

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies

Department of Chinese

1998

抒情與敘述：淺論張愛玲與西西的小說世界

Wai Ying CHAN

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

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/chbc>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

陳惠英 (1998)。抒情與敘述：淺論張愛玲與西西的小說世界。《嶺南大學中文系系刊》，5，181-189。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/chbc/40>

This Article 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 嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

抒情與敘述——淺論張愛玲與 西西的小說世界

陳惠英

敘述 (narrative) 與抒情 (lyric) 具有不同的本質。抒情藝術在中國文化中一直佔著重要的位置。相對於抒情本質的含混曖昧，敘述文學須更直接擁抱“整體”的問題。前者基於“內化”而後者則是見諸“外化”〔註 1〕。張愛玲的小說擅於表現平凡人的悲喜，並常給評為“華麗與蒼涼”，一方面有著“貴族”的內涵，另一方面卻是平民化的表現〔註 2〕；西西小說則以多樣化的表現手法見稱〔註 3〕，其敘述的方式有時更能保持一種“童稚”的特質〔註 4〕，這與張愛玲的看重人情世故〔註 5〕顯然大不一樣；但二人同樣以心平氣和的筆法寫及生活中的形形式式，而且基本以城市作為她們故事的背景。本文嘗試從兩位無論在地域上以至處身的年代都有若干前後關聯的作家的作品，探討她們筆下故事的敘述與抒情對照的特色。

敘述的角度可以是異常多元的。法國文論家羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 在〈敘事文的結構主義分析導論〉(Introduction to the Structural Analysis of Narrative) 一文中曾經指出敘述從遠古時代就開始存在，古往今來，哪裏有人，哪裏就有敘述〔註 6〕。敘述是一個再現“現實”(在小說來說，就是如何說)。張愛玲對於現實是異常喜愛的：

從前愛看社會小說，與現在看紀錄體其實一樣，都是看點真人真事，不是文藝，口胃簡直從來沒變過。現在也仍舊喜歡看比較可靠的歷史小說，裏面偶而有點生活細節是歷史傳記裏沒有的，使人神往，觸摸到另一個時代的質地，例如西方直到十八九世紀，僕人都不敲門，在門上抓搔著，像貓狗要進來一樣。〔註 7〕

她自認“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。而這種意境像植物一樣嬌嫩，移植得一個不對會死的。”〔註 8〕移植的過程也可以看成是敘述。張愛玲以異常“細緻”“成熟”“非個人”(impersonal)

[註 9] 的態度移植現實，在敘述的當下始終保持一種距離，把筆下的時間和空間細細描寫，賦以比喻，達到疏離的效果。她的小說特重細節。細節的敘述使事物呈現一種秩序，事物之間的排列所產生的具體效應則由讀者“內臟感到對”(internally right)[註 10]，依稀聽得弦外之音。

張愛玲對於讀者的反應是相當在意的，她主張含蓄，因為“含蓄的效果最能表現日常生活的一種渾渾噩噩，許多怪人怪事或慘狀都‘習慣成自然’，出之於家常的口吻，所以讀者沒有牛鬼蛇神‘遊貧民窟’(slumming)的感覺”[註 11]，而更大的好處在於“讓讀者自己下結論，像密點印象派[按：以密點畫法、點畫法(pointillism)的說法有引起誤解的地方，稱部分法(divisionism)更為適當，指由各部分組成整體，呈現的在於整體]，整幅只用紅藍黃三原色密點，留給觀者的眼睛去拌和，特別鮮亮有光彩。”這派所畫的無論是房屋街道，“都有‘當前’(immediacy)的感覺”；張愛玲以為“除了因為顏色是現拌的，特別新鮮，還有我們自己眼睛剛做了這攪拌的工作，所以產生一種錯覺，彷彿是剛發生的事。看書也是一樣，自己體會出來的書中情事格外生動，沒有古今中外的間隔。”[註 12]

當下的瞬間呈現是抒情的一項要素，在這瞬間，呈現的是事物的整體，全景式的理解同時出現。多聲道的敘述固然是一種表現“全貌”的方法，混雜視點的呈現亦可以是另一種手法，但以含蓄的敘述，有如只採用紅藍黃三原色，以密集的點表現，使在有序的排列中呈現“真實”，而且是帶“當前”感覺的“真實”。在張愛玲的小說中，能起著這樣的作用的例子俯拾皆是，她的作品中的男性形象、女性形象、物意象(如鏡子、月亮、鎖等)已成為研究張氏作品的基本工夫，作品的詮釋自由當然可以交給評閱者，但張愛玲本人卻早已為作品的接收提供意見。她是一位作者，同時是一位讀者。她除了在〈談看書〉、〈談看書後記〉(均見於《張看》)中娓娓從文化史、人類學的角度縱論中外古今以外，在同書的〈談寫作〉亦提到看/閱讀的問題：

要迎合讀者的心理，辦法不外這兩條：(一)說人家要說的，(二)說人家所要聽的。……將自己歸入讀者群中去，自然知道他們所要的是甚麼。要甚麼，就給他們甚麼，此外再多給他們一點別的——作者有甚麼可給，就拿出來，用不著扭捏地說：“恐怕這不是一般人所能接受的罷？”那不過是推諉。作者可以儘[盡]量給他所能給的，讀者儘[盡]量拿他所能拿的。[註 13]

在這裏，除了提到讀者的看，還寫到作者本人的看，在“生命即是麻煩”的牢騷中，她以為寫作歸根究底還在於“文字的韻味”〔註 14〕。文中提到的文字，卻不是出自經典，而是來自日常生活，閱讀姿態十分自然：

譬如說，我們家裏有一隻舊式的朱漆皮箱，在箱蓋裏面我發現這樣的幾行字，印成方塊形：

“高州鍾同濟 鋪在粵東省城隍廟左便舊倉巷開張自造家用皮箱衣包帽盒發客貴
客光顧請招牌為記主固不誤光緒 十五年”

我立在凳子上，手撐著箱子蓋看了兩遍，因為喜歡的緣故，把它抄下來。〔註 15〕

文中最後還提到最喜歡的是申曲裏的幾句套語：五更三點望曉星，文武百官上朝庭（廷）。東華龍門文官走，西華龍門武將行。文官執筆安天下，武將上馬定乾坤……。因為其中表現出“天真純潔的，光整的社會秩序”，“思之令人落淚”〔註 16〕。

要概括張愛玲作品的敘述方式，那種紋風不動、沉潛而近於“冷酷”的風格〔註 17〕，實在可以從這方面著眼。有論者批評她對現實政治不感興趣，因而形成她生活圈子小而封閉，“像（對）一切潮流一樣，我（張愛玲）永遠是在外的”〔註 18〕，張愛玲所關心的是一個有序的世界，她以獨有的方式把事物羅列出來，讓讀者組配出既有的天地，她提供密集的色點，營構當下的“即”（當前的事物），使讀者活在其中；因此，讀者很難自她的小說尋索現實，經張愛玲小心翼翼的移植，現實已經變成數不清的細節。

西西的作品曾給人評為有“圖書館氣息”〔註 19〕，她對於閱讀的重視是不言而喻的。她在《手卷》中以〈羊皮筏子〉代序，寫的正是閱讀與想像的問題。她以乘坐羊皮筏子為喻，希望乘坐羊皮筏子，航行到對岸豐沃青翠的土地上去。“她想起了她的船。她打開一本書，因為書本，就是她生命河上的羊皮筏子”〔註 20〕。羊皮筏子子虛烏有，只是想像的比喻。想像的豐富與多樣化成了西西作品的基調，且有論者以為她的作品正是受到不斷探討真實與虛構的卡爾維諾的作品的影響〔註 21〕。無論事物如何沉重，她也嘗試以輕快的筆觸帶出，這所以以為她的故事帶有童稚之趣。對於她來說，“快樂”是重要的，“快樂”可以是作品中的人物〔註 22〕，可以是她完成編書過程的形容〔註 23〕，她擅長以不動聲色的方法鋪排故事，例如她的作品〈碗〉，採取平行的寫法，寫出現代都市中兩個女子截然不同的生活態度，交替排列，在排列之間帶出作者“內化”的價值觀。這是一種特殊的表現手法〔註 24〕。

黃子平在〈灰蘭中的敘述——讀西西小說集《手卷》〉一文中，提及西西以“如果”開展她的故事，帶著她所處的歷史時空向古老故事提出質詢，並重構古老的故事。敘述者把不同的時空壓縮成一個平面，“今古不分，無古無今，一切發生過了，一切仍在發生”，“以超現實手法攫取更真實的現實”。〔註 25〕西西喜歡以不同的方式說故事，有時跡近任意，距離傳統的敘述甚遠，她似乎在故事的陳述外，有更多未說出來的故事，那些卻非由讀者自行組合而得，而是她有意塑造駁雜的表象/平面，由讀者猜度、詮釋；有時要求讀者更多的閱讀，有時要求讀者更多的觀看甚或是更深的思考。西西本人對閱讀相當認真，採取的是一種“開放的方式”〔註 26〕。在西西的小說世界，人物都不太真實，他們具備的只是模糊的輪廓，有時更簡淨至近似符號(例如人名就多以簡稱如阿果、阿傻或以你、我等稱之)，讀者難以知道他們具體的生活、他們的長相、際遇，他們把屬於現實中容易碰觸的喜怒哀樂以另一種敘述的方式帶出，他們在一個不實在的、懸浮的狀態下存在。讀者了解的是他們的處境、想法，但要細述他們的歷史、背景，看來並不容易。她重視由閱讀而來的“衍生”：

……我並不是找一本小說來看，而是兩本，我會打開兩本小說，一起看。……兩本書本來只是兩個獨立的故事，一起看，可能因此衍生出第三個故事來，成為一加一等於三，或者，四本書一起看，卻會合成一個故事，成為二加二等於一。〔註 27〕

故事成為閱讀的二度敘述。閱讀既來自語言文字，也來自圖畫、影象等等。西西的小說駁雜而有平面效果，並非三原色的密點。故事逐層加上，把原有的覆蓋，令人難於辨認。她的一首詩〈可不可以說〉，指出：

可不可以說
一枚白菜
一塊雞蛋
一隻蔥
一個胡椒粉
可不可以說
一架飛鳥
一管椰子樹

一頂太陽
一巴斗驟雨？
……〔註 28〕

以這首詩來理解西西的小說，她所採取的敘述方式是有別於現實的，目的不是在重構現實的本來面目，而是要在現實之上，加上另外的故事，一新讀者的耳目。西西的小說世界是相加的、覆疊起來的世界。小說中不斷開展的視點、童話式的角度、時空混雜的“平面”敘述，都有意離開現實，往外擴散、發展。張愛玲對於創作原料——現實——的喜好，顯然使她的小說帶有濃厚的現實氣氛，使讀者領略“當前”的人事（雖然這些人事已離我們很遠），西西的小說世界是懸浮的，即在封閉的空間（如《美麗大廈》）中也盡可能有所變化（如《美麗大廈》後的颱風，使原有的秩序大亂，最後竟連“老壞”的電梯也在經歷風雨後恢復正常）。西西的小說並不指向一穩定的規律，而張愛玲的小說則除了呈現出一個具有內在的秩序的世界以外（這種對秩序的偏好，可見於她小說中的人物在面對秩序的失落如戰爭時的惶恐與不安，一如身處荒原），無論她作品中的人物多麼自信（如〈第一爐香〉的葛薇龍），到後來往往逃不過際遇的變遷。〔註 29〕

高友工以為抒情的瞬間自有其限制〔註 30〕，在抒情的一刻，“經驗活動”（experiential act）與“創作活動”（creative act）或“再創作活動”（re-creative act）完全無從分辨；抒情經驗即是最終的詩形式，此一象徵世界由意象組成，由形式的、內在的規則（如對偶）所架構〔註 31〕。其限制則在於作品有其敘述結構（narrative framework）。以小說為例，由基本的五項元素構成；這五項元素是：情節、人物、意義、角度及設計〔註 32〕。小說的豐富意象足以構築象徵的意義，形成抒情的特性；但敘述架構的要求使小說不得不添加其他的元素。張愛玲採用的敘述方式指向社會與人情。她的小說“細緻”“成熟”“非個人的”特色正是由於在敘述架構的限制下所採取的方式。敘述文學須表現“整體”，張愛玲小說的人情保留了時空的面目，更為重要的是她那些對“當前”的營構足以傳達抒情的瞬間，讀者如在其中，想起：“是這樣的。”或是：“是有這樣的。”〔註 33〕。

西西的小說別出心裁，論者以“灰蘭中的敘述”稱之。小說的敘述架構並沒有建築在“實生活”上，而是更多地與再造的現實——不同的媒介——結合。表現出異常豐富的想像力，在敘述的形式上往往能夠推陳出新。其片斷性尤其顯現出抒情的特性。敘述文學“可藉最少量的敘述和情節構成溝通，而把其他一切交付讀者的想像力。他並不需要

孱入附加的評論或‘自省的內在對話’(self-conscious internal dialogue)以發掘內在的視野”〔註34〕。想像力成為作品與讀者溝通的橋樑。西西的小說世界不在“當前”，是懸浮在半空的，要接觸這個世界，讀者得依靠一些想像力。

張愛玲眷戀“實生活”，以為“實生活裏其實很少黑白分明，但也不一定是灰色，大都是椒鹽式(色)。好的文藝裏，是非黑白不是沒有，而是包含在整個的效果內，不可分的。”〔註35〕她的小說世界呈現恆久不衰的完整性，讀者可以從不同的角度探討，其中能予人“當前”的感受，是一項要素；這甚至連想像也不讓讀者費神。三原色的拼合，造就一個完整的、生動的、新鮮的世界。

現代小說這種抒情特質的表現端視其與敘述架構的對照。張愛玲與西西的小說世界在轉化的取向的差異，形成不同的小說世界：一個建在地上，令人低頭，回味再三；一個懸在半空，令人往上張望，浮想連翩。□

注釋：

〔註1〕高友工：〈中國敘述傳統中的抒情境界—《紅樓夢》與《儒林外史》讀法〉，見浦安迪(Andrew H. Plaks)：《中國敘事學》之〈附錄〉(北京：北京大學，1996)，頁205。

〔註2〕王嘉良在〈張愛玲小說：貴族藝術的平民化表現〉中指出張愛玲的小說有著“十足的‘現代’氣息，在她精心營構的藝術世界裏所展示的地道文化人意識，實現了對已往小說鏡子般地反映生活模式的超越，使得她有可能擠進‘貴族’的文人圈子覓得知音，以至惹得像傅雷這樣著名的藝術家都要撰寫洋洋洒洒的長文，稱頌其創作為四十年代文壇‘最美的收穫之一’。另一方面，卻是小說的平民化表現，那並不高深莫測的藝術表現手段，甚至不捨棄傳統格局的敘事方式，使得她在平民階層中也獲得了廣泛的讀者群。”見于青、金宏達編：《張愛玲研究資料》(福州：海峽文藝，1994)，頁309。

〔註3〕鄭樹森在〈讀西西小說隨想〉中指出，“在西西近三十年的小說創作，變化瑰奇一直是顯著的特色”。寫作的創新是作者多作嘗試的結果，“讀者會有什麼反應，原就不可預

估。這種創作方式，既違反商品經濟的市場規律，又抗拒不少讀者(論者)的慣性反應，但其力謀突破革新，正是文學生命不會枯竭的保證”，見《西西卷》(香港: 三聯，1992)，頁373-374。

〔註 4〕這個觀點見於多位論者的評論，其中何福仁特別提到作者用孩子的眼睛看世界，他認為：“天真稚趣固然不等於無知幼稚；因為‘大人者，不失其赤子之心’。西西寫小說多年，不斷扮演各種角色，但熟悉她的朋友都會同意，俏皮、愉悅、一無機心的阿果，最接近她……阿果、阿髮、麥快樂各有一雙孩子的眼睛，來自他們的作者；他們這樣看世界，也教讀者這樣觀看”。見〈《我城》的一種讀法〉，《西西卷》，頁 409-410。

〔註 5〕張愛玲對人情世故，甚有體會；她在〈談看書〉一文中特別提到社會小說的世故，她指出“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。清末民初的諷刺小說的宣傳教育性，被新文藝繼承了去，章回小說不再震聾發聵，有些如《歇浦潮》還是諷刺，一般連諷刺也沖淡了，止於世故。”見《張看》(香港: 文化·生活，1976)，頁209。

〔註 6〕浦安迪的《中國敘事學》的〈導言〉提到羅蘭·巴特的話：敘述是在人類開蒙、發明語言之後，才出現的一種超越歷史、超越文化的古老現象。敘述的媒介並不局限於語言，可以是電影、繪畫、雕塑、幻燈、啞劇等等，也可以是上述各種媒介的混合。敘述的體式更是十分多樣，或神話、或寓言、或史詩、或小說，甚至可以是教堂窗戶上的彩繪，報章雜誌裏的新聞，乃至朋友之間的閒談，任何時代，任何地方，任何社會，都少不了敘述。頁5。

〔註 7〕《張看》，頁213。

〔註 8〕《張看》，頁212。

〔註 9〕見夏志清為水晶的《張愛玲的小說藝術》寫的序(台北: 大地，缺出版年分)，頁7。

〔註 10〕《張看》，頁213。

〔註 11〕《張看》，頁220-221。

〔註 12〕《張看》，頁221。

〔註 13〕《張看》，頁264-265。

〔註 14〕《張看》，頁267。

〔註 15〕《張看》，頁267。

〔註 16〕《張看》，頁267-268。

〔註 17〕《張愛玲研究資料》，宋家宏的〈張愛玲的“失落者”心態及其創作〉一文，從創作主體

心態的角度理解張愛玲，指出她作品中表現出自卑、失落、荒涼的心態，向世人指出人間無愛。頁231-245。

[註 18] 《張愛玲研究資料》，頁243。

[註 19] 黃子平：〈灰關中的敘述——讀西西小說集《手卷》〉，見《西西卷》，頁435。

[註 20] 西西：〈羊皮筏子(代序)〉，《手卷》(台北：洪範，1988)。

[註 21] 邱心在〈淺談西西肥土鎮系列和卡爾維諾的關係〉一文中，指出西西的“肥土鎮系列”較受卡爾維諾的影響。“卡爾維諾是當代西方小說中，對‘城市’有深入反省的作家，其《看不見的城市》，藉著馬可勃羅向忽必烈講述遊歷的城市，探討城市的真實和虛構、記憶與符號、表面與底蘊、隱匿與延伸等各種關係。他筆下的城市，並不確定，不斷改變，如水化影，曾得西西大力推介。肥土鎮系列中，直接移植自《看不見的城市》的，雖然只有‘鎮咒’一處，但是在創作意識上，不少地方影響到西西。”(《星島日報》，1995年3月26日)。

[註 22] 《我城》中的一名公園管理員就叫做“麥快樂”。(台北：允晨，1989)。

[註 23] 她在編選“八十年代中國小說選”的序言一再提及這點，見《紅高粱》、《第六部門》等(台北：洪範，1988)。

[註 24] 林以亮以為，這方法是“嶄新的”，是“西西所獨創的”；他以〈像我這樣的一個女子〉為例，指出在“描寫人物心有所思時，往往將內心想法夾雜在正文裏。有時是倒敘，就借用回憶，有時是分析或猜測對方的心理，就借助於敘事的獨白”。見〈像西西這樣一位小說家〉，《西西卷》，頁387。

[註 25] 《西西卷》，頁432-433。

[註 26] 她把閱讀的過程視作創作，她自言對閱讀採用的是開放的形式。見西西：〈永不終止的大故事〉，《香港文學》第13期，1986年，頁137。

[註 27] 〈永不終止的大故事〉，《香港文學》，頁136-137。

[註 28] 《西西卷》，頁233。

[註 29] 見陳炳良：〈〈第一爐香〉的主題與主角〉，《張愛玲短篇小說論集》(台北：遠景，1985)，頁87-96。

[註 30] 高友工以為抒情詩(這裏所言的抒情指有別於敘述，而詩則泛指帶抒情特質的作品)受不同的敘述架構的限制。見《中國敘事學》，頁203。

[註 31] 《中國敘事學》，頁203。

[註 32] 參Andreasen, Andrew John, *Backgrounding and Foregrounding through Aspect in Chinese Literature*, (Stanford University Microfilms International, 1981) p 1.

〔註 33〕張愛玲以為題材普通，但能道人所未道，看了使人想著：“是這樣的。”再不然是很少見的事，而使人看過之後會悄然說：“是有這樣的。”她覺得文藝溝通心靈的作用不外這兩種。見《張看》，頁207。高友工亦提到《紅樓夢》與《儒林外史》對於抒情境界的懷疑與希望的表白，可使讀者自覺“放下作品後，不同於前。”見《中國敘事學》，頁219。

〔註 34〕見《中國敘事學》，頁205。

〔註 35〕見《張看》，頁207。