

中正漢學研究

專輯：近世意象與文化轉型 III：
跨域想像及典範遞轉

二〇一三年第二期（總第二十二期）

Chung Cheng Chinese Studies

*Feature Articles Modern Image and Cultural Transformation III：
Boundary-Crossing Imagination and the Shifting of Paradigm*

晚明至民初視覺文化與 男同性關係之想像

郭 劼

· 抽印本 ·

臺灣・中正大學中國文學系

二〇一三年十二月出版

晚明至民初視覺文化與男同性關係之想像

郭劼*

摘 要

為何乾旦在展現男同性關係的現、當代華語作品中一再出現？本文認為，近世作品中，乾旦並非唯一用來展現男同性關係的人物類型，但相對其他人物類型而言，乾旦在展現男同性關係（male same-sex relations）的作品中地位特殊，這與其在晚明以來的大眾文化中的「可見性」（visibility）息息相關。乾旦獲得這個地位一方面歸因於作為視覺文化重要形式的戲劇文化的繁榮。另一方面，由於出版、印刷業的繁榮和物質文化的發展，通過小說、詩歌、花譜、報紙、廣告、戲曲雜誌等渠道，乾旦形象得以視覺形式（版畫插圖、照片、廣告等）及文字形式（小說、詩歌、花榜、報導、花邊新聞等）抓住大眾「視線」，並長久停留在集體文化記憶中。男同性主題的作品在五〇年以後從大眾文化圖景中淡出，但在八〇、九〇年代當男同性關係表述再次得以出現的時候，乾旦扮演了關鍵角色。把近世中國視覺文化與男同性關係的表述放在一起研究，既有助於我們探詢近世主流視覺文化形式的變遷，也有助於我們理解這些變遷下男同性關係表述及想像的發展變化。

關鍵詞： 晚明至民初、視覺文化、男同性關係、乾旦、可見性

* 美國南卡羅萊那大學語言文學及文化系比較文學副教授。

一、前言

晚明以來，乾旦在展現男同性關係的作品中佔據了頗為顯眼的位置。這一人物不僅在描寫男男之情的明清作品中頗為常見（見下文），在民國作品中也一再出現，例如，巴金的激流三部曲《家》（1932）、《春》（1938）、《秋》（1940），短篇小說《第二的母親》（1932），老舍的短篇小說《兔》（1937）以及秦瘦鷗的小說《秋海棠》（1941）。¹描繪男同性關係的作品自五〇年代前後逐步淡出大眾視野。²然而，幾十年的沈寂之後，此類作品在一九八〇年代末以及九〇年代在華人世界重新頗具規模地出現。³值得注意的是，在這些文學或電影作品中，乾旦或是他的各種化身（例如男扮女裝者及電影演員），佔據了不容忽視的地位。例如，在華人世界頗具影響的展現男男之情的電影《霸王別姬》，其中心人物程蝶衣即為京劇乾旦演員。王小波編劇、張元導演的描繪男男關係的電影《東宮西宮》中，雖然沒有乾旦演員出現，但是男扮女裝卻是電影情節的重要一環。⁴

為何乾旦及其各種化身在對男男關係的表述和想像中佔據了如此重要的地位？實際上，在歷代關於男同性關係的作品中，乾旦並非唯一的常見人物類型。除乾旦外，其他常見人物類型還包括帝王的男寵、⁵僮僕、⁶年輕學生⁷等。那麼，是甚麼原因使乾旦在眾

¹ 紀大偉（Ta-wei Chi）“Performers of the Paternal Past: History, Female Impersonators, and Twentieth-Century Chinese Fiction”（*positions: east asia cultures critique* 15, no. 3（Dec. 2007）：580–608）一文對巴金的激流三部曲和秦瘦鷗的《秋海棠》中的男男關係做了詳細討論。康文慶（Wenqing Kang）在專著 *Obsession: Male Same-Sex Relations in China, 1900–1950*（Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009）中對巴金、老舍、秦瘦鷗等的作品皆有討論。關於巴金有關男男關係的作品，亦請參見 Jie Guo, “From Patriarchal Polygamy to Conjugal Monogamy: Imagining Male Same-Sex Relationships in Modern China”（*Modern Chinese Literature and Culture* 25.1（Spring 2013）：165–205）。

² 值得注意的是，中華人民共和國於1949年建立之後出版的個別作品中，偶爾也會提及或影射到男同性關係。例如，初版於1958年的李英儒的小說《野火春風鬥古城》中的人物在口角中就提到，書中人物田副官是「憑當兔子巴結上（權勢人物）高司令的」（《野火春風鬥古城》，北京：人民文學出版社，2005，頁370）。關於臺灣描寫同性關係的作品出版狀況，參見曾秀萍，《孤臣，孽子，臺北人：白先勇同志小說論》，臺北：爾雅，2003，頁353–373。

³ 例如白先勇的《孽子》（1983）、據其改編的同名電影《孽子》（1986；導演：虞戡平）、電影《霸王別姬》（1993；導演：陳凱歌）、出現於九〇年代末的匿名「網絡小說」《北京故事》及其電影改編《藍宇》（2001；導演：關錦鵬）、王小波編劇的電影《東宮西宮》（1996；導演：張元），等。

⁴ 在華語文學重要作品，臺灣作家白先勇的《孽子》所描寫的男男世界中，電影明星也有顯著地位。

⁵ 明代作家馮夢龍（1574–1646）的《情史》之〈情外類〉中，列舉了大量有關帝王及其男寵的條目，例如，魏王與龍陽君，漢高祖與籍孺，孝惠帝與閼孺，魏明帝與曹肇，等。參見馮夢龍，《情史》，《馮夢龍全集》，魏同賢主編（上海：上海古籍出版社，1994），〈情外類〉。

⁶ 例如，《金瓶梅》中西門慶的僕人書童——見下文討論。

⁷ 例如，馮夢龍《情史》之〈情外類〉中王祭酒所私之監生，晚明作品《弁而釵》之〈情貞紀〉中的書生趙王孫，以及《紅樓夢》中賈府私塾中的部份學生。

多人物中「脫穎而出」，並在現、當代作品中成為男男之愛的污名（stigma）或榮光（aura）的重要（如果說並非唯一）承擔者？

本文認為，這部份是因為晚明以來，乾旦在大眾文化中佔據了特殊的「顯眼」地位（visibility）。伶界雖然不是唯一涉及男同性關係的行業，但在明清作品中卻成為想像、書寫男男關係的重要場域。也就是說，自明清以來，乾旦在描寫男男關係的作品中逐漸獲得極高的「上鏡率」，在涉及男男關係的小說、戲劇作品中一再出現（儘管他在這些作品中的面貌不一定完全相同）：例如十六世紀小說《金瓶梅》中經常妝旦唱曲的小廝書童；晚明小說集《弁而釵》中的乾旦文雅全；十八世紀小說《紅樓夢》中的琪官；以及晚清小說《品花寶鑑》中的眾多歌郎／相公。這一人物由於不斷出場，形象在一定程度上發生了刻板化，逐漸成為「男色」象徵；同時，這種刻板化又讓他獲得了更多的「出場」機會，從而進一步加強了他在大眾文化中的「男色」象徵地位。

本文重點關注乾旦在大眾文化中的可見性（visibility）。「可見性」一詞不僅指的是視覺上的實際可見性；在本文的使用中，該詞的意義既包含但又超越了單純的視覺層面（the visual），強調的是乾旦在大眾文化中的彰顯程度。筆者認為，乾旦在近世文化中一方面具有明確的視覺存在；另一方面，這種視覺存在又提高了乾旦在明清以降的文化圖景中的彰顯程度。

在明清文化圖景中，乾旦憑藉不同的媒介在不同場域「亮相」。第一，文字文本。需要指出的是，小說、戲劇雖然是乾旦「亮相」的重要場所，卻不是唯一場所；除這兩種體裁之外，他也常出現在詩歌、花譜、報紙、廣告、戲曲雜誌文章之類的作品中。⁸第二，視覺文本，例如下文將討論的小說插圖。隨著照相術和電影的出現，他也出現於照片乃至電影中（見下文）。第三，戲劇舞臺。第四，其他空間，例如堂子（見下文）。上述這些場域（即各種形式、體裁、媒介的文本以及各種公共空間）彼此關連，在晚明以來的文化圖景中相輔相成。本文認為，乾旦在明清以來的印刷物以及公共空間中鮮明、持久的可見性決定了他在集體或個人記憶中的持久存在。因此，儘管民國之後戲劇界經歷了逐步去性化（desexualization）的過程，⁹儘管描寫男同性關係的作品自五〇年代以來在中國乃至更大的華文世界基本淡出大眾視野，作為承載「男男之愛」的象徵人物，當九〇年代描繪男同性關係的作品以相當規模再次出現時，乾旦又被「方便」地起

⁸ 如下文將提到的，各類觀劇指南、花譜等出版物常常起到將關於歌郎／相公的信息詳細傳達給（潛在）顧客的作用。關於晚清觀劇指南及花譜的出版及常見內容，見么書儀，《晚清戲曲的變革》，頁328-379，以及吳存存（Wu Cuncun），*Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*，頁17-19及第五章“The Commercialization of Male Love: The World of Boy-Actors”。

⁹ 多位學者都對戲劇界的去性化做過論述，例如康文慶（*Obsession: Male Same-Sex Relations in China, 1900-1950*，特別是第五章“Actors and Patrons”）以及下文將提到的么書儀和葛以嘉（Joshua Goldstein）（詳見註84）。

用，再次出現在大眾視野之中。

本文的目的是檢視晚明以來視覺文化與男同性關係表述之間的關係。在以下的分析中，我將從出版文化、文人文化，堂子文化以及清末民初的新型商品文化等角度出發，檢視晚明至民初文學文本及視覺文本中呈現的男男關係之可見性。要特別指出的是，雖然男男關係在明清乃至民初都具有一定的可見性，但這並不是說這類關係的（視覺）表述很普遍，而是說他們在近世文化圖景中有一席之地。本文分析的文字及視覺作品正是他們在近世文化圖景中享有可見度的證明。而同時，這些作品本身也有意或無意地反映出圍繞著男男關係及其表述產生的觀看焦慮與觀看快感。

二、明末清初出版文化下男男關係之視覺表述

不少學者指出，明代以來，中國進入了視覺文化頗為繁榮的時代。例如，藝術史家柯律格（Craig Clunas）在近作《大明帝國：明代中國視覺文化與物質文化，1368—1644》（*Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*）中指出，明代中國不僅有發達的物質文化，也有顯著的視覺文化。¹⁰印刷、出版物是中國明清視覺文化的重要部份。如何谷理（Robert Hegel）、蕭麗玲等學者在各自的著作中向我們清楚展示的那樣，明清書籍，尤其是戲曲作品和小說，大多配有插圖。¹¹從這個角度看，視覺體驗是明清讀者閱讀經驗的重要方面。本文關心的是，在晚明以來（尤其是萬曆年間以來）書籍急速繁增的景象中，男男之愛的視覺表述的佔據了甚麼位置？

晚明以來展現男男之愛的作品數量不算大，卻不容忽視。這些作品包括少量的視覺文本，例如，《金瓶梅》繡像本。該版本所含的兩百幅插圖中，有四幅直接描繪男男關係。¹²這個比例一定程度上反映了《金瓶梅》中對男女關係的描寫篇幅與對男男關係的描寫篇幅之間的比例。

¹⁰ Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644* (U of Hawai'i P, 2007), 頁 14。

¹¹ 見 Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford UP, 1998) 及 Hsiao, Li-ling, *The Eternal Present of the Past: Illustration, Theatre, and Reading in the Wanli Period* (Leiden: Brill, 2007)。關於英語漢學界今年關於視覺文化與文本觀看的研究著作，參見郭劼：〈文本與觀看：近年來英語漢學界對視覺與文本關係之研究〉，《中正漢學研究》第 14 期（2009）。

¹² 關於《金瓶梅》詞話本與繡像本兩種版本的比較，參見田曉菲（Xiaofei Tian）的文章“A Preliminary Comparison of the Two Recensions of *Jinpingmei*”（*Harvard Journal of Asiatic Studies* 62.2 (December 2002): 347-88）。四圖見《金瓶梅：新刻繡像批評》（會校本•重訂版），閻昭典、王汝梅、孫言誠、趙炳南校點，香港：香港三聯書店，2011。

這四幅插圖中，有兩幅描繪的是西門慶及其小廝書童之間的關係，分別從屬於小說第三十四回「獻芳樽內室乞恩，受私賄後庭說事」及第三十五回「西門慶為男寵報仇，書童兒作女粧媚客」。這兩回不僅是《金瓶梅》全書描述男男關係的重要篇章，而且在內容上前後相連。受西門慶寵愛的小廝書童在這兩回中是主要人物。由於西門慶的寵愛和庇護，書童在西門家取得了相對較高的地位，並不時利用這種地位獲取物質利益或通過西門慶來報復與自己不睦的其他小廝，例如平安和畫童。

如上文所說，繡像本第三十四、三十五回各有一幅插圖以書童為主角，展現他與西門慶之間的特殊關係。第三十四回之插圖題為〈受私賄後庭說事〉，直接表現了西門慶與書童之間的性行為。這一事件在第三十四回中描述得較為簡潔，佔據篇幅不大，¹³在圖中卻是中心事件。二人的親密行為佔據了圖中稍靠下方的位置，在視覺上似乎離觀者很近。圖中其他人物有二：小廝畫童，即坐在凳上手指西門及書童所處之屋舍（書房）的男僮，以及小廝平安，即朝書房看去的男僮。畫童遙指的手指和平安探詢的視線都將觀者視線引向西門和書童。簡言之，西門和書童所行之事在視覺上被刻意突顯。

然而，此處涉及的可見性問題並不只體現在視覺層面。儘管觀者對圖中西門慶與書童之間的親密行為一覽無遺，但是，對《金瓶梅》世界中的人物而言，這一行為卻是禁忌。西門慶對於他與書童之間的親密行為不僅不欲人視，也不欲人知。但悖論的是，他們之間的親密關係同時也是個公開的祕密，雖然具有不可見性，卻又眾人皆知。具體來說，首先，這個關係是禁忌，不可公開談論。書童事畢出來，「看見平安兒、畫童兒在窗子下站立，把臉飛紅了」。¹⁴書童此處表現出來的羞愧直接反映了男男性關係在《金瓶梅》世界中的禁忌性。書童唆使西門慶懲戒平安和畫童，只需告知西門二人曾在「窗外聽覷」，¹⁵就足以激起西門慶的怒火。這充分說明西門慶對此事極為忌諱。然而悖論的是，西門慶又時常刻意展示他與書童之間的特殊關係，因為在《金瓶梅》的世界中，一個成年男子是否能擁有「男寵」，取決於他的社會、經濟乃至政治實力，因而，這種關係是權力與財富的一種標誌，會被刻意拿出來當眾展示。¹⁶與此同時，被寵幸者也可以因為這種關係在實際中的彰顯而獲益。例如，書童之所以在西門家享有遠超其他小廝所能及的權力，歸因於他與西門慶之間的特殊關係人盡皆知。

¹³ 見《金瓶梅：新刻繡像批評》，頁442-443。

¹⁴ 同前註，頁443。

¹⁵ 同前註，頁451。

¹⁶ 卜正民（Timothy Brook）和袁書菲（Sophie Volpp）都認為公開展示這種關係具有重要社會價值。在其著作 *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*（Berkeley: U of California P, 1998）中，卜正民指出，「在晚明，公開展現男同性關係是這種關係的社會功能的最重要的一面」（頁232）。在近作 *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth-Century China*（Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2011）中，袁書菲響應了卜正民的這個觀點，指出「（文人）對歌郎的慾望的那種離經叛道的表達……本身就是一種社會資產形式」（頁188-189）。

第三十五回插圖〈書童兒作女粧媚客〉表現的正是西門慶對這一關係的刻意展示。此圖描繪的是次回中書童男扮女裝，為西門慶及其男客侍酒的一幕。與三十四回圖不同的是，西門慶與書童之間的關係在此圖中被直接、刻意地展現給圖中其他人物。在視覺上，女裝唱曲的書童成了眾人注目的焦點：圖中三位客人都特意轉頭看著書童。然而，這個場合最終展示的是西門慶的權力：作為在場眾人中位高權重之人，西門慶是這一場合中真正讓眾人矚目的中心。雖然眾人的眼光不一定直接放在西門慶身上，但是，我們可以說書童獲得關注，最終歸因於西門慶。

這兩幅圖的內容互補，展現了可見性的多重意義，以及這些意義之間的微妙互動關係。雖然三十四回圖強調的是男男關係的私密性（或是說「不可見性」），但它也揭示出這種關係在西門家實際上並非祕密，大家心知肚明，可謂「不視而見」。而在（視覺）表述的層面上，此圖更將這種「私密」一刻直接展現給了讀者／觀者，並在客觀上使其獲得了長久的視覺存在（這種長久性與書籍／圖畫的物質性有關）。三十五回圖沒有直接展示男男之間的性關係，而只是「上演」了二人關係中可以示人的一面。然而，雖然在場者沒有說破，眾人卻都明白，在西門慶與書童主僕關係的表象之下，暗藏著二人之間的特殊私密關係。因此，雖然西門慶與書童之間的親密關係在這個場合上並沒有明確表現出來，但對在場者而言，卻十分顯著。

男男關係的這種「可見性」與「不可見性」交錯存在的情況，在繡像本其他兩幅有關男男關係的插圖中，也有所體現。在第七十六回題為〈畫童兒哭躲溫葵軒〉的插圖中，我們看到窮文人溫葵軒在追逐半裸的畫童。視覺上，男男關係一覽無遺。然而，從內容上分析，畫童的「哭躲」和溫葵軒急於追趕的情狀，顯示出溫的急切；同時，溫急於遮掩此事，又說明這種關係的「不可見性」。（溫對這個關係的刻意隱藏，暫時維持了此事的禁忌性和不可見性。）

第九十三回題為〈金道士變淫少弟〉的插圖，是繡像本除三十四回圖之外另一幅直接描繪男男性關係的插圖。圖中二人分別是道士金宗明和落魄之後不得受制於金的陳敬濟。與第三十四回之圖相似的是，這私密一刻發生在室內。當然，此處我們不必認為這裡對房舍的視覺處理是「寫實」的；重要的是，此圖將性行為設置在室內的做法強調了這一行為的私密性，而且這種私密性在文字部份的獲得強調。

男男關係的「可見」與「不可見」之間的複雜關係，也出現在其他明末清初書籍的插圖中，例如晚明作品《弁而釵》的插圖。¹⁷此處我們以《弁而釵》中〈情烈記〉八幅插圖中的兩幅（既〈情烈記〉插圖一及插圖三）為例。¹⁸與上文討論過的《金瓶梅》三

¹⁷ 根據陳慶浩、王秋桂主編的《思無邪匯寶》第六冊（即《弁而釵》冊）出版說明，此書約於崇禎十二年（1639）刊行——見《弁而釵》，頁18。

¹⁸ 見醉西湖心月諸人著，《弁而釵》，據故宮藏筆耕山房刊本，收入《思無邪匯寶》，陳慶浩、王秋桂

十四、三十五回的兩幅圖相似的是，這裡的兩幅插圖，讓兩位主人公的交往中看似截然不同的兩幕——一私密，一公開——展現在讀者／觀者眼前。這兩幅插圖描述了〈情烈記〉中主要人物雲天章和乾旦文雅全的認識、交往過程中的重要兩幕。一幅表現的是雲文初遇；當時後者正在戲臺上表演，而前者是觀者。另一幅描繪的則是二人交往中的私密一幕。這兩幅圖一幅描繪的是乾旦在公共空間中的表演，另一幅捕捉的是「不可示人」的私密一幕。有趣的是，雲文之間「不可示人」的私密關係的形成的起由，正是〈情烈記〉插圖一所展示的乾旦在公共空間中的可見性。也就是說，表演決定了表演者在公共空間中的可見性，而正是這種視覺上的可見性使雲天章結識文雅全成為可能。而與《金瓶梅》直接表現男男性關係的插圖相似的是，〈情烈記〉描繪雲對雲「以身酬知己」的場面，也發生在室內。¹⁹同樣地，這親密一幕是否發生在室內本身並不重要；重要的是，室內場景強調了雲文這一行為的私密性，並與〈情烈記〉插圖一中展現出來的戲園的公共性，形成強烈對比。

總言之，上文討論的插圖是男男關係視覺表述的重要證據。一方面，這些圖畫在內容上「記載」了男男關係在公開（如戲園）、半公共開（如家宴）或私密（如書齋）場合中的視覺存在。另一方面，這些圖像表述還常常對小說文字部份關於男男關係的禁忌（包含視覺禁忌）做出呼應，以視覺形式展現男男關係在人際社交網中可見與不可見之間的微妙關係。

三、文人文化下男男關係的視覺性

與《金瓶梅》或〈情烈記〉中的虛構人物相比，清初文人冒襄（1634—1711）的歌童徐紫雲的生涯與視覺文化之間，展現出更為錯綜複雜的關係。我們對紫雲的了解主要來自於清初文人對紫雲的描寫，包括陳維崧（1626—1682）為紫雲的肖像《九青圖》歷年收集的圖詠，即《九青圖詠》。²⁰如學者袁書菲（Sophie Volpp）指出的那樣，「這些詩歌數量之大，可以說，沒有任何其他十七世紀伶人，或是說沒有任何其他清代中期之前的伶人，激發催生出比之更大的文本群」。²¹紫雲正因為受到不少著名文人的「關注」，而成為這批文本（既包括圖像文本，又包括文字文本）的主角。因此，與同時代

主編，臺北：臺灣大英百科股份有限公司，1995。

¹⁹ 醉西湖心月主人著，《弁而釵》，頁217-218。

²⁰ 紫雲入畫並不止《九青圖》。學者毛文芳在其專書《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》（臺北：學生書局，2008）中第五章〈長鬟飄蕭•雲鬟窈窕：陳維崧《迎陵填詞圖》題詠〉中，詳盡檢視了各種紫雲畫像及其題詠。

²¹ Sophie Volpp, *Worldly Stage*, 頁175。

歌童相比，他在歷史上不僅未被湮沒，而且保持了一定的可見性，並獲得了某種代表性。

對於這種可見性的獲得，「視覺」扮演了重要角色。學者毛文芳和袁書菲對紫雲在文人交遊和文人關係網建立中扮演的角色都作過細緻深入的研究。²²在此，我僅探討圍繞《九青圖》及《九青圖詠》的文本群體現出來的視覺性以及這種視覺性與男同性關係的之間的互動。

鄭湖吳槃這樣描述《九青圖》及《九青圖詠》的來歷：²³

《九青圖》者，陽羨陳其年先生為徐郎所畫小照也。徐郎名紫雲，為如皋冒辟疆歌兒。先生負才落魄，冒嘗館之幸舍。居小三吾，進聲伎以娛之。紫雲僂巧明媚，吹簫度曲，分刊入神。先生嬖之，為畫其小影，攜之出入，遍索名人題句。其後雲竟從先生歸。雲亡，先生觀物輒悲，若不自勝者。尤悔庵、徐電發、儲同人皆載其事，風流放達，彷彿晉人之遺。余讀其詩若詞，未嘗不慨然想見其為人。先生後舉鴻博，官檢討，康熙壬戌卒於京師，今且五十年矣。忽有賈人子，持此圖售諸市。余購得之，圖橫一尺五寸，縱七寸，雲郎可三寸許。著水碧衫，支頤坐石上。右置洞簫一，逋髮鬢鬢然，臉際輕紅，似新浴，似薄醉。星眸慵睇，神情駘蕩，若有所思，洵尤物也。畫者為五琅陳鵠，題詠凡七十六人，詩一百六十首。而尤太史悔菴、王考功西樵、司寇阮亭諸絕尤妙，乃裝潢而藏之。復為詩一章，書於卷末。時雍正辛亥夏五月也。²⁴

作為身處下層的歌童，紫雲本來的可見性極為有限。他之所以在清代文化史上具有一定的知名度，與清初文人文化息息相關。首先，如不受冒襄欣賞、推崇，如果本身不是名士集團的重要成員，²⁵陳維崧不會受到冒襄「進聲伎以娛」的對待，因而也就不會見到

²² 毛文芳在《圖成行樂》第五章中，以釋大汕繪製的《迦陵填詞圖》及各種題詠為中心，並輔以陳維崧及紫雲的其他畫像及相關題詠，不僅細讀這些圖像及文字文本，而且由此深入分析清初文人交際網絡的形成及動態發展。而 Sophie Volpp 在其專書 *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth-Century China* 第五章“The Literary Consumption of Actors in Seventeenth-Century China”則借助理論家 Eve Sedgwick 關於「男性同性社會系慾望」（male homosocial desire）的理論，提出紫雲作為歌童周旋於文人之間，因而起到的類似「禮物」的功能，從而幫助文人之間的紐帶的形成。

²³ 關於該圖的誕生、流傳以及版本的詳盡介紹、分析，參見毛文芳，《圖成行樂》，同註 20，頁 435-441。

²⁴ 引自張次溪編，《清代燕都梨園史料》（正續編）（北京：中國戲劇出版社，1991）頁 998。

²⁵ 關於陳維崧的顯赫家庭背景及他與冒襄及其他清初重要文人的交往，參見毛文芳，《圖成行樂》，同註 20，頁 381-387；袁書菲，*Worldly Stage*，頁 180-186。

紫雲。這種同性社會性紐帶的形成與鞏固，²⁶在某種程度上可與《金瓶梅》中的西門慶進書童以娛男賓的情形相比。但同時，圍繞紫雲的視覺性問題卻因陳為紫雲「畫其小影」、攜《九青圖》出入、「遍索名人題句」的行為，而變得更加複雜。陳繪影、索句的做法，不論動機如何，客觀上極大地提高了紫雲的「可見度」。這種可見度有兩種意義。第一，圖畫讓更多的人得以「見到」紫雲；另一方面，攜圖出入、遍索名人題句的做法增加了紫雲的知名度。同時，由於成為圖文的主角，紫雲的可見性不僅在空間上，也在時間上得以留存。吳縉在陳去世五十年後，能夠因為購買《九青圖》而通過圖畫、詩文「見到」紫雲，體現了圖、文保留、傳載「可見性」的功能。

總言之，圍繞紫雲存在著若干種可見性：第一，紫雲本人作為男性目光的對象所體現出來的視覺上的可見性。第二，紫雲畫像作為視覺文本的可見性。第三，作為視覺文本的呼應，圖詠幫助製造出一種文字文本層面上的可見性。第四，視覺文本及文字文本的物質性，讓其視覺可見性得以保留、流傳，從而造成紫雲知名度的延續。

《九青圖詠》為我們仔細分析這幾種可見性提供了極好的材料。毛文芳在對《迦陵填詞圖》的分析中指出，「題詠首由圖面的觀看入手者最多，這是視覺先行的自然表現」。²⁷她還指出，由於《迦陵填詞圖》的畫面特別突出人物，「因此題詠人著力於男女形貌的描寫也是自然」。²⁸類似地，在《九青圖》中，由於紫雲是唯一人物，因而對大部分觀者而言，其像很可能是畫面最先吸引視線的部份。實際上，《九青圖》的眾多題詠中，不少詩句提到圖畫使得一睹紫雲容顏成為可能；對部份題詠者而言，此圖甚至是他們「見到」紫雲的唯一方式。例如松陵吳兆寬之「展卷春風初識面，迢迢奈隔楚雲多」，²⁹轅里王士禛「聞有紫雲者誰是？今朝先借畫圖看」，³⁰婁水黃遷之「乞臨一幅歸遺我，日對蘭心竟室香」，³¹婁水王攄之「今朝畫裡分明見，一夕揚州夢幾迴」，³²婁東許旭之「今日丹青纔識面，分明一幀洛川圖」³³等句，都提到正因為見到圖才得以識得紫雲。圖畫這種可借、可臨、可傳閱的特性，體現的是其作為物所具有的物質性和流通性。這種流通性讓紫雲的可見性在空間上不局限於見得到他本人，在時間上不局限於他本人所處的時代。

然而，值得注意的是，不少作者在詩句中也表達對圖畫能否真正傳遞紫雲樣貌的疑

²⁶ 關於男性同性社會性慾望與紐帶的理論，見伊芙·科索夫斯基·塞吉維克（Eve Kosofsky Sedgwick）的著作《男人之間：英國文學與男性同性社會性慾望》（郭劼譯；上海：上海三聯書店，2011）。

²⁷ 毛文芳，《圖成行樂》，同註20，頁392。

²⁸ 同前註，頁394。

²⁹ 引自張次溪編，《清代燕都梨園史料》，同註24，頁984。

³⁰ 同前註，頁988。

³¹ 同前註，頁994。

³² 同前註，頁994。

³³ 同前註，頁998。

慮。例如宛上吳錢之「……意態猶疑寫未真。千年莫恨毛延壽，若使真時妬殺人」³⁴，以及萊陽宋琬之「娥眉參意寫難工」³⁵等句，都對圖畫是否能夠傳紫雲（或是說，任何人）之真表達了懷疑。當然，部份作者之所以表達這樣的疑慮，是為了強調紫雲的姿態、意韻超越了一切藝術技巧所能表達的極致。但同時，不少題詠者似乎也的確認為，圖畫作為表述（representation），是不可能代替真人的。也就是說，對他們而言，看到圖畫與看到真人之間，還是有差異。這種差別在王士禛的題詠中得到強調：

閒遊公子風流甚，璧月瓊枝興不闌。聞有紫雲者誰是？今朝先借畫圖看。夢殘酒醒苦相思，祇向丹青想見之。別日當筵難一索，訝君狂減杜分司。敝席相憐一片心，玉簫別去響沈沈。不須別情繁休伯，紙上殷勤寫妙音。三生石上與傳神，描得如泉一笑真。慎莫為髯蕉萃絕，卻教不似卷中人。³⁶

此詩強調，圖畫充其量不過是見紫雲不得的彌補之法。

但是，在對圖畫的「傳真」功能發出置疑、提出圖畫畢竟並非真人的同時，很多作者都肯定圖畫畢竟是重要的替代物，起碼起到「聊勝於無」的功能；這一點在上文王士禛詩中就有所表達。圖畫的物質性很重要的一面是其可攜性（portability）；而正因為這種可攜性，圖畫可以起到撫慰離別之情的作用。例如，婁東徐晨耀之句「客夢不勞頻悵遠，畫圖形影日相隨」³⁷及顧煒的題詠「無那情深畏別離，柔腸空繫綠楊絲。生綃喜見春風面，千里征人慰所思」，³⁸就突顯了圖畫的這種可攜性。而醉花主人儲福益的「無限儂心無奈身，圖將清影伴征人。思儂無奈看儂影，猶比虛空夢較真」，³⁹更強調了圖比夢真；婁水葉虞封之「不是仙郎來入夢，想君還入畫中尋」，⁴⁰則從側面反映出因為圖的物質性而對之產生的信賴感。

部份題詠強調了圖畫帶來的眼見為實之感。婁東許旭詩云：「半面風流意態輕，誤人只道是傾城。參軍狂殺揚州夢，馬上回頭聞笛聲。三年前憶到江都，聞道雲郎絕世無。今日丹青纔識面，分明一幀洛川圖。」⁴¹該詩指出，雖然三年前就已經聽聞紫雲的絕世姿容，但三年後才得以通過《九青圖》而「識面」。類似地，西泠蔣連之句「若非妙手

³⁴ 同前註，頁 986。

³⁵ 同前註，頁 989。

³⁶ 同前註，頁 988。

³⁷ 同前註，頁 995。

³⁸ 同前註，頁 993。

³⁹ 同前註，頁 993。

⁴⁰ 同前註，頁 996。

⁴¹ 同前註，頁 997-988。

圖芳影，誰信人間有子都」⁴²也指出圖畫起到的「證實」作用。

對很多作者而言，正因具有物質性，圖畫具有幫助追憶的功能。例如，硤石超之題詠「年少難忘割袖歡，相思猶作畫圖看。吳綾半幅千行淚，翻使詩人不忍觀。閒情好客性虛靈，常伴揚州夢裡形。不調煙雲迷水國，九疑何處覓青青。」⁴³就顯示出對圖畫追憶功能的依賴。值得注意的是，不少圖詠直接或間接地比較了聽覺與視覺的異同以及它們與記憶之間的交錯關係。范雲威寫道，「玉管乍停聲，凝眸花枝亞。還向畫圖中，憶得當筵夜。」⁴⁴范詩突顯了「畫圖」具有聲音所沒有的延續性；同時，也正是這種延續性使觀者「憶得」玉管聲作的「當筵夜」。握椒老人唐允甲之題詠也體現了類似的對音、圖關係的理解。其詩云：「盈盈秋水翦雙瞳，對值嬌娘影未工。漫道過雲歌冷落，分明幽咽畫圖中。」⁴⁵在這首詩中，「畫圖」激起了觀者對早已停息的歌聲的回憶或想像。

也有題詠通過強調聲音與圖畫的不同來強調「斯人已逝」的滄桑情感。例如玉璫之詩：「曾為徐郎作贈詩，幽香綺語動人思。知君久縮同心結，不料人間有別離。憶脫春衫花下眠，新聲唱出李延年。只今展卷人猶在，何處相看不可憐。」⁴⁶此詩中，「新聲唱出李延年」只存在於「憶」的領域，而「展卷」卻尚能與人「相看」。漁洋山人王士禎詩云：「鉢池秋水碧粼粼，憶聽當筵一闋新。鬢影衣香都省記，不應喚作卷中人。都帳新寒歇舊薰，人間何路識香雲。江南紅豆相思苦，歲歲花前一憶君。」⁴⁷與玉璫之詩類似的是，王詩也強調了聲音不可挽留，而只能靠「憶」來回味，但人卻可以留存「卷中」。

重要的是，不少題詠反映出圖畫的一個重要功能，即流傳。蒼崖石泚詩云：「指點輕容繡蛺蝶，嬌癡無那曲中聞。江鄉風易催人去，半是銷魂半憶君。杜牧尊前事已陳，空餘素繭見微顰。憑伊結伴廬龍北，絕勝巫山夢裡人。」⁴⁸此詩中，「空餘素繭見微顰」一句要傳達的固然是「前事已陳」、斯人已逝的蒼涼，但卻也反映出圖畫記載、傳遞的重要作用，並通過比較「夢裡人」的虛幻，更強調圖畫的實在感。

四、晚清男同性關係與公共空間

⁴² 同前註，頁 997。

⁴³ 同前註，頁 987。

⁴⁴ 同前註，頁 984。

⁴⁵ 同前註，頁 986。

⁴⁶ 同前註，頁 991。

⁴⁷ 同前註，頁 990。

⁴⁸ 同前註，頁 997。

上文檢視的明末清初幾種文本中，男性之間的互動通常在私人空間或私人場合展開，例如，私人處所（例如，西門慶府第以及冒襄宴飲賓客的水繪園）、私人聚會（例如，家宴及文人聚會）等。而在〈情烈記〉中我們看到了一個公共空間，即文雅全進行表演的戲臺。然而，儘管這個空間在文、雲二人的相識上起到了重要作用，男男之情在這個空間中並不能得到直接的表達、抒發，二人的相會、定情仍然只能發生於私人空間中。

學者吳存存（Wu Cuncun）認為，與早前相比，清代逐步出現了一個重要的變化，即一個「開放的變童市場」的出現。⁴⁹而隨著優童的市場化、商業化，「一個新的空間出現了，它的誕生與人們對戲劇和其他公共娛樂日益增強的興趣密切相關，而且這個空間不為文人獨有，而是為大眾共享」。⁵⁰吳指出，這些變化的具體結果是，在清代北京，「戲園、飯館以及私寓成為文人與相公相會的三種主要場所」。⁵¹而且，吳強調，這三種場所都是「公共場所」。⁵²本節以這三種重要公共場所之中的私寓——即堂子——為焦點，考察清代文學作品如何處理男男關係在公共空間中的視覺表達。

么書儀在《晚清戲曲的變革》中指出，順治（1644—1661 年在位）、康熙（1661—1722 年在位）兩朝對女伶人、女戲班及娼妓的禁令導致了男戲班的興盛，並導致相公文化的興盛。⁵³在此書中，么書儀特別介紹了堂子的出現及興盛。她這樣定義「堂子」：「『堂子』最初是名伶的住所，後來一批『堂子』兼作侍宴、侑酒的生意，成為『打茶圍』的娛樂場所，也有的『堂子』同時也是培養伶人的『科班』。」⁵⁴么書儀對「堂子」的描述不僅指出了「堂子」的由來及其功能的多重性，而且反映了「堂子」作為一個特定公共空間本身在社會中所具有的視覺性，以及相公（歌郎）及其顧客在這一空間中的視覺存在。我們甚至可以說，相公（歌郎）的視覺性以及可見度是堂子得以生存的基本前提（見下文詳細分析）。「打茶圍」的做法一直持續到民國元年才被正式禁止。⁵⁵我們或許可以說，儘管相公（歌郎）行業以及堂子文化隨著「打茶圍」被禁而消失，但由於它一度享有相當程度的可見度，使其身影長久徘徊在集體記憶中。

⁴⁹ Wu, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, 頁 116。在這部英文著作中，吳把「變童」一詞譯為“catamite”（例見該書頁 38）。

⁵⁰ 同前註，頁 116。

⁵¹ 同前註，頁 132。

⁵² 同前註，頁 132。關於這三個場所的詳細介紹，見 Wu, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, 頁 132-153。

⁵³ 見么書儀，《晚清戲曲的變革》（北京：北京文學出版社，2008），頁 132-135。

⁵⁴ 同前註，《晚清戲曲的變革》，頁 157。如上文所提，吳存存在 *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China* 一書中採用了「私寓」一詞，但她也特地指出，儘管該詞原意指的是私人寓所，但「這個詞逐步用來指提供高級男妓的處所，因而失去了日常意義，而成為指涉這一特定公共空間的專有名詞」（Wu, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, 頁 145）。

⁵⁵ 同前註，《晚清戲曲的變革》，頁 206。

從上述么書儀對堂子的描繪來看，作為名伶的住所，堂子本具有私人空間的意味。有趣的是，正因為這種「私人」意味，堂子能夠較為便利地娛樂顧客；而一旦成為任何顧客都可以上門「打茶圍」的消遣之地，它則又獲得了很強的公共意味。實際上，堂子的公共性正體現在各種身份的顧客都可以上門。如么書儀指出的那樣，打茶圍的顧客可以包括「達官、大賈、豪門公子、書生儒士這樣屬於不同層次、有著不同期待的眾多的顧客」。⁵⁶

本文要強調的是，堂子及堂子文化的形成和繁榮，極大提高了歌郎／相公以及男男關係的可見性。首先，由於堂子的出現，使得男男之情有了更為靈活、更為方便的抒發渠道。上文提到，在《金瓶梅》中，男男關係的確立依賴於其中一方在經濟、政治方面的強勢地位；而這種關係在形成之後，也往往局限於私人空間之中。在紫雲一例中，我們同樣看到男男關係的確立依然要依賴於其中一方的勢力。相比之下，堂子文化下的男男關係的發生，出現了若干變化。雖然相公與其服務對象之間在社會、經濟、政治地位上依然存在強大的不對等，但是堂子所具有的公共性意味著更多不同背景的人可以借助金錢而走近相公們。同時，這種公共性也意味著，相公在公共空間中的可見性和可辨認性（recognizability），是其獲得職業成功的重要因素。

在晚清小說中，我們不時可以看到人物與相公在各種公共空間中的「巧遇」。這種情節一方面是介紹人物出場的敘述手段，另一方面也反映了堂子文化的公共性以及相公在公共空間中的視覺存在和視覺上的可辨認度。例如，在陳森的小說《品花寶鑑》⁵⁷中，兩位主要人物年輕書生梅子玉和唱旦角的歌郎杜琴言的首次相遇，就發生在子玉從戲院回家途中：

（子玉）一路思想，忽到一處擠了車，子玉覺得鼻中一陣清香，非蘭非麝，便從帘子上玻璃窗內一望，見對面一輛車，車裡坐著一個老年的，外面坐了兩個妙童，都不過十四五歲。一個似海棠花，嬌豔無比，眉目天然；一個真是天上神仙，人間絕色，以玉為骨，以月為魂，以花為情，以珠光寶氣為精神。子玉驚得呆了，不知不覺把帘子掀開，凝神而望。那兩個妙童也四目澄澄的看他。那個絕色的更覺凝眸佇望，對著子玉出神。子玉覺得心搖目眩。那個絕色的臉上，似有一層光彩照過來，散作滿鼻的異香。（22頁）

⁵⁶ 同前註，《晚清戲曲的變革》，頁167。

⁵⁷ 徐德明考據認為，《品花寶鑑》從道光六年（1826）起，歷經十年諧稱，並於道光二十八年（1848）開雕——見《品花寶鑑考證》（臺北：三民書局，2010），頁2。

這次偶遇在敘事上實現了兩位主角的第一次見面。值得注意的是，視覺在這次初遇中扮演了重要角色：這段文字充滿了關於視覺的描繪，例如「凝神而望」，「四目澄澄的看」，以及「凝目佇望」。此外，這樣的情節是以伶人活動的相對自由度（mobility）以及他們在公共場所的可見性為前提的。

讀者還會發現，這種偶遇情節在《品花寶鑑》中頗為常見。例如，另一對主要人物文人田春航和相公蘇蕙芳的首次相遇，也是路上的偶遇。春航看戲回住所途中，被蕙芳的騾車撞倒：

春航一見，原來是個絕色的相公，就有一片靈光從車內飛出來，把自己的眼光罩住，那一腔怒氣，不知消到何處去了。只見那相公生得如冰雪搏成，瓊瑤琢就，韻中生韻，香外含香。正似明月梨花，一身縞素；恰稱蘭心蕙質，竟體清芬。春航看得呆了……。⁵⁸

與上例相似的是，此處的情節同樣以伶人活動的自由度以及他們在公共場所的可見性為前提。另外，此處重要的不僅在於蕙芳的美貌如何征服了「觀者」春航（「就有一片靈光從車內飛出來，把自己的眼光罩住」），而更在於這次偶遇發生在一個公共場所（戲院外）。也就是說，蕙芳不僅暴露於春航的眼光，而應該說是暴露於該場所任何人的眼光之下。同時，春航只需「一見」就立即判斷出蕙芳的相公身份。這一方面說明相公外貌的易辨性；另一方面，對這個身份的確認對春航而言顯然至關重要，因為相公這個身份意味著蕙芳從理論上說是可以接近、而且有可能與自己建立親密關係的。

春航從此開始對蕙芳的癡心苦等和追求。偶遇之後第二天春航便去戲院聽戲，「一連看了五天聯錦班，才見著那個相公一面」。⁵⁹而在沒錢聽戲之後，「只好站在戲園門口，候著那蕙芳出進。將到開戲時候，果然見蕙芳做了車，到門口下來……」。⁶⁰春航不僅天天如此癡候，後來甚至「每日跟了蕙芳的車，直送到吉祥胡同蕙芳寓處外，徘徊良久始去」。⁶¹這些情節看似是描寫癡情男子的俗套，但是卻從側面反映出相公文化及堂子文化的公共性。春航等候蕙芳的地點（戲園、戲園外、車行之路以及相公寓所門外），無一不是公共場所，而且，就像春航正確判斷的那樣，這些地方都是相公們有規律地出沒的場所。正因如此，春航自己才會有規律地出沒在這些空間中，等待一個與自己並不相識的伶人，而且，他也能如願見到了蕙芳。

⁵⁸ 陳森：《品花寶鑑》（臺北：三民書局，2010），頁178-79。

⁵⁹ 同前註，頁180。

⁶⁰ 同前註，頁184。

⁶¹ 同前註，頁185。

事實上，春航的每日苦等不僅成功引起蕙芳的注意，而且還讓蕙芳對他「起了幾分憐念的心腸」，⁶²而終於將他請到寓中。小說的敘事在這裡以春航的視角為引導，將讀者從蕙芳的寓所大門一路帶進院落，進入客廳，並深入到內院及內院書廳，並最終進入蕙芳的臥房。⁶³這一路敘事詳盡描繪院落、房間的佈置、裝飾，其中尤以蕙芳的臥房描述得最為細緻。這種從門外經層層院落最終深入臥房的路徑，似乎渲染了臥房的幽秘性；然而，不可忽視的是，蕙芳的臥房雖然看似幽秘，看似難以得其門而入，但春航的登堂入室實際上並不需要任何特殊理由或特別安排。也就是說，只要伶人蕙芳願意接待，任何人都可以進入這個臥房。從這個角度說，春航此處的登堂入室是以蕙芳「私寓」的公共性為前提的。

更能體現相公「私寓」的公共性的，是相公自己時常都無法控制甚麼人可以進入私寓的事實。例如，就在送別春航之後第二天早上，蕙芳寓中就來了兩位不請自來的客人：潘三和張仲雨。蕙芳儘管厭惡潘三粗俗，卻不能不應酬，「無奈，只得坐下陪著」。⁶⁴潘、張二人要在寓所擺酒，蕙芳雖然「好不厭煩」，⁶⁵卻也只有陪著，最終無奈只好用計灌醉二人。類似的，其他相公，例如琴言，亦常為不喜歡的訪客所苦，但又無法拒絕。第十六回中，子玉試圖拜訪琴言，「到了秋水堂門口，見有五六輛車歇著」，⁶⁶只好回另一相公素蘭寓所等候：

因談了許多時候，素蘭又請子玉隨意用了些點心，著人再到琴言處探望。來人回來道：「起先之客倒散了，偏又來了一班人，說要叫琴言，長慶（即琴言的師傅）回他不在家，那些人不肯去，坐著等候。長慶因不認識他們，便不應酬，自到房裡吃煙去了。被他們闖進去，將長慶的煙槍搶了，要到兵馬司衙門出首他。長慶無法，只得賠禮……。」⁶⁷

堂子的公共性在這個事件中表露無遺。如果說在上面兩個例子中，蕙芳接待的都是與自己相識（如張仲雨）或已經有幾面之緣之人（如春航），在琴言寓所的例子中，造訪者是完全的陌生人。但即便長慶「不認識他們」，而且也「不應酬」，這些訪客卻仍可名正言順地「坐著等候」，更在無人應酬之後惱羞成怒，理直氣壯地闖進長慶房中鬧事。他們的惱怒顯然與其對堂子提供的服務的心理預期落空有關。

⁶² 同前註，頁 185。

⁶³ 同前註，頁 185-186。

⁶⁴ 同前註，頁 192。

⁶⁵ 同前註，頁 193。

⁶⁶ 同前註，頁 237。

⁶⁷ 同前註，頁 238-239。

戲園、堂子的公共性意味著相公在公共空間中有著顯著的視覺存在。稍有經驗的人不僅知道何處、何時可以見到相公，而且即使是偶遇，也能通過視覺立即判斷出其相公身份。晚清作家曾樸（1872-1935）的小說《孽海花》⁶⁸中就有這樣一幕。在第四回中，作為小說主要人物之一的金雯青在拜訪朋友曹公坊時，無意中遠遠看見一位少年：

（雯青）剛要到（公坊所借居之）公寓面前，遠遠望見有一輛十三太保的快車，駕著一匹剪鬃的紅色小川馬，寓裡飄飄灑灑跑出一個十五六歲華裝奪目的少年，跳上車，放下車簾，車夫幾聲「得得於於」，那車子飛快的往前走了。雯青一時沒看清臉龐，看上去好像是個相公模樣，暗想是誰叫的呢？轉念道，「不對，今天誰還有功夫叫條子呢？噯，不要是景蘇堂花榜狀元朱霞芬吧？他的名叫菱雲，他的綽號卻叫小表嫂。肇廷曾告訴過我，就為和公坊的關係，朋友和他開玩笑，公坊名以表，大家就叫他一聲表嫂，誰知就此就叫出名了。此刻或者也是來送場的。」⁶⁹

在這一幕中，霞芬的相公身份在雯青這個陌生人眼中很容易就辨認出來了。尤為重要的是，雯青不僅辨認出其身份，而且馬上猜到了其所屬戲班（景蘇堂）、與朋友公坊的關係，以及他的綽號。這反映出，堂子文化作為一種娛樂行業，具有穩定、完備、為人所知的規則、硬件設施。同時，這也反映出一個亞文化（相公文化）的存在，而且這個亞文化與當時的文人文化息息相關，眾多文人對其規則十分熟悉。實際上，正如么書儀在對《都門紀略》之類的觀劇指南的研究中指出的，堂子及歌郎／相公的（視覺）可見性是堂子的經營者刻意維持、強調的。例如，她指出，這些觀劇指南中往往詳細提供堂子的地址以及其他基本信息，例如「相公的名、字、籍貫、生年、出道時間、所屬戲班、角色行當、擅長劇目等」。⁷⁰

在上面提到一幕中，霞芬出入的場所是公坊在京中暫時借居的會館毗陵公寓。在此後的敘述中，我們看到霞芬不僅自由出入這個有人看門的會館，而且時常在其庭院中燒香，為公坊科舉運程禱告，並細心打理公坊在公寓內的一切起居飲食（見第四、五回）。顯然，作為相公，霞芬的行蹤並不局限於戲園及他自己的寓所；也就是說，他的視覺存在並不限於其戲園之類的表演場所或他自己的寓所。實際上，雯青第一次得以仔

⁶⁸ 據張明高考據，《孽海花》第一、二回於1903年在留學生雜誌《江蘇》上發表，此後二十余回陸續寫成，並發表於各處，並於1928年出版前二十回修改本；後又有三十回本出版——見張明高，《孽海花》〈前言〉，頁1-9。

⁶⁹ 曾樸：《孽海花》，頁45。

⁷⁰ Wu, *Homosexual Sensibilities in Late Imperial China*, 同註49，頁342。

細打量霞芬，不是在戲園或霞芬的寓所，而是在公坊借居的公寓：

雯青在月光下留心看去，果然好個玉媚珠溫的人物，吹彈得破的嫩臉，鉤人魂魄的明眸，眉翠含顰，靨紅展笑，一張小嘴，恰似新破的榴實，不覺看得心旌搖曳起來。暗想誰料不到不修邊幅的曹公坊，倒遇到這段奇緣，我枉道是文章魁首，這世裡可有這般可意人來做我的伴侶！⁷¹

在本文第二、三節分析的例子中，歌童們在其主人的社交場所也可能成為客人們注視的對象。此處不同的是，在堂子文化下，伶人霞芬在這些場所的出入有了相對更大的自主性和自由度。而且，贖了身的霞芬甚至還有自己空間招待文士們。小說敘事在這裡詳細描述了霞芬的景齋堂寓所的細節：

只見堂裡敷設的花團錦簇，桂馥蘭香，掛起五鳳齊飛的彩絹宮燈，鋪上雙龍戲水的層絨地毯，飾壁的是北宋院畫，插架的是宣德銅爐，一几一椅，全是紫榆水楠的名手雕工，中間已搬上一桌山珍海錯的盛席，許多康彩乾清的細瓷。霞芬進進出出，招呼得十二分殷勤。⁷²

小說在這裡使用了不少陳腔俗套來描繪霞芬寓所的堂皇富麗。作為讀者，我們當然可以質疑這些奢華細節是否真實；但更重要的，我們應該看到，此處這種陳腔俗套更多的是要強調寓所的奢華對雯青等首次造訪的客人具有一種視覺衝擊。對這些「觀者」而言，眼前所見的富麗堂皇最終烘托的是寓所的主人，正在進進出出、殷勤招待的霞芬。也就是說，寓所的一切，正如霞芬的容貌、衣飾一般，是霞芬視覺存在的一部分，因而也是「觀者」對霞芬產生視覺體驗的一部分。

五、乾旦與清末民初視覺文化

照相術在晚清的引入以及逐步普及為乾旦的視覺呈現提供了另一種重要方式。⁷³學

⁷¹ 陳森：《品花寶鑑》，同註 58，頁 52。

⁷² 陳森：《品花寶鑑》，同註 58，頁 54。

⁷³ 關於照相術在晚清的引進及逐步普及，參見 Pang Laikwan, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, pp. 71-71.

者彭麗君（Laikwan Pang）指出，照相術在二十世紀初京劇界扮演了重要角色，而且認為，與其他行當（例如老生）伶人相比，乾旦的照片，尤其是表演劇照，數量最多，而且這些照片本身成了一種用來出售的商品。⁷⁴彭麗君提出，乾旦劇照的盛行有兩個原因：「乾旦表演本身具有的景觀性（spectacular dimension），以及京劇通過婦女參與而與一個更大範圍內的消費文化發生融合」。⁷⁵關於第一個方面，彭認為與民初乾旦表演在視覺上的大膽創新有關。⁷⁶至於第二方面，彭認為，由於女性觀眾越來越多的參與，民初乾旦文化出現了巨大改變；同時，這種變化與消費文化的興起有關。⁷⁷彭以梅蘭芳的影像大量出現在諸如鏡子、臉盆等日常用品上為例。她分析道：「顯然，這些商品是以婦女需求為導向的，因為（這些商品的設計出發點是），婦女們把在鏡中或臉盆中看到的梅蘭芳的容顏當作自己的容顏。實際上，婦女參與是這種新的乾旦文化的重要成份。」⁷⁸彭總結道，「乾旦的影像不僅代表伶人自己，而成了為其他產品作廣告的符碼」。⁷⁹

彭麗君的研究為我們指出了照相術普及之後乾旦視覺呈現的新方式，並揭示了這種新的視覺呈現與女性觀眾的參與和消費及商品文化之間的錯綜關係。而本文所關心的是，這些變化對男男關係及其表述產生了甚麼影響。彭指出，在照相術引進中國之後，最先大量拍照的人群是名妓；因此，彭認為照相術是晚清名妓文化的重要成份。⁸⁰有趣的是，彭一方面認為乾旦在民國初年的風光是名妓文化的某種延續，⁸¹另一方面卻又認為名妓照片和乾旦照片之間有著重要區別。她指出，「前者由性（sexuality）定義，而後者則取決於藝術價值或娛樂價值」。⁸²她還寫道，「雖然源於一個與性行業息息相關的傳統，二十世紀初期的新乾旦文化成為了一個商業產品……」。⁸³

彭這個比較的潛臺詞似乎是，在民國初年的新型乾旦文化下，乾旦的照片影像並不具有較早之前盛行的名妓照片所具有的性涵意。如果說這個觀點強調的是京劇行業的去性化（desexualization）和商業化對乾旦形象的影響的話，有其道理。學者么書儀和葛以嘉（Joshua Goldstein）也曾都描述過乾旦演員的形象如何隨著堂子被禁和相公文化的消

⁷⁴ Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, 頁 88 及 92。

⁷⁵ 同前註，頁 88。

⁷⁶ 同前註，頁 89。在該書第四章，彭對京劇表演在這一時期的創新及可「觀」性有更詳細的描述。

⁷⁷ 同前註，頁 90-92。

⁷⁸ 同前註，頁 92。

⁷⁹ 同前註，頁 92。

⁸⁰ 同前註，頁 75-81。

⁸¹ 同前註，頁 89。

⁸² 同前註，頁 92。

⁸³ 同前註，頁 92。

失而逐步被去性化，而且二人都以梅蘭芳為例來詳述這一過程。⁸⁴么書儀尤其強調伶人自己及其合作者、支持者在這一去性化過程中做出的刻意努力。⁸⁵

然而，堂子和相公文化的消失以及戲劇行業及演員的集體去性化並不一定意味著觀者對乾旦影像的觀看、消費也必然被去性化了。彭麗君的研究讓我們看到了新型乾旦文化中女性是如何觀看、消費乾旦影像的，並讓我們看到了新型商品文化對乾旦行業的衝擊。但在看到這些重要變化的同時，我們或許可以認為，舊有的觀看、消費模式並不會一夜之間消失。乾旦在照相術普及之後獲得了新的視覺存在方式，而且其影像因為照片的可複製性，以及因為出版、印刷業的發展，而在大眾生活中獲得了前所未有的可見度，而且，就如彭麗君頗為令人信服地指出的那樣，成了新的商品文化的一部分。但同時，我們仍然可以看到乾旦及其形象繼續作為男同性慾望的對象的情況。

老舍（1899-1966）的短篇小說《兔》（1937）就展現了新的乾旦文化下，乾旦演員仍然可能是男同性慾望的傾注對象。這篇小說採用第一人稱敘事，從「我」這個旁觀者的角度，講述了旦角演員小陳的「墮落」悲劇。通過「我」的視角，老舍強調小陳對之所以會走上職業乾旦演員的道路是因為對藝術癡心追求。「為藝術是值得犧牲的！」小陳這樣對「我」說過。⁸⁶然而，小陳獻身藝術的主觀願望卻無法決定觀者如何「看」他、「消費」他。小說特意描寫了一批以「特殊」眼光注視小陳的人：「那些人都年紀四十以上，有的已留下鬍子。……他們來看小陳作活。他們都不野調無腔，談吐也頗文雅，只是他們的眼老溜著小陳，帶出一點於心不安而又無法克服的邪味的笑意」。⁸⁷這些談吐文雅、有點年紀的「特殊」觀眾身上顯然帶著明清文人的影子；不過，在故事發生的三〇年代，蓄養歌童、結交相公等做法早已被污名化，而這些失去制度、話語雙重支持的男人們凝視小陳的眼光被形容為是不懷好意的、邪氣的。可是，正是小說對這樣一個群體的描寫，（無意中）為觀眾眼光的多樣性提供了佐證：對乾旦小陳的注視，既有「我」的所謂不帶欲求的眼光，也有這群「遺老」的充滿欲求的眼光。

值得注意的是，小陳從票友成為職業伶人的過程，體現出現代媒體發揮的巨大作用。小陳的「星路」從一開始就受一位無名「黑漢」的一手操縱。如敘述者所說

（小陳）要走這條路，黑漢是個寶貝。在黑漢的口中，不但極到家的講究戲，他也談怎樣為朋友家辦堂會戲，怎樣約角，怎樣派份兒，怎樣賃衣箱。職業

⁸⁴ 同註 49，頁 226-250；Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937* (Berkeley: U of California P, 2007)，頁 112-113。

⁸⁵ 同註 49，頁 238 所引《齊如山回憶錄》片段以及頁 240-249 的討論。

⁸⁶ 老舍：〈兔〉，《斷魂槍集》（上海：文匯出版社，2008），頁 137。

⁸⁷ 同前註。

的，玩票的，「使黑杵的」，全得聽他的調動。他可以把誰捧起來，也可以把誰摔下去；他不但懂戲，他也懂「事」。小陳沒法不聽他的話，沒法不和他親近。假如小陳願意的話，他可以不許黑漢拉他的手，可是也就不要再到票房去了。⁸⁸

從這個描述看，黑漢的角色與傳統小說中的戲班師傅乃至流氓幫閒之流沒有太多不同。然而，在接下的敘述中，我們可以看到這個角色極為現代的一面——黑漢極為懂得利用現代媒體，例如：報紙，來捧紅小陳。在小陳第一次登臺演出前，敘述者「我」「在報紙上……看到小陳彩排的消息」。⁸⁹「我」提醒讀者這是黑漢安排的。不僅如此，黑漢還給小陳「預備下許多捧場的」，⁹⁰而這些人不僅包括到場喝彩的，也包括為報紙寫批評文章的評論者：「事後，報紙上的批評是一致的。都說他可以比作其年的田桂鳳。我知道這些批評是由哪兒來的，黑漢哪能忘了這一招呢」。⁹¹其後在小陳正式「下海」之前，黑漢幫他「在東海飯店招待新聞界和一些別的朋友。……席上一共由七八十人，有戲界的重要人物，有新聞記者，有捧角專家，有地面上的流氓。」⁹²這樣的安排顯然別有用意，因為過了兩天，「我」就看到「『全球馳名，第一青衫花旦陳……表演獨有歷史佳劇……』在報紙上，街頭上，都用極大的字登布出來」。⁹³

敘述者在這裡沒有提到這些報導、廣告中是否有小陳的照片——或許有，因為影像在民國戲劇文化中畢竟十分常見。但此處值得我們特別注意的是與乾旦文化息息相關的另外一種視覺文本：文字。應該強調的是，文字的意義不僅取決於其具體內容，也在於它給讀者的直接視覺衝擊。在《大明帝國》中，柯律格向我們詳細分析了文字在明代公共空間的視覺存在。他認為，文字不僅以內容本身傳達意義，依其具體存在的方式——例如，店鋪招牌、官府公文等——的不同，文字在公共空間中的具體視覺存在影響著觀者對其意義的體會。⁹⁴也就是說，如圖畫、影像一樣，文字也具有視覺性。類似的，在考慮晚清乃至民國乾旦演員與視覺文化之間關係的時候，除了照片這樣明確的視覺文本之外，我們也可以關注新聞報導或佈告牌廣告的視覺性，關注這些文字文本在視覺上對讀者／觀者的作用。小陳「下海」的例子就彰顯了這些文本的視覺重要性：吹捧小陳的讚譽之辭「在報紙上，街頭上，都用極大的字登布出來」——可見這些宣傳文字不僅內容重

⁸⁸ 同前註。

⁸⁹ 同前註。

⁹⁰ 同前註。

⁹¹ 同前註，頁 135。

⁹² 同前註，頁 138。

⁹³ 同前註，頁 138。

⁹⁴ 見 Clunas, *Empire of Great Brightness*, 頁 84-111。

要，它們具體的視覺呈現（例如字的大小）對觀者造成的衝擊的大小，都會影響意義的傳達。從這個角度說，黑漢及其為小陳「下海」所請的各行業「捧角」專家所採用的種種策略之中，包括對文字視覺效果的有意利用。

此外，報紙的迅捷與獲取的方便影響著旦角演員的能見度。小說中的「我」在小陳「下海」一年後雖然沒有聽過一次戲，但是，「小陳的戲碼還常在報紙上看到」。⁹⁵報紙對演員消息的傳達作用更體現在小說結尾處：「我在小報上看到小陳死去的消息」。⁹⁶從某種意義上說，作為演員的小陳的誕生與死去都發生在報紙上，報紙定義了演員小陳的存在、決定他的可見度。

六、結語

本文關注的是從晚明到清末民初視覺文化與男同性關係的表述、呈現之間的關係。我們簡略檢視了晚明以來不同時期的重要視覺表述形式，例如，版畫插圖、繪畫、攝影、報紙廣告等。同時，本文對視覺文化的檢視並不局限於表述；受諸如柯律格、袁書菲、么書儀、吳存存等學者著作的啟發（見上文），在關注視覺表述的同時，筆者也強調男男關係在不同空間（例如臥室、廳堂、戲園、街道、相公堂子）以及場合（筵席、文人聚會等）中的具體視覺存在。

除了版畫插圖、繪畫、攝影、廣告等視覺文本之外，文字文本在男同性關係與視覺文化的交錯之間也扮演了重要角色。近年來已經有不少研究者從各個方面、以各種方法探詢過文與圖之間的複雜關係。⁹⁷此處我要特別指出的是，文字文本除了自身具有視覺性外（見上文分析），也承擔了記載視覺文化的功能，例如，《九青圖詠》中的作品反映了視覺在男男關係中扮演的角色，或是諸如《品花寶鑑》、《孽海花》之類的小說對晚清堂子文化所起到的記載作用。此外，如彭麗君等學者指出的那樣，視覺文化的具體內容與其他社會現象（如商業文化）和技術革新（如印刷技術的發展和現代媒體的出現）之間有緊密關係。

在本文的分析中，乾旦佔據了重要位置。但就如我在前言中強調的那樣，乾旦並不是近世中國男男關係表述中唯一的人物。同時不可否認的是，由於相對其他人物而言（例如帝王的男寵、書生、僕從等），乾旦（及其各種化身，如善於變裝表演的男僕、歌郎、相公等）在近世圖文表述和各種空間中有著頗為頻繁的「上鏡率」，因而較為長

⁹⁵ Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, 同註 74, 頁 140。

⁹⁶ Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*, 同註 74, 頁 144。

⁹⁷ 郭劼：〈文本與觀看：近年來英語漢學界對視覺與文本關係之研究〉，同註 11，一文中對部份近年來重要的英文著作所作的回顧。

久地留在集體記憶裡，其形象也在物質文化中也留下了諸多印記，以書籍、圖畫、報紙、廣告等諸多形式獲得保留。同時，也因為這樣的地位與「出鏡率」，乾旦漸漸成了表現男性之愛的「典型人物」。從這個意義上說，對視覺文化和各種表述策略的深入研究，可以幫助我們更好地理解這個人物與男性之愛之間的關係，更好地理解近世對男男關係的想像和表述的變化及發展。^{*}

^{*} 致謝：本文的會議稿宣講於 2012 年 11 月中正大學舉辦的「近世意象與文化轉型」國際研討會，感謝會議組織者，尤其是毛文芳教授，對我的邀請，並感謝會議討論人潘少瑜教授的評論意見。《中正漢學研究》兩位匿名評審對本文的內容、文字、格式諸方面都提出中肯、細緻的建議、意見，對此我深表謝意。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔明〕《金瓶梅：會評會校本》，秦修容整理，北京：中華書局，1998年。
- 〔明〕《金瓶梅：新刻繡像批評》（會校本·重訂版），閔昭典、王汝梅、孫言誠、趙炳南校點，香港：香港三聯書店，2011年。
- 〔明〕馮夢龍，《情史》，《馮夢龍全集》，第37、38冊，魏同賢主編。上海：上海古籍出版社，1994年。
- 〔明〕醉西湖心月主人著，《弁而釵》，據故宮藏筆耕山房刊本，收入《思無邪滙寶》，陳慶浩、王秋桂主編，臺北：臺灣大英百科股份有限公司，1995年。
- 〔清〕曹雪芹原著，俞平伯校訂，王惜時參校，《紅樓夢八十回校本》，北京：人民文學出版社，1993年。
- 〔清〕陳森，《品花寶鑑》，徐德明校注，臺北：三民書局，2010年。

二、近人論著

- 曾樸：《孽海花》，北京：人民文學出版社，2006年。
- 秦瘦鷗：《秋海棠》，北京：人民文學出版社，2009年。
- 老舍：〈兔〉，《斷魂槍集》，上海：文匯出版社，2008年。
- 巴金：〈第二的母親〉，《巴金短篇小說集》，香港：今代圖書公司，1965年。
- ：《家》，北京：人民文學出版社，2010年。
- ：《春》，北京：人民文學出版社，2010年。
- ：《秋》，北京：人民文學出版社，2010年。
- 李英儒：《野火春風鬥古城》，北京：人民文學出版社，2005年。
- 白先勇：《孽子》，臺北：允晨文化，1991年。
- 王小波：〈東宮西宮〉，《王小波全集》，第5卷，北京：北京理工大學出版社，2009年。
- 么書儀：《晚清戲曲的變革》（修訂版），北京：人民文學出版社，2008年。
- 毛文芳：《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》，臺北：臺灣學生書局，2008年。
- 徐德明：〈品花寶鑑考證〉，《品花寶鑑》，徐德明校注，臺北：三民書局，2010年。
- 郭劼：〈文本與觀看：近年來英語漢學界對視覺與文本關係之研究〉，《中正大學中文學術年刊》第14期，2009年。
- 陳平原、夏曉虹主編：《圖像晚清》，天津：百花文藝出版社，2001年。

- 曾秀萍：《孤臣，孽子，臺北人：白先勇同志小說論》，臺北：爾雅，2003年。
- 張次溪編：《清代燕都梨園史料》（正續編），北京：中國戲劇出版社，1991年。
- 張明高：〈前言〉，《孽海花》，北京：人民文學出版社，2006年。
- 張在舟：《曖昧的歷程：中國古代同性戀史》，鄭州：中州古籍出版社，2001年。
- 伊芙·科索夫斯基·塞吉維克（Eve Kosofsky Sedgwick）：《男人之間：英國文學與男性同性社會性慾望》（*Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*），郭劫譯，上海：上海三聯書店，2011年。
- Brook, Timothy. *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*. Berkeley: U of California P, 1999.
- Chi, Ta-wei. "Performers of the Paternal Past: History, Female Impersonators, and Twentieth-Century Chinese Fiction." *positions: east asia cultures critique* 15, no. 3 (Dec. 2007): 580-608.
- Clunas, Craig. *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*. Honolulu: U of Hawaii P, 2007.
- Guo, Jie. "From Patriarchal Polygamy to Conjugal Monogamy: Imagining Male Same-Sex Relationships in Modern China." *Modern Chinese Literature and Culture* 25.1 (Spring 2013): 165-205.
- Goldstein, Joshua. *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*. Berkeley: U of California P, 2007.
- Hegel, Robert E. *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Hsiao, Li-ling. *The Eternal Present of the Past: Illustration, Theatre, and Reading in the Wanli Period*. Leiden: Brill, 2007.
- Kang, Wenqing. *Obsession: Male Same-Sex Relations in China, 1900-1950*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.
- Meyer-Fong, Tobie. "The Printed World: Books, Publishing Culture, and Society in Late Imperial China." *Journal of Asian Studies* 66, no. 3 (2007): 787-817.
- Pang, Laikwan. *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.
- Tian, Xiaofei. "A Preliminary Comparison of the Two Recensions of *Jinpingmei*." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 62.2 (December 2002): 347-88.
- van Gulik, Robert Hans. *Erotic Colour Prints of the Ming Period: With an Essay on Chinese*

-
- Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B.C. 206-A.D. 1644.* Leiden: Brill, 2004.
- Volpp, Sophie. *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth-Century China.* Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2011.
- Wu Cuncun. *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China.* London: RoutledgeCurzon, 2004.

Visual Culture and Representations of Male Same-Sex Relationships in Late Imperial and Early Republican China

Guo Jie *

Abstract

How should we understand the frequent appearance of the figure of the male *dan* in modern Chinese-language representations of male same-sex relations? This paper holds that this is partly due to the strong visibility this figure enjoyed in the late imperial Chinese culture scene. On the one hand, his visibility had to do with the flourishing theater culture in Ming-Qing China; on the other, the booming print and publishing culture of this period also enhanced the visibility of this figure, who was frequently featured in works of a wide variety of the genres and forms, both visual (e.g. illustration, photography, and advertisement) and literary (e.g. novel, poetry, guidebook entry, newspaper report, and tabloid article) . As a result, this figure continued to linger in the collective memory of Chinese-speaking societies. By deliberately bringing visual culture and representations of male same-sex relationships together, this paper seeks to trace the development of visual forms in popular culture from late Ming to the early Republican era, and at the same time how the changes shaped the visualizations of male-male relations.

Keywords: late imperial and early Republican China; visual culture; male same-sex relationships; the male *dan*; visibility.

* Associate Professor of Comparative Literature at the Department of Languages, Literatures, and Cultures of University of South Carolina, USA.