

病恙與凝視—海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法

周芬伶*

【提要】

歷來論早期海派作家，一向與新感覺派以下等諸多男性作家脫離不了關係，他們的影象手法與現代感也向為人所注意，他們的疾病書寫多以男人凝視下的女病人為主軸，女性成為被觀看的客體，新感覺派由引領風騷的一群風流才子所組成，他們的出現就像慧星一般燦爛，他們在性別角色的建立與描述的美學突破上，卻沒有為我們帶來太多大破大立的驚喜。本文挑選海派三位重要作家蘇青、張愛玲、王安憶，討論她們的疾病書寫與影像手法，藉以說明女性的疾病書寫，以自身出發，重點在「病恙」(illness)，而非只是疾病(disease)，是受苦的主體，且深入心靈，擴大為家族或民族的巨大心理病態。她們的影象手法亦是多采多姿，使小說更為立體化與圖像化。如此海派小說的美學更為鮮明，而能與京派小說並峙。本文探討女性文本，自有女性視角，但與男性作家並不衝突，反而可以成為參照系統，相互補充。

關鍵詞：海派 疾病 病恙 新感覺派

* 東海大學中國文學系教授

一、前言—海派女作家與新感覺派

討論海派小說的疾病書寫，多以現代病與都會病命名，從魯迅、郁達夫對精神異常的書寫到新感覺派如穆時英、劉吶鷗、葉靈鳳對結核病的書寫，其中還夾雜性別與醫病關係，通常是男醫生或文人對女病人的凝視，形成主體與客體的關係：在形式上，海派作家與電影的關係非常密切，在寫作技巧上也常運用電影的分場與分鏡、蒙太奇手法，在道具與佈景的運用更具用心，然女病人在被凝視中成為戀物的標的則不能免，如穆時英的《白金的女體雕像》關於肺結核女體的描寫具有情色的意味「窄肩膀，豐滿食色的胸脯，脆弱的腰肢，纖細的手腕和腳踝，高度在五盡七寸左右，裸著的手臂有著貧血症 患者的膚色，荔枝似的眼珠子詭秘地放身著淡淡的光輝，冷靜地，沒有感覺似的」，醫生以情慾之眼看待女病人，而使疾病與情慾與浪漫巧妙相連。然疾病就是疾病，與腐朽、死亡、絕望有關，過度美化疾病可能是種幻想而非事實，本文試圖從海派女作家對疾病的視角，找出其欲表達的心理危機，男性的疾病凝視與影象的凝視有異曲同工之妙，皆視女性為被凝視的客體，故並論之。

對於所謂的海派作家勢必要有一定程度的區隔，一般以新感覺派與鴛鴦蝴蝶派為主要區隔；倘若再從性別文學技巧與關注主題等角度切入關照，所謂的新感覺派與海派女作家群之間區辨也許是個不錯的起點。前者包含劉吶鷗、穆時英、戴望舒、施蛰存等所謂的新感覺派作家，後者則泛指張愛玲、蘇青、王安憶等女性作家所構成的小團體。借用羅蘭·巴特的觀念來看，兩個團體的共通之處正是在於拒絕超越或和諧等文學典範，而善於描寫生命的刺點，根據巴特的見解，在現代化的生活中，某種個人的、私密的主體將透過影像中某個偶然「刺點」穿透文化符碼之「知面」所喚起的「強度的點狀自我」，進而逼迫觀看者去面對那不可名狀的「瘋狂真理」，善於使用繪畫與影像手法書寫的海派文學，在這一點上似乎也很貼近巴特的刺點觀。除了這個共同點外，海派的女作家也善於破壞傳統小說圓滿的刺點，其中尤其以張愛玲為主，她善於在羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）著／許綺玲譯，《明室——攝影札記》，臺北，臺灣攝影工作室，1995.1，頁40。

· 病患與凝視—海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

· 219 ·

女性角色的生命中製造危機，所有的轉機終成危機的懸疑與張力，讀來令人極度不適，直逼我們去面對那生命中不可能解除的困境，無論是新感覺派或海派女作家，在書寫主題或人生觀上，都在都會的情境下，專注在挖掘病與美等主題的書寫，因而具有現代意義。

換個角度來看，兩者還是有一定顯著的差異。首先當然就是性別上的差異，前者多以男性組成，後者則全是女性，這種性別上的分別將影響書寫者所描述的經驗與場景的選擇，海派女性作家鍾愛女性生活，筆下的主角多半是女性與其家庭生活與情感關係，故較私密封閉，新感覺派某程度牽涉都一定的公

共性，但筆法則維持在主觀疏離的審美角度，以從他者（自我即他人）的身份漫遊在各種情境之中，卻較少介入參與。

此外就師承關係來看，新感覺派主張橫向移植法國與日本的美學與技巧，大量在書寫中啓用西方的繪畫概念（如立體主義）與法國的象徵主義，同時也受到日本新感覺派的影響甚深，而這些文化橫向的移植也反映在敘事上，新感覺派的書寫不重故事情節的經營或人物與因果關係的發展，反倒強調特殊情境的鋪成與文字的實驗性；然就海派女作家而言，除了這層文化橫向的美學影響外，她們也對傳統縱向的觀照與突破，蘇青似乎受到出身於京派小說如魯迅等人不小的影響，張愛玲或王安憶則對張恨水的小說或傳統章回小說的題材與形式，都有各自的熟稔與熱愛。

承上所言，新感覺與海派或多或少的借用了繪畫與影像的概念技巧，而這也使得它們在文字視覺化，敘事平面化上有著各自深淺不一的涉入。新感覺派習以觀看女性的方式觀看疾病，凝視在此是個關鍵，是情慾也是權力，看得到卻觸不到它實踐美學的手段，沒有接觸也就沒有交流或權力高低流動的總總問題，於是看與被看，主體與客體的關係在此確立。海派女作家則傾向以女性主體感受／承受疾病，以疾病的角度重新理解女性。在醫學上，疾病（disease）與病恙（illness）是一組常可交互使用卻有著些微不同的詞彙，前者表示疾病本身，而病恙則強調疑病者身心上的不適或痛苦的感受，罹患疾病者不見得有病感，有病感者也不見得真的有疾病，從這個角度看起來，新感覺派傾向追求疾病的美學，以主觀卻疏離的眼光觀看這世界，美與虛無才是主體，芸芸眾生只是載體，不適與痛苦更是衍生出的副產品；這點跟海派女性的疾病觀有一定的出入，海派女作家關心病者與疾病交互作用下的感受，這種病恙感正是其描

· 東海中文學報 ·

· 220 ·

述的主要對象，小說家穿梭在親身經驗與角色的遭遇中，不斷切換在理性分析與主觀感受之間，為私密的個人建立專屬的人性系譜學，作者極有耐力與耐心，投注全部精力在純粹的描述之上，不做道德判斷，甚至不預留超越或和解的空間，她們赤裸地面對自己筆下的角色，一同走到是非的盡頭。

二、病患的自書——蘇青小說的肺結核情結

蘇青《結婚十年》與《續結婚十年》中的女主角蘇懷青患有肺病，這使得她不敢親近孩子，並自願過著自我隔離的生活，可以說疾病是導引她離婚離開家庭的重要因素，也是她孤獨寂寞的因子，她為生存而一再陷入感情的陷阱，亦是病態心理導致的病態生活。她對愛情有著極渴與極冷的兩極心理，如《蛾》中的明珠既再三喊著「我要」，在一度春風之後又以「愛靜」而把男人推開。肺結核在她的眼中是「自私之病」，在散文〈聽肺病少年談話記〉，描述病情：**肺病的特徵是慢吞吞的，使人有病的感覺而不一定時時有死的恐怖。病的感覺，便是覺得自己更嬌貴了，動彈不得，享受卻少不得。沒有死的恐怖，便**

得為將來生存下去打算，生存下去便少不得享受，享受便少不得錢，於是少爺口裏咽著十全大補膏，胸裏打著金錢算盤。

愛享受並不礙著別人，可怕的是養病時間漫長而引起的傳染，而且大多是傳給服侍他的貧窮傭僕與看護，所以蘇懷青不想傳染給自己的孩子，而寧願擁有自己的房子，她不是真的那麼想離婚，但丈夫對她已無情義，她扮演的娜拉出走其實是十分悲淒的，暫住姑丈家時為怕傳染想用自己的筷子，但怕說出來引人反感，含糊混過，沒想到吃飯中途咳幾聲，姑母問她是否患病咳血，懷青覺得羞慚撒了謊說早已痊癒，推說是支氣管炎，絕不是肺病，姑丈當眾提醒她「那倒也不可防，你父親是肺病死的，你祖父也吐血，你們是肺病世家」，這句話讓懷青感覺深受侮辱，連飯都不想吃了。

在作者的眼中肺病一點也不浪漫，反而讓懷青覺得自卑，為此才接受金總理的濟助，只為脫離寄人籬下的難堪。小說中的她總有無盡的空虛與寂寞，那蘇青，《蘇青文集（下冊）》，上海，上海書店，1994.6，頁165。

· 病恙與凝視－海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

· 221 ·

是愛情也填不滿的，只有以強沛的母愛對抗之，小說中描寫母愛的情節甚為感人，她不斷呼喊著「可憐的孩子呀！我要為下一代的青年培養聰明的妻子與良好的丈夫。雖然我自己從來沒有得到真正的愛情過，但是我相信我的兒女一定會有的，也肯給與人，不像我一般的自私自利，我要為他們祝福著。」（頁383）。作者關心女權問題，但她強調母職，可說是女性主義的本質論者。她的另一篇小說《歧路佳人》，寫的是海上遇見的滄桑女子符小眉，自述從純真到墮落的經過，她有個姊姊符眉英因肺病在青島住院，眉英原是大學講師，因用功過度而得病，而且是「骨髓結核」，已經命在朝夕，家人還是瞞著她，文中寫到妹妹看見姐姐的病容與死亡只有一線之隔：

她的眼眶已凹了進去，嘴唇微微翳動著像要講話，卻又一時講不出什麼來。

只好連連苦笑著，他笑的時候，我發覺她的牙齒似乎變得特別長了。

她身上蓋著一條白被單，肉骨已經在布下面消失殆盡，只餘兩根枯乾的手臂露出外面，瘦得不是皺著皮，而是連皮也似乎繃緊了，牢貼在骨頭上，嶙峋可怕。她的手指也僵白尖削，像帶霜的枯木般，令人瞧著起寒冷的感覺。（頁396）

把肺病患者寫得像死物一般，一點美感也無，只有寒冷與恐怖，透過女性的凝視，彷彿迴映自身的黑暗與絕望。作品由姐姐由生理的疾病延伸描寫心理與社會的疾病，如果姐姐符眉英是新派女子，那麼女主角符小眉則是「橫派」女子，也就是活潑外向恣意任為，她沒有姐姐會唸書，卻比姐姐漂亮，錢莊老闆看中的媳婦是姐姐，小開看中的卻是妹妹，姐姐因此自尊受傷，更加努力向學。小眉結婚後並不幸福，丈夫不負責任又不守信用，最後只有離婚一途。離婚後她帶著兩個女兒自謀生路，先是當寶公館的家庭教師，因身份曖昧招嫉，被寶太太辭退。在寶公館認識詐騙高手史業倫，一再被他設計利用，詐財詐賭，

小眉在家開賭場，淪為交際花，史業倫則扮郎中，結果欠下大筆賭債，小眉求助於竇先生，他給她一大筆錢，要求她離開史業倫，指他為「附骨之疽，社會之蠹」，後來史馬上被秘密逮捕，不久竇先生也垮臺。小眉並沒有因此脫離苦海，她還是繼續交際應酬，只是對生命感到空虛與厭煩，什麼刺激都不能滿足她。

這篇帶有社會小說意味的作品，以一個生理有病的姐姐，一個心理有病的

· 東海中文學報 ·

· 222 ·

妹妹，寫出女性生活的黑暗與絕望，最後，符小眉問蘇青何去何從時，蘇說：**其實我的境遇也同你差不了多少。我們都像一株野草似的，不知怎樣地茁出芽，漸漸成長，又不知怎樣地被人連根拔起來，扔在一邊，以後就只有行人的偶一回頭或踐踏了。但是，近年來我漸漸悟出一個道理，即愈是憐惜自己，愈會使自己痛苦，倒不如索性任憑摧殘，折磨而使得自己迅速枯萎下去，也就算完結這人生旅行了。我希望……我想不知道我們可不可以多替別人想想，替別人做些事，就照你目下情況來說吧，你就可以多替你母親及女兒，或者就是為痛苦的姐姐做些事，你也許就會忘掉自己的苦悶與不幸。（頁519）**

人生的痛苦既是無解，只有移情或幫助比自己更弱小更痛苦的人，這是作者看似灰澀但卻高華的思想。

這裏面牽涉多層次的凝視，蘇青對符小眉，符小眉對符眉英，以及作者對蘇青、符小眉與眉英的凝視，心理的病與生理的病一樣痛苦，不幸的是作者兩者兼具。但透過書寫與凝視，更能看見自身，而得到救贖。這種凝視擺脫戀物，而轉為戀己——棄己——捨己為人，可說明海派女性小說從疾病書寫中，殺出的血路。

蘇珊·桑塔格《疾病的隱喻》一書中，提及「結核病」被認為是一種熱情由內燃燒而被消耗的病，是一種「內耗」的病，它構成了「生病的」愛、「燃燒的」熱情的意象。這在浪漫主義來臨前就已盛行的病症，被視為一種「愛病」。

疾病作為一種隱喻，也就說自然的疾病本身就是一種文化的病徵，身體作為一種自然跟文化感受與疾病的實踐基地，沒有什麼可以不是屬於文化的。每當談及人體病症與社會觀感的交纏等問題，桑塔格的觀點提供了一個不錯的切入角度。在《疾病的隱喻》一書中，桑塔格提出了幾點社會特別施加於肺結核病人身上的隱喻。首先將其視為一種凡胎俗體昇華的誤解，「結核病是分解發燒去物質化；它是液體病——身體變成痰、黏液、唾沫、血——及氣體病、『需要更好空氣』的病。……是時間之病；它加速生命，照亮生命，使生命充滿精神。」（p.18, 19），再者社會慣於以愛慾的眼光凝視該疾病，認為結核病人是

蘇珊·桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）著／刁筱華譯，《疾病的隱喻》，台北，大田，2008.9，頁18。

· 病患與凝視—海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

· 223 ·

一種「被熱情燃燒的人，該熱情導致身體消亡」（p.30）；書中也舉了許多文學家與文學角色來說明，結核病人也被視為一種特殊的社會階級，不是出身自大富或特貧之家，不然就是不見容於當局的知識份子，再來就是才華洋溢而懷才不遇者，而這種階級的偏見似乎也對應在性別角色的扮演上，性別透過出身、才華與外貌等變項在社會之中做分化與匯流。

由此來理解蘇青的作品，在自傳性小說中，短暫的愛情、以及喜歡吃與睡等享受，還有填不滿的慾望與空虛，最後，轉向同情弱小生命，這是愛病與靈魂病，墮落與救贖的交替歷程，而最後歸給了大自然，與無求的生命態度。

只是現實比作品世界更殘酷黑暗，晚景淒涼的蘇青，文革開始後她先被紅旗錫劇團辭退，並送交里弄監督。她常常脖子上被掛了寫著她「罪行」的大牌子在自家大門外罰站。她的生活僅靠所屬單位——上海黃浦區文化館的一份微薄工資維持。其後她被關入「牛棚」隔離審查，繼而被遣下鄉勞動改造，後又遭批鬥，工資也曾一度停發。蘇青在這一連串的折磨下，肺病復發，可是因為不能享受「勞動保護」，無錢看病，以致病情日趨嚴重，造成肺部出現空洞。肺病折磨她一生，她再也不凝視自己，而轉為凝視花朵，她愛盆栽勝於一切，在給王伊蔚的信中，蘇青談到她生命最後一段生活的情形「天天想寫信，天天沒有如願，原因是想細訴心曲，欲『細』反而不達了……我每天濛濛亮起來，看花要看二、三個小時……這些花是我生命末期的伴侶，我並不悲觀，只是安心等待上帝的召喚……結防所來人叫我去拍片（已二年不拍片了），我也一味拖拉，現在決定不去了，也決定不來買花，不來看你了。但是心有靈犀一點通，一息尚存，總是想念你的。」

在桑塔格的理論中，文學作品中肺結核病人常被過度美化與浪漫化。過度愛美也許是也是病態的一種，對照蘇青的一生及其作品，我們感到的不只是美，還有無盡的痛苦與孤獨。

三、疾病與心理危機——張愛玲小說病態美學

張愛玲是海派作家中最擅長也最喜愛描寫病態的小說家，她探討的病更多
靜思編，《張愛玲與蘇青》，合肥，安徽文藝，1994，頁237 - 238。

· 東海中文學報 ·
· 224 ·

是精神上的，如果蘇青探討的是疾病的隱喻，那麼張愛玲探討的是隱喻的疾病，而非僅是疾病的自身，心理的病態比生理的更深邃，因而她更深入民族的集體潛意識中，以顯微鏡的效果無限放大，因而令人覺得恐怖不安。她所建構的恐怖美學更具有現代性，因此她認為：

弗洛伊德的大弟子榮格（Jung）給他的信上談心理分析，說有個病例完全像易蔔生的一齣戲，又說：「凡是能正式分析的病例都有一種美，審美學上的美感。」——見《弗洛伊德、榮格通信集》，威廉麥檣（Mcguite）編——這並不是病態美，他這樣說，不過因為他最深知精神病人的歷史。別的生老病

死，一切人的事也都有這種美，只有最好的藝術品能比。（《張看》p.264）

一切的人事物，生老病死中，「病」對她來說更具有美感，尤其能正式分析的病例，她就把〈花凋〉、《殷寶灑送花樓會》等單純的病例，寫得極有分析性。

她先從具體的疾病個案開始寫起，如〈花凋〉中患肺病而死的川嫦，自厭自棄地想自殺卻不成功「川嫦本來覺得自己無足輕重，但是自從生了病，終日鬱鬱地自思自想，她的自我觀念逐漸膨脹。碩大無朋的自身和這腐爛而美麗的世界，兩個屍首背對背拴在一起，你墜著我，我墜著你，往下沉。她受不了這痛苦。她想早一點結果了她自己。她走到街上到處有人用駭異的眼光望著她，彷彿她是個怪物，說『這女人瘦來，怕來！』」川嫦的病不但不哀感頑豔，反而帶有哲思的意味，病人被怪物化，病女人更被鬼魅化，川嫦照鏡子凝視自己驚呼：「娘！娘，我怎麼變得這麼難看？」這種自我陌生化、分裂化的場面令人驚心；〈殷寶灑送花樓會〉中羅潛之的肺病讓他感傷而自戀，他愛的與其說是女學生殷寶灑，不如說是文學與天真純潔的童女：「他用讀古文的悠揚的調子流利快樂地說英文，漸漸為自己美酒似的聲音所陶醉，突然露出一嘴雪白齊整的牙齒，向大家笑了。他還有一種輕倩的手勢，不是轉螺絲釘，而是蜻蜓點水一般地在空中的一個人的身上殷勤愛護地摘掉一點毛線頭，兩手一齊來，一摘一摘，過分靈巧地。『茱麗葉十四歲。為什麼十四歲？』他狂喜地質問。『啊！因為莎士比亞知道十四歲的天真純潔的女孩子的好處！啊！十四歲的女孩子！』」看來他不僅自戀也戀童，所以小孩一個接一個地生。而寶灑也非真愛他，她說就算羅潛之離婚了，她也不想嫁給像他那麼神經質的男人，這樣

· 病患與凝視－海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

· 225 ·

做作的男子與女子，是不是也是怪物的一種？這篇題為〈列女傳之一〉的小說，想必還有後續，可能自覺不妥而停擺。如果寫成，可能也是一系列可分析的個案。這些個案較單純。還有雙重型的，生理與心理交織的病，如《金鎖記》裡有許多病人：曹七巧自己就曾陪著丈夫抽大煙，她的一對子女長安和長白後來都染上了煙癮，她們都從生理的病態轉為心理的病態；另有純粹生理的，她的丈夫姜二爺患有骨癆，從七巧和姜季澤的對話中還可以知道三太太蘭仙還患有腰子病，媳婦芝壽則是被虐待加害成「肺癆」。如果疾病為人性黑暗的隱喻，這個「疾病之家」黑不見底如作者所言「一步步走向沒有光的所在」。單純的病症是寧靜的，複雜的病症才是恐怖的，看來沒病其實病得最深的是七巧，最後不僅變成「紅粉骷髏」，還是死神的化身「她摸索著腕上的翠玉鐲子，徐徐將那鐲子順著骨瘦如柴的手臂往上推，一直推到腋下。她自己也不能相信她年輕的時候有過滾圓的胳膊。」瘦到如肺病末期的病人，一如蘇青《歧路佳人》中的符眉英，十分恐怖。

被加害者而成痼疾的還有小艾，她的生命就像她那條破被子，窮人翻身了，而她正往死亡的路上走去；加害人最後也染惡疾，如《半生緣》中的曼璐

中年生病後的可怕模樣令人想到「紅粉骷髏」；《多少恨》中的大老婆逼迫女主角離開，好讓自己死有所歸。「夏太太眼見得她就要走了，立刻軟了下來，叫道：『噯，你別走別走！就算我說錯了，就算我現在求求你，看看我要死的人，你可憐可憐我罷！我這肺病已經到了第三期了！』家茵不禁回過頭來惶惑地望著她，輕輕地自言自語著：『啊？肺病？』夏太太繼續說下去道：『——等我死了，你還不是可以扶正麼？』」《赤地之戀》中亦正亦邪的戈珊亦患有肺病，在描寫手法上可看出是張味而非完全加工：

——診室的門呀的一聲推開了，一個病人掙扎著往外擠，輪到戈珊進去了。幾分鐘後，戈珊又匆匆地扣著胸前的鈕子，走了出來。門上裝著半截乳白玻璃，映出她的剪影，蓬亂的長髮披在背上，胸脯挺得高高的，青灰色布的夏季列寧裝，袖子捲到肘彎上，露出腴白的手臂。她真不像一個肺病患者。除了她的面頰似乎特別紅艷，有一種「北地胭脂」的情味。（p.131）

——她總告訴自己她並不是不愛志豪。不過她實在討厭他那種婆婆媽媽的溫情。永遠小心翼翼地偷偷摸摸的，認為於她的健康有礙。她需要的是一種能夠

· 東海中文學報 ·

· 226 ·

毀滅她的蝕骨的歡情，趕在死亡前面毀滅她。而他不斷地使她記起死亡。有時候他使她已經死了，她是個癡心的嬰孩伏在母親的屍身上吮吸著她的胸乳。（p.137）

這個病女人是此作品中唯一活脫的人物，她為救劉荃犧牲了黃絹，同時是受害者也是加害者，也反映出那個時代的疾病「個個幹部身上都生臭蟲，就稱臭蟲為『革命蟲』——那肺癆菌應當叫『解放菌』」。這些受害者與加害者的疾病都具有極大的摧毀力，或亦是死神的陰影，被寫得更加淒厲描寫的視角多半是全知全能的觀點，很少人物之間的相互凝視；人物面對時通常是極恐怖與絕望的情景，如在土改的血腥現場互擁的小情侶劉荃與黃絹；還有《半生緣》中喊著「我們回不去」的曼楨與世鈞。

張愛玲一步步建構她的疾病美學，一直到《小團圓》才集大成，其中有單純的生理病、九莉的傷寒；心理上的有母親的神經質，父親的鴉片癮、九林的戀母；還有見不得人的惡疾：邵子雍的的性癮與性病、九莉子宮潰爛，還有親子之間的亂倫之愛……，可說是集病態之大成。

這不僅是疾病之家，而是惡疾之家了。這篇小說以第三人稱觀點，也就是有限的全知觀點，以九莉的眼睛猜度一切，因此顯得影影綽綽，似假還真。如果以全知觀點來寫，就會跟《金鎖記》雷同，但她以一個惡疾者觀點描寫惡疾者，裏面存有許多想像空間，晚年喜歡偵探小說的作者，讓讀者大玩猜謎遊戲。作者所來自的大家族比曹雪芹更龐大更複雜更黑暗，可說是新舊時期現代中國的縮影，當西方文化橫掃過積弱不振的中國，革命並沒有改變人性，只有往更黑之處沉淪。新與舊，東與西，性與愛，一妻與多妻，善與惡，好與壞，黑與白，失去分際，這也是個倫理失序的年代，父不父，子不子，母不母，女

不女。

當一個一切亦是不好的碰上一切亦是好的，或動則以好的壞的來分的時代，她認為好的也有不好，不好也有好，如同光與影的關係。

在結構上夾雜著三個家族的故事和一樁離奇的華人殺妻命案，這簡直是推理小說的故佈疑陣了。小說結構也採一明二暗的結構：明寫盛家，暗寫卞家、竺家；明寫九莉，暗寫三姑二嬸；明寫子雍，暗寫燕山、緒哥哥；明寫異性戀，暗寫同性戀、雙性戀、亂倫……，考據古典小說近二十年之後的張，已是學者·病恙與凝視－海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法·

· 227 ·

型作家，對於古典小說的明暗、映襯、夾縫、閃躲技巧可說十分偏愛，它讓小說難讀，但更耐讀。

在一個沒有恥感的時代，作家寫出她的恥感，或對恥感也麻木的感覺，她的良知不斷檢視過往的一切。

一切疾病的源頭在於沒有愛的家庭生出一個個有病的人，父親繼母有鴉片癮，母親與姑姑有「愛癮」，慣性打胎，生下一個戀母的兒子，與在愛情與生活上無能的女兒，最後步上母親與姑姑的命運，導致不願再擁有後代，她打掉她的孩子，自願過孤獨無後的一生。

裏面的疾病最後都歸結於心理的，跟潛意識的黑暗與碎亂連成一片。跟《金鎖記》的全黑不同，它是有明有暗，乍明乍暗的。就像小說中屢屢提及現代的公寓常是以「一明兩暗」配置的，明的部份是理性與同情，暗的部份是病態與無情。

一明二暗，除了有影像色調質感的意含對應到私人住宅，空間上的分佈也是有其象徵與意象性的。公寓型三開間的房子以一明二暗隔間，在對立於光亮理性的公共空間的私人空間裡，透過空間明暗與隱私度之間的烘托關係，還有兩者間的密度比例與深度的張力與調節，在功能感受與道德上造成更深更具有壓迫性的陰影，在人的審美經驗跟恐懼羞恥的原始欲望上造成影響，陰影就是人欲望透過光的投射，巨大神秘而扭曲，但它不在外面，而是我們眼中的倒影。人物大多在狹窄的室內空間活動，窄到令人透不過氣來。張愛玲談的是一種空間的私人道德感覺與意象，跟五四文學談空間的象徵秩序或平等正義不同，像是考古學家初見遠古時期的洞穴壁畫，那般的震撼，洞裡頭有蝙蝠 洞口有迷途的小鹿，洞的底處還有一處女之泉，在一個封閉私人情慾，且道德與時空背景皆不明的空間裡頭，彷彿通往人類所有感覺源頭的鍊結突然的被打開，一種羞恥感。

把病態當作藝術品看待，因此寫出巨大的病態叢結與作品，張愛玲可說是戛戛獨造。

· 東海中文學報 ·

· 228 ·

四、死亡與凝視－王安憶小說中的時代病

王安憶雖被推為海派與張愛玲的傳人，但她對張有另一層次的理解，也從此得到共鳴。她自己曾說：「張愛玲筆下的上海，是最易打動人心的圖畫，但真懂的人其實不多。沒有多少人能從他所描寫的細節裡體會到這城市的虛無。正是因為她是臨著虛無之深淵，她才必須要緊緊地用手用身子去貼住這些具有美感的細節，但人們只看見這些細節。」因此深懂上海之虛無的她，能以細節與文字層層捕捉人性的光影，然她本質上跟張的生命基調大大不同，作品則以健康寫實的風格為多，王與張的不同在一有情，一無情，然無情也是情的一種，更在宗教的層次，對人性的看法，一有光，一無光，張「一步步走向沒有光的所在」，王卻「對人的智慧與熱情發揮到了頂點」，因為在心靈上是流動的，作者形成流動有致的文體，自由地憑意識與潛意識流動，文字細密然不急促，情感濃烈而不黏膩，形成屬於她自己的「王體」。

描寫人性的光芒，而至小說中沒有一個徹頭徹尾的壞人，頂多有點「皮」或「痞」，這又是作者有光之一面。

在較早的《長恨歌》中她用後設的手法，複寫上海女人王琦瑤的一生，在眾多文本中找到原型，如同她套用《長恨歌》的代言體敘事詩，講說一個三千寵愛集一身的美女的故事：她是上海弄堂的女兒，因蔣麗莉而進入上流社會，並當選上海小姐，開始她的流金與浪漫歲月，蔣麗莉愛著程先生，程先生卻迷戀王琦瑤，這讓蔣痛苦一生，如果王琦瑤是光，蔣麗莉則是影，王以打針護理員扮演醫護者，蔣則患著長期的病患，但她們不是醫病關係，而是情敵關係。蔣因愛王的美而成美痴，又愛程的才成情癡，她一出場就帶來悲劇的氣氛，在自己的生日派對上哭泣，她註定是個陪襯角色與悲劇人物。當時代翻轉，富家千金變成高幹，「她變得越來越不像自己，有點像演戲，卻是拿整個生活作劇情的」後來罹患多種疾病，先是肝病，最後是腫瘤，也就是癌症，在六零年代還是一個新名詞：「這時候，『癌』這樣東西還不那麼普遍，人們對它的瞭解很少，甚至還不會叫它『癌』，而用『惡瘤』這兩個字代替它。它是一個恐怖的傳說，雖然聽的不少，可從來不會想像它在自己身上甚至自己近處的人身上。」

· 229 ·

發生。它一旦來臨，便要叫人嚇破膽的。」病後的蔣更為乖張，與母親反目，與情敵、情人形成奇妙的關係。

在一次交心中，蔣認為自己是全天下最倒楣的人，是王與程一起逼死了她，王回說我比你更倒霉，兩人相擁而泣，這一段愛恨交織、生死以之的感情與文革前的風暴中的寧靜，寫得極生動：

她們不知抱著哭了多久，腸子都揉斷了似的。後來是蔣麗莉口腔裏的味道提醒了王琦瑤，那味道夾著甜和腥，緩緩地散發著腐爛的氣息。王琦瑤想起她是一個病人，強忍著傷心，把眼淚咽了下去。她鬆開蔣麗莉，將她按在枕上，又去絞來熱毛巾給她擦臉。蔣麗莉的眼淚就像是長流水，流也流不斷。這時候，天也暗了下來。那邊酒館裏的程先生，喝酒喝到一個段落，已伏在桌上

起不來了。他耳畔有汽笛的聲音，恍惚間自己也登上了輪船，慢慢地離了岸。四周是浩渺的大水，不見邊際的。一九六五年的歌哭就是這樣渺小的偉大，帶著些杯水風波的味道，卻也是有頭有尾的，終其人的一生。這些歌哭是從些小肚雞腸裏發出，鼓足勁也鳴不高亢的聲音，怎麼聽來都有些嗡嗡營營，是斂住聲氣才可聽見的，可是每一點嗡嗡裏都是終其一生。這些歌哭是以其數量而鑄成體積，它們聚集在這城市的上空，形成一種稱之為「靜聲」的聲音，是在喧囂的市聲之上。所以稱為「靜聲」，是因為它們密度極大，體積也極大。它們的大和密，幾乎是要超過「靜」的，至少也是並列。它們也是國畫中叫做「破」的手法。所以，「靜聲」其實是最大的聲音，它是萬聲之首。(p.198)

將疾病與歌哭靜聲化，是一種反寫與「破」筆，將個人的病寫入了時代的病灶，這其中的凝視更為曲折，有蔣與王的相互凝視，程在他方遙遠的視角，與全知全能之神的視角，具有天道不仁的反諷意味。

癌的政治比喻十分常見，先是歐洲猶太人被納粹類比為必須被切除的癌；然後共產主義辯論家托洛斯基在1992年被蘇聯放逐後，曾批評史達林主義為淋病、梅毒、癌。隨著文明興起，癌變成活力(破壞力)的隱喻，它的破壞力造成自然秩序或人類秩序的解體。之後癌的隱喻擴展至「遠離城市」主題。在城市被理解為致癌環境之前，城市被視為癌的自身，即人類成長失衡失常之地。癌與壞影響與貧民區鄰接，它給人無情、偏執、噬人的印象，壞的細胞增生，

· 東海中文學報 ·

· 230 ·

你正在被「非你」所取代，自我屬於被削除的型態。結核病比較接近命運的捉弄，無能為力扭轉現狀到精神的自覺，間歇性的症狀，隔離和療養，讓它被賦予「乾淨的病」的形象；而癌症則相反，患病者是咎由自取的，作噁的症狀和暴力的治療加強了「醜陋的病」的形象，正如桑塔格所言：

病是一種懲罰的觀念有著久遠的歷史，而且此等觀念經常用於癌患者。我們常聽見向癌宣戰(“fight”or “crusade”against cancer)；癌是殺手病，罹癌的人是癌的受害者(cancer victims)。表面上，癌是罪犯。但癌症病人也被汙名化。流行的疾病心理學理論將生病即復原的的責任派給倒楣的病人。視癌不只是病，更是一惡魔般的人的傳統使癌不只是不治之症，更是一不體面的病。(P.70)

癌症的敘述與治療充滿軍事用語如「入侵」、「擴散」、「消滅」等語詞，正如蔣麗莉的一生，因失愛而滿懷仇恨，因而利用各種手段改造自己，「舞風弄月被鋼鐵般的覺醒和無私的犧牲言語所替代」，這是她對自我的暴力，而引來疾病對她的暴力，更深的暴力源頭在他人的無知與無感中，王瑤琦即是其中的代表者，她有意無意地將自己置於三角關係之中的勝利者地位，高高在上，因此無法感到她造成的痛苦，充分理解他人熾熱激烈的情感，熾熱激烈恰恰是她缺乏的。她永遠在事物之外，流言之外，時代之外，她有極美麗的軀殼，卻擁有極空洞的靈魂。表面上看來她永遠不退流行，然她也沒真正活過，她的出

席造成的是自我的缺席，她是永遠的死者；所以在小說的開頭她在片場中看到的表演死去的女演員即是自己，一直等到她將死的一刻才幡然醒悟：

王琦瑤眼臉裏最後的景象，是那盞搖曳不止的電燈，長腳的長胳膊揮動了它，它就搖曳起來。這情景好像很熟悉，她極力想著。在那最後的一秒鐘裏，思绪迅速穿越時間隧道，眼前出現了四十年前的片廠。對了，就是片廠，一間三面牆的房間裏，有一張大床，一個女人橫陳床上，頭頂上也是一盞電燈，搖曳不停，在三面牆壁上投下水波般的光影。她這才明白，這床上的女人就是她自己，死於他殺。然後滅了，墮入黑暗。再有兩三個鐘點，鴿群就要起飛了。鴿子從它們的巢裏彈射上天空時，在她的窗簾上掠過矯健的身影。對面盆裏的夾竹桃開花，花草的又一季枯榮拉開了帷幕。(p.239)

· 病患與凝視－海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

· 231 ·

王琦瑤早在四十年前先預見了自己的死亡，然後她經歷了許多人的死亡，最後被謀財害命，她永遠凝視著自己，也被凝視，因為她是客體，也是賓詞，沒有主體，也不是個主詞。

如果肺病是愛太多之症，那麼癌症病於愛太少。從肺病到精神病到癌症，可說是現代疾史的縮影。

作者對疾病與死亡的書寫保持著較遠的距離，這劇場是史詩劇場，既強調疏離效果也強調歷史性，這在較晚的家族追尋小說有了改變。

不同於其他作家描述家族史多是悲涼酸苦的，王安憶追尋的是一種英雄式的神話，她說：「我必須要有一位英雄做祖先，我不信我幾千年歷史中竟沒出現一個英雄，沒有英雄我也要創造一個出來，我要他戰蹟赫赫，眾心所向。英雄的光芒穿行於時間隧道，照亮我們平凡的世間。」她追尋的是大寫的我，從母系的追尋（《紀實與虛構》）到父系的溯源（《叔叔的故事》、《傷心太平洋》），她要從虛無中找到主體與主詞的「我」。

在《傷心太平洋》中追蹤家族歷史、文學血脈，也交織著新加坡的歷史，然而這些歷史只是作家敘述的一條線，另一條線是家族的傷心史，熱愛戲劇與新文學的父親，嚮往祖國，最後回歸祖國，小叔為土地奮鬥，最後回歸土地，而在漢文化中心的作者心靈回歸孕育祖先的土地，在這相對移動中，更說明傷心只是起點，交融才是終點：

我看見了我的名字。這時候，我才體會到我與這地下長眠不醒的老人的生死相關的聯繫。我對他們感到心連心、骨連骨的疼痛。

其中描寫到新加坡之役與叔叔的壯烈死亡，透過作者的凝視主詞與主體才得以出現。

王安憶的作品描寫疾病的部份不多，健康寫實的部份為多，她作品那些溫馨的小人物與人情深美的鄉村，像是桃花源似地是個心靈的避難所，在那個無病無災的世界背後到底隱藏些什麼？

· 東海中文學報 ·

五、海派小說的電影手法與女性角度

海派文學與電影關繫密切，有關這方面的討論已不少，但這裏列舉的三個女作家涉入電影更深，蘇青在成名前在電影公司待過一陣子，張愛玲寫影評也寫許多電影劇本，王安憶曾與陳凱歌共同編劇《霸王別姬》，又以編劇的身份將張愛玲的《金鎖記》搬上了上海話劇中心的舞台，她的父母皆擔任過影劇工作，電影手法進入小說可說是自然的事。

另外，「新感覺派」的成員熱愛電影，劉呐鷗更熱衷於電影藝術的研究，他曾在《現代電影》雜誌上，發表了〈電影節奏論〉、〈開麥拉機構——位置角度機能論〉、〈影片藝術論〉等文章，還編寫過電影劇本《永遠的微笑》、編導電影《初戀》（藝華）、《密電碼》。電影手法可說「新感覺派」的小說形式中重要的元素。如劉呐鷗的〈A Lady to keep you company〉被施蛰存稱為「小說型的短腳本」，還有葉靈鳳的〈流行性感冒〉、禾金的〈造型動力學〉等，把小說寫成了分鏡頭腳本，直接以遠景、近景、特寫、字幕等等的電影表現的手段和想像結構小說，以電影化的影像系列，取代小說中對故事情節的敘述。穆時英的〈夜總會裡的五個人〉、〈上海的狐步舞〉等作品，也幾乎可以說是「不標鏡頭的分鏡頭腳本」。電影中短鏡頭的組合、疊印、突切、交叉剪輯等技巧，在劉呐鷗、穆時英的小說文本的都轉化為省略文體、不連續句法、物象紛呈的表現手法。

新感覺派著重氣氛的營造，在感官上的宣染與蒙太奇剪接著墨甚多，海派女作家則是局部採用，以真實的經驗為基底，著重觀影式的描寫。

蘇青的小說《結婚十年》中，開頭便以一張喜帖的大特寫作為開頭，然後是婚禮的跟拍，花轎中的特寫與長鏡頭，跟新感覺派的歷時性的情節結構法不同，她以事件與時間為主軸作分場處理，對白是精髓，場景與道具特別講究，衝突不斷，並穿插伏筆節外生枝，如〈愛的饑渴〉、〈兩棵櫻桃〉的心靈外遇為婚姻埋下伏筆，在全書二十四節中，以〈歸寧〉心理描寫最細，〈產房驚變〉、〈逃難記〉記錄那時代的戰亂流離；最後以發現肺病提出離婚（一切都是為了孩子）為結，可說劇情緊湊，對白精彩，讓人如臨現場，可說是小說的電影化，

· 病恙與凝視—海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

如同張愛玲的〈多少恨〉是電影《不了情》的小說化，正續開始都有一段「便溺」的描寫，也很有畫面感：

花轎是由男宅雇定，抬到我家來迎親的，進門的時候已經晌午了，我正在床上著急，因為整個上午沒有起來，大小便急得要命。好容易聽得門外人聲鼎沸，房間裡的人也騷動起來了，孩子們哭呀哭：「媽呀！花花轎子來啦！我要去，囡囡要去看呀！」我知道花轎到了，心中幸如遇到救星，巴不得她們都一齊出去，好讓我下床撒了尿再說。不料她們卻不動身，只在視窗張望，

一面哈喝著孩子不許頂頭迎上去，說是沖了轎神可不是玩的。她們喊：「囡囡，不許上去，快回來呀！新娘子還在床上沒起來哩，快來看新娘子打扮呀」真糟糕！他們還不肯放我自由哩。那時我的小便可真連拚命也自忍不住了，然而卻又不能下床，給人家笑話說：花轎一到新娘子便猴急起來自己竄下床了，那還了得嗎？我急得流下淚來。淚珠滾到枕上，滲入木棉做的枕芯裡，立刻便給吸收幹了，我忽然得了個下流主意，於是輕輕的翻過身來，跪在床上，扯開枕套，偷偷地小便起來。小便後把濕枕頭推過一旁，自己重又睡下，用力伸個懶腰，真有說不出的快活。（p.37）

裏面由對白與獨白組成，鏡頭在觀看的人群與主角之間移動，花轎與枕頭等道具——神聖——褻瀆恰成對比，這種描寫可謂入骨，在續作第二回〈寄人籬下〉也有一段類似的描寫，卻是極委屈的：

我思思量量的過了一夜，不覺窗上已呈魚白色了，這才覺得小便急起來。可是又想到馬桶在姑丈的後房，恐怕驚醒他們不便，只得強自忍住。……我輕輕摸下樓梯，正想走向自來水龍頭旁去時，只聽得客堂門呀的開了，老奶奶惺忪著睡眼走出來說：「大小姐，你幹嗎起身得這麼早呀？唉，我真老糊塗了，還沒給你生爐子燒水呢。」我說：「老奶奶別忙，我只想小便。」她說：「馬桶在你姑母的後房，你自己上去吧。不然，等我，跟扣上了衣服，我陪你去。」我說：「我不想驚醒姑丈他們，樓下可有什麼地方嗎？」老奶奶凝思半餉道：「那麼只有我的尿壺了，你若不嫌髒……」，我不待她說完，逕自闖進後客堂去，在她床下摸到一只尿壺，蹲在地上便撒。天啊，不知道是我的技巧不夠，還是她的尿壺太滿了裝不下，小便淋漓在地上。（p.221）

· 東海中文學報 ·

· 234 ·

傳統女性自結婚後不斷寄人籬下，流離在不同的空間，最狼狽的是連尿尿都如此困難，遑論其他。作者以女性便溺之描寫反抗男性凝視的審美角度，根據克莉絲多娃的「賤斥」理論，人們對於穢物的迎拒跟主體的建構有關，女性書寫便溺，可說是「驅逐異己的暴力」的表現：

他不斷地與這個卑賤物（the abject）分離，對他而言，卑賤物是一塊被遺忘的領地，同時又是一塊時時被回憶起來的領地。在被抹除、遮蔽的時間裡，卑賤物一定是貪婪的磁極，但是被遺忘的灰燼現在樹立成一座屏風，並且映照出厭惡、反感的過去。清潔平整變成了骯髒，珍品成了廢物，魅力成了恥辱。這時，被遺忘的時間突然迸出，聚合成一道閃電，照亮一種活動，我們可將這活動想成相斥兩極的一起迸發，發出閃光，就如同雷電交加的釋放。賤斥的時間（the time of abjection）是雙重的：遺忘的時間和雷電的時間，朦朧的綿延無期和真相大白的那一刻。（Kristeva,1982:8）

透過女性自身的穢物書寫，在多層次的凝視中轉化為真實的呼聲，這裏面存在著女性的反抗。

莫薇認為女性銀幕形象的色慾與男性三種注視（look）或凝視（gaze）有

關，第一層是拍攝者的攝影機造成的男性與偷窺的注視；第二層是劇情中男性的注視，使女人變成他們凝視下的客體，也是戀物與偷窺的標的；第三層是觀眾的凝視，通常是男女觀眾皆站在同一陣線，對影象女性的凝視。由於女性在現實生活中習慣自己身處被凝視的位置，所以電影把女性人物客體化並不會令她們產生反感。而且女性的社會地位較男性低，令她們產生渴求變成男性的慾望，因此電影中的女性人物正好為她們提供了挪用男性角度凝視他人的機會。蘇青在多層次的凝視中，以反審美的女性姿態，表現出自我主體性。

《續結婚十年》較有章回小說的味道，在二十一節中，聚焦在情欲與母職的衝突，空間的轉換更頻繁。一個離了婚的獨居女子，只想擁有「自己的房子」，但她的內心感到無比寂寞空虛，男人來了又去，很難被視為宜家宜室的女人，最後她還是進了醫院，這次不是肺病，而是打胎。

朱莉亞·克里絲蒂瓦 (Julia Kristeva, 1941-) 著／張新木譯，《恐怖的權力：論卑賤》，北京，三聯書店，2001.3，頁8。

E. Ann Kaplan 著／曾偉禎等譯，《女性與電影—攝影機前後的女性》，臺北，遠流，1997.3，頁51。

· 病患與凝視—海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

· 235 ·

蘇青這兩本自傳性小說，作者藉凝視自己總總不堪，感情得到紓解，讀者則在凝視女主角的總總不堪得到快感，這種女人對自我的凝視暴力，將痛感轉成快感。

張愛玲小說在早期著重顏色、服飾與小道具的運用，後期則以蒙太奇剪接，光與影的捕捉更是出神入化，電影中短鏡頭的組合、疊印、突切、交叉剪輯等亦成意識流的自由聯想與破碎，這在〈浮花浪蕊〉、〈色戒〉中已突破以往的以敘事為主的格局，而走向浮光掠影式的心靈舞臺。

在《小團圓中》一切敘述在潛意識底下進行，事件寫得影影繪繪，人性的黑如猜忌、復仇、背叛、淫亂與人性的微光如天真、付出、犧牲一明二暗相輝映。

她的人性觀與創作美學是採「一明二暗」的寫法，前面寫港大的學生宿舍「這些板壁隔出來的小房間『一明兩暗』」，一明二暗是房子的隔間，也可是一種空間與人性隱喻，一般公寓型三開間的房子，都是以一明二暗的形制呈現，明的是開放的公共空間，暗的是隱密的私人空間，明也是可見的事物表面，暗是看不見的心靈側影。為什麼是二暗？也就是暗大於明，倍於明，一明是一切事物帶有的希望面，一暗是人性本身的陰影面，二暗是小說家的心靈暗影，也就是創作者擅長的猜忌與推測，讓事件不清晰且佈滿小陰影：如她書中所說：**回憶不管是愉快還是不愉快的，都有一種悲哀，雖然淡，她怕那滋味。她從來不自找傷感，實生活裡有得是，不可避免的。但是光就這麼想了想，就像站在個古建築物門口往裡張了張，在月光與黑影中斷瓦頹垣千門萬戶，一瞥間已經知道都在那裡。** (p.44)

在這座回憶的古建築中，被月光與陰影充滿，連在狂喜時有強光也有陰

影，在淺水灣飯店看母親回來：「對海一隻探海燈忽然照過來，正對準了門外的乳黃色小亭子，兩對瓶式細柱子。她站在那神龕裡，從頭至腳浴在藍色的光霧中，別過一張驚笑的臉，向著九龍對岸凍結住了。那道強光也一動都不動。他們以為看見了什麼了？這些笨蛋，她心裡吶喊著。然後終於燈光一暗，撥開了。夜空中斜斜劃過一道銀河似的粉筆灰闊條紋，與別的條紋交叉，並行，懶洋洋劃來劃去。不過那麼幾秒鐘的工夫，修女開了門，裡面穿堂黃黯黯的，像看了迴腸蕩氣的好電影回來，彷彿回到童年的家一樣感到異樣，一切都縮小

· 東海中文學報 ·

· 236 ·

了，矮了，舊了。她快樂到極點。」那時她對母親還有愛。全篇光與影的描寫很多，像電影中的燈光技術，它能改變作品的底色，增強人性的層次，內心的寫照，還有氣氛。轉場也更為自由，有許多蒙太奇剪接，跟她早期重視色彩已有不同。

在王安憶的《長恨歌》中通篇以電影片場為框架，人物的進出，以接龍式的一個帶出一個，聲音、光線、色彩皆有影象感，在王琦瑤逛片場預見四十年後的自己一段：

只見有一個穿睡袍的女人躺在床上，躺了幾種姿勢，一回是側身，一回是仰天，還有一回只躺了半個身子，另半個身子垂到地上的。她的半透明的睡袍裹著身子，床已經皺了，也是有點起膩的。燈光暗了幾次，又亮了幾次。最後終於躺定了，再不動了，燈光再次暗下來。再一次亮起的，似與前幾次都不同了。前幾次的亮是那種敞亮，大放光明，無遮無擋的。這一次，卻是一種專門的亮，那種夜半時分外面漆黑裏面卻光明的亮。那房間的景好像退遠了一些，卻更生動了一些，有點熟進心裏去的意思。王琦瑤注意到那盞佈景裏的電燈，發出著真實的光芒，蓮花狀的燈罩，在三面牆上投下波紋的陰影。這就像是舊景重視，卻想不起是何時何地的舊識。

王琦瑤再把目光移到燈下的女人，她陡地明白這女人扮的是一個死去的人，不知是自殺還是他殺。奇怪的是，這情形並非明慘可怖，反而是起膩的熟。光線在這裏一再被強調，在明暗之間，燈下的女人一次比一真實，一次比一次更走進心裏，這是一個熟悉的舊景，如同超現實的電影，人物預見未來，雖然每個人的生命終點都是死亡，但王琦瑤代表著上海的一切，她的一生只能在舞臺上或演成一部影片。

王琦瑤凝視自己，人們凝視著王琦瑤，她是戀物的標的，男人藉凝視女主角達到快感，女人借用男性的角度來凝視電影中的人物，一樣達到快感，然在作者疏離手法下，具有反諷與虛虛實實的效果。

另外，三戀系列的作品則慣用長鏡頭，以寧靜的位移，展現田園詩般的真實感。《富萍》的人物是一個帶一個，形成人外有人天外有天的景象，鏡頭由戶內場景慢慢轉向戶外場景，從陸地進攻水上，由中心向邊緣游離，像卷軸畫般開展。《流逝》以長鏡頭照映家裏的佈置與周邊空間，像舞臺劇般遵守著三

· 病患與凝視－海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·

· 237 ·

一律，《上種紅菱下種藕》，則以近景與特寫互用，從鄉居的民宅到田園風光，人物與鏡頭的運動更加急促；《遍地梟雄》則像公路電影般，亦是一個引一個，以空間橫向移動，人物垂直運動為主，跟拍人物的互動。

王安憶慣以人物的動作與情節的動作帶動鏡頭由近而遠的運動，可說節奏感與韻律感具卓越的小說家。

六、結論

納布柯夫認為月光是黯淡的火，必須藉著太陽光來發亮，西方文明之於被迫現代化的中國，也有類似這樣的關係。但在西方文明對中國文學的啓蒙與照明的過程中，那些屬於無論是太陽或月光寧靜深邃陰暗面的，如同唯美主義或象徵主義，也同時透過秘密迂迴的途徑在中國發生。

中國彼時所面臨的問題，至少在文學的表現上，也是沿著兩條軸線交錯發展，一條則是對於現代化與國族的關注，一條就是性別與美學空間的發展。這兩條軸線，至少在北方，係以北京與上海兩座城市為各自的展演空間，採取不同的策略爭取文學政治的發言權。五四文學對於中國的現代化與國族團結有很長足的影響，但在性別與美學空間的發展則有其侷限。在這類文學作品中常出現的總是廣場、工廠、茶館、學校甚至是報章雜誌這類的公共空間，跟哈伯瑪斯的公共空間理論沒考慮到的地方類似，它忽略了性別障礙與接近權上的不平等，且它在性別上的表現總是陽性、壓抑性的、與性無關的或不性感的。

而上海書寫則引領我們進入現代生活日常的實踐當中，經過理性與生產生活的剩餘，進入餐廳、戲院、俱樂部等這些聲色場所，來到(女性)家庭生活的創傷核心。一方面女性本身的性別便受到另一性別的壓抑；另一方面，代表女性生活重心的家庭，又不斷受到公共空間擴張的壓縮，現代化的公共生活與家庭生活，無疑是為女性打造了一個雙重的精緻牢籠。女性即便要對社會發聲，最好的管道也是待在私人公寓的書房裡面，描寫的事物也多半只能是室內與屋內所見所為。在如此有限空間內的女性，要無限擴展自己的生命，一套極度精緻頹廢、得以讓女性療傷或反抗的美學發展，是必要的生存策略，而上海特殊的地位、物質條件與審美觀，也提供女性一個得天獨厚的逃難與抗爭的場所。

· 東海中文學報 ·

· 238 ·

倘若藉此脈絡反觀新感覺派，其在海派中的地位雖也曾是光彩奪目，由引領風騷的一群風流才子所組成，他們的出現就像慧星一般燦爛，也一樣短暫，撇開文學家應然的使命感不談，他們在性別角色的建立與描述的美學突破上，也並沒有為我們帶來太多大破大立的驚喜。新感覺派所主宰的藝術，終究是一種屬於平面、靜態的藝術，是空間的而不是時間的，它缺少的正是歷史感與總體性，如同許多都市文學的特性一樣，它道出了一個都市生活破碎斷裂的病

徵，旋即也變成它的一部分，因而難以垂直接續，只能作橫向的移植。而海派女作家是時間的，更是立體空間的，或許在性別意識上也是更實際、基進，它的美感與病感更具有普世意義，逼迫出更真槍實彈的人性表示，創造生存的意義，這也說明它為何越滾越大的原因，且能作為海派的重要精神象徵。

參考書目

1. 王安憶，《長恨歌》，臺北，麥田，1996.4
2. 王安憶，《富萍》，臺北，麥田，2001.3
3. 王安憶，《妹頭》，臺北，麥田，2001.2
4. 王安憶，《流逝》，臺北，印刻，2003.9
5. 王安憶，《上種紅菱下種藕》，臺北，麥田，2006.2
6. 王安憶，《遍地梟雄》，臺北，麥田，2005.6
7. 張愛玲，《張愛玲短篇小說集》，臺北，皇冠，1974.9
8. 張愛玲，《傳奇》增訂本，山河，1946
9. 張愛玲，《張愛玲文集》，上海，上海書店，1994
10. 靜思編，《張愛玲與蘇青》，合肥，安徽文藝，1994
11. 蘇青，《蘇青文集》，上海，上海書店，1994.6
12. 羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）著／許綺玲譯，《明室——攝影札記》，臺北，臺灣攝影工作室，1995.1。
13. 蘇珊·桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）著／刁筱華譯，《疾病的隱喻》，台北，大田，2008.9
· 病恙與凝視—海派女性小說三大家的疾病隱喻與影象手法 ·
· 239 ·
14. 朱莉亞·克里絲蒂瓦（Julia Kristeva, 1941-）著／張新木譯，《恐怖的權力：論卑賤》，北京，三聯書店，2001.3
15. E. Ann Kaplan 著／曾偉禎等譯，《女性與電影—攝影機前後的女性》，臺北，遠流，1997.3
16. Spivak, Gayatri Chakravorty. In *Other Worlds*. New York: Methuen, 1987.

參考論文

1. 韓冷，〈海派作家筆下的肺結核病人〉，《廣東社會科學》，2007
2. 馮雷，〈從「疾病」的隱喻看中國現代文學的多重現代性〉，《湛江師範學院學報》，第5期，2008
· 東海中文學報 ·
· 240 ·

Illness and Gazing–Disease Metaphor and Image-making in Three Female Writers of the Shanghai School

Chou, Fen-ling*

【 Abstract 】

Studies on the Shanghai School have been focused mainly on male writers, particularly those of the neo-sensualist circle. Regarding the subject of illness, these male writers typically took sick women as the protagonists, turning women to be objects of male gaze. A group of shining talents, these liberal neo-sensualists were noted for their skills in image-making and keen awareness of modernity. Their handle of gender roles, however, was less than impressive in ideologies as well as aesthetics. To make a contrast, this article turns to female writers, taking Su Qing, Chang Ei-leen, and Wang An-yi as examples of writing on illness. These writers set forth with personal experience; dealing with human sickness from the perspective of women. Their description of sickness focuses on “illness” rather than mere “disease.” Humans in illness are thus subjects experiencing sufferings. With this, these three writers probe into the heart and soul of their characters, eventually extending the scope to the tremendous mental disorder of family or the nation. On the other hand, these female writers are also distinguished in image-making, inventing various techniques for round and pictorial representation. With this, they contribute to the style of Shanghai School, making their fiction-writings worthy counterparts to those of the Beijing School. This study investigates female texts from a female perspective. It harbors no opposing intention, but rather hopes to provide a perspective for male writers’ reference, and eventually for mutual complement.

Key words: Shanghai School Disease Illness Neo-sensualist School

* Professor, Department of Chinese Literature, Tunghai University.