

說一個聽（不）懂的故事

張愛玲〈相見歡〉裏的書寫實驗

潘怡帆
東海大學

壹、從卡夫卡回望張愛玲：話語的生殖性

〈相見歡〉在張愛玲作品中備受爭議，癥結之一在於，平淡無味的瑣碎敘事「都是中年婦女的對白，一點故事性都沒有」（亦舒 2012）。弔詭的是，表面的無故事卻成為各種差異故事競相誕生之地，宋以朗、周芬伶、林佩芬、張小虹、張健、顏擇雅等研究者，甚至張愛玲本人都提供充滿啟發的作品詮釋。最終，在故事的缺席中叢立起櫛比鱗次的想像，使庸常蛻變為文學泉湧之地。百無聊賴的浮生成為戲劇性的完美背景，而唐突的結局則成為〈相見歡〉演繹文學的獨特手勢。通過作品分析，本文嘗試探索潛藏其中的書寫實驗，^[1] 翻出一摺文學思考的平面。

〈相見歡〉既無〈金鎖記〉中怵目驚心的人性勾勒（高全之 85-95），也不像《秧歌》隱射時局，相反的，它由漫無目的的鬆散閒聊構成，讓人想起卡夫卡(Franz Kafka)以牛頭不對馬嘴的交談所構成的〈一場爭鬥的描述〉(“Description d’un combat”)，或在〈游泳冠軍〉(“Le grand nageur”)中互動頻繁卻彼此不理解的同鄉人。^[2] 這二則短篇皆由對話的雞同鴨講來阻斷溝通的可能，瓦解話語(Parole)與理解的一致性關係。一方面，持續的對話

March 3, 2020 收到稿件／November 18, 2020 接受刊登
《中山人文學報》no.50 (Jan. 2021): 57-84

§ 潘怡帆，巴黎第十大學哲學博士，現為東海大學哲學系助理教授。
Email: qdbpiii@thu.edu.tw

綿延情節，另一方面，語焉不詳的溝通卻使聽、說雙方語意混亂，任何確切的語意因而都不再能依附於話語。於是，不斷擴增的敘事其實始終停留在溝通開始之前，沒有一件事情成功且完整地被理解，話語與溝通斷裂成二個無關的部分。語意不再愈說愈明，相反的，話語一再誤導語意，使之轉向而失效。

在卡夫卡敘事裏，話語不斷因歧義或誤解衍生新的故事軸線，^[3] 成為另一個詮釋起點，而非為了抵達統一目的。他的小說看似陷入無厘頭與無進展，話語生殖卻無語意交集，無法鋪陳觀點或樹立典範，不過，原地擴張的語意卻使話語本身成為焦點，它不斷誕生意義，卻無任何意義足以滿足它。因而話語不停留於任何終極意義的給出，而是把自身當作最終的目的而持續（而非終結）地說。如此一來，看似因切斷行文脈絡而「甚麼都說不了」的卡夫卡作品，卻弔詭地成為促使話語無止盡展開的源頭。換言之，卡夫卡拒絕用話語營造單一故事，躲避為了說「甚麼」而說，目的在於突顯話語的多重意義，^[4] 使話語自成敘事，每個字句都成為引入不同小說想像進場的入口。在此前提上，本文認為張愛玲的〈相見歡〉鄰近於卡夫卡的小說操作，製造了同時訴說諸多故事的一個故事。

如果卡夫卡把「對話卻無溝通」的衝突擺上檯面，突顯話語的陌異性 (*étrangeté*)，使讀者不再信任話語只有單一意義，張愛玲則在小說中營造「聽懂」的錯覺，最終卻使「聽不懂」的現實無從迴避的展開，撼動了讀者對話語的認識。^[5] 二位作家皆通過小說追問話語的真貌，大相逕庭的作品則暴露話語的繁複性，以及無法藉由單一說法或概念一言以蔽之的特質。這是何以卡夫卡作品裏的話語分析無法套用於任何其他的作品，張愛玲作品中的話語構成也唯有實際分析才得以確立。

通過話語（而非情節）增殖想像，將使讀者滯留於小說內部的時間，使閱讀與其說是開場通結論的單行道，毋寧更近似波赫士(Jorge Luis Borges)作品中話語不斷歧出原路線，花徑分岔錯節盤繞而創造了無法離境的永恆時空。由〈相見歡〉的日常話語所突顯時間窒悶與冗長的可感形式，無疑呼應了張愛玲〈《傳奇》再版的話〉裏對速度的反省：相較早年創作對競速的要求，她轉向對生命中沉潛時光的關照。此序文提到，年輕時期的她一心想著：「出名要趁早呀！來得太晚的話，快樂也不那麼痛快」(2003:

167)。此言乍看把青春年華視作才氣縱橫的條件之一，亦有「貶老」之意，亦舒故而曾借此邏輯：「世界原屬於早上七八點鐘的太陽，這是不變的定律」(2012)反批張愛玲過時過氣。不過，綜觀全文，張愛玲的重點與其說以年紀來區辨寫作高低，毋寧更是將生命領悟轉化成不同的兩條寫作軸線。她回顧自己青年時「趕快」的心態，此種寫作追求新奇感，主題與內容都要不斷翻新，這反映在作者「傳奇」時期的作品。然而，還有另一種寫作方式。

張愛玲通過對「正戲之前的玩笑戲」與「過了時的蹦蹦戲」的觀察，提出「非—傳奇」的寫作。「正戲之前」與「過時」皆有別於生命最璀璨的時光，它們作為「過場戲」與「在光輝過後」是為了要樁接那些標誌出生命起伏的重要事件，通過彰顯時間的綿延(*durée*)來保證事過境遷，生命仍舊繼續的情狀。正因這些平凡卻佔據大半生命的歲月，才拼湊出人生的完整樣貌。這層領悟從傳奇時期以事件為主軸的寫作中發展出另一種關照生命本質的〈相見歡〉等類之作，兩者差異在於時間在場或缺席。

在事件裏只有轟轟烈烈，卻沒有時間，張愛玲的〈封鎖〉提供了最佳的演繹。封鎖警報切斷電車行走的規律，斬斷了宗楨與翠遠上車下車川流不止而無交集的日常時空。無關的兩條平行線偏離了各自的生命史，拋開現實生活裏由娶妻生子與家庭關係交織而成的時間秩序，糾結成眼中只見對方而無外部的電車裏的世界。然而激情最終消散於封鎖再度開放，「宗楨突然站起身來，擠到人羣中，不見了。[……]封鎖期間的一切，等於沒有發生。整個的上海打了個盹，做了個不近情理的夢」(張愛玲 1992: 464)。解除封鎖的警鈴使凍結的時間重新流動，瞬間碾壓了方才萌芽的耀眼愛情，宗楨坐回他原來的位，生命重新歸位，向著時間原始(翠遠不存在)的軌跡而跑開。生命真正的殘酷不在事件，而在生命本身。因為事件會被銘記，生命則與時間一致，頭也不回亦無從追討地「往前噹噹的跑」(463)，最終模糊了印象而被拋諸腦後：一切等於沒有發生。生命彰顯於時間可感的綿延與推進，唯有回到生命本質的書寫才能彰顯生命所是，由是構成張愛玲二重指向的書寫：事件與時間寫作。

事件與時間的區辨並非暗示兩種寫作之間涇渭分明，而是嘗試對照兩種不同軸心的思考。無論是〈紅玫瑰與白玫瑰〉或〈金鎖記〉等作，同樣可從佟振保與王嬌蕊的日後相見，或年少一路爭到老的曹七巧身上看見作

者對時間的操作，然而相較於〈相見歡〉或〈等〉中對光陰的白描，仍有比重上的不同。張小虹分析〈《傳奇》再版的話〉，指出張愛玲以語言造境，等待生命從中湧現。如此化起身追捕的主動寫作為被動等待亦闡明了張愛玲從塑造事件轉往讓時間進駐的重心偏移（張小虹 2019: 39-40）。求新求快的競速寫作聚焦於刻劃事件，難以分神正視生命的質地。唯有通過日常時間的展示，才會使人明白，「幻想中的野玫瑰，燥烈的大黑眼睛，比男人還剛強，手裏一根馬鞭子，動不動抽人一下，那不過是城裏人需要新刺激，編造出來的」（張愛玲 2003: 169）。所謂「活著」無疑更趨近於當光輝過後，事件風蝕，徒剩「斷瓦頹垣裏，只有蹦蹦戲花旦這樣的女人，她能夠夷然地活下去」（169）。

蘇偉貞認為張愛玲在戰後的創作是由「英雄到普通人的轉換」，著重於普通人對日常生活的重拾與擁抱（2008: 164-165）。梁慕靈亦以張愛玲的劇作分析指出作者「以平淡的、節奏緩和的情節取代激昂煽情的情節」的書寫轉向（188）。陳輝揚則認為〈相見歡〉具備「一種樸厚沉潛的氣質，淡化了早期作品中那種狂喜與放恣」（99）。普通、平淡、樸厚沉潛皆道出張愛玲關注尋常生活的寫作傾向，那是必須延展無止盡冗長的時間感才得以娓娓形塑的生命樣態。從〈相見歡〉發想到完稿的漫長等待亦可略窺此情一斑。此文以張愛玲五〇年代的親身經驗發想，經多年反覆咀嚼修改，終於在七〇年代出版。面對小說刊載後的批評聲浪，不僅沒讓張愛玲放棄此作，更讓她為之加寫了評註〈表姨細姨及其他〉，並且修改小說後再版。^[6] 短短三十頁的小品，耗費三十載光陰終於定稿，足見張愛玲對此文之珍重，而尋常的題材與異常堅持的作者守護則構成了本文探索的動機。倘若〈相見歡〉的確文若其實的平淡庸常，作者何須大費周章至此？然而，紮實乘載了後半人生的思考之作，為何表面上卻輕若鴻毛？本文將嘗試分析此作中的話語構成，並提出與此作同樣以四人對話為主的〈留情〉作為參照，探索潛藏在小說對話裏的差異書寫取向，希冀能答覆上述問題，探索作品中的寫作啟示。

貳、重複與隔閡：聽（不）懂的人與聽（不）懂的故事

〈相見歡〉敘述了伍家客廳這個單一場景相隔數月的兩個時間片斷，

荀太太與伍太太在客廳裏閒談，諸如婚姻、製衣、婆媳相處與經濟問題等日常舊事。在場相伴的有伍太太出嫁的女兒苑梅，晚餐後出現另一個角色，來接太太回家的荀先生紹甫。四個角色在場，對話多半只有荀伍兩位太太，苑梅插嘴一次（解釋電影劇情），主要是聽話與埋藏內心的個人評論。而荀紹甫的形象則在打瞌睡與打呵欠兩件事上。

二時一景的兩人對話，東拼西湊的話題與陳年舊事的反覆嘮叨，張健評論此文「不集中，似乎沒有一個『完整的架構』」（195），不同於作者過往擅長以三言兩語完成精刮計算的唇齒過招。無論是〈留情〉裏米堯晶與敦鳳話中有話的對談，〈傾城之戀〉唇齒交戰於三爺、四奶奶與白流蘇三者間的錢財糾紛，〈金鎖記〉裏七巧語帶玄機與蘭仙爭奪男人，皆對照出〈相見歡〉嚼蠟般的異常單薄，不僅有呵欠連連的荀紹甫，心思神遊的苑梅，即使感情篤堅的太太們也時有敷衍答腔。四人從各個面向攤展疏懶，彷彿刻意避開所有使劇情趨於緊湊的發展。倘若小說一路瑣碎到底氣氛連貫，或可視為對日常性的寫實白描。然而，有別於〈等〉對推拿館裏各種候診人物及其生活片斷的速寫，同樣描述日常一隅的〈相見歡〉卻結束在苑梅的震驚時刻，甚至留下語氣強烈的判斷：「她們倆是無望了」（張愛玲 1991: 94）。

〈等〉結束在「生命自顧自地走過去了」（張愛玲 1991a: 114）的直述斷言，語氣不無把生命視同虛度光陰的等待，進而產生時間已逝的無望喟嘆。相比於〈相見歡〉最後苑梅戲劇性的反應：「恨不得大叫一聲，又差點笑出聲來」（張愛玲 1991: 93），〈等〉的旨趣不在製造反差，它維持與日常名實相符的一致節奏，使小說呈顯「如其所是」的表現。相形之下，〈相見歡〉唯一一次「又叫又笑」所乍現的強勁生命力，背反了整篇小說刻意營造的「疏懶」氛圍，這個最後的安排反倒陷入目的不明的（反）高潮。在作品中描摹衝突，以事件急轉來升高戲劇性的發展，向來是張愛玲的拿手好戲，然而在平淡的〈相見歡〉裏突如其來的迸發反差，卻可能摧毀通篇蓄意營造的日常性，成為使日常不再尋常的致命一擊。如此安排不僅脫離了類似於〈等〉還諸日常的寫作思考，也與作者既有的作品模式斷開，〈相見歡〉由是成為一個有必要重新辨識其獨特創作形式的難題。

苑梅從一如往常的旁聽轉而「幾乎不能相信自己的耳朵」（張愛玲 1991: 93）的震驚，態度的劇變來自於小說裏的奇怪安排。〈相見歡〉的對

話主題共更換了十八次，頻頻換題與內容侷促足見這不是太過熱絡與專注的談話。鬆散、不集中且無所謂的閒聊透過荀紹甫的昏昏欲睡、呵欠與應答間的無疾而終來展現。其中，最顯著的莫過於「盯梢」話題在最後的重複。荀太太把幾個月前提過自己被盯梢的故事又重講了一遍；弔詭的是，被重複的敘事不只以「故事重複了」的方式告知讀者，張愛玲還實境重演了「荀太太重述故事」。換言之，不只劇情，小說的段落也重複了。因而受到震驚的恐怕不只是苑梅，連讀者也都跟著困惑不已。

兩位太太借閒話家常緬懷往日，談話內容並不重要，真正要緊的是把相聚視為啟動回憶的契機，以便逃遁回過去的美好歲月。因而誰也不真正在意講了甚麼；表現在小說裏的漫不經心彷彿也感染給作者，疏懶地把已經寫過的情節再寫一次。林佩芬因而以「整個刪去」(164)提請作者修改，不過，仍然被保留在改訂版本裏的「重複」則闡明〈相見歡〉的結局並非粗心的錯誤，而是「非如此不可」的刻意。^[7] 宋以朗認為作者無非忠實再現五二年的親身經歷，以重複強化臨場的絕望感(264)。顏擇雅則把苑梅視作在故事之外聽故事的人，認為小說最後描寫她震驚於兩位太太舊事重提的老習慣，意在比喻不用功而不懂故事的讀者。小說內外的雙層視角使〈相見歡〉成為後設之作(2016: 253-261)。

林佩芬的「刪去」、張愛玲的「維持」、宋以朗的「再現」與顏擇雅的「後設」使〈相見歡〉分裂成四種版本，亦相互矛盾而不可共在。不僅是作者以不改結局反駁林佩芬對「重複=贅述」的看法，宋以朗視苑梅為張愛玲本人也違反顏擇雅的論述。^[8] 不過，本文目的不在比較誰的版本更具說服力，而在暴露小說經由詮釋展現的繁殖性。^[9] 通過設置令眾人百思不解的「重複」結局，作者使相同的書寫卻歧出不同形式的小說思考。同一篇小說裏重層疊瓣著差異的書寫想像與結構，見證了小說閱讀不純然只是讀／聽，也潛藏（重）說，於是〈相見歡〉裂變為多重平行宇宙，如同話語可以多重地被理解。人人讀懂卻彼此不懂（解讀不同）的邏輯鏡像著此作裏的四人關係：他們在說／聽敘事／對話的重複中，並未彼此理解而達成共通意義的相互摺入，卻反倒是彼此背離而將話語向外翻出差異的詮釋。

狀似聊天的〈相見歡〉場景裏裝置著致使聽不懂的機制。扮演聽眾的苑梅雖鮮少開口，卻非全盤同意聊天內容，張愛玲使苑梅的沉默（無／反

表達）化為一種表達，「不說」其實卻在心底大說特說。讀者從苑梅「說」而非「不說」的沉默中得知兩位太太的生活、婚姻或情誼皆乏善可陳。然而向讀者剖析人物內幕的苑梅本人的形象卻建立在：「現代心理學的皮毛她很知道一些。就是不用功」（張愛玲 1991: 74）。「只知皮毛」道出此人聽話只聽表面卻不深究的獨斷性格，她的評價與其說提供理解〈相見歡〉的線索，幫助形構小說中的人物肖像，毋寧更有放任偏頗的觀察來破壞故事的嫌疑。確切地說，苑梅的內心話沒有更趨近真實，倒像套上有色濾鏡複雜化小說裏的人物縱深，她毫無客觀性的陳述（該不該聽信？）最終使其他人物性格成謎。

然而，苑梅並非唯一「聽不懂」別人說話的設定。伍太太雖然附和荀太太，但小說也藉其沈默、例行公事的反應、吃吃笑、徹底遺忘聽過的話題來突顯她言不由衷、心不在焉與敷衍。荀太太沒發覺伍太太同她沒話說，無感周遭對舊事缺乏熱情，她「總是笑，不懂更笑」（張愛玲 1991: 85）雙向地指出其自我掩藏：不僅自己聽不懂別人說話，也不願別人察覺她其實聽不懂。荀紹甫同樣無感於妻子的諷刺，或伍太太的話中有話，瞌睡與呵欠具體化他「既在又不在」對話裏的孤立。「聽不懂」因而不僅屬於苑梅，更擴大成全文的主導動機。

張愛玲不僅說了一個「聽不懂」的故事，更為追究「為何聽不懂？」而藉〈相見歡〉來還原現場。文本描摹的並非泛泛之交導致的聽不懂或無理解，而是語意多重性通往理解也能歧向誤解的一體兩面，因此就算是密友、母女、夫妻也可能相互誤解。小說裏的「聽不懂」沒有露餡，時而因為裝懂，或因為自以為是的默契，換言之，聽不懂的原因在於自恃理解，而無法坦然面對亦無法真正察覺自身的不理解。這既指向小說裏的人際關係，亦映照小說外作者與讀者的關係。聽／讀不懂並非建立在認識／閱讀障礙，而是相同的表達可以被差異的理解，換言之，「聽不懂」並非等於毫無理解，卻總已奠基在有所理解之上。

例如在「打賭吃蛋」的話題裏，伍太太狀似感興趣地追問：「這怎麼吃？噎死了！又不是滷蛋茶葉蛋」（張愛玲 1991: 85），心裏卻想著「中風」與「人來瘋」，為荀紹甫披上外表力盛，實則短壽與孩子氣的反差形象。荀紹甫回應以《醒世姻緣》的橋段，不僅說明他沒聽懂伍太太話語中對他身體

的憂慮，亦無形中替伍太太的語意轉向。伍太太不僅不澄清初衷，更順著荀紹甫的誤解往下聊。由是，聽懂或聽不懂不再是一切二分，而是相互共謀。話題之所以延續，不是因為彼此理解，恰恰相反，正因為溝通不良，錯誤解讀而繼續。聽不懂非但不導致敘事中斷，反而使單一敘事分歧出多重理解的故事支線，^[10] 使「聽不懂」的效應開始外溢，將置身小說外的讀者，由原本僅止於旁觀的看客，捲入其中。

讀者面對由角色相互「聽不懂」疊堆成形的小說，然而這些誤解卻同時是讀者閱讀的內容，換言之，誤解使讀者的任何領悟都像違建般有「不合法」之嫌。無論是苑梅眼中的荀太太或荀紹甫想像的伍太太都有別於兩位太太之所是。因而輪番出現在作品中的「聽不懂、誤解、觀察錯誤」就像惘惘的威脅一路尾隨讀者，以「聽懂可能亦是聽不懂」的質疑將讀者同步捲入這個「其實沒聽懂」的鬼打牆。讀者被小說步步推入「聽（不）懂」的錯亂之中，領會到作者想使讀者察覺的是「人與人之間的隔膜」（宋以朗 266），亦即，聽不懂卻又對此無能為力的認識。

張愛玲提到〈相見歡〉裏的「幾個人一個個心裏都有個小火山在，盡管看不見火，只偶爾冒點煙，並不像林[佩芬]女士說的『槁木死灰』，『麻木到近於無感覺』。這種隔閡，我想由來已久」（1993: 31）。無論是此處提到的隔閡或張愛玲致宋淇信裏描述的隔膜，都足見作者在此作中思考著「情意不相通」的問題。這既指小說裏四人的隔閡，亦是作者與讀者的隔膜。正因為存在著理解上的隔閡／膜，「槁木死灰」與「小火山」這兩種互為矛盾的認識才可能弔詭地共存於同作中，甚至使宋以朗讀到再現，顏擇雅讀到後設。他們皆在各自合理的脈絡中創生了差異卻同宗的〈相見歡〉。

參、〈相見歡〉或〈留情〉，小說的同形異構

在此節中，本文嘗試論述不同的書寫操作如何導致隔閡的離心話語，或環繞理解核心的表達。隔閡或理解，離心或核心，逆反的目的掩藏在看似相仿，實則不同的對話結構。本文目的在展示〈相見歡〉裏話語的離心性，以〈留情〉作為對照，著眼於此二作外觀的鄰近性，與實際表達的差異性。通過兩篇作品在主角話語間展現既相同卻又有所不同的意義傳遞，闡釋話語的繁複性。兩作雖有創作時差，意旨也不盡相同，〈留情〉匯聚情

感，〈相見歡〉攤展疏懶；然則為探究相似語境如何營造差異的詮釋空間，〈留情〉成為此節進一步認識〈相見歡〉的必要之鑰。

精簡場景與四個角色構成張愛玲這二則短篇。它們都描述夫妻情誼與驚扭，米先生與前妻如同伍家夫婦都是留學生夫妻，他與現任妻子敦鳳的感情則接近日久生情的荀家夫婦。敦鳳與荀太太不約而同地隨口預期了丈夫之死，〈留情〉裏的老太太心裏怪敦鳳不檢點，〈相見歡〉裏的伍太太雖轉移話題，卻也感覺寒心。除了主題相仿，小說背景也都在臥房或客廳，彰顯這些事件的瑣碎與日常，偏重對太太們的刻劃，減少對先生的描述。

結構近似的作品中，張愛玲卻弔詭地鍛造出二種截然不同的話語思考。乍看之下，二篇皆由口是心非的對話組成，然而相較於〈相見歡〉的人人藏話，〈留情〉的迂迴對話最終取得和解，換言之，主角沒有直接說出口或言不由衷的反話，仍舊是被理解且被聽懂了。「有而非沒有理解」使〈留情〉裏的對話得以層層推進，往前開展劇情；相形之下，〈相見歡〉的對話則原地打轉，反覆摺曲出話語的空洞厚度。〈留情〉以敦鳳吃悶醋的抑鬱開場，隨著角色各自表態，逐步梳理糾結的線索，作品趨於明朗，最終有了完善的結局。〈相見歡〉開場於密友相會的歡樂氣氛，卻隨各種疏懶延遲的反應與相左的觀點拖慢了小說速度，蒙上霧裏看花的曖昧，最終陷在無望的動彈不得。二篇作品一動一靜展現了截然不同的話語平面，溝通或隔閡，構成兩種不同的小說面貌。

在〈留情〉中，因米先生去探望前妻而鬧驚扭的敦鳳，嘴上不說，但米先生卻是理解的，因而他磨蹭了好半晌才離開，且不一會兒又匆匆回到敦鳳身邊。米先生雖然沒說破敦鳳的醋意，盡在不言中的一連串舉動卻也讓敦鳳明白他的心意。當楊太太對敦鳳提起自己的桃花運時，敦鳳先用沈默表示不感興趣，接著又明確擺出嚴厲神色，清楚地讓楊太太碰了一鼻子灰。無論是自知之明或表態，〈留情〉都比〈相見歡〉明快許多。〈相見歡〉裏的荀太太不懂察言觀色，逕自認定伍太太對她的事永遠感興趣，因而即使話題重複，她也不以為意。在「盯梢」話題重複時，她「似乎也有點覺得伍太太不大感到興趣」（張愛玲 1991:93）。然而，伍太太隨即掩蓋自己的情緒，一改沉默而追問，轉移了荀太太的注意力，使其錯過理解伍太太的機會。此時苑梅提出「無望」的評價，點出「（聽不懂的）情況毫無改變」的現實。

〈留情〉的反話與〈相見歡〉的敷衍都增添對話「言不由衷」的成份，然而有別於〈相見歡〉的無人戳破，〈留情〉雖不無口是心非，但個人的心底話仍舊被聽懂。除了有最終連成一氣的楊老太太與楊太太，米家夫妻亦和好如初地返家以外，最明確告知聽懂的橋段莫過於「終於接通」的電話。然而，接聽電話時的描述透露出作者仍保留了別種心思，這些在〈留情〉中僅是點到為止的曖昧，最終透過〈相見歡〉現出原形，換言之，〈相見歡〉作為「聽懂」的例外狀況，以「其實聽不懂」再次追問〈留情〉裏究竟「聽懂甚麼？」

〈留情〉中靜默的敦鳳聽見隔壁電話響起，「一遍又一遍，不知怎麼老是沒人接。就像有千言萬語要說說不出，焦急、懇求、迫切的戲劇。敦鳳無緣無故地為它所震動，想起米先生這兩天神魂不定的情形。他的憂慮，她不懂得，也不要懂得。她站起身，兩手交握着，自衛地瞪眼望着牆壁。」（張愛玲 1991a: 25）沒人接的電話像喧鬧的沉默，是米先生、敦鳳、荀伍兩位太太和苑梅在二篇小說裏的沉默，它不是無話，而是一場「焦急、懇求、迫切的戲劇」。沉默的表達在〈留情〉中成功傳遞，因為敦鳳表面上的「不懂得」其實是「不要懂得」，正因為「聽懂」米先生以沉默傳遞的焦慮，才使她有必要「自衛地」面對其實甚麼話都沒說的牆壁。

相隔幾頁，這份間接的聽懂落實在隔壁家電話終於被接通的結局：「粗聲大氣的老媽子的喉嚨，不耐煩的一聲『喂？』切斷了那邊一次又一次難以出口的懇求」（張愛玲 1991a: 31），像米家夫妻終於接通彼此心意。一方面這確實是〈留情〉的結局，敦鳳不再鬧彆扭，與米先生相偕回家。另一方面，接通的描述卻也隱隱呈顯作者疑惑：接了是否等於通了？^[11] 這便是隱含在小說中卻沒有繼續追究的「隔閡」提問。

張愛玲雖放手讓電話接通，然而聽電話的卻是粗魯且不耐煩的老媽子。粗魯與不耐煩都降低聽懂的可能性，面對口是心非、言不由衷與沉默，聽懂需要更多的耐煩與細心，老媽子卻代表著相反的形象。此外，伴隨著讓敦鳳心頭一寬的接通電話，作者卻讓米先生在心中同步浮現對前妻的情感，讓親切給米先生遞圍巾的敦鳳再次表裏不一地擺出不在意米先生的假象。這些細節刻劃都讓先前接通電話的瞬間舒坦，再次渲染上理解與否的隱憂。不過張愛玲並沒有繼續追究，而是以寬容的口吻來結束故事：「生在這世上，

沒有一樣感情不是千瘡百孔的，然而敦鳳與米先生在回家的路上還是相愛著」（張愛玲 1991a: 32）。相愛能克服萬難，一起回家則是和解與理解的表達，這亦是〈留情〉的主軸，目的在「留」守愛「情」，至於被略去的隔閡疑慮，則為日後的〈相見歡〉埋下伏筆。

相較於〈留情〉一起出門回家的米家夫妻，〈相見歡〉裏的三對夫妻分別以不同的理由被拆成單一的獨立（或孤獨）個體，暗示著無法互通的隔閡狀態。苑梅與先生因意外降臨的留學機會而分隔兩地，伍家夫妻因為經商而分居；荀家夫妻即使沒有分開，卻是一前一後分頭抵達伍家；原是來接太太回家的荀紹甫卻一再滯留於伍家客廳，遲遲到不了家。這些錯開突顯了二篇小說的不同主旨：一個滿足於接通電話的結局，另一則追問接通後呢？一個強調留情，另一揭露相見後，乍看有交集的對話能否消除隔閡而賓主盡歡？

無論是沉默、諷刺或意有所指話中有話，〈留情〉裏的人物不分年齡性格，各個皆是冰雪聰明，對方再迂迴的表達總是毫無意外地聽懂。米先生懂得敦鳳沈默裏的嫉妒，敦鳳心知肚明楊太太索求撮合她二次婚姻的恩典。楊老太太不讓楊太太與米先生獨處的舉止，楊太太一看就懂。當敦鳳說「舅母是零食一概不吃的」（張愛玲 1991a: 19），楊老太太立即會意地想到點心所費不貲，不動聲色的邊藏栗子殼邊附和。相較於上述四人對彼此心境的悟性奇佳，〈相見歡〉的四個角色則顯得魯鈍，溝通反覆陷入滯澀，一個紅燒肉的話題就讓太太們陷入該不該炸的鬼打牆裏。他們四人閉鎖在各自世界，乍看溝通，其實是通過敷衍與客套話，活在懷舊裏。

相較於〈留情〉中人物正視現實，隨著一再妥協（敦鳳為了生活向米先生妥協，米先生為了晚年向敦鳳妥協）而展露人的變化與成長，〈相見歡〉裏的角色皆無視現實，倒帶舊事使時間零成長，而非向彼此世界開放或前進。無進展的時間使伍太太從不覺得荀家夫妻有朝會日久生情，荀太太從未發覺伍家夫妻因分離反能和睦相處。兩位太太故步自封以念舊來突顯友愛，卻也導致舊日印象無從更新，對彼此近況不甚理解，親密感流於表面形式，因為溝通未曾發生。這種毫無轉機卻也無法立即結束的重複人生使苑梅感到無望，迥然有別於〈留情〉最後的大和解。

然而，〈留情〉以一起回家得到疏通的情感，雖像潺潺流水不斷前進，

卻無法像〈相見歡〉般以原地打轉，蓄積出無法洩洪而只能不斷向上攀升威力的故事能量。

肆、隔閡作為話語的特質

話語除了使人相互理解，如同〈留情〉中的諸眾，也可能是隔閡的製造者。在社交場合裏話語川流不息，可以交換訊息、狀似溝通，甚至表現親暱，然而，客套話同時是防止暴露內心想法的語言隔閡。就像〈相見歡〉開場的寒暄把客套、體面、避免不快或不關心等「既清楚亦模糊」的語言規則摺入對話，使話語在此作中與其說名實相符，毋寧更接近「並非真實而是合宜」說話。兩位太太年紀相仿，卻考量禮貌，不無悖反的互稱「表姊」。伍苑梅為了避開表姨與姨姨、細姨的諧音，稱荀太太為「表姑」而非現實關係裏的表姨（張愛玲 1993: 27-29）。荀太太問候伍家大小的近況，獨對出軌的伍先生避而不談。荀太太的略過與遺忘無關，而是為了展示體貼，「不問候」的沈默表達著識趣。開場設立的潛規則使此作裏的話語總已是對既定語意的再製，它取消「只有一種意義」的話語表達，使「說錯」是為了抵達另一種思考周到的「更對（合宜）」，使看似無奇的寒暄，句句都暗藏迂迴的語意轉向，把原本看似明確的對白還原回模糊且語意錯亂之地（稱謂錯亂或沈默權充表達）。

發生在社交場合裏的客套話較少招致語意誤會，因為社交詞令不等於體己話幾乎是眾人不言而喻的默契。然而回到生活和私交裏，隔閡卻不見得減少。善意的謊言、安慰、體貼或因親密衍生的敷衍、隨便與沉默皆構成隔閡。隔閡無所不在，無論親疏遠近，話多話少，我們以為話說多了，解釋充足，人就親近了，隔閡也少了，其實不然。這個概念坐落在〈相見歡〉中四人既親又疏的關係上格外顯得含意深遠。

話語使人通往對象，認識對象，但卻也抹除對象。梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)提到：「上帝在命名生物的時候創造了生物」，命名與對象的共時性說明了「物體的命名不是在認識之後，而是認識本身」(217)。這呼應〈創世紀〉的記載：「神說：『要有光。』就有了光」(1)，命名使對象共時誕生，話語與對象成為同一件事，並建立了話語與理解之間的對等關係。人通過話語而相互理解，因為話語具有指出對象的認識功能。然而，認識

並非話語的唯一特質，〈創世紀〉裏，上帝把萬物帶到人面前，「那人怎樣叫各樣的活物，那就是牠的名字。那人便給一切牲畜和空中飛鳥、野地走獸都起了名」(4)。命名在此呈顯話語作為隔閡的特質。人指著對象，講出它的名字，在兩者之間安插了第三類的存在物：對象的名稱。話語作為人與對象的中介，使二者的關係從直接轉變為間接。一旦有了話語，人不再需要對象在場，便能通過話語表述對象。即使對象消失亦無損話語指涉的能力，由此可知，話語與對象沒有必然一致的關係，它是有別於對象的第三者，而非對象本身。

當荀紹甫說「小劉屬狐狸」時，伍太太聯想到《醒世姻緣》裏的白狐狸，荀太太卻因為不懂「小劉」與「狐狸」的聯結，連帶混淆了對此二者原有的認識，糊裏糊塗地只能跟著笑。倘若話語與對象的認識並無二致，那麼歧義、誤解或衍生義皆不會發生。然而此作中的「狐狸」已然出現影射作品與比喻的兩種非原意指稱。人不是狐狸，聽不懂的荀太太既證實了話語歧義的在場，亦切斷了話語與理解之間的必然關係。歧義使話語具備超越指稱對象的自由性，荀太太可以心裏想著「白餘」，嘴上卻說「白魚」，諧音讓不相關的話語產生互通的語意。聽懂話中話的伍太太與聽不懂的紹甫則再次確認了話語既可能是理解也可以是隔閡。

布朗肖指出，「話語和過錯是彼此親熟的(en familiarité)」(1969: 37)。這在張愛玲的作品中屢見不鮮，例如，〈留情〉中的敦鳳其實不願米先生探望前妻，卻三番兩次催他快走。「快走」表達的其實是「不要走」，米先生從話語中聽出「走」的歧義，因而遲遲不走。倘若歧義不可能，那麼敦鳳與米先生無法通過「言不由衷」來對話或達成理解，由此看來，歧義的「毛病亦是文字的健全(santé)之貌。模稜兩可會撕裂文字？沒有恰當的模稜兩可就沒有對話。誤解會曲解文字？然而這個誤解亦是我們理解的可能性」(Blanchot 1981: 22-23)。理解與誤解總是同時發生，例如荀紹甫聽懂了「白魚」亦是誤解了「白魚（餘）」。布朗肖所謂誤解其實是眾多理解中的一種可能性，而恰當的模稜兩可使聽說雙方皆認定對方有所理解，進而持續對話。這既表現在〈留情〉的米先生聽懂敦鳳的反話，亦通過〈相見歡〉呈顯互不理解卻也能繼續對話的另一可能，二者都展示了話語的弔詭性。只要話語存在，理解與隔閡便同步存在，人在理解的同時，隔閡已如影隨形。

話語即隔閡的現實既是〈相見歡〉原地打轉的表述，亦是張愛玲親身經歷的震撼。

五二年的張愛玲震撼於兩位並非健忘的密友卻忘記說過聽過的事，更因看似「關心外界」的伍太太卻重複以「二次反應相同」，暴露「封閉於自己世界」的表裏不一（宋以朗 266）。事實上不只兩位友人，張愛玲無疑也活在舊日情誼所建立的友人形象中，因而無預警的落差使她發覺自己的既定認識已形成瞭解友人的阻礙。過去對友人的熟捻成為今日難以撼動的偏見，理解僵固成隔閡。對話語的慣性解讀與陳見也逐步凍結語意原有的靈活，使溝通轉變為隔閡的無所不在與無從擺脫。這樣的思考從小說結局的第一層解讀可以得知。

〈相見歡〉結束在苑梅對兩位太太重複「盯梢」對話的震驚，然而這反倒突顯出她可疑的遲鈍與冒失的斷章取義。因為兩位太太並非首次重提舊事，苑梅卻等到最後一個話題才反應震驚。苑梅的後知後覺動搖了讀者對其判斷的信賴，她「無望」的斷言從小說結論滑向個人一廂情願的誤解。試想，倘若五二年的親身經歷使張愛玲震撼於人與人的隔閡，那麼，作者何以認為充滿隔閡的話語能毫無歧義且無意外地直指隔閡的意涵？倘若作者通過隔閡察覺到話語的不可信賴，那麼，她又要如何通過被自己確認為充斥著歧義的寫作，一針見血且忠實地還原她想指涉的「話語的隔閡」？

〈相見歡〉結局的第二層解讀或許提供了可能的答案，關鍵在於苑梅的「無望」再次背反日常經驗與一般語意上的「無望」。

伍、文學的多重生機

倘若隔閡必須透過「聽不懂」的手法來間接表達，^[12] 那麼，由聽不懂他人話語的苑梅來妄下斷語無疑把隔閡與溝通困難推上頂峰。〈相見歡〉的主旨一旦真相大白，隔閡便隨之消失，讀者豁然開朗，再也難有隔閡的切膚之感，但是倘若沒有被察覺，隔閡亦形同不在場。因而如何在揭露隔閡中維持隔閡便成為完成〈相見歡〉的最後一個考驗。這亦是作者通過重複寫「盯梢」話題所欲建造的機關。

〈相見歡〉從一開始便以不同話題反覆告知讀者，兩位太太有舊事重提的習慣。然而當張愛玲以「重複寫」的手法表現兩位太太的「重複話題」

時，讀者卻對此已被一再預告的事實感到錯愕，這個錯愕恰巧展示了話語與領悟間的斷裂。讀者從小說中讀到也被告知重複一再出現，話語說服讀者深信已理解或認識重複，甚至對此感到瑣碎、無趣、厭煩與習以為常。然而，卻是直到親眼目睹被作者重複寫作的「盯梢」話題時，亦即重複在作品中實際實踐時，讀者才真正對「重複是甚麼」有了切身感受，並理解過去對此其實毫無認識。這便是話語與領悟的巨大隔閡。^[13]

〈相見歡〉通過話語創造一個狀似重複且可理解的世界，然而，兩位太太的舊事重提之於讀者其實都是初次閱讀。儘管如此，讀者已深信不疑地吞下語意誘餌，遺忘自己接收的僅止於話語，而非重複的實情。一直到小說最後，重複才第一次呈顯於讀者眼前，並通過揭露「其實沒聽懂重複」鄭重打臉讀者先前閱讀到的重複，以及其實毫無自知之明的理解。這種對已知的撕裂，使讀者切入五二年的張愛玲時空，與她同步感受「幾乎不能相信」的震動，亦即滿頭霧水地追問「這是甚麼？這是怎麼一回事？」，頓時感覺過去的已知被全數搗毀與傾覆的震撼。

〈相見歡〉耗費大半篇章講述重複，驗證了讀者對重複的毫無體會，換言之，嘴上講重複不等於認識重複。小說三番兩次明示暗示兩位太太的話題經常重複，其實悄悄對重複之所是設下層層隔閡，直到落實重複書寫，才突顯話語與認識的裂隙，使原本應當毫無新意的重複，成為前所未見的奇特體驗。最終，評論家亦難逃張愛玲的機關，以各種詮釋著墨且彰顯了此重複的特異之處，換言之，重複不再重複，而蛻變為獨一無二的絕妙差異。^[14] 這個差異感受驗證了〈相見歡〉最後的盯梢並非單純只是反摺前述的重複寫，而是為了把故事說完整的重要轉折。這是為甚麼張愛玲沒有依照林佩芬的建議而刪稿，因為她所寫的並非重複而是與此前不同的關鍵轉折：對無知的震驚。〈相見歡〉中唯一一次貨真價實的重複被以「差異於重複」的方式對待，被震驚而非習以為常的認識，被獨立挑出，自成一格的講述，不再是有前例可循的重複。這些以「非重複」的方式對重複展開的思考，再次使小說中的重複出現語意與認識的錯亂，使話語的隔閡再次出現，並永恆滯留於歧義之中。

張愛玲的重複書寫造就了非比尋常的差異體驗，而長期處在重複話語流的苑梅最終不但沒有麻木或習以為常，反倒表現得像初次認識的震驚則

成為此經驗的最佳寫照。苑梅的另眼相待讓這次的重複被排除在過去的重複經驗之外，因為它有別於慣習，讓人感到意外。重複於是由此獲得了重複之外的差異意義，然而小說不止步於重複—差異的對立辯證。作者讓苑梅用無望來定義兩位太太的處境，使重複不僅歧出於重複，亦非僅止差異於重複，更湧現第三層意義的翻轉，亦即，使「無望」成為小說意義的增加而非告終。「無望」由是違背其字詞原意，從「結束與毫無希望」名實不符地轉出「誕生新意」的迂迴含意。小說裏的重複借無望的詮釋衍生另一層語意，無望作為新的解釋與重複的主題相連結，使小說結束在「開始（另一種意義）」的意象中，換言之，結束總已開始，而開始則指往重複。

〈相見歡〉裏的語意不斷跑題，必須一再更新的認知突顯了隔閡在場，這些移位的意義卻是使話（小說）說不完的重要引擎。例如伍太太原意用「紹甫困了」該回家睡覺作托詞來結束聊天，送客回府，紹甫卻把「困了」當作新起頭的話題，移花接木轉向自己過去聽老太爺說故事的回憶。荀太太含蓄的問「幾點了？」代替告辭，伍太太卻又說「還早呢」否決了她先前連結「困」與「回家」的送客意圖，並轉向「老太太」的新話題。作者使我們發現，一旦語意不主導話語方向，則對話永無休止，困了不等於該回家，想告辭卻又聊起來。只要拔除固定的意義導向，便能創造話語的無限生機。一方面，不斷湧入的新語意使話題頻轉，另一方面，語意的擴增使話題無所不在也無所不包，結束遙遙無期。

〈相見歡〉裏漫無目的的閒聊指出了話語永續性的根源，它以不用心不理解的隔閡來合理化語意被頻頻抽換與變更卻又能延續故事。任何即興或無意義的對白在以閒聊與個人意見為主題建構的小說場景裏顯得理所當然。同一個伍家客廳於是共時上演荀伍兩位太太、苑梅、荀紹甫四場獨角戲，或兩兩成對的雙簧，不斷交替穿插，話語不再因劇情安排而受限，反之，閒聊的為說而說成為它光明正大自我繁殖的盾牌。作者阻止單一話題的主線主導，讓每個細節皆等重等量被關注，以無核心使小說核心無所不在的到處移動。因而〈相見歡〉製造離心話語並非無意義，而是以舉足無重來還原話語的字字關鍵且舉足輕重，創造出以極簡話語來極大化故事的文學想像。

題旨明確的〈留情〉即使刪除小說裏的細枝末節，亦能無偏差的點出

故事概述，換言之，有些話語可有可無且無關緊要。然而〈相見歡〉在隔閡與觸礁無所不在的包圍中蛻變為多重指向的小說，錯過任何話題細節都使小說缺角，並因此構成無法刪減亦不能換句話說之作，亦即，此為零多餘零重複之作，每一字皆關鍵字，皆長出新故事。〈相見歡〉於是成為張愛玲版本的《一千零一夜》(*Les mille et une nuits*)，利用隔閡與話語一體兩面的特質，使直白的對話轉生曲折歧義迴盪伍家客廳。^[15] 無法溝通的隔閡危機成為催化戲劇性的轉機，它不斷捲入更多的話語流，建造更豐富也更歧出的差異故事羣落。

苑梅感覺兩位太太的「無望」之餘，把一線希望交付於現場的第三人荀紹甫，他卻違背苑梅所願，不僅沒有給出與之相符的反應，更以打呵欠從苑梅的震驚處離題。打呵欠不是沒在聽，卻有別於伍太太的「表示感興趣」或苑梅對重複的訝異反應，對同一段話衍生出第三種反應：「因為剛才可是他太太說話，沒關係」(1991: 94)。「沒關係」給打呵欠分出兩層意義：因為不禮貌而「有關係」的呵欠，與因為是自家人而「沒關係」的呵欠。荀紹甫的呵欠屬後者，顯示他與妻子並不如表面上只剩談吃講穿的日常話題，而是必須從「吃穿」的瑣碎表面歧義出老夫老妻親密無間不分彼此的默契情感，因此就算打呵欠也無妨。張愛玲白描二人相愛(1993: 29-30)的小說結局亦能由讀者讀成人物的麻木、無感、沒有明天而令人毛骨悚然的結論，使小說並呈兩極化的風貌，亦再度突顯語表與語意的隔閡與認識落差正是使小說一生二，二生多的關鍵。

呵欠的語意從「沒在聽」轉向自我情感的抒發，從無望的麻木蛻變為相愛的含蓄心意。張健認為整篇小說的生命力通過這個呵欠舒展開來(178)，不僅因為呵欠打破客廳的沈默僵局與不斷循環的重複對話，更因為它替狀似定局的荀家夫妻情感，再次注入另一詮釋的可能。小說結束在一種新局面的展開，無疑把終點轉換成起點，^[16] 暗示整篇作品可以由結尾透露的意涵重啟閱讀，那可能是彼此不理解卻仍彼此相愛的喜劇，永恆無法被他人理解的悲劇，或諷刺苑梅無知於幸福的鬧劇。

張愛玲以錯接話題暗示話語的滑動性，把〈相見歡〉打造成不斷變換意義而無法滯留於單一解讀的萬花筒。面對讀者的差異解讀，作者除了自承失敗，提出自己版本的詮釋意見，卻沒有為了貼近讀者的認識或自己的

詮釋而調整文本，可見其目的不在消弭文字歧義，相反，她以添加解讀而默默擴增話語可能是何等相距甚遠且多元的被理解。^[17] 因而無人不處在懂與不懂一目重瞳的認識裏，就像張系國對〈色戒〉言之鑿鑿的比附。

倘若張愛玲確實對自己的作品不滿意，對細節講究、求好心切的她為何不趁改版機會修改？作者承認白描人物的失敗，暗示了讀者的認識並非全然誤解，張愛玲一方面保留話語的曖昧表達，另一方面再提出自己的解釋，並以「寫作失敗」保留了讀者理解的有效性。^[18] 如此一來，作品的意思不僅沒有定於一尊，更在作者的默許下，滋生了眾說紛紜（作品的、作者的、讀者的）的多重可能，最終成就了這篇乍看無趣，了無新意，實則遍處生機之作。

相較於張愛玲傳奇時期的驚心動魄，〈相見歡〉處於寫作光譜的另一端，瑣碎日常與無法聚焦。然而，張愛玲從精彩轉向平淡並非偶然，而是出於作家職人自我突破的精神。她提到：「中國觀眾最難應付的一點並不是低級趣味或是理解力差，而是他們太習慣於傳奇。[……]但我總覺得，冀圖用技巧來代替傳說，逐漸沖淡觀眾對於傳奇劇的無魔的欲望，這一點苦心，應當可以被理解的罷？」(2001: 90)傳奇之謂傳奇正在於它違反常規、非慣性且罕見，例如曹七巧層層手段的施展或白流蘇耗資傾城才抵達的愛情。她們皆因與眾不同的宿命而永恆鮮明於讀者的記憶，成為特殊的存在。然而，無論是曹七巧或白流蘇的命運都是獨一無二的，^[19] 手段不會重施，傾城只能發生一次。一旦傳奇成為習慣，理所當然地被期待、規範與定義，恐怕就喪失特殊的原意，亦即「太習慣於傳奇」致使傳奇不再傳奇。

傳奇終將因為聽得多了而陷入故事套路，成為習慣。因此，唯有製造一個無法習慣的作品，才能永續傳奇的精彩。張愛玲的眾多成名作奠定了「傳奇」的典範，如今反而限制了她的創作方向，自己的文章成為繼續寫作的最大障礙。倘若創作意味著不斷離開自己既有的書寫慣性，離開熟練，以便自我超越，那麼，張愛玲恐怕必須與自己為敵，親手摧毀已讓人習慣的傳奇系列，跨過昔日的自己往前推進，亦即，張愛玲必須殺死張愛玲。這恐怕是一個作家對寫作的最高獻祭。

張愛玲以反傳奇的方式重新思考寫作，拒絕一貫的路線，不寫人事夾纏而寫平淡無奇。〈相見歡〉挑戰著讀者的閱讀積習，從人盡皆知的尋常裏

淬鍊出未曾被關注的日常。^[20] 作者的白描因而沒有讓作品過眼即忘，反而被讀者特意挑出、另眼相看且大作文章。批評傳奇寫的很一般，能奪去傳奇的光環，然而，批評白描日常很平庸，究竟是名實相符的稱讚？或是對日常生活的無知？^[21] 這些隱藏在作品中的弔詭質問，使彰顯平庸或疏懶之作不僅逃離傳奇的陳套，更使視而不見的日常開始反常地現身。^[22] 這亦是〈相見歡〉向讀者展示的：我們以為知道的其實突顯了我們的無知，以為看見的其實從未看見。

陸、結語

〈相見歡〉揭露話語中理解與隔閡的一體兩面，離心的日常對話見證了隔閡並非反話語，而是作為話語的助產士無窮盡地繁殖著小說。隔閡作為話語的一種（誤會的）詮釋，分歧語意，滋長多重敘事迴路，促成作品的腹／複語發聲，交織出繁複的小說巢城。由是，〈相見歡〉的隔閡展示了一種小說的創造論，其有別於拼圖式的密合無間，而是裂縫無所不在的溝通不良。不過，溝通不良並非無話可說，而是以頻頻接錯線的意義擴增了想像的可能空間，由是使自身蛻變為誕生話語的基進動力。唯有在隔閡處（或用張愛玲的話，「夾縫文章」），人才能看見矛盾如何共在，重複如何差異，冷漠與深情如何皆說〈相見歡〉。

註 釋

1. 周芬伶曾引用張愛玲在《惘然記》的說法，指出〈相見歡〉不同於張愛玲傳奇時代的小說，更貼近文學實驗(229)。也斯不僅同意這個看法，更進一步提到，普羅對「實驗小說」的僵固認識導致張愛玲短篇中的實驗性不容易被辨識(89)。由此看來，張愛玲的寫作不僅挑戰文學疆界，亦有更新實驗小說之形式的重要意義。〈相見歡〉並非張愛玲唯一的書寫實驗，無論是〈色，戒〉或〈浮花浪蕊〉皆有可深入分析的研究價值，唯獨考量差異技法塑造不同的書寫論題，為避免混淆，本文先就〈相見歡〉進行單篇分析。
2. 卡夫卡把不相稱的話語拼貼成連貫的敘事，〈一場爭鬥的描述〉裏避開眾人想聊私事的兩人，離開酒館後卻變得一言不發；沉迷於情人的吻卻訴說起另一場邂逅之吻，不會彈琴的人堅持彈琴，看似辯護的言論更接

近諷刺。乍看連貫的陳述處處夾雜著意義不明的話語裂隙，它們不僅沒有因劇情發展而得到解釋，相反的，卡夫卡以不斷跑題來使聽與說雙方接不上彼此的意思，這亦呼應著〈游泳冠軍〉裏所有人皆安於「狀似互動，其實無溝通」的情境。碎裂的對話迫使讀者必須自行揣測因果關係，滋長出詮釋的多重版本，並因而察覺話語蘊藏多層解讀的可能性。當話語不再「上下關聯，彼此符應」，語意便不再能聚合在同一思想軸線，而是朝向各種可能表達的開放，使話語不再是為了「說甚麼」(parler de "ce qu'est")，而是「為了說」(pour parler)。

3. 誤讀與創造的關係可參見張小虹的說法：「在解構主義的年代，『誤讀』(misreading)曾是時髦挑釁的批評術語，不是正確對比於錯誤，而是在意義懸止，語言開放的『文本性』(textuality)之下，任何閱讀都可是具創造性的『誤讀』」(1997:32)。懸置意義將使語言成為必須被解讀的文本，這是因為此時語言具備多重意義的特質被突顯出來。一旦語言（而非句子指涉的思想）成為關注焦點，它便藉能組合成各種句子來彰顯內蘊其中的多重意義。語言的多重意義特質使「誤讀」脫離對錯之辨，轉而成為在一種理解之外，提出第二種（以上）閱讀的可能性。二種以上的閱讀可能是創造性的，它通過並置多元意義，將語言從單一意義中解放，進而可能建構另一種思考的詮釋道路。
4. 布朗尚(Maurice Blanchot)針對卡夫卡的抱怨：「我沒有時間為了書寫一個故事而——順應其所本應如其所是的那樣——延展所有的面向」提出解讀，認為「卡夫卡的抱怨指出文學表現的本質：它全方位地閃耀著，卡夫卡也指出了所有文學創造特有的運動特質：唯有全方位地尋找文學才能還諸為真」(1981: 86)。卡夫卡認為話語本身持存著多重語意且指出故事發展的各種可能方向，布朗尚的注解則進一步將「意義多重並進」的全方位運動對等理解文學創造的根源。
5. 黃錦樹在〈張愛玲的卡夫卡時刻〉(2020)指出從張愛玲的散文〈公寓生活記趣〉裏開電梯的先生或〈天才夢〉對自己人生的預言（生命的蚤子 v.s. 晚年生活裏的跳蚤）皆可窺見其不乏卡夫卡時刻。「卡夫卡時刻」指向「現實的陌異化的瞬間，彷彿是現實本身的恍神，某個奇特的入口被打開，一個異乎尋常的世界展佈」。就黃錦樹看來，張愛玲散文中的卡夫卡時刻只保留在素材的原始階段，卻未以此對象為方法，然而，本文深受此「卡夫卡時刻」啟發，認為〈相見歡〉從日常對話的單層語境時而陷入聽（不）懂的語言夾層，無疑呼應了話語在現實溝通裏的「恍神」時刻，由是打開日常裏的「異乎尋常」，與發生在尋常人物身上的「荒誕存在感」。小說以荀紹甫起身打呵欠結束故事，更有南柯一夢從恍神走回現實之感。
6. 〈相見歡〉原載於一九七八年十二月號《皇冠》雜誌，一九八三年六月收錄於《惘然記》，此定版比四年半前的《皇冠》版多了兩千多字。本文引用《惘然記》典藏版（臺北：皇冠，1991）。〈表姨細姨及其他〉於一九七九年初次發表，一九八八年收入《續集》。本文引用《續集》典藏版

- (臺北：皇冠，1993)。
7. 從雜誌刊登到編纂入《惘然記》，〈相見歡〉經作者增修兩千餘字，補述了伍太太遠嫁海外的細節，結尾卻並未多加調整。
 8. 顏擇雅在〈張愛玲寫一九四九：析《相見歡》與《浮花浪蕊》〉(2019)中指出，〈相見歡〉的背景寫的是四八末到四九年初的上海，而非宋以朗引述張愛玲致宋淇信件中所提到的五二年。
 9. 張小虹在《文本張愛玲》中提到，「文本的開放不確定讓每一次的書寫行動都成為張愛玲『差異化』張愛玲的懸案過程，而非張愛玲『同一化』張愛玲的拍板定案」(2020: 174)。差異化之所以可能，正因為語言是人人皆有權聽／說之物，這是溝通的開端亦是誤解(聽不懂)的在場：「語言文字本身總已將『自我』轉為『字我』、作品轉為文本、創作轉為書寫」(173)。從自我(個體)轉向字我(普遍性)正是小說／詮釋的繁殖性展現。
 10. 誤解非但不破壞小說，反而構成小說的繁複性，可以參照熱奈特(Gérard Genette)分析《追憶似水年華》(*A la recherche du temps perdu*)的例子。熱奈特提到小說家通過溝通不良的隔閡與話語曖昧的裂隙，製造多重敘事。例如此作中的敘事者為瞭解釋劇中角色唐突的反應而衍生三種不同的解釋，進而造成三重想像劇情的選擇；或從電梯服務員的沉默裏推測出八種「假設」的可能意義，且最終沒有確認出任何一種答案，使讀者可以自行解讀劇情。這些例子都透過敘事者對其他人物的「不知情」(溝通不良)，來增加小說內情的複雜度。因為話語不再等同於「僅止於此說」的單一事實，而是為了朝向更多想像空間，以不溝通來溝通的「開放性」敘事(214-224)。
 11. 蔣翔華在〈張愛玲小說中的現代手法〉對〈留情〉中「電話接通」的段落提到類似的看法：「[電話]成了一種思想交換(communiqué)的借喻(trope)，表明了就算兩者交談，並不一定代表瞭解對方。而類似這樣的思想交換在張愛玲的敘事體中一次又一次的失敗，到最後是完全的瓦解，暗示人與人之間還必須尋求其他更好的方式來溝通」(314)。
 12. 相反於「聽懂」需要的一語道破，「不理解、聽不懂」只能以曲折與遮掩的書寫持存在「不道破、不破梗」的曖昧領悟中。因為一旦「聽不懂」被講白了，小說呈顯的便不再是「聽不懂」，而是已認識到「聽不懂」的「聽懂」。在僅有四人的〈相見歡〉裏，倘若誰能直接說出內心話，接話一端便可察覺彼此的誤會，並通過解釋化解「聽不懂」的局勢。可是，張愛玲不僅沒有給予這種溝通的機會，相反的，為了完整地捕捉「聽不懂」的形貌，她以瞌睡、笑、感嘆詞、沉默或客氣為由來掩飾人物彼此誤解與聽不懂的情形，讓對話的意義與角色的真實想法都沉澱在各自揣摩與似懂非懂的氛圍裏。
 13. 海德格(Martin Heidegger)在〈話語〉(“Parole”)中以死亡為例，指出人可以說死亡，然而除了死者之外，任何倖存者都通過其存在遮蔽了對「死亡」經驗的認識(25)。梅洛龐蒂描述生理疾病「失語症」來說明話語與

認識對象的分離，失語症病患無法在沒有具體對象的情況下，在腦中以話語對該對象進行抽象思考(214-215)。這兩者皆說明了在話語與認識之間並非毫無隔閡的，相反的，話語可能因為定義的清晰性造成認識的遮蔽，使人將話語的抽象認識直接等同於對象的具體掌握。

14. 張健：「張愛玲很巧妙的把荀太太重複述說盯梢事件首尾的語言，做了局部的、些微的更動，仍然造成令人驚詫回顧的效果」(179-180)。這個說法為小說再添一層深具啟發性的「重複」維度。張健比對前後段「盯梢」話題的重複，並以「局部的、些微的更動」為讀者點出的是「重複」的迷障：我們以為讀到「重複」，其實是看見「差異」，換言之，我們不僅無視重複，亦不懂差異。倘若嚴格較究字句，張愛玲確實不能說是完全複製「盯梢」一段。雖然從形式、語意和寫法的雷同都足以顯示作者意在重複，然而就小說文本而言，作者沒有重複，因為她「做了局部的、些微的更動」。作者作了微調，讀者卻視若無睹地將之簡化為「重複」，宣稱讀到「重複」，這便落實了〈相見歡〉試圖告訴我們的，乍看之下是重複，其實不是重複，以為認識重複，其實不識重複。而躲藏在這樣的認識落差裏的正是差異的誕生，它以「似是而非」之姿成為藏身於重複之中那不可見（識）之差異。這亦是王德威提及張愛玲「重複」敘事學的巧妙所在：「重複阻擾了目的論式的動線流程，也埋下事物持續延異、播散的可能。量變產生質變，[……]幻魅的『奇異感覺』產生」(2000: 54)。張愛玲以「量」的重複製造了「質」的差異，進而使重複蛻變為差異之物：「重複的重複，相因相襲，似是而非」(55)。
15. 張小虹曾連結班雅明的「跳躍」、馬克思與恩格斯的「皺摺」來表達有別於「演進」的量變而轉向「革命」的質變。無論是「跳躍」或「皺摺」都指出「非連續性」如何通過使所有穩固煙消雲散，成為使豐沛動能的「意象」或「譬喻」從中湧現之裂縫，進而引發前所未見的創造性（革命性）的想像生產(2013: 23-27)。
16. 卡夫卡《變形記》(*La Métamorphose*)的結局也採用了類似的手法。變形成蟲的主角死亡後，三位家人終於擺脫陰霾，歡天喜地的迎接全新的生活。小說結束在主角鍾愛的妹妹伸展年輕的身軀，沐浴在耀眼的陽光下。兄長死亡的陰影通過伸展肢體一掃而空，前程似錦的美夢再度綻放。張愛玲亦透過荀紹甫「憋著的一口氣終於放了出來」(1991a: 94)，打破了伍家客廳裏一直延續的沈默。荀紹甫用一個呵欠離開原來的語境，迎接新生意義的再次降臨，使小說以開放性的意義從結尾處轉向起點，重新啟動。
17. 布朗尚亦曾提卡夫卡評論自己的作品目的不在向眾人解釋已作，而在通過詮釋增添作品意義的複雜性(1981: 63)。
18. 張愛玲在〈自己的文章〉提及：「許多留到現在的偉大作品，原來的主題往往不再被讀者注意，因為事過境遷之後，原來的主題早已不使我們感覺興趣，倒是隨時從故事本身發現了新的啟示，使那作品成為永生的。[……]現代文學作品和過去不同的地方，似乎也就在這一點上，不再那

麼強調主題，卻是讓故事自身給它所能給的，而讓讀者取得他所能取得的」(2003: 110-111)。從這點來看，張愛玲並不認為作者擁有宰制作品的唯一權力，相反的，她認為讀者可能從小說中得出與作者不相同的解釋，更甚，這樣的詮釋力量可能是作品永生的關鍵。這也使張愛玲面對讀者的批評其實相當和緩，誠如她對宋淇說：「這些人[讀者]是我的一點老本，也是個包袱，只好揹着」(宋以朗 260)。因而讀者詮釋之於張愛玲是重要的。一方面，它指出作品的歧異，另一方面，這個歧異亦賦予作品更旺盛的生命力。王德威在〈從「海派」到「張派」：張愛玲小說的淵源與傳承〉也提到，五〇年代中期過後的張愛玲與其說「仍在創作，倒不如說她不斷地『被』創作：被學院裏的評家學者、學院外的作家讀者，一再重塑金身」(1998: 319)。這同樣指出讀者詮釋具有重新定義、決定及延續作品生命的重要威力。張小虹在《文本張愛玲》中更以「文本中的張愛玲」與「張愛玲中的文本」的交互編織(224)說明寫作與現實之間的虛實造化與相互誕生，使得張愛玲的研究永遠以懸案之姿，等待讀者繼續研究。

19. 高全之認為〈金鎖記〉與《怨女》乍看相仿，實則通過不同的目的來刻畫兩種宿命。〈金鎖記〉寫中國傳統惡俗，《怨女》則詮釋多元文化間的夾縫求生；曹七巧最終一命歸天，張愛玲則幾度為銀娣爭取同情(323-329)。由此看來，即使是重作再寫，誰也無法複製誰的宿命。
20. 趙家琦以張愛玲的〈談看書〉為例證指出對此作者而言，現實本是盤根錯節，「將故事情節予以明確的前因後果、來龍去脈的定位，無非簡化了現實當中無法言明的眾多因素而複雜含混、『渾渾噩噩』的真實狀態」(260-261)。由此看來，〈相見歡〉使四位主角處於無法溝通與理解的「渾渾噩噩」之間，也是為了更貼近現實的小說刻劃。
21. 也斯提到，通過旁聽者苑梅，讀者既察覺到兩位太太的重複，也感受到其他三人置身於重複卻對此渾然不覺。這種對於自身處境的無知無覺，正是也斯所謂的：「我們不禁有讀到貝克特(Samuel Beckett)或哈勞品特(Harold Pinter)荒謬劇的感覺，但張愛玲卻是以貌不驚人的閒話家常傳統筆墨，來帶出這種對言語和溝通的反省」(88-89)。
22. 王德威認為張愛玲是「處理詭異」(uncanny)效果的能手，她筆下越似看來家常熟悉的事物，越是能產生聳然失常的感覺，鄉愁的極致，赫然可以是意義黑洞的所在」(2000: 54)。蘇偉貞亦評點張愛玲的作品：「『日常生活中維持活躍的演出』的公眾(家族)回憶才是她寫作的重心」(2012: 128)。足見張愛玲的日常即其戲劇或小說舞台。

徵引文獻

- Blanchot, Maurice (1969) *L'entretien infini* (Paris: Gallimard).
- Blanchot, Maurice (1981) *De Kafka à Kafka* (Paris: Gallimard).
- 陳輝揚(1990)〈歷史的迴廊：張愛玲的足音〉。鄭樹森（編）：《張愛玲的世界》（臺北：允晨文化），89-101。
- 高全之(2011)《張愛玲學》（臺北：麥田出版）。
- Genette, Gérard (1972) *Figures III* (Paris: Editions du Seuil).
- Heidegger, Martin (1981) *Acheminement vers la parole* (Paris: Gallimard).
- 黃錦樹(2020)〈張愛玲的卡夫卡時刻〉。《西灣評論》(westbay-la.nsysu.edu.tw/p/406-1303-246947,r4277.php?Lang=zh-tw)。
- 蔣翔華(2003)〈張愛玲小說中的現代手法〉。金宏達（編）：310-318。
- 金宏達（編）(2003)《回望張愛玲：鏡像繽紛》（北京：文化藝術出版社）。
- Kafka, Franz [法蘭茲·卡夫卡](2001)《卡夫卡全集》。葉廷芳、洪天富等譯（石家莊：河北教育出版社）。
- 梁慕靈(2009)〈「反媚俗」論張愛玲電影劇作對通俗劇模式的超越〉。《中央大學人文學報》no.40: 173-237。
- 林佩芬(2003)〈看張：《相見歡》的探討〉。金宏達（編）：160-164。
- Merleau-Ponty, Maurice (1945) *La phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard).
- 《聖經》(1997)（香港：漢語聖經協會）。
- 宋以朗(2015)《宋家客廳》（廣州：花城出版社）。
- 蘇偉貞(2008)〈上海·一九四七·張愛玲電影緣起：兼談《不了情》、《太太萬歲》劇本的人生參照〉。《中外文學》。37.2 (June) [421]: 139-181。
- 蘇偉貞(2012)〈私語雷鋒塔：張愛玲的家庭劇場及家庭運動〉。《淡江中文學報》no.27: 119-154。
- 王德威(1998)《如何現代，怎樣文學？》（臺北：麥田出版）。
- 王德威(2000)〈張愛玲再生緣：重複、迴旋與衍生的敘事學〉。《文學世紀》no.9: 53-58。
- 顏擇雅(2016)《向康德學習請客吃飯》（臺北：印刻文學生活雜誌出版公司）。
- 顏擇雅(2019)〈張愛玲寫一九四九：析〈相見歡〉與〈浮花浪蕊〉〉。《聯合報》(udn.com/news/story/12661/4117279)。
- 也斯(2010)〈張愛玲的刻苦寫作與高危寫作〉。沈雙（編）：《零度看張》（香港：香港中文大學），81-97。

- 亦舒(2012)〈閱張愛玲新作有感〉。《頭頭網》(f.ttwang.net/RoomFile/RoomMemberBlogShow.aspx?RoomId=2847&BlogId=6542)。
- 張愛玲(1991)《惘然記》(臺北：皇冠文化出版公司)。
- 張愛玲(1991a)《傾城之戀》(臺北：皇冠文化出版公司)。
- 張愛玲(1992)《回顧展 II》(臺北：皇冠文化出版公司)。
- 張愛玲(1993)《續集》(臺北：皇冠文化出版公司)。
- 張愛玲(2001)〈《太太萬歲》題記〉。陳子善(編)：《說不盡的張愛玲》(臺北：遠景文化)，88-91。
- 張愛玲(2003)《張愛玲文萃》(北京：文化藝術出版社)。
- 張小虹(1997)〈女女相見歡：歪讀張愛玲的幾種方式〉。《中外文學》26.3 (Aug.) [303]: 31-47。
- 張小虹(2013)〈時尚的綳摺〉。《中外文學》42.4 (Dec.) [443]: 15-50。
- 張小虹(2019)〈文本裏有蹦蹦戲花旦嗎？〉。《中外文學》48.3 (Sept.) [466]: 9-43。
- 張小虹(2020)《文本張愛玲》(臺北：時報文化出版公司)。
- 張健(1996)《張愛玲新論》(臺北：書泉出版社)。
- 趙家琦(2014)〈花落·花開：一九五〇年後張愛玲與《海上花列傳》的平淡寫實〉。《漢學研究》32.1 (Mar.) [76]: 243-277。
- 周芬伶(2003)《豔異：張愛玲與中國文學》(北京：中國華僑出版社)。

WORKS CITED

- Blanchot, Maurice (1969) *L'entretien infini* (Paris: Gallimard).
- Blanchot, Maurice (1981) *De Kafka à Kafka* (Paris: Gallimard).
- Chang, Eileen (1991) *Wangran ji* [*Memoir of Bygone Love*] (Taipei: Crown Book Publishing Co.).
- Chang, Eileen (1991a) *Qingcheng zhi lian* [*Love in a Fallen City*] (Taipei: Crown Book Publishing Co.).
- Chang, Eileen (1992) *Huigu zhan er* [*A Retrospective II*] (Taipei: Crown Book Publishing Co.).
- Chang, Eileen (1993) *Xu ji* [*A Sequel*] (Taipei: Crown Book Publishing Co.).
- Chang, Eileen (2001) "Taitai wansui tiji" [*Long Live My Wife Inscription*]. Chen Zishan (ed.): *Shuobujin de Zhang Ailing* [*The Endless Eileen Chang*] (Taipei: Vista Publishing Co.), 88-91.
- Chang, Eileen (2003) *Zhang Ailing wencui* [*Collections of Eileen Chang*]. (Beijing: The Chinese Overseas Publishing House).

- Chang Hsiao-hung (1997) "Nunu xiangjianhuan: Waidu Zhang Ailing de jizhong fangshi" [Between Women: A Queer Reading of Eileen Chang]. *Chung Wai Literary Quarterly* 26.3(Aug.) [303]: 31-47.
- Chang Hsiao-hung (2013) "Shishang de zhoushe" [The Fold of Fashion] *Chung Wai Literary Quarterly* 42.4(Dec.) [443]: 15-50.
- Chang Hsiao-hung (2019) "Wenben li you bengbengxi huadanma?" [Is There a Dan of Ping Opera in the Text?] *Chung Wai Literary Quarterly* 48.3(Sept.) [466]: 9-43.
- Chang Hsiao-hung (2020) *Wenben Zhang Ailing [Text of Eileen Chang]* (Taipei: China Times Publishing Co.).
- Chen Huiyang (1990) "Lishi de huilang: Zhang Ailing de juyin" [The Corridor of History: The Footsteps of Eileen Chang]. Zheng Shusen (ed.): *The World of Eileen Chang* (Taipei: Asian Culture Publishing Co.), 89-101.
- Gao Quanzhi (2011) *Zhang Ailing xue [Eileen Chang Revisited]* (Taipei: Rye Field Publishing Co.).
- Genette, Gérard (1972) *Figures III* (Paris: Editions du Seuil).
- Heidegger, Martin (1981) *Acheminement vers la parole* (Paris: Gallimard).
- Jiang Xianghua (2003) "Zhang Ailing xiaoshuo zhong de xiandai shoufa" [Modernist Approach in Eileen Chang's Novels]. Jin Hongda (ed.): 310-318.
- Jin Hongda (ed.) (2003) *Huiwang Zhang Ailing: Huali yingchen [A Look Back at Eileen Chang: Gorgeous Shadows]* (Beijing: Culture and Art Publishing House).
- Kafka, Franz (2001) *Complete Collections of Kafka*. Trans. Ye Tingfang & Hong Tianfu (Shijiazhuang: Hebei Education Press Co.).
- Liang Muling (2009) "'Fanmeisu' lun Zhang Ailing dianying juzuo dui tongshuju moshi de chaoyue" ["Anti-Kitsch": Discussion on How Zhang Ailing's Movie Scripts Transcend the Patterns of Melodrama]. *National Central University Journal of Humanities*, no.40: 173-237.
- Lin Peifen (2003) "Kan Zhang: 'Xiangjian huan' de tantao" [Viewing Eileen Chang: Discussion on 'Xiangjian huan']. Jin Hongda (ed.): 160-164.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945) *La phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard).
- Ng Kim Chew (2020) "Zhang Ailing de kafuka shike" [Eileen Chang's Kafka Moment]. Westbay Review (westbay-la.nsysu.edu.tw/p/406-1303-246947,r4277.php?Lang=zh-tw).
- Song Yilang (2015) *Songjia keting [The Drawing room of the Song Family]* (Guangzhou: Flower City Press).
- Su Weizhen (2008) "Shanghai yijiusiqi Zhang Ailing dianying yuanqi: Jiantan *Buliao qing*, *Taitai wansui* juban de rensheng canzhao" [Shanghai · 1947 · Eileen Chang and cinema: The life reverence in the scripts of "Unending Love," "Long Live My Wife"]. *Chung Wai Literary Quarterly* 37.2(June) [421]: 139-181.
- Su Weizhen (2012) "Siyu *Leifengta*: Zhang Ailing de jiating juchang ji jiating

- yundong” [Private talk: Go through the *Fall of Pagoda* to Eileen Chang’s Family Theatre and Its “Movement”], *Tamkang Journal of Chinese Literature*, no.27: 119-154.
- The Holly Bible: Interlinear Union Version* (1997) (Hong Kong: Chinese Bible International Co.).
- Wang, David Der-wei (1998) *Ruhe xiandai, zenyang wenxue* [*The Making of the Modern, the Making of a Literature*] (Taipei: Rye Field Publishing Co.).
- Wang, David Der-wei (2000) “Zhang Ailing zaisheng yuan: Chongfu, huixuan yu yansheng de xushixue” [Eileen Chang: Repetition, Circulation, and Derivative Narratives]. *Literary Century*, no.9: 53-58.
- Yan Zeya (2016) *Xiang Kangde xuexi qingke chifan* [*Learning to Invite Guests to Dinner from Kant*] (Taipei: Ink Publishing Co.).
- Yan Zeya (2019) “Zhang Ailing xie yijiusijiu: xi ‘Xiangjian huan’ yu ‘Fuhua langrui’” [Eileen Chang writes about 1949: An analysis of “Xiangjian huan” and “Fuhua langrui”]. *United Daily News* (udn.com/news/story/12661/ 4117279).
- Yesi (2010) “Zhang Ailing de keku xiezuo yu gaowe xiezuo” [Eileen Chang’s Hard Writing and High-Risk Writing]. Chen Shuang (ed.): *Lingdu kan Zhang* [*Viewing Eileen Chang degree zero*] (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press), 81-97.
- Yi Shu (2012) “Yue Zhang Ailing xinzuo yougan” [Reflections on reading Eileen Chang’s recent works]. *Tou Tou Wang*, (f.ttwang.net/RoomFile/RoomMember BlogShow.aspx? RoomId=2847&BlogId=6542)。
- Zhang Jian (1996) *Zhang Ailing xinlun* [*Eileen Chang Revisited*] (Taipei: Shu Quan Press).
- Zhao Jiaqi (2014) “Hualuo, huakai: yijiu wuling nian hou Zhang Ailing yu haishanghua liezhuan de pingdan xieshi” [Zhang Ailing’s Post-1950 Interpretation of *The Sing-song Girls of Shanghai*’s Prosaic Realism]. *Chinese Studies* 32.1(Mar.) [76]: 243-277.
- Zhou Fenling (2003) *Yanyi: Zhang Ailing yu Zhongguo wenxue* [*Exotic: Eileen Chang and Chinese Literature*] (Beijing: The Chinese Overseas Publishing House).

摘 要

本文嘗試分析張愛玲的作品〈相見歡〉，闡釋作者在其中涉及的書寫實驗。〈相見歡〉表面看似平淡，卻成為各種差異敘事競相馳騁之地。張愛玲用話語的隔閡阻礙小說人物的溝通，然而隔閡的封閉性卻造就小說能被無窮展開的契機。

因為隔閡使每個人處在各自的單語世界中，同口異聲地詮釋話語，進而衍生無數小說版本的可能。如是，話語成為差異詮釋的起點，製造了繁複的文學空間。

關鍵詞：重複性、差異、話語

Tell an In/Comprehensible Story: Writing Experiments in Eileen Chang's "Rendezvous"

PAN Yifan
Tunghai University

ABSTRACT

This paper begins with an examination of Chang's "Rendezvous" ("Xiangjian huan") in attempt to analyze how the writing experiments has been involved in this work. "Rendezvous," as it appears, can be regarded as an ordinary piece; however, as this paper attempts to argue, it is a place where a great variety of stories was to be born. Chang blocks the communication between the characters by using the speech (parole) barrier. Yet the self-contained barrier forces the short novel to be reopened endlessly and inexhaustibly from anywhere. The speech barrier is capable of making each tell his or her various stories from each of his or her world. Hence, speech serves as the point of departure of the diverse interpretations, producing the multiplicity of the literature.

KEYWORDS: repetition, difference, speech