

一明二暗三間過的家居美學——讀張愛玲 《傳奇》及其他

蘇偉貞*

摘 要

1946 年 11 月張愛玲《傳奇》增訂本出版，以序、跋、封面三方定位書寫主軸。序〈有幾句話同讀者說〉先就漢奸冠名詞辨，接著代入跋〈中國的日夜〉勾聯增訂本故事的共同背景性，文末歸結封面現代人窺探晚清仕女家居組圖如何激活不安感。據此繩墨究《傳奇》各篇，不難發現虛實交互的日常書寫喻意了家居追求內在。此追求，證於空間，張愛玲曾言想要「一明兩暗」中國風味的房，一明兩暗三間過為中式建築術語及傳統家居美學道場，她喜歡的是「明室」；顯影時間，張愛玲親繪現代人混搭晚清仕女，營造視覺穿透性，是空間時間化，一體帶出家居書寫實踐與主體性。晚近巴舍拉《空間詩學》詩意性開創家屋作為人生「幸福空間」的中介概說，強調家屋的脆弱性，需注入有價值的東西，方能抵於家居終極意義——幸福感，此論點，適可作為詮解張愛玲家屋書寫手法的依據，本文因此結合巴舍拉的空間詩學論點與張愛玲「一明二暗」家屋美學觀，重新審視張愛玲《傳奇》家居敘事，如何參差、互文帶動她一系列的家居書寫。

關鍵詞：《傳奇》、一明二暗三間過、家居書寫、不安、幸福空間

* 國立成功大學中國文學系特聘教授。

Maison Aesthetics in One Bright Two Dark and Three Bay: Reading Eileen Chang's Short Stories *Legend* and Others

Su, Wei-Chen

Distinguished Professor, Department of Chinese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

Eileen Chang's *Legend* revised edition had published in November 1946. The Preface, "A few words to the reader," explains the traitor's title term, then the postscript "Days and nights of China" outlines the background of the story, and it concludes that the modern people on the cover explore how to activate the sense of uneasiness in the group pictures of ladies Maison in the late Qing Dynasty. It is not difficult to find that the daily writing of virtual and real interaction means that the household pursues the innate; it is based on space. Eileen likes "one bright and two dark rooms." One bright, two dark, and three-bay were Chinese architectural terms and traditional Maison aesthetics field. To expose times, Eileen painted modern people, mixed with ladies in the late Qing Dynasty, to create visual penetration, which integrates space and time, bringing out home writing in the practice of subjectivity. Recently, Bachelard's *The Poetics of Space* initiated the theory of Maison as a "happy space" of life, emphasizing the fragility of Maison and the need to inject something of value to achieve the ultimate meaning of home happiness. Based on Bachelard's theory and Eileen's Maison aesthetics, this paper re-examines *Legend's* Maison narrative and how the uneven and intertextual spur her Maison writing series.

Keywords: *Legend*, One Bright Two Dark and Three Bay, Maison Writing, Precarious, Happy Space

一明二暗三間過的家居美學——讀張愛玲 《傳奇》及其他

蘇偉貞

我將來想要一間中國風味的房，雪白的粉牆，金漆桌椅，大紅椅墊，桌上放著豆綠糯米瓷的茶碗，堆得高高的一盆糕團，每一隻上面點著個胭脂點。中國的房屋有所謂「一明兩暗」，這當然是明間。¹——張愛玲

亂世的人，得過且過，沒有真的家。……家於它的本身是細密完全的，而我只是在裡面撞來撞去打碎東西，而真的家應當是合身的，隨著我生長的。²——張愛玲

對於那些懂得如何去聆聽的人來說，老家屋不正是一種迴聲的幾何學？在大房間和在小臥室裡面，往日時光所共鳴出來的聲音是不一樣的。³——加斯東·巴舍拉

一、前言

張愛玲首本短篇小說集《傳奇》於1944年8月上市⁴，隔月即再版，卻是時隔二年餘才在1946年11月推出增訂本，此版排除了「兩篇改也無從改起」的小說⁵，

¹ 張愛玲：〈我看蘇青〉，《餘韻》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1987），頁81-82。

² 張愛玲：〈私語〉，《流言》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1968），頁153-154。

³ 〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化事業股份有限公司，2003），頁131。

⁴ 1944年8月《傳奇》首版，收十篇小說：〈沉香屑——第一爐香〉（1943.5）、〈沉香屑——第二爐香〉（1943.6）、〈茉莉香片〉（1943.7）、〈心經〉（1943.8-9）、〈傾城之戀〉（1943.9-10）、〈金鎖記〉（1943.11）、〈封鎖〉（1943.11）、〈琉璃瓦〉（1943.11）、〈年輕的時候〉（1944.2）、〈花凋〉（1944.3）。見唐文標主編：《張愛玲資料大全集·張愛玲作品繫年》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1984），頁370。

⁵ 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，《沉香》（臺北：皇冠文學出版有限公司，2005），頁7。《傳奇》增訂

新收增刪過五篇小說〈鴻鸞禧〉(1944.5)、〈紅玫瑰與白玫瑰〉(1944.6-7)、〈等〉(1944.12)、〈桂花蒸阿小悲秋〉(1944.12)、〈留情〉(1945.2)。⁶其實,《傳奇》首版出書之前,〈鴻鸞禧〉、〈紅玫瑰與白玫瑰〉已發表卻未收入,或因《傳奇》主訴「我為上海人寫了一本香港傳奇」⁷,而增訂本納入的五篇小說皆寫上海傳奇,無論如何,大抵呈現了張愛玲創作星圖全景。以此視角看增訂本,不難發現與初版、再版的差異,不僅序〈有幾句話同讀者說〉、跋〈中國的日夜〉足具,更可觀者在其自述封面(圖1)喻意,為小說共同的背景提供了形象化描繪。如此幽微用心,為之前有著自我指涉的散文集《流言》所無,很清楚的,《傳奇》增訂本以序、跋、封面三方定位了一個書寫所指,而定位的繩準便在〈有幾句話同讀者說〉裡。首先,序文先就個人書寫政治地位正色辯駁「我的私生活」牽涉不到漢奸嫌疑也不用向大眾剖白,「漢奸」冠名,不難理解為與胡蘭成婚證成家的輿論強加;接著代入跋〈中國的日夜〉內家居日常所感及詩作,勾聯增訂本故事的共同背景適當性;文末則娓娓道來封面截取前人吳友如《以詠今夕》(圖2)晚清仕女家居工筆寫實畫嫁接其親繪現代人組圖不安感意指。⁸

畫與畫,畫與文字彼此互文形同雙聲,一體呈現張愛玲專擅的時空敘事美學,

本1946年11月出版,並未收入已發表的〈連環套〉(1944.1-6)、〈創世紀〉(1945.3-4、6)、〈殷寶灑送花樓會〉(1944.11)三篇,因此,張所說「改也無從改」究竟是哪兩篇不得而知。其中〈連環套〉、〈創世紀〉1976年收入了《張看》,張愛玲〈自序〉前調重提,指〈連環套〉「怎麼寫得那麼糟」,而以其祖姨母為原型的〈創世紀〉,「比〈連環套〉更壞」。見張愛玲:〈自序〉,《張看》(臺北:皇冠文學出版有限公司,1976),頁9。〈殷寶灑送花樓會〉則收入1983年的《惘然記》,序〈惘然記〉裡一仍舊貫:「實在太壞,改都無從改起。」見張愛玲:〈惘然記〉,《惘然記》(臺北:皇冠文學出版有限公司,1983),頁5。另在1974年6月9日對夏志清提起〈連環套〉、〈創世紀〉、〈殷寶灑送花樓會〉「都是在〈紅白玫瑰〉之後,是前一個時期多產的後果。」究是哪兩篇,仍是謎。見夏志清:《張愛玲給我的信件》(臺北:聯合文學出版社,2013),頁212。

⁶ 《傳奇》增訂本新收〈鴻鸞禧〉(1944.5)、〈紅玫瑰與白玫瑰〉(1944.6-7)、〈等〉(1944.12)、〈桂花蒸阿小悲秋〉(1944.12)、〈留情〉(1945.2)。見唐文標主編:《張愛玲資料大全集·張愛玲作品繫年》,頁371。本文有關討論《傳奇》增訂本小說文本,皆出自張愛玲:《回顧展I、II——張愛玲短篇小說集之一、二》(臺北:皇冠文學出版有限公司,1968)。後簡稱《回顧展I、II》,不贅述。

⁷ 香港傳奇共七篇,〈沉香屑——第一爐香〉、〈沉香屑——第二爐香〉、〈茉莉香片〉、〈心經〉、〈琉璃瓦〉、〈封鎖〉、〈傾城之戀〉。見張愛玲:〈到底是上海人〉,《流言》,頁57。

⁸ 上述相關引文皆出自張愛玲:〈有幾句話同讀者說〉,頁6-7。

也回過頭來印證前文故事的共同背景指向的家居日常生活時間與空間主題。張愛玲對家居書寫是感興趣的，家居不離日常空間與日常時間，關於空間，張愛玲曾言想要「一明兩暗」⁹中國風味的房，一明兩暗三間過是中式建築術語與家居空間美學的道場，張愛玲喜歡的是「明室」。《明室》是巴特攝影札記 *La chambre claire* 中譯書名，巴特選擇以「明室」為書命名，而不以實際攝影指涉的「暗箱」為名，他的解釋是「明室」是一種工具，可一眼看見被拍對象，「那指稱物，那欲望的對象」主體。¹⁰這裡將「一明」定調為「明室」，除了對照「兩暗」的暗箱，也可解為明室即欲望對象，因此，攝影留下「此曾在」，是記憶也是時間的證據，小說亦同，這就聯結上了時間空間化敘事。張愛玲曾言用參差對照的手法描寫「人類在一切時代之中生活下來的記憶」¹¹，主在給予現實一個啟示，鬼魂似現代人窺探晚清仕女家居圖，既空間時間化，亦為張愛玲搭建了一條家居書寫路徑，張愛玲以圖表意，我們想問的是，《傳奇》以來家居書寫的遠端站著什麼¹²，引得張愛玲一再複寫給予啟示？晚近法國哲學家加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）《空間詩學》（*The Poetic of Space*）提出家屋作為人生「幸福空間」的中介概說，層層演譯「家屋」作為世俗的棲息處，需注入「非現實」夢想因子方能抵於家居終極意義——幸福感，此論點，適可作為詮解張愛玲家屋書寫手法的依據，本文因此結合巴舍拉的空間詩學與張愛玲「一明二暗三間過」家居追求，分從封面、序、跋展開析論，重新審視張愛玲《傳奇》家屋敘事，如何參差、互文帶動其一系列家居時空美學創作。

⁹ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 81-82。

¹⁰ 許綺玲：〈業餘頌：關於羅蘭·巴特與明室一書〉，收入〔法〕羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，許綺玲譯：《明室——攝影札記》（臺北：臺灣攝影季刊，1995），頁 164。

¹¹ 張愛玲：〈自己的文章〉，《流言》，頁 20。

¹² 有著自傳成分的《小團圓》中胡蘭成的之雍對張愛玲分身九莉談到結婚，九莉沒反應，心想之雍這次走了不會再來了，九莉背後浮現門框上站著一隻木雕的鳥，房間沒有門楣，門上卻站著一隻立體的鳥，且本鳥彫刻原始，「是遠祖祀奉的偶像？」另一次是九莉用藥打掉與賴雅轉化的汝狄所懷男胎，男胎的形象就像「從前站在門頭上的木雕的鳥」，木鳥、門楣、祖先偶像、男胎，皆出現在與張愛玲婚姻關係中，充滿隱喻。見張愛玲：《小團圓》（臺北：皇冠文學出版有限公司，2009），頁 177、180。

二、封面初始化

炎櫻只打了草稿。為那強有力的美麗圖案所震懾，我心甘情願地像描紅一樣地一筆一筆臨摹了一遍。¹³

回溯《傳奇》出版以來，共換了三個封面，1944年8月《傳奇》首版是無圖案的「藍綠的封面」¹⁴，左邊簡潔壓著直排隸書體「傳奇」二字。（圖3）藍中帶綠謂之孔雀藍，多年後張愛玲回憶起這本書：「自己設計的封面就是整個一色的孔雀藍，沒有圖案，只印上黑字。不留半點空白，濃稠得使人窒息。」¹⁵這份窒息卻被賦予了一種視窗效果：「我的書出版了，我要走到每一個報攤上去看看，我要我最喜歡的藍綠的封面給報攤子上開一扇夜藍的小窗戶，人們可以在視窗看月亮，看熱鬧。」¹⁶《傳奇》上市僅一月即再版，仍是之前藍綠底色，唯多了雲頭與玉連環圖案（圖4），這些圖案從初版的平面藍綠轉向較立體的訴求，進一步託寓書中人物相互關係與演變：

畫的封面，像古綢緞上盤了深色雲頭，又像黑壓壓湧起了一個潮頭，輕輕落下許多嘈切喊噪的浪花。細看卻是小的玉連環，有的三三兩兩勾搭住了，解不開；有的單獨像月亮，自歸自圓了；有的兩個在一起，只淡淡地挨著一點，卻已經事過境遷——用來代表書中人相互間的關係，也沒有什麼不可以。¹⁷

及至增訂本，封面不僅添了具象的人物，還跨時空，設計較前複雜，由兩個元素嫁接而成，一是截取晚清吳友如《以詠今夕》繪圖，一是張愛玲親繪之白描單鉤側面圍頭巾無五官現代女子，原型人物正是張愛玲¹⁸，難怪張愛玲說得鄭重而微：

封面是請炎櫻設計的。借用了晚清的一張時裝仕女圖，畫著個女人幽幽地在這裡弄骨牌，旁邊坐著奶媽，抱著孩子，彷彿是晚飯後家常的一幕。可是欄杆外，很突兀地，有個比例不對的人形，像鬼魂出現似的，那是現代人，非

¹³ 張愛玲：〈再版的話〉，《張愛玲資料大全集》，頁128。

¹⁴ 張愛玲：〈再版的話〉，頁126。

¹⁵ 張愛玲：《對照記——看老照相簿》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1994），頁6。

¹⁶ 張愛玲：〈再版的話〉，頁126。

¹⁷ 張愛玲：〈再版的話〉，頁128。

¹⁸ 《對照記——看老照相簿》收有張愛玲兩張側臉圍頭巾相片，造型神似《傳奇》增訂本封面現代女子。見張愛玲：《對照記——看老照相簿》，頁63、64。

常好奇地孜孜往裡窺視。如果這畫面有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的氣氛。¹⁹

同而不同的《傳奇》封面傳達了時代之於張愛玲的層層變化，從視窗意象到人物關係到家常的一幕，通過一次次逸出封面的圖示能指，預言了小說所指，這個所指就在《傳奇》再版的話：「所以我覺得非常傷心了。……許多預言，從前以為都還遠著呢，現在似乎並不很遠了。」²⁰從傷心到不安皆源於時間的屈從，李歐梵指出不安關鍵來自小說日常人物無法處理時間上的焦慮。²¹

誠如張愛玲所言，封面臨摹生命圖案，小說亦可做如是觀，不同的是，相較西方人「讓生命來到你這裡」那種姿態，張愛玲自云筆下人物，同樣屈服，卻是淒涼的「不明不白，猥瑣，難堪，失面子的屈服。」²²張愛玲作為前朝遺老遺少舊家庭生活的代言人，小說人物不乏屈服的境遇，即使改朝換代，仍創造貼身環境，「各人住在各人的衣服裡」²³，〈花凋〉中「鄭先生是個遺少，不承認民國，民國紀元起就沒長過歲數。」²⁴〈第一爐香〉裡梁太太「一手挽住了時代的巨輪，在她自己的小天地裡，留住了滿清末年的淫逸空氣，關起門來做小型慈禧太后。」²⁵〈傾城之戀〉的白流蘇則是永遠不會過時的「窮遺老的女兒」。²⁶眾所周知張愛玲受教於《紅樓夢》，寫世路人情姻緣異變的《海上花》更是影響張愛玲最重要的源頭之一。²⁷她自承寫作有時候也「借一點舊時代的氣氛」。²⁸初版再版的興奮之情沈澱後，《傳奇》增訂本更進

¹⁹ 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，頁 7。

²⁰ 張愛玲：〈再版的話〉，頁 128。

²¹ 李歐梵：〈張愛玲筆下的日常生活和「現時感」〉，《蒼涼與世故：張愛玲的啟示》（香港：牛津大學出版社，2006），頁 30。

²² 張愛玲：〈再版的話〉，頁 128。

²³ 張愛玲：〈更衣記〉，《流言》，頁 73。

²⁴ 張愛玲：〈花凋〉，《回顧展 II》，頁 431。

²⁵ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，《回顧展 II》，頁 272。

²⁶ 張愛玲：〈傾城之戀〉，《回顧展 II》，頁 207。

²⁷ 王德威：〈從「海派」到「張派」——張愛玲小說的淵源與傳承〉，《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（臺北：麥田出版，1998），頁 321。

²⁸ 〈女作家聚談會〉，《新中國報》，1944 年 3 月 16 日。轉引自唐文標主編：《張愛玲資料大全集》，頁 242。

一步媒合新舊家庭日常之間產生的奇異的感覺²⁹，封面兩幅畫，更可視為她傳達的生命臨摹意涵，仕女渾不知覺背對面目模糊現代鬼魂而「幽幽地」擺弄骨牌³⁰，與一旁抱著孩子的奶媽四者視線俱滑向骨牌，經營一種「蕭條異代不同時」³¹空透視點，而時空穿越的重頭戲就在骨牌³²，我們不禁要問張愛玲為什麼選了這幅家居畫？仕女擺弄骨牌，問什麼又得到什麼答案？

骨牌又名牙牌，卜卦用，張愛玲 1952 年由滬至港，停留期間靠翻譯為生，同時著手創作英文版《秧歌》，寫成後寄美國尋求出版，宋淇找到本牙牌籤書為她求卦，求來求去總是「先否後泰。由難而易」這卦，斷曰「東西相對兩團圓」。³³東西可指中、英版，由難而易點出中文作家初出版英文小說開頭難的事實，卦象暗合張愛玲心意，將牙牌書引為知己，日後居美國，仍不改求骨牌問卦習慣，1955 年 11 月 20 日給鄭文美信：

昨天晚上我起了個課——雖然我對它的信心起了動搖，它究竟有八九成靈驗。問的是今年陰曆年內運氣可會好轉。得到「上上，上上，中下」「一帆風順即時揚，穩渡鯨川萬里航。」……不過是說我在待人接物方面須要自知藏拙而已。這課書真是我的一個知己。³⁴

從上述不難知道，遑論流年、運氣，「凡出書、出門、求吉凶都借重它。」³⁵回證《傳奇》增訂本封面圖說仕女擺弄骨牌，張愛玲的確有事要便問，也相信骨牌。有趣的是，《傳奇》出首版時張愛玲未識宋淇，說明了張愛玲對骨牌的喜愛非來自宋淇，之前已運用在小說裡，〈傾城之戀〉裡失婚寄身原家庭的白流蘇，初識放浪無意

²⁹ 張愛玲：〈自己的文章〉，頁 19-20。

³⁰ 張愛玲曾寫胡蘭成說她「寫東西有鬼氣」，張愛玲也自詡「確有一種才能，近乎巫。」見張愛玲：《張愛玲私語錄》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2010），頁 50-51。

³¹ 張愛玲 1954 拍了張相片，事隔三十年再看到，對照之下，不禁自題「悵望卅秋一灑淚，蕭條異代不同時」。張愛玲：《對照記——看老照相簿》，頁 79。

³² 吳友如《以詠今夕》原圖左下角原有一坐矮凳低頭拉風扇的女佣，封面圖截掉了，這就統一了封面中人物視線。見圖 2。

³³ 宋淇：〈私語張愛玲〉，收入張愛玲：《張愛玲私語錄》，頁 26-28。

³⁴ 轉引自馮晞乾：〈張愛玲的牙牌籤〉，《ESWN Couture blog》網站，2009 年 2 月 4 日，網址：http://www.zonaeuropa.com/culture/c20090205_1.htm（2020 年 8 月 20 日上網）。

³⁵ 宋淇：〈私語張愛玲〉，頁 26-28。

家庭幸福的范柳原，把命運交到范柳原手裡或成為續弦對象，骨牌、骰子便作為一種隱喻：

流蘇的手沒有沾過骨牌和骰子，然而她也是喜歡賭的。她決定用她的前途來下注。如果她輸了，她聲名掃地，沒有資格做五個孩子的後母。如果賭贏了，她可以得到眾人虎視眈眈的目的物范柳原，出淨她胸中的這一口惡氣。³⁶

另〈多少恨〉中，男主人公宗豫傾心家茵，但受阻於自己已有家室，一晚去看家茵，燈下亦攤著骨牌：

他道：「你在做什麼呢？」家茵笑道：「起課。」他把桌上的一本破舊的線裝本的課書拿起來翻著，帶著點蔑視的口吻，微笑問道：「靈嗎？」家茵笑道：「我也是鬧著玩兒。從前我父親常常天亮才回家，我母親等他，就拿這個消遣。我就是從我母親那兒學來的。」³⁷

一段話勾勒出兩種家居處境。宗豫顯然並不相信算卦，但關心家茵問何事？家茵問將來，但不說問什麼。宗豫便也求卦指點迷津：「說不定我們問一樣的事呢？」宗豫起到上上、中下、下下三牌，課書解為「水月鏡花空中樓閣」。³⁸家茵看到結果很受震動，亦知兩人所問皆姻緣。

骨牌形同張愛玲人生詰問的回答。難怪現代側臉俯視古代女子，不是看骨牌是什麼？反觀帶有自傳色彩的《雷峰塔》、《易經》，發生在她身上的家族與個人事件就像起課後預知死亡紀事卦象，所見所感她借小說重現並予以重建。³⁹而如上述起課的古代人與白描人形現代女子的窺視開了一個「骨牌效應」視窗，從另一個角度看，不就是宗豫與家茵和家茵父母及張愛玲家庭的寫照？難怪識者指出張愛玲的小說可以說是她窺視慾的產品。⁴⁰但為什麼缺五官？具象化會減低虛構的空間，且張愛玲對面目不清人形一向神往，Michealangelo《黎明》是未完工的作品，在她看來卻「大

³⁶ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 202。

³⁷ 張愛玲：〈多少恨〉，《惘然記》，頁 127。

³⁸ 張愛玲：〈多少恨〉，頁 128。

³⁹ 骨牌有解為現代人的「骨牌效應」遊戲，見張瑞芬：〈童女的路途——張愛玲《雷峰塔》與《易經》〉，收入張愛玲著，趙丕慧譯：《雷峰塔》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2010），頁 10。

⁴⁰ 史書美：〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉，《二十一世紀》24（1994.8），頁 132。

氣磅礴」，甚至認為「象徵一個將要到的新時代」⁴¹易言之，代換封面同樣面目不清的現代人形，豈非新時代的象徵？然而這時代，是「不安」的。張愛玲喜歡白描單鉤手法，1945年1月散文集《流言》（圖5），封面全幅單鉤白描改良清裝女子造型，整體構圖為黑白雙色塊，眾所周知，原型人物就是張愛玲。⁴²綜而言之，張愛玲不僅對序、跋念念不忘，對具有內文背景形象化的封面設計亦投入甚深，可嘆的是，1952年張愛玲出走上海，《傳奇》、《流言》成了張愛玲親手設計封面的唯二個案。至於序與跋，日後出版的《秧歌》引用胡適信中評論為序，《赤地之戀》序僅三百餘字，《餘韻》、《惘然記》、《張看》，都偏向說明文字，甚至張愛玲在世時最後之書《對照記》序也就幾句。雖說註譯國語本《海上花》列傳的《海上花開·海上花落》，前有譯者識，後有譯後記；考據《紅樓夢》的《紅樓夢魘》有自序，但終究不是創作，愈發凸出《傳奇》增訂本序跋封面的極具足觀。而封面的深意，是如陳子善所言，通過《流言》，人們可以了解張愛玲，而通過「封面設計，我們就可以大致明白張愛玲這本文集的用意。」⁴³《傳奇》雖為小說虛構，但亦如毛尖所指出的，張愛玲的才華不在想像力，她的小說基本就是家族實錄。⁴⁴沿此，《傳奇》首版有著「人生安穩做底子」⁴⁵意涵的藍綠封面、再版事過境遷代表人物關係的潮頭浪花構圖，到增訂本結合《流言》人形白描的新舊時代家居組圖，其中故事，呼之欲出，為浮世的悲歡下注腳⁴⁶，這恐怕才是張愛玲要對讀者說的話。

⁴¹ 張愛玲：〈自己的文章〉，頁20。

⁴² 張愛玲：《對照記——看老照相簿》，頁68。《流言》有書名紅色橫排及黑色直排兩種版本。本文《流言》版封面圖為紅色橫排版本。

⁴³ 施晨露：〈張愛玲在自己設計的作品封面中埋藏了哪些「密碼」？〉，《上海觀察》網站，2016年12月5日，網址：<https://news.arttron.net/20161205/n890011.html>（2020年8月23日上網）。

⁴⁴ 毛尖：〈所有能發生的關係〉，《這些年》（新北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2012），頁11。

⁴⁵ 張愛玲：〈自己的文章〉，頁18。

⁴⁶ 張愛玲：〈《太太萬歲》題記〉，《沉香》，頁9。

三、說幾句話：「文化漢奸」物語

一直這樣沉默著，始終沒有闡明我的地位，給社會上一個錯誤的印象，我也覺得是對不起關心我的前途的人，所以在小說集重印的時候寫了這樣一段作為序。⁴⁷

「浮世的悲歡」一詞，出自張愛玲編劇《太太萬歲》上映本事題記，是對女主角陳思珍處境的形容，陳思珍是傳統家庭制度的委屈者，在家庭裡周旋著，用處世的技巧使家人生活圓滑化，她的歡樂裡因此永遠夾雜著一絲辛酸，悲哀裡也不完全沒有安慰，張愛玲自言非常喜歡「浮世的悲哀」句子，但也指出：「如果是『浮世的悲歡』，那比『浮世的悲哀』其實更可悲，因而有一種蒼茫變幻的感覺。」⁴⁸「悲歡」比「悲哀」更「可悲」，緣於「蒼茫變幻」不是自己可以把握，陳思珍生活的不幸，就因為微妙的她作了自覺懷才不遇男人的太太。張愛玲被目為文化漢奸，也因為作了這樣的太太，她其實枉擔了這個虛名：

最近一年來常常被人議論到，似乎被列為文化漢奸之一，……想想看我惟一的嫌疑要末就是所謂「大東亞文學者大會」……雖然我寫了辭函去……報上仍舊沒有把名字去掉。⁴⁹

此舉涉及了張愛玲是怎樣被列為文化漢奸，又為何須沉潛近兩年才得藉出版《傳奇》增訂本發聲。梳理《傳奇》出版時程，不難看出上述發問皆離不開胡蘭成。1944年8月《傳奇》初版，張愛玲和南京汪偽政權宣傳部次長的胡蘭成謀證成婚，埋下了漢奸嫌疑的導火線，胡蘭成時代政治劃歸漢奸，張愛玲成了「漢奸的女人」⁵⁰想當然爾，事實上，兩人婚後不久的11月胡蘭成辦《苦竹》，雖只出了四期，張愛玲全力支援，先後發表〈談音樂〉（1944.11）、〈桂花蒸阿小悲秋〉（1944.12）及重刊〈自己的文章〉

⁴⁷ 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，頁7。

⁴⁸ 張愛玲：〈《太太萬歲》題記〉，頁9。

⁴⁹ 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，頁6。

⁵⁰ 以「漢奸的女人」稱張愛玲並非個案。參考王鼎鈞：〈如此江山待人才——張愛玲與臺灣文壇〉，《聯合報·聯合副刊》第37版，1996年2月14日。林奕華：〈我的張愛玲解讀〉，《中國新聞周刊》37（2007.10），頁72-74。

(1944.12)、「談畫」⁵¹，以胡蘭成和南京政府的關係，與《苦竹》結緣哪能不沾「漢奸」氣？這亦多少導致《傳奇》首版出書後，張僅發表小說〈散戲〉(1944.9)、「殷寶灑送花樓會」、「桂花蒸阿小悲秋」、「留情」(1945.2)及止於1945年6月未完成的〈創世紀〉結果，而上述小說不是偏短就是未完，著實令人惋嘆。隨著1945年8月抗戰勝利，胡蘭成匿名逃亡，張愛玲形容這一年是「失落的一年」。⁵²這份失落，直到1947年4月張愛玲終以〈華麗緣〉(1947.4.10)及編劇文華出品電影《不了情》(1947.4.10 首映)並改寫為〈多少恨〉(1947.5-6)重返文化界得以縫合。⁵³時日推移，隨著近期《不了情》導演桑弧包括手稿、說明書、海報、膠捲等遺物曝光，對張愛玲復出創作的關鍵與斯時的處境，有了更多的佐證。上海文化人張偉就遺物資料還原《不了情》始末，桑弧初識張愛玲在1946年8月文華影業新成立，1946年12月25日，桑弧上門請張愛玲為文華寫劇本，「當時，張愛玲正處於感情和事業兩方面都很不順利的時期，和胡蘭成的交往彳亍地劃上了句號，自己的作品又受『漢奸之妻』的連累而無處可發。」⁵⁴

《傳奇》增訂本可視為重返失落的時間前哨，但好容易有機會出全集，張愛玲卻割捨了「壞」小說，這也說明了張愛玲對文學存身的重視，這才低姿態處理「壞」小說，卻高調詞辯「被列為文化漢奸」不實在：「我所寫的文章從來沒有涉及政治，也沒有拿過任何津貼。」直指核旨，「政治」正是關鍵詞。先是訴之公眾輿論，第二段接著轉入私領域：

⁵¹ 胡蘭成《今生今世》談到《苦竹》有張愛玲三篇文章：說圖畫、說音樂、及桂花蒸阿小悲秋。見胡蘭成：〈漢臯解珮〉，《今生今世》(臺北：三三書坊，1990)，頁307。說圖畫、說音樂應為〈談畫〉、〈談音樂〉，而〈談畫〉向來未標示刊登雜誌、時間，張愛玲亦從未澄清未在《苦竹》發表〈談畫〉，由此或可證胡蘭成所言為實，依可見的《苦竹》1、2、3期目錄中無〈談畫〉，思考截至目前《苦竹》第4期版本付之闕如，據以推論〈談畫〉應刊於《苦竹》第4期。參考唐文標：《張愛玲研究》(臺北：聯經出版事業公司，1976)，頁189-192。

⁵² 張愛玲：《小團圓》，頁272。

⁵³ 同時期還有〈鬱金香〉1947年5月16-31日在《小日報》連載，直到做上海小報專題研究生李楠蒐尋資料出土於2005年9月14日刊《中華圖書報》。見蘇偉貞：〈上海·1947·張愛玲電影緣起〉，《長鏡頭下的張愛玲》(新北：INK印刻文學生活雜誌出版公司，2011)，頁29-36。

⁵⁴ 張偉：〈文華影業公司初創時期的桑弧與張愛玲〉，《印刻文學生活誌》205(2020.9)，頁43。

許多無稽的謾罵，甚而涉及我的私生活，可以辯駁之點本來非常多。而且即使有這種事實，也還牽涉不到我是否有漢奸嫌疑的問題；何況私人的事本來用不著向大眾剖白。除了對自己家的家長之外彷彿我沒有解釋的義務。……始終沒有闡明我的地位，……反正只要讀者知道了就是了。⁵⁵

這段具體指出謾罵涉及「我的私生活」及「即使有這種事實」的「是否有漢奸嫌疑」的二元辯證，但什麼私生活？又何種「這種事實」？思考有對家長解釋義務的，除了婚姻，還有什麼？這裡張愛玲把「私生活」、「家長」和「讀者」做了比對，「反正只要讀者知道」說的詞真意切，不僅突顯讀者的重要，也為下一段對話讀者做了鋪墊：「《傳奇》新收進去的五篇，初發表的時候有許多草率的地方，實在對讀者感到抱歉」⁵⁶，翻來覆去，無非讀者，顯示了張愛玲對此番出書的重視，我以為這才是張愛玲始終沒有闡明的「我的地位」。

表面上張愛玲對胡蘭成造成的漢奸地位念茲在茲，但我以為對張愛玲造成最大傷害的是其對家居生活嚮往的成與毀。⁵⁷可嘆的是，即使胡蘭成是她與漢奸名號相連的紐帶，抗戰勝利汪政權不見容於國民黨，胡蘭成避風頭前夕與張愛玲道別，張愛玲藉《小團圓》九莉的口仍想偕行：「我現在也沒有出路。」哪知只得到避重就輕的回應：「那是暫時的事」。⁵⁸說明了張愛玲不善審時度勢以及作品發表受困的事實。以

⁵⁵ 上述相關漢奸之說原委，見張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，頁 6。

⁵⁶ 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，頁 6。

⁵⁷ 張愛玲原生家庭傷害，眾所周知寫在〈私語〉裡，父親抽鴉片叫條子，張愛玲形容父親的家，「那裡我什麼都看不起」、「樓板上的藍色的月光，那靜靜的殺機」；至於母親的家，自覺母親為她犧牲很多，於是「母親的家不復是柔和的了」。見張愛玲：〈私語〉，頁 153-168。如此親子關係，在帶有自傳色彩的《小團圓》重現，小說的母親蕊秋對女兒九莉說父親「傷了你的心」，九莉反常的怒對母親，不僅質疑母親「又知道父親傷了我的心！」還否定父親「怎麼會傷我的心？我從來沒愛過他。」見張愛玲：《小團圓》，頁 138。及長，張愛玲對家庭生活的嚮往成也胡蘭成毀也胡蘭成。胡蘭成婚證撰語「願使歲月靜好，現世安穩」真是投了她的意，之前張愛玲對「成家」採自保以退為進姿態，曾語胡蘭成：「你將來就只是在我這裡來來去去亦可以。」這樣的「放縱」，建立在胡蘭成：「我們兩人在的地方，他人只有一半到得去的，還有一半到不去的。」但事實是胡蘭成出走溫州避難卻是秀美伴住，張愛玲跋涉眷探，反落到住旅館，為顧秀美顏面，胡僅在她離開前邀住往處，三人坐屋裡，張愛玲看看房間，看看胡蘭成與秀美，直到深夜，「還捨不得走」，如此留戀依偎，無非因為那像一個家，亦正是此他人與胡的家意象，傷了她，最終訣絕而去。胡蘭成：《今生今世》，頁 287、289、437。

⁵⁸ 張愛玲：《小團圓》，頁 249。

序明志，非張愛玲的風格，但好容易書有了新版機會，只能如此，她或者認識到序、跋與書一體共生⁵⁹，讀者才是她寫作原力的來源，此為張愛玲想要讀者知道的第一點，另一點就是如陳子善所指出的通過封面設計可知文集的用意，這裡除了通過封面知作者用意，也牽引出小說故事的「共同背景」，用意與題材就給出了張愛玲以文存身的身世之感。張愛玲曾比擬人生一團亂絲，是「無窮盡的因果網」⁶⁰，以此鑑於書寫與個人生涯，頗得個中三昧。

歷來有不少針對《傳奇》增訂本封面的討論，譬如孟悅〈中國文學「現代性」與張愛玲〉「現代人」的介入與晚清仕女、奶媽、孩子，「創造了兩個視線的對視」，且至少重點畫出室內——欄外，家常——鬼魂，傳統——現代兩種經驗領域的交逢⁶¹，既本體，也產生視線與視線的橫的聯結綿延。而史書美〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉則從多義性角度深化視線而為縱的承繼，兩位繪者的異代日常觀察，搭設出現代／傳統、空間內／外立面⁶²，不安、傳奇虛構性投射於外封，揭露了在原文本外還有新文本，而讀者在增訂本序中扮演了評價角色，充滿後設意味，史書美也建議以後設眼光讀小說。兩位論述不離時空反差、視覺撞色效果，牽動了不安氣氛，現代人魂不安居，古代家常的一幕真是幸福的表徵？都說「窮算命富燒香」，這個「窮」字亦多義，流年、夫妻感情、兒女、錢財、前途等等都可納入算命範圍，骨牌成為穿透時間的道具，不同代的兩幅畫上下文關係，告訴了我們，正是此異質時間空間共生激活了不安感，兀自窺視的鬼魂就像時間的陰影，在那裡誇張醒目地提醒了我們，舊時日常生活臉容線條清晰怡然，現代人傍依前古卻空洞惘然，時間過去，時代進步，

⁵⁹ 《傳奇》1968年在臺改版為《回顧展》，「回顧」二字道盡時代異變，張愛玲新寫〈自序〉交待出版及易名過程，結語提到「如得其情，哀矜而勿喜」，表示「我們明白了一件事的內情，與一個人內心的曲折，我們也都『哀矜而勿喜』吧。」《回顧展》刪了原序〈有幾句話同讀者說〉，但留了〈中國的日子〉附於書末，有跋之實卻無跋之名。幸得唐文標1984年編著的《張愛玲資料大全集》裡還原〈有幾句話同讀者說〉，因版權問題，《張愛玲資料大全集》出版即下架，因此直到2005年陳子善為皇冠出版社編《沉香》，收入〈有幾句話同讀者說〉，本文才得以全貌面世。

⁶⁰ 張愛玲：〈談看書〉，《張看》，頁189。

⁶¹ 孟悅：〈中國文學「現代性」與張愛玲〉，《愛思想》網站，2010年11月18日，網址：<http://m.aisixiang.com/data/37325.html>（2020年8月20日上網）。

⁶² 史書美：〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉，頁124-125。

偏偏這一切非我們可以掌握，相類的情境，張愛玲以自身處境曾有比擬：

我一個人，在黃昏陽臺上，驟然看到遠外的一個高樓，邊緣上附著一大塊胭脂紅，還當是玻璃窗上落日的反光，再一看，卻是元宵的月亮，紅紅地升起來了。我想道：「這是亂世。」晚煙裡，上海的邊疆微微起伏，雖沒有山也像是層巒疊嶂。我想到許多人的命運，連我在內的；有一種鬱鬱蒼蒼的身世之感。⁶³

當然我們不必太過聯想，那好奇孜孜窺視的現代人就是張愛玲，但不爭的是，即使一己私生活攤在眾人眼前，張愛玲還是堅持虛構的權利：

在文字的溝通上，小說是兩點之間最短的距離。……只有小說可以不尊重隱私權。但是並不是窺視別人，而是暫時或多或少的認同，像演員沉浸在一個角色裡，也成為自身的一次經驗。⁶⁴

寫小說不是窺視別人，雖然多少有自身經驗，不少讀者因此分不清作者和作品中人物是不同的，導致「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。」⁶⁵弔詭的是後人看她的作品處處布滿現身說法的痕跡，她亦服膺「一切好的文藝都是傳記性的」⁶⁶，《小團圓》是最現成的例子。⁶⁷更反諷的是寫《小團圓》是因為朱西甯有意根據斯時在臺教書的胡蘭成話語寫張愛玲傳。⁶⁸《小團圓》寫與胡蘭成事不言而喻，張愛玲以身證道，拿自己開刀，不知是否近身就傷，作為張愛玲的首席讀者，宋淇的評論是寫家族、母親、姑姑事亂而像點名簿，但更大問題是胡蘭成的漢奸角色與女主角情史，毫不保留地指胡蘭成斯時在臺已被責為漢奸，「將近淹死」，《小團圓》這會兒出版正讓胡借題發揮，張愛玲「聲敗名裂也許不至於，臺灣的寫作生涯是完了。」⁶⁹胡蘭成真是張愛玲的劫數，漢奸舊事重演，張

⁶³ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 95。

⁶⁴ 張愛玲：〈惘然記〉，頁 3。

⁶⁵ 張愛玲：〈自序〉，《續集》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1988），頁 8-9。

⁶⁶ 張愛玲：〈談看書〉，頁 189。

⁶⁷ 張愛玲自言《小團圓》一望而知有〈私語〉、〈燼餘錄〉內容。宋以朗：〈《小團圓》前言〉，收入張愛玲：《小團圓》，頁 6。

⁶⁸ 宋以朗：〈《小團圓》前言〉，頁 5。

⁶⁹ 宋以朗：〈《小團圓》前言〉，頁 12。

愛玲遂擱置了《小團圓》。受累於胡蘭成，受制於政治，〈有幾句話同讀者說〉其實說得語焉不詳，《小團圓》是另一次說的機會，偏偏時代弄人，瞻前顧後，張愛玲和胡蘭成和讀者共時性同框終究還是落了空。這也導致早在 1976 年完成的《小團圓》，直到 2009 年 3 月、4 月先後在臺、大陸出版，時過境遷，距離張愛玲辭世已經 15 年。如果能藉《小團圓》，重現上海當年情境多麼具歷史穿透性，這次她還是可以做那個窺視的現代人，並且對她的讀者說：「拿它當小說讀！」即使大家都知道，那真的是自傳。種種發生，應驗了張愛玲一說再說，惘惘的威脅，而那不僅是常態，且跨時代。

四、世俗的悲歡：傳奇未了的餘韻

我把這篇〈中國的日夜〉放在這裡當作跋，雖然它也並不能夠代表這裡許多故事的共同的背景，但作為一個傳奇未了的「餘韻」，似乎還適當。⁷⁰

這裡先談〈中國的日夜〉未可代表故事的共同背景性⁷¹，再論傳奇未了的餘韻何指。〈中國的日夜〉從一首詩〈落葉的愛〉展開，又以同篇名詩〈中國的日夜〉作結。詩言情，張愛玲曾形容「在舊詩裡看到一兩句切合自己的際遇心情，不過是些世俗的悲歡得失，詩上竟會有，簡直就像是為我寫的……使人千載之下感激震動，……縈迴不已。」⁷²讓張愛玲感激震動、縈迴不已的，正是「世俗的悲歡得失」，而「竟會有」三字，傳神道出張愛玲對詩句切合一己際遇感念，我以為其中關鍵詞是「得失」。

從這個角度看〈落葉的愛〉，詩明寫落葉，暗寫愛與時代環境：

⁷⁰ 張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉，頁 7。

⁷¹ 故事背景說，張愛玲曾提過，如「私語」家世亦比喻，「永遠在那裡的，可以說是下意識的一部分背景。」見張愛玲：〈私語〉，頁 153。

⁷² 韓子雲著，張愛玲注譯：〈國語本《海上花》譯後記〉，《海上花開·海上花落》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1983），頁 706。

大的黃葉子朝下掉；
慢慢的，它經過風，
經過淡青的天，
經過天的刀光，
黃灰樓房的塵夢。
下來到半路上，
看得出它是要
去吻它的影子。
地上它的影子，
迎上來迎上來，
又像是往斜裡飄。
葉子儘著慢著，
裝出中年的漠然，
但是，一到地，
金焦的手掌
小心覆著個小黑影，
如同抓蟋蟀——
「唔，在這兒了！」
秋陽裡的
水門汀地上，
靜靜睡在一起，
它和它的愛。⁷³

落葉於都市時間空間化，代表了葉的離散，也是時間空間的離散。不無託付「際遇心情」寓意。至於〈中國的日夜〉同名詩，放在文章最後，以〈落葉的愛〉為楔子始，以〈中國的日夜〉定調終，張愛玲自云不會作詩，這兩首詩也就愈發不尋常，兩詩是兩趟日常買菜路上的結果，中間段落，則鑲嵌了市場來回路上見聞，詩寫來如有神，「從來沒有這麼快地寫出東西來過，所以簡直心驚膽戰。」⁷⁴說明了詩言說

⁷³ 張愛玲：〈中國的日夜〉，《回顧展Ⅱ》，頁 466-468。

⁷⁴ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 471-472。

的飽滿度，何以心驚膽戰？就詩論詩：

我的路
走在我自己的國土。
亂紛紛都是自己人；
補了又補，連了又連的，
補釘的彩雲的人民。
我的人民，
我的青春，
我真高興曬著太陽去買回來
沉重累贅的一日三餐。
譙樓初鼓定天下；
安民心，
嘈嘈的煩冤的人聲下沉。
沉到底。……
中國，到底。⁷⁵

「亂紛紛、補釘、沉重累贅、嘈嘈的煩冤、下沉」關鍵字，經營出視覺上的瘡痍滿目，空間時間化，家國快樂與憂愁是連在一起的，那種切身之感，「我也都有份」。⁷⁶在這裡，心驚膽戰可以解作對寫作的快，也可視為詩轉化所見的不安。眾所周知，「惘惘的威脅」既是張愛玲的處世觀，也是思考的背景與寫作的美學。

在兩首詩之間的正文，鋪述著小市民張愛玲日常生活市場見聞，時空推算應當1945年秋冬之交，張愛玲記錄了難得的家居上海街頭買菜路徑，從市民／作家雙重視域看，我們發現，短短幾段文字，張愛玲就像一塊感光版，透過暗箱引進景像，一如截取《以詠今夕》仕女家居，定格為具有時代意義的私人獵影畫面。因此，走一趟市場，張愛玲「感光」了什麼？先說人物，首先兩個穿棉袍的小孩，胸前油漬「像關公額下盛囊鬚的錦囊」⁷⁷；然後是張大口吆喝賣橘子的，扁圓臉大眼睛黑白分

⁷⁵ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁472-473。

⁷⁶ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁471。

⁷⁷ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁468。

明，「像 SAPAJOU 漫畫裡的中國人」⁷⁸，再是沿街化緣的道士，頭頂梳個灰撲撲小髻，拉拔出一雙細眼睛，像摩登女人，「一個苦命的女人的臉相」。⁷⁹接著一組菜藍裡一團銀白粉絲女傭、捧著朱漆盤子壽麵女人、拈著鍋的小女孩後面，跟著雙手凍得漲大的肉店學徒及「指頭上兩只金戒指，指甲上斑駁的紅蔻丹」⁸⁰衰老娼妓顧客和瞪著雙麻黃眼睛講小姑壞話的老闆娘，再過去沒人但無線電裡娓娓唱著家常是非申曲男女聲，街道轉了個彎，「申曲還在那裡唱著」。⁸¹人物形象視域與聲音，共組出貫穿時空「漢唐一路傳下來的中國」⁸²景象。更甚者，文中的道士看來何其眼熟，簡直就是《傳奇》再版序裡的男版「蹦蹦戲花旦」⁸³，再版序裡花旦由一站在臺前貼近觀眾穿藍布大褂的人先敲著竹簡「侑！侑！侑！」迎出場：

扮作李三娘的一個北方少女，黃著臉，不搽一點胭脂粉，單描了墨黑的兩道長眉，挑著擔子汲水去，……黃土窟裡住著，外面永遠是飛沙走石的黃昏，寒縮的生存也只限於這一點；將來的荒原下，斷瓦頽垣裡，只有蹦蹦戲花旦這樣的女人，她能夠夷然地活下去，去任何時代，任何社會裡，到處是她的家。所以我覺得非常傷心了。⁸⁴

而〈中國的日夜〉裡的道士自己握著竹簡在汽車喇叭聲裡走江湖：

他斜斜握著一個竹筒，「托——托——」敲著，也是一種鐘擺，可是計算的是另一種時間，彷彿荒山古廟裡的一寸寸斜陽。……這道士現在帶著他們一錢不值的過剩的時間，來到這高速度的大城市裡。周圍許多繽紛的廣告牌、店鋪，汽車喇叭嘟嘟響；他是古時候傳奇故事裡那個做黃梁夢的人，……道士走到一個五金店門前倒身下拜，……像一朵黑菊花徐徐開了。看著他，好像

⁷⁸ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 468。

⁷⁹ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 469。

⁸⁰ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 470。

⁸¹ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 471。

⁸² 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 471。

⁸³ 梳理蹦蹦戲花旦文本，張小虹論述一新文本視角。見張小虹：〈文本裡有蹦蹦戲花旦嗎？〉，《中外文學》48：3（2019.9），頁 9-43。

⁸⁴ 張愛玲：〈再版的話〉，頁 126-128。

這個世界的塵埃真是越積越深了，……我很覺得震動。⁸⁵

花旦與道士，一在荒原一在都市，都充滿了流動性。張愛玲對日常生活時間空間世變的感知，不僅顯現〈中國的日夜〉，在〈我看蘇青〉裡也有十分深刻的描述：「將來也許整個的地面上見不到一隻時辰鐘。夜晚投宿到荒村，如果忽然聽見鐘擺的滴搭，那一定又驚又喜——文明的節拍！」⁸⁶不同的是，文明的日子，如同十字布上挑花，一分一秒一曲一格清楚卻看了不舒服，張愛玲喜歡的是：「蠻荒的日夜，沒有鐘，只是悠悠地日以繼夜，夜以繼日，日子過得像鈞窖的淡青底子上的紫暈，那倒也好。」⁸⁷鈞窖淡青底子上的紫暈是窯變而成，意在言外地指出了時代的不穩定。至於，「傳奇未了的餘韻」的意義，我們也許可在張愛玲《餘韻》裡梳理出一二脈絡。張愛玲念念不忘「餘韻」，1987年張愛玲出土的上海時期舊作「合成一本新書，定名『餘韻』」⁸⁸，〈序〉由出版社代擬，又一個雙重視角形成，《餘韻》收了張愛玲自承非常不喜歡的《小艾》：「友人說缺少故事性。說得很對。」⁸⁹對應離滬前以筆名梁京發表的《十八春》有幸改寫為《半生緣》，而《小艾》「在寫作的過程中顯然離原來的構思越來越遠，幾乎變成一個新的故事。……作者可以重新寫過，寫出來的卻絕不是目前的《小艾》。」⁹⁰編輯角色，希望讀者「能以諒解的心情來看《小艾》」⁹¹，並強調，「張愛玲的作品畢竟有自己的筆觸和『韻』致，值得再度發現。」⁹²在這裡，餘韻與故事「重新寫過」、「再度發現」劃上了等號，那一遍遍值得重寫、發現的故事，織就了傳奇未了的餘韻。再進一步言，韻味來自人生事實，是故事的原料：「當然實事不過是原料，我是對創作苛求，而對原料非常愛好，……偏嗜它特有的一種韻味，其實也就

⁸⁵ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 469。

⁸⁶ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 83。

⁸⁷ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 83。

⁸⁸ 皇冠出版社編輯部：〈代序〉，收入張愛玲：《餘韻》，頁 4。《餘韻》收〈散戲〉、〈中國人的宗教〉、〈「卷首玉照」及其他〉、〈雙聲〉、〈氣短情長及其他〉、〈我看蘇青〉、〈華麗緣〉、《小艾》。

⁸⁹ 皇冠出版社編輯部：〈代序〉，頁 5。

⁹⁰ 皇冠出版社編輯部：〈代序〉，頁 6。

⁹¹ 皇冠出版社編輯部：〈代序〉，頁 6。

⁹² 皇冠出版社編輯部：〈代序〉，頁 6。

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。」⁹³

綜理上述，明眼人不難讀出，張愛玲雖說〈中國的日夜〉不能代表增訂本故事的共同的背景，但仍具有索隱的功能，一如封面、序也都彼此索隱與互文，而索隱的最終意義⁹⁴，當然是探究《傳奇》增訂本以封面、序、跋三方定位了張愛玲作品的「共同的背景」及時空特長的現代性寫作「地位」之後才呈現的。什麼共同背景呢？在在浮現的日常生活、現代視域、女性故事、不安氣氛、多義時空，一體復歸於封面圖示，史書美說得準確，《傳奇》增訂本封面對張愛玲小說「提供了形象化的描繪」⁹⁵，但小說何嘗不是封面多義的基石，不同時空背景組構而成的日常段落，再創家居書寫新視野，也呼應了封面新舊時代的共時性。

五、家居美學：一明二暗三間過

將來的平安，來到的時候已經不是我們的了，我們只能各人就近求得自己的平安。⁹⁶

先從家居空間說起，「一明兩暗」房概念，其實傳達了明／暗、主／從、固著／移動、傳統／現代思唯，而張愛玲喜歡的「明間」，換言之，張愛玲固守家位置的主體性，望字生義，有著快樂、明亮、希望等象徵性。「不安」作為張愛玲家居書寫的美學依據與信仰，但私下，「我不想出洋留學，住處我是喜歡上海」，是連胡蘭成如此不斷離散，仍堅持「所以我政治上諸般作為，亦不想挪動她。」⁹⁷

晚近巴舍拉《空間詩學》詩意性開創家屋和房間作為人生「幸福空間」的中介理論，強調家空間的脆弱性，必須加入有價值的東西，幸福感是家屋的終極追求。

⁹³ 張愛玲：〈談看書〉，頁 189。

⁹⁴ 索隱的概念取自毛尖：〈所有能發生的關係〉，頁 11-17。

⁹⁵ 史書美：〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉，頁 127。

⁹⁶ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 95。

⁹⁷ 胡蘭成：《今生今世》，頁 293。

在這裡，所謂「家屋」泛指自身的棲息處，是如字義面的居家空間也有著「非現實」的梦想因子，有此，人行於世才有達到「深刻」的存在。深化了家屋形象。前文對張愛玲的小說家的形象化已有梳理，接著本文將論證此家居形象化的終極追求，這裡擬結合巴舍拉的家屋論點與「一明二暗三間過」張愛玲自己提出的家居理想，重新審視張愛玲作品的全景家居書寫圖，浮突張愛玲的寫作美學與身世之間複雜互文、共生關係。

「一明兩暗三間過」是中式民宅的基本格局，三間房間一字排開，居中最明亮的空間是客廳，稱堂屋，左右兩暗間是臥室。堂屋正面開大的進戶門，左右各開側門進出臥室，此對稱的房屋結構即一明二暗三間過。換言之，是間道連接了三個房間，張愛玲小說不乏這樣的間道敘事。除了中國風味的房子，張愛玲也喜歡公寓，「在公寓裡『居家過日子』是比較簡單的事」、「公寓是最合理想的逃世的地方」。⁹⁸另外一種格局的獨幢小洋房則投射了已經沒有的理想家居生活「那種安定的感情」。⁹⁹不僅於此，張愛玲「明室」實踐及於異鄉美國住處，1971年殷允芃波士頓訪問張愛玲近身實地觀察：「她的起居室，陳列得異常簡單，但仍然給人明亮的感覺。」¹⁰⁰以及《張愛玲的小說藝術》專書專論張愛玲的水晶有相似的描述：「她的起居室有如雪洞一般，牆上沒有一絲裝飾和照片，迎面一排落地玻璃長窗。她起身拉開白紗幔，參天的法國梧桐，在路燈下，便隨著扶搖的新綠，耀眼而來。」¹⁰¹由上述我們如見張愛玲的「明室」全景幻燈片。這些可見的寫實思考，轉化為她作品的空間書寫，從私人居室、公共領域街道場所形塑的意象化空間之場所與領域，是如孟悅所言，不僅在作品中佔有特殊重要的地位，涉及了張愛玲怎樣寫作這個時代以及把人物活動的日常場景變成敘事意義的生產「場地」的本事。¹⁰²早在1945年〈我愛蘇青〉¹⁰³裡的「一

⁹⁸ 張愛玲：〈公寓生活記趣〉，《流言》，頁29、30。

⁹⁹ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁91。

¹⁰⁰ 殷允芃：〈訪張愛玲女士〉，《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1996），頁154。

¹⁰¹ 水晶：〈蟬——夜訪張愛玲〉，《張愛玲的小說藝術》（臺北：大地出版社，1973），頁19。

¹⁰² 孟悅：〈中國文學「現代性」與張愛玲〉。

¹⁰³ 〈我看蘇青〉原刊1945年4月《天地》月刊第19期，見唐文標主編：《張愛玲資料大全集·張愛

明二暗」說法，埋下張愛玲日常家居生活敘事的基礎與理想空間想像。

梳理張愛玲 1943 年 5 月正式賣文為生發表首篇作品〈沉香屑——第一爐香〉以來，及至逝世帶有自傳性色彩的《小團圓》（2009）、《異鄉記》（2010），不時可見封閉家居／流離時空交織並存敘事與人物刻畫，眾所周知，張愛玲是信仰憑證事實的，她自承「《傳奇》裡的人物和故事，差不多都『各有所本』。」¹⁰⁴張愛玲小說寄寓一己對時空異變的想像與回應，往往虛實雜糅，此即互文性。¹⁰⁵本文據以發展出「一明二暗」家屋概念與家居書寫的張愛玲〈我看蘇青〉中蘇青是最現成的例子，蘇青丈夫是個舊社會制度崩壞下不負責的少爺，蘇青離了婚，走出家屋投身職業婦女行列，成為一個「紅泥小火爐，有它自己獨立的火」、「整個的社會到蘇青那裡去取暖」現代女性¹⁰⁶，蘇青做為家居／流離的時代表意，對應人物是〈傾城之戀〉裡與蘇青同齡的白流蘇¹⁰⁷，白流蘇因丈夫不成材而離婚，前夫過世她不從親兄嫂要她回夫家戴孝主喪建議，就此與娘家「隔著一層無形的玻璃罩……魘住了。」¹⁰⁸家是待不下去了，陰錯陽差入了玩世不恭范柳原的眼，受邀到港，兩人關係是封閉的，范柳原不願娶她，又擔不起誘姦的罪名，流蘇進退維谷，索性背水一戰以退為進先回上海：「他沒有得到她，或許他有一天還會回到她這裡來，帶了較優的議和條件。」¹⁰⁹等了一個秋天，范柳原電報真來了：「乞來港。」¹¹⁰母親長嘆：「既然是叫你去，你就去吧！」¹¹¹她失敗了，這回「摻雜著家庭的壓力」¹¹²再次赴港。人來了，范柳原卻一

玲作品繫年》，頁 370。

¹⁰⁴ 水晶：〈蟬——夜訪張愛玲〉，頁 25。

¹⁰⁵ 〔法〕茱莉亞·克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）著，吳錫德譯：〈互文性〉，《思考之危境：克莉斯蒂娃訪談錄》（臺北：麥田出版，2005），頁 142-149。

¹⁰⁶ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 93。

¹⁰⁷ 白流蘇原來不止三十歲，張愛玲怕這年齡不為讀者大眾接受，所以改成二十八歲。意外的是，「恰巧與蘇青同年」。見張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 92。

¹⁰⁸ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 193。

¹⁰⁹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 218。

¹¹⁰ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 219。

¹¹¹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 219。

¹¹² 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 219。

周後要上英國，流蘇要求帶她一同去，得到一個「那是不可能的」¹¹³回答。流蘇即便有持家的本領，「根本無家可持」¹¹⁴，獨留香港的她，又落到另一種封鎖隔離狀態。不同於〈傾城之戀〉，〈封鎖〉女主角翠遠的隔離發生在原本流動的電車上，因戰封鎖的密閉時空成了有家室的呂宗楨劇場，幾番攻防他演無可演的對翠遠說：「我打算重新結婚。」¹¹⁵但並不離婚，只是娶妾，當夠了好女兒好人的翠遠想氣氣父母居然覺得這萍水相逢的人可愛，然後封鎖開放了，呂宗楨突然擠進人叢不見了，「他走了，對於她，他等於死了。」¹¹⁶她明白他的意思：「封鎖期間的一切，等於沒有發生。」¹¹⁷白流蘇與范柳原，翠遠與宗楨之間的發生都與斷裂時空有關，周蕾指出此封閉空間美學便建構在「摒棄時間的連續性」¹¹⁸，如何摒棄？靠的是戰爭，與〈封鎖〉戰爭時態一樣，結果卻不同，主要香港戰役爆發把范柳原、流蘇留在了同個時空，終使事情發生導向兩人結了婚。婚姻成敗是會賦予家空間明、暗觀感的，譬如蘇青走到離婚地步，「卻是心平氣和」，因此以房間比喻蘇青，「當然是明間。這裡就有一點蘇青的空氣。」¹¹⁹另如白流蘇重返香港之初雖未得到妻子的名份，仍大動作將新家「堂堂地點著燈。新打了蠟的地板，照得雪亮」¹²⁰，營造自我「明室」存有。而之前流蘇回歸娘家和庶出未婚妹妹寶絡合住，分明退到了暗間，從親戚徐太太介紹范柳原相親寶絡，鋒頭卻讓同去的流蘇給奪走，眾口大罵可知：

你若是以為你破壞了你妹子的事，你就有指望了，我叫你早早的歇了這個念頭！人家連多少小姐都看不上眼呢，他會要你這敗柳殘花？¹²¹

正是這樣的暗室處境激出流蘇的鬥志：

¹¹³ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 221。

¹¹⁴ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 222。

¹¹⁵ 張愛玲：〈封鎖〉，《回顧展 II》，頁 461。

¹¹⁶ 張愛玲：〈封鎖〉，頁 463。

¹¹⁷ 張愛玲：〈封鎖〉，頁 464。

¹¹⁸ 周蕾：〈技巧、美學時空、女性作家——從張愛玲的〈封鎖〉談起〉，收入楊澤主編：《閱讀張愛玲》（臺北：麥田出版，1999），頁 171。

¹¹⁹ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 81、82。

¹²⁰ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 222。

¹²¹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 199。

寶絡已經上床睡了，流蘇蹲在地下摸著黑點蚊香，陽臺上的話聽得清清楚楚，可是她這一次卻非常的鎮靜，擦亮了洋火，眼看著它燒過去，火紅的小三角旗，在它自己的風中搖擺著。¹²²

第一次赴港是范柳原私下託徐太太代邀，范先到港等候，待流蘇住進淺水灣飯店，徐太太一家、流蘇、范柳原三房間比鄰，流蘇居中，當然不是暗間，但「整個的房間像暗黃的畫框」¹²³，顯與家居意義上的明室無涉。由房到房，擔任中介的是間道，只是眼下徐太太退位，失去了間道引領，一時之間流蘇、柳原攻防失據。間道功能還顯示在〈浮花浪蕊〉「女主角脾氣很像我」¹²⁴的洛貞際遇，國共政權易手，洛貞隻身上海往廣州火車上，「狹窄的過道對面鋪位上男子的眼光就直射過來。」¹²⁵接著從廣州轉抵香港，租屋瘦骨伶仃，落到「二房東坐在甬道裡乘過堂風」¹²⁶，不停時空穿越，洛貞再突圍由香港搭貨輪赴日本，靜悄悄的一長溜艙房間過，走著有些腳軟，如進入「時間旅行的圓筒形隧道」¹²⁷，在這裡，過道、甬道、隧道都可視為間道的同義詞。間道作為流動敘事單詞，板蕩時代，相類的比喻就特別多，提供了由此到彼動線圖示，間道因此也可視為移轉、過渡的象徵，洛貞出境中國與香港邊界羅湖橋便覺像跨陰陽界，一步一磕碰，如「走陰的回到陽間」¹²⁸，心慌意亂地「踩著一軟一軟」。¹²⁹其實洛貞流轉於途，也並非一味的糟，至少船行海上未抵達前，不乏想像的空間：「十天一點也不嫌長，她喜歡這一段真空管的生活。……無牽無掛，舒服得飄飄然。」¹³⁰

女性角色時空異變遭逢，是張愛玲小說重要的題材，弔詭的是張愛玲畢生實踐

¹²² 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 199-200。

¹²³ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 204。

¹²⁴ 1978 年 8 月 20 日，張愛玲提到〈浮花浪蕊〉，「裡面是有好些自傳性材料，所以女主角脾氣很像我。」見夏志清：《張愛玲給我的信件》，頁 274-275。

¹²⁵ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，《惘然記》，頁 40。

¹²⁶ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 59。

¹²⁷ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 39。

¹²⁸ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 53。

¹²⁹ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 39。

¹³⁰ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 65。

「在沒有人與人交接的場合我充滿了生命的歡悅」¹³¹跡近隱居的行世風格，映襯著她筆下無論時代或空間阻斷禁閉的女性角色，確有「隔絕為她自己的美學時空」反思¹³²，這也成為「自己的屋子」變形「自己的美學時空」的依據。

這裡我們還是回到「一明二暗」源頭〈我看蘇青〉，這篇文章的背景是從張愛玲的視角看蘇青，文中述及蘇青談其理想家居生活：「住在自己的房子裡，常常請客，來往的朋友都是談得來的，……丈夫的職業性質是常常要有短期的旅行的，那麼家庭生活也不至於太刻板無變化。」¹³³關於「自己的房子」一詞，熟悉女性主義思潮不難看出遙指吳爾芙（Woolf）名著 *A Room of One's Own*。¹³⁴蘇青的理想家居終究沒有實現，再是充滿蘇青的空氣的明間：「我自己看看，房間裡每一樣東西，連一粒釘，也是我自己買的。可是，這又有什麼快樂可言呢？」¹³⁵誠哉斯言。

〈我看蘇青〉、〈傾城之戀〉，存在一個現實與虛構家居的主題，女子追求的不外一個家，一間自己的屋子，好擺脫陰晦的處境，甚至不在《傳奇》裡的〈浮花浪蕊〉也有現實與虛構家居追求參照性¹³⁶，洛貞背井離鄉初流亡香港，臨時租住，仍一眼看中「兩面都是樓窗，敞亮通風，還看得見海」¹³⁷有著明室意味的小房間，不久有機會去日本投靠老同學謀職，上了船，隔斷了空間與時間及記憶，就此將「漂泊流落的恐怖關在門外」¹³⁸，卻是「一時竟不知身在何所」¹³⁹，預示了安定根本咫尺天涯。這裡，恐怖與不安是同義詞，從這段旅程看，漂泊流落的恐怖有個空間指涉，對仗的正是張愛玲封面示意希望造成的家居不安氣氛，而這不安正是巴舍拉敬謝不

¹³¹ 張愛玲：〈天才夢〉，《張看》，頁 242。

¹³² 周蕾：〈技巧、美學時空、女性作家——從張愛玲的〈封鎖〉談起〉，頁 172。

¹³³ 張愛玲：〈我看蘇青〉，頁 91。

¹³⁴ *A Room of One's Own* 也有譯「自己的房間」，這裡採的版本為〔英〕維金妮亞·吳爾芙（Virginia Woolf）著，張秀亞譯：《自己的房子》（臺北：純文學出版社，1973）。

¹³⁵ 張愛玲：〈童言無忌〉，《流言》，頁 8。

¹³⁶ 〈浮花浪蕊〉洛貞赴日投奔老同學的真實版，張愛玲 1952 年 7 月給夏志清信上提過，「因為炎櫻在日本，我有機會到日本去，以為是赴美捷徑。」見夏志清：《張愛玲給我的信件》，頁 42。

¹³⁷ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 59。

¹³⁸ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 66。

¹³⁹ 張愛玲：〈浮花浪蕊〉，頁 65。

敏的，巴舍拉提到家屋是世人原初的殼，是一種幸福感引導我們趨向家屋，因此家屋即幸福空間，這點倒是和張愛玲的「明室」想像不謀而合。巴舍拉還說家屋空間，須賴灌輸有價值的東西進去，如愛、成長、回憶，才能把家屋的存有轉換為有人性價值的事物，巴舍拉並不否認家居的「惘惘威脅」，他說每樣事物其實皆活在一種預震的狀態裡，活在行將崩壞的家屋裡，而當它們崩壞，是完成對已死者的埋葬。¹⁴⁰這又和張愛玲希望造成的不安氣氛，異曲而同工。

從「追求幸福」與埋葬的角度探究〈傾城之戀〉，也許是不錯的角度，〈傾城之戀〉的女主角白流蘇基本是進入一幢家屋的「幸福→崩壞→幸福」循環流程，離異的流蘇再度回到白家：

白公館有這麼一點像神仙的洞府：這裡悠悠忽忽過了一天，世上已經過了一千年。可是這裡過了一千年，也同一天差不多，因為每天都是一樣的單調與無聊。¹⁴¹

等到前夫的家在兄嫂嘴裡竟成了最佳歸宿：「你生是他家的人死是他家的鬼，樹高千丈，葉落歸根。」¹⁴²香港淺水灣飯店雖與范柳原比鄰而居，近水樓臺，一個多月范柳原硬是把她擺在那兒：「我不至於那麼糊塗。我犯不著花了錢娶一個對我毫無感情的人來管束我。」¹⁴³這房間因此無法有任何「非現實」價值，等流蘇應范柳原請求返港，且訂了之前淺水灣飯店房間，只是這次他摸黑登堂入室，流蘇問他為什麼來，他說：「我一直想從你的窗戶裡看月亮。這邊屋裡比那邊看得清楚些。」更進一步吻了流蘇，打開了往另一個世界通道：

流蘇覺得她的溜溜走了個圈子，倒在鏡子上，背心緊緊抵著冰冷的鏡子。他的嘴始終沒有離開過她的嘴。他還把她往鏡子上推，他們似乎跌到鏡子裡面，另一個昏暗的世界裡去了。¹⁴⁴

¹⁴⁰ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 268。

¹⁴¹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 189-190。

¹⁴² 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 189-190。

¹⁴³ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 216。

¹⁴⁴ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 220。

這段畫面充滿鏡像指涉，之前在這房間，兩人曾有過攻防戰，一天深夜電話響，流蘇接起，電話那頭范柳原直道：「我愛你」、「你愛我麼？」¹⁴⁵范柳原自顧自說流蘇並不愛他，卻又想天涯共此時：「你的窗子裡看得見月亮嗎？」隨後掛了電話，那晚流蘇越想越像夢，卻問都不敢問，怕被嘲笑「夢是心頭想」¹⁴⁶露了底。這回重返同間房，范柳原「我一直想從你的窗戶裡看月亮」之言，是對似夢似愛的一個真實的回答。旅館在這裡就像兩人成家過程的代替性間道，間道必須被通過，那是一個儀式，但這時真正家居關係並未建立，而且非常短暫，第二天范柳原就告訴流蘇要去英國，一年半載才回來，搬出淺水灣飯店他替流蘇租了一幢房子，雖說流蘇不諱言跟了范柳原「目的究竟是經濟上的安全」¹⁴⁷，至此，一幢自己的房子，「樓上的品字式的三間屋，樓下品字式的三間屋」¹⁴⁸，明室配備，最接近家居關係了，但仍不符巴舍拉對家屋幸福空間定義，必須要等到時間過道發揮作用，一場突如其來的港戰爆發，沒走成的范柳原偕流蘇再度投宿兩人故事原初的淺水灣旅店現場，空出來的家屋等待重啟的一天，終於停戰了，他們有家可回的發現屋子被陌生人闖入破壞，這才激起攜手維護家的意識：

柳原各樣粗活都來得，掃地，拖地板，幫著流蘇擰絞沉重的褥單。流蘇初次上灶做菜，居然帶點家鄉風味。因為柳原忘不了馬來菜，她又學會了作油炸「沙袋」、咖哩魚。¹⁴⁹

戰爭使白流蘇有了得以展現持家手段的餘裕時間與空間，單純的做菜打掃房子家居生活內容他們感到了空前的興趣，也照一般世俗夫妻分工，流蘇這才彷彿真正遇見范柳原，感受到「靠得住的只有她腔子裡的這口氣，還有睡在她身邊的這個人。」¹⁵⁰房子至此有了幸福空間的味道，雖說他們灌輸的有價值的東西，只是尋常吃喝，然

¹⁴⁵ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 216。

¹⁴⁶ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 217。

¹⁴⁷ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 221。

¹⁴⁸ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 222。

¹⁴⁹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 227-228。

¹⁵⁰ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 228。

而，斯時斯地這家屋也只「容得下一對平凡的夫妻」。¹⁵¹在這之前，兩人的關係其實是流動「脆弱的」(vulnerable)，索緒爾所謂的「不定性」(arbitrariness)，呼應了不固定、不固著空間內含，正是這種「脆弱的」、「不定性」的關係，朝向了一個所指：我們對家居場景的終極追求。¹⁵²什麼追求呢？王宏志認為終身非政治的張愛玲，小說主要寫愛情、金錢、人性¹⁵³，證於張愛玲七篇香港傳奇之一的〈傾城之戀〉的確若合符節，而這場包含生死、經濟、性關係的故事，歷史學家黃仁宇提示我們，此三種關係正是重要文學作品主要發揮及不可或缺的題材¹⁵⁴，寓言了《傳奇》全書人物「相互間的關係」。¹⁵⁵而這些帶有蒙太奇手法的個別關係，組合起來，意味了張愛玲與胡蘭成家居關係的脆弱，卻在白流蘇和范柳原的故事裡有了一個接近喜劇的收場。

可感的是，張愛玲 1944 年 8 月年與胡蘭成成家¹⁵⁶，好友炎櫻媒證，婚書為定：「胡蘭成與張愛玲簽訂終身，結為夫婦，願使歲月靜好，現世安穩。」前兩句張愛玲撰，後兩句胡蘭成撰。¹⁵⁷「簽訂終身」用詞耐人尋味，絲絲入扣范柳原的現實盤算和流蘇以退為進的心計拿捏。1944 年 11 月胡蘭成就往武漢辦《大楚報》結識才 17 歲的小周，要小周「日後你嫁給我」¹⁵⁸，兩人過著家常日子，細節都說與張愛玲，

¹⁵¹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，頁 228。

¹⁵² 家屋必須是「脆弱的」，這是巴舍拉的觀點，因為脆弱，當它受到人或自然界攻擊，「它像一個活物般伸張自己」，激發出身在其中的人感受、焦慮、不安、抵抗等人性價值、人的莊嚴，家屋的終極意義呈現了。見加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 112-114。同時參考蔣翔華：〈張愛玲小說中的現代手法——試析空間〉，《聯合文學》115（1994.5），頁 153。

¹⁵³ 王宏志：〈「雜種」的故事：張愛玲的香港傳奇〉，收入王宏志、李小良、陳清僑著：〈中國人寫的香港文學史〉，《否想香港：歷史·文化·未來》（臺北：麥田出版，1997），頁 71。

¹⁵⁴ 黃仁宇：〈關係〉，《稻草人書屋》網站，2016 年 11 月 24 日，網址：<https://www.daocaorenshuwu.com/book/guanxiqianwanzhong/504658.html>（2020 年 9 月 1 日上網）。

¹⁵⁵ 張愛玲：〈再版的話〉，頁 128。

¹⁵⁶ 張胡婚證事，胡蘭成《今生今世》是在 1944 年 11 月去武漢辦大楚報前，而張愛玲《小團圓》則寫 1945 年 8 月抗戰結束胡蘭成出逃下鄉前。時間的落差或與記憶無關，而是寫作「虛構」的權利。見胡蘭成：《今生今世》，頁 289。張愛玲：《小團圓》，頁 252-253。

¹⁵⁷ 胡蘭成：《今生今世》，頁 435-436。

¹⁵⁸ 胡蘭成：《今生今世》，頁 335。

張愛玲表面不妒忌，但內中痛苦，「心裡亂刀砍出來，砍得人影子都沒有了。」¹⁵⁹以為「總不至於」的事成真，「有大半年的工夫，她內心有一種混亂，上面一層白蠟封住了它，是表面上的平靜安全感。」¹⁶⁰及至胡蘭成出亡，1947年2月張愛玲歷險前往溫州探視¹⁶¹，胡蘭成逃難仍公然外遇，同居秀美加上之前小周，連表面的平靜都沒有了，張愛玲終叫胡蘭成選擇，胡蘭成不肯，張愛玲責問：「你與我結婚時，婚帖上寫現世安穩，你不給我安穩？」接著嘆氣：「你是到底不肯。我想過，我倘使不得不離開你，亦不致尋短見，亦不能再愛別人，我將只是萎謝了。」¹⁶²張愛玲估計成真只有帶著創傷離去。1947年6月，張愛玲致信胡蘭成離婚：「這次的決心，我是經過一年半的長時間考慮的。……你不要來尋我。」¹⁶³胡蘭成的不肯選擇其實就是一種選擇，此時，張愛玲的家屋崩壞了。我以為這是張愛玲積極復出的深層原因，可以這麼說，胡蘭成婚內出軌帶來的傷害與動盪不安，例行的日常生活和寫作在這時刻有治療的功效。

張愛玲如是眷戀家居，姑姑的家「我所知道的最好的一切，……都在這裡了」，而「公寓是最合理想的逃世的地方」。¹⁶⁴她傾心刺激顏色的家，是如趙匡胤形容旭日：「欲出不出光辣撻，千山萬山如火發。」¹⁶⁵相似的家屋愛好，也寫在《小團圓》九莉和之雍對話裡，之雍眼中，九莉的家是比「講究」更好，九莉卻說是母親和姑姑的，與她不相干，她喜歡的家跟別處都兩樣：「深紫的洞窟，她想。任何濃烈的顏色她都喜歡，但是沒看見過有深紫廳。要個沒有回憶的顏色，回憶總有點悲哀。」¹⁶⁶她要的是沒有回憶的家屋，換言之，是沒有過去，新的、濃烈的空間，邵之雍聽了卻有點耽心，他懷念舊式婚姻，也就是男性主導的家，一種身份的確定，九莉在那一

¹⁵⁹ 張愛玲：《小團圓》，頁235。

¹⁶⁰ 張愛玲：《小團圓》，頁272。

¹⁶¹ 這段歷程張愛玲寫進《異鄉紀》，《異鄉紀》未完，張愛玲卻是「非寫不可」，耐人尋味。見宋以朗：〈關於《異鄉紀》〉，收入張愛玲：《異鄉紀》（北京：北京十月出版社，2010），頁6。

¹⁶² 胡蘭成：《今生今世》，頁436。

¹⁶³ 胡蘭成：《今生今世》，頁473。

¹⁶⁴ 張愛玲：《流言》，頁162、30。

¹⁶⁵ 胡蘭成：《今生今世》，頁282。

¹⁶⁶ 張愛玲：《小團圓》，頁176。

刻覺察到了，邵之雍想省掉戀愛過程，直接「預備找房子了」，就那刻九莉也僅「有點輕微的反感」。¹⁶⁷巴迪歐說「愛是努力進入他者」¹⁶⁸，這個進入不僅指情感，也指進入他人，張愛玲似乎兩者都沒有達於，可最後，她放棄了這個可能給她家的男人，也離開了所有的這些房間，這也提醒了我們，巴舍拉家的論述可能就是一種霸權¹⁶⁹，容不下別種聲音。巴舍拉的幸福空間方法學的問題在於，一個平靜安全的家的故事，往往出於自主性男子氣概的描述，也就是說，「他」決定了家會是一個怎樣的場所。¹⁷⁰巴舍拉的家屋「幸福空間」(espace heureux) 定義，比較趨向一個完整的家那種圓整感的空間¹⁷¹，接近很多人童年記憶中「點了燈的房間」¹⁷²圖像；相反的，家屋的陰影暗間，如地窖、角落，則感到恐怖、不信任¹⁷³，此明暗概念，比較接近張愛玲對「明間」的期待。巴舍拉也自陳，他對幸福空間的取向與檢查，劃規詩意明暗間所蘊涵的差異論述，使得家屋的人文價值，流於一個被歌頌的空間，好在他亦肯定家屋的價值，另有「抵抗敵對力量的庇護空間、鍾愛的空間」¹⁷⁴等意象，以及「附加的想像價值」¹⁷⁵成為主要的價值的可能。什麼是想像價值呢？幸福感、安全感、寧靜感、陰暗恐怖感、暴力威脅感等明暗意涵都在列¹⁷⁶，是這些想像，明證了人們如何住出屬於自己的家屋空間。¹⁷⁷值得玩味的是，這樣看似男性家屋幸福主導其實不然的情節，不時出現張愛玲小說中，〈紅玫瑰與白玫瑰〉振保和不愛的煙鸞結婚成家：

他家是小小的洋式石庫門巷堂房子，可是臨街，一長排都是一樣，淺灰水門汀的牆，棺材板一般的滑澤的長方塊，牆頭露出夾竹桃，正開著花。裡面的

¹⁶⁷ 張愛玲：《小團圓》，頁 176。

¹⁶⁸ [法] 阿蘭·巴迪歐 (Alain Badiou) 著，鄧剛譯：《愛的多重奏》(上海：華東師範大學出版社，2012)，頁 66。

¹⁶⁹ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 18。

¹⁷⁰ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 16-17。

¹⁷¹ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 28。

¹⁷² 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 97。

¹⁷³ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 29。

¹⁷⁴ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 17。

¹⁷⁵ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 55。

¹⁷⁶ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 29。

¹⁷⁷ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 66。

天井雖小，也可以算得是個花園，應當有的他家全有。¹⁷⁸

這一長排都一樣的房子，不禁讓我們聯想九莉要的「跟別的地方都兩樣」¹⁷⁹房間依準，而反諷的是，獨幢洋房曾是振保家居的最高追求，與嬌蕊偷歡時三番二次調情：

嬌蕊把一隻手按在眼睛上，笑道：「……我的心是一所公寓房子。」振保笑道：「那，可有空的房間招租呢？」嬌蕊卻不答應了。振保道：「可是我住不慣公寓房子。我要住單幢的。」¹⁸⁰

及至嬌蕊愛上了振保，嬌蕊的心隨之改建完成：

「你要的那所房子，已經造好了。」振保起初沒有懂，懂得了之後，……寫了一行字：「心居落成誌喜。」其實也說不上喜歡，許多唧唧喳喳的肉的喜悅突然靜了下來，只剩下一種蒼涼的安寧，幾乎沒有感情的一種滿足。¹⁸¹

嬌蕊是朋友妻，這關係絕難見容於社會，振保是個意志堅強的人，決絕的捨棄了嬌蕊打造的獨幢「心居」，之後強勢的和羞縮的煙鵬結了婚。多年後振保和嬌蕊公車上重逢，嬌蕊再嫁了，馴良家庭主婦帶兒子看病，打扮俗麗但對談自若，振保心頭是不明的難堪、妒忌，嬌蕊問他：「你好嗎？」明明背叛的人是振保，他很想組裝「完滿幸福的生活歸納在兩句簡單的話裡」，卻自己也沒料到的流下眼淚，而嬌蕊不僅沒有安慰他，還鎮靜自若的提醒他到站了：「你是這裡下車吧？」¹⁸²兩人關係有了翻轉，即使是在公共場域，不爭的是，嬌蕊拿回了「幸福空間」的主導權，活脫上演一場家屋啟示錄。稍晚振保回家去：

街上賣笛子的人在那裡吹笛子，尖柔扭捏的東方的歌，一扭一扭出來了，像繡像小說插圖裡畫的夢，一縷白氣，從帳裡出來，漲大了，內中有種種幻境，像懶蛇一般要舒展開來，後來因為太瞌睡，終於連夢也睡著了。¹⁸³

振保進屋看著自己手造的世界，看著妻子煙鵬，「結了婚八年，還是像什麼事都沒經

¹⁷⁸ 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，《回顧展 I》，頁 87。

¹⁷⁹ 張愛玲：《小團圓》，頁 176。

¹⁸⁰ 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，頁 67。

¹⁸¹ 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，頁 73。

¹⁸² 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，頁 87。

¹⁸³ 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，頁 87-88。

過似的，空洞白淨，永遠如此。」¹⁸⁴家的空洞化，說明了這裡沒有附加的想像價值，可惜了振保超人鐵一般主導家居的意志。

又如〈沉香屑——第一爐香〉中的薇龍為學業瞞著父母投奔姑母，姑母是個徹底的物質主義者，嫁人做小，丈夫死後分了房產，這才回過頭彌補年輕時該有的愛情，家裡成了交際場，薇龍便在姑母家結識了浪子喬琪喬，喬琪喬圖享受無意承諾婚姻，薇龍惱羞成怒決定打道回府卻感冒轉成肺炎臥病在床，對家的眷戀浮上心頭：

在家裡生了病，房裡不像這麼堆滿了朋友送的花，可是在她的回憶中，比花還美麗的，有一種玻璃球，是父親書桌上面著來鎮紙的，家裡人給她捏著，冰那火燙的手。……那球抓在手裡很沉。想起它，便使她想起人生中一切厚實的，靠得住的東西。¹⁸⁵

薇龍對家居幸福的想像，張愛玲用的是玻璃球虛幻折射的象徵情節，寓示了薇龍終究掌握不住家的「厚實的，靠得住的東西」，果然，梁太太對喬琪喬曉以「招駙馬」大義，聯手讓薇龍回轉心意和喬琪喬結了婚，姑母且撥了三間房給他們，和獨門獨戶公寓差不多，就此薇龍於這個家：「整天忙著，不是替喬琪喬弄錢，就是替梁太太弄人。」¹⁸⁶薇龍結了婚，家居未來卻是「無邊的荒涼，無邊的恐怖」¹⁸⁷，而這樣的結局其實始於衣櫥：

薇龍打開了皮箱，預備把衣服騰到抽屜裡，開了壁櫥一看，裡面卻掛滿了衣服，金翠輝煌……原來這都是姑媽特地為她置備的。……「這跟長三堂子裡買進一個人，有什麼分別？」¹⁸⁸

衣櫥作為隱喻，喻示了家庭幸福的失敗：「衣櫥裡黑沉沉的，丁香末子香得使人發暈。那裡面還是悠久的過去的空氣，溫雅，幽閒，無所謂時間。……薇龍在衣櫥裡一混就混了兩三個月。」¹⁸⁹等薇龍從衣櫥出來，直如立地成佛，修練成了吸引青年上門

¹⁸⁴ 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，頁 88。

¹⁸⁵ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 307。

¹⁸⁶ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 310。

¹⁸⁷ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 311。

¹⁸⁸ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 275-276。

¹⁸⁹ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 279。

的交際名媛。衣櫥裡沒有外頭不可理喻的現實，一座衣櫥存在因此有了深意，「絕對是一處私密感的空間」¹⁹⁰，而這個私密空間可不對閒雜人等開放。一如薇龍衣櫥裡香得使人發暈的丁香末子，巴舍拉告訴我們，沿著丁香末子氣味，季節的遭遞進入了衣櫥，將柏格森的「綿延」時間層層引進私密空間裡，具體展現時間的逆旅居所，唯有透過空間，潛意識便深居其中。¹⁹¹同樣的衣櫥記憶說，還有裴居（Péguy）：「記憶的隔架上，衣櫥的聖殿裡。」¹⁹²亦為家屋幸福空間勾勒出一幅生動的畫面。¹⁹³可不是，〈第一爐香〉作為張愛玲領軍「為上海人寫了一本香港傳奇」¹⁹⁴，《傳奇》的承載者，正是如薇龍這樣的人物，而從隱喻的角度看衣櫥在小說中起到的作用十足關鍵，顯示了非以任意方式放進隨意的什麼空間裡，可不是，那衣櫥是特為她置備的，便給出了一種秩序象徵。¹⁹⁵在這個秩序裡，不同於世俗對長三堂子女子金錢至上之認知，薇龍是對愛認了輸，她灌注以家空間非現實的靈性事物，是對喬琪喬「不可理喻的蠻暴的熱情」。¹⁹⁶奇就奇在〈第一爐香〉通篇無「幸福」這個詞，喬琪喬甚至曾老實的對薇龍說：「我不能答應你結婚，我也不能答應你愛，我只能答應快樂。」¹⁹⁷但他還是和薇龍結了婚，至於不能答應的愛，薇龍是這麼笑著回答的：「我愛你，關你什麼事？」¹⁹⁸到頭來薇龍沒輸，這是一種精神勝利法了，也許蒼涼，可對照嬌蕊和振保真愛上了，最後不也「只剩下一種蒼涼的安寧」¹⁹⁹，而張愛玲說：「蒼涼是一種啟示」²⁰⁰，這或者就是所謂的「餘韻」了。

¹⁹⁰ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 156。

¹⁹¹ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 29。

¹⁹² 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 157。

¹⁹³ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 158。

¹⁹⁴ 張愛玲：〈到底是上海人〉，《流言》，頁 57。

¹⁹⁵ 加斯東·巴舍拉：《空間詩學》，頁 157。

¹⁹⁶ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 307。

¹⁹⁷ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 296。

¹⁹⁸ 張愛玲：〈沉香屑——第一爐香〉，頁 312。

¹⁹⁹ 張愛玲：〈紅玫瑰與白玫瑰〉，頁 67。

²⁰⁰ 張愛玲：〈自己的文章〉，頁 19。

六、結語

張愛玲一生流離，從沒有一間私屬於自己的房子，1995 年辭世前，人生最後的停腳地在美國洛杉磯，1971 年秋遷洛杉磯曾有十年安定的生活，甚至寄望「I wish happy here」。²⁰¹及至 1983 年 10 月跳蚤引發過敏頻繁搬家²⁰²，從此輾轉汽車旅館，更甚者 1984 年 8 月到 1988 年 3 月，前後約三年半時間，平均每周換一個旅館²⁰³，城市街道成了「間道」，打造她個人的「游牧路線」，既流浪也像成癮²⁰⁴，這也許是她的選擇，不爭的是距離「明室」越來越遠，要求也越來越簡單，不外：單人房（小的最好）、有浴室、房子相當新、不怕吵，有嘈音、車聲、飛機聲最好。²⁰⁵長期幫忙張愛玲找住屋的林式同，與張愛玲接觸的過程中，對張愛玲如此頻繁的流動，別有體會，「她是一個從容不迫，凡事順其自然的人。」²⁰⁶這是不流動的昇華嗎？張愛玲住的汽車旅館分布在洛杉磯市內各處，林式同向我們描繪一個張愛玲遷移的長鏡頭：

汽車旅館一般都設在鬧市，她在熙熙攘攘的人群中穿來穿去，沒有人認得出她是誰，沒有人會去麻煩她，沒有家累，沒有牽掛，她要搬就搬，要走就走，身無長物，逍遙自在，痛快得很。²⁰⁷

那段時期的張愛玲由體力日衰的 64 歲過渡到 68 歲，距 1995 年離世，僅 7 年光景。不禁讓我們想，同樣的長鏡頭也在〈中國的日夜〉裡，那時走在路上的張愛玲才 26 歲。兩條路交相比照，她正是「傳奇故事裡那個做黃梁夢的人」。²⁰⁸在此之前，

²⁰¹ 莊信正：《張愛玲來信箋注》（新北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2011），頁 92。

²⁰² 蘇偉貞：〈生成一書信：張愛玲的創作一演出〉，《長鏡頭下的張愛玲》，頁 92。

²⁰³ 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，收入蘇偉貞編：《魚往雁返：張愛玲的書信因緣》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2007），頁 220。

²⁰⁴ 游牧路線及游牧成癮概念來自〔法〕吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）、費利克斯·瓜塔里（Félix Guattari）著，陳永國編譯：《游牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》（長春：吉林人民出版社，2003），頁 9、237。相關論述見蘇偉貞：〈生成一書信：張愛玲的創作一演出〉，頁 75-142。

²⁰⁵ 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，頁 227。

²⁰⁶ 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，頁 222。

²⁰⁷ 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，頁 222。

²⁰⁸ 張愛玲：〈中國的日夜〉，頁 469。

她曾以記憶重返上海，「我寫和上海，是黯淡破敗的。……像古代的『大西洋城』Atlantic，沉到海底去了。」²⁰⁹的確如此，往返於家屋追尋路上，最早的姑姑體系完全的家因著戰亂止步於「我不是那麼絕對地信仰它了」²¹⁰，於是走向終點的姿態是「沒有家累，沒有牽掛，她要搬就搬，要走就走。」²¹¹家之存有崩毀，關於她的一生及寫作，亦可如此視之：整個世界就像為張愛玲闢出一個時空，她筆下人物進出明暗房間，走的是間道，她則以小說穿越時代。

²⁰⁹ 水晶：〈蟬——夜訪張愛玲〉，頁 31。

²¹⁰ 張愛玲：〈私語〉，頁 168。

²¹¹ 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，頁 222。

附圖



圖 1



圖 2

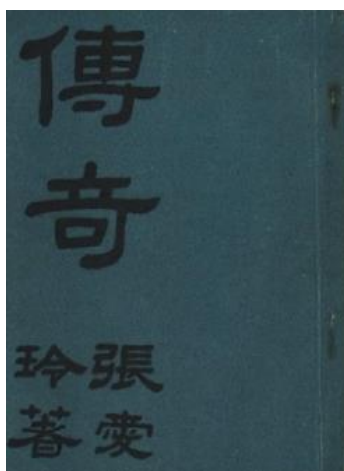


圖 3



圖 4



圖 5

徵引文獻

一、原典文獻

- *張愛玲：《回顧展 I、II——張愛玲短篇小說集之一、二》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1968。
- *張愛玲：《流言》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1968。
- 張愛玲：《張看》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1976。
- *張愛玲：《惘然記》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1983。
- 張愛玲：《海上花開·海上花落》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1983。
- 張愛玲：《餘韻》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1987。
- 張愛玲：《續集》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1988。
- 張愛玲：《對照記——看老照相簿》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1994。
- 張愛玲：《沉香》，臺北：皇冠文學出版有限公司，2005。
- 張愛玲：《小團圓》，臺北：皇冠文學出版有限公司，2009。
- 張愛玲：《張愛玲私語錄》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2010。
- 張愛玲：《異鄉紀》，北京：北京十月出版社，2010。

二、近人論著

- 毛尖：《這些年》，新北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2012。
- 水晶：《張愛玲的小說藝術》，臺北：大地出版社，1973。
- 王宏志、李小良、陳清僑著：《否想香港：歷史·文化·未來》，臺北：麥田出版，1997。
- 王鼎鈞：〈如此江山待人才——張愛玲與臺灣文壇〉，《聯合報·聯合副刊》第 37 版，1996 年 2 月 14 日。
- 王德威：《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》，臺北：麥田出版，1998。
- 史書美：〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉，《二十一世紀》24（1994.8），頁 124-

134。

李歐梵：《蒼涼與世故：張愛玲的啟示》，香港：牛津大學出版社，2006。

*周蕾：〈技巧、美學時空、女性作家——從張愛玲的〈封鎖〉談起〉，收入楊澤主編：《閱讀張愛玲》，臺北：麥田出版，1999，頁 161-176。

林式同：〈有緣得識張愛玲〉，收入蘇偉貞編：《魚往雁返：張愛玲的書信因緣》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，2007，頁 209-242。

林奕華：〈我的張愛玲解讀〉，《中國新聞周刊》37（2007.10），頁 72-74。

胡蘭成：《今生今世》，臺北：三三書坊，1990。

唐文標：《張愛玲研究》，臺北：聯經出版事業公司，1976。

*唐文標主編：《張愛玲資料大全集》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1984。

*夏志清：《張愛玲給我的信件》，臺北：聯合文學出版社，2013。

殷允芃：〈訪張愛玲女士〉，《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1996，頁 153-166。

張小虹：〈文本裡有蹦蹦戲花旦嗎？〉，《中外文學》48：3（2019.9），頁 9-43。

張偉：〈文華影業公司初創時期的桑弧與張愛玲〉，《印刻文學生活誌》205（2020.9），頁 40-55。

張瑞芬：〈童女的路途——張愛玲《雷峰塔》與《易經》〉，收入張愛玲著，趙丕慧譯：《雷峰塔》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2010，頁 9-18。

莊信正：《張愛玲來信箋注》，新北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2011。

*蔣翔華：〈張愛玲小說中的現代手法——試析空間〉，《聯合文學》115（1994.5），頁 149-155。

*蘇偉貞編：《魚往雁返：張愛玲的書信因緣》，臺北：允晨文化出版公司，2007。

*蘇偉貞：《長鏡頭下的張愛玲》，新北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2011。

*〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍譯：《空間詩學》，臺北：張老師文化事業股份有限公司出版公司，2003。

〔法〕吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）、費利克斯·瓜塔里（Félix Guattari）著，

陳永國編譯：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，長春：吉林人民出版社，2003。

〔法〕阿蘭·巴迪歐（Alain Badiou）著，鄧剛譯：《愛的多重奏》，上海：華東師範大學出版社，2012。

〔法〕茱莉亞·克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）著，吳錫德譯：《思考之危境：克莉斯蒂娃訪談錄》，臺北：麥田出版，2005。

〔法〕羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，許綺玲譯：《明室——攝影札記》，臺北：臺灣攝影季刊，1995。

〔英〕維金妮亞·吳爾芙（Virginia Woolf）著，張秀亞譯：《自己的房子》，臺北：純文學出版社，1973。

三、網路資源

孟悅：〈中國文學「現代性」與張愛玲〉，《愛思想》網站，2010年11月18日，網址：<http://m.aisixiang.com/data/37325.html>（2020年8月20日上網）。

施晨露：〈張愛玲在自己設計的作品封面中埋藏了哪些「密碼」？〉，《上海觀察》網站，2016年12月5日，網址：<https://news.artron.net/20161205/n890011.html>（2020年8月23日上網）。

馮晞乾：〈張愛玲的牙牌籤〉，《ESWN Couture blog》網站，2009年2月4日，網址：http://www.zonaeuropa.com/culture/c20090205_1.htm（2020年8月20日上網）。

黃仁宇：〈關係〉，《稻草人書屋》網站，2016年11月24日，網址：<https://www.daoaorensuwu.com/book/guanxiqianwanzhong/504658.html>（2020年9月1日上網）。

（說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chow Rey, "Skills, Aesthetic Time and Space, Female Writers: On Eileen Chang's 'Sealed-off'" adpt. in Yang Ze, *Yue Du Zhang Ai Ling* [Reading Eileen Chang] (Taipei: Rye Field Publishing Co., 1999), pp. 161-176.
- Gaston Bachelard, *Kong Jian Shi Xue* [The Poetic of Space] trans.by Gong Jow Juin (Taipei: Introduction of Living Psychology Publishers, 2003).
- Jiang Xiang Hua, "Modern Techniques in Zhang Ailing's Novels: A Tentative Analysis of Space" adpt. in *Lian He Wen Xue* [Unitas Literary Monthly] Vol. 115 (May. 1994), pp. 149-155.
- Su Wei Chen ed., *Yu Wang Yan Fan: Zhang Ai Ling De Shu Xin Yin Yuan* [Eileen Chang's Letters] (Taipei: Asian Culture Publishing Co., Ltd., 2007).
- Su Wei Chen, *Chang Jing Tou Xia De Zhang Ai Ling* [Eileen Chang in a Long Shot] (New Taipei City: Ink Literary Monthly Publishing Co., Ltd., 2011), pp. 23-74.
- Tang Wen Biao ed., *Zhang Ai Ling Zi Liao Da Quan Ji* [The Complete Collection of Materials about Eileen Chang] (Taipei: China Times Publishing Company, 1984).
- Xia Zhi Qing, *Zhang Ai Ling Gei Wo De Xin Jian* [My Letters from Eileen Chang] (Taipei: Unitas Publishing Co., 2013).
- Zhang Ai Ling, *Hui Gu Zhan I & II- Zhang Ai Ling Duan Pian Xiao Shuo Ji Zhi Yi, Er* [Short Stories of Eileen Chang I & II] (Taipei: Crown Culture Corporation, 1968).
- Zhang Ai Ling, *Liu Yan* [Rumor] (Taipei: Crown Culture Corporation, 1968).
- Zhang Ai Ling, *Wang Ran Ji* [Lingering Regrets] (Taipei: Crown Culture Corporation, 1983).

