从阿冈本的生命哲学阅读张爱玲的〈第一炉香〉[1]

万壹遵*
东吴大学德国文化学系

摘要

张爱玲的〈第一炉香〉是一篇出走的故事。主角薇龙试图藉由出走摆脱父家，也摆脱自己不成样的牲人状态。进入梁宅的薇龙必须想办法找到属于自己的立足点，但是梁宅行的是香港规矩，薇龙熟悉的行事风格完全派不上用场，因此她进入了一个多重的例外场域，人生也随之展开辩证。本文将透过义大利哲学家阿冈本的「主权者／牲人」理论阅读张爱玲的小说，试图理解薇龙的出走与辩证的意义。本文首先分析薇龙遇见的三个例外：姑妈、香港、妓院，接着呈现薇龙的辩证过程，这段看似以沦落风尘作为结尾的过程，在「主权者／牲人」的视角下有了胜利的意味。本文将解释薇龙何以在最后找到自决的关键，进而找回自己灵魂的能动性，翻转她与周围环境的关系，成功从牲人转生为主权者。

关键词：张爱玲、第一炉香、阿冈本、牲人、例外状态、主权者

[1] 非常感谢两位匿名审查委员的耐心指教与宝贵意见，让这篇论文得以更加周延。
* 万壹遵，现为东吴大学德国文化学系教授兼系主任。电邮：jiense0323@gmail.com

马大华人文学与文化学刊，第十四卷，第二期，2026 年
Journal of Chinese Literature and Culture, Vol. 14, No. 2 (2026)

Interpreting *The First Incense* through Agamben's Philosophy of Life

Wan I-Tsun
Department of German Language and Culture, Soochow University

Abstract

Eileen Chang's *The First Incense* may be read as a narrative of departure—a story in which the protagonist, Weilong, seeks to escape both the confines of the paternal household and the condition of *homo sacer*. Upon entering her aunt's household in colonial Hong Kong, the displacement situates her within a multilayered zone of exception, setting into motion a dialectical process that unfolds over the course of the narrative. This article engages Giorgio Agamben's theory of sovereignty and *homo sacer* to examine the significance of Weilong's departure and transformation. Through an analysis of three "exceptions" Weilong encounters—her aunt, the colonial city of Hong Kong, and the brothel—this study traces how her apparent descent into moral compromise can, paradoxically, be understood as a form of emancipation. What seems on the surface to be a fall into degradation is reconfigured, through Agamben's conceptual lens, as a process of reclaiming agency and initiating a shift in the subject's relation to power.

Keywords: Eileen Chang, *The First Incense*, Giorgio Agamben, *homo sacer*, state of exception, sovereign

一、前言：生命政治与薇龙的能动性

从正式刊登的第一篇小说〈第一炉香〉开始，「离开」、「想离开」、「不愿离开」、「无法离开」便是张爱玲许多小说情节开展的动力来源。即使张爱玲在〈第一炉香〉里没有对主角葛薇龙想要出走的原因进行太多铺陈——不像〈倾城之恋〉或〈金锁记〉或〈茉莉香片〉那样将「父家」或「夫家」的捆绑呈现出来——，但是薇龙想离开「父家」的决心是无庸置疑的，而这也带出了〈第一炉香〉的故事情节（这里先不论叙事者用炉香带出来的叙事层面，文末再回来谈）。除了小说创作，张爱玲在散文〈走！走到楼上去〉里也提到自己曾经编过一出主题为「出走」的戏，其中的关键台词「走，走到楼上去」立刻让人联想起〈金锁记〉的曹七巧，再次凸显「离开」这个母题在张爱玲创作中的核心地位。诚然，从文学史的角度来看，这个「离开」的母题是五四时期由挪威剧作家易卜生（Henrik Ibsen）带来的风潮，正如张爱玲在同篇散文里说的：「中国人从《娜拉》一剧中学会了『出走』」（张爱玲，2020j，页 109）；然而张爱玲并没有让她的人物（包括众小说的主角）像娜菈一样离开，而是藉由「楼上」强调在框架内进行场域转换，这让张爱玲笔下的「出走」多了一个复杂的层次：既在又不在。许慧琦（2002）认为张爱玲此举反讽了人们出走后要面对的无处可去（页 84），萧旭府（2025）认为张爱玲对《娜拉》风潮的态度和鲁迅遥相呼应（页 75），两位学者的着眼点都是出走是否带来真正的女性解放，毕竟张爱玲笔下的主角从来没有真的离开过，反而，「从《传奇》到《小团圆》，『家庭』故事盘桓一生」（钟正道，2017，页 163）。尽管如此，我们也不能忽略，场域的转换无论如何都会造成主体状态的改变，就像张爱玲在散文说的：「其实，即使不过是从后楼走到前楼，换一换空气，打开窗子来，另是一番风景，也不错」（张爱玲，2020j，页 109）。就算这种离开并非一去不返，而是暂时的转换或移动的过程，但是这个转换势必也会为主体带来不同的状态迭加：结构、解构、再结构之后，此时的自己就不纯然是原本的自己了。本文认为，这种迭加态和单纯的出走一样值得探讨，因此将以这个角度出发，分析薇龙离开的理由、离开的去处、离开的状态，以及她最后的不离开。

离开的起点是一种启程。并非所有文学作品里的「离开」都是一段「英雄旅程」的起点，不一定都会呈现出「与俗世隔离，穿透到达某种能量来源，然后是滋养生命的回归」（坎伯，2024，页 44）。毕竟张爱玲笔下写的从来都不是英雄，也没有肩负解救世界的神话使命。张爱玲写的都是深陷于世界的凡人，而对于凡人而言，离开的原因不见得是受到某种召唤，反而是为了让自己摆脱逐渐意识到的泥沼处境、逃离给定的权力场域与部署，让虽生犹死的生命得以找到出口（万壹遵，2024b，页 88-89）。薇龙离开的初衷同样也是为了帮自己创造出行动的空间，试着把生命的主权掌握在自己手中。对此，严纪华认为：「这个离开上海到香港的『出走』是一个流动的城市经验，对女主人公而言，包含着两个层次：一层指向葛薇龙试图在这陌生的环境中实现自我的理想；另一层则是葛薇龙离开

『家』这个熟悉的庇护所，进入行西方规矩的社会交际圈，意图建立自我的主体性」（严纪华、钟正道，2021，页 98-99）。这个命题将文本分析的视角从性别研究、空间研究、后殖民研究、甚至张爱玲研究……等观点都收束回到薇龙作为生命个体的身上，让人得以重新观照薇龙的行动是否或如何造成生命状态的改变。

如果薇龙的行动是为了建立「自我的主体性」，那么自我的主体性又是什么？自我的主体性首先涉及的是生命状态的自觉与否，并来自自我开始意识到生命不会单纯只有一种形式。人、活人、死人、植物人、活死人、仙人、狼人、女人、男人、老人、大人、小人、病人、非人、内人、外人、机器人……都具有「人」的共同点（而且不只在文字层面），但是这些实体在社会的运作中势必会被视为不同的生命形式，因此也会遭到权力制度的不同对待，并成为生命政治中有所区别的对象：「生命政治一直都是界线防护的问题，疾病与健康、病原与载体、内外、敌友、他们和我们之间的界线——更扩及管理、控制、塑造、调整人类存活的各种身心机能」（黄涵榆，2021，页 18）。生命政治将生命部署得妥妥贴贴，除了权力本身，其余的生命形式都是权力部署下的产物，于是「身体成为各种政治、法律和医学权力部署或投资的对象」（黄涵榆，2021，页 21），既不具备自我的主体性（只有他治下的主体性：看似是主体〔subject, n.〕，实际上是臣服的〔subject, adj.〕），也不具备「能动」与「生命力」的生命状态（万壹遵，2024b，页 90-91）。换言之，任何权力场域里的生命形式都是片面、且按某种被给定的标准进行分类的。一旦意识到这个片面性，人就会想离开原有的权力场域，试着去寻找真正的自己。

既然谈到生命政治，我们可以进一步以义大利哲学家阿冈本（Giorgio Agamben）在《牲人》（Homo sacer）书中提出的「主权者 / 牲人」概念来探讨主体性和生命状态。阿冈本的命题起点是德国政治思想家施密特（Carl Schmitt）在《政治神学》（Politische Theologie）对主权者提出的定义，也就是：「谁能在例外状况做出决策，谁就是拥有主权的人」（Agamben, 2019, p. 93）。从这个定义来看，所谓的主权者就是在没有任何依据的情况下能够「说了算」的人。从这个观点出发，阿冈本发现，例外状态之所以是权力形成的奇异点，关键在于：趁着所有常规例定都被悬置的状态，其中一方能够藉由纯粹的暴力将另一方变成只有生命迹象的肉块，也就是所谓的「裸命」。那些被变成肉块的正是阿冈本所谓的「牲人」，既被纳入主权者的权力场域，又被排除在场域的运作之外：「牲人就是落入主权放逐的人类生命，可杀但不可献祭。〔…〕就这层意义而言，主权最原始的产出就是制造裸命 」（Agamben, 2019, p. 93）。这些「可杀但不可献祭」的他者没有任何为自己发声的、自决的、政治的格位。阿冈本藉此揭橥现代生命政治的逻辑与技术，也就是不断使用例外状态生产裸命，并将裸命全面政治化。

阿冈本谈论的是一种「理解历史结构、掌握现象的典范」（朱元鸿，2005，页 200），藉此探讨政治权力运作背后的吊诡性。但是阿冈本谈论的政治权力结构不会只出现在狭义的政治领域里，而是会随着生命政治进入生命的不同领域。

既然被生命政治部署的是每个人的身体，那么即便不在公领域活动，生命政治也会随着身体渗入私领域。关于这点，傅柯（Michel Foucault）已经先透过性史的考察论证了权力部署如何深入身体的私密部位与家庭的私领域（Foucault, p. 105）。延续傅柯的观点，阿冈本展示了「主权将自然的、动物层次或任何形式的卑贱生命抛弃到常态社会之外，但那些生命并没有因此就不受政治与法律权力的治理」（黄涵榆，2021，页 116），这也是为什么「民族做为历史主体，种族做为政治宣称，在阿冈本的分析里是缺席的。从阿冈本的分析，我们只获得主体与裸命之间相对关系的理解」（朱元鸿，2005，页 204）。换言之，阿冈本关注的是历史现象背后的结构，那里无关乎国族或意识型态或身份认同，而是要探究权力运作之下的生命该何去何从。

只要是有权力形成的地方，都看得到同样的逻辑不断出现：例如《世说新语》里乔玄对曹操说的：「天下方乱，群雄虎争，拨而理之，非君乎？然君实乱世之英雄，治世之奸贼」（刘义庆，1993，页 382）；又例如儒家「修身、齐家、治国、平天下」的一条龙思维；再例如阿冈本在卡夫卡（Franz Kafka）小说中看见的权力精髓：「没有道理的道理：有效但却没有意义」（Agamben, 2019, p. 63）。所以政治权力如此，家庭伦理也是如此。伦理的基础是权力结构，也就是「谁说了算」。中式家庭将伦理建立在「孝顺」的概念上，藉由这个没有道理的道理，家长让小孩始终只能是被生出来的裸命、始终只能是家庭里的牲人，而家长则始终是家庭里面说了算的主权者。这样的权力部署，在张爱玲的作品中处处可见。无论是她在散文里自述的童年经历（尤其与母亲的关系），还是她笔下众多小说的主要角色（包括自传小说《小团圆》），都可以看到主要叙事对象因为逐渐意识到自己的牲人地位而开始受苦。

所以阿冈本在《牲人》的最后又从政治法权回到了生命。他认为生命的出路不在于战胜裸命的状态（而且也不可能战胜），「反而必须将生命政治的身体和裸命变成一个场所，让完全转化成裸命的生命形式得以成形并获得安置，让政治生命（bíos）只不过是自己的自然生命（zōḗ）而已」（Agamben, 2019, p. 197）。这个看似晦暗不明的期许其实是一种「就地转化」的心态；从不是政治生命也不是自然生命的泥沼情况，转化成既是政治生命也是自然生命的怡然自得；从负面的「非 A 非 B」转化成正面的「又 A 又 B」——于是新的生命形式油然而生。但是在转化之前，必须先意识到：主权者与牲人在站定位置并形成场域之前也都是裸命，而裸命的另一个面向是「纯粹的存在」（òn haplôs）。藉由这个意识，才会知道在既有的「主权者 / 牲人」结构上面有机会迭加新的结构，从而可能摆脱原本的「没有道理的道理」。

王德威大概是台湾第一个将阿冈本理论应用在阅读张爱玲的人。在 2016 年的「张爱玲诞辰九十五周年纪念国际研讨会」上，他透过「治外法权」的概念，将张爱玲所谓的「把我包括在外」和阿冈本的理论连结起来，并认为张爱玲的人生成功从被纳入治外法权的牲人状态转生成自己设立治外法权的主权者：

> 从乔治．阿甘本的「紧急状态」观点来看她〔张爱玲〕的立场，我们理解她并没有站在一个教会、国家，或是执政者的位置上来思考，行使权力。相对地，张爱玲将这个庞然大物的所谓『治外法权』的观点，快速地、无限地缩到个人的生命管理的层次上，从而非常意外地在一篇短小的文字里面，毫不随俗地申论了自己「把我包括在外」这样一种新的个人的政治学（王德威，2018，页 48）。

王德威的尝试非常具有启发性，一方面展示阿冈本的理论不只适于狭义的政治领域，也适用于个人的生命，一方面展示阿冈本的理论和张爱玲之间确实有对话的空间。就牲人而言，张爱玲的终极关怀不在于大时代如何制造牲人，而是大时代中的牲人如何意识到自己的生命形式，然后展开行动。这不表示张爱玲的作品无关时代，反而如黄心村（2018）所言：「张爱玲与她的时代并不隔离，她也并没有小心翼翼地避开时代的症结；恰恰相反，她以文字积极回应了大时代，这种个性化的回应在她的文字中留下许多耐人寻味的烙印」（页 269）。正是这个姿态，为她和笔下的人物找到自己与时代互动的位置，然后——套用阿冈本的说法——「让完全转化成裸命的生命形式得以成形并获得安置」。

张爱玲的小说也是如此。她曾经在〈自己的文章〉里提到自己不写战争和革命，因为「真正的革命与革命的战争，在情调上我想应当和恋爱是近亲，和恋爱一样是放恣的渗透于人生的全面，而对于自己是和谐」（张爱玲，2020i，页 116）。对她而言，真正的革命发生在个人的生命历程，也就是阿冈本所说：「让身体变成一个场所」。随着目光从大时代转向个人的生命，个人就不再只是闯不出权力场域的牲人，不会全然被政治叙事所吞没，反而能透过行动让他者的权力在自己的身体场域里闯一闯，让原本困住自己的政治生命变得「不过是自己的自然生命而已」，原本的不和谐也因此有机会变成「对于自己是和谐」。对张爱玲而言，生命的出路不在于好结局或坏结局，而是在于有没有为自己活过一次，然后接受「虽然不彻底，但究竟是认真的」（张爱玲，2020i，页 115）。

上述的创作基调显然在张爱玲的第一篇小说就已经奠下基础，某种程度而言，〈第一炉香〉的情节就是葛薇龙将自己的牲人身体成为场所的故事。随着她的行动一步步展开，表面上看似是她在权力场域中游走，实际上则是外在的场域在她身上进行转化，最终让她从任人摆布的牲人转化成一种新的生命形式、进入一种新的生命状态。为了印证这点，本文将在接下来的章节里，试图透过阿冈本提出的「牲人」概念来理解张爱玲笔下一个生命的解放。首先是薇龙进入的例外状态。例外状态既是制造裸命并形成「主权者／牲人」结构的关键，同时也会是瓦解现有结构、开启另一个权力场域的契机。既然「主权者／牲人」结构是裸命向两个端点同时展开的结果，那么新的结构也可能让原有的牲人发生生命形式的改变。接着，本文将观察薇龙在例外状态中经历的辩证过程，那些看似一次又一次的失败，其实是一次又一次的迭加，全部的经历（er-leben）都在她的身体转化成生命（Leben）。这也决定了本文最后要谈的薇龙的姿态。就小说的结局而言，离开的

结果仿佛又将薇龙带回牲人般的原点，体现了张爱玲笔下惯有的苍凉感，但张爱玲也说：「他们没有悲壮，只有苍凉。悲壮是一种完成，而苍凉则是一种启示」（张爱玲，2020i，页 115）。这个启示是本文试图在〈第一炉香〉中发掘的对象。

二、例外状态：香港、姑妈、妓院

薇龙在小说情节的开头就已经是个离开的人了，此时此刻的她正处在第一次拜访的姑妈家中。尽管张爱玲在开头前几段没有透露薇龙的动机，但是她在场域内设置了一扇玻璃门，「既让读者看到薇龙是怎样的女子，也让她的自我意识亮相」（陈建华，2006，页 124）：

> 葛薇龙在玻璃门里瞥见她自己的影子——她自身也是殖民地所特有的东方彩的一部份，她穿着南英中学的别致的制服，翠蓝竹布衫，长齐膝盖，下面是窄窄褲脚管，还是满清末年的款式；把女学生打扮得像赛金花模，那也是香港当局取悦于欧美游客的种种设施之一。然后薇龙和其他的女孩子一样的爱时髦，在竹布衫外面加上一件绒线背心，短背心底下，露出一大截衫子，越发觉得非驴非马（张爱玲，2020c，页 7）。

这段文字藏有两个重要的资讯：第一、薇龙此时的生命无疑是取悦主权者的牲人，并且穿着标志着牲人身份的制式服装，但是薇龙依然能保有自己的能动性，因此在制服上套了一件自己选择的衣服。第二、薇龙愈来愈意识到自己「非 A 非 B」的生命形式。产生自觉意识是转化的关键：有了意识，生命形式才有办法完全成形，让负面的混沌不明变成正面的混沌不明，然后才有获得安置的可能。

于是「薇龙对着玻璃门扯扯衣襟，理理头发」（页 7）。这个细微的动作恰好为薇龙的行动作了一个注记：她下意识地想要整理自己的生命状态，这不仅是薇龙在小说中的第一个动作，也是她接下来整段行动的动力源。为了整理自己的生命状态，首先必须离开原本的「主权者 / 牲人」结构，进入不同场域寻找另一个可以迭加的生命：「他只能永无止尽地流亡，或是寻求陌生国度的庇护」（Agamben, 2019, p. 192）。所以薇龙在整理服装之后做了一个动作：「薇龙端相着自己，这句『非礼之言』蓦地兜上心来。她把眉毛一皱，掉过身子去，将背倚在玻璃门上」（页 8），这个动作精彩地勾勒出下意识进入意识、再从意识转化为行动的过程。薇龙突然意识到自己在原有的「主权者 / 牲人」结构里只是任由「非礼之言」定义的牲人，于是她背过身去，不再关注门外原有的结构（此刻的她已经在梁太太家中），然后面向新的场域，做好展开行动的心理准备。

在此有必要先厘清薇龙想离开的是哪一个「主权者 / 牲人」结构？本文开头时提过，薇龙的原生家庭并没有将她逼入绝境，不像〈倾城之恋〉或〈金锁记〉

或〈茉莉香片〉那样令人胆战心惊。尽管如此，薇龙还是下了决心想要离开父家。表面上，她是为了可以继续留在香港完成学业，但是就完成学业这件事情而言，随着父母回到上海应该是更有可能的。所以薇龙根本的动机还是为了「自己做主」，自己保有自己的能动性，自己决定自己的去留。正如阿冈本对施密特的讨论，「下决定」本身就是成就主权者的因素，而成就主权者的同时又必然会制造裸命，因为使他人成为牲人，才能使自己成为主权者。既然薇龙的决定是逆着原生家庭的，那就必然会将原生家庭推向牲人的位置——尤其是父亲。因此，在故事开头和梁太太对话的过程中，薇龙丝毫没有为自己的父亲说话，反而和梁太太站在同一个位置，让不在场的父亲变成任人说了算的牲人。薇龙甚至对梁太太说：「姑妈把我教育成人了，我就是你的孩子，以后慢慢的报答您！」（页 16），三言两语之间，就在自己的生命上面迭加了另一个家庭，也迭加了另一个「主权者／牲人」结构，连带还摒弃原生家庭留给她的佣人陈妈：「薇龙忽然之间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！」（页 20）。

从这个角度来阅读〈第一炉香〉，薇龙接下来前往的地方就显得非常重要，也就是香港姑妈经营的妓院。对薇龙的原生家庭而言，迭加在这个地方的三个元素——香港、姑妈、妓院——都属于非正常状态，这个地方是个化外之地，按「常理」而言不应该出现在薇龙家的「日常」视野。但也正是这样一个位于常例以外的地方，为女主角的人生打开了一道缝隙，不仅造就了故事内容的展开，也让她得以在其中闯出自己的能动性：「在故事的开端，葛薇龙，一个极普通的上海女孩子，站在半山里一座大住宅的走廊上，向花园里远远过去」（页 6）。根据梁慕灵（2009）的研究，张爱玲早期的作品喜欢透过说故事的方式邀请读者「共同观看」小说人物的行动，藉此让故／事得到「新的生命」（页 107-108）。[2]事实上，行动是生命的展现，读者在观看故事的生命的同时，其实也在观看故事人物的生命历程进度。读者第一次看到薇龙的时候，她正好处在一个充满张力的临界点，此时的她只有向例外前进或朝日常后退两个选项，故事接下来会如何发展，全然取决于她的行动。这个极度的张力让整个局面充满了能动性。

例外状态产生的能动性，是阿冈本牲人系列的另一个重要命题。他认为例外状态是一种「无秩序空间」，在这个空间里面，「虽然原有的规范依然有效，但是不会获得运用（因为规范不具有『力』），相较于此，不具备律法位阶的行动反而能赢得『力』」（Agamben, 2017, p. 49）。例外状态中的行动取决于当下的实际情况，而不是死命遵照原有的规范；原有的规范被悬置，能下决策并采取行

[2] 但是梁慕灵有点太过受制于班雅明（Walter Benjamin）的影响，因此在结论中认为「在这些小说中常常可以找到张爱玲这个『讲故事者』对世态人情的独特看法及评价，传统的故事通过这个现代『讲故事者』的表述而得到新的生命，令这些作品广受欢迎」（梁慕灵，2009，页 144）。这样的说法不仅忽略了张爱玲本人和小说叙事者在本质上的不同，而且「传统的故事」的意思应该比较接近「本事」（Fabel）的概念，而不是旧瓶装新酒。

动的人才是例外状态中的主权者——逻辑类似于「将在外，君命有所不受」。[3]因此，阿冈本用非常具体的符号「~~法律~~效力」（~~Gesetzes~~kraft）来呈现例外状态的权力逻辑，这是一个将法律悬置后产生的无法空间、一种「非地」（Nicht-Ort，也就是乌托邦的字义），为的是「释放一种神秘元素、一种让已建制的权力和想创制的权力都试图接近的法学玛那」（Agamben, 2017, p. 63）。这个「玛那」具有转化「主权者 / 牲人」结构的力量。阿冈本在《牲人》和牲人计画的第二部《例外状态》中都引用了大量案例进行论证，过程中也藉由卡夫卡的小说以及班雅明对卡夫卡的诠释将政治法权的议题推及人类的「生命」模式（Agamben, 2017, pp. 76–77）。无独有偶，张爱玲笔下的薇龙也透过自己的行动演绎了什么是例外状态中的生命。

（一）香港

张爱玲曾这么提过她笔下的香港：「我为上海人写了一本香港传奇〔…〕。写它的时候，无时无刻不想到上海人，因为我是试着用上海人的观点来察看香港的」（张爱玲，2020b，页 12）。从上海的视角来看，香港是一个「在外面的」例外空间，只要离开上海踏进香港，人生势必就会开始产生变化。这个原因在于作为英属殖民地的香港具有例外状态典型的「无法区分」性质，仿佛既是中国又不是中国，既有同样的文化又有不一样的文化，犹如阿冈本所谓「排除与纳入、外部与内部、生命与生活、法律与事实全都陷入一个终极无法区分的区域」（Agamben, 2019, p. 19），无法再用上海、乃至于中国的眼光视之为常。张爱玲自己也曾两度进入这个无法区分的区域，两次的境遇也都反映在她的写作之中。例如她在流亡香港期间（1952-1955）写的《赤地之恋》，陈建忠（2011）认为香港的时空背景「为张爱玲处于流亡阶段的反共书写，提供了与当时台湾或中国作家相对下较自由的回旋空间（当然，并非指其具有绝对创作用由），这应是讨论张爱玲香港时期作品时，不应忽略的创作语境」（页 285）。同样地，早在张爱玲有了第一次的香港经验后（1939-1942），香港就成了她的核题材，甚至可以说，香港经验直接催化了张爱玲的创作生命，而〈第一炉香〉（1943 年 5 月~7 月连载于上海《紫罗兰》）就是这条创作之路的起点。

当张爱玲「写了一本香港传奇」，被搬进小说中的香港更是被建构成一种具有「例外状态」特征的文学空间。既然张爱玲笔下的香港是个「无法区分的区域」，那么在这个场域里，随时都有可能形成新的「主权者 / 牲人」结构，从外面来到这里的角色总会经历某种程度的生命转化，并且在新获得的余地中展开自决 / 自觉的行动（由于篇幅有限，不然很适合藉由〈倾城之恋〉或〈茉莉香片〉来阐述张爱玲笔下作为文学空间的香港）。这正好能解释〈第一炉香〉的薇龙为

[3]「将在外，君命有所不受」出自《三国演义》第 103 回的孔明之口（罗贯中，2005，页 901）。阿冈本引用蒙森（Theodor Mommsen）的《罗马法》讨论例外状态时，也特别引述：「这些紧急状态的将领的统治权与执政官之间的关系，就好比城市裁判官或行省总督的统治权与执政官的关系。〔…〕此时授予的权力乃是将领通常拥有的权力，无所谓对抗的是包围罗马的外敌还是起义的人民」（Agamben, 2017, p. 55）。

什么会想留在这里，留在这个让她看起来非驴非马的地方。就在父母即将从避难的香港（例外状态）返回上海（正常状态）之际，薇龙跑到姑妈家，试图寻找留在香港的可能，无非是不想回到原生家庭的权力结构（那个结构中的她只会是葛家的牲人）。原生家庭的场域既终生又单一，就连梁太太早就已经和葛家断绝关系，还是会因为「需要断绝关系」而始终和葛家处于「纳入的排除」的关系（Agamben, 2019, p. 193）。相对于此，香港的场域反而暂时又多元，各种「主权者 / 牲人」结构迭加在一起，当中的矛盾和缝隙就成了裸命可以自由移动的余地。梁太太的过去便是如此，所以张爱玲在这里透过梁太太的口吻向薇龙点出香港和上海的差别所在：「我们香港行的是英国规距。我看你爸爸那老古董式的家教，想必从来不肯让你出来交际。他不知道，就是你将来出了阁，这点应酬功夫也少不了的，不能一辈子不见人」（页 17）。这段话揭露了葛家的治理技术与权力手段：还没出嫁就不算公民、不能拥有政治生命，基于这种没有道理的道理，父家得以持续透过禁锢制造裸命，藉此让自己永远拥有主权，而子女永远都是牲人。如果想要逃离这个空间、想要创造属于自己的秩序，就必须离开原有的权力场域，退到这个场域形成之初的奇异点。「因为主权创造的例外不太是为了控制逾矩的行为、或是针对这些行为进行中性化处理，主要还是为了创造并指定空间，让法政秩序在其中得以适用」（Agamben, 2019, p. 29）。过去的梁太太是如此，现在的薇龙也是如此，她们利用香港的例外状态创造出属于自己的权力结构，藉此悬置葛家的规距、甚至透过「纳入的排除」让葛豫琨变成不在场的、任由她们诠释的牲人，而小说前半段看似很重要的葛豫琨三个字后来也没再出现过。

（二）姑妈

薇龙将她的离开行动寄托在姑妈家，这里不只是整篇故事主要情节发生的地方，也彰显了薇龙离开的本质。梁太太和葛家之间呈现一种「被排除又被纳入」的关系，这是因为她虽然被排除在葛家的视域之外，但是血缘上终究无法切断自身与葛家的关系，永远都是被纳入的状态。这个「既是又不是」的身份，造就了阿冈本所说的可杀但不可献祭的「牲人」。薇龙的一声「姑妈，我是葛豫琨的女儿」（页 12），正好将这个原本隐形的「纳入」重新招唤出来。

但是牲人和主权者其实是同一个结构的两个端点，「对主权者而言，所有人都是潜在的牲人；而对牲人而言，所有人都是主权者」（Agamben, 2019, p. 94）。既然这个结构产生于没有道理的道理，那么一个生命究竟是主权者还是牲人，其实就取决于这个生命处在谁的权力场域。梁太太是葛家的牲人，被放逐在次元缝隙中生死自度，用阿冈本的话来说，这是「居于自宅与国家之间无人地带的裸命」，「被弃置在死亡的绝对权力之下」、生死自度的牲人（Agamben, 2019, p. 100）。但是梁太太又有本事在香港——完全脱离葛家视域范围的地方——创造出新的权力场域，并且成为自己的王国里的主权者，这正是薇龙对姑妈的第一印象：「她看她姑母是个有本领的女人，一手挽住了时代的巨轮，在她自己的小天地里，留住了满清末年的淫逸空气，关起门来做小型慈禧太后」（页 18）。这个关起门

来形成的空间，就是梁太太为自己打造出来的、纯粹属于自己的行动空间：从葛家的本位而言，这个空间并不在葛家的视野里面，但是从梁太太的本位而言，这个空间里面也没有葛家的存在。虽然梁太太的生命在本质上一辈子都是葛家的延续，但是这个空间——而且还是她「自主选择的」——提供了一个断点，让她得以脱离葛家的生命政治与权力场域，并在身 / 生为葛家人的生命之上再迭加一层自己活出的生命，成为自己生命的主人。[4]这个空间因此是梁太太从牲人转变为主权者的关键——更别说她同时也是这个空间的经营者，成了名符其实的「主人」（她手下的睇睇和睨儿则是这个权力结构中的牲人）。

当薇龙来到这里，从她自己的视角来看等于走进了例外状态，但是从梁太太的视角来看，无疑是葛家（原有的主权者）对于这个已建制的空间的入侵，仿佛葛家有可能再次将这里变成例外状态，从而让她再次变成葛家的牲人。所以梁太太和薇龙才会在故事的开头展开充满张力的对话。直至薇龙说出：「姑妈把我教育成人了，我就是你的孩子，以后慢慢的报答您！」（页 16），梁太太这才把挡在脸前的扇子拿了下来，「只管把手去撕芭蕉扇上筋纹，撕了又撕。薇龙猛然省悟到，她把那扇子挡着脸，原来是从扇子的漏缝里钉眼看着自己呢！」（页 16）。这个拿下扇子的动作意谓着界线的消弭。对梁太太而言，眼看着要再起波澜的空间重新回了日常；对薇龙而言，则是正式进入了一个前所未有的空间，一个「鬼气森森的世界」（页 18）。

梁太太的生命历程为同样想脱离葛家的薇龙具有示范的作用（许鞍华执导的电影改编〔2020〕甚至透过两张大合照的画面暗示薇龙最终站上了梁太太的位置）。尽管如此，梁太太和薇龙之间还是有着本质上的差异。梁太太利用例外状态创造出新的结构场域，成功从牲人爬上主权者的位置；但是主权者需要不断制造牲人，才能始终巩固自己的地位，所以梁太太看似掌握着梁宅的生杀大权，实际上则将自己困在梁宅的结构和逻辑里面：出了梁宅的她依然还是个牲人，甚至——张爱玲安排得真是巧妙——无法抵挡乔琪乔的来去自如。不同于梁太太，就算离开父家来到梁宅，薇龙依然还是个牲人，只是她的身上开始出现微妙的迭加态。首先是她与葛家的关系：在没有完全放弃回到上海的退路之前，薇龙都是半个葛家的牲人，就算她将自己排除在葛家之外，她在血缘上依然还是葛家的成员。接着是梁与梁太太的关系：虽然被纳入梁宅的体系之中，但是——因为血缘——她在梁宅的地位又和睨儿不一样，所以也只能算是半个梁宅的牲人，所以梁太太始终无法完全摆布薇龙。这种迭加会让原本只有两个端点的「主权者 / 牲人」结构开始变得模糊。随着端点不再绝对，「非驴非马」就会渐渐变成「又驴又马」，原本被禁锢在端点的裸命也因此得到自主移动的机会，这也为薇龙接下来的能动与行动创造了先决条件。

[4] 张爱玲笔下人物的人生课题。最显著的例子之一来自〈红玫瑰与白玫瑰〉的男主角：「从这天起振保就下了决心要创造一个「对」的世界，随身带着。在那袖珍世界裏，他是绝对的主人」（张爱玲，2020d，页 133）。

（三）妓院

在社会的层面上，梁太太经营的场所是一种例外空间。她的「梁宅」本质上就是一间妓院，无论合法或非法，妓院在社会上始终都是一种既在又不在的场域。妓院服务的是最赤裸的人性，但又因为不在社会针对性爱制定的规范之内（例如婚姻制度），所以不见容于社会的常规。正如同只有裸命的牲人，妓院既被纳入主权者的权力场域，又被排除在场域的运作之外，换言之，妓院也只能存在于世界的次元缝隙之间，而这个特性也表现在张爱玲对于梁宅的描写：

> 这是第一次，她到姑母家里来。姑母家里的花园不过是一个长方形的草坪，四周绕着矮矮的白石卍字阑干，阑干外就是一片荒山。这园子仿佛是乱山中凭空擎出的一只金漆托盘。〔…〕这里不单是色彩的强烈对照给予观者一种眩晕的不真实的感觉——处处都是对照，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（页 6）。

张爱玲在这里将「奇幻」两个字用得非常好。正如同「奇幻」本身具有混沌特性，介于超自然的「神奇」（wunderbar）与虚惊一场的「诡谲」（unheimlich）之间（Todorov, 1972, pp. 45–54），[5]梁宅显然也具有一种极其混沌的奇幻状态，仿佛是各种不同次元的东西全部堆积在一起的结果。但也正是因为妓院带有的混沌特性，为想逃离现有权力部署的牲人提供了一个暂时的庇护所，因为混沌同时也是一种「什么都有可能」的状态，犹如回到世界的初始，进入分子间能够重新排列组合的初生态（Status Nascendi）。换言之，当牲人从世界逃进妓院，就有了当一回主权者的可能（嫖客的心态亦若是），甚至还能藉此转换自己与世界之间的关系，因为「例外状态创造了一个『没有律法的空间』——律法的效力在这里让自己形同瓦解（从字源学来看，这意谓着形同虚设），所以主权者认为有实际必要的事情都有可能发生——这个空间穿透了时间与空间的界线，而且还不断外溢，随时都有可能与正常秩序迭合在一起，让一切重新成为可能」（Agamben, 2019, p. 48）。

张爱玲在散文〈忘不了的画〉中提到：「普通女人对于娼妓的观感则比较复杂，除了恨与看不起，还又有羡慕着，尤其是上等妇女，有其太多的闲空与太少的男子，因之往往幻想妓女的生活为浪漫的」（张爱玲，2020h，页 171）。这种浪漫的想法来自不甘生命只有一种模式的意识，从而产生想要出走的能动性。「意识到世界的虚构和荒谬，人类就会想要找寻出口，跳舞、咖啡、香烟、喝酒、性爱（不带繁衍目的）、旅游、飚车、出走、出国、爬山、漫游、游乐园、演唱会、夜、电影（尤其鬼片和惊悚片），这些违背生命安全信念的活动都来自灵魂

[5] 陈建华也曾经以托多洛夫的「奇幻」概念来分析张爱玲的小说，然而他聚焦的是托多洛夫归类于「诡谲」的部份，并将其与杰克森（Rosemary Jackson）的理论相结合，藉此论述张爱玲小说的现代性（陈建华，2006，页 118-120）。本文则着重在「奇幻」的混沌状态，因为这种混沌状态正是例外状态的精髓所在，也是考验谁能「说了算」的绝佳契机。

的渴望」（万壹遵，2024b，页 88）。在〈第一炉香〉中，妓院的环境正是薇龙后来生命产生变化的关键，尽管父家有着「人生中一切厚实的，靠得住的东西」（页 54），对于生命安全与饱暖提供了保障，但是薇龙追求的是一切都有可能与能动的未来，她要在旧世界之上迭加一个属于自己天地。张爱玲显然也看见这个次元缝隙具有对现实展开逆袭的潜力，因此将这股力量写进梁宅的景色里：「墙里的春天，不过是虚应个景儿，谁知星星之火，可以燎原，墙里的春延绕到墙外去，满山轰轰烈烈开着野杜鹃，那灼灼的红色，一路摧枯拉朽烧下山坡子去了。杜鹃花外面，就是那浓蓝的海，海里泊着白色的大船」（页 6）。透过景色的串连，场域内的主体得到通向场域外的视野，那艘随时可以起锚的大船暗喻着「能动的潜力」，而这艘船的意象又在薇龙进驻后在她的房里重现：「薇龙拉开了珍珠罗帘幕，倚着窗台望出去，外面是窄窄的洋台，铁阑干外浩浩荡荡的雾，一片蒙蒙乳白，很有从甲板上望海的情致」（页 22）。海上是一切有形边界都消失的地方，再加上遮蔽一切的雾气，更能凸显这里的界线消融。在妓院这个例外空间里面，原本用来禁锢人性的边界全部失效，被剥夺人性的人与被弃置在次元缝隙的人性找回了彼此，重新结合，人性因而有办法摆脱被放逐的牲人状态，甚至有机会反过来成为「说了算」的主权者——尽管这个过程可能会需要经过先死后生的辩证。

三、失败的世界认可者

张爱玲的小说是写实的，没有化不可能为可能的英雄事迹，也没有能带来永恒救赎的理想。本文前言曾经提过，张爱玲认为自己的小说人物「虽然不过是软弱的凡人，不及英雄的有力，但正是这些凡人比英雄更能代表这时代的总量」，因为「我以为这样写是更真实的」（张爱玲，2020i，页 116）。虽然我们不能确定她在这篇散文开头提到的「文学理论」是谁的理论，但是她的理念显然和同样活跃于二十世纪上半叶的匈牙利文学理论家卢卡奇（Georg Lukács）异曲同工。卢卡奇认为写实不仅是世界一流作家的永恒追求，更是真正的艺术，而写实的关键就在于「呈现出活生生的辩证过程〔…〕。真正的艺术描写的是人生的整体面向，把人生的移动轨迹与发展过程表现出来」（Lukács, 1965, p. 218）。卢卡奇眼中的伟大作品皆是如此，而张爱玲的小说也是如此。如果说写实的精髓在于反映人生高高低低的反复辩证，那么张爱玲确实很早就以辩证作为创作的核心，并且将辩证视为人性的真实表现：

> 我不喜欢壮烈。壮烈只有力，没有美，似乎缺少人性。悲剧则如大红大绿的配色，是一种强烈的对照。但它的刺激性还是大于启发性。苍凉之所以有更深长的回味，就因为它像葱绿配桃红，是一种参差的对照。

> 我喜欢参差的对照的写法，因为它是较近事实的（张爱玲，2020i，页 115）。

张爱玲口中的参差对照，正好为反复的辩证提供了动力。虽然由葱绿与桃红带出来的辩证力道不像「善与恶，灵与肉的斩钉截铁的冲突」（张爱玲，2020i，页 117），但也正因如此，反而更能呈现出凡人的生命轨迹与发展进程。张爱玲在〈自己的文章〉中主要举了〈倾城之恋〉作为「参差的对照的写法」的例子，半年后又在〈关于〈倾城之恋〉的老实话〉里重申了同样的观点。这种由参差产生的动力推动了「正——反——正——反」的生命辩证，同样也推动了〈第一炉香〉的情节开展。

如同上个章节所述，当薇龙来到梁太太家，她来的是一个「既是又不是」的混沌奇点。这里是次元的缝隙，过往的经验全都失效，这也意谓着薇龙需要在这里重新建立一套新的认知与行为模式。毕竟「例外状态」也是「自然状态」的重现，「原本被设定在外面的事物（自然状态），如今（以例外状态的样貌）重新出现在里面」，也就是说，在这个新的初生态里面，「例外与规则、自然状态与法律、外部与内部，全都搅和在一起」（Agamben, 2019, p. 48），谁能在这种状态中站得住脚，谁就可以成为这里的主权者，然后将这里变成自己的世界，并且「在由主权决定的领域中悬置法律，藉此将裸命纳入其中」（Agamben, 2019, pp. 92–93）。于是，来自域外的薇龙和梁太太之间展开了一场主仆之争，并且直接反映在薇龙与梁宅之间的关系上。

阿冈本在探讨主权的时候采用了哲学家巴迪欧（Alain Badiou）的集合理论，将「包含」理解为「被代表」，「属于」则是「被展现」。在正常的关系中，成员应该「既包含又属于，既被代表又被展现」。如果成员「包含但未属于，被代表但不被展现」，那么他就是一种赘生（Exkreszenz），多出来但见不得人，犹如葛家眼中的梁太太。反之，如果成员「属于但未包含，被展现但不被代表」，那么他就是一个特异独行的奇行种（Singula-rität），约莫是乔家的乔琪乔。至于主权者——这是阿冈本独创的看法——则是「介于赘生与奇行种之间无法区分〔…〕。既不被包含在所属的整体里面，但是又不属于将他包含在内的集合之中」（Agamben, 2019, p. 35）。这是一种既属于又不属于，既包含又不包含，正因为拥有这种无法区分的特性，主权者才能随时保有能动性，进而随时都有「说了算」的余地。这个状态便是薇龙打从一开始就给自己设定的目标：

> 至于我，我既睁着眼走进了这鬼气森森的世界，若是中了邪，我怪谁去？可是我们到底是姑侄，她被面子拘住了，只要我行得正，立得正，不怕她不以礼相待（笔者注：包含但未属于）。外头人说闲话，尽他们说去，我念我的书。将来遇到真正喜欢我的人，自然会明白的，决不会相信那些无聊的流言（笔者注：属于但未包含）（页 18）。

薇龙知道自己在梁宅的状态是「可以被代表、但不会被展现」，就像睨儿对她说的：「她不能让你在外面单独的交朋友；就连教堂里大家一齐唱唱歌也不行。那是这里的规距。要见你的人，必得上门来拜访，人进了门，就好办了」（页 28），顶多就是有需要才会被展现，就像梁太太请她在聚会上「敷衍乔琪乔」（页 31）；但是薇龙一直想办法用「可以被展现、但不会被代表」的状态加以抗衡，「茶会、音乐会、牌局，对于她，不过是炫弄衣服的机会罢了」（页 26），即使这些衣服都是梁太太安排的。透过这种抗衡，薇龙试图让自己保持在介于赘生（正 / 反）与奇行种（反 / 正）之间的生命状态，她一边听从梁太太的交际安排，一边自行参加唱诗班接近卢兆麟，藉由两股力量的参差辩证保有自己持续前进的能动性，过着自己得以自在的生命形式。

为什么薇龙要找卢兆麟？既然例外状态是自然状态在内部的重现，那么首要之务便是改变自然环境，在其中打造出适合自己居住的世界——物理上如此，心理上也是如此。处在这个状态之下，人类会产生某些迫切的需求，例如爱情就在其中扮演非常关键的角色。德国社会学家卢曼（Niklas Luhmann）认为，随着个人不再被固定在社会的某个系统之中，就会对亲密世界产生迫切的需求，会想要找到属于自己的「世界认可者」（Weltbestätiger），以求能在复杂又看不透的环境中打造出可以安身立命的「世界」（万壹遵，2024a，页 142-143）。由此便能解释为什么张爱玲的小说始终围绕着爱情打转。张爱玲认为「这时代，旧的东西在崩坏，新的在滋长中」，而

> 我写作的题材便是这么一个时代，我以为用参差的对照的手法是比较适宜的。我用这手法描写人类在一切时代之中生活下来的记忆。而以此给予周围的现实一个启示。〔…〕我甚至只是写些男女间的小事情，我的作品裏没有战争，也没有革命。我以为人在恋爱的时候，是比在战争或革命的时候更素朴，也更放恣的。〔…〕和恋爱的放恣相比，战争是被驱使的，而革命则有时候多少有点强迫自己。真正的革命与革命的战争，在情调上我想应当和恋爱是近亲，和恋爱一样是放恣的渗透于人生的全面，而对于自己是和谐（张爱玲，2020i，页 116）。

如果说革命是为了在时代的例外状态中建立一个新世界，那么对于将恋爱比作革命的张爱玲而言，恋爱的作用基本上就和卢曼的爱情理论如出一辙，也是为了在不成形的状态中建立一个属于自己的、放恣的世界。正因如此，当薇龙发现梁太太已经得知卢兆麟的时候才会那么震惊。她原本想在香港发展一段梁太太无法插手的关系，藉由卢兆麟这位「世界认可者」取得自主的余地，只是她没想到卢兆麟很快就被收编进梁宅的系统之中，连自己的能动性也岌岌可危。（薇龙和梁太太正面交锋的时候，梁太太曾说：「也不给你自己留一点余地」〔页 51-52〕，这完全是猫哭耗子式的修辞——梁太太在故事开头也曾被形容是一只「老虎猫」

（页 16）——薇龙一直在帮自己建立余地，可是她的余地总是很快就被梁宅堵死。）

除了失去卢兆麟这位潜在的世界认可者，在梁太太的安排下，薇龙还失去了自己仅存的一点能动性。事情发生在司徒协的车上：「说时迟，那时快，司徒协已经探过手来给她戴上了同样的一只金刚石镯子，那过程的迅疾便和侦探出其不意地给犯人套上手铐一般。薇龙吓了一跳，一时说不出话，只管把手去解那镯子，偏偏黑暗中摸不到那门笋的机括」（页 39）。在这个瞬间，薇龙与梁宅之间的主仆之争来到了一个顶点，几乎注定梁太太依然还是大权在握的主权者，薇龙终究只是个任她摆布的牲人。张爱玲的写作手法十分精湛，一方面赋予梁太太完全「说了算」的主权，一方面让薇龙在这个场景里连一句完整的话都说不出来；甚至连薇龙原本还可以「自成一家」的房间，都在被司徒协戴上镯子后失去了独立性，完全无法抵御周围自然环境的入侵：「芭蕉、栀子花、玉兰花、香蕉树、樟脑树、菖蒲、凤尾草、象牙红、棕榈、芦苇、淡巴菇，生长繁殖得太快了，都有点杀气腾腾，吹进来的风也有点微微的腥气。空气里水分过于浓厚了，地板上、木器上全凝着小水珠儿」（页 40）。如果说卢曼理论中的爱情「世界」（Welt）能发挥对抗「环境」（Umwelt）的功能，那么失去卢兆麟又被迫接受司徒协的薇龙确实完全曝露在「在内部重现的自然状态」之中。「唯一的推却的方法是离开了这儿」（页 41），但是她没办法，表面上是因为「她对于这裹的生活已经上了瘾了」（页 41），但这背后的原因是她不再能接受过去只是个牲人的生命状态，所以才会接着：「她要离开这儿，只能找一个阔人，嫁了他。一个有钱，同时又合意的丈夫，几乎是不可能的事」（页 41）。这句话的意思是：在一般的社会规范下，同时维持生命和自主的生命力是不可能的。

没了卢兆麟，薇龙这才将目标转向乔琪乔。乔琪乔显然不是对的「世界认可者」，他和薇龙对爱情的价值观差异过大，或是用卢曼的术语来说：他们对于爱情的「二元编码」（binäre Codierung）不同，因此无法形成一个系统，无法形成让周围环境沉降成背景音的「世界」。即便如此，薇龙还是努力假设这个系统是成立的，并且透过自己的身体寻找系统存在的证据，与其说是因为爱，不如说是因为「乔琪乔是她所知道的唯一能够抗拒梁太太的魔力的人」（页 32）。所以她才要分析自己的心理（页 47），试图用智性的力量说服这段关系的成立，甚至反过来让自己成为乔琪乔的世界认可者：「乔琪是对的，乔琪永远是对的」（页 47）。这么做只有一个理由，就是要在梁宅内部重新打开一道缺口，重新为自己的创造能动的余地，重新摆脱自己在梁宅的牲人状态：「今天晚上乔琪是爱她的。这一点愉快的回忆是她的，谁也不能够抢掉它。梁太太、司徒协、其他一群虎视眈眈的人，随他们爱怎样就怎样吧，她有一种新的安全，新的力量，新的自由」（页 47）。

只是系统到底是残酷的，不同的二元编码只会导致分化，当乔琪乔对她说：「薇龙，我不能答应你结婚，我也不能答应你爱，我只能答应你快乐」（页 42），

就已经注定这段关系是乔琪乔说了算，也注定乔琪乔从一开始就是这段关系的主权者，薇龙只能作个任其摆布的牲人。同时，张爱玲也没有让这个系统有任何形成的可能，就在乔琪乔和薇龙发生关系的同一个晚上，她便看见乔琪乔和睨儿「紧紧的偎在一起走路，粗看好像一个人」（页 48）。这个场景何等讽刺？薇龙尝试用性爱和智性强行连结的系统甚至比不上眼前的这一幕，此时此刻的乔琪乔和睨儿看起来反而更像「一个」系统。[6]

这次失利，让薇龙的人生辩证急转直下，从前的她要和梁太太争主权，现在的她必须同时和梁太太与乔琪乔争主权，而且眼看着已经没有任何赢面，简直就要输得彻彻底底。面对梁太太，许久不曾出现的「上海」和「父家」又重新回到了两人对话的视域之中，意谓着薇龙的行动马上就要退回原点，不仅徒劳无功，而且比原本的状态更加不堪：「从前的我，我就不大喜欢，现在的我，我更不喜欢。我回去，愿意做一个新的人」（页 52），或说：愿意做一个全新的牲人。而面对乔琪乔，「乔琪一天不爱她，她一天在他的势力下」（页 54），但乔琪终究不能答应她爱，这是个无望的盼望。两面作战换来的是两面皆输，薇龙在梁宅已经失去了站稳脚步的重心，去失自主做决定的余地。因此她只能卡在极端的辩证中拿不定主意：「从那一刹那起，她五分钟换一个主意——走！不走！走！不走！在这两个极端之间，她躺在床上滚来滚去，心裏像油煎似的」（页 55）。尽管「因为要早早结束这个痛苦，到得她可以出门了，就忙着去订船票」（页 55），但是她终究走不了，她的人生道路从此落入了梁太太的安排，并且在没有形成爱情系统的情况下和乔琪乔成了亲，一方面无端接受异地法律的约束，乔琪乔随时能采用英国法律离开这段婚姻（陈劲甫，2023，页 36-41），一方面则陷在梁太太的场域内任凭摆布：「梁太太正舍不得薇龙，便把乔琪招赘了进来，拨了楼下的三间房给他们住。倒也和独门独户的公寓差不多。从此以后，薇龙这个人就等于卖给了梁太太和乔琪乔，整天忙着，不是替乔琪乔弄钱，就是替梁太太弄人」（页 57）。至此，梁太太终究还是占稳了主权者的地位，然后让乔琪乔成为公民、让薇龙成为牲人。

然而，〈第一炉香〉的故事还没说完，并没有因为薇龙的看似妥协而结束。既然这篇故事开始于薇龙的行动，那么只要故事还没说完，就代表薇龙的生命还有能动性，还能继续将故事情节向前推进。只是这个中间经过了一个转换的过程，也就是薇龙在订完船票的回程中遇见乔琪乔的场景：

[6] 薇龙不知道的是，面对乔琪乔，就连靠着制造裸命维生梁太太也得落入牲人的位置，而乔琪乔始终都能保有主权，怡然自得于性爱方面的例外状态：「这乔琪乔真是她命宫里的魔星，几次三番的拿她开玩笑。她利用睇睇来引他上钩，香饵是给他吞了，**他还是优游自在，不受羁束**（粗体为笔者标记）。最后她下了决心，认个吃亏，不去理他了。为了他的捣乱，她势不能留下睇睇。睇睇走了，她如失左右手，一方面另起炉竈，用全力去训练薇龙，她费了一番心血，把薇龙捧得略微有些资格了，正在风头上，身价十倍的时候，乔琪乔又来坐享其成。这还不甘心，同时又顺手牵羊吊上了睨儿。梁太太赔了夫人又折兵。身边出色人材，全被他一网打尽了，如何不气？」（页 49-50）。

> 薇龙正走着，背后开来一辆汽车，开到她跟前就停下了。薇龙认得是乔琪的车，正眼也不向他看，加紧了脚步向前走去，乔琪开着车缓缓的跟着，跟了好一截子。薇龙病才好，人还有些虚弱，早累出了一身汗，只得停下来歇一会脚，那车也停住了。薇龙猜着乔琪一定趁着这机会，有一番表白，不料他竟一句话也没有，不由得看了他一眼。他把一只手臂横搁在输盘上，人就伏在轮盘上，一动也不动。薇龙见了，心裏一牵一牵地痛着，泪珠顺着脸直淌下来，连忙向前继续走去，乔琪这一次就不再跟上来了（页 55）。

再次遇见乔琪乔，他还是那个动静自如的角色，既不受制于薇龙的节奏，也始终出乎薇龙的意料，完全不可能成为薇龙的世界认可者。但也因为有这次的相遇，让薇龙终于放弃靠着世界认可者来建立世界的意图，不再用乔琪乔的要不要决定自己的留不留。张爱玲对这个场景的描写非常含蓄，仅仅点到为止，「留给观者的眼睛去拌和」（张爱玲，2021，页 72），也颇有《海上花列传》「穿插闪藏」的味道。[7]但是薇龙接下来的行动完全可以印证她的转化，而这正是本文下一节要谈的内容。

四、新的生命形式：虽死犹生

从框架内的故事情节来看，也许会认为薇龙的生命是悲惨的、沦陷的、注定成为牲人的，而这也是大多数读者对于薇龙的评价。许子东（2020）认为〈第一炉香〉「在抽象的层面，显示了人受虚荣感情支配，无法解脱；在历史的层面，表达了对都市小市民，尤其是女性的生态心态的理解和同情」（页 33-34）。虽然邵迎建（2012）不认同这种「用『人性弱点』抹煞了性别歧视」的说法，但她也只能妥协地说：「薇龙的处境不正是被『爱情』的神话所迷惑，东奔西撞，在传统和现代的夹缝中打不到『爱』之所在的知识妇女窘境的写照吗」（页 101）。严纪华则认为薇龙因为「面对都市生态的复杂多变失了心窍，又在自身情欲的诱引驱策下，将自尊缴了械」，并且指出薇龙的故事直接「物质欲望对人性的腐蚀，刻画了城市女性的爱情观」（严纪华、钟正道，2021，页 90-91）。

尽管薇龙的沦落风尘令人不胜唏嘘，但是从整个〈第一炉香〉的框架来看，薇龙的选择未必是失败的，反而因为自己「做了选择」，所以在本质上是自主的。为了探讨这个议题，我们先回到薇龙躺在床上进行无限辩证的那个画面。薇龙真的想回去父家吗？不可否认，父家那里有：

[7] 许佩馨（2024）曾透过德国学者伊瑟尔（Wolfgang Iser）的「文本召唤结构」与「空白」理论来印证张爱玲所谓的「含蓄」与「夹缝文章」，藉此探讨张爱玲晚期的创作手法（页 244-245）。不过，从〈第一炉香〉的这个场景来看，张爱玲在创作初期就已经开始运用含蓄的手法了。

> 人生中一切厚实的，靠得住的东西——她家和妹妹合睡的那黑铁床，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……她把手揪着床单，只想回去，回去、回去……（页 54）

父家这一切日常的平静安稳都截然不同于例外状态的混沌不明，安全、可靠，无怪乎薇龙会在例外状态走投无路的时候想起父家的场景。只是，平静安稳的代价是必须乖乖听话，过一条裸命、当一个牲人（这里触及了生命政治的精髓：为了让你好好的活着，就必须乖乖听我的），这是薇龙打从一开始就不想要的。虽然她在意识上想回去，但是潜意识里的「本我」明显不想回去，并且透过身心连动的病征表达出来。张爱玲显然有意在这里置入佛洛伊德（Sigmund Freud）的精神分析（张爱玲译作弗洛依德），[8]凸显薇龙当下分裂的心理状态：「薇龙突然起了疑窦——她生这场病，也许一半是自愿的；也许她下意识地不肯回去，有心挨延着……」（页 54）。我们可以把这种状态视为薇龙无力应付例外状态的结果。如同前文所说，例外状态是一种「无法区分的区域」，在其中的牲人只能被迫使用「既不是／又不是」（非 A 非 B）的言语，然后两面不是人——只是个牲人。

如果薇龙像〈金锁记〉里的芝寿一样，躺在床上再也没起来过，长年过着虽生犹死的生命，最后再以这种死亡的状态再死一次，这样才真的叫作沦落。但是薇龙终究还是故事开头那个能动的薇龙，她决定采取行动，再次走进「影影绰绰」的不分世界里，而且这次她知道世界上「真正存在的只有一朵一朵顶大的象牙红，简单、原始的、碗口大、桶口大」（页 55），也就是说，她终于意识到这个世界最真实的只有原初的生命，只要将自己的生命力放大再放大，就能自成系统，让周围的一切沉降为无关紧要的环境音。张爱玲在这里提到「整个的世界像一张灰色的耶诞卡片」（页 55），颇有以象牙红为中心、藉由色彩的对比让世界（Welt）沉降为环／境（Um-Welt）的意思。此外，又透过耶诞卡片悄悄将耶诞的新生寓意带入薇龙的生命。藉由圣经故事的隐喻，这张卡片预示着接下来的薇龙会走进一段先死后生的过程。

于是薇龙选择了生死自度，选择回到梁宅，继续待在梁太太的主权领域中。关于薇龙的选择，高全之（2011）曾经以〈飞蛾投火的盲目与清醒〉比较《金瓶梅》与〈第一炉香〉，认为薇龙与《金瓶梅》不同的地方在于她的自觉：「高度自觉能力成为葛薇龙自愿从娼心路历程的明灯，因为它不是扭曲的、病态的，张爱玲有意让它直率、可靠、具有说服力」（页 60）。尽管如此，高全之的论述还带有一些模拟两可的不确定性，他一方面看出薇龙的行动带有超然于世的性质，

[8] 张爱玲不仅懂得佛洛依德、提过佛洛依德，而且作品中也多有可以和佛洛依德对话的空间。钟正道甚至认为：「不藉助佛洛伊德的精神分析学而要去翻理张爱玲隐入文字内里的人生皱褶，几乎是不可能的了」（钟正道，2012，页 4）。

一方面又将这种自觉和良知划上等号，所以他得出了一个叹息式的结论，认为「张爱玲不用道德意识来铺陈或规范这个投火的飞蛾，因为她深切同情类似葛薇龙这种谋生谋爱的女子。在无奈与悲忧的倾吐里，她表达了无条件的原谅」（页 63）。然而薇龙的自觉其实已经超过了良知的范畴，反而是一种观照自身而自在，然后将自觉化为自决的能量。

上文提过，薇龙在订完船票的路上再次遇见乔琪乔。张爱玲在这里做了一个非常巧妙却容易被忽略的安排：两个人没有展开任何对话，然后薇龙回到梁宅，直接和梁太太讨论留下来的安排。这个过程看似手足无措、甚至有些跳跃，实则为薇龙带来许多的可能：回去 / 不回去、留下 / 不留下、对话 / 不对话，这些可能性在遇见乔琪乔的瞬间累积成一个又一个蓄而不发的潜能，也就是潜在的动能。这个状态可以透过阿冈本的理论来解释：

> 因为潜能是由「可以不是」来维持与行动之间的关系，而这个结构正好符合主权禁令的结构：主权之所以可以对例外施行禁令，就是透过「撤回」的方式。潜能（包括「可以是」和「可以不是）就是存在建立自己主权的方式，也就是说，这个存在不需要任何前提，也不需要透过什么来决定自己（不承认有更高的存在 *superiorem non recognoscens*），它只需要自己的「可以不是」。而实现主权行动的方式，就是撤除自己的「可以不是」，然后让自己可以是，把自己交给自己（Agamben, 2019, p. 57）。

这个状态让所有的「主权者 / 牲人」结构全部迭加在薇龙身上。如果将灵魂的重心放在自己身上，只意识自己在每个当下的存在，不去在乎周围世界（环 / 境）里的没有道理的道理，就能让自己的身体成为场所，不再只是场所里的存在。此刻的薇龙已经不再需要透过不断位移来逃离牲人的位置，反而将一切都安置在自己的身上，累积潜能，让自己成为收放自如的奇异点。于是所有的政治生命对她而言都只是自己的自然生命，每一种状态都变成自己的生命形式。藉此，薇龙终于找到张爱玲所谓「对于自己是和谐」的生命形式，并以这个形式重新踏进梁家的大门。

张爱玲在接下来的两段里将含蓄笔法用得非常巧妙，仅仅是在「视线游移」之间（许佩馨，2024，页 248），就让薇龙的能动与梁宅的不能动产生对比，藉此暗示薇龙与梁宅间的立场翻转。首先是薇龙重新回到梁宅的那一幕，字里行间，视线突然聚焦在梁太太的手上：「两只雪白的手，仿佛才上过拶子似的，夹破了指尖，血滴滴地」（页 56）。这个场景象征着梁太太的动弹不得，与此相应，两个人接下来的对话节奏也完全掌握在薇龙的手中，甚至数度让梁太太语塞。接着是乔琪乔和薇龙订婚的那天，乔诚爵士送了一件玄狐披风给薇龙，「又怕梁太太多了心去，买了一件白狐的送了梁太太」（页 57）。这个场景恰好和司徒协送镯子的那幕产生对比：「这东西有一对，我不忍拆散了它；那一只送了你姑妈，这

一只不给你给谁？」（页 39）。拿这两个场景进行比较，就可以看到原本的主仆结构已经发生对调。

从故事结构来看，也可以看到〈第一炉香〉的故事并没有因为薇龙回到梁宅而划上句点，反而将叙事带入一个和前半段情节不连贯的时空，为的正是将薇龙的新生命形式呈现出来。就在乔琪乔与摊贩讨价还价的时候，薇龙「拉了乔琪一把道：『走罢走罢！』」（页 58）。这个动作看似枝微末节，却正好证明现在的薇龙已经是个能说了算的人，而且可以自主决定该怎么行动。确实，她依然还是个牲人，但同时也是个主权者。这个收放自如的矛盾迭加让她和梁太太走上不一样的道路（而不是如同电影改编暗示的同个位置）：她不必透造制造裸命来让自己维持主权者的身份，而是能在牲人的状态下，同时又是他人的主权者。至于她是什么人，只有她自己说了算：

> 乔琪笑道：「那些醉泥鳅，把你当做什么人了？」薇龙道：「本来嘛，我跟她们有什么分别？」乔琪一只手管住轮盘，一只手掩住她的嘴道：「你再胡说——」（注：底线为笔者所加）

就在这个破折号出现的瞬间，薇龙没有给予乔琪乔把话说完的余地，也不让他有阻止自己说话的权力；反而能在「告饶」的牲人姿态下，用自己的话语定义自己的生命：

> 薇龙笑着告饶道：「好了好了！我承认我说错了话。怎么没有分别呢？她们是不得已的，我是自愿的！」（页 60）

值得注意的是，所有在〈第一炉香〉出现的角色从此都没再发过声了，薇龙是最后一个拥有完整台词的角色，因而也是为整篇故事定调的、「说了算」的人。除此之外，张爱玲还在这里利用叙事视角做了一个非常巧妙的设计。薇龙最后真的哭了吗？小说的叙事者几乎在全篇故事中都拥有全知视角，既能知道薇龙的所思所想，也看得见薇龙的每个动作。然而，正是这样的一个叙事者，在故事的结尾却没有直说薇龙哭了，更没有将叙事视角摆在薇龙身上，反而将全知视角聚焦在乔琪乔，然后只向读者说明他的动作和想法：「乔琪没有朝她看，就看也看不见，可是他知道她一定是哭了」（页 60）。于是薇龙的哭与不哭变成一种迭加态，已经超出我们能认知的范围，更重要的是，这个巧妙的设计更加印证了薇龙的生命境界已经超出乔琪乔的掌握，翻转了乔琪乔之于她的「主权者 / 牲人」结构。

如果说「被纳入主权领域的生命是神圣的，同时意谓着可杀但不可献祭」（Agamben, 2019, p. 93），那么当薇龙自己决定再度走进梁宅领域的时候，她就选择了一段自我成圣的过程。不可否认，这段自我成圣的过程在某种程度上是一种自杀性的选择（可杀但不可献祭），但因为这是「自觉 / 自决」的选择，所以此时此刻的薇龙已经不是那些在古罗马被封为圣的维斯塔贞女（sacerdos Vestalis），只能像个牲人般被在固定的场域内进行守贞和侍奉。薇龙的自我成圣——就像那张耶诞卡片的暗示——反而带有耶稣自愿受难的灵光，那是一种愿意

透过死亡迎来重生的自觉。不仅如此，张爱玲还刻意让框架内的故事时间线停在「阴历三十」，并且说这是薇龙「快乐的时候」（页 57），间接为薇龙的来年保留了更多潜在的可能，甚至为她——因为来年并不在〈第一炉香〉的框架里面——保留了一个逃脱梁宅框架的可能性。

最后，我们可以用康德所谓的「崇高」（erhaben）来形容薇龙此刻的状态：主体发现生命的意义不单纯只是为了迎合客观目的性（例如父家给的目的、梁宅给的目的），而是为了实现更远大的、超乎眼前有限世界的主观目的性，于是在这种心境中感到超脱（gehoben），并重新恢愎心灵的动力（Kant, 1974, pp. 178–179）。张爱玲也很巧妙地在结尾的地方设计了一个桥段来呈现薇龙的超脱：如果说薇龙沉迷于其中的衣服「都是姑妈特地为她置备的」（页 22），那么，当她的旗袍在结尾被烧了一个洞的时候（页 59），也象征着她已经超脱梁太太的部署，而整篇小说的庄严结局（Apotheose）也就此展开。归功于这种超脱的、自我成圣的状态，故事最后的薇龙已经不再需要乔琪乔担任她的世界认同者，她说「我爱你，关你什么事，千怪万怪，也怪不到你身上去」（页 59），便是最好的证明。重新充满潜能的薇龙开始在梁宅展开属于自己的主权领域，并且在迭加领域的过程中取代原有的领域，反过来让梁太太、司徒协、乔琪乔全为她的生命所用，让她过着既葛父家、又非梁家、也非乔家的人生，因为她就是她。

最后的最后，也就是从整篇故事的后设视角来看，薇龙的生命和乔琪乔的生命也有着明显的区别。乔琪乔的生命气息有如他在最后点的烟：「火光一亮，在那凛冽的寒夜里，他的嘴上仿佛开了一朵橙红色的花。花立时谢了」（页 60）。这段文字在第一时间很容易让人联想到薇龙的生命，仿佛写的是薇龙的人生只不过是场花开花谢，但是这朵橙红色的花既不是自然的花，也不是薇龙的花，而是乔琪乔的呼吸。仿佛乔琪乔的生命在一吸一吐之间就在这篇小说里熄灭了。薇龙的生命则恰好相反。表面上，薇龙的香和乔琪乔的烟一样，终究难逃熄灭的命运，但是叙事者巧妙地让小说停在「这一段香港故事，就在这里结束……薇龙的一炉香，也就快烧完了」（页 60，底线为笔者所加）。藉由这个快烧完而没烧完的迭加状态，叙事者为薇龙的生命留了一个充满潜龙的余地。薇龙的香港出走到此告终，但是她的生命永远比香港的故事还持久。这个状态又可以联结到后设叙事者在小说开头请潜在读者点的那炉香：只要有读者再次打开小说，这个将近烧完的香又能透过小说第一句的命令式重新被点燃。因此，只要有读者不断阅读〈第一炉香〉的故事，「通过这个现代『讲故事者』的表述而得到新的生命」（梁慕灵，2009，页 144），薇龙的生命就能在美学空间里生生不息。

五、结语

本文透过阿冈本的「主权者 / 牲人」的理论与张爱玲的〈第一炉香〉进行对话，藉此分析小说中的例外状态，以及女主角薇龙进入例外状态后的生命辩证。根据上文的分析，可以看到薇龙的离开是为了摆脱她在原生家庭的牲人状态，这是一个决断，同时也是为了让自己可以决断。藉由香港和梁宅创造的例外空间，她尝试让自己的生命回归初生态，用行动对抗既有的行为，试着成为自己的主人。为了在这个新世界站稳脚步，薇龙迫切需要世界认可者（爱情的对象），然而一个以贩卖爱情维生的人，怎么有办法找到真实的爱情对象呢？这个矛盾也导致她的生命历程充满辩证和曲折，差点就要跌回原点。接下来的她做了矛盾选择，订了回上海的船票又跑回梁宅，但也正是因为矛盾积成蓄而不发的潜能，最终赋予了她一种崇高的生命状态，超脱于当下那个鬼气森森的世界。用阿冈本的话来说：「生命在那里扮演着一个边界的角色，一道门槛，生命在这里同时座落于法律秩序之内和法律秩序之外，而这道门槛，就是主权性的所在」（Agamben, 2019, p. 37）。此时此刻的薇龙，就独自站在这道门槛之上，虽然门槛内外都是「无边的荒凉，无边的恐怖」，只能透过「眼前的琐碎的小东西」保有自己的灵魂重心（页 58），但是她也因此得以站在各种给定的秩序之上（葛家的、梁家的、乔家的），以崇高的姿态转生为主权者。

薇龙的行动为原本无法言说的生命创造了得以说言的空间，随着小说的叙事展开，她从原本外人看着和谐但自觉不和谐的生命形式，进入外人看着不和谐且自己也觉得不和谐的生命形式，最后再到外人看着不和谐但「对于自己是和谐」的生命形式。此外，从小说标题与叙事框架的设计来看，读者每一次翻开小说，叙事者就会点一次香，然后再一次呈现薇龙绽放的生命，在这个层面上的薇龙是不朽的；如果只聚焦在文本内诠释（textimmanente Interpretation），读者同样也会发现，在每一次点完香的那一刻，拥有最后话语权的都是薇龙。「我是自愿的！」（张爱玲，2020c，页 60）：这是薇龙的自决与自觉，这个自决 / 觉让她的生命重新获得潜在的能动性，并藉由这个能动的潜力「苍凉而自在」于权力的场域。

张爱玲曾经在〈《传奇》再版的话〉提到一位「蹦蹦戏花旦」：「将来的荒原下，断瓦颓垣里，只有蹦蹦戏花旦这样的女人，她能够夷然地活下去，在任何时代，任何社会里，到处都是她的家」（张爱玲，2020a，页 178）。犹如〈第一炉香〉是《传奇》的一篇故事，薇龙也是这位蹦蹦戏花旦的一种化身。在故事的最后，她终于在例外状态中炼成一种超然的态度，以自己的身体为场所，以自己的灵魂为重心，以自己无关乎世俗道理的、摆脱没有道理的「宗法父权」，以「夷之道」游戏于人间（张小虹，2019，页 20-21），安置「对于自己是和谐」的生命形式，然后怡然自得，「到处都是她的家」。

参考文献

陈建华（2006）。质疑里性、反讽自我：张爱玲《传奇》与奇幻小说现代性。*中外文学，35*（3），109-139。
陈建忠（2011）。「流亡」在香港——重读张爱玲的《秧歌》与《赤地之恋》。*台湾文学研究学报*，（13），275-311。
陈劲甫（2023）。《张爱玲异族书写研究》［博士学位论文，东吴大学］。
高全之（2011）。《张爱玲学》（增订二版）。麦田。
黄涵榆（2021）。《阅读生命政治》。春山。
黄心村（2018）。光影斑驳：张爱玲的日本和东亚。载林幸谦（编），《千回万转：张爱玲学重探》（页 267-296）。联经。
坎伯（2024）。《千面英雄》（朱侃如译；三版）。漫游者文化。
梁慕灵（2009）。从「讲故事」到「小说」——论张爱玲小说中的记忆转化。*中央大学人文学报*，（39），99-152。
刘义庆（1993）。《世说新语笺疏》。上海古籍出版社。
罗贯中（2005）。《三国演义》。三民。
邵迎建（2012）。《张爱玲的传奇文学与流言人生》。秀威。
万壹遵（2024a）。艾辛朵夫《出于废物生活》的加速世界与无「所」适从。*文山评论：文学与文化，18*（1），117-150。
万壹遵（2024b）。德语文学与漫游的意义。载蔡永凯（编），《解析〈冬之旅〉——一场生命的漫游》（页 80-107）。巴哈灵感。
王德威（2012）。文学地理与国族想象：台湾的鲁迅，南洋的张爱玲。*中国现代文学*，（22），11-31。
王德威（2018）。「把我包括在外」：张爱玲与「治外法权」。载林幸谦（编），《千回万转：张爱玲学重探》（页 37-50）。联经。
萧旭府（2025）。父权体制下的女性困境与抉择——试以张爱玲〈倾城之恋〉中的白流苏为例。*静宜中文学报*，（26），53-78。
许慧琦（2002）。去性化的「娜拉」：五四新女性形象的论述策略。*近代中国妇女史研究*，（10），59-101。
许佩馨（2024）。往事知多少，当时浑不觉——论张爱玲小说〈相见欢〉。*东华汉学*，（40），231-276。
许子东（2020）。《许子东细读张爱玲》。北京大学出版社。
严纪华、钟正道（2021）。《张爱玲与〈传奇〉》。五南。
张爱玲（2020a）。《传奇》再版的话。载《华丽缘：散文集一．一九四〇年代》（页 176-178）。皇冠。
张爱玲（2020b）。到底是上海人。载《华丽缘：散文集一．一九四〇年代》（页 11-12）。皇冠。
张爱玲（2020c）。第一炉香。载《倾城之恋：短篇小说集一．一九四三年》（页 6-60）。皇冠。
张爱玲（2020d）。红玫瑰与白玫瑰。载《红玫瑰与白玫瑰：短篇小说集二．一九四四～一九四五》（页 130-179）。皇冠。
张爱玲（2020e）。金锁记。载《倾城之恋：短篇小说集一．一九四三年》（页 238-287）。皇冠。
张爱玲（2020f）。茉莉香片。载《倾城之恋：短篇小说集一．一九四三年》（页 100-124）。皇冠。
张爱玲（2020g）。倾城之恋。载《倾城之恋：短篇小说集一．一九四三年》（页 177-237）。皇冠。
张爱玲（2020h）。忘不了的画。载《华丽缘：散文集一．一九四〇年代》（页 169-175）。皇冠。
张爱玲（2020i）。自己的文章。载《华丽缘：散文集一．一九四〇年代》（页 114-120）。皇冠。
张爱玲（2020j）。走！走到楼上去。载《华丽缘：散文集一．一九四〇年代》（页 109-111）。皇冠。
张爱玲（2021）。谈看书。载《惘然记：散文集二．一九五〇～八〇年代》（页 25-73）。皇冠。
张小虹（2019）。文本里有蹦蹦戏花旦吗？*中外文学，48*（3），9-43。

钟正道（2012）。《佛洛伊德读张爱玲》。万卷楼。
钟正道（2017）。女儿的自我疗愈——张爱玲《小团圆》中「木雕的鸟」。*东华汉学*，（26），147-167。
朱元鸿（2005）。阿冈本「例外统治」里的薄暮或晨晦。*文化研究*，（1），197-219。
Agamben, G. (2017). *Ausnahmezustand* (U. Müller-Schöll, Trans.; 7th ed.). Suhrkamp.
Agamben, G. (2019). *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben* (H. Thüring, Trans.). Suhrkamp.
Kant, I. (1974). *Kritik der Urteilskraft* (W. Weischedel, Ed.; Werke, Vol. 10). Suhrkamp.
Lukács, G. (1965). Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels. In *Probleme der Ästhetik* (Werke, Vol. 10). Luchterhand.
Todorov, T. (1972). *Einführung in die fantastische Literatur* (K. Kersten, S. Metz, & C. Neubaur, Trans.). Ullstein.