



**NANYANG
TECHNOLOGICAL
UNIVERSITY**

SINGAPORE

The spatial poetics of Eileen Chang's novels

张爱玲小说的空间诗学

Fang Siyu

方思语

SCHOOL OF HUMANITIES

人文学院

2024

The spatial poetics of Eileen Chang's novels

张爱玲小说的空间诗学

Fang Siyu

方思语

School of Humanities

人文学院

A thesis submitted to the Nanyang Technological University in partial
fulfillment of the requirement for the degree of Master of Arts

2024

Statement of Originality

I hereby certify that the work embodied in this thesis is the result of original research, is free of plagiarised materials, and has not been submitted for a higher degree to any other University or Institution.

08/08/2024

.....

Date

NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU

Fang Siyu

.....

Supervisor Declaration Statement

I have reviewed the content and presentation style of this thesis and declare it is free of plagiarism and of sufficient grammatical clarity to be examined. To the best of my knowledge, the research and writing are those of the candidate except as acknowledged in the Author Attribution Statement. I confirm that the investigations were conducted in accord with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

08/08/2024

Zhang Songjian.

Date

NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
Zhang Songjian
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU

.....

Authorship Attribution Statement

Please select one of the following; *delete as appropriate:

*(A) This thesis **does not** contain any materials from papers published in peer-reviewed journals or from papers accepted at conferences in which I am listed as an author.

~~*(B) This thesis contains material from [x number] paper(s) published in the following peer-reviewed journal(s) / from papers accepted at conferences in which I am listed as an author.~~

08/08/2024

.....

Date

NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU NTU
Fang Siyu
.....

致谢

这篇论文自定题至完稿，历经两年。两年来，我屡屡受到痛苦、怀疑、焦虑的煎熬，常常希望能够福至心灵、文思泉涌，尽快脱离“难产”的苦海。但在最终完成论文的那一刹那，我在长舒一口气的同时，却没有料想的那样兴奋狂喜。不识庐山真面目，只缘身在此山中，当我锱铢积累将论文写出来、从曲折的山路走出来时，才能体味论文创作的全貌，也唯有跳出此山，那些疲惫夜晚才会成为纪念的勋章。

感谢南洋理工大学成为我的母校，让我能够开启学习与研究的旅程；感谢中文学院的工作人员，耐心地解答着我的种种困惑；感谢我的授课老师们，那些温馨快乐的求学记忆将会在心中永存；感谢我的同门、同学们，他们的存在让我在异国他乡收获了珍贵的友谊。

特别要感谢我的导师张松建教授，在我陷入迷茫的时候，是他的建议为我的论文创作指明了道路，也是他的包容与鼓励让我有了继续钻研的勇气。张老师对每一个学生都有同等的关怀帮助，他的治学态度和学术热情始终激励着我们前进，他的人格魅力与高尚品德更让我们钦佩，有幸能成为张老师的学生，祝愿老师著作等身长、桃李满天下。

路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

目录

致谢.....	i
目录.....	ii
摘要.....	iii
Summary.....	iv
第一章 导论.....	1
一、研究缘起与概念界定.....	1
二、文献述评.....	4
三、理论与方法.....	9
第二章 空间与性别.....	11
一、离家出走：女性流动、男性气质与家庭空间.....	11
二、凝视之窗：权力的空间博弈.....	20
三、身体的灵肉困境：从“浪子怨女”到“同学少年”.....	29
第三章 空间、阶级与种族.....	40
一、上海后景：阶级的空间呈现.....	40
二、消费空间：拜金主义之辨.....	49
三、种族之界：空间连环套.....	56
第四章 空间与地方.....	66
一、从恋物到恋地：“细节肥大”的空间.....	66
二、重访地方：《怨女》与家族记忆.....	76
第五章 空间与比较.....	88
一、都市与自然：张爱玲与穆时英、沈从文的空间诗学比较.....	88
二、张腔的回声：城市书写在大陆、台湾与海外的再生.....	97
第六章 结语.....	109
参考文献.....	112

摘要

张爱玲以都市男女的悲欢离合为主要创作题材，然而，其小说空间却大多围绕着败落大家庭的闺阁日常而展开，她偏好书写古旧的公馆、阴暗的楼道、荒凉的院落，弥漫着幽冷苍凉的气氛，在现代摩登的都市背景下建构出新上海与旧中国之间参差对照的重叠影像。张爱玲不同寻常的空间取向不仅显示出她对苍凉美学的偏爱，也揭示了市民日常叙事向革命历史叙事的反叛，若将其微观具体的空间书写向性别、城市、国族等宏观抽象的议题敞开，则更具丰富的研究价值。

本文聚焦于张爱玲小说中的空间创作实践，分别以“空间与性别”，“空间、阶级与种族”，“空间与地方”，和“空间的比较研究”四个方面作为论述的关键切入点，在文本与理论的纵横中展开深入讨论，进而透过空间的折射，对性别与权力、阶级与消费、种族与城市、恋物与恋地、记忆与地方等研究锚点之间的复杂关联进行分析，从文学谱系的视域中对张爱玲的空间诗学做出思考与回应。

关键词：张爱玲 空间 女性主义 城市 地方

Summary

Eileen Chang's literary works often center on the emotional lives and relationships of urban men and women. Yet, the settings in her novels frequently depict the daily lives within decaying aristocratic families. She has a particular affinity for describing old mansions, shadowy corridors, and desolate courtyards, creating a pervasive atmosphere of coldness and desolation. Within the context of modern and cosmopolitan urban environments, she juxtaposes the imagery of new Shanghai with that of old China, crafting a layered and contrasting narrative. Eileen Chang's unique approach to spatial representation not only underscores her preference for a melancholic aesthetic but also subverts the dominant revolutionary historical narratives by highlighting the everyday stories of urban residents. By extending her detailed, micro-level spatial depictions to encompass broader and more abstract themes such as gender, urban life, and national identity, her work gains additional depth and research value.

This paper explores the spatial narrative techniques in Eileen Chang's novels, using four critical perspectives: "Space and Gender," "Space, Class, and Race," "Space and Place," and "Comparative Studies of Space." Through an in-depth analysis of texts and theories, this study examines the intricate interconnections among themes such as gender and power, class and consumerism, race and urban spaces, fetishism and place, memory and locale. The aim is to reflect on and respond to Eileen Chang's spatial poetics from the standpoint of literary lineage.

Key words: Eileen Chang, Space, Feminism, City, Place

第一章 导论

一、研究缘起与概念界定

1940年代，张爱玲凭借惊人的创作才华在孤岛上海一炮而红，实现了她“出名要趁早”的天才梦，她以敏锐精细的女性视角解读都市男女的情爱纠葛、解剖暮气沉沉的旧式家庭，在激昂的左翼革命语境下发展出了独树一帜的苍凉美学，冷静而近乎冷酷地记录着人生百态、悲欢离合。50年代后，张爱玲预感到政治形势的变化，远赴美国，在此期间的艺术创作大多集中在电影剧本领域，小说产量减少，直到60年代末才重新通过《怨女》《色戒》等作品回归中文文坛。与此同时，随着《中国现代小说史》对张爱玲的重新发现，以及大陆学界80年代的重写文学史思潮，张学迎来海内外研究热潮。在意象、叙事、语言等文本研究的基础上，研究者们更充分挖掘了张爱玲与现代意识、心理研究、电影研究、晚期风格等议题间的关联互动，百花齐放，不一而足。其中，空间研究也是进入张氏创作的重要路径之一。

张爱玲的空间归属感始终根植于上海，因为她“到底是上海人”，即便在香港传奇中，也是“试着用上海人的观点来察看香港的”¹，她笔下的文本空间始终具有鲜明的海派特征，着意于描绘世俗生活、市井百态、都市剪影，将咖啡厅、舞厅、电影院、电车、酒店等现代商业空间作为主人公生长互动的场域。然而，在揭露饮食男女、金钱欲望等都市病态表象之余，张爱玲更捧出“家传的霉绿斑斓的铜香炉”²，从那些废旧的遗老宅、阴暗的老宅走廊、午后飞尘的卧室中召回了古中国的游魂，空间书写向历史、民族与文化的纵深处延展，烟云缭绕的沉香屑弥漫在张爱玲小说的空间基调中，为摩登上海带来了一股参差对照的苍凉意味——倪文尖套用张爱玲的话，称之为“底子”，他在分析《倾城之恋》中上海/香港的双城镜像关系时指出，张爱玲在双城建构时“有意无意地拎出了本文强调

¹张爱玲《流言》（北京：北京十月文艺出版社，2021），页59。

²张爱玲《倾城之恋》（北京：北京十月文艺出版社2019），页1。

在先的那样一个‘底子’，一个有关‘中国’的底子”³，如此才有了小说中萦绕不去的沉重苍凉感。

站在新旧时代交锋的仓惶时刻，张爱玲的上海传奇见证了过去与未来、西方与东方、现代与封建的反复回旋。浅水湾的断壁残垣、冷眼“张看”的阳台、鬼气森森的别墅、从古中国一路延伸到荒原的月亮……张爱玲在描写这些经典场景时有意模糊了具体的时间点，转而使用了交错芜杂、回旋陷溺的时空连结，她悲观地意识到，新时代不仅无法驱散旧世界的影子，反而随时会被它拉着沉沦颠覆、走向虚无。张爱玲质疑线性发展的进化史观，在她看来，文明的尽头便是“失去记忆力的文明人在黄昏中跌跌踉踉摸来摸去，像是找着点什么，其实是什么都完了”⁴。面临现代性的威胁，时间失去了意义，使空间成为了最可靠的叙述锚点，绝望虚无中唯有“灰砖砌的那一面墙，一定还屹然站在那里……靠得住的只有她腔子里的这口气，还有睡在她身边的这个人”⁵，在残存的灰墙下、封锁的电车里、陷落的上海中，历史宏大叙事荡然无存，只剩下身体的私密体验。正如埃莱娜·西苏所宣告的：“书写你自己。你的身体必须被聆听……写作也标志着女性争取发言权，标志着她终于艰难走进了始终抑制着她自身的历史。”⁶张爱玲从女性身体出发展开空间感知，用真实私密、糅合细腻的女性空间叙事反抗男/阳性霸权二元空间。

因此，当空间在指涉城市、国家等宏观地域的形象同时，也通过身体的真实感知，触发出了服饰、陈设等微观空间。列斐伏尔曾指出身体是空间占有的重要前提，“最基本的场所和空间指示物，首先是通过身体来确定的。”⁷“身体固有的就是空间性的，而空间的生产也不能没有身体的行动这个必要的条件，身体生产和再生产了空间。”⁸从女性身

³倪文尖《上海/香港：女作家眼中的“双城记”——从王安忆到张爱玲》，见《文学评论》2002年第1期，页93。

⁴张爱玲《倾城之恋》，页199。

⁵同上。

⁶Hélène Cixous, Keith Cohen and Paula Cohen, *The Laugh of the Medusa*, *Signs* (Summer, 1976, Vol. 1, No. 4), pp. 875-893. 原文: Write your self. Your body must be heard... An act that will also be marked by woman's seizing the occasion to speak, hence her shattering entry into history, which has always been based on her suppression.

⁷亨利·列斐伏尔著，刘怀玉等译《空间的生产》（北京：商务印书馆，2022），页255。

⁸郑震《空间：一个社会学的概念》，见《社会学研究》2010年第5期，页182。

体出发，张爱玲通过衣服首饰、家具陈设、房屋宅院、街道交通等细碎的日常起居空间，自下而上、由内至外地辐射出对家庭结构、性别关系、阶级种族等议题的思考，由此自下而上、由内及外地搭建出一套完整的上海城市系统。在这里，线性时间被“封锁”，取而代之的是对微观个人经验的体认，小说“将男女情爱所代表的日常生活推向了时代主题的宝座，完成了‘历史和日常生活的错置’”⁹。可以说，张爱玲早在40年代便超前地实践了20世纪下半叶所兴起的“空间转向”，反抗大历史叙事，将空间从社会的静态背景状态解放出来，确认了空间自身的生产。

关于空间的讨论还可以进一步向文化研究敞开。巴什拉将家宅作为人类最原初的宇宙、隐秘灵魂的研究入口，“当我们回忆起‘家宅’、‘房间’的时候，我们是在学习‘寓居’在自己心中”¹⁰。进入人文地理学领域，段义孚则运用“空间”与“地方”的概念，强调家具有强烈的地方感，凝聚着浓烈的亲切经验¹¹。纵观张爱玲的空间创作，她对陈年遗物、废屋旧宅有着非同一般的迷恋，反复通过恋物、重写等耽溺的姿态回到记忆中的家庭空间，寻找童年的安定感。

当前，学界对于张爱玲小说中的空间书写研究主要集中在空间意象、叙事技巧、城市形象等领域，而缺乏在空间转向、文化诗学的视野下对张爱玲小说中的空间书写进行整体归纳，也缺乏对其空间书写的比较和影响研究，关于空间与性别、殖民、地方等等一系列问题仍有待解决。从私人、内部空间来看，张爱玲是如何在相对封闭的家庭空间中建构出女性的流动？又是如何在空间关系中阉割男性权力的？她对私密身体空间的探讨是否流露出女性的情色欲望？从公共、外部空间来看，张爱玲是如何空间化、结构性地呈现出她对阶级观念与消费态度？她对租界与殖民地的种族观察又如何融入到文本空间中？再将张爱玲本人生活经历与重大历史变革参照对读，作为离散者，笔下挥散不去的怀旧情调是否意味着她焦虑于空间的迁徙变化，而执迷于寻求永恒的“地方”？若将张爱玲的空间创作放

⁹黄擎、杨艳《〈传奇〉的回旋叙事与张爱玲的反线性发展观》，见《浙江大学学报(人文社会科学版)》2018年第3期，页184。

¹⁰加斯东·巴什拉著，张逸婧译《空间的诗学》（上海：上海译文出版社，2009），页25。

¹¹段义孚著，王志标译《空间与地方》（北京：中国人民大学出版社，2017），页111。

置在历史的纵横维度上，是否更能洞察这位“祖师奶奶”的独特艺术魅力？最后，我们能否从张爱玲的空间书写中拼凑出一个阴性的世界？种种疑问、历历分析，这正是本文研究之缘起。

需要指出的是，本文的“空间诗学”并不等同于巴什拉所著《空间的诗学》。巴什拉运用现象学方法，对诗歌中一系列的美好空间形象作出想象与诗意的辨析，这条理论路径可以解构张爱玲小说中的部分意象空间，也可以探析张爱玲与家宅空间的依恋关系，但难以继续进行性别、种族等其他复杂的话题讨论。自亚里士多德以来，诗学（Poetics）一词经历千百年的讨论、辨析与沉淀，逐渐从一种摹仿技艺的学说发展进入近代美学领域，所研究的对象也从古希腊狭义上的史诗、悲剧、喜剧等等诗歌类目转变为以诗性特征（美感）为主导的文学，诗学也就成为了广义的文学理论，因此，空间诗学实际上是在文本分析的基础上，对空间创作进行综合理论探索。

二、文献述评

张学热潮席卷海内外，逐渐形成了“众声喧哗”的研究状况。目前，关于张爱玲小说中空间创作的学术讨论主要可以分为以下几个方面：

首先是基于张爱玲自身空间经历而进行的作家研究。高全之在论著《张爱玲学》¹²的第一节中即分析了张爱玲研究中常见的“上海孤岛”概念，认为上海沦陷区“仍旧与‘新文学传统’藕断丝连，并非‘一刀两断’”¹³，张爱玲的写作环境实际上仍处在一个互联互通的中国语境之下。黄心村则溯源寻微，在《缘起香港：张爱玲的异乡与世界》¹⁴专著中从张爱玲在港大就学的经历出发，细密地梳理了她的教育背景、阅读兴趣；在书信中发掘了她与日本文化的数次相遇，寻找张爱玲与东洋摩登之间的连结，进而追索她在离散处境下的家国观念，最终指出张爱玲正因其永恒的异乡身份而获得了世界文学的空间尺度。

¹²高全之《张爱玲学》（桂林：漓江出版社，2015）

¹³同上，页5。

¹⁴黄心村《缘起香港：张爱玲的异乡和世界》（香港：香港中文大学出版社，2022）

巫丹在博士论文《现代上海城市空间叙事》¹⁵中单独讨论了张爱玲的公寓空间与日常书写，认为张爱玲从旧式洋房逃进现代公寓，她所居住的常德公寓具有现代化的建筑风格、小户型的空间布局，这些特征不仅与她乱世避居的个性相契合，也象征着现代人的私密心理，从而成为其家庭婚恋故事的主要取景地。在张爱玲的空间体验下，《传奇》有意模糊了外部的街景、殖民景观，而将私密的公寓内景呈现在读者面前，这种空间倒置折射出了“传统上海遭遇现代性渗透的日常化历史情景”¹⁶。

其次是针对张爱玲小说中具体空间场景的讨论，镜子、阳台、服饰等细节空间都是研究的关键切入点，在创作美学、叙事技法、文化研究等研究领域生发出种种思索。吴晓东在《“阳台”：张爱玲小说中的空间意义生产》¹⁷论文中首先从阳台的表征空间中寻找到边缘性特质，并发现由于张爱玲对都市空间的荒凉体认，她不得不通过建构时空体将记忆、情感、心理融贯起来，使阳台成为“一种贮满记忆的空间形式”¹⁸，在沦陷区的历史背景下，将逐渐转向时间的空洞化或空间的历史化两种方向。文章进一步指出，当时空体彼此分裂时，张爱玲必须依靠古中国的回忆生产出历史，“空间意义的生产最终无法自足，而需要在时间和记忆中寻求自足性和历史依据”¹⁹，这种时间语言驱动着空间叙事，最终铸成一炉炉“传奇”。

许子东在文章《物化苍凉——张爱玲意象技巧初探》²⁰中对《第一炉香》进行了仔细的分析，梳理了张爱玲小说中“以实写虚”的譬喻风格，认为她善于抓住小说情绪高潮时的关键空间场景，如太阳、月亮、绿雾白房、晴天的风、黄昏世界等，再物化为衣饰、茶

¹⁵巫丹《现代上海城市空间叙事》，上海，华东师范大学。

¹⁶同上，页 74。

¹⁷吴晓东《“阳台”：张爱玲小说中的空间意义生产》，陈子善编《重读张爱玲》（上海：上海书店出版社，2008），页 28-64。

¹⁸同上，页 53。

¹⁹同上，页 61。

²⁰许子东《物化苍凉——张爱玲意象技巧初探》，见《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2001年第5期，页 169-222。

具、烟盒等具象空间，“有意混淆外景与真实、人工与自然之间的界线”²¹，通过这些琐碎的物化意象，张爱玲得以继续面对苍凉中的无尽孤独。

萧纪薇在《欲望之衣：张爱玲作品中的女性恋物、电影感与现代性》²²一文中关注到了服饰空间中隐藏的女性恋物话题，结合电影理论，指出张爱玲通过精致的服饰，解剖女性的自我意识与内心欲望，扭转了好莱坞电影中女性的奇观、客体状态；认为张爱玲超越了白话现代主义所追求的感官性与现代性，强调女性鲜明的主体欲望与人性矛盾。

张均在《张爱玲十五讲》²³中也提到了服饰问题，认为张爱玲对闺阁衣饰的沉迷具有古典小说式的虚无主义哲学，而她小说中形形色色的服装描写则具有戏剧性的命运隐喻。另外，还从象征意义的角度分析了张爱玲小说中“月亮、镜子及其他”细节空间的美学与叙事意涵。张均指出张爱玲运用月亮之意象时不仅生产出讽刺、虚空等象外之致，更将月亮作为一种故事结构穿插在文本中；镜子、琉璃等意象传达了颓然虚无的生命体验，照应出时空的恍惚。文本还分析了小蓝牙齿、鸟、屏风等意象，从中读取出“‘临着虚无之深渊’的叙事哲学”²⁴。

其三是港、沪两地为核心的城市研究，在这一领域，出现了更多历史、国家与民族等话题的探讨，以及双城形象的对比研究。李欧梵在《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》²⁵一书中对张爱玲进行了专题讨论，从她的日常生活世界入手，讨论张爱玲对好莱坞电影情节的改编，并分析参差对照的创作观、俏皮苍凉的叙事技巧，最终指向关于“封锁”叙事框架的思考，从普通人的浪漫故事中揭示出现代性的大灾难——张爱玲预见了这座城市与城市文明的倾覆。文章在最后讨论港沪关系时指出，“香港一直是上海的一个补充，她小说世界中的一个‘她者’”²⁶。不过，李欧梵在看过张爱玲所编写的三

²¹同上，页 173。

²²萧纪薇《欲望之衣：张爱玲作品中的女性恋物、电影感与现代性》，见《文艺研究》2009 年第 4 期，页 72-82。

²³张均《张爱玲十五讲》（桂林：广西师范大学出版社，2022）

²⁴同上，页 325。

²⁵李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》（北京：北京大学出版社，2001）

²⁶同上，页 317。

部香港背景的电影后，则又注意到香港作为“化外之地”，反而可以挣脱上海叙事的束缚，成为上海叙事的一种补充，“在上海的现实中不能发生的事，特别是关于性和欲望方面的事，都可以在香港发生”²⁷。

倪文尖在《上海/香港：女作家眼中的“双城记”》²⁸中纵横交错地比较了张爱玲、王安忆两位作家笔下的上海/香港双城记，特别指出战争背景下的香港为张爱玲提供了文学观与世界观的形成机遇，尽管上海占有文化与道德优越性，但香港也自有其原始、自然的特质，因此张爱玲徘徊期间的态度是“不彻底”的，“毋宁说，是张爱玲‘传奇’观让葛薇龙、白流苏等‘参差的对照’的人物在其文本里来来去去。”²⁹殖民性也是城市研究的入口之一。

彭秀贞在《殖民都会与现代叙述——张爱玲的细节描写艺术》³⁰中透过张爱玲笔下那种新旧并立、时空畸形的上海气质，敏锐地捕捉到殖民主义下紧张的现代经验，文章认为，张爱玲的服装细节描写显示出身体的割裂与被物化，是对压迫、疏离等现代经验的表达，而殖民凝视描写、文化消费符号等碎片空间的插入，更展现出破碎撕裂的现代体验。

其四则是从女性主义的视角展开对空间的审视与讨论。孟悦与戴锦华在《浮出历史地表：现代妇女文学研究》³¹中将张爱玲的世界视作“一个为色彩所窒息的、充满幽闭恐惧的世界”³²，在母亲复仇般的暴虐统治下，女性被隐喻为绣在屏风上的鸟，这样一个空间上极度扁平压缩的意象意味着女性空间的彻底沦丧，她们甚至“被剥夺了一具血肉之躯”，“生命之于她们，只是时间对空间永恒的剥蚀与破损。”³³

²⁷李欧梵《苍凉与世故——张爱玲的启示》（杭州：浙江大学出版社，2019），页100。

²⁸倪文尖《上海/香港：女作家眼中的“双城记”——从王安忆到张爱玲》，页91。

²⁹同上，页91。

³⁰彭秀贞《殖民都会与现代叙述——张爱玲的细节描写艺术》，见杨泽编《阅读张爱玲》（桂林：广西师范大学出版社，2003），页198-210。

³¹孟悦、戴锦华《浮出历史地表：现代妇女文学研究》（以下简称《浮出历史地表》）（北京：北京大学出版社，2018）

³²同上，页262。

³³同上，页268。

在《技巧、美学时空、女性作家——从张爱玲的〈封锁〉谈起》³⁴中，周蕾指出，现代女性从单调封闭的家居空间中解放出来的同时，仍然受到旧时空的束缚，针对这个问题，张爱玲采用《封锁》的断裂叙述方式，这种隔绝的时空放弃了连续性的历史观念，不仅显示出她成熟的创作技巧，更标志着她独特的美学据点。

张小虹在《恋物张爱玲》³⁵一文分析了张爱玲小说中的性恋物癖与商品拜物教，尤其反思了女性身体的拜物矛盾，以葛薇龙的例子指出女性的商品崇拜与女性作为商品的拜物在本质上是相通的，女性在父权资本主义的操纵下逐渐被价值化、商品化。文章更在华洋杂处的殖民语境下讨论了张爱玲笔下东方主义式的器物书写，认为混杂诡谲的空间表征隐喻着不同层次的殖民心理，但在恋物情节的介入下，殖民地的“文化杂种”并非泾渭分明的对立格局，而陷入一种暧昧曲折的社会处境中。

2010年张爱玲诞辰九十周年之际，香港与北京先后举办了张爱玲纪念研讨会，为张爱玲研究提出了新视角、新材料、新观点。香港浸会大学举办了“传奇·性别·系谱”主题研讨会，通过对现代性的再分析、身体情欲叙事、翻译与电影、传播与对话等方面对张爱玲的文学成就与文学史定位展开论述³⁶。北京方面则展开四场专题会议，分别围绕张爱玲的文学视野、双语创作、视觉艺术、晚期风格四个话题进行研讨³⁷。通过不断的学术交流与碰撞，将为张爱玲与其空间研究打开更广阔的视域。

以上几类研究文献对张爱玲的空间诗学进行了不同方向、不同深度的讨论，在叙事艺术、性别观念、现代体验、城市形象等研究层面提出了精辟见解，为张爱玲研究作出重大贡献。然而，学界仍然缺少对张爱玲笔下空间的综合、全面的梳理，本文即在现有研究文献的基础上，探索当前研究领域的空白。

³⁴周蕾《技巧、美学时空、女性作家——从张爱玲的〈封锁〉谈起》，见《阅读张爱玲》，页97-106。

³⁵张小虹《恋物张爱玲：性、商品与殖民迷魅》，见张小虹《城市是件花衣裳》（南京：译林出版社，2019），页1-18。

³⁶林幸谦编《张爱玲：传奇·性别·系谱》（台北：联经出版社，2012）

³⁷宋以朗、符立中编《张爱玲的文学世界》（北京：新星出版社，2013）

三、理论与方法

本文以张爱玲小说中的空间描写文本为核心研讨对象，时间范围覆盖张爱玲的一生。从她早期发表于校刊的创作《霸王别姬》，到一鸣惊人的《传奇》小说集，再到她香港时期受美国政府资助的创作，以及定居美国后的《怨女》《色·戒》等作品，包括张爱玲晚年反刍自身经历的自传性小说《小团圆》《雷峰塔》等，都是本文探索与钻研的重要材料来源。本文也结合张爱玲本人的生活经历、历史资料，以及书信、散文等原始材料进行交叉比较，力求细致、有力地进行论证，厘清张爱玲空间意识的发展流变。

在史料整理与文本细读的基础上，本文还结合了空间理论、权力理论、殖民理论、叙事研究、性别研究等多重理论资源，对城市、乡村、消费场所等宏观空间，以及家庭、陈设、身体等私密空间进行分析，展开对性别、阶级与殖民、地方感、比较研究等主题的讨论，形成完整的张爱玲空间诗学体系。

本文论述主体分布在第二至第五章节，共四章。第二章讨论张爱玲小说空间与性别的关系，第一节在张爱玲空间出走经验的基础上，分析了女性流动性与家庭空间的关系，指出“离家出走”情节背后潜藏的虚无意识。第二节则以窗户作为切入点，探讨窗户如何成为凝视权力的运作场所，并分析了张爱玲小说中男性凝视权力是如何生成与被阉割的，以及女性凝视对父权的反抗。第三节探索了女性的身体空间，论证张爱玲是如何在私密的身体关系、灵与肉的纠缠中，展开对爱恋欲望（甚至是女同性恋与恋母情结）的思考。

第三章讨论的重点是空间、阶级与殖民的议题。第一节注意到了张爱玲小说中屡屡出现的一种城市后景——阿妈们的生存空间，小说中随处可见的阿妈们串联起了公寓、洋房、弄堂甚至乡村的广泛城市景观，在她们工作与生活的转换间，也就呈现出一个复杂立体的阶级空间。在现代商业城市中，阶级差异也被转化在消费表征中，因此消费空间本身就具有鲜明的阶级属性，第二节通过对服装、商店、电影院等不同消费空间的分析，描摹出摩登上海中情欲与金钱的相对关系。最后，香港与上海都无法脱离殖民语境而讨论，在壁垒分明的种族物理分隔政策下，白人、中国人、混血者却都无法找到自我定位，张爱玲意识到了人类“连环套”的永恒存在。

第四章从对空间的讨论中延伸到了人文地理学的地方概念。张爱玲通过反复描摹空间陈设的细节，从恋物中转向恋旧，又从恋旧中寻找到了远古、安定的古中国，在这个基础上思考张爱玲的“细节肥大症”，对她 50 年代的离散经验更有深一层的认知。而当她定于美国、离散多年之后，张爱玲的重返华语文坛之旅是否象征着她重返记忆中的家乡？她反复重写的故事无疑是离散者对自身身份定位的反复确认。

第五章将张爱玲的空间创作在横向、纵向两方面进行比较。同样是海派都市创作，同样抓取上海的现代都市体验，张爱玲的审美取向却与穆时英截然不同，她笃爱日常与平凡中的力，痴迷于普遍的人性的苦乐。在这一点上，以描写都市空间见长的张爱玲与以描写自然风光著称的沈从文却有着高度的相似性，尽管创作方向不同，但他们都有意在空间书写中实践着对五四革命叙事的抗争。几十年来，海内外华语文学中已经形成了“张派”的队伍，尽管这些后起之秀或许有意挣脱张爱玲的标签，但他们的创作却在叙事技艺、人生态度、美学风格等方面显露出张氏鬼魅，通过比较、联通这些作家的空间创作，可以搭建出一条张爱玲的影响谱系。

第二章 空间与性别

张爱玲的女性体验与女性意识融贯她一生的创作，她笔下的空间也对性别，尤其是女性身份有着深刻的思考。以张爱玲小说中空间与性别的交互关系为论述中心，从具体的空间场景书写出发，分别以家庭内部空间、窗景凝视空间、身体灵肉空间为分析对象，涉及文本从早期小说集《传奇》到晚期《同学少年都不贱》，横跨数十年，在历史纵深中把握张爱玲对空间与性别的认知历程。本章结合作家本人生平与历史背景，透过权力学说、性别研究、阴性空间等多重理论框架的折射，最终通向张爱玲对女性家庭空间处境的批判与思考、对男性空间与男女权力关系的尝试性颠覆、对女性身体空间与灵肉关系的探索与确认。

一、离家出走：女性流动、男性气质与家庭空间

自从进入文明时期以来，家就是人类的重要生活空间，也是伦理关系、血缘纽带、情感依恋、归属感的所在。家始终是张爱玲无法回避的梦魇，虽然年少离家，她一生的创作却几乎都在反复变形、重写她动荡的家庭史。名臣家族的出身背景赋予了张爱玲独树一帜的古典品味与创作视角，却也将她圈禁在旧时代的空气里，尤其是在西化的母亲的影响下，张爱玲与家族的关系愈发微妙紧张。

张爱玲之母黄逸梵受过新式教育，无法忍受丈夫种种恶习，为了离开颓废的张家而远赴欧洲，她的留洋经历或许正是张爱玲小说中“离家出走”神话之肇始。随着父母的决裂，张爱玲无师自通地将生活划分成两个世界：母亲的世界在精神上和物质上都是最美丽的，而父亲的家她却什么都看不起，空间因性别而对立，张爱玲极有象征意味地说，“父亲的房间里永远是下午，在那里坐久了便觉得沉下去”。³⁸

汪民安指出，“家庭空间还生产着家庭内部成员之间的政治关系……室内空间总是根据父亲的步伐而变动它的权力结构。通常的情况是，谁在家庭之外握有权力，谁就能控制家庭内部的空间结构。父权制的幽灵在室内徘徊。”³⁹张爱玲也敏锐地发现物理空间是如何在父权的控制下扭曲、绞杀个人的：“我父亲扬言说要用手枪打死我。我暂时被监禁在

³⁸张爱玲《流言》，页159。

³⁹汪民安《身体、空间与后现代性》（南京：南京大学出版社，2022），页175。

空房里，我生在里面的这座房屋忽然变成生疏的了，像月光底下的，黑影中现出青白的粉墙……我读到它就想到我们家楼板上的蓝色的月亮，那静静的杀机。”⁴⁰这里的空间令她想起了幼年遭受的家庭暴力，唤起了创伤性的情感记忆，也表现了血缘伦理的紧张、亲情的疏离和断绝。她所写的房子正是张家位于上海麦根路 313 号的家族老宅，这里作为张爱玲的出生地，本应成为她的精神巢穴，却因父亲暴力监禁，给她带来了永生的精神创伤。监禁时关于恐惧、孤独、疾病与死亡的种种体验迫使张爱玲看清了人生之残忍，这段经历在她不断咀嚼中转为一套私人化的象征符号，阴暗腐旧的老屋、鸦片味的空气、专横冷漠的父亲、面目扭曲的母亲，种种意象互文共生，逐渐膨胀为一个暮气沉沉的父权空间——所谓的“家”，不断闪烁在张爱玲的创作史中。

父亲的介入强制性切断了张爱玲与房屋的联系，在生理和情感层面上将她逼退至边缘化、陌生化的境地，因此，物理空间的出走即是对父权、对传统家族坐标系的反叛，也是试图争夺、创造阴性空间的实践。正如曾魁在讨论劳伦斯小说《虹》中的性别空间与流动性问题时指出的，“家及其不动性（immobility）成为女性气质的符号，而流动性则与男性气质等同”，“由于囿于家庭空间是控制女性的方式，流动性往往成为女性抵抗父权空间秩序的手段”⁴¹。

于是，张爱玲最终像母亲那样离开了父亲，她回忆偷偷逃出家时，“每一脚踏在地上都是一个响亮的吻。”⁴²伍尔夫曾指出如果女性要写小说，就必须要有五百英镑和一间自己的房间，从这个意义上说，张爱玲的出逃正是文学生涯的起点——她在上海公寓中有了栖身之地，并且开始赚稿酬。有意无意地，此后张爱玲也时常在作品中回召这次逃亡，“在张爱玲的世界里便只有一个故事，一个逃遁的故事，或者说是渴望逃遁的故事。”⁴³“离家出走”超越了单纯的情节范畴，作为一种女性主义的创作母题回荡在多篇小说中，并随之衍生出多样化的流动范式，

对于《第一炉香》中的葛薇龙而言，空间的流动完全是自发的。薇龙借宿姑母家原是无奈之举，然而这场无心的“离家出走”竟一步步弄假成真，以她深陷诱惑，与乔琪结婚

⁴⁰张爱玲《流言》，页 162。

⁴¹曾魁《〈虹〉中的性别空间与流动性》，见《外文研究》第 8 卷第 2 期（2020），页 62。

⁴²张爱玲《流言》，页 163。

⁴³孟悦、戴锦华《浮出历史地表：现代妇女文学研究》，页 265。

定居香港而终。薇龙第一次拜访梁太太后，虽为奢靡生活咋舌，回顾梁宅时却自信行得端坐得正，姑妈也会以礼相待。此次拜访是小说伊始，也是薇龙流动的开始，随后不久她便搬入梁宅，这一夜正值梁太太宴请宾客，薇龙初来乍到，又怯又奇，明知这种贵族式的生活并不属于她，薇龙却还是忍不住在卧室里试着新衣，如痴如醉，这里的卧室和衣柜是一个欲望化的空间，也暗示了女性的个人主体的形成。等到第二日她目睹睇睇被家人带走，见证了阶级分明、人情冷暖，下意识便要躲进繁花似锦的衣橱中，毕竟那里没有“肮脏、复杂、不可理喻的现实”⁴⁴。

薇龙的欲望在这间卧室中悄然滋长，她对梁宅的依恋也与日俱增，直到她发现乔琪与睇儿的私情，生了重病，忽然在病床上回忆起上海老家的细节，镇纸玻璃球、铁床、磁缸等等，是“人生中一切厚实的、靠得住的东西”⁴⁵。思乡情切，薇龙病中左右摇摆，一度想放弃交际花生活，满心只想回家。然而病得久了，她又觉得自己或许是有心不肯回家：“说着容易，回去做一个新的人……新的生命……她现在可不像从前那么思想简单了。念了书，到社会上去做事，不见得是她这样的美而没有特殊技能的孩子的适当的出路。她自然还是结婚的好。”⁴⁶薇龙淫浸梁宅日久，习惯了以容貌谋生，早已放弃了工作的念头。可薇龙虽想靠婚姻维生，却还幻想着爱情，她知道自己如果回到上海，必然在父亲的安排下结婚，生活毫无激情，多年以后她将“生活在另一个家庭的狭小的范围里……为了适应环境，她新生的肌肉深深的嵌入了生活的栅栏里，拔也拔不出”⁴⁷，这种干瘪的未来使她恐惧，因此立刻转念投向乔琪：“她突然决定不走了——无论怎样不走。”⁴⁸

上海与香港形成了空间对照：上海的家属于父亲，在温馨的细节之下，骨子里仍是葛家专制保守、不近人情的遗少家风，那些踏实、靠得住的空间体验，在薇龙的语义中反倒变成了囚笼；相反地，梁太太不遵女德、被葛家人唾弃，可梁宅为薇龙提供了进入上层阶级的通道，“飘飘荡荡”小舟似的卧室成为了寄托“香港梦”、追求爱情理想的自由地。

⁴⁴张爱玲《倾城之恋》，页20。

⁴⁵同上，页47。

⁴⁶同上。

⁴⁷同上，页48。

⁴⁸同上。

最终，薇龙下定决心留在香港，意味着她正式脱离原生家庭，完成了由女学生到女结婚员的身份转变，也实现了上海到香港的空间流动。

诚然，从劳伦斯式的角度看，空间的流动性显示出父权空间的结构崩塌，以离家出走、另辟天地的形式反叛旧式家庭是五四以来左翼文学的常用手段，《玩偶之家》的娜拉便成了新时代女性的精神图腾，这个弃家而去的离婚女人形象又与张爱玲的母亲黄逸梵惊人地重合起来。张小虹在论述《小团圆》中的卞蕊秋(以黄逸梵为原型)时指出，“（小说）给出的却是‘五四’启蒙话语所不曾触及的面向，亦即‘娜拉’作为离婚妇女在‘不是堕落，就是回来’之外的可能‘性爱’”⁴⁹。

向前倒推几十年，在创作《第一炉香》时，张爱玲已经显露出对女性出走与性爱实践的初步思考，这仍关系到性别与空间之关系。“按当时流行的理解，一个中国娜拉对自己的基本责任就是应该有爱的权利。然而人们却无视这一现代性价值理念的虚妄性、乌托邦色彩和男性中心主义的诱惑性”⁵⁰，薇龙原本因乔琪不肯结婚而失望，而当他过夜之后，薇龙忽然在性中发现了爱：“现在她明白了，乔琪是爱她的。当然，他的爱和她的爱有不同的方式——当然，他爱她不过是方才一刹那。——可是她自处这么卑下，她很容易地就满足了。”⁵¹她对于结婚也顿时换了态度，天真地相信乔琪永远是对的。当性与爱交融一体，薇龙很快就在爱的诱惑下变成了性的客体，正如她婚后在浅水湾看见妓女时自嘲的，“我跟她们有什么分别”⁵²？

鲁迅对娜拉式的出走持怀疑态度，在小说《伤逝》中，子君的悲剧正是来源于涓生天真而傲慢的启蒙，惊醒了做梦的人而无路可走，这是最大的残忍。张爱玲也同意娜拉出走难有善终，但她显然对于女性的处境更加敏感。她跳出男女之间启蒙与被启蒙、引导与被引导的关系藩篱，女性在她的笔下被定义为出走动作的主体，同时，她也质疑现代自由主体的陷阱。从葛宅到梁宅，尽管薇龙抗拒被狭小的家庭所囚禁，主动与父系家庭进行切割，但她却无法抵抗名利的蛊惑、爱情的迷惑，离家出走后又再度陷入了父权/夫权的囚笼，

⁴⁹张小虹《本名张爱玲》（桂林：广西师范大学出版社，2022），页128。

⁵⁰贾振勇《娜拉出走：现代性的女性神话——鲁迅小说〈伤逝〉再诠释》，见《鲁迅研究月刊》2001年第3期，页24。

⁵¹张爱玲《倾城之恋》，页40。

⁵²同上，页53。

终致失去尊严、道德沦丧，“不是替乔琪乔弄钱，就是替梁太太弄人”⁵³。性解放、男女平等、自由意志等现代社会宣言真的可以拯救女性的处境吗？显然，张爱玲借由薇龙的堕落揭示出新女性面临着性爱童话、家庭围困、金钱腐蚀等多种诱惑，重新回应了“娜拉走后怎样”这个残忍的问题，当自由成为幻影，流动性最终只能化作一个“美丽的，苍凉的手势”⁵⁴，无法撼动铁板一块的旧世界。

相较于自发离家的薇龙，《倾城之恋》里白流苏在家庭空间中始终处于被排斥的边缘位置。白家封建保守，离过婚的流苏因婚姻与财务问题而屡屡腹背受敌，导致家庭关系紧张，在白公馆内的生活空间也极其逼仄。当她觅得金龟婿后，仍无法被白公馆接受：“白公馆里流苏只回去过一次，只怕人多嘴多，惹出是非来。然而麻烦是免不了的，四奶奶决定和四爷进行离婚，众人背后都派流苏的不是。”⁵⁵女性永远是被家庭排除在外的“零余者”。小说开场便设置了众人围攻流苏的场景，流苏寡不敌众，向母亲求援，而亲生母亲不仅对她不管不顾，反而操心宝络的婚事，她心灰意冷，再也无法忍受这种家庭生活：

她仿佛做梦似的，满头满脸都挂着尘灰吊子，迷迷糊糊向前一扑，自己以为是枕住了她母亲的膝盖，呜呜咽咽哭了起来道：“妈，妈，你老人家给我做主！”她母亲呆着脸，笑嘻嘻的不作声。她搂住她母亲的腿，使劲摇撼着，哭道：“妈！妈！”恍惚又是多年前，她还只十来岁的时候，看了戏出来，在倾盆大雨中和家里人挤散了。她独自站在人行道上，瞪着眼看人，人也瞪着眼看她，隔着雨淋淋的车窗，隔着一层层无形的玻璃罩——无数的陌生人。人人都关在他们自己的小世界里，她撞破了头也撞不进去，她似乎是魇住了。忽然听见背后有脚步声，猜着是她母亲来了。便竭力定了一定神，不言语。她所祈求的母亲与她真正的母亲根本是两个人。⁵⁶

当下的卧室与多年前的人行道彼此重叠，现实空间与记忆空间因流苏的绝望孤寂而统一，又随着母亲形象的差异性而分裂。名为骨肉至亲，实则六亲无依，流苏不仅在情感上孤立无援，空间上更是处处碰壁。白公馆内上下二十多口人，“在屋子里剪个指甲也有人

⁵³张爱玲《倾城之恋》，页 51。

⁵⁴同上，页 244。

⁵⁵同上，页 201。

⁵⁶同上，页 164-165。

看着”⁵⁷，环境心理学将拥挤感与控制感挂钩，认为拥挤的环境压力会导致“对周围环境的控制性缺乏”⁵⁸，流苏在白公馆内受到众人联合施压围剿，个人领地在家庭成员的打击和掠夺下消失殆尽，揭示出男权空间围剿下阴性空间的失权处境，流苏虽然身在屋檐下，精神上却早已被弃置、流放，成为家中的流浪者。堂屋有哥哥嫂子们咄咄相逼，里屋是冷漠薄情的母亲，阳台上四爷自顾自拉着胡琴，流苏毫无立足之地，唯一的私人领地卧室也不得不与宝络共用。和范柳原跳舞后，流苏在卧室里点着蚊香，听着四奶奶指桑骂槐，心中却很痛快，“她们以为她这一辈子已经完了么？早哩！她微笑着。宝络心里一定也在骂她，骂得比四奶奶的话还要难听。可是她知道宝络恨虽恨她，同时也对她刮目相看，肃然起敬。”⁵⁹

在小说末尾，张爱玲再度耐人寻味地提及点蚊香的场景，“流苏蹲在灯影里点蚊烟香。想到四奶奶，她微笑了……流苏并不觉得她在历史上的地位有什么微妙之点。她只是笑吟吟地站起身来，将蚊香盘踢到桌子底下去。”⁶⁰时移事易，此时的流苏早已扬眉吐气、顺利俘获柳原，通过点蚊香这个行为的重叠，流苏隐秘地得到报复四奶奶、宝络等人的快感，空间的倾轧被她易形为一场地位争夺战，由此，父权制度种下的矛盾却被转化为女性间的竞赛，阴性空间彼此排挤、竞赛。“白流苏用她的下半生和人格去换取婚姻、换取身份和经济的稳定、冒着名誉被毁的风险到‘外面的世界’探寻自己的命运，一心设法离开遭人白眼的白家——充满着暗喻的意味——究其原因不外是她体认到宗法大家庭中，像她年近卅的寡妇人家，再如何安份守己，若得不到异性的爱，也就得不到同性的尊重。”⁶¹这样一来，家居空间见证了白流苏的个人命运的翻覆、经济地位的改变和情感心理的变化。

阴性空间的构型不单是女性人物的故事所独有，也表现在男性角色的命运当中，在男性角色的出走行为中，张爱玲也投射出了女性的独特心理与压抑处境。许子东用“雌雄同

⁵⁷张爱玲《倾城之恋》，页 193。

⁵⁸戴琨、游旭群、晏碧华《拥挤研究进展——概念、理论与影响因素》，见《应用心理学》第 16 卷第 4 期（2010），页 363。

⁵⁹张爱玲《倾城之恋》，页 171。

⁶⁰同上，页 202。

⁶¹林幸谦《张爱玲：压抑处境与歇斯底里话语的文本》，见《中国现代文学研究丛刊》1996 年第 1 期，页 95。

体”来评价聂传庆，称他“是张爱玲笔下男人和女人的结合体，男人的身体，女人的心理”⁶²。聂传庆身为家族继承人，在幻想着将来可以拥有签支票的权力的同时，也遭受着父亲长期的折磨与怀疑，最终“制造成了一个精神上的残废，即使给他自由，他也跑不了”⁶³，这使他继承了母亲的形象，变成了朽烂屏风上另一只永远也飞不走的鸟。

聂传庆一面病态地依恋着去世的母亲，另一面，母亲冯碧落也通过他“借尸还魂”，显现在文本之中。聂传庆面对言丹朱时，想的是“言子夜夫人的孩子，看着冯碧落的孩子出丑”⁶⁴，由此他将自己放置在母系遗传的谱系之中，成为冯碧落在人世的投影，为母亲而重生。《茉莉香片》可以看作一种特殊的女性文本，聂传庆以男性之躯，落入了女性处境之中，来自母亲的女性气质破坏了他作为父系家族继承人的伟岸形象，父亲认为他“贼头鬼脑”，毫无男权社会所倾慕的丈夫气概，愤恨之余将他贬斥到家庭的边缘地带。聂传庆进了房“蹑手蹑脚上了楼，觑人不见，一溜烟向他的卧室里奔去”⁶⁵，在父亲面前则是“把头低了又低，差一点垂到地上去”⁶⁶，其不安局促可见一斑。在这里，父权化的压抑性的家庭空间造成了他的男性气质的削弱和失落、病态畸形的个性心理、女性化的气质和举止，而且，聂传庆在空间中的瑟缩态度生动地印证了波伏瓦的意见：“女人不是天生的，而是后天形成的。任何生理的、心理的、经济的命运都界定不了女人在社会内部具有的形象，是整个文明设计出这种介于男性和被去势者之间的、被称为女性的中介产物。”⁶⁷张爱玲对于聂传庆的阴性处理既显示出对男权的戏谑与叛逆态度，他既没有男性气质，也没有被真正去势，遂飘落到“女性”这样一个暧昧不清的中间地带。

但聂传庆的物理性别意味着当他受困于家庭空间而不得不“离家出走”时，是无法像其他女性那样借助婚姻远离家庭的，只能选择一条向内流动的道路，在家庭空间内部编织自己的重生，试图从精神层面取得胜利。聂传庆渐渐想入非非，他憎恶父亲与后母，将倾

⁶²许子东《许子东细读张爱玲》（北京：北京大学出版社，2020），页204。

⁶³张爱玲《倾城之恋》，页101。

⁶⁴同上，页105。

⁶⁵同上，页95。

⁶⁶同上，页96。

⁶⁷波伏瓦著，郑克鲁译《第二性·第二册》（上海：上海译文出版社）

慕都寄托在原本可能是他父亲的教授言子夜身上。在幻想中，他踏上了离家的虚幻旅程，先是“弑父”，又借助想象中的言子夜“娶母”。

“所有的庇护所，所有的藏身之处，所有的卧室，都有共同的梦境价值”⁶⁸。私密性的卧室为聂传庆提供了心灵的遮蔽，也成为了他幻想的起点。值得注意的是，随着想象与真实交叠，聂传庆的感知力也变得极其迟钝，譬如他将自己的倒影幻视为母亲时，“太阳光暖烘烘的从领圈里一直晒进去，晒到颈窝里，可是他有一种奇异的感觉，好像天快黑了——已经黑了。”⁶⁹皮肤晒在阳光下，张爱玲却避开皮肤上温暖的感觉，直接引向聂传庆的幻觉，刻意混淆五感，用太阳联通了悠长亘久的时间。这种钝感随着他的幻想而生，也随着梦想的破灭而亡，小说结尾处，聂传庆痛打了言丹朱一顿，仓皇逃回家，猛然发现房间的寒冷油腻：“空气冷得使人呼吸间鼻子发酸。然而窗子并没有开，长久没开了，屋子里闻得见灰尘与头发油腻的气味。”⁷⁰五感骤灵，现实以无比真实冷酷的样貌显现在聂传庆眼前，他离家出走的幻梦从卧室开始，也在这里结束，然而他人生的噩梦却还远远没有完。

巴赫金认为古希腊小说突出传奇属性，导致小说中时空是机械、易移地联系着的，“主动权和决定权只属于机遇。因此，这一世界的确定性和具体性只能是极为有限的。”⁷¹而与之相对，张爱玲小说可谓是反“传奇”的《传奇》，对于时空的把握则极其强调私人、情绪化与具体性。聂宅虽地处香港，但其原型正是张爱玲被关禁闭的张家老宅。宅中有一处荒废的网球场⁷²，后母与父亲常年躺在烟榻上，家里飘散着鸦片烟味，聂传庆签支票挨父亲耳光的情节也与张爱玲弟弟张子静的经历吻合。这些人物原型的真实生活碎片被填入故事的细枝末节中，因此，空间中的转换才能如此顺滑而深隽：

他夹了书向下跑，满心的烦躁。客室里有着淡淡的太阳与灰尘。雾红花瓶里插着鸡毛掸子。他在正中的红木方桌旁边坐下，伏在大理石桌面上。桌面冰凉的，像公共汽车上的玻璃窗。

⁶⁸加斯东·巴什拉著，张逸婧译《空间的诗学》，页3。

⁶⁹张爱玲《倾城之恋》，页98。

⁷⁰同上，页113。

⁷¹巴赫金著，钱中文译《巴赫金全集·第三卷》（石家庄：河北教育出版社，2009），页286。

⁷²淳子等著《上海张爱玲文学地图》（上海：同济大学出版社，2019），页173。

窗外的杜鹃花，窗里的言丹朱……丹朱的父亲是言子夜。那名字，他小时候，还不大识字，就见到了。⁷³

从房内的摆设写起，从视觉转向触觉，触觉打开记忆，这种直觉的时空跳跃颇有意识流的影子，“桌面-玻璃窗-言丹朱-言子夜”，一系列名词彼此连接碰撞，打开了一个印象化的时空体。它与人物心理紧密融合，即构成时间、空间、情感三个维度的同频共振：聂传庆在失魂落魄中看见了窗户上母亲的幻影，母子二人的影像与命运重叠了：“像梦里面似的，那守在窗前的人，先是他自己，一刹那间，他看清楚了，那是他母亲。”⁷⁴卧室之中散发着阴性气质，聂传庆将目光移向家庭之外，在母亲的号召下背叛了父权空间，实现个人与家族、理想与现实、现代与封建间的对抗，卧室空间不仅成为了时空体的中心点，同时也成为人物心理在空间上的显化，引导故事向“离家”这一深度叙事滑行。

“离家出走”情节在张爱玲小说中的永恒召唤，正意味着“家”对于她而言是一个虚无缥缈、陷落了的理想存在，张爱玲始终没有在精神层面上离开家宅。小说通过离家想象来接近家的概念，恰恰说明真实世界中的无家可归，而这种漂泊感同时具有历史时代与私人情感上的双重映照。“张爱玲产生于一个历史地理文化意义上的孤岛，其实也是一种家庭伦理感情意义上的孤岛”，“所以就出现一个真正的精神上道德上甚至在私生活层面上‘无家可归’的情况”⁷⁵，这种无家可归的精神状态既是张爱玲一生的疮疤，也是她笔下主人公普遍的生存基点。由此，“离家出走”的流动性成为了女性经验和生存状态的深刻象征，不仅展现了挣脱传统、建立自由阴性空间的渴望，也反映出女性在男权社会中的异质化空间定位。

在现代生活的声色犬马中，张爱玲以多样化的流动形式，展现出自由神话的破灭，揭露女性个体如何在被压抑的家庭空间中艰难求生，试图从家庭内部解构、争夺父权空间。其女性流动叙事拒绝了传统宗法制度与道德观的规训，在主动走向边缘性的同时，也显示出对家与根、出走与自由的矛盾态度，毕竟在社会制度的全方位压力下，女性试图自由流动、争取自我空间的尝试很可能只是昙花一现。

⁷³张爱玲《倾城之恋》，页 97-98。

⁷⁴同上，页 98。

⁷⁵许子东《许子东细读张爱玲》，页 65。

张爱玲在《走！走到楼上去》里写到她编的一出戏，有个人拖儿带女投奔亲戚，闹翻了之后闹着要走，可是走到哪儿去呢？只有到楼上去。张爱玲诙谐地调侃，“开饭的时候，一声呼唤，他们就会下来的。”⁷⁶并且，她一针见血地指出“上楼”又“下楼”并非是个人的困窘境地，而是属于整个现代中国青年（尤其是新女性）的共同创伤体验，无论是“娜拉出走”还是“走到楼上去”，未来都将面临着一片空白、无所适从的巨大威胁，充满抗争意识的阴性空间能否承担女性的前路？且看张笔下的众生相：薇龙离开上海遗老家庭，却陷入香港纸醉金迷的幻影中；聂传庆是屏风上逃不掉的鸟，只能徒劳地做着逃走的梦；小寒爱上父亲，最终支离破碎，被母亲送走；《琉璃瓦》中一番精打细算，女儿们的婚姻仍是满地狼藉；家茵怀着自力更生的梦想，却一步步走向悲剧，空余“多少恨”；即使是倾城佳人白流苏，也在看似圆满的故事中因柳原“从来不跟她闹着玩”而感到怅惘。流苏的倾城之恋，焉知不是围城的开始呢？这个悬置的疑问无疑折射出张爱玲对阴性空间与男权结构间无法调和之矛盾的警惕。

二、凝视之窗：权力的空间博弈

在张爱玲的小说当中，空间不单塑造了男女的性/别身份，而且是权力博弈的所在。傅雷曾化名迅雨批评张爱玲的小说，认为她题材匮乏，笔下的社会死气沉沉：

恋爱与婚姻，是作者至此为止的中心题材；长长短短六七件作品，只是 variations upon a theme。遗老遗少和小资产阶级，全都为男女问题这恶梦所苦。恶梦中老是霪雨连绵的秋天，潮腻腻，灰暗，肮脏，窒息的腐烂的气味，像是病人临终的房间……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。⁷⁷

张爱玲遂在回应的文章中提出了她参差对照的、素朴的美学观，并以“人在恋爱的时候，是比在战争或革命的时候更素朴，也更放恣的”⁷⁸的理由为她的情爱主题作辩护。张爱玲将男女情事作为解剖人生的锚点，于是，小说中的场景也迅速缩窄，密集地停留在居

⁷⁶张爱玲《流言》，页101。

⁷⁷迅雨《论张爱玲的小说》，见《万象》第13卷第11期（1944）。

⁷⁸张爱玲《流言》，页20。

室、屋宇、公寓或衙堂之内。尽管在这些封闭有限的空间中难以俯瞰社会万象，然而“浮雕也一样是艺术”⁷⁹，这或许正是“张看”的一种独特视角。

如被傅雷批评的《连环套》一文，霓喜从绸缎店搬到药材店，又从药材店搬进了气派的洋房，等晚年住进了哈同花园时，按她时年六十多岁推算，大约是1930-1940年代。此时花园的主人哈同已经去世，曾经上海最大的私人园林，也因疏于打理而荒芜，“篱笆破了，墙塌了一角，缺口处露出一座灰色小瓦房，炊烟濛濛上升，鳞鳞的瓦在烟中淡了，白了，一部份泛了色，像多年前的照片。”⁸⁰居室成为追寻霓喜一生的线索，欲望的起承转合被嵌入空间中，她风生水起时便是“屋宇敞亮，自不待言”⁸¹，失意零落则是“儿啼女哭，乌糟糟乱成一片”⁸²，空间与身体彼此嵌套建构，造就了时空体验中的“连环套”。

空间作为权力结构的形塑和展示的形式，显现于身体与性别关系中，“空间和地方不仅本身被赋予了性别（空间和地方不是中性的，而是有性别的），而且通过这种方式，它们都反映和影响了性别被建构和理解的方式。”⁸³在传统父权制体系下，家庭空间与女性深度绑定，“大门不出、二门不迈”被奉为闺阁典范，绣楼、闺阁则是女性终身囚禁之地。典型的例子便是崔莺莺，《西厢记》也是“西厢困”，崔张二人的情义只能通过红娘从中牵线搭桥。直到20世纪初，女性（尤其是张爱玲笔下那种上层家庭的女儿们）才开始有了离开家庭外出工作的机会，然而正如前文所述，张爱玲一针见血地指出这种自由的流动性背后仍旧被无处不在的男权所操控，封锁最终会结束，翠远们最终也会下电车回到深感压抑的家中，家庭依旧是女人们的空间。

张爱玲在小说中构建出一套荒原般的阴性空间：无论公馆或是衙堂，都弥漫着满清的腐烂气息，这里没有历史也没有未来，女人们聚集在这没有光的所在，她们“一辈子讲的是男人，念的是男人，怨的是男人，永远永远”⁸⁴。女性成为了张爱玲在家庭空间中关注

⁷⁹张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》（北京：北京十月文艺出版社，2019），页238。

⁸⁰张爱玲《倾城之恋》，页267。

⁸¹同上，页301。

⁸²同上，页316。

⁸³多琳·马西著，毛彩凤等译《空间、地方与性别》（北京：首都师范大学出版社，2018），页232。

⁸⁴张爱玲《流言》，页149。

的主体，由此审判男女情爱的主题，男性也就被清退为空间的客体，丧失其阳刚之气，化为了女性凝视下的、女/阴性化了的男人。

即使在张爱玲最接近通俗小说的《多少恨》中，宗豫与家茵的几次重要情感转折（情动-试探-定情-分手）也都发生在家茵的家中，小说结尾，宗豫来到家茵处，她已经搬走了，张爱玲用了一个绝妙的比喻，“那房间里面仿佛关闭着很响的音乐似的，一开门便爆发开来了”⁸⁵，宗豫掏出手绢擦眼泪，闻到了手帕上残留的家茵的香水味，而当初打碎的香水瓶还放在窗台上，插着一只枯萎的花。家茵被抽象为干净利落、具有爆发力的音乐，对应她决然的分手；而宗豫则一反男性的威武英雄之态，伤感落泪，更与香水、手绢、落花等阴柔意象连接在一起，构成缠绵哀伤的阴性爱恋。当情爱题材进入张爱玲笔下的屋宇之中，会惊讶地发现这里早已是女性的帝国——尽管她们难以获得掌控家庭的实际权力，却总是在男女战争中占据着主导、主动、主控的地位。

宗豫的例子可以作为男性阉割书写的佐证，林幸谦指出张爱玲“为了能够把女性的主体置于中心位置，她设置的叙述者不得不把男性家长从文本中抽离，排除于叙事体之外”⁸⁶，由此，对于男性人物的处理逐渐形成三种模式：一、杀父书写，即彻底将男性角色（父亲角色）排除在文本之外，形成“无父文本”，如《倾城之恋》的白家；二、去势模拟，即虽然出现，但始终软弱昏聩无能，如《创世纪》中的匡家父子；三、曾以正面形象出现，最终沦为去势状态的男性书写模式，如宗豫。⁸⁷林幸谦主要讨论了前两种模式在小说中的运用，然而从宗豫这一案例出发，可以窥见去势阉割与杀父书写间的统一性。宗豫的父亲从未在小说中出现过，是为杀父；他本人从小说开头横眉竖目酷似文天祥的伟正形象，沦为哀伤哭泣、对家庭困境无能为力的庸人形象，男性力量的泯灭也是一种杀父（自杀）；对于女儿小蛮而言，父亲忙于工作无暇照顾她，父女二人少数的交流也大多是父亲的敷衍，宗豫更不顾小蛮伤心意欲离婚，再度构成对女儿而言的“杀父”（父爱失格）。从一个男人的去势坠落中，完成了上下三代人的无父文本。

⁸⁵张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页290。

⁸⁶林幸谦《女性主体的祭奠：张爱玲女性主义批评》（桂林：广西师范大学出版社，2003），页105。

⁸⁷同上。

无父文本意味着空间上的父权失落，阴性空间幽静蓊郁，阳性空间则干枯萎缩，甚至退为一片空白，幽灵般飘动在女性的场域中。一旦家庭被划入女性麾下，那么男性便被驱逐到工作、社交等公共场合中，这些地方不在张爱玲所庇护的家庭闺阁政治之下，也就自然而然被淡化。即使将男性作为主人公，张爱玲仍无意于开疆拓土式的男性冒险，相反，空间依旧向女性倾斜，《琉璃瓦》虽以姚先生为主人公，他却只是充当摄像机，见证着几个女儿的婚姻嫁娶，罗杰、佟振保等男主人公的工作也往往被轻描淡写地带过，唯有当他们在家中独处凝思时，才会将家用陈设、眼中景色细腻婉转地铺陈展开。男性被阉割，空间成为女/阴性的所在。

于是，凝视关系也在此颠覆。过去，女性始终处于男性凝视之下，是被观看、被采撷、被审视的客体，《连环套》中的印度表弟发利斯偶遇霓喜之女瑟梨塔就是这种凝视的实例：

是炎夏，花店把门大开着，瑟梨塔正立在过堂风里，热风里的纱飘飘蒙住她的脸。她生着印度人的脸，虽是年轻，虽是天真，那尖尖的鼻子与浓泽的大眼睛里有一种过分刻划的残忍。也许因为她头上的纱，也许因为花店里吹出来的芳香的大风，发利斯一下子想起他的表姊妹们，在印度，日光的庭院里，满开着花。他在墙外走过，墙头树头跳出一只球来。他捡了球，爬上树，抛它进去，踢球的表姊妹们纷纷往里飞跑，红的蓝的淡色披纱赶不上她们的人。都到里面，方才放声笑起来，笑着，然而去告诉他舅父，使他舅父转告他父亲，使他挨打了。因为发利斯永远记得这回事，他对于女人的爱总带着甘心为她挨打的感觉。⁸⁸

发利斯因这惊鸿一瞥而对十二岁的瑟梨塔生情，他永远不能再为表姊妹们挨打，于是将这种畸形的爱恋转嫁到瑟梨塔身上，风、纱、花香，瑟梨塔在发利斯的目光中无限地拉远，一直拉到遥远的印度，她像那条披纱一般，成为标记着发利斯记忆与欲望的象征物，少女唤起的情感是如此清晰，而她本身反倒在发利斯眼中模糊了，成为一条轻飘飘的披纱，彻底的物品。

类似的凝视与物化在汝良笔下也出现了，俄国少女沁西亚寄托着他自由、科学、理性等种种进步梦想，倾注在笔下就是他画熟了的剪影，“仿佛这个人整个是他手里创造出来

⁸⁸张爱玲《倾城之恋》，页 322。

的……仿佛他只消走过去说一声：‘原来是你！你是我的，你不知道么？’便可以轻轻掐下她的头来夹在书里。”⁸⁹汝良不仅凝视着她，更将女性身体浓缩为一种完美、理想化的轮廓，直到他亲眼见证了沁西亚不幸的婚姻，青春理想与他的恋物情结一同破碎，汝良的书上又恢复了干净。

然而在张爱玲的去势化书写下，这种男性凝视出现的频率相对较低。相反，张爱玲通过扭转空间主体，从而改变了两性的凝视关系，甚至权力结构。这种改变当然是有限的，张爱玲本人也并未摆脱男性框架的影响，女性心心念念的还是男人，仍然是围绕第一性而生的第二性。但是，张爱玲的女性意识却已经飘荡在字行之中，试图从男性手中争夺野蛮生长的空间，重塑性别界限。

在《红玫瑰与白玫瑰》中，佟振保爱慕红玫瑰王娇蕊而不得，顺从母亲意愿与白玫瑰孟烟鹂结婚，却始终感到空虚，欲望击败了道德，当他发现烟鹂出轨后，挫败无力的情绪更是达到了高潮。晚上振保回到家临窗而立，向外审视着世界，烟鹂却出现在身后，要给他白兰地喝，振保十分憎恶：“他讨厌那样的殷勤噜苏，尤其讨厌的是：她仿佛在背后窥伺着，看他知道多少。”⁹⁰在家庭这样一个彻底阴性化了的的空间内，振保作为一家之主的阳刚之气似乎已经被阉割，他成为了妻子的客体，被她放逐到了家庭边缘的吊诡场域。振保敏锐地察觉到来自妻子的审视，他的不快是为了妻子的不忠，也是为了这种视线带来的地位与空间沦丧。

不久后，振保彻底随心所欲，这一天他故意带着女人兜回家，“抬头望望楼上的窗户，大约是烟鹂立在窗口向外看，像是浴室的墙上贴了一块有黄渍的旧白蕾丝茶托，又像一个浅浅的白碟子，心子上沾了一圈茶污。”⁹¹视点反转，振保以一种局外人式的心态凝视着他的妻子、家庭，男人的视角随着他的道德一同堕落，从室内转移到室外，由俯瞰变为仰视。与此同时，烟鹂却从楼下来到了楼上窗前。振保在仰视着窗前的烟鹂时，仍然将她视作茶碟，试图“打碎它”而不得；而烟鹂作为丈夫眼中“易碎的茶碟”却已经来到高处，

⁸⁹张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 3-4。

⁹⁰同上，页 93。

⁹¹同上，页 94。

“有了自尊心，有了社会地位，有了同情与友谊”⁹²，如过去的振保那样站在窗前，审视、拥有了整个世界，这无疑是对振保男性凝视与偏见的最响亮的嘲笑，在二者空间视角的调换中，振保意识到了阴性空间对他的反击，女性的空间主体身份也得以彰显。

进一步，在以女性为主人公的小说中，女性对空间的支配、对凝视的自觉显露得更加鲜明。《封锁》因其惊人的空间艺术而广受赞誉，小说以封锁时电车上一对陌生人男女的短暂恋爱、精神出轨为主线，在电车上创造了一个密不透风的、切断了时空的传奇空间，也只有在这样的空间中，男男女女得以抛下一切现实顾虑，做个“真人”。

封锁空间的构建十分耐人寻味，它由宗桢的视线为起点，以翠远的视线为终点。小说开始，宗桢一点一点地从广告破损处看见了翠远的脸，而对于这种浪漫化的凝视，翠远的回应显然决绝得多：“他走了，对于她，他等于死了。”⁹³不仅宗桢，整个世界都只有在翠远的眼中才能活着：

电车加足了速力前进，黄昏的人行道上，卖臭豆腐干的歇下了担子，一个人捧着文王神的匣子，闭着眼霍霍的摇。一个大个子的金发女人，背上背着大草帽，露出大牙齿来向一个义大利水兵一笑，说了句玩话。翠远的眼睛看到了他们，他们就活了，只活了那么一刹那。车往前当当的跑，他们一个个的死去了。⁹⁴

两人初遇时，翠远对宗桢有过四次凝视，凝视的递进也显露出二人关系的发展改变。一是宗桢刚调换座位坐下来，翠远“回过头来，微微瞪了他一眼”⁹⁵，这是防备的、不悦的、对陌生人的视线；第二次是宗桢搭讪，他贸然打破陌生人之间约定俗成的冷漠界限，使得翠远“吃了一惊，掉过头来，看见了他搁在她身后的那只胳膊，整个身子就僵了一僵”⁹⁶；见翠远不答，宗桢再度展开进攻，这时候她“重新吃了一惊，又掉过头来看了他一眼”⁹⁷。翠远在工作与家庭中都遭到忽视，她不快乐，亟需抓住一些真切的东西，因此反而对

⁹²张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 95。

⁹³张爱玲《倾城之恋》，页 159。

⁹⁴同上。

⁹⁵同上，页 153。

⁹⁶同上。

⁹⁷同上，页 154。

宗桢的贸然举动产生好奇心，于是就有了第四次凝视：“她又看了他一眼。太阳红红地晒穿他鼻尖下的软骨。他搁在报纸上的那只手，从袖口里伸出来，黄色的，敏感的——一个真的人！不很诚实，也不很聪明，但是一个真的人！”⁹⁸劳拉·穆尔维在探讨男性凝视（male gaze）时认为，男性支配着舞台，“控制着电影幻想，进而成为权力的代表”⁹⁹，而女性则被动地成为男性注视、窥淫的素材，翠远看见了宗桢的细节，将其视为一个具体可感的“真人”，也就对抗了男性凝视主导下的性别失衡关系，正式确立了主动的、欲望的主体性。

那么，空间是如何在凝视中协助塑造翠远的主体身份的？封锁中的电车切断了时空，也就形成了福柯所言的“异托邦”（heterotopia）。“当人们与传统时间完全中断时，异托邦就开始发挥出全部的效用”¹⁰⁰，而论及其作用时，福柯提出了两极：要么创造出幻觉空间，以虚幻揭示出所有真实空间，所有人类生活的地点（也许这就是那些现已消失的妓院所扮演的角色）；要么反之，异托邦创造了截然不同的另一个真实世界，完美、细致、井然有序，而我们的空间却杂乱无章、混乱不堪¹⁰¹。显然，张爱玲将电车上的一切视作上海做了一场梦，因此封锁空间更接近于幻觉性的异托邦，创造了一个道德与责任的真空地带，释放了人内心的欲望，推出这场电车“真”爱，也将翠远作为主体推到了欲望漩涡中心。

类似的女性欲望凝视还曾出现在曹七巧身上。她曾对季泽抱有浪漫爱的期待，然而季泽却试图用花言巧语哄骗她的财产，七巧一怒之下把他赶了出去，却又忍不住站在窗前偷偷目送他离开，“她到了窗前，揭开了那边上缀有小绒球的墨绿洋式窗帘，季泽正在弄堂

⁹⁸同上。

⁹⁹Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16.3(1975): 6–18. 原文: The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense.

¹⁰⁰Foucault Michel and Jay Miskowicz, “Of Other Spaces.” *Diacritics*, 16.1(1986): 22–27.

¹⁰¹同上，原文: This function unfolds between two extreme poles. Either their role is to create a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory (perhaps that is the role that was played by those famous brothels of which we are now deprived). Or else, on the contrary, their role is to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled.

里望外走，长衫搭在臂上，晴天的风像一群白鸽子钻进他的纺绸褂里去，哪儿都钻到了，飘飘拍着翅子。”¹⁰²同样是窗沿窥视，七巧的目光却扭转了古典小说语境中自外向内的传统窥淫视角，张爱玲结构化地平衡着窗景视线，将女性的私人空间置于前景，男性则沦为被观看、被物化的客体景观。

在凝视的主体性激发下，七巧从混沌虚无中觉醒，质问自己“什么是真的？什么是假的？”相比季泽的虚情假意，她选择了沉甸甸的金枷锁，然而这也恰恰验证了凝视发生时，主体必然陷落。真正的主体从来不曾存在，凝视就是被凝视，姜公馆分崩离析了，它的凝视却如影随形：

起坐间的帘子撤下送去洗濯了。隔着玻璃窗望出去，影影绰绰乌云里有个月亮，一搭黑，一搭白，像个戏剧化的狰狞的脸谱。一点，一点月亮缓缓的从云里出来了，黑云底下透出一线炯炯的光，是面具底下的眼睛。天是无底洞的深青色。¹⁰³

窗帘撤下，儿女被赤裸裸地呈现在七巧眼前。七巧盘问长白隐私的当晚，夜空以这样令人震悚不安的方式出现，诡异的月光正是对七巧精神状态的转喻。房中人从内向外望，却被室外的月亮钉在眼里，窗户将居室封锁为透明封闭的囚笼，迫使个人让渡权力，由观看主体转变为被暴露、凝视和规训的客体。

姜公馆给七巧戴上了黄金的枷锁，并继续将凝视辐射到她的子女身上，她经过时间的磋磨，最终成为自己所憎恶的姜公馆的附庸品，成为监视儿女的疯子。长安放弃学业，长白流连妓院，悲剧通过恐怖的凝视在家庭空间中遗传下去。由此，家庭空间成为了全景敞视监狱，“炯炯的光”凝视着所有人的一举一动，他们不仅无法自救，甚至彼此监视、自我规训，窗景虽是一处开放的空间，却由于凝视的介入而成为权力的演武场，将个人的自由意志逼入绝境，从开放的视域指向了没有光的所在。

剥开张爱玲母系/阴性家庭的外壳，底色依旧是暴虐的男权体系，消失缺席的父亲成了家庭的幽灵、永恒的他者，母亲却只是经由凝视后投射出来的影子，在这里，窗户内外

¹⁰²张爱玲《倾城之恋》，页 240。

¹⁰³同上，页 247。

的界限被打破，张爱玲冷酷地指出男性凝视、男性空间无处不在，小说中的阴性空间虽然一定程度上表达着女性意识，却也会发生自我坍塌的情况。

再次回到《连环套》，张爱玲评价霓喜，“使我感动的是霓喜对于物质生活的单纯的爱，而这物质生活却需要随时下死劲去抓住。她要男性的爱，同时也要安全，可是不能兼顾，每至人财两空”¹⁰⁴。第三任姘居者汤姆生结婚后，霓喜去办公室找他，汤姆生茫然看着她，仿佛不知道她是谁，这种动物式的粗犷生命力忽然就黯淡了下来：

霓喜忽然觉得她自己的大腿肥唧唧地抵着写字台，觉得她自己一身肥肉，觉得她自己衣服穿得过于花俏，再打扮些也是个下等女人；汤姆生的世界是浅灰石的浮雕，在清平的图案上她是突兀地凸出的一大块，浮雕变成了石像，高高凸出双乳与下身。她嫌她自己整个地太大，太触目。汤姆生即刻意会到她这种感觉，她在他自己面前蓦地萎缩下去，失去了从前吸引过他的那种悍然的美。¹⁰⁵

霓喜将男性凝视内化在自我凝视之中，最终导致自我意识的崩塌。女性的主体化之路荆棘密布，霓喜尽管积极响应了欲望的号召，依然时常感到强烈的束缚与挫败感。她将道德抛之脑后，却又被金钱、情爱所困，而它们又都维系在男性身上，霓喜遂将男人视为猎物。她主动出发追求欲望，然而在现代社会，这样一个动物式的、本能的主体结构注定会被吞噬殆尽，于是耗尽一切身体资本后，霓喜被动地成为了欲望的奴隶。

回顾张爱玲的小说可以发现，空间与性别关系不仅仅是物理空间的描绘，更是对于传统性别关系和社会结构的深刻反思和颠覆。张爱玲将男性放置在家庭和社会的边缘化，甚至去势化的状态；在阳性阉割下，阴性空间也就正式登场，女性通过空间的博弈，不断挑战、重塑传统性别凝视关系，进而迸发个人欲望，寻求超越传统社会规范自我。凝视与空间息息相关，张爱玲通过自发的凝视确立了女性的空间主体性，亦借助女性凝视的坍塌暴露出男凝的支配地位，对男权空间进行性别、文化与社会等多层面的深度批判。

¹⁰⁴张爱玲《流言》，页23。

¹⁰⁵张爱玲《倾城之恋》，页326。

三、身体的灵肉困境：从“浪子怨女”到“同学少年”

张爱玲曾写过一篇名为《爱》的短文，原型来自胡兰成所述的其庶母的亲身经历，弥漫着纯洁的哀伤：一个女人被拐做妾，历经转卖颠沛一生，终于在年老时回忆起她的少女往事，那桃树下的心上人，“于千万人之中遇见你所要遇见的人，于千万年之中，时间的无涯的荒野里，没有早一步，也没有晚一步，刚巧赶上了，那也没有别的话可说，惟有轻轻的问一声：‘噢，你也在这里吗？’”¹⁰⁶

这个故事可以看作张爱玲对理想爱情观的阐释，两个人在人生的荒野中“刚巧赶上了”，凭此一瞬便爆发出了强烈的精神连结，从此念念不忘，甚至克服了颠沛的时空轨迹，《爱》的故事相较于崔护“人面桃花”的遗憾，更多出几分浪漫诗性的爱情想象。不过，值得注意的是，这种纯粹理想的精神爱无法辐射到张爱玲的小说创作中，哪怕《封锁》《倾城之恋》等作品写了因“刚巧碰上了”而产生的感情，可到了小说尾声，张爱玲都亲自撕开了爱情的伪装，露出残酷的生存本色，男男女女的结合是金钱、利益、身份、性欲等多方面勾心斗角的结果。

理想与现实将张爱玲的爱情观撕开了一道巨大的裂隙，一面是崇高、纯粹的“灵”的追求，一面是世俗、苟且的“肉”的渴望。灵肉之间的隔阂实际上反映了五四以来普遍存在的社会心理症结，随着西方启蒙思潮进入中国，新式青年追求自由恋爱，向往浪漫爱情，“构建出一套以自由、平等、灵肉合一为原则的现代爱情话语”¹⁰⁷。但与此同时，千余年来的封建宗法传统仍然余毒未消，海外归来的范柳原所幻想的也依旧是地道的中国女人。在社会权力规范的控制下，女性的肉欲必须屈服于物质生存条件，身陷经济困难的白流苏绝不可能像范柳原那样从容地追随身体欲望，流连于众多玩伴之间。

于是，女性越发陷入自我压抑、自我规训的泥淖之中，女结婚员们必须“有美的身体，以身体悦人”¹⁰⁸，身体空间一再萎缩、让渡，变成被男性审视、赏玩的静态景观，

¹⁰⁶张爱玲《流言》，页 82。

¹⁰⁷冯妮《“五四”现代爱情观念的确立与启蒙思想的限度》，见《中南大学学报(社会科学版)》第 20 卷第 3 期(2014)，页 186。

¹⁰⁸张爱玲《流言》，页 96。

“父权制社会对女性的压迫是通过空间对女性身体的限制而得以实施并完成的，女性被禁锢的身体最终成为了性别不平等和性别压迫的基础。”¹⁰⁹如此，女性身体空间作为她们最原初、最亲密的空间地理环境，却被男权所侵占与操控，反而成为压抑她们权力与意志的工具。从这个视角来看，女性身体所遭遇的灵/肉二元困境并不能满足于性爱解放、道德维新等领域的简单讨论，而应意识到灵肉矛盾下潜藏着男性对女性的剥夺、阳性对阴性的放逐。

《五四遗事》的副标题叫做《罗文涛三美团圆》，颇有旧式艳情小说之感，五四激昂进步的外表下露出了旧时代的本来面目，张爱玲的讽刺尽在不言之中。小说写罗范、郭周两对青年男女泛舟湖上吟诗赏月，罗文涛借着新派青年的风气与密斯范调情，想与老家的妻子离婚，妻子宁死不从，他正在焦头烂额之际却听说密斯范另和别人相亲，为了报复她，罗离婚后立刻娶了一位王小姐。后来罗范二人旧情复燃，罗文涛又与王小姐离婚，终于和密斯范结了婚，住进了湖边一座美丽的白房子中，可婚后他发现密斯范那些迷人的风情消失殆尽，两人争吵不断，苦闷的罗文涛只好先后将前两位太太又接了回来，“这已经是一九三六年了，至少在名义上是个一夫一妻的社会，而他拥有三位娇妻在湖上偕隐”¹¹⁰。洋溢着五四气氛的白房子陡然变成了古代三妻四妾的大宅子，父系宗法制死灰复燃，罗这个多妻浪子的男性形象不但无人诟病，反而成为了人人艳羡的对象，他的浪荡多情也被五四话语美化成了身体与性爱的自由。

然而女性的生存空间却极其狭窄，同为新青年的密斯周时刻笼罩在做填房都没人要的恐慌之下，必须“保持着秀丽的面容”¹¹¹，“他（罗文涛）永远不要她改变，要她和最初相识的时候一模一样。然而男子的心理是矛盾的，如果有一天他突然发觉她变成老式、落伍，他也会感到惊异与悲哀，她迎合他的每一种心境，而并非一味地千依百顺。他送给她的书，她无不从头至尾阅读。她崇拜雪莱，十年如一日。”¹¹²五四宣扬的平等爱情神话

¹⁰⁹胡佩佩《身体、空间、权力——女性主义地理学视域下的〈八月之光〉》，见《文教资料》2013年第19期，页13。

¹¹⁰张爱玲《怨女》（北京：北京十月文艺出版社，2019），页98。

¹¹¹同上，页95。

¹¹²同上。

破碎了，密斯周永远生活在罗的凝视下，她的一颦一笑、一举一动都从主体退化为被驯服、观赏、压迫的客体，甚至主动让渡、阉割自己身体空间（为获欢心必须保持容貌）。所谓的性爱自由更是空谈，罗文涛与第一任妻子离婚时清楚地意识到这是“判她终身守寡，而且是不名誉的守寡”¹¹³，她的身体欲望被阉割，实际上从反面看，罗的“三美团圆”正是建立在三个女人永远难以“团圆”的性需求与身体压抑上的。

李蓉曾以创造社刊物《幻洲》的灵肉观为研究对象，认为“尽管《幻洲》表现出对女子解放问题的关心，但在对待女性身体的价值立场上采取的却是与前面所述的男性灵肉观不一样的标准，也就是说，在身体立场上他们采取了双重标准，对待女性身体，他们就完全没有了对待他们自己的那种开放、自由的姿态”¹¹⁴，可见虽然五四叙事为女性提供了觉醒的机遇，但封建残余的压迫仍根深蒂固、难以消除。《金锁记》中七巧最初就是为了承担繁衍子嗣的责任而嫁给二爷，经历了一世的折磨后，她又为长白娶了芝寿和绢姑娘，让年轻的少女身体再度重复了被压迫和剥削的残酷命运，在封建家族的阴沉老宅中，性爱也变成了令人恐惧的存在，灵与肉之间形成了截然对立的敌对状态：

她知道他的脾气。末后他会坐到床沿上来，耸起肩膀，伸手到白绸小褂里面去抓痒，出人意料之外地一笑。他的金丝眼镜上抖动着一道光，他嘴里抖动着一道光，不知道是唾沫还是金牙。他摘去了他的眼镜。……芝寿猛然坐起身来，哗喇揭开了帐子。这是个疯狂的世界，丈夫不像个丈夫，婆婆也不像个婆婆。¹¹⁵

“讯问者在反复地盘问受访者的享受细节时，往往也沉醉于受访者的享乐回忆中。权力最终被性快感所俘获。”¹¹⁶在这种抑制性权力的生成机制中，七巧的身体性爱也在以一种极为扭曲的形态悄然滋长着，不能承认、无法言说，她不得不将自己受婚姻抑制的性欲、被道德约束的爱欲转化为对外的窥探、控制甚至虐待，尽管是失败的尝试，但其中仍

¹¹³张爱玲《怨女》，页90。

¹¹⁴李蓉《肉欲迷狂中的身体转向——以“灵肉观”为中心看〈幻洲〉》，见《中国现代文学研究丛刊》2009年第6期，页31。

¹¹⁵张爱玲《倾城之恋》，页249。

¹¹⁶汪民安《身体、空间与后现代性》，页84。

然流露出七巧对掌握主体欲望的尝试，也意味着张爱玲将封建世界里由男人专享的性欲夺回了女性的身体感受中，使女体这一阴性空间成为灵与肉的中心。

通过对病态婚姻关系的叙述，张爱玲指出了父系宗法道德对女性灵、肉两方面的摧残，男性往往在婚姻中扮演着花天酒地、风流多情的浪子角色，乔琪、范柳原、佟振保、祝鸿才等等都是其中代表，他们流连花花世界，辗转在多个女性之间，任意掠夺；而女性则被固定在家庭之内，被迫成为望夫的“怨女”。“怨女”一词实际上指向了女性在两性关系中的失权地位、受困处境，她们失去了爱恋的自由，也失去操纵身体空间的自由，一旦行差踏错便极会成为道德舆论的众矢之的，因为“一个女人不该吸引过度的注意；任是铁铮铮的名字，挂在千万人的嘴唇上，也在呼吸的水蒸气里生了锈”¹¹⁷，而像白流苏那样离婚后不甘“老实本分”地嫁给人当继室，甚至还与男人来往调情的，则更是千夫所指，“如果一个女人想给当给男人上而失败了，反而上了人家的当，那是双料的淫恶，杀了她也还污了刀”¹¹⁸，贞洁是男权社会对女性最深刻的诅咒。

纵观张爱玲对女性身体空间的书写，她在探讨女性的灵肉、贞洁等问题时有一条明显的发展曲线。她少年时期改写《霸王别姬》的习作里，项羽是太阳，而虞姬则是反射他光芒的月亮，当项羽疑心虞姬是有意留在营地，想要被汉军带去献给刘邦时，虞姬“微笑，很迅速地把小刀抽出了鞘，只一刺，就深深地刺进了她的胸膛”¹¹⁹，倒在项羽怀中，她却说“我比较欢喜这样的收梢”。项羽对虞姬不忠的质疑源自于长久以来的父系社会观念，将女性视作男性的财产、繁衍的工具，为了确保后代血缘关系的真实性，就必须为女性戴上贞洁枷锁，控制她们的思想与身体。虞姬自戕，意味她通过消灭身体，以操纵身体的主动权彻底摧毁男权制度下的忠贞观念，“因为虞姬最后的那一句，虞姬的自杀就转变成她的女性觉悟的实践，也是一个策略性选择。这句话其实就是一个宣言：虞姬再也不要作为项羽的影子而生存。自己不能成为主体而只能依靠男性的生活，那种他者化生存所引

¹¹⁷张爱玲《流言》，页 68。

¹¹⁸张爱玲《倾城之恋》，页 190。

¹¹⁹张爱玲《流言》，页 131。

发的无尽空虚感，当虞姬发现自己虽然认识这些却无力摆脱时，自杀也就意味着对那种生活的彻底摆脱。”¹²⁰

以自杀来抗拒男权的压迫毕竟还是一个极端的选择，尤其是虞姬那种惨痛浪漫的“收梢”，一定程度上也是对五四式感伤气氛的延伸。随着张爱玲创作观的精进，她更加欣赏参差对照之美，女性身体在反映主体意识的同时，也主动对抗、反击着男权所主导的道德观。《封锁》中的翠远认真读书，终于成为了大学教师，“打破了女子职业的新纪录”¹²¹，但她工作上的进步却对其婚姻没有丝毫帮助，家长也渐渐对她失掉了兴趣，女性现代教育的终点竟然还是“女结婚员”，从自由意志的主体降格为面目模糊的性客体，翠远陷入了生命的空虚，所以她“不快乐”。

批改学生愤怒的作文时，翠远情不自禁给他批了A，因为“他拿她当作一个见多识广的人看待；他拿她当作一个男人，一个心腹”¹²²，唯有在试卷上，她才能解开女性地位的镣铐，体验一瞬间生活的本“真”。这种空虚焦虑的心理状态始终悬置在翠远的潜意识中，于是当宗桢急切地向她剖白家庭困境、内心悲哀时，她再度感到自己的存在，也从这种不道德关系中获得了对自身生存处境的确认，“他们要她找个有钱的女婿，宗桢没有钱而有太太——气气他们也好！气！活该气！”¹²³，通过与宗桢的露水恋爱，翠远试图重新掌控自己的身体，从而完成对贞洁、婚姻、家庭等严肃道德观念的悖逆、报复与突围。

两人临分别时，翠远告诉了宗桢她的电话号码，“他理应记得，记不得，他是不爱她，他们也就用不着往下谈了”¹²⁴，翠远得到了宗桢身体（肉）的平等对待，于是对他真正产生了精神（灵）上的羁绊。可笑的是，宗桢却坐回了原先的座位上，回避翠远，暗示两人之间的感情不过是上海一个不近情理的梦，将翠远的情欲与精神反抗都一笔勾销了，

¹²⁰任佑卿《“娜拉”的自杀：上海租界的民族叙事与张爱玲的〈霸王别姬〉》，见《中国现代文学研究丛刊》2006年第6期，页259。

¹²¹张爱玲《倾城之恋》，页151。

¹²²同上。

¹²³同上，页157-158。

¹²⁴同上，页159。

她又变成了那个呆板没有灵魂的“好女儿，好学生”，女性灵与肉的拯救仿佛始终被“封锁”。

张爱玲在《色·戒》中对灵与肉、性与爱之间的分野与关联进行了更为深入、透彻的反思。为了顺利执行刺杀行动，王佳芝不得不与同学中唯一有性经验（嫖妓）的梁润生发生性关系，张爱玲对此评价：“对于她失去童贞的事，这些同学的态度相当恶劣——至少予她的印象是这样——连她比较最有好感的邝裕民都未能免俗，让她受了很大的刺激。她甚至怀疑心是她上了当，有苦说不出，有点心理变态。”¹²⁵然而事态进展不顺，直到两年后同学们和真正的地下党搭上了线，王佳芝又义不容辞，再度出山接近先生。“事实是，每次和老易在一起都像洗了个热水澡，把积郁都冲掉了，因为一切都有了个目的”¹²⁶，张爱玲说这是指王佳芝“没白牺牲童贞”，“她不忘自己是色诱计划里的色饵。提及目的，仍为热血青年舍身报国的使命”¹²⁷，王佳芝为家国大义牺牲了个人的肉体，然而“革命需要女性身体的奉献，而且是那么不尴不尬的无意义奉献，这在张爱玲笔下本身就带有某种亵渎和吊诡，带有女性话语对国家主义话语的挑衅与怀疑”¹²⁸。

王佳芝也在与老易的接触中渐渐产生了产生对革命的质疑，随着身体的熟悉，她有时也会感到“这一刹那间仿佛只有他们俩在一起”¹²⁹，这是纯粹的身体经验，在那些宏大严肃的议题下，张爱玲反而关注到了人心情感的汹涌流动，就像《倾城之恋》中白范二人在战乱中心意相通，“在这一刹那，她只有他，他也只有她”¹³⁰。沉重的时代里，只有身体相依才算是切实可靠的依托，由此，王佳芝也很容易混淆她的灵与肉、性与爱、身体与情感，不禁怀疑她革命意志的动摇——“难道她有点爱上了老易？”¹³¹王佳芝一面抵抗“到女人

¹²⁵张爱玲《重访边城》（北京：北京十月文艺出版社，2019），页2。

¹²⁶张爱玲《怨女》，页249。

¹²⁷高全之《张爱玲学》，页247。

¹²⁸陈戎女《戏梦人生——论张爱玲〈色·戒〉与李安〈色·戒〉》，见《中国文化研究》2008年春之卷，页138。

¹²⁹张爱玲《怨女》，页256

¹³⁰张爱玲《倾城之恋》，页197。

¹³¹张爱玲《怨女》，页256。

心里的路通过阴道”¹³²这样秽亵的论述，一面又情不自禁被老易所吸引，“无法斩钉截铁地说不是”¹³³。

在王佳芝混杂、纠缠的道德观念中，张爱玲取消了灵肉二元对立的态度，将二者彻底融合在身体情欲的自然流动之间，同一于身体的自我探索里，突破国族革命的叙事框架，于是有了王佳芝临时的动心：“这个人是真爱我的，她突然想，心下轰然一声，若有所失。”¹³⁴精神与肉体都折服于爱，她放走了老易，也被他所杀。王佳芝以身死为代价实践了她的爱情，最终变成老易身边的侏， “她这才生是他的人，死是他的鬼”¹³⁵，读来令人毛骨悚然。王佳芝倾其身心所有、孤注一掷的爱情却换来了不论生死都被老易占有、驯服的结局，可见在被浪子统治的世界里，女性无论如何调和灵肉关系，如何应对个人情感、公共道德、身体需求等多方面的压力，都无法避免“怨女”的宿命，终致牺牲全部身心，张爱玲叹息地写：“女人一辈子讲的是男人，念的是男人，怨的是男人，永远永远。”¹³⁶

王佳芝为了“一切都有了个目的”逐渐沉溺于老易的爱情中，而到了《同学少年都不贱》中，张爱玲却借赵珏之口屡屡表示：“有目的的爱都不是真爱”¹³⁷，“感情不应当有目的，也不一定要有结果”¹³⁸。《同学》以赵珏与女校同学恩娟时隔多年在美国重聚为主线，散点式记录了同学少年们的今昔之变，尤为值得注意的是，在《相见欢》隐晦的同性爱恋书写之后，张爱玲终于在《同学》一文中明确点出女性之间的同性情爱。赵珏对赫素容一见钟情，在纸上密密麻麻地写下她的名字，“又怕有人看见，又恨不得被人看见”¹³⁹，是女学生之间“天真的单恋”¹⁴⁰。

¹³²张爱玲《怨女》，页 256。

¹³³同上。

¹³⁴张爱玲《怨女》，页 257。

¹³⁵同上，页 261。

¹³⁶张爱玲《流言》，页 149。

¹³⁷张爱玲《怨女》，页 322。

¹³⁸同上，页 329。

¹³⁹同上，页 321。

¹⁴⁰同上，页 343。

陈钰欣认为《同学》挪用了才子佳人小说中“一对一、平等、浪漫爱的关系”，而“正是赫素容做为一个生理女人、同性婚姻不可能的事实，使赫素容做实了‘才子佳人’类型小说中文弱才子形象——居于宗法家族婚姻体制的劣势、手无缚鸡之力的一介儒生……对号入座了马克梦论才子佳人小说在一夫多妻霸权下中的‘自由化倾向’：自由恋爱、一夫一妻，在达到爱情理想化的同时，得付出性与情欲作为代价。”¹⁴¹女同性恋版本的“才子佳人”通过象征性地阉割了肉欲，从而达成灵性的自由解放，这或可看作是张爱玲对过去“浪子怨女”书写的推倒重建。赵珏在恋慕赫素容时想，“为自己着想，或是为了家庭社会传宗接代，那不是爱情”¹⁴²，后来遇到了恩娟咄咄逼人的丈夫，又觉得“是醋意，想必恩娟常提起她”¹⁴³。前者拆除了女性身体的繁育功能，以非生殖性的身体将女性的爱情与欲望彻底从传统社会价值观中抽离出来，后者则对现代婚姻制度发起挑战，以同性恋情抵抗异性霸权婚恋观。

《雷峰塔》中曾用一段对话记录了现代社会对同性恋的“发现”：

“最气人的是我们的亲戚还说珊瑚小姐不结婚，都是跟我走太近的原故。”露道。

“话可是你亲弟弟说的。”珊瑚打鼻子里哼一声，“说是同性恋爱。”

“他学了这么个时新的词，得意得不得了。”露道。

“我就不懂，古时候就没有什么同性恋爱，两个女人做贴心的朋友也不见有人说什么。”珊瑚道。

“古时候没有人不结婚，就是这原故。”雪渔太太道，“连我都嫁了。”¹⁴⁴

中国男同性恋的历史由来已久，而女同性恋却始终处在被遮蔽的状态中，这与古代一夫多妻的婚姻制度密切相关。因此，当女同性恋在现代语境下确认了特殊的身份，也就旗帜鲜明地与传统多妻制度进行割席决裂，从朦胧暧昧的妻妾共侍，或是语焉不详的金兰友

¹⁴¹陈钰欣《情遇张爱玲——〈同学少年都不贱〉中知识女青年的同性爱再现与“婆”叙事体》，陈子善编《重读张爱玲》，页207。

¹⁴²张爱玲《怨女》，页322。

¹⁴³同上，页330。

¹⁴⁴张爱玲著，赵丕慧译《雷峰塔》（北京：北京十月文艺出版社，2011），页138。

谊中显出真身。但与此同时，“时新”的同性恋也只能处在被主流社会排斥、打压的边缘位置，被抹上了疾病与异端的色彩，《同学》中看守墓园的老头子疑心赵珏恩娟是“磨镜党”，立刻对她们疾言厉色，显示出社会对女同性恋的污名偏见。

实际上，女同性恋在一定程度上解放了女性意识的同时，也迎来了更多亟待解决的身体困境：

五四性启蒙论述的另一局限是，将女性之间的精神恋爱与肉体欲望切割开来，嵌着被视为上等值得尊敬，后者则为下等。……与之相对的是，另一些人则将女性的同性爱简单地定义为一种不健康的性实践。两者都对女性间肉体的、尤其是性的亲密关系流露出反感。……女性之间性欲的合法性受到质疑和直接否定。¹⁴⁵

于是，女性的身体空间——尤其是性爱空间——陷入了两难境地，与男性的性爱往往意味着“浪子”全身而退、“怨女”错付身心，而与女子的性爱又无法被承认，甚至滑入心理疾病的深渊。《同学少年都不贱》也难免被逼入这种困境，在对出轨的丈夫失望透顶之后，赵珏仍然一口咬定她的少年恋爱在“与男子恋爱过了才冲洗得干干净净，一点痕迹都不留”¹⁴⁶，这句话试图用阳具崇拜抹杀女同恋情，可是整篇小说里洋溢的那种对少女同学们的迷恋情怀，以及所书写的男性们猥琐不堪的面目，无意透露出了张爱玲的真实心声——赵珏对恩娟说“感情不应当有目的，也不一定要有结果”¹⁴⁷，也是对她的变相告白，她们之间的感情没有原因，没有未来，没有任何肉体接触，却能“友谊地久天长”。

张爱玲也试探着对女同性恋的性欲进行体认，赵珏爱上赫素容时，进到她用过的厕所里，“平时总需要先检查一下，抽水马桶座板是否潮湿，这次就坐下，微温的旧木果然干燥。被发觉的恐惧使她紧张过度，竟一片空白，丝毫不觉得这间接的肌肤之亲的温馨。”¹⁴⁸遇到赫素容晾晒的衣服，“四顾无人，她轻轻的拉着一只袖口，贴在面颊上，依恋了一

¹⁴⁵ 桑梓兰著，王晴锋译《浮现中的女同性恋：现代中国的女同性爱欲》（台北：国立台湾大学出版中心，2014），页143。

¹⁴⁶ 张爱玲《怨女》，页345。

¹⁴⁷ 同上，329。

¹⁴⁸ 同上，页322。

会”¹⁴⁹。在世情不容的重压之下，赵珏只能将性欲曲折地迁移到恋物性癖上，通过接触赫素容所接触过的物品，间接地抵达对方的身体。

弗洛伊德的恋物癖以男本位为出发点，认为男童的阉割焦虑驱使其寻找替代性的物，而“如果‘去势’（castration）忧惧可以理解为一个带普遍意义的创伤性经验的比喻的话，恋物癖未必不可能用于描述女性。事实上，在许多女性主义理论研究者那里，恋物因为与欲望和主体能动性息息相关，因而有了新的意义，理解女性恋物癖成为理解女性主体的一个特殊渠道。在张爱玲的小说里，我们看到了弗氏恋物论戏剧化却又微妙的变奏。”¹⁵⁰这种创伤性体验的观点可以与波伏瓦对女同性恋与恋母情结的讨论放置在一起讨论，波伏瓦认为，如果少女“受到焦虑的母亲的热烈关怀，或者她受到‘坏母亲’的虐待，母亲灌输给她一种深深的犯罪感，在第一种情况下，她们的关系往往卷进同性恋：她们睡在一起，相互抚摸，或者相互拥吻乳房；少女后来在别人的怀里寻找这同样的愉悦。在第二种情况下，她会感到强烈需要一个‘好母亲’，保护她抗拒第一个母亲，回避她感到落在自己头上的诅咒”¹⁵¹。

反观张爱玲与母亲的关系，始终徘徊在恨与爱之间，既有无比的崇拜孺慕，也有深刻的怨恨痛苦。张爱玲提到自己“就是这些不相干的地方像她，她的一点长处都没有，气死人”¹⁵²，隐晦地显露出对母亲完美形象的病态向往；然而在《小团圆》等自传小说中，她又一遍遍反刍回味母亲拿走她奖学金、偷看她洗澡质疑她处女之身的种种残忍往事。在这样的情况下，张爱玲的女同性恋恋物书写始终追逐着母亲的幻影，对赫素容衣服的依恋接触可以看作少女对母爱与怀抱的渴求，是性与情的双重饥渴。

张爱玲在散文中写过自己与一个大几岁的同学在月下散步，“我郑重地低低说道：‘我是……除了我的母亲，就只有你了。’”¹⁵³或许早在此时，张爱玲就已经不自觉地、在年长的女性身上寻找母亲的代替，而也因为始终无法完整地得到母爱，在经历阉割的、

¹⁴⁹张爱玲《怨女》，页322。

¹⁵⁰萧纪薇《欲望之衣：张爱玲作品中的女性恋物、电影感与现代性》，页74。

¹⁵¹波伏瓦著，郑克鲁译《第二性·第二册》，页186。

¹⁵²张爱玲《重访边城》，页62。

¹⁵³张爱玲《流言》，页9。

创伤的母爱经验之后，张爱玲最终将对女性复杂的情感投注于物恋而非肉体性欲上，同学少年之间只保留了那种最纯粹的“天真的单恋”。然而文本始终潜流着幽暗隐晦的女同意识，对萱望等男性身体并无性爱激情，反而像是出于身体欲求与社会规范的双层让步，而不得不“冲洗得干干净净”。

纵观张爱玲对身体灵肉矛盾的阶段化处理，可以发现她很早就关注到了男权社会结构下女性身体空间被抢夺和异化的情况，从“浪子怨女”到“同学少年”，张爱玲透过对女性身体自由与灵肉观念的转折变迁，利用灵与肉的矛盾选择剖析了女性身体空间在社会权力结构中的压抑处境，照见女性在新旧文化交替下、男权女权对抗中的艰难处境，隐含着女性试图挣脱、掌控身体自由的愿望，更将自己的恋爱体验与恋母情结融入创作之中，在对女性的身体书写中，完成了爱欲、性别、身份等社会空间的持续探索。

第三章 空间、阶级与种族

城市空间是展现阶级矛盾、贫富差距、种族区隔等现代社会问题的舞台，张爱玲在描摹上海香港等都市男女情感传奇的同时，也注意到在宏观维度下，城市空间与阶级、种族的复杂关系。张爱玲在上海阿妈们的日常劳作中，打通了一片城市的后景空间，自下层、边缘、微末之处审视广阔的城市；她在街道、橱窗、影院等令人目不暇接的消费空间里，以苍凉的目光预见“拜金”之后的荒凉景象；更从“华洋分隔”的殖民地空间对立状态中，试图冲破种族、人类的永恒隔膜。本章通过对文本中公寓、城乡、消费场所、租界与殖民地等多维空间叙事的细节分析，将不同视角的空间统一起来，小至房屋陈设，大至世界种族，都显示出张爱玲对阶级与种族问题的沉思。

一、上海后景：阶级的空间呈现

《阿小悲秋》里，阿小牵着儿子一层层爬上公寓楼：“高楼的后阳台上望出去，城市成了旷野，苍茫的无数的红的灰的屋脊，都是些后院子、后窗、后衙堂，连天也背过脸去了，无面目的阴阴的一片。”¹⁵⁴公寓背面是阿妈们的世界，阿小从这里走上去，对门阿妈带着孩子在后阳台吃粥，小姐妹秀琴从后门来和她说话，连男人来了也会躲到后阳台上去。主人哥儿达则享用着公寓空间的另一面：乘着电梯上下，衣服随意泡在水里，在卧室里吃早饭。前后转换之间，公寓内部已经悄然劈出一道难以逾越的身份鸿沟。以这种“后景观”望出去，上海又是另一番天地，尤其是张爱玲小说文本中散落着许多寄居在不同寓所空间中的阿妈们，透过她们生活的“后”空间的切片观察、交叉互文，可以搭建出一个背面的上海，在参差的对照中，为解读现代都市空间的阶级群像提供新的可能。

《第一炉香》尽管发生在香港，但“毕竟是上海人”，也毕竟是为上海人而写的故事，小说里写到了葛家的陈妈，是在香港雇的粗做阿妈，葛家搬回上海去后，她也被打发走路，在主家的最后一件工作便是护送薇龙到梁太太家去。到了门口正要掀铃，却引得群犬狂吠，于是：

¹⁵⁴张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页115。

陈妈着了慌。她身穿一件簇新蓝竹布罩褂，浆得挺硬。人一窘便在蓝布褂里打旋磨，擦得那竹布淅沥沙啦响。她和梁太太家的睇睇和睨儿一般的打着辫子，她那根辫子却扎得杀气腾腾，像武侠小说里的九节钢鞭。薇龙忽然觉得自己并不认识她，从来没有用客观的眼光看过她一眼——原来自己家里做熟了的佣人是这样的上不得台盘！¹⁵⁵

同是长发，陈妈头上的是杀气腾腾上不得台面的武侠钢鞭，睨儿则是灵蛇般的辫子，妖娆爱娇，又作《红楼梦》时代的丫鬟打扮，二者一软一硬、一张一弛、一文一武，明明各有千秋，薇龙却不自觉地心虚气短，主观判定了高下。她第一次拜访姑母离开时，回望山上的白房子如古代皇陵一般，腹诽梁太太在这鬼气之中做着慈禧太后之余，也曾想到“我既睁着眼走进了鬼气森森的世界，若是中了邪，我怪谁去？”¹⁵⁶，不过这个念头只是一晃而过，瞬间被薇龙道德礼教的正念所代替。谁知第二次来，白房子变成了薄荷酒里的冰块，摇晃着纸醉金迷的旖旎风情。在满行汽车前，她们两人柏油路上的身影显得格格不入，陈妈那身簇新衣服更是寒酸得扎眼，薇龙因陈妈生出的羞惭之心，恰恰印证了自己的中邪之说，一语成讖。

葛家人离开了香港，将薇龙一人丢进乱世之中，薇龙投身于姑母门下，却为上流阶级的奢靡生活所折服，自惭形秽；反观陈妈，则是蹦蹦戏花旦们的一片缩影。陈妈的九节钢鞭江湖气息十足，在夜间杀上山，令人联想张爱玲看的蹦蹦戏。陈妈提着行李，气势汹汹地护卫薇龙之态也与李三娘“墨黑的两道长眉，挑着担子汲水去”¹⁵⁷的形象有异曲同工之妙。尽管陈妈身份卑微、终日奔波劳碌，但正因与土地、劳作、生活有着最本质的联系，反而不会被浮华世界的假象迷惑。同样处在被葛家丢下、孤立无援的处境，薇龙逐渐堕落在欲望中时，陈妈却能安之若素，坦然驱散上层阶级所投射的魅影，面对恶犬挺身而出保护薇龙，用她的“九节钢鞭”对抗整座白房子的威势，于是“夷然地活下去，在任何时代，任何社会里，到处都是她的家”¹⁵⁸。

¹⁵⁵张爱玲《倾城之恋》，页14。

¹⁵⁶同上，页13。

¹⁵⁷张爱玲《传奇》，页203。

¹⁵⁸同上，页204。

蹦蹦戏花旦们身上带着泥泞浑厚的原始气息，悍然走进世界之中，张爱玲从蹦蹦戏里看见了时代即将落幕的预言，“天地玄黄，宇宙洪荒，塞上的风，尖叫着为空虚所追赶，无处可停留”¹⁵⁹，从地母式的生命力中看见了必然的消亡，她也因此感到惘然。然而这一派腥风血雨刮到香港半山上时终被浮华粘腻的雾所软化，时代的巨轮被梁太太挽住，用宝马香车、奢靡生活掩住了人生落幕的梆子声。比起上海寓所的“紧凑，摩登，经济”，白房子在空间布局上显然阔绰讲究许多，能游刃有余地穿行在传统与摩登、本土与西方之间，在小说中直接体现为颜色的驳杂：黄红色窗棂，绿玻璃窗，白房子，绿琉璃瓦，它们是“各种不调和的地方背景，时代气氛，全是硬生生地给掺揉在一起，造成一种奇幻的境界”¹⁶⁰。也恰恰因为空间上的错综迷离，使得梁宅迷失在时间维度中，它看不见时代的没落，像皇陵或是《聊斋志异》的坟墓般永远沉睡在末日的缝隙里。

生人的造访虽然短暂地唤醒了它，也在静夜中引出一阵犬吠，如大梦初醒。张爱玲将陈妈设置为深宅大院外杀气腾腾的闯入者形象，可惜最终铩羽而归，侠客所护的“秘宝”也被梁太太劫去。水晶在解读这一段时，将梁宅的狗与但丁游地狱时所遇的三头犬相比，叹“可惜薇龙自惭家中的佣人不上台盘，未能善加利用她头上的‘九节钢鞭’来打狗，反而将她轻轻遣走，从此遂沦入阿鼻地狱”¹⁶¹。令薇龙羞赧的又何止于佣人？她向陈妈投去“客观的眼光”同时，也是在冷酷地审判自家的经济条件，不由得心旌动摇，终于在自惭与艳羡的双重作用下弃葛投梁，草草打发了陈妈，臣服于白房子的滔天权势，薇龙最终难逃鬼气侵蚀，变成了这座幽暗坟墓中的新魂。

张爱玲将陈妈设定为深宅大院外的闯入者，陈妈作为葛家的一部份，隐晦地揭露出薇龙与梁太太之间的天然矛盾性。同是阿妈，阿小则被框定在公寓楼中、亭子间内，从内部透视着主人的隐私。

阿小的一天围绕着哥儿达而展开，张爱玲不遗余力地细数阿小从进门烧水、煮咖啡、做早饭再到接电话，直到送哥儿达出了门，回头还能看见浴缸里满满泡着待洗的衣物。紧接着又接了两位小姐的电话，买过小菜后才有闲空与小姐妹聊几句天，顺便把衣服洗完去

¹⁵⁹张爱玲《传奇》，页203。

¹⁶⁰张爱玲《倾城之恋》，页2。

¹⁶¹水晶《替张爱玲补妆》（济南：山东画报出版社，2004），页62。

晒。接着是熨衣服。在摊煎饼的当儿哥儿达回来了，差使阿小马不停蹄地搬水、待客、接电话、做晚饭，直到夜里下起雨，她才暂得喘息。一天下来，阿小的时间被哥儿达的空间所占据了，被他家里的每一处家务、每一处细节所填满了，以至于结束工作、厨房空无一人时，她竟然会“为自己突如其来的癫狂的自由所惊吓”¹⁶²。与此同时，主人则尽情享受声色犬马的自由生活。夜里，精疲力竭的阿小带着孩子在厨房睡觉，哥儿达来拿了冰，回到卧室和新女友说笑玩乐，“门一关，笑声听不见了，强烈的酒气与香水却久久不散。厨下的灯灭了，苍蝇又没头没脑地扑上脸来。”¹⁶³天差地别，可见一斑。

布尔迪厄以区隔概念解释了社会阶级间的差异与对抗：“社会空间里的距离用资本的数量来衡量，这个空间决定着人们与群体的接近与类似，疏离与不可共存。”¹⁶⁴这里的资本不全然指向经济实力，更包含文化、社会、象征等多方面的资本，正是在这些复杂区隔的作用下，阿小被吊诡地放置进公寓中，构成了对公寓既归属又排斥、既仰慕又鄙夷的角力状态。

在大多数时候，阿小都对哥儿达颇有微词：他邈邈、自私、浪荡，在阿小这样勤劳、干净，且向往着花烛传统的中国女人眼里，哥儿达无疑是“坏”外国人的典型，然而这个比十个女人还要小奸小坏的男人，却拥有雄厚资本，轻而易举占据了一间公寓，掌握着空间的领导、控制地位，阿小对他的不满无处释放，在和阿妈朋友们窃窃议论之后，也只能继续搓洗主人的衣物。

根据《第二性》的观点，女人的家务活动是一种西西弗斯式的酷刑——千篇一律，无休无止。张爱玲也不无揶揄地写道：“她们那些男东家是风，到处乱跑，造成许多灰尘，女东家则是红木上的雕花，专门收集灰尘，使她们一天到晚揩拭个不了。”可是，“她们抱怨的，却不在这上头。”¹⁶⁵阿小何以能忍受永无止境的家务活动？《第二性》指出，“料理家务的兴趣来自想支配一个世界的过度欲望、过度活跃的精力和没有对象便空转的

¹⁶²张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 133。

¹⁶³同上，页 135。

¹⁶⁴布尔迪厄《旧言集》，转引自雷米·勒努瓦著，杨亚平译《社会空间与社会阶级》，见《东南学术》2005 年第 6 期。

¹⁶⁵张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 121。

统治意识”¹⁶⁶，或者说，正因女人无法向男人那样创造性地介入世界，她们只能退而将兴趣投向清洁的游戏中。阿小通过清洁来重建公寓内的秩序，于是，通过她的日常劳动、她与小姐妹们的闲话、她与夫儿的往来等琐事，哥儿达的公寓也就渐渐成为了充斥着女/阴性气质的空间，暂时遮蔽了男主人滥交放荡的阳具象征。邵迎建也注意到了家务活动对于阿小的意义，他将阿小的“洁”与哥儿达的“脏”相对，于是“‘洁净’这一符号，总结归纳了‘阿小’=‘女性’孜孜不倦为琐碎小事终日忙碌的意义，以洁净的母性形象，张爱玲将‘阿小·女性’从属的、边缘的位置重建。”¹⁶⁷

家务活动对于阿小而言，不仅含有清理、重整、超越哥儿达的隐喻，更投射了阶级跃升的隐秘欲望。在提到儿子百顺未来说书赚大钱的可能性时，阿小红着脸说：“他不行罢？小学毕业还早呢，虽然他不学好，我总想他读书上进呀！”¹⁶⁸即便百顺留级，即便学费高昂、花头繁多，让她心里凄凄惨惨地不舒服，阿小依旧竭力督促功课，她流淌着传统的儒家血液，将教育视为改变阶级、打破区隔的不二法门。然而她也隐隐意识到命运之不可抗拒，男人来看她，听着她略带艳羡地转述秀琴的婚事排场，只微笑不作回应，于是阿小顿时索然无味：“男人不养活她，就是明媒正娶一样也可以不养活她。谁叫她生了劳碌命，他挣的钱只够自己用，有时候还问她要钱去入会。”¹⁶⁹

阿小在小说中出现过两次微妙的“护卫”行为，一次是和阿妈们聊天时，提到楼上新娘子结婚的排场，觉得有钱人做事漂亮，阿姐却说新娘子不够好看，阿小“仿佛护短似的，不悦道：‘也许那不是新娘子。’”¹⁷⁰另一次是替主人接电话，李小姐屡屡来电不得回应，还惦记着哥儿达的床套子破了，引得阿小“对哥儿达突然有一种母性的卫护，坚决而厉害”¹⁷¹。在面对外来者的挑战时，阿小坚决地选择维护公寓一方的尊严，她已经在不知不觉中被公寓住户们的生活习惯、价值观念所同化。阶级矛盾通过空间、通过劳动显现到阿小的

¹⁶⁶波伏瓦著，郑克鲁译《第二性·第二册》，页246。

¹⁶⁷邵迎建《张爱玲的传奇文学与流言人生》（北京：生活书店出版有限公司，2018），页183。

¹⁶⁸张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页126。

¹⁶⁹同上，页127。

¹⁷⁰同上，页125。

¹⁷¹同上，页130。

身体上，在日常清洁工作中，阿小的手下分出了两个世界：待清洁的和已清洁的，分别归属于她和哥儿达。正因家务工作永无止境，因此阿小永远踮脚张望着公寓楼内部，细细谛听着住户们的一举一动，似乎她也得以融进了公寓之中。

张爱玲细腻地描写了阿小两次目睹楼下阳台的所见所感，第一次是她去收拾阳台上的杯盏：

楼下的阳台伸出一角来……阿小心里很静也很快乐。¹⁷²

第二次是小说结尾，一夜暴雨，“桂花蒸”的时节终于过去了，天气骤冷：

乘凉仿佛是隔年的事了……阿小向楼下只一瞥，漠然想到：天下就有这么些人会作脏！好在不是她的范围内。¹⁷³

张爱玲用阿小的家务活动暗喻她的内心世界，从她快乐得恨不得替人打扫，再到漠然转身，不过一夜之间。就是在这一夜的暴雨中，她听见公寓楼上的新妇哭号，闻到哥儿达房里酒与香水味，前者无情地击碎了她对公寓生活的幻想，后者则更凌厉地将巨大的阶级差距揭给她看，阿小无法再通过幻想或鄙薄自欺欺人，不得不面对悬殊的阶级区隔，于是烦恼像苍蝇似的扑上来，就像她听见小贩的叫卖，为生计所苦的人唱起歌来，“唱彻了一条街，一世界的烦忧都挑在他担子上。”¹⁷⁴

《阿小悲秋》里提到的秀琴也是在上海帮佣的阿妈，从乡下来，不久的未来又要回乡下结婚去。秀琴向阿小抱怨她过不惯乡下的日子，阿小暗暗不悦之余，也知道秀琴的婆家已经装了新地板，势必要嫁了。张爱玲早已意识到年轻阿妈们身处城乡之间的撕裂地带，她们不完全属于上海，却习惯了都市生活、摩登节奏，难以再回到农村，左右摇摆的空间处境折射出阿妈群体尴尬的阶级身份，正如她自己写的那样，“原来阿妈不能算无产阶级”¹⁷⁵，她们飘荡在城市与乡村、摩登与保守、现代与过去之间，难以定位、难以落地生根。

¹⁷²张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 131-132。

¹⁷³同上，页 135。

¹⁷⁴同上。

¹⁷⁵张爱玲《流言》，页 133。

如果将小说背景放置在土改的特殊年代，秀琴之流还乡生产，便摇身一变成了《秧歌》中的月香。张爱玲写到金根去看望月香，几乎是阿小男人来访的翻版：

那一向常常下雨，他打了伞来……那小门漆着污腻的暗红色。在那昏黑的厨房里，那橙黄色的油纸伞高高挂着，又大又圆，如同一轮落日。¹⁷⁶

金根到了上海，想学着妻子试着找点事做，可一切却都如此陌生、疏远，他在狭窄的弄堂楼中蹙手蹙脚，感到前所未有的惶恐，“大城市里房子有山一样高，马路上无数车辆哄通哄通，像大河一样地流着。处处人都欺负他，不是大声叱喝就是笑。他一辈子也没有觉得自己不如人，这是第一次他自己觉得呆头呆脑的，剃了个光头，穿着不合身的太紧的衬褂裤。”¹⁷⁷城市冷漠肃杀的高姿态摧毁了金根的自尊心，他的挫败感在离开的那天达到了巅峰，“外面下着雨，黄灰色的水门汀上起着一个个酒窝。他的心是一个践踏得稀烂的东西，粘在他鞋底上。不该到城里来的。”¹⁷⁸

与上海的一面之缘无疑给金根留下了深重阴影，连带着对妻子的品行也产生了种种揣测，尽管最终证明月香回来没多久，就“已经觉得完全安顿下来了，就像是她从来没有离开过一样”¹⁷⁹，可是上海在月香身上留下的痕迹却并没有轻易消失。早在回家那夜，张爱玲就借月香带回家的杏仁酥、穿回家的精致衣料埋下伏笔，暗示她经历过城市的洗礼，已经与周遭农村生活格格不入。看清了饥荒的真相后，月香很快后悔回到乡下，暗自筹划着未来再回到上海，甚至希望通过顾冈的路子找些事情做。金根勤勉劳作当上了劳模，她的主意却是去上海做些小生意，在共产劳动之风的吹拂下，颇有“小资产阶级倾向”之嫌。上海意味着机会、进取、希望，哪怕在上海淘垃圾，“只要当它是暂时的事，总可以忍受。她总信她和金根不是一辈子做瘪三的人。”¹⁸⁰然而很可悲，他们或许可以忍受吃苦，却仍然无法忍受饥饿，走向了毁灭的结局。

¹⁷⁶张爱玲《张爱玲典藏全集·秧歌》（台北：皇冠文化出版有限公司，2001），页26。

¹⁷⁷同上，页25。

¹⁷⁸同上，页29。

¹⁷⁹同上，页63。

¹⁸⁰张爱玲《张爱玲典藏全集·秧歌》，页49。

小说屡次提及“还乡生产”、“下乡体验”等用语，有意将城乡剥离，上海从未正式参与在故事情节中，却幽灵般漂浮在文本之后，成为衡量“乡”的尺度，与乡下构成希望与绝望、生命与死亡（金根受伤濒死时，月香试图带他去上海躲起来）、资产与无产、精英与农民、饱与饥等多重对立的寓言。“在利益冲突与生死抉择面前，从来自城市的改造中的小资产阶级知识分子顾冈，到居住农村的无产阶级金根、月香、金花、谭大娘等，再到村干部王同志、费同志，不同的阶级、不同的身份、不同的遭遇，却都有着相近的自私、凉薄与冷漠。这些阴暗的心理是超越了意识形态范畴的。”¹⁸¹于是，“农村包围城市”的共产神话破灭，农村变成废弃于时空之外、人人自危的孤岛。

在《秧歌》中，城市的意涵则更加复杂。月香踌躇满志，视上海为逐梦、求生之地，可张爱玲又安排剧作家顾冈粉墨登场，通过他的经历，上海摇身一变，充斥着假大空的宣传与种种形式主义的无用工作，两人眼中的上海大相径庭，令人咂舌。小说精细地铺垫了月香对上海生活的憧憬后，才引出了同样从上海而来的顾冈，两厢对照，冷酷地拆穿了精英阶层甚至政府的种种虚伪粉饰，对于身份、阶级差异的讽刺尽在不言之中。精英们短暂地体验乡村生活，大写无产阶级之赞歌，却无视身处水深火热之中的真正的无产者，张爱玲以城市为隐喻，实际上将矛头对准了中共政府。

《秧歌》作于1955年的香港，正是亚洲冷战的前沿阵地，张爱玲又接受了美国新闻处的资助，此时“北望中原”，曾经那个滋养着她都市传奇书写的上海，到底也笼罩着一层政治滤镜。于是，上海内部也生成了对抗的张力，一面是弄堂马路、家长里短，这是张爱玲自己亲身体验、魂牵梦绕的故乡；另一面充斥着左翼话语、共产主张，折射出小说的意识宣传动机，张爱玲对此冷漠而抗拒。二者悖逆失衡之处正暴露了她“奉命写作”的弊端：她谙熟阿妈们的生活，故能将月香的上海写得十分纯熟，接近《阿小悲秋》的重写；而尽管张爱玲曾在解放后的大陆短暂生活过一段时间，然而接触十分有限，顾冈的生活轨迹便被她简要地浓缩在偷吃、乱写中了，难免生硬肤浅，讽刺也有失力度。

¹⁸¹易相鸥《意识形态先行之下的误读——浅谈海内外学术界关于张爱玲〈秧歌〉的两种声音》，见《文教资料》2013年第31期，页108。

不过瑕不掩瑜，胡适在给张爱玲的信件中赞此小说“真有‘平淡而近自然’的细致功夫”¹⁸²。（这是鲁迅为《海上花列传》所作的评论，这个断语也可视作她创作的重要标准。）《秧歌》中，张爱玲的笔风已经逐渐从早期的花团锦簇向工笔白描转换，离开大陆后，她也舍弃了《小艾》式的“光明的尾巴”，转而回归一向最推崇的参差对照的写法，写一群不纯粹的人在纯粹的饥饿下激发出的原始人性。相较于过去，张爱玲突破了单向度的城市写作，将背景放置在周边小村，细腻地透视着那些挣扎于城村分化、新旧时代、阶级鸿沟、制度压榨中的普通人，以边缘化的视角回逼上海，于平淡处蕴机锋。仓库一场大火烧死了月香，也烧完了整个故事，这点突兀愕然之处，也正是张爱玲不同与韩庆邦的、独到的苍凉了。

从陈妈、阿小到月香，从洋房、公寓再到农村，张爱玲借助散落在不同居所中的阿妈们展开了一个跨越城乡、贯穿不同社会阶层的现代图景。空间不仅是物理的存在，也是阶级差异、社会分层和时代崩坏的象征，承载着历史与社会变革的烙印。阿妈们在空间的流动中经历了从乡村到城市的迁移、从传统到现代的过渡，微妙地体会着阶级身份的认同、对立与转变。阿妈们眼中的“后上海”从男权精英所主导的光鲜亮丽的“前上海”中剥离，她们在狭窄的居室中为上海提供了一种“后视”或“旁观”的可能性，也正因“冷眼旁观”，才对世态炎凉、人生悲欢有了更深一层的认识，展现出女性地母般的神性，“是广大的同情，慈悲，了解，安息”¹⁸³，从阴性空间的叠影中、女性情感的流淌中解构哥儿达们的阳性权力。“就像站得远远的望见一座高楼，楼窗里有间房间堆满了老式的家具，代表某一个时代，繁丽，噜苏，拥挤；窗户紧对着后头另一个窗户，笔直的看穿过去，隔着床帐橱柜，看见屋子背后红彤彤的天，太阳落下去了。”¹⁸⁴就算在高楼的后阳台上看见了无边的城市旷野，看见时代在破坏、还有更大的破坏要来，可面对那些宏大可怖的时刻，阿小们毕竟还是地母般“漠然”。

¹⁸²张爱玲《华丽缘》（北京：北京十月文艺出版社，2019），页95。

¹⁸³张爱玲《流言》，页93。

¹⁸⁴同上，页3。

二、消费空间：拜金主义之辨

张爱玲在《童言无忌》里坦白自己是个拜金主义者，不过她并非葛朗台式一毛不拔的吝啬鬼（得了第一笔稿费，她立刻买了一只唇膏）；对张爱玲来说，金钱在很大程度上是商品和消费的同义词，因为，“对于我，钱就是钱，可以买到各种我所要的东西”¹⁸⁵，文中所说的拜金主义实际更倾向于货币拜物教，张爱玲迷恋的不是金钱本身，而是其背后的商品交换、消费活动，以及它们所带来的身份认同与满足感。

张爱玲推心置腹地写自己买衣服，“临到买的时候还得再三考虑着，那考虑的过程，于痛苦中也有着喜悦。钱太多了，就用不着考虑了；完全没有钱，也用不着考虑了。我这种拘拘束束的苦乐是属于小资产阶级的。”¹⁸⁶这段话指出了消费行为与阶级身份间的密切联系，但在张爱玲笔下几乎从不出现直接、即时的消费场景描写，反而常将商品作为陪衬转入小说背景，营造出恋物式的丰满舞台，从衣食住行等多方面日常消费空间中暗暗铺陈，道出遗老遗少、小市民、红男绿女们的爱恨浮沉、欲望纠葛。

寓所是城市阶级分化最集中、鲜明的表现场所之一，上至花园别墅、下至亭子间，中有公寓、衡堂、石库门等等，形态各异的寓所彼此分割、相互独立，区别众生百态。“现代都市‘建筑环境’的特征就是空间商品化，以及人类活动和经验的‘隐退’，‘城市囚禁了生活在社会底层的人们，并把它们推向广阔的社会边缘。’”¹⁸⁷《连环套》中汤姆生寻到霓喜租住的小房子来，扑面而来的一股穷困气：“一张高柱木床，并没挂帐子，铺一领草席，床栏杆上晾着尿布手帕。桌上一只破热水瓶，瓶口罩着湖色洋磁漱盂”¹⁸⁸。他俩打得火热时，霓喜逼着汤姆生替她租下一幢洋房，里面填满了中西合璧的精致家具，小说不厌其烦地历历细数：“红木柚木的西式圆台，桌腿上生着爪子，爪子踏在圆球上；大餐台，整套的十二只椅子，雕有洋式云头，玫瑰花和爬藤的卷须，椅背的红皮心子上嵌着小铜钉……霓喜的新屋里什么都齐全，甚至还有书，皮面烫金的旅行杂志汇刊，西洋食谱，

¹⁸⁵张爱玲《流言》，页3。

¹⁸⁶同上。

¹⁸⁷张俊《都市生活与城市空间关系的研究》，见《同济大学学报（社会科学版）》第20卷第4期（2009），页55。

¹⁸⁸张爱玲《倾城之恋》，页318。

五彩精印的儿童课本，神仙故事。”¹⁸⁹随着经济实力、消费力大幅提升，文本空间也迅速扩张，物质性的商品进一步走进了精神与美学场域，由此，上层阶级不仅在物理空间中铲除异己，占据着宽阔、气派、华丽的场域，也牢牢把持着审美风向，以美学消费追求作为标志身份的有力手段。

凡勃伦敏锐地看到了消费对于有闲阶级的标志性作用，即个体通过高额甚至浪费的消费展示其社会地位，他将其归纳为金钱荣誉准则。金钱荣誉的价值观深深影响了审美观念，尤其针对服装等消费品而言，美感与金钱荣誉几乎可以融为一体，价格决定美感，美感服务于荣誉，使有闲阶级与劳动阶级截然分开：“（服装的）这种设计要能表明穿的人并没有从事生产劳动，只要方便，还要能表明穿的人实际上无法从事生产劳动。”¹⁹⁰尽管服装不能完全客观地反映阶级，却仍是解读社会身份与荣誉的有效参考，尤其在分析《金锁记》中姜公馆这类曾经显赫、死而未僵的复杂情况时，长安服饰的变迁可看作解剖她与姜家身份状态的一条暗线。

长安第一次在小说中正式出现是和表兄打闹，引得七巧疑神疑鬼，决定替她裹脚。在凡勃伦看来，女性因束胸、缠足而不能从事生产，通过这种浪费性证明了其供养者的金钱荣誉，七巧以缠足摧毁长安的身体和劳动力，既强化了对女儿和金钱的控制权，也是在试图为大厦倾颓的姜家招魂，借旧时代的遗迹找回一些旧时代的优越经济地位。姜家其他儿女们都进了学堂读书，七巧有心一较高下，于是长安“换上了蓝爱国布的校服，不上半年，脸色也红润了，胳膊腿腕也粗了一圈”¹⁹¹。在短暂的校园体验中，长安也萌生出现代青年的多愁善感气质，她因觉得丢脸而自请退学，这道美丽苍凉的手势完全是五四新文艺的腔调。退学在家的长安放弃上进，摇身一变，从女学生变成了麻油店的女儿，“单叉着裤子，揸开了两腿坐着，两只手按在胯间露出的凳子上，歪着头”¹⁹²。姜家金玉其外，仅靠几分家底维持着面上风光，如长安相亲，特意制了新衣，“苹果绿乔琪纱旗袍，高领圈，荷叶

¹⁸⁹同上，页 321。

¹⁹⁰凡勃伦著，蔡受百译《有闲阶级论》（北京：商务印书馆，1964），页 126。

¹⁹¹张爱玲《倾城之恋》，页 244。

¹⁹²同上，页 245。

边袖子，腰以下是半西式的百褶裙”¹⁹³，甚至需要人蹲在地上替她扣揷钮，长安浑身装扮无懈可击，“任凭人家多看两眼也不妨事，可是她的身体完全是多余的”¹⁹⁴，身体被服装与金钱所遮蔽，这样精美、高昂、远离劳作的旗袍无疑是有意向童世舫展示姜家的经济实力。

纵览长安的服装，她的形象在新潮与保守、现代与封建、大家闺秀与市井小民之间几度打转。在小说末尾，她决定彻底放弃恋爱、与童世舫分别时，穿的则是玄色花绣鞋、白丝袜与淡黄雏菊花纹的藏青长袖旗袍。长安在母亲的黄金枷下挣扎求存，最终只能选择以古中国闺秀的姿态拒绝了新时代，一步步走上楼梯，走进了没有光的所在，也是走回了历史的尘埃里。在滚滚前进的时代巨轮面前，姜家费尽心思维系过去的贵族生活、显赫声名；同时又食古不化、抱残守缺，残忍抹杀了子女们融入时代、变通求存的生机，终致无力回天，张爱玲从服装消费史的起起落落、辗转变迁中，刺破了遗老家族在面对时代转型、阶级陷落时的无尽悲哀。

鲍曼也指出，现代社会瓦解了传统的身份定位方式，要求个体自行构建自己的社会身份，身份不再固定，而是充满了变化与可能。这与消费品短暂的时间属性完美契合，于是“身份像消费品一样被占有，而占有是为了消费……对一种身份的消费不应该——不允许——熄灭对其他更新、更好身份的渴望，也不应该——不允许——妨碍人们接纳新身份的能力”¹⁹⁵，社会身份与消费一样，都被不断高涨、永不满足的欲望所推动。为了维持欲望的流动运转，旧时代的道德伦理让位于消费美学，视听等知觉感官的刺激被不断放大，成为衡量消费的尺度。“评判世间万物的标准是激发人们感受和体验的能力——唤起欲望的能力，这是消费生活中最愉悦的阶段，比欲望得到满足更令人陶醉”¹⁹⁶，这不正是张爱玲在购物前夕、考虑过程时体会到的喜悦吗？

纸醉金迷中，单纯的物质享受越来越难以满足富人阶级对于新奇感、刺激性的渴求，随着道德失守，他们将高涨的欲求转移到了情感关系上，纵情声色，各种不堪不伦的情事

¹⁹³同上，页 251。

¹⁹⁴同上，页 252。

¹⁹⁵鲍曼《工作、消费主义和新穷人》（上海：上海社会科学院出版社，2021），页 36。

¹⁹⁶同上，页 41。

将欲望推上了新的高峰。金钱欲望与肉体欲望沆瀣一气，消费空间与情爱空间合二为一，消费美学也在男女恋情中生根发芽，1940年代的香港、上海等都市销金窟也成为了上层阶级的畸恋之地，关于吃穿用度、休闲娱乐等奢靡消费的书写俯拾皆是，最著名的莫过于《色·戒》中易先生为王佳芝买下的那枚有价无市的粉色钻戒：

她把那粉红钻戒戴在手上侧过来侧过去的看，与她玫瑰红的指甲油一比，其实不过微红，也不太大，但是光头极足，亮闪闪的，异星一样，红得有种神秘感。可惜不过是舞台上的小道具，而且只用这么一会工夫，使人感到惆怅。¹⁹⁷

这枚钻戒令人联想到薇龙获赠的那只钻石手镯，司徒协送她手镯时，薇龙大吃一惊，下意识地抗拒，仿佛像被套上了手铐，可她又不免得意，将这镯子视作她俘获司徒协的战利品，张爱玲举重若轻，借钻石一箭双雕，既写了薇龙金钱观、消费观的扭曲，也暗讽其道德堕落，沦落至卖肉赚钱。

王佳芝的钻戒当然也有这一层讽喻义的考量，然而张爱玲创作至中晚期，对金钱、欲望、人性有了更深层的理解。在准备刺杀易先生时，她将珠宝店环境反复写了三遍，层层递进。第一次一笔带过，写它在街道中不起眼的位置，周围有戏院、咖啡店、时装店等等，可这家店的橱窗却空无一物。第二次是两人推门而入，“店堂虽小，倒也高爽敞亮，只是雪洞似的光塌塌一无所有”¹⁹⁸，再次强调珠宝店商品匮乏。易先生却想为她买一只钻戒，两人被印度店员引到楼上来，张爱玲不吝笔墨，第三次对这片将行刺杀之地加以审视：

隔断店堂后身的板壁漆奶油色，靠边有个门，门口就是黑洞洞的小楼梯。办公室在两层楼之间的一个阁楼上，是个浅浅的阳台，俯瞰店堂，便于监督。一进门左首墙上挂着长短不齐的两只镜子，镜面画着五彩花鸟，金字题款：“鹏程万里 巴达先生开业志喜 陈茂坤敬贺”，都是人送的。还有一只横额式大镜，上画彩凤牡丹。阁楼屋顶坡斜，板壁上无处挂，倚在墙根。前面沿着乌木栏杆放着张书桌，桌上有电话，点着台灯。旁边有只茶几搁打字机，罩着旧漆布套子。¹⁹⁹

¹⁹⁷张爱玲《怨女》，页255。

¹⁹⁸同上，页251。

¹⁹⁹张爱玲《怨女》，页252。

珠宝店空洞破旧，风格混杂且格调不高，令王佳芝发窘，直到拿出那枚粉钻戒指才如释重负，仿佛争回了面子。以价格和消费能力判高下，这显然是长期被资本淫浸、规训而产生的第一反应，当王佳芝面露窘色时，所谓的“革命理想”轰然倒塌，揭穿了她可笑的虚荣心。珠宝店本该富丽堂皇，是最奢靡，最令人目不暇接、头昏脑胀的消费空间之一，张爱玲却偏偏不断强调它空洞、黑洞洞、一无所有，她设下这处诡异的矛盾，除了要刺破佳芝的拜金，也有意铺垫处生死之间的虚无感。王佳芝羞惭之余，却又思忖只等枪声一响，“眼前一切都粉碎了，还有什么面子不面子？”²⁰⁰不论寒酸富贵，消费、商品甚至物质本身都与王佳芝拉开了极遥远的距离，“像棉被捂在脸上，有半个她在熟睡，身在梦中，知道马上就要出事了，又恍恍惚惚知道不过是个梦”²⁰¹，她坠入了虚无深渊之中，唯一能确切感受到的存在只有手中的钻戒和眼前的易先生。

万燕认为张爱玲以麻将作为女人悲哀地与命运打赌的象征，“她们不断地寻找自我，却忘记了这种自我仍然是以男人的坐标为参照系的”²⁰²，而钻戒又何尝不是对它的回应？张爱玲突破了早年借钻石手镯针对道德败坏所展开的批判，向着人性甚至哲学意义的存在进发，空荡荡的珠宝店转喻出消费的虚无性，在穿越了琳琅满目的物质表象之后，究竟什么才是终极的存在？戒指贯穿小说，从开篇女人们的麻将桌上，到刺杀现场的小珠宝店，王佳芝终于在钻戒的闪光中怦然心动，直觉性地投身于爱河，而张爱玲则隐匿在珠宝店那些空无一物的角落，无情地揭穿了虎与伥之间畸形的爱恋关系。

在奢侈消费之外，倾城之恋中白范浅水湾饭店的幽会、佟振保借弹钢琴与王娇蕊调情、心经中父亲与女儿的同学在国泰电影院约会……诸此种种或不合伦理或不够道德的男女攻防战，皆以都市娱乐消费空间作为背景，而其中张爱玲最偏爱的莫过于电影院，即她口中“最大众化的王宫”²⁰³。李欧梵在分析《多少恨》时认为：“其时上海已经有了相当多的电影宫，且看电影也成了公共娱乐的普遍方式。由此，对于这个披着煽情外衣的故事——关于一个女人爱上一个已婚男人（无数煽情片的情节）——来说，电影院是最理想的场

²⁰⁰同上，页 254。

²⁰¹同上。

²⁰²万燕《读解张爱玲——华美苍凉》（北京：中华书局，2018），页 150。

²⁰³张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 238。

合。”²⁰⁴这段话指出了两个事实，一是电影消费的大众化，二是借电影院影射家茵与宗豫不轨之恋的戏剧性。实际上，这种影射并非孤例，张爱玲曾多次将男女恋情放置在电影院中，如表 1 所示：

小说	人物	原文
心经	段绶卿 许峰仪	波兰笑道：“陪着她的，不是她的父亲，是你的父亲。”
倾城之恋	白流苏 范柳原	他每天伴着她到处跑，什么都玩到了，电影、广东戏、赌场、格罗士打饭店……
琉璃瓦	姚心心 程惠荪	病后发现他太太曾经陪心心和程惠荪一同去看过几次电影。
红玫瑰与白玫瑰	孟烟鹂 佟振保	在这期间，他陪她看了几次电影。
创世纪	匡滢珠 毛耀球	她和毛耀球一同出去了一次，星期日，看了一场电影之后，她不肯在外面吃晚饭，恐怕回来晚了祖母要问起。
多少恨	虞家茵 夏宗豫	座位在他隔壁，他已经坐下了，欠起身来让她走过去。

表 1

²⁰⁴李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》，页 293。

按《多少恨》的说法，“戏剧业供奉的一尊小小的神祇，可是男女的事情大概也管”²⁰⁵，既然是普通人的传奇，自然就无法回避最大众的王宫。不过，在电影院亦真亦假、隐秘幽暗的空间里，爱情传奇也被内心欲望所驱动，人性阴暗面在银幕上无处遁形：许峰仪暴露了恋女的秘密，白流苏范柳原勾心斗角不肯投降，已婚的宗豫爱上了家茵，佟振保悲哀的婚姻已经埋下伏笔，而滢珠还没有从毛耀球花言巧语的哄骗中回过神来……除了轻描淡写略过的姚心心，其余众人无不为情所困，在欲望的诱惑下一步步偏离了礼义廉耻，放松了道德底线。由此可见，不伦、不义的情感漩涡不再是上流阶级的专属游戏，现代社会在推动娱乐消费大众化的同时，也必然会导致欲望在市民阶级中不断扩张，以此不断激发资本再生产。无序膨胀的消费与道德失范的爱情相伴相随，从珠宝店到电影院，在资本的运作下，中产阶级纵欲的成本变得越来越低，人的欲望和无法满足的痛苦也越发泛滥。

而在底层阶级那里，上流审美主导下的消费风尚有偃旗息鼓之势，情爱从物欲中解绑，回到了粗粝、素朴，甚至笨拙的原始状态。金槐送给小艾的定情信物是三粒刻着她名字的铅字，金香送别宝初时则特意为他做了一只白缎子糊的小夹子，“设想得非常精细，大约她认为给男人随身携带的东西没有比这更为大方得体的了，可是看上去实在有一点寒酸可笑。”²⁰⁶然而这寒酸的礼物却蕴含着极强烈真诚的情感，使宝初一看到就感到酸楚凄惨，不得不把它送走，也抛弃了金香的爱情，回归阶级分明的现实世界。小说以白缎夹子借喻宝初与金香的情愫，饱含真情的白缎夹子在宝初眼中却显得如此不合时宜、可怜可笑，最终被夹进书中尘封起来，可见宝初虽对金香有真情，却仍然无法避免被社会价值观所裹挟，从金钱与消费的经济角度审视着情爱，在无意识中暴露出他的上层阶级视角。

“生长在都市文化中的人，总是先看到海的图画，后看见海；先读到爱情小说，后知道爱；我们对于生活的体验往往是第二轮的”²⁰⁷，物质消费已经随着现代社会文化的发展伸展到生活的方方面面，婚丧嫁娶、人生百态，一切空间是被无尽膨胀着的消费所占据，搭建出符号化了的、“第二轮”的世界。当现代社会热情地顺应消费洪流时，张爱玲却从琳琅满目中嗅到了苍凉，她还沉浸在旧时代，回味“文官执笔安天下，武将上马定乾坤”

²⁰⁵张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 239。

²⁰⁶同上，页 234。

²⁰⁷张爱玲《流言》，页 9。

那样古朴、井然的秩序，所以在《鸿鸾禧》的结尾，姜太太为新式婚礼感到怅然，觉得儿子的喜事是小片小片的。尽管他们竭力为儿子的婚礼铺陈排场，花团锦簇的美丽礼堂却依旧像冰冷的五彩玻璃球，客人们则是球面上嗡嗡爬行的苍蝇，怎么也无法爬进去；不像她小时候见到的旧式迎亲，烈日炎炎，锣鼓震天，花轿上彩穗醒目，轿夫汗水晶莹，充盈着旺盛的生命力，“看热闹的人和他们合为一体了，大家都被在他们之外的一种广大的喜悦所震慑，心里摇摇无主起来。”²⁰⁸

除了婚礼，疾病和死亡也成为被消费辐射的场域，川嫦重病不愈时意图买安眠药自尽，未能如愿，只好“茫然坐着黄包车兜了个圈子，在西菜馆吃了一顿饭，在电影院里坐了两个钟头”²⁰⁹。虽然她病得下不了床，郑夫人也为她买了几双绣花鞋和皮鞋，估计“总可以穿两三年”——小说忽然话锋一转，出人意料地宣告“她死在三星期后”²¹⁰，就此戛然而止。张爱玲将参差对照法运用得炉火纯青，在姜家婚礼中借乐景生哀情，从装饰繁复、人群拥挤的空间中看见人生的隔膜与死气沉沉；而在命不久矣的川嫦身上，却又由哀生乐，甚至乐观地张望着未来，将种种细碎的日常消费作为对她生命的确认。

于是，张爱玲对于消费空间的探讨跳出了阶级或资本等普遍的政治经济领域，她以其独有的艺术视角剖解消费，将烈火烹油的都市消费放置在岌岌可危的时代背景下，激发了人生的现时感，人所能把握的只有生活的当下，消费最终也会穿过阶级、身份、情欲等层层阻隔，回归物品本身。从这个意义上说，消费在建构符号系统的同时，也在不断拆除、反叛符号本身。

三、种族之界：空间连环套

1842年鸦片战争战败，清政府被迫割让香港岛、开放五口通商。随着英国军官、商人的进入，中英双方通过《上海土地条例》开辟了租界，直到1943年由中华民国政府收回。历经百年，上海租界的这一炉香终于缓缓散尽，也是在同年，张爱玲发表《沉香

²⁰⁸张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页50。

²⁰⁹同上，页34。

²¹⁰同上。

屑·第一炉香》正式踏入文坛，海派新秀横空出世，写下了数不尽的上海“传奇”。此后，尽管租界已退出了历史舞台，尽管张爱玲经历了多次辗转、离散，可她“到底是上海人”²¹¹，哪怕在晚期创作的《小团圆》《雷峰塔》等长篇小说中，张爱玲也依旧试图重新定位、咀嚼、覆写她的上海记忆。

作为张爱玲创作的精神原乡，上海租界始终充溢着关于西方与殖民主义的种种讨论，在这片中西古今交汇之地，异乡人要如何生根发芽，老上海们又经历了怎样的起承转合？尤其在租界被收回后，“后租界”时代还需应对“前租界”遗留的这一难题，多种族共生为上海开辟了超脱于殖民与被殖民二元叙事的第三空间，正是在这道文化缝隙中，张爱玲得以展开她的“对照记”，参差对照地观望着芸芸众族，从普遍的隔膜之中发现人性的共通。

根据《上海公共租界史稿》，1930年公共租界外侨户口数排名前五位的分别是日人、英人、俄人、印人与美人²¹²。除了日本人，其他四国均在张爱玲小说中或多或少地出现过。日本人缺席的理由显而易见，在彼时中日战火不息的背景下，张爱玲既没有留日背景，也无意于家国叙事，自然会有意将其摒除；而在英俄印美四国中，张爱玲写到的美国人只有《同学少年都不贱》中的汴·李外、坎波教授等人，笔墨极少，几乎没有完整的剧情，她主要描画的还数英国本岛殖民者，和英国殖民统治下的印度人。

《心经》中提到了余公使家的波兰、芬兰、米兰姐妹三人（张爱玲奉行“必也正名乎”，她们的名字是对父亲外交工作的佐证），她们和南洋小姐邝彩珠都住在越界筑路一带，而这正是殖民者扩张空间权力的形式之一。起初，清政府有意通过租界形式延续中国传统的“华洋分治”政策，试图在租界区域内限制外国人活动，而随着殖民侵略的深入，这一颇具天朝上国心态的条例无疑被扭转为“洋华分隔”。英政府借越界筑路之由，不断向租界以外的地带伸手，“租界外国人始终积极推行越界筑路……1899年重订的《土地章程》的第六款议定，‘准其购买租界以外接连之地、相隔之地，或照两下言明情愿收受（西人或中国人）之地，以使成街路及建造公园’。于是后来工部局以此为据大张旗鼓地

²¹¹《上海史资料丛刊·上海公共租界史稿》（上海：上海人民出版社 1980），页 15。

²¹²张伟《简论上海租界的越界筑路》，见《学术月刊》2000年第8期，页 61。

进行越界筑路。”²¹³牟振宇在对 20 世纪初的上海道契资料进行整理后认为，筑路并非目的而是结果，“正是由于洋人购地，才产生了越界筑路。洋人的生活、营业的交通需求，以及提升土地价值的愿望是导致越界筑路的直接因素。”²¹⁴既然越界筑路以洋人的生活为核心关切，那么广大本地居民自然被排除在城市规划考量以外，不得被迫接受“洋华分隔”的命运。波兰、彩珠等人因与殖民者密切相关得以进入越界筑路，而小寒则是纯粹的上海女孩子，孤坐在天地之间，她看见的只有“黑漆漆、亮闪闪、烟烘烘、闹嚷嚷的一片——那就是上海”²¹⁵。

胡成以鼠疫为切入点检视上海的华洋冲突，提到“当时上海外人评论道：‘不应忘记，在香港的华人尽管是土著，但他们是外国人，欧洲人则像在英格兰一样；而在上海他们则是在中国。’”²¹⁶可见相比上海租界，香港殖民地的华人处境更加艰难，城市的空间分配也更具有压迫性。港府一贯采取种族隔离的政策，1888 年的《欧洲区保留条例》规定不得在欧区（半山一带）建造唐楼，1904 年又通过《山顶区保留条例》明确将香港太平山顶区域（788 英尺以上）划定为欧洲移民住宅区，仅有少数受认可的中国人可以在此居住。1918 年，此条例被《山顶区住所条例》所取代，仍然限制中国人的居住权。《住所条例》直到 1946 年方被废止，因此在 1943 年的《第一炉香》中，梁宅自然还属于山顶白人区的例外，需经香港总督会批准才可居住，梁太太骂乔诚“巴结英国人弄了个爵士衔”²¹⁷，粤东富商梁季腾又何尝少得了向英国人示好呢？

既然“英国人老远的来看看中国，不能不给点中国给他们瞧瞧”²¹⁸，梁宅干脆将古今中西杂糅一气，“各种不调和的地方背景，时代气氛，全是硬生生地给掺揉在一起，造成

²¹⁴牟振宇《近代上海法租界“越界筑路区”城市化空间过程分析（1895—1914）》，见《中国历史地理论丛》第 25 卷第 4 辑，页 81。

²¹⁵张爱玲《倾城之恋》，页 115。

²¹⁶胡成《检疫、种族与租界政治——1910 年上海鼠疫病例发现后的华洋冲突》，见《近代史研究》2007 年第 4 期，页 88。

²¹⁷张爱玲《倾城之恋》，页 6。

²¹⁸同上，页 2。

一种奇幻的境界。”²¹⁹薇龙渐渐迷失其中，成为迷途浪子，无论上海还是香港，都没有她的安定之所，少数快乐的时候还是和乔琪去湾仔看热闹。“湾仔那地方原不是香港的中心区，地段既偏僻，又充满了下等的娱乐场所，惟有一年一度的新春市场，类似北方的庙会，却是在那里举行的。”²²⁰在热闹的人堆里，薇龙忽然又有“一种奇异的感觉”²²¹。从奇幻到奇异，金钱的华丽外衣被褪下，她终于意识到自己的未来是无边的恐怖，可高高在上的山顶区再也不能给她慰藉，只有在这样嘈杂而耀眼的下等场所，“只有在这眼前的琐碎的小东西里，她的畏缩不安的心，能够得到暂时的休息”²²²，山上山下，截然两观。

一旦隔离突破了空间的限制，便进而转变成身份、情感和文化上的隔膜，接近了张爱玲所说的契诃夫“套中人”，“永远穿着雨衣，打着伞，严严实实地遮住他自己，连他的表都有表袋，什么都有个套子”²²³，殖民地的居民们始终生活在这样的套子里，华洋分治的城市结构无形中为社会关系设下了重重壁垒，“欧洲人总是采取二元对立的分际，白种人是殖民者，绝不和被殖民的有色人种交游”²²⁴。罗杰安白登谨记此训，却也不免被固化的社群所束缚，陷入沉闷而绝望的日常轨迹中：香港中等以上的英国社会，对于那些人，他有什么话可说呢？那些人，男的像一只一只白铁小闹钟，按着时候吃饭、喝茶、坐马桶、坐公事房，脑筋里除了钟摆的滴答之外什么都没有……²²⁵

有色人种之间同样充满了隔膜，霓喜与雅赫雅朝夕相处，两个人之间却“没有一点同情与了解，虽然他们都是年轻美貌的，也贪恋着彼此的美貌与年轻，也在一起生过孩子”²²⁶；面对窦尧芳强势的族人，她仍然游荡无依，“方才那是一帮打劫的土匪，现在则是原始性的宗族，霓喜突然有一种凄凉的‘外头人’的感觉。她在人堆里打了个滚，可是一点

²¹⁹张爱玲《倾城之恋》，页2。

²²⁰同上，页51。

²²¹同上。

²²²同上。

²²³张爱玲《流言》，页9。

²²⁴蔡源煌《从后殖民主义的观点看张爱玲》，杨泽编《阅读张爱玲》，页193。

²²⁵张爱玲《倾城之恋》，页79。

²²⁶同上，页276。

人气也没沾”²²⁷。霓喜的妍居生存之道最终失败了，“连环套”下，所有人都是“套中人”，充满隔阂、无法接近，彼此隔离在荒凉的城市旷野中。

张爱玲将殖民地的种族一分为三：白种人、中国人，和第三世界的人——“在中国的欧美人与中国人之外的一切杂七咕咚的人，白俄又在外”²²⁸。实际上她对人种学颇感兴趣，曾在《谈看书》中洋洋洒洒地考证夏威夷小黑人的渊源，科学地了解过人种与血缘的迁移演变，张爱玲如此粗暴地划分种族，有玩笑之意，更多的则是对所谓“第一世界”白人的讥讽。她借周吉婕之口感慨，“这儿殖民地的空气太浓厚了；换个地方，种族的界限该不会这么严罢？总不见得普天下就没有我们安身立命的地方。”²²⁹可拭去泪水，吉婕仍要为众人唱上一支《缅甸之夜》，继续奔走在舞会、园会等光鲜亮丽的交际场中。吉婕、乔琪一类的杂种人“恰是殖民地社交场上的‘明星’，上流社会不可或缺的点缀物，换言之，不断输出予人赏玩的价值正是他们得以在殖民地安身的特殊生活方式”²³⁰，“交际花”们缺乏赖以生存的文化土壤，看似主导着交际场所，实际上则是无家浪子，被排挤到“第三世界”，只能浮萍般漂浮在殖民地表层的、有限的社交空间中。

瑟梨塔则是另一种杂种人形象，她一出生就“抱到天主教修道院去领了洗”²³¹，到了窦家的药材店后，又“忌讳说是杂种人，与银官一般袍儿套儿打扮起来”²³²，等到霓喜跟了汤姆生，瑟梨塔“被送入修道院附属女学校，白制服，披散着一头长发，乌黑鬃曲的头发，垂到股际，淡黑的脸与手，那小小的，结实的人，像白芦苇里吹出的一阵黑旋风”²³³。瑟梨塔的黑与白颇具宗教含义，沉默、矜持，与母亲霓喜身上大红大绿的浮艳色彩形成鲜明对比：

²²⁷张爱玲《倾城之恋》，页 315。

²²⁸张爱玲《华丽缘》，页 179。

²²⁹张爱玲《倾城之恋》，页 29。

²³⁰王琦《“种族”与“伦理”的互动——论张爱玲文学中的“泛东南亚”体验》，见《文学研究》第 45 卷第 2 期（2024），页 21。

²³¹张爱玲《倾城之恋》，页 278。

²³²同上，页 301。

²³³同上，页 321。

瑟梨塔很少说话，微笑起来嘴抿得紧紧的。她冷眼看着她母亲和男人在一起。因为鄙薄那一套，她倾向天主教，背熟了祈祷文，出入不离一本小圣经，装在黑布套子里，套上绣了小白十字。有时她还向母亲传教。她说话清晰而肯定，渐渐能说合文法的英文了。²³⁴

霓喜介怀她的杂种血统，瑟梨塔也试图找到自己的身份定位。尽管小时候曾“袍儿套儿”地打扮着，尽管她的父母分别是中国人与印度人，但她最终还是选择得到西方宗教的荫护，甚至不惜抛弃自身血统的语言文化。瑟梨塔成功远离了母亲滥交的命运，却又踏入了弱者的宿命——作为弱者，霓喜只能被男性掠夺，而瑟梨塔则只能被殖民者掠夺，宗教变成殖民者进行非暴力的文化侵略的工具。杂种人们孤独无依，为了寻求精神慰藉而信奉宗教，然而，瑟梨塔拿在手中、套在袋里的圣经又仿佛当头一棒，暗示“套中人”之隐喻。皈依宗教何尝不是将自己装入了新的套子，增加了新的隔膜？

在小说结尾，发利斯托人告诉霓喜他要向瑟梨塔求婚，也只是因为她满足了那充满印度风情的少年绮梦，他们两人无法相互理解，本质上与霓喜雅赫雅并没有什么不同，“连环套”再度现形。此时，隔壁房中，一无所知的瑟梨塔伸了个懒腰，“只看见白漆门边凭空现出一只苍黑的小手，骨节是较深的黑色——仿佛是苍白的未来里伸出一只小手”²³⁵，又是黑与白的对峙，并且延伸到了空间与时间的双层面，门内门外、现在未来，瑟梨塔都是白种世界里的有色异类。

张爱玲小说中出现的白种人多以风流浪荡的负面男性形象为主，譬如与霓喜调情的米尔和汤姆生、阿小懒惰肮脏的主人哥儿达等。他们出身英国中上阶级，居住在香港别墅、上海公寓中，虽然耻与中国人为伍，却热衷于将中国女性视作性爱猎物，东方成为西方的欲望客体，“对于殖民地的征服与对于女性的征服具有相同的意义。在张爱玲的小说中，香港的东方女性与‘洋人’之间的不平等关系，寓言般地影射了香港被殖民的处境。”²³⁶殖民者掌握着城市空间的支配权，驱赶并隔离华人，白人男性也掌握着对中国女性的支配权。汤姆生返英结婚，将霓喜丢弃在“太阳落下去了”²³⁷的房子里，哥儿达的女伴们来去

²³⁴张爱玲《倾城之恋》，页 321。

²³⁵同上，页 328。

²³⁶赵稀方《城市经验与殖民反省——吕伦与张爱玲的香港叙事》，见《名作欣赏》2018年第8期，页 72。

²³⁷张爱玲《倾城之恋》，页 326。

匆匆，从来不能留在公寓过夜，他们通过控制、挤压中国女人们的空间以确立自己优越的殖民统治地位。

英国男人中，张爱玲只对罗杰安白登抱有同情，他的悲剧带有一种冰冷的讽刺感，罗杰作为一个再普通不过的男人，却惹出一桩轰动香港中上阶层英国人的“秽褻的故事”²³⁸，全因妻子性无知，将其视作性变态。罗杰无辜受冤、饱受排挤之时，哆玲姐等真正道德低劣、私生活混乱的英国人却大肆议论他的丑闻。张爱玲在小说开篇就写到了爱尔兰女孩子克荔门婷与作为叙述者“我”的对话，和马卡德耐爵士谒见乾隆的故事，二者并举，勾连古今、对话中西，却又不甚和谐，罗杰与性封建的妻子、与“阴湿、郁热、异邦人的小城”²³⁹香港也是这样地不和谐：

罗杰自己喜欢做一个普通的人。现在，环境逼迫他，把他推到大众的圈子外面去了，他才感觉到圈子里面的愚蠢——愚蠢的残忍……圈子外面又何尝不可怕，小蓝牙齿，庞大的黑影子在头顶上晃动，指指戳戳……²⁴⁰

他最终因无法承受圈子的舆论压力而自杀。殖民者筑造的铜墙铁壁终于把自己也塞进了套子里，彼此勾心斗角地揣测着，性爱私事也被扭曲成花边八卦，供人随意咀嚼。罗杰在香港工作了十五年，这才发现“她们鄙视他、憎恶他，但是同时她们畏畏缩缩地喜欢一切犯罪的人，残暴，野蛮的，原始的女性。如果他在这儿待久了，总有一天她们会把他逼成这么样的一个人。因为这个，他更急于要离开香港。”²⁴¹他陷入了张氏经典的“真”与“好”之辨，作为“真”（原始的、真实的）人却得不到“好”的结局，张爱玲“着力表现的是新旧文化、中西文化并置的社会环境中人类‘不健康’的生活，异族人置身其中普遍陷入无法找到精神文化归属的困境”²⁴²。香港本是被英国殖民、剥削的“二等”城市，却变成了囚禁、异化英国人的阴湿监狱，张爱玲超前地关注到了种族隔离的反噬，以罗杰自戕之悲歌反击殖民空间的侵蚀。

²³⁸张爱玲《倾城之恋》，页 55。

²³⁹同上，页 80。

²⁴⁰同上，页 79。

²⁴¹同上，页 84。

²⁴²刘真、万燕《张爱玲笔下“异域”形象的同质化》，见《华文文学》2023年第2期，页 48。

在殖民语境下，中国人又何以自处？张爱玲有意用封锁“切断了时间与空间”²⁴³，让“整个的上海打了个盹”²⁴⁴，“这庞大的城市在阳光里睡着了，重重的把头搁在人们的肩上，口涎顺着人们的衣服缓缓流下去，不能想象的巨大的重量压住了每一个人”²⁴⁵，沉睡、凝滞的上海影射着彼时白人眼中中国“停滞的他者”的形象。然而，尽管时空之门已“堵”，张爱玲却深知上海人之“通”，知道他们在新旧交杂的畸形时代中自有一份“奇异的智慧”²⁴⁶。且看电车内的这桩误读案：

电车里，一个医科学生拿出一本图画簿，孜孜修改一张人体骨骼的简图。其他的乘客以为他在那里速写他对面睡着的那个人。大家闲着没事干，一个一个聚拢来，三三两两，撑着腰，背着手，围绕着他，看他写生。拈着熏鱼的丈夫向他妻子低声道：“我就看不惯现在兴的这种立体派，印象派！”他的妻子附耳道：“你的裤子！”

那医科学生细细填写每一根骨头、神经、筋络的名字。有一个公事房里回来的人将摺扇半掩着脸，悄悄向他的同事解释道：“中国画的影响。现在的西洋画也时兴题字了，倒真是‘东风西渐’！”²⁴⁷

西方引以为傲的进步科学却被丈夫误读为印象派写生，有轻蔑意，紧接着又被手持折扇之人解读为中国画“东风西渐”，更有一种遗老遗少的天真傲慢。现代科学受到如此严重的“歧视”，可张爱玲的语气却轻快得近于调侃，东西双方在这近乎静止的时空切片中角力，失去了战争背景的支援，殖民者反而落入被凝视、被歧视的客体视角，张爱玲一反“西学东渐”的殖民主义进步论，以“东风西渐”摆出了中国的主体性地位，上海人则带着他们“满脸油汗的微笑”²⁴⁸自顾自地在乱世里走下去，无疑是对“我的路/走在我自己的国土/乱纷纷都是自己人”²⁴⁹这几句诗歌的绝佳解读。

²⁴³张爱玲《倾城之恋》，页148。

²⁴⁴同上。

²⁴⁵同上。

²⁴⁶张爱玲《流言》，页58。

²⁴⁷张爱玲《倾城之恋》，页152。

²⁴⁸张爱玲《流言》，页58。

²⁴⁹张爱玲《华丽缘》，页62。

张爱玲之所以执着于那些脚踏实地的琐碎日常，正是因为她笃信文明将会“整个的毁掉了，什么都完了”²⁵⁰，在封锁里，她也悲哀地感知到生命的隔膜：“生命像圣经，从希伯来文译成希腊文，从希腊文译成拉丁文，从拉丁文译成英文，从英文译成国语。翠远读它的时候，国语又在她脑子里译成了上海话。那未免有点隔膜。”²⁵¹隔膜的概念反复在小说中出现，最先出现的便是空间隔离，电车变成了囚笼，“铁门里和铁门外的人眼睁睁对看着，互相惧怕着”²⁵²。时间隔离紧随其后，封锁期只是上海的南柯一梦，一觉醒来这一切等于没有发生，彻底从历史中抽离。最后则是生命的隔离，切断了时空的托举，电车中所有乘客都沉浸在可怕的空虚中，停止了思考，“脑子就像核桃仁，甜的，滋润的，可是没有多大意思。”²⁵³

不仅东西方文明无法对话、不可解读，连夫妻亲人之间也充满防备猜疑，“世界上好人比真人多”²⁵⁴，籍此，张爱玲跳出了殖民/被殖民视角，跨越种族，将中西人类命运贯通一气。吕宗桢与吴翠远只有在这辆时空之外的电车上才能暂时从套中人的状态中解脱出来，陷入热恋，然而等到小说末尾，封锁结束了，电车开走了，两人昙花一现的“真”爱彻底死去了，而开电车的继续唱着歌，叙事又返回了小说开头，整个上海都在这场连环套中盘旋下坠，人世的悲凉苦难也像“老长老长的曲蟮，没有完，没有完”²⁵⁵……

王德威分析张爱玲重复回旋的叙事时曾指出，“《连环套》一语点破了历史套套学（tautology）的局限。这当然是一种极其颓废的审美观。吊诡的是，惟其此一陷溺颓废史观，反托出了中国追求现代性的不安与不足。”²⁵⁶“历史套套学”偏重“连环”二字，强调叙事之同义反复，陷入了从古如斯的时间陷阱；而若将连环套放置在空间中进行观照，从殖民地的种族空间隔离政策开始探讨，则会发现空间、身份、文化等议题中处处存在着隔离困境，不论洋人、中国人或杂种人，都被禁锢于连环绵延、壁垒分明的隔离“套”中。

²⁵⁰张爱玲《倾城之恋》，页180。

²⁵¹同上，页152。

²⁵²同上，页148。

²⁵³同上，页150。

²⁵⁴同上，页151。

²⁵⁵同上，页148。

²⁵⁶王德威《落地的麦子不死：张爱玲与“张派”传人》（济南：山东画报出版社，2004），页24。

于是，张爱玲笔下的“连环套”同时存在对时空两种维度的指涉，最终进入对于“生命圣经”的反思。连环套在一定程度上是对巴别塔寓言的变形转述，上帝打乱了人类的语言、分割了他们的领地，最终形成了形形色色的人种族群，自神话时代以来，人类经历千百万年分散到七洲五洋，形成了无数文明，却再也无法凝聚在一起，巴别塔终为幻影。

巴别塔的核心是语言之乱，或许正基于此，张爱玲提出了跨种族空间的一种可能性。越界筑路跨越的是物理租界空间，而张爱玲则要跨越文化租界，她将各国人种都卷入了中文叙述之中，写英国人巴克的脑袋像一颗喜蛋，俄国人沁西亚成为新文艺作品里青年思慕的对象，印度人雅赫雅一张口却完全是古典小说的语气。“正是在这些互为‘异邦’的‘语言’交锋背后，显示出一种世界范围内正在行进的‘人种’大混杂。”²⁵⁷ 尽管世界种族之间的“连环套”至今仍然难以突破，但张爱玲已经做出了先驱尝试，挣脱第一空间的现实限制，消解殖民、国族等庞大话语，将异族语言重新移植到中国土壤之中，毕竟，“无论张爱玲为人周知的个人主义姿态是如何决绝，本土意识和族群认同，对于 74 晚年栖居异国的她而言，应该也是‘无论湮没多久也还是在思想背景里’的吧。”²⁵⁸

²⁵⁷王进《流亡异邦的中国文学：张爱玲的启示》，上海，复旦大学，页 114-115。

²⁵⁸钟希《显隐之间——从〈谈看书〉系列看张爱玲后期写作》，见《华文文学》2015 年第 1 期，页 74-75。

第四章 空间与地方

在空间研究的过程中，人文主义地理学注意到了空间与地方的相对关系。段义孚通过人类经验的视角，从物理场域中延展出哲学与美学的思考，他将空间与移动、探索、自由进行关联，而从地方中挖掘出暂停、归属、安全等含义，与人类的情感紧密相关，Tim Cresswell 也指出地方对人类认知的特殊意义，“毕竟，我们无法脱离地方来思考世界”²⁵⁹，可以说，小说中的空间创作本身就隐含着作者独特的地方体验，对于空间感、地方感的分析也为作品解读提供了新的路径。张爱玲在小说中擅用繁复、古旧、日常的空间细节营造出浓厚的怀旧氛围，这种“旧”倾向在五四“新”文化风潮的映衬下显得格外旗帜鲜明，本章即从张爱玲小说中的恋物式细节书写开始，从恋物到恋地、从空间到地方、从经历到回忆，分析小说如何在空间构型中传达出对陈旧地方与古早记忆的迷恋，进而从故事重写的角度解读离散状态下张爱玲的旧地情结。

一、从恋物到恋地：“细节肥大”的空间

张爱玲小说中琐碎繁复、琳琅满目的物质世界向来为研究者们所注意。不同于常见的意象论或消费主义论，吴晓东独辟蹊径，指出张的作品为了克服空虚感，“有时不免一种细节的肥大症，甚至可以说充满着一种‘物恋’”²⁶⁰。“细节肥大症”一词起源于左拉自我评价，卢卡契在《叙述与描写》中借用左拉“真实细节的肥大症”之言，分析并批评了福楼拜、左拉、龚古尔兄弟等人的自然主义小说中细节描写的过度生产，认为其遮蔽了真实与现实，“一种偶然的特征，一种偶然的类似，一种偶然的情调，一种偶然的凑合，居然成为巨大社会关系的直接表现”²⁶¹。“物恋”即恋物癖（fetishism），词源来自葡萄牙语，尤指非洲西海岸文化中对无生命物体的崇拜。在马克思和弗洛伊德那里，fetishism 这一术语分化出了商品拜物教与性恋物的双重意涵，“物恋”既折射了商品神秘的符号化过程，也暴露出男性阉割恐惧的转移机制，二者“相互重叠的地方则在于：它们都关注作为

²⁵⁹ Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘译《地方：记忆、想象与认同》（台北：群学，2006），页 85。

²⁶⁰ 吴晓东《“阳台”：张爱玲小说中的空间意义生产》，陈子善编《重读张爱玲》，页 46-47。

²⁶¹ 卢卡契《卢卡契文学论文集》（北京：中国社会科学出版社，1980），页 44。

对象的‘fetish’（物神）既可以感知而又超感觉的幻象特质”²⁶²，“细节肥大”是叙事的症候表现，归根究底，其症结则在于“物神”崇拜。

张爱玲的小说中不乏关于拜物与性恋物的细节堆砌：《鸿鸾禧》中写玉清在时装公司试衣服，不厌其烦地详述蕾丝纱、乔琪纱、掺丝麻布等衣料，更有“软缎绣花的睡衣，相配的绣花浴衣，织锦的丝绵浴衣，金织锦拖鞋，金珧琅粉镜，有拉链的鸡皮小粉镜”²⁶³；而在《心经》中，许峰仪凝视着衣袍时，“幻丽的花洋纱，朱漆似的红底子，上面印着青头白脸的孩子，无数的孩子在他指头缝里蠕动”²⁶⁴，他对女儿的畸形爱欲也昭然若揭。在恋物的驱动下，时装公司、小寒的衣袍都被丰富的欲望细节所填满，张爱玲对物质的迷恋不仅发展出叙事的“细节肥大”症候，也造成了叙事空间的肥大与膨胀。

中国古典小说的恋物式的叙事，所在多用，例如《金瓶梅》、《红楼梦》中琐碎的饮食描写，都有卢卡契所谓的“细节肥大症”。张爱玲在古典小说的影响下，也有细节冗余的习惯，《金锁记》中写七巧给娘家人送礼，旁逸斜出，花了大量笔墨描写每件礼物的材质、质地等诸多细节：“一副四两重的金镯子，一对披霞莲蓬簪，一床丝绵被胎，侄女们每人一只金挖耳，侄儿们或是一只金裸子，或是一顶貂皮暖帽，另送了她哥哥一只珧蓝金蝉打簧表”²⁶⁵，这段对主干情节及人物塑造并没有太多作用，小说却偏要历历细数，似乎犯了臃肿赘余、“细节肥大”之弊病。然而，马泰祥却将这种肥大视作张爱玲独特的文学风格，他在梳理了细节肥大症一词的流变后指出，该概念虽然滥觞自自然主义文学评论，但在长期的理论旅行中已经“发展成为研究者分析小说结构中的失衡、失真处的靶向关键词”²⁶⁶，强调的是空间与时间、局部与整体之间的均衡关系，张爱玲的细节“不再是脱离总体性的平庸、碎屑、畸态化的肿块，而是贴合于小说故事情节、顺通文气的组成部分。

²⁶² 吴琼《拜物教/恋物癖：一个概念的谱系学考察》，见《马克思主义与现实》2014年第3期，页88。

²⁶³ 张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页39。

²⁶⁴ 张爱玲《倾城之恋》，页132。

²⁶⁵ 同上，页232。

²⁶⁶ 马泰祥《张爱玲与细节肥大症——以遗作〈爱憎表〉为分析中心》，见《现代中文学刊》2020年第4期，页51。

‘细节肥大’之于张爱玲，是语言的丰收而非文本的肿瘤”²⁶⁷。时空叙事的失衡状态并非是张爱玲技艺不精，而是她刻意为之，细节肥大不是“病症”，而是“特征”。

《第二炉香》中巨细无遗地描写了罗杰在家中自杀前的活动：

他掏出钥匙来开了门进去，**捻**开了电灯。穿堂里挂满了尘灰吊子，他**摘**下了帽子，**挂**在钩子上，衣帽架上的镜子也是昏昏的。他**伸**出一只食指来在镜子上**抹**了一抹，便向厨房里**走**来。厨房里的灯泡子不知为什么，被仆人摘了下去，他只得**开**了门，借着穿堂里的一点灯光，**灌**上了一壶水，在煤气炉子上烧着。在这烧沸一壶水的时间内，他**站**在一边，只管**想**着他的心事。水快沸了，他把手**按**在壶柄上，可以感觉到那把温热的壶，一耸一耸地摇撼着，并且发出那呜呜的声音，仿佛是一个人在那里哭。他**站**在壶旁边只管发呆，一蓬热气直冲到他脸上，脸上全湿了。²⁶⁸

张爱玲连用十三个动词描写罗杰回家烧水这件事，由生见死，从无足轻重的小事中预告罗杰的死亡，通过对日常的陌生化体验将令人不安的气氛烘托到了极致。人的身体是空间的尺度，罗杰自前门来到穿堂再到厨房，沿着他身体的体验轨迹，从而拓展出电灯、灰尘、帽子、镜子、水壶等具体的物质细节，强烈暗示着他的主体性存在。然而小说刻意营造出自尽前后家庭空间的巨大反差感，一旦罗杰身死，肥大的叙事空间便立刻坍塌为一撮灰烬，沉重的死亡被一笔带过，只剩下“沉香屑烧完了。火熄了，灰冷了”²⁶⁹，正因强烈的空间失衡，才产生了如此震撼的对照效果。

“我们将房屋视为家和地方，但是整栋建筑所能唤起的过去令人心醉的形象并没有它的某些部分和家具所能唤起的多。人们只能远看整栋建筑，却无法触摸和闻它。可以触摸和闻的是阁楼和地下室、壁炉和飘窗、隐藏的角落、凳子、镀金的镜子、有缺口的贝壳。”²⁷⁰段义孚的这段陈述指出了家中的物品细节对于强化情感联系、建构地方感的重要作用，对家的记忆与依恋总是维系在触手可得的家居细节之中，恋家指向了恋物。正因如此，薇

²⁶⁷ 马泰祥《张爱玲与细节肥大症——以遗作〈爱憎表〉为分析中心》，页 51。

²⁶⁸ 张爱玲《倾城之恋》，页 90。粗体字为笔者所加。

²⁶⁹ 同上。

²⁷⁰ 段义孚著，王志标译《空间与地方》，页 117。

龙病中昏沉、思念故乡时，也自然而然地召唤出一串肥大的物质空间。“她和妹妹合睡的那张黑铁床，床上的褥子，白地红柳条；黄杨木的旧式梳妆台；在太阳光里红得可爱的桃子式的磁缸，盛着爽身粉；墙上钉着的美女月份牌，在美女的臂上，母亲用铅笔浓浓的加上了裁缝、荐头行、豆腐浆、舅母、三阿姨的电话号码……”²⁷¹通过家具陈设的碎片化拼贴，张爱玲勾勒出薇龙迷雾般的回忆，由于对物的迷“恋”，“把‘物’和‘用品’转化成了‘意象’，日常空间转化成了‘表意’空间”²⁷²，建构空间细节的同时也完成了意象与情感的堆积，将物品、记忆与家庭空间合而为一，成为寄寓着归属与历史的地方（place）。

张爱玲笔下的种种家庭空间最终都通往了记忆中依恋的家乡，变成了她幼时所居的凋敝的遗老宅院，构成充斥着私人回忆的阴性书写空间。《小团圆》借盛九莉之口追忆童年，“像有种巫魇封住了似的，没有生老病死的那一段沉酣的岁月，也许心理上都受影响”²⁷³。张爱玲的青春时期饱经家庭崩溃、南北辗转、战乱纷纷之苦，于是迫切回到童年家宅中寻找精神归宿，甚至将归宿与陈旧昏暗的居所直觉性地联系在一起：“蕊秋一说要找个归宿，在这一刹那间她就看见个幽暗的穿堂，旧式黑色帽架，两翼正中嵌着一面镜子，下面插伞。像她小时候住过的不知哪个房子，但是她自己是小客人，有点惴惴的站在过道里，但是有童年的安全感，永远回到了小客人的地位。”²⁷⁴归宿与客居这一对反义词在张爱玲处竟然奇异地水乳交融，通过在小说中频繁地回顾那些旧式宅子（白、姜、聂、匡公馆等等），张爱玲反复抵达童年记忆中天津的、上海的、自家的、亲眷的各处房产。“成年人的情感随着年龄的增长日渐丰富，于是他们对于地方的意义就有了日渐深入的理解。每一件祖传的家具，甚至墙上的一块污迹，都诉说着一个故事。”²⁷⁵隔着遥远的时间，依恋之情反而更加强烈，于是张家祖产脱离了冰冷、空旷的物理空间，转变成为寄寓着童年、亲情等多重回忆的情感地方，张爱玲从中拾捡那些幽暗的历史旧物，并借此安心地坠入沉酣岁月的怀抱。她的“归宿”不在某一处家屋或居所，而在一切古老遗迹之中。

²⁷¹张爱玲《倾城之恋》，页 47。

²⁷²孟悦《人·历史·家园：文化批评三调》（北京：人民文学出版社，2005），页 348。

²⁷³张爱玲《小团圆》（北京：北京十月文艺出版社，2009），页 193。

²⁷⁴同上，页 34-35。

²⁷⁵段义孚著，王志标译《空间与地方》，页 25。

写薇龙初访梁太太时，张爱玲便一步步揭去了梁宅的西洋面纱，露出“满清末年的淫逸空气”²⁷⁶，先是西洋风格的客室：

从走廊的上的玻璃门里进去是客室，里面是立体化的西式布置，但是也有几件雅俗共赏的中国摆设。炉台上陈列着翡翠鼻烟壶与象牙观音像，沙发前围着斑竹小屏风，可是这一点东方色彩的存在，显然是看在外国朋友们的面上。²⁷⁷

随后“登堂入室”进入古中国般的书房：

一引把她引进一间小小书房里，却是中国旧式布置，白粉墙，地上铺着石青漆布，金漆几案，大红绫子椅垫，一色大红绫子窗帘；那种古色古香的绫子，薇龙这一代人，除了做被面，却是少见。²⁷⁸

梁宅表面上中西合璧，内里仍保留着极其传统的中式风格，《第一炉香》虽然发生在摩登香港，却始终去不掉那股绫罗绸缎的霉灰气息。薇龙被这股森森鬼气所惑，在客室之中与梁太太第一次打了照面，被其三言两语堵了回去，此时尚有抵抗之力，有意推翻计划；等到中式布置的书房内，她忽然欣赏这房间“俗却俗得妙”²⁷⁹，干脆将计划坦然托出；谈妥后她下了山，看着那绿色的琉璃瓦，整个白房子恍然变成皇陵，彻底没入滚滚旧尘，薇龙最后一丝疑虑也被冲散，她走进梁宅中，故事也互文式地滑向中国千百年来的聊斋传说，梁太太“关起门来做小型慈禧太后”²⁸⁰，是孤山大坟中的老鬼，薇龙则是她捕获的新依。捕猎之旅步步推进，皆以房屋的布置细节为隐喻，小说中的白房子从“美国南部早期建筑的遗风”²⁸¹到“中国旧式布置”²⁸²再到“很有点像古代的皇陵”²⁸³，通过旧物的勾连叠影，梁宅空间渐渐倒退回历史深处，不仅张爱玲沉迷其中，薇龙也被诱惑着在那里安身立命，

²⁷⁶张爱玲《倾城之恋》，页13。

²⁷⁷同上，页2。

²⁷⁸同上，页9。

²⁷⁹同上，页10。

²⁸⁰同上，页13。

²⁸¹同上，页2。

²⁸²同上，页9。

²⁸³同上，页12。

落得归宿。张爱玲以旧物件搭建出充满怀古气息的符号空间，小说由那只家传的霉绿斑斓的铜香炉而起，沉香屑烧完了，薇龙的故事也完了。

在《倾城之恋》的白公馆里，这些古旧的细节空间甚至失去了历史、时代的指向性，彻底淹没于千万年的天地洪荒之间，成为“神仙洞府”般超脱于时间的所在：

朦胧中可以看见堂屋里顺着墙高高下下堆着一排书箱，紫檀匣子，刻着绿泥款识。正中天然几上，玻璃罩子里，搁着珐蓝自鸣钟，机括早坏了，停了多年。两旁垂着朱红对联，闪着金色寿字团花，一朵花托住一个墨汁淋漓的大字。在微光里，一个个的字都像浮在半空中，离着纸老远。流苏觉得自己就是对联上的一个字，虚飘飘的，不落实地。白公馆有这么一点像神仙的洞府：这里悠悠忽忽过了一天，世上已经过了一千年。可是这里过了一千年，也同过了一天差不多，因为每天都一样的单调与无聊。²⁸⁴

张爱玲的恋旧物主义带有鲜明的后现代体验感，她喜用反高潮的叙事手法，“悲剧和喜剧都无法达到高潮，无法贯彻到底，而是相互抵牾、消解，没有悲壮，没有崇高，人的精神没有得到补偿，灵魂没有得到拯救。‘我喜欢反高潮——艳异的空气的制造与突然的跌落，可以觉得传奇里的人性呱呱啼叫起来’。”²⁸⁵在紫檀、绿泥、珐蓝、朱红、金色团花这些浓艳绮丽、雕琢堆叠的细节衬托下，悠远的中国传奇仿佛近在眼前，可张爱玲忽然笔锋一转，流苏变成了一个“墨”字，飘散在“白”公馆中，推翻了之前的种种铺垫，艳异时空顿时土崩瓦解。“细节往往是和美畅快，引人入胜的，而主题永远悲观。一切对于人生的笼统观察都指向虚无。”²⁸⁶旧物来自过去，却无法回到过去，损坏、停滞的时钟提示着白公馆内时间已死，历史不再，唯有永恒的虚无。

²⁸⁴张爱玲《倾城之恋》，页166。

²⁸⁵张立新《张爱玲的阉割美学及其后现代性》，见《文艺争鸣》2017年第3期，页177。

²⁸⁶张爱玲《流言》（北京：北京十月文艺出版社，2019），页137。

“恋地情结里有一项很重要的元素就是恋旧”²⁸⁷，张爱玲对过去物品、情调与空间的迷恋中“包含着一种放纵的、挥之不去的品质，很快将与他们的时代格格不入”²⁸⁸。她在物质中找寻与历史和回忆的联系，通过对旧物的书写穿过时光的壁障。回到她所依恋的故土、家园，更要回到那个“天真纯洁的，光整的社会秩序”里，“人类在一切时代之中生活过的记忆，这比瞭望将来要更明晰，亲切”²⁸⁹。因此，古典中国始终是张爱玲魂牵梦绕、念兹在兹的“地方”，是“一个兴兴轰轰橙红色的时代”²⁹⁰。在讨论其“细节肥大症”时，马泰祥就在文章中特别指出张爱玲的恋物情结与古典文学间的呼应：“张爱玲正是在对于‘世情’的体认与欣赏基础上，发展了自己对于日常生活的兴致爱好与审美体验，并且以‘细节的肥大’的书写意态展示出她对于人生实与虚、疏与密的看法。”²⁹¹

而“从‘世情小说’的叙述来看，作为它们的叙述基础的乃是‘熟悉琐事’”²⁹²，描写具体、琐碎的物品时，张爱玲显然深受古文熏染，尤其擅于使用古色古香的颜色词。如张爱玲所写的薇龙第一次进入梁家书房的场景，在色彩搭配上与黛玉入府颇有相通之处（白粉墙、石青漆布、**金漆**几案、**大红**绫子椅垫、**大红**绫子窗帘，粗体字为笔者所加），具有浓烈而别致的视觉效果：“临窗大炕上铺着**猩红**洋罽，正面设着**大红**金钱蟒靠背，**石青**金钱蟒引枕，**秋香色**金钱蟒大条褥。”²⁹³

张爱玲有意效仿红楼式的大红配石青，因为“古人的对照不是绝对的，而是参差的对照”²⁹⁴。张爱玲从古典文学中继承了高度敏锐的色彩感知力，“月白”“石青”“桑子红”

²⁸⁷段义孚著，志丞、刘苏译《恋地情结》（北京：商务印书馆，2018），页146。

²⁸⁸Chow Rey, “Fateful Attachments: On Collecting, Fidelity, and Lao She,” *Critical Inquiry* 28. 1 (2001): 286–304. 原文：Their behavior toward objects, the scraps and ruins of bygone years, contains an indulgent, lingering quality that is fast becoming out of step with their time.

²⁸⁹张爱玲《流言》，页19。

²⁹⁰同上，页123。

²⁹¹马泰祥《张爱玲与细节肥大症——以遗作〈爱憎表〉为分析中心》，页52。

²⁹²刘志荣《言情与世情：张爱玲与中国传统人情小说在精神上的内在联系》，见《复旦学报（社会科学版）》2006年第3期，页35。

²⁹³曹雪芹《红楼梦》（北京：人民文学出版社，2005），页44。粗体字为笔者所加。

²⁹⁴张爱玲《流言》，页7。

“鸡油黄”，她擅用极具体的物象颜色词，当它们进入“月白蝉翼纱旗袍”等语境中时，则完成了“物品 1-色彩-物品 2”间想象力的跳跃，张爱玲的色彩美学称得上是恋物情结与复古主义的完美融合。“母亲还告诉我画图背景最得避忌红色，背景看上去应当有相当的距离，红的背景总觉得近在眼前”²⁹⁵，然而薇龙所见的中式房间却偏偏渲染“大红綾子”，张爱玲一面用阴森陈旧的中式传说拉远了叙述视角，另一面又以富有冲击力的大红色抓住读者目光，一松一驰间便令人身临其境般体会梁宅那颓废的空气。

张小虹指出“恋物当然更是一种‘患得患失’，是置移（displacement）、替代（substitution）与否认（disavowal）的心理机制，从来就不曾失落过，只因从来就没有拥有过”²⁹⁶，正因永远无法克服时间、无法回到过去，张爱玲才会如此迷恋那些旧时代的遗留物，从白四爷的胡琴里听到“笙箫琴瑟奏着幽沉的庙堂舞曲”²⁹⁷，数着“失了传的古代音乐的节拍”²⁹⁸。这些古老的物品超越了物质本身，而构成了颇具画面感、空间感、历史感的意象，经由意象的折射，张爱玲的恋物癖与中国千余年来的士大夫诗歌传统相连接，透过细节肥大、物质堆叠的意象表征，抵达那个令张爱玲魂牵梦绕的历史深处的“物神”。

在上世纪 40 年代的烽烟之下，张爱玲一向与大历史保持着相当的距离，似乎难以与“爱国主义”有所关联。然而段义孚在讨论恋地问题时却特别指出了爱国主义的两种形式：地方性与帝国性。不同与帝国性爱国主义的高昂自豪感，“地方性的爱国主义一方面建立在对地方亲密无间的体验之上，另一方面建立在对‘好景不长’的感知之上，即美好的东西经常难以持久”²⁹⁹，张爱玲从租界出发观照中国的民族主义，这种地方性恰恰证明其边缘的、去中心化立场。《红楼梦》感慨“明媚鲜艳能几时，一朝漂泊难寻觅”，张爱玲更是一早就悲观地预见世界已在毁坏中，李欧梵指出张爱玲那句著名的“来不及了”，“真正所表现的却是‘现时’的转瞬即逝，随时可以变成明日黄花”³⁰⁰。

²⁹⁵张爱玲《流言》，页 157。

²⁹⁶张小虹《恋物张爱玲——性、商品与殖民迷魅》，见张小虹《城市是件花衣裳》，页 4。

²⁹⁷张爱玲《倾城之恋》，页 167。

²⁹⁸同上。

²⁹⁹段义孚著，志丞、刘苏译《恋地情结》，页 149。

³⁰⁰李欧梵《苍凉与世故：张爱玲的启示》，页 18。

时间处于破碎的危机下，空间又焉能独善其身？反复渲染厚描的空间中更暗藏着“平淡的恐怖”：

两人一同走进城去，走到一个峰回路转的地方，马路突然下泻，眼前只是一片空灵——淡墨色的，潮湿的天。小铁门口挑出一块洋磁招牌，写的是：“赵祥庆牙医”。风吹得招牌上的铁钩子吱吱响，招牌背后只是那空灵的天。³⁰¹

日常生活的空间中潜伏着时代倾颓的影子，仿佛随时就会分崩离析，因此范柳原在这平淡的天空下，却恍然想到死生契阔；看见浅水湾边的高大砖墙，却不合时宜地试想“有一天，我们的文明整个的毁掉了，什么都完了——烧完了、炸完了、坍完了，也许还剩下这堵墙”³⁰²，这堵墙独立于时空洪流之外，具有神话般的永恒象征意义，当文明走到“地老天荒”的末路，整个世界、所有“地方”也都坍缩成一截断壁残垣。

墙根所代表的根基、底部的意象令人想起张爱玲在变更荒乱的时代中，为了寻找栖身之地，也曾试图“沉到底”，努力扎根到中国的日夜里去：

我真高兴晒着太阳去买回来

沉重累赘的一日三餐。

樵楼初鼓定天下；

安民心，

嘈嘈的烦冤的人声下沉。

沉到底。……

中国，到底。³⁰³

然而时隔一年，1947年的《华丽缘》中，张爱玲却意识到了自己格格不入的尴尬境地，身边所有看戏的人都“好得非凡。每人都是几何学上的一个‘点’——只有地位，没

³⁰¹张爱玲《倾城之恋》，页 201。

³⁰²同上，页 180。

³⁰³张爱玲《华丽缘》，页 62。

有长度、宽度与厚度。整个的集会全是一点一点，虚线构成的图画”，她自己“虽然也和别人一样的在厚棉袍外面罩着蓝布长衫，却是没有地位，只有长度、阔度与厚度的一大块，所以我非常窘，一路跌跌撞撞，踉踉跄跄的走了出去”³⁰⁴。

张爱玲态度的急剧转变与政治风云息息相关，尽管她曾写出《中国的日夜》、《小艾》这样的投名状，试探着接近新中国，但她始终被排除在浩浩荡荡的共产主义爱国大潮之外。据柯灵记录，五年后上海第一次文学艺术界代表大会中，张爱玲“坐在后排，旗袍外面罩了件网眼的白绒线衫，使人想起她引用过的苏东坡词句，‘高处不胜寒’。那时全国最时髦的装束，是男女一律的蓝布和灰布中山装，后来因此在西方博得‘蓝蚂蚁’的徽号。张爱玲的打扮，尽管由绚烂归于平淡，比较之下，还是显得很突出。”³⁰⁵

无论是蓝布长衫或是中山装，都装不下她的长度阔度与厚度，高度集体化的生活将人浓缩为一点一点的虚线，新中国切断了和旧历史联系，也摧毁了张爱玲的牵绊，曾经那个“汉唐一路传下来”、“万家灯火，在更鼓声中渐渐静了下来”³⁰⁶的踏实的中国，在政治风云、时代更迭之中，忽然变成了无法预测的深渊。《浮花浪蕊》中女主角洛贞体会到了“世界末日前夕的感觉”，“共产党刚来的时候，小市民不知厉害，两三年下来，有点数了。这是自己的命运交到了别人手里之后，给在脑后掐住了脖子，一种蠢动蠕动，乘还可以这样，就这样”³⁰⁷，她从战后的和平年代里预见到了兵荒马乱的惶惶末世，国族政治的宏大叙事之下无处安放“男女间的小事情”³⁰⁸。十年前《传奇》再版序中预告“还有更大的破坏要来”³⁰⁹，正是一语成谶，张爱玲不得不踏上离散之路，离开了她生长的地方，从在地、恋地，再到离地，从此“咫尺天涯，很远很渺茫”³¹⁰。

³⁰⁴同上，页 75。

³⁰⁵柯灵《遥寄张爱玲》，见《读书》1985年第4期，页 95-102。

³⁰⁶张爱玲《华丽缘》，页 61。

³⁰⁷张爱玲《怨女》，页 293。

³⁰⁸张爱玲《流言》，页 20。

³⁰⁹同上，页 202。

³¹⁰张爱玲《怨女》，页 314。

二、重访地方：《怨女》与家族记忆

随着身体在空间中不断地学习与探索，“最初无差异的空间会变成我们逐渐熟知且赋予其价值的地方”³¹¹，空间意味着自由与威胁，等待人类去征服，而地方则象征着安全与稳定，寄托特定的记忆。对于张爱玲而言，缭绕着鸦片气息的满清老宅是她由衷依恋、不断追忆、反复重访的记忆原点，在构建小说的过程中，这个勾连着童年、亲情与家族传奇的地方也总是鬼魅般从潜意识中逸出，闪现在她笔下的空间细节中。从青年时代一鸣惊人的《金锁记》，到晚期几经修改重写而成的《怨女》，七巧/银娣的那座豪门旧宅跨越了几十年的风云变幻，张爱玲本人也完成了“大陆-香港-美国”的离散之旅。去国而怀乡，人类对于故土的自然、本能的留恋之情被当时的国际环境生硬地切断了，她对空间的“依恋”进一步被逼入历史的缝隙中，转变为对童年、家族等特定地方的“忆”恋，唯有在同一故事的重写、同一空间的重构、同一地方的重访之中，张爱玲方能向古老的家族记忆伸出求援之手，用坚固安全的地方记忆中对抗漂泊动荡的空间位置，也提炼出了凝聚着她个人记忆与独特风格的阴性家族空间美学。

张爱玲于1943年11月开始在《杂志》上连载《金锁记》，小说一经发表便广受赞誉，更被夏志清赞为中国自古以来最伟大的中篇小说。1955年她远渡重洋来到美国，试图进军当地文学市场，于是隔年开始创作由《金锁记》改编而成的英文小说 *Pink Tears*，中文名叫《粉泪》³¹²，然而由于出版公司拒稿，张爱玲十分受挫，最终又将小说改写为 *Rouge of the North*，即《北地胭脂》，在英国出版社出版前又将其再度自译为中文长篇小说，于1966年正式在《星岛晚报》与《皇冠》进行连载，是为《怨女》。

从《金锁记》到《怨女》，张爱玲将这个遗老家族的女性悲剧故事反复改写了三次，语言文本的波折辗转也侧面反映出她动荡的离散经历。张爱玲用英语书写《粉泪》《北地胭脂》，既是期待借助过去的代表作《金锁记》一炮打响声名，也是在初到他乡的紧迫生存压力下，“为了迎合美国读者对中国的既定想象而浓墨重彩地讲述了一些用来‘被看’

³¹¹段义孚著，志丞、刘苏译《恋地情结》，页4。

³¹²1957年2月2日，张爱玲致信邝文美、宋淇，写道：“我早就想写信来，因为 *Pink Tears*（《粉泪》）正写到高潮的一章，又夹着生些小病，直挨到今天总算完工，正开始打。”见张爱玲《纸短情长：张爱玲往来书信集》（台北：皇冠出版社，2020）。

的中国故事”³¹³，具有一定景观化的自殖民视角。然而从另一个角度上看，张爱玲先去国离乡，后又舍弃中文转投英文语境，或许传达出她对故乡政治局势、文化环境的戒备心态，“她仿佛不能再信任她的母语，切切要找寻一个替代声音以一吐块垒。她与她的生存环境——国家、主义、政党隔膜若此，在传达、翻译人我关系的（不）可能性时，异国的语言未必亚于母语”³¹⁴。不过，这种犹疑状态很快被1966年横空出世的《怨女》所打断，时隔多年，张爱玲再度恢复了与中文世界的联系，连宋淇也欣喜地表示，“因你终究是中国人，已经有十年没有在中国刊物上发表过作品，现在正是让你重新和中国读者结缘的良好时机”。然而问题在于，沧海桑田，再次出现在中国读者视野里的张爱玲，以及这个再度讲述的家族故事，还会和十二年前《金锁记》时期一样吗？

黄心村在探讨张爱玲1977年出版的《红楼梦魇》时，援引了阿多诺、萨义德的“晚期风格”概念，将其归纳为“一种与主流秩序的对立、疏离、冲突”³¹⁵，并以晚期风格和流亡经验为主题解剖《红楼梦魇》，认为是张爱玲70年代后晚期风格的代表之作。张爱玲“远了残酷的大上海、远了战争、远了革命，接受的是一种永远的离散生涯”³¹⁶，而在颠沛离散的过程中，重读《红楼梦》则是“可以随身携带的‘黄昏的阳台’或是‘风中的台阶’”³¹⁷，苍茫而冷静，为她提供了一处隔世而望的自由空间。

这股流亡气质其实由来已久，早在1966年的《怨女》中就初现端倪，张爱玲创作这部小说不久后，丈夫赖雅不幸去世，从此开始了离群索居的独居生活。正是在这段时间里，张爱玲先后完成了《怨女》、撰写《红楼梦魇》、翻译《海上花列传》，都是对她青年甚至儿童时期所阅读和写作文本的重读、重写，海外独居体验使张爱玲得以与早期的自己进行最深层的对话，通过二次创作进行对个人成长史的修整与编纂，记录着她身份认知、心理意识等种种流变，换言之，张爱玲借助重写，完成了对早年记忆的重访和整理。张爱

³¹³王卫平、王莹《张爱玲对〈金锁记〉〈怨女〉的中英文互译和重复书写》，见《南京师范大学文学院学报》2019年第3期，页88。

³¹⁴王德威《落地的麦子不死：张爱玲与“张派”传人》，页25。

³¹⁵黄心村《缘起香港：张爱玲的异乡和世界》，页286。

³¹⁶同上，页310。

³¹⁷同上。

玲曾经“重访边城”，回到香港过去的宿舍时，便曾感受到时间的重量。而当她穿透时间云雾缭绕的遮蔽，重新抵达记忆深处时，则更有人生苍茫、凝重冷郁之感。

《金锁记》与《怨女》大致情节相似，女主人公（七巧与银娣）出身为麻油店的小家碧玉，嫁入没落满清遗老家族，成为病人二爷的妻子。长期的性饥渴导致主人公对小叔子三爷动情，但三爷却满心算计家产。分家后的主人公对孩子产生了病态的控制欲，用鸦片烟笼络孩子，用揭露性事的方式凌辱儿媳，使其含恨而终，自己也郁郁一生，整个家族景观是一片破败的精神废墟。不过，两部小说对主题、人物、叙事手法等各方面的处理大相径庭，尽管都是围绕着女主人公的婚姻悲剧，张爱玲重写时删去了长安、长馨等女儿们的故事，从银娣少女时期在麻油店的寻常一夜写起，按时间串起了她结婚、调情、自杀、分家、监控儿子玉熹等跨越几十年的事件，最终银娣年华老去，却忽然又仿佛回到了小说最开始，有人在麻油店外叫她的那一夜。曹七巧从始至终都处在姜公馆黄金枷锁的囚禁之下，无法挣脱，因此即便是分家后的新居也弥漫着姜公馆的余威，变成了“没有光的所在”³¹⁸；相较而言，《怨女》的空间设置则更加丰富多样，增加了银娣未出阁时期的麻油店、与三爷偷情的浴佛寺、借贺寿之名家族齐聚的堂会等外部地点，随着她的一举一动而变换，再在其中交错安插三爷、玉熹、卜二奶奶等家庭成员轮番出场，银娣了成为控制空间叙事节奏的关键。

《金锁记》深入剖析了封建宗法家庭下一个疯魔悲剧的代际遗传，强调两代人的挤压与挣扎，《怨女》却完全是银娣的一场“不彻底的人物”³¹⁹的传奇，“七巧那里黄金一情欲的既紧张对立又相互依存的关系消失了，取而代之的是一种但求安稳的庸常的生活愿望。银娣得到了，只是于满足中稍有怨意。所以，七巧对这个世界是‘恨’，而银娣是‘怨’，但也就止于‘怨而不怒’，回归传统的‘平静’”³²⁰。可这种平静下还暗涌着死寂空虚的威胁，到了小说最末，她几十年的苦乐沉浮、引以自慰的一切“突然都没有了，根本没有

³¹⁸张爱玲《倾城之恋》，页260。

³¹⁹张爱玲《流言》，页19。

³²⁰姜洪伟《〈金锁记〉〈怨女〉比较谈》，见《江淮论坛》2004年第2期，页145。

这些事，她这辈子还没经过什么事”³²¹，重归寂静，小说平静而残忍地将银娣丢进了人生的空白之中。

姚家的男人们“不忌醇酒妇人，个个都狂嫖滥赌，来补偿他们生活的空虚”³²²，银娣纵然鄙夷，却也无可奈何地意识到“那真空的压力简直不可抵抗，是生命力本身的力量”³²³，就连她自己也感到身体的蜷曲干涸：“笔锋在膝盖上顿一顿，踝骨上又顿一顿，脚底向无穷尽的空间直蹬下去，费力到极点”³²⁴。这不仅是写她无法满足自我性欲而产生的欲望沟壑，更指向了银娣在姚家形只影单的隔离处境，笼罩在一股真空、窒息的高压气氛下。银娣被丈夫、子女与家人隔离在外，作为家族局外人，不得不忍受着身体、空间与人生的空洞，唯有在昏黑夜色的掩护下在阳台为意中人唱小曲时，她才能用情爱克服生命最本质的真空寂寞，“蜷曲的身体渐渐伸展开来，一条大蛇，在上下四周的黑暗里游着，去远了”³²⁵。

张爱玲在处理七巧对季泽的情欲时显得极为克制，用“没头没脸包住她”的珍珠帘作为影射，而《怨女》中银娣的情欲书写则更加细腻直接，甚至不讳言女性自慰的场景，这其中当然有叙事篇幅、故事结构的考量，但对女性性欲的直白揭露也显露出张爱玲在无意识中靠近了埃莱娜·西苏那种对抗阳具中心的阴性书写：“正是通过来自女性、面向女性的写作，接受阳具的话语权的挑战，女性才能真正确立她的位置，而非由象征符号（笔者注：指上文所说的阳具）安排与统辖的位置，也就是沉默的位置。”³²⁶李丽华指出，“西苏将阴性书写与女性身体特质结合起来，强调阴性力比多/阴性欲望（libidinal femininity），同时显影‘阳具逻辑中心’对女性驱力的遮蔽和压抑，如处女、妓女、妻子

³²¹张爱玲《怨女》，页 238。

³²²同上，页 209。

³²³同上。

³²⁴同上，页 179。

³²⁵同上，页 138。

³²⁶Hélène Cixous, Keith Cohen and Paula Cohen, The Laugh of the Medusa, Signs (Summer, 1976, Vol. 1, No. 4), pp. 875-893. 原文: It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence.

或母亲等角色规定性，让女性难以表达自身性取向和性愉悦（jouissance）。”³²⁷张爱玲的晚期创作中不乏这类对女性情欲、快感的大胆处理，从这个角度说，张爱玲的重写过程也加深了她对身体空间的挖掘尺度，以丰富微妙的感知解放女性力量，探索边缘化、差异化、去中心化的阴性叙事空间。

银娣与三爷的私情可以分为四个阶段，分别对应四个空间场景，由于两人背着家族其他人在暗中有情，因此偷情之地也都呈现出僻远、幽暗的特质。银娣动情之始是三爷充满挑逗意味地让她唱歌，这一幕发生在老太太卧室外间、大奶奶三奶奶短暂离开的间隙，有随时被人发现的危险，可银娣还是抵抗不住诱惑，低声唱起来，“这间房在他们四周站着，太阳刚照到冰纹花瓶里插着的一只鸡毛帚，只照亮了一撮柔软的棕色的毛”³²⁸，房间在昏暗的光线里悄然退了下去，余他们两人陶醉在暧昧情愫之中。于是，到了晚上，银娣报复般夹破了丈夫最喜爱的念珠，匆匆走出去，“过道里没有人，地方大，在昏黄的灯光下有一种监视的气氛”³²⁹，她从过道监视的目光里逃了出去，逃到阳台上。这是姚宅的边缘，凄冷的夜色里“花瓶式的水门汀栏杆，每根柱子上顶着个圆球，黑色的剪影像个和尚头，晚上看着吓人一跳”³³⁰，但银娣无视了念珠与和尚所代表的禁欲规训，将夹碎的念珠倒进了水管子里，专心等待着心上人的到来。阳台上下，只有她与三爷，正因为看不见彼此，她才有勇气“借着黑暗盖着脸，加上单调重复，不大觉得，她可以唱出有些句子，什么整夜咬着棉被，留下牙齿印子，恨那人不来”³³¹，银娣在黑暗与边缘的双重保护下宣泄心声、歌曲传情。

在此之后，他们再一次在浴佛寺相遇，这里将神圣、清洁的宗教气氛推至极点，有悖人伦的情欲却仍能在幽暗的缝隙中生长。当众人都在牌桌上应酬时，银娣在无人的偏殿遇到了她的情人，这儿“半黑暗中大大小小许多偶像，乍看使人不放心，总像是有人，随时

³²⁷李丽华《作为文化理论家的埃莱娜·西苏》，见《法国研究》2016年第1期，页68。

³²⁸同上，页133。

³²⁹同上，页137。

³³⁰同上。

³³¹同上，页138。

可以从壁角里走出个香伙来”³³²，道德监视的意味紧张感更甚从前，甚至有一种宗教性的审判：“上首的佛像是个半裸的金色巨人，当空坐着”³³³。也正是在这个佛像的注视下，银娣最终无法抵挡三爷的甜言蜜语、她身体的空虚渴望，终于突破了底线，“神案底下叙恩情”是欲望与罪孽、本能与道德的纠缠，正因是最神圣之地，这次偷情才有一种摧枯拉朽的、怆然的破坏感。

银娣的心理也随之被摧毁，她试图自杀而未遂，与三爷再无来往。直到十六年后分家，三爷手头拮据开始向她借钱，年底被人催债只好第二次来找银娣，银娣知道他来借钱反而有些兴奋，将他请进客厅：“通饭厅的白漆拉门拉上了，因为那边没有火。这两间房从来不用。先生住在楼下，所以她从来不下楼。房间里有一种空关着的气味，新房子的气味。”³³⁴向来闲置的房间似乎也让这段向来不联系的感情有了喘息之地，夜色渐深，“黑暗一点一点增加，一点点淹上身来，像蜜糖一样慢，渐渐坐到一种新的原素里，比空气浓厚，是十廿年前半冻结的时间。”³³⁵黑暗勾连着他们曾经的点点滴滴，三爷撒娇般的一句“别开灯”，更是召回了昔日的未了余情，黑暗隐匿了空间，也冻结了时间。动情、传情、偷情以后，游离于家族外围的边缘化空间又一次为他们提供了复情的情感场域。

纵观四次偷情的空间切换，尽管幽暗隐蔽的边缘空间助长了情欲，但也拒绝了任何寄托身体、安顿精神的可能性，银娣始终漂浮在姚家众人之外，她既无法扩张新的身体生存空间，也无法获得归属感，不得不悬置在空间与地方之间尴尬的空白之境。当姚家众人在做寿的堂会上再度聚首时，这种焦虑意识更加强烈，银娣从容颜更迭种清楚地感知到自己的失权状态：

女眷坐在楼上，三面阳台，栏杆上一串电灯泡，是个珠项圈，围在所有的脸底下，漂亮的马上红红白白跃入眼底。银娣在这些时髦人堆里几乎失踪了。刚过四十的人，打扮得

³³²同上，页 159。

³³³同上。

³³⁴同上，页 190。

³³⁵同上，页 192。

像个内地小城市的老太太，也戴着几件不触目的首饰，总之叫人无法挑眼。但是她下意识地给补偿上了，热热闹闹大声招呼熟人，几乎完全不带笑容。³³⁶

银娣曾经也是美丽少女，美色衰微说明年华的更替，更揭穿她经济水平有限，故而被人轻视，她只能抓紧手里的一切，以此在姚家如狼似虎的一群人中间站稳脚跟。所以当得知玉熹跟着三爷去逛堂子，回到家立刻查点房契、古董，又搜玉熹房间，唯恐再失去任何财产，这些财产既是她赖以维生的物质保障，也是她在分家后和姚家的微末联系，离开了姚宅，银娣只能在祖产中追忆她的家族地位、追寻可靠的地方。新文化的浸润下，“只有银娣这一房一成不变，还守着默契的祖训”³³⁷，她已经成为姚家最忠实的后裔，尽管她从不被人正眼相待。

《金锁记》中的七巧疯狂地劈杀了儿女们，可她最终也意识到自己戴着黄金的枷，张爱玲冷酷地书写着姜家的病态疯魔，以幽魂般的旁观者姿态悬浮在姜宅之中，借“金锁”诅咒的代代相传批判封建家族的陈旧与腐朽。然而《怨女》的视角却陡然转变，二十多年后的张爱玲对银娣有着更深的理解同情，书写视角也更加沉浸，以同一空间为例，两部小说在处理新妇时期与分家时期间漫长的时间时（《金锁记》中为十年，《怨女》为十六年），都用了极为精巧的切景转换。《金锁记》是这样写的：

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副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，金绿山水换为一张她丈夫的遗像，镜子里的人也老了十年。³³⁸

《怨女》则写：

绿竹帘子映在梳妆台镜子里，风吹着直动，筛进一条条阳光，满房间老虎纹，来回摇晃着。二爷的一张大照片配着黑漆框子挂在墙上，也被风吹着磕托磕托敲着墙。那回是他

³³⁶同上，页 199。

³³⁷同上，页 209。

³³⁸张爱玲《倾城之恋》，页 233。

叫起来，把她救下来的。他死了她没穿孝，因为老太太还在，现在是戴老太太的孝。她站着照镜子，把一只手指插在衣领里挖着，那粗白布戳得慌。³³⁹

前者的视角转换是由外向内，从室外的风，再到窗户、镜子、帘子与屏条，最终映出遗像，定格在七巧十年后的脸上；后者则从细处写起，从帘子到镜子，借摇晃的光影敞开了房间的视角，又写到房间内二爷的遗像，轻巧地带过了自杀的结果，最后来到银娣穿衣的场景，回到了日常起居的叙事中，镜头从帘子的特写一步步转向银娣的衣领，始终在房间内回旋，相较于《金锁记》式的旁观，《怨女》对银娣生活空间的处理显得更加具有沉浸感，观者也与银娣有着更亲密的距离，通过内视角的阅读，将她的心理变迁、微妙反应、私密情欲都尽收眼底。

吊诡之处正在于，银娣分明是姚家的局外之人，却又是支撑文本流动的“域”内之人，张爱玲要用她的视野进入姚家的历史长河，就必然会撕扯出一片举目无依的空白空间，面对虚无的危机，银娣没有选择像七巧那样失败、消极、疯狂的反抗方式，而是主动同化自己，紧握着姚家的血脉网络，让自己沉眠在那段陈旧而显赫的历史之中。

银娣那种飘渺无依的境地与张爱玲彼时的心理状态颇有相通之处。1966年5月，文化大革命席卷全中国，“把每一个人的声音都变了它的声音，前后左右呼啸喊嚓的都是自己的声音”³⁴⁰，身居海外的张爱玲或许对此早有预料，然而回头遥望，她恐怕也悲哀地意识到她青年时期那些“惘惘的威胁”³⁴¹、所谓“影子似地沉没下去”³⁴²都从幻影成为现实，时代的大破坏终于浩荡袭来，离散中的张爱玲哪怕幸免于身体苦难，也逃不过精神家园被蹂躏的痛苦。这样张皇无援的境遇促使张爱玲向个人与家族的深厚历史中逃遁，也使银娣在亲缘血脉中寻求依附的土地：

亲戚们自从各自分成小家庭，来往得不那么勤，但是在这一点上是相互倚赖的，听到一个消息，马上眼前一亮，脸上泛出了微笑，人也活动些，浑身血脉流通起来，这新闻网

³³⁹张爱玲《怨女》，页165。

³⁴⁰张爱玲《流言》，页210。

³⁴¹张爱玲《流言》，页202。

³⁴²同上，页19。

是他们唯一的血液循环……他没有父母，她没有过去，但是从来觉都不觉得，他们这世界这样丰富而自给。³⁴³

银娣与姚家众人并没有血缘关系，这种“血液循环”倒更像是对张爱玲本人的影射。张爱玲所写各类摇摇欲坠的遗老家庭实际上都是张家的分身，《怨女》中增写三爷与年老的妓女相好，实际上是她父亲的故事；弟弟与嫂子恋爱，与《小团圆》中绪哥哥的故事如出一辙；小说中的大爷、卜二奶奶之流在《小团圆》与《对照记》《爱憎表》等作品中都有对应。

在散文《对照记》中，张爱玲写她和祖父母们的关系“仅只是属于彼此，一种沉默的无条件的支持，看似无用、无效，却是最需要的。他们只静静地躺在我的血液里，等我死的时候再死一次”³⁴⁴，张家的血脉为她提供了生命、绝佳的文学品味、静默的支持，与她晚期反复书写、乐此不疲的家族故事。《小团圆》中写仆人们乘凉望月、扇子烫字、门房众人等琐碎记事，在她的遗作《爱恨表》中又出现了同样的故事，月亮的大小、男佣的烟头、女佣的闲聊，这些幼年时一闪而过的回忆却在几十年后的张爱玲笔下反复斟酌着。母亲、姑母、父亲、后妈、弟弟等人的旧事也不断被咀嚼，这些往事零零碎碎地散落在1943年来张爱玲的各篇小说里，最后在她晚期《小团圆》《易经》《雷峰塔》等自传性小说中汇集串联起来，对照来读，有豁然开朗之感。

张爱玲在《对照记》中写她被弟弟提醒，看见《孽海花》里爷爷的故事，早前参奏李鸿章，后来失了势，李鸿章却爱才不念旧恶，还将自己的女儿嫁给他，小说里爷爷对奶奶惊鸿一瞥而钟情，后来偶然间又看到其诗作，颇有浪漫传奇的色彩。血脉亲人以这样故事性的姿态呈现在文字里，给从小就看惯了的祖辈的遗像也增添了迷人魅力，张爱玲对于日常传奇情有独钟，想必也受到了这些家族传奇的影响。然而，在紧张的政治局势、沉重的文化环境、动荡的个人经验的三重打击下，尤其是在她移居美国之后，支撑张爱玲传奇书写的上海日常记忆已经崩塌殆尽，她不得不去更遥远、更稳固、更安全的儿童记忆之中躲避乱世。

³⁴³张爱玲《怨女》，页215。

³⁴⁴张爱玲《重访边城》，页101。

“人们之所以会出现潜意识性质的却深沉的依恋是因为熟悉和放心，是因为抚育和安全的保证，是因为对声音和味道的记忆，是因为对随时间积累起来的公共活动和家庭欢乐的记忆。”³⁴⁵段义孚的观点可以充分解释张爱玲反复叙述家族遗事、幼年见闻的重写情结。她借盛九莉之口写多年后听到小时候母亲和姑姑经常弹唱的一首英文歌，“她觉得过了童年就没有这样平安过。时间变得悠长，无穷无尽，是个金色的沙漠，浩浩荡荡一无所有，只有嘹亮的音乐，过去未来重门洞开，永生大概只能是这样。”³⁴⁶童年有一时间家中“有狗，有花，有童话书”³⁴⁷，对张爱玲而言是紧迫的快乐，薄得抓不住。她和父亲后母搬到她出生的那座张家老宅里，“房屋里有我们家太多的回忆，像重重叠叠复印的照片，整个的空气有点模糊。有太阳的地方使人瞌睡，阴暗的地方有古墓的清涼。”³⁴⁸尽管父亲的家被她强硬地分进世界黑暗的那一半，可张爱玲却能从中得到安全感，“我喜欢鸦片的云雾，雾一样的阳光，屋里乱摊着小报（直到现在，大叠的小报仍然给我一种回家的感觉），看着小报，和我父亲谈谈亲戚间的笑话——我知道他是寂寞的，在寂寞的时候他喜欢我。”³⁴⁹这个意义上说，张爱玲式的怀旧重写并非简单的沉湎，可视为“反思性怀旧”，“返乡并不表示身份的复原；在想象的虚拟空间中，返乡不能终结旅途。现代的怀旧派可能是既思乡、又厌倦家乡的。”³⁵⁰

父亲的空间浑然是张爱玲日后写作的蓝本，奇怪的是母亲华美优雅的房屋很少出现在她的笔下，原因或许是她搬进母亲家后遭受了许多母女间的情感折磨，“母亲的家不复是柔和的了”³⁵¹，也或许是那种明亮清澈的空间过于纯粹，无法承载她苍凉复杂的人生态度，张爱玲中年后时时追忆、反复重访的，反而是她小时候不喜欢的父亲的家，那些鸦片烟云的气味、微冷阳光的触感、大叠小报的场面，感官记忆比张爱玲自己更早地意识到了她的安全感正是储存在这个陈旧而温馨的老宅子里。

³⁴⁵段义孚著，王志标译《空间与地方》，页131。

³⁴⁶张爱玲《小团圆》，页150。

³⁴⁷张爱玲《流言》，页156。

³⁴⁸张爱玲《流言》，页159。

³⁴⁹同上，页159。

³⁵⁰斯维特兰娜·博伊姆著，杨德友译《怀旧的未来》（南京：译林出版社，2010），页50。

³⁵¹张爱玲《流言》，页164。

张爱玲 23 岁时写《金锁记》的结尾，七巧躺在烟榻上，将翠玉镯子整个推上去，她被金钱与欲望蚕食得干瘪了，想到年轻的时候，七巧也落下了泪。烟榻批判性地象征着她残杀儿女的一生，她留长白打烟泡的那一晚，“月亮缓缓的从云里出来了，黑云底下透出一线炯炯的光，是面具底下的眼睛”³⁵²，烟榻冷而阴森，散发着监视、囚禁的病态气息。而同样是小说的结尾，同样是烟榻，44 岁的张爱玲却流露出温柔与怅惘：“稍一动弹，就闻见一层层旧衣服与积年鸦片香薰的气味，她往里偎了偎，窝藏得更深些，更有安全感。她从烟盘里拿起一支镊子来夹灯芯，把灯罩摘下来，玻璃热呼呼的，不知道为什么很感到意外，摸着也喜欢。”³⁵³“当新的家宅重新出现过去的家宅的回忆时，我们来到了永远不变的童年国度，永远不变就好像无法忆起。我们体验者安定感，幸福的安定感。我们通过重新体验受保护的回忆来获得自我安慰。”³⁵⁴这时的鸦片烟榻传递出温暖、熟悉的安全感，银娣和张爱玲都通过鸦片烟雾的气息连结记忆，重访过去。那儿是张爱玲出生之地，是李鸿章给她奶奶的陪嫁祖产，是她被父亲掌掴、囚禁，又偷偷逃走的地方，也是时代洪流下屹然不动的安全港湾，无论何时，它始终沉睡在阳光中，满地荒草，弥漫着鸦片香气，等待着张爱玲回家。

在异国他乡重访家园，孩提时代蒙昧而稳固的记忆冲淡了时代剧变的狰狞面目，在特殊的时代、特殊的地点，张爱玲不得不封闭自我，沉浸在早年经历里，一遍又一遍重忆、重读、重写她的家族回忆，四散在《怨女》等晚期创作之中。70 年代时张爱玲重读《红楼梦》，写下《红楼梦魇》解读贾府的命运飘零，又何尝不是她对张家命运更迭的观察与解读？董丽敏指出了张爱玲晚期的重复叙事与历史间的关联：“在 1950 年代离家去国之后，当个体生命更多被时间的自然性流逝所充斥的时候，她其实已经无法借助原有的叙事手段在历史的滚滚洪流中确立自己的位置，因此，无论是《对照记》还是《小团圆》、《雷峰塔》和《易经》，抑或是更令人费解的《红楼梦魇》，都是通过与更遥远的‘古中国’发生关系，通过寻本溯源地复原自我的成长史，从而以构建‘镜像’的方式来帮助她

³⁵²张爱玲《倾城之恋》，页 247。

³⁵³张爱玲《怨女》，页 237-238。

³⁵⁴加斯东·巴什拉著，张逸婧译《空间的诗学》，页 4。

完成一种远在异国他乡的生命体认。”³⁵⁵借助张爱玲的血脉、她的生命、她的文字，祖辈们在她的身体里死而复生，从她最向往依恋的那个远古中国走出来，一直走进她的儿童记忆之中，为客居他乡、离散焦虑的张爱玲提供了“沉默的无条件的支持”³⁵⁶，这道曲折的行途，正是张爱玲反复回访的地方。

³⁵⁵董丽敏《作为一种性别政治的文学叙事——以张爱玲的“参差对照”为个案》，见《社会科学》2011年第10期，页174。

³⁵⁶张爱玲《重访边城》，页100。

第五章 空间与比较

张爱玲小说在四十年代短暂绽放后，曾长期陷入沉寂。在四十至六十年代敏感的阶级斗争、尖锐的政治局势、交替的冷热战争等多重压力下，张爱玲那种鸳鸯式的都市小资情调自然会被淹没在革命的时代口号之中。然而，随着夏志清在《中国现代小说史》中的重新“发掘”，张学逐渐复兴，海内外研究者们不断为这位长久受遮蔽的“祖师奶奶”寻找现代文学中的坐标、文学史中的座次，也进一步挖掘出张爱玲都市空间超越于时代的现代性特征。

张爱玲对于都市现代性的洞察鞭辟入里，同样书写摩登上海，穆时英抓住了城市的现代化表征，但却无法沉入素朴的日常空间，造成了浮光掠影、轻佻片面的空间印象；相较而言，沈从文与张爱玲的空间看似风格迥异，实则殊途同归，但不论自然湘西或是城市孤岛，都流露出鲜明的现代创作审美，将人性作为书写的根本，以各自的方式抵挡宏观历史叙事。这种人文主义关切也传递给了海内外文坛的后起之秀，王安忆、施叔青、李天葆等作家的空间建构中不仅飘动着张氏美学风格的鬼影，更包含对人性与人生的深彻思考。本章从历史维度出发，将张爱玲的都市空间作为研究锚点，分别对现当代、海内外华语作家的空间诗学进行纵横比较，力求立体地还原张爱玲空间创作在现当代文学中的图谱与影响谱系。

一、都市与自然：张爱玲与穆时英、沈从文的空间诗学比较

张爱玲喜欢人生日常中那些素朴的底子，她笔下的上海街道也充溢着素朴的烟火气息，“黄昏的时候，路旁歇着人力车，一个女人斜笠坐在车上，手里挽着网袋，袋里有柿子”³⁵⁷，这一瞬再平凡不过的生活剪影，在她眼中却尤其值得一看，反复回味着生命的余韵。在《道路以目》中，张爱玲以欣喜的目光细细观赏上海街道的日夜，人行道、自行车，街边的店铺、橱窗，买菜时所遇到的散落的路人，在她笔下都显示出勃勃生机。从收了摊的

³⁵⁷张爱玲《流言》，页63。

小菜场回家，路遇小孩骑着自行车，“放松了扶手，摇摆着，轻倩地掠过。在这一刹那，满街的人都充满了不可理喻的敬仰之心。人生最可爱的当儿便在那一撒手罢？”³⁵⁸

张爱玲的城市被上海小市民们参差的人生占满了，世故而通透、刻薄而纯真，恰恰因其人性中的不完美，才使得整座城市“有挣扎，有焦愁，有慌乱，有冒险，所以‘人的成份’特别的浓厚”³⁵⁹，她所谓“人的成分”即本真的人性，指向其小说中反复出现的“好”与“真”之辨。张爱玲宁愿选择“真人”空间而非“好人”空间，宁愿揭露软弱凡人的经历，而非赞颂伟大英雄的史诗。因此，她令小说空间沉入城市最底部、最基础，也最真实的细枝末节之中，着墨最多的往往是居所、街道、店铺等日常感环境，甚至借浴室、卧室等十分私密的空间展开透视：佟振保借用世洪夫妻的浴室，看见了王娇蕊满地的头发，浴室里“到处都是——到处都是她，牵牵绊绊的”³⁶⁰，头发与欲望裹挟在一起，私密浴室变成了公然诱惑，以这间浴室为起点，循规蹈矩的日常节奏顿时急转直下，演变成一场轰轰烈烈的背德“传奇”。

在素朴的上海，张爱玲既被人生的天真可爱所触动，也为人性的苍凉波澜所感怀。而相比于张对平实日常感的迷恋，新感觉派则敏锐地捕捉到上海飞扬的一面，更视都市如洪水猛兽，穆时英直言：“上海，造在地狱上面的天堂！”他们痛批摩登上海充斥着罪恶欲望，聚焦于舞厅、跑马场、电影院等消费空间，经常出现奔驰的火车、迷醉的灯光、靡靡的舞乐等浮光掠影的“都市风景线”，以万花筒式的空间碎片粘贴出一个快节奏的罪孽之城。直觉性的叙事尽管提供了一种全新的时空“感觉”，但也令新感觉派小说始终游离在城市之外，难以切入内部，形成了鲜明的“都市漫游者”视角，谋杀、偷情、狂欢，他们快速浏览着上海的罪行，仿佛无处不在，却又无处可归。

虽然穆时英与张爱玲一样重视视觉在空间体验中的作用，但他的视景始终高速飞转着，空间被切割成独立的小片，每一个碎片都极具感官刺激性：

³⁵⁸张爱玲《流言》，页 77。

³⁵⁹同上，页 66。

³⁶⁰张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 59。

蔚蓝的黄昏笼罩着全场，一只 Saxophone 正伸长了脖子，张着大嘴，呜呜地冲着他们嚷，当中那片光滑的地板上，飘动的裙子，飘动的袍角，精致的鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟。蓬松的头发和男子的脸。男子衬衫的白领和女子的笑脸。伸着的胳膊，翡翠坠子拖到肩上，整齐的圆桌子的队伍，椅子却是零乱的。暗角上站着白衣侍者。酒味，香水味，英腿蛋的气味，烟味……独身者坐在角隅里拿黑咖啡刺激着自家儿的神经。³⁶¹

这一段叙述充满了对五感的强烈冲击。在听觉上，有萨克斯的音乐、无数鞋跟叩击地面的声音、男女的交谈嬉笑，甚至有拉动桌椅、酒杯碰撞的嘈杂背景声；视觉上，快速切换一系列服饰、配饰、人物、环境的近景特写，尤其是在眼前不断跳动的不同的鞋跟，令人目不暇接；嗅觉上，舞场气息混杂，酒、香水、食物、香烟等都是价格不菲的现代消费品；触觉上，坚硬的地板、飘动的衣裙、身体的触碰也增加了舞蹈的迷乱动感。

在即时刺激的诱导下，整个舞会空间分裂为许多个不同感官导向的断片，构成快闪式的空间图景，高度强调感官体验的导向也增加了叙事的空间密度，在有限的篇幅中打开了密集的景观通道。而通过对火车铁轨、华东饭店、贫民区街角、华懋饭店等类似的空间片段的剪切，穆时英最终搭建出一个充斥着感官刺激的、碎片化的上海，至此，回应了小说副标题所说的“一个断片”。这里的断片不仅是狐步舞曲中的一节，穆时英更有意将断片作为小说的呈现形式，希望通过一串林立的断片“让都会景观承载更多的意义，籍此成为民族寓言的一部分”³⁶²，尽管小说只强调即时感觉，没有进入历史的深度，但却不妨碍通过都市上下层阶级生活空间的交叉闪回，对上海展开辛辣的批判与讽刺，甚至对国族的生存图景有所指涉。

同样以现代都市为背景，张爱玲许多小说中都提到了跳舞与舞场男女，她曾不无讽刺地说，“其实就普通的社交舞来说，实在是离不开性的成分的，否则为什么两个女人一同跳就觉得无聊呢？”³⁶³当新感觉派着重描绘舞场男女间的色情欲望时，张爱玲却注意到女性在这种性游戏中被凝视、被选择的低姿态，女结婚员们为了相亲觅夫不得不进入舞场（白流苏、郑川嫦等人都是如此）。于是，张爱玲从女性视角出发，刻意淡化了舞场等强

³⁶¹穆时英《穆时英经典必读：上海的狐步舞》（北京：文化艺术出版社，2012），页 191-192。

³⁶²李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》，页 236。

³⁶³张爱玲《流言》，页 175。

视觉冲击力的男权社交空间，退入日常起居的私域空间，《花凋》一笔带过郑川嫦与章云藩跳舞的过程，反而在川嫦临上床的时候，才回想起舞会后“挨得紧紧的挽着手并排走，他的胳膊恰巧抵在她的胸脯子上”³⁶⁴。此外，《倾城之恋》中白范初遇的舞场、《鸿鸾禧》中婚礼舞会、《茉莉香片》中华南大学的圣诞舞会都没有得到正面书写，哪怕《第一炉香》的葛薇龙在舞曲声中浸润了一夜，小说依旧避而不谈楼下，转用薇龙试穿的衣服面料进行通感式联想，将场景牢牢固定在女性的独居空间中，私密、日常，流淌着淡淡的哀愁。

正是在这样的空间中，张爱玲写下了“我喜欢听市声”³⁶⁵的句子。她自陈不喜欢音乐，因为不喜欢那种苍凉渺茫、冷冷清清的感觉，但却爱听市声，“非听见电车响才睡得着觉”³⁶⁶。经过十余年的沉淀，电车已经从新感觉派笔下那种庞然可怖的现代怪物，变成了“平静的，匀净的，声响的河流，汨汨流入下意识里去”³⁶⁷，编织进人生的底色，成为现代人不可分割的一部分。张爱玲笔下的声景空间没有刺激的舞曲、嘶吼的电车，取而代之的是上海普通小市民的生活片段（市声），相较于穆时英那种令人头晕目眩的上海断片，张爱玲所截取的镜头节奏较慢，驱动她书写节奏的不是直观的“感觉”，而是象征化、意象化了的“知觉”，经过抒情意象的改造，张爱玲的文字更强调从瞬时空间中照映出古老的记忆：

黄杨木阑干里面，放着一溜蔑箕子，晾着笋干。敝旧的太阳弥漫在空气里像金的灰尘，微微呛人的金灰，揉进眼睛里去，昏昏的。街上小贩遥遥摇着博浪鼓，那懵懂的“不楞登……不楞登”里面有着无数老去的孩子们的回忆。³⁶⁸

张爱玲喜用参差对照的色彩，但因其小说中的视觉空间大多都弥漫着这股陈旧而遥远的“金灰”气息，减少了刺激性，从而得以从当下连接到悠远的时空之中，正如姜公馆那

³⁶⁴张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页 28。

³⁶⁵张爱玲《流言》，页 26。

³⁶⁶同上。

³⁶⁷同上。

³⁶⁸张爱玲《倾城之恋》，页 222-223。

一轮月亮，跨越了三十年的时光，“隔着三十年的辛苦路望回看，再好的月色也不免带点凄凉”³⁶⁹。类似的，《半生缘》中卖豆干的吆喝声也沉入了世钧的回忆深处：

卖蘑菇豆腐干的人远远吆喝着。那人又来了。每天差不多这时候，他总到这一带来叫卖，大街小巷都串遍，一个瘦长身材的老头子挽着个篮子，曼桢住的堂里，他每天一定要到一到的。世钧一听见那声音，就想起他在曼桢家里消磨过的无数的黄昏。“豆……干！五香蘑菇豆……干！”沉着而苍凉的呼声，渐渐叫到这边来了，叫得人心里发空。³⁷⁰

世钧与曼桢恋爱时曾许多次听见这样的叫卖声，当时他们计划着结婚，“在沉默中听见那苍老的呼声渐渐远去。这一天的光阴也跟着那呼声一同消逝了。这卖豆腐干的简直就是时间老人。”³⁷¹而今他们两人的命运已经截然不同，只有叫卖声日复一日地游走在大街小巷里，贯通了过去与现在，小说在稳定细碎的循环中洞见了岁月之崩逝，从转瞬即逝的声音里催生苍老、悠远的历史感。尽管张爱玲只描写家长里短、出行起居，却也可以从有限的空间中延伸出深远的时空观，“在沦陷时空‘惘惘的威胁’的重压之下，那些‘硬凑’出来的现代感不过是无意义的碎片，市井之声却以时间形式的绵延与恒久容纳着无限的空间，获得有如地老天荒、断瓦颓垣一般的时空容量。”³⁷²

叶中强在分析张爱玲对市声的喜爱时指出，“对张氏而言，城市生活中的这些鄙音、微食、卑语，堪比沈从文‘湘西’世界里的腐草、死蛇、屠户、土窑的气味，以及沅水舟子的野唱、鸦拉营的傩戏和吊脚楼里的喘息，同为一种人类文明之底基”。³⁷³和张爱玲一样，沈从文的创作游离于国族、革命等飞扬的叙事之外，强调人性的根基，“我只想造希腊小庙。选山地作基础，用坚硬石头堆砌它。精致、结实、匀称，形体虽小而不纤巧，是我理想的建筑。这庙里供奉的是人性。”³⁷⁴沈从文将建筑空间与写作艺术糅合在一起，希

³⁶⁹张爱玲《倾城之恋》，页 217。

³⁷⁰张爱玲《半生缘》（北京：北京十月文艺出版社，2019），页 224-225。

³⁷¹同上，页 97。

³⁷²路杨《上海的声景：现代作家的都市听觉实践》，见《文化研究》第 32 辑（2018 年·春），页 48。

³⁷³叶中强《从“家族”走向“中产阶级”——上海城市社会史视野中的张爱玲》，见《社会科学》2012 年第 9 期，页 179。

³⁷⁴汪曾祺：《又读〈边城〉》，《读书》1993 年第 1 期。

腊庙宇不仅供奉着人性，更有对“神性”的譬喻，二者水乳交融，“在唯物主义文化的笼罩下，人类得跟神和自然，保持着一种协调和谐的关系。只有这样才可以使我们保全做人的原始血性与骄傲，不流于贪婪与奸诈。”³⁷⁵沈从文追求人与自然的统一，那些沅水边的水手士兵、少年男女、乡土居民在大自然的庇护下，摆脱了现代道德法律的种种规训，千余年来一贯传承着对生命本质的赞美，苟合、杀人等为文明社会所不容的罪行，却在山野间迸发出原始茁壮的生命力，进而搭建出整个的湘西审美世界。在沈从文看来，正因有湘西山水风物的熏染，人才得以恢复天生的兽性，返璞归真，彻底与自然空间浑然相融，达到忘我、甚至近乎神性的状态：

翠翠在风日里养着，故把皮肤变得黑黑的，触目为青山绿水，故眸子清明如水晶。自然既长养她且教育她，为人天真活泼，处处俨然如一只小兽物。人又那么乖，如山头黄鹿一样，从不想到残忍事情，从不发愁，从不动气。³⁷⁶

不同与沈从文的乡土视野，张爱玲生活在现代都市中，以物质文化与男女离合为创作主题，很难对自然产生亲密的认同感，即使写到自然，也更倾向将其作为命运冲突的背景，呈现出丑怪阴郁的一面。她笔下的香港山林潮湿蓊郁，甚至有着恐怖的意味。乔琪夜访薇龙，悄悄从山崖上走了，所见所闻，都怪异得令人提心吊胆：“丛林中潮气未收，又湿又热，虫类唧唧地叫着，再加上蛙声阁阁，整个的山洼子像一只大锅，那月亮便是一团蓝阴阴的火，缓缓的煮着它，锅里水沸了，骨嘟骨嘟的响。”³⁷⁷乔琪似乎也变成锅里的一味料，随时被天地煮化了一般。将山地比作大锅，月亮比作火，一反通常比喻句所循的以大喻小、以虚喻实之惯例，这种反直觉的方法为小说创造了一层瑰丽奇幻的氛围。

《茉莉香片》中聂传庆与言丹朱在山路相遇时，也有类似的描写，将天与海比作一张云母屏风：“满山的叶子掀腾翻覆，只看见点点银光四溅。云开处，冬天的微黄的月亮出来了，白苍苍的天与海在丹朱身后张开了云母石屏风。”³⁷⁸许子东称这种手法为“以实写虚”，与张爱玲显赫的家族背景、深刻的现代体验息息相关，更指出“这些张爱玲式的意

³⁷⁵夏志清著，刘绍铭等译《中国现代小说史》（香港：中文大学出版社，2001），页162。

³⁷⁶沈从文《边城》（太原：北岳文艺出版社，2002），页13。

³⁷⁷张爱玲《倾城之恋》，页38。

³⁷⁸同上，页109。

象，大概真的是要在灯红酒绿物欲横流的背景下才能创造，要在嘈杂市声喧哗都会的氛围里才能欣赏”³⁷⁹。张爱玲自觉地使用锅、屏风这类接近生活的意象去勾勒自然景观，为自然风景增添了繁华炫目的都市叠影，对照沈从文那种清澈简明、返璞归真的笔法，足可见张爱玲近都市而远自然的潜意识。

湘西风土与人情和谐一体，自然空间既是故事发生的背景，又蕴藏人物个性，二者达到天人合一的境界；但在张爱玲那里，即便是热带郁郁葱葱的山林，也毫无生机可言，它们反而是异化了的客体，面目狰狞，给人类带来生存的挑战。即便长着茂盛的木槿树，开着毒辣颜色的花朵，兼有“无数的昆虫，蠕蠕地蠕动”、“银色的小四脚蛇，阁阁作声的青蛙”³⁸⁰，视听的丰盈之下，反倒“造成一片怔忡不宁的庞大而不彻底的寂静”³⁸¹，仿佛暗藏着静静的杀机。热带森林深处更潜藏着野兽，它绝非湘西世界里象征着天真纯洁的翠翠的“小兽物”，而是“眼睛亮晶晶的黑色的怪兽”³⁸²，潜伏于山林深处观察着山间来客，这种静谧而危险的未知感，或许正是张爱玲被大自然所唤起的直觉感受。

湘西山川洋溢着自然勃发的野性，乡民们经历生老病死的代代轮回，仍自由如初、不改本性，因此沈从文感慨“我所眼见的光景，或许就和两千年前屈原所见的完全一样”³⁸³。现代社会乘着科技的火车离开湘西，冲进了香港，经过现代建筑的改造，自然被城市隔绝在外，在都市人眼中便称了遥远的庞然巨物，无法理解、无法接近，更无法征服。山是浓郁毒辣的一炉汤，海洋则更具杀伐之气，“红的、橘红的、粉红的，倒映在绿油油的海水里，一条条、一抹抹刺激性的犯冲的色素，窜上落下，在水底下厮杀得异常热闹。”³⁸⁴社会越是向前发展，原始自然也就越显得落后，最终成为都市文明人抗拒的野蛮地带。从野性到野蛮，亲昵温和的“小兽物”蜕变为令人恐惧的“怪兽”，山川河海等形象的更迭记

³⁷⁹许子东《许子东细读张爱玲》，页35。

³⁸⁰张爱玲《倾城之恋》，页66。

³⁸¹同上。

³⁸²同上，页65。

³⁸³沈从文《湘行散记》（北京：北京十月文艺出版社，2008），页116。

³⁸⁴张爱玲《倾城之恋》，页174。

录着传统与现代社会的交接，人与自然间的灵性沟通被摧毁，变形的空间叙事传递出现代人的生命危机意识。

通过对山与海的恐怖化书写，张爱玲记录着人类从乡村到城市的空间变迁。当自然原乡被商品经济下“第二轮”的体验所取代，现代人被迫与自然隔离，身体蜗居在有限的都市生活空间中，自然而然地产生了对空间领域的焦虑感。而在时间方面，面对“影子似的沉没下去，人觉得自己是被抛弃了”的时代大势，她“为要证实自己的存在，抓住一点真实的，最基本的东西，不能不求助于古老的记忆，人类在一切时代之中生活过的记忆”³⁸⁵，可是，这些远古的记忆究竟要在何处寄存？张爱玲与沈从文分别给出了不同的应答。

沈从文将历史寄托于湘西诸多流水之中，他自幼与水有着不可分割的亲密关系，“从汤汤流水上，我明白了多少人事，学会了多少知识，见过了多少世界”³⁸⁶，这种对河流的信仰深深烙印在他的小说中，以致“我故事中人物的性格，全为我在水边船上所见到的人物性格。我文字中一点忧郁气氛，便因为被过去十五年前南方的阴雨天气影响而来”³⁸⁷，滋养他长大的沅水正是沈从文一切创作的源泉。“逝者如斯夫”，河水代表历史的流动，它沉积着千万年河边居民的尸骨，从屈原投江的年代一直奔向遥远的未来：

看到日夜不断千古长流的河水里的石头和沙子，以及水面腐烂的草木，破碎的船板，使我触着了一个使人感觉惆怅的名词。我想起“历史”。一套用文字写成的历史，除了告诉我们一些另一时代另一群人在这地面上相斫相杀的故事以外，我们决不会再知道一些要知道的事情。但这条河流，却告给了我若干年来若干人类的哀乐！³⁸⁸

这里所说“人类的哀乐”也就是沈从文一贯的人性追求，可是，面对深沉久远的河流，个人的生死喜乐却显得如此渺小。外面的世界轰轰烈烈地改革着、运动着，沈从文则显得颇为保守，他退回湘西寻找人性，试图在原始的自然风貌中构筑出一个理想的世外桃源。然而面对滔滔不绝的河水，他清楚地意识到自然无法离开历史，“现代文化给予他的‘时

³⁸⁵张爱玲《流言》，页19。

³⁸⁶沈从文《湘行书简》（长沙：岳麓书社，2013），页11。

³⁸⁷同上。

³⁸⁸沈从文《湘行散记》，页95。

间’感，使他难以在仿佛永恒的‘空间’（即代代相袭的生命方式）中真正宁静。当生命真的与自然一体而无声无息时，他感到了‘无言的哀戚’。”³⁸⁹自然空间负载了太多沉重广阔的历史，一切都将时代巨轮碾过，哪怕有刹那天人合一的神性时刻，人类也最终会湮灭于浪涛之中。

张爱玲对于流水的哀戚与悲怆也深有感悟，“几只木排缓缓地顺流而下……然而木排过去了以后，那无情的流水，它的回忆里又没有人了”，溪水“在中国人的梦里它都不曾入梦来，它便这样冷冷地在中国之外流着”³⁹⁰。张爱玲的叙述令人联想到“落花有意流水无情”的古句，在她看来流水与音乐相似，都是遗世而独立，这种超然冷清的态度使江河水从人生百态间隔离出来，它们的流动“在中国之外”、在人生之外，是触碰不到上海平凡市民那点真心的，更无法伸展进历史的皱褶中。对于她这样乱世中生长的人来说，唯有自盘古开天的神话时代流传下来的日月星辰可以弥合时间的巨大裂缝。太阳代表着日常，东升西落，这是混乱世界里最稳固、最真实的基点，因此张爱玲要“从柴米油盐，肥皂，水与太阳之中去找寻实际的人生”³⁹¹，她知道“活人的太阳照不到死者的身上”³⁹²，哪怕太阳总要落下去，可它毕竟是生命的证据。

月亮则不然。“今人不见古时月，今月曾经照古人”，三十年前的月亮照到了凤箫的枕边，也照到了芝寿独坐帐中的夜里：“高高的一轮满月，万里无云，像是黑漆的天上一个白太阳。遍地的蓝影子，帐顶上也是蓝影子，她的一双脚也在那死寂的影子里”，“月光里，她脚没有一点血色——青、绿、紫、冷去的尸身的颜色”³⁹³，芝寿变成了一只月下厉鬼，从窒息的死亡中回到人间，返魂诉冤。月亮成为跨越阴阳与时间的桥梁，古今相通、生死不论，蓝色的月光普照着千百年中国大地上所有尸体与活人。夏志清提到张爱玲笔下的月亮，指出月色的多义性：“张爱玲的世界里的恋人总喜欢抬头望月亮——寒冷的、光明的、朦胧的、同情的、伤感的、或者仁慈而带着冷笑的月亮。月亮这个象征，功用繁多，

³⁸⁹杨联芬《沈从文的“反现代性”——沈从文研究》，见《中国现代文学研究丛刊》2003年第2期，页148。

³⁹⁰张爱玲《华丽缘》，页52。

³⁹¹张爱玲《流言》，页37。

³⁹²张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》，页6。

³⁹³张爱玲《倾城之恋》，页249。

差不多每种意义都可表示”³⁹⁴，月亮之所以可以包揽一切涵义，正是因为张爱玲已将其视作超越时空、历史的终极存在。

在动荡年代中，张爱玲与沈从文一样从五四的国族革命叙事中抽离出来，都有“反现代性”的争议；不同则在于，沈从文看见的是河水（历史）的流动、现代摧毁乡土，而张爱玲则穿透历史的繁云，预见现代性在摧毁过去的一切之余，未来也必将摧毁自身，都市的终点是一片苍凉的荒原。而在这片荒原之上，只有月亮亘古不灭，默默旁观着人类的起承转合，也象征着岁月的尽头：“白色的，半圆形，高挂在淡青色下午的天上。今天这一天可惜已经快完了，白过了，有一种说不出的怅惘”³⁹⁵。日暮月出，阴阳交替，荒原上的月亮升起来了，世界走到了末路，望月怀远，大概只有这一点说不出的怅惘是“天涯共此时”的。

二、张腔的回声：城市书写在大陆、台湾与海外的再生

作为张爱玲的重要研究者，王德威曾多次梳理张爱玲对后世作家创作的重大影响，既有对其所谓“张腔”的叙事风格的索引，也有对张爱玲笔下“鬼气”的搜魂调查。当张爱玲这一炉香谢世之后，海内外各地作家是如何站在其肩膀上继承“张看”视角的，又在何种程度上突破、重写、转译了“传奇”的遗风，这一向是张学影响研究的关键课题。在空间领域，张爱玲无疑缔造了一套独特的叙事话语，以香港、上海两地的市民生活为基准线，在外涵盖街市、公寓、弄堂等城市活动空间，在内铺陈浴室、卧室、阳台等家庭私有空间，从内外场所交替、日常与私语并行的生活轨迹中展开了华丽、苍凉的浮世悲欢。

“我非常喜欢‘浮世的悲哀’这几个字，但如果是‘浮世的悲欢’，那比‘浮世的悲哀’其实更可悲，因而有一种苍茫变幻的感觉”³⁹⁶，浮华乱世之下，个人生命悲与欢的比照不仅苍茫，也显得渺小无奈，人类本身的常态是安稳，超人的“力”毕竟不在张爱玲的审美旨趣之中。但是，这并不意味着张爱玲笔下缺乏“力”的成分，“力是快乐的，美却

³⁹⁴夏志清著，刘绍铭等译《中国现代小说史》，页341。

³⁹⁵张爱玲《怨女》，页157。

³⁹⁶张爱玲《华丽缘》，页77。

是悲哀的”³⁹⁷，她诚然绕开了一切斗争、革命、运动（甚至在《五四遗事》中语出嘲讽），可张爱玲在苍凉中仍会滋长出参差的快乐，那不是激情飞扬的力，而是纤细地凝聚着的力，轻轻将人生琐事都托举起来：

丝绒败了色的边缘被灯光喷上了灰扑扑的淡金色，帘子在大风里蓬飘，街上急急驶过一辆奇异的汽车，不知是不是捉强盗，“哗！哗！”锐叫，像轮船的汽笛，凄长地，“哗！哗……哗！哗！”大海就在窗外，海船上的别离，命运性的决裂，冷到人心里去。“哗！哗！”渐渐远了。在这样凶残的，大而破的夜晚，给它到处开起蔷薇花来，是不能想想的事，然而这女人还是细声细气很乐观地说是开着的。即使不过是绸绢的蔷薇，缀在帐顶，灯罩，帽檐，袖口，鞋尖，阳伞上，那幼小的圆满也有它的可爱可亲。³⁹⁸

张爱玲在鬼气森森的、坠落着的世界中，唯有通过“幼小的圆满”方得以暂时脱身，显然她的视野也随之逐渐收缩，遁入了空间的细枝末节之中，颠覆左翼高歌猛进的宏大叙事，构成所谓的“细节肥大症”。都市在她笔下被拆分为碎片，化入幽暗的卧房、封锁的电车、街堂里苍老的吆喝、阳台上的一团落叶等微观组织里，这里既摒除了现实的大背景，也失去对未来的观照，城市落入一片空虚、迷失的透明之雾，与那些绸绢的蔷薇一起随波逐流，飘荡在历史洪流之外。因此，尽管张爱玲热切于日常节奏，也对市民生活抱有浓厚兴趣，但那只是一种表层的、幼小的入世态度，缺乏现实的支撑，因此在那些细弱、凡俗的快乐中，则更可见其出世游离、苍茫悲凉的世界观。

正是从这个角度出发，王安忆认为张爱玲“当她略一眺望到人生的虚无，便缩回到俗世之中，而终于放过了人生更宽阔和深厚的蕴含”³⁹⁹，张爱玲退居的俗世并非现实主义作家包罗万象的立体空间，而是遗老、小市民阶级的平面切片，永远挂着一轮昏沉的月亮。因此王安忆中肯地评价，“我可能永远不能写得像她这么美，但我的世界比她大”⁴⁰⁰。张爱玲处在一个摇摇欲坠的“当下”，遂避而不谈超人的神力，转而从凡人微末之力中撕开人性真面目，相较她所耽溺的“幼小的圆满”，王安忆在上海弄堂中见到的则是这样的场

³⁹⁷张爱玲《流言》，页18。

³⁹⁸同上，页217。

³⁹⁹王安忆《世俗的张爱玲》，刘绍铭等编《再读张爱玲》（济南：山东画报出版社，2004），页310。

⁴⁰⁰同上。

景：“太阳是从屋顶上喷薄而出，坎坎坷坷的，光是打折的光，这是由无数细碎集合而成的壮观，是由无数耐心集合而成的巨大的力。”⁴⁰¹

王安忆敏锐意识到，正是在那些微小之处中，隐藏着“无数细碎集合而成的壮观”，由芸芸众生搭建起的宏大时代。如果说张爱玲的上海是一片无历史的荒漠，那么王安忆的野心则很明确，她的城市书写要恢复上海“作为一个市民城市的庄严，它的正直和它本身的一种形式感、理想性甚至是崇高的东西”⁴⁰²，强烈的现实主义关切必然会驱使着王安忆从城市细观中走向更大更宽阔的历史视野。《长恨歌》里，与上海弄堂的初见是一派随意堆叠着的烟火琐记：

上海弄堂的感动来自于最为日常的情景，这感动不是云水激荡的，而是一点一点积累起来。这是有烟火人气的感动。那一条条一排排的里巷，流动着一些意料之外又情理之中的东西，东西不是什么大东西，但琐琐细细，聚沙也能成塔的。那是和历史这类概念无关，连野史都难称上，只能叫做流言的那种。流言是上海弄堂的又一景观，它几乎是可视可见的，也是从后窗和后门里流露出来。⁴⁰³

随着时间流转，王琦瑶的一生渐渐落幕，此时的上海弄堂也沉淀出肃穆的气质：

夹竹桃谢了，一些将说猥琐的故事都收回肚里去了。这是上海弄堂表情比较肃穆的时刻，这肃穆是有些分量了，从中可以感受到时间的压力。这弄堂也已经积累起历史了，历史总是有严正的面目，不由使它的轻佻有所收敛。⁴⁰⁴

王琦瑶也好，上海弄堂也好，它们都是广袤城市中不起眼的的一个，却在几十年风云浮沉中累积出历史的厚度，整部《长恨歌》也就在女性的秘事、情感的纠葛等等细碎风景中重现个人与时代的壮观。陈怀琦认为，在张爱玲的“影响的焦虑”（哈罗德·布鲁姆语）下，王安忆自觉地承担起重现历史更迭的创作责任，显露出“构建一座‘哥特式教堂’的

⁴⁰¹王安忆《长恨歌》（北京：人民文学出版社，2013），页7。

⁴⁰²张旭东《“启蒙”的精神现象学——谈谈王安忆〈启蒙时代〉里的虚无与实在》，见《开放时代》2008年第3期，页164。

⁴⁰³王安忆《长恨歌》，页6。

⁴⁰⁴同上，页333-334。

野心”⁴⁰⁵，这种深沉的历史纵深感无疑显示出王安忆与张爱玲的分野，更流露出王安忆试图再写、重构上海图景的野心。然而，尽管王安忆一再强调对鲁迅式现实主义的激赏、强调自己绝非张爱玲的衣钵传人，她的城市空间构型却时时闪烁着张爱玲的幽魂，从1930-40年代幽暗的上海弄堂，到弄堂里居住着的女性，再到女性私密的情事，在“典型的上海弄堂的女儿”王琦瑶身上，可以看见张爱玲笔下许多时髦女郎的影子。因此，王安忆填补了40年代后海派小说的断代，使张爱玲的上海得以延续、重生、改头换面，具有了一种当代意义——“葛薇龙、王娇蕊、白流苏这些女人，假如解放后都留在上海，40年后会是什么样子？”⁴⁰⁶

实际上，王安忆看待上海的视角与张爱玲一脉相承，虽然她申明自己的世界空间更加开阔、有力，具有鲜明的现实指涉，但不可否认的是，“无数细碎集合而成的壮观”的必要前提便是“细碎”的堆叠累积，庞大世界的入门密钥也唯有那些“细小的圆满”。《长恨歌》开篇揭开上海的面纱时就用大段笔墨极其细致地描述弄堂里的一砖一瓦、一窗一门，从中徐徐引出弄堂居民充满生活气息的细节，“上海弄堂的感动来自于最为日常的情景，这感动不是云水激荡的，而是一点一点积累起来的。这是有烟火人气的感动。”⁴⁰⁷从这个层面说，王安忆无疑是张爱玲的“得意门生”：她们都选择了女性的、边缘的、看似无关紧要的日常生活空间，以此进行与大时代的对话，不同的是，张爱玲试图抵抗与消解时代，而王安忆则在雯雯、王琦瑶等人的生平经历中完成了对宏大阳性叙事的替代与补充，“也不妨说，王安忆实在更为深广的历史背景上、在更为痛切的人性深度上对一种荒凉命运的重写。”⁴⁰⁸

王安忆在《长恨歌》中写下了《流言》一节，细数城市弄堂底下穿梭着的、混沌糅杂的流言们：“这城市里的真心，却惟有到流言里去找的。无论这城市的外表有多华美，心却是一颗粗鄙的心，那心是寄在流言里的，流言是寄在上海的弄堂里的。这东方巴黎遍布

⁴⁰⁵陈怀琦《影响的焦虑——〈长恨歌〉与〈传奇〉比较研究》，见《江西社会科学》2001年第4期，页42。

⁴⁰⁶王德威《落地的麦子不死：张爱玲与“张派”传人》，页47。

⁴⁰⁷王安忆《长恨歌》，页6。

⁴⁰⁸陈晓明《无法终结的现代性》（北京：北京大学出版社，2018），页165。

远东的神奇传说，剥开壳看，其实就是流言的芯子”⁴⁰⁹，将流言与上海组成了奇妙的共生关系，回到了张爱玲出版散文集《流言》的时代。流言空间既是张爱玲所谓“written on water(水上写的字)”，“是说它不持久，而又希望它像谣言传得一样快”⁴¹⁰；也是王安忆对于生活中细微、肮脏又真切之处的把握，“蚕食般地一点一点咬噬着书本上的记载”⁴¹¹。她们的“流言”都将目标对准了上海城中捕风捉影而又随风而逝的角落，从这些地方出发，出其不意地颠覆了正传历史的权威。这个关于流言的巧合将张王二人的创作观紧密串联在一起，即便王安忆始终想要摆脱张氏鬼影，但在写下这一节时，其实已与张爱玲心意相通，隐秘地验证了自己的“师承”。

台湾作家施叔青则毫不讳言张爱玲对她的深彻影响，“我宁愿选择张爱玲式的语言，那是一种文字上的创作，很是高招。在技巧表现上，我受她的影响很深，只是把人物、事件呈现，不直接做任何批判。”⁴¹²其出道作《壁虎》描写少女与兄长乱伦，处处氤氲着温湿诡异的气氛，墙上的肥大壁虎穿行在文本之间，倾吐家庭罪恶秘密，它们向主人公发出冷酷的嘲笑，甚至进入了梦中：“我仰着脸，平躺在长沙发，我看到一张灰色的大网，网内有二十、三十无数只灰褐斑纹壁虎窜跳着。突然，它们一只只断了腿，尾巴、前肢纷纷由网底落下，洒满我整个的脸、身子，我沉沉地陷下去、陷下去，陷于尸身之中。”⁴¹³小说用壁虎、蜘蛛等神秘肮脏的生物意象勾勒出原始情欲之涌动，纷纷跳动着尸体为这场乱伦之恋增加了一道超现实风格的死亡气息，壁虎作为“超道德的自然力量——如狂风、如海啸，当这种力量闯入人类社会中，其结果就是死亡，是疯癫”⁴¹⁴，这种疯癫却被死死隐藏在家宅风平浪静的表象之下，恰似壁虎神出鬼没、幽静难寻，更添病态悚然之感。施叔青不仅继承了《金锁记》那种幽邪癫狂的鬼气，更以极具直觉性的笔触强化了对神秘丑

⁴⁰⁹王安忆《长恨歌》，页9。

⁴¹⁰张爱玲《红楼梦魇》（北京：北京十月文艺出版社），页1。

⁴¹¹王安忆《长恨歌》，页9。

⁴¹²施叔青《驱魔——香港传奇》（北京：作家出版社，1989），页305。

⁴¹³施叔青《愆细怨》（上海：上海文艺出版社，2003），页5。

⁴¹⁴白先勇《施叔青的〈约伯的末裔〉》，转引自张荔《葱绿配桃红——施叔青及其〈香港的故事〉》，见《台港与海外华文文学评论和研究》1997年第2期，页21。

怪的表现，将其融入少女隐秘的情爱书写之中，在短小篇幅中便能循循展现出一个弥漫着死亡气息的倾颓家族。

早期尝试挖掘少女“隐秘、幽暗的心灵纠葛”后，施叔青中期作品风格更见写实，以婚姻、性爱为重要主题，代表作《愆细怨》讲述愆细携白人丈夫回到香港却情感破裂，愆细空虚之下与内地人洪俊兴相恋，两人出身迥异，不仅毫无共同话题，对方更早有家庭、收入平平，愆细却仍然无法抵抗身体的需求。直到洪俊兴讨好地送她一对红宝石耳环，她才意识到自己已经变成了不认识的样子，小说以愆细猛然清醒，在沙滩上用尽全力呕吐而终。

女主人公名为愆细，显然承袭自《沉香屑·第二炉香》罗杰性无知的妻子，并且两篇小说也都是发生在香港的男女情爱悲剧，但两位同名的愆细却有着截然颠倒的婚姻经历。

《第二炉香》开篇写两人新婚，愆细是生活在香港的英国少女，因为对性爱的无知与抵抗葬送了丈夫的生命；而施叔青写的则是离婚分居，愆细是从美国归港的华人女性，思想开放、性爱解放，也恰恰因为无法断绝肉欲的吸引而陷入欲海浮沉之中，终致道德沦丧。

时移事易，几十年前那个纯洁得可怕的愆细，变成了纵横商场与情场的新时代女性，施叔青有意选用这个名字，形成与《第二炉香》的对话、对照、对读：如果说张爱玲的愆细是时代所限，不得不成为一个不合格的“女结婚员”，那么现代社会中的愆细又为何会自甘沉沦于不道德的恋情？来自不同时代、截然不同的困境实际上都通向了对女性对身体、性爱与婚姻关系的思考，随着现代社会逐渐性解放，灵与肉、情感与道德也迎来了更多复杂挑战，“来自生命本能的男女相互吸引的依赖关系和女性自我意识的需求，这种生命与意识的矛盾纠结缠绕，成为了现代女性解放道路上的一个悖论，正如同走出家庭后又要求回归家庭一样，反映了女性解放的尴尬处境。”⁴¹⁵

“对香港而言，我绝对是个外来客，也因之能够以一种新鲜、清新的眼光来挖掘问题，而这些问题往往是真正的香港人习以为常所忽略的。”⁴¹⁶施叔青与张爱玲类似，都以外来

⁴¹⁵黄静《香港·女性·传奇——〈倾城之恋〉、〈香港的情与爱〉、〈愆细怨〉》，见《华文文学》2005年第4期，页30。

⁴¹⁶施叔青《驱魔——香港传奇》，页307。

旁观者的视角审视香港，探究其文化糅杂的社会情况，不过后者的主人公大多是地道的上海人，对文化杂种式的人物解剖有限。施叔青的愆细是纯粹的“香蕉人”，“香港对于她，反而不及美国亲切”⁴¹⁷，连她的白人丈夫都是为了满足对东方的向往而与她结合。两人分居后，愆细独自搬了出去，面对空荡荡的新房，油然而生一股空虚：

门一开，空房子特有的气味迎面而来，刚打过蜡的地板，光可鉴人影，愆细扶着墙——屋里除了墙一无所有——她沿着墙，生怕摔跤，来回走了几趟，窗外有个游泳池，已经放满了水，池里空空的，蓝色的水在早夏的阳光下泛着粼光，在那儿一波又一波无声地汹涌，愆细看呆了，她想起狄克激情时的眼珠，也是这样的蓝得发光。⁴¹⁸

愆细的空虚不仅是由于婚姻失败、情欲落空，也暗示她对自我身份的焦虑感：离开了美国、离开了白人丈夫，她要如何在华洋杂处的香港寻找属于自己的空间？换言之，脱离了白种人心中那个“荒诞、精巧、滑稽”的形象，她又要在哪里找到真正的中国？

于是，施叔青再一次与《第二炉香》的愆细对照。愆细·安白登身为英国人，所用的服饰却是“中国天青缎子补服与大红平金裙子”⁴¹⁹，以其传统、东方、无知的女性形象摧毁了罗杰现代、西方、傲慢的男性形象，暗含尖刻的嘲弄。《愆细怨》的华人主人公穿法国紫纱绉裙、日本设计的洋装，家中书架充斥着英文书，墙上挂着约翰·列侬的照片，家中找不出一双筷子，充满“西化的分居女人的自由空气”⁴²⁰，又似乎是“四不像的抄袭”⁴²¹。不伦不类的居住空间是对香港社会环境的模拟与讽刺，也是对愆细文化身份的暗示，自幼去国离乡、被西方文化所侵蚀的华人犹如无根浮萍，难以在香港找到扎根之地，唯有“空虚”。愆细为了摆脱寂寞空虚，选择与“自己人”恋爱，但这也无济于事。她无法融入土生土长华人的环境，不由对恋人摆出高高在上的优越态度，她尝试调教洪俊兴的外貌举止，但又绝望地发现他本性难移，愤怒之下，甚至对他动辄打骂。这种痛苦、扭曲的恋

⁴¹⁷施叔青《愆细怨》，页198。

⁴¹⁸同上。

⁴¹⁹张爱玲《倾城之恋》，页81。

⁴²⁰施叔青《愆细怨》，页206。

⁴²¹同上，页209。

爱关系既书写着女性性爱纠葛，也暗示了悱恻在杂糅错置的香港社会难以寻觅归属，无力而急迫的病态心理状态。

到了《香港三部曲》时期，施叔青对于香港华洋杂处的社会观察更深一步，通过追述黄家百年历史，从历史性维度审视香港种族之变迁、时代之更迭。前文提到，港府曾要求华人从山区隔离出去，正因有这道法律，《第一炉香》梁太太所住的白房子才格外特殊，可见其主人与港府的亲密关系。而施叔青则将故事的背景放在了这道法律颁布的源头，即1894年香港鼠疫，在太平山街的妓院南唐馆，广东妓女黄得云与英国官员亚当·史密斯于疫情中相遇，亚当在疾病与死亡的追逐下，选择背叛种族、宗教、国家，躲进他“黄翅粉蝶”的怀抱之中：

成合坊的这座唐楼是他的后宫，史密斯要按照自己心目中的东方装扮起来：红纱宫灯、飞龙雕刻、竹椅、高几、瓷瓶、白绸衫黑绸裤的顺德女佣所组合的中国。他的女人将长衫大袖垂眉低眼，匍匐在地曲意奉承。

这后宫是个固定的港口，史密斯总是航向它，让南唐馆的前妓把他带到另一个世界躲藏起来，最好永远不再回来。⁴²²

饮食男女因疫情而生情，何尝不是《倾城之恋》的变形？不过“张爱玲的史观，尖峭苍凉。比较起来，施叔青的倾城之恋式故事，毕竟多了一分悲悯”⁴²³，也因为这份对人生百态的悲悯，除了黄得云，施叔青也对其他诸多人物的来龙去脉进行了细致详实的叙述。白流苏笑吟吟站起身踢一脚蚊香盘子，也将香港沉沦的苍茫历史一起踢了下去，但施叔青绝不满足于这种轻描淡写，《三部曲》规模庞大、史海钩沉，囊括百态人生，纵横内地、香港、英国多地，勾勒戏子姜侠魂、通译屈亚炳、买办王钦山、银行经理西恩·修洛等代表人物，通过丰满的形象、跌宕的经历、缠绵的情愫，支撑起《香港三部曲》这样横跨百年的大历史结构，对于香港华洋混杂的历史情景，施叔青既有微观的、情欲的、私密的窥探，也有宏观的、国族的、政治的观察，相较于张爱玲笔下的香港，视野广阔，更具丰富与延展性。

⁴²²施叔青《香港三部曲》（南京：江苏文艺出版社，2010），页48。

⁴²³王德威《落地的麦子不死：张爱玲与“张派”传人》，页117。

王安忆与施叔青分别以上海、香港城市叙事见长，沿着张爱玲双城书写的遗迹，她们在保留女性私情主题的同时，也为两座城市注入历史思辨的深广视角，隔过几十年时间长河，续写出具有个人特色的新“传奇”。而马来西亚华文作家李天葆则跳出了港沪之限，他延续了张爱玲的华丽深闺文风，将上海落灰的老宅子搬到了南洋吉隆坡，陈旧、古朴、颓靡：

花馆门已开，他趑进，厅堂的灯火已熄，老跑腿趴在八仙桌上蒙头大睡；鸦片烟枪斜靠着椅背，地下瓜壶狼籍；走廊只见一个丫头蓬头扫地，神情半睡不醒……

回到前厅，扶着雕花梯把走上去，朝右，认得那白底绣粉红荷花鸳鸯戏水门帘，就顺手撩开，跨进去。鹅蛋玻璃镜旁，玉霓虹正卸下长发，一个妇人拿着玳瑁仿象牙梳替他梳刮。⁴²⁴

张爱玲想象中遥远的南洋，是“闷蒸的野蛮的底子上盖一层小家气的文明”⁴²⁵，而南洋空间在李天葆笔下则化为充斥着个人体验的真实岁月。《盛世天光》中唐山金蕊、银蕊两姐妹远渡南洋，诞育两代子孙，从二十年代到六七十年代，期间经历了英殖民统治、日据统治，再到独立、新马分家等多个历史事件，金蕊和她的梅苑酒家便在峥嵘历史之中，从芭蕉、胶林、红毛丹树的深处显现出来。“作为社会地位、礼仪地位、特殊场合及其他事务的标志，食物已不全是营养资源而是一种交流手段”⁴²⁶，小说中，位于老吉隆坡的梅苑酒家招揽了一批五湖四海的厨师，卤水鸭、叫花鸡、算盘子，做的都是中国各地饮食，传递出离散者的原乡情结，却没有意识到“同一道菜在不同的地方吃，根本两回事”⁴²⁷。

对于李天葆而言情况也是如此。他继承了自世情小说、鸳鸯蝴蝶派，再到张爱玲那种华美哀怨、充满古意的文字，这种形式易地而处，或许在一定程度上限制了南洋经验的表达，“半山芭的风情月色、东姑阿都拉曼的独立呼声、1969年秋杰路的骚乱等等，作为一种地方经验，自然有其值得重视之处。然而，真正足以通达小说世界本土（性）的媒介，

⁴²⁴李天葆《南洋遗事》（吉隆坡：中华独中，1999）

⁴²⁵张爱玲《流言》，页180。

⁴²⁶张松建《华语文学十五家：审美、政治与文化》（台北：秀威资讯科技，2020），页82。

⁴²⁷李天葆《盛世天光》（桂林：广西师范大学出版社，2019），页40。

还在于语言。李天葆的语言操作与他所要描述的地方经验之间明显的存在着一道鸿沟。”⁴²⁸但在这种摹古的、错位的实践也恰恰显示出李天葆作为南洋华人“遗”民的微妙位置，无论是祖辈们世代居住的中国还是他土生土长的南洋，似乎都也不能作为他信赖的创作空间，“宁愿错置那已经错置的时空，更追思那从来未必正統的正統。”⁴²⁹因此，尽管李天葆描写的是南洋动荡波折年代的深闺情事、家族恩怨，但却刻意悬置了外部社会实践的关注，用鸳蝶式的工笔风格为小说盖上古旧的气息。当历史与现实陷入空白，叙事也就彻底内化在私人的意识情感中，以记者何荣秋为例：

从新马分家、国父冬姑下台、五一三事件、吉隆坡大水灾细细道来，至少十大册。一直到后来马共瓦解，何荣秋也不愿执笔。

愿意记起的无非是小事。时代巨轮涛涛转动，惊天动地的变化，也实在不必劳烦他来提醒：红尘俗世的人们的心思更敏锐，老早就觉得了。何荣秋恍惚中欲回到小弄里的酒馆，叫做“蓝天使”。开始懂得懒洋洋的爵士音乐，领略醉坐笑看众生相的乐趣。⁴³⁰

何荣秋们所关注的微观小事指向了微缩空间，世俗琐事、男女嗔痴等市井题材将空间从国族命运等重大议题中隔离出来，放置在纤小的街头巷尾、房屋闺阁之中，李天葆与张爱玲不仅在语言风格上师出同门，更在女/阴性视角上不谋而合。可以发现，李天葆的小说中构成了两种向度的错位：语言操作与在地经验之间的分歧显露出他作为海外移/遗民对空间流动的不安，而叙事视角与性别体认间的背离则显示出他对父权制社会的解构与反叛。既然现实与历史都已废置，他便钻入了哀情颓丽、鬼影幢幢的异世虚空之中，也正是在此地，李天葆与张爱玲祖师奶奶的鬼魂相遇，他们都借乱世佳人的鸳鸯谱、以街头巷尾的“私语流言”、从大陆之外的边缘目光，寄托微小个体的精神向度。

朱崇科将这种阴性叙事的特征归纳为“妇/人性”，他指出李天葆的“妇/人性”书写不仅显示出叙事技巧上“对小题材进行绵密细致的状摹”⁴³¹，更在性别视域的基础上向男

⁴²⁸林春美《州府人物连环套：李天葆与张爱玲》，见《新纪元学院学报》2006年第3期，页116。

⁴²⁹王德威《罗愁绮恨话南洋——李天葆和他的“天葆”遗事》，见《华文文学》2001年第3期，页71。

⁴³⁰李天葆《盛世天光》，页202。

⁴³¹朱崇科《赅续张爱玲的“妇/人性”——论李天葆的南洋叙事》，见《华文文学》2021年第3期，页7。

同性恋议题展开了回应，许维贤进一步指出李天葆女性书写背后所潜藏的性别错位，认为他“附魔在女性主体发声，操演女性的心思、神韵、姿态、腔调和欲望，因为那才是主流社会习俗和法律规范所能愿意接受和承认的资讯。于是张爱玲描写众女相的书写，自然成了他书写的参照。”⁴³²但这种参考显然不是亦步亦趋，同样书写阉割/阴性男性，相较于张爱玲文本中潜藏不去的阳刚霸权意识，李天葆对男性欲望的描摹则更具理解与温情⁴³³，两者分野间显露出李天葆明确的对话姿态。

李天葆与王安忆一样，都极力抵抗“张派”的标签，自陈“我极愿有一枝龙翔凤舞迂回多姿的笔，却不是动辄吃人口涎捡人牙慧的摹仿者”⁴³⁴。溯其本源，之所以有这样的争议，皆因他与张爱玲的创作风格都不免拾韩邦庆、鸳鸯蝴蝶派之“牙慧”，缱绻缠绵，内容上也多以女性闺事、市井故事为灵感，可谓师出同源。不同的是，李天葆将狎邪、哀情小说重新移植到了现代南洋，真如“海上花”一般“灵根自植”，他的创作也提醒着后世论者从更广阔的角度阅读“张派”的前生今世、厘清“张派”小说在海内外乃至世界范围内的联系、呼应与交融。

实际上，如果单纯将张爱玲作为“张派”的立身之本、评判尺度，将后人创作都强硬地嵌入其框架进行长短较量，恐怕有失公允，更会损害创作的活力，而李天葆与张爱玲之间的和而不同、像而非肖则揭露出“张派”“张学”的背后其实具有一片相当广阔的跨时空对话共鸣场域。从这个意义上说，“张派”不再仅仅是以张爱玲为核心的固定文学派别，而是在张腔的回声中逐渐发展出一套多元共生、流动交织的历史谱系——从“张派”到“张系”。

张爱玲辞世后，那个曾经容纳她冷眼旁观、针砭人性的“阳台”同样也为其他作家提供了登高望远的机会，可以尽情地在这一隅个人化、边缘化、阴/女性化的角落观照世间，篋着头发。张爱玲的阳台作为媒介，使来自不同地域、不同背景、不同时代作家之间的隔空对话、交流互文成为可能，正是这种场域对话的能力，使张爱玲的小说空间成为横跨几

⁴³²许维贤《借“张”还魂，“癖”字当头：李天葆对张爱玲的操演》，见林幸谦主编《张爱玲：传奇、性别、谱系》，页706。

⁴³³同上。

⁴³⁴李天葆《民间传奇》（马来西亚：大将出版社，2001），页187。

十年依旧“众声喧哗”的“会客厅”。对于纷纷而来的后期新秀而言，张爱玲所传达的美学空间既是难以抵抗的诱惑，更是“影响的焦虑”、“惘惘的威胁”，如何在欣赏的同时抵抗被同化的危险，这是近几十年来许多作家必须面对的问题，“以她为师，除了提高自己‘看张’的高度，蜕化新生，那才是与祖师奶奶挥别最好的手势”⁴³⁵。

⁴³⁵苏伟贞《描红：台湾“张派”作家世代论》（台湾：三民出版社，2006），页358。

第六章 结语

张爱玲始终是中国文学史上的异端。作为满清名臣之后，她将自己安置在现代公寓中，写都市平凡男女的爱情故事，悲欢浮沉、啼笑因缘，在她苍凉深刻的笔力中，熔铸成乱世倾覆、新旧交融的传奇沉香屑。柯灵形容“我扳着指头算来算去，偌大的文坛，哪个阶段都安放不下一个张爱玲；上海沦陷，才给了她机会”⁴³⁶，当上海被崭新的政治浪潮所吞没，张爱玲也失去了赖以生存的栖身之地，她 50 年代后的离散经历可以看作自我放逐或逃难避祸，但同样也是这个独一无二的才女不断寻访第二个生存空间的历程，在社会话语的重压下，不断寻找“一件自己的房间”的可能。可以说，对空间的追寻一直潜伏在她的创作之中。

张爱玲逝世后，她的传奇鬼影依旧萦绕在文坛与学界。在夏志清、李欧梵、王德威等研究者的孜孜努力下，张爱玲“重新出土”，甚至成为了一种文学商业符号，她的遗作、情史、独居生活都从历史尘埃中浮现出来，受到出版商、媒体、公众的密切关注。但“张爱玲热”不可简单看作商业炒作，这股文化热潮实际上显示出 80 年代后“人”的觉醒，对于广大读者而言，张爱玲“文本的丰富性为读者的自我阐释提供了多种可能，而每一种可能，又都与读者的生存状态有着不同程度的契合”⁴³⁷。对于学者来说，张爱玲则提供了拓宽文学现代性内涵的可能，现代性与革命进步史观解绑，“‘文学现代化’主要被理解为‘语言与形式的变革，以及与此相联系的美学观念与品格的变革’，它与艺术形式、审美个性等联系在一起，与‘孤绝独立’的‘纯文学’联系在一起。”⁴³⁸

这种文学史的建构自然也是克罗齐意义上的“当代史”，在重新发现、重新挖掘张爱玲的过程中，她作为一面镜子，折射出的是当下在解读文学辨异、女性主义、现代性等多种话语时、面临个人与国族生存空间转变时的焦虑心态。由于张爱玲对时代终结、现代荒原等叙述的强烈预见性，当后现代主义的威胁浮出水面，借助历史景深回顾张爱玲的“张看”姿态也就具备了照应当下的巨大力量。

⁴³⁶柯灵《文苑漫游录》，转引自高全之《张爱玲学》，页 3。

⁴³⁷温儒敏《近二十年张爱玲在大陆的“接受史”》，刘绍铭等编《再读张爱玲》，页 26。

⁴³⁸韩琛、马春花《“后革命”时代的张爱玲》，见《中国现代文学研究丛刊》2011 年第 5 期，页 21。

那么，“祖师奶奶”张爱玲又是如何应对她的空间焦虑？对她而言，焦虑是一个矛盾的集合体。少年时期的痛苦经历造就了她敏感不安的心灵状态，战乱、虚无等现代创伤性体验更使她不断向童年记忆中躲藏，因此她笔下的现代上海中始终笼罩着敝旧的古代余韵，这是张爱玲的原乡焦虑。但另一面，她明确意识到了生命的紧迫，时间推着她向前流动，空间在迅速地缩小，让她由衷发出“来不及了”的呼喊。

“来不及”和“回不去”的两难矛盾将张爱玲搁置在了时间的虚空处，对此，张爱玲也在边缘、疏离的“阳台”上作出了回应：

“死亡使一切都平等”，但是为什么要等到死呢？生命本身不也使一切都平等么？人之一生，所经过的事真正使他们惊心动魄的，不都是差不多的几件事么？为什么偏要那样的重视死亡呢？难道就因为死亡比较具有传奇性——而生活却显得琐碎，平凡？

我这样想着，仿佛忽然有了什么重大发现似的，于高兴之外又有种凄然的感觉，当时也就知道，一离开那黄昏的阳台我就再也说不明白的。⁴³⁹

面对即将到来的“惘惘的威胁”，张爱玲最终留下了这样一道在阳台上篋着头，头发“披披拂拂，如同夜雨”⁴⁴⁰的从容形象。在早年重病、战争等阴云之后，她仍然克服了对死亡的恐惧，而赞美平凡琐碎的生命，撇下密密麻麻的蚤子，穿上了生命这袭华美的袍，这种深沉有力的生命观使张爱玲从根本上区别于伤春悲秋的小资或犬儒主义文学，而迸发出坚忍的生命哲学。

也正是在这种人生观的指引下，张爱玲对空间的描绘拥有了深厚意涵，空间得以摆脱作为社会历史单调背景的命运，复杂细密的空间陈设描写也摒弃了古典文学的沉冗弊病，而在身份政治、阶级矛盾、女性主义等现代领域中，更加深刻地影射出人生百态，流露出张爱玲对人类命运的悲悯情怀。

从张爱玲那种细小、阴柔、华美的美学风格回望空间叙事，可以发现她已经将其独特的阴性特质嵌入空间的方方面面，她将空间从革命斗争、政治经济等男/阳性话语权中解

⁴³⁹张爱玲《华丽缘》，页79。

⁴⁴⁰同上。

放出来，挑战了彼时社会环境下进步/保守、革命/灭亡的二元对立结构，透过阴性的、旁观的、个人的乃至沉溺的视角探索上海、香港等城市纷纷战火下的“沉香屑”，从女性的身体经验出发，在屋宅公寓、家庭琐事、情欲浮沉等日常环境中逐渐铺开一片张氏“传奇”空间，用摹古对抗现代，用世俗瓦解宏大，张爱玲以细腻却坚韧的笔触，将阴性空间升华为一种对抗男权文化话语的叙事策略，创造出交织着女性情欲、私人记忆、时代命运的艺术空间，向男性/阳具历史叙事传统发出挑战。她对阴性空间的探索不仅重塑了女性在历史与社会中的位置，也揭示出被忽视的日常与个体情感的深层力量，将看似琐碎的空间化零为整，转化为权力流动、文化变迁和个人抗争的载体。

因此，张学热潮的兴起实是历史之必然，对张爱玲小说空间诗学的梳理再探也正是在此基础上进行的。在空间的统摄下观察张爱玲的艺术创作，一方面可以对其艺术成就、创作理念等研究进行补充，为张爱玲在文学史坐标系上找到新的再生点；另一方面也为如今空间转向下出现的新问题的提供了解决思路。如何理解后殖民时代的都市空间问题？如何处理现代人与空间、地方的复杂关系？如何进入阴性空间？当空间成为研究的锚点，又应该如何应对时空观的转换？透过张爱玲的空间重新审视这些问题，或许会产生新的思索。

现代性的困惑缠绕着每一个人，即使是张爱玲也有无可奈何的时刻，在黄昏的阳台上“越篋越篋不通”，“赤着脚踝，风吹上来寒飕飕的，我后来就进去了”⁴⁴¹。尽管她的背影淡去了，但张爱玲的鬼影显然不会轻易散去，这方阳台依旧以独特的位置俯瞰众生，阅读着过去、现在与未来。

⁴⁴¹同上。

参考文献

中文论著

张爱玲作品

- 张爱玲《倾城之恋》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《怨女》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《半生缘》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《小团圆》（北京：北京十月文艺出版社，2009）
- 张爱玲《张爱玲典藏全集·秧歌》（香港：皇冠文化出版有限公司，2001）
- 张爱玲著，赵丕慧译《雷峰塔》（北京：北京十月文艺出版社，2011）
- 张爱玲《流言》（北京：北京十月文艺出版社，2021）
- 张爱玲《流言》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《华丽缘》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《重访边城》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《红楼梦魇》（北京：北京十月文艺出版社，2019）
- 张爱玲《纸短情长：张爱玲往来书信集》（台北：皇冠出版社，2020）

博士论文

- 巫丹《现代上海城市空间叙事》，上海，华东师范大学。
- 王进《流亡异邦的中国文学：张爱玲的启示》，上海，复旦大学。

专著

- 波伏瓦著，郑克鲁译《第二性·第二册》（上海：上海译文出版社）
- 巴赫金著，钱中文译《巴赫金全集·第三卷》（石家庄：河北教育出版社，2009）
- 鲍曼《工作、消费主义和新穷人》（上海：上海社会科学院出版社，2021）
- 陈子善编《重读张爱玲》（上海：上海书店出版社，2008）
- 淳子等著《上海张爱玲文学地图》（上海：同济大学出版社，2019）
- 曹雪芹《红楼梦》（北京：人民文学出版社，2005）
- 陈晓明《无法终结的现代性》（北京：北京大学出版社，2018）
- 段义孚著，王志标译《空间与地方》（北京：中国人民大学出版社，2017）
- 段义孚著，志丞、刘苏译《恋地情结》（北京：商务印书馆，2018）
- 凡勃伦著，蔡受百译《有闲阶级论》（北京：商务印书馆，1964）
- 高全之《张爱玲学》（桂林：漓江出版社，2015）
- 多琳·马西著，毛彩凤等译《空间、地方与性别》（北京：首都师范大学出版社，2018）
- 亨利·列斐伏尔著，刘怀玉等译《空间的生产》（北京：商务印书馆，2022）
- 黄心村《缘起香港：张爱玲的异乡和世界》（香港：香港中文大学出版社，2022）
- 加斯东·巴什拉著，张逸婧译《空间的诗学》（上海：上海译文出版社，2009）
- 卢卡契《卢卡契文学论文集》（北京：中国社会科学出版社，1980）
- 刘绍铭等编《再读张爱玲》（济南：山东画报出版社，2004）
- 李天葆《南洋遗事》（吉隆坡：中华独中，1999）
- 李天葆《盛世天光》（桂林：广西师范大学出版社，2019）

- 李天葆《民间传奇》（马来西亚：大将出版社，2001）
- 李欧梵《苍凉与世故——张爱玲的启示》（杭州：浙江大学出版社，2019）
- 李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》（北京：北京大学出版社，2001）
- 林幸谦编《张爱玲：传奇·性别·系谱》（台北：联经出版社，2012）
- 林幸谦《女性主体的祭奠：张爱玲女性主义批评》（桂林：广西师范大学出版社，2003）
- 穆时英《穆时英经典必读：上海的狐步舞》（北京：文化艺术出版社，2012）
- 孟悦、戴锦华《浮出历史地表：现代妇女文学研究》（北京：北京大学出版社，2018）
- 孟悦《人·历史·家园：文化批评三调》（北京：人民文学出版社，2005）
- 沈从文《边城》（太原：北岳文艺出版社，2002）
- 沈从文《湘行散记》（北京：北京十月文艺出版社，2008）
- 沈从文《湘行书简》（长沙：岳麓书社，2013）
- 上海人民出版社编《上海史资料丛刊·上海公共租界史稿》（上海：上海人民出版社1980）
- 水晶《替张爱玲补妆》（济南：山东画报出版社，2004）
- 施叔青《驱魔——香港传奇》（北京：作家出版社，1989）
- 施叔青《愆细怨》（上海：上海文艺出版社，2003）
- 施叔青《香港三部曲》（南京：江苏文艺出版社，2010）
- 斯维特兰娜·博伊姆著，杨德友译《怀旧的未来》（南京：译林出版社，2010）
- 苏伟贞《描红：台湾“张派”作家世代论》（台湾：三民出版社，2006）
- 宋以朗、符立中编《张爱玲的文学世界》（北京：新星出版社，2013）

- 邵迎建《张爱玲的传奇文学与流言人生》（北京：生活书店出版有限公司，2018）
- Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘译《地方：记忆、想象与认同》（台北：群学，2006）
- 桑梓兰著，王晴锋译《浮现中的女同性恋：现代中国的女同性爱欲》（台北：国立台湾大学出版社，2014）
- 王安忆《长恨歌》（北京：人民文学出版社，2013）
- 王德威《落地的麦子不死：张爱玲与“张派”传人》（济南：山东画报出版社，2004）
- 汪民安《身体、空间与后现代性》（南京：南京大学出版社，2022）
- 万燕《读解张爱玲——华美苍凉》（北京：中华书局，2018）
- 许子东《许子东细读张爱玲》（北京：北京大学出版社，2020）
- 夏志清著，刘绍铭等译《中国现代小说史》（香港：中文大学出版社，2001）
- 杨泽编《阅读张爱玲》（桂林：广西师范大学出版社，2003）
- 张均《张爱玲十五讲》（桂林：广西师范大学出版社，2022）
- 张松建《华语文学十五家：审美、政治与文化》（台北：秀威资讯科技，2020）
- 张小虹《本名张爱玲》（桂林：广西师范大学出版社，2022）
- 张小虹《城市是件花衣裳》（南京：译林出版社，2019）

期刊

陈戎女《戏梦人生——论张爱玲〈色·戒〉与李安〈色·戒〉》，见《中国文化研究》2008年春之卷，页135-143。

陈怀琦《影响的焦虑——〈长恨歌〉与〈传奇〉比较研究》，见《江西社会科学》2001年第4期，页40-42。

戴琨、游旭群、晏碧华《拥挤研究进展——概念、理论与影响因素》，见《应用心理学》第16卷第4期（2010），页362-368。

董丽敏《作为一种性别政治的文学叙事——以张爱玲的“参差对照”为个案》，见《社会科学》2011年第10期，页166-174。

冯妮《“五四”现代爱情观念的确立与启蒙思想的限度》，见《中南大学学报(社会科学版)》第20卷第3期（2014），页186-191。

韩琛、马春花《“后革命”时代的张爱玲》，见《中国现代文学研究丛刊》2011年第5期，页15-28。

胡成《检疫、种族与租界政治——1910年上海鼠疫病例发现后的华洋冲突》，见《近代史研究》2007年第4期，页74-91。

黄静《香港·女性·传奇——〈倾城之恋〉、〈香港的情与爱〉、〈愫细怨〉》，见《华文文学》2005年第4期，页30-35。

黄擎、杨艳《〈传奇〉的回旋叙事与张爱玲的反线性发展观》，见《浙江大学学报(人文社会科学版)》2018年第3期，页182-192。

姜洪伟《〈金锁记〉〈怨女〉比较谈》，见《江淮论坛》2004年第2期，页143-146。

贾振勇《娜拉出走：现代性的女性神话——鲁迅小说〈伤逝〉再诠释》，见《鲁迅研究月刊》2001年第3期，页23-27。

李丽华《作为文化理论家的埃莱娜·西苏》，见《法国研究》2016年第1期，页65-71。

李蓉《肉欲迷狂中的身体转向——以“灵肉观”为中心看〈幻洲〉》，见《中国现代文学研究丛刊》2009年第6期，页24-34。

胡佩佩《身体、空间、权力——女性主义地理学视域下的〈八月之光〉》，见《文教资料》2013年第19期，页12-16。

柯灵《遥寄张爱玲》，见《读书》1985年第4期，页95-102。

- 林春美《州府人物连环套：李天葆与张爱玲》，见《新纪元学院学报》2006年第3期，页107-118。
- 雷米·勒努瓦著，杨亚平译《社会空间与社会阶级》，见《东南学术》2005年第6期。
- 林幸谦《张爱玲：压抑处境与歇斯底里话语的文本》，见《中国现代文学研究丛刊》1996年第1期，页90-103。
- 路杨《上海的声景：现代作家的都市听觉实践》，见《文化研究》第32辑（2018年·春），页29-50。
- 刘真、万燕《张爱玲笔下“异域”形象的同质化》，见《华文文学》2023年第2期，页43-50。
- 刘志荣《言情与世情：张爱玲与中国传统人情小说在精神上的内在联系》，见《复旦学报（社会科学版）》2006年第3期，页34-41。
- 马泰祥《张爱玲与细节肥大症——以遗作〈爱憎表〉为分析中心》，见《现代中文学刊》2020年第4期，页50-54。
- 牟振宇《近代上海法租界“越界筑路区”城市化空间过程分析（1895—1914）》，见《中国历史地理论丛》第25卷第4辑，页67-82。
- 倪文尖《上海/香港：女作家眼中的“双城记”——从王安忆到张爱玲》，见《文学评论》2002年第1期，页87-94。
- 任佑卿《“娜拉”的自杀：上海租界的民族叙事与张爱玲的〈霸王别姬〉》，见《中国现代文学研究丛刊》2006年第6期，页246-264。
- 王德威《罗愁绮恨话南洋——李天葆和他的“天葆”遗事》，见《华文文学》2011年第3期，页68-71。
- 王卫平、王莹《张爱玲对〈金锁记〉〈怨女〉的中英文互译和重复书写》，见《南京师范大学文学院学报》2019年第3期，页86-95。

王琦《“种族”与“伦理”的互动——论张爱玲文学中的“泛东南亚”体验》，见《文学研究》第45卷第2期（2024），页15-27。

吴琼《拜物教/恋物癖：一个概念的谱系学考察》，见《马克思主义与现实》2014年第3期，页88-99。

汪曾祺：《又读〈边城〉》，《读书》1993年第1期。

萧纪薇《欲望之衣：张爱玲作品中的女性恋物、电影感与现代性》，见《文艺研究》2009年第4期，页72-82。

迅雨《论张爱玲的小说》，见《万象》第13卷第11期（1944）。

许子东《物化苍凉——张爱玲意象技巧初探》，见《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2001年第5期，页169-222。

杨联芬《沈从文的“反现代性”——沈从文研究》，见《中国现代文学研究丛刊》2003年第2期，页133-150。

易相鸥《意识形态先行之下的误读——浅谈海内外学术界关于张爱玲〈秧歌〉的两种声音》，见《文教资料》2013年第31期，页106-108。

叶中强《从“家族”走向“中产阶级”——上海城市社会史视野中的张爱玲》，见《社会科学》2012年第9期，页175-184。

朱崇科《赓续张爱玲的“妇 / 人性”——论李天葆的南洋叙事》，见《华文文学》2021年第3期，页5-14。

张俊《都市生活与城市空间关系的研究》，见《同济大学学报（社会科学版）》第20卷第4期（2009），页51-58。

曾魁《〈虹〉中的性别空间与流动性》，见《外文研究》第8卷第2期（2020），页60-108。

张荔《葱绿配桃红——施叔青及其〈香港的故事〉》，见《台港与海外华文文学评论和研究》1997年第2期，页21-23。

张立新《张爱玲的阉割美学及其后现代性》，见《文艺争鸣》2017年第3期，页174-179。

张伟《简论上海租界的越界筑路》，见《学术月刊》2000年第8期，页60-62。

钟希《显隐之间——从〈谈看书〉系列看张爱玲后期写作》，见《华文文学》2015年第1期，页71-81。

张旭东《“启蒙”的精神现象学——谈谈王安忆〈启蒙时代〉里的虚无与实在》，见《开放时代》2008年第3期，页152-165。

赵稀方《城市经验与殖民反省——侣伦与张爱玲的香港叙事》，见《名作欣赏》2018年第8期，页70-73。

郑震《空间：一个社会学的概念》，见《社会学研究》2010年第5期，页167-191。

英文论著

Journal Articles

Chow Rey, "Fateful Attachments: On Collecting, Fidelity, and Lao She," *Critical Inquiry* 28. 1 (2001): 286-304.

Foucault Michel and Jay Miskowiec, "Of Other Spaces." *Diacritics*, 16.1(1986): 22-27.

Hélène Cixous, Keith Cohen and Paula Cohen, *The Laugh of the Medusa*, *Signs*(Summer, 1976, Vol. 1, No. 4): 875-893.

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3(1975): 6-18.