

## 傳奇文本和都市隱喻

### ——從張愛玲〈沉香屑——第一爐香〉談起

◎ 陸雪琴

對新歷史主義批評家為什麼那樣偏愛文藝復興研究，吉恩·霍華德如此分析：「問題的答案一定程度上在於，在眼下這個歷史時刻，文藝復興文化的分析竟令人不可思議地能被用來說明二十世紀末文化所關心的問題。」<sup>1</sup>相對於中國二十世紀末社會轉型期文化的複雜狀態，具有多種歷史發展可能的四十年代是一個很好的參照。四十年代的中國至少並存著三種文化形態：民族主義革命文化、五四啟蒙主義文化和都市資本主義商業文化。四十年代因此成為民族主義革命文化佔據主流並成為唯一形態的過渡時期。二十世紀八、九十年代的中國文化漸漸由單一走向多元，於是歷史出現了奇妙的「重複」。四十年代在上海一夜成名的張愛玲在半個世紀後又一次紅遍大陸，出現各界爭相捧讀張愛玲的盛況。九十年代以來出版的張愛玲的著作達二、三十種之多，安徽文藝出版社1992年出版的四卷本《張愛玲文集》到1996年已印刷8次。甚至有不少論者認為從大陸作家蘇童、葉兆言、王安憶、須蘭等人的某些作品中嗅到了張愛玲的氣息。九十年代以來關於張愛玲的解讀可謂層出不窮，但作為一個類似於沈從文、錢鍾書、徐訏、無名氏等人而被補入大陸現代文學史的新文學作家，她的「傳奇」文本仍有被言說的可能和必要。

#### 一 傳奇開篇

〈沉香屑——第一爐香〉發表於1943年4月，是張愛玲除去早年習作而外的人生第一個開篇，是她在上海文壇的第一個亮相，這個原初的文本比之她的成名作〈傾城之戀〉和代表作〈金鎖記〉似乎更富有意義。

請您尋出家傳的黴綠斑斕的銅香爐，點上一爐沉香屑，聽我說一支戰前香港的故事。您這一爐沉香屑點完了，我的故事也該完了。（〈第一爐香〉）

這是傳奇的開場。張愛玲後來將自己的小說集命名為《傳奇》，顯示了她對自己的敘事有著相當的自覺。這個命名除了讓人聯想到中國的舊小說，還有西文romance一詞，西方中世紀的傳奇，以及跟這個詞源有關的浪漫風格和19世紀相對於啟蒙理性而產生的浪漫主義。「浪漫主義乃是一種情緒，它其實複雜地而且始終多少模糊地反映出籠罩著過渡時代社會的一切感覺和情緒的色彩……」<sup>2</sup>在過渡時代的感覺和情緒這一點上，張愛玲與浪漫主義有了某種聯繫。對於張愛玲，她感覺中的四十年代是蒼涼的，充滿了「惘惘的威脅」，這種「惘惘的威脅」直接來源於她在香港對戰爭的親身體驗，也來源於二十多年來人生經歷和生存環境所造就的她的人生觀和歷史意識。這種感覺有兩個層面。一是外在的社會層面，戰爭以及戰爭可

能帶來的政權更替和社會制度的變革等等，時代「已經在破壞中，還有更大的破壞要來」。<sup>3</sup>所謂破壞，應該是相對於一個既成的社會形態而言，對當時大多數普通民眾來說，這個既成的社會形態是國民政府，那麼這裏「更大的破壞」當是隱隱指向了解放區。茅盾〈子夜〉曾描寫三十年代的上海有產階級對「共匪」的恐慌，到抗戰中後期，紅色力量已更為強大。〈第一爐香〉開頭描寫梁宅草坪的一角，栽了一棵小小的杜鵑花，誰知星星之火，可以燎原，牆外滿山轟轟烈烈開著野杜鵑，「灼灼的紅色，一路摧枯拉朽燒下山坡子去了」，這不妨看作是時代氛圍的隱喻。作者的視域僅限於梁宅，她對牆外的世界保持著一種疏離的態度，可是其間有面對時代巨輪的隱隱的不安。另一層面是感性的心理層面，張愛玲是一個堅定的個人主義者，她對集體的聲音始終抱有反感。她曾寫道：「大規模的交響樂自然又不同，那是浩浩蕩蕩五四運動一般地沖了來，把每一個人的聲音都變了它的聲音，前後左右呼嘯喊嘯的都是自己的聲音，人一開口就震驚於自己的聲音的深宏遠大；又像在初睡醒的時候聽見人向你說話，不大知道是自己說的還是人家說的，感到模糊的恐怖。」<sup>4</sup>張愛玲對啟蒙的聲音已頗不以為然，何況是對四十年代那種壓倒啟蒙的救亡的聲音，她明確說過不打算嘗試「時代的紀念碑」那樣的作品。因為認為現實和歷史是「混沌」、「偶然」和「零星」的，那種進化的完整意義的歷史觀在她看來不免如小說一樣是一種虛構，反倒是她的那些抓住「人生安穩的一面」，以世俗人生打底的小說才更真實地再現了民間的生存景觀。<sup>5</sup>應該說，心理層面的感覺對張愛玲是更為根本的動因，她在1949年新政權成立時仍舊留在大陸，說明她還抱著試試看的態度，可是她終究與鋪天蓋地而來的集體主義的聲音格格不入，于1952年永遠離開了大陸。由此來看，1990年前後大陸的「張熱」似乎昭示著一個個體化和世俗化時代的來臨，張的敘事仿佛是二十世紀九十年代大陸個體化寫作的先聲。

這裏不單是色彩的強烈對照給予觀者一種眩暈的不真實的感覺——處處都是對照；各種不調和的地方背景，時代氣氛，全是硬生生地給攙揉在一起，造成一種奇幻的境界。

山腰裏這座白房子是流線型的，幾何圖案式的構造，類似最摩登的電影院。然而屋頂上卻蓋了一層仿古的碧色琉璃瓦。……支著巍峨的兩三丈高一排白石圓柱，那卻是美國南部早期建築的遺風。……裏面是立體化的西式佈置，但是也有幾件雅俗共賞的中國擺設……

葛薇龍在玻璃門裏瞥見她自己的影子——她自身也是殖民地所特有的東方色彩的一部分……（〈第一爐香〉）

這是故事發生的背景，凸現的是一種所謂的「異國情調」。在這一點上，張的傳奇敘事又一次與浪漫主義有了某種聯繫，因為浪漫主義最初的特徵便是異國情調。「當一個文明而有文化的民族發現了在它看來是光怪陸離而令人驚歎的另一種文明和文化時，它立刻就得到一種浪漫的印象，它所受到的影響彷彿是從彩色鏡裏所看到的旖旎風光。」<sup>6</sup>張愛玲所喜歡的英國作家毛姆正是以其作品中瀰漫著濃郁的異域情調而著稱。有論者認為香港相對上海而言是一個奇域，具有中西混雜的異國情調。<sup>7</sup>可是三十年代的海派作家張若谷寫有一冊小品文字，題名便是「異國情調」，他在序言中聲稱：「我們凡是住在位居世界第六大會的上海，就可以自由享受到一切異國情調的生活。」<sup>8</sup>可見上海不需要從香港去尋找異國情調。同時，張愛玲對香港殖民色彩濃厚的異國情調是充滿嘲諷的：「這裏的中國，是西方人心中的中國，荒誕、精巧、滑稽」，有著不調和的背景，尤其是梁宅的園會，雖然一派英國作風，草地上卻「遍植五尺來高福字大燈籠，黃昏時點上了火，影影綽綽的，正像好萊塢拍攝《清宮秘史》時不可少的道具。」（〈第一爐香〉）這裏體現了張愛玲在面對西方文化時的「身份」自

覺。在她的視域中，始終有一個「他者」存在，這個他者面目模糊，既是炎櫻所畫《傳奇》封面裏相對於傳統的現代人，<sup>9</sup>也是相對於古老中國的西方。她嘗試用西方人的眼光來看中國文化，目的是「有了驚訝與眩異，才有明瞭，才有靠得住的愛」。<sup>10</sup>因此張愛玲用半新不舊的語言、色彩分明的塗抹、層出不窮的意象和參差對照的背景所努力營造的其實是她心目中真正的中國情調，不僅僅有外在的風物，更有內裏的人情，為此，她甚至努力從歷史的記憶中去尋找半新舊的中國，如三十年前的上海（〈金鎖記〉），包括「沈香屑」本身也是一種古典的中國意象。這是她嘲諷那種淺薄的異國情調（殖民地的東方色彩）的原因。也因為有「他者」視角的存在，張愛玲傳奇的敘述角度是多層次的，來回轉換的。如〈第一爐香〉中先是敘述者觀照薇龍，又一轉而為薇龍觀照梁宅，而當她的目光觸及玻璃門中的自己，又有一段類似第三者反觀薇龍的敘述角度的不斷置換。同時，張愛玲的傳奇還可視作與三、四十年代之交出現在上海的以徐訏、無名氏為代表的「新浪漫派」小說的無言的對話。「新浪漫派」小說以異域情調、傳奇色彩、大膽的想象和充沛的感情滿足著當時上海普通市民愛好傳奇的口味，而張愛玲則對傳奇做出了自己的闡釋。她的傳奇在寫法上更接近於中國的明清小說，裏面也許有人生的種種悲歡離合，可是演繹這些故事的永遠是日常生活中那些再普通不過的人。

## 二、殖民化大都市的文化隱喻

第三世界的本文，甚至那些看起來好像是關於個人和利比多趨力的本文，總是以民族寓言的形式來投射一種政治：關於個人命運的故事包含著第三世界的大眾文化和社會受到衝擊的寓言。<sup>11</sup>

〈第一爐香〉中薇龍的不歸路總是與香港和上海所走過的殖民化的發展道路暗相吻合。張愛玲「為上海人寫了一本香港傳奇」，<sup>12</sup>單為上海人寫香港，是因為上海人對香港的生存處境更能感同身受，這兩個城市具有相似的殖民化大都市的文化身份，某種程度上，香港是上海一種更為徹底的形態。而在張愛玲的心裏，上海還有「一種奇異的智慧」打底，也許不很健康，卻是屬於中國文化自身的東西，是明清以來都市民間社會所積澱的生存智慧，這是香港所缺少的。因此更多的時候，香港是舞臺，上演的卻是上海人的故事。

〈第一爐香〉的結尾，描寫了一個十三、四歲的中國妓女在兩個英國水兵的夾持下離去的場面。這是女主人公角色人格的隱喻，也可以視作香港和上海被殖民的文化身份的隱喻。應該注意的是薇龍的這句話：「她們是不得已，我是自願的！」在最開始的時候，香港的被殖民的確是不得已，而上海的殖民化卻帶有某種自發性。我們可以追問一下薇龍為什麼要選擇這樣一條不歸路，她為什麼一定要選擇喬琪作為自己的婚偶。如果說她與喬琪的初夜是因為情欲，可是之後她仍然可以選擇一個有錢但不合意，或合意但不有錢的人結婚，喬琪之前有盧兆麟，之後為什麼不能有別人，香港也畢竟不是內地；而且她也可以回上海結婚。無論怎樣來看，與喬琪結婚都是一種最淪落的選擇，可是薇龍卻不計任何代價地要把這樣一個婚姻作為自己一生的歸宿。答案也許是愛：薇龍一開始就被喬琪所吸引，經他那雙綠眼睛一看，「整個的自己全潑出來了」，此後，薇龍在心裏固執而自卑地愛著喬琪，「她自處這麼卑下，她很容易地就滿足了」。體現在文本中的這種女性對男性不可理喻的臣服，與其說是個人之愛，不如看作是一種文化對另一種文化的接受、歸附和趨同。喬琪說英文，接受的是外國式的教育，他本人其實代表著殖民地上層社會的生活方式，而這樣的生活方式背後正是整個資本主義文化。作為一個後發現代國家，只要她開始走上現代化的道路，其子民總是對先

在的資本主義的政治、經濟制度有著天然的價值認同，並有可能對自己的文化失去信心，同時對代表著民主、自由和平等的資本主義文化有著一種趨近心理。晚清以來，中國人從器物層對西方科學技術的接受發展到制度層的變法維新和改革，再到意識層的文化上的反傳統和學習西方文化的思潮，體現的正是這樣一種狀況。而那樣一種西方現代化的途徑，由於種種特殊的原因，只在上海才格外得到生長和發育，並開出絢爛之花。

應該說，對於都市資本主義商業文化，張愛玲也有認同的一面。金錢帶來了人身自由，職業寫作的可能使她成為一個自給自足的女性，這是相對於傳統文化的新的收穫。她也非常喜歡電影這類商業文化的產物，並在寫作中對電影手法有所化用，電影也影響了她的色彩感。

〈第一爐香〉中有許多關於環境的物象化的描寫：

太陽已經偏了西，山背後大紅大紫，金綠交錯，熱鬧非凡，倒像雪茄煙盒蓋上的商標畫。（香港山頭的背景）

梁家那白房子黏黏地融化在白霧裏，只看見綠玻璃窗裏晃動著燈光，綠幽幽地，一方一方，像薄荷酒裏的冰塊。

天完全黑了，整個的世界像一張灰色的聖誕卡片，一切都是隱隱綽綽的……

雪茄煙、商標畫、薄荷酒和聖誕卡片等物象，在在都是西方資本主義文化的表徵，張愛玲本人也毫不諱言她是一個物質主義者。

但是，文化認同是非常複雜的問題。薇龍的自願，有一個追求道德意義的傳統文化意識形態被追求物質消費的殖民化資本主義商業文化的意識形態所顛覆的過程，這其實也是上海這個城市走向現代化的過程，這一過程不乏曲折。薇龍由女學生淪落為交際花經歷了三個階段：最開始，「一個極普通的上海女孩子」葛薇龍第一次領略香港山頭華貴的住宅區，覺得那巍巍的白房子很有點像古代的皇陵，她仿佛是《聊齋》裏的書生遇見了鬼，這是主導文化對他異因素的抑制；葛薇龍初入梁宅，先是忽然間看不慣自家粗做的陳媽，然後好奇地試穿臥室衣櫥裏金翠輝煌的衣服，並預感到日後的角色命運而有所省悟，卻終於抵擋不住歌舞聲色的誘惑而決定「看看也好」，這裏既有他異因素對主導文化的顛覆，也有主導文化對他異因素的抑制；最後薇龍面對了真正的抉擇，金剛石鐲子如同黃金的枷鎖，預示著主人公物化命運的開始，唯一的方法是逃離，可是「三個月的功夫，她對於這裏的生活已經上了癮了」，到這兒可以說，薇龍對於未來的選擇已經塵埃落定，她後來發現喬琪本質後的想要回上海（類似於回歸傳統文化），不過是一次力不從心的掙扎，她的生病仿佛是有意的延宕，「一半是自願的，也許她下意識地不肯回去」。這就是薇龍的選擇，雖然喬琪坦言「我不能答應結婚，我不能答應愛，我只能答應你快樂」，她還是選擇了他。結婚和愛在傳統文化中是穩定和永恆的代名詞，屬於終極價值一類的東西，可是一旦進入商業文化的情境，這一切都消解了。而薇龍對愛情無望又無悔的追求，似可看作主導文化隱忍的堅持。

文化畢竟是一種根深蒂固的東西。半個世紀以後，臺灣作家施叔青旅居香港，完成了長篇巨著「香港三部曲」。在第三部小說《寂寞雲園》中，作者描寫了貴族出生的銀行高層經理、英國人西恩·修洛與三部曲的主人公、妓女出生的中國女人黃得雲之間一場糾纏不休的戀愛。西恩·修洛對黃得雲一見傾心，從此不顧年齡、種族、身份和地域阻隔，無怨無悔地愛著他心中的蝴蝶，可他在風情無限的黃得雲面前卻是一個欲舉不能的性無能者。作者以此來與第一部小說《她名叫蝴蝶》中潔淨局幫辦、英國人亞當·史密斯與黃得雲的關係相對照。在第一部小說中，黃得雲任由亞當·史密斯蹂躪的那具柔若無骨、潔白如霜的娼婦的身軀成

為開埠之初被殖民的香港的象徵。這種由性的象徵所體現的對殖民的顛覆成為關於香港的新的歷史言說。時光流轉，「香港三部曲」或可看作當初「被迫的」香港在走上殖民化的道路後一種身份的自覺和文化的再認同。回到張愛玲，去美國定居的她後來專心於《紅樓夢》的考證研究，最後在公寓裏閉門獨居，如同一個美國文化的異鄉人，那樣的絕決。她的寂寂無聲的死也成為她一生中最後一個荒涼的手勢。通過這些，我們也許可以看到張愛玲對她心目中真正的中國文化所持有的態度。

最後，在〈第一爐香〉中，一切繁華和熱鬧都擋不住那「無邊的荒涼」和「無邊的恐怖」，張愛玲似乎預見了上海這個城市在未來的命運，這個殖民化大都市的色彩無論如何與周圍的時代氛圍是那樣的犯沖。這應該是出於一個天才作家的敏感。並且，刺激性的享樂終究是淺，人類在物化的道路上到底能走多遠？

張愛玲的作品在四十年代一出現，就引起了眾多的關注，既有傾向進步的文壇前輩的欣賞和愛護（如鄭振鐸、傅雷、柯靈等），也有背景不甚乾淨的報章雜誌的吹捧和鼓掌。<sup>13</sup>此後，她的作品在海內外的華人世界一直是眾人爭說的物件，在各種演繹中，她本人也成為一個傳奇文本。張愛玲其人其文，將不斷作為文本參與到我們對於歷史的闡釋之中。

#### 註釋

- 1 [美] 霍華德：〈文藝復興研究中的新歷史主義〉，「世界文論編輯委員會」編《文藝學和新歷史主義》，社會科學文獻出版社1993年3月版，90頁。
- 2 [蘇俄] 高爾基：《俄國文學史》，上海譯文出版社1979年9月版，70頁。
- 3 張愛玲：〈傳奇〉再版序，《張愛玲文集》第四卷，安徽文藝出版社1992年7月版，135頁。
- 4 張愛玲：〈談音樂〉，《張愛玲文集》第四卷，同上，164頁。
- 5 張愛玲：〈燼餘錄〉、〈自己的文章〉，《張愛玲文集》第四卷，同上，53、174頁。
- 6 [丹麥] 勃蘭兌斯：《十九世紀文學主流》第五分冊，人民文學出版社1997年版，26頁。
- 7 孟悅：〈中國文學‘現代性’與張愛玲〉，王曉明主編《批評空間的開創》，東方出版中心1998年7月版，350頁。
- 8 參見許道明《海派文學論》，復旦大學出版社1999年3月版，37頁。
- 9 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，《張愛玲文集》第四卷，同上，259頁。
- 10 張愛玲：〈洋人看京戲及其他〉，《張愛玲文集》第四卷，同上，21頁。
- 11 [美] 弗雷德里克·詹姆森〈處於跨國資本主義時代中的第三世界文學〉，張京媛主編《新歷史主義與文學批評》，北京大學出版社1993年1月版，235頁。
- 12 張愛玲：〈到底是上海人〉，《張愛玲文集》第四卷，同上，20頁。
- 13 柯靈：〈遙寄張愛玲〉，《張愛玲文集》第四卷，同上，422頁。

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十七期（2006年12月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。