戲劇研究　第23期
Journal of Theater Studies
2019年1月　頁107-144
DOI: 10.6257/JOTS.201901_(23).107

# 弄堂做為「家」的符號：從《上海屋簷下》到《大哥》談上海小市民戲劇的流變*

許仁豪
國立中山大學劇場藝術學系助理教授

## 老上海鄉愁：弄堂作為「家」的符號

改革開放以後，由於政治上的原因，上海遲遲沒有隨著時代變革，加速經濟發展。上海的高速發展開始於一九九〇年代初期，隨著中央政府批准浦東新區的開發計畫，並通過「十項優惠計畫」之後，上海才開始享有其他經濟特區的利多，加速國際資本流入，啓動經濟狂飆發展的歷程。[1]隨著經濟高速發展，上海的社會生活也發生質變，如同法國歷史學家白吉爾（Mari-Claire Bergère）適切指出，「上海人又重新拾起了他們祖輩在一九三〇年代就產生過的憧憬：擁有舒適居所中的幸福之家。」[2]市場經濟帶來了物質生活的改善，也開發了上海人的慾望以及對未來的憧憬。這樣的想望展現在上海文化地景的變遷，出現了對三〇年代老上海懷舊的現象。筆者曾在他處論述這樣的懷舊現象組成了一種「老上海鄉愁情感結構」，背後說明的是上海在全球化時代，以過去的文化記憶爲參照

* 本文爲科技部專題研究計畫「摩登與激進的變奏：全球化時代上海形象於海派戲劇中的變遷（1985-2010）」（106-2410-H-110-001-）之部分成果。另外感謝兩位匿名審查人在修改上提供的寶貴意見，釐清思考的盲點，最後做了大幅度修改。

1 關於上海在改革開放以後經濟發展的變遷歷史，請參考白吉爾著，王菊、趙念國譯：《上海史：走向現代之路》（上海：上海社科學院出版社，2004年），頁361-400。

2 白吉爾著，王菊、趙念國譯：《上海史：走向現代之路》，頁384。

臺灣大學學術期刊資料庫

點，尋找當下文化身分定位的集體社會心理。[3]筆者參照了諸多理論文獻，發現在全球化時代，世界資本主義以強勢的文化生產跟再生產邏輯，劇烈地改造了地貌，把世界各地大都會的人文景觀平整一致化，造成了傳統共同體文化的「記憶危機」。同樣的現象也發生於改革開放以後的中國，而「老上海鄉愁情感結構」於歷史地表的浮現不啻是這波「記憶危機」的在地反應。如同盧漢超指出：「鄉愁的主體是上海過往的都會主義以及商業榮景，可以確認的是這鄉愁社會所要喚醒復活的與國家現下對開放與現代化的呼求一致。」[4]亦即，鄉愁現象試圖告別紅色激情歲月，召喚三〇年代的老上海繁華，以此重振雄風，將上海再造成爲一座新時代的國際摩登都會。「老上海鄉愁情感結構」是上海人面對世變，處理記憶危機的方式：重啓三〇年代的文化記憶，他們對「家」打開新的可能想像。如此看來，三〇年代的上海記憶似乎成了當下資本主義的重影？「老上海鄉愁情感結構」做爲對全球資本主義強勢文化邏輯的反應，似乎不批判抵抗而是歡欣擁抱？其實如果我們把目光從商品化的鄉愁符號移開，深入探索文藝作品再現老上海的方式，就會發現比較複雜的面向，這可以從「里弄建築」作爲老上海鄉愁現象裡「家」的符號加以說明。

在這波「老上海鄉愁」現象裡，浮現了一批註腳三〇年代上海的「正典意象」（iconic images），其中在租界時期發展起來的弄堂建築更是成爲上海懷舊的重要符號。的確，上海發展成爲一座現代大都會的歷史記憶與里弄建築的變遷過程幾乎若合符節。然而，在一九四九年以後，由於上海市政府決議在一九五一年四月停止里弄式建築，改以工人新村，[5]上海里弄人家的生活記憶逐漸退出歷史舞台，雖然還是有大量上海人住在一九四九年以前留下的大批里弄式建築。[6]上海弄堂建築及其人文風情要等到一九九〇年代以後才再度進入人們視野，中

[3] 許仁豪：〈老上海鄉愁情感結構：談上海話劇藝術中心對小說《長恨歌》的改編〉，《戲劇研究》第22期（2018年7月），頁129-134。

[4] 原文：“And, with the subject of nostalgia being Shanghai’s past cosmopolitanism and commercial prosperity, the nostalgic society could be quite certain that it was resurrecting something in line with the current call of the state for opening-up and modernization.” Lu, Hanchao, “Nostalgia for the Future: The Resurgence of Alienated Culture in China,” *Pacific Affairs* 75.2 (Summer 2002): 173.

[5] 張偉群：《上海弄堂元氣》（上海：上海人民出版社，2007年），頁1。

[6] 張偉群：「從當年弄堂在上海這座城市的覆蓋率來看，對應弄堂式建築到解放初期約占上海居住建築總面積的65%。」同前註，頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

西合璧的里弄建築，是上海自身發展出來的標誌性建築美學形式，其歷史文化意義，在這波全球化浪潮下被重新發現，成了上海彰顯自我，定義其「大都會身份的符號」[7]。

不可否認弄堂建築在當代上海成了供遊客與當代上海人大量消費的鄉愁符號，從餐廳、咖啡館到比如「新天地」這樣大面積的購物商場房地產開發，弄堂建築被化約成一個文化符號，供消費者滿足其「上海摩登」想像。符號消費式的「老上海鄉愁」不啻是當代資本主義文化生產機制下的必然現象，以消費的狂熱銷解上海歷史發展的斷裂，遮蔽上海現代性進程複雜而充滿矛盾的諸種敘事。[8]幸好同時，各種嚴肅、深入的建築學、歷史學、人類學、跟社會學……等等不同角度的學術研究出現，闡明弄堂建築作爲文化符號背後的複雜性。比如，李彥伯便以「文化身份」的概念考察了上海里弄人文地理的歷史變遷過程，他認爲從晚清到民國，上海里弄基本上完成了她代表「上海現代性」的文化價值。李彥伯說明：

> 上海里弄街區作爲上海城市性與現代性的具體表現，是與城市的發展緊密聯繫在一起的。事實上，上海的里弄街區本身就是上海近現代城市化的內容與成果。它的生成過程事實上便是上海現代意義上的「城市」生成過程，而它的興衰流變也正是同整個城市，社會的變遷聯繫在一起的，若干先決背景或事件影響著它的發展變化。[9]

換言之，上海里弄建築的形制銘刻著上海從一個漁村變成現代工商都會的歷史痕跡。里弄的興衰起落見證著上海進入世界資本體系的歷程；里弄的生活形態變遷反映著上海城市現代化的進程。

從李彥伯的角度，我們可以進一步分析關於里弄的文藝再現：刻板化的呈現

---

[7] Sheen, Lena, "Sensual, but No Clue of Politics: Shanghai's Longtang Houses," *Aspects of Urbanization in China: Shanghai, Hong Kong, Guangzhou* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), p.124.

[8] 這跟張旭東提出的批判一致："the drive to restore the 'authenticity' of a native urban and bourgeois everyday culture—as indicated by Cheng Naishan's writings about old Shanghai, and by the culture industry producing the stereotypical images of old Shanghai for mass consumption—betrays an ideological fervor and metaphysical grammar, both of which rely on the same abstraction which subjected a larger part of Shanghai—as a history of everyday life—into oblivion." Zhang, Xudong, "Shanghai Image: Critical Iconography, Minor Literature, and the Un-Masking of a Modern Chinese Mythology," *New Literary History* 33 (2002): 148.

[9] 李彥伯：《上海里弄街區的價值》（上海：同濟大學出版社，2014年），頁21。



臺灣大學學術期刊資料庫

將里弄生活符號化爲一種情調，供人幻想消費；而嚴肅的敘事再現在建構里弄文化記憶的過程，必然折射出關於上海現代性的批判論述。王安憶的小說便是好例子，她擅寫里弄的日常生活，小說常以弄堂女子的命運寄寓對上海歷史的思考，以張旭東的話來說，她對弄堂的文學性書寫是一種「少數文學」（minor literature）或是一種「批判性圖像學」（critical iconography），透過工筆描述「嵌合與銘刻在日常裡不可化約的『少數』物質性生活紋理，對大歷史敘事框架進行激進反思」[10]。以上分析讓我們看見「老上海鄉愁情感結構」除了有懷舊商業化的消費層面之外，在一些比較深刻複雜的文藝作品裡，還隱含了一種批判性歷史意識，如同王班分析王安憶小說裡的上海懷舊書寫總結道：「這種時間的錯置，體現了過去一世紀中國現代性進程的歷史全貌，讓我們看清『同質歷史』攏統涵蓋了兩種明顯衝突的現代化史觀，資本主義現代性以及國族／社會主義革命的現代化進程。……透過記憶或是鄉愁尋找不同的歷史，由此看來，是一種尋找另類敘事的嘗試，試圖超越已經被廟堂正典化的非黑即白的敘事方式。放在一九九〇年代的脈絡來看，這樣的追求投射出一種不同的社會想像（social imaginary），以此來衝破生產、商品、交換、景觀以及消費的制式同質化前進。」[11]

新時期上海舞台上出現了搬演弄堂生活的熱潮，舞台藝術的發展也反映出「老上海鄉愁情感結構」的時代現象，舞台上折射出新時代上海人對「家」的想像。在這些熱門的懷舊劇目當中，除了百吉爾所說的：憧憬「擁有舒適居所中的幸福之家」之外，我們能否也讀出對上海的另類歷史想像與批判意識？如果我們把夏衍《上海屋簷下》左翼戲劇留下的傳統置入考量，是不是會得出更爲複雜的思考？畢竟在《上海屋簷下》里的弄堂生活，既不光鮮亮麗，也非舒適安穩，劇本裡暗無天日的弄堂生活記憶與時下小資情調的弄堂印象根本南轅北轍，夏衍的左翼傳統在新時代如何被傳承？又如何攪動「老上海鄉愁情感結構」的弄堂記憶，使之無法定於一尊？本文聚焦討論夏衍《上海屋簷下》左翼戲劇描寫上海小市民弄堂日常生活群像的傳統。這戲劇傳統背後隱含著什麼樣的美學與政治？而

[10] 原文：“a radical rethinking of the gigantic frameworks of history embedded and engrained in the irreducibly material(ist) and ‘minor’ texture of everyday life.” Zhang, p. 165.

[11] 請見Wang, Ban, “Temporality, Memory, and Myth in Wang Anyi’s Fiction,” *Illuminations from the Past: Trauma, Memory and History in Modern China* (Stanford: Stanford University Press, 2004), p. 129.

臺灣大學學術期刊資料庫

這傳統到了新時期有無傳承，如何演變？透過代表性文本《大哥》的深入討論，文章最後分析這傳統在變與不變之間，於新時代傳遞出什麼樣的歷史思維？

## 一、《上海屋簷下》作為左翼戲劇

夏衍（1900-1995）寫於一九三七年的《上海屋簷下》，如今已是中國左翼戲劇的經典之作。劇作以當時賃居於石庫門里弄幾戶貧苦人家的辛酸生活爲內容，寫實地再現了對日抗戰全面爆發之前上海中底層市民日常生活的群像。原名沈乃熙的夏衍，出身於浙江餘杭的一個沒落舊式士紳家族，家道中落的他，雖然有過舊學菁英教育的薰陶，但是家貧無以爲繼，最後得依靠獎學金完成浙江省立甲種工業學校的學業。畢業後，他想到外面的世界闖蕩，毛遂自薦寫信給當時無政府主義革命者吳稚暉（1865-1953），在吳的經濟援助下首度來到了上海，吳稚暉憂國憂民的說辭強化了夏衍的革命信念，使其後來在孫中山（1866-1925）面前加入國民黨，不久便負笈日本求學。[12]夏衍的正式左傾發生於一九二七年之後，當時蔣介石（1887-1975）發動清黨，上海發生了四一二慘案，夏衍從長崎趕回上海避難，借住在虹口老同學電機公司二樓的小房間，在這裡他遇見了不少革命份子，也與魯迅（1881-1936）來往，不久便加入了中國共產黨。[13]

夏衍此時的無產階級革命意識開始勃興。一九三〇年三月二日與諸多同道之人成立「左翼作家聯盟」，他與魯迅、田漢（1898-1968）、馮乃超（1901-1983）、錢杏邨（1900-1977）、鄭伯奇（1895-1979）以及洪靈菲（1902-1934）等七人被選爲常務委員。在「左聯」成立之後，他接著推動「劇聯」，與鄭伯奇、沈西苓（1904-1940）、馮乃超與陶晶孫（1897-1952）成立「上海藝術劇社」，吸引更多來自不遠處中華藝術大學戲劇系的熱血師生。[14]劇社來年於位於虞洽卿路（今西藏中路）的寧波同鄉會館舉行了第一次公演，其中包含夏衍執導的德國女劇作家所寫的《炭坑夫》一劇，此劇在當時國際左翼文藝風潮下傳至中

12 夏衍：《懶尋舊夢錄（增訂本）》（北京：中華書局，2016年），頁15-35。

13 同前註，頁77-255。

14 藝術劇社裡的沈西苓、許幸之以及司徒慧敏在日本留學期間學的是美術專業，他們當時已經與日本話劇界的秋田雨雀、村山知義、千田是也有所往來，也在日本築地小劇場有參與演出經驗，其中包含日本版的《怒吼吧！中國》。請見夏衍：《懶尋舊夢錄（增訂本）》，頁104；葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：一九三〇年代左翼劇運、劇人在上海》（北京：北京大學出版社，2008年），頁50。

臺灣大學學術期刊資料庫

國，[15]與上海藝術劇社打造「無產階級戲劇」的目標一致，[16]觀賞的群眾多數爲工人群體，而這一次的公演讓夏衍與大上海話劇界人士發生了聯繫，包括洪深（1894-1955）、應雲衛（1904-1967）以及朱穰丞（1901-1943）都是在公演後的座談會才認識，而與田漢從前只有書信往返，此次終於相見。公演之後，二月二十日發生有名的《不怕死》事件，洪深與南國社社員在大光明電影院抗議名爲《不怕死》的美國電影辱華，醜化中國人形象。之後上海九個話劇團體：南國社、上海藝術劇社、復旦劇社、新藝劇社、劇藝社、辛酉劇社、摩登社、大廈劇社、以及青鳥劇社聯名在報刊上發表公開抗議，接著在三月十九日成立「上海戲劇運動聯合會」，這個過程等於確立了上海主要劇人的向左轉。[17]

在「上海戲劇運動聯合會」的基礎上，上海的戲劇團體接著在一九三〇年八月二十三日成立中國左翼劇團聯盟，「假座福州路大西洋菜社，以飲茶吃糕點作掩護召開成立大會」[18]。但是不久之後，上海藝術劇社、南國社相繼被租界工部局、國民黨當局查封，加上當時左翼劇團聯盟的成員劇團內部產生分歧，以及後來辛酉劇社主持人朱穰丞出國，劇社解散。鑒於此，潘漢年（1906-1977）遂與馮雪峰（1903-1976）、鄭伯奇、夏衍、田漢等人研究，認爲以劇團爲單位組成的聯盟已不適宜，決定改爲個人自願參加的「左翼戲劇家聯盟」並且制定《行動綱領》。[19]

當時已經是「左聯」以及「劇聯」核心成員的夏衍，創作此劇，除了訴說底層百姓生活的黑暗面，也在其中注入革命的理想，「揭示出生活的底蘊，激起人們對黑暗勢力的憎恨，並諦聽時代前進的歷史腳步聲」[20]。夏衍著手寫《上海屋簷下》的時候，已經有了明確的政治革命目的。一九三五年隨著局勢更加嚴峻，

15 關於德國女作家，以及劇本如何透過國際知識流動被介紹到上海的背景，請見吳曉樵：〈《炭坑夫》的作者路．密爾頓夫人與中國左聯〉，《博覽群書》2007年第8期，頁105-106。

16 藝術劇社政治立場鮮明，社長鄭伯奇在〈中國戲劇運動的進路〉明確提出以「普羅列塔利亞」藝術爲中國戲劇運動的前進方向。請見曹樹鈞：《“劇聯”及左翼戲劇運動》（上海：上海人民出版社，2014年），頁14。

17 該時代的史實錯綜複雜，絕非一人的回憶錄便能呈現出「史實」，需要交叉對比不同的文獻，但不是文章此處的意圖。筆者參照夏衍的自述，目的說明爲何《上海屋簷下》是一個典型的左翼劇本，見夏衍：《懶尋舊夢錄（增訂本）》，頁102-109。

18 曹樹鈞：《“劇聯”及左翼戲劇運動》，頁19。

19 同前註，頁20。

20 曹樹鈞：《“劇聯”及左翼戲劇運動》，頁271。

臺灣大學學術期刊資料庫

「西安事變」剛過，《上海屋簷下》情節的設計展現了抗日革命的政治訴求。

就中國現代戲劇發展的歷史脈絡來說，《上海屋簷下》的產生不過是整個一九三〇年代以後，現代劇人集體向左轉的必然結果。一九三〇年代，九一八事變之後，蘇聯的《怒吼吧！中國》以反帝國主義的意識形態獲得飄搖動盪的中國戲劇界青睞，一時蔚爲潮流，竟然造成「左右兩翼齊聲叫好的奇怪局面」[21]，各界爭相在各地搬演此劇，此劇的成功引發了三十年代左翼戲劇的大潮，「劇聯」的成立動員了滬上多數的劇團，並於一九三一年九月通過《中國左翼戲劇家聯盟行動綱領》，確認了無產階級革命的藝術創作指標。[22]夏衍作爲「左聯」跟「劇聯」的核心推動者，其戲劇創作當然受到行動綱領的指導，他於一九三六年創作的《賽金花》雖然以通俗劇的奇巧吸引了三萬名左右的觀眾進場，[23]但即便有市場的考慮，寫作還是受到鮮明政治意圖的引導，以賽金花的個人故事比喻國族命運，以古諷今「罵國民黨的媚外求和」[24]。而之後的《秋瑾》更是以愛國烈女子的故事來憂時憤世，《上海屋簷下》接續在後面創作，除了貫穿「劇聯」的行動綱領，更有呼喚民眾起身抗日的強烈政治訴求。換言之，《上海屋簷下》的面世不過是整個左翼戲劇大潮發展到三〇年代後期必然的產物。但是，時至今日，當大部分的左翼戲劇已經被時代遺忘之際，爲何唯獨《上海屋簷下》依舊一再演出，甚至成爲中國現代戲劇的典範之作？而在夏衍眾多的劇作當中，《上海屋簷下》因爲何種突出的藝術成就，成了他的代表之作呢？

## 二、《上海屋簷下》的左翼傳統：日常生活的美學化

《上海屋簷下》超越同代左翼戲劇之處，在於其美學手法讓劇本不只是一個政治意識形態宣傳的工具。丁羅男對當時的左翼戲劇做過總結，說道：「無庸諱

21 葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：一九三〇年代左翼劇運、劇人在上海》，頁49。

22 關於劇聯成立的過程以及行動綱領的內容，請見曹樹鈞：《“劇聯”及左翼戲劇運動》，頁18-20。

23 曹樹鈞書中引用張庚刊於《光明》第2卷第2號（1936年12月）的劇評文章〈一九三六年的戲劇〉當中提到：「在今天這樣的多遭多難的年頭，居然能在最後上演了本年度最光輝的劇作，獲得了三萬左右的觀眾，實在是給本年度下了一個勝利的結論。」曹樹鈞：《“劇聯”及左翼戲劇運動》，頁257。

24 夏衍：〈談《上海屋簷下》的創作〉，《夏衍論創作》（上海：上海文藝出版社，1982年），頁22。

臺灣大學學術期刊資料庫

言，左翼戲劇運動的初期由於受國際『左』傾文藝思潮和黨內『左』傾機會主義路線的影響，……過分強調配合當時的政治鬥爭而忽略演劇藝術的規律等。……在左翼戲劇運動六年中，進步的戲劇工作者通過大量的藝術實踐，不僅提高了演劇運動的水平，而且培養出了一批優秀的戲劇人才。」[25]《上海屋簷下》的價值遠遠超出做爲一個意識形態工具，如同夏衍自述，劇本在美學處理上出現了「一個轉變，注意了人物性格的刻畫，內心活動，將當時的時代特徵反映到劇中人物的身上。」[26]《上海屋簷下》最令人印象深刻的是在舞台上創造出栩栩如生的日常生活場景，其在戲劇史上最爲著名的是寫實地把整幢里弄建築搬到舞台上，讓觀眾彷彿走入自己現實的生活環境。夏衍的創作靈感源於自身生活體驗，他說：「劇中的故事是虛構的。這種生活我比較熟悉，我在這種屋簷下生活了十多年，各種各樣的小人物我都看到過。」[27]夏衍的藝術創作從現實生活出發，然後「通過想像、聯想、對生活素材假以加工提煉」[28]。換言之，《上海屋簷下》透過對日常生活的美學化，打開了「生活」與「藝術」的辯證空間，藝術不只是單純的反映生活的鏡子，藝術作爲生活的鏡像，更重要的是映照出生活表象之下的不見之處，進而讓照鏡之人，檢視自身生活。

夏衍美學化日常生活的方式是創造「典型環境」中的「典型人物」。也就是夏衍自己所說的：「反映上海這個畸形的社會中的一群小人物，反映他們的喜怒哀樂，從小人物的生活中反映了這個大的時代。」[29]「典型環境」指的就是其寫作之時成爲上海典型住宅的里弄式聚落。夏衍所建構的弄堂生活群像顯然受了馬克思現實主義（Realism）文藝理念的影響。在馬克思與恩格斯的思想系統下，現實主義美學追求再現「眞實原樣」（authenticity）的生活，其背後隱含了他們的唯物史觀：

> 要達到、或是評斷寫實主義求眞求實的目的，我們可以透過一個認知同等物的表述（the expression of a cognitive equivalent）：特別是，一個特定時空下，社會矛盾生活裡（socially conflicted life）的主要典型特質。典型性（Typicality）因此就是主要的考量點。一個歷史典型環境至少有一部

[25] 丁羅男：《上海話劇百年史述》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年），頁80。
[26] 同前註，頁23。
[27] 夏衍：〈談《上海屋簷下》的創作〉，頁25。
[28] 曹樹鈞：《“劇聯”及左翼戲劇運動》，頁264。
[29] 夏衍：〈談《上海屋簷下》的創作〉，頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 分與前面的歷史時刻截然不同，要體現（bodied forth）這樣的環境必須有全新的人物與事件。這意指，典型性內在的面向固然有個體性與特殊性（individuality and specificity）。而隨著對細節如實細緻的工筆描繪，必然激起對特定時空下典型特質的注意。[30]

換言之，「典型」的環境不只是舞台上栩栩如生的佈景設計，而必須透過人物與事件才能具體呈現出來，事件指的是物質性的政治經濟推進力量，造成了特定的歷史情境；而這典型情境又隱含了政治經濟發展不均下產生的社會結構矛盾，在矛盾衝突擠壓下便製造出來典型人物。如上引文所述，這些社會典型不是被化約的面具化類型，他們是類型也是一個個扎根於現實生活土壤，有血有肉的生命個體。[31]

《上海屋簷下》[32]的舞台上是一幢石庫門里弄建築的橫剖面，在這典型環境裡，夏衍由上而下順著弄堂建築的制式空間布局安排了五戶人家，讓我們看見一九三〇年代末上海社會的幾種典型人物。最頂端開著「老虎窗」的窄小閣樓住著人稱「李陵碑」的老報販，自從獨生子在「一．二八」參軍犧牲，他就精神錯亂，成天反覆哼唱〈李陵碑〉裡的悲憤唱詞，以歌自慰，以酒解愁，雖生猶死，孤苦無依，幽魂一樣飄盪在屋子裡。閣樓底下的「前樓」住著從農村到都會謀生的施小寶，在大都會無立足之地的她最後流落風塵，受制於流氓皮條小天津，她掙扎度日，供養還在鄉下的雙親。從前樓邊上的樓梯往上走是租金最便宜的「亭子間」，住在裡面的是洋行職員黃家楣，他是從農村來上海打拼的好青年，但是時局動盪，禍不單行，失業還生大病，在這個危難當口，窮盡一生力氣與資源培養他到大學畢業的老父親從鄉下進城。爲了不讓父親失望，他刻意隱瞞了失業的事實，讓父親誤信兒子在上海有一席之地。黃家楣與媳婦桂芬只能不斷借貸、典當以掩飾無以爲繼的事實。亭子間下面的「灶披間」空間尚可，一般是較爲「小康」的人家才有辦法承租。這裡住的是安貧樂道，與世無爭的小學教師趙振宇，

---

30 Morawski, Stefan, “Introduction,” *A Selection of Writings: Marx & Engels On Literature & Art*, edited by Lee Baxandall & Stefan Morawski (St. Louis and Milwaukee: Telos Press, 1973), p. 31.

31 恩格斯寫給敏娜．考斯基的信清楚說道：“Each person is a type, but at the same time a distinct personality.” Engels, Friedrich, “Letter to Minna Kautsky, November 26, 1885,” *A Selection of Writings: Marx & Engels On Literature & Art*, pp. 112-113.

32 由於具體的演出只能從報導跟評論的斷簡殘篇拼湊想像，本文對此劇的分析主要以劇本文主，間或參考存留的演出報導。

臺灣大學學術期刊資料庫

他的收入一般，勉強讓一家人餬口度日，豈料抗戰爆發前通貨膨脹，現在也只能縮衣節食，他的妻子因此每天哭窮，叨叨絮絮，爲占菜販的一點小便宜竟然可以斯文掃地，潑婦罵街。以文人清苦生活爲傲的趙振宇每天關心國家大事看報清談，卻視物質爲糞土，而她的妻子卻是錙銖必較，現實至上，這對夫妻在戲劇人物塑造上形成了一個幽默有趣的鮮明對比，是劇本裡面的喜劇人物，兩個人帶著一雙兒女阿香與阿牛辛苦度日。前樓底下是最爲寬敞的「客堂」，一般是二房東居住之所。戲劇安排作爲劇中主線的二房東林志成、楊彩玉一家住在這裡。林志成是工廠的下級職員，他每天牛馬一樣勞動不停，除了私下咒罵老闆發洩情緒，根本無路可出，失去飯碗的恐懼綁架了他，讓他無法脫離生活的困境，他與妻子楊彩玉帶著葆珍一起生活，這裡發展了戲劇裡悲劇元素的主情節線。

夏衍的空間安排與人物塑造兩相搭配，由上至下，從最窄小的閣樓到最寬敞的客堂，對應著人物在情節發展裡的分量；人物在社會裡的處境也呼應著他們在這一幢樓裡能夠分享的空間位置。這樣的空間布置與人物安排在舞台上再現了社會生活的切片，進一步透過情節事件發展視覺化（visualize）夏衍所觀察的生活表面下顯而不見的「歷史社會性」（socio-historicity）：此歷史時空下的弄堂生活充滿了社會壓迫與矛盾。

《上海屋簷下》美學化日常生活的方法透過散點多線的情結發展，交織出這一樓五戶人家現實生活的種種細節。戲劇一開場我們看見葆珍在練唱，準備出門去當「小先生」，楊彩玉挖苦她，她俏皮回嘴，一來一往，交織出母女日常生活的酸甜滋味。一旁的趙妻正與賣菜的小販討價還價，他要添兩個銅板，她就多拿一支茭白，爾後，兩家人因爲葆珍與阿牛鬥嘴，活絡互動起來，旋即桂芬回來，與趙妻交頭接耳聊起了楊彩玉一家的蜚短流長。人物上下場、對話的節奏明快，讓陰暗梅雨天下的上海屋簷有了一種市井生氣，如同葆珍口裡哼唱的歌謠：「可是我問你：販來一匹布，賺得幾毛錢？」戲隨著表面上看似人畜無害的雞毛蒜皮事推進，但是氣氛凝重，一個轉瞬之間，日常生活底下的暗潮洶湧隨時可以變成腥風血雨，如同葆珍歌謠所預言：「要知他們得了你的錢，立刻變成槍彈子」。整齣戲的語言風格與節奏鋪陳如此對比，以輕快明亮的日常生活韻律讓觀眾感受一種市井煙火的美好，但同時也籠罩在一種恐怖之中，危機暗流隨時可以爆發，破壞這脆弱不堪的生活表象。[33]這也是夏衍透過時序安排刻意營造出來的舞台氛

[33] 這種強烈悲喜劇交錯的戲劇氛圍在趙振宇與林志成從工廠工資談到賣屍首的對話過程最爲

臺灣大學學術期刊資料庫

圍，時序設置在一個陰沉潮濕的黃梅天，從開幕到終場，雨聲不曾間歇，雨大的時候還可聽到雨滴自屋簷滴漏的聲音。空氣凝重，氛圍壓迫，烘托著人物內心的憂鬱、焦慮、躁動不安、與不知所措。在這樣的天氣裡我們看見五戶人家每日的尋常日子，錙銖計較微不足道的家常日用，卻是忍辱負重的沉痛，每個人內心壓抑著不堪的秘密，一觸即發的情緒宛若風雨欲來的黃梅天。

就在這柴米油鹽的輕快對話節奏下，人物依序登場，彼此交談，在日常對話的開展下，悲喜交錯，每一戶人家最不堪的處境也緩緩展露在觀眾面前。我們不禁想問，原本屬於小資生活情調的弄堂，何以在一九三〇末時發展至此？

建築史學家稱呼最早的里弄形制爲「早期石庫門里弄」，形成於上海開埠後華洋雜處的格局。開埠後清廷政府致力於維持縣城與租界華洋分居的狀態，然而港口城市經濟的發展，一方面吸引更多的國際資本前來，一方面也吸引著農村到城市的勞動力，隨著黃浦江邊碼頭工人聚落的形成，華人早已無法僅僅居住於上海縣城，到了一八五〇年底，租界已經成爲一個洋人管理，但主要居民爲中國人的特殊地區。[34]而華人大量湧入租界區，開始促成了第一批石庫門里弄的建立。一八五三年的小刀會起義和一八六〇至一八六二年之間的太平天國之亂，促使了大批江南躲避戰亂的華人湧進租界區。這些大量湧入的人口，其中不少是帶著豐厚資產的江南世家，他們對居所的需求讓英國的房地產開發商嗅到了商機，除了早期在今天河南路、廣東路跟福州路一帶建造的大批廉價木板房之外，一八五四年之後，隨著新的《土地章程》確立了華洋共居的合法性，里弄建築開始大量開發，根據白吉爾的研究，到了一八六〇年間，只有兩百二十六幢歐式洋房的英美租界之內已經建造了八千七百四十個里弄。[35]早期石庫門里弄住宅發展在黃浦江以西、西藏路以東、蘇州河以南、上海縣城以北的區塊。民國成立後，縣城城牆改成了民國路，隔年建成中華路，早期石庫門里弄開始過渡到後期石庫門里弄，穿越舊縣城界線，往南、西、北擴大發展。一戰結束後，新式里弄在市中心靜安、盧灣、跟虹口地區擴散開來，到了一九三七年里弄建築已經遍佈大上海，成爲上海主要的民居，早期的石庫門里弄逐漸衰敗，但是更新更豪華的花園里弄以

明顯，請見夏衍：〈上海屋簷下〉，《中華戲劇百年精選上》（北京：人民文學出版社，2005年），頁362-365。

34 Lu, Hanchao, *Beyond the Neon Lights*: *Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century* (Berkeley: University of California Press, 1999), p. 28.

35 白吉爾著，王菊、趙念國譯：《上海史：走向現代之路》，頁33。

臺灣大學學術期刊資料庫

及公寓里弄持續興建。[36]

里弄是在江南傳統住宅基礎上發展而來，形成中西合璧的建築樣式，隨著華人家庭結構從大家庭過渡到小家庭，里弄建築也往小型化發展。早期里弄多半迎合避難的江南豪紳、富商官僚而修建。後來隨著廣大城鄉居民的湧入，里弄居住人群開始多樣雜亂起來。大量勞動人口帶來了租賃市場，二房東隨之興起，二房東把原本一戶人家所住的里弄房切割成數個房間，分別出租給只能負擔低廉租金的數戶人家。於是原本洋氣小資環境的里弄，漸漸成爲底層大眾群租的擁擠空間。[37]

夏衍從日本返回上海以後居住的里弄位於其舊時同學蔡紹敦（1898-1971）在虹口區開的電料店二樓，到了一九三七年附近的里弄環境已經是底層人口雜居的擁擠狀態。換言之，此時雖然華洋雜處，西式的優渥生活對於寄生在里弄環境的大部分底層華人小市民來說，雖然只有一步之遙，卻與其生活有如雲泥之別，盧漢超說：

> 南京路與外灘——做爲洋人施展政治經濟實力，並享有特權之處；以及現代西方文化影響發散之處——是西方入侵中國特別強有力的象徵。然而，里弄民居小商鋪的種種故事讓我們清楚明白，南京路及其所象徵的一切，對於上海普羅百姓的日常生活來說毫無相關。我們只要在弄堂裡散步，便能清楚知道西方的影響還有當代政治局面，對於常民生活的方方面面似乎遙不可及，甚至毫無意義。[38]

換言之，雖然華洋並居，兩造卻是平行時空，而這樣比鄰而居的落差，難免讓里弄裡生活的勞苦大眾心生強烈的剝奪感。夏衍創作《上海屋簷下》的目的，結合藝術性與社會政治性，以藝術創作出這典型社會場景裡，典型的生命情狀，其目的在於創造人物同情以牽動社會公義，以小喻大，以人物故事的點輻射出整個上海社會的政經層面。

租界時期的政治經濟結構，如何剝削壓迫這些「漂」在上海的普羅大眾，而繼續爲資產階級謀利呢？在我爬梳的文獻史料跟研究裡，發現上海租界工部局的房政策加速了資本主義發展過程中的原始積累，[39]其他歷史文獻指出，從一九三

---

[36] 以上里弄形制變遷發展史請見，李彥伯：《上海里弄街區的價值》，頁22-28。

[37] 同前註，頁29-43。

[38] Lu, *Beyond the Neon Lights*: *Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*, pp. 93-94.

[39] 郭奇正：〈城市危機與國家干預——上海公共租界集合住宅委員會設立的社會意義初

臺灣大學學術期刊資料庫

〇到一九三七之間，在對日抗戰全面爆發之前，上海的經濟狀況已經混亂惡劣不堪：難民潮湧入租界，他們帶進來的資本撐高了房地產，國際房地產開發商大發戰爭財，見有利可圖，大肆開發地皮建設工廠；有錢的難民買房，沒錢的難民提供廉價勞動力蓋房，順勢增加工廠區域附近的低端買房與租房市場，謀得最高利益的不外乎賺滿即走的國際資本集團。[40]

戰爭爆發前夕，日本已經控制大部分中國地區，他們控制了食物流通供需鏈，把內地的農場品大量往日本軍隊佔領部署的華北與東北地區，因此上海地區的食物開始短缺；基本食物短缺，加上突然湧入的難民與資本，一場通貨膨脹的完美風暴來襲，這突如其來的經濟惡化讓城市裡的底層生活更加難以爲繼，地獄般的生活難怪要引發集體的怨恨，希冀革命帶來曙光。[41]

《上海屋簷下》美學化日常生活，其最後的目的是政治化日常生活；以藝術反映生活，讓人反思，最後要讓藝術高於生活，成爲改變生活的動力。

## 三、《上海屋簷下》的左翼傳統：日常生活的政治化

《上海屋簷下》政治化日常生活的方式透過主情節線發展下矛盾衝突與解決之道的設計。情節發展的主要張力開始於匡復的突然歸來，這是主情節線危機爆發的時刻。在這個戲劇衝突開展的片刻，夏衍展現了劇作家的技巧，以對話疊加的張力、動作設計的層次，撐高了情緒的拉扯，把人情的糾葛展現到極致。當匡復意外出現，林志成震驚啞然、不知所措，只從牙縫裡擠出「你，你……」二字，他旋即移到匡復身邊「差不多抱住了他，但是一瞬間後，面色又慘變了」。[42]倉皇不知所措之際，他借倒茶找煙反覆掩飾自己的窘態，卻欲蓋彌彰。匡復接著探問妻女下落，他持續支吾其詞，這時插入門外換破銅爛鐵的小販聲，稍微淡化緊張以延長懸念，最後匡復瞥見屋內掛著女人的旗袍，問起志成是否已經結婚，眼看紙已經包不住火，他只好順勢吐出與彩玉同居實情。長期的牢獄生

探〉，《都市與計畫》37卷2期（2010年6月），頁 233-262。

40 相關歷史文獻，采自當時租界區的西方記者報導，請見Barnett, Robert W., “Starvation, Boom and Blockage in Shanghai,” *Far Eastern Survey* 9.9 (April, 1940): 97-103. Hanwell, Norman D., “Shanghai’s Worst Crisis,” *Far Eastern Survey* 15 (July, 1938): 167-176.

41 同前註。

42 夏衍：〈上海屋簷下〉，頁371。

臺灣大學學術期刊資料庫

活損害了匡復身體的健康，而眼前的尷尬局面宛若青天霹靂，帶給了他生命最煎熬的難題。匡復與彩玉曾經是一對革命伴侶，理想讓彩玉違逆父母離家與匡復結合，但是匡復鋃鐺入獄後，音信全無，以爲匡復已然犧牲，孤苦無依的彩玉與林志成相濡以沫，最後進而結合。這友情與愛情的三角考驗是全劇主情節線的核心矛盾衝突，這樣的設計不免讓人聯想到當時左翼小說「戀愛+革命」的套路。

由蔣光慈（1901-1931）引領風潮的「戀愛+革命」小說敘事套路，在當時蔚爲潮流，爲摩登青年男女讀者所追捧，成爲可以在市場上營利的文化商品。蔣光慈擅長描寫在五光十色上海都會飄盪的青年男女，他們一面在感官上享受大都會飄飄然的聲色犬馬，一面又批判其爲萬惡淵藪，熱血的男女最後被革命的理想吸引，革命產生戀愛，政治理想的激情持續升溫兩人的戀情。蔣興立分析其成功原因，說道：「革命與戀愛的本質都是浪漫激情，對於輕狂少年，格外具有吸引力，蔣光慈成功掌握這兩項要件，其作品主軸幾乎是承繼了傳統通俗言情小說的架構，再加上革命的新元素，兼具傳統與流行的思想，同時接收了通俗小說與五四文學的讀者。」[43]其實，身爲劇人的夏衍懂得沒有觀眾就沒有戲劇的道理，於是在創作《賽金花》的時候，雖然背後有以古諷今的政治批判意涵，其刻意經營的通俗劇情結構方式，求的是能夠雅俗共賞的大眾化，最後取得票房的勝利，引來鄭伯奇對《賽金花》「右傾」的擔心。[44]夏衍自述他是在對《賽金花》深切反省之後才開始創作《上海屋簷下》，[45]所以情節主軸三角關係的設計固然出自於「戀愛+革命」的通俗套路，但是又溢出了蔣光慈小說模式裡的市場需求。[46]

事實揭露後匡復震驚，劇作家讓林志成娓娓道來前因後果，與彩玉結爲連理實在是爲了讓朋友的妻小幸福，愛屋及烏不可不爲的結果，而現在朋友已回，他的良心當然要受到嚴重的審判。沒想到，匡復震驚之餘卻也沒有心生妒恨，只想

43 蔣興立：《左翼上海——三〇年代左翼都市小說論》（臺北：威秀資訊科技公司，2012年），頁79。

44 葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：一九三〇年代左翼劇運、劇人在上海》，頁192。

45 夏衍：〈《上海屋簷下》自序〉，《夏衍論創作》（上海：上海文藝出版社，1982年），頁19-20。

46 其實，蔣光慈模式隱含的「革命的浪漫諦克」在瞿秋白跟茅盾那裡都受到強烈的批判，而丁玲、茅盾與張添翼也都試圖寫出更爲強化革命現實的深刻敘事。在夏衍的《上海屋簷下》我們也看見同樣的戀愛與革命的辯證，而夏衍終究是要讓革命超越戀愛，以革命的理想昇華戀愛的破滅。請參考蔣興立：《左翼上海——三〇年代左翼都市小說論》，頁79、83。

臺灣大學學術期刊資料庫

確定彩玉與葆珍是否過著幸福的日子。到了第二幕，匡復與彩玉終於開誠布公，將心底的話明白說出，劇作家讓楊彩玉說出她身爲女人的苦衷：「你說，這世界上有我們女人作事的機會嗎？冷笑、輕視、排擠、輕薄，用一切的方法逼著，逼著你嫁人！逼著你乖乖地做一個家庭裡的主婦！」[47]夏衍沒有利用言情通俗劇慣用的妒恨與復仇來操弄簡單的是非對錯，而是以三人矛盾作爲契機，借此讓人物對觀衆現身說法，讓每個人身不由己的心聲都被聽見，進而引導觀衆去思索：他們的悲慘境地究竟是個人愛欲引來的咎由自取，還是由於命運宰制不可抗力？人物沒有陷入歇斯底里的情緒控訴與勒索，相反地，他們理性告白與詰問，爲的是瞭解彼此爲何做出這樣的選擇。匡復與彩玉最後以西方革命小說《水門汀》裡的男女自比，彩玉希望自己還能成爲黛莎，等待丈夫歸來破鏡重圓。此時，匡復將內心最卑微的狀態表露出來：

> 匡復　（慘然）可是，你可以作黛莎，而我早已經不是格萊普啦。黛莎再遇見她丈夫的時候，她丈夫是一個戰場歸來的勇士，可是我（很低地）已經是一個人生戰場的殘兵敗卒啦。
>
> 楊彩玉　復生！
>
> 匡復　方才你說，我也變啦，對，這連我自己都知道，我也變啦，當初我將世上的事情件件看得很簡單，什麼人都跟我一樣，只要有決心，什麼事情都可以成就，可是，這幾年我看到太多，人事並不這樣簡單，卑鄙，奸詐，損人利己，像受傷了的野獸一樣的無目的地傷害他人，這全是人做的事！……（突然想起似的）喔，可是你別誤會，這，我絕對不是說志成，他跟我一樣，他也是弱者裡面的一個！
>
> 楊彩玉　（感到異樣）復生，這是你講的話嗎？弱者，你現在已經承認是一個弱者了嗎？你當初幾次幾次地說……[48]

最後我們看見的是彼此的同理與諒解，面對殘酷的生活現實，三個人對彼此敞開內心最脆弱的一面，打開了迎向弱小他者的倫理（ethical）空間。通俗劇的飲食男女被提到了希臘悲劇英雄的高度，他們坦白審視自身命運的殘酷，厄運難抗但依舊嚐試採取行動，不讓命運的鎖鏈限制生命的可能。主線人物英雄化的過程也呼應著散點多線情節結構下開展出來的其他小人物的悲劇英雄化：趙振宇面對經

[47] 夏衍：〈上海屋簷下〉，頁378。

[48] 同前註，頁386-387。

臺灣大學學術期刊資料庫

濟拮据的阿Q精神荒謬之餘竟然也有唐吉軻德與風車戰鬥的悲情況味；黃家楣一家努力維持表象以盡孝道，以傳統戲曲裡人情義理矛盾的揪心直指社會的不公不義；日夜等待Johnie歸來的施小寶，聲聲召喚似乎呼喊著烏托邦的降臨；而李陵碑盤旋屋內的悲壯唱詞，像是竇娥哭喊蒼天無道。小人物看似粒粒屑屑的卑微生活在劇情交織發展過程下緩緩鋪墊出天地不仁的悲劇性吶喊。

夏衍借助於戲劇衝突，展現了人物面對種種不堪生活處境下，不同的精神面貌展現，每一個人物在生活的摧殘下，喪失了尊嚴甚至變得小奸小惡，但是他們的「醜陋」無一不是與那個社會密切相關的，無一不是那個黃梅天一樣壓得人透不過氣來的政治氣候帶來的結果。在他們「醜陋」表像的背後，都是一顆善良單純的心，[49]一種生而爲人追求基本生命尊嚴的渴望。通過人物的不幸命運，劇作家對當時的黑暗社會和政治經濟壓迫提出了深沉強烈的控訴。

但是夏衍不願讓人物就此殞落，沉溺在控訴與自憐裡無法自拔。他讓人物採取行動，試圖超越命運的宰制。首先在楊彩玉試圖振奮匡復之後，林志成返家，英雄鬥士一般地宣告，今天起，他不再受資本家壓迫，他辭職了！然而事業無以爲繼的現實迫使三人終究得面對「無路可出」的困境，到了第二幕尾聲，舞台的氣氛已經到了地獄般的谷底。

第三幕氣氛開始緩緩上揚，夏衍讓氣氛上揚的情節設計在於葆珍與匡復的父女關係。第一幕開場便出現的葆珍，作爲一個以歌謠傳播理念的「小先生」不啻是夏衍當時投射的希望寄託。她因爲父母不可告人的秘密，從小就成爲鄰居以及學校孩童流言的受害者，但是她非但不受影響，還以勃發的青春氣息，傳遞正向能量給四周的人。她第一次與匡復見面之時，便展現出超齡的成熟與韌性。面對他久久不見的女兒，匡復不能明白告訴她事實，情緒滿盈地叫住她，葆珍狐疑地問先生怎麼認識自己，接著便問他尊姓大名，匡復慷慨回答，葆珍說：「喔，Kuang，匡正，改正的意思，可是匡先生，這樣的字，現在還有人用嗎？」[50]接著她說沒有人用的字就該廢掉。父女首次重逢，應是賺人熱淚的煽情好戲，在這裡卻被寫成了一段帶有幽默感的上揚對話，夏衍的寓意鮮明，從後面的情節發展

[49] 其實夏衍的描繪裡，即使生活艱苦，這些小人物偶爾閃著人性的光，比如當趙妻對施小寶說三道四之時，趙振宇卻以人道精神的同理心護著她說：「況且這不能怪她啊，我不是跟你說過嗎，這也是爲著生活啊。」隨後施小寶買了一塊方糕給吃不飽的阿香，趙妻的尖刻，襯托出兩個小人物在黑暗生活裡的人性光暈。夏衍：〈上海屋簷下〉，頁358。

[50] 夏衍：〈上海屋簷下〉，頁381。

臺灣大學學術期刊資料庫

我們知道此刻葆珍早已明白眼前之人就是生身父親，早熟的葆珍表現出了過人的沉著智慧，她沒有怨天尤人，而是用「小先生」的姿態提醒意志消沉的父親，他的名字其實寄寓著匡正復興的力量，舊的沒用的就該廢掉，他該將新的氣象「即知傳人」。

葆珍在劇情裡當然已經不是一般的通俗劇人物，她成了一個「寓言型人物」（allegorical figure）承載著劇作家賦予的精神情操。於是到了第三幕一開場，我們看見她士氣振奮地教唱鄰居小孩阿香歌曲，待匡復與彩玉再登場之時，匡復因爲在葆珍身上看見自己十年前的精神，已然重拾力量。父女關係成了精神傳承的象徵，那是熱血青年匡復的革命精神，如今已經在下一代的葆珍身上重新綻放，生生不息的精神力讓這些面對殘酷現實的小人物，不再意志消沉，進而採取行動走出黃梅天。匡復在葆珍教唱鄰居小孩〈勇敢小娃娃〉的激勵歌聲中，終究犧牲自己離開了志成與彩玉，成全一家。此刻，多聲複調的情節線交織成一個爆發點：匡復離去，彩玉與志成奔入風雨終究遍尋不著；施小寶大聲呼喊Johnie，知道他終究不會回來；而黃父最後告別了兒子一家，留下了最後的老本給孫子。此刻屋外風雨大作，生活底下的危機暗流已經全面爆發，上海屋簷已經成了風雨飄搖的危樓。然而葆珍教唱小孩的歌聲卻是愈來愈響亮，愈來愈振奮，在歌聲逐漸拔高的過程當中，楊志成與林彩玉打開了匡復留下的字條：「葆珍教了我很多，我離開你們決不是消極的逃避，我決不使你們失望，朋友，勇敢地活下去，再會！」[51]此刻葆珍的象徵性作用已經完整，作爲匡復精神的世代延續，她成了眾人能夠繼續生活，以行動改變黑暗現實，迎向光明未來的激勵動能。李陵碑此刻登場悲愴地唱：「過了一天又一天，心中好比滾油煎。」但是在葆珍的帶領下，一幫孩童嘹亮的歌聲逐漸拔高，在風雨之中黑暗降臨，但是孩子們繚繞的歌聲終究壓過李陵碑的悲歌，幕落之際，我們聽見「我們都是勇敢的小娃娃，大家聯合起來救國家！救國家！」歌聲響徹雲霄，衝破黑暗。

夏衍在最後注入了革命的寄望，以小孩未來的無限可能，給予這些底層人物超脫現下生活處境的希望。革命理念的注入，是要讓這種「苦大仇深」轉換成行動的力量，改變租界時期上海現代性背後的國際資本殖民結構。劇本寫完，原本八月十五日預計在租界的卡爾登戲院演出，後來爆發全面抗戰，戲也就沒演了。戲第一次首演是在大後方重慶，夏衍無能觀賞，一九五六年中國青年藝術劇院要

[51] 同前註，頁408。

臺灣大學學術期刊資料庫

重排《上海屋簷下》，在二十多年後歷經一波又一波的革命之後，夏衍回首當時寫戲的初衷自述：「當時，我很想忘掉這個劇本，忘掉這個劇本中所寫的那種憂鬱的天氣，憂鬱的情調，狹隘的感情磨擦和人事糾紛，因此，這個戲以後的命運，我一直沒有關心。」[52]由此可見，夏衍以戲劇呈現了一個時代的苦難，目的是要告別它，劇末對國家未來的期許才是創作的目的，因此多年來他對戲劇本身能否再演毫不關心，二十年後時代變好了，這個戲演不演已經無關痛癢，從他的談話裡我們約莫可以讀出這樣的態度。

## 四、《上海屋簷下》傳統的繼承與流變

以上的分析，筆者論述《上海屋簷下》作爲一個典型的三〇年代左翼戲劇，其藝術的追求並非尋求自身經典化的永垂不朽，而是以美學化日常生活達到藝術的政治性目的：以藝術做爲行動，推動歷史前進的步伐，一旦戲劇中的小市民群體因爲政治覺悟而成爲新的主體，登上歷史舞台，戲劇本身就可從歷史舞台上退場，完成其階段性價值。

《上海屋簷下》美學化與政治化日常生活，隱含了對上海「現代性」進程的批判性歷史思維。上海作爲一個半殖民地，「現代化最初是被強加的外來之物。上海的崛起，本身是西方工業文明衝擊後的產物，是以服從列強——先行者自身現代化的內在需求——殖民侵略、商品與資本的輸出等爲前提的。」[53]忻平考察上海現代化發展的政經結構演變歷史，接著分析人口組成與社會結構的連動變化。他說：「中國傳統社會整合機制的突出特點是政治整合力較強而社會整合力較弱，兩個彼此之間缺乏完善有力的組織形式與連結紐帶，主要依賴長期以來形成的『仕紳—地主』集團這種介乎官民之間代表雙方利益的中間階層維繫之，……但隨著現代社會的確立與資本主義的發展，已無法處理不斷出現的社會分化及社會要求了。」[54]換言之，西方資本主義的物質文明輸入經濟生產模式，迫使傳統社會結構瓦解重組，而在這過程中維繫舊秩序的倫理道德體系也受到激烈挑戰。從忻平的社會—政治聯動軸分析模式來看，世變關乎的亦是人如何安身

[52] 夏衍：〈談《上海屋簷下》的創作〉，頁30。

[53] 忻平：《從上海發現歷史——現代化進程中的上海人及其社會生活1927-1937》（上海：上海大學出版社，2009年），頁21。

[54] 同前註，頁131。

臺灣大學學術期刊資料庫

立命之道，外在物質生產結構的改變牽動的是更核心的關於「個人、共同體與國家」一組問題下的主體認同精神性問題。而在「利與義」的拔河之間，無非是關於「現代性」制度下，人如何重建精神主體以及與他人乃至共同體之間的倫理政治關係。[55]

一九二九年起資本主義在全世界範圍出現了最嚴重的危機，經濟大蕭條（The Great Depression）在工業先進地區帶來了嚴重的失業率以及物質匱乏，這危機從資本密集核心地帶隨著全球生產鏈擴散開來，進而波及到處於資本帝國主義體系邊陲地帶的上海，造成更加嚴峻的情勢。文章上面對於此一時期中國政治經濟局勢的分析讓我們清楚明白此波經濟危機如何加劇日本的軍國控制以及歐洲租界區的經濟剝削情形。其實隨著全球經濟大蕭條，左翼思潮在全世界興起，這個文化潮流普及到上海，忻平告訴我們：

> 三十年代上海經濟危機，市面普遍不景氣，及至抗戰爆發，社會普遍感到危機……這一時期職員群體追求進步的內在特徵已有了明顯的指向，即與時代精神相結合。據調查，三〇—四〇年代職員所讀的最熱門書籍是：艾思奇的《大眾哲學》、《辯證唯物主義》、《社會發展史》，魯迅的《吶喊》，郭沫若的《三個叛逆的女性》，巴金的《家》、《春》、《秋》，茅盾的《子夜》……等刊物。[56]

由上觀之，當時屬於社會中間層的職員由於生活的窘迫，已經讓他們開始大量閱讀左派思潮書籍或是左傾文學作品來鞏固開始瓦解的精神主體。中層職員如此，我們可以想像底層工人的「非人」生活處境如何不堪，如何更加不知所措。在時代浪潮下，作爲城市啓蒙精神領航者的知識份子群一定比閱聽大眾更加敏感、更懂得如何站在時代的浪尖上。夏衍告訴我們：

> 二十年代末到三十年代初，不僅在中國，而且在蘇聯、歐洲、日本都處於極左思潮氾濫之中，蘇聯文藝界有一個「拉普」，日本文藝界有個「納普」，後期創作社同人和我們這些人剛從日本回來，或多或少地都受到過一些左傾機會主義的福本主義的影響，而中國的知識分子則「由於對國民黨屠殺政策的仇恨和對陳獨秀投降主義的憤怒而加強起來的小資產階

[55] 關於上海現代性進程對中國人產生的精神裂變，請見陳正書：〈中西文化的碰撞、認同與排拒〉，收入張仲禮主編：《近代上海城市研究（1840-1949）》（上海：上海人民出版社，2014年），頁698-723。

[56] 忻平：《從上海發現歷史——現代化進程中的上海人及其社會生活1927-1937》，頁103。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 級革命急性病，也反映到黨內，使黨內『左』傾情緒也很快地發展起來了」。[57]

夏衍寫作回憶錄《懶尋舊夢錄》已是歷經文革被批鬥、平反多年以後，在晚年的寧靜之中回首過去的深刻自我省思。在前言他提到：「在『文革』中批判我最厲害的是兩件事，一件是一九二八年的『革命文學論戰』，另一件是一九三五年至抗戰前夕的『兩個口號的論爭』。因此，我又認眞地回憶和思索了『左翼十年』的往事。對前一個問題，我的立場是站在『創造社』和『太陽社』這一邊的，當時我還不是『文藝工作者』，我沒有參加這一場論戰。」[58]這場論戰就是著名的太陽社、創作社與魯迅的分裂，太陽社、創作社裡參與論戰的多是血氣方剛的年輕文人，急著以「無產階級革命」制定文藝戰鬥路線。夏衍多年以後在回憶錄裡以「小資產階級革命急性病」語帶諷刺地批判，等於批判了年輕時的自己，這大概是歷經了多次政治動員以後的深刻反思吧！然而從〈自序〉裡我們也明白知道，同樣血氣方剛的年輕夏衍也站在了急於革命的一邊，以「無產階級革命」意識形態先行指導了他「左聯」以及「劇聯」時期十年的電影、戲劇創作方向。

如此看來，我們也不會訝異他在《上海屋簷下》最後以葆珍領唱的革命歌曲注入左翼民族革命的意識形態。寫實呈現上海底層市民的「非人」處境，以此映照出上海當時的壓迫性政經結構，進一步喚醒底層人民的政治意識採取革命行動改變歷史前進的方向，這不啻是馬克思唯物史觀下，歷史必然性概念背後指涉的「歷史進步的動力爲階級鬥爭」[59]。

歷史的後見之明讓我們容易把《上海屋簷下》的價值化約爲意識形態的工具，然而作爲一個戲劇作品，夏衍對人物的塑造從語言風格設定、對話節奏的掌握、談話內容的設計、以及情緒動機的變化都展現出了「心理社會寫實劇」的高度匠心。三層樓橫剖面的石庫門建築舞台視覺效果，搭配劇本多聲複調的聽覺（多層次人物的對話交織著弄堂生活裡的聲響，比如滴水聲、叫賣聲、小孩玩鬧的聲音等等），視聽元素的多聲交響，多部共振，交織成「上海弄堂生活食衣住行各方面的再現細節，隨時、處處召喚著觀眾在自身城市生活空間的感知印象」[60]。這美學成就是夏衍劇作超越一般左派「政治煽動劇」之處，對日常生

---

57 夏衍：《懶尋舊夢錄（增訂本）》，頁90。

58 同前註，頁5-6。

59 洪鐮德：《馬克思與時代批判》（臺北：五南圖書出版公司，2018年），頁64。

60 周佳：《都市感知與空間實踐：夏衍及中國現代影劇人的文化上海》（上海：華東師範大

臺灣大學學術期刊資料庫

活的美學其實是一種策略，目的是讓觀眾在一個「非常」的劇場空間瞥見生活的「常」，「陌生—熟悉雙重提煉」的審美機制，最後寄寓了夏衍的倫理甚至政治訴求，以匡復—葆珍[61]的父女精神傳承「超越了市民生活空間的庸常邏輯，重新找到了堅持信仰的意義和信念」[62]。這是藝術模仿人生但是卻又要超越人生的訴求，借用列斐伏爾的話來說，是把「日常生活顯明的平庸表象和瑣細性下面，隱藏著的某種力量和深度，亦即平凡性背後的不平凡性」以戲劇藝術的方法挖掘出來，日常生活是被歷史必然性「征服的客體，但不可避免地也是『主體』和基石。」[63]日常生活裡藏著賴以爲生的感官經驗、慾望模式以及創造能力，夏衍把普通底層市民的日常生活以藝術的方式鏡像一般置放在市民觀眾面前，[64]求的就是讓他們找到抵抗之道，從身爲歷史客體的被壓迫狀態找到創造動能，翻轉命運成爲主體。亦即，日常生活成爲「一個『反空間』，游離在既定秩序的控制之外，甚至可以被生活於其中的主體『挪用』而對生活或社會進行種種的抵抗」。[65]而在夏衍那裡，透過英雄化小人物，他把這抵抗最後要拔升成爲一種革命行動。

《上海屋簷下》的左翼戲劇傳統其政治性目的在這個時代或許顯得不合時宜，但是時至今日卻依舊被上海話劇藝術中心反覆搬演。上海話劇藝術中心成立

學博士論文，2016年），頁80。

61 匡復、彩玉跟志成的三角戀其實也不是夏衍憑空想像，是從他革命影劇朋友宋之的、魏鶴齡跟劉莉影的眞實故事轉化過來。周佳：《都市感知與空間實踐：夏衍及中國現代影劇人的文化上海》，頁82。

62 同前註，頁81。

63 Lefebvre, Henri, *Everyday Life in the Modern World*, translated by Sacha Rabinovitch (New Brunswick: Transaction Publishers, 1968), pp. 35-37.

64 1940年有個觀眾在法租界辣斐花園看了上海藝術劇社搬演此劇，回到家裡發現自己的生活環境與舞台上的宛若鏡像，忽然發現自己的生活就是一場戲，自己的生活就是「上海屋簷下」，此人將感觸寫成文字投稿於1941年第3期的《上海生活》雜誌。江旅：〈上海生活：上海屋簷下〉，收入吳健熙、田一平編：《上海生活1937-1941（老上海期刊經典）》（上海：上海社會科學院出版社，2006年），頁38-41。根據李丹的研究，這是《上海屋簷下》自1939年由應雲衛導演，趙丹主演，在重慶的國泰電影院首演之後，首次在上海的正式對外公演，盛況空前，連續客滿三周，轟動當年上海灘，戲劇受上海觀眾喜愛的程度可見一斑。李丹：〈1939至1957：從演出和接受情況來看《上海屋簷下》〉，《綏化學院學報》30卷3期（2010年6月），頁94。

65 張進、張慧敏：〈都市空間中的日常生活與抵抗實踐——對《上海屋簷下》的日常生活內涵再解讀〉，《都市文化研究》2013年1期，頁248。

臺灣大學學術期刊資料庫

以後，新時代的觀眾定位明顯是上海市場經濟發展以後的小資白領階層，[66]但是於二〇〇七年還是推出了由王筱頓導演的《上海屋簷下》，與時代不甚協調的左翼上海記憶登上舞台之後，讓媒體有了這樣的報導：「在很多人的印象中，白領題材、小資情調便足以概括近些年的海派話劇，但是當《上海屋簷下》大幕拉開，觀眾看到展現在面前的一幢完全寫實的破敗且擁擠的七十年前的石庫門舊景。」[67]新時代的首演之後，《上海屋簷下》歷年反覆登場，成了上海話劇藝術中心的定目劇。除了作爲經典劇目被瞻仰之外，《上海屋簷下》的左翼戲劇傳統對於新時代還有別的意義嗎？對日常生活美學與政治化的作法，對於當代戲劇有何啓發嗎？

承繼《上海屋簷下》的戲劇傳統，新時期以來，出現了一批以上海市民爲主體的戲劇演出，試圖展現典型環境裡的典型人物。改革開放以來，上海舞台上出現以上海小市民爲主體，展演其生活群像的劇碼如下：一九九二年至一九九九年趙化南創作的「股票三部曲」；二〇〇七年上海話劇藝術中心復排《上海屋簷下》；二〇〇八年喻榮軍將一九三七年由袁牧之（1909-1978）導演的知名電影《馬路天使》改編成音樂劇推出；二〇一〇年上海話劇藝術中心推出新編大戲《大哥》；還有二〇一六年上海現代人劇社在蘭心劇院推出的《匯賢坊》。

趙化南的「股票三部曲」（《OK，股票》、《股票的顏色》和《股票的緣分》）描寫了改革開放以後市場化經濟下上海市民生活的巨變，股票市場的啓動帶來了城市生活的巨大衝擊，深刻改變人們的人生觀與價值觀。嚴格來說「股票三部曲」不是以里弄環境爲背景，其描寫的幾戶上海市民都居住在新式大樓裡。從小說改編或是復排的幾齣戲，算是上海話劇藝術中心轉型之後，在文化全球化浪潮下，借老上海風情打造新時期上海城市文化名片的標誌性作法，文本原有的意義與當下環境脫節，歷史教育意味其實薄弱，泰半不過召喚鄉愁記憶，消費懷舊情調，沒有《上海屋簷下》透過美學化日常生活藉以批判現代性進程的歷史思維。

二〇一六年上海市文化發展基金投資現代人劇社創作了《匯賢坊》，此劇是《上海屋簷下》形式上的完美仿作，一樣把高度寫實的一幢里弄建築搬到舞台

66 訊息取自筆者與時任上海話劇藝術中心副總經理跟領頭編劇的喻榮軍的訪談紀錄，訪談於2017年8月16日的上海話劇藝術中心六樓。

67 這是《溫洲日報》上的報導，引自李立亨：《安福路288號：發現上海話劇藝術中心》（上海：上海錦繡文章出版社，2016年），頁123。

臺灣大學學術期刊資料庫

上，依循典型的里弄空間佈置安排人物，但是時空抽換到當代的上海，戲劇衝突的設計反映出當下歷史時空的社會矛盾所在：動遷與賠償的問題。換言之，《匯賢坊》在形式構作上的確繼承了《上海屋簷下》的左翼傳統，以美學化的日常生活引出政治問題，而在當下時空「里弄生活」的文化政治意義已經遞嬗，不再是七十年前的壓迫與革命需求，而是面對新的經濟發展，動遷與否引發的議題。

當新一波全球資本再進入，上海里弄除了以懷舊包裝生產，再利用其文化價值之外，對於已經衰敗的里弄建築，還有逐漸凋零的居住人口，以利益最大化爲原則的國際資本豈會同情，對它的文化記憶價值多所留連？多少里弄聚落盤踞了今天上海最昂貴的中心地段，這些是國際資本覬覦的黃金地皮，於是乎里弄動遷的議題從市場經濟開展之後便成了上海都市地貌轉變的重要議題。

李彥伯告訴我們改革開放後，上海弄堂面臨了兩難的處境：「開發」還是「保護」。[68]《匯賢坊》一劇的核心矛盾直接揭露出這兩難處境：該記憶保存還是從中獲取利益。劇本大部分的篇幅花在政令宣導的思想工作，防止民眾因爲貪婪而受到動遷黃牛的欺騙，對抗貪婪的則是老去的旗袍女子以及老革命人物的懷舊故事，他們的故事沒有動人的細節，兩人成了符號化的上海懷舊情感，而最後危機的解除還有待如同「機器神」一般的官方幹部降臨，以商業觀光的方式解決「開發」還是「保護」的兩難。《匯賢坊》雖然在形制上完美臨摹《上海屋簷下》，但是其美學成就卻與夏衍的左派傳統相去甚遠。其雖然試圖處理時代的矛盾，人物塑造卻是類型符號而非典型人物，沒有提出對時代典型環境的批判，以機器神的方式解決兩難，擁抱商業邏輯，某種程度上再次遮蔽社會矛盾，更遑論對當下現代性進程提出批判性歷史思維。

以下聚焦分析二〇一〇年的《大哥》，同樣由王筱頓導演，是筆者認爲最接近《上海屋簷下》的戲劇傳統。這齣戲是上海話劇藝術中心傾心打造推出的當代上海人文劇，一樣試圖創造出典型環境中的典型人物，一樣透過對生活裡物質性細節的展演對日常生活美學化。雖然就劇情結構而言，兩者有著顯著不同：《上海屋簷下》的戲劇行動發生於同一時間同一地點，沒有時間開展的向度；《大哥》以牛家人自一九七〇年以來生活的軌跡爲題材，輻射出改革開放三十年來上海石庫門里弄人家的生活變遷，戲劇行動發生在同一地點上，但是時間開展了

[68] 李彥伯：《上海里弄街區的價值》，頁105。

臺灣大學學術期刊資料庫

三十多年。就時間結構來說，《大哥》更貼近《茶館》而非《上海屋簷下》，[69]筆者認爲大哥對日常生活的美學化繼承了《上海屋簷下》的傳統，而其時間結構的顯著差異，則反映出兩者之間對日常生活政治化全然不同的作法。在異同之間，我們看見《上海屋簷下》左翼傳統在當代的變與不變，也進一步折射出弄堂作爲上海人「家」的符號，百年來的變遷過程。

## 五、傳承：《大哥》對日常生活的美學化

《大哥》由青年學院派編劇洪靖惠與著名導演陳薪伊之女、廣州話劇藝術中心董事長王筱頓導演聯手合力打造，[70]上海話劇藝術中心著名演員郝平、宋憶甯領銜主演。話劇《大哥》從初創階段就受到多方關注，劇本從創意到完稿歷經三年時間，編劇洪靖惠花了整整兩年翻閱各種和上海改革開放以來三十年有關的書籍，她廣收材料，多次修改，五易其稿。最後故事情節與初稿有天翻地覆的改變，她對改革開放以來社會歷史研究的投入可見一斑，這樣對社會現實的反覆的上下求索，彷若求道。編劇洪靖惠坦言道，爲這部話劇加在一起她總共寫了十二萬字多，最後縮減修改爲二萬五千字，主創團隊透過《大哥》建構上海庶民歷史的目的清楚可見。[71]

《大哥》承繼了許多《上海屋簷下》的做法。首先戲劇一樣將十分寫實的弄堂建築搬上舞台，以具體的空間感帶出上海小市民生活的人文環境；亦即，舞台上創造了上海典型環境裡的典型人物。再來，如同該劇復排導演田水所說：「一家人的變化折射出整個上海、中國的變化。」[72]作爲上海話劇藝術中心紀念改革開放三十年重點打造的大戲，《大哥》如同《上海屋簷下》，戲劇同樣透過日常生活的細節以及標誌性事件，以小個人的生命故事輻射出大時局的脈動，比如永久牌自行車、大白兔奶糖、抓鬮插隊落戶、香港流行音樂、波士頓交響樂團……等等時代標誌性元素一再喚醒人們對過往的記憶。

---

69 感謝其中一位匿名審查人指出。

70 王筱頓便是《上海屋簷下》二〇〇七年首演的導演，《大哥》作爲新時代《上海屋簷下》的變體不言自明。

71 王紅軍：〈《大哥》：一代上海人的“家長里短”〉，《大眾日報》，2013年5月3日。http://sd.dzwww.com/sdnews/201305/t20130503_8321632.htm，讀取日期2018年10月5日。

72 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

《大哥》以一九七三年、一九八五年、一九九七年和二〇〇九年四個年份的除夕夜爲時間點，拉出三十多年的時間軸，搬演住在老舊里弄牛家人三十六年來家庭情感關係的演變。

第一幕的除夕夜，牛家一家人風風火火準備年夜飯，物資不甚豐富，但是家人熱切絡繹。大哥牛培華帶回組織消息，必須安排弟妹下鄉插隊落戶。一人到上海附近的崇明島，但是另一人卻得遠到安徽。母親憂心不已，兩個孩子都是心頭肉，該如何是好。最後大哥建議把一顆大白兔奶糖包進餛飩中，誰吃到糖誰就去。這一幕的在誰終將吃到命運的餛飩懸念下推到高潮，弟弟培民吃到了奶糖，此時姐姐培麗卻大聲地說：「我吃到了大白兔奶糖！——眞好吃。」情勢陡轉，培麗以大姐的風度替代了培民。出於感激，培民對培麗許下承諾：「我以後一定會像對媽媽一樣對姐姐好！」[73]然後家人圍坐吃團圓飯，此幕結束在一頓寒酸卻溫馨的年夜飯，一家五口，吃上一頓安穩的年夜飯。那是市場經濟之前的革命時代，物質匱乏，但是戲劇卻讓我們看見家庭裡的人情之暖。

接下來的副情節線說的是培華與靜梅的戀情，這條線讓觀眾反思極左革命對人性帶來的傷害。大哥摯愛靜梅，但是卻因爲出身「資本家」家庭的靜梅當時「成份」不好。文革時期階級對立搞革命抄家，靜梅的爸媽被自己的哥哥鬥倒，後來在自家洋房的車庫自殺，哥哥自願下鄉，遠走新疆。在弄堂裡，人人避靜梅惟恐不及，只有牛培華因愛而願意靠近她，甚至許下要保護她的諾言，這段感人的戀情，最終卻因爲母親務實考量而受阻，無疾而終。

到了第二幕，旁白以新聞聯播的內容帶出時代變遷之感，內容包含了鄧小平的南巡講話，波士頓交響樂團與首席指揮家小澤征爾[74]首度來訪中國表演，改革開放的時代來臨了。二嫂與穿著入時小妹的對話再度加深時代感，兩人鬥嘴挖苦彼此，一個笑一個只聽香港流行樂〈上海灘〉，一個諷刺另一個是否要到星級飯店前面釣老外出國，看似日常的對話，其實銘刻了上海改革開放初期人文社會風

73 本劇所有情節以及台詞以二〇〇七年的錄像演出爲主，錄像取自上海話劇藝術中心藝檔室。

74 小澤征爾的父親是日本牙醫，於滿州國時期出生於東北瀋陽，後遷居北京，童年記憶多半牽繫於這兩座城市，太平洋戰爭爆發他隨著家人搬回日本。小澤征爾有顯著的中國情結，一九七九年一月中共與美國建交，兩個月後小澤征爾便帶著波士頓交響樂團在北京首都體育館表演，其時代寓意不言自明。請見李夢：〈小澤征爾的中國情結〉，《大公網》，2015年9月10日。http://news.takungpao.com.hk/paper/q/2015/0910/3157754.html，讀取日期2018年11月2日。

臺灣大學學術期刊資料庫

氣的微妙變化。第二幕帶出了家庭關係開始瓦解的戲劇矛盾原因：社會經濟模式的變遷強化了個人的物質欲望追求。隨著家庭人口的增加，大家開始搶奪空間，培華的妻子想要搬進大房間，而小妹也不甘心再屈就於閣樓小空間。雪上加霜，培麗從安徽想要搬回上海。幸好此時，培華單位在浦東分了一套新房，準備娶自己師傅女兒燕萍入門的培華，不願見到家人因爲爭奪空間資源而分崩離析，竟然願意把自己的新房讓給弟妹，但是弟媳「寧可浦西一張床，也不願浦東一套房」，於是讓培麗跟她先生搬了進去，算是暫時解決了矛盾。第二幕後面是情節副線的持續發展，最後靜梅突然出現，已經遠走香港的她對培華依舊念念不忘，現在時代氣氛已經轉變，父母已然被平反，她回到家鄉探訪，決定再續前緣，豈知培華已經有了新姻緣，她無奈離去。第一幕結束前，母親生命走到盡頭，過世之前她對培華說，「家不是房子，家是房子裡的人。家人就像一串珍珠，父母把這串珠子連了起來，我擔心我要是走了以後，這串珠子就要散了。」里弄房即將面臨動遷，母親擔心房子拆遷賠償的事終究要讓一家人爭奪利益，傷了和氣。她要他承擔起了一家之主的責任，努力維繫家人的和諧。

第三幕時序走到了九十年代，上海的市場商品經濟化已經到達新高峰，產業結構的變遷導致培華提早下崗，礙於顏面他已經下崗一周還不願意跟妻子說明白，每天在外頭閒晃假裝上班，直到妻子無意間打電話到廠裡才發現。培華下崗的危機被揭露以後，靜梅突然來訪，此時她已經是一個成功的跨國企業家，從美國回到上海，準備處理父母留下來的洋房，有意思的是新的全球市場經濟邏輯促使她把公司從深圳遷到上海，被家鄉驅逐多年的她回來了！昔日的落水狗此時成爲枝頭鳳凰，最後出於報恩，在培華返家之前，她給培華妻子留下了貴重的禮物，幾番心理掙扎之後，決心買機票去新疆佳木斯見已經重病的哥哥最後一面。

靜梅離去，培華返家，他採買了豐盛的食材，熱切地要準備年夜飯，可是卻被澆上一盆冷水，這是上海經濟發展最旺的時候，卻也是一家人心最遠的時候，培華謹記母親生前的遺願，以分配母親動遷款爲誘餌，竟然把一家人又團聚一起。這次的年夜飯是整齣戲的高潮，分配空間的矛盾雖然暫時解決，但是家人之間因爲資源分配爭奪所留下的怨念未消，最後在這一景爆發。

培麗一家最後成了個體戶，經營餐廳，做的有聲有色，經濟富裕到能把女兒送到美國讀書，但是因爲培民在她餐廳當一年大廚後就不告而別，造成當時經營危機一直耿耿於懷，出於一口氣，經濟無虞的她不願讓培民獨享這筆動遷款；培民與妻子當時剛下崗，需要一筆錢送兒子去澳洲念書，於是拼了命也要搶到這

臺灣大學學術期刊資料庫

筆六萬元的動遷款；而已經嫁給洋人的小妹此時也出現，她認爲從未得到房子的她，應該拿這筆錢。一家人彼此控訴，劍拔弩張，在除夕夜的鞭炮聲下，積怨已久的矛盾爆發，一群人大打出手，場上的喜劇表演風格荒謬可笑，襯在喜慶的鞭炮聲中卻有一種諷刺的淒涼。

這是典型通俗劇的高潮之處，以情感的溢出（emotional excess）揭露戲劇核心矛盾衝突：培華最後拿出自己積攢的一筆錢，加上母親的動遷款，放在桌上，以自我犧牲的手段，試圖牽絆住即將分崩離析的一家人。他試圖解決問題的手段終究沒有成功，此刻培華妻子揭露他已經下崗的事實，生活困苦實在不願把錢與大家分享；培民接著吐露深藏心中多年的罪惡感，面對大姐當年替他去安徽的恩情他實在無以回報，但是多年來卻因此被她情緒綁架。將胸中鬱悶一吐而盡，他順勢宣告不要這筆錢，決定遠走他鄉；最後錢留在了桌上，但是家人卻散了，每一個人在這個高潮片刻，把胸中多年累積的怨恨一泄而出，似乎明白了物質摧毀了人情的道理。但是撕破的關係豈容易修補，家最後還是散了。

到了最後一幕，二〇〇九年里弄房早已動遷，在白色紗幕背後觀眾依舊瞥見里弄房隱去的身影。年老的培華一個人坐在公園裡的長椅上，回想過去，幸好動遷後老家的原址是公園而非商場，他還可以在散步之時回來憑弔，在滄海桑田的廢墟裡懷念過去。就在他感慨過去之時，多年不見的培民帶著妻子從澳洲返國，按圖索驥找到了老家的舊址，原本以爲無法再聯繫的一家人，卻在這已經物換星移的舊址重逢，相逢一笑泯恩仇。因爲一張全家福老照片被一個同鄉遊客認出，在澳洲開中國餐館的培民與這個也曾經在崇明下鄉的遊客一見如故，徹夜相談甚歡，於是決心回家探訪。

第四幕算是在殘缺中寫下圓滿的結局，在公園裡，一家人重逢了，培民撥了電話給培麗，兩人心結在時間的過渡裡終於解開。雖然老家也消失了，但是在暮年之時，一家人最後終於放下多年恩仇，重新團圓了。

## 六、改變：《大哥》對日常生活的政治化

《大哥》以通俗佳構劇的寫法，把牛培華一家人的親情倫理恩怨搬演在舞台上。戲劇從第一幕到第四幕走了三十六年的時序，每一次的換幕，舞台上的里弄建築就旋轉一次，時序就往前跳躍十年，這樣的場面調度安排給人一種「景物依舊在，人事已全非」的時間流逝感，直到最後連舞台上的里弄建築都消失，隱

臺灣大學學術期刊資料庫

沒到白色的紗帳後成爲記憶。時間的維度在戲劇裡與空間交織作用，讓觀眾看戲到最後感受到時間催枯拉朽的驚人力量，摧毀的不只是地面上的建築物，連建築物裡的人情面貌都灰飛煙滅。時間推進，勢不可擋，這是唯物史觀（historical materialism）裡歷史必然（historical necessity）力量，說明「在一個命定好的邏輯下演化，最後導向歷史前進的不得不然」。[75]而這歷史推進的必然之力在馬克思的唯物史觀裡說明的正是經濟結構變遷與主奴邏輯下的階級鬥爭史。如果《大哥》以牛家人的私人故事來輻射整個上海乃至中國改革開放三十年以來的社會、政經結構轉變，我們該如何從這個通俗的家庭親情倫理劇讀出它的「政治寓言」（political allegory）？里弄與人情在戲裡相輔相成、相生相滅，譬喻性地對上海改革開放以來的變遷進行了一次哀悼，傳遞出深深的哀愁。而這樣的哀悼對於改革開放三十年來新的社會矛盾有什麼樣的批判性意涵，又提出何種歷史思維？

這樣的「憂鬱情緒」似乎跟一九八九之後國際共產集團瓦解，全球資本主義開展，國際左派產生的「左派憂鬱」（Left-Wing Melancholia）如出一轍。安佐．塔沃所（Enzo Traverso）從溫蒂．布朗（Wendy Brown）[76]政治理論出發，說明「左派憂鬱」意指「共產主義是一個已然結束的經驗，但也是不可取代的失落，在烏托邦終結的時代，人無法完全離開已然失落的摯愛精神理念，也無法將生命動能趨向新的所愛之物。」[77]也就是說，左翼烏托邦所承諾的社會主義理想，在二戰以後一連串的政治變遷當中似乎已經無法兌現，甚至破滅，但是不願意承認的左翼理想者，只能陷入憂鬱狀態，在歷史被全球資本主義終結的必然

[75] Bilgrami, Akeel, "Capitalism, Liberalism and the Claims of Historical Necessity," *Social Scientist* 44.1/2 (January-February, 2016): 17.

[76] 溫蒂．布朗最早用了尼采的「怨憎」（ressentiment）概念結合佛洛伊德的「哀悼與憂傷」（*Mourning and Melancholia*）一文從情緒談主體形構的思路，在1995年提出了邊緣政治主體的理論，這正是世紀末各種「認同政治」（identity politics）的可能情況，拒絕哀悼一個失去之物，而將這種失落內化到自我認同之間，「怨憎」成爲動員邊緣化政治主體的情緒力。請見Brown, Wendy, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995). 她在1999年一篇哀悼Stuart Hall的文章提到西方左派從新自由主義時期以後便出現一種擊敗的沮喪感，但是面對已經破產的共產主義烏托邦信念又不想透過哀悼而遺忘，於是出現一種「左翼憂鬱」，但她認爲因爲哀傷眷戀而持續產生的新時代左翼政治批判（這邊應該指的是世紀末興起的諸種「認同政治」）其實有害左翼革命的激進性，可能讓左翼偏向保守甚至自我毀滅。Brown, Wendy, "Resisting Left Melancholy," *Boundary 2* 26.3 (Autumn, 1999): 19-27.

[77] Traverso, Enzo, *Left-Wing Melancholia: Marxism, History and Memory* (New York: Columbia University Press, 2016), p. 45.

臺灣大學學術期刊資料庫

裡，拒絕告別哀悼，又無能有所作爲，只能流連在看似已然消逝的摯愛理想。

從以上政治理論分析來看，《大哥》裡濃濃的感傷憂鬱情緒不啻註腳了「左派憂鬱」。牛培華作爲核心人物，一生堅定信仰社會主義的指導方針，卻成了時代政治變遷的受害者，他與靜梅的戀情因爲政治鬥爭的遺緒而無疾而終，被打成「走資派」的靜梅卻隨著時代變遷，再度成爲眞正意義上的資本家重返上海，此時的她竟然顯現的比當年打壓她的左派更具人性，而牛培華卻成了市場經濟下的新受害者，他下崗失業而且目睹家人因爲經濟利益分配的矛盾而分崩離析。牛培華作爲劇中唯一信守母親臨終遺言之人，在下崗經濟無以爲繼的情形下，依舊努力讓「家」不散，然而時代的力量摧枯拉朽，終究要讓家隨著弄堂的消失不得不散，牛培華與隱去的弄堂，人景互涉，最後成爲一體，一消逝一老去成了劇情頹勢發展的見證。改革開放之後，在市場經濟全面獲勝的狀態下，面對新中國成立以來的烏托邦承諾，回首源源不絕的政治動員與時代變革，此刻的失落感傷情緒似乎多於光榮懷念，老去的牛培華以及隱沒的弄堂建築成了「被哀悼之物」的象徵符號，成爲同情與憐憫對象的他們，是否只能提醒觀眾：「現代化」作爲歷史的必然，定要犧牲過去美好的事物，面對不得不然的失落，我們只能哀悼而無能有所作爲？

## 結論：弄堂記憶與「家」的情感政治

從一九三七年夏衍的《上海屋簷下》到二〇一〇年的《大哥》，我們明白看出這個「上海小市民戲劇」傳統的變與不變。《大哥》繼承了《上海屋簷下》把日常生活美學化的策略，也在舞台上創造了典型的弄堂環境，一樣把日常生活裡的諸種視聽元素細節搬上舞台，創造「在觀眾面前生活」[78]似眞又假的幻覺，舞台成了生活的重影，而重影經過藝術手法的打造反過來映照出生活裡原本不見的眞相，虛實眞假在舞台上下辯證，迫使觀眾審視生活的本質。如果《上海屋簷下》呈現的是一個空間裡生活狀態的多聲複調，《大哥》呈現的是單一家庭生活狀態在時間軸上的質變，然而就以「情感動能」讓藝術成爲政治行動來說，《大

[78] 這是作家李健吾用來評價《上海屋簷下》的話，筆者覺得也適用於《大哥》。李健吾：〈談《上海屋簷下》——與友人書〉，載於1957年1月26日《人民日報》。引自周佳：《都市感知與空間實踐：夏衍及中國現代影劇人的文化上海》（上海：華東師範大學博士論文，2016年），頁78-79。

臺灣大學學術期刊資料庫

哥》與《上海屋簷下》有一樣的做法，但是卻採取了完全不同的方向。

《上海屋簷下》堆疊單一時間點上的衆生百態，以情緒疊加創造一種生存臨界的急迫性，疾呼革命之必要，夏衍以「苦大愁深」（resentment）把弄堂生活描繪成黑暗之所，那樣的「家」雖然依舊有著喜劇時刻的歡聲笑語，但是其悲劇性的壓迫，讓舞台成爲日常生活的照妖鏡，折射出日常生活底下不可忍受的矛盾，最後寄寓政治訴求，在劇末置入了「看向未來」的時間維度，以馬克思唯物史觀的「歷史必然性」召喚革命的來臨，於是在《上海屋簷下》舞台上開展了一條虛擬的時間軸，導向一個未來的歷史地表，上面浮現著一座嶄新的弄堂，寄託著上海人對「家」的渴望，在那烏托邦地平線的遠處浮現著新的歷史主體。

《大哥》回首改革開放三十年，創造了新時代典型弄堂環境裡的典型小市民，但是時間的維度卻是「看向過去」，通過母親的逝世與弄堂的消失，傳遞出典型家庭通俗劇濃濃的「失落感傷」（melancholic loss）情感。[79]「歷史必然性」在這裡似乎被改寫，在殘酷地摧毀之後，不再具有引領觀衆向前展望的能力，對於歷史前進的力量《大哥》似乎疑慮多於肯定。戲透過大哥牛培華的腳色，哀悼逝去的美好過往，蒼涼地感嘆，市場經濟的確讓大家富裕了，但是經濟結構改變地貌的同時，也改變了人心，過去那種溫潤樸實的人情消失了，急於謀利的掠取式個人主義成了新時代常態，所以《大哥》美學化日常生活，最後讓舞台成爲鏡花水月的空象，在綿綿不絕的感傷裡憑弔過往，面對未來已無開創能力？筆者認爲這「失落感傷」情緒雖然註腳了國際「左翼憂鬱」的現象，但是如果我們進一步仔細分析牛培華人物的設定以及結局的安排，我們會得出《大哥》超越國際左翼哀悼政治的讀法。

牛培華並非只是簡單的哀悼之物，他與消失的弄堂雖然互爲表裡，但是他的肉身存在最後超越弄堂意象，成爲劇末依然挺立的歷史主體，在歷史的廢墟裡，他不只憑弔，而是成爲積極動員家人，讓家人在隱去的弄堂前象徵性團員的催動性能量。牛培華表面上看似只是時代巨輪下受害的小市民，但是卻深藏著一種堅定的創造力，在《大哥》劇中他成了歷史洪流裡的中流砥柱。改革開放改變了一家人的心，成爲精緻的利己主義者，而在這變化當中，唯有牛培華初衷不變，憑著自我犧牲的原則也不要讓家人因爲經濟利益的算計而離散，新的市場邏輯終究帶來了里弄房的動遷，物質性的家在最後一幕隨著里弄房的隱去而消失，但是牛

[79] 感謝其中一位匿名審查人指出應該多關注《大哥》一劇中的情感展現。

臺灣大學學術期刊資料庫

培華卻以血肉之身延續了家庭情感命脈，走到了已經改建成公園的舊址上，流連不肯離去，那是時代輾壓下，人的精神超越歷史物質力量的時刻。如同編劇洪靖惠所說：

> 大哥在我的眼裡是我的父輩，他們很普通，在上海街頭你隨時能撞見這樣的人，他們騎自行車，前面的車兜裡放的是妻兒要的衣物吃食，後面的椅架上擱著小家庭需要的物品，他們再平凡不過，再尋常不過，但就是這樣的男人，撐起了上海一個個家庭。我熟悉這樣的人群，感佩于他們平凡中的不平凡，我始終堅信大哥是個有魅力的人，這是我們的父輩留給我們最大的印象，這一定是有力量的。[80]

《大哥》美學化日常生活最後把政治行動轉化爲倫理訴求，以中國傳統「大團圓」的倫理寄寓創作團隊對新時代政治經濟強勢邏輯的抵抗與超越。導演王筱頓說：「我們不怕把爭搶房子、兄弟反目等情節搬上舞台，因爲凡是多子女家庭幾乎都有這樣的情況存在，我們直面它、正視它，是爲了呼喚友愛、呼喚親情。如果親情土崩瓦解了，被褻瀆了，這個社會將是多麼可怕。」[81]這是《大哥》以通俗家庭劇的倫理情感超越國際「左派憂鬱」之處，[82]安佐．塔沃所告訴我們：

> 因爲烏托邦已然終結，成功的哀悼意味著對敵人的認同：失去的社會主義被全然接受的資本主義所取代。如果一個社會主義的另類選項全然不存在，對眞正社會主義的全盤拒絕，最後就是幻想破滅，然後全面接受市場資本主義、新自由主義的結果。[83]

牛培華雖然逐漸衰老但是到了最後他並沒有離去，在舊址上的他磐石一般穩坐，在時代的廢墟上與家人「團圓」。作爲上海現代性的文化符碼，上海弄堂建築此刻已經歷經百年風霜，在紅色激情歲月它曾經隨著官方政策隱沒而去，改革開放以後，新時代市場經濟推動「都會現代性」（urban modernity），牽動老上海文化記憶，弄堂因此再度進入人們的視野，這時弄堂已經成爲上海人對「家」的想像符號，其歷史價值隱含著情感寄託，然而也因爲新時代歷史發展的必然之力，弄堂最後被市場經濟謀利原則推倒，不過在《大哥》的最後，牛培華成了弄堂記憶的肉身，成爲「家」的時代寄託，進而抵抗新時代全球資本主義的強勢邏輯。

---

80 王紅軍：〈《大哥》：一代上海人的"家長里短"〉。

81 同前註。

82 感謝其中一位匿名審查人指出，國際左翼的憂鬱情感在中國應該有不同的在地情形。

83 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

最後在廢墟裡的意外團圓，從劇情邏輯上來說難免不合情理，但是卻象徵性地寄寓了一個願望，一個在殘缺現實裡升起的美好想像，那是拒絕告別的流連姿態。連續政治動員的左翼革命歷程，隨著改革開放新時代的來臨，已經正式宣稱必須被「撥亂反正」。[84]觀眾知道像牛培華這樣的時代人物終究要退出歷史舞台，但是戲劇舞台以藝術手法留住了他，永恆化一個家庭團圓的願望，牛培華道成肉身，其情感動能溢出里弄作爲文化符號的價值，其倫理品質回應此刻上海百年現代性進程的滄桑，他的在場拒絕讓哀悼完成，讓時代全然謝幕，以此延續社會主義革命的記憶與烏托邦的訴求。這是《大哥》美學化日常生活後提出的倫理情感策略與抵抗訴求，以傳統「大團圓」的人情倫理願望，試圖在「歷史終結」[85]的後冷戰時代，於左右政治光譜之外，找到展望未來的新可能性。

84 這樣對革命歷史的矛盾態度與中共官方的論述若合符節，在改革放四十年的官方文章裡，把「改革開放」論述成了接續社會主義革命的歷史進程，雖然現下創造出了資源分配不均以及階級矛盾出現的問題，「改革開放」必須持續進行，那是共產黨人對自己的不斷革命，實現未來社會主義理想的改革過程，而文革時期的極左運動則被否認批判。請見胡偉：〈改革開放爲什麼是“第二次革命”〉，《解放日報》第9版（2018年9月4日）；孫業禮：〈改革開放必須堅持以自我革命推進社會革命〉，《當代兵團》2018年第13期，頁23-24；王曉麗、王俊飛：〈改革開放40年來關於革命文化概念、價值、發展的研究〉，《湖北社會科學》2018年第7期，頁19-24。

85 這邊指的是一九八〇年代末，一九九〇年代初隨著共產陣營的瓦解，認爲自由派資本主義制度自此將是人類社會的唯一選項，歷史進程終結的看法甚囂塵上，其中以日裔美人歷史學者佛朗西斯．福山的書爲代表。Fukuyama, Francis, *The End of History and The Last Man* (New York: The Free Press, 1992).

臺灣大學學術期刊資料庫

# 弄堂做為「家」的符號：從《上海屋簷下》到《大哥》談上海小市民戲劇的流變

許仁豪

國立中山大學劇場藝術學系助理教授

本文以「弄堂建築」在當代「老上海鄉愁情感結構」浮現，成爲上海人對「家」的想像符號爲討論起點，論述夏衍《上海屋簷下》（1937）左翼戲劇留下的傳統如何複雜化三〇年代上海「文化鄉愁」的現象。文章首先討論《上海屋簷下》描寫上海小市民弄堂日常生活群像的傳統：對日常生活的美學化以及政治化。這傳統到了新時期有無傳承，如何演變？接著透過代表性文本《大哥》（2010）的深入討論，文章最後分析這傳統在變與不變之間，於新時代傳遞出什麼樣的歷史思維？

本文認爲《上海屋簷下》揭露了租界「現代性」歷史進程下造成的「非人」處境，以日常生活美學化爲途徑，讓舞台上人物「當著觀眾生活」，把日常生活的庸俗瑣碎匯集成一股藝術情感之流，試圖讓當時的觀眾超脫日常生活的囹圄。夏衍的情節鋪陳採用多點複線交織穿插，構造出一幅日常生活群象，最後又彙整成一條行動線，讓全劇在英雄殞落的悲劇下沉氛圍當中緩緩上揚，所有人物在逆境中持續掙扎，導向革命的期望，提升至一個光明的結局，以此展現馬克思史觀的歷史必然性，一方面批判現代性進程的摧毀性發展，一方面擁抱持續的進步，寄望未來，呼喚在彼處地平線浮現的新歷史主體。

《大哥》繼承了《上海屋簷下》的美學策略，卻展現出非常不同的政治意涵。戲劇以牛培華一家的親情倫理劇，從改革開放前後開始，探索進入新的市場經濟以後，新一輪的「現代性」進程如何影響弄堂裡的人文地理。在《大哥》的最後，牛培華成了弄堂記憶的肉身，成爲「家」的時代寄託，進而抵抗新時代全

臺灣大學學術期刊資料庫

球資本主義的強勢邏輯。最後在廢墟裡的團圓，象徵性地寄寓了一個願望，牛培華以情感動能與倫理品質回應此刻上海百年現代性進程的滄桑，延續社會主義革命的記憶與烏托邦的訴求。這是《大哥》美學化日常生活後提出的倫理情感策略與抵抗訴求，以傳統「大團圓」的人情倫理願望，試圖在「歷史終結」的後冷戰時代，於左右政治光譜之外，找到展望未來的新可能性。

關鍵字：夏衍　上海屋簷下　大哥　現代性批判　左翼戲劇

臺灣大學學術期刊資料庫

# *Nongtang* as Tropes of Home: On the Changing Representations of Shanghai Petty Urbanites in *Under the Eaves of Shanghai* and *Big Brother*

Jen-hao HSU

Assistant Professor, Department of Theatre Arts, National Sun Yat-sen University

*Nongtang* (traditional Shanghai alleyway house) emerges from the contemporary "structure of feelings of old Shanghai nostalgia" as tropes of home. Taking this as the point of departure, this paper discusses how the leftist legacy of Xia Yan's *Under the Eaves of Shanghai* (1937) complicates this phenomenon of cultural nostalgia. First, this paper focuses on the realistic representations of the lives of petty urbanites in 1930s' Shanghai in the play, lying bare how *Under the Eaves of Shanghai* achieves its leftist traditions by aestheticizing and politicizing everyday life. How have these traditions been inherited or changed since the 1980s when the open door policy heralded in a new era? Then, with an in-depth analysis of *Big Brother* (2010), a representative text, this paper eventually seeks to find out the similarities and differences between these two plays and further intends to demonstrate how they reflect changing historical consciousness with the advent of a new era.

This paper argues that *Under the Eaves of Shanghai* reveals the dehumanizing historical circumstances in Shanghai's passages into modernity in the 1930s. By way of the aestheticization of everyday life, the play sublimates the triviality of everyday life, transforming it into an affective force of art, and further transcending the banality of everyday routines. Xia Yan creates a play structure constituted by the interweaving of multiple plot lines, producing a tapestry of the living scenarios of the petty urbanites; nevertheless, the plot lines eventually converge into a dominant one, leading the characters to rise up from an atmosphere of tragic downfall and spring to a revolutionary exaltation. Through this, Xia Yan presents his view of Marxist historicism, one the one hand, critiquing the destructive forces of modernization; on the other, in embracing revolutionary progress, he beacons the new historical subject who is emerging from a new horizon.

*Big Brother* inherits the aesthetic strategies of *Under the Eaves of Shanghai* but presents a distinctly different political view. By telling the melodramatic story of the Niu family, this play intends to explore how the new wave of modernization has changed the human geography of Shanghai since the open door policy. In the end of the

臺灣大學學術期刊資料庫

play, the main character Niu Peihua becomes the embodiment of *Nongtang* memory, carrying on the symbolic function of this architectural style when the real building is destined to be destroyed due to the law of profit of the new globalized market system. Niu enables a final reunion upon the ruins of home, symbolically registering a wish to maintain the memories of socialist revolutions and Utopian longings. This is how *Big Brother* responds to the ongoing ravaging forces of Shanghai's historical necessity towards modernity; with the affective power of ethical demands, *Big Brother* continues the political resistance in *Under the Eaves of Shanghai*; nonetheless, by reintroducing the Chinese tradition of "da tuanyuan (literally meaning grand reunion)," it also aims, beyond the spectrum of leftist to rightist politics, to look for new future prospects in the post-Cold War era when the "End of History" is celebrated.

**Keywords:** Xia Yan　*Under the Eaves of Shanghai*　*Big Brother*
Critique of Modernity　leftist drama

臺灣大學學術期刊資料庫

# 徵引書目

丁羅男：《上海話劇百年史述》，桂林：廣西師範大學出版社，2008年。

王紅軍：〈《大哥》：一代上海人的“家長里短”〉，《大衆日報》，2013年5月3日。http://sd.dzwww.com/sdnews/201305/t20130503_8321632.htm，讀取日期2018年10月5日。

王曉麗、王俊飛：〈改革開放40年來關於革命文化概念、價值、發展的研究〉，《湖北社會科學》2018年第7期，頁19-24。

江旅：〈上海生活：上海屋簷下〉，收入吳健熙、田一平編：《上海生活1937-1941（老上海期刊經典）》，上海：上海社會科學院出版社，2006年。

白吉爾著，王菊、趙念國譯：《上海史：走向現代之路》，上海：上海社科學院出版社，2004年。

李立亨：《安福路288號：發現上海話劇藝術中心》，上海：上海錦繡文章出版社，2016年。

李丹：〈1939至1957：從演出和接受情況來看《上海屋簷下》〉，《綏化學院學報》30卷3期，2010年6月，頁94-96。

李彥伯：《上海里弄街區的價值》，上海：同濟大學出版社，2014年。

李夢：〈小澤征爾的中國情結〉，《大公網》，2015年9月10日。http://news.takungpao.com.hk/paper/q/2015/0910/3157754.html，讀取日期2018年11月2日。

忻平：《從上海發現歷史—現代化進程中的上海人及其社會生活1927-1937》，上海：上海大學出版社，2009年。

洪鎌德：《馬克思與時代批判》，臺北：五南圖書出版公司，2018年。

周佳：《都市感知與空間實踐：夏衍及中國現代影劇人的文化上海》，上海：華東師範大學博士論文，2016年。

吳曉樵：〈《炭坑夫》的作者路．密爾頓夫人與中國左聯〉，《博覽群書》2007年第8期，頁105-106。

胡偉：〈改革開放爲什麼是“第二次革命”〉，《解放日報》第9版，2018年9月4日。

夏衍：〈談《上海屋簷下》的創作〉，《夏衍論創作》，上海：上海文藝出版社，1982年。

__：〈《上海屋簷下》自序〉，《夏衍論創作》，上海：上海文藝出版社，1982年。

__：〈上海屋簷下〉，《中華戲劇百年精選上》，北京：人民文學出版社，2005年。

__：《懶尋舊夢錄（增訂本）》，北京：中華書局，2016年。

許仁豪：〈老上海鄉愁情感結構：談上海話劇藝術中心對小說《長恨歌》的改編〉，《戲劇研究》第22期，2018年7月，頁129-134。

陳正書：〈中西文化的碰撞、認同與排拒〉，收入張仲禮主編：《近代上海城市研究（1840-1949）》，上海：上海人民出版社，2014年。

曹樹鈞：《“劇聯”及左翼戲劇運動》，上海：上海人民出版社，2014年。

孫業禮：〈改革開放必須堅持以自我革命推進社會革命〉，《當代兵團》2018年第13期，頁23-24。

臺灣大學學術期刊資料庫

郭奇正：〈城市危機與國家干預──上海公共租界集合住宅委員會設立的社會意義初探〉，《都市與計畫》37卷2期，2010年6月，頁233-262。

張進、張慧敏：〈都市空間中的日常生活與抵抗實踐──對《上海屋簷下》的日常生活內涵再解讀〉，《都市文化研究》2013年1期，頁239-248。

張偉群：《上海弄堂元氣》，上海：上海人民出版社，2007年。

葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：一九三〇年代左翼劇運、劇人在上海》，北京：北京大學出版社，2008年。

蔣興立：《左翼上海──三〇年代左翼都市小說論》，臺北：威秀資訊科技公司，2012年。

Barnett, Robert W. “Starvation, Boom and Blockage in Shanghai.” *Far Eastern Survey* 9.9 (April, 1940): 97-103.

Bilgrami, Akeel. “Capitalism, Liberalism and the Claims of Historical Necessity.” *Social Scientist* 44.1/2 (January-February, 2016): 17-38.

Brown, Wendy. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

_____. “Resisting Left Melancholy.” *Boundary 2* 26.3 (Autumn, 1999): 19-27.

Engels, Friedrich. “Letter to Minna Kautsky, November 26, 1885.” *A Selection of Writings: Marx & Engels On Literature & Art*. Edited by Lee Baxandall & Stefan Morawski. St. Louis and Milwaukee: Telos Press, 1973.

Fukuyama, Francis. *The End of History and The Last Man*. New York: The Free Press, 1992.

Hanwell, Norman D. “Shanghai’s Worst Crisis.” *Far Eastern Survey* 15 (July, 1938): 167-176.

Lefebvre, Henri. *Everyday Life in the Modern World*. Translated by Sacha Rabinovitch. New Brunswick: Transaction Publishers, 1968.

Lu, Hanchao. *Beyond the Neon Lights*: *Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*. Berkeley: University of California Press, 1999.

_____. “Nostalgia for the Future: The Resurgence of Alienated Culture in China.” *Pacific Affairs* 75.2 (Summer 2002): 169-186.

Morawski, Stefan. “Introduction.” *A Selection of Writings: Marx & Engels On Literature & Art*. Edited by Lee Baxandall & Stefan Morawski. St. Louis and Milwaukee: Telos Press, 1973.

Sheen, Lena. “Sensual, but No Clue of Politics: Shanghai’s Longtang Houses.” *Aspects of Urbanization in China: Shanghai, Hong Kong, Guangzhou.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

Traverso, Enzo. *Left-Wing Melancholia: Marxism, History and Memory*. New York: Columbia University Press, 2016.

Wang, Ban. *Illuminations from the Past: Trauma, Memory and History in Modern China*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Zhang, Xudong. “Shanghai Image: Critical Iconography, Minor Literature, and the Un-Masking of a Modern Chinese Mythology.” *New Literary History* 33 (2002): 137-169.

臺灣大學學術期刊資料庫