

上海、夜街、魍魎 ——論〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉裡的幻魅書寫¹

蔣興立²

摘要：1930年代的海派文人將才子佳人小說的才子冒險旅程，結合志怪小說的怪異現象與詭譎氛圍，置放於魔都上海，演繹為懸疑浪漫的上海都市怪談，〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉便是此類型的作品。本文欲進窺深究的是，結合才子佳人與書生撞鬼的故事，搬演到1930年代的上海，在都市奇觀的改造下，敘事結構會產生何種變形？本文以「品味認同與上海夜街」、「幻魅書寫裡的時空結構」、「敘事位置的排他意識」、「監獄與桃花源」等空間視角切入，思索幻魅小說中的懸疑情節與魍魎魑魅，如何映射市民的恐懼意識及內在憧憬？進而體現海派文人的處境。面對舊秩序的崩潰，市民們渴望建立一套新秩序來代替，但彼此對「新秩序」的定義，可能迥然相異。多重價值系統在魔都上海扞格與層構，形成一種蠢蠢欲動的危險張力。幻魅故事讓都市異鄉人在魍魎魑魅的身上，看見自己的分裂與邊緣，他們同情共感，卻又惴惴不安，幻魅小說體現了上海漂泊者對於現實的幻滅、逃避與悖離。

關鍵詞：葉靈鳳、施蛰存、徐訏、幻魅書寫、海派文學

¹ 收件日期：2024/01/02；修改日期：2024/08/12；接受日期：2024/08/18

感謝匿名審查委員的意見，特此致謝。

² 國立清華大學華文文學研究所專任副教授

**Shanghai, the street at night, demons and monsters:
Discussion on the fantasy writing in
*Luoyan, Yaksha and Ghost Love*³**

Chiang, Hsin-li⁴

Abstract: The 30th century Shanghai writers combined the adventures of the romance novel with the uncanny phenomenon and creepy atmosphere of the supernatural novel, and set the scene at Shanghai, the city of demons, to create a romantic yet thrilling Shanghai urban ghost story. *Luoyan, Yaksha* and *Ghost Love* were examples of such pieces. This discussion aims to explore the changes in the narrative structure under the influence of urban wonders when the romance and ghost story is brought to the 30th century Shanghai. This discussion uses spatial perspectives such as “Scholar’s encounter with the ghost and the Shanghai Street at Night”, “Reconstruction of Spatial Limits”, “Exclusivity in Narrative Position” and “The Prison and the Peach Blossom Spring” to appreciate how the suspenseful narrative and the demons and monsters reflect the fear and inner longing of the citizens. This would thus showcase the situation of Shanghai writers. When faced with the collapse of the old order, the citizens wish to establish a new order but people can have very different definitions of “order”. The multi-value system forms a dangerous tension on the existing contradiction and stratification of Shanghai, the city of

³ Received: January 02, 2024; Sent out for revision: August 12, 2024; Accepted: August 18, 2024.

⁴ Associate Professor, Institute of Sinophone Studies, National Tsing Hua University.

demons. Fantasy fiction allows strangers from other cities to see their own divergence and marginality from the demons and monsters. They empathize with these demons and monsters but also feel a sense of unease. The fantasy fiction showcases the disillusion, avoidance, and deviation from the reality that wanderers in Shanghai face.

Keywords: Ye Lingfeng, Shi Zhecun, Xuxu, fantasy writing,
Shanghai literature

一、前言

1930年代的上海是當時中國人的繁華夢，儘管是籠罩在殖民陰影下所形塑的都市文明，但聲光化電所帶來的摩登體驗與現代生活，仍然讓來自外地的異鄉人震蕩與耽溺。從上海都市文化語境裡誕生的海派文學，描繪與記錄了這一段歷史，吳福輝認為「在現代的中國，再沒有任何一個流派會像海派那樣能從現代物質文明的層面上，能從現代文化與傳統文化的交替接續的意義上，來表現都市了。」⁵絕大多數海派文人的祖籍並非上海，⁶而是來自十里洋場外的鄉土中國，因此，當具有西方學術背景的研究者關注海派文學的現代性時，⁷中國的論者則認為不應忽略此派文學中混雜著故舊傳統的「鄉土氣」。

8

日本學者丸尾常喜在其魯迅小說的研究裡，引用了周作人的觀點，並對此看法表達認同：「要理解中國人民的感情與思想，必須研究『鬼』。」⁹陳緒石認為現代作家受制於科學精神，否定鬼魅文化，

⁵ 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》（上海：復旦大學出版社，2009年），頁82。

⁶ 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》，頁112。

⁷ 可參見李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2000年）、史書美著，何恬譯：《現代性的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》（南京：江蘇人民出版社，2007年）。

⁸ 「鄉土氣」指涉的是海派文學裡的中國傳統色彩與鄉土文化，可參見楊春時：《現代性與中國文學思潮》（北京：生活、讀書、新知三聯書店，2009年）、陳緒石：《海派文學與中國傳統文化》（杭州：浙江大學出版社，2012年）。

⁹ 丸尾常喜著，秦弓譯：《「人」與「鬼」的糾葛：魯迅小說論析》（北京：人民出版社，2006年），頁7。

另一方面在審美意趣上，又與鬼魅傳統血脈相連。海派作家無視科學啟蒙與鬼怪文學審美之間的矛盾，選擇疏離了五四新文學所確立的除魅思潮，而延續中國的舊傳統，敘述鬼的幻魅。¹⁰海派作家的選擇，自然是考量到讀者與市場，鬼魅傳說所營造的懸疑氣氛與奇幻色彩有助於提升閱讀的娛樂效果，對於多數鬻文為生的海派作家而言，能獲得市場認同是其作品追求的首要目標。¹¹當時，此類鬼魅傳奇裡影響最大的是徐訏（1908年—1980年）的中篇小說〈鬼戀〉；¹²〈鬼戀〉是徐訏的成名作，自1937年發表以來，多次被改編翻拍成戲劇形式，至今仍備受矚目。¹³

〈鬼戀〉講述在上海南京路的寒冬夜街，男性敘事者「我」偶遇自稱「鬼」的女子，兩人展開一段疑幻疑真的情愛傳奇。此一故事可說是結合了才子佳人與書生撞鬼兩種傳統小說的情節模式，只是將時空背景置換為1930年代的上海。同時期具有類似「豔遇」、「女鬼」

¹⁰ 陳緒石：《海派文學與中國傳統文化》，頁75-76。

¹¹ 海派文化性格的核心是「趨時務實」，海派小說追求的首要目標是暢銷，幾乎重要的海派作家都是暢銷書作者。吳福輝：《都市漩流中的海派文學》，頁31。

¹² 陳緒石：《海派文學與中國傳統文化》，頁84。

¹³ 徐訏以〈鬼戀〉一作成名，此作初連載於1937年1月1日至1月16日《宇宙風》第32期至第33期，曾三度被搬上電影大銀幕，最知名的是1996年陳逸飛導演的《人約黃昏》，由香港影帝梁家輝主演。2014年上海現代人劇社改編成同名話劇，2018年1月推出室內歌劇版本，由劇作家意珩重新編創故事，改編後的故事，透過人鬼戀的糾葛，傳達讓生命自由的觀點，在香港大會堂首演深獲好評，2019年9月27日、28日於臺灣藝術大學表演廳演出。詳文參見吳福輝：《都市漩流中的海派小說》，頁155；青年日報電子報〈香港週室內歌劇《鬼戀》走出生命禁錮找到自由〉2019.8.13 <https://www.ydn.com.tw/news/newsInsidePage?chapterID=1171305>（最後瀏覽日期：2024.01.02）。

元素的海派小說，還包括葉靈鳳（1905年—1975年）1929年發表於《現代小說》的〈落雁〉，以及施蟄存（1905年—2003年）1932年刊載於《東方雜誌》的〈夜叉〉。¹⁴於鯨〈哥特小說在中國〉一文提到：這三篇志怪小說受到五四時期大量湧入的西方文學衝擊，已不同於傳統志怪小說的特質，與西方哥特文本有了更多共通之處。¹⁵陳緒石《海派文學與中國傳統文化》在探討海派文學對中國鬼魅文化的勾連時，也曾將前述三篇文本相提並論。¹⁶此際前行研究者對〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉的評論主要分為四種觀測脈絡：一、被併入作者的創作譜系中討論。二、探究文本受到西方文學思潮的影響。三、強調文本與中國傳統鬼魅文化的繼承意義。四、思索小說中的政治意涵。

17

才子佳人小說是流行於明末清初的情愛小說，男女主角大半貌美有才，且出身良好，因此多有禮教大防的嚴限，必須藉由外遊產生奇緣，而有男女遇合之事。此類流派的敘事建構，大體上以「才子」

¹⁴ 陳子善：〈導言〉，賈植芳、錢谷融編：《葉靈鳳小說全編》（上海：學林出版社，1997年），頁2。黃德志、肖霞：〈施蟄存年表〉，《淮揚師範學院學報（哲學社會科學版）》第25卷（2003年01月），頁27。

¹⁵ 於鯨：〈哥特小說在中國〉，《南京師範大學文學院學報》第4期（2005年12月），頁78。

¹⁶ 陳緒石：《海派文學與中國傳統文化》，頁75-86。

¹⁷ 方寬烈編：《葉靈鳳作品評論集》（香港：香港文學評論出版社，2011年），頁154-163。吳義勤：《漂泊的都市之魂——徐訏論》（鎮江：江蘇大學出版社，1993年），頁23-24。李歐梵著，季進編：《現代性的想像——從晚清到五四》（臺北：聯經出版社，2019年），頁357-376。余能城：〈吸煙者的秘密：論徐訏《鬼戀》中「香煙」的敘事功能及政治象徵〉，《東海中文學報》，第40期（2020年12月），頁61-96。

為敘事中心，「佳人」則是以理想女性形象範式出現於小說文本。¹⁸而書生撞鬼則是另一種故事類型，書生遇到女性的鬼妖異類，共譜旖旎戀曲，此一情節結構中，處於現實社會邊緣位置的書生，與鬼妖美女相戀，滿足情慾，排遣孤獨寂寞。故事通過書生的心靈和眼光反映異類，在各種異類的身上映顯出書生的文化心態。¹⁹本文試圖進一步反思，結合了才子佳人與書生撞鬼的情愛糾葛，搬演到 1930 年代的上海，在都市奇觀的改造之下，敘事結構會產生何種變形？而敘事結構改變的深層意義與社會文化是否相互關涉？王德威〈魂兮歸來〉一文，綜論自晚明話本小說到當代臺港作家的鬼魅書寫。²⁰其中，關於死生交錯、人鬼同途的現代情愛傳奇，除了提到徐訏的〈鬼戀〉，還有八〇年代香港作家李碧華的《胭脂扣》及大陸作家余華的〈古典愛情〉。同樣是才子佳人結合書生遇鬼的小說橋段，女作家的《胭脂扣》透過女鬼尋愛未果的情節，傳達被香港歷史陰魂糾纏的無奈，

¹⁸ 才子佳人小說的一般特徵：男女主角多出身富豪或官僚家庭、雙方皆貌美有才，兩人因某種機緣相遇，多半以詩詞唱和為媒介，一見鍾情；受到小人阻撓，兩人離散；結局是才子及第，兩人團圓。李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》（臺北：大安出版社，2008 年），頁 IV-VII，頁 74。

¹⁹ 才子佳人小說中的「佳人」與志怪小說中鬼妖美女的差異，除了兩者一為人類，一為鬼妖異類外，後者一般有妓女化的傾向，主要作用是為書生消愁破悶，有時在短暫相遇或一夜歡愛後便離開。但也有締結婚姻的例子，此類故事中，或透過離魂、投胎轉世、死而復生、或透過法術等種種方式讓富家女與窮書生成婚，打破彼此貧富階級之間的界線；亦有異類女子協助窮書生娶到富家女，或者是幫助書生實踐富貴功名的理想，讓窮途潦倒的書生突破人生困境。石育良：《怪異世界的建構》（臺北：文津出版社，1996 年），頁 121-177。

²⁰ 王德威：〈魂兮歸來〉，《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》（臺北：麥田出版社，2011 年），頁 407-445。

對虛妄愛情的幻滅；余華的〈古典愛情〉則藉由才子拯救了在飢荒中被啃食得四肢不全，宛如女鬼的佳人，投射對於曩昔文革暴力的創傷，對歷史非理性力量的恐懼。對照相關文獻，值得探問的是，1930年代的海派才子透過〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉等小說文本，寄寓了何種敘事表相下的深層意涵？又映照了何種時代變貌下市民們的內在景觀？

「在新感覺派尚未問世之前，葉靈鳳被認為是中國心理分析小說的先驅之一，其文學品類複雜，兼具舊小說的氣息與現代派的風情」；²¹前述討論葉靈鳳小說特點的關鍵詞，也經常被援引來分析施蟄存與徐訏的作品，關於佛洛伊德的影響，東西文化的薰陶，文本中體現的浪漫派情調等，皆為學者在析論三人小說時的聚焦所在。葉靈鳳與施蟄存、徐訏互有私交，三人都被歸類為海派文學中具有代表性的作家。²²在此前提下，本文欲進窺深究的是，融攝了東西文化的海派文人，如何將中國傳統書生撞鬼與才子佳人的橋段，演繹為懸疑浪漫的上海都市怪談？此一小說模式被遷置於1930年代的都市上海，當時空型態位移更動後，故事因為外在容器的轉換而發生哪些質變？〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉的敘事結構呈現出何種異同？由於三篇文本裡，僅〈落雁〉中的「鬼」較接近超驗的存在，其餘兩者或為敘事者的癡狂幻想，或是以人扮鬼，因此本文以「幻魅書寫」論之，

²¹ 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》，頁58。

²² 方寬烈編：《葉靈鳳作品評論集》，頁154-163。吳義勤：《漂泊的都市之魂——徐訏論》，頁23-24。李歐梵著，季進編：《現代性的想像——從晚清到五四》，頁357-376。於鯨：〈哥特小說在中國〉，頁78。陳緒石：《海派文學與中國傳統文化》，頁7586。

²³並以「品味認同與上海夜街」、「幻魅書寫裡的時空結構」、「敘事位置的排他意識」、「監獄與桃花源」等空間視角切入，思索下列問題：上海都市空間如何影響海派文人的感知結構與內在意識？如何反映在文本的敘事空間裡？幻魅小說裡的懸疑情節與魍魎魑魅投射了市民內心的何種恐懼？又體現了他們內在的何種憧憬？此為本文欲進一步辯證與釐析之議題。

二、品味認同與上海夜街

「如果城市的身體完全改觀，靈魂將會有什麼影響？」十九世紀法國詩人波特萊爾曾提到：「唉！城市面貌改變的速度竟快過人心」，直言巴黎人缺乏趕上現狀的能力。²⁴1930年代的都市上海號稱為「東方巴黎」，被認為是「一個國際傳奇」，「一個與傳統中國其他地區截

²³ 依《說文解字》，「幻」字的本義為「相詐惑也」，也就是欺詐、蠱惑的意思；引申而有虛假、不真實之義，《列子·周穆王》：「有生之氣，有形之狀，盡幻也。」如：「虛幻」、「幻境」、「幻象」等詞的「幻」字，皆作此訓，本文採其引申之義。「鬼」是傳說中人死後離開形體而存在的靈魂，《說文》：「鬼，人所歸為鬼。」「魅」字則指傳說中作祟害人的鬼怪，《說文》：「魑，老精物也……魅，或从未聲。」先秦文獻中又有「鬼魅」一詞，林富士指出，在部分人的觀念中，「鬼魅」兩字緊密聯結，指無固定形狀（或無形，或為人形），時隱時現的罕見之物。本文所指涉的「魍魎」，根據林富士的觀點，其義近於鬼魅，出沒地點由山林川澤移到稍有人跡的荒郊野外、廢宅墳墓，後來甚至出現在人群聚居、活動的村落和家屋之中。漢·許慎：《說文解字》（北京：中華書局，1963年），頁333、751、752；楊伯峻：《列子集釋》（北京：中華書局，2012年），頁99；林富士：〈釋「魅」〉，蒲慕州編：《鬼魅神魔：中國通俗文化側寫》（臺北：麥田出版社，2005年），頁119-134。

²⁴ 大衛·哈維著，黃煜文譯：《巴黎，現代性之都》（臺北：群學出版社，2007年），頁275。

然不同的充滿魅力的世界。」²⁵來自上海以外的鄉村移居者，在這處被現代性列車牽引奔馳的空間裡，體驗到何種感受？固有的時空闕限如何被重構？海派文人如何透過幻魅敘事來表述其感知思維與內在風景？值得深入掘發闡釋。

在才子佳人小說的藝術時空之中，花園經常象徵著情慾的萌發與解放之地，才子佳人私會後花園，而後展開情慾的冒險。²⁶李志宏認為故事以才子追尋佳人的冒險旅程為主體，以「考驗」的主題思想為基礎，對才子／英雄的英雄精神與忠貞品德進行考驗，最終才子展現了智慧成長與人格成熟的表現，以大團圓結局收尾。過程中，人物之間的交會是屬於「機遇」的，是緣分與天命。²⁷石育良提到《聊齋》與六朝志怪以來的文言小說相仿，怪異現象經常出現於黃昏及夜晚，以及偏僻的野外，荒涼的山寺，陰森的墓地與曠廢的宅第等。怪異所存在的領域多半是人們日常經驗與知覺很少涉足的未知領域，因而是帶有神秘色彩的空間。²⁸海派文人將才子佳人小說的才子冒險旅程，與志怪小說裡的怪異現象與詭譎氛圍結合，置放於 1930 年代的魔都上海。〈落雁〉講述二十歲的敘事者「我」馮弱葦前往上海的電影院看《茶花女》，偶遇另一名獨自搭乘馬車，前來看戲的動人少女落雁，落雁傾慕詩人馮弱葦的新詩作品，兩人互有好感。聊天時，「我」得知少女是十九歲的滿洲人，父親做過杭州的統領。看完晚場電影，落雁邀馮至家中作客，盛情難卻下，馮與少女相偕搭乘馬車返家。落

²⁵ 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，頁 3。

²⁶ 陳文新、楊春燕：〈從後花園到大觀園：兩種戀愛空間、戀愛形態之比較〉，《黑龍江社會科學學報（哲學社會科學版）》，第 25 卷（2008 年 01 月），頁 98。

²⁷ 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》，頁 324-331。

²⁸ 石育良：《怪異世界的建構》，頁 73。

雁居處的老宅十分僻靜，其父好客，與馮聊起陸放翁的詩，兩人相談甚歡，老人堅持留馮過夜，馮弱葦產生疑慮；幸而在落雁的協助下，馮逃離古宅。落雁告知馮，老人喜歡少年男子，²⁹事實上並非她的父親，而是以法術控制她的人。返還上海大街後，回到寓所，待付車資時，馮弱葦才發現落雁遞給他付車資的紙錢竟是一張冥幣。〈鬼戀〉中，在上海南京路上巧遇的男人與女鬼互生情愫，而後相戀相知，經過一番裝神弄鬼、故弄玄虛的小說橋段，真相揭曉，自稱女鬼的美麗女子原來是人，曾為入世的革命者，經歷過殺人服刑，流亡海外，回國後，發現愛人被捕殺，革命同志有的鋸鐺入獄，有的賣友求榮，升官發財，對於革命與現實的幻滅，讓女子決心隱身為鬼，冷眼旁觀人世的變化。後來，女子選擇繼續活在出世的生活裡，飄然遠去。而「我」始終想念著對方，反覆思索如何能在茫茫人世，再次與對方會面。

《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》提到：為了求新奇，當時的社會犯罪新聞甚至比小說更有令人驚異的效果，這使讀者認為，都市生活的表層之下確實隱藏著諸多不為人知的秘密。許多都市小說都在著力探索這座「看不見的城市」之下的真相。新感覺派小說擅用「都市男女邂逅」的情節模式，此一模式隱藏著兩個重要元素「危險」與「發現」，或簡稱為「探險」。其實，置身於一個龐大的，日新月異的陌生城市，每次出行都帶有旅行、探險的意味。³⁰海派文人將男女邂逅的探險情事移往上海夜街，〈落雁〉中男女主角相識的

²⁹ 落雁的「父親」乃是「好少年男色的老人」，會控制與要脅落雁為他誘騙男子，但他同時也帶有「宗室之念、亡國的餘痛」，似乎將懷念舊中國的人添上了負面色彩，呈現民初時分裂複雜的意識形態與價值觀，此處感謝審查委員提供的意見。

³⁰ 張勇：《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》（臺北：人間出版社，2010年），頁236-237。

地點是播放晚場電影的戲院前的街道：

恩貝西戲院開映《茶花女》的第一晚，開映的時間是在九點一刻，我在七點四十五分就到了那裡。

是因為怕片子好了人多會擁擠，同時因為在這清冷的秋夜，一人在寓所裡實在太孤寂的原故，所以便這一早就跑了出來。……

明亮的街燈照著閃閃像水光一樣的柏油路，一兩部摩托車偶然鳴的一聲駛過，車尾紅燈的倒影熒熒的使人望著不捨。……

31

縱橫交錯於城市裡的街道，是一種「居間」的狀態，市民們往往只是穿過街道，趨近想要抵達的目的地。街道是一處開放性空間，彷彿是未完成的人造建築，兩邊都是缺口，指向某個有意義的場所。從這一點看來，街道似乎是無意義的，或者可說是多重意義交集之處，街道的意義經常是藉由目的地的場所而建構；例如〈落雁〉中，男女主角邂逅的街道，其實質意義是被電影院所形塑，更精確地說，是被電影院放映的影片所創造。馮弱葦與落雁聚集在戲院前的街道，是因為他們想看第一晚開映的《茶花女》。《茶花女》講述的是跨越階級界線的美好愛情，認同這部電影所蘊含的價值，是他們邂逅的原因。日間的街道車水馬龍，瀰漫著一種為生活奔忙的日常生活理性張力，而下班後的晚上，夜色解構了這種張力，進入一種以情緒感性主導的非理性時間。獨居城市公寓的異鄉者，在下班後的夜晚，失去了故鄉親友的陪伴，孑然一身，感到一種如鬼魅般的邊緣感，他們來到夜街遊蕩，尋找個體的解放或自身的意義。上海的夜街，因為明亮的街燈照耀，使路面水光閃爍，摩托車的車尾紅燈，倒影熒熒，讓路人為之神迷。

³¹ 賈植芳、錢谷融編：〈落雁〉，《葉靈鳳小說全編》，頁 23-24。

上海的物質文明，使夜街成為一處能讓獨居者擺脫公寓寂寥的浪漫場所，讓馮弱葦逃離古宅後，因回到夜街而覺得安心，讓同樣感到孤寂、無所依歸的異鄉人與女鬼相互慰藉，是一處讓置身於邊緣的異類他者能同情共感的空間。

〈鬼戀〉裡，男人與女鬼道途偶遇，攀談共行的街道是上海的南京路。故事開端，敘事者探訪剛從歐洲歸國的友人，「他從埃及帶來一些紙煙，有一種很名貴的我在中國從未聽見過的叫做 Era，我個人覺得比平常我們吸到的埃及煙要淡醇而迷人，他看我喜歡，於是就送我兩匣。」³²「我」與友人在南京路的咖啡館聊到三更。「我」漫步於馬路上欣賞月光，想一面抽 Era 煙，一面賞月；因為找不著點煙的用具而前往煙具店。「但當我買好洋火，正在櫃上取火點煙的時候，後面忽然進來一個人，是女子的聲音：『你們有 Era 麼？』『Era？』掌櫃這樣反問的時候，我的煙已著在我的嘴上，所以也很自然的回過頭去。」「我」在煙具店遇見想買 Era 煙未果的女主角。「為什麼這樣晚還在這裡買煙？」敘事者「我」一面想著，一面在街道的轉角遇到來問路的女子，美麗的女子自稱是鬼。

「是鬼？」我笑了，心裡想：「南京路上會見鬼！」

「是的，我是鬼！」

「一個女鬼在南京路上走，到煙店裡買名貴的埃及煙，向一個不信鬼的人問路？」³³

城市是陌生人邂逅聚合的空間，陌生人在街道偶遇，是一種瞬時性的交會，街道通往殊異的兩端，即使方向一致，目的地也未必相同。因此陌生人之間的交談既不存在過往的歷史，可能也沒有未來的驗證，

³² 徐訐：《鬼戀》（北京：華夏出版社，2010年），頁3。

³³ 徐訐：《鬼戀》，頁5-6。

彼此的人生既不會延續，此後或許也不再會有交集，在萍水相逢、短暫聚合的時空裡，在夜色屏障的街道上，雙方可以恣意扮演自我設定的形象與角色。李志宏認為才子佳人小說中，才子與佳人因天命與緣分相遇，多半以詩詞唱和為媒介，一見鍾情。³⁴表面上，〈落雁〉與〈鬼戀〉依照傳統通俗小說的進展模式，男女主角在街道上的場所偶遇，雙方被彼此的美貌打動，相談甚歡，互生情愫。但進一步思索，中間的偶然性並不純粹，縮合勾連男女主角的不只是機遇與天命，還包括他們對「電影」與「煙」的價值認同，或可統稱為「品味」。如前所述，街道的意義被目的地的場所建構，雖然海派文學中的男女主角是在「命中注定」的情節模式之下，於街道上偶然相逢，但牽繫住彼此的隱形軸線是雙方相同的品味，驅使他們前往電影院與煙具店。

文本中，連結男女雙方的是對物質Era煙的愛好，或對電影《茶花女》的欣賞，對新詩的喜愛，Era煙、《茶花女》、新詩的共同點是現代性與「異國情調」，對「異國情調」認同的深層意義是對現代性的追求，或是對時尚流行的服從。不管是前者或後者，都意味著對殖民者階級文化的屈服與順應。這已不僅只是男女主角的無意識行為，同時也是海派小說作家預期其讀者內在的屈服與順應。故事情節裡，〈落雁〉與〈鬼戀〉的敘事者「我」與令人迷戀怖懼的女鬼（被視為異類他者的迷人女性），有著相同的「追求」或「服從」，如果我們將女鬼（迷人的異類她者）的身分與市民內在的憧憬與恐懼相互勾連，亦即將女鬼視為部分上海市民的內在自我投射，這將使得對「異國情調」的認同衍生出盤根錯節的意義，無論是作者有意識的安排，或是一種集體無意識的行為，這一情節設計揭示了當時的海派作家與他們的讀者「對現代性的追求」，或是對「時尚流行的認同」，並非全然理解或全盤拒絕，而是隱含了又愛又懼、矛盾膠纏等千絲萬縷多層次的思維。

³⁴ 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》，頁 74。

三、幻魅書寫裡的時空結構

〈落雁〉中女主角乘著馬車來到戲院門口，男主角馮弱葦正在街道旁等候電影放映：

突然——一陣得得的馬蹄聲將我從出神中震醒。……

在物質文明極端侵略之下的上海，馬車的地位是完全給摩托車攘奪去了。……在平素的街市上，尤其在影戲院的門口，馬車是很少看到的。……

這是值得人注意的事，況且是在極無聊賴的時候，我一見馬車在戲院門口停下，不覺就振起了精神要看一看這愛古守舊的車中人究竟是誰。³⁵

〈落雁〉的敘事軸線以電影《茶花女》的播放時間為起點，敘事者「我」的時空象限架構於電影院的開映時間，為了能看到熱門影戲，馮弱葦提早來到戲院前，此一角色生命的時間軸線沿著「電影院」，這一處時空感壓縮錯置、展演幻象的空間而發生實質意義。乘坐著愛古守舊者偏好的中式馬車，踩著達達馬蹄來到戲院的「落雁」，彷彿開啟舊時空的鑰匙。寄寓了「沉魚落雁」美貌意涵的女主角，其名字與其乘坐的交通工具，顯示她被賦予的傳統中國的隱喻。馮弱葦被夾在銀幕內外兩種幻象的罅隙間，銀幕內是十九世紀法國巴黎杯觥交錯的上流世界，演繹著富家子與妓女對抗世俗觀點與父權社會的真愛劇情；銀幕外，馮弱葦與同樣憧憬自由戀愛意識型態的中國女鬼，一起對抗企圖以妖術控制他們的「鬼父」；戲裡戲外互為鏡像，相映成趣。電

³⁵ 賈植芳、錢谷融編：〈落雁〉，《葉靈鳳小說全編》，頁 23-24。

影院透過黑暗的障蔽，隔絕日常秩序，讓觀眾進入一個斷裂的非日常的奇異時空，一個多重時代交織的場所。1929年電影院裡上演的是西方十九世紀的往事，依偎在馮弱葦身旁的落雁，則是誕生於民國時期的女鬼；電影裡西方十九世紀的歷史，帶給觀眾的是美好雋永，值得被傳頌的精神價值，落雁身上背負著晚清遺族殘留的歷史卻是揮之不去的夢魘。電影與鬼魅都是一種幻象，電影是物象主體消失後藉由機械文明再現的視覺幻影，鬼是人死而誕生，通過大腦意識再現的虛妄產物，兩者皆轉瞬即逝，留下的心理感受卻大相逕庭。《茶花女》的影像消失後，讓觀眾感動嚮往，餘韻悠長；與落雁的冒險經歷，在幻象消失之後，卻讓馮弱葦餘悸猶存，渾身顫抖。

〈落雁〉裡，與象徵現代性的電影院迥異的場所，是女主角居住的僻靜古宅，葉靈鳳文中提到：

房屋的建築和屋內的陳設都是清代末年流行著的那一種中西參半的風格。……我昏昏沉沉的隨著落雁走過了一帶遊廊，轉到了一座一連三間的小築，左面的一間有著燈光，我知道那大約就是書房了，心裡不知道怎樣格外的不安。……門簾起處，這間書房裡陳設的精雅真是我第一次見到。幾架線裝書，牆上幾幅苗條的直軸，牆角一座山架上參差的列著一些鼎爐和圖章，書案前面一只博山爐正裊裊的燃著殘煙。」³⁶

〈鬼戀〉裡女鬼居住的地方是荒僻村落裡的屋子，「這間房佈置得非常古怪，傢俱都是紅木的，床極大，深黑色的圓頂帳子，是我第一次看見有人在用。……牆上掛著一兩幅中西的畫幅。……到她書房裡，我在假作看書的當兒，把我袋裡一隻 Omega 的錶偷放在書架上面一

³⁶ 賈植芳、錢谷融編：〈落雁〉，《葉靈鳳小說全編》，頁 29-30。

本聖經的旁邊。」³⁷兩篇小說文本的女鬼都住在中西參半的老屋，地處偏僻，而故事都發生在書房。女鬼與書生（新詩詩人／現代知識分子／才子）³⁸在書房的交會，充滿建物與空間想像的意義重構。書房與電影院同樣是一處超越時限疆界的空間，當書房裡擺滿線裝書、掛軸、鼎爐、圖章，會讓訪客以為置身前朝，若擺放《聖經》、西書，則讓人以為來到域外，書房是一處既開放又封閉，可以讓時間重疊交錯，也可以破壞時間連續性的場所。藉由不同書籍的擺置，通過文字的穿透力，書房可以輕易消弭時間空間的闕限，漫遊過去與現在的時態；其自由穿梭時空、邊界、意識的特質，呼應了女鬼身分的神祕感與曖昧性。〈落雁〉中的滿州女鬼，〈鬼戀〉中虛構的革命者女鬼，在幽魂的身分表相下，分別從歷史與革命的意義層面，陳述符號之外的深層底蘊，同樣虛實相生地進行意識形態的解構與建構。

〈鬼戀〉的敘事者我為了與女主角辯證鬼的有無，曾在文本裡講述了一則鬼故事：「有一次有一個大膽的人在山谷裡迷途了，忽然看見前面有一個很漂亮的女子在走，他知道三更半夜在深山冷谷中決沒有一個單身的女子的，所以他斷定她是鬼」³⁹如前所述，鬼被認為不會現身在熱鬧的大街，怪異現象往往出現於黃昏及夜晚、偏僻的郊外。與〈落雁〉與〈鬼戀〉殊異的是，施蛰存筆下「我」與女鬼的邂逅，如同傳統志異小說，發生在鄉村，而非上海夜街。小說〈夜叉〉的故事發端是男性敘事者「我」前往上海的醫院，探視朋友卞士明，

³⁷ 徐訏：《鬼戀》，頁 18-25。

³⁸ 書生「馮弱葦」的名字，頗有鴛鴦蝴蝶派作家筆名的趣味，與他新詩詩人與現代知識分子的形象相悖逆，似乎也反映當時知識分子處於新舊時代中的扞格與衝突，此處感謝審查委員提供的意見。

³⁹ 徐訏：《鬼戀》，頁 8。

卞士明平素是一個待在寫字樓辦公的知識分子，在對話中同樣以第一人稱的敘事者「我」娓娓道來自身遭遇。卞為了祖母的喪事去到杭州，因貪戀杭州的風光美景而小住數日，他在古庵附近的船舟上，邂逅一名身穿白裳的妖嬈女子，此後頻繁地相遇，他深受女子嬌豔的外貌所惑，並相信她便是深山夜叉的變形，於是卞跟蹤她到山林小屋，將其扼死。事後卞卻發現她不過是一個聾啞平凡的偷情村姑罷了。當卞士明回到上海，竟然再次遇到那名白衣女人，卞錯將敘事者「我」的表妹看作鄉下的白色女妖，最後導致精神錯亂。

「我看唐寅的畫，在落葉的樹木背後，窺見一角寺樓，而寺樓中有著那白光之衣的女人。我看倪雲林的畫，在小山竹樹間，看見那白光之衣的女人，在做著日暮倚修竹的姿態。……於是我感覺到不能抵抗的憂鬱了。」

「這是一個平凡的女人呢，還是一個特異的女人？在上海，沒有一個女人會這樣地誘惑我，而在這裡，我倒有點把持不住自己。這是人的關係呢，還是地的關係？……」⁴⁰

「夜叉」被認為是最著名的惡鬼，有著猙獰面目和駭人暴力，中國志怪小說經常提到夜叉兇殘的性情與可怖的容貌。⁴¹卞士明在敘事者我的眼中，「他有強健的體力，也有明智的靈魂，他常常誹笑人家的失戀的悲哀，也誹笑人家的癡情，即使他與女人有關係，他決不會因戀愛而神經錯亂的。」⁴²被朋友形容為明智理性的卞士明，認為若在上海，自己是決不會被這樣的女人誘惑，他懷疑是否是「地」的關係？

⁴⁰ 施蛰存：〈夜叉〉，《施蛰存文集——十年創作集》（上海：華東師範大學出版社，1996年），頁330-331。

⁴¹ 黃盛華、周啟雲編著：《鬼文化》（北京：中國經濟出版社，1995年），頁31。

⁴² 施蛰存：〈夜叉〉，《施蛰存文集——十年創作集》，頁327。

左派文人筆下被過度浪漫化的鄉村中國，宛如純真至善的世外桃源，成為從罪惡都市逃逸的理想場域；在施蛰存〈夜叉〉中，山林僻地卻是一個與都市同樣令人焦慮、混亂、不安的怪誕境域。對照施蛰存的另一篇小說〈魔道〉，有妄想症的男主角坐在象徵西方現代性的火車上，邂逅的是身著黑衣、醜陋的老妖婦；〈夜叉〉裡的鬼怪則以嬌艷嫵媚的外表，掩飾令人恐懼失序的本質。李歐梵認為「中國山水是很美的，半夜裡很醜，變成怪誕。」⁴³施蛰存「希望把中國傳統的意境改頭換面放在他的現代小說裡。」⁴³相較於熱鬧的上海大街與電影院，寧靜的山林、鄉間、市郊、僻地顯然是比較不被都市現代性制約之處，溢出了都市的理性制度體系，如果以三〇年代的都市為中心觀看，後者是夜晚的電燈／都市秩序／現代性無法觸及的黑暗場域，被都市排除於外的邊緣之地。依照李歐梵的觀點，倘若把〈夜叉〉看成是一則與中國傳統結合的寓言，或許可將聾啞村姑視為以理想形象投射包裝的鄉土中國，這些中國山水、美好傳統，彷彿一個安靜恬適的美人，在唐寅、倪雲林的卷軸畫裡歲月靜好，悠然自在。但在夜晚降臨，當都市不斷膨脹它的結界，當現代性的聲光化電入侵鄉野，曾經美好的傳統也將變形為鬼怪異類，失去它原本的面貌。

四、敘事位置的排他意識

「作者，尤其是虛構敘事的作者，對其作品中的人事、心理和命運，往往擁有全知的權利和資格。」然而，當作者運用敘事謀略時，他放出了敘述者這個幽靈，把作者的全知的圓切割成文本中限知的扇面，這就是視角。作者藉由敘述者的敘事位置，表達感知世界的角

⁴³ 李歐梵著，季進編：《現代性的想像——從晚清到五四》，頁 375-376。

度，這是視角的功能。⁴⁴楊義認為敘事作品不僅蘊含著文化密碼，而且潛藏著作家個人的心靈密碼，要還作品以生命感，就有必要發掘敘事視角與作家的內在聯繫，進而解讀作品所隱藏的作家心靈密碼。討論敘事視角與作者間千絲萬縷的聯繫時，他分析「限知視角所表達的乃是一種世界感覺的方式，由全知到限知，意味著人們感知世界能把表象和實質相分離。因而限知視角的出現，反映人們審美地感知世界的層面變得深邃而豐富了。……第一人稱視角雖然不是限知視角的全部，但無疑是它的一個重要側面。」⁴⁵綜前所述，我們可以重新檢視小說中敘事者的敘事位置，把第一人稱敘事視角視為某種作者對自我內在的深刻凝視，甚至是與社會文化之間關係的客觀分析。〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉三篇小說皆以男性第一人稱敘事者「我」的限知視角敘述故事，在此視角中的排他意識，如何呈現了敘事主體與他者的關係，以及個體在城市中的座標，進而展現夾在傳統與現代、東方與西方之間，個體的主觀自我與客觀世界的矛盾張力？敘事位置中的深層意義為本節的聚焦所在。

李偉昉在進行英國哥特小說與中國六朝志怪小說的比較研究時提到，中國的封建社會裡，重中庸、尚群體的傳統，衍生避免表現自我的文化，即使是自傳性敘事文，也多以第三人稱敘事為主。但在六朝玄學與佛學人生觀的影響下，將哲學中心轉向個人自由的探討，因此在六朝志怪小說中得以看到挑戰傳統的端倪，在標舉個性的特定社會背景下，個人與傳統、個人與社會的矛盾，巧妙地借助能張揚個性、表達情感的第一人稱敘事視角來表現。「第一人稱敘事視角」的出現與運用，是魏晉南北朝這個「文學自覺」的時代裡，人的主體意

⁴⁴ 楊義：《中國敘事學》（北京：人民出版社，2009年），頁217。

⁴⁵ 楊義：《中國敘事學》，頁220-226。

識覺醒進而投射在志怪小說的創作。⁴⁶楊義則認為志怪小說因為描寫怪異，不能在開始落筆時，就讓人一眼看出妖怪，必須用常態掩蓋異態，使人物（讀者）遇怪不知怪，在與花妖狐魅打交道時，如日常般自然，然後漸生疑竇，突然翻轉，透過親切感與驚異感的轉換而製造審美刺激。限知視角成為志怪小說的表現形態可說是歷千年而不衰，限知所留下的敘事空白是富有暗示性的，給人留下尋味的餘地。⁴⁷李偉昉從文化面向切入，楊義則從情節設計說明中國志怪文學裡第一人稱限知視角的敘事功能及意義。「第一人稱敘事視角」所代表的個人主體自覺，限知視角所營造的暗示性空白，日常與異常的翻轉，以及審美刺激，皆說明了在志怪小說傳統裡，第一人稱敘事位置的小說視角有其獨特的存在意義與價值。

〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉三篇小說，都是男性敘事者的自我表述，以第一人稱的限知觀點旁觀女性的鬼怪異類。女鬼的存在價值延續傳統性別話語權的建立方式，架構在誘人的外貌上。雖然女性鬼魅皆為敘事者「我」情慾投射的慾望客體，但彼此並沒有發展出主客相融、合而為一的身體關係；對照於傳統志怪小說的情節模式，女鬼既沒有與男主角一夜歡愛，遂其情慾，也沒有實踐男主角的人生理想，使其突破生命困境，書生歷險故事的結局依舊是人鬼殊途，徒留遺憾。文本中敘事者「我」與異類他者之間，最終仍處於互不相容的異時空之中；再次強化了異類他者的「他者性」。此一敘事建構中，可以感受到敘事者具有自我表述的欲念與企圖，敘事者看似將自我主體置放於中心，而旁觀位於邊緣客體的女性幽魂；實際上，文本內卻

⁴⁶ 李偉昉：《英國哥特小說與中國六朝志怪小說比較研究》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁319-320。

⁴⁷ 楊義：《中國敘事學》，頁221-222。

是主客易位地，由魑魅魍魎決定了「我」的處境與狀態。〈落雁〉中書生與女鬼的相處明顯處於被動，馮被落雁邀請回家，被老人強迫留下，被落雁搭救，用一雙冰冷徹骨的手推著他越牆逃逸。「我像作夢一般的隨著她走了進去。」⁴⁸「我昏昏沉沉的隨著落雁走過了一帶遊廊。」⁴⁹〈鬼戀〉亦復如此，「鬼」向「我」問路，「我」被「鬼」迷住，「我」希望能成為「鬼」的丈夫，融入社會制度，「鬼」卻若即若離，而後選擇離開。「我好像迷了途，四周是小街店舖，但非常清靜，沒有人，偶爾有一個人走過，也非常飄渺。我累得精疲力盡，我知道這就是鬼域，但怎麼也尋不出一條路，而且也沒有一個人來理我。」⁴⁹〈夜叉〉的敘事發展則較為複雜，表面上，毫無言說能力，完全處於被表述、被形塑位置的是被想像為夜叉的偷情村婦，且村婦以被卞士明扼死作為放蕩不貞的懲罰。但抽絲剝繭、仔細分析，〈夜叉〉的故事分裂成內外兩層結構，同時並存著兩個敘事者「我」，一個是旁觀卞士明的理性的「我」，另外一個則是喃喃叨絮自身故事，由理性陷入非理性的「我」，兩個「我」都處於被動的狀態，理性的「我」（卞士明之友）被非理性的「我」（卞士明）拉入迷宮般的幻魅敘事裡，非理性的「我」（卞士明）原本被朋友視為明智理性的代表，而後卻在鄉村被夜叉剝奪了理性主體，陷入意識的迷宮。當讀者配合作者，以第一人稱敘事者「我」的位置介入故事時，看到的其實是一種「我」與「非我」的分裂關係。理性的日常的「我」被非理性的非日常的「他者」，引誘到都市空間裂隙的闇黑陰影裡，一處表面美好而內在充滿威脅，溢出日常生活秩序的異世界。前述的幻魅故事中，「我」試圖與「非我」的異類美女建立美滿歡愉的愛情連結，但經歷

⁴⁸ 賈植芳、錢谷融編：〈落雁〉，《葉靈鳳小說全編》，頁 29。

⁴⁹ 徐訏：《鬼戀》，頁 35。

種種驚險怪誕的遭遇後，幾度陷入墜落陰影的危機，死裡逃生，結果發現一切皆是非理性的幻象，幻象消失後，只留下無可奈何的空虛感。

「人們如何看待彼此，如何向自己與他人表述自我與他人？人們如何描繪巴黎社會的輪廓，理解自己所處的社會地位與空間位置以及當時正在進行的劇烈轉變？」⁵⁰這段話是用以說明 1848 年法國大革命時，人們面臨的動盪時代的挑戰，而這段話也可以描述 1930 年代海派文人的處境。文本中女性異類的身分分別是晚清遺族、鄉野村姑、前革命者，倘若延續前一節的討論，將異類的身分視為一種與中國社會文化結合的隱喻，前兩者或可視為萎靡不振的封建中國遺留的傳統鬼魅，後者則是令人不安的動亂新勢力所創造的怪物。女鬼在敘事文本中既是「我」的慾望客體，也是令其恐懼與焦慮的根源，同時也是讓「我」產生「內在分裂」、「排他意識」的原因。海派文人身處一個混亂失序的年代，左翼革命勢力與資產階級對峙，社會瀰漫著擺脫傳統束縛所帶來的刺激與不安，從民國建立到工農兵勞動人民、無產階級的抗爭，人們對於爭取自由感到憧憬與興奮，卻也對隨著自由而造成的失序感到恐怖與焦慮。象徵保守舊勢力的滿清遺老，造成社會動盪的革命分子，從外地遷入都市的鄉巴佬，聚集在上海，他們都是浮游於上海的一分子，卻似乎也是隱藏於社會中的負面符號。面對原有的舊秩序崩潰，市民們渴望建立一套新的秩序來代替，但「新秩序」此一名詞之下的定義，彼此可能迥然相異。晚清遺族渴望著大清的溥儀能復辟帝制；資產階級希望能加強維持公共秩序；革命分子期待推翻資產階級，讓勞動階級主政，建立新的體制；鄉村出身的遷入者期望能盡速融入都市的社群秩序，安身立命，甚至功成名

⁵⁰ 大衛·哈維著，黃煜文譯：《巴黎，現代性之都》，頁 281。

就。多重價值系統在魔都上海扞格與層構，形成一種蠢蠢欲動的危險張力，海派才子的都市怪談正映射了上海表面常態下的異態，日常秩序之下的都市裂縫，隱藏於罅隙中的危殆不安。

五、監獄與桃花源

李偉昉認為六朝志怪小說裡的愛情主題，張揚著對合理情慾追求的肯定，具有反傳統的叛逆精神，視愛情為理想生活的重要組成，因此對愛情的渴望，傳達了對於理想生活的憧憬。⁵¹石育良認為《聊齋誌異》裡書生與鬼怪美女的關係，並非現代意義上對愛情的追求，而是希望透過超自然的異類對同處邊緣位置的窮困書生帶來幫助，實現夢想。⁵²明末清初的才子佳人小說，佳人往往是理想的典範，愛情的意義大多純潔而崇高。陳平原曾分析清末民初的才子佳人小說裡女性形象的轉變，一方面吳趸人、林紓等作者突出了理想女性孝順、賢淑、節烈的傳統美德，另一方面小說中也出現了另外一種新女性的角色，新女性的特點是留過洋（或至少懂外語），能說會道、酷愛金錢、不守婦道、淫蕩成性且理直氣壯，而這一切都是受到西方文化的影響。小說中女性形象的對立，不再是貧富、美醜，而是新舊、中西。⁵³王進莊認為 1920 年代的舊派文人把才子佳人原本崇高的愛情，拉到物質化、情慾化或新思潮氾濫無序的現狀之中，都市男女都成了腦袋中充滿金錢問題的情感絕緣體、操縱性愛遊戲的能手，和情

⁵¹ 李偉昉：《英國哥特小說與中國六朝志怪小說比較研究》，頁 228-229。

⁵² 石育良：《怪異世界的建構》，頁 165。

⁵³ 陳平原：《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，2005 年），頁 231。

史怪異、洋相百出的怪胎。但另一方面，舊派文人也不希望情感物化，淪為享樂的商品；所以他們又在「士人與青樓妓女」的言情模式中，把煙花之地的男女關係看作是世俗生活中真摯的情感體驗，並且有意識地用「哀情」來對抗物質化、欲望化的現代社會，以此作為心靈世界的彌補。⁵⁴

由前述引文可以得知，志怪文學或才子佳人小說裡，愛情是對舊有制度價值的反叛，是建構自我理想生活的重要元素，表面上文人書寫的是對於自由戀愛的渴求，更深層的意涵卻是傳達對於理想生活的執念。清朝志怪小說裡，文人將鬼怪美女理想化，並將人生所有的夢想都寄託在異類身上，在魍魎魑魅身上尋找完美愛情／自我價值的實踐。清末民初的才子佳人小說，出現了與傳統佳人形象殊異的西化新女性，才子或佳人的三角選擇，逼使他們在新舊、中西兩種生活方式中表態，小說裡女性形象被賦予深厚的文化內涵。1920 年代的都會言情小說中，文人無法苟同城市愛情，寧願在花街青樓尋覓真愛，然而文人與妓女的哀情悲劇，不過是再度強化了愛情／理想生活方式與物質的無法脫鉤，以及愛情／生活嚴重被物化的時代趨勢。到了 1930 年代的〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉，海派文人轉向鬼魅佳人尋求真愛，佳人的形象或者具有中國傳統之美，或者中西合璧，或者是漂泊出世的革命者。那麼，對當時的上海市民而言，究竟理想的生活何在？當東方的中華文明衝撞到西方的資本主義與帝國主義，對當時的中國人而言，哪一種生活方式與文化思維才是他們認同的理想典範？

有不少評論者在研究葉靈鳳、施蛰存、徐訏的作品時，會討論浪

⁵⁴ 王進莊：〈1920 年代舊派都市言情小說對傳統模式的變異〉，《湖南大學學報（社會科學版）》第 27 卷第 3 期（2013 年 05 月），頁 101。

漫主義與其小說風格的關聯。⁵⁵楊春時認為浪漫主義是文學對現代性的第一次反叛，主要是對工具理性、工業文明以及世俗化的反叛，是自由精神的體現。中國的浪漫主義也與西方浪漫主義一樣，發生於現代性確立初期，他的思想動力同樣是對現代性束縛的反抗、對精神自由的追求。但是，與西方不同的是，中國浪漫主義不僅僅是對現代性的反抗，也是對現代民族國家歷史訴求的逃避；它不僅僅反抗啟蒙理性，也逃避政治理性。例如徐訏的作品多表現對政治鬥爭的疏離，他最早的成名作〈鬼戀〉便書寫革命者的失望和逃避。這種對現代性和對民族與國家的雙重逃避，是中國浪漫主義的基本性質。⁵⁶如前所述，時人對於傳統封建的中國文化感到抗拒，對於西方的殖民現代性又愛又懼，那麼革命是否能帶來轉機？是否真能建立所謂「充滿希望的新中國」？顯然葉靈鳳、施蛰存、徐訏對此不表認同。依照前文女性與文化隱喻勾連的看法，落雁的角色設定意味著即使革命成功，民國建立，晚清遺留的諸多封建傳統如同鬼魅，仍舊縈繞流連，糾纏不休。〈鬼戀〉中鬼是失敗的革命者，為了革命犧牲甚多，換來的卻是一場虛無，鬼的了無生趣，與人世的無法相融，傳達了作者對於高舉理想旗幟，事實上卻極端虛妄的革命毫無期待。1930年代的左翼知識分子主張推翻資產階級與西方殖民者，以鄉村中國取代都市上海，⁵⁷此一觀點是否真能為新中國覓得重返桃花源的幽徑？施蛰存筆下的夜叉隱喻著鄉土中國的美好鄉村假象，其實只停留在表面，一旦與都市

⁵⁵ 張勇：《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》，頁 159；李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，頁 183；李洪華：《上海文化與現代派文學》（臺北：秀威出版社，2008年），頁 258。

⁵⁶ 楊春時：《現代性與中國文學思潮》，頁 216-218。

⁵⁷ 蔣興立：《左翼上海：三〇年代左翼都市小說論》（臺北：秀威出版社，2012年），頁 193-203。

的現代性碰撞，變形的本質讓人徹底崩潰，曾經美好的傳統也將幻化為令人戰慄的鬼魅，吞噬人心。魍魎魍魅動人的表相與虛幻的本質，使人思考社會理想與現實真相之間的悖離；三篇幻魅文本中未能如願的夭折戀情，揭示當時文人輾轉於新舊、中西、階級等不同社會理想之間選擇的失望。當我們把小說裡對魍魎魍魅的書寫隱喻轉向空間，結合具體的都市上海與形而上的精神空間，可以進一步獲得對文本不同層次的理解。

近現代上海的市民大部分都有著雙重性，一方面他們在上海這個特殊的熔爐中發生了巨大的變化，接受了與封閉型「鄉土文化」迥異的市民文化的影響；另一方面，無論是本地籍居民還是外地籍移民，身上又或多或少留有封建農業社會的烙印。資本主義工業城市文化與封建農村文化的衝突與融合，在他們身上凝聚成各種矛盾。在商品經濟的刺激下，拜金主義盛行，金錢關係改變了原來的封建等級制度，建立了一種新的社會秩序。⁵⁸李歐梵著在《上海摩登》一書裡討論到施蛰存〈魔道〉類的實驗小說，認為其特徵可以稱為「怪誕」，並引用西方相關的論述，「那些曾經看上去司空見慣的變得離奇突兀，也就是說，從家園感滑向了非家園感。」「它以後演變成了一種現代焦慮，而怪誕最終亦成了大都會最常見的東西。」西化的都會和傳統帶田園味的中國風光，構成了主人公旅途的空間模型，主人公或者抵達城市，因為受刺激而變得亢奮，或者去鄉間短暫旅行，在那兒遭遇驚恐萬分的鄉間著魔。焦慮和恐懼的主題是施蛰存試圖在他小說裡呈現的東西。⁵⁹李今在評論 1930 年代上海新感覺派作家時談到：

⁵⁸ 楊劍龍主編，張登林著：《上海市民文化與現代通俗小說》（上海：上海文化出版社，2012 年），頁 21-22。

⁵⁹ 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，頁 194。

作家把人比做是螻蟻，把都市看作是吃人的怪物，這一對比性包含了作者對於人和他的創造物——都市之間關係的認識。李今認為人無法征服大自然時，站在對立面覺得大自然恐怖是合理的；但對於自己的創造物毫無親和感，而充滿著被自己的創造物吃掉的恐怖就是荒謬。

60

綜而言之，面對著與農村文化、封建等級制度殊異的上海都市生活，上海市民，特別是被上海人視為「鄉巴佬」的異鄉人，格外感到上海複雜生活的難以理解與離奇突兀，但為了生存必須融入都市的新秩序，此心不安非吾居的他鄉感，油然而生，把都市視為怪獸的「荒謬」與「怪誕」由此而來。市民們一方面如常生活，另一方面將焦慮壓抑到意識底層，因此在日常表面的若無其事之下，市民們的內在意識極有可能已產生理性與非理性的分裂。此時，故鄉成為處於怪誕都市彼端的美好存在，精神上的桃花源。我們經常可以看到 1930 年代的作家在魔都上海，進行各種濾鏡式的美化故鄉或鄉村的文學書寫，例如施蟄存筆下〈漁人何長慶〉的詩意鄉村，然而實際回到故鄉或鄉村，「鄉村成了一個魔鬼般的他者，隨時準備折磨他們已紛亂不安的神經。」⁶¹面對多重價值系統交織的都市，面對都市裡飛奔疾馳的現代性，遷居到上海的異鄉人，在價值觀、意識形態、生活習慣上無法完全適應，但是他們卻也無法再重回與都市相比貧窮蕭條的鄉村。

「失去家園感」使他們形成一種無處可歸、內在「懸置」的匱缺狀態，懸置在「此處」與「彼處」間，既不滿於現狀，也無法歸返故鄉。事實上，鄉園並不如他們想像的完美無瑕，他們之所以憧憬返回自然，不過是因為鄉村的生活日復一日，易於掌握。相比之下，上海的時空

⁶⁰ 李今：《海派小說與現代都市文化》（合肥：安徽教育出版社，2000年），頁22。

⁶¹ 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國1930-1945》，頁194。

節奏，變化迅速，超出他們的預期，對於都市未知失序面向的惶恐，使他們無法與內在的真實自我取得平衡，他們成為一個被都市解離出來的零餘者，一個在街道上遊蕩著尋找自己意義的幽魂，一個被都市性變得輕質化的上海漂泊者。為了逃避那種自己無法掌控世界的惴惴不安，他們遁入想像的桃花源；但那桃花源不過是意識虛構的，就像電影院裡放映的影戲，播映時間結束，幻象旋即消失，錯置的時空也將隨著燈光變亮而還原，這樣的戲碼反覆上演。「不復得路」的桃花源不過是想像中的海市蜃樓，隨著桃花源常態性的消失，零餘者發現自己身陷囹圄，被囿限在都市這座幽暗龐然的精神監獄，囚禁自我的縲紲與幻影式的桃花源隨著都市伴生，將零餘者轉化為無家可歸的鬼魅，成為永恆的他者。這可能是部分 1930 年代海派才子的個人寫照，亦或是海派小說讀者的心理投射，他們的內在分裂失衡，同時並存著理性的「我」與非理性的「非我」，相互扞格拉扯。他們或者在上海夜街與鬼魅邂逅，或者在鄉間山林與夜叉相遇，他們在魍魎魍魎身上看見愛情與恐懼，更具體地說，幻魅小說的作者與讀者，在異類他者的身上看見自己的影子，卻又對此感到驚悸。他們對舊傳統愛恨糾結，對鄉村懷念而感傷，對革命懷抱希望卻失望，⁶²他們同情自己的孤獨幻影，也懼怕自己的虛無懸浮，都市邊緣者憂慮自己終將消失在上海的波光，被徹底淹沒。

⁶² 處於新舊文化、中西思潮交互激盪的時代，葉靈鳳、施蛰存、徐訏的祖籍皆非上海，由外地來到都市，都曾在文學上具有左傾意識，或與左翼文人同情共感，葉靈鳳甚至參與過左聯組織，後來被左聯開除，最終他們都選擇偏離了革命文學的道路。詳文參見吳福輝：《都市漩流中的海派小說》，頁 67，82-83；吳義勤：《漂泊的都市之魂——徐訏論》，頁 7-8；楊迎平：《永恆的現代——施蛰存論》（北京：光明日報出版社，2007 年），頁 68-71；方寬烈編：《葉靈鳳作品評論集》頁 5。

六、結語

海派文人將才子佳人小說的才子冒險旅程，與志怪小說裡的怪異現象、詭譎氛圍結合後，置放於 1930 年代的魔都上海，並將男女邂逅的探險情事移往上海夜街。〈落雁〉與〈鬼戀〉依循傳統通俗小說的模式，讓男女主角在夜街偶遇，但進一步思索，縮合勾連男女主角的不只是緣分，還包括他們對「現代詩」、「電影」、「煙」的價值認同，或可統稱為「品味」。上海的商業機制與物質景觀形塑了市民們的階級品味，男女主角的邂逅除了機遇之外，還包括了彼此在殖民現代性包裝下的品味認同。

在小說〈夜叉〉中，山林郊外是一個與都市同樣令人感到不安的怪誕之地，如果以 1930 年代的都市為中心觀看，鄉間僻地是夜晚的電燈／都市秩序／現代性無法觸及的黑暗場域，被都市排除於外的邊緣世界。倘若把〈夜叉〉理解成一則與中國傳統結合的寓言，或許可將以理想形象投射的鄉土中國，視為一個有著標緻容顏的佳人，她在傳統中國的卷軸畫裡可以美麗自得；但在夜晚降臨，當都市不斷擴張邊界，當現代性的聲光化電進入鄉園，曾經美好的傳統也將變形為令人戰慄的鬼魅，吞噬人心。

〈落雁〉、〈夜叉〉、〈鬼戀〉三篇小說，都是男性敘事者的自我表述，以第一人稱的限知觀點旁觀女性的鬼怪異類。雖然女鬼皆為敘事者「我」情慾投射的慾望客體，但彼此並沒有發展出主客相融的身體關係。文本中敘事者「我」與異類他者之間，最終仍處於人鬼殊途的相異時空。此一敘事建構中，敘事者試圖表述自我，故事看似以男性自我主體為中心，女性幽魂則處於邊緣客體的位置；實際上，文本內

的男性敘事者彷彿是傀儡，呈現一種非理性、無法自我控制的衰弱感，被魍魎魑魅所左右。在才子追尋佳人的冒險旅程中，既沒有實踐想像，也沒有圓滿自我，一無所獲，僅存虛無。愛情是建構自我理想生活的重要元素，表面上文人書寫的是對於自由戀愛的渴求，更深層的意涵卻是傳達對於理想生活的憧憬。面對著與農村文化殊異的都市生活，上海市民、特別是那些從外地遷入的鄉下人，格外感到難以理解；但為了生存，他們必須融入都市的新秩序，疏離感油然而生。此時，故鄉便成為迥異於都市的美好存在，精神上的桃花源。但事實是鄉園並不如他們想像的完美，他們之所以期望重返自然，只是因為上海的時空節奏，超出他們的掌控，使他們無法與內在的自我取得平衡，他們成為一個被都市解離出來的零餘者。桃花源不過是想像中的海市蜃樓，零餘者發現自己被囚禁在都市這座精神監獄之中，化為無家可歸的鬼魅。幻魅小說讓異鄉人在魍魎魑魅的身上，看見自己的分裂與邊緣，看見自己的「他者性」，他們與鬼魅同情共感，卻又惴惴不安，此類幻魅故事體現了上海漂泊者對於現實的幻滅、逃避與悖離。

引用書目

一、 古籍

1. 漢·許慎：《說文解字》，北京：中華書局，1963年。
2. 楊伯峻：《列子集釋》，北京：中華書局，2012年。

二、 專書 / 專書論文

1. 大衛·哈維著，黃煜文譯：《巴黎，現代性之都》，臺北：群學出版社，2007年。
2. 方寬烈編：《葉靈鳳作品評論集》，香港：香港文學評論出版社，2011年。
3. 王德威：《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》，臺北：麥田出版社，2011年。
4. 史書美著，何恬譯：《現代性的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，南京：江蘇人民出版社，2007年。
5. 石育良：《怪異世界的建構》，臺北：文津出版社，1996年。
6. 吳義勤：《漂泊的都市之魂——徐訏論》，鎮江：江蘇大學出版社，1993年。
7. 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》，上海：復旦大學出版社，2009年。
8. 李今：《海派小說與現代都市文化》，合肥：安徽教育出版社，2000年。
9. 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》，臺北：大安出版社，2008年。

10. 李洪華：《上海文化與現代派文學》，臺北：秀威出版社，2008年。
11. 李偉昉：《英國哥特小說與中國六朝志怪小說比較研究》，北京：中國社會科學出版社，2004年。
12. 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，香港：牛津大學出版社，2000年。
13. 李歐梵著，季進編：《現代性的想像——從晚清到五四》，臺北：聯經出版社，2019年。
14. 施蛰存：《施蛰存文集——十年創作集》，上海：華東師範大學出版社，1996年。
15. 徐訐：《鬼戀》，北京：華夏出版社，2010年。
16. 張勇：《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》，臺北：人間出版社，2010年。
17. 陳平原：《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，2005年。
18. 陳緒石：《海派文學與中國傳統文化》，杭州：浙江大學出版社，2012年。
19. 黃盛華、周啟雲編著：《鬼文化》，北京：中國經濟出版社，1995年。
20. 楊迎平：《永恆的現代——施蛰存論》，北京：光明日報出版社，2007年。
21. 楊春時：《現代性與中國文學思潮》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年。
22. 楊義：《中國敘事學》，北京：人民出版社，2009年。
23. 楊劍龍主編，張登林著：《上海市民文化與現代通俗小說》，上海：上海文化出版社，2012年。

24. 賈植芳、錢谷融編：《葉靈鳳小說全編》，上海：學林出版社，1997年。
25. 蒲慕州編：《鬼魅神魔：中國通俗文化側寫》，臺北：麥田出版社，2005年。
26. 蔣興立：《左翼上海：三〇年代左翼都市小說論》，臺北：秀威出版社，2012年。
27. 丸尾常喜著，秦弓譯：《「人」與「鬼」的糾葛：魯迅小說論析》，北京：人民出版社，2006年。

三、 期刊論文

1. 王進莊：〈1920年代舊派都市言情小說對傳統模式的變異〉，《湖南大學學報（社會科學版）》，第27卷第3期，2013年5月，頁97-101。
2. 余能城：〈吸煙者的秘密：論徐訏《鬼戀》中「香煙」的敘事功能及政治象徵〉，《東海中文學報》，第40期，2020年12月，頁61-96。
3. 於鯨：〈哥特小說在中國〉，《南京師範大學文學院學報》，第4期，2005年12月，頁73-79。
4. 陳文新、楊春燕：〈從後花園到大觀園：兩種戀愛空間、戀愛形態之比較〉，《黑龍江社會科學學報（哲學社會科學版）》，第25卷，2008年01月，頁98-105。
5. 黃德志、肖霞：〈施蛰存年表〉，《淮揚師範學院學報（哲學社會科學版）》，第25卷，2003年01月，頁25-47。

四、 網路資料

1. 青年日報電子報〈香港週室內歌劇《鬼戀》走出生命禁錮找到自由〉2019.8.13，<https://www.ydn.com.tw/news/newsInsidePage?chapterID=1171305>，最後瀏覽日期：2024.01.02。