

拉曼大學

中華研究院中文系

《海上花列傳》： 空間建構與小說敘事論析

科目編號：ULSZ 3078

學生姓名：郭彤恩

學位名稱：文學士（榮譽）學位

指導老師：方美富 師

呈交日期：二〇一五年四月三日

本論文為獲取文學士榮譽學位（中文）的部份條件

目次

題目	i
宣誓	ii
摘要	iii
致謝	v
緒論	1
第一章、現代化至現代性的移動：一種新都市空間	
第一節、現代文化空間	9
第二節、公共空間與消費空間之關係	24
第二章、隱喻的空間	
第一節、隱秘性質的追求	40
第二節、理想樂園的建構與摧毀	49
第三章、多元現代性的創造力	
第一節、徵實與虛妄之潛藏關係	62
第二節、平淡自然與含蓄收斂	71

第四章、 女性文化的重新詮釋

第一節、 妓女與想像性的轉變	83
----------------	----

結語	95
----	----

參考書目	101
------	-----

附錄	109
----	-----

《海上花列傳》：
空間建構與小說敘事論析

宣誓

僅此宣誓：此論文由本人獨立完成，凡論文中引用資料或參考他人著作，無論是書面文字、電子資訊或口述材料，皆已於註釋中具體註明出處，並詳列相關參考書目。

簽名：

姓名：郭彤恩

學號：11ALB02053

日期：二〇一五年四月三日

摘要

《海上花列傳》首次於 1892 年的上海租界付梓，以彼時尚新穎的連載小說方式出現在文學雜誌《海上奇書》，復於 1894 年出版了共六十四回的小說單行本。韓邦慶以晚清上海租界的空間場域為敘事背景，圍繞歡場男女的情感生活推展小說情節，試圖為這個“現代化”都市在彼時獨樹一幟的文化面貌及奢華風尚，又於作為主要場景的租界空間內置了一個相對封閉、猶如塵世桃源般的園林空間，小說文體此時方興未艾，它承載著作者心目中的理想世界，看似與作者實際生活所謂的經驗世界之間有關聯，然而有趣的是，兩者間卻又巧合地存在著相互抵觸之處。

從敘事藝術視之，《海上花列傳》平淡自然、貼近生活的文風使它在晚清堆山堆海的小說林中異軍突起，學界公認這部小說初讀似瑣碎，但若細細品味，不難能從中體會出無盡的情韻。本文認為，這在當時可說是具有開創性意味的創作手法，源於作者高度自覺的創作意識。我們也留意到這部小說提供讀者另一種對上海“新世界”的妓女想像，一改以往煙粉小說對平康女子過度渲染誇飾、加諸各種文人理想色彩的想像方式，不僅從妓女內外形象作出改動，在青樓空間上也作出了別開新面的描繪。

本文分為四個部分圍繞《海上花列傳》的空間敘事，接而研究創作的時空與環境因素等，進一步深入探析小說敘事空間的分裂性，並論其寫實風格與狹

邪傳統之間藕斷絲連的關係，及其對青樓空間與妓女的文學性想像之改造，以期從空間與敘事關係，為這部以結構見稱之小說作一論析。

關鍵詞：《海上花列傳》 空間 物質 寫實 文化想像

致謝

一步步由醞釀至產生的論文撰寫進程中，倘若沒有來自各方各面的外來助力，僅憑一己單獨之力絕對成不了事。藉此有限空間向學術論文指導老師方美富先生致謝，不論是撰寫論文的這段日子抑或以往課堂上的聽講，從老師處獲得的不只是論文方向的指導與各門各類學問，所體悟到的治學態度，或許也是我踟躕於中文系這數年流水光陰中收穫的最大價值之一。

當然得感謝幾位同門朋儕，忙碌於各自論文之餘仍能給予彼此學術資料上的協助，彼此間交換資訊以外相互激勵鼓舞。另一方面，由衷感謝兩位同窗密友，在我戰戰兢兢地負著心理壓力、面對思考障礙與情緒困頓時，忍受我一再重複、永無止境般的訴說，成為我重要的精神支點。必須感謝父親母親時刻的警醒語句及各方面支持，埋首於書堆時常想起父親總在話筒彼端叨叨絮絮著專心學業、兼顧健康之類的叮囑，平日裡鮮少返家，撰寫論文的時日中歸返家鄉次數更少，儘管如此，仍然能感受到自於親人的絲絲暖意。最後，再次向所有曾在畢業論文進行過程中給予幫助關懷的諸位致謝，感謝諸位賦予的支持力量，使我能夠更好地完成這項大學階段的重要一步。

結論

韓邦慶（1856-1894）的一生經歷，若將之歸放入其所屬的時代背景，其實與當時許多游離於科舉門檻之外、漂泊到上海租界寓居的洋場文人基本上沒甚特殊。¹其早年科考屢試不第，後寓居於上海租界，²在《申報》擔任筆政以賺取稿費為生，據說韓邦慶“為人風流蘊籍，善弈棋，兼有阿芙蓉癖”（蔣瑞藻，1975：21），居滬時將寫稿得來的酬勞幾乎花在煙花曲巷中，因此對嫖妓之事“閱歷既深，此中狐媚伎倆，洞燭無遺。”（蔣瑞藻，1975：22）這些花叢游跡經驗，成了他後來創作《海上花列傳》的部分靈感和材料來源。清光緒辛卯年（1891）³再次應考——也是最後一次——奇跡沒有發生，韓氏依舊在僧多粥少的科場上落選，考取舉人身份無望。此後回到滬北，於1892年自創期刊《海上奇書》，所連載內容包括他日後名滿天下的章回小說《海上花列傳》、文言小說集《太仙漫稿》以及摘錄前人小品的《臥游集》；停刊後，又於1894年出版了《海上花列傳》共64回合完整的單行本。

¹ 值得注意的是，上海租界始自1845年，《海上花列傳》作者韓邦慶生逢其時經歷了租界的起始，因而此部小說在駁而不純中，乃有一這元氣酣暢之象。

² 據張仲禮《中國紳士：關於其在19世紀中國社會史中作用的研究》統計，以清代太平天國前後作為分界線，估計太平天國前夕全國生員總數約74萬人，其中直隸省份（包括上海在內）的生員數量為83925人，佔全國最高比例（11.4%），而直隸僅有5263名生員名額的分配。太平天國後全國生員總數提升至91萬人左右，直隸省份生員人數為86182人，佔全國9.4百分比，其所分配到的生員名額則為28338名。在舉人總數統計方面，他提出太平天國前全國舉人數目約有1.8萬名，太平天國後增加至1.9萬人，而沒有出任官職的舉人竟達2.1萬餘名。我們從這一系列的統計中可歸納出一項事實，即晚清時中舉人數與大量生員人數之間的比例失調，眾多生員為相對很少的舉人名額在考場上競爭，由此可知彼時科舉入仕之途相當狹窄。張仲禮也在書中強調，“正在埋頭讀書準備應鄉試的下層紳士人數甚至比實際應試者的人數更多。”（張仲禮，2002：188）並說明應考無數次才成功當上舉人或仍舊無法中舉的現實案例，對當時的文人而言是屢見不鮮的。

³ 《退醒廬筆記》載：“辛卯秋應試北闕，余識之於大蔣家衛衛松江會館，一見有若舊識。”（【清】孫玉聲著、沈雲龍主編，1972：11）

《海上花列傳》面世後並沒有在海上造成轟動，一段時間後便湮沒在彼時層出不窮的出版物中。雖然後來五四學者包括魯迅的《中國小說史略》、胡適的〈海上花列傳·序〉分別對這部作品部分或詳細地論述並給予了相當的好評，張愛玲甚至還將它翻譯為國譯本及英譯本兩種，但這部文學作品仍然沒有在學界與讀者群中受到廣泛的注意。正如張愛玲在出版國語版《海上花列傳》（《海上花開》、《海上花落》）時在〈譯後記〉中所預言的：“張愛玲五詳《紅樓夢》 看官們三棄《海上花》”（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯，2000：724）到底是什麼原因，使這部文學作品一而再、再而三地遭到遺忘？或許從現代眼光來看，《海上花列傳》不獲風行是因作者採用了有地域性局限的蘇州方言（吳語）而非較多人明白的官話進行創作之緣故；然胡適先生卻指出，這部著作之所以不受時人青睞，是因它有別於同時期其它狹邪作品——它是一部有價值的文學作品。他認為《海上花列傳》具有“深沉的見解與深刻的描寫”（胡適，1998：411），與一般僅具有消遣價值的小說不同。倘若將《海上花列傳》與前期“溢美類”狹邪小說如《青樓夢》、同時期被視為“嫖界指南”的《海上繁華夢》以及較後期“溢惡類”狹邪小說如《九尾龜》互相比較，就能察覺它的獨特價值。⁴換句話說，《海上花列傳》之所以在當時沒有獲得高度重視，很大程度上是因它的創作風格和說故事的方式不符合一般讀者的閱讀口味，套用張愛玲的話說，就是《海上花列傳》對一般讀者而言，讀了只會“使人嘴裡淡出鳥來”（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯，2000：724）。

近年來不少研究者逐漸開始留意到這部“失落的傑作”，學者王德威先生在〈沒有晚清，何來五四？〉一文中精闢地闡發了文學現代性的開端實產生

⁴ 魯迅將晚清狹邪小說的發展分為三個階段時期，即溢美、近真與溢惡期。（魯迅，2005：349）

於晚清而非後來的五四（文學史上的一次後退？），指出《海上花列傳》“以素樸之筆寫繁華之事”（王德威，2007：34）的創作功力遠遠超越五四作家，並從作者對傳統言情小說的思想與藝術上的突破性改造之視角，重新詮釋這部古典說部的價值所在（王德威，2012：117）。又如呂文翠先生在《海上傾城：上海文學與文化的轉異，一八四九——一九〇八》一書中從現代性的幾個方面對《海上花列傳》進行了深入探析。愈來愈多研究者開始重新挖掘晚清文學作品中的現代意義，《海上花列傳》也隨著現代性研究熱潮受到矚目和重視，被放在顯眼的角度，重新審視並尋找它之所以獨特的因素和特征。

《海上花列傳》題名“海上”，小說第一回便開宗明義指出故事發生於“海上自通商以來”（【清】韓邦慶，1993：1），小說作者的代稱人物花也憐儂跌落的地點是“上海地面，華洋交界的陸家石橋”（【清】韓邦慶，1993：2），明確地告訴讀者全書故事發生的地理位置。上海租界，一座建立在中國陸上的國中之國，它與當時周圍其他地域之間仿佛存在一種隱形的距離感——源自於它與眾不同的、別於一般鄉土社會或傳統城市的文化空間。

如同趙園《北京：城與人》中描述了北京這個鄉土城市的文化氣息，在京味小說中所體現的北京人生活藝術乃是基於對自身文化的深刻認同（趙園，2014：118），“大不同於現代西方消費文化，沒有後者中灌注的強盛的生活慾”，“它以‘知足’與‘適度’為特征”（趙園，2014：126）。相形之下，《海上花列傳》所呈現的城市空間形象，既充滿了物質慾望和各種誘惑以及崇奢惡儉的社會風尚，文化上更是呈現了五方交雜、新舊東西文化相互對話交融的特色，絕非中國傳統社會所能涵蓋。晚清小說作家們運用了這個特殊的形勢，將種種

海上都市體驗融入自己的作品中。《海上花列傳》所展示的上海現代都市空間，恰好見證了這一時代上海租界的繁榮高峯期。

晚清這一時代誕生的文學作品呈現出一片欣欣向榮的景觀，相比起後來以啟蒙與救亡為雙重奏的五四文學，這時期出現了大量新文學類型，偵探、翻譯、科幻、狹邪等，晚清作家們極盡發揮著廣闊的想象空間，此時的文學作品繁多而豐富，堪稱新一代文學的狂歡盛宴。《海上花列傳》正好趕上了這時代的文學新潮，小說中處處可見韓邦慶對狹邪小說傳統題材與體裁的積極改革更動，從小說中的各種跡象可看出作者有意違背文學傳統而努力進行體例上的創新，在在展現出作者的創作才情和對文學的獨立自覺意識。作者筆下，以往人情小說與狹邪小說的詩情畫意與傳奇色彩，通過小說敘事空間場景的變化、兩種不同的空間文化上的對比與顛覆，以及小說人物型態的改造等方面，重新詮釋了狹邪小說的內容意蘊。

韓邦慶不無自信地表示《海上花列傳》的創作技巧是其獨創的，“惟穿插藏閃之法，則為從來說部所未有”（【清】韓邦慶，1993：2）。但必須強調的是，《海上花列傳》之所以優秀的原因之一，並不在於它徹底脫離了文學傳統的影響，相反地，正是因為作者擁有豐富的文學修養及熏陶，才能從中吸取精華從而融入於自己的作品中。《海上花列傳》例言中，韓邦慶指出小說筆法“脫化”自《儒林外史》，事實上不僅僅創作手法，這部小說在人物塑造方面很大可能也受到了《儒林外史》的影響，正如章培恒先生所言，“《儒林外史》的‘筆法’之作用於《海上花列傳》者，首在其敘寫人物之法；而在根本上，則是由於指導吳敬梓去這樣地敘寫人物的基本思想，也為韓邦慶所繼承。”（章培恒，1985：331）倘若懷疑小說中如方蓬壺這類汲汲營營於世俗名利、以詩詞自我誇耀

的庸俗文人形象來自於《儒林外史》的人物原型，也非不可能之事。除了小說明顯延續《儒林外史》與《紅樓夢》（一笠園模仿大觀園）的部分精髓，章培恒先生在〈《海上花列傳》與其以前的小說〉中也具體分析了《海上花列傳》與《金瓶梅詞話》、《聊齋誌異》之間的承傳關係，並從中找出例證相互對照，同時大膽提出《海上花列傳》在文字敘述上也出現了與前人作品相似的情況，可以見得韓邦慶對歷代文學的熟悉程度。

王德威先生也在為《海上花列傳》英譯本所撰寫的序言中提出，小說結尾處趙二寶驚夢的情節，很可能是出自於對明代湯顯祖的劇作《牡丹亭》及金聖歎批點本《水滸傳》中某個情節或場景的“謔仿（parody）”。（Han B. Q., 2005: xv）夢境在明清小說中佔有一席之地，《金瓶梅》、《紅樓夢》、《聊齋誌異》等明清重量說部皆融合並發展了夢境對小說主題、結構與人物等方面的表現。小說結尾驚夢的情節，司徒琳先生曾在其有關明清之際個人記憶、幻夢與時代關係的研究中明確指出：“事件是否在經驗與記憶中留下創傷，及受創的心靈是否能夠痊愈，端視受創者的信念與價值系統為何。”（【美】司徒琳著、王成勉譯，2008：2）夢中，二寶展示自己能夠勇敢面對厄難、以自我犧牲姿態寬宥負情者並獻出真情，這一切都指向她一開始便深信不疑的價值系統，儘管並沒有在現實中企及；正如王德威先生所說，這種種美德的幻想都是在以往“偉大的浪漫小說”中所受到褒揚而在此說部中沒有（無法）被實踐的結果。（王德威，2012：124）小說中那些違背了二寶價值取向的記憶部分在夢中被排除，而保留在夢中的被扭曲了的記憶與她內心的價值訴求是互相聯繫的，在夢中流露出其真

正所想。⁵如此一來，二寶在現實所遭遇連續不斷的打擊和情感傷害就得到了一個自我修補和情緒舒緩的出口。夢境結尾的鬼怪和史公子已死的妄語，顯示出對風月幻想的揭露以及二寶本身克服記憶傷痕階段之餘，或許同時也承載著作者對無奈現實的反動情緒。

《海上花列傳》敘寫歡場情事，娼家與男客之間的關係建立在交易的基本層次上，妓女於狹邪小說的文學性想像在韓邦慶筆下解構並重新詮釋，這可說是《海上花列傳》最引人注目的特點之一。紅塵女子與冶遊人士之間的交際之情在小說中被放大，成為支撐小說情感內涵及敘事空間圍繞的重心。《海上花列傳》在妓女層級上區分描述了各種在社會上提供不同情色服務方式，而擁有不同境遇與地位的妓女。妓院一般處於上海租界最繁榮的區域，小說中提及的書寓及么二堂子幾乎集於四馬路一帶，有些零散分落於周圍的三馬路或五馬路。長三是高級妓女，也是《海上花列傳》花費最多筆墨描述的對象；么二次之，更低層次的還有花煙間、野雞等。小說中我們可以知道長三書寓與么二堂子之間確實存在著等級的觀念，如長三與么二就鮮少出現在同一個場合檯面上，⁶兩者的價碼、服務乃至習氣規矩皆有不同。⁷關於長三么二之辨，曾有個有趣的說法：

⁵ 司徒琳先生在論及明末文學家黃淳耀《黃忠節公甲申日記》有關夢境與記憶相聯的文章中，認為該日記所記錄的夜間夢寐與其潛在思維和情感有所關聯。也就是說，這些夢境反映了黃氏有意識或潛意識信仰的價值體系以及不如意現實經歷在他心中造成的焦慮（情感影響）。參考司徒琳先生的文章〈夢憶與明末精英無奈：以黃淳耀為例〉，原載《轉變中的文化記憶：中國與周邊》一書。

⁶ 如第二回：“趙樸齋在路上咕嚕道：‘耐為啥要走哩？鑲邊酒末落得擾擾俚哉碗。’被張小村了咄一口道：‘俚咪叫來咪長三書寓，耐去叫么二，阿要坍臺！’”（【清】韓邦慶，1993：9）

⁷ 《滬游雜記》中篇章〈青樓二十六則〉載：“長三，亦名住家，加茶碗及侍酒、住夜皆洋三元為長三。么二，亦名私局，叫乾濕洋一元，戲酒、住夜皆洋二元為么二。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：32）“么二是骨牌名，就是♠牌。當同治初年，上海有一種娼妓，茶圍取資一千，侑酒取資二千，大家因為這書目恰和♠牌相似，便把他叫作么二。”（王無為編，1920：23）

昔唐時有妓館曰蘭花，院擁名妓二：百三春、百九秋，均婉麗多姿。狎者趨之若鶩，爭以一親芳澤為榮，顛倒裙下者，肩摩踵接。是以妄益驕且妒，互爭名先，致時起齟齬，而狎客復不敢作左右袒。乃有一智客，思以搖骰多寡以定名次，法以骰一枚，置搖盒中，以搖兩次點數多者為甲，少者為乙。二人乃如法炮製。蓋啟，三春以兩次俱為三點，故成長三。九秋初獲一，繼得二，遂為么二。至是遂得判定三春長三為甲居首，九秋么二為乙屈次。一言九鼎，遂得相沿流傳迄今。（孫祖烈著、丁福保編，1942：64）

《海上花列傳》的空間敘事，在很大程度上決定或影響了這部小說的敘述方式和背景、小說人物的塑造方面及人物之間的關係，甚至於整部小說的架構。青樓妓院作為此部小說的主要敘述場景，形成了一個個具有聚攏作用的封閉空間，使原本毫無關係的顧客進入這個空間與女主人見面匯合，並以妓院主顧之間或各種人物在這個空間中的活動來展開小說敘事。《海上花列傳》所敘述的青樓空間大多集中在高等妓院——長三書寓內。在妓院這個空間裡，妓女與她們的恩客維繫著一種近似於結髮夫妻的關係，彼此會為了對方另投所好而大發脾氣、爭執不下，重複分開、和好；偶爾為一些生活瑣事而拌嘴吵鬧，或在某些時候給予適當的噓寒問暖、安慰勸解；在妓院空間所提供的溫柔服務以至於家生陳設上，設計出一種家常環境般的舒逸氣息，仿佛幾可取代真正的家庭空

間。這些空間假象背後多少隱藏著些現實的面目，如真正的交易目的——這當中的情感成分少之又少。然而不管歡場之情多麼虛無空洞，這一切卻容易讓人信以為真，投注過多感情者如深陷沈小紅情感糾葛的王蓮生及敗在周雙玉魅惑中的朱淑人；甚至在李鶴汀眼中，野雞諸十全的性病症狀顯現出的竟是其可愛可憐的風姿。比起批判目光，勾欄女子的營業性質在《海上花列傳》更多地被賦予職業合理性（某些妓女本性上的貪婪狡黠除外），這也許是作者清醒的時代感之體現。無論如何，《海上花列傳》在細訴著一對對飲食男女的紅塵情事，讓我們窺見彼時晚清洋場上煙花之地的一番面貌之餘，也淡然婉轉地透露了是類情色空間的本質。“這兒（妓院）有的是笑，有的是淚，有美，有惡，有黑暗，卻絲毫沒有光明。它是一個魔窟，吃男人，更吃女人，男人是為了女人，女人則是為了錢。”（周能訓，1944：22）

本文擬從《海上花列傳》的大體敘事空間背景著手，探討這個充斥著物質文明與慾望誘惑的現代化都市空間，對小說敘述上發生了何種程度上的影響？它在作者/小說人物心中到底產生了什麼樣的心態感受？而小說中歷來迷惑著研究者的空間斷裂性、在現實空間中復塑造了另一個空間，這樣的安排是否幽微地傳達了作者對自身處境的心情？韓邦慶在敘事空間與創作原則上孜孜追求的寫實性與自然風格，其目的是否帶有打破文學傳統的創新意義？而小說中對妓女在文學中的形象到底在何種方面進行了大刀闊斧的改造重整？這種種的疑問，都是本文試圖討論並解決的範圍。

第一章、 現代化至現代性的移動：一種新都市空間

學術討論一旦觸碰到“現代性”的課題，往往脫卻不了西方化文明影響的牽絆。的確，外來文化曾在特定歷史時期帶強制性地打開了一度自我封閉的中國大門，源源不絕將各種對於這片國土來說尚新穎陌生的事物、觀念輸送進門，一定程度上改變了中國的部分面貌——尤城市最甚。雖說早在西方列強與日本侵華前，中國就已經出現了許多城市，著名的有如南方的蘇州、揚州及北部的京城，但它們本質上仍屬於鄉土城市；直到清朝開放五口通商之後，中國才開始冒出了像上海這樣的具有真正現代意義上的城市。與前一階段還未從“天下”逐漸走向“國家”思想意識形態的中土化城市比較，這種新式都市空間顯然已具有國際性特質及物質文明上的距離，更能夠同現今學者提出的“現代性”建立起直接的關係。

第一節、現代文化空間

倘若僅僅將“現代性”定義作唯西方為中心的簡化性觀念，不免導致沒有根究問題深層性質下的失焦結果。“現代”的概念應當清楚劃分為“現代化”(modernization)與“現代性”(modernity)兩大範疇，兩者之間可以有聯繫性，但各自所代表意義之間的微差必須小心審度，因此在進入晚清小說《海上花列傳》探究其各方面或有意或無意彰顯出的現代性意識前，有必要事先仔細分梳

這兩個概念的明確性。現代化指向進步的客觀物質文明，它帶來了各種方便快捷的新功能，如聲、光、化、電；而現代性的含義中包括了舊有的文化習俗與新環境之間相互雜處的關係，即“文明為面對時代的變化（無論這些是來自外部或內部），所作的自我調整”（巫仁恕、康豹、林美莉主編，2010：iv），它所囊括的意涵既豐富又複雜，⁸絕非單一、全然地臣服於西方文明的主宰。

需強調的是中國晚清至民初之文化、思想、社會等各方面的變化，並無在西方世界影響下築起傳統與近代之間——過去與現在之間——互不干涉的高牆分界，更非純粹對西方文化衝擊的回應。⁹中國現代性進程不能視為對外來進步文化純粹而不由自主的跟隨，其發展有一定的內在規律及內部因素；西方帶來的部分影響，不能說明中國乃因此而開始擺脫了它本身的傳統社會而迅速達到近代化。柯文先生倡導中國中心取向觀念時指出：“十九、二十世紀的中國歷史有一種從十八世紀和更早時期發展過來的內在的結構和趨向”，中國歷史文化“並不是一個踏步不前，‘惰性十足’的‘傳統’秩序，……儘管中國的情境日益受到西方影響，這個社會的內在歷史自始至終依然是中國的。”（【美】柯文著、林同奇譯，1997：173）這番提醒非常必要，正因處理《海上花列傳》此部處於晚清新舊、內外文化相互滲透時期的文學作品，同樣不能將眼光陷於以西方為影響中心的陳舊思維之窠臼而忽略中國社會的自然發展因素。

⁸ 如本地學者許文榮教授在〈馬華文學中的三位一體：中國性、本土性與現代性的同構關係〉一文中提出他對現代性意涵的理解：“現代性不只是作為文學技巧的含義……還包括現代意識、現代生活及對現代化 / 工業化的反思和批判。”（何乃建等著，2012：21）李歐梵先生將西方引進上海租界的現代化器物視為“現代性的物質表征”。（【美】李歐梵，2005：77）

⁹ 史學家柯文先生於著作《在中國發現歷史——中國中心觀在美國的興起》中批判以西方中心模式（“衝擊—回應”、“傳統—近代”和帝國主義三種模式）作為研究中國歷史的切入方向，在指出此外部取向的狹隘不足之餘提出了“中國中心觀”的重要概念，主張進行研究時消弭“局外人”的偏見視角，並進入到中國歷史的真正情境中，汲取、理解某個時代的人們的直接經驗。

1843 年（道光二十三年）上海作為五口通商之一正式向外開放貿易口岸，使上海城縣本就已相當發達的航海貿易活動愈加繁盛；¹⁰1845 年（道光二十五年）第一個租界——英租界在上海縣城外北界劃定區域；緊隨著兩次難民潮，大量華人移民湧入上海租界以求獲得外國勢力的保護，打破了上海縣城與租界建立以來彼此之間“華洋分居”的格局而形成租界區“華洋雜處”，¹¹並帶來了充分的開發資金、勞力和需求市場。¹²這種種發生在中國內部的歷史事件，皆為上海租界的日趨城市化和繁榮提供了前提條件，其結果就是使滬北成為中西兩種迥異文化相互衝擊碰撞之交集點，形成異於中國其他地域的一個特殊空間。身處這種外來物質文化氾濫的地域空間，早期居滬的華人日常習俗中在在經歷了一回“初則驚，繼則異，再繼則羨，後繼則效”（唐振常，1993：147）的接受過程。但海上民眾對異於傳統文化的西方事物並無全然抱持抗拒心理，與其說他們展現了對異域文化迅速而驚人的適應能力，毋寧說他們對傳自西方的新的現代化物質環境更多地保留了高度好奇的心態。原因極可能是歐美風雨降臨前上海就已是商業意識濃厚之地，不同於散發著鄉土與古城氣息的北京，沿海的上海都會因國內外貿易而長期與外界保持聯繫，因此在各種新異事物湧入上海人眼眸時有較大的承受適應能力和開放姿態。這種好奇心態恰好表現了晚清上海租界普遍瀰漫著求新尚奇的整體文化風氣，包括報章雜誌小說在內。

¹⁰ 早在宋元時期，上海就是個商業經濟繁茂之城，甚至在 1685 年海禁解除後達到了盛況；這說明在西方入侵正式開埠前它已是相當發達的國內外貿易港口，並且“在上海的開發歷程中，始終洋溢著一股崇商風氣”。（周武、吳桂龍著，熊月之編，1999：13）

¹¹ 按熊月之編《上海通史》所述，1853 年發生的小刀會之亂乃是造成第一次難民潮的起因，許多上海縣城和周圍鄰縣的難民大舉逃入上海租界，使租界區華人數量劇增。1860 年太平天國起義期間，太平軍攻掠江南江浙地區，引起巨大騷亂，又連番 3 次攻打上海、與清軍交戰，促使了第二次難民潮的發生，更多人民（一般平民、文人、官紳世族、富賈商人等）成群湧入上海租界避難，為租界人口膨脹及華洋混處造成了直接影響。

¹² 《上海通史》並提及，許多江南官紳富商流寓於滬北租界時攜帶者巨額財富，成了早期上海都市的市政建設與開發的資金，促使房地產業、消費娛樂、服務業迅速興盛；人數眾多的普通百姓帶來了龐大的廉價勞動力量；而無以計數的人民流入租界地，另一方面又形成了巨大的需求市場，奠定了一個消費大都市的基礎。

產生於晚清上海租界的煙粉小說《海上花列傳》對於西洋器物的書寫，流露出韓邦慶身為移居滬北的文人“在地意識”（呂文翠，2009：370-406）綻發之餘，他本身更著力創造出一種現代化都市想像。韓邦慶在建構個人地域想像過程當中，同時多處營造了充滿“新”與“奇”空間的西化文明印象——大概某種程度上也是作者對之印象與經驗的反映。換言之，作者欲以小說文字向讀者展露浸淫著西方現代化文明的滬北生活經驗，不經意間也流露了他本身對外洋各種新鮮奇特的事物“震驚進而著迷”（李歐梵，2005：129）的接受心態。

小說中第六回有段敘述通過信人吳雪香、娘姨小妹姐和錢莊老闆葛仲英的流動性視覺空間，構建了一個文明物件充斥的現代化環境：

三人同行，即在東合興裏弄口坐上馬車，令車夫先往大馬路亨達利洋行去。當下馳出拋球場，不多路到了。車夫等著下了車，拉馬車去一邊伺候。仲英與雪香、小妹姐逕進洋行門口，一眼望去，但覺陸離光怪，目眩神奇，看了這樣，再看那樣，大都不能指名，又不暇去細細根究，只大略一覽而已。那洋行內夥計們將出許多頑意兒，撥動機關，任人鑑賞。有各色假鳥，能鼓翼而鳴的；有各色假獸，能按節而舞的；還有四五個列坐的銅鑄洋人，能吹喇叭，能彈琵琶，能撞擊金石草木諸響器，合成一套大曲的；其餘會行會動的舟車狗馬，不可以更仆數。

（【清】韓邦慶，1993：39-40）



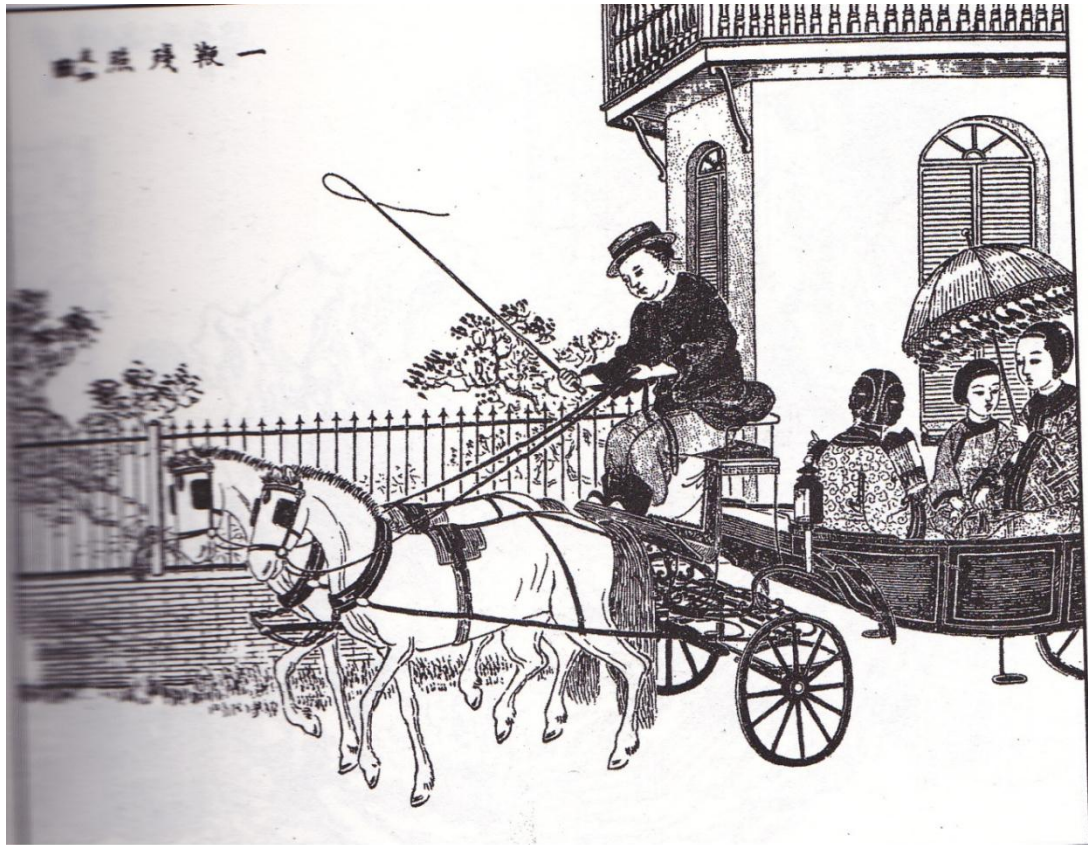
圖一：圖片刊載於文藝月刊《海上奇書》第三期《海上花列傳》第六回。圖為當時上海租界上有名的亨達利洋行。（【清】韓邦慶，1892：36）

三人剛踏入門，只粗略的“一眼望去”便表現出“陸離光怪，目眩神奇”的視覺刺激，鋪陳了觀望主體對西化器物的最初印象。從這段敘述中，三人並沒有認真仔細地觀看洋行中每一件物事，甚至於只“大略一覽”而已，加上洋行中擺出的各種新式洋貨營造出眼花繚亂的視覺空間感，映入觀視主體驚異的視線中，產生的是一種又玄又奇、前所未見的情景，猶如走入萬花筒般神秘世界。

三人乘坐“鋼絲馬車”¹³的橋段一筆帶過，似乎這在當時是有錢有閒階層與一般妓女極稀疏平常的活動。小說特別提及：“秀英自恃其貌，日常乘坐馬車為招攬嫖客之計。”（韓邦慶，1993：250）坐馬車往往被彼時不少詩文用作為晚清洋場別於一般的都市景觀表征，而妓女坐馬車更是融入了街道構成上海租界最津津樂道的新穎時尚街景之一，如葛元煦旅遊筆記書《滬游雜記》收錄的竹枝詞〈滬北十景〉所記載“飛車擁麗”一條、〈洋場四詠〉、〈申江雜詠百首〉就足以說明旁觀者/創作者側面流露出對馬車這一新式交通工具的嘖嘖嘆羨。

張秀英坐馬車招客一方面縱然展示了香車美人和路人之間“被看”與“看”的慾望與誘惑關係，另一方面又從這種觀看方式，證明了馬車在當時尚屬“新”範圍內的交通工具。而乘坐者充分利用了嶙嶙馬車的時尚感和引起的欣羨心理來炫耀自身、招來注意，在某種意義上，這種作秀心態和獵新求奇的舉動其本身就已是一種具現代意義的征逐。

¹³ 池志澂曰：“西人馬車有雙輪、四輪之別，一馬、兩馬之分，以馬之雙單為車之大小。……近更有鋼絲馬車，輪以鋼不以木。輪外圈以橡皮，取其輕而無聲，諸姬爭效坐之。”（葛元煦、黃式權、池志澂，1989：160）這裡的“姬”應是指妓女，當時的妓女站在時尚前線，一般是最先大膽嘗試各種新奇事物的領先者。



圖二：圖片來自晚清畫冊《飛影閣畫冊》第 66 號。坐在馬車上的一名妓女手上拿著洋傘，背景是一幢洋樓。（陳平原，2014：5）

第七回，世族子弟陶云甫調侃不在場的倌人李漱芳，添油加醋地譏諷她有意“圈牢”弟弟陶玉甫對她的感情：

雲甫道：“……我教玉甫去坐馬車。漱芳說：‘馬車跑起來顛得勢，勦去哉。’最好笑有一轉拍小照去，說是眼睛光也撥俚噪拍仔去哉，難末日朝天亮快，勿曾起來，就搭俚餵眼睛，說餵仔半個月坎坎好。”大家聽說，重又大笑。（【清】韓邦慶，1993：51）

從某種層次來看，這番話正好能表示西方物質文明在部分滬北居住者目中展現的樣貌，這些席捲而臨的外來文化之“新”同時也帶來了前所未有之“奇”的感受。無論是逛洋行買時髦洋貨、坐馬車還是照相樓拍小照，說明當初西方物質文明隨著租界開闢而大舉湧入傳統中國社會之時，有相當一段時期在某些居滬者的傳統心理上造成難以適應之感受。在某種意義上，“餬眼睛”這一看似有違逆現代意味的舉動，與其說它是傳統文化意識的展現，不如說這個反應表征了傳統的風俗文化與初見陌生的外來文明在租界這片碰頭之地相互打量、慢慢彌補彼此之間認識裂層的最初階段。倘若換個側面角度閱讀這段文字，從這段話引起哄堂大笑的反應，可以從中探析出 1890 年代大部分上海租界居民的接受心態，早已迥異於早期居滬者，此時許多西方物件已經滲透了租界生活的方方面面，其鮮明印象已逐漸淡化並被廣為接受，成為日常所見的一部分，因此漱芳的舉止在時人眼中才顯得如此怪異而可笑。

《海上花列傳》一方面利用先進外來文化所提供的新奇感形構一個新都市想像空間，在將西方文化資源挪為己用的同時，作者其實無意擺脫自身早已嫻熟的文化傳統。換句話說，身處多元文化地域的作者與其筆下人物，對於文化外來者並沒有全盤拒絕但也沒有全盤接收，而是回到自身文化的基礎上對這些外來文明過濾、磨合，簡言之西洋物質文化在上海租界經歷了一個本土化的過程。巫仁恕先生對“多元現代性”的觀念曾有所闡述，可以很好地解答這種現象：

其最重要的含義之一，是指出現代性不等同西化；而且現代性的西方模式，也不是唯一‘真正的’現代性。非西方社會可以挪用最初西方

現代文明社會的特定主題和制度，透過持續不斷的選擇、重譯和重

構，將現代性的某些西方的要素整合到自己新的集體認同的建構之

中，而不必放棄他們傳統認同的特殊成分。（巫仁恕、康豹、林美莉主編，

2010：iv）

《海上花列傳》展示的晚清上海租界乃是亦中亦西、舊中翻新的，而非徹底地西化。相較後起的五四運動中全然推翻傳統價值、將現代性簡化為對西方文明單向而被動地亦步亦趨，晚清上海對西方文明具自主性的選擇應用和融合反映了真正的現代意識，雖則此種雜糅式的現代性被前者這以新抑舊的“遲來的現代性”¹⁴完全擯棄。（王德威，2007：30）“新”與“舊”元素在《海上花列傳》中建構的都市空間所呈現的並非二元對立的世界，而是一種拉近距離的互動——其結果就是兩相交融。

若將《海上花列傳》對照於較早期的煙粉小說諸如《風月夢》、《青樓夢》等，不難發現作者在敘述過程中的時間性已然生變。《海上花列傳》的故事時間以上海口岸正式通商後為始，其敘述時間則遵循著一定的順序。特別是作者在處理故事情節時，多以西式的鐘點時間點明故事場景發生時刻，並歷時性地對各個事件進行明晰的整理編排，根據西曆在各處標記事件發生日期，不時提醒讀者故事的時間發展進程。¹⁵這不僅讓我們窺見《海上花列傳》別於同時期一

¹⁴ 王德威先生在〈沒有晚清，何來五四？〉一文中指出五四時期新文學運動一味追求的西方現實主義、主張“感時憂國”事實上是對現代性的窄化，壓抑了已然成形的文學實驗和眾多創新的可能。

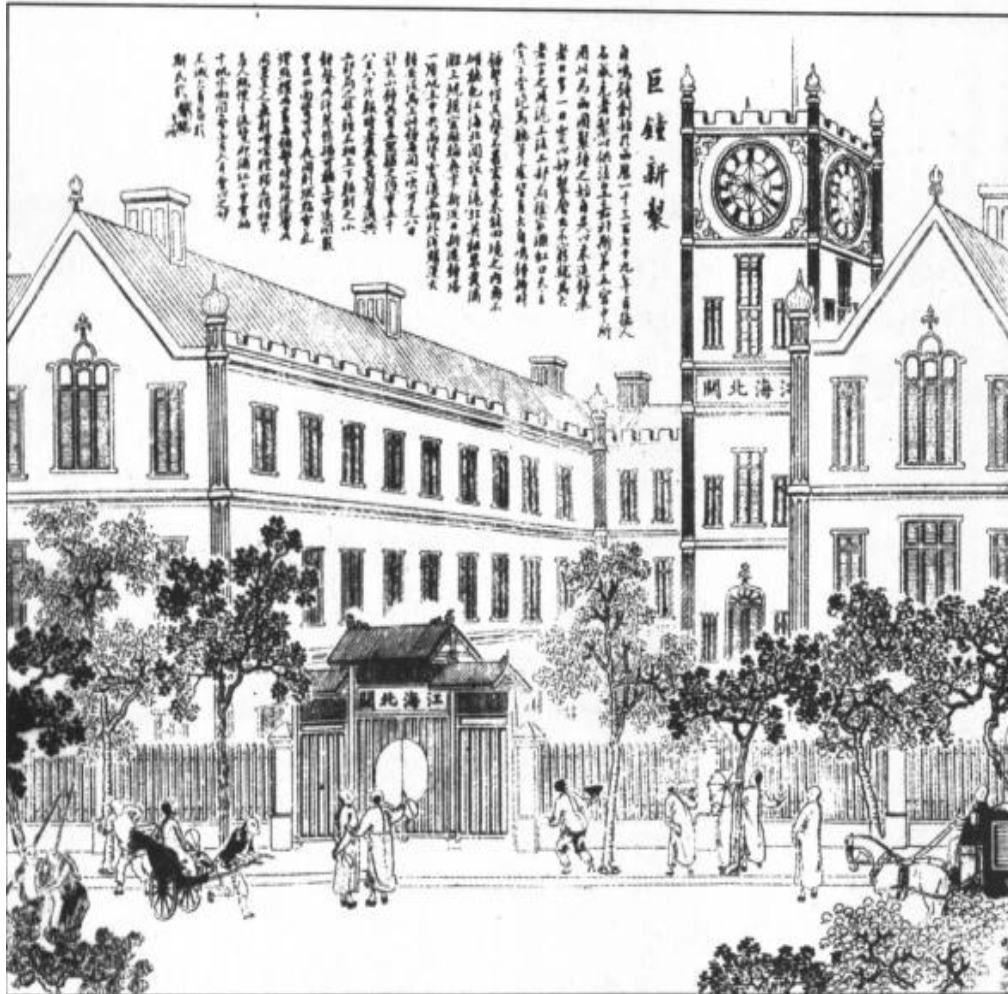
¹⁵ 周芬伶先生於《艷異：張愛玲與中國文學》一書中指出，古典小說中大凡傑出的章回小說都具有一個特定的結構中心，《海上花列傳》在處理其結構中心時自覺地從時間和空間兩方面下手，兼具共時性與歷時性的特點。

般狹邪小說的獨特之處，¹⁶確也能了解作者如此敏銳自覺的時間空間觀，相當程度上受到了彼時晚清上海租界的新型計時方式所影響。其原因可歸為兩方面：第一，自晚清上海租界成立，西方的城市管理制度也成為此嶄新社會空間中人必須遵行的條例規矩，當中包括以“鐘點制”取代中國傳統“時辰制”，¹⁷這也是中國人首次正式在生活中採用西方的新式時間。（張書華，2008：10）第二，隨著西洋器物在租界文化空間漸被廣為接受、使用，鐘錶、自鳴鐘等新式計時儀器也在此特殊領域中迅速普及化；此時海上不僅對時間的思維觀念大幅改變，且深入內化到海上居民日常生活之中，成為生活裡不可缺的一部分，具備了相當程度上明晰的時間感知，擺脫了中國傳統時間概念的模糊性。¹⁸

¹⁶ 發表於同時期的狹邪小說《海上繁華夢》中也出現了西式時間和星期的運用，諸如稱時間為八點半鐘、一點鐘、禮拜等，又比如謝幼安與杜少牧登船啟程前往申江時是正月十八日。但若論敘事時間安排上的井然有序與清晰度，《海上花列傳》仍屬上乘。

¹⁷ “時間是在政治過程中通過借用、制度化和合法化而成形的”。（【美】司徒琳主編、趙世玲譯，2009：25）西方管理者在晚清上海租界實施新時間制度及各種有別於其它地域的法令、措施，某些方面來看也極可能是一種將霸權合法化或制度化的政治手段。

¹⁸ 鐘錶和其製造技術在明代就已透過傳教士傳入中國境內，只是當時的中國社會情境還未能提供鐘點制廣泛發展的機會和空間。（張書華，2008：10）可以想象鐘錶在當時很可能仍屬於貴重稀有之物，是只有上流階層才能擁有的奢侈品，還不曾流入平民百姓間；但到了19世紀初，中國本土就已開始發展鐘錶製造工業，出現了许多本地鐘錶匠，消費階層也逐漸下移。（巫仁恕、康豹、林美莉主編，鄭揚文著，2010：43）



圖三：圖文來自晚清畫報《點石齋畫報》。圖上的文字說道：“就其大者言之，如滬上法工部局，徐家匯、虹口天主堂、學堂、跑馬廳等處，皆有大自鳴鐘按時錘擊，……近日新造鐘塔一座，屹立中央，高聳霄漢，並向外洋購運大鐘安設其上。……每錘擊時，臨風送響，如周景王之無射，噌吰鞀鞀。……”（陳平原、夏曉虹編註，2001：281）特別的是，作者以中國歷史人物的事跡來形容西洋自鳴鐘聲的響亮，這或許可視為傳統思想與外來文化之間的相互對話。

從《海上花列傳》可發現小說人物對新式時間的依賴，說明嚴格而精準的時間劃分與衡量方式此時已深入滲透了租界日常生活。如第一回樸齋訪舅，談話間“只聽得天然幾上自鳴鐘連敲了十二下，善卿即留樸齋便飯，……”（【清】韓邦慶，1993：4）十二聲鐘響說明到了十二點鐘午飯時間。第三十二回，“子富見壁上掛鐘敲了十下，因告訴翠鳳明晨有事，要早點轉去睡覺。”（【清】韓邦

慶，1993：228）此二處可見海上大部分人的生活作息和方式已同新的時間觀念同步。第十六回，李實夫打算離開住家野雞¹⁹諸十全住處時，“身邊摸出表來一看，已是十點多鐘，遂把兩塊洋錢丟在煙盤裡，立起身來。”（【清】韓邦慶，1993：111）這說明鐘錶在當時趨於普遍，變得更為輕便，可隨身攜帶。是類例子在《海上花列傳》中比比皆是，由此可知，時間的作用在晚清上海租界不再只是作為中國傳統文化習俗中的“禮拜儀式文本”²⁰（【美】司徒琳主編、趙世玲譯，2009：231）。

除了自鳴鐘、掛鐘等物，《海上花列傳》描寫一般妓院裡提供的鴉片、俯拾皆是的玻璃製品諸如大洋鏡、保險燈、玻璃窗和各種家常裝飾物，以及其他出現在故事場景的西洋大小物件，（參附錄：表一）小說中的人物顯然已對這些租界常見的舶來品慣以為常，即使是作者描述這些器物的語氣也是平淡的，並未流露出誇張稀罕、少見多怪的態度。這在一方面表明了西方器物在十里洋場上已是包括妓院在內許多場合常有的擺設物件，如穿衣鏡或必需品如玻璃燈等；除了第六回合中敘述亨達利洋行內部空間（洋行在作者眼中乃是匯合了異域文化中一切未知與奇異面貌的地點？）和第五十二回一笠園貌似價格不菲的一套千里鏡/望遠鏡設備，側面點出園主齊韻叟的闊綽。²¹值得注意的是最頻繁出現在小說中的物品——鴉片煙。鴉片煙與各種洋貨之所以能在十里洋場普及

¹⁹ “有種婦女，為生計壓迫無法自立，秘密賣淫，不願與其他野雞為伍，而實際上又不能不效野雞的賣淫；大家因為他形式上像良家，實在是娼家，便把他叫做住家野雞。”（王無為編，1920：31）

²⁰ 梅歐金〈“天主實義”在福建：在兩個世界、兩種時間之間〉（載於《世界時間與東亞時間中的明清變遷（上卷）：從明到清時間的重塑》）一文中對中國傳統文化中的時間概念作出了說明，認為中國傳統時間觀是儀式性的，作者以古代曆書為闡述點，指出曆書的主要作用並不在於“度量絕對的時間”而是以陰曆記載各種禮拜儀式，提醒人們履行這些年年循環的重要禮儀，如農作時段、節慶、祖先祭拜等。

²¹ “琪官道：‘正經要賞月，耐阿曉得啥場花？來裡志正堂前頭高臺浪。有幾花機器，就是個看亮月同看星個家生。有仔家生，連搭仔太陽才好看哉。看仔末，再有幾花講究。俚哋說：同皇帝屋裡觀象臺一個樣式，就不過小點。’”（【清】韓邦慶，1993：377）

並獲得廣大市場，主要是因為這些洋貨成功地本土化或能夠滿足當地消費者的慾望，“只有在符合並提高現有的生活方式時，風行才可能轉化為需求，也只有有在這種情況下，市場才會出現。”（巫仁恕、康豹、林美莉主編，鄭揚文著，2010：45）尤其在十里洋場這個交際活動頻繁與娛樂業繁茂的都市，鴉片在各個社交場合與消閒場所出現並成為廣受歡迎的附加消費品，加上當時只有上海租界是中國唯一准許吸鴉片煙的地方，上海妓院裡頭（書寓、堂子、花煙間等）更是不間斷地為來逛窯子的冶遊者供應鴉片，²²《海上花列傳》裡大量章回不時出現吸食鴉片的場景。

第十九回描寫到小說人物對西式飲食文化的模仿，吃西餐在當時屬於時尚之一。回中描繪眾人齊聚在半老倌人屠明珠書寓為巨賈黎篆鴻慶生，文字對其中西合璧的豪華“五幢樓房”²³及裡頭進行的活動有較細緻的描述：

東首三間：當中間為客堂；右邊做了大菜間²⁴，粉壁素幃，鐵床玻

鏡，像水晶宮一般；左邊一間，本是鋪著騰客人的空房間，卻點綴

著些琴棋書畫，因此喚作書房。……在亭子間搭起一座小小戲台，

簷前掛兩行珠燈，台上屏帷簾幕俱系灑繡的紗羅綢緞，五光十色，

不可殫述。又將吃大菜的桌椅移放客堂中央，仍鋪著臺單，上設玻

²² “上海的妓院，都是可以公然吸鴉片的地方。……吃鴉片在別的地方吸是犯法，在上海妓院裡頭吸，就不犯法。所以歷來在內地沒法吸鴉片的人，差不多都以上海妓院為安樂窩。……租界許人吸煙。”（王無為編，1920：87）由此可見彼時上海租界的妓院往往提供鴉片以吸引更多癮君子上門尋歡作樂。

²³ 張愛玲註：“即樓上五間，樓下五間的二層樓房。當時一樓一底稱一幢。”（【清】韓邦慶著，張愛玲註譯，2009：217）

²⁴ “大菜”指西式餐飲。

罩彩花兩架及刀叉瓶壺等架子，八塊洋紗手巾，都折疊出各種花朵，

插在玻璃杯內。（【清】韓邦慶，1993：131-132）

除了擺著琴棋書畫的書房和戲台，樓房裡多為西洋陳設。西式餐宴會的洋氣擺設之外，最引人注目的是佈置得如神話中“水晶宮”般耀眼華麗的大菜間，側面說明屋中使用了大量形形色色的玻璃製品作陳設。晚清時，玻璃雖在內陸地區還不十分普及，²⁵但從《海上花列傳》中可知玻璃在上海租界這塊特殊的沿海地區內，至少已成為一般長三書寓與么二堂子中家具與房內擺設重要的一部分。文中沒有提到屠明珠書寓是否有玻璃窗，但屋內採光足夠這點就已點明這所房子的窗子乃是採光性強的玻璃材料。²⁶

文字敘述完成了整體大空間的描寫後轉而聚焦於席間食品，列出了許多精緻的洋式點心飲料，“十六色外洋所產水果乾果糖食暨牛奶點心，裝著高腳玻璃盆子，排列桌上”；屠明珠親自為黎篆鴻剝的“外國榛果、松子、胡桃”；席終各人又“各用一杯牛奶咖啡”。（【清】韓邦慶，1993：132-133）在洋味如此濃重的氛圍空間中，黎篆鴻一批人在臺下看的卻是獨具中國特色的毛兒戲，並且還在吃大菜的過程中不停斷進行演出；尤值得注意的是，儘管說是吃大菜，但餐宴中八道大菜僅提起的三道“元蛤湯”、“板魚”和“芥辣雞帶飯”都不是西方菜式，而是廣東風味的粵菜。（陳永健，2007：42）西方形式與東方內涵的互相套取由此可見一斑。屠明珠書寓內部的華麗空間可說是代表著上流階層的

²⁵ 小說中的書寓、堂子甚至是住家野雞的家具擺設中多備有大洋鏡、玻璃窗、玻璃杯、玻璃燈等等的玻璃製品，大概主要是為了給客人奢華及舒適環境，以對之留下良好印象；這一方面也看出這些用於房屋建築與室內擺設的玻璃物品，在晚清十里洋場屬於時髦家具。

²⁶ 清末時期，北方區域諸如北京的許多百姓家中仍舊採用牡蠣殼製成的“蠣殼窗”或是紙糊的窗戶，採光不足，無法使充分的光線照入室內，而人們似乎也對生活在陰暗居室中習以為常。（曹南屏，2012：86）

奢侈以及晚清上海洋場的主流文化風尚。但這種華麗氣氛不是僅僅由時人孜孜追求的西方流行時尚、生活方式、文化觀念所能單獨建立起來的，必須首先將它放置在所謂舊文化的語境中，互相對話、磨合進而交融後產生的一種既不是西方原貌也不同於本土文化的都市文明。《海上花列傳》發展故事的空間便展示了這樣一幅獨樹一幟於當時其他城市的現代化景觀。



圖四：圖自《飛影閣畫冊》。晚清上海畫報中有許多類似的吃大菜場景，《海上遊戲圖說》中也有一幅構圖相似的插畫。圖中一名穿著華麗的妓女正拿著刀叉學習西人的用餐方式，也能發現時鐘、玻璃掛燈、西式爐灶、窗簾以及高背靠椅等西方器物，與東方面孔的妓女們並置一處相輝交映，甚為生動有趣。（陳平原，2014：9）

所謂“新”絕對無法完全擺脫“舊”而成為霸權者——中國數千年沉澱下來的文化不會如此輕易徹底地被連根拔起。西洋物件在上海租界這個獨特的現代文化空間經歷社會接受進程的同時，也意味著它們經歷著本土化、日常化的過程。我們可以發現書中涉及西方器物的描寫，往往如影隨形地帶著中國文化的影子。如第五十九回方蓬壺朗誦詩句時戴著一副玻璃眼鏡，但突顯的卻是其舊文人學究氣的俗不可耐，而不是時髦味兒；王蓮生送給張蕙貞的戒指上刻著“雙喜雙壽”的字樣，而戒指是西人慣常的訂情之物。李歐梵先生曾說傳統和現代交雜結合締造出了“世紀末²⁷的華麗”——一種創造文化的動力，造就了中國現代文化。（李歐梵，2005：65）幾番詳讀《海上花列傳》，確切印證了這番豪言壯語——韓邦慶筆下展現的故事表演舞臺，正是一種新舊話語相互交流、妥協之下，共同編織出的一幕世紀末的華麗景象，它的華麗既不是純粹的崇新、西化，也不是自困自的墨守成規心態，卻是兩種文化話語交合誕生的產物。

第二節、公共空間與消費空間之關係

公共空間(public space)是一個相當廣義的概念，不僅僅是物化範疇，它是“在社會與國家之間人們實現社會交往和文化互動的場所”（許紀霖等著，2007：5），並不同於公共領域(public sphere)，雖則兩者都是公眾共享的；後者指的是對公共權力的批判性領域。換句話說，公共領域是處於市民社會與國家權力之間帶有批判意識的公眾輿論空間，與本文將論及的公共空間是不一樣的概念，儘管公共空間有構成公共領域的可能性。《海上花列傳》的公共空間展開於上海繁華租界，在這個新事物氾濫的都市空間內，中國人仍保留著一定程

²⁷ “世紀”與年、月、時、分、秒等諸類的時間觀念最初是從西方引入中國的。

度上的舊習，這其中包括娛樂活動的方式和場所。海上西人有他們本身專屬的公共空間，如外國戲院、公家花園、總會；中國人亦有茶樓、大眾花園、妓院、戲園書場、各式菜館等，興盛無比，從小說中對這些消費場合的描述不難想像彼時滬上豐富奢靡的生活。

繁華的上海租界基本上是個“陌生人社會”（許紀霖等著，2007：12），租界內的寄居者幾乎來自國內各地，多元人口和不同文化背景決定了租界的複雜社會結構。雖然傳統社會關係對歷史本源有著強烈的依託和歸屬感，人與人之間的親疏看重的是自然發生的血緣、地緣性，但來到上海租界這五方雜處的都市生活空間後，人們就失去了這種天然的依賴根基，不得不靠自己獨立建構新的關係網絡以立足腳跟，因而都市公共空間可說是由公共人際關係建構起來的。

另外，海外學者布迪厄曾提出建構社會空間的場域、資本和慣習三個相聯因素，認為場域是“在各種位置之間存在的客觀關係的一個網絡(network)，或一個構型(configuration)”（【法】布迪厄、【美】華康德著，李猛等譯，1998：133），在這由無數個空間場域組成的客觀關係結構中，參與者在當中互相爭奪有限的並具有價值地位的資本，以使他們自身在該場域中發揮一定的權力功效。慣習在場域中作為“集體的個人化”，也就是在特定場域中由社會群體共同實踐的行為模式，是“某種社會關係的歷史系統內在固有的，並因此超越了個人”（【法】布迪厄、【美】華康德著，李猛等譯，1998：19）。在十里洋場的龐大經濟場域中，資本和慣習皆發揮了一定的作用，因使上海租界這個個體頻密相互交往的公共空間更形複雜。

清末上海租界都市的公共空間巧妙提供了人們能夠實踐公共交往的活動場域，並在這種帶有目的性的交往中扮演重要的社交、中介功能。從來只要社會有某種迫切的需要，各種對應的結果就會隨之而生。都市人需要特定空間進行人際交往，這種需求為消費場所提供了一個崛起的關鍵條件。消費空間的樞紐性功能在於它具有凝聚作用——能夠在特定的空間範圍內，將都市社會各個角落或階層的群眾聚合到一起，提供經營人際關係的地點場所，小說中不乏此類空間的描述。值得注意的是，哈貝馬斯曾在其著作中說明了歐洲早期資本主義的形式特征，他指出：“這種資本主義一方面強化了封建等級制度的統治關係，一方面又釋放出了一些因素，有朝一日將消解這些統治關係。”這裡所提的潛在消解因素是指商業經濟上一種新興的交換關係，即他所說的“商品交換”及“信息交換”。（【德】哈貝馬斯著、曹衛東等譯，1999：14）這種社會情況恰與清末的上海租界相似，其時上海租界已成為各種商業力量匯集的繁榮之地，而操作商業機制的便是商品和商業信息的互相交換。這種交換關係的過程必須要有合適的公共場域來實踐、進行，在進行過程中又無可避免地需要以社交應酬作為調和劑，而具備多項娛樂功能的妓院恰好提供了這種需求。

《海上花列傳》大量場景或情節都在妓院中進行，形形色色的人物聚集在這個空間裡一起花天酒地、交際應酬，在桌底下交換各種商業資訊。妓院在空間上給予來者一種私密封閉的隱密感，使客人能放鬆地進行各種交際活動，高級妓女“長三”招待客人的書寓更是具有日常般的家庭氣氛，雖然它仍是屬於大眾的開放性空間。小說中充滿生活氣息的妓院空間甚至不帶有任何狹邪

作品中常有的神性描繪，²⁸在這個空間中活動的妓女狎客、大姐娘姨、老鴇、相幫等青樓相關人物也都褪去了傳奇光彩，一如普通人般庸庸碌碌地為生活煩惱操勞，那些風花雪月、才子佳人的絕美浪漫橋段在這一小說敘述的有限空間內消失無蹤。

巫仁恕先生於〈晚明的旅遊風氣與士大夫心態——以江南為討論中心〉一文中指出，明清時期的江南士大夫與友人出遊時，就有攜妓隨行以提高旅遊興致的習慣；清代中期時就有不少喜好冶遊的江南文人，到城市旅遊時往往會在風月之地流連數日方去。這種冶遊風尚延續到清末上海時，陡然改變了它的商業形態——更多地從開放空間轉移到封閉空間中進行，²⁹雖然這些妓女偶爾也會陪客人坐馬車、遊花園，但主要還是為了將自己作為展示品為拉生意造勢“做廣告”。³⁰

從《海上花列傳》可了解到各色人物一起在妓院吃酒是極平常的交際方式，如在妓院裡辦慶壽宴、餞行等各種群體活動也是十分尋常，從一個應酬場合緊接著轉檯到另一個場合上赴會更是常見；這似乎已成了滬上交際的慣性模式，足見青樓作為公共交往空間的日常性。在這個空間裡，人們盡情施展交際手腕，建立並經營他們的公共關係網絡以達到某種利益目的。如同小說中朱藹人這個公共場合上的一流交際人物，充分地利用了高級妓院空間為他的小兄弟朱淑人

²⁸ 前期不少狹邪作品所描述的青樓院落常帶有仙境般空幻飄渺或清幽雅緻的氛圍。慕真山人（俞達化名）著於光緒四年的《青樓夢》中就多有這類描寫，如以“洞天中重門”形容妓女房門（【清】慕真山人，1994：48），此外還有各種對青樓仙居般環境的形容文字，此處不贅。

²⁹ 黃式權《淞南夢影錄》：“滬地少水，畫船蕭鼓諸勝，概付缺如。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：100）

³⁰ 呂文翠先生在〈海上新傳奇〉一文中以《海上花列傳》為文本，對這種“自我扮演”的現象有深刻分析。

鋪路，處處巴結杭州巨商黎篆鴻，特意在屠明珠書寓為他籌備奢華無比的壽宴，替他叫了十幾個局坐鎮，諂媚至此，也是為了攀結豪門親事。³¹

小說中妓院作為十里洋場中最受矚目的空間場域，是具備綜合特性的聲色之地。第四回沈小紅讓大姐阿金大到聚豐園去叫了一道“蝦仁炒麵”與王蓮生同吃，第五回與第十九回也各有王蓮生、李實夫在妓院叫外賣的情節；在某些時候妓院也充作賭場；³²還能聽唱曲、打茶圍、叫乾濕等³³；日常裡也提供水煙、鴉片煙，可見其身兼飲食、娛樂、休閒、社交於一體的多功能場所。從小說人物在妓院的各種活動中，可以發現妓院所提供的情色消費服務基礎上，交際是份量極重的一項附加功能，換句話說，它更多地提供了一種空間上的消費。³⁴也因此它需要多樣化的娛樂休閒服務，以作為這種社交性能的輔助。

《海上花列傳》從各階層的人物以及妓院的多變支流中，印證了妓院這個公共空間在當時的廣泛需求。³⁵李實夫性慳吝，對花大錢做長三、叫長三的局不以為然，情願避開社交應酬以免掉這些花費，寧可去消費廉價的野雞。這也說明當某種消費空間成為廣泛接受的社交場所後，將無可避免地產生分化以應都

³¹ 葛元煦《滬游雜記》：“看戲飲酒書小紅紙傳妓曰叫局，妓應教曰出局。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：32）召妓時，在一張紅色卡片上寫上妓女的名字和寓所，派妓院相幫去邀請到場，名為叫局。

³² 長三尤如意、楊媛媛的書寓經常是李鶴汀、周少和、吳松橋等好賭之徒的聚賭場所。

³³ 只有么二堂子可以叫乾濕，長三書寓中沒有。〈青樓十二則〉：“叫乾濕，獻瓜子、水果各一碟，亦名‘上局’。惟么二有之。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：32）

³⁴ 從王鴻泰先生〈從消費的空間到空間的消費——明清城市中的酒樓與茶館〉這篇文章中，他認為當某個消費空間涉及人際關係的營造時，就不應該被視為一個單純的消費空間：它的消費“空間”也包括在其消費內容中。在經濟條件的配合下，消費空間原本的功能與社交結合，連同後者同時成為被消費的對象，也因此當消費空間漸成人際交往場所時，它的“量”與“質”必然會有所提升，除了類似的消費空間不斷出現之外，其空間型態也會往多樣性、豐富性方面發展——這表現了日常性的消費空間“非日常性”的部分。

³⁵ 長三書寓在當時是高級妓女的“招待所”，么二等級次之，書中還提到花煙間、台基、茶館等下級妓女出沒的公共空間，這些地方的妓女為低層民眾提供較廉價的服務，她們的寓所也能充當社交場所——如小說中的王阿二、潘三、諸十全等。

市各社會階級的經濟條件和需要。小說第十五回從李實夫的視野展開了花雨樓³⁶的空間敘述：

進門登樓，徑至第三層頂上看時，恰是上市辰光，外邊茶桌，裡邊煙榻，撐得堂子都滿滿的。……一轉眼間，喫茶的，吸煙的，越發多了，亂哄哄像潮涌一般，哪裡還有空座兒，並夾著些小買賣，吃的，耍的，雜用的，手裡抬著，肩上搭著，胸前揣著，在人叢中鑽出鑽進兜圈子。實夫皆不在意，但留心要看野雞。這花雨樓原是打野雞絕大圍場，逐隊成群，不計其數，說笑話，尋開心，做出許多醜態。……那野雞只道實夫有情於他，一直蹓到面前站住，不轉睛的看定實夫，只等搭腔上來，便當乘間躺下。誰知恭候多時，毫無意思，沒奈何回身要走。卻值堂倌蹓起一只腿，靠在屏門口照顧煙客，那野雞遂和堂倌說閒話。不知堂倌說了些甚麼，挑撥得那野雞又是笑，又是罵，又將手帕子望堂倌臉上甩來。……（【清】韓邦慶著，1993：107-108）

³⁶ 茶館名稱。《淞南夢影錄》對晚清上海租界規模最大的茶館“第一樓”內部的論述與花雨樓的空間非常相似：“計上、中二層，可容千餘人，別有邃室數楹，為呼吸煙霞之地。下層則為彈子房，初開時，聲名藉藉，遠方之初至滬地者，無不趨之若鶩。近則包探補役，娘姨姘頭，以及偷雞剪綰之類，錯出其間。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：109）可見清末時的茶館在滬上的發展，在純粹的喝茶休閒附加了更多符合大眾化水平的娛樂功能，以吸引更多顧客來源。

花雨樓擁擠雜亂的內部環境，說明了這一公共空間的大眾化特性——同時也含有一定的危險性——各層階級、各式各樣的人物混處其間，關係更形複雜。堂子雖具社交功能，但還是屬於資產較為豐厚階層人士的公共空間，³⁷茶館的低消費空間畢竟提供了數量眾多的庶民在經濟能力所及範圍內休閒交際的場所，³⁸具有相當程度的日常性和普遍性，從小說裡便宜的野雞、流動小販錯落此間正說明這個空間擁有大量客群，生意機會多。也正因為其大眾化的商業性質，所以它能在互相交往的民眾生活中扮演著不可或缺的重要角色，小說兩處提到的“吃講茶”³⁹即是一例。

韓邦慶描寫十里洋場時，顯然是通過個別人物在彼時上海租界異於傳統社會的地位階級特征，分別展開這海上繁麗奪目和破絮醜惡的兩重面貌。倘若說羅子富、葛仲英、王蓮生等富貴人物在小說中承擔起了展現十里洋場光鮮亮艷面貌的作用，那麼描述趙氏一家、張小村、吳松橋、周少和等底層人物的生活抉擇與遭遇，卻流露出韓邦慶對這城市高消費公共空間的真切感受，猶如兩條交纏脈絡相互穿插在小說敘述中；或可說前者娓娓道來作者的現代城市生活經驗，那麼從後者身上體現出來的，則是其看待這種經驗的心態立場及思想層面——作者個人的道德感傾向。

³⁷ 從小說裡可以得知，沒有一定的經濟能力難以消費得起長三和么二。除了每年三次的節錢以外，叫局、辦檯面、住夜等累積的消費量就已非常可觀，更遑論花在妓女服飾頭面上及其他各項開銷所需的洋錢了。

³⁸ 池志澂《滬游夢影》：“夫別處茶室之設不過滌煩解渴，聚語消閒，而滬上為賓主酬應之區，士女游觀之所，每茶一盞不過二三十錢，而可以親承款洽，近挹豐神，實為生平艷福。昔歐陽公雲：‘醉翁之意不在酒。’而滬上之飲茶亦不在茶。此茶室也，亦游滬者必有事也。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：153）

³⁹ 第三十七回王阿二勒索趙樸齋，威脅道：“月底耐勿拿來末，我自家到耐鼎豐裡來請耐去吃碗茶！”（【清】韓邦慶著，1993：270）第六十四回趙二寶責怪娘姨阿虎惹禍上門，阿虎厲聲道：“癩頭龜自家跑得來，勿是我做個媒人，耐去得罪仔俚吃個虧，倒說我勿好！明朝茶館裡去講！我勿好末，我來賠！”（【清】韓邦慶著，1993：473）張愛玲註：“在茶館‘吃講茶’，請流氓出面評判曲直。”（【清】韓邦慶著，張愛玲註譯，2009：55）

《海上花列傳》的故事主線系以趙樸齋到上海謀生為始，並以樸齋胞妹二寶的驚夢作結，看得出作者對之的重視程度；趙氏兄妹期間在滬上經歷交陳於其他人物的故事中，述說著異鄉人風起浪落的心境和都會境遇。小說中展示著海上狎客娼妓日常形形色色時髦的娛樂消閒活動，在在說明了 19 世紀末的新式消費文化已幾乎淹蓋了這座都市每個角落，這些消費行為與當時上海租界社會上普遍瀰漫著的奢侈風氣脫不了干係，形塑著紙醉金迷的城市印象。林麗月先生在論及晚明學者陸楫的崇奢思想時指出：“風俗奢靡有其先決條件，也就是說一個社會要有相當程度的經濟發展，並且處於繁榮的現狀（工商發達），人民才‘奢’得起來，反之，則非‘儉’不可。”（中國明代研究學會編，2001：127）而晚清時作為商品經濟興旺同時又是繁榮貿易口岸的公共空間場域，上海租界確實符合形成奢侈消費風氣的條件。⁴⁰

《海上花列傳》人物平日裡的活動幾乎圍繞於嫖妓、打茶圍、坐馬車、游明園、上飯館、碰和吃酒、戲園看戲等，作者如數家珍般緩緩在這些消閒活動中鋪展故事情節。我們看到了充滿享樂奢侈的都市生活——事實上，這座海上都市熱鬧繁華的空間形象可說是因著這些揮霍無度的娛樂消費上建立起來的。韓邦慶在描寫一對對俗塵男女的情感糾纏時以十里洋場奢華流行的新型娛樂消費文化作為敘述背景，在其平淡筆調下呈現著仿佛司空見慣的上海景觀。然實際上作者卻非一味艷羨崇尚奢侈與物質享受，身為傳統士人，他反倒不同於其

⁴⁰ 余英時先生於《中國近世宗教倫理與商人精神》一書中援引明朝學者王陽明對傳統四民論的新觀點，後者認為士農工商各盡本分於其業，無高下之分。余英時先生指出明清社會觀念變遷下商賈的勢力提升、其價值地位受到更多重視；從明代始商人對自己的本業也已多具有自覺意識，甚至能與士競爭。中國傳統文化中以“勤儉”為信條，但到了明清時期這種傳統眼光已有所改變。儘管部分文獻描寫商賈事跡時仍不時提及他們的勤儉習慣，但對於商人的奢豪卻有了新的看法，比方說認同商賈部分奢侈行為如維繫公共關係的消費（嫖妓、娶妾等）及爭取個人權益的爭訟等，並認可行商能致富。文中強調商具有獨立於士、農、工的價值，並且“由於商人自己和士大夫都開始對商業另眼相看，商業已取得莊嚴神聖的意義。”（余英時，1987：150）

筆下耽溺於物質生活的人物，始終保持著冷靜的道德批判眼光，這尤明顯表現在城市中較低階層的人物形象塑造上。

《海上花列傳》要角趙樸齋從鄉下初到十里洋場時顯然很長時間都是個無業遊民。他來到充滿淘金希望的上海租界原因本是為了謀取工作機會，卻毫無抗拒力地沉迷於十里洋場的聲色娛樂中。其胞妹趙二寶投入淫業而使他當上本家⁴¹前，他所憑靠依賴的人無非是娘舅洪善卿、同鄉張小村，除此以外書中時而可見他獨自街上閑遊徘徊的身影或自個兒找樂子的情節。小說首回說他前往租界外南市咸瓜街永昌參店拜訪娘舅洪善卿，恐怕不僅為了見面請安如此簡單而已，心裡多少肯定是希望娘舅幫助他找些可幹的活兒。但洪善卿看似對此不甚熱心，態度模稜兩可：

洪善卿問及來意。樸齋道：‘也無啥事體，要想尋點生意來做做。’善

卿道：‘近來上海灘浪倒也勿好做生意哩。’樸齋道：‘為仔無姆說，人

末一年大一年哉，來哋屋裡做啥哩，還是出來做做生意罷。’善卿道：

‘說也勿差。耐今年幾歲？’樸齋說：‘十七。’善卿道：‘耐還有個令妹，

也好幾年勿見哉，比耐小幾歲？阿曾受茶？’樸齋說：‘勿曾，今年也

十五歲哉。’善卿道：‘屋裡還有啥人？’樸齋道：‘不過三個人，用個娘

姨。’善卿道：‘人淘少，開消終也有限。’樸齋道：‘比仔從前省得多

⁴¹ “本家”指妓院老闆。〈青樓二十六則〉：“本家，開妓館者之稱。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：32）

哉。’說話時，只聽得天然幾上自鳴鐘連敲了十二下，善卿即留樸齋

便飯，叫小夥計來說了。（【清】韓邦慶，1993：4）

這段對白為往後趙二寶與洪氏到海上的後話鋪了墊，側面說明在他鄉人的眼中上海租界的發財寶地形象——雖然幻想最終只遺下破絮的美夢。暫撇此不談，只從洪善卿的話中已隱約感覺到他對鄉下侄兒來上海謀職的不以為然，且以寒暄避開話題。從這番話中的客氣程度全然看不出一點血緣上的親密感，似乎已經預見了接下來的故事發展中，洪善卿對這淪落到山窮水盡的親侄兒冷酷無情的勢利嘴臉⁴²——這當中牽涉到的是財富地位與人際關係的影響，親緣關係在當中絲毫不起作用。

事實上樸齋何嘗不曾試圖建立自己的關係網絡——第三回合他在么二陸秀寶房中擺檯面邀眾吃花酒——但故事發展顯然讓讀者了解到席後沒有任何人繼續與樸齋維持長久的交往關係。趙樸齋第二次在聚秀堂陸秀寶處擺酒，請帖到了洪善卿手中時，洪善卿道：“我倒閒架來裡。也只好勿去。”（【清】韓邦慶，1993：82）拒絕邀約以免尷尬，是因曉得趙樸齋既無工作也沒多少錢財揮霍，知道他遲早要吃虧，不如少點接觸。究其根本原因還是出於資本匱乏的緣由。無論從財富、才能、名聲各個方面來看，樸齋皆無一可取之處，吃虧也是必然。⁴³

第十三回中樸齋已是手頭銀兩無幾了，作者並不直寫他的窘迫，而是從秀寶央他買戒指這件事上著筆，寫他掏不出洋錢，只好一邊設法敷衍，一邊設法

⁴² 洪善卿在小說中被形繪成一名勢利虛榮的小商人形象，當趙樸齋經濟拮据流落街頭時，洪善卿便強制他返回鄉下，原因是怕這個不成才的外甥給他“坍臺”。

⁴³ 許紀霖先生指出了資本的三個方面：經濟資本、文化資本（知識性賦予的資格）和社會資本（擁有穩定、廣闊的公共關係網絡）。這三種資本形式作為一種手段，讓處於公共空間的人們用以互相爭奪極有限的“象征資本”——名聲、成就感、高高在上的地位。

要借款以保住秀寶的歡心，卻被善卿說破：“耐就拿仔戒指去，秀寶末只當耐是鏰頭，阿會要好嘅！”第十七回寫出樸齋在花煙間流連遭流氓毆傷，在仁濟醫館中透露出他拖欠客棧房飯錢，全部家當只剩下一件長衫的事實；第二十四回寫他的落魄模樣，仍不願離開海上繁華，偷偷從回鄉航船上溜回十里洋場；第二十八回樸齋淪落到當人力車夫的境地，正像二寶所說的：“……俚定歸是捨勿得上海，拉仔個東洋車，東望望，西望望，開心得來！”（【清】韓邦慶，1993：209）然二寶何嘗不是如此？故事敘述二寶攜老母到上海尋親，從敘事時間四月十七日到五月十六日之間，竟在來到上海短短一個月內便走入娼妓一業，陷入十里洋場的魅影中——這使趙氏兄妹在短時間內嘗到了錦衣華奢的滋味，最終卻也如一場美夢般快速破滅。這也側面提供了讀者一個訊息：上海租界社會的俗奢空間帶來的消費機制造就了大量商業生機和就業機會，⁴⁴如同鄉的張小村便是在“大生米行”裡謀得一職，吳松橋則在“義大洋行”裡充當西崽僕役，閒來時還常在娛樂場合一起碰和玩樂。

除了曲折的海上沉浮墮落歷程，必須強調小說中趙氏一家對物質生活的感受和心態轉折層面——這其中幽微而細膩地傳達了作者看待海上俗奢的態度。洋場上但凡有錢有閒的新興階層，消費在各種休閒娛樂場所上往往是麻木慣常的，因而王蓮生可以花大筆洋錢為么二張惠貞調頭到書寓同時又“養”著長三沈小紅，黎篆鴻吃酒時可以不眨眼地連叫四個局；豪奢消費在他們而言又是一種必然的社交手段。然而對一般較低階級來說，追求奢侈的物質感受不僅為了滿足著感官慾望，往往也反映著某種社會認同的心理。

⁴⁴ 晚明以來，在反對奢侈的主流論調中，部分持相反意見的士人提出了“奢易為生”的觀念，認為奢侈消費有助於小民生計。換言之，公共場域中多樣化的、頻密的消費行為其實助長了社會經濟和工作機遇。可參考林麗月先生相關文章〈晚明崇奢思想隅論〉。

韓邦慶描寫二寶的心理轉折尤其精彩，在人物形象塑造上著筆，從二寶言談舉止的小細節中，勾勒出其城市感受、心態的演變，內心演變是導致其墮落的最大原因——作者以此達到其道德批判目的。且看二寶初至海上時，心裡對這個繁華之地抱持警戒，不斷催著眾人同返鄉下。但隨著待在洋場中的時日漸久，遂逐漸被異於鄉土社會之嶄新城市空間中各種華麗炫目的物質誘惑所吸引。第二十九、三十回中，二寶從不願滯留到心甘情願受城市浮華與物質慾望牽著鼻子走，最後搬入“瑞生阿哥”的房子，每一步皆離墮落越來越近。第二十九回施瑞生獻殷勤邀秀英二寶坐馬車，二寶扭捏不願同去，向秀英埋怨道：“耐生來無啥要緊，熟羅單衫才有來浪，去去末哉；我好像個叫花子，坍臺煞個！”（【清】韓邦慶，1993：209）彰顯了二寶在洋場這個物質化空間中的自卑感；秀英二寶游明園回來後，“各述明園許多景致，並及所見倌人、大姐面目衣飾，細細品評。”（【清】韓邦慶，1993：211）照相樓拍照、大觀園裡看戲、買華衣香水、吃大菜，此時的二寶幾乎已墜入了感官享樂的套索。兩人對倌人妝容衣裝評頭論足，一方面說明她們代表著時尚流行的櫥窗，一方面說明秀英二寶對妓女奢華裝扮的著迷，因此才有後來兩人開始仿效妓女穿時裝畫時妝的描寫。⁴⁵

對於從傳統鄉下空間/鄉土社會移至城市空間的人們，十里洋場的精彩紛呈畢竟不同於鄉村的淳樸無華，新式公共空間在鄉下人眼中充滿著未知的新奇和從未享過的物質豪奢。作者敘寫二寶海上經驗的大起大落，乃是站在人物立場上進行發揮，韓邦慶的城市文化批判方式並非對人物加諸指責，而是以憐憫的眼光看待筆下人物，緩緩述說著這“城市的罪惡”。小說結尾寫二寶在夢中實

⁴⁵ 第三十一回：“秀英、二寶新妝未成，並穿著藍洋布背心，額角邊又起兩隻骨簪攔住鬢髮，聯步進房。……秀英、二寶打扮齊整，各換一副時式行頭，奉洪氏陪瑞生閒談。”（【清】韓邦慶著，1993：221）

現了她朝思暮想的美好未來，卻在一群鬼怪的圍撲裡驚醒。韓氏以驚夢否定是類狹邪小說浪漫幻想之時，給讀者留下了一絲惆悵無奈的痕跡——生活，畢竟如此真實而殘忍。

趙二寶身上的複雜個性其實早就預言了她的命運：其本性質樸天真因而易受物質誘惑所影響，且兀作清高，集率直天真與虛榮高傲於一身。正因如此二寶輕易便掉入洋場的眩迷色彩中無法自拔，步上樸齋後塵；雖然短時間內過上了奢靡的生活，但其天性本就不適合這看似華麗實則危機四伏的都市公共空間，不擅圓融交際，單憑一骨子傲氣和“人家人”氣質在煙花巷闖蕩。第六十四回，趙二寶因不願小心伺候流氓地痞賴三公子而開罪了對方，遭到毒打狠踢，在場的華鐵眉代為求饒方才停下，但二寶卻吞不下這口氣：

二寶想起無限委屈，那裡還顧性命，奮身一跳，直有二尺多高，哭著罵著，定要撞死。賴公子如何容得如此撒潑，火性一熾，按捺不下，猛可裡喝聲：“來！”那時手下四個轎班四個當差的都擠到房門口垂手觀望，一喝百應，屹立候示。賴公子袖子一揮，喝聲：“打！”就這喝裡，四個轎班、四個當差的，撩起衣襟，揎拳捋臂一齊上，把房間裡一應家伙什物，除保險燈之外，不論粗細軟硬，大小貴賤，一頓亂打，打個粉碎。（【清】韓邦慶，1993：472）

小說中描寫了三次倌人應付賴三公子的情節，比起姚文君的機智圓滑、孫素蘭的低眉順眼忍氣吞聲，趙二寶的傲然倔強只愈加顯得她不懂得妓院規矩、不會觀察形勢與交際應酬之道，正如娘姨阿虎所說：“賴三公子個客人，耐勿做，耐做啥個生意嘎？”（【清】韓邦慶，1993：471）

《海上花列傳》藉由小說人物闡發作者本身的道德傾向，值得注意的是小說對海上新式文化的批判眼光挾帶著“來自鄉土社會培育的道德感情”（趙園，2014：222），也就是說韓邦慶看待都市奢侈消費的態度包含著某種矛盾：一方面沉醉於都市公共空間你來我往、高度消費性的物質生活，一方面又對淳樸的鄉土社會抱著一絲絲心靈上的懷念和嚮往：一方面以老上海的世故之態敘說著洋場上的所見所聞，一方面又不以為然地批判這海上都市令人迅速墮落並迷失本性。這或可說是彼時長期受傳統道德思想熏陶的文人作家身上固有的、普遍的價值取向。

第十四回，張小村道：

來裡上海場花，只要名氣做得響末就好。耐看仔場面浪幾個人，好像闊天闊地，其實搭倪也差勿多，不過名氣響仔點。要是無撥仔名氣，阿好做啥生意嘎？就算耐屋裡向該好幾花家當來裡也無用碗。耐看吳松橋，阿是個光身體？俚稍微有點名氣末，二三千洋錢，手裡搵出搵進，無啥要緊。我是比勿得俚。價末要有啥用場，匯劃莊浪去，四五百洋錢，也拿仔就是，耐陸裡曉得嘎！（【清】韓邦慶，1993：96）

吳松橋在賭界名氣大，所以能夠“二三千洋錢，手裡掙出掙進，無啥要緊”，看在張小村稱羨的目光中，莫不是個成功之道。直到樸齋在洋場上翻了幾個跟斗後，漸漸主動結交了小王、夏餘慶、華忠這批新朋友，皆與之有著相似的社會地位；⁴⁶且不再與同鄉張小村、吳松橋往來，跟洪善卿之間業早早斷絕了關係。這是否能夠說明趙樸齋（代表十里洋場中許許多多類似背景情形的人）從鄉下人蛻變為上海人的過程，也象征了都市空間的個體與傳統社會之間關係逐步性的斷裂、離散？

從《海上花列傳》可以發現公共交往空間佔據了人物大部分的日常生活，超過個人私有領域——家庭生活。小說中，家庭空間仿佛是個永遠的缺席者，取而代之的是家庭氣氛濃郁的長三書寓。第二十五回洪善卿與陳小雲談了幾句生意經後，“詞窮意竭，相對無聊”（【清】韓邦慶著，1993：176），對坐沉默無言，仿佛兩個彼此熟悉的陌生人，只有在眾人喝酒劃拳的檯面上、應酬作樂的消費場中，才能重新熱絡起來。⁴⁷在這個佈滿交際網絡的都市公共空間中，傳統社會唇齒相依的親密性，在你來我往的虛假關係中猶如遭到了遺棄。

⁴⁶ 這三人皆是管家級別的人物：小王為史天然管家、夏餘慶為齊韻叟管家、華忠為華鐵眉管家。趙樸齋雖說是趙二寶書寓的本家，但他的工作內容不外乎跑跑腿、管管下層事務，身份地位如同小管家一般。

⁴⁷ 張愛玲：“在全國最繁華的大都市裡，這兩個交游廣闊的生意人，生活竟這樣空虛枯燥，令人愕然慘然。”（【清】韓邦慶著，張愛玲註譯，2009：319）除去日漸模式化、表面化、看似精彩的公共交往生活之外，從這個繁榮熱鬧的都市中退向私人安靜的內心世界時，都市人留給自己的，似乎只有一片慘淡的空白。

第二章、 隱喻的空間

韓邦慶在小說中揮灑了相當的筆墨描寫一笠園此私人園林，可見對其重視之程度，儘管這個與全書主題或整體氣質有所出入的空間，從來是貶多於褒。魯迅對此下了“記敘特詳，但稍失實”（魯迅著，2005：274）的批語；劉半農（劉復）批評一笠園的描寫是個“不能寬宥的毛病”（劉半農著，2001：358），以為韓邦慶平鋪直敘寫一笠園的動機，一來為了表現他心目中的理想人物，再來不過是想要顯耀他得意洋洋的才學之作。王德威先生對《海上花列傳》有開創性的見解，卻對一笠園避而不談；陳永健先生則直截了當地指明一笠園中的詩詞酒令和文人習氣“很誤事”。（陳永健，2007：70）張愛玲將小說翻譯為國語版時大刀闊斧刪去了代表一笠園的精髓——文縷縷的《四書》酒令和詩詞，連帶尹癡鴛作的一篇洋洋灑灑數千字文章《穢史外編》以及在園中表現名士才子形象的高亞白絕多“戲份”也刪卻了。⁴⁸

甚至後來，又有以《海上花列傳》為藍本翻拍的大眾電影《海上花》，將鏡頭對準了長三書寓空間內妓女與妓女、嫖客、老鴇等各色人物之間錯綜複雜的愛恨情仇，可一笠園仍然是消失的空間。一笠園這個大千世界裡的所謂桃花源地，難道僅單純意在滿足作者的才藝表演慾望？它的突然出現，是否真的造成了全書空間結構上的斷裂？

⁴⁸ 張愛玲國譯本《海上花列傳》的〈譯者識〉裡頭解釋了刪除一笠園《四書》酒令和零碎詩詞的原因，卻沒有說明刪除表現高亞白風流狂士特征的某些情節，王曉珏先生在〈租界、青樓與“現代性”症候——閱讀韓邦慶的【海上花列傳】〉一文中對這一點有詳細說明。

第一節、 隱秘性質的追求

書中關於園林的描寫除了官宦私家花園一笠園，便是明園。⁴⁹明園是個可供遊人間來消遣遊樂之所，書中這個公開花園的空間敘述共有四處：第六回葛仲英與相好吳雪香同赴明園，當時已是遊人散盡的時刻，無興而歸；第九回沈小紅在明園“拳翻張蕙貞”，眾遊人駐足圍觀；第回李漱芳撐起病體陪陶玉甫到明園應酬，因李浣芳著涼發燒而匆匆返回；最後一筆在第二十九回趙二寶與密友張秀英初至十里洋場，受施瑞生懷揣目的地邀請到明園遊玩，埋下了對洋場誘惑深入寸土的耽溺與往後自願為娼的種子。

明園的場景敘寫，最使讀者印象深刻的莫不是沈小紅怒毆第三者⁵⁰張蕙貞的鬧劇場面。值得注意的是，這個妓女互毆的場景與同時期的《點石齋畫報》中作為趣聞報導的〈車中鬥口〉圖文有異曲同工之妙，前者不過是後者的“升級版”；顯然這類妓女互相鬥毆的事件在公共花園裡時有發生，沈張爭鬥事件極有可能源於這些社會新聞（抑或作者的親身見聞）⁵¹：

⁴⁹ 據呂文翠先生〈海上新傳奇——從三部‘海上’小說看滬城文化的成熟與轉型〉所言，小說中虛構的“明園”實際上是上海租界的新式公園“張園”（亦名張氏味蕪園）的模擬。（，2009：498）張園是上海第一個仿照西洋花園的風格而建成的公園，中西合璧；內筑有一高大洋房名曰“安塏第”（Arcadia Hall），是當時上海最高的建築，小說中出現在明園中的洋房應是安塏第洋房。（熊月之，1998：73）

⁵⁰ 除了私下包養的姘頭小柳兒外，沈小紅只做王蓮生一人，如今最大的經濟來源被張蕙貞搶走，自然憤怒。安克強認為高級妓女與熟客之間有一種“如同夫婦般的特征”，妓女會希望自己的客人忠誠於自己，若客人與另一個妓女來往，對她來說如同“一種背信棄義的越軌行為，就會在兩個相關的女子之間或是在這個顧客與兩個相關的女子之間引起一場大吵大鬧。”（【法】安克強，2004：61）

⁵¹ 晚清狹邪小說中常出現名妓在張園發生爭執或不愉快的情節，說明公園當時已成為“展示妓界生存競爭和描摹醋海風波的舞台”。（侯運華，2012：42）

前月十九日，偕友登華眾會茶樓，忽街上一片喧騰，齊聲喝彩，推窗睹兩妓車銜尾急駛，前驅者回顧後車，立而指罵，後車人亦起立回罵，勢洶洶，各不相下。維時車聲琳琳然，蹄聲得得然，道旁吶喊聲、拍手聲，嘩然沸然。不辨所罵者何詞，但見啟櫻口，攘皓臂，粉汗淋漓，柳眉橫豎，卻別有一種逸態。（張奇明主編、吳友如等繪，2001：91）

這則軼聞關注的顯然並不是兩妓相罵原因或內容，而是在作為旁觀主體——一大眾群體的觀視中，兩女所呈現出奇異的姿態行為所引起各種“嘩然沸然”的熱鬧反應。同樣地，沈小紅張蕙貞的鬥毆畫面，若將狹窄的專注視線從兩人身上擴展到發生的整個場景空間，就會發現張園這幕廝打叫罵的情景正是在團團圍觀者的注視下，方增添上一抹滑稽鬧劇意涵。⁵²明園本是來者不拒的公共花園，任何階層的人都可以入園遊玩，屬於開放性大眾空間，“釵冠招展，履舄縱橫，酒霧初消，茶煙乍起，比極樂世界‘無遮會’還覺得熱鬧些”。（【清】韓邦慶，1993：60）且不論沈張鬥毆背後的複雜原因，韓邦慶根據自身經驗建構了這樣一個吵鬧嘈雜、大眾化趣味的公共空間，以此烘托出王蓮生沈小紅張蕙貞幾人的醜態，兩女大庭廣眾下出盡洋相、遊人觀劇般拍手大笑，若與一笠園清幽雅緻的環境空間相比，對作者而言，前者愈顯市塵的喧囂煩攘。

⁵² “……蓮生立不定腳，往後一仰，倒栽蔥跌下去，正跌在阿金大的身上。阿珠連身撞去，收札不來，也往前一撲，正伏在蓮生的身上。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。”（【清】韓邦慶，1993：62）

公共花園的出現其來有自，非始於晚清。巫仁恕先生指出，明中葉江南城市的縉紳士大夫在當時就帶動了建築奢華居室與私人園林的社會風氣，並漸漸在城內、外擴展開來。明清時，這些私人性質的園林有些逐漸對外開放，讓一般民眾遊覽，雖然不是完全開放的程度，但已具備了市民公共空間的基本特征，至少從晚明開始，旅遊就不再是士大夫和貴族階層的專屬文化活動，民眾通過廟會、進香等民俗活動達到旅遊目的，而城市附近的風景區域也成了旅遊熱點，且因晚明城市的日趨商業化，庶民的旅遊風氣也隨之旺盛。園林和旅遊在明清之際被視為文人士大夫身份獨特性的外在表征，但到了清末時已在上海租界完全公開化、大眾化，不復再有明確的士庶界限，這導致文人士大夫專屬的帶有私人隱秘性質的空間大幅縮小。

晚清傳統知識分子（包括韓邦慶在內）在上海租界公共空間中所面臨的巨大變遷，主要是在上下層階級的劇烈變更和社會面貌轉換下，文人固有的身份地位和價值之跌墜。他們流泊到這個都市寄居，雖然因環境關係必須主動往外建立新的公共關係，但文人本身內在俱來的私密性/疏離性傾向，⁵³卻又使他們試圖劃分或構築一個獨立於公共社會交往空間之外的私密空間，意圖“從公開場合隱退”（【德】卡爾·曼海姆，2002：224），藉以自我區辨。晚清上海文人普遍的“晚明模式”（呂文翠，2009：317）思潮便是一個很好的證明。如卡爾·曼海姆所說：“不論何處的文人階層，就像馬克思·韋伯指出的那樣，這一階層都表現出私人的知性神入，而與農民社群的狂喜(rapture)形成對照。”（【德】卡爾·曼海姆，2002：225）

⁵³ 張愛玲於《海上花列傳》國譯本後記中分析小說人物之一華鐵眉——作者自視的形象——生性喜靜、“征逐狎昵皆所不喜”（【清】韓邦慶，1993：373），認為這些描寫可看出作者隱約對私密性傾向。

對隱秘性空間的孜孜所求，更淺顯地說，它出於大部分文人一貫雅俗區辨的文化心態，尤其在這個使文人面臨強烈身份定位焦慮及心理壓力的晚清上海租界社會，更急需尋索的一種精神緩解。我們或可認為一笠園的敘述空間是作者以上海租界這個實際存在的地域為據點、憑借想象力建構的異托邦⁵⁴——它不但是韓邦慶心靈上希望的投影，相當程度上更是表征了作者對十里洋場社會世風人心變化與文化逆差的失落心態。福柯在他所提出的異托邦理論論述中說明，異托邦特征之一在於它由兩個極端所構成：它一方面創造了一個虛幻的想象空間，將所有被人類日常生活隔絕在外的空間（space）或場所（emplacements）展現出來；值得注意的是，它同時也仿擬出一個與我們現實生活一模一樣的真实空間。換句話說，異托邦具有虛幻與真實的雙重性質，它透過幻想性空間，曲折地或直接地揭露並反映出真實空間的樣貌。因此在一笠園中，韓邦慶憧憬的文人文化之所有已隨著新時代來臨而逝去的氣質神貌，統統得以在這個異質性空間內呈現；而這在一定程度上又反映或映射出了一笠園與真實空間（上海租界）對立的社會關係，暗示著一切屬於文人士子的輝煌時期在高度商業化的現代都市中已消逝殆盡。

呂文翠先生分析韓邦慶創作心態的過渡衍變時，說明了儘管後者在創作生涯中逐漸產生自身作為西館“報人”的職業身份之覺醒，流露出對社會現代轉型的清楚認識，卻又無法真正擺脫心靈上欲爭取身份認同及處於自我邊緣化（私密性的退隱意識）之間的兩相傾軋。即使後來作者辭去報館之業和幕僚職分，再赴科舉卻再度失敗、晉級為高於一般文人的精英階級夢碎而終斷絕了功

⁵⁴ “異托邦”（heterotopias）一詞及其意涵系從法國學者米歇爾·福柯（Michel Foucault）1967年公開發表的演講性文章“Of Other Spaces”中首度提出，可參考Dehaene, M. 與 Cauter, L. D 所編的論文集《Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society》。異托邦是指一種“在真實的場所中被有效實現了的烏托邦”。（施慶利，2012：32）

名仕夢，然從《海上花列傳》對於一笠園書寫敘述上的細緻程度來看，不難發覺作者並未泯除的傳統文人式理想的嚮往——所有失敗的嘗試經歷都形成了一笠園這個空間形式的構建動機。

一笠園傳統江南園林的濃重色彩迥異於新式公眾園林“明園”，形式上它是半開放的私人花園，只有名士才子、官紳士大夫與世族子弟等輩才能隨心所欲出入其間——也就是說，這個園林空間以人物進出其門的自由程度，規定了它的成員（一笠園同人們）。此異質空間象征著作者心目中至善至美的“文人化園林”（巫仁恕，2008：20），某種意義上它是基於文人文化回歸心態上的自我標榜性建構書寫。一笠園對它所排斥的外人而言是個“他者”的空間（施慶利，2010：39），正如福柯所述，異托邦是既封閉又開放的空間，它與個體之間的關係具有一定程度上的排他性及通行性。（【法】Foucault, M., 2008：21）每種異托邦都具有自身所建立的一套行為準則或特定條件，只有達到這些標準或條件的人們才被容許進入它的內部空間。

我們可以從作者賦予一笠園同人的個別身份，觀察到他們彼此之間所擁有的共性，即他們至少都具有文人或士大夫的血統。比方說，葛仲英“乃蘇州有名貴公子”（【清】韓邦慶，1993：22），陶雲甫、陶玉甫兄弟是“上海本城宦家子弟”（【清】韓邦慶，1993：40）；朱淑人的家世雖然沒有明確點出，但從小說中可大概揣知他出生於書香世家。這幾人皆是傳統的貴族或世族子弟，更不用說號稱兩江才子的名士高亞白、尹癡鴛，以及“天下聞名極富極貴的史三公子，祖籍金陵，出生翰苑”（【清】韓邦慶，1993：270）的史天然等光環人物。同一時刻我們也能察覺到那些被排擠在園外的人們，皆是隨著新型都市崛起的新貴階級如洋務官員王蓮生、勢利商人如洪善卿、附庸風雅的庸才方蓬壺、西崽、富

賈等市井“俗人”，他們都消失在一笠園的敘述空間中。雖然偶有破例，如祥發呂宋票店店主陳小雲就曾獲准進入一笠園參與中秋大會。但在敘事與情節安排上，作者卻又刻意拉開了這個異托邦空間與此人之間的距離，如第五十回一笠園同人共聚一堂共賞引癡鴛的“絕世奇文”《穢史外編》時：

齊韻叟見了眾人，四顧一數，向尹癡鴛道：“客人齊哉哏。耐個奇文
哩？”高亞白代答道：“齊未勿曾齊，賽過齊個哉。陳小雲是外行，等
俚做啥！”（【清】韓邦慶，1993：368）

陳小雲入園後，作者卻沒有絲毫進一步地描述他在一笠園內的活動。值得注意的是，這段唯一一場描寫陳小雲參與一笠園同人們的文藝活動，敘事場景卻並不發生在一笠園內，而是在上海租界的老旗昌飯館中進行。此時的異托邦並無限定在規定地理空間內，而是移動到另一個現實空間——此時的異托邦空間由一笠園同人所組成的文人集團（流動性的異質空間）表現出來，陳小雲明顯地與這個小團體的特質格格不入，而高亞白滿是鄙夷的言辭，顯然也不將他視為這個圈內的一份子。異托邦理論第五項特征提出了一種類似的情況：“一些其他的‘異托邦’，表面上看起來它是完全開放、完全召喚的，所有人都是可以進去，但它卻又無處不在隱形地排斥著，因此，人們所謂的‘進去’只不過是一個幻覺而已。”（施慶利，2010：39）可以說，一笠園作為在韓邦慶心目中不可侵犯的理想世界，即使被置放

在真實空間的場所中或受到了外人干涉，它仍然具有絕對的排他性和私密性。

由園中名流所組成的文人團體，作者讓這些文士在一笠園這個遠離現實的虛構空間裡展開各種雅集活動，園內酒席上的《四書》酒令、詩文唱和，與園外應酬場合上面紅耳赤的劃拳呼喝形成對比。除了這些佔據大量描述的士人活動，園中各種遊賞休閒活動也稍有所述：

飯後，大家四出散步，三五成群，或調鶴，或觀魚，或品茶，或鬥

草，以至枕流漱石，問柳尋花，……逕過九曲平橋，迎面假山坡下

有三間留雲榭，史天然、華鐵眉在內對坐圍棋，趙二寶、孫素蘭倚

案觀局。一行人隨意立定。突然半空中吹來一聲昆曲，倚著笛韻，

悠悠揚揚，隨風到耳。林翠芬道：‘啥人來浪唱？’蘇冠香道：‘梨花院

落裡教曲子哉哩。’姚文君道：‘勿是個，倪去看。’就和林翠芬尋聲向

北，於竹籬鹿眼中窺見箭道之旁三十三級石臺上乃是葛仲英、吳雪

香兩人合唱，陶云甫擲笛，覃麗娟點鼓板。（【清】韓邦慶，1993：282-

283）

諸如此類閑雅的文化活動，全書中只有在一笠園中才能流暢而自然地展開。這些文人活動，表明了作者身上傳統文化思想的留存。⁵⁵巫仁恕先生再次提到，明清以來文人或士大夫間就已有從著述中塑造獨特生活品味以自我區別於大眾的傳統。他們不僅在遊園的風格或方式上刻意製造出雅、俗之間的距離，又通過賦予園中的文藝活動、物質文化等方面的獨特美感或文化價值，來區別自己的文人化園林與其他以炫耀為目的的奢華園林不同之處。文人文化在晚明時期就達到了成熟階段，晚明士人甚至將文人文化的“閑隱”生活美學發揮得淋漓極致，這種理想化的雅趣形式，在當時社會上某些著名文士的鼓吹渲染下，變成雅士的獨特象征風行一時。⁵⁶（王鴻泰，2004：69-97）作為當時晚明理想回歸熱潮的“洋場才子”一份子，韓邦慶在意識形態方面也無可例外地繼承了晚明文人文化的遺緒，不論在園中人物舉止、形象抑或園林意境的描摹上，處處流露出別於市井習氣的高雅風流。

韓邦慶將自己對晚明“雅”文化的緬懷情結移植到一笠園的虛構空間中，在視覺上就造成了與真實的空間場域關係的斷層感。福柯闡釋“異托邦”概念時，將它置放於烏托邦的對立面來進行處理，他指出，烏托邦是一個沒有真實地點的場所（【法】Foucault, M., 2008: 17），是對現實世界的徹底顛覆，是個虛無縹緲、不確實存在的空間假象。相反地，他形容異托邦是一種“反場所”（counter-emplacements），也就是一種在真實空間中有效實現的烏托邦（【法】

⁵⁵ 張愛玲曾提出對韓邦慶在書中營建一笠園的看法，認為作者“有時候階級觀念特深，也就是有點勢利，作者對財勢滔天的齊韻叟與齊府的清客另眼相待，寫得他們處處高人一等，而失了真。”（張愛玲，2000：153）一笠園裡的文人活動，象征著作者身上舊文化的殘存，也表現了作者對自己傳統文人身份某種程度上的自視甚高。

⁵⁶ 王鴻泰先生提出了文人“閑隱”的生活文化理念，無需庸庸碌碌為生計奔波，超越世俗事務的生活，乃是“閒”；“隱”，指的是脫離富貴功名的庸俗社會價值，“以此建構不同的生活的趣味、價值與意義。”閑隱的理念營造出一種“雅”的生活況味，常常成為名士自我標榜脫俗價值的路徑。（王鴻泰，2004：70-71）透過王鴻泰先生的文人閑隱價值觀，對理解小說中高亞白名士形象的塑造方面有很大幫助。

Foucault, M., 2008: 17)。無可否認異托邦與烏托邦一樣帶有虛幻的成分，但它卻有著能夠實踐發揮某種理想的現實場所。⁵⁷

必須強調的是，《海上花列傳》敘述的每個空間地點都有現實依據。小說中描述的十里洋場各個場所及建築、地標、街巷等，均有著高度的地理真實性，幾乎都能按照晚清上海的地圖尋索、得出一個完整清楚的路線圖。⁵⁸而位置處於市郊外“山家園”內的一笠園，位於上海的“西北角”（陳永健，2007：72），與上海租界繁華的十里洋場遠遠隔開。從作者在地理上塑造的熱鬧與沉靜的空間反差來看，他所賦予一笠園的異托邦性質，是種遠離塵俗凡世的、一塵不染的理想天地。韓邦慶在小說中積極經營異托邦世界（從而存放並肯定被現實生活世界遺棄的自身價值），顯然出於寄居滬已久而深刻意識到時代已變，社會現實與理想之間產生了巨大鴻溝；傳統文人的特殊社會地位在價值觀念已走向巨變的上海洋場上不如從前，而有意圖地創造一個能夠釋放、解脫心中苦悶無奈的空間。（陳平原、王德威、商偉編，2001：53-63）本文提醒，韓邦慶模擬《紅樓夢》的建築特點，使一笠園充滿古典雅緻的氛圍明顯帶有實現烏托邦想象的意味，也間接讓讀者看出這個理想與現實之間的空間距離。

倘若我們回溯明末文人著力於區分雅俗距離的時代背景就會發現，他們對生活美學的重視程度，正是在科舉之路日漸狹隘、經濟發展趨勢高漲的社會情勢下無可奈何另闢的生命途徑，在這條有別於仕途的價值追尋之路上，映現的

⁵⁷ 福柯將這個實現異托邦想象的現實場所/真實空間比喻為一面鏡子，認為這個場所就像一面鏡子，“連接起了真實與虛幻兩個世界，使多元的、異質的因素得以同時性、並置性地呈現。”（施慶利，2010：32）真實空間（鏡外世界）與虛幻空間（鏡內世界），通過鏡子這個實體的存在同時表現出來。

⁵⁸ 可參考葛元煦《滬游雜記》附錄的〈英租界圖〉。（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：10）張愛玲的國譯本《海上花開》也附錄了一幅〈【海上花列傳】參考地圖〉。（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯，2009：18）

是游離於科場之外的晚明文人故意抬高姿態卻愈顯孤獨的心靈剪影。換言之，晚明文人營造的雅調子是一種自我安慰的手段——這種文人文化觀本身就與現實有落差。比照之下，韓邦慶這個寄居在西洋人管制下的現代化商業性都市的落魄文人，在傳統價值符碼頻受挑戰的現代社會中，躍躍試圖透過建構晚明高度理想化的空間來為自己心目中的文人傳統保留一席之地，是否一種無意間造就的謔弄？

卡爾·曼海姆指出：“對變遷的體驗伴隨著一種對先前環境的繼續認同。當這種體驗普遍化後，我們就得出了懷戀‘美好過去’的哲學，即傳統主義的意識形態。還未獲得表達能力的個體會自動地將過去理想化，並成為他們鄉愁之夢的中心。”（卡爾·曼海姆，2002：211）如此說來，我們是否有足夠理由認為，作者模仿《紅樓夢》將封閉的園林建築作為一笠園情節發展及人物活動的空間構架，以延續大觀園文人文化氣脈的企圖，是一種自身文化傳統的念念不忘與對現實環境含蓄的對抗？⁵⁹

第二節、理想樂園的建構與摧毀

對文人才子生活的描寫，無疑是韓邦慶最熟悉、最易上手的題材。韓邦慶在小說流線中間突然插置了這麼一個遠離塵俗的理想樂園之後，又將劉半農先生口中的“狗頭名士”之類的人物放在裡頭，任其自如行動。作者難掩對園中

⁵⁹ 張愛玲所撰國譯本後記中明確點出了《海上花列傳》中的《紅樓夢》影子，包括一笠園女伶住的梨花院落、小贊學詩等；在寫作技巧上，作者引以自豪的、自謂脫化自《儒林外史》的穿插筆法在《紅樓夢》中早已隱約可見，也承繼了後者的含蓄特色。

人物的偏愛，對高亞白、尹癡鴛、小贊等中心人物不盡抬舉、讚譽，甚至有些誇張的地步：

這馬師爺別號龍池，錢塘人氏，年紀不過三十餘歲，文名蓋世，經學傳家，高誼摩雲，清標絕俗。觀其貌則藹藹可親，聽其詞則津津有味。上自賢士大夫，下至婦人孺子，無不樂與之游。齊韻叟請在家中，朝夕領教，嘗謂人曰：‘龍池一言，輒令吾三日思之不能盡！’

（【清】韓邦慶，1993：286）

假使從全書一貫的敘述方式來看，這樣的人物形象描寫幾乎是令人詫異的。《海上花列傳》中人物名字、身份背景、性格一般皆從人物本身或他人的語言行動或視角中自然表現出來，即使必須介紹人物，也僅僅簡略帶過，對人物底細並無詳細的交代。侯運華先生在《晚清狹邪小說新論》中指出狹邪小說的特征，在於其“敘事視角極少回顧過去，也很少預測未來，他們關注的就是‘現在’。”（侯運華，2003：94）說書人角色（全知敘事者）在小說中的存在很大程度上被削弱；⁶⁰（【美】韓南著、徐俠譯，2004：24-25）但在這裡，這個存在感被弱化的敘述者卻從暗中跳入明處，直接面對讀者，不嫌嘮叨地描述馬龍池的儒雅聰智形象。

作者似乎仍不饜足，儘管馬師爺在小說中被提及的次數較少，但還是讓一笠園的中心人物——園主齊韻叟站出來讚美這位才高一等的馬師爺，彰顯此人

⁶⁰ 韓南特別指出作者寫趙二寶時，破例採取了敘事者的角度來解釋趙二寶某些行為的原因，顯示了作者對趙二寶這個人物類型的重視。（【美】韓南著、徐俠譯，2004：25）

的不俗。這個在《海上花列傳》中特別突兀的人物形象，象征了一笠園空間異質性並代表著其成員的氣質屬性，也只有這般級別的名士，才能顯出園外與園內兩種文化空間的落差和距離。倘若我們將此段人物形象描述與園外的方蓬壺形象並置對照，更可看出兩者鮮明的差異處。方蓬壺第一次出場時，文字透過名士高亞白的視角描述他的相貌外觀“花白髭鬚，方袍朱履，儀表倒也不俗”，但這個印象卻立即被他一番言語行為搗毀：

文君玉接嘴道：“今朝新聞紙浪，勿曉得啥人有兩首詩送撥我。”蓬壺道：“故歇上海個詩，風氣壞哉！耐倒是請教高大少爺做兩首出來替耐揚揚名，比俚啲好交關啲！”亞白大聲喝道：“勸說哉！倪來搗拳！”……蓬壺獨自端坐，搖頭閉目，不住呷唔。亞白知道此公詩興陡發，只好置諸不睬。迨至十拳搗過，子剛輸的，正要請蓬壺捉亞白贏家。蓬壺忽然呵呵大笑，取過筆硯，一揮而就，雙手奉上亞白道：“如此雅集，不可無詩。聊賦俚言，即求法正。”亞白接來看，那張本是洋紅單片，把詩寫在粉背的，便道：“蠻好一張請客票頭！阿是外國紙？倒可惜！”說畢，隨手撂下。子剛恐蓬壺沒意思，取那詩郎念一遍。蓬壺還幫著拍案擊節。（【清】韓邦慶，1993：225）

蓬壺在妓院檯面上出格的言行舉止，將一個洋場文人的俗不可耐、附庸風雅極富神采地描繪了出來。作詩本是文人間高雅的文藝行為，但在方蓬壺這裡，卻淪為追求世俗名氣（刊登新聞紙）、攀附名士的工具。我們再回頭來看作者對馬龍池的描繪，就可分辨出這個異托邦空間與現實空間的相異，即一笠園對世俗追求的排斥及對真正內涵修養的強調。從亞白展現的反應中也可探見韓邦慶對洋場上文人“雅得這樣俗”的反感情緒，作者畢竟還是無法免於自我標榜區辨的才子心態。

一笠園在韓邦慶的構想中是傳統而典雅清貴的江南園林風格，⁶¹小溪曲徑、亭樓閣榭，“金碧樓台，參差高下”、“珠簾畫棟，碧瓦文疏，聳翠凌雲，流丹映日”，（【清】韓邦慶，1993：277），假山、高臺、迴廊等，清幽環境與華麗氣派有別於租界狹窄的巷子里弄，與嘈雜擁擠的明園相比又是一幅煥然之境。一笠園除了建築上模仿《紅樓夢》大觀園以外，⁶²園林佈局上效仿明清時期士大夫一般建在近郊的私家園林，使一笠園表現出“城市山林”的文化意境，在此園林空間中，“文學藝術成了園林藝術的組成部分，所建之園處處有畫景，處處有畫意。”（安懷起，1991：33）第三十八回較多提及一笠園內的空間佈置，如：

四人結隊成群，就近從閣左下階。階下萬竿修竹，綠陰森森，僅有

一線羊腸曲徑。竹窮徑轉，便得一溪，隱隱見隔溪樹影中，金碧樓

臺，參差高下，只可望而不可即。（【清】韓邦慶，1993：277）

⁶¹ “江南園林以揚州、無錫、蘇州、上海、常熟、南京等城市為主，其中又以蘇州、揚州最為著稱，也最具代表性，而私家園林則又以蘇州為最多。”（安懷起，1991：39）

⁶² 明清時期，坐落於北京的恭王府邸園，被認為是《紅樓夢》大觀園模擬的現實園林空間，園中的景色、建築格局、空間陳設等都與大觀園十分相似。（安懷起，1991：37）

極簡的一段空間敘述，卻精細地將傳統士大夫園林特點一點而出。文人化園林空間的清靜幽雅、層次豐富多變的園景，在“曲徑通幽處，在你感到‘山重水複疑無路’時，卻又‘柳暗花明又一村’，使之產生‘迂迴不盡致，雲水相忘之樂’。”（安懷起，1991：40）這個私人園林承擔起了躲避外來危害（賴公子）的庇護作用、各種文人雅趣活動的發展空間，並且是讓情感的純淨度得到升華、成就美滿情緣之地。仔細看來，住在一笠園的一對對“情侶”們幾乎都過著神仙快活、逍遙自得的日子，仿佛毫無世俗日常生活瑣瑣碎碎的煩憂和爾虞我詐。史天然與趙二寶、朱淑人與周雙玉、高亞白與姚文君等在園中攜手成對，猶如套上了泛泛風月小說中才子佳人模式，同園外生活平庸、不解（或不屑）風雅的勾欄女子與冶遊者比起來，完全是兩個極端。這個完整符合作者理想標準的異托邦空間，同時又揭示出園外的不堪——不僅僅是兩個空間文化差異上的對比，從小說人物從園內走出園外前後發生的變化，愈使這個不無虛幻的空間更顯珍貴，卻又脆弱而易於摧毀坍塌。

在情慾幻想得到充分實現的異托邦裡，這一對對神仙伴侶似乎無需知道、也大可不必被提醒這個理想境界可能只是短暫的海市蜃樓。在《海上花列傳》中，我們不可能只沉醉在這種情色幻想中而忽略這樣一個事實：這些一笠園“佳人”都是從世俗世界走進來的妓女。就連張愛玲也說破了這個無情的現實：“虛情假意是她們（妓女）的職業的一部分。”（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯，2009：320）這些已在不少煙粉小說裡被僵化了的、落入俗套的才子佳人情感模式，對她們而言只是需要暫時充當的角色之一。讀者很容易能察覺到它刻意區別現實世界所呈現的表演意味——不僅僅是在詩詞章句上的賣力表演，作者讓這些

經過挑選的妓女們在園中暫時扮演能與才子喜好相契相合的佳人，為這文人化園林的理想色彩揮上了一筆。

與其說這些偽“才子佳人”們——真正的妓女嫖客們走出一笠園後，所有必須面對的戀夢破滅和現實的沉重擔子象征著作者心底深處的理想塌毀，倒不如說這破滅的美夢更多地表達了作者在理想世界與現實世界之間的矛盾掙扎，在“入世”與“避世”的心態之間猶疑不定。在一笠園這個搭得華麗的表演戲台上，不僅是這一個個披上佳人面具的紅塵女子，園內每個人物都站在自己合適的角色位置上竭盡全力演出。過度表演的結果，無非是造成一種近真的幻象，終究只能演變成自欺或欺人、自傷或傷人。對混淆了戲假真做的男男女女來說，一笠園不但是個人間天堂，還是個悲劇的伏筆。

張愛玲認為一笠園對趙二寶的戀情來說是必要的，趙二寶與這優雅風流的史三公子要不是在園中“過了一陣子神仙眷侶的日子”，就不會“一跤栽下來，爬得高跌得重”（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯，2009：326）這樣跌宕起伏的戲劇性變化。韓邦慶沒有多著墨兩人在一笠園中的親密舉止，但在第五十五回趙二寶對史天然的一番訴說，可見她確實陷在園中鴛鴦雙飛的理想生活中拔不出身來：

……耐去仔，我一干子來裡，勿出門口，勿見客人，等耐來仔末，

我好放心。耐勁為啥事體多耽擱仔哩。……（【清】韓邦慶，1993：400）

後來的故事發展正如我們所知道的，史三公子立下山盟海誓、甜言蜜語，漂了局賬離開上海不久後在揚州娶了親，拋棄了滿懷希望的二寶。二寶的悲劇

不能完全說是史三公子的無情無義，倘若她不是曾與史天然一起在園內過了段花前月下的日子，過於投入扮演一個脫俗清秀伊人的角色，也不至於忘卻自己風塵女子的身份，徹底陶醉在自己“人家人”的扮裝，將園中各種虛幻表面的幸福假象以及歡場男女的短暫戀情視以為真，天真地以為能在現實中延續世外樂園的春秋好夢，因而最後被現實的殘酷擊垮。

朱淑人因日夜思念周雙玉無法見面而得了相思病，在“風流廣大教主”齊韻叟的撮合下，兩人在一笠園中得以成全美事。倘若說表演藝術是妓女職業的一門高妙技巧，那麼周雙玉無疑是當中的特出者。她與朱淑人在一笠園中的兩小無猜、如膠似漆，卻在朱淑人瞞著她與巨賈黎趙鴻之女成婚被揭破後，周雙玉撕破天真臉龐，演出了一場激烈的殉情戲碼，早前在園中深情款款的假面瞬間坍塌。事實上周雙玉對朱淑人倒也並沒有真如她自己所表現出來的那般情深意重。她應約赴一笠園看望富家子朱淑人，未必是出於關心的表現，更多可能是出於“做生意”的需要。正如安克強所說，高級妓女可以做客人親密的伴侶、朋友或情人，但這種關係並沒有任何穩定的基礎，“高級妓女從根本上來講是消費者的商品”。（【法】安可強，2004： 55）兩人在園裡捉促織兒玩耍，看似互動親密、感情幸福，促織兒代表著他們的出雙入對。（陳永健，2007： 31）第五十三回中，朱淑人其實在一笠園中很早就知道了朱藹人已替自己定親的事實，奈何他天性膽小怯懦，又為了逃避難以挽回的結果——兩人曾私自立下“願為夫婦生死和同”的誓言——因而不敢將此事告訴雙玉，而寧可戰戰兢兢地藏心底，為兩人最後如同鬧劇般的故事結局埋下了禍根。

第四十七回中，陳小雲受齊大人邀約到園參加中秋宴會，他是書中唯一擁有機會參與一笠園活動的普通商人。為了好好表現，私底下探問陶雲甫一笠園中秋大會的大略活動：

雲甫道：‘啥個大會嘎！說末說日裡賞桂花，夜頭賞月，正經白相原

不過叫局吃酒。’小雲道：‘聽說吃仔酒末定歸要做首詩，阿有價事？’

雲甫搖手笑道：‘無撥個。啥人肯做詩嘎！倘然耐高興做也做末哉，

總無撥俚啖自家人做個好，徒然去獻醜。’（【清】韓邦慶，1993：344）

這番話從陶雲甫口中說出，似是要使緊張的陳小雲放下心，卻有意無意地使一笠園文人活動流露出一股作秀的意味。陶云甫雖本身不甚喜無聊詩詞，但這個很懂得應酬之道的鄉紳在酒席上仍盡力配合高亞白等才子們做《四書》酒令的興頭，若不是為了伴這些齊韻叟門下名士清客的興，“啥人肯做詩嘎！”何嘗不是說出了其他人的真正念頭。“說末說日裡賞桂花，夜頭賞月，正經白相原不過叫局吃酒”，陡然讓一笠園那些雅集活動在讀者眼中的優雅與知性全變成了附庸風雅、裝腔作勢的動作。這番話從一笠園同人在園外道出，不無戲謔意味。相似的話語出自一笠園家妓琪官口中：“俚啖阿算啥賞月嘎！向倪故歇，故末倒真真是賞個月！”（【清】韓邦慶，1993：376）小說沒有直敘一笠園中秋大會，大概作者擔心與前頭七夕大會的熱鬧場景產生雷同重複，但不難想像熱鬧過後必有一番月下飲酒奉賞月之名作詩唱和的情景。琪官簡短一句話，是對一笠園所有所謂的文人活動重重一擊。

一笠園中的“扮演遊戲”高潮發生在第五十三回“強扭合連枝姐妹花”。

作者原意或許主要是想譏諷齊韻叟這個號稱“風流廣大教主”故作風雅的姿態行徑，⁶³卻倒使其他人的湊勢演出顯得更出色，且看：

韻叟（向亞白）道：‘……耐末替我做篇四六序文，就說個拜姐妹話頭。序文之後，開列同盟姓名，各人立一段小傳，詳載年貌籍貫，父母存沒。啥人相好末，就是啥人做。蘇冠香同琪官、瑤官三個人，我做末哉，名之曰【海上群芳譜】。公議以為如何？’大家無不遵教。……史天然、馬龍池皆道：‘故是應得效勞。’於是大家各取筆硯，一揮而就。不及一點鐘工夫，不但小傳齊全，連高亞白四六序文亦皆脫稿。……於是齊韻叟聲言，請眾姐妹團拜請諸位老爺鑒盟。眾人一笑遵命，各率相好由拜月房櫳來到志正堂。只見堂前一桁湘簾高高吊起，堂中燭焰雙輝，香煙直上，底下鋪著一片大紅氍毹。眾人散立兩旁，監視行禮。小贊在下唱名。眾姐妹按齒排班，雁行站定，一齊朝上拜了四拜，又轉身對面拜了四拜。禮畢，各照所定輩行，互相稱喚。……齊韻叟歡喜無限，諄囑眾姐妹，此後皆當和諧，

⁶³ 據考證，小說中大部分人物皆是根據其在現實中的原型，齊韻叟為沈仲馥。（蔣瑞藻，1975：222）呂文翠先生認為《海上花列傳》中人物影射當時的上海名流，標明了狹邪小說趨向商品化與行銷策略的利用，開始與“大眾媒體、出版業標榜揭秘窺私、刺激銷售的商業手段”扯上關係。（呂文翠，2009：579）

毋忘今日之盟。眾姐妹含笑唯唯，跟隨眾人，暫下志正堂來。（【清】

韓邦慶，1993：387-390）

有趣的是，若與第四十回中尹癡鴛編選一笠園同人《外集》的慎重態度比照，此處不到一小時便脫稿完成的花史《海上群芳譜》小傳序文，明顯帶有無需認真以待的遊戲性質。眾人“無不遵教”、“一笑遵命”，“眾姐妹含笑唯唯”，以及結拜儀式場面莊重嚴肅的氣氛，處處嗅出各種心態與行為、場景之間的相悖。這場猶如過家家的兒戲場面固然是對風流廣大教主頭銜的一次諷嘲、對當時文壇上汨濫的青樓女子花榜最徹底的不屑一顧；然從另一角度分析，卻也不啻為對一笠園扮裝舞臺上所有表演者一個揭露性的反諷。

五四學人劉半農先生說一笠園中的《四書》酒令和其他零零碎碎的詩詞章句不過是表現韓邦慶的表演慾望。作者在一笠園中安排了能夠展現這些詩詞文句的情景，然後再藉由園中同人之口流暢地表現出來，《四書》酒令不單作為這個異托邦的象征特點或區別兩個文化空間的線索，也讓我們摸清作者創作心態。韓邦慶這名江南才子身上既有著部分傳統保守的思想，在文學技巧上又有過人的真知灼見、跨越舊時代的前衛觀點；一笠園與詩詞酒令，仿佛象征著作者在走向現代的同時猶如夢魘般糾纏不去的懷舊心結。

除了展現才學的大量四書酒令，一笠園幕客——江南大名士高尹兩人所作的四六駢文也值得注意。無論是高亞白“生峭古奧，沉博奇麗”⁶⁴（【清】韓邦慶，1993：388）的文章還是尹癡鴛占了回目中近乎一半篇幅，引經據典刻意雕飾的《穢史外編》，顯然皆流露出超越內容情感而切切著意於文采表現的意圖，儼

⁶⁴ 一笠園同人公祭李漱芳的典麗四六祭文，同樣也是出於高亞白之筆。

然與小說敘述文字構成兩種文體的對立。無獨有偶，作者載錄於期刊《海上奇書》第六、七期的的文言小說集《太仙漫稿》中一篇〈蕊珠宮仙史小引〉也注入了不少四書酒令、燈謎、詩謎之類的才學詞章，正應了作者“為詩文聰慧絕倫”、“用筆之神妙”之實。（胡適，1998：397）若如呂文翠先生所說，後者筆墨意不在打動對方情感的求愛過程而在於辭章形式，努力擺脫前人文學形式的影響焦慮之餘同時流現出對傳統文人文化價值消散的深沉憂慮；那麼一樣也被作者點明了抒發“胸中塊壘”意旨的《穢史外編》，其意不在表達大膽情慾觀而在表現其“奇文”似的絕好筆墨，也應可作同類闡釋。

在外來文化壓力下，作者仍然具有相當清醒的時代意識。韓邦慶藉由齊韻叟之口鋒利指出該文為“牢騷”、“放誕”（【清】韓邦慶，1993：372）之作，⁶⁵又通過尹癡鴛之口，道：“別人以綺語相戒才是‘隔靴搔癢’，耐末‘對症發藥’，賽過心肝五臟一塌括仔撥耐說仔出來！”（【清】韓邦慶，1993：384）這兩處勸誨受教般帶強調性的解說部分，莫不是作者化解心中憤懣之氣的自我解嘲甚至時時警醒自己的添筆。作者並非毫無察覺理想與現代之間的格格不入，當滾滾新潮迎面撲來將舊浪卷沒，他也只能將之留存在想象中作為無法實現的遺憾，承認那只是個不可能重現的理想世界。

第四十六回一笠園同人群體大舉“走出”大門離園的舉動，可以看作是對一笠園華麗影像告別的最後手勢。在此後，一笠園之中不復再有作者得意的四書酒令，園林的理想光圈仿佛慢慢淡去，硬生生的姐妹結拜、才子佳人的夢境漸漸看出破裂端倪、漸頹的菊花山；園中眾人圍坐行酒令的情景不再，取而代

⁶⁵ 陳永健：“有雲《穢史外編》是假尹癡鴛之筆抒發韓邦慶的胸中不快。”（陳永健，2007：268）仕途狹窄擠不入文人精英階層、無法在現實生活中施展真正才能抱負、傳統文人地位在海上的頹敗失落、對自身身份在社會定位上的疑惑，一一構成了作者及筆下名士的“胸中塊壘”。

之的是越來越空乏的沉靜。種種線索都預示了這個理想世界的超現實意象正逐漸被拆解，小贊作詩、高亞白等人做品評文字的場面，仿佛是迴光返照的最後一現。

韻叟乃向眾人道：‘倪去罷。’眾人聽說，各挈相好，即時起身。於是

七客八局並從行僕媼一行人下了鳳儀水閣臺階，簇擁至石牌樓下。

那牌樓外面一條寬廣馬路，直通園外通衢大道，十幾輛馬車，皆停

在那裡。一行人紛紛登車坐定，蟬聯魚貫，駛出園門。不多時，早

又在四馬路上。（【清】韓邦慶，1993：337）

眾人離開一笠園後直抵的是上海租界最繁華熱鬧的四馬路，“蓋英界為滬上之勝，而四馬路又為英界之勝，是以遊人競稱四馬路焉。”（【清】葛元煦、黃式權、池志澂，1989：156）從一笠園到四馬路——走出理想世界進入真實的生活世界、從自我的封閉空間走入公共空間，這個界限跨度無疑具有象征性的含義。

這不禁要讓人想起《海上奇書》的《臥游集》所選摘的前人小品文章〈海市〉。海市蜃氣營造出華麗壯觀的浮屠，在狂風驟起片刻之間“片片吹如碎錦，頃刻都滅”⁶⁶（【清】韓邦慶，1892：1），製造了驚鴻一瞥的絕美幻象；不論其如何壯闊、悅人耳目，畢竟也不能存留於真實世界。透過一笠園中人物的角色扮演性質以及艷麗文辭背後的深憂恐慌、園內人的自白、園中各種意象的隱喻，

⁶⁶ 〈海市〉作者署名霽園主人，真名不詳。

在在看見作者在建構了這一個伊甸園般的理想淨土後，卻又讓自我中複雜的現代性意識一點一點地，由內拆解了這個完美意境的結構。蓋一笠園不同於《紅樓夢》的大觀園——張愛玲說作者是“表示他也會寫大觀園似的氣象”（張愛玲，2000：153）——大觀園這個純淨的理想世界是最後被與之強烈對立的外在（現實）世界衝破擊垮⁶⁷（痲弦、廖玉蕙編，夏志清等著，1977：1-32）；而一笠園（以及與此園有特殊聯繫的名士才子）打一開始從內中就已存在著自相矛盾，不管怎麼看它始終是個搖搖欲墜、虛有表象的異質空間。我們可以假設一笠園是作者文化原鄉情懷的暫時性跳躍，它猶如出於一個不滿足於現實生活的藝術家，在自己作品中重塑了一個似乎過去曾存在的最浪漫美好的幻想空間，同時又了解到所身處的時代與這粉飾太平的異托邦世界之間的格格不入，最後只好抱著矛盾與掙扎解構了這個幻想地帶。

⁶⁷ 余英時在〈紅樓夢的兩個世界〉文中指出大觀園是一個隔絕於外在世界的理想空間。

第三章、 多元現代性的創造力

自魯迅在文章評述《海上花列傳》為“記載如實，絕少誇張”、“平淡而近自然”（魯迅，2005：272）等語後，等同於為這部晚清古典說部烙上了一個藝術標籤。而這種切實記載、平淡自然如何表現出來，文中雖有大段舉例，然未細細詳述。《海上花列傳》的寫實特征可分成兩個方面來理解。首先是在客觀感知世界基礎上對事物本質的切切求實，而這種對真實性的要求又與虛妄脫不了干係；其次是其平淡敘事與含蓄筆法之間的相連，而這種敘事手法當中所造成的隱晦暗示，又直指作者在寫實原則與浪漫幻想之間的矛盾訊息。兩者皆為作者極具自覺的創造性——此在情色文學的傳統內力圖擺脫前人一貫相承形式或手法的“文學技術上的試驗”（胡適，1998：404），與五四以來高呼現實主義/寫實精神而實則掉入文以載道、批判教化的傳統窠臼相比，已然可見其早於五四邁向現代性文學的端倪。

第一節、 徵實與虛妄之互構關係

韓邦慶對小說語境呈現真實感的創作要求，從他創作並同樣刊載在《海上奇書》的《太仙漫稿》文言小說集例言中可尋得線索：

小說始自唐代，初名‘傳奇’。歷來所載神仙妖鬼之事，亦既汗牛充棟

矣。茲編雖亦以傳奇為主，但皆於尋常情理中求其奇異，或另立一

意，或別執一理，並無神仙妖鬼之事。此其所以不落前人窠臼也。

（陳永健，2007：186）

這一部分如同創作宣言的例言段落，可視為作者對小說虛實性所展露的清晰明悟之體認。《太仙漫稿》的短篇小說顯然受到唐傳奇體及清代聊齋體兩者的交叉影響，而韓邦慶又從中立出“於尋常情理中求其奇異”獨立鮮明的創作觀，並吸納了《閱微草堂筆記》議論言志的特點，“亦不乏‘雜俎派’議事論志的筆調，……均見紀昀（一七二四年至一八零五年）言志立論的筆觸”（陳永健，2007：264），皆可見韓邦慶從三者“脫化”而出的創新論調，各取其精華而另立一體。我們可從此處分析引論出韓邦慶對作品寫實特質的理解。作者崇尚新奇的寫作筆觸實際上已擯棄了前人著作中毫無現實依據的神怪奇談，破除鬼魅迷信，注重在不渲染誇張事實的創作原則下，揭露虛幻面目時同時抒發其個人對倫理、禮教、世間人情等現實生活各方面獨到的一己之見——而這些思維見解都必須立論在客觀實在的現實基礎上。

《海上花列傳》李漱芳與陶玉甫悲情的故事線內，細膩的讀者不難感覺到一種影影綽綽的陰晦空間氛圍，這股神秘黑暗氣息實來源於帶有不詳象征的“黑貓”意象。小說中李漱芳與愛郎陶玉甫惺惺相惜，他們對彼此熱烈而深刻的感情，在《海上花列傳》這以歡場為主軸的古典說部之中、在這一對對逢場作戲的倌人與客人之中，可說是絕對稀有的。小說裡頭“黑貓”意象所帶來的

恐怖經驗，反映出的並不是虛無飄渺的鬼魂靈異之類坊間怪談，它在漱芳心理上造成的壓抑恐慌，在某種程度上對照出她內心世界所折現的紛雜光影。

……忽聽得後房門呀的聲響，開了一縫。漱芳忙問：‘啥人？’沒人答應，心下便自著急。慌欲起身，只見烏黑的一團從門縫裡滾進來，直滾向大床下去。漱芳急的不及結帶，一步一跌撲至房中，扶住中間大理石圓檯，方才站定。正欲點火去看是什麼，原來一隻烏雲蓋雪的大黑貓從床下鑽出來，望漱芳嗥然一聲，直挺挺的立著。漱芳發狠，把腳一跺，那貓竄至房門前，還回過頭來瞪出兩隻通明眼睛眈眈相視。漱芳沒奈何，回至床前，心裡兀自突突地跳，……那貓悄悄的竟由高椅跳上妝台，將妝台上所有洋鏡，燈台，茶壺，自鳴鐘等物，一件一件，擡起鼻子盡著去聞。漱芳見帳子裡一個黑影子閃動，好像是個人頭，登時嚇得滿身寒凜，手足發抖，連喊都喊不出。比及硬撐起來，那貓已一跳竄去。漱芳切齒罵道：‘短命眾生！敲殺俚！’存想一回，神智稍定，隨手向鏡臺上取一面手鏡照看，一張黃瘦面龐，漲得像福橘一般，嘆一口氣，丟下手鏡，翻身向外睡下，仍是眼睜睜地只等陶玉甫散席回來。等了許久，不但玉甫杳然，連浣芳也一去不返。（【清】韓邦慶，1993：139）

文中“黑貓”的詭譎仿佛是漱芳恐懼的一切來源，但仔細一看就能發現這段敘述中漱芳所後怕不安的更深層源頭，卻是來自反映在鏡中自己臃腫得像福橘的臉龐。黑貓的意象在這裡象征意義，直指漱芳心中驅之復還的陰影——或者說一種晦澀敏感的心理——出於對這段感情穩定性的不信任，擔憂玉甫離自己而去，一去不返，因此害怕不安地在深夜裡輾轉反側。⁶⁸李漱芳始終有個心病，就是要嫁給心上人陶玉甫。李漱芳是個倌人，倌人要做正室，在那個時候是不被社會眼光準許的。正如錢子剛口中所披露的，漱芳一開始並沒奢望嫁為正室，但陶玉甫定要討她為妻，名分對古今女性而言都是抗拒不了的誘惑，卻也成了漱芳一臥不起的最大病根。在陶氏家族的龐大壓力下，漱芳也清楚知道自己不可能過繼成為陶玉甫的填房繼室，⁶⁹儘管她並不自視為妓；一如張愛玲說“越是他家人不讓他娶她為妻，她偏不嫁他做妾”（【清】韓邦慶著，張愛玲註譯，2009：319），在這般強烈的自尊心底下包藏著的，其實是更加不堪的自卑。既然心裡已認定無法過門，她最後所能抓住的只剩下對玉甫的這份真情，同時卻又懷揣著惶惶不安，因為玉甫必須得社交應酬；即使讓自己身邊的人跟緊了玉甫，仍然是不放心。她孤寡自憐地對著鏡中自己難看的樣子發出一聲歎息不僅出於自卑感，也是對這份充滿變數的情感的鬱鬱心結；黑貓意象迂迴地反射出了這層心理，仿佛是個時隱時現的黑影子籠罩住她的整個心房。

漱芳死後，黑貓再次登場：

⁶⁸ 第十八回，漱芳的夢境中也出現過玉甫離她而去的情景，曲折地帶出她對玉甫變心的憂慮：“……一肩轎子，擡到仔客堂裡。看見耐轎子裡出來，倒理也勿理我，一徑望外頭跑。我連忙喊末，自家倒喊醒哉。”（【清】韓邦慶，1993：125）

⁶⁹ 陶玉甫的原配已過世。

（玉甫）跨進門檻，四顧大驚，房間裡竟搬得空落落的，一帶櫥箱都加上鎖，大床上橫堆著兩張板凳，掛的玻璃燈，打碎了一架，伶仃仃，欲墜未墜，壁間字畫亦脫落不全，滿地下雞魚骨頭尚未打掃。玉甫心想漱芳一死，如此糟蹋，不禁苦苦的又哭一場。……一路哭至床前，忽見烏黑的一團從梳妝臺下滾出，眼前一瞥，頃刻不見。玉甫頓發一怔，心想莫非漱芳魂靈，現此變異，使我勿哭，因此不勸自止。（【清】韓邦慶，1993：311-312）

黑貓第二次出現是接在房中一片頹敗情景之後。陶玉甫在房中觸景生情大哭不止，黑貓倏忽一現的影子讓他燃起了一線期望，儘管是可笑而毫無根據地。然而這個迷信色彩旋即又被打破：

……卻有一隻烏雲蓋雪的黑貓，蹲在水缸蓋上，側轉頭咬嚼有聲。玉甫恍然，所見烏黑的一團，即此眾生作怪嘆一口氣，徑跟云甫逕往西公和里覃麗娟家。（【清】韓邦慶，1993：312）

藉由黑貓這個帶有神秘感及魂靈回歸意喻的形象，完成了玉甫從希望到絕望的微妙心理變化描繪，這已不僅僅是停留在破除舊思想迷思的層面，可謂神來之筆。尤其黑貓蹲在一處“咬嚼有聲”的一幕，更是將情感深度提升到了一個悲涼的境界——將逝者房內殘餘的雞魚骨頭吃掉，如同將殘存一點死者猶在

的氣息與希望痕跡吞噬乾淨，仿佛為陶李的傳奇之戀正式作結。韓邦慶將“黑貓”所帶來的死亡象征巧妙地轉換為人物內心情感糾纏的表達、乃至對無常世事的無奈嗟歎，產生一種真實的撼動，這種轉變可說是作者對小說寫實性的自覺意識。

韓邦慶對其筆下人物的徵實性是頗為自覺的，《海上花列傳》例言提出的小說人物塑造上“無雷同”、“無矛盾”之觀點，正是對塑造人物的真實立體感的創作要求，前者主張人物須有區別性的獨特個性，後者主張人物性格發展必須遵循一定的邏輯，前後一致。如他寫黃翠鳳的狡猾精明、趙二寶的天真虛榮、王蓮生的懦弱深情，無一不讓讀者留下雋永印象。韓邦慶在《海上花列傳》較早前曾在新聞紙上發表過一篇《書〈杏花村傳奇〉後》，文中就已清醒自覺地表達了他對人物刻畫寫實的認知。該文批評夏惺齋〈杏花村傳奇〉對人物的形塑“鋪張點綴，翻成案，泯遺憾，以彌造化之缺陷，令閱者一大快意”，小說情節與人物經歷的離奇神化皆屬“牽扯捏造，荒誕不經”，反不若“前明國初稗官小說，纂記時事，著墨不多，栩栩欲活，故自可傳”。（方迎九，2002：237-239）韓氏認為小說創作者必須要對人物神韻精髓有一定的把握，倘若過度鋪張點綴而放棄了人物性格發展的邏輯合理性，而小說情節又誇飾離奇不符現實，為了製造情感上的渲染力而介入強烈的主觀情緒，那只能使作品淪為末流之作，以此批評而強調了寫實基礎在小說中的地位。

王德威先生曾指出晚清說部試圖創造一種“仿真語境”，（王德威著、宋偉傑譯，2003：66）將小說的敘事空間置放到某個特定的歷史社會情境中，炮製出不無可疑的說服性及可靠性，“即使該小說所敘事的純為幻想”。（王德威著、宋偉傑譯，2003：82）照本文上述分析來看，韓邦慶不僅僅著重小說的現實性，他

也非常擅於將自己浮想聯翩的想像和看法構築在仿擬的、根據生活經驗搭建而成的現實社會空間之上，換句話說，他是通過寫實——或者說通過“反映現實”來達成《海上花列傳》近乎真實的效果。這正如哈貝馬斯曾說的：“每個人都會成為自己以及他人的‘虛構主題’”。（【德】哈貝馬斯，1999：54）不同於五四文學對寫實精神的追求方式，《海上花列傳》（乃至其他晚清說部）並不以客觀呈現為名又以主觀意識限制讀者對道德的看法。後者的寫實性應當被看作是作者對於小說材料的採集和生活經驗的積澱之後，在不必完全放棄本身的傳統價值前提下，利用這些材料經驗於小說中建起一座作者與讀者之間能夠理解認同的溝通橋樑；而小說情節如何發展、人物之間的愛恨情仇如何得到解決，皆要求作者有一定的想像能力，小說原脫離不了虛構本色。嘗有論者推斷《海上花列傳》人物在當時的真實環境中皆能找到原型根據，“書中人名，大抵皆有所指，熟於同光間上海名流事實者，類能言之”（蔣瑞藻，1975：222）；魯迅也指責《海上花列傳》是部謗書。⁷⁰易言之，這莫不是對作者在寫實方面成就的“肯定”，肯定了小說人物的鮮明性格與合情合理，以及小說場景所模擬的歷史情境空間給予人一種真有其事身臨其境之感。這恰好也證明了作者對自己這部小說所下的藝術評語：“其形容盡致處，如見其人，如聞其聲”。（【清】韓邦慶，1993：1）

簡言之，《海上花列傳》中真實與虛構的關係是分不開的，書中所營造的“真實感”往往帶有虛妄成分。比方小說第五十二回寫長三孫素蘭與山家園家妓琪官瑤官燈下談心，娓娓吐訴自己的淒涼身世：

⁷⁰ 魯迅：“相傳趙（樸齋）本作者摯友，時濟以金，久而厭絕，韓遂撰此書以謗之，……”（魯迅，2005：274）

琪官道：‘小個辰光無撥仔爺娘，故末真真是苦惱子！阿哥阿嫂陸裡靠得住！場面蠻要好，心裡來啲轉念頭。小乾忤勿懂啥事體，上仔俚啲當還勿曾覺著。倘然有個把爺娘來浪，我為啥到該搭來！’素蘭道：‘一點勿差。我爺娘剛剛死仔三個月，阿伯就出我個花樣：一百塊洋錢賣撥人家做丫頭。幸虧我曉得仔，告訴仔娘舅，拿買棺材個洋錢還撥仔阿伯，難末出來做生意。陸裡曉得個娘舅也是壞坯子！我生意好仔點，騙我五百塊洋錢去，人也勿來哉！’（【清】韓邦慶，1993：378）

兩人的對話內容無不流露出作者對兩人被迫為妓的憐憫，正如康正果先生《晚清小說理論研究》所說，《海上花列傳》表現了作者對其筆下這羣海上之花的憐憫之心。對妓女身世的同情固然是韓氏傳統儒家思想的悲憫寬容情懷，⁷¹似乎確確反映了妓女在現實中的艱辛困難處境；退一步看，無非是營造了一種大部分讀者都認同的刻板印象。即便是從良家婦女墮落為長三的趙二寶，作者也對她寄予了無限同情憐憫，並試圖為她的無知和虛榮減罪：

高亞白忽問道：‘俚自家身體末，為啥做倌人？’史天然代答道：‘總不過是過勿去。’齊韻叟長歎道：‘上海個場花，賽過是陷阱！跌下去個人勿少哩！’（【清】韓邦慶，1993：279）

⁷¹ 陳永健先生認為這種悲憫情懷建立在濃厚的儒家精神上，修正了人性的醜惡一面。（陳永健，2007：124）

這一段話似乎將結果推到了環境身上，是大環境使人墜入萬劫不復的慾望深淵中。但我們不能忘記作者在這之前所描述的，二寶在某種程度上來說其實是自願下海的。雖然十里洋場的誘惑環境確實能使人失去自我，但二寶天性的愛慕虛榮才是真正導致墮落的原因，生活“過不去”正是在滬上留戀不去造成的，而作者卻要再為她的墮落另外尋找一個可被原諒的客觀理由。

根據調查事實說明，受到外在的脅迫而投入娼妓業只是其中一小部分原因。（李孝悌，1997：245）當上高級妓女不僅讓她們獲得財富和優越的社會地位，當紅的妓女還能享受眾星捧月的感覺，甚至有機會嫁入豪門為妾——正如學者賀蕭所言，“娼門往往還是社會晉升之階梯，一貧窮女子或可有機會成為某富人的小老婆。”（【美】賀蕭著，韓敏中、盛寧譯，2003：268）更重要的是，妓女比鄉下婦女的工作更能舒適地擁有高收入，許多婦女都因此自願投入這項職業。從這兩段摘文我們可以發現，作者似乎在某種程度上不願意接受高級妓女自願為娼的現象，而寧可相信她們都有著情非得已的理由。雖作者確實經常與長三接觸往來，但一般上若妓女在接客時將自己的身世描繪得楚楚可憐，更能讓客人對她們留下深刻印象或產生同情。如同小說裡假造可憐背景的野雞諸十全和鴿母諸三姐——雖則書中明示了她們的欺詐行為，顯然作者看待高級妓女與下等妓女的眼光是不一樣的。換句話說，韓邦慶將筆下的高級妓女（長三）看成受現實環境逼迫而賣淫的“正派女子”，看似寫實其實扭曲了事實。這無疑透露了作者一種幽微的心理：對高級妓女的純潔化無非是想對高級妓女已失去了過去理想化色彩而作的最後捍衛底線，對過往理想世界所抱持的一線微弱的懷戀想像，隱約表現了作者在面對外來環境對自身傳統價值衝擊的一絲危機感。正

如哈貝馬斯所說的：“把小說放到了與公眾相關的場景之中，目的不是為了製造陌生化效果，而是為了徹底遮蔽存在與表象之間的差別。”（【德】哈貝馬斯，1999：54）

第二節、平淡自然與含蓄收斂

張愛玲如此點評《海上花列傳》：“讀著像劇本，只有對白與少量動作。暗寫、白描，又都輕描淡寫不落痕跡，織成一般人的生活的質地，粗疏、灰撲撲的，許多事‘當時渾不覺’。所以題材雖然是八十年前的上海妓家，並無艷異之感，在我所有看過的書裡最有日常生活的沉味。”（張愛玲，2000：152）

這段話闡明《海上花列傳》特色——白描與暗寫，極為精確。張愛玲所提出的“白描”應指小說不刻意渲染的寫實特征（如上節所述），作者寫實手法的高明之處在於能輕描淡寫地帶出一種“日常生活的沉味”。換句話說，它不一定要以真正發生的事實作為依據，或是現實世界的如實記錄；而是在於如何運用自然的、客觀的筆墨，不厭其煩地描摹生活平淡瑣碎的細節、平夫人物的外在言行舉止，讓小說具有“真實”韻味的藝術境界。（趙家琦，2014：243）這與後來五四文學刻意以主觀情感來操控、詮釋人物內在意識的所謂“寫實精神”是不同的。

特別點出，小說的含蓄筆法（暗寫）可說是具備為寫實白描增色添彩的作用。小說不代人物內心或情節進行畫外解釋的寫實手法具有一定的簡略特性，因此往往也就造就了各種言外之意、弦外之音般隱晦朦朧的效果——這種帶有暗示性的含蓄筆法，在《海上花列傳》中表現為作者頗引以為豪的“穿插藏閃”

技巧。胡適讚美《海上花列傳》“讀時耐人仔細玩味，讀過之後令人感覺深刻的印象與悠然不盡的餘韻”（胡適，1998：411），這種耐人尋味的意韻正是來源於穿插藏閃之法。韓邦慶在小說例言裡花了大段闡釋其“脫化”自《儒林外史》的穿插藏閃方法。簡單來說，藏閃是伏筆，不直接明敘某事的前因後果而只在字裡行間留下線索，讓讀者揣測、想像，使人看了前文產生“急欲觀後文”之感；（【清】韓邦慶，1993：2）穿插者，如胡適所言是“摺疊式”的創新敘事手法，讓數個不同的故事線同時交錯展開，而不是分裂成幾個短篇故事個別進行敘述，是韓邦慶式的實驗性合傳體裁。（胡適，1998：404）換言之，穿插、藏閃共同構成了《海上花列傳》含蓄描寫的成分，製造出處處懸疑的小說氛圍，讀者必閱至好幾回合後才能看穿謎底；而含蓄筆法又是小說中白描或寫實敘事的最大特征。

釐清了《海上花列傳》平淡自然與隱晦暗示之間相聯關係，我們是否就能直接認定這非同此前“溢美類”狹邪小說的寫實風格與含蓄筆法，即是作者創作意識現代性的表現？另外一點值得注意的問題是：作者何如捨前人習以為常的寫作筆法而另取他徑，以“從來說部所未有”（【清】韓邦慶，1993：2）的穿插藏閃之法為全書最大特點，其用意莫非僅僅在於要打破前人一貫的文學傳統？作者自覺的寫實兼含蓄手法是否可視為一種自創品牌的商業手段？王德威先生曾指出韓邦慶創作的藝術手法與小說意涵之間的相悖：“韓邦慶的小說最精彩之處在於它看似互相矛盾的目的：他一方面要打破有關歌妓女生活不近情理的浪漫神話。但他的寫實敘述又間接肯定這一神話無所不在的威力。”（王德威，2012：117-118）這當中值得深究的問題在於：何如這表面看似突破或改造了舊傳

統實際上卻反過來擁護了情色文學風月傳統的自相矛盾，會以這般創作形式出現在《海上花列傳》中？

倘若放大視野觀察《海上花列傳》的產生背景，也許可以為此理出一個較為清楚的思考脈絡。《海上花列傳》並非一面世便以單行本的方式出現在小說市場，而是以連載體小說的樣貌出現。韓邦慶屢次應赴科考不獲回到上海，在1892年自編出版了他的第一份小說半月刊《海上奇書》（韓氏稱得上是首次在閱讀市場推出小說專門刊物的職業性小說家/出版者），除了章回小說《海上花列傳》，當中還刊載了選錄前人紀實筆記小品的《臥游集》與自撰文言小說集《太仙漫稿》；《海上花列傳》每期皆刊登兩回合，二月起發刊一直到同年十一月第十五期停刊，期間共連載了三十回合的內容。⁷²此後，韓氏於1894年將全部64回合的《海上花列傳》集結成書出版，書頁題署花也憐儂著述，除了原原本本附上載於期刊的例言之外，並增添了前序與後跋。

如此看來韓邦慶一開始便是以連載期刊的形態呈現小說內容，這種方式肯定會影響作者的創作構想和小說構架。蓋連載小說迥異於一般長篇小說，前者更多地要求在每期內容都能吸引讀者持續閱讀下去的慾望。《海上奇書》以每期一回或兩回作為構思單位，雖也看重小說整體格局上的連綴性與邏輯性，但顯然更強調各回合之間是否能“自成段落，自含趣味”（陳平原，2010：136），讓讀者不至於漫長等待的小說連載途中失去閱讀興味。從《海上奇書》每期連載兩回《海上花列傳》便能察覺到這項特點，各期每兩回自成一體，但當中又往往暗藏情節連接性的伏筆或暗示，狡黠地抓住讀者欲知下文的強烈好奇心。

⁷² 阿英：“……出到第十五期，以後未見。前十期為半月刊，後改月刊。胡適謂只出到十四期，誤；魯迅《中國小說史略》，延誤。”（阿英，1958：12）

以《海上奇書》創刊號頭兩回為例，第一與第二回“趙樸齋咸瓜街訪舅 洪善卿聚秀堂做媒”、“小夥子裝煙空一笑 清倌人吃酒枉相譏”，故事情節主要敘述趙樸齋初到上海，首次見識了幺二堂子和花煙間；第二回幺二陸秀寶纏著趙樸齋要他擺檯面吃酒，張小村與陸秀寶兩人鬥起嘴來，最後以洪善卿的到來結束了這場舌戰。第五期第九、十回“沈小紅拳翻張蕙貞 黃翠鳳舌戰羅子富”、“理新妝討人嚴訓導 還舊債清客鈍機鋒”中，沈小紅奔明園拳打張蕙貞，事後王蓮生偕同洪善卿、湯嘯庵往沈小紅寓所談判，最後王蓮生一人留下安撫陪伴沈小紅收場；第六期第十一與十二回“亂撞鐘比舍受虛驚 齊舉案聯襟承厚待”、“背冤家拜煩和事佬 裝鬼戲催轉踏謠娘”，敘述了沈小紅王蓮生、金巧珍陳小雲、洪善卿周雙珠三組故事，最後以洪善卿教訓趙樸齋、一同走進聚秀堂作結。

這三個例子都是能各成系統的獨立格局，相對完整的各期章回之間又有著情節相連的線索。第一二回沒有說出趙樸齋的一席酒到底吃不吃的成，卻留待第二期第三回方才說明；第九、十回著墨於王沈兩人的關係發展，暫將張蕙貞的情形按下不表，直到第十二回方才敘述張蕙貞向洪善卿落淚訴苦的情節。尤其第十二回洪善卿與周雙珠的故事中加入了一段插曲，系娘姨阿金的兒子阿大在客堂詢問母親去處，雙珠告訴阿大：“耐無姆末，我教俚喬公館裡看個客人去，要一歇轉來啲。耐等歇末哉。”（【清】韓邦慶，1993：85）這段話看似平常，但爾後洪善卿的話倒內有文章：

善卿笑道：‘耐啲鬼戲裝得來像嘎！只好騙騙小乾件！要阿德保來上

耐啲當水，勿見得哩！’雙珠道：‘到底騙騙末也騙仔過去，勿然，轉

去要反殺哉！’善卿道：‘喬公館去看啥客人？客人未來啲朱公館裡。

只怕俚到朱公館去看仔一埭！’（【清】韓邦慶，1993：86）

洪善卿戲謔嘲弄的一番話製造了一絲懸念。值得注意的是在第三回合一幕阿金與丈夫阿德保吵嘴打架的場面，也是從善卿口中知道阿金瞞著阿德保在外有姘頭；第十二回再次鋪了一層線索，頗讓人好奇阿金姘頭的對象，直到第五十六回才明明白白敘出。在日常對話中留下線索，而非直接或立即代小說人物說明懸念來由結果，這般委婉曲折顯然留給了讀者無盡的想像空間。

較直白地說，韓邦慶的文學技術實驗——寫實技巧與含蓄筆法，某種程度上皆為客觀文化環境影響下的產物，即作者以商業為目的而變動創作的表現方法其實受到了小說日漸商品化影響，一方面也說明晚清這一時代階段的小說創作已步入了以市場為軸心的趨向——也就是以讀者的閱讀接受作為“潛在的指揮棒”。（陳平原，2010：82）阿英先生（錢杏邨）指出清末時期的報刊業達到了劃時代的繁榮局面，小說在新聞紙或專刊上連載已非罕事；而連載小說效仿《儒林外史》將數個故事連綴於一體的創作方式，原因便是“為著適應於時間斷的報紙雜誌讀者，不得不採用或產生這一種形式，這是由於社會生活發展的必然”。（阿英，2003：7-8）韓邦慶自謂穿插藏閃的含蓄筆法便是應此而生。而且韓氏有意識地在小說中仿擬現實語境，除了是要擯棄狹邪小說一貫寫作風格，製造與讀者共同分享、理解的社會真實價值和文化符碼，拉近作者、作品與讀者之間的共鳴並且適應潛在讀者的閱讀趣味目的也佔了很大部分的原因。

從《海上奇書》持續出版了近乎一年且成書後多次被改名翻印的情況來看，作者部分為適應市場需要的原因而自覺革新的創作意識，無疑是有所收穫的。⁷³

王德威先生提出《海上花列傳》的寫實手法與作者無形中維持的狹邪小說浪漫傳統之間，存在著相互矛盾的癥結。他指出，“與其說是書中的妓女得以家常方式談話和行動，倒不如說是她們談話和行動的內容，最終指向小說一開始就企圖否定的那些難以置信的浪漫公式。”（王德威，2012：118）言下之意，韓邦慶在他所擬造出來的仿真語境中，部分地延續了這一文學傳統中權威性的風月話語。然而，作者雖以平實樸素的筆觸營造了看似具有真實價值的社會情境，理想色彩業已在書中被淡化，但從小說人物對道德高尚行為的切切實踐上，我們更能看出韓邦慶延接這超現實的浪漫傳統之時，在深度層次上投注了對前人狹邪作品的重新思考——換句話說，韓邦慶對文學傳統模式的承啟，並非是一種盲從和完全肯定。正如王德威先生所說，《海上花列傳》在“現實”中演繹了一場場道德與慾望的遊戲。仔細來看，書中一對對穿梭於煙花曲巷的冶游者與生活在歡場中的煙花女子，何嘗不是用以假亂真的姿態在在“謔仿”⁷⁴了風月小說一貫情場中的浪漫美德。

⁷³ “……該書（《海上花列傳》）有 6 種版本在清末流行。其中第三種改題為《風月寶鑑》。1908 年出版的《白話小說》刊出《續青樓寶鑑》，編者在文前註明，此作‘即《海上花》更名，花也憐儂著’可見這是 6 種版本之一種補遺本。”（魏紹昌編，1996：8）“光緒三十四年（一九〇八）日新書局石印本，改題《海上百花趣樂演義》，上海書局石印本又改題《海上春花記》，光緒間【開通版】本還改題《最新海上繁華夢》。”（吳禮權，1995：343）“以後出版了各種名目的翻印本，題署《繪圖青樓寶鑑》、《繪圖海上青樓奇緣》、《繪圖海上花列傳》等。”（林薇，2000：163）故可證明孫玉聲所說“逮至兩書相繼出版，韓書已易名曰《海上花列傳》，而吳語則悉仍其舊，致客省人幾難卒讀，遂令絕好筆墨竟不獲風行於時”的說法有所謬誤。（胡適，1998：395）

⁷⁴ 王德威：“‘謔仿’是模仿的一種低等形式，它誇張、扭曲對象；尤其重要的是，它簡化被仿真的對象。晚清作家對自己的文學傳承與外來影響可涕或可笑的反應，正足以謔仿一詞來形容。”（王德威著、宋偉傑譯，2003：68）

小說中羅子富與黃翠鳳的故事是個很好的例子。羅子富為了要做黃翠鳳，討好地送了一對貴重的金釧臂，沒料到卻遭黃翠鳳拒絕，理由竟是如此莊正凜然：

子富復沉吟一回，道：‘我要問耐：耐為啥釧臂是勿要哩？’翠鳳笑道：

‘耐陸裡猜得著我意思！耐要曉得，做仔我，耐勦看重來啲洋錢浪。

我要用著洋錢個辰光，就要仔耐一千八百，也算勿得啥多；我用勿

著，就一厘一毫也勿來搭耐要。耐要送物事，送仔我釧臂，我不過

見個情；耐就去拿仔一塊磚頭來送撥我，我倒也見耐個情。耐摸著

仔我脾氣末好哉。’子富聽到這裡，不禁大驚失色，站起身來道：‘耐

個人倒稀奇啲！’遂向翠鳳深深作揖下去，道：‘我今朝真真佩服仔耐

哉。’（【清】韓邦慶，1993：54）

羅子富對黃翠鳳的愛與其說是因其美貌或厭膩了老相好蔣月琴，毋寧說是著迷於其剛烈不屈、視財如土的女性高尚節操，仿佛是世俗庸凡的青樓女子之中一朵清高的蓮花——儘管作者最後對這裝腔作勢的清風高節假象，在黃翠鳳與黃二姐聯謀欺詐羅子富的惡行中作出了致命性的搗毀。換句話說，黃翠鳳身上這種傳統風月小說中常見的妓女美德顯露在《海上花列傳》中已成為謔仿的對象；然而作者對這不合常情的道德揭露卻吊詭地反過來證實了是類傳統美德的無所不在——正是它發揮作用促成了羅黃兩人親密關係的連牽（冤牽）紅線，

若非這類被風月小說千古讚頌捧揚的妓德在幽微的內心深處（作者、黃翠鳳、羅子富）被賦予了崇高價值，它便不會、也不能使潛藏在道德表皮下的慾望得以乘隙滋長。翠鳳對理想美德的搬演、子富對之的迷戀追求，無一不含蓄晦澀地確認了它在作者與其筆下妓女嫖客心中至高無上的地位。

從作者對黃翠鳳豐富鮮明的性格塑造以及她與羅子富之間的關係，可探析出由文人、學者所作的古典說部及歷史或儒家著述中，一直以來規定女性高尚品格的德行標準和想象，在韓邦慶筆下呈現出了迥然而異的風貌。我們在小說中看到的，是一幕幕對情色文學與人情小說中慣見的浪漫傳奇之扮演，這些自我表演的行為，很顯然不是出於神聖的道德感，而是作為世俗慾望與個人利益的掩護。諷刺的是，翠鳳說完這席重情重義的言辭後不久便轉向另一“長條子客人”錢子剛的懷抱，張愛玲道：“此回凌晨來客就是錢子剛無疑。子富與她定情之夕，竟耐心等待她從另一個男子的熱被窩裡來，在妓院雖是常事，但是由於長三堂子的家庭氣氛，尤其經過她那番裝腔作勢儼然風塵奇女子的表白，還是使人吃一驚的對照。”（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯，1999：112）含蓄委婉地表達了青樓無真情的實相之餘，毫不留情地揭穿了翠鳳的空洞言辭、虛假面孔。正如吳敬梓撰寫《儒林外史》時“打破了以不變的人物類型來鏡照永恆道德真理的傳記傳統”（商偉，2012：193）一樣，韓邦慶在《海上花列傳》中著重於顛覆文學浪漫傳統時，並未遵循歷史傳承下來僵化刻板的人物典型（如烈女形象），他所構想的人物性格複雜而立體。不如這樣說，韓邦慶並沒有讓一個全能敘述者/說書人視角對小說人物多作幕外的評述議論，而是讓人物本身言語行為的前後相悖，讓他們的真正面目自行逐漸浮出水面。

小說中另外兩個人物——朱淑人與周雙玉，這對小兒女與其他感情深濃的
信人恩客一樣，兩人看似天真爛漫純潔無暇的戀情，最終也是在朱淑人另娶、
周雙玉上演殉情記大鬧一場走向結束，展示了韓邦慶對實際人生的透徹——現
實生活中原本就充滿了悖於幻想的反諷。周雙玉“殉情”的場面可說是全書最
劇烈的情感爆發：

說罷，抽身向衣櫥抽屜內取出兩只茶杯，杯內滿滿盛著兩杯烏黑的
汁漿。淑人驚問：‘啥物事？’雙玉笑道：‘一杯末耐吃，我也陪耐一
杯。’淑人低頭一嗅，嗅著一股燒酒辣氣，慌問：‘酒裏放個啥物事
嘎？’雙玉手舉一杯湊到淑人嘴邊，陪笑勸道：‘耐吃哩。’淑人舌尖舐
著一點，其苦非凡，料道是鴉片煙了，連忙用手推開。雙玉覺得淑
人未必肯吃，趁勢捏鼻一灌，竟灌了大半杯。……淑人支撐起身，
再要吐時，只見雙玉舉起那一杯，張開一張小嘴，咽漉漉的盡力下
咽。淑人不及叫喊，奮身直上，奪下杯子，攢於地下，豁琅一聲，
砸得粉碎。雙玉再要搶那淑人吃剩的一杯，也被淑人攔落跌
破。……雙玉大怒，歛地起立，柳眉倒豎，星眼圓睜，咬牙切齒罵
道：‘耐個無良心殺千刀個強盜坯！耐說一淘死，故歇耐倒勿肯死哉！’

我到仔閻羅王殿浪末，定歸要捉耐個殺坯！看耐逃走到陸裏去！⁷⁵

（【清】韓邦慶，1993：463-464）

雙玉進行這場激情演出前，冷靜地做完生意，復回到房中坐在床沿與淑人偎在一起溫言細語地提起兩人此生結為夫婦同生共死的誓約，再拿出假鴉片酒翻起了一場雙雙殉情的戲碼，全程猶如已被她安排好的情節，沒有一絲枝節紕漏。比《海上花列傳》較早的狹邪小說《風月夢》中也有一段描述揚州妓女雙林為情吞鴉片酒自盡的橋段，然而後者將妓女殉情提升到了崇高境界。故事描述雙林從良下嫁袁猷為妾後，體弱的袁猷病臥不起奄奄一息，雙林於是寫下一首《永訣行》言明其殉夫之志，然後吞下攪了生鴉片煙的高粱酒躺在丈夫身邊，兩人在同一時刻嚥氣。⁷⁶

比起《風月夢》既有才情又有貞節意識的“詩妓”雙林，雙玉的烈性顯然並不符這種經過理想化的典型形象，卻更富真實感：浪漫淒絕的舉止不是要為情而死，而是要狠狠敲這朱五少爺一筆；也正如雙珠所說的，“我想雙玉個意思，一半末為仔五少爺，一半還是為雙寶。”（【清】韓邦慶，1993：466）雙玉假冒殉情一節可說是全書之中對傳統風月傳奇最高明的謔仿。我們可從中看出作者積極以寫實角度突破《風月夢》是類言情小說賦予妓女的理想及道德形象的企圖，將以往說部中現實與浪漫幻想之間的糾纏不清給予否定，並在兩者間劃清界限。更進一步來說，韓邦慶以嚴肅的道德原則套在這一對對妓女嫖客身上對其進行價值的扭曲，效果上含蓄而曲折地點出了是類美德之下互相衝突對立

⁷⁵ 關於雙玉的鴉片毒藥從何而來，張愛玲註：“將喂蟋蟀的梨熬成梨膏糖似的黑色濃汁，燒焦了有苦味，再加燒酒，形似，也味似生鴉片煙攪酒。”（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯，2009：305）

⁷⁶ 此書成於清代道光年間。

的兩面性：源於儒家思想體系“神聖”的道德行為規範價值與滿足“世俗”願望的利器。⁷⁷正如同雙玉企圖以貞烈的美德表象來鋪張一己慾望般，趙二寶為史三公子關閉書寓拒絕與其他嫖客來往、以清高姿態拒收史公子的錢財，恢復人家人裝扮并耐心等候他迎娶自己，最後卻落得竹籃打水一場空的淒涼處境，不也間接否定了傳統煙粉小說中才子佳人的美滿結局？

王德威先生在另一篇文章中說明現代性被壓抑的現象時點出：“（被壓抑的現代性）代表一個文學傳統內生生不息的創造力。”（王德威，2007：33）這句話足以說明韓邦慶體現在創作上複雜的現代性特質。作者自覺地在小說中保存了晚清上海租界生活細微枝節的真實感及穿插藏閃的所形成的含蓄氛圍，在意欲擺脫情色文學創作慣習的影響焦慮外，更應注意的是其創作技巧試驗目的也包含了客觀環境的考量：為了適應小說創作的對象——大眾讀者的閱讀趣味和習慣，換個角度來看也是小說在報刊業上開始佔有了中心位置及趨於商品化的反映。

儘管如此，《海上花列傳》不管在藝術成就還是內容方面都吸納了前人著作中的養分；⁷⁸在原來的文學傳統軌跡上成功一改狹邪小說氣象。直言之，《海上花列傳》在相當程度上也是對人情或情色說部傳統的一次顛覆；小說敘事中雖明顯挪用了狹邪小說浪漫傳統的成分，但韓邦慶對人物形象典型的再創造和重新詮釋，卻同時打破了此傳統內看似無可替代的真理假象。浪漫不實的狹邪小說傳統至《海上花列傳》之時，其內涵已產生了質變。早期的人情小說與煙

⁷⁷ 學者商偉先生在論及《儒林外史》所表現出的二元禮/儒禮的雙重性時，認為儒家禮儀中可分為世俗經驗與神聖兩塊區域，並指出：“禮擁有了兩個似乎彼此對立的特征：既是基於神聖道德律令的規範性制度，又是社會政治交換和操縱的工具。”（商偉著，2012：87）

⁷⁸ 章培恒先生〈《海上花列傳》與其以前的小說〉明確指出《海上花列傳》在某些方面受到了《金瓶梅詞話》、《聊齋誌異》、《儒林外史》及《紅樓夢》的影響。

粉小說所提供的範例，在《海上花列傳》裡成為反傳統/反規律的材料；當作者平淡自然的筆觸引導讀者走入十里洋場茶米油鹽般的日常生活，這便意味著神話傳奇色彩的煙消雲散。小說叨叨絮絮著市井小人物的生活與慾望追求、普通人的情感，沒有驚天動地般壯烈、偉大的愛情，卻能閱後內心久久迴旋著悸動與感觸。

第四章、 妓女文化的重新詮釋

妓女在清末的普遍可說是已達到商品化的成熟階期之反映，尤其在上海租界這個商業程度較其他縣市來得高的都城。⁷⁹相較起晚明清初在文人作品——尤其是情色小說或煙粉小說——當中的文人化妓女論述，⁸⁰《海上花列傳》中所呈現出的妓女形態與作為男女自由交往場域的妓院空間，同早期的狹邪小說明顯有著較大的差異。首先是妓女在男性作家的觀視下基本上已不存有過度想像的理想化情藝色彩，主要交往對象也不再獨為文人縉紳或扮演文士的所謂紅顏知己；青樓提供的功用和內部氣氛環境業產生了翻覆性的變化。這種轉變從客觀因素來看是因青樓女子作為個人情慾的消費商品，每個時期的妓女都會為了迎合當時的社會需求而改造自身的文化型態，亦可說是小說家主觀創作意識上的覺醒、審美眼光的轉移發揮了作用。

第一節、 妓女與想像性的轉變

《海上花列傳》描寫的長三、么二、野雞，不論哪層等級無一不例外皆是市塵中的平凡妓女。小說中主要的描述對象長三身上沒有傳奇色彩，反而流溢

⁷⁹ 娼妓行業從古代發展到明代（尤其明代中、後期）時達到了有史以來的龐大數量。

⁸⁰ 王鴻泰先生於〈青樓名妓與情藝生活——明清間的妓女與文人〉闡述了明代妓女與士大夫及文人名士及士大夫階層之間的關係，並指出明清之際青樓妓院成為文人士大夫經營發展禮教及功名之外的情感世界，當時具有詩書才學的名妓在文藝活動圈子中也佔有重要的一席之地。

著生活的平淡況味；她們並非是能夠與文人進行賦詩唱和之類文藝遊戲的才女——事實上她們對此完全不感興趣，她們當中甚至有好些目不識丁者。⁸¹換句話說，對妓女具有高度知識水平的幻想在這部小說中是徹底被否決了的。小說第五十九回描寫已“門前車馬漸稀”的長三趙桂林與娘姨“外婆”要方蓬壺多照應趙桂林的生意：

外婆順他口氣，復接說道：‘難方老爺原像前回照應點俚罷。耐一樣

去做個文君玉，就倪搭走走，啥勿好？吃兩盞酒，碰兩場和，故是

倪要巴結煞哉。’蓬壺道：‘碰和吃酒末，啥稀奇嘎？等我過仔明朝，

再去搭俚做兩首詩末哉。’外婆道：‘方老爺，耐末無啥稀奇，倪倒是

碰和吃酒個好。耐辛辛苦苦做仔啥物事，送撥俚，俚用勿著碗，就

勿是碰和吃酒末，有場花應酬，叫叫局，故也無啥。’蓬壺呵呵冷笑，

連說：‘俗氣得勢！’外婆見蓬壺呆頭呆腦，說不入港，望著趙桂林打

了一句市俗泛語。桂林但點點頭。蓬壺那裡懂得。（【清】韓邦慶，

1993：436）

⁸¹ 《海上花列傳》明點出兆富裡的長三黃翠鳳不識字，只好請相好羅子富代她檢閱贖身文書。就以王韜對滬上長三書寓的品評文章〈談艷〉為例，此文對長三妓女的描繪（彼時上海租界的高級妓女）更多是以籠統的文學語言來概括她們的形貌，卻也沒有提及她們是否曾與文人有過文學上的交流。法國學者安克強著作中《上海妓女：19-20 世紀中國的賣淫與性》對王韜作品記錄的妓女所作的統計也顯示，高級妓女幾乎無人擁有高深學問或一定程度的知識水平。

我們看到的不僅僅是一個酸文人雅俗區辨的嬌姿作態，也看到了一個高級妓女的庸俗實際，文人妓女間的詩文互酬在這裡變成了多此一舉，倒比不上實實在在地給趙桂林擺檯面叫局吃酒來的有利處。這無疑嘲諷了一直以來狹邪小說極盡歌頌讚揚妓女對文藝創作的崇敬和能力，真正揭穿了妓女的商品性本質。妓女的存在是個人情慾在社會的消費機制下產生出來的商業化、普及化結果，換句話說，妓女這個社會角色的定位由始至終都建立在與嫖客之間的交易關係上，從未改變。康正果先生曾在其著作《重審風月鑒：性與中國古典文學》中，指出無論哪個時代的文人心理上都具有一種自我標榜式的表演慾望。文人高調在新聞紙上刊登自己寫給某妓或與某妓詩詞酬答的舉動，實際上透露了文人藉由這種方式來表現自己故作雅態的風流自賞，或謂通過此種“風流韻事”來達成自我表演的目的，以排解內心在現實中所面臨各種不盡人意的缺憾。譬如方蓬壺在新聞紙上以紅豆詞人的名義為他的長三“女弟子”⁸²文君玉寫了首詩，文君玉要方蓬壺代她作一首唱和詩回應：

君玉道：‘七律當中四句我做勿來，耐替我代做仔罷。’蓬壺道：‘故末

生活哉！明朝倪海上吟壇正日，陸裡有工夫！’君玉道：‘謝謝耐，隨

便啥做點末哉。’蓬壺正色道：‘耐啥個閒話嘎！做詩是正經大事體，

阿好隨便啥做點！’君玉連忙謝過。蓬壺又道：‘不過我替耐做，倒要

⁸² 文人收“女弟子”在明清之際蔚為風尚。康正果先生認為這種社會現象是因應當時越來越女性為求“好名”而產生的，而那些自願以詩文為她們揚名的文人才子就成了這些女性所拜的先生。“婦才從來都是由愛才的文人發現和公佈出來的，而且往往被他們與婦人的色或德相提並論，有時還或多或少地摻入他們憐香惜玉的趣味。”（康正果，2001：88）另外，妓女求“好名”基本上是出於為招徠更多顧客的經濟考量。晚清時期上海租界妓女趨之若鶩的花榜品題，可說是對這種扭曲現象的表現。

寫意點。忒啥個慘淡經營，就勿像耐做個詩，俚哚也勿相信哉。’君

玉亦以為然。（【清】韓邦慶，1993：435）

文君玉是《海上花列傳》中唯一喜歡文辭詩句湊雅緻的妓女，但作者一反狹邪小說一貫捧高是類文人化的煙花女子之手法，盡寫文君玉在其他人眼中顯露出的邋邋可笑模樣：不是簡筆寫她的滿臉煙容面龐消瘦，便是寫眾人對她怪異行徑的誤解譏笑。倘若拿余懷筆下擅長舞文弄墨、才藝無雙，不需施脂粉便自然流露美態的李十娘和葛嫩與之相比較，文君玉幾乎只是個異想天開、與十里洋場格格不入的古怪俗妓而已。韓邦慶毫不猶疑地戳破了讀者從以往情色小說中所了解的所謂才妓的面貌，點破了彼時社會上是類“名妓”背後的形象塑造過程，事實上也正是彼時報業廣告性文字對妓女的渲染效果，恰如羅子富隨口而出的諷語般：“文君玉好像有點名氣個哋，啥實概樣式嘎？”（【清】韓邦慶，1993：411）

《海上花列傳》對妓女形貌的描述，很大程度上顛覆了狹邪小說一向來的審美心態或美學傳統。較此書稍早的《青樓夢》就描寫了一批猶如淪落世間仙女般的三十六名妓女，個個若不是有高度藝術涵養便是對文人才子敬重無比，對風流儒雅、“有高士風”的才子金挹香又愛又慕，使金挹香在眾美人的溫柔鄉中“指揮如意，猶南面王”。（魯迅，2005：269）反之，如上文所述《海上花列傳》基本上褪去了這一層誇飾的幻想色彩，對妓女外貌的形繪描畫很少，多在細節上注重描寫妓女的各種世俗百態、表情、心理、行為舉止等各方面的表現及變化，似乎有意忽略樣貌的美醜，卻更多地將視線投注於她們的服飾裝扮上，從這一點上鋪展開來顯現妓女的風姿或各種微妙的心思。換言之，小說將

筆觸從妓女“驚為天人”的容貌想像轉移到更為實在的各種外在裝飾，也是一種對妓女由雅至俗的欣賞角度轉變。

《海上花列傳》對妓女外在外觀上的描寫採取了迥異於大部分溢美類狹邪小說的方式，並不刻意渲染妓女的裝扮所襯托出來的閉月羞花或婀娜柔媚諸如此類文人主觀想像描摹的美人之姿。比方說，《青樓夢》中妓女王愛卿初次登場時：

搵香知是愛卿，便暗暗偷覷，見其衣杏紅衫，束藕絲裙，臉暈微紅，

如芙蓉之浥朝露；眉橫淡綠，似柳葉之拖曉煙。仿佛嫦娥離月殿，

依稀仙子下蓬萊。果稱紅閨絕色，實堪於眾美中持拔一鼎。（【清】

慕真山人，1994：49）

小說只籠統概括了王愛卿的衣裳服飾，僅以淡淡兩句作烘托裝點美人姿態之用，反花費了更多筆墨矯飾高級妓女猶若天仙般的樣貌，其仿佛超脫了青樓的濃艷脂粉之氣的天然姿色，呈現在文人眼中是無一絲世塵俗態般地不可思議。而《海上花列傳》卻呈現了不同的畫面，比方寫長三書寓的黃翠鳳大方在客人羅子富面前打扮更衣時：

……拿起床上衣裳來看看，皺眉道：‘我勦著俚。’叫趙家姆開櫥，

自揀一件織金牡丹盆景竹根青杭寧綢棉襖穿了，再添上一條膏荷綢

面品月緞腳松江花邊夾褲，又鮮艷又雅淨。子富呆著臉只管看。

（【清】韓邦慶，1993：58）

同一回合中也透過羅子富視野關注了金鳳顏色鮮艷上下華麗的打扮。應注意的是小說中並沒有對翠鳳金鳳的五官容貌作過直接的敘述，除了言行態度，作者對她們外觀所做的最大限度描寫（包括其他妓女）基本上都是其衣裝飾物方面的打扮。偶寫妓女外貌也多在於著墨一般煙花女子的媚態常情，如趙樸齋初臨堂子時看見么二倌人陸秀林時：

……細細的打量那倌人：一張雪白的圓面孔，五官端正，七竅玲瓏。

最可愛的是一點朱唇，時時含笑，一雙俏眼，處處生情。見他家常

只戴得一支銀絲蝴蝶，穿一件東方亮竹布衫，罩一件玄色縐心月白

緞鑲三道繡織花邊的褲子。樸齋看的出神，早被那倌人覺著，笑了

一笑，慢慢走到靠壁大洋鏡前，左右端詳，掠掠鬢角。樸齋忘其所

以，眼光也跟了過去。（【清】韓邦慶，1993：6）

這個段落對於陸秀林的相貌形繪不只毫無一絲以往文人硬加在妓女身上那種仙姿般的超凡脫俗，仔細來看，我們也可以發現么二秀林以其美色在嫖客面前騷首弄姿，同時又從趙樸齋對其姿色的仔細觀視突顯了這個鄉下年輕人的好色。一段妓女樣貌裝扮的描寫內就包含了多層言外涵義，絕不只是為了從文人

高雅的欣賞角度來展示妓女樣貌而投注的空泛之筆。又如第十六回李實夫在煙間碰見野雞諸十全，魂兒都被勾了去：

李實夫見那野雞只穿一件月白竹布衫，外罩玄色縐心緞鑲馬甲，後

面跟著個老娘姨，緩緩趲至屏門前，朝裡望望，即便站住。實夫近

前看時，亮晶晶的一張臉，水汪汪的兩隻眼，著實有些動情。（【清】

韓邦慶，1993：109）

諸十全也是《海上花列傳》裡少見的作者描述妓女外貌姿色的例子，而這幾筆其實是作者埋下的暗筆，直到後來揭穿了諸十全是李實夫身上“楊梅瘡”病症⁸³的傳染根源，才恍然大悟這亮晶晶的臉、水汪汪的眼原來是性病的征兆。

小說不對妓女的外貌印象做過於主觀的描繪，一方面可說是應了其寫實白描的筆法，一方面也透露了一種訊息——妓女情色文化的改變。在時代與社會的變動下，“士大夫在實際消費妓女時，其實並沒有小說中形容的那麼風流，因為他們也面臨了另一種的社會競爭，那就是商人的威脅與競爭。”（巫仁恕，2010：72）換言之，高級妓女主要交往對象更多是富商世族或洋務官員這些有一定經濟能力消費得起高級妓女昂貴服務的客人，明代那種愛惜文人才華或能以自身之學與文人詩文往來的妓女早已不復所見。從服飾打扮上的描寫來看，韓邦慶筆下的長三們追求的不是對她們生意無所幫助的學問，而是標新立異、引人注目服裝首飾。

⁸³ 第三十七回張小村說李實夫染上了楊梅瘡要返回上海治療。“楊梅瘡”應是指梅毒。（陳永健，2007：69）

妓女注重穿著打扮的豪華時式，與當時社會風氣有著一定的關聯。明中期以後奢侈風氣就已在社會上造成了一股旋風，奢華不再是小眾上層階級的專利；從明末開始商品經濟愈趨發達，更導致社會上掀起奢靡之風。這種消費風尚最明顯地表現在大眾對流行服飾妝扮的追逐上，尤其明清婦女對流行“時裝”和“時妝”（巫仁恕，2008：128）鍥而不捨，而著名妓女更是各式各樣時尚女裝的創造者和先驅者。《海上花列傳》描述的妓女身份等級基本上皆可從外在的打扮妝容上得知一二，其中長三的服裝首飾更是時髦、奢華，從中我們也知道彼時妓女對個人魅力的展現方式早已由內在轉向了外在的光鮮亮麗，而作者與大多數冶遊子弟一樣，對妓女的關注多在於她們的裝扮。

康正果先生指出：“工於媚術的女人明白，更為有效的邀寵手段是使自己的身上處處都很迷人，是使自己的神情和舉止時時都顯得可愛，是迎合男人的特殊嗜好，並不斷給他製造新的需求，而非僅僅依靠自己天生的麗質”。（康正果，1998：52）妓女無疑是最擅長“媚術”的職業，而時髦的華妝艷服在此中就扮演了重要的角色。小說中的妓女們——尤其長三都很注重自己的服飾，價值越貴重、式樣越華麗時新越好。第五回受王蓮生眷顧的么二張蕙貞升值為長三後，不僅搬入長三聚居的東合興裡，還換了一副行頭打扮得上下渾然一新，看得王蓮生滿心滿意的喜歡。小說幾處提及妓女間比較各自髮髻及首飾等裝扮或是妓女精心打扮坐馬車或游明園吸引目光焦點等情景，這一方面說明妓女在社交活動及吸引嫖客的方式已隨著社會變遷而迥異於前時，也可說是作者對妓女想像採取了不同的觀視角度和欣賞美學的變化。

除了外在裝扮上的精飾，值得注意的是小說中對妓女氣質個性的另一種價值預設。《海上花列傳》在弱化妓女才貌兼備卓爾不群的強烈印象之餘，另一

方面肯定了妓女“人家人”的優秀素質；換句話說，小說作者與其筆下某些嫖客所欣賞的並不是才藝超群的傳奇女子，而是猶如良家婦女般的獨特韻致，這可說是《海上花列傳》“淡化性趣味”的風格一部分。（姚玳玫，2003：142）小說第三回鴿母周蘭將新買的討人周雙玉帶了回來：

周蘭直拉到善卿面前，問道：‘洪老爺，耐看看，倪小先生阿好？’善

卿故意上前去打個照面。巧因教他叫洪老爺。他便含含糊糊叫了一

聲，卻羞得別轉臉去，徹耳通紅。善卿見那一種風韻可憐可愛，正

色說道：‘出色哉！恭喜，恭喜！發財，發財！’（【清】韓邦慶，1993：

18）

周雙玉身上這種小家碧玉、秀而不媚的“人家人”氣質後來還成功吸引到了富家公子朱淑人的愛慕，兩人發展了一段猶如小兒女般純潔無邪的短暫生活，直到戀夢破滅。不僅是周雙玉，本是鄉下淳樸少女的長三趙二寶、下等妓女諸十全身上也能瞧見這種家常婦女般的淑靜品質。李實夫在烏煙瘴氣的煙間一眼看上諸十全正是因為她“倒像是人家人”（【清】韓邦慶，1993：110）；趙二寶甫當上長三便得到富家公子史天然的寵愛，也是因為其性情和言行舉止間散發著這種韻味：

小王因說起：‘三老爺倒喜歡耐妹子，說耐妹子像是人家人。倘然對

景仔，真真是耐個運氣！’（【清】韓邦慶，1993：273）

不僅是對女性家常氣質的欣賞態度，小說中的長三書寓也瀰漫著家常氣氛，張愛玲就曾在其國譯本註釋和英譯本自序中指出了長三堂子濃厚的家庭氛圍。這不僅和之前不少文人小說和記載中青樓作為“高級的藝文中心”（王鴻泰，1999：90）的形象不符，業說明了當時妓院這個交往/交易場域的功用為了隨應時代社會的市場需求而發生質變。綜如上文所述，青樓妓院到了清代不再是以士大夫或文人為主要對象，當社會上的商民、新式官員等新興階級的消費力量崛起，青樓妓院面向了更寬廣的市場，這使妓院營業者及妓女本身不得不自我改造以迎合普遍需求。其次，雖然上海租界在當時是國際化、現代化的都市，但傳統思維仍然深深扎根於上海居民生活中，“父母之命，媒妁之言”的傳統婚姻觀念還在社會上通行；而青樓向來都具有逸出禮教規範邊緣的空間特質，提供了男女追求自由情愛的最佳場域，如明代時的妓院基本上是許多自命風流的文士們於正常的婚姻生活外發展情藝生活的空間所在。到了清末時期的上海租界，雖則妓院作為情感自由發展空間的本質依舊，但形式卻已大幅度嬗變，原因主要是前來冶遊的人士社會身份也不再以文人為關鍵群體；而韓邦慶於其他狹邪小說作者的不同之處，就在於他敏銳自覺地抓住了這種變遷。

最明顯的變化特征是妓院的內部空間設置。王鴻泰先生在專文中指出，明代高級妓院一般上具有“園林”格式，妓女閨房也普遍有著雅緻風格：“園林本來就是士大夫階層所發展出來的空間形式，而妓女房間的種種擺飾也都可說是文人文化的反映。”（王鴻泰，1999：97）但在《海上花列傳》描寫的長三書寓甚至其他等級的妓院中幾乎難以感受到這種文人化的空間氛圍。妓女房中佈置的不是名人字畫、書桌茶几、琴瑟等文雅物品，而是各種時髦而實用的家常器

具用品，營造出家居平常的生活空間，而嫖客妓女就在這種虛擬的家庭空間中扮演著猶如普通夫婦的角色。妓院裡的家庭氛圍除了家居擺設，另一方面也是由妓女與嫖客之間共同相處方式所創造出來的。妓院讓男性在有限的空間內與自己心儀的妓女模擬夫妻生活，這在某一程度上跟前代文人士大夫和名妓之間共同經營情藝生活有著相似之處——除了交往場域的空間氛圍有所相異，以及妓女共度情感生活對象的身份轉變。《海上花列傳》將文人對妓女的理想色彩與道德想像褪去，韓邦慶展現在讀者眼中的是一個對早期狹邪小說而言再俗不過的妓女形象。《海上花列傳》中的“名妓”內涵顯然不再是與風流名士才子互賦詩詞定情、內外兼備的才妓，趙二寶、黃翠鳳、周雙玉等人皆不具有這些特征。她們不是所謂“有文化的妓女”，而是猶如嫖界明星般的紅倌人。

從青樓空間的變化中又讓我們注意到一件事，即想像主體觀視妓女形象的角度位置發生了很大的變化。《海上花列傳》敘事中，不再以男性為中心的幻想強制施加於青樓女子身上以符合自身的品味標準，取而代之的，是娼妓與狎客之間的平等感。因此可說韓邦慶對妓女在文學作品想象中風格面貌的重寫，某種程度上也表現在她們與狎客之間的情愛關係重構。也就是說，《海上花列傳》的妓女恩客在煙花曲巷間展開的情感是一種“介於愛情與無情之間的交際應酬之情”（侯運華，2003：36），仔細觀察小說內一對對男女之間的關係，無不如此。韓邦慶筆下的趙二寶便是因不懂得妓界裡的這個遊戲潛規則，才因此墜入深淵。另一方面，我們從敘述中也能輕易察覺到妓女與男客之間的情感內蘊幾乎不是對彼此生死相依、轟轟烈烈的絕世之戀，在感情中投注更多的是各自對個人慾望的征逐。這種交際之情在男女關係上看重的並不是對彼此濃烈深刻的情意，“交際雙方都能把握住交際分寸時，便可維繫下去；若一方過分投入，

或為情而糾纏對方時，則會使脆弱的平衡被打破，雙方關係即告破裂。”（侯運華，2003：84）

《海上花列傳》中的狎客們走入煙花之地，也不完全是僅僅視它為建立公共關係的空間場域。長三書寓與么二堂子雖然本質上都是“做生意”的地方，但他們的相通之處，在於他們都供應了發生愛情、進行求愛過程的場所。正如張愛玲所說，中國是個“愛情荒的國家”（【清】韓邦慶著、張愛玲註譯：2000，723），即使歡場上的交際之情是妓女嫖客們都應當明白的道理，但他們卻以身犯險——當這些狎客們走入青樓尋找現實中缺乏的情愛果實之時，卻又身不由己墜入情感的紛雜混亂之中。

總歸之，《海上花列傳》對妓女與青樓文化的敘述在情色小說文學傳統中可說是一個極具突破性的實驗技巧。這種顛覆的寫作手法在一定程度上擊碎了狹邪小說作者與讀者習以為常的風月傳奇的現實性，在仿真的社會情景中重構了另一種對妓女文化的想像空間，並建立起了另一種獨特對青樓妓女文化的欣賞美學趣味。

結語

從魯迅到張愛玲，乃至到現今許多文學研究者手中，《海上花列傳》在古典說部中的重量性一次次被提出，在這一次次的重新審視下，不斷被挖掘出新的文藝價值。魯迅將《海上花列傳》列入狹邪小說的類別，但在某種程度上，這部小說作者的創作水平實遠遠超越了一般狹邪小說偏隘的題材，在藝術成就上也較其他晚清狹邪說部來得高。

《海上花列傳》誕生於晚清 1892 年的上海租界，正好是西方文化與中國本土文化在租界這一空間中交互糅合發酵的時期，中國人自身所熟悉的傳統文化在上海租界內變了質，而租界民眾在適應漂洋過海來到此地的陌生文化之時，這些外來文化同時也適應著中國內在的風俗習慣，即趨本土化的過程。這種逐步在中國傳統社會中內化的情形，學者邱仲麟先生的〈晚明以來的西洋鏡與視覺感官的開發〉一文中對西洋玻鏡和視覺性器物以及其相關用途如千里鏡、描畫箱、西洋景、照相術等在中國本土的衍變，有非常詳細的論述，可資對照參考。文中甚且提及西洋鏡在晚清（19 世紀中葉及後）傳入中國國土後深入滲透了本土社會，“（西洋鏡）所產生的效應更加多元，其與社會生活的聯結亦愈來愈強”（邱仲麟，2013：447）可說是部分西洋物件逐步深化入滬北民眾生活層次而被廣為接受的過程現象體現。

在這個特殊的時空當中，居滬的傳統文人們處於如此精彩紛呈的現代化都市，在自身價值的墜毀和新式物質環境的熏染之間，產生了一種交錯複雜的情

感，這些複雜情緒往往投影在他們此一時一地的創作中，產生了眾聲喧嘩、百花齊放的文學現象，狹邪小說乃是其中之一。

《海上花列傳》中的敘事空間，自然以韓邦慶的寓滬經驗為故事背景。小說中呈現的現代物質空間，在某種程度上揭示了作者對於身處的這個新式環境的心態：作者以老上海的姿態，熟練而自然地在故事細節或場景中搬入各種在滬上廣泛化、日常化的西洋器物，諸如自鳴鐘、鴉片、保險燈、玻璃器物等，甚至於運用西方的計時方式，西方曆法（日期與星期制）也成了全書連貫的敘述時間線。這一方面說明西方的物質文明已對上海租界生活產生了一定的影響，一方面又能探析出作者在接納這些西洋器物及新式觀念的心態，建立在這些物件或觀念是否能帶來生活上的便利或進一步滿足需求以上的感官慾望。

《海上花列傳》所展現的公共空間，人與人之間的關係親疏愈來愈多建立在社交關係上，而各種娛樂消閒場所在此間產生了很大的促成功用，都市的公共空間提供了這些消費空間蓬勃的發展，尤其是妓院。《海上花列傳》中妓女的房間不只是狎客們共聚消遣的空間，它在小說中構成絕大部分的敘事場景。我們可以看到這些客人不斷地穿梭在各個青樓妓院之中，甚至有些還將自己相好的房間當做副辦公室（如洪善卿）。另一方面，從人物描寫上，作者有意或無意地流露出其看待這個公共空間奢侈成性時的道德批判眼光。假如說從羅子富、王蓮生等人身上體現出了消費空間的奢侈華麗的面貌，那麼從社會階級層級較低的小說人物，如趙氏一家的上海浮沉經歷和面對各種誘惑時的心態轉變，所展現的是更多是都市奢侈表象之下波濤洶湧的深層一面。這在某種程度上也反映了作者對都市物質文化的立場：儘管《海上花列傳》表現出對物質生活環境的部分認同，如諸類日常化的新式觀念和西方器物；但在另一方面，作者卻

對這座繁華城市所帶來的過分奢靡與龐大的消費慾望不以為然，對趙二寶滬上大起大落的生活與心態變化的精彩敘述，處處流露出作者作為傳統文人無法免俗的傳統道德情感。

倘若說《紅樓夢》的大觀園是一個根本不存在的虛構空間，那麼《海上花列傳》的一笠園，便是個集虛幻與真實於一體的“異托邦”，簡言之即是一個在真實空間中實踐的理想世界。日本學者中野美代子曾指出西方與中國的理想社會之間有著明顯差異，認為中國的桃花源意境與烏托邦的不同在於，後者“意味著不存在於任何地方的地點”（【日】中野美代子著、劉禾山譯，1977：85），烏托邦與現實時間之間猶如被一道城牆阻斷，是對現實的違逆顛覆。而中國的理想世界卻是“事實上存在的理想社會”（【日】中野美代子著、劉禾山譯，1977：86），雖然同樣否定現實社會，但潛意識中又受現實原則的操控，甚至它的空間特征都能從現實社會中找出真實的地理根據。確實，《海上花列傳》的一笠園系模仿明清江南士紳的私人園林空間構建而成，其建造動機出於韓邦慶對以往文人文化的追念和重新演繹，以區別於此園以外現實世界的世俗文化；大量《四書》酒令、文雅詩詞等在現實社會中不合時宜的文人活動充斥園中，甚至於寄居在園中的妓女狎客們都扮演起了才子佳人的角色，使文人一貫嚮往的名士風流傳統在園中展開。這在某種意義上應了中野的說法，即在中國傳統思想意識中“喜歡將認識的境界限定在手腳所能觸及的官能領域之內。也就是在空間上，中國人喜歡將自己的文明範圍視為整個世界，並且也不超越此種認識或跨過這個界限”。（【日】中野美代子著、劉禾山譯，1977：82）

儘管韓邦慶試圖以各種方式將他想像中的異托邦區隔並置放在一個高於世俗空間的層次，並將園林空間視為文人名士理想的生活空間，⁸⁴但另一方面，我們仍能清楚意識到一笠園中這些看似純潔無暇的少女，全都是從現實的世俗世界走進來的紅塵女子——她們都是無時無刻戴著表演面具的妓女。特別是一笠園同人創作的大量《四書》酒令、詩詞文章，不僅帶有明顯的自我表現與炫耀性質，往往也是作者寄託牢騷的體現。從某種層次上來說，這些文縐縐的《四書》酒令是作者對傳統禮教思維的一種“消解神聖”的叛逆表現⁸⁵（侯運華，2003：33）。但若深究探析作者生平經歷（從積極追求光明仕途到最後甘於以文字創作換取生活資源）與這些酒令之間的關係，不難發現作者其實對文人的現實處境有清醒的意識，他甚至藉由齊韻叟之口，說明加插在小說中文字艱深古雅的《穢史外編》只是一篇文人滿腹的牢騷、放誕之作。換句話說，這些象征著這個異托邦世界的酒令詩詞文章，某種意義上是作者對以往追尋的傳統入仕觀念之消解——儘管同時心中充滿著矛盾掙扎，而又不得不對現實低頭的心態體現。

在藝術表現上，《海上花列傳》高於同時期其他狹邪作品之處，在於它平淡自然而又近真的寫實風格，這在當時可說是極為自覺的創作意識。韓邦慶對寫實原則的要求，在最初層次上表現為對迷信色彩與虛無縹緲的神仙奇緣情節之擯棄，在小說敘事上顯露出對情節與人物性情言行塑造上的徵實要求，並透過對現實（上海租界的現代化空間）社會情境上的仿擬，在《海上花列傳》中炮製出一個富有真實感與時代感的敘事空間，將虛構的故事情節建立在仿真的

⁸⁴ 張世君先生在探討《紅樓夢》的園林空間敘事時指出，中國傳統文人一向來存有“芥子納須彌”的封閉園林空間意識，“文化人自覺地把園林空間看作自己的生存空間”。（張世君，1999：36）

⁸⁵ 侯運華先生認為以儒家典籍《四書》來作為娛樂休閒活動的酒令內容，具有大膽的消解意義，指出“將崇高、神聖的對象（四書五經）置於被褻瀆、調侃的地位，凸顯出鮮明的反傳統意識。”（侯運華，2003：33）

社會情境中。在另一層次上，《海上花列傳》在讀者心中流露的“平淡自然”感受，很大程度上來自於韓邦慶對日常生活的深刻體會。換句話說，作者意識到並非只有傳奇般轟轟烈烈、驚天動地的感情意涵才能震撼人心，在普通人平凡生活中看似淡而無華的感情世界裡，也有其動人與精彩之處。含蓄筆法即是作者自謂“穿插藏閃”的寫作技巧，若從商業性動機來看，這種創作方法其實是為了吊讀者胃口，吸引讀者繼續購買每期的《海上奇書》追閱連載在該期刊上的《海上花列傳》。

《海上花列傳》的寫實性，不僅僅體現於客觀性的原則要求，在仿擬現實語境的同時，又在在“謔仿”著情色小說傳統上對浪漫傳奇與女性美德的追求，於青樓中搬演這一套套浪漫的風月神話之時，又對之進行了顛覆。《海上花列傳》從反面角度重新審視這些被大部分作者/讀者視為“正統”並不斷在小說中反復演繹的所謂“妓德”，將一層“浪漫”的朦朧面紗揭去，讓讀者看清底下的真面目：這些刻意而為的言行舉止的精神意涵早已被抽空，不過是用以達到世俗目的的手段而已。

對風月神話的顛覆，意味著對妓女文化的想像產生了轉變。狹邪小說對平康女子的理想色彩及至《海上花列傳》，便立即喪失了其有效性，即使出現有如文君玉這般的詩妓，作者也要對其形象翻覆塗改一番，打破其正經假象。

《海上花列傳》所展現的，是對妓女形象淡化性的整體趨向。韓邦慶在敘述上拋棄了對妓女外貌大量主觀性的描繪，將視線轉移到她們的穿著打扮上，側面說明當時的名妓對時尚服飾裝扮極端追求，也表明作者已注意到此時人們對妓女“俗”方面的欣賞，而非所謂的才學涵養。《海上花列傳》對妓女的文學想

像性轉變，也展現在韓邦慶對妓女人家人氣質的欣賞、妓女招待客人的寓所空間的變化，這一切都在在影響著青樓女子與男客之間情感模式的改變。

總言之，《海上花列傳》在空間的塑造上對小說整體上產生了相當程度的改造。韓邦慶對周遭環境的觀察入微和細膩心思表現在小說的方方面面，不管是整個故事背景架構的仿真形塑、新式空間與人物之間的關係和變化、世俗文化空間與理想空間之間的相互傾軋，還是對現實生活中的青樓與妓女想象性的質變，都涵括在小說敘事空間的影響範圍內。

參考書目

一、古籍

1. 【清】葛元煦、黃式權、池志澂（1989），《滬游雜記·淞南夢影錄·滬游夢影》，上海：上海古籍出版社。
2. 【清】邗上蒙人（1991），《風月夢》，濟南：齊魯書社。
3. 【清】韓邦慶（1892），《海上奇書》（石印本），第 1-10 期，上海：海上奇書社。
4. 【清】慕真山人（1994），《青樓夢》，濟南：齊魯書社。
5. 【清】余懷澹心（1931），《板橋雜記》，上海：上海大東書局印行。
6. 【清】孫家振（1997），《海上繁華夢》，濟南：齊魯書社。
7. 【清】孫玉聲著、沈雲龍主編（1972），《退醒廬筆記》，臺北：文海出版社。

二、專書

1. 阿英（2003），《阿英全集》第八卷，合肥：安徽教育出版社。
2. 安懷起（1991），《中國園林史》，上海：同濟大學出版社。
3. 【法】安克強（2004），《上海妓女：19-20 世紀中國的賣淫與性》，上海：上海古籍出版社。
4. 【法】布迪厄、【美】華康德著，李猛等譯（1998），《實踐與反思：反思社會學導引》，北京：中央編譯出版社。
5. 陳永健（2007），《三挈海上花——張愛玲與韓邦慶》，上海：上海書店出版社。

6. 陳平原、王德威、商偉編（2001），《晚明與晚清：歷史傳承與文化創新》，武漢：湖北教育出版社。
7. 陳平原（2010），《中國現代小說的起點：清末民初小說研究》，北京：北京大學出版社。
8. 陳平原、夏曉虹編註（2001），《圖像晚清：〈點石齋畫報〉》，天津：百花文藝出版社。
9. 陳平原（2014），《圖像晚清：〈點石齋畫報〉之外》，北京：東方出版社。
10. 【清】韓邦慶著，張愛玲註譯（1999），《海上花開——國語海上花列傳一》，香港：皇冠出版社。
11. 【清】韓邦慶著，張愛玲註譯（2000），《海上花落——國語海上花列傳二》，香港：皇冠出版社。
12. 【美】賀蕭著，韓敏中、盛寧譯（2003），《危險的愉悅：20 世紀上海的娼妓問題與現代性》，南京：江蘇人民出版社。
13. 【新西蘭】韓南著、徐俠譯（2004），《中國近代小說的興起》，上海：上海教育出版社。
14. 【德】哈貝馬斯著、曹衛東等譯（1999），《公共領域的結構轉型》，上海：學林出版社。
15. 胡適（1998），《胡適文集》第四卷，北京：北京大學出版社。
16. 蔣瑞藻（1975），《小說考證》，上海：古典文學出版社。
17. 【德】卡爾·曼海姆著、徐彬譯（2002），《卡爾·曼海姆精粹》，南京：南京大學出版社。

18. 【美】柯文著、林同奇譯（1997），《在中國發現歷史——中國中心觀在美國的興起》，北京：中華書局。
19. 康來新（1990），《晚清小說理論研究》，臺北：大安出版社。
20. 康正果（1998），《重審風月鑒：性與中國古典文學》，沈陽：遼寧教育出版社。
21. 康正果（2001），《身體和情慾》，上海：上海文藝出版社。
22. 林麗月著（2001），〈《蒹葭堂稿》與陸楫“反禁奢”思想之傳衍〉，中國明代研究學會編，《明人文集與明代研究》，臺北：明代學會。
23. 魯迅（2005），《魯迅全集·中國小說史略》第九卷，北京：人民文學出版社。
24. 呂文翠（2009），《海上傾城：上海文學與文化的轉異，一八四九——一九〇八》，臺北：麥田出版社。
25. 【美】李歐梵（2005），《未完成的現代性》，北京：北京大學出版社。
26. 陸林主編（1998），《清代筆記小說類編·煙粉卷》，安徽：黃山書社。
27. 林薇（2000），《清代小說論稿》，北京：北京傳播學院出版社。
28. 劉半農（2001），《劉半農文集》第一卷，內蒙古：內蒙古少年兒童出版社。
29. 馬來西亞留台校友會聯合總會編（2012），《馬華文學與現代性》，臺北：新銳文創。
30. 邱仲麟（2013），〈晚明以來的西洋鏡與視覺感官的開發〉，邱仲麟編，《中國史新論——生活與文化分冊》，臺北：中央研究院。

31. 商偉著、嚴蓓雯譯（2012），《禮與十八世紀的文化轉折——《儒林外史》研究》，北京：生活・讀書・新知三聯書店。
32. 【美】司徒琳主編、趙世玲譯（2009），《世界時間與東亞時間中的明清變遷：從明到清時間的重塑》上卷，北京：生活・讀書・新知三聯書店。
33. 王鴻泰（1999），〈青樓名妓與情藝生活——明清間的妓女與文人〉，《禮教與情慾：前近代中國文化中的後/現代性》，臺北：中央研究院近代史研究所。
34. 【美】王德威（2007），《如何現代，怎樣文學？》，臺北：麥田出版社。
35. 【美】王德威（2012），《小說中國：晚清到當代的中文小說》，臺北：麥田出版社。
36. 【美】王德威著、宋偉傑譯（2003），《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，臺北：麥田出版社。
37. 王書奴（2004），《中國娼妓史》，北京：團結出版社。
38. 魏紹昌編（1996），《史料索引集二》，《中國近代文學大系》第30卷，上海：上海書店出版社。
39. 巫仁恕（2008），《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，臺北：聯經出版社。
40. 巫仁恕（2010），《奢侈的女人——明清時期江南婦女的消費文化》，臺北：三民書局。

41. 巫仁恕、康豹、林美莉主編（2010），《從城市看中國的現代性》，臺北：中央研究院近代史研究所。
42. 王曉珏（2015），〈性別、城市與敘事結構——重讀【海上花列傳】〉，高嘉謙、鄭毓瑜主編，王德威等著，《從摩羅到諾貝爾：文學・經典・現代意識》，臺北：麥田出版社。
43. 吳禮權（1995），《中國言情小說史》，臺北：台灣商務印書館。
44. 熊月之編，周武、吳桂龍著（1999），《晚清社會》，《上海通史》第5卷，上海：上海人民出版社。
45. 許紀霖編（2007），《近代中國知識分子的公共交往：1895—1949》，上海：上海人民出版社。
46. 痾弦、廖玉蕙編（1977），《中國古典小說論集》第二輯，臺北：幼獅文化出版社。
47. 余英時（1987），《中國近世宗教倫理與商人精神》，臺北：聯經出版社。
48. 張愛玲（2000），《張看》，香港：皇冠出版社。
49. 【日】中野美代子著、劉禾山譯（1977），《從中國小說看中國人的思考方式》，臺北：成文出版社。
50. 張世君（1999），《〈紅樓夢〉的空間敘事》，北京：中國社會科學出版社。
51. 章培恒（1985），〈《海上花列傳》與其以前的小說〉，《明清小說研究・第一輯》，北京：中國文聯出版公司。

52. 張奇明主編、吳友如等繪（2001），《點石齋畫報》大可堂版第五卷，上海：上海畫報出版社。
53. 張仲禮（2002），《中國紳士：關於其在 19 世紀中國社會史中作用的研究》，上海：上海社會科學院出版社。
54. 趙園（2014），《北京：城與人》，北京：北京大學出版社。
55. 鄭揚文（2010），〈清代洋貨的流通與城市洋拼嵌（mosaic）的出現〉，巫仁恕、康豹、林美莉主編，《從城市看中國的現代性》，臺北：中央研究院近代史研究所。

三、期刊論文

1. 曹南屏（2012），〈玻璃與清末民初的日常生活〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，2012 年第 76 期，頁 81-134。
2. 方迎九（2002），〈韓邦慶佚詩佚文鉤沉〉，《明清小說研究》，2002 年第二期總第 64 期，頁 227-240。
3. 李孝悌（1997），〈評介《危險的逸樂：二十世紀上海的妓女與現代性》〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，1997 年第 5 期，頁 239-248。
4. 林麗月（1991），〈晚明崇奢思想隅論〉，《國立臺灣師範大學歷史學報》，第 19 期，頁 215-234。
5. 【美】司徒琳著、王成勉譯（2008），〈儒者的創傷——《餘生錄》的閱讀〉，《臺灣師大歷史學報》，第 39 期，頁 1-16。

6. 孫祖烈著、丁福保編（1942），〈刀圭閒話：長三么二典〉，《國藥新聲》，第 38/39 期，頁 64-65。
7. 唐振常（1993），〈市民意識與上海社會〉，《上海社會科學院學術季刊》，1993 年第 1 期，頁 146-155。
8. 王無為編（1920），〈上海淫業問題〉，《新人》，第 1 卷第 2 期，頁 1-118。
9. 王鴻泰（2004），〈閒情雅緻——明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》，2004 年第 22 卷第 1 期，頁 69-97。
10. 巫仁恕（2005），〈清代士大夫的旅遊活動與論述——以江南為討論中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，2005 年第 50 期，頁 235-285。
11. 巫仁恕（2008），〈江南園林與城市社會——明清蘇州園林的社會史分析〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 61 期，頁 1-59。
12. 熊月之（1998），〈晚清上海私園開放與公共空間的拓展〉，《學術月刊》，1998 年第 8 期，頁 73-81。
13. 姚玳玫（2003），〈《海上花列傳》敘事的近代轉型〉，《學術研究》，2003 年第 12 期。
14. 趙家琦（2014），〈花落，花開——1950 年後張愛玲與《海上花列傳》的平淡寫實〉，《漢學研究》，2014 年第 32 卷第 1 期，頁 243-277。
15. 周能訓（1944），八仙橋頭，《語林》，第 1 卷第 1 期，頁 19-23。

四、碩士論文

1. 侯運華（2003），〈晚清狹邪小說新論〉，河南大學，河南。
2. 施慶利（2010），〈福柯“空間理論”淵源與影響研究〉，未出版碩士論文，山東大學，山東。
3. 張書華（2008），〈現代性的追求：晚清時間意識之轉變及其意涵〉，未出版碩士論文，私立東海大學，臺中。

五、外文著作

1. Foucault, M. (2008), "Of Other Spaces", in *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, edited by Dehaene, M. and Cauter, L. D. New York: Routledge.
2. Han B. Q., (2005), *The Sing-Song Girls of Shanghai*, translated by Eileen, C., edited by Eva, H., New York: Columbia University Press.

附錄

表一：《海上花列傳》西洋物件列表

西洋物件	出現回目
自鳴鐘	第一回，第十八回，第二十回，第三十三回，第四十六回，第四十九回。
大洋鏡/洋鏡/手鏡/玻鏡	第一回，第五回，第十回，第十五回，第十九回，第二十回，第二十二回，第二十六回，第二十九回，第三十五回，第四十三回。
自來火	第二回，第六回，第二十一回，第二十六回，第三十九回，第四十六回。
玻璃窗	第二回，第八回，第十一回，第十六回，第十八回，第二十一回，第二十六回，第二十八回，第三十八回，第四十二回，第四十三回，第五十回—第五十二回，第六十回。
玻璃燈/洋燈	第一回，第二回，第十二回，第三十一回，第三十三回，第四十三回，第五十五回。
煙膏	第二回。
煙燈	第二回，第五回，第九回—第十一回，第十六回，第二十一回—第二十四回，第二十六回，第三十回，第四十六回，第四十七回，第五十五回，第六十三回。

垃圾車	第二回。
洋燈	第二回，第十六回，第二十六回，第五十五回。
洋鏡臺	第三回，第十八回，第二十回，第四十回，第四十六回。
馬口鐵回光壁燈	第四回，第五回，第五十八回，第三十一回，
保險燈	第四回，第七回，第二十回，第二十六回，第二十八回，第三十回，第三十一回，第三十五回，第四十二回，第四十九回，第五十回，第五十一回，第五十七回，第六十四回。
鴉片/鴉片煙	第一回，第四回—第六回，第十一回，第十四回—第十七回，第二十回，第二十三回，第二十四回，第二十六回—第二十八回，第三十回—第三十四回，第三十七回，第三十九回，第四十三回—第四十六回，第四十八回，第五十四回，第五十七回，第五十八回，第六十回，第六十三回。
馬車（包括鋼絲馬車、皮蓬馬車）	第六回，第八回，第九回，第十一回，第二十一回，第二十四回，第二十七回，第二十九回，第三十一回，第三十四回—第三十六回，第四十三回，第四十六回，第四十八回，第五十回，第五十四回—第五十六回，第六十四回。
假鳥、假獸、銅鑄洋人、會行會動的舟車狗	第六回。

馬（洋行貨物）	
時辰表	第六回，第十六回，第四十九回。
玻璃斗	第六回。
掛鐘	第七回，第三十二回，第三十七回，第三十八回。
拍小照/照相樓/照相店	第七回，第二十一回，第二十九回。
藥水龍	第十一回。
電氣燈	第十一回，第二十八回。
蛋糕	第十九回，第五十八回。
戒指	第十二回—第十四回，第二十二回，第三十四回。
洋絨	第十三回，第二十六回。
外國房子/洋樓/樓房/洋房	第十三回，第十六回，第十七回，第十九回，第三十回，第三十五回，第三十七回，第三十八回，第四十八回，第四十三回，第五十六回。
銅鐵玻璃器具	第十三回。
洋瓶	第十三回。
糖果/糖食	第十三回，第十九回，第三十八回。
寒暑表	第十五回。
煙盒	第十五回。
洋紗/洋布	第十七回，第十九回，第二十回，第四十一回。
大菜間	第十九回。
鐵床	第十九回。
玻罩彩花	第十九回。

珠燈	第十九回。
刀叉瓶壺	第十九回。
玻璃杯	第十九回，第二十八回，第六十三回。
高腳玻璃盆子	第十九回，第二十七回。
外洋果品（水果乾果， 榛子、松子、胡桃）	第十九回，第三十八回。
牛奶點心	第十九回。
外國藤椅/藤高椅	第十九回，第二十回。
牛奶餅/餅乾	第十九回，第三十八回。
咖啡	第十九回，第三十一回。
燈臺	第二十回，第二十六回，第四十六回。
電報	第二十回，第六十四回。
小火輪船	第二十一回，第五十三回。
名片	第二十一回，第三十六回。
門鈴	第二十一回。
煙槍	第一回，第五回，第十四回，第十八回，第二十二回—第二十四回，第二十九回，第三十三回，第五十七回，第六十三回。
洋銅釧臂	第二十二回。
錶袋	第二十二回。
玻璃罩	第二十三回，第五十回。
航船	第二十五回。

信局	第二十五回，第二十九回。
玻璃船	第二十六回。
鐘	第二十六回。
洋肥皂	第二十六回。
紙煙	第二十八回。
鋼刀	第二十八回。
香水	第二十九回。
大菜	第三十回，第三十一回，第四十一回。
外國紙	第三十一回，第五十八回。
玻璃面	第三十三回。
玻璃橫額	第三十三回。
著衣鏡	第三十回，第三十四回。
洋燭	第三十六回，第四十二回。
皮椅	第三十六回。
外國式小枕頭	第三十六回。
牙嘴香煙	第三十七回。
眼鏡	第三十七回，第四十九回，第五十九回。
洋襪	第三十八回。
五色玻璃球	第三十九回。
銀匙	第四十二回。
外國酒館	第四十三回。
荷蘭水	第四十三回。

錫加煙	第四十五回。
番菜館/大菜館	第四十八回。
望遠鏡/千里鏡（文中琪 官所稱“機器”）	第五十二回。
玻璃缸	第五十七回。
鉛筆	第五十八回。
長江輪船	第六十二回。
藥水	第六十三回。
保險	第十一回。
仁濟醫館	第十七回。

後記

一直以來對現代文學（特別是小說領域）頗有興趣，大學第二學年期間就已暗下決定以此作為畢業論文的探討範疇，最終敲定以晚清章回小說《海上花列傳》為論文討論的對象，自己也著實有點意外。但我想做學問最具挑戰、最有意義的事也許不一定非得在自以為是的信心範圍內施展拳腳，有時候鑽入陌生領域內探索，反而能發掘出從未想像過的驚奇新鮮之處。

我必須承認，初讀這部近代說部之時對其內容的印象不怎麼深刻——淡淡的敘事筆調、似乎無多大起伏的故事情節，尤其小說人物那一句句蘇白對話，實是讓人雲裡霧中，心裡鬱悶。當然，每部文學著作皆有其引人入勝之處。閱讀小說作品首先應當將那股企圖仔細研究分析的心態暫放一邊，以欣賞姿態投入作者述說的故事裡。《海上花列傳》平淡中見波瀾，看似毫不出奇的地方往往是妙筆所在。撰寫論文這段期間將小說前前後後翻閱了數遍，每一次的閱讀如同往小說世界走得更深了一步，到最後自己竟仿佛化為飄蕩在小說虛構空間內的幽靈、一個隱形的旁觀者，隨著人物的移動而移動，隨著空間的切換而遁入各種不同情境，有如親眼見證了人物與其生活空間的每一幕實景，或許這正是閱讀文學作品令人著迷之處罷。

在這篇後記裡談談《海上花列傳》的“後記”。韓邦慶在小說結尾後加了篇跋，目的是為了給其續書作“預告”，只可惜作者在《海上花列傳》單行本面世後不久便赴九泉。韓氏在跋中用了大段文字說明小說敘事言不盡意之美，並大略交代了部分小說人物的結局，儘管如此我還是對小說中某些人物關係及

其結果抱有懸空之感。比方說沈小紅最後歸屬何處？陶玉甫在李漱芳死後是真的迎娶李浣芳或孤寡一生？二寶在面臨種種厄難後的日子究竟如何過？事實上這些疑問可能無關痛癢，而像我這般平庸的讀者心態，卻總希望有個清清楚楚的結果——或許潛意識裡就希望人物都各有美好歸屬或較為完美的結局，滿足自己對現實缺憾的無奈。

說句慚愧的話，這篇論文在我眼中看來，只稱得上是一次不成熟的習作，攀不上什麼學術水準。然無論如何，這也是在累積了無數次的報告經驗、四年來不斷自我鍛煉的思考能力（雖仍多有不足）催生下，加上各種因緣聚合而最終誕生的第一篇論文成品，儘管生澀有餘，但至少也是個努力的嘗試。

學士畢業論文的撰寫告一段落，冀望這百餘頁的文字，將不僅僅是大學生涯的一份紀念收藏、另一場學涯收尾的象征，而將會是某個嶄新人生旅程的助跑器。

二〇一五年三月二十七日

郭彤恩