

張愛玲的「超文典」表演書寫

• 張英進

摘要：本文從「超文典」的視角探索張愛玲作品的經久影響，重點議題之一是文學經典（文典）的建構和重構，這裏張愛玲見證的是一個海內外學術界反覆爭論的從反文典到另類文典或超文典的過程；重點議題之二是表演理論，其互動和複現機制可以解釋張愛玲特殊的重寫欲望，從中文到英文，從小說、散文到戲劇、電影，重寫不求翻天覆地的革命，但求人物與環境的變異；重點議題之三是書寫遊戲，張愛玲以此不僅吸引了讀者觀眾，而且預設了批評觀點，最終超越文本內外，遊戲歷史話語。本文認為「張愛玲學」不能只關心懷舊與神話，更應探索張愛玲作品內部的「後懷舊」機制。

關鍵詞：張愛玲 超文典 表演理論 書寫遊戲 後懷舊

一 「張愛玲學」：文學經典的建構和重構

本文討論的「超文典」概念取自戴若什 (David Damrosch) 為回應美國比較文學協會 2004 年發表的十年一度的學科回顧報告而寫的文章。戴若什建議把世界文學中「主要作家」和「次要作家」的傳統兩分法修改為一種新的三級劃分系統：一是超文典 (hypercanon)，即那些老一輩的主要作家，他們歷經歲月的考驗，直至現今所謂的後文典 (postcanonical) 時期，其魅力依然不減；二是反文典 (counter-canon)，即「庶民的」(subaltern) 和「抗爭性的」(contestatory) 作家，他們要麼使用在西方大學課堂不經常教授的語言進行創作，要麼使用強勢語言創作所謂「次要文學」，挑戰精英文典；三是影子文典 (shadow canon)，即那些老一輩的次要作家，他們正漸漸地退出研究者的記憶^①。我認為在當今世界的華語、華人文學中，中文圖書市場的「張愛玲熱」和中西學術領域的

「張愛玲學」之所以經久不衰，主要是因為張愛玲本身的超文典性，這提醒我們再次關注文典的建構和重構問題^②。

我曾撰文指出，從學術史角度來說，「張愛玲學」的起點應回到1944年^③。當年胡蘭成作為《中華日報》總主筆，在上海《雜誌》撰文〈評張愛玲〉，稱「魯迅之後有她。她是個偉大的尋求者」，因為張愛玲讓「文學從政治走向人間……尋求……自由、真實而安穩的人生」^④。然而，至今學界還是傾向將「發現」張愛玲歸功於夏志清，因為後者1961年初版的英文書籍《中國現代小說史》(*A History of Modern Chinese Fiction*)以長於魯迅的篇幅醒目介紹張愛玲，而其後該書的英文修訂版(1971)和中文版(1979)在海內外頗具影響力。在當年的冷戰高峰時期，夏志清毫不掩飾地將張愛玲建構成對抗「一種不同於主要由左翼和無產階級作家書寫的文學傳統」的一個反文典^⑤。與馬克思主義的歷史發展觀相反，夏志清確定張愛玲是「一位抗拒時代精神的獨行天才，她才可能對那個時代提出終極概括，其意義絕非一群在時代後面亦步亦趨的二流作家所能比擬」^⑥。這裏，夏志清指出張愛玲與時代既疏離(抗拒)又關聯(概括)的特殊關係。

「張愛玲學」在半個世紀以來持續開拓張愛玲的反文典特徵，但張愛玲所「反」的對象卻隨着海內外文學理論與方法的變遷而被解構和重構。在1960到1980年代期間，從夏志清到耿德華(Edward M. Gunn)^⑦，新批評範式的文本細讀挖掘了張愛玲作品中堪與西方現代文學相媲美的美學價值(如象徵、反諷)，顯現了與當年中陸廣為流行的意識形態批評截然相反的一條另類的(alternative)文學研究軌迹。1990年代以來，張愛玲一再被重新解讀，其創作目的分別被重構為：或以日常生活顛覆「現代性」的宏大概念，或從「女性主義」的角度瓦解中國的父權制度，或甚至走向類似「後現代主義」美學的語言遊戲。周蕾突出張愛玲作品的細節碎片，以此責問「啟蒙」和「革命」、「『人』、『自我』或『中國』等一系列理想主義概念」^⑧。林幸謙描繪張愛玲一以貫之的女性主義視角，指出其表現形式是以不同的手法反抗父權，如象徵性的閹割、肢解、嬰兒化、女性化及以其他形式「妖魔化」各個年齡組的男性人物^⑨。黃心村也強調張愛玲散文的性別批判精神：「通過把男性的幻想轉變為敘事策略，利用男性的聲音以增強作品的戲劇化色彩，張愛玲給她的文學世界及與之相關更廣闊的現實，賦予了一種充滿自信而至於倨傲的性別批評方式。」^⑩

仔細閱讀1990年代以來的「張愛玲學」，不難看出諸多理論重構之間的縫隙、矛盾與悖論^⑪。與周蕾「女性細節」的建構不同，王斑將張愛玲作品的細節解讀為類似後現代主義的「漂浮的能指」(floating signifiers)，指出它們並無深意，僅僅點綴仿象的表層，卻表達了張愛玲「對語言反映現實之可能性的懷疑，對世事無常的感傷，對蒼涼、毀滅、死亡的悲哀」，因此和魯迅的散文具有可比性^⑫。與王斑着意於語言與現實的距離不同，王德威指出張愛玲屬於「小說中國」的敘事傳統，以日常生活對抗政治歷史(類似上述胡蘭成的觀點)^⑬。令人驚訝的是，張愛玲「小說中國」的表述，尤其是她1954年的長篇小說《秧歌》中塑造的飢餓婦女的形象，竟然預見了行將到來的歷史性災難(1960年前後的大饑荒)，其筆下的「歷史」因此呈現為一頭深不可測的「怪獸」^⑭。

對於張愛玲，研究者可以同時通過新批評、現代性、女性主義、後現代主義等流行於不同時期的西方理論進行闡釋，說明她已經不是簡單的反文典或另類文典（即上文提到的「另類的文學研究軌迹」），而是進入了超文典的行列。從超文典的視角，王德威的「歷史怪獸」說敦促我們重新思考張愛玲與歷史和時代的關係。我認為，張愛玲既不像夏志清所描述的那樣刻意「抗拒時代精神」，也不在乎對所謂的「時代提出終極概括」，因為張愛玲的歷史觀是超越時代的，她關心的首先是「小說」（敘述），其次才是「中國」（對象），而其「中國」不是「概括」性的抽象的國族整體，而是碎片式的個體拼圖而成的人民——如其1947年的〈中國的日夜〉中的詩歌所言，「補了又補，連了又連的，／補釘的彩雲的人民」^⑮。

這裏我們不妨用敘事理論中的「歷史目的」（telos）和「距離」（tele）的差異來闡釋歷史和敘述之間的張力。文學理論家史密斯（Barbara H. Smith）指出，當代故事的敘述展開了歷史行程中已被跨越的距離，並將此距離保存為「從未彌合的縫隙」（a gap never closed）；正因為這段距離「從未彌合」，所以需要一次次地重述（repetition），「講述一個說不完的故事，這故事自己的角色就是不可避免地重複——然而，如同其他所有的重複，這裏的重複又總有不同，可能總是擁有……改變性的（transformative）、更易性的（alterative）力量」，由此產生「非對抗的變異」（alteration without opposition）^⑯。敘述因此相對於歷史而存在，既在其中，亦在其外，而且具有變異的力量，但不必動輒就對抗、顛覆。當然，並非所有的敘述都願意超越或疏離歷史，如被建構成中國現代文學主流的現實主義就不然，因其目的是全面反映歷史，直接干預現實。我認為，張愛玲的作品體現的是作為主流現實主義寫作之外的另類選擇，是一種同時遊戲於歷史內外的超文典表演書寫，而表演正是其中關鍵的關鍵。

二 表演研究：觀眾期待與批評預設

其實，學者所津津樂道的張愛玲的「參差的對照」美學本身，就是一種有意的表演書寫方式，而這種表演書寫所建構的意義——借用表演研究的理論闡述——「並不只是發生在某一具體情境之中（in），而是在不同情境之間（between）往復展現」^⑰，即在二者甚至多者的對應和互動之中產生。這類對應和互動，用張愛玲的名言來說是「蔥綠配桃紅」的「參差的對照」，而不是「大紅大綠」的「強烈的對照」^⑱。「參差的對照」所預設的結果完全不是翻天覆地的「革命」，而是「非對抗的變異」，這類變異是超越二元對立、承認多元共存的即此亦彼（紅綠之間的多層糅合），而不是水火不相容、斬釘截鐵的即此非彼（大紅大綠的極端對立）。用張愛玲在1944年〈自己的文章〉中的分析，「強調人生飛揚」的「超人是生在一個時代裏的」，因此受制於特定歷史；「而人生安穩的一面則有着永恆的意味……它存在於一切時代」，是一切時代的共同基礎，因此超越了特定的歷史^⑲。

表演理論所闡釋的交互性 (interaction) 和複現性 (repetition) 能讓我們更清晰地理解張愛玲獨特的、超越歷史的表演書寫。誠如表演理論家謝克納 (Richard Schechner) 所言,「事件的本質不在於它的自身性,而在其交互性,因為,事件發生和被感知的語境如此不同,使得每一次的複現瞬息生變」²⁰。換言之,表演書寫所展現的意義不是單一的,而是即興的和多義的,變異 (alteration) 因此成為表演書寫的特殊功能,既凸顯其意義產生的不穩定性和他者性 (alterity)——因為每次表演的所有因素 (表演者、場景、觀眾等) 都不可能完全相同——也開拓更多可替代的 (alternative) 和可更易 (altering) 的異質空間。表演文本的意義因應每次表演者、場景、觀眾等因素的變換而更易或調整,其結果是重寫文本 (palimpsest) 式的重疊和交錯,而不是一張白紙般的首創或銷毀原文般的再創。作為「重現的行為」,表演本來就是「能指」的不斷重寫,我們因此必須轉移研究重心,關注表演在「複現」過程中所展現的那些異義和新意。

表演理論可以解釋為甚麼張愛玲很少堅持某種片面、極端的立場,以及為甚麼她要不斷地重新改寫自己的作品,從一種觀點到另一種觀點,從一種語言到另外一種語言,從一種媒介到另外一種媒介……永不滿足於單一的敘述。借用《金鎖記》結尾的話,「三十年前的月亮早已沉下去,三十年前的人也早已死了,然而三十年前的故事還沒完——完不了」²¹。之所以「完不了」,這是因為表演書寫的交互性和複現性敦促張愛玲及其後續者/後敘者進行不同文本的重寫。如莊宜文的研究所示,該故事既有張愛玲 1943 年的中篇小說《金鎖記》、1966 年的長篇小說《怨女》,以及張愛玲對這兩個版本的中英文互譯,還有其他作者後續的改編或重新創作的舞台劇、電視劇和電影²²。按張愛玲自己的解釋,「我的小說裏,除了《金鎖記》裏的曹七巧,全是不徹底的人物»;作為重寫的變異,二十多年後《怨女》中的銀娣自然回歸「不徹底的人物」,以證明張愛玲的原意:「用參差的對照的手法寫出現代人的虛偽之中有真實,浮華之中有素樸。」²³這一表述再次闡釋張愛玲一貫的消融、化解極端的既此亦彼的思維和表達。

「參差的對照」式的表演無疑是張愛玲書寫人生的一貫母題,表演既貫穿她的人生,也塑造她的書寫。在題為〈私語〉的自傳式文章中,張愛玲這麼回憶她的童年:「常常我一個人在公寓的屋頂陽台上轉來轉去,西班牙式的白牆在藍天上割出斷然的條與塊。仰臉向着當頭的烈日,我覺得我是赤裸裸的站在天底下了,被裁判着像一切的惶惑的未成年人,困於過度的自誇與自鄙。」²⁴蘇偉貞認為張愛玲這一情緒如此激烈的私人化寫作屬於一種「書信演出」,「過度的自誇與自鄙」之間所構成的戲劇性張力將伴隨其一生²⁵。張愛玲似乎只有通過無休止的重寫去改易兩極之間的「過度」,尋求二者之間的平衡或交融。「自誇」的例證可見於 1947 年在上海出版的《傳奇》的〈再版自序〉:「呵,出名要趁早呀!來得太晚的話,快樂也不那麼痛快」²⁶;「自鄙」或許在她 1947 年去溫州探望出逃、出軌的丈夫胡蘭成後,回上海寫給後者的信函中有所反映:「那天船將開時,你回岸上去了,我一人雨中撐傘在船舷邊,對着滔滔黃浪,佇立涕泣久之」²⁷;而改易後尋求平衡的自慰則可取 1954 年香港版《張愛玲

篇小說集》的〈自序〉：「我們明白了一件事的內情，與一個人的曲折，我們也都『哀矜而勿喜』吧。」²⁸正如上述張愛玲典型的消融、化解極端的表述，她經常在一句話裏同時列出對立的雙方，讓讀者意識到其實二者共存於「參差的對照」：虛偽/真實、浮華/素樸、自誇/自鄙、趁早/太晚、快樂/不快、哀/喜、紅/綠——這些文字也就逐一成為她表演的道具。

社會學家戈夫曼 (Erving Goffman) 認為，「表演是既定參與者在給定情境下彼此相互影響的行為」²⁹。張愛玲的表演書寫預設了觀眾 (如熱情的讀者、背情的丈夫、同情的出版中介)，為不同的觀眾而即興發揮 (如自誇、自鄙、自慰)。當然，她的表演書寫更多地出現在小說中，重寫的人物和故事雖然似曾相識，卻又有所改易，有時甚至出現意料之外的驚人變異。從這個意義上說，自1975年動筆後幾度改寫、直到2009年才出版的長篇小說《小團圓》，再次見證了讀者觀眾與歷史情景 (如冷戰、國家主義、全球化) 的變遷與張愛玲表演書寫之間三十多年不可理喻的互動，也展示張愛玲作為天才式的女性表演者，在其1995年去世之後仍然保持着超越歷史的變異能力。難怪在《小團圓》的結尾，她再次提醒讀者時空的相對性和敘事的複現性：「二十年前的影片，十年前的人。她醒來快樂了很久。這樣的夢只做過一次。」³⁰

三 書寫變異：遊戲歷史、超越時代

我在反思中國現代文學變遷的近作中提及，表演理論中的「遊戲」(play) 概念提供了在文本世界中消解歷史暴力的可能，不僅可以重構無可挽回的消逝之物，而且可在當下預先呈現新生之物。無論是對自身還是對他者，遊戲都意味着更替和改易，它拒絕接受一成不變的分野和答案，反而謀求另類的選擇。遊戲中充滿複現和模仿，講求角色的扮演和反串，其結局永遠是不可預料和開放的，這就意味着它總在不斷進行場景再造，跨越時間、空間、性別、種族以及一切既定的區隔。遊戲既可以建構如此開闊的場域，因此作者可以策略性地把歷史中的各種力量置於其間，營建出一個虛擬卻富有想像力的世界。對現實世界而言，它不是純粹的順應，亦非正面的反抗，而是創生瞬息生變、模稜兩可的世界³¹。

雖然遊戲說是西方美學的一個傳統，但「遊戲」一詞在中國文化裏偏向貶義，因而民國初年上海的文學雜誌經常力圖建構遊戲的正面形象。1913年11月30日《遊戲雜誌》在上海創刊，其序言將古代歷史中諸多的豐功偉績一一比擬遊戲：「不世之勳，一遊戲之事也。萬國來朝，一遊戲之場也。號霸稱王，一遊戲之局也。……顧遊戲不獨其理極玄，而其功亦偉。」³²1914年10月創刊的《眉語》也點明遊戲的變異功能：「雖曰遊戲文章、荒唐演述，然譎諷微諷，潛移默化於消閒之餘，亦未始無感化之功也。」³³應該承認，這兩個表述與近年西方的表演研究具有某些相通之處，當然後者更為理論化。

歐洲的遊戲語境與中國迥然不同。從詞源上考證，語言學家赫伊津哈 (Johan Huizinga) 發現“play”源自古英語“plegan”和德語“pflegan”，二者都有

「擔保」、「承諾」、「冒險、把自己置於險地」的意思，因此，「遊戲和危機、冒險、機遇、技藝這些概念處於同一語義領域，是在危急關頭的行為」³⁹。這裏，「遊戲」一詞顯然蘊含「危險」的意思。人類學家特納 (Victor Turner) 深受啟發，就此進一步闡發：「歡樂嬉戲是恣肆而不加節制的，有時甚至是狂躁和危險的，因此，既有的文化機制總是試圖對它加以控制……遊戲無處不在，無時不有，它模仿和戲仿一切，卻從不最終認同任何東西……故遊戲……可能改變我們的目標，甚至對既定的文化現實進行改易和再造。」⁴⁰ 特納既承認遊戲的危險性，也指出遊戲的創造性潛能。

作為表演理論的重要概念，「遊戲」創生了一種「中介區間」(liminality，又譯「闕域」)。按特納的界定，中介區間遊走於現實的邊緣，是一種過渡的臨界狀態，此間新舊並存，虛實相生，充滿風險和變數⁴¹。中介區間的功能在於將正在經歷儀式的人置於脆弱和易於改變的狀態，隨時可能過渡到一種新的身份，或者在幾種身份之間來回往復。在特納看來，中介區間因此展現了無限的可能性，「既不執著於自己的立場，也不站在任何其他的社會立場上，可望構想出無數潛在的另類的社會方案」⁴²。這種對現實的替代性、甚或是可變性構想，突出了表演書寫的魅力和潛力。

張愛玲的小說世界充滿了各種遊戲於不同中介區間的敘述。1943年的短篇小說《封鎖》就敘述了這麼一個暫時脫離日據上海歷史的中介區間：「『叮玲玲玲玲』，每一個『玲』字是冷冷的一小點，一點一點連成一條虛線，切斷了時間與空間。」⁴³ 在這個封鎖的中介區間內，已婚的華茂銀行會計師呂宗楨與未婚的大學英文助教吳翠遠被困在電車上，無聊之餘開始調情，眉來眼去，不由自主地「戀愛着了」。直到「封鎖開放了，『叮玲玲玲玲』搖着鈴」，此時吳翠遠「震了一震」才明白：「封鎖期間的一切，等於沒有發生。整個的上海打了個盹，做了個不近情理的夢。」⁴⁴ 更不近情理的是1943年的中篇小說《傾城之戀》的結尾，香港淪陷造就了一個中介區間，香港的花花公子范柳原和上海新近離婚的淑女白流蘇真正戀愛並結婚了：「香港的陷落成全了她。但是在這個不可理喻的世界裏，誰知道甚麼是因，甚麼是果？誰知道呢？也許就因為要成全她，一個大都市傾覆了。……流蘇並不覺得她在歷史上的地位有甚麼微妙之點。她只是笑吟吟的站起身來，將蚊煙香盤踢到桌子底下去。」⁴⁵ 流蘇笑吟吟的舉動是面對讀者期待的表演，因為「傳奇裏的傾城傾國的人大抵如此」，她也不能例外。「到處都是傳奇……說不盡的蒼涼的故事——不問也罷！」⁴⁶ 小說的結尾處就這麼重複了小說開頭第二段中的文字，而張愛玲的文字遊戲回應了她筆下人物的遊戲，歷史也就變成她表演書寫的一個複現對象。「不問也罷！」——因為故事自然要重複，而且在不同的藝術媒介(如電影)、不同的文學類型(如續作)中重複⁴⁷。

張愛玲的人生經驗也充滿了中介區間。從1940年代初上海孤島的一夜成名到1940年代末戰後的低谷沉迷，從1950年代初香港時期身不由己的「反共小說」創作(如《秧歌》和《赤地之戀》)到1950年代中開始的美國時期欲罷不能的故事重述(如英文版的《北地胭脂》[*The Rouge of the North*]和中文版的《怨女》)，從1940年代上海小說中典型的蒼涼手勢(如《金鎖記》)到1950年代

末至1960年代初香港電影劇本新穎的喜劇風格(如1956年攝製的《情場如戰場》^④)，張愛玲在不同的表演書寫中變異自己的角色，既遊戲她的人生及其背後的歷史，也遊戲她的讀者(包括學者)和他們的期待^⑤。王德威認為，在1994年出版的《對照記》中^⑥，張愛玲一反1970年代以降在美國極為低調的隱居狀態，似乎演繹了一個從「自我流放到自我揭露」的中介區間的過渡，但這演繹究竟是她為華文世界的張迷們提供了一個「意外驚喜的禮物」，或是她為他們做出一次「圖文並茂的訣別」？王德威這裏的設問既尊重張愛玲「參差的對照」的一貫作風，也保留後人模稜兩可的解讀方式，並畫龍點睛地將張愛玲描述成「後現代主義的遊戲裏一個無意的遊戲者」^⑦。

從表演的角度看，我認為張愛玲的遊戲是有意、甚至刻意的。正因為有意和刻意，她的遊戲並不接受後現代主義的制約，而具有一種跨文化禮儀的原始性。因為其原始性，張愛玲的遊戲具有驚人的變異和複現的潛能。電影《色，戒》(2007)的編劇沙姆斯(James Schamus)這麼解釋在新世紀中張愛玲對李安導演和其團隊的吸引力：「張愛玲的作品本身就是一種『行為』(act)，是對中國1940年代佔統治地位的戰爭意識形態結構的抗議。」^⑧沙姆斯的「抗議」一說有待商榷，例如李歐梵便認為李安「在電影中體現一種微妙而迂迴的言說方式，而不是明顯的爭辯、抵制和抗爭」^⑨。但沙姆斯使用「行為」一詞則再次強調張愛玲表演書寫一貫的特性，而且一針見血地指出她的表演其實預設了觀眾的參與：「對於表演者來說，表演總是做給某些人看的行為。觀眾哪怕看得再入神，對表演者的意圖也心領神會，深知演員的表演不是真實的，但同時他們也知道，只有在『被表演』的情況下，表演者極力要表現的真實才能被觀看到。」^⑩張愛玲寫於1950年間、其後多次修改的短篇小說《色，戒》就這麼表演了民族主義和浪漫愛情的真實和不真實，而她自己也確定了作家像演員那樣認同角色的經驗：「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裏，也成為自身的一次經驗。」^⑪這裏的經驗是一種作者或讀者在中介區間認同多種角色的可能。到了2007年的電影《色，戒》，李安更大膽地增加中介區間可能的角色，將跨越歷史的文本內外的「表演者」——王佳芝(角色)/湯唯(演員)/鄭萍如(原型)/張愛玲(作者)和易先生(角色)/梁朝偉(演員)/丁默邨(原型)/胡蘭成(他者)等——所「極力要表現的真實」(如自我、身份、暴力、愛情、性欲等)彰顯得淋漓盡致，驚心動魄，成為觀眾「窺視」、想像、重寫、「表演」張愛玲的一個嶄新的文本^⑫。

四 餘論：遊戲於歷史內外

我們現在可以從表演的角度重新回看張愛玲與歷史和時代的關係。作為二十世紀40年代張愛玲在上海成名的一位扶持者，柯靈在1984年發表〈遙寄張愛玲〉一文，文中感慨地評說：中國現代文學史幾十年來，「偌大的文壇，哪個階段都安放不下一個張愛玲；上海淪陷，才給了她機會」^⑬。當時，柯靈

認為中國大陸的「文學史家視而不見」張愛玲「毫不足怪」，但他寄希望於歷史：「往深處看，遠處看，歷史是公平的。張愛玲在文學上的功過得失，是客觀存在；認識不認識，承認不承認，是時間問題。」^⑤柯靈所指的「歷史」是大陸的中國現代文學史。不論公平或客觀與否，如今張愛玲在中國大陸圖書市場和學界不是默默缺席，而是無處不在，時間似乎已經澄清張愛玲的「功過得失」。夏志清在2000年抱病到香港參加一個關於張愛玲的國際研討會，時過境遷，感慨萬千，不禁問道：「不知怎麼地歷史的發展就站在我這一邊。這是怎麼一回事呢？」^⑥夏志清這裏所指的「歷史」是冷戰歷史，「我這一邊」指的是資本主義的全球滲透，他四十年前反對的共產主義陣營似乎已退出歷史，他的《中國現代小說史》也被確定為「紀念碑式、開拓性的」「經典著作」^⑦。

王德威比夏志清更進一步，將張愛玲尊為「祖師爺爺」（後改為「祖師奶奶」），並「帶出」一大批「張派作家」，其中包括台灣的白先勇、施叔青、鍾曉陽、朱天文、袁瓊瓊等，以及中國大陸的蘇童、葉兆言、王安憶等^⑧。為了確定「張派作家」的譜系，王德威從文學史角度概括張愛玲作品的「三種時代意義」：「第一，由文字過渡（或還原？）到影像時代」；「第二，由男性聲音到女性喧嘩的時代」；「第三，由『大歷史』到『瑣碎歷史』的時代」^⑨。王德威認為這些時代意義凝結成一種另類的、被壓抑的現代性：「她的頹廢瑣碎，成了最後與歷史抗頹的『美麗而蒼涼的手勢』，一種無可如何的姿態。正是在這些時代『過渡』的意義裏，張愛玲的現代性得以凸顯出來。」^⑩

「由……到……」的時代過渡是一個線性發展的時間概念，一般來說總是後來居先，所以產生另一種表述——二十世紀中國文學的發展從魯迅的「吶喊」到張愛玲的「流言」和「私語」^⑪。但是，文學史並非總是單線性的發展，而是充滿了反溯、輪迴、斷裂的現象，可以與所謂的「時代」，或逆勢、反向而行，或持空間上的平行（alongside）而形成一種外在（outside）歷史的狀態^⑫。從文學史的角度看，在「文字過渡」、「還原到影像」方面，1920年代末、1930年代初上海「新感覺派」作家（如劉吶鷗、穆時英等）的成就並不亞於張愛玲；在「女性喧嘩」和「瑣碎歷史」方面，五四時期的女作家（如丁玲、廬隱）早已挑戰父權價值，為性別書寫做出不可磨滅的貢獻。張愛玲列舉影響她創作的有《紅樓夢》、《金瓶梅》、《海上花列傳》、《九尾龜》以及張恨水等風格不盡統一的作品與作家，可見她並不是一位憑空創造一個新的江湖門派的「祖師爺爺/奶奶」，而更確切地說是一位有選擇地集大成而又保持獨特風格的作家。

其實，張愛玲並不想承擔特定的「時代意義」，並早於1944年就宣布：「一般所說『時代的紀念碑』那樣的作品，我是寫不出來的，也不打算嘗試。」^⑬顯然，張愛玲通過表演書寫「與歷史抗頹」的真正目的，不在建構文學史中聳立的紀念碑（因為紀念碑會隨着時代的消失而頹敗），而在通過不斷的表演書寫去解構和重構「歷史」（因為表演可在不同的時代反覆進行，從而超越歷史）。張愛玲並不是一個歷史虛無主義者，因為她在戰爭時期清醒地認識到歷史存在的「恐怖」：「人們只是感覺日常的一切都有點兒不對，不對到恐怖的程度。人是生活於一個時代裏的，可是這個時代卻在影子似地沉沒下去，人覺得自己是被拋棄了。」^⑭正因為被歷史拋棄（而不是主動拋棄歷史），張愛玲讓敘事

者和讀者能夠想像歷史內外的變異空間，想像自由進出歷史的可能——即一種表演書寫所提供的遊戲歷史的可能。

在戰後六十多年出版的遺作《小團圓》中，張愛玲通過虛構的自我原型人物盛九莉這麼回應1941年的香港，遊戲了國家主義的歷史^③：

她希望這場戰事快點結束……

這又不是我們的戰爭。犯得着為英殖民地送命？

……

國家主義是二十世紀的一個普遍的宗教。她不信教。

國家主義不過是一個過程。我們從前在漢唐已經有過了。

……

她沒想通，好在她最大的本事是能夠永遠存為懸案。也許要到老才會觸機頓悟。她相信只有那樣的信念才靠得住，因為是自己體驗到的，不是人云亦云。

這裏的關鍵是「自己體驗」，即通過人物的表演所獲得的個體經驗，而不是「人云亦云」，重複宗教般的言說。值得注意的是，雖然強調獨立思維，但張愛玲顯然到老也並沒有「觸機頓悟」。面對「永遠」的「懸案」，她只能繼續不斷地重複敘述。從1992年3月寫信交代宋淇和鄺文美、敦促他們「《小團圓》小說要銷毀」，到1993年7月致信皇冠出版社編輯、解釋「《小團圓》恐怕年內也還沒寫完」^④，張愛玲一直重寫自己的體驗。用她對同樣重寫多年的小說《色，介》的評語說：「此情可待成追憶，只是當時已惘然。」^⑤正因其「惘然」，更有待「追憶」書寫。

從遊戲歷史的角度看，張愛玲神話自1990年代以來成為上海懷舊的一個重點對象，這其實是一種歷史的反諷，因為張愛玲早就以「後懷舊」的重複表演預設了這種懷舊。張愛玲去世後，「美文作家」余秋雨寫了這樣的悼詞：「是她告訴歷史，二十世紀的中國文學還存在着不帶多少火焦氣的一角。正是在這一角中，一個遠年的上海風韻永存。」^⑥「不帶火焦氣」的文學在二十世紀並非張愛玲首創（廢名、沈從文的小說可為證，而詩歌、散文方面的例子更是不勝枚舉），可是何時這一特徵卻成了張愛玲獨家的「註冊商標」？何況從《傾城之戀》到《秧歌》再到《小團圓》，「火焦氣」不時瀰漫在她的作品之中。「遠年的上海風韻」揭示張愛玲作為1990年代以來上海懷舊偶像的魅力，可是類似的「風韻」不只存在於張愛玲的文字作品中，更存在於張愛玲成名之前的上海畫報（如《良友》）、電影等都市文本中^⑦。

張愛玲顯然比上海懷舊的推手們聰明，因為她承認懷舊的必要，所以提供懷舊的意象（「生命是一襲華美的袍」），但同時又設定跳出懷舊的「後懷舊」機制（「爬滿了蚤子」）——典型的「參差的對照」式的表演書寫^⑧。她既彰顯作為「美麗而蒼涼的手勢」的懷舊情緒，又指涉該手勢背後隱含的自我反思、跨越歷史的體驗。無疑，張愛玲這裏的「手勢」是遊戲的手勢，早在1947年《傳奇》的〈再版自序〉中，她就揭示了這麼一個淒涼徹骨的世界：「將來的荒原

下，斷瓦頽垣裏，只有蹦蹦戲花旦這樣的女人，她能夠夷然地活下去，在任何時代，任何社會裏，到處是她的家。」^⑥荒原暗示歷史的終結與後歷史的開始，只有作為女性表演者的花旦（而非男性英雄）才能跨越時空界線，夷然地遊戲於歷史內外。遊戲成全了張愛玲的角色經驗認同，也設定了她成為超文典的根本機制。

在結束本文前，我們不妨最後看看張愛玲夷然地遊戲於歷史內外的又一次精彩表演。1979年張愛玲寫了〈把我包括在外〉一文，引用好萊塢製片商高爾溫（Samuel Goldwyn）「錯得妙趣橫生」的名言“include me out”，以回應台灣《聯合報》副刊「文化街」專欄要求她「填寫近址的城鄉地名與工作性質」的表格。雖然張愛玲說她的地址和職業「又不是甚麼秘密」，但她寧可寫了〈把我包括在外〉這篇短文，進而反問編輯（及讀者）「可否代替填表？」^⑦填表是為了確定個人身份，屬於檔案記錄行為，所以張愛玲既不願意一勞永逸地限定自己（何況美國的加州並非她的最愛），也不允許他人將她蓋棺定論（如所謂的「祖師爺爺/奶奶」、「上海風韻」等）。相反，張愛玲更樂意讓世人將她「包括在外」或「排斥在內」，因為她願意同時保留內外，拒絕線性的歷史發展觀和定型的疆域化思維，指出定向思維的一錘定音的不合理性。在這個意義上，柯靈所謂偌大的中國文壇自然無法將張愛玲排斥在外，因為文學史的排斥並不證明她就不在文壇之內，何況文典尚需不斷解構和重構。而王德威的「張派作家」譜系或許只不過將張愛玲包括在外，因為她畢竟更像夏志清描述的「獨行天才」那樣，我行我素，一以貫之，通過複現的文字遊戲，一次又一次地推出精彩的「把我包括在外」的表演書寫，想像性地自由進出歷史，跨越時代，最終進入超文典的文學境界。

註釋

① David Damrosch, "World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age", in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. Haun Saussy (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006), 45.

② 有關文典的討論，參見張英進：〈從反文典到後文典時期的超文典：作為文本和神話的張愛玲〉，《當代作家評論》，2012年第6期，頁37-49、126。

③ 張英進：〈魯迅……張愛玲：中國現代文學研究的流變〉，《作家》，2009年第7期，頁2-9。

④ 胡蘭成：〈評張愛玲〉，載金宏達主編：《回望張愛玲·華麗影沉》（北京：文化藝術出版社，2003），頁27-28。

⑤⑥ C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven, CT: Yale University Press, 1961), 431; 439.

⑦ Edward M. Gunn, *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937-1945* (New York: Columbia University Press, 1980).

⑧ Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991), 114, 120.

⑨ 林幸謙：《女性主體的祭奠：張愛玲女性主義批評II》（桂林：廣西師範大學出版社，2003）。

- ⑩ Nicole Huang, introduction to *Written on Water*, by Eileen Chang, trans. Andrew F. Jones (New York: Columbia University Press 2005), xviii.
- ⑪ 參見張英進：〈多樣性的誘惑：張愛玲，文學史，文化研究〉，載陶東風、金元浦、高丙中編：《文化研究》，第五輯（桂林：廣西師範大學出版社，2005），頁169-80。
- ⑫ Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), 90, 97-99.
- ⑬ 王德威：〈小說中國〉，載《想像中國的方法：歷史，小說，敘事》（北京：三聯書店，1998），頁i-iii。
- ⑭ David Der-wei Wang, *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China* (Berkeley, CA: University of California Press, 2004), 131-37.
- ⑮ 張愛玲：〈中國的日夜〉，載陳巧孫編：《怨女：張愛玲小說選集》（福州：海峽文藝出版社，1987），頁240。
- ⑯ Barbara H. Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 116-19.
- ⑰⑱ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (London: Routledge, 2002), 24; 23.
- ⑲⑳㉑㉒ 張愛玲：〈自己的文章〉，載《流言》，收入《張愛玲全集》，第三卷（台北：皇冠文化出版公司，1991），頁18；18；19-21；20；19。
- ㉓ 張愛玲：〈金鎖記〉，載《傾城之戀》，收入《張愛玲全集》，第五卷，頁186。
- ㉔ 莊宜文：〈百年傳奇的現代演繹——《金鎖記》小說改寫與影劇改編的跨文本性〉，載林幸謙編：《張愛玲：文學·電影·舞台》（香港：牛津大學出版社，2007），頁97-98。
- ㉕ 張愛玲：〈私語〉，載《流言》，頁168。
- ㉖ 蘇偉貞：〈自誇與自鄙——張愛玲的書信演出〉，載《張愛玲：文學，電影，舞台》，頁27-28。
- ㉗㉘ 張愛玲：〈再版自序〉，載《傾城之戀》，頁6；8。
- ㉙ 胡蘭成：《今生今世》，下冊（台北：三三書坊，1990），頁437。
- ㉚ 張愛玲：〈自序〉，載《傾城之戀》，頁5。
- ㉛ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Garden City, NY: Doubleday, 1959), 15-16.
- ㉜㉝ 張愛玲：《小團圓》（台北：皇冠文化出版公司，2009），頁325；64。
- ㉞ 有關「遊戲」概念的進一步討論，參見 Yingjin Zhang, "Witness outside History: Play for Alteration in Modern Chinese Culture", *Modernism/Modernity* 20, no. 2 (2013): 353；張英進著，易前良譯：〈華語電影中的遊戲與中介區間——表演理論和明星研究結合的進路〉，《文藝理論研究》，2014年第2期，頁21-31。
- ㉟ 愛樓：〈《遊戲雜誌》序〉，載芮和師等編：《鴛鴦蝴蝶派文學資料》，上冊（福州：福建人民出版社，1984），頁4。
- ㊱ 〈《眉語》宣言〉，載《鴛鴦蝴蝶派文學資料》，上冊，頁8。
- ㊲ Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* (New York: J. & J. Harper Editions, 1970), 38-40.
- ㊳ Victor Turner, "Body, Brain, and Culture", *Zygon* 18, no. 3 (1983): 233-34.
- ㊴ Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 44.
- ㊵ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974), 14.
- ㊶㊷ 張愛玲：〈封鎖〉，載《怨女》，頁92；100、102-103。
- ㊸㊹ 張愛玲：〈傾城之戀〉，載《傾城之戀》，頁230；231。

- ⑳ 許鞍華執導改編的《傾城之戀》1984年在香港上映，引起香港的懷舊片熱潮。1999年，李歐梵在其英文學術著作《上海摩登》(Shanghai Modern)出版之前，忍不住用中文虛構了一部《范柳原懺情錄》(台北：麥田出版公司，1998)，繼續想像張愛玲《傾城之戀》的故事。參見Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999)。
- ㉑ 參見張愛玲：〈情場如戰場〉，載《惘然記》，收入《張愛玲全集》，第十二卷，頁171-239。
- ㉒ 相關討論參見張英進：〈張愛玲電影劇本的性別、類型與表演——在常熟理工學院「東吳講堂」上的講演〉，《東吳學術》，2012年第1期，頁37-50。
- ㉓ 張愛玲：《對照記——看老照相簿》，收入《張愛玲全集》，第十五卷(台北：皇冠文化出版公司，1994)。
- ㉔ David Der-wei Wang, foreword to *The Rice-Sprout Song: A Novel of Modern China*, by Eileen Chang (Berkeley, CA: University of California Press, 1998), xii.
- ㉕㉖ James Schamus, "Why Did She Do It?", in Eileen Chang, *Lust, Caution: The Story*, trans. Julia Lovell (New York: Anchor Books, 2007), 65; 63-64.
- ㉗ Leo Ou-fan Lee, "Ang Lee's Lust, Caution and Its Reception", *boundary 2*, 35, no. 3 (2008): 226.
- ㉘㉙ 張愛玲：〈惘然記〉，載《惘然記》，頁3：4。
- ㉚ 相關電影分析，參見Peng Hsiao-yen and Whitney C. Dilley, eds., *From Eileen Chang to Ang Lee: Lust/Caution* (New York: Routledge, 2014)；張英進：〈華語電影中的遊戲與中介區間〉，頁21-31。
- ㉛㉜ 柯靈：〈遙寄張愛玲(代序)〉，載《怨女》，頁VIII；IX。
- ㉝ 夏志清：〈講評：張愛玲與魯迅及其他〉，載劉紹銘、梁秉鈞、許子東編：《再讀張愛玲》(濟南：山東畫報出版社，2004)，頁61。
- ㉞ David Der-wei Wang, introduction to *A History of Modern Chinese Fiction*, 3d ed., by C. T. Hsia (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999), xxxii-xxxiii.
- ㉟ 參見王德威：〈張愛玲成了祖師爺爺〉，《中國時報》，1991年6月14日，第31版；〈落地的麥子不死——張愛玲的文學影響力與「張派」作家的超越之路〉，《中國時報》，1995年9月11日，第40-42版；〈「世紀末」的福音〉，《中國時報》，1995年9月13日，第39版。
- ㊱㊲ 王德威：《落地的麥子不死：張愛玲與張派傳人》(濟南：山東畫報出版社，2004)，頁64。
- ㊳ 王德威：〈「祖師奶奶」的功過〉，載《再讀張愛玲》，頁344-47。
- ㊴ 相關闡述參見Yingjin Zhang, "Witness outside History", 349-69。
- ㊵ 宋以朗：〈《小團圓》前言〉，載《小團圓》，頁3、16。
- ㊶ 余秋雨：〈張愛玲之死〉，載《回望張愛玲》，頁286。
- ㊷ 參見張英進編，蘇濤譯：《民國時期的上海電影與城市文化》(北京：北京大學出版社，2011)；Paul G. Pickowicz, Kuiyi Shen, and Yingjin Zhang, eds., *Liangyou, Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945* (Leiden: Brill, 2013)。
- ㊸ 語出張愛玲十九歲時寫就的《天才夢》。參見張愛玲：〈天才夢〉，載《張看》，收入《張愛玲全集》，第八卷，頁242。
- ㊹ 張愛玲：〈把我包括在外〉，載《惘然記：散文集二，一九五〇—八〇年代》，收入《張愛玲典藏》，第十二卷(台北：皇冠文化出版公司，2010)，頁123-24。

張英進 上海同濟大學人文社會科學高等研究院講座教授，美國加州大學聖地亞哥分校文學系系主任、特聘教授。