

追寻现代性：民国上海言情文化的历史解读¹

姜进

华东师大历史系

摘要：本文将言情文化放到现代化都市社会发展和上海追求现代性的城市精神形成的过程中考察其社会、文化、心理上的各种关联；目的不是为了简单地评价其好坏、对错，而是重新认识这一文化现象在民国上海社会变迁情境中的历史意义。

关键词：上海；言情文化；历史解读

中图分类号：K26

文献标识码：A

每座城市都有她现实的一面和传奇的一面。一座城市的传奇色彩代表着她在人们心中唤起的种种想象，而各个城市的传奇色彩也可以是各不相同的。如果说民国北京拥有那种懒散而充满怀旧情绪的浪漫，那末，民国上海的浪漫则是骚动不安的，充满着活力及对新事物的渴望和追求。与这种骚动和渴望互为表里的，还有另一种传奇，即统治着这个城市通俗文化的言情作品。民国上海的通俗文化中充满了对于情爱，金钱和女人的描写，言情体裁统治着通俗文学和娱乐演艺市场。从民初以徐枕亚《玉梨魂》、《礼拜六》周刊为代表的鸳鸯蝴蝶派小说和刊物，1920—30年代张恨水、顾明道等的崛起，1930年代以穆时英、邵洵美等为代表的所谓海派文学，到1940年代以张爱玲、秦瘦鸥作品为代表的“新海派”或“新鸳鸯蝴蝶派”，言情体裁构成了民国通俗文学的主流。在演艺领域，言情主题亦主导着民国上海的电影业和包括文明戏、评弹、滩簧、越剧、沪剧、淮剧等的通俗戏剧曲艺形式。言情文化在民国上海的公众文化空间中可谓蔚为大观，而且表现出极旺盛的生命力。无论是在军阀统治下，在五四新文化运动高潮中，还是在国民政府时代，在日本占领下，抑或是内战时期，通俗言情文化长盛不衰，始终拥有大量的读者和观众。

言情文化虽然广受大众欢迎，却饱受知识精英和政治领导层的批评，被指斥为思想空虚、消磨意志，沉溺于儿女情长之中而置民族国家大业于不顾的腐朽文化。言情文化在民国时期就不断受到左翼文化人的嘲讽和抨击，先有鲁迅讥讽其为鸳鸯蝴蝶派，沈从文等所谓京派作家攻击三十年代所谓的海派文学，后有柯灵在日据上海对张爱玲小说的批评。在文艺领域，左翼知识分子热衷于通过电影、话剧等现代形式传播民族和革命的意识形态，将言情的传统戏曲和曲艺看作充满着封建糟粕和低级趣味的大杂烩而颇鄙视之，或看作新文化的对立面而批判之。^[2]比较中立的或倾向国民党的知识分子对通俗言情文化的态度虽不似左翼知识分子之激烈，但基本相同，或因其粗俗而鄙视之，或因其儿女私情不符合民族解放斗争之大业而批判之。国民政府从其国民革命的意识形态出发，对言情文化、尤其是为言情主题所主宰的大众娱乐领域的基本态度是整顿和改造，以将其纳入国民革命的轨道。^[3]^[P95-103]总之，民国上海的通俗言情文化虽然极受普通消费者的青睐，却为知识和政治精英所不容。

这种精英观点在1949年以后继续影响着海峡两岸的学术界，使民国文化研究在相当长一段时期内只关注学术、思想、文学等领域内的精英文化，忽视了对言情文化和市场的研究。这种情况在法国年鉴学派和源自英国的大众文化研究的影响下，自1980年代以来逐渐改观。年鉴学派提出了从环境、社会、心态全方位研究历史的模式，并针对传统政治史、思想史

忽视普通人群的弊病，倡导作为心态史的文化史研究。大众文化研究则体现了马克思主义人民是历史的创造者、反对英雄史观的根本立场，其代表作可以追溯到英国马克思主义史学家 E. P. Thompson 的名著，*The Making of the English Working Class* (1968)。在八十年代以来有关上海都市文化的研究中，林培瑞 (Perry Link)、皮科威茨 (Paul Pickowicz)、张赣生、魏绍昌、杨义、吴福辉、王德威、张英进、傅葆石、和李欧梵等中外学者都有意识地将视点从知识精英转移到都市大众文化消费市场上，对通俗小说和电影作了重点研究。如果说其中文学史家著作的一个共同特点是对文学和电影文本的倚重，那末历史学家的研究则能着重对作品和作家所处社会情境做深入细致的分析。

循心态史和大众文化研究的取向，在上述成果的基础上，本文将言情文化放到现代化都市社会发展和上海追求现代性的城市精神形成的过程中考察其社会、文化、心理上的各种关联；目的不是为了简单地评价其好坏、对错，而是重新认识这一文化现象在民国上海社会变迁情境中的历史意义。本文描述了民国上海存在着的一个大众娱乐的公共文化空间；在这一空间中，通俗小说和各种演艺文本之间因常规性的互相改编而在内容和风格上趋于一致，形成了一个蔚为壮观的以情爱为主题的通俗文化现象。对中国言情文化和西方超情感剧及通俗小说的比较研究表明，两者都是现代都市社会形成过程中普通市民心路历程的一种反映，表征着都市人群对快速转型社会中的阶级、性别、情爱、家庭关系、以及金钱、犯罪和暴力等问题的迷惑和深切关注。这些现代社会转型中出现的问题集中地发生在如伦敦、巴黎、大阪、和上海这些各国率先工业化的大城市中，而通俗小说和演艺也首先在这些城市里被大规模地生产出来，销往全国，传播着大都市生活的信息。再进一步说，民国上海的通俗文化有着很深的本土渊源，也反映了中国人在本国城市现代化过程中的不同经历和体验。通过对民国上海两部流行言情作品的阅读，本文具体地展示了通俗文化作品是如何帮助中国的观众在虚拟的真实中思考、实验、和体验新型的性别与情爱关系的。最后，对民国上海言情文化的新认识将迫使我们重新审视中国近现代史研究中的一些重大问题，纠正历来精英观点对大众文化的排斥和偏见，正视言情文化的历史合理性和政治合法性，并在中国革命和现代化的过程中来理解上海都市文化的意义。

一、海派言情文化与西方超情感剧

文学史家杨义在他对“海派”小说的论述中把海派文学分为三个发展阶段，从民初徐枕亚、包天笑等所谓的鸳鸯蝴蝶派、到 1930 年代邵洵美、穆时英等为代表的现代主义流派，再到 1940 年代张爱玲、苏青的新海派，并指出海派文学的特点是言情，继承了明清时期“十部传奇九言情”的传统。“言情是海派文学里的大宗，似乎不言情就不足以称海派。”^{[4] [P335]} 其实，对民国上海的文化空间作一鸟瞰，就会发现以爱情为中心展开的言情剧统治了由通俗小说和戏曲、曲艺、电影、广播组成的整个通俗文化市场（我在下一节会有详细的描述）。

从比较文化的角度来看，言情剧在民国上海的盛行不是一个孤立的案例，近现代西方社会中也出现过相似的文化现象。美国文化史家皮科威茨在讨论西方超情感剧 (melodrama，也译做“情节剧”) 在工业化欧洲产生时指出：“正如彼得·布鲁科和其它人所说，超情感剧的特征是夸大无当的语言，豪华的场面，和激烈的道德立场。超情感剧所代表的是一种把黑暗与光明、拯救与遭难‘高度戏剧化’的美学风格。超情感剧首先产生于革命后的法兰西舞台上，当时后革命时代的文化民主化运动正在展开。虽然超情感剧是一种独特的现代体裁 (genre)，它在一开始时的政治倾向却是保守的。超情感剧的观众包涵所有社会阶级中对社会的现代转型感到威胁和困惑的人们。这一新的强有力的表达方式对十九世纪中、后期的欧洲小说有着巨大的影响，并为二十世纪影视创作者所继承和运用。”^{[5] [P301]}

西方超情感剧对民国上海的电影业和娱乐演艺界的影响主要是通过好莱坞电影传播的。皮科威茨指出，超情感剧统治了民国时期以上海为基地的中国电影业。虽然 1930 年代的左翼电影人如孙瑜、蔡楚生、吴永刚、沈西苓、夏衍等试图将五四新文化的信息注入电影中去，他们自己却成了强有力的超情感剧体裁的俘虏。虽然夏衍等新中国的电影人和研究者声称 193

0年代的左翼电影是社会现实主义的作品，但在事实上，这些电影“毫不怀疑地接受了超情感剧的统治，因此而丧失了将复杂而丰富的五四思想介绍给观众的机会。”^{[6][P301]}

另一位研究民国通俗小说的美国学者林培瑞在他的开创性研究中对鸳鸯蝴蝶派小说也有类似的阐述，认为鸳鸯蝴蝶派小说的许多方面及其历史背景与其它工业化社会中产生的通俗文学极其相似。他写到：“我们不一定说得清楚究竟在多大程度上现代生活模式是工业化的内在逻辑使然，但是起码有一点是肯定的，即现代娱乐性的小说（或近年来的电视）总是伴随着工业化出现的，世界各地的情况都是如此。这种小说从十八世纪的英国开始向西欧和美国扩展，往往通过超越国界的重印或翻译直接被外国引进。”^{[7][P8]}

这种流行于工业化国家中的通俗小说，在二十世纪早期通过在大阪大批量生产的日文译本传入了中国。^{[8][P9]}大阪和上海这两个早期工业化中心之成为日本和中国通俗小说的生产中心，似乎也证实了通俗小说与工业化之间的相关。民国时期的中国通俗小说也因此而具有了与欧、美、日本通俗小说相似的成分，包涵了四种次体裁：（1）爱情，（2）武侠，（3）黑幕，（4）侦探。9这些次体裁不但不互相排斥，反而常常融汇在同一部作品里。相反，精英小说与通俗小说之间的差别却是显而易见的。林培瑞指出：“从文学风格来看，东西方现代通俗小说都在以下一些方面与精英小说有明显的区别，而这也正是通俗小说之所以被指为‘通俗’的原因。通俗小说常常叙述怪异而不寻常的故事；情节多有意想不到的转折；主要人物一般都是善恶分明；除去少数重要的例外，故事一般都以简单而直接的语言来讲述；绝大多数叙事充满行动，疏于描写。”^{[10][P9]}

虽然超情感剧和通俗小说在欧、美、日本、和中国的出现都与这些国家和地区的工业化进程有关，各国的工业化以及国人对本国这一过程的观感却不竟相同，而中国版的通俗文化中比较突出的是爱情主题。民国上海的通俗文化虽有其国际渊源，同时也从明清以来的江南通俗文化中汲取了养料，是传统言情文化与西方通俗文化在上海都市空间合流的一个结果。“传奇”和“言情”这两个词很好地传达了民国上海通俗文化的特征及其本土渊源。

中国的情况与皮科威茨所说的西欧的情况不同，处在现代化过程中的中国人除了“对社会的现代转型感到威胁和困惑”，或因未来的不确定而焦虑不安的同时，也对现代化这一西方舶来品充满了新奇感。对当时的中国人来说，“现代”与“西方”是紧密相连的两个概念，现代化既是必然的，又是令人神往的。必然是因为中国需要自强以避免亡国的命运；令人神往是因为现代化生活所带来的新鲜感和异国风情。蒸汽船，火车，电报，摩天大楼，甚至外国人用以威胁中国生存的炮舰和火枪，都给中国人留下了深刻的印象。许多人真心地、怀着好奇和兴奋欢迎这现代化时代的到来，而“传奇”这个词正抓住了中国人对现代化的这份兴奋、好奇、和着迷。^[11]从字面上来看，“传奇”指的是不寻常的故事和传说，在小说初成型时的唐代就被用来指称这一新的文学类型，著名的有《霍小玉》和《李娃传》等；后又被用来指明清时期盛行的一种戏剧体裁，包括《牡丹亭》、《桃花扇》、《长生殿》等不寻常的故事；居住在民国上海的众多海派作家继续制造着现代的传奇，而日新月异的民国上海本身就是一个都市的传奇。

“言情”这个词也许是与英文“melodrama”意思最为接近的，也是对民国上海通俗文化的内容、体裁、及风格最好的描述。言情故事是一种以曲折的情节和夸张的情感为特色的美学模式来演绎情爱关系的文学、演艺体裁。言情故事关注的是一个“情”字；即使故事的发展涉及到了重大政治历史事件，言情作者也必然将其处理成必要的背景，来衬托情爱的主题。虽然情爱是言情剧的第一主题，悲欢离合，世情冷暖都是其题中应有之意。言情故事在中国最早可以追溯到唐代，是传奇中专讲男女之间悲欢离合的一类。传奇类和言情小说的出现与唐代长安这一当时的国际大都市有密切关系，许多传奇故事都以长安为中心展开的。但言情体裁只是在十七世纪才盛行起来，成为一种有影响的文艺类型，以《金瓶梅》、三言两拍为代表的言情小说、以《牡丹亭》、《长生殿》为代表的传奇剧，以及清初才子佳人小说的兴起，构成了一个以“情”为中心的文化现象。^{[12][P80-84]}言情文艺在明末清初的成熟和盛行也是以江南地区的都市化和商业化发展为背景的。这一背景同时也催生了儒学史上一大变革，即王阳明心学的兴起。以李贽为代表的阳明心学中最激进的泰州学派将每个人心中的真实情感视为最高的道德和美学的权威，在意识形态上支持了文艺领域中“情文化”的兴起。^{[13][P1-34]}明清江南地区这一情文化

在清代中后期受到清政府和正统儒家意识形态的打压，却在民间或明或暗地持续着，有《红楼梦》和大批弹词剧本的流行为证。明清时期情文化的种种元素在民国时期都市现代化的历史情境中为海派言情文化提供了丰富的本土资源。

从中国历史来看，言情体裁的兴起与其说与工业化有关，不如说与都市化和商业化的进程相关，是一种市民文化的表现；而近代工业化条件下空前规模的城市化和商业化促进了言情文化的现代发展。民国海派以言情为基调的通俗文化是在近现代工业化和都市化的背景下，将江南地区传统情文化元素与西方现代通俗小说和超情感剧的技巧和形式相揉和而产生的一种现代都市文化，是普通中国人在上海现代化过程中走过的心路历程的一种反映。

二、民国上海通俗文化鸟瞰

因鸦片战争失败而被迫开埠的上海港，是中国传统中的一个异数。尽管中国政府从未正式割让过上海的主权，西方国家根据中外不平等条约中领事裁判权和治外法权强行在外国人居住区实施警察权、行政权，和司法权，造成了国中之国的事实，俗称「租界」。吊诡的是，西方列强保护伞下的租界在近代中国动荡的政治和战争风云中居然成了一座奇怪的安全岛。政治的稳定，有利的地理位置，背靠发达的江南商业经济，开埠后的上海吸引了大量华洋投资，迅速成长为中国最大的工业城市，远东第一商业大都市。

与政治统治权的暧昧和现代商业的繁荣相伴的，是社会生活方面的华洋五方人等杂处和文化上的五花八门、鱼龙混杂。上海以它开放、自由的空气，兼容并蓄的胸怀，迎接五方来客，经营着巨大规模的交易。这里聚集着一注千金的冒险家、投机家，挥金买醉的前清遗老遗少，利润丰厚的洋行买办，野心勃勃的现代企业家，新兴的白领阶层，广大的劳工，苦力，小商贩，妓女，帮佣，学生，和姨太太。这里耸立着从外滩到大马路（今南京路）的现代化高楼群，以豪华的银行大楼、海关大厦、及百货公司充满着舶来品的橱窗向世人夸示现代化大都市的风貌。相隔仅数条街区的四马路（今福州路）的小弄堂里，却是红灯低悬、妓院烟馆参差的另一幅景象。更有意思的是，四马路同时也是一条文化街，林立着大大小小的报馆、书局、出版社、印刷厂。

如果说民国上海是一个富于传奇色彩的大都市，那么，它更是一个制造传奇的大本营。明清以来，江南就是全国印刷工业最发达的地区。南京、苏州、杭州是三个著名的商业印刷中心。到了民国时代，上海前承苏、杭的印刷技术，更采用西方先进的机器、设备、纸张，成为全国最大的印刷基地。先进的技术可以胜任精美的制作，而宏大的规模又能在短期内大量生产廉价的印刷品，不仅使通俗文学文艺的大量生产成为可能，而且在很大程度上引导和界定了大众艺文的某些形式。正如文学史家张赣生所指出的，通俗文学的兴盛与日报副刊的出现紧密相关。^[14]民初上海的通俗小说大多以填补日报副刊的形式写成，连载以后视读者反映再决定是否出单行本。日报副刊的巨大需求直接刺激了通俗小说的大规模生产，也带动了通俗文学期刊的流行。周刊，月刊，双月刊等名目繁多的期刊一次可以刊登多至十一、二部连载小说片断，并经常有三或四部中、长篇幅小说的连载。此外，上海书摊上有大量的纸张粗劣、几分钱可以买一本的戏考；这种戏考往往才有一个巴掌大小，少则数页，多也不过数十页，小到可以放在衣袋里或女人的手袋里。京剧、申曲、滩簧、越剧都有这样的戏考，有效地起到了广告和普及的作用。

民国上海不光具有批量生产的印刷能力，更有作家、报馆编辑、杂志发行人等等，充当了五花八门的内容的制造者。江南自明清以来就是文人荟萃之地，苏州周围的几个城镇有状元之乡的美称。当科举制度接纳不了日益增多的考生时，江南高度商业化的经济提供了文人多种职业的可能性；塾师、刑名师爷、书记、账房，幕僚，职业画家、鉴赏家、通俗读物的编著者、出版商、以至言情小说的写家等等，都是文人藉以谋生的职业。民初上海、苏州大批的卖文为生的职业文人的聚居，也可以看作是近现代江南人文生态发展中的一种现象，造就了一批为市场写作的通俗小说作者群。这些人才在上海及其周围地区比比皆是，源源不断。根据张赣生的统计，民国期间，“仅就有单行本传世的作者来说，已约有五百人左右，这个数字约相当于现

知明、清两代通俗小说作家人数的一倍，在短短三十七、八年间，涌现出这么多作者，可说是空前的繁荣。”^[15]

这种“空前的繁荣”少不了民国上海众多的通俗小说消费者的参与。上海人之喜欢言情小说，大约与喜欢大饼油条差不多，都是他们生活中的一部分。《礼拜六》的编辑者，哀情小说大家周瘦鹃回忆道：“民初刊物不多，《礼拜六》曾风行一时，每逢星期六清早，发行《礼拜六》的中华图书馆（在河南路广东路口，旧时扫也门房隔壁）门前，就有许多读者在等候着。门一开，就争先恐后地涌进去购买。这情况倒像清早争买大饼油条一样。”^[16]^[P2]中国人从五湖四海涌进上海的十里洋场，被这里的机会所吸引，为这里的繁华所晕眩，也为这里的欺骗、世故和无情而惶惑。张爱玲有句名言：“上海人是传统的中国人加上近代高压生活的磨练，新旧文化种种畸形产物的交流，结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。”^[17]^[P56]张爱玲以卖文为生，自己是上海人，她确知道上海人的脾胃。她为上海人写了一部《传奇》，畅销一时。“倾城之恋”引起轰动后，由张爱玲自己改编、被搬上话剧舞台，随即又拍成电影，在1940年代的上海造成了一种张爱玲传奇现象。

电影是民国上海通俗文化的重要组成部分。中国的电影于1920年代发源于上海，一开始走的就是言情的路子。只要瞥一眼明星公司早期制作的电影题名，如《玉梨魂》、《四月蔷薇》、《火烧红莲寺》、《白云塔》等，就可知其为鸳鸯蝴蝶派或侠情小说的翻版了。其中，一九二八年出品的《白云塔》一片是根据陈冷血当时在《上海时报》副刊连载的长篇小说改编的，卖座极佳。民国上海的进口片也大多是所谓超情感剧的西式言情剧，其中最著名也许当数二部好莱坞翻译片，《魂断蓝桥》和《乱世佳人》。1930年代起，左翼影片开始在电影市场中崛起，与国产言情剧和好莱坞超情感剧争雄。然而，诚如皮科威茨所言，直到1940年代末，左翼电影也没能摆脱超情感剧的巢穴而在体裁方面独树一帜；而日据上海的电影业就更是言情剧的天下了。^[18]

民国上海演艺市场中最活跃、观众最多的是传统戏曲和曲艺。承晚清遗续，民初上海仍以京剧为大宗，占据着当时最大的戏园子。以言情为主要题材的评弹、滩簧、东乡调申曲（沪剧的前身）、的笃班嵊县戏（越剧的前身）等则活跃于茶园、茶馆、旅馆、小戏馆、百货公司附设的游艺场，以及大世界、新世界等游艺场中。民国中期以后，因时代风气所至，以演才子佳人著称的越剧和以西装旗袍戏相号召的沪剧等小戏迅速地成熟起来，开始在中、大型剧院上演大规模的言情剧，在1940年代与评弹一起取代京剧成为沪上观众最多的剧种。^[19]

在中国历史上，通俗文学与民间演艺有着一种互相借鉴、改编的亲族关系，民国上海这两种媒体之间的互串共生也是渊源有自。戏曲与小说在中国传统文化中都是不入典籍的旁门小道，是在民间逐渐发展起来的。自宋元以后，随着都市化和印刷工业的发展，市坊间的话本、传奇小说与民间各种形式的戏曲、说书、唱书互相渗透、滋养，交相互映，使大众艺文的某种共生结构成为可能。明末清初的江南，似乎就可以看到这样一个结构。明清传奇剧的叙事结构大多不出合一离一合的套路，大团圆是典型的结局。这种言情的叙事及其套路，也是才子佳人小说的典型结构。观《曲海总目提要》中为数众多的明清传奇的故事梗概，可知十七世纪才子佳人小说对传奇的模仿。此外，明清之际又有大量拟话本小说，与民间说唱、曲艺互有借鉴，风格亦带市坊间的粗俗和生动。男女主角常常是商贾、妓女之类市井中之人物，所写人情世情更贴近普通百姓的生活和感情。拟话本小说多有脍炙人口之篇，以后无数次地被戏剧改编搬演，其中《王魁负桂英》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁女》等成为戏曲常演的剧目。

这种因舞台与文本的互串而构成的通俗言情艺文的共生结构在民国上海呈现新一轮的发展。张恨水的《啼笑因缘》也许是最具代表性的例子了。这部小说先是于1929年秋、冬间在《新闻报》副刊《快活林》开始连载，引起轰动，于1930年出版单行本。随即被拍成电影。评弹、越剧、淮剧、申曲、滩簧等等都曾先后改编搬演。张恨水又于1933年发表了《啼笑因缘续集》。^[20]1933年5月《珊瑚》杂志上登载的一篇文章纪录了这一现象：“张恨水自出版《啼笑因缘》后，电影，说书，京剧，粤剧，新剧，歌剧，滑稽戏，木头戏，绍兴戏，露天戏，连环图画，小调歌曲等，都用为蓝本，同时还有许多‘续书’和‘反案’。”

[21] [P103-104] 在《啼笑因缘》现象中,我们看到的是多种通俗艺术品种在互串共生中共同营造了一个反映海派独特审美情感的都市文化空间。

三、都市社会与海派言情文化

相较西方通俗小说和超情感剧,海派通俗文化的一个特点是言情,是对女性和爱情罗曼史的沉迷。这种沉迷表征的是二十世纪中国社会中关乎每个人的、影响极其深远的一种变化,这就是在现代化背景中家庭和性别关系之意识形态和社会实践的演变和重建。有关性别的传统儒家意识形态早在明末清初就受到了以泰州学派为代表的挑战。明末李贽就曾对男女平等、夫妻平等作了系统的论述。清代哲学家戴震和谭嗣同也都对此有精辟的阐述。清末戊戌维新运动后,梁启超等人开始把女性的解放与民族自强联系起来,使妇女解放成为二十世纪民族革命的一个组成部分。五四新文化运动进一步将男女平权、自由恋爱、婚姻自主、女性受教育和工作的权利、女性经济独立等观念普及开去,使妇女解放成为国家和社会现代化的重要标志。

在建构现代性别平等话语的同时,家庭结构和男女关系的实践也在悄悄地发生着变化,而最显著的变化集中在现代工业化大都市的移民人口中。传统的数代同堂的父权制大家族制度被新移民留在了都市的门槛外,以父母和孩子两代人为主组成的核心家庭构成了都市的标准家庭。这样家庭中有时也会有老人,但他(她)们一般不再享有在传统家族中的主导地位。传统的一夫多妻制家庭虽尚未被法律明文禁止,但已经丧失了道德的合法性而为都市社会的家庭规范所不容,造成第二房或第三房妻子与大房分户而居的新习俗。婚姻关系发生了变化,从以前两个家庭之联姻转向两个人之间的结合,择偶(而不是传统意义上的选择亲家)也就成了一项重要的人生事件。年轻人开始试验各种与异性交往的方式,希冀找到一个理想的婚姻对象;领风气之先的年轻男女成双成对谈恋爱也就构成了大都市公众空间一道独特的风景线。

这种时尚的海派恋爱方式对普通市民和初来上海者可以造成巨大的视觉和心理的冲击。1939年10月鸳鸯蝴蝶一派的《上海生活》上刊载的一篇文章记述了一位因逃避战乱初到上海的难民的观感:“不到上海,不会知道男人和女人关系是这样的密切,我每次到公园里去,总看见游人中多半是一男一女的紧紧相随,采取一对一政策,一个绿发修垂的,粉脸朱唇的,高跟线袜的,花枝招展的新女子,跟着一个油头粉面,西装革履的年青人,且行且笑,或手臂相挽,或偎依相亲,目下无人,顾盼自雄,这种样子,在内地一定要给人当着话柄,说这是肉麻当有趣,但在上海的青年男女之间,如果不这个样子,则未免觉得太煞风景,太美中不足,太孤寂寒酸了。”^{[22] [P17-18]}年轻男女之间在公众场所如此亲密很难说已经成为民国上海普通市民的行为规范,但这种表现对传统性别意识和实践的震撼是毋庸置疑的。新的性别意识和行为规范的形成势在必行,但个人对于如此剧烈的变化往往感到无所适从。通俗言情文化之受欢迎,很大程度上是因为它在个人与现实世界之间提供了一个媒介,使普通人得以将个人的困惑与社会变化的大趋势联系起来,并在言情作品虚拟的真实中想象和体验各种新的性别关系。

对变化中的家庭和性别关系的反思在知识精英的文艺作品中也得到了体现。比如鲁迅的“伤逝”和根据易卜生《玩偶之家》改编的众多版本的话剧。然而,总体来说,精英作品在普通民众中影响有限。这些作品不是说教味太浓,就是过于沉醉于自我探索,往往与普通民众的困惑对不上话,很难引起共鸣。比如,作为知识青年英雄偶像的挪拉,其实是一个反叛出走的家庭主妇。但是对于民国上海中产阶级的家庭主妇来说,她却显得那么遥远,那么不同;而广大家庭主妇在上演挪拉的剧场里的缺席点出了精英文化影响力之局限。知识分子走向大众的一个重要策略,就是以好莱坞影片为摹本的超情感剧。不仅左翼电影,话剧亦受其影响。1930年代左翼话剧最有市场号召力的,还数曹禺的《雷雨》、《日出》等以情爱为主题的典型的超情感剧,夸张地表现了在现代煤矿或大都市背景下展开的情爱的痛苦与磨难以及善与恶的激烈冲突。事实上,比起以市场为目的的通俗文化产品来,这种夸张的善与恶的冲突在左翼电影和话剧中表现得尤其突出,因为左翼电影和话剧的直接目标是以鲜明的左翼意识形态和道德改造观众,使接受左翼建立在现代与封建、民族认同与殖民主义、劳动者与统治阶级、女性与封建父权制、纯洁的内地与半殖民地腐败的都市等一系列对立之上的核心价值。吊诡的是,左翼

知识分子这种努力的结果却是参与制造了民国上海的言情文艺，而如鲁迅等真正具有深刻批判性和探索性之作品，却尚未能引起普通民众的大反响，须假以时日方见其影响力之深远。

四、探索现代：言情作品解读

如上文所述，海派通俗文化对情爱主题的沉迷反映的是都市人口面对性别与性关系的急剧变化时的一种焦虑和不安。从这个角度来看，爱情罗曼史可以是一种现代心理探险的形式，是民国上海人在通俗小说和舞台虚构的真实中获得体验的、充满刺激的探险历程。因此，与知识分子和政治精英的成见相反，通俗文学和文艺中的爱情故事并非只是毫无意义的俗套，而是有着丰富内容的心理探险。张恨水的小说《平沪通车》（1935年）和越剧《孟丽君》提供了两个很好的文本。

《平沪通车》是一部集爱情、侦探、和黑道于一炉的现代历险故事，讲的是在当时最现代化、在旧都北平和中国资本主义之都上海之间运行的特快直通车上发生的一件诈骗案。当时的一则广告如此形容这部小说：“本书写一位刚离婚美而风流的少妇与一位多情的银行家在平沪联运通车上的一幕恋爱喜剧。情致缠绵，布局紧凑，为言情小说中别出心裁之作品。”^{[23][P117]}虽然广告将浪漫的爱情故事作为卖点，小说在爱情的外衣下讲述的是一个典型中国男人的现代历险记。故事开始时，绅士风度的银行家和他的朋友在餐车上注意到一位年轻女性独坐一处，手里拿着一本书，桌上摆着一杯咖啡，一看就是一位受过教育的现代淑女。银行家心生好感，借机搭讪，却不料女郎透露了她正与她那不负责任、好赌的丈夫离婚，而那丈夫不是别人却正是银行家一位朋友的一个侄子。银行家也曾对那个侄子的行径有所听闻，深为女郎既现代又典雅的风度所吸引，对她的不幸遭遇深表同情。女郎因临时上车，找不到卧铺，银行家立即邀请她搬进自己的头等车包厢，女郎感激不尽。列车还未到天津，事情就已经这样决定了。有经验的读者已经可以猜到一段罗曼史即将发生。而事实上，银行家甚至已经在暗自想象娶她做第三房夫人了。列车在半夜里过了长江，临晨抵达终点站前的最后一站，苏州。女郎下车去走动一下，买点苏州特产，可是却没有回来。当列车缓缓驶离站台时，银行家惊恐地发现他所有的现钱和价值十二万元的债卷和股票不翼而飞。这时，曾使女郎害怕和讨厌的隔壁房间那个男人告诉银行家说，他从前见过那个女郎，确是个骗子。小说的最后一幕仍然是在苏州站，若干年以后。从前的银行家靠窗坐在上海开往北平的三等车厢内，眼光漫无目标地扫视着站台，衣衫破旧，神情呆滞，看上去已经是完全不同的一个人了。突然，他跳起来指着窗外的一个女人大叫：“抓住她，快抓住她！她是一个骗子，一个小偷！”他冲向站台，但见每个年轻女性都有一位男性跟随着。这时走来一位二十多岁的女子，放下手里的箱子，向一男人打听去北平的头等车厢怎么走。那男子高兴地表示自己也是去那里，提起那女子的箱子伴送她而去。前银行家对着那男子的背影大叫：“当心，你就不怕她是个骗子？！”列车在鹅毛大雪中缓缓驶离，把失去理智的前银行家留在了站台上，对着渐行远去的列车继续发送着他的警告。

《平沪通车》也许是中国第一部典型的现代火车小说，在火车节奏的背景下讲述发生在车厢里的传奇故事，供乘客消磨旅途中漫长而无聊的时光。可读性和娱乐性是这类小说的特征。完全没有意识形态负担的写作可以使故事更生动、更贴近生活和普通人的心理。从这个意义上说，张恨水的这部小说也许是他作品中最有意思的一部，在不动声色之中生动而又贴切地揭示了中国普通男人面对现代化时的复杂心理。对他们来说，女人、金钱、和“上海”这些意念隐喻着难以把握的“现代”之魔力。故事中的女郎既真实又虚幻，既智慧又邪恶，既迷人又危险，而她的真实身份我们永远也无从知道。她看似那种会给人带来幸福和快乐的天使，最后却无情地欺骗和毁了男人，和他的股票一起消失得无影无踪。而“上海”的危险和虚幻程度决不亚于它的证券市场 and 女人。现实生活中的上海是中国现代化工商业和金融的中心，小说中的上海却是一个充满象征意味的目的地，代表着希望与诱惑，召唤着满载乘客的现代化列车；但就在驶往它的旅途中，在它的阴影下上演着爱情、欺骗和毁灭的悲喜剧。值得指出的是，与大多数海派作家不同，张恨水并非长期定居上海的作家，虽然是上海的媒体和读者成就了他。然而，正是他从内地观望上海的距离和视角使他对这个城市少了一点具体的体验，多了一点想

象，却更能抓住这座城市在无数内地中国人心目中所代表的形而上的隐喻。银行家对以色列、股票、和上海为代表的现代性探险以恶梦收场；然而，这一探险的历程——乘坐最快的列车，享受头等卧铺以及豪华餐车上提供的美味佳肴、咖啡美酒，而在驶往上海的整个过程中与一位消魂夺魄的摩登女郎谈情说爱——本身就足以构成普通人想象“摩登”的一道盛宴。小说的结尾点明了以摩登女郎为符号的“现代”的危险性和欺骗性，对世人发出警告；但作者讲述故事时轻松而略带调侃的笔调却邀请着读者也来参加探索现代，并做得比主人公聪明、成功。

与通俗小说相辅相成的是舞台上的爱情故事。在民国上海拥有观众最多的越剧、沪剧、评弹等江南本地的戏曲和曲艺品种，均以才子佳人故事为主要内容。这些爱情故事内容丰富，形式多样，以求满足各种各样都市人群的审美和心理需要。女子越剧中的女小生和女扮男装表演提供了很好的例子，展示了性别关系的各种可能是怎样在看似毫无意义的易装和跨性别游戏中得到了探索和实验的。

易装，假扮，错认，跨性别表演在中外戏剧传统中都有过。著名的全男班的莎士比亚戏剧中对以上种种手法都有很好的运用，而盛行于1930、40年代上海的全女班的越剧对这些技巧的运用可与莎剧媲美。^[24]女扮男装是越剧花旦的一项基本功，不精此道的就不是好旦角演员。越剧中许多广泛流传的精品戏目中都有女扮男装的关键情节，如《梁山伯与祝英台》、《沉香扇》、《花木兰》、《孟丽君》等。其中，《孟丽君》是最淋漓尽致的一出女扮男装戏了。

孟丽君的故事源于清代才女陈端生的弹词剧本《再生缘》，在1921年由俞龙孙为嵊县戏（越剧的前身）男班剧团改编成戏剧剧本，上演后极受观众欢迎，成为嵊县戏在上海立脚的四部戏之一（其它三部是《梁山伯与祝英台》、《赵五娘》、《碧玉簪》）。当时正值五四新文化运动的高潮，妇女解放、自由恋爱、婚姻自主等理念正在开始普及，借此机会浙江乡下出来的这个小戏剧种凭借四本言情剧打入了上海的文化市场，此后为女子越剧继承，成为越剧长演不衰的经典剧目。越剧《孟丽君》因此是一出为现代都市观众写的现代古装戏。^{[25] [P245-247]}现在流行的是1980年吴兆芬改编，王文娟、丁赛君、金美芳、曹银娣等首演的版本，由上海越剧院经常演出。从1936年男班和稍后女班的录音资料来看，当代的版本主要是浓缩了民国中期的本子，基本情节没有很大变动。^{[26] [P58]}

故事讲的是元代才女孟丽君的父亲和未婚夫皇甫少华遭奸臣诬陷，一个摺罪下狱，一个逃亡，奸臣之子欲娶丽君为妻。为救亲人和自己，丽君女扮男装出逃，闯入男性的世界，在科举考试中高中状元，得到皇帝的赏识而封为宰相，掌管一切朝政军务大事。三年辅政，丽君政绩累累，不动声色地启用了改名换姓的未婚夫，为老父平反恢复官职，最后又清除了朝中奸臣。可是，年轻的皇帝已经发现能干的丞相原来是一位年轻貌美的女子，为之动情而欲将她纳入后宫。但是，丽君设法保护了自己的贞节，最后恢复了女儿装，并在皇帝的祝福中与皇甫少华完婚。

从现在上海越剧院经常演出的由单仰萍、郑国凤、章瑞虹主演的版本来看，整场演出戏剧高潮迭起，皇帝、孟丽君、皇甫少华之间情感的三角关系与惊险的宫廷斗争交叉发展，而三位女主演在一台女演员的衬托下把性别的游戏表演得淋漓尽致。比如，在“游上林苑”一折中，皇帝已经对宰相的真实性别有所怀疑，特令其陪游上林苑，欲伺机向其示爱并使其顺从。在这场戏中，郑国凤扮演的皇帝有着权势和法规的优势（因冒充男性的孟丽君是犯了欺君之罪的），而单仰萍扮演的孟丽君却只有靠自己的智慧和道德勇气来维护其女性的贞操和做人的尊严；一场爱欲、道德、和智慧的暗斗就在女性扮演的皇帝和女扮男装的孟丽君之间层层展开。郑国凤和单仰萍之间势均力敌的角逐演绎的是异性恋的故事，两位女演员跨性别的表演却同时暗示着同性恋的信息，以及性别转换的可能性。一方面，对丽君满怀爱欲的年轻皇帝抓住一切机会、以各种方法来挑逗丽君，向其示爱，必要时也会以其君王之威权来压其就范。另一方面，孟丽君作为女性有一份“天生”的温柔和羞涩，但作为一朝宰相在皇帝面前又必须同时是智慧过人而又顺从的，而这种顺从又强烈地暗示着她隐藏在男装外表下的女性气质；在这种情况下，她表现出的敏捷与智慧只能反衬出她注定要被皇帝之爱欲所俘获的毫无希望的处境。当然，在最后关头皇太后的圣明阻止了年轻皇帝的任性，迫使他为皇家的千秋大业考虑，为照顾

孟丽君和皇甫少华两家功臣的利益而牺牲了自己的欲望，恩准丽君与少华完婚，使一对贞女忠臣终成眷属；于是玉宇澄清，天下太平。越剧《孟丽君》揉性别转换、性与情色、和宫廷政治于一炉，最后以回归传统性别秩序和道德结束，就如同带着观众在一个虚构的世界中经历了种种性别游戏和情色诱惑带来的危险的愉悦之后，又安全地回到了自己熟悉的传统和现实世界中，既刺激又安稳。

《孟丽君》讲的是古代才女的故事，反映的却是现代都市人的心理需求。在工业化、都市化背景下急剧变化中的有关性别、爱欲、婚姻、家庭的意识形态和实践对许多刚从传统乡村社会中迁移到现代都市的中国人来说，形成了巨大的心理冲击。新理念既令人兴奋，甚至向往，又使人困惑和无所适从，她/他们需要时间和空间来理解、体会、体验、消化现代性别和情爱关系，而通俗小说戏剧中的言情剧就给这些都市男女提供了现代性别与情爱关系的演练场和实验室，使观众得以通过剧中人的故事想象和思考自己的问题，或在虚构的情节中得到自己在现实中得不到的满足。

五、结论

以上的调查和分析显示，现代通俗小说和超情感剧是一个与近现代工业化和城市化相关的国际性文化现象，随着工业化的脚步从欧美流传到日本和中国；而民国上海作为中国发展最早、规模最大的工商业城市，也是生产、批发中国通俗文化商品的中心。打着上海制造标签的通俗小说和戏剧虽受到西方的影响，根却深深扎在江南的历史文化中，反映的是民国上海都市社会现代化过程中普通中国人的心态。民国通俗文化之以言情为大宗表明，社会大转型时期的性别、情爱、和家庭关系是普通民众关注的一个中心问题；作为消解、消化、思考和体验这个问题的一种艺术手段，言情文化应运而生。如此，言情文化政治上的合法性和历史的合理性是显而易见了。政治上合法是因为言情作品为民众提供了心理和情感上的支持，帮助了民众应付现代化转型的艰难过程；合理是因为言情文化是都市社会现代化过程中一种带有普遍性的历史文化现象，并非少数人的恶作剧或天才的凭空创造。

民国时期充满了精英意识的知识和政治领导层以启蒙的姿态，从民族国家革命之大叙述出发，简单否定儿女情长的私人感情和言情的日常生活小叙述之合法性，也忽视了其历史合理性。1949年以后以革命话语为主导的历史写作也继续对言情文化批评有加，认识不足。这种偏见的一个重要渊源，在于革命话语本身的历史局限性。起源于清末民初的革命话语是中国的知识和政治精英面对亡国灭种危险时的反应，其根本目标是民族的振兴。为了达到民族富强，现代化和民众的总动员都是必要的手段，对相关一切事物的取舍褒贬也应根据直接有利于民族国家与否来衡量，而个人主义的言情的小叙述便因其与民族国家的大叙述格格不入而受到批评。吊诡的是，被作为手段的现代化愈益表现为一种超乎于革命和民族独立之外的、更具根本性的历史进程，其意义至今仍未全部显现。革命话语对现代化问题的认识不足使其将革命简单等同于进步、现代，以为通俗文化的鸳鸯蝴蝶、卿卿我我就是落后的、传统的、保守的。事实上，革命话语带有很深的传统种族中心主义兴亡思想的烙印，而中国共产主义革命中个人崇拜、不尊重科学等许多封建意识也只是在文化大革命以后才引起重视。在另一方面，革命话语的局限也使其看不到通俗文化之直面现代生活的挑战，在传统的外衣下尝试着和接纳了许多现代观念和现代生活的价值，如《平沪通车》所描写的现代旅行，现代女郎，和现代化的恋爱过程，以及《孟丽君》中展示的各种性别角色的可能性，和孟丽君那比戏中所有男性都能干、高尚、温情、独立的女性形象。

长期以来，以革命话语为主导的国内史学界的民国史研究在注重政治和思想战线上国共两党斗争的同时，忽略了对这一时期颇为可观的都市现代化建设和文化现代化，或现代性进程的考察，以及从这个角度对上海都市文化的研究。实际上，民国上海是中国社会现代化和构筑中国的现代性的一个重要阶段（如果不是开端的话），海派通俗文化对现代性的追寻来源于人们日常生活中时时刻刻会遭遇到、但却需要新的道德和意识形态框架中去理解和调整的问题，比如性与情爱，婚姻与家庭等。在饮食男女这种日常和“琐碎”事情上表现出来的现代化，其

实是比革命和战争更基本的历史过程。正因其“琐碎”、基本、日常，沪上民众在这一层面的现代化探索才不会因革命和战争而中断，通俗文化在整个民国时期（包括日据和解放战争时期）的持续繁荣可以为证。^[27]借用法国资深上海史专家白吉尔的话来说，“上海的历史虽然剧烈动荡，但内在似乎都有一种定式在操纵，一种超越一切的寻觅，即追求现代性。”^[28]而这，白吉尔认为就是上海独特的城市精神：“现代性是现代化及其成果所唤起的相应的精神状况和思想面貌，… 上海和她的居民很早就有了现代性。”^[29]

改革开放后对旧上海的追寻、怀旧，以及内地对上海的印象，似乎是在重复民国时的场景，其实是在革命和战争高潮过去后新一轮中国现代化和现代性建设的背景中，对文化现代化本土资源的需求。正是在这个意义上，在中国现代化历史进程的框架中，我们才能充分理解上海的特殊地位，以及上海研究在近现代史研究中的独特性和重要性。

参考文献:

- [1] 杨义. 二十世纪中国小说与文化[M]. 台北: 业强出版社, 1993: 页335.
- [2] Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities* [M] (Berkeley: University of California Press, 1981)
- [3] 张贛生. 民國通俗小說論稿·南方作家概述[M]. 重庆: 重慶出版社, 1991;
- [4] 郑逸梅. 关于《礼拜六》周刊-代序-. 礼拜六周刊[M]影印本. 江苏广陵古籍刻印社, 1987年: 页2.
- [5] 张爱玲. 流言 [M]. 台北: 皇冠文学出版有限公司, 1995: 页56.
- [6] 上海生活 [J]. 1939年10月份7日: 页17-18.
- [7] 嵊县政协文史资料委员会编. 越剧溯源》[C]. 浙江文艺出版社, 1992: 页245-24.
- [8] 袁亚卫主编. 嵊县戏集锦 [C]. 台北: 嵊讯杂志社, 1996: 页58, 99.

注释:

1. 本文的个别部分曾分别于2004年5月在维也纳大学召开的“中国遭遇世界: 中国在国际社会中地位的变化, 1840-2000”, 和2005年8月在青岛召开的“第一届中国近现代社会史国际学术讨论会”上报告。
2. 京剧虽然不是言情剧, 并且被包括欧阳予倩在内的新文化人士认作中国的“国剧”, 如鲁迅等新文化领军人物对其仍持批判的态度。
3. 有关国民政府对通俗文化的举措, 见姜进, “断裂与延续: 1950年代上海的文化改造”。《社会科学》2005年第6期: 页95-103。
4. 杨义, 《二十世纪中国小说与文化》。台北: 业强出版社, 1993: 页335。
5. Paul G. Pickowicz, “The ‘May Fourth’ Tradition of Chinese Cinema.” Ellen Widmer and David Der-wei Wang, eds. *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China* (Cambridge: Harvard University Press, 1993): p. 301. 所引 Peter Brooks 原话见 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination; Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University press, 1985).
6. Paul G. Pickowicz, “The ‘May Fourth’ Tradition of Chinese Cinema.” Ellen Widmer and David Der-wei Wang, eds. *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China* (Cambridge: Harvard University Press, 1993): p. 301. 所引 Peter Brooks 原话见 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination; Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University press, 1985).
7. Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities* (Berkeley: University of California Press, 1981): p. 8.
8. Perry Link, 1981: p. 9.
9. Perry Link, 1981: p. 9. 魏绍昌, 《我看鸳鸯蝴蝶派》。香港: 中华书局, 1990: 页1-21。
10. Perry Link, 1981: p. 9.
11. 李欧梵亦对“传奇”这个词有相似的理解。参见 Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945* (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

-
12. 参见高彦颐对明清情文化的讨论。Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers, Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994): pp. 80-84 and 91-93.
 13. 参见姜进有关李贽与泰州学派的文章。Jin Jiang, "Heresy and its Persecution: Reinterpreting the Case of Li Zhi" (*The Late Imperial China*. Vol. 22, No. 2, December 2001): pp 1-34.
 14. 张贛生, 《民國通俗小說論稿·南方作家概述》。重庆: 重慶出版社, 1991; Perry Link 1981.
 15. 張贛生, 1991。
 16. 周瘦鵬, “閒話《禮拜六》”。引自郑逸梅“关于《礼拜六》周刊—代序—”。《礼拜六》周刊影印本。江苏广陵古籍刻印社, 1987年: 页2。
 17. 张爱玲, 《流言》。台北: 皇冠文学出版有限公司, 1995: 页56。
 18. Po-shek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: the Politics of Chinese Cinemas* (Stanford: Stanford University Press, 2003).
 19. Jin Jiang, *Politics and Poetics of Women's Opera: Women and Public Culture in Republican Shanghai* (Dissertation. Stanford: Stanford University. 1998).
 20. 参见浙江人民出版社于1980年重新出版的《啼笑因缘》中收录的《啼笑因缘续集》和1930年“严独鹤序”、1930年作者“自序”、1930年作者“作完《啼笑因缘》后说的话”、和1933年“作者自序”。
 21. 华严一丐, “啼笑种种”。《珊瑚》第21期(1933年5月)。转引自魏绍昌, 1990: 页103-104。
 22. 徐大风, “上海的新印象。”《上海生活》1939年10月份7日: 页17-18。
 23. 百新书店为其所经售的张恨水小说所登广告语中的一则。转引自魏绍昌, 1990: 页117。
 24. 京剧中虽有乾旦, 但易装戏却并不多见, 因为京剧并不以爱情戏为主。
 25. 参见越佳, “越剧《孟丽君》编演始末”。嵊县政协文史资料委员会编, 《越剧溯源》。浙江文艺出版社, 1992: 页245-247。
 26. 裘亚卫主编, 《嵊县戏集锦》。台北: 嵊讯杂志社, 1996: 页58, 99。卢时俊、高义龙主编, 《上海越剧志》。北京: 中国戏剧出版社, 1997: 页133。
 27. 参见姜进, 2005年6月。
 28. 朱自奋, “从远方遥望上海——访法国汉学家白吉尔教授”。《文汇读书周刊》2005年7月1日: 第1版。
 29. 朱自奋, 2005年7月1日。

In pursuit of modernity : the sentimental and cultural history in Shanghai

Jiang Jin

(East China Normal University)

Abstract: In this paper, the sentimental and cultural development of society into a modern city and the modern city of Shanghai pursuit of the spirit of the process of formation of the inspection of their social, cultural, psychological linkages; Purpose is not simply to evaluate the good or bad, right or wrong, but a fresh understanding of this cultural phenomenon in the context of social change in Shanghai's history.

Key words: Shanghai; Romantic culture; Historical Interpretation

收稿日期: 2006-8-4

作者简介: 姜进, 女, 华东师大历史系教授。