

現代雅集與電影奇觀： 民初上海「大世界」中的影戲小說創作研究¹

邵棟²

提要：本文簡要論述民國初年上海的舊派文人在大世界遊樂場這個特殊的現代空間中的觀影活動與相關的影戲小說創作。通過分析影戲小說的生產過程，重構以看電影為核心的文人雅集之景況，並探討舊派文人如何面對並消化現代藝術與視覺體驗。通過文化場域、白話現代主義以及機械複製理論的介入，影戲小說的生產將成為一個有力的切口，窺視現代性在民初文人的心中如何產生微妙而深遠之作用。

關鍵詞：舊派文人、大世界遊樂場、大世界報、影戲小說、文化場域

¹ 收件日期：2021/4/23；修改日期：2021/8/10；接受日期：2021/9/1

² 香港都會大學人文社會科學院助理教授

Modern Elegant Gatherings for Movie Spectacles: A Study on yingxi fiction of Great World Entertainment Center³

Shao, Dong⁴

Abstract: This essay focuses on elegant gatherings and yingxi fiction creation in the Great World Entertainment Center during early Republican China. Yingxi is made by an old fashioned scholar called Lu Dan'an. After watching the imported silent movies, he records the contents and adapts them as fictional texts for the purpose of introducing the stories to those who could not afford to watch the films. How yingxi fiction is made, reveals the ruling order among the elegant gatherings, as well as the progress old fashioned Chinese novelists digest western culture and films. With cultural field, vernacular modernism, aura and mechanical reproduction as theoretical approaches, the struggle of Chinese literati against modernism will be interpreted.

Keywords: old fashioned scholars, Great World Entertainment Center, Great World Daily, yingxi fiction, cultural field

³ Received: April 23, 2021; Sent out for revision: August 10, 2021;
Accepted: September 1, 2021

⁴ Assistant Professor of The Open University of HK

一、前言

民國肇建，共和之名雖昭昭在耳，但國家仍難逃軍閥的混戰與政界的亂象所帶來的諸種災厄。而此時因通商口岸的身分與租界的庇佑，上海卻可以一定程度上自外於內陸的紛亂。也恰在此時，上海快速的城市化與國際化進程，不僅為其贏得「大上海」的稱號，也為文人們開拓了新的謀生方式：出版業爆發式的發展促使職業文人行業的成型，而市民新的生活方式和消費內容也為作者們提供了大量新的書寫對象。於是大量蘇浙文人雲集海上，形成了極具規模的舊派文人圈⁵，他們圍繞《小說月報》《禮拜六》等刊物的通俗文學創作，可謂將民國第一個十年製造成了通俗文學的黃金時代。

自 1898 年電影在上海徐園落地，這種新興的視覺藝術亦迅速發展，一、二十年間，從茶肆酒樓走向大型的電影院與遊藝場，並成為了舊派文人們重要的書寫與推介對象，亦成為「海上繁華」的重要象徵。本文將簡要論述民國初年上海的舊派文人在大世界遊樂場中的觀影活動與相關的影戲小說生產機制。

在大世界遊樂場中這批舊派文人的雅集活動，可視為文化場域（culture field）⁶的表徵，而陸澹安（1894-1980）⁷當時作為一個

⁵ 以五四新文學為核心話語的歷史書寫，常將此類文人稱之為鴛鴦蝴蝶派，遑論鴛鴦派本身定義之模糊，其指涉本身就帶有新文學攻擊他者的用意在，似欠公允。事實上，包天笑、周瘦鵑等民初重要的通俗文學創作者，都極力否認「鴛鴦派」這一稱謂。本文採用范煙橋在 1932 年寫作的《民國舊派小說史略》中的「舊派文人」一詞來指稱此類作家。

⁶ Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed", *Poetics* 12 (November 1983), p.312.

⁷ 初字陸澹盦，後來為從簡，改為澹庵；後又欲更簡，遂改為澹安，根據作

文壇新人，由他執筆創作影戲小說來作為雅集的文學產品，也體現了其所在場域中的競爭秩序；影戲小說本身是對電影視覺內容的書面記錄與改寫，不僅有著廣告的作用，本身也是思維範式衝突的展現。通過重構當時的歷史圖景，有利於我們接近這些舊派文人面對電影所承載的新的視覺語言與經驗時所感受的「驚顫體驗」（chockerfahrung）⁸，以及內在文學範式（paradigm）⁹的對撞；影戲小說本身，依然是傳統文本的形式，但因為表現對象前所未有的視覺奇觀性，使影戲小說呈現出複雜的中間性質。

與此同時，大世界遊樂場作為一個獨特的公共空間，其建築結構和表演組織形式都是對外在世界的模仿和微縮，強調「包羅萬有」，是集錦式的世界公園形態。其中建築形態和節目上都有一個顯著的特點就是中外兼備：建築風格中西並存，表演也是南腔北調華語外語、雜糅共處，還有著京劇和文明戲同在之景況，這樣的安排甚至帶有「拼貼」（collage）式的展示效果，有著共時性和歷時性的雙重特色。與其說大世界是一個遊樂場，不如說是一個表演的博物館，不僅有著遊樂的功能，更有著一種集中展示的效用，這也代表了其時中國人世界主義（metropolitanism）的一個面向。

本文將以影戲小說¹⁰與相關文本為主要研究對象，分別從雅集

家本人的使用和家人稱呼的習慣，本文中敘述部分一律使用「陸澹安」一名。惟有引用相關民國文獻時一律以原文為準，「陸澹齋」、「陸澹庵」與「陸澹安」指同一人。

8 本雅明著，王才明譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波德萊爾》（南京：江蘇文藝出版社，2005年），頁8。

9 托馬斯庫恩著，金吾哲、胡新和譯：《科學革命的結構》（北京：北京大學出版社，2003年）。

10 影戲小說研究可參看陳建華：〈周瘦鵑「影戲小說」與民國初期文學新景

中的創作這一有傳統特色的文人活動形式、如何感知賞玩對象這兩方面來切入。通過本文的研究，民國初年舊派文人圈中的場域結構，以及消化現代性與西洋器物的曲折心境將會得到詳盡的梳理與闡釋。

二、文化場域視角下的現代雅集

雅集是古來中國文人交遊互動的最重要方式之一。自魏晉鄴下、金谷、蘭亭的雅集傳統一脈而下，雅集賞玩的對象愈加豐富，從花卉、文玩、到戲曲，勝景不一而足，而與之相關的創作更是愈見開闊，除常見的詩文書畫之外，文言小說也是值得注意的一種文體。唐傳奇中一些重要作品的產生，就與赴席文人的述異志怪的趣味相關聯，如《李娃傳》和《鶯鶯傳》的故事就是在元白文人群的雅集交遊中被討論乃至被寫作成傳奇的。¹¹ 而書之成文的「立言」傳統，也成為了將現實中視覺性的景觀、器物、表演，以及抽象性的言語與雅集中的情感體驗，永久性保存的一種最有效途徑。就古代雅集而言，不論題詠品評，酬唱抒懷，還是征奇話異，文字總是第一性的，隨雅集而編撰的各式文稿，不僅是集會的應有之義，更是知識分子們對自己文學實踐的重要指認。而隨著近代科技的勃興，西洋器物的傳入，不僅許多新奇的語彙進入傳統文體，審美對象也相應擴大，雅集的組織形式與記錄形式也在悄悄發生著微妙的

觀》，《中國現代文學研究叢刊》，第2期（2014年2月），頁19-32；以及邵棟：〈亦中亦西的現代文學嘗試：民國「影戲小說」簡論〉，《華文文學》，第1期（2015年2月），頁22-29。

¹¹ 雅集與小說之關係可參看陳才訓：〈文人雅集與文言小說的創作及發展規律〉，《求是學刊》，第6期（2012年11月），頁122-128。

變化。

民國初年，隨著電影在上海的大發展，許多知識分子成為了這種新藝術形式的擁躉。而影戲小說這種前所未見的新文體，也成為了文人面對電影經驗的重要文學表達方式。影戲小說是這樣一種特殊的文體：文人通過觀看西洋默片，將大概的劇情記在腦中，事後將畫面內容轉述改寫成中文小說的一類創作形式。這種文體由於內容上的西洋元素以及視覺文本的直觀效果，在上海閱讀市場上甫一出現就受到讀者的廣泛追捧。而在改寫過程中對劇情的篡改時有發生。同時影戲小說的寫作，也有推廣電影消費和炫耀都市生活的作用，對於當時的普通觀眾來說，默片的形式，異國的語言，高昂的價格，都是他們接近電影的一種障礙，周瘦鵑（1895-1968）就曾經痛心地寫道：「坐使男女童叟，出入於西人影戲院之門，蟹行文字，瞪目不識，誤偵探為盜賊、驚機關為神怪。瞽說盲談，無有是處。」¹² 似乎影戲小說這樣的中介性的文本之出現，就是再正常不過了。

影戲小說最初由周瘦鵑在 1914 年創作，他在 1914 年第 24 期的《禮拜六》雜誌上發表了一篇名為〈阿兄〉的短篇小說，此時這篇小說的小標題尚是「倫理小說」，但之後周瘦鵑在諸如《小說大觀》、《中華婦女界》等刊物上相繼發表了多篇以影戲小說為小標題的短篇作品，很受讀者歡迎。之後陸澹安，包天笑（1876-1973），陳小蝶（1897-1989）等海上通俗作家紛紛效仿，蔚為潮流，且都稱之為影戲小說，1927 年《電影月報》更是專門辟出了「影戲小說」專欄，足以為影戲小說這一稱謂定名。

電影，也在這樣的時代裡因為其帶有的奇觀性質，成為傳統

¹² 周瘦鵑：〈遊藝附錄：影戲叢談〉，《戲雜誌》，第 5 期（1922 年 5 月），頁 92。

文人們在聚會雅集中的一種重要賞玩對象，而寫作影戲小說也順理成章地成為這種特殊雅集的產物，除了作為雅集的存證之外，也是舊派文人與現代藝術對話和時尚的表徵。西班牙人雷瑪斯（Antonio Ramos Espejo, 1878-1944）在 1908 年 12 月 22 日建立了上海第一家正式電影院，虹口活動影戲園（1913 年日本人承租期間曾改名東京活動影戲園，1919 最後定名虹口大戲院）。之後他相繼建立維多利亞影戲院、夏令配克影戲院、萬國大戲院、卡德大戲院和恩派亞大戲院等，幾乎囊括了滬上半數的電影院。彼時較著名的電影院還有亞倫電影院以及奧立姆辟克劇場等。而民國建立後茶樓戲園，甚至俱樂部都有上映電影，只不過當時電影院票資不菲，相當多的是洋人觀影，在硬件和影院文化上已經與其他場所有了明顯區分，市場化已現雛形。普羅大眾其時接觸電影還是在戲院茶樓為多。而新派有趣且有一定交際成本的俱樂部或影戲園，幾乎成了通俗文人流連往來的最佳處所，並逐漸成為愈加重要的社交場所。

而本文主要研究的雅集，發生在一個特殊的文化空間，也就是大世界遊樂場。1917 年 7 月 14 日（法國國慶日），上海大世界遊藝場在法租界盛大開幕。創辦人黃楚九（1872-1931）有著多年的遊樂場設計和經營的經驗，大世界很快就因其巨大的規模，豐富的表演內容以及超前的運營理念而獲得「中國第一俱樂部」的美譽。遊樂場並非像咖啡館和電影院那樣是純粹舶來的產物，它綜合了茶肆酒樓飲食消費，以及廟會與私家花園的視聽遊藝等諸多功能，幾乎以城市綜合體的形式，囊括了當時幾乎所有可能的娛樂方式：

設劇場多處，演出各地戲曲、曲藝、中外歌舞音樂、古今雜技魔術、木偶、皮影、氣功、武術。日夜放映電影，並有各類體育、智力遊藝活動室。附茶室、餐廳、旅館、小賣部、

服務處等。每天中午十二點開門(星期日從上午九點開門)，門票兩角大洋，遊客可任意去各劇場和遊藝室，直至午夜十二點止。遊樂場自同年 7 月 1 日起發行由孫玉聲(海上漱石生)、劉青(天台山農)任主編的《大世界》報廣為宣傳，加上其規模空前，各項遊樂設施先進，一時遊客如雲，每日達萬人次左右。¹³

在其開業後的三十年間，它幾乎成了「上海摩登」的象徵物，成為外來人士完成上海想像的重要空間。在這裡現代文明與消費主義集中地、爆炸性地糅合在一起，成為一個小型的社會和多元消費綜合體，甚至某種程度上獲得了本雅明所指出的「巴黎拱廊下」一般的公共空間的功能屬性。¹⁴而在這樣一個類似於城市綜合體的空間中，也自然少不了閱讀媒體，亦即海上漱石生¹⁵和天台山農¹⁶主編的遊戲場刊物《大世界報》，而正是二位海上文壇元老，吸引了彼時的滬上文人士紛紛聚集在大世界俱樂部遊玩，並在報上寫稿。鄭逸梅(1895-1992)在《民國舊派文藝期刊叢話》有詳細的說明：

原來那時的大世界遊戲場，有《大世界報》，是海上漱石生主編的，該報崇尚文藝小說，在一般遊戲場報中是突出的。漱石生是小說界老前輩，以文會友，因此一些筆墨朋友，自然而然的集合攏來，為它寫稿，並且有一個打燈謎的大組

¹³ 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·上海卷》(北京：中國 ISBN 中心，1996 年)，頁 650。

¹⁴ 本雅明著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波德萊爾》，頁 55。

¹⁵ 原名孫家振(1864-1940)。

¹⁶ 原名劉青(1878-1932)。

織叫做「萍社」，社員將近千人。漱石生是「萍社」的中堅分子，所以時常在大世界中懸著謎條，備著獎品，大家興高采烈地到這兒來玩玩，濟群也愛好這個玩意兒，成為大世界的老遊客，那很自然地認識了漱石生、天臺山農、陸澹庵、朱大可¹⁷一班人。同時大世界放映電影，是寶蓮主演的《毒手》，那是轟動一時的偵探長篇，濟群、澹庵連續去看，看得很有勁，濟群就提議請澹庵把《毒手》編成小說¹⁸，由他擔任印資，付印出版，澹庵果然花了一星期的時間把它編成了書。¹⁹

《大世界報》館設在大世界內的壽石山房，寫稿者有海上漱石生、天台山農、陸澹安、朱大可、鄧散木（1898-1963）、陸律西（生卒年不詳）、陳亦陶（生卒年不詳）、劉豁公（1890-?）等人，寫稿者不付稿酬，而是贈送大世界入場券，可以隨時到大世界遊樂場遊玩，諸如雀屏、鶴慶、大觀樓等名勝，還有京劇、評彈、電影、魔術等專案，一律免費。²⁰這也就給了他們這批文人一同聚會看電影的便利與福利，使得他們不僅是大世界遊樂場的文學生產者同時也是觀賞者。影戲小說的創作自然也就順理成章了。

大世界報館為這批文人的聯絡和交往提供了場所，朱大可於1926年撰文回憶道：「當三年前，余與漱石生、秋水、行素、曼翁、

¹⁷ 名奇，別署亞鳳，1898-1978。

¹⁸ 鄭逸梅此處記憶不確，據施濟群在《毒手》的跋描述，是陸澹庵先在同人的鼓勵下將影戲小說連載在《大世界報》上，而施濟群覺得很有意思，因而出資安排付梓，輯出單行本。後文將詳述此端。

¹⁹ 鄭逸梅：〈民國舊派文藝期刊叢話〉，《鴛鴦蝴蝶派研究資料·史料部分》（上海：上海文藝出版社，1962年），頁326。

²⁰ 鄭逸梅：《近代名人叢話》（北京：北京中華書局，2005年），335頁。

冷雲、癡公、拙廬、子褒、澹齋、濟群諸君子，常聚晤於大世界報社，謔浪笑傲，聊以永夕。」²¹ 海上漱石生也曾記敘這段同儕盛景：「《大世界報》人才之盛，誠有足以自豪者在。……先後集此諸同文於一報，宜乎其花團錦簇，每日皆卓有可觀。」²² 當時海上漱石生作為社長，天台山農作為主編，確乎將《大世界報》經營得紅紅火火，這一切自然離不開文友們的支持和捧場。

因《大世界報》是日刊，《大世界報》文人圈與編輯團隊聚會頻率較高，時常聚首。但這一點似與雅集難乎其「會」的特徵有所區別。這也是《大世界報》文人圈的特徵所在，現代報刊編輯作為職業文人，其聚會除了同好之外，自然收到同事關係的影響，其雅集的形式也與傳統不盡相同。其特點在於，文人之聚會頻率高；但並非每次聚會都有文本生產或其他雅集產物；影戲小說作為一種雅集的產物，其單行本帶有一定時段的總結色彩，單行本前言後記都會對同人的活動有一定程度的概括。作為職業文人，陸澹安們長期在大世界活動，使《大世界報》編輯部有一定的俱樂部色彩，其組織形式染上了現代特色，但觀乎其集會的傳統格調與文本生產的特徵，仍然將其設置在雅集的脈絡中。

《大世界報》作為大世界遊樂場主辦的刊物，因通俗文學場的作用力網羅了大批知名作家麀集於此，其本身這種現代消費組織形式則恰恰在實體上依託一個古典趣味的社團之上：萍社。而萍社雅集則幾乎是跟著幾位核心成員而流動²³。「萍社」，取「行蹤萍合」

²¹ 朱大可：〈鑽報之回憶〉，《金剛鑽報》（1926年10月18日）。

²² 海上漱石生：《報海前塵錄》，自編簡報集，無頁碼。

²³ 陸澹安是在1915年加入該社的。他曾撰寫《虎壇故語》回憶有關萍社沿革：「大世界之有文虎，其來舊矣。先是，孫漱石、姚勁秋二先生以及行素、守拙、淞隱諸子，設萍社於福州路之茗肆（光緒丁未，即1907年），曰文

之意，由海上漱石生等發起。當 1915 年 8 月 4 日新世界娛樂場開張時，眾人又趨往張燈懸謎，主要是詩謎。其中陸澹齋等五位有五虎將之稱。²⁴（海上漱石生受聘《大世界報》，萍社雅集也隨之遷至）大世界遊樂場中，那時候盛行詩謎攤，是文人雅士萃集之所，其中陸澹齋也多有參與……。²⁵

表面上來看，萍社是一個以海上漱石生為主心骨的趣味性團體，實際上，萍社是一個以海上漱石生為核心的文人圈，同時也是一個穩定的撰稿團隊。海上漱石生在上海通俗文壇和報界，無疑是有著難以忽視的重要地位。魯迅（1881-1936）在〈上海文藝之一瞥〉中指出上海過去之文藝，歸溯於《申報》，以及別處跑來的才子。²⁶前者指以王韜（1828-1897）等人為代表的十九世紀《申報》文人群體，後者自然是指二十世紀初的鴛鴦蝴蝶派。而海上漱石生則可當得上是對於兩個有著承前啟後左右的人物，他早期編輯主筆過《申報》、《新聞報》等大報，有著豐富的編輯人脈，與王韜、蔡爾康

明雅集也，是為海上有大規模謎社之始。黃楚九君創新世界，漱石往主報事，遂附文虎於報社，萍社諸彥皆歸焉。新世界改組，萍社嘗一度改入繡雲天即今神仙世界故址。已而大世界成立，漱老復任報事，萍社始連帶而入大世界。時海上知名人士，遺老有陳逸石、陳筱石、況蕙風等，小說家有孫漱石、徐枕亞、陸律西、朱覺齋、施濟群等，文藝家有步林屋、王均卿、姚勁秋等，書家有天臺山農，七子山人等。射謎夙負殊譽者有徐行素、王守拙、謝不敏等，而不任亦濫竽其間，人才濟濟，盛極一時。以次張謎，極鬥角鉤心之致，王均卿君嘗選其佳者錄之，刊為專書，曰《燈謎大觀》。」
《金剛鑽報》（1928 年 8 月 6 日）。

²⁴ 羅蘇文：《滬濱閒影》（上海：上海辭書出版社，2004 年），頁 231。

²⁵ 陳存仁：《銀元時代生活史》（桂林：廣西師範大學出版社，2007 年），頁 35。

²⁶ 魯迅：〈上海文藝之一瞥〉，《文藝新聞》，20-21 期（1931 年 7 月）。

(1851-1921)等前輩多有交遊，中年創作《海上繁華夢》亦與韓邦慶(1856-1894)、吳研人(1866-1910)等作家過從甚密，他的創作對於民國的通俗小說有著典範式的作用。海上漱石生作為報界和文學界的權威，理論上來說，進入了他的圈子，是不怕在報界發不了文章的。這也就解釋了為什麼一個猜燈謎的團體，會有這麼強的人員固定性和黏附性，無怪乎海上漱石生有工作變動，萍社就會改易雅集地點（通常圍繞在他的新工作所在處），而萍社成員多有成為海上漱石生新編刊物的撰稿人。就大世界遊樂場而言，海上漱石生的朋友圈，萍社成員，大世界報撰稿人三者是有著絕大的重合，甚至可說是互為表裡。共同構成一個比較穩定的文化場域。這種重合某種程度上，也是上海豐富文化生活的一種表現，這些海上雅集的參與者雖然相對固定，但是卻跟隨著上海中西文化的潮流，採用了多種多樣的形式（聯詩，猜謎，看電影，寫小說），賞玩多種多樣的奇觀（美景，時令，西洋視覺特效，離奇故事），構成了他們雅集的主題與特異之處。換言之，這些知識譜係比較傳統的海上文人士，成為上海繁華不斷變歡的倔強欣賞者，用他們固有的眼光，不斷審視那些或中或西，或新或舊的文化景觀。這樣的特殊人群和特殊視角，構成了本文的重要關注點。

為了更好地理解這種文人圈現象，我們不妨借用幾十年後來自法國的場域理論來理解這一景觀。布迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）在其《文化生產的場域》中所指出的場域概念，描繪的是一個以權力為經，關係為緯的文化空間網絡，一個「文化生產場域」，即是由文化生產者：包含生產者本身（海上漱石生以及其他舊派作家）、生產機構（大世界與大世界報發行商），以及其他社會力量如政治權力的支配與其餘特殊資本（最主要的表現即是海上漱石

生，天台山農等人「文名」所昭示的文化象徵資本）累積與流動的作用，所形成的網絡空間。同時場域內部的成員並不孤立存在，而是通過與他人的關係定義而來，是由場域（所代表的文人關係）定義了成員。此外，場域內自然存在著力量的不平衡，而這種不平衡也是場域內部的動力。而文化場域就是象徵品的生產者（作家）爭奪與分配象徵資本的地方，文化場域的結構，組織方式以及市場都以象徵資本的流通為主要表徵。²⁷而這也是為何文化場域中，文人主要靠「名氣」這一象徵資本立足的原因。作家要成名，就要抓住爭奪象徵資本的機遇。

影戲小說作為場域內活動的產品，自然是這批文人聚會促成的，那麼，何以陸澹安這個初出茅廬的文人獲得了這樣的機遇成為其創作者呢？當時的情況，場域內部對此也有記述，影戲小說《毒手》的單行本中三篇序跋中這樣寫道：

同社陸子澹盒夙擅文辭，善作稗史。大世界俱樂部映演《毒手盜》影片……同人往觀之，深恨此倣奇詭異之佳片僅電光火石，一現曇花，因謀所以永之者。陸子欣然曰：「是不難，記之可耳。」遂日以所記絡續刊之《大世界報》。都六萬餘言……余讀而喜，曰：此傑作也，與坊間之所謂奇情偵探者，不可以同日語。因索其稿而梓之，將以供世之同嗜者。²⁸（施濟群²⁹跋）

²⁷ 具體可參 Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed”, *Poetics* 12 (November 1983), p.312.

²⁸ 施濟群：〈《毒手》跋〉，《毒手》（上海：新民圖書館，1919年1月），頁1。

²⁹ 1896-1941。

陸君澹盦，少年續學長於中西文字，且具捷才。比歲結「文虎社」於「大世界」³⁰，每晚於射虎餘閒，樂觀電影。見百代公司最新片《毒手》而喜之。以為劇中節目之奇，變幻之妙，設施之險，意味之深，是可譯為新小說以響社會之愛觀電劇，愛觀小說者也。於是奮其穎悟之腦筋，輕靈之手筆，每睹一集，翌日即逐譯成文，登諸《大世界報》³¹（海上漱石生序）

莎翁樂府，未得本事為之說明，終一憾事。澹盦夙嫻英吉利文字。因於廣座總覽之餘，輒有補編小說之作。排日刊諸本報寓言欄³²（天台山農序）

海上漱石生談及「每晚於射虎餘閒，樂觀電影」，電影作為聚會每日的保留節目，已經進入了雅集的主要流程。如上文所言，大世界報文人圈遊玩大世界是免費的，而電影作為大世界中最時髦的玩意之一，自然受到他們的歡迎，同時當時的電影，許多是以電劇的形式上演，每天一集，延續多日，這也使得大世界報眾人形成了日日觀影的常規聚會活動。海上漱石生和天台山農在序言中的語氣是以推薦和介紹後輩為主。而施濟群則反復強調「同社」「同人」之概念，非常想強調自己和陸澹安在這個場域中的位置，本身就帶

³⁰ 「萍社」活動的中心改在「大世界」後，於是每天舉行謎會，猜謎者甚重，活動殊為熱鬧。海上漱石生作為中心人物，於是將當日所懸的燈謎，翌日選登在《大世界報》的《文虎臺》（燈謎又名文虎）專欄裏，把燈謎炒得越發紅火起來。所以「文虎社」可以看作萍社某時期的別稱。

³¹ 海上漱石生：〈《毒手》序一〉，《毒手》（上海：新民圖書館，1919年1月），頁2。

³² 天臺山農：〈《毒手》序二〉，《毒手》（上海：新民圖書館，1919年），頁3。

有一種身分焦慮。實際上，施濟群和陸澹安一樣，都是海上漱石生朋友圈中的邊緣人。如前所述，施濟群是因為常去大世界遊玩才認識了萍社一班人，真是「萍水相逢」，而他原是本地醫師，善製腳腫丸，薄有資產，但之前與文壇並無勾連，在圈子內毫無象徵資本可言。而陸澹安雖然在 1915 年編過兩期《上海雜誌》，但也只是因為擅長文虎才進入萍社，當時的身分還是上海江南法科的學生。在影戲小說《毒手》之前，他也始終沒有為與海上漱石生相關的雜誌撰稿的經歷。

施濟群在跋中提及：「深恨此倣奇詭異之佳片僅電光火石，一現曇花，因謀所以永之者。陸子欣然曰：『是不難，記之可耳。』」實際上就記述了是施濟群鼓勵了陸澹安的影戲小說創作。更為值得注意的是，後來影戲小說在大世界報上的連載很受歡迎，「施濟群自掏腰包由他擔任印資，付印出版……濟群設法刊行，居然銷數不錯，除了印刷紙張裝訂費外，竟賺了些錢。濟群高興得很，他就想進一步辦一雜誌來試試……他是一個學醫的，沒有錢，但在邑廟附近有兩間祖傳的市房，他就毅然把它賣掉來做資本。一方面請澹庵幫他的忙拉稿和編輯，一方面又請嚴諤聲協助，好得這時是雜誌界沉寂時期，寫稿的朋友比較空閒，便拉了很多的稿來……」³³這也就是後來的《新聲》雜誌，陸澹安和施濟群都因為這一份雜誌在上海報界站穩腳跟，繼而得以編輯大紅大紫的《紅雜誌》《金剛鑽報》以及《偵探世界》，成為報界聞人。陸澹安也因為《毒手》等影戲小說而知名，大膽書生在〈小說點將錄〉中將其擬為急先鋒索超：「澹庵性急，為文甚速，因擬以急先鋒。澹庵善為影戲小說，風行

³³ 鄭逸梅：〈民國舊派文藝期刊叢話〉，《鴛鴦蝴蝶派研究資料·史料部分》，頁 326。

一時，是亦小說中之偏師也。」³⁴ 因《毒手》等偵探類型小說創作經驗的積累，他而後開始原創偵探小說《李飛探案》並成為民國偵探小說三巨頭之一，此是後話。

如果說施濟群的鼓勵與合作是成功的重要基礎的話，陸澹安自身的知識儲備也是重要原因：陸澹安出身自中英文教學兼優的民立中學，而且兼有翻譯英文作品的經驗，曾在 1915 年根據童話大師安徒生（Hans Christian Andersen, 1805-1875）的〈醜小鴨〉故事寫成翻譯小說〈野鵝〉³⁵，又於 1917 年參與《小說郭》第一集的創作，參與其中作品的翻譯。³⁶ 作為萍社這一相對傳統的文人圈中，可能是英文水準最好的陸澹安，進行影戲小說創作，確實是有著當仁不讓的特殊優勢。

從影戲小說創作到刊行出版，乃至為陸澹安和施濟群兩個年輕人爭取到一片創作的園地，我們可以看到兩個文壇新人，一個作為創作者，一個作為資本運營者，在爭取文化場域中的話語權與象徵資本所做出的努力，而他們之前在場域內的弱勢邊緣地位，是他們如此做的重要動力。而他們之所以能最後做成這件事，與海上漱石生與天台山農等人的「背書」有著很大的關聯。依照「文化場域」的理論，文學圈子中成員間的爭奪，首先集中在場域內發言的權威性，有了這種權威，就能規定甚麼是場域內具有合法性的文化產品。在種種知識份子場域中，上下、優劣、尊卑的位置區分特別重要。³⁷

³⁴ 大膽書生：〈小說點將錄〉，《紅雜誌》，第 6 期（1922 年 9 月），頁 3。

³⁵ 樽本照雄著，賀偉譯：《新編增補清末民初小說目錄》（濟南：齊魯書社，2002 年），頁 856。

³⁶ 汪蔚甫編：《小說郭·第一集》（上海：廣益書局，1917 年），頁 45。

³⁷ 具體可參 Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed”, *Poetics* 12 (November 1983), p.313.

而陸澹安的處女作就可以得到海上漱石生和天台山農的支持，不僅說明二人對於陸澹安的認可，也說明了這個影戲小說可以代表其文化場域的立場與品位。海上漱石生和天台山農在《毒手盜》序言中言辭確鑿地說：「此書可傳，此劇可傳，而澹盦亦於是乎傳矣。」³⁸「其心思才力，實有非時下操觚家所可等量而齊觀者……是又不懂本報之榮光者也。」³⁹無疑是對文壇後輩的最大支持。

海上漱石生等人之後還為陸澹安《黑衣盜》、《老虎黨》多部影戲小說作序，箇中緣由其實值得玩味，一方面，有著為大世界遊樂場打廣告的作用，宣傳其電影節目的吸引力，這個也是海上漱石生作為大世界報社長的應有之義。但另一方面，筆者認為更重要的是，陸澹安的這批影戲小說的創作，是大世界文人圈與其他通俗文人圈區別的重要符碼：首先，與流行小說做區分；其次與新文學白話小說做區分。

海上漱石生首先就在陸澹安《毒手》一書序言中，這樣表達了他對於新式小說的尖銳看法，表明自己不願與之為伍：

夕陽一角，殘月半鉤，新小說之詞旨，著者以為佳矣。逮一究夫通篇之脈絡，無一筆呼應處。無一節優異處。第見障墨浮煙，充塞滿紙。且情節亦陳陳相因，幾乎千篇一律，遂致閱者味同嚼蠟，此著小說之所以難也。⁴⁰

這裡的新小說，自然指的不是晚清以譴責小說為代表的小說類型，海上漱石生本身就與李伯元吳趼人等過從甚密，自己的創作亦有部分與譴責小說格調一致，自不會橫加批評。那他到底說的是什

³⁸ 海上漱石生：〈《毒手》序一〉，《毒手》，頁2。

³⁹ 天台山農：〈《毒手》序二〉，《毒手》，頁3。

⁴⁰ 海上漱石生：〈《毒手》序一〉，《毒手》，頁2。

麼小說呢？對民初報刊文學略有涉讀的話，對「夕陽一角，殘月半鉤」之類的套語可能並不會陌生，彼時大量報刊雜誌噴湧而現，而刊登其上的小說常常以此類套語展開故事，劇情雷同，情致相似。這些小說好似機械複製品，不過是將一些陳詞濫調的習語排列組合一番，陳陳相因，了無新意。當時的通俗文學界中人對此亦有調笑，如程瞻廬（1879-1943）曾寫過一篇〈小說派別之滑稽觀〉，其中談及「以起句分」：

「這天」派：這天正是暮秋天氣、這天正是 XX 的結婚的吉期、這天正是某某的斷腸日子。

疊字派：颯颯的幾陣風、稀疏的幾點雨、淡淡的月光下面、閃閃的燈光底下。

斜陽派：斜陽已在柳梢頭了、夕陽如血映入江波、一輪赤色也似的落日漸漸沒入地平線下。

此外還有彩霞派、明月派、一間（房屋）派，一個（人物）派，哈哈派、零零（指學校鈴聲）派，不可備舉。⁴¹

這樣的模式化寫作一來與當時文人以稿酬維生，寫作以量取勝，作品良莠不齊有關係；另外一點也在於，文學閱讀的進一步平民化，使得類型文學與相關的閱讀期待在整個文學市場中獲得更高的比重。而類型化的閱讀期待在中國自然是古已有之，不過在民初更加放大了而已：「中國觀眾喜愛傳統，喜愛傳統所給予的所有平靜與安全感。」⁴²

⁴¹ 程瞻廬：〈小說派別之滑稽觀〉，《紅雜誌》，第 13 期（1923 年 7 月），頁 6-8。

⁴² Jay Leyda, *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China* (Cambridge, Mass: The MIT Press), p.49. 引文部分為筆者翻譯。

然而海上漱石生所在的文人圈，自然不屑與這些小市民文人為伍。他們崇尚風雅，聚會聯詩，吟詩論畫之餘，亦常常接觸西洋事物，見識頗廣，帶有某種精英主義的傾向。他們這些文人雖也在通俗雜誌上發文，但相當愛惜自己的文名，雖然身在市場化的文學場中，但其基本的文人觀念還是相當傳統的，只不過特定的歷史條件已經不能使他們通過科舉而走上仕途，但他們在文學市場中亦有意與一般的作者相區別。整體而言，這是一批傳統文人理想破滅的驕傲文人，頗有虎落平陽又不屑與凡夫為伍的自我認知。

這也是為什麼海上漱石生十分特意強調「做小說之難」，實是以陸澹安的小說為自己的文學場正名。《毒手》和《黑衣盜》的創作與出版如前文所述，是當時活躍的以海上漱石生為核心的通俗文學圈內共同的意願和品位的體現。

於此同時，這些創作也是與當時轟轟烈烈的新文化運動與歐化白話小說做區分。天台山農在《毒手》的序言中對於當時文壇狀況之譏諷，也是一目了然的：

（陸澹安）其心思才力，誠有非時下操觚家所可等量奇觀者⁴³

陸澹安的這一部長篇小說《毒手》出版於1919年，正是歐化白話新文學勃興之時，而目前可見的陸澹安的影戲小說就完全是文言創作，沒有一篇是白話小說。陸澹安一共寫作了五部長篇影戲小說，都是擬章回體的分章文言小說。語言方面，陸澹安的語言和林紓（1852-1924）的翻譯腔調最為接近，這一點，似乎也是有一定的淵源所在。陸澹安在1933年《金剛鑽報》第一卷第一期撰寫其著

⁴³ 天台山農：〈《黑衣盜》序二〉，《黑衣盜》（上海：交通書局，1919年），頁3。

作〈百奇人傳〉序言的時候寫道：

余年十三四，學於吳江孫警僧師。師治桐城古文字甚勤……而師獨善余，謂於古文規律為近，欲授以衣鉢。因為余述桐城心法甚悉，言未嘗不盡，余恨禱昧，十不一二得，甚負師意。年來困衣食，至以說部自活，學植益落，所作殆不能名文，無論桐城……茲奇人傳百篇，師嘗閱之，喜，謂有古文辭遺意⁴⁴

陸澹安在文中所謂「不能名文，無論桐城」的說法自然有謙虛的意思，否則他也不必在後文又說師父讚許他「有古文辭遺意」，在此他非常明確的指出了自己的師承。〈百奇人傳〉與陸澹安其他的小說並沒有特別的不同，不過形式略變，以人物為中心罷了。陸澹安行文「有古文辭遺意」的說法，在他其他小說創作中也是適用的。而在同一期雜誌發表署名朱偶移（朱大可）的〈百怪人傳〉中則寫道：「澹盦曾有〈百奇人傳〉之作，文筆雋上，直逼畏廬，惜僅數篇，遽而輟筆；頃者，偶移復以〈百怪人傳〉相示。澹盦好奇，偶移志怪；澹盦鑿空，偶移徵實；或亦異曲而同工者歟！」⁴⁵朱大可將陸澹安比作林紓（號畏廬），也是講究其「文筆雋上」，有桐城文風的意思。這一點，還可以從鄭逸梅晚年所作的《藝壇百影》中的〈多才多藝的陸澹安〉一篇中得到驗證：

深得老師孫警僧的期許，警僧更以澹安筆墨峻潔卓越，鼓勵他治桐城文。澹安孳孳矻矻，沉浸有年，撰〈百奇人傳〉，

⁴⁴ 陸澹安：〈《百奇人傳》序〉，《金剛鑽月刊》，第一卷第一期（1933年9月），頁9。

⁴⁵ 朱大可：〈《百怪人傳》序〉，《金剛鑽月刊》，第一卷第一期（1933年9月），頁113。

和當時⁴⁶林畏廬、錢基博相頡頏，各刊物競載他的作品，澹安也就名動大江南北了。⁴⁷

陸澹安所在圈子的核心人物是海上漱石生和天台山農，二人都是大世界俱樂部聘請來擔任《大世界報》的老前輩，主要活躍在晚清的舊報界。他們二人的傾向比較接近於晚清改良派，許多觀點與林紓比較接近，即並不排斥白話，也提倡白話小說的發展，但文言作為文章正義不能廢去，而對於提倡歐化白話文之新文學的態度自然也就可想而知了。

如果說《毒手》還是陸澹安邀請海上漱石生作序，那麼之後的《黑衣盜》，幾乎是海上漱石生主動促成：「……非仍屬諸陸子不可，乃一再洩其下筆。陸子欣然曰諾。」⁴⁸陸澹安也在《大世界報》開始連載《黑衣盜》的時候撰寫了一篇單行本未收的序言，其中寫道：「一昨至大世界，孫君漱石以《黑衣盜》說部見屬，辭不獲命，勉為逐譯。」⁴⁹也證實了這一情況。在新文學與林紓論戰後，歐化白話文聲勢甚熾的1919年，二位海上宿儒極力提攜了一位文言小說作者，其文風更與林紓相仿佛，這更能說明這個文人圈要與他者做區分的強烈意圖。

與其說海上漱石生等人對於陸澹安與其影戲小說的推重，來自於對其寫作能力的褒揚，不如說，是海上漱石生對舊派文學身分的

⁴⁶ 其實陸澹安〈百奇人傳〉原於1920年代初在《新聲》雜誌上連載，但《新聲》中途停刊，陸澹安也未能將其連載完，反而在十多年後於《金剛鑽報》上補成全璧。

⁴⁷ 鄭逸梅：《藝壇百影》（鄭州：中州書畫社，1982年），頁171-172。

⁴⁸ 海上漱石生：〈《黑衣盜》序一〉，《黑衣盜》（上海：交通書局，1919年），頁1。

⁴⁹ 陸澹安：《黑衣盜·一》，《大世界報》，第二版（1918年3月3日）。

場域確證，與對當時類型化的小說之區隔（*distinction*）意識在起作用。區隔是文化場域內變動的根本動力所在。文人總是有強烈的追求獨特性的需要，對藝術家而言，其作品的獨創性與區別性亦是藝術生命之所在。要存在就得有與眾不同，也就是說，佔據特定的、與眾不同的位置。⁵⁰ 文人需要在文壇中確證自己的身分，樹立自己的特色，建立區隔來確認自己所在場域在多個競爭場域中的位置。

文化場域間的競爭是在大眾文化市場的大範圍中進行的。對於文人來說，有限範圍內文化生產和競爭是生死攸關的事，因為它的關鍵是專業合法性（文學的正統性）。文學是非常專門的文化市場，這些文化市場參與者所爭奪的不僅是同僚的認可，而且還是設置標準及合法性的權威。⁵¹ 「理論、方法和觀念看上去是對科學發展的貢獻，但也是『政治』手段，目的是為了建構、恢復、加強、保護或者改變象徵統治關係的現有結構。」⁵²

海上漱石生文人圈對於影戲小說的中意，著眼點主要在其情節上，因而有所謂「劇中節目之奇，變幻之妙，設施之險，意味之深，是可譯為新小說以響社會之愛觀電視劇，愛觀小說者也」⁵³；「俶奇詭異，殆冶奇情、偵探於一爐者」⁵⁴；「亦有劇本精妙，處處故作

⁵⁰ Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed", *Poetics* 12 (November 1983), p.338.

⁵¹ Pierre Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", *L'Année Sociologique* 22, 1971, p.62.

⁵² Pierre Bourdieu, "Intellectual Field and Creative Project", in *Knowledge and Control: New Directions for the Sociology*, ed. M.F. D. Young (London: Collier-Macmillan, 1971), p.121.

⁵³ 海上漱石生：〈《毒手》序一〉，《毒手》，頁 2。

⁵⁴ 施濟群：〈《毒手》跋〉，《毒手》，頁 1。

疑人之筆，使人如墮五里霧中者」⁵⁵；「波譎雲詭令人不可思議」⁵⁶；「片中離奇變幻情狀，無不曲為傳出……離奇變幻，更百千前書」。⁵⁷

大世界文人場域通過影戲小說自我標榜精英主義的文學傾向以及反對類型化的小說主張，在當時這些文學議論之中，已經比較明顯了。

然而閱讀陸澹安為《大世界報》撰寫的影戲小說，再結合海上漱石生以及天台山農的序言，會發現一個有趣的事實：在今人眼中，影戲小說中敘述的這些離奇詭異的劇情、機關、懸念，實際上也十分類型化，並沒有跳出海上漱石生等人批評的範圍。而之所以會有這樣的結果，筆者認為主要有兩個原因：一，電影在彼時是十分新奇的玩意，對於作者和讀者，都有著非常強烈的陌生化的表達效果，通過影戲小說來記錄銀幕上這些西洋人的活動，異國之風俗文化以及偵探故事，本身就是著征奇述異的文學傳統之表徵，在當代眼中十分平常的意象，對他們可是巨大的衝擊；其二，也是最為重要的是，電影本身的視覺衝擊力極大地挑戰著這批傳統文人的以文字為核心的文學審美範式，使他們產生了一種無從消化的焦慮與新奇。因此，即便是相對傳統老套的劇情，通過視覺化的語言表達，依然帶著強烈的陌生化效果，產生不同以往的閱讀感受。實際上，是影戲小說與電影的視覺特性，強化了觀眾與讀者的「驚顫經驗」。影戲小說，實際上成為了電影作為視覺性奇觀傳達現代性的橋樑，是傳統文人紓解現代性焦慮的安慰劑。

⁵⁵ 海上漱石生：〈《毒手》序一〉，《毒手》，頁1。

⁵⁶ 海上漱石生：〈《黑衣盜》序一〉，《毒手》，頁1。

⁵⁷ 天台山農：〈《黑衣盜》序二〉，《毒手》，頁3。

三、視覺性奇觀與現代性之焦慮

文人雅集，必有文學衍生品的生產，一來起著文學表達與交遊的作用，二來也有利於文學場自我身分之強化，並起到紀念的作用。在大世界遊樂場中，圍繞在海上漱石生周圍的萍社文人圈，除了日常的文虎社的遊玩活動外，最主要的休閒遊樂的項目就是看電影。射文虎的日常活動，會在當日的《大世界報》上刊登，後來部分被同人整理成《春謎大觀》在 1920 年由上海進步書局刊行。而看電影的活動之成果，則主要由陸澹安寫成影戲小說，在大世界報上連載，同期常常會有同人對電影的推介和對小說的評點，而後《毒手》、《黑衣盜》、《紅手套》等小說都發行了單行本，銷路相當好。可以說，當時這些在大世界遊樂場活動的文人們，基本上把雅集後的文學創作，做了文字上的整理。

如果把大世界這批文人的創作放在整個文人雅集之傳統中來看，電影作為雅集作品的描繪對象，與那些在古人雅集詩詞中被題詠描繪的珍玩寶器，山河景色乃至戲劇表演，有著相似的審美邏輯。文人會描繪主人收藏的一幅書畫如何氣象萬千，技巧高超；雅集之地所能賞玩的景色如何壯美無已；家樂戲班如何唱作皆佳。而雅集中文學作品，所起到的最基本作用是在文字世界中再現（represent）現實世界，再現時異景遷具有暫時性的「奇觀」。用「奇觀」之詞，一方面是以「奇」來印證題詠之物的特殊性，「觀」則強調了其視覺特性。在照相術以及現代視覺媒體尚未被發明的古代，文人們通過文字來記錄與保存視覺「奇觀」成為一種最為雅正且方便的途徑。當然，古人亦有通過圖像生產來表現奇觀，譬如通過繪畫表現雅集中的視覺經驗與社交圖景。然而這種圖像生產在雅集中始終充當著

配角，並不能撼動文字在雅集中的中心地位。此中固然有客觀原因，如創作的費時與酬答的困難，但最為主要的是文人一方面覺得有時雅集中詩文有難盡其意的時候，需要圖像來補充；一方面又始終無法接受圖像承擔更重要的位置。這種複雜態度也延續到文人對於電影的觀感，而影戲小說的創作則表現了一種同樣的折衷取向。

對於電影的奇觀特性，其實在剛剛傳入中國時，就有觀者如是描述：

近有美國電光影戲，制同影燈而奇妙幻化皆出人意料之外著。昨夕雨後新涼，偕友人往奇園觀焉。座客既集，停燈開演，旋見線一影，兩西女作跳舞狀，黃髮蓬蓬，憨態可掬；又一影，兩西人作角抵戲；又一影，為俄國兩公主雙雙對舞，旁有一人奏樂應之；又一影，一女子在盆中洗浴……又一為美國之馬路電燈高燭，馬車來往如遊龍，道旁行人紛紛如織，觀者至此疑身入其中，無不眉為之飛，色為之舞。忽燈光一明，萬象俱失。其他尚多，不能悉計，洵奇觀也！觀畢，因嘆曰：天地之間，變化無常，如蜃樓海市，與過影何以異？自電發既創，開古今未有之奇，泄造物無穹之秘。如影戲者，數萬里在咫尺，不必求縮地之方，千百狀而紛呈，何殊呼鑄鼎之象，乍隱乍現，人生真夢幻泡影耳，皆可作如是觀。⁵⁸

然而有趣的是，電影作為一種新形態的視覺奇觀，其本身是可以重複觀看，乃至可以通過拷貝大量複製的。作為「機械複製時代」的產物，電影膠片本身對於現實的再現與複製的能力是過往藝術所不能企及的。本雅明（Benjamin Walter, 1892-1940）對於電影、攝影這一類新興的視覺藝術以及其複製特性，有著非常深入的洞察：

⁵⁸ 佚名：〈觀美國影戲記〉，《遊戲報》，第74號第54版（1897年9月5日）。

「複製技術把被複製的東西從傳統領域中解脫了出來。由於它製作了許許多多的複製品，因而它就用眾多的複製品取代了唯一無二的存在。由於它使複製品能為接受者在其自身的環境中去加以欣賞，因而它就賦予了所複製的對象以現實的活力」⁵⁹ 本雅明對於攝影與電影對於人們認識與審美的變革之力十分著迷，認為兩者極大改變了審美者與審美對象的距離與關係。

本文有關電影的論述，會談及兩種複製，第一種複製是指電影對於現實的再現，指電影超乎其他藝術形式的對現實世界的記錄與表現能力，有著「透明化」的直接性，電影之所以也被視為奇觀，就在於它無限接近現實的「活」，這是過往繪畫和文字都做不到的；第二種複製，指的是電影拷貝的可複製性，這種複製自然就屬於機械複製，每一件複製品都一模一樣，並不會因為複製而減損其特徵，究其原因在於，電影本身就是一種對現實的複製品，對複製品的機械複製，自然無損其原貌。電影作為奇觀本身就可以複製，這是前所未有的。

第一種複製的語境中，傳統的形式是通過文字或繪畫複製視覺性的奇觀，而電影則是通過機械複製視覺奇觀，傳統文人對於後者的複製效果一方面十分震撼，另一方面又開始擔心這個機械產品（電影奇觀）是否也是稍縱即逝的，就考慮到（用影戲小說）對電影奇觀的複製問題，這實際上還是一種非機械複製，與傳統的賦詩作畫無異。這就進入第二種複製的語境。

⁵⁹ Walt Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction and Other Writings On Media*, (London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008), p.22.

在第二種複製的語境中，影戲小說的創作，是對電影的非機械複製，看起來似乎是一種並沒有那麼有必要的生產活動，因為當時的文人還不明白通過機械複製就可以保存電影藝術，所以採取了以文字記錄這樣的傳統方式進行複製。他們創作的最簡單動機，就是要記錄保存這種視覺奇觀。對於當時的文人來說，他們感到電影的奇觀性就像現實世界（或者像舞台藝術）一樣稍縱即逝，如果看完就算豈不太可惜，所以產生了要為之做記錄的想法。在場性（presence）與複製品屬性，在奇觀的視覺語境下，古來就是一對矛盾。黃山的雲海，公孫大娘的劍舞，其視覺效果在古代是無法複製的，只能通過文字或者繪畫描摹，因此傳統文人為電影創作影戲小說的記錄動機也就十分清晰了。然而電影作為一種特殊的機械複製時代的藝術形式，其作為奇觀效果本身就是可以無限複製的。這也是它極為核心的特徵之一。

影戲小說家的創作實際上也流露出一種對於活動影像本身的不信任感。他們對電影的意義表述能力有著懷疑，他們始終相信，文字是比畫面更具有正統性與闡釋空間的。而電影缺乏正統性的表達方式帶給他們震撼的同時，正帶給了他們不安。但他們其實也一定程度上忽略了，其實正是這種並不正統的藝術形式，使得本來並不特殊的電影情節，產生了特殊的奇觀效果。海上漱石生、天台山農及施濟群在《毒手》之前的序跋中，其實流露出一種對於現代藝術形式的焦慮感與藝術範式的衝突感。像施濟群所提出的「謀所以永之」的心境正說明：他所代表的這一批通俗文人依然覺得傳統的可以有實物與文字保存的藝術形態，才是長久的而安全的，因而對於新興的這種視覺藝術產生一種遺憾之情，他們對電影的可複製性顯然沒有心理準備。而這種遺憾之情恰恰又演進為希望通過文本的形

式來對其進行轉化的願望之上，這也就是較為傳統的複製與記錄的形式了。而海上漱石生所謂「劇中節目之奇，變幻之妙，設施之險，意味之深，是可譯為新小說以響社會之愛觀電劇，愛觀小說者也」，其實也同樣說明了這個問題，也就是說這種活動影像的形式帶給他們的始終是「電光火石」的感受，即便印象再深，似乎總也會失去。因而視覺藝術本身仍是一種未完成的藝術形態，太過直接與粗糙，不利於觀眾進行意義上的消化，非得改寫成文字，經過文字的再闡釋，才能獲得一種正統性與教育功能，並且獲得留存後世的可能性。而電影中令人震撼的奇觀，不寫成影戲小說，似乎也都會消失在這個世界上。概而言之，這批文人一方面坦誠電影有著古未有之的表現力，他們的文字正統意識受到挑戰；另一方面，他們又安慰自己，影像稍縱即逝，還是需要通過文字來保存。

施濟群讚美《毒手》影戲小說的說法「各得神似，躍然紙上」非常值得玩味，因為這本身就是讚美文字有畫面感的描述，那既然如此，又何必曲曲折折反反復復，由電影畫面到文字，再到畫面呢？在這批通俗文人的審美中，似乎有畫面感的文字總比有文本性的視覺形態要雅正持重一些，心中總還是存了一個文學正統的序列觀念。更進一步說，這批文人始終不能消化電影作為視覺表達的直接效應，他們從小由傳統閱讀方式培養起來的審美範式（paradigm），正在遭到極大的挑戰與衝擊。

因此《毒手》小說暢銷之後，陸澹安又推出影戲小說《黑衣盜》，而天台山農和海上漱石生的論調也進一步地支持了這一觀點，而後周瘦鵑為陸氏《德國大秘密》做序，亦有類似言論：

俱樂部同人，見而賞之，謂有此妙劇不可無妙文。蓋劇只演

之於一時，文則可傳於後世。⁶⁰

未觀《黑衣盜》者，手此一篇讀之，驚心眩目，駭嘆失聲，當亦不啻置身於大世界遊戲場也。⁶¹

吾人讀其書，不啻置身西歐沙場，目睹一奇女子馳騁千軍萬馬中也。此其描寫之工不尤在電劇之上乎！⁶²

這批影戲小說產生的契機是原電影趣味性和眼花繚亂的奇觀效果，它們對「大世界」座上客們的感官刺激是這些電影和影戲小說受歡迎的最重要的原因之一。而影戲小說的出現，在這些舊派文人眼中，則為進一步詮釋「視覺經驗」和召喚記憶提供了便利。這也是傳統文學範式應有之義。

在傳統文學範式下，文字永遠是第一性的。在這個範式的體系下，文學從來不是記錄視覺現實的簡單工具，文學的情感表達的作用才是最核心的內容，所謂詠物抒情，是傳統文學範式的重要規則，而主觀情感表達的過程中影響再現的準確性，也十分常見，所謂「有我之境」：「以我觀物，故物皆著我之顏色」。而「奇觀」對於創作者在視覺體驗上的震撼，更有容易使得文人會有比較主觀的發揮的情感需要。這種將視覺轉化為文字的操作方式，即詠視覺之物，抒文字之情，文字性之表達，總是比視覺之再現更進一步的。這也是中國傳統文學範式中極為重要的特點。總而言之，文字長期有著第一性的地位，而「視覺」不過是個「起興」的由頭。

另一方面，在傳統的文學與審美範式中，作品與描繪物，讀者

⁶⁰ 海上漱石生：〈《黑衣盜》序一〉，《黑衣盜》，頁1。

⁶¹ 天臺山農：〈《黑衣盜》序二〉，頁2。

⁶² 周瘦鴉：〈自由談·藝評·影戲話〉，《申報》，第14版（1919年7月4日）。

與作品之間是有著一定的距離的，而這種距離感，象徵著典雅和儀式感。文學表達的蘊藉與充滿想像的空間，也是傳統文人們念茲在茲的審美體驗。將文字視覺化的嘗試自然並非現代藝術的專利，古來戲曲將文本「舞臺化」進行演繹，達成了視覺呈現的效果。然而此類戲曲依然是文本的衍生品，或者說是一種可能的視覺解讀，依然有著自己的「間接性」，且並不會動搖原文本的穩定性。傳統文人依然可以在其中找到屬於文學文本的安全感。

然而電影並不需要有一定的文本為支撐，早期電影多為默片，不僅不存在聲音形式的「文本」，即便是有文字出現的間幕（inter-title），也只是標示時間地點。可以說，電影構成一種屬性獨立的「視覺文本」。這種新型的藝術表達範式所內含的直接性，視覺性，無疑是對舊有審美範式的巨大衝擊，而在舊有範式中栽培而成的文人們感到不安與挑戰，也就更可以理解了。

由其來看，舊派文人對於電影的焦慮以及影戲小說的創作並非多此一舉，實際上強烈地表徵了他們對於舊有文學範式的忠誠與堅持，也是他們對於文學儀式性以及神聖性的捍衛。電影已經超出了他們日常的審美與感受方式的經驗了，這也是他們為什麼通過創作小說這一相對傳統也熟悉的方式，來盡量消化電影這一獨特而現代的藝術形式。

然而，許多初次接觸電影的中國人始終以為，那是一個花俏的把戲，是一種更為即場的舞台藝術與表演。這無疑還是以舊範式的眼光在看待電影。在影像中，其實蘊含著現代的呈現與思維方式，迥異於以往一切藝術。在觀影過程中，觀眾也會潛移默化地受到感染，對之產生認同：

與其說「早期電影」是一個定義嚴格的美學或者歷史時期的

類別，不如說它是現代性的一個徵兆——或者是在「不同步卻同期的」全球電影文化視野中，相互競爭的現代性的多個版本。⁶³

於是我們可以進一步發現：作者在觀看電影，將電影轉述成即影戲小說這一過程中，其實是承擔著現代性的焦慮和挑戰最多的人。周蕾（Ray Chow, 1957-）在其《原初的激情》（*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*）一書中提出「在二十世紀中國由照相術與影戲所帶來的視覺衝擊力改變了作家對於文學本身的觀念」⁶⁴，她在書中舉了魯迅在日本留學觀看完日俄戰爭的投影畫面而受到巨大的刺激，決定棄醫從文這一個例子來佐證她的觀點。而誠如她所指出的，魯迅選擇「從文」這一傾向，也是表明了魯迅這一代文人在潛意識裡依然是輕視「視覺」文本，而對傳統文本的尊崇依然牢固。這一點，在影戲小說家中也具有非常明顯的體現。

然而事實總有兩面，當影戲小說家們以為自己正在做著一件文化啓蒙和交流的事業的同時，他們也在不自覺地被啓蒙、被改變著，在潛意識中接受影戲中深層蘊含的價值觀念以及敘事方式。早期電影學者米蓮姆·漢森（Miriam Hanson, 1949-2011）提出了一種觀念，

⁶³ Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*(Chicago: University of Chicago Press, 2006), p.4. 中文譯本參張真著，沙丹、趙曉蘭、高丹譯：《銀幕豔史：都市文化與上海電影（1896-193）》（上海：上海書店出版社，2002年），頁6。

⁶⁴ Ray Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*(New York: Colombia University Press, 1995), p.16. 中文譯本參周蕾著，孫紹誼譯：《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（臺北：遠流出版事業有限公司，2001年），頁34。

即「白話現代主義」(vernacular modernism)，她認為早期電影(尤其是好萊塢電影)成為全球化時代中一個通俗易得的文化認同體系，是最簡易的世界語，是全球性的通俗白話。電影彙聚了現代的美學經驗和消費潮流，塑造了世界各地的現代經驗，使得「現代」這一普遍觀念在各地生根並產生不同地方的版本：

D.W. 格里菲斯(D.W.Griffith)⁶⁵和瓦切爾·林德賽(Vachel Lindsay)⁶⁶曾將電影的概念設想為一種現代的「世界語」，從而將古巴別塔崩塌以後的破碎世界重新整合起來……中國語境中的影像白話展現了現代生活的方方面面。並且更為重要的是，它找到了某些合適的表達形式，使其能夠穿越各種嚴格的界限——包括文字與視覺、世俗與高雅、物質與想像、上流與底層、政治與美學，最後還有中國與世界之間的邊境線。這與喬納森·弗里德曼(Jonathan Friedman)⁶⁷的看法一致，他認為現代性是「一個認同的場域」，它的形成源自於周而復始和歷時性的商業化進程、文化產品在全球範圍內傳播，以及日益興起的跨文化和主體間的交換。⁶⁸

影戲小說作者的創作行為某種程度上可以被看作「世界語」找到「某種合適的表達形式」，進而突破許多界限，最終本土化的一個過程。而在這個過程裡，作者心中「認同」和「改造」的成分始

⁶⁵ 1875-1941。

⁶⁶ 1879-1931。

⁶⁷ 1946-

⁶⁸ Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*(Chicago: University of Chicago Press, 2006), p.2. 中文譯本參張真著，沙丹、趙曉蘭、高丹譯：《銀幕豔史：都市文化與上海電影（1896-1937）》，頁3。

終處在一個博弈與交鋒之中。

這個心理過程其實非常艱難，對於面對現代性的影戲小說作家來說，這不僅是一種文化的轉換，在技術上也有很大的實現難度。而這一點，幾乎是通俗文學場中對於影戲小說創作的一個共識：

作詩難，作無聲詩尤難；譯書難，譯無字書尤難。無聲詩者何，畫也；無字書者何，影戲也。前者凡擅長繪事之士，類皆知之；後者見至今尤未有人，知此非吾之虛言也。今之世，其務象胥之學者，縱論高材，亦第能翻譯有字之書耳。未嘗從事於譯無字之書，影戲也。未嘗從事則此中甘苦，忘焉其弗知，亦人之情也。⁶⁹

著小說難，譯小說尤難，譯電影劇作小說則難之又難……至於電影劇為小說，當其映演之時，電光一瞥即逝，可謂過目不留。抑且劇中頭緒紛繁，往往有先後各幕，驟睹之若不相連屬，細按而始知其一氣貫通者；亦有劇本精妙，處處故作疑人之筆，使人如墮五里霧中者。有此種種，不易下筆。而譯之者世乃絕鮮，即有之或蒙頭改面，大背戲情，或失之毫釐，謬以千里。此譯電影劇作小說之所以難之又難也。⁷⁰

實際上這批舊派作家，在傳統的文學範式中已經找不到足夠的工具來匹配電影敘事中那些視覺性的部分，而只能依從舊有的文學工具與話語進行影戲小說的另類翻譯活動。

以陸澹安根據長篇影戲劇集創作的三十回的小說《毒手》為例，小說原本於美國電影《The Iron Claw》，此片並非如我們現今所見

⁶⁹ 穎川秋水：〈《黑衣盜》序三〉，《黑衣盜》（上海：交通書局，1919年），頁2。

⁷⁰ （〈《毒手》序一〉，頁1。）

到的兩小時左右的院線電影，其形式比較像電視劇（然而當時電視還沒有發明），每集約二十分鐘，共三十集，是時人們稱此種形式的電影為電劇。在早期默片的歷史中，這種形式與長片並行不悖。而實際上，這種電影形式比較適合咖啡館等非電影院的放映場合，帶有節目性質。十分有趣的是，這與來源於書場的長篇小說有著相似分段敘述的特徵，都會在一集（一回）結尾設置懸念。如此就為章回體影戲小說的生產了借鑒的靈感。《毒手》的影戲小說創作，就是在這樣的框架下進行創作的。其實每章故事都相對獨立，自成劇情單元，不過有一個整體的劇情背景罷了。可以說電劇的獨特形式，為「白話現代主義」在中國的落地，找到了恰如其分的媒介，也就是章回小說之體例。而在這部長篇小說中，依然有著書場氣氛的餘音，存在著話本小說似的套語和多敘述層的結構：

閱者尤憶我書之第九章，有所謂伯爵夫人曰阿爾茄者乎？
（《毒手》第二十七章）⁷¹

巨慙既死，有情人既成眷屬，吾書亦自此告終結矣。（《毒手》第三十章）⁷²

在第一段文字中，作者通過書場套語進行補充敘述，使得大半個月前的第九章的內容在第二十七章中出現，不致使得讀者感到莫名其妙（陸澹安在《大世界報》上連載《毒手》，每日一期）。小說中某個側面人物很容易被人忘卻，尤其是內容相隔久遠的情況下。然而在影戲中這種可能性就大大降低，因為人物著裝表演都比較類型化，容易被人記住，小說的這種補敘手法有效地抹平了這種文本轉化中的記憶效果的差異，這是作家運用小說敘事舊範式消化

⁷¹ 陸澹安：《毒手》（上海：新民圖書館，1919年），頁145。

⁷² 陸澹安：《毒手》，頁167。

新內容的一種方式，補齊了可能存在的不足和漏洞。

第二段文字很有意思，雖然表面上看來就是普通的書場效應的運用，但放之全文來看似乎又有些別樣的效果。因為就這部小說全文來看，作者起初傾向於以「橫斷面」式的寫法來經營文字的，小說開頭的樣式即是如此：

「砰！砰！」槍聲！槍聲！！此時女郎杜麗西方獨處臥室，熄燈欲臥，忽聞樓下會客室中，槍聲連發，大驚躍起。（《毒手》）⁷³

我們可以看出作者模仿的是西洋小說的典型開篇，所謂「一起之突兀」⁷⁴的寫作格式。人物也並未敘述身世，而是由具體的場景展開敘述，並且小說敘述也以人物動作性為主要動力，這樣的小說面貌是非常新式的。隨著寫作的深入，寫作不自覺地呈現出舊範式的樣貌來，一些起承轉合處像車轆轤話一樣的敘述套語開始出現，其實它們大多數並不承擔什麼敘述功能，只是一個敘述的循規蹈矩與自動寫作的表現。作者設定的敘述範式鬆動之後，暴露出的正是他最為熟習的創作範式。

誠如列文森（Joseph Levenson, 1920-1969）所說：「上海的有些中國人所謂的世界主義，由中國朝外打量，最終不過是朝裏看的那些人的鄉土化變奏。那是硬幣的翻轉，一面是世故的臉，一面是求索的臉，帶著羞怯的天真。」⁷⁵

可以說，傳統小說範式影響下，影戲小說中的傳統手法時有

⁷³ 陸澹安：《毒手》，頁1。

⁷⁴ 梁啟超：〈《十五小豪傑》譯後記〉，《新民叢報》，第2號（1902年2月22日），頁100。

⁷⁵ 列文森：《革命和世界主義：西洋舞臺和中國舞臺》，轉引自李歐梵：《上海摩登》（北京：北京大學出版社，2001年），第327頁。

表現，而西洋電影中所帶有的現代視覺風格和藝術範式卻始終與之存在不可兼容之處。影戲小說就是這種內在矛盾的集中體現形式，而影戲小說家則不自覺地作為個體體驗著這種內在衝突，並做出個人的選擇與傾斜。在筆者看來，這本是催生一個嶄新範式的一個很好的平臺和心理機制，但文壇主流很快被新文學範式所壟斷，直至二十年後的張愛玲（1920-1995），才將這種可能的風格真正展現，此是後話。

電影作為以圖像為主要表現方式的藝術，在民初與通俗文學遭遇，誕生了影戲小說這一特殊文體。影戲小說在這文化碰撞的機緣下，其文學內容也呈現出一種獨特的文化景觀。而這種文化景觀，既有中西文化共存顯示出的差異性，又有作者主觀改造後形成的文化雜糅性。因此說，影戲小說的創作從一個側面展現了民國初年的文化過渡時期，傳統文人將外來經驗內化為本土形式的嘗試。影戲小說的創作，非常直觀地表現出了這些通俗作家在西洋電影到通俗小說、從圖像到文字的轉換之中，所遭遇的範式衝突與心理過程。而異質文化在他們腦中的碰撞、整合，揭示出的恰恰是近代中國在面對西方與現代的過程中的文化困境與機遇，而通俗作家創作的影戲小說，給出的便是他們自己對此的思考與答案。

對於新的寫作對象和新的表達方式，舊有的通俗文學的書寫範式顯得捉襟見肘，而經過影戲小說家的轉譯，其實電影文本本身所具有的現代性也消磨了許多，這種「意譯」與「改良」地對西方新藝術的引介，已經顯出不適應新時代的表徵，而似乎新文學形式與文學語言的產生也就更可以理解了。

四、結語

本文首先分析了大世界遊樂場中的雅集活動與影戲小說創作，通過文學場域的視角重構了當時活躍在大世界文人圈內的知識分子的競爭秩序，以及影戲小說所承擔的樹立場域品位「區隔」的作用；其次，大世界文人們面對現代藝術中的視覺奇觀時，他們固有的文學審美範式收到動搖，在一種現代性的焦慮之下，他們通過影戲小說這種特殊文體的寫作，試圖將電影重新納入到他們固有的以文字為核心的審美體系之中。然而在這種創作過程中，視覺化的創作方式部分在舊有的文學範式中得到保留，形成一種雜糅的、漸進的文學演化的過程。這一過程，也顯示了新的文學樣式已經呼之欲出。

大世界遊樂場和《大世界報》作為民國初年的特定產物，帶有鮮明的時代特色。而影戲小說，作為二者之下的產物，亦內化了二者的世界主義傾向，通過折衷、變通的方式，使得讀者與觀眾可以一窺世界與電影的形貌。然而隨著時代發展，電影的普及，乃至國語電影的興起，影戲小說這樣獨特的文體就逐漸消失了。人們不再滿足於這樣的二手經驗，也不滿足於文字。影像的魅力伴著現代性，娓娓而來，重構著人們的審美方式，也塑造著現代人。

1924年黃楚九的女婿曾煥堂（？-1949）出資創辦了中華電影學校，陸澹安和洪深（1894-1955）、嚴獨鶴（1889-1968）共同擔任電影講習班講師，由陸澹安教授編劇技巧，指導過諸如胡蝶（1908-1989）、徐琴芳（1907-1985）、高梨痕（1890-1982）等一大批後來重要的電影人。他還相繼成立了中華電影公司和新華電影公司，編寫《人面桃花》的劇本，並也曾親自上陣導演電影，比如《風塵三俠》以及根據平江不肖生（1889-1957）的《江湖奇俠傳》

改編的電影，長篇劇集《火燒紅蓮寺》等……可以說陸澹安將電影視為自己的一個重要的事業，而《毒手》這篇影戲小說是他在電影話語內的第一次直接創作的緣起。目前可見的資料中，陸澹安與電影發生聯繫也恰恰是在大世界俱樂部看電影，繼而改寫成影戲小說這件事了。

影戲小說與大世界，是民國初年的一道不顯眼卻奇特的景觀。前者是種特殊文體，流行時間亦不長；後者常被視為不登大雅的通俗娛樂空間。然而二者的結合，卻象徵了一個時代裡一批文人嘗試了解、認識、消化西方文明與現代性的艱難過程。

引用書目

一、專書 / 專書論文

1. 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·上海卷》，北京：中國 ISBN 中心，1996 年。
2. 本雅明著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波德萊爾》，北京：三聯出版社，1989 年。
3. 托馬斯庫恩著，金吾哲、胡新和譯：《科學革命的結構》，北京：北京大學出版社，2003 年。
4. 列文森：《革命和世界主義：西洋舞臺和中國舞臺》，轉引自李歐梵：《上海摩登》，北京：北京大學出版社，2001 年。
5. 汪蔚甫編：《小說郭·第一集》，上海：廣益書局，1917 年。
6. 海上漱石生：《報海前塵錄》，自編簡報集，無頁碼。
7. 陸澹安，《毒手》，上海：新民圖書館，1919 年 1 月。
8. 陸澹安：《黑衣盜》，上海：交通書局，1919 年 9 月。
9. 陳存仁：《銀元時代生活史》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年。
10. 勒龐著，馮克利譯：《烏合之衆——大眾心理研究》，北京：中央編譯局出版社，2000 年。
11. 鄭逸梅：《鴛鴦蝴蝶派研究資料·史料部分》，上海：上海文藝出版社，1962 年。
12. 鄭逸梅：《近代名人叢話》，北京：中華書局，2005 年。
13. 樽本照雄著，賀偉譯：《新編增補清末民初小說目錄》，濟南：齊魯書社，2002 年。

14. 羅蘇文：《滬濱閒影》，上海：上海辭書出版社，2004 年。
Jay Leyda, *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge, Mass.: The MIT Press).
15. Joseph Levenson, *Revolution and Cosmopolitanism: The Western Stage and Chinese Stage*, Berkeley: University of California Press, 1971).
16. Pierre Bourdieu, “Intellectual Field and Creative Project”, in *Knowledge and Control: New Directions for the Sociology*, ed. M.F. D. Young, London: Collier- Macmillan, 1971).

二、學位論文

1. 沈亮：《上海大世界 1917-1931》，上海：上海戲劇學院博士論文，2005 年 4 月。
2. Walt Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction and Other Writings On Media*, The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts London, England 2008.
3. Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

三、期刊論文

1. 大膽書生：〈小說點將錄〉，《紅雜誌》，第 6 期，1922 年 9 月，頁 2-4。
2. 周瘦鴉：〈遊藝附錄：影戲叢談〉，《戲雜誌》，第 5 期，1922 年 5 月，頁 90-92。
3. 陳才訓：〈文人雅集與文言小說的創作及發展規律〉，《求是

- 學刊》，第6期，2012年11月，頁122-128。
4. 程瞻廬：〈小說派別之滑稽觀〉，《紅雜誌》，第13期，1923年7月，頁6-8。
 5. Pierre Bourdieu, “Le marché des biens symboliques”, *L'Année Sociologique* 22 (1971), pp49-126.
 6. Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed”, *Poetics* 12. November 1983, pp311-356.

四、報章雜誌

1. 佚名：〈觀美國影戲記〉，《遊戲報》，第七十四號，1897年9月5日。
2. 梁啟超：〈《十五小豪傑》譯後記〉，《新民叢報》第2號，1902年2月22日。
3. 朱大可：〈大世界竹枝詞〉，《大世界報》，1918年3月4日。
4. 朱大可：〈鑽報之回憶〉，《金剛鑽報》，1926年10月18日。
5. 朱大可：〈《百怪人傳》序〉，《金剛鑽月刊》，第一卷第一期，1933年9月，頁113。
6. 免癡道人：〈長壽之秘訣〉，《大世界報》，1919年7月4日。
7. 魯迅：〈上海文藝之一瞥〉，《文藝新聞》，20-21期，1931年7月。
8. 陸澹安：〈《百奇人傳》序〉，《金剛鑽月刊》，第一卷第一期，1933年9月，頁9。
9. 陸澹安：《黑衣盜·一》，《大世界報》，第二版，1918年3月3日。
10. 魯迅：〈上海文藝之一瞥〉，《文藝新聞》，1931年7月。

