Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Chinese

9-26-2013

張愛玲的自我改寫：以《紅樓夢魘》為觀察視角

Ruqin LIU

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/chi_etd

Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

劉汝沁 (2013)。張愛玲的自我改寫：以《紅樓夢魘》為觀察視角 (碩士論文，香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/chi_etd.29

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

張愛玲的自我改寫
——以《紅樓夢魘》為觀察視角

劉汝沁

哲學碩士

嶺南大學

二零一三年

張愛玲的自我改寫
——以《紅樓夢魘》為觀察視角

劉汝沁

此論文為中文哲學碩士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零一三年

論文撮要

張愛玲的自我改寫 ——以《紅樓夢魘》為觀察視角

劉汝沁

哲學碩士

《紅樓夢》是張愛玲畢生寫作的繆思。在不同的創作階段，《紅樓夢》所奉於張愛玲的靈感是有所差別的。重讀《紅樓夢》是張愛玲離滬後第二個創作生命的重要經驗，對照其心路歷程與書寫經驗，形成一種新的文學視域和價值尺度。

1977 年出版的《紅樓夢魘》，以不同版本為參照，「改寫」面貌始終是張氏關注的焦點。與此同時，張愛玲自身也在不斷重寫、改寫自己的作品，《紅樓夢》考據給予她重寫生命的養分和動力。透過關涉文學評述與創作的微妙互動，可觀察到張愛玲藉由對《紅樓夢》的思考與推測，內化為自己的改寫意識，形諸創作當中。離滬後張氏因應文化場域的轉變，「改寫」又可以說是夾雜對生存與聲譽的擔憂，權衡寫作技法與政治禁忌的兩難之下，所作出的適應與妥協。本文擬以《紅樓夢魘》為觀察視角審顧張氏作品的改寫面貌和改寫策略，並探討其改寫因由與改寫效果。

畢業論文核准頁

張愛玲的自我改寫

——以《紅樓夢魘》為觀察視角

劉汝沁

哲學碩士課程

論文審查委員會

SIGNED

(主席)

司徒秀英博士

SIGNED

(校外考試委員)

林幸謙博士

SIGNED

(校內考試委員)

許子東教授

SIGNED

(校內考試委員)

劉燕萍教授

導師：

許子東教授

副導師：

許子濱教授

代教務會核准：

SIGNED

施雅德教授

高級學位課程委員會主席

26/9/2013

日期

聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

SIGNED

(劉汝沁)

二零一三年八月二十七日

目錄

謝辭	ii
章節	頁數
緒論	01
第一節 張愛玲小說創作與《紅樓夢》關係回顧	01
第二節 研究緣起：《紅樓夢》作為改寫傳統的可能	09
第三節 張愛玲小說版本改寫研究回顧	11
第四節 研究範圍、方法與限制	14
第一章 《紅樓夢魘》與創作改寫的關係	19
第一節 張愛玲對《紅樓夢》的重讀	19
第二節 《紅樓夢魘》批評方法再考	23
第三節 「傳奇化情節」與「寫實細節」：自我改寫的總線索	26
第二章 改寫策略	33
第一節 「犯筆」與互文性	33
第二節 「穿插藏閃」實驗	58
第三節 敘事距離的調節	72
第三章 改寫原因	88
第一節 出版場域促成	88
第二節 政治外力左右	93
第三節 文學理念彌合	98
第四節 批評話語參與	105
第五節 讀者接受影響	108
第六節 作者經驗介入	115
第四章 改寫效果	124
第一節 「傳奇」的退場——寫實	124
第二節 「華麗」的落幕——白描	133
第三節 「惘然」的應驗——疏離	140
結語	145
參考資料	
附錄	

謝辭

本論文能夠順利完成，首先誠摯感謝先師 梁秉鈞教授。梁教授身兼詩人、散文家、小說家、文化評論家等多重文化身份，尤喜遊走於多種文化媒介，展開越界對話。先師不拘一格的治學思路給予學生莫大的啓迪。若沒有您悉心指出各種發想的可能性，不斷鼓勵我拓展研究視野，這篇論文絕對無法成形，於此獻上最深的敬意與謝意。學生深感學力未逮，未能將論文修改得盡善盡美，惟願沒有讓天上的也斯老師失望。

幸蒙許子東教授不棄，肯於最後半年收留駑鈍的學生入門下，並於百忙中撥冗審閱論文，對研究架構的匡正言簡意深，一語撥雲見日！更感激子東老師慨然借出絕版《傳奇》增訂本作研究參考，只能用「受寵若驚」來形容！此外，有幸承蒙張學專家林幸謙老師擔任口試校外評審，並對論文疏漏處惠予斧正，使得本論文更臻完備，在此謹深致謝忱。

回顧嶺南六年，一直承蒙眾多良師的培育和關懷。忘不了燕萍老師每一句母親般的叮嚀。司徒老師的擁抱永遠是最溫暖的加持。感激瑪莉老師的提攜策進之恩，使我明白許多待人接物的道理。感念鄭樹森教授不時轉發相關資料，來自子濱老師，惠英老師的親切勉勵，都讓我感恩不盡。

在此也特別感謝兩年來同一屋檐下朝夕相對的親密同窗 Kit，系內同事 Ki 的包容和照顧，你們都是我最信賴的朋友，難忘那些一起分享快樂分擔煩憂，相互加油打氣的點滴時光。感謝鄭蕾學姊的陪伴和提點，一同走過愛玲舊舍的迴廊，是妳手把手教會我如何閱覽微縮膠卷翻查陳年的《怨女》連載。每每聽學姊分享人生經驗都讓我獲益良多，迷惘時有如當頭棒喝！感謝海燕學姊的訓勉，欣浩學長、傑銘學長和佩銘餽贈珍貴的研究資料，感謝偉中學長的切磋砥礪。謝天謝地，讓我有緣結識你們。親愛的各位，祝福大家一切安好！

再次感謝每一位愛我的人和我愛的人，承蒙你們的關懷我才能順利取得碩士學位。種種難以道盡的情誼，銘感於心。所有羞於當面表達的由衷感謝，謹以此謝辭代表我的心意。

劉汝沁 謹誌
二零一三年七月十八日

緒論

第一節 張愛玲小說創作與《紅樓夢》關係回顧

《紅樓夢》是張愛玲畢生寫作的繆斯，《紅樓夢魘·自序》言及：「這兩部書（指《金瓶梅》和《紅樓夢》）在我是一切的泉源，尤其是《紅樓夢》。」¹最早察覺到張的小說受教於《紅樓夢》的應數《紫羅蘭》的主編周瘦鵑，覺察到《沈香屑》「受一些《紅樓夢》的影響」²。近年學界研究成果，都從不同的角度談及張愛玲與《紅樓夢》的關係，可歸納出以下幾個面向：

（一）美學氣氛與情緒的截取

李歐梵指出〈傾城之戀〉中「這斷瓦積垣的意義，正是張愛玲頹廢藝術的精神所在，它又使我們憶起《紅樓夢》中的斷垣殘瓦」、小說中的美學是「因時光之旅和空間的更改而從原著中截來的一種情緒」³。宋家宏試圖以《紅樓夢》中「盛極而衰、極盛極衰的情調」來解釋張愛玲與曹雪芹作為沒落貴族的心靈共鳴⁴。楊澤也認為這種「末世」的沒落情緒借鑑自《紅樓夢》「『以情悟道』、『以色悟空』的美學」⁵。

（二）人物與情節的脫化

¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，（哈爾濱：哈爾濱出版社，2003），頁1。

² 周瘦鵑：〈寫在《紫羅蘭》前頭〉，原載1943年5月《紫羅蘭》第2期，收入陳子善編：《私語張愛玲》，（杭州：浙江文藝出版社，1995），頁13。

³ 李歐梵：〈淪陷都市的傳奇〉，《蒼涼與世故》，（上海：上海三聯書店，2008），頁71、80。

⁴ 宋家宏：〈張愛玲的「失落者」心態及創作〉，《張愛玲的世界》，（台北：允晨，1989），頁132。

⁵ 楊澤：〈世故的少女—張愛玲傳奇〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁26。

水晶指出《金鎖記》的七巧和「血液裡，都摻滲了點王鳳姐的遺傳因子」⁶。呂啓祥在七巧和哥嫂見面愜氣的描寫中聯想到鴛鴦搶白哥嫂的情節。相似的人物場景投影還有「〈沉香屑·第一爐香〉中的睇睇，頗有幾分晴雯的氣質，睇兒則兼有平兒的忠順和小紅的乖覺」、「梁太太的內姪女葛薇龍初登府門、告貸求幫的情景，簡直就是從《劉姥姥一進榮國府》脫化出來的」⁷。陳思和則發現白流蘇向母親求救的細節描寫是模仿《紅樓夢》裏林黛玉在夢幻裏向賈母求救，參照黛玉的處境可知流蘇的絕望心情⁸，「柳原用手撫摸著下巴，微笑道：『你別枉擔了這個虛名！』——這個話也是來自《紅樓夢》」；流蘇、柳原之間的的真真假假「也使我越發聯想到了《紅樓夢》裏賈寶玉和林黛玉」⁸。高全之從「神格化」的角度，說明曼楨脫化於黛玉，月香脫化自晴雯⁹；就人物關係觀察文學影響，指稱《半生緣》中世鈞、曼楨、翠芝的三角關係基本上是寶玉、黛玉、寶釵三角關係的再現¹⁰。陳輝揚論及〈小艾〉的「紅味甚濃」，主要指小艾的身世與《石頭記》香菱的身世相似¹¹。

（三）哲學性母題的承繼

劉再復評述夏志清的《中國現代小說史》，多次以《紅樓夢》作切入點，從哲學的角度點出「張愛玲承繼《紅樓夢》，不僅是承繼《紅樓夢》的

⁶ 水晶：〈讀張著「怨女」偶拾〉，《拋磚記》，（台北：三民書局，1969），頁 69。

⁷ 呂啓祥：〈《金鎖記》與《紅樓夢》〉，《張愛玲的世界》，（台北：允晨，2004），頁 179。

⁸ 陳思和：《中國現當代文學名篇十五講》，（北京：北京大學出版社，2003），頁 355，361，365。

⁹ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 175。

¹⁰ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 289。

¹¹ 陳輝揚：〈讀《小艾》札記〉，《夢影錄》，（香港：三聯書店，1992），頁 55。

筆觸，更重要的是承繼其在描寫家庭、戀愛、婚姻背後的生存困境與人性困境」¹、「〈金鎖記〉與〈傾城之戀〉這兩部代表作直到今天還讓人們說不盡，正是它的內核是《紅樓夢》性質，即哲學、宇宙、文學性質。」¹²其中虛無的人生觀和悲劇性的宿命感，在水晶看來，亦是〈紅玫瑰與白玫瑰〉的題旨，「像《紅樓夢》一樣，這篇小說也為宿命論所籠罩」¹³。

（四）文字形式的沿襲

語言文字的形式方面，傅雷於〈論張愛玲的小說〉中早有論及，指責〈連環套〉「不該把純粹《金瓶梅》、《紅樓夢》的用語硬嵌如西方人和廣東人嘴裡。」大體而言，傅雷對沿襲舊小說語言的態度相當謹慎，提出「把舊小說的問題運用到創作上來，雖在適當的限度不無情趣，究竟近於玩火」¹⁴。脫離五四的批評語境，近代學者對於「舊白話」的敘事方式多持譽詞。夏志清早已指出：「例如她喜歡用『道』字代替『說』字」¹⁵，足見舊小說中語言對白的痕跡。許子東概括張愛玲的文學史地位影響，第一點即「用『舊白話』（《紅樓夢》、《海上花列傳》技法）寫出現代主義精神：華麗與蒼涼。」¹⁶。王德威則一再闡釋「張愛玲糅合了古典白話小說[如《金瓶梅》、《紅樓夢》]與二十世紀初西方言情說部的特色，創造了一種緊俏世故、新舊並陳的敘述方式」。

¹² 劉再復：〈張愛玲的小說與夏志清的《中國現代小說史》〉，《再讀張愛玲》，（香港：牛津大學出版社，2002），頁33，35-36。

¹³ 水晶：《張愛玲未完—解讀張愛玲的作品》，（台北：大地，1996），頁52—53。

¹⁴ 迅雨：〈論張愛玲的小說〉，原載《萬象》月刊，1944年5月第3卷第11期。

¹⁵ 夏志清：《中國現代小說史》，（香港：香港中文大學出版社，2005），頁342

¹⁶ 許子東：《張愛玲的文學史意義》，（香港：中華書局，2011），序Ⅶ。

（五）閨閣寫實的筆觸

夏志清在《中國現代小說史》中談到「自從《紅樓夢》以來，中國小說恐怕還沒有一部對閨閣下過這樣一番寫實的功夫。」¹⁷張愛玲對女性日常生活的敏感度，流露於對衣飾的工筆細描，誠如余彬所說「得的是《紅樓夢》的真傳」¹⁸。高全之以《金鎖記》的纏足筆墨印證張愛玲延續了《金瓶梅》與《紅樓夢》的社會寫實¹⁹。楊澤則以《紅樓夢》中女兒／女人的劃分，與張愛玲小說中少女／情婦、少女／婆娘的界限相比照，「《紅樓》對張的深刻影響，於此可見一斑」²⁰，提供了閨閣筆觸的另一觀察點。

（六）重寫生命的執念

這方面研究最落力者為王德威，慣用「重寫」一詞，著眼於家族書寫，指出張愛玲從《紅樓夢》中啟悟到家族盛衰、青春傷逝、人生如夢等啟悟的同時，曾把張愛玲六〇年代中致力重寫〈金鎖記〉為《怨女》的舉措與《紅樓夢》傳統相聯結，提出「她其實已不自覺的加入世界文學的重寫、回憶傳統，像是寫《夢浮橋》的谷崎潤一郎、寫《追憶似水年華》的普魯斯特，還有，寫《紅樓夢》的曹雪芹。」²¹隨著近年《小團圓》、

¹⁷ 夏志清：《中國現代小說史》，（香港：香港中文大學出版社，2005），頁 341。

¹⁸ 余彬：《張愛玲傳》，（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁 195。

¹⁹ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 87。

²⁰ 楊澤：〈世故的少女—張愛玲傳奇〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁 22。

²¹ 王德威：〈此恨綿綿無絕期——從《金鎖記》到《怨女》〉，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》，（台北：麥田，2008），頁 321。

《易經》、《雷峰塔》的先後出版，學界更關注於張氏翻譯《海上花》、細讀《紅樓夢》與寫作的「平行計劃」。王德威續稱張愛玲的晚期書寫，正演示了《紅樓夢》隨作者個人際遇而變化的軌跡²²。也斯指出，張愛玲對古典小說的見解可對照她晚期的小說實踐，改寫的過程亦見出後期作品不同的風格提出「這些讀書心得也是作者對文學的見解，有助我們理解她的創作態度。」²³

從直接的文學關係（Direct Literary Relationships）出發，以上學者的研究辨認指陳張愛玲小說模倣（imitations）、辭句借用（borrowing），風格因襲（stylization），材料來源（source）等不同面向的影響實例。如果我們再觀察張氏本人對《紅樓夢》的看法，其散文常借《紅樓夢》為喻，如〈童言無忌〉中以賈母愛吃甜爛之物形容自己的老年人口味²⁴；〈我看蘇青〉形容蘇青像《紅樓夢》裡的孫媳婦²⁵。然其小說中卻鮮有將《紅樓夢》作為明喻來使用，唯獨《創世紀》曾形容匡老太太紫薇「兼有《紅樓夢》裡迎春的懦弱與熙春的冷淡」²⁶，《怨女》：「向來老太太們喜歡漂亮的女孩子，是有這傳統的。像《紅樓夢》里的老太太，跟前只要美人侍奉」²⁷，均可看作《紅樓夢》人物脫化影響的肯定。

1944 年 3 月女作家聚談會上被問及對《紅樓夢》句法的借鑑，張氏曾特

²² 王德威：〈雷峰塔下的張愛玲——《雷峰塔》、《易經》，與「迴旋」和「衍生」的美學〉，《印刻》，2010 年 10 月號，頁 91。

²³ 也斯：〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉，《零度看張》，（香港：香港中文大學出版社，2010），頁 83。

²⁴ 張愛玲：〈童言無忌〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 130。

²⁵ 張愛玲：〈我看蘇青〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 280。

²⁶ 張愛玲：〈創世紀〉，《紅玫瑰與白玫瑰》，（香港：皇冠，2012），頁 310。

²⁷ 張愛玲：《怨女》，（台北：皇冠，2008），頁 169。

別辯明：「有時候套用『紅樓夢』的句法，借一點舊時代的氣氛，但那也要看適用與否。」²⁸以上剖白，較諸傅雷〈論張愛玲的小說〉尚早一個月發表，將《紅樓夢》舊白話的沿襲訴諸「氣氛」的營造，在美學的層面上，與以上學者所言之頹廢與沒落情懷不無契合處。在與宋淇鄭文美的魚往雁返中，《紅樓夢》是逃不開的話題。張氏提出《紅樓夢》包含「美人薄命的傳統」²⁹，專門談及「其實主題就是在那社會制度下，提早而仍極短暫的青春。本身是個悲劇，比寶黛故事還更重要。」³⁰早期散文〈中國人的宗教〉更細緻地透過飲食筆墨兼談《紅樓夢》的細節與主題的不同情調：「只有在物質的細節上，它得到歡娛——因此《金瓶梅》、《紅樓夢》仔仔細細開出整桌的菜單，毫無倦意，不為什麼，就因為喜歡——細節往往是和美暢快，引人入勝的，而主題永遠悲觀。一切對於人生的籠統觀察都指向虛無。」³¹此番細節的陳述可照應夏志清「閨閣寫實」的論述，而張氏將目光投注於《紅樓夢》主題的悲劇感與虛無感，上升為哲學的層次，非常貼近於上文劉再復與水晶的分析。

自《紅樓夢》被尊為古典白話小說的典範，析論張愛玲小說對「文化—典律」的認同，《紅樓夢》無疑是這種典律的召喚。談及張愛玲的《紅樓夢》血緣，「傳統」是一個無法繞開的關鍵詞。周蕾將細節描寫與女性特質掛鉤，與夏志清「閨閣寫實」說法頗為類近。她指出張愛玲細節描述的獨特之處，無法納入到西方細節美學中「昇華」與「非昇華」的分野中討論，一個重要的原因，

²⁸ 唐文標主編：《張愛玲資料大全集》，（台北：時報文化，1984），頁 242。

²⁹ 原句：「以前我看見你（按：指宋鄭文美）的時候，常常想起有一本蹩腳的文言小說《美人福》（民初李定夷著），作者的目的是想推翻《紅樓夢》以來的美人薄命的傳統」，張愛玲致鄭文美，1956 年 3 月 19 日，收入《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁 154。

³⁰ 張愛玲致鄭文美、宋淇，1991 年 5 月 27 日，收入《張愛玲私語錄》，頁 283。

³¹ 張愛玲：〈中國人的宗教〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 179。

源自於「她寫作的那個文學傳統」，然而文章並沒有對這一文學傳統的指涉作進一步闡釋。³²論者對傳統的承繼往往持肯定的態度，慣以與《金瓶梅》、《海上花》的「傳統」混同而觀。楊澤將《紅樓夢》對張愛玲的浸淫與《金瓶梅》、《海上花》並解為「情色小說傳統」³³。莊信正則從家族關係的角度觀察，指出張愛玲作品中的家族關係「在很大程度上屬於《金瓶梅》和《紅樓夢》的傳統。」³⁴余彬認為張愛玲的「一大貢獻」，是「在《紅樓夢》、《金瓶梅》的層次上，以現代意識為底裡，恢復發揚了舊小說的言情傳統。」³⁵以上觀點多是討論張氏小說與《紅樓夢》的類同（affinities）問題，而夏志清同時也觀察到張愛玲的現代意識對於《紅樓夢》時間觀的突破：「《紅樓夢》所寫的是一個靜止的社會……張愛玲所寫的是個變動的社會」³⁶。而張愛玲自己，曾將〈金鎖記〉界定為「halfway between 《紅樓夢》與現代[介乎《紅樓夢》與現代之間]」³⁷張愛玲對《紅樓夢》從未有過超越意識，「影響的焦慮」（the anxiety of influence）未必完全適用在她身上。如其所言，張氏小說始終在《紅樓夢》與現代之間徘徊游走，所謂「紅樓夢傳統」也可能本身具備現代的面向。如李歐梵討論張愛玲小說與《紅樓夢》中所流露的末世感「實際上是反現代性的，但又與現代性化為一體」³⁸。呂啓祥全方位列舉張愛玲小說中人物個性、口吻、神韻、心態、意境構造，語言運用、情節安排等等均脫胎紅樓家數，將張愛玲

³² 周蕾：《婦女與中國現代性》，（台北：麥田，1995），頁 217。

³³ 楊澤：〈世故的少女—張愛玲傳奇〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁 26。

³⁴ 莊信正：《海天集》，（台北：三民，1991），頁 32。

³⁵ 余彬：《張愛玲傳 附錄》，（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁 413。

³⁶ 夏志清：《中國現代小說史》，頁 403。

³⁷ 宋以朗編：《張愛玲私語錄》，頁 49。

³⁸ 李歐梵：《中國現代文學與現代性十講》，（上海：復旦大學出版社，2002），頁 99。

小說中象徵和隱喻的手法亦歸自《紅樓夢》的影響，儘管指出兩者之區別³⁹，然而象徵與隱喻的藝術手法畢竟並非《紅樓夢》獨有。

綜合以上學者觀點，把張氏的「個性」寫作放在《紅樓夢》之間來對照和比較，大抵「用來表示一種浮泛的贊許」⁴⁰，目前尚沒有學者指出「紅樓夢傳統」的確切定義。如果確實存在所謂「紅樓夢傳統」，那麼必然是一個富於包容性的、能夠提供多面視角的複雜概念。

³⁹ 呂文指出：「《紅樓夢》中的象徵、隱喻常常是一種『關合』，關合雙方像兩條平行線，緊緊依存，卻不相交。張愛玲小說中運用的比喻、聯想、通感、意象等等，常使二者交叉重疊，看去似乎荒誕，不符合傳統現實主義的條法，卻能傳達到另一種真實，達到突出人物（或作家）主觀感受的效果。」，〈《金鎖記》與《紅樓夢》〉，《張愛玲的世界》，（台北：允晨，2004），頁 195-196。

⁴⁰ 艾略特（T. S. Eliot）著，卞之琳譯：〈傳統與個人才能〉，《新批評文集》，（天津：百花文藝，2001），頁 27。

第二節 研究緣起：《紅樓夢》作為改寫傳統的可能

張愛玲在〈論寫作〉中寫到，「《紅樓夢》永遠是『要一奉十』的」，在人生的不同階段閱讀，印象各各不同。⁴¹由是而觀，在不同的創作階段，《紅樓夢》所奉於張愛玲的靈感是否亦有所差別？

1952 年張愛玲離滬抵港，文化空間與背景的轉換是否為張愛玲與《紅樓夢》的關係提供新的可能？電影編劇方面，張愛玲經宋淇安排為電懋影業公司編寫劇本，其中就包括未拍的《紅樓夢》劇本，初稿約於 1962 年在香港寫就⁴²，至今尚未出土。古典小說的評述方面，張晚年在美國埋首《紅樓夢》考據，〈初詳紅樓夢——論全抄本〉寄予身在香港的宋淇，首先刊載於《明報月刊》1969 年 4 月號，〈二詳〉、〈三詳〉等則陸續發表於台灣《皇冠》月刊、《幼獅文藝》和《聯合報》副刊等刊物，結集為《紅樓夢魘》於 1977 年出版。

在去國離鄉以後，張愛玲選擇求助於《紅樓夢》的古老記憶，在創作和改寫的同步運作中產生了怎樣「鄭重而輕微的騷動」⁴³，是本文所要探討的關鍵。張愛玲埋首於考證《紅樓夢》，翻譯《海上花》，似乎陷入了創作的低潮，卻另行開啓了「改寫」的高潮，從《怨女》、《半生緣》、《惘然記》短篇小說集到《小團圓》均經過不同程度的刪修。也斯將張愛玲的晚期寫作形容為「高危寫作」與「刻苦寫作」，同樣可作為曹雪芹的關鍵詞。其中「寫作」一詞，更確切地說應該是「改寫」(revision)。

⁴¹ 張愛玲在〈論寫作〉中回憶：「八歲的時候第一次讀到，只看見一點熱鬧，以後每隔三四年讀一次，逐漸得到人物故事的輪廓，風格，筆觸，每次的印象各各不同。現在看來，只看見人與人之間感應的煩惱。」《張看》，(台北：皇冠，1985)，頁 272。

⁴² 高全之：《張愛玲學》，(台北：麥田，2008)，頁 387-402。

⁴³ 張愛玲：〈自己的文章〉，《華麗緣》，(香港：皇冠，2010)，頁 116。

關於《紅樓夢魘》，可以肯定的一點是，鉅細靡遺的版本考據中，《紅樓夢》的「改寫」面貌始終是張愛玲關注的焦點。郭玉雯指出「她以小說家貼近小說家的心理與情感，使這本考據之書就像是曹雪芹與張氏同時道出自己創作小說的心路歷程與原理方法」⁴⁴。除了生命感知層面可作參詳，書寫經驗的對照亦是不容忽視的一環。張愛玲評曹雪芹：「從改寫的過程上可以看出他的成長，有時候我覺得是天才的橫剖面。」⁴⁵從另一角度看，版本的考掘是否令其受到《紅樓夢》「改寫」的習染？反觀張愛玲離滬後題材的困囿、創作力的衰退、停滯、裹足不前，《紅樓夢》對張氏的影響，若表現在改寫的功夫上，是否可視作寫作的成長與才性的突破？正如王德威將張愛玲一生不斷重寫、刪改舊作的傾向歸入「迴旋」、「衍生」的書寫譜系，不能僅以浪漫主義和現代主義有關「原創」等定義看待⁴⁶。改寫作為一種自我修正的方式，不再依賴於「天才夢」，每一部作品都是艱難的完成。離滬後的張氏因應文化場域的轉變，難免「水土不服」。「改寫」又可以說是夾雜對生存與聲譽的擔憂，權衡寫作技法與政治禁忌的兩難之下，所作出的適應與妥協。《紅樓夢魘》的考據含有一種領悟，張氏不但嘗試理解和消化曹雪芹的改寫，更把改寫技巧與策略運用到自己的創作當中，為自我詮釋摸索出支援的路向。

⁴⁴ 郭玉雯：《紅樓夢學——從脂硯齋到張愛玲》，（台北：里仁，2004），頁409。

⁴⁵ 張愛玲：〈紅樓夢魘·自序〉，《紅樓夢魘》，（哈爾濱：哈爾濱出版社，2003），頁2。

⁴⁶ 王德威：〈雷峰塔下的張愛玲——《雷峰塔》、《易經》，與「迴旋」和「衍生」的美學〉，《印刻》，2010年10月號，頁92。

第三節 張愛玲小說版本改寫研究回顧

張愛玲的不少小說經歷修改和加工，版本多次演變，隱含作者對藝術完善的要求，為文本詮釋和文化語境的建構提供啓示。〈有幾句話同讀者說〉中提及《傳奇》增訂本中文章大部分都經過增刪⁴⁷，其作品的版本譜系引起了少數研究者的注意。唐文標主編《張愛玲資料大全集》，收錄數篇張氏佚文，附註〈封鎖〉、〈紅玫瑰與白玫瑰〉、〈桂花蒸·阿小悲秋〉出書時均有不同程度的刪改⁴⁸。有國內碩士學位論文將張愛玲早期《傳奇增訂本》篇目修改進行了細緻的校評⁴⁹，提供了富啓發性的研究方向。例如萬燕留意到《紅玫瑰與白玫瑰》從初刊到結集經過重大改寫，由「我」的全知該為偏向男性視角。由此證明傅雷的意見對張觸動極大，一方面表明對傅雷批評意見的認同，同時揭示出張愛玲抵抗潛文本影響的努力。

王德威曾指出，張愛玲晚年創作、注釋、翻譯構成文本互涉(intertextuality)的網絡，指向「衍生」美學的層面⁵⁰；也斯亦有相似的概括：「翻譯、改寫、重寫都是張愛玲第二個創作生命的特色。」⁵¹張愛玲小說的版本差異恰恰是從以上三方面衍生而來的。

⁴⁷ 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，初載 1946 年 11 月上海山河圖書公司《傳奇》增訂本，為代序，收入《華麗緣》，（台北：皇冠，2010），頁 294。具體篇目改寫詳見附錄二。

⁴⁸ 唐文標主編《張愛玲資料大全集》，台北：時報文化，1984。

⁴⁹ 周雲龍：〈《傳奇》（增訂本）篇目修改校評：原刊本與定本〉，廈門大學碩士學位論文，2007 年 5 月。

⁵⁰ 王德威：〈雷峰塔下的張愛玲——《雷峰塔》、《易經》，與「迴旋」和「衍生」的美學〉，《印刻》，2010 年 10 月號，頁 91。

⁵¹ 也斯：〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉，《零度看張》，（香港：香港中文大學出版社，2010），頁 85。

廣義的改寫包括中英自譯中的故事重寫。宋淇談《五四遺事》的中英異文時，將張愛玲自譯的小說分為「先中後英」和「先英後中」兩種，提供了較為可靠的第一手材料⁵²。劉紹銘〈張愛玲的中英互譯〉⁵³較早論及張愛玲的雙語駕馭功力，從語言學或翻譯美學的角度討論，探勘文化場域的複雜性。《怨女》在兩種語言之間的六個分身，在二十四年前不斷回魂再生，王德威已有過專論。⁵⁴高全之《張愛玲學》⁵⁵對張學版本問題的討論最為詳實：談及《秧歌》中、英文版本的演進「除了翻譯以外，還有改寫」；追蹤《赤地之戀》的四個中、英版本⁵⁶，指出台灣的兩個版本都經過出版社的政治性淨化過濾；對於《怨女》的改寫多有舉證，均有不少創見。近年〈色，戒〉英文版、《小團圓》、《雷峰塔》、《易經》的「重光」提供了全新的研究面向。〈色，戒〉英文本 *The Spying or Ch'ing K'e! Ch'ing K'e!* 於 2008 年 3 月刊《瞄》(*Muse*) 14 期，同期附李歐梵評論文章 *Spying on The Spying* 提出英文版為骨架、中文版為血肉的觀點。其後馬靄媛〈「色，戒」英文原稿曝光 私函揭示真相 張愛玲與宋淇夫婦的美善真情〉⁵⁷一文透過引述尚未正式出版的私人通信作出更有力的補充，企圖證實從英文版到中文版的改寫過程中加添與潤飾的痕跡。沈雙考察張愛玲的自傳行為，從跨語言跨文化的層面指出張愛玲在英文的自我翻譯（self-translation）

⁵² 詳參宋淇：〈從張愛玲的《五四遺事》談起〉，《魚往雁返：張愛玲的書信因緣》，（台北：允晨，2007），頁 44。

⁵³ 收入《張愛玲的文字世界》，台北：九歌，2007。

⁵⁴ 有關《金鎖記》與《怨女》的比較，參見王德威：〈此恨綿綿無絕期——從《金鎖記》到《怨女》〉，《如何現代，怎樣文學——十九、二十世紀中文小說新論》，（台北：麥田，1998），頁 363。

⁵⁵ 高全之：《張愛玲學》，台北：麥田，2008。

⁵⁶ 包括香港天風版（1954，中文），香港友聯版（1956，英文），台灣慧龍版（1978，中文），現行台灣皇冠版（中文）。

⁵⁷ 馬靄媛：〈「色，戒」英文原稿曝光 私函揭示真相 張愛玲與宋淇夫婦的美善真情〉，《蘋果日報》，2008 年 3 月 2 日。

中往往不能轉化一種「靠得住的愛」，迴避了對於家和愛情的渴望。⁵⁸王德威在關於《雷峰塔》、《易經》的討論中，則側重於對照其早期作品的同樣題材，證明「重複是『生生』的過程」⁵⁹。僅就中文版本而論，有關《十八春》/《半生緣》的改寫，學界研究成果甚豐。《半生緣》從1950年初刊至1969年皇冠結集，前後共出現過四個版本⁶⁰。論者多從時代歷史定位出發進行比讀，推敲張愛玲在意識形態籠罩下政治立場的搖擺不定⁶¹。

狹義的改寫主要指涉定本相較於初刊本的字句修訂及段落增刪。就《惘然記》小說集而論，張氏在序言中寫道：

「這小說集裡三篇近作其實都是一九五零年間寫的，不過此後屢經徹底改寫，〈相見歡〉與〈色，戒〉發表後又還添改多處。〈浮花浪蕊〉最後一次大改，才參用社會小說做法，題材比近代短篇小說散漫，是一個實驗。」⁶²

以上文字明白透露出，〈色，戒〉、〈浮花浪蕊〉、〈相見歡〉從構思到成稿，先後經歷二十餘年，結集時相較於初刊本又有不同程度的修改。鑒於研究者的熱心和閱讀興趣，張愛玲被遺忘的舊作在八零年代紛紛出土，亦延伸出另一種版本的差異，收入結集時由張氏主觀意願決定是否再作修改。一則由唐文標發

⁵⁸ 沈雙：〈張愛玲的自我書寫以及自我翻譯〉，《一九四九以後》，香港：牛津，2010），頁411-421。

⁵⁹ 王德威：〈雷峰塔下的張愛玲——《雷峰塔》、《易經》，與「迴旋」和「衍生」的美學〉，《印刻》，2010年10月號，頁85。

⁶⁰ 詳見附錄列表。

⁶¹ 有關離滬前單行本的修訂，參見杜英：〈離滬前的張愛玲和她的新上海文化界——從《十八春》的修訂看解放初期的張愛玲〉，《重讀張愛玲》，（上海：上海書店，2008），頁351-377；有關《半生緣》的改寫，大陸與港台海外的評價存在分歧，大陸學者的觀點參見金宏達：〈論《十八春》〉，《張愛玲研究資料》，（福州：海峽文藝出版社，1994），頁402，宋家宏：《走進荒涼——張愛玲的精神家園》，（廣州：花城出版社，2000），頁194-195；台灣學者周芬伶：《艷異——張愛玲與中國文學》，（台北：元尊文化，1999），頁308-312，李小良在其〈歷史的消退：《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉中詳細列舉了此種地緣對立的詮釋差異，見《再讀張愛玲》，（香港：牛津，2002），頁71-88。

⁶² 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，2006），頁4。

掘的 1944 年舊作〈創世紀〉、〈連環套〉，1976 年收入《張看》時均放棄改寫，並簡述未完的原因。當時聯合報副刊的編輯姚宜瑛曾去信勸張改寫這幾篇小說，張的回應是「但這不是改的事」⁶³。二則由痾弦發掘的〈多少恨〉、〈華麗緣〉和〈殷寶瀧送花樓會〉，1982 年在《聯合報》副刊上重刊時已由張氏作出不同程度的添改。三則為 1987 年由陳子善發掘的〈小艾〉，亦未經張氏修改。《餘韻》代序中，詳細代敘了張愛玲「搶救破碎的心情」，對於出土作品的不同改寫態度。該書收入的八篇舊作中，只提到〈華麗緣〉於 1982 年修訂，《小艾》則「儘量保持原來的形式和節數，以呈現當時連載的原貌。」⁶⁴總括而言，出土作品獲得張氏承認的改寫並不多，其中〈多少恨〉主要改寫了兩段對白，篇首附「卅年後記」；其次則是為〈殷寶瀧送花樓會〉添寫了尾聲，並註「1983 年補寫 1944 年舊作」。改寫無疑是一種搶救聲譽和捍衛著作權的姿態，既可看出研究者爭相挖掘其舊作對張愛玲造成了極大的困擾，亦表現出張對早期所謂「多產」的補救。

⁶³ 夏志清：《張愛玲給我的信件(八)》，《聯合文學》第 162 期，1998 年 4 月，頁 142，150。

⁶⁴ 見張愛玲：《餘韻》代序，台北：皇冠，1987。

第四節 研究範圍、方法與限制

試將張愛玲作品版本差異作不完全歸納：

<p>自譯重寫的版本差異</p> <p>65</p>	<p>《秧歌》(<i>The Rice-Sprout Song: A Novel of Modern China</i>)</p> <p>《赤地之戀》(<i>Naked earth : A Novel about China</i>)</p> <p>《五四遺事》(<i>Stale Mates: A Short Story Set the in Time When Love Came into China</i>)</p> <p>〈桂花蒸·阿小悲秋〉(<i>Shame, Amah!</i>)</p> <p>〈等〉(<i>Little Finger Up</i>)</p> <p>《金鎖記》(<i>The Golden Cangue</i>)</p> <p>《怨女》(<i>Pink Tears, The Rouge of the North</i>)</p> <p>〈色，戒〉(<i>The Spyring or Ch'ing K'e! Ch'ing K'e!</i>)</p> <p>〈重訪邊城〉(<i>A Return to the Frontier</i>)</p> <p>《小團圓》(<i>The Fall of the Pagoda/The Book of Change</i>)</p>
<p>中文初刊本與結集/重刊的版本差異</p>	<p>《傳奇》(〈沉香屑·第一爐香〉、〈沉香屑·第二爐香〉、〈琉璃瓦〉、〈心經〉)</p> <p>《傳奇增訂本》(〈封鎖〉、〈紅玫瑰與白玫瑰〉、〈桂</p>

⁶⁵ 有關張愛玲譯作一覽，詳參單德興：〈譯者張愛玲——析論張愛玲的美國文學中譯〉附錄，《翻譯與脈絡》，(台北：書林出版有限公司，2009)，頁 180-201。

	<p>花蒸·阿小悲秋》、〈花凋》、〈留情》、〈等》、〈茉莉香片》)</p> <p>《怨女》</p> <p>《十八春》/《半生緣》</p> <p>《惘然記》(〈色、戒》、〈浮花浪蕊》、〈相見歡》、〈多少恨》、〈殷寶瓏送花樓會》)</p> <p>〈華麗緣》</p>
--	--

觀乎學界有關《紅樓夢》的影響討論往往集中於張氏上海時期的作品，較少涉及張氏離滬後中晚期創作，尤以連載版與結集版的比對較少受到論者關注。因此本文將以前人研究為基石，在文學影響研究（Literary Indebtedness）的題目之下，透過張愛玲本人在《紅樓夢魘》中展露的紅樓視野（vision），管窺張氏離滬後如何藉自我改寫向《紅樓夢》借鏡，以便與直接的文學影響研究作一區分。本文乃將討論範圍界定在《怨女》以後張氏自我改寫的小說部分，篇幅與學力所限，難以涵蓋雙語書寫（bilingualism）與翻譯得失的範疇，而僅以中文版本為重心。此外《小團圓》相對於〈私語〉、〈燼餘錄〉、《對照記》等散文書寫的虛實疊映亦相當複雜，故此均備而不論。此為本文的研究限制。

張氏致夏志清的信中，曾透露對《紅樓夢》的考據是基於《怨女》序：

「我本不過是寫《怨女》序提到紅樓夢，因為興趣關係，越寫越長，喧賓奪主，結果只好光只寫它，完全是個奢侈品，浪費無數的時間，叫苦不迭。」⁶⁶

⁶⁶ 張愛玲致夏志清信，1968年7月1日，《張愛玲給我的信件(四)》，《聯合文學》第154期，

耐人尋味的是，《怨女》的序至今未見蹤跡，反倒《紅樓夢魘》中考據高鶚生平時有兩處皆與《怨女》相對照：

「姨太太當家，倒像拙著《怨女》裡面，不過那姨太太本是母婢，這是外來的妓女，局面的爆炸性可想而知。」

「高太夫人也像『怨女』內的婆婆，用娶填房媳婦作武器，對付子妾，老闆著要給兒子提親。」⁶⁷

張氏自我舉證外，可供補充的還包括纏足問題的筆墨。《紅樓夢魘》首篇〈《紅樓夢》未完〉對於人物衣飾與腳樣的滿漢之別尤其注目，賈母看尤二姐手腳，聲言是「當時買妾慣例」。《金鎖記》重視七巧纏足，重寫為《怨女》後小腳筆墨濃淡有別，添寫媒人上門，先看銀娣手和腳，「買姨太太向來要看手看腳」的慣例未嘗不可看作改寫與《紅樓夢魘》互涉的又一註腳。

《怨女》中文版於 1966 年 8 月 23 日至 10 月 26 日在香港《星島晚報》連載，8 月 22 日刊短介〈張愛玲的新作——怨女〉，特別指出張愛玲採用了一種寫作技法的新嘗試，「在『怨女』中，可以看出張愛玲已經放棄了傳統的『從頭說起』，『平鋪直敘』的講故事的方法，雖然故事性仍然保留，她從一個女人自少女到老年的一生中選出其中幾個特殊的時刻作為焦點來加以渲染，映射出她的性格，周圍的環境，她的過去和未來。」從創作時期上看，《怨女》的改寫正式開啓了張愛玲於「後《傳奇》時代」自我改寫的創作生命，並與《紅樓夢》的考據研究相互交疊。

1997 年 8 月。

⁶⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 36。

《紅樓夢魘》中張愛玲指出寶玉與湘雲「他們倆生活在社會體系外，略似現代西方的嬉痞」⁶⁸。同樣是隔離，她反躬自指地提到：「我在大陸也過著離群索居的生活，材料不多，也過時了，變化太大。目前想寫的如果不是自己覺得非寫不可的，也衝不出這些年的 writer's block」⁶⁹。在遊移、跳躍的空間視野裏，《紅樓夢》的文學視域成為她的生命棲居地。康來新〈對照記——張愛玲與《紅樓夢》〉一文從史傳記觀點、文學承傳與紅學論述三個角度概述張氏與《紅樓夢》的因緣，指出「對照是張愛玲的方法學」⁷⁰。本文亦採用對照讀解的框架，這裡的「對照」包含兩個層面：第一個層面是《紅樓夢》改寫與張愛玲改寫的對照，嘗試透過張愛玲檢視《紅樓夢》改寫的視角，來審顧張氏自身作品的改寫面貌，歸納張氏自《紅樓夢》中借鑑的改寫策略及創作場域的相似性。第二個層面是張氏自身作品改寫的前後對照，並透過文學場域、文學評述與創作的微妙互動，探討其改寫因由與改寫效果。區別於版本學的研究，本文目的不僅僅為尋找認證研讀的「善本」。除了校勘版本差異外，還牽涉作品間的互涉關係，嘗試更完善構築張愛玲自我改寫中的文本互涉問題，觀察張愛玲如何藉由對《紅樓夢》改寫過程的思考與推測，內化為自身的改寫意識，並形諸作品當中。

⁶⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 243。

⁶⁹ 張愛玲致夏志清信，1978 年 11 月 26 日，《張愛玲給我的信件(十)》，《聯合文學》，1998 年 7 月，第 164 期。

⁷⁰ 康新來：〈對照記——張愛玲與《紅樓夢》〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁 29。

第一章 《紅樓夢魘》與創作改寫的關係

第一節 張愛玲對《紅樓夢》的重讀

張愛玲曾於散文〈論寫作〉中回顧《紅樓夢》在其不同成長過程中的讀解印象：八歲看見「一點熱鬧」；其後每隔三四年讀一次，「逐漸得到人物故事的輪廓，風格，筆觸」；時至 1944 年寫作此文時「只看見人與人之間感應的煩惱」⁷¹。〈紅樓夢未完〉回憶首次觸及紅學的經驗，始意識到閱讀的延遲：「直到 1954 年左右，才在香港看見根據脂批研究八十回後事的書，在我實在是個感情上的經驗，石破天驚，驚喜交集，這些熟人多年不知下落，早已死了心，又有了消息。」⁷²據此梳理張氏對《紅樓夢》的再認，按時間排列如下：

- 1954 年前後：在香港接觸紅學研究
- 1962 年前後：為電懋公司創作《紅樓夢》劇本
- 1967 年前後：開始《紅樓夢》版本研究與考據（基於《怨女》）
- 1967 至 1977 年前後：《紅樓夢》研究與創作的交叉碰撞

基於版本閱讀的「延遲」，重讀《紅樓夢》是張愛玲離滬後第二個創作生命的重要經驗，是對於其少時「誤讀」⁷³的一種覺識和彌補，影響歸附於其中新發掘的養分。下文將以張愛玲離滬後作品改寫與《紅樓夢魘》中的考據為視

⁷¹ 張愛玲：〈論寫作〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 103。

⁷² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 1。

⁷³ 「誤讀」（misreading）一詞借用自哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）在其著述《影響的焦慮》（A Map of Misreading）提出的術語，這種觀點把文學的影響歸結為誤讀，修正支配著寫作，後輩作家能夠透過誤讀中的獨特發現，達致對前人重新估量、評價與闡釋的可能性。中譯參見朱立元、陳克明譯：《比較文學影響論——誤讀圖示》，板橋：駱駝出版社，1992。

點，進一步理解張愛玲與《紅樓夢》的關係，爬梳出一條轉變的脈絡。張愛玲所對抗的，並非直接來自於《紅樓夢》，而是自我對《紅樓夢》的誤讀。重讀《紅樓》，同時也是自我的重新審視，形成一種新的視野和價值尺度。

《紅樓夢魘》一書共收錄八篇文章⁷⁴。意蘊龐雜的考證中，張愛玲憑藉其敏銳的洞察力將《紅樓夢》各版本抽絲剝繭，逐字逐句逐回拼貼出小說的修改過程（包括原作者和續作者的改寫在內）。首篇〈《紅樓夢》未完〉筆墨聚焦於續書的擅改，痛惜《紅樓夢》被庸俗化，續書者的通俗化續寫難辭其咎。諸如人物改寫遵循「通俗化」的體例，進行道德淨化，如改寫尤三姐為貞女、為尤二姐洗刷污名，博取讀者同情；人物忠奸對立，如改寫焦大，捏造忠僕人，「他是戲文說書的觀點，僕人只分忠僕刁僕」⁷⁵。另一方面，續書者亦出於種族地域的立場，加深了滿化、北方化的色調。張愛玲基本同意吳世昌的考證，續書本子也經過屢次增刪修訂而成的，於是另辟外一章〈《紅樓夢》插曲之一——高鶚、襲人與畹君〉，專論高鶚的生平積鬱透過改寫得到釋放和解脫。

由〈初詳《紅樓夢》——論全抄本〉一文起，此後「五詳」集中討論作者自改，包括諸多形式上的變異及文藝性改寫。改寫過程往往牽一髮而動全身，是為無休止的連鎖。以刪天香樓秦氏自縊為例，刪去後需補寫秦氏生病，添寫秦氏托夢，刪去原來的元妃托夢，加金釧兒這個角色時將寶玉挨打與挨打的餘波拆開重排等等。考據對象由續書到早本，由故事到肌理，在故事的改寫脈絡

⁷⁴ 包括自序，〈《紅樓夢》未完〉，〈《紅樓夢》插曲之一——高鶚、襲人與畹君〉，〈初詳《紅樓夢》——論全抄本〉，〈二詳《紅樓夢》——甲戌本與庚辰本的年份〉，〈三詳《紅樓夢》——是創作不是自傳〉，〈四詳《紅樓夢》——改寫與遺稿〉，〈五詳《紅樓夢》——舊時真本〉。

⁷⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 21。

裡推敲想像，推測版本先後及八十回後的不同結局。張愛玲透過周密的校勘，梳理內容改寫脈絡大抵如下：

避免寫獲罪→性格的悲劇（白日夢成分較多，高潮是「散場」）→背景問題無法解決（結構弱點，不使人同情）→改寫結局為獲罪、抄家（寫實）→加添煙幕、模糊化處理

在個人情感左右，披閱者意見介入，讀者接受能力的考慮，文字獄的威脅，傳閱流失，盜印問題的辨明牽扯之下，考據筆觸由援引紅學資料到散文化，根據版本演進的過程探析作者和續書者的心路歷程。張愛玲以自傳說為起點，闡釋其獨特識見，由「基層」搬移說推導出「戲肉」虛構說，歸謬出《紅樓夢》「是創作不是自傳」的結論。

綜合目前學界對《紅樓夢魘》的解讀，我們至少可以梳理張愛玲《紅樓夢魘》一書與紅學研究、文學創作與個人成長的三重鏈接。從紅學研究出發，紅學元老周汝昌晚年以一本《定是紅樓夢裡人》試圖與張氏作遲來的對話。文中對《紅樓夢魘》的定位卻有自矛攻盾之處。前文認為張氏的版本學研究並非「胡適派」，後文又言「她的紅學學識，集中在作者、版本兩大方面，就表明了這即是『胡適先生紅學』一線的繼承者。」⁷⁶文學創作方面，呂文翠從中文文學系譜的斷裂與重構的角度肯定了《紅樓夢魘》自我詮釋的可能，指出張氏「透過《紅樓夢魘》與翻譯《海上花》進行異常活躍的反移情（countertransference）活動與自我解夢」⁷⁷。此外尚有黃心村〈夢在紅樓，寫在隔世〉一文，恰逢《小

⁷⁶ 周汝昌：《定是紅樓夢裡人》，（北京：團結出版社，2005），頁 194。

⁷⁷ 〈五詳《紅樓夢》，三棄《海上花》？：張愛玲與中國言情文學系譜的斷裂與重構〉，《張愛

團圓》驚世出版之時，文章另闢蹊徑，試圖探析《紅樓夢魘》與同期創作的《小團圓》之間的對話關係。黃文並不認為《紅樓夢魘》應當歸入紅學專著之列，而更多地指涉張氏離亂滄桑的自傳性書寫，「寫的是過程，是演變，也是個人成長史」⁷⁸。

玲：傳奇·性別·系譜》，（台北：聯經，2012），頁144。

⁷⁸ 黃心村：〈夢在紅樓，寫在隔世〉，《零度看張》，（香港：中文大學出版社，2010），頁111。

第二節 《紅樓夢魘》批評方法再考

在紅學研究的框架內，《紅樓夢魘》無疑是一個異質的存在。版本校讀瑣碎散漫，行文思路跳脫，張氏自云「像迷宮，像拼圖遊戲，又像推理偵探小說」⁷⁹，亦有論者曰「推理之外，還有大量的設想、議論和玩笑性的文字，都以感想或提問的方式寫在那裡而不做出任何結論」⁸⁰，使其有別於傳統紅學論著。

台灣學者郭玉雯最早關注到《紅樓夢魘》的破格考據，梳理出五條整體、情節內容的增刪線索，補充歸納了張氏對於改寫、分合與顛倒，以及續書的相關考證結果。郭文肯定張愛玲版本對照的考據文章是「文學而非歷史的考證」，認為其方法與法國學派提倡的「發生學的批評」(Genetic Criticism)相近⁸¹。陳耀成則將同於七十年代問世的《紅樓夢魘》與羅蘭巴特解碼〈莎拉辛〉(Sarrasine)並列，認為兩者都是「融匯評論與創作的奇書。」⁸²。

張看紅樓，繞不開與宋淇之間的交流互動。「紅樓夢魘」的書名，便是由宋淇的一句玩笑而來⁸³。事實上，宋淇比張愛玲更早埋首於紅樓夢的研究⁸⁴，同時與張愛玲在書信中有不少談及《紅樓夢》的片語。由張愛玲旁涉宋淇，可追溯至香港中文大學新亞書院中文系於 1967 年成立了紅樓夢研究小組，於 1972 年 3 月 24 至 4 月 7 日舉辦「香港所見紅樓夢研究資料展覽」，展出包括

⁷⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 4。

⁸⁰ 錢敏：〈張愛玲和她的《紅樓夢魘》〉，收入《定是紅樓夢裡人》，（北京：團結出版社，2005），頁 241。

⁸¹ 郭玉雯：《紅樓夢學——從脂硯齋到張愛玲》，（台北：里仁，2004），頁 343、369。

⁸² 陳耀成：〈墮世在何年——詳《紅樓夢（魘）》〉，《素葉文學》第 63 期，頁 100。

⁸³ 《紅樓夢魘》自序提到「我寄了些考據《紅樓夢》的大綱給宋淇看，有些內容看上去很奇怪。宋淇戲稱為 Nightmare in the Red Chamber（紅樓夢魘）」，《紅樓夢魘》，頁 1。

⁸⁴ 1954 年 2 月開始以林以亮的筆名陸續在《今日世界》發表〈《紅樓夢》新論〉六篇（張愛玲小說《秧歌》同年 1 月至 5 月亦於《今日世界》連載），七十年代轉以《明報月刊》為園地，討論包括《紅樓夢》的英譯等問題，

版本、譯本、續書、專著、論文五類香港公私所藏紅樓夢研究資料。在隨展覽出版的小冊子中，附有宋淇所撰〈新紅學的發展方向〉一文，著眼於故事、人物、情節、敘事觀點幾個方面，兼談及象徵、對比、情景的突變等突破十九世紀寫實手法和技巧的「超前」運用。宋文指陳的態度乃是說「考據雖具有其本身的價值，仍不過是手段，最終極的目標應該是探討紅樓夢的藝術價值和在世界文學史上所佔的地位。」⁸⁵

宋淇的觀點在香港紅學界很快獲得了回應。陳炳良〈近年的紅學述評〉⁸⁶與余英時〈近代紅學的發展與紅學革命——一個學術史的分析〉⁸⁷兩篇重要文章，均試圖打破版本作者的考證主流，擺脫史傳壟斷，以文學批評的觀點另闢蹊徑，建構一個新的觀照體系：既著眼於故事、人物、情節、敘事手法、結構技巧等傳統文藝批評路向，亦引入比較文學的視角，關注象徵、對比、肌理、情節的突變等融合現代西方理論的藝術表現技法。這種將《紅樓夢》還原為小說，重視其中所包含的理想性與虛構性，力圖將紅學引向文學批評的路向，在香港七零年代以降蔚為一種潮流和共識⁸⁸，胡菊人⁸⁹、陳炳良、余英時等均有延伸創見，是香港紅學發展史上重要一環。

⁸⁵ 香港中文大學中國文化研究所：《香港所見紅樓夢研究資料展覽》，（香港：香港大學中國文化研究所文物館，1972），頁4。

⁸⁶ 原載香港《中華月報》，1974年1月號，收入《香港紅學論文選》，（天津：百花文藝出版社，1982），頁32。

⁸⁷ 余英時：〈近代紅學的發展與紅學革命——一個學術史的分析〉，《四海紅樓》，（北京：作家出版社，2006），頁13-14。

⁸⁸ 宋淇：〈新紅學的發展方向〉，原載《香港所見紅樓夢研究資料展覽》，1972年2月，收入《紅樓夢識要 宋淇紅學論集》，（北京：中國書店，2000），頁1-12。

⁸⁹ 胡菊人1972、1975年間於香港明報發表《紅樓夢》評論，整理輯錄於《紅樓、水滸與小說藝術》，台北：遠景，1977。有關《紅樓夢》的討論包括文字、形象和顏色、動作和對話、小說的肌理、賈寶玉的心理衝突和解脫、五個書名的題旨、道家和柔性文化的總結七個章節。附錄收有黃南翔〈紅學的新路向〉，〈從肌理到視象〉兩文，對其從藝術表現手法的分析評介加以肯定。

與胡適的「自傳說」不同，張愛玲把《紅樓夢》當作小說來讀，〈三評《紅樓夢》〉的副標題即為「是創作而不是自傳」。張氏採用文學式而非史學的閱讀，以比較的視角加以觀照，將《紅樓夢》放入世界文學的版圖當中，加之與宋淇的魚雁互通，其研究方法與香港新紅學的潮流既謀且合。雖然，《紅樓夢魘》旁徵博引，間或提及俞平伯、周汝昌、趙岡、王佩璋、吳世昌、汪原放等學者的考證與論點，平心而論，絕非嚴謹的學術考據文章⁹⁰。自〈三評〉始引用資料驟減，可見其逐漸擺脫外源資料的拘束，大膽根據版本「內證」探佚失落的細節，洋洋灑灑更趨於散文的筆觸。在《紅樓夢魘》中，張氏運用了「文氣」、「章法」、「意境」、「伏筆」、「造意」等傳統小說的批評語匯，也不乏「視角」、「心理」、「象徵」、「氣氛」等西方文藝批評角度，從小說的觀點發掘創作意圖和構思，綜合脂批與歷史資料，牽涉人物改寫，情節呼應，均不乏洞見。康新來認為《紅樓夢魘》「毋寧是『文本』至上的『新批評』精神」，感性評述和變貌探佚是從小說到考據「現代性」的體現⁹¹。張自言「文學批評本來用不上」，到底還是用上了。

⁹⁰ 篇中往往只提及作者或篇名，時間和出版地則多數模糊帶過。唯獨〈二評《紅樓夢》——甲戌本與庚辰本的年份〉篇末列出 25 項注解，14 條均引自「中華文史論叢（第一、三、五、六輯）」⁹⁰，3 條引自其〈初評紅樓夢：論全抄本〉，另有潘重規《紅樓夢脂評中的注釋》、周汝昌《紅樓夢版本的新發現》（1965 年 7 月 25 日香港《大公報》），其餘則是異文與批註。

⁹¹ 康新來〈對照記——張愛玲與《紅樓夢》〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁 29。

第三節 「傳奇化情節」與「寫實細節」：自我改寫的總線索

參看張愛玲對《紅樓夢》的評價，屢見其將「傳奇化的情節」與「寫實的細節」對比而論：

「中國人的小說觀，我覺得都壞在百廿回《紅樓夢》太普及，以致於經過五四迄今，中國人最理想的小說是傳奇化（續書的）情節加上有真實感（原著的）細節，大陸內外一致（官方的干擾不算）。」⁹²

「百廿回《紅樓夢》對小說的影響大到無法估計。等到十九世紀末《海上花》出版的時候，閱讀趣味早已形成了，唯一的標準是傳奇化的情節，寫實的細節。」⁹³

這是值得重視的辯證考察。儘管我們不能簡單將《紅樓夢魘》歸為張氏對「原著」和「續書」好壞的二元論見，然張愛玲痛斥續書為「狗尾續貂成了附骨之疽」⁹⁴，「傳奇化情節」意味著一種通俗化，乃至庸俗化的傾向。尤其從接受美學的角度，張氏惋惜《紅樓夢》在近代被廣泛認知為大家庭的三角戀愛。基於對續書的不滿，而致力於透過錙銖必較的考據還原早本面目，換言之，將「傳奇化的情節」還原為「寫實的細節」。

張氏的小說創作兼受中、西文化影響，其創作理念往往能從散文中尋找到依持。這裡不妨從《談看書》引述的西諺，進一步釐清有關「真實感」、「寫實」的意涵：

⁹² 張愛玲致鄭文美、宋淇，1979年9月4日，《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁231。

⁹³ 張愛玲：〈國語本海上花譯後記〉，《續集》，（香港：皇冠，1995），頁73。

⁹⁴ 張愛玲《紅樓夢魘》，頁3。

- 引用西諺「真事比小說還要奇怪」，認為「『真事』原文是『真實』，作名詞用，一般譯為『真理』，含有哲理或教義的意味，與原意相去太遠，還是腦筋簡單點譯為『真事』或『事實』比較對。」⁹⁵
- 引用西方近人語「一切好的文藝都是傳記性的。」，認為「當然實事不過是原料，我是對創作苛求，而對原料非常愛好，並不是尊重事實，是偏嗜它特有的一種韻味，其實也就是人生味。」⁹⁶

若依上述觀點論述，我們也許能對張氏所謂「真實感的細節」、「寫實的細節」作出初步描述。首先，「真實」與「真理」區別開來，由此區別於黑格爾學派（Hegelian）的「社會真理」（social truth），滌除了道德說教與社會寓義的意圖。張愛玲對非黑即白的價值判斷有所警惕，同時也不能排除以微言大義的春秋筆法褒貶事實，其中曲折的諷喻須由讀者去感受。正如早年回應傅雷的批評，張愛玲如是說：「我喜歡參差的對照的寫法，因為它是較近事實的」、「但是我還是只能這樣寫。我以為這樣寫是更真實的。」⁹⁷「真實感」的韻味並不完全依賴於外在現實的模擬，而是憑藉豐富的感官想象和情感創造表達，表達對真生命的體悟，揭示真實的生活狀態。

其次，「原料的愛好」與「創作的苛求」碰撞的火花。「原料」區別於實錄，〈三評紅樓夢〉反覆論說《紅樓夢》「是創作不是自傳」，著意強調《紅樓夢》的虛構性。這段選自《紅樓夢魘》的文字，多少代表了張愛玲的創作態度：

「寫小說的間或把自己的經驗用進去，是常有的事。至於細節套用實事，往往

⁹⁵ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1992），頁189。

⁹⁶ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1992），頁188。

⁹⁷ 張愛玲：〈自己的文章〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁115。

是這種地方最顯出作者對背景的熟悉，增加真實感。作者的個性滲入書中主角的，也是幾乎不可避免的，因為作者大都需要與主角多少有點認同。這都不能構成自傳性小說的條件。」⁹⁸

以上引文不難看出張氏將「自傳」視為不包含虛構成分的實錄，定義相當嚴格。在她看來，情節人物的挪調，為一種身世下場找到一個合適的人物個性，都是作品原創性的重要憑據。易言之，張氏試圖透過不同真實細節的剪裁、組織與疊映，來經營一個虛構的故事，而又不失卻真實的生活氣息，不同的敘述順序、敘事角度、敘事話語等均將起到至關重要的作用。

張子靜在〈我的姊姊張愛玲〉中披露《金鎖記》、《花凋》的故事原型，為張氏小說的索引派考據提供了背景資料。水晶的訪問與宋淇的書信均證實《紅玫瑰與白玫瑰》有所本。⁹⁹從《秧歌》起，張愛玲不避諱道出人物原型，於序跋或散文中坦白交代小說的材料來源¹⁰⁰。《秧歌》和《赤地之戀》被柯靈斥為「致命傷在於虛假」¹⁰¹，歪曲事實以滿足海外對於「鐵幕」的獵奇。無需辯駁的是，歷史的真實不等同文學的真實。張愛玲絕非柯靈所說的「缺乏自信」，而是表達自信——不斷強調小說角色與人物原型絕非全然對應的關係，是不滿論者單純著眼於考據本事，對號入座，漠視她改寫材料的努力。她且強調「我

⁹⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 141。

⁹⁹ 參見水晶：〈蟬——夜訪張愛玲〉，提及張愛玲自陳《傳奇》人物和故事差不多都「各有其本」。《張愛玲的小說藝術》，（台北：大地，1974），頁 25。《張愛玲私語錄》摘錄「《紅玫瑰與白玫瑰》中的男主角是我母親的朋友，事情是他自己講給母親和姑姑聽的。」，《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁 48。

¹⁰⁰ 《秧歌》跋交代了小說中作家顧崗的故事來源於《人民文學》上一個青年作家的自我檢討，提及飢荒中農民搶劫政府糧倉的事件；電影劇本的劇情採自《遙遠的農村》中防火燒倉一節；沙明在共區生活的情況根據報上連載的女幹部自傳；《張看》自序從炎櫻帕西人（Parsee）朋友講到在香港認識的麥唐納太太，追溯了〈連環套〉的故事原型；〈創世紀〉寫的則是祖姨母的故事。

¹⁰¹ 柯靈：〈遙寄張愛玲〉，《私語張愛玲》，（杭州：浙江文藝出版社，1995），頁 25。

確是愛好真實到了迷信的程度」¹⁰²，聲明小說與報導文學的區別，把告知讀者故事的來源比喻為解剖，「等於把一個活人拆成一堆臟腑、筋肉、骨骼，這些東西拼湊再一起也並不能變成一個活人」¹⁰³，意謂在真人實事的底子裡，唯有透過潤飾加工（secondary elaboration），才能賦予故事真實感和生命感。

奈何張學和紅學同樣出現了索引派，很多人都相信〈色，戒〉的人物原型來自鄭蘋如刺殺丁默邨事件，陳子善的相關演講¹⁰⁴和余斌的《「色，戒」考》¹⁰⁵都對「本事」的始末作過詳細的考據和爬梳。宋以朗編選《張愛玲私語錄》中引述書信，強調〈色，戒〉是取材於宋淇提供的故事，進一步否定了索引派的說法¹⁰⁶。此外水晶採訪宋淇的訪問稿中，也提到出〈色，戒〉素材是宋淇提供的故事材料。事實是當年燕京大學一些大學生自發組織，在北平和天津暗殺漢奸。¹⁰⁷馬靄媛援引張愛玲與宋淇的書信往來，披露宋淇為〈色，戒〉提供了大量的材料，情節鋪陳和場面調度也都是與宋淇共同商榷完成。¹⁰⁸張愛玲在回應〈色，戒〉的文章〈羊毛出在羊身上〉以《紅樓夢》所遭遇的誤讀自比：「不少讀者硬是分不清作者和他作品中人物的關係，往往混為一談。曹雪芹的紅樓夢如果不是自傳，就是他傳，或是合傳，偏偏沒有人拿它當小說讀。」¹⁰⁹若故事藍本確來自宋淇，張愛玲把背景從北平搬到她所熟悉的上海，連結汪精衛等

¹⁰² 張愛玲：《赤地之戀 自序》，（台北：皇冠，1998），頁3。

¹⁰³ 張愛玲：《秧歌 跋》，（台北：皇冠，1991），頁193。

¹⁰⁴ 陳子善：〈《色，戒》：從小說到電影——二〇〇七年在「深圳讀書論壇」的演講〉，《沈香譚屑——張愛玲生平和創作考釋》，（香港：牛津，2012），頁191。

¹⁰⁵ 余斌：〈《色，戒》「考」〉，《重讀張愛玲》，（上海：上海書店，2008），頁378。

¹⁰⁶ 宋以朗主編：《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁137。附註「有關〈色，戒〉的書信，將於日後完整發表。」

¹⁰⁷ 水晶：〈訪宋淇談流行歌曲及其他〉，《流行歌曲滄桑記》，（台北：大地，1985），頁109-110。

¹⁰⁸ 馬靄媛：〈《色，戒》英文原稿曝光 私函揭示真相 張愛玲與宋淇夫婦的美善真情〉，《蘋果日報》，2008年3月2日。

¹⁰⁹ 張愛玲：《續集 自序》，（台北：皇冠，1988），頁8-9。

歷史背景；又把燕京大學改為嶺南大學，因嶺南大學一度遷到港大上課，又滲入了張氏自身的港大經驗，為故事插入一段香江掠影，皆可看作改寫和重塑的明證。

值得注意的是，在與《紅樓夢魘》接近同一時期出版的《惘然記》序文中，張氏自言書名一度題作《傳真》，與第一本小說集《傳奇》相照應¹¹⁰，同樣有著二元對舉的意味，提供了新的術語辨析。關於《傳奇》書名的由來，張愛玲的解釋是「在傳奇裡尋找普通人，在普通人裡尋找傳奇」，其中所蘊涵的書寫策略早經評者指出：水晶指出「張氏可能深受到這類舊式傳奇的影響」¹¹¹；孟悅以「新傳奇」名之，可見張愛玲對傳奇文類的改寫¹¹²；陳建華結合唐傳文類與奇幻（the fantastic）風格，試圖證實中西文類的「視野融合」，不僅承襲了中國唐傳奇摹寫世態人情的特徵，也發揚了西方現代主義文藝思潮，蘊涵對於理性與文明的反思。陳文如此歸納張氏小說奇幻的現代性：「寫實與奇幻手法相交織，使都市日常生活與白日夢、囈語、幻境或潛意識之間的界限模糊，而讀者在迷樓式幻美的沈溺中直面啓悟。」¹¹³

假定小說集的命名蘊含著作者對於敘事傳統的某種態度和傾向，對於本文將要著重討論的「傳真」，張氏在文中並沒有作進一步的界定，使「傳真」成

¹¹⁰ 《惘然記》序文初載於1983年5月26日《聯合報》副刊，提及書名一度題作《傳真》，其後隨手翻看聯副三十年大系歷任主編所著的一冊內有「傳真文學」一詞而棄用。二度題名《閒書》，結果又發現與郁達夫書名相撞。第三度定名《亂世紀》，序文〈亂世紀二三事〉登載於1983年4月號《皇冠》雜誌，寄出後又採用宋淇建議，改用《半生緣》原名《惘然記》，坦言「既然這裡大都是改寫多年的舊作，有惘然回顧的意味。」關於書名的更動這段描述，在收入台北皇冠版結集時被刪去，近年原文重刊於《惘然記》，（香港：皇冠，2010），頁203。

¹¹¹ 水晶：《張愛玲的小說藝術》，（台北：大地，1973），頁178。

¹¹² 孟悅：〈中國文學現代性與張愛玲〉，《回望張愛玲——鏡像繽紛》，（北京：文化藝術，2003），頁145。

¹¹³ 陳建華：〈質疑理性、反諷自我——張愛玲《傳奇》與奇幻小說現代性〉，《張愛玲：文學·電影·舞台》，（香港：牛津，2007），頁256。

為了一個相當有趣的模糊概念。從詞源上看，「傳真」一詞，較晚近的解釋通常指通過有線電或無線電裝置把照片、圖表、書信、文件等傳送到遠方的一種通訊方式。除此之外，《漢語大詞典》中對於「傳真」的解釋還包括一層美學上的含義，指畫家摹寫人物形貌，並援引數首包含「傳真」的詩歌為證¹¹⁴。「傳真」這個極富原創性的概念，辭典的解釋似乎不太有幫助。張氏提及棄用「傳真」為書名，緣自台灣聯副已使用「傳真文學」這一名詞。¹¹⁵痙弦於〈「風雲三十年」序——當前我國報紙副刊的困境與突破〉一文對「傳真文學」有如下定義：「事件是真實的，但經過小說家的虛構衍生，在不背離現實處理的原則下，做藝術性的鋪陳，使之兼具報導功能與文學的永恆價值。」¹¹⁶由是觀之，聯副致力於建立一種介於傳統新聞文學（或稱報導文學）與純文學之間的文藝體裁，不排斥文學的潤飾，加以心理描寫和哲學思想的深化，使文學性與新聞性彼此交織，作為提升文藝副刊價值的新路向。在真實（fact）與虛構（fiction）混融的層面上，痙弦所提出的「傳真文學」與張氏對「傳真」的理解確有某種程度的吻合，反映了文學體裁的某種混合，然而張氏小說創作並不具備報導功能，作家立場亦無法與副刊主編立場等量齊觀。棄用「傳真」為書名的舉動，有效規避了小說集被誤歸入「傳真文學」的類別，同時彰顯張氏對於原創立異的堅持。張愛玲對《紅樓夢》的考據，某種程度上概括了她的創作觀，我們可以說，《紅樓夢》偏重「改寫」的考據為張愛玲的自我改寫注入了某種信心和

¹¹⁴ 唐·杜荀鶴《八駿圖》詩：「丹腹傳真未得真，那知筋骨與精神。」明·徐渭《畫鷹》詩：「閩南綉練光浮膩，傳真誰寫蒼厓鷲？」清代李漁《閒情偶寄·詞曲》：「予謂既工此道，當如畫士之傳真，閨女之刺綉。」漢語大詞典編輯委員會，漢語大詞典編纂處編纂：《漢語大詞典》（上卷），（上海：漢語大詞典出版社，1997），頁 687。

¹¹⁵ 張愛玲：「隨手翻看聯副三十年大系中歷任主編所著的一冊，就赫然看見『傳真文學』這名詞，我孤陋寡聞，還當是自己獨出心裁挪用的」，《惘然記》，（香港：皇冠，2010），頁 203。

¹¹⁶ 痙弦：〈「風雲三十年」序——當前我國報紙副刊的困境與突破〉，《聯副三十年文學大系史料卷：風雲三十年》，（台北：聯經，1982），頁 41。

能量。反覆書寫「最熟悉的材料」，一方面固然是謀生的考慮，若將「傳真」的意涵理解為一種寫作技法或風格的嘗試，這種「重複」毋寧亦可視作「再創作」的探尋和突破。從「傳奇化的情節」到「寫實的細節」，從小說集《傳奇》到《傳真》（終定名《惘然記》），大可做為張氏自我改寫的總線索。

第二章 改寫策略

第一節 「犯筆」與互文性

張氏指出《紅樓夢》「壞在狗尾續貂成了附骨之疽」¹¹⁷，反映對續書以情節為中心的趨向持否定態度。這是否意味著對自身早期「傳奇」式敘事的不滿足？按照張愛玲自己的說法，下面這段寫於 1944 年的文字可看作改變寫作方向的預言：

「為什麼常常要感到改變寫作方向的需要呢？因為作者的手法常犯雷同的毛病，因此嫌重複。以不同的手法處理同樣的題材既然辦不到，只能以同樣的手法適用於不同的題材上——然而這在實際上是不可可能的，因為經驗上不可避免的限制。」¹¹⁸

正如評價《紅樓夢》時將「情節」與「細節」二分，張氏將題材和手法對立起來。就張氏個人的寫作經驗角度而言，曾經試圖突破題材的雷同性，自承初學寫文章時自以為能夠駕馭任何題材主題的文學類型，到後來才愈覺拘束，承認不能寫「無產階級的故事」。即便在生計的考慮下，張愛玲並沒有全然身體力行「他寫所能夠寫的，無所謂應當」¹¹⁹，《秧歌》、《赤地之戀》被詬病的主因，亦歸咎於經驗上的限制¹²⁰。基於經驗的危機，她將「以不同的手法處理同樣的題材」視為一種理想，加以創作意念的宣示，可見張氏注重手法的更甚於題材，始終抱有自我完善的信念，並不斷尋求手法上的突破和革新。其晚年

¹¹⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 3。

¹¹⁸ 張愛玲：〈寫什麼〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 162。

¹¹⁹ 張愛玲：〈寫什麼〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 162。

¹²⁰ 柯靈：〈遙寄張愛玲〉，《私語張愛玲》，（杭州：浙江文藝出版社，1995），頁 25。

的自我重寫的執念，不過是重新實踐早年的自我定位：「只要題材不太專門性，像戀愛結婚，生老病死，這一類頗為普遍的現象，都可以從不同的觀點來寫，一輩子也寫不完。」¹²¹

「偏嗜原料」導致原料的重複使用，包括跨語言跨文類一遍一遍重複講述自己的故事，重複寫過的故事，被王德威概括為「重複、迴旋與衍生的敘事學」，並將其區別於廣義的寫實/現實主義論述¹²²。假定一種閱讀經驗的累積能夠提供打破限制的可能，張氏七零年代致力於考據《紅樓夢》的「天才橫截面」，在某種程度上打開了自我超越的空間。以上引文可見，張氏對於自身作品「雷同」的毛病有所警覺，陷入「同」與「不同」（「重複」與「差異」）的囿囿當中，後於《紅樓夢魘》中亦對「犯重」的現象投以極大的關注：

- 「顯然夜談原有黛玉看玉的事，與後文寶釵看玉**犯重**，刪去改為現在這樣，既空靈活潑，又一筆寫出黛玉體諒人，不讓人費事，與一向淡淡的一種氣派。」¹²³
- 「因為已經有了祭晴雯，祭金釧**犯重**，但是醞釀多年之後，終於又添寫祭釧一回，情調完全不同，精彩萬分。」¹²⁴
- 早本寫柳湘蓮隻身遠走高飛「想必事《風月寶鑑》收入此書的時候改的，避免與寶玉甄士隱的下場**犯重**。但還是原來的結局出家更感動人，因此又改了回來。」¹²⁵

¹²¹ 張愛玲：〈寫什麼〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁162。

¹²² 王德威：〈張愛玲的再生緣——重複、迴旋與衍生的敘事學〉，《再讀張愛玲》，（香港，牛津，2002），頁4。

¹²³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁65。

¹²⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁134。

¹²⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁170。

- 「但是作者隔了一兩年改寫加夢的時候，忘了這是補敘她在書房門前叫哥哥的原因，所以刪了這一段，免得重複。」¹²⁶
- 「太虛幻境的語言與第二十二回的燈謎與第六十三回的占花名酒令有點犯重，尤其是關於賈家四春與襲人的預言。」¹²⁷
- 「第二十二回如果也是極早的早本，那麼太虛幻境就是跟著《風月寶鑑》一起搬來的，與最初的《石頭記》中這兩回相隔太久，以至於有些地方重複。」¹²⁸
- 「刪惜春謎，大概因為與第五回犯重，而又排列得較死板，四春順序下來。」¹²⁹
- 「第二十二回與第六十三回同是從最早的早本裡保留下來的，而太虛幻境的預言寫得比較晚，相隔的年數太久，因此一部分與這兩回的預言重複。」¹³⁰
- 「杏元和番則是第一個早本就有的，隔的年數太多，以至於元字封號犯重。」¹³¹
- 第二十八回「描寫寶釵『唇不點而紅，眉不畫而翠』等句，與詩聯期（一七五五年左右）定稿的第八回重複，因為隔的年數太多。」¹³²

需要說明的是，「犯重」的概念在這裡並不是作為一種貶抑或缺憾來使用，

¹²⁶ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 183。

¹²⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 206。

¹²⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 206。

¹²⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 210。

¹³⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 211。

¹³¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 236。

¹³² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 249。

無論是對於評價曹雪芹或張愛玲小說改寫均非意在指責。中國傳統批評理論中常將此稱作「犯筆」，「犯」就是重複的意思，有意對同一事件做不同的描寫的敘事技巧。易言之，在積極意義上使用，一旦作者自覺意識到「犯重」的現象時，重複的內容便能夠產生一種寫法的差異，由改寫和潤色來完成。由於《紅樓夢》改寫時間長，修改往往是連鎖式的，「隔的年數多」而容易被作者忽略，令「犯重」現象在所難免。作者需要克服「犯重」，梳理結構肌理，寫出不同的情調。張愛玲正是透過這些「犯重」的痕跡，揣測箇中動機，分辨不同版本間創作時間的先後，並對改寫手法和文學效果作了非常精細的微觀分析。張氏研讀和考據《紅樓夢》的觀點為我們提供了一個闡發的契機，本文希望關注的是作家在自覺地運用一種不同於以往的敘事方式，《紅樓夢》改寫對於張愛玲也許起到了示範的作用。

甲)「基層」搬移法

按照張愛玲的考據，《紅樓夢》由多個早本和《風月寶鑑》搬移嫁接而成。字裡行間反覆提出的「基層」、「早本」觀念，提供了一個相互參照的範例：

「原有的挨打與挨打的餘波更早了，連著海棠社二回，大概是此書最初就有的一個基層。」¹³³

「挨打屬於此書基層早本。」¹³⁴

「第六至八回屬於此書基層」¹³⁵

¹³³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 126。

¹³⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 129。

¹³⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 141。

張愛玲將《紅樓夢》最早的版本看作「基層」，故事情境、人物的下場、語言文字上均有不少重疊之處亟待改寫。也是在這種讀解的立場上，我們不妨把張氏不同小說中同一「基層」的採寫看作一個佈局，嘗試爬梳隱藏在重複背後的改寫軌跡如何建立起一種生成模式，辨析改寫如何使闡釋悄悄地發生變化，也許有助於展開有關互文性的思考。

（一）故事重心的轉移

關於張愛玲作品中「犯重」的文本現象，蘇偉貞稱之為「寶石切割美學，形成折射與反覆」，指出〈小艾〉中婢女生子的故事原型恰好與《小團圓》中緒哥哥的身世連接；〈鬱金香〉一段家人出外應酬，少爺提早回家的描述，與〈小艾〉裡妻妾出門看戲，老爺提早回家的一段充滿互文性。¹³⁶其論述著眼於人物身世和故事情景的切割，表面上仿佛都是故事的鑲嵌，情節人物經拼接後植入到不同的作品當中，卻並沒有進一步論述折射與反覆中的內在差異，並不足以闡釋其間互文的複雜度。

相比中國古典文學批評中的「犯筆」概念只牽涉同一部小說內部的重複性書寫，借用「互文性」理論往往被用作考察文本之間的比較及其影響，可以更適切地幫助我們追溯張愛玲自身不同小說中的改寫軌跡，其間材料情節及人物相互指涉，彼此牽連，是一個意義生成，充滿流動性的過程。「互文性」（Intertextuality）這個術語由克麗斯多娃（Julia Kristeva）率先提出，認為任何文本都是對另一個文本的吸收或轉化，都不能脫離其他文本而存在。文本中

¹³⁶ 蘇偉貞：《長鏡頭下的張愛玲：影像 書寫 出版》，（台北：印刻，2011），頁 168—171。

符碼系統的「移置」(transposition)，成為集合眾多文本的開放性的新織體，透過重複，疊映，對照，過渡到一個新的闡釋立場。「它將透過運用意指過程（移位、壓縮、重複、逆反）的最基本法則使自己併入語言的直線秩序中去，它將指派其他輔助網絡並產生一種超意義」¹³⁷。下文通過整理這些文本間的不斷互涉，嘗試闡釋了張愛玲的改寫策略，解析互文性的譜系。

若以〈小艾〉與〈相見歡〉的互文性舉證，不難發現故事中均有一位被稱作「婉小姐」的小姑，使角色的穿越開啓朝向其他文本的通道：

〈相見歡〉：「婉小姐叫我跟她到公園去過了，她天天上公園去透空氣，她有肺病。」「苑梅也見過她這小姑子，大家叫她婉小姐。嬌小玲瓏，長得不錯，大概因為一直身體不好，耽擱了，結婚很晚。丈夫在上海找了個事做，雖然常鬧窮吵架，也還是捧著她，嬌滴滴的。」

〈小艾〉：「她的一個小姑婉小姐在外面叫了聲五嫂，你在幹甚麼呢？便一掀簾子走了進來。」「婉小姐是一身月白紗衫褲。五太太最羨慕的就是像她們那樣瘦怯怯的身材，袖管裡露出一截手腕骨瘦如柴」

比照之下，「婉小姐」似乎都只是過場人物，落墨十分經濟。朝向一種互文性的視角審視張愛玲小說的相互聯繫，從〈相見歡〉中辨認出先前的文本，進入到一個更廣闊的批評視野當中。婉小姐的串場表演為我們提供了先後參看的縫隙，開啓了一個文本的溯源。討論張氏作品間彼此暗示，互相關聯的譜系，重返《小艾》只是回溯的開端。如果從更寬廣的範圍看，《小艾》於 1951 年至

¹³⁷ Julia Kristeva, "How does one speak to literature", desire in language: a semiotic approach to literature and art, edited by Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), p102

1952 年在上海《亦報》上連載，〈相見歡〉於 1979 年發表於台灣《皇冠》雜誌，其間相距二十餘年，近似的人物設置譜系在六零年代發表的《怨女》和七零年代創作的《小團圓》中均能找出一種隱密的、逐步的重複建構。以上四篇小說，人物關係相互糾纏、彼此交織，呈現出一種類近性，多重互涉也使改寫變得極其複雜。如此反覆的借用和轉化，文本之間互為參照隱射，難以斷定是否隱含本事，將小說角色與人物原型一一對位。為了和傳統的索引派區別開來，本文將不同的人物行動和事件歸約為敘事單元建立分析，強調迂迴和移置（transposition）中的「差異」（difference），提醒我們不同作品的複合特質。

下表嘗試從相似的程式轉向差異性的探討，將概述性的類同轉化為圖示結構，將角色瑣細的行動和指示行動的陳述看作序列，經由作者拼貼，剪接的敘事手法重新組合。

男主人公：

	小艾 （席五老爺）	怨女 （姚家大少爺）	小團圓 （表大爺）	相見歡 （荀紹甫）
原籍北方	✓	✓		✓
遺老出仕	✓	✓	✓	
從北方遷 居南京	✓			✓
虧空公款	✓	✓	✓	
惹官司被		✓	✓	

拘押				
漢奸嫌疑	✓		✓	
沈迷扶乩	✓		✓	
患肝病		✓	✓	
遭暗殺	✓		✓	

女主人公：

	小艾 (席五太太)	怨女 (大少奶奶)	小團圓 (表大媽)	相見歡 (荀太太)
填房	✓		✓	
娘家與夫家為 近親	✓		✓	✓
受婆婆氣	✓	✓		✓
喜愛養貓	✓		✓	
身材肥胖	✓		✓	✓
與丈夫兩地分 居	✓		✓	✓
丈夫寵幸姨太	✓	✓	✓	
被丈夫從北方 接到南方	✓		✓	✓

變賣首飾	✓			✓
患心臟病	✓		✓	
不知丈夫早死	✓		✓	

必須承認，上述人物關係在張愛玲小說中並不鮮見，我們不能確切斷言四篇小說存在相互闡釋與發微的關係，歷時性比較框架或許顯得牽強。然而考察幾部作品寫作的時間間隙，仍舊有其再思之必要。以上圖例用以識別多元性敘事樣式的重組，使概述的多重化更清晰地浮現出來。從最早的《小艾》到最遲的〈相見歡〉，可以簡單歸納出以下幾點改寫方向：

- 淡化了男主人公的民族政治背景
- 姨太太的支線被刪除（轉移）
- 保留了人物南北遷徙、家境日衰的描寫

《紅樓夢》甲戌本凡例云：「此書只是意於閨中，故敘閨中之事切，略涉於外事者則簡……凡有不得不用朝政者，只略用一筆帶出，蓋實不敢寫兒女之筆墨唐突朝廷之上也。」這句批語被張愛玲於《紅樓夢魘》中一再引用，並進一步解釋道：

- 「雖然是預防文字獄，自衛性的聲明，也是作者興趣所在。寫賈家獲罪受處分，涉及朝政，一定極簡略，只著重在貧窮與種種私人關係上。」¹³⁸
- 「書中不但避免寫抄沒，而且把重心移到長成的悲劇上」¹³⁹
- 「從兩個多少是被摒棄的丫頭方面，側寫境遇的滄桑——顯然是經過慎重

¹³⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 154。

¹³⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 158。

的考慮，仍舊是一貫的寫兒女之筆墨，絕對不會有礙語或是暴露性的文字。」¹⁴⁰

確定以閨閣為焦點的敘事角度，使故事的重心發生轉移，《紅樓夢魘》提供了很好的實證。以男主人公為例，張子靜指認〈金鎖記〉中大爺原型脫胎自李鴻章長孫李國杰的故事。¹⁴¹〈金鎖記〉家譜較簡，對大爺著墨不多，不若《怨女》中大爺的人生點滴從銀娣的情節主線中溢出。「跑反」、革命黨、清朝滅亡等具有「時代標誌」的歷史事件體現出時代的底子，與人物情節的發展具有或明或晦的聯繫，而情節人物尤以大爺的故事最富有時代感。〈小艾〉中的席五老爺與《小團圓》中的表大爺形象和下場最為接近。「暗殺」的情節原本相當傳奇化，在《怨女》的文本中遭遇斷層，姚大爺刪去了漢奸嫌疑和被暗殺的下場，改為因肝病去世。《小團圓》更是打亂時序，採用隱曲之筆岔開幾段加以穿插，關涉民族政治的線索出諸時空錯亂的敘事結構，細節轉化為指涉性的存在，滲透在文本脈絡當中。「時代」不是推動情節和人物心理發展的動力，甚至不能稱之為「背景」，而僅僅作為記憶的坐標。倘若我們把「遺老做官」、「漢奸嫌疑」、「遭暗殺」看作民族性、政治性的象徵語碼，涉及民族主義的禁忌被削弱和淡化。外事以一種不相干的方式藏隱在多重敘事聲音當中。《怨女》中大爺所經歷的波詭雲譎，原本應富有十足的傳奇色彩，體現在《怨女》中，卻往往透過旁人閒話家常，以淡筆輕輕帶過，仿佛張愛玲和銀娣一起躲在暗處冷眼旁觀，如同隔岸觀火，與歷史民族宏大敘述保持距離。對於銀娣而言，時

¹⁴⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 195。

¹⁴¹ 李國杰原本繼承了李鴻章招商局的職位，1932 年國民黨把招商局收歸國有，李國杰因虧空太大而遭民國政府扣押查辦，1937 年開始與日本人勾結，1939 年被軍統特務暗殺身亡。參見張子靜：《我的姐姐張愛玲》，（上海：學林，1997），頁 147-150。

移勢易的影響不過就是經濟的緊縮，東西越來越貴，鄉下的田租收不上來。〈相見歡〉淡化了荀家遺族背景，使故事的重心發生了明顯的變化，將荀氏夫婦的故事重心從民族性爭議、多妻主義的矛盾轉移到生活的窘境——「小戶人家的常情」¹⁴²當中。

回到《紅樓夢魘》上來，張氏指出眾人遷出大觀園，形成「散場」之局。¹⁴³「遷居」和「離散」這些語碼在某種程度上意味著墮入了人生的窮困當中。在張愛玲看來，《紅樓夢》七十回後開始寫貧窮，是「真事欲顯，假事將盡」的暗示，為後三十回埋下伏筆。¹⁴⁴由於小說未完，「貧窮」成為了一抹意義的空白。反觀張愛玲早期小說善寫王謝貴族的「沒落」，卻少見尋常百姓家的「貧窮」書寫。《秧歌》以前，1952 年在上海發表的〈小艾〉稱得上寫「貧窮」的先聲。相較於其他三部作品的女主角，荀太太身上所保留的重要的線索，無疑是隨丈夫從北方遷居南方的人生際遇。〈相見歡〉中有一句俗語的穿插與〈小艾〉「犯重」，使引語的拼湊被投射入一個關於「貧窮」的互文性空間，：

〈相見歡〉：荀太太笑道：「我在想著，去年年三十晚上不該吃白魚，都白餘了。今年吃青魚。」

〈小艾〉：「過年的時候吃年夜飯，照例有一尾魚，取富貴有餘的意思。小艾背著馮老太悄悄和金槐笑著說：去年不該吃了白魚，賺了點錢都白餘了。今年我們買條青魚。」

¹⁴² 張愛玲指出《紅樓夢》早本湘雲與寶玉雪夜重逢「不過是有些小戶人家的常情——到底較有人間味」，《紅樓夢魘》，頁 248。

¹⁴³ 張愛玲指出「百回《紅樓夢》的高潮是散場。」、「散場是時間的悲劇，少年時代一過，就被逐出伊甸園。家中發生變故，已經是發生在庸俗黯淡的成人世界裡。」《紅樓夢魘》，頁 145。

¹⁴⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 142。

從兩段文字的對照中可以看出張愛玲改寫的策略，透過相同句法鏈接不同文本的關係，「白餘」這一雙關語的引用（quotation）和挪用（appropriation），正是透過文化語碼的重複，共同昭示出小說人物困窘的生活狀態。誠然，作者在不同的故事時考慮到不同的敘事作用，採取不同的聚焦和擴展，使故事沿著不同方向發展。涉及篇幅和敘事容量，敘事的張弛存在浮動的特性。從小說篇幅上看，上述幾部作品中〈小艾〉屬中篇，《怨女》和《小團圓》為長篇，相較之下，〈相見歡〉的篇幅最短，敘事場景被壓縮。以上諸種分析，通過〈相見歡〉的改寫面貌不難看出張愛玲編織語碼和不同話語的水磨功夫，不同時期的作品彼此映照指涉，致使〈相見歡〉中犯重的寫實細節在不同作品中產生互文迴響。

（二）同一事件的不同情調

張愛玲在《紅樓夢魘》中提出最具創見的觀點之一，是金釧兒與晴雯兩個人物之間繁複錯綜的改寫。〈三詳〉指出：

「金釧兒死後本來沒有祭奠，因為已經有了祭晴雯，祭金釧兒犯重。但是醞釀多年之後，終於又添寫祭釧一回，情調完全不同，精彩萬分。」¹⁴⁵

如此看來，因「犯重」而改寫的目的之一在於不同「情調」的呈現。張愛玲對這一問題的察覺也促使我們考慮「犯重」的事件在不同文本中情調互異的書寫。舉例來說，《十八春》改寫《半生緣》後對「重逢」局面有著不同的安排。《半生緣》隨著國家論述的退場，政治的熱量轉為感情的餘溫，兩對錯配情鴛的情感發生了置換。翠芝重遇叔惠的哭鬧情境臻於平和，而世鈞曼楨的重逢原本冷靜拘謹，改寫後兩人情感驟然升溫：

「先沒看出來是曼楨，就已經聽見轟的一聲，是幾丈外另一個軀殼裡的血潮澎湃，仿佛有一種音波撲到人身上來，也不知道還是他自己本能的激動。」¹⁴⁶

「曼楨把大衣脫了掛上。從前有一個時期他天天從廠裡送她回家去，她家裡人知趣，都不進房來，她一脫大衣他就吻她。現在呢？她也想起來了？她不會不記得的。」

「重逢」情境的誇張化改寫在《紅樓夢魘》的考證中亦有例可循。〈五詳〉考證「舊時真本」中有湘雲為丐，寶玉做更夫，雪夜重逢，結為夫妻的情節，

¹⁴⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 134。

¹⁴⁶ 張愛玲：《半生緣》，（哈爾濱：哈爾濱出版社，2003），頁 285。

張愛玲評價此處改寫「哀艷刺激傳奇化」¹⁴⁷另外尚有結在寶玉襲人之死的版本，形容「重逢的一幕似是套崔護人面桃花故事——因為怡紅夜宴占花名，襲人是桃花——雖然套得稚拙可笑，仍然透露襲人的複雜性——以為忘了寶玉，一見面往事如潮，竟會心臟病發，或是腦溢血中風倒斃。」¹⁴⁸張愛玲自言《十八春》中曼楨與世鈞的重逢「寫得 perfunctory，沒精打採的。」¹⁴⁹ 改寫不同的情調，在於從言政轉為言情，被國族論述騎劫的兒女私情重新浮出表面，感情之生發流露出不同的強度與溫度。在《半生緣》中，張愛玲勉力呈現兩人之間一種久違的熱情，從世鈞的眼中展呈曼楨的人面桃花之感，以內在方式的共鳴，觸發了血潮澎湃的愛情美學。添寫回憶中的纏綿依偎，產生今昔對照，蘊涵情感命運的起伏變化，使故事變得浪漫而富傳奇色彩。

此外，〈相見歡〉和〈浮花浪蕊〉中的「釘梢」段落進一步展示了不同情調的改寫。〈相見歡〉在收梢處寫荀太太記不得自己講過「釘梢」的故事，於是重講一遍。「釘梢」這個情節符碼被張愛玲加以引申，在《惘然記》裡收錄的另一篇小說〈浮花浪蕊〉中再次出現，同樣內蘊時代的動機。如果說〈相見歡〉的「釘梢」講述的是心理和溝通的「失憶」(amnesia)，那麼〈浮花浪蕊〉講述的則是歷史某一斷層的「創傷」(trauma)。

〈相見歡〉中荀太太不斷留戀被釘梢的記憶，以此抵拒情感的空虛，反襯婚姻生活的空洞無聊。在《張愛玲私語錄》中，張氏對「釘梢的故事」有所補遺，比作「沒有開花就結果，花在果的裡面」¹⁵⁰。林佩芬認為反映了「荒原型」

¹⁴⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 247。

¹⁴⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 255。

¹⁴⁹ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（五）〉，《聯合文學》第 155 期，1997 年 9 月。

¹⁵⁰ 原句為：「Fig Flower（無花果）——有些中國女人（如我一個表姐）早就結婚，沒有開花就結果，花在果的裡面。」釘梢的故事」。《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁 96。

的生命，故事重講「除了記不得之外也代表了生命中別無可憶之事」，透露出「人心的死亡與喪失」¹⁵¹。荀太太對釘梢的記憶歷久彌新，伍太太對荀太太的講述歷久彌新，表姐妹二人幾乎一字不差的重複講述和重複回應，內容依舊，張愛玲卻採用了兩種不同的處理方法。第一次講述「釘梢」，插入了伍太太的內心獨白，第二次講述時，「察言觀色」的主體發生了變化，透過苑梅以「他者」的視角冷眼旁觀，揣測他人的其餘三人的感想作為與自身意識的對話，荀紹甫的自我意識也參與到對話當中。小說就此打住，展現了對話的開放性。在這個語境中，四個人的溝通也固著於一種不尋常的情境和氣氛當中，人物心靈的隱秘在「釘梢」的不同反應中揭示出來，表現出人與人之間的隔閡與疏離。

「釘梢」的經歷另一篇小說〈浮花浪蕊〉中再次出現，女主角洛貞並沒有像荀太太一樣跟釘梢的人搭話，卻也忍不住好奇瞥了一眼照片中人，發現是個大美人兒，虛榮心一剎那間獲得滿足，與〈相見歡〉「那釘梢的不跟小姑兒跟嫂子」是一體寫法，通過年齡和容貌的對照，傳達出被「釘梢」的矛盾心理。

「釘梢」具有兩重性的意義：一方面象徵男性感官慾望的放縱和宣泄，公然通過暴力的凝視（gaze）和肢體接觸的方式輕薄女性身體。另一方面，被輕薄的經驗成為被看重的時刻，「釘梢」甚至為被侵犯的女性（慾望的客體）也帶來了一種快樂和陶醉感，哪怕這一絲浪漫的情調只存在於一個短暫的瞬間。就釘梢的方式而言，〈浮花浪蕊〉接下來展開廣州再遇釘梢的場面，升級為一種有組織的行動，「像傍晚空中成群撲面的蚊蚋」，「只聽一聲呼哨，大有舉族來侵之勢」。「釘梢」的手法演進為粗俗的迎頭相撞，堂而皇之地切中女性要害，令

¹⁵¹ 林佩芬：〈看張：「相見歡」的探討〉，《書評書目》1979年2月1日，第70期。

女主角洛貞防不勝防。在這裡，張愛玲將「釘梢」投射入集體的歷史時空中，
透過對場面細節的強化而賦予其「創傷」的意味。

乙) 人物嫁接法

《紅樓夢魘》中，張愛玲致力於考察《紅樓夢》改寫的面貌，發現《風月寶鑑》的材料搬入《石頭記》，才有了二尤、太虛幻境、甄家，寧府，原有人物另起作用。人物身世和遭遇的嫁接更是不容忽視的方面。黛玉從孤兒改父親尚在；刪去晴雯的母親，使其孤兒化；紫鵡本與雪雁同從南邊帶來，改為賈母的丫頭鸚哥，給了黛玉；元妃之死改為老太妃之死，秦可卿報夢改為元妃報夢等等均為顯例。這些人物改寫策略的考證同樣適用於張愛玲小說中人物的嫁接。林佩芬〈看張：「相見歡」的探討〉一文提及「惡婆婆」的形象在張愛玲小說中俯拾即是：「她的夫家是一個典型的沒落遺老家庭，有一個張愛玲筆下常見的婆婆——是『金鎖記』中的姜老太太，『怨女』中姚老太太，『創世紀』中匡老太太的綜合身——她虐待媳婦，而且老伴（荀老太爺）一斷氣就碰都不敢碰，簡直就是色厲內荏，愚蠢頑固的慈禧了。」¹⁵²這裡可能只是一種非常籠統的直覺和聯想，卻提醒我們「形象迭用」（figural recurrence）的章法可以納到不同的小說當中，應用於不同敘事肌理的關係意義。

近年出版的《張愛玲私語錄》中有一句頗值得注意：「二人所想總不約而同，簡直嚇壞了。『現在死也不怕了，已經有人會替我做索隱。』 H.H.H.F. ——〈創世紀〉中的老先生太太——〈留情〉中備用。紅玫瑰——炎櫻」。原句文字隱晦，連編者註釋也難以猜透其確切所指。然而聯繫「索隱」的語境與破折號的解釋說明意義，似乎暗示了一種人物改寫搬移的可能。〈留情〉初刊於

¹⁵² 林佩芬：〈看張：「相見歡」的探討〉，《書評書目》1979年2月1日，第70期。

1945 年 2 月上海雜誌月刊，〈創世紀〉連載稍晚一期，始於 1945 年 3 月，1973 年出土重刊時，張愛玲特別要求標明「1944 年未完稿」，變相證實了〈創世紀〉的構思早於〈留情〉，為後者提供創作參考，亦提醒我們判斷小說人物嫁接並不能全然以出版先後為準則。〈留情〉中楊老太太與〈創世紀〉中匡老太太最直接的相似性，在於「婆婆」的倫理身份與「沒落貴族」的家庭背景，依靠變賣古董家當勤儉持家的描寫。至於紅玫瑰與炎櫻的關係則溢出小說以外。在水晶的訪談中，張愛玲坦言見過〈紅玫瑰與白玫瑰〉中振保與煙鵬的人物原型，唯獨紅玫瑰沒有見過¹⁵³，這或許為其塑造嬌蕊的形象提供更大的虛構空間。炎櫻熱情大膽的個性活躍於張氏散文中，在〈燼餘錄〉中最觸目驚心的出場，便是冒死上城看電影，回來獨自在樓上洗澡，「流彈打碎了浴室的玻璃窗，她還在盆裡從容地潑水唱歌。」¹⁵⁴王嬌蕊在小說中初次登場的場景恰巧也是浴室，無論形貌書寫抑或性情韻致，紅玫瑰與炎櫻均有不少相似的特徵。¹⁵⁵張愛玲曾於 1944 年女作家聚談會中回應小說取材的問題：「也有聽來的，也有臆造的，但大部分是張冠李戴，從這裡取得故事的輪廓，那裡取得臉型，另向別的地方取得對白。」¹⁵⁶由此來把握張氏的拼砌人物的寫作策略，《紅樓夢魘》中對人物搬移的考據亦可看作一種反向的對照。

¹⁵³ 水晶：〈蟬——夜訪張愛玲〉，提及張愛玲自陳《傳奇》人物和故事差不多都「各有其本」。《張愛玲的小說藝術》，（台北：大地，1974），頁 26。

¹⁵⁴ 張愛玲：〈燼餘錄〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 67。

¹⁵⁵ 形貌書寫上，小說形容嬌蕊金棕色膚色，身材豐腴富於曲線美；觀乎張愛玲形容炎櫻「個子生得小而豐滿，時時有發胖的危險」¹⁵⁵，《小團圓》中的比比則是「金棕色的小圓臉」，形貌皆與嬌蕊相仿。性情韻致上，張愛玲賦予嬌蕊與炎櫻相似的南洋華僑身份，由於中文學得不好，陌生化的語言散發著「稚氣的嬌媚」，仿佛都帶有挑逗的意味；炎櫻的俏皮話，則見諸張氏〈炎櫻語錄〉、〈雙聲〉等文。

¹⁵⁶ 唐文標主編：《張愛玲資料大全集》，（台北：時報文化，1984），頁 242。

（一）人物直接搬移

張愛玲《秧歌》1954 年於《今日世界》連載，出版時添寫跋，交代小說中一些人物事件的材料來源，坦言「但我還是願意讀者們知道，《秧歌》裡面的人物雖然都是虛構的，事情卻都是有根據的。」¹⁵⁷文中提及下鄉知識份子顧岡，土改時鄉下挨餓的狀況，電影劇本，王同志的愛人在共區的生活狀況均有所本，卻唯獨沒有提及鄉民「金根」、「月香」等人物原型。而讀者在近年出版的《異鄉記》中，才赫然發現「金根」與「月香」的一段生活場景描寫。又如《異鄉記》中的「孫八哥」變身為《秧歌》中的「趙八哥」，身份反客為主，屬於他的一段日本兵遭遇並沒有改寫過，正如《紅樓夢》中人物「專為香菱入園而設的薛蟠『情誤』事件與賴尚榮這人物都是早本原有的，不過在改寫中另起作用。」¹⁵⁸假定《異鄉記》所記錄的溫州行紀是張愛玲農村書寫的「基層」、「藍本」，正如張愛玲闡釋《風月寶鑑》搬入《紅樓夢》後才有了二尤，賈瑞，秦氏姊弟等人物，我們可以說，《異鄉記》部分搬入《秧歌》，才有了金根、月香、趙八哥這些人物。

人物直接的搬移，身份性格並無改變，只是文字描寫稍有差異，婉小姐在《小艾》和〈相見歡〉的「串場」便是一例。《異鄉記》與《怨女》關於瞎子算命的互文，那一對造訪的老夫婦，也是直接搬移而來。以《小團圓》第九章社戲描寫鏈接《華麗緣》和《異鄉記》，不難發現「郁太太」、「閔太太」、「閔少奶奶」來自同一個人物原型。《異鄉記》中閔太太喚丈夫作「阿玉哥」，「玉」與《小團圓》中「郁先生」的「郁」諧音，又添一層互文關係。〈談看書〉提

¹⁵⁷ 張愛玲：《秧歌》，（香港：皇冠，1976），頁 189。

¹⁵⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 199。

及社會小說全盛時期「小說化的筆記成為最方便自由的形式，人物改名換姓，下筆更少顧忌」¹⁵⁹倘若把《異鄉記》歸入以上「小說化筆記」的文體類別，為人物改姓後，移植到不同的文本中，可以說是張愛玲對於人物改寫的常用策略。《異鄉記》「孫八哥」在《秧歌》中登場，即改姓為「趙八哥」，其外貌和性格描寫並無異處。

¹⁵⁹ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1985），頁 218。

（二）不同人物身世遭遇的嫁接

評家早已注意到張愛玲作品中人物身世遭遇的關聯性，以〈鬱金香〉為例，從作品順序上看在《十八春》和〈小艾〉之前，鄭樹森指出〈鬱金香〉女主角與〈桂花蒸·阿小悲秋〉、〈小艾〉、《秧歌》中的女主角月香均為婢女族群書寫¹⁶⁰；高全之則以「俗制背景類似」指出相似性¹⁶¹，這裡不妨從張愛玲自述〈小艾〉的原型故事著手略為延伸：

「原來的故事是另一婢女（寵妾的）被姦污懷孕，被妾發現後毒打囚禁，生下孩子撫為己出，將她賣到妓院，不知所終。妾失寵後，兒子歸五太太帶大，但是他憎恨她，因為她對妾不記仇，還對她很好。五太太的婢女小艾比他小七八歲，同是苦悶鬱結的青少年，她一度向他挑逗，但是兩人也止於繞室追逐。她婚後像美國暢銷小說的新移民一樣努力想發財，共黨來後悵然笑著說：『現在沒指望了。』」¹⁶²

此番盤根錯節的人物關係網絡在〈小艾〉和〈鬱金香〉上有著不同的改寫搬移。張愛玲將另一個婢女遭強暴毒打的遭遇嫁接到小艾身上，正如《紅樓夢》將晴雯改為孤兒，屬於為使其下場更「動人心魄」，而將其身世進一步淒慘化的改寫策略¹⁶³。生子改為流產後，添寫陶媽的兒子有根一角，小艾與少爺的感

¹⁶⁰ 見〈張愛玲的故事還沒完——與蘇偉貞對談《鬱金香》〉，《從諾貝爾到張愛玲》，（台北：印刻，2007），頁236。

¹⁶¹ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁104。

¹⁶² 張愛玲：《餘韻》代序，台北：皇冠，1987。

¹⁶³ 參見《紅樓夢魘》，頁133。

情線被金根的追求所取代。張愛玲的原型闡述中並未明言小艾與少爺何故無疾而終，而〈小艾〉中加強了來自陶媽的阻力。

〈鬱金香〉中寶餘調戲金香的情節，看似脫胎自原型中婢女與少爺的繞室追逐的情節。女主角的個性原本挑逗性強，改為穩重自持，依舊抱有發財的夢想。另一方面，少爺的角色一分为二，透過寶初與寶餘同父異母的兄弟身份，暗示舊式家庭妻妾共室的情狀。我們能在哥哥寶初身上看到原型中「苦悶鬱結的青少年」的影子。鄭樹森指出寶初與世鈞個性相似，〈鬱金香〉以「急管繁弦」的節奏敘述半生情緣，構思上預告《半生緣》¹⁶⁴。兩個文本的牽連不僅如此，兩兄弟各自與門當戶對的小姐結婚，小說結尾講述多年後寶初與金香重逢的錯覺，與《十八春》中慕謹重遇曼楨的情境若合符節。宋淇曾證實《半生緣》兩對夫妻婚姻不如意的故事結構採自《樸廉紳士》(*H.M. Pulham, Esq.*)¹⁶⁵，似乎自〈鬱金香〉中寶初與寶餘身上已見雛形。

此外，蘇偉貞曾推斷〈鬱金香〉人物原型採自范秀美、范母與斯家¹⁶⁶。本文不欲將小說人物與現實人物對號入座，僅從文本互涉的角度觀照，〈鬱金香〉老姨太太與《小團圓》中翠華的母親好婆的身世言行十分雷同：

- 姨太太，北京小家碧玉出身，經歷義和拳¹⁶⁷

¹⁶⁴ 見〈張愛玲的故事還沒完——與蘇偉貞對談《鬱金香》〉，《從諾貝爾到張愛玲》，（台北：印刻，2007），頁 232。

¹⁶⁵ 宋淇：〈私語張愛玲〉，《私語張愛玲》，（杭州：浙江文藝出版社，1995），頁 33；高全之〈本是同根生 為《十八春》、《半生緣》追本溯源〉詳細比對了兩個文本的雷同之處，《張愛玲學》，台北：麥田，2008。

¹⁶⁶ 見〈張愛玲的故事還沒完——與蘇偉貞對談《鬱金香》〉，《從諾貝爾到張愛玲》，（台北：印刻，2007），頁 235。

¹⁶⁷ 〈鬱金香〉：「北京的小家碧玉，義和團殺二毛子的時候她也曾經受過驚嚇，家裡被搶光了，把她賣到陳府，先做丫頭，後來收了房。」；《小團圓》：「『我們小時候鬧義和拳，嚇死了，那時候我們在北京，都扒著那柵欄門往外看。看啊，看歐！看哪些義和拳嘍！』她說。她是小家碧玉出身，家裡拉大車。」參見張愛玲：《鬱金香》，北京：北京十月文藝出版社，2006；《小團圓》，北京：北京十月文藝出版社，2009。

- 《兒女英雄傳》張大媽的口吻¹⁶⁸
- 回憶隨寶初寶餘父親出使外國¹⁶⁹

〈鬱金香〉是在張愛玲去世後才出土的舊作。如此相似的人物描寫，倘若不是寫作《小團圓》時有舊稿在手邊，想必是現實中確實存在這樣一位人物，讓張氏多年念念不忘。蘇偉貞想必沒注意到老太太隨夫出使外國的人生經歷，原型上似乎不可能來自江南鄉下的范家與斯家。張愛玲對這段經歷不離不棄，剪裁入不同的文本中，擔負著不同的敘事功能。〈鬱金香〉中老姨太太說起人生中最光輝的一頁，為的是強調寶初的父親曾擔任保加利亞公使館的秘書，家世門第與閻小姐相當；《小團圓》中好婆則是因《清夜錄》中賽金花而想起自己的身世，預伏後文有關《清夜錄》的情節鋪演。

（三）同名人物的身份轉換

同名的角色在不同小說中一再出現，人物改頭換面，身份被加以轉換，也是張愛玲對於人物改寫的一個面向。〈浮花浪蕊〉中鈕太太范妮和鈕先生艾軍的故事是小說中分佈較集中的一個部分。耐人尋味的是，我們在《小團圓》中，也能夠找出與之同名的人物，然而游移在不同故事中的角色被賦予不同性格，

¹⁶⁸ 〈鬱金香〉：「幾十年來，她還保留著一種小戶人家的情味，如同《兒女英雄傳》裡的張大媽。張大媽一看天色不大好。就說：『咱們弄些什麼吃的，過陰天兒哪！』她也有同類的借口。」；《小團圓》：「這一天她在樓梯口叫道：『我做南瓜餅，咱們過陰天兒哪！』只有《兒女英雄傳》上張金鳳的母親說過『過陰天兒』的話。」

¹⁶⁹ 〈鬱金香〉：「她搖著扇子道：『嚇！我那時候才十七歲！……那公使館裡房子講究著呢，開跳舞會，那舞廳真不像現在上海這些——又高又大，連那屋頂上都有一排玻璃窗，我帶著老媽子們扒在窗口往下看——那時候就是不開通：看見男男女女摟之抱之，都臊死了！其實那賽金花不也就是跟他們那麼混混……那時候到底年青，記性好，還學法文呢，把字母全記住了——』當即悠悠的背誦起來，聲音略有點幽默冷：『啊，倍，賽，忒……』」；《小團圓》：「她曾經跟翠華的父親出國做公使夫人，還能背誦德文字母：『啊，貝，賽，代。』那時候使館請客，那些洋女人都光著膀子，戴著珍珠寶石金剛鑽脖鏈兒，摟摟抱抱的跳。跳舞嘛！樓梯上有個小窗戶眼兒，我們都扒在那窗戶眼兒上看。」

身世和遭遇。〈浮花浪蕊〉中鈕先生與艾軍為同一人，是個曾在海外留學的中國人：「鈕先生洋名，不知是哪個愛好文藝的朋友代譯為艾軍，像個左派作家的筆名，與艾蕪蕭軍排行，倒有一種預言性。」《小團圓》中，鈕先生與艾軍分別是不同的兩個人，均為九莉透過比比而認識的人物。鈕先生是比比的追求者之一，艾軍跟范妮仍是夫婦，但艾軍改為西人，擔任澳洲新聞記者，也寫小說。對於鈕太太范妮，《小團圓》筆墨相當簡略，似乎只為證實艾軍對於愛情與伴侶的浪漫幻想而一筆帶過，沒有更多性格描寫，〈浮花浪蕊〉則完成了複雜心理和多層次性格的刻劃。

張愛玲在《紅樓夢》考證中洞察出人物的嫁接，旨在判定版本的先後，藉此看出作者的成長。然而人物的循環利用也並不僅僅是先後的問題。這裡暫且不考慮《小團圓》和〈浮花浪蕊〉創作先後的判定，著眼於改寫中的微觀修辭，人名僅僅是一個符號，可以圍繞一個人名塑造出新的人物特徵。「艾軍」的名字是戲擬式的改編，對照《紅樓夢魘》中「林紅玉這名字影射黛玉，黛玉也是懷才不遇、抑鬱不忿」¹⁷⁰的改寫策略，《小團圓》藉此影射艾蕪蕭軍，摻合了對於左派文藝譏諷的語調。人名的文字遊戲中含有暗示性和反諷用法，是一種不可忽略的內在修辭。

〈浮花浪蕊〉中艾軍為理工科出身，與艾蕪蕭軍所隱喻的左派文藝似乎沾不上邊。張愛玲修改了人物身份，令同一種浪漫主義的個性情懷呈現出兩種不同遭際。《小團圓》中艾軍的浪漫的對象僅止於愛情和婚姻，〈浮花浪蕊〉則以一種更直接的方式和政治掛鉤。小說提到艾軍在解放後滯留上海，曾到一個小

¹⁷⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 136。

肥皂廠當廠長，「廠裡工人的積極份子口口聲聲稱他為『大知識份子』，要跟他學習。他何嘗給人捧過，自然賣力，在他就算『幹得熱火朝天』了。」作者在這裡筆鋒突轉，寫到艾軍因間諜嫌疑意外被捕拘押的消息。這個情節的展露非常重要。小說中的艾軍和這個人名所隱含的艾蕪、蕭軍的相似之處，在於他們均在對新興的意識形態滿懷熱望後，卻反被其愚弄和迫害。相比《小團圓》，〈浮花浪蕊〉以更明確的方式彰顯出人名預言性。

第二節 「穿插藏閃」實驗

「穿插藏閃」四字是《海上花》作者韓邦慶所獨創，並視其為全書之體例：

「全書筆法自謂從《儒林外史》脫化出來。惟穿插、藏閃之法，則為從來說部所未有。一波未平，一波又起，或竟接連起十余波，忽東忽西，忽南忽北，隨手敘來并無一事完，全部并無一絲挂漏；閱之覺其背面無文字處尚有許多文字，雖未明明敘出，而可以意會得之：此穿插之法也。劈空而來，使閱者茫然不解其如何緣故，急欲觀后文，而后文又舍而敘他事矣；及他事敘畢，再敘明其緣故，而其緣故仍未盡明，直至全体盡露，乃知前文所敘并無半個閒字：此藏閃之法也。」¹⁷¹

回到中國古典小說評點中，錯綜穿插的筆法其實也並不鮮見，惟其被評點家給予不同的命名，不一而足。僅就《紅樓夢》而言，脂硯齋借「閒文間註」、「偷度金針法」、「間三帶四」、「過下無痕」、「節外生枝」、「隱筆」、「夾寫」、「草蛇灰線」等等批語，講的都是有關間隔、跳脫的敘事安排。

也斯指出張愛玲討論清代小說時，提出不少人物、文筆和結構的新見地，如穿插藏閃、如閑筆曲筆、散漫省略等¹⁷²。在〈國語本海上花譯後記〉中，張愛玲更進一步追根溯源，指出「穿插藏閃」的筆法「其實紅樓夢已有，不過不這麼明顯」¹⁷³，提醒了我們她所師法的淵藪。韓子雲曾舉例說明：「如寫王阿二時，處處有一張小村在內；寫沈小紅時，處處有一小柳兒在內；寫黃翠鳳時，

¹⁷¹ 韓邦慶：〈海上花列傳例言〉，《海上花列傳》，（台北：桂冠圖書，1994），頁 609。

¹⁷² 也斯：〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉，《零度看張》，（香港：香港中文大學出版社，2010），頁 83。

¹⁷³ 張愛玲：〈國語本海上花譯後記〉，《續集》，（台北：皇冠，1993），頁 68。

處處有一錢子剛在內。此外每出一人，即核定其生平事實，句句照應，並無落空。閱者細會自知。」¹⁷⁴《紅樓夢魘》引述了一段批語可為顯例：「今日寫襲人，後文寫寶釵，今日寫平兒，後文寫阿鳳，文是一樣情理、景況，光陰、事卻天壤矣。」¹⁷⁵「穿插藏閃」是關於小說敘事針線的疏密的概念，講究連斷銜接，側重於處理時空片段交織而形成的細部軌跡，並不一定相當於西方文學批評中的結構（structure），而更接近於行文肌理（texture）的層面。

甲) 同一小說的「穿插藏閃」

學界多著眼〈金鎖記〉至《怨女》的改寫，極少注意到《怨女》連載版與皇冠結集版本的差異¹⁷⁶。細讀連載版與皇冠版本，文字細節的修訂頗巨，幾處添寫均可為「穿插藏閃」的筆法提供例證。第十四章娶親按老法結婚，婚禮新房佈置、接新娘、挑紅布、新娘的容貌和眾人的反映在連載時一概欠奉，直接跳到銀娣對新娘子長相醜陋的抱怨。皇冠版添補了娶親細節，隱隱透露出銀娣的初衷：

「她其實是折衷辦理，並沒有搬出全套老古董玩藝給他們取樂，因為大家看著確實是招笑，就連那些懷舊的女太太們，喃喃地說著：『噯，從前都是這樣，』也帶著一種奇異的微笑。是像從前，不過變得鄉氣話機了，嘲弄她們最重要的回憶。」¹⁷⁷

¹⁷⁴ 韓邦慶：〈海上花列傳例言〉，《海上花列傳》，（台北：桂冠圖書，1994），頁 610。

¹⁷⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 99。

¹⁷⁶ 《怨女》於香港《星島晚報》1966 年 8 月 23 日至 10 月 26 日，分 65 日連載，8 月 22 日刊短介〈張愛玲的新作——怨女〉，皇冠定本 1966 年 7 月出版。

¹⁷⁷ 張愛玲：《怨女》，頁 174。

〈金鎖記〉中長白舉行的是半新式婚禮，《怨女》第二章寫銀娣答應婚事的夜晚，第三章跳到三朝回門，省略了銀娣的婚禮場面描寫。兒子的婚禮改為舊式習俗，不僅僅是為了強調銀娣守舊，更是為了重溫銀娣在踏入不幸的婚姻以前最美好的的回憶。《怨女》是故後文寫玉熹少奶奶「入門」，與前文寫銀娣「回門」形成敘述結構上的互補。相較於〈金鎖記〉，銀娣的長相被美化，而玉熹少奶奶則被進一步醜化。美貌是銀娣選擇婚姻對象最重要籌碼，有評者借助女性主義者重視自己的面貌源於「內宥性」(immanence)的觀點來解讀銀娣的美化¹⁷⁸，頗具參考價值。如果按照張愛玲在《紅樓夢魘》中對於林紅玉身份的辯證，或可為玉熹少奶奶的醜化進一別解。曹雪芹將紅玉改為林之孝之女，變相抬高紅玉身份的原因，在張氏看來並非方便她嫁給賈芸為妻，而是極寫鳳姐激賞紅玉¹⁷⁹。回到《怨女》中，玉熹少奶奶的醜陋，成為其被丈夫忽略，被婆婆詆毀和打壓的原罪。銀娣的美與玉熹少奶奶的醜對照而觀，經由三朝回門和鬧新房兩場戲，均被置於眾人的目光下公開展覽一番。添寫鬧新房細節後，新娘子的樣貌醜陋，不再是銀娣的一面之詞，而成為眾人有目共睹的事實。某種程度上，玉熹少奶奶充當了銀娣異己的他者(the other)，縱然美醜有別，兩人悲劇的宿命並無絲毫改變。此外，皇冠版對銀娣上吊前的準備功夫作了增補。這是一場銜合時空跳轉關鍵戲，出現在第七章末尾。此下緊接十六年後，二爺和老太太相繼死去，瀰漫著死亡氣息的敘述下，一筆又迭宕至十六年前「當

¹⁷⁸ 郭玉雯：〈《金鎖記》與《怨女》比較研究〉，《台大文史哲學報》第六十五期，2006年11月，頁160。

¹⁷⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁193。

時大家背後都說：『不知道二奶奶為什麼上吊。』」¹⁸⁰呈現某種時間的回溯，張氏同樣運用聲東擊西的藏閃筆法，作了發人深省的連鎖。

晚期小說則以〈浮花浪蕊〉¹⁸¹為顯例，張愛玲展示了另一重穿插的視界。小說以洛貞的旅途為線索，旅途中的越境與跨界，是一種流動的過程。張愛玲透過時空的跳躍來表達多種意識的流動，敘寫追憶過往的軌跡，在不同歷史情境、文化場域、地域空間中越界游走。時空的錯亂，斷裂和跳躍，如同船行的搖擺，一波未平一波又起，造成一種閱讀的暈眩感。張氏自言「最後一次大改，才參用社會小說做法，題材比近代短篇小說散漫，是一個實驗。」¹⁸²也斯指出：「在當代文學的語境裡，實驗習慣地指明顯的新異的顛覆，例如形式上的怪異、對倫理道德規範的挑釁、誇張地處理性與暴力的題材等。」張氏的文學實驗因其「孤獨含蓄」的特點，和「貌不驚人的形式」而遭到讀者和評者的漠視。¹⁸³「實驗」的方向是「社會小說」，而主要特徵則是「散漫」的小說結構。「社會小說」是作者預設的改寫策略，也在暗示解讀這篇小說的一種方法。就張愛玲個人而言，是一次寫作策略的新嘗試，而在文學史的語境中觀察，或可看作一種回歸。

「社會小說」是一個極其寬泛的概念。綜觀文學史的發展，民初的所謂社會小說，大致說來是承繼晚清譴責小說和諷刺小說的類型。范煙橋稱「社會小說近的從《文明小史》、《二十年目睹之怪現狀》那裡繼承了傳統，遠的則師法

¹⁸⁰ 張愛玲：《怨女》，頁 95。

¹⁸¹ 初刊《皇冠》雜誌 1978 年 8 月，東南亞版第十三卷第 3 期，總第 75 期。1983 年收入小說集《惘然記》。

¹⁸² 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，2006），頁 8。

¹⁸³ 也斯：〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉，《零度看張》，（香港：香港中文大學出版社，2010），頁 88-89。

《儒林外史》。」¹⁸⁴魯迅從筆法著眼，有過簡要的論述，認為譴責小說「頭緒既繁，腳色復夥，其記事遂率與一人俱起，亦即與其人俱訖，若斷若續，與《儒林外史》略同。」¹⁸⁵張愛玲自己關於社會小說的界定，特別在她那篇〈談看書〉的散文中詳細說明：

「社會小說這名稱，似乎是二〇年代才有，是從《儒林外史》到《官場現形記》一脈相傳下來的，內容看上去都是紀實，結構本來也就鬆散，散漫到一個地步，連主題上的統一性也不要了，也是一種自然的趨勢。」¹⁸⁶

張氏在文章中總結了社會小說的興衰史，觀點與范煙橋大致相同，認為社會小說中涉及官場黑暗題材的很快淪為黑幕小說、以愛情為主線的則被社會言情小說所取代。〈談看書〉惋惜社會小說的流行只是曇花一現，包含了對其的肯定和欣賞。魯迅在《中國小說史略》中有關「諷刺小說」和「譴責小說」的分類，都含帶價值觀的功能性暗示。在張愛玲這裡，「諷刺」的宣傳教育功能恰恰就是被五四新文藝所承繼的部分。張氏強調社會小說具有社會意識但不含訓諭功能，避免懲勸說教，是非黑白留給讀者來判斷，冀以收含蓄之效。其內容按照社會的面貌紀實描寫，觸及社會人世的的不同層面。作為一種閱讀尺度，社會小說「內容看上去都是紀實，結構本來也就鬆散，散漫到一個地步，連主題上的統一性也不要了。」¹⁸⁷張氏將形式置於主題之上，把概念的重心放在了組織章法層面，更多地著眼於社會小說新舊雜陳的視界，人物時隱時現，情節

¹⁸⁴ 范煙橋：〈民國舊派小說史略〉，《鴛鴦蝴蝶派研究資料（上卷）》，（上海：上海文藝出版社，1984），頁 281。

¹⁸⁵ 魯迅：〈中國小說史略〉，《魯迅小說史論文集》，（台北：里仁書局，2002），頁 263。

¹⁸⁶ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1992），頁 186。

¹⁸⁷ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1985），頁 215。

若斷若續，製造出一個鬆散的結構，旨在由一連串零星紛雜的單元事件拼湊出社會環境的風貌，與西方 *novel of manners* 的敘事效果頗有相似處¹⁸⁸。

〈談看書〉僅止於談論一種閱讀口味，並沒有聯繫到個人的寫作實踐。〈浮花浪蕊〉恰恰提供了這個範例。小說透過描述女主角洛貞在旅途中耳聞目睹的見聞，引起一系列聯想，不同時間、地點發生的舊事從而不自覺地湧現，於片斷的拼接中表現社會百態。從結構上看，社會小說往往每二、三回自成敘事單元，由人物或物件作為線索依次貫穿。這種綴段式（*episodic*）的情節結構（*structure*）向來被認為是中國傳統小說的特色之一。〈浮花浪蕊〉蒐集他人的軼聞穿插在洛貞自己的漂泊故事當中，分散為不同的敘事單元鋪展開來，可以說帶有某種「綴段式」的特點。文本空間包含兩個層次：外在的行旅時空懸置在海上的貨輪當中，內在聯想和回憶的時空則分為五段採用交錯敘述織入外在時空主線，也可說是一種「再現的空間」（*a space of representation*）。輔之以心理描寫加強小說的縱深，轉歷時性敘事為共時性敘事，擴大了篇幅的容量。這種「綴段式」的小說結構在傳統意義上往往被詬病為缺乏整體感（*unity*）與因果關係。由此我們可以標示出這五段插敘的內容，試圖導出隱伏的邏輯關聯：

1. 【外在時空】貨輪的過道→【內在時空】洛貞羅湖過境的經歷→路經廣州的見聞→上海被釘梢的經歷
2. 【外在時空】船上混血的李察遜先生→【內在時空】上海洋行裡各色人種（所羅門小姐、上司葛林、經理咖喱先生與太太的背景）
3. 【外在時空】遭遇船員挑逗→【內在時空】鈕太太（范妮）與先生（艾軍）

¹⁸⁸ 張愛玲在〈憶胡適之〉中寫到過好的社會小說「也許應當照 *novel of manners* 譯為『生活方式小說』——能體會到各階層的口吻行事微妙的差別」，《張看》，（台北：皇冠，1985），頁177。

的往事→洛貞抵港後與范妮的交往→艾軍在上海的經歷→洛貞抵港後與范妮的交往→洋行裡女秘書的處境、與咖喱先生的曖昧關係

4. 【外在時空】船上異國情鴛→【內在時空】戰時咖喱先生與女秘書潘小姐的關係→戰後洋行同事所羅門小姐的處境

5. 【外在時空】船上有蟑螂→【內在時空】洛貞在香港租房經歷→與范妮的交往→范妮葬禮

鈕氏夫婦、咖喱先生的故事被岔開和拆分，看似借鑑自《海上花》中「穿插藏閃」的筆法。張愛玲在《憶胡適之》中提到《海上花》是其父看了胡適的考證買來的，在與胡適的見面和通信中也曾多次交換對於這部小說的看法。其後把《海上花》翻譯為國語出版時，將胡適的文章擺在扉頁序言的位置，將自己的文章作為譯後序，足見其對於胡適意見的重視。胡適在序文中指出《海上花》「是一種文學技術上的試驗，要試試幾個不相干的故事裡的人物是否可以合傳。所謂穿插，藏閃的筆法，不過是這種試驗的一種方法。」¹⁸⁹在這個說法裡，胡適引入了「合傳」這個一般認為始於《史記》的史學概念，指的是兩個或以上人物同記在一篇傳記中的體例。作為一種互見的寫法，「合傳」的概念又多為明清小說評點所借鑑，如金聖嘆在《水滸傳》第五十回「插翅虎枷打百秀英 美髯公誤失小衙內」評說「此篇為朱、雷二人合傳」¹⁹⁰；《紅樓夢》甲戌本第一回夾批閱「前用二玉合傳，今用二寶合傳，自是書中正眼。」概而言之，「合傳」對人物的歸類和事件的編排有其內在法則和標準，共時人物合傳

¹⁸⁹ 胡適：〈海上花列傳序〉，《胡適論中國古典小說》，（武漢：長江文藝出版社，1987），頁505。

¹⁹⁰ 施耐庵原著，金聖嘆評點：《金聖嘆批評第五才子書水滸傳》，（天津：天津古籍出版社，2006），頁471。

多以事聯綴，異時人物合傳多以類相從。而「穿插藏閃」的試驗性，恰在於它表現為一種「障眼法」：表面上不存在時空連續性，實則前後相因，敘事於分散中見綰合，預示人物休戚相關的命運。

基於胡適的說法，可以發現咖喱先生的故事是與船上李察夫婦的故事基於「異國情鴛」的語意基礎「合傳」的。由於洛貞在船上與李察遜夫婦的交往經歷了一個從陌生到瞭解的認知過程（a cognitive process），咖喱先生的情事隨著洛貞在船上與李察夫婦交往的深入而逐步開展。兩者之間具有相互掩映、形成對比參照關係，透過合傳的迴環補襯，再現跨界的複雜糾葛。第二段插敘中浮光掠影地交代了混血兒的背景以後，第三段洋行裡曖昧的男女關係為第四段咖喱先生與女秘書潘小姐的關係埋下伏筆，織成緊密的關係網。

類似的認知時序也運用在范妮和艾軍的故事當中，引領著敘事的分配。我們首次接觸到范妮在船上的故事，首先是洛貞從姑姑口中聽來的，直至抵港後才與范妮有了直接的交往，認知的過程呈現出階段性和漸進性。期間突然插入了艾軍在上海的經歷作為補敘，屬於「過去的過去」，加強的時間的縱深。緊接著筆觸回到香港，敘事間歇包含迴路，悉知事情的來龍去脈。第三段插敘的時空調度最為繁複，夾雜了鈕氏夫婦和咖喱先生兩個看似不相干的故事，同時二者之間又是環環相扣的。洛貞抵港後與范妮的交往銜接到洋行裡女秘書的處境，是由洛貞關於「老處女」的自我反省開展的，並由所羅門小姐提挈在一起。小說中兩次提及的洋行同事所羅門小姐扮演著穿針引線的角色，起到了三重作用，其「老處女」的處境和洛貞合傳，雜種的身份和李察遜先生合傳，同時還擔當咖喱先生花邊新聞的轉述者。多種因素交織在一起，彼此形成一個連鎖，

「合傳」使故事裡的人物遙相對照，把繁複的人事連綴起來。

銜接方面，第一段和第五段的時空跳接均建基於兩個空間之間的相似性上，涉及聯想的機制往往是訴諸感官的，召喚著洛貞對於當下和過去所共有的某種感覺。第一段採用時間和空間同步倒敘的手法，涉及深圳、廣州、上海三個城市，透過「釘梢」的經歷從廣州回溯到上海的時光。同樣是空間引導時間的拓展，感官知覺的轉化「引渡」時空的變換，第三段以「她不禁想起鈕太太那回在船上」切入鈕太太的往事，來自於洛貞姑姑記憶的轉述。整篇小說採用洛貞的視點，將姑姑的記憶插入敘事當中，洛貞同時還擔任轉述者的角色見證著別人的故事。鈕太太的這則以洛貞的揣度結束，使故事的真切性產生於轉述話語與檢驗「轉述」之間微妙的辯證關係之中。

第五段採用連貫的順敘法，以香港為背景，講述范妮的死亡帶給洛貞的不安與愧疚，成為其逃逸的理由：「上了船，隔了海洋，有時候空間與時間一樣使人淡忘。」〈浮花浪蕊〉涉及離境、逃難、去國留學、流離失所等種種生命樣態，是關於離散（*diaspora*）的旅程。一段旅途故事的表述，從時序上隔離出內外兩層世界。〈浮花浪蕊〉提到英印混血兒、英籍猶太人、猶裔英國人、北歐人、英國貴族、日本人、廣東人、上海人，溝通了不同的社會階層、不同的國族和種族，這些人在戰爭的遷徙中都帶有邊緣文化的身份。異族通婚打破了種族的疆界，族群、階級之間的越界上演著叛變與畏罪的糾葛。〈浮花浪蕊〉中的「旅行」可放在兩個層面進行思考：表層是空間上的旅行，而內在則表現為時間的旅行。旅行路線指向未來的/未知的空間，同時拉往過去的時間。兩者的變向與張力，突破了傳統社會小說的藩籬。小說以「漂泊流落的恐怖關在

門外了，咫尺天涯，很遠很渺茫」作結，使用了空間化的概念表達了一種隔離。透過穿插藏閃的策略來詮釋種族的交混（hybridity）與離散（diaspora）當中的支離破碎感，族群流動性開啟了文本中流動性的論述。趨於一種更深層次的「合傳」意義，對照張愛玲晚期對於人種學的涉獵，重構人種和族群的空間性歷史可看作是整篇小說的一個軸心。

乙) 不同文本的「穿插藏閃」

由此延伸，「穿插藏閃」的技法也並不一定限於同一文本，不同文本間的互文「穿插」同樣包含「藏閃」的語意功能。《小團圓》第九章社戲段落如劈空而來，亦可視為藏閃之法。《紅樓夢》中早有以點戲作預言，伏脈後事的寫法，《紅樓夢魘》也加以闡釋¹⁹¹。張愛玲反覆戲擬（parody）「才子佳人團圓」戲碼，猶如鏡像的不同折射，按照出版順序，先後於〈華麗緣〉，〈五四遺事——羅文濤三美團圓〉中搬演。〈華麗緣〉初次發表於1947年4月上海《大家》雜誌，是這個系列中最「早熟」的作品。〈華麗緣〉中尚未出現「二美三美團圓」的字句，只道是：「大概她可以用不著擔憂的，有朝一日他功成名就，奉旨完婚的時候，自會一路娶過來，決不會漏掉她一個。從前的男人是沒有負心的必要的。」「金榜提名大團圓」的故事框架已然相當明顯。事實上這齣社戲中只有「二美」並沒有「三美」。「三美團圓」的語碼第一次運用於〈五四遺事〉，其後則見於《小團圓》第九章的社戲，於第十章邵之雍的感情糾葛中找到呼應，預敘「三美」辛巧玉的粉墨登場。

¹⁹¹ 在〈三詳《紅樓夢》——是創作不是自傳〉提及第十七、十八回元妃點戲，張愛玲根據脂批：「『一捧雪』伏賈家之敗」，解釋榮府二老的罪行與伏線於第五回的預言、第四十八回獻古扇和第七十五回抄家，三回間是一個「連鎖」。參見《紅樓夢魘》，頁113。

張愛玲自陳《秧歌》講述殺豬的一章是後來添寫的，高全之指出「抓兵過程裡藏豬、搶豬、以及後來殺豬、送豬等等，皆非蔓蕪的枝節」¹⁹²，可為穿插策略提供例證。張愛玲藉近乎黑色幽默的語言策略，將豬擬人化，充滿了反諷意味。這段殺豬儀式是從《異鄉記》中搬移而來。過年殺豬的目的「預備給軍屬送年禮」，充滿了政治層面的象徵意味。張愛玲刻意將豬擬人化¹⁹³，就此「豬」提供了一個微妙的隱喻。以殺豬隱喻新政權的宰制，暗示農民抱持過於樂觀的態度以禮相迎，猶如豬的表情也是笑嘻嘻的。然而儀式的餘波，卻是《異鄉記》所沒有的。張氏在此採用了插敘手法，勾起了人物關於養豬的創傷與揮之不去的陰影：

「他從豬圈裡走出來，走到那稀薄的黃色陽光裡。他覺得非常震動而又疲乏，就像痛哭過一場，或是生過一場大病似的。」

「『以後再也不養豬了！』他突然說。」

「他們三人都在想著『那回』那件事。那還是從前日本人在這裡的時候。……」

此後插敘回憶汪精衛的和平軍到家中騷擾，老夫婦將家裡的豬藏在床上，百般掩飾之下最終仍被識破，連兒子也被和平軍強行拉走徵用，隱藏在這裡的用意耐人尋味。此段不堪回首的苦痛記憶，與描寫豬被宰殺時刻意經營的快樂幻夢形成反差，張愛玲由象徵轉入寫實，直寫和平軍對百姓的兇暴掠奪。在更深的層面上，和平軍被共產黨取締，農民由被迫上繳變為自戕進貢，其不足為外人道的辛酸血淚，是否有過之而無不及？張愛玲以嘲弄卻也不乏同情的筆

¹⁹² 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁187。

¹⁹³ 描寫豬的咕嚕聲「表示這幫人是無理可喻的。從此就沈默了」；替豬拔毛時其「毛髮蓬鬆像個洗澡的孩子」；替它挖耳朵「想必是它生平第一次的經驗」；豬蹄「很像從前的女人的小腳」；豬翻撲在桶邊「真有點像個人」。

墨，透過小說的回憶穿插，釋放出「殺豬」細節所內蘊的張力。

〈相見歡〉以釘梢作結，使小說富於餘韻。而在〈浮花浪蕊〉中，釘梢被放在小說較中間的位置，描寫的篇幅更多。需要留意的是，〈浮花浪蕊〉中洛貞為了逃避「釘梢」而躲進了一個電影院，電影中放映女主角吃葡萄的特寫，由於嘴上汗毛很重，有觀眾忽然朗聲道「鬍鬚這樣長，還要吃葡萄呢！」，引起一陣哄笑。透過「電影院」這個公眾場所再現小市民毫不掩飾的插科打諢，是一種直率而粗鄙的大眾之聲。其自由隨便的態度充滿了笑罵、顛覆和嘲諷的意味。哄堂的笑聲暗含歡樂和戲謔的兩種性，籠罩著濃厚的鬧劇氣氛。

如果將〈浮花浪蕊〉發生在電影院內的一幕與「釘梢」相聯繫，為我們打開了一條新的思路。倘若不是從人物心理出發，而是將「釘梢」置入到歷史、社會的脈絡中來瞭解，〈相見歡〉中苟太太第二次講述「釘梢」的故事，是由看護朱小姐被人跟蹤的話題引起的。文中提到「釘梢」的風氣曾經盛行於提倡婦女解放、「剛興女人出來在街上走」的時期。〈浮花浪蕊〉道出的一番感慨多作了一層歷史的描述，更明確地指出了釘梢歷史的時間點，折射出「釘梢」風氣的普遍性：

「但是沒他這一套的照樣也釘，成為一時風氣。她想是世界末日前夕的感覺。共產黨剛來的時候，小市民不知厲害，兩三年下來，有點數了。這是自己的命運交到了別人手裡之後，一種蠢動蠕動，乘還可以這樣，就這樣。」

作為歷史觀照的一個出發點，「釘梢」是原始慾望在文化轉型和新舊交替時期的衝擊波。婦女解放運動初期，傳統道德倫理的禁忌被打破，被壓抑的性飢渴獲得了釋放。而到了共產黨接管大陸、意識形態面臨轉型的危機時刻，「釘

梢」變本加厲地捲土重來，情況恰恰相反——發生在「世界末日前夕」（即中國解放前夕）的蠢蠢欲動，仿佛禁慾前的最後的、異常的狂歡。既可以讓慾望得到滿足，同時也成為慾望即將被另一種暴力所壓制的先兆。

張愛玲從側面著墨，顯示出對於意識形態入侵的消極抵抗。〈浮花浪蕊〉中「兩三年了，上海人倒也還是這樣」的獨白，包含了這種曖昧性的心理。一方面根植與大眾文化當中，珍惜俚俗的、市井的喧鬧之聲尚存，另一方便又不得不為小市民日後的遭遇擔憂。〈浮花浪蕊〉的故事帶有明顯的自傳色彩，滲入了個人際遇和情感的體認。《惘然記》三篇小說最初構思於 1950 年間（中國解放初期），成型並發表於 1970 年代末（文革後期）。回顧中國在這二十年間嚴肅的、極權的、禁慾的、教條的意識形態，只允許一元的官方語言，原始的感官慾望遭受壓抑和排斥，淫猥的嘲諷和戲謔被噤聲，「釘梢」的描述既像一個寓言，也含帶著後設的意味。張愛玲對於宏大的政治歷史的感受往往是與感官相聯繫的，把各種感官上的張力納入歷史的矛盾當中，呈現出一個新的認知。「釘梢」的感性體驗把握了時代變遷的脈搏，指向文本以外的社會現實，經由穿插藏閃的筆法，全賴讀者自行體會。

穿插藏閃固然是一種迂迴穿插的「曲筆」，卻並不在於情節波譎雲詭，跌宕起伏的處理，依據戲劇衝突來顯示曲折性。在〈浮花浪蕊〉中，張愛玲採取去除情節中心的敘事策略，打破線性邏輯因果的方式調度不同的人事，曲筆體現在時空敘事的層次上，是非判斷的傾向性隱藏在細節之中而不直露，在「不奇之奇」、「無事之事」、「不寫之寫」中曲盡其意。事實上，「穿插」乃傳統的敘事概念，於古今中外有著不同的表述，具有很大的交叉性，但又有各自的差

異，擔負不同的敘事功能。大體而言，中國傳統的小說章法確與西方敘事結構理論有相通之處。視覺場景的轉換和片段的剪接與電影跳接（jump-cut）、回溯（flashback）的手法也有相似的地方。某種意義上看，這種時空跳躍和支離破碎的敘事策略，也印證了張氏淡化傳奇情節，添補人情細節的《紅樓夢》考據心得。

第三節 敘事距離的調節

從敘事距離的角度上看，《紅樓夢》與張愛玲小說都牽涉作者自白，敘事者立場，小說人物的敘事聲音，敘事角度的轉移等多重交混的現象。自《紅樓夢魘》對於敘事距離的觀察出發，以下大致從形式改變、結構更動和敘事觀點的鏡頭調度三個面向闡述張愛玲早期和中晚期小說對於敘事距離的改寫策略。

甲) 形式改變：早期《傳奇增訂本》的改寫

《紅樓夢魘》考察形式的改變，根據甲戌本、庚本推測《紅樓夢》存在沒有回末套語的「廢套期」，後來才有「詩聯期」，今本又恢復回末套語：

- 「早期、後期都有回末套語，比較特別的結法都在中期。想來也是開始寫作的時候富於模仿性，當然遵照章回小說慣例，成熟後較有試驗性，首創現代化一章的結法，爐火純青後又覺得不必在細節上標新立異。」¹⁹⁴
- 「從現代化改為傳統化，本來是此書改寫的特點之一。藝術上成熟與否當然又是一回事。」¹⁹⁵

《紅樓夢》的廢套原因，在張氏看來是省抄工的考慮，然其效果卻是「現代化的」¹⁹⁶。她將沒有批語、楔子的版本稱作「現代化的收梢」¹⁹⁷。一種「現代化」的敘事距離亦在張愛玲自身的小說創作中悄然啟動。張氏早期「傳奇」

¹⁹⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 70。

¹⁹⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 247。

¹⁹⁶ 張愛玲認為廢套的「X 本」為「此書最現代化的階段，回前回末一切形式都廢除了」，《紅樓夢魘》，頁 77。

¹⁹⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 57。

多以虛擬的說書情境（simulated context）描襯輪廓，故事在一爐香、一盞茶、一曲胡琴的敘述時空中娓娓道來。萬燕注意到張愛玲的小說改寫中也有與《紅樓夢》同等意義的廢套期，以〈紅玫瑰與白玫瑰〉的改寫為例，1944年5月至7月連載於《雜誌》月刊時，講述敘事者「我」從「振保叔叔」處聽來的往事。¹⁹⁸收入《傳奇》增訂本時才改為以振保為敘事視角。同樣以男性敘述視角為主的《十八春》/《半生緣》，杜英從《十八春》連載版與單行本的修訂中，亦觀察到形式上的變動，在於全知敘事聲音的淡出。以小說開端部分舉證，單行本刪去了包含「其實」、「當然」、「仍舊」一類隱含全知語匯的敘述，更集中於世鈞的視角回憶。¹⁹⁹《半生緣》重逢的一幕包含敘事觀點的改寫，《十八春》是從曼楨的視角看世鈞，改為從世鈞看曼楨。

此外〈封鎖〉最初發表在上海《天地》雜誌時，最後兩段從「封鎖」的時空溢出，補敘了宗楨回到家後回憶電車上的一幕，呈現出一種反高潮。他陶醉於自己慷慨激昂地說「我不能讓你犧牲了你的前程！」接著又看到一只很少有思想時間的烏殼蟲，帶出「思想畢竟是痛苦的」，具有強烈的反諷意味。而《傳奇（增訂本）》刪去了這兩段餘波，透過首尾重複性的句式形成一個封閉的美學時空。萬燕認為烏殼蟲的隱喻暴露了作者作為全知者的敘事觀點，刪去這兩段「可以看出她想擺脫傳統小說束縛的意圖」²⁰⁰。隱藏作者的敘事聲音固然是

¹⁹⁸ 關於〈紅玫瑰與白玫瑰〉改寫的文字差異，萬燕在其博士論文中有專門論述，本文不再重複，見《海上花開又花落——讀解張愛玲》，（南昌：百花洲文藝出版社，1996），頁189-190。

¹⁹⁹ 關於《十八春》連載與單行本的差異，參見杜英：〈離滬前的張愛玲和她的新上海文化界〉，《重讀張愛玲》，（上海：上海書店，2008），頁351-377。

²⁰⁰ 萬燕以張愛玲對《海上花》的評價為依據，指出作者「還是想給《封鎖》沒有結尾交代的切割狀態，正如她在〈國語本《海上花》譯後記〉裡稱讚《海上花》的結果是個沒有結果的夢，『此書結得現代化，戛然而止』，她在贊賞『作者踽踽走在時代前面』的同時，也批評他『不免又有點心虛膽怯起來，找補了一篇跋，——交代諸人下場，假託有個訪客詢問。』」，參見《海上花開又花落——讀解張愛玲》，（南昌：百花洲文藝出版社，1996），頁191。

現代性的寫法，而封閉的敘事結構其實更趨於傳統。

乙) 結構更動：「出土」作品的跨期改寫

根據張氏考證，《紅樓夢》結構上的更動源於添寫甄士隱、賈雨村兩個人物，改寫寶玉的下場，楔子與作者自述發生衝突：

- 「最初只有楔子，沒有作者，與作者自述合看，有混亂之感，所以在此處說明是『借通靈（玉）之說』來寫自傳——在這個階段，此書自視為自傳性小說。」²⁰¹
- 「畸笏把這篇自述收入『凡例』內，大概就是為了隔離自述與楔子，因為一旦隔開了，楔子是作者所著小說的一部分，楔子內此書出現的奇蹟當然是虛構的，不必加解釋。」²⁰²

此處楔子與作者自述的衝突，指示出主要文本與其派生文本（paratext）之間的關係，可對照張氏〈殷寶灑送花樓會〉原著與尾聲的添寫策略。〈殷寶灑送花樓會〉1944年初刊，1983年重刊，時間跨度之大，尤見張氏在敘事觀點上的新嘗試。原來的故事根據女主角殷寶灑向友人「愛玲」訴說的一段往事敷衍成小說。第一人稱的敘事者「我」名字叫「愛玲」，分享了作者的作家身份，使得敘事者與作者的關係更加曖昧。舊文中的「我」僅僅作旁觀式的轉述、提問和記錄並不參與情節，不帶感情色彩，甚至不進入人物的內心。1983年在台灣《聯合報》副刊重刊時添寫的尾聲，看似《紅樓夢魘》所描述的最省事、

²⁰¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 265。

²⁰² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 228。

經濟取巧的改寫方法，「正如現代用鋼夾子把一章或一篇夾在一起，不過綫裝書究竟拆開發慢，因此最簡便的改寫方法是在回首或回末加上一段，只消多訂一頁。」²⁰³然而在補寫的尾聲中，「我」變成了敘述主體，講述親歷之事，表達主觀的感受和認知，而不是「聽講故事」。張愛玲把尾聲的故事放置於理髮店的空間，運用了倒敘的技巧，以感官（聽覺）認知作過渡，引起對〈殷寶瀨送花樓會〉小說的回顧：

「美國飛機又來轟炸了。好容易快天亮了，卻是開刀的前夕，病人難免擔心會不會活不過這一關。就不炸死，斷了水電，勢必往內陸逃難，被當地的人刨黃瓜，把錢都逼光了，丟在家裡的東西也被乘火打劫的亂民搶光了。像老山東這點器械設備都是帶不走的，拖著這麼些孩子跑到哪裡去？但是同時上海人又都有一種有恃無恐的安全感。投鼠忌器，怎麼捨得炸爛傷害的心臟區？——日本人炸過。那是日本人。」²⁰⁴

回顧張愛玲的作品中的轟炸體驗，〈燼餘錄〉、《小團圓》為香港轟炸提供見證。〈殷寶瀨送花樓會〉對轟炸的重溫，卻傳遞出與前作迥異的時空坐標。張愛玲把尾聲的故事放在內戰結束後幾年，亦即 1950 年代，中共接掌大陸政權的初期，卻無關政治時局的動盪，以其一貫的世俗眼光，關注「亂世」下的「常態」，描寫老山東和太太悠長安逸的生活節奏，營造岌岌於柴米生計，操持於兒女瑣事的家常氣氛。老山東理髮店在驚天動地的轟炸底下自成一隅，安靜的空間與慢條斯理的生活節奏傳達出一種隔世感，隱隱透露出敘事者「我」逃避的心態：

²⁰³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 75。

²⁰⁴ 張愛玲：《惘然記》，（香港：皇冠，2006），頁 167-168。

「我苦於沒事做，像坐在牙醫生椅子裡的人，急於逃避，要想點甚麼別的。」

205

「是她讓我寫的，不過寫得那樣，傷害了她。本來我不管這些。我總覺得寫小說的人太是個紳士淑女，不會好的。但是這篇一寫完就知道寫得壞，壞到甚麼地步，等到印出來才看出來，懊悔已經來不及了。」²⁰⁶

「在這思想的窮冬裡，百無聊賴中才被迫正視『殷寶灩送花樓會』的後果。『是我錯』，像那齣流行的申曲劇名。」²⁰⁷

正如王德威所言，張愛玲的寫作「不求『重現』(represent)而只是揣摩(approximate)過往經驗」²⁰⁸，以上充溢著自我懺過與自辯逃避之間的掙扎，印證了張氏自陳「《殷寶灩送花樓會》更不滿意，因此一直沒有收到小說集裡」²⁰⁹的說法。尾聲的「後設」意味尤其可在時空上找到線索：

舊文敘事時間：1944 年前後

尾聲敘事時間：1950 年前後

尾聲寫作時間：1983 年

文末特別注明寫作時間，表示出時空上的疏離，同時營造出回溯性的敘事框架。當張愛玲選擇以第一人稱過去式來補寫，將故事背景停留在她所熟悉的上海，寫作時間與敘事時間的「時差」，被講述的現在與重溫的過去時空的錯雜交迭，成為了一種朝向過去的心理投射。在最初刊登的版本中，可被視為散

²⁰⁵ 張愛玲：《惘然記》，（台北：皇冠，1984），頁 197。

²⁰⁶ 張愛玲：《惘然記》，（台北：皇冠，1984），頁 198。

²⁰⁷ 張愛玲：《惘然記》，（台北：皇冠，1984），頁 199。

²⁰⁸ 王德威：〈雷峰塔下的張愛玲——《雷峰塔》、《易經》，與「迴旋」和「衍生」的美學〉，《印刻》，2010 年 10 月號，頁 74。

²⁰⁹ 張愛玲：〈《連環套》《創世紀》前言〉，《惘然記》，（台北：皇冠，2010），頁 76。

文，也有可能是小說。標明修訂時間與尾聲的敘事時間並不相符，故事自然不是紀實的。這種具有自反性的時空結構把讀者視線重新引向虛構性的小說建構。

張愛玲曾這樣描述〈連環套〉的敘事距離：「寫上海人心目中的浪漫氣氛的香港，已經隔有相當的距離；五十年前的香港，更多了一重時間上的距離，因此特地採用了一種過了時的辭彙來代表這雙重的距離。」²¹⁰〈殷寶灝送花樓會〉尾聲故事的現場在上海，設置了一層杳渺的敘事距離。在敘事空間的象徵意義上，張氏在《紅樓夢魘》中的觀點或可提供一個切入的角度與觀察途徑。而宋淇在紅學上的重要創見，在於揭示出大觀園的空間象徵意義，並不僅限於情節和背景的層次²¹¹。張愛玲屢屢以宋淇的觀點為基礎加以闡發：

「如果能看到原有的後廿回，那真是完全遵守三一律了。但是後來的這局面不是寫實的藝術，而是有假想性的。在現實生活裡，大城市裡的園林不會荒廢，不過易主罷了。」²¹²

「大觀園作為一種象徵，在敗落後又成為今昔對照的背景，全書極富統一性。」

213

「其餘的寫巨變後的若干回，情節或情調太與榮府的背景分不開，因此沒動。」

214

²¹⁰ 張愛玲：〈自己的文章〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁120。

²¹¹ 參見宋淇：〈論大觀園〉，文章要點曾於1972年3月31日，在中文大學中國文化研究所舉辦之紅樓夢研討會中宣讀，加以整理和檢定後收入《紅樓夢識要 宋淇紅學論集》，（北京：中國書店，2000），頁13-33。

²¹² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁154。

²¹³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁159。

²¹⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁199。

「看來抄沒後的背景仍舊成問題，沒有能代替破敗的大觀園的。」²¹⁵

張愛玲向來重視故事背景。〈寫甚麼〉(1944)自言有兩篇小說的材料「不但有了故事與人物的輪廓，連對白都齊備，可是背景在內地，所以我暫時不能寫。」²¹⁶與〈連環套〉、〈創世紀〉的「未完」不同的是，〈殷寶灑送花樓會〉原本是一個完整的故事，卻特意補寫一段尾聲。在故事層面上，殷寶灑的情感著落與上海分不開，小說交代她嫁給了內地的空軍，成了〈燼餘錄〉裡亂世中尋求婚姻庇護的女主角；作為一種象徵，上海提供了今昔的對照與省思的語境。添寫尾聲故事後，使整篇小說增添了「假想性」——1949 以後的十里洋場，不會荒廢，亦不過易主罷了。上海也像是張愛玲的大觀園，否則不會如此無法割捨最熟悉的「上海」背景。王德威認為《赤地之戀》中對解放後上海凋零聲影的拼湊回顧「成了她藉書寫告別上海的重要訊息」²¹⁷，而〈殷〉文透露的上海心事，並不在於重演上海風華，亦沒有今非昔比的滄桑。張愛玲以極其犬儒的方式，藉補寫完成自我救贖。尾聲最後寫道「我再也沒到老山東那裡去」，正如張愛玲此後再也沒回到過上海。〈殷〉文尾聲對於文學生命的追記，縱然拉開了時空距離，卻試圖拉近情感上的距離，在尾聲中藉補寫以「還鄉」。

丙) 敘事觀點的鏡頭感：中後期創作的改寫

張愛玲在《紅樓夢魘》中往往以電影式場面調度比喻敘事觀點的過渡：

- 「第十八回省親，正從元妃眼中描寫大觀園元宵夜景，插入石頭的一段獨

²¹⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 218。

²¹⁶ 張愛玲：〈寫甚麼〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 161。

²¹⁷ 王德威：〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，《如何現代，怎樣文學》，（台北：麥田，2008），頁 350、352。

白，用作者的口吻。石頭挂在寶玉頸項上觀察記錄一切，像現代遊客的袖珍照相機，使人想起依修吳德的名著《我是個照相機》——拍成金像獎歌舞片 *Cabaret*。」²¹⁸

- 「『隔花人遠天涯近』，但是鏡頭突然移到遠在天邊的隔花人身上，忽遠忽近，使人有點頭暈目眩，或多或少破壞了那種咫尺天涯無可奈何的感覺。」

219

以上引文特別提及「隔花人遠天涯近」的鏡頭調度，於《半生緣》重逢段落中恰有一處非常近似的改寫：

《十八春》：「一聽見翠芝的聲音，他不由得有一種異樣的感覺，她是離他那樣遙遠，簡直陌生得很。」²²⁰

《半生緣》：「他撥了號碼，在昏黃的燈下遠遠地望著曼楨，聽見翠芝的聲音，恍如隔世。窗裡望出去只看見一片蒼茫的馬路，沙沙的汽車聲來往得更勤了。大玻璃窗上裝著霓虹燈青蓮色的光管，背面看不出是什麼字，甚至於不知道是哪一國的文字，也不知道身在何方。」²²¹

作為一種情感距離的經營，隔著話筒的情狀如同隔花相顧，一度以為伊人影杳而遽然相逢，《半生緣》添補了世鈞的視線，將曼楨置於觸目所見，翠芝置於充耳所聞。補寫世鈞朝窗外的驚鴻一瞥，進一步交織出視覺與聽覺、遠與近、夢想與現實的疊印效果。咫尺天涯經由電話連線，兩對怨偶的平行蒙太奇

²¹⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 200。

²¹⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 183。

²²⁰ 張愛玲：《十八春》，頁 347。

²²¹ 張愛玲：《半生緣》，頁 287。

也稍加修改。《十八春》中世鈞曼楨的重逢被分割成兩段，第一段配予曼楨憶往昔，次一段交給世鈞談家事，敘事安排較為刻板。空間流轉上，借世鈞打電話過渡到翠芝叔惠的情節線，借助聽覺感應從翠芝家中跳轉回世鈞曼楨交談的飯館。《半生緣》採用了平行蒙太奇的策略，世鈞打電話的情節並沒有切斷世鈞曼楨的情節線，而是待兩人故事說畢後，方以「他們這壁廂生離死別，那頭他家裡也正難捨難分」²²²切換時空，改寫效果極具電影感，可見張氏對小說場面調度的用心。

考察《小團圓》社戲章節對〈華麗緣〉的改寫，從敘述結構上看，〈華麗緣〉中有一條完整的戲劇發展脈絡和人物出場順序，開場由戲班負責人員作官方發言：「今年的班子，行頭是好的——班子是普通的班子」，演戲中途觀眾的刻薄品評「『怎麼這班子裡的人一個個的面孔都這麼難看』重複兩次，鋪陳較為集中。《小團圓》則採用了另一種疏離效果的呈現方式。『怎麼一個個都這麼難看』出現了五次之多，依次鋪排於劇情發展當中，使整齣戲被切分成許多片段。開場改寫了〈華麗緣〉中安排老生（小生的父親）報家門的道義開場，先聚焦旦角獨唱的場景，再回過頭來轉以客觀冷靜的敘事表達方式，記敘郁太太帶九莉看戲的因由，從小生辭別父母，邂逅小姐的戲劇時間從頭道來，打破了〈華麗緣〉的線性敘事時間。全篇敘事者聲音幾乎完全引退，小說主角九莉將自己的評價隱藏起來，似乎意圖將價值判斷的介入降到最低。敘述態度保持客觀中立，是一種抽離的敘事策略，《小團圓》表面上忠實地展示劇場內外的文化樣態，並不容易把握隱合作者的立場。事實上，在不動聲色的書寫背後並未

²²² 張愛玲：《半生緣》，頁 290。

完全排除敘事者的移情作用。《小團圓》裁剪旦角獨唱의 片段開篇，富於鏡頭調度感，如同電影的柔焦光環影像。

到中後期小說，通過說書語氣營造的敘事角度分野被揚棄後，從讀者的角度而觀，敘事觀點更趨溶混難辨。張愛玲自云〈色，戒〉最初構想始於一九五零年間，經多番修改和中英互譯²²³，歷時二十餘年。現今大部份讀者所熟知的〈色，戒〉故事，源於《惘然記》收錄的中文定本。然而 1978 年中文初刊本卻成為了一個被忽略的環節。水晶〈生死之間——讀張愛玲「色，戒」〉²²⁴ 多為譽辭，但也提出了兩點關於敘事角度的異議：

A. 有些暗場處理過簡，交代不夠清楚：舉出易先生結局此案的經過為例，「像是另一特務『行刺失風後再回戲院，封鎖的時候查起賴有票根，混過了關。』底下的兩句甚不清楚：『跟他一塊等著下手的一個小子看見他掏香煙掏出票根，仍舊收好。預先講好了接應的車子不要管他。』當然細想起來是講得通的，但還是犯了海上花有時候太過簡略的同一毛病。」

張愛玲在水晶提到的這一段後補寫了一句：「想必總是一個人溜回電影院？」大概是認為這裡需要解釋，改寫後使情節更嚴謹。不過怕讀者誤解，不得不將「夾縫文章」的添入正文，張氏對「含蓄」傳統的追求因而遭到了壓抑。

²²³ 〈色，戒〉目前可見的版本如下：英文本：*The Spying or Ch'ing K'e! Ch'ing K'e!*，刊《瞄》(Muse)14 期，2008 年 3 月²²³；中文初刊本：《皇冠》雜誌東南亞版第 12 卷第 2 期（總第 68 期），1978 年 1 月；中文定本：短篇小說集《惘然記》，台北：皇冠出版社，1983 年 6 月（初版）。以上三個版本當中，唯獨英文本原稿沒有標明日期。有研究者根據文稿使用美國新聞處的信函推測寫作時間大約在一九五零年間。

²²⁴ 原刊《中國時報》1978 年 5 月 18-19 日第 12 版。

B. 全知觀點的敗筆：指出佳芝的內心獨白經過作者整理和解析，「似是發自佳芝——事實上不可能，是作者跳出來在發揮她個人的想法，錯移到佳芝頭上。嚴格說來，這地方是敗筆。即使使用全知手法，也不該這樣寫法。」

張愛玲常從不同的敘事角度將敘述聲音與人物內在聲音之間混雜交錯，寫得閃爍含糊。小說敘事手法固然影響著作品內蘊的闡釋。彭小妍將這段描寫稱為「自由間接敘述」手法，指出〈色，戒〉中「大量地運用自由間接敘述（free indirect style）夾雜敘事者對角色的心理敘述（psycho-narration），展現女主角的內心。」²²⁵這種故意模糊的敘事手法為水晶所詬病。通過版本的校對，可以發現張愛玲並沒有採納水晶的第二項建議。定本不但保留了這個在水晶看來過於有條理的心理描寫，又為佳芝鋪寫了三段內心戲，其中敘寫戒指成交後王佳芝的心理，是全文最大幅度的改寫：

初刊本：「他也是不好意思不買，她想。誰想得到這麼個店會有這等貨色——既然有，能說不買？她看著他。」

定本擴展為：「她跟他們混了這些時，也知道總是副官付賬，特權階級從來不自己口袋裡掏錢的。今天出來當然沒帶副官，為了保密。」

英文有這話：『權勢是一種春藥。』對不對她不知道。她是完全被動的。

又有這句諺語：『到男人心裡去的路通過胃。』是說男人好吃，碰上會做菜款待他們的女人，容易上鉤。於是就有人說：『到女人心裡的路通過陰道。』據

²²⁵ 彭小妍：〈女人作為隱喻：《色，戒》的歷時建構與解構〉，《戲劇研究》第2期，2008年7月。

說是民國初年精通英文的那位名學者說的，名字她叫不出，就曉得他替中國人多妻辯護的那句名言：『只有一隻茶壺幾隻茶杯，哪有一隻茶壺一隻茶杯的』？

至於甚麼女人的心，她就不信名學者說得出那樣下作的話。她也不相信那話。

除非是說老了倒貼的風塵女人，或是風流寡婦。像她自己，不是本來討厭梁閨生，只有更討厭他？

當然那也許不同。梁閨生一直討人嫌慣了。沒自信心，而且一向見了她自慚形穢，有點怕她。

那，難道她有點愛上了老易？她不信，但是也無法斬釘截鐵的說不是。因為沒戀愛過，不知道怎麼樣就算是愛上了。從十五六歲起她就只顧忙著抵擋各方面來的攻勢，這樣的女孩子不大容易墮入愛河，抵抗力太強了。有一陣子她以為她可能會喜歡鄭裕民，結果後來恨他，恨他跟那些別人一樣。

跟老易在一起那兩次總是那麼提心吊膽，要處處留神，哪還去問自己覺得怎樣。回到他家裡，又是風聲鶴唳，一夕數驚。他們睡得晚，好容易回到自己房間裡，就夠忙著吃顆安眠藥，好好的睡一覺了。鄭裕民給了她一小瓶，叫她最好不要吃，萬一上午有甚麼事發生，需要腦子清醒點。但是不吃就睡不著，她從來不鬧失眠症的人。

只有現在，緊張得拉長到永恆的這一剎那間，這室內小陽台上一燈熒然，映襯這樓下門窗上一片白色的天光，有這印度人在旁邊，只有更覺得他們倆在燈下單獨相對，又密切又拘束，還從來沒有過。但是就連此刻她也再也不會想到她愛不愛他，而是——」

初刊本揣度易先生的心理，也許只是礙於面子。改寫後這一段內心獨白，張愛玲在這裡引用了三句諺語，從字面上看未免露骨，其實是心理視界的層層鋪演，以含蓄的隱喻將焦點從易先生過渡到佳芝的自我剖視上。「權勢是一種春藥」仍舊是佳芝對易的揣測，與下文「本來以為想不到中年以後還有這樣的奇遇。當然也是權勢的魔力」相呼應。補寫副官付賬的慣例也是在側寫權勢的力量。「到男人心裡去的路通過胃。」是說如何獲得男人的愛，「到女人心裡的路通過陰道」在佳芝看來不僅不可信而且「下作」，鄙夷之餘卻在暗自用自身的經歷來驗證這句話。張愛玲又添了「茶杯茶壺」，就內容而言似是冗筆，因為整個故事均與多妻主義無甚關聯，然而聯繫下文卻暗含深意。佳芝逐一回憶與三個男人的關係，「茶杯」與「茶壺」的性別配置像是顛倒了過來——她周圍的三個男人，就像三只茶杯。張氏緊接著在這裡補寫了一小段佳芝的成長背景，反映出她感情認知上的缺陷——不知道如何算是「愛人」，只好依據「被愛」的欲求作判斷，選擇讓自己抵抗力最弱的那一個。層層心理跌宕的補充使佳芝被動的位置得到強化，也是作者的敘事策略使然。

初刊本緊接著下一段的內心獨白好像是敘述者在講述佳芝的心理，也好像是易先生的內在感受，使得小說敘事觀點混雜難辨。初刊本「她看著他。」跳接到「他不在看她」，視點的變換好比電影中常用的雙人過肩鏡頭（對角拍攝）交叉出現，以達成戲劇效果。補寫的一段搭建了一個內在世界的過場，「但是就連此刻她也再也不會想到她愛不愛他，而是——」破折號後面應該是使佳芝的觀點一路到底。只是張氏向來避諱用「她想」這類傳統的心理敘述模式，故而一併省略掉了，彰顯出一種現代化敘事的自覺。

林佩芬〈看張：「相見歡」的探討〉開篇引了袁枚的《遣興》「愛好由來落筆難，一字千改始心安；阿婆還是初笄女，頭未梳成不許看」。²²⁶不難看出，「改」字是全詩的詩眼。這首詩被張愛玲在〈表姨細姨及其他〉中又引了一次。此等開篇的表白，似乎隱隱道出了張愛玲希望透過改寫完善作品的「初笄女」心結。根據展出的張愛玲手稿資料²²⁷，〈相見歡〉發表前就曾三易其稿。一稿名為〈往事知多少〉，首句「伍太太常找她表姐來」，以第三者的視角為敘述的觀點；後改為〈情之為物〉，始改以兩主角「表姐。」「噯，表姐。」的對話開篇，奠定了一個對話式文體的基調。引號內的對話一般稱為直接引語，屬於講話內容中一來一往的對語。這裡的「對話式文體」不只是指向形諸佈局的情節性的對話，而且包括了內心的自我辯論，自我反省形成隱蔽的對話關係。陳輝揚從心理學的視角分析，認為這開首的對話「已暗點作者所寫的一雙表姐妹是自我（ego）與他我（alter ego）的關係」²²⁸。〈相見歡〉中的對話強調語言具有雙重的指向，主體話語中包含對待他人內心話語的態度，呈現出察言觀色的語態。文中提及伍先生帶了女秘書搬到香港，所以荀太太在問候時就沒有提起他。這正是一個「察言觀色」的範例。荀、伍兩人在對話中處處預想到他人的話語，小心謹慎得避免觸碰到對方的痛處，非常在乎他人對自己的看法，害怕對方以為自己在訴苦，包含了駁斥、認可、質問等多重意義。

小說並增添了苑梅這一人物在場，她既是小說人物之一，同時還擔負起旁

²²⁶ 林佩芬：〈看張：「相見歡」的探討〉，《書評書目》1979年2月1日，第70期。

²²⁷ 根據2012年8月1至31日於香港時代廣場Page One書店「再遇張愛玲——張愛玲遺物展」展出的私人書信整理。另可見香港特別行政區政府新聞處新聞公報：〈香港中央圖書館展出張愛玲的《小團圓》手稿 介紹她小說創作歷程（只有中文）〉，2009年6月30日。

²²⁸ 陳輝揚：〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，《張愛玲的世界》，（台北：允晨，2004），頁117。

述角色，站在旁觀者的立場上提供了一個體味與省思的視角，有助於製造「間離效果」(alienation effect)。同樣展出的手稿資料中²²⁹，張愛玲提到「『往事知多少』的來源，是我在大陸的時候聽見這兩個密友談話，一個自己循規蹈矩，都代這彩鳳隨鴉的不平得恨不得她紅杏出牆，但是對她僅有的那點不像樣的羅曼斯鄙夷冷漠，幾個月後（52 年春）她又念念不忘講了一遍，一個忘了說過，一個忘了聽見過。我在旁邊幾乎不能相信我的耳朵——她們都不是健忘的人。」由此可推測，原本屬於作者的敘事立場，被融入到小說人物的視角當中。這種旁觀者/旁聽者敘事角度的改寫策略，較之《紅玫瑰與白玫瑰》的改寫策略更為複雜。

恰恰是多聲道的敘事觀點構成一種理解的障礙，〈相見歡〉在初刊的 4 年後收入結集時作了非常重大的修改，添寫 4 頁初刊本沒有的文字，文字上細微的改動也不少²³⁰，這和林佩芬的書評密切相關。林佩芬指出《惘然記》文字「一變而為灰樸粗疏的風格，又愛使用禿頭的句子，無緣無故的就省略了好一串句子，因此主題更加隱晦難讀」²³¹。又認為小說中「死亡使人平等」的西諺使用了「夾敘夾議」的手法，是作者對小說中人物的批判。²³²張愛玲善於旁徵博引，將西諺引入小說人物的話語當中，使不同言語在小說里發生了碰撞。在散文〈表姨細姨及其他〉，張氏表示了她的無奈。在她看來：「我一向沿用舊小說的全知觀點摻用在場的人物觀點。各個人的對話分段。這一段內有某人的對白或動

²²⁹ 根據 2012 年 8 月 1 至 31 日於香港時代廣場 Page One 書店「再遇張愛玲——張愛玲遺物展」展出的私人書信整理。

²³⁰ 初刊《皇冠》，1979 年 1 月，東南亞版第十四卷第 2 期，總第 80 期，1983 年收入《惘然記》。

²³¹ 林佩芬：〈看張：「相見歡」的探討〉，《書評書目》1979 年 2 月 1 日，第 70 期。

²³² 林佩芬：〈看張：「相見歡」的探討〉，《書評書目》1979 年 2 月 1 日，第 70 期。

作，如有感想就也是某人的，不必加他想或她想。這是現今各國通行的慣例。」

然而〈相見歡〉牽涉到一個關鍵性問題，即自由間接引語的運用中敘事者立場與主角話語的釐清。取消「他想或她想」的引語後造成一種描述上的省略，使作者意圖與讀者接受存在衝突，更確切地說，自由間接引語產生了一種「閱讀干擾」，使作者不得不透過改寫糾正這種錯覺。張愛玲貫徹「積極不干預」的立場，否認小說中存在獨白式的敘事觀點，努力擺脫說書人的角色，拉開作者與人物的距離，賦予小說人物更多的獨立與自覺意識。為了證明西諺出自伍太太之口，補寫了一段伍太太的出國經歷，證明她確實「學貫中西」。²³³補寫苑梅不與丈夫一同出國的來由，解釋她「不過是離愁加上面對現實——成長的痛苦」²³⁴。定本的改寫可視為作者對批評話語的回應，有效調節了小說中的敘述語言和引語的連接。苑梅鮮有開口說話，然而我們聽到的是她內心的聲音。張愛玲透過靜觀的筆觸，讓苑梅始終透過內心獨白參與「對話」當中，荀太太講述婉小姐借錢的故事中突然插入苑梅的視點，使兩代人的生活和溝通形成對照。小說以對話式文體，建構出相互穿插，互相補充，互相觀照的關係，竭力破除全知敘事角度，借助更為複雜的限知敘事來增強小說的真實感的演繹。

²³³ 張愛玲：〈表姨細姨及其他〉，《續集》，（台北：皇冠，1993），頁31。

²³⁴ 張愛玲：〈表姨細姨及其他〉，《續集》，（台北：皇冠，1993），頁30。

第三章 改寫原因

第一節 出版場域促成

《傳奇》時期的張愛玲，以上海人的觀點摹寫香港的異國情調，以迎合上海小市民趣味，曾謂「只有上海人能夠懂得我的文不達意的地方」²³⁵。離滬後理想讀者的喪失，迫使她直面出版場域的需求：

《秧歌》：「最初我也就是因為《秧歌》這故事太平淡，不合我國讀者的口味——尤其是東南亞的讀者——所以發奮要用英文寫它。」

《赤地之戀》：「因為要顧到東南亞一般讀者的興味，自己很不滿意。」²³⁶

對比滬上小市民價值觀的惺惺相惜，張愛玲將迎合東南亞讀者的失敗歸結為「平淡」，顯然是意識到「平淡而近自然」的創作立場與鐵幕外讀者「獵奇」的興味扞格不合，意圖轉以英文寫作主攻海外市場，然而英文本同樣遭到冷遇，「平淡」一詞並不足以道盡箇中原委。追溯文學場域，兩部小說同為「綠背文化」下，受美國新聞處委托完成，從屬於反共文學的潮流，卻不符合反攻小說既定的敘事成規，缺乏敵我矛盾，忠奸正邪的二元對立，削弱了對共產黨罪惡的指證。按照夏志清的說法，張氏小說「是以人性——而非辯證法——的眼光去描寫共產黨的恐怖的」²³⁷。《紅樓夢魘》自序提及一位美國女學生對《秧歌》的讀後感，惑於「怎麼這些人都跟我們一樣？」張愛玲聽後的反應是「一怔」，繼而補充道：「《秧歌》裡的人物的確跟美國人或任何人都沒什麼不同，

²³⁵ 張愛玲：〈到底是上海人〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁12。

²³⁶ 張愛玲：〈憶胡適之〉，《張看》，（台北：皇冠，1985），頁168-169。

²³⁷ 夏志清：《中國現代小說史》，（香港：香港中文大學出版社，2005），頁358。

不是王龍阿蘭洗衣作老闆或是哲學家。我覺得被她一語道破了我用英文寫作的癥結，很有知己之感。」²³⁸亂世中自外於時代歷史的洪流，而勇於探索普世人性的暗湧，對張氏而言是幸亦是不幸？香港和上海的淪陷成就了她的「淪陷」，整個大陸的「淪陷」卻使其在出版場域中屢屢碰壁。添補改寫中對商情的妥協，還反映在《秧歌》英文版初稿因篇幅太短而見棄於代理人²³⁹，只好添寫加長，從中文版《異鄉記》的鄉野情境描寫搬移翻譯作為篇幅上的補救²⁴⁰。

《紅樓夢》作者在文稿傳抄過程中仍不斷修改增刪，是導致不同版本的重要原因。張愛玲在《紅樓夢魘》中著力探討了文稿在此間的改寫面貌，追溯迷失的數回文稿中可能出現的線索。推究其自身的小說創作，亦常因文稿的顛沛流離而有所減損²⁴¹。文稿的遺失與出土可看作其改寫的誘因，促使了版本改寫的生成。蘇偉貞以「延遲策略(postponement)」談論《小團圓》的出書過程，正彰顯了書信的阻隔性與時間差導致了訊息的延宕²⁴²。以文本的流徙檢視張愛玲作品改寫的脈絡，或可為探討其改寫策略提供初步的訊息。恰如《紅樓夢》「流傳在外的早本太多，因此需要標明定本年月，區別評閱次數」²⁴³〈創世紀〉標明「1944 年未完稿」，〈連環套〉標明「1944 年」，均可佐證張愛玲對於作品版本的敬謹態度。此處以《怨女》中文版為例，便有連載版和單行本兩種，前

²³⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 3。

²³⁹ 張愛玲：〈憶胡適之〉，《張看》，（台北：皇冠，1985），頁 168。

²⁴⁰ 張愛玲致胡適之的書信中，提及《秧歌》英文版初稿「寫完之後，只有現在的三分之二。寄去給代理人，嫌太短，認為這麼短的長篇小說沒有人肯出版。所以我又添出第一二兩章（原文是從第三章月香回鄉開始的）」，由於《異鄉記》現未見有英文版，《秧歌》第一章鄉下縣城的情狀，很有可能是由《異鄉記》譯成英文搬移入《秧歌》。兩個文本在地理細節上稍有差異，《異鄉記》中兩處村莊的風貌，在《秧歌》中被合併到同一處地方。

²⁴¹ 張愛玲致夏志清信中坦言「我搬來搬去次數太多，有兩篇沒發表的短篇小說稿子都遺失了，（不止一份）何況其他」，1966 年 12 月 30 日，《張愛玲給我的信件(三)》，《聯合文學》，1997 年 6 月，第 152 期。

²⁴² 蘇偉貞：《長鏡頭下的張愛玲：影像·書信·出版》，（台北：印刻，2011），頁 128。

²⁴³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 97。

後兩個版本的經過頗為曲折迷離。張愛玲一九六五年十二月卅一日致夏志清的信中提到《怨女》「中文本五六年前就想給星島晚報連載，至今才有了稿子寄去」²⁴⁴，而出書的事則托給當時在病中的宋淇處理。一九六六年七月一日，又托夏志清打聽在台出版的事宜，透露「本來要在香港連載，耽擱了這些年似乎也有變化。」²⁴⁵

張愛玲一度誤以為《怨女》原稿寄失，於是著手修改。不料遺失之稿已於《星島晚報》連載，顯然讓她有些措手不及²⁴⁶。對於《怨女》的版本，張的態度異常決絕，致莊信正的信中提及「連載『怨女』是沒改過的，脫落字句又多，自己也看不下去」²⁴⁷；致平鑫濤信中措辭強硬令人吃驚，她且強調：「作者決不同意根據連載《怨女》出書。倘有意出版改正本，可就地商談」²⁴⁸。這是皇冠出版社與張愛玲的首度合作，也是張氏因改寫和連載的延遲性促成的最值得玩味的一宗雙胞案。與此同時，《十八春》改寫為《半生緣》交與《皇冠》連載，刻意向平鑫濤強調是「故事性強的多角戀愛故事」²⁴⁹，以迎合《皇冠》通俗言情的市場導向。《紅樓夢魘》斷言曹雪芹刪改的態度「都是介於妥協與婉拒之間」²⁵⁰。推究其實，張愛玲與出版商皇冠的關係也相當無奈，致夏志清的

²⁴⁴ 張愛玲致夏志清信，1965年12月31日，《張愛玲給我的信件》，《聯合文學》，1997年4月，第150期。

²⁴⁵ 張愛玲致夏志清信，1966年8月31日，《張愛玲給我的信件(三)》，《聯合文學》第153期，1997年7月。

²⁴⁶ 張愛玲致夏志清信提及：「同年八月卅一日張收到王敬義的信，才知道《怨女》已在《星島》連載，「實在頭痛萬分」，「那份稿子還是去年十一月空郵寄出到宋家，此後又去信請他們如果尚未交給報館，就寄回來讓我改」，1966年7月1日，《張愛玲給我的信件(一)》，《聯合文學》第150期，1997年4月。

²⁴⁷ 張愛玲致莊信正信，1967年1月1日，《張愛玲來信箋註》，（台北：印刻，2008），頁21。

²⁴⁸ 張愛玲致夏志清信（附件），1966年9月15日《張愛玲給我的信件(二)》，《聯合文學》第151期，1997年5月。

²⁴⁹ 張愛玲致夏志清信，1966年10月03日，《張愛玲給我的信件(二)》，《聯合文學》第151期，1997年5月。

²⁵⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁94。

信函中偶見抱怨：「平君當然是始終認為我所謂『改』，不過是要求加價而已，拿到該正本一看，也看不出什麼分別來。」²⁵¹

《紅樓夢魘》考究程甲本和乙本差異，對書局盜印問題的關注，不排除別人修改牟利的可能性，懷疑：

「今乙本是高氏較早的改本，流傳在外，怎見得不是別人在乙本出版後摻合擅印的？」

「乙本幾乎失傳，想必沒有銷路，初版即絕版，所以書坊中人秘密加工，改成本乙本。目的如為牟利，四自多印幾本，不是一樣嗎？還省下一筆排工。鑒於當時對此書興趣之高與普遍，似乎也是一片熱心『整理』《紅樓夢》。」²⁵²

張愛玲之所以添寫〈殷寶瓏送花樓會〉，按照她自己的說法，是「這篇也被盜印，不收也禁絕不了」²⁵³。乃至日後表達對盜印等版權問題的不滿，都慣以《紅樓夢》為喻：「免得再開紅樓夢中瞞賊的竊盜官司。」²⁵⁴《張看》自序坦言〈創世紀〉、〈連環套〉兩篇也是因盜印在即而被迫儘快收入結集。〈小艾〉的遭遇也頗為類似，迫於「出版社認為對『小艾』心懷叵測者頗不乏人，勸我不要蹉跎下去，免得重蹈覆轍」²⁵⁵。〈小艾〉收入皇冠結集時雖由宋淇代寫的序中聲明「盡量呈現原貌」²⁵⁶，話分兩頭，陳子善又考據出卻因關涉出版場域，重刊和結集的過程中衍生的四個版本²⁵⁷。高全之針對這四個版本的政治手術、

²⁵¹ 張愛玲致夏志清信，1967年1月10日，《張愛玲給我的信件(三)》，《聯合文學》第153期，1997年7月。

²⁵² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁28-29。

²⁵³ 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，1983），頁9。

²⁵⁴ 張愛玲：《續集·自序》，（香港：皇冠，1995），頁6。

²⁵⁵ 張愛玲：《續集·自序》，（台北：皇冠，1988），頁7。

²⁵⁶ 張愛玲：《餘韻·代序》，（香港：皇冠，1991），頁6。

²⁵⁷ 根據陳子善的說法，《小艾》在重刊和結集的過程中共衍生出初刊本、《明月》重刊本、《聯

形式章節及文字修訂作了細緻的校對分析²⁵⁸。然而論者也承認，即便是皇冠版本的〈小艾〉，也沒有證據顯示經過作者親自校對，無法斷定其中的改動是否來自張愛玲改寫的自主性。

副》重刊本和皇冠結集本四個版本。《小艾》最初於 1951 年 11 月 4 日至次年 1 月 24 日在上海《亦報》連載；1987 年 1 月於香港《明報月刊》重刊時由原作的八十一節壓縮為七十一節，但文字未變動；台灣《聯合報》副刊重刊時作了刪節；收入同年 5 月皇冠版《餘韻》時則是新的刪節本。據陳子善：《看張及其他》，（北京：中華書局，2009），頁 44。

²⁵⁸ 見高全之：〈小艾的版本問題〉，《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 123。

第二節 政治外力左右

張愛玲從《紅樓夢》中發現的另一個改寫因由，是作者迫於「文字獄」的壓力，而不得不反覆自我審查：

「為了文字獄的威脅，將時代背景移到一個不確定的前朝，但是後來作風更趨寫實，雖然仍舊用古代官名」²⁵⁹

「書中寫到皇上總是小心翼翼歌功頌德，為了文字獄的威脅。」²⁶⁰

「不過在作者自己抄過家的人，這實在是個危險的題材」²⁶¹

「以曹家的歷史，即使不露出寫本朝的破綻來，……恐怕仍舊涉嫌『借古諷今』。所以大概沒有選擇的餘地，為了寫實與合理，只好寫抄沒，不過是抄得罪有應得。」²⁶²

「這也是因為文字獄的避忌太多，造成一個結構上的弱點。」²⁶³

「我們對早本知道得多了點，就發現作者規避文網不遺餘力」²⁶⁴

面對文字獄的威脅，張愛玲眼中的曹雪芹作出了讓步與妥協，卻又勇敢而無奈地在改寫過程中彰顯出反其道而行的寫作嘗試，在禁忌和犯禁之間構成了很大的張力。「雖然是預防文字獄，自衛性的聲明，也是作者興趣所在。」²⁶⁵字

²⁵⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 78。

²⁶⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 116。

²⁶¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 150。

²⁶² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 155。

²⁶³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 159。

²⁶⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 269。

²⁶⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 154。

裡行間，張愛玲表現出對曹雪芹感同身受的理解。這也許是緣於在她的創作和出版環境中，亦逃不過國家主義的制約和政治傾向的妨害。

論者都同意，從《十八春》到《半生緣》，最徹底的改動是去政治化情節，如刪去豫謹被國民黨迫害，叔惠投身共產黨等情節。根據李小良的觀察，大陸內外學者對此作的改寫有截然不同的看法：大陸學者側重肯定《十八春》有關國家論述和歷史視野，呈現了張愛玲向新政權尋求認同的嘗試；而海外學者則多數認為《十八春》的左傾訊息是迫於時勢、言不由衷。²⁶⁶本文採納後者的意見，不能忽略的是，《十八春》的「去左」改寫並非自《半生緣》，而是在由連載結集入單行本中已明白彰顯²⁶⁷。根據杜英的校勘，可發現經修訂的單行本已經大幅刪除關於政黨認同和階級觀念的描寫，人物政治思想淡化，如針對叔惠的改寫中，「去解放區更多的是一種選擇而不是意識形態上的認同」²⁶⁸，可見去政治化的改寫未可全然看作政治「輸誠」或「表忠」。

根據高全之考證，張愛玲小說涉及漢奸問題，始於《十八春》²⁶⁹，改寫為《半生緣》時漢奸筆墨被全數刪盡。〈色，戒〉再次涉及敏感詞，卻採取了另一種改寫的態度。回到文化語境中去考量，不難發現〈色，戒〉發表在當時引起了不少評論者的注意。宋淇於信中不住提醒張愛玲處理政治性題材必須小心

²⁶⁶ 李小良：〈歷史的消退：《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉，《再讀張愛玲》，（香港：牛津，2002），頁 79。

²⁶⁷ 《十八春》1950 年 3 月 25 日至 1951 年月 11 日在《亦報》連載，1951 年 11 月出版經過修訂的單行本。

²⁶⁸ 杜英：〈離滬前的張愛玲和她的新上海文化界〉，《重讀張愛玲》，（上海：上海書店，2008），頁 351-377。

²⁶⁹ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 195。

謹慎，到底還是遭遇了來自民族主義論者的批評。域外人〈不吃辣的怎麼胡得出辣子——評「色，戒」〉²⁷⁰一文便是顯例。詰難的內容包括：

- A. 質疑佳芝的「愛國動機」
- B. 攻訐作者美化、歌頌漢奸

張愛玲在一個多月後發表〈羊毛出在羊身上——談「色，戒」〉²⁷¹解釋女主角「變節」/動搖的原因，大致作了兩點回應：

- A. 佳芝非專業間諜
- B. 白白犧牲童貞被同夥看不起

在這篇散文中，張氏正適足展現自我之辯明：「我寫的不是這些受過專門訓練的特工，當然有韌性，也有正常人性的弱點，不然勢必人物類型化，成了共（產）黨文藝裡一套板的英雄形象。」²⁷²故而在去典型化的意義上，「傳奇」與「傳真」是一脈相承的。張愛玲早已言明，「不喜歡採善與惡，靈與肉的斬釘截鐵的衝突那種古典的寫法，所以我的作品有時候主題欠分明」，趨向「讓故事自身去說明」²⁷³。〈自己的文章〉中，張愛玲所理解的「真實」永遠是相對的，一如「婦人性」比「超人性」更「真實」，「凡人」比「英雄」更「真實」，「參差的對照」比「強烈的對照」更「真實」，「蒼涼」比「悲壯」更「真實」。

民族國家的大義從來不曾成為鋪寫的中心，普通學生「扮演」女間諜刺殺漢奸，

²⁷⁰ 原刊《中國時報》1978年10月1日第12版。

²⁷¹ 原刊《中國時報》1978年11月27日第12版。

²⁷² 張愛玲：〈羊毛出在羊身上——談《色，戒》〉，《鬱金香》，（北京：北京十月文藝出版社，2006），頁455。

²⁷³ 張愛玲：〈自己的文章〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁117。

到頭來不過是一場兒戲。

這篇被也斯喻為「高危寫作」的小說，「文中不時出現自我解釋的句子，仿佛預先擔心有饒舌的評論家要把她來冤枉」²⁷⁴。結合評論者話語的和改寫策略來看，這些自我解釋的句子大都能在當時的文化語境中找到因由。〈色，戒〉面世後引起有關歌頌漢奸的爭議，宛如張氏評價《金瓶梅》、《紅樓夢》「含蓄的地方非常含蓄，以致引起後世許多誤解與爭論」²⁷⁵，迫使她通過改寫和修正解釋創作的本意。針對女間諜的身份，張愛玲作出了不少詮釋性、註腳性改寫。而被扣上「歌頌漢奸」的罪名，卻不曾在改寫中作出一絲一毫的妥協。張愛玲不僅撰文為自己辯護，還通過改寫反駁了所謂「愛國動機」的說法。女主角不僅僅是為了鑽戒的虛榮心，而是混雜了介懷失貞、自尊等多重因由。改寫後的定本為佳芝的突轉提供了更多的線索，交代她思前想後的掙扎過程，合理化佳芝頓悟的瞬間，從而透露出個人的悲劇感，恰如張愛玲對《紅樓夢》中鳳姐的批語：「書中的目的並不是公正——反映人生，人生也很少公正的事——而是要構成她私人的悲劇。」²⁷⁶從宏觀的改寫策略上看，《紅樓夢》改寫經歷「避談政治」→「言及政治」→「模糊化政治」的脈絡。此項政治光譜的山重水復，幾可為張愛玲早期和中晚期創作的寫照。政治表述不是初衷，最終卻成為負擔和制肘，關鍵並不在於「左」或「右」的搖擺頡抗，而在於「表」與「底」、「顯」與「隱」的參差對照。

張愛玲抗拒被政治運動和革命所驅使，對宏大歷史敘述及革命均表現出隔

²⁷⁴ 也斯：〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉，《零度看張》，（香港：香港中文大學出版社，2010），頁 86。

²⁷⁵ 張愛玲：〈國語本海上花譯後記〉，《續集》，（台北：皇冠，1995），頁 71。

²⁷⁶ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 151。

離的態度，然觀其晚期的幾篇作品都自行走入民族政治的地雷區。自《小團圓》序言引用的書信中，我們看到張愛玲和宋淇反復討論到邵之雍身份的尺度把握，可見其小說創作一直帶有現代「文字獄的威脅」——國家主義（monolithic nationalism）的顧慮²⁷⁷。《小團圓》改寫自英文《雷峰塔》和《易經》，「又怕其中人物有影射之嫌和近乎紅樓夢的『礙語』，不敢輕率下筆」²⁷⁸，繼而影響到小說人物的塑造。在書中人物大部分使用化名的前提下，提及汪精衛時沿用了真名，對「和平運動」的提及，卻又是對當時中國時局與政治事件的真實寫照，局部保留了歷史背景的真實。《紅樓夢魘》言及地名因犯政治禁忌而刻意模糊，如諱言京城是北京，早本尤其嚴格，然而在改寫過程中偶有疏漏的現象²⁷⁹。這種模糊化的改寫範型很容易被吸收到《小團圓》當中。

²⁷⁷ 張愛玲：《小團圓》，頁 5。

²⁷⁸ 宋淇：〈私語張愛玲〉，《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁 33。

²⁷⁹ 張愛玲考證：「為了文字獄的威脅，將時代背景移到一個不確定的前朝，但是後來作風更趨寫實，雖然仍舊用古代官名，賈母竟向賈政說：我和你太太寶玉立刻回南京去（第三十三回），不說回金陵去。南京是明清以來與北京對立的名詞，只差明言都城是北京了」，《紅樓夢魘》，頁 78-80。

第三節 文學理念彌合

張氏〈談看書〉曾以西方小說《拉維達》(*La Vida*)中顛三倒四，思路混亂，前後矛盾，書中人物說話不合邏輯的筆法為例，指出「正是曲曲達出一種複雜的心理」。她進而闡釋：

「這種地方深入淺出，是中國古典小說的好處。舊小說也是這樣鋪開來平面發展，人多，分散，只看見表面的言行，沒有內心的描寫，與西方小說的縱深成對比。縱深不一定深入。心理描寫在過去較天真的時代只是三底門達爾的表白。此後大都是從作者的觀點交代動機或思想背景，有時候流為演講或發議論，因為經過整理，成為對外的，說服別人的，已經不是內心的本來面目。『意識流』正針對這種傾向，但是內心生活影沈沈的，是一動念，在腦子裡一閃的時候最清楚，要找它的來龍去脈，就連一個短短的思想過程都難。記下來的不是大綱就是已經重新組織過。一連串半形成的思想是最飄忽的東西，跟不上，抓不住，要想模仿喬哀斯的神來之筆，往往套用心理分析的皮毛。」²⁸⁰

第二章的討論中，大略已可見〈浮花浪蕊〉採用「鋪開平面發展，人多、分散」的演練。而以上引文著意討論西方小說心理描寫的流變，可為我們打開另一條思路。陳子善敏銳地注意到張愛玲於書信中反覆強調《小團圓》內容與《對照記》「同類性質」而「較深入」²⁸¹。回到《小團圓》最初的創作藍圖：「此後我想寫另一個長篇，背景是戰前至勝利後的上海。最然已經計劃了很久，一直沒有勇氣動手，因為需要較繁複的心理描寫，敘事又不能完全按照時間的次

²⁸⁰ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1985），頁 225。

²⁸¹ 陳子善：《沉香譚屑 張愛玲生平與創作考釋》，（香港：牛津，2012），頁 147。

序，這在我是一種新的嘗試。」²⁸²此番表白可視為舊小說的「鋪開平面發展」與心理「縱深」發展的結合。心理縱深作為一種富於現代性的寫法，被置入古典小說的評述當中，往往被認為帶有超前意識。《紅樓夢魘》偶有採用心理分析（Psychoanalysis）呈現張氏對人物潛意識的心理動機和感情世界之觀察，集中於透過紅玉前知的夢以證明曹雪芹或模糊地認識到佛洛伊德「夢是滿足願望」的心理學原理。

張愛玲早已聲明：「一班文人何以甘心情願守在『文字獄』裡面呢？我想歸根究底還是因為文字的韻味。」²⁸³ 讀〈色，戒〉容易產生一種閱讀印象，女主角仿佛僅僅是受虛榮心的驅使，抵不住鑽戒的物質誘惑而放走漢奸，斷送了性命。張愛玲幾經斟酌，遲遲未能克服的「心理上的 gap」²⁸⁴。英文初稿表強調女主角對戒指的物欲，倉皇逃跑時仍舊不忘佩戴。馬靄媛謂英文版女主角「較王佳芝少了點內斂，多了份騷味」²⁸⁵。從象徵意義上看，佳芝的戒指與《紅樓夢》中紅玉的手帕很相似。早本紅玉的手帕剛巧給賈芸拾了去，張氏認為這一情節「太像作者抨擊最力的彈詞小說，永遠是一件身邊佩戴的物件為媒，當事人倒是被動的。那當然是為了企圖逃避當時道德觀的制裁，諉為天緣巧合。——加夢與借壺一節，後問交換信物就沒有突兀之感，很明顯是紅玉主動了。」²⁸⁶從英文本到中文本，也反映出作者對女主角心態的拿捏，心理時空拉長了，顯示出由主動到被動的轉變。假若她帶著戒指逃跑，很明顯是主動的。中文版

²⁸² 張愛玲致胡適之信，《張愛玲文集補遺》，（北京：中國華僑出版社，2002），頁 283。

²⁸³ 張愛玲：〈論寫作〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 104。

²⁸⁴ 張愛玲一九七四年四月一日致宋淇信，轉引自馬靄媛：〈《色，戒》英文原稿曝光 私函揭示真相 張愛玲與宋淇夫婦的美善真情〉，《蘋果日報》，2008 年 3 月 2 日。

²⁸⁵ 馬靄媛：〈《色，戒》英文原稿曝光 私函揭示真相 張愛玲與宋淇夫婦的美善真情〉，《蘋果日報》，2008 年 3 月 2 日。

²⁸⁶ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 184。

對這個關鍵性的情節加以修正，改為談好價錢，隔日來取，並不帶走，佳芝便處於較被動的位置。這樣的鋪排，再添寫珠寶店主緊張查驗戒指是否被調包的餘波，戲劇張力更突出。可問題是：定本把粉紅鑽戒由四克拉改為六克拉。從這個意義上說，豈不是又強調了物質的魅惑力？回到麻將桌官太太的戒指展覽會，易太太有一句對白說「馬太太你這隻幾克拉——三克拉？前天那品芬又來過了，有隻五克拉的，光頭還不及你這隻。」既然這小小珠寶店的貨色讓佳芝爭回了面子，必然要比從易太太那兒聽過的還要價值不菲才行。前後對照而觀，改寫透過複雜幽微的心理鋪墊，彌合了「心理上的 gap」。改寫後虛榮心仍在，張愛玲沒有淡化、消弭虛榮的動機，而是使虛榮趨於合理的需要。

張愛玲並不諱言改寫，《惘然記》中即明言「『相見歡』與『色，戒』發表後又添改多處」²⁸⁷，可見其對改寫的不遺餘力。坊間不乏對於〈色，戒〉的評析，然而有關連載與結集本的差異一直乏人問津。鑒於上述研究現狀，本文側重比較〈色，戒〉兩個中文版本。定本較初刊本的演進，最醒目的是改寫了幾處佳芝的心理描寫：

A. 進入珠寶店坐定以後，探聽樓下的動靜

初刊本「——會不會已經進來了？」，「不聽見說話的聲音」

定本擴寫為：「兩個男人一塊來買東西，也許有點觸目，不但可能引起司機的注意，甚至於他在閣樓上看見了也犯疑心。俄延著不下來。略一僵持就不對了。想必他們不會進來，還是在門口攔截。那就更難扣准時間了，又不能跑過來，

²⁸⁷ 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，2006），頁4。

跑步聲馬上會喚起司機的注意——只帶一個司機，可能兼任保鏢。也許兩個人分佈兩邊，一個帶著賴秀金在貼隔壁綠屋夫人門前看櫥窗，女孩子看中了買不起的時裝，那是隨便站多久都行，男朋友不耐煩，盡可以背對著櫥窗東張西望。這些她也都模糊的想到過，明知不關她事，不要她管。這時候因為不知道下一步怎樣，在這小閣樓上難免覺得是高坐在火藥桶上，馬上就要給炸飛了，兩條腿都有點虛軟。」

B. 易先生看過戒指後，佳芝內心的緊張感

初刊本：「樓下將上場的一幕仿佛已經在搬演了，在店堂深處看不見的地方，也就像在身心內一個構不到的地方，拿它沒辦法，不去想它它也自管自在進行。」

定本改寫為：「樓下兩邊櫥窗中嵌玻璃門，一片晶澈，在她背後展開，就像有兩層樓高的落地大窗，隨時都可以爆破，一方面這小店睡沈沈的，只隱隱聽見市聲——戰時街上不大有汽車，難得揹聲喇叭，那沈酣的空氣溫暖的重壓，像棉被摀在臉上。有半個她在熟睡，身在夢中，知道馬上就要出事了，又恍惚知道不過是個夢。」

以上兩段改寫中，敘述觀點滑入佳芝的內心流動。初刊本輕描淡寫，定本改寫為佳芝設計了一段彷如驚悚懸疑片的內心戲，場面調度之周密，鏡頭節奏之明快，營造出劍拔弩張的氣氛。第一段排場的補寫注重時間，第二段改寫則著力於將敘事空間化，建構雙重空間，揭示出內心世界與外在世界的互動。初刊本已經有「店堂深處看不見的地方」和「身心內一個夠不到的地方」兩處空

間象徵，正如水晶所說，珠寶店象徵王佳芝的「心殿」(psyche)²⁸⁸，但寫得簡略，佳芝對角色扮演的耽溺沒有表現出來，經改寫後空間的對比增強，又添入了一個夢的空間，指向一個脫節的、自我蒙蔽的內在世界。焦慮感觸動聽覺、觸覺等感官經驗在空間中流動，玻璃門讓珠寶店與現實世界隔離，「棉被摀在臉上」在緊張的氛圍中平添了朦朧暖融的意境，使佳芝的心理更加曖昧不明。陳輝揚指出王佳芝看見「有半個她在熟睡」的構思佈局借鑒了《紅樓夢》所建構的夢之論述(discourse of dream)，亦可從佛洛伊德的心理分析展開討論²⁸⁹。時間被停格，張愛玲讓佳芝徘徊與理智與自欺的兩面，通過空間的對立呈現。整篇小說貫穿角色扮演(theatricality)的母題，戲中戲的文本結構中，與其說美人計是將舞台劇中的表演技巧應用於現實，不如說是舞台劇表演的殘酷操練。

高全之指出「張愛玲小說裡罕見角色辭世心路歷程的雕琢」²⁹⁰，多採用留白的策略，隱匿內情，埋下伏筆。王佳芝如是，銀娣亦如是。《怨女》銀娣意圖上吊，正可對比《紅樓夢》秦氏自縊：

「『秦可卿淫喪天香樓』，作者用史筆也。」「史筆」是嚴格的說來並非事實，而是史家誅心之論。想來此回內容與回目相差很遠，沒有正面寫『淫喪』——幽會被撞破，因而自縊——只是閃閃爍爍的暗示，並沒有淫穢的筆墨。」²⁹¹

《怨女》連載版未細陳銀娣自縊前的心路歷程，皇冠版添寫銀娣上吊前周

²⁸⁸ 水晶：《生死之間——讀張愛玲「色，戒」》，原刊《中國時報》1978年5月19日第12版。

²⁸⁹ 陳輝揚：〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，《張愛玲的世界》，（台北：允晨，2004），頁107。

²⁹⁰ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008）。頁375。

²⁹¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁93。

密的部署，透過細碎的聲響與光影，將曖昧的情緒與幽微的氣氛彼此縈繞，「喉嚨」成為力透紙背的意象，提供了閃爍的暗示：

「她的心底有個小火熬煎著它。喉嚨裡像是嚥下了熱炭。」²⁹²

「她披上兩件衣裳，小心地穿過海上的船艙。黑洞洞的，一隻隻鋪位仿佛都是平行排列著。一個個躺在哪裡，在黑暗中就光剩這一口氣，每次要再透口氣都費勁，呼嗤呼嗤響，是一把亂麻繃緊在一個什麼架子上，很容易隔斷。每一隻咽喉都扯長了橫陳在那裡，是暴露的目標。她自己的喉嚨是一根管子扣著幾隻鐵圈，一節節匝緊了，痠疼地厲害，一定要豎直了端來端去。」²⁹³

正如《星島晚報》刊載短介〈張愛玲的新作——怨女〉所言，張愛玲「並不故意挑選那些最戲劇性的時刻，因為她的寫法並不是注意情節的戲劇寫法，她利用感官上的反應——聽覺，視覺，嗅覺，冷暖等等來呼喚一種特殊的心境，特殊的氣氛和心理狀態」²⁹⁴。此段構築出海上船艙的幻境，微妙地暗示了銀娣內心的搖擺。鼾聲和喘氣聲此起彼伏，唯獨銀娣透不過氣來。撲朔迷離的是，屋子裡的眾人被約化為每一隻咽喉橫陳在那裡，似乎在刻意製造煙幕，一時難以分辨其真正意圖是殺人抑或自殺。偷情不成，銀娣企圖以繩結疏解內心的幽暗鬱結，一切即將被嚥聲，算作了斷。然而，自殺的計劃越周詳，越像是一場弱者境遇的耽溺表演。張愛玲為銀娣導演了一場有條不紊的「淫喪」，比之《紅樓夢》的史筆，其意不在誅心，而在於隱括銀娣曖昧的內心騷動（ambiguity）：一方面害怕蜚短流長，凜然為了證明道德上清白；另一方面卻在意別人的議

²⁹² 張愛玲：《怨女》，頁 91。

²⁹³ 張愛玲：《怨女》，頁 92。

²⁹⁴ 刊香港《星島晚報》，1966 年 8 月 22 日。

論，唯恐不讓人朝「殉情」的方向聯想。她究竟是在為二爺守節，抑或為三爺殉情？諷刺的是，在熱情與道德的衝突中，甘願為後者犧牲，最終卻被前者所救。這一層錯綜的情感挫傷，在銀娣日後的生命情境中反覆回旋。參詳〈沉香屑·第二爐香〉中對「穢褻故事」的獨特解讀：「但是我知道結果那一定不是穢褻的，而是一個悲哀的故事。人生往往是如此——不徹底。」²⁹⁵

張愛玲於〈五詳紅樓夢〉中曾動用排除法細細梳理了寶玉與湘雲、晴雯、襲人、黛玉的情感親疏，以早本內證加上主觀推斷，消解了續書「三角戀愛」的傳奇敘事模式。這層愛的釐清，在《怨女》和〈色，戒〉中置換成女性心理的視角，細膩地刻劃銀娣和佳芝如何為自我的「犧牲」尋找名目，為飄零的情愫尋找安放之地。張愛玲透過玻璃的意象呈現銀娣與佳芝自我之分裂，折射幻想空間所浮現的視界，跳出了是非道德評判，並透過疑幻似真的心理補白踵事增華，凸顯對於人性的洞徹觀照，增加小說的心理真實感（Psychological truth）。

²⁹⁵ 張愛玲：〈沉香屑·第二爐香〉，《傾城之戀》，（香港：皇冠，2012），頁 62。

第四節 批評話語參與

透過《紅樓夢》的改寫考據，張愛玲洞見在較為敏感的情節回目，披閱者與作者不無意見分歧²⁹⁶。此外批者對於小說書名的敲定，甚至具有比作者更大的話語權：

「他極力主張用『紅樓夢』書名，因為是長輩，雪芹不便拒絕，只能消極抵抗，在楔子裏把這題目列在棠村推薦的『風月寶鑑』前面，最後仍舊歸結到『金陵十二釵』；到了一七五四年又聽從脂硯恢復『石頭記』舊名。」²⁹⁷

在這裡，我們不妨將《紅樓夢》的命名風波與《半生緣》的命名並置起來看，就會發現兩人的改寫處境受到披閱者的影響之深。宋淇的〈私語張愛玲〉一文把《半生緣》改名的前因後果交代得很詳細：

「《半生緣》這書名是愛玲考慮了許久才決定採用的。一九六六年十二月她來信說：《十八春》本想改名『浮世繪』，似不切題；「悲歡離合」又太直；『相見歡』又偏重了『歡』；『急管哀絃』又調子太快。次年五月舊事重提，說正在考慮用『惘然記』，拿不定主意。我站在讀者的立場表示反對，因為『惘然記』固然別緻，但不像小說名字，至少電影版權是很難賣掉的。『半生緣』俗氣得多，可是容易為讀者所接受。愛玲終於採納了這客觀的意見。」²⁹⁸

改寫行為包含了以文人/知識份子為主體的詮釋性團體與未完成作品的相互作用。由於披閱者與作者同處於特定的歷史經驗當中，某種程度上與作者所

²⁹⁶ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 94。

²⁹⁷ 張愛玲：「畸笏是主張刪去天香樓上打醮的，顯然認為隱匿秦氏死因不夠徹底」，「顯然畸笏與雪芹心目中的刪天香樓距離很大」，《紅樓夢魘》，頁 93。

²⁹⁸ 宋淇：〈私語張愛玲〉，《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁 24。

設定的「理想讀者」(ideal reader) 角色相吻合，形成創作者與披閱者的意見交流。張愛玲和曹雪芹一樣，向來非常尊重披閱者的意見，一旦有新的寫作動向常去信與宋淇夫婦，夏志清等人商榷，徵詢他們的意見，魚雁往來中記錄了不少有關改寫的討論。以〈浮花浪蕊〉為例，張愛玲把刊出於《皇冠》的版本寄給夏志清，親筆在上面作了不少增補修改。《惘然記》收錄的版本，就是根據這個增訂本排印的²⁹⁹。小說在此種種外因的影響之下，批評話語參與改寫的構成，提供了一種視界交融。面對評閱者的不同意見，張氏認為曹雪芹的態度「都是介於妥協與婉拒之間」³⁰⁰，這一點在其自身改寫策略中亦能找到印證。張氏平生只有三次親自撰文為自己的作品辯護，並於此後作出不同程度的改寫：

評論文章	張氏回應文章	自我改寫
迅雨（傅雷）：〈論張愛玲的小說〉	〈自己的文章〉	腰斬〈連環套〉
域外人（張系國）：〈不吃辣的怎麼胡得出辣子——評「色，戒」〉	〈羊毛出在羊身上——談「色，戒」〉	收入結集經過大幅添改
林佩芬：〈看張：「相見歡」的探討〉	〈表姨細姨及其他〉	收入結集經過大幅添改

²⁹⁹ 夏志清：《張愛玲給我的信件(十)》，《聯合文學》第 165 期，1998 年 7 月。

³⁰⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 94。

有關域外人及林佩芬兩文對張氏自我改寫的影響，上文已略作分析。此外胡適指出《秧歌》沙明一段應該刪，張愛玲回信說「確實應當刪」，是「妥協」；然而多年來中英文版中均未見更動，可見並沒有採納胡適的意見進行刪修，是「婉拒」，故而高全之指出張愛玲信中的陳述「不外是她回應胡適評見的謙詞」³⁰¹。水晶提出佳芝的敘事觀點不太合情理，張愛玲並沒有全盤採納，輕易作出改動。通過對其構思、視界與技巧的觀察，改寫也已經間接回應了批評者提出的種種問題，於關鍵的戲劇性轉折中添加了多元的心理層次，相形之下顯得更真實，曲達出複雜人性的深度。

³⁰¹ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 188。

第五節 讀者接受影響

論及讀者顧慮的改寫，勢必牽連到有關「通俗性」的問題。《紅樓夢魘》中，張愛玲往往設身處地推測作者的改寫因由，疑惑是否為「怕讀者不懂」而改作品，旁涉小說主流文類、讀者閱讀趣味，時代地域文化背景等等因素。讀者興趣的考慮方面，如論及作者插入元妃賜酪一節「較周密，而不及原文的技巧現代化。想必在那草創的時代顧慮到讀者不懂，也許是脂硯等跟不上，或是他們怕讀者跟不上。」³⁰²又如探析湘雲的俠女形象，牽連西方女權主義者對中國俠女崇拜的好奇，訴諸跨文化讀者的閱讀興味。諸多迎合讀者的改寫策略，在張氏看來並非全然可取，細節上卻包含體貼的用心。

張愛玲惋惜《紅樓夢》被庸俗化，形成三角戀愛悲劇的刻板模式，「庸俗」顯然與「通俗」不同。在張愛玲看來，「庸俗」意味著續書者罔顧原著的線索，拙劣篡改人物個性，使結局流於說理和感傷，失卻了原著中淡淡的人情、深刻的諷刺及強烈的對照。³⁰³當張愛玲運用「通俗」一詞時，並不包含貶義，而是強調故事性與戲劇性³⁰⁴，「在感傷之外還可以有感情」³⁰⁵，反映在《紅樓夢魘》中有關「動人」的情感考量：

「但還是原來的結局出家更感動人，因此又改了回來。」³⁰⁶

³⁰² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 128。

³⁰³ 如張氏在〈談跳舞〉論及「譬如《紅樓夢》，高鶚續成的部分，與前面相較，有一種特殊的枯寒的感覺，並不是因為賈家敗落下來了，應當奄奄無生氣，而是他寫得不夠好的緣故。高鶚所擬定的收場，不能說他不合理，可是理到情不到，裡面的情感僅僅是 *sentiments*，不像真的。」，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 216。

³⁰⁴ 張愛玲：〈論寫作〉：「是個故事，就得有點戲劇性。戲劇就是衝突，就是磨難，就是麻煩。」《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 103。

³⁰⁵ 張愛玲：〈我看蘇青〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 281。

³⁰⁶ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 170。

「元妃不死，等到母家獲罪，受刺激而死，那才深刻動人。」³⁰⁷

「由兩個族侄攙著賈母弔侄兒的喪，也遠不及兩個兒子攙著親切動人。」³⁰⁸

「病中環境不夠淒慘，就也沒有探晴雯那樣動人心魄的一幕。」³⁰⁹

「『攜手攔入懷內』等語，是對小孩的動作與口吻，當是一七五四本最後一次改小年齡後，一七五五年加的潤色，感人至深。」³¹⁰

「如果是遺命，那就悱惻動人，更使寶玉無可如何了。」³¹¹

以上改寫例子，既顧慮讀者動容，同時增強了戲劇性。「情」之內涵不是涕淚交零的煽情（sentimentalism），而是務求使讀者/觀眾產生「同情」（sympathy）的美學感動力。在《紅樓夢魘》中，張愛玲對於讀者「同情」的改寫深具警覺，往往將自己代入到曹雪芹的寫作構思，推想「作者不會把他的主角寫得這樣令人不齒」³¹²。就個人的寫作經驗而言，張氏的小說創作和改寫亦不乏讀者接受的權衡，在〈傾城之戀〉裡的白流蘇身上便有先例可循。在原來的人物設定中，白流蘇的年齡決不止三十歲。張氏將改成二十八歲，是出於「怕這一點不能為大眾所接受」³¹³的考慮。宋淇讀完《小團圓》初稿後顧慮重重，擔心主角九莉「大多數讀者不會對她同情」，發表後可能影響張愛玲的聲譽³¹⁴。從以上角度不妨延伸到張愛玲自身對於通俗化的改寫，亦包含對讀者情感的顧慮，以「使人同情」為著眼點。

³⁰⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 116。

³⁰⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 116。

³⁰⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 133。

³¹⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 236。

³¹¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 248。

³¹² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 48。

³¹³ 張愛玲：〈我看蘇青〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 283。

³¹⁴ 張愛玲：《小團圓》，（北京：北京十月文藝出版社，2009），頁 10。

小說〈多少恨〉根據電影劇本《不了情》改寫而成，根據李歐梵的說法，是「文學與電影兩種文體的雙重互相指涉，從而衍申出來的一部通俗小說」³¹⁵，用來討論因應「通俗化」的改寫最為適切。在小說開首，張愛玲如此表白心跡：「我對於通俗小說一直有一種難言的愛好；那些不用多加解釋的人物，他們的悲歡離合。如果說是太淺薄，不夠深入，那麼，浮雕也是藝術呀。」有見及此，張愛玲在此處所運用的改寫策略，並非對心理描寫的「深入」探索，而致力於使人物「不用多加解釋」，將故事的悲歡離合作戲劇化的突顯。

〈多少恨〉1982年在聯合報重刊，1983年收入《惘然記》經過修改。至於改寫內容，張愛玲在《惘然記》序中只簡單提及此篇「有些對白太軟弱，我改寫了兩段」³¹⁶；致夏志清的信中更詳細地交代「『多少恨』改了女父勸女兒的一段對白（鬧離婚夜長夢多，又怕他太太獅子大開口，原文一味說他太太可憐）、他太太與女主角見面一場幾句對白——可參看唐文標盜印本」³¹⁷。通過對比初刊和重刊後的〈多少恨〉，會發現經過潤色增刪的地方遠不止兩段，諸如將「先生」改為「老師」，又將「破了身」改為「跟了他」，毋寧是文化與時代的差異。然而最突出的仍舊是夏太太和虞父的兩處改寫，幾乎完全扭轉了人物的立場。原文中夏太太患有肺病第三期，與女主角虞家茵對峙時語氣柔弱近乎哀求，先是懇求家茵勸先生不要離婚，只求名份，繼而以肺病動之以情。重刊版張愛玲一洗這位「閣樓上的女人」的隱忍，改為屢屢以死相威脅。態度先是強硬，繼而態度軟化，以病求得同情。³¹⁸虞父的立場則由可憐夏太太，勸女

³¹⁵ 李歐梵：〈不了情——張愛玲和電影〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁361。

³¹⁶ 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，1983），頁9。

³¹⁷ 張愛玲致夏志清信，《張愛玲給我的信件》，（台北：聯合文學出版社，2013），頁313。

³¹⁸ 添寫：「夏太太道：『犯法的——你還要去打官司，還怕人不知道？離婚我是再也不肯的，她就是一家一當都給了我，我要這麼些錢，幹什麼？病得都要死了！』家茵憤然道：『你別這

兒不要爭名份，改為鼓勵女兒不等到夏太太離婚誓不罷休。³¹⁹

這些相關的改動，均使小說呈現的道德觀，以及讀者的情感傾向發生某種微妙的轉變。《紅樓夢魘》不乏討論作者對於道德層面的顧慮，如紅玉遺帕由主動改為被動「那當然是爲了企圖逃避當時道德觀的制裁，諉為天緣巧合」³²⁰；黛玉為了寶玉定親而病劇「照當時的人看來，就有不貞的嫌疑」³²¹；襲人在寶玉沒出家就已出嫁「太與當時一般的觀點不合」³²²。然而在〈多少恨〉的改寫中，張愛玲卻未如曹雪芹一般與當時的道德觀妥協。有學者回顧〈多少恨〉的前身——電影《不了情》在上海上映時所引發的影評，評論者的矛頭幾乎都是指向虞家茵的自私、缺乏同情心，又指責電影缺乏人生的真意義，是基於作者對於主角的逃避批判力不足，筆觸彷徨軟弱，給予觀眾錯誤的引導。³²³這些評論，從一個側面反映了當時左派的道德論調。張愛玲於改寫中自有她的反駁。

《紅樓夢魘》兩處提及「軟弱」，或可進一步理解張氏的改寫原因。其一是考據賈環「要用熱油燙瞎他的眼睛」，在甲戌本中作「要用蠟燈裡的滾油燙他一下」，張氏認為「是油燈改蠟燈後的改文，但是囉嗦軟弱。」³²⁴其二是獲

麼死呀活的嚇唬人！」夏太太又道：『你橫也是不知道，跟了他了還拿甚麼掐着他？要不你怎麼我回來了還來，橫豎也是願意跟我見面，大家都是女人，有甚麼話不好說的？』家茵道：『我照常來是因為沒幹什麼虧心事，沒什麼見不得人的，可我憑甚麼要聽你胡說八道，說上這麼些個瞎話？』說著轉身就走。」

³¹⁹ 初刊：「我想，他們太太也怪可憐的！那孩子到底是她的，何苦去跟她爭那個名份呢？一定要這個名份幹什麼呢？現在他們家的人對我們不也挺巴結的？我去了總是老太爺老太爺的！這世界別那麼認真！……她這麼病著在那裡，待會兒有個三長兩短，不怕雷打麼？她那個孩子不該恨你一輩子麼？」

改寫：「一定要離婚哪，他太太真是不肯，也麻煩，指不定拖多少年，夜長夢多——這種事我看得多了。就是肯了，她獅子大開口，家當都歸了她，替你打算也犯不著。……她這麼病著在那裡，橫豎也活不長了。可是為了鬧離婚出了岔子，她那個孩子不該恨你一輩子麼？」

³²⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 184。

³²¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 252。

³²² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 253。

³²³ 李曉紅：〈1947 年上海報刊中的張愛玲電影〉，《張愛玲：文學 電影 舞台》，（香港：牛津，2007），頁 167。

³²⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 82。

罪的改寫中加重賈政的罪行，「不然元妃這一支還是被連累，比較軟弱閃避。」

³²⁵由是觀之，「軟弱」的反面，是嫉妒心的強化與無辜感的淡化，使賞罰罪狀更分明地被讀者感知。〈多少恨〉改寫因由中所提及的「軟弱」，僅僅針對夏太太和虞父，而對於被指「軟弱」的女主角虞家茵，始終未作半點道德美化。經改寫後，夏太太「死活不離婚」與虞父「一定要離婚」的立場形成對立，加強通俗劇所要求的戲劇性衝突。

《怨女》改寫對通俗性問題的考慮，細而觀之，中文連載版中銀娣的哥哥原名銀生，定本中張愛玲捨棄了兄妹名字的關聯性，將「銀生」改名「炳發」。另取一個世俗的名字，好處之一正如其散文〈必也正名乎〉中所言，在於「造成一種恰配身分的明晰的意境」³²⁶。站在為讀者考慮的立場，也如《紅樓夢》中「燈姑娘」改為「多姑娘」³²⁷，捨棄掉符號的象徵意義，全在於讓讀者更容易記憶。宏觀而言，高全之認為〈金鎖記〉自裁角色由絹姑娘改為銀娣，有助於善良化銀娣³²⁸。此項觀察相當重要。《怨女》對〈金鎖記〉的重寫已有不少評者注意，論點也各有側重。前文第三節已略述作者的創作觀對於銀娣上吊前心理的彌合，這裡稍換角度，對照《紅樓夢》中二尤的改寫，觀察「同情」因素對於改寫的影響。按照張愛玲的說法，《紅樓夢》的改寫擡高了尤三姐的身份，「改為放蕩而不輕浮」³²⁹。續書者把尤三姐改為完人、貞女，是出於「通俗小說家的態度」：

³²⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 121。

³²⁶ 張愛玲：〈必也正名乎〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 48。

³²⁷ 張愛玲：「『燈姑娘』這名字的由來，大概是《金瓶梅》所謂『燈人兒』，美貌的人物，像燈籠上畫的。比較費解，不如『多姑娘』用她夫家的姓，容易記憶，而又俏皮」，《紅樓夢魘》，頁 118。

³²⁸ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 360。

³²⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 215。

「回末又云：『二姐又是水性的人，在先已和姐夫不妥，況是姐夫將他聘嫁，有何不肯？』這是從尤二姐本身的觀點敘述，只說與賈珍有關係。作者常從不同的角度寫得閃閃爍爍。但是續書人本著通俗小說家的觀點，覺得尤二姐至多失身於賈珍，再有別人，以後的遭遇就太不使人同情了。」

「他處置二尤，不過是一般通俗小說的態度」³³⁰

皇冠定本《怨女》添加銀娣上吊前思潮起伏，對於上吊的動機，張愛玲並沒有代為掩飾，而始終寫得閃閃爍爍。偷情不成，依照〈傾城之戀〉所描述的父權社會道德標準：「本來，一個女人上了男人的當，就該死；女人給當給男人上，那更是淫婦；如果一個女人想給當給男人上而失敗了，反而上了人家的當，那是雙料的淫惡，殺了她也還污了刀。」³³¹相比七巧的歇斯底里、放恣與張狂，銀娣顯得更被動，更懂得節制含蓄，用女性主義的詞彙而言，更受父權「壓抑」。誠如林幸謙所言：「銀娣的自殺行為，使七巧在〈金鎖記〉沒有面臨的死亡臨界點被作者提出來，顯示出銀娣更深一層的內心掙扎，也顯示張愛玲有意深化女性在此情境中所必須經歷的心路歷程。」³³²與〈金鎖記〉那「沒有光的所在」不同，銀娣自縊前故意開了燈，並非「見不得光」的死亡：「一開燈，那間大房間立刻圍了上來，在溫暖的黃色燈光裡很安逸。」³³³從銀娣的心眼看，幽幽的光亮給人一絲慰藉，絕非心如死灰。從象徵性上看，遙遙照應後文所述「有一種幽幽的宗教性的光照亮了過去這些年」³³⁴，燈光被賦予一層禮教道德的昇華意義。周蕾觀察到七巧在季澤上門借錢的情境中墮入自我譴責的

³³⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 18-19。

³³¹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，《傾城之戀》，（香港：皇冠，2012），頁 208。

³³² 林幸謙：《歷史、女性與性別政治》，（台北：麥田，2000），頁 185。

³³³ 張愛玲：《怨女》，頁 92。

³³⁴ 張愛玲：《怨女》，頁 137。

心理，充分顯示了「中國女性需要自我犧牲這種禮儀的殘餘」³³⁵，而這齣自我犧牲的戲碼在銀娣身上被提前上演。換言之，七巧被虐而虐人，銀娣先以一場自虐不遂的演出，毀滅性力量的爆發以自我摧毀作為開場，「三貞九烈」的道德自律，讓她活在亮處。

誠然，自我犧牲擇是父權體制中女性被訓規的出路。張愛玲於連載後又添寫堂會銀娣尋找兒子時的心理描寫，呼應了上吊情節：「她為什麼上吊，二爺到底猜到了多少，她一直都不知道。」³³⁶。在這段增補文字中，銀娣捫心自問「她又沒有別人」，多年來小心翼翼厲行婦德。三爺娶有錢姨太太的傳聞更激發起她錯綜的心理。銀娣看不起堂子裡的人，把自己塑造成貞烈女，並不單純使為了道德完善，為三爺上吊，為三爺守貞，「為貞烈而貞烈」³³⁷。死寂般的自我囚禁，除了黃金的枷鎖還有一層道德的枷鎖。

正如夏志清所言：「七巧是特殊文化環境中所產生出來的一個女子。她生命的悲劇，正如亞里士多德所說的引起我們的恐懼與憐憫；事實上，恐懼多於憐憫。」³³⁸王德威一針見血地指出：「在七巧的陰鷲及銀娣的怨懟間，仍存有相當大的感情空間，而張愛玲花了近二十年的時間試圖定義這一空間，終把七巧所內蘊的悲劇潛能化為銀娣所代表的荒涼境遇。」³³⁹張愛玲以實而不華的白描替銀娣爭取著感情分數，由「徹底」變為「不徹底」，更能夠引發讀者的憐憫哀矜。

³³⁵ 周蕾：《婦女與中國現代性》，（台北：麥田，1995），頁 226。

³³⁶ 張愛玲：《怨女》，頁 153。

³³⁷ 王德威：〈此恨綿綿無絕期——從《金鎖記》到《怨女》〉，《如何現代，怎樣文學》，（台北：麥田，2008），頁 373。

³³⁸ 夏志清：《中國現代小說史》，（香港：友聯，1979），頁 349。

³³⁹ 王德威：〈此恨綿綿無絕期——從《金鎖記》到《怨女》〉，《如何現代，怎樣文學》，（台北：麥田，2008），頁 369。

第六節 作者經驗介入

《紅樓夢魘》獨辟一章考證高鶚、襲人與琬君的關係，依張愛玲的推斷，高鶚在改寫過程中違反原書意旨刻意貶低襲人，與其個人生平的情感經歷大有關係，出於對下堂妾琬君的情感投射從而謀求心理上的平衡。張氏歸納出襲人故事與高鶚自身經歷的六個共通點³⁴⁰，證明「書中人中舉出家，與他自己這件記憶常新的經驗打成一片」³⁴¹。琬君之去與高鶚中舉出家是張愛玲最初關注的焦點，用作者個性、生平交遊，感情發展來瞭解續書改寫的蛛絲馬跡。整篇考據從高鶚的角度推測，揭露其自私的心理，「表面上似被遺——男子出走或遠行——實是負恩」³⁴²。〈五詳〉則回歸早本，援引不同版本記載，探究襲人故事經高鶚妄改前的本來面目。同高鶚的改寫相似的是，曹雪芹也難免將個人情感帶入人物改寫當中：

「襲人之去是作者身歷的事，給了他極大的打擊、極深的印象。」³⁴³

「與襲人之間的摩擦為時已久，成為意志的角力。襲人一定又像第十九回那樣以『走』來要挾，最後終於實行了。這局面大概是紀實的。」³⁴⁴

高鶚的落第出行與日後的重圓許諾，在《小團圓》的邵之雍身上循環再生。之雍撇下家眷輾轉逃匿，屢屢在半路另結新歡：

「他說過『四年』，四年過了一半，一定反而渺茫起來了。」

³⁴⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 41。

³⁴¹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 42。

³⁴² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 41。

³⁴³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 257。

³⁴⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 262。

「等有一天他能出頭露面了，等他回來三美團圓？」³⁴⁵

「按照三美團圓的公式，這是必須的，作為信物，不然再海誓山盟也沒用。」

346

前文論及《小團圓》中「三美團圓」的公式於第九章的社戲早有預伏。宋以朗曾指出〈華麗緣〉和《小團圓》的社戲藍本《異鄉記》，不過「沒有詳細描寫」³⁴⁷。細閱之下，《異鄉記》豈止「沒有詳細描寫」，看戲的場合，劇目幾乎與〈華麗緣〉毫不相干，造成一種闡釋的難度。《異鄉記》中這段社戲描寫的都是征戰的武戲，覓不到絲毫兒女情長的影子。敘事者「我」只聞其聲，並沒有親身看戲。第十章寫路上遇見的迎神賽會，描寫神像仿佛戲子，如同周瑜，好似教頭校場練武的排場，也是武場。周英雄指出《小團圓》社戲版本比《異鄉記》版本增加了薄倖，與張愛玲自身的感情經驗有呼應關係。³⁴⁸如此念茲在茲的反覆重寫，確有虛實干涉、反躬自指的可能性。

倘若把「團圓公式」的戲擬看作一個張愛玲重複出現、反覆思考的「癡負」母題，《異鄉記》講述「我」長途跋涉探望避逃鄉下的「拉尼」，稱不上「大團圓」，也可算是「小團圓」之一種。再看《異鄉記》與《小團圓》的互文，其中一處可作「小團圓」書名點題：

《異鄉記》：「獨輪車在黃土道上走著，緊挨著右首幾丈高的淡紫色的岩石，石頭縫裡生出叢樹與長草。連台本戲裡常常又這樣的一幕布景的，這岩石非常

³⁴⁵ 張愛玲：《小團圓》，頁 239。

³⁴⁶ 張愛玲：《小團圓》，頁 242。

³⁴⁷ 宋以朗：《異鄉記》序文，《異鄉記》，頁 2。

³⁴⁸ 周英雄：〈「驚訝與眩異」：張愛玲的他鄉傳奇〉，《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，（台北：聯經，2012），頁 25。

像舊式舞台上的『硬片』——不知道為什麼有那樣一種不真實的感覺。有一處山石上刻著三個大字，不記得是個什麼地名了，反正是更使人覺到這地方的戲劇性，仿佛應當有些打扮得像花蝴蝶似的唱戲的，在這裡狹路相逢，一場惡鬥，或者是『小團圓』，骨肉巧遇，一同上山落草。」

《小團圓》：「獨輪車又上山，狹窄的小徑下臨青溪，傍山的一面許多擔子的大石頭，像連台本戲的佈景。」

正如引文所言，這次溫州之旅在張愛玲眼中處處虛實難辨，詭譎奇異，充滿了「戲劇性」，有沒有一種可能是，鄉間見聞只提供了「戲台」和「佈景」，台上的這齣「華麗緣」並非紀實，乃至《小團圓》第九章的社戲描寫，均是作者擬想虛構出來的互涉戲碼？更進一步說，張愛玲試圖以寓言（allegorical）的表現方式，來諷喻《小團圓》中之雍的負心，乃至影射自身與胡蘭成的情感糾葛？

《異鄉記》沒有講述的「團圓」戲碼，反倒能《今生今世》中覓得蹤跡。事緣胡蘭成試圖以小周激起秀美的嫉妒心：

「秀美想了一回無奈，卻笑道：『戲文裡做從前的人，打天下或中狀元，當初落難之時，到處結姻緣，好像油頭小光棍，後來團圓，花燭拜堂，都是新娘子來起來來一班。』」³⁴⁹

陳輝揚指出此段敘述便是〈華麗緣〉的故事原型，「張愛玲當日想是同情范秀美，不覺間用了她的口氣來說台上的故事，也驚覺這是他和胡蘭成的故

³⁴⁹ 胡蘭成：《今生今世》（下），（香港：天地，2013），頁68。

事。」³⁵⁰儘管這類大團圓的故事在中國傳統戲曲與文學中比比皆是，我們確實有理由懷疑是〈華麗緣〉和《小團圓》中的社戲，是由此而生成的虛擬寫實世界，經過有意識地重複書寫，化為張氏一再敘述之執念。

臆測以外，兩段社戲在結尾處同樣明確表達了局外人的自覺，體現了張氏直面異質文化的微妙心緒。弔詭的是，這段有關「長度闊度」與「地位」的圖示化隱喻，幾乎是換了人稱的原句移植：

〈華麗緣〉：「男男女女都好得非凡。每人都是幾何學上的一個『點』——只有地位，沒有長度，寬度與厚度。整個的集會全是一點一點，虛線構成的圖畫；而我，雖然也和別人一樣地在厚棉袍外面罩著藍布長衫，卻是沒有地位，只有長度、闊度與厚度的一大塊，所以我非常窘，一路跌跌衝衝，踉踉噲噲地走了出去。」

《小團圓》：「這些人都是數學上的一個點，只有地位，沒有長度闊度。只有穿著臃腫的藍布面大棉袍的九莉，她只有長度闊度厚度，沒有地位。在這密點構成的虛線畫面上，只有她這翠藍的一大塊，全是體積，狼狽的在一排排座位中間擠進去。」³⁵¹

從視覺美學上看，這個意象化的比喻使時空維度中形成對照，使過去、現在重疊交錯，增加立體感和縱深，與張愛玲小說集《傳奇》封面中古代與現代的不協調似乎有著相似的介入感和指向性。封面圖畫中弄骨牌的女人、抱孩子的奶媽，都意味著一種倫理身份，被置於二維的日常家居圖景當中。她們的安

³⁵⁰ 陳輝揚：〈說《餘韻》〉，《夢影錄》，（香港：三聯，1992），頁 53。

³⁵¹ 張愛玲：《小團圓》，頁 230-231。

穩，在舊式宗法秩序所賦予的家庭地位中得到保證；而不成比例的現代人只有輪廓，換言之，也是只有長度寬度闊度的一塊，使畫面呈現出三維畫立體的視覺效果。周英雄拈出《傳奇》封面設計說明來闡述自我與他者、主體與客體互動的危機³⁵²，提供了很有意義的視點。不同的是，張愛玲意圖透過這令人不安的畫面造成「傳奇」的氣氛，此中的「不安」是給予觀者的感覺，而〈華麗緣〉乃至《小團圓》中現代人視角的窘困與個人焦慮感，卻是《傳奇》階段所沒有的，呈現更為複雜的狀況。張愛玲從讀者走向自身的主體性，直面自我的困境，彰顯出一種尷尬的現代性尺度。以服飾為審美觀照的對象，觀看社戲的人穿著猶如組織人（organization man）一般富於宗教感。對於異鄉人「我」而言，「藍布罩袍」似乎有著一種角色的「偽裝」功能。哪怕穿著同樣的衣服，卻依舊與古老守舊的秩序格格不入。遭逢集體對個體的排斥，婚姻名份的失落，古典的戲擬（parody）最終落在了自我的嘲諷（self-parody）。

「地位」的缺失回應著張愛玲對於名份的反思。前文論及《多少恨》經改寫後太太表現更強勢；虞父從不爭名份、屈尊做小的規勸改口強調離婚的重要性。戲劇衝突和道德意識以外，藉由兩段從「軟弱」到「強硬」的對白改寫，或可幫助我們延伸思考張愛玲對於多妻主義的省察。一種可能的解釋為，作者在心理上愈發不能夠接受多妻的決然態度。這個信念在改寫中漸次強化顯明，《半生緣》對於曼楨和翠芝的改寫提供了另一個例證。重逢之日，世鈞主動邀曼楨一塊兒吃飯，我們觀察曼楨所作的選擇，在《十八春》裡「稍微猶豫了

³⁵² 周英雄：〈「驚訝與眩異」：張愛玲的他鄉傳奇〉，《張愛玲：傳奇 性別 系譜》，（台北：聯經，2012），頁 26。

一下，便說了聲『好』，聲音卻很低微。」³⁵³改寫後「曼楨果然笑道：『我得回去了，還有點事。你過天跟叔惠來玩。』」³⁵⁴張愛玲強化了曼楨的自尊心，改寫效果更明顯而充分地體現在曼楨的「笑」之中。張愛玲對《紅樓夢》改寫的敏銳洞見，不無神態字眼上的斟酌。提及芳官向王夫人「哭辯」改為「笑辯」令人回味無窮，「芳官在被逐的時候『笑辯』，她小小年紀已有做人的風度如在目前。王夫人也就笑着駁她，較有人情味。」³⁵⁵反映在曼楨的境遇中，《十八春》中的猶豫、卑屈被一掃而空，自然流露出風度與人情。在情感的向度上看，曼楨與翠芝的改寫可看作一體論：

《十八春》：「至少她（按：曼楨）現在知道，他那時候是一心一意愛著她的，他也知道她對他是一心一意的，也就感到一種淒涼的滿足。」³⁵⁶

《半生緣》：「在一片笑聲中，翠芝卻感到一絲淒涼的勝利與滿足。」³⁵⁷

正如李小良所言：「兒女私情徘徊於不倫與不忠邊緣的藕斷絲連調情場景之中」³⁵⁸，張愛玲決然斬斷了其間的「絲連」，在「淒涼」、「滿足」的撫慰之間，添加了「勝利」的宣示。從《十八春》到《半生緣》，解放後東北「大團圓」改寫為解放前滬上「小團圓」，熱情仍在，憧憬消失了，清貞決絕中多了一份女性的自省。《半生緣》添寫世鈞提議覆水重收，曼楨拒絕重拾舊歡，可能與不可能之間，女性仍有主導的力量，斷絕了情感回籠的機會。某種程度上，

³⁵³ 張愛玲：《十八春》，頁 344。

³⁵⁴ 張愛玲：《半生緣》，頁 286。

³⁵⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 48。

³⁵⁶ 張愛玲：《十八春》，頁 346。

³⁵⁷ 張愛玲：《半生緣》，頁 291。

³⁵⁸ 李小良：〈歷史的消退：《十八春》與《半生緣》的小說和電影〉，《再讀張愛玲》，（香港：牛津，2002），頁 74。

張愛玲讓曼楨和翠芝成為勝利者，蘊藏女性創作的改寫立場，瓦解著男性對情感取捨的含糊立場。

《小團圓》叨叨念念九莉的嫉妒心理，何嘗不像《紅樓夢魘》中縷析寶玉與眾女子的情感關係，指出：「愛情不論時代，都有一種排他性」，都提示了敘事者（乃至作者）內心價值選擇的巨大衝突。張氏謂「只要知道高鶚一生最大的勝利與幻滅，就可以相信這一串聯想都是現成的，自然而然會來的。」³⁵⁹九莉主動與之雍分手，與襲人之去的考證對照而觀，我們有理由相信，這一層與個人境遇相關的情感備忘，亦可看作《小團圓》的摹本。

《小團圓》中的九莉形容自己「是最不多愁善感的人，抵抗力很強。事實是只有她母親與之雍給她受過罪。」³⁶⁰準此，我們可以進一步探究張愛玲與母親的關係在改寫中的生命投射。《十八春》中曼楨解釋嫁給祝鴻才使出於對小孩的犧牲：「怎麼那個時候完全被情感支配了，像我為小孩犧牲自己，其實那種犧牲對誰也沒有好處。」繼而從世鈞的心理補充道：「他一向知道她這人是母性的傾向很強的。」³⁶¹傳統觀念中母親的慈愛與堅忍向來被視作美德，〈花凋〉裡的鄭太太把自我標榜為好母親，便是以「犧牲」為理由³⁶²。散文〈談跳舞〉中，張愛玲曾將母愛置於男女關係中剖析道：「普通人一般提倡母愛的都是做兒子而不做母親的男人，而女人，如果也標榜母愛的話，那是她明白她本身是不足重的，男人只尊敬她這一點，所以不得不加以誇張，渾身是母親了。」

³⁵⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 42。

³⁶⁰ 張愛玲：《小團圓》，頁 241。

³⁶¹ 張愛玲：《十八春》，頁 346。

³⁶² 〈花凋〉鄭太太道：「我就壞在情感豐富，我不能眼睜睜看著我地孩子們給她爹作踐死了。我想著，等兩年，等孩子大些，不怕叫人擺佈死了。我再走，誰知道她們大了，底下又有了小的了。可憐做母親的一輩子就這樣犧牲掉了！」，《紅玫瑰與白玫瑰》，（香港：皇冠，2012），頁 100。

³⁶³如此一來，張愛玲把曼楨刻劃成為背負著沉重苦難的母親，更能夠贏得世鈞的尊重和諒解。

《半生緣》刪去了以上文字，將曼楨嫁鴻才的原因模糊化。高全之指出這段刪節是「防止曼楨世俗化」的改寫，為曼楨留身份³⁶⁴，提供了一種閱讀的角度。從作者自身的情感認知角度斟酌的改寫，增刪之間，張愛玲淡化了曼楨的母性光環，將她從崇高的犧牲精神中解放出來，也許投射了自身的母女關係，及對於母性「犧牲」的再思。平路曾以小說角色的母女關係，印證張愛玲象徵和再現自身的母女關係，揭示了「母愛在現實壓力下可能會落空的本質」³⁶⁵。這種落空的情感，更確切地說是金錢的轆轤，《小團圓》對母女關係的重構可以提供另一佐證。許子東對《小團圓》緊張的母女關係有詳細的分析，指出張愛玲一生的創作都在審判父母的影子，對照《雷鋒塔》和《小團圓》牽手母親這一細節的情感遞進，可見張愛玲「在反覆書寫中越來越透出寒意」³⁶⁶。九莉對母愛的不信任，最初是基於母愛的匱乏，自卑感與負疚感並存。正如其早期散文描述的：「看得出我母親是為我犧牲了許多，而且一直在懷疑著我是否值得這些犧牲。」³⁶⁷然而在金錢的磨蝕下，九莉由懷疑自己是否值得母親犧牲，逐漸演變為對於「犧牲」本身是否存在的質疑。種種審視和誤解導致了母愛的幻滅，負疚變成了復仇。張愛玲融合個人記憶與感情，於改寫中有所寄意。而當改寫滲入生命經驗，作者私密的情感經歷駕馭著改寫過程中人物情感的取捨，

³⁶³ 張愛玲：《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 219。

³⁶⁴ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 294。

³⁶⁵ 平路：〈傷逝的周期——張愛玲作品與經驗的母女關係〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁 227。

³⁶⁶ 許子東：〈《小團圓》中的母女關係〉，《張愛玲的文學史意義》，（香港：中華書局，2012），頁 51-53。

³⁶⁷ 張愛玲：《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 155。

在創傷記憶中經由自我改寫探尋一種自我治療。

第四章 改寫效果

第一節 「傳奇」的退場——寫實

張愛玲在《紅樓夢》的討論當中，每每提及「傳奇化的情節」與「寫實的細節」，對於傳奇劇的欣賞，僅限於故事情節的戲劇性和通俗化，而非意旨的道德說教與刻意煽情。沒有寫宏大史傳的意願，以「傳」(transmission)的體式落實於人性內在真實，可說是張氏始終不曾放棄的初衷，然其中後期創作和改寫過程中，「奇幻」與「寫實」的倚重容或有別。

《傳奇》是為上海人寫的香港傳奇³⁶⁸，以香港的異國情調滿足上海讀者的獵奇。大陸易手之初，張愛玲對於新政權的「作意好奇」³⁶⁹，反映在小說中未嘗不是以「奇情」示人。《十八春》的結局奇在眾人均能在東北大團圓；〈小艾〉的結局奇在小艾的病竟能突然痊愈。「光明的尾巴」意在抒寫意識形態的奇聞異事，塑造政治神話，藉此凸顯政治新秩序的神奇療效宛如神跡。《秧歌》與《赤地之戀》因應出版場域和讀者群的改變，按柯靈的說法，為滿足海外對共產中國的好奇而失真。反觀《秧歌》英文版結局將月香神格化，具有「幻設」的特徵，中文版則並無這一段。除篇幅的客觀考慮，張氏的刪除之舉，或許更契合其所嚮往之「平淡而近自然」的境界。

在《十八春》與《半生緣》並讀的論述，高全之留意到《半生緣》刪去了世鈞曼楨重逢前的電話交談，增加了重逢的戲劇性，情愛陳述改為含蓄，對白

³⁶⁸ 張愛玲在〈到底是上海人〉中提到「我為上海人寫了一本香港傳奇……因為我是試著用上海人的觀點來查看香港的。」，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁12。

³⁶⁹ 明代學者胡應麟指出「至唐人乃作意好奇，假小說以寄筆端」，《少室山房筆叢》，轉引自侯忠義編：《中國文言小說參考資料》，（北京：北京大學出版社，1985），頁30。

婉轉，避免露骨，人物反應不至於強烈。³⁷⁰在張氏筆下，意識形態的「時髦」³⁷¹獵奇變為情愫的細膩揣摩，不啻為一種「去傳奇化」的效果。我們回過頭來看張愛玲自身在《紅樓夢魘》有關小說結局的評斷，也許能夠提供觸類旁通的閱讀方法，有助於進一步探討《半生緣》結尾的改寫效果。她指出早本《紅樓夢》的雪夜重逢「到底較有人間味」，而百回《紅樓夢》以青埂峰下證情緣的寫法「結在禪悟上，不免像楔子一樣筆調枯淡」³⁷²；又評全抄本寶玉出家「毫不淒艷，那樣黯淡無味、寫實，即在現代小說裡也是大膽的嘗試」³⁷³、「寶玉至死只是個『貧僧』、『淄衣乞食』，也繼承第一個早本的黯淡寫實作風。」³⁷⁴本文第二章已討論過《半生緣》通俗劇式的重逢情境，改寫後曼楨和世鈞的熱情指數升高，使重逢呈現出一種誇張的戲劇性，似乎有悖於張愛玲對「黯淡寫實作風」的激賞。從另一個角度觀察，《半生緣》亦刪去了不少精巧炫目的意象，張愛玲轉以相當克制的筆法，對空間的光影進行了相應的調節，使濃烈的情感未及釋放立即遭到壓抑。《十八春》在斜陽的餘暉中重逢，講述許太太、世鈞、曼楨三人交談一幕言談窘迫，「房間裡非常靜寂的一剎那，許太太拿起芭蕉扇來搖著，偏是那把扇子有點毛病，扇柄快折斷了，扇一下，就『吱』一響。那極輕微的響聲也可以聽得很清楚。」³⁷⁵借用扇子的意象烘托人物之間的侷促感，正是張愛玲典型的筆法³⁷⁶。然而張愛玲在《半生緣》的改寫中捨棄了

³⁷⁰ 高全之：《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 294，305。

³⁷¹ 唐文標指出《半生緣》改寫的重要手術，形容《十八春》的結局「是頗時髦的」，而結局戛然而止，是「開尾」的寫法。《張愛玲資料大全集》，（台北：時報文化，1984），頁 173。

³⁷² 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 248。

³⁷³ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 51。

³⁷⁴ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 256。

³⁷⁵ 張愛玲：《十八春》，頁 343。

³⁷⁶ 〈第一爐香〉梁太太透過扇子縫隙暗中打量葛薇龍，〈金鎖記〉七巧與三爺重逢時手執團扇，均是顯例。

最擅長的扇子意象，重逢光景亦轉入黯淡³⁷⁷，改為許太太言笑晏晏，填充了屋子的靜寂。張愛玲以更貼近許太太的敘事角度，句句皆有弦外之音——「算來算去，就不問她跟世鈞多少年不見了」。換言之，曼楨跟世鈞的久別，從許太太有意的閒談中暗暗透出，使重逢氣氛變得平淡自然，為兩人內在情感的震動提供了緩衝和冷卻的空間。

回顧張愛玲《傳奇》的小說，可看出社會言情小說的影響。事實上，早於1947年所寫的〈《太太萬歲》題記〉中，張愛玲便指出過中國觀眾「太習慣於傳奇」，故而她「冀圖用技巧來代替傳奇，逐漸沖淡觀眾對於傳奇戲的無饜的慾望」³⁷⁸。回到上文提及的〈談看書〉一文，張愛玲分析了「社會言情小說」取代「社會小說」成為主流的原因，指出前者格調較低，尤其對過於「三底門答爾」（*sentimental*）的寫法提出質疑，凸顯出「社會小說」區別於「社會言情小說」故事集中，感傷化，傳奇化的特點。³⁷⁹在她看來，《海上花》「是最好的寫實的作品」、「太欠傳奇化，不 *sentimental*」，卻「最有日常生活的況味」³⁸⁰，故被歸入社會小說一列。「社會小說」的作法對於張氏的寫作風格本身也開啟了一種新的轉向。陳輝揚認為《惘然記》收錄三個短篇「標誌著張愛玲創作的新高峰：一種樸厚沈潛的氣質，淡化了早期作品中那種狂喜與放恣，就藝術成就而言，這三篇作品前承《傳奇》、《流言》和《半生緣》，後接《惘然記》，為中國當代小說開拓了新境界。」³⁸¹某種意義上說，張愛玲試圖彌合「社會

³⁷⁷ 張愛玲：「這種廂房特別狹長，光線奇暗，又還沒到上燈時分」，《半生緣》，頁285。

³⁷⁸ 張愛玲：〈《太太萬歲》題記〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁316。

³⁷⁹ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1985），頁217。

³⁸⁰ 張愛玲：〈憶胡適之〉，《張看》，（台北：皇冠，1992），頁152-153。

³⁸¹ 陳輝揚：〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，《張愛玲的世界》，（台北：允晨，2004），頁118。

小說」這一斷裂的傳統，逐步放棄了戲劇化、感傷化的傳奇敘事，轉而以一種散漫的風格展現社會的多重面孔。

在夏志清的通信記錄中，提及〈浮花浪蕊〉發表後張愛玲另加一頁添改相寄。³⁸²經過與初刊本的比對，結集本中的改動共計 37 處，除了錯別字的訂正和文句的潤色外，以下四處添寫或許值得留意：

- 形容淡黃頭髮的船員「像童話插圖」改為「像二次大戰前的西方童話插圖」
- 范妮家掌勺的大師傅，在普通住家掌廚比起菜館輕鬆，添寫「而且菜館分華洋川揚，京菜粵菜，本地館子，顧此失彼，不免拋荒了他有些絕活。」
- 艾軍在英國衣著簡樸，添寫「一件衣服從來不接連穿一天以上——訣竅在掛，而且是寫實派厚重的闊肩木質鉤架，決不是那種鋼絲的。他又天生衣架子好。」
- 洛貞告別范妮前往日本，添寫范妮「還送了她兩色土產，叫她帶去給她的同學，日本吃不到的。」

事實上，以上改寫對於情節、氣氛乃至人物心理所起到的作用均非常微小，為何張氏對於這些看似無關緊要的細節改寫抱持著如此偏執的態度？「細節描述」向來亦是張愛玲小說為論者所稱道的特質。在周蕾的論述中，「細節」的概念相當寬泛，意象，情境，瑣碎的對白，感情結構，乃至女性特質都是「細節描述」的組成部分。她指出了張氏筆下冗繁的細節產生一種覆蓋的威力，局部的感觀體驗使整體的道德原則被隔斷。³⁸³以「細節」的破壞力去理解張氏小

³⁸² 夏志清：「愛玲自己動筆，在原印小說上作了不少增補刪改，且另加了一頁第 128b，雖然上面只抄寫了三行半字。後來《惘然記》裏所集的〈浮花浪蕊〉就是根據這個增訂本排印的」，《張愛玲給我的信件(十)》，《聯合文學》第 165 期，1998 年 7 月。

³⁸³ 周蕾：《婦女與中國現代性》，（台北：麥田，1995），頁 218。

說中「毀滅」和「荒涼」的主調，不失為一種深具啟發力的創見，卻仍難以為上述細節改寫提供解釋。在張愛玲中晚期小說創作與改寫中，細節描述更顯零碎斷裂，缺乏系統，仿佛其覆蓋力與破壞性均顯著降低，需要我們以新的方式解讀。

張愛玲改寫中對細節的處理，在策略上與《傳奇》時期差別很大，細節的改寫提供了兩種不同的意義模式。這裡不妨以〈桂花蒸·阿小悲秋〉的改寫為例作一對照。收入《傳奇》（增訂本）中的定本，大幅增強意象的描寫（這點容後再論），同時刪去了幾處細節：

「他立下規矩，每天煮一隻三分蛋，禮拜天吃兩隻，煎一煎。」

「主人心裡想著，才加了她一千塊工錢，三千了，他行裡的書記還沒她掙的多，一個阿媽，還要怎麼著？還不拿出良心來？」

「她出去買了牛肉，珍珠米，豬油，替自己也買了半斤鹹菜，兩棵白菜。回來趁著有水，把米淘了。」³⁸⁴

同樣記帳式的細節描述，出現在日常生活瑣屑的層次上，在《傳奇》小說中被揚棄的部分，重新被注入到《惘然記》（《傳真》）的小說當中，再一次把我們帶回周蕾關於細節的論述。她引述女性主義學者內奧米·肖爾（Naomi Schor）在《仔細閱讀：美學和女性》（*Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*）的評定，析述黑格爾學派的昇華（sublimation）以及羅蘭·巴特（Roland Barthes）的非昇華（desublimation）兩條細節描述的軌跡，³⁸⁵提供了一個重要

³⁸⁴ 定本〈桂花蒸·阿小悲秋〉，《紅玫瑰與白玫瑰》，香港：皇冠，2012。對照初刊本收入唐文標主編：《張愛玲資料大全集》，台北：時報文化，1984。

³⁸⁵ 周蕾：《婦女與中國現代性》，（台北：麥田，1995），頁 170。

的反思方法。在這一點上，我們可以借用羅蘭·巴特的理論來重新觀察〈浮花浪蕊〉中細節修復，細節被恢復為物質現實的「點」(punctum)。細微的改寫可以被理解為一種「真實感」的重組，以「社會學」而不是「文學」的角度加以分析，這些細節均強調了一種過時感，依附於她所熟悉的社會經驗，構成獨一無二的認知關係。

讓我們再一次思考《紅樓夢魘》的啟示，張愛玲對細節有著強烈的執著，改寫策略的闡釋在《紅樓夢魘》中成型，同時是自我衍異的參照。考證《紅樓夢》南京刻本時對城門的木柵欄表現出極大的興趣；

- 「我在報上看見台灣鹿港古蹟的照片，也有攔街的木柵，設門，不過沒附有小屋，大概因為氣候暖，不像北方，看守人至少要有個木棚遮蔽風雪。中土已經湮滅了的，有時候在邊遠地區還可以找到。」³⁸⁶
- 《重訪邊城》再次提及：「這才看到攔街有一道木柵門，不過大敞著，只見兩旁靠邊丈來高的卅字架。大概門雖設而長開。傳說賈寶玉淪為看街兵，不就是打更看守街門？更鼓宵禁的時代的遺跡，怎麼鹿港以外竟還有。」³⁸⁷

張氏相信「街卒木棚是個時代的標誌」³⁸⁸，使這一刻本成為可靠的原本。把它應用到〈浮花浪蕊〉改寫的考察中，添寫的細節作為一種實證而不是隱喻的方式來呈現，都可以被解讀為重要的「時代標誌」，承載了時代的集體記憶。尤其在上述第一處改寫中，張氏檢視和修正了文本改寫過程所造成的時差，對

³⁸⁶ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 237。

³⁸⁷ 張愛玲：《惘然記》，（香港：皇冠，2010），頁 200。

³⁸⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 238。

細節進行合乎時宜的增補，加強了「童話插圖」的時空表述。第二、三、四項均屬於與衣食有關、世俗兼帶點世故的符號，其特別之處更多地在於忠實地展現了日常生活的瑣事。張愛玲對「真實感」抱有強烈的信念，對細節的重視，意在傳遞出生活的氣息。彭秀貞透過西方美學傳統中對細節的觀照，指出「張愛玲的細節描寫或許可以被理解成對『真實』逼近的一種方式。」³⁸⁹真實感必須以細節為前提，或許較能夠同時涵蓋張氏不同時期的細節描述。張愛玲這份改寫的努力，除了《紅樓夢魘》所展示的細節偏嗜，亦可以看作是晚年閱讀歷史傳記的影響，效果就像〈談看書〉中所談到的那樣，「現在也仍舊喜歡看比較可靠的歷史小說，裡面偶爾有點生活細節是歷史傳記裡沒有的，使人神往。」³⁹⁰我們看到〈浮花浪蕊〉幾乎沒有高潮的敘事策略，零散的細節使情節變得鬆散。細節的改寫不在於突顯人物或情節上的敘事功能，而在於細微歷史記載重建。插話式的細節描述，含而不露地削弱了戲劇性的發展，對於傳奇敘事方式形成一種顛覆，用張愛玲在談論《紅樓夢》時的習慣用法，稱為「寫實的細節」³⁹¹，或「細密真切的生活質地」³⁹²。

以〈相見歡〉的改寫為例，皇冠定本新添伍太太隨丈夫出國遊學的經歷中，有一段寫表姐妹兩人在紅燒肉的做法上產生意見分歧，是初刊本中所沒有的。「紅燒肉的做法」作為一種飲食細節，可識別為東、西方文化差異的對照。「紅燒肉」可以是某種生存狀態的象徵，譬如張氏另一篇散文〈重訪邊城〉中，提

³⁸⁹ 彭秀貞：〈殖民都會與現代敘述——張愛玲的細節描寫藝術〉，《閱讀張愛玲》，（台北：麥田，1999），頁 293。

³⁹⁰ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1992），頁 190。

³⁹¹ 張愛玲認為百回紅樓夢形成的閱讀趣味「唯一的標準是傳奇化的情節，寫實的細節。」，〈國語本海上花譯後記〉，《續集》，（台北：皇冠，1993），頁 73。

³⁹² 張愛玲指出《紅樓夢》「後四十回予以輪廓，前八十回只提供了細密真切的生活質地。」，〈國語本海上花譯後記〉，《續集》，（台北：皇冠，1993），頁 72。

到香港的房東太太往上海郵寄一鍋紅燒肉，運送的方式是「凍結實了呀。火車像冰箱一樣」³⁹³，暗寫大陸正值飢荒，物資短缺的現象。伍太太學貫中西，跟隨丈夫到美國卻沒有施展所長之處，反而常被衣食問題困擾，被丈夫形容為「不擅家務又不會應酬的醜太太」，承受著異質文化的壓力。對於留洋的學生而言，「紅燒肉」別具象徵意義，既顯示出對家鄉的懷想，更是國族身份的標籤。伍太太做不好紅燒肉感到屈辱，帶來難堪，意識到美國的豬皮用來做皮鞋皮包，卻從未將其與紅燒肉聯繫到一起，交織著不同文化認同的混亂所承受的壓迫感。

參詳《紅樓夢魘》，多見張氏對滿、漢民俗，南、北差異的敏感，著眼與纏足與天足之別，考察作者對於滿漢問題的規避，由方言用詞的差異入手推斷修訂時間的先後。文中孜孜考證金蓮，牽涉滿漢美感、族群意識的繁複改寫，並推斷續書者強調書中人物是滿人，是出於種族觀念代為洗刷。張氏筆下亦向來不乏南北文化對照的表述，早期《傳奇》講述跨越滬港的文化體驗，在〈第一爐香〉中早有「糖醋排骨」和「粉蒸肉」的精妙比喻，而後又透過電影劇本「南北系列」（《南北一家親》、《南北喜相逢》）留下影像的印記。我們從〈浮花浪蕊〉對鈕太太的描述中可以讀出其身份背景與隨夫出國留學的經歷，與〈相見歡〉中伍太太、《同學少年都不賤》中恩娟的背景均非常相似。換個角度說，張愛玲早期作品中不乏留學生的角色，但均以回到上海為背景，突出國人經外國文化熏染後，與中國傳統文化形成隔閡，卻極少涉及到海外生活的細節，抒寫中國傳統作為他者時難容於外國文化的困境。黃念欣透過張氏散文中的飲食

³⁹³ 張愛玲：〈重訪邊城〉，《惘然記》，（香港：皇冠，2010），頁 189。

表述，指出其在食物的選擇上有兩重地理上的「解域化」：「非故鄉」與「非國族」³⁹⁴。這種「解域化」在〈相見歡〉的添寫中，將「紅燒肉」置於隨夫留洋女性的存在境況中，更突出了離散群體所面對的文化斷裂，如何遭遇偏見和歧視的困擾，呈現出東西文化的衝撞。人與人的「相見」，也是不同文化體系的交織，在種種不合時宜，無法因地制宜的錯置（displacement）中展開。

總括而言，「傳真」的意圖落實到具體的寫作手法上，由求奇、求艷轉向求實，求淡的筆法，目的或許並不在於真實地再現外部世界，而是把寫實的手法真正運用於細節，透過細節對過去進行重構，內容取自現實並投射在小說的真實感之上。

³⁹⁴ 黃念欣：〈食與寫：張愛玲散文中的飲食表述與邊緣性〉，《張愛玲：文學 電影 舞台》，（香港：牛津，2007），頁 285。

第二節 「華麗」的落幕——白描

張愛玲早期創作尤擅長工筆細描，巨細靡遺地描摹衣飾，透過繁複的意象堆砌出《傳奇》的華麗與蒼涼，濃墨重彩的對照是她的拿手好戲。從自我改寫的框架內審顧，《傳奇》（增訂本）收錄的諸篇小說相較於初刊均有不同程度的改寫，以〈桂花蒸·阿小悲秋〉的改寫幅度最大。定本加強了富含東方主義（orientalism）與異國情調的裝飾和生活細節，拼湊出殖民社會的混雜與階層化（hybridity and hierarchy）風貌。此外張氏還添補好幾處繁複奇巧的造喻：

「她面對著冰箱銀灰色的肋骨，冰箱的構造她不懂，等於人體內臟的一張愛克斯光照片，可是這冰箱的心是在突突跳著，而裡面噴出的一陣陣寒浪熏得她鼻子裡發酸，要出眼淚了。」

「她們家那些男東家是風，到處亂跑，造成許多灰塵，女東家則是紅木上的雕花，專門收集灰塵，使她們一天到晚揩拭個不了。」

「她喝下的許多酒在人裡面晃盪晃盪，她透明透亮地成了個酒瓶，香水瓶，躺在一個盒子的淡綠碎卷紙條裡的貴重禮物。」³⁹⁵

許子東以「物化蒼涼」點出張愛玲「以實寫虛」的意象技巧，指出張愛玲譬喻往往用具象來比喻或象徵抽象的事物，使「自然人工化、心理物品化、生活戲劇化」，以此貫穿作品的虛空與蒼涼³⁹⁶。同早期《傳奇》相比，許子東認

³⁹⁵ 定本〈桂花蒸·阿小悲秋〉，《紅玫瑰與白玫瑰》，香港：皇冠，2012。對照初刊本收入唐文標主編：《張愛玲資料大全集》，台北：時報文化，1984。

³⁹⁶ 許子東：〈物化蒼涼——張愛玲意象技巧初探〉，《張愛玲的文學史意義》，（香港：中華書局，2011），頁130。

為張愛玲晚期風格「還是一貫的瑣碎細節，但文字華麗有了節制，瘦勁枯澀，人文俱老。」³⁹⁷如是「華麗」的落幕，在改寫中又如何體現？

以《小團圓》與《華麗緣》的互文段落舉證來印證「去華麗化」的改寫效果，「犯色」的刪節於我們思考白描的得失。〈華麗緣〉顧名思義，對戲劇表演的聲音色澤衣飾之華麗都有繁複的描寫。有兩幕生旦同時穿黃，同穿淡藍，按照敘事者「我」的觀點，雖然犯了色，卻形成一種特殊的舞台效果：

「一幕戲裡兩個主角同時穿黃，似乎是不智的，可是在那大紅背景之前，兩個人神光離合，一進一退，的確像兩條龍似的，又像是端午節鬧龍舟。」³⁹⁸

「這一幕又是男女主角同穿著淡藍，看著就像是燈光一變，幽幽的，是庵堂佛殿裡的空氣了」³⁹⁹

兩幕「犯色」一方面加強畫面感，分別描摹出寫小生與兩位花旦邂逅的不同情調。《紅樓夢魘》對犯色改寫有所警覺，張氏注意到「紫瑪瑙碟在第三十七回，不過已經改為『纏絲白瑪瑙』，大概因為紫瑪瑙碟子裝着帶殼鮮荔枝不起眼，犯了色。」⁴⁰⁰《小團圓》三個主角的服飾「檸檬黃繡紅花綠葉對襟長襖，白綢裙」、「簇新的白袍繡寶藍花」、「湖色長襖繡粉紅花」，刪去了刻意犯色的描寫，卻非常可惜。從創作時間上看，《小團圓》應晚於《華麗緣》，可簡省的筆墨卻讓這部晚熟的作品顯得更像一個創作大綱。較諸〈華麗緣〉迂迴瑣細的情節，《小團圓》中張愛玲割捨掉艷異色彩的偏嗜，服飾細節上極其克制與收

³⁹⁷ 許子東：《張愛玲的文學史意義》，（香港：中華書局，2011），頁3。

³⁹⁸ 張愛玲：《華麗緣》，頁306。

³⁹⁹ 張愛玲：《華麗緣》，頁312。

⁴⁰⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁169。

斂，更多地強調角色身段，以身體動作作為一種心理暗示的手段。如強調旦角聳肩的動作，從表意策略上看，顯然是白描的筆法，富含暗示性：

「她終於發現了他，大吃一驚，把肥厚的雙肩聳得多高」

「她愛端肩膀，又把雙肩一聳一聳，代表春心動了。」⁴⁰¹

從服飾的轉為對身體的感性體知，更貼近現代的質態。《小團圓》經白描的「洗禮」，小生「胭脂搽得特別紅」，頭一個旦角「像京戲裡的曹操，也是一張大白臉，除了沒那麼白」，次旦角「薄施脂粉」，就戲論戲，反倒改得臉譜化。濃麗繁複的筆調反樸歸真，不再炫耀鏤金錯彩，削弱了「犯色」的美學效果。

本文對於張愛玲自我改寫的探討以《怨女》為端緒。論者有言「《怨女》正是她揚棄早期的華麗之風而轉向師法《海上花列傳》的佳作。簡單樸實、白描淡遠的文字似乎更能夠觸及現代人生日常灰撲的本色。」⁴⁰²物化蒼涼的奇幻意象，與其說出現的密度大為減低，不如說張氏將意象化為敘事的針線，隱藏在小說肌理當中。前文人物搬移中提及《異鄉記》和《怨女》中老夫婦造訪的互文段落，《怨女》更細緻地描摹銀娣盛飯的動作和外婆的對白：

「她端出兩碗剩菜，朱漆飯桶也有隻長柄，又是那隻無所不在的鵝頭，翹得老高。她替他們裝飯，用飯勺拍打著，堆成一個小丘，圓溜溜地突出碗外，一碗足抵兩碗。她外婆還說，『撇得重點，姑娘，撇得重點。』」⁴⁰³

⁴⁰¹ 張愛玲：《小團圓》，頁 225。

⁴⁰² 郭玉雯：〈《金鎖記》與《怨女》比較研究〉，《台大文史哲學報》第六十五期，2006 年 11 月，頁 178。

⁴⁰³ 張愛玲：《怨女》，頁 14。

「鵝頭高柄紅漆飯桶」在《異鄉記》中止於寫實，而《怨女》中「又是」一詞，顯然帶有隱含的照應。第一章述及炳發與銀娣在婚事上發生爭執，銀娣觀察到洗腳的朱漆腳盆有隻鵝頸長柄，鵝眼與自己不約而同定定瞅著哥哥。以上引文中的碗筷叮噹敲碎了她所編織的婚姻幻夢，讓她恍然意識到衣食困頓的悲涼——倘若嫁給藥舖的小劉，便只落得如鄉野農婦的生存境況，和外婆一樣淪為為哥嫂的窮親戚。從腳盆到飯桶，銀娣的自矜被物化為高高翹起的鵝頭，起初百般不肯屈就，終究出於婚姻經濟學的考慮而答應嫁入姚家。張愛玲透過鵝頭意象的重複，使這段貧賤老夫婦的「閒筆」，成為改變銀娣人生選擇的關鍵。

張氏剖白寫作〈傾城之戀〉的心理，把華美的羅曼史、對白、顏色等鋪陳都視作為迎合讀者而預備的寫作策略。她坦然承認「就像是要堵住人的嘴」，卻又說「我討厭這些顧忌」。⁴⁰⁴如其所言，所謂「華麗」的鋪陳縱然是作者的興趣和用心所在，作為藝術技巧的炫示，以此贏得認同的必要途徑，未必能全然代表張氏的美學追求。通過《紅樓夢》的研究，張愛玲自己更明確地傳達出一層的「經濟」的寫法，可看作對白描手法的指涉：

「原文這一段經過與寶玉的心情全用暗寫，比較**經濟**、現代化。」⁴⁰⁵

「直到後文寶玉房裡的丫頭阻止李嬾嬾吃酥酪：那是說了給襲人留著的，讀者才知道是酥酪，極**經濟**流利自然，乾淨利落。」⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ 張愛玲：〈關於「傾城之戀」的老實話〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 227。

⁴⁰⁵ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 127。

⁴⁰⁶ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 128。

「金釧兒這後期人物個性複雜，性感大膽，富於挑逗性，而又有烈性，卻寫得十分經濟。」⁴⁰⁷

這些例證從一個方面解釋了張愛玲對於白描的理解。事實上，所謂「白描」、「意在言外」的含蓄傳統也並非中國文學中獨有，也含有現代美學的標準。張氏從事翻譯歐文（Washington Irving），愛默森（Ralph Waldo Emerson）、海明威（Ernest Hemingway）等美國作家的作品，無疑也影響了她日後的創作型態。張氏認為《海上花》的筆法「倒是與西方小說共同的。特點是極度經濟，讀著像劇本，只有對白與少量動作。暗寫、白描，又都輕描淡寫不落痕跡，組成一般人的生活的質地，粗疏、灰撲撲的」、「並無艷異之感，在我所有看過的書裡最有日常生活的況味」⁴⁰⁸。《紅樓夢魘》談到鳳姐訊家童的對白改寫，「此處顯然原意是『奴才該死』句下頓住了，有片刻的沈默，因此鳳姐問：『怎麼不說了？』這是像莎士比亞劇中略去動作，看了對白，可以意會。」⁴⁰⁹在〈表姨細姨及其他〉中，張自言「我是實在嚮往傳統的白描手法——全靠一個人的對白動作與意見來表達個性與意向。但是嚮往歸嚮往，是否能做到一兩分又是一回事了。顯然失敗了」⁴¹⁰。這裡的「失敗」，是遺憾林佩芬評論〈相見歡〉沒有看出「幾個人一個個心理都有個小火山在，儘管看不見或，只偶爾冒點煙」⁴¹¹，並非完全「槁木死灰」。只是「小火山」的煙在敘事層次上撲朔迷離，白描的手法成為障礙。在回應文章中，張愛玲羅列了四項紹甫的行動細節佐證了貧賤夫妻間「愛」的存在。這一層白描，在標題的設定中也能發現某種暗示。

⁴⁰⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 130。

⁴⁰⁸ 張愛玲：〈憶胡適之〉，《張看》，（台北：皇冠，1992），頁 152。

⁴⁰⁹ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 174。

⁴¹⁰ 張愛玲：〈表姨細姨及其他〉，《續集》，（台北：皇冠，1993），頁 29。

⁴¹¹ 張愛玲：〈表姨細姨及其他〉，《續集》，（台北：皇冠，1993），頁 31。

張愛玲曾將《半生緣》命名為〈相見歡〉，後來考慮到「相見歡」偏重於「歡」，與小說命意不合，故而棄用。整合以上改寫加以讀解，「歡」無疑表現了另一種寓意的側重，在細節的調整後，隱藏在改寫內的「歡」的訊息投射入敘事形式，使故事有了與前作截然不同的情調，同時也加強了反諷的效果。

以張氏慣用的月亮意象為觀察點，〈金鎖記〉中有一段月亮的描繪充滿恐怖與陰森：

「隔著玻璃窗望出去，影影綽綽烏云里有個月亮，一搭黑，一搭白，像個戲劇化的猙獰的臉譜。一點，一點，月亮緩緩的從云里出來了，黑云底下透出一線炯炯的光，是面具底下的眼睛。」⁴¹²

月亮的黑白兩面，正如善與惡的對立，愛與恨的分裂，揭示出七巧的雙重人格面具⁴¹³，一面對子女表示撫慰憂心，另一面操縱子女，扮演著迫害子女的惡母。在潛意識層面，是一種瘋狂，荒謬，偏執，逼顯出屬於七巧的猙獰，邪惡，扭曲，變態。而《怨女》中，張愛玲對月亮的意象做了全新的詮釋，對動作與神態作了更細緻的描摹，表現為多年以後，歷經風霜的銀娣在窗子中看見自己的影子：

「就光是一張臉，一個有藍影子的月亮，浮在黑暗的玻璃上。遠看著她仍舊是年輕的，神秘而美麗。她忍不住試著向對過笑笑，招招手。那張臉也向她笑着招手，使她非常害怕，而且她馬上往那邊去了。至少是她頭頂上出來的一個什

⁴¹² 張愛玲：〈金鎖記〉，《傾城之戀》，（香港：皇冠，2012），頁 270。

⁴¹³ 林幸謙：〈重讀《金鎖記》〉，《歷史、女性與性別政治》，（台北：麥田，2000），頁 137

麼小東西，輕得癢癢的，在空中駛過，消失了。那張臉仍舊在幾尺外向她微笑。她像個鬼。也許十六年前她吊死了自己不知道。」⁴¹⁴

張愛玲用了更多心力來經營月亮的意象——月亮色澤改變，被賦予哀戚的意蘊；月影與鏡像重疊，彼此交織貫通，使之成為了銀娣靈魂的寄身所，映照出逝去青春的歎傷，現世的淒涼與孤寂。這是銀娣的幻覺，像是幽靈，卻沒有〈金鎖記〉中瀰漫的鬼氣森森。在同情的筆調裡，笑着招手的動作意喻對自己的愛憐，少女的情姿歡愉而脆弱，微笑充溢迷醉與迷茫。張愛玲文思機密，兩段月亮意象的鋪排既可見七巧與銀娣的差別，亦彰顯出張氏舉重若輕的白描功夫與華麗修辭的分野。

⁴¹⁴ 張愛玲：《怨女》，頁 114。

第三節 「惘然」的應驗——疏離

《惘然記》是張愛玲書寫生命的重要轉向。研究張愛玲早期的「荒涼美學」往往會引用到以下這段《傳奇》再版序言：

「個人即使等得及，時代是倉促的，已經在破壞中，還有更大的破壞要來。有一天我們的文明，不論是昇華還是浮華，都要成為過去，如果我最常用的字是荒涼，那是因為思想背景裡有這惘惘的威脅。」⁴¹⁵

年輕時的「惘惘」根植於等待破壞的焦慮和不安，冥冥中的自我預設，正如李歐梵教授所說，是一種「現時感」的表徵。「現時」(now)是不穩定的，轉瞬即逝的，隨時都在時間的逼迫下變成「過去」(past)⁴¹⁶。而《惘然記》中的「惘然」是從李商隱的《錦瑟》詩中截來的一種情緒，未來對於過去的回味和懷想，在現時就已經提前體會到了。「惘然」是一種先驗的認知方式，「可待」則表示一種不確定的等待。《紅樓夢魘》中，張氏指出《紅樓夢》「第一個早本的老來貧結局卻完全出於想像。作者這時候還年輕，但是也許感到來日茫茫的恐怖。有些自傳性的資料此本毫不掩飾，用了進去」⁴¹⁷。這番論述也像在暗示她對於自己年輕時書寫「傳奇」的反省。張氏認為《紅樓夢》早本「散場」的結局「不是寫實的藝術，而是有假想性的。」⁴¹⁸如果說《傳奇》裡的故事包

⁴¹⁵ 張愛玲：〈傳奇再版的話〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁176。

⁴¹⁶ 李歐梵：〈張愛玲筆下的日常生活的現時感〉，《重讀張愛玲》，（上海：上海書店，2008），頁16。

⁴¹⁷ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁245。

⁴¹⁸ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁154。

含假想性，《惘然記》（「傳真」）裡的故事如何透過寫實消解著先前的預言，在省視預言的應驗之中尋覓失落的認同，在自我回眸當中投下自嘲的一瞥？

張愛玲後期最重要的短篇小說〈色，戒〉、〈浮花浪蕊〉、〈相見歡〉於 70 年代末 80 年代初陸續發表，同時其舊作也被陸續發掘出土，結集於《惘然記》、《張看》先後出版。彼時距其離開中國大陸已三十餘年的光景。無論作品內外，「三十年」都是張愛玲最常用的時空丈量衡：

「這三個故事都使我震動，因而甘心一遍遍改寫這些年，甚至於想起來只想到最初獲得材料的驚喜，與改寫的歷程，一點都不覺得這期間三十年的時間過去了。」⁴¹⁹

「從大陸出來，也沒帶出來，再也沒想到三十年後陰魂不散，會又使我不得不再這裡作交代」

「那兩篇小說三十年不見，也都不記得了，只知道壞。」⁴²⁰

「三十年不見，大家都老了——胡蘭成會把我說成他的妾之一，大概是報復，因為寫過許多信賴我沒回信。」⁴²¹

迴光返照似的折射到〈金鎖記〉開頭「三十年前的月光」，「三十年」作為審美經驗，眷注生命的回顧，照映張愛玲後半生的遷徙、自我放逐，身份認同的焦慮。陳建華在〈張愛玲「晚期風格」初探〉中作了這樣的論述：「張愛玲旅美四十年的寫作，從《半生緣》和《怨女》的改寫，至《海上花》、《紅樓

⁴¹⁹ 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，1983），頁 8。

⁴²⁰ 張愛玲：《張看·自序》，（台北：皇冠，1985），頁 12-13。

⁴²¹ 張愛玲致夏志清信，1975 年 12 月 10 日，〈張愛玲給我的信件(八)〉，《聯合文學》，1998 年 4 月，第 162 期。

夢》的翻譯或詮釋，一直到最後的《對照記》，似乎展示了一條通向「過去」的心理軌跡。確切地說，她回不到過去，也一再抗拒回到過去。這些作品在過去與過去、過去與現在之間不斷構成「詮釋循環」及「視境交融」。然而她必須回到過去，別無選擇。」⁴²²借用陳建華論述中「回到過去」的關鍵詞，連接到關於張愛玲與《紅樓夢》傳統的研究重點，不妨重新考證《紅樓夢魘》中「夢魘」一詞的來歷，張在序言中提到書名來自宋淇戲稱 *Nightmare in the Red Chamber*，「紅樓夢魘」似是從英文翻譯過來的。為什麼張愛玲最終選擇翻譯為「夢魘」而不是「噩夢」（「紅樓噩夢」的說法可見《張愛玲私語錄》）？原來早於回應傅雷的〈自己的文章〉中，張已使用過「夢魘」一詞——「因為人們還不能掙脫時代的夢魘」⁴²³。所謂時代的夢魘，大而言之是政治歷史的重壓，對於個人則是轟轟烈烈的前半生。

在水晶的訪問中，張愛玲將寫作比作「還債」⁴²⁴；而後於《張愛玲私語錄》中，又將寫作比作「宣洩」⁴²⁵。沈雙對《小團圓》的解讀中，透過馬桶中死嬰兒的意象，更直接地將張氏自我書寫稱為以「排泄」獲得暢快解脫的方式：敘述者的超前意識使主角九莉擺脫心理創傷，產生自省自衛的可能，非線性的敘述為敘事者的介入提供了空間，使回憶的「我」和現在的「我」造成某種疏離，「不只意味著成年之後的張愛玲／九莉對於這些痛苦疏離，而且還具有療傷的

⁴²² 陳建華：〈張愛玲「晚期風格」初探〉，《一九四九以後》，（香港：牛津大學出版社，2010），頁 386。

⁴²³ 張愛玲：〈自己的文章〉，《華麗緣》，（香港：皇冠出版社，2010），頁 116。

⁴²⁴ 根據水晶的敘述，張愛玲談到「現在寫東西，完全是還債——還我欠下自己的債，因為從前自己曾許下心願」，〈蟬——夜訪張愛玲〉，《張愛玲的小說藝術》，（台北：大地，1974），頁 31。

⁴²⁵ 原句為英文：:Have it out by writing about it—so that others will share the burden of my memory that they will remember, that I will forget. “「藉寫作來宣洩——於是其他人就會分擔我的記憶，讓他們記得住，我就可以忘卻。」《張愛玲私語錄》，（香港：皇冠，2010），頁 121。

作用。」⁴²⁶此番洞見在敘事結構的層面上，同樣有助於省察〈浮花浪蕊〉中「穿插藏閃」的改寫效果。〈浮花浪蕊〉中洛貞的旅行作為疏解自我、或自我治療的一種方式，張愛玲與洛貞共同漂泊離散的經驗，游離散失於家國之外，在無法逃避、無法抗拒的易代時變中，實際等同於自我的放逐。〈浮花浪蕊〉並不單純是形式主義的技法，同時也是生活的一種體驗。正如張愛玲評價《歇浦潮》所說的那樣，「對新的一切感到幻滅，對舊道德雖然懷戀，也遙遠黯淡。」⁴²⁷〈浮花浪蕊〉也映現出「社會小說」的痕跡：「我們這一代最沒出息了，舊的不屑，新的不會」，徘徊於懷舊與附新之間。小說穿插幾段回憶中的人事變遷，過去與現時錯綜複雜地交織在一起，過去的某種經驗隱沒於不自覺的記憶當中，滌除了感傷情緒，極少流露出「三底門答爾」（sentimental）⁴²⁸式誇張的情感向度。即便如此，〈浮花浪蕊〉中一再出現的「惘惘」，奠定了整篇小說的氣氛⁴²⁹。〈浮花浪蕊〉帶有自傳色彩，不乏作者的自我指涉。張愛玲正是通過「社會小說」中常見的平淡氣氛，和黯淡不花巧的筆法，引入到對過去的回味與拮抗，標示出時代變遷中的種種困頓與無奈，更好地捕捉記憶所產生的幽微感觸。

與其早期作品中所書寫的種族混雜（hybridity）不同的是，〈浮花浪蕊〉中的種族問題被納入到族群離散（diaspora）的歷史視野中。族群的離散作為一種自我放逐的方式，超越和顛覆了國家種族的疆界。《紅樓夢魘》中探討「散場」的悲劇或可作為「離散」書寫的旁註：

⁴²⁶ 沈雙：〈張愛玲的自我書寫以及自我翻譯〉，《一九四九以後》，（香港：牛津，2010），頁412-413。

⁴²⁷ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，（台北：皇冠，1992），頁186。

⁴²⁸ 張愛玲在〈談看書〉中援引郁達夫對 sentimental 的音譯，指出「感傷」的，「溫情」、「幽雅的情感」等翻譯都不夠準確。在她看來，「三底門答爾」（sentimental）是通俗言情小說的特點之一，區別於社會小說反映「冷酷的事實」。參見《張看》，（台北：皇冠，1992），頁184-185。

⁴²⁹ 第一次是在共產黨來之前，洛貞看見鈕家出動全家整理行李搬到香港，「是真的天翻地覆了，她惘惘的想。」第二次則是洛貞收到范妮的訃聞，「她知道自己闖了禍，也只是惘惘的。」

「看來百回《紅樓夢》的高潮是散場。等到賈家獲罪，寶玉像在第十六回元春晉封，家裡十分熱鬧得意的時候『獨他一個視有若無，毫不曾介意』，多少有點這種惘惘的心不在焉。

散場是時間的悲劇，少年時代一過，就被逐出伊甸園。家中發生變故，已經是發生在庸俗黯淡的成人世界裡。而那天經地義順理成章的仕途基業竟不堪一擊，這樣靠不住。看穿了之後寶玉終於出家，履行從前對黛玉的看似靠不住的誓言。」⁴³⁰

從「來不及了」到「回不去了」，離散中的遺民書寫——從滿清遺民的遙想到民國移民的親歷，借改寫作記憶的延展，時空交錯的浸透，注入個人身世情懷，對抗時空的隔離。〈相見歡〉透過對話式文體的改寫強調人與人的隔離，〈色，戒〉透過人性弱點的填補，與類型化人物隔離。更進一步推演延伸，基層拼貼使材料與故事產生隔離；人物嫁接使原型與角色產生隔離，敘事距離的調節使敘事者與小說角色之間產生隔離；文化地域的對照中彰顯國族文化之間的隔離。王德威指出張愛玲有歷史的後見之明，她「必然明白回憶性寫作在操作已經發生的和尚未發生的事件上，所產生的時間和空間的多重落差。」⁴³¹經歷反覆的改寫與重寫，張愛玲與出版場域、政治語境、讀者感受，甚至與批評者意見始終保持著若即若離的姿態，指向一種「疏離感」的漸次強化。「更大的破壞」在不知不覺間成為過去，「惘然」不再是一種等待被驗證的超前預感，反成為現時的後設。

⁴³⁰ 張愛玲：《紅樓夢魘》，頁 145。

⁴³¹ 王德威：〈雷峰塔下的張愛玲——《雷峰塔》、《易經》，與「迴旋」和「衍生」的美學〉，《印刻》，2010 年 10 月號，頁 84。

結語

張愛玲早年散文〈自己的文章〉這樣解釋過自己的寫作風格：

「為了要證實自己的存在，抓住一點真實的，最基本的東西，不能不求助於古老的記憶，人類在一切時代之中生活過的記憶，這比瞭望將來要更明晰、親切。」

432

這段話中，張氏已然清楚地表述了對於過去的懷念，承認作品往往投射到過去，賴以獲得真實的存在感。張氏既無法也不願掙脫「古老的記憶」的影響，其四十年代發表的〈連環套〉對於「古老記憶」的求助，在於借鑑舊小說的詞句來代表與香港之間雙重的距離，只因過於刻意失真而被傅雷所詬病。⁴³³將文學的記憶、時代的記憶、個人的記憶聯繫在一起，參照傳統與自我參照之間，張愛玲追求「真實」的寫作理念本質上並不曾改變，只是對於「記憶」的借鑑有了不同的聚焦。

曹雪芹和張愛玲均藉由改寫稟賦，展示作家如何拆解記憶、拼湊記憶、以及重新編織散落記憶的過程。通過「犯重」來理解文本的重新組織，小說之間透過相同的人物的情節彼此互涉，引導著我們審視張氏小說的互文關係。倘若其小說集《傳奇》歸於「以同樣的手法適用於不同的題材」中後期的《怨女》、《半生緣》、《秧歌》、《惘然記》乃至《小團圓》，則是從「同樣的題材」出發，採用了「不同的手法」。透過對一個故事的反覆書寫，自傳性材料得到活用，

⁴³² 張愛玲：〈自己的文章〉，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 116。

⁴³³ 張愛玲在〈自己的文章〉中回應傅雷的批評，提及《連環套》襲用舊小說詞句的用意是「寫上海人心目中的浪漫氣氛的香港，已經隔有相當的距離；五十年前的香港，更多了一重時間上的距離，因此特地採用一種過了時的辭彙來代表這種雙重距離。有時候未免刻意做作，所以有些過份了。我想將來時刻意改掉一點的」，《華麗緣》，（香港：皇冠，2010），頁 120。

修飾和加工，暗寫的筆法得到充分發揮。以張愛玲一貫的寫作立場，並不諱言提及小說故事結皆有所本，同時更希望讀者通過原材料與小說的比對，體察到其改寫和創作的努力。

中後期小說故事缺乏主線和焦點，不按因果律排列，傳奇情節、華麗意象向白描寫實細節的轉換，深刻影響著文本結構，向我們展示鬆散，隱晦敘事風格，揭示文本意義的重構方式。張氏嘗試將一段段人生經驗加以拼接，以斷片敘事消弭時空的線性綿延。當白描與含蓄的敘事引起誤解後，張氏運用改寫策略逐漸展開，改變《傳奇》小說中作者聲音和主角意識的相互作用。透過書寫背後建立的互文性結構，多重改寫和互涉提供了破譯的材料，揭示文本開放性的轉變。如何透過文學性的改寫與創作性的搬移寫出不同的情調，是《紅樓夢》奉予張愛玲的一大啓示，開拓出一個嶄新的視野。同樣的題材，敘事手法改變了。也就是說，小說作法不一定要靠華麗的意象，不是靠引人入勝的情節，而是靠充滿瑣碎的細節沖淡傳奇的色彩。

本文亦考察版本改寫中古老記憶的流動，如何被作者融會貫通，影響著小說的整體風格，進一步闡明文本中改寫的作用。改寫也是一種延異(difference)的策略，對於先文本乃至原材料的一種增補、累積和重組。重複之中又有差異，藉此區別於自身。如同前面所述，在結合張氏的文學評論所勾畫出的文學史譜系中，可以發現手法的翻新和社會小說傳統的聯繫，並嘗試在文學傳統中尋求變化。一如〈浮花浪蕊〉借鑑了社會小說的寫法，其鬆散的敘事並不是可有可無的閒筆，隱匿在散漫後面的一種肌理體現出作者取舍和剪裁的構思。張愛玲謹慎地調度人物和事件，向多元化的交錯敘事發展，揭示了人與人，人與社會，

人與自身的錯綜關係。《小團圓》各種看似無關的事件之間的聯繫，是感受和認識各方面的組合，開拓了小說反映的社會生活面。當然這裡並不是僅僅討論一種文學形式的價值，還包括張愛玲在摒棄與超越的過程中轉變寫作方向的自覺態度。從某種意義上看，雜陳散漫的結構處理儘管顯得缺乏統一性，寫作手法的回歸挽救了張愛玲在離開上海後題材重複的困囿。

從「傳奇」到「傳真」，意味著張愛玲不再著眼於佈局曲折詭譎，從「情節」轉為「細節」，並於「細節」中體味「人情」。「人情味」和「人間味」透過藝術上的技巧更具體而真實地表現出來。當然我們不能把「傳真」與「傳奇」的轉變看得過於涇渭分明，否認「傳真」與「傳奇」有其交疊或折衷之處。退一步說，張氏關於「傳真」的實踐亦未必與其創作信念相符。這並不等於說「傳真」比「傳奇」的寫作更成熟，藝術價值更高。「傳奇」也好，「傳真」也好，說到底都是以人生為藍本的臨摹，體現了一種往返於寫實與虛構之間的創作立場。受制於出版場域、政治、披閱者及讀者的多方位考量，混溶自身情感經驗與美學追求，改寫是一個有機的過程，它基於重複，同時以差異對抗重複。改寫表現出張愛玲對「傳真」手法的實驗，其混合書寫的姿態產生了對「傳奇」的顛覆。這種實驗，也正是對《紅樓夢》筆法的回返。

《紅樓夢》被普遍接受為與巴金小說《家》毫無二致的表兄妹三角戀愛故事，是張愛玲所不希望產生的影響。影響的焦慮緣於對於讀者審美趣味的擔憂，庸俗化的改寫被看作最沉痛的損失。張愛玲憑藉深入大膽的想像考究，對《紅樓夢》版本作延遲性探詢，抵禦被妄改的《紅樓夢》續書影響。因此影響的關係在改寫中形成，而不僅僅是直接的美學氣氛、人物情節、文字形式、主

題命意等的承繼或脫化。憑藉同化吸收，在解構《紅樓夢》的過程中自我解構，其結果對張愛玲離滬後寫作的困囿起了決定性影響。張氏自居於社會小說的書寫脈絡，師法曹雪芹的改寫策略，力圖恢復寫實、含蓄白描的細節敘述向《紅樓夢》早本的文風靠近。某種程度上看，這種對「傳奇性情節」的修正性背離，對五四社會寫實傳統，乃至鴛鴦派社會言情傳統均產生了一種頹抗。

本文對張愛玲作品版本變遷的考察主要關注後期小說改寫創作，限於篇幅而沒有涉及雙語創作及散文互文的範疇，因此還存在許多疏漏之處。諸如《雷峰塔》、《易經》與《小團圓》之間雙語重複書寫所產生的差異，必然是張氏自我改寫中無法忽視的一環。隨著張氏未發表小說及手稿的陸續出土，更多改寫的面向有待展開深入探討。張學版本研究也正如《金鎖記》的末句：「還沒有完——完不了。」

參考資料（按出版年份排序）

（一）張愛玲作品

I. 結集定本

1. 張愛玲：《傳奇》（增訂本），上海：山河圖書公司，1946。
2. 張愛玲：《十八春》，南京：江蘇文藝出版社，1986。
3. 張愛玲：《餘韻》，台北：皇冠出版社，1991。
4. 張愛玲：《秧歌》，台北：皇冠出版社，1991。
5. 張愛玲：《張看》，台北：皇冠出版社，1992。
6. 張愛玲：《續集》，台北：皇冠出版社，1995。
7. 張愛玲：《赤地之戀》，台北：皇冠出版社，1998。
8. 張愛玲：《紅樓夢魘》，哈爾濱：哈爾濱出版社，2003。
9. 張愛玲：《半生緣》，哈爾濱：哈爾濱出版社，2003。
10. 張愛玲：《惘然記》，台北：皇冠出版社，2006。
11. 張愛玲：《鬱金香》，北京：北京十月文藝出版社，2006。
12. 張愛玲：《怨女》，台北：皇冠出版社，2008。
13. 張愛玲：《小團圓》，北京：北京十月文藝出版社，2009。
14. 張愛玲：《異鄉記》，北京：北京十月文藝出版社，2010。
15. 張愛玲：《華麗緣》，香港：皇冠出版社，2010。
16. 張愛玲：《紅玫瑰與白玫瑰》，香港：皇冠出版社，2012。
17. 張愛玲：《傾城之戀》，香港：皇冠出版社，2012。

II. 報刊連載：

1. 張愛玲：〈沉香屑·第一爐香〉，上海《紫羅蘭》月刊第2、3、4期，1943年5、6、7月。
2. 張愛玲：〈茉莉香片〉，上海《雜誌》月刊第11卷第4期，1943年7月。
3. 張愛玲：〈沉香屑·第二爐香〉，上海《紫羅蘭》月刊第5、6期，1943年8、9月。
4. 張愛玲：〈心經〉，上海《萬象》月刊第2、3期，1943年8、9月。
5. 張愛玲：〈傾城之戀〉，上海《雜誌》月刊第11卷第6、7期，1943年9、10月。
6. 張愛玲：〈封鎖〉，上海《天地》月刊第2期，1943年11月。
7. 張愛玲：〈金鎖記〉，上海《雜誌》月刊第12卷第2、3期，1943年11、12月。
8. 張愛玲：〈年青的時候〉，上海《雜誌》月刊第12卷第5期，1944年2月。
9. 張愛玲：〈花凋〉，上海《雜誌》月刊第12卷第6期，1944年3月。
10. 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，上海《雜誌》月刊第13卷第2、3、4期，1944年5、6、7月。
11. 張愛玲：〈桂花蒸·阿小悲秋〉，上海《苦竹》月刊第2期，1944年11月。
12. 張愛玲：〈留情〉，上海《雜誌》月刊第14卷第5期，1945年2月。
13. 張愛玲：〈殷寶瓏送花樓會（列女傳之一）〉，上海《大家》月刊創刊號，1947年4月。

14. 張愛玲：《怨女》，香港《星島晚報》1966年8月23日至10月26日連載。
15. 張愛玲：《惘然記》／《半生緣》，台灣《皇冠》1968年2月至7月連載。
16. 張愛玲：〈創世紀〉，台灣《文學季刊》，1973年第3期。
17. 張愛玲：〈連環套〉，台灣《幼獅文藝》，1974年6月號。
18. 張愛玲：〈色，戒〉，《皇冠》東南亞版第12卷第2期（總第68期），1978年1月。
19. 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，《皇冠》東南亞版第十三卷第3期（總第75期），1978年8月。
20. 張愛玲：〈相見歡〉，《皇冠》東南亞版第十四卷第2期（總第80期），1979年1月。
21. 張愛玲：〈華麗緣〉，台灣《聯合報》副刊，1982年11月10日，第八版。
22. 張愛玲：〈殷寶灝送花樓會〉，台灣《聯合報》副刊，1982年11月17日，第六版；〈尾聲〉1983年2月26日，第八版。
23. 張愛玲：〈多少恨〉，台灣《聯合報》副刊，1982年11月22日至12月4日。
24. 張愛玲：〈小艾〉，台灣《聯合報》副刊，1986年12月27日至1987年1月18日。
25. 張愛玲：〈小艾〉，香港《明報月刊》1987年1月號。

（二）張愛玲研究專著

1. 水晶：《張愛玲的小說藝術》，台北：大地出版社，1973。

2. 唐文標編：《張愛玲卷》，台北：藝文圖書公司，1982。
3. 唐文標主編：《張愛玲資料大全集》，台北：時報文化出版社，1984。
4. 于青、金宏達編：《張愛玲研究資料》，福州：海峽文藝出版社，1994。
5. 陳子善編：《私語張愛玲》，杭州：浙江文藝出版社，1995。
6. 皇冠編輯：《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》，台北：皇冠出版社，1996。
7. 水晶：《張愛玲未完——解讀張愛玲的作品》，台北：大地出版社，1996。
8. 萬燕：《海上花開又花落——讀解張愛玲》，南昌：百花洲文藝出版社，1996。
9. 張子靜：《我的姐姐張愛玲》，上海：學林出版社，1997。
10. 楊澤編：《閱讀張愛玲》，台北：麥田出版社，1999。
11. 周芬伶：《艷異——張愛玲與中國文學》，台北：元尊文化出版社，1999。
12. 宋家宏：《走進荒涼——張愛玲的精神家園》，廣州：花城出版社，2000。
13. 余彬：《張愛玲傳》，桂林：廣西師範大學出版社，2001。
14. 劉紹銘、梁秉鈞、許子東編：《再讀張愛玲》，香港：牛津大學出版社，2002。
15. 金宏達主編：《回望張愛玲：華麗影沈》，北京：文化藝術出版社，2003。
16. 鄭樹森編：《張愛玲的世界》，台北：允晨文化出版社，2004。
17. 鄭樹森：《從諾貝爾到張愛玲》，台北：印刻出版社，2007。
18. 蘇偉貞編：《魚往雁返：張愛玲的書信因緣》，台北：允晨文化出版社，2007。
19. 林幸謙編：《張愛玲：文學·電影·舞台》，香港：牛津出版社，2007。
20. 李歐梵：《蒼涼與世故》，上海：上海三聯書店，2008。
21. 高全之：《張愛玲學：批評·考證·鉤沉》，台北：麥田出版社，2008。
22. 陳子善編：《重讀張愛玲》，上海：上海書店，2008。

23. 陳子善：《看張及其他》，北京：中華書局，2009。
24. 宋以朗編：《張愛玲私語錄》，香港：皇冠出版社，2010。
25. 沈雙編：《零度看張》，香港：香港中文大學出版社，2010。
26. 許子東：《張愛玲的文學史意義》，香港：中華書局，2011。
27. 蘇偉貞：《長鏡頭下的張愛玲：影像·書信·出版》，台北：印刻出版社，2011。
28. 陳子善：《沉香譚屑——張愛玲生平和創作考釋》，香港：牛津大學出版社，2012。
29. 林幸謙主編：《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，台北：聯經出版社，2012。
30. 夏志清編註：《張愛玲給我的信件》，台北：聯合文學出版社，2013。

期刊連載：

1. 夏志清：《張愛玲給我的信件(一)》，《聯合文學》第 150 期，1997 年 4 月。
2. 夏志清：《張愛玲給我的信件(二)》，《聯合文學》第 151 期，1997 年 5 月。
3. 夏志清：《張愛玲給我的信件(三)》，《聯合文學》第 153 期，1997 年 7 月。
4. 夏志清：《張愛玲給我的信件(四)》，《聯合文學》第 154 期，1997 年 8 月。
5. 夏志清：《張愛玲給我的信件(五)》，《聯合文學》第 155 期，1997 年 9 月。
6. 夏志清：《張愛玲給我的信件(六)》，《聯合文學》第 158 期，1997 年 12 月。
7. 夏志清：《張愛玲給我的信件(七)》，《聯合文學》第 159 期，1998 年 1 月。
8. 夏志清：《張愛玲給我的信件(八)》，《聯合文學》第 162 期，1998 年 4 月。
9. 夏志清：《張愛玲給我的信件(九)》，《聯合文學》第 163 期，1998 年 5 月。

10. 夏志清：《張愛玲給我的信件(十)》，《聯合文學》第 165 期，1998 年 7 月。
11. 夏志清：《張愛玲給我的信件(十一)》，《聯合文學》第 166 期，1998 年 8 月。

期刊單篇論文：

1. 水晶：〈生死之間——讀張愛玲「色，戒」〉，《中國時報》1978 年 5 月 19 日第 12 版。
2. 域外人：〈不吃辣的怎麼胡得出辣子——評「色，戒」〉，《中國時報》1978 年 10 月 1 日第 12 版。
3. 林佩芬：〈看張：「相見歡」的探討〉，《書評書目》1979 年 2 月 1 日，第 70 期。
4. 郭玉雯：〈《金鎖記》與《怨女》的比較研究〉，《台大文史哲學報》第六十五期，2006 年 11 月。
5. 周雲龍：〈《傳奇》（增訂本）篇目修改校評：原刊本與定本〉，廈門大學碩士學位論文，2007 年 5 月。
6. 彭小妍：〈女人作為隱喻：《色，戒》的歷時建構與解構〉，《戲劇研究》第 2 期，2008 年 7 月。
7. 馬靄媛：〈《色，戒》英文原稿曝光 私函揭示真相 張愛玲與宋淇夫婦的美善真情〉，香港《蘋果日報》，2008 年 3 月 2 日。
8. 陳耀成：〈墮世在何年——詳《紅樓夢》（魘）〉，《素葉文學》第 63 期。
9. 香港特別行政區政府新聞處新聞公報：〈香港中央圖書館展出張愛玲的《小

團圓》手稿 介紹她小說創作歷程（只有中文）》，2009年6月30日。

10. 高全之：〈懺悔與虛實--《小團圓》的一種讀法〉，《文訊》第289期，2009年11月。
11. 高全之：〈戰時上海張愛玲：分辨「等」的荊刺與梁木〉，《中外文學》第39卷第3期，總第430期，2010年9月。
12. 王德威：〈雷峰塔下的張愛玲 《雷峰塔》、《易經》，與「迴旋」和「衍生」的美學〉，《印刻文學生活雜誌》，2010年10月號。
13. 陳建忠：〈從《十八春》、《惘然記》到《半生緣》 以書信為線索看冷戰時期張愛玲小說的改寫問題〉，《聯合文學》第340期，總第二十九卷第四期，2013年2月。
14. 蔡登山：〈張愛玲夢魘紅樓〉，香港《蘋果日報》，2013年3月10日。

（三）文學理論

1. 亞里斯多德(Aristotle)著，傅東華譯：《詩學》，台北：台灣商務印書館，1968。
2. 佛洛伊德(Sigmund Freud)：《日常生活的心理分析》，台北：新潮文庫，1974。
3. 王潤華編譯：《比較文學理論集》，台北：國家出版社，1983。
4. 哈羅德·布魯姆 (Harold Bloom) 著，徐文博譯：《影響的焦慮》，北京：三聯出版社，1989。
5. 哈羅德·布魯姆(Harold Bloom)著；朱立元，陳克明譯：《比較文學影響論：誤讀圖示》，台北：駱駝出版社，1992。

6. 浦安迪：《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1995。
7. 巴赫金(M.M.Bakhtin)：《陀斯妥耶夫斯基詩學問題》，北京：三聯書店，1998。
8. 趙毅衡編選：《新批評文集》，天津：百花文藝出版社，2001。
9. 蒂費納·薩莫瓦約著，邵煒譯：《互文性研究》，天津：天津人民出版社，2003。
10. 雷諾·博格(Ronald Bogue)：《德勒茲論文學》，台北：麥田出版社，2006。
11. 萬書輝：《文化文本的互文性書寫：齊澤克對拉康理論的解釋》，成都：巴蜀書社，2007。
12. 羅蘭·巴特(Roland Barthes)：《符號學原理》，北京：中國人民大學出版社，2008。

(四) 文學史料及文學評論

1. 水晶：《拋磚記》，台北：三民書局，1969。
2. 香港中文大學中國文化研究所：《香港所見紅樓夢研究資料展覽》，香港：香港大學中國文化研究所文物館，1972。
3. 胡菊人：《紅樓、水滸與小說藝術》，台北：遠景出版社，1981。
4. 胡文彬、周雷編：《香港紅學論文選》，天津：百花文藝出版社，1982。
5. 魏紹昌編：《鴛鴦蝴蝶派研究資料(上卷)》，上海：上海文藝出版社，1984。
6. 水晶：《流行歌曲滄桑記》，台北：大地出版社，1985。
7. 胡適：《胡適論中國古典小說》，武漢：長江文藝出版社，1987。

8. 莊信正：《海天集》，台北：三民書局，1991。
9. 陳輝揚：《夢影錄》，香港：三聯書店，1992。
10. 韓邦慶：《海上花列傳》，台北：桂冠圖書出版公司，1994。
11. 周蕾：《婦女與中國現代性》，台北：麥田出版社，1995。
12. 余英時：《紅樓夢的兩個世界》，台北：聯經出版社，1996。
13. 漢語大詞典編輯委員會，漢語大詞典編纂處編纂：《漢語大詞典》，上海：漢語大詞典出版社，1997。
14. 宋淇：《紅樓夢識要 宋淇紅學論集》，北京：中國書店，2000。
15. 林幸謙：《歷史、女性與性別政治》，台北：麥田出版社，2000。
16. 魯迅：《魯迅小說史論文集》，台北：里仁書局，2002。
17. 李歐梵：《中國現代文學與現代性十講》，上海：復旦大學出版社，2002。
18. 陳思和：《中國現當代文學名篇十五講》，北京：北京大學出版社，2003。
19. 余小傑：《中國現代社會言情小說研究》，北京：中國社會科學出版社，2004。
20. 夏志清：《中國現代小說史》，香港：香港中文大學出版社，2005。
21. 周汝昌：《定是紅樓夢裡人》，北京：團結出版社，2005。
22. 余英時、周策縱、周汝昌等著：《四海紅樓》，北京：作家出版社，2006。
23. 王德威：《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》，台北：麥田出版社，2008。
24. 單德興：《翻譯與脈絡》，（台北：書林出版有限公司，2009。
25. 王德威，陳思和，許子東主編：《一九四九以後》，香港：牛津出版社，2010。
26. 胡蘭成：《今生今世》，香港：天地出版社，2013。

(六) 英文著述 (以下按照作者姓氏首字母排列)

1. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
2. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1997.
3. Julia Kristeva, "How does one speak to literature", *Desire in language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980.
4. Leo Ou-fan Lee, "Spying on The Spying", *Muse*, March, 2008.

附錄一

本文主要涉及之張愛玲作品改寫版本

1· 上海舊作改寫

篇名	版本		改寫自白	主要改寫內容
多少恨	1	上海《大家》月刊第 2、3 期，1947 年 5—6 月	「有些對白太軟弱，我改寫了兩段」 ¹ ，篇首附「卅年後記」	<ul style="list-style-type: none"> ✧ 字詞修訂，句子增刪潤飾，段落整合 ✧ 「先生」改為「老師」 ✧ 添寫夏宗豫和虞家茵的感情描寫 ✧ 刪去夏太太患肺病的確指 ✧ 改寫夏太太與虞老先生的兩段對白
	2	台灣《聯合報》副刊，1982 年 11 月 22 日至 12 月 4 日，分 13 日刊載。		
	3	《惘然記》（1983）		
華麗緣（散文）	1	上海《大家》月刊創刊號，1947 年 4 月	「部分寫入《秧歌》」 ²	<ul style="list-style-type: none"> ✧ 字詞細微修訂，篇尾註「1947 年作，1982 年修訂於美國洛杉磯」 ✧ 改寫植入《小團圓》第九章
	2	台灣《聯合報》副刊，1982 年 11 月 10 日，第八版		
	3	《餘韻》（1987）		
殷寶艷送花樓會	1	上海《雜誌》第 14 卷 2 期，1944 年 11 月	「實在太壞，改都無從改起。想不收入小說集，但是	添寫尾聲，並註「1983 年補寫 1944 年舊作」
	2	台灣《聯合報》副刊，1982 年 11 月		

¹ 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，1983），頁 9。

² 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，1983），頁 9。

		17 日，第六版；〈尾聲〉1983 年 2 月 26 日，第八版		這篇也被盜印，不收也禁絕不了」 ³	
	3	《惘然記》（1983）			
《半生緣》	1	《十八春》	1950 年 4 月 25 日至 1951 年 2 月 21 日上海《亦報》連載	「那部 potboiler 長篇幾乎有 400 頁長，最末 50 頁需刪改，還是等你赴港後寄給你。如向平提起，可說是故事性強的多角戀愛故事，以一九四幾年的上海南京為背景，無政治性。」 ⁴	改寫《十八春》： ✧ 字詞修訂，句子增刪潤飾，段落整合 ✧ 時間跨度由十八年改為十四年，使故事結束與一九四九大陸易手前 ✧ 改寫各人下場，筆墨去政治化 ✧ 人名改動：「慕瑾」改為「豫瑾」 ✧ 改寫世鈞與曼楨、翠芝與叔惠的重逢情境
	2		1951 年 11 月出經作者修訂的單行本。		
	3	《惘然記》（連載中改名《半生緣》）	1968 年 2 月至 7 月台灣《皇冠》雜誌刊出		
	4	《半生緣》（1969）			
怨女（中文）	1	香港《星島晚報》1966 年 8 月 23 日至 10 月 26 日，分 65 日連載，8 月 22 日刊短介〈張愛玲的新作——怨女〉			以短篇小說《金鎖記》為故事藍本重新創作
	2	《怨女》（1966 年 7 月）			✧ 字詞修訂，句子增刪潤飾，段落整合 ✧ 人名改動：「銀生」改為「炳發」 ✧ 主要添補兩段銀娣的心理描寫

³ 張愛玲：〈惘然記〉，《惘然記》，（台北：皇冠，1983），頁 9。

⁴ 張愛玲致夏志清信，1966 年 10 月 03 日，《張愛玲給我的信件(二)》，《聯合文學》第 151 期，1997 年 5 月。

2·離滬後新作改寫

篇名	構思	版本		改寫自白	主要改寫內容
色，戒	1953 年開始構思	1	台灣《皇冠》（1978 年 1 月，東南亞版第 12 卷第 2 期，總第 68 期）	➤ 回應關於〈色，戒〉原型的考據：「不少讀者硬是分不清作者和他作品中人物的關係，往往混為一談。曹雪芹的紅樓夢如果不是自傳，就是他傳，或是合傳，偏偏沒有人拿它當小說讀。」 ⁵	✧ 字詞修訂，句子增刪潤飾，段落整合 ✧ 主要添補三段佳芝的心理描寫
		2	《惘然記》（1983）	➤ 回應「王佳芝的名字有諧音」：「使我聯想到中國時報『人間』副刊上曾經有人說我的一篇小說《留情》中淡黃色的牆是民族觀念——偏愛黃種人的膚色——同屬紅樓夢的索隱派。當然，連紅樓夢都有荀世仁（不是人），賈芸的舅舅。但是當時還脫不了小說是遊戲文章的看法，曹雪芹即使不同意，也不免偶一為之。時至今日，還幼稚到用人物姓名來罵人或是暗示作書宗旨？」 ⁶	

⁵ 張愛玲：《續集·自序》，（台北：皇冠，1995），頁 7。

⁶ 張愛玲：〈表姨細姨及其他〉，《續集》，（台北，皇冠，1995），頁 31。

浮花浪蕊	1950 年間	1	《皇冠》(1978 年 8 月, 東南亞版第十三卷第 3 期, 總第 75 期)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 初刊前改寫:「最後一次大改, 才參用社會小說做法, 題材比近代短篇小說散漫, 是一個實驗。」⁷ ➤ 「《浮花浪蕊》一次刊完, 沒有後文了。裏面是由好些自傳性材料, 所以女主角脾氣很像我。長久不寫, 總是 cramped, 放不開來。」⁸ ➤ 夏志清:「愛玲自己動筆, 在原印小說上作了不少增補刪改, 且另加了一頁第 128b, 雖然上面只抄寫了三行半字。後來《惘然記》裏所集的〈浮花浪蕊〉就是根據這個增訂本排印的。」⁹ 	<ul style="list-style-type: none"> ✧ 字詞修訂, 句子增刪潤飾, 段落整合 ✧ 增補生活細節描寫
		2	《惘然記》(1983)		
相見歡		1	《皇冠》(1979 年 1 月, 東南亞版第十四卷第 2 期, 總第 80 期)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 「『往事知多少』的來源, 是我在大陸的時候聽見這兩個密友談話, 一個自己循規蹈矩, 都代這彩鳳隨鴉 	<ul style="list-style-type: none"> ✧ 字詞修訂, 句子增刪潤飾, 段落整合 ✧ 新添伍太太隨丈夫出國遊學的經歷

⁷ 張愛玲:〈惘然記〉,《惘然記》,(台北:皇冠,1983),頁8。有關「實驗性」的論述,參見也斯:〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉,《零度看張》,(香港:香港中文大學出版社,2010),頁88-89。

⁸ 致夏志清信,1978年8月20日,《張愛玲給我的信件(十)》,《聯合文學》第165期,1998年7月。

⁹ 夏志清:《張愛玲給我的信件(十)》,《聯合文學》第165期,1998年7月。

		2	《惘然記》(1983)	<p>的不平得恨不得她紅杏出牆，但是對她僅有的那點不像樣的羅曼斯鄙夷冷漠，幾個月後（52 年春）她又念念不忘講了一遍，一個忘了說過，一個忘了聽見過。我在旁邊幾乎不能相信我的耳朵——她們都不是健忘的人。」¹⁰</p> <p>➤ 手稿展覽資料可補充初刊前改寫過程：「原名《往事知多少》，後改為《情之為物》。原作開首以張愛玲慣常的寫作手法，用第三者的視角為敘述的觀點；而《情之為物》卻摒棄這種方式，改以兩主角對話為小說開首，加強電影感效果。」¹¹</p>	<p>✧ 增補苑梅的心理描寫</p>
小團圓			2009 年	<p>➤ 「我年前正趕寫《小團圓》忙昏了——此後在添改」¹²</p> <p>➤ 「我在 euphoria 過去之後發現《小團圓》牽涉太廣，許多地方有妨礙，需要加工，活用事實。」¹³</p>	

¹⁰ 根據 2012 年 8 月 1 至 31 日於香港時代廣場 Page One 書店「再遇張愛玲——張愛玲遺物展」展出的私人書信整理。

¹¹ 香港特別行政區政府新聞處新聞公報：〈香港中央圖書館展出張愛玲的《小團圓》手稿 介紹她小說創作歷程（只有中文）〉，2009 年 6 月 30 日。

¹² 張愛玲致夏志清信，1976 年 3 月 9 日，《張愛玲給我的信件(九)》，《聯合文學》第 163 期，1998 年 5 月。

¹³ 張愛玲致夏志清信，1976 年 4 月 4 日，《張愛玲給我的信件(九)》，《聯合文學》第 163 期，1998 年 5 月。

			➤ 「《小團圓》因為情節上的需要，無法改頭換面，看過《流言》的人，一望而知裡面有《私語》、《燼餘錄》（港戰）的內容，儘管是《羅生門》那樣的角度不同。」 ¹⁴	
--	--	--	---	--

¹⁴ 張愛玲致宋淇信，1976年1月3日，《小團圓》，（北京：十月文藝出版社，2009），頁4。

附：未明言改寫的「出土」作品

篇名	版本		未改寫原因自白
創世紀（未完）	1	上海《雜誌》月刊連載，1945	篇末註「1944 年未完稿」。 ➤ 寫祖姨母，不知道本事中人物預備如何發展 ¹⁵
	2	台灣《文學季刊》，1973 年第 3 期	
	3	《張看》（1976）	
連環套（未完）	1	上海《萬象》月刊連載，1944	篇末註「1944 年」。 ➤ 無法進入當年寫這一段的思維，「寫得太壞寫不下去，自動腰斬的」 ¹⁶ ➤ 「她（指編輯姚宜瑛）收到我的信，又來信叫我改這幾篇小說，但這不是改的事。」 ¹⁷ ➤ 當年多產的教訓 ¹⁸
	2	台灣《幼獅文藝》，1974 年 6 月號（附前言說明未完的原因）	
	3	《張看》（1976）	

¹⁵ 張愛玲：《張看·自序》，（台北：皇冠，1985），頁 12。

¹⁶ 夏志清：《張愛玲給我的信件(八)》，《聯合文學》第 162 期，1998 年 4 月。

¹⁷ 夏志清：《張愛玲給我的信件(八)》，《聯合文學》第 162 期，1998 年 4 月。

¹⁸ 張愛玲：《張看·自序》，（台北：皇冠，1985），頁 13。

小艾	1	上海《亦報》，1951 年 11 月 4 日至 1952 年 1 月 24 日	➤ 在寫作過程中與原來的構思越來越遠；「作者可以重新寫過，寫出來的卻絕不是目前的《小艾》，而是另一篇創作」，故而盡量呈現原貌 ¹⁹ 。 ➤ 香港《明報月刊》重刊時章節又原作八十一節壓縮成七十一節，但文字未變動；臺灣《聯合報》重刊時又作了刪節；收入五月臺灣皇冠出版社初版《餘韻》的〈小艾〉則是新的刪節本。 ²⁰
	2	香港《明報月刊》1987 年 1 月號	
	3	台灣《聯合報》副刊，1986 年 12 月 27 日至 1987 年 1 月 18 日，分 23 日刊載	
	4	《餘韻》（1987）	

¹⁹ 張愛玲：《餘韻》代序，台北：皇冠，1987。

²⁰ 陳子善：〈《張愛玲集》跋〉，《看張及其他》，（北京：中華書局，2009），頁 44。另高全之：〈小艾的版本問題〉論及〈小艾〉的四個版本的異同，多在於政治淨化，未能確定改動來自作者自身，參《張愛玲學》，（台北：麥田，2008），頁 123。

附錄二

張愛玲《傳奇》/《傳奇》增訂本版本差異簡表

（註：《傳奇》（再版）未經改動）

篇名	版本		主要改寫內容
沉香屑·第一爐香	1	上海《紫羅蘭》月刊第2、3、4期，1943年5、6、7月。	字詞增刪，句子潤飾，段落整合
	2	《傳奇》，上海《雜誌》月刊社，1944年8月。	
	3	《傳奇》（再版），上海《雜誌》月刊社，1944年9月。	
	4	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946年11月。	
茉莉香片	1	上海《雜誌》月刊第11卷第4期，1943年7月。	字詞增刪，句子潤飾，段落整合
	2	《傳奇》，上海《雜誌》月刊社，1944年8月。	
	3	《傳奇》（再版），上海《雜誌》月刊社，1944年9月。	
	4	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946年11月。	
沉香屑·第二爐香	1	上海《紫羅蘭》月刊第5、6期，1943年8、9月。	人名「克荔曼婷」改為「克荔門婷」，「素雪」改為「懔細」，「都玲姐」改為「哆玲姐」
	2	《傳奇》，上海《雜誌》月刊社，1944年8月。	
	3	《傳奇》（再版），上海《雜誌》月刊社，1944年9月。	
	4	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946年11月。	字詞增刪，句子潤飾，段落整合

心經	1	上海《萬象》月刊第 2、3 期，1943 年 8、9 月。	<p>字詞修改及段落增刪</p> <p>✧ 人名「許嵐儀」改為「許峰儀」</p> <p>✧ 刪去：</p> <p>「綾卿微笑道：『我們趕你們，我們後面也有人趕我們呢！』因向芬蘭米蘭努了一努嘴道：『這兩位，不久也要過二十歲了。她們過二十歲，就是把我們朝三十歲上趕。女人的三十歲，就跟男人的五十歲差不多。』</p> <p>嵐儀笑道：『不見得罷？』</p> <p>綾卿微微嘆了一聲道：『但願是不見得。』</p> <p>小寒咬著嘴唇出了一會神道：『女人的三十歲等於男人的五十歲……依你這麼說，女人的二十歲該等於男人的三十八歲……』</p> <p>波蘭撲哧一笑道：『虧你怎麼這樣快就推算了出來！』</p> <p>波蘭這麼一句無心的話，不知道為什麼，小寒的臉突然飛紅了，連嵐儀的臉也有點紅，連忙撥轉話鋒……」</p>
	2	《傳奇》，上海《雜誌》月刊社，1944 年 8 月。	
	3	《傳奇》（再版），上海《雜誌》月刊社，1944 年 9 月。	
	4	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946 年 11 月。	字詞增刪，句子潤飾，段落整合
傾城之戀	1	上海《雜誌》月刊第 11 卷第 6、7 期，1943 年 9、10 月。	字詞增刪，句子潤飾，段落整合
	2	《傳奇》，上海《雜誌》月刊社，1944 年 8 月。	
	3	《傳奇》（再版），上海《雜誌》月刊社，1944 年 9 月。	

	4	《傳奇》(增訂本), 上海山河圖書公司, 1946 年 11 月。	
封鎖	1	上海《天地》月刊第 2 期, 1943 年 11 月。	字詞修改
	2	《傳奇》, 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 8 月。	
	3	《傳奇》(再版), 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 9 月。	
	4	《傳奇》(增訂本), 上海山河圖書公司, 1946 年 11 月。	<p>刪去最後兩段：</p> <p>「呂宗楨到家正趕上吃晚飯，他一面吃一面閱讀他女兒的成績報告單，剛寄來的，他還記得電車上那一回事，可是翠遠的臉已經有點模糊——那是天生的使人忘記的臉。他不記得她說了些什麼，可是他自己的話他卻記得很清楚——溫柔地：「你——幾歲？」慷慨激昂地：「我不能讓你犧牲了你的前程！」飯後，他接過熱手巾，擦著臉，踱到臥室裡來，扭開了電燈，一只烏殼蟲從房這頭爬到房那頭，爬了一半，燈一開，它只得伏在地板的正中，一動也不動。在裝死麼？在思想著麼？整天爬來爬去，很少有思想的時間罷？然而思想畢竟是痛苦的。宗楨捻滅了電燈，手按在機括上，手心汗潮了，混身一滴滴沁出汗來，像小蟲子癢癢的在爬，他又開了燈，烏殼蟲不見了，爬回窠裡去了。」</p>
金鎖記	1	上海《雜誌》月刊第 12 卷第 2、3 期, 1943 年 11、12 月。	字詞增刪，句子潤飾，段落整合
	2	《傳奇》, 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 8 月。	
	3	《傳奇》(再版), 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 9 月。	

	4	《傳奇》(增訂本), 上海山河圖書公司, 1946 年 11 月。	
琉璃瓦	1	上海《萬象》月刊第 5 期, 1943 年 11 月。	字詞增刪, 句子潤飾, 段落整合
	2	《傳奇》, 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 8 月。	
	3	《傳奇》(再版), 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 9 月。	
	4	《傳奇》(增訂本), 上海山河圖書公司, 1946 年 11 月。	字詞增刪, 句子潤飾, 段落整合
年青的時候	1	上海《雜誌》月刊第 12 卷第 5 期, 1944 年 2 月。	字詞增刪, 句子潤飾, 段落整合
	2	《傳奇》, 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 8 月。	
	3	《傳奇》(再版), 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 9 月。	
	4	《傳奇》(增訂本), 上海山河圖書公司, 1946 年 11 月。	
花凋	1	上海《雜誌》月刊第 12 卷第 6 期, 1944 年 3 月。	字詞增刪, 句子潤飾, 段落整合
	2	《傳奇》, 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 8 月。	
	3	《傳奇》(再版), 上海《雜誌》月刊社, 1944 年 9 月。	
	4	《傳奇》(增訂本), 上海山河圖書公司, 1946 年 11 月。	
紅玫瑰與白玫瑰	1	上海《雜誌》月刊第 13 卷第 2、3、4 期, 1944 年 5、6、7 月。	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 重寫振保與王士洪夫婦吃完飯後, 走到陽台上的心理活動。 ➤ 添寫振保與嬌蕊深夜在廚房調情細節 ➤ 「愛許太太」改為「艾許太太」, 刪除了鄧巴太太, 添寫艾許太太的女兒艾許小姐 ➤ 小說開頭由說書人「我」轉述「振保叔叔」某天晚上在陽台山的談話, 改為第三人稱客觀敘述。
	2	《傳奇》(增訂本), 上海山河圖書公司, 1946 年 11 月。	

鴻鸞禧	1	上海《新東方》月刊第 9 卷第 6 期，1944 年 6 月。	字詞增刪，句子潤飾，段落整合
	2	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946 年 11 月。	
桂花蒸·阿小悲秋	1	上海《苦竹》月刊第 2 期，1944 年 11 月。	➤ 人名「哥達」改為「哥兒達」 ➤ 加強東方異國情調的裝飾和生活細節
	2	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946 年 11 月。	
等	1	上海《雜誌》第 14 卷第 3 期，1944 年 12 月。	➤ 初刊「『現在真壞！三輪車過橋，XX 一概都要收十塊錢。不給啊？不給他請你到 X 裡去一趟。』」，增訂本將「XX」改為「警察」，「X」改為「行」 ➤ 添寫描寫診所空間的物象細節 ➤ 添寫敘事者對龐松齡的評價 ➤ 增加對人物阿芳的描寫 ➤ 刪去讀《萬象》的少婦一角
	2	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946 年 11 月。	
留情	1	上海《雜誌》月刊第 14 卷第 5 期，1945 年 2 月。	➤ 月娥唱曲一段，把「弦索」改為「笛子」，「拉胡琴」改為「伴奏」 ➤ 刪去敦鳳的一段心理描寫： 「從前她婆家是個走馬樓，四面房子，圍住個天井，天井的銅架子上立著個紅綠長尾的大鸚哥，格啷啷曳著鏈子走來走去，猛可裡厲聲叫：『阿哥啊』她才來那時候，年紀還小，聽了心驚膽戰。那時候家裡人多，一個個使錢撒潑，喝酒唱曲，是是非非的，漸漸死的死了，跑的跑了，分的分出去了，走馬樓上的房
	2	《傳奇》（增訂本），上海山河圖書公司，1946 年 11 月。	

			<p>間，四面倒有三面封起來堆破爛，報紙貼沒了窗戶，天井裡的鸚哥還是尖聲叫著『阿哥啊！』如同防空的黑夜裡，攤頭上一盞小油燈，麻麻癩癩的紅玻璃，淡綠玻璃碟子，一點淒慘的小熱鬧，前天她出去，回來得晚了一點，半路上就遇見防空，攥緊了皮包快走。攤子上還剩幾盞小紅燈，被呵叱著耶就快吹滅了，微雨的夜晚，鞋在地下一步一吸，暗昏昏的世界顯得小了許多，然而老是走不到頭，氣悶得很，轉彎處的一幢房屋，現出斷然的方塊的黑影，背景惟有淹然的霧，微明，微黃，再過去什麼都沒有了，好像『天盡頭。』然而畢竟走過那裡，又還往前走。……江南人叫霧叫『迷露。』……這樣有多少年？丈夫死後，一個她，一個叔婆，幾個老姨太太，日子說是過不下去了，又過下去了——最可怕的就是這個。她是個老實人，很可能一直登到現在……」</p>
--	--	--	--