

## 〈金鎖記〉與《怨女》比較研究

郭玉雯\*

### 摘要

本文比較張愛玲早期中篇小說〈金鎖記〉與後來改為長篇《怨女》之間的差異。從人物塑造的角度而言，例如男主角三爺是否由〈金鎖記〉的正經謹慎變成《怨女》的卑鄙輕浮？還是像女主角一樣，只是更像現實界的人物而已？更圓型或典型？而人物的減少，曹七巧的女兒姜長安這個角色在《怨女》中消失了，其理由與影響為何？又從結構的角度而言，如果《怨女》是循環型的，則其所顯示之悲劇是否早已成為古今女性都不能輕易化解之宿命？更以風格的角度而言，《怨女》裏的時代背景描寫增加許多，情節不那麼戲劇化，文字轉為平淡自然，如此是否更能顯露出一種現代感？

關鍵詞：圓型 典型 循環型 戲劇化

---

95.06.20收稿，95.10.24通過刊登。

\* 國立臺灣大學中國文學系暨臺灣文學研究所教授

二十世紀四〇年代的中國小說家張愛玲（1920-1995），其早期創作於上海的小說（1943-1945）幾乎都在「鴛鴦蝴蝶派」的雜誌刊物上發表，<sup>1</sup>她也謙虛地以為自己作品屬於通俗小說，擺明著「賣文為生」的職業作家立場。<sup>2</sup>一直到一九六一年，夏志清在《中國現代小說史》裏以專章討論她，並說：「張愛玲該是今日中國最優秀最重要的作家」，<sup>3</sup>方才奠定了她於現代小說史上的明確地位。夏在文章裏特別提到〈金鎖記〉：「這是中國從古以來最偉大的中篇小說。這篇小說的敘事方法和文章風格很明顯的受了中國舊小說的影響。但是中國舊小說可能任意道來，隨隨便便，不夠謹嚴。〈金鎖記〉的道德意義和心理描寫，卻極盡深刻之能事。從這點看來，作者還是受西洋小說的影響為多。」<sup>4</sup>其實，中西文學的資源皆融會於張敏銳善感的心靈裏，〈金鎖記〉確為佳例。比起五四新文學的知識分子作家傾向學習西洋近代小說，與鴛鴦蝴蝶派之被視為「舊小說」——在許多小說史上甚至不能列屬於現代，張的小說是亦雅亦俗、中西兼具，或者就是世界的。

一九四九年後她留在上海，想嘗試一下繼續創作通俗小說的可能，可惜在共黨革命與統治之下，都市的世俗空間已被掃蕩殆盡。一九五二年，她終究離開賴以創作的空間——上海，在香港留待三年之後轉往美國。在港期間，她應美國新聞處之邀，以英文創作《秧歌》（後來再自譯成中文），並以中文創作《赤地之戀》（後來再自譯成英文），換言之，她是當代中英文俱佳的少數作家之一，而且讓讀者不會感覺到翻譯的痕跡。這位早熟的才女想和林語堂一樣，在美國以英文創作西方之通俗小說，第一本就是依仿自己中篇小說〈金鎖記〉主要人物故事所寫的長篇小說《怨女》。根據殷允芃的訪談，「一個作家，如果一味模仿自己早期成名的作品，她（張愛玲）覺得，是件很悲哀的事。譬如海明威的晚年作品，她說，漫畫似的，竟像是對以前的一種諷刺。」<sup>5</sup>可見她並不喜歡「模仿」自己早期成名的作品，然而她畢竟也完成了平生唯一將中篇改寫為長篇小說之事，此中到底有多少心理掙扎可堪探索？已有不少評者注意及

1 這些早期小說後來收在名為《傳奇》（1944）的集子裏。增訂本在一九四七年出版，一九五四年由香港天風書店改以《張愛玲短篇小說集》再版。

2 「苦雖苦一點，我喜歡我的職業。『學成文武藝，賣與帝王家；』從前的文人是靠著統治階級吃飯的，現在情形略有不同，我很高興我的衣食父母不是『帝王家』而是買雜誌的大眾。」見氏著，〈童言無忌〉，《流言》（臺北：皇冠，1973），頁10。

3 見氏著，劉紹銘等譯，《中國現代小說史》（香港：友聯，1979），頁335。

4 同前註，頁343。

5 見〈訪張愛玲女士〉，收錄於《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》（臺北：皇冠，1995），頁159。

此，論點也各有偏重，本文希望能夠較仔細地檢視這個議題。

張愛玲為何會選擇〈金鎖記〉加以改寫成《怨女》？首先，〈金鎖記〉當年在上海發表時（1943）就受到好評，例如迅雨（傅雷）說〈金鎖記〉是「張女士截至目前為止的最完滿之作」，且「該列為我們文壇最美的收穫之一。」<sup>6</sup>她想登上美國文壇，自然要尋求有把握又能得到別人肯定的題材來寫。其次，張愛玲曾說：「我的小說裏，除了〈金鎖記〉裏的曹七巧，全是些不澈底的人物。」<sup>7</sup>這個澈底的人物是否在寫作過程中，因為個性與心理過於強烈而擁有了自己的生命，彷彿從紙面上站立起來，要求作者順勢而為寫其言行與結果？換言之，此「唯一」澈底人物不受管控，始終成為張愛玲的心結，耿耿於懷，二十多年後終於將其化解於長篇小說《怨女》之中？<sup>8</sup>「澈底的」曹七巧變為「不澈底」的柴銀娣，回歸到張愛玲的一貫創作原則？此外，〈金鎖記〉的古典氣息相當濃厚，張愛玲如果要寫具有中國風格與背景的故事給美國人閱讀也頗為合適。可惜英文版《怨女》沒有成功（1966年，張愛玲自己翻譯成中文加以出版，離〈金鎖記〉的出版，隔了二十三年的時間），女主角柴銀娣成為不澈底的人物後，即屬於類似現實界、善惡參雜的普通人。留美文學評論家水晶曾分析道：「洋人所接觸的現代中國小說中的人物，都是可憐蟲居多；否則，便是十惡不赦的地主、官僚之類，很少『居間』的，像銀娣這種『眼睛描法描法，小奸小壞』的人物，所以不習慣。」<sup>9</sup>這也是現代文化評論家薩依德（Edward W. Said）所謂的「東方主義」（Orientalism），<sup>10</sup>西方人只想看他們想像的，也就是不文明而邪惡的東方。說到底，張愛玲很可能認為《怨女》並非模仿〈金鎖記〉之作，主角的生存形態既已改變，人物數目也有所減少，故事拉長，情節更易，題目不同。評論家陳輝揚就說：「《怨女》與〈金鎖記〉是兩部作品，它們的關係不單是改寫，還是重新創造整個生命歷程；〈金鎖記〉是玉玦，《怨女》是玉環；前者以不平等的人際關係為基礎，後者以循環的結構將病態的人際關係化為藝術家的傑作。」<sup>11</sup>

6 見氏著，〈論張愛玲的小說〉，收錄於唐文標，《張愛玲研究》（臺北：聯經，1983）〈關於迅雨「論張愛玲的小說」〉附錄，頁124。

7 見〈自己的文章〉，《流言》，頁21。

8 〈金鎖記〉發表於1943年，《怨女》中文版則於1966年在香港連載。可參考年表，附錄於《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》一書。

9 見氏著，〈蟬——夜訪張愛玲〉，收錄於氏著，《張愛玲的小說藝術》（臺北：大地，1973），頁34。

10 可參考氏著，王志弘等譯，《東方主義》（臺北：立緒，1999）。

11 見氏著，〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，收錄於鄭樹森編選，《張愛玲的世界》

欲比較〈金鎖記〉與《怨女》可從多方面加以進行，例如從女主角的角度來說，比起曹七巧，柴銀娣有選擇婚姻對象的權利，但結局仍然是不幸的。換言之，婚姻是女性一生最大的賭注，但「錯到底」（銀娣於小說開始不遠處所繡的鞋面花樣）<sup>12</sup>的選擇其實仍屬於所有女性「輸到底」的共同命運；尤其是美麗而有個性的青年女子，愈覺得自己握有籌碼，可能輸得愈慘？或者說所謂女性的選擇，在父權的社會或男性主宰的家庭中只是一種錯覺？而不論男女，人生即便作了選擇，總會後悔沒走上那條當初不被選擇的道路？至於男主角三爺是否由〈金鎖記〉的正經謹慎變成《怨女》的卑鄙輕浮？<sup>13</sup>還是像女主角一樣，只是更像現實界的人物而已？更圓型或典型？而人物之減少，曹七巧的女兒姜長安這個角色在《怨女》中消失了，理由與影響為何？又從結構來比較，如果《怨女》是循環型的，則其所顯示之悲劇是否早已成爲古今女性都不能輕易化解之宿命？更以風格而言，《怨女》裏的時代背景描寫增加許多，情節不那麼戲劇化，文字轉爲平淡自然，如此是否更能顯露一種現代感？

## 一、曹七巧與柴銀娣

對於像張愛玲如此才氣縱橫的作家來說，將舊作重寫擴大可能是一個更爲艱困的搏鬥過程？因爲處處要與舊作不同，未必比創作新小說容易。從悲劇的光譜來看，如果兩端是個性悲劇與命運悲劇，〈金鎖記〉比較傾向前者而《怨女》偏於後者，不過這只是相對而言。前者多少與曹七巧的極端性格有關，要不是她太好強而時時想要反擊，她的痛苦與矛盾不會如此深澈；至於《怨女》中的銀娣，與小叔偷情不成，怕別人議論而企圖上吊，後來雖活了下來，但雖生猶死。評論家林幸謙說：「銀娣的自殺行爲，使七巧在〈金鎖記〉沒有面臨的死亡臨界點被作者提出來，顯示出銀娣更深一層的內心掙扎，也顯示張愛玲有意深化女性在此情境中所必須經歷的心路歷程。……銀娣的尋死念頭和實踐行爲，足以引發更爲複雜的自我犧牲的女性歷史問號。」<sup>14</sup>《怨女》比〈金鎖記〉的心理描寫更爲深刻，也更有歷史與典型的意涵。換言之，像《紅樓夢》裏秦可卿、尤二、三姐的死都還不是最悲哀的事，「要是真的自殺，死了倒也

---

（臺北：允晨文化，1990），頁97。

12 見《怨女》（臺北：皇冠，1966），頁14。本文所引皆見此書，只標頁碼，不另註。

13 見李元貞，〈張愛玲的〈金鎖記〉與《怨女》〉，收錄於氏著，《文學論評》（臺北：牧童，1979）。

14 見氏著，《歷史、女性與性別政治》（臺北：麥田，2000），頁185。

就完了，生命卻是比死更可怕的，生命可以無限制地發展下去，變得更壞，更壞，比當初想像中最不堪的境界還要不堪。」<sup>15</sup>也就因為如此，張愛玲將《紅樓夢》所顯示的中國女性悲劇更往前推進了一層？

銀娣意欲放棄自我，可說仍具有一般平凡女性的心理；七巧犧牲的卻是女兒的婚姻幸福，總是比較不尋常。還好七巧的悲劇及身而止，她在死前方才感覺到：「她知道她兒子女兒恨毒了她，她婆家的人恨她，她娘家的人恨她。」<sup>16</sup>

（頁202）不論她對自己瘋狂的行徑是否有自覺，總之就是不能克制，此即個性悲劇；但另一方面也是被不合理的環境逼到極端；換言之，這是內在心理與外在制度互相激化而逐漸形成的。她出身低微，又不肯隱忍，被兄嫂主張嫁給姜家二爺當姨太太。丈夫犯骨癆，終年躺著，她的美麗因此毫無用處；況且姜家上下只把她當成終年照顧與陪伴病人的女護士而已。她雖具備著天生的好口才，但沒受過教育，只能成為市井取笑、粗口俗語，「她知道，一不留心，人們就會用嘲笑的，不信任的眼光截斷她的話鋒，她已經習慣了那種痛苦。」

（頁200）評論家周蕾說：「跟那些有良好家教的女性相反，七巧既不能沉默，也不懂克制。口頭語言成為她回擊敵對世界的工具。而如此一來，口頭語言亦毫不留情地把存在的病態外在化。她以自己經驗過的種種殘酷無情，來回敬這個世界。於是，七巧的語言是一貫的謾罵、挑釁、譏笑，教人尷尬難堪，並要摧毀所有她所接觸過的人。」<sup>17</sup>如果七巧所受到的是來自於姜家男男女女，<sup>18</sup>包括大奶奶、三奶奶等具「有良好家教」之閨閣女性所給予的「殘酷無情」待遇，怎能奢望她用善意來回應？何況，女性要「沉默」與「克制」的這種教養一定是正確的嗎？

至於〈金鎖記〉裏的姜家老太太是因為丈夫死得早，所以能夠像《紅樓夢》中賈母一樣作為家庭權力的寶塔頂。七巧既不能改變她的出身與談吐，唯有等待成為寡婦才有機會翻身，這是她的唯一生存之道。在父權社會裏，不論出身高低，女性唯有活得比丈夫長、生得出兒子、翁姑皆不在，才能真正治理家庭，獲得權力所帶來的尊嚴。《怨女》特別強調銀娣在分家之後，一切都按照老家

15 此處借用張愛玲小說裏的話，見《半生緣》（臺北：皇冠，1969），頁364。

16 本文所引〈金鎖記〉及張愛玲其他短篇小說出自《張愛玲小說集》（臺北：皇冠，1968），只標頁碼，不另註。

17 見氏著，《婦女與中國現代性》（臺北：麥田，1995），頁223。

18 筆者曾說：「〈金鎖記〉裏，出身貧賤的曹七巧，嫁給官宦人家犯了骨癆的二少爺。她將自以為是的愛情繫於小叔姜季澤的身上，只因為他是她周遭所能遇到的唯一正常的男人。他未嘗不動心，但也和姜家所有人一樣看不起她。」見〈紅樓夢與張愛玲小說〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號（2006），頁145。

習慣，「老鄭現在照管少爺，她用的都是老人。要是一搬出來就換人，又有的說了。被辭歇的傭人會到別房與親戚家去找事，講她的壞話。她實在厭倦了這些熟悉的臉，她們看見過許多事都是她想忘記的。不過留著她們也有樁好處，否則也不大覺得現在是她的天下了。……她比他們哪一房都守舊。越是歧視二房，更要爭口氣。」（頁107）傳統未必好，也無法阻止親戚繼續說她的笑話，「卜二奶奶一面笑，眼睛背後有一種心不在焉的神氣，銀娣看慣了的，知道又在背誦這套話，去當作笑話告訴人，又成了出名的笑話。」（頁137）一切照舊，至少有一種維持姚家老太太規矩的權威感；這也是《怨女》之為循環結構的理由之一。三年媳婦熬成婆，銀娣更刻意師承自己婆婆的一切，雖與七巧一樣虐待媳婦致死，可是對於生了許多孫子的兒妾——冬姑娘，她比七巧對絹姑娘要慈悲些（絹姑娘扶正之後一年，生吞鴉片自殺），讓兒媳他們一家子「像一大群老鼠沉重地在地板上滾過來滾過去」（頁184）；將後代比喻成老鼠，暗示銀娣對子孫的感情淡薄，也維持了張愛玲向來擅長的諷刺語調。

西方學者耿德華（Edward M. Gunn）對〈金鎖記〉有以下評論：「雖然小說的背景是地地道道的中國式的，但所表現的思想卻是屬於佛洛伊德的：壓抑與性的問題。跟別的作品一樣，幻想的投射——沒法實現的幻想、或是根本不值得去實現起來的——是在一種淒冷或是非理想的時候表現出來的。曹七巧是張愛玲筆下那些主動積極的角色中最完整及最有力的一個。」<sup>19</sup>〈金鎖記〉雖然充滿中國舊小說的敘述語調與風味，<sup>20</sup>然而以一位婚後婦女心路歷程作為小說主要內容，尤其是因社會環境與性的壓抑無法解決而造成處境悲涼的寫法，確實相當現代。像七巧這種飽受禮教壓迫的女性，在一切皆被擺布的婚姻中，居然對愛情仍有所憧憬，甚至主動積極地想要追求滿足，例如她曾向小叔幾近懇求地說：「天哪，你沒挨著他的肉，你不知道沒病的身子是多好的……。」（頁161）這種披露對健康肉體的嚮往頗為大膽，打破了傳統對女性被動內斂的形象塑造。女性原本應有情欲合一的權利，能夠同時是欲望的主體與對象，然而總不能如願。就在〈金鎖記〉裏，作者曾透過姜長安未婚夫童世舫的觀點寫著：「對於（男女）思想的交換根本抱著懷疑的態度。……從前，他頂討厭小說上的男人，向女人要求同居的時候，只說：『請給我一點安慰。』安慰是純精神上的，這裏卻做了肉慾的代名詞。但是他現在知道精神與物質的界限不能

19 見耿德華（Edward M. Gunn）著，王宏志譯，〈抗戰時期的張愛玲小說〉，收錄於鄭樹森編選，《張愛玲的世界》，頁75。

20 張愛玲早已肯定《紅樓夢》、《金瓶梅》對自己的影響：「這兩部書在我是一切的泉源，尤其《紅樓夢》。」見氏著，《紅樓夢魘》（臺北：皇冠，1977），頁11。

分得這麼清。」(頁193)這是一位經過自由戀愛失敗、留學外國卻依戀中國舊式女人的現代男性心聲，他坦誠對男人而言，愛情不是「談」出來的。至於〈金鎖記〉所受影響也不一定如耿氏所言，完全是西方的，這種寫法介於《紅樓夢》與《金瓶梅》之間，都展示了情欲在女性角色身上所表現的生動力。<sup>21</sup>張愛玲從女性角度來描寫情欲之需索與幻想，既質疑五四文學以來對自由戀愛一種過於浪漫而陷入感傷的描述方式，也挑戰了近代許多人認為愛情差不多等於性愛的看法。<sup>22</sup>

在曹七巧對小叔姜季澤的主動誘惑中，她曾將手貼在他腿上，而他也輕佻地俯腰捏了她的小腳，不過也僅止於此而已。後者未嘗不動心，但礙於諸多因素，尤其是不惹自家人以免擺脫不掉的調情原則：「何況七巧的嘴這樣敞，脾氣這樣躁，如何瞞得了人？何況她的人緣這樣壞，上上下下誰肯代她包涵一點，她也許是豁出去了，鬧穿了也滿不在乎。他可是年紀輕輕的，憑什麼要冒那個險？」(頁162)不論何種理由可能都是表面的，潛意識裏未嘗不是男人害怕主動的女性，否則七巧豈有條件可以「鬧穿了也滿不在乎」？在男權社會中，女性主動示愛等於將自己的尊嚴置於對方的腳下，而被挑動的男性也可能只想佔一點便宜而已。七巧遇到這種挫折，就像〈傾城之戀〉所描述的：「本來，一個女人上了男人的當，就該死；女人給當給男人上，那更是淫婦；如果一個女人想給當給男人上而失敗了，反而上了人家的當，那是雙料的淫惡，殺了她也還污了刀。」(頁238)先前上了媒人的當(後來七巧曾反覆說：「我自己是吃過媒人的苦的」(頁194)、「趁早別像我似的上了當」(頁196))原本就該死。但她仍不死心，婚後還想著追求自己所欲，遂勾引相貌相當的小叔(如同潘金蓮之於武松)，依照父權社會的標準而言自然是「淫婦」(姜季澤其實是七巧可以接觸到的同階級的唯一正常男性，但由此亦可知她絕不肯屈就於低三下四的男人)。誘惑小叔失敗之後，導致精神上的被殺與自殺雙重打擊，她的心終究逐漸死寂。最後，花一般的年紀已經過去，季澤卻又為騙錢來撩撥她，將她僅剩下的一點點自我欺騙之幻覺——「當初她為什麼要嫁到姜家來？爲了

21 可參考筆者所著，〈《金瓶梅》小說中的藝術風貌——由〈七發〉論及其諷諭意義與美學特色〉，《臺大文史哲學報》第44期(1996)，頁1-40。以及〈《金瓶梅》與《紅樓夢》〉，《臺大中文學報》第10期(1998)，頁135-180。

22 張愛玲曾說：「前一個時期，大家都是感傷的，充滿了未成年的夢與嘆息，雲裏霧裏，不大懂事。……因為滿眼看到的只是殘缺不全的東西，就把這殘缺不全認作真實——性愛就是性行為；原始的人沒有我們這些花頭不也過得很好的麼？是的，可是我們已經文明到這一步，再想退保獸的健康是不可能的了。」見〈我看蘇青〉，收錄於氏著，《餘韻》(臺北：皇冠，1987)，頁93-94。

錢麼？不是的，爲了要遇見季澤，爲了命中註定她要 and 季澤相愛」（頁174）完全粉碎。從此生活更陷入於冰冷冷的黃金枷鎖之中，原本只是環境加諸其身之物，後來她竟習慣爲常並以之爲殺人利器，不論親疏地將周圍人加以劈砍，非理性到了瘋狂的地步。

命運既爲出身低的七巧選擇了金錢，就不可能給她「男人的真心」，就跟她的妯娌姜大奶奶、三奶奶一樣，爲了家族嫁給門當戶對的對象，<sup>23</sup>也只能任憑丈夫在外面玩，或將一個個姨太太娶進門。「男人的真心」在父權社會中是個奢侈品，連名門閨秀都難以獲致，更何況是小家碧玉？七巧回想年輕時，「喜歡她的有肉店裏的朝祿，她哥哥的結拜弟兄丁玉根、張少泉，還有沈裁縫的兒子。喜歡她，也許只是喜歡跟她開開玩笑。然而如果是她挑中了他們中的一個，往後日子久了，生了孩子，男人多少對她有點真心。」（頁202）這是因爲沒有得到而延伸出來的幻想？貧賤夫妻雖不一定百事皆哀，但總有其他的問題。至於《怨女》中的銀娣在經歷類似的事件後，也回想著過去，但不是像七巧一樣懊悔與自憐，而是「她引以自慰的一切突然沒有了，根本沒有這些事。」

（頁189）人生無論得失，只是一場空幻而已？之前，銀娣比七巧更守得住錢，其他親戚也果然輪番吃光遺產，「日子過得快，反而覺得這些人一個個的報應來得快。時間永遠站在她這邊，證明她是對的。」（頁188）然而這種勝利是消極的，所謂以不變應萬變；所謂不變也可以指一灘死水，乾涸得固然較慢，但其中早已腐臭不堪，如果生命就像日本藝術家東山魁夷所說：「只有流轉和無常才是生的明證」<sup>24</sup>的話，銀娣真可謂虛度此生；話說回來，誰又能與時間永在？

銀娣與尋常人一般，找一個自以爲是的理由（抓緊家中經濟大權）活下去就是，比七巧騙得過自己，雖同樣不甘心。她在《怨女》裏多了一段婚前的生活描述並有選擇婚姻的自由，然而這種自由並不具究竟的意義。第一節裏，銀娣做爲蕪油店活招牌的情形即被詳細描繪著：她被周圍許多男人垂涎並騷擾著，雖然也用「死人」、「殺千刀」等語加以回擊，但事後回想，這種被男人輕薄的經驗卻成爲她終生被別人看重的唯一時刻。小說末尾，銀娣覺得往事皆如鏡花水月畢竟總成空，然而「『大姑娘！大姑娘！』在叫著她的名字。他（木

23 「像你們大奶奶，也是公侯人家小姐，我們那一位比不上大奶奶，也還不是低三下四的人——」（〈金鎖記〉，頁152）；《怨女》裏也說：「他們家的兩個少奶奶，大奶奶是馬中堂家的小姐，三奶奶是吳宮保的女兒，都是美人似的，一個賽一個。」（頁22）

24 見氏著，陳德文選譯，《東山魁夷散文選》（南昌：百花洲文藝，1989），頁61。



匠)在門外叫她。」(頁189)雖那麼微不足道,卻是她活過的僅存之明證,「她說,『他(木匠)從前不是這樣。』她還以為他給她教訓了一次,永遠忘不了。他不但玷辱了她的回憶,她根本除了那天晚上不許他有別的生活。連他老婆找了來,她都聽不進去。」(頁105)夏季那晚被酒醉的木匠拉著手,充其量只是男人涎皮賴臉的殘羹剩餚而已,可銀娣卻有滋有味地藏在深心底處,不斷留戀著。由此亦可反襯出她婚後精神上的空洞無聊,感情上連輕佻的、不算真心卻有趣味的經驗都缺乏。

陳輝揚又說:「在〈金鎖記〉,張從未寫過七巧的臉容,只有她自己畫的插圖,……但《怨女》的銀娣卻大異於七巧。張愛玲的筆下,只見:『她向空中望著,金色的臉漠然,眉心一點紅,像個神像。她突然吐出兩個字,「死人!」一扭頭吃吃笑起來。』」<sup>25</sup>神像之比喻乃暗示銀娣的美麗所具有之神秘性,不過她的談吐委實難登大雅之堂,兩相對立,暗示她嫁入高門之後,始終不能與環境協調。《怨女》中屢屢強調銀娣的美;<sup>26</sup>她是蹦蹦戲裏的花旦,得放在鄉俗市集裏作表演,一旦置身於高雅的戲臺上,<sup>27</sup>她便啞了。至於婚後的曹七巧言行,一開始的描寫就更為潑辣而無所顧忌(張愛玲畫的人像,七巧顯得刻薄寡恩),<sup>28</sup>她將野臺戲的興味帶到講究含蓄、情韻悠揚的崑曲中,不論不得體,她只管任性縱情地發洩,即使臺下觀眾冷清或喝著倒采,她表演給自己看也無所謂。

銀娣婚前的性格相當正常,也表現出她屬於少女的單純善良。外公外婆從鄉下來,便連忙弄飯給他們飽餐一頓,「她氣她哥哥嫂子到初五才去(外婆家)拜年,太勢利,看不起人,她母親在世不會這樣。想著馬上眼淚汪汪起來。」(頁12)同時她也不計利害地拒絕給富貴的姚家做小而喜歡著麻油店對過藥店

25 見〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉,《張愛玲的世界》,頁96。

26 例如:「是出名的麻油西施,……漂亮有什麼用處,像是身邊帶著珠寶逃命,更加危險,又是沒有市價的東西,沒法子變錢。」(頁12)「老太太說這回娶少奶奶也要特別漂亮,不能虧待了二爺。」(頁22)「老太太最得意的是親戚們都說她的三個媳婦最漂亮,至於哪一個最美,又爭論個不完。許多人都說是銀娣,……」(頁75),「遠看著她仍舊是年輕的,神秘而美麗。」(頁109)

27 婚前銀娣曾對未來婚姻生活有預見:「媒人的話怎麼能相信,但是她一方面警誡自己,已經看見了他,像個戲台上的小生,肘彎支在桌上閉著眼睛睡覺,漂亮的臉搽得紅紅白白。她以後一生一世都在台上過,腳底下都是電燈,一舉一動都有音樂伴奏。又像燈籠上畫的美人,紅袖映著燈光成為淡橙色。」(頁23)可惜這舞台上的美聲麗色,只是永不可能實現的幻想而已。

28 可看〈畫筆〉,張愛玲全集《沉香》(臺北:皇冠,2005),頁36。

的夥計小劉，「高高的個子，長得漂亮，倒像女孩子一樣一聲不響，……」（頁12）。兩人之間也交會過心意，小劉暗中給她一大包菊花茶，「她每天泡著喝，看著一朵朵小白花在水底胖起來，緩緩飛升到碗面。」（頁13）此處小白花與後來姚三爺藉情詐財時酒瓶裏的乾玫瑰花彼此呼應：「乾枯的小玫瑰一個個豐豔起來，變成深紅色。」（頁128）可惜乾枯的花泡大之後仍是無生命的，沒有前途的，這兩次都激起了女主角瞬間對愛情與生命的希望與幻覺，再來卻盡是無窮的虛寂。

銀娣原本對小劉是願意的，但她突然想到未來：她必須與婆婆住在鄉下種菜，一年到頭只看到季候的變化。小劉不像是會鑽營的人（婚前的優點會變成婚後的缺點），一年只回來幾天。「人家一定說她嫁得不好，她長得再醜些也不過如此。終身大事，一經決定再也無法挽回，……越美麗，到了這時候越悲哀，……一結了婚，就死了個皇后，或是死了個名妓，誰也不知道是哪個。」（頁19）在父權社會裏，女子的美麗是值高的貨幣，可以交換權勢、地位、聲名、金錢，所以當姚家願意娶銀娣過去做大時，她明知對方「永遠不會看見她」（頁23），既瞎且癱也只得答應了。表面上她做了選擇，但根究其背後用心仍來自於父權社會的運作機制。<sup>29</sup>

銀娣雖有心理準備，但遇到目盲又「前雞胸後駝背，張著嘴，像有氣喘病」（頁26）的丈夫時，仍難以接受，連她哥哥看到都「怔住了」。好強的她為何願意在三朝回門時，公開展示她的戰利品——富貴的、殘障的丈夫？連圍觀的小男孩都說：「什麼稀奇，不給人看。要不要到城隍廟去，三個銅板看一看！」（頁27）而「所有這些一對對亮晶晶的黑眼睛（包括小劉）都是蒼蠅叮在個傷口上。」（頁29）理由是她假使不如此的話，「這還是娶親？還是討小？以後在他家怎樣做人？」（頁29）可見她已衡量過：難堪的場面畢竟是短暫的，只要挺過這一關，未來的日子還長呢！她不願承認自己的選擇是錯誤的，另一方面是以毒攻毒，用仇恨的態度來掩飾自己過於考慮金權價值而誤嫁的絕望，就像回門時「她恨不得澆桶滾水下去，統統燙死他們。」（頁31）這些反應與舉止都是矛盾的，像「新娘子在旁邊高坐堂皇，像一尊神像，……」（頁27）她要守護住最後的一點尊嚴，所謂拉長戰線，人生不到最後，誰輸誰贏還很難講。

29 銀娣這麼看重自己的美貌，想藉此獲得人生的勝利，自然是了解男性社會的運作規則而加以操作。西方女性主義者西蒙波娃（Simone de Beauvoir）認為：「各種條件使女人傾向自戀。主因在於社會使女人不能從事自我定義的活動，而容許女人從事的活動又不能使女人滿足，受挫的女人只得轉向自我，從她的『內宥性』（immanence，超越性的反義詞）中尋求真實的存在，從而極端重視自己的面貌。」見顧燕翎編，《女性主義理論與流派》（臺北：女書店，1996），頁98。

她藉此力持自我以免提早崩潰而導致全輸，「在一切外貌與巧飾底下，女性她者畢竟能夠存活下來，這是因為女性的液態法則仍然能夠維持作用。『只要她一出現，既定的模式就已經模糊了。她得以蘊藏自己，緣由於她總是循著一種自然發展，把自己給出去以成為她自己。』」<sup>30</sup>女性的生存之道是否為給出去之後，再弔詭地變成她自己？

曹七巧以惡毒之語回擊這個世界固然也可以避免崩潰，但總是過於明顯，落人把柄，容易遭到厭棄；就像《金瓶梅》裏的潘金蓮一樣，崇禎本眉批曾說：「陰毒人必不以口嘴傷人，金蓮一味口嘴傷人，畢竟還淺，吾故辯其蓄貓陰害官哥為未必然也。」<sup>31</sup>《怨女》的銀娣則盡量迴避正面的衝突，例如她利用二爺看不見的缺點，將他刻有五百羅漢的核桃當著他的面一隻一隻夾破了（頁53），等於是一種委婉的報復。她比七巧更在意別人的看法，「她們兩妯娌（大奶奶與三奶奶）自己一天到晚開玩笑，她說句笑話她們就臉上很僵，彷彿她說的有點不上品。」（頁39）「這些人正等著扳我的錯處，這下子有的說了。」（頁61）「這些人別的不會，就會笑人。」（頁101）「當然叔嫂之間，照他們家的看法是不得了。要叫她說，姘傭人也不見得好多少。這要是她，又要說她下賤。」（頁116）既在意別人的議論，所以她在與小叔偷情不成之後企圖自殺；當然也是對生命、愛情都絕望而藉機了結自己。至於在婆家的處境，〈金鎖記〉只透過丫鬟小雙說：「前年老太太領著合家上下到普陀山進香去，她做月子沒去，留著她看家。舅爺腳步兒走得勤了些，就丟了一票東西。」（頁153）作者也沒表明真相到底如何。《怨女》裏則明說三爺偷了自己太太的珠花，銀娣當時正在做月子，全家上下（包括老太太）卻認定是銀娣嫂子所為，這是出身低賤者的悲哀，無可改善的原罪與烙印，也只有在高門大戶裏才會表現出來的不人道的歧視。

銀娣與三爺之間有好幾回合的交鋒，不像〈金鎖記〉裏僅止於捏腳，而且姜三爺算計之後立即放棄。銀娣第一次向姚三爺暗示時，並不遂意，後者將金指甲套還給了她，「她倒又若有所失」（頁50），愈被拒絕愈要投射幻想？隨後她在陽臺上唱情歌希望他聽得到，結果是「她沒聽見三爺對傭人說，『這個天還有人賣唱。吃白麵的出來討錢。』」（頁55）她仍不死心，甚至在生了孩子之後，舉家在浴佛寺替老太爺做六十歲陰壽時，一有機會即在偏殿向三爺訴情：「碰見這前世冤家，忘又忘不了，躲又沒處躲，牽腸掛肚，真恨不得死了。」（頁83）銀娣主要還是想得到精神的慰藉，永遠保持一絲希望，然而姚三爺卻

30 同前註，頁168。

31 見《新刻繡像批評金瓶梅會校本》（香港：三聯，1990），頁511-512。

就此動起手腳來，但又表現出心不在焉的樣子，彷彿他只是被動地反應而已，「她這時候倒又不情願起來，完全給他錯會了意思。」（頁84）肉體接觸的瞬間，真是顛倒起伏，轉念間：「我不怕，反正就這一條命，要就拿去。」（頁84）銀娣毫無保留地將自己投擲於這場穩輸的賭局當中。三爺此時卻害怕有人來，加上旁邊銀娣的孩子在蒲團上嚎哭，兩人終究偷情不成。她這樣「扒心扒肺」，卻換來對方無情的絕去，往後她要將這一點幻情繫在誰身上？

銀娣意欲上吊自殺，是二爺叫起來把她救下來的。所以銀娣與姚二爺的關係不像七巧與姜二爺一般似有若無，「她（銀娣）灰了心，所以跟著二爺抽上了鴉片煙。兩人也有個伴，有個消遣。」（頁92）甚至到二爺死後，「在耀眼的燈光裏，彷彿二爺還在，蜷曲著躺在對過。其實他在與不在有什麼分別？就像他還在這裏看守著她。」（頁109）銀娣夫妻兩人之間仍有著淡然的、作伴之恩情，這屬於一般夫妻的關係了，張愛玲曾說：「相互之間還是人與人的關係，有著某種真情，原是不足為異的。」<sup>32</sup>這個殘障的丈夫死後甚至帶給銀娣某種快慰，「第一次覺得他跟別人的丈夫一樣，是一種方便，有一種安逸感。現在親戚間的新聞永遠是夫妻吵架，男人狂嫖濫賭，寵妾滅妻。」（頁111）缺點被死亡美化為優點了，這種寫法諷刺了遺老家庭裏的遺少，他們活得既消極又負面；不過也幸虧姚二爺早死，不然怎麼有錢留下來？怎輪得到銀娣當家做主？

銀娣在姚三爺來借錢前早已死心，「讓他知道她現在對他一點意思也沒有。」（頁124）「這些年來的積恨，使她寧可任何男人也不要他（三爺）。」<sup>33</sup>（頁131）不像七巧還要探測姜季澤來訛詐時到底是真心抑假意。或者說七巧在情感上很願意相信，但理智上早已不抱希望，「嘴裏發乾，上嘴唇黏在牙仁上，放不下來。」（頁176）這麼尖俏伶俐的女性在這種時刻也找不到適當的語言。姜季澤等於逼她在金錢與虛情假意之間作抉擇，「他不是個好人，她又不是不知道。她要他，就得裝糊塗，就得容忍他的壞。她為什麼要戳穿他？人生在世，還不就是那麼一回事？歸根究底，什麼是真的？什麼是假的？」（頁177）揭破姜三爺的假面具是比較愚蠢？還是聰明？周蕾說：「就是七巧被再三欺負時，她依然想：『完全是她的錯。』儘管七巧是張愛玲小說中最惡劣的人物之一，自我犧牲這種長期受尊崇的美德一旦上演，我們就馬上墮入羅網這個問題去。七巧

32 見張愛玲，〈自己的文章〉，《流言》，頁25。

33 銀娣這種心理不禁讓人想起張愛玲與胡蘭成的關係。兩人分手後，因為張在美國欲將陳紀滢《荻村傳》翻為英文，需要向胡借資料，後者藉機撩撥，她生氣地回了一封簡短信，要他不要誤會，暗示自己不想與他有任何瓜葛。此事描述可參考王一心，《張愛玲與胡蘭成》（臺北：遠景，2002）。

像中國現代小說中無數的女性一樣，就在這內心深處感情觸動的一剎那，甘心情願地擦去憤怒的原由，墮入陷阱去了。她譴責自己，成為社會上那些無形的要求的幫凶；這些無形的要求，其力量恰恰就在於它們能夠在感性上，從內心叫唆她，幫她自我毀滅。」<sup>34</sup>她既無法像其他女性一樣忍氣吞聲，也就只能自我扭曲與毀壞得更為澈底。

銀娣出身於上海小戶人家，有著自我調整的智慧，經過一次的自殺經驗，可以比較低調：「銀娣在這些時髦人堆裏幾乎失蹤了。剛過四十歲的人，打扮得像個內地小城市的老太太，也戴著幾件不觸目的首飾，總之叫人無法挑眼。但是她下意識地給補償上了，熱熱鬧鬧大聲招呼熟人，幾乎完全不帶笑容，坐下來又發表（有關時裝）的意見。」（頁137）算是裝瘋賣傻，消遣自己。她的一生就是傳統女性所能表現的最高生存之道——委屈自己，雖然她一直想要避免成為其中一員：「（在浴佛寺裏）香爐上刻著一行行螞蟻大的字，都是捐造香爐的施主，『陳王氏、吳趙氏、許李氏、吳何氏、馮陳氏……』，都是故意叫人記不得的名字，密密的排成大隊，看著使人透不過氣來。這都是做好事的女人，把希望寄託在來世的女人。要是仔細看，也許會發現她自己的名字，已經牢鑄在這裏，鐵打的。也許已經看見了，自己不認識。」（頁81）至於七巧則是北方人，剽悍厲聲，別人看不起她，她也直率地以其人之道還治其身，逞口舌之快將所有人貶得一文不值，殊不知她愈張狂就愈遮不住自卑，終究完全失去控制而變得歇斯底里，甚至狂亂顛倒。真正發狂也就罷了，她卻具「一個瘋子的審慎與機智。」（頁200）不算真瘋，只是藉此掩蓋錐心泣血的痛苦而已，一個好強而不願按捺自己個性、不肯認命的女子，就這樣葬身在沒有感情、沒有尊嚴的婚姻之中。

## 二、姜長安與三爺

周蕾說七巧是張愛玲小說裏最惡劣的人物之一，可能與她阻礙自己女兒姜長安的幸福有關；換言之，她是個壞母親。筆者也曾經說過：「在〈金鎖記〉中，她還要嫉妒自己的女兒，親手毀了她的幸福。她後來的人生觀正是『自己眼瞎，便見不得別人目明。』」<sup>35</sup>高全之則說：「暗惡其實緣於母性的異質化。……七巧的母性未得充分成長，異質化、一切以利己為要，於是布下天羅地網，不

34 見氏著，〈現代性與敘事——女性的細節描述〉，《婦女與中國現代性》，頁226。

35 見〈張愛玲小說中的女性〉，張健編，《張愛玲的小說世界》（臺北：學生，1984），頁39。

再允許子女的自然成長與獨立。……這種失控以惡質母性的形式出現，是〈金鎖記〉令人不寒而慄的主因。」<sup>36</sup>是否因為過於病態，張愛玲在《怨女》中捨棄了女兒的角色？答案雖不如此簡單，但她確實可能顧慮到讀者的反應。事實上，張愛玲對於母親並沒有制式化的想法，她曾說：「母愛這大題目，像一切大題目一樣，上面做了太多的濫調文章。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了。」<sup>37</sup>從世俗標準來看，所有母親都被要求無條件地愛護子女，甚至毀傷自己以成就偉大的母愛，但這也可能只是父權社會下的男人對母性的規定或引導，現實界中未必如此（就因不是所有母親皆如此，所以百般訓規教導，要女性努力為子女或丈夫犧牲）。張愛玲在小說中描寫了各類母親，就像現實界一般。七巧順著環境與個性演變成為世人眼裏的惡劣母親，絕非刻意。林幸謙提供了另一角度的解釋：

對於一位雙重人格的精神分裂者而言，七巧雖然運用了錯誤的手段去獲取她的母性，甚至連表現的方式也令人悲哀，卻是一個精神病患者在父權體制內所選擇的方法——這方法始於宗法父權，七巧受之於斯，取之於斯。此雙重人格的揭示，讓讀者更深一層了解七巧中年以後那種顛倒無常的言行。如前文所論，一方面，她能夠逐日騎著門遙向長安屋裏叫喊，顛來倒去的幾句話嚷得一條街都聽得見。另一方面，又把長安反覆喚到跟前，流著淚說出她的憂心。……她把女兒視為另一個他者，深恐另一個他者掉進父權婚姻的陷阱之中。從七巧的言行而言，她其實是以「受害者」或「過來者」的身分，去對待長安的婚嫁問題，而不僅只是扮演一個逼害女兒和失去財產的母親而已。<sup>38</sup>

七巧的心理充滿了矛盾，一方面她上過男人的當，女兒剛好是她身體被利用（生兒育女），靈魂卻被踐踏的證明；然而另一方面，女兒又是她的分身，等於年輕的自己，她深恐女兒再重蹈覆轍，這兩方面都令她痛苦。就前者言，女兒變成異己的他者，七巧早已習慣將所有人視為仇敵，所以她可以對女兒不斷咒罵著；就後者言，女兒又變成自己，她的生命中也只剩這麼一點對自己的愛憐，所以偶而也將女兒喚到眼前撫慰一番；她假使對女兒有愛，也只是對自己的不

36 見氏著，〈〈金鎖記〉的纏足與鴉片〉，收錄於氏著，《張愛玲學》（臺北：一方，2003），頁80-81。

37 見〈談跳舞〉，《流言》，頁176。

38 見氏著，〈重讀〈金鎖記〉〉，《歷史、女性與性別政治》，頁137-138。

捨而已。不過我們不能苛責七巧，她用一種瘋狂的手段來維護已經被踩得稀爛的尊嚴，能夠活下去已屬不易，不要說當合格的母親了，何況合不合格到底由誰來定義？

七巧的母性不是以常態俗情來表現，她不想讓女兒嫁出去，除了負面的理由——也就是她所說的：「天下男子都是一樣的混賬。你自己要曉得當心，誰不想你的錢？」（頁179）以外，還有強烈的佔有欲。西方基進女性主義者拉密斯·法爾史東認為：「親生的母子（女）關係乃是諸多罪惡的淵藪，這其中又以『佔有慾』一罪為害最大，因為人與人之間的敵意與嫉妒都是從佔有慾衍生而來。……為何男人是如此急切地想要將他自己的財產傳遞給他自己的兒女。」<sup>39</sup>七巧代替她丈夫二爺的角色——財產橫豎要給兒子，除此，她還想用錢來佔有女兒，就像姜家用錢來鎖住她一樣。七巧倒不重男輕女，她同時用鴉片來控制兒女，「怕什麼！莫說我們姜家還吃得起，就是我今天賣了兩頃地給他們姐兒倆抽煙，又有誰敢放半個屁？姑娘趕明兒聘了人家，少不得有她這一份嫁妝。她吃自己的，喝自己的，姑爺就是捨不得，也只好乾望著她罷了。」（頁188）她當然知道給女兒抽鴉片的下場，否則不會用長安「再抽兩筒就下來了」（頁199）的理由把童世舫給嚇退。父權社會既以金錢佔有了七巧的一生，她也只知道以此佔有她的兒女，或者說兒女與金錢是她此生唯一擁有的「東西」，如果連這都拿去，她怎麼活下去？

姜長安其實有機會脫離母親七巧的掌控，為何最後仍自動繳械？一方面，長安從小在淫威熾盛的母親底下過活，甚至訂親以後，七巧還說：「哼！別以為你大了，訂了親了，我打不得你了！」（頁194）堂妹長馨也說：「瞧她（長安）怪可憐的。還沒有提起家裏的情形，眼圈兒就紅了。」（頁188-189）西方女性主義者認為：「鎮日居家的母親，對子女實少有裨益。由於母親的愛寸刻不移、拂之不去，子女在此濃烈的愛之下無不感到窒息，長成之後，自容易有消極退避、情緒幼稚之病。」<sup>40</sup>寸刻不移的母愛或母恨都足以形成陰影，兒女的自我不容易養成，長白與長安皆幼稚蒼白、隱藏消極（「長白」、「長安」的名字成為反諷？）非但無法反抗，連咒罵似乎都乏力施展。另一方面，長安可能真心為母親與童世舫著想，「他果真一輩子見不到她母親，倒也罷了，可是他遲早要認識七巧。這是天長地久的事，只有千年做賊的，沒有千年防賊的——她知道她母親會放出什麼手段來？遲早要出亂子，遲早要決裂。這是她生

39 見羅思瑪莉·佟恩（Rosemarie Tong）著，刁筱華譯，《女性主義思潮》（臺北：時報，1996），頁130。

40 同前註，頁37。

命中頂完美的一段，與其讓別人給它加上一個不堪的尾巴，不如她自己早早結束了它。」（頁197）此時了結還保有一點甜美的回憶——雖也只是一位老留學生對故國及其姑娘所產生的一種距離美感，不能算是真正的愛情，但結婚也許夠了。她的考慮中難道全無對母親的一絲感情？就因為了解七巧的為人，才能防範於未然，也避免把母親推向更黑的深淵（七巧會對女婿做出什麼不堪的事情，確實令人不敢想像）。

我們在七巧與長安母女身上可以看到女性如何做為穩定父權社會的幫凶，前者有意無意之間將金錢價值完全內化而成為父權社會的代言人；後者則在已父權化的母親轄治之下，因為經濟至少無虞（還有鴉片可供治病與消遣），而逐漸後退與屈服，終於完全放棄反抗。張愛玲曾說：「女人當初之所以被征服，成為父系宗法社會的奴隸，是因為體力比不上男子。但是男子的體力也比不上豺狼虎豹，何以在物競天擇的過程中不會為禽獸所屈服呢？可見得單怪別人是不可行的。」<sup>41</sup>宗法社會之所以牢固豈不因女性也覺得順從於既定規則可以減省許多力氣？於是過於霸權的母親與過於軟弱的兒女，相互抓緊對方，如同〈花凋〉中所形容的：「碩大無朋的自身和這腐爛而美麗的世界，兩個屍首背對背拴在一起，你墜著我，我墜著你，往下沉。」（頁482）女性在年少時代或許對愛情有所憧憬，但她們很少能決定自己的結婚對象（在家從父）；一旦進入婚姻之後只能聽任擺布（出嫁從夫）；支撐到相當年紀，一旦金權在握，誰也捨不得放棄（雖說「夫死從子」），只好繼續充當男性價值的承先啓後者。或許已經忘記自己當年所受的痛苦，另一方面，縱使記得，新愁舊恨也得轉而發洩在媳婦身上，以取得不太健康的心理平衡。〈金鎖記〉與《怨女》都沒有放棄女主角虐媳的情節，這幾乎早已成為年長女性應得的權力。從男性的角度來看，反正是女性之間的惡鬥，不干己事，也或許他們更願意自己母親與妻子動輒鏖戰，以免將氣出在他們身上。《怨女》裏有一段描述：「她沒給兒子娶填房，比逼死媳婦更叫人批評。虐待媳婦是常事，年紀輕輕死了老婆不續弦，倒沒聽說過。」（頁183）

《怨女》中加寫銀娣婚前的一段感情，等於概括了〈金鎖記〉中姜長安的主要故事；寫其由少至老，更可以顯示其心理變化之可信。即如陳輝揚所言：「銀娣是張愛玲小說中『覺得自己可親』的人，她的力量，……在於完成自我的變化」，<sup>42</sup>〈金鎖記〉裏雖提及長安與母親相似之處：「她漸漸放棄了上進的思想，安分守己起來。她學會了挑是非，使小壞，干涉家裏的行政。她不時

41 見〈談女人〉，《流言》，頁82。

42 見氏著，〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，《張愛玲的世界》，頁96。



的跟母親嘔氣，可是她的言談舉止越來越像她母親了。……誰都說她是活脫的一個七巧。她打了一根辮子，眉眼的緊俏有似當年的七巧，可是她的小小的嘴過於癟進去，彷彿顯老一點。她再年輕些也不過是一顆較嫩的雪裏紅——鹽醃過的。」（頁183）她像年輕的七巧，但並不真正是，反為年紀老大後的母親之縮影。年輕的七巧可能與婚前的銀娣差不多，仍有著少女的心思；而「小七巧」姜長安雖值青春但心態已然疲憊；她與母親一樣，早只剩下軀體還醃在父權社會的醬缸裏。或者說她從未年輕過，也從未發展出自我來；她與童世舫的一段戀愛，全因後者「多年沒見過故國的姑娘，覺得長安很有點楚楚可憐的韻致」（頁191），這「可憐的韻致」其實是長期處在像七巧此種母親統治下消極的苦果，「她（長安）這架子是衝著誰搭的？」「小家子氣，上不得臺盤」（頁190）、「沒見過世面」（頁199）等等才是她的「真」面目。說到底也無所謂真假，長安整個人內外都是七巧賜予的、捏造的，這是〈金鎖記〉悲劇意義重要所在——母親婚後不幸福，卻將不幸轉嫁到女兒身上。從出生起就加以揉搓，不讓她有喘息空間；七巧無意中加倍地打擊到自己，也就是被異化後殘忍地迫害了自己的分身而不自知。「艾倫·伍德（Allen Wood）在其《卡爾·馬克思》（*Karl Marx*）一書中對『異化』曾下過定義：『倘若感覺生活無意義、自身無價值，或除非能對自身或自身狀況產生幻想，否則無能維繫意義感及自我價值感，則就可說是「被異化」了。』羅伯·海爾布隆納（Robert Heilbroner）則補充指出異化是一深刻的崩裂經驗。彼此間明明有以、或應該有以某種意義相串連的事物（或人）卻反被看成是互相分離：且按海爾布隆納的看法，這種分崩離析感、這種無意義感，在資本主義之下尤其強烈。」<sup>43</sup>在一個以金權衡量人生價值的家庭裏，<sup>44</sup>七巧與自己、女兒的關係都是深度崩壞的。

長安在母親與童世舫之間選擇了前者，這是她與婚前的銀娣相似之處，她們都在不得已的情形下自斷情路而擁抱金錢；在資本主義之下，錢就是道——生存之路，尤其是對經濟無法獨立的女人而言。長安與七巧還有一點不同，她

43 見《女性主義思潮》，頁76。

44 〈金鎖記〉一開始就用兩位婢女的對話來描寫曹七巧卑賤的出身，包括沒帶自己的丫鬟、粗俗而毫無忌諱的談吐（頁151-152）；後來則有「也知道這屋子裏的人都瞧不起她」、「平日還不夠討人嫌的」（頁157）之描述。《怨女》裏，婚前的銀娣曾怪自己兄嫂太勢利，不過也因為如此，她也不想當哥嫂的窮親戚（頁12、19），「等過了門，嫁妝擺在新房裏，男家親戚來看，都像是不好說什麼，連傭人臉上都看得出。」（頁29）「這些人正等著扳我的錯處」（頁61）、「她知道這些人不會因為她死了，就看得起她些。」（頁90）「再不端著架子，更叫這些人看不起。」（頁113）「看人家不像是知道，要不然還不是這樣。」（130）

在母親死後，「是不難解決她自己的問題的，謠言說她和一個男子在街上一同走，停在攤子跟前，他為她買了一雙弔襪帶。也許她用的是她自己的錢，可是無論如何是由男子的袋裏掏出來的。」（頁202）沒有結婚而有男人，顯然比七巧容易妥協，也得到了安慰——錢可以買任何東西，真的假的未必如此重要。七巧對於將虛情假意的姜季澤趕出去是否有懊悔之意？她的一生就是想緊緊攢住什麼來抵拒情感的空虛，後來才發現能握在手中的無非是冰冷的金錢與權力——壓迫了她一世而她始終在反擊的社會價值觀。她的女兒不像她那麼剛烈，但也避免了死抱執念（obsession）的愚蠢，張愛玲說：「男子向有保護異性的嗜好，而在青黃不接的過渡時代，顛連困苦的生活情形更激動了這種傾向。……做個薄命的人反倒於她們有利。」<sup>45</sup>任何一個以男性故事為主流的歷史（his-story）階段對女性來說都是困頓的，做個認命的人反而容易活下去？

高全之說：「《怨女》裏沒有一個〈金鎖記〉姜長安對應的人物；銀娣對玉熹的霸佔，較曹七巧對長安、長白的毒待，更為內斂而且從容。這使得銀娣在其一手建立的國度裏對待獨生子玉熹，更具有對男權社會宗嗣主義報復的意涵。」<sup>46</sup>「內斂從容」的筆法主要來自於銀娣與玉熹已化為一般的母子關係。從佛洛伊德的觀點來說，母女之間畢竟是同性關係，與母子之間的擬異性關係仍有差異；後者有所謂伊底帕斯情結（Oedipus Complex）的普遍人性作為底子。「伊底帕斯情結同時還衍生出『戀物癖』。根據佛洛伊德，當小男孩為母親身體的『不同』所震驚，並推衍自己本身也有被閹割的可能性時，他一方面仍願保存原來以為母親和父親一樣具有陽具的信念，但另一方面又『不肯承認』此信念。在這兩種相反力量的衝突中，小男孩即以妥協的方式將注意力轉移到女性身體的其他部分，如頭髮、胸部、腳、鞋等，使其成為戀物的對象，成為『陽具的替代物』。而在虐人／被虐的行為中，女性的施虐者因此只是父親的替身，父親總是潛伏聳立在母親的形象背後。」<sup>47</sup>在〈金鎖記〉裏情況又不完全相同，七巧半主動勾引著兒子長白：「這些年來她的生命裏只有這一個男人。只有他，她不怕他想她的錢——橫豎錢都是他的。可是，因為他是她的兒子，他這一個人還抵不了半個……現在，就連這半個也保留不住。」（頁184-185）她要他替自己裝兩筒鴉片，長白說：「現放著燒煙的，偏要支使我！我手上有蜜是怎麼着？」（頁184）此話出自《紅樓夢》第十五回智能兒與秦鐘調情時用語，可見

45 見〈更衣記〉，《流言》，頁69。

46 見氏著，〈張愛玲的女性本位〉，收錄於氏著，《從張愛玲到林懷民》（臺北：三民，1998），頁101。

47 見胡錦媛，〈母親，你在何方——被虐狂、女性主體與閱讀〉，《閱讀張愛玲》（臺北：麥田，1999），頁239。

作者有意將其母子寫成了情侶關係。<sup>48</sup>尤其緊接著寫七巧將小腳擱在兒子肩膀上，輕輕踢著他的脖子（頁185）的模擬性愛之描寫。母親的腳不止符合西方理論中戀物的對象，對於中國女性的纏足而言，是更接近「陽具的替代物」。高全之特別注意到〈金鎖記〉有關纏足的文字：「前文已提到七巧腳麻、捏腳都與調情有關。……長白在母親招降之後心甘情願陪著燒一夜的鴉片煙，冷落了自己的新娘子。母子關係裏兩性互動與嬉戲的成分就顯得格外重要起來。」<sup>49</sup>

《怨女》裏銀娣與玉熹母子關係比較平常，情侶的意味輕微許多，例如：「別的父母也有像這樣跟兒子講價錢的，還沒娶親先許下娶妾，出於他母親卻是意外。他不好意思有什麼表示，望著他們中間那盞煙燈，只有眼鏡邊緣的一線流光透露他的喜悅。……她自己也不是他從前的年輕的母親了。他們在一起覺得那麼安全，是骨肉重圓，也有點悲哀。她有一剎那喉嚨哽住了，幾乎流下淚來，甘心情願讓他替她生活。他是她的一部分，他是個男的。……這些年來他從來對她沒有指望，而她現在忽然心軟了，彷彿被他摸著一塊柔軟的地方，她也覺得了，馬上生氣起來，連自己兒子都是這樣，惹不得，一親熱就要她拿出錢來。……但是試探他是有刺激性的，她可以覺得年輕人的慾望的熱力。只要她肯跟他講粉豔霞，她就是開天闢地第一個女人，因為只有她是真的，她在這裏，她有經驗。……有些女人實在年紀大了，可以就中取得滿足。……讓他以為他要是聽話，她真肯拿出錢來替他娶粉豔霞。」（頁154-155、161-162、163）即使有異性之情也透過了女演員粉豔霞，是一種取代式的想像關係；且身為男孩的玉熹與母親並不親近，<sup>50</sup>兩人互不指望；成長為男人之後，才真正延續了母親的生命，以比較優勢的性別活下去，有為母親討回公道的意味；這是傳統血緣賡續的觀點，只是銀娣不得不承認自己已老，美人遲暮畢竟是一件悲哀的事。

〈金鎖記〉的姜季澤變改為《怨女》姚三爺，後者的名字在小說中居然沒有出現，作者似乎想讓他成為遺少或浪蕩子的一種典型？「他們只顧得個保全大局，不忌醇酒婦人，各各都狂嫖濫賭，來補償他們生活的空虛。她到現在才發現那真空的壓力簡直不可抵抗，是生命力本身的力量。」（頁150）銀娣顯然

48 張愛玲也曾分析日本畫裏的山姥與金太郎的母子關係：「（山姥）眼色裏說不出是誘惑，是卑賤，是涵容籠罩，而胸前的黃黑的小孩於強凶霸道之外，又有大智慧在生長中。這裏有母子，也有男女的基本關係。」見〈忘不了的畫〉，《流言》，頁160。

49 見氏著，〈〈金鎖記〉的纏足與鴉片〉，《張愛玲學》，頁72。

50 書中寫玉熹喜歡一位西方女電影明星，「（銀娣）她有點疑心他是喜歡她不像他母親。」（頁147）

對姚三爺有一種相知之情，一方面那也是她自己的經驗——靠祖產吃飯的人，消磨時間實為無可奈何的生活態度。生命的意義即在不斷感受空虛？或者說虛空是一個宇宙大黑洞，將所有可能的意義全部吸納而瞬間不見。這也是《怨女》主題比較深刻的地方，女人還有男人可怨，<sup>51</sup>男人可以怨誰？另一方面，銀娣與姚三爺的情愛關係歷經種種七巧與姜季澤三爺所無之曲折，甚至她還曾「為愛殉情」；在自盡之前，「如果她還有點放不下，至少她這一點可以滿意：叫人看著似乎她生命裏有件黑暗可怕的秘密——說是他也行，反正除了二爺她還有個人。」（頁90）周蕾曾說：「一直以來藝術之門都向男性敞開，女性卻不得其門而入，她們別無選擇，要表達感情便惟有訴諸暴力這種不恰當的方法。自殺就是其中最極端的表達形式。」<sup>52</sup>銀娣後來像個鬼似的活了下來，但也具備著七巧所無之靈通慧眼：「她（銀娣）不相信他（姚三爺），但是要照他這樣說，她受的苦都沒白受，至少有個緣故，有一種幽幽的宗教性的光照亮了過去這些年。」（頁131）她知道這在邏輯上說不過去，但人生也不全由理性做主，姚三爺為何沒有說出銀娣勾引自己的豔事？<sup>53</sup>他對二哥二嫂豈全無感情？<sup>54</sup>

姚三爺的各方面描寫比較多，較姜季澤圓型化，行為上他有卑鄙的一面，在感情上卻也有真心的一面。就前者而言，「圓光」一段最能說明，他偷了自己太太的珠串，再「嫁禍」給銀娣的娘家嫂子（就像《紅樓夢》第二十七回薛寶釵對林黛玉一樣）；後來聽說要找一個小男孩透過鏡子尋找元兇，他探聽得破解之法，於是跑到一間小旅館裏，臉上塗滿豬血，作者還形容說：「像殺了人似的」（頁71），暗示他用另類的方式殺了她——將銀娣推入更險惡的情況。張愛玲在描述這情節時，語調中固然也有一點對小孩的頑劣既好氣又好笑之意味，不過成年男子行為幼稚仍是悲哀之事；<sup>55</sup>除了偷珠花之外，他也偷家裏的古董（頁70），像《紅樓夢》裏的賈璉、鳳姐一樣。在情色方面，種種舉止也顯示他絕對是風月場中的老手；第一次調情，銀娣差點「給他摟住了」（頁49）；第二次在浴佛寺，「襯衫與束胸的小背心都是一排極小而薄的羅鈿鈕子，排得

51 張愛玲曾說：「女人一輩子講的是男人，念的是男人，怨的是男人，永遠永遠。」見〈有女同車〉，《流言》，頁152。

52 見氏著，〈現代性與敘事——女性的細節描述〉，《婦女與中國現代性》，頁197。

53 原本銀娣想著：「他怎麼捨得不說？今天這件事幹得漂亮，肯不告訴人？而且這麼個大笑話，哪兒熬得住不說？熬也熬不了多久。」（頁86）

54 姚三爺急停之後，曾向銀娣說：「沒良心倒好了，不怕對不起二哥。」（頁85）

55 張愛玲在小說裏很喜歡將男性比成小孩，〈留情〉中的米先生是：「除了戴眼鏡這一項，整個地像個嬰孩，小鼻子小眼睛的，彷彿不大能決定它是不是應當要哭。身上穿了西裝，倒是腰板畢直，就像打了包的嬰孩，也是直挺挺的。」（頁27）

太密，非常難解開，暗中摸索更解不開。也只有他，對女人衣服實在內行。」（頁84）最後一次來借錢也如此，「她被他推倒在紅木炕床上，耳環的栓子戳著一邊臉頰，大理石扶手上圓滾滾的紅木框子在腦後硬幫幫頂上來。沒有時間，從來沒有。四周看守得這樣嚴，難怪戲上與彈詞裏的情人，好容易到了一起，往往就像貓狗一樣立即交尾起來。……弓起身來扯下自己的褲子，胳膊肘子杵痛了她。」（頁131-132）這些動作更像是《金瓶梅》裏的西門慶，常在妓院走動的結果。

《怨女》中提到妓女之處不少，與張愛玲熟讀《海上花列傳》不無關係。<sup>56</sup>「《怨女》的結構是循環的，但裏面不少人物卻從《海上花》浮出來；如三爺，『他愛的是海——兩瓢不新鮮的海水，能到那裏？』他那兩個姨太太在他死後還為他守著，可見他對人還有些真心。也是這些暗筆補出他另一面，沁著人味；張竹坡評《金瓶梅》，說這部書由熱變冷，以西門慶的死為分水嶺，《怨女》的調子亦是先熱後冷，甚至更早的〈心經〉已有這特質。在《怨女》是二爺的死，在〈心經〉是許峰儀的離家，都是父親的消失，但《怨女》節制含蓄，使人不覺」。<sup>57</sup>姚三爺的塑造確實沾滿了《海上花列傳》的色彩，例如：「三爺晚上出去喜歡從頭到腳照得清清楚楚，像堂子裏出堂差一樣。」（頁40）「到底給他找到了個有錢的（堂子裏的人）。也不見得是完全為了錢。……她相信他對這女人多少有些真心。彷彿替她證明了一件什麼事，自己心裏倒好受些。」（頁145）「堂子裏人差不多都不會養孩子，也許是因為老鴇給她們用藥草打胎次數太多了。而他一輩子忠於她們，那是唯一合法的情愛的泉源，大海一樣，光靠她們人多，就可以變化無窮，永遠是新鮮的。她們給他養成了『吃著鍋裏，看著鍋裏』的習慣。」（頁151）「他這個人就是還知趣。他熱鬧慣的人，難道年紀大了兩歲，就不怕冷清了？他一輩子除此之外，根本沒有別的生活。人家說他不冷清，有人陪著，而且左擁右抱，兩個（堂子裏娶來的妾）都是他自己揀的。」（頁181）作者在批判中有了解，又因了解而產生同情，姚三爺比起姜季澤確實更接近現實界裏的人。

清末或民初，有錢人家少爺在堂子裏行走很普遍，張愛玲曾說《海上花列傳》：「戀愛只能是早熟的表兄妹，一成年，就只有妓院這髒亂的角落還許有機會。……書中這些嫖客的從一而終的傾向，並不是從前的男子更有惰性，更

56 《怨女》中文版出來之後（1966年），張愛玲馬上著手《海上花列傳》的英文翻譯（1967年），時間上也有關連。可參考年表，附錄於《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》。

57 見陳輝揚，〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，《張愛玲的世界》，頁97。

是『習慣的動物』，不想換口味追求刺激，而是有更迫切更基本的需要，與性同樣必要——愛情。過去通行早婚，因此性是不成問題的，但是婚姻不自由，買妾納婢雖然是自己看中的，不像堂子裏是在社交的場合遇見的，而且總要來往一個時期，即使時間很短，也還不是穩能到手，較近通常的戀愛過程。」<sup>58</sup>留戀妓院是姚三爺的生活型態，除此之外，他也不知道要過別樣的。姚三爺既無法永遠年輕多金，他能夠接受自己的情況已屬不易；年紀衰老、揮霍殆盡後，也只願鑽躲在一個角落裏，不讓人窺探，圖個安靜下場。<sup>59</sup>他不像兄長姚大爺，清朝敗亡後又出來作國民政府的官，終因貪污盜竊公款，免職拘捕，托病進醫院而死；另一方面也不像〈花凋〉裏的鄭先生「雖然也知道醇酒婦人和鴉片，心還是孩子的心。他是酒精缸裏泡著的孩屍。」（頁463）姚三爺早年固然「什麼都幹得出」（頁39），但後來有他自己的魅力與成熟度，<sup>60</sup>也不枉銀娣喜歡他一場。

最有趣的是姚三爺的林林總總，一生到死的經歷都由銀娣的觀點加以描述：「她對他有一種奇特的了解，像夫妻間的，像有些妻子對丈夫的事一點也不知道，仍舊能夠懂得他。他至少這點硬氣，不靠親戚，家裏給娶的女人他不要了，照自己的方式活著。他最受不了寂寞的人，虧他這些年悶在家裏，倒還是那樣，……去年聽見他死了，……兩個姨奶奶還住在一起替他守節，想必還是一個養活另一個，倒也難得。」（頁181、187）他對堂子裏的女人反而比妻子有感情倒也算一派名士作風，代表對禮教婚姻的不滿。《紅樓夢》裏對女子同情，但所有女性的命運主要都透過賈寶玉的立場來觀察，第七十七回脂硯齋評說：「通篇寶玉最要書者，每因女子所歷始信其可，此謂觸類傍通之妙訣矣。」<sup>61</sup>筆者也說：「從結局看，寶玉因情而悟，黛玉卻因情而夭亡，似乎也不盡公平。」<sup>62</sup>所有女性的薄命只為成就賈寶玉的情悟與歸返大荒山？張愛玲反其道而行，完全從銀娣的心眼來看，對女性的同情既能深入其內心，又能出

58 見氏著，〈國語本《海上花》譯後記〉，《海上花落——國語海上花列傳2》（臺北：皇冠，1983），頁711。

59 這是否也是張愛玲中年以後的生活理想？看她的傳記即可證明，例如余斌，《張愛玲傳》（臺北：晨星，1997）；司馬新，《張愛玲與賴雅》（臺北：大地，1996）；張子靜，《我的姊姊張愛玲》（臺北：時報，1996）等書。

60 《怨女》裏如此描述著：「她這些年都沒有正眼看過他一眼。他瘦多了，嘴部突出來，比較有男子氣。」（頁95）

61 見陳慶浩所編，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》（臺北：聯經，1979）。

62 見〈風露清愁說黛玉〉，收錄於筆者著，《紅樓夢人物研究》（臺北：里仁，2001），頁259。

於其外。甚至使讀者充分了解到所有男性，一如姚三爺，其實也都是時代命運下的被操弄者。<sup>63</sup>

### 三、戲劇化與平淡自然

《怨女》既為柴銀娣之傳記，一生起伏描述得自然而詳盡，婚前作做為少女的種種情姿，即使後來她甘心隱居，「近年來借著有病，也更銷聲匿跡，只求這些人不講她。」（頁181）也藉著她的韜光養晦，像鏡子般來反映其他人物與時局的變化。<sup>64</sup>換言之，此部長篇具有濃厚的歷史意味，記錄了時代的種種，或者說是個人與時局交互關涉所形成的「歷史」。<sup>65</sup>其中所描寫男女主角也因此更具有典型的意義？姚三爺是政治改朝換代下的遺少，年輕時隨心所欲，老醜沒錢之後，躲起來可以美其名為「在家裏守節」（頁181）。銀娣則像千古以來的的女性，在父權社會下只有無窮無盡的幽怨，縱使新的時代已降臨，「但是舊風俗習慣卻仍舊深入人心」。<sup>66</sup>《怨女》裏面描寫著：「男人可以走進來就打，要什麼拿什麼。把身體給了人，也就由人侮辱搶劫。」（頁108）這是帶著女性意識角度的寫法，<sup>67</sup>同時也最能反映現實。張愛玲作品裏原本沒有戰爭與革命，<sup>68</sup>也缺乏政治的、時局的背景描述。《怨女》這部在美國完成的長篇小

63 張愛玲曾說：「時代的車轟轟地往前開，我們坐在車上，經過的也許不過是幾條熟悉的街衢，可是在漫天的火光中也自驚心動魄。就可惜我們只顧忙著在一瞥即逝的店舖的櫥窗裏找尋我們自己的影子——我們只看見自己的臉，蒼白，渺小；我們的自私與空虛，我們恬不知恥的愚蠢——誰都像我們一樣，然而我們每人都是孤獨的。」在亂世中，男女其實沒有不同。見〈爐餘錄〉，《流言》，頁54。

64 例如：「許多人從內地『跑反』到上海來。大家都不懂，那些革命黨不過是些學生鬧事，怎麼這回當真逼得皇上退位？……都說是袁世凱壞，賣國。」（頁76）「到底清朝亡國了，說得上家愁國恨，托庇在外國租界上，二十年來內地老是不太平。」（頁136）「自從有了國民政府還沒出過這麼大案子。……說是北邊現在到處都是日本人。」（頁178）

65 例如：「三爺自從民國剪辮子，剪了頭髮留得長長的，像女學生一樣，右耳朵底下兩寸長，倒正像哀毀逾恆，顧不得理髮。」（頁95）

66 見夏志清著，劉紹銘等譯，《中國現代小說史》，頁342。

67 西方基進女性主義認為「人若被剝奪了對他（她）自己身體的操控權力，那就如同被剝奪了作為人的資格，喪失了作為的屬性。」見《女性主義思潮》，頁124。至於張愛玲小說中的女性意識可參考筆者所著〈張愛玲小說與紅樓夢〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號，頁127-159。

68 她說：「我甚至只是寫些男女間的小事情，我的作品裏沒有戰爭，也沒有革命。我

說，一方面是預設的讀者群不同，作者總想讓外國人了解銀娣故事發生的確實背景（民國初年、第一、二次世界大戰、日本侵華戰爭等）；另一方面，張愛玲對故國應有所懷想，<sup>69</sup>去鄉日遠，年歲漸增，藉著書寫上海舊日的時空與人物，可以在心理上「一趟趟回去」（借用《怨女》的語詞，頁145），只是外表不動聲色而已。甚至有評論家說：「張愛玲移民美國，繼續用中英文寫中國舊事，本身就是多元文化主義的一種行爲。當下怨女不怨，以女主角跨地域越族群尚能維持的『土著』自豪，移花接木，暗喻作者在多元文化寫作活動裏，抗拒全盤遺棄（母文化）與全面投降（新文化）。」<sup>70</sup>她寫《怨女》仍力持早年的客觀態度，<sup>71</sup>只是更加悲憫而已。

〈金鎖記〉幾乎沒有時代背景的描繪，主要是強調七巧結婚生子之後，因為情欲未能滿足，覺得備受欺壓而將回擊化爲一種本能的反應。女主角出口成章，確實像舞台上較誇張的表演，戲劇感十足；即使後半段有長安的文字，最後仍歸入她的反常母親之人生情節當中。不過也有人批評：「〈金鎖記〉斷成兩橛，犯了短篇小說的大忌。」<sup>72</sup>小說從七巧婚後五年的一個時間定點來描述，之後到十年的中間階段則採電影淡入淡出的鏡頭帶過，人物確實比較沒有發展性可言。張愛玲受中國古典小說影響固然很大，但戲劇感強的寫法也只有〈金鎖記〉，她自己說過：「極端病態與極端覺悟的人究竟不多。時代是這麼沉重，不容就那麼容易就大澈大悟。這些年來，人類到底也這麼生活了下來，可見瘋狂是瘋狂，還是有分寸的。我的小說裏，除了〈金鎖記〉裏的曹七巧，全是些不澈底的人物。他們不是英雄，他們可是這時代的廣大的負荷者。……他們沒有悲壯，只有蒼涼。悲壯是一種完成，而蒼涼則是一種啓示。……我只求自己能夠寫得真實些。」「蒼涼之所以有更深長的回味，就因為它像蔥綠配桃紅，

---

以為人在戀愛的時候，是比在戰爭或革命的時候更素樸，也更放恣的。」見〈自己的文章〉，《流言》，頁22。

69 她對中國有很深的感情，曾說：「所以活在中國就有這樣可愛：髒與亂與憂傷之中，到處會發現珍貴的東西，使人高興一上午，一天，一生一世。聽說德國的馬路光可鑑人，寬敞，筆直，齊齊整整，一路種著參天大樹，然而我疑心那種路走多了要發瘋的。還有加拿大，……要是我就捨不得中國——還沒離開家已經想家了。」見〈詩與胡說〉，《流言》，頁137。

70 見高全之，〈《怨女》的藝術距離及其調適〉，《張愛玲學》，頁301。

71 夏志清說：「她（張愛玲）同珍奧斯汀一樣，態度誠摯，可是又能冷眼旁觀。」《中國現代小說史》，頁356。

72 見董千里，〈最怪的女作家張愛玲〉，《中國文選》101期（1975），頁16-19。



是一種參差的對照。我喜歡參差的對照的寫法，因為它是較近事實的。」<sup>73</sup>〈金鎖記〉屬於比較古典的寫法，只不過非「靈」與「肉」、「善」與「惡」的矛盾對立，而是曹七巧本身與周圍人物環境的齟齬不合，是一種擬戰爭的人際關係之描寫。<sup>74</sup>

呂啓祥說：「那不是遣詞造句的刻意模仿，而是從筆端自然流瀉出來的，隨同人物的口吻、聲氣、心態、神韻一齊呈現出來的活的語言，這是張愛玲自己的，又的確確是從《紅樓夢》化出的。在〈金鎖記〉裏，這種情形幾乎觸處皆是。」<sup>75</sup>例如描繪七巧與鳳姐的登場都採取「旁人議論」、「未語先笑」、「放誕無禮」、「來者不善」的手法。此外，粗暴而毫不遮飾的口才與見風轉舵的勢利態度何嘗不一樣？「『潑皮破落戶』的稱謂一直緊隨鳳姐，粗俗不斯文，爽利不節制，說起話來，揚揚沸沸，絕不像大戶深閨的薰習。」<sup>76</sup>還有在賈赦欲納鴛鴦為妾的事情上，瞬間察言觀色，從極端反對到傾力贊成，前後判若兩人。曹七巧也才對姜季澤說：「你就是鬧了虧空，押了房子賣了田，我若皺一皺眉頭，我也不是你二嫂了。誰叫咱們是骨肉至親呢？」（頁161）等他一鑽到老太太屋裏，七巧立即向大奶奶玳珍抱怨：「一味的叫咱們省，省下來讓人家（暗指季澤）拿出去大把的花！我就不伏這口氣！」（頁163）這種見人說人話，見鬼說鬼話的情況，等於自願掏空心靈，只隨著環境亂轉罷了。七巧在分家後有了錢，錢就是她的主體自我之內容，此與鳳姐貪財好權又有何不同？

〈金鎖記〉的古典性與戲劇感皆濃厚，但作者對於七巧的心理描寫卻遠遠超越這兩種美學範疇而具有相當的現代性，所以張愛玲小說所表現的寫實主義與傳統依舊有差異。夏志清說：「張愛玲正視心理的事實，而且她在情感上把握住了中國歷史上那一個時代。她對於那時代的人情風俗的正確的了解，不單是自然主義客觀描寫的成功：她於認識之外，更有強烈的情感——她感覺到那時代的可愛與可怕。張愛玲喜歡描寫舊時上流階級的沒落，她的情感一方面是因害怕而驚退，一方面是多少有點留戀——這種情感表達得最強烈的是在〈金鎖記〉裏。」<sup>77</sup>宋家宏也說：「張愛玲的小說和傳統的現實主義小說有所不同。

73 見〈自己的文章〉，《流言》，頁21、20。

74 《怨女》曾描述銀娣與三爺在母喪之後的重逢場面：「她不由得想起戴上白盞白甲，陣前相見。」（頁95）人際之間的戰爭其實比真正的戰爭更普遍，也更為「素樸」與「放恣」。

75 見氏著，〈〈金鎖記〉與《紅樓夢》〉，鄭樹森編選，《張愛玲的世界》，頁150。

76 見筆者，〈治家強人王熙鳳〉，收錄於筆者，《紅樓夢人物研究》，頁187。

77 《中國現代小說史》，頁349。

她不是以超然的態度客觀地觀察和摹寫現實，而是以『失落者』的心態，帶著她的悲觀氣質感受生活，客觀現實在內化過程中就已帶有她濃重的主觀色彩，創作的外化過程中她剖析的也不全是客觀的經驗世界，而是她『內心的現實』。<sup>78</sup>主觀情感與客觀描寫、內在心理與外在事實都很均衡地融化在她的作品裏；只是相對而言，《怨女》比〈金鎖記〉更為現代。

論者李元貞說：「不寫她（七巧）的女兒，使《怨女》顯得統一和完整，但是悲劇的力量就沒有〈金鎖記〉來得有分量，……然而在小說的結構和文字表現方面，《怨女》處處勝過〈金鎖記〉。《怨女》的筆觸較沉穩成熟；〈金鎖記〉有些地方就顯得過於流利輕快和說明式的抒情了。……她（張愛玲）不想延續女主角那畸形的性格來造成太多的悲劇，似乎較同情（《怨女》的）女主角，只想把女主角老年的心境，以平實的手法道出，……《怨女》刪掉女主角女兒的悲劇，不是沒有理由的。因為那樣可能顯得女主角過於刻薄殘忍了，使人產生近乎渲染的故事感。作者在《怨女》可能想改換另一種較平實而完整的手法，去塑造一位具有真實感的人物。」<sup>79</sup>中篇小說與長篇原本體例不同，後者在時空流變、情節發展方面比較講求統整而不矛盾；如果主要人物數目再減少，更可以著墨於其心路歷程，並從各種角度來仔細描寫。如此一來，長篇自然顯得從容而有餘裕，人物也比較有厚度——或者說是真實感。《怨女》比〈金鎖記〉畢竟晚刊了二十多年，張愛玲的人生觀更為「哀矜」，<sup>80</sup>文字轉成平淡也理所當然。

張愛玲於香港創作《秧歌》等小說時，已展現了自然平淡的風格。胡適評論她的《秧歌》：「此書從頭到尾，寫的是『饑餓』，——書名大可題作『餓』字，——寫的真細緻，忠厚，可以說是寫到了『平淡而近自然』的境界。近年忝讀的中國文藝作品，此書當然是最好的了。」<sup>81</sup>連她後來的短篇小說也獲得好評：「反觀〈色，戒〉，已達平淡自然的境地，……〈浮花浪蕊〉顯得散漫，風格像《海上花》，純用白描，閃露張氏對人生深刻的觀察。……〈相見歡〉可視為心靈的對話——生命無盡的循環，都不過是平淡如水。……（這三篇）的完成，標誌著張愛玲創作的新高峰：一種樸厚沉潛的氣質，淡化了早期作品中那種狂喜與放恣。就藝術成就而言，這三篇作品前承《傳奇》、《流言》和

78 見氏著，〈張愛玲的「失落者」心態及創作〉，收錄於《張愛玲的世界》，頁140-141。

79 見氏著，〈張愛玲的〈金鎖記〉與《怨女》〉，《文學論評》，頁196、204、208。

80 張愛玲在〈自序〉中說：「我們明白了一件事的內情，與一個人內心的曲折，我們也都『哀矜而勿喜』吧！」見《張愛玲小說集》，頁3。

81 見《秧歌》（臺北：皇冠，1968），卷首。

《半生緣》，後接《惘然記》，為中國當代小說開拓了新境界。」<sup>82</sup>

從張愛玲中年以後的標準來看，《怨女》比〈金鎖記〉較符合她自己的理想，這也是改寫的原因之一，更是優秀誠實的作家不願畫地自限的表現，儘管後來一些評論者認為《怨女》不如〈金鎖記〉。<sup>83</sup>至於悲劇力量的問題，《怨女》其實不一定比〈金鎖記〉薄弱，尤其是現代小說。西方哲學家叔本華認為造成巨大不幸的原因可以是文學作品中某一惡毒的角色，也可以是盲目的命運；最重要的一種是安排平常的人們在一般的情況下，卻因所處地位不同而互為對方製造災禍，同時還不能說單是哪一方面不對，「這就是不幸也和我們接近到可怕的程度了」。<sup>84</sup>《怨女》所暗示的平凡人的悲劇更為普遍，也更容易引發現代讀者的認同與憐憫，不像「七巧是特殊文化環境中所產生出來的一個女子。她生命的悲劇，正如亞里斯多德所說的引起我們的恐懼與憐憫；事實上，恐懼多於憐憫。」<sup>85</sup>

水晶曾說：「《怨女》圓光一段，似是直接從《歇浦潮》裏剪下來的。……《歇浦潮》是中國『自然主義』作品中最好的一部。」<sup>86</sup>《怨女》的寫作雖受到《歇浦潮》（1921年出版）潛在的啟發，<sup>87</sup>然而後者是憤世嫉俗的、嘲笑的，專寫人性之惡的小說；前者則既悲天憫人又溫柔敦厚，所造成的風格就像魯迅對《海上花列傳》的讚美：「平淡而近自然」。<sup>88</sup>張愛玲也誇讚《海上花列傳》

82 見陳輝揚，〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》，頁98-99。

83 例如王拓說：「如果就《怨女》中的銀娣和〈金鎖記〉中的七巧給我們的印象來說，《怨女》似乎遠不如〈金鎖記〉來得好，來得鮮活深刻。……在情節上，似乎還欠缺〈金鎖記〉那種複雜與深入。」見〈《怨女》和〈金鎖記〉的比較〉，收錄於氏著，《張愛玲和宋江》（臺中：藍燈，1976），頁49、69、71。西方學者Jeannie Bohlmeier也「認為《怨女》比不上〈金鎖記〉。」見《張愛玲的世界》，頁193。

84 見氏著，石沖白譯，《作為意志和表象的世界》（北京：商務印書館，1986），頁353。

85 《中國現代小說史》，頁349。

86 水晶接著說：「可惜（《歇浦潮》）作者的視景不深，沒有如《紅樓》那樣悲天憫人，也不像《海上花》的溫柔敦厚，所以作者所看到的，只是人生狹隘的一面，也就是性惡的一面，使人覺得這本書太cynical了。」見氏著，〈蟬——夜訪張愛玲〉，《張愛玲的小說藝術》，頁21。

87 張愛玲聽完水晶的說法，「立刻承認有這樣一回事，並沒有因此不豫。……她說她看《歇浦潮》是在童年。『圓光』這一段似是順著下意識，滑進《怨女》書中去的，因為寫《怨女》時，手邊並沒有《歇浦潮》作參考。」見前註。

88 見氏著，《中國小說史》，《魯迅全集》（北京：人民文學，1981），卷9，頁279。

為最好的寫實作品，甚至說：「作者儘管世俗，這種地方他的觀點在時代與民族之外，完全是現代的，世界的，這在舊小說實在難得。」<sup>89</sup>《怨女》正是她揚棄早期的華麗之風而轉向師法《海上花列傳》的佳作。<sup>90</sup>簡單樸素、白描淡遠的文字似乎更能觸及現代人生日常灰樸的本色。對於張愛玲而言，平淡化即現代化，她對於《紅樓夢》早本裏賈寶玉與史湘雲二人窮苦偕老的黯淡結局始終戀戀不捨！<sup>91</sup>因為現代小說的真正精神不在於給予讀者「詩之正義」，而是有關人生真相之了解；不在作道德判斷——誰是好人誰是壞人，而是不論正反，對人生各個面向的描寫都能夠使讀者了解、同情並思考。

### 結語

〈金鎖記〉裏充滿七巧的個人表演，但熱鬧背後是無盡的寂寞；或者說七巧的嗓門愈大，即顯示其內心愈苦愈悶。至於《怨女》的平淡風格不代表沒有生命力，銀娣婚前的潑辣，甚至她意圖自殺之前的想像都生動無比。王德威說：「《怨女》一書充滿了瑣碎的細節。這些細節沖淡了故事的尖銳性，使各個角色少了扣人心弦的特色——卻也使他（她）們顯得較為人性化。……〈金鎖記〉的七巧那樣決絕乖戾，其實是張愛玲人像畫廊中的例外。反倒是銀娣，陷身於不清不白的生命情境，才真正演出了人生的脆弱與寒涼。……儘管《怨女》對亂世浮生以及上海風華多所描繪，張愛玲最花心思的部分，當然還是中國女性在傳統家庭制度中的處境。」<sup>92</sup>人性像皮球一樣，七巧強悍的性格給了自己太大的壓力，所以反彈得高，甚至成為某種心理病癥；銀娣反彈較低，也因為是

89 見氏著，〈憶胡適之〉，收錄於氏著，《張看》（臺北：皇冠，1976），頁169、178。

90 大致來說，張愛玲早晚期小說風格可謂由《紅樓夢》倒回到《金瓶梅》。樂蘅軍先生曾說《金瓶梅》：「作者一方面既已把定了將潘金蓮作一個懲報的例證人物，同時又因為情性作用，不肯去改動水滸既成故事，因而在平淡寫實的作品中，居然又投入武松慘殺的猛暴動作。」見樂蘅軍，〈從水滸潘金蓮故事到金瓶梅的風格變易〉，收入氏著，《古典小說散論》（臺北：純文學，1976），頁105。可見此書主要風格為「平淡寫實」，所以像《水滸傳》般猛暴動作之描寫並不相宜。說《怨女》為〈金鎖記〉的改寫類似於《紅樓夢》倒回到《金瓶梅》，也只是相對而言，後二者關係之密切，非水滸可比。可參考筆者所著，〈《金瓶梅》與《紅樓夢》〉、〈《紅樓夢》與《金瓶梅》的藝術筆法〉，《文史哲學報》第50期（1999），頁1-38。

91 見《紅樓夢魘》，頁388-389。

92 見氏著，〈此恨綿綿無絕期〉，收錄於氏著，《如何現代，怎樣文學？》（臺北：麥田，1998），頁367、371。

長篇小說，不那麼戲劇化。二者也都具有悲劇性，只是〈金鎖記〉節奏緊張，無舒緩之處，就讓人覺得集中度夠，力量強。《怨女》的衝擊不那麼大，等於重新回到尋常人間。至於為女性發聲，「描寫了女性欲望與失望、越界與反控交接時，那種曖昧抑鬱的生存經驗。」<sup>93</sup>總之，貫通這兩篇名作的主要意旨就是對女性悲涼命運的關切與喟歎。

---

93 同前註，頁376。

## 引用書目

### 一、專書

- 水晶，《張愛玲的小說藝術》，臺北：大地，1973。
- 王拓，《張愛玲和宋江》，臺中：藍燈，1976。
- 王德威，《如何現代，怎樣文學？》，臺北：麥田，1998。
- 李元貞，《文學論評》，臺北：牧童，1979。
- 叔本華著，石沖白譯，《作為意志和表象的世界》，北京：商務印書館，1986。
- 周蕾，《婦女與中國現代性》，臺北：麥田，1995。
- 東山魁夷，《東山魁夷散文選》，南昌：百花洲文藝，1989。
- 林幸謙，《歷史、女性與性別政治》，臺北：麥田，2000。
- 唐文標，《張愛玲研究》，臺北：聯經，1983。
- 夏志清著，劉紹銘等譯，《中國現代小說史》，香港：友聯，1979。
- 笑笑生，《新刻繡像批評金瓶梅會校本》，香港：三聯，1990。
- 高全之，《張愛玲學》，臺北：一方，2003。
- 高全之，《從張愛玲到林懷民》，臺北：三民，1998。
- 張健編，《張愛玲的小說世界》，臺北：學生，1984。
- 張愛玲，《半生緣》，臺北：皇冠，1969。
- 張愛玲，《沉香》，臺北：皇冠，2005。
- 張愛玲，《怨女》，臺北：皇冠，1966。
- 張愛玲，《流言》，臺北：皇冠，1973。
- 張愛玲，《紅樓夢魘》，臺北：皇冠，1977。
- 張愛玲，《海上花落——國語海上花列傳2》，臺北：皇冠，1983。
- 張愛玲，《秧歌》，臺北：皇冠，1968。
- 張愛玲，《張看》，臺北：皇冠，1976。
- 張愛玲，《張愛玲小說集》，臺北：皇冠，1968。
- 張愛玲，《餘韻》，臺北：皇冠，1987。

- 郭玉雯，《紅樓夢人物研究》，臺北：大安，1994。
- 陳慶浩編，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，臺北：聯經，1979。
- 楊澤編，《閱讀張愛玲》，臺北：麥田，1999。
- 鄭樹森編選，《張愛玲的世界》，臺北：允晨文化，1990。
- 魯迅，《魯迅全集》，北京：人民文學，1981。
- 羅思瑪莉·佟恩（Rosemarie Tong）著，刁筱華譯，《女性主義思潮》，臺北：時報，1996。
- 顧燕翎編，《女性主義理論與流派》，臺北：女書店，1996。

## 二、單篇論文

- 呂啓祥，〈〈金鎖記〉與《紅樓夢》〉，鄭樹森編選，《張愛玲的世界》，臺北：允晨文化，1990。
- 宋家宏，〈張愛玲的「失落者」心態及創作〉，《張愛玲的世界》，臺北：允晨文化，1990。
- 殷允芃，〈訪張愛玲女士〉，夏志清等，《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》，臺北：皇冠，1995。
- 郭玉雯，〈紅樓夢與張愛玲小說〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號，2006。
- 郭玉雯，〈張愛玲小說中的女性〉，張健編，《張愛玲的小說世界》，臺北：學生，1984。
- 陳輝揚，〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，《張愛玲的世界》，臺北：允晨文化，1990。
- 傅雷，〈論張愛玲的小說〉，唐文標，《張愛玲研究》，臺北：聯經，1983。
- 董千里，〈最怪的女作家張愛玲〉，《中國文選》101期，1975。
- 樂蘅軍，〈從水滸潘金蓮故事到金瓶梅的風格變易〉，《古典小說散論》，臺北：純文學，1976。

## A Comparative Study of “Golden Lock Notes” and *A Grumbling Maid*

Kuo, Yuh-wen<sup>\*</sup>

### Abstract

This paper compares two works of Eileen Chang (Zhang Ailing): her early novelette “Golden Lock Notes” and its later version as the novel *A Grumbling Maid*. Many differences can be identified between them, with potentially significant implications. For example, with respect to characterization, does the hero, Lord Third, change from a decent and cautious person in “Golden Lock Notes” to a mean and frivolous guy in *A Grumbling Maid*? Or would it be more accurate to say that the portrayal of the character in the later version is more realistic and truer to life, just like the heroine herself? Is the character rounder or more typical as a result of this change? Also, the character of Jiang Changan, daughter of Cao Qiqiao, does not appear in *A Grumbling Maid*. Why, and what is the influence of her disappearance? From the viewpoint of structure, if *A Grumbling Maid* is meant to be cyclical, does this imply that the tragic ending is the inescapable fate of traditional and modern women alike? Finally, in terms of style, with the later version loving more descriptions of historical background, a less dramatic plot, and simple and natural writing, can it be concluded that Chang wrote this novel in a more modern way?

**Keywords:** round character, typical character, cyclical, dramatization

---

<sup>\*</sup> Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.