

《東華漢學》第 26 期；147-168 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2017 年 12 月

女兒的自我療癒 ——論張愛玲《小團圓》中「木彫的鳥」

鍾正道*

【摘要】

《小團圓》是一部自我療癒之作，其中「木彫的鳥」，指涉的是盛九莉潛意識中的「陰莖母親」。擁抱時、性愛時，甚至是打胎時，九莉均無法擺脫木彫的鳥「超我」般的監視，那是心的牢獄，一種永恆的拘禁。九莉不想如蕊秋般到處去依附男性，卻無法擺脫母女同命的迴圈，這遙遙呼應了1943年的〈第一爐香〉、〈茉莉香片〉、〈金鎖記〉，而成為一種與母親團圓的方式。《小團圓》的命意，一部份即是在此。

關鍵詞：張愛玲、小團圓、木彫的鳥、陰莖母親

* 東吳大學中國文學系副教授

一、前言

1970年代，旅居美國的張愛玲（Eileen Chang, 1920-1995）表示，她正在寫一部長篇《小團圓》，¹這無疑是十分驚動華人文壇的消息。讀者翹首20餘年，等待這部巨作問世，等到了1995年秋天，張愛玲去世了，其租房遺物中並未發現《小團圓》手稿，眾人在哀悼一代作家凋零之餘，同時也不斷關心此作最終是否能與讀者見面。

2009年，張愛玲去世後的14年，《小團圓》出版了。早在1976年3月，張愛玲已將稿件寄給香港友人宋淇（林以亮，1919-1996），「看看有沒有機會港台同時連載」²，宋淇夫婦讀罷其中令人「震動」³的內容，建議改寫，張愛玲也同意；然而終其一身，張愛玲並沒有修改完成，甚至在1992年致宋淇信中明言，「《小團圓》小說要銷毀」⁴。1996年12月宋淇去世後，宋鄭文美一直未能決定《小團圓》的命運，出版抑或銷毀，確實兩難——出版，違反張愛玲1992年的決定；銷毀，辜負了讀者的企盼，毀滅了張愛玲的心血結晶，勢必成為歷史罪人。2007年11月，宋鄭文美去世，處理這難題的責任，便落在繼承者宋以朗身上。宋以朗經過慎重考慮，終讓《小團圓》重見天日。

《小團圓》傳記意味濃厚，儼然一部「自傳小說」⁵，藉由盛九莉此一虛構人物而替張愛玲「外化」了一個「身份」（identity），從而能大

¹ 張愛玲致宋淇信件，1975年7月18日。宋以朗，〈《小團圓》前言〉，見張愛玲，《小團圓》（臺北：皇冠文化，2009），《張愛玲典藏》新版，冊8，頁4。後引《小團圓》文字即為同書，不復贅註。

² 張愛玲致宋淇信件，1975年9月18日。而10月16日致宋淇信件中，再次提及「最好還是能港台同時連載」。宋以朗，〈《小團圓》前言〉，頁5。

³ 鄭文美致張愛玲信件，1976年3月25日。宋以朗，〈《小團圓》前言〉，頁7。

⁴ 張愛玲致宋淇信件，並附遺囑正本，1992年3月12日。宋以朗，〈《小團圓》前言〉，頁3。

⁵ 張愛玲自認《小團圓》與傳記不明分。見張愛玲致宋淇信件（1976年4月4

大的鬆一口氣，降低罪責，進而順利的「自我呈現」(self-representation)。艾莉絲·摩根 (Alice Morgan) 在《從故事到療癒：敘事治療入門》中表示：外化打開可能性，讓人從一個不是充滿問題的新位置，描述自己、彼此和關係；讓人更容易為那曾經主控他們生活的問題故事重新命名。⁶確實，《小團圓》的文字與1940年代散文〈私語〉、〈燼餘錄〉以及1994年的《對照記》等篇間或重複，自然讓讀者一一對號入座；除此之外，更在九莉與母親、九莉與邵之雍兩條敘事線上，揭露了諸多令人驚駭的隱情。讀者在閱讀《小團圓》時，必須了解這種揭露是一個自我呈現的過程，它未必是實情，自傳主體本不是完全經由真實的經驗所生成；然而，讀者卻必須經由如此自我呈現的過程，去捕捉複雜得多且隱藏於文字背後的主體性 (subjectivity)。

《小團圓》中頻頻出現的「木彫的鳥」，即是一種富涵創造性與詮釋性的自我呈現。這一有意為之的「戀物」，一再出現究竟所指為何，當是解讀《小團圓》的關鍵，其中或有創作《小團圓》的動機，甚至是張愛玲終身打不開的心結？

日)：「志清(夏志清)看了《張看》自序，來了封長信建議我寫我祖父母與母親的事，好在現在小說與傳記不明分。我回信說，『你定做的小說就是《小團圓》』。」宋以朗，〈《小團圓》前言〉，頁8。

⁶ 艾莉絲·摩根認為，敘事治療應先將人的自我認同和所求助的問題區分出來，基於「問題才是問題」的前提，反對「將人視為問題」。敘事治療中一直出現的「外化對話」(externalising conversations)，就是將問題和人區分出來的談話方式。見澳·艾莉絲·摩根著，陳阿月譯，《從故事到療癒：敘事治療入門》(*What is Narrative Therapy? An Easy-to-read Introduction*) (臺北：心靈工坊，2008)，頁37-44。

二、性愛解讀

張愛玲的小說向來以意象著稱，客觀物描寫直指人物心理，凝縮生命處境。木彫的鳥在《小團圓》中出現四次，的確引人側目。第一次登場，是九莉與之雍沙發上的擁抱：

他們在沙發上擁抱著，門框上站著一隻木彫的鳥。對掩著的黃褐色雙扉與牆平齊，上面又沒有門楣之類，怎麼有空地可以站一隻尺來高的鳥？但是她背對著門也知道它是立體的，不是平面的畫在牆上的。彫刻得非常原始，也沒加油漆，是遠祖祀奉的偶像？它在看著她。她隨時可以站起來走開。（頁177）

蘇偉貞《長鏡頭下的張愛玲》認為，木彫的鳥隱喻「內心有翅難飛，也有觀察訓誡的意味」⁷。的確，除了插翅難飛或觀察訓誡，讀者還必須再深入洞悉九莉的兩個心理狀態：一是「她背對著門也知道」，二是「她隨時可以站起來走開」。前者提示九莉心裡早有底數，後者抓住了九莉排斥被凝視的感覺。被凝視的不悅，必須連結到〈紅玫瑰與白玫瑰〉中艾許小姐之凝視佟振保。艾許小姐以其天生的敏銳，看穿了振保與嬌蕊的不倫關係，「一雙深黃的眼睛窺視著一切」⁸，「深黃的眼睛」與「黃褐色雙扉」是巧合抑或來自作者幽冥潛意識的運作機制且先不論，艾許小姐看出的是「性」關係，而木彫的鳥牽涉的，也是九莉第一次的性愛經驗。

木彫的鳥所在的空間是之雍住處，是九莉初次感到男性身體的所在，是記憶中性興奮的起點：

她的腿倒不瘦，襪子上端露出一塊更白膩。

⁷ 蘇偉貞，〈連環套：張愛玲的出版美學——1995年後出土著作為例〉，《長鏡頭下的張愛玲》（臺北：印刻文學，2011.8），頁159。

⁸ 張愛玲，〈紅玫瑰與白玫瑰〉，《紅玫瑰與白玫瑰——短篇小說集二》（臺北：皇冠文化，2010），《張愛玲典藏》新版，冊2，頁155。

他撫摸著這塊腿。「這樣好的人，可以讓我這樣親近。」

微風中棕櫚葉的手指。沙灘上的潮水，一道蜿蜒的白線往上爬，又往後退，幾乎是靜止的。她要它永遠繼續下去，讓她在這金色的永生裡再沉浸一會。

有一天又是這樣坐在他身上，忽然有什麼東西在座下鞭打她。她無法相信——獅子老虎揮蒼蠅的尾巴，包著絨布的警棍。看過的兩本淫書上也沒有，而且一時也聯繫不起來。應當立刻笑著跳起來，不予理會。但是還沒想到這一著，已經不打了。她也沒馬上從他膝蓋上溜下來，那太明顯。（頁174）

此段與前述木彫的鳥前後接續，且最後流露的態度竟也雷同，一是「她隨時可以站起來走開」，一是「應當立刻笑著跳起來」，然而終究沒有走開。在木彫的鳥的凝視下，純粹將「走開」看成是女子未經人事的羞澀，未免太小看張愛玲，此處有更深刻難言的心理障礙，一種情感與理智的矛盾，猶豫中見自溺，顯然關於一個更深刻的情結。

木彫的鳥第一次出現後，小說立刻跳接到十幾年後九莉打胎之事，楊昌年《張愛玲小說評析——百年僅見一星明》指出，此處「時空相連迅捷、意象鮮明，但手法卻也突兀」⁹。突然的跳離原來的敘事線，確實給讀者突兀感，不管這是否是張愛玲刻意嘗試的新手法，或是有待再修而未修之處，但讀者至少可以由木彫的鳥的牽引，窺得一道潛意識的隱流。九莉中年後到美國發展，嫁給外國老男人汝迪，之後懷孕，急於墮胎。請大夫以藥線處理，花了四百美元，得到了這樣的結果：

夜間她在浴室燈下看見抽水馬桶裡的男胎，在她驚恐的眼睛裡足有十吋長，畢直的軟立在白磁壁上與水中，肌肉上抹上一層淡淡的血水，成為新創的木頭的淡橙色。凹處凝聚的鮮血勾劃出它的輪廓來，線條分明，一雙環眼大得不成比例，雙睛突出，抵著翅膀，是從前站在門頭上的木彫的鳥。

⁹ 楊昌年，《張愛玲小說評析——百年僅見一星明》（臺北：致知學術，2013），頁286。

恐怖到極點的一剎那間，她扳動機鈕。以為沖不下去，竟在波濤洶湧中消失了。（頁180）

小孩是性愛的結果，木彫的鳥這第二次出現，呼喚的是當年在上海與之雍的性愛記憶（兩段相連），以及對照如今在汝迪身邊的「時空遠近的交疊」（頁178）。在驚恐之中，九莉似乎並不認為那是一個生命，而只是一尊「新創的木頭」，完全符合張愛玲在1944年散文〈造人〉所說，小孩是不幸與仇恨的種子——「我們的天性是要人種滋長繁殖，多多的生，生了又生。我們自己是要死的，可是我們的種子遍佈於大地。然而，是什麼樣的不幸的種子，仇恨的種子！」¹⁰可見，九莉會選擇打胎，且讓男胎沖入馬桶，讀者應當不意外。1957年，母親黃逸梵在英國去世，彼時的張愛玲大約就在美國墮胎，貫徹了小孩作為仇恨的種子的詛咒；墮胎沖嬰看似寫的是九莉與死嬰，其中暗渡陳倉的難道是自己的母親——九莉的母親卞蕊秋，張愛玲的母親黃逸梵？蕊秋對待九莉的態度，難道成為九莉對待死嬰的隱喻？之後敘事再次跳躍，接回之雍所在的時空：

「我們這真是睜著眼睛走進去的，從來沒有瘋狂，」之雍說。
也許他也覺得門頭上有個什麼東西在監視著他們。

「明天有點事，不來了，」他說。（頁180）

這是第三次出現，雖未明說是木彫的鳥，但讀者從「睜著眼睛」與男胎「一雙環眼大得不成比例，雙睛突出」的蒙太奇處理可以明白，「門頭上有個什麼東西」連結的是前段的木彫的鳥，表現了懷孕與打胎的恐怖，這恐怖更向前延伸到與之雍發生性關係的心理障礙。睜著眼睛而「從來沒有瘋狂」，指九莉與之雍的關係出於理智，而非只是肉欲交歡；「明天有點事，不來了」暗指發生了性關係之後，男人的退縮逃避不願負責，這簡直是〈傾城之戀〉白流蘇與范柳原交歡後而柳原表示「一個禮拜之

¹⁰ 張愛玲，〈造人〉，《華麗緣——散文集一》（臺北：皇冠文化，2010），《張愛玲典藏》新版，冊11，頁138。

後就要上英國去」¹¹的翻版。這一層心理障礙，來自於母親蕊秋的男人最後都選擇離開，以及九莉曾聽聞蕊秋曾經打胎的記憶。

《小團圓》中除了公開九莉與之雍的戀愛細節，更令人駭異的是，揭露了母親蕊秋與諸多男人的性愛關係。馬壽、菲力、簡煒、勞以德、畢先生、雷克先生、誠大姪姪、布丹大佐、范斯坦醫生、教唱歌的義大利人……，蕊秋的性愛對象多到令人咋舌，九莉著實感到不堪，尤其聽楚娣閒閒的說「二孀不知道打過多少胎」而「九莉非常詫異」（頁193）看來，木彫的鳥勢必連結到母親身上而成為九莉揮之不去的陰影。木彫的鳥第四次出現，又回到之雍與九莉共處的沙發：

虹影消失了。他們並排躺在沙發上，他在黃昏中久久望著她的眼睛。「忽然覺得你很像一個聊齋裡的狐女。」

他告訴她他第一個妻子是因為想念他，被一個狐狸精迷上了，自以為天天夢見他，所以得了癆病死的。

他真相信有狐狸精！九莉突然覺得整個的中原隔在他們之間，遠得使他心悸。

木彫的鳥仍舊站在門頭上。

他回南京去了。（頁187-188）

當時之雍並未和妻子緋雯離婚，九莉就是別人婚姻裡的狐狸精。九莉猶抱希望與之雍結婚，提到狐狸精難免忐忑，當下聯想到的依然是蕊秋。九莉質疑自己是不是也變成了專搶別人男人的蕊秋，「他回南京去了」的焦慮同時並行。

木彫的鳥在《小團圓》中出現四次，一概指向性愛與監視，這還可以在《少帥》中找到證據。《小團圓》中之雍與九莉的年齡差距，以及現實中胡蘭成與張愛玲的年齡差距，張愛玲也將之放入《少帥》裡少帥與周四小姐的故事裡，她是何其迷戀這樣的差距。周四小姐與少帥同

¹¹ 張愛玲，〈傾城之戀〉，《傾城之戀——短篇小說集一》（臺北：皇冠文化，2010），《張愛玲典藏》新版，冊1，頁210。

住，正擁有難得的「不受干涉的自由，反覺得家裡人在監視」¹²，這「家裡人」為何人？「不是儼然不可犯的父親」，而「是其他人」，張愛玲後來指出這「其他人」是「總在伺機說人壞話的家中女眷，還有負責照顧她的洪姨娘與老媽子」：

她們化作樸拙的、未上漆的木雕鳥，在椽子與門框上歇著。她沒有抬頭，但是也大約知道是圓目勾喙的雌雉，一尺來高，有的大些，有的小些。她自己也在上面，透過雙圈的木眼睛俯視。……坐在他身上使她感到極其怪異，彷彿有一個蒙著布的活塞，或是一條揮打著的返祖般的尾巴，在輕輕捶擊她。……儘管暗地裡彷彿還沒有完，她依然疑心不是真的。她不想問他，大概總與性有關。也許只有置之不理才不失閨秀風度。¹³

這段文字與《小團圓》中九莉首次坐在之雍腿上的經驗何其相似，周四小姐的形象顯然重疊了九莉的形象，而女眷、姨娘、老媽子置換成蕊秋，也許根本就是同一個故事，發抒自同一個情結。

木雕的鳥以性愛解讀處理，勢必挖掘到女兒與母親的關係——女兒之凝視母親的行為，母親之禁錮女兒的生命。女兒有意識或無意識的抗拒重複母親的負面，這就是張愛玲之所以戀戀於「重蹈覆轍」的母題，即女兒終將變成第二個母親，處女作〈第一爐香〉如此，之後的〈茉莉香片〉、〈金鎖記〉以至於《小團圓》，無不如此。

三、陰莖母親

西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）在《精神分析導論》中表示：木材，象徵女性或母親，意為製造物品的原料可以被看作

¹² 張愛玲著，鄭遠濤譯，《少帥》（臺北：皇冠文化，2014），頁43。

¹³ 同前註。

是那物品的母親。¹⁴ 雖然張愛玲對佛洛伊德的精神分析學頗有涉獵，但有意將木頭意象連結至母親，恐怕還需要更多證據；不過在「鳥」與「彫像」上，其他段落則確實埋設了伏線——九莉曾見蕊秋在浴室，「蓬著頭在刷頭髮，還沒搽上淡紅色瓶裝水粉，秀削的臉整個是個黃銅彫像」（頁123），其中「黃銅彫像」描摹母親姿色猶存，準備化妝與某男人約會；蕊秋向九莉談及楚娣私自挪錢一事，說「馬壽聽見了都氣死了，說『這是偷！』說時猛一探脖子，像隻翠鳥伸長了蛇一樣的頸項，向空中啄了一下」（頁143），以鳥刻畫母親說話時的動態，話語裡夾帶男人的主張。兩次塑造蕊秋的形象，都跟男人有關，以「彫像」與「鳥」形塑蕊秋，顯然不是巧合，它似乎是張愛玲藝術創作過程的一種「構型」（formative）了。

文藝符號學者恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）在《人論》中曾表示：藝術確實是表現的，但是如果沒有構型就不可能表現，而這種構型過程是在某種感性媒介物中進行的。¹⁵ 林信華在《符號與社會》裡進一步闡釋，所謂構型是把藝術家要表現的意念、情感、形象通過一定的感性形式加以客觀化、具體化，使之成為可以傳達的符號，它在藝術中具有一定的目的性、統一性、連續性，是顯示世界意義的媒介，又是對世界的一種能動的再解釋，也即對世界意義的新發現。¹⁶ 藝術家確實不是被動的記錄事物，而是必須重組素材，進而建構一個新的世

¹⁴ 佛洛伊德指出，欲解讀夢境中的性象徵，應從神仙故事、神話、笑話、戲語、民間故事、各民族的習俗（習慣、風俗、格言、歌曲）、詩歌、慣用語中獲得有關的知識。而木材作為女性或母親象徵的緣由，即是從語言學得來——大西洋中有一個島，名為「馬德拉」（Madeira），由葡萄牙人發現之後命名，因為那時全島森林覆蓋。「馬德拉」是拉丁文“materia”的小小變式，拉丁文原意指「材料」。而拉丁文“materia”來源於“mater”，即「母親」之意。見奧佛洛伊德：《精神分析導論·第10講 夢中的象徵作用》，車文博主編，《佛洛伊德文集》（吉林：長春出版社，2004），冊4，頁92-93。

¹⁵ 德·恩斯特·卡西勒著，甘陽譯，《人論》（*An Essay on Man*）（臺北：桂冠圖書，1997），頁207。

¹⁶ 林信華翻譯為「形構」。見《符號與社會》（臺北：唐山出版社，1999），頁132-133。

界。透過「木彫的鳥」此一藝術構型，這具有目的與連續性質的形式，張愛玲主觀的意念、情感等抽象物得以客觀化、具體化，這種主動的重構，讀者即能從中獲取那「對世界意義的新發現」。必須注意的是，兩次塑造蕊秋的形象，都是藉由九莉的凝視而來，這些敘述帶有主觀性，顯露了觀視者的情感。情感確實也是構型的一種力量。陳暉《張愛玲與現代主義》表示：「出自人物視點的敘述佔據了相當大的篇幅，作者常常在『看』中卓有成效地完成『看』與『被看』雙方人物的塑造。」¹⁷準此，木彫的鳥既出自於九莉的「看」，那麼以「被看」的同時完成觀察，是否也直指九莉的自我焦慮？

張愛玲筆下最有名的死鳥意象，見於1943年7月發表在上海《雜誌》月刊的〈茉莉香片〉。馮碧落心愛言子夜，卻因傳統婚姻制度的「親上加親」而被迫嫁給聶介臣，夫妻互不相愛，於是馮碧落成為父權社會中被壓抑的「他者」（Otherness）典型，一生「內在」（immanence）於閨閣之中，¹⁸成為一隻「綉在屏風上的鳥——悒鬱的紫色緞子屏風上，織金雲朵裡的一隻白鳥。年深月久了，羽毛暗了，霉了，給蟲蛀了，死也還死在屏風上」¹⁹；而其子聶傳慶則是「屏風上又添上了一隻鳥，打死他也不能飛下屏風去」，成為一個「精神上的殘廢」²⁰。心理學上的「機能的順應說」認為：記憶所殘留的痕跡，因機能作用之順應，能逐

¹⁷ 陳暉，《張愛玲與現代主義》（廣州：新世紀出版社，2004），頁37。

¹⁸ 「他者」一詞，來自法雅克·拉康（Jacques Lacan, 1901-1981）後結構主義的精神分析學：原本認為自己是母親一部份的嬰孩，在6至18個月大的鏡子階段（mirror stage），認出了自己被反映出的形象，於是意識到自己原是獨立於母親的個體，是一個「他者」。其後女性主義大師法·西蒙·波娃（Simone de Beauvoir, 1908-1986）延伸其義，認為「他性」（Otherness）是人類思維的基本範疇，任一組概念若不同時樹立相對照的他者，就根本不能成為此者（the One）。因此，男性主體把自己樹為主要者，把女性視為「他者」。且在論述「結了婚的女人」時指出：男性在父權體制中是「超越」（transcendence）的化身，女性則不被允許對未來或外在的世界有直接的影響，因此功能是「內在」的。見西蒙·波娃著，陶鐵柱譯，《第二性》（*Le deuxième sexe*, 1949）（臺北：貓頭鷹出版社，1999），頁3-4、409。

¹⁹ 張愛玲，〈茉莉香片〉，《傾城之戀——短篇小說集一》，頁110。

²⁰ 同前註，頁110-111。

漸作用於下次的經驗。²¹如果《小團圓》木彫的鳥召喚的是〈茉莉香片〉「綉在屏風上的鳥」，那麼〈茉莉香片〉中馮碧落與聶傳慶的關係，是否隱喻《小團圓》中九莉與母親的關係？〈茉莉香片〉中，聶傳慶在一個恍惚如夢的窗子裡與死去的母親相見，《小團圓》門上木彫的鳥，難道是九莉與母親相遇的方式？

《小團圓》之前，張愛玲的母親書寫在散文與小說中極為不同——散文中的母親黃逸梵，愛好藝術，淑女作風，重視教育，品味卓絕，自主意識強，奮勇抵抗不幸的婚姻，張愛玲勾畫的多是令人景仰之處，只有在母親的窘境中跟母親伸手拿錢時，母親臉上流露出的質疑，「那些瑣屑的難堪，一點點的毀了我的愛」²²，才讓母親形象稍扣了點分數；小說中的母親，曹七巧、孟煙鸞、阿小、婁太太等，一概偏向負面，自私，扭曲，卑瑣，無力走出父權社會的桎梏，甚至還倒過來施展父權。《小團圓》裡大量形塑母親的負面形象，可見張愛玲對母親或許處於一種「情感矛盾」（ambivalence）之中，此情結可以用精神分析學家梅蘭妮·克萊恩（Melanie Klein, 1882-1960）的論點觀察。

克萊恩認為，嬰兒一出世，伊底帕斯情結即已開始，在嬰兒的心智中，會生成「原始客體影像」（primary imagos），將父母視為「內在客體」。這篇論文〈由早期焦慮看伊底帕斯情結〉發表於1945年，由治療兒童李察的臨床經驗所歸結——在口腔原欲的主導下，嬰兒從生命之初就內攝其客體，母親的乳房與父親的陰莖會成為嬰兒的「原始客體影像」，這關乎嬰兒建立自我的過程，是形成「超我」（superego）的核心，至關重要。好乳房、壞乳房及母親的內攝，呼應著好陰莖、壞陰莖與父親的內攝，乳房與陰莖兩者會成為嬰兒心智中的第一個表徵（representatives）²³，這是幼兒自我發展中的最初認同。

²¹ 「機能的順應說」（theory of functional adaptation）由阜汪（W Köhler）所主張。鄒謙，《普通心理學·記憶論》（臺北：鄒謙自印，1958 增訂再版），頁 206。

²² 張愛玲，〈童言無忌〉，《華麗緣——散文集一》，頁 125。

²³ 克萊恩，〈由早期焦慮看伊底帕斯情結〉，Ronald Britton 等著，林玉華編

嬰兒會將母親分裂成好母親與壞母親，好母親是「乳房母親」(breast mother)，是能讓嬰兒盡情吸吮、獲取滿足，而從不使之受挫的母親；壞母親則是「陰莖母親」(genital mother)，是接納了父親陰莖的母親，母親的內在遂成為充滿迫害的所在。²⁴克萊恩的此項觀點，頗能詮釋子女對父母的愛恨交織的情感。讀者因而可以理解，正面的母親書寫，折射了張愛玲潛意識中的「乳房母親」，這乳房母親在《小團圓》之前一直在散文中顯影；而負面的壞母親，則照見了其「陰莖母親」的記憶，小心的放在她虛構的小說之中。因此1976年自傳小說《小團圓》的出現，在這一點上便是極富意義的——張愛玲從前是以逃離到「乳房母親」作為防衛，來抵抗面對「陰莖母親」的焦慮。陰莖母親一直都在，只不過長期被「拒斥」(disavowal)於記憶與書寫之中。從這位海邊崛起的英國男人身上，可以見得九莉對陰莖母親的嫌惡：

水裡突然湧起一個人來，映在那青灰色黃昏的海面上，一瞥間清晰異常，崛起半截身子像匹白馬，一撮黑頭髮黏貼在眉心，有些白馬額前拖著一撮黑棕毛，有穢褻感，也許因為使人聯想到陰毛。(頁43)

原來母親提議的海邊散步不是為了增進母女情誼，只是順便等待海中游泳的男人，陰毛的聯想凸顯母愛的荒涼。張愛玲在〈談跳舞〉便提及：「普通一般提倡母愛的都是做兒子而不做母親的男人，而女人，如果也標榜母愛的話，那是她自己明白她本身是不足重的，男人只尊敬她這一點，所以不得不加以誇張，混身是母親了。其實有些感情是，如果時時把它戲劇化，就光剩下戲劇了；母愛尤其是。」²⁵此處頭髮連結陰毛，男人連結馬匹，暗指蕊秋混亂的性關係，看在九莉眼中，穢褻感油然而生，如此的「雜亂不潔的，壅塞的憂傷」²⁶，更強化了「有件什麼事結

譯，《伊底帕斯情結新解——臨床實例》(The Oedipus Complex Today: Clinical Implications) (臺北：五南圖書，2003)，頁 59-60。

²⁴ 同前註，頁 22。

²⁵ 張愛玲，〈談跳舞〉，《華麗緣——散文集一》，頁 219。

²⁶ 張愛玲，〈論寫作〉，《華麗緣——散文集一》，頁 103。

束了」的決心，結束了長年以來女兒對母親的景仰。母親代表的再也不是「緊緊的硃紅的快樂」²⁷，看穿了不過就是個「公寓房子」²⁸，這即是現實，不對到恐怖的程度。孩子會因加諸於其上的缺陷情境，漸漸學會現實，有時通常以拒絕承認來對抗現實，若蕊秋的行為為真，經常將家醜作為小說題材的張愛玲，顯然刻意遮蔽自己知道母親的性事以對抗陰莖母親的焦慮，因而不斷在散文中形塑母親的美好。

克萊恩另外提到，某天在治療幼兒李察的過程中，李察畫了兩隻「非常恐怖的鳥」，鳥冠淺藍色，眼睛紫色，鳥嘴張大，這「恐怖」的圖像，具有皇后的意味（有鳥冠），畫的便是李察的母親。克萊恩視此為李察學習面對現實的里程碑——母親與父親在一起，李察感到挫折，因而懷恨母親，張開的鳥嘴直指母親的貪婪，也顯示李察想吞噬母親的欲望。在李察的心智中，他已經吞噬了那具殺傷力且同時會吞噬的客體媽媽，因而內化了好媽媽，認為好媽媽會保護他，且會跟他一起對抗內化進去的壞父親。²⁹木彫的鳥若是母親，以克萊恩的邏輯來看，那母親便是內化了壞父親陰莖的「陰莖母親」。孩童內化父母的過程裡，會引發對父母的口腔施虐衝動，生成吞噬欲望，父母隨即成了具殺傷力且貪婪的敵方，孩童不只害怕這些內化進去的迫害者，且同時產生罪疚感。當孩童越害怕，便越覺得無法保護所愛的內在客體，無法免於被摧毀的危險或死亡，而所愛的內在客體的死亡，不可避免的表示自己生命的結束，這樣即碰觸到了憂鬱者的基本焦慮。³⁰超我是將父親的權威內化後的結果，九莉害怕內化進去的象徵諸多男性的「內化父親」（*internalized father*），因為好的內在母親會遭此迫害者的攻擊，其罪疚感便是來自於自我與超我的緊張關係，只有當超我形成，罪疚感才得以形成。頻頻出現的木彫的鳥，便是來自九莉這樣的罪疚感。克萊恩表示，「陰莖在其

²⁷ 張愛玲，〈私語〉，《華麗緣——散文集一》，頁 148。

²⁸ 張愛玲曾用「我的心是一所公寓房子」來暗示紅玫瑰王嬌蕊的性開放。張愛玲，〈紅玫瑰與白玫瑰〉，《紅玫瑰與白玫瑰——短篇小說集二》，頁 146。

²⁹ 克萊恩，〈由早期焦慮看伊底帕斯情結〉，頁 36-37。

³⁰ 同前註，頁 39。

幻想中成為一個危險的、會咬人的、有毒的客體」³¹，母親處在被內在在怪獸施予口腔與性器攻擊的險境中，陰莖於是成為外在與內在的迫害者——這同時也是九莉對自己的恐懼，因而在之雍「包著絨布的警棍」的敲擊下，九莉才會因罪疚感而斟酌是否要離開。

若再以佛洛伊德「夢」的觀點來閱讀《小團圓》，木彫的鳥所在的位置——門，性愛意味更加鮮明。《小團圓》複製了〈第一爐香〉、〈第二爐香〉、〈金鎖記〉、〈傾城之戀〉、〈封鎖〉一貫的寫作模式，在小說首尾置入了入夢與出夢的催眠指令，只是沉香裊裊、月亮、胡琴聲、玲玲的搖鈴聲換成了「完全是等待」的大考早晨；夢的架構既已建立，夢境中一再出現的視覺形象（visual image）的顯意（manifest content），則是讀者必須去探究的文法規則。作夢可以喚回那些被遺忘的掩蔽性記憶（screen memories），由此可以理解對陰莖母親的記憶為何必須浮現在夢的結構中。佛洛伊德在《精神分析導論》中曾言：女性生殖器以一切有空間性與容納性的物件為其象徵，如地坑、洞穴、小孔、缸瓶罐筒、大箱小盒、櫥櫃、口袋、抽屜、船舶、珠寶盒等，象徵子宮的是碗碟櫃、火爐、房間，而門則代表陰戶。婦人的象徵則是木頭及其製造品。³²九莉和姑姑楚娣談及蕊秋之所以離婚，原因便是簡煒，這個讓蕊秋墮胎的男人後來另娶，聽說還到家裡來見蕊秋，張愛玲以「門」的意象刻畫九莉的觀感：

她也不過這麼怙愒了一下，向來不去回想過去的事。回憶不管是愉快還是不愉快的，都有一種悲哀，雖然淡，她怕那滋味。她從來不自找傷感，實生活裡有得是，不可避免的。但是光就這麼想了想，就像站在個古建築物門口往裡張了張，在月光與黑影中斷瓦頽垣千門萬戶，一瞥間已經知道都在那裡。（頁78）

³¹ 同前註，頁40。

³² 佛洛伊德，《精神分析導論》，車文博主編，《弗洛伊德文集》，冊4，頁90-96。

這是九莉對母親性事的悲哀凝視，在這凝視之中，「拒斥」的心理十分明顯。拒斥原指小男孩不願意承認母親沒有陰莖，在潛意識思考法則的管轄下，指派某種物件以為替代，是為戀物。不願意承認母親的不足，拒斥可視為對外部現實的防衛機制，拒絕承認創傷性知覺的現實性。戀物之源的身體是母親的身體，神祕悠遠，作用於實際傷痛與後來的記憶之間，促成了自我的防衛機制，不斷以好母親的記憶遮蔽傷痛的真相——張愛玲筆下的木彫的鳥，便是如此作用於實際的傷痛與後來的記憶之間，演成九莉對母親性事紛繁的張望，進而化為道德人格化的超我。性在張愛玲的小說創作中，始終是一種暗示，蘊含基礎的能量，可視為被壓抑者心靈回歸的首要符號，其中的被壓抑者，包含了小說中的虛構人物，當然也包含創作主體張愛玲。那站在古建築物門口往裡張望的，不正是張愛玲自己的身影？

張瑞芬〈童女的路途——張愛玲《雷峰塔》與《易經》〉一文指出：「一般人總以為父親和胡蘭成是張愛玲一生的痛點，看完《雷峰塔》與《易經》，你才發覺傷害她更深的，其實是母親。」³³《小團圓》其實就可以看見，蕊秋對九莉的殘忍，那些曾經被壓抑而規避的記憶，全都立體了起來，重新歸位。所以當「傳慶回想到這一部份不能不恨他的母親」³⁴，當「汝良不要他母親那樣的女人」³⁵，讀者都可以想見這何嘗不是張愛玲心底的回聲。因此克萊恩結論李察：當他允許自己將母親的兩個面向放在一起，壞的面向將中和好的面向，這位更安全的好母親才得以保護他對抗那位怪獸父親，這也意味著母親在他心智中，不再被他的口腔貪婪與壞父親所傷害；反過來他也會覺得自己與父親不再那麼危險，好母親於是能再次活過來，而李察的憂鬱也因此得以釋放。³⁶《小團圓》當然也就成為張愛玲憂鬱釋放的結晶。

³³ 張瑞芬，〈童女的路途——張愛玲《雷峰塔》與《易經》〉，見張愛玲著，趙丕慧譯，《雷峰塔》（臺北：皇冠文化，2010），頁13。

³⁴ 張愛玲，〈茉莉香片〉，《傾城之戀——短篇小說集一》，頁110。

³⁵ 張愛玲，〈年青的時候〉，《紅玫瑰與白玫瑰——短篇小說集二》，頁81。

³⁶ 克萊恩，〈由早期焦慮看伊底帕斯情結〉，頁45。

因此，《小團圓》可視為張愛玲敘事療癒之作。《小團圓》「解構」(reconstruction)與「重寫」(rewriting)了讀者所認為的張愛玲主流故事(dominant story)，那些從前在主流故事之外的所謂「單薄的描述」(thin description)，一概被編派入記憶的隱蔽區，不願提及，甚至認為不重要。然而艾莉絲·摩根在《從故事到療癒：敘事治療入門》中提到：單薄的描述沒有什麼空間容納生命中種種的複雜和矛盾，無法讓人清楚說明自己行為的獨特意義，以及行為發生的脈絡。它通常隱藏了更大的權力關係。³⁷寫作《小團圓》之前，張愛玲潛意識中的陰莖母親，即是遭單薄的描述所隱蔽，讀者在《流言》中看不見她，甚至在小說裡諸多負面母親形象中也找不到她；而在《小團圓》，張愛玲穿梭安放著主流故事與替代故事，實踐一種「豐富的描述」(rich description)³⁸，迂迴，破碎，以「木彫的鳥」這樣的替代故事讓陰莖母親現身，從而也讓自己脫身。

木彫的鳥是《小團圓》中的細節，細節一直是張愛玲的寫作策略。如在散文〈中國人的宗教〉所言：「中國文學裡瀰漫著大的悲哀。只有在物質的細節上，它得到歡悅——因此《金瓶梅》、《紅樓夢》仔仔細細開出整桌的菜單，毫無倦意，不為什麼，就因為喜歡——細節往往是和美暢快，引人入勝的，而主題永遠悲觀。」³⁹這個細節，果真成為解讀《小團圓》的關鍵。

結語

《小團圓》是張愛玲母親書寫的平衡之作。許子東在〈《小團圓》中的母女關係〉一文表示：「蕊秋能夠傷她的心，還是因為她愛母

³⁷ 艾莉絲·摩根，《從故事到療癒：敘事治療入門》，頁 32-33。

³⁸ 同前註，頁 35。

³⁹ 張愛玲，〈中國人的宗教〉，《華麗緣——散文集一》，頁 179。

親。」⁴⁰一如木彫的鳥，張愛玲始終被釘在一個時間點上，傷痛的記憶隱隱作痛，那矛盾不安的、被戀物掩埋在現代世界「物」的積累之下的，正是傷痛場景所隱喻的母親缺席。這母親缺席很久了，其缺席唯有透過一次又一次的述說，才能正式登場。王德威指出，這構成了一種不斷「重複」（repetition）、「迴旋」（involution）、「衍生」（derivation）的敘事學。⁴¹而療癒正是越過這種一再的敘事，將問題外化給「九莉」這虛構的人物，釋放扭曲糾結的過往，方能完成「主體性建構」，從而啟動嶄新的自我認同。

張愛玲似乎永遠走不出家庭的牢籠，從《傳奇》到《小團圓》，「家庭」故事盤桓一生，而木彫的鳥即是內省，是不斷「指稱自我」的符號，當年逃家雖然成功，卻永遠沒有飛出家庭的、母親的囹圄。重複的構型在不同的文本間共同指向某一種精神內核，是一個女兒的嚴厲的超我，及其所啟動的罪疚感的種種變形。《小團圓》的完成，代表著張愛玲正視了陰莖母親的現實，從而解放了母親，也解放了自己。

⁴⁰ 許子東，〈《小團圓》中的母女關係〉，《張愛玲的文學史意義》（香港：中華書局有限公司，2011年10月），頁54。

⁴¹ 王德威，〈張愛玲再生緣——重複、迴旋與衍生的敘事學〉，劉紹銘、梁秉鈞、許子東編，《再讀張愛玲》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁7。

主要徵引書目

一、專書與專書論文

〔澳〕艾莉絲·摩根（Alice Morgan）著，陳阿月譯，《從故事到療癒：敘事治療入門》（*What is Narrative Therapy? An Easy-to-read Introduction*），臺北：心靈工坊，2008。

〔德〕恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer）著，甘陽譯，《人論》（*An Essay on Man*）臺北：桂冠圖書，1997。

〔英〕Ronald Britton等著，林玉華編譯，《伊底帕斯情結新解——臨床實例》（*The Oedipus Complex Today: Clinical Implications*）臺北：五南圖書，2003。

〔奧〕西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud），《精神分析導論》，車文博主編，《弗洛伊德文集》，吉林：長春出版社，2004。

〔法〕西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵柱譯，《第二性》（*Le deuxième sexe*），臺北：貓頭鷹出版社，1999。

林信華，《符號與社會》，臺北：唐山出版社，1999。

許子東，《張愛玲的文學史意義》，香港：中華書局有限公司，2011。

陳暉，《張愛玲與現代主義》，廣州：新世紀出版社，2004。

張愛玲，《傾城之戀——短篇小說集一》，臺北：皇冠文化，2010。

———，《紅玫瑰與白玫瑰——短篇小說集二》，臺北：皇冠文化，2010。

———，《小團圓》，臺北：皇冠文化，2009。

———，《華麗緣——散文集一》，臺北：皇冠文化，2010。

———，《少帥》，臺北：皇冠文化，2014。

楊昌年，《張愛玲小說評析——百年僅見一星明》，臺北：致知學術，2013。

鄒謙，《普通心理學》，臺北：鄒謙自印，1958增訂再版。

蘇偉貞，《長鏡頭下的張愛玲》，臺北：印刻文學，2011。

二、近人專書與專書論文

王德威，〈張愛玲再生緣——重複、迴旋與衍生的敘事學〉，收錄於劉紹銘、梁秉鈞、許子東編，《再讀張愛玲》香港：牛津大學出版社，2002。

張瑞芬，〈童女的路途——張愛玲《雷峰塔》與《易經》〉，收錄於張愛玲著，趙丕慧譯，《雷峰塔》，臺北：皇冠文化，2010。

Selected Bibliography

- Alice Morgan, *“What is Narrative Therapy? An Easy-to-read Introduction”*, Taipei:PsyGarden, 2008.
- Eileen Chang, *“Little Reunion”*, Taipei:Crown, 2009.
- Eileen Chang, *“Love in a Fallen City”*, Taipei:Crown, 2010.
- Eileen Chang, *“Red Rose and White Rose”*, Taipei:Crown, 2010.
- Eileen Chang, *“The Young Marshal”*, Taipei:Crown, 2014.
- Ernst Cassirer, *“An Essay on Man”*, Taipei:Laureate, 1997.
- Jung Jeng Dau, *“Sigmund Freud Reads Eileen Chang”* Taipei:WanJuanLou, 2012.
- Ronald Britton, Michael Feldman, Edna O’Shaughnessy, *“The Oedipus Complex Today: Clinical Implications”*, Taipei:Wunan, 2003.
- Sigmund Freud, *“Introductory Lectures on Psychoanalysis”*, Jilin: Changchun, 2004.
- Simone de Beauvoir, *“Le deuxième sexe”*, Taipei:Owl, 1999.

**Daughter's Self-Healing:
Discussion on “Wood-carved Bird”
of Eileen Chang's “Little Reunion”**

Jeng-Dau Jung*

Abstract

“*Little Reunion*” is a work of self-healing wherein the “wood-carved bird” refers to the phallic mother in Sheng Jiuli’s subconscious. During embrace, copulation, and even abortion, Jiuli was unable to escape the superego surveillance of the wood-carved bird. That is a mental imprisonment, an eternal detention. Jiuli does not want to rely on men everywhere like Ruiqiu, but finds it impossible to extricate herself from the loop of fate that binds the mother and daughter. This work distantly echoes her *Aloeswood Incense: The First Brazier, Jasmine Tea*, and *The Golden Cangue* of 1943, which becomes a sort of reunion with her mother. A partial meaning of *Little Reunion* lies exactly here.

Keyword: Eileen Chang, *Little Reunion*, wood-carved Bird, genital mother

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Soochow University.