

王喜绒／

张爱玲的《传奇》与绘画艺术

在中国现代小说作家中，大概还没有谁的创作比张爱玲的《传奇》更能给读者留下这样一种深刻印象：篇篇作品都试图跃出小说载体本身，在绘画艺术中得到更好的表现与满足。这就使她的小说创作不仅常常成了地地道道的文字绘画，体现出了鲜明的绘画艺术效果，也直接呼应了 20 世纪以来美学发展中各个艺术门类互相突破渗透，以扩大其表现力的趋势。这是张爱玲为现代文坛又一新的添色加彩处，也是至今对张爱玲创作研究中，还较少深入开掘的地方。本文正是要从这一打上了作家鲜明个性印记的地方切入，对张爱玲的小说创作做出新的解读。

I 构图 — 具象是作者独具的个性色彩

就像我们日常所看到的，绘画与小说虽然都是社会生活的反映，但反映的方式迥然有别。画家是用线条和色彩，通过构图，用生动具体的艺术画面具象式地反映生活；小说家则用语言文字，通过描写编织出一个使读者得以进入其中的虚构小说世界，藉以概括和反映生活。这也就是黑格尔论述过的艺术家感受和知

觉生活的方式区别：“音乐家只能用乐曲来表现在他胸中鼓动的最深刻的东西，凡是他所感到的，他马上就把它变成一个曲调，正如画家把他的情感马上就变成形状和颜色，诗人把他的情感马上就变成诗的表象，用和谐的字句把他所创作的意思表达出来。”黑格尔把这种特殊感觉方式叫做“实践性的感觉力”。^①在他看来，不同门类的艺术家实践性的感觉力也会随之不同。然而张爱玲的小说创作却颠覆了这一传统的，同时也是极具普遍性品格的差异，作为小说家却追求画家所特有的实践性的感觉力，使构图一具象不仅成了《传奇》的一种主要表现方式，也构成了作者独具的个性色彩。尽管说作为一门语言艺术，小说创作可供作家随意差遣的只有文字符号，但由于文字符号用苏珊·朗格的话说：“既具有抽象性的一面，又具有具象性的一面。当我们看到文字符号所代表的具象性的一面时，符号本身就显示出它的‘再现’功能；同时，由于文字符号具有情绪内容、情绪色彩，它就成为艺术的符号，就成为表现人的思想感情的工具，因此它具有‘表现’功能。”^②于是，张爱玲通过充分开掘语言文字所具有的“具象性”的再现功能，用语言文字构图、具象，从而在小说载体中鲜明地传达出了绘画所特有的可视性艺术效果。这首先就表现在《传奇》的总体风貌勾勒上，作者为读者描绘出的是这样一幅可视可感的画图：

遗老遗少和小资产阶级，全都为男女问题这噩梦所苦。噩梦中老是淫雨连绵的秋天，潮腻腻，灰暗，肮脏，窒息的腐烂的气味，像是病人临终的房间。烦恼，焦急，挣扎，全无结果，噩梦没有边际，也就无处逃避。零星的磨折，生死的苦难，在此只是无名的浪费。青春，热情，幻想，希望，都没有存身的地方。川嫦的卧房，姚先生的家，封锁期的电

车车厢，扩大起来便是整个社会。一切之上，还有一双瞧不及的巨手张开着，不知从哪儿重重地压下来，压痛每个人的心房。^③

有意思的是，道出这番阅读感受的“迅雨”其人，正是在法国攻读过美术史，对文学和美术都有相当研究的傅雷先生。而且他研读美术史时，正值这一学科研究在西方学术界蓬勃发展，以致一些学者宣称“20世纪是美术史的世纪”。在这样一种时代氛围中专门攻读过这门学科的傅雷，无论如何对绘画艺术的理解与把握，是要远高于同辈人之上的。所以他对《传奇》的这番解读，就不仅仅是一般意义上的对作品题材、人物、背景等的归纳与概括，其中还渗透着一位有相当美术造诣的专家，对《传奇》所传达出的绘画效果的敏感。这就正如他接着说的：“这样一幅图画印在劣质的报纸上，线条和黑白的对照迷糊一些，就该和张女士的短篇气息差不多。”

其次，在微观的展现上，张爱玲也充分运用画家实践性的感觉力，力求做到情节展开的过程，就是一个个具体的生活画面快速移动的过程，不仅人物造型、空间摆设、大小聚散，都常常是工笔细描出的一幅幅色彩明艳的画图，往往一段描写就是一幅可视可感的图画。比如《封锁》中的这段文字：

在大太阳底下，电车轨道像两条光莹莹的，水里钻出来的曲蟾，抽长了，又缩短了；抽长了，又缩短了，就这么样往前移——柔滑的，老长老长的曲蟾，没有完，没有完……开电车的人眼睛盯住了这两条蠕蠕的车轨，然而他不发疯。

尽管这类画面还不是画家提供给观赏者的那种“物质的图画”，

必须通过读者的阅读才能感受到。但是当作者把自己的表现对象写得如此逼真生动，如在眼前，使读者意识到这对象比意识到她的语言文字还更清楚时，我们便不能不深深地感受到，作者所下的每一笔和许多笔的组合，都是具有画意的。可以说这时的作家更多地是以一个画家的眼光和方式在审视和表现她要反映的生活。正由于此，她用语言文字勾勒出的生活画面，便产生了物质的图画所能产生的那种逼真的可感性艺术效果。

另外，在宏观、微观的勾勒之外，张爱玲又把具象化的艺术手法的运用，推进到了人物的心理世界。这是作者用文字作画最有创意的地方，也是她大步跨越传统之处。说其“大步跨越”，是因为在这里作者已经两次逾越了传统的表现领域：一是对小说表现领域的超越，把本应由小说载体完成的表达交给了绘画艺术，使原本看不见、摸不着的心理世界律动一下具象化，变得有形、有色，甚至有声，宛然如在眼前；二是对绘画艺术表现领域的跨越。按传统分野，绘画“描绘的是在空间并列的物体”，由于要作用于人的视觉，所以“它的题材只限于‘眼见的事物’”，难于触及肉眼看不见的人的内心世界的活动情状。^④但是张爱玲的小说创作却通过大量意象的巧妙运用，毫不费力地将人物的感官印象与情绪状态有机地联系起来，使感官捕捉到的每一意象，都直接地展示特定的心理内容，甚至一片风景往往就是一种心理状态。比如《倾城之恋》中，作者用这样的意象表现香港开仗后，独处空荡的大公寓中，无人关照又未置办米粮的流苏，对空袭格外痛切的感受：

“孜孜孜……”痛楚地，像牙医的螺旋电器，直挫进灵魂的深处。

《沉香屑 第二炉香》中则用细腻眼中的风景：“窗子外面，斜切过山麓的黑影子，山后头的天是冻结了的湖的冰蓝色，大半个月亮，不规则的圆形，如同冰破处的银灿灿的一汪水。不久，月亮就不见了，整个的天全冻住了……”展示出新婚之夜逃出家门的她，在学生宿舍的藤椅上静待天明时的惊恐不安心理和强刺激后的浑身冰冷的感觉。这一类的构图一具象，不仅把人物的心理活动变成了读者可以用感官去感知的东西，而且借具体物象之启示，又能激活读者的一种人生体验，使其获得感同身受的审美快感，这无疑也大大增强了作品的表现力与感染力。

还有，作者还常常通过构图一具象，使小说阅读也能如同美术欣赏那样，成为各种感官感受的凝合，既使现实生活得到千姿百态的展现，又给读者以丰富多彩的艺术感受。比如《红玫瑰与白玫瑰》中的两次具象：

指示行人在此过街，汽车道上拦腰钉了一排钉，一颗颗
烁亮的圆钉，四周微微凹进去，使柏油道看上去乌暗柔软，
踩在脚下有弹性。

由圆钉的白亮反衬出柏油路的乌暗，又通过视知觉引发触觉进一步感知柏油路的柔软和有弹性。

几次未说完的话，挂在半空像许多钟摆，以不同的速度
滴嗒滴嗒摇，各有各的理路，推论下去，各自到达高潮，于
不同的时候当当打起钟来。振保觉得一房间都是她的声音，
虽然她久久沉默着。

想象中为听觉感知的“以不同的速度滴嗒滴嗒”左右摇动的钟

摆，实际上也就是巧妙地把听觉中的感受化为视觉中的印象，使声音有形，静中有动，并随着钟声的当当敲起，达到声形兼备，使读者感同身受地体味到振保面临娇蕊的一腔痴情，难以拒斥，又不能接受的复杂心态。

除了上述四个方面之外，画家具象式地反映生活的方式还直接渗透到了张爱玲的小说构思活动中，使其往往一反传统，变小说家的构思为画家的构图，把作品中想要表现的东西，先具象为一幅完整的画图。这不仅表现在各个单篇小说的构思中，也表现在《传奇》的总体构思中。张爱玲为《传奇》精心选择的封面设计，就是这种崭新构思方式的明证：

借用了晚清的一张时装仕女图，画着个女人幽幽地在那里弄骨牌，旁边坐着奶妈，抱着孩子，仿佛是晚饭后家常的一幕。可是栏杆外，很突兀地，有个比例不对的人形，像鬼魂出现似的，那是现代人，非常好奇地孜孜望里窥视。如果这画面有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的气氛。^⑤

从作家的这段说明中就可看到，这幅设计图实际上就是作者关于《传奇》世界的一张创意构思图：生活在这个世界里的人物，早已失却了那种静谧的文化氛围，然而他们对时代做出的反应却如古装人之于身后的现代人——尺寸大于古装人几倍的现代人的身形，在画面上已明显造成了一种压迫感，室内原有的宁静、和谐也因此被打破，但画中人却并未察觉身后的情形，兀自专注于自己的骨牌世界，“他们忘却了时代，也被时代忘却，整个地封闭在旧的生活方式中，始终背向着时代盲目地挣扎。”^⑥这幅创意构思图不仅把《传奇》世界想要表现的东西一下画面化，

变得可视可感，也把张爱玲不同于众的具象式的思维方式和构思方式，格外鲜明地凸现了出来。

II 技巧和功能方面与绘画艺术的深层交错

在小说创作中刻意追求绘画艺术的表达方式，就使《传奇》不时进入绘画天地自由摄取营养，从而在技巧和功能方面，与绘画艺术又有了如下三个方面更深层次的交错：

第一，通过构图一具象，将按时间序列演进的小说不时空间化。

18 世纪法国启蒙主义运动的重要代表狄德罗在倡导“诗画异理”的文章中就文学创作谈过这样的意见：“如果您的男主人公在走路，那就请给我描写一下他的步态，描写他的步履如何敏捷就行了，其余的东西我自己会关心的。如果您笔下的女人公是在弯身，那就只消给我讲讲她的双手和肩膀长得怎样，其余的东西让我自己去寻找好了。要是您写得过多，那您就是把不同类型的艺术搞混了，您就不是诗人，而成了画家或者雕塑家了。”^①就是说，文学作品与绘画之类的造型艺术不同，它不是在一瞬间便以整体形象呈现于观赏者的面前，只需他们通过视觉感觉和认识，而是须给读者留下充分的想象余地。这也就是乐黛云先生在《中西比较文学教程》一书中指出的：“小说并不提供已经完成的实在形象，而是提供一个框架，一种可能性，一个意义的‘持载者’，必须有待于读者的创造性的阅读活动，框架才能充实，可能性才变为现实，‘持载者’所‘持载’的意义才能显示出来。”但是张爱玲的小说却恰恰是在狄德罗提出的这个临界点上，常常毫不犹豫地向前跨越一步，进到绘画艺术的世袭领地纵横驰骋。比如《鸿鸾禧》中的四美、二乔怀疑玉清压了年龄，准备调

查一番。四美提出应从玉清的弟妹着手，因为玉清若瞞年龄，下面的诸多弟妹必然跟着往下瞞，这样到了最小的一个，压上几岁马上就看得出来。按狄德罗的观点，小说关于这件事的描写应该到此为止，把其他应该激发的想象留给读者。但张爱玲却让四美接上做了一个手势道：

一个一个跟着减，倒像把骨牌一个搭着一个，一推，泼泼泼一路往后倒。

这在狄氏看来明显多余的一笔，便使作者的笔锋从小说的传统领地进到了绘画天地，不仅使瞞年龄这一毫无画面感的生活琐事，顿时有形有声，生动可感；而且用具体的画面勾勒变无形为有形，也取代或限定了读者审美想象的路径，使其只能通过审视、感知作者勾勒的画面，在绘画艺术中获得感官上的愉悦与满足。再如人们津津乐道的《金锁记》中开篇那段关于月亮的描写：

三十年前的上海，一个有月亮的晚上……我们也许没赶上看见三十年前的月亮。年轻的人想着三十年前的月亮该是铜钱大的一个红黄的湿晕，像朵云轩信笺上落了一滴泪珠，陈旧而模糊。老年人回忆中的三十年前的月亮是欢愉的，比眼前的月亮大，圆，白；然而隔着三十年的辛苦路往前看，再好的月色也不免带点凄凉。

通常人们赞美它都是惊叹于作者想象力的超群，但若用狄氏观点审视，其不同凡响处恰在于作者笔锋从一开始就毫不犹豫地伸向了绘画领域。因为按常规，既写三十年前的月夜，就应着眼于彼时彼地月夜之情状，至于围绕月夜所能激发的想象，则应留给读

者而不是作者越俎代庖。但是张爱玲却用一个删节号、用一句“我们也许没赶上看见三十年前的月亮”，直接跃入绘画天地，代替读者展开想象的翅膀，分别从年轻人、老年人的角度，绘制出了两幅他们想象中的三十年前月亮的模样，从而诱导读者沿着作者设置的话语圈套，用感官去感知，进而在这些艺术画面中获得审美快感。更为出奇制胜之处，是作者勾勒出的月亮又犹如抽象派的绘画，不是直接表现月亮的真实外观形象，而是一味凸现作者形而上的感受，这就使月亮意象更能吸引读者流连忘返，反复感觉认识，以至回味无穷。

不仅如此，从上述两个例子中还可看出，张爱玲在创作中跨越狄氏临界点的过程，也就是巧妙地将按时间序列演进的小说空间化——因为构图一具象的过程，就是将生活中的某一瞬间固置（或者说“暂时定格”），以便在时间的凝固中，着力表现静态的空间内容（如第一例），或让空间在零碎中（空间的各构成部分可以是无序的、并存的、破碎的、抽象化和氛围化的）组合，以扩大或延长空间的广度与长度（如第二例），这无疑既大大增强了作品的表现力，也使本非空间艺术的小说带上了空间化的色彩，常常迫使读者在一个时间的片刻里如欣赏绘画那样，从空间上去理解作品，这就使《传奇》又体现出了空间艺术的某些韵味。

在将按时间序列演进的小说空间化的努力中，特别需要一提的是诸多比喻性意象。它们在张爱玲笔下简直是取之不尽，用之不竭，一个比一个生动，一个比一个更富表现力。比如《年青的时候》写沁西亚重病后的瘦，用了这样的意象：

她的下巴与颈项瘦到极点，像蜜枣吮得光剩下核，核上只沾着一点毛毛的肉衣子。

再如《花凋》中用如下的意象比喻川端与介绍的对象初次会面时，对他说话不够爽快的感觉：

他说话也不够爽利的，一个字一个字谨慎地吐出来，像隆重的宴会里吃洋枣，把核子徐徐吐在小银匙里，然后偷偷倾在盘子的一边，一个不小心，核子从嘴里直接滑到盘子里，叮当一声，就失仪了。

还有像《殷宝滢送花楼会》里写宝滢的眼泪：“有新的泪水不停地生出来，生出来，但是不往下掉，晶亮地突出，像小孩喝汽水，舍不得一口咽下去，含在嘴里，左腮凸到右腮，唇边吹出大泡泡”；《色·戒》中写失败的预感：“像丝袜上一道裂痕，阴凉的在腿肚子上悄悄往上爬”；《相见欢》中写荀太太的鹅蛋脸红红的，“像咸鸭蛋壳里透出蛋黄的红影子”……就都是想人之所未想，道人之所未道，视觉的想象确实达到了“济慈那样华丽的程度”^⑧。这些比喻性的意象多姿多彩地摇曳在作品中，不仅像架起的一座座彩桥，把时间序列中演进的小说成功地引渡到了绘画天地，有力地拓展了作品的表现维度，也大大地增强了小说的艺术趣味和可读性。

第二，对“最富于孕育性顷刻”的着意描绘。

正如黑格尔所指出的：“绘画不能像诗或音乐那样把一种情景、事件或动作表现为先后承续的变化，而是只能抓住某一顷刻。”^⑨就是说，与在时间序列中演进的文学作品不同，绘画要受到空间位置的严格限制。为在有限的空间里表现尽可能丰富的内容，它表现的瞬间就必须极具包孕性。关于这一“顷刻”，莱辛在《拉奥孔》中有过十分精到的论述。他说这顷刻不应是事物发展到顶点那一刻的情状，而是到达顶点之前的“最富于孕育性的

顷刻”。这一刻不仅须能说明事物过去的情况，还须预示出未来结局，因而也是给观赏者的想象留下充分余地，使其得以自由驰骋的那一顷刻。正由于如此，观赏者“愈看下去就一定在它里面愈能想出更多的东西来，也就一定愈相信自己看到了这些东西。”画家传达生活的这一技巧也被张爱玲巧妙地用到了《传奇》创作中。《金锁记》中的如下两次构图，就堪称这方面的典型：一次是七巧抱着极阴暗的变态心理，破坏女儿最初也是最后的爱，当着其男友面，把长安已经努力戒掉的烟瘾，故意说成是正在进行着的行为，致使对方彻底绝望。对于悄悄听到和看到这一切的长安，作者做了这样的描绘：

长安悄悄地走下楼来，玄色绣花鞋与白丝袜停留在日色黄昏的楼梯上。停了一会，又上去了。一级一级，走进没有光的所在。

很明显，这里描绘的并非长安会出现的疯狂状态的那个顷刻，而是到达这一顶点之前的“无言”。但是这一构图较之直接描绘疯狂状态，却更具包孕性：白色袜子与黑色鞋子构成了黑白两色强烈对比，再加上昏黄日色投射，三方面的色彩组合就烘托出了一种“死亡”的悲剧氛围，它预示了长安爱的终结与青春生命的从此枯萎。特别是一级一级走进没有光的所在，就更给读者带来不尽悬想：人们会猜想长安此时的心一定在流血，也能体味她因过度悲愤导致的刹那间的精神麻木，更会设想她今后人生的黑暗、漫长和悲哀。另一次是写七巧终于等到分家，这是她“嫁到姜家来之后一切幻想的集中点”。作者在其神经将要但还未达到疯狂状态前，不失时机地为其构图一具象：

风从窗子里进来，对面挂着的回文雕漆长镜被吹得摇摇晃晃，磕托磕托敲着墙。七巧双手按住了镜子。镜子里反映着的翠竹帘子和一幅金绿山水屏条依旧在风中来回荡漾着，望久了，便有一种晕船的感觉。再定睛看时，翠竹帘子已经褪了色，金绿山水换了一张她丈夫的遗像，镜子里的人也老了十年。

通过镜子中初看是翠竹帘子和一幅金绿山水屏条在风中来回荡漾，再定睛看，帘子已经褪色，丈夫遗像取代了金绿山水，她本人也老了十岁，既使人想到了她带着黄金的枷锁在所谓的丈夫家苦撑苦熬过的那漫长的日日夜夜，又让人怀疑她用一生的代价即将挣到的那份家私，究竟意义何在？并由此生发出对她今后人生的不尽联想。很显然，这种在构图一具象时对“最富于孕育性的顷刻”的选取，既有利于一下就把题意置入观者的意识，鲜明、生动；又保持和发扬了小说作品要给读者留有想象余地的长处，使读者在用感官感知作家提供的具体物象时，有效避免了一味追求绘画的感性效果而可能导致的一目了然后的索然无味，在审美过程中同时享受到感官和精神上的双重愉悦与满足。

第三，广泛借用了绘画艺术中的暗示手法。

正像王朝闻先生在《美学概论》一书中指出的，暗示作为一种艺术手法无论在何种艺术载体中，其特点都在于“并不直接再现所要再现的生活的一切，而是通过直接再现的生活的某些方面，间接地再现与这一方面有密切联系的其他方面，把丰富复杂的内容用精炼的形式概括地加以表现。”但是这一手法在不同的艺术载体中，却有着不同的表现形态。以文学和绘画论，二者运用暗示手法的根本不同处，就在前者是通过语言描写加以完成，后者则通过具体可感的画面完成暗示。张爱玲的小说则将二者有

机地融为一体，通过充分发挥语言文字所具有的具象性的再现功能；“观物取象”“立象以尽意”^⑩，用文字勾勒出的具体画面激发读者的联想，使其沿着作者暗示的方向，体会其真实意图，借以传达出较之具体、有限的画面更为深广、复杂的内容。比如《沉香屑 第一炉香》中，薇龙首次来到姑母家，受了姑母和丫头的的气后，面对客厅的陈设眼前幻化出的一幅图画：

薇龙一抬眼望见钢琴上面，宝蓝瓷盘里一棵仙人掌，正是含苞欲放，那苍绿的厚叶子，四下里探着头，像一窠青蛇，那枝头的一捻红，便像吐出的蛇信子……

既以主人公眼见的事物，表现了肉眼见不到的薇龙此刻的心理感受和对姑母家的初步印象，也暗示出豪华气派的姑母家实际上是毒蛇的巢穴，只要误入其中，就肯定会被伤害和吞食。再如写薇龙与乔琪去湾仔看热闹，当薇龙为不幸的命运悲泣时，作者为一旁的乔琪画了这样一幅素描：

他把自由的那只手摸出香烟夹子和打火机来，烟卷儿衔在嘴里，点上火。火光一亮，在那凛冽的寒夜里，他的嘴上仿佛开了一朵橙红色的花。花立时谢了，又是寒冷与黑暗……

很显然，开在乔琪嘴上的那朵橙红色的花就是薇龙的暗喻。因为此时的她已由纯洁的中学生沦为妓女式的人物，每天赚钱只为供乔琪挥霍。花的立时凋谢又暗示薇龙的委身乔琪，就意味着转瞬毁灭。这一类暗示性画面大量散布在小说故事进程中，就从不同角度、侧面丰富了小说意蕴，在增强画面感的同时，又将作品的

题旨传达得含蓄隽永，同样引导读者进入了一个不只用感官感觉，同时还需用头脑思索的艺术世界，并使小说具有了浓厚的象征色彩。

Ⅲ 色彩的飞扬与流动

除了具象式的传达方式外，色彩的飞扬与流动是《传奇》与绘画艺术的又一密切勾连处，正是这种“色”与“形”的有机结合，才共同铸就了作品可视性极强的感性色彩。

与小说创作不同，色彩在绘画艺术中占有十分重要的地位。它既是绘画不可缺少的物质材料，如何设色又是画意能否得到更好展现的关键。借鉴了绘画艺术表现方式的张爱玲，自然也就特别注意色彩的运用，无论是景物勾勒、人物刻画，还是活动场面再现，总与设色同步进行。以景物勾勒言，色彩鲜明，“收得住，泼得出”^①。比如《沉香屑——第一炉香》中对山坡上一场倾盆大雨的描写：

黑郁郁的山坡子上，乌沉沉的风卷着白辣辣的雨，一阵急似一阵，把那雨点儿挤成车轮大的团儿，在汽车头上的灯光的扫射中，像白绣球似的滚动。遍山的肥树也弯着腰缩成一团，像绿绣球，跟在白绣球的后面滚。

黑郁郁的山、乌沉沉的风、白辣辣的雨……无不是大色块式的构图，真让人有泼彩纸上之感。然而这泼彩又颇具章法：为渲染急风暴雨的雄浑气势，整个画面以黑白两种对比色为主。为避免鲜明的大色块对比造成的不和谐，又在黑白二色之间加添了黄色的光柱与满山的绿树，并从视觉真实出发，对各种色块进行符合事

理逻辑的调度，让它们或对立、或互衬、或相近而交融，做到你中有我，我中有你，从而以完整和谐的画面在提高读者视觉感受兴奋性的同时，又让人感受到一种旋律之美；以人物刻画言，不仅外貌、服饰、装扮各个着意敷色加彩，使其透出特定文化的意蕴与情调，就是情绪世界也常通过色彩的点染，使其跃然读者眼前。比如前面提到的细腻新婚之夜逃出家门后的一连串心理波动，便是通过景物的着意设色来凸现的；以活动场面再现言，对色彩极为敏感的作者，也常不失时机地用色彩浓厚的字眼，巧妙加以点染，使其顿时鲜活起来。比如乔琪与薇龙首次见面时的描写，作者给薇龙穿上一件磁青色的薄绸旗袍，再让乔琪用他那双绿眼睛去审视，绿黑搭配，马上令人感到那目光的深沉和阴沉，仿佛只一眼就看到薇龙灵魂深处。正是这色彩效果，薇龙一时间竟无法自持，感到双臂像冒着热气的白牛奶，从青色壶里倾泻而出，全身也似尽失遮拦，赤裸裸地毕现于乔琪的面前了。

注意到《传奇》的构图与设色总是同步进行无疑是重要的，但止于这一步又是浅层次的。把绘画艺术中的诸多设色规律有机融入小说创作中，这才是《传奇》与色彩的深层关联。

在绘画艺术中，通过色彩的合理调度，使观赏者对画面产生集中、稳定的注意，这是色彩运用的基本规律之一。表现在《传奇》中，作者的构图和设色总是注意刺激读者的大脑产生指向主题的优势兴奋。比如《沉香屑 第一炉香》中开头对薇龙姑母家花园的描写：

这园子仿佛是乱山中凭空擎出的一只金漆托盘。园子里也有一排修剪得齐齐整整的长青树，疏疏落落两个花床，种着艳丽的英国玫瑰，都是布置谨严，一丝不乱，就像漆盘上淡淡的工笔彩绘。草坪的一角，栽了一棵小小的杜鹃花，正

在开着，花朵儿粉红里略带些黄，是鲜亮的虾子红。墙里的春天，不过是虚应个景儿，谁知星星之火，可以燎原，墙里的春延烧到墙外去，满山轰轰烈烈开着野杜鹃，那灼灼的红色，一路摧枯拉朽烧下山坡子去了。杜鹃花外面，就是那浓蓝的海，海里泊着白色的大船。

在这段勾勒中，作者的敷色可谓浓笔重抹，几乎一景一物都涂上了极其艳丽的色彩。这种设色的集中不仅强有力地渲染出了姑母家的豪华与非凡气势，而且延续到园外的满山遍野杜鹃花的灼灼红色、海的浓蓝、白色的大船……由他们所构成的仿佛是硬生生给搀糅在一起的强烈色彩对照，也使读者深深感受到这奇妙而又神秘的花园世界里，每天上演的肯定是有悖正常人生的戏剧，从而激起续读下去，以跟随薇龙走进花园主人生活世界的强烈兴味。这种设色技巧与效果，只要与透纳的水彩画《失事船沉没之后》加以比较，就可十分了然。在这幅画中，画面上并没有船的影子，只有显示天、海、岸的对比鲜明的跳动醒目的颜色。处在画面中心的，是令人惊悸的紫色海水，海滩上一只幸存的颜色浓重的小狗，湿淋淋地向涛而吠。设色的集中无疑引导人想象不久前发生的一次可怕的船舶失事。

绘画艺术中，画家为了表现人物的可悲处境，引导观赏者发散痛苦悲抑情绪，画家便往往借色彩设计，于画面营造一种不安定感。比如挪威画家蒙克的《有病的孩子》，画面上病孩倚在床上，守候床边的母亲痛苦地低垂着头。画家用三五条沉重的黑色笔道，勾勒出她的头发，这道道笔触都有力地显示出了老人深重的忧虑。^⑫这一设色规律在《传奇》的不少篇章中，也得到了成功运用。比如《沉香屑 第二炉香》中，新婚之夜的悲剧发生后，悒悒在前面狂奔，罗杰在后面追赶时的一段景物描写，就堪

称这典型：

那时候，夜深了，月亮照得地上碧清：铁栏杆外，挨挨挤挤长着墨绿的木槿树；地底下喷出来的热气，凝结成了一朵朵多大的绯红的花。木槿花是南洋种，充满了热带森林中的回忆——回忆里有眼睛亮晶晶的黑色的怪兽，也有半开化的人们的爱。木槿树下面，枝枝叶叶，不多的空隙里，生着各种的草花，都是毒辣的黄色，紫色，深粉红——火山的涎沫。还有一种背对背开的并蒂莲花，白的，上面有老虎黄的斑纹。在这些花木之间，又有无数的昆虫，蠕蠕地爬动，唧唧地叫唤着，再加上银色的小四脚蛇，阁阁作响的青蛙，造成一片怔忡不宁的庞大而不彻底的寂静。

在这幅风景画里，从作品的内容需要出发，画面设色采用了否定性的情绪色调的颜色组合：以冷色、重色、暗色为主，其他性质的颜色起衬托作用。作者重笔勾勒的是以木槿树为主的花木。木槿树的色彩是墨绿，而它引发人们记忆的，又是眼睛亮晶晶的黑色怪兽。黑与绿均系冷色，黑与绿中又以黑色为主，这就更增强了“冷”的感觉。草花的颜色中，黄色虽为亮色，但杂在紫色、深粉红这些沉抑、凝重的色彩中，就复合成令人惊悸的火山喷射出的岩浆。并蒂莲花的白色本来是亮色，但上面印有的老虎黄斑纹，就又引发人对猛兽将会出没其中的联想。特别是这一切又罩在深夜碧清的月色下，更令人产生一种紧张的情绪色调。再加上后面写到的草木中无数昆虫的叫声，银色小蛇的爬动声等，真真是不破沉静反添寂，更衬出了让人格外惶恐、不安的静寂。这种场景和着色效果，就把傣细和罗杰——特别是傣细的惊恐不安的心理情状，表现得淋漓尽致。