

6-1996

張愛玲與“五四新文學主流” Zhang Ailing and “Then Main Stream of the New Literature of the May 4th Movement”

Zidong XU

Lingnan University, Hong Kong, zidongxu@ln.edu.hk

Follow this and additional works at: http://commons.ln.edu.hk/rmlc_5

Recommended Citation

許子東 (1996)。張愛玲與“五四新文學主流”。《現代中文文學評論》，5，75-82。檢自 http://commons.ln.edu.hk/rmlc_5/7

This Article is brought to you for free and open access by the 現代中文文學評論 Review of Modern Literature in Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Volume 5 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

張愛玲與“五四新文學主流”

許子東

“五四”文學中的愛情故事有若干模式。一是“書生拯救風塵女子”，如郁達夫的〈迷羊〉、曹禺的《日出》；二是“書生‘創造’新女性”，如魯迅的〈傷逝〉、葉聖陶的《倪煥之》、茅盾的〈創造〉以及鴛鴦蝴蝶派的《啼笑姻緣》；三是“書生為純潔女人所救（情慾淨化）”，如郁達夫的〈春風沈醉的晚上〉、〈遲桂花〉，施蛰存的〈梅雨之夕〉等。

書生與風塵女子的模式在中國文學中歷史悠久，在“文革”後仍有可觀的發展。但在二三十年代，這些書生男主角的拯救努力多以失敗告終。〈迷羊〉的女主角最後不告而辭，說是為了男主人公的身體，其實是男主人公無法改變她的命運。方達生想感化、拯救陳白露的慾望和責任毫不遜色於自〈李娃傳〉以來的他的許多前人。然而他也救不了白露，只是提醒她發現自身的痛苦。在《日出》裏，方的功能主要是一個代表“五四”知識分子的視角（陳白露花錢租最好的房間，只是為了讓方達生“看看這個地方”）。在《雷雨》和巴金的《家》裏，也都有類似想救下層女子（四鳳、鳴鳳）而不成的熱血新潮的青年。不過周沖、覺慧見證的是舊傳統的衰落，方達生批判的是現代西化都市的腐敗。當真從男女情愛角度看，這些書生主人公其實都不太瞭解他們所要救的女人。

第二類模式中的男主人公，與第一類相似，也是自上而下俯視他們所愛的女人——區別是，第一種女人已淪落風塵，第二種女人可從舊家庭或不自主婚姻中逃脫出來。女人在這裏，主要不是性愛對象，而是啟蒙、教育、感化的對象。子君在熱戀中睜大美麗的眼睛聽涓生講易卜生、泰戈爾和雪萊，涓生便覺得中國的女性是有希望的。茅盾筆下的君實為了培養和“創造”理想的女性伴侶，便給嫻嫻安排各種應讀的西方學說課程。倪煥之所愛的女人，根本就是他的學生。這種啟蒙式的“愛”，頗能象徵五四知識分子想像中的他們與民眾的關係。然而這類書生“創造”新女性的故事從〈傷逝〉開始也大都以失敗告終。經濟的困惑、生活的平淡，使子君醉心於油雞和阿隨，使倪煥之的女學生在婚後變得平庸俗氣。陳白露從前那段失敗的婚姻，是“傷逝”意念的一次文本移植。在茅盾的〈創造〉裏，女主人公更沿着男人啟蒙的方向走向激進左傾，進而拋離了丈夫

兼導師。《啼笑姻緣》是寫給不同類型的讀者看的，可是男主人公卻也頗具五四啟蒙精神（張恨水是民國鴛鴦蝴蝶派作家中最焦急追趕時代潮流的一個。在老舍鼓勵之下，他的〈啼笑姻緣·自序〉便以白話寫成）。貧窮的賣唱女沈鳳喜與知書達禮的富家小姐何麗娜面容相似，都很嬌美，何以樊家樹會先愛上前者呢？（張恨水的第二個太太就是他從孤兒院裏救出來的，後來生活並不愉快。第三房倒是名門閨秀。）這裏是否也有一個“五四男人”的心理習慣：一定要拯救、感化、啟蒙、教育並“創造”自己所愛的女人呢？或者反過來說，同情、可憐、感化、啟蒙、教育、創造、拯救……這些就是“愛”的方式和內容。有意思的是，樊家樹的啟蒙也和涓生、倪煥之、君實一樣失敗。而失敗的原因更平庸些：樊家樹一開始就用錢來幫助鳳喜（及其全家），後來鳳喜便去追求更多的錢了。

在郁達夫、施蛰存等作家筆下有另一類書生，他們陷在自身的精神苦悶中，突然遇上一個玉潔冰清的女人。這類男主人公的苦悶，可以是憂國憂民不得後的抑鬱，可以是懷才不遇或家庭煩擾，也可以是自己都不覺察的情慾苦悶。他們也會以同情、幫助的姿態去接近那些女人（瞭解女工工作情況、借傘遮雨過街……），接近時他們也會有衝動，但最後，也許那些女人太純潔太自然或太有分寸，他們都能夠克制乃至淨化自己的情慾苦悶，達到一種新的心理平衡。顯然，女人在這種偶遇中心裏想些甚麼對主人公來說似乎不很重要。是否她在期待，是否她很害怕，讀者也不清楚。小說的中心始終是男主人公的情慾，感覺與潛意識之間的波瀾。這時書生面對女人，猶如面對山水，一切都是主觀情緒的對象化。

所以，以上三種愛情小說模式有兩個基本的共同點，第一是男主人公身分固定：一定是知識分子，一定是青年，一定接受了五四新潮，一定性格柔弱多愁善感。第二是女主人公的品格固定：無論是已出入風月場中（《日出》）或反叛傳統家庭（《傷逝》），無論是煙廠女工（《春風沉醉的晚上》）或名門閨秀（《遲桂花》），這些女人都必定是面貌玉潔性情冰清。否則，她們怎麼值得去救？怎麼可能被“創造”？怎麼能夠幫助男主人公達到慾情淨化的境界？

在回顧五四愛情小說的這一背景後，我們才會看到張愛玲筆下的女性世界的文學史意義。葛薇龍的故事，有意無意地改寫了陳白露的“前半生”，這會使所有的方達生們感到困惑和掃興：難道竹均當年變成白露，在某種程度上可能是自願的選擇？難道她除了自殺或回鄉以外，還可能有別的很多出路，比如找到平庸的幸福（如白流蘇）或挽留那

“千瘡百孔的感情”（如〈留情〉裏的敦鳳）？難道五四知識分子所要拯救所要創造的玉潔冰清的女人，心裏想的卻是那麼現實的問題：衣服上的花邊、鏡子裏的情影、畢業後的工資、嫁甚麼樣的人、如何找房子、找女傭……更重要的是，難道白露、薇龍的墮落，不僅僅是由於社會制度的罪惡，也不僅僅是因為主人公一時的道德錯誤，而是基於某種更普遍的人性弱點（小市民的虛榮），這些說來，即使社會制度天翻地覆，白露與薇龍的故事仍會延續？

五四愛情小說中的女性形象，或是被拯救被啟蒙的對象，或是協助男主人公平衡精神危機的媒介，她們自身的心理慾望反而很少得到重視。在這個意義上，張愛玲改寫女人墮落的故事，可以說是對四十年代已成為文壇主流的五四意識形態的一種挑戰。在回答傅雪的批評時，張愛玲表白過何以她不能和當時大多數的作家保持一致：

我發現弄文學的人向來是注重人生飛揚的一面，而忽視人生安穩的一面。其實，後者正是前者的底子。又如，他們多是注重人生的鬥爭，而忽略和諧的一面。其實，人是為了要求和諧的一面才鬥爭的。

強調人生飛揚的一面，多少有點超人的氣質。超人是生在一個時代裏的。而人生安穩的一面則有着永恆的意味，雖然這種安穩常是不安全的，而且每隔多少時候就要破壞一次，但仍然是永恆的。它存在於一切時代。它是人的神性，也可以說是婦人性。^[1]

在張愛玲看來，“五四文學主流”^[2]是歌頌超人的，而她則更關心常人。不同於“五四”小說表現“飛揚”而美化，（也虛化）女性形象，也有別於莎菲女士式的表現女性的飛揚，張愛玲把她的女主人公（薇龍、流蘇、敦鳳、七巧）放回更現實的日常生活層次，讓她們終日沉迷或算計衣服、房子、錢、首飾……同時也將筆觸探至“婦人性”與人性的普遍弱點：情慾、嫉妒、虛榮、瘋狂……用《張愛玲傳》的作者余斌的一句話概括就是：“在《傳奇》中，普遍的人性凝定在普通人的身上。”^[3]

關於張愛玲的作品涉及“人性的普遍弱點”，海內外學者已有不少研究。^[4]但對於張愛玲筆下這“普通人”的身分，論者不多。其實張愛玲所寫的就是“大都市裏的小市民”。大概沒有那個嚴肅的現代作家（甚至張恨水）會像張愛玲這樣主動站出來“標榜”自己是“小市民”：

眠思夢想地計畫著一件衣裳，臨到買的時候還得再三考慮著，那考慮的過程，於痛苦中也有著喜悅。錢太多了，就不用不著考慮了；完全沒有錢，也不用不著考慮了。我這種拘拘束束的苦樂是屬於小資產階級的。每一次看到“小市民”的字樣我就侷促地想到自己，彷彿胸前佩著這樣的紅綢字條。^[5]

這裏的“紅綢字條”，是個反諷的象徵。侷促感則來自主流意識形態的壓力。“小資產階級”是個外來的政治概念。整個社會都在忙於看“完全沒有錢”的人與“錢太多了”的人作鬥爭，張愛玲卻注意到了介乎於兩者之間的人們的重要性。五四文學寫得最多最出色的，是知識分子（革命先鋒）和農民（革命主力）。小市民們向來只有張恨水等才會念及。偏偏張愛玲覺得“張恨水的理想可以代表一般人的理想”。^[6]張愛玲執着於寫小市民，不僅是批判她（他）們的虛榮軟弱，更是認同、肯定她（他）們的日常生活慾望的合理性。背後其實還有對社會、國家的發展趨勢的思考。不妨讀讀在《傳奇》這本小說集中押後的唯一一篇散文〈中國的日夜〉。張愛玲對所謂大歷史是有自己的看法的，她對五四啟蒙的方式和後果一直頗有微辭。在散文〈談音樂〉裏，張愛玲又一次以實擬虛，以五四運動來形容她所不喜歡、敬而遠之的交響音樂，結果卻輕描淡寫地道出了李澤厚、林毓生幾十年以後才討論的五四啟蒙的缺陷問題：

大規模的交響樂……是浩浩蕩蕩五四運動一般地衝了來，把每一個人的聲音都變了它的聲音，前後左右呼嘯喊嚓的都是自己的聲音，人一開口就震驚於自己的聲音的深宏遠大，又像在初睡醒的時候所聽見人向你說話，不大知道是自己說的還是人家說的，感到模糊的恐怖。”^[7]

其實五四初期中國也還是有多種聲音的，只是在經過三十年代的日趨左傾且越來越“主流”化以後，“五四”才使張愛玲感到被聲音（話語）包圍的壓力。這種壓力伴隨在種種現代中文的語言敘述模式中，遠不是淪陷區等特殊環境所能完全切斷隔開的。夏志清認為張愛玲的風格是在“不受左派理論的影響”的特殊環境下“安心培養”出來的，其創作“絕對不受左派小說模式的影響”（She is absolutely uninfluenced by the leftist modes of Chinese fiction……）。^[8]夏志清這個觀點本身後來倒是影響深遠，尤其是在台灣、香港和北美，喜愛張愛玲的作家、評論家都傾向於將張愛玲描述成一位飄逸於五四文學潮流

之外的完全無法用現代文學史來解釋的奇特文學現象。但如果我們不僅僅將“影響”狹義地理解為“模仿”、“跟隨”、“受指導”，同時也包括“刺激”、“干擾”、“制約”、“對話”、“挑戰”等因素，夏志清這一後來為很多人複述的觀點其實不無可商榷之處。《傳奇》一書，十之八九是寫男女情愛兩性戰爭。在四十年代動筆寫這類故事，張愛玲無法不正視已經深入人心的同類故事的五四“主流”寫法（如《日出》）以及鴛鴦蝴蝶法（如《啼笑姻緣》）。任何新的創作，都必須面對已有作品的“壓力”。在某種意義上，創作，便是作家與作家之間就某個共同關心的故事而展開的“對話”。當張愛玲借用張恨水的某些方法來改寫《日出》模式時（其結果便是發表在鴛鴦蝴蝶派雜誌《紫羅蘭》上的〈第一爐香〉立刻被主流作家柯靈等看中），張愛玲有意無意將自己置身於與五四主流文學（以及三十年代左翼模式）的緊張對話關係之中。這種挑戰多於承襲的緊張的對話關係，也許正是張氏作品的文學史價值所在。

張愛玲筆下的女人，如前所述，打破了五四作家所創造的等待被啟蒙被拯救的“諾拉出走”模式。相比之下，張愛玲作品裏的男人，卻更多一些“五四風采”。余斌認為張愛玲擅寫舊式好男人：

只要他在舊文化的背景下出現，只要他在某種程度上負荷着所謂傳統的分量，張愛玲的筆觸立時顯得沉穩有力，不浮不亂。只要將佟振保、米晶堯與喬其喬、范柳原作比較，就可以證明上面的判斷。

〔喬和范〕在各自的故事中都是所謂男主人公，出現的機會也不少，但作者始終不能……進入他們的內心世界。當她希望在浪子的特點以外從他們身上找到一點更為結實的東西以豐富人物形象時，人物形象反而模糊了——他們始終是影影綽綽的影子。^[9]

其實，范柳原和喬還是不同的。嚴格區分，張愛玲筆下的男人至少有三類（尚不包括那些沒有直接捲入愛情遊戲的角色，如〈茉莉香片〉中的弟弟等）。一類是“好人”型，如〈紅玫瑰與白玫瑰〉裏的佟振保，〈封鎖〉裏的呂宗楨等，他們既陷於情慾衝動又困於道德顧忌，稍有機會便進攻女性。卻終念及“朋友妻不可欺”而放棄做“真人”，只能在特殊時空下一窺自己的慾望，（如在“封鎖”期間與同車少女談婚論嫁，解禁後仍然用報紙

包着飽子回家。)第二類男人是“浪子”，如〈金鎖記〉裏的季澤和〈第一爐香〉裏的喬琪。他們進攻女性技巧高超不乏溫情但缺乏責任感且無廉恥。沒有任何民族——國家語言的託詞，喬琪只許諾薇龍“純粹的快樂”。而薇龍被吸引，也既非憐愛書生亦非貪圖富貴，而只是純粹“想去吻他的腦後的短頭髮”。這“一種近於母性愛的反應”，很像莎菲當年為小孩要糖果般渴望一吻凌吉士，非文化、政治、經濟理由所能解釋，這真的無藥可救。但假如薇龍像七巧對季澤那樣，抑制、消滅自己的慾望呢？張愛玲告訴我們那後果會更慘，終生身心失調且會加害他人。值得注意的是第三類男人，“才子”加“公子”型。范柳原大概是“才子”與“公子”雙重身分的典型代表。在張愛玲小說裏，一個再三出現的佈局是有華僑身分留學歸來的新潮男人與中國舊式家庭的小姐談戀愛。范柳原、童世舫（〈金鎖記〉）等也都像“五四”文人般認真地企圖感化、啟蒙他們所愛的外貌雖“玉潔”內心並不一定“冰清”的女人。這種有錢的“五四”書生與美貌的小市民女人之間常常不能溝通卻又十分融洽的對話纏綿，是張愛玲非常樂意描寫且駕輕就熟的。在象徵層面上，這種對話更是意味深長：這是經受西方文化洗禮後的留學生在幫助、拯救困於中式傳統的弱女子呢？還是洋裝的花花公子趁火打劫欺負中國的處女（長安）和寡婦（流蘇）？這是人文主義的（性）啟蒙呢？還是殖民主義的（性）侵略？

范柳原也喜歡讀詩，但不是〈沉淪〉中的華爾華茲，而是《詩經》。他也渴望自然山水，破垣斷壁乃至“地老天荒”，也想通過女人尋找中國夢。童世舫亦不無五四書生氣，滿心期望幫長安離開舊式家庭。不過張愛玲的男主人公通常不像郁達夫或其他五四作家筆下的書生們那樣“窮”——這是一個極重要極關鍵的改動。書生不窮，所以范柳原他們就不再持有激進革命的政治立場（莎菲當年就因凌吉士喜歡打網球、辯論會、留學哈佛等中產階級趣味，而唾棄了這位曾引起她情慾的南洋華僑）。書生不窮，他的“反常”的情慾苦悶，如出入風月場、偷窺、婚外情、變態趣味等，也就較難被解釋成“反叛社會的畸形方式”或“憂國憂民曲折表現”了。五四主流文學尚描寫男人的性進攻姿態，一般是負面處理且視乎身分的。如是下層民眾，行為多愚笨可笑，如阿Q向吳媽求愛，〈春蠶〉裏多多頭捏女人大腿，或〈蕭蕭〉裏花狗的行徑。如是官紳老闊，則多是淫蕩罪惡，如吳蓀甫強姦女傭，趙伯韜玩弄馮眉卿之女，又如克安、克定、潘月亭、胡四、張喬治等……但如果主人公是窮書生且憂國憂民，那他的性苦悶就值得同情渲染了。男性對女性的性的進攻姿態，需要借助民族——國家語言和啟蒙救國使命，才能“理直氣壯”起來，這並不是郁達夫等少數作家作品裏的罕見情況。覺慧對鳴鳳，倪煥之對他的女學

生，蕭潤秋（柔石：〈早春二月〉）對寡婦，涓生對子君……《日出》其實是最好的例子：全劇中幾乎所有男人，如果進攻白露都是一種淫蕩，只有方達生是個例外。

方達生在白露華麗的客廳裏想尋找純真樸素自然的“竹均夢”。范柳原在上海舞會上與白流蘇一見鍾情，卻也把流蘇想像成純樸的中國女人。他“理解”同情流蘇在舊式家庭和傳統禮教下的困境，企圖救流蘇離開上海，再希望流蘇離開香港去馬來亞叢林，以真正轉回自然……然而與所有這些或真心或扮演的書生夢才子氣無關，流蘇關心的是范公子的錢。最後由於戰爭的契機兩人結婚，但這是否意味着流蘇被范啟蒙改造成他夢想的純真樸素的中國女人呢？很成問題。范最後浪漫地“執子之手”，假如某日他真的窮極潦倒，上海美女白流蘇是否還會繼續在斷牆前聽他背《詩經》？在象徵意義上，是否范白之戀才更像啟蒙者與市民之間的關係？

所以，因為張愛玲筆下的女人已經不同，他的男主角們，即使想學五四書生風度，也成了真情的演戲。在《日出》裏，觀眾可循方達生的目光看陳白露及十里洋場。在《啼笑姻緣》裏，讀者可隨樊家樹的品味去選不同女性。但在張愛玲那裏，男主人公（儘管留學歸來見多識廣）對那些和他們“拖手”接吻做愛的女人的瞭解，還不如我們讀者多。男人在張愛玲作品裏，只是解釋對象，而非解釋視角。

但這不完全因為張愛玲是女作家。因為女作家（如丁玲）常讓女主人公做視角去選不同男人（背後通常是不同生活道路）。張愛玲筆下的來自舊家庭的小市民女人，也很少會成為讀者可以認同的觀察與敘述視角。

那就是為甚麼在炎櫻設計張愛玲激賞的《傳奇》增訂本封面上，居高臨下倚窗觀望室內中國舊式家庭風景的那個外來者，既非小說中屢屢闖入舊家庭的留洋男人，亦非作品裏想走出或已走出舊家庭的女主角，而是一個不成比例線條突兀面目空白的“抽象人”（留着通常是女性的髮型）。【10】

1995年12月7日於太古城

註釋：

- ^[1] 〈自己的文章〉，《流言》，香港：皇冠出版社，1991年11月，頁17-18。
- ^[2] “五四文學主流”在本文中是一個不確定的寬泛的概念，大致包括二十年代啟蒙憂國的浪漫思潮及三十年代以後日趨左傾的革命文學。很難劃分那些作家作品屬於“主流”之列——在張愛玲那裏，五四文學也永遠是一個模糊的存在。
- ^[3] 《張愛玲傳》，海口：海南國際新聞出版中心、海南出版社，1993年12月，頁110。
- ^[4] 如陳炳良曾指出：“表面看來，〈第一爐香〉是個貪圖享受、自甘墮落的故事。但作者似乎還隱藏有一個更有意義的主題在故事後面，那就是道德主題……作者就是要指出人的道德力量始終有限；同時，是相當脆弱的。（見《張愛玲短篇小說論集》〔台北：遠景出版事業公司，1983年4月〕，頁91。）又如余斌也認為：“人的不能掌握自己的命運，這是張愛玲小說的潛在主題。”（見《張愛玲傳》，頁112。）
- ^[5] 〈童言無忌〉這個題目說明張愛玲在表達自己的人文見解時有所顧忌，有一種去與“大人們”（左傾主流意識形態）辯論的姿態。見《流言》，頁7。
- ^[6] 〈童言無忌〉，《流言》，頁9。
- ^[7] 《苦竹》月刊(上海)，第1期(1994年1月)。
- ^[8] C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven and London: Yale University Press, 1971, p. 397.
- ^[9] 《張愛玲傳》，頁108。
- ^[10] 本文是另一篇論文〈同一故事的三種不同寫法——論《日出》、《啼笑姻緣》和〈第一爐香〉〉的延續和發展。在比較《日出》、《啼笑姻緣》和〈第一爐香〉的敘述結構時，可以討論同一故事所傳達的不同道德主題及意識形態內涵。而考察三篇作品的製作、流通和接收過程，又會涉及京、滬、港三種不同地域文化在中國現代文學中的不同色彩和角色。本文的主要話題是性別，男女之性與男女之爭，但性別問題迅速轉入有關“五四”的討論。“五四書生”，既是啟蒙者（人文），又有着男人的軀體（“精”神）。大概性別問題，從來就是一個文化政治問題。