

玫瑰的故事—— 再讀張愛玲的寫作技巧及 其中之種種利害關係*

周 蕎

劉逸竹 譯

摘要

本文由盧卡奇〈敘事還是描述？〉一文對十九世紀以來小說中描述凌駕敘事的思考出發，深入探討視覺獨霸現象如何轉化視覺與敘事的關係，以及這種轉化對現代寫作造成的危機，並以張愛玲的小說〈紅玫瑰與白玫瑰〉（1944）作為分析此危機的文本。繼之提出 Jakobson 結構主義式的論述，有助於闡釋張文中隱喻、轉喻間交替運作的巧妙置換；而 Robbe-Grillet 對隱喻中擬人觀假設的批判，也再次重申了張愛玲小說敘事中嘲諷和反陽剛（anti-masculinist）的暗涉。

關鍵字：盧卡奇，敘事，描述，隱喻，轉喻，擬人觀，漂泊離散，張愛玲

* 本文譯自周蔚教授以英文發表之文章：“Seminal Dispersal, Fecal Retention, and Related Narrative Matters: Eileen Chang’s Tale of Roses in the Problematic of Modern Writing”，原刊載於 *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 11.2 (1999): 153-76，經作者授權中譯。

所有學習現代文學的學生，應當熟悉喬治·盧卡奇（Georg Lukács）在〈敘事還是描述？〉（“Narrate or Describe?” 1936）¹一文對自然主義及形式主義的剖析。對盧卡奇而言，小說寫作中描述手法的流行壓倒敘事，象徵了十九世紀以來歐洲文學美學觀劃時代的轉變。轉變主因，他認為是資本主義，「客觀事實」為其特色，以致「資本主義式散文支配了人們經驗的內在之詩、社會生活持續非人性化，而且是人性全面的淪落」（〈敘事還是描述？〉127）。相對於在史考特（Scott），巴爾札克（Balzac）及托爾斯泰（Tolstoy）劇情縝密的小說中常見的周全建構及人物深度，左拉（Zola）及福樓拜（Flaubert）這些布爾喬亞資本主義時代的作者，則是一而再地經營他們準確到令人厭煩的筆觸，將瑣碎的細節變成毫無生氣的場景，作者與讀者轉變退居被動，成為憤世嫉俗的旁觀者而非參與者。描述手法既然成了這種高超技藝和匠門絕活，自然就在書寫之中成為普遍意義上意識型態危機及社會危機的象徵。

我們要指出盧卡奇分析背後所潛藏的意識型態與美學假設是相當容易的；同時亦不難了解到其回顧式的手法。事實上，被他歸類為「偉大藝術」的文學作品，顯示出他所引證的文化框架本身的偏見。然而在瞭解此點後，他的敘述依然引人深思，因為它提出重要論點，支持社會需要與小說創作間的關聯性——即今日所稱的風格策略。深植於盧卡奇文中的，是一個至今重要性仍未會稍減的問題：在語言媒介之中，我們怎樣去處理視覺這個問題？傳統對此問題的回答，傾向於直接將視覺感知的行為轉換為無法感知，故問題即變成：「如何瞭解言辭上的語言？」這樣的轉換，以除去景象及視覺上的感官層面來「解決」問題，因此「看見」實際上變成僅是隱喻，是觀念論者的便利替代品，無法感知的景象稱作「瞭解」。這種典型，隱喻上的解決方式，有效地避免了歷史上及哲學上有關感官經驗的複雜問題——如什麼在人體之內及之外，感官印

¹ 相關資料請見盧卡奇其他著作。

象是單一或複合的，感官及記憶如何交互影響等等。以同樣的方法，它也排除了一些可能性，如在視覺上或感官敘述中，使用符號學詞語——事實上這樣的敘述絕不可能是「自然」的，或是與實際的肉體視覺感知本身等同。

當我們排除這種傳統上單純的非感官看法時，另外一些問題便出現了：視覺如何在一個非視覺的媒介中運作？的確，視覺是否能運作於非視覺之媒介，如文字語言之媒介？或者，要如何作視覺之書寫——要如何以視覺符號如意象和隱喻敘事？

出現這些問題時，我們就可再度將盧卡奇的〈敘事還是描述？〉，視為視覺及寫作間，強烈相互聯結之徵兆。於此視覺資訊爆炸、且不再安然侷限於古騰堡鉛字印刷技術限制，如同南西·阿姆斯壯（Nancy Armstrong）指出，盧卡奇認為有些寫實小說中，寫實手法令人覺得可悲，此種攻訐，象徵十九世紀中晚期的歐洲，視覺符號及寫作符號的關係，發生了一種本質上的改變。²盧卡奇敏銳地感受到大量可見的、物質上的事物侵入感官領域——有些他歸因於中產階級資本主義——使得他認為古典寫實小說中，令人稱道的特質已趨過時。因此在他的話中顯然流露著悲傷的語調：「敘事概分，描述僅是標示」；「描述……由於社會因素，在敘事詩基本精神已蕩然無存的時代裡，在文章中居於優勢。敘述是作者用來取代早已佚失的敘事詩之重要性」（〈敘事還是描述？〉127）。「在人類整體經驗中，物體與其功能間之交互敘事關係的喪失，意味著藝術性的喪失」（〈敘事還是描述？〉131）。「由於敘事藝術的喪失，細節就無法傳遞行為的具體面，且脫離行為與人物的生活，達到真正的獨立」（〈敘事還是描述？〉132）。

我們可將盧卡奇的處境歸納如下：他是一位相當敏感且訓練良好的讀者。他發現在中產階級的時代，視覺上的事物描寫在文學作品中是不可或缺的；他甚至還注意到有些作者的敘述，相當倚賴視覺上的多元組合，然而他語中仍多流露著對眼見為憑的理想概念之嚮往。換為視覺媒

² 阿姆斯壯認為攝影為造成此種新關係之先驅。而此關係亦調和了十九世紀，以及十九世紀外文學寫實主義的不定性。詳見其討論盧卡奇作品之其餘著作。

介時，他的論述充滿對圖像之恐懼與意圖，正如同表達在視覺與非視覺的符號化系統間，控制與壓抑漸趨流動，以及相互滲透之必要。對他而言，這種系統間的關係是有差等的：作者的責任，即是在看來雜亂無章且支離破碎的世界，取得一平衡——或將它置於附屬地位——以呈現一種道德美學的次序。在他表達關於敘事詩部分的悲嘆時，他認為視覺上的資料其本質上不僅是片斷的，更是具獨佔性的；它們眾多的數量更是可以輕易取代過去的故事敘述，將後者變成如透過機械相機，純粹地記錄資料（「當描述是一種佔優勢的技巧時……作家們與視覺藝術的競爭均為徒然」，〈敘事還是描述？〉138）。嚴格地說，因此盧卡奇所渴望的並非僅是古典寫實小說本身，更精確地說，應是一種有條理地省略的寫作方式：他在文中暗示，只有竊取並抑制視覺上的注意，才能使敘事佔有優勢地位。敘事，換句話說，是極需用心看而非用眼看的。然而描述如同敘事，視覺功能自然地成為主宰，被可見的訊息醜化。³

盧卡奇提到，小說寫作最重要的，首先就是一些關於抽象與感知（特別是視覺）間絕對本質的聚集。這些問題包含了哲學上及文學上見與知之結合，以及最終談及摒除意識型態包袱，擁有純見是不可能的；見之動作因持續的階級而微化，且被視為次於哲學上或藝術上之所見；以及評估敘述中視覺之確切地位，是有相當困難的。加上中產階級資本主義，其中包含了商業、帝國主義、科技與都市化之力量，意味視覺已擁有，並將持續其無遠弗界之威力。故我們必需開始正視此問題之重要

³ 將視覺視作「自然」的假設，當然是出自於盧卡奇意識型態的偏見。見 Jay, "Photorealism", 當中討論到相機所製造出來的真實感如何被譯為符碼；而這種真實卻矛盾地引起人肉眼的不信任。見阿姆斯壯亦有相同論述，即是在十九世紀中之後，此種視覺以及其所謂「最真實」的影響，已逐漸成為一種理解的新系統，這點也是小說家必需同意的。Alain Robbe-Grillet 在其論文〈今日小說之時間與描述〉("Time and Description in Fiction Today," 1963) 中，對描述不同的論述也同時給人不少啓示：「描述的角色與地位已全盤改變。當一先入為主的敘述秩序全盤入侵小說，同時也失去其傳統意義。較早的定義已不再令人質疑。描述的功能曾經用來為整個場景繪出主輪廓，再來就是要為其顯著的幾個特色打聚光燈；除了一些不重要，或大家認為應該如此的物件；此外，再不特別指出任何東西。它會宣稱要重新產生已存在的真實；而現在強調創造的功能。最後，它會令我們看見事物，而現在似乎是要摧毀它們，而似乎討論的焦點擺在模糊其輪廓，使他們無法令人理解，並使它們全部消失上。」

性。

雖然盧卡奇自限爲哲學與文學之讀者，但其對視覺所下之發人深省而保守的結論，及對一個視覺仍有侷限、隱而不顯甚或銷聲匿迹之年代的追憶及迫切訴求，其實與現代其他主要理論家在視覺及現代性上的反思並無很大的差別。此處令我們想到馬丁·海德格（Martin Heidegger）的〈圖像的時代〉（“The Age of the World Picture”），瓦特·班雅明（Walter Benjamin）之〈機械複製時代之藝術作品〉（“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”），以及較趨近現代之蓋·迪博（Guy Debord）的《奇觀社會》（*Society of the Spectacle*）與保羅·否立羅（Paul Virilio）的《戰爭與電影》（*War and Cinema*）。這些理論家寫道，視覺之獨霸（hegemony）⁴來自於現代科技，機械複製之藝術，相同的意象到處氾濫，以及現代武器精確瞄準目標之策略。然而這些霸權導致我們對視覺之深度不信任。位於極度工業化國家之中之理論家亦採批評途徑，警告無論是自發地或被動地對視覺之不信任，均是相當危險的。因此，解構主義批評家尋求語言反向思考之庇護，特別是像否立羅等理論家，將視覺之獨霸歸因於政治進程與意識型態運作之歷史化，使視覺的優勢無所不在。⁵

在此較大的文化理論架構中，盧卡奇的論述與之有關的，即是他對視覺（以描寫細節的形式）成爲寫作的問題，特別是對敘事之關注。一個人如何寫作，他在文中問道，在一個由不斷產生的視覺資訊主宰的時代，當寫作不再能控制視覺的領域時，寫作是否應與視覺科技如攝影、電影、電視、錄影帶等相結合，保有記錄之功能，成爲直接反映之工具？（雖身爲一位馬克斯主義者，盧卡奇在此對宣揚社會主義者之批判，應被視為他對反應論整體之批判。）敘事是否仍有意義？在視覺獨佔的情形下，是否仍能說故事？⁶

雖強調歷史認知，盧卡奇之悲觀態度使其除了悲劇性地衰退外，無

⁴ 此辭彙摘自一哲學與視覺的論文集；見 Levin。

⁵ 有關二十世紀法國理論中，反視覺本位主義之延伸論述，見 Jay, *Downcast Eyes*。

⁶ 因此，瓦特·班雅明的〈說故事者〉（“The Storyteller”）與盧卡奇作品中對探索說故事藝術的渴望是可相互抗衡的；班雅明則將之與他所稱的資訊（即新聞）相比較。

法從歷史的角度洞見任何視覺與敘事間，相互關係之轉化。最終導致其無法領略，敘事之概念可能來自對視覺的舊有假設。套句南西·阿姆斯壯的話，使他沮喪的，是知識產生的過程中，小說符碼與視覺符碼產生的文化交融已逐漸成形。⁷

盧卡奇悲觀理論中持續不斷的失落感，我相信是有辦法克服的，只要我們將之導入另一同樣有名的理論，羅曼·雅克部森(Roman Jakobson)的「語言的兩面」("Two Aspects of Language")。雅克部森最初意欲研究失語症之干擾，故其在語言不同功能之結構主義提供一條途徑，解決盧卡奇提及敘述消失之困境。根據雅克部森，每種語言可辨的特徵需要兩種運作，兩者皆使該特徵與其他之特徵相關。此二種運作，他指出，為隱喻及轉喻，以調整及融合方式相互運作。「一指示單位可以另一個同樣的，卻更明顯的符碼取代，因此顯示出整體意義。然而其上下文之關係，是由同一區塊中其與其他符碼間的關係而決定」(99-100)。隱喻的運作是基於內在符碼之相等（或相似），通常隱藏在實際語言之後；而轉喻的運作，主要基於近似（或一致），通常可見於一符號與另一符號間的內在或上下文關係。正如雅克部森所言，「論述之發展可循二不同的語意途徑：一主題可經由其相等或近似而移轉至下一個。隱喻手法為第一例，轉喻手法為第二例之最佳寫照」(109-110)。此外，「轉喻及隱喻二機制相競，無論是在個人內或社會上，顯現在任何象徵之過程中」(113)。

將雅克部森之架構向外延伸，我們即可重新提出，事實上盧卡奇所詳述的寫作危機，在於文法結構中，隱喻及轉喻功能關係有歷史性的改變。盧卡奇所指之敘事一詞——即是以一種說故事的形式，其中感官視覺上可感知的細節自然地包含或隱藏於實際的寫作中，故出現一調和、主宰全盤之景象——現可重塑為一新風格之策略，以轉喻作為敘事結構中之最終策略。⁸盧卡奇所稱之描述，即以所見接二連三、無止境的（因

⁷ 班雅明所著有關波特萊爾的作品，在高度資本主義的社會中，由於新文化產生而為人所理解。

⁸ 雅克部森作了以下有趣的觀察：「隱喻過程的重要性—再地於浪漫主義與象徵主義學派中被提及，但卻對換喻實際上潛藏並主宰寫實主義潮流一事沒有充分的了

此無對稱結構）具體細節包裹敘事之空間。若現以新寫作風格策略而言，隱喻之運作（其建立事物之相同性——即「階層」，之前盧卡奇在描述之形式中提及）似已獨霸一方至超越轉喻之地位。寫實主義之始——視覺現象之重覆詳述——造成敘事之紊亂，也因此（盧卡奇亦察覺），隱喻及轉喻均勢的劃世紀轉變於焉發生。

—

對任何一位描寫現代都市場景的小說家而言，一些有關抽象感官感知、隱喻的寫作功能在歷史上的關係轉變，無疑地不言可喻。我們可如此觀之，在如十九世紀初上海的大都會環境中，不同的文化與人之邂逅，每日均有大量外國物資流入，更加深了如何看待寫作及如何以視覺敘述此一體兩面的問題。以非西方現代性之架構，嘗試如盧卡奇一般回顧過去傳統——例如回顧列辛（Lessing）的 *Laocoön*，或從列辛到荷馬之奧德塞（〈敘事還是描述？〉137-138）——以追蹤其傳統本土化自覺複合之敘述方法系統。本土化典型地說明了中產階級資本主義之興起（如盧卡奇之例），以及外、西方人具侵略性、無可避免的出現。若我們依照盧卡奇分析之社會美學，對於現代非西方作品，於歷史上評估其寫作策略時，必需加強其資本主義對古典馬克斯主義之衝擊的關注，以及一般稱為「西方」⁹魅影之衝擊。

我再來要詳細討論的文學作者，是著名的中國女作家張愛玲，其於一九四〇年代早期開始聞名於上海。當時上海為日本所據。在文化轉型

解……。」更有趣的是事實上雅克部森，像盧卡奇一般，將寫實主義的寫作潮流與一些主要的作家，如托爾斯泰相連結，他對托爾斯泰處理視覺細節部分的解讀，卻與盧卡奇大相逕庭。「隨著相近關係，寫實主義作者以轉喻的方式將故事岔入旁支以達到欲營造之氣氛，且將人物轉入符合場景的時空。他喜歡使用以部分代替全部的細節。在《安娜·卡列尼娜》自殺的場景，托爾斯泰將寫作技巧的焦點集中在女主角的手提袋上；而在《戰爭與和平》中，以部分替代全部的部分諸如「上唇的毛」以及「赤膊」，都是該作者用來指稱有這些特徵的女性角色」(111; my emphasis)。

⁹ 在這我應該提出一個人類學的註解。在中國，外國人，特別是西方人，被認為是「鬼魂」，因為他們被認為是不在文明發展範圍內的。

期創作，且熟讀本國傳統與歐美文學作品，張對現代視覺所產生認識論之曖昧可能性並不陌生。若其傾心資本主義都市化與物資之視覺景象——對街道，都市生活，流行，食物及其他於其作品中多元的描寫——同時注意到戰爭之破壞（她 1939-1942 年在香港的大學生活中，經歷了日本經常性施放炸彈的生活）及政治監視下強制的意識型態（如她描寫在中國共產主義下的生活）。¹⁰因其對國家主義、愛國意識及現代啓蒙之矛盾處提出毫不讓步之洞見，一九四九年後很長一段時間被視為政治思想偏頗，直到一九八〇年代前均在中國大陸的評論界銷聲匿跡。在大陸以外，於一九六〇年代，¹¹中國新批評家夏志清（C.T. Hsia）在美國出版的一本以英文書寫，關於中國現代小說評論的書中，對其讚譽有加，其聲名也得以恢復。自彼時起，其作品之特殊性如同過去一般禁得起考驗。

12

張愛玲的作品中有關感官享樂之部分不計其數，特別在她自傳性及批評性的散文中更是如此。¹³她熱愛色彩、汽油味、電車發出的聲響。她期待閱讀、觀賞藝術、聽音樂、看舞蹈的經驗——特別偏向美學享受的活動。但她關注的範圍遠超過狹隘的學術與美學領域，同時也包含世俗的活動，如居住於公寓中，去傳統市場買餐點，逛布店僅為了欣賞其色彩與圖案，看舊家庭照。同時她也寫在大學宿舍遭遇的個人經驗，在她當護士的醫院，或者香港戰時的街景。¹⁴同時，若其文中充滿日常生活物質面之事物，她縱情感官經驗的作品將不會成為，或可能成為人們

¹⁰ 參照有關香港戰時的散文集《流言》、《張看》，小說《秧歌》，以及《赤地之戀》。

¹¹ 如同許多與他同一輩，從中國大陸到台灣，再移民到美國的人而言，夏在政治立場上是反共主義者；而身為一位文學批評家，則將偉大的作品視為具有禁得起時間考驗、無遠弗界、人道主義的價值。雖然他對張的文本提出不少精闢的見解，他批評的論調與他本身意識型態的假設有所不符。

¹² 自張一九九五年過世以後，出現了許多討論其生平與著作的書籍。一九九六年在中國時報的贊助下，於台北舉行了一場大規模國際性的張愛玲研討會。這對中國女作家來說，是相當罕見，甚至可說是史無前例的。同時，加州大學出版社也重新發行兩本一九五〇年代即以英文出版的小說：*The Rice-Sprout Song* 與 *The Rouge of the North*。

¹³ 見 Lee 267-303 中作重要討論。

¹⁴ 對此的討論以及其他主題請見《流言》、《張看》、《對照記》之合輯。

將之抽離，自哲學上探究之美學理論。相反地，張基本上仍是一位關心敘述策略及結構的小說家。

但這並不代表其感官經驗就是以主題的形式進入作品中。我在此欲提出的觀點是，張的作品中可見多少感官經驗以調整本身十分概念性的敘述。顯然這是個涵蓋甚廣的概念，不可能在單一論文的篇幅中作全盤解說。因此我以一篇短篇小說〈紅玫瑰與白玫瑰〉（最早在 1944 年出版於上海）提出一些論述，希望若可能的話，能對其中的關係作更多研究。

〈紅玫瑰與白玫瑰〉引起我好奇之處，部分是因其明顯的隱喻關係，如其題所指。例如我們可以紅色、白色、玫瑰，及它們如何與兩位女主角相對應的關係，來解讀此篇故事。然而我想說的是，張使用此種隱喻成分，暗示了一更有趣之處：視覺與敘述，隱喻與轉喻兩者關係密切問題之置換——這種努力，對我而言，不可能僅將之視作法國作家兼批評家艾倫·羅伯-葛利葉（Alain Robbe-Grillet）在其論文〈自然，人文，悲劇〉（“Nature, Humanism, Tragedy”）中所稱的「傳統人文主義的同義詞」。此觀點將在稍後更顯而易見。

〈紅玫瑰與白玫瑰〉描寫一功成名就的男子，佟振保數年的生活。身為共和時代「新中國」中接受良好教育的「新青年」，振保赴愛丁堡深造，不久前方返回家鄉上海。他現於一家外資紡織廠中位居要津，擔任紡織工程師。在其覓得住處之前，振保暫時落腳於一位朋友，王士洪家中。王有一位美麗而風騷的妻子，嬌蕊。當王離家工作時，振保與嬌蕊在家中有肌膚之親。嬌蕊因真心熱愛振保，欲與丈夫離婚。但振保有鑑於其光明前途，無意予其承諾。他對其懇求無動於衷，並棄之而去。不久後娶了一位受良好教育的良家婦女，孟烟鶯，並為他產下一女。（故事實際上始自女兒九歲，且「大學的教育費已經給籌備下了。」）（〈紅玫瑰與白玫瑰〉57）。烟鶯與嬌蕊正好相反。她不只沉默，削瘦，且無趣；她同時對性事不熱衷。雖他們家中看來平和且整理得井然有序，實則夫妻間的關係除相互憎恨及猜忌外蕩然無存。振保經常公然嫖妓。一日，他在街上電車中偶遇嬌蕊。她雖已婚，年歲漸增，發福不少，但看來心滿意足。當她告知他們分手後的生活，及他正是教導她情為何物者，振保滿溢著嫉妒與憂傷，開始放聲大哭（〈紅玫瑰與白玫瑰〉95-97）。

他與烟鶯之關係仍逐漸惡化。某日，振保發現她與裁縫師暗通款曲，至此他便公然地與其他女人私通，疏於給予烟鶯持家費用，並且在社會上逐漸站不住腳。但日子仍舊得過下去。

在張愛玲的敘述中，紅玫瑰與白玫瑰呈現何種視覺意象？他們即是，如果我們在故事開端得知，振保為他生命中最重要的女人所命之名：「振保的生命裡有兩個女人。他說的一個是他的白玫瑰，一個是他的紅玫瑰。一個是聖潔的妻，一個是熱烈的情婦……」（《紅玫瑰與白玫瑰》57）。張將女性角色刻意塑造成男人性幻想的產物而不具主體性。因此，這些意象具有隱喻女性性慾的功能，紅色代表浪漫故事、經驗、放蕩；而白色代表貞潔、無知、合於禮教等。由此觀之，首先的問題就是毫無懷疑地接受振保的男性觀點。第二，即是必需假設敘述的意義在於發掘隱藏於表面及意象深處之物，以此加以闡釋。換言之，那必是與閱讀相同的態度，因其主要致力於建立與（視覺上）隱喻相呼應或相等之意義。

雅克部森單純地將隱喻視為只是語言用法中的一種結構上的差異；而艾倫·羅伯－葛利葉對隱喻中常帶有人本主義（humanism）或擬人觀（anthropomorphism）的深刻批判，特別是「語言總是產生道德價值」，更是深具啟發性。以下就是羅伯－葛利葉的重要見解：

人的主觀意識總是強行地加諸於事物本身，視其為人和事物溝通的精神橋樑。

文學中，如此的連結（solidarity）主要表現在類比／類推關係（analogical relation）的觀察上。

實際上，隱喻從來就不是一種單純的修辭表達，好似我們說：「變幻莫測」的天氣，「威嚴雄偉」的高山；林之「深」處（“heart” of the forest）；「無情」的驕陽（“pitiless” sun）；溪谷中「聚攏」的村落（a village “huddled” in the valley）。這類的描寫在某些程度方面，確實提供了關於事物本身的提示：形狀、大小、位置等。這些類比形容詞的選擇，看似簡單，但實際上所指涉的似乎早已超越純粹的物質事實，且不僅僅只是純

文學（belles-lettres）的表達而已。形容山的高度，不論有意無意，多少都透露著道德價值；太陽的熱度也象徵著某種意圖……幾乎所有當代的文學中，類似擬人的比喻修辭舉目歷歷，揭露了一套完整的形而上學的體系。

隱喻，通常只是用來表達相似性，而沒有其他特殊的動機，實際上卻隱含了情感認同或憎惡（sympathy / antipathy）的傳達。（53-54；Robbe-Grillet's emphasis）

對羅伯－葛利葉而言，隱喻的功能來自於意義的相同，它不僅只是結構上的區別，而是一種形而上產生價值的機制：隱喻暗示了在它本身和被隱喻的事物之間暗藏的結合。因為此一隱微的結合，能夠成為人類意識參與萬事萬物的結果，也就是說，隱喻正是以人類的態度和意圖賦予事物意義的方式——隱喻的思索根本就是一種教化的過程，人類的主體性在其中得以保存。「隱喻的同時，人類仍然是萬物的中心」。雖然羅伯－葛利葉所舉的例子是非視覺性的，但他的論點仍然和視覺的隱喻密切相關。事實上，正因為傳統上意象（images）常被一些概念，例如，和真實的相似和相像而理論化，因此羅伯－葛利葉關於類比推論的意識形態上的假設，在視覺隱喻上的例子就變得非常地清楚了。¹⁵

回到張愛玲的小說中，如果我們只關注在將「紅玫瑰」和「白玫瑰」看作是女人性格的隱喻，則會疏漏了某些重要的東西。紅玫瑰和白玫瑰，這兩極化的用語轉移了我們的注意力。事實上，女人在振保的生命中只是一連串善變的、可置換的對象。¹⁶在小說中的前段，我們知道振保用語上的隱喻，來自於嬌蕊和烟鸕之前的女人，喚做玫瑰，是振保留學英國時認識的女孩。她是一個歐亞混血兒，父親是英國人，母親是廣東人，行為舉止十分的隨性和開放，允許振保在她身上恣意地作出踰矩

¹⁵ 關於羅伯－葛利葉寫作中在視覺、空間、時間、語言概念重整之討論，見羅蘭巴特。

¹⁶ 參見林文淇的論點，他認為如果現代化在二十世紀的中國有部分動機是源於對西方和日本殖民主義的反動，在張愛玲的小說中，此一反殖民的投射正諷刺地反映在對女人的殖民上。同時，他也探討了改編自張的同名小說，由關錦鵬執導的香港電影《紅玫瑰與白玫瑰》。

的行爲。振保要離開英國的前幾天，他護送玫瑰回家，在車上情欲幾乎控制不住地一觸即發，最後關頭，理智終究戰勝了情感。出身寒微，代表著「中國現代青年」的典型，赴英讀書以便日後學有所用報效國家。振保時刻地惕勵自己必須謹記和服從他的崇高責任。令他難以忘懷的這一小段插曲，使得振保日後所碰到的女人，都以「玫瑰」作為想像的意符。從此以後，「玫瑰」不僅代表了一個名字，更象徵了一種最初的、永生難忘的一次邂逅，這樣的情感直到日後才稍稍獲得彌補。「玫瑰」不會被遺忘，且將會隨著時間的變化而一再地被提及。認識玫瑰之前，振保在巴黎嫖了一名渾身帶有異味的妓女，也因此失去了童貞；娶了烟鸝之後，他陸續地在上海嫖妓，並且專挑「膚色黝黑」和「豐滿」的妓女，盡情地享受從妻子那裡無法滿足的魚水之歡。

顯然地，一旦提及這些來來去去的女人，我們便不能只將「紅玫瑰」和「白玫瑰」等同地視為對嬌蕊和烟鸝的直接隱喻。如果玫瑰是一種隱喻的話，那麼以玫瑰之名為隱喻的女性特質，本身又成了另一種隱喻，此外，它更以一種繁衍的、永無止盡的，可重複現象的形式不斷地衍生下去。此一明顯增衍的隱喻和視覺「客體」(objects)的敘事手法，正如同盧卡奇警覺到描述手法中生動的描摹技巧(pictorialism)退化的趨勢。令人驚艷的是，與其說張愛玲在此篇小說中將描述置換了敘事，倒不如說是從描述中重新改寫了敘事，運用了隱喻中最傳統和古老的方式，斷然地從類比的嵌置和深層意義的攫取中，將隱喻的功能加以轉換。

透過她的妙筆，男人對女人隱喻的幻想，經由女人，一一地現形，紛紛以不完整的形式而相繼上演。借用雅克部森的話語，或許我們可以說，隱喻的置換和複誦——玫瑰、女人——正被張愛玲主動地投射至轉喻軸(metonymic axis)上，並藉此構成敘事運作本身。對振保而言，若視玫瑰和女性特質／女人(femininity)為一整體的、可無限重複的範例——以他身為一中國現代人物的觀點——藉著賦予讀者一個接續一個片段的女人，且似乎永遠達不到完整感，實際上小說的語段結構鍊已經暗中有組織地破壞了此一整體性。因此，(交替)隱喻作用的投射至轉喻軸，在形式結構的層次上，已經變成顯而易見和清楚言說的方式，意識形態上的假設也已被縮合至隱喻的價值產生過程，玫瑰等同於一個特

殊的女人，之後，相仿於許多的女人，乃至於代表所有的女性。

此一轉喻推論的假設，正足以說明對女人周遭物質環境詳細的描寫。地理上而言，女人的陸續出現總是伴隨著「當時」的空間和位置，並以此推衍出小說獨特的置換感。振保和巴黎妓女交易的地方在一廉價的小旅館房間；和玫瑰親密的肌膚接觸發生在促狹的車內；和嬌蕊的一段感情則發生在丈夫外出時的家中（嬌蕊將她自己的心比喻成一所公寓房子，愛上振保之後，卻願意為了他而改建成「新造的單幢住宅」）（《紅玫瑰與白玫瑰》74, 80）。烟鸝則是唯一和他在自造的家中，履行夫妻義務的妻子。末尾，和上海妓女的交易則又重新回到妓院和三輪車上。和嬌蕊最後一次的相遇，也是發生在電車上。

因此，身為敘事的主角，儘管振保多少仍保有一個現代國家中穩固的男性地位，但藉由他的故事卻帶領我們邁向另一個思考的方向。張愛玲的文字明顯偏愛繪聲繪影地描摹冗繁的細節，此一風格不免使得盧卡奇要眉頭深鎖了，她親身經歷了二十世紀因全球化所帶來敘事手法上的重大轉變。¹⁷截至目前為止，我已經相繼地引用盧卡奇、雅克部森、羅伯－葛利葉的文學理論，來突顯此一形式上和比較用語上的流變。相對於盧卡奇對「生動的描寫技巧」的關注，有助於顯現現代寫作的問題性；雅克部森結構主義式的論述，有助於闡釋《紅玫瑰與白玫瑰》中隱喻、轉喻間交替運作的巧妙置換；而羅伯－葛利葉對隱喻中擬人觀假設的批判，也再次重申了張愛玲小說敘事中嘲諷和反陽剛（anti-masculinist）的暗涉。儘管如此，張愛玲文本中的幽微細緻，實在很難只憑三位理論家的論點就能全盤含括，還需要藉助社會學的角度再進一步地清楚論辯之。

三

在《紅玫瑰與白玫瑰》一文中，女性角色轉喻的具體化，明顯地呈

¹⁷ 關於二十世紀中國小說中歷史變遷的探討（涵蓋多名作家、男人和女人），詳見周蕾《婦女與中國現代性》第二、三、四章。

現出當時中國所面臨的文化失所(dislocation)，特別是和西方往來頻繁，使得人們必須重新思考「中國人」的定義。小說的一開始，便已清楚地說明此一文化上的接觸。首先，故事發生的背景正是在上海，一個在二十世紀前半已凌駕香港的優勢，而成為最西化的中國城市，接下來，振保早年留學國外，並任職於外商染織公司。

然而，儘管振保的身分是「文化交流下的國際人」，但此舉不過是為了將西學東用，以報效自己的國家民族罷了。同時，縱使他在不同文化的女人身上來去自如（和巴黎娼妓以及上海的煙花女子先後從事性交易），恣意遊走於世俗禮教的邊緣（朋友的妻子和自己的老婆），但他仍是道道地地的中國人——一個現代社會中受人敬重的人物。即是身處一個視「精液為一種資本的形式，攸關種族和下一代的利益考量」(171)的時代，在此引用 Frank Dikötter 關於中國的性別問題上科學觀察的洞識，振保跨越文化的播種行為 (seminal dispersal)，如同他在留學放洋時學術上的努力，也從不使人質疑他文化和民族地位的正統性。也就是說，在此我們遇見的是一個肆無忌憚穿梭／漂泊於不同場域（國家、女人的胴體）的男人，他的身分卻從不容懷疑。故事的開頭，他就被描述成「一個最合理的中國現代人物」(《紅玫瑰與白玫瑰》57)；結尾，無視於他先前的荒誕不羈，「第二天起床，振保改過自新，又變了個好人」(108)。

在現代中國的文學作品中，西方常被視為一種光怪陸離的表現／現形 (spectral presence)，《紅玫瑰與白玫瑰》一文中，女人的角色和振保恰好形成一明顯的對比。對他而言，娼妓是不值得一提的——她們只不過是一群長久以來被世俗道德體制排除在外的渣滓。玫瑰的身分是一名歐亞混血兒／華僑，對任何人都隨隨便便，婚前沒有貞操把持的顧忌，此一描述也含沙射影地說明她並不是一名道地的中國人。以女人為例，某種界線的跨越，同時也象徵了所有越界的可能，包括性別、民族、文化認同等，牽一髮而動全身。¹⁸

¹⁸ 視女人為文化疆界的背負者的相關詳盡論述，請參見周薈，“The Politics of Admittance”。

嬌蕊的身分也足以說明此一特性。她是新加坡的華僑，家裡的人送她去英國唸書美其名是為了深造，其實是為了尋找金龜婿。振保第一次見著她時，她一心想要秀出她的中文名字，沒料到歪歪斜斜的字跡引來她丈夫的一陣訕笑，刻意地區分出「我們」和「他們」：他們華僑！（《紅玫瑰與白玫瑰》69）。嬌蕊色誘振保的過程中，張愛玲著墨於多重感官和視覺細節上的描繪，也暗中指涉了她文化上的不正統——意謂著她的行為表現不能夠稱得上是傳統的中國婦女。例如：當她丈夫介紹認識振保時，她才剛洗完澡，頭上還裹著一條毛巾；和振保握手時，手上還有殘餘的泡沫。她喜歡花生醬、咖啡和一切洋玩意兒；她會彈鋼琴；趁丈夫出遠門時，和人暗通款曲；對於男人駕馭裕如又熱情如火。然而，儘管這樣的女人確實充滿著異國情趣，讓人砰然心動，但振保打心底兒明白，對於「站在世界之窗的窗口」的現代中國男人來說，她並不是一個理想的太太（《紅玫瑰與白玫瑰》58）。

意識到自己出身寒微，好不容易才有了一點小小的成就，振保下定決心「要造一個『對』的世界，隨身帶著」，「在那袖珍世界裡，他是絕對的主人」（《紅玫瑰與白玫瑰》61）。他執意認為自己應當娶的是一個血統純正、身心和文化上仍是完璧的中國女人。烟鸝的漠然正巧暗示了她的「完整性」（integrity），拒絕跨越現實生活中象徵身體和心智上成熟的疆界，但這並不足以表示她是一個性冷感的妻子。《紅玫瑰與白玫瑰》一文中，描寫烟鸝患便祕症的段落，堪稱當代中國小說中極為精彩生動的個中佳作：

烟鸝得了便祕症，每天在浴室裡一坐坐上幾個鐘頭——只有那個時候可以名正言順的不做事，不說話，不思想，其餘的時間她也不說話，不思想，但是心裡總有點不安，到處走走，沒著沒落的，只有在白天的浴室裡她是定了心，生了根。她低頭看著自己雪白的肚子，白皚皚的一片，時而鼓起來些，時而癟進去，肚臍的式樣也改變，有時候是甜淨無表情的希臘石像的眼睛，有時候是突出的怒目，有時候是邪教神佛的眼睛，眼裡有一種險惡的微笑，然而很可愛，眼角彎彎地，撇出魚尾紋。

振保帶烟鸝去看醫生，按照報紙上的廣告買藥給她吃，後來覺得她不甚熱心，彷彿是情願留著這點病，挾以自重。他也就不管了。（〈紅玫瑰與白玫瑰〉101）

相悖於盧卡奇的標準，烟鸝便秘的意象正是描寫手法上一種刻意的破壞（mayhem）：一旦史詩的比重關係消失，任何繁瑣的細節，即便是失去美感的部份，也將構成敘事的骨架。若以盧卡奇的角度來思考，張愛玲的敘事有點兒類似攝影機的鏡頭，將一件令人發窘的事實，甚至於連保守的藝術家可能會放棄的畫面，毫不留情地呈現在我們面前。

挑戰盧卡奇的其中一種方式，最自然地莫過於重申那些不堪入目的意象中隱喻的深奧性。因此，坐在馬桶上的「白玫瑰」，一股腦地將任何事情憋在肚子裡，仔細地端詳自己雪白的腹部，此一情景可視為現代的中國人矛盾特質的一種視覺上的隱喻：我們應當盡情地宣洩（穢物），然後從中獲得解放呢？還是繼續把持（穢物），像固守一個神聖不可侵犯的寶藏，受到神祕形象的庇佑呢？身為中國人，是卑微弱勢的處處受限呢？還是出類拔萃、引以為傲的呢？¹⁹值得注意的是，此一對便秘產生自我陶醉的意象，正重疊交錯地並置於傳統的女性特質上。待在家中的女人，代表著體現中國文化本質的純正，有別於像玫瑰、嬌蕊、上海的娼妓，特別是像振保一樣的人，他們都僭越了性和文化的界限。然而，反諷的是，此一純良的中國婦女，最後竟背著丈夫，和她的裁縫師發展出不倫的關係。

然而，若依照我們先前的論點繼續發展下去，白玫瑰藉著便秘以自持的意象，仍是一個代表中國深遠意涵的隱喻，在張愛玲的小說中，有些東西自動地隱喻化了。振保在眾多女人當中安插了白玫瑰的位置，並且將她娶回家中（只為了繁衍後代和維持民族的自尊心），這個形象本

¹⁹ 對身為中國人如此矛盾糾葛的身份價值，貫穿〈紅玫瑰與白玫瑰〉整篇故事。例如，當某天振保和嬌蕊在路上巧遇他的朋友艾許太太時，便有了如下的描述：「艾許太太是英國人，她嫁了個雜種人，因此處處留心，英國得格外道地……到英國去是『回家』，雖然她丈夫是生在中國的，已經是在中國的第三代了；而她在英國的最後一個親屬也已亡故了」（〈紅玫瑰與白玫瑰〉84）。

身就有如眾多的義肢 (prosthesis)，一種意想不到而又粗俗難耐的延展，囿制於理想主義和男性自尊對現代中國的假想投射。誠如羅伯－葛利葉所強調，隱喻總是將人和事物作一形而上的組合，不只在表面，且在更深一層的內在突顯人為的觀點，但我們至此卻發現張愛玲的敘事中，正顛覆了此一結合。例如，就敘事的觀點而言，小說裡頭並沒有必要對烟鸝作此一番描述，然而張愛玲卻不作此想，相反地，她意猶未盡地又添加一筆：

燈下的烟鸝也是本色的淡黃色。當然歷代的美女畫從來沒有採取這樣尷尬的題材——她提著裙子，彎著腰，正要站起身，頭髮從臉上直披下來，已經換了白地小花的睡衣，短衫摟得高高地，一半壓在領下，睡袴臃腫地堆在腳面上，中間露出長長一截白蠶似的身軀。若是在美國，也許可以作很好的草紙廣告……。（《紅玫瑰與白玫瑰》104）

這些意象的作用並不是為了激起「常人的同情」(pathos of the ordinary)而已。相反地，張愛玲故意地穿插一個角色，出現在不雅的情境中，實在很難會讓我們對此寄予任何的同情。我相信，她費心描述烟鸝的這些感官細節中，透過最難登大雅之堂的生動描繪、隱喻化本身的極限——以心理上的閉塞、生理病態上的專注、以及拒絕改變的種種形式出現，她並不是為了利用視覺的隱喻去指涉一層更深的意涵。因此，嚴格地說來，白玫瑰的便秘症既是一種隱喻，也是一種荒謬主義式的反隱喻：一種理想主義對身為中國人矛盾特質的視見／理解，和隱喻推論的必然結果，都在下列的意象中毫不留情地現形了：一個邋遢的已婚婦女，窮極無聊地坐在馬桶上凝視著她的肚臍；笨拙地結束如廁，正緩緩地準備起身，睡袴仍鬆垮地堆在腳邊。假若我們刻意忽略視覺效果的端莊合宜 (decorum)，並探討關於烟鸝如廁的細節，就會發現張愛玲蓄意地讓「白玫瑰」這個隱喻不成隱喻。取而代之的是，她將一切的隱喻過程轉喻成迥異的對等實體。故此，「白玫瑰」的純潔轉化成不過只是一個閉塞的完整體。

細究探討語言和寫作的題材，我們會發現不論是盧卡奇、雅克部森、羅伯－葛利葉的理論中，都沒有特別地提及女人，但若將他們的見解融會貫通，確實能連結現代主義者在視覺性和書寫上的問題，簡而言之，就是隱喻和轉喻的問題。儘管這些男性理論家並沒有針對女性發聲，但從他們的理論中隱約可觀察出女人如何（已經）地被呈現，特別是因為女性常於再現的過程中遭到隱喻，無論在東方或是西方的社會，女人的地位一直處處受限。張愛玲的短篇小說中，女人表面上似乎被視為感官的客體，依循著傳統的劇本表演／視見，但實際上藉由敘事的過程，她們已經成功地翻轉了隱喻和轉喻之間權力的平衡，並且從中再次具體地實踐敘事本身。

對「飄泊離散」族群文化和語言上的輕視——此專指那些為了某些歷史因素而不得不離鄉背井，但仍心繫祖國的一群人，因為與外國人的往來頻繁，以致身分受到質疑——類似的題材在「飄泊離散」的社會中屢見不鮮。〈紅玫瑰與白玫瑰〉一文中，此種社會上的現實，特別著墨於女性特質和性別之間的敘事描寫上。如果對於「孰是正統中國人」的爭論（其他的文化也必然存在的現象），為現代「飄泊離散」族群歷史的特性，這類的探討在張愛玲的小說中轉而聚焦於「性別歧視」(sexism) 的關聯上；誠如她的文字所言，正是「性別歧視」構成了文化的正統性、忠誠度和愛國主義的核心，並且賦予隱喻的深度。也正因如此，使得女人被視為性和文化界線的「背負者」，她們的僭越行為「罪大惡極」，而相同的越界，若發生在男性身上，就被一筆帶過，不予計較了。如同盧卡奇的古典敘事理論，必須犧牲取捨某些難以駕馭的物質現象，使之居次要地位，如此一個成比例的，有層次高低區分的敘事才能完成。而女人通常就是這些傳統性別規範下，必須被取捨的角色。

因此，張愛玲的小說中對女人生動的描述，可視作為調和「看」(seeing) 與「書寫」(writing) 之間關係的一種敘事手段，有如中國和西方文化衝擊下所產生曖昧難明的糾葛。雖然羅伯－葛利葉曾提出嚴辭



批判，但讀者似乎還是習慣不自覺地將女人作一隱喻的閱讀。²⁰張愛玲的小說正好提供了我們一個重新審視／閱讀隱喻意涵的機會，當中女性特質的延伸，訴諸於具體的形式和數不盡的感官細節，似乎為我們開啟並再造了敘事的技巧。從此以後，女人不再屈居隱喻的地位，而是有如正在開展的圖畫故事中義肢的安裝（prosthetic installment）。她們的存在，不再如盧卡奇所言是「被忽略」和附屬的；相反地，這些女人的角色構成了敘事的進行，運作活躍於文化之間和當中（between and within）的差異性。

張愛玲對隱喻的轉用，可視作對「人是無上中心主體」思想的反動，恰巧回應了羅伯－葛利葉的論點。無視於身處變動與國家民族意識強烈的年代，她編織了一個意象鮮明、色彩斑斕的花花世界，既不是人類情感的依歸，也不具有鼓勵「以人為本」的正面意義。這位東方的女作家，藉著寫作，表達拒絕和蔑視擬人觀所營造的幸福陶醉感，勢必會讓喜愛她的讀者繼續掀起一波又一波的討論話題。²¹

引用書目

- Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1999.
- Barthes, Roland. "Objective Literature: Alain Robbe-Grillet." (Originally published in French in 1954 and in English in 1958.) Trans. Richard Howard. *Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy & In the Labyrinth*. Trans. Richard Howard. New York: Grove, 1965. 11-25.

²⁰ 雅克部森對隱喻的傾向，提供了一個簡潔的詮釋：「意義的相同性串聯了後設語言（metalanguage）和所指涉語言的象徵符號。相同性亦連結一個隱喻名詞和其所替代的名詞。因此，當我們建構一種後設語言去闡釋辭喻（tropes）時，研究者擁有很多同質的方法去掌握隱喻的概念；反之，轉喻，基於一種不同的原則，常容易抗拒詮釋。」

²¹ 張愛玲在其自傳體小說展示性的自畫像中，顯現出她是個短視圖利、心胸狹窄且不友善的女人，社交技巧拙劣且喜愛低下階級的娛樂生活，常引起人們高度的興趣。在此暫不討論，將於另文中再作探討。

- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire, a Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Trans. Harry Zohn. London: Verso, 1983.
- . *Illuminations.* Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.
- . "On Some Motifs in Baudelaire." *Illuminations.* 155-200.
- . "The Storyteller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov." *Illuminations.* 83-109.
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations.* 217-67.
- Chang, Eileen. *The Rice-Sprout Song.* New York: Scribner's, 1955. Reissued in paper with a foreword by David Der-wei Wang. Berkeley: U of California P, 1998.
- . *The Rouge of the North.* London: Cassell and Co., 1967. Reissued in paper with a foreword by David Der-wei Wang. Berkeley: U of California P, 1998.
- Chow, Rey. *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.
- . "The Politics of Admittance: Female Sexual Agency, Miscegenation, and the Formation of Community in Frantz Fanon." *Ethics after Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading.* Bloomington: Indiana UP, 1998.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle.* Detroit: Red and Black, 1970.
- Dikötter, Frank. *Sex, Culture and Modernity in China: Medical Science and the Construction of Sexual Identities in the Early Republican Period.* London: Hurst and Co., 1995.
- Heidegger, Martin. "The Age of the World Picture." *The Question Concerning Technology and Other Essays.* Trans. William Lovitt. New York: Harper Colophon, 1977. 115-54.
- Hsia, C. T. *A History of Modern Chinese Fiction.* 2nd ed. New Haven: Yale UP, 1971.
- Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." 1956. *Language and Literature.* Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Belknap P of Harvard UP, 1987. 95-114.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley: U of California P, 1993.
- . "Photo-unrealism: The Contribution of the Camera to the Crisis of Ocular-centrism." *Vision and Textuality.* Ed. Stephen Melville and Bill Readings. London: MacMillan, 1995. 344-60.

- Lee, Leo Ou-fan. *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1999.
- Levin, David Michael, ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin, 1962.
- . "Narrate or Describe?" *Writer and Critic and Other Essays*. Ed. and Trans. Arthur D. Kahn. New York: Grosset and Dunlap, 1970. 110-48.
- . *Studies in European Realism*. Trans. Edith Bone. New York: Grosset and Dunlap, 1964.
- . *A Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostock. Cambridge, Mass.: MIT P, 1972.
- Red Rose and White Rose*. Dir. Stanley Kwan. First Distributors Ltd., 1994.
- Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel: Essays on Fiction*. 1963. Trans. Richard Howard. New York: Grove, 1965.
- . "Nature, Humanism, Tragedy." *For a New Novel: Essays on Fiction*. 49-75.
- . "Time and Description in Fiction Today." *For a New Novel: Essays on Fiction*. 143-56.
- Virilio, Paul. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Trans. Patrick Camiller. London: Verso, 1989.
- 林文淇。〈後現代的風格，後殖民的香港：關錦鵬電影中的女性與（反）國家寓言〉。《認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》。簡瑛瑛主編。台北：立緒文化，1997。173-216。
- 張愛玲。《赤地之戀》。台北：慧龍文化，1954。
- 。《對照記：看老相簿》。香港：皇冠，1994。
- 。〈紅玫瑰與白玫瑰〉。1994。《張愛玲短篇小說集》。台北：皇冠，1968。57-108。
- 。《流言》。1954。台北：皇冠，1968。
- 。《秧歌》。1954。台北：皇冠，1968。
- 。《張看》。台北：皇冠，1976。

