

《浊江》和《倾城之恋》中戏剧要素的对照分析

——借用视点结构相关理论

陆 洋*

[摘 要]《浊江》和《倾城之恋》对于戏剧要素的运用,使得其文本呈现出混合小说与戏剧两种不同文学形式的跨界性。在两部作品中,人物对话中出现的戏剧要素主要体现为视点结构的运用。小说通过弱化叙述者的声音,使文本意义的多重建构成为可能,打破了权威性和绝对性的价值判断。这既是基于作家个人对于戏剧的观察和体悟,又体现出非主体叙述这一女性写作的特征和动荡时期话语权分散的历史必然性。对作为“明治的民间说书人”的樋口一叶,与自称为“自食其力的小市民”的张爱玲之作品的对照分析,可以为不同国籍作者的作品中体现出相似的集体意识这一文学现象,提供具体而微的观察渠道,深化对小说之“社会心理史”意义的认知。

[关键词]《浊江》;《倾城之恋》;戏剧要素;视点结构

张爱玲生于民国九年(1920),1943、1944两年是她的创作高峰期。樋口一叶生于明治五年(1872),于明治二十九年去世。因其代表作大多发表在明治二十七年十二月至明治二十九年一月之内,被文学界称为“奇迹的十四个月”。张爱玲和樋口一叶在家世、修养及走上创作之路的过程等方面颇多相似处,且分别在上海公寓以及东京下町(平民区)居住过,对于市民的生活和大众文化都有较深的了解。经历上的相似,赋予了二者的文学在选材和表现手法上的相似性^①。

本文即以樋口一叶的《浊江》^②(『にごりえ』,1895)和张爱玲的《倾城之恋》(1943)为对象,运用戏剧学研究中视点结构的相关理论,通过分析两篇小说中的对话场景,观察其在表达效果上的共性,探讨戏剧的表现手法是如何活跃于女性的小说创作中。之所以在两位作家数量繁多的作品中,选择《倾城之恋》和《浊江》进行对照分析,主要是因为戏剧要素和小说这一体裁的融合,在这两篇小说中体现得最为默契。《倾城之恋》多次借助胡琴、戏子以及舞台的意象,以人生如戏的暗喻贯穿全文;在叙事手法上,其“舞台剧似的开头”、“民间戏剧式起承”等特点,也提供了将之与戏剧关联起来的可

*日本名古屋大学人文学研究科博士。

①有关张爱玲和樋口一叶的比较,本文参考了张晋文的研究。张晋文用平行比较的方式,考察了二者的生活和创作经历,其侧重点主要在张爱玲一边。参见张晋文:《樋口一叶と张爱玲の比較研究—近代女性の表象世界—》,《大学院教育改革支援プログラム「日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成」活動報告書》,2008年,第56—61页。

②本文《浊江》所选译本为萧萧翻译的《青梅竹马》(沈阳:万卷出版社,2010年),个别部分在原译基础上有细微的改动。其余日语资料均由论文作者翻译。《倾城之恋》文本引用的版本为安徽文艺出版社1994年版。

能性。^①《浊江》则是一部整体充满“近松风格的作品”^②，在人物关系和故事情节的设计上借鉴了近松门左卫门的净琉璃剧作《曾根崎心中》和《心中天网岛》，同时针对近松的浪漫主义，提出了殉情的现实主义版本。作者将戏剧这一不同文学媒介的元素引入小说中，使小说的创作在构思、表现手法，以及表达意境上变得更加丰富的同时，折射出其文学观念的跨界性及所处时代的社会症候。

“视点结构”由德国戏剧研究者曼弗雷德·普菲斯特（Manfred Pfister）提出，指在戏剧中，观众事先得到的信息、心理倾向以及意识形态上的认知，都是决定他们在采纳哪个角色的视点时不可或缺的因素。视点结构分为三类：单一视点结构（A-perspectival structure）、闭合性视点结构（Closed perspective structure）和开放性视点结构（Open perspective structure）。在单一视点结构中，可以轻易看出作者的意图。所有角色的表现都为这一意图服务。在闭合性视点结构中，角色间开始产生分歧，但依然有代表作者意见的角色存在。在开放性视点结构中，角色各持己见，无法被统一在单一的认识之下，作者的意图变得难以捉摸。普菲斯特表示，开放性视点结构能够发挥“解构令人生疑的价值标准”的功效。^③视点结构的相关理论可以用在戏剧剧本及其他以人物对话为主的文本分析上，意义在于将人物的语言和想法相对化，通过比较和对照，从而更好地理解相互间在情感和权力上的关系。参照普菲斯特的理论，在《倾城之恋》和《浊江》的对话部分，可以观察到戏剧中常见的视点结构。作者在多名讲述者之间，通过切换视点，使得对于同一事件或人物的说法出现相互矛盾的现象，从而让观众自己做出判断，典型地体现了非主体叙述这一女性写作的特征，以及动荡时期话语权分散的历史必然性。

一、《浊江》的“旁诉”手法及对“真相”的解构

《浊江》的故事发生在明治东京的平民区内。酒家女阿力周旋于官吏结城朝之助和有妻儿却为其倾家荡产的小商人源七之间，最后与源七一起死于非命。作品采用的是双线型的叙事模式：一方面讲述了阿力和朝之助互相被对方吸引的过程，带有恋爱小说的色彩；一方面用写实的笔调，记录了源七一家贫贱夫妻百事哀的底层生活。与前者突出了净琉璃殉情剧固有的美学色彩相比，后者则体现了明治下层市民生活捉襟见肘的现实性。两段故事又有很多部分相互照应，彼此间互为表里。其中，主人公阿力的形象塑造及其殒命结局的交代，均运用了开放性视点结构，通过他人“旁诉”、议论，达到了消解“真相”、悬置判断的效果。

（一）阿力的近代性人格

作者首先运用开放性视点结构，让阿力的形象具有几分扑朔迷离的色彩。阿力被塑造成一个惯于“信口胡说，嘻嘻哈哈地过日子”，而不轻易与人交心的女性，因此关于她的身世及现状的相关信息，除了第六章的自述之外，大多是经由旁人之口透露的。例如在阿力和同伴阿高的对话中，我们得知她给老相好寄出了一封信。阿力自己轻描淡写地将这一举动描述为“随便应酬应酬”，可是阿高指出这是一封长信，且“邮票都贴了两次”，由此可见这封信对于阿力的重要性。源七的名字在小说中第一次出现，也是由阿高首先提起的。阿高知晓源七对阿力的痴情，劝阿力给他写信。阿力的动作明显具有掩饰性，“聚精会神地擦烟袋锅，低垂着头，一声不响”，之后她撇清了和源七的关系。如果没有作为阿力

^①L. O. Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China*, Harvard: Harvard University Press, 1999, pp.207—208.

^②〔日〕田中優子：《樋口一葉「いやだ」と云ふ》，东京：集英社，2004年，第112页。

^③M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp.65—68.

密友 (confidante)^①的阿高提出证言,读者很容易被阿力的言语和举动所迷惑,接收到与事实不符的信息。

值得注意的是,这种透露自身信息时的选择和加工,不仅出现在阿力一个人身上,更是小说中花街女性的集体现象。作者在第五章描绘了酒家女的群像,关于她们的评价大多是指责她们心肠冷酷,惯于诳骗,“没有诚意”。作者引用社会上对于这一群体的风评,却明显持理解和同情的态度,解释她们“是被环境逼迫学会”这一做法。同时她也写出了阿力与其他酒家女的不同。朝之助和阿力相熟后,希望阿力能说说她的身世,被阿力拒绝了。朝之助认为“一般的女人应该都会讲自己的薄命故事”,这样的认识应来自于他在花街游曳的经历,“一般的女人”指的是“一般的酒家女”。而阿力却称这类有关身世的倾诉为“无聊的故事”。阿力的伪装更多地表现为一种强调“自我”(“我就作为菊井楼的阿力活到底”)^②的近代性人格^③,而不是与其他酒家女一样将自己的故事作为娱乐听众的商品。在这里,阿力的“不说”,使旁诉者的话语得以“前置”化,成为读者认识其复杂内心的角度之一;而作者在体现对花街女性的态度时,不仅比照了世俗的偏见和鄙视,表达了个人的理解和同情,还加入了当事人即阿力反叛的声音。这使得其对花街女性的评价不仅超越了两极化道德判断的角度,也提供给读者又一种新的审视——作为共同体一员的阿力本人的视点。

(二) 谣言所体现的性别政治

关于源七和阿力之死,作者没有按照净琉璃殉情剧的套路,直接描写两人死亡的场景,而是借用邻里间流传的谣言这一形式,告知读者二人死于非命。这种写法不仅回避了对于事件真相的界定,具有悬念色彩,更反映出市井舆论对于事件以及当事人双方的评价。

盂兰盆节后的数日,街坊诸人在同一处发现了阿力和源七的尸体。关于两人是否有赴死的念头以及死时的情景,小说中没有作出任何交待。叙述者与这一事件有关的话语,仅有一句“从新开街抬出了两口棺材”。作者简约的笔法给故事情节留下了一系列的未解之谜,其中历来最令研究者在意的,是阿力的死到底是被迫殉情还是自愿殉情呢?相关文章多认为阿力是在源七的胁迫下不得已一同赴死。比如间岛康子的介绍文中就写到“阿力被源七砍死,被他拉去殉葬”^④。小林水绪也认为阿力对于源七的感情还不至于深厚到要与其同生共死。他从法医学的角度进行分析,提出阿力尸体上的伤口是防御时造成的,因此判断事件的性质为被迫殉情。^⑤另一方面,支持自愿殉情一说的铃木启子认为阿力虽自愿为源七殉死,却并非出于殉情剧中宣扬的来生再续今生情的考虑,而是因为阿力把源七当作不动明王的化生,希望自己罪孽深重的生命能在他的手中了断。^⑥除了上述这两派看法,也有跳出其外的评论,例如前田爱认为街坊间“无责任的流言本来就无法提供判断事实的依据”^⑦。Compernelle则指出“将最重要的情节暧昧化是一叶的惯用手法”^⑧,推断一叶本人并非希望读者了解真相。笔者认同后两者的观点,认同不写清楚事件的真相是一叶故意所为,是处理结局的一种开放性的手法。在她后期的

①Confidante指的是戏剧里的一种角色类型。主角通常通过与他们的私下交谈,将自己内心的想法展现给观众。具体例子参见S. Shepherd & M. Wallis, *Studying Plays*, Bloomsbury: Bloomsbury Academic, 2010, p.21.

②此处参考江种满子的相关意见。江种认为日俄战争后,随着国家意识逐渐变得稀薄,人们转而追求自我,个人主义开始流行。夏目漱石所著《虞美人草》中的藤井,就是这样一位具有极强自我意识的女性。[日]江种满子:《わたしの身体、わたしの言葉——ジェンダーで読む日本近代文学》,东京:翰林书房,2004年,第237-240页。

③[日]间岛康子:《樋口一葉—その声を聴く—》,《群系》〈特集〉(近代女性作家),2012(30),12月10日发行,http://www9.ocn.ne.jp/~gunnkei/99_blank094.html.

④[日]小林水绪:《『にぎりえ』論—お力は何故殺されたのか》,《学習院大学国語国文学会誌》,2002(45),第94页。

⑤[日]铃木启子:《救済の陰画:供犠としての『にぎりえ』》,《論集樋口一葉(第一卷)》,东京:おうふう,1996年,第115页。

⑥[日]前田爱:《樋口一葉の世界》,东京:筑摩书房,1989年,第250页。

⑦T. J. Van Compernelle, *The Uses of Memory: The Critique of Modernity in the Fiction of Higuchi Ichiyo*, Harvard: Harvard University Press, 2006, p. 70.

小说《自焚》(『われから』1896)中,千叶和太太的关系也是由谣言的形式传出,始终没有得到作者的证实。这种写法,通过将实情放置在虚实莫名的状态之下,让小说终结在各方话语的碰撞中。

然而笔者对于前田爱提出的阿力和源七的人生轨迹“被埋葬在谣言”^①这一说法存在异议。以真伪难辨的谣言作为故事的结局,非但避免了给人物和事件盖棺定论,将故事终结在完成的形态中,反而使得阿力、源七以及关联人物的人生带有一种流传于世人口中的逸话的色彩,超越了文本本身,暗示了其再生产的可能性。以下将通过有关文字的具体分析,探讨作者是如何利用视点结构设置开放性的结局,并将对话的效力延伸到事件之外。

关于阿力和源七之死的谣言有四种基调。引用文中的原话,见于以下:

①“那个姑娘被那种家伙看中了,实在太可怜了!”

②“不,听说她是同意的呢。……女的因为对方是老相好,从情意上讲也不好意思拒绝他的要求。”

③“像那种婆娘懂得什么情义?听说她从澡堂回来的时候……她确是想逃跑的时候挨了刀的。相反的,那个男的却大大方方来了个剖腹自杀,……没想到竟死得很从容,真是个好样的。”

④“菊井楼的损失可真不小。听说那个姑娘已经找到了有钱的相好,这回可不得不把财神爷放走啦,真可惜呀。”

四段话发生的场景,是说话者站在路边,看着阿力和源七的棺材从眼前抬过。四段内容的侧重点和感情的倾向性各不相同,彼此间又存在互相否定之处,不妨认为是四人间的对话。前三人试图对事件的真相做出推测。①和③认为死亡的真相是被迫殉情,②认为是自愿殉情,然而①和③在关于当事人的看法上又有很大差别。

①将阿力视为受害者,抱有明显的同情,提到她的不幸遭遇时用的是一种感慨的口气。②的发言一开始的“不”对①的说法表示反对,营造出一种争执的现场感。支持自愿殉情说的②,拿出了细节上的证据,“有人亲眼看见他们俩站在寺院的山上说着话”,来支持自己的正确性。

③的说话者用反问的形式插入对话,对阿力的蔑称和不屑一顾的语气显示出他对阿力的反感。他也使用了细节上的描述,比如“是从背后挨了一刀,脸上也有擦伤,还从脖子上刺进了一刀,另外还有许多伤痕”。③面面俱到的描述让读者感觉到他目击了凶杀的现场,然而并非如此。从开头“听说她从澡堂回来的时候”,可以知晓③了解的消息也是道听途说。他是为了增加自己意见的说服力,才用了煞有介事的口吻,强调甚至夸大细节。而这种对于肢体动作和伤口的夸张描述,让人联想到歌舞伎舞台上的杀人场面。③带有男性主义的话语体现出暴力性和追求刺激性效果的特征。阿力的伤口不再是帮助人推导出真相的重要证据,而成了满足说话者自身炫耀欲望的工具,同时也在满足听话者的窥视欲以及与之密不可分的获取真相的欲望^②。对阿力伤口的反复强调,更将她限定为是一具可供人随意观察和议论的身体,这和阿力生前以③为代表的男性对其的态度毫无二致。参考对于阿力的称呼“那种婆娘”,可以看出在这些人的心目中阿力已经成为了“非人称的存在”^③。这一点可以和关于源七的评价作为对比。在提到源七时,③夸赞他“大大方方来了个剖腹自杀”,而没有对尸体的样态多做描述。对于源七议论的着重点在于像武士一样自尽的棉被商的精神层面上。

与前三人话语的关注点不同,在评论阿力之死时,④侧重于强调店家会因此吃亏。从这一点可以

① [日]前田爱:《樋口一葉の世界》,第250页。

② Brooks认为在西洋文化中男性的窥视欲和了解真相的欲望是密不可分的。由于女性的身体往往被认为包含着无法解释的秘密,因此观察并掌握女性身体的冲动,常常被等同为寻求真相的冲动。该观点在本文所探讨的情况下亦可沿用。参见[美]ピーター・ブルックス:《肉体作品—近代の語りにおける欲望の対象》,高田茂樹訳,东京:新曜社,2003年,第146—149页。

③ [日]前田爱:《樋口一葉の世界》,第316页。

看出,④很有可能也是经营酒家的商户。此人首先透露出一条信息,就是朝之助已经成为了阿力固定的恩客,两人的关系已是邻里皆知。这条信息是用艳羡的口吻表达的。阿力在“生意”上的高明手段和作为菊井楼财源的价值,在第一章就已经体现出来,而且也是通过周遭人们的议论:“托那孩子的福,新开街才增了光,那家老板把她供在佛龕上才对呢。”菊井楼甚至被称为“阿力的菊井楼”,可见在新开街一带,无人不知道阿力对于这家店的重要性。④对于阿力的死表示遗憾,实质是可惜花街失去了一名“人才”。④主要从利益得失的角度上看待阿力的意外死亡,在新开街这样从事性交易的场所,阿力的实质不过是具有较高价值的商品。与前三者谈论风流逸事的对话基调不同,④的发言将事件的性质还原到商业关系之内,反映出隐藏在人物的情感交流背后,金钱作为决定性力量推动故事的发展这一主题。

生前拒绝成为商品的阿力,死后仍然逃不过被物化的命运,而关于其死亡的讨论反而促进了下町街坊共同体的团结。作者的讽刺之意隐藏在闲言碎语冗杂的声音背后。前田爱的研究之所以将一叶定位为“民间的说书人”,从这段谣言的处理手法中亦可以洞悉原因所在。

二、《倾城之恋》的“多声性”写作与人物形象的“参差对照”

观察和叙述的视点不固定于叙述者或主人公身上,而是让人物都参与到对于事件的讨论中,让他们之间互相进行纠正和补充,这种写法也见于《倾城之恋》。白家老小共同居住的白公馆内,随便一条传闻,经过众人的添油加醋,瞬间便能掀起风浪。白家诸人的话语具有极强的主观性和目的性,因此给小说的叙事风格加入了一种通俗小报似的捕风捉影的不确定性,表现出“人言可畏”的主题。在不同的说话人之间,视点不断进行切换,相同事件或人物的评价出现了差异。以下将以发生在白家的两段对话作为分析对象,通过考察差异形成的原因,以及从中投射出的人物间的利益打算和心理上的倾向性,探讨作者是如何利用视点结构塑造人物相对性的形象。

小说的开头,一封电报带来了白家七小姐白流苏前夫死亡的消息。白家人聚集在客厅里商量此事,参与者有白流苏,她的三哥、四哥以及各自的妻子。客厅议事一场构成了一组群像。按照各人的身份和立场,笔者将这组人物分为男性亲属、女性亲属和主人公三方。

(一) 儒教话语的形骸化

从男性亲属一方看,流苏的三哥、四哥都希望妹妹能以寡妇的身份回到前夫家里。他们表面上的理由有两条。一是回到夫家,流苏有经济上的保障。按白三爷的话来说,“你虽然没生下一男半女,他的侄子多着呢,随你挑一个,过继过来。家私虽然不剩什么了,他家是个大族,就是拨你看守祠堂,也饿不死你母子。”乍听是站在流苏的立场上考虑,可是关于亲妹妹的待遇,只停留在“饿不死”的标准上,无疑是太寒碜了些。二来长兄们自恃为儒教伦理道德的卫护者,要求妹妹为夫守节,从一而终。白三爷鼓吹“天理人情,三纲五常,可是改不了”。白流苏“生是他家的人,死是他家的鬼,树高千丈,落叶归根”。且不说流苏已经离婚,算不得夫家的人,“落叶归根”里的“根”在一般情况下也指的是故乡或出生成长之地,对流苏来说即是白家。白三爷的话语里引用了一连串时人耳熟能详的俗语和基于儒学思想的教训,看似引经据典,实际上反映出其作为遗少思想的迂腐和停滞不前。失去了效力和约束力,只有形骸存在的语言,用来表达白公馆男性们落后于时代的想法,实在是再合适不过。

兄长们希望妹妹回前夫家的真实理由,从白流苏之后的揭发以及四奶奶对流苏的冷嘲热讽里可以推测出来。他们逛骗流苏入股,用光了其私人财产,又嫌她成了累赘,才想撵其出门。下文白家的远亲徐夫人安慰流苏的话语“你哥哥们把你的钱盘来盘去盘光了”,兄妹反目的实情得到了侧面证实。

兄长的话语不过是将自己私欲正当化的藉口。

（二）打破二元对立的女性形象

女性亲属中作者塑造得最为生动的角色是流苏的四嫂。四奶奶在小说中第一次露面的情形是“站在三爷背后，笑了一声”。在人背后发声，体现出四奶奶惯于在暗中谋划；而隐蔽在家中男性背后，又体现出她对男性权威的依附性和狐假虎威的姿态。首先在家庭内部，四奶奶表现出传统女性的顺从，恪守礼法，循规蹈矩。在后文的相亲事件中，她向侄女金枝、金蝉讲述舞会的场景时，突出了自己大家闺秀的做派：“我们诗礼人家，不准学跳舞的……像你三妈，像我，都是大户人家的小姐，活过这半辈子，什么世面没见过？我们就不会跳！”四奶奶虽自恃矜持，然而和流苏争至不可开交时，亦会“一把揪住了她儿子的衣领，把她儿子的头去撞流苏”。这与嗤笑以及尖刻的言语一起，显示出她性格中强横的一面。

作者虽将四奶奶放在流苏的对立面，描写她受礼教制度的约束，将其内面化以至于成为其帮凶，却不像描写男性亲属只是描述其人当面的言行，而是加入旁人对四奶奶的评价，从侧面写出了她的苦衷。白老太太听到这场争执，为了让流苏息事宁人，劝道：“你四嫂天生的要强性儿，一向管着家，偏生你四哥不争气，狂嫖滥赌，玩出一身病来不算，不该挪了公债上的钱，害得四嫂面上无光，只好让你三嫂当家，心里咽不下这口气，着实不舒坦。”四奶奶也是性格刚强的人物，婚姻不得意，又在家中受委屈，却不能如流苏一般果断地离婚。因此她对于流苏的嫉恨是不难推想的。她站在男性亲属的立场上谴责流苏，打造自己言行合乎礼法的形象，都是希望通过使自己的言行做法和封建礼教的价值观合拍，依附男性获得权力的同时，也得到厌恶流苏的正当理由。

和男性作家笔下常常出现的二元对立的女性形象相反，《倾城之恋》在表现女性间的关系时设置了戏剧性反讽的局面，相互倾轧的女性交恶的原因也是造成她们共通的艰难处境的原因，只是作为当事人她们自己无法意识到。这既是小说在情节上的设计，也表现了女性认识被身处的幽闭环境和占主导地位的男权话语所蒙蔽这一主题。《倾城之恋》中与四奶奶相关的情节，作为故事的辅线虽然没有展开，却与流苏的经历相呼应。小说的最后，四奶奶终于成了第二个流苏，和四爷离婚，此时众人都怪流苏的不是。而这些说话人又怀着怎样的心理，自身又被困在怎样的“围城”里呢？这个意味深长的结局表明，流苏的经历不再是个例，而成了带有启蒙性的民国社会里女性的冒险奇谈，成了又一个“娜拉”式的行为范本。

（三）流苏性格的“旧”与“新”

在小说一开始，流苏以寡言少语的传统淑女形象示人。第一次出场时，她坐在屋子的一角低头刺绣。从空间上来看，退避到屋子一角表现出流苏不想引人注目，同时刺绣这一行为也有着表演式的含义。从行为本身的意义来说，刺绣是性别角色分工（gender role）赋予女性的专职，也能够体现出女性的内面性^①以及“娴静温婉”的气质。按照Shepherd和Wallis有关戏剧中动作和道具的理论，道具可以控制人物的动作，将其限定在一定的程度和范围内，同时将身体和空间的关系形象化。^②穿针引线的动作是在静坐中，不需要太大的幅度，可以起到将身体限制在小范围内的作用，和“闺阁身体”^③的概

①林幸谦指出了白流苏所处的“内圈困境”，即她无论待在白家还是出走都将受制于男权家长。参见林幸谦：《荒野中的女体：张爱玲女性主义批评Ⅰ》，桂林：广西师范大学出版社，2003年，第22页。

②S. Shepherd & M. Wallis, *Studying Plays*, Bloomsbury: Bloomsbury Academic, 2010, p.110.

③林幸谦同时提出“闺阁身体”这一概念。“闺阁身体”关注闺阁文学中关于女性身体的意象和内圈文化形态，体现出宗法父权社会对女性身体的监管，“被理解为差异和压抑，性别与权力的场所，同时也是女性建构主体性的一个立足点。”参见林幸谦：《荒野中的女体：张爱玲女性主义批评Ⅰ》，第97页。

念相一致,因此刺绣在张爱玲的文章中经常作为隐喻的材料,被用来比拟女性的生存方式。《茉莉香片》中关于刺绣屏风的描写,就暗喻了聂传庆母亲婚后的凄凉生活:“她是绣在屏风上的鸟——抑郁的紫色缎子屏风上,织金云朵里的一只白鸟。年深月久了,羽毛暗了,霉了,给虫蛀了,死也还死在屏风上。”屏风上刺绣的鸟儿和陷入不幸婚姻中的女性有着相似的处境。而在《倾城之恋》中,刺绣的过程中透露出流苏内心的波动。她绣着绣着“手头上直冒冷汗,针涩了,再也拔不过去”。刺绣的不顺也暗示了她处境的艰难。除了刺绣之外,小说开头还通过在争执中处于下风时,向相对而言比较好说话的四哥寻求帮助,以及之后找她母亲哭诉受到的委屈等描写,使读者对流苏的最初印象倾向于将其定位为隐忍不发传统女性。^①

小说开头写白家兄妹间的争执,既让读者产生流苏的弱势地位即等同于其弱势性格的错觉,又暗示了流苏其实具有“新女性”的一面。在这一段中,笔者尤其关注在提到与离婚相关的法律时,兄妹两方在认识上的差异。流苏在听完兄长们的说辞后,依然坚持不回前夫家,她提到了离婚时签的“那些法律手续”,希望对兄长产生威慑效果:“我们可不能拿着法律闹着玩啊。”流苏或许并不了解民法中关于离婚的具体内容,但却有着用法律的名义捍卫自身权利的模糊意识。民国颁布的离婚相关的法案,确实一定程度上体现了对女性意愿的尊重。1915年司法部下属的法律编查会制定了民法草案,其中第三条明确规定了离婚的权力以及离婚的条件,“夫妻不相和谐,而两愿离婚的,得离婚”。1926年国民党二大颁布的《妇女运动决议案》里,也写有“根据结婚、离婚绝对自由的原则,制定婚姻法”。在1931年到1932年之间,上海市共处理离婚案1054件。^②然而社会上离婚的现实事例虽然逐渐增多,在一般民众看来,对于当事人,特别是女方,离婚是败坏名声、有伤体统的行为。苏青于1948年创作的自传小说《歧途佳人》,借女主角之口反映了上述观念:“我相信在一般人的想象中,凡是与丈夫离婚的女人不是生得难看,便是行为浪漫不安于室。”^③白三爷的言辞中就体现出对法律的蔑视,“你别动不动就拿法律来吓人,法律呀,今天改,明天改……”。他拿出“天理人情,三纲五常”与法律叫板。流苏这个具有一定法律意识的女性,在代表了时代后进性的家庭里,从一开始就注定是有理说不清。

通过流苏与其兄嫂发言性质的对比,我们了解到流苏实际具有的认识和思考能力。正如张爱玲在《关于〈倾城之恋〉的老实话》中写到,流苏是个“相当厉害”的人,“软弱的部分只是她的教养与阅历。”^④在经历了家人一连串的冷遇和背弃后,流苏醒悟过来,意识到在她所处的环境中,推动人与人之间关系的不是情感,而是经济上的利益。《倾城之恋》和张爱玲的许多小说一样,揭示了一个道理,即决定恋爱和婚姻的条件,看上去是由个人意志,家庭和社会的压力共同组成的,实际上在这些因素的背后,存在着制约一切的经济上的力学关系。张爱玲运用了女性作家笔下恋爱小说的惯用手法,按照女性主义精神分析研究的理论,就是“把本来和经济结构有关的事件正当化,使其变成感情选择的问题”^⑤。小说中流苏的每一次重大决定,离家,返家,再度离家,实质都是在经济情况逼迫下的求生之计。

张爱玲在兄妹间的对话中,为读者关于流苏印象的转变埋下了伏笔。反观流苏登场时的姿态,她的沉默战术不仅应当被看作以淑女形象为保护色,更接近于一种预先知晓有理说不清的结局而采取的无奈姿态。在这里,对话还起到了打破读者固定认识的作用,赋予人物的同一行为与先前截然不同的意义。

①张爱玲本人似乎也意识到读者没有充分理解流苏的“个性”,将其视为“软弱”的人,而她的“决断”和“口才”“仿佛需要说明似的”。张爱玲:《关于〈倾城之恋〉的老实话》,《长江画刊》1945年第4期第4号,第30页。

②王晓丹:《历史镜像——社会变迁与近代中华女性生活》,昆明:云南大学出版社,2011年,第129页。

③苏青:《歧路佳人》,上海:华东师范大学出版社,1994年,第254页。

④张爱玲:《关于〈倾城之恋〉的老实话》,《长江画刊》1945年第4期第4号,第30页。

⑤[美] 朱迪斯·基根·加德纳:《マインド・マザー》,G・グリーン等編:《差異のつくり方——フェミニズムと文学批評》,鈴木聡等訳,东京:勁草書房,1990年,第153页。

三、动荡时期的女性写作特征及其必然性

将戏剧元素融入小说的尝试,不仅源于两位作家对于戏剧的喜爱和创作时的需要,更有其与当时的文学观念和时代背景相勾连的必然性。笔者想再次回顾普菲斯特对于视点结构的阐释,揭示开放性视点构造被运用于《浊江》和《倾城之恋》的深层原因及其意义。

(一) 戏剧要素引入的文化背景及主体因素

民国时代的上海和明治时代的东京具有相同倾向的社会文化状况,是造成二者在创作上具有相似性现象的原因之一。

上海的都市文化是广泛利用大众传媒,混合了各种文艺形式(genre)所创造出的产物。市民听戏的途径除了去剧场以外,还可以收听电台广播,购买市面上贩卖的戏曲唱片。“孤岛时期”由于日军占领上海,外国电影的输入一时停滞,电影院为了度过这一危机纷纷改为戏院。^①戏剧戏曲通过剧院、电台广播、唱片渗透了市民生活,将他们的视觉听觉调动了起来。张爱玲是有名的戏迷,《洋人看京戏及其他》一文阐释了其对京剧的独到见解,《中国的日夜》中张爱玲提到用无线电收听申曲,《〈传奇〉再版的话》则记录了去剧院看“蹦蹦戏”的经历。

较之张爱玲欣赏戏剧方式的多样性,樋口一叶主要是通过阅读脚本接触戏剧。虽然进入明治时代以后,小说代替了戏剧成为日本文学界的主流,但戏剧作为大众文化重镇的地位依然坚不可摧。从江户时代流传下来的草双纸——将戏剧的故事内容浓缩简化的小册子在民间继续流行。当时问世不久的新闻报纸也开始连载戏剧脚本,并在集齐一册后印刷出版。不同形式的文艺作品彼此影响的局面,使作家在小说创作中吸取戏剧、戏曲的要素成为了可能。一叶在明治二十五年10月18日的日记中写到,“为母亲按摩后,让她卧倒,给她朗读近松^②的净琉璃集。”^③同时由于一叶曾经在吉原(明治东京的花柳场所)附近居住,经常能听到艺人沿街弹三味线唱谣曲,这段体验被她写进小说《青梅竹马》里^④。虽然接触方式不同,从对于戏剧戏曲的关注以及将戏剧要素融入自身作品的倾向上来看,一叶与张爱玲之间实有异曲同工之处。

(二) 动荡时期话语权分散的时代必然

依据普菲斯特的说法,小说与戏剧在叙述方式上最大的不同,在于小说存在勾连内在系统和外在系统之间的媒介,即叙述者,而在戏剧中则不需要这样的媒介。^⑤小说叙述方式上的本质性特征,决定了视点结构在其中的运用范围是有限的。在小说中,要完全避开一个总领性的、对事物进行定义的声音,即具体或抽象的叙述者的声音,是很困难的。

当我们了解到开放性视点结构的使用限制,随之而来会产生以下疑问。既然文学作品的体裁与内容密不可分,那么在《浊江》和《倾城之恋》中采用开放性视点结构的几段对话,材料本身具有怎样的特征?无论是《浊江》中阿力和阿高的对话,关于阿力源七之死的议论,还是《倾城之恋》中白家兄妹间的口角官司,都是发生在几个角色之间带有争辩或者探究色彩的对话。在这三场对话中,我们无法

①许敏:《民国文化》(《上海通史》第十卷),上海:上海人民出版社,1999年,第217—218页。

②近松门左卫门(1653—1725),江户前期剧作家,木偶净琉璃(木偶戏)作者,其作品被改编成歌舞伎及文乐中的剧目,对后世产生了深远的影响。

③[日]西尾能仁编:《全訳一葉日記》(第二卷),东京:桜楓社,1976年,第257页。

④樋口一叶小说中戏剧元素的广泛呈现,可参见陆洋:《论小说〈浊江〉中的戏剧要素》,《江淮论坛》2017年第1期。

⑤Pfister 比较了戏剧和小说的文本模式,指出相比于小说,戏剧省略了“作为媒体的交流系统”。参见M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, p.4.

找到具有权威性、或者明确代表作者观点的话语,但是我们可以通过比照各个角色的话语内容及说话的语气,推断每个角色话语背后的立场和动机,并且揣摩出作者的倾向性。

在引入开放性视点结构的文本中,角色间的对话呈现出一种各持己见、众说纷纭的局面。文本的语言来源于生活中的语言,我们从作品的语言风格也可以推断出当时的时代话语特征。处于维新变革中的明治初期和沦陷期的上海都属于一种“非常时期”,或者说是动荡的时代。动荡的时代由于各式各样的思想处于碰撞和交锋中,缺少一个居于正统地位、具有足够信服力的权威性言论,话语权被下放到了个体,即识文断字的公众手中。张爱玲在《自己的文章》中揭示出这种思想上的断层以及由此带来的惶惑心理:“这时代,旧的东西在崩坏,新的在滋长中。……回忆与现实之间时时发现尴尬的不和谐,因而产生了郑重而轻微的骚动,认真而未有名目的斗争。”^①

产生这种复调式表达的另一个内因,是非常时期人们对于自我表达的欲望。公众将种种个人体验——不安、焦躁、怀疑,以及渴望投入时代变革的心情付诸于语言,并将其公开化,希望能够得到他人的回应。樋口一叶的日记中就流露出面对风云变化的时事时的急迫感:“当夜深人静时,闭上眼睛思考当代社会的情况,不由担心到底会变成什么样。……恰巧出生在这样的时代,怎能浑浑噩噩地结束一生。应该思考该做些什么,努力将其实现。”^②“战争期间人们所感受到的高度压力实际上是催动了个人去更努力地表达自己”^③,这种现象同样也能在其他动荡的时代中被观察到。而女性作为因为日常秩序受到冲击而获得了珍贵话语权的群体,无疑也具有参与进公众讨论的强烈愿望。

(三) 女性匿名性写作的文学传统

由于女性在自我表达上感受到的桎梏是在历史上一直持续着的,即使在言论管制相当松散的时代,她们遭受的外界阻力,自身能力上的局限,以及令其喋声的传统规范带来的无形压力依旧是不可忽视的。相较于突出叙述者声音的写作方式,采取了不突出主体性的多声性方式更符合女性的表达习惯,也给予她们更多自由发挥的空间。这类似一种戏剧中的“扮演”^④,作者将话语权让渡给角色,以角色的视点来观察问题、发表意见。这样作者既可以尽量减少自我表达对于读者判断的干涉,其自身的价值取舍又会通过“参差对照”^⑤的手法得到体现。我们可以从对话中洞悉街坊邻人们的麻木冷漠和白三爷的自私迂腐。同时白描式的对话勾勒出了人物间的关系性,让我们对造成这种现象的成因多了一层认识。坊间流传的闲言碎语体现了阿力所处的负面舆论环境,而流苏选择一味隐忍退让的姿态,反而将她自己推入了众叛亲离的处境。

因此,选择视点结构分析《浊江》和《倾城之恋》,实际是由其创作的时代社会背景所决定的。一方面,文本内地位平等的对话反映出动荡期的时代话语特征,即代表不同立场声音的激烈碰撞,从中投射出公众受到冲击的思想状况和异常活跃的表达欲望。另一方面,角色扮演的的手法又与女性写作的匿名性传统密不可分。女性作家以一种更加审慎和包容的姿态参与到讨论之中,用一种巧妙的手法开启长期以前向她们封闭的话语之门。

四、结语

在议论性质的对话文本中,《浊江》和《倾城之恋》通过运用戏剧中的视点结构削弱叙述者的存

①张爱玲:《自己的文章》,来凤仪编:《张爱玲散文全集》,杭州:浙江文艺出版社,1992年,第114页。

②[日]西尾能仁编:《全訳一葉日記》(第二卷),第146—147页。

③[美]黄心村:《乱世书写——张爱玲与沦陷时期上海文学及通俗文化》,胡静译,上海:上海三联书店,2010年,第27页。

④L. O. Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China*, p.297.

⑤张爱玲:《自己的文章》,来凤仪编:《张爱玲散文全集》,第113页。

在,将话语行为分派给小说中的诸角色,构建起多声性的叙述模式。人物之间的话语既相互呼应又互为对照,从而使隐藏在话语背后的态度和动机得以显露,达到将日常话语中体现出的固有观念进行解构的效果。开放性视点结构在《浊江》和《倾城之恋》的运用,具有必然性和先锋性两个方面。一方面,动荡期的时代背景赋予了文本多声性的特质,而女性写作所受到的限制以及长期以来的表达习惯,决定了选择削弱主体性的角色扮演模式;另一方面,将戏剧的叙述手法导入小说这种越界性的尝试,又体现出两位作家的先锋意识,即从语言方面入手,开创“复调式”式小说,打破文学形式之间的高低划分。同时,由于话语脱离了统一视点的辖制,在多种价值观的碰撞中,读者可以进行自由思考和甄选,获得了从多个角度解读事件和人物关系的机会。这种趋于平等的作者与读者关系拉近了读者与作品的距离,使得作品不仅体现出创作者的主观性,更体现出阅读者的主观性,为时过境迁后“新的启示”的发现提供了文本空间,庶几可以实现张爱玲所期待的、作品超越时空的“永生”^①。

(责任编辑:高峰)

Dramatic Factors in *Nigorie* and *Love in a Fallen City*: A Comparative Analysis Based on the Theory of Perspective Structure

LU Yang

Abstract: Due to the dramatic factors they adopt, the texts of the two novels, i.e. Higuchi Ichiyō's *Nigorie* and Zhang Ailing's *Love in a Fallen City* are both accepted as a kind of trans-genre mixture of novel and drama. In these two works, the dramatic factors found in the characters' dialogues mainly concern the usage of perspective structure. By weakening the voice of the narrator, the story refutes value judgment which implies absoluteness and authority. As a result, it helps readers participate more in the recreation process. These features can be attributed not only to the personal observation and understanding of the authors themselves but to the anti-subjective feature of female narration and the dispersion of civic voices representing the historical inevitability as well. A comparison between *Nigorie* and *Love in a Fallen City* can provide a concrete and microscopic channel to observe the following literary phenomenon: works written by authors from different countries can show similar collective consciousness, thus helping deepen our understanding of the social-psychological significance of novels.

Key words: *Nigorie*; *Love in a Fallen City*; dramatic factor; perspective structure

^①张爱玲:《自己的文章》,来凤仪编:《张爱玲散文全集》,第116页。