

张爱玲小说中的叙述角度混淆

许子东

【摘要】张爱玲一生都使用主人公视野局限的第三人称,不过这种叙事方法在不同时期有不同变化。早期小说的主人公视野是与说书人角度和全知描写一起使用的,某些场景既似主人公视觉又含有叙事人目光,这种叙事角度的有意混淆,是张爱玲小说的重要技术特点。在中期作品《秧歌》中,作家其实仍然坚持人物视角局限的第三人称叙事,不同之处是这种人物视角不只是一、两个男女主人公,而且是处在社会矛盾中的各种人物,于是多角度的主观合成貌似写实的效果。而在晚期的代表作《小团圆》中,作家放弃了别的任何叙事角度,从头到尾由女主角观点“独裁专制”。小说中仍有叙事角度的转换甚至“混淆”,由主人公的不同时间视角而构成。

【关键词】张爱玲;叙事角度混淆;叙事人;隐形作者;《秧歌》;《小团圆》

【作者简介】许子东,文学博士,香港岭南大学中文系教授,电子邮箱:zidongxu@ln.edu.hk。

【原文出处】《文艺理论研究》(沪),2018.5.77~90

张爱玲的小说艺术与文学语言,有两个技术特点至关重要。一是逆向营造文学意象,二是有意混淆叙事角度。本人已有专文讨论前者,^①这篇论文主要分析后一个艺术特点。

张爱玲早期小说中的叙事方式至少有四种。一是直接以说书人身份对读者(看官)说话,通常出现在小说的首尾部分。在《金锁记》以后这种类似传统章回体的叙事框架逐渐减少,到《红玫瑰与白玫瑰》已基本消失。二是全知角度,在主人公不在场不知情的情况下,用第三人称描写其他人物的对话行为等等。在极罕见的时候也有叙事人直接议论。三是以主人公的眼光观察周围的场景、人物、对话。这时的场景人物对话描写其实也表现了主人公的心理和情感——这是张爱玲早期小说中最常用的文字技巧。第四种叙事最特别,看似从主人公视角描写,但也可能是不同于主人公感知的叙事人角度,没有明说,模棱两可。利用中文有时可省略主语的语法特点,故意制造一种叙述角度的“混淆”,目的是描写主人公看到但不理解的风光,描写主人公感觉但不明白的心理,描写主人公自己当时没能意识到的情感或潜

意识。第三与第四种叙述方式是张爱玲早期小说成功的重要原因。两者之间的微妙界线是本文讨论的重点。

本文也会讨论这种叙事角度混淆,在中期创作转折阶段的《秧歌》中,以及在《小团圆》等晚期创作中出现了什么变化发展。最初步的概括是:早期作品中叙述者既混淆又偏离主人公视角的句子,通常是男人做主角。转折期叙述者跟随不同的主要人物。晚期风格中由女主角观点贯穿始终,混淆偏离主人公视角的句式主要由时间因素(意识流)而构成。

一

先以张爱玲最早的短篇《第一炉香》为例,作家在早期小说中同时使用了四种不同的叙述方法。首先,作家以叙事人身份直接登场,和读者(看官)交流,延续了章回小说的框架传统:

请您寻出家传的霉绿斑斓的铜香炉,点上一炉沉香屑,听我说一支战前香港的故事,您这一炉沉香屑点完了,我的故事也该完了。

在故事的开端,葛薇龙,一个普通的上海女孩子,站在半山里一座大住宅的走廊上,[……](张爱

玲,《传奇》213)

这种叙事方法在张爱玲早期小说里普遍存在,有时甚至成为标题和故事框架。比如《茉莉香片》:

我给您沏得这一壶茉莉香片,也许是太苦了一点。我将要说给你听的一段香港传奇,恐怕也是一样的苦。香港是一个华美的但是悲哀的城(《传奇》191)

这种叙事框架道出小说的标题、主旨,甚至还关心读者的阅读状态:“您先倒上一杯茶,当心烫!您尖着嘴轻轻吹着它。在茶烟袅绕中,您可以看见香港的公共汽车顺着柏油山道徐徐的驶下山来[……]”(213)。然后读者才看见车上的主人公,和他后来一系列的精神变态。有时这说书人还首尾呼应(如《第一炉香》“这一段香港故事就在这里结束,薇龙的一炉香也就快烧完了”),有时说书人后来就不见了,如《茉莉香片》,男主角又在学校见到几乎被他在夜晚伤害的女同学,“他还得在学校里见到她,他跑不了”(212)。为了制造戛然而止的惊讶效果,就顾不上再关照读者的茶香余味了。

张爱玲的这种章回体叙事,其实只是故事的包装盒,作家对“看官”说话,只是在首尾,不会在情节发展中间。而且这种叙事框架很快就减弱和放弃了,在《第二炉香》,首句就已是主人公对“我”讲一段故事,“我”已是小说中的一个人物而不只是情节外的叙述者。《红玫瑰与白玫瑰》在修改之前,也有个人物介绍他的亲戚佟振保出场,后来改为小说叙事人直接概括男人的“红白双需”,著名的朱砂痣蚊子血和明月光白饭粒。在章回小说格式向现代小说格式的过渡状态中,《红玫瑰与白玫瑰》是一个转折点。

在《第一炉香》中,全知叙事方式,即用第三人称写主人公不在场或者看不到的剧情动作画面等,虽然不多,却也不可省略。小说写一个上海女孩子到有钱却放荡的姑妈家求援,进而一步步既清晰又痛苦地走入她不喜欢的生活方式与社交圈,最后陷入“为丈夫找钱为姑妈找男人”的荒唐境地。小说里大部分情节场景均发生在女主角的视角之内,第三人称主人公局限的视角,是张爱玲小说最基本的叙事

方法。但是花花公子乔琪爬山路进入梁家花园为了去女主角闺房的阳台赴约,路上却碰到薇龙的丫头睨儿。乔琪动手动脚调戏丫鬟,丫鬟不很坚决的拒绝,少爷塞钱,丫鬟斥责等等,这些动作和对话,都不在女主角薇龙的视角感知范围,而且也没有加入其他哪个人物的主观感受。

乔琪在后面跟着,趁她用钥匙开那扇侧门的时候,便粘在她背上,把脸凑在她颈窝里。睨儿怕吵醒了屋里的人,因而叫喊不得,恨的咬牙切齿,升起右脚来,死命的朝后一踢,踢重乔琪的右膝。乔琪待叫‘哎哟’,又缩住口。睨儿的左脚又是一下,踢中了左膝,乔琪一松手,睨儿便进门去了[……](《传奇》248)我引用这段文字,不是因为这段文字出色,而是为了说明缺了女主人公的视觉感知,张爱玲的第三人称叙事也会平淡无奇。特点只是“某某道”“某某笑道”,不直写人物心理,一切通过言语操作表达。但从情节发展看,有了这段伏笔后面才有了整部小说的剧情转折——在稍后乔琪和薇龙的浪漫床戏之后,当天凌晨,女主角就发现乔琪和丫头一样在花园抱在一起了。

小说里还有一些女主角薇龙看不到情节场景,又比如姑妈为平息“家庭纠纷”,一面劝薇龙要抓住男人,一面对乔琪开诚布公,要少爷和薇龙结婚。这些对话,也在女主角的视线之外,只是第三人称交代。这些薇龙不知道的第三人称,与全篇大部分以她目光看到的第三人称,转换自然,也是有意无意的混淆。

什么标记,能显示这是主人公视角的叙事?一是明写主人公看的动作,二是写一段人物动作或风景意象,中间插入或隔了一行补充主人公的观感,甚至引出主人公的大段议论联想。前一种是明示,最直接的例子是主人公通过镜子或玻璃反射的自画像。在《第一炉香》里,不用说众多丫环仆人或宾客,还是盛装打扮的姑妈的出场,就是葛薇龙自己的外貌,也是由这个上海女学生的眼光直接看到的:

薇龙在玻璃门里瞥见她自己的影子——她自己自身也是殖民地所特有的东方色彩的一部分。她穿着南英中学的别致的制服,翠兰竹布衫,长齐膝盖,

下面是窄窄裤脚管,还是满清末年的款式;把女学生打扮得像赛金花模样,那也是香港当局取悦于欧美游客的种种设施之一[……](《传奇》214)

在这段自画像之前,小说先用“可能”是薇龙的目光(这个“可能”,是这篇论文的重点)介绍了半山西式豪宅的不伦不类的东方装饰,所以才有“自身也是殖民地所特有的东方色彩的一部分”一说。主人公又用玻璃门镜子介绍了她自己的形象,“她的脸是平淡而美丽的小脸,现在这一类‘粉扑子脸’是过了时了。她的眼睛长而媚,双眼皮的深痕,直扫入鬓角里去。纤瘦的鼻子,肥圆的小嘴[……]曾经有人下过这样的考语:如果湘粤一带深目削颊的美人是糖醋排骨,上海女人就是粉蒸肉。薇龙相着自己,这句‘非礼之言’蓦地兜上心来”^①。

读者都记得,另一位张爱玲女主角白流苏的身体容貌,也是明确通过镜子和女主人公自己的目光而介绍的:

流苏突然叫了一声,掩住自己的眼睛,跌跌冲冲的往楼上爬,往楼上爬[……]上了楼,到了她自己的屋子里,她开了灯,扑在穿衣镜上,端详她自己。还好,她还不至于老。她那一类的娇小的身躯是最不显老的一种,永远是纤体瘦的腰,孩子似的萌芽的乳。她的脸,从前是白的象磁,现在由磁变为玉——半透明的轻青的玉。上颌起初是圆的,近年来渐渐尖了,越显得那小小的脸,小的可爱。脸庞是相当的窄,可是眉心很宽。一双娇滴滴,滴滴娇的清水眼。阳台上四爷又拉起胡琴来了,依着那抑扬顿挫的调子,流苏不由得偏着头,微微飞了个眼风,做了个手势,[……]她忽然笑了——阴阴的不怀好意的一笑[……](《传奇》158)

这段文字在《倾城之恋》中有转折意义,与传统的决裂,去香港冒险的信心,都来自于女主角对着镜子的“阴阴一笑”。张爱玲小说中很多女主人公叙事,都会直接描写自己“看”与“被看”。照镜子,就同时兼备“看”与“被看”。鲁迅笔下的“看”与“被看”模式,在张爱玲这里,有着更戏剧化的场面,就是“看见”自己“被看”。薇龙最初求见姑妈遭冷遇,两人在客厅尴尬对话,姑妈责怪他哥哥(女主角的父亲)当年的道

德谴责,女主角忍气吞声,谈话间姑妈手中一把芭蕉扇被反复描写,“梁太太一双纤手,搓的那芭蕉饼滴滴溜溜的转,有些太阳从芭蕉筋纹里投入进来,在她脸上跟着转。[……]她那扇子偏了一偏,扇子里筛入几丝金黄色的阳光,拂过她的嘴边。[……]梁太太只管用手去撕芭蕉扇上的筋纹,撕了又撕。薇龙猛然省悟到,她把那扇子挡着脸,原来是从扇子的漏缝里钉眼看着自己呢!”(《传奇》222)。好像透过门缝或百叶窗之类观察别人,正好看见对方的眼珠!“看”与“被看”,撞个正着。还有一次,当乔琪一面亲吻薇龙一面又说“我不能答应你结婚,我也不能答应你爱,我只能答应你快乐”的时候,“薇龙抓住了他的外衣的翻领,抬起头,哀恳似的注视着他的脸,她竭力地在他的黑眼镜里寻找他的眼睛,可是他只看见眼睛里反射的她自己的影子,缩小的,而且惨白的”(246)。这也是最直接描写女主角视角——拼命寻找另一个人的眼睛而不成,反在对方眼镜里照出自己卑微处境。张爱玲笔下精彩的意象,大都既写实又象征。

主人公视角,当然不仅是目光,也包括感觉。还是“被看”,和乔琪初次见面,“男人和她握了手之后,依然把手刹刹在裤袋里,站在那里微笑着,上上下下的打量她。薇龙那天穿了一件磁青薄绸旗袍,给他那双绿眼睛一看,她觉得他的手臂象热腾腾的牛奶似的,从青色的壶里倒了出来,管也管不住,整个的自己全泼出来了[……]”(《传奇》235)。

直述女主角在照镜子/玻璃门或者竭力在男人墨镜里寻找对方眼睛,这些当然是明写主人公视角。牛奶手臂一段中“她觉得”三个字,也标明一切只是女主角的幻觉,是她清晰看到了自己“被看”以后的糊涂感觉。

主人公视角的第三人称既然是小说基本叙事方式,当然不仅用来照镜看自己,也要观察周围的各色人等。有时这种观察相当细微深刻。梁家丫头睇睇因为和乔家十三少鬼混(可能也是被迫),被姑妈炒鱿鱼。被辞退时当然情景狼狈,“她的眼睛哭得又红又肿,脸上薄薄地抹上一层粉,变为淡赭色。薇龙只看见她的侧脸,眼睛直瞪瞪的一点脸部表情也没有,像

泥制的面具。看久了方才看见那寂静的脸庞上有一根茎在那里缓缓的波动,从腮部牵到太阳心——原来她在那里吃花生米呢,红而脆的花生米衣子,时时在嘴角掀腾着”(《传奇》230)。

从“只看见”到“看久了方才看见”,再到换了一段,“薇龙突然不愿意看下去了,掉转身子,[……]”(《传奇》230),三个连贯又不同的“看”法好像给整个丫鬟边哭泣边吃花生米的场面加了一个批判或无法批判的画框。这是一个很典型的例子,显示张爱玲小说中主人公视角与故事情节如何互相渗透。一个被炒女佣哭着离开时嘴底粘着花生衣,这不是今天“吃瓜群众”又可悲又可笑的群体形象的最早代表吗?鲁迅写华老栓哀其不幸怒其不争,但不会也狠心让华老栓离开茶馆时嘴里还啃鸡骨头吧。张爱玲也没明说她薇龙见到这个对她很不友善的女工不幸之中哭着还嚼花生米是什么感受。作家觉得世态荒谬,放在女主角敏锐的眼中,却更反衬这么聪明的女主角,后来怎么居然也容忍自己的不幸不争。

主人公视角的第三人称叙事,有“自画像”,有“看”与“被看”,有对周围人物的细腻观察,还有在一些关键的时刻,描写与主人公心情息息相关的风景。女主角在和乔琪拍拖初期,就有一段看风景的描写:“雨下的多天,好不容易停了,天还是阴阴的,山峰在白雾中冒出一青顶儿。薇龙和乔琪坐在汽车道的边缘上,脚悬在空中,望下看过去,在一片空白间,隐隐现出一带山麓,有两三个人蓝衣村妇,带着宝塔顶的宽沿草帽,在那里捡树枝。薇龙有一种虚飘飘的不真实的感觉[……]”(《传奇》245)。

在香港半山奢华生活中偶见田园风光,坐在一个花花公子身旁,女主角的不真实感很真实。但像这样明说主人公“望下看过去”的风景,在张爱玲小说里其实并不多见。更多情况下,故事情节转折点,主人公心情关键处,会有一段重要的风景描写,但读者并不清楚:这是主人公在看?还是作者/叙述人的视觉?这就是我们要讨论的张爱玲早期的第四种叙事方法。

二

[……]振保抱着胳膊伏在阑干上,楼下一辆煌煌

点着灯的电车停在门首,许多人上去下来,一车的灯,又开走了。街上静荡荡只剩下公寓下层牛肉庄的灯光。风吹着的两片落叶踏啦踏啦仿佛没人穿的破鞋,自己走上一程子。[……]这世界上有那么许多人,可是他们不能陪着你回家。到了夜深人静,还有无论何时,只要生死关头,深的暗的所在,那时候只能有一个真心爱的妻,或者就是寂寞的。振保并没有分明地这样想着,只觉得一阵凄惶。(《传奇》46)

《红玫瑰与白玫瑰》比《第一炉香》和《金锁记》都晚发表半年到一年,是张爱玲认识胡兰成以后的作品。上面的引文发生在主人公即将陷入“爱情”困境之际,某天晚上在家里阳台上看街景。第一句话说“抱着胳膊伏在栏杆上”,下面就是“楼下一辆电车[……]”等等,从男主人公形体动作讲起,很自然这个街上凄凉的夜景,应是主人公所见所感。由这样的夜晚街景,引出了一种感触,“到了夜深人静[……]深的暗的所在[……]”似乎顺理成章也是主人公的所感所思吧。然而突然,叙述人在一旁说,振保并没有分明地这样想着,只觉得一阵凄惶。直到这最后一句,我们才知道整个夜景,可以是主人公所见,也可以是小说叙事人的描绘。两者是被有意混淆的。混淆的结果是,我们看到,男主角对夜晚街景,有凄惶的感触,但还没有分明的想法。换言之,男主角的潜意识里已经在渴望某种爱(只能有一个真心爱的妻?女作家想象中的男人的潜意识?),但他当时自己并不知道。

这就是本文试图讨论的张爱玲小说叙述的特别之处。这种在汉语可省略主语的语法模式下,将主人公视角与叙事人视角有意混淆的方法,其实早在《第一炉香》已经使用,而且一起步便奠定她小说的基调——

在故事的开端,葛薇龙,一个极普通的上海女孩子,站在半山一座大住宅的走廊上,向花园里远远望过去。薇龙到香港来了两年了,但是对于香港山头华贵的住宅区还是相当的生疏。这是第一次,她到姑妈家里来。[……]这里不单是色彩的强烈对比,给予观者一种晕眩的不真实的感觉,处处都是对照。各种不协调的地方背景,时代气氛,全是硬生生

的给掺和在一起,造成一种奇幻的境界。山腰里这座白房子是流线型的,几何图案时的构造,类似最摩登的电影院。然而屋顶上却带了一层仿古的碧色琉璃瓦。玻璃窗也是绿的,配上鸡油黄嵌一道窄红的边框。窗上安装雕花铁栅栏,喷上鸡油黄的漆。屋子四周绕着宽绰的走廊,地上铺的红砖,支着巍峨的两三丈高白石圆柱,那却是美国南部早期建筑的遗风。从走廊上的玻璃门里进去的是客室,里面是立体化的西式布置,但是也有几件雅俗共赏的中国摆设。如台上陈列着翡翠鼻烟壶象牙观音像,沙发前围着斑竹小屏风,可是这一点东方色彩的存在,显然是看在外国朋友们的面上。英国人老远地来看看中国,不能不给一点中国给他们瞧瞧。但是这里的中国,是西方人心目中的中国,荒诞、精巧、滑稽。

葛薇龙在玻璃门里瞥见她自己的影子[……](《传奇》213-14)

我不厌其烦抄录这一大段,因为这是张爱玲第一篇小说的开篇,却奠定了她一生小说叙事的基本方式。前面讲明薇龙在看,后面又回到她在玻璃门找自己的影子,但是中间这一长篇今天可从萨义德“东方主义”角度解读的场景描写,到底是20来岁上海女学生薇龙的好奇眼光?还是小说叙述人(或是隐形作者甚至20多岁上海女作家)对殖民地风光的敏锐批判?或者两者都有而且混合?

如果只是薇龙的观感,这么有独立思想对香港环境有如此透彻理解的女学生,后来居然会替姑妈找男人替男人找钱,太不可思议;如果是小说叙事者的角度,分明介绍了女主角即将要进入的世界的荒谬,却又让女主角看到而不明白。而这些叙事角度不太明确的文字,很多又都是作品中的精华,按刘绍铭教授的说法,是“兀自燃烧的句子”。^②

她睡在那里,一动也不动,可是身体身子仿佛坐在高速度的汽车上,夏天的风鼓蓬蓬的在脸颊上拍动。可是那不是风,那是乔琪的吻。(《传奇》248)
 前一句“夏天的风鼓蓬蓬”更像女主角的主观感受,后一句“那不是风,那是乔琪的吻”更似是叙事人的说明,但两个角度连贯一气,不需转换。

最后乔琪开车在路边,求爱求婚求原谅,“他把

一支手臂横搁在轮盘上,人就伏在轮盘上,一动也不动。薇龙见了,心里一牵一牵地痛着,泪珠顺着脸颊淌下了,连忙向前继续走去[……]乔琪这一次就不再跟上来了。薇龙走到转弯的地方,回头望了一望。他的车依旧停在那里。天完全黑了,整个的世界像一张灰色的约诞卡片,一切都是影影绰绰的,真正存在的只有一躲一躲大的象牙红,简单、原始、碗口大、桶口大”(《传奇》256)。

这里“回头望了一望”,直到“天完全黑了”,没有问题还是女主角的视角。可是最后一段奇幻的景象呢?是主人公情迷头晕昏乱眼花,自欺欺人,从风景到哲理怀疑世上什么是真什么是假?还是小说家制造电影视觉效果,象征这个世界(包括这个女主角)的荒诞疯狂?没有明说,如果你是翻译,这里就要加入自己的理解了。

人物/叙述者观察主体转变有时也会比较明显,有些生硬,比如《阿小悲秋》女工上阳台看风景:

阿小牵着儿子百顺,一层一层楼爬上来。高楼的后阳台上望出去,城市成了旷野,苍苍的无数的红的灰的屋脊,都是些后院子、后窗、后弄堂,连天也背过脸去了,无面目的阴阴的一片,过了八月节还这么热,也不知他是什么心思?(《传奇》90)

这里好像只有最后一句,像是女工阿小的口气,中间一大段对后院后窗后弄堂对社会底层的感慨,更像是作家张爱玲的城市景观人文关怀。

但有时,如果这种人物和叙述者观察主体的转换自然,效果是意想不到的:

从浅水湾饭店过去一截子路,空中飞跨着一座桥梁,桥那边是山,桥这边是一朵灰砖砌成的墙壁,拦住了这边的山。柳原靠在墙上,流苏也就靠在墙上,一眼看上去,那堵墙极高,望不到边。墙是冷而粗糙,死的颜色。她的脸,托在墙上,反衬着,也变了样——红嘴唇、水眼睛、有血、有肉、有思想的一张脸。(《传奇》170)

关键是“一眼看上去”,谁在看?第一个阅读可能,范柳原在看,他看到墙的冷而粗糙,死的颜色,象征地老天荒人类灾难,这时他才觉得眼前这个女子,年轻的生命,有血有肉有思想(一厢情愿的想象);第二个

阅读可能,白流苏在看,没来过这地方,这么可怕,没见过这样谈恋爱的,精神恋爱?听不懂,不过大概靠在原始粗犷的背景上,有灵性的女子还是会自觉到背景会反衬她的漂亮,红嘴唇,水眼睛……第三个阅读可能,让读者看,墙极高,望不到边,又一个苍凉的意象,很快就会有倾城之祸来临,可这对男女,还在这里欣赏红嘴唇,水眼睛,或欣赏有欣赏能力的自己,欣赏有血有肉的思想……也可能作家在看,世界再荒诞,断墙再苍凉,还是要看见眼前的脸,嘴唇,水眼睛,血,肉,思想……

这些不同的阅读效果,就因为作家在“一眼看上去”时有意“忘了”告诉我们谁在看。这是人物/叙事人观察角度混淆所达到的(恐怕作家也未必充分预期的)的复杂效果。

这种叙述角度混淆的段落,常常出现在小说情节与人物心理的最关键时刻。

《红玫瑰与白玫瑰》中振保多年后在公共汽车重遇娇蕊是整个小说的一个关键:“振保看着她,自己当时并不知道他心头的感觉是难堪的嫉妒。娇蕊道:‘你呢?你好吗?’振保想把他的完美幸福的生活归纳在两句简单的话,正在斟酌字句,抬起头,在公共汽车司机左右突出的小镜子里看见他自己的脸,很平静,但是因为车身的摇动,镜子里的脸也跟着颤抖不定,非常奇异的一种心平气和的颤动,像有人在他脸上轻轻推拿式的。忽然,他的脸真的抖了起来,在镜子里,看见他的眼泪涛涛留下来,为什么,他也不知道。在这一类的会晤里,如果必须有人哭泣,那应当是她。这完全不对,然而他竟不能止住。自己应当是她哭,由他来安慰她。她也并不安慰她,只是沉默者,半晌,说‘你是这里下车吧’”(《传奇》67)。

这里的第一句“自己当时并不知道”,显然是叙事人的评说。之后看来都是振保的叙述观点(通过镜子,看自己莫名其妙的流泪)。但接下来一句很微妙:“在这一类的会晤里,如果必须有人哭泣,那应当是她”。这句话值得琢磨,既可以是叙述者评说,也可以是男主角独白。如是前者,是对当时一般社会世俗婚恋游戏规则的背景介绍。如是后者,则是主人公在男女游戏规则中的自我想象和定位。作家就

是不说明,让我们让读者可以从多种角度自由切入,既体会又嘲讽主人公的尴尬与难堪。

为什么我一直认为这种叙事角度混淆不是偶然现象,而是有意为之?我们可以看《留情》中的一段风景。这篇小说故事平淡无奇,人物对话也很沉闷,但作家却极力推荐,把小说放在《传奇》增订版的第一篇。小说讲丈夫米先生要去看望一下生病的发妻,又顾虑到现妻敦凤的情绪,便陪她走亲戚聊闲天。聊天过程中,米先生还是去了一会儿,但很快回来,要接敦凤回家——

敦凤站在那里呆住了,回眼看到阳台上,看到米先生的背影,半秃的后脑勺与胖大的颈项连成一片,隔着这个米先生,淡蓝的天上出现一段残虹,短而直,红、黄、紫、橙红。太阳照着阳台,水泥栏杆上的日色,迟重的金色,又是一刹那,又是迟迟的。(《传奇》20)

显然,这是敦凤看到的夕阳彩虹,也是她对自己目前的“长期饭票”的一个风景联想。但这片风景别人也在看——

米先生仰脸看着虹,想起他的妻快死了,他一生的大部分也跟着死了。他和她共同生活里的悲伤苦恼,都不算了,都不算了。米先生看着虹,对着这世界的爱不是爱而是痛惜。(《传奇》20)

同一片夕阳彩虹风景,开始是敦凤的联想,残虹,短而直,迟重的金色,一刹那。接着是米先生的感慨,也是残虹,也是一霎那,快死了。最后一句这是小说叙事人的第三人称概括总结:米先生的爱,不是爱而是痛惜。一片风景,三个视角,导出小说最后的名句,“生在这世上,没有一样感情不是千创百孔的,[……]”(《传奇》21)。这一句总算是罕见的叙述者的议论吧,但逗号下紧接“然而敦凤与米先生在回家的路上[……]”(21),所以这句“千创百孔”又何尝不可以是男女主角各自的感慨(人艰不拆)?

张爱玲小说中叙述者的直接议论是极其罕见的。钱钟书《围城》中常常也有一些对世事人物不无嘲讽的描写,既可能出自方鸿渐视角也似乎混合着叙述者观点。但在某些重要场合,也有超越方鸿渐视角的第三人称议论说明,比如赵辛楣冷眼旁观孙

柔对方鸿渐的爱情心机,或者方鸿渐在唐晓芙家门口淋雨那几分钟唐晓芙的心情(这些关键时刻,要是男主角方鸿渐知道钱钟书的议论,小说和人生便完全不同了)。在张爱玲的《红玫瑰与白玫瑰》中,偶尔我们也看到一句貌似全知角度的议论:“现在这样的爱,在娇蕊还是生平第一次”(《传奇》55)。这个判断好像也完全不在当时男主角视线内。不过紧接着,“她自己也不知道为什么单单爱上了振保”(55)。也就是说这个“生平第一次”的判断,完全也可能是娇蕊自己的独白。看似客观的议论,又变成了主人公与叙述者双重视角。

所以,在张爱玲早期小说里,章回说书包装和全知叙事议论都是偶然使用,最基本的叙事方式是从主人公视角感官角度写自己写其他人物写各种风景。但是在小说情节的关键时刻,常常会出现一片风景一段描述一个议论,既像是主人公的视角,又可以是小说叙事人的声音。读者阅读时并不十分清楚,此事此情此景究竟是主人公所见所感,还是叙事人所议所思。这种叙事角度的有意混淆,目的是描写主人公看到但不理解的风光,描写主人公感觉但不明白的心理,描写主人公自己当时没能意识到的情感或潜意识。这种叙事角度混淆是张爱玲早期小说成功的重要的技术原因。

三

《秧歌》因为作家生活状况(从解放区上海到冷战时期的香港)和文学生产机制(美国新闻处合约资助)的原因,文风题材技巧均有明显变化。乍一看,小说从都市感情传奇转向乡村革命写实,作家似乎放弃了之前的“主人公局限的第三人称”,而转向比较全知的叙述。但仔细阅读后我们不难发现,至少小说前半部分,每一章里作家还是自觉或不自觉采用单一人物视角的第三人称叙述:第一、第二章用农民金根的角度,送妹妹金花嫁到周村,回村途中思念在城里做女佣的妻子,这两章的叙事主要局限于金根男性视角。甚至第三章女主角月香已经从城里回来,众人坐在他们家里谈笑,小说还是以金根的害羞尴尬为叙事角度。直到第四、第五章,小说才转为月香角度的第三人称叙事。但到了第六章又转为王同

志的视角,回述王同志的革命经历和爱情经历。到第七章,小说又转为顾冈的角度,从这位下乡寻找创作题材的都市青年的眼睛看乡村现实。在第六和第七章里,完全没有金根和月香的眼光想法。反之在前五章,也没有王同志及顾冈的叙事观点。所以,《秧歌》虽然题材、文风大变,但具体的叙事方法还是有意无意受特定人物眼光视角局限。与张爱玲早期小说不同的是,现在不只是一个主人公贯穿全篇叙述(在《封锁》里偶然也出现过两个主人公视角),而是分别有各种人物的不同视角——多角度的叙事局限,会合成比较客观写实的社会图景。但也因为这些人物身份不同(而且与叙述者观点不同),他/她看出去的风景事物,也就不会像早期小说那样与叙述人天然和谐或有意混淆。比如看风景,在农民金根眼里,“月亮高高地在头上。长圆形的月亮,白而冷,像一颗新播出来的莲子。那黝暗的天空,没有颜色,也没有云,空空洞洞四面照下来,荒凉到极点”(张爱玲,《秧歌》25)。这里叙事人与看风景人(或者说风景中人)距离比较明显,便不会有上一章我们讨论过的叙事角度混合的艺术效果。月亮像莲子?大概是作家当时所能设想的最乡土的比喻。“荒凉”一词,硬塞在农民金根眼睛里,其实是作者在感慨冷战时期的中国乡村。又如女佣月香回到家乡,“月香抬起头来望着,上面山顶上耸立着一颗颗鸡毛帚小树,迎着天光,成为黑色的剪影。山顶有一处微微凹进去,停着一朵小白云”(53)。这是在写饥荒抢粮风波来临前的短暂平静和女主角刚回村与老公团聚时的心情。王同志的叙事视角比较更生硬勉强一些,张爱玲当然没办法像王蒙他们那样理解干部心态,所以小说里就几乎不让王同志看风景抒情,只是交代他的仕途不顺。干部下放到村还有勤务兵,这个细节也不大经得起推敲。顾冈的视角是直接见证乡村饥饿,代表知识分子见证在农民家吃不饱饭,虽然写得有点过于直露,但最后把农民抢粮放火悲剧改编成时代文学,也有结构上的反讽意义。

但小说到了第八章,突然,这些不同人物的视角变得混合了,好像前半部是一个个独唱,之后就变成了多声部的混声合唱。这是张爱玲小说里极少出现

的情况。然后我们看到,文青顾冈搬入金根家偷吃自购食品,引起月香痛打嘴馋的女儿;为了开会谭家婆媳不和;月香夫妇又因是否借钱给金花而吵架;之后随着为送礼军属而杀猪,乡村土政策引起了金根月香一家进一步的矛盾。因为每个人立场不同,交替展现不同的叙述角度,一步步推进剧情冲突。此时小说仍然不用全知叙述,只有谭家老人回述当年“和平军”夺猪抢人一段,情节最狗血(猪睡床上),因为缺乏人物视角,叙述变得平淡啰嗦。等到农民起哄借粮的关键“戏肉”出现,小说留下了两个不同的主要人物视角切入:一是月香找女儿无意中成事件旁观者,从目睹到参与再到主导整个故事的高潮。另一方面是王同志“自卫”开枪镇压后感慨“我们失败了”(《秧歌》190)。这个过程中事件主角金根的角度完全虚写留白。

《秧歌》中的高潮是月香拖着受伤的老公跑到周村向妹妹金花求救。先是月香告诉金花昨晚的事,用了极其反高潮的语气:

“唉,不用提了。大家起哄,说是要借粮,借粮,借点粮食过年,这里就放起枪来了。”她又很轻松似的加上这么一句,用一种明快的表情望着金花,“阿招死了。给踩死了。”

“什么?”金花神情恍惚地问。

“我们也不相信呀,一路还把她带着,背着她上山——死了!早已死了!”她继续用那种捎带惊讶的明亮愉快的眼光望着金花。(《秧歌》195-96)

向小姑娘讲述老公受伤女儿死了,却用“很轻松似的[……]明快的表情”,貌似叙事者的奇怪形容,同时也是女主人公主观角度的一种悲哀无从表达的精神反常状态呈现。紧接着,月香求金花帮忙救救受伤的金根。金花既害怕“包庇反革命”,同时心里还记恨月香不肯借钱给他。“她把一只手沉重地按着一竹枝子的青绿色的长臂上,滑上滑下。她想到许多事情,但是她所感到的只是那竹子的寒冷滑泽,与它的长度,还有他那一圈圈的竹节,像手臂上戴的镯子”(《秧歌》200)。这种我们熟悉的用感官触觉写心情的笔法以前只会留给小说女主角,现在却给了一个配角。在这个最紧急关头,作家突然不直写月香心情

(那伤了老公又死了女儿又要有“很轻松似的[……]明快的表情”的女主角的心情此刻很难写),所以小说转成了金根妹妹金花的叙事观点:“什么傻丫头,金花恨恨地想着。她嫂子真是把她当傻子了,叫她去害死自己的丈夫——这不简直就是让他去送死吗?亏她怎么说的出口来,要人家害死自己的男人。也许她根本不知道夫妻的感情是什么样的。本来这月香一向就是个狠心的破烂货”(201-202)。张爱玲的早期小说一般是不会这样直写主角对面的人物的心理,晚期的《小团圆》则更加绝对不会让其他人物表白心迹。金花继续想,“他哥哥自己绝对不会要求他做这样的事。他一定会明白的,一定会原谅他。她忽然记起来他一向带她多么好。她又想到这些年来他们相依为命的情形,不由得一阵心酸,两行眼泪不断地涌了出来。她觉得这茫茫世界又只剩下他们两个人,就像最初他们做了孤儿那时候”(201-202)。在这个时候强调女人不救女人,张爱玲将她擅长的女人之间的感情戏转化成社会悲剧。最后是金花婆婆来了一下,劝月香坐船逃走(其实是不可能的),还半真半假地说他儿子已经报告了民兵。处在绝境中的月香回头居然找不到受伤的丈夫了,小说这才又回到月香的叙事观点,只看见树上有包衣服,“她连滚带爬地下了山坡。她用盲目的冰冷的手指从那颗树上取下一包衣服。是她的棉袄,把两只袖子挽在一起打了个结,成为一个整齐的包袱。里面很小心的包子他的棉袄,在这一刹那,她完全明白了,就像是听见他亲口和他说一样。那苍白的明亮的溪水在她脚下哗哗流着[……]”(210)。小说前三章早以金根视角,铺垫了这个农民的倔强忠厚以及对妹妹的爱护对老婆的歉疚,所以此刻他宁可自己去死也不愿连累两个女人,也合情理。月香此时才想起两人分手时的一点手脚肢体接触,“她站在那里许久,一动也不动”(211)。然后她终于穿上了男人的棉袄,把自己的脸在棉袄上揉擦着。小说真正高潮处,还是留给作家最熟悉的写法,没有早期的华丽重彩,只是平淡有力。再后来女人烧仓库且自焚,就不必细写了,只写王同志为矛盾激化而庆幸(镇压有理),顾冈找到剧本题材(体验生活)。

所以,在张爱玲“客串”政治小说创作的香港时期,作家仍然没有改为第三人称全知角度去写实,还是有意无意以特定人物视角展开叙述者,只是这个特定人物,不再只限于女主角或男主角,也可以是女配角(金花),或者小说中的“负面角色”及旁观者(王同志、顾冈)。不同人物的多重人物视角叙述,交织并置成一个社会事件的复杂背景,也是作家一种明显的风格转变和技术实验。

四

仍然沿着叙事观点的考察,在1975年写作,一度几乎要烧毁,直到2009年作家去世以后才出版的晚期代表作《小团圆》里,又出现了什么样的技术技巧上的变化呢?

最明显的改变,前述四种叙事方法在《小团圆》中好像只剩一种:小说里几乎完全不存在作家对读者说话或第三人称全知旁观,^③也完全不容纳多个主人公的不同视角(甚至两个重要人物母亲蕊秋和男主角邵之雍,也都没有机会脱离女主角的观点来表明心迹),整个长篇只有一个盛九莉的叙事独裁垄断,主人公、叙事人与隐形作者几乎三位一体。不过细细观察,《小团圆》中也存在“叙事角度混淆”,但不是叙事人与主人公在同时态的不同声音的混淆,而是同一主人公在同一段叙述文字里加入不同时间段的叙述视角。

换言之,不再是叙事人悄悄站在躲在主人公(尤其是男主人公)身边身后,悄悄告诉读者振保、柳原看到却不明白的风景,告诉读者他们有感觉却没想清楚的心情。在《小团圆》中,是七十年代中文写作(甚至50年代英文写作)的作家化身九莉,悄悄站在躲在40年代在香港留学(甚至30年代在上海度过少年时代)的九莉的身边身后,偶然提醒女主人公以前看到却不明白的事情,反思女主人公当初有感觉却理解不清楚的心理。这种晚年九莉对青年九莉的提醒劝告及反省与不醒,大到与之雍谈及结婚(及婚姻的不同定义)时突现多年后纽约打胎的意识流,小到很多句子中间悄悄出现的本文特别需要关注的时间裂缝。

因为张爱玲在《小团圆》写作中,有意将自传与

长篇小说混为一体,^④既是用小说虚构整理个人家庭私事,也是贡献(牺牲?)自己最熟悉的题材为了创作爱情小说。我在另一篇论文《张爱玲晚期小说中的男女关系》^⑤分析过两者之间的矛盾,认为后者比前者更为重要。所以,本章分析《小团圆》叙事角度,既知道这是创作过程中作家在七十年代重新叙述三四十年代个人私情往事,更注意本文层面中年晚年的九莉在回述青年九莉当时的处境、态度和心情。小说的整体叙述基调是青年九莉的语态和观点,但“晚年九莉”偶然切入造成的叙事角度的“时间差”,每次都十分重要。

《小团圆》中的叙事角度转换,最明显的标记是明确提示“她当时不知道”——即在女主角的现场经验观察对话心情中,突然插一句事后角度的“她当时不知道”。九莉和同学赛莉等讲起离港事,“寒暄后九莉笑道,你可以被离开这里?她自己一心想回上海,满以为别人也都打算回家乡,见他(严明升)脸上有种暧昧的神气,不懂为什么。那时候她还不知道,投降后一两天内,赛莉等一行人已经翻过山头到重庆去了。走的人很多”(《小团圆》68)。

这个“那时候她还不知道”,只是以女留学生了解时局处境的局限性。但在涉及家庭和感情问题时,这种“她当时不知道”可以有很严重的后果。

蕊秋沉默了一会儿,又加了个英文字说“我知道你二叔伤你的心”。九莉猝然把一张愤怒的脸调过来对着她,就像她是一个陌生人插嘴讲别人的事,想到:“她又知道二叔伤了我的心!”又在心里叫喊着:“二叔怎么会伤我的心?我从来没爱过他。”

蕊秋立刻停住了,没往下说。九莉不知道这时候还在托五爷在疏通,要让她回去。蕊秋当然以为她是知道了生气,所以没劝她回去。(《小团圆》138-39)

这一小段文字,很典型地体现了令人感到晦涩难读的爱玲晚期技巧。这里至少有几层意思:1,母亲以为父亲伤了女儿的心。2,女儿愤怒,心想,父亲才不会伤我的心,因为我从来没爱过他。(言下之意,女儿在乎的是母亲的爱!)因为只是在心里喊,母亲却未必知道女儿的心思。3,父亲虽然家暴关押女儿,

同时却又想托人让女儿回去。父爱有其复杂性,但女儿当时不知道。4,母亲以为女儿知情,但仍然生气(继续恨父亲),所以不再劝她回父亲。5,女儿其实不知道当时父亲还有善意或责任,这里的误会没有及时沟通,是因为母亲有意无意的阻隔。6,到晚年重新回首这段往事,是要表达自己其实从未爱过父亲(更在乎母亲)?还是梳理当年怎么会和母亲之间一层一层积累起那么多误会猜疑会?

整段叙述中有两个关键的误解,一是女儿对母亲的感情,只是自己“想到”,“在心里叫喊着”,“一张愤怒的脸调过来”。第二,在通篇女主角独裁观点中,显眼地加了一句,“九莉不知道这时候”,大大加深了母女间的误解,既显示女主角现场的视角局限,又隐含女主角晚年的回顾反省。

早期小说中叙事人混合偏离主人公视角,是同一时态的不同角度。一些抒情的段落,大都是写风景,写振保看夜晚街景,写柳原流苏看浅水湾断墙,写薇龙或叙事人半山黄昏象耶诞卡……《小团圆》里这种大段写景文字比较罕见。试抄一段——

有一天九莉头两堂没课,没跟车下去,从小路走下山去。下了许多天的春雨,满山几种红色的杜鹃花簌簌落个不停,赭红与桃紫色,地上都铺满了,还是一棵棵的满树粉红花。天晴了,山外四周站着蓝色的海,地平线高过半空。附近这一带的小楼房都是教授住宅。经过一座小洋楼房,有人倚在木栏坐在门口阳台栏杆上,矮小俊秀,看去不过二三十岁,苍白的脸,冷俊的浅色眼珠在阳光中透明,视而不见的朝这边望过来。地震了一震,是雷克,她在校园里看见过他,总是上衣后襟稀皱的。

靠你那只手拿这个酒瓶。上午10点钟已经就着酒瓶独饮?当然他们都喝酒[……]她不知道他们小圈子里的窒息。《小团圆》48-49)

从前面的“走山路”,到后面“震了一震”,校园教授宿舍风景都在九莉的视角框架。因为她的目光,所以海会“站着”,地平线会“高过半空”。但在描写英国人“上午十点钟已经就着酒瓶独饮”之后紧接一句“她不知道他们圈子里的窒息。”便跳出了九莉当时的感官,同时呼应母亲早先的介绍,认识雷克但不要

找他。在这个地方,“她不知道……”很扫兴地注释了美好的大学风景:小说后半段才交代雷克教授曾往她母亲行李箱里塞钱,可能有暧昧关系(292)。

有时候,叙事人当时不马上点破“她不知道”,为了不要太破坏主人公当时的现场感受。比如母亲到大学宿舍探望九莉,之后带九莉到浅水湾游水。九莉描写蕊秋的外表身体衣着鞋袜等等,处处透着女主角详细的刻薄同情:

并排走着[省略主语—引者注],眼梢带着点那件白色游泳衣,乳房太尖,像假的。从前她在法国南部拍的海滩上的照片永远穿着许多衣服,长裤,鹦哥绿织花毛线鞋遮住脚背,她裹过脚。总不见得不下水?九莉避免看她脚上那双白色橡胶软底鞋。缠足的人腿细而直,更显得鞋太大,当然里面衬垫了东西。《小团圆》42)

不仅母亲形象可怜可笑,而且她那许多异国男性追求者,也逃不过女主角的挑剔讽刺嫉妒眼光。“水里突然涌出一个人,映在那青灰色黄昏的海面上,一瞥间清晰异常,崛起半截身子象匹白马,一撮黑头发贴在眉心,有些白马额前拖着一缕黑鬃毛,有秽褻感,也许因为使人联想到阴毛。他一扬手向这边招呼了一声,蕊秋便站起身来向九莉道:‘好,你回去吧。’”(43)。

小说后来才通过姑姑楚娣之口交代这个在浅水湾海滩和蕊秋“拍拖”的英国青年是个告密者,连累母亲被怀疑为间谍。但为什么不在海滩现场就插一句“九莉那时不知道[……]”呢?看来主人公叙事被主人公事后角度打断,是有选择使用的叙述策略,使用是为了点破主人公感知局限,不使用也是为了表现她的感知局限。大概作家想强调,讨厌这个英国青年,九莉是因为母亲被人抢走而对这匹“白马”有生理上本能的厌恶感,而不只是因为其他政治原因。归根结底,《小团圆》里九莉看到的所有人都不重要,最重要的是九莉怎么“看”,怎么会这样“看”,为什么会这样或那样去“看”。

《小团圆》中,除了标明(或故意不标明)“她当时不知道”以外,有时还会有不露声色天衣无缝的叙事角度转换。这是在九莉和之雍恋爱初期,女主人公

既充满热情,又有些怀疑、恐惧、悲观:

又有一次他又说:“太大胆了一般的男人会害怕的。”

“我是因为我不过是对你好表示一点心意。我们根本没有前途,不到哪里去。”但是她当时从来想不出话说。而且即使她会分辨,这话也仿佛说的不是时候。以后他自然知道——还能有多少时候?(《小团圆》173)

“她当时从来想不出话说”,说明前面这句“我是因为我不过是对你好表示一点心意。我们根本没有前途,不到哪里去”,当时根本没说过,是女主人公后来回忆复述恋爱场景时虚构幻想添加上去的——既是为了补充说明自己当时的心情,也是一种事后的沙盘推演。假如我当时这样说了,他又会怎样反应。也可能,这种欲迎还拒或欲拒还迎的策略,会改变两个人早期的关系?又或者,根本不会有什么不同……汉语中少见语法意义的假定时态,所以偶尔假想一段话,塞回过去的金色时光,效果奇特。

因为女主人公垄断了叙事视角,整个长篇中都不允许其他人物在对话行动之外再表达心情,所以必须借用事后的女主人公视角,以时间因素丰富场景,以女主角的“不知”来显示世界与人性的复杂。所以,“后来”“她当时不知道”“她没想到”都会成为《小团圆》中的神奇记号,可以说明误会,可以加入幻想,也可以强化观感。这种事后九莉对当时九莉“不知状态”的反省,其实有感情的质疑力量存在。虽然主人公对母亲一再宣称“竭力搜寻,还是一点感觉都没有”(《小团圆》288),但为什么要一再强调“没有感觉”呢?回述过程可不可以同时也是告别或忏悔历程。九莉很晚才从楚娣处知道母亲当年为了替她看病而与德国医生上床,“有些事是知道的太晚了[……]九莉竟一点也不觉得什么知道自己不对,但是事实是毫无感觉[……]感情用尽了就是没有了”(195)。说是毫无感觉,紧接着女儿就详细回忆当年家里房间被子床套浴室气息种种细节,“九莉想着,也许她一直知道的”(196)。一直知道?渲染这种残酷的回忆,不是在自寻罪疚感吗?小说里最令人震撼的

场景之一,便是女儿还钱。两人对话中又有多重误解,母亲以为女儿嫌弃自己生活太浪漫。九莉也不解释这个误会,觉得“就让她以为是因为她浪漫。作为一个绅士凄凉的风流罪人,这种悲哀也还不坏。”但是女儿不知道,或者至少当时没想到母亲还有个误解:“她并没想到蕊秋以为她还钱是要跟她断绝关系,[……]”正是这个重要的“没想到”,彻底恶化了两人的关系。回家之后,多年来一直与自己曾经崇拜的母亲死硬较劲的女儿对镜自恋,说“时间是站在她这边的。胜之不武”(289)。这句话前半段年轻九莉的肤浅的胜利感好理解,但后半句隔了一个句号的“胜之不武”,是主人公对镜当时的清醒自责?还是女人多年以后的内疚反省?作家又一次模棱两可,耐人寻味。

张爱玲早期小说中偏离主人公视角的不同声音,不是来自于其他人物,而是来自于叙事人,比主人公更接近隐形作者的看法。《秧歌》中与主人公视角的不同声音,来自于其他人物,很多时候不代表隐形作者。《小团圆》中偏离主人公感知的叙事,则还是来自于不同时期的同一主人公,而且前后期主人公与叙事人几乎合体,与隐形作者的关系,则有些暧昧(尤其在与母亲争斗的态度中)。比较明显表达隐形作者态度,是涉及国事的议论,和关于作家写作状态的反省。小说中关于侵略香港的日军的描写,与众不同,挑战主流:“不知道是否因为香港是国际观察所系,进入半山区的时候已经风气很好。宿舍大礼堂上带有日本兵在台上叮叮咚咚一只手弹钢琴。有一次有两个到比比九莉的房间里来坐在床上,彼此自己说话一会儿就走了”(《小团圆》70)。日本兵进到宿舍坐在床上,居然女生还不害怕?不过口气平淡不代表事实不可怕,“九莉跟比比上银行去,银行是新建的白色大厦,一进门,光线阴暗,瓷砖切得地上一大堆一大堆的屎,日本兵拉的”(72)。小说初段写日军进攻香港,女主角开始还为不用考试而暗喜,直到教授被炸死才感到害怕。若干年后,睡梦中听到战争结束的消息,竟转头又睡去,也没有特别喜悦兴奋。大概是为了解释这些“反常”的战争描写,小说中有一段罕见的疑似隐形作者态度的议论:

“希望投降?希望日本兵打进来?这又不是我们在战争。犯得着为英殖民地送命?当然这是遁词。是跟日本打得都是我们的战争。国家主义是20世纪的一个普遍的宗教。她不信教。[……]她没想通,好在她最大的本事是能够永远存为悬案。也许要到老才会触及顿悟”(64)。

最后一句,又要借助时间的角度。而且叙述观点仍然被有意混淆,这段有关国家主义的议论,到底是女学生九莉的糊涂思想,或者是作家张爱玲的独特思考?

怎么分辨女主角九莉的故事和作者张爱玲的生平,这是很多《小团圆》的研究者都感兴趣的课题。高全之曾建议一个阅读方法:“如果九莉的情绪有其他可靠文献,如‘自传体散文’,如私信,作为左证,那个情绪仍属张爱玲,否则就归九莉;九莉或其他角色的平直评析的一律还诸作者。也就是说可靠的文献之外,《小团圆》首度出现的激情来自小说角色,角色的冷静按语则源于作者”(高全之182)。根据这个方法,左派文人荀桦(疑似柯灵)车上轻薄没有其他证据,应纯属虚构。燕山(疑为桑弧)一段感情高全之认为与史实并无太矛盾抵触。邵之雍(胡兰成)这个案例比较复杂,“九莉因房事过度导致子宫颈折断”,现在也有学者对这个细节很感兴趣,但是否作者实际经历,无从考证(187)。在母女关系中,“《小团圆》扩大了这种女儿自觉难以取悦于母亲的紧张”(191),核心情节如800块钱被母亲赌输,男主角送来一箱钱,女儿还钱切断母女感情,似乎都只是九莉的事情,没有其他证据说是张爱玲自身经历。

这几个和钱有关的九莉“专有情节”,我在另一篇论文中分析过,恰恰是《小团圆》从作家个人自传发展为现代文学重要长篇的关键因素。^⑥在胡兰成自传《今生今世》(暂且假定是史料)里,男主角很享受自己“吃软饭”的经验,也很欣赏女主角对自己花心多情的宽容态度。^⑦但在《小团圆》中,通过“一箱钱”及男主角站在阳台上严肃困惑“一个人能否同时爱两个人”等细节,^⑧在一定程度上把花花公子改造成了一个读者比较能够接受的略有些责任感的风流才子,改造成了一部爱情小说的男主角。^⑨同样关键性

的改动也出现在母女关系中,教授赠送女儿800块钱被母亲赌输,这个情节在英文版《易经》里曾有更详尽描写(母亲怀疑女儿出卖色相,进浴室窥探)。高全之说“整个故事此起彼落的九莉敌视母亲的情绪,包括令某些读者误以为母女感情完全决裂的还钱描绘在内,[……]没有其他可靠档的左证,所以都是虚拟想象。作者编织那些情节以便忏悔自责。九莉在故事收尾处坦然自疚,终于分久必合,与作者一起说好:谢谢,母亲;对不起,母亲”(195)。

这段对《小团圆》最温暖的解读,没有区分说“谢谢”与“对不起”的究竟是九莉还是张爱玲。高全之也看到他这个“易懂可行”阅读策略的困难,因为在此前文本出现过的童年生活细节,父母吵架观感及香港读书与战争经验等等,貌似张爱玲的真实经历,但散文《私语》《烬余录》理论上讲也可能有虚构,“自传小说与非自传小说皆属创作,重复的谎言固然可以显示心理或文学世界的真实,却未必能转化为实际人生真实发生的事件”(高全之198)。从本文所讨论的叙述观点来看,我们不仅要看到九莉与张爱玲的区别,而且更要分辨看成是“现场直播”的人物心情(青年九莉)与拥有时间优势的主人公反省(晚年九莉)在叙述中的微妙转化与有意混淆。我们还要看到全权控制前后期主人公的叙事人观点与隐形作者的复杂关系。《小团圆》中最有可能代表隐形作者(甚至作家)态度的竟是一段外国公园风景——

韩妈弯着腰在浴缸里洗衣服,九莉在后面把她的蓝布围裙带解开了,围裙溜下来拖到水里。

“哎哟诶!”韩妈不赞成的声音。

系上又给解开了,又在拖到水里。九莉自己也觉得无聊。

有时候她想,会不会这都是个梦,会突然醒来,发现自己是另一个人,也许是公园里池边放小帆船的外国小孩。当然这日子已经过了很久了,但是有时候梦中的时间也好像很长。

多年后她在华盛顿一条僻静的街上看见一个淡棕色头发的小女孩一个人攀着小铁门爬上爬下,两手扳的一根,不过横栏跨那么一步,一上一下,永远不厌烦是的。她忽然憬然,觉得就是她自己。《小

团圆》219)

即使是这样明显的作家感慨,也还要借助“多年后”的角度。而且,严格说来,坐在外国花园里的,也仍然可以是虚构的人物盛九莉。

所以,简单的概括是:张爱玲一生都喜欢使用主人公视野局限的第三人称,不过这种叙事方法在不同时期有不同变化。早期小说的主人公视野是与说书人及全知描写一起使用的,但一些场景既似主人公视觉又含有叙事人目光,这种叙事角度的有意混淆,是张爱玲小说的重要技术特点。在农村政治题材的中期作品中,作家其实仍然坚持人物视角局限的第三人称叙事,不同之处是这种人物视角不只是一、两个男女主人公,而且处在社会矛盾中的各种人物,于是多角度的主观合成了貌似写实的效果。而在晚期的代表作《小团圆》中,作家索性放弃了别的任何叙事角度,从头到尾女主角观点“独裁专制”贯穿始终。不过小说中仍有叙事角度的转换甚至“混淆”,那是由主人公的不同时间视角而构成。

注释:

①许子东:“物化苍凉——张爱玲意象技巧初探”,刘绍铭、梁秉钧、许子东编:《再读张爱玲》(济南:山东画报出版社,2004年),第167-83页。

②参见刘绍铭:“兀自燃烧的句子”,《一炉烟火》(香港:天地图书有限公司,2000年),第195-200页。

③小说中偶然也有一些看似客观的第三人称描写,比如小说第一章中维多利亚大学诸多女生的外貌言谈行为,第三章里还有姑姑楚娣和母亲蕊秋(二婶)的一些对话。但联系上下文,读者不难发现,所有这些第三人称描写,其实都在女主角九莉的感知范围内,整个长篇贯穿的是早期惯用的第三种叙事方式,即受主角视角见闻感知评论局限的第三人称。

④张爱玲1976年4月4日致宋淇夫妇的信:“现在小说与传记不分明”。见张爱玲:《小团圆》(香港:香港皇冠出版社,2009年),第8页。

⑤许子东:“张爱玲晚期小说中的男女关系”,《文学评论》2(2011):89-96。

⑥许子东:“张爱玲晚期小说中的男女关系”,《文学评论》2(2011):89-96。

⑦“我已有妻室,她并不在意。再或我有许多女友,乃至

挟妓游玩,她亦不会吃醋。她倒是愿意世上的女子都喜欢我。”胡兰成:《今生今世》(北京:中国社会科学出版社,2003年),第154页。

⑧“比比之雍到阳台上去了,九莉坐在窗口书桌前,窗外就是阳台,听见之雍问比比:‘一个人能同时爱两个人吗?’窗外天色突然黑了下来,[……]比比去过,九莉微笑道:‘你刚才说一个人能不能同时爱两个人,我好像忽然天黑了下來。’之雍护痛似的笑着呻吟了一声‘唔……’把脸伏在她肩上。”张爱玲:《小团圆》(香港:香港皇冠出版社,2009年),第235-36页。

⑨张爱玲1976年1月25日致宋淇的信:“《小团圆》情节复杂,很有戏剧性,full of shocks,是个爱情故事,不是打笔墨官司的白皮书。”张爱玲:《小团圆》(香港:香港皇冠出版社,2009年),第6页。

参考文献:

[1]高全之:“忏悔与虚实”,《张爱玲学续篇》。台北:麦田出版社,2014年。175-204。

[Gao, Quanzhi. “Confession: True or False.” *A Sequel to the Study of Zhang Ailing*. Taipei: Rye Field Publishing Co., 2014. 175-204.]

[2]胡兰成:《今生今世》。北京:中国社会科学出版社,2003年。

[Hu, Lancheng. *This Life, These Times*. Beijing: China Social Sciences Press, 2003.]

[3]刘绍铭:“兀自燃烧的句子”,《一炉烟火》。香港:天地图书有限公司,2000年。195-200。

[Lau, Joseph S. M. “Sentences Burning on Their Own.” *Works of Joseph S. M. Lau*. Hong Kong: Cosmos Books Ltd., 2000. 195-200.]

[4]许子东:“张爱玲晚期小说中的男女关系”,《文学评论》2(2011):89-96。

[Xu, Zidong. “The Men-Women Relation in Zhang Ailing’s Late Fiction.” *Literature Review* 2(2011): 89-96.]

[5]张爱玲:《传奇》(增订版)。上海:山河图书公司,1946年。

[Zhang, Ailing. *Romance*. Shanghai: Shanhe Book Company, 1946.]

[6]——:《小团圆》。香港:香港皇冠出版社,2009年。

[---. *Little Reunion*. Hong Kong: Crown Publishing, 2009.]

[7]——:《秧歌》。香港:香港皇冠出版社,2009年。

[---. *The Rice Sprout Song*. Hong Kong: Crown Publishing, 2009.]