

森冷蒼涼亦清明—— 談張愛玲〈第一爐香〉和〈金鎖記〉中的青綠色

柯正容

國立成功大學中文研究所

zonger19@yahoo.com.tw

摘要

張愛玲小說洋溢著華麗的色彩，「蔥綠配桃紅」的參差對照，更是她不諱言的表現手法。在諸色紛呈的同時，並非用色頻率最高的青綠色，卻突出地屢屢現身於張愛玲創作初期的〈第一爐香〉和〈金鎖記〉之中。是以本文由探索張愛玲的青綠概念出發，從「身體與衣飾」和「空間的陳設移轉」兩部分，歸納整理青綠色字詞在此二篇作品中所呈現的意象和效果，得出此一色系詞彙的使用，具有凸顯張氏「森冷蒼涼」風格，並隱含主角「清明自我覺察」心理意識的特點。

關鍵詞：張愛玲、第一爐香、金鎖記、顏色、青綠

Ghastly, Desolate and Lucid——on Turquoise Color in Eileen's Chang's "The Golden Cangue" and "Agarwood Incense: The First Censer" of Eileen Chang's Short Story

Cheng Jung, Ko

Chinese Literature Department, National Cheng Kung University

Abstract

Eileen Chang's short stories are brimmed over with various colors. She acknowledged that in her texts irregular contrast of colors such as "bright green and mauve pink" served as a technique of expression. The turquoise color, however, seldom shows up in her early short stories. Interestingly enough, it is shown repeatedly in "The Golden Cangue" and "Agarwood Incense: The First Censer." Thus, this paper based on Eileen Chang's concept of turquoise color inducts the imagery and effects arising from those turquoise colors through "the body and clothing" and "transfer of arrangement of space." Finally, I generalize that turquoise items project the ghastly and desolate style of Eileen Chang. At the same time, it implies that the protagonist has lucid self-awareness in Eileen Chang's short stories.

Keywords: Eileen Chang, The Golden Cangue, Agarwood Incense: The First Censer, Color, Turquoise



壹、前言

張愛玲小說的風格特色，歷來以其「華麗」與「蒼涼」為論者稱道¹。所謂「華麗」風格，大抵由其「貴族式的」、「華美鮮豔的」、「色彩鮮明」的視覺意象群組合而成；而顏色詞的頻繁、大量運用則是直接影響的關鍵²。張愛玲自己說過：「不知為什麼，顏色與氣味常常使我快樂」，³曹杏一則指出：

用文字描繪色彩並非易事，用色彩描繪人物更不容易，張愛玲卻不僅寫出色如其人，還能以色彩推動情節、深化主題，勾勒出人物的性格、心情、處境和命運，成為小說的設色大師。⁴

可知除了外在、形式上的繽紛耀眼，張愛玲小說中的色彩文字，也同時有其情節上的連結鋪陳，及其內容主題上隱喻象徵的作用。

至於「蒼涼」，夏志清提到：「在那些充滿色彩、音樂和意象的文章裏，作者所要表達的就是人生的蒼涼、無奈。她的小說是社會和人性的寫照……她的作品裏面的蒼涼感是雋永的諷刺和壓抑了的悲哀混合做成的。」⁵此外，談亨利·詹姆斯和張愛玲的比較時則認為：「就意象而言，張愛玲的密度較濃，不知多少段描寫，鮮豔奪目而不減其淒涼或陰森的氣氛。」⁶而張愛玲自己曾說：

我不喜歡壯烈。我是喜歡悲壯，更喜歡蒼涼。壯烈只有力，沒有美，似乎缺少人性。悲壯則如大紅大綠的配色，是一種強烈的對照。但它的刺激性還是大於啟發性。蒼涼之所以有更深更長的回味，就是因為它像蔥綠配桃紅，是一種參差的對照。（《流言·自己的文章》，頁18）

是以在諸色紛陳的濃烈視覺效果的同時，張愛玲小說中恆常揭露、呈現的，則是對比反差而更顯深刻的悲感蒼涼之人生底蘊⁷。

本文則是筆者由張愛玲的處女作：〈第一爐香〉的閱讀中，驚嘆於彷彿是《紅樓夢》故事的再現；同時在豔異的色彩中，關注到屢屢出沒於文本之中的青綠色字詞，及其構成的意象和隱喻⁸。而又在其創作

¹ 「華麗」的部分如譚志明〈華麗的色彩：張愛玲顏色詞探析〉，《東海中文學報》第24期（2012年7月，頁241-258）；「蒼涼」的部分如林佩芬：「張愛玲是個純粹的中國人，中國人是蒼涼的；讀她的小說便會不知不覺地走進這層蒼涼，即使是在愉快、美麗的場合，她所給人的感受仍舊是對生命對人性的蒼涼」，轉引自陳炳良：〈張愛玲短篇小說的技巧〉，《張愛玲短篇小說論集》（台北：遠景出版公司，民國72年4月），頁24。

² 見譚志明：〈華麗的色彩：張愛玲顏色詞探析〉，同上註，頁243。

³ 見〈談音樂〉，《流言》（台北：皇冠文學出版有限公司，1995年10月8刷），頁211。下文引用本書不再標註，僅於引文後標明篇章及頁碼。而在212頁更進一步說明：「氣味總是暫時的，偶爾的；長久嗅著，即使可能，也受不了。所以氣味到底是小趣味。而顏色，有了個顏色就有再那裏了，使人安心。顏色和氣味的愉快性也許和這有關係。」

⁴ 見曹杏一：〈張愛玲小說通感藝術手法之研究〉（台北：台灣師範大學國文學系教學碩士論文，2009年6月），頁45。

⁵ 本引文是陳炳良談夏志清《愛情、社會、小說》時的論述，見〈有關張愛玲論著知見書目〉，《張愛玲短篇小說論集》，同註1，頁107。

⁶ 見夏志清：〈超人才華，絕世淒涼——悼張愛玲〉，收入蔡鳳儀編《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》（台北，皇冠文學出版有限公司，1996年7月2刷），頁128。

⁷ 同樣準確的覺察分析也可以在稍後的文字中看到：「我喜歡素樸，可是我只能從描寫現代人的機智與裝飾中去襯出人生的素樸的底子。因此我的文章容易被人看做過於華麗……只是我不把虛偽與真實寫成強烈的對照，卻是用參差的對照的手法寫出現代人的虛偽之中有真實，浮華之中有素樸，因此容易被人看做我是有所耽溺，流連忘返了」，《流言·自己的文章》，頁21。

⁸ 關於《紅樓夢》與張愛玲的密切關係，已有許多論述：如張愛玲自己曾明確指出《紅樓夢》是她「一切的泉源」（見張愛玲：《紅樓夢魘》，哈爾濱：哈爾濱出版社，2005年11月，頁5）；郭玉雯也提到：「所謂『一切的泉源』指的應該不只是寫作技巧筆法方面的影響而已，可能更是人生觀，也就是對人生感悟與思考方式的啟發……這本古典名著伴隨著她成長，她汲取其中精華而化為自己的骨血」（見郭玉雯：〈張愛玲小說與紅樓夢〉，《台灣文學研究集刊》創刊號2006年2月，頁128-129）；夏志清則說：「張愛玲在《傳奇》裡所描寫的世界，上起清末，下迄中日戰爭；這世界裡面的房屋、家具、服裝等等，都整齊而完備。她的視覺的想像，有時候可以達到濟慈那樣華麗的程度。至少她的女角所穿的衣服，差不多每個人都經她詳細描寫。自從《紅樓夢》以來，中國小說恐怕還沒有一部對閨閣下過這樣一番寫實的功夫。」（見夏志清著，劉紹銘等譯：《中國現代小說史》，香港：友聯出版社，1979年7月，頁341）而《紅樓夢》用繽紛色彩來寫服飾建築等，也是論者所熟知的。如張愛玲的「蔥綠配桃紅」，正出自於《紅樓夢》第三十五回寶玉與鶯兒的對話：寶玉道：「松花色配什麼？」鶯兒道：「松花配桃紅。」寶玉笑道：「這才嬌豔。再要淡雅之中帶點嬌豔。」鶯兒道：「蔥綠柳黃，我是最愛的。」寶玉道：「也罷了，也打一條桃紅，再打一條蔥綠。」（見余平伯



的第一年（亦即1943年）最後一篇作品，同樣也酷似紅樓筆法，且更為論者稱譽的〈金鎖記〉⁹中，再次觀察到和前述相類似的情形。因此試圖藉由文本的梳理統整，歸納出在這兩篇小說中青綠色字詞所構築展現的氛圍，以及作者所欲吐露的情感和意識；並以此將張愛玲小說的意象風格做一內在繫連，推論出青綠字詞在「華麗」色彩之外，更進一步形塑成「森冷蒼涼又清明」的特色。

貳、張愛玲的青綠概念

在進入文本探析前，此處擬就「青綠」的意義¹⁰、給人的感受、由此產生的聯想、隱喻象徵，以及張愛玲對「青綠」色的敘述、概念印象及情緒感受稍作論述。

就色彩學來看，朱介英說：「綠色是黃色和藍色的混和，是混色中最近寒冷的顏色……這一群中間性質的色彩群，稱為中性色」；¹¹林昆範則認為：綠色是人類最親近的色彩之一，具有平靜、和平、自然、環保、清新的聯想或概念。¹²而在語意方面，

漢字「綠」的右邊為剝，為剝去綠竹的外皮之意，左邊為糸，即是將絲線染成如剝去外皮的嫩竹般的色彩，代表的是青黃不接的稚嫩，與西方 green 的語意相似。而綠色在光譜中，正是介於黃色與藍色之間的色彩，沒有黃色的耀眼、光亮，但是也沒有藍色的深沈、冷漠，是個具有穩定、中庸特性的色彩。¹³

雖以「糸」「剝」（應為「糸」）之字義合而詮釋並不正確，但「青黃不接的稚嫩」的確是中國古來即有的聯想。而千千岩英彰在《不可思議的心理與色彩》中提到：「霉菌或毒的顏色也是綠色，但卻予人腐敗或破滅的印象。青蛇或科幻片中的怪獸等的綠色，則讓人覺得不吉利或毛骨悚然」，¹⁴則是更具體地說明了青綠色也令人有負面感受。綜而言之，綠色給人的感受是較為廣泛多元的：清涼、空曠、生意盎然、冷靜、有銳利感、未成熟、酸澀¹⁵。也由此可見，青綠色同時具有正負面的意義和情感，也有中性平和的特點。

至於張愛玲對青綠色的指稱，上引「蔥綠桃紅的參差對照」的看法為論者熟知，同時也使讀者可以藉此瞭解張愛玲對人世及現實生活的凝望視野與內在的悲憫關照。在《流言·童言無忌·穿》中，還可看到關於「紅綠對照」更進一步的解釋：

校訂：《校本紅樓夢》，台北：華正書局，1977年6月，頁370）；石梅琳則整理出張愛玲直承曹雪芹的用色概念和使用紅、綠色的情況，指出「張與曹比較起來，前者不僅較具現代感，顏色的層次也表現得更為細膩」（見石梅琳：《張愛玲小說與〈紅樓夢〉之詞語、詞匯、時空比較研究》，高雄：國立中山大學中國文學系在職專班碩士論文，2004年1月，頁25）。此外，根據張世君《〈紅樓夢〉的空間敘事》一書的羅列，《紅樓夢》出現青綠色字詞的色別大概有十餘種（如松綠、石膏），數量上僅次於紅色詞。（北京：新華書店，1999年11月），頁238。

⁹ 討論〈第一爐香〉和〈金鎖記〉與《紅樓夢》的關係者，如：王德威：「（曹七巧）她的命運略似潘金蓮及王熙鳳的綜合」（轉引自郭玉雯：《張愛玲小說與紅樓夢》，同上註，頁129）；而呂啟祥除了整體論述：「翻開〈金鎖記〉等張愛玲的小說，給人的強烈印象是，到處都活跳著我們見慣了的《紅樓夢》的語言」之外，也個別而具體地指出〈金鎖記〉中七巧與鳳姐、〈第一爐香〉中睇睇與晴雯、晚兒與平兒、小紅，甚至梁姑媽與鳳姐都有神似之處（〈〈金鎖記〉與《紅樓夢》〉，收入鄭樹森編選：《張愛玲的世界》，台北：允晨文化實業有限公司，民國78年7月3版，頁150-156）。黃玉緞則認為「她（葛薇龍）與《紅樓夢》裏的尤二姐雖然背景不同，其悲劇模式卻相似」，且兩人都為了生活而投靠了想佔他們便宜的親戚，見《張愛玲小說受《紅樓夢》影響之研究》（台北：中國文化大學碩士論文，2004年），頁56。

¹⁰ 從傳統上來看，《說文解字》釋「青」：「東方色也。木生火，从生丹。丹青之信，言必然」；釋「綠」字：「帛，青黃色也」。需要說明的是，古來「青」色可指與「藍」色、「綠」色及「黑」色，且常互相滲透借用，尤其是前二者；不同時代相同指稱卻可能有不同意義，至今仍有待仔細考證區辨。而因張愛玲小說中「青」、「綠」、「藍」、「黑」四色都曾出現，且數量不少，難以判然劃分指涉的究竟等同於現代的何種顏色，故本文只針對作品中「青」「綠」字眼來分析探討。

¹¹ 見朱介英：《色彩學》（台北：美工科技有限公司，2001年8月，頁80）。

¹² 見林昆範：《色彩原論》（台北：全華科技股份有限公司，2005年9月，頁99）

¹³ 同上註。

¹⁴ 轉引自《張愛玲小說通感藝術手法之研究》，同註4，頁78。

¹⁵ 見朱介英《色彩學》，同註11，頁90-92。



色澤的調和，中國人新從西洋學到了「對照」與「和諧」兩條規矩——用粗淺的看法，對照便是紅與綠，和諧便是綠與綠。殊不知兩種不同的綠，其衝突傾軋是非常顯著的；兩種綠越是只推扳一點點，看了越使人不安。紅綠對照，有一種可喜的刺激性。可是太直率的對照，大紅大綠，就像聖誕樹似的，缺少回味。（頁11）

雖然此處是在討論「和諧」和「對照」的手法，但由此亦可看出在隨意舉例的顏色上，張愛玲下意識地選擇了「紅」與「綠」——尤其是拿兩種不同的「綠」來做比較並解說，更令我們好奇「青綠」此一顏色對張愛玲的重要性，及由此透顯在作品中的言外之意了。

關於張愛玲小說中的顏色運用，傅嘉琳在《張愛玲小說色彩與配色之研究》中，統計出最頻繁出現的顏色，依次是紅、白、黑、綠、藍五色；¹⁶林力敏則以《傳奇》中的十篇小說為底本，統計出各顏色詞出現的狀況為：紅色195次、白色187次、黑色110次、黃色95次、金色87次、綠色85次、青色60次、藍色54次，故若以本文探討的「青」「綠」色兩者合觀，青綠色可達145次，位居第三。¹⁷可知，在張愛玲的小說作品中，扣除「無色彩」的白與黑之外，最常見的為紅色，次之便是青綠色。本文選擇以〈第一爐香〉與〈金鎖記〉為底本，除了兩篇中青綠色詞的出現次數較其他小說頻繁突出外，更著眼於青綠色詞所構築的意象，及其帶動情節所扮演的重要角色。

而若要追溯張愛玲對青綠的概念，則不能不回到她童年時的印象：

我最初的回憶之一是母親立在鏡子跟前，在綠短襖上別上翡翠胸針，我在旁邊仰臉看著，羨慕萬分，自己簡直等不及長大（《流言·童言無忌·穿》，頁10）

還有一件事也使我不安，那更早了，我五歲，我母親那時候不在中國。我父親的姨太太是一個年紀比他大的姪女……她替我做了頂時髦的雪青絲絨的短襖長裙，向我說：「看我待你多好！你母親給你們做衣裳，總是拿舊的東拼西改，哪兒捨得用整幅的絲絨？你喜歡我還是你母親？」我說：「喜歡你。」因為這次並沒有說謊，想起來更覺耿耿於心了。（《流言·童言無忌·穿》，頁13）

我母親和我姑姑一同出洋去，上船的那天他伏在竹床上痛哭，綠衣綠裙上面釘有抽搐發光的小片子……她不理我，只是哭。她睡在那裏像船艙的玻璃上反映的海，綠色的小薄片，然而有海洋的無窮盡的顛波悲慟。（《流言·私語》，頁157-158）

上引三例的青綠色印象都有個共同點——即皆與「母親」和「衣飾」相關。不論當時的情緒是喜是憂，童稚時代最原初而純真的記憶畫面中，青綠總是伴隨著對張愛玲而言最重要的人（母親）事物（衣飾）；甚至我們也可視這些為張愛玲小說中的原型——母者形象¹⁸（母親、姑姑、姨太太、繼母）及身體細節（女體、衣著、配飾）。當然也可以由此延伸出正反兩面的情緒¹⁹，而使得在稍後的文本及論述中，我們可以看到青綠色所開展出的情節，自有其瀟灑的悲感蒼涼，同時也有清明冷靜，甚至是歡愉快樂——即使只有少量而微小——的心緒反射²⁰。

¹⁶ 轉引自曹杏一《張愛玲小說通感藝術手法之研究》，同註4，頁50-51

¹⁷ 見《探討張愛玲〈傳奇〉的顏色詞英譯》（台北：輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，2012年7月），頁20

¹⁸ 此處談到「原型——母者形象」是為了凸顯母親對張愛玲本身及其作品的重大影響。張愛玲對於母親的戀慕、父親的鄙夷，同樣可以在《流言·私語》中見到：「母親走了，但是姑姑的家裏留有母親的空氣……我所知道的最好的一切，不論是精神上還是物質上的，都在這裏了」、「另一方面有我父親的家，那裏什麼我都看不起」（頁162）；張慈宜和丁興祥則提出：「不論對於父親，或者母親，張愛玲都抱持著矛盾的情感。並且，由於我們接下來要說明的種種因素，與母親之愛恨糾葛對張愛玲的生命所造成的衝擊要遠大於父親的影響」（見張慈宜、丁興祥：〈以「疏離」自「惘惘的威脅」中出走：張愛玲的心理傳記〉，《中華輔導與諮商學報》第34期，2012年12月，頁35），張丁二人並且認為對於父母的矛盾心理影響了張氏「疏離型」人格的形成。

¹⁹ 除了上引三例，童年印象中的青綠色還有被父親毆打囚禁時的記憶：「正在籌劃出路，我生了沉重的痢疾，差一點死了。我父親不替我請醫生，也沒有藥。病了半年，躺在床上看著秋冬的淡青的天，對面的門樓上挑起灰石的鹿角，底下疊疊兩排小石菩薩——也不知道現在是在哪一朝，哪一代……朦朧地生在這所房子裏，也朦朧地死在這裏麼？死了就在園子裏埋了。」（《流言·私語》，頁166）

²⁰ 值得一提的是，曹杏一對於張愛玲小說中的綠色有不同的解讀：即將其詮釋為一種「刺激」的色彩，但和筆者的意見頗有出入。



以下將就筆者自〈第一爐香〉和〈金鎖記〉中整理出的青綠色字詞，及其構成的意象、反映的心理意識與情感，分成「人身」和「空間」兩部分加以分析探討。

參、青肢與綠袍：身體與衣飾的象徵符碼²¹

青綠色字詞在「人身」此一類別中，主要出現在對「身體」與「衣飾」的描寫。「身體」的書寫在女性主義中是個重要的主題，討論張愛玲的小說自然也不能將此一相關問題排除在外²²。林幸謙在談到女性身體時曾說：

當代文學理論對於身體的理解，已不再僅限於純粹的物質／生物學範疇之內。相反的，身體概念和一系列有關意識形態、歷史、書寫或文化觀念緊密掛鉤。在女性主義理論中，特別是法國「陰性書寫」理論，尤其注重在書寫中重新銘刻女性身體。²³

可知近年來對於女性本有的「身體」解讀，已由原始的「軀體」義，轉變成對「軀體」所承載的歷史文化意義，及身體擁有者和書寫者的意識與寄託寓意等更廣泛的探討。此外，與「身體」密切相關，並以此延伸出對「衣飾」細節的關注²⁴，則是張愛玲小說中更進一層且有其必要的研究焦點。

一、清冷鬼氣的身體書寫

張愛玲對身體的「青綠」書寫，出現在對皮膚、眉毛、眼睛、臉色和手腳的描摹上。如在〈第一爐香〉中，葛薇龍初到香港，對於如上海來的自己和湘粵一帶的女孩皮膚，就有「白淨／橄欖色」的比較，而延伸出「粉蒸肉」和「糖醋排骨」的「食色」意象；這也可以視為葛薇龍對自我身體的覺察和肯定²⁵。其餘如描摹姑媽臉色：「畢竟上了幾歲年紀，白膩中略透青蒼」（〈第一爐香〉，頁11）、薇龍發現喬琪與睨兒一起後，姑媽談及她的未來時心驚慌張的臉色：「這一席話，刺耳驚心，薇龍不由自主的把雙手捫著臉，彷彿那粉白黛綠的姿容已經被那似水流年洗褪了色」（〈第一爐香〉，頁51）等，都用青綠來呈現年華老去的淡淡哀愁，和人世間對女性評價的標準和殘酷——青春、美貌不再，似乎同時也象徵著宣告女性生命的結束。

至於手腳的描寫，在〈金鎖記〉一開頭即可看見：「鳳簫睜眼看了一眼，看見自己一隻青白色的手攔

因其徵引的段落即本文頁3「和諧對照」的文字。由此可以明顯看出，所謂的「刺激」是用來形容「紅綠對照」；即便是不同的「綠與綠」，也僅是「衝突傾軋」，而非指綠色給人的感受或呈顯的意象。但若就「把綠色的意象放在一種感官情意的強烈波動中」、「她的小說對綠色的心理意涵，有自己獨特的角度觀點，已經產生心裡的變異，與記憶連結的情感相關」的結論來看，則對綠色意象的詮釋頗為中肯。見曹杏一：〈張愛玲小說通感藝術手法之研究〉，同註4，頁77-79。

²¹ 針對「象徵符碼」的概念，感謝審查委員的意見，指出若運用符號學理論，則應證成「青綠色」對張愛玲而言為「特殊」（標出性）的認知；然本文此處原為借用符號學的名詞以指「象徵代表的詞彙」，而未進入符號學理論以詮釋此一主題，故於此加以說明。至於審查委員所提，可再從：張愛玲的心理剖析她對「青綠」由大眾的「尋常」轉為「特殊」的認知，以及「青綠」在中華文化、文學中積澱的「尋常」意義，以凸顯張愛玲偏好「青綠」的特殊性和可貴性，此兩種面向討論的建議，確實有其可再開展的空間；然如「青綠」在中國文化、文學中的概念涉及頗為龐雜，恐需另闢專篇加以研究，筆者期待日後自己能繼續就此一問題做出更深刻的分析。

²² 張愛玲自己對於女性身體的敘述，可見於《流言·談女人》。如形容「地母」：「一個強壯，安靜，肉感，黃頭髮的女人，二十歲左右，皮膚鮮潔健康，乳房豐滿，胯骨寬大」（頁88）；或真誠表達她的不同看法：「女人取悅於人的方法有很多種。單單看中她的身體的人，失去許多可珍貴的生活情趣」（頁90）等。

²³ 見林幸謙：〈閨秀文學與張愛玲的小說：壓抑主題及其閨閣身體的象徵儀式〉，《荒野中的女體：張愛玲女性主義批評I》（桂林：廣西師範大學書版社，2003年12月），頁96

²⁴ 張愛玲本身對衣飾多有關注，如〈童言無忌·穿〉、〈更衣記〉等。

²⁵ 小說中寫葛薇龍本來對白淨皮膚「引為憾事，一心想晒黑它」，但因來港之後，「眼中的粵東佳麗大都是橄欖色的皮膚」，「物以稀為貴，傾倒於她的白的，大不乏人」。見張愛玲：《傾城之戀》（台北：皇冠文化出版有限公司，2010年6月典藏版二版一刷，頁8）。本文所引〈第一爐香〉和〈金鎖記〉原文皆出於此書，下文不再標註，僅於引文後標記頁碼。



在半舊高麗棉的被面上，心中便道：『是月光麼？』（《金鎖記》，頁238）；在小說後半描寫芝壽受不了婆婆七巧的瘋狂行徑，而產生的自殺心理時也同樣出現：

月光裏，她腳沒有一點血色——**青、綠**、紫，冷去的屍身的顏色。她想死，她想死。她怕這月光，又不敢開燈。（《金鎖記》，頁272）

上引二例都呈現青綠色肢體，這樣的色調迥然有別於一般對於皮膚的形容。雖兩者皆因月光照射而呈現非常理的皮膚顏色，但這是作者刻意選擇而呈現的色彩，令人讀之自然有「森冷」的感受；尤其是第二例，加上搭配了「沒血色」、「屍身」、「想死」等文字，更令人對於接下來的情節有著陰森不安的恐懼。若順著此一故事脈絡，到最後此肢體主人（芝壽）的不祥結局，更可見青綠色字詞在敘事中所透顯的隱喻意義和氛圍。

順著上述對肢體「陰森鬼氣」的提出，此處還要特別標舉青綠字詞所帶出的特殊部位——眉毛和眼睛。如形容周吉婕時，說她「雪白的臉上，**淡綠**的鬼陰陰的大眼睛，稀朗朗的漆黑的睫毛，墨黑的眉峯，油潤的猩紅的厚嘴唇，美得帶點肅殺之氣」（《第一爐香》，頁30）、薇龍和喬琪第一次相見時，「給他那雙**綠眼睛**一看」（《第一爐香》，頁32），心神蕩漾，甚至需要強自鎮定才能稍稍管住自己。這兩例都用青綠色「慘綠陰森」如鬼魅一般的聯想，來形容可以代表個人心理／意識的「眼睛」，因此我們推測張愛玲此處的用意可能暗指這兩人有其陰鬱缺陷的一面²⁶，同時也隱喻與之交往有其危險需當心之處。而當薇龍再次凝視喬琪的眼睛時，她看見：

在那黑壓壓的眉毛與睫毛底下，眼睛像風吹過的早稻田，時而露出稻子下的水的**青光**，一閃，又暗了下去了（《第一爐香》，頁32）。

張愛玲此處用「青」來描摹喬琪眼神裡如水田中映射出的「光線」，則彷彿看出了在喬琪桀驁不馴、放浪形骸的外表下，有著依然存在卻隱藏得很好的本性——淘氣俏皮的孩童、對原初純真情感同樣企求的少男，以及有人能瞭解懂得自己的悸動渴望；雖然只是「一閃，又暗了下去了」，但單憑這一瞬間的光芒捕捉，就已預告了薇龍的心裡將有喬琪的一方位置，同時也暗示著薇龍人生中僅有的光芒希望，也全繫在這名男子身上。同樣地，《金鎖記》的男主角出場時，也有相似的關注描寫：「季澤是個結實小伙子，偏於胖的一方面，腦後拖一根三股油鬆大辮，生得天圓地方，鮮紅的腮頰，往下墜著一點，**青濕眉毛**，水汪汪的黑眼睛裏永遠透著三分不耐煩」（《金鎖記》，頁246）。此處以「青濕」來寫眉毛，除了延續傳統以「黛」（青黑色的顏料）畫眉的概念，疊加的「濕」字則令人有「濕潤」的水氣感，彷彿是青綠葉子在雨水的洗滌滋潤後更顯其「潔淨鮮明」——表示季澤在七巧心中有如此清晰明朗而突出的輪廓與地位。

二、衣飾細節的隱喻符號

張愛玲對於衣飾的品味，自有她的一番見解；但若說到她對衣飾意義與演變特別關注，更是毋庸置疑的。《更衣記》即是一篇代表。除了在文章中以其獨特的眼光介紹了中國的服裝演變，不時穿插或慧黠幽默，或一語中的精闢見解——尤其把服裝與女性及社會狀況相連結——更使得讀者不得不佩服她的深刻觀察和解讀。其中有一段非常經典的文字：

時裝的日新月異並不一定表現活潑的精神與新穎的思想。恰巧相反。它可以代表呆滯；由於其他活動範圍內的失敗，所有的創造力都流入衣服的区域裏去。在政治混亂期間，人們沒有能力改變他們的生活情形。他們祇能夠創造他們貼身的環境——那就是衣服。我們各人住在各人的衣服裏。（《流言·更衣記》，頁72-73）

將與身體二十四小時緊密相關的「衣服」譬喻成「貼身環境」；各人外在的打扮形貌，則成了由個人品味

²⁶ 兩人都是混血「雜種」，喬琪更因母親失寵及自身「出類拔萃的不成材」而不討父親喜愛，備受輕視。見《第一爐香》，頁35-37。



和性情所交織展現出來的「房屋」，的確是精到絕妙而貼切的形容。而服飾對於女人又特別重要：「有個西方作家曾經抱怨過，多數女人選擇丈夫遠不及選擇帽子一般的聚精會神，慎重考慮。再沒有心肝的女子說起她『去年那件織錦鍛夾袍』的時候，也是一往情深的」（《流言·更衣記》，頁75-76）。

但服飾對張愛玲而言，絕不僅是一種純粹的物質與展現，更是一種情感的銘刻和寄託。張小虹即指出：

在生命的某個過度壓抑後的放恣時期，衣服偏偏正可是明知山有虎偏向虎山行的執拗，就像她說的：「我小時候沒有好衣服穿，後來有一陣拚命穿得鮮豔，以致博得『奇裝異服』的『美名』。」²⁷

林姿梅則認為服裝對張愛玲而言，同時是一種對母愛的依戀，也是一種難堪的創傷回憶和無奈的趨避。²⁸對此張小虹對此做了一個結論：衣服在張愛玲的家族記憶中，是由華麗到寒儉的衰頹；在母女關係中，是若即若離、愛恨交結的心酸。她的「戀物」是因心理的失落與匱乏造成的移轉，並企圖以豐富、華麗的「圓滿無缺」，來取代掩飾「千瘡百孔」的不堪。²⁹

而如果張愛玲小說敘事技巧上的「瑣碎政治」討論，是一種衣服哲學的延伸與轉化；³⁰那麼對其他事物的「細節」描寫和關注，則可視為情感及意象的深化和擴大。郭玉雯提到：

《紅樓夢》與張愛玲的小說主題都是悲觀的，是一種在清醒中又不捨人世的悲哀心情。如何不被醜陋的世紀末時空與盛衰無常的命運吞噬？除了慈悲智覺之外，就是尋求「那些不相干的」、「人生的所謂『生趣』」。張愛玲說：「就因為對一切懷疑，中國文學裡瀰漫著大的悲哀。只有在物質的細節上，它得到歡悅——因為《金瓶梅》、《紅樓夢》仔仔細細開出整桌的菜單，毫無倦意，不為什麼，就因為喜歡——細節往往是和美暢快，引人入勝的，而主題永遠悲觀。一切對於人生的籠統觀察都指向虛無。」這兩本對她影響最大的古典小說所描述的衣食有時只是表現生活趣味而已，「不為什麼」的細節歡悅勝過「為了什麼」的意義之追求；細節訴諸直接感受，意義得靠苦思力想。³¹

細節描寫，是自《金瓶梅》、《紅樓夢》一脈相承的文學根柢，郭玉雯在層層爬羅梳理之後，呈顯了三者最核心的緣由及肌理聯繫，使得這樣的細小瑣碎不致於到處散落、漫無章法；而是有其各自所要支撐起的情節與意義，同時型塑出作者獨特的敘事角度與技巧。

同樣地，「衣飾細節」描寫也出現在〈第一爐香〉和〈金鎖記〉中。而青綠色的出現，則往往可以在主角的身上看見，如：

梁姑媽「一身黑，黑草帽沿上垂下綠色的面網，面網上扣著一個指甲大小的綠寶石蜘蛛，在日光中閃閃爍爍，正爬在她腮幫子上，一亮一暗，亮的時候像一顆欲墜未墜的淚珠，暗的時候便像一粒青痣」（〈第一爐香〉，頁10）

葛薇龍和喬琪見面時「穿著一件磁青薄綢旗袍」（〈第一爐香〉，頁32）、「穿著白袴子，赤銅色的襯衫，洒著綉綠圓點子」（〈第一爐香〉，頁42）

七巧出場是「窄窄的袖口裏垂下一條雪青洋縐手帕，身上穿著銀紅衫子，蔥白線鑲滾，雪青閃藍如意小腳袴子」（〈金鎖記〉，頁243）、「分家後季澤找上門來時「她家常穿著佛青實地紗襖子，特地繫上一條玄色鐵線紗裙，走下樓來」（〈金鎖記〉，頁258）；最後宴請董世舫時「只見門口背著光立著一個小身材的老太太，臉看不清楚，穿一件青灰團龍宮織緞袍，雙手捧著大紅熱水袋，身邊夾峙著兩個高大的女僕」

²⁷ 見張小虹：〈誰與更衣——張愛玲的戀衣情節〉，收入《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》，同註6，頁249。關於服裝給張愛玲的負面情感記憶，如在繼母治下生活時：「撿她穿剩的衣服穿，永遠不能忘記一件暗紅的薄棉袍，碎牛肉的顏色，穿不完地穿著，就像渾身都生了凍瘡；冬天已經過去了，還留著凍瘡的疤——是那樣的憎惡與羞恥」（《流言·童言無忌·穿》，頁10）

²⁸ 見林姿梅：《張愛玲〈傳奇〉之精神分析顯影》（台北：國立台北教育大學語文教育碩士論文，2010年8月，頁43-44）。

²⁹ 見〈誰與更衣——張愛玲的戀衣情節〉同註27，頁253。

³⁰ 見〈誰與更衣——張愛玲的戀衣情節〉，同註27，頁250。

³¹ 見〈張愛玲小說與紅樓夢〉，同註8，頁150。



(《金鎖記》，頁 283)

七巧女兒長安一開始是「穿著蔥綠遍地錦棉袍」(《金鎖記》，頁 263)、見童世舫時「長馨先陪她到理髮店去用鉗子燙了頭髮，從天庭到鬢角一路密密的貼著細小的髮圈，耳朵上帶了兩寸來長的玻璃翡翠寶塔墜子」，又換上了蘋果綠喬琪紗旗袍，高領圈，荷葉邊袖子，腰以下是半西式的百摺裙……悄悄進了房間，怯怯的褪去了蘋果綠鴉鳥毛斗篷」(《金鎖記》，頁 274-275)，甚至最後訣別時「長安靜靜的跟在他後面送了出來，她的藏青長袖旗袍上有著淡黃的雛菊」(《金鎖記》，頁 284)

季澤則是「穿一件竹根青窄袖長袍，醬紫芝麻地一字襟珠扣小坎肩」(《金鎖記》，頁 246)等。可知衣飾細節的描寫，是青綠形容的大宗。以下分成兩點加以論述。

(一) 個性與地位

上引對衣飾的敘寫，除了帶出主角的功能外，還可藉此呈顯個人性格特色及身份地位³²。如梁姑媽在一身俐落的黑之外，用「綠面網」扣著一顆「綠寶石蜘蛛」的配飾，造成視覺上的焦點，引起注目；但同時閃閃爍爍，忽明忽滅的光芒，則透露了此人個性上的正反兩個面向——有令人同情、心疼之處，如女子頰上掛著的欲墜未墜的淚珠；同時也有冷峻執拗的一面，如一粒雖然微小，但仍長在臉上、難以消除的青痣。至於「蜘蛛」此一物件的意象，則令人聯想到牠善於攫食的特性，與後文「梁太太正搽完蔻丹，尖尖的翹著兩隻手，等它乾。兩隻雪白的手，彷彿才上過搽子似的，夾破了指尖，血滴滴地」(《第一爐香》，頁 56)的描寫可以遙相呼應，暗喻著梁姑媽以薇龍為誘餌，在梁宅此一蛛網中，捕捉各種男子以為獵物；即使手段或過程可能血腥，但她卻習以為常、不以為意³³。

《金鎖記》中的七巧，其生命與身份的轉變，可以從「銀紅衫子」配「雪青閃藍如意小腳袴子」→「佛青實地紗襖子」和「玄色鐵線紗裙」→「青灰團龍宮織緞袍」且「雙手捧著大紅熱水袋」的衣料質地和配色呈現看出。年輕時對人生有所期待希冀，因此是洋溢青春的「銀紅」、「雪青」、「閃藍」；歷經婆婆與丈夫去世，以及分家的變遷，衣著色彩漸趨單一暗沉；最終則已在衣著上籠罩一層「灰」色。衣料質地則由輕薄的「紗」——仍能透近一絲光線，演變成高貴華麗的「緞」——密實而不透光。表面上七巧的身份地位似乎越來越高，掌握的權力越來越大，但其實她的內心和人生，已「一級一級」往下墜，而致「通入沒有光的所在」(《金鎖記》，頁 283)。

(二) 心理活動與氣氛營造

主角衣著本身的青綠，在上引第二到五點皆可看見。除了當時的衣著習慣外，青綠色彩的點染，也透露了主角當時的心緒起伏，營造烘托出相映的氛圍。如葛薇龍的「磁青」(即「瓷青」)薄稠旗袍，用青花瓷的色澤呈顯出她心裡的孤寂清冷，「薄稠旗袍」則用薄透貼身、極富女性線條的衣料，帶出薇龍漸成熟而散發女性魅力的軀體，以及由盧兆麟過渡到喬琪的情感慾望；即便是變了主張後和喬琪的單獨相處，作者還讓鏤綠圓點子輕灑在她赤銅色的襯衫上面，意指在她快燃燒成紅火的熾熱情感上，還存有其童稚輕盈又清新的形象。

七巧女兒長安，年幼時因為純真無憂，因此作者安排她穿著象徵「青春」、「生機」的「蔥綠」棉錦袍；「遍地」除了形容其顏色範圍之廣，也暗示著蔥蘢生長、鋪天蓋地的強勁生命力——她的人生才正要開

³² 沈冬青在〈從人物塑造和寫景談張愛玲小說的語言〉中也有相同的看法：她認為張愛玲小說中有從人物外型或穿著下筆，以顯示其身份和個性的，彷彿是水滸或紅樓裏英雄佳人的出場；許多人物第一次出現，就將他的外型穿著點出，且此類的例子最多。收入張健主編：《張愛玲的小說世界》(台北：台灣學生書局，民國 73 年 7 月)，頁 86、89。

³³ 相似看法同樣可見沈氏之文，但有些意見和筆者略有出入，故摘出以資比較：「蜘蛛象徵惡毒，黑色綠色是晦暗神秘的，青痣是瑕疵，淚珠含反諷之意……直辣辣地寫出梁太太恐怖的性格，那雙塗滿蔻丹的手，直似沾滿血腥，讀來驚心怵目。雖然『上過搽子似的』字眼已含著作者道德上的刑罰，而梁太太那種食人母蜘蛛的形象一樣是非常明顯的。」〈從人物塑造和寫景談張愛玲小說的語言〉，同上註，頁 94-95。而李桂芳在〈凋傷印痕、蒼涼流眄——從「敘述話語」論張愛玲小說世界的存有情境〉則同時提到梁姑媽有「蜘蛛攫食」和「巫婆惡女」形象(《問學集》第八期，民國 87 年 9 月，頁 37)。陳炳良在〈張愛玲短篇小說的技巧〉也提到：「除了善於運用意象外，她還喜歡把人作動物或昆蟲……這些譬喻都很新穎，而且能把作者要說的話表達出來。此外把故事人物降格到鳥、蟲等生物，更能使讀者作一冷靜而客觀的觀察和思索，從而達到了疏離效果。」《張愛玲短篇小說論集》，同註 1，頁 16-17。



始。及至長馨作媒，要見童世舫前刻意精心打扮：閃動著絢麗光芒的「玻璃翡翠寶塔墜子」，炫耀也同時宣告著散發著青春氣息女體的成熟；「兩寸來長的」更是高調喧嘩且引人注目的。「蘋果綠」的喬琪紗旗袍及駝鳥毛斗篷，透露出長安心中對於戀情的期待與羞澀——如青蘋果般的甜蜜微酸；也呼應了下文她的自我意識與覺察：「她是為被看而來的。她覺得她渾身的裝束，無懈可擊，任憑人家多看兩眼也不妨事，可是她的身體完全是多餘的，縮也沒處縮」，因此「始終緘默著，吃完了一頓飯」（《金鎖記》，頁 275）。而當她下定決心，也做好準備要與童世舫離別，「藏青」長袖旗袍彷彿是她內心沉鬱的展現；印有「淡黃雛菊」的花樣，則訴說著這一段她「最初也最終的愛」，曾有過灑落金黃陽光的時刻，並因此而獲得初生的稚嫩雛菊的存在；只是後來也如秋菊一般的凋零殘落。同時也可與下文「她兩手交握著，臉上顯出稀有的柔和……長安覺得她事隔了相當遠的距離看這太陽裏的庭院，從高樓上望下來，明晰、親切，然而沒有能力干涉，天井、樹、曳著蕭條的影子的兩個人，沒有話——不多的一點回憶，將來是要裝在水晶瓶裏雙手捧著看的」（《金鎖記》，頁 284）所呈顯的自身清明覺察，以及藉景喻情的景況描摹互相參看。

肆、靄綠而斑斕：空間的陳設與移轉

空間，是人們得以生存其上、寄居其中的地方；同時也是小說故事得以發展的地基與關鍵。而對於女性來說，她們自身與「空間」關係也是一個非常值得探討的問題——尤其對女性主義而言。林幸謙談「閨閣政治」時提到：

「閨閣」原是宗法父權安置女性人物的一個文化概念空間。事實上，在女性主義批評的觀點裡，女性並沒有自己的空間。女性的空間其實是男性的空間：客廳、臥房、庭園，甚至廚房等，都屬於男性所有。說到底，女性只能運用男性的空間去反抗、質疑男性……所謂「閨閣」，不只是女性人物生活起居的地理空間，更具有文化上的意義：即女性被規範於內園之中的一種概念。³⁴

這此處將女性的空間，用傳統的「閨閣」一詞來指稱，更明確清晰地解釋並凸顯出中國女性與西方女性的不同處境：不僅是生活在固定狹隘的空間之中，古來宗法制度更給予女性重重的限制與規範³⁵，因此在由實質空間延伸出的心理、價值與文化的抽象空間裡，都被束縛得更為密實而透不過氣。是以，從「空間」的角度切入充斥著細節描述，並極富象徵隱喻及女性意識的張愛玲小說，則是應該加以研究的。而「青綠色」在此兩篇小說的空間中，不僅是尋常的背景設色，同時也具有連結時空和主角心理狀態的重要過渡意義。

一、器物建築的鋪陳設置

此類包括室內擺設裝飾和建築，如：檯燈、仙人掌、地毯、衣櫃、窗簾、竹簾、屏條、房屋、門、窗等。而衣櫃等後幾項因放入第二點討論，此處暫且擱置。

如〈第一爐香〉即用：「請您尋出家傳的靄綠斑斕的銅香爐，點上一爐沉香屑，聽我說一支戰前香港的故事」來開頭（頁 6），陳炳良認為這是「故事中的故事」、彷彿「唐傳奇」《枕中記》的手法³⁶，而這也恰好區分了現世／故事兩個不同的空間，並引領讀者進入小說的世界。同時，「銅爐」、「沉香屑」是中國傳統女性房裡的家飾，與她擅寫舊社會和滿清遺少的題材與情境相符³⁷；疊加上「靄綠斑斕」的形容，

³⁴ 見林幸謙：〈閨閣政治論述：女性身體、慾望與權力的文本〉，《荒野中的女體：張愛玲女性主義批評 I》，同註 23，頁 212。

³⁵ 如林幸謙：「《說文解字》即解『婦』為『服也』，其注文曰：『婦主服事人者也。大戴禮本亦曰：女子者，言如男子之教而長其義理者也。故謂之婦人。婦人，服於人也。是故無專制之義，有從之之道。』此語明確道出女性的從屬、內園意義。」同註 23，頁 206-207。

³⁶ 見陳炳良：〈張愛玲短篇小說中的「啟悟」主題〉，收入《張愛玲短篇小說論集》，同註 6，頁 56。

³⁷ 如李桂芳亦云：「古代的女性通常喜於在閨房裡點燃薰香，在空氣氳氳的瀰漫中，細覺時光的移逝……張愛玲透過這樣的敘述話語，鋪陳出她之於故事時間消逝的美感，古典的文藝氛圍，瀰漫在張愛玲的敘述話語之間」，見〈凋傷印痕、蒼涼流眄——從「敘



更加深了時間之久遠、強化了「末世」的氛圍。此外，「爐台上陳列著翡翠鼻煙壺與象牙觀音像，沙發前圍著斑竹小屏風」(〈第一爐香〉，頁7)、「書房裏只在梁太太身邊點了一盞水綠小檯燈，薇龍離著她老遠，在一張金漆椅子上坐下了，兩人隔了好些時都沒有開口」(〈第一爐香〉，頁56)、「一引把她引進一間小小書房裏，卻是中國舊式佈置，白粉牆，地上鋪著石青漆布，金漆几案」(〈第一爐香〉，頁15)、等例，都用青綠刻意在半西化的梁宅中，鋪陳「一點東方色彩的存在」(〈第一爐香〉，頁7)，同時也用青綠的「冷色調」來帶出這一個看似是薇龍「期待」而「光明」的世界，卻隱藏著一抹詭異昏暗的氣氛。較大範圍的青綠色裝飾，除了上引的「石青漆布」，還有「門外日色昏黃，樓梯上鋪著湖綠花格子漆布地氈」，一級一級上去，通入沒有光的所在」(〈金鎖記〉，頁283)的地氈之例，象徵著身處此空間的女性恆常被這樣的森冷慘澹給覆蓋包圍。

寫芝壽出場：「行的是半新式的婚禮，紅色蓋頭是闕免了，新娘戴著藍眼鏡，粉紅喜紗，穿著的紅採綉裙襖，進了洞房，除去了眼鏡，低著頭坐在湖色帳幔裏」(〈金鎖記〉，頁268)，在大喜之日的熱鬧氣氛中，用了「藍色」和「湖色」(藍綠色)兩個與「紅」相對、互補的顏色，除了製造視覺焦點，也隱隱透出陰鬱不安之感；而若新娘床是出閣女子最私密也是最後的一方根據地，則「湖色」的「床幃」彷彿暗示著婆婆七巧用陰冷尖銳的情感和態度，圈圍限制了芝壽在姜家的地位和命運。這樣的情節和意象也可以在下文「七巧接連著要長白為她燒了兩晚上的烟。芝壽直挺挺躺在床上，擱在肋骨上的兩隻手蜷曲著像死去的雞爪」(〈金鎖記〉，頁271)、「芝壽待要掛起帳子來，伸手去摸索帳鉤，一隻手臂吊在那銅鉤上，臉偎住了肩膀，不由得就抽噎起來。帳子自動的放了下來。昏暗的帳子裏除了她之外沒有別人，然而她還是吃了一驚，倉惶地再度掛起了帳子.....不見得她就找不出一條汗巾子來上吊，他又倒到床上去」(〈金鎖記〉，頁272)、「芝壽直挺挺躺在床上，擱在肋骨上的兩隻手蜷曲著像宰了的雞的腳爪。帳子吊起了一半。不分晝夜她不讓他們給她放下帳子來，她怕.....帳子自動的放了下來，然而芝壽不再抗議了.....又挨了半個月光景才死的」(〈金鎖記〉，頁285)中見到，彷彿是留給讀者循線追索的絲繩一般，能前後對應參看。

最後要舉的例子，是青綠物品中最有象徵意味的：「薇龍一抬眼望見鋼琴上面，寶藍瓷盤裡一棵仙人掌，正是含苞欲放，那蒼綠的厚葉子，四下裏探著頭，像一窠青蛇」；那枝頭的一捻紅，便像吐出的蛇信子。.....薇龍不覺打了個寒噤」(〈第一爐香〉，頁14)。仙人掌「蒼綠的厚葉子」本來應指植物本身旺盛的生命力；但張愛玲此處竟彷彿用了電影特效手法，將勃發生意的植株，巧妙地過渡轉化成囂張跋扈、正蠢蠢欲動欲「食人」的一窠青蛇！耿德華曾提到：「梁太太有時候也很像《白蛇傳》裏的白蛇，而薇龍就是她的侍婢」。³⁸郭玉雯則以為「仙人掌的擺飾充滿著陷阱的意味，更被比喻成伊甸園裡的蛇，人類吃了知識之果而遭放逐，也就有善惡、生死、男女等二元之判別」，³⁹作者讓薇龍在進去見梁姑媽之前安排了此一意象，即暗示梁姑媽的人格形象，以及接下來薇龍所可能面臨的，正好就是必須在善／惡、愛情／物質這樣二元對立的情況之下做出選擇；同時也象徵著薇龍最後朝向受「蛇」(梁姑媽、物質)引誘而「吃下蘋果」(物質勝利)的結局走去。

二、鏡頭場景的變化轉置

本類從第一類而來，但差別在於下引之例都是經由與空間相關的青綠實物，切換鏡頭場景，而引入另一個新的空間、場景、情節或世界。亦即本類所舉物品，皆有著轉換變置空間的關鍵地位。

(一) 建築

〈第一爐香〉開頭從梁宅庭院開始寫起，接著是透過薇龍的眼，來呈現梁宅屋舍的造型配色：「山腰裏這座白房子是流線形的，幾何圖案式的構造，類似最摩登的電影院。山頂上卻蓋了一層仿古的碧色琉璃

述話語」論張愛玲小說世界的存有情境》，同註33，頁27。

³⁸ 見耿德華：〈抗戰時期的張愛玲小說〉，收入《張愛玲的世界》，同註9，頁85。

³⁹ 見郭玉雯：〈張愛玲小說與紅樓夢〉，同註8，頁152。盧正珩則認為此例能將梁姑媽的形象特徵暗示出來，見《張愛玲小說的時代感》(台北：麥田出版有限公司，1994年7月)，頁193。



璃瓦。玻璃窗也是綠的，配上雞油黃嵌一道窄紅的邊框」（〈第一爐香〉，頁7）、然後與睇睇「兩人橫穿過草地，看看走進了那盤花綠漆的小鐵門」（〈第一爐香〉，頁10）。梁姑媽因為富有，所以從房子外觀即可看出端倪：像是最摩登的電影院；但屋子上卻用中國舊式的碧色琉璃瓦搭配，這是現代（西化）／傳統（中國）的強烈衝突對比，呼應了「這裡不單是色彩的強烈對照給予觀者一種眩暈的不真實的感覺——處處都是對照，各種不調和的地方背景，時代氣氛，全是硬生生地給摻揉在一起，造成一種奇幻的境界」（〈第一爐香〉，頁6-7），點明了薇龍即將進入的，就是這樣一個處處充滿對照——同時也是她自身的（純潔）世界與梁姑媽（混雜晦暗）世界的對比。而迎接她進入的，則是有著明顯青綠色彩的門和窗。等她從梁宅出來，那邊山的盡頭「青溶溶」地，好似白霧氤氳的陰森世界：「再回頭看姑媽的家，依稀還見那黃地紅邊的窗櫺，綠玻璃窗裡映著海色。那巍巍的白房子，蓋著綠色的琉璃瓦，很有點像古代的皇陵」（〈第一爐香〉，頁18）。此處重複上述的建築與色彩，有再次強調之意；而此刻的她已有所感觸——同時也呈現出她心中明朗的自我意識與覺察：

薇龍自己覺得是《聊齋誌異》裏的書生，上山去探親出來之後，轉眼間那貴家宅第已經化成一堆大墳山；如果梁家那白房子變了墳，她也許並不驚奇。她看她姑母是個有本領的女人，一手挽住了時代的巨輪，在她自己的小天地裏，留住了滿清末年的淫逸空氣，關起門來做小型慈禧太后。薇龍這麼想著：「至於我，我既睜著眼走進了這鬼氣森森的世界，若是中了邪，我怪誰去？」（〈第一爐香〉，頁18）

綠色琉璃瓦、綠玻璃窗，這些建築的部件何以讓薇龍聯想到「皇陵」？原來是因為在明清之際，青、綠色的琉璃瓦通常用在宮殿、王府、陵廟，或祭祀建築上；而「書生」則與青黃不接、潦倒落魄的「青衫」意象相連。同時藉由這樣的人物形象和「慈禧太后」相對比，暗示即使在現今這個時代，進入了姑媽的小天地裡，書生（薇龍）／太后（姑媽）的權力地位仍是判然分，難以改變的。同時也預示著：即使薇龍當下很清楚地瞭解自己的處境，及未來可能有的危險，也信誓旦旦地認為自己只要行得正，立得正，就毋須畏懼他人的閒言閒語；但要憑著自己如書生般無縛雞之力的柔弱力量，與那有本領且「一手」就能「挽住時代巨輪」的姑媽搏鬥，獲勝的機會的確是微乎其微！

而「墳」、「墳山」和「皇陵」及「鬼氣森森」的意象群，除了與青綠幽森的鬼魅氣氛相連之外，我們也可以清楚地看到：梁宅這個綠瓦白屋的建築就是一個實體物件，它連接轉置了兩個不同的空間——現下的香港社會和屋內流動著「滿清末年淫逸空氣」的舊世界。或者可以說也開啟了薇龍那短暫清晰的自我覺察、剖析的內心世界。也因此，難免使薇龍擔心在進／出這一座好似隔開人世的房屋（墳）之後，會不會有聊齋書生轉瞬即千年、人人皆不識的全然變異發生？盧正珩即認為此段暗示了梁宅有「精神上道德的淪喪和靈魂的死亡」的一面、梁姑媽「那一夥人所代表的糜爛生活和鬼氣森森的氛圍」，以及薇龍最終受其影響而成為「喪失靈魂的物質主義者」。⁴⁰對薇龍來說，可以說是全面的淪亡，而即將埋葬於此一青墳之中。若從故事最後「薇龍這個人就等於賣給了梁太太和喬琪喬」，整天「不是替喬琪喬弄錢，就是替梁太太弄人」的結局來看，薇龍這一份自我覺察，的確像是她的自我預言一般。

最後，「那是個潮濕的春天的晚上，香港山上的霧是最有名的。梁家那白房子黏黏地融化在白霧裏，只看見綠玻璃窗裏晃動著燈光，綠幽幽地，一方一方，像薄荷酒裏的冰塊」（〈第一爐香〉，頁18）的形容也極有特色，但不合此處「鏡頭轉置」的主題，故略而不論。

（二）衣櫥

同樣的「變換轉置」功能，在〈第一爐香〉薇龍的衣櫥中也可發現：「薇龍打開了皮箱，預備把衣服騰到抽屜裏，開了壁櫥一看，裡面卻掛滿了衣服，金翠輝煌」（〈第一爐香〉，頁22），是描述薇龍剛到梁家來的第一個晚上。整理行李，欲把自己安頓在這個新環境時，突然驚訝地發覺這一個令他眩目的家具：充斥著琳瑯滿目、繽紛絢麗衣飾的衣櫥！若說衣飾是用來妝點（或遮掩）女性身體（內在）的外顯事物，

⁴⁰ 見盧正珩：《張愛玲小說的時代感》，同註39，頁194。



那麼「衣櫥」除了象徵物質慾望的陳列堆積之外，還暗喻著這是一個收納存放女性用來凸顯姿容、展現個人魅力，甚至吸引男人工具的神奇寶盒。而此處「衣櫥」則將場景由外在世界，切換到薇龍的內心世界：「一個女學生哪裏用得了這麼多？……於是臉上一陣一陣的發熱，低聲道：『這跟長三堂子裏買進一個人，有什麼分別？』（〈第一爐香〉，頁 22）清明的自我意識和覺察，依然在此再次展現。因此「金翠」的意象，除了直接說明衣飾的高貴華麗，帶出物質層面的富裕享受，更可以看成是灑落進梁宅（薇龍所處的世界）的絲絲光線與希望——即引領出薇龍乍現的清醒心理。

除了上引之例，「衣櫥」在故事中又出現了兩次：「薇龍突然不願意看下去了，掉轉身子，開了衣櫥，人靠在櫥門上。衣櫥裏黑沉沉的，丁香末子香得使人發暈。那裏面還是悠久的過去的空氣，溫雅、幽閒、無所謂時間。衣櫥裏可沒有窗外那爽朗的清晨，那板板的綠草地，那怕人的寂靜的臉，嘴角那花生衣子……那骯髒、複雜，不可理喻的現實……薇龍在衣櫥裏一混就混了兩三個月，他得了許多穿衣服的機會」（〈第一爐香〉，頁 25-26）、「薇龍這一開壁櫥，不由得回憶到今年春天，他初來的那天晚上，她背了人試穿衣服……普通一般女孩子們所憧憬著的一切，都嘗試到了。天下有這麼便宜的事麼……她需要薇龍做同樣的犧牲，也不見得限於這一次」（〈第一爐香〉，頁 41）。隨之帶出的皆是薇龍內心的對話場景。雖然兩例在「衣櫥」當中沒有直接描摹青綠色，但在該段之前的文字也有青綠意象的出現，亦可視為引導空間鏡頭轉換的補充。

（三）竹簾屏條

〈金鎖記〉中最為人所稱道的段落之一，即是七巧對鏡凝望的敘寫：

風從窗子裏進來，對面掛著的回文雕漆長鏡被吹得搖搖晃晃，磕托磕托敲著牆。七巧雙手按住了鏡子。鏡子裏反映著的翠竹簾子和一副金綠山水屏條依舊在風中來回蕩漾著，望久了，便有一種暈船的感覺。再定睛看時，翠竹簾子已經褪了色，金綠山水換為一張她丈夫的遺像，鏡子裏的人也老了十年。（〈金鎖記〉，頁 255）

在對鏡之前，即使七巧所生活的世界是如此的卑微不堪、幾無生氣，但她還可以忍耐、還可以思想——即使已到達極限，禁不起一點風吹草動；可是人生還是繼續無情地往下走著，從外頭透過窗子而吹入的風，不斷擾人地步步進逼，磕托磕托地發出聲響，似乎是要她正視這樣的自己——於是她忍不住按鏡往內端詳。卻不意鏡子彷彿有其魔力，令她無法移開目光，繼續緊盯著貴氣繁華的家飾——翠竹簾子、金綠山水屏條（同時是物質、金錢、一切她所死命撐住堅守的核心事物的濃縮），因為深怕一眨眼就全然消失落空。風雖然依舊吹著，卻已使她暈眩。果然再定睛看時，一切事物已褪色剝落，流水年華絕然逝去。陳炳良談此段時說：「漫長的十年時間，就用『淡入淡出』（fade-in fade out）手法交代過去。同時，從金綠山水屏條轉成丈夫的遺像也暗示出七巧的青春永遠的消逝。」⁴¹呂啟祥也認為：「〈金鎖記〉中，鏡子是房中的一件實物，更是小說時空轉換的一個機括……簡直像電影中的蒙太奇，淡出化入，剪接得這樣巧妙自然。」⁴²可見此一青綠實體所扮演變換場景的功能，是眾所周知且備受稱揚的。

而此例除了切換時空之外，所帶出的心理空間——誠實地自我坦露，也承續著上文所屢次提及的「清晰明朗的自我覺察」：

去年她戴了丈夫的孝，今年婆婆又過世了。現在正式挽了叔公九老太爺出來為他們分家，今天是她嫁到姜家來之後一切幻想的集中點。這些年了，她戴著黃金的枷鎖，可是連金子的邊都啃不到，這以後就不同了。（〈金鎖記〉，頁 255）

雖然此處用的是側寫，而非七巧與自己的對話，但揭露的卻是七巧埋藏在最深處、最內在的秘密——願意嫁入姜家、用十餘年等待、犧牲寶貴的青春年華與愛情憧憬，甚至讓自己戴上沈重的黃金枷鎖，在在都為

⁴¹ 見陳炳良：〈張愛玲短篇小說的技巧〉，《張愛玲短篇小說論集》，同註 1，頁 18。

⁴² 見呂啟祥：〈〈金鎖記〉與《紅樓夢》〉，《張愛玲的世界》，同註 9，頁 168。



了可以藉此換得實質的金錢物質保證。而這是絕對沒有也不能對人坦露的她的信仰和生命所在！可是我們在這樣的色彩與情節之中，也同時看見七巧逐漸往畸形瘋狂的世界走去，而不免在這樣的敘述對比之下更覺人世的蒼涼了！

此外，如：「七巧扶著頭站著條地掉轉身來上樓去，提著裙子，性急慌忙，跌跌踉踉，不住的撞到那陰暗的綠粉牆上，佛青襖子上沾了大塊的淡色的灰。她要在樓上窗戶裏再看他一眼。無論如何，她從前愛過他。她的愛給了她無窮的痛苦。單只是這一點，就使她值得留戀。多少回了，為了要按捺她自己，她迸得全身的筋骨與牙根都酸楚了……」（〈金鎖記〉，頁262），便藉由「牆面」此一實物帶出七巧極為冷靜清醒的自剖瞬間，亦可補充參看。

伍、結論

由上文所述，可能使本文顯得較細節瑣碎；但若從彭秀貞的觀點來看：

張愛玲的細節描寫或許可以被理解成對「真實」逼近的一種方式……張愛玲作品中的細節固然對推動個別故事情節或豐富個別作品的意涵，有輔助的功能。但是，更基本的是，它們沒有系統，流竄在作品之間，超越個別情節與格局，自成一羣符號，簇擁著，湊合出一幅「荒涼」但「真實」的現代風景。⁴³

筆者同樣也期待能以這些細碎的青綠片段，用不同的角度，甚至更逼近張愛玲「真實」創作意圖的方式，來詮釋張愛玲的這兩篇作品。

因此本文從與《紅樓夢》手法極為相似，且青綠字詞較其他小說更頻繁出現的〈第一爐香〉與〈金鎖記〉入手，在繽紛華麗的意象中，關注到青綠字詞所形成的意象和背後的隱喻象徵；進而就「人身」與「空間」兩部分，分別從與女性相關的細節：人身、衣飾，延伸至空間佈置與場景轉換的層面加以論述。最後統整出在這兩篇小說中，青綠字詞大多呈現幽暗慘澹、森冷詭譎的氛圍，並因此而使得在內容情節的刻畫之外，更能型塑人物及故事本身的蒼涼意境與情感。此外也歸納出青綠字詞有：凸顯人物個性、區別身份地位、帶出情節、預示結局、營造情境、烘托氛圍、切換場景空間等功能。最值得一提的，則是青綠字詞所引領出，主角短暫而冷靜明晰的自我覺察與意識。

而若從最初的〈第一爐香〉，到創作第一年最末篇小說〈金鎖記〉的比較來看，兩篇相異之處，在於前者用青綠色字細密布置於整篇小說，因而營造出陰森蒼冷之感；後者使用上雖不若前者細密，但在人物衣飾、心緒轉折的敘寫上，卻巧妙地用青綠色字帶出並凸顯情節關鍵處，使得故事在輕描淡寫的筆觸中，更透顯著慘綠悲涼的氛圍。而在「清明自覺」的部分，也可以見到後者較前者更為廣泛、頻繁的心理意識呈現：如從〈第一爐香〉葛薇龍單一主角，到〈金鎖記〉的三位女性主角：七巧、芝壽、長安的個別描寫。因此筆者以為，日後仍能以此為關鍵詞，逐一整理分析張愛玲小說中青綠色字詞的意象，並藉此比較各篇章間或不同年代（如前期、後期）作品中呈顯氣氛的異同，使得張愛玲小說中青綠字詞的概念更顯完整。

參考文獻

石梅琳：《張愛玲小說與《紅樓夢》之詞語、詞匯、時空比較研究》（高雄：國立中山大學中國文學系在職專班碩士論文，2004年1月）

⁴³ 見彭秀貞：〈殖民都會與現代敘述——張愛玲的細節描寫藝術〉，收入楊澤：《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》（台北：麥田出版股份有限公司，1999年10月），頁293-294。



- 朱介英：《色彩學》（台北：美工科技有限公司，2001年8月）
- 李桂芳：〈凋傷印痕、蒼涼流眄——從「敘述話語」論張愛玲小說世界的存有情境〉，《問學集》第八期，1998年9月
- 林幸謙：《荒野中的女體：張愛玲女性主義批評 I》（桂林：廣西師範大學書版社，2003年12月）
- 林昆範：《色彩原論》（台北：全華科技股份有限公司，2005年9月）
- 林姿梅：《張愛玲《傳奇》之精神分析顯影》（台北：國立台北教育大學語文教育碩士論文，2010年8月）
- 林力敏：《探討張愛玲《傳奇》的顏色詞英譯》（台北：輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，2012年7月）
- 夏志清著，劉紹銘等譯：《中國現代小說史》（香港：友聯出版社，1979年7月）
- 余平伯校訂：《校本紅樓夢》（台北：華正書局，1977年6月）
- 陳炳良：《張愛玲短篇小說論集》（台北：遠景出版公司，1983年4月）
- 張健主編：《張愛玲的小說世界》（台北：台灣學生書局，1984年7月）
- 張愛玲：《流言》（台北：皇冠文學出版有限公司，1995年10月）
- 張世君：《《紅樓夢》的空間敘事》（北京：新華書店，1999年11月）
- 張愛玲：《紅樓夢魘》（哈爾濱：哈爾濱出版社，2005年11月）
- 張愛玲：《傾城之戀》（台北：皇冠文化出版有限公司，2010年6月典藏版）
- 張慈宜、丁興祥：〈以「疏離」自「惘惘的威脅」中出走：張愛玲的心理傳記〉，《中華輔導與諮商學報》第34期，2012年12月
- 曹杏一：《張愛玲小說通感藝術手法之研究》（台北：台灣師範大學國文學系教學碩士論文，2009年6月）
- 郭玉雯：〈張愛玲小說與紅樓夢〉，《台灣文學研究集刊》創刊號，2006年2月
- 黃玉緞：《張愛玲小說受《紅樓夢》影響之研究》（台北：中國文化大學碩士論文，2004年）
- 楊澤：《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》（台北：麥田出版股份有限公司，1999年10月）
- 鄭樹森編選：《張愛玲的世界》（台北：允晨文化實業有限公司，1998年7月）
- 蔡鳳儀編：《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》（台北，皇冠文學出版有限公司，1996年7月）
- 盧正珩：《張愛玲小說的時代感》（台北：麥田出版有限公司，1994年7月）
- 譚志明：〈華麗的色彩：張愛玲顏色詞探析〉，《東海中文學報》第24期，2012年7月

