

張愛玲第二段香港生活時期的寫作特徵 ——以《秧歌》為例

顧琳瑤

摘要

張愛玲第二段香港生活時期（1952-1955）的代表作《秧歌》，曾被視作反共小說，因此，其在中國內地的接受與傳播都受到了阻礙。然而，《秧歌》卻是張愛玲前、後期文學風格的轉捩點。這本小說一方面延續了她在上海時期的「傳奇」風格，一方面又連接着「平淡而近自然」的晚期風格，是一次極為成功的文學嘗試。

關鍵詞

張愛玲 反共小說 《秧歌》 文風轉變

一、前言

作家張愛玲（1920-1995）和她的作品，是華語文學史上的一個「傳奇」。香港在她的生命中有著重要的意義。1939年張愛玲考取倫敦大學並獲得其獎學金，卻因第一次世界大戰爆發而改入香港大學，開始了她的第一段香港生活時期（1939-1942）。因太平洋戰爭，她被迫中止港大學業返滬。1943年5月，張愛玲在《紫羅蘭》發表了小說〈沉香屑——第一爐香〉，自此聲名大噪。1949年大陸政權易手，張愛玲在完成了兩部含有對社會主義積極描述的小說〈十八春〉與〈小艾〉後，離開內地，開始了她隻身赴美國前的第二段香港生活時期（1952-1955）。

她在第二段香港生活時期所做出的成績，除與美國駐香港總領事館新聞處（以下簡稱「美新處」）合作翻譯經典作品外，便是自己的兩部小說——《秧歌》與《赤地之戀》。然而因這兩部小說含有諸多國共兩黨政治的描寫，至今仍未能在內地出版，即使是初次登

陸臺灣時也曾經過一番波折。¹雖然近年來「張學」已成顯學，但張愛玲的第二段香港生活時期的創作仍然沒有得到研究者們的足夠關注。王德威曾為《秧》、《赤》的文學性張目，但他也僅僅是將這二書當作「反共文學」看待：「《秧歌》及《赤地之戀》寫中共當權後，推動土改、『三反』，至『抗美援朝』等運動的慘烈後果，反共動機，不言自明」。²

關於《秧歌》的負面評價基本集中於兩點：一是張愛玲沒有農村經驗，二是小說創作或受美新處資助甚至干擾。袁良駿直接批評《秧》、《赤》二書是「張愛玲的藝術敗筆」³、「綠背文學」⁴，甚至直接對張愛玲的政治觀進行了「反共」的判定。這一類的評價使得二書背負了污名，其外在的政治煙霧糾纏不清，即使經諸多學者的合力掃除，也因長時間的誤讀與忽視，使得部分張愛玲研究學者和張迷對這兩部小說的文學價值關注不夠，甚至將它們排除在張氏系譜之外。蘇偉貞認為張愛玲後半生的美國時期（1955-1995）呈現出「幾無新作的封閉狀態」，⁵作品數量較此前銳減。所以，張愛玲第二段香港生活時期作為她文學創作最後的高峰，應當具有很大的研究價值。

而《秧》、《赤》二書在張愛玲本人看來似乎有親疏之分。她曾將《秧歌》一書單獨寄給胡適批閱，全集再版時又將《赤地之戀》按下不表。且《赤地之戀》一書實在涵蓋太廣，幾乎囊括了中國建國伊始所有的重大事件：土改、三反、五反、抗美援朝。在此前，張愛玲雖有縱跨人物大半生的長篇小說，但往往都是與人物的「近身搏鬥」，歷史背景和政治事件並非敘述的重點；而《赤地之戀》卻因要寫盡政治事件而着意鋪陳，有斧鑿之跡，這在張氏小說之中也是特例。此外，《赤地之戀》的創作過程及故事來源仍受到爭議，⁶故本文將關注的重點集中在《秧歌》，分析其中的政治書寫以說明《秧歌》並非「反共小說」。此外，張愛玲在 40 年代以中短篇小說寫作為主，進入 50 年代，她對長篇的開拓日趨成熟。經過〈十八春〉與〈小艾〉的試煉，張愛玲在第二段香港生活時期的寫作較此前有了明顯的文風轉變。本文欲借對《秧歌》的寫作手法之分析，概述她在這一時期的寫作特徵。本文認為，張愛玲通過《秧歌》一書，實現了「平淡而近自然」⁷的新風格之開拓，並為 60 年代末重新開始中文長篇寫作奠定了基礎。

¹ 參古遠清：〈國民黨中央黨部為什麼不認為《秧歌》是「反共小說」〉，載林幸謙主編：《張愛玲：傳奇·性別·系譜》（臺北：聯經出版，2012），頁 709-718。

² 王德威：〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，載氏著：《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀小說新編》（臺北：麥田出版公司，2008），頁 337。

³ 袁良駿：〈張愛玲的藝術敗筆：《秧歌》和《赤地之戀》〉，《華文文學》2008 年第 4 期（8 月），頁 49-55。

⁴ 綠背文學指的是受美國資助、以揭露中共「鐵幕」為目的的文學作品，「綠」代指美元。

⁵ 蘇偉貞：《孤島張愛玲》（臺北：三民書局，2004），頁 14。

⁶ 王梅香有一長文〈不為人知的張愛玲：美國新聞處譯書計畫下的《秧歌》和《赤地之戀》〉，提出《赤地之戀》原為香港政論作家徐東濱與美新處合作的《告別朝鮮前線》一書，參《歐美研究》第 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 73-137。

⁷ 「平淡而近自然」是胡適之評語：「此書從頭到尾，寫的是『飢餓』——書名大可以題作『餓』字，——寫得真細緻，忠厚，可以說是寫到了『平淡而近自然』的境界。」見《秧歌》（臺北：皇冠出版社，2010），頁 3。

二、《秧歌》的政治書寫

（一）《秧歌》的創作背景及材料來源

在討論《秧歌》之前，必須首先回應張愛玲赴港的原因、在港的境遇以及她和美新處之間的關係等問題，以此來否認張愛玲甘為反共喉舌之說，同時本文還會說明《秧歌》的材料來源，以此來否認作者根據美新處提供的大綱捏造故事之說。

張愛玲為何要遠赴香港？因她對私事諱莫如深，我們也只能從他人口中鉤沉出她赴港的緣由。司馬新訪問張愛玲的姑姑張茂淵女士，得知她赴港的原因主要是經濟問題：「一九五二年去香港的思想起源是當時在滬沒有工作機會」。⁸稍後，張愛玲在港大助學金申請書中這樣描述自己的經濟狀況：“I have been self-supporting but since the liberation I can hardly make a living, and my family is in no position to help me.”⁹當時任文學院院長的貝查（Bernard G. Birch）在推薦函中則說：“She is now a refugee from Red China.”¹⁰我們由此可以看出張愛玲當時經濟上的窘困以及她在內地時可能遭受過的文網禁錮。

張愛玲自港大退學後不久便在美新處進行翻譯工作。然而她與美新處的關係，卻成為人們指摘張愛玲為「反共文宣」服務、書寫「綠背文學」的關鍵依據之一。當時曾任美新處負責人的麥卡錫先生（Richard M. McCarthy, 1921-2008）在接受《張愛玲學》作者高全之先生採訪時表明：「愛玲不是美新處的職員。她與我們協議提供翻譯服務」。¹¹關於文化界對《秧歌》創作受美國干擾的質疑，麥卡錫的回應是相當堅決的：「那不是實情。我們請愛玲翻譯美國文學，她自己提議寫小說」，¹²「我們絕對沒有嘗試藉討論來操縱或『幫助』《秧歌》的寫作」。¹³並且，我們在宋淇的一封信中讀到：「其時（指宋與麥卡錫共同會晤張時）愛玲正在用英文寫《秧歌》，她拿了幾章來，麥君大為心折，催她早日完稿」。¹⁴由此可見，在會見麥卡錫之前，張愛玲已經開始了《秧歌》的寫作。至此，我們終於可以停止對《秧歌》創作自主性的質疑了。

另一方面，關於張愛玲是否有土改經歷，據蕭關鴻訪談張姑父李開第的記載：「上海解放後，主管文藝工作的是夏衍。夏衍愛才，很看重張愛玲，點名讓她參加上海第一屆文代會，還讓她下鄉參加土改。」¹⁵于繼增在〈張愛玲告別大陸之謎〉中提到：「1950年七

⁸ 見司馬新〈雪泥鴻爪拼貼大師風貌〉一文，原載1997年5月18日美國《世界日報》，此處轉引自高全之：《張愛玲學》（臺北：麥田出版，2008），頁207。

⁹ 見張愛玲港大助學金申請表，原表影印件收錄於黃康顯：〈張愛玲的香港大學因緣〉，《香港筆叢》總第8期（1996年6月），頁205。

¹⁰ 黃康顯：〈張愛玲的香港大學因緣〉，頁206。

¹¹ 見高全之：《張愛玲學》，頁255。

¹² 高全之：《張愛玲學》，頁253。

¹³ 高全之：《張愛玲學》，頁254。

¹⁴ 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212。

¹⁵ 見高全之：《張愛玲學》，頁212；原載蕭關鴻：〈尋找張愛玲〉，《聯合文學》1995年11月號，頁171。

八月間，在夏衍的安排下，張愛玲隨上海文藝代表團到蘇北農村參加土地改革工作¹⁶，但作者在文中並未說明消息來源。陳子善教授曾有一篇長文考訂張愛玲參加第一屆文代會及土改的經歷，同樣通過引用第三者的說法支持張愛玲參加過蘇北地區土改的想法，他判斷張愛玲極有可能參與了第一屆文代會各協會代表第三期的下鄉工作，時間在 1950 年 1 月之間。¹⁷但張愛玲若確如上述幾條所言，真參與過土改，為何未見與她同行的其他代表留下隻言片語？而且 1950 年張愛玲正以筆名「梁京」連載〈十八春〉，她還能有餘力參與土改工作隊以外的的工作嗎？可見，關於她的土改經歷問題，除非有更可信的書信資料發現，否則尚不可妄下定論。

我們可以肯定的是張愛玲確有農村經歷，這要感謝《異鄉記》的問世。抗戰勝利後，胡蘭成（1906-1981）化名潛逃，在省立溫州中學當中文教員。¹⁸張愛玲於 1946 年秘密看望胡蘭成，並留下了一本札記《異鄉記》，¹⁹而其殘稿於 2010 年方才出版。這本僅剩 80 頁的小冊子，竟然與張愛玲後半生的文學創作息息相關。其中不僅有部分段落落在〈華麗緣〉、《小團圓》中再次出現，更有濃縮的《秧歌》中的農村生活場景。《異鄉記》中殺豬、嫁娶新娘子、賣黑芝麻棒糖、做年糕等場景無一遺漏地進入了《秧歌》，許多段落和場景甚至是「原句複製」：村口一排排的茅廁、發出空響的山林、作為黨支部或區公所的古廟宇、鎮上的小飯店……這些在《異鄉記》中一閃而過的鄉村郊野印象成為了《秧歌》故事孕育的場所。我們甚至在《異鄉記》的第七章中，遇見了月香與金根——《秧歌》的男女主人公：「這編籃子的只顧編他的，並不抬頭。他女人抱着孩子出來了，坐在走廊上補綴他卸下的棉襖……夫妻倆只是不說話」，²⁰「金根先吃完了，他撥轉椅子，似乎是有意地，把背對着月香，僵僵着抽旱煙」。²¹這一情節在《秧歌》中完整重現。在《異鄉記》中短暫露面的這對夫妻，給張愛玲留下了極為深刻的形象。多年來，她一直把他們的模樣帶在心中，隨着她東奔西走，最終寫成《秧歌》。

（二）回憶場景的政治書寫

上一小節通過資料的梳理，我們僅能證明《秧歌》創作的獨立性和部分農村材料來源的真實性。但是《秧歌》確實曾經在美新處設立的期刊《今日世界》上連載、並由美新處資助的天風出版社於 1954 年出版。因其創作和發表的時間及載體之特殊，《秧歌》被納入「反共文學」或「冷戰文學」的體系中進行探討似乎又是順理成章的。但是，值得注意的是，一旦對《秧歌》進行了這樣的歸屬，勢必影響人們對其文學成就的判斷，也會給讀者

¹⁶ 于繼增：〈張愛玲告別大陸始末〉，《文史精華》總第 186 期（2005 年 11 月），頁 60。

¹⁷ 見陳子善：〈張愛玲與上海第一屆文代會〉，原載 2010 年 12 月 5 日上海《東方早報·上海書評》，後收錄於陳子善：《張愛玲叢考》（北京：海豚出版社，2015），頁 262-269。

¹⁸ 李偉：〈漏網漢奸胡蘭成隱匿溫州始末〉，《民國春秋》1995 年第 8 期，頁 40；原載《溫州日報》，1995 年 7 月 22 日。

¹⁹ 宋以朗：〈關於〈異鄉記〉〉，收錄於張愛玲：《異鄉記》（北京：十月文藝出版社，2010），頁 2。

²⁰ 張愛玲：《異鄉記》，頁 56。

²¹ 張愛玲：《異鄉記》，頁 57。

及研究者一種先入為主的印象：張愛玲不愛國，是個反共主義者。而張愛玲本人的政治觀如何、《秧歌》所處的政治立場如何，我們還需回到文本內部進行觀照。

作為作家，張愛玲極擅長場面的調度，她在自己的小說中是個最周到的「主人」，能夠給予人物最適當的筆墨以舒展他們各自的性格與形象。「回憶」的閃現是她轉變視角，將敘述中心轉移到次要人物身上的一種手法。這種手法在《秧歌》中表現得淋漓盡致，且她選取的次要人物都能夠代表特定階級的面貌：掌管地方大小事務的王同志，一位老黨員，又有實際戰鬥經驗；譚大娘，一個普通，卻最懂得如何於亂世中保存實力的農婦。張愛玲為他們二人插入的「回憶」經過了有意的選取，使這兩個很容易寫得片面化、樣板化的「扁形人物」變成了「圓形人物」，且這些回憶因為時間與地點的特殊，不由自主地帶有時代的政治烙印。

《秧歌》中的王同志有輝煌的歷史：黨齡長，在蘇北參加過新四軍，最重要的是「他很會對付農民」。²²若《異鄉記》確實是《秧歌》農村生活場景的來源，那麼《異鄉記》中對農村的直接批評雖然在《秧歌》中隱去了，但仍可當作作者態度的證明——「在一個小地方充大人物的，總是那麼可惡——簡直可殺」。²³張愛玲通過王同志對愛人沙明及自己前半生經歷的回憶，使這個「可惡」的地方大人物有了「可憐」的一面，使得他的形象更加「人」化，也更加複雜而真實。不僅婚姻的結局是生別離，個人的事業更是前途惘然，他應當是個模範黨員，卻因為固執、不懂變通，被判定為一個「趕不上形勢」的人，被調到鄉下做低下的職務養老。他對黨的仰賴幾乎貫穿了他的一生，但待他回首，驚覺「他除了黨以外，在這世界上實在是一無所有了」。²⁴通過這一幕幕倉促而破敗的回憶，字裏行間帶出了更厚重的底色，王霖褪下代表權威的紅裝，變成一個大時代裏無法自決命運的人，和金根與月香毫無差別。他驕傲自滿的幹部形象突然橫生枝節，流露出萎頓的、迷茫的、傷痛的一面來。

而作為王同志最得意的展覽品，譚大娘是一個聒噪的農婦，思想上是很「進步」的，因為嘴邊總掛着一句「咳！現在好嘍！窮人翻身嘍！現在跟從前兩樣嘍！要不是毛主席，我們哪有今天呀？」²⁵之類的話。張愛玲為她設置的回憶場景與王霖回首一生功業的輝煌回憶不同，展現的是她生命中最慘烈的被劫經歷。那一年，「汪精衛的和平軍駐紮在關帝廟裏，士兵常常到村子裏來」，²⁶為了搶劫和拉伕。譚大娘一家驚怖慌亂，牲口錢糧被劫，兒子被拉走，士兵甚至「拿起鞋底來使勁抽她（譚大娘）的面頰，不停地打着」。²⁷這哪裏是什麼「和平軍」？這明明就是強盜！若《秧歌》意在「反共」，為何要寫這一齣國民黨軍隊在農村施暴的場面？在這個回憶裏，我們看到的只有掠奪與離散。受到壓迫的農民仿

²² 張愛玲：《秧歌》（臺北：皇冠出版社，2010），頁 72。

²³ 張愛玲：《異鄉記》，頁 65。

²⁴ 張愛玲：《秧歌》，頁 93。

²⁵ 張愛玲：《秧歌》，頁 19。

²⁶ 張愛玲：《秧歌》，頁 148。

²⁷ 張愛玲：《秧歌》，頁 156。

佛是任人予取予求的老牛，一邊辛勤地耕種，一邊悶不作聲地忍受抽打到他們身上的鞭子。

通過這兩個回憶場景的插入，張愛玲一方面展現了自己臻於純熟的場面調度能力，另一方面，她又顯示了自己高超的寫作能力，在客觀的敘述中不着痕跡地使用了春秋筆法。更為重要的是，我們在其中看到了張愛玲的關懷所在。因與讀者隔着文字，作者很容易成為一個充滿同情心的上帝，然而張愛玲卻是慈悲的，慈悲是一種遠比同情更難做到的關懷。她不掩飾自己對王霖和譚大娘的鄙夷，但又寫了他們的無奈與困頓，她不作任何二元化的裁決。《秧歌》是一個真正模糊敵我的世界。

在《秧歌》中，張愛玲破除了對於反面人物的刻板化書寫，使之無限接近於一個真實的「人」，這一方面體現着《秧歌》與所謂「反共小說」的區別，一方面也說明着作者的關懷與政治傾向。《秧歌》中的每一個人物都是「錯置」的，編劇不忠於真實卻捏造劇本、黨幹部不為人民服務反而向人民開槍、糧食大獲豐收而農民卻在忍受飢饉……這是人的荒原，一個人人處於肉體與靈魂雙重「飢餓」下的荒原。當作家本人已經跳出批判現實政治的窠臼而呈現出了更大的關於「人」的焦慮之時，讀者卻還要評判她的政治觀，是何等的不公平。

但本文為何如此篤定《秧歌》並非「反共小說」，要說明這一點還需要定義「反共小說」之內涵及其特點。本文所指的「反共小說」是上世紀五六十年代由於大陸易幟，臺灣興起的以揭露共匪罪惡為主題的小說，以及處於美援文藝體制下的、「冷戰」的窗口——香港，在同一時期以向東南亞華人宣傳大陸紅色慘狀為目的的小說。關於反共小說的目的及創作動力，王德威總結為「反共復國」。²⁸從這一層面來看，《秧歌》似乎沒有「復國」之威力，畢竟文中涉及了對國民政府的負面書寫。而將視角延伸進反共小說內部，應鳳凰將其歸納為五種類型，包括將一切罪惡歸於共黨的群魔亂舞型、苦難大地型、女性成長與覺醒型、「言情+反共」型、見證歷史型²⁹。應鳳凰將《秧歌》算入第一種，即「女性成長與覺醒」，並且認為張愛玲在臺灣的走紅是始於《秧歌》及其反共特質，本文並不認同這一觀點，《秧歌》出版時尚未得到胡適、夏志清等學者的公開推崇，且根據古遠清所引朱西甯、王鼎鈞的回憶，國民黨起初查禁張愛玲作品，後雖解禁但認為《秧歌》「書中有很多地方為共匪宣傳」³⁰。《秧歌》故事雖寫了月香如何以死反抗，但月香之行動與女性「覺醒」憤而反共的判定似乎有一定偏差。

而幫助本文建立去《秧歌》「反共小說」標籤之立場的，是陳建忠教授重新定義姜貴的《旋風》為「反共歷史小說」以說明該作品的文學性、歷史性以及作家借此寄託流亡心

²⁸ 王德威：〈一種逝去的文學？——反共小說新論〉，載氏著：《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀小說新編》，頁 141。

²⁹ 應鳳凰：〈「反共+現代」：右翼自由主義思潮文學版——五〇年代臺灣小說〉，載陳建忠等著：《臺灣小說史論》（臺北：麥田出版，2007），頁 113。

³⁰ 見古遠清：〈國民黨中央黨部為什麼不認為《秧歌》是反共小說〉，載林幸謙主編：《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，頁 709。

態的嘗試。³¹姜貴的《旋風》一向被認為是「反共小說」的代表作，這種重新審視的趨向，同樣說明了「反共小說」這一強勢的定性於今時今日已經鬆動。一方面，這一觀念出現了鬆動的跡象，另一方面，《秧歌》的主題其實也與「反共復國」的目的大相逕庭，在胡適先生看來，這個主題應該是「飢餓」。所以我們及時對《秧歌》的「反共文學」標籤進行重新審視，是必要的。如果我們將判定之標準放寬，凡是使得讀者對紅色政權產生負面評價的就可以稱之為「反共小說」，那麼《秧歌》在當時是否引起了討論、又引起了何種評論呢？

1955年，《秧歌》英文版在美國出版。先後有八篇書評分別刊登於《紐約時報》（*New York Times*）、《華盛頓郵報》（*The Washington Post*）等體量較大的主流報刊，其中第一篇名為“Roots Without Water”的書評發表於4月3日，作者為John Jenkins Espey（1913-2000），當時任教於加州大學洛杉磯分校。關於《秧歌》，他的評價是：「通過對中國鄉村日常生活的揭示，張女士的小說結構嚴密而精巧。她並沒有受黑白對立、善惡顯判的模式影響，顧與王二人符合情理，甚至能夠打動讀者。」³²由此可見，一，對於英文讀者而言，本書的主角並非月香和金根，而是顧岡和王同志；二，從本篇書評及其他多篇書評來看，英文讀者的確借《秧歌》來抒發對共產主義政權的不信任，如發表於5月9日的書評中說：「共產主義理論被證明不足以應付人類和經濟的現實，顧與王二人均拋棄了主義和理論而轉投暴力」，³³然而書評作者仍然讚賞了顧、王二人形象的真實。這些書評傳遞出的反共傾向所要反對的是廣義的「共產主義」，我們必須意識到當時仍處於冷戰時期，會有這樣的評論大部分是由於外部大環境影響所致，而並非張愛玲在書中故意傳達出反共思想。然而即使如此，書評作者依然看重《秧歌》的文學性，其薦書的目的不在於推銷反共意識，而在於推崇本書的文學價值。所以，即使因為冷戰的時代背景使得《秧歌》在讀者接受上帶有反共色彩，但其所引起的共鳴卻不在此。作為讀者，應從張愛玲之文本和立場來理解她念茲在茲的政治關懷，盡力擺脫特定國族與政黨的視域來進行解讀。要求一個作家以她的文本實現政治正確和歷史紀實，未免強人所難。在爬梳完畢《秧歌》一向最引人關注的政治外緣後，本文亦要深入文本內緣，由此轉入下節的討論。

三、《秧歌》的參差對照

當人們談論張愛玲的創作手法之時，總避不開「參差對照」。何謂「參差」？何謂「對

³¹ 陳建忠：〈流亡者的歷史見證與自我救贖——從「歷史文學」與「流亡文學」的角度重讀臺灣反共小說〉，《文史臺灣學報》第2期（2010年12月），頁9-44。

³² *New York Times*, 3, April, 1995. <<https://www.nytimes.com/1955/04/03/archives/roots-without-water-the-ricesprout-song-by-cileen-chang-182-pp-new.html>>[檢索日期：2018年8月1日]，原文為英文，作者自行翻譯。

³³ *New York Times*, 9, April, 1995. <<https://www.nytimes.com/1955/04/09/archives/books-of-the-times.html>>[檢索日期：2018年8月1日]，原文為英文，文作者自行翻譯。

照」？要回答這個問題，必須要回到作者本人的陳述之中：「我喜歡參差的對照的寫法，因為它是較接近事實的」、「我寫作的題材便是這麼一個時代，我以為用參差的對照的手法是比較適宜的。我用這手法描寫人類在一切時代之中生活下來的記憶。而以此給予周圍的現實一個啟示」、「我不把虛偽與真實寫成強烈的對照，卻是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」。³⁴

以此，我們試將「參差對照」總結為：

- 一、對照不是強烈的、非黑即白的；
- 二、參差對照符合這個時代——「舊的在毀滅、新的在滋長」，也符合人性；
- 三、參差對照是為了給人以啟發而非刺激。

由此可見，對於張愛玲而言，「參差對照」既是她寫作的手法和「桃紅配蔥綠」的美學追求，也是她以文字映照時代與人性的作家自覺。與此前相比，張愛玲第二段香港生活時期的「參差對照」手法之運用也出現了顯著的變化，在《秧歌》中的「參差對照」，不再滿足於只摹寫一件事、一個人，而是更加立體而多面，呈現出人性最縱深的真實，形成了內外多重互動的映照。我們將從以下幾個方面進行分析：

（一）家庭——男女情場與戰場

張愛玲善於刻畫家庭內部的細枝末節，尤其是女性之間無聲的鬥爭。但談論女性之時，如果避談男性，則不能夠展現女性的性別特徵，以及其在社會大環境中的身份問題，將會陷入將女性「他者的他者化」的危險之中。關於五四以來的女性形象書寫，林幸謙認為「在五四時期以來的女性文學形象中，出現了不少所謂的革命型女性人物。她們不但扮演叛逆的女性角色，甚至模擬父親權威，扮演男性角色，一種典型的補償心理的表現」，³⁵我們能夠輕易地判斷，張愛玲筆下的女性並不在此列。她總是將筆下的女性安置於「家庭」之中，不會割裂女性與家庭及社會之間的關係。

其次，五四文學除了塑造了一系列的「莎菲女士」以外，還有一大成果是創造了「祥林嫂」們，包括了「伊」（葉聖陶〔1894-1988〕〈一生〉）、「單四嫂子」（魯迅〔1881-1936〕）〈明天〉）、「四太太」（臺靜農〔1902-1990〕〈新墳〉）等。以「祥林嫂」為典型的寡婦大多家庭地位低下、無知愚昧，因為受到的打擊太多而呈現出一種瘋癲的非理性狀態。對於女性在家庭中的地位問題，張愛玲在文學創作的初期就已經開始思考。她先借〈茉莉香片〉中的馮碧落勾勒出「屏風上的鳥」³⁶——抑鬱地死在織錦上的鳥，又借〈金鎖記〉祭出一個「徹底的人物」曹七巧，然而曹七巧照樣是個「蝴蝶的標本」。³⁷被實心小金墜子——象徵着金錢——牢牢地釘死在玻璃匣子裏。七巧的瘋狂、自虐與施虐，可以被視作女性對於父權體制的報復，然而她報復的行為：剝奪長白、長安的性慾與經濟權力，

³⁴ 均引用自張愛玲：〈自己的文章〉，《張愛玲文集》，第4卷，頁172-177。

³⁵ 林幸謙：《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》（臺北：麥田出版，2000），頁17-18。

³⁶ 張愛玲：〈茉莉香片〉，《張愛玲文集》，第1卷，頁54。

³⁷ 張愛玲：〈金鎖記〉，《張愛玲文集》，第2卷，頁94。

和父權社會對她施加的暴力如出一轍。她受父權體制迫害所導致的自我匱乏又使她成為宗法父權的一個行刑者。

從以上兩點，我們不難看出張愛玲的女性書寫與五四文學中的經典女性形象背道而馳，她將女性設置於「家庭」之中並關注女性地位與自我意識的創作手法，使得這些女性角色更貼近生活和現實。在《秧歌》之中，小說走向長篇、背景變為農村，雖然其體裁為作者提供了更廣闊的篇幅，但創作同樣受到農村主題的限制。面對這樣的阻礙，張愛玲沒有示弱，反而找到獨特的視角來引出關於家庭之中男性與女性之間的地位關係的思考——「挨打」。書中「挨打」的都是女性，有譚大娘和月香（除阿招被母親教訓以外），而這兩次挨打，看似都是男性處於強勢、女性受虐，但當我們對「挨打」事件的始末進行抽絲剝繭後，似乎能看出男女地位之微妙的端倪。

譚老大在書中着墨不多，但對於他的外型神態，作者有一番工筆：「老頭子下巴光溜溜的，臉上雖然滿是皺紋，依舊是一張很清秀的鵝蛋臉，簡直有點像女孩子……他的眼睛有點毛病……他得要撒嬌似的歪頭，從某一個角度望過來，才看得清楚」。³⁸這一番描述無疑有弱化譚老大男性氣概的傾向，讓人聯想到〈花凋〉中對鄭先生的描述：「酒精缸裏泡着的孩屍」。³⁹他的妻子譚大娘在《秧歌》中一出場就以長輩自居，在金花的婚禮上指點、代言，在人群之中挑撥離間、搬弄口舌，時不時地窺探別人家裏的事，對待媳婦則是「整天找碴子磨人」。⁴⁰我們可以看出譚大娘在家中的地位不低，對外時甚至擔當起談判的角色。這天她又在屋裏嘟囔着金根和月香的壞話，被在屋裏的夫妻倆聽見，忍不住對罵起來。面對譚大娘的潑辣行為，譚老大一開始是輕聲勸阻、隨即大聲高叫制止，最後咬緊了牙齒和譚大娘扭打起來。但金根去拉架時看到的譚老大卻不是兇狠的：

譚老大用盡了力氣，氣喘吁吁的，揪住了金根半天說不出話來，但是老不敢撒手。他囁嚅着解釋老婆子今天忽然發了瘋，其實完全與月香無關。金根不願意看他那絕望的乞憐的臉色。⁴¹

打了人反而怯懦求饒，抓着金根不放，這分明是恐懼的情緒。男性對女性施加暴力，這原本是女性居於被統治地位的一種最直接說明。然而，譚老大的神情卻使我們不得不懷疑，看似是譚大娘遭受了丈夫的毆打，而實際上的施暴者卻是譚大娘而非譚老大，他毆打譚大娘並不出於憤怒，而是出於恐懼和對自身地位低的不滿。這一設計，看起來是張愛玲又一次在精神上對男性去勢的弑父舉動，然而當我們以月香的挨打來參差對照時，就能發覺對譚老大男子氣概的削弱，與張此前的作品中的同種構思，如〈茉莉香片〉中對聶傳慶的去

³⁸ 張愛玲：《秧歌》，頁 17。

³⁹ 張愛玲：〈花凋〉，《張愛玲文集》，第 2 卷，頁 135。

⁴⁰ 張愛玲：《秧歌》，頁 67。

⁴¹ 張愛玲：《秧歌》，頁 123-124。

勢，並不能一概而論。

在《秧歌》中，金根既是個愛妻子的丈夫，又是個勤奮的農夫。月香返鄉以前他偷偷地思念着她，不希望被任何人發覺，面對月香，他永遠敏感多思，甚至多疑。搶糧暴動以後，他為了不拖累月香逃亡，甘願自沉水中，還將禦寒的衣物留下。王同志來家裏徵收慰問軍屬的費用，跟金根起了爭執，月香擔心鬧得不可收拾，就把自己所剩的一點積蓄都拿了出來。王同志剛走，她就被金根扯住了頭髮：

（金根）一面打，一面就高聲罵了起來，「算你有錢！算你有錢！老子不稀罕你那幾個臭錢！我正在那兒說沒有，沒有，你那兒就捧出來了，當面給我打嘴！」⁴²

對於「錢」，金根的心態在全書中起了多次變化。他起初是很想知道月香還有多少積蓄剩下，但從不主動開口問，但有時他又會對自己要靠妻子孤身在外當女傭掙錢來貼補家用而羞慚；月香的母親來借錢，金根覺得她一定把所有的積蓄拿了去；金花來借錢，金根一句話也不說，一方面他知道月香絕不會肯，另一方面他也清楚自己對這錢沒有話語權。先前月香和譚大娘吵架，譚大娘說的那句：「你收的那九擔糧食都到哪兒去了？……還不是跟我們一樣餓肚子！」⁴³刺着金根心底的痛瘡。他在這個家中即便再努力，也掌握不了經濟的主動權，而月香則牢牢地把控着家庭的財政。這是他沒錢借給妹妹，於是憤而要賣被褥，並毆打月香的深層原因。

通過對這兩次「挨打」進行參差對照，我們可以看到作者的費心經營。她在過去的作品中也常常描述在舊式家庭中面臨經濟危機的男性，如范柳原、聶傳慶和佟振保；但對於女性遭到的慾望剝奪和經濟封鎖的刻畫是更加不遺餘力的。但是，當故事場所變換到男女都要從事生產的農村時，她敏銳地意識到這裏的男女之間存在着一種混亂的平衡：女性有時得以掌握經濟權力，會自覺或不自覺地使男性產生恥辱感。同時女性也可能肩負家庭的「外交」責任，但這又會使女性與女性之間產生新的齟齬和摩擦。兩個男性，譚老大和金根，對前者進行的精神去勢因為有後者的參差對照而顯出了新意，不再是老調重彈。同時，後者因為自己不能一力養活家庭而產生的敏感自卑心理，也是張愛玲在《秧歌》中對男性狀態的另一種書寫。正是因為這些不同以往的男性書寫的加入，才使得小說中的故事更加貼近真實。作者和無數評論者都反覆闡釋了「真實」對於小說的意義，然而對於還原或創造藝術上的真實的具體行動，張愛玲的做法是：既要同時書寫兩性，又要不迴避生活中的一切場面。

在男與女的多重參差對照之中，《秧歌》的主題慢慢凸顯：人性。但是《秧歌》中的人性是被極端化了的。當飢餓與狂熱摧毀了一切普世價值，當生存成為了人們的唯一目標，那些在張愛玲以前的小說裏的七寶樓閣轟然崩塌。作為讀者，我們不再從推杯換盞間的男

⁴² 張愛玲：《秧歌》，頁 138。

⁴³ 張愛玲：《秧歌》，頁 120。

女交鋒窺伺人性，而是從借錢、打老婆甚至流血暴動這樣的場景中直面人性的幽深。所謂小說的意義也就在於此，將生活推逼到某個極端的情境中，再推演人性在其中的變化。

（二）「真實」——書寫內外的參差對照

張愛玲在《秧歌》中設計了顧岡這一人物，他的身份是「文聯派下來的一個電影編導」。⁴⁴而張愛玲本人在寫作《秧歌》之前恰好擔任過電影編劇。抗日戰爭結束、胡蘭成潛逃以後，張愛玲遭受各界口誅筆伐，導致她在 1945 年至 1947 年 4 月間幾乎在文壇消聲匿跡。小說的發表暫停，她轉向了劇本的創作。1947 年的劇本《不了情》雖然頗受喜愛，但一本《太太萬歲》又使她遭到了嚴厲的批評。後來她滿懷創作的理想前往美國，卻又在英文寫作上不斷受挫，為生存計，她不得不接一些其他的工作，於是陸續通過宋淇為香港電懋公司寫了 10 個劇本，其中有 8 個拍成電影。可見，「電影編劇」這份職業對於張愛玲來說有着重要的意義。在她的小說創作受阻的時期，劇本創作是她延續寫作並賴以為生的途徑。在這個前提下，她在小說中設置顧岡這個「電影編導」的角色，其意味實在深長，為了理解她的意圖，首先需要回到文本中做一番巡視。

張愛玲對顧岡這個人物的諷刺，力度極強。幾乎他的每一次出場，都暴露出他的自私、愚蠢與品行的不端。他見農村飢饉，只擔心自己會不會因為餓瘦了而被認為是「不願意改造」，⁴⁵他對月香有不合時宜的遐想，還常藉着寄信到鎮上「偷吃」一頓飽餐。不僅如此，顧岡在寫作過程中對「真實」的篡改，也令人驚異。我們可以分階段來看這些批判和諷刺。首先是在劇本創作階段，作者描寫顧岡對創作材料來源「真實」與否的固執構成了第一重諷刺。顧在收集材料過程中進行的所謂的多種考量，幾乎都是關於自己會不會遭到批評而非故事是否「真實」。他打算寫一則與修水壩有關的故事，然而村裏並沒有水壩，這根本就是造假。而村中的飢荒，他也決定閉口不提——擔心自己被當作「國特造謠」。⁴⁶到劇本成型階段，他對於「真實」的剪裁，形成了第二重諷刺。在劇本創作的過程中，村中發生了搶糧暴動的慘劇，王同志沉重地說出「我們失敗了……我們對自己的老百姓開鎗」，⁴⁷聽見這話的顧岡沒有關心村民的情況，他唯一的擔憂只是怕王同志因為自己的一時失言想要殺人滅口。搶糧暴動當夜發生大火，村民們一年的辛苦付之一炬，這一慘劇竟然反而讓王同志政治上得以解脫、良心上不再遭受拷問，而顧岡的劇本則終於找到了火熱的高潮。這不僅僅只是對於顧岡人格的諷刺，更是對於他作為一個作家肆意在本中顛倒「真實」的諷刺。

張愛玲對於顧岡的辛辣諷刺，使得《秧歌》呈現出來自書本內外的參差對照。顧岡和張愛玲兩人都擁有作家之筆，然而他們對蔓延着土改後遺症的飢餓的農村竟然作出了大相逕庭地書寫。他們兩人的土改書寫哪一種更為「真實」？何謂「真實」？

⁴⁴ 張愛玲：《秧歌》，頁 69。

⁴⁵ 張愛玲：《秧歌》，頁 96。

⁴⁶ 張愛玲：《秧歌》，頁 96。

⁴⁷ 張愛玲：《秧歌》，頁 169-170。

在收集劇本材料的過程中，顧岡在材料的「典型性」和「個別性」之間進行過取捨。對於部分訴苦的農民，他認為這些人「『不典型』，他們都是『個別現象』」，⁴⁸而對於譚大娘這樣滿口感恩的典型人物，聽多了又覺得單調，一點「戲」都沒有，後來他乾脆都捨棄不用，自己杜撰一個修築水壩的故事。而張愛玲本人在《秧歌》之跋記中，提及了自己材料的出處：報刊、友人的工作經歷、中共的電影劇本，幾乎細緻到事事可考的程度。再來看看其他作家的情況。周立波的《暴風驟雨》一直被中國內地的國家意識型態視為正統土改敘事作品，其材料來源包括了個人的經歷及見聞、中央和地方之文件、地區會議紀錄及報刊，同時他又說明：「北滿的土改，好多地方曾經發生過偏向，但是這點不適宜在藝術上表現……革命的現實主義的寫作，應該是作者站在無產階級立場上站在黨性和階級性的觀點上所看到的一切真實之上的現實的再現」，⁴⁹暗示了他對材料選擇的標準和剪裁的手法。

我們可由此反視這兩位作家各自對材料的選取與剪裁所透露出敘事立場之不同：張愛玲所諷刺的顧岡的敘事立場既不為人民也不為真實，而是為了避免自己因文召禍；周立波的敘事立場立足於「黨性和階級性」，他是被體制收編後為體制發言、建構官方土改歷史敘事的代表。張愛玲的敘事立場，建立在她長時間的恐左情結⁵⁰以及當時香港政治地緣性的特殊情況——冷戰下東西兩種意識形態在此相互對抗之上，但因為她是以飢餓為出發點，所以最終站在一個不「左」不「右」的角度進行敘事。由此，我們看到，作家在書寫時代時往往也被時代書寫，當我們向作家質問，要求「真實」時，說明我們心中早已預設「真實」的存在，而這種預設的背後又隱含了我們所處之時代、立場以及我們各自「張看」的角度。關於何為「真實」？早在上海孤島時期的張愛玲就意識到了，「真實」不過是一種眾聲喧嘩：「現實這樣東西是沒有系統的，像七八個話匣子同時開唱，各唱各的，打成一片混沌」。⁵¹

關於土改敘事的「真實」，郜元寶指出：

《秧歌》、《赤地之戀》觸及的一些社會問題如土改中的「過火」現象，「支前」工作中後方的涸澤而漁，在當代文學中也時有所見，甚至是那麼驚人地相似。《赤地之戀》寫農村幹部殘酷鬥爭地主連中農也不放過，這正是《古船》思考的問題；《赤地之戀》中勞動模範金根帶領飢民搶糧倉，這和張一弓《犯人李銅鐘的故事》極其相似。⁵²

⁴⁸ 張愛玲：《秧歌》，頁 97。

⁴⁹ 周立波：〈現在想到的幾點——《暴風驟雨》下卷的創作情形〉，載李華盛編著：《周立波研究資料》（長沙：湖南人民出版社，1983），頁 287。

⁵⁰ 王德威：〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，頁 343。

⁵¹ 張愛玲：〈燼餘錄〉，《張愛玲文集》，第 4 卷，頁 54。

⁵² 郜元寶、袁凌：〈重評張愛玲及其他〉，《山東社會科學》1993 年第 3 期，頁 72。

但《犯人李銅鐘的故事》最終被執政黨招安，《秧歌》則至今流落在外。若讀者仍以「真實」為脈追蹤文本，必然會陷入對於「真實」之不存的失落之中。我們不能斷定張愛玲在《秧歌》中設計顧岡這一「電影編導」的角色，是否有與文本之外的自己形成正反對立的用意，但這的確形成了一種參差的對照，作者與這個角色的行為和立場，一方面與土改正統敘事代表周立波背道而馳，另一方面又與 30 多年後的傷痕文學、反思文學作家們形成對照。然而我們需要明確的是，傷痕文學、反思文學的目的也絕不是批判共產黨作為執政黨的合法性，也不是批判社會主義制度。

總而言之，顧岡、張愛玲與周立波，以及後來的傷痕文學作家，在《秧歌》的文本內外形成了跨時代的參差對照。在對待「真實」的問題上，讀者不應向小說作家要求歷史的真實，而應當追求人性與情感的真實。當五四文學與左翼文學開闢着「宏大敘事」之時，張愛玲則孜孜不倦地對人心與人性展開細膩之刻畫，這究竟該被視作五四的「人的文學」的迴響，還是該被視作疏離於主流意識形態話語的「小敘事」？這才是文學史應該關注的話題。在她前期以小說集《傳奇》為代表、晚期以《小團圓》為代表的文學歷程中，那些創作於 50 年代的作品該如何安置？如果張愛玲在主流文學史中有被邊緣化的危機，那麼《秧歌》所處的位置即是「邊緣的邊緣」了。然而，通過本文的論述，相信《秧歌》的文學價值已經得到了充分的說明。同時，《秧歌》是張愛玲開拓「平淡而近自然」風格的第一次實踐，在張氏小說中應當佔據一個「承上啟下」的轉折位置。從其創作風格，我們可以看到作者是如何延續着《傳奇》的成就並逐漸由穠麗轉變為自然，但無論如何變化，她始終抱持着對人性的細膩體察和對蒼涼的特殊感悟；觀其人物塑造，有的人物形象存在延續性，比如，我們能發掘出月香這一角色在張氏小說中的前世今生，同時，我們還能通過作者對月香、金花、譚大娘等女性角色的塑造，體悟到其所刻畫的幽深女性世界。再看其創作整體，我們還可以發現，在 40 年代的中短篇創作轉向 50 年代初〈小艾〉、〈十八春〉的中長篇創作的過程中，《秧歌》的出現，一定程度上展現了作者對於長篇小說佈局謀劃的能力，也為她 60 年代末重啓中文寫作，並以長篇為體裁奠定了基礎。

政治上，張自《傳奇》始，就絕對不是一個與政治絕緣的作家，甚至她的一生，不論是跌宕的人生軌跡抑或起伏不斷的文名，都完全反映着一個世紀以來中國與世界的動蕩和變化。張愛玲自《秧歌》始，在此後的〈色·戒〉、《少帥》等作品中，不再刻意迴避政治問題，而是能夠借政治談論被政治左右的人性。

《秧歌》不應再處於「邊緣的邊緣」，而是應當被視作張愛玲文風轉變與過渡時期的重要作品，尤其在張學研究更為寬鬆的港臺及英文地區，《秧歌》及其相關研究，不應受制於約定俗成的沉默。而《秧歌》與張愛玲晚期文學形成的關係，或許可作為《秧歌》相關研究的窗口，筆者亦會將此作為未來研究的契機。

四、小結

張愛玲 50 年代的小說《秧歌》，因其內容與政治有涉，創作於冷戰中的香港，並且張在創作的同時又為美新處提供翻譯服務，故這本小說被理解為「奉命之作」、「反共文學」。這重重的外在迷霧使得這本小說長期以來處於被忽視的狀態之中。本文通過對小說中的政治書寫、人物塑造和藝術手法的分析，發掘《秧歌》的文學價值，也說明了 50 年代張愛玲的文風變化的情況，並欲將 50 年代的創作與張愛玲晚期文學的關係打通，說明《秧歌》在張氏小說中應當佔據的「承上啟下」的位置。本文或許在意圖說明《秧歌》之於張愛玲個人文學生涯的意義之時，觸及了關於張愛玲之於華語文學史、女性文學史的討論，而這也正是本文的野心。