

張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》

● 史書美

1946年增訂本《傳奇》中共有十五篇小說和一篇散文，可以說都以不同的方式探討、呈現慾望的多重意義^①。在主題與內容的層次上，我們可以從這些作品中窺知張愛玲小說中的慾望世界及其慾望結構，更可以此引發我們以「後設小說」(metafiction)的角度看慾望與敘述的關係。張愛玲借用唐宋傳奇來命名此小說集，部分是挪用前者陳述深蘊於人心中的種種慾望這一特點，在「傳奇」及「慾望」之間建立「所指」及部分「能指」的關係。在1943年至1945年兩年左右的時間，張愛玲不但完成了《傳奇》這一集子，也寫就了一本散本集、十多篇未結集的短篇小說及一部中篇小說^②。這段時間正是張創作最為活躍、最緊湊的時期，也就是說，張在這段時間的創作慾望達到了一個頂點。而她作品之魅力與複雜性，一方面刺激讀者本身對之回應的慾望，一方面鼓動他／她去解讀這些作品的「解釋慾」(hermeneutic desire)。幾乎每一篇傳奇小說，在多義性、意義的懸浮

性、慾望表述的複雜性等諸方面，都可與巴爾札克的短篇小說《莎拉辛》(Sarrasine)相比而不遜色。但是，我在此並不想像羅蘭·巴特(Roland Barthes)在S/Z中那樣，用兩百多頁的篇幅去分析巴爾扎克的一篇小說，儘管張的小說絕對能提供這種分析所需的材料。我在本文中只欲「張看」張愛玲小說中之慾望結構，以圖可以「張望」其小說世界較大的畫面，而不沉滯在無數細節中。巴特式的「慢動作」閱讀畢竟只能應用在比較短文本上。

張愛玲的每一篇傳奇小說，在多義性、意義的懸浮性、慾望表述的複雜性等諸方面，都可與巴爾札克的短篇小說《莎拉辛》相比而不遜色。

封鎖的空間與慾望

《傳奇》中的小說寫成於日軍佔據下的上海，其背景是兩個被炮火掩蓋着的都市：上海和香港。許多漢學家曾企圖解釋為何在這非常時期，張愛玲卻創造出現代文學上的奇葩。夏志清以為，這是因為淪陷期的上海為張愛玲提供了不受「共產主義評論家的

威脅恐嚇」的自由，以及不受各種意識形態指使的創作天堂。也就是說，上海的淪陷恰巧給了張愛玲創作的自由^③。愛德華·關(Edward Gunn)則把張的創作看成是介乎反抗與歸順之間的文學，界定為一種「與抗戰無關的逃避文學」^④。前一種看法着眼於文學史及文學氛圍，後一種解釋則是依據對待日本政府的不同反應而做出的歸類。筆者認為，張愛玲在這段時期創作旺盛的原由，更應該從她作品本身去探討，讓作者以文字現身說法，道出在一個「傾城」中創作慾之來由。在此，我建議以「後設小說家」看待張愛玲。

〈封鎖〉這篇小說細膩地探討了這一點。題目「封鎖」，是指日警為打擊抗日活動分子而封鎖上海部分區域的措施。在某一次封鎖當中，一輛停了的電車上，一個婚姻失意的會計師呂宗楨，和一個在大學當英文助教但悶悶不樂的吳翠遠迅速地墮入情網。儘管呂是將自己放棄於平庸的婚姻生活的男人，吳也是個蒼白的、毫不吸引人的老處女(她的皮膚看起來像「擠出來的牙膏」)，兩人卻都忘卻了自己的過去，而忽然感到他們對對方的需要與情愫。封鎖提供了一個難得的空間——一輛「慾望街車」——讓他們受壓抑的慾望在瞬間得以發洩。這慾望街車因此是超然於時空之外的^⑤：

如果不碰到封鎖，電車的進行是永遠不會斷的。封鎖了。搖鈴了。「叮玲玲玲玲玲」，每一個「玲」字是冷冷的一小點，一點一點連成了一條虛線，切斷了時間與空間。

在一輛切斷了時間與空間的電車

裏，呂宗楨和吳翠遠相愛着，過去與現在的包袱不再壓着他們，有的只是目前這一刻自由奔放的戀情。這戀情與世界無關，只屬於電車中的小天地，因此一旦封鎖終止，它也就自然會消失，消散在真實的時間與空間當中：

封鎖間的一切，等於沒有發生。整個的上海打了個盹，做了個不近情理的夢。(頁344)

封鎖期間呂的柔情與哀懇，他的美言壯語，到此都雲消霧散。他回到原先離吳翠遠稍遠的座位上，等待電車將他帶回他的現實去。張愛玲刻意地描繪呂之愛慾之片刻爆發，有着相當濃厚、誇張的「通俗劇」(melodrama)的特性。雖然是萍水相逢不過一會兒的光景，呂和吳的戀情竟發展至討論婚嫁的地步：

他用苦楚的聲音向她說：「不行！這不行！我不能讓你犧牲了你的前程！你是上等人，你受過這樣好的教育……我——我又沒有多少錢，我不能玩了你的一生！」(頁342)

他們的戀情自戲劇性的發展到高潮，再戲劇性地終止，顯示了一種超越歷史時空的獨有情感之激烈、慾望之突現，正是一個「通俗劇」的時空，提供了張愛玲小說的戲劇性。封鎖因此可以看作是一個隱喻，一種被壓抑的慾望得以暫時釋放和迸發的時空隱喻。也正是在與此類似的環境中，張愛玲發現作為作家的自己，在淪陷的、與其他國土分割開的上海，她創作的衝動達到了巔峰。1942年到1945年的上海在時間上脫出了中國歷史文化發展

愛德華·關把張愛玲的創作看成是介乎反抗與歸順之間的文學，界定為一種「與抗戰無關的逃避文學」。

張愛玲刻意地描繪呂宗楨之愛慾之片刻爆發，有着相當濃厚、誇張的「通俗劇」的特性。

的軌迹，在空間上被日軍劃着邊界，張愛玲在此不但不須要追隨五四文學救國的大前題，更是無法追隨上海之外抗戰文學的步伐。她的小說因此不須也不能投效於社會、國家、民族等之「大敘述」(master narratives)，從而專注於文學內容與形式之探討，切實地以平凡生活中的細節當做文學的主題，把「慾望」這一恆久的主題，用近乎通俗劇或言情小說的方式陳展開來。呂宗楨戲劇性的愛情表白，正是張愛玲強烈的、富有傳奇性的文學表白的隱喻。《傳奇》中的十六篇作品是眾所公認的佳作，遠超乎張的其他作品之上。

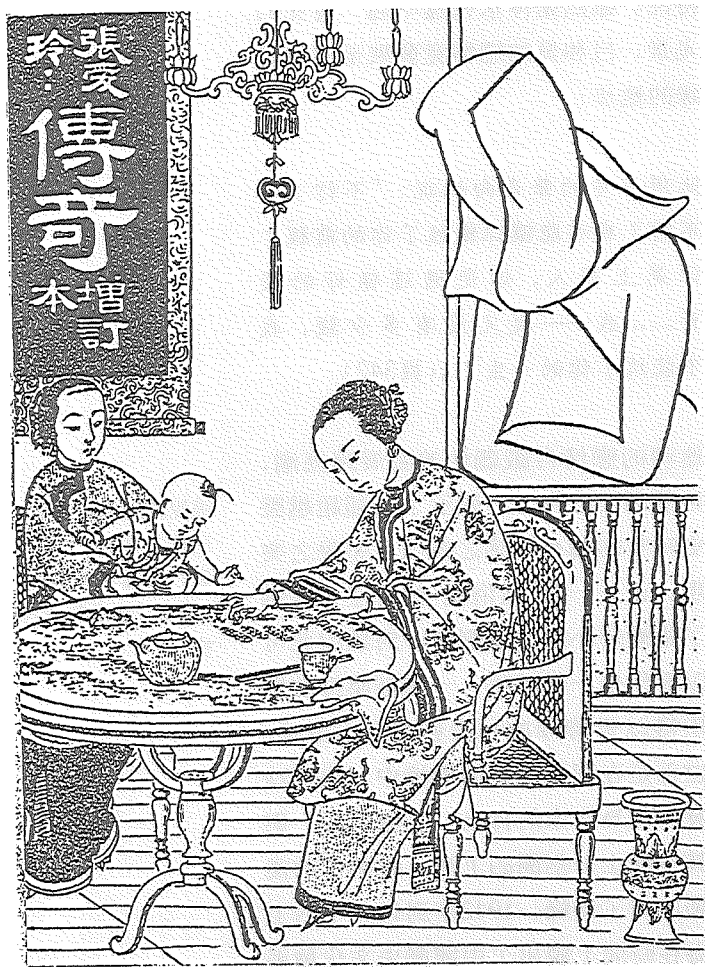
以淪陷的上海為隱喻又有另一層面的意義，涉及空間與慾望的關係。上海這「圍城」因空間的自然封閉，形

成一個可供細察的、可以掌握的空間。其中的人際交往與因之而來的衝突矛盾，可以用放大鏡細看究竟，是透視人們基本慾望的絕妙場所。實際上，張愛玲的絕大多數小說的場景常常是一個黑暗而封閉的房子，孤絕於外面的現代世界。從這個角度看，張愛玲的上海近似曹雪芹的大觀園，兩者都是與外在現實世界隔離的、封閉自足的空間，居住在其中的人物都以自己的方式體會慾望或摒棄慾望。

這種空間是監禁之處，也是可以一覽無遺地審視慾望最赤裸的表現之處。倍受稱譽的小說《金鎖記》，正是一個女性在一个令人窒息的空間中慢慢消沉的故事，其被極端壓抑的慾望只能靠憤怒、妒忌和仇恨來發洩。女主人公七巧嫁入一個嚴格遵守傳統道德規範的人家，丈夫是一個又瞎又癱瘓的男人。癱瘓的丈夫絕對不可能滿足她的性慾，他死後，大家庭也隨之破散。七巧受壓抑的情慾，以及傳統家庭道德的束縛，使她成為一個蓄滿仇恨、極端殘忍而妒忌的寡婦。她搬進一個黑暗死寂的房子居住，在這房子裏，她殘酷地折磨兩個兒媳至死，斷送了女兒唯一的一次戀愛和結婚機會，並徹底粉碎了親兒子的自我人格，使他變成一個吸毒成癮的廢人，以及與她變相調情的對象。儘管外面的世界已是現代社會，她依然恪守傳統的作風。她不但把自己封閉在房子裏，變成與現實隔離的人，而且自動地為自己套上了金色的鎖鏈。她對金錢的貪婪及佔有慾，使她唯一與別人共處的方式變成摧毀性的：

三十年來她戴着黃金的枷。她用那沉重的枷角劈殺了幾個人，沒死的也送了半條命。(頁56)

炎櫻替張愛玲設計的《傳奇》封面，可準確地指出張愛玲對小說題材之詮釋角度與態度。



七巧的束縛因此是三重的：她傳統的生活態度與價值觀念、她無光的房子和她的錢。

前邊提及，呂宗楨與吳翠遠在〈封鎖〉中的戀情只能發生在封閉而停滯的街車中，七巧病態的行為同時也以最激烈的方式在這種封閉的空間中宣洩。正因為這空間之封閉與狹小，它可供詳細的觀察與詮釋。炎櫻替張愛玲設計的《傳奇》的封面，正可準確地指出張愛玲對她小說題材之詮釋角度與態度。她注視一間精心設計的房間裏的種種，因為空間之狹小，其中每一細微之處都可清晰的看到，進而成為分析的對象（見圖）。

張愛玲在增訂本之「有幾句話同讀者說」中，對此封面如此說明：

封面是請炎櫻設計的。借用了晚清的一張時裝仕女圖，畫着個女人幽幽地在那裏弄骨牌，旁邊坐着奶媽，抱着孩子，彷彿是晚飯後家常的一幕。可是欄杆外，很突兀地，有個比例不對的人形，像鬼魂出現似的，那是現代人，非常好奇地孜孜往裏窺視。如果這畫面有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的氣氛。（頁354）

這段話突顯了幾個對比：作者／作者所觀察的世界，現代人／傳統人，空間外／空間內，而這對比因素的關係是「不安」的、「鬼魂」似的「突兀」。在《傳奇》中，張愛玲正是以這種好奇的態度，孜孜不倦地窺視一個封閉的空間內傳統人之種種，尤其是他／她們慾望的構成。對此，這封面提供了形象化的描繪。她小說中的人物不僅受到傳統觀念的束縛，也同樣受到日偽統治的桎梏。在這緊閉的空間中，人物慾望的扭曲，極其濃烈地震撼着讀

者。張愛玲成功地塑造的「不安全感」，正是她取得陌生化的美學效果的方法。而這種不安全感之最大來源即是慾望之變態發洩。扭曲的戀父情結困擾着〈茉莉香片〉中年青的聶傳慶，也支配且毀壞了〈心經〉中小寒的年青生活。混合着妒忌、仇恨、虐待等心理傾向，且加以多重三角形的面目，這兩篇小說的慾望結構以網狀的形式掃刮着所有的人。而〈沈香屑——第一爐香〉這一現代鬼故事，在葛薇龍被困的魍魎世界中（即她姑母的房子），也上演着極端不正常的慾望遊戲。葛薇龍慢慢被她姑母和她先生喬琪榨乾了自己的血，她也以吸血鬼的姿態剝削着其他男人的慾望。再也沒有一篇中國現代小說像這篇一樣，道盡了慾望的陰森鬼氣。〈茉莉香片〉的聶傳慶、〈心經〉的小寒、〈沈香屑——第一爐香〉的梁太太和葛薇龍，全都迷失於一種奇異且倒錯的慾望遊戲之中。在他們囚房似的封閉世界中，那些慾望遊戲的規則與外部世界格格不入，以它們自己特殊的邏輯存在、運行着。

婚姻、死亡與慾望

〈金鎖記〉和〈沈香屑——第一爐香〉兩篇小說，已指出嫁到這種囚牢似的空間，意味着慾望之正常狀態之終止，而轉向變態畸型的發展。張愛玲的小說普遍地對婚姻有近於否定的陳述，死亡常常是婚姻之類喻。小說〈鴻鸞禧〉用嘲諷的口吻描述了伴隨婚姻而來的絕望感和空虛感。請看下一段玉清婚嫁之日的描寫：

粉紅的、淡黃的女傭相像破曉的雲，

〈茉莉香片〉的聶傳慶、〈心經〉的小寒、〈沈香屑——第一爐香〉的梁太太和葛薇龍，全都迷失於一種奇異且倒錯的慾望遊戲之中。

黑色禮服的男子們像雲霞裏慢慢飛着的燕的黑影，半閉着眼睛的白色的新娘像復活的清晨還沒醒過來的屍首，有一種收斂的光。（頁393）

再看婚姻照中玉清的模樣：

玉清單獨拍的一張，她立在那裏，白禮服平扁槲硬，身子向前傾而不跌倒，像背後撐着紙板的紙洋娃娃。和大陸一同拍的那張，她把障紗拉下來罩在臉上，面目模糊，照片上彷彿無意中拍進去一個冤鬼的影子。（頁395）

這些段落以隱喻的方式說明了玉清的婚姻狀態，暗示婚後生活如同在墳墓中。即使在婚前，她絕不是性感悅人的女人，她瘦得似乎全身都是「白骨」，硬得簡直「擲地作金石聲」。小說中沒有提到玉清的丈夫因為愛她而娶她，他只是個為結婚而結婚的男人，稱職地扮演新郎的角色。一般看來，張愛玲小說中的男人多不娶慾望感很強的女人，以便保留自己的慾望給婚外情。〈紅玫瑰和白玫瑰〉是最典型的例子：振保娶了位毫無性感、胸部平坦的女人，然後把他的慾望投注於私通和宿娼之中。這裏的道理似乎指出慾望只能在不合法合情的狀況下完全得到滿足。如果你娶了「紅玫瑰」（性感激情的女性），你就會變成性慾的奴隸而不再是自己的主人；如果娶了白玫瑰（平淡而無性感的女性），你就可保障慾望的主人的地位。

在其他一些婚姻傳奇中，張愛玲進一步探討了婚姻與慾望之間相互矛盾的關係。連〈年青的時候〉中的俄國女人泌西亞卻也是「為了結婚而結婚」，並不企望得到愛情或慾望的滿

足。在〈琉璃瓦〉中張愛玲揭示了父母把女兒之婚姻看作商品的交換。更有甚者，〈花凋〉中的丈夫是「酒精缸裏泡着的孩屍」，妻子是「一個美麗蒼白的、絕望的婦人」，他們處於婚嫁年齡的女兒川嫦則是一個「沒有點燈的燈塔」（頁310-311）。川嫦遇上了一位可愛的青年準備結婚，然而在張愛玲的小說世界中這是不被許可的，她終被命運所棄，染上了肺病而抑鬱致死。而她父母親的婚姻中更無所謂情愫可言，有的僅是牽強的相互包容。

〈沈香屑——第二爐香〉中的婚姻更是一個極端的例子。張愛玲在此安排了一對戀人完美的婚姻場面，其唯一的目的，在於使讀者對婚禮之後發生的事情感受到強烈的反差。在婚牀上，憐細厭惡地發現丈夫羅傑像一個禽獸，因為她認為性是骯髒醜陋的。羅傑追求這位純潔文雅的女性，沒想到她對性如此漠然反感。憐細對性的厭惡很快便流傳開來，讓人誤解以為羅傑有虐待傾向，羅傑在輿論的壓力之下自殺。他的「閹割」是徹底的，是生命的喪失。婚姻與慾望的共存導致了他的死亡。他以為可以在憐細身上找到紅白玫瑰合為一體的化身，他對憐細情感和慾望的完全投注，結果是自我的毀滅。這種自我的喪失在〈紅玫瑰與白玫瑰〉的振保身上原只是一種隱喻，應驗在羅傑身上卻變成了肉身的死亡。

為慾望而結婚因此注定是悲劇收場：沒有慾望的婚姻則可以維持生存——即便只是其空洞的形式，而慾望可以找其他途徑發洩。婚姻與慾望互相排斥，不然，死亡，不管是身體的或是感情上的，會緊迫婚姻不捨。因此，張愛玲小說中的婚姻是慾望之死的比喻。我認為也許正是這種結束一

張愛玲筆下的男人多不娶慾望感很強的女人，以便保留自己的慾望給婚外情。〈紅玫瑰和白玫瑰〉中的振保，把他的慾望投注於私通和宿娼之中便是最典型的例子。

切的末日感，誘惑着張愛玲筆下的人物匆忙地踏入婚姻，因而把婚前生活劃上句號，以便賦予它意義。如果沒有婚姻這一個終點，婚前生活就不可能變成一個獨立的敘述對象。在另一層次上，我們不妨借用彼得·布魯克斯(Peter Brooks)在《為了情節而讀》中所談到的敘述之矛盾慾望，總是努力地「走向結尾，而這結尾同時正是它的毀滅和意義同時生成的時候」^⑥。以此類推，張愛玲的人物尋求他們生命的敘述(narrative)，而這敘述之可能，即來自婚姻所帶給他們生命的一種終結性。有了終結，他們的生命才能被賦以意義；有了終結，他們日後的日子僅是行屍走肉的生活。婚姻的慾望最終呈現的是他們之死亡慾念，一種近似心理分析學中所談到的「死之渴望」(death wish)。弗蘭克·克模迪(Frank Kermode)對此也有一說：他以為人總是尋求想像的結尾(closure)，以便賦予其經驗應得之意義^⑦。在張愛玲的小說世界中，人物的結婚是一場想像中的死亡，而正是這死亡給予他們人生之意義，從而逃脫了存在之無意義與虛無。

從另一個角度看，〈沈香屑——第二爐香〉中的羅傑、〈金鎖記〉中的兩個兒媳、〈花凋〉中的川嫦，他們的死亡正好為讀者本身的「死之渴望」提供了實例，使讀者在讀小說的過程中得到了死亡經驗之模擬。對讀者而言，他／她所經驗的「死亡」是雙重的：出現在作品中的人物的死亡，以及閱讀完以後小說敘述本身的終止、死亡。也許這正是我們身為讀者熱愛張愛玲小說的原因之一，我們對她小說之慾望一半是「死亡之慾」(Thanatos)，一半是「愛慾」(Eros)，越是被其死亡經驗所吸引，越是對其

愛不釋手，想一遍又一遍地去解讀。所謂的「張迷」，大概都是這樣的人。我們在不斷追求我們自己本身生命的意義的時候，張愛玲的小說以其巧妙的姿態多方面提供意義生發的資源，在不斷的模擬死亡中，我們獲得「意義慾」(desire for meaning)及「敘述慾」(desire for narrative)之雙重滿足。

殘留的、破碎的慾望

與上面討論的悲慘婚姻比較起來，〈傾城之戀〉及〈留情〉中呈現的似乎是比較樂觀的態度。這也是《傳奇》集子中唯有「情」、「愛」字眼在題目上出現的兩篇。然而，細察究竟，我們難免發現張愛玲對所謂美滿婚姻之曖昧態度。

〈傾城之戀〉的背景由上海轉至另一個「圍城」——香港。婚姻的兩方，一是玩世不恭、我行我素的范柳原；一是寡婦白流蘇，她人生唯一的目的就是以嫁人的方式獲取經濟和社會的保障。他們半玩笑半認真的相互追求了數月，范柳原不願把自己束縛在婚姻生活中，因而迫使白流蘇扮演一個情婦的角色。但是，太平洋戰爭的炮火聲突然改變了雙方的情感。香港遭空襲，面臨着死亡之威脅，他們竟然有點真正相愛了：

在這一剎那，她只有他，他也只有她……在這動盪的世界裏，錢財，地產，天長地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子裏的這口氣，還有睡在她身邊的這個人。她突然爬到柳原身邊，隔着他的棉被，擁抱着他。他從被窩裏伸出手來握住她的

在張愛玲的小說世界中，人物的結婚是一場想像中的死亡，而正是這死亡給予他們人生之意義，從而逃脫了存在之無意義與虛無。

手……他不過是一個自私的男人，她不過是一個自私的女人。在這兵荒馬亂的時代，個人主義者是無處容身的，可是總有地方容得下一對平凡的夫妻。（頁100-103）

一點都不誇張地，「香港的陷落成全了她」（頁105），她成了柳原的法定妻子。然而他的婚姻並非出於自願，多半是因環境的促使而成的。他們是靠一整個都市之破壞而成就了他們的婚姻。因而「傾城之戀」這題目具有雙重意義，它一方面顯示了范白關係之浪漫性（在傾城發生的戀情），另一方面隱指傾國傾城之古事，他們的愛情竟然需要傾城才得以開花，其代價豈不是昂貴之極！他們的自私也因此而表露無遺。現代的「妖女」（*femme fatale*）白流蘇，雖無傾國傾城之貌，也無多大耍男人的本領，卻也導致一個都市之陷落：

也許就因為要成全她，一個大城市傾覆了。成千上萬的人死去，成千上萬的人痛苦着。（頁105）

這樣一個讓別人犧牲慘重且昂貴的婚姻，卻可悲地並不意味着慾望之滿足與幸福。可以想像的是，婚後的范柳原對流蘇已不再浪漫：

柳原現在從來不跟她鬧着玩了。他把他的俏皮話省下來給旁的女人聽。那是值得慶幸的好現象，表示他完全把她當作自家人看待——名正言順的妻。然而流蘇還是有點悵惘。（頁105）

雖則是一場驚心動魄的愛情與婚姻，也無法逃脫張愛玲諷刺的筆端。他們

的婚姻意味着柳原的慾望由妻子轉移到別的女人身上。儘管流蘇現在是「幸福地」過着婚姻生活，她卻不由自主地感到悵惘。雖然有了社會和經濟上的保障，婚姻卻迫使她接受丈夫在外偷情。當慾望在婚姻中得以發洩，這慾望就會失去它的魅力，張愛玲這樣暗指着。

張愛玲雖則不斷地陳述了慾望與婚姻相互否定的關係，在〈留情〉中，她卻提供了在婚姻中可能的慾望形態。米先生與敦鳳的結婚動機也是「醉翁之意不在酒」式的。敦鳳需要的是金錢與保障，米先生圖的則是找個年輕漂亮的女人陪他安度晚年。兩人都飽經滄桑：三十六歲的她是守了十年空房的寡婦，五十六歲的他面目不揚，且一度有過不美滿的婚姻。他們的結合是兩個自私的人找到相互依靠的對象，卻也有另一種的情愫：

生在這世上，沒有一件感情不是千創百孔的，然而敦鳳與米先生回家的路上還是相愛着。（頁379）

「千創百孔」的感情是唯一可以與婚姻共存的感情，待雙方都排除了滿足性慾為結婚之必要條件時，他們才能「相愛」。因此當敦鳳抱怨米先生之性冷漠時，她也並非過度認真的。她說：

要是為了要男人，也不會嫁給米先生……其實我們真是難得的，隔幾個月不知可有一次。（頁371）

這段話表明了她不圖滿足慾望的心迹，同時更證實了張愛玲不允許慾望與婚姻共存的人生觀。敦鳳與米先生之間有的只是「殘留」的一點慾望及感

張愛玲雖則不斷地陳述了慾望與婚姻相互否定的關係，但在〈留情〉中，她卻提供了在婚姻中可能的慾望形態。

情，他們「留」住了這份情，雖然它已是千創百孔。題目〈留情〉因此有這兩種意義。

這種殘破不堪的慾望再一次出現在《傳奇》集中唯一的抒情散文〈中國的日夜〉中。其中落葉的形象暗示了枯萎的慾望：

大的黃葉子朝下掉；
慢慢的，它經過風，
經過淡青的天，
經過天的刀光，
黃灰樓房的塵夢。
下來到半路上，
看得出它是要
去吻它的影子。
地上它的影子，
迎上來迎上來，
又像是往斜裏飄。
葉子盡着慢着，
裝出中年的漠然，
但是，一到地，
金焦的手掌
小心覆着個小黑影，
如同捉蟋蟀——
「唔，在這兒了！」
秋陽裏的
水門汀地上，
靜靜睡在一起，
它和它的愛。（頁487-488）

凋謝而降落的葉子與自己的愛——自己的影子——得以結合。它在降落的过程中經歷了種種，只是急於與自己的所愛團圓。在這種落葉之殘敗中，竟然存有慾望實現的可能性。但這種慾望已不再衝向客體，卻是指向自己，形成一種自戀情結^⑧。而其慾望之完成也同時是落葉之趨近死亡：掉到地上慢慢枯乾而最終消失。

張愛玲在〈中國的日夜〉中把「千創百孔」這意象推展到一個社會與神話的層次，從她小說中封閉自足的背景，移到了中國社會這一大場景。在街上行人的衣服上，張愛玲體會到了千創百孔的殘破感：

至於藍布的藍，那是中國的「國色」。不過街上一般人穿的藍布衫大都經過補綴，深深淺淺，都像雨洗出來的，青翠醒目。我們中國本來是補釘的國家，連天都是女媧補過的。（頁488-489）

在此，張愛玲點明的不僅僅是一般人的貧窮，而是中國人之存在之補綴性。中國人的生活總有那麼多的創痛和屈辱，大部分的人在屈辱和貧窮中苟且生活，他們這千創百孔的現實的投影，似乎就是張愛玲小說中千創百孔的慾望。在一個天空和人們都綴滿補釘的國家中，慾望之破碎不全也許是整個中國之不完全的一種折射。在這一層次上，張愛玲小說中的慾望本質及結構可以看做是一種「國家寓言」(national allegory)^⑨。上海和香港這兩個封閉的圍城因此在某種意義上是中國的縮影。許多文學評論家和文學史家認為張愛玲的小說缺乏對社會及政治的關注，與五四新文學所立的規範背道而馳，從而批評她的作品不符合中國的現實。我們在此不得不反過來批判這些文評家之詮釋盲點。如果說張愛玲反叛五四文學救國之傳統誠然不錯，但在日軍的統治下寫作，對中國社會的關注不得不以隱喻或寓言的形式表現出來。而深刻的文學作品又多是這樣多層次、多意義的，在陷落的城市創作因此保障了意義之多重性及象徵性。那千創百孔的中國人的

中國人的生活總有那麼多的創痛和屈辱，大部分的人在屈辱和貧窮中苟且生活，他們這千創百孔的現實的投影，似乎就是張愛玲小說中千創百孔的慾望。

衣服、天空和慾望，不正是最好的政治寓言嗎？

敘述的慾望

〈中國的日夜〉中另一個與《傳奇》其他篇章不同之處，是第一人稱的運用。張愛玲不再是冷眼旁觀的作者，她跳進了小說的框架中，變成了一個參與者。如果我們回頭看《傳奇》增訂本的封面，我們更可以瞭解敘述者(narrator)與被敘述者(narratee)之間的視角關係。儘管敘述者處在房間生活之外，但她同時也是封面這一畫面之一部分，而她的頭部又伸進了房間之內；視畫面框架的界定，她可以處在畫面之內或之外。她是觀察者，亦

張愛玲坦率地說她「幼稚的夢想」是「出去幹點驚天動地的大事業」，然後寫本自傳，讓所有的人都知道她的存在。



同時是《傳奇》這小說世界的參與者。她的突兀與怪異、面目不清，表示她不是小說的主角，但沒有了她的視角與敘述，讀者也無從窺知裏面的世界。

對這種透視角度，〈桂花蒸 阿小悲秋〉中也有探討。阿小是一位觀察者，她觀察她洋主人的墮落生活，有時用她的道德觀去衡量他，又有時把他看作家人般的疼惜。身為局內者，阿小的情緒隨着她主人生活之變化而起伏。她既是觀察者也是參與者。她的觀察不斷對自己的生活有衝擊。張愛玲也是如此，她躲在窗戶外仔細觀察房間內之種種作為敘述的對象與材料，她個人對她所觀察之事、物、人的反應，也記錄在她的敘述語言之中。她的小說可以說是她窺視慾的產品。窺看者(voyeur)絕不可能僅僅是冷靜的觀察者，她與被窺者的關係是相當複雜的。

在創作《傳奇》的同時，張愛玲也寫就了一本散文集《流言》，其中，她談到她從小想當作家的願望。她的第一篇短篇小說是十二歲時寫的，從此時到入大學期間對各種小說類型都有過嘗試，如歷史小說、鴛鴦蝴蝶派的小說，甚至還寫了一本仿曹雪芹的《摩登紅樓夢》等。張愛玲不曾交待為何會有那麼旺盛的創作慾，但卻坦率地表達過想出人頭地的願望。她說她「幼稚的夢想」是「出去幹點驚天動地的大事業」，然後寫本自傳，讓所有的人都知道她的存在^⑩。這種想成名的慾望，似乎是她創作動力的主要來源之一。然而，張愛玲對自己的成名慾又同時保持某一程度的否定^⑪：

《流言》是引一句英文——詩？
Written on Water(水上寫的字)，是

說它不持久，而又希望它像謠言傳得一樣快。

她不但是有野心的作家，也是自己作品的批評家，但看她用哪一種框架去套她的作品。

在西方，許多文學理論家對人們之敘述慾有過不同的討論。保羅·里柯(Paul Ricoeur)認為人們以敘述和塑造情節的方式，去面對不能掌握的、變化多端的時間^⑫。保羅·傑(Paul Jay)則引弗洛伊德(S. Freud)的說法，以為創作之動力來自創作所帶來的治療效用，創作是自我分析與「談話治療」(talking cure)的方式之一^⑬。又有彼得·布魯克斯認為敘述的動機是誘惑(seduction)及自戀^⑭。儘管在理論上這三家之說互有衝突之處，但張愛玲的創作動機似乎可用他們的說法說明而不相矛盾。她想經由寫作而變成有名的人，意味着她想在時間的進程中留下一個記號，在歷史上佔據一定點。她小說中善用的場景——一個時空中斷隔絕的封閉空間——本身就是一個處理時間之無意義的策略。經由對這封閉空間之陳述及分析，她可以讓時間暫時停止，並給情節賦予意義，使之不再是空白的流逝與轉換。寫作同時是自我分析與談話治療，是因為張愛玲說她想隨時隨地寫文章，「免得壓抑過甚」，也是由於她「斃了一肚子的話沒處說」^⑮。創作因而是一種壓抑的發洩，一種自我慾望的透視。她在另一段話裏並證實了彼得·布魯克斯之說：

以前我一直這麼想着：等我的書出版了，我要走到每一個報攤上去看看，我要我最喜歡的藍綠的封面給報攤子上開一扇夜藍的小窗戶，人們可以在

窗口看月亮，看熱鬧。我要問報販，裝出不相干的樣子：「銷路還好嗎？——太貴了，這麼貴，真還有人買嗎？」呵，出名要趁早呀，來得太晚了，快樂也不那麼痛快。最初在校刊上登兩篇文章，也是發了瘋似地高興着，自己讀了一遍又一遍，每一次都像是第一次見到。就現在已經沒那麼容易興奮了。所以更加要催：快，快，遲了來不及了，來不及了！（頁349）

通過創作以求在文學史上留名是傳統中國文人最嚮往的事情，但卻很少有人公開談論這種慾望，因為它違反了傳統的謙和標準。張愛玲在這段話中呈現的明顯的「自戀」傾向——對自己作品之熱愛，對自己成名之熱望——又是相當令人驚奇的。她的形象，在讀者心目中，因此是如此一個傳統與叛逆的交錯。她大膽地表明自己的好惡，也使讀者體會到作為一個人的張愛玲的人格魅力。因為她總是很坦率地在散文中表現自己的嚮往與追求，以至讀者極想有接近她本人的機會。她的作品不斷的「誘惑」讀者，給予讀者欲與她接觸的幻想，因而造就了所謂的「張迷」們。從學者專家到高中生，他們被張愛玲本人和她的創作同樣迷惑着。她這個人的「傳奇性」，和她作品中富有強烈的「故事性」(narrativity)的特點，一再吸引讀者們或以讀言情小說的方式趨近她和她的作品，或以嚴肅的學術角度去分析她寫作的文化政治氛圍和她的小說，這無不都是「張迷」們在發洩他們對她一種奇特的想望。讀者們想瞭解她私生活的慾望已爆發至極：數年前台灣一家報紙竟然僱了一位記者潛入張愛玲居住的公寓隔壁，隔着牆壁偷

通過創作以求在文學史上留名，是傳統中國文人最嚮往的事情，但卻很少有人公開談論這種慾望，因為它違反了傳統的謙和標準。

聽她的起居，甚至每日搜翻她所丟的垃圾，以便了解她的私生活！

張愛玲小說之所以如此引人，大半在於其看來通俗的特點。像川端康成一樣，張愛玲融合了通俗與嚴肅，在近似言情的戀愛小說中，處處流露了技巧精湛的藝術性及意義之多面複雜性。西方具代表性的現代主義作家如福克納 (W. Faulkner) 或喬伊斯 (J. Joyce) 的作品，如今在學院外已很少人閱讀，但人們卻不斷地閱讀、「消耗」張愛玲的作品，並為之着迷。她未結集的舊作不斷被挖掘，她的小說不斷被包裝上美麗的封面重版面世，以其永生的魅力誘惑着不同層面的讀者。人們可以讀她小說之故事而快速消耗她的作品，也可以用羅蘭·巴特的慢讀細讀法仔細品味一字一句。不同讀者的不同閱讀慾望都可以在此得到滿足。而大家都在閱讀中獲得了敘述慾望之發洩，以將各自在生活中的體驗，在時間的流程上賦予意義，使生命的空白暫且幻想式的趨近填補。讀張愛玲的小說因此也是一種中介過的 (mediated) 深切的人生體驗。

像川端康成一樣，張愛玲融合了通俗與嚴肅，在近似言情的戀愛小說中，處處流露了技巧精湛的藝術性及意義之多面複雜性。

註釋

① 筆者在此文中用的《傳奇》版本是北京人民文學出版社的1986年版，因為它包括了張愛玲的前後兩篇序言。1985年上海之上海書局有《傳奇》1946年增訂本之複印。不過由於後者流傳不廣，故在本文中還是用了前者。

② 張愛玲的創作年表可得自唐文標：《張愛玲研究》(台北：聯經出版社，1983)，頁139-59。

③ C.T. Hsia: *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven: Yale University Press, 1984), p. 392.

④ Edward Gunn: *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking 1937-1945* (New York: Columbia University Press, 1980), pp. 5-6.

⑤ 《傳奇》(北京：人民文學出版社，1986)，頁331。以下引用《傳奇》處皆將頁號列在本文後。

⑥⑭ Peter Brooks: *Reading For the Plot* (New York: Vintage Books, 1985), pp. 58; 236.

⑦ Frank Kermode: *The Sense of an Ending* (New York: Oxford University Press, 1967), p. 7.

⑧ 有關張愛玲小說中的自戀傾向，可查看李卓雄：〈臨水自照的水仙〉，分三期在《香港文學》出版：第46期(1988年10月)，47期(1988年11月)，48期(1988年12月)。

⑨ Frederic Jameson以為第三世界的文學大都可以解讀為一種「國家寓言」。自從他發表這見解之後，有許多學者專家提出反對。姑且不論其觀點的種種問題，他的看法在本文中有引申的意義。見其“Third World Literature in an Era of Multinational Capitalism”，*Social Text* (Fall 1986), pp. 65-88.

⑩⑮ 張愛玲：《流言》(台北：皇冠出版社，1968)，頁7。

⑪ 張愛玲：《紅樓夢魘》(台北：皇冠出版社，1981)，頁8。

⑫ Paul Ricoeur: *Time and Narrative*, translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1984), vol. 1, chapter 3.

⑬ Paul Jay: *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1984), pp. 22-25.

史書美 現為加州大學洛杉磯分校比較文學系助理教授。