

论张爱玲小说的空间叙事

胡辉杰 付美玲

(湖南大学文学院, 湖南省、长沙市, 410082)

摘要: 空间叙事是张爱玲小说的重要特征。小说的叙事空间侧重于选择一些或逼仄或充满隐喻意味的空间元素。为克服时间因素, 小说主要采取了并置和主题重复两种空间结构。而对小说场景化、多重聚焦的叙事视角、空间元素的凸显等叙事策略的分析, 更有助于深入探讨张爱玲是如何利用空间叙事来建构小说主体结构。

关键词: 张爱玲; 小说; 空间叙事

中图分类号:

空间叙事是从空间角度来研究小说叙事, 其核心是空间在小说叙事中的作用: “空间在叙事中的作用不容忽视。构成小说叙事从来都要靠空间意象的展开。也即在文本的时间序列建立起来以后, 就要依靠空间的叙述来展开时间序列。因此研究叙事理论, 不谈或少谈空间是一种理论的疏忽或者批评的疏忽。”^[1] 空间叙事是张爱玲小说的重要特征。在叙事空间方面, 张爱玲偏好选择狭小逼仄的空间与充满隐喻意味的空间元素, 甚至其小说中用作背景的宏大空间意象也意在传达空间的压迫感。在叙事的结构方面, 张爱玲擅长设置并置式和主题重复这两种主要空间组织形式。同时, 为了更好地驾驭和控制空间, 张爱玲采取了场景化、多重叙事视角、压缩时间、突出空间等叙事技巧, 从而使得小说的叙事更加富有张力和变化。

一、叙事空间: 逼仄与隐喻

时间和空间是小说中必不可少的两个维度, 但在不同的小说家笔下会呈现不同的形式。就张爱玲小说而言, 其空间感的意义远胜于时间感。首先, 小说往往是在短暂的叙述时间内完成, 有时叙述的时间甚至可以忽略不计。其次, 通过空间而不是时间元素推进叙事。小说中一些颇具意味的空间元素经常反复出现, 如总是会出现浴室、阳台、楼梯等逼仄的物理空间, 总是会出现玻璃球、玻璃匣子等充满隐喻色彩的空间意象。

张爱玲小说中的人物主要是三四十年代的都市女性。她们大都是家庭妇女、全职太太, 其自身活动空间非常有限, 基本局限于家庭之中。所以, 当受到委屈和伤害、找不到发泄的空间时, 她们只能暂时寄身浴室里、厨房中或阳台上寻求慰藉。在张爱玲的笔下, 这些物理空间毫无温暖可言。它有时是女主人公狭小的栖息所, 有时是欲望膨胀的发酵池, 但更多的时候是受到伤害、心理扭曲的开端。

浴室往往是小说中许多失意妻子的避难所。《红玫瑰与白玫瑰》中的孟烟鹂因为不讨丈夫喜欢, 常常受到奚落和伤害, 甚至连家中的佣人都看不起她。渐渐地她得了“便秘症”, 因为这样她可以“每天在浴室里一坐坐上几个钟头——只有那个时候可以名正言顺的不做事, 不说话, 不思想, 其余的时候她也不说话, 不思想, 但是心里总有点不安, 到处走走, 没着没落的, 只有在白天的浴室里她是定了心, 生了根”。^[2] 这实际是孟烟鹂的一种自我保护和排遣方式, 以至于丈夫带她去看医生时, “她不甚热心, 仿佛是情愿留着这点病, 挟以自重”^[3]。《鸿鸾禧》中的娄太太, 像孟烟鹂一样顶着女主人的名号, 却常常受到丈夫及家人的奚落。每当受到委屈时, 她也只能逃到浴室, “大声地漱口, 呸地吐出来”^[4], 借以排遣。

楼梯、特定的房间、阳台, 诸如此类的例子不胜枚举。《金锁记》中, 童世舫第一次见

到曹七巧时印象极深的是“没有光”的楼梯：“门外日色昏黄，楼梯上铺着湖绿花格子漆布地衣，一级一级上去，通入没有光的所在。”^[5]《怨女》中的银娣，刚嫁过去第二天，去婆婆房间请安时就受到婆婆的奚落和妯娌的嘲笑。在《花凋》中，郑川嫦由于患病一直呆在自己的房间，然而对她最大的伤害恰恰发生在她的房间里。这些物理空间的共同特点就是逼仄。一方面，空间的逼仄性使其更安全 and 私密，身处其中的女性可以放心地安慰自身和倾吐内心；另一方面，空间的逼仄性也使身处其中的女性面对伤害和嘲讽时，避无可避，反而遭受更多的痛楚与恐惧。

当然，并非张爱玲笔下所有物理空间都是逼仄的。在《第一炉香》的后半段，写到冬季湾仔地区的自然景观，“头上是紫黝黝的蓝天，天尽头是紫黝黝冬天的海”，给人的感觉也是恐怖和窒息感：“无边的苍凉，无边的恐惧，她的未来，也是如此——不能想，想起来只有无边的恐怖。”^[6]但作者的用意显然不是突出其空间上的开阔性，而是为了对比性地凸显空间给女主人公葛薇龙所带来的“无边的荒凉，无边的恐怖”之感。除了《第一炉香》，《桂花蒸 阿小悲秋》、《红玫瑰与白玫瑰》等小说中用作背景的沪港景观总体上也可作如是观——透过这些宏阔空间，作者想传达的却是这些空间所带给人物内心的压抑和恐惧之感。

爱德华·索杰在亨利·列斐伏尔的基础上，提出了“第三空间”的概念，认为“这是空间思考另一种模式的创造，发端于传统二元论的物质和精神空间，然而也在范畴、实质和意义上超越了这两种空间。同时是真实的又是想象的而且又是（亦此亦彼并且……）……”^[7]。陆扬认为索杰的第三空间是重新估价一二元论的产物：“空间既被视为具体的物质形式、可以被标示、被分析、被解释，同时又是精神的建构，是关于空间及其生活意义表征的观念形态。”^[8]第三空间作为故事和情节展开的场所，不仅是物质空间还是想象的空间，是作家对小说的主动营造，它承载和折射了作家对都市、文化与人生的体悟。张爱玲在创作时大量地使用具有隐喻特征的空间意象，将它们与小说中人物的外在处境和内心感受融为一体，使生活中客观真实的物理空间充满了隐喻性。它们既是切实存在的物理空间，同时又充满了幻想与暗示。它们既是具体的又是抽象的，既是明白的又是复杂的。总而言之，这些在建构上充满了无限可能性的隐喻意象属于开放性的第三空间。

透明而又含蕴复杂的玻璃制品是张爱玲小说中经常出现的隐喻式意象。在《金锁记》中，作者描写道：“她睁着眼直勾勾朝前望着，耳朵上的实心小金坠子像两只铜钉把她钉在门上——玻璃匣子里蝴蝶的标本，鲜艳而凄怆。”^[9]“玻璃匣子里蝴蝶的标本”无疑具有双重含义：蝴蝶标本虽然美丽，却是无生命的；它又被放在玻璃匣子里，加上一层禁锢，隔着透明的玻璃被人观赏。张爱玲用“玻璃匣子里的蝴蝶标本”来暗示曹七巧的悲剧命运——她虽然年轻貌美，但从踏进姜家大宅那一刻起，就被活生生地禁锢住了手脚，无论怎样挣扎都逃不出去。《鸿鸾禧》中的玻璃球亦有异曲同工之妙。张爱玲是这样描述娄器伯家举行婚礼时的礼堂的：“整个的花团锦簇的大房间是一个玻璃球，球心有五彩的碎花图案。客人们都是小心翼翼顺着球面爬行的苍蝇，无法爬进去。”^[10]原本应该喜气洋洋的婚庆礼堂，却在繁华中透着不可接近的冰冷，宛如一个玻璃球，客人们隔着玻璃，小心翼翼的交际应酬，却进不到“豪华的中心”。而身在其中的邱玉清何尝不是如此？挑剔刻薄的小姑，视若仇敌的两公婆，看似花团锦簇的婚姻生活，其实只是玻璃球中的童话，可望而不可及。

镜子是张爱玲小说中极钟情也极擅长的隐喻意象。佟振保与王娇蕊的恋情，因为佟振保对王娇蕊始终抱着游离和不负责任的态度，而且摆出母亲作为婚姻的挡箭牌，最终王娇蕊离开了他。再次相见，在公交车上，佟振保对王娇蕊的再嫁感到难堪的嫉妒，正当他搜索枯肠考虑如何对王娇蕊寒暄时，一抬头发现在公共汽车上突出的小镜子里自己的脸“颤抖不定”，“在镜子里他看见他的眼泪滔滔流下来”^[11]。在这里，公共汽车上颤抖的镜子，一方面是佟振保竭力忍住的情绪的折射，另一方面，颤抖的镜子是随时会破碎的冰冷玻璃制品。通过这面镜子，张爱玲隐约含蓄地透露出她一贯的对两性关系的失望态度——爱情也是易碎的，靠不住的，不知什么时候就濒临破碎伤人的危险。正如《中国的日夜》中所言，这个世界“无论什么东西都是一捏便粉碎，成了灰”^[12]。镜子意象，其实也暗含作者对男女恋情的不

信任,以及对人生脆弱的迷惘。

由此可见,张爱玲对一些不引人注目的边缘性叙事空间给予了强烈的关注。她用丰富的想象力营造了含蕴繁复的意象空间。特别是在充满隐喻性的第三空间,张爱玲把物质因素、精神因素和社会文化因素都纳入到了小说的观照当中——正是通过对这些隐喻空间的巧妙设置,她在强调文本的抒情性和审美性的同时,既深入了人物矛盾复杂的内心世界,又寄寓了自己对人生和社会的独特感悟。

二、结构形式: 并置与主题重复

约瑟夫·弗兰克认为,“空间形式”(spatial form)就是“与造型艺术里所出现的发展相对应的……文学补充物。二者都试图克服包含在其结构中的时间因素。”^[13]现代主义小说家都把他们的对象当作一个整体来表现——其统一性不是存在于时间关系中,而是存在于空间关系中。简而言之,小说的空间形式就是小说在叙事中为克服时间因素,突出空间叙事作用而呈现的具体结构。从空间叙事而言,张爱玲小说的空间结构形式主要表现为并置式和主题重复式结构。

并置是由约瑟夫·弗兰克提出的重要批评概念(这个概念在夏塔克那里又进一步划分为“同类并置”与“异类并置”),也是现代主义小说空间感生成的重要方法。并置是“词的组合”,是对小说中“意象和短语的空间编织”^[14]但国内学者吴晓东认为,除了意象、短语的两种并置形式外,结构性并置、不同讲述的并置、多重故事的并置等也是并置结构的形式。^[15]相较而言,张爱玲小说更为广泛地使用的无疑是“异类并置”。

“异类并置”首先表现在意象的空间编织上。《金锁记》以月亮开篇:“三十年前的上海,一个有月亮的晚上……我们也许没赶上看见三十年前的月亮。”^[16]其结尾亦以月亮收束:“三十年前的月亮早已沉下去,三十年前的人也死了,然而三十年前的故事还没完——完不了。”^[17]张爱玲极其巧妙地把月亮的一起一落并置起来,暗示和象征着三十年的浮华人生转瞬即逝——不论其中含蕴了多少惊心动魄,而悲剧却依然在重复上演。时间是静止的,几乎陷于停滞。月亮起落这两个瞬间的并置无疑更具有空间的意义,诚如约瑟夫·弗兰克在分析普鲁斯特的《追忆流水年华》时所强调的:“但是,显而易见‘纯粹时间’根本就不是时间——它是瞬间的感觉,也就是说,它是空间。通过人物不连续的出现,普鲁斯特迫使读者在片刻时间内空间地并置其人物的不同意象,这样,对时间流逝的体验将与他们的感受完全连接起来。”^[18]

“异类并置”更多地表现为场景与多重叙述的并置。譬如《倾城之恋》,张爱玲以白流苏和范柳原的情感纠葛串连起白公馆、舞场、浅水湾、香港饭店、巴丙顿道的房子等几个空间场景——其核心是两个空间,上海白公馆和香港浅水湾。张爱玲以白流苏的不同感受将这两个空间发生的故事并置于叙事中。关于上海的白公馆,小说描述了去香港前和从香港回来时的两个空间场景,都有一个共同的感受——“这屋子里可住不得了!……住不得了!”^[19]而在香港浅水湾,白流苏“愿意试试看。在某种范围内,她什么都愿意”^[20]。两种迥然不同的感受决定了作者对两个空间场景的不同书写,也为它们涂抹上不同的底色。相比上海白公馆,香港浅水湾才是冒险家的乐园,有无限的可能性。白流苏惟有在这场爱情角逐中尽力一搏,才有可能脱离寄人篱下、一成不变的乏味生活。再譬如,《创世纪》和《怨女》都有两个主要空间:一个是未嫁时的娘家,另一个是出嫁后的婆家。张爱玲不是将娘家和婆家设置为两个简单的物理空间,而是分别赋予它们以一定的文化内蕴,以生活记忆作为触发点将两者巧妙对立起来形成并置结构。不论婆家还是娘家,它们都和人物的情感发生着或爱或憎的联系。在王紫薇和银娣的记忆中,娘家的生活都是安稳而愉快的,相比之下,婚后的遭遇却大都颇不顺心、令人烦恼甚至身心俱疲。与此相类似的,还有《同学少年都不贱》。小说描述了两位女孩恩娟和赵钰毕业后在上海和美国两次相见时的情景,而其中的重点是,张爱玲对两个女孩居住空间的描写,象征了两人生活境遇和心态的天壤之别。胡亚敏将这种赋予了

特定文化内涵的空间称为“象征型环境”，认为“它通过对环境着意描写或借助环境的某些特征和属性，构成明喻或隐喻”^[21]。除此之外，《连环套》、《第二炉香》等小说则运用了多重叙述的并置，小说的故事层层嵌套、立体叠加，极大地增强了叙事的张力。

并置式结构的大量运用与张爱玲的美学观念密不可分。她喜欢“参差的对照”：“苍凉之所以有更长的回味，就因为它像葱绿配桃红，是一种参差的对照。我喜欢参差的对照的写法，因为它是较近事实的。”^[22]张爱玲认为，在这样一个沉重的时代，极端病态与极端觉悟的人终究是少数，因而“不喜欢采取善与恶、灵与肉的斩钉截铁的冲突那种古典的写法”^[23]。正因如此，她希望用“参差的对照”的手法来“描写人类在一切时代之中生活下来的记忆，而以此给予周围的现实一个启示。”^[24]“悲壮是一种完成，而苍凉则是一种启示。”^[25]——这在某种程度上鲜明地体现了张爱玲走出古典、走出时间的自觉追求。

主题重复亦是小说表现空间形式的重要方法：“另外，在现代主义小说中用来获得空间形式的方法还有：主题重复、章节交替、多重故事和夸大的反讽等。”^[26]有研究者认为，小说中“重复”的运用可分为叙述重复和主题重复，而“主题重复是指性质类似的事件在小说中重复发生。与损耗性的叙述重复不同，主题重复的过程却是意义增殖的过程。”^[27]同一主题在同一作者的笔下反复出现，既表明作者的价值取向和审美趣味，又意味着作为一种空间结构形式，主题重复在感情的积聚、意义的增殖上具有独特作用。

张爱玲小说的主题基本上都是阐述大都市普通男女之间的情感与婚姻。傅雷曾鲜明地指出：“恋爱与婚姻，是作者至此为止的中心题材；长长短短六七件作品，只是 variations upon a theme。遗老遗少和小资产阶级，全都为男女问题这恶梦所苦。”^[28]《沉香屑 第一炉香》、《倾城之恋》、《红玫瑰与白玫瑰》、《金锁记》、《连环套》、《留情》等等，无一例外，在某种程度上都是这一主题的重复或变化。正因如此，表现在外在形式上，张爱玲很注意让小说的故事在一个封闭性很强的首尾相合的圆圈式结构中运行。《金锁记》以三十年前的月亮起始，以三十年前的月亮完篇；《花凋》的开篇是二十一岁的郑川嫦因肺病死后，父母加工修葺她的坟墓；结尾以她的死亡告终；《桂花蒸·阿小悲秋》的女主人公丁阿小一天的生活是从阳台开始，也以阳台结束……故事的叙事从结局开始，时间似乎停滞不前，而不同侧面、不同境遇的交织无疑让女性的挣扎与无奈、生存与异化愈益浓烈，跃然纸上。

主题的重复还表现在小说的叙述上。《连环套》讲述的是霓喜自十四岁开始先后与四个男人周旋的一生。小说的四段故事虽然在时间上是顺时性的线性叙事，空间转换也很鲜明——从绸缎庄到修道院再到药材店，但其叙述的主题在本质上却是大同小异：周而复始，霓喜对婚姻的每一次努力和挣扎最终都以失败告终。这个故事其实是可以无限演绎下去的——尽管当初连载时因故腰斩了，它有点类似于小说家巴尔加斯·略萨所提出的“中国套盒”或称“俄国玩偶”的结构方式：“按照这两个民间工艺品那样结构故事：大套盒里容纳形状相似但体积较小的一系列套盒，大玩偶里套着小玩偶，这个系列可以延长到无限小。”^[29]即便在局部细节上，这种重复也抑制不住地在字里行间极其鲜明地显现出来。《留着》里的淳于敦凤十六岁出嫁，二十三岁死了丈夫，守寡十多年，三十六岁时嫁给了希望晚年享点清福、艳福的米先生。而张爱玲却让敦凤的前夫三番五次地从小说的对话和叙述中突入进来，不仅使得米先生难堪、“老太太”纳罕，也让读者不得不心怀犹豫——在某种程度上，读者的阅读期待受到了抑制！

小说主题的这种重复与小说自身形成了一种复杂的张力关系。它既使小说的意义得以强化、增殖，以达书写“虚伪之中有真实，浮华之中有素朴”^[30]的目的，又延宕了读者的阅读进程，使之不断被抑制或打扰，从而改变了小说的线性预期，加剧了其内在的冲突性。

主题重复所造成的空间性与开放性，在某种程度上不符合传统现实主义者的审美期待。傅雷对张爱玲的批评很是严厉：“因为是传奇（正如作者所说），没有悲剧的严肃、崇高，和宿命性；光暗的对照也不强烈。因为是传奇，情欲没有惊心动魄的表现。几乎占到二分之一篇幅的调情，尽是些玩世不恭的享乐主义者的精神游戏；尽管那么机巧，文雅，风趣，终究是精练到近乎病态的社会的产物。好似六朝的骈体，虽然珠光宝气，内里却空空洞洞，既

没有真正的欢畅，也没有刻骨的悲哀。”^[31]在傅雷看来，张爱玲题材与视野过于单调与闭塞：“川嫦的卧房，姚先生的家，封锁期的电车车厢，扩大起来便是整个的社会。一切之上，还有一只瞧不及的巨手张开着，不知从哪儿重重的压下来，要压痛每个人的心房。”^[32]更重要的是，作者的不彻底性使得小说无法看出一个血淋淋的人生真面目来——当然，傅雷激赏的《金锁记》除外！其实，傅雷的批评更多地是站在时间的维度上：“《连环套》的主要弊病是内容的贫乏。已经刊布了四期，还没有中心思想显露。霓喜和两个丈夫的历史，仿佛是一串五花八门，西洋镜式的小故事杂凑而成的。”^[33]而张爱玲针锋相对的反驳则是立足于空间的维度，不论时间上是《散戏》的一刻、《等》的一天还是《金锁记》的三十年，她都希望能够展现一个现实的实景与全景。《连环套》并非没有中心，它的含蕴就在各色的人物、看似散乱的故事和重复的主题中逐渐显现。与傅雷不同，张爱玲更看重人生安稳的一面，更着意于普通人的传奇。在她的笔下，那些不彻底的非英雄人物既尽可能地接近于真实，又表现着人的神性；既是这个时代的负荷者，又代表着这个时代的永恒：“我不喜欢壮烈。我是喜欢悲壮，更喜欢苍凉。壮烈只有力，没有美，似乎缺少人性。悲壮则如大红大绿的配色，是一种强烈的对照。但它的刺激性还是大于启发性。苍凉之所以有更深长的回味，就因为它像葱绿配桃红，是一种参差的对照。”^[34]“所以我的小说里，除了《金锁记》里的曹七巧，全是些不彻底的人物。他们不是英雄，他们可是这时代的广大的负荷者……他们没有悲壮，只有苍凉。悲壮是一种完成，而苍凉则是一种启示。”^[35]正是基于这种启示性，张爱玲不喜欢缺乏美和人性的壮烈，而喜欢悲壮，更喜欢苍凉——喜欢葱绿配桃红般的参差的对照。傅雷所希冀的那种善恶分明、灵肉冲突式的古典写法——譬如“时代的纪念碑”式的作品，是张爱玲所不愿尝试的。因此而导致的主题欠分明的一面，在张爱玲看来，其实正是古典与现代文学的分野：“现代文学作品和过去不同的地方，似乎也就在这一点上，不再那么强调主题，却是让故事自身给它所能给的，而让读者取得他所能取得的。”^[36]张爱玲所强调的这种启示性——如《连环套》中霓喜的泼辣的生命力、对于物质生活的单纯的爱，需要读者站在空间的维度，暂时撇开小说的时间性框架，从整体上把握小说各个部分，如人物、环境和故事等之间的内在联系，从而与之发生深刻的认同：“读者对一部空间形式作品的理解不是发生在细节的层次上，而是发生在比较抽象的形式本身的层次上。也就是说，不是鼓励读者作为一个特殊的人，而是鼓励读者作为一个体验由小说人物之间以及他们与环境之间的相互作用所创造的一种形式——比如一个正方形或一座迷宫——的人类精神，与那些特殊的人物发生认同。”^[37]

三、场景化、多重叙事和时间改造

叙事技巧，也可称为叙事手段，它是叙述主体为了按照某种方式建构小说所采取的叙述方式和方法。张爱玲在利用空间建构小说时主要采用了场景化、零聚焦与内聚焦相结合的叙事视角和压缩时间、突出空间等多重叙事手段。

小说中的空间不是孤零零地出现的，而是与人物、事件和时间结合成场景一起出现在文本中——空间依托场景而显示自己的存在。利昂·塞米利安认为：“一个场景就是一个具体行动，就是发生在某一时间、某一地点的一个具体事件；场景是在同一地点、在一个没有间断的时间跨度里持续着的事件”^[38]。场景描绘往往再现生活的律动，让读者有身临其境之感。

张爱玲的小说空间呈现出场景化的特点。《鸿鸾禧》一开篇就写娄家两姐妹二乔、四美到祥云时装公司试衣服的情景。张爱玲仅用“挂在那边的那块黄的、斜条的”、“把那件衣料搓搓捏捏”^[39]等寥寥数语就把这一空间点出来。对于服装公司的具体情形张爱玲似乎并不在意，而这一点我们有经验的读者也完全可以依据自己的生活经验把它补充完整——在大脑中勾画出其空间形象。服装公司是随着二乔、四美两姐妹而出场的，而通过这一空间场景中两姐妹的对话，小说暗示了邱玉清即将嫁入的是一个粗俗的暴发户家庭。

张爱玲小说的空间叙事，在大的地域范围里她选择了上海和香港；在具体的建筑空间选

择上, 她的故事多发生在深宅大院或公馆洋房。而这一大一小的空间, 最终大都是通过场景来体现的。场景不但通过细腻的描绘展现故事的质感、为故事的发展埋下伏笔, 更为故事的行动性、戏剧性奠定基础。其中, 人物又处于场景的中心地位, 位居时间、地点和事件等其它要素之上。譬如, 《连环套》中的修道院是随着霓喜和梅腊妮师太的交往而出现的; 《倾城之恋》中的浅水湾饭店和巴丙顿道的房子是随着白流苏的出现而出现的。与此同时, 空间的场景化还可以在读者的脑海里建构起一种动态的、立体的画面。如当想起《倾城之恋》中白流苏的房间时, 我们脑海里就会浮现出白流苏站在镜子面前, 打量自己容貌后阴阴一笑的场景; 一提到“独白的楼梯”^[40] 我们就会自然联想到, 《心经》中两个女孩走在漆黑的楼梯上, 许小寒向段凌卿诉说自己对父亲特殊感情的场景。可以说, 空间叙事的场景化有助于小说故事性的增强、人物性格的凸显——正是在这一点上, 张爱玲小说的空间性与时间性产生了强烈共鸣。

“叙事中的空间性首先表现在故事层面的空间投影上。其次也表现在言语——文体层面的空间构成。”^[41] 徐岱所说的言语——文体层面的空间构成“其中心是: 在小说中由谁来讲故事。”^[42] 故而叙事视角的确定对于小说空间性的形成具有举足轻重的作用。热奈特在《叙事话语》中对叙事视角提出了三分法。他的三分法是对三种聚焦模式的划分: (1) “零聚焦”或“无聚焦”, 即无固定视角的全知叙述。它的特点是叙述者说出来的比任何人物知道的都多, 可用“叙述者>人物”这一公式来表示; (2) “内聚焦”, 其特点为叙述者仅说出某个人物知道的情况, 可用“叙述者=人物”这一公式来表示。(3) “外聚焦型”, 即叙述者说出来的要少于人物所知道的, 可用“叙述者<人物”这一公式来表示。^[43]

张爱玲小说的空间叙事大多采取“零聚焦”的视角。以《第二炉香》中罗杰·安白登不堪舆论的压力开煤气自杀的场景为例:

他把火渐渐关小了, 花瓣子渐渐的短了, 短了, 快没有了, 只剩下一圈齐整的小蓝牙齿, 牙齿也渐渐地隐去了, 但是在完全消灭之前, 突然向外一扑, 伸为一两寸长的尖利的獠牙, 只一刹那, 就“拍”的一炸, 化为乌有。^[44]

叙述者以零聚焦的白描方式记录了罗杰·安白登的死亡。叙述者是一种漠然的姿态, 没有任何情感的投入。但正是这种不干预的方式, 震撼了读者的心灵, 给他们留下了思索的空间: “小说家毫不掩饰的叙述声音会破坏小说艺术的真实”^[45] 现代小说叙事理论提倡要以最大的限度降低作家叙述的声音, 叙述者要不动情、不介入, 保持一种超然的态度, 使作品拥有自己的生命。有异曲同工之妙的是《花凋》, 讲述患了肺病的郑川娥——这一年轻的生命之花是如何在父母的冷漠中凋零的。其结尾极俭省而又意味深长:

她从被窝里伸出一只脚来踏在皮鞋里试了一试, 道: “这种皮看上去倒很牢, 总可以穿两三年呢。”

她死在三星期后。^[46]

张爱玲这种不加干预、目击者式的叙述, 不带丝毫感情色彩, 既给读者以一种身临其境的感觉, 又让读者透过这种镜头式的叙述去思索镜头后的故事, 从而增强了文章的反思性。

虽然零聚焦可以让叙述者以无所不知的叙述声音出现, 但这种如上帝般无所不知的态度增加了故事的虚构性, 丧失了生活的本真一面。因此, 为了保持故事生活的原态性和人物性格的复杂性, 叙述者就会以人物的眼光展开叙事, 这时候叙述者“隐身”, 以故事中的人物来讲故事。这是一种内聚焦的观察方法, 即在叙述人和作品空间之间还添加了一双眼睛——小说里某位人物的眼睛。《金锁记》的开篇是小双和凤箫这两个丫环的夜间谈话, 以小双的视角介绍主人公曹七巧。再譬如《倾城之恋》中的一个空间场景:

她摇摇晃晃走到隔壁屋里去。空房, 一间又一间——清空的世界。她觉得她可以飞到天花板上。她在空荡荡的地板上行走, 就像是在洁无纤尘的天花板上。房间太空了, 她不能不用灯光来装满它, 光还是不够, 明天她得记着换上几只较强的灯泡。^[47]

这段文字是白流苏眼中巴丙顿道房子的样子, 用的是“叙述者=人物”的内聚焦式叙述。

在借白流苏之眼打量这座房子时，作者还特别写到了白流苏的心理感受——“房间太空了”。当范柳园走后，原本就宽敞的房子在白流苏眼中被放大，显得格外空旷。空旷的房间和同样空落落的内心形成对照，凸显了张爱玲小说一贯的关注女性命运的主题。

张爱玲有时采用零聚焦与内聚焦相结合的方式。如《第一炉香》围绕着琪乔在和葛薇龙私会之后，又和睨儿亲热，以致被葛薇龙看见这一事件来展开故事情节：“香港有一句流行的英文俗谚：‘香港的天气，香港的女孩子。’两般两列，因为那海岛上的女孩子，与那阴霾炎毒的气候一样地反复无常……”^[48]这是零聚焦叙述，而随后，就以不同人物的视角观照情节的发展。首先是乔琪的视角：“乔琪吃了一惊。那人的背影，月光下看得分明，穿着白夏布衫子，黑香去纱大裤。……不是睨儿是谁呢。”^[49]接着就是薇龙的视角：“忽然阳台底下一阵脚步声，走来了一个人。薇龙想道：‘这花匠好勤快，天没亮就起来了。’”^[50]之后，就是全知叙述葛薇龙打睨儿的这一过程。紧接着，又以梁太太的视角来看待这件事情：“……她费了一番心血，把薇龙捧得略有些资格了，正在风头上，身价十倍的时候，乔琪乔又来坐享其成。这还不甘心，同时又顺手牵羊吊上了睨儿。”^[51]零聚焦与内聚焦相结合的叙事方式让读者更进一步地清楚故事中人物的行为和心理，使他们更加同情地理解人物的迷茫无助、为人物的命运扼腕叹息。另外，从审美角度上看，这种视角的转换和结合使小说中的故事产生了一种立体感，极大地增强了小说的艺术感染力。

张爱玲的小说以短篇数量最多。胡适曾对短篇小说的特点做过一个形象的说明：“短篇小说是用最经济文学手段，描写事实中最精彩的一段或一方面……譬如把大树的树身锯断，懂植物学的人看了树身的横断面，数了树的年轮，便可知道这树的年纪。”^[52]短篇小说多是“截取生活的横断面”，因此它叙述的故事的时间跨度就不会很长。王富仁认为短篇小说是空间性的（长篇小说才是时间性的）：“短篇小说也在时间的流动中组织情节，但最终给你的还是一种空间的感觉。”^[53]时间的跨度缩短了，空间就被凸显出来。换言之，在短篇小说里，空间得到了更多的关注和表现。

小说的时间可分为故事时间和叙事时间：“所谓故事时间，是指故事发生的自然时间状态，而所谓叙事时间，则是它们在叙事文本中具体呈现出来的时间状态。”^[54]张爱玲对时间的改造，最典型的方法就是尽量控制故事的时间跨度，也就是说，把故事的叙事时间尽可能压缩到最短。如《第一炉香》、《第二炉香》讲述故事的时间仅为一炉香的时间；《封锁》仅写了在封锁几个小时内电车上发生的故事；《散戏》仅写了晚上看戏结束后回家路上南宫嫔的所思思想；《留情》也是只写了从晚饭到睡觉前短短半天时间内发生的事情；《等》写了推拿医生庞松龄诊所普通的一天。

张爱玲压缩叙事时间的另一方法，就是截取几个时间点来叙述故事，时间跨度内的其他时间都被省略。这实际上是叙写一个人的几个生活片断，或一个较长故事的几个部分、阶段，其它部分则需要读者通过想象予以补足。而在每一个片断或部分、阶段，故事的叙事时间仍然是很短暂的，甚至可以说被压缩成一个时间点——它没有时间上的延展性，而只有空间上的拓展性。如《倾城之恋》中的白流苏，自离婚后七八年一直住在白公馆，但是作者并未对她这段时间的生活加以描写，而是抓住徐太太替白流苏夫家捎信让白流苏去奔丧和替白公馆七小姐保媒这两个时间点来写她在白公馆寄人篱下的际遇。再如《鸿鸾禧》，作者写姜太太不幸的婚姻生活时，只选取了她娶儿媳妇时做婚鞋和找证婚人这两件事来表现其婚姻生活的不幸福。

因为小说中的叙事时间被高度压缩，所以空间就必须承载更多的叙事内容。张爱玲小说里的叙事空间都是经过精心设置而呈现在小说中的。故事时间在这些空间中几乎陷于停滞状态，而人物性格、命运和事件在这些精心选择的空间内得以充分展现。《金锁记》中的“起坐间”是作者精心设置的叙事空间之一——小说中四分之一的故事情节都发生在“起坐间”。张爱玲对“起坐间”的描绘并不多，仅说它是“老太太卧室隔壁的一间小小的起坐间”^[55]，其中有一张“紫榆百龄小圆桌上铺着红毡条”^[56]。然而就是这个在张爱玲笔下占了区区三十个字的“起坐间”，却承载着异常丰富的信息：第一，姜家等级分明，曹七巧由于出身低微

时常遭受婆婆和妯娌的嘲讽；第二，家中信息交流和矛盾汇聚都集中于此，曹七巧因言语尖酸刻薄，几乎得罪了全府的人；第三，曹七巧内心压抑，加之长期受情欲折磨，居然对浪荡子小叔姜季泽怀有非分之想。从这些信息中，我们看到了曹七巧的自卑，看到了姜家带给她的压抑与折磨，也看到了她心理畸型和变态的一些端倪。这些惊人的信息量，就使“起坐间”这一空间被凸显出来，而故事时间在这里几乎可以忽略不计。

张爱玲对叙事时间的处理，还表现为空间对时间的改造。张爱玲小说里的故事时间很有特点，那就是它一在文本中出现就与空间、事件和人物结合在一起形成场景——它很少有略去空间的、纯粹作时间交代的叙述、过渡。故事时间被织进空间场景中，空间场景的顺时连接或跳跃就突出了故事时间的变化。如《连环套》中的故事时间，就全被织入赛姆生太太房间、绸缎庄、修道院、药材店等四个空间场景中。这四个空间场景中的后面三个是顺时连接的，第一个空间场景与第二个之间的连接是跳跃的。由此可见，小说空间场景的转移、变化显示了故事时间的推移、发展。

更有甚者，小说的叙事空间有时直接侵蚀故事时间。张爱玲致力于阐释特定空间内人物的心理状态与精神世界，因而更注重通过语言与心理等活动来表现人物丰富的内心世界——而这往往很容易使读者几乎感觉不到故事时间的推移和变化。这样，小说的意义无疑由叙事空间而不是时间（不论是故事时间还是叙事时间）来决定。如《等》写了医生庞松龄一天的生活以及一群等待就医的病患之间的闲聊。小说发生的空间被限定于诊所，同时诊所又被分成里间、外间两个空间。里间的庞医生一边推拿一边与病患聊天，外间等候就医的人们也在闲聊。里外两间的故事叙述是同时进行的，都在尽可能地原生态呈现病患不同的生命状态。在这里，历时性的时间进行得十分缓慢，人们似乎感觉不到它在流逝。作者只是不断地切换里外两个空间来展开叙事，使诊所里的人能够互诉苦水与辛酸。诊所这一小小的空间可以视作沦陷区人生的横断面，各色人物的内心世界与人生状态展露无遗。

“阅读不一定从形式出发，批评性阅读却从形式出发。”^[57]张爱玲小说艺术形式上的独特性，使读者通过不同的艺术体验，完成了作者的精神批评指向。张爱玲将空间的物理维度，精神维度和社会文化维度巧妙结合，用这三类不同性质的空间转换来有效推动叙事进程，从而使得空间不仅是一个“行为的地点”^[58]，更是一个“行动着的地点”。她将时间纳入空间之中，通过叙事空间的选择、叙事结构的设置、叙事策略的巧妙运用，极大地增强了小说内在含蕴的含蓄性和多义性，丰富了小说的艺术表现力。这既是作家自觉探索空间形式的结果，也是小说在由古典走向现代的进程中必然出现的现象。当然，纯粹的空间形式对于小说自身而言其实是很难实现的：“这种形式永远与小说叙述的和连续的趋势相抵触，因为顾名思义，这些趋势是反对作为一个重要的结构因素的空间的。”^[60]张爱玲的特别之处在于，她把小说难以并举的空间性和时间性问题处理得比较均衡、协调，从而使小说既有线性的叙述又能兼顾现实的全景呈现，既延续了古典的传统，又富有现代的意味。

参考文献

- [1]张世君. 结语.《红楼梦》的空间叙事[M].北京:中国社会科学出版社,1999年,第263—264页.
- [2][3]张爱玲.红玫瑰与白玫瑰.张爱玲全集02红玫瑰与白玫瑰[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第89、89页.
- [4][10][11][39]张爱玲.洪鸾禧.张爱玲全集02红玫瑰与白玫瑰[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012.第44、46、85、36页
- [5][9][16][17][55][56]张爱玲.金锁记.张爱玲全集01倾城之恋[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第258、226、216、261、220、220页.
- [6][19][20][48][49][50][51]张爱玲.第一炉香.张爱玲全集01倾城之恋[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第51、164、181、37、38、41、43页.
- [7](美)爱德华·索杰.第三空间——去往洛杉矶和其他真实与想象地方的旅程[M].陆扬译.上海:上海教育出版社,2005年,第13页.
- [8]陆扬.空间理论.现代性与都市文化理论[C].包亚明主编.上海:上海社会科学出版社,2008年,第114页.
- [47]张爱玲.倾城之恋.张爱玲全集01倾城之恋[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012,第192—193页.
- [12]张爱玲.中国的日夜.张爱玲全集06流言[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第263页.
- [13][14][18][26](美)约瑟夫·弗兰克.现代小说的空间形式[A].现代小说的空间形式[C].秦林芬编译.北京:北京大学出版社,1991年,第II、III、15、III页.
- [15]吴晓东.从卡夫卡到昆德拉[M].北京:三联书店,2003年,第185页.
- [21]胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,2004年,第165页.
- [22][23][24][25][30][34][35][36]张爱玲.自己的文章.张爱玲全集06流言[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第92、94、93、92、94、92、92、95页.
- [27]余弦.重复的诗学——评许三观卖血记[J].当代作家评论,1996(4),第12页.
- [28][31][32][33]迅雨(傅雷).论张爱玲的小说[J].万象,1944(11),第51、56、56、57页.
- [29](秘鲁)巴·略萨.中国套盒——致一位青年小说家.[M].赵德明译,天津:百花文艺出版社,1999年,第86页.
- [37](美)安·达吉斯托尼,J.J.约翰逊.夸大的反讽、空间形式与乔伊斯的《尤里西斯》[A].现代小说中的空间形式[C].秦林芬编译,北京:北京大学出版社,1991年,第178—179页.
- [38](美)利昂·塞米利安.现代小说美学[M].宋协力译.西安:陕西人民出版社,1987年,第6—7页.
- [40]张爱玲.心经.张爱玲全集01倾城之恋[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第123页.
- [41][42]徐岱.小说叙事学[M].杭州:杭州大学出版社,1992年,第260—266、188页.
- [43][法]热奈特.叙事话语[M].王文融译.北京:中国社会科学出版社,1990年,第129页.
- [44]张爱玲.第二炉香.张爱玲全集01倾城之恋[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第90页.
- [45]杨星映.中西小说文体比较[M].北京:中国社会科学出版社,2008.P190.
- [46]张爱玲.花凋.张爱玲全集02红玫瑰与白玫瑰[M].止庵编.北京:北京十月文艺出版社,2012年,第35页.
- [52]胡适.论短篇小说[A].中国新文学大系 建设理论集(影印本)[C].上海:上海文艺社,2003年,第272页.
- [53]王富仁.中国现代短篇小说发展的历史轨迹.中国文化的守夜人——鲁迅[M].北京:人民文学出版社,2002年,第233页.
- [54]罗钢.叙事学导论[M].昆明:云南人民出版社,1994年,第132页.
- [57]赵毅衡.为建立一个形式/文化学所作的笔记[A].礼教下延之后:中国文化批判诸问题[C].上海:上海文艺出版社,2001年,第159页.
- [58](荷)米克·巴尔.叙事学:叙事理论导论[M].谭军强译.北京:中国社会科学出版社,1995年,第108页.
- [59](美)杰罗姆·科林柯维支.作为人造物的小说:当代小说中的空间形式[A].现代小说中的空间形式[C].秦林芬编译,北京:北京大学出版社,1991年,第50页.

On Space Narration of Eileen Chang's Novels

Hu Huijie Fu Meiling

(College of Liberal Arts, Hunan University Changsha/ Hunan, 410082)

Abstract: Narrative space is an important feature of Eileen Chang's novels. The space fiction narrative focuses on the selection of some cramped space or filled with metaphorical elements. To overcome the time factor, her novels has taken the juxtaposition of the two spaces in the structure and themes repeat. The scene of the novel, analyze the narrative perspective of multiple focus, highlighting the spatial elements of narrative strategy, etc. This study also help us to further explore how space narrative that Eileen Chang use to construct the main structure of her novels.

Keywords: Eileen Chang; Fiction; Narrative space

作者简介:

胡辉杰（1969—），男，湖南邵东人，湖南大学文学院副教授，文学博士。致力于周作人中庸思想研究和当代文学伦理思想嬗变的探索，在《鲁迅研究》、《文学评论》等刊发多篇论文，著有《周作人中庸思想研究》等。

付美玲（1989—），女，山东高密人，在读研究生，湖南大学中国语言文学学院 2012 级现当代文学方向。
通讯地址：湖南长沙岳麓区湖南大学文学院