



论张爱玲晚期的文学观念

——以《小团圆》为例

张悦然

内容提要：张爱玲晚年作品《小团圆》的价值，不只在对她私人经验的窥探，更重要的是其文学观念的流变以及这种流变在她作品中所呈现出的轨迹。在以《小团圆》为代表的一系列作品中，张爱玲试图回归中国文学传统中对“含蓄表达”“深入浅出”的追求，在小说中表现出某种“非写实性”的样貌。为此她弱化人物生存的根基、淡化叙述的外缘、从着重外部世界转向强调人物内心，以对话勾勒人物形象……这些努力使其极具辨识度的文学格调褪色，转向晚年的质朴、委婉、晦涩，它更强调读者的参与，显现出文本极强的开放性。

关键词：张爱玲 《小团圆》 非写实 非场景化叙事

今年是张爱玲诞辰一百周年，她生前叮嘱要销毁的《小团圆》，已经问世十一年，成为稳稳当镶在她创作谱系重要位置上的大粒珍珠，既不可动摇，也无法忽视。自这部小说问世以来，围绕着它展开的研究层出不穷，但不可否认，真实与虚构的分辨与考据，过多地吸引了研究者的注意力，也合流着他们对于《小团圆》文本本身的热情。当然，抛弃自传性的特点来谈论这部作品，原本就是一件困难的事，因为张爱玲为这本书预设的读者，显然对她的个人经历和早年作品十分熟悉，不仅如此，或许还应该读过胡兰成的《今生今世》。确切地说，这部小说的背景不仅是现实意义上的沦陷时期的香港和上海，还包含作者早年创作的文学世界。正因为预置了这样的读者设定，在《小团圆》具有太多理应叙述却没有叙述的内容，对划定的读者范围之外的阅读者形成了极大的障碍。法国





Zulma出版社多年前就购买了《小团圆》一书的版权,翻译完成之后,出版社犹豫再三,还是未将这本书推向市场。他们认为读者无法读懂这本书,也很难和书中的女主人公共情。出版社社长Laure Leroy女士还特别指出,张爱玲那种中国特有的含蓄表达方式,给西方读者造成极大的理解困难。

张爱玲曾在给宋淇的信中嘱托,要将余下的钱用于自己的书的翻译出版^①。可见她对这些作品的译介非常在意,但另一方面说,《小团圆》又是她回归中文写作,纯粹面对中国读者所写的书。这本书从故事到文体,都没有对海外读者的丝毫顾念。所以张爱玲自己应该很清楚,这本书与海外读者对话的可能性非常之小。她并非完全放弃了博取海外声望的念想,但同时,她更需要遵从自己的文学观念。在这一时期,一种逐渐清晰的文学观念为张爱玲的创作注入了新的热情。

本文将从三个方面探讨《小团圆》的文本特点,并阐释张爱玲这一时期文学观念是如何在《小团圆》中得到体现的。

一 九莉的职业

在这本以九莉为绝对主人公的小说里,九莉的职业是作家,但整部小说很少涉及九莉的写作生活,她写了什么,对写作有怎样的见解,在文本中完全没有呈现。相较于给一些真实的人物重新命名并加以虚构、将他们纳入小说世界的努力,张爱玲对于虚构自己的创作历史显得毫无热情,——九莉究竟写过什么?在小说里我们找不到一个篇名。我们是否可以认为,九莉与张爱玲共享同一个创作世界?让自己最后一部作品里的虚构人物,成为自己其他作品的作者,似乎也未尝不可,若在文本中加以贯彻,或许可以形成一种颇具现代性的探索,但那显然不是张爱玲思考的问题。她对九莉的事业有意避而不谈,书中寥寥几处涉及的地方,比如邵之雍对九莉的小说的喜爱,比如小说改编的电影获得好评,叙述显得克制而淡然,透露出作者的自谦与豁达。在张爱玲看来,过多借用自己的经历来展现九莉的文学事业,在其中大谈自己过往的成功,或许显得有失风度。于是她将这扇大门彻底关闭,隔绝了自己文学事业与九莉文学事业之间的对流。对九莉文学事业的省略,使这个角色与作者本人之间有了一些分隔,但同时,张爱玲也不可能有机会借助九莉展现对自己文学事业的深察与反思。这也许是种遗憾,毕竟九莉有别于张爱玲此前塑造的任何女主人公的重要一点是,她是一个作家。她





理应比曹七巧、白流苏她们承担更多运转精神世界的负荷，而绝不仅仅是又一个洞悉世情，华丽而苍凉的明白人。

小说开始于三十岁的九莉追忆对香港求学时代的考试的恐惧，又结束于此。因为坐拥香港沦陷时期的历史背景，考试也蒙上了恐怖的色彩，由此被比作斯巴达军队的出征尚能说得过去，但是对于面对考试的紧张的过度渲染，容易使读者对九莉的身份认知产生错觉，始终停留于她是女学生的阶段。在这样的架构之下，小说若能摒弃九莉的女作家身份，只呈现她的求学道路上的挫折与收获或许更为合适，——相比九莉的作家天赋，张爱玲似乎更愿意承认九莉的学习天赋，对于她是个好学生这件事，倒是没有任何需要自谦的顾虑。可是矛盾之处在于，在这本被张爱玲定义成爱情故事的小说中，主人公九莉与邵之雍的感情，是建立在九莉写作这件事之上的，如果不是因为写作，二人或许此生不会有交集。这一层高度还原现实的感情基础，在进入虚构的时候，张爱玲显然没有打算撼动。然而仅就小说而言，九莉和邵之雍的关系并不具有太多相知相惜的特殊性，反倒更多呈现出来的是世俗男女情爱中的困扰与麻烦，有时甚至限于应不应该留朋友吃饭的琐碎争执。表面上看这样的细节刻画了邵之雍的大男子主义及虚荣，但为之而感到委屈、反复强调自己向来是不留人吃饭的九莉，似乎也并未超脱到哪里去。几次暗自猜测自己是因为穿错了衣服而给邵之雍丢脸的九莉，或许也并没有她身上穿着的奇装异服所体现得那么潇洒和自信。

正如前面所提到的，九莉与邵之雍因为文学相识并走近。在处理两人关系的时候，小说不可避免地涉及文学的话题。在呈现九莉对邵之雍的感情渐冷的过程中，叙述者也曾提及九莉对他的文章从欣赏到不喜欢了的转变。但由于小说没有机会让我们知道，九莉曾经欣赏邵之雍的文章的原因，所以这种对其落伍而沾沾自喜的措辞的嘲讽，更多的是指向邵之雍的为人，而非其文学观。因而在《小团圆》里，邵之雍的文学事业也是非常模糊的。小说对于他的汉奸身份有所展示，因为这是无法回避的，若非一直在逃难，他和九莉情感或许还可以经历更久一点的考验。但事实上作者只截取了“逃难”一个侧面，没有充分展示邵之雍选择这一身份的缘故。

关于如何修改《小团圆》，让这个文本和现实拉开一定的距离，张爱玲和宋淇进行过一些讨论。张爱玲也曾考虑把女主人公的职业改成唱京剧的，宋淇认为





很好,大为鼓励^②,但是张爱玲后来还是放弃了。既然九莉无法更换职业,宋淇又建议给邵之雍换个身份,比如他是双面间谍。但是张爱玲也未能按照他的意见修改。这其中当然有经验的受限,然而张爱玲可能与宋淇存在的分歧在于,张爱玲认为两人的职业并没有那么重要。无论是唱京剧还是写作,其实都只是浮光掠影的展示,小说的主题与职业的关系并不大。如果我们去观察《小团圆》里的其他角色,也会发现小说对他们的身份及职业的展示极其有限。母亲蕊秋、姑姑楚娣和挚友比比如何营生,要么没有交代,要么一笔带过。相比之下,小说中的另外两个男性角色,弟弟九林和第二任男友燕山的职业涉及得略微多一点,但也几乎没有给我们留下什么印象,我们难忘的是家庭对他们的羁绊。

止庵在《张爱玲文学的与众不同之处》中,引用张爱玲在《自己的文章》中的话:“我发现弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面,而忽视人生安稳的一面。其实,后者正是前者的底子。……人生安稳的一面则有着永恒的意味,虽然这种安稳常是不安全的,而且每隔多少时候就要破坏一次,但仍旧是永恒的。……好的作品,还是在于它是以人生的安稳做底子来描写人生的飞扬的。没有这底子,飞扬只能是浮沫。”止庵认为,“她所说的‘安稳’,归根到底就是一个人如何为自己找到一块赖以生存的立足之地,从《沉香屑:第一炉香》起,她就开始关注这个问题了”。^③这个生存的立足之地,也可以说是一个人确认自己存在的凭借,如同植物用根系抓住的一小块土地,如果没有这个凭借,他就会被风暴卷走,从这个世界滑落出去。白流苏的凭借是婚姻(《倾城之恋》),曹七巧的凭借是金钱(《金锁记》),米先生(《留情》)的凭借是和姨太太敦凤那点相依为命的情谊。这个凭借是什么,通常与主人公的身份有关。白流苏离了婚,被家人排挤;曹七巧是童养媳,虚度了半辈子;米先生的原配快要死了,米先生知道自己的一大部分也要跟着她死了。因为身份和处境的焦虑,所以建立起某种凭借,整个小说就是关于如何抓住这个生存凭借,让自己在世上拥有一席之地。这个故事。这个凭借通常是很现实的,也是很世俗化的。但在《小团圆》里,无论是九莉还是围绕在她周围的人,都没有这样一种现实和世俗化的生存凭借。比起张爱玲早年小说里的人物,他们很难找到这样一种坚定的生存凭借,并将自己交托于此。所以他们缺乏那种牢牢抓住大地的根系,这使他们有一种悬置、飘零的生命状态。对九莉来说,可以被视为她的生存凭借的是爱。当





然，也是恨。在这里，恨是爱的一种变形。在与邵之雍的感情里，“这个人是我爱的”为九莉确定了一种存在的价值。及至燕山，“没有人比我更爱你”，哪怕“我也只是爱你的脸”，这成为九莉失去生存凭借之后，重新抓住的新的凭借。九莉确认他人存在的方式，也经常是通过爱。对邵之雍的侄女秀美的确认是“她爱她叔叔”。对弟弟九林的确认是“他爱翠华（继母）”。九莉的这些发现，如同忽然照进混沌与黑暗的一道亮光，人心最大的真相，是关于爱的，她因此看到了一个人存在的意义。张爱玲在《小团圆》中这样描述九莉：“她一直觉得只有无目的的爱才是真的。”小说展现的是九莉对一份无目的的爱的追求的挫败。为了证明爱之无目的，就要证明它与职业、身份以及金钱等现实因素无关。所以在这部小说里，张爱玲有意去除了职业、身份对这份感情的影响。而金钱，在九莉与母亲，九莉与邵之雍之间扮演着重要的角色，从表面上看，九莉对金钱很在意，但事实上，钱是作为一种无目的的爱的证明。当她要钱还给母亲，其实是在否定母亲给她的爱，证明这份爱是有目的的。她把邵之雍给她的钱重新还给他，也带有清算的意味，因为确定这不是无目的的爱，于是两不相欠，或者让对方欠自己一些，但不会允许自己亏欠对方。

“在这世界上，没有一样感情不是千疮百孔的。”^④这是二十五岁的张爱玲就认出的真相，因此她积极地为笔下的人物寻找比感情可靠的东西作为生活的依托。但是五十六岁的张爱玲，却抛弃了这些现实依托，让她的笔下人物寻求一份无目的的爱。这一追求当然注定要幻灭，九莉也注定会失败。张爱玲当然知道，张爱玲的九莉也知道。但和早年白流苏、曹七巧那些并不彻底、摇摇欲坠的成功相比，九莉的一心求败，反倒是在彻底的虚无之上所建立的一种价值。“这是一个热情故事，我想表达出爱情的万转千回，完全幻灭了之后也还有什么东西在。”^⑤在还“在”的一点东西里，有张爱玲认为最为珍贵的生命的意义，借此，张爱玲肯定了那份注定失败、千疮百孔的爱的价值。

在《小团圆》里，张爱玲对九莉职业领域的省略，虽然有削弱其过高自传性的考虑，但同时也可以视为是一种叙事策略。通过这样的方式，小说的主题变得高度集中，也更加凝练。在这个小说里，九莉的全部事业是去寻求一份无目的的爱。她将全部热情投注于此，也将全部热情浪费在其中。那份爱，或者那份爱褪去后的痕迹，就是九莉在世间所占据的一小片领地。当然，现实中的张爱玲并非





如此,正在书写《小团圆》的五十六岁的张爱玲,重新回到熟悉的母语中,对写作充满了野心和热情,此时,写作是她的全部。所以或许我们可以说,九莉只是张爱玲的一部分,是离她而去的那一部分,是因为过于纯粹而死掉的那一部分。

二 漫溢出视角的叙事

许子东在《张爱玲小说中的视角混淆》^⑥中,探讨了张爱玲小说里叙事视角模糊的问题,认为她的视角经常在人物视角和上帝视角之间不断转换,并且有时难以厘清二者。这一直是张爱玲早年作品的一大特点。在大多数作品里,她保留了传统小说中的上帝视角,同时赋予主要人物更多主动性,通过他们的视角观察和体验外部世界,以直接或间接的方式展示他们的心灵世界。两种视角之间的灵活转换,或含混莫辨,使一些作者所阐发的议论亦可划归给人物,从而很大程度上削减了那些议论的生硬和刻意。许子东在《倾城之恋与五四爱情模式》^⑦及《红玫瑰与白玫瑰》^⑧两篇文章中,多次提及张爱玲经常使用镜子作为道具,让主人公从中看到自己,并有所发现。在叙事的层面上,我们也许可以说,镜子时常作为一种有效的工具,帮助作者将上帝视角转变为人物视角。对张爱玲而言,由主要人物带领着读者发现他们自己,了解他们对自我的评价比向读者客观展示他们的形象更为重要。在《红玫瑰与白玫瑰》里,结尾佟振保在公车上与王娇蕊重逢,通过车上的后视镜,他看到自己在哭,并为之感到诧异和羞愧。这一幕远比读者直接看到佟振保落泪更有冲击力。因为最大的悲剧性并不来自失去那段爱情,而在于佟振保终于明白了那段失去的爱情对自己的意义。镜子在其作品中的广泛使用,可以被视为张爱玲对两种视角叙事差异的高度自觉。在张爱玲的晚期作品里,我们能看到一种作者对上帝视角削弱和藏匿的倾向。从《色戒》到《小团圆》,张爱玲在叙事中使用大量没有主语的句子,有意淡化叙述的外缘,抹去作者审视和评判的痕迹。它们大多可以被视为从人物视角出发的心理活动。在这种努力之下,“女人的心通过阴道”(《色戒》),“女人总是要把命拼上的”(《小团圆》),此种概括性的议论,亦可以归于人物的感慨。当然,这种从外部世界转向人物内心的写法,势必以牺牲作者在早年写作中所擅长的写作技巧为代价,这一点将在后面展开论述。

作为最后一部长篇小说,《小团圆》体现了张爱玲创作晚期对文体的认识。





即便具有高度自传性，作者依然将其作为完整、独立的作品来创作。这部小说起始于临近三十岁的九莉回望过去，追忆童年的事以及一段消逝的爱情，结尾时又回到了开头的时间，结束于三十岁的九莉对往事的一番感慨。甚至为了让小说结构闭合得更加严整，作者在近结尾的地方重复开头时说过的话，“雨声潺潺，像住在溪边。宁愿天天下雨，以为你是因为下雨不来”。并将小说终止于起始时所提到的考试前的梦。在这里，首尾强硬的高度呼应，几乎到了一种稚拙的程度，或可体现张爱玲对于长篇小说较为保守的文体意识，但同时也能从中看到，张爱玲对于这部小说的结构有过深入的思考。她认为它需要一个固定的观察视点，一切叙事应该统摄于这个视点之下。同时，她意识到这应该是一个回溯的视点，唯有如此才能承载她想要表达的“完全幻灭了之后也还有点儿什么东西在”的主旨。至于为什么将九莉的年龄设置在三十岁，张爱玲最重要的考虑，可能来自那一时间是现实中自己两段人生的分水岭。此后她去了香港，然后到了美国，环境变了，周围的人也变了，前后两种生活完全不同了。而后一种生活延绵至今，即她创作《小团圆》的时候，出于保护隐私及其他诸多考虑，对此她并不打算过多展示。所以让九莉停留在她的三十岁，或许是最为合适的安置，毕竟在那个时候，关于旧世界的一切已经尘埃落定，三十岁的九莉已经可以对此前的生活做出相对完整和客观的总结。然而，张爱玲并没有完全贯彻自己所设定的这一视点，她在小说中好多次跳出这一视点，将叙述伸向九莉此后的生命里，这样的处理多少有点突兀。其中有两处跳离最为明显，第一处是母亲行将离开上海，两人最后分别的时候，张爱玲插入一段叙述，讲述母亲蕊秋去世后遗物的处理。这段叙述在张爱玲看来的必要性，可能在于它交代了母亲的最终结局，给这一重要人物的生命旅程画上了句号。更为重要的是，它表现了九莉最终对母亲的态度，一种并没有随着时间流逝丝毫减弱的疏离和怨恨。正如前面所说的那样，在这部小说里，恨是爱的一种变体。爱，或者变为恨的爱，张爱玲把握这部小说的支点。为了强化这种情感的浓烈程度，她认为需要展现它对于时间的有力穿透，所以必须让叙述追至母亲去世，才算让这种情感盖棺定论，有了最终的稳定形态。如果说这种跳脱，包含着张爱玲认定的结尾所必须具备的情感和生命的双重了结，另一处跳脱则显得要率性许多。它出现在九莉跟邵之雍做爱的时候，那时她盯着门上的一只木头鸟雕像，时间忽然跳到了很多年后九莉在纽约的时候，正在焦急地等候一





个上门给她做流产手术的人。最终这一段插叙结束在堕下来的男胎被水冲走，而它看起来与当年那只木雕鸟很相像。性对于女人来说如同是一种献祭，而木雕鸟则是祭品。“女人总是要把命拼上去的。”得出这一结论的是经历过流产的九莉，这里的视角已经脱离了三十岁的九莉。值得注意的是，作者进行这段插叙的目的，并不仅限于探讨性之于九莉的意义。她在这段叙事里引入了新的人物，九莉在纽约的伴侣汝狄。我们本可以对他的兴趣更少一些，不管他是怎样的男人，我们只要接受张爱玲给出的结论，“女人总是要把命拼上去的”就可以了，但是这段叙事的确加载了过多的信息。从汝狄对堕胎的态度，到他在好莱坞做编剧，到他对钱的态度，再到他对与九莉的感情的态度。这些信息主要以引述汝狄的原话的方式展开，这些话语并不是发生在堕胎的场景里，而是散落在他们的生活里，是实施堕胎时的九莉所产生的迁移联想，同时还附上了她对这些话的评点，比如“他老了，但是早几年未见得会喜欢她，更不会长久”。此时，我们置身于这个较为年长的九莉的内心世界。这段插叙的特别之处在于，不仅在于它并非完全服务于主要的叙事，有些反客为主，更重要的是，它引入了新的视角，即较为年长的九莉的视角。这个视角的引入，使三十岁的九莉的视角变得有些可疑。我们不禁要问，整部小说所建立的回溯性叙事，究竟是来自三十岁的九莉，还是较为年长的九莉？这两个九莉当然可以同时回忆，但是二者并非全然独立的两个世界，它们势必交融，而且较为年长的九莉的回忆，将会篡改和重塑三十岁的九莉的回忆。一旦三十岁的九莉的回忆变得不那么可靠，整部小说的叙事都会受到很大程度的威胁。这也是自传性小说的特点，所有回忆其实都是从当下正在书写这本书的作者出发的，而不可能从过去的某个时间的自己的回忆出发，因为一旦离开那个时刻，那个时刻发生的回忆就不存在了。也就是说，我们不可能完整地再现过去某个时间的自己的回忆世界。从这个角度来说，就算九莉与张爱玲本人高度相似，三十岁的九莉的回忆世界，也是一个作者需要通过手中材料再造的精神空间，这种再造本身就是纯粹的虚构。只是一些强烈的情感在那一时间尚未完结（对母亲），它像漫过堤坝的洪水，抵达此后的岁月。还有一些对性及男女情爱的认识（汝狄的加入），也在此后的岁月里增加和延展，如同自然长出的枝丫，想要挥刀截断并不容易。所以无论对母亲还是对邵之雍在其生命中的意义，三十岁的九莉都无法给出最终的定论。但这本书的写作初衷之一，即是





给出某种定论，所以较为年长的九莉现身，成为作者新的叙述代言人。此后的时间涌进了三十岁的九莉的世界，这对围绕三十岁的九莉的视角建立的闭合结构多少有些破坏。

通过选取三十岁的九莉作为叙事代言人，张爱玲其实对自己的世界和九莉的世界做了分割。正如前面所说，九莉是离张爱玲而去的那一部分。因而，张爱玲不打算把现在的自己放置进去，她用三十岁的九莉的视角将全部叙事囊括其中，来书写这个关于热情的故事，表现了她认为这个主题在三十岁的九莉身上具有一种“完成性”，但是最终多处漫溢出视角的叙事，体现的却是九莉的“未完成”。爱情幻灭之后还剩下的那一点什么，还在此后九莉的生命里释放着能量。九莉要用更长的岁月去感受它、解释它，等待它的完成。

三 非场景化的叙事

对于那些习惯了张爱玲早年华丽风格的读者来说，《小团圆》的朴素可能有点难以接受。当小说忽然放慢节奏，展开一段张爱玲式的细致描写时，读者几乎心怀感激，但是他还没有来得及完全沉浸其中，描写已经结束了。大多时候那些描写仍是一流的，却隐隐透露着作者的一丝不耐烦。或者说，她本可以写得更好，却并不想这么做，当然，这里的“好”是依据张爱玲过去的小说所建立的标准，对张爱玲来说，本就是很可疑。张爱玲在她的晚期创作里，一再申明要追求一种“平和而接近自然的境界”^⑨的风格，因此她抛弃了早年的艳丽辞藻，关闭了一大部分感知色彩、声音和气味的触角。同时，她对中文没有主语、不必完整句子特有的含混多义有种偏执的爱，而这正是造成《小团圆》晦涩难读的原因之一。在《小团圆》里，句子之间的率性的承接，随意的组装，有时候我们无法知道它们的内在逻辑是什么，有时即便知道，也感觉叙述的调度十分突兀。这显然与作者的关注重心从外部世界转向人物内心有关。那些省略了主语的句子，有时候是人物一簇一簇闪现的念头，所以我们当然也可以说，这些不遵循逻辑的承接，正是思绪飘移的真实模拟。但《小团圆》的写法又不同于意识流，我们并不是完全置身于主人公无限放大的精神世界，此间还穿插着很多对外部事件的叙述，也就是说，我们不断在主人公意识世界里穿进穿出。这种内外的来回转换，致使我们想要追随外部叙事也难，想要浸没于主人公的意识空间也难。《小团





圆》的情节并无太大的悬念，然而我们永远也无法预判下一个句子的走向。与之相伴的是时间的不断跳转，这种跳转通常没有指向明确的日期，而是以“一次”“有一次”“又一次”作为提示。虽然时间的更迭非常频密，但是空间却相对固定。在《小团圆》里，故事发生的几个主要的空间分别是，香港求学时的学校及母亲的住处浅水湾，童年的父亲家，和姑姑同住的L形公寓。小说的百分之八十以上的叙事，都发生在以上空间里。这几个空间，将九莉的人生分割成几个阶段。但在具体的每个阶段里，亦即在同一空间里，时间不断发生跳转。对作者来说，建立一个重要场景的困难，可能来自她的叙事单位，是“一段生活”而不是一天或者一次。推进叙事的是琐碎的日常生活，而不是某一个决定性事件。当然，即便是再琐碎的日常生活里，也存在着一些决定性事件。在《小团圆》里，对母亲和邵之雍的态度的变化，都有一些决定性时刻。但张爱玲拒绝把它们做成陡峭的戏剧高点，而是选择把它们湮没在日常琐事里。所以我们看到很多属于日常的真实延宕。决定性事件之后，关系并没有就此了结，还有几个渐弱的回合，才慢慢走向衰亡。

在这几个空间里，L形公寓是最重要的，女主人公的两次爱情故事，主要是在这间公寓里发生的。特别是到了《小团圆》的后半部，这套L形公寓几乎成为固定的舞台，每天上演着离合悲欢。“巧玉过境”，“她母亲回来了”，“九林来了”，作者通过这样简略和雷同的交代，引出接下来的叙事。人来人去，只有九莉站在原地。事实上，张爱玲一直是“封闭空间”爱好者，《金锁记》里哥特气息的大宅，《封锁》里的电车，无不展现出她对空间的精妙使用，无论再逼仄、寻常的空间，她都能用光影和声味赋予其独特的氛围，使之成为一个张爱玲式的空间，而小说中重要的场景正是在这样的空间中搭建起来的。张爱玲的早年创作里，《金锁记》或许是场景叙事的卓越典范。《金锁记》的高潮是童世舫前来造访长安。从楼梯口现身到客厅的谈话，再到曹七巧独自回到卧室，对这几个空间的调用很自然地完成场景的转换。阁楼的恐怖、客厅的诡异、卧室的孤冷，不同的空间营造出相异的氛围，在叙事中起到了至关重要的作用。但在《小团圆》里，L形公寓，这个被使用最多的空间状貌相对模糊，没有强烈的氛围，不具有那种早年张爱玲式的空间的独特性。在《金锁记》里，张爱玲的另一才能，即在具体场景和特定氛围下对物的使用，也获得了充分的发挥。曹七巧当然可以





在其他任何时候去摸手腕上的镯子，反正镯子一直都在那里。但是其他任何一个时刻，可能都没有她送走客人、一个人回到卧室的床上、伴随着某种对自己命运的思考，摆弄起那只镯子来得有力量。镯子是某种人生的真相，与那间幽禁着她的清冷卧室形成共振。物的象征意义的彰显，需要以情境作为依托。特定场景的氛围，如同一种化学药剂，催生了物件到其象征物这一变化。《小团圆》中同样有一个醒目的象征性物件，就是前文所提到的门槛上的木雕鸟。木雕鸟的出现，引发了时空的跳转，以及纽约堕胎的一段插叙。正如在前面讨论的那样，这段插叙体现了强大的作者意志，木雕鸟应运而生，空降到九莉的视野里，在那个未被充分展示的场景里，它显得很孤立。作者向我们指出，它是九莉眼中的幻象，一个谜一样的先兆。为了不让这种幻象过于虚缈，或者是为了掩饰它的出现之突兀，作者称邵之雍也许“也觉得门头上有个什么东西在监视着他们”，迫使他也成为这团宿命的阴影的见证者。我们可以看到，和早年创作里的“物”相比，《小团圆》这里的“物”，有一种虚化的倾向，它不是来自日常生活，也并非孕生于环境，而是作者意念的一次赋形。因为如此，它依附于它的象征物，少了自身的活力，因为象征物过于明确，也致使其缺少丰富的解读空间。

作为一部长篇小说，《小团圆》里完整的场景的数量是比较少的。其中一个很重要的原因就是，小说的空间变化不多，但时间的变化却很多，时间涌入了空间，空间成为时间的容器。我们通常所说的场景，展现的是一时一地发生的事，时间和空间具有唯一对应的关系，这在《小团圆》里变得很困难。另外一个建造场景的困难，来自这部小说塑造人物的方式，有别于此前张爱玲任何一部小说。当然，她没有全然摒弃早年擅长的造型能力，通过对外貌、动作等细节的刻画，让每个主要人物的形象都很饱满。但是小说中最主要的塑造人物的方式，是人物的话语。即便我们将动作、外貌描写全部隐去，只保留人物的话语，人物的形象并不会太大的缺损。母亲蕊秋对女儿的强势、刻薄和冷酷，主要是通过她的话语来展现的。邵之雍的话语则表现了他的情爱观以及对九莉的感情变化。当然，也有九莉与他们的对话，但在更多的时候，九莉是一个聆听者，默默收集着他们的话语，并反复咀嚼它们，以此来修正着她对他们的感情。由于这些话语是收集来的，它们经常并不发生在同一时间，叙事者将它们编排在一起，以便更清楚地展现人物对某件事的态度。这些话语的组织方式，并非特定场景之下，自然发展





出来的对话。它们并不依附于场景，相反，有时候场景的设置，只是为了容纳这些人物的话语。所以我们会感觉场景和人物的话语之间的关系非常松散，而作者经常进一步解开它们的关系，完全抛弃场景，循着人物话语的内在逻辑继续叙事。以下这段叙述很好地体现了这一特点：

正以为“其患遂绝”，他又来了。她没问怎么这些天没来。后来有一次他说，“那时候我想这真是不行也只好算了，”她仿佛有点诧异似的微笑。

又一次他说：“我想着你如果真是愚蠢的话，那也就是不行了。”

在这以前他说过不止一次：“我看你很难。”是说她很难找到喜欢她的人。

九莉笑道：“我知道。”但是事实是她要他走。

在香港她有一次向比比说：“我怕未来。”

没说怕什么，但是比比也知道，有点悲哀的微笑着说：“人生总得要过去的。”

之雍笑道：“我总是忍不住要对别人讲起你。那天问徐衡：‘你觉得盛小姐美不美？’是她在向璟家里见过的一个画家。他说‘风度很好。’我很生气。”^⑩

这段叙事当下时间发生的事情是邵之雍在消失了一阵子之后重新出现在九莉的面前。但是除了引文的最后一段，可以被认为是发生在邵之雍来找九莉那个场景里的对话之外，前面的话语都发生在其他时空。而且有的时间早于这次见面，有的晚于这次见面，有的话语发生在邵之雍和九莉的交谈之间，有的则发生在九莉与比比之间。它首先解释了邵之雍一段时间没来的原因，进而引出邵之雍对九莉的评价，亦即认为她应该接受他的原因（我看你很难），然后又以九莉和比比之间的对话，来解释为什么九莉明知如此，还是要他走。这些罗列的话语，为重逢的场景提供了某种内心的氛围，使我们仿佛看到“怕未来”的九莉如临大敌地面对着心中颇有胜算的邵之雍。但是这些话语在塑造人物方面的功用远大于它们对搭建场景的微弱贡献，它们最终都成为丰满人物形象上的一根羽毛，不再归属于特定的情境。

在蕊秋、邵之雍、楚娣和比比四个主要人物之中，以邵之雍这个人物的塑





造,尤其依靠其话语。虽然作者对邵之雍也有一些外貌和举止的描写,但仍有含混模糊之感(眼睛很亮,金色脊背等),而且不像对女性人物那样写实。而邵之雍的话语,则要比其他人物的话语更加丰富多样,因此,邵之雍的形象也拥有更多面向。他真诚坦率,同时油滑诡辩,他深情却也浅薄,他一面深察自省;一面扬扬得意。他的话语充分展现了他身上的矛盾之处。这些矛盾之处,也正是他的魅力所在。这些话语带来的张力,还来自九莉对它们的态度。如果说它们起先作用于九莉内心的效果,是建立了一种爱情的幻觉,那么后期它们又在瓦解先前建立起来的幻觉。小说中一个非常隐晦的情节,在于两人交往之初,九莉始终守卫底线,拒绝与邵之雍发生性关系。表面上,两人的对话是关于邵之雍能否离婚的问题,事实上,那只是女方在博弈中所使用的筹码。邵之雍的话语不断围绕着两情相悦之类的言辞打转,其实是在寻求突破的机会。在这部小说里,性一直是困扰着九莉的问题,后来两人有了亲密关系之后,一方面九莉并无快乐可言;另一方面她苦苦思索着究竟小康有没有和邵之雍发生性关系。这一关系的内核被邵之雍花哨的言辞层层包裹,成为九莉的某种隐痛。当九莉不再爱邵之雍的时候,她首先拒绝的是他的言辞,不再接受那些深情的来信,而读到他的文章的时候,在心里嘲笑他的矫揉造作的措辞方式。

如上面所说,《小团圆》主要塑造人物的方式,是使用其言辞。言辞是九莉认识他人的重要方式。而那些话语很难割裂来看,很多时候九莉必须展开联想,将思绪伸向其他时空,捕捉与之有关话语,用其填充话语之间的裂缝,或者探究其未竟之意。那些漫溢的话语和思绪,势必对场景构成一定破坏性。

《小团圆》里写得最完整的一个场景,是九莉探望邵之雍的途中在乡下看戏。在这个场景里,张爱玲极富耐心地描写了几幕戏的戏里戏外,从台上的角色到台下的观众。熟悉张爱玲作品的读者,会发现这个场景所使用的素材来自她早年创作的散文《华丽缘》,只是对其做了一番缩略概括。此外,作为一篇散文,《华丽缘》充斥着作者的观点,其目的正是展示作者对那出戏的品鉴和解读。而在《小团圆》的这个场景里,作者的声音极大地得到收敛,主人公九莉也几乎是缺席的,只在前面提到郁太太送她来看戏,章节结尾时郁太太又来接她,她不得不提前离场。这个场景颇有一些张爱玲早年小说里的气韵,洋溢着热气腾腾的生活气息,但在这部小说里,却显得有点格格不入,甚至因为与主要情节无涉,在





小说中显得无关紧要。但张爱玲对于这一场景给予极大的重视，将其单列为一章。细读这个场景，我们不难发现，事实上它绝非无关紧要的闲笔。因为戏与现实具有密切的关系。戏中的小生见一个爱一个，打着有了功名之后便将二美一并娶回家的如意算盘，与现实中的邵之雍形成某种互文。宋淇在写给张爱玲的信里说：“我知道你的书名也是ironical的，才子佳人小说中的男主角都中了状元，然后三妻四妾个个貌美和顺，心甘情愿同他一起生活，所以是‘大团圆’。现在这部小说里的男主角是一个汉奸，最后躲了起来，个个同他好的女人都或被休，或困于情势，或看穿了他为人，都同他分了手，结果只有一阵风光，连‘小团圆’都谈不上。”^①这段解读揭示了张爱玲的创作意图，她借乡下戏台嵌入才子佳人小说的经典情节，旨在以一种反讽的方式阐明这部小说的主题。这个篇章的特别之处在于，它展示的事物与九莉没有直接的关联。九莉只是在观看，没有从观看的事物联想到自身，她的发达的思绪暂停运转，丰富的内心活动几近关闭。一方面，这个场景非常写实，充满动作和声音；另一方面，它不过是主人公眼中的一帧风景，是静态的、封闭的。从功用上说，它并不承载情节，推动叙事，只是起到点题的作用，因而又是极其虚化的，充满象征性的。由此我们发现，作为《小团圆》里张爱玲唯一使用场景化叙事的地方，这个场景既不推动情节发展，也没有将主人公放置其中，在整部小说里是一种异质的、边缘化的存在。在比《小团圆》稍晚创作的《色戒》里，我们同样能发现张爱玲对场景化叙事的类似性使用。《色戒》以易太太等诸位太太打麻将的场景开启，又收于此场景。这两个场景，容纳了不同人物有声有色的对话，是小说中写得最完整和生动的场景，但它并不承担主要的叙事，更多的是提供一种氛围，展现主人公活动的场域。而这部小说最重要的场景，是王佳芝和易先生在珠宝店选戒指，这一场景承载着情节的重要转折，决定着故事的走向。但张爱玲对其处理方法与“麻将桌”的场景完全不同。她让王佳芝的思绪完全掌控叙事，珠宝店被稠密的思绪缭绕，似乎只是精神世界的一个外化舞台，抑或是两股意识角力的擂台。一边是男女情爱，一边是民族大义，最终前者战胜了后者，而导致这一最终结果的是王佳芝的转瞬一念：“这个人是真爱我的。”为了推演出这个结论，同时为了证明这个结论对其的重要意义，王佳芝需要对爱和性进行一番谢幕式的思考。这个场景的主要作用，就是容纳王佳芝的思考，从某种角度来说，易先生在这里甚至有某种道具化





的倾向,如同被女主人公思绪摆弄的洋娃娃,他要做的只是坐在那里,等待王佳芝完成她的思考。在这里,张爱玲有意将叙述时间拉长,填充了大量意识活动,使本可以很紧张的叙事变得没有那么紧张。由此我们可以看到,在去除场景化描写的倾向里,包含着张爱玲某种反戏剧性的意图。或者说,张爱玲对戏剧性的理解,与早年有所不同,呈现戏剧性的单位从场景变成了句子。她更喜欢在句子与句子的承接上,放置犹如针刺一般纤毫而尖锐的戏剧性。与“这个人是真爱我的”一模一样的感慨,《小团圆》里九莉也曾阐发过,但是留给她的这一瞬间更为短暂,张爱玲在下一个句子就用一个舌头如软木塞般的吻消解了前一刻隆重的发现。此种前后矛盾,彼此消解的句群,在《小团圆》中比比皆是。比如九莉决定卖掉母亲送给她的耳环,因为它“总使她想起她母亲她弟弟,觉得难受”。但是当楚娣说卖得价钱不错时,九莉却想道:“因为他们知道我不想卖。”随后又伤感地强调了一遍,“他们永远知道的”。这个句子看似是一种重复和递进,但其实在不知不觉之间,“他们”这个含混的代词所指代的对象似乎发生了改变,成了母亲和弟弟。他们知晓她内心因为这番深沉的情谊所承受的折磨。前面所写的母女、姐弟之间的重重隔膜在一句话之间忽然得到消弭。张爱玲在1974年发表于《中国时报·人间》上的随笔《谈看书》^⑫中,引用了人类学家奥斯卡·路易斯的著作《拉维达》中的一段:“我不喜欢我的姐姐们。她们光是一个男人从来不够。她们喜欢寻欢作乐。……但是不管怎么样,我是爱我的姊妹们。我不让任何人当着我讲她们的坏话。有时候我甚至于梦见她们……”张爱玲对此分析道:“前文自相矛盾处,是他本能地卫护姐姐,迁怒姐夫。书中人常有时候说话不合逻辑,正是曲曲达出一种复杂的心理。”她显然很欣赏这种前后文的矛盾,认为“不合逻辑”正是展现复杂心理的一种方法。在接下来的论述里,她表达了对中国古典小说中“只看见表面言行,没有内心描写”的深入浅出式写法的欣赏,同时也质疑了西方文学中心理描写的传统与价值。在《小团圆》中,张爱玲正是在践行这一论点,“人多,分散”“铺开来平面发展”。^⑬诚然,作为一部全然围绕九莉的情感展开的小说,对于九莉的心理描写占据着巨大的比例。但是张爱玲一直将其穿插在外部事件和人物的表面言行之中,用平面代替纵深。因为她认为,“纵深不一定深入”。^⑭这种平面化的写作方式,所强调的叙述分散,也使其必然抛弃了场景化的叙事。并且,一旦场景成为突出的重点,其他叙述相比之





下退为简要概述，此二者的详略差异形成文本的层次，亦即一种纵深感，破坏了张爱玲一心所要追求的“平面化”。

此外，张爱玲对于这本小说里场景的功能，有着特别的理解。就《小团圆》的修改与宋淇进行探讨的时候，她在给他的信中说：“九莉跟小康等会面对穿，只好等拍电影再写了，影片在我是on a different level of consciousness。在这里只能找circumstances to fit the scenes & emotions。”^⑮也就是说，张爱玲认为在小说里，她首先要做的是找到合适的环境去安置她的那些场景和情感。她对于她要写的场景、要呈现的人物情感很明确，无法纯粹为了戏剧性效果去更动和添改。同时，在这句话里她将场景和情感并置，某种意义上说，那些被她拣选出来必须书写的场景，正是因为承载九莉丰沛、复杂、幽微的情感。在这里，场景不再是传统意义上的故事的最小单位，不需要具备完整、真实的场景化效果。

从上面的论述中，我们发现《小团圆》有意忽略对九莉职业的展示，同时，让叙述漫溢出所设定的叙述视角，而且和早年小说相比，这部小说使用了非场景化的叙事方法。以上三点可以看作《小团圆》在人物塑造、结构及叙事方式上所具有的特点。这些特点共同作用，使小说呈现出一种非写实性的样貌。虽然《小团圆》具有很高的自传性，所使用的素材与现实有紧密的关联，但它的写法并不是写实的。或许我们也可以说，正是因为这种自传性的亲缘存在，使张爱玲选择了一种非写实的写作手法。张爱玲在写给宋淇的信中说：“我一直认为最好的材料是你深知的材料……”^⑯毫无疑问，《小团圆》所使用的材料，是张爱玲所认为的最好的材料。但是她已经在早年的散文以及《易经》《雷峰塔》用英文写作的自传体小说里，使用过这些素材，所以找到一种新的处理素材的方法，成为《小团圆》的创作关键。当然，在采用新的方法的同时，作者必然要面对对先前所熟悉的技法的摒弃和割舍，其中也包含着极具辨识度的风格印记。《小团圆》所造成的阅读困难，从本质上说，也正是因为并非一部写实的小说，但它与现实的密切关系，带来一定的迷惑，让读者很难放弃对其故事性的索求。在张爱玲早年创作里，世俗化的生活一直是那些小说的基底。然而在《小团圆》里，生活退到后面，情感作为一种更纯粹、更绝对的存在，成为她想要探讨的主题。事实上，《小团圆》在其作品中也并非异类，一些写作手法在同时期的其他作品中也能找到呼应，比如《浮花浪蕊》《色戒》《同学少年都不贱》等。这些作品共同





形成了张爱玲这一时期的创作风格。其中尤为重要的特点，是其对含蓄表达的追求。她在《谈看书》那篇散文的末尾，用密点印象派图画来阐释这种含蓄的功用，——我们知道，印象派绘画的一个重要特征，正在于它并非写实的。张爱玲指出，这一类绘画的颜色需要观者的眼睛拌和，拌和本身的即时性，使人产生画中的事刚发生的错觉。随后她说：“看书也是一样，自己体会出来的书中情事格外生动，没有古今中外的间隔。”也就是说，含蓄的表达将更多的参与性让渡于读者，正因如此，读者才获得一种发生在当下的体验。谈及生动，读者可能更多地会想到早年张爱玲创作里的扑面而来的生活气息，但是当作家行至生命的晚期，对“生动”有了不同的理解。生动不再是一种描摹再现，而是一种文本的开放性。从这一点上说，被认为放弃了读者的晚年的张爱玲，也许反倒是最在意读者的。在《小团圆》中，有一处张爱玲极其罕见地写到九莉对读者的看法：“但是自从写东西，觉得无论说什么都有人懂，即使不懂，她也有一种信心，总会有人懂。”在这里，我们都愿意相信，这种信心也是属于晚年的张爱玲的，——她知道总会有人懂。

注释：

①② 张爱玲：《张爱玲往来书信集》，台湾皇冠出版社2020年版。

③ 引文节选自止庵于2016年香港书展所做主题演讲，演讲题目为《张爱玲文学的与众不同之处》。

④ 张爱玲：《红玫瑰与白玫瑰》，北京十月文艺出版社2009年版，第150页。

⑤⑩⑪⑬⑭ 张爱玲：《小团圆》，北京十月文艺出版社2019年版，第7、148、8、7、5页。

⑥ 许子东：《张爱玲小说中的视角混淆》，载《文艺理论研究》2018年第5期。

⑦⑧ 许子东：《许子东细读张爱玲》，北京大学出版社2020年版。

⑨⑫⑬⑭ 张爱玲：《华丽缘》，北京十月文艺出版社2019年版，第107、107、107、107页。

[张悦然 中国人民大学文学院 邮编 100872]

