

# 视觉与认同：《太太万岁》的 时空转译及其文化政治

周云龙

---

怀尔德等先锋戏剧家对于东方戏剧艺术的跨文化挪用，使张爱玲发觉中国传统时空结构与西方现代性整合的可能性。在其编剧的影片《太太万岁》中，张爱玲通过挪用西方先锋戏剧家的美学观念，藉由日常生活空间的情境叙事和传统价值符码的意义再创制，为影片营构出循环往复的时间流程，转喻性地注解中国现代性的另类层次，就此与“五四—左翼”的线性时间观念表述展开深层次对话。当然，这一空间叙事并不拒绝现代性本身，其表述框架依然来自于西方。影片的时空转译在与主流国族叙事表面的歧异背后，实际上分享同一个逻辑前提。

---

## 一、“跨文化性”前提与问题

《太太万岁》继1948年被洪深批评为不够重视“自己的戏剧工作的教育作用与社会效果”<sup>①</sup>之后，又被程季华等电影史家在20世纪60年代初定性为“消极电影”，因为它“颂扬了一个充满小市民庸俗习气的女主人公，渲染了乐天安命的人生哲学”<sup>②</sup>。此后，《太太万岁》被埋藏在历史尘埃中长达三十年之久。80年代末，海外学者郑树森从《太太万岁》丰富了中国喜剧电影类型的意义上高度评价了这部影片。随后，这部影片的电影史价值也开始被重估，研究成果多不胜数。

《太太万岁》的重见天日绝非一个偶然、独立的文化事件，其背后纠缠着繁复的历史语境。张爱玲在战后极为敏感的政治身份<sup>③</sup>，赋予了她一个颇为“传奇”的文化位置：伴随“重写文学史”的实践以及中国文化市场的渐次成熟，在“多重新主流建构力量的推助之下”，对于张爱玲的评价不断攀升<sup>④</sup>，最终，张爱玲及其作品不仅被“经典化”，而且在商业操作下，成为文化生产的焦点之一，不无讽刺地形成了“张爱玲传奇”。商业性的文化生产和学术研究之间的不断互渗，使张爱玲研究走向浮浅和停滞。在此文化格局中检视《太太万岁》的既有研究，会发现在“补白”与“钩沉”工作完成之后，众多标榜“重读”的研究不过是在用一种“叙事”替换另一种

“叙事”而已。此类研究未能从前提预设上去质疑既往的讨论。在郑树森给予《太太万岁》充分肯定后,有相当一部分研究仍在为“张爱玲传奇”的构筑添砖加瓦,使这个原本意义丰赡的论题被彻底地庸俗化了。

对于这些后继性研究,需要从两个方面进行反思:其一,学理上不够严谨;其二,缺乏真正的问题意识。这两个方面的阙失共享一个前提预设,即张爱玲在上海期间可能看过很多好莱坞喜剧影片,而《太太万岁》正是这一影响下的产物。其实,这个前提是需要被彻底加以检讨的。首先,郑树森并没有明确指出《太太万岁》是好莱坞喜剧片影响下的作品,而是非常谨慎地表述为“部分桥段近乎30年代好莱坞的神经喜剧”;其次,郑树森指出,“在‘借鉴’好莱坞之余,《太太万岁》也孱杂一些30年代中国电影常见的题旨”<sup>⑤</sup>。这句话是很有见地的,凸显了论者敏锐的问题意识,提示了《太太万岁》可能具有的“跨文化性”。郑树森的这一见解往往为后来的研究者视而不见,在草率地认定《太太万岁》是好莱坞喜剧影响的产物后,就开始分析其中的“影响成分”。在笔者看来,此类研究模式未免有些不着边际。

“影响—接受”研究范式暗含两重麻烦:第一,必须要实证直接承载“影响—接受”者之间的关系,如此才能确定这种交流模式的有效性;第二,即使实证关系被建立起来,但当所谓的“影响”已经成为艺术家本人意识深处的文化信息的组成部分或已被整合为艺术家的多重知识修养的一部分而成为一种精神性状态时,这种状况下的“影响”成分也是难以分析的,因为“影响”的线索无法追踪。据笔者观察,到目前为止,学界还没能提供任何关于《太太万岁》“影响源”的确切证据。当然,亦有研究者聪明地绕开第一重麻烦,彻底把编剧张爱玲摒弃,从导演桑弧与刘别谦的关系着手分析该片与好莱坞喜剧的关系<sup>⑥</sup>。桑弧的确在各种不同的场合谈到他对好莱坞导演刘别谦的嗜爱<sup>⑦</sup>,但正如郑树森所指出的,《太太万岁》对于好莱坞喜剧“是否借鉴在艺术创作上原难落实”<sup>⑧</sup>。艺术创作是艺术家把积淀在潜意识层面的种种经验、学养信息调动出来,在特殊的社会文化背景的熔炉中加以熔铸的结果,是他本人的知识结构、接受期待和历史语境的形塑<sup>⑨</sup>,所以“影响”其实并非如一般想象的那样容易辨认。更为值得注意的是,兴起于现代民族主义文化背景下的“影响—接受”研究,暗含着“我施你受”的因果链接和权力关系,它在一种二元对立的两极关系中假设其中的一极处于被动的、沉默的境地。这是我们在运用该范式进行研究时必须予以反思和超越的。事实上,在“影响—接受”的文化交流模式中,处于弱势的一极并非完全处于被动状态,它面对强势文化的覆盖性冲击,往往会主动地加以判断、选择和创造;同时,它亦会给予强势文化回馈性影响,虽然二者间存在着明显的话语逆差。这种缺乏反思意识的研究模式仍在二元对立的思维框架里打转,对于“西方”和“中国”均进行本质主义的处理。鉴于此,我认为,与其陷入混乱而徒劳的猜度与考据,不如及时从“影响”研究的泥淖中抽身而退,以拓展新的问题域并在理论前提上另起炉灶。

在影片《太太万岁》上映之前,张爱玲在洪深主编的《大公报·戏剧与电影》周刊上发表了《〈太太万岁〉题记》一文,这无疑是我们解析影片的一个重要的前提性文本。在该文中,张爱玲指出:“John Gassner 批评Our Town 那出戏,说它‘将人性加以肯定——一种简单的人性,只求安静地完成它的生命与恋爱与死亡的循环’。《太太万岁》的题材也属于这一类。戏的进行也应当像日光的移动,濛濛地从房间的这一个角落,照到那一个角落,简直看不见它动,却又是倏忽的。梅特林克一度提倡过的‘静的戏剧’,几乎使戏剧与图画的领域交叠,其实还是在银幕上最有实现的可能。”<sup>⑩</sup>在张爱玲的这段峰回路转般的文字之间,隐藏着一条通往深度阐释《太太万岁》的路径。

桑顿·怀尔德(Thornton Wilder)的《我们的小镇》(Our Town)“主要是尝试着追寻日常生

活中最微不足道的细节的价值”<sup>①</sup>。而梅特林克则认为,“在日常生活中有一种悲剧因素存在,它远比伟大冒险中的悲剧更真实、更强烈,与我们真实的自我更相似”<sup>②</sup>。《太太万岁》对于“简单的人性”的肯定,以及对于以日常生活为核心的“浮世的悲欢”的追求<sup>③</sup>,使其与西方先锋戏剧家具有近似的价值关怀和美学倾向,这构成了《太太万岁》的“跨文化性”的理智前提。在经典的幻觉戏剧中,“戏剧是第一性的……戏剧在时间和空间上的一致性体现了戏剧的统一性”<sup>④</sup>。在怀尔德与梅特林克等剧作家那里,该原则几乎被全面颠覆,戏剧情节遭到了极大的稀释,戏剧人物的灵魂呈现成为重心,戏剧时空可以自由转换。怀尔德与梅特林克的先锋性戏剧实践有着相同的指归——探讨日常生活的核心价值。梅特林克提出“静的戏剧”理念,作为西方现代主义思潮兴起背景下的一种戏剧实践,旨在以审美现代性对抗社会现代性<sup>⑤</sup>。《我们的小镇》提供了一种可以和现代工业文明相互参照的价值体系,其田园牧歌般的情致显现出对于自然家园、农业文明的乌托邦式的想象和渴望,整部剧作氤氲着一种淡淡的怀旧情愫。中国戏曲的具有象征意味的开放性时空结构为西方先锋戏剧实验反叛经典的幻觉剧场提供了基本的灵感,怀尔德就曾明确表示他的戏剧实践借鉴了包括中国戏曲在内的东方表演艺术<sup>⑥</sup>。为了更好地表达剧作的主题与批判意识,怀尔德摒弃主流的幻觉剧场模式,转向东方古老的戏剧传统取法。

张爱玲明确意识到,西方现代主义戏剧的艺术主张“在银幕上最有实现的可能”。经典的戏剧艺术的发生必须在由三度空间和时间组成的四维时空中进行,而电影则是在由叙事造成的时间维度中、在二度空间的银幕平面上展示连续性的画面,如此一来,由画面暗示出来的三度空间依靠摄影机的位移和胶片剪辑,就可以被自由地呈现而不受物质条件的限制。在这一点上,中国戏曲的时空结构与电影有异曲同工之妙。诸如《我们的小镇》和梅特林克期望的“静的戏剧”,这类意欲突破“三一律”的时空一致性要求的戏剧理念,“几乎使戏剧与图画的领域交叠”,用电影作为载体最为切实有效。至于张爱玲编剧的《太太万岁》,因为它原本就是为银幕呈现而作的,蒙太奇手法恰恰可以最大程度地满足其视觉想象与时空切割。

张爱玲正是在怀尔德等人的西方先锋戏剧实践中,重新发现、感知传统的(戏曲)时空结构,藉由电影这一舶来的现代媒体技术对二者进行了创造性的转换与整合,传达出一种立足本土的现代性体验。那么,《太太万岁》的“跨文化性”所传达出的美学观念是如何凸显一种别样的时空经验的?这种时空经验又注解着什么?这种戏剧实践在当时的文化场域中处于什么样的位置?它是如何与主流戏剧实践展开深层次对话,从而为我们提供了一种想象中国现代性的另类方式的?

## 二、时空转译与现代性体验

《太太万岁》主要讲述丈夫唐志远(张伐饰)在妻子陈思珍(蒋天流饰)的帮助下从岳父(石挥饰)那里借来一笔钱,创办了一家公司,而事业蒸蒸日上的志远却和交际花施咪咪(上官云珠饰)混在一起,思珍伤心之余佯装不知,最后志远的公司被小人弄垮,施咪咪又假装怀孕勒索志远,思珍用计成功地志远化解危机,并决定与志远离婚,然而,思珍在最后的关头却又为志远的悔悟所打动,夫妻俩和好如初。《太太万岁》是一部不大容易进行“情节”复述的影片,正如当年影片公映后,一位影评人所指出的,“我对张爱玲的写作技术是钦佩的,像《太太万岁》这样没有‘故事性’的故事,而居然能编成一个电影剧本,诚令人感到惊奇”<sup>⑦</sup>。因此,如果一定要追踪这一影片的故事线索,将会丧失其中的极为丰富的细节及其隐喻。仅根据上述梗概,

就可以看到这属于一种另类书写——一出“反高潮”戏剧。这种“反高潮”在张爱玲后来的那篇为华人导演李安搬上银幕的短篇小说《色·戒》里<sup>⑧</sup>被再度成功地加以运用。在《太太万岁》的“高潮”部分,即志远和思珍在杨律师办公室协议离婚那一场,观众的接受惯例与观影期待遭遇到巨大挑战,思珍的态度在刹那间来了一个极端的转折——无论如何也不愿与志远离婚。如果把《太太万岁》放在中国观众颇为熟悉的“娜拉”叙事的脉络中加以考察,可以发现思珍其实是一个欲走还留的“娜拉”,因此我们可以得出这样的结论:《太太万岁》的“反高潮”的实质就是“反娜拉”。

“娜拉”的意义生成主要依赖于家庭和社会两种实践空间的转换与运作,而《太太万岁》也同样呈现了这两种空间:作为个人日常生活空间的家庭(私人领域)和作为都市生产和消费空间的公司、银行、律师事务所、咖啡厅、电影院、商店等(公共领域)。前者具有封闭、限制、依附的性质;后者具有开放、主导、生产的性质。在影片前半部分,这两个空间的分野极度明晰。思珍显然是属于前者的,正如张爱玲所言:“上海的弄堂里,一幢房子里就可以有好几个她。”<sup>⑨</sup>思珍的生命状态充斥着日常的琐屑与平淡,“她的气息是我们最熟悉的,如同楼下人家的炊烟的气味,淡淡的,午梦一般的,微微有一点窒息;从窗子里一阵一阵的透进来,随即有炒菜下锅的沙沙的清而急的流水似的声音”<sup>⑩</sup>。与思珍所属空间相对应的,是丈夫志远所处的作为现代都市生产和消费的空间。开始志远在一家银行上班,后来遇到机会开了公司,而他出入的消闲场所往往是咖啡厅、电影院、商店等。亨利·列菲弗尔指出:“空间从来就不是虚空的,它总是表达着某种意义。”<sup>⑪</sup>影片中的空间分野营造出了一种“性别空间”意味。“‘性别空间’将女性与男性藉以生产和再生产权力和特权的知识隔离开来”<sup>⑫</sup>。正是在性别隔离下,影片有效地把其中的角色划分在两个领域中:思珍、婆婆、志琴(志远的妹妹)、陈母等处于以家庭为界限的私人领域中,而志远、思瑞(思珍的弟弟)、杨律师、周先生(志远的朋友)、薛副经理等则出入于公共场所。列菲弗尔提醒我们,社会空间本身就是一种生产方式,“空间是一系列连续运作的产物,因此不能被降级到简单的客观事物之列……社会空间是自身过去的行为的产物,它允许新的行为发生,同时它还促进某些行为并禁止另一些行为”<sup>⑬</sup>。正因为如此,社会空间既是实践发生的场所,同时也形塑着实践的基本风貌。《太太万岁》呈现的空间分割及其组织方式,不仅使性别区隔得以实现,反过来,两类空间中的实践又强化、巩固了这种“性别空间”的基本状况。

社会空间中的性别区隔及其成功运作,从来就离不开女性的合作。思珍在影片中依靠不断撒谎,处处委屈自己、成全别人,维护了他人的尊严和家庭的短暂稳定,而交际花施咪咪充分发挥自己的美貌优势,努力迎合职场男人的猎艳心理,并借以谋生。思珍和施咪咪的身体就是在划定的社会空间中,被不证自明的性别话语结构规定为“为了他人而存在”的客体,同时也是规训自我实践的主体,而这种“主体性”反过来又强化着其作为客体的身份<sup>⑭</sup>。

然而《太太万岁》的这种空间区隔并非静态的。张爱玲指出,《太太万岁》“戏的进行也应当像日光的移动,蒙蒙地从房间的这一个角落,照到那一个角落,简直看不见它动,却又是倏忽的”,近乎“静的戏剧”理念中的“戏剧与图画的领域交叠”。这一美学追求蕴含着一种图画与戏剧、安静与倏忽、永恒与完成的辩证法,也暗示着张爱玲对于影片《太太万岁》的视觉想象——在影片日常生活空间的转换中感知时间的匀质流逝。上文已经指出,怀尔德等先锋戏剧家对于东方戏剧艺术的跨文化挪用,在意识形态层面隐喻对于社会现代性的反叛,这使张爱玲发觉了中国传统时空结构与西方现代性整合的可能。出于这一写作指向,张爱玲有意识地挪用西方现代主义戏剧的时空处理手法、梅特林克的“静的戏剧”理念等,意在银幕上完美地呈现《太太万岁》题记中的视觉想象。



列菲弗尔曾批评福柯过于强调空间的隔离与监控的无处不在,以至于忽略了“服务于权力的知识和拒绝承认权力的认知模式之间的对抗”,忽略了作为主体的个人在私人领域中重新构筑自我空间及其实践的可能,而这个私人空间往往就是个人通过日常生活实践形成的<sup>⑤</sup>。《太太万岁》的戏在进行到第62场时,整个影片的空间叙事发生了不可思议的逆转,从而使列菲弗尔意义上的个人日常空间的实践得以重构,影片的这种重构体现在两个层面上。

首先,施咪咪在“兄弟”的安排下,佯装有了志远的孩子,到志远家里意图敲诈一大笔钱。由于疏于管理,志远的公司已被薛副经理出卖,此时的志远四处躲债,施咪咪的勒索无异于雪上加霜。此刻,思珍却挺身而出,将计就计,不仅揭穿了施咪咪的怀孕谎言,而且发现她的兄弟其实是她的丈夫。施咪咪及其丈夫的骗局被揭穿,志远也得以解围。在这场戏中,可以看到私人空间与公共领域界限的模糊。这里,“陈思珍失去贤妻的身份,而咪咪原来也是别人的太太。角色的互换与错置产生乖讹的效果,改写了刻板女人的形象”<sup>⑥</sup>。英国女性主义电影理论家劳拉·穆尔维《视觉快感和叙事性电影》一文指出,主流叙事影片把色情奇观编织到主导的父权秩序的话语中,从而使银幕上的女性形象成为男性观众凝视的欲望客体<sup>⑦</sup>。但在《太太万岁》中,思珍从私人空间进入公共领域,成功地替丈夫化解危机,以及施咪咪由交际花到(一个赚钱养活丈夫的)太太的身份置换,无疑是对影片前半部分的色情编码系统的解构与颠覆。张爱玲通过挪用西方现代主义戏剧的时空观念,使穆尔维对于银幕空间与影院空间的性别话语叠合、互动现象的经典论断显得捉襟见肘——在影片的内在空间悄无声息的转换中,一种“反凝视”的美学效果逐步得以生成,渐次摧毁了那堵隐形的、用以隔离“性别空间”的铜墙铁壁,使影片中的女性挣脱了她们在象征秩序中作为“意义的承担者”的束缚,转而成了“意义的制造者”。女性从私人空间进入公共领域这一跨越边界的实践过程,在视觉隐喻层面上,这一“反凝视”的视觉结构必然会破坏影片编码的“被看”的表象结构以及影院空间的观众的视觉认同,从而达到瓦解父权秩序的效果。值得注意的是,《太太万岁》的“反凝视”意义是双重的,我们目前的分析还停留在一个表象层次上。

在影片的结局部分,思珍在受尽委屈、伤害之后,决意与志远离婚,然而志远在律师事务所的悔悟,令思珍的态度发生了意想不到的转折,重新回到了太太所属的“家庭空间”;同时,施咪咪的太太身份的暴露,也在有意无意地强化影片中女性的空间属性。这样的结局似乎是在与父权秩序妥协。而那些嗅觉灵敏却不敏锐的批评家因为没能听到他们预期的“娜拉”出走关门时的那“砰”的一声,在失望之余愤而指出,影片的“毛病是在‘高潮’变质”,“太太的本事大得很,有主意,有决断,可是一到丈夫不要她,她就毫无办法,失去主动,立刻变为一个被丈夫摆布的乏货!”<sup>⑧</sup>这种男性中心主义的解读方式是不得要领的,其问题不在于没有注意到“妇女角色的存在,而是妇女问题没有成为爆发出另一种阅读方式的出口点。一般而言,妇女知识概括在一些‘更大’的标题如历史、社会、传统等之下”<sup>⑨</sup>。正如影片上映后一位署名莘蕙的评论者所批评的,“时代是在‘方生未死’之间,反动的火焰正图烧灭新生的种子,袖手旁观的人儿是麻木无情呢还是别有用心?”<sup>⑩</sup>这种立足于民族国家的“大标题”下的批评方式有效地遮蔽了批评本身的性别政治,并渐次成为具有惟一合法性的观影方式。我的意图不仅仅在于指出这种批评所隐含的性别政治,而且还要进一步探究这一解读究竟遮蔽了什么,以及被遮蔽的成分与主流话语的关系是什么。这就涉及影片《太太万岁》“反凝视”意义的第二个层面。

福柯认为,“大革命所要建立的”是“透明度和可视性”,“权力可以通过一个简单的事实来实施,即在一种集体的、匿名的注视中,人们被看见,事物得到了了解。一种权力形式,如果它主要由‘看法’构成,那么,它就不能容忍黑暗区域的存在”<sup>⑪</sup>。“五四”以降,中国的无数青年男

女在“娜拉”的启蒙与感召下离家或者去国,开始了现实模拟艺术的过程。这一实践却生产出了一与启蒙初衷格格不入的悖论——当启蒙对象被召唤至公共领域里后,“娜拉”们无时不暴露在一种被社会性的男性主体以及“西方”“窥看”的客体位置上,形成“一种集体的、匿名的注视”。同时,我们还可以藉此解释“五四—左翼”叙事中的现时/本土为什么总被表述为一种具有“反价值”意味的“黑暗区域”,并作为未来的垫脚石被曝光、再现于文本。在此前提下,我们可以看到陈思珍最后对于私人空间的回归,实际上是否决了一种在民族国家的名义下投射出来的“集体的、匿名的注视”,这种“注视”来自于启蒙与革命本身对于“敞视”的需求,而作为交际花的施咪咪对于“太太”身份的恢复,同样否决了社会对于摩登女子凝视的目光。这种作为“匿名注视”的畸形副产品的摩登女子,不过是“家庭玩物的变相延伸而已”<sup>③</sup>,负载着因民族主义之名而被编码的色情意义。正是在这个层面上,张爱玲肯定了思珍这个角色:“如果她有任何伟大之点,我想这样的伟大倒在于她的行为都是自动的,我们不能把她算作一个制度下的牺牲者。”<sup>④</sup>因此,在“娜拉”的叙事脉络中,我们可以把思珍和施咪咪对于“太太”身份的再度认同,视为影片对于民族主义话语中的性别编码的“对抗性解码”<sup>⑤</sup>。

与此相关,在影片《太太万岁》的第2场里有一个意味深长的细节:婆婆过生日,仆人张妈和思珍在准备祝寿的香蜡和酒菜,婆婆想知道最近袁雪芬在演什么戏,思珍告诉她在演祥林嫂,婆婆的反应是“祥林嫂?没听说过嘛!”思珍告诉婆婆说这是一出“苦戏”,婆婆接着说:“啊,苦戏,越苦越好,我就爱看苦戏。”从这个不无反讽意义的细节,我们可以看出宏大的“启蒙”叙事是如何在琐碎的市民日常生活空间中被解构的。更意味的是,影片在接下来的场景中对于《祝福》情节的一番“戏仿”(mimicry)祥林嫂的“祝福”与《太太万岁》里面的仆人张妈的“祝寿”被影片巧妙地并置在一起,构成一种文本内外的互文性效果。在家庭中张妈虽然身份卑微,但是为了整个家庭考虑,太太思珍反而要百般地“讨好”她(每月悄悄地用私房钱给张妈作补贴),以免张妈总是对婆婆抱怨。这种“戏仿”潜在地颠覆了启蒙叙事通过发明、敞视“底层”/女性/“祥林嫂”把“现时”/本土建构为“黑暗区域”的模式。

影片的这种由“日常空间”到“规划空间”再回到“日常空间”的情境(而非“情节”)叙事,使影片的时间流程体现出循环的特质。显而易见,《太太万岁》的时空观念迥然有别于国族叙事中的线性时间对于差异空间的一体化组构模式。当然,影片为了实现这种“反凝视”的视觉效果,所付出的代价是在另一个层面上又强化了女性诡异、多变的刻板形象,因为“对抗性解码”实质上颠倒地重复了性别区隔所依赖的二元对立逻辑。

影片在琐屑的日常生活空间情境的展示背后,隐匿着一个急剧变动的中国大时代背景,而这个背景的变动讯息不仅仅通过生存其间的人们行为方式,还藉由其中的物质陈设得以传达,二者共同勾画出了一个“参差对照”的价值系统。

影片的开始是一把折扇,不断地打开、合拢、再打开……在折扇上依次出现片名及演职员表;而影片的最后一场,则是施咪咪在用当初欺骗志远的那套言辞欺骗另一位男性,然后,施咪咪用她的折扇遮住半张脸,对着镜头/观众诡异地眨了眨眼睛。在这样一个意义“生产场域”上,折扇这一日常物品至少负载了三个层面上的喻义:首先,“扇子”在中国传统文化里面往往是作为弃妇的象征,张爱玲用电影这一现代媒体技术把它加以呈现后,其传统意义发生了翻转,施咪咪用扇子遮面,恰似一张“面具”,不仅使其身份极为暧昧(已不再是传统意义上的弃妇),而且施咪咪从折扇上面向摄影机/观众投射的诡异眼神,直接穿透了横亘在影院空间与银幕空间中的“第四堵墙”,从而极大地干扰了男性的色情凝视;其次,片头折扇的不断开合,与施咪咪在片尾的暧昧身份呼应,暗示了影片中不断撒谎、不断揭穿的近乎“重复”的情境段

落,以及整部影片的圆形结构;最后,传统的折扇技术特质(如其可反复性/回昧性)对于影片时空结构的介入和承担,使张爱玲对于“戏剧与图画的领域交叠”的向往在一定程度上得以落实,再联系影片的空间叙事的循环结构,可以看出折扇本身就是影片叙事流程的隐喻,它营造出一种非线性时间感知经验。折扇这一道具巧妙地整合了本土与西方(舶来的电影)两套价值符码,使影片本身恰似一幅可以从任何一端缓缓展开的卷轴图画,传统与现代在此间完成了“参差对照”的诗意整合。折扇内涵的意义就像“太太”陈思珍最终的“回来”所隐喻的那样,张爱玲并非要回归一种本质主义的传统,而是肯定了那个可以被纳入本土“现代性”表述框架的“传统”。除此之外还有神像、点燃的香蜡、祝寿的礼仪、嗜看苦戏的习惯,以及无线电、飞机、电影院、咖啡厅、青年男女的新型恋爱方式、金钱门第观念、社会道德的变迁等等,都被并置在影片所呈现的社会空间中。这些新旧杂陈的空间意象与此间人们的身体节奏一并参与了影片的叙事,藉由蒙太奇手法勾画出一个荒唐奇异且矛盾分裂的时代。

一个“急于要求完成”的时代<sup>⑤</sup>是“仓促的”,也是充满着“破坏性”的。对于当下的一种紧迫感,使张爱玲更容易与西方的审美现代性而不是社会现代性产生共鸣,因此,她在西方先锋戏剧创作中看到了表述自己的中国经验的依据与资源。张爱玲认为,《太太万岁》里面的人物“不是英雄,他们可是这时代的广大的负荷者。因为他们虽然不彻底,但究竟是认真的”<sup>⑥</sup>。张爱玲极力地从琐碎的日常生活中寻找一种永恒的“简单的人性”,背景中那种“惘惘的威胁”无处不在,前景却是恒常的“浮世的悲欢”——她的中国经验正是在这一张力结构中形成的。同时张爱玲还藉此纾解急剧变动的大时代对于个体所造成的“震惊”,这其实是一种“现代性”经验的转喻性表述。由此,可以看到《太太万岁》的空间叙事与中国现代性图景之间的互文性关系——循环往复的非线性时空转喻传达了一种想象中国现代性的另类方式,其基本内涵就是“过渡中的永恒”。

### 三、与主流话语的共享基点

影片《太太万岁》在其银幕时空的转译中,对于中国现代性体验的寓言性注解,即“过渡中的永恒”,与法国诗人波德莱尔为现代性所下的经典定义有着惊人的相似。波德莱尔在评论其同时代的一位画家居伊时写道:“他寻找我们可以称为现代性的那种东西,因为再没有更好的词来表达我们现在谈的这种观念了。对他来说,问题在于从流行的东西中提取出它可能包含着的在历史中富有诗意的东西,从过渡中抽出永恒。”<sup>⑦</sup>其实,这段评论文字同样适用于张爱玲,正如我们上文所分析的,《太太万岁》注目于一个处于过渡的大时代背景下的日常生活片段,在传统与现代、剧变与永恒的“参差对照”中,传达了作家的时空感知与现代性体验。张爱玲就像波德莱尔笔下的“现代生活的画家”那样,极力捕捉并绘制着当下“中国的日夜”<sup>⑧</sup>,传达着她的“过渡的”美学观念。

要有效地把握张爱玲的跨文化戏剧实践的意义,仅仅停留在对其美学观念及其隐喻意义的分析上是远远不够的,我们必须把它回归到一个想象中国现代性的坐标系中,继续考察它究竟处于一个什么样的文化位置。

在“五四”启蒙视野中,中国的“现代”主要意味着一种时间价值,中国走向“现代”的途径只能以一整套全新的价值体系取代原有的基础,而这一现代观藉由“五四”新文化运动的传播,并在“左翼”文艺实践中得以承续,形成了对文化实践颇具左右能力的话语。这一话语往往把“现代”绝对化为一个不可分的时间单位,从而把中国与西方“现代社会”的文化差异表述为



时间问题<sup>③</sup>。近代以来中国所面临的民族危机,使国族叙事像一个可以释放出无比能量的星球,中国现代知识分子纷纷被吸聚其下或为之改道易辙,形成了一个类似于福柯所说的“话语社团”,“它保存或制造话语,但其目的是令话语在一封闭的空间流传,且根据严格的规则来分配它们,言语主体却不会因此种分配而被剥夺了权力”<sup>④</sup>。“五四—左翼”的国族叙事中的现代观念,最终成为一种有力的话语力量,在文化场域中获得了无以匹敌的符号动员能力与区隔功能。这是张爱玲的跨文化戏剧实践所面临的一个基本事实和强大背景。

张爱玲在《自己的文章》中指出:“我发现弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面,而忽视人生安稳的一面。其实,后者正是前者的底子”,“没有这底子,飞扬只能是浮沫,许多强有力的作品只予人以兴奋,不能予人以启示,就是失败在不知道把握这底子。”<sup>⑤</sup>张爱玲选择了完全不同于主流书写的“参差对照”的写法,以给中国现实一个末世般的“启示”。《太太万岁》呈现的市民社会的日常生活场景,正是一个新旧混杂、中西并置的空间。而个人空间与社会规划空间的关系,则隐喻着时代过渡的讯息以及个体对于时代变迁的微妙感应,这正是一种立足于日常生活的现代性体验。因此,不同于“五四—左翼”的线性时间叙事,《太太万岁》是一种空间叙事:个体由社会规划的“私人空间”到“公共领域”,再返回超越意义上的“个人空间”。这种叙事本身就意味着线性时间逻辑的崩溃,它不仅传达了一种想象中国现代性的另类方式,而且拓展了中国现代文学艺术的美学视野。

以上分析立足于《太太万岁》与“五四—左翼”叙事间歧异的前提之上,这种分析只能解释影片时空转译的一个层面的意义;从另一个层面着眼,我们会发现问题远非表象所呈现的这么简单,它还有其更复杂、深刻的一面,即张爱玲在《太太万岁》中的跨文化戏剧实践与“五四—左翼”叙事也可能共享着某种逻辑前提。

张爱玲在《〈太太万岁〉题记》里明确指出,她对西方先锋戏剧有所借鉴,从而使传统与现代、本土与西方被有效地整合,呈现了中国“现代性”的另类层次。但是,怀尔德等人的先锋戏剧实验并没有取消其为之代言的权力结构,它需要被回归到西方现代性语境中重新审视。自19世纪末开始,特别是“一战”之后在西方迅速蔓延一股激进的文化思潮,其基本表征是对于西方的社会现代性经验的强烈质疑和激情否定。“一战”的巨大破坏与残酷景象使东西方同时意识到,西方凌驾于世界的现代性经验面临合法性危机<sup>⑥</sup>。在这种内省思潮下,西方某些知识分子开始转向“东方”寻求疗治“西方”痼疾的良方。这一思潮中的“东方”乃是作为西方的知识客体出现在西方的审美现代性视野中的,这一重新生产“东方”的浪漫化工程同样属于世界的现代性规划的一道程序,不对称的世界等级秩序依然存在。在此语境中审视诸如梅特林克、怀尔德等西方现代主义戏剧实践,可以看到这种非主流的先锋性戏剧实验,不仅是美学上的革命,还是对流行意识形态的颠覆。此类实践同样生产出了另一个不无浪漫色彩的“东方”,东、西方的二元划分没能得到丝毫的撼动。我们必须从中西戏剧文化汇流的双重意义上思考张爱玲在影片中的戏剧实践:它既是对中国/西方、传统/现代等一系列二元对立项的有力解构,同时亦把自我的戏剧实践纳入了西方现代性建构的话语脉络中。

在以桑顿·怀尔德为代表的先锋戏剧家对于戏曲艺术的发现中,中西方之间的二元对立的认识论前提并没有得到松动。因此,当《太太万岁》以西方的审美现代性作为重新发现传统的意义的依据和前提时,在中西文化汇流的起点上就把“中国”他者化了。张爱玲在《太太万岁》中的跨文化戏剧实践固然有效地解构了西方现代性的线性历史哲学体系,但并不拒绝现代性本身,她建基于传统与现代的整合之上的本土现代性表述框架依然来自于西方。所以,张爱玲与“五四—左翼”的叙事在表面的歧异背后,实际上分享着同一个逻辑前提,毋宁说他们



的区别仅存在于挪用的思想资源的差异,进而导致了彼此对于中国现代性的感知方式发生了龃龉。这一实践困境,正是影片中思珍和施咪咪的“视觉造反”/“对抗性解码”所产生出的悖论的隐喻意义所在,即东方/女性的主体意义凸显,是以潜在地强化自我作为西方/男性所构建的他者的刻板形象为代价的,因为这种“反凝视”的视觉性隐喻意义的生成吸纳了父权意识形态/“东方主义”的二元对立的哲学前提。

张爱玲与主流戏剧实践在挪用西方资源上的差异,不仅是促成彼此间对话的契机,同时也是终止这一对话的根源。

《太太万岁》对于个人日常生活空间的视觉呈现,以及由其空间叙事所注解的“过渡中的永恒”的现代性体验,对于中西戏剧文化交流图景的丰富以及想象中国的方式的多元化格局的促成,无疑有着无法忽视的意义。然而,影片上映之后,“上海《大公报》、《新民晚报》、《中央日报》等连篇累牍发表评论《太太万岁》的文章,虽然那些作者身份各异,观点也不尽相同,但大都注重其历史和主题方面,注重其社会意义和教化作用,并且不同程度地联系作者本人的生活经历,以至对影片基本上持否定态度”<sup>③</sup>。特别是在当时的戏剧电影界有着重要地位的洪深,批评《太太万岁》“且把人们的道德生活,开上玩笑了”之后<sup>④</sup>,围绕《太太万岁》的论争也落下了帷幕,同时也意味着影片“结论性”的文化定位的形成,从而为随后的电影史叙述提供了一个基本的参照框架。此时,国家民族主义叙事对于张爱玲而言,已经由初始的言说背景和对话对象,转变为将她裹挟其中的话语激流。围绕《太太万岁》的批评恰似张爱玲眼中的大规模的交响乐演奏,“那是浩浩荡荡,五四运动一般地冲了来,把每一个人的声音都变了它的声音。人一开口就震惊于自己的声音的深宏远大;又像是初睡醒的时候听见人向你说话,不大知道是自己说的还是人家说的,感到模糊的恐怖”<sup>⑤</sup>。体验着大时代急剧变迁的阵痛和恐惧,张爱玲最后认同了“太太”思珍的选择——“回去”而不是“出走”,注目于“现在”而不是“瞭望将来”。而张爱玲本人却在固守的希冀中,对于周围的批评不置一词,保持了令人难以置信的沉默。

立足于国家民族主义立场的批评家把“教育作用”和“社会效果”作为衡量文艺创作价值的惟一尺度,以追求可置换为权力的符号资本的增值,这种不无“独白”意味的话语运作,其实已经在挑战着文艺场域的基本规则(即文艺场域的相对自律性),而其所属的“话语社团”内部的精心部署也将面临着自我解构的危险。

①②④ 洪深:《恕我不愿领受这番盛情——一个丈夫对于〈太太万岁〉的回答》,载《大公报·戏剧与电影》第64期(1948年1月7日)。

② 程季华等:《中国电影发展史》第2卷,中国电影出版社1980年版,第268—269页。

③ 张爱玲战后曾被认为是“文化汉奸”,主要原因有两个:一是与胡兰成的婚姻;二是她曾在有日伪背景的报刊上发表文章。

④ 戴锦华对于张爱玲的文化位置变迁有过深入的论述,参见戴锦华《时尚·焦点·身份——〈色·戒〉的文本内外》,载《艺术评论》2007年第12期。

⑤⑧ 郑树森:《张爱玲的〈太太万岁〉》,载《联合报》(台北)副刊1989年5月25日。

⑥ 张荣:《桑弧与刘别谦——以〈太太万岁〉为例》,载《当代电影》2008年第3期。

⑦ 《桑弧导演文存》,北京大学出版社2007年版,第50、302页。

⑨ 陈思和:《20世纪中外文学关系研究中的“世界性因素”的几点思考》,严绍璁等编《跨文化研究:什么是比较文学》,北京大学出版社2007年版,第153—154页。

⑩⑬⑱⑳㉑ 张爱玲:《〈太太万岁〉题记》,载《大公报·戏剧与电影》第59期(1947年12月3日)。

⑪⑫ Thornton Wilder, “Preface”, *Three Plays: Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker*, New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1957, p. , p. .

⑫ 梅特林克:《日常生活的悲剧性》,《梅特林克随笔书系》,孙莉娜等译,哈尔滨出版社2004年版,第40页。

- ⑭ 彼得·斯丛狄：《现代戏剧理论(1880—1950)》，王建译，北京大学出版社2006年版，第14页。
- ⑮ 周宁：《导言》，周宁主编《西方戏剧理论史》上册，厦门大学出版社2008年版，第75—76页。
- ⑰ 沙易：《评〈太太万岁〉》，载《中央日报·剧艺》第509期(1947年12月19日)。
- ⑱ 关于《色·戒》“反高潮”的相关论述，参见拙文《〈色·戒〉的戏中戏、中年危机与文化记忆》，载《粤海风》2008年第1期。
- ⑳㉑㉒ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford (UK), Cambridge, Mass: Blackwell, 1991, p.154, p. 73, pp. 10—11.
- ㉓ 达夫妮·斯佩恩：《空间与地位》，汪民安等编《城市文化读本》，北京大学出版社2008年版，第295页。
- ㉔ 福柯：《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，三联书店1999年版，第227页。
- ㉕ 周芬伶：《艳异：张爱玲与中国文学》，中国华侨出版社2003年版，第358页。
- ㉖ 劳拉·穆尔维：《视觉快感和叙事性电影》，周传基译，李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》下册，三联书店2006年版，第643—644页。
- ㉗ 周蕾：《妇女与中国现代性：东西方之间阅读记》，(台北)麦田出版有限公司1995年版，第102页。
- ㉘ 莘蕤：《我们不乞求也不施舍廉价的怜悯——一个太太看了〈太太万岁〉》，载《大公报·戏剧与电影》第64期(1948年1月7日)。
- ㉙ 包亚明主编《权力的眼睛——福柯访谈录》，严锋译，上海人民出版社1997年版，第157页。
- ㉚ 许慧琦：《“娜拉”在中国》，(台北)国立政治大学历史学系2003年版，第262页。
- ㉛ 斯图亚特·霍尔：《编码·解码》，王广州译，罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》，中国社会科学出版社2000年版，第358页。
- ㉜㉝㉞ 张爱玲：《自己的文章》，载《苦竹》第2期(1944年11月)。
- ㉟ 波德莱尔：《现代生活的画家》，《1846年的沙龙：波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，广西师范大学出版社2002年版，第424页。
- ㊱ 张爱玲：《中国的日夜》《传奇》，山河图书公司1946年版，第388—394页。
- ㊲ 孟悦：《人·历史·家园：文化批评三调》，人民文学出版社2006年版，第341—342页。
- ㊳ 迈克尔·福柯：《话语的秩序》，肖涛译，许宝强等编《语言与翻译的政治》，中央编译出版社2001年版，第15页。
- ㊴ 参见梁启超《欧游心影录》，陈崧编《五四前后东西文化问题论战文选》，中国社会科学出版社1989年版，第365—366页。
- ㊵ 陈子善：《围绕张爱玲〈太太万岁〉的一场论争》，子通等编《张爱玲评说六十年》，中国华侨出版社2002年版，第113页。
- ㊶ 张爱玲：《谈音乐》，载《苦竹》第1期(1944年10月)。

(作者单位 福建师范大学文学院)

责任编辑 容明