學術討論

性別的困惑——從傳統讀者閱讀情詩的偏見說起

孫康宜*

> "Our assumptions about love and gender...can be seen as textual constructs rather than as givens which are simply there in the world."(Tom Furniss and Michael Bath, *Reading Poetry*, 1996)

如何解釋和評價古典文學中的情詩？凡是研讀過中國詩詞的人都知道，闡釋一首情詩的涵義常常要看作者的性別而定。如果作者爲男性，我們就得注意一個古來約定俗成的問題：詩人是否借用戀歌來比喻他的政治遭遇？這是因爲在傳統文人所處的文化背景中，一個看重君臣關係的文人覺得他的「政治情感」與男女愛情有著同樣的性質：兩者都強調始終不渝的痴情，兩者都可能令人陷入失望的痛苦中。於是一個詩人的政治背景常常成爲傳統讀者闡釋情詩的根據。例如，曹植的一連串〈棄婦〉詩與閨怨詩（如〈七哀〉）被理解爲深念隱義的「政治失戀」詩歌——表面上它們是描寫女主人公的哀怨之情，實際上是詩人暗示自己被兄長曹丕（魏文帝）的迫害與深埋內心的無能爲力之感。然而，身爲帝王的曹丕所寫的情詩則

* 美國耶魯大學東亞語文系教授

近代中國婦女史研究　第6期（1998年8月）

©中央研究院近代史研究所

得到不同的闡釋：例如在其〈秋胡行〉樂府詩中，那位追求美人、渴望「雙魚比目，鴛鴦交頸」的愛情的發言者卻被說成是「樂眾賢之來輔」的賢明君王。[1] 同是情歌卻產生如此不同的閱讀效果，足見政治背景的考慮乃爲左右古典詩歌的闡釋之關鍵。

值得注意的是，這種以「寄託」爲主的閱讀方式既是政治的，也是性別的。一般傳統讀者以爲，男性文人的情詩大多是政治隱喻，因此詩中所描寫的愛情常常是「言在於此，意在於彼」；反之，女性作者的情詩，則因大多與政治寓意無關，常被讀成是直抒真情的自傳詩。這種閱讀的成見很大程度受到作者本人寫作習慣的影響：因爲男性作者常藉著「男女君臣」的比喻和「美人香草」的意象來寫情詩，所以他們也用同樣的託喻策略來解讀別人的詩歌。同理，由於樂府民歌中的「女子」總是毫不掩飾地表達內心的愛與怨，後來的女詩人就常常撰寫直抒其情的自傳詩（雖然有些早期女詩人也模倣男詩人以「擬作」或「代言」的方式來訴說並非完全屬於自我的情感，但她們很少涉及託喻的層面）。結果我們發現，雖然男性詩人經常通過虛構的女性聲音來發言，女作家卻較少借用男人的口吻來說話。如果說，前者代表一種「寄託」的美學文化，後者則常常被視爲是一種「非寄託」的抒情文化。

當然，這種分野也不是絕對的。並非所有男性文人的情詩都被當成君臣託喻來解讀；他們也不總是採用女人的口氣來抒情。例如，司馬相如在其〈琴歌〉中，以第一人稱的方式發抒他對卓文君的熱烈追求：「鳳兮鳳兮從我栖／得托孳尾永爲妃／交情通意心和諧／中夜相從知者誰／雙翼俱起翻高飛／無感我思使余悲。」詩中直抒其情，完全沒有寄託的跡象，是一首真正的戀歌。此外，如秦嘉的〈贈婦詩〉、楊方的〈合歡詩〉、張暈的〈情詩〉都是把夫婦之情直接用詩人自己的聲音來表達的最佳範例。而且，不論是用男性的角度或是女性的視角來抒情，作者很可能只在虛構一個故事。所以，我們不可千篇一律地把所有男性文人的情詩解釋成政治詩歌。只能說：就男性文人文化來看，政治託喻是一個重要的寫作與閱讀情

---

1 參見黃節撰，《魏文帝詩注》，收入楊家駱主編，《魏晉五家詩注》（台北：世界書局，1973），頁 36。

詩的法則。問題是，這種闡釋的法則經常被推行過了頭。本來是真正的言情之作，經過這種規則化的託喻解讀後，常常都成了以政教爲目的的作品。就如最近一位學者康正果所說，堅持這種「閱讀態度」的讀者似乎認爲「承認一首詩是情詩，就等於把讀者的反應引向了淫邪的方向」。[2]

另一方面，中國傳統讀者在閱讀女性詩人的作品時，卻又走到另一個極端。與解讀男性作品有別，他們幾乎總是千篇一律地把女性詩歌看成是作者的「自傳」，完全否認了女作者也有虛構詩中「角色」(persona)或代言人的自由。這種讀詩的方式無形間製造了許多有關「作者」(authorship)的爭論。例如，有人懷疑武則天不是〈如意娘〉（一首充滿相思情意的樂府詩）的作者，因爲從詩中的口氣來看，該詩不像是一位執政女皇所能寫出的：

> 看朱成碧思紛紛
> 憔悴支離爲憶君
> 不信比來常下淚
> 開箱檢取石榴裙

但有些熱愛「考古」的讀者卻認爲此詩是武則天寫的，那是描寫她還在作唐太宗的「才人」時，與太子李治（後來的唐高宗）的偷情經驗。這種以「自傳」爲主的闡釋方式犯了一個最大的毛病，那就是：容易使人忽略了詩歌本身的美學價值。關於這一點，施蟄存在他的《唐詩百話》中表達了新穎的見解。他認爲一般讀者都犯了把詩與作者對號入座的錯誤：

> 這是由於誤解此詩，認爲作者自己抒情。……但這是〔武則天〕寫的樂府歌辭，給歌女唱的。詩中的「君」字，可以指任何一個男人。唱給誰聽，這個「君」就指誰……你如果把這一類型的戀歌認爲是作者的自述，那就是笨伯了。[3]

施蟄存的論點頗富啓發性，它是對傳統閱讀偏見的一種批判。

傳統的閱讀法則除了對「作者」問題產生不必要的爭論之外，還導致了許多對女詩人不公平的道德判斷。這是因爲一般的論詩者常出於衛道的

---

2 康正果，《風騷與艷情》（鄭州：河南人民出版社，1988年），頁53。

3 施蟄存，《唐詩百話》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁724-5。

目的，對撰寫情詩的女作家持苛刻的批評態度，以爲詩中所描寫的戀情即爲作者本身的真實自白。在這一方面，最有名的例子莫過於宋朝女詩人朱淑真的遭遇。據考證，婚姻不如意的朱淑真是死於非命（很可能投水自殺），原因或許是她的婚外戀情爲家人識破所致。[4] 她生前創作了大量的情詩，但死後大多被父母「一火焚之」，以致於「今所傳者，百不一存」（魏仲恭，《斷腸集》序）。顯然，朱淑真的父母之所以忍痛焚詩，乃因怕這些詩歌的文本會帶給女兒「不貞」的罪名。然而朱淑真終究難逃封建社會的性別歧視，有人批評她的詩詞「豈良人家婦所宜邪？」（楊慎，《詞品》卷二，〈朱淑真元夕詞〉條）。[5] 假若朱淑真是一位男士，則她的情詩或可被解爲「美人香草」的政治託喻，從而逃脫讀者的道德判斷。

值得注意的是，這種傳統的道德判斷之箭頭不僅對著有名有姓的女作家，連虛構的「女性角色」也絕不被放過。例如，南宋以降的評論者對張籍的〈節婦吟〉中的女主人公一直持極爲苛刻的批判態度；完全站在捍衛儒家的禮教觀念來解釋這首詩。張籍的詩以第一人稱的女性口吻寫出：

君知妾有夫
贈妾雙明珠
感君纏綿意
繫在紅羅襦
妾家高樓連苑起
良人執戟明光裡
知君用心如日月
事夫誓擬同生死
還君明珠雙淚垂
恨不相逢未嫁時。

詩中的已婚女子收到一個多情男子的「定情」贈物：兩顆明珠。顯然，她對這個男子也有感情，所以就把明珠「繫在紅羅襦」上。但經過理性的考慮，她終於把贈物還給情人，因爲她不能離棄自己的丈夫。在戀情與婚姻

4 黃嫣梨，《朱淑真及其作品》（香港：三聯書店，1991 年），頁 48-9。

5 據一般學者考證，常受批評的〈元夕・生查子〉詞並非朱淑真所作。

之間，她最後選擇了婚姻，但卻無法壓制內心那種無可奈何之感，所以她在「還君明珠」時，忍不住流淚嘆道：「恨不相逢未嫁時」。

前面已說過，張籍的「節婦」受到歷代文人的批判。例如，明代的唐汝詢曾說，「繫珠於襦，心許之矣。以良人貴顯而不可背，是以卻之。然還珠之際，涕泣流連，悔恨無及，彼婦之節，不幾岌岌乎？」（《唐詩解》）總之，一般從事闡釋的文人對「繫珠」、「雙淚垂」的行爲頗有貶意。所以當清代的沈德潛編《唐詩別裁》時，特意不選此詩：「然玩辭意，恐失節婦之旨，故不錄」。[6]

有趣的是，這些歷來的讀者都把張籍詩中的女子當做真實「人物」來評價，好像她是某位「淫婦」型的危險人物。評論者不能同情她的立場，認爲她的悲嘆只是缺乏婦德的必然後果。另一方面，傳統的讀者卻對創作這首情詩的男性作者張籍賦予極大的同情，原因是：該詩並非真正的情詩，只是作者在政治上遭受困難時所寫出的一首託喻詩。原來，張籍早已接受某一幕府的聘任，但另有一名節度使李師道又派人用厚禮聘他，在左右兩難的情況下（或只爲了婉轉地辭謝對方），張籍就寫了這首以「男女君臣」爲比喻的詩。在詩中作者自稱「妾」，把李師道比成「君」。於是，那個爲情所苦的有夫之婦只能算是詩人藉由想像所創出的虛構代言人。

這種通過虛構的女性聲音所建立起來的託喻美學，我將之稱爲「性別面具」(gender mask)。之所以稱爲「面具」，乃是因爲男性文人的這種寫作和閱讀傳統包涵著這樣一個觀念：情詩或政治詩是一種「表演」，詩人的表述是通過詩中的一個女性角色，藉以達到必要的自我掩飾和自我表現。這一詩歌形式的顯著特徵是，它使作者鑄造「性別面具」之同時，可以藉著藝術的客觀化途徑來擺脫政治困境。通過一首以女性口吻唱出的戀歌，男性作者可以公開而無懼地表達內心隱秘的政治情懷。另一方面，這種藝術手法也使男性文人無形中進入了「性別越界」(gender crossing)的聯想；[7] 通過性別置換與移情的作用，他們不僅表達自己的情感，也能投入

---

6 參見施蟄存，《唐詩百話》，頁 399 。我要特別感謝施蟄存先生在這首詩的闡釋上給我的啓發。

7 「性別越界」，此詞乃張小虹教授對"gender crossing"一詞的中譯。見張小虹，《性別

女性角色的心境與立場。

相對而言，早期的女性詩人從未建立這種「性別面具」和「性別越界」的寫詩傳統。或許由於生活範圍的局限，她們很少寫「閨怨」、「宮怨」以外的男性題材。所以面對一個女性作者的詩歌，讀者往往視之爲作者本人的自傳，不會朝「虛擬」的方向作多方面的闡釋想像。一切都已約定俗成，很難破除這種偏見。

然而，明清以後的女性作家卻通過各種文學形式，企圖跳出這種傳統寫作與闡釋法則的局限。在這一方面，尤以女劇作家的貢獻最大。在明清女性的劇曲中，尤以「性別倒置」的主題最爲突出：利用這種手法，女作家可以通過虛構的男性聲音來說話，可以迴避實際生活加諸婦女身上的種種壓力與偏見。[8] 同時，那也是女性企圖走出「自我」的性別越界，是勇於參與「他者」的藝術途徑。例如，在雜劇《鴛鴦夢》中，葉子紈把她家三姊妹的悲劇（十六歲的妹妹小鸞與二十二歲的姊姊紈紈相繼於幾天之內去世）通過三個結義兄弟的角色表現出來。那是有關三個寄跡山水、看透功名的「邊緣」文人的動人故事。當最後唯一活著的男主人公唱道：「哥哥，我想半生遭際，真堪歎也。抵多少賈誼遠竄，李廣難封，可憐英雄撥盡冷爐灰」時，我們感到女作家葉子紈確是借用男性角色來作自我抒情。她一方面顛覆了傳統詩中的女性話語，也同時表達了她與懷才不遇的男性文人之認同。

關於這種與男性文人認同的藝術手法，十九世紀的著名女詞人兼劇作家吳藻有特殊的成就。在其《飲酒讀騷圖》（又名《喬影》）中，吳藻把自己比爲屈原。劇中的「她」女扮男裝，唱出比男人更加男性化的心曲。此劇在當時曾激起許多男性作家的熱烈反應。例如，當時名流許乃穀在吳藻的雜劇演出之後，有這樣的描寫：「掃眉才子吳蘋香，放眼直欲空八荒，

越界》（台北：聯合文學出版社， 1995 年）。

8 華瑋把這種藝術手法稱爲「性別倒轉」(gender reversal)的「僞裝」。見 Wei Hua, "The Lament of Frustrated Talents: An Analysis of Three Women's Plays in Late Imperial China," *Ming Studies*, No. 32 (April, 1994), pp. 141-56.並參見葉長海，〈明清戲曲與女性角色〉，耶魯大學「明清婦女與文學」學術研討會論文，發表於《九州學刊》，卷 6 期 2（ 1994 年 7 月），頁 7-26 。

彈琴未盡紓激越，新詞每覺多蒼涼……滿堂主客皆噓唏，鯫生自顧慚無地，鬚眉未免兒女腸，巾幗翻多丈夫氣。」[9] 在他的「題辭」中，齊彥槐也說道：「一卷離騷酒百杯，自調商徵寫繁哀；紅妝拋卻渾閒事，正恐鬚眉少此才。詞客深愁託美人，美人翻恨女兒身；安知蕙質蘭心者，不是當時楚放臣。」[10] 這些男性文人的評語都強調：最有效的寄託筆法乃是一種性別的跨越。屈原以美人自喻，吳藻卻以屈原自喻。兩性都企圖在「性別面具」中尋求自我發抒的藝術途徑。重要的是，要創造一個角色、一種表演、一個意象、一種與「異性」認同的價值。[11]

在《飲酒讀騷圖》中，吳藻無疑把自己假想成一個傳統男性文人的角色。她不僅藉「開樽把卷」來消愁，而且幻想自己是被美人歌妓包圍的「名士」：

> 怎生再得幾箇舞袖歌喉、風群同扇、豈不更是文人韻事……呀，只少箇伴添香紅袖呵相對坐春宵，少不得忍寒半臂一齊拋，定忘卻黛螺十斛舊曾調，把鳥闌細抄，更紅牙漫敲，才顯得美人名士最魂銷。[12]

值得注意的是，這種顛覆傳統性別與主客位置的手法使吳藻創造了一種有別於「男女君臣」的情愛美學——在傳統的託喻詩詞中，男性文人幾乎總是站在「妾」的立場，溫馴地對「君」說話；他們永遠是被動者，對方才是主動者。相較之下，在吳藻的作品中，雖不乏思婦失落情緒的描寫，但更有趣的是那些把說話者放在主動追求的位置上的詩歌。例如，吳藻曾寫過一首「追求」妓女的情詞：

---

9 見《飲酒讀騷圖》，（1825 年吳載功刊本），「題辭」，頁 1a-2a。

10 《飲酒讀騷圖》，「題辭」，頁 3a。

11 關於「性別面具」的概念，請參見孫康宜，"The Idea of the Mask in Wu Wei-yeh," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 48: 2 (1988), pp. 289-320.中譯請見〈隱情與面具——吳梅村詩試說〉，嚴志雄譯，收入《北美中國古典文學研究各家十年文選》，樂黛雲、陳珏主編（江蘇人民出版社，1996），頁 213-233。

12 《飲酒讀騷圖》，頁 8a-8b。

〈洞仙歌〉
贈吳門青林校書
珊珊仙骨，
似碧城仙侶。
一笑相逢澹忘語。
鎮拈花，
倚竹翠袖生寒；
空谷裡，
相見箇濃幽緒。
蘭釭低照影，
賭酒評詩，
便唱江南斷腸句。
一樣掃眉才，
偏我清狂，
要消受玉人心許。
正漠漠，
煙波五湖春，
待買箇紅船載卿同去。[13]

近代詞學研究者謝秋萍把這首詞的末尾幾句稱爲「艷句」；這種風格使人聯想到古代「風流瀟灑」的「名士」與妓女往來的艷情生活。[14] 在此，吳藻顯然虛擬男士的口氣，在一種嚮往風流文人的冶遊生涯之心境中，調情似地向一個名叫「青林」的妓女求婚：「待買箇紅船載卿同去」。

有人認爲這首〈洞仙歌〉就足以證明吳藻是個女同性戀者。但我以爲把詞中的「說話者」(persona)與吳藻本人劃上等號是不對的。至於吳藻是不是同性戀，她的「女同志」是誰，這些都有待史實的查考。關於〈洞仙歌〉這首詞，我認爲我們不妨把它視爲「女扮男裝」的另一種「表演」：

---

13 謝秋萍編，《吳藻詞》，頁41-2。收入胡雲翼編，《詞學子叢書》（上海：教育書店，1949年），下編。

14 謝秋萍，〈吳藻女士的白話詞〉，收入《吳藻詞》，頁6。

它告訴我們，情愛與性別認同可以是流動多變的，而且主／客關係也可以因情況的變遷而隨時調整。性別的曖昧正是此詞吸引讀者再三閱讀該文本的主要動力。吳藻的創作美學代表了近代以來中國婦女開始追求的女性主體性——不論是寫作還是閱讀，她們都希望像男性文人一樣，不但有主動虛構的自由，也有文學想像的空間。

然而從另一個角度看來，吳藻和其他企圖模倣男性風格的明清女作家並沒有達到真正的「解放」。她們大多是一些不滿足於現實的不幸女子；現實的壓抑感使得她們羨慕男子在社會中獨享的權利。在現實中，她們只能像唐朝女詩人魚玄機一樣地「舉頭空羨榜中名」，因爲她們畢竟是女人，無法享受到金榜題名的仕途生涯。在長期的不滿與壓抑之下，她們不得不移情於閱讀與寫作，在想像中的男性文人世界裡找寄託。所以在乾隆年間，一位自恨身爲女子的女劇作家王筠就說道：「閨閣沉埋十數年，不能身貴不能仙。讀書每羨班超志，把酒長吟李白篇……」。[15] 這其中既有不平的情緒，也有幻想的成份。我想就是這種不平與幻想使吳藻進而追求文學中的「女扮男裝」。

由此可見，文學中的模式與創作實與男女彼此的社會處境息息相關。所謂「男女君臣」的託喻美學也同樣反映了中國傳統男性文人的艱難處境。從成千成萬的託喻政治詩看來，許多文人的政治處境是極其「女性化」的：他們的性別是「男性」，但心理卻酷似「女人」。通常的政治情況是：上自宰相，下至百官，所有的人只爲了討好一個共同的皇帝。這與後宮裡的后妃宮女們互相爭寵的情況如出一轍。而且與爭風吃醋的女人世界相同，文武百官的朝廷上充滿了你死我活的明爭暗鬥。難怪遭人陷害的屈原要用女人的口氣說道：「眾女嫉余之蛾眉兮，謠諑謂余以善淫」。從屈原以後，歷代的逐臣也跟著在無數的宮怨詩、閨怨詩、棄婦詩中表達了一種男女比君臣的情懷。每當言論極其不自由的朝代，這種政治託喻詩尤其風行——

---

15 見王筠，《繁華夢》的開場詞〈鷓鴣天〉（《繁華夢》於 1778 年刊版印行。今北京圖書館藏有此劇本）。有關王筠的《繁華夢》，請參見華瑋，〈明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題——論《鴛鴦夢》、《繁華夢》、《喬影》與《梨花夢》〉，中央研究院中國文哲研究所，「明清戲曲國際研討會」論文，1997 年 6 月 10-11 日。

就如著名評論家 Leo Strauss 所說，在政治迫害(persecution)嚴重之時，人們只得被迫「在字句之間斟酌寫作」(writing between the lines)和「在字句之間細心閱讀」(reading between the lines)。[16] 一切考慮均得特別謹慎。

由此不得不令人想到：無論是「男女君臣」或是「女扮男裝」，這些一再重覆地以「模擬」爲其價值的文學模式，乃是傳統中國文化及歷史的特殊產物。這兩種模式各表現出兩種不同的「扭曲」的人格：前者代表著男性文人對統治者的無能爲力之依靠，後者象徵著女性對自身存在的不滿與一味的嚮往「他性」。二者都反映了現實生活中難以彌補的缺憾。如何在這些紛紜錯雜的文化現象背後找到新的解釋，進而重新評價男女作者的寫作心理及藝術，將是我們今後研讀中國文學的重要課題之一。

*本文部份資料原爲中央研究院中國文哲研究所主辦的「明清戲曲國際研討會」之講稿而準備。本人因故不能參加大會，十分遺憾。在此，我特向兩位大會主持人王瓊玲博士和華瑋博士致謝。同時，本文有關讀者問題的部分，曾在 1997 年 11 月 17 日哈佛大學「中國人文講座」的演講中以英文發表。——作者附識。

16 Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing* (1952; reprint, Chicago: University of Chicago Press, 1988), pp. 24-7.