

# 文學作品中男性作家觀照下的女性形象

## —以白先勇《遊園驚夢》為討論範例

何慧芳

### 壹、前言

薩特（Jean-Paul Sartre）曾於其存在主義（Existentialism）哲學概念中，提及看者與被看者的關係。看人的行為是主動的，相對而言，被看者是被觀望的對象，為他人所佔有，乃處於被動情態。為了反客為主，重新肯定自己，被看者會反過來觀望那個看他的人，並重新將之轉化為自己所觀望的對象。<sup>1</sup>

把薩特看人與被看的概念應用到男女情愛關係上，亦不失為一種好的詮釋策略。我們的文化習於把人物化，對女性更是如此。人一旦被物化以後，對自己就無法肯定。被物質化也使女性更無法揭去諸如「禍水」、「弱者」之類的標籤。女性由是成為男性主觀欲望的投射對象。男女雙方的這種主（男性是採取主動的看者，其所觀望的對象為女性）客（女性則是被男性所看）關係誠如約翰·伯傑（John Berger）在《觀看的方法》（*Ways of Seeing*）一書中所指：

女性只存在於男性的營造活動中（Men act and women appear）<sup>2</sup>

當這種男女從的關係透過男性作家的筆觸反映在藝術作品上，女性則成為被創造或描摹的對象。在文學作品中，男性作家究竟是以甚麼樣的想像去塑造女性角色？換言之，男人究竟是怎麼樣看女人，如何塑造文本中的女性角色？這樣塑造出來的女性角色，又如何的有別於女性作家所描摹？男性作家跨越了性別的藩籬，利用人性交互指涉的關鍵創造出來的女性角色，是能突破女性作家礙於性

---

<sup>1</sup> 薩特著，陳宣良等譯（1987）：《存在與虛無》，北京：三聯書店，頁467～553，轉引自李仕芬（2000）：《女性觀照下的男性——女作家小說析論》，台北：聯合文學出版社有限公司，頁11。

<sup>2</sup> John Berger, *Ways of Seeing* (London: British Broadcasting Corporation, 1972) 47, 轉引自同上引書，頁11～12。

別關係無法坦陳自己「身體經驗」(experiences as a body)<sup>3</sup>的限制，大膽的深入剖析女性激情與欲望，抑或飽受女性主義所抨擊？

男性與女性，處在兩種截然不同的成長文化背景中，把握世界的方式、價值觀念、思維方式的不同，導致男女作家在文藝創作中顯見各別的風格。女作家與男作家之間的差異不只是生理實證性別的差異，更是在書寫中所展現出來心理文化的「陰性」與「男性」之間的差異。不同於「女性」(the female)，「陰性」(the feminine)並不是以生理實證性別來決定，男性也可以擁有陰性特質。此「陰性」在語言中以「過程」、「異質性」與「流動性」來再現，而「男性」則以閉鎖式的固定語彙如「二元對立」來再現。(Humm 148) 男女作家之間的差異表現於文章書寫當中，產生了實際的效應。(胡錦媛:1997;421~437) 而，男女作家即便採用了相同的書寫策略(此指法國女性主義理論家 H el ene Cixous 所創「陰性書寫」<sup>4</sup>)，基於其生理性別以及思維方式之迥異，所帶出的相同主題文本義涵亦不盡相同。簡而言之，本文將以白先勇《遊園驚夢》為例，探討男性作家陰性書寫策略下所呈現出來的女性角色究竟是怎麼樣的心理狀態呈露。

## 貳、中國傳統女性的地位與處境

父權體制(patriarchy)是中國社會的傳統特徵之一(Stacey,1963)。父權意識型態以許多不同的方式再現父(男)權支配及宰制女性的社會結構，包括：家族制度、貞操文化，及性別分工等。據此，父權體制的性(別)規範即指父權意識型態對性別角色(sex roles)及性狀態(sexuality)的訓育性及指導性迷思，其功能在於維繫父權體制的「自然」、「合法」運作。一般而言，父權體制的性(別)規範通常賦予女性被動服從，犧牲奉獻的性別角色，清純貞節，無慾無我的性狀態，以服務父權利益及滿足男性慾求(何春蕤，1997，頁 198~199)。

---

<sup>3</sup> Virginia Woolf, "Professions for Women", *The Death of the Moth and Other Essays* (New York: Harcourt, 1942) 240~241, 轉引自同上引書, 頁 6。

<sup>4</sup> 「陰性書寫」(feminine writing)一詞，主要是一種書寫，重點不在於作者的性別，而在於書寫展現之性別。H el ene Cixous 反對將 feminine writing 譯為「女性書寫」以免陷入性別二元對立之框制，因為，作品標明為女性所作並不保證其書寫為陰性，也很有可能為「陽性書寫」(masculine writing)；反之，作品標明男性所作，也不見得就不是「陰性書寫」(feminity)。Cixous 所謂「陽性/陰性」與生物學上的「男女」不同，提示要「避免男人/陽性與女人/陰性之混淆，因為有些男人不會壓抑他們的陰性特質，有些女人卻強有力地展現她們陽性的特質。」此亦如維吉尼亞·吳爾芙(Virginia Woolf)在其《自己的房間》(*A Room of One's Own*)書中所言「作家創作時不應單從男性或女性的角度來進行，而應超越作者本身性別的局限，從事中性角度的藝術創作。」

自從人類社會進入階級社會以來，婦女一直處於受壓迫、被奴役的地位，在男性經濟裏（masculine economy）<sup>5</sup>，女人僅被當成是貧乏的、被閹割了的和有缺憾的男性的影子<sup>6</sup>。不管是在傳統的西方或中國社會裏，女性長久被視為「性物」（sex object）<sup>7</sup>，她們喪失了獨立人格，也無人生自由，生存的目的只是男子的附庸和家庭的僕役。<sup>8</sup>女性之受桎梏，不僅是性的壓抑與歧視，生活的壓力，是兩性的不公平、不合理。

古代婦女有三從之教，往往其命運皆不能自己做主，所以苦難的降臨往往更為無辜。在《遊園驚夢》中，錢夫人的性壓抑，呈現出社會建制對於個人意志的壓迫。這種外加的苦難往往表現為對於一個人，尤其是女人，的生命、自由與尊嚴等等生存之必要條件的剝奪，其源自於影響中國婦女甚鉅的傳統婚姻觀和性別規範。在此，婚姻中原本涵括的生物性需求（性慾）與感性的兩情相悅是被忽略、裁制的，而人文理想及倫理意義則被極度強調，在在約束規限了女性生而為人的生命情態。

班昭《女誡》以強調婦女之「卑弱」為基礎，擬就一套為人婦者須以「敬慎」、「曲從」來侍奉舅姑和丈夫的行為準則，實乃女性的自我設限。女性的存在和處境，在「男尊女卑」的論述作用下，被推擠至男權社會的邊陲，並喪失了應有的自主性。女性形象職是變成男性中心文化中的「空洞能指」（Laura Mulvey 語），男性所自喻和認同的並不是女性的性別，而是封建文化為這一性別所規定的職能。（孟悅、戴錦華，1993，頁 22）

## 參、《遊園驚夢》故事梗概

---

<sup>5</sup> 就性別與權力的關係而言，傳統上男性是經濟的主導者與供應者，女性則是接納者與消費者。男性因之居於主導的地位，是權力的來源，而女性則是權力投射的對象，無由凝聚力量。一如吳渥（Waugh）所言，女性由於社會疏離化（social alienation）的緣故，對於其身體的感受是分崩離析的以及物化的，而非完整的個體。詳參張惠娟〈直道相思了無益——當代台灣女性小說的覺醒與徬徨〉，收錄於鄭明嫻主編（1993）：《當代台灣女性文學論》，台北：時報文化出版企業有限公司，頁 52。

<sup>6</sup> 此乃西蘇（Hélène Cixous）於〈曼圖莎之笑〉（The Laugh of the Medusa）中語。所謂「閹割情結」（Castration Complex）乃佛洛伊德所提出，意指小女孩在發現自己的性器官缺少了男孩的陽具後，懷疑是因為自己做錯了甚麼才被割掉的，因而開始羨慕起擁有陽具的男孩來（「陽具欽羨」）。

<sup>7</sup> 在傳統裏，女性一般被物化為交易商品，成為交換經濟的表徵，她們生存的目的，不是傳宗接代，就是以身體來取悅享有主控權的男性，扮演著被剝削的角色，詳參鍾玲：〈台灣女詩人作品中的女性主義思想，1986~1992〉，收錄於鄭明嫻主編（1993）：《當代台灣女性文學論》，台北：時報文化出版企業有限公司，頁 188。

<sup>8</sup> 女人經由男人定義而成為「他者」（the other），人透過身體與世界聯繫，但女性的生殖能力讓女性享有較少的自由，母職、妻職制度性地加害女性。以上論說乃存在主義女性主義所認為女性素來深受壓抑之原因所在，因此她們強調女性境際自主，並將其導向社會、道德、文化方面的改變。她們拒絕傳統女性角色，自由獨立生活。

白先勇的《遊園驚夢》小說係源於《遊園驚夢》崑曲戲劇，改編自明代劇作家湯顯祖（1550—1616）的有名佳作《牡丹亭》第十齣「驚夢」<sup>9</sup>。〈遊園驚夢〉小說中設置了明暗（虛實）兩條線，明的是錢夫人由台南趕赴台北參加寶夫人天母公館的家宴，從登門一直寫到席散離去；暗的則是寫她整個赴宴過程的（複雜）心態（通過她的意識流動展現出來）。二十歲的得月台戲子藍田玉以「遊園驚夢」名噪秦淮河，南京一位老邁將軍錢鵬志為此娶了藍田玉為妻以娛晚年。於是這賣唱的姑娘一夜之間成了人人艷羨的將軍夫人，享盡榮華富貴。期間她雖對年輕英俊的參謀鄭彥青萌發愛慕之情，卻礙於將軍夫人之名份而無法如願，唯兩人曾有過一席纏綿貪歡。最後，藍田玉終於讓自己的親妹子月月紅將鄭彥青給奪走。歲月流轉，時光荏苒，錢將軍撒手西歸以後，徒留寂寞沒落的錢夫人南遷至台。某次錢夫人應昔日藝壇姊妹桂枝香的邀請趕赴一席夜宴，面對多番似曾相識的人事景物，不禁跌入懷舊憶昔的漩渦裏而難以自拔。

## 肆、男作家觀照下的女性形象

從文學藝術的呈現機制到社會文化的運作方法，二元對立的性別系統向來根深柢固，透過男/女、陽剛/陰柔、異性戀/同性戀的範疇區隔和界域劃分，建立了上/下、強/弱、中心/邊緣的層級位置與權力配置。因此該如何錯亂父權文化的性別監控、瓦解性別/權力的霸權宰割、鬆動性別對立的僵化思考，便成了晚近女性主義理論與性別研究思考和行動的重點。

無論古今中外的文學作品，溫柔體貼、美麗大方、善良可親、純潔等乃是理想和完滿的女性形象所普遍具備的特徵，作為其對立面的則是慍悍強蠻、精明計較、可怖猙獰和淫穢放蕩的女性。這種傳統的女性性別角色特徵，一方面來自現實生活中父權家長制社會對女性的期望和控制，乃傳統男權的女性價值尺度在文學中的折射；另一方面則作為一種文化現象長存於人類的歷史之中，使之逐漸成為人類的常規文化心理。

按照容格(Carl Jung)的說法，人的心靈是由三方面所構成：女性潛傾(anima，

---

<sup>9</sup> 《遊園驚夢》崑曲戲劇，源自明代劇作家湯顯祖（1550—1616）最有名的一部作品《牡丹亭》。故事內容描述杜太守的千金杜麗娘，正待字閨中，因春色惱人，往花園一遊。遊畢回房入睡，卻夢見與一個素未謀面的書生柳夢梅，在園中牡丹亭交歡，醒來遂患相思病去世。後來果然有柳夢梅這人，使杜麗娘還魂回魄，並結婚團圓，所以劇本又名〈還魂記〉。【遊】崑曲便是由《牡丹亭》第十齣「驚夢」改編而成，劇情即杜麗娘春日遊園，然後夢中和柳夢梅纏綿性交那一段，並可分為「遊園」和「驚夢」上下兩齣。詳參歐陽子（1983）：《王謝堂前的燕子》，台北：爾雅出版社，頁 232。

又稱阿尼瑪)、男性潛傾 (animus, 亦稱阿尼姆斯) 與陰影 (shadow)。男作家筆下的女人大抵偏向於下意識的女性潛傾, 主要是爲了彌補他個人 (男人) 的不足。這本來就印證了陰陽互爲饋補, 兩極相生的道理。在女性潛傾的想像下塑造出來的女性角色, 不是小鳥依人型, 柔情似水, 也必是逆來順受的一型。白先勇《遊園驚夢》中「最正派」的女主人公錢夫人藍田玉之安守本份即爲此類:

她明白她的身份。她也珍惜她的身份。跟了錢鵬志那十幾年, 筵前酒後, 那次她不是捏著一把冷汗, 任是多大的場面, 總是應付得妥妥貼貼的? 走在人前, 一樣風華踰邁, 誰又敢議論她是秦淮河得月臺的藍田玉了?

「難爲你了, 老五。」

錢鵬志常常撫著她的腮對她這樣說道。她聽了總是心裏一酸, 許多的委屈卻是沒法訴的, 難道她還能怨錢鵬志嗎? 是她自己心甘情願的。錢鵬志娶她的時候就分明和她說清楚了。他是爲著聽了她的「遊園驚夢」才想把她接回去伴他的晚年的。可是她妹子月月紅說的呢, 錢鵬志好當她的爺爺了, 她還要希冀甚麼? ……除卻天上的月亮摘不到, 世上的金銀財寶, 錢鵬志怕不都設法捧了來討她的歡心。她體驗得出錢鵬志那番苦心。(頁 220~221)

因此, 即使年邁的錢鵬志無法在性愛上給予她滿足, 她仍是無所怨悔的跟隨他直至他逝世, 而妄顧自己親妹子的揶揄非議。

不過, 通常女性角色的塑造又不僅僅是以女性潛傾爲藍圖。反之, 若以男性潛傾爲藍圖, 那麼潑辣凶悍、淫穢放蕩的一面就顯現出來了。其如藍田玉在在宴席中透過意識流動對蔣碧月之個性進行的描繪, 即可見出蔣碧月乃代表文學中女性險惡的一面, 呈現「女妖」的原型:

那時大伙兒在南京夫子廟得月臺清唱的時候, 有風頭總是她佔先, 扭著她們師傅專揀討好的戲唱。一出臺, 也不管清唱的規矩, 就臉朝了那些捧角的, 一雙眼睛鉤子一般, 直伸到臺下去。同是一個娘生的, 性格兒卻差得那麼遠。論到懂世故, 有擔待, 除了她姐姐桂枝香再也找不出第二個人來。桂枝香那兒的便宜, 天辣椒也算撿盡了。任子久連她姐姐的聘禮都下定了, 天辣椒卻有本事攔腰一把給奪了過去。(頁 213)

一般而言, 女性角色的塑造總是兼具多方面, 而非單一或可截然二分的。即使像林黛玉那樣嬌柔的女人, 也可能成爲「禍水」。透過陰影的想像, 女性角色往往被刻劃得較爲風騷、低賤些, 尤其是在性愛的表現方面, 都會顯得作風大膽, 投男人所好。因此, 即便如藍田玉這樣「正經八百」、「循規蹈矩」的女人也有爲陰影所左右、出軌的時候。

餐宴酒席中, 隨著徐太太的「遊園」唱詞, 錢夫人逐漸墜入舊夢, 愈墜愈深。等到「杜麗娘快要入夢了, 柳夢梅也該上場了」, 錢夫人在預期「驚夢」幽會的心

情下，很自然地又一次在心理上和她的柳夢梅幽會交歡。這一大節關於她和鄭彥青兩人私通事件在她意識中之重演，以一種纏綿的詩意象徵描述出來，其意象新鮮活潑、適當確切，含義熾烈大膽：

夫人。他那雙烏光水滑的馬靴啪嗒一聲靠在一處，一雙白銅馬刺扎得人的眼睛都發疼了。他喝得眼皮泛了桃花，還要那麼叫道：夫人，我來扶你上馬，夫人，他說道，他的馬褲把兩條修長的腿子繃得滾圓，夾在馬肚子上，像一雙鉗子，他的馬是白的，路也是白的，樹幹子也是白的，他那匹馬在猛烈的太陽底下照得發了亮，他們說：到中山陵的那條路上兩旁種滿了白樺樹。他那匹白馬在樺樹林子裡奔跑起來，活像一頭麥杆叢中亂竄的兔子。太陽照在馬背上，蒸出了一縷縷的白煙來。一匹白的。一匹黑的——兩匹馬都在流汗了。而他身上卻沾滿了觸鼻的馬汗。他的眉毛變得碧青，眼睛像兩團燒著了的黑火，汗珠子一行行從他的額上流到他鮮紅的顴上來。太陽，我叫道。太陽照得人的眼睛都睜不開了，那些樹幹子，又白淨，又細滑，一層層的樹皮都卸掉了，露出裡面赤裸裸的嫩肉來。(頁 233)

以上的一大節意識流行文，差不多每一句都飽含性象徵（主要是陽性象徵），字句間跳躍著性的熾熱慾和狂喜。文中的「細皮白肉」的「白皮」、「桃花」、「白樺樹」、「鉗子」、「麥杆叢」等都是性象徵的描寫。「花」在植物學上是植物的性器官，而「桃花」向被中國人視為女性性器官的象徵語言。至於「樹幹子」、「鉗子」、「修長的腿」等物體，在精神分析學中乃是最為典型的男性生殖器官之象徵，其中「樹幹」取其具有違抗地心引力而高舉直豎的特徵；「鉗子」則取其有穿刺性和傷害性的特性；「修長的腿」被視為長形直豎之男性生殖器官象徵。另外，「麥杆叢」指兩性陰毛的象徵；其他出現的風景、建築物和小動物，如「路」、「陵」及「兔子」等亦被佛洛伊德視為男女生殖器官的象徵。而，根據佛氏的解釋，「騎馬」、「出汗」等的動作現象，即性行為之表徵。<sup>10</sup>上述描寫性活動的潛意識語言，可視為白先勇最為成熟的性描寫，充滿女人對性憧憬的抒情詩意，也充分掌握了人類性慾本能在放縱中那種淋漓盡致的幸福感——一般所謂靈肉交織的理想愛情——性愛烏托邦的具體表現。<sup>11</sup>

人的性意識和性行為很少被人類視為文化的一部分，有時甚至連自然屬性的地位也不能被確認，由於對性懷著普遍沉重的罪惡感，因而人們也不能公正而坦然地對待人的慾念衝動，尤其是女性的性慾一直為正統文化所不屑與不齒。在《遊園驚夢》中，白先勇使用了佛洛伊德（Sigmund Freud）心理分析所言的性心理象

<sup>10</sup> 在精神分析中，一些有韻律節奏的活動如「騎馬」、「搖蕩」、「跳舞」、「登山」、「上樓梯」等皆被喻為性交的象徵。

<sup>11</sup> 詳參林幸謙（1994）：《生命情結的反思》，台北：麥田出版社。

徵以及「時空揉合」的內心獨白，在描寫人物心理上突破了傳統時空的限制，大膽剖析向來被視為禁忌（taboo）的女性激情與欲望、對於自我的表白（self-expression）與他人瞭解（understanding）的需求的真實面貌。

此處，白先勇將欲望受壓抑的痛苦、掙扎，從社會現實投射到小說中，深切表現欲望的生命迷思。這表示說，白先勇小說中這類潛意識活動，乃和「夢」一樣，可視為人類本能衝動的一種滿足情境，是被壓抑的願望的達成與滿足：一種被壓抑的衝動要求與自我的某一對抗力量之間妥協的結果。他細膩的筆觸能深入女性的心理與環境，將她們所遭遇的困境與難處細心經營，是公認當代寫女性最爲出色的作家，夏志清甚而更進一步認為白先勇寫女人遠比寫男人要來的更細膩，更生動。

「性別越界」標示了一種理論思考與文本閱讀策略的可能，企圖轉化「對立政治」（politics of opposition）爲「差異政治」（politics of difference），開放各種性、性別、性傾向、權力、欲望的流通與互動。然而「性」並非純然自由隨意的排列組合遊戲，越界本身充滿了理論與實踐的弔詭，透過扮裝/變性的「男越女界」與「女越男界」便牽動著截然不同的權力重署與懲罰機制。自古女性即被文化潛移默化地教育成「以家庭爲重」、「以情感爲重」，並且以「奉獻」爲人生目的，反而忽略了女性作爲一個「人」的存在價值與自尊。反省黑格爾《美學》中所言：女性「把全部精神生活和現實生活都集中在愛情裡」，我們的發現的卻是沉痛的，在其中，女性變成了以他人的價值爲價值，而失卻了自身的主體性。《遊園驚夢》中錢夫人一心一意的摯愛著讓她「活過一次」的鄭參謀，卻換來始亂終棄的悲慘下場，在錢將軍逝世後孤獨的抱著（偷歡）記憶孑然餘生。表面上，女性是犧牲受難的角色；但是，從另一角度，我們看到的是男性的自私，受限於女性情慾之影響而沉溺慾海，以及女性在遭磨難中所體現之高尙情操。

真摯的愛情應是男女雙方同等付出，公平合理的互相對待，男女愛情的不均等，一直是文學作品的常見題材。西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）在《第二性》（*The Second Sex*）中，曾指出女性爲愛情奉獻、犧牲的言論，是男性一廂情願的發明。西蒙·波娃此言，無疑啓發了我們重新審視女性愛情的意涵，探索其奉獻、犧牲背面所可能隱藏的玄機。

容格論證說，兩性皆有陰陽兩種成份與特質，唯男性是外陽內陰，女性則恰好相反。女性在她們自我與人格面具的層面，是關連性和接納型的，但她們在人格的另一面則是強硬和突進的。摘去男女成人的人格面具，則女人比男人更強硬，更有控制慾。《遊園驚夢》小說中「專揀自己的姐姐往腳下踹」（頁 183）且搶走親姐姐愛人的十七月月紅和十三天辣椒在愛情與性關係上，雖多少受到當時道德規範限制，她們始終卻是和異性愛情關係（包括鄭參謀、任子久和程參謀等）的

主控者，積極主動。反觀小說中的這些男人（此亦包括年邁的錢將軍），出於對美貌青春女體的迷戀，被動的深陷情慾遊戲，變相的成了女性洩慾的工具。就此而言，錢夫人所執著沉溺的，或者只是情愛本身引發的浪漫、自憐、自惜情懷，並非鄭參謀真有甚麼值得她「廝守」的。

雖宣稱以女主角為中心，然而白先勇的《遊園驚夢》則是以男性手記的文體，以哀傷但理智的筆法，企圖理性化（rationalize）錢夫人和鄭參謀過去的一段歷史（past history）<sup>12</sup>，對於藍田玉因為性壓抑而衍生的「委屈」之移轉抒解方式，並未能透過其生活細節描寫宣諸讀者。因此，全文對錢夫人性格的刻劃，在敘述到三分之二的地方才因情節而有所轉變（即通過她的意識流動帶出她與鄭參謀之間的私通，顯見了她的出軌），難具說服力，也犯了意識領導形象，使其刻板化之嫌，以致角色較平面化、僵化而欠缺生命力。

女性之間的情誼一直為陰性書寫所關注，譬如吳爾芙（Virginia Woolf）則欲透過其小說中主要女性人物表現出誠摯的女性關懷與成熟的女性觀點。憑著喜好，小說中的女性人物共度她們大部份的時光，並彼此分享她們生活的大部份面向，並藉由同性深厚的友誼來化解心中的空虛，彼此相互扶持，這種女性間相互與共、親密的情感，有時反較異性之愛更彌足珍貴。在某種意義上，同性關係的描寫表現了女人視點所看到的男女兩性之間的隔閡，以及女性對男性的陌生感、異己感。

然而，在白先勇的小說中，他仿佛並不認同女性之間存有親密的「姐妹情誼」（即西方所言的 sisterhood），女性與女性之間擁有的只是猜忌、妒嫉、排斥而非相互扶持，藍田玉便因為下嫁年邁的錢鵬志將軍而遭自己的親妹子揶揄：

「……一個清唱的姑娘，一夜間便成了將軍夫人了。賣唱的嫁給小戶人家還遭多少議論，又何況是入了侯門？連她親妹子十七月月紅還刻薄過她兩句：姐姐，你的辮子也該鉸了，明日你和錢將軍走在一起，人家還以為你是他的孫女兒呢！錢鵬志娶她那年已經六十靠邊了，然而怎麼說她也是他正正經經的填房夫人啊。」（頁 179~180）。

隨著小說故事情節的發展，十七月月紅既搶走了其親姐姐的心頭愛（鄭參謀），而十三天辣椒蔣碧月最後也勾搭上了竇夫人的情人程參謀，誠如藍田玉所說的「是親妹子才專揀自己的姐姐往腳下踹呢。」（頁 183）以同主題的作品言，白先勇的小說揭示了女性關係中的一些弱點，即其脆弱性。它不像文學描述的男人

---

<sup>12</sup> 男性作家借文字來建構虛構的故事，「對應於真實的人生，這一類的幻覺不過是投射本身自戀的情懷」，而其根本原因則在於男作家「一向活在男性中心的社會裡」。原文詳參平路與張系國合著的《捕諜人》，頁 108。



友誼那樣積極，往往是消沉的共處。

細節描述<sup>13</sup>一向被視為女性文體的特徵，亦是女性文體被排斥於主流文學之外的原因。因為，細節描述是與整體、宏偉、國家、統一等父系符號之見解互相抵觸的。細節描述可說是複數的、散發性的語言，它跟女性特質有一個共同點，即是與傳統的中心主義和目的性的關係背道而馳。

細節描述運用在對話處理上，常是以人際間的閒談構成故事的結構，對話的內容不外是小兒女之間的絮叨或爭辯、閒聊，人物的心理與故事主題乃隱藏在這些瑣言絮語之後。

「五妹妹，你早就該搬來臺北了，我一直都掛著，現在你一個人住在南部那種地方有多冷清呢？今夜你是無論如何缺不得席的——十三也來了。」

「她也在這兒嗎？」錢夫人問道。

「你知道呀，任子久一死，她便搬出了任家，」竇夫人說著又湊到錢夫人耳邊笑道，「任子久是有幾分家當的，十三一個人也算過得舒服了。今晚就是她起的關，來到臺灣還是頭一遭呢。她把『賞心樂事』票房裏的幾位朋友搬了來，鑼鼓笙簫都是全的，他們還巴望著你上去顯兩手呢。」

「罷了，罷了，那裏還能來這個玩意兒！」錢夫人急忙掙脫了竇夫人，擺著手笑道。

「客氣話不必說了，五妹妹，連你藍田玉都說不能，別人還敢開腔嗎？」竇夫人笑道，也不等錢夫人分辯便挽了她往正廳裏走去。(頁 210~211)

從錢夫人與竇夫人的耳語，遂帶出蔣碧月之為人性格，進而勾起錢夫人慘痛的追憶，她與自身親妹子月月紅及鄭參謀之間的糾葛。

「還是我占先吧，這般讓法，這餐飯也吃不成了，倒是辜負了主人這番心意！」

賴夫人走到第一桌的主位坐了下來，然後又招呼著余參軍長說道：「參軍長，你也來我旁邊坐下吧。剛才梅蘭芳的戲，我們還沒有論出頭緒來呢。」

余參軍長把手一拱，笑嘻嘻的道了一聲：「遵命。」客人們鬨然一笑便都相隨入了席。到了第二桌，大家又推讓起來了，賴夫人隔著桌子向錢夫人笑著叫道：

---

<sup>13</sup> 在此，細節描述是指那些感性的繁瑣的冗長的章節。

「錢夫人，我看你也學學我吧。」

寶夫人便過來擁著錢夫人走到第二桌主位上，低聲在她耳邊說道：「五妹妹，你就坐下吧。你不占先，別人不好入座的。」（頁 219）

這裡，由酒席入座的推讓情境促使錢夫人跌入昔日的回憶中。想當年自己身為錢鵬志明媒正娶的填房夫人，每有宴席，十之八九必是她占了主位的。而今，昔日風光不再，自己這樣被擁戴著入席尚覺心虛，連臉兒都有點發熱了。真是今非昔比呀！

## 伍、結語

男女作家偏重描寫女性角色，從事文學批評的專家亦往往集中研究女性角色，可說是當前文壇的常見趨勢，亦可見出女性概念對於文學創作的重要性。跨越生理實證性別的白先勇，以男性筆墨來狀擬女性心理，展示在讀者面前的是通過男性眼睛看到的女性世界，是選取了一個「男性眼中的女人」的角度；父權體系社會在這些女性人物之先早已作了抉擇，她們的選擇是被選擇過的，其所表現出來的不僅僅是女人的性情與命運，更是「男人眼中女人的命運」，而實際的女人則不盡如此。

關於男性作家創造女性角色，試圖進入女性心理塑造人物典型，這種性別越界的橫跨，亦如吳爾芙所以為的「如果是男人，他腦中的女人部份要能作用，而一名女人也要和她體內的男人交合」，實乃一種生命理想的追求。和 Plato〈理想國〉中的論述一樣，人分成兩半，這一半思念那一半，想再度結合的欲望才是回歸到人性的最真狀態。邊界的存在，在於劃分、標示、釐清與區隔，而跨越邊界的可能，便在於偏離、錯置、擺盪與移位，因為有涇渭分明的邊界，故有不斷被跨越本能召喚的欲望。但是，值得非議的是男性的創作，往往將女性形象置於被動，缺乏自主能力的次等客體位置，並舉起「只有男人才能創造真正男人理想的女人典範」旗幟。Alice A. Jardine 在她的《創女記》（*Gynesis*, 1985）中批判男性作家「僭用女人」（the appropriation of woman），以他們一己的偏見塑造女性角色。是以怎麼樣的形象才是真實的女性面貌？如何才能如實的展現女性微妙心理？並非僅只取決於作家個人的生理性別，而是作家在書寫當兒是否泯除了因性別不同而來的差別待遇，達致理論派回返陰陽合一的完美內在和諧。Showalter 所以為的，這種理想追求只是逃遁入雌雄同體（Androgyny）<sup>14</sup>的妄想當中，性別的越界可能

---

<sup>14</sup> “Andro” 表示陽性，“gyn” 是陰性，代表一個具有男女兩性的特質而且超越兩性性別的兩極化和禁錮，允許自由選擇個人性別角色和行為模式的理想。

標示理論思考與文本閱讀策略，也可能進一步模糊了抑或強化了邊界的存在，實是值得我們深思的。

## 陸、參考書目

- 1.白先勇（1984）：《台北人》，台北：爾雅出版社。
- 2.何春蕤主編（1997）：《性/別研究的新視野——第一屆四性研討會論文集（下）》，台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 3.簡瑛瑛著（1998）：《何處是女兒家：女性主義與中西比較文學/文化研究》，台北：聯合文學出版社有限公司。
- 4.李仕芬（2000）：《女性觀照下的男性——女作家小說析論》，台北：聯合文學出版社有限公司。
- 5.林幸謙（1994）：《生命情結的反思》，台北：麥田出版社。
- 6.孟悅、戴錦華合著（1993）：《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》，台北：時報文化出版企業有限公司。
- 7.歐陽子（1983）：《王謝堂前的燕子》，台北：爾雅出版社。
- 8.葉維廉等著（1977）：《中國古典文學比較研究》，台北：黎明文化事業公司。
- 9.葉威廉（1977）：《中國現代小說的風貌》，台北：四季出版社。
- 10.袁可嘉（1993）：《歐美現代派文學概論》，上海：文藝出版社。
- 11.張京媛主編（1992）：《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學出版社。
- 12.張小虹（1995）：《性別越界：女性主義文學理論與批評》，台北：聯合文學出版。
- 13.鄭明嫻主編（1993）：《當代台灣女性文學論》，台北：時報文化出版企業有限公司。