

# 杜甫詩中的妻子形象

## ——地母 / 神女之複合體

歐麗娟\*

### 摘要

杜甫筆下的妻子形象，普遍以老瘦賢慈、沉默犧牲的大地之母為主要造型，承荷著貧困流離的生活重擔，在不斷的受難中完成倫理秩序對妻職、母職的女性道德價值；但少數詩歌文本中卻也涉及男女之間的兩性成分，亦即將妻子從「丈夫凝視」之下的社會身分或倫理角色中抽離出來，在「男性凝視」的觀看方式下還原為一單純的性對象，呈現出宮體艷情的敘寫內涵，以致被物化為一引向原始欲望之感官誘惑力的女體，而不免導向傳統儒家所規避的情色快感。如此一來，杜甫筆下的妻子毋寧是地母 / 神女兩種極端之文化符號的矛盾複合體，反映了杜甫遊走於傳統文學互文性中的多重視角，而其中所隱涵的性別差異與觀視權宜間的互動關係，更是性別政治的無情再現。

關鍵詞：杜甫、唐詩、妻子形象、月夜詩、宮體詩

### 一、前言

「女性形象」的研究可說是女性主義文學批評最早的形式之一，而「妻子」(the wife)則是構成文學中之女性形象的一大類型，與其他四類都屬於「傳統的婦女形象」(traditional images of women)，在早日的文學作品中

---

收稿日期：2007年5月14日，通過刊登日期：2008年4月23日。

\* 作者係國立臺灣大學中國文學系副教授。

已成為固定的模板 (stereotype)。<sup>1</sup> 透過包括妻子在內的各種女性形象的解讀，乃是一條了解性別意識與文化心理的現代進路。而詩歌在唐代蓬勃發展到了承先啓後的鼎盛時期，也提供了豐富多元的文本資源，松浦友久即曾針對唐詩中描寫女性的各種情況，歸納出五種題材與敘寫方式，除了「宮怨」、「征夫思婦」、「美女」、「歷史傳說之特定女性」乃是與作者的個人體驗沒有直接聯繫的四種類型外，其餘一種則是詩人就自己現實生活的體驗以個別地歌詠特定女性的作品，對象可以是妻、妾、母、女、姊妹、情人，而以妻子或情人最多。<sup>2</sup> 就此以觀，唐詩確實存在著足量的文獻基礎，可供進一步深入探討「妻子形象」的構成意義。

而杜甫作為中唐之前詩史發展的集大成者，在孤立峭出的獨特個性之外，又身兼歷史活泉沛然灌注的載體，筆下的詩篇在見證當代時空人物的同時，也往往無聲地建構了時間地層堆疊的立體剖面，與昔日詩家形成古今對話傳承的有機聯繫，而成為解讀詩歌發展現象的重要座標。因此本研究一方面進行詩史的縱向觀察，為唐詩中的妻子形象追本溯源，尋索歷代男性創作主體在夫妻想像上的變化脈絡與積澱狀況；另一方面則藉此勾稽出不同的意識形態之間或分化對立、或交滲融匯的辯證發展，從而發現杜甫詩中的「妻子形象」絕不僅止於學界中目前已然達到的一定共識，實為必須重加省思的課題。透過主題研究 (thematic studies) 與主題學研究 (thematics or thematology) 這兩種方法的協助，<sup>3</sup> 以下本文的開展，無論是對杜甫相關詩

---

1 在八十年代，瑪麗·安·佛格森於其《文學中之女性形象》一書中，將文學中之女性形象詳細分成了三大部分：第一部分為「傳統的婦女形象」(Traditional Images of Women)，其中又分為五種類型：其一為妻子 (The wife) 之類型，其二為母親 (The mother) 之類型，其三為偶像 (Women on a pedestal) 之類型，其四為性對象 (The sex object) 之類型，其五為沒有男人的女性 (Women without men) 之類型。這五種類型之身分雖然各有不同，但事實上卻都是做為男性之配屬而出現的，在文學作品中已早成為固定的模板 (stereotype)。Mary Anne Ferguson, *Images of Women in Literature*, (5<sup>th</sup> ed. Houghton Mifflin Company, 1991)。亦可參葉嘉瑩，〈論詞學中的困惑與《花間詞》之女性敘寫及其影響〉(上)，《中外文學》20.8(1992.1): 4-5。

2 (日)松浦友久，〈唐詩中表現的女性形象和女性觀——「閨怨詩」的意義〉，松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯，《中國詩歌原理》(臺北：洪葉文化公司，1993)，頁45-51。

3 對此兩種研究法的說明，可參陳鵬翔，〈主題學研究與中國文學〉，陳鵬翔編，《主題學研究論文集》(臺北：東大圖書公司，1983)，頁15。

作的再剖析，或是從詩史的角度進行歷時性的比較，都可見杜甫詩中的妻子形象存在著重新論證的空間，而其結果也將是別具意義的再發現。

## 二、先唐以迄晚唐的妻子形象發展

### (一) 量化的考察

首先，就詩史上包括寫妻子的、寫給妻子的、描繪夫妻之情感或生活等與妻子有關的作品進行歷時性的量化勾稽，目前學界已有不少的研究成果，茲整合綜述如下，以呈現歷代妻子形象的演化狀況。

在中國古典詩歌中，為妻子而寫的作品最早出現於《詩經》，如〈邶風·擊鼓〉、〈唐風·綢繆〉和〈豳風·東山〉部分等；時至漢魏之際，則出現了一些描寫夫妻戀情和琴瑟生活的作品，如張衡的〈同聲歌〉、秦嘉的〈贈婦詩〉四首、繁欽的〈定情詩〉，還有徐幹〈於清河見挽船士新婚與妻別詩〉之類的代擬體之作；延續至晉代，則有嵇含的〈伉儷詩〉、楊方的〈合歡詩〉、陸雲的〈為顧彥先贈婦往返詩四首〉、賈充的〈與妻李夫人聯句〉、潘岳的〈內顧詩〉兩首以及陸機等人的贈婦詩。降及南朝，除了起自潘岳而由江淹〈悼室人詩十首〉、沈約〈悼亡詩〉所賡續的悼亡篇章之外，乃有沈約的〈少年新婚為之詠〉、徐悱的〈對房前桃樹詠佳期贈內〉與〈贈內〉兩首、劉孝威的〈郟縣遇見人織率爾寄婦詩〉、庾舟的〈夜夢還家〉、梁簡文帝蕭綱的〈詠內人晝眠詩〉、徐君蒨的〈初春攜內人行戲〉與〈共內人夜作守歲〉兩首，<sup>4</sup> 呈現出集中於蕭梁王朝的明顯時代性。

進入唐代之後，與妻子有關的詩篇數量陡降，長達一百年的初唐詩壇上，其作品涉及其妻子者屈指可數，唯王績的〈田家三首〉之一、崔融的〈塞上寄內〉以及蘇頲的〈春晚紫微省直寄內〉數篇而已；此後涵括開天盛世的五十年間，亦僅見岑參的〈題苜蓿寄家人〉與〈夜過盤豆隔河望永樂

4 綜合杜麗香，「唐代夫妻懷贈詩與悼亡詩研究」（臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1991）；蔣寅，〈權德輿與唐代的贈內詩〉，《山西師範大學學報》1999.1: 53；謝思煒，〈從神女到佳人——文學女性形象的演變〉，聶石樵主編，《古代文學中人物形象論稿》（北京：北京師範大學出版社，2000），頁174。

寄閨中效齊梁體》兩首。推究其故，駱賓王所謂的「但使封侯龍額貴，詎隨中婦鳳樓寒」（〈從軍中行路難二首〉之二）正點出此乃家外之公共事業凌駕於家內之私情，詩人積極求取功名而無暇內顧的時代價值觀所致。但到了動亂初起的天寶晚期，妻子文本竟驟然遽增，學者們都注意到李白是唐代詩人中第一個在詩歌中大量述寫其妻子的詩人，如果不計〈代贈遠〉之類的角色詩，詩題標明寫給妻子的有十一首，且這些詩大都作於晚年。<sup>5</sup>至於杜甫更攀登了詩史上前所未有的高峰，從統計上量化的結果來比較，有學者認為：相比於《文選》中，妻十九例，妻子十三例，妻孥三例，合計僅有三十五例的數量，杜甫用妻、妻子、妻孥等詞彙描寫妻子的詩篇則達到二十餘首，足以使人感受到其分量與真情；<sup>6</sup>另據蔣寅的考察，杜甫詩中用「妻」、「老妻」、「瘦妻」、「妻子」、「妻孥」等詞寫及妻子的作品則多至三十餘首，<sup>7</sup>以一人之創作之力，相關詩篇和詞彙量竟完全與《文選》相當，更證示了杜甫對妻子的空前重視。

李杜之後的中晚唐詩壇上，則零星存有孟郊的〈別妻家〉與〈讀經〉、盧儲（貞元時人）的〈官舍迎內子〉、李郢的〈爲妻作生日寄意〉、竇鞏的〈從軍別家〉、崔涯的〈別妻〉、趙嘏的〈別麻氏〉、徐鉉的〈江樓望鄉寄內〉、徐夔的〈贈月君〉、陳季卿的〈別妻〉諸篇。最突出的是，白居易有 53 首作品大量述寫或涉及妻子，<sup>8</sup>而同樣是中唐詩人的權德輿，在其《權載之文集》中，收入卷 10 的 32 首詩應都是寫給妻子的作品，與李白、杜甫寫妻子的詩作相較，它們不僅數量多，而且內容集中，更重要的是作者的抒情方式發生了改變，由此帶來作品中詩人與妻子關係的變化：這一方面是權德輿給妻子寫的詩由新婚到垂老，貫穿於其整個創作歷程的長期而持續的現象；其次則是除了悼亡之外，這些作品幾乎開拓了這一母題的全部情感、生活內涵，詩中不僅有常見的別離時對妻子的思念，也有日常生活中共同的憂喜悲歡的傳

5 可參蔣寅，〈權德輿與唐代的贈內詩〉，頁 54；以及王輝斌，〈王維婚姻問題四題〉，《漳州師院學報》1996.3: 49。

6（日）笈久美子，〈以「女性學」觀點試論李白杜甫寄內憶內詩〉，《唐代文學研究》第 3 輯（桂林：廣西師範大學出版社，1992），頁 258-259。

7 蔣寅，〈權德輿與唐代的贈內詩〉，頁 54。

8 此一統計參王輝斌，〈白居易的婚姻問題〉，《雲南教育學院學報》10.4(1998.8): 74。

達交流，詩人徹底在妻子面前展露了男性心靈深處的脆弱、孤獨感以及對愛和安慰的渴望，是一種在平等關係上的對話。<sup>9</sup>可謂杜甫之後最值得注目的妻子表述。

另外，學者所注意到在唐肅宗以前的盛代詩人中並不曾出現的悼亡之作，<sup>10</sup>卻在中晚唐時期大為復興起來，總計韋應物有十九首，元稹則有包括〈遣悲懷三首〉、〈江陵三夢〉、〈六年春遣懷八首〉在內的三十三首，<sup>11</sup>還有李商隱的〈房中曲〉、〈正月崇讓宅〉、〈悼傷後赴東蜀辟至散關遇雪〉諸作，以及趙嘏的〈悼亡二首〉等多篇。雖然呈現向三位詩人集中的現象，對妻子形象的塑造亦無增益或突破，但抒發死別追憶之情淒惋入骨，對夫妻之情的刻劃獲得了高度的美化與昇華，而無形中帶來了夫妻關係的深化，可謂六朝悼亡詩以下青出於藍的壓軸之作。

## (二) 質性的分析

除了從量化角度來考察詩史中的妻子之外，更重要的是對這些妻子文本進行質性的分析。一如任何文學繪畫等藝術中的意象（image）都體現著一種觀看方法，且「我們觀看事物的方式，受知識和信仰的影響。……我們只看見我們注視的東西，注視是一種選擇行為。」<sup>12</sup>詩歌中的女性形象同樣是被知識和信仰所支配的選擇性結果。上述自先唐以迄晚唐的妻子形象發展，基本上也被納入到男性文化空間裏的一般女性形象系統中，反映出「風騷」與「豔情」的兩大範疇。<sup>13</sup>

首先從本質來看，女性主義的文學批評已經指出，在男性文化空間裏，詩詞中的「妻子」多半以依附者的賢妻形象出現，缺乏獨立的主體意義，因

9 詳參蔣寅，〈權德輿與唐代的贈內詩〉，頁53-57。

10 王輝斌，〈王維婚姻問題四題〉，頁49。

11 此一統計見杜麗香，「唐代夫妻懷贈詩與悼亡詩研究」，頁182。

12 (英)約翰·柏格(John Berger)著，戴行鉞譯，《藝術觀賞之道》(臺北：臺灣商務印書館，1998)，頁2-4。

13 康正果認為「風騷型」和「豔情型」是中國文學裡兩個對峙而又互補的男性中心文學的機制，雖然兩種詩皆以女性為題材，但「風騷型」乃是通過描述女子的儀表來彰顯她的美德與身分(亦即identity)，而豔情詩則是對女性美的描寫由面容、服飾轉向肉體的魅力，具體地描寫女子身上的可愛之處；在唐以後的詩歌傳統中，兩類型始終有融合滲透的趨勢。參康正果，《風騷與豔情》(上海：上海文藝出版社，2001)。

此只是一個符號，一個用以顯示男性權威的參照物。<sup>14</sup>以晉朝的幾個詩人為例，學者發現到，「雖然潘岳在文學史上以『悼亡詩』著稱，又儘管他寫給妻子的詩文較同時代或其他時代的文人為多，但事實上，我們並無法從而把握到楊氏的具體樣貌，或她的人格性情。在所有思慕及悼念妻子的作品裏，楊氏只是做為潘岳的綿密愛情的宣洩泉源而已，讀者彷彿只看見奔騰疾下的瀑布，甚至珠沫飛濺的景象，至於那源流之所發處，反而竟是縹緲不可得見，致令其人『儀容永潛翳』。」<sup>15</sup>至於陶潛的詩作中，女人甚至妻子的影跡亦皆杳若輕煙，千古以來，沒有人能具體把握到陶妻的喜嗔音容，彷彿她並不存在，所發揮的作用只是作為一個符號以構築出家庭的圖像；而陶詩寫夫妻之愛雖乏善可陳，對於弄子之樂卻津津樂道，允為家庭之樂的特寫。<sup>16</sup>

如此抽象的、倫理性的女性成員，已然構成傳統詩歌中的主流書寫內涵，一旦涉及具體的儀容形貌時，也就會受到家庭秩序的道德制約而限定在實用取向上。早在《詩經》〈小雅·十月之交〉即已開始譴責「艷妻」，所謂：「橋維師氏，豔妻煽方處。」可見從二三千年前開始，妻子即不以官能之美感為重，儉樸甚至老瘦已被接受為完美妻子的合法造型。即使漢代秦嘉書寫思念中的別妻而稍稍觸及形象，所謂：「顧看空室中，髣髴想姿形。…寶釵好耀首，明鏡可鑒形。芳香去垢穢，素琴有清聲。」（〈贈婦詩三首〉之一）<sup>17</sup>然而也僅是透過寶釵、明鏡、芳香、素琴等女性用品以間接傳示其優美之感，其姿其形依然是「髣髴」無以具現之幻思。晉時陸雲在〈為顧彥先贈婦往返詩四首〉<sup>18</sup>中，更是依照「家內」、「家外」之倫理準線將形質判然二分，以「京師多妖冶，粲粲都人子。雅步嫋纖腰，巧笑發皓齒。佳麗良可美，衰賤焉足紀」（其二）、「姣姣彼姝子，灼灼懷春粲。西城善稚舞，總章繞清彈。鳴簧發丹唇，朱絃繞素腕」（其四）之美姿盛貌歸諸家外之狹邪女性，而對立於「秉心金石固，豈從時俗傾。美目逝不顧，纖腰徒盈盈。何

14 王曉驪、劉靖淵，《解語花——傳統男性文學中的女性形象》（石家莊：河北人民出版社，2001），頁146。

15 林文月，〈潘岳的妻子〉，氏著，《中古文學論叢》（臺北：大安出版社，1989），頁117。

16 曾珍珍，〈粲粲三珠樹：論六朝詩賦文本兩性化的表現〉，收入鍾慧玲主編，《女性主義與中國文學》（臺北：里仁書局，1997），頁325-328。

17 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983），〈漢詩〉卷6，頁187。

18 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈晉詩〉卷6，頁717-718。

用結中欸，仰指北辰星」(其三) 這位堅守家中不事妝扮的賢德貞順之妻子，相較於堅如金石、固若北辰的秉心，她身上天然而有的美目、纖腰都是可以忽略甚至廢棄的多餘條件，甚至流於無足與「佳麗」比肩之「衰賤」。這便是「風騷型」表述的反映。

然而，一如西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir, 1908-1986) 透過其存在主義倫理學的觀點所洞視的，女性既是男性眼中 (male gaze) 的「他者」(the other)，也是被男性所觀看的 (being looked at)，因此女性在男性眼中是被降到了可以觀賞也可以欲求的「物」的層次。<sup>19</sup> 妻子既具有女性的生物性別，一旦詩人將其男性凝視的眼光轉移到家內，對夫妻關係的描摹也就逐漸發展出「誘惑化抒情」的敘寫方式。中國詩史中在南朝梁代興盛起來的吟詠夫婦生活的詩作，正「由於受到宮體詩描摹女色的風氣薰染，描摹夫婦關係時也有很多對女性肌體或床第之間的描摹」。<sup>20</sup> 而宮體詩的特質即是接受了感官性 (sensuality) 為藝術經驗中的充分、甚至可能是必要條件，以致詩的內涵墮落為最娛人的那種「物感」(sensation)，即使當人物出現在詩中，也是作為一個全然客體化的畫面提供人的趣味；<sup>21</sup> 同時，在一般的視覺形象、聽覺音聲、嗅覺氣味為主要感知範圍之外，宮體詩人更似乎極力想開拓屬於近身、甚至是貼身的碰觸感，而這樣的描寫並不必然是為了忠實地反映美人的體驗，倒是為了成就觀者的設身模擬，以引發觀者在膚觸上的渴望並自我滿足。<sup>22</sup> 由此一旦將宮體豔情導入於妻子形象中，勢必就會模糊了妻子文本中的倫理準線。試觀沈約〈少年新婚為之詠〉<sup>23</sup> 一詩中，對新婚妻子的體貌容態有「裾開見玉趾，衫薄映凝膚」的描寫，與梁簡文帝蕭綱〈詠內人晝眠詩〉的「夢笑開嬌靨，眠鬢壓落花。簾文生玉腕，香汗浸紅紗」，<sup>24</sup> 都觸及妻子的感官魅力與情色誘惑；乃至劉孝威〈都縣遇見人織率爾寄婦詩〉

19 (法) 西蒙·波娃著，陶鐵柱譯，《第二性》(北京：中國書籍出版社，1998)。

20 胡大雷，《宮體詩研究》(北京：商務印書館，2004)，頁153-155。

21 (美) 高友工著，劉翔飛譯，〈律詩的美典〉(上)，《中外文學》18.2(1989.7): 15。

22 鄭毓瑜，〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，《漢學研究》13.2(1995): 263。

23 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈梁詩〉卷6，頁1639。

24 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈梁詩〉卷21，頁1940-1941。

的「愈憶凝脂暖，彌想橫陳歡」<sup>25</sup> 以及徐悱〈對房前桃樹詠佳期贈內詩〉的「方鮮類紅粉，比素若鉛華。更使增心憶，彌令想狹邪」，<sup>26</sup> 更取消了觀看與凝視的距離，在想像中展演出兩性交合的愛欲實踐。

由「愈憶凝脂暖，彌想橫陳歡」與「更使增心憶，彌令想狹邪」之說，可以清楚看到男性詩人對女性的感官描繪往往隱含著一種傳統儒家文化所規避的情色快感 (erotic pleasure)，與追求肉體滿足的欲望並存；而此一由「色」到「欲」的關係，實有著字源上極其古老而原始的意義連結。一如學者根據篆文和甲骨文所判斷的，「色」的本義是「女色」，或是表示「男女之交媾」，或即是性欲之意，<sup>27</sup> 因此，「在一個受限制的語境中，色可以指涉性的欲望 (sexual passion)；在寬泛的意識中，色可歸之於激發美感 (sensuous) 的事物外觀。」<sup>28</sup> 由於在過去的文化傳統中，這種兩性之間的色欲範疇總是脫離夫妻的倫理關係而體現於家外之青樓神女身上，一旦範疇移位或概念混淆，將妻子物化爲一引向原始欲望之感官誘惑力的女體，勢必干擾倫常秩序而製造道德緊張，因此也令若干詩人產生警覺，如梁簡文帝蕭綱即刻意以「夫婿恒相伴，莫誤是倡家」(〈詠內人晝眠詩〉) 提出自清，企圖將先前氾濫越界的感官描繪藉由標示「夫婿」之倫理角色的在場而控制在社會規範之內，使作品得以通過讀者乃至詩人自身的道德檢查，以保障創作的合法性。然而，徐悱所挑明的這類夫妻懷贈詩中所蘊涵的「狹邪」心理，證示了妻子已與性對象 (the sex object) 合而爲一，這種「髮妻也就成了倡家」<sup>29</sup> 的寫法，確實導致夫妻文本之宮體豔化現象，而男女之間倫理性與感官性這

25 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈梁詩〉卷 18，頁 1877-1878。

26 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈梁詩〉卷 12，頁 1771。

27 參見(日)笠原仲二著，楊若薇譯，《古代中國人的美意識》(北京：三聯書店，1988)，頁 15-16。馬敘倫則認為，甲骨文中色字由一上一下兩個人形所構成，本義為男女交媾，「女色」義乃由此推出，見馬敘倫，《說文解字六書疏證》(北京：科學出版社，1957)，卷 17，頁 57。

28 Paul F. Rouzer, "Watching the Voyeurs: Palace Poetry and the *Yuefu* of Wen Tingyun," *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 11(Dec. 1989): 19. 中譯見王力堅，《由山水到宮體——南朝的唯美詩風》(臺北：臺灣商務印書館，1997)，頁 206-207。

29 聞一多，〈宮體詩的自贖〉，收入《聞一多全集》第 3 冊(臺北：里仁書局，2000)，《唐詩雜論》，頁 12。

兩種不同範疇合流的結果，也在詩史上形成了「夫妻風懷詩」<sup>30</sup>的新類型。

此一新類型流衍至唐代，岑參繼之而作有〈夜過盤豆隔河望永樂寄閨中效齊梁體〉一詩，詩題中所標示之「效齊梁體」乃明白揭露此篇寄內作品所採取的宮體化取向，將夫妻關係納入豔情書寫之中，雖然其中的感官呈示實際上並不突出（此點詳見下文）。值得注意的是，初唐駱賓王的〈豔情代郭氏答盧照鄰〉雖是以妻子身分發聲的「贈外」詩，但畢竟不能免除作者主筆擬寫時所滲透的男性視角，詩題中的「豔情」也直接觸及夫妻關係的風懷範疇。除此之外，唐詩中夫妻之間的豔情範疇至多只是透過一些取自自然景物的定型化比喻而隱隱觸及，也形成唐詩中較常見的婚戀修辭，諸如：

一官慚梅福，三年愧孟光。此情何所喻，川上有鴛鴦。<sup>31</sup>

朱絲紐弦金點雜，雙蒂芙蓉共開合。誰家稚女著羅裳，紅粉青眉嬌暮妝。  
（司空曙〈擬百勞歌〉，《全唐詩》卷293）<sup>32</sup>

風前蕩颺雙飛蝶，花裏間關百轉鶯。（權德輿〈自桐廬如蘭溪有寄〉，《全唐詩》卷329）

芙蓉濕曉露，秋別南浦中。鴛鴦卷新贈，遙戀東床空。……孤雲目雖斷，明月心相通。私情詎銷鑠，積芳在春叢。（孟郊〈別妻家〉，《全唐詩》卷379）

在天願為比翼鳥，在地願為連理枝。（白居易〈長恨歌〉，《全唐詩》卷435）

金鳳對翹雙翡翠，……鴛鴦交頸期千歲。（李郢〈為妻作生日寄意〉，《全唐詩》卷590）

新人喜新聘，朝朝臨粉鏡。兩鴛故無比，雙蛾誰與競。（魏氏〈贈外〉，《全唐詩》卷799）

30 「風懷詩」即所謂的色情詩，作為描述男女關係之詩歌，其內涵中只有「對物」的「愛好」，而沒有「對人的感情」，故常常是描寫女性某一形體、型態之美，以近於矜誇的心情來表示自己的欣賞、享受，文人抒寫姬妾、歌妓之詩，即多半屬於這類風懷詩。參徐復觀，〈韓偓詩與香奩集論考〉，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1974），頁292-296。而將夫妻關係風懷化的書寫，便形成了「夫妻風懷詩」。

31 語出唐·薛漁思《河東記》所收〈申屠澄〉一篇中的贈內詩，見李時人編校，何滿子審定，《全唐五代小說》（西安：陝西人民出版社，1998），卷38，頁1067。

32 清·康熙敕編，《全唐詩》（北京：中華書局，1990），凡引用此書僅於文中註明卷數，不另註。

並蒂芙蓉、雙飛蝶蛾、比翼鴛鴦都是詩人用以擬稱夫妻恩愛相隨的主要比喻，雖肇端於漢代〈古詩十九首〉的「思爲雙飛燕，銜泥巢君屋」、〈古絕句四首〉之四的「南山一樹桂，上有雙鴛鴦。千年長交頸，歡慶不相忘」等，實際上卻是在宮體詩中才被拓展爲影響後世女性詩詞題材的重要象喻說法，<sup>33</sup>此後也不斷反覆相因，成爲一種了無新意的定型化表達。

而從整體格局以觀之，這類稍帶宮體遺緒的妻子文本畢竟屬於主流之外的極少數，檢視《全唐詩》中有關妻子而帶有形容詞的構組詞語，屬於正面的僅有「逸妻」一項，作爲幽隱山中之出世伴侶，共出現三次，<sup>34</sup>而今日常見的「嬌妻」一語竟一無所見；此外乃多老妻、山妻、孀妻、寡妻、拙妻、貧妻、瘦妻、病妻等剝除女性之感官美與獨立性的用詞，而強調歲月風霜、物質蹇約、孤寡哀愁、柔弱無依的種種生活刻痕，形成了一種慣性因襲的話語格套。試舉若干具有典型意義的詩作爲例：

翰墨思諸季，裁縫憶老妻。小兒應離襪，幼女未攀笄。（沈佺期〈赦到不得歸題江上石〉，《全唐詩》卷97）

爾能折芳桂，吾亦採蘭若。拙妻好乘鸞，嬌女愛飛鶴。提攜訪神仙，從此鍊金藥。（李白〈題嵩山逸人元丹丘山居〉，《全唐詩》卷184）

適遭雲羅解，翻謫夜郎悲。拙妻莫邪劍，及此二龍隨。（李白〈竄夜郎於烏江留別宗十六璟〉，《全唐詩》卷174）

從詩中所描述的「小兒應離襪，幼女未攀笄」來推測，此時沈佺期之妻應未及三十之齡，但卻已被詩人呼作「老妻」；而衷心追隨李白超凡脫俗之方外仙想，以致性好乘鸞飛升之逸趣的伴侶宗氏，身爲李白的第四任妻子，<sup>35</sup>更係名門宰相之女，誠如〈送內尋廬山女道士李騰空〉一詩所謂：「多君相門女，學道愛神仙。素手掬青靄，羅衣曳紫煙。一往屏風疊，乘鸞著玉鞭。」如此之高貴出身與脫俗情姿，卻也獲取「拙妻」此一唐代僅見於李白詩歌之

33 宮體詩中有關禽鳥意象的詩例，可參石觀海，《宮體詩派研究》（武昌：武漢大學出版社，2003），頁318-319。

34 見錢起〈題溫處士山居〉之「逸妻看種藥」、秦系〈山中奉寄錢起員外兼簡苗發員外〉之「逸妻相共老烟霞」以及耿漳〈岐陽客舍呈張明府〉之「逸妻稚子應溝壑」，《全唐詩》卷237、260、269，頁2625、2898、3000。

35 參（日）岡村繁，〈李白妻妾考〉，收入岡村繁著，張寅彭譯，《唐代文藝論》（上海：上海古籍出版社，2002）。

稱謂，與那一起聯翩三清的「嬌女」恰成相反之對比。似乎在家庭位階的推擠調整過程中，一旦因子代介入而成爲更高一層的親輩，則爲妻者無論是否依然年輕貌美，女性特質在母親身分的掩蓋之下都得黯然退位，成爲倫理場域中失去青春的老妻慈母。至於安貧樂道更是妻子之倫理高度的標示，此處僅舉數篇爲例：

偶逢野果將呼子，屢折荊釵亦爲妻。（秦系〈耶溪書懷寄劉長卿員外〉，《全唐詩》卷260）

顧我無衣菟蓋篋，泥他沽酒拔金釵。野蔬充膳甘長藿，落葉添薪仰古槐。（元稹〈遣悲懷三首〉之一，《全唐詩》卷404）

白髮方興歎，青娥亦伴愁。寒衣補燈下，小女戲床頭。（〈贈內子〉，《白居易集》卷17）

菜妻早報蒸藜熟，童子遙迎種豆歸。（許渾〈村舍二首〉之一，《全唐詩》卷534）

再加上以「舉案齊眉」而聞名之孟光、黔婁之妻等典故的頻繁使用，<sup>36</sup> 孟郊甚至有「非賢不可妻」（〈弔魯元山〉，《全唐詩》卷381）之說，妻子表述之道德化傾向益發濃厚，而與拙、瘦、老等外型裏外呼應，共同完成妻子之倫理塑造的一致性。而此一妻子形象繼承了淵遠流長的詩歌傳統，也充分反映於杜甫詩中，是爲倫理原則所支配的地母表述。

### 三、杜甫詩中的妻子

#### （一）倫理原則：風騷傳統下的地母表述

杜甫約於開元二十九年三十歲時娶親，新婦楊氏爲司農少卿楊怡之女，<sup>37</sup> 年輕於杜甫十歲以上。<sup>38</sup> 再從杜甫〈客夜〉所言之「老妻書數紙，應悉未歸

36 權德輿寫給妻子之〈祇役江西路上以詩代書寄內〉、〈中書送勒賜齋饌戲酬〉、〈中書夜值寄贈〉、〈酬南園新亭宴會據新第慰慶之作時任賓客〉等篇，元稹〈望驛臺〉之「料得孟光今日語」等，皆以孟光喻妻；而白居易〈贈內〉一詩更集中列舉史上聞名的四對貧困夫妻爲喻，以求妻子的同甘共苦；至於元稹〈遣悲懷三首〉之一的「自嫁黔婁百事乖」最爲知名。

37 劉孟伉主編，《杜甫年譜》（臺北：學海出版社，1981），頁29。本文有關杜甫詩歌與生涯之繫年，率皆依此，不另加註。

38 元稹〈杜工部墓係銘〉對楊氏的載記僅曰：「夫人弘農楊氏女，父曰司農少卿怡，四十九年

情」可知，楊氏是受過詩書教育而具有讀寫能力的，穿越連天烽火而來的「家書」勢必是由楊氏執筆，洋洋灑灑有「數紙」之多，可見書信內容之豐富，絕非勉強湊數、僅能達意而已。由此證明在唐代輕女重男的基本性別意識之下，楊氏也如同一般士宦家庭出身而擁有較佳學習條件的女子般，接受了包括經、史、子、文選、書法等在內的家庭教育。<sup>39</sup>從歷時範疇來觀察，由安史之亂前夕（天寶十四載十月）所作的〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉一詩開始，楊氏才持續地頻頻出現於丈夫筆下，前此長達十多年的婚姻生活，詩人竟一無所及，而此後也只化約為外觀上的老瘦造型與功能上的賢慈德慧為主要內涵，其餘攸關主體的人格特質或個性表現，則如過去詩人筆下的妻子般完全隱匿無蹤。

首先就外觀上而言，杜甫詩中的妻子主要是以毫無審美意趣的「老」、「瘦」形象來概括的。這些籠統、抽象的形容詞綜貫於杜甫一生的作品之中，從四十四歲所作〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉的「老妻寄異縣」肇端，歷經〈北征〉的「瘦妻面復光」、〈江村〉的「老妻畫紙為棋局」、〈進艇〉的「晝引老妻乘小艇」、〈百憂集行〉的「老妻睹我顏色同」、〈客夜〉的「老妻書數紙」、〈寄題江外草堂〉的「偶攜老妻去」、〈自閬州領妻子卻赴蜀山行三首〉之二的「飄飄愧老妻」，到五十三歲時〈遣悶奉呈嚴公二十韻〉的「老妻憂坐痹」等等，始終非常一貫；再加以各自出現一次的「山妻」、「瘦妻」之語，這些籠統、抽象的形容詞雖然並未觸及具體的感官描寫，卻也直接牽動了讀者對乾癟、瘦瘠，乃至皺紋、佝僂等衰老形象的聯想，直接導致「糟糠之妻」的形象表現，以致宋代王安石的〈杜甫畫像〉便是以「瘦妻僵前子仆後」來為其一家造型。<sup>40</sup>

就此而言，固然如吉川幸次郎所觀察到的，杜甫詩歌的特殊傾向之一，

---

而終。」而杜甫五十九歲病歿，楊氏又卒於杜甫之後，以此推出兩人年齡之差數。參陳文華，〈杜甫傳記唐宋資料考辨〉（臺北：文史哲出版社，1987），頁40-41；鍾慧玲，〈長貧任婦愁——杜甫筆下的妻子〉，《東海中文學報》10（1992.8）：53。

39 參考盧建榮，〈從在室女墓誌看唐宋性別意識的演變〉，《歷史學報》（臺灣師範大學）25（1997.6）：16-23。另有學者根據史傳文獻資料中所記載，推論唐代貴族官僚家庭之女子學習條件是頗為優越的，可以與此互證，見段塔麗，《唐代婦女地位研究》（北京：人民出版社，2000），頁93-103。

40 引自華文軒編，《古典文學研究資料彙編·杜甫卷》（臺北：中華書局，1982），頁80。

乃是往往突破六朝以來感官愉悅的審美防線而書寫醜陋、令人不愉快的風景，<sup>41</sup> 因此詩中往往呈現疾病、老醜的身體形象，和艱困、貧約的物質世界，而比李白更逼近真實的生命原貌；但反映於妻子的描述中，其多「老妻」、「瘦妻」之詞，卻也未必是客觀而然的寫真。當杜甫於〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉一詩中寫出「老妻寄異縣」時，年當四十四歲，則此時楊氏年僅三十出頭而已，雖非青春華茂之齡，且又歷經生活滄桑之苦，但成熟女性之風韻亦應尚存幾分，絕非耄耋垂垂之貌；然而移形入詩時，卻已被丈夫稱為「老妻」矣。其中非寫實的意義正如前述沈佺期將應未及三十之齡的妻子呼作「老妻」，是受到知識和信仰影響的結果。

除了家內的楊氏之外，杜甫詩中非自家的妻子們，也大多以此種老瘦孤寡的形象出現，諸如〈石壕吏〉的「老翁踰牆走，老婦出門看」、「老嫗力雖衰，請從吏夜歸」，〈垂老別〉的「老妻臥路啼，歲暮衣裳單」，〈無家別〉的「四鄰何所有？一二老寡妻」，〈題桃樹〉的「寡妻群盜非今日，天下車書正一家」，以及〈虎牙行〉的「八荒十年防盜賊，征戍誅求寡妻哭」等等。而此一老瘦孤寡之形軀都是貧窮生活的直接產物，不但在男性家戶主自身難保的時候必須寄食他鄉，造成夫妻遠隔、倫常失序的局面，所謂：

妻孥隔軍壘，撥棄不擬道。（〈雨過蘇端〉，《杜詩鏡銓》卷3）<sup>42</sup>  
 去年潼關破，妻子隔絕久。（〈述懷〉，《杜詩鏡銓》卷3）  
 柴門烏雀噪，歸客千里至。妻孥怪我在，驚定還拭淚。……夜闌更秉燭，相對如夢寐。（〈羌村三首〉之一，《杜詩鏡銓》卷4）  
 萬里須十金，妻孥未相保。（〈奉贈射洪李四丈〉，《杜詩鏡銓》卷9）  
 老妻書數紙，應悉未歸情。（〈客夜〉，《杜詩鏡銓》卷9）  
 妻子寄他食，園林非昔遊。（〈過故斛斯校書莊二首〉之一，《杜詩鏡銓》卷11）

即使出於對家庭的重視，所謂「未能割妻子」（〈謁真諦寺禪師〉）而夫妻團聚相守的時候，為妻者也不能免於物質困窘的壓力，諸如：

41（日）吉川幸次郎著，孫昌武譯，〈杜甫的詩論與詩〉，收入蕭滌非主編，《唐代文學論叢》總第7輯（西安：陝西人民出版社，1986），頁54-82。

42 唐·杜甫著，清·楊倫注，《杜詩鏡銓》（臺北：華正書局，1990），凡引用此書僅於文中註明卷數，不另註。

經年至茅屋，妻子衣百結。……瘦妻面復光，癡女頭自櫛。（〈北征〉，《杜詩鏡銓》卷4）

失學從兒懶，長貧任婦愁。（〈屏跡三首〉之三，《杜詩鏡銓》卷9）

老妻憂坐痺，幼女問頭風。（〈遣悶奉呈嚴公二十韻〉，《杜詩鏡銓》卷11）

妻兒待米且歸去，明日杖藜來細聽。（〈別李秘書始興寺所居〉，《杜詩鏡銓》卷16）

囊虛把釵釧，米盡折花鈿。（〈秋日夔府詠懷奉寄鄭監審李賓客之芳一百韻〉，《杜詩鏡銓》卷16）

除了憂心丈夫的疾病之外，衣食不足成爲勉強度日的窘迫寫照。破裳尙可以釘補蔽體，但當米糧已空的急切時刻，則只能「囊虛把釵釧，米盡折花鈿」以變賣療飢，與元稹之妻韋叢「顧我無衣搜盡篋，泥他沽酒拔金釵。野蔬充膳甘長藿，落葉添薪仰古槐」（元稹〈遣悲懷三首〉之一）的犧牲奉獻實無二致。於是乎，生計艱難反而成爲突顯妻子德行之賢順貞一的有力背景。

而如此賢順貞一的楊氏，終其一生牽附在杜甫身邊，過著「偶攜老妻去，慘澹凌風煙」（〈寄題江外草堂〉）、「妻孥復隨我，回首共悲歎」（〈逃難〉）的漂泊生活。從「曬藥能無婦」（〈秦州雜詩二十首〉之二十）以及「藉糟分汁滓，甕醬落提攜。飯糲添香味，朋來有醉泥。理生那免俗，方法報山妻」（〈孟倉曹步趾領新酒醬二物滿器見遺老夫〉）<sup>43</sup> 諸詩，可見她除了操持一般家務之外，同時還負責曬藥的工作，以供自家療疾之需或賺取外快貼補家用；更會配合杜甫蒐集食譜、增進廚藝，完美實踐了傳統「主中饋」的妻職。當然，貧困操勞的生活中也不乏輕鬆閒適的片刻，我們可以看到杜甫一家偶爾享有「老妻畫紙爲棋局，稚子敲針作釣鉤」（〈江村〉）、「晝引老妻乘小艇，晴看稚子浴清江」（〈進艇〉）的倫常之樂，手工自製的粗糙工具依然可以帶來不假外求的諸多歡趣。那份歷經遷隔兩地與動盪生涯卻維繫不墜的深情所產生的信任與了解，當是在物質匱缺中依然無損於夫妻恩愛的重要因素。

除了妻子的角色之外，楊氏所擔任的另一職能乃是兒女的「母親」。杜甫之取重於女性的母性範疇，曾將其眼光引導到「沙上鳧雛傍母眠」（〈絕句漫興九首〉之七）的田野風光，一旦返身聚焦於自家生活時，楊氏的母職也

43 黃生曰：「八句『報』字如聞其聲，酷似向客細詢二物方法，隔屏呼老妻記之，尤見題中『新』字之意。」清·黃生，《杜詩說》（合肥：黃山書社，1994），卷7，頁289。

充分獲得突顯，所謂：

世亂憐渠小，家貧仰母慈。（〈遣興〉，《杜詩鏡銓》卷3）

學母無不爲，曉妝隨手抹。（〈北征〉，《杜詩鏡銓》卷4）

女病妻憂歸意速，秋花錦石誰復數？（〈發閬中〉，《杜詩鏡銓》卷10）

諸詩中的楊氏爲兒女所圍繞，既是嬌憨女兒近身所及的模仿對象，也爲女兒罹病而憂心不已，對兒子的溫柔呵護自亦盈溢可感，在在可見母親角色的倫理定位。從原型的意義來說，楊氏以母性的慈愛來照撫兒女，正符合榮格（Carl G. Jung, 1885-1961）所提出的人類集體潛意識中比較常見的母親原型，相對於象徵權威、力量和尊嚴的父親原型，母親原型則代表保護、慈養、仁愛和救助，體現著母親的關愛和承擔，撫育子代成長並結出碩果。至此，楊氏在杜甫的字裡行間充分實踐了妻職與母職的兩大女性傳統功能，成爲苦難原則下樸實自然、堅忍擔荷的大地之母（the Earth Mother），繼承或反映了前述自《詩經》〈十月之交〉以迄晚唐的妻子文本中的倫理表述。

對此，曾有學者認爲：這種「杜甫型的夫妻關係」乃是「妻子甘居丈夫身後，並在其信賴中同甘共苦的情景，在今天已是極爲普遍的現象，亦是使人安心的夫妻關係」，同時推論道：「從妻子的角度而言，雖然一生勤勉操勞不已，但在某種意義上也可以說是十分幸福的，因爲她也許認爲世間的生活大都如此，況且她是伴隨在視自己爲一生中唯一的女性的丈夫身旁。」<sup>44</sup> 是否如此，詩中其實並無法提供認證的有效資訊。事實上，與大部分的詩人一樣，杜甫詩中的妻子全然是被「消音」而沉默無聲的，她欠缺獨立的形象與個性，雖然在杜詩中處處可見，卻又總是驚鴻一瞥，而且這樣短暫的現身又往往與兒女相依、密不可分，成爲家庭倫理中集體式的構成環節。對這樣一種夫唱婦隨、任勞任怨的婚姻型態，究竟是認命地逆來順受，乃至於幸福地樂在其中，還是其實經歷了怨懟不甘的心理掙扎，在夫君的男性觀點之下都找不到文字的出路，無法從相關詩篇獲得檢證。

而從女性主義的立場來說，雖然波娃認爲男女間確實是有深摯不移的愛情存在，但她亦同樣深信由於婚姻體制是會將戀人間自由付出的情感都轉化成爲強制性的責任及切切不讓步的權利，因此「妻子」這個角色阻礙了女性

44（日）笈久美子，〈以「女性學」觀點試論李白杜甫寄內憶內詩〉，頁259-260。

的自由。<sup>45</sup> 何況從婦女史與性別制度的發展角度看，「唐代關於婦女與性別的法治的建立與完善，不僅使得男女兩性在社會和家庭中的地位等差、兩性之間的主從關係更加明確化、凝固化，而且通過『以刑護禮』，強化了對於這種等差和關係的維護。」<sup>46</sup> 則「杜甫型的夫妻關係」雖然是歷史中極為普遍的現象，但是否為「使人安心的夫妻關係」，便不無商榷之處了。

## （二）客體原則：宮體豔情式的神女書寫

另一方面，在懷思妻子的作品中，杜甫卻也逸出妻子書寫的德化主流之外而進入宮體的豔情系統，同時繼承了南朝蕭梁「夫妻風懷詩」那矛盾辯證的複雜內涵。

就夫妻文本中表現女性感官之美的豔曲式表現而言，當杜甫在肅宗至德二載（757，四十六歲）困居於長安淪陷區時，除作有〈憶幼子〉之外，乃有〈一百五日夜對月〉一詩為懷思妻子的心情加以記錄，詩曰：

無家對寒食，有淚如金波。斫卻月中桂，清光應更多。此離放紅藥，想像掣青蛾。牛女漫愁思，秋期猶渡河。（《杜詩鏡銓》卷3）

整首詩的風格近似於清綺媚麗之齊梁風調，因此楊倫在說明此詩之偷春格式時，引的是梁簡文帝〈夜聽妓詩〉之「合歡蠲忿藥，萱草忘憂條。何如明月夜，流風拂舞腰」，<sup>47</sup> 似乎也間接隱含了兩者在風格內涵上之相關性。而與〈一百五日夜對月〉同期所作的〈月夜〉一詩，雖是將「憶幼子」與「對月思妻」結合為一的懷家作品，卻更呈現出風騷體與豔情體的糅雜複合，是以女性為主體之閨怨詩與視女性為客體之豔情詩的混融之作。其詩云：

今夜鄜州月，閨中只獨看。遙憐小兒女，未解憶長安。香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒。何時倚虛幌，雙照淚痕乾。（《杜詩鏡銓》卷3）

就此詩之風騷範疇而言，詩之前六句所敷陳的似乎是以妻子為主體所展開的情境構設，先是點出「閨中」的女性空間，然後一方面將妻子框定在兒女環

45 見（美）羅思瑪莉·佟恩（Rosemarie Tong）著，刁曉華譯，《女性主義思潮》（臺北：時報文化公司，1996），頁363。

46 高世瑜，〈唐律：性別制度的法典化〉，榮新江主編，《唐研究》第10卷（北京：北京大學出版社，2004），頁357。

47 清·楊倫注，《杜詩鏡銓》，卷3，頁130。

繞的母性背景裡，以「遙憐小兒女，未解憶長安」來描繪「思婦」加上「地母」的傳統；篇末兩句又以「何時倚虛幌，雙照淚痕乾」的夫妻相會為收結，呈現妻子獨盼孤守的夫妻倫理。經由歷代學者的討論，《詩經》〈衛風·伯兮〉作為中國最早的閨怨詩之一，即以「自伯之東，首如飛蓬。豈無膏沐，誰適為容？……願言思伯，甘心首疾。……願言思伯，使我心痠」奠定了此後閨怨書寫中女性身心雙方面的匱乏處境，而呈現相思孤寂的心靈原則與憔悴瘦損的外貌原則；然而就在由親子到夫妻之倫常視角轉換的間隙，杜甫卻偷渡了艷情詩所特有的感官筆觸，所謂：「三聯句麗，上參六朝，下開溫李。」<sup>48</sup>以「香霧雲鬢濕，清輝玉臂寒」大膽涉入宮體的敘寫範疇，將相思等待中的妻子獨立出來，框限在一個凝固靜止的女性空間中，而由「屋內天使」(angel in the house)<sup>49</sup>轉向為「致命女性」(femme fatale)，抽離了「老」與「瘦」的道德化形體，而被賦予濃厚的感官美與感覺性，呈現女體在嗅覺、觸覺、視覺上的細膩質感，引向一種原始情欲的範疇。隨後杜甫又轉換其觀看角度，以「雙照淚痕乾」的夫妻苦思之情化解了兩性之間的感官誘惑，終於守住整首詩的倫理界限而祛除邪淫之虞。

雖然在親子、夫妻雙重的家庭倫理框架的首尾包絡之下，〈月夜〉頸聯中充滿宮體色彩的女性感官之美受到了校正甚至隱蔽，被架空成為一時的幻覺呈現；然而作為朦朧依稀的欲望潛文本，卻無法完全掩藏「感官欲望」進行對「倫理情感」的突圍，乍然綻現出夫妻關係中往往被壓抑迴避的兩性層次。在此短暫的瞬間中，詩人已將楊氏從犧牲奉獻的地母形象中解放出來，不再是兒女環繞而撫育照護的慈母，也不再是奔波勞苦而枯瘦憔悴的老妻，人倫定位暫時失效，「慈」與「賢」的婦德也瞬間退隱，因為書寫者的杜甫轉換其觀照視角，從丈夫、父親的倫理角色一變而為單純兩性關係中的「男性」，對恢復為「女性」的妻子展開男性凝視 (male gaze) 的觀看方式。最值得注意的是，〈月夜〉全篇以思憶開端，復以地母、神女兩極辯證為主

48 清·范鞏雲，《歲寒堂讀杜》(臺北：臺灣大通書局，1974)，卷3，頁147。

49 此為女性主義者伍爾芙 (Virginia Woolf) 的觀點，意指「一個理想的自我犧牲型女人，從來沒有自己的想法和願望，永遠同情別人或使用別人的想法和看法。」以賢淑、溫順、善良而具有持久的魅力。參見簡瑛瑛，〈女性主義的文學表現〉，《聯合文學》4.12(1988.10): 21；以及康正果，《女權主義與文學》(北京：中國社會科學出版社，1994)，頁49。

體，終以淚望收尾的內在結構，正是南朝沈約〈夢見美人〉一詩的翻版再現，所謂：

夜聞長歎息，知君心有憶。果自闔闔開，魂交覩顏色。既薦巫山枕，又奉齊眉食。立望復橫陳，忽覺非在側。那知神傷者，潺湲淚沾臆。<sup>50</sup>

篇中透過想像的濃縮拼合，投射出男性潛意識中兼美俱全的女性形象，舉案齊眉之賢妻與巫山橫陳之美人交錯並出，詩人所魂交的女性綜攝了婦道德行與神女魅力的雙重性質；而這般依違擺盪於倫常道德與情欲耽想的夫妻關係，使〈月夜〉一詩成為對六朝「夫妻風懷」詩類的回顧與發揚，也是延續岑參〈夜過盤豆隔河望永樂寄閨中效齊梁體〉而青出於藍的最佳繼承人，強化了夫妻風懷詩此一特殊的詩歌譜系。

首先，從美學上的修辭表現來看，〈一百五日夜對月〉以及〈月夜〉兩詩中所謂的青蛾、香霧、雲鬢、玉臂等用語，實際上是一般用以形容歌伎舞孃的習語慣詞，杜甫自己就有「青蛾皓齒在樓船」(〈城西陂泛舟〉)、「越女紅妝濕，燕姬翠黛愁」(〈陪諸貴公子丈八溝攜妓納涼晚際遇雨二首〉之二)、「翠眉縈度曲，雲鬢儼成行」(〈數陪李梓州泛江有女樂在諸舫戲爲豔曲二首贈李〉之二)與「願攜王趙兩紅顏，再騎肌膚如雪練」(〈春日戲題惱郝使君兄〉)等等描述，都著重在身體感官部位的美感呈現。若向詩史發展之流脈追溯源頭，其直接繼承的實為齊梁宮體詩的遺緒，所沿襲的乃是一種在漫長的宮體傳統中定型化，而成為共同享有的、作為慣例的「身體常用句」，因此實在不免平庸甚至陳腐。但正如旅法學者程抱一從修辭角度所指出的，「在這裡，幸而有了與它們相伴的其他意象，它們顯得非常清新，並且如同必不可少。在第一句詩中，雲鬢與香霧相連結；這兩個意象都含有大氣的成分。它們共同的本性給人一種一個受另一個激發而生的印象。結束詩句的動詞『濕』，非常恰當地前來烘托它們之間的聯繫，將它們融合成一個不可分的整體。同樣，在第二句詩中，『玉臂』的意象自然帶出『清輝』的意象；況且這由月亮投射下的光輝，也可以看成是由女人裸露的臂膀散發的。展現月夜的動詞『寒』似乎也描述了人們在觸碰一塊玉時的感覺。因此，因襲的隱喻不但沒有使詩句淪為『窠臼』，而且當它們被巧妙地組合，反而得以創造出意

50 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈梁詩〉卷6，頁1640。

象之間的一些內在的和必然的關係，並且從始至終，將它們如此保持在隱喻層。」<sup>51</sup>

而這種透過字質之交互作用所發揮的效果，背後更依賴於語言組織所塑造的修辭張力。這兩句之語言構設承襲了杜甫一貫的寫作技巧，再現了早年「春酒杯濃琥珀薄，冰漿碗碧瑪瑙寒」（〈鄭駙馬宅宴洞中〉）與晚年「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」（〈秋興八首〉之八）那「一色兩耀」、「互映生姿」的功力，<sup>52</sup>將原本意作「霧—濕—香雲鬟，清輝—寒—玉臂」的主動賓結構顛倒重組，而達到閱讀上「抽換可得數聯」的多義效果：

香霧雲鬟濕——香鬟雲霧濕，濕鬟雲霧香，濕霧雲鬟香，雲鬟霧濕香  
清輝玉臂寒——寒臂玉清輝，寒輝玉臂清，寒玉輝清臂，玉輝寒清臂

透過語詞中各字質間的交錯置換，擴充了字質的涵攝對象與感覺張力，達到「香」、「濕」、「雲」同時修飾「霧」與「鬟」，「清」、「玉」、「寒」同時修飾「月光」與「臂色」的豐富聯想。因此，所謂「宮體的描寫，由於駢儷的效果，其感覺性乃驟然變得繁複濃密起來。一句之中，不僅只呈現一種物象或一種色彩，而是多種意象與顏色併生，而兩句之間，又造成更複雜的重疊紛沓效果。……而更獨特的是，這種感覺，是滲透入表象而成為一種曖昧朦朧的存在，使意象具有了造型的美感。」<sup>53</sup>用以闡述杜甫這兩句詩的表現力，較諸齊梁宮體之作其實更為切合。

因為比起傳統宮體豔情之作，杜甫的呈現方式其實具有更大的感官飽和度與審美張力。一如吉川幸次郎所指出，杜甫詩寫物之精緻、細密、悲哀，與六朝寫景多粗率、愉悅大有差異，<sup>54</sup>這一點也同樣反映在杜甫的妻子形象中。在南朝那些書寫可聞可嗅可觸之女體的宮體詩歌中，每一個句子都還只是單一感官的載體，分別各自描摹聞、嗅、觸的不同感覺經驗，而如梁江淹

51 (法)程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》(南京：江蘇人民出版社，2006)，第一部分，頁87-88。

52 詳參歐麗娟，《杜詩意象論》(臺北：里仁書局，1997)，第4章〈意象塑造之特殊形式〉第2節「倒裝之二：字質的豐富表現」，頁171-177。

53 張淑香，〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，《抒情傳統的省思與探索》(臺北：大安出版社，1992)，頁152。

54 (日)吉川幸次郎著，孫昌武譯，〈杜甫的詩論與詩〉，頁54-82。

〈詠美人春遊〉之「白雪凝瓊貌，明珠點絳唇」與簡文帝蕭綱〈詠內人晝眠〉之「簾文生玉腕，香汗浸紅紗」雖涉及感覺的變化，卻還是止於單向的移轉與平面的敘述，並未呈現感覺之雙向交流與同時並生。另以自許為直承齊梁宮體的岑參〈夜過盤豆隔河望永樂寄閨中效齊梁體〉一詩為例，所謂：

盈盈一水隔，寂寂二更初。波上思羅襪，魚邊憶素書。月如眉已畫，雲似鬢新梳。春物知人意，桃花笑索居。（《全唐詩》卷 200）<sup>55</sup>

針對描寫妻子的中間兩聯，方回評曰：「波、魚、月、雲，所觀之四物也；襪、書、眉、鬢，所思之四事也，可謂之工矣。」<sup>56</sup>然而此一讚賞也正恰恰指出其物事分立、各自對應取譬的機械化手法，其中除了「波上思羅襪」藉洛神典故以關合水路，並略略啟動對麗人之縹緲悠想外，真正屬於齊梁體之感官表述者，實僅有「月如眉已畫，雲似鬢新梳」一聯；而剖析這兩句的寫法，眉、鬢作為女性之化約符碼，早已是美人論述不可或缺的基本要素，其如月、似雲之自然比喻更屬熟爛常套，連「齊梁體」之門檻都難以企及。相較起來，杜甫懷贈詩作中的艷妻形象不但是對傳統「理想美人」的摹取借形，脫胎自女性官能之美的制式造型，所謂「想像顰青蛾」藉嫦娥影射閨人，妻子的形貌已自仙界神女脫胎借骨而來，初步給予妻子一個抽象的不凡輪廓；其次「香霧雲鬢濕，清輝玉臂寒」則復刻了宮體豔詩的感覺系統，引帶出感官膚廓的細膩描繪，但又更上一層樓，進一步透過嗅覺、視覺、觸覺的多元範疇，以及感官覺知之間的彼此融通或互相結合，而形成「共感覺」（synesthesia），讓各種感覺同時綜合匯通為一，將靜止中的流動、沉默中的變化與感知活動的互涉透過此一綜合匯通而細膩展示。

更特殊的是，「香霧雲鬢濕，清輝玉臂寒」乃是透過時間的延續復加以空間的靜止，始造成感官的擴張與交融，而觸及象徵主義的特質中最值得注意的「暗示性」（suggestiveness）和「官能經驗的交融」（fusion of the senses）。試觀「鬢濕」、「臂寒」者，都指向一個人在月夜中久佇靜立的結

55 據劉開揚箋註，《岑參詩集編年箋註》（成都：巴蜀書社，1995），此篇約作於天寶五、六年作者三十一、二歲時，頁 135。若依陳鐵民、侯忠義注，《岑參集校注》（臺北：漢京文化公司，1985），則約寫作於作者二十歲至三十歲「出入二郡」期間，頁 15。

56 元·方回選評，李慶甲集評點校，《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，1986），卷 7，「風懷」類原批，頁 278。

果，兩句意謂「看月之久，霧染其香，其髮又爲霧所濕；而月照之下，臂潔如玉，又添夜寒」，而髮之香與霧之濕兩者的彼此滲透，月之清輝、夜之涼寒與臂之玉潔三方的互相交流，都必須在人物凝止靜態不動的前提之下才能成立。換言之，這兩句所凝塑的人物肖像畫乃出於時間與空間的融合，「妻子」正處身於此一時空交會的融點之中：「雲霧」的瀰漫性、張弛性向「鬢」匯聚而凝結，「清輝」的擴充性、延伸性則朝著「臂」收攏而結晶，於是構成了「香霧雲鬢濕，清輝玉臂寒」的交互產物。雲霧、月光這些天文意象轉化了大地之母的形貌，「時間」就在此一過程中提供了轉化的動能，將妻子昇華爲一純粹美感的造型。

然而，除了美學上修辭策略與緻密觀察的高度表現力之外，杜甫〈月夜〉等夫妻懷贈詩的深層意涵，還潛藏了父權意識形態的操作情況，有賴女性主義的分析入徑才能充分揭示這些作品中所蘊含的性別政治。

首先值得注意的是，一如安妮·比勒爾（Anne Margaret Birrell）對中西愛情詩的比較所顯示的，中國愛情詩（包括思婦之辭與棄婦之辭）中夫君或情郎的缺席，乃爲與西方愛情詩的最大差別，<sup>57</sup>時至唐代，此一原則依然未變，所謂：「唐詩中描繪的女性形象的核心（或主要部分），是這種『閨怨』的意象；換言之，這表明唐代詩人女性觀的核心，實際就是把懷抱這種『怨』情等待男性的女性形象當作女性的美或是具有魅力的典型。」<sup>58</sup>這一類由男性詩人擬代形塑的「思婦」形象，早在魏晉時代就已是經過篩揀與文飾化的特定典型，而有一定的虛構性與侷限性：在「應然」而非「實然」的理想化處理之下，呈現一貞順自守、無怨無悔的「善」的象徵。<sup>59</sup>此種閨怨詩中思婦形象的虛構性與侷限性也同爲杜甫〈月夜〉詩所承襲，楊氏作爲一位沉默的女性（mute woman），全然是出於男性想像力的建構，父權文化使這種沉默的理想成爲女性的一種品質，以代表守貞、順從與美德等等；但事實上聲音語言象徵權力，所以「將女性消滅爲沉默就是使她失去權力」，失去自

57 Anne Margaret Birrell, trans., *New Songs from a Jade Terrace: An Anthology of Early Chinese Love Poetry* (London: George Allen and Unwin, 1982), p. 8.

58 (日)松浦友久，〈唐詩中的女性形象與女性觀念——「閨怨詩」的意義〉，頁60。

59 梅家玲，〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，《臺大文史哲學報》44 (1996.6): 153。

我的主體性。<sup>60</sup>

其次，杜甫在書寫這些懷家思內詩篇之時，往往又都與月相關涉，宋人葛立方已注意到這個現象，指出：

月輪當空，天下之所共視，故謝莊有「隔千里兮共明月」之句，蓋言人雖異處，而月則同瞻也。老杜當兵戈騷屑之際，與其妻各居一方，自人情觀之，豈能免閨門之念，而他詩未嘗一及之。至於明月之夕，則遐想長思，屢形詩什。〈月夜〉詩云：「今夜鄜州月，閨中只獨看。」繼之曰：「香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒。」〈一百五日夜對月〉云：「無家對寒食，有淚如金波。」繼之曰：「仳離放紅蕊，想像颯青娥。」〈江月〉詩云：「江月光於水，高樓思殺人。」繼之曰：「誰家挑錦字，燭滅翠眉顰。」其數致意於閨門如此，其亦謝莊之意乎？<sup>61</sup>

在月光照耀之下啟動對遠方妻子的思念，反映的是「隔千里兮共明月」以及後世「千里共嬋娟」（蘇軾〈水調歌頭〉）之類的心理基型。這或許與「離別」的原始哲學意涵相關，如宗白華對《周易》〈離卦〉的解釋是：「離也者，明也。『明』古字，一邊是月，一邊是窗。月亮照到窗子上，是為明。這是富有詩意的創造。」<sup>62</sup>事實上，〈月夜〉一詩中由妻子形象所鋪展的「月下麗人圖」，最早可以追蹤至先秦時代風謠傳唱的浪漫情歌，《詩經》〈陳風·月出〉一章中即詠嘆道：

月出皎兮，佼人僚兮。舒窈糾兮，勞心悄兮。月出皓兮，佼人懽兮。舒憂受兮，勞心慙兮。月出照兮，佼人燎兮。舒夭紹兮，勞心慘兮。

在這篇「男女相悅而相念之辭」<sup>63</sup>中，男子作為詠嘆的歌者，以深受相思煎熬的苦戀之姿發抒怨情，以傾慕不捨之目光遙相凝視，遂將所思女子幻化為一尊月色籠罩之下散發瑩潔光澤的影像，人月交輝，突顯為夜幕中鮮明奪目的圖景。其中所呈現「明月相思」這種女性造型的關聯模式，至晚自漢魏開

60 張淑香，〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，《中國文哲研究集刊》17（2000.9）：122。另外亦可參閱朱崇儀，〈閨怨詩與豔詩的「主體」〉，《文史學報》（中興大學）29（1999.6）：73-91。

61 宋·葛立方，《韻語陽秋》，卷10，清·何文煥，《歷代詩話》（臺北：漢京文化公司，1983），頁563-564。

62 宗白華，《美學散步》（上海：上海人民出版社，1998），頁46。

63 宋·朱熹，《詩集傳》（臺北：藝文印書館，1974），卷7，頁325。

始，「月」即與閨怨或女性相思成爲一體共生而難分難解的表達套式，從司馬相如〈長門賦〉的「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」肇端，歷經曹植〈雜詩〉的「明月照高樓，流光正徘徊。上有愁思婦，悲嘆有餘哀」與曹丕〈燕歌行〉諸作，於襯景方面表現出由「黃昏」、「月夜」或「明月」、「高樓」等所構成的典型閨怨詩情境，以藉由月的圓滿與人的孤寂形成尖銳的對比。<sup>64</sup>

但月與思婦兩者相關涉的原因，並不僅只是藝術技巧上的對比效果而已，實更蘊含了父系中心思想體系的性別政治結構。七〇年代中，伊蘭·西蘇（Hélène Cixous）撰寫〈她在何處〉（“Where is She?”）一文，將依照男性中心的二元論所繁衍出的思想體系中，所有二元對立的概念類比圖示如下：

主動 / 被動	Activity / Passivity
日 / 月	Sun / Moon
文化 / 原始	Culture / Nature
日 / 夜	Day / Night
父 / 母	Father / Mother
頭腦 / 感情	Head / Emotions
理性 / 感性	Intelligible / Sensitive
道 / 情	Logos / Pathos

並分析指出，在父系的價值系統中，陰柔的一方總是不離「負面、弱者的形象」。<sup>65</sup> 後來安樂哲（Roger T. Ames, 1947-）也指出：「的確，性別（gender）結構似乎對一個人的文化世界觀有著決定性的影響。二元思維方式主導西方文化表現的又一個例子就是在科學、宗教、教育等各個文化領域強化了性別的差異。簡單地說，就是人所可能具有的全部特性都被分爲對立的兩組，一組屬男性專有，另一組被認爲屬女性所有。例如：男性 / 女性、才智 / 感性、理性 / 激情、精神 / 肉體、強壯 / 懦弱、客觀 / 主觀、有原則的 / 附隨的、獨立的 / 依賴的、自足的 / 缺乏的、自主的 / 依關係而定的、

64 有關「明月相思」與女性造型的關聯模式，參朱崇儀，〈閨怨詩與豔詩的「主體」〉，頁8、10。

65 轉引自林秀玲，〈中國革命和女性解放：茅盾小說中的兩大主題〉，《中外文學》18.5 (1989.10): 141。

支配的 / 受支配的、抽象 / 具體，那些屬男性性別專有的特點受到文化的推崇，而那些加之於女性身上的特點受到貶低。」並認為這同樣適用於中國傳統思想文化的觀察。<sup>66</sup>於是乎，〈月夜〉等詩中的妻子遂在月亮所歸屬的女性範疇中，連帶呈現出感性、肉體、柔弱、附隨的、依賴的、缺乏的、受支配的、具體等等性質。

復次，妻子所在之「閨中」作為艷情、閨怨作品中所呈現的相對於外在的、公眾的內在私密空間，實為父權主體意識型態下男性權力建構與運作的場域，是男性中心物化女性的表徵。這些深宅內室（private space）暴露出男性欲將女性完全排除於公共空間（public space）之外而禁錮於私有空間的強烈欲望，女性被圈限藏匿在這些彷彿與世隔絕的隱密場域，成為美麗的囚奴。尤其當女性形象被安置於畫樓閨閣與庭院這些女性私有空間時，男性視覺的入侵穿透禁地，更有如登堂入室窺視飽覽女性隱私的樂趣，消費者得以享受幻想性的偷窺者心理滿足。<sup>67</sup>因此即使是〈月夜〉詩中前四句的倫常書寫，依然不斷有夫君情感與認知上的操弄主導，「遙憐」一詞的介入，即明確將敘述口吻導回男性主體，成為一跨空間的虛擬設想，使遠方之閨中處境被架空為一非真幻象；至於頸聯的「香霧雲鬢濕，清輝玉臂寒」作為被框定於「閨中」之女性空間後的進一步逼視，更潛伏著男性主導的視覺性表述。

所謂視覺性，是指受到知識引導所產生的一種描述行為，「知識——它本身並不局限於認知，儘管它以這一限制而自負——也是在它所描述、分析和批判的同一看的行為中被建構的，或者更確切地說，『被展示的』。最簡潔地說，因為知識引導和塗抹著凝視的目光，由此使對象的某些方面成為可見的，而使其他方面成為不可見的。而且還有另一個方面，可視性不是被看的對象的特徵，它也是一種選擇的實踐，甚至是一種選擇的策略，這一選擇決定了其他方面甚至對象處於不可見狀態。」<sup>68</sup>而在性別不平等的文化中，

66 (美) 安樂哲 (Roger T. Ames) 著，張燕華譯，〈中國的性別歧視觀〉，《和而不同：比較哲學與中西會通》(北京：北京大學出版社，2002)，頁 159-160。

67 張淑香，〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，頁 70、78。文中從性別觀點探討規範女性的三種生活場域：閨閣、畫樓與庭院，揭發其空間美學與隱匿其背後的重重政治機制與心理蘊義，翔實有力。

68 (荷) 米克·巴爾 (Mieke Bal) 著，吳瓊譯，〈視覺本質主義與視覺文化的對象〉，收入吳瓊編，《視覺文化的奇觀》(北京：中國人民大學出版社，2005)，頁 137。

「視覺性的宰制形式，指引我們只找女性當作性展示的合適對象」，<sup>69</sup> 誠如蘿拉·穆爾維（Laura Mulvey）於〈視覺快感與敘事電影〉一文中以精神分析揭示了「女性身體 / 男性觀眾」（the female body/male spectator）的觀視結構，指出藝術作品中「男性的眼睛」（male gaze）猶疑搖擺在窺視狂（voyeurism）和戀物癖的執迷（fetishistic fascination）之間，在性別不公（sexual imbalance）的世界裡，看的樂趣被分裂為「主動 / 男性」和「被動 / 女性」，具有支配性的男性目光將幻想投射在女性形體（figure）上，女性形體依此而被設計出來（styled）；而作為傳統的現露角色，女性同時被看和被展示，她們的外貌因編碼而具有強烈的視覺和色情感染力，從而能夠把她們說成是具有被看性（to-be-looked-at-ness）。父權視覺性（patriarchal visuality）就是用這種性別化的方式建構出來的，它斷言男性特質（masculine）的位置是觀看，而女性特質（feminine）則是被觀看。<sup>70</sup>

穆爾維更進一步論證觀者觀看女性形象方式的建構有兩種，第一種方式為窺視（voyeurism）。窺視是一種主動的觀看方式，它將觀看對象置於遠處並加以客體化；第二種方式則是戀物的視覺快感（fetishistic scopophilia），把對象變成自身就能滿意的有形的美，這意味女性軀體在展示中只是一個美麗的客體（女性的客體化表示窺視和這種戀物癖或有重疊之處），這又是一個同時以男主角和男性觀眾為導向的再現型態（mode of representation）：女性為他們而成為展示品。而她的美，通常用女性身體局部片斷的大特寫（huge close-ups），構成另一種色情主義的樣式（a different mode of eroticism），強化了一種剪貼與肖像的性質，而不是逼真性。<sup>71</sup>

依此衡諸杜甫這兩首齊梁豔體式的「思內」作品，可見其間的密絲暗合之處。兩詩中所呈現的妻子的形象都是以想像力的設身擬構所寫成，〈月夜〉一詩固然是神馳到彼處「閨中」的虛擬之辭，所謂「心已馳神到彼，詩從對

69（英）吉莉恩·蘿絲（Gillian Rose）著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》（臺北：群學出版公司，2006），頁142。

70（美）勞拉·穆爾維（Laura Mulvey）著，吳斌譯，〈視覺快感與敘事電影〉，吳瓊編，《凝視的快感》（北京：中國人民大學出版社，2005），頁8。另外，引述此一理論而詳加闡發的論文有林秀玲，〈中國革命和女性解放：茅盾小說中的兩大主題〉，頁141；以及張淑香，〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉。

71 勞拉·穆爾維著，吳斌譯，〈視覺快感與敘事電影〉，頁9-11。

面飛來」，<sup>72</sup>〈一百五日夜對月〉中「想像顰青娥」的「想像」一語更是直接道破其中關鍵。在遠距的空間型態中，詩人的觀看視線正如穆爾維所分析的，乃是透過深焦（deep focus）所展現場景的明顯可見深度，而進行大範圍的移動，進入一個封閉的女性空間——「閨中」，並建構成「一幅完整豐富的影像」，讓他的凝視得以優游其中。<sup>73</sup>從末聯的「何時倚虛幌」一句，可知這時展示「香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒」的妻子已被納入到框定（framed）的窗口中，成爲一幅由外向內窺看的景色（sight），「虛」字不僅呈現窗子的空洞性，更帶來視覺的穿透性而構成深焦的場景；而在「幌」的半遮半掩、既闔且開中，更突顯出隱藏在帷幕背後的女體誘惑性。

雖然在趨近妻子的凝視過程中，杜甫採取的是逐步逼近的迂迴筆法，先短暫地介入「小兒女」所營構的家庭倫常，強化女人的母性角色（maternal role），讓「母親」的角色與「親子」的情感緩和女性本身的性別特質；但所謂「兒女不過帶見」，<sup>74</sup>接下來的一聯即剝除了所有附加在女性身上的倫理關係，讓遭到妻子、母親等家庭角色所隱蔽的女性特質躍升出來，成爲視覺的焦點。在虛實相生的想像空間裏，妻子脫胎成爲父權視覺性中的女性影像，高度豔化爲一靜物般的女體呈現，以充滿感官性的情色造型表現出召喚「觀看」的強烈欲求。正因爲此詩採取了深焦的手法，隱含了一種向觀想對象逼近的視覺運動過程，終而使視線定著於設框放大的女體部位，雲鬟、玉臂躍升爲特寫對象，因此程抱一也注意到，「這兩句詩的意趣並不局限於隱喻的平面。它們還擁有將其傳遞的意象轉化爲『行動』的稟賦。我們記得，這一夜，遠離妻子的詩人，也站在月下，爲雲霧所環繞。穿過雲霧，他感覺到實際上他可以通過毗鄰而觸摸到『雲鬟』。並且總是通過毗鄰，他可以，從月亮的清輝出發，撫摸他妻子的『玉臂』。詩人通過客觀描寫使人感到他那深切的打碎距離桎梏的欲望，以便透過符號的非凡魅力，走向一個敞開的現在。」<sup>75</sup>而這種由「玉臂」所引發的觸摸欲望，也恰好在《紅樓夢》中得到了清楚的

72 清·浦起龍，《讀杜心解》（臺北：鼎文書局，1979），卷3之1，頁360。

73 「深焦」是男性角色在這個屬於空間幻象的階段中，自由駕馭視線、創造行動所採取的凝視方式之一，見（英）吉莉恩·蘿絲著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，頁148-149。

74 清·黃生，《杜詩說》，卷4，頁116。

75 （法）程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》，第一部分，頁88。

呼應。<sup>76</sup>

若深入探討文學中的「雲鬢」、「玉臂」之所以能夠突顯出如此濃烈之誘惑性，前者乃因女子的頭髮本即是女身的象徵，<sup>77</sup>而從佛洛伊德的性戀物邏輯來解釋，毛髮一類的戀物更是為一種替代性滿足，疑為與對於陰毛的視覺固著相關；<sup>78</sup>至於「玉臂」之魅力，則來自於戀物癖經由空間與視覺組織生產出女性美的多種方式中，「打光」(lighting)這一項所造成的效果。<sup>79</sup>由於顏色是影像構成性中關鍵的組合部分之一，當顏色以近白(near-white)的樣貌出現，其明度(value，此處指顏色的明暗)高；用近黑的樣貌則明度低。當膚色作為光線著落的地方時，其顏色的高明度乃有助於吸引觀者之注意力。<sup>80</sup>月亮清輝照耀下潔白反光之「玉臂」的情色誘惑力，正是來自觀視者同時採用了取鏡、打光的塑造手法，並配合鏡頭運動所引導的逼近性，使得凝視焦點更為集中而鮮明的結果。

再加上前文所分析「香鬢濕」、「玉臂寒」之感覺融合所奠基的時間靜止條件，使得這兩句詩呈現出靜物畫般的耽溺執迷，也印證了穆爾維所注意到的，在這個屬於空間幻象的階段，透過戀物癖和窺視所再現的女性，通常停阻了敘事的發展，動作的流程凍結了，使女性再現為被動的景觀(passive spectacle)；<sup>81</sup>如此便近似於英國藝術史家Hal Forster所論十七世紀靜物畫的戀物結構，亦是擺盪在「詭異的生動」(uncanny animation)與「死

76 《紅樓夢》第28回〈薛寶釵羞籠紅麝串〉中敘及：寶釵生的肌膚豐澤，左腕上籠著之一串紅麝串子容易褪不下來。寶玉在旁看著雪白一段酥臂，不覺動了羨慕之心，暗暗想道：「這個膀子要長在林妹妹身上，或者還得摸一摸，偏生長在他身上。」

77 參王政，〈《周易》《焦氏易林》中的婚配喻象〉，葉舒憲主編，《性別詩學》(北京：社會科學文獻出版社，1999)，頁339-340。

78 出自Sigmund Freud, "Fetishism"一文，引自張淑香，〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，頁104。

79 另外兩種包括「取鏡」(framing)，最易見的取鏡技巧乃是運用特寫鏡頭，把除了身體或是身體的一部分(通常是臉)外的東西，從觀者的凝視排除；以及「鏡頭運動」(camera movement)。這是瑪麗·安·唐恩參酌穆爾維的著作而進一步指出的，參(英)吉莉恩·蘿絲著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，頁146。取鏡框定的結果便是Laura Mulvey所謂的身體局部片斷的大特寫，而鏡頭運動也就是創造男性觀看行動的技術所在。

80 (英)吉莉恩·蘿絲著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，頁50-51。

81 勞拉·穆爾維著，吳斌譯，〈視覺快感與敘事電影〉，頁8。

寂的懸止」(deathly suspension) 的微妙之間。<sup>82</sup> 則「香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒」一聯所展示的「靜止的女體」，將女性靜物化的宮體特質乃是無庸置疑，我們清楚看到宮體所開發出來的感知方式主導了觀看者的幻想內涵，感官享受被強化為美感經驗的基礎，充分顯示這類夫妻風懷詩中所隱涵的戀物癖心理。

也就是因為如此高度的情色誘惑力，使極少數固守倫理準線的詮釋者對杜甫之如此形容妻子頗不以為然，而有「用『玉臂』欠雅」<sup>83</sup> 之譏，甚至認為杜詩沉鬱淒涼，風格比較傲岸，不慣用倩麗的字句，並且前前後後稱妻子時說的都是「老、瘦」，這時忽然想起「香、玉」來，是不大可能的，因此推測道：「可能這一聯就正是為後世的風流文士所竄改的。若作『薄霧（或白露）侵鬟濕，清輝入臂寒』，上句設想鄜州的階前，下句自述長安的月下，引起結聯的『雙照』，也較近於杜詩的風格。」<sup>84</sup> 很顯然，所謂「杜詩的風格」乃是在僵化的詩聖概念下所產生的成見，在修改後的詩句中去除了「香」、「雲」、「玉」等表現女性感官特質的倩麗字眼，同時也就化約了杜甫遊走於傳統文學互文性 (intertextuality) 中的多重視角，而削減了杜詩的歷史性與文化性。

將杜甫有關妻子「香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒」以及「俱飛蛺蝶元相逐，並蒂芙蓉本自雙」(〈進艇〉) 等敘寫，比諸沈約〈少年新婚為之詠〉一詩中「裾開見玉趾，衫薄映凝膚」的體貌容態與「無因達往意，欲寄雙飛鳧」的期待，兩者實在是差相彷彿，可見其視覺性帶有文化建構的一致性。誠如學者所論述的：

組成視覺性、文化構建的論述總合，讓視覺性不同於視象（一種認為視覺經驗乃不受中介的概念），插入在主體和世界之間。在視網膜和世界之間，插入了符號的屏幕，包含了關乎內建於社會場域 (social arena) 之視象的各種論述……。當我學著社會地觀看，亦即當我用那些來自於社會環境 (social milieu) 的辨認符碼 (codes of recognition) 來闡述視網膜上的經驗，我就被插置於視覺論述的系統中，這系統先我一步看見世界，並且當我不再觀

82 見張小虹，〈戀物張愛玲〉，《慾望新地圖》(臺北：聯合文學出版社，1996)，頁32。

83 清·范鞏雲，《歲寒堂讀杜》，卷3，頁147。

84 傅庚生，《杜詩析疑》(西安：陝西人民出版社，1979)，頁69。

看，它仍持續下去。<sup>85</sup>

可以說，杜詩中的妻子形象即是繼承了傳統文化長久以來所形成的對於女性的視覺論述系統，使之順應父權目光對女體的期待與想像，因此也迎合了傳統宮體範疇的辨認符碼，而反映出社會場域中男性士人集體情色欲望的神女意識。

然而，〈月夜〉一詩雖然在倫常文本中偷渡了宮體詩人特有的男性凝視，但較諸齊梁時期的夫妻風懷詩，歷來卻受到了絕大多數讀者的感動與讚美，與宮體詩的待遇判然有別。推究其原因，或許是詩聖光環的遮蔽效果，再加以男性讀者不自覺的共謀立場，以致難以察覺其中的性別政治意涵；另一因素則或如聞一多所指出，從初唐時期以後，「感情返到正常狀態是宮體詩的又一重大階段。唯其如此，所以煩躁和緊張都消失了，只剩下一片晶瑩的寧靜。」<sup>86</sup> 宮體豔情心態消費女性所造成的煩躁和緊張，在杜詩中被返回到親子與夫妻之雙重倫常關係的正當情感所抵銷，其官能美感便比較容易減少抗拒而被接受。但以今日的分析視野來看，卻無法掩藏其中擺盪在禮教倫常與原始情欲的兩極牽引間，互相拉鋸又彼此掩護的男性心理，使得詩人筆下的妻子形象與兩性婚戀關係呈現多元交涉的立體面貌，而提供我們對性別意識的更多思考。

### （三）婚戀中的女性：地母 / 神女的辯證統一

事實上，杜甫書寫婚戀關係中的女性，亦不乏從家庭的倫理角色中離析出男女的情色角度者，〈月夜〉詩中宮體與倫常糾結的矛盾組合並非杜甫筆下之孤例，這樣一種作為「地母 / 神女之複合體」的妻子形象，還曾經直接反映在另一首〈進艇〉詩中，其詩曰：

南京久客耕南畝，北望傷神坐北牕。晝引老妻乘小艇，晴看稚子浴清江。俱飛蛺蝶元相逐，並蒂芙蓉本自雙。茗飲蔗漿攜所便，瓷罌無謝玉爲缸。（《杜詩鏡銓》卷8）

頸聯之「俱飛蛺蝶元相逐，並蒂芙蓉本自雙」乃直承「晝引老妻乘小艇，晴看稚子浴清江」而下，本身又帶有夫妻恩愛相隨之意涵與聯想，因此楊倫認

85 (英) 吉莉恩·蘿絲著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，頁157。

86 聞一多，〈宮體詩的自贖〉，頁19。

爲：「二句係夫婦相慶慰之詞，舊分貼妻、子，非是。」<sup>87</sup> 而用來慶慰夫妻團聚相隨的「俱飛蛺蝶」與「並蒂芙蓉」兩個喻詞與其中的狎暱婉變之情，乃是自齊梁以來屢爲唐代詩人所採用之宮體手法的直系血親，此點已證諸前文。如果進一步將杜甫詩集中涉及男女婚戀之題材，如牽牛織女以及文君相如等作品合而觀之，更可以清楚透顯出杜甫對於夫妻關係的雙重表述。

以牽牛織女之神話傳說爲例，杜甫既有〈一百五日夜對月〉一詩，以「此離放紅蕖，想像顰青蛾。牛女漫愁思，秋期猶渡河」之齊梁筆墨點染夫妻的相思之情；但又作〈牽牛織女〉一長篇借題發揮，先是以「牽牛出河西，織女處其東。萬古永相望，七夕誰見同。神光竟難候，此事終蒙隴。颯然精靈合，何必秋遂逢」來質疑神話之虛構無稽，次則就婦德婦工夸談空閨女性之貞一勤勉，所謂：「嗟汝未嫁女，秉心鬱忡忡。防身動如律，竭力機杼中。雖無舅姑事，敢昧織作功。明明君臣契，咫尺或未容。義無棄禮法，恩始夫婦恭。小大有佳期，戒之在至公。」（《杜詩鏡銓》卷13）則此一神話中兩性情戀之旖旎感蕩又無法免於倫理禮教的抵銷。這種將兩極心理分化於不同作品中的矛盾辯證手法，同樣見諸杜甫歌詠司馬相如與卓文君的詩篇中，尤其是直接取譬於牛女典故的〈奉酬薛十二丈判官見贈〉一詩，更將之複合爲一整體結構，先是以前兩聯闡述「卓氏近新寡，豪家朱門扃。相如才調逸，銀漢會雙星」的濃情歡合，繼之後半首則大爲翻轉，爲之脫胎換骨地賦予傳統婦德的禮教規訓，所謂「客來洗粉黛，日暮拾流螢。不是無膏火，勸郎勤六經」，導致浪漫的愛情故事成爲變相的道德訓示，形成一種極其罕見的「偽形」或「假蛻變」（pseudomorphosis）現象。<sup>88</sup>

就文君相如婚戀關係中「銀漢會雙星」的這一浪漫範疇而言，杜甫曾藉由其他作品加意發揮，〈琴臺〉一詩即敘寫道：

茂陵多病後，尚愛卓文君。酒肆人間世，琴臺日暮雲。野花留寶靨，蔓草見羅裙。歸鳳求凰意，寥寥不復聞。（《杜詩鏡銓》卷8）

一如黃生所註云：杜公此詩「清辭麗句，攀屈、宋而軼齊、梁。」<sup>89</sup> 鄭騫乃

87 清·楊倫注，《杜詩鏡銓》，卷8，頁358。

88 詳參歐麗娟，〈杜甫詩中的女兒形象與女性教育觀〉，《漢學研究》22.2(2004.12): 80。

89 清·黃生，《杜詩說》，卷4，頁142。

許之為「艷體之上乘」，聲稱：「少陵備衆法，復能傳百情。孰云無艷體，琴臺有遺聲。」<sup>90</sup>將此詩與〈贈王二十四侍御契四十韻〉中的「石鏡通幽魄，琴臺隱絳唇」合觀，在在可見渲染女性容貌與衣飾的齊梁筆法，野花、寶鬢、絳唇、蔓草、羅裙等集中向卓文君輻輳匯聚，整合出一位倩麗無方的美人造型，故邵子湘指出：「『野花』十字，已開溫、李。」<sup>91</sup>也因此召喚出男性文人心中蠢動的「歸鳳求凰意」。黃生所謂「辭若慕之」、「全詩低回想像，真若美之不容口者」<sup>92</sup>諸說，以及蔣弱六注首聯所云：「千古情種，風流佳話，盡此二語。」<sup>93</sup>實已挑明此詩文字風調之真正特色。杜甫詩中這種「地母 / 神女之複合體」的妻子形象並不僅一見，且可以跨代追蹤出前朝端緒，因此可以說是傳統男權話語的產物，反映的是性別文化的本質。

#### 四、結 語

早在六十年代，費德勒（Leslie Fiedler, 1917-2003）在其《美國小說中的愛與死》一書中，就曾提出了男性作者所寫之女性往往被兩極化了的問題，總是或者將之寫成爲美夢中之女神，或者將之寫成爲噩夢中的女巫；或者是純潔無邪的百合，或者是豔麗帶刺的玫瑰。<sup>94</sup>衡諸杜甫詩中的妻子形象，也近似於百合 / 玫瑰之兩極女性的矛盾統一，以「地母型之受苦原則」加上「神女型之客體原則」爲呈現模式。一般地說，杜甫詩中的妻子絕大多數是以恪守婦德女教的大地之母的姿態出現，而出以貧困受難之老瘦形象，符合賢妻良母犧牲奉獻的倫理特徵；但僅佔少數卻同樣重要的妻子文本則突顯了另一種截然不同的艷化範疇，以宮體筆觸呈現一種反映原始欲望的感官誘惑性，使妻子短暫地處於想像的虛擬情境中，而導向傳統儒家所規避的女體再現與情色快感。雖以前者最爲大宗，屬於詩史主流的一般反映；卻以後者最富挑戰性，對詩史中的妻子表述綻放出突破性的光點。

90 鄭騫，〈題杜少陵集〉，《清畫堂詩集》（臺北：大安出版社，1988），卷7，頁238-239。

91 參見清·楊倫注，《杜詩鏡銓》，卷8，頁352。

92 清·黃生，《杜詩說》，卷4，頁141。

93 參見清·楊倫注，《杜詩鏡銓》，卷8，頁352。

94 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (New York: Stein and Day, 1966).

從本文的研究結果可知，一如杜甫對女兒的「父親凝視」不能免於「男性凝視」的滲透，杜甫對妻子的「丈夫凝視」也無法逃離「男性凝視」的支配，社會規範中的倫理眼光將妻子的血肉削減為老瘦枯瘠的家庭負荷者，而社會消費心理下的男性凝視則從另一個極端將妻子的形軀擴張為魅豔挑撥的豐美神女。同時這兩種觀看眼光更會交織融合，將慈母、賢妻的道德完美與女色範疇的形體完美弔詭地融攝為一體，以「玲瓏望秋月的空閨思婦 / 沙上亮雛傍母眠的親子圖 / 色嗅觸諸覺皆備的感官女體」三者構成了〈月夜〉等詩獨特的辯證內涵，並不同程度地滲透到其他有關男女婚戀題材的作品中。

然而，這些妻子形象的任何一面其實都是象徵秩序（symbolic order）中的文化符號，在特定觀視角度的制約之下成為誇大敷衍的對象，無論是倫理關係中的丈夫凝視或純粹兩性之間的男性凝視，同樣皆非描摹再現的客觀事實。它們雖然反映了杜甫遊走於傳統文學互文性中的多重視角，然而其中所隱涵的性別差異（sexual difference）與觀視權宜（specular economy），終究還是讓真正有血有肉的楊氏隱匿而消音，侷限於創作活動中所蘊含的文化意識型態的框架裏，可謂文學中妻子、母親、性對象等三種傳統婦女形象的複合，而更強化了女性作為男性配屬的身分意義。在男性中心思維的烙印之下，通過「倫理身分」與「欲望投射」的雙重編造，女性便被分別納入「地母」與「神女」的刻板類型裏，失去了真實的生命景觀。這也似乎是杜甫作為一個男性詩人所無法跳脫的文化制約。

本文為國科會研究計畫 NSC 92-2411-H-002-087 之部分研究成果。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 唐·岑參著，劉開揚箋註，《岑參詩集編年箋註》，成都：巴蜀書社，1995。
- 唐·岑參著，陳鐵民、侯忠義注，《岑參集校注》，臺北：漢京文化公司，1985。
- 唐·杜甫著，清·楊倫注，《杜詩鏡銓》，臺北：華正書局，1990。
- 唐·白居易，《白居易集》，臺北：漢京文化公司，1984。
- 唐·劉長卿著，儲仲君注，《劉長卿詩編年箋註》，北京：中華書局，1999。
- 宋·朱熹，《詩集傳》，臺北：藝文印書館，1974。

- 宋·葛立方，《韻語陽秋》，清·何文煥輯，《歷代詩話》，臺北：漢京文化公司，1983。
- 元·方回選評，李慶甲集評點校，《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，1986。
- 清·康熙敕編，《全唐詩》，北京：中華書局，1990。
- 清·浦起龍，《讀杜心解》，臺北：鼎文書局，1979。
- 清·黃生，《杜詩說》，合肥：黃山書社，1994。
- 清·范輦雲，《歲寒堂讀杜》，臺北：臺灣大通書局，1974。
- 李時人編校，何滿子審定，《全唐五代小說》，西安：陝西人民出版社，1998。
- 華文軒編，《古典文學研究資料彙編·杜甫卷》，臺北：中華書局，1982。

## 二、近人論著

- 王力堅 1997 《由山水到宮體——南朝的唯美詩風》，臺北：臺灣商務印書館。
- 王 政 1999 〈《周易》《焦氏易林》中的婚配喻象〉，葉舒憲主編，《性別詩學》，北京：社會科學文獻出版社，頁 337-354。
- 王輝斌 1996 〈王維婚姻問題四題〉，《漳州師院學報》1996.3: 44-49。
- 王輝斌 1998 〈白居易的婚姻問題〉，《雲南教育學院學報》10.4: 74-78。
- 王曉驪、劉靖淵 2001 《解語花——傳統男性文學中的女性形象》，石家莊：河北人民出版社。
- (荷) 米克·巴爾 (Mieke Bal) 著，吳瓊譯 2005 〈視覺本質主義與視覺文化的對象〉，收錄於吳瓊編，《視覺文化的奇觀：視覺文化總論》，北京：中國人民大學出版社，頁 125-168。
- 石觀海 2003 《宮體詩派研究》，武昌：武漢大學出版社。
- 朱崇儀 1999 〈閨怨詩與豔詩的「主體」〉，《文史學報》(中興大學) 29: 73-91。
- (日) 吉川幸次郎著，孫昌武譯 1986 〈杜甫的詩論與詩〉，收錄於蕭滌非主編，《唐代文學論叢》總第7輯，西安：陝西人民出版社，頁 54-82。
- (美) 安樂哲 (Roger T. Ames) 著，張燕華譯 2002 〈中國的性別歧視觀〉，收錄於氏著，《和而不同：比較哲學與中西會通》，北京：北京大學出版社，頁 148-183。
- 杜麗香 1991 「唐代夫妻懷贈詩與悼亡詩研究」，臺北：臺灣師範大學國文所碩士論文。
- (美) 羅思瑪莉·佟恩 (Rosemarie Tong) 著，刁曉華譯 1996 《女性主義思潮》，臺北：時報文化公司。
- 林文月 1989 〈潘岳的妻子〉，收錄於林文月，《中古文學論叢》，臺北：大安出版社，頁 87-121。

- 林秀玲 1989 〈中國革命和女性解放：茅盾小說中的兩大主題〉，《中外文學》18.5: 117-151。
- 宗白華 1998 《美學散步》，上海：上海人民出版社。
- (法) 西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir) 著，陶鐵柱譯 1998 《第二性》，北京：中國書籍出版社。
- (日) 松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯 1993 〈唐詩中表現的女性形象和女性觀——「閨怨詩」的意義〉，收錄於松浦友久，《中國詩歌原理》，臺北：洪葉文化公司，頁44-61。
- (日) 岡村繁著，張寅彭譯 2002 〈李白妻妾考〉，收錄於岡村繁，《唐代文藝論》，上海：上海古籍出版社，頁86-102。
- 段塔麗 2000 《唐代婦女地位研究》，北京：人民出版社。
- 胡大雷 2004 《宮體詩研究》，北京：商務印書館。
- (英) 約翰·柏格 (John Berger) 著，戴行鉞譯 1998 《藝術觀賞之道》，臺北：臺灣商務印書館。
- 馬敘倫 1957 《說文解字六書疏證》，北京：科學出版社。
- 徐復觀 2001 〈韓偓詩與香奩集論考〉，收錄於徐復觀，《中國文學論集》，臺北：臺灣學生書局，頁255-296。
- 陳文華 1987 《杜甫傳記唐宋資料考辨》，臺北：文史哲出版社。
- 陳鵬翔 1983 〈主題學研究與中國文學〉，收錄於陳鵬翔編，《主題學研究論文集》，臺北：東大圖書公司，頁1-29。
- (美) 高友工著，劉翔飛譯 1989 〈律詩的美典〉(上)，《中外文學》18.2: 4-34。
- 高世瑜 2004 〈唐律：性別制度的法典化〉，收錄於榮新江主編，《唐研究》第10卷，北京：北京大學出版社，頁329-360。
- 康正果 1994 《女權主義與文學》，北京：中國社會科學出版社。
- 康正果 2001 《風騷與豔情》，上海：上海文藝出版社。
- (日) 笠原仲二著，楊若薇譯 1988 《古代中國人的美意識》，北京：三聯書店。
- 張小虹 1996 〈戀物張愛玲〉，收錄於張小虹，《慾望新地圖》，臺北：聯合文學出版社，頁8-49。
- 張淑香 1992 〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，收錄於張淑香，《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，頁127-162。
- 張淑香 2000 〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，《中國文哲研究集刊》17: 69-138。
- 梅家玲 1996 〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，《臺大文史哲學報》44: 123-164。
- 傅庚生 1979 《杜詩析疑》，西安：陝西人民出版社。

- 曾珍珍 1997 〈粲粲三珠樹：論六朝詩賦文本兩性化的表現〉，收入鍾慧玲主編，  
《女性主義與中國文學》，臺北：里仁書局，頁315-459。
- (法) 程抱一著，涂衛群譯 2006 《中國詩畫語言研究》，南京：江蘇人民出版社。
- 葉嘉瑩 1992 〈論詞學中的困惑與《花間詞》之女性敘寫及其影響〉(上)，《中外  
文學》20.8: 4-31。
- (日) 笈久美子 1992 〈以「女性學」觀點試論李白杜甫寄內憶內詩〉，《唐代文學  
研究》第3輯，桂林：廣西師範大學出版社，頁254-261。
- 聞一多 1941 〈宮體詩的自贖〉，《唐詩雜論》，收錄於(2000)《聞一多全集》第  
3冊，臺北：里仁書局，頁11-22。
- 鄭 騫 1988 《清畫堂詩集》，臺北：大安出版社。
- 鄭毓瑜 1995 〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，《漢學研究》  
13.2: 259-274。
- 劉孟伉主編 1981 《杜甫年譜》，臺北：學海出版社。
- 蔣 寅 1999 〈權德輿與唐代的贈內詩〉，《山西師範大學學報》1999.1: 53-57。
- 歐麗娟 2004 〈杜甫詩中的女兒形象與女性教育觀〉，《漢學研究》22.2: 61-94。
- 盧建榮 1997 〈從在室女墓誌看唐宋性別意識的演變〉，《歷史學報》(臺灣師範大  
學) 25: 15-42。
- (美) 勞拉·穆爾維(Laura Mulvey) 著，吳斌譯 1989 〈視覺快感與敘事電影〉  
，收入吳瓊編(2005)《凝視的快感：電影文本的精神分析》，北京：中國人  
民大學出版社，頁1-17。
- 鍾慧玲 1992 〈長貧任婦愁——杜甫筆下的妻子〉，《東海中文學報》10: 51-59。
- 謝思煒 2000 〈從神女到佳人——文學女性形象的演變〉，收入聶石樵主編，《古  
代文學中人物形象論稿》，北京：北京師範大學出版社，頁148-179。
- 簡瑛瑛 1988 〈女性主義的文學表現〉，《聯合文學》4.12: 10-23。
- (英) 吉莉恩·蘿絲(Gillian Rose) 著，王國強譯 2006 《視覺研究導論——影像  
的思考》，臺北：群學出版公司。
- Anne Margaret Birrell, trans. 1982. *New Songs from a Jade Terrace: An  
Anthology of Early Chinese Love Poetry*. London: George Allen and  
Unwin.
- Mary Anne Ferguson. 1991. *Images of Women in Literature*. (5<sup>th</sup> ed.) Houghton  
Mifflin Company.
- Leslie Fiedler. 1966. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein  
and Day.
- Paul F. Rouzer. 1989. "Watching the Voyeurs: Palace Poetry and the *Yuefu* of  
Wen Tingyun," *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 11: 13-34.

## The Wife Image in Du Fu's Poetry: A Combination of Earth Mother and Female Enchantress

Li-chuan Ou\*

### Abstract

Du Fu's 杜甫 image of a wife in his poems is typically that of an old, thin, tender and charitable woman who silently sacrifices herself for her family in continual wandering and a never-ending struggle against poverty. She is modeled after mother earth, fulfilling the expectations of a woman to be both wife and mother. In a few poems, however, the wife is abstracted from her normal role in society and turned into a pure sex object, as observed through the male gaze. In these poems, which are written in the style of court poetry, the woman is objectified as a female figure whose sensual attractiveness arouses the poet's primitive desires, and perhaps even feelings of erotic pleasure—the latter of which Confucianism has always carefully endeavored to avoid. Thus, the wife image in Du Fu's poems is a combination of two conflicting extremes, mother earth and female enchantress. Du Fu thus moves between multiple gazes in his literary tradition, wherein implicit sexual differences and observational expediencies reflect the cold reality of gender politics.

**Keywords:** Du Fu 杜甫, Tang poetry, image of wife, moonlit-night poetry 月夜詩, court-style poetry 宮體詩

---

\* Li-chuan Ou is an associate professor in the Department of Chinese Literature at National Taiwan University.