

閨怨詩與豔詩的「主體」

The Subject of *Gui-yuan* Poetry or Erotic Poetry

朱崇儀

Chu, Chung-yi

摘要

中國閨怨詩往往是由男詩人模擬女性的聲音而寫成，一般論者往往以雙性人格來解釋此特殊現象。筆者則認為雖然男性詩人刻意在詩中建構了一癡情女子的偽象，但此形象不具主體性，僅可稱為一偽主體。建構此虛幻的女性主體的必要條件仍為加深男女之間的時空距離，兩造永不可能同時出現。準此，此女性偽象實為男詩人內心欲求的投影，充滿異質性，並且含納了傳統（男主女客，男尊女卑）的觀點，故仍不被賦與主體性。由於文學意識一重要的意識型態國家機器（**state ideological apparatus**），詩論述往往強化現存的兩性之不平等倫理關係，假想以男女之愛情超越時空距離，卻無法替女性創造一個新身分（**identity**），新文學傳統，而仍傾向以客體的姿態呈現女性。並且根據法國女性主義學者伊希迦黑（**Irigaray**）的看法，由於傳統上女性一直擔任再現的下層基礎（**the substratum of representation**），因此反而變成是不可再現的（**not representable**）。

關鍵詞：中國閨怨詩，女性主體，伊希迦黑(Irigaray)。

閨怨詩與豔詩的「主體」

朱崇儀

一 主體性 (Subjectivity)

在討論閨怨詩的主體性之前，筆者想對主體 (Subjectivity) 這個觀念做一個簡單的介紹。所謂人是一個獨立個體(individual)的概念，原本發源於文藝復興時期 (the Renaissance)以後，是因為當時人相信本身具有自主性與持續性，並相信人的意識（或稱理智）不受歷史或文化的制約，而產生的自覺。當然，這樣的自覺牽涉到對性別、階級等的認知與地位，並不如當時人所想像的自明或透明。但是自精神分析於十九世紀末興起之後，對此觀念多所質疑，提出人之所以是一個主體，無非是人本主義 (humanism) 的一迷思，是此一主導 (dominant) 意識型態的產物。因為人本主義斷定人有「本質」與「自由」，而且相信人是知識、歷史、意識的起源；換言之，是人創造了歷史。但細究之下，恰好相反，其實是意識型態塑造了人，而人成為意識型態的奴隸，而無所逃於天地之間。而由於意識型態由論述所建構，所以無論在日常，或其他專門的論述 (discourse) 中，所謂的主體，只是暫時被叫喚出來 (interpalleted)，均可說只是一暫時存在的幻象；換言之，是論述建構了主體。(關於此方面的理論，可參考阿圖色 (Louis Althusser) 「意識型態與國家式型態機器」(“Ideology and Ideological State Apparatuses”)一文。¹) 準此，我們不斷地製造論述，亦不斷地修正與建構自己的主體位置與主體性。而各種論述相往來之時，也在彼此質疑與對話。所以當代法國女性主義學者伊希迦黑 (Luce Irigaray) 曾說過：「任何有關主體的理論皆已被男性挪用。」(Irigaray, 1985a, 133)

在此種新認識之下，我們是否可以引用另一位當代法國記號學者兼精神分析師茱莉亞·克莉絲特娃(Julia Kristeva)所提出的「建構中的主體」(subject-in-process)的觀念，來解讀中國古代閨怨詩中所建構出來的女性主體？此觀念基本上意識對傳統記號學的一種反動與再思考，對主體的認知強調的是一種變動不居的流動場

域 (field)，而非固定的，具有本質的個體 (entity)，或相信有超越性的主體 (transcendental ego) 存在。因為超越性的主體概念，無法接納語言所引介出來的斷裂 (split，指指涉與象徵之間的罅隙) 與移位 (shift，由意指轉到意符)，進而有效地掌握語言之為一表意過程 (signifying process) 的動態面向，以及語言的異質性 (heterogeneity)。因此她所提倡的主體是一說話的主體 (a speaking subject)，但非笛卡兒式的 (「我思故我在」) 主體，而是佛洛伊德革命後的分裂的主體 (Kristeva, 24-33)。

但此一新的認知將如何影響我們解讀閨怨詩的方式呢？我的觀點是：當男詩人在詩的論述中逾越了社會為他所界定的身分，轉而僭用女性身分之時，即已創造了新的說話主體，(但不等於現實中的女性主體)；因此這個女性主體充滿異質性。雖然傳統皆將此一現象解釋為模擬 (mimicking)，但不能據此即宣稱女性的形象因而擺脫了客體的身分。亦即在閨怨詩的主體與論述之間，存在著錯綜複雜的關係。

二 閨怨詩的主體

從以上所討論的主體與論述的關係看來，中國的閨怨詩作為一淵源久遠的意識型態論述，已經形成一文化傳統，必然亦有一套固定的主體形成與建構方式。譬如男詩人往往借用女性的聲音，建構 (或叫喚) 出思婦或怨婦的形象，(亦即古典詩中刻板的女性形象)，並模擬女子思夫心切的形象，呈現出男 (尊) 女 (卑) 關係。內中所呈現出的女性主體，是閨怨詩意識型態的產物，僅存在於特定的論述與文學傳統之中；換言之，是語言的產物。而此種特定論述基本上是建構、規範 (modeling，而非「描繪」) 男女關係，或曰兩性倫理的詩。傳統上由於詩中「擬女性」的機制反覆作用，評者率皆強調男性作家有強烈「女性化」的傾向，甚至倡言此種寫作方式體現了雙性人格，雌雄同體 (androgyny) 的理想 (葉嘉瑩 (上)，21)。但此種主體做為一語言運作效應，僅在論述網上才發揮力量，仍舊是虛幻的。表面上雖然置女性於主體位置之上，卻是一虛位，呈現的語言效果卻是一受觀看，談論，憐憫的固定 (frozen) 對象，而非一有決斷力的主體。本文即嘗試用女性主義的觀點，解讀關於閨怨詩主體的各种特殊現象。

閨怨詩中的思婦與怨婦形象，自《詩經》以來即已受到規範而大致固定。故讓我們看看在《詩經》裡建構的是何種女性主體。如在〈衛風伯兮〉詩中，一個女性說話者形容自己「自伯之東，首如飛蓬。豈無膏沐，誰適爲容。」也就是在愛人或丈夫離開之後說話者已不在乎自己的外表形象。據康正果的說法，這樣單向的自我定位對後世閨怨詩的影響極大，摹仿之作層出不窮，「懶得梳頭或無心畫眉幾乎成了思婦的標準姿態。」²換言之，此書間接鼓吹了女性雖然居於發話人的主體地位，仍必須以缺席(absent)的男性爲詩論述的中心，而擺出一種被動等待的姿態，將自我幽閉戶中，形成一種心理上的封閉(a psychological closure)。若用伊希迦黑的說法，可說她仍是被動的受愛者 (a beloved)，而非主動的愛人(a female lover) (Irigaray, 1993, 185-217)。這種姿態取決於社會文化環境，將女性禁錮於一地，擺出取悅男性的姿態，以男性爲中心，而無自決權。若用當代法國主義學者伊希迦黑的說法，此一形象可說是一種偽裝(masquerade)，起源於女性意識到男性希望女性是他的他者(the other)，而讓男性的欲望決定她在兩性關係之中的地位 (Irigaray, 1985b, 220)。由於男性中心文學對（丈夫不在家時）婦女此種蓬首垢面形象的贊許，並賦予其道德意義，在中國傳統治容誨淫的成見下，此形象就化爲貞節思婦的象徵，而得到歌頌。

而另一方面，棄婦詩中建構的棄婦形象，又清一色皆被**規範**爲無可指責的賢妻良母，作者意圖是表彰婦人的美德，爭取公眾同情，並發出夫婦之道淪喪的慨嘆。如〈邶風，谷風〉詩中，一再強調女方恪守「黽勉同心，不宜有怒」之夫婦常道，而把被棄悲劇發生的原因歸咎於男子用情不專或喜新厭舊（「不我能慍，反以我爲讎。既阻我德，賈用不受。昔育恐育鞫，即爾顛覆。既生計育，此予以毒。」），博得讀者同情，並與夫婿的棄舊喜新作一對照。雖然由於《詩經》是由集體創作，後代讀者無法肯定作者的性別，因而無法確定此詩是女子自傷或是請人代作。但可以從此詩的口吻，看出社會對男女性行爲不同的期許與規範力量。自此後，棄婦詩亦成了一傳統，沿襲至後世的宮怨詩，有時甚至被男詩人借用，自擬爲女性傳統，以表達自己在仕途未獲君主採信時類似的感慨。

由於男詩人往往利用論述將本身的匱缺投射到子女身上，而抵賴(disavow)男性本身有匱缺，閨怨詩中充滿了對女性象徵式的閹割(symbolic castration)，或可說

是一種向外的投射(**exterior projection**)。呈現出的女性形象往往是被自我拘禁(**self-confined**)於閨房中，單純地欲求在遠方的丈夫(偶爾是情人)。準此，離去的丈夫往往像精神分析所謂失去的物件(**the lost object**)³，仍然在千里之外發揮其影響力，讓女子因為彼此的疏離，常常擔心丈夫是否添寒衣，是否會如期歸來，或悲歎自己年華老去，不能再拴住丈夫的心，只能獨守空閨。自從形成一個傳統母題之後，即創作不斷。如漢《古詩十九首》中的〈行行重行行〉，以女性的口吻道出的憂慮：「相去日已遠，衣帶日已緩。浮雲蔽白日，遊子不顧返。思君令人老，歲月忽已晚」，或是〈涉江采芙蓉〉中的女性說話者慨嘆「采之欲遺誰？所思在遠道。．．．同心而離居，憂傷以終老」，建構的情境皆強調女子在男子離去後所感受的「匱缺」，或曰所經歷的象徵性閹割，以及思念令人老化的力量。再以蘇武以男性口吻寫的〈留別妻〉作比較，可發現後者無疑對夫妻之間的愛情有更大的信心(篇首即謂：「結髮為夫妻，恩愛兩不疑」)；誠如結語所言：「努力愛春華，莫忘歡樂時。生當復來歸，死當長相思」，寧願記取歡樂時，對兩者間的疏離終將克服，語調亦更為樂觀。

但由於後世男詩人往往在詩中模擬女性的口吻，造成性倒錯(**transvestism**)的情境，使得詩的真實作者和詩中主體的性別不一致，因而使讀者的性別認同亦較為曲折。因此必須深入探討作者建構詩說話主體的過程，才能探索被隱藏在內的女性(臣妾)意識。因為閨怨詩的說話主體是女性，但寫詩之人往往卻為男性。所以雖然閨怨詩第一個顯著特徵，即為男性詩人模擬女性的聲音，構成一性倒錯的情境，看似已將女性由客體的地位提升至說話的主體，但實際的情形卻遠較複雜。因為根據楊雋的研究(〈臣妾意識與女性性人格〉)，中國古代士大夫文人皆有女性化(擬女化)的傾向，並在抒情論述中形成一傳統。⁴此傳統的濫觴自《楚辭》，屈原雖為臣子，卻往往將君臣關係轉喻為男女關係，自比為女子，埋怨不守信的男子。如〈九歌·湘君〉中有：「交不忠兮怨長，期不信兮告余以不閑」；「心不同兮媒勞，恩不甚兮輕絕」；或是在〈離騷〉忠埋怨男子負心：「初既與余成言兮，後悔遁而有他」，「攬茹蕙以掩涕兮，沾余襟之浪浪」。其結果創造了後世熟知的「美人香草」比喻傳統：香草(女性)——君子的化身，等待美人——君王(男性)，有道德之人——之尋求；此比喻並形成了臣子的政治理想。

因為這類擬女化的口吻能將君臣的關係轉化為較為人所熟知的男女關係，而構成「託物寫志」的傳統。而由於中國古代文人多半在朝為官，使得許多詩中產生了表層與深層之間有不同指涉。表層往往描寫典型的思婦形象，而深層則詩發男子壯志未伸之慨。楊雋把此一現象歸因於中國文化主流之一楚國文化尊崇女性美，並不以女性特質為恥，而對此美人香草的意象情有獨鍾。此文化之餘緒又由漢文學賡緒流傳下來，表現在文學（特別是詩歌）創作上，使男詩人模擬女性聲音的傳統成為大宗。⁵

試舉司馬相如的〈長門賦〉為例。此為宮怨詩的濫觴，說話者自擬為一佳人，憔悴獨居，等待愛人重新回來臨幸。當然後世之讀者皆知其典故是當時武帝不復寵幸皇后陳阿嬌，令其獨居長門宮，陳皇后於是請相如作此賦，反覆慨嘆，代為抒發思君希冀復得幸之情。賦中女形容自己：「舒息悒而增歎兮，蹠履起而徬徨。揄長袂以自翳兮，數昔日之殃」。但從另一個角度看來，詩內建構的女性形象強調的是她寂寞的心情，實際上頗為抽象，亦可視為司馬相如的化身，因詩人本人此時亦失官閑居，處境相似，於是借陳皇后之事，同時暗指自己，以求復得晉用。換言之，此例可視為男性詩人用女性形象來保護自我，將自我的匱缺投(project)到女性身上，或因為閹割危機(castration crisis)的恐懼，而把自身的損失(losses)移置於子女身上的一迂迴策略。另一方面，亦反應出古代女性在兩性關係中，受制於儒家所強調的三綱五常，奉男尊女卑、夫為妻綱為圭臬，橫為被動，遭壓迫之一方，從未取得主導之地位知部份現實。但處於儒家人倫系統的男子，亦處於一微妙尷尬之地位：因其雖在男女、夫婦關係中屬佔優勢之「陽」；而就其作人子、人臣的地位而論，只能淪為居下風之「陰」。準此，賦中所建構的女性主體，由於往往亦須包容男子自喻，實則相當抽象。所投射的女性形象，因為出於男子的想像，仍是一種伊式所謂的「偽裝形象」。

再舉班婕妤所謂的〈怨歌行〉為例：此詩雖然並非以女子的口吻自道，但借用合歡扇（「新裂齊紈素，皎潔如霜雪。裁為合歡扇，團團似明月。」）的隱喻，而最后君王恩斷義絕則為秋扇見捐（「常恐秋節至，涼風奪炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕」），亦為一對后世影響極大的宮怨詩作。因為將女子物化為扇子這樣的物品，亦成了觀視的對象，而且剝奪了她的行為能力，必須被動地聽憑持有人

發落。準此，女子形象即被「物化」，受到「癱瘓」(paralysis)，終將為其他物品所取代。這反應出由於後宮美女眾多，君王與眾美女間形成一對多的關係，又加以君王往往喜新厭舊，兩性倫理關係免不了為一人得寵，多人遭棄，或是為舊人哭新人笑的局面。但值得注意的是：〈怨歌行〉的作者為女性，與〈長門賦〉不同。在詩中，合歡扇是隱喻，但由於作者自身特殊的生平，讀者極易將兩者聯想起來，視之為班婕妤自訴己懷之作。因此將第三人稱的扇子轉化為第一人稱的我，其間轉折並無困難。

由於西方理論對於性別差異 (sexual difference) 與觀視權宜 (specular economy) 間的互動關係頗有研究，以下將借用他們的理論來闡明。由以上兩首詩可見：不論作者是男是女，詩中所呈現的女性形象皆為一種—充滿哀怨，無力感，必須依附男性的喜好而生存，形成文學傳統女性形象主流。(縱觀中國詩的傳統，僅有少數的例外，如〈木蘭詞〉，或〈陌上桑〉。) 似乎哀怨成了唯一的中國女性特質 (femininity)。在正文中強調女性之空白，不完整(丈夫為人所奪或離家外出)，為永遠採取被動的受觀視**客體**，是一項傳統的策略，強調刻板的女性形象；而將男性與女性分離、劃清界線(離家求取功名，出征等等)，成為主動，但不在場(absent)的觀視者，亦是一項男性自我頌揚的策略，對比出男性具有活動空間，而女性則被侷限於閨中，受到匱缺感的左右，無法伸展壯志。

從此，宮怨施以以上兩首詩做模範，樹立了一個傳統，所建構的宮廷婦女均在空間上遭監禁，且在時間上限於永無止境循環的不幸。例如在建構客觀環境時仿效〈長門賦〉，著力於將陰暗而空洞的宮殿描繪為囚禁佳人的典型環境，故後世有很多題為〈長門怨〉的詩，無不一再強化深宮環境的空虛，與一個徒具虛位的**主體**相對照。皆因〈長門賦〉有名句：

日黃昏而絕望兮，悵獨託於空堂。

懸明月以自照兮，徂清夜於洞房。

於是黃昏和月夜的景色成了宮怨詩中常設的佈景，以凸顯失寵者的寂寞。如李白的〈長門怨〉：

天回北斗掛西樓，金屋無人螢火流。

月光欲到長門殿，別作深宮一段愁。

或者以別處的熱鬧對比此處的冷落，強調自身的幽閉與匱缺（失寵）。如白居易的〈後宮詞〉：

淚溼羅巾夢不成，夜深前殿按歌聲。

紅顏未老恩先斷，斜倚熏籠坐到明。

但在較特殊的宮怨詩中，作者並不一般化地寫嬪妃的幽怨，而讓詩中人物反省自己的命運。如杜荀鶴〈春宮怨〉：

早被嬋娟誤，欲妝臨鏡慵。承恩不在貌，教妾若為容？

風暖鳥聲碎，日高花影重。年年越溪女，相憶采芙蓉。

比較起來，此詩的主人翁有自己獨立的想法，覺悟到宮廷生活的無趣，以及自我因貌美卻淪為「客體」，甚或「玩物」的命運。

以上狹義的宮怨詩是以寫志言情為主，而白居易等人則以新樂府寫宮廷題材，偏於紀實和敘事。如白氏的〈上陽白髮人〉以當代真實的上陽宮取代了長信、長門的代稱，並且以一當代的宮女建構了一個說話主體，替換了陳皇后或班姬等歷史人物。此詩模擬一十六歲入宮之宮女於六十時回想一生的境遇。

上陽人，紅顏暗老白髮新。

綠衣監使守宮門，一閉上陽多少春。 . . .

皆云入內便承恩，臉似芙蓉胸似玉。

未容君王得見面，已被楊妃遙側目。

妒令潛配上陽宮，一生遂向空房宿。 . . .

唯向深宮望明月，東西四五百回圓。

今日宮中年最老，大家遙賜尚書號。

小頭鞋履窄衣裳，青黛點眉細細長。

外人不見見應笑，天寶末年時世妝。 . . .

換言之，未進宮時，詩的說話人懷抱贏得君王臨幸的欲求，希望入內承恩。但入內後不久此願望即被打破。詩並在此點出由於居處於一封閉的環境，詩中生產出來的說話主體已不了解外界如今的時尚。但她已經明白點出她與君王之間沒有任何實質關係存在。如果說在此詩中有怨恨存在，無疑是因為不合理的制度使她虛度了一生的歲月。而實際上她可能從未見過君王，只是在意識形態上是宮廷的附

屬品，與君主政權下的犧牲品。

但當男詩人借用女性口吻，一再反覆關心女性的命運，設身處地為女子設想時，不一定能成功地將女性呈現為主體，還是有可能僅僅不斷套用刻板的女性形象套語，企圖兼併 (**annex**) 女性畛域？這裡所謂的兼併，意指不顧倫理的分際，竊取女性的地位，將女性化約為幾個固定的對象，甚至成為男性的鏡中倒影 (**mirror reflection**)，藉此界定性別差異。如在李白的一首宮怨詩〈玉階怨〉中，詩人用「玉階生白露，夜久侵羅襪」來暗示女性懷著心事佇立良久，無法入眠的情況。後兩句「卻下水晶簾，玲瓏望秋月」則又藉著與圓滿的月相比，強調在現存的權力架構下，女性的寂寞與無奈。在此放下水晶簾的動作暗示這位女子已從屋外回到屋內，凸顯開放與幽閉二造間的對比，讓此閉鎖的空間重新含納女性，限制其活動範圍。不過說話者的語調保持中立，難以確定他是否同情女性。

相對於描寫深宮的閨怨詩，敘寫一般民間思婦的**閨怨詩**在布景時不須花費篇幅點出富麗堂皇的氣象，反而回溯《詩經》〈衛風伯兮〉懶得妝扮的傳統。如三國魏徐幹在他的詩〈室思〉中寫少婦思夫時，運用閨房中的物品—明鏡—來界定（或日暗示）思婦的心態與成詩季節：「自君之出矣，明鏡暗不治。思君如流水，何有窮已時」。詩中主體不事裝扮，認同冶容誨淫的文化定見，亦知道此時她的一舉一動都會拿來作為婦德的評判標準。亦可說當男詩人模擬女性聲音時，知道此舉以會使女性晉身前景(**foreground**)，成為觀視權宜中受窺視的對象。

又如曹植的〈雜詩〉，有一首在開頭時就布下一景：「明月照高樓，流光正徘徊。上有愁思婦，悲嘆有餘哀。」之後有此思婦的自述（與不在場的夫婿的想像對話）：

君行逾十年，孤妾常獨棲。君若清路塵，妾若濁水泥。

浮沉各異勢，會合何時諧。願為西南風，長逝入君懷。

君懷良不開，賤妾當何依。

在此段話中這位模擬的女性說話主體自貶為賤妾、濁泥，已顯示了夫婦地位不平等。最後結語亦表明自我的依賴男性態度。與曹丕〈燕歌行〉的思婦口吻相較，兩者的態度無異：「賤妾鶩鶩守空房，憂來思君不敢忘，不覺淚下沾衣裳。」甚至在襯景方面亦頗類似：「明月皎皎照我床，星漢西流夜未央。」故可說「明月」、

「高樓」，構成了典型的閨怨詩情境，因為月的圓滿，正與人的孤寂形成尖銳的對比。此後「夜長不得眠」，因為「明月何灼灼」（南朝樂府民歌〈子夜歌〉），就一再反覆出現。但此時對閨中人的妝扮描寫並不熱衷，而強調她的主體意識與情感，並未將其視爲一美感對象（客體）加以鋪張敘寫。所以出現於詩中的，往往僅爲一模糊普遍的通稱，如「思婦」。

因此我們可說：中國詩中所出現的女性主體形象，是相對的，**經由與男性的關係而界定**；作者總是在男女關係的上下文中確定女性形象的意義和價值。而唐朝的新體詩出現之後，由於格律句數固定，但布景的分量頗重，幾佔句數固定的格律詩一半篇幅，影響怨情的敘寫，往往必須戛然而止，含蓄隱約。如白居易有一首〈寒閨怨〉絕句：

寒月沉沉洞房靜，真珠帘外梧桐影。

秋霜欲下手先知，燈底裁縫剪刀冷。

前二句完全寫景，後二句僅藉裁剪的動作，暗示讀者婦人在爲遠行人趕製棉衣。我們亦無法斷定此詩是第一人稱寫成的。又如令狐楚的〈遠別離〉：「楊柳黃金穗，梧桐碧玉枝。春來消息斷，早晚是歸期？」前二句描摹春景，僅後二句點出良人遠行未歸。

同時唐人根據社會現實加入了許多母體(motif)，如罷征的願望，農婦的辛苦之類，將詩的情境限制地更明確，但也對思心的描寫篇幅縮短。這類詩作對怨情輕描淡寫，如搗衣此一母題，不但在李白的詩中出現，亦成爲杜甫的〈搗衣〉詩題：

亦知戍不返，秋至拭清砧。已近苦寒月，況經長別心。

寧辭搗衣倦，一寄塞垣深。用盡閨中力，君聽空外音！

此詩明顯是模擬思婦的口吻，述說她爲遠征的丈夫準備寒衣的心情。這個在詩語言中建構出來的說話主體，是一位模範女性，在此表達她不畏辛苦，仍然勉而搗衣之情形。而李白的〈子夜吳歌秋歌〉則以思婦的口吻傳達了罷征的願望：

長安一片月，萬戶搗衣聲。

秋風吹不盡，總是玉關情。

何日平胡虜，良人罷遠征？

此二詩皆表達了主觀的願望，而不同於宮怨詩中的怨女只能被動消極地虛度光陰。搗衣此一母題因此成爲一傳統。若以杜甫詩與明代何景明的同名詩作〈搗衣〉相較，後作除搗衣外，亦題及製衣的過程。最後以「願爲合歡帶，得傍君衣襟」的主觀願望，作爲結語。相同的母題，重新敷衍之後，又增添了幾許新意。

以夢境成爲思婦與夫君相會之所的詩亦頻頻出現，成爲閨怨詩的一大宗。如下唐金昌緒所作另一首不同意趣的〈春怨〉：

打起黃鶯兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。

模擬一個嬌憨女子，嗔怪鳥兒打斷了她的團圓美夢。與之類似的可再舉一首令狐楚的五絕〈長相思〉爲例：

綺席春眠覺，紗窗曉望迷。朦朧殘夢里，猶是在遼西。

只是此詩可以視爲以第一人稱口吻敘寫，亦可視爲描寫一第三人稱的她。與下一節所討論的几詩中的閨中婦有別，此等詩作不再像南朝宮體僞情詩，表現出「戀物癖」的傾向，而將模擬主體的效果加深。

三 艷詩的女性客體

所以在此，讀者必須分辨以女性爲**主體**的閨怨詩與視女性爲**客體**的艷詩，亦即康正果所區分的「風騷型」和「艷情型」詩歌。據他認爲，這是中國文學裡兩個對峙而又互補的男性中心文學的機制；在唐以後的詩歌傳統中，兩類型始終有融合滲透的趨勢。雖然兩種詩皆以女性爲題材，但對待女性的態度卻有所不同，比較之下，艷詩中的女性更缺乏自主性。艷詩(一種鋪采摛文，描寫女性聲貌或男女之情的詩)起源於南北朝，後世通稱此新興的文體爲艷歌。之所以稱爲艷，是一個含貶義的評價標籤，雖在最初並不特指歌詞的性質與內容，但後代人往往將其貶爲淫靡之音。它的傳播可分爲三個階段：首先在東晉和劉宋時代興起於民間；之後受到貴族的欣賞，成爲富室豪門的娛樂；最後被移植到宮廷，到了梁陳，成爲名符其實的亡國之音。

由於在艷詩中對女性美的描寫由面容、服飾轉向肉體的魅力，詩人不再通過描述女子的儀表來彰顯她的美德與身分(亦即 **identity**)，而是具體地描寫女子身上的可愛之處。換言之，鋪陳的重點轉移至美人的容貌與服飾，對所詠的對象

關注其「表面特徵」。如下面詩句：

織織運玉指，脈脈正娥眉。振躡開交縷，停梭續斷絲。

（劉邈〈見人織聊爲之詠〉）

在此，織作被從現實生活的上下文中分解出來，只被視爲一個**客體**所從事的孤立的動作去描寫。作者感興趣的並不是人的心理，而是客體的局部特徵。從詠的興趣出發，婦女的日常生活可以搜羅出來很多事類，如採桑、織作、縫紉、搗衣等，成爲相應的母題。所以如康正果所說：「南朝的艷詩實際上是一種僞情詩，它與『詠物』的關係更近，而離真正的『言情』則很遠。因爲它把女性形象完全物化爲『詠』的對象，同時又把所詠之物全都與閨中人拉扯到一起。」⁶他又說：「詩人的詠物興趣與其說是在於所詠之物本身，不如說在於它與女人身上某一部位的關係」⁷或曰：「詩人把願望轉移到各種替代物之上，把事實艷化。」⁸如蕭綱的〈詠風〉：

樓上起朝妝，風花下砌旁。入鏡先飄粉，翻衫好染香。

度舞飛長袖，傳歌共繞梁。欲因吹少女，還將拂大王。

在此，風成了引逗詩中女性**客體**的媒介。換言之，這類艷詩有非道德化和唯美的傾向，這也是它招致政教詩學指責的根本原因。

到了艷詞當道的時代，正如康正果所說：「艷詞中的佳人形象常常類似於裝飾，她之所以艷麗嬌媚，完全由於她被安置在富貴的環境中；而艷詞所描寫的閨房世界之以富有詩意，也是由於佳人的點綴。」⁹如溫庭筠詞中的幾個片斷：「水晶簾裡玻璃枕，暖香惹夢鴛鴦錦」，或是「畫羅金翡翠，香燭銷成淚」，均爲疊加的意象。閨中人的心境透過一系列此類意象景物化，而反映出女性身上的**雕飾美**。佳人如今完全處於與現實生活脫節的虛擬情境中，與唐人反映婦女現實處境的閨怨詩在造景上有所不同。換言之，詩作傳達並宣揚的是男性中心文化對婦女的分類和評價。思婦在此等分類中，化約爲一特定的形象。

題材被「艷化」之後，詩中的女性愈益傾向爲一「文化符號」，爲誇大敷衍的對象，而非描摹再現的事實。換言之，艷詩把傳統的閨情主題改裝變形，從而利用現成的詩題進行踵事增華，沉思翰藻的試驗。第二步則是把艷情的趣味擴張到詩歌從未觸及的題材領域，如詠歌妓舞女、詠物、詠季節和景物等。因此樹立

註解：

的是繼《詩》、《騷》而起的以妖艷的女性為歌詠對象的美文學傳統。此類婦女題材成為南朝詩人驅遣典故和堆砌詞藻的理想園地，而了無新意。

由於活動的範圍有限，艷詩的女性往往被侷限於閨房之內，閨房理所當然即成女性的處所(a female space)。但根據康正果的說法，認為「與其說艷詞中的閨房世界再現了婦女的日常生活，不如說它把閨中人的心境景物化了。」¹⁰換言之，題材的艷化是一種陌生化(defamiliarization)。方法是：運用套語，亦即「一整套矯飾的詞彙和特定的意象，用這些定型的語言鑲嵌成艷詞特有的女性環境——閨房世界。」¹¹由於渲染官能感受，被描繪的女子被視為客體。雖然有些艷詞艷詩亦模擬女子的口吻，但仍是矯揉造作，呈現出伊氏所謂的「偽裝形象」。如和凝〈菩薩蠻〉中的片斷：

幾度試香纖手暖，一回嚙酒絳唇光。佯弄紅絲蠅拂子，打檀郎。

雖然以第一人稱描寫佳人撒嬌的情形，但卻將她呈現為一被擁有物。但和閨怨詩不同的是，這首詞的男性對象在場，可以直接表露情人的相互戲謔調笑。但這樣的詞缺乏凝鍊的情感；故我們在此回到閨怨主題，將之與馮正中〈鵲踏枝〉其中一首寫閨怨的相比：

庭院深深深幾許？楊柳堆煙，簾幕無重數。玉勒雕鞍遊冶處，

樓高不見章台路。雨橫風狂三月暮，門掩黃昏，無計春留住。

淚眼問花花不語，亂紅飛過鞦韆去。

在此詞中（第一人稱）被棄的佳人獨守空閨，而丈夫卻在外尋花問柳；兩人彼此疏離。閉鎖的空間、風雨、亂紅、傷春等，都是習見的套語，但經過不同的排列組合，即產生不同的效果。雖然沒有確切的女性形象出現於詞中，被置於前景，但一般讀者皆會假想一女子羈留閨中，充滿哀怨。而風雨的肆虐，又令說話人觸景生情，印證對自己處境的感觸；她的主體態勢(subject position)主要則是由最後兩句確定：由「淚眼問花」的主動，轉為被動目睹「亂紅飛過鞦韆去」。

由此可證：閨怨詩生產主體的背景往往是一封閉的場所(女性空間)。除了燒香還願，古代的良家婦女難得有出外的機會。但男性卻可以因征戍、應試等種種理由離家，且狎妓出遊的風氣亦頗盛，故不受固定空間、戀愛對象的羈絆。在此情況之下，將佳人的形象與另一個客體(通常為花)連接起來，乃習見的一描摩技

巧。歌詠花，即為歌詠人。這亦可以算是一種將佳人物化的過程。

由於詩並不是一套封閉的語言系統，主體與客體的位勢可以時時轉換（如「淚眼問花」句）。故前詩模擬一個女子的口吻想念她的丈夫，試圖以抒情的態度「建構」出一個在中國古代社會中被視為最基本最固定的倫理關係。往往說話人模擬女子害怕失去依恃的心理，擺出小鳥依人的姿態(客體的姿態)，博取同情。因為現實生活中男女的關係原本即不平等，這樣的「建構」強化了現況，極易為讀者接受。雖然生活的壓力通常不會在詩中提及，但可以猜想得出。（由於中國古詩的篇幅短小，往往不適用於被用來鋪陳實際生活的艱苦。）

由於題材與篇幅受到限制，閨怨詩中的女子形象多流於平面，只著重某一項心理的描寫。不用說，詩的表現方式主觀，原本即不能呈現全貌。但詩的說話主體，往往傾向於認同受壓抑的女性，因為女子的處境與詩人日常抑鬱的心境類似。但說話人往往囿於性別的差異(**sexual difference**)，又無法完全融入女性的世界中，而必須保持適度的距離，因而造成一種尷尬的內在張力。

或許有讀者會質疑：艷詩以鋪張描寫為主，所以不隸屬抒情傳統？從一個角度看來是如此。艷詩的傳統並不模擬女子的聲音，直接將女子視為**客體**，作為一美感形象來呈現。

四 結語

閨怨詩雖然型式大致固定，在漫長的歷史中亦無謔仿 (**parody**)的情況出現。在最後一節中我們將審視女詩人自己所寫的閨怨詩與男詩人的擬作是否有極大差異。如唐魚玄機的詩「江陵愁望寄子安」，寫道：

楓葉千枝復萬枝，江橋掩映暮帆遲。

憶君心似西江來，日夜東流無歇時。

詩人本身是女性，而寄詩的對象亦為她實際的情人，但仍以景喻情。再看宋朱淑真的〈秋夜牽情〉：

纖纖新月掛黃昏，人在幽閨欲斷魂。

箋素拆封還又改，酒杯慵舉卻重溫。

燈花占斷燒心事，羅袖長供挹淚痕。

益悔風流多不足，須知恩愛是愁根。

對外客觀的景描寫地較少，而對說話主體的主觀情感與動作描寫較細微。似乎詩人對本身情感較易掌握。又如〈懷良人〉（傳為唐葛鵲兒所作）寫因收胡麻而憶及丈夫征戍未歸，顯出農婦本色，與一般之閨怨不同：

蓬鬢荆釵世所稀，布裙猶是嫁時衣。

胡麻好種無人種，正是歸時不見歸。

另一首陳玉蘭〈寄夫〉，亦是以淺顯的筆調述說對丈夫的關心：

夫戍邊關妾在吳，西風吹妾妾憂夫。

一行書信千行淚，寒到君邊衣到無？

可說是一首純為寫情之作，未穿插寫景，與其他男詩人運用一半篇幅寫景的情況不同。一般皆認為女詩人較少用典，且「在驅遣詞藻和典故上難以與文人競爭。」¹²所以像李清照亦在詩詞中用女性的口語說話。因為女詩人若沿襲文人詩詞的套語，就等於落入已經建構的刻板形象；當女詩人缺乏表達自身經驗的語言時，就已經缺乏自我再現的媒介。我們可看李清照以下的一闕詞〈鳳凰台上憶吹簫〉：

香冷金猊，被翻紅浪，起來慵自梳頭。任寶奩塵滿，日上帘鉤。

生性離懷別苦，多少事、欲說還休。新來瘦，非干病酒，不是

悲秋 休休！這回去也，千萬遍陽關，也則難留。念武陵人

遠，煙鎖秦樓。惟有樓前流水，應念我、終日凝眸。凝眸處，

從今又添，一段新愁。

乍看之下，這個女性主體與傳統閨怨詩由男詩人模擬的主體無太大差別。但在此流露出的，無寧是女性無意識中害怕離別，以及被遺棄的感受。在下半闕詞中說話人的視野不斷縮小（由秦樓→樓前流水→凝眸處→新愁），是一種自我封閉的過程，最後主體可以化約成一種情緒「愁」。在李清照的另一首〈聲聲慢〉詞中，亦是以「這次第，怎一個愁字了得。」為結語，總結她的悲愁。

在〈聲聲慢〉中，歷來更為人所稱道的，無寧是開頭所用的十四個疊字「尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚。」這一串字表達了男詩人所寫的閨怨詩中，囿於格律字數等等限制，所無法表達出來的情感，說出了「那不可言說的」（the 「unspeakable」）。與前一首相比之下，此首詞無寧更直接，未借景喻情。而且

語言的異質性亦得到了解放，得以建構一個新的主體。

我們不須對女性的閨怨詩做更多的考察，已發現其大體說來偏向白描。這種回歸自然的形式，或許有助於建構出一文化偽飾較少的主體吧！

參考文獻

英文部分：

Althusser, Louis. 「Ideology and Ideological State Apparatuses,」

In *Lenin and Philosophy*, trans. Ben Brewster, (New York: Monthly Review Press, 1971), 127-86.

Irigaray, Luce. 1985a. *Speculum of the Other Woman*. Trans.

Gillian Gill. Ithaca: Cornell UP.

---. 1985b. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter

(with Carolyn Burke). Ithaca: Cornell UP.

---. 1993. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. Gillian Gill and

Carolyn Burke. Ithaca: Cornell UP.

Kristeva, Julia. "The System and the Speaking Subject." In *The*

Kristeva Reader, ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell, 1986.

中文部分：

葉嘉瑩。〈論詞學中之困惑與〈花間〉詞之女性敘寫及其影響〉（上）

（下）。《中外文學》20.8-9（1992,1-2）,4-31,4-30.

康正果。《風騷與艷情》。台北：雲龍，1991.

楊雋。〈臣妾意識與女性人格〉。《中國古代近代文學研究》，(1992,

11), 20-29.

周溶泉，徐應佩，姜光斗，顧啓主編。《歷代怨詩趣詩怪鑒賞辭典》。

南京：江蘇文藝出版社，1989.

穆儔等編。《情詩三百首》。台北：永業，1992.

註釋

1. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy*, trans. Ben Brewster, (New York: Monthly Review Press, 1971), 127-86.
2. 康正果，《風騷與艷情》，（台北：雲龍，1991），46。
3. 在精神分析的理論中，如女性所缺乏的陽物，皆被視為失去或匱乏的物件，對

日后生活影響極大。

4. 楊雋，〈臣妾意識與女性人格〉，《中國古代近代文學研究》，(1922, 11), 20-29.

5. 同上，22-24.

6. 同上 181.

7. 同上.

8. 同上, 182.

9. 同上, 291.

10. 康正果, 289.

11. 同上.

12. 康正果, 378.