

《東華漢學》第 40 期；231-276 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2024 年 12 月

往事知多少，當時渾不覺 ——論張愛玲小說〈相見歡〉*

許珮馨**

【摘要】

〈相見歡〉是張愛玲作品中「莫測高深」的一篇，1978年12月在《皇冠》雜誌發表後，引來評論者的責難，為此張愛玲於半年後又寫了〈表姨細姨及其他〉注解文本的言外之意。然而1983年將此篇結集在《惘然記》時仍堅持原作晦澀難解的風格，挑戰讀者的閱讀水平。本文主要探討張愛玲欲藉〈相見歡〉表現的書寫實驗與創作理念，認為小說刻意設計旁聽者苑梅聆聽大篇幅的對話，並有意凸顯聽者理解話語的反應，試圖將「說者與聽者」的理解關係類比「文本與讀者」的閱讀接受，以表達張愛玲對理想讀者的期待與創作觀點；其次分析〈表姨細姨及其他〉如何透露張愛玲對理想小說的複雜思考。最後針對重複敘事的釘梢事件探討如何運用穿插藏閃暗示驚心動魄的謎底。本文認為〈相見歡〉是研

* 本文之定稿承蒙諸位匿名審查委員給予寶貴的建議與修訂意見，謹在此致上最深的謝意。

** 國立台北大學中文系副教授

究張愛玲晚期風格的關鍵作品，透過〈相見歡〉可以清楚看見張愛玲晚期風格與《海上花列傳》一脈傳承的文學基因。

關鍵字：張愛玲、相見歡、文本召喚結構、隱含讀者、晚期風格

一、前言

王德威將張愛玲在1970年移居洛杉磯之後所寫的創作歸類為晚期風格的作品¹。張愛玲晚期風格的小說包括〈相見歡〉、〈浮花浪蕊〉、〈色，戒〉、〈同學少年都不賤〉、《小團圓》、《少帥》等。在這些作品中張愛玲坦言〈相見歡〉是她書寫的一次嘗試。²〈相見歡〉的確是張愛玲晚期作品中最莫測高深³的一篇小說。對老讀者而言〈相見歡〉艱澀難懂，因為讀者習慣她早期的「《傳奇》風格」，面臨〈相見歡〉簡約含蓄的筆法，總覺得小說枯淡無味。紛至沓來的負評，促使張愛玲寫

¹ 學界普遍界定張愛玲晚期風格的時間是1970年移居洛杉磯之後的作品，如王德威對張愛玲晚期創作時間的界定，參見香港電台（RTHK）1995年9月所製作的「華人作家系列：華麗的孤寂：張愛玲」短片。網址：<https://www.youtube.com/watch?v=-MmoLWaMMB0> 2017年12月26日作者讀取。又如陳建華的〈論張愛玲晚期風格上〉也是如此定義，《現代中文學刊》第4期（2020），頁19。

² 張愛玲在〈表姨細姨及其他〉謙稱〈相見歡〉是她一個拙劣的嘗試，而她寫給夏志清的書信中也曾表明：「〈浮花浪蕊〉是用社會小說結構——當然需要 modified——寫短篇小說的一個實驗，」（參見夏志清編註：《張愛玲給我的信件》（台北：聯合文學，2013年3月）頁280。）可知同時期的〈相見歡〉與〈浮花浪蕊〉皆曾主動透露是新的實驗，也就是從前未嘗試的新寫法，而張愛玲定義的實驗是採取寬泛的解釋，也斯在〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉曾提出張愛玲晚期的短篇是實驗，其言：「張很自覺她的短篇是個實驗。但在當代文學的範圍裡，恐怕大部分讀者和評者未必一下子認為這是實驗，在當代文學的語境裡，「實驗」習慣地指明顯的新意的顛覆，例如形式上的怪異、對倫理道德規範的挑釁、誇張地處理性與暴力的題材等。當這些被塑定成新的實驗模式，也容易抹煞了各種再進一步的探索。」（見沈雙編，《零度看張》（香港：香港中文大學，2010年），頁89。）也斯的說法是針對張愛玲所說的「實驗」二字的定義與當代語境「實驗」二字嚴格的定義作一個區分，並說明張愛玲晚期的短篇有心嘗試各種進一步的探索。

³ 宋淇在1977年10月16日寫給張愛玲的書信中提及〈相見歡〉是張愛玲「作品中最令人莫測高深的一篇，我看了兩遍，覺得平淡到極點」，參見宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集1》（臺北：皇冠出版社，2020），頁366。

了〈表姨細姨及其他〉一文，自己批註〈相見歡〉其中的夾縫文章，藉此傳達自己的小說創作觀點。

張愛玲自述醞釀這個故事已久，乃1952年張愛玲南來香港前親身聽聞的一段舊事，「〈往事知多少〉⁴的來源，是我在大陸的時候聽見這兩個密友談話，一個自己循規蹈矩，卻代這彩鳳隨鴉的不平得恨不得她紅杏出牆，但是對她僅有的那點不像樣的羅曼斯鄙夷冷漠，幾個月後她又念念不忘講了一遍，一個忘了說過，一個忘了聽見過。我在旁邊幾乎不能相信我的耳朵——她們都不是健忘的人。」⁵張愛玲在信中告訴宋淇〈相見歡〉的故事是1952年春天的一段親身經歷，1952年9月張愛玲逃離中國抵達香港後就開始構思這個故事，前前後後與宋淇討論，歷經多次修改。〈惘然記〉一文還提及三十年間甘心為其一遍遍改寫，只因最初獲得材料的驚喜。

〈相見歡〉首度發表，是在1978年12月刊登於《皇冠》雜誌，然而發表後並沒有獲得讀者的支持，甚至引來港台兩地評論家的批評，透過宋淇，張愛玲也悉數明瞭。1979年2月宋淇寄給張愛玲《書評書目》上林佩芬所寫的〈看張——〈相見歡〉的探討〉⁶，這篇文章觸發了張愛玲撰寫〈表姨細姨及其他〉，刊登在1979年5月的《皇冠》雜誌，面對林佩芬的疑問，張愛玲覺得〈相見歡〉小說應當加註解，只是自嘲「短短的一篇東西，自註這樣長，真是個笑話。」然而此後批評還是紛至沓來，1979年8月宋淇又寄給張愛玲一篇亦舒寫的〈閱張愛玲新作有感〉⁷，亦舒批評：「整篇小說約兩萬許字，都是中年婦女的對白，一點故事性都

⁴ 〈相見歡〉原命題為〈往事知多少〉，然因陳香梅已先用了這個題目，所以張愛玲又想過〈話舊記〉、〈情之為物〉、〈藤蘿花謝〉等題目，但終覺不妥，後才敲定〈相見歡〉為小說題目。

⁵ 《紙短情長：張愛玲往來書信集 1》之「1977年10月31日張愛玲致鄭文美、宋淇的書信」，宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集 1》，頁368。

⁶ 林佩芬，〈看張：《相見歡》的探討〉，《書評書目》70期（1979.2），頁11-16。

⁷ 亦舒，《自白書》（香港：天地圖書出版社，1983），頁73-75。

沒有，小說總得有個骨幹，不比散文，一開始瑣碎到底，很難讀完兩萬字，連我都說讀不下去，怕只有宋淇老先生還是欣賞的。」⁸張愛玲看了之後回信給宋淇感嘆地提及中國人的小說觀就是壞在高鶚續的一百二十回太普及，使中國讀者以為最理想的小說是傳奇化的情節加上真實感的細節，張愛玲明白他們難以適應〈相見歡〉的寫法，認為：「亦舒罵〈相見歡〉，其實水晶已經屢次來信批評〈浮花浪蕊〉、〈相見歡〉、〈表姨細姨及其他〉，雖然措辭較客氣也是恨不得我快點死掉，免得破壞image【形象】。這些人是我的一點老本，也是個包袱，只好揹著，」⁹亦舒、水晶都是喜愛張愛玲《傳奇》的讀者，所以張愛玲明白這些老讀者的需求，也深知自己走悖反「傳奇」的路線勢必引來撻伐，不過宋淇卻是早在看完初稿就提醒她，「可能你在求異，擺脫從前的絢詞麗句和所謂張愛玲筆觸」¹⁰，後來宋淇又寫信勸她如果這樣「絢爛之極，歸於平淡」地寫下去，恐怕不容易吸引青年讀者，也會流失許多老讀者。

不論宋淇直言勸諫，或港台評論者的辛辣評論，1978年底《皇冠》雜誌刊登初稿後，1983年張愛玲將〈相見歡〉定稿收錄於《惘然記》時，僅就林佩芬給的意見補充了兩大段文字，主要是交代伍太太學貫中西的背景，以及補充苑梅無法同丈夫出國留學的遺憾。其餘絕少更動，僅有一段敘述苑梅得知荀太太小兒子祖銘與父母擠在一間小房，苑梅回憶那間陰暗小房時，張愛玲修改後此處突兀地加了一句：

漏網之魚倒已經這麼大了。怎麼能跟父母住一間房，多麼不便。苑梅這一想，馬上覺得不應該，雖說久別勝新婚，人家年紀不輕了，怎麼想到這上頭去。子範剛走難道已經心理不正常了起來？現代心理學的皮毛她很知道一些。就是不用功。所以他父親就氣

⁸ 宋以朗，《宋淇傳奇：從宋春舫到張愛玲》（香港：牛津大學出版社，2014），頁267。

⁹ 《紙短情長：張愛玲往來書信集1》之「1979年9月4日張愛玲致鄺文美、宋淇的書信」，宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集1》，頁420。

¹⁰ 《紙短情長：張愛玲往來書信集1》之「1977年10月16日宋淇致張愛玲的書信」，同前註，頁366。

她不肯念書——就喜歡她一個人，這樣使他失望，中學畢業就跟一個同學的哥哥結婚了，家裡非常反對。¹¹

1978年版沒有「就是不用功」然如今看來少了這句話並不妨文意，反倒是加了「就是不用功」這句話綿裡藏針地回應了水晶、亦舒、林佩芬等評論者未用心讀小說，這亦能解釋歷經四年張愛玲僅微微修正補充，針對原小說沒故事性的平淡敘事風格卻依然故我，堅持「平淡而近自然」¹²的文字境界。

旅居香港時張愛玲曾告訴鄭文美：「除了少數作品，我自己覺得非寫不可（如旅行時寫的〈異鄉記〉）其餘都是沒法才寫的。而我真正要寫的，總是大多數人不要看的。」¹³這層真心話表達了張愛玲作為一位職業文人內心的掙扎，然而回溯其掙扎已早，張愛玲寫《半生緣》時，柔弧就曾說她寫得淡得使人沒印象，在1946年11月由上海山河出版社出版之《傳奇》增訂本的序言〈有幾句話同讀者說〉交代收進去的五篇¹⁴大都經過增刪，其中較晚完成的〈等〉、〈桂花蒸—阿小悲秋〉、〈留情〉就已出現淡化故事性的端倪。其實對張愛玲而言「平淡而近自然」的文學基因一直都在，打從她學生時期，隨著父親就開始閱讀社會小說。《海上花列傳》、《醒世姻緣》小時候已愛不釋手，偏嗜接近生活況味卻平淡瑣碎的寫實敘事，甚至到香港大學唸書時，港戰時她當防空員駐紮在馮平山圖書館，發現《醒世姻緣》，著迷到一顆顆炸彈越落越近都無法

¹¹ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》（臺北：皇冠出版社，2017），頁218-219。

¹² 張愛玲在〈憶胡適之〉一文中曾提及：「一九五四年秋，我在香港寄了本《秧歌》給胡適之先生，另寫了封短信，沒留底稿，大致是說希望這本書也點像他評《海上花》的『平淡而近自然』。」參見張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇~八〇年代》（臺北：皇冠出版社，2021），頁10。

¹³ 張愛玲、宋淇、鄭文美著，宋以朗編，《張愛玲私語錄》（臺北：皇冠出版社，2010），頁47。

¹⁴ 張愛玲在〈有幾句話同讀者說〉中提及：「《傳奇》裡面新收進去的五篇，〈留情〉、〈鴻鸞禧〉、〈紅玫瑰與白玫瑰〉、〈等〉、〈桂花蒸——阿小悲秋〉，初發表的時候有許多草率的地方，實在對讀者感到很抱歉，這次付印之前大部分都經過增刪。」參見張愛玲，《華麗緣：散文集一 一九四〇年代》（臺北：皇冠出版社，2020），頁294。

干擾她的閱讀。如今回看張愛玲閱讀的偏好皆是促使其創作漸漸掙脫傳奇路線的束縛，寫自己真正想寫的作品，甚至其晚期就算作品不發表也在所不惜。

〈相見歡〉正是理解張愛玲晚期小說風格的關鍵作品。張愛玲真正要寫的是什麼？為什麼她又知道是大多數人不要看的？明知不可而為之的堅持與動力又是為了什麼？這些似乎都是面對張愛玲晚期風格所需要抽絲剝繭的一層一層問題。閱讀張愛玲〈相見歡〉與〈表姨細姨及其他〉兩篇文章的對話，已隱然透露「我真正要寫的，總是大多數人不要看的。」的解答線索。

〈相見歡〉距今已三十多年，雖然《皇冠》雜誌發表以來曾引來一時批評，但之後卻沈寂多時少受關注。後來2012年11月有顏擇雅的〈張愛玲一題三寫——析〈留情〉、〈相見歡〉、〈同學少年都不賤〉〉，本文從張愛玲書寫同性關係的切入點看這三篇小說，並提出「一九七八年發表的〈相見歡〉、二〇〇四年問世的〈同學少年都不賤〉都是〈留情〉的脫胎換骨。」¹⁵，2014年宋以朗回應顏擇雅，寫了〈〈相見歡〉究竟想說什麼？〉¹⁶首度公布張愛玲在1977年10月31日寫給宋淇的部分書信文字提及故事的真實來源，宋淇認為顏擇雅以同性戀愛解釋伍太太與荀太太觀點雖獨特，但是似乎太愛解謎，以致許多文本意圖都在迂迴曲折的詮釋中隱沒了。對於〈相見歡〉末尾「她倆無望了」，宋淇解釋為兩個女人的新聞盡是往事，人生已處於無值得期待的處境，顏擇雅不贊同宋淇對的解讀，故2015年10月1日另寫一篇文章〈關於聽故事的故事——張愛玲的後設小說〈相見歡〉〉¹⁷回應宋以朗，再度討論文本中

¹⁵ 〈張愛玲一題三寫——析〈留情〉、〈相見歡〉、〈同學少年都不賤〉〉一文中顏擇雅指出此文後因宋以朗指正略做修正，此文已收錄於顏擇雅，《向康德學習請客吃飯》（臺北：印刻出版社，2019），頁216。

¹⁶ 宋以朗，《宋淇傳奇：從宋春舫到張愛玲》（香港：牛津出版社，2014），頁217。

¹⁷ 〈關於聽故事的故事——張愛玲的後設小說〈相見歡〉〉一文後增訂修改為〈後設小說〈相見歡〉〉，收錄在顏擇雅，《向康德學習請客吃飯》，頁242。

釘梢故事老調重彈，並從後設的角度解釋「她倆無望了」是旁觀者苑梅聽故事的能力不及格，2020年潘怡帆的〈說一個聽（不）懂的故事：張愛玲〈相見歡〉裡的書寫實驗〉¹⁸則是回應顏擇雅繼續討論〈相見歡〉與〈留情〉的關係，並從話語的生殖性與隔閡的特質論析張愛玲何以要說一個聽不懂的故事。

的確，張愛玲原本說這則聽不懂的故事，有意表現人與人之間理解的隔閡，然而〈相見歡〉初稿發表後，張愛玲面對讀者讀不懂的反應，無疑親身經歷文本與讀者理解的隔閡，經過〈表姨細姨及其他〉一文自己向讀者詮釋文本意義後，說明苑梅是小說中安排聆聽整場對話的旁觀者，並表明〈相見歡〉是自己的實驗。本文想解決的是故事中身為聽眾的苑梅與張愛玲〈相見歡〉的文學實驗有何關係？還有當評論都指向此篇淡乎寡味，何以修改後風格依舊維持隱晦難解，這其間的文學堅持為何？這些皆有助於理解其晚期風格。

本文認為〈表姨細姨及其他〉已透露張愛玲創作〈相見歡〉是有意討論「讀者反應」，所以其設計了一位旁觀者苑梅聆聽詮釋話舊的內容，整篇小說透過「故事中的故事」框架，將兩位太太一日話舊與聽者對聊天內容的理解，呈現在讀者面前，展示故事內「文本」與「讀者」相互作用的閱讀活動。苑梅對伍太太與荀太太對話的理解反應，成為張愛玲演示不能解讀「夾縫文章」的範例，藉此表達讀者在閱讀文本時應該細心「用功」，恰巧印證了德國讀者反應理論家沃爾夫岡·伊瑟爾（Wolfgang·Iser, 1926-2007）所提出的「文本的召喚結構」（response-inviting structure）的「空白」（gap）理論，因此本文第二節首先從「理想的讀者」來分析〈相見歡〉中張愛玲認為讀者苑梅應該如何讀出字裡行間的言外之意，在文本的裂隙中找到聯結敘事的線索，豐富閱讀的審美過程。伊瑟爾提出的「隱含讀者」（the implied reader）與讀者在閱讀時的「游移視點」（the wandering viewpoint）都可以在張愛玲〈相見歡〉

¹⁸ 潘怡帆，〈說一個聽（不）懂的故事：張愛玲〈相見歡〉裡的書寫實驗〉，《中山人文學報》第50期（2020.1），頁57-84。

的敘事框架中找到有趣的印證，正可以說明張愛玲寫這篇作品是有意探討讀者現象的創作實驗，其次本文順著張愛玲對「理想的讀者」的期待，在第三節反向思考張愛玲心中「理想的小說」的概念，因為兩者互為表裏。〈相見歡〉是張愛玲表現「微妙」的平淡無奇的代表作，其晚期喜歡論述《海上花列傳》、《紅樓夢》或其他社會小說，從她喜愛的書單，不難看出她對於民初社會小說的偏愛，明白其所嚮往的小說境界，是酷愛真實。張愛玲追求的敘事技藝是遊走在極度經濟又散漫如日常的兩端中，仍能保持平衡，加大作品「含蓄」的空間，這反而需要精準拿捏的高度技巧。所以她才認為《海上花列傳》是舊小說發展到極端，卻又極現代的原因。因此第三節將分析〈相見歡〉借鑑哪些技巧以達到其理想小說的標準。第四節則針對〈相見歡〉啟人疑竇的「釘梢故事」，進一步剖析如此惜墨如金的美學標準何以重複兩次「釘梢故事」？其夾縫文章為何？最後，結論〈相見歡〉在張愛玲晚期小說中所代表的關鍵意義。

二、尋找理想的讀者——張愛玲的「讀者反應論」

張愛玲很早就深刻意識到作者與讀者的關係，也常檢視文本與閱讀的關係。從張愛玲早期的散文就可以觀察出她對文本與讀者的多層次思考。1944年的〈論寫作〉，實際上就是一篇讀者論——討論作者與讀者的關係，張愛玲說「要迎合讀者的心理，辦法不外這兩條：（一）說人家所要說的（二）說人家所要聽的。」¹⁹，可見如何抓住讀者的注意力，是她早期所關注的，所以她提出「將自己歸入讀者群中去，自然知道他們要的是什麼。」²⁰正因為張愛玲以自己身為讀者的閱讀經驗來思考創作應該給讀者什麼作品，因此當張愛玲作為一個讀者，當自己閱讀的需求改變且品味越來越嚴格時，她也會同樣希望她的作品跟上自己所崇尚

¹⁹ 張愛玲，《華麗緣：散文集一 一九四〇年代》，頁101。

²⁰ 同前註，頁103。

的水準，如此精益求精，也意味著張愛玲期待她的讀者能跟上她的改變，理解她的作品。所以張愛玲面臨風格轉變時，她開始寫文章與讀者對話，然而讀者在時間的延異中是個變數。不同時代的讀者對作品的「期待視野」會改變，長期迎合讀者的心理並非易事。張愛玲曾說：「對於觀眾心理，說老實話，到現在我還是一點把握都沒有，雖然一直在那裡探索著。偶然有些發現，也是使人的心情更為慘淡的發現。」²¹那慘淡的發現正是「他們太習慣傳奇」，1947年12月電影《太太萬歲》上映後，身為編劇的張愛玲在上海《大公報·戲劇與電影》發表了一篇〈《太太萬歲》題記〉，這篇散文首度提出中國觀眾（／讀者）太習慣傳奇，緣此她表達自己的創作觀點試圖與觀眾（／讀者）溝通，文中提出「靜的戲劇」²²的觀點，認為「戲的進行也應當像日光的移動，濛濛地從房間的這一個角落照到那一個角落簡直看不見它動，卻又是倏忽的。」這番詮釋標示著她對創作新的追求，因此這篇散文等於向讀者宣告：自己長期受讀者喜愛的「《傳奇》風格」將有所改變，自此，張愛玲一直朝著「平淡而近自然」的創作境界轉變。

除了〈有幾句話同讀者說〉與〈《太太萬歲》題記〉之外，張愛玲的散文中幾篇還是直接與讀者（／評論者）對話，闡釋自己作品的論辯，如〈自己的文章〉是回應迅雨（傅雷）對其小說的批評，〈羊毛出在羊身上〉是反駁域外人（張系國）對其小說〈色，戒〉的負評，而〈表姨細姨及其他〉則是對於林佩芬評論〈相見歡〉的解釋，可見張愛玲對讀者的重視，在需要的關頭親自上陣論辯一番。從張愛玲與宋淇、鄭文美的書信交流中可以充分看見，張愛玲早已想跳脫「說別人所要說的，說別人所要聽的」侷限，與張愛玲往來書信的夏志清、胡適、宋淇、鄭文美都是她生命中重要的讀者（／請益者），當張愛玲創作觀越來越背離「傳奇」走上一條「平淡近於自然」的文藝路線時，這些重要讀者

²¹ 〈《太太萬歲》題記〉，參見張愛玲，《華麗緣：散文集一 一九四〇年代》，頁315。

²² 「靜的戲劇」引自〈《太太萬歲》題記〉一文，同前註，頁316。

也給予她許多支持，如〈相見歡〉對讀者的挑戰，也令夏志清曾誇獎這篇作品耐讀，令張愛玲歡喜。

實際上深究〈相見歡〉發現張愛玲不單只是純粹講一則故事而已，張愛玲自己謙稱〈相見歡〉是個拙劣的「嘗試」。令人好奇的是她究竟想實驗什麼？表面上這篇小說故事的基本架構是兩位兒女已長成的太太聊了一整天的對話體，類似張愛玲的一篇散文〈有女同車〉²³的對話架構。兩篇都設計了旁觀者安靜地傾聽，只是〈有女同車〉是張愛玲自己最後做了解讀談話內容的結語，而〈相見歡〉卻不只一位聽眾，因為現場有四個人物，對話的主軸環繞在荀太太身上，伍太太是對話的配角，兩者一搭一唱。然而整場對話主要的旁觀者是苑梅，小說中張愛玲處處以苑梅的視角呈現其如何解讀母親與荀太太對話的意涵，中途荀先生加入後，亦蜻蜓點水般地著墨伍太太、荀先生的聽者反應，尤其文末出現兩次荀太太講述釘梢的故事，則豐富地展示伍太太、荀先生、苑梅的理解層次。

可以說〈相見歡〉的弦外之音是一篇「讀者反應論」，張愛玲試圖進行一個嘗試就是透過〈相見歡〉中的說話者與聽話者（伍太太女兒苑梅）的理解互動向真實讀者類比展示故事內「文本」與「讀者」相互作用的閱讀活動，正如她在〈表姨細姨及其他〉提及的人心理解的隔膜，由來已久。苑梅對她們話舊的反應與理解能力，成為張愛玲摹擬「不習慣看夾縫文章」的最佳範例，張愛玲檢視作品與閱讀的關係，藉此暗示文本因為讀者在進行閱讀時參與了文本意義的生成，構築出文本潛在的意義，才使文學對象因為審美感知活動更添華采。

沃爾夫岡·伊瑟爾是讀者反應批評的重要學者，他的「文本的召喚結構」與張愛玲對理想讀者的期待有著微妙的呼應。尤其是「文本的召喚結構」（response-inviting structure）的「空白」（gap）理論還有「隱

²³ 〈有女同車〉這篇散文的架構只是典型的對話體，單純呈現兩位太太在電車上的對話，但結尾卻是作者旁觀者清地跳出來評論這段對話「女人一輩子講的是男人，念的是男人，怨的是男人。」，同前註，頁 107-108。

含讀者」(the implied reader)的概念,以及閱讀時「游移視點」(the wandering viewpoint)的審美行為分析都可以在〈相見歡〉的形式實驗中找到有趣的印證,正可以說明張愛玲寫這篇作品是有意從廣義的角度探討理解與隔閡的議題,挑戰讀者閱讀「夾縫文章」的創作試驗。因此本節將分別從伊瑟爾的「文本的召喚結構」的「空白」理論、「隱含讀者」的概念,還有「游移視點」切入解析〈相見歡〉:

(一) 隱含讀者

張愛玲提及〈相見歡〉的故事來源是1952年親身聆聽的一段對話,這段往事讓她當時有獲得寫作材料的喜悅,甘心一遍遍改寫。而在張愛玲現存未發表的遺稿中發現〈相見歡〉的初稿是1964年的英文版“she said smiling“,當初敘事的架構更為簡略,只是表姊妹的敘舊,並沒有設計苑梅這位旁觀者²⁴。然而1978年《皇冠》的〈相見歡〉卻創造這個隱藏且幾乎不對話的角色苑梅,自有其用意。一開場採用「故事中的故事」框架設計了一位隱含讀者苑梅,當荀太太伍太太寒暄後,就寫道:「苑梅在一旁微笑聽著,像聽講古一樣。」²⁵清楚地將苑梅定義為故事中的聽眾與旁觀者。而當荀太太第一次說完釘梢事件後,又寫道:「沈默了一會之後,故事顯然是完了。」²⁶,凸顯出「大敘述下的小敘述」的雙層設計,這種刻意在敘述中把故事標舉出來的作法張愛玲也曾在〈封鎖〉中應用。不過〈相見歡〉如此安排是為了具體呈現這位隱含讀者苑梅如何與聽聞的故事進行交互作用,苑梅的誤讀與困惑,正是整篇小說所欲暗諷的人心隔膜。文中呈現苑梅有幾次誤讀,如:當荀太太試穿衣服時,抱怨她的小腹鼓脹,都是氣出來的。「氣誰?苑梅想。雖然也氣紹甫,想必這還是指從前婆媳間的事。」然而苑梅未深入理解荀太太積鬱的癥

²⁴ 李俊國、周易,〈張愛玲《相見歡》英文遺稿的發現與研究〉,《中國比較文學》120期(2020.3),頁159。

²⁵ 張愛玲,《色,戒:短篇小說集三,一九四七年以後》,頁214。

²⁶ 張愛玲,《色,戒:短篇小說集三,一九四七年以後》,頁237。

結，以為荀太太對其小天地裡的人緣與地位感到滿足。其實荀太太不假辭色地談紹甫死了，她將如何安頓自己，就證明她並不愛紹甫，且紹甫一有錢下來，她就急得花錢，免得丈夫又將錢周濟親朋，這是他們夫妻之間「沈默的掙扎」。所以對荀太太來說婆婆雖然壓迫她，然而她最氣的還是自己的丈夫，甚至對自己的盲婚不滿。苑梅的誤讀顯然沒有將荀太太東拉西扯的話頭，找到其間內在一致性的聯繫，苑梅的誤讀還不止於此，關於荀太太與自己母親的關係，她也以為他母親永遠愛聽荀太太的事，然而事實上伍太太已透露自己與荀太太漸漸不大有話說了。若苑梅細心傾聽與觀察，可以從母親回應荀太太的語氣、神情與對白感受到隨著年歲彼此漸有隔膜，所以當伍太太重複聽到釘梢事件，不留神且敷衍的對答才會如出一轍。

所以小說中隱身在故事中的讀者苑梅成了張愛玲展示讀者與文本相互作用的生動教材，苑梅成為小說中虛構的讀者，透過苑梅逐一理解故事與詮釋故事代表的意義，讓我們看到文本對讀者召喚的結構效應。張愛玲思考著這層讀者與作品的閱讀效應，確實與伊瑟爾「隱含讀者」的概念不謀而合。其實，伊瑟爾提出「隱含讀者」的理論是受韋恩·布斯（Wayne Clayton Booth）《小說修辭學》一書所提出的「隱藏作者」的概念啟發的。他認為讀者必然會在小說意義的生成中發揮積極的作用，這種參與構成了小說的基礎。隱含讀者這一概念作為文本的條件引導意義產生的過程，因此包含文本潛在意義的先結構：意即文本中有預留給讀者的位置，需要讀者完成的功能，和讀者在實際閱讀中將這種潛在意義現實化、具體化這兩方面的結合。隱含讀者深深地根植於文本的結構中，又對應一種結構引導的活動及其過程。這是一種真正現象學意義上的讀者²⁷，隱含讀者的概念是一種本文結構期待著接受者的出現。

²⁷ 龍協濤，《讀者反應理論》（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000），頁 104-105。

隱含讀者預先結構了每一位接受者的角色，因此隱含讀者的概念設置了一個召喚反應的結構網促使讀者去把握本文。²⁸

伊瑟爾將讀者納入文本意義生成的參照架構中，他的「隱含讀者」說明文學作品透過閱讀活動與讀者不斷地發生交互作用。作品的意義因為讀者的審美能力與理解層次而呈現不同的效果，張愛玲暗諷苑梅對「現代心理學的皮毛她很知道一些。就是不用功。」²⁹正是揭示文本與讀者如果相得益彰，則作品的價值就能被看見。只是，理想的讀者真的存在嗎？這或許是張愛玲〈相見歡〉背後的叩問。

（二）文本召喚結構

伊瑟爾「文本的召喚結構」的「空白」理論與張愛玲認為理想的讀者要能讀出作品「夾縫文章」的期待有著微妙的呼應。「空白」正是間隙，恰與張愛玲「夾縫文章」的意義吻合。伊瑟爾認為文學是運用描繪性語言來呈現人們的生活與感知的世界，而文學的描繪性語言包含了許多意義的「未定性」（indeterminacy）與意義的「空白」，而這些意義的未定性與空白是需要讀者進行閱讀活動時自行生產意義，填補意義的空缺。其次，伊瑟爾以為文本與讀者之間存在著不對稱的交流方式，也決定了文本結構開放的特徵，召喚讀者的合作。如此，文本的未定性與空白是連結創作意識與接受意識的橋樑，文本的未定性與空白的作用可以讓讀者在閱讀過程中參與文本「未定性」意義的生成，賦予文本確定的意義，填補文本中意義的空缺。因此「空白」對讀者參與文本的責任重大，由於空白的存在，文本引導讀者閱讀參與的相互作用就使審美的對象具體呈現，如果一部作品涵括的意義未定性與空白越多，讀者將愈深入參與作品潛在意義的聯結與生成，透過耐人尋味的歷程，作品更添

²⁸ 德·沃爾夫岡·伊瑟爾（Wolfgang Iser），金元浦、周寧譯，《閱讀活動：審美反應理論》*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*（北京：中國社會科學出版社，1990），頁43-44。

²⁹ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁218。

藝術性也更耐讀。³⁰所以伊瑟爾所提出「空白」理論與中國古典詩詞強調的「含蓄」技巧是遙相呼應的，然而作品追求「空白」就必須朝著精簡，點到為止的技巧鍛鍊，而讀者必須善於在簡略的描述中解讀弦外之音，透過深入地閱讀將文本提供的內在線索聯繫起來，這將考驗著讀者閱讀的功力。張愛玲在〈談看書〉一文中曾提出類似「召喚結構」的概念，張愛玲說：

含蓄最大的功能是讓讀者自己下結論，像密點印象派的圖畫，整幅只用紅藍黃三原色密點，留給觀者的眼睛去拌和，特別鮮亮有光彩。³¹

這段文字比喻鮮活，比伊瑟爾複雜的論述更一針見血，首先張愛玲認為作品含蓄是留空間給讀者參與下結論的過程，而印象派的點畫技巧，是希望觀者在分散細小的點之間，一致性構築出完整的造型與輪廓，這正是文中所謂的「留給觀者的眼睛去拌和」，伊瑟爾的召喚結構也是認為讀者在閱讀過程中會透過文本的空白與未定性，將這些輕描淡寫，飽蓄意義間隙的文句，如觀賞印象派的密點時試圖透過密點找出內在的聯結，最後對文學作品產生「一致性構築」的完整理解。「夾縫文章」正是張愛玲寫〈相見歡〉的實驗之一，在〈表姨細姨及其他〉一文中強調「夾縫文章」的重要：

我這不過是個拙劣的嘗試，但是『意在言外』『一說便俗』的傳統也是失傳了，我們不習慣看字裡行間的夾縫文章。而從另一方面說來，夾縫文章並不是打謎。³²

張愛玲希望「意在言外」的書寫傳統能延續，也希望讀者看「字裡行間的夾縫文章」的習慣能保留，所以她嘗試「輕描淡寫」的技法，利用點到為止的方式，增加文章耐人尋味的「留白」，加大作品「含蓄」的空

³⁰ 德·沃爾夫岡·伊瑟爾，金元浦、周寧譯，《閱讀活動：審美反應理論》，頁 10-12。

³¹ 張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁 72。

³² 同前註，頁 126。

間。因此〈相見歡〉採用對話體，在角色無心的一言一語，東拉西扯中，將四個人物的故事散漫地「穿插」、「藏閃」，用心的讀者據此可以兜攏繁雜的訊息與線索，看懂四個人物的心事與完整的故事，這不僅是挑戰讀者，還是挑戰作者，因為創作的高明之處正是在「經濟」與「散漫」的平衡板上找到立足點，否則過於散漫無法召喚出讀者彌合與填補文本意義的空缺；或文字太過經濟，暗示效果不及，都是考驗。

所以張愛玲在〈表姨細姨及其他〉中親自示範理解〈相見歡〉的技巧，並告訴讀者如何閱讀文本的空白與空缺，例如在〈相見歡〉中著墨甚少的荀紹甫，不細心的讀者可能以為他僅是個背景人物，在小說中他的對話不多，就算有也僅是夫妻平淡的家常對話，然而張愛玲卻以他為例，示範在如此微細的線索裡要如何讀出荀紹甫這個角色豐富的血肉，寫道：

我是實在嚮往傳統的白描手法——全靠一個人的對白動作與意見來表達個性與意向。但是嚮往歸嚮往，是否能做到一兩分又是一回事了。顯然是失敗了，連林女性這樣的細心人都沒看出『相見歡』中的荀紹甫

(1) 對他太太的服飾感到興趣，雖然他不是個娘娘腔的人；

(2) 認為盲昏如果像買獎券，他中了頭獎

(3) 跟太太說話的時候語聲溫柔，與平時不同；

(4) 雖然老夫老妻年紀都已過中年，對她仍舊有強烈的慾望；是愛他太太。至於他聽不懂她的弦外之音，又有時候說話不留神，使她生氣，那是多數粗豪的男子的通病。³³

張愛玲這番註解，也解釋了小說中的旁觀者苑梅對荀紹甫夫妻關係理解的表淺。雖然荀紹甫對於太太兩次提釘梢事件都打盹，但並不表示他不愛太太，反而是覺得親密所以放鬆，苑梅沒看出這點。從這段張愛玲的詮釋，知道她純粹用對白動作暗示荀先生對荀太太的心思，他的語音輕

³³ 〈表姨細姨及其他〉，收錄於張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁 126。

柔，會臉紅，還有關心太太的穿著，都透露出愛太太的心思；相反的，荀太太是不愛丈夫的。理由有三，一是「自從晚飯後紹甫來了，他太太換了平常出去應酬的態度，不大開口，連菸也不抽了。」這證明與先生有隔閡。二是當荀先生關心太太那件衣服是否有合適的尺寸可以買時，荀太太卻兩肘互抱著，冷冷的喃喃的說：「大概總有吧，」荀太太如此的回應也是冷淡的抗議，因經濟不寬裕，問有何用？三是荀太太平靜的講到紹甫之死不止一次，也證明他不愛荀先生，已經提前規劃沒有他的日子了。所以如果細心閱讀，〈相見歡〉不單只是兩個女人的談天，實際上〈相見歡〉是亂世中的三則「醒世姻緣」，包括荀太太夫婦，伍太太的婚姻，以及苑梅夫婦。這三則「醒世姻緣」正是遠看印象派圖畫後所得『一致性構築』的綜合印象。

（三）游移視點

林佩芬在〈看張——〈相見歡〉的探討〉提出這篇小說敘事觀點有點紊亂的問題，她舉這段文字為例：

伍太太震了一震，笑道：「叫你老太太？誰呀？」他們也還沒這麼老。她自己倒是也不見老，冬天也還是一件菊葉輕薄呢短袖夾袍，皮膚又白，無邊眼鏡，至少富泰清爽相，身段也看不出生過這些孩子，都快要做外婆了。

苑梅那天還在取笑他：「媽這一代這就是健美的了！」外國有句話：「死亡使人平等。」其實不等到死已經平等了。當然在一個女人是已經太晚了，不得夫心已成定局。³⁴

為何「外國有句話」以下的文字會造成林佩芬誤解為是作者的「夾敘夾議」。然而張愛玲認為這段文字不是作者的評論，而是伍太太的意見，張愛玲在〈表姨細姨及其他〉一文中這樣回答林佩芬有關〈相見歡〉所使用的敘事觀點問題：

³⁴ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁 235-236。

我一向沿用舊小說的全知觀點羈用在場人物觀點。各個人的對話分段。這一段內有某人的對白或動作，如有感想就是某人的，不必加『他想』或『她想』³⁵

張愛玲大部分的小說都是採用第三人稱全知觀點，正如她所說的一向是沿用舊小說的敘事傳統，而〈相見歡〉卻是盡量降低敘述者的介入與干擾，利用流動的對話中靈活地將觀點游移在現場人物之間，順著說話的次序呈現每個角色當下的心思，這樣做雖自由散漫卻客觀自然。然而林佩芬會產生疑問是因為張愛玲羈用在場人物觀點時喜歡用禿頭句子，省略「他想」或「她想」的「自由間接敘述」(free indirect speech)，容易讓人誤以為是張愛玲介入的議論。不過，張愛玲隨個人說話分段，自由挪移在場人物觀點的作法，使敘事呈現「橫看成嶺側成山」的多重面向，如同作者「居高臨下」逐一探照個人心思。

「游移視點」也類似讀者實際上閱讀的實況，伊瑟爾認為文學閱讀中存在著一個必不可少的理解的游移視點在其內部不斷運動，這種掌握客體的方式是文學獨具的。³⁶伊瑟爾的游移視點認為每個文本都存在著許多觀點，它們大部分具有敘述者視點(view-point)、人物視點(包括主要人物視點及次要人物視點)、以及虛構的讀者視點等，各視點通過句子得到顯示。閱讀的每一瞬間，讀者的游移視點不斷在文本各視點中轉換，每一個轉換都顯示了一個清晰連接的閱讀瞬間，使諸多視角相互區別又相互聯繫。而讀者正是從一個視點轉向另一個視點，通過游移視點才能穿越文本，最後展開了相互聯繫各個視點的整合，而讀者在游移視點中所產生的心理整合被稱為「一致性構築」，意即為了整體地完成閱讀，讀者必須將其在游移視點中分割的東西融合為一。這是文本與讀者之間相互作用的產物，也是讀者的形象製造活動。³⁷

³⁵ 張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁128。

³⁶ 德·沃爾夫岡·伊瑟爾著，金元浦、周寧譯，《閱讀活動：審美反應理論》，頁130。

³⁷ 同前註，頁8-9。

當讀者在文本中的位置正處在記憶與延伸的交叉點上，每一個別的相關物都暗示一個特別的視野，但隨著閱讀的進行，它又被立刻轉化為下一個相關物的背景，並在句子之間的相互作用中得到修正。由於每一個句子的相關物都指向後繼句子的相關物，所以預示視野變成為一個必然包含著未定性的視點。因而讀者便產生了力圖消除這些未定點的期待態度。整個閱讀過程中一直貫穿著修正期待與轉化記憶之間的相互作用。³⁸張愛玲採取如此作法，符合閱讀過程本能會自然游移視點的審美活動，也讓敘事更自然客觀，減少「夾敘夾議」的作者干擾，增大作品含蓄的空間，給讀者自己下結論，正與伊瑟爾的主張，在閱讀過程中讀者不斷地將不同的視點納入一個不斷演化的模式，使讀者既能把握本文視點不同的立場，又能瞭解各個立場最後的接合。這種游移視點的敘事手法正是張愛玲延續舊小說的精神，增加讀者參與文本意義生成所帶來的閱讀愉悅。

三、嘗試理想的小說——張愛玲晚期創作的實驗

張愛玲撰寫〈相見歡〉的歷程，同時也是她翻譯深愛的小說《海上花列傳》的時期，翻譯過程的再次濡染，反覆琢磨與修練，對張愛玲同時期創作影響十分巨大。《海上花列傳》是張愛玲認為最合理想的小說，她曾如此推崇：

『海上花』其實是舊小說發展到了極端，最典型的一部。作者最自負的結構，倒是與西方小說共同的。特點是極度經濟，讀著像劇本，只有對白與少量動作。暗寫、白描，又都輕描淡寫不落痕跡，織成一般人的生活的質地，粗悚、灰撲撲的，許多事『當時

³⁸ 同前註，頁 133。

渾不覺』。所以題材雖然是八十年前的上海妓家，並無豔異之感，在我所有看過的書裏最有日常生活的沉味。³⁹

可知最能表現尋常生活的《海上花列傳》，是張愛玲奉為圭臬的理想小說，讀來也像劇本的〈相見歡〉，正是張愛玲承襲《海上花列傳》極度經濟的特點向讀者展示她心中理想小說的實踐。對照〈表姨細姨及其他〉的註解，張愛玲清楚表達〈相見歡〉是運用傳統的白描手法，全靠一個人的對白動作來呈現人物性格，的確與她分析《海上花列傳》的寫作特點相吻合，《海上花列傳》如劇本般只有對白與少量動作，運用「暗寫」、「白描」，展現出輕描淡寫不落痕跡，且含蓄有分寸的功力，是張愛玲真心佩服的理想境界，雖然她自謙〈相見歡〉是拙劣的實驗，才會讓讀者林佩芬沒讀懂。然而細究〈相見歡〉已處處展現各種含蓄經濟的技巧，可以說張愛玲透過〈相見歡〉表達了她認為理想小說所需具備的條件：

（一）火山理論

首先是針對小說人物的心理世界，張愛玲用了極度簡潔的手法點到為止，增大留白的閱讀空間讓讀者參與去揣想角色心理，張愛玲提出了「火山理論」，在〈表姨細姨及其他〉一文中如此註解她是怎麼處理〈相見歡〉中四個角色的心思：

幾個人一個個心裏都有個小火山在，儘管看不見火，只偶爾冒點煙，並不像林女士說的『槁木死灰』，『麻木到近於無感覺』。這種隔閡，我想由來已久。⁴⁰

張愛玲處理伍太太、荀太太、荀先生、苑梅的心思，正是「偶爾冒點煙」「儘管看不見火」的輕描淡寫，所以在此文中，張愛玲舉例註解了伍太太與荀先生的心思，親自示範理想的讀者應該咀嚼出來的夾縫文

³⁹ 張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁 22。

⁴⁰ 同前註，頁 127。

章，張愛玲的火山譬喻恰巧與海明威（Ernest Miller Hemingway，1899-1961）的「冰山理論」⁴¹有著趣味的呼應，張愛玲曾說她喜歡海明威的《老人與海》，甚而篤定地說：「這是我所看到的國外書籍裡最摯愛的一本。」⁴²張愛玲喜歡海明威筆下「淡遠的幽默與悲哀」，覺得書中有許多句子貌似平淡，卻充滿生命的辛酸。海明威的《老人與海》1952年發表後，張愛玲應香港美國新聞處宋淇的邀請，於1954年將《老人與海》翻譯完成。海明威洗鍊的敘事風格深受張愛玲激賞，在〈譯者序〉的結尾，張愛玲寫道：「我希望大家都看看這本書，看了可以對我們這時代增加一點信心，因為我們也產生了這樣偉大的作品，與過去任何一個時代的代表做比較，都毫無愧色。」⁴³這段自信的論點應來自於張愛玲對於《海上花列傳》等社會小說的肯定，因為它們的共通點正是「平淡而近於自然」的敘事風格，當然張愛玲應該對於自己的創作也深具信心。然而我們明白張愛玲對海明威追求簡潔的「冰山理論」一定是不陌生的，且認為與自己心中理想的小說觀點是十分接近的。

張愛玲的火山理論，具體分析有幾層內涵，首先將「含蓄」的敘事藝術具體化了，而「含蓄」的內涵正是運用經驗省略的概念，對於「人同此心，心同此理。」的經驗可以省略不再鋪陳，讓讀者利用共有的感知經驗去填補作品的留白，正是言有盡而意無窮。除了經驗省略之外，如何力求文字簡潔，也是「火山理論」重要內涵，文字簡約的原因是刪掉多餘的解釋、議論與華麗的形容詞藻，等於樹木修剪掉繁冗的花葉，僅留下清爽的枝幹，只要八分之一的冰山裸裎在讀者面前，留下可尋繹

⁴¹ 海明威的「冰山理論」，最早出現在他的小說《死在午後》。他在《死在午後》一書中提及如果作家對於所寫的內容通盤瞭解的話，就可以把小說的情境寫得真實，就算作家點到為止省略部份內容，讀者仍能從作家給予的真實線索理解作品，正如冰山之所以莊嚴，是因為它有八分之一在海面上。所以海明威把自己的寫作策略比喻成海中冰山。參見美·厄涅斯特·海明威（Ernest Hemingway），金紹禹譯，《死在午後》（上海：上海譯文出版社，2019），頁165-166。

⁴² 張愛玲譯，《張愛玲譯作選二：老人與海，鹿苑長春》（臺北：皇冠出版社，2021），頁16。

⁴³ 同前註，頁17。

的線索，讓讀者自己完成意義的拼圖，如此追求洗鍊的藝術反而更需要千錘百煉。其實，對白也是張愛玲重視的一環，透過對白，使小說人物直面讀者，作者不需過多的詮釋，讓讀者在對白中揣想人物的內心世界，比作者介入其間的議論與解釋還更能給讀者「玩味」作品的間隙。這正是張愛玲在〈相見歡〉運用的技巧，小說中四個人的心事，作者盡量不點破，讓讀者仔細地解讀「話裡有話」，這正是張愛玲「火山理論」所謂的冒點煙，而煙下的火苗是要讀者自己去發現的，因為張愛玲認為角色的心理描寫經過作家的整理後，早已不是內心的本來面目，不一定真實，張愛玲在〈談看書〉一文中對「意識流」的真實感提出批判：

心理描寫在過去較天真的時代只是三底門答爾的表白。此後大都是從作者的觀點交代動機或思想背景，有時候流為演講或發議論，因為經過整理，成為對外的，說服別人的，已經不是內心的本來面目。『意識流』正針對這種傾向，但是內心生活影沉沉的，是一動念，在腦子裡一閃的時候最清楚，要找它的來龍去脈，就連一個短短的思想過程都難。記下來的不是大綱就是已經重新組織過。一連串半形成的思想是最飄忽的東西，跟不上，抓不住，要想模仿喬埃斯的神來之筆，往往套用些心理分析的皮毛。這不是低估西方文藝，不過舉出寫內心容易犯的毛病。⁴⁴

張愛玲認為人的內心生活往往是瞬間一動念，而非組織成有邏輯脈絡的思想過程，這反而不像意識活動的實況，而是作家運用心理學的皮毛偽裝成的心理意識，張愛玲曾說他喜歡用「禿頭句子」⁴⁵，她覺得省略主詞，沒頭沒腦的一句，反而更接近內心意識。所以張愛玲認為意識流的寫法反而使書寫內心容易犯毛病，這正是張愛玲欣賞《海上花列傳》這類社會小說的原因，因為她認為「舊小說也是這樣鋪開來平面發展，人

⁴⁴ 張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁 70。

⁴⁵ 張愛玲 1978 年 3 月 15 日在《中國時報》（人間副刊）發表的散文〈對現代中文的一點小意見〉，其言：「我一向最欣賞中文的所謂『禿頭句子』」，同前註，頁 161。

多，分散，只看見表面的言行，沒有內心的描寫，與西方小說的縱深成對比。縱深不一定深入。」⁴⁶所以在〈相見歡〉中她省略了伍太太、荀太太、荀先生的內心縱深的刻畫，只有苑梅的心理有些微透露，然而深沉的心事，留給讀者下結論。因此張愛玲省略了人情世故的共感經驗，讓讀者從事實去推論，反而呼應海明威的冰山理論，砍掉枝節，留下主幹的作法若合符節。

（二）事實的金石聲

張愛玲晚期作品益發酷愛真事，尤其樂意透露所寫小說真有其事。認為「事實比虛構的故事有更深沉的戲劇性」⁴⁷。其散文〈愛〉就從「這是真的。」一句話開始。〈愛〉是張愛玲聽胡蘭成轉述昔日岳母告訴他的真人真事，張愛玲喜歡這個故事就將之記錄下來，對於張愛玲而言，「事實有它客觀的存在，所以「橫看成嶺側成峰」，的確比較耐看，有回味。」⁴⁸，而〈相見歡〉寫作的原料也是來自張愛玲在大陸時親耳聽到兩位密友交談的實事⁴⁹，荀太太是張愛玲的表姊，而「伍太太實有其人，曾經陪伴伍先生留學英美多年。」⁵⁰

如今參看和〈相見歡〉創作約略同期的文論〈談看書〉⁵¹，可知張愛玲晚期閱讀的書絕大部分是記錄體。〈談看書〉一文證實張愛玲晚期對經驗主義的信仰和對寫實主義的極致追求，她認同西方近人所說的：「一切好的文藝都是傳記性的。」也同意西諺所云：「真事比小說還要奇怪。」這裡的「奇怪」意味著出人意表，更具變化而難以逆料。因此閱讀真人實事往往給予她許多創作的靈感，張愛玲自言對創作苛求，卻

⁴⁶ 同前註，頁 70。

⁴⁷ 〈談看書〉，同前註，頁 25。

⁴⁸ 〈談看書〉，同前註，頁 25。

⁴⁹ 宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集 1》，頁 368。

⁵⁰ 〈表姨細姨及其他〉，張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁 128-129。

⁵¹ 〈談看書〉最早是刊載在 1974 年 4 月 25 日《中國時報》的〈人間副刊〉。

對提供創作靈感的事實原料非常愛好，「並不是『尊重事實』，是偏嗜它特有的一種韻味，其實也就是人生味。」⁵²其中的「人生味」恰與其熱愛《海上花列傳》「最有日常生活的況味」的理由是如出一轍，所以在〈談看書〉中張愛玲細緻地論述「事實」為何如金石之聲，可以震盪五內，其言：

無窮盡的因果網，一團亂絲，但是牽一髮而動全身，可以隱隱聽見許多弦外之音齊鳴，覺得裡面有深度闊度，覺得實在。我想這就是西諺所謂the ring of truth——「事實的金石聲」。庫恩認為有一種民間傳說大概有根據，因為聽上去「內臟感到對」(internally right)。是內心的一種震盪的回音，許多因素雖然不知道，可以依稀覺得它們的存在。⁵³

這段精彩的論述恰恰告訴我們如果小說家將事實原料含蓄有分寸地表達，素樸的生活真實感就能呈現出來，給予讀者的就是「意外性+真實感」的效果。因為事實的「內情」開放給讀者解讀，自然是多聲共鳴的反響，那參差錯落震盪的回音就是作品的複雜性與深度。這個優美的譬喻正是張愛玲閱讀《海上花列傳》的心得，初看散漫、簡略，細看卻如一張因果網，彼此微妙地呼應齊鳴。

受《海上花列傳》影響深遠的〈相見歡〉，表面上淡化故事性，擬真地紀錄著兩位好友的談話實況，大量的對白植入，間或添加語氣、動作的白描，平淡無奇、清清如水地織成生活的質地，表面上瑣碎零散地兜不出故事的輪廓線，然而隱形的因果網卻盤結著離亂時局的三段醒世姻緣。伍太太、荀太太、伍苑梅的婚姻都有無形有形的隔閡，雖然伍太太已安於遠隔重洋的婚姻，那是因為「不得夫心已成定局」，受不了長年的吵嚷，現在反而能欣賞清靜地過著離開婚姻的退休日子；而荀太太不愛丈夫，但是荀先生對她卻仍有感覺，遂使她在婚姻中有安全感，能安於「荀太太」的稱謂，不過夫妻之間內心隔閡已久，荀先生顯然對妻

⁵² 張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁 63。

⁵³ 〈談看書〉，同前註，頁 63-64。

子了解有限，並不知妻子對其用情不深。其實荀太太可以說一生並沒有過到滿意的婚姻生活，而伍太太與丈夫也是舊式婚姻，他倆常常吵架，使他撐持這段婚姻很疲憊，所以分居反倒清靜，可見伍太太與荀太太都迫於屈服盲婚，婚姻生活都不快樂，反而荀太太與伍太太自小的閨密關係更親密愉快。張愛玲在文中透過苑梅的觀察隱約暗示伍太太與荀太太是「同性戀愛」，甚至寫到伍太太希望目前獨居的生活有荀太太來相伴，文中荀太太之所以將釘梢一事反覆說給伍太太聽，是因為她知道只有伍太太珍惜她的美而且對於她所說的話題是永遠感興趣。至於為何荀太太一直記掛著釘梢之事，或許有美人不願遲暮的傷感，彷彿希望時光倒流，然而丈夫對其叨念釘梢一事，卻無心聽著每回都打瞌睡。不過對荀太太而言，青春已逝的遺憾早成定局，也只有伍太太理解荀太太在愛情這個關卡上總有過不去的坎；至於苑梅雖新婚燕爾，然遭逢動盪時局，本人還未知日後將提早面臨與母親一樣和丈夫永久分隔的困境，對於苑梅而言婚姻僅是淺嚐罷了，此後迎接她的將是無止境地等待。擅寫人情的張愛玲用一張亂世的因果網組織了三個女人的心事，婚姻的難題隱藏在沈悶細碎的對話裡，其中的驚駭乃是夫妻、密友、親子的人心隔膜。諷刺著彼此不理解卻仍維持長久關係的人間真相，這也是張愛玲運用真人實事白描勾勒出來的人生味。

（三）穿插藏閃

張愛玲認為《海上花列傳》的暗寫、白描能駕馭得輕巧不落痕跡，是很高明的寫作策略，在〈海上花列傳序〉中，胡適稱《海上花列傳》是海上奇書，其言：

儒林外史裡並沒有什麼『穿插』與『藏閃』的筆法。海上花便不同了。作者大概先有一個全局在腦中，所以能從容布置，把幾個

小故事都疊在一塊，東穿一段，西插一段，或藏或露，指揮自如。

所以我們可以說，在結構的方面，海上花遠勝於儒林外史。⁵⁴

張愛玲將胡適的〈海上花列傳序〉置於她註譯的《海上花開》一書的開頭，足見她十分認同胡適對《海上花列傳》的評論。胡適認為《海上花列傳》將故事中甲客與乙妓，丙客與丁妓，戊客與己妓……彼此不相干的故事折疊式地牽連起來，彼此映襯、對照，再運用「穿插」、「藏閃」的技巧使敘事「一波未平，一波又起」，彙編出龐大的人物陣容成為集體合傳，可見作者創作時有全局在腦中，所以對許多小故事從容組織，指揮自如。⁵⁵「穿插」、「藏閃」正是金聖嘆所評的「草蛇灰線」，亦是「橫雲斷山」，這都是舊小說常用的章法，也是張愛玲稱讚《海上花列傳》所說的「暗寫」技巧，說穿了就是善用伏筆，且埋伏的輕描淡寫不落痕跡，讓讀者可以尋繹線索，自行勾勒出事態發展。張愛玲吸收了「穿插」、「藏閃」的敘事技巧，在〈相見歡〉中關於故事時間的設置，就是運用「穿插」、「藏閃」的技巧，在荀太太伍太太話舊之際留下幾個時間的線索。如伍先生的企業從上海搬走了，「戰後香港畸形繁榮，因為鬧共產黨，敏感的商人都往香港發展。」⁵⁶表面上交代伍先生與伍太太受到地緣政治的因素兩地相隔，其實暗寫時局約為1948年，又如伍太太客廳「新裝的火爐，因為省煤。北邊打仗，煤來不了。」⁵⁷暗示當時正處平津內戰，共軍已經侵逼北京，張愛玲透過這些輕描淡寫不落痕跡的細節，正在告訴你暴風雨前的寧靜已然悄悄登陸。沒有「藏閃」這些伏筆，如何可以在文末的釘梢故事掀起時局動盪的巨浪。此外，荀太太心中最深沈的遺憾，也是在穿插、藏閃之中，步步為營越鑽越深，小說的開頭荀太太與伍太太聊頭髮，就是輕啣歲月不饒人，之後荀太太聊起抗戰時，荀紹甫必須從南京遷往重慶時因為要減少行李，所以荀先

⁵⁴ 張愛玲，《海上花開：國語海上花列傳一》（臺北：皇冠出版社，2004），頁9-10。

⁵⁵ 同前註，頁10。

⁵⁶ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁212。

⁵⁷ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁226。

生將荀太太的相片全丟了，荀太太很傷心彷彿將她青春貌美的回憶一併銷毀，伍太太自然深深理解其美人遲暮的心事。姊妹淘兩人後來又追憶起荀太太住在伍太太家時，曾有一位牌友邱先生對荀太太十分傾倒，邱先生單身且一表人才，伍太太甚至希望他們倆的關係可以發展下去，因為她老是為荀太太「彩鳳隨鴉」的婚姻惋惜，這些過往的穿插藏閃，再加上荀太太對先生婆婆一連串的抱怨，最後終於在荀太太重複訴說釘梢之事，蓄積了強大的力道，深沈地擊中荀太太內心「藤蘿花謝」的傷感，她是回不去了，訴說著已經有人叫自己老太太，卻又不服老的念著我曾有人釘梢搭訕，其間的遺憾呼之欲出。然而面對一旁聽著聽著不以為意的老公，頻頻哈欠，這些愁悵，只能獨自飲恨。張愛玲透過暗寫將人物複雜的心事，擊出金石之聲。

（四）沈默是金

張愛玲晚期小說一路追尋「平淡而近自然」，小說的對話書寫也不似早期華麗機智的色彩，轉而傾向自然簡約，比如省略主詞，使用禿頭句子，而且處理進行的對話，也自然地加入無聲的停頓，這些模擬真實交談的情境，比早期小說使用得更多。此皆源於張愛玲喜歡傾聽人們的說話，現實生活中人際對話，並非像劇本小說般珠玉連篇毫無冷場。相反的，真實對話的場景常常有停頓，沈默不回應、沒話找話說的窘境，而這些窘境正透露說話者之間的關係與身處當時情境的心思，〈相見歡〉中對話過程出現「沈默」二字，代表對方不回應的，共有十次之多，這是張愛玲早期小說所不會出現的表現方式。早期的小說會以內心的刻劃代替「沈默」二字，敘述者會流暢地交代角色此時沈默不語的動機，如〈紅玫瑰與白玫瑰〉佟振保得知嬌蕊約了佛米孫，見了振保卻起了臨時爽約的主意，振保沈默不敢追問原因，若以晚期小說的簡約的風格，可能只寫「沈默片刻」就交代過去，留下不詮釋的空白，讓讀者玩味。由於作者敘事越來越客觀疏離，以降低對讀者理解小說的干擾，使對話設計傾向真實家常，讓讀者游移在一問一答間，自由感受與詮釋角色說話

的心境，因此張愛玲晚期小說有降低「作者介入」（authorial intrusion）的現象，事實上張愛玲晚期小說也漸漸脫離「講故事者」的模式，少了說書人在敘述的間隙中頻頻「插話」，鮮少大發議論與詮釋角色意圖，一切對話攤在陽光下，讓讀者自己辨明。所以從這個「作者介入」已抽離的視角觀察〈相見歡〉的對話書寫，自然會注意到「沈默」二字出現的頻繁，已經超過她的其他小說。金宇澄的小說《繁花》頻繁使用「不響」表示對話進行中角色無言以對的情境，對金宇澄而言，有時角色的不言語，或對話情境停頓，反而饒富韻味，暗示豐富。張愛玲深諳言說與人際的關係，〈相見歡〉每一次出現「沈默」就像冰山一角，其中自然醞蓄著為何不言語的心理活動，而通常是伍太太聽完荀太太的話之後的沈默，這些「沈默」的真相正是張愛玲希望讀者自己去完成角色心理活動的拼圖。

張愛玲曾經告訴弟弟張子靜提升寫作的方法就是觀察人們說話的方式，她說：「積累優美詞彙和生動語言的最佳方法就是隨時隨地留心人們的談話；不管是在路上、車上、家裡、學校裡、辦公室裡，一聽到後就設法記住，寫在本子裡，以後就成為你寫作時最好的原始材料。」⁵⁸所以她小說的對話向來機鋒四射，早期小說機智的對話讓人嘆服，晚期小說的對話追求自然仿擬人生真實的語境，就會出現禿頭句子、顛三倒四、答非所問，或沒話找話說、沈默不語、重複說詞，張愛玲在〈談看書〉一文中分析《拉維達》的對白，曾說：「書中人常有時候說話不合邏輯，正是區區表達一種複雜的心理。」⁵⁹這正是她認為理想的小說應該追求對話盡量寫實家常，呈現生活的質地。因為「含蓄的效果最能表達日常生活的渾渾噩噩。」⁶⁰

在〈相見歡〉中多數的沈默多半都是伍太太不答腔，而荀太太是這場對話的主角，一旦詞窮，對話也陷入沈默，因此沈默的真相是複雜的，

⁵⁸ 張子靜、季季，《我的姊姊張愛玲》（臺北：印刻出版社，2005），頁127。

⁵⁹ 張愛玲，《惘然記：散文集二，一九五〇——八〇年代》，頁70。

⁶⁰ 同前註，頁72。

充滿夾縫文章。文中當荀太太伍太太聊買絨線衫時，荀先生一加入，那片刻的沈默意味深長：

兩個女人低聲談笑著，彷彿怕吵醒了他。

「你說要買絨線衫？那天我看見先施公司有那種叫什麼『圍巾翻領』的，比沒領子的好。」伍太太下了決心，至少這次他表姊花錢要花得值。

紹甫忽道：「有沒有她那麼大的？」他對他太太的衣飾頗感興趣。

「大概有吧，」荀太太兩肘互抱著，冷冷的喃喃的說。

有片刻的沈默。⁶¹

荀先生還迷戀荀太太的外貌，對於聊到太太的衣飾也願意參與對話，然而荀太太冷漠地回答荀先生有諸多心理背景，第一層原因是自從晚飯紹甫來了，荀太太換了平日出去應酬的態度不願開口。因為她與伍太太聊姊妹間的體己話，這是她可以好好訴苦抱怨婚姻的時間，這些話題都因抱怨的對象來了，而無法暢所欲言，且所謂換了應酬的態度，也證明荀太太與先生說話的方式無法太坦誠，總有一層隔膜。第二層原因是荀先生一有薪水下來就借錢給人，捉襟見肘時荀太太還常向表姊伍太太周轉，所以荀太太只要趁紹甫還沒將錢借給親戚朋友，她就盡快把錢花掉，買衣料總是急急忙忙，家用什物也是一樣，「這是她們夫婦間的一個沈默的掙扎」⁶²，可是荀先生卻一點都沒察覺。所以對荀太太而言東西買到手總比沒有好，因此伍太太才希望這件翻領毛衣，此次表姊一定要買得值，也正是她要她好好挑個適合的衣飾。所以因這兩層心理背景作祟，使荀太太兩肘互抱著，冷冷地回丈夫：「大概有吧。」其實荀太太心理所想表達的是你都將錢借人，哪還有錢讓我買衣服，不用在這裡演好丈夫了。當然伍太太深諳其間的矛盾，她也不便言語了，讓此時以沈默代替一切。

⁶¹ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁 230-231。

⁶² 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁 225。

另外，在〈相見歡〉中「沈默」也代表角色之間越來越沒互動的吸引力，如荀先生來了，姊妹淘的聚會，彷彿投進了冰塊，「都不說話，伍太太不得不負起女主人的責任，不然沈默持續下去，成了逐客了。」⁶³這「沈默」的場景足以表現三人的關係，當然荀太太此次前來拜訪伍太太是久別重逢，兩人的話題始終圍繞在「舊事」，荀太太雖然一直搜索枯腸，找沒告訴過她的事。然而伍太太早已向苑梅說：「現在跟表姑（荀太太）實在不太有話說了。」正因為如此文中有數次的冷場，張愛玲皆如實呈現，這本是人情之常，伍太太婚姻已名存實亡，其實儘可以說一聲「妳（荀太太）來跟我住。」然她也不願意向閨密坦言他男人不會回來了。所以就算曾是舊識知交，人與人之間全然坦白毫無芥蒂仍是不容易。張愛玲曾說閱讀紅樓夢會隨著人生不同時期而感受產生改變，她認為後來看紅樓夢「只看見人與人之間感應的煩惱」，正是這層對人際深刻的理解，所以〈相見歡〉透過荀太太、伍太太、伍苑梅、荀紹甫的對答與反應，張愛玲所要傳達的正是人際之間理解的隔膜。

四、只是當時已惘然——重複釘梢故事的夾縫文章

張愛玲曾言「現實生活中一事情發生，往往閒閒而來，乘人不備。」⁶⁴，這或許是人生變故與時局動亂的最佳註腳。她又說：「小說模仿人生，所以我希望做到貌似閒適，雖然出的事也許不是大事，而是激起內心很大的波瀾的小事。」⁶⁵〈相見歡〉刻意重複釘梢故事，正有意透過閒閒而來的小事，暗示大事將至。這篇作品寫作歷時約三十年，以事後的角度回顧歷史巨浪，真有「當時渾不覺」⁶⁶的感慨。不過，全

⁶³ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁 232。

⁶⁴ 〈惘然記〉，張愛玲，《惘然記：散文集二 一九五〇——八〇年代》，頁 201。

⁶⁵ 同前註，頁 201。

⁶⁶ 《紙短情長：張愛玲往來書信集 1》「1977 年 10 月 31 日的書信」張愛玲

文精簡至上的敘事策略，何以結尾反其道地重複釘梢敘事，如此處理定有其夾縫文章。事實上兩次講述釘梢在敘事上是以空白斷開的，在荀太太第一次講完「釘梢故事」後，於荀先生的鼾聲中結束，中間沒有任何敘述轉場接榫，反而如小說章節轉換的方式以空行間隔兩件敘事，代表一段時間的過渡（即年尾至隔年初春），經過一段時日再敘事一次，就歷史的屏幕而言情勢已有許多變化，張愛玲不願「一說就俗」，她將「驚心動魄」的言外之意藏得很深，「時間」顯然是一名要角。

要明白「時間」的要角所代表的意義，必先解決相見歡故事時間設定的考證，關於〈相見歡〉故事時間設定的問題已有顏擇雅與張小虹不同的觀點。顏擇雅主要以小說中「北邊打仗，煤來不了。」推論應是1948年11月29日展開的平津內戰，傅作義放棄秦皇島，因為秦皇島是運煤的起點港口，造成煤來不了。所以小說的時間背景應該是設定在1948年年底到1949年初春。⁶⁷（約3月至4月之間）然而張小虹卻持不同的觀點，認為小說時間「可以是寫1946年底到1947年春，或是1947年底到1948年春」，但是絕對不會是寫1948年底與1949年春。⁶⁸因為張小虹認為「若此時已是1948年底平津會戰即將或已然開打，北平即將或已然圍城的時刻，雙方的問候豈有可能如此客套禮貌，」「又倘若〈相見歡〉結尾在寫1949年春，共軍已在1949年2月3日進入北平，那一兒一女留在北平的荀家夫妻，如何有可能若無其事。」⁶⁹張小虹對此質疑1948年底平津會

論及〈相見歡〉中荀太太與伍太太在上海解放前夕為何這樣平靜，可能源於苟安的心理。書信末尾則慨嘆近況前景灰暗，然而「唯一自慰的是過去脫逃的運氣還好——從家裡，從大陸逃出來——」，參見宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集1》，頁369。

⁶⁷ 顏擇雅，〈張愛玲寫1949——析〈相見歡〉與〈浮花浪蕊〉〉，《聯合報》（聯合副刊）（2019年10月22日）。「聯副電子報」網址：<https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/346034/web/udn.com/news/story/12661/4117279> 2022年8月22日作者讀取。

⁶⁸ 張小虹，〈張愛玲否寫1949〉，《聯合報》（聯合副刊）（2020年1月2日）。「聯副電子報」網址：<https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/348578/web/2022年7月28日作者讀取。>

⁶⁹ 同前註。

戰若開打，這場聚會怎可能如此客套禮貌，然而他們所身處的是上海，按當時的記載，上海一直到解放前夕都是相對平靜安定的環境，是有可能還可以客套禮貌，談笑自若的。馮客（Frank Dikötter 1961-）在《解放的悲劇1945-1957》述及上海在解放前夕的景況：

在暴風雨即將來臨之際，全城卻顯得分外平靜，對共產黨的迫近，大家似乎不關心，繼續各自喧囂生活，俱樂部裡的賭局照開，外灘的夜總會和酒吧也照常營業，在修剪精美的草坪上，英國僑民繼續打著板球，或在午後的陽光下啜飲著杜松子酒，李爾公爵、探戈、彩虹等俱樂部的女招待們，有的坐在酒吧高腳椅上，有的攤在扶手椅裡，對上海的現狀似乎全不在意。儘管通貨膨脹嚴重，但每個人好像都在忙著做交易，有人用美元，有人用金條，有人利用實物互相交換。⁷⁰

這也符合〈相見歡〉中荀太太與伍太太還談著逛街買衣服的事，荀先生還與朋友打賭吃紅蛋，因為上海是全中國的金融心臟，解放軍明白一定要和平演變才有利於接收上海。至於第二次陳述釘梢故事的段落，張小虹認為荀家夫妻若無其事也不可能，然而若從〈相見歡〉中，張愛玲開場寫到「四個人各坐原處，抱著胳膊，久坐有點春寒」，已悄悄滲入不安的氣氛，應該吻合1949年初的情境。荀太太再次說起在北京被釘梢之事已收斂起笑容，神態蕭索，這或許也滲入一絲不安的心情。

不過，證明故事時間應該是「1948年底到1949年春」最重要的證據，反而要溯源張愛玲起草故事時，曾與宋淇通信討論故事的時間，分別是1977年10月16日宋淇給張愛玲的信，1977年10月31日張愛玲回給宋淇的信以及1978年6月26日再回宋淇的信。可以看到張愛玲思考小說時間設定的考量與調整的軌跡。原來張愛玲創作〈相見歡〉初稿時的一些構思是希望將故事設定在大躍進與文革的風暴前，在1977年10月16日宋淇給

⁷⁰ 荷蘭·馮客（Frank Dikötter）著，蕭葉譯，《解放的悲劇 1945-1957》*The Tragedy of Liberton: A history Chinese revolution, 1945-1957*（臺北：聯經文化事業有限公司，2019），頁 43-44。

張愛玲的信中，宋淇曾提及〈往事知多少〉（〈相見歡〉原題）最後的附記：「這故事背景在大躍進與文革的風暴前」，而在1977年10月31日張愛玲回宋淇夫婦的信中，張愛玲回應〈相見歡〉的取材是自己1952年春在大陸時親耳聽見的兩個密友舊事重提兩次，當時非常震動人與人之間理解的隔膜。「〈往事知多少〉內點明共黨才來了兩三年（'52）但是仍舊覺得需要解釋為什麼這樣平靜，所以加了條附記，說明背景在大躍進與文革前，反而引起誤會，彷彿是大躍進前夕。我想還有一種苟安心理的「一切正常」感，這是人性的一個弱點，但也是自慰自保的本能，所以between campaigns [戰役間]還是一樣過日子。我覺得反共小說在這一點上不真實。」⁷¹

因此最初張愛玲將故事設定在1952年。然而宋淇以為故事要安插在大躍進前，必須對大陸當時的衣食住行有一定掌握，否則「外面鬧得天翻地覆，二人卻淡然處之，成為一強烈對比。」⁷²所以建議張愛玲把時間退回到日治時代，但是張愛玲認為不能改為日治時代，因為紹甫赴渝前丟棄他太太的相片細軟，是個要點，所以戰時他不能在上海。張愛玲說她想改戰後，即1948年，「香港正興旺，伍先生遷港炒金，伍太太自知是trial sparation [試分居]；北邊打仗，煤來不了，所以省煤，改燒火爐。」⁷³所以1948年造成北方煤來不了的戰役應是1948年底開打的平津會戰，傅作義投降，放棄秦皇島，造成運煤補給有困難，所以如果參詳張愛玲與宋淇前後討論的思考軌跡，故事時間後來應該決定設在1948年至1949年春。⁷⁴

⁷¹ 宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集1》，頁368。

⁷² 同前註，頁367。

⁷³ 宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集1》，頁368-369。

⁷⁴ 張愛玲的〈相見歡〉歷經三十年的醞釀改寫才發表，以事後的角度追憶亂世浮沈的人們，實深感當時渾不覺，往事知多少？有意思的是張愛玲是在1952年春聽到這個故事，卻在1952年9月已逃離中國到上海。當時她聽兩位密友舊事重提的震撼應該不僅是人與人之間理解的隔膜，還包括她們對於時局變化的麻木，張愛玲曾在1951年間參加華東土改工作，對共黨有清

定義了〈相見歡〉小說的時間設定，再來論述何以〈相見歡〉要重複釘梢故事？張愛玲晚期風格偏向用字經濟的「含蓄法」，為何〈相見歡〉的結尾要重複兩次釘梢故事，並且打破了前一段敘事的「三一律」規則，意即，前一段敘事是同一地點伍太太上海的宅邸，同一時間可能是1948年底的某日午后至晚間，同一批人物是伍太太與女兒苑梅、荀太太與其先生荀紹甫。情節是荀太太來訪伍太太，乃久別重逢⁷⁵的相見歡。原本小說若在那日相會後敘事戛然而止，就是一篇符合「三一律」的小說，而且林佩芬在〈看張——〈相見歡〉的探討〉一文中也認為應該刪去最後一段⁷⁶，有畫蛇添足之虞。然而張愛玲經過修改後仍然保留「蛇尾」，是為了什麼？不僅添上另一個時空破除了原來的「三一律」結構，而且文中未明顯交代確切時間（但很顯然是那次聚會後隔年的春天），讓「釘梢故事」在兩個不同時間再次呈現，形成清晰的對照，為何選擇如此做？這與小說最後選定命題為〈相見歡〉有何關連？

依據張愛玲在1978年6月26日寄給宋淇夫婦的信中曾提及小說題目改為相見歡的含意：「表姊妹與夫婦倆都是戰後久別重逢，〈相見歡〉用得上，也反襯出最後稍微有點不歡而散。」則可以推論最後一段重複敘事有反襯出「不歡而散」，達到人生反諷的意味，且看這段重複釘梢敘事前的開頭：

天氣暖和了，火爐拆了。黑鐵爐子本來與現代化裝修不調和，洋鐵皮煙囪管盤旋半空中，更寒儉相，去掉了眼前一清。不知道怎麼，頭頂上出空了，客廳這一角落倒反而地方小了些，像居高臨

晰的認識，因此敏感的張愛玲決心離開中國。然而兩位密友卻對驚心動魄的時局無動於衷，令其十分震憾。

⁷⁵ 久別重逢指的是荀太太自抗戰後由南京遷往北京後，到抗戰勝利後荀先生在上海找到事之後把荀太太接到上海，在伍太太的邀約下，歷時很長才得以重聚。

⁷⁶ 林佩芬，〈看張——〈相見歡〉的探討〉，《書評書目》70期（1979.2），頁11-16。

下的取景。燈下還是他們四個人各坐原處，全都抱著胳膊，久坐有點春寒。⁷⁷

表面上雖寫春寒料峭，但是實際上春寒卻有弦外之音，文中「居高臨下的取景」類似電影的「鳥瞰鏡頭」，且如電影「封閉構圖」的畫面，呈現「四個人各坐原處，全都抱著胳膊，久坐有點春寒」，四人抱著胳膊久坐不動的肢體寓意，有受困的圖像，彷彿張愛玲想要告訴我們更多關於時間的問題。

比較兩段重複敘事的差異，小說中釘梢故事第一次出現是因為荀太太說她害怕一個人走路，「那天我去買東西，有人跟，我心想真可笑——現在人家都叫我老太太了！」⁷⁸，然而荀太太還是意猶未盡地想說：

「我有一回有人跟。嚇死了！在北京。那時候祖志生肺炎，我天天上醫院去。這人跟著我近城門，問我姓什麼，還說了好些話，嚕裏嚕嚦的。大概是在公園看見我們了。」

「那城門那哈兒——那城牆厚，門洞子深，進去有那麼一截子路黑魘魘的，挺寬的，又沒人，挺害怕。」她已經坐直了身子，但是仍舊向半空中望著，不笑，聲音也有點淒楚，彷彿話說多了有點啞嗓子，或是哭過。「他說『你是不是姓王？』——他還不是找話說。——我嚇死了。我就光說『你認錯人了』他說『那你不姓王姓什麼？』我說：『你問我姓什麼幹什麼？』」

伍太太有點詫異，她表姐竟和一個釘梢的人搭話。她不時發出一聲壓扁的吃吃的笑聲，「嚼」的一響，表示她還在聽著。

「一直跟到醫院。那醫院外頭都是藤蘿花，都蓋滿了。我回頭去看，那人還趴在鐵欄杆上，在那藤蘿花縫裡往裡瞧呢！嚇死了！」她突然嘴角濃濃的堆上了笑意。

沉默了一會之後，故事顯然是完了。伍太太只得打起精神。相當好奇的問了聲：「是個什麼樣的人？」

⁷⁷ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁 237。

⁷⁸ 同前註，頁 235。

「像個學生，」她小聲說，不笑了。想了想又道：「穿著制服，像當兵的穿的。大概是個兵。」

「哦，是個兵，」伍太太說，彷彿恍然大悟。

還是個和平軍！

一陣寂靜中，可以聽見紹甫均勻的鼻息，幾乎咻咻作聲。⁷⁹

這個釘梢的故事指的是抗日戰爭時荀太太所遇見的一件事，說這話的契機是因為荀太太不服老，覺得自己還有人釘梢，這點羅曼斯令其沾沾自喜，然而聊這事時已是1948年底，國共內戰的平津戰役已讓北平失守，按理敏感度高的人，事後追憶應恍然大悟釘梢的兵恐不單純，危機已悄悄埋伏。「咻咻作聲」表面上寫鼾聲。實際卻戲擬子彈射擊聲，預示將來。從荀太太的描述可知是學生年紀的兵，第一次陳述時伍太太以為只是和平軍（指的是和平建國軍），那時是抗戰期間，時常鬧釘梢，所以當時荀太太沒有危機意識。

釘梢故事第二次對話的時間點是1949年上海解放前，這回重提的契機是伍太太的看護朱小姐被人跟蹤，伍太太回說：「這還是從前剛興女人出來在街上走，那時候常鬧釘梢，後來這些年都不聽見說了。打仗的時候燈火管制，那麼黑，也沒什麼。」此番說完卻又觸發了荀太太有感而發再說一次自己在抗戰時被釘梢的事，這段引發說話的事件正是張愛玲安排的新線索，張愛玲暗示讀者看護朱小姐被釘梢，是時局已現危端，畢竟已幾年沒有釘梢的傳聞。然而第二次陳述，文字略有更易：

荀太太似乎也有點覺得伍太太不大感到興趣，雖然仍舊有條不紊徐徐道來，神態有點蕭索。說到最後「他還趴在那哈往裏看呢——嚇死了！」也毫無笑容。

大家默然一會兒，伍太太倒又好奇的笑道：「是個什麼樣的人？」荀太太想了想。「像學生似的。」然後又想起來加上一句：「穿制服。就像當兵的穿的那制服。大概是個兵。」

⁷⁹ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁236-237。

伍太太恍然道：「哦，是個兵！」

他們倆是無望了，苑梅寄一線希望在紹甫身上——也許他記得聽見過？又聽見他念念不忘再說一遍，作何感想？他在沙發另一端臉朝前坐著，在黃黯黯的燈光裏，面色有點不可測，有一種強烈的表情，而眼神不集中。

室內的沉默一直延長下去。他憋著的一口氣終於放了出來，打了個深長的呵欠，因為剛才是他太太說話，沒關係。⁸⁰

敘事的差異是苟太太說完釘梢已不像初次那樣堆滿笑意，而是神情蕭索，毫無笑容，現場氣氛也是延長的沉悶。伍太太對釘梢者的推測也從「和平軍」變成「兵」，第一次陳述那句「還是個和平軍！」特別獨立一行，是敘述者觀點，所代表的意義應該是原本以為不需提心吊膽的和平建國軍，到1949年春再次回想，不知是否算共黨的學生兵（解放軍），因為看護朱小姐被釘梢的時局，共黨已日益壯大了。累贅的敘事想誇張的還原兩個時空，一是抗戰時間的釘梢；二是1948年底的釘梢，據張愛玲事後回想，這應該是暴風雨前的寧靜，解放軍兵臨上海已經是不久後的事了，所以第二次的陳述應驗了「相見不歡」，時局更易將使伍太太與香港的丈夫從此分隔兩地，而苑梅也與美國留學的丈夫遠隔重洋，那是驚濤駭浪的兩地相隔。

不過張愛玲卻用「波瀾不驚」的筆法寫聽者藐藐的各種反應，只有苑梅吃驚，可是她所驚的竟是母親與苟太太「一個忘了說過」「另一個忘了聽過」，怎會如此昏眊記性壞？而仍對訊息感應麻木，當然更麻木的是苟先生，他永遠是打盹。

然而他的打盹卻是小說從容的收筆，舉足輕重。當苟太太第一次陳述「釘梢故事」時苟先生打了一個盹後，經過數月當苟太太藉護士朱小姐被跟蹤再提了一次「釘梢故事」苟先生還是打了一個盹，小說就收尾了。這意味著他們都沒有發現時局將有巨大的變化，正如張愛玲在〈燼

⁸⁰ 張愛玲，《色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後》，頁236-237。

餘錄〉寫道：「戰爭像一個人坐在硬板凳打瞌睡，雖不舒服，到底還是睡著了。」⁸¹這是張愛玲回憶在上海解放前有些人還沒有危機意識的一個觀察，張愛玲之所以將釘梢故事刻意地重複兩次是為了凸顯兩個女人只能回憶與懷舊，沒有將來。這正是苑梅心裏想的「他們無望了」，只是苑梅認為的無望，僅是表淺的理解，即是她倆記性竟壞到「一個忘了說過，一個忘了聽過。」然而，張愛玲想表達的深層意義則是小說中的苑梅、荀紹甫以及伍太太、荀太太都通通「無望了」，因為面對即將到來1949大分裂，他們尚未意識到親人離散阻隔的哀愁，且深深地遺憾他們還沒能力應變。所以當初命題為相見歡，實是反義⁸²。室內的沈默一直延長下去他們四人只是集體打了一個盹。

五、結語

從〈相見歡〉到〈表姨細姨及其他〉張愛玲向讀者表達她心目中理想的現代小說是什麼模樣，以及她認為簡約敘事才能帶給讀者閱讀小說時應享有的想像與推敲的審美過程。所以〈相見歡〉與〈表姨細姨及其他〉是瞭解張愛玲晚期風格的關鍵作品。張愛玲少時心儀《海上花列傳》、《醒世姻緣》，這些中國傳統的社會小說一直是滋養她文學創作的沃土，而50年代張愛玲應香港美國新聞處的邀請從事文學翻譯的工作，當她翻譯到美國海明威的小說時，在海明威的小說中看到敘事簡約含蓄的美學，與《海上花列傳》的技法不謀而合，更使張愛玲印證了

⁸¹ 張愛玲，《華麗緣：散文集一 一九四〇年代》，頁66。

⁸² 在1978年6月26日張愛玲的書信中告訴宋淇夫婦小說題目改為相見歡的用意，其言：「表姊妹與夫婦倆都是戰後久別重逢，〈相見歡〉用得上，也反襯出最後稍微有點不歡而散。」。參見宋以朗編，《紙短情長：張愛玲往來書信集1》，頁390。另外「相見歡」也是宋代的詞牌名，以「相見歡」命題的詞作寫的多是離別。這與張愛玲原本想將小說訂為「往事知多少」的手法相似，李煜〈虞美人〉的開頭「春花秋月何時了？往事知多少。小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。…」因此若當初小說題目為「往事知多少」，張愛玲可能暗喻「故國不堪回首月明中」的感嘆。

《海上花列傳》等中國傳統小說並不遜色於美國當紅小說家海明威的作品。張愛玲更加確認含蓄簡約的敘事美學是前衛且現代的。張愛玲晚期翻譯《海上花列傳》的過程對其晚期風格的形成影響非常深遠，她愈來愈嚮往《海上花列傳》極端寫實又含蓄散漫的筆法，縱然她知道「微妙的平淡無奇的『海上花』自然使人嘴裡淡出鳥來。」當五四運動推入高潮時，《海上花》二次出現，卻靜靜地消失，《海上花》經歷兩次悄悄的自生自滅之後，好像「有點什麼東西死了。」然而張愛玲卻願意逆反現代讀者的接受視野，重返承繼《海上花列傳》的敘事傳統，不忍讓她深愛的敘事傳統在文學的長河中沉澱深埋，所以張愛玲晚期勇敢地挑戰現代讀者的閱讀能力，說自己想說的話，追尋內心理想的文學標竿。

溯源張愛玲內心嚮往素樸的文學境界，根植早遠，1944年她在〈自己的文章〉中就已經表明她心之所嚮正是素樸的小說境界，其言：「我喜歡素樸，可是我只能從描寫現代人的機智與裝飾中去襯出人生的素樸的底子。因此我的文章容易被人看做過於華靡。」⁸³雖然當時張愛玲深知自己的文字是華麗的，但是畢竟作品仍有人生味的底子，反倒是她對於唯美輕佻的華麗卻是批判的：

我以為唯美派的缺點，不在於它的美，而在於它的美沒有底子。
溪澗之水的浪花是輕佻的，但倘是海水，則看來雖似一般的微波粼粼，也仍然飽蓄著洪濤大浪的氣象的。⁸⁴

這段深水靜流的比喻是十分優美的，可以用來說明張愛玲晚期小說試圖輕描淡寫，沙鷗掠水地寫出她所體會的人生。推測張愛玲可能很早就意識到她真正喜歡閱讀的小說，是大多數人不要看的。因為身處上海，張愛玲深知讀者所喜好的文藝類型，正如她曾經寫小說〈多少恨〉時，向讀者表明這是她能力所及最接近通俗小說的作品。所以她當然明白《傳奇》能席捲上海文壇正是因為符合當時上海社會中產階級的品味，她華麗又蒼涼的筆調是讓她享有趁早出名的主因，所以正當她希望

⁸³ 張愛玲，《華麗緣：散文集一 一九四年代》，頁117。

⁸⁴ 同前註，頁117。

走向繁華落盡的新美學時，讀者的反應與接受的因子變成她轉型時的拉距力，從張愛玲與宋淇的書信自可略見其掙扎的痕跡。

早期的張愛玲要求自己的小說能做到「說別人要說的話，說別人要聽的話。」⁸⁵後來卻願意擺脫「說別人想聽的話」的束縛，忠於自己的創作意志與說美學堅持，轉變成一個「說自己想說的話」的小說家，這經歷一段漫長的歷程，而且是漸進的過程，晚期的張愛玲已做好心理準備去挑戰「我想要寫，是大多數人不想看的」所帶來的一切衝擊，她的敘事策略恰恰走向了美國學者艾德華·薩依德（Edward W. Said 1935-2003）所論的第二型晚期風格「疏離、放逐、逆反」。德國·阿多諾（Theodor W. Adorno 1903-1969）曾說：「晚期作品的成熟，不同於水果之熟。它們並不圓諧，而是充滿溝紋，甚至滿目瘡痍。它們缺乏甘芳，令那些只知選樣嘗味之輩澀口、扎嘴而走。」⁸⁶這段話啟發了薩依德開展晚期風格的研究，尤其薩依德關注對貝多芬晚期作品疏離、隱晦、抗拒、新意與挑釁性格的分析，令薩依德將晚期風格的第二型定義為藝術家「自己加給自己的放逐，離開普遍接受的境地。」⁸⁷有一種否定的力量促使晚期朝向離異、放逐、不合時代、隱晦難解、衝破束縛的美學態度。這是一種美學的態度，如同張愛玲所欣賞的《海上花列傳》與社會小說的敘事特徵，也是對主題的統一性漸漸擺脫束縛，內容朝紀實鬆散的路徑邁去，作品有碎片般的體質。當然張愛玲晚期一路朝向《海上花列傳》微妙的平淡無奇演化，走向荒涼靜謐的境域，固然是其文學體質自然變化的趨勢，然而觀察張愛玲早期到晚期一脈的莖葉花果，卻彷彿是一則啟示著繁華落盡的文學寓言。

⁸⁵ 張愛玲：「要迎合讀者的心理，辦法不外這兩條：（一）說人家所要說的，（二）說人家所要聽的。」參見張愛玲，《華麗緣：散文集一 一九四〇年代》，頁 101。

⁸⁶ 美·艾德華·薩依德（Edward W. Said）著，彭懷棟譯，《論晚期風格——反常合道的音樂與文學》（臺北：麥田出版社，2010），頁 9。

⁸⁷ 同前註，頁 96。

主要徵引文獻

一、近人論著

(一) 專書

- [美] 艾德華·薩依德 (Edward W. Said) 著，彭懷棟譯：《論晚期風格——反常合道的音樂與文學》。臺北：麥田出版社，2010。
- 宋以朗，〈宋淇傳奇：從宋春舫到張愛玲〉。香港：牛津大學出版社，2014。
- 宋以朗編，〈紙短情長：張愛玲往來書信集1〉。臺北：皇冠出版社，2020。
- [德] 沃爾夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser)，金元浦、周寧譯，〈閱讀活動：審美反應理論〉。北京：中國社會科學出版社，1990。
- 季季、張子靜合著，〈我的姊姊張愛玲〉。臺北：印刻出版社，2005。
- [美] 厄涅斯特·海明威 (Ernest Hemingway) 著，金紹禹譯，〈死在午後〉。上海：上海譯文出版社，2019年。
- 張愛玲、宋淇、鄭文美著，宋以朗編，〈張愛玲私語錄〉。臺北：皇冠出版社，2010。
- 張愛玲，〈華麗緣：散文集一，一九四〇年代〉。臺北：皇冠出版社，2020。
- 張愛玲，〈色，戒：短篇小說集三，一九四七年以後〉。臺北：皇冠出版社，2017。
- 張愛玲，〈海上花開：國語海上花列傳一〉。臺北：皇冠出版社，2004。
- 張愛玲，〈惘然記：散文集二，一九五〇—八〇年代〉。臺北：皇冠出版社，2021。
- 張愛玲譯，〈張愛玲譯作選二：老人與海，鹿苑長春〉。臺北：皇冠出版社，2021。
- 龍協濤，〈讀者反應理論〉。臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000。

- 顏擇雅，《向康德學習請客吃飯》。臺北：印刻出版社，2019。
- 〔荷〕馮客（Frank Dikötter）著，蕭葉譯，《解放的悲劇1945-1957》。臺北：聯經出版社，2019。
- 亦舒，《自白書》。香港：天地圖書出版社，1983。
- 夏志清編註，《張愛玲給我的信件》。臺北：聯合文學，2013。
- 沈雙編，《零度看張》。香港：香港中文大學，2010。

（二）期刊論文

1. 李俊國、周易，〈張愛玲《相見歡》英文遺稿的發現與研究〉，《中國比較文學》120期（2020.3）頁159。
 2. 林佩芬，〈看張——〈相見歡〉的探討〉，《書評書目》70期（1979.2），頁11-16。
- 潘怡帆，〈說一個聽（不）懂的故事：張愛玲〈相見歡〉裡的書寫實驗〉，《中山人文學報》第50期（2020.1），頁57-84。

（三）網路資料

- 張小虹：〈張愛玲否寫1949〉，「聯副電子報」網址：<https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/348578/web/>，2022年7月28日作者讀取。
- 顏擇雅，〈張愛玲寫1949——析〈相見歡〉與〈浮花浪蕊〉〉，「聯副電子報」網址：<https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/346034/web/>，2022年8月22日作者讀取。
- 〈RTHK香港電台華人作家華麗的孤寂—張愛玲ep03 2014 1019〉，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=-MmoLWaMMB0>，2017年12月26日作者讀取。

Selected Bibliography

1. Said, Edward W., trans. Peng, Huai-dong. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Taipei: Maitian Publishing Co., Ltd., 2010.
2. Soong, Roland. *Soong Qi Chuanqi: Cong Song Chunfang dao Chang Eileen (The Legend of Stephen C. Soong: From Soong Chunfang to Eileen Chang)*. Hong Kong: Oxford University Press, 2015.
3. Soong, Roland, ed. *Zhiduan Qingchang: Chang Eileen Wanglai Shuxin Ji 1 (Brief but Affectionate: Collected Letters of Eileen Chang, Vol. 1)*. Taipei: Crown Publishing Co., Ltd., 2020.
4. Iser, Wolfgang, trans. Jin, Yuanpu & Zhou, Ning. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Beijing: China Social Sciences Press, 1990.
5. Hemingway, Ernest, trans. Jin, Shaoyu. *Death in the Afternoon*. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2019.
6. Chang Eileen. *Huali Yuan: Sanwen Ji 1, 1940 Nian Dai (The Blossoming of Splendor: Essays, Vol. 1, 1940s)*. Taipei: Crown Publishing Co., Ltd., 2020.
7. Chang Eileen. *Se, Jie: Duanpian Xiaoshuo Ji 3, 1947 Nian Yi Hou (Lust, Caution: Short Stories, Vol. 3, After 1947)*. Taipei: Crown Publishing Co., Ltd., 2017.
8. Chang Eileen. *Haishang Hua Kai: Guoyu Haishang Hua Liezhuan 1 (The Flowers Bloom on the Sea: The Chinese Version of Sea Flowers, Vol. 1)*. Taipei: Crown Publishing Co., Ltd., 2004.
9. Chang Eileen. *Wangran Ji: Sanwen Ji 2, 1950 - 80 Nian Dai (Sentimental Memories: Essays, Vol. 2, 1950s-1980s)*. Taipei: Crown Publishing Co., Ltd., 2021.
10. Dikötter, Frank, trans. Xiao, Ye. *The Tragedy of Liberation: A History of the Chinese Revolution, 1945-1957*. Taipei: Linking Publishing Co., Ltd., July 2019.

**How much of the former happenings not realized
at the time can now be known
—A Study of the Creative Experiments
in Eileen Chang’s Short Story “Xiang Jian Huan”**

Hsu, Pei-Hsin*

Abstract

Eileen Chang’s short story “Xiang Jian Huan” (相見歡) is considered one of her most profound works. It was first published in 1978 and attracted criticism from critics. Chang responded by writing “Biaoyi Xiyi ji Qita” (表姨細姨及其他) six months later to explain the subtext of the text. However, when the story was collected in “Wanyan Ji” (惘然記) in 1983, it still retained its obscure and difficult-to-understand style. This paper explores Chang’s writing experiments and creative ideas in “Xiang Jian Huan.” It argues that the story deliberately designs a bystander, Yuanmei, to listen to a long conversation. This highlights the listener’s response to understanding the words, which can be seen as an analogy for the reading acceptance of “the text and the reader.” This expresses Chang’s expectations for ideal readers and creative viewpoints. The paper also analyzes how “Biaoyi Xiyi ji Qita” reveals Chang’s complex thoughts on the ideal novel. Finally, it discusses how the story uses interlacing and concealment to suggest the thrilling mystery of the repeated narrative of the stalking event. The paper concludes that “Xiang Jian Huan” is a key work for the study of Chang’s

* Associate professor, Department of Chinese Literature, National Taipei University

late style. It shows the literary genes that Chang's late style inherited from "The Sing-song Girls of Shanghai" (海上花列傳).

Keywords: Eileen Chang, "Xiang Jian Huan", response-inviting structure, implied reader, late style