

從擬話本看晚明同性慾望的凝視

顧乃嘉*

成功大學研究所

摘要

當代社會各種聲音交錯、各種符號繁殖、演變，造就人們對意義的探究與衍生。筆者試圖以當代學者蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）的「男性凝視」（Male Gaze）理論為舟楫，回溯古典文本，如〈男孟母教合三遷〉、《宜春香質》、《弁而釵》、《龍陽逸史》等，藉由異化的展演與意義的追尋，召喚出晚明同性情慾凝視的特殊樣貌。

本文分五節。首節前言，說明研究動機與理論基礎，並介紹研究方式。第二節為男風文本介紹與時代脈絡，分析了中國男風與當代男同性戀的差別。第三節為慾望客體的形象，整理文本中的角色形象，歸納出同性慾望凝視的特質。第四節為凝視的權力，分析同性慾望凝視的結構與成因。第五節結論，透過與當代同性戀研究的差異，了解晚明男風文本的權力架構。

關鍵詞：男性凝視；男風；同性慾望；晚明小說。

* 成功大學中文所博士生



一、前言

英國女性主義理論家及電影評論人蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）於 1973 年書寫〈視覺快感與敘事電影〉（“Visual Pleasure and Narrative Cinema”）一文，而這篇文章啟發了許多當代的研究者。如今研究者們在討論文本時，反覆提到慾望客體（Object of Desire）、視淫（scopophilia）、鏡像階段理論（mirror stage）……等詞彙，皆是來自於莫薇的理論。而筆者認為其彰顯的概念中最重要、也是長期存在，然而之前從不曾被揭發的便是「男性凝視」（Male Gaze）。結合弗洛伊德（Sigmund Freud）的拜物（fetish）與閹割焦慮理論，還有拉岡（Jacques Lacan）的凝視（gaze）理論，提出部分創作者藉由將女性作為男性被閹割後的對照物，並鼓勵男性觀者將自我投射至電影男主角身上等方式，用以鞏固男性內心的權力架構，並獲得觀影的喜悅。¹³¹此類將女性化為被動、受凝視客體的創作方式並非嶄新，但透過電影的傳播，這種受凝視的客體亦逐漸被凝視所控制，因而形成一種約定俗成的女性形象。男性凝視雖然作為一個當代的、西方的理論詞彙誕生，但其提出的性別框架卻值得中文學門的研究者省思。

中國文學到了明代，出現了許多不以文人為主角的文本，也就是模仿宋元話本的白話短篇小說——擬話本，其出現代表了市民文學的興起，也彰顯了社會階層主體的轉移。本論文以擬話本作為研究的主要文本，便是因為其透露了當時民眾的風俗與習慣，與貼近一般人民的文字描述。在中國古典小說及戲曲當中時常出現「才子佳人」的結合，而這類想當然爾的組合，早已被認定是男性文人們的自我投射，希望能金榜題名、紅袖添香，情節中的女性角色大多溫柔婉約、賢淑美麗，亦願意對才子們託付終生、堅貞不二。但女性角色卻依然無法脫離被慾望化的客體身份，依然溫婉可愛，依然有著美麗的長相、可憐的身世，依然等著男性角色帶她們過上幸福快樂的日子。

從這些變與不變當中，可以看出男性凝視貫串了父權社會中大部分的異性戀文本。然而除了男歡女愛之外，中國亦有其他性別組合的情慾腳本。相較於西方宗教對情慾表達的嚴格控制，東方社會情愛歡愉的文本呈現眾聲喧嘩的情景，晚明時期男風興盛，陸續出現如李漁的短篇小說〈男孟母教合三遷〉、醉西湖心月主人的男風小說集《宜春香質》、《弁而釵》，還有醉竹居士的《龍陽逸史》等，皆是以男性同性情慾為主的文本，證明了情慾的流動並非現代特

¹³¹Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975),” in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, ed. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed (London and New York: Routledge, 1992)



有的議題。在本研究中，筆者試圖梳理以下問題：在男風文本當中，男性以同性作為慾望的客體，這種性別上的差異如何影響閱讀者的凝視；凝視的方式與異性戀文本有何出入；作為慾望客體的男性如何被規訓、展現何種樣貌。

以下篇幅將從文本介紹與時代脈絡開始爬梳，續以語料的列舉、分析，並藉由現象說明進一步發展理論。筆者以男風小說〈男孟母教合三遷〉、《宜春香質》、《弁而釵》、《龍陽逸史》為主要文本，以上文本皆成於明代晚期，以擬話本形式描寫了由北至南不同地域的男風故事。內容豐富，資料眾多，有助於反映當時的男風形態與社會文化觀點。基於上述動機，本報告期盼從上述文本中深入解析晚明的同性情慾凝視，並試圖分析其慾望客體的樣貌與其背後所蘊含的意識形態。

二、男風文本的介紹與時代脈絡

「遂古之初，誰傳道之？」¹³²人對於自己不了解的事物總是充滿疑惑，就像是屈原對世界本源發出的探問，人們也想詢問男風由何而來？因何而起？雖然早在先秦典籍諸如《尚書》、《左傳》便有男色的相關記載，但在「男女居室，人之大倫也」¹³³的中國社會，男色一直是異端般的存在。正因為同性之情是異端，早期學者總認為他們不同於男女之情那樣與世界共存，必定是較晚出現、且有所誘因的。所以《閱微草堂筆記》說：「凡女子淫佚，發乎情慾之自然，變童則本無是心，皆幼而受給，或勢劫利餌言。」¹³⁴這便認為男風並非天生，而是後天影響而成。但自從著名的性學家金賽（Alfred Charles Kinsey, 1894-1956）提出「金賽量表」（Kinsey scale）認為人的性取向其實是連續的，或是階段的，這種說法就逐漸受到了質疑。金賽將人的取向程度分為0至6，0是完全的異性戀，6則是完全的同性戀，而大部分的人都介於1到5之間，也就是每個人都有一定的同性戀或雙性戀傾向，只是程度差別罷了。¹³⁵從中國文學每個時期都有男風相關記載的表現中，或許也可以印證金賽的論點，事實上就如導演李安所說的：「每個人心中都有一座斷背山。」¹³⁶人人都可能是男色的對象，積極反對的人大多是受到傳統禮教社會的壓力，或

¹³² 出自屈原〈天問〉。

¹³³ 出自《孟子·萬章》

¹³⁴ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁98。

¹³⁵ [美]瓊·瑞妮絲（June M. Reinisch）：《金賽性學報告》（臺北：張老師出版社，1992年），頁224-225。

¹³⁶ 《斷背山》為李安在2005年所拍攝的電影，講述兩位男子之間情愛的複雜關係，後來衍生為俱有同性戀傾向的詞意。



是較為喜好女色，或對同性相戀有個人的厭惡，並非每個人都能接受男風的行為，畢竟「龍陽君之趣，惟妙人得之，非俗人可與喙也」¹³⁷。

但在此處必須有個區分，中國古代男性情感關係，並不同於現今所謂之「同性戀」。早在 1990 年，美國學者韓獻博（Bert Hinsch）就曾經評論道：「中國的用語並不強調一種內在的性別本質，而只關注行動，傾向與癖好。換言之，中國的作者不說某人是什麼，而說他向誰，做什麼或喜歡什麼。」¹³⁸史學家康正果先生也觀察道：「在古代中國，同性戀與異性戀從來都不是兩種完全對立和互相排斥的關係，在很多情況下，前者常常是對後者的補充和戲仿。男色不僅是個別人天生的癖好，同時也是封建等級制在男人之間所製造的不人道的關係。」¹³⁹對古代中國人而言，完全可以在喜愛男性的同時，還擁有一位妻子或同時與女性發生性關係，並不是單一的性傾向。男性同性之間的情感關係，一般被稱為「男風」、「男色」、「龍陽」、「斷袖」等，而「男風」正如詞彙所表明的，作為一種風尚/興趣而存在。所以在不影響成家立業、繁衍的情況下，縱使傳統禮教認為其違反人倫，男風記載依然貫串了中國的歷史。

男色相關記載從先秦到晚清皆有，但到元代時還主要集中於史書，也就是只有知識份子及統治階層才有機會窺見。直到明代以後，科技、市民經濟的興起，商業出版大量出現，才使得眾多通俗文本得以付印、流傳。男風小說也因應需求，得以在此時獲得大量發聲的機會。在中國文學發展史上，可以說晚明為男風鼎盛、男色專書出版的濫觴，《宜春香質》¹⁴⁰、《弁而釵》¹⁴¹、《龍陽逸史》¹⁴²便是在此時期所出版男色小說專集，〈男孟母教合三遷〉¹⁴³則是著名文人李漁短篇小說集《無聲戲》中的一篇故事。

在文本材料的選擇上，由於男色文本大量出現在明代晚期的擬話本小說當中，故以當時其相似形式的文本為研究資料。《宜春香質》、《弁而釵》的作者皆為醉西湖心月主人，結構上亦皆為四篇五節的形式，但在內容上則完全相反。《宜春香質》分為〈風集〉、〈花集〉、〈雪集〉、〈月集〉四篇，露骨的描寫了男性間的同性歡愛。〈風集〉述孫宜之追求色慾，只在乎身體上的享

¹³⁷ [明]嘯竹主人：《新刻酒酒篇》，收錄在《明清善本小說叢刊初編》，台北：天一出版社，1985年。

¹³⁸ [美] Bert Hinsch (韓獻博), *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*, (LA: University of California Press, 1990), 頁 7。

¹³⁹ 康正果：《重審風月鑑：性與中國古典文學》（臺北：釀出版，2016年），頁 110。

¹⁴⁰ 陳慶浩、王秋桂：《思無邪匯寶（伍）—《宜春香質》》，（台北：台灣大英百科股份有限公司，1994年）。

¹⁴¹ 陳慶浩、王秋桂主編：《思無邪匯寶（陸）—《弁而釵》》，（台北：台灣大英百科股份有限公司，1995年）。

¹⁴² 陳慶浩、王秋桂主編：《思無邪匯寶—《龍陽逸史》》，（台北：台灣大英百科股份有限公司，1995年）。

¹⁴³ [清]李漁：《無聲戲》（杭州：浙江古籍出版社，1987年）。



受，以至於性情不堅、遇人不淑，最後客死異鄉；〈花集〉、〈雪集〉寫單秀言、伊人愛兩個薄情寡義之人，出賣自己的姿色換取利益，甚至為了謀財而害人性命，對愛他們的人毫無感情，最後一人被抽腸灌油、剝皮而死，一人淪為乞丐楊梅瘡發而死。〈月集〉寫才高八斗但奇醜無比的鈕俊，得奇遇改變容貌後穿越到以男風為主的宜男國，為了當上皇后手段盡出，行為不檢，最後事跡曝光，坎坷後半生。全本涉及人物眾多，包含士人、商人、小官、和尚、道士等人物。但《宜春香質》中的同性關係幾乎無關感情，多建立在性欲、金錢、利益、美色的前提下，並無穩固的基礎。一旦關係中的優勢消失，另一方就會毫不猶豫地背叛離開，而四篇的結尾皆是主角不得善終。可知作者除了具體的描寫男色行為外，也藉此反映社會現實，通過小說來懲惡揚善，並試圖給予無德之人不得好死的警示。

「弁」是男子頭上戴的冠冕，「釵」則是女子的髮飾，小說的題名直翻可以解釋為男子頭上戴了女子的髮飾，亦暗指男女同體。《弁而釵》全書四篇皆以情命名，分別為〈情貞記〉：描寫了士子文人為了與心愛男子相守終老，願意放棄功名前途；〈情俠記〉：寫戰爭背景下的英雄豪傑放下身段，為了男子溫柔小意的模樣，最終歸隱田園；〈情烈記〉：記落難文人受知遇之恩，委身於男子後捨生忘死，甚至化為魂魄終生相隨；〈情奇記〉：書男子為報答知音男扮女裝結為夫婦，在愛人因罪入獄後守節終身並將其子撫養成人。《弁而釵》雖然與《宜春香質》相同作者，可是卻書寫了截然不同的男風模樣，全書的關係皆是緣情而生、因情不悔，將兩書比較後，可以看出作者對同性真情的推崇與嚮往。

明中葉以後，由於江浙地區的經濟狀況頗佳，加之社會風氣開放，視男風為平常，愈來愈多男色賣淫者出現，也就是所謂的小官，人數之多甚至形成了一個新興的階層。京江醉竹居士的《龍陽逸史》描寫了江浙一帶小官們的生活狀況，揭示了男色賣淫的具體情況。〈男孟母教合三遷〉則是明末著名文人李漁所著之《無聲戲》中的一篇，述福建地區兩男子許季芳及尤瑞郎之間相愛如許，甚至瑞郎更為季芳而自宮，但卻因其他男人的忌恨而導致天人永隔，後來瑞郎改作女裝，以孟母之姿悉心教導季芳之子求取功名之事。由於其中所述男風詳細而具代表性，故將之與其他三本男風專輯並列研究。

晚明社會風氣開放，某方面可說是上行下效。明朝中後期的皇帝多不以國事為重，時常沈溺在煉丹修道、男聲女色之中。宮廷中的男風流行甚至比民間更早。加上道德家要求女子貞節忠烈，卻鼓勵男子解放個性、肯定人欲，上述幾部男風小說正反映了晚明社會慾望的解放以及對男色的狂熱。《弁而釵》從正面肯定同性戀情的「貞、俠、烈、奇」，闡明性別並非障礙，只要有真情就



值得眾人嚮往。《宜春香質》則從反面譴責了建立在慾望、利益基礎上的性關係，並以不得善終的結局警示眾人。《龍陽逸史》與〈男孟母教合三遷〉則詳細且具體地展現了當時某些男風的類型。

三、慾望客體的形象

在晚明男風文本中，性關係的主動及被動角色劃分通常較為固定，受到年齡、金錢或地位的影響，在相同人物組合下並不會有主被動互換的情況發生。即若該角色作為關係中的主動者，便不會作為被動角色而有詳細的性行為描寫。但在部分文本中，亦有提到主動角色的被動角色過往，如〈男孟母教合三遷〉中的許季芳及《宜春香質》中的鍾萬發。由於文體的需求，主動角色與被動角色形象上的建構有明顯的類型化特徵，主動角色便是一般男性，於外觀部分並沒有過多著墨，作者們似乎覺得主動者的形象「不言自明」，或是僅僅說明面目俊秀，更多著眼於身份、地位、背景，如〈情烈記〉中的主動者雲天章，作者對其描寫便是：「少好讀書，長學擊劍，落拓自喜，肮髒不群。貌步潘安，才希蘇軾，真一時風流才子也。」這種虛化的描述有助於部分讀者將自己代入角色，亦使得他們在對比下更加「陽剛」，不賣弄顏色。正如當代影視喜歡讓作為慾望客體的女性角色賣弄性感，晚明男風文本在被動角色形象上的建構亦有更多以吸引人為目的的著墨。本節將針對被動角色的形象進行分析，試圖探討晚明同性情慾的凝視方式。

人物	身份	外型	備註
許季芳	廩膳秀才	面如冠玉，唇若塗朱。（年少時）	
尤瑞郎 ／ 尤瑞娘	商戶之子	1．生得眉如新月，眼似秋波，口若櫻桃，腰同細柳，竟是一個絕色婦人。別的丰姿都還形容得出，獨有那種肌膚，白到個盡頭的去處，竟沒有一件東西比他。雪有其白而無其膩，粉有其膩而無其光。 2．嫩如新藕，媚若嬌花。光膩無滓，好像剝去殼的雞蛋；溫柔有縫，又像剛出甌的壽桃。就是吹一口，彈半下，尚且要皮破血流；莫道受屈棒，忍官刑，熬得不珠殘玉碎。（形容臀部）	〈男孟母教合三遷〉



人物	身份	外型	備註
孫宜之	學生	1·姿容雅談，清芬逼人，體態嫵媚，玉琢情情，旋飄灑落，風致飄然。丰韻輕盈。 2·其潤如玉，其圓白如蛋，其白如雪……但見桃花生面，綠鬢生煙，武媚百態，卻是孫宜之。（形容臀部）	《宜春香質》
鍾萬發	經學先生	生得有幾分姿色，小時也被人弄過，以其色號稱鍾娘子。	
單秀言	商戶	丰姿嬌媚，性格孤傲。	
伊人愛	小官	眉清眼媚，體秀容嬌，丰神綽然。	
鈕俊	書生	面如傅粉，唇若塗朱，螭首蛾眉，眼如秋水，膚如凝脂，身子也變得小巧俏麗。	
趙王孫	書生	眉秀而長，眼光而溜，發甫垂肩，黑如漆潤，面如傅粉，唇若塗珠，齒白肌瑩，威儀棣棣，衣裳楚楚。丰神色澤，雖藐姑仙子不過是也。	《弁而釵》
風翔	翰林	面如冠玉，神若秋水。	
張機	武將	眉分八字，秀若青山，目列雙眸，澄如秋水。淡淡玉容滿月，翩翩俠骨五陵。若非蓬萊仙闕會，定向瑤池花苑逢。	
文韻	書生／戲子	容貌雖非彌子，嬌姿盡可傾城。不必汗人胭脂，偏饒出洛精神。臉啄無瑕美玉，聲傳出穀新鶯。雖是男兒弱質，妖嬈絕勝雙成。	
李又仙	書生／小官	1·星星含情美兮，纖纖把臂柔荑。檀口欲語又還遲。新月眉兒更異。面似芙蓉映月，神如秋水湛珠，威儀出洛自稀奇。藐姑仙子降世。 2·兩眉蹙蹙春山，似病心西子；一臉盈盈秋色，似醉酒楊妃。	
裴幼娘	小官	香作骨，玉為肌，芙蓉作面，柳為眉，俊眼何曾凝碧水，芳唇端不點胭脂。	《龍陽逸史》
李小翠	小官	恁有豐韻。走將出去，一個看見一個消魂，兩個看見兩個吊魄。	



人物	身份	外型	備註
秋一色	小官	那副面孔，生得白松松，又嬌又嫩，就是再出世的龍陽，也不過如是。	
範六郎	小官	香玉為肌，芙蓉作面。披一帶青絲發，梳一個時樣頭。宛轉多情，畫不出來的一睜秋水。兩道春山，一種芳姿，不似等閒兒女輩。幾多情苗，敢誇絕代小官魁。	
韓玉仙	小官	目秀眉清，唇紅齒顫。麗色可餐，不減潘安再世；芳姿堪啖，分明仙子臨凡。敷步出堂前，一陣幽香誰不愛？趨迎來座右，千般雅態我難言。	
花四郎	小官	絕俊雅，絕風流，一張面孔，生得筍尖樣嫩，真個是一指捏得破的。	

從以上表格的資料中，我們可以看出作為慾望客體的男風被動者有幾個傾向：

（一）容貌陰柔化

「一陰一陽之謂道」¹⁴⁴男性與女性、陽剛與陰柔的分類始終是中國審美的兩大類型，我們總以為男性美講求陽剛、粗獷，而中國的儒家文化是標準的父權思想，應該講求陽剛而排斥陰柔。其實中國的審美觀點大抵是內外脫鉤的，可以「外柔內剛」。魏晉時期品評人物講求氣質，重人格的高潔與外貌相符；唐宋時期講究閑逸優雅，追求生活態度的精緻；明清時期的男仕則逐漸開始追求弱柳扶風的形象，認為外在的柔與內在的剛可以互相彌補。¹⁴⁵這點可以在明清時期的小說主人翁身上得到印證，他們大多是手無縛雞之力的白淨書生，譬如《西廂記》中的張生、《紅樓夢》中的賈寶玉。而這種對柔弱外在的追求，意思也影響了晚明男風人士審美品味的展現——把「女性美」作為男性美的標準之一。由於中國美學的世代變遷，晚明社會女性化的審美觀點逐漸明顯。從文本中可以看出男風的主動角色在狎妓、獵豔的過程中更加青睞那些容貌秀麗、面若女子的少年或小官。小說中時常形容被動角色長得像女性，如尤瑞郎「竟是一個絕色婦人」、鍾萬發「以其色號稱鍾娘子」、韓玉仙「分明仙子臨凡」；或以女性的典故來譬喻，如趙王孫「雖藐姑仙子不過是也」、文韻「不必汗人粉脂，偏饒出洛精神」、李又仙「兩眉蹙蹙春山，似病心西子；一臉盈盈秋色，

¹⁴⁴ 出自《易經》。

¹⁴⁵ 李澤厚、劉剛紀著：《中國美學史上》（北京：中國社會科學出版社，1984年），頁134。



似醉酒楊妃」，藐姑仙子、洛神女、西施及楊貴妃皆為美女的象徵，藉由對他們的想像帶出這些被動角色的容貌；又或以本來描述女子的詞彙描述被動者，如螓首娥眉、素手柔夷、冰肌玉膚、脣紅齒白……等。以寫作手法來看，當時作者們皆是以男風主動者的視角出發，來品評被動者的外在形象。換言之，這種陰柔化的容貌身段，乃是晚明社會追求的審美標準。

（二）稱呼女性化

考察文本中對各角色的稱呼，不乏出現「娘、芝、翠、秀、仙、愛、美」等字，比如《龍陽逸史》中的裴幼娘，與李小翠等。這些一般較偏向女性取名時的字眼，在小說中卻有許多採用，且皆出現於稱呼被動者。名諱作為他者對自身最初階的認識，可以看出作者有意在第一印象上就增添其陰柔特質。俗語說「名若其人」，小官、戲子身份的人取女性化名諱，可以帶來香豔俏麗，吸引顧客的情趣。但不具小官身份的被動者，則較少使用女性化名字。有趣的是，部分男性被動者在男扮女裝之後，亦會重新起一個女性名字，譬如〈男孟母教合三遷〉中的尤瑞郎改作尤瑞娘，象徵接受自己新的女性身份。

這些女性化的名字，其實正是作者與閱讀者試圖藉由凝視與賦予意義，來規訓男性關係中被動者的直接手段。正如稱謂關係會藉由所有權指涉來彰顯權力與義務，當一位傳統社會中的生理男性被加上了女性的名稱，其必然會受到想像中的女性義務所影響。

無法以表格呈現，但在文本情節中亦可以觀察到男風被動者的另一個傾向：

（三）表現婉約化

雖然男風關係中的雙方皆為男子，但在晚明小說中的被動角色卻不僅只有容貌陰柔化，就連性格、表現亦有女性化、溫婉化的特徵。他們具有嬌羞美麗、蕙質蘭心、溫婉多情的性格，甚至當他們扮作女裝時，也能認可自己的女性角色，並承擔起相應的角色責任。譬如〈男孟母教合三遷〉的尤瑞郎及《弁而釵·情奇記》中的李又仙，皆為了主動角色（丈夫）恪守貞節、教育子嗣；而《弁而釵·情俠記》中的張機本是個「能挽鐵胎弓，善使方天戟」、「柘落不羈，豪放自喜，花柳叢中不著跡，亦不拒絕」能文能武的豪俠形象，甚至娶了兩位才貌雙全的妻子，但這樣的他在成為男色關係中的被動者後，卻也流露出「日日春江認去舟，含情空倚樓」的思婦情懷。



透過文本分析，我們可以歸納出一個明確的被動角色形象——以柔美的外型為主，具有婉約的性格及嬌羞的舉止，一切的評價皆同時適用於女性。李銀河曾觀察當代男性同性戀：「在同性性行為中，絕大多數男性仍然保留他們的男子氣概，仍然遵從男性的行為模式。」¹⁴⁶也就是說，在「男性美」的標準上，晚明男風愛好者與當代同性戀群體有著巨大的落差，而這種落差的來源，便是凝視方式的差異。

四、凝視的權力

莫薇在〈視覺快感與敘事電影〉提出了所謂的男性凝視(Male Gaze)，他認為作為觀看者的男性主體，為了滿足窺視客體的慾望，又想逃離恐怖的去勢經驗重演，男性可能採用兩種方式來形成安全感：一是對有罪客體進行懲罰、貶抑或拯救；二是將客體化為崇高的戀物對象，在這種情況下可能會為了達到情慾滿足的目的，過度的特寫慾望客體的某些特徵。在晚明男風文本當中，敘事者、閱讀者皆為觀看的主體，他們在滿足自身慾望的同時，也極為恐懼自己成為被侵犯的男性角色，也就是受觀看的客體。所以不約而同的將客體的男性形塑為過度陰柔嬌美的樣貌，或乾脆讓他們成為「女扮男裝的女性」¹⁴⁷，同時賦予他們女性化的、父權體制下的服從性格。藉由自身主體與客體間的落差，以確保觀看者的主體性，避免他們落入錯誤的權力投影。

然而當文本中的被觀看者沈溺於性慾當中，他們便從被施予慾望 / 侵犯轉變為主動追求慾望 / 索要，權力的架構便會被顛倒。敘事者作為規訓手段的凝視就失去了作用，而失去掌握的客體是恐怖而有危害的，可能引發主體男性的閹割焦慮，於是只能藉由懲罰、貶抑來重新獲得安全感，所以男風文本中那些不安於室、耽溺慾望的角色，在男性凝視的最終都會有悲慘的下場。

這種藉由凝視來規訓客體的方式，與權力的分配息息相關。相較於當代，中國古代的權力關係是明確而長久的，例如「五倫」中的君臣、父子、夫妻，三者都有清晰的支配與受支配關係，透過權力的運作，來確立彼此的份際，這也使得地位有明顯的階級化，「君」作為最高的存在，男性只能屈從，扮演夫妻間的女性附屬角色。如此的權力關係使得中國文人在進行文學創作時，常藉由女性口吻模擬妾婦失寵的立場來抒發個人的懷才不遇。這類由屈原〈離騷〉

¹⁴⁶ 李銀河：《同性戀亞文化》（呼和浩特：內蒙古大學出版社，2009年），頁165。

¹⁴⁷ 意指其僅有外表有如男性，其餘性格與舉止皆如同女性的角色。



建立的傳統，也就是所謂的「妾婦自擬」。文學研究者吳存存曾指出：

妾婦心理在明清時期一定程度上影響到了士人的審美心理以致於性心理。習慣於以文學來表現或陶冶情治的中國古代士人，他們既創造文學，又充分地浸潤於其中，以妾婦自擬的表現方式便也從最初的一種對君權的幽怨的象徵，而逐漸發展成為一種普遍的性心理變異，滋生了一種向女性認同的心理。

¹⁴⁸晚明男風小說的敘事者既嚮往當中的慾望客體，同時也厭惡他們的身份，這種複雜的情緒便使得他們將對妾婦的審美施加於被動角色身上。當觀看者在閱讀時，他們藉由賦予被動者濃厚的女性特質，使其成為「妾婦」，意圖讓自己成為掌控權力的君王，但在觀看的同時，卻也召喚出自己內心那懷才不遇的臣子。

五、結語

透過晚明男風文本的羅列，可以知道在中國古典男性同性情慾的語境中，時常利用被動者的女性化魅力與感受，呈現一種混雜的美學景觀。當晚明的男性作者們給予慾望客體——亦即其他男性，女性化的名字、外貌，賦予其溫柔婉約的性格與行為舉止，他們的意圖其實就是藉由「凝視」來投射自我的欲望。但為何說是「混雜」的呢？他們的審美趣味其實也參雜了對自身被凝視的恐懼，以及時代氛圍下受到傳統文化、時代環境與閱讀視角等影響，在慾望客體的審美形象上可以看到呈現出女性化的陰柔美，缺乏對陽剛氣質的推崇，這與現代男性同性戀嚮往陽剛美的表現大相徑庭，也說明此為晚明時代同性慾望凝視的特殊性。

在情慾活動上，固定的主被動身份、以肛交為主的性行為模式，亦表徵了晚明男風作為普遍存在的情慾活動，僅提供不同於男女性行為的選擇，而非現代所說的性傾向差異，所以中國古典文學中有的只是「男風」，而沒有「同性戀」存在。這種內化了異性情慾的模式，使得晚明的同性慾望無法擺脫異性戀道德規範的監控，亦脫離不了現實權力關係運作的投射。

¹⁴⁸ 吳存存：《明清社會性愛風氣》（北京：人民文學出版社，2006年），頁289。



六、參考資料（依照出版順序排列）

1. 〔明〕嘯竹主人：《新刻洒洒篇》，收錄在《明清善本小說叢刊初編》，台北：天一出版社，1985年。
2. 〔美〕Bert Hirsch（韓獻博），*Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*, (LA: University of California Press, 1990)。
3. 〔美〕瓊·瑞妮絲（June M. Reinisch）：《金賽性學報告》（臺北：張老師出版社，1992年）。
4. 〔英〕Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975),” in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, ed. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed (London and New York: Routledge, 1992)。
5. 〔清〕李漁：《無聲戲》（杭州：浙江古籍出版社，1987年）。
6. 〔清〕紀昀：《閱微草堂筆記》（上海：上海古籍出版社，1980年）。
7. 吳存存：《明清社會性愛風氣》（北京：人民文學出版社，2006年）。
8. 李銀河：《同性戀亞文化》（呼和浩特：內蒙古大學出版社，2009年）。
9. 李澤厚、劉剛紀著：《中國美學史上》（北京：中國社會科學出版社，1984年）。
10. 康正果：《重審風月鑑：性與中國古典文學》（臺北：釀出版，2016年）。
11. 陳慶浩·王秋桂：《思無邪匯寶（伍）—《宜春香質》》，（台北：台灣大英百科股份有限公司，1994年）。
12. 陳慶浩·王秋桂主編：《思無邪匯寶（陸）—《弁而釵》》，（台北：台灣大英百科股份有限公司，1995年）。
13. 陳慶浩·王秋桂主編：《思無邪匯寶—《龍陽逸史》》，（台北：台灣大英百科股份有限公司，1995年）。

