

粉墨中國：性別，表演，與國族認同*

王德威

哈佛大學東亞語言及文明系講座教授

「我們中國的最偉大最永久，而且最普遍的藝術也就是男人扮女人。」¹

在1924年的一篇文章裏，魯迅（1881-1936）如是寫道。對這位五四啓蒙運動的大師而言，男人扮女人代表了中國性別美學實踐中一個奇特的極致。「異性大抵相愛。太監只能使別人放心，決沒有人愛他，因為他是無性了，……然而也就可見雖然最難放心，但是最可貴的是男人扮女人了，因為從兩性看來，都近於異性，男人看見『扮女人』，女人看見『男人扮』，所以這就永遠掛在照相館的玻璃窗裏，掛在國民的心中。」²

魯迅在中國戲迷對反串表演的熱中裏看到了頹廢的一面；這種頹廢對中國現代性的表述體系儼然形成威脅。對大師而言，性別反串引起了性別角色的錯亂，因而妨礙了欲望的正常流通。在男人扮女人，或者，女人扮男人的時候，一個不男不女的幻魅性別被召喚而出。魯迅或許會說，這一幻魅般的性別形成一種認知的假像，正如同狂人佯爲智者，或吃人的人裝扮成文明人一樣。

耐人尋味的是，魯迅將扮女人的乾旦（男旦）與太監做了一個對照。兩者都是否定，或者都被否定，男性性徵的男人。不同的是，太監在喪失欲望能力的同時，也就（想當然爾的）從欲望場域中被排除出局。而乾旦則恰恰因為他們不確定的性別身份，反使人心襟動盪，興奮莫名。在一個肉體閹割已經成爲過去的時代裏，魯迅將男人扮女人看作是一種精神閹割，依舊持續傷害著中國的人性——

* 本文原以英文寫成，中譯初稿由美國賓州大學王曉珺教授執筆，謹此致謝。改訂稿由作者本人完成。

¹ 魯迅：〈論照相之類〉，收錄《墳》，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年），第1卷，頁187。

² 同前註。

和中國人的性。而如他所言，男扮女裝竟然能夠與方興未艾的現代性共存共榮，更不由人不為之驚詫莫名。名伶的玉照被大大方方的展示在「照相館的櫥窗」裏，也同時投影在「中國民衆的心裏」：換句話說，映象的複製技術現在更為有效的把那不男不女的印跡永久留在中國人的心影中。

魯迅最擔心的顯然是中國國民性的陽剛氣質³。與彼時的知識份子一樣，魯迅也憧憬著強壯威武的中華形象，以之與衰弱陰柔的老大帝國相抗頡。不同的是，魯迅的「國體」政治總有一個「身體」維度的辯證；在他對中國人性的考察中，性總佔據了一席關鍵之地⁴。對魯迅而言，健全的情欲與生育是培養剛健的現代中國人的要素，不容任何形式的戲劇花招加以擾亂⁵。有鑒於性別反串的幻魅遊戲依舊羈絆著國人的想像，他自然要感到不安。當性／別以一種假鳳虛凰的形式登場，無疑有礙中國對現代「性」的願景與探求。

現代中國是怎樣「觀看」和「聆聽」性別表演呢？男扮女裝的藝術不妨可以視為一種隱喻。魯迅大抵會得出這樣一個結論，在現實裏，中國老百姓圍觀砍頭場面，津津有味，猶如以真當假；而在戲院中，他們欣賞臺上乾旦男扮女裝，反而癡迷到寧願以假當真。這一觀看的錯亂因為現代性的技術變本加厲。經過照相術，乾旦這一傳統得以被精心定格、複製，並且廣為散播流傳。魯迅對攝影的情結其來有自：1906年他在日本看到的有關砍頭的幻燈片歷來被視為「觀看」中國的一個創傷性的起源⁶。魯迅曾試圖以那張砍頭的圖像作為中國人性斷喪的縮影，但是他在一九二零年代北京照相館觸目所見的，卻是一張張雌雄難分的乾旦玉照。中國（男）人到底是失去了腦袋，還是失去了陽物？驀然回首，魯迅似乎驚見兩重影像合而為一。一個非男非女，似女還男的形象攫住了北京街頭遊移不

³ 有關魯迅對新的國民性的思考，可參見，Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China 1900-1937* (Stanford: Stanford University Press, 1995), chapter 4-5, pp. 45-99, 中譯本見劉禾著，宋偉傑等譯：《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性——中國1900-1937》（北京：三聯書店，2002年），頁75-140。

⁴ 參見魯迅對嫗寡的批判，諸如〈寡婦主義〉，收錄《墳》，頁262-269。亦可見王曉明：《無法直面的人生——魯迅傳》（臺北：業強出版社，1992年），第6章，頁52-57。

⁵ 此處可注意魯迅本人的性生活。更多的有關魯迅對中國性觀念的批判的討論，可見於王曉明：《無法直面的人生——魯迅傳》一書。

⁶ 參見拙文〈魯迅，沈從文和砍頭〉(David D.W. Wang, “Lu Xun, Sehn Congwen, and Decapitation”), 收錄 Liu Kang and Xiaobing Tang edited, *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1993), pp. 174-187.

定的眼光。「男人看見『扮女人』，女人看見『男人扮』」，這不啻是一種精神的閹割。

扮女人的男伶不僅要在體態和舉止上一如女子，還得具有女子的聲腔。當紅名角必工於女性高而細的嗓音。其間秘訣在於控制男性喉頭在青春期的充分發育，因此保持了聲帶與喉腔之間窄小的距離。與中世紀和文藝復興時期歐洲的男童歌手一樣⁷，中國的乾旦從童年時代就開始訓練嗓子。但在青春期的變聲階段，多數男孩的嗓音變得低啞重濁，失去了女子尖細的特色，習稱「倒倉（嗓）」。為了避免這一嗓敗音失的生理現象，十八世紀的歐洲，尤其是義大利，開始了製造閹伶（castrati）之風⁸。有演唱才具的男童經過閹割手術，致以永久保持女聲。與歐洲的閹伶不同，中國的乾旦，至少從晚清以降，並不經由閹割來保障女性嗓音。這就大大加劇了童伶訓練的兇險，因為每位男童勢必仰仗運氣一搏梨園前程。能夠經受住「倒倉」難關而繼續梨園行當的童伶十分有限；倒了嗓子的男伶往往戲飯難保，即便繼續演出，也只是些跑龍套的小角而已。

從理論上來說，乾旦既然模仿女聲，那麼乾旦的角色女性伶人自然更能勝任愉快。但由於兩性生理結構不同，男伶能夠通過肌體訓練，練就獨特的聲腔，以配合女性發聲所需的薄而窄的聲帶。在演唱時，他們行腔婉轉自如，高低遊刃有餘，聲音的多樣性與張力為女子所不能及。然而，對魯迅一類藝術現實主義的宣導者而言，乾旦清越高亢的嗓音不過出自可疑的歌喉，是贗偽的聲腔。五四革命者以「吶喊」是尚，志在喚醒時代，自然容不下乾旦的發聲位置。甚至在男伶尖細婉轉的聲腔中，魯迅仿佛聽到一群面臨（精神，如果不是肉體）閹割的男孩的嫋嫋餘音。於是，乾旦成了「救救孩子」的呼聲所必需拯救的對象之一。

乾旦以其模仿女人惟妙惟肖所受到的歡迎與閹伶並無二致。正因為乾旦曖昧的性別身份，他們常常同時被男女戲迷所追求⁹。巴爾扎克（1799-1850）的《薩拉辛》（Sarrasine, 1830）就入木三分地刻畫了一個雕刻家和閹伶之間由

⁷ 有關伊莉莎白時代戲劇中的變裝和「變裝舞臺」，參見Jonathan Goldberg, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities* (Stanford: Stanford University Press, 1992), Chapter 4, pp.15-143.亦可參見Vern L. Bullough and Bonnie Bulough, *Cross-dressing, Sex, and Gender* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993).

⁸ 有關閹伶之浮沉的更為深入的討論，可參見Angus Heriot, *The Castrati in Opera* (New York: Da Capo Press, 1974); Patrick Barbier, *The World of the Castrati*, trans. Margaret Crosland (London: Souvenir Press, 1996).

⁹ Barbier, *The World of the Castrati*, pp.148-158.

於性別混淆而敷衍的一齣謀殺與愛情的故事。而羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在《S/Z》中對該作的徵引與闡釋更使其廣受矚目。在中國語境中，陳森（約1796-1870）的《品花寶鑒》（1849）則描繪了晚清乾旦及其恩客間情色生活的大觀，從而開啓了狎邪小說的先河¹⁰。與歐洲閹伶相比，中國的乾旦所引起的性與社會混亂更要複雜得多。這部分是因爲伶人在傳統社會中地位低下——直至二十世紀伊始，優伶與娼妓屬於同等。更重要的原因則在於乾旦潛藏的性威脅：儘管在舞臺上，他們聽起來、看上去都像是女人，這些男扮女裝的伶人是不折不扣的「真」男人。

二、三十年代的北京菊壇乾旦名角如雲，但以鋒頭之盛，無人能出梅蘭芳（1894-1961）其右，魯迅的批評鎖定梅蘭芳爲目標，也就不令人意外¹¹。在一篇發表於1934年11月5日及6日，題爲〈略論梅蘭芳及其他〉的文章中，魯迅認爲梅蘭芳近年的海外演出與其說是發揚國粹，不如說是他在國內的號召力已面臨瓶頸¹²。魯迅責備梅蘭芳身邊的顧問們將乾旦藝術改變得太過高雅，以致喪失原有的生氣。而讓魯迅最不以爲然的則是梅蘭芳當時正計畫到蘇聯巡迴公演。一個不男不女的乾旦居然要「代表」中國訪問無產階級革命聖地，而且甚至號稱他的藝術「原純是象徵派的」¹³，這不由魯迅不大爲震怒了。早在三〇年代初，魯迅已轉向左翼的現實主義。對大師而言，象徵主義僞飾人生問題，逃避真正的解決之道，因此決不可取。魯迅以迂回的邏輯，把梅蘭芳（不無謬誤的）定義的象徵主義攀連到上海新感覺派所宣導的象徵主義身上。他暗示這兩種形式的象徵主義都十分危險，因爲它們攪亂了人們的判斷能力，更糟的是，它們誤導了革命藝術的真諦¹⁴。

魯迅此文攻擊的雖然是梅蘭芳的乾旦表演藝術，論述的核心卻直搗一個關鍵問題，即，在全球政治舞臺上，究竟誰更有資格「代表」/「呈現」（represent）中國？國族（nation）與扮裝（impersonation），性別表演與政治表

¹⁰ 請參見拙著 *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (Stanford: Stanford University Press, 1997), chapter 2, pp.53-116.

¹¹ 有關梅蘭芳的詳細資料，可參見梅紹武編：《一代宗師梅蘭芳》（北京：北京出版社，1997年）；許姬傳（1900-1990）等編：《中國四大名旦》（石家莊：河北人民出版社，1990年），頁1-132。

¹² 魯迅，〈略論梅蘭芳及其他〉，《魯迅全集》第5卷，頁579-584。

¹³ 梅蘭芳此言出於1934年9月8日，引自魯迅，〈略論梅蘭芳及其他〉，頁583。

¹⁴ 同前註。

述，這些問題成爲革命時代中國文人一個特殊的關懷所在。在演繹何者爲真，何者爲假的過程裏，傳統戲曲男女反串的行當一再受到矚目，因此可以理解¹⁵。

在下文中，我將集中討論兩個事例：巴金（1904-2005）的短篇小說《第二的母親》（1932）和秦瘦鷗（1908-1994）的長篇小說《秋海棠》（1943）。巴金名列五四人道主義文學的先驅，秦瘦鷗則以抗戰時期上海鴛鴦蝴蝶派大家而聞名。無論是文類選擇，政治歸屬和社會視野，或是寫作技巧和預期讀者群，二人之間少有共同之處。然而在面對男扮女裝的主題，並藉以觀照中國國民性問題時，他們卻不期而遇了。今天，巴金的頂峰力作像《家》（1931）或者《寒夜》（1945）早不再有當年洛陽紙貴的風光，遑論《第二的母親》這樣的短篇。這個故事講一個孤兒如何在不可思議的情況中認乾且爲母，似乎無足可觀。但我以爲這是巴金早期寫作中最具反叛性和爭議性的作品之一。無論在性別還是在倫理層面上，這部小說均演繹了巴金的無政府主義構想。

秦瘦鷗的《秋海棠》問世以來一直深受歡迎，曾有多次影視和舞臺改編，秦本人還爲它創作了續篇《梅寶》（1984）。《秋海棠》主要敘述一個唱旦角的男伶一心要做個「真正」的男人，一波三折的浪漫悲劇。《秋海棠》一書之所以風靡，自然和它強烈的娛樂性質脫不開干係。除此之外，其原因更在於小說投射了戰時讀者的種種憂疑困惑，尤以性別／國家認同的問題爲甚。由是觀之，《秋海棠》恰恰就魯迅對男扮女裝、性別倒錯的批判做出一種答覆。

這兩部作品，一部「嚴肅」，一部「通俗」，在中國現代文學史上自被視作對立的兩極。我把它並列作爲本文考察的對象，以期探討這兩部作品是如何彼此呼應對方在民族主義規劃中的性別與文類特徵。以一種與伶界反串表演不無相似的方式，兩部小說均釋放了一種激進的潛質，以之顛覆傳統規範，發掘常規之外的能量。巴金和秦瘦鷗在魯迅一輩視爲性別和民族表述的死角探尋出路，而且別有所獲。因此，他們爲中國現代文學燃起了最爲引人側目、也最具解放意識的瞬間。

¹⁵ 性別，表演和性政治爲當代西方性別批評者所關注的問題。我的研究中可聽到他們對話的聲音，但決不僅於此。譬如，見 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1992); Marjorie Garber, *Vested Interest: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (New York: Routledge, 1992); Lesley Ferris, *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (New York: Routledge, 1993); Sabrina Petra Ramet, ed., *Gender Reversals and Gender Cultures: Anthropological and Historical Perspectives* (New York: Routledge, 1996)。

性別的安那其

1932年是巴金早期寫作生涯中最為多產的一年。在前一年《激流》（後改名為《家》）成功的激勵下，巴金以一種空前的激情投入創作。《第二的母親》正是這多產期中的一篇小品。小說講述一個孤兒矢志不移地找尋母親和家庭的故事。「人家都叫我做孤兒」，《第二的母親》的第一人稱敘述者以童年追憶開始他的故事。他自幼父母雙亡，寄居在鰥居的叔父家裏。儘管僕從如雲，我們幼小的主人公過著孤單的生活。他甚至嫉妒一個低賤的小廝，就因為這個小廝常常驕傲地談論他的母親。「我開始羨慕他，我覺得我也需要一個像他的那樣的母親，但是羨慕沒有用，覺得也沒有用，我不能夠從空虛裏製造出一個母親來。我雖然年紀還小，我也就知道人只能夠被生產一次，因此也就只能夠有一個母親；而我的母親已經死了。」¹⁶

一晚，叔父帶他到一家川劇戲園看戲，於是奇跡發生了。演出中間，一位中年佳婦欺身過來，貌似與叔父甚為熟識。婦人十分喜愛男孩，男孩對婦人也產生好感。待到曲終人散，男孩和叔父正將離去，婦人向男孩問道，「你還沒有叫我一聲。你說你叫我做什麼呢？」「我抬起頭睜大了眼睛看她的臉。我有些捨不得馬上就和這個可愛的臉分別。我有些感動，不知道怎樣，而且連我自己也有些不明白，我竟然接連叫了兩聲『媽媽』。」¹⁷

自此這對「母」「子」常在婦人家中見面，有時叔父也欣然加入。「母親」與稚齡的主人公愈發見得親密。一天晚上，婦人終於向男孩講述了她的故事。由於家境貧困，她自幼被賣到戲班學戲。她也曾為名角，現如今是叔父的嬖寵。但最為驚人的是，她是個男人。

如此讀來，《第二的母親》似乎重複巴金早期許多其他作品的風格：充滿露骨的人道主義主題，誇張矯飾的言辭，外加濫情與感傷。但這部小說自有與眾不同之處，原因恰恰在於它較巴金敘事預設的「濫情」指標更有過之而無不及。這就促動我們去探究作者的深層意旨。

有鑒於巴金作品中的自傳性傾向，這部小說很可能取材自他個人的經歷。巴金於1904年出生在四川一個沒落地主的家庭，幼年時代頗受家人寵愛。然而好景

¹⁶ 巴金：《第二的母親》，最初收錄於《抹布集》（1932）。引文出自《巴金短篇小說集》第三輯（香港：今代圖書公司，1966年），頁20。

¹⁷ 同前註，頁22。

不長。在1917年之前的六七年間，巴金目睹了奶媽、母親、二姊、一個親近的丫鬟和父親的相繼亡故。尤其他十歲那年母親辭世，給他留下了無可彌補的創傷。不久，父親續弦再娶。對幼小的巴金來說，「這位新母親待我們也很好。但她並不能夠醫好我心上的那個傷痕，她不能夠像死去的母親那樣地愛我，我也不能夠像愛亡母那樣愛她。……因為，在這之前我們原是兩個彼此不瞭解的陌生的人。」¹⁸

巴金從童年開始就愛好戲劇。明、清以及民國初期伶界盛行的男伶反串的風氣，他應當並不陌生。在自傳性文章中，巴金屢屢憶及他家曾經是當地戲園的常客，他的祖父及二、三、五叔與彼時川中乾旦時有往還¹⁹。與伶人交好是當時仕商階級的習尚，含有強烈的情欲內涵。巴金尤其記得三叔與名伶李鳳卿之間的「友誼。」²⁰這段羅曼史，連同李鳳卿其後貧病交加，淒慘死去的經歷，很可能為《第二的母親》提供了創作原型。李鳳卿和其他的旦角也曾出現在《家》中，以呈現舊戲之頹廢，並作為啓蒙青年所開啓的時代新曲的對立面。

這種種自傳資源在巴金筆下彙聚成流，敷衍出一個戲劇性的故事，而且於私於公都深有用心。我們甚至可以將《第二的母親》視作巴金意欲重寫「家庭羅曼史」的企圖。故事中，喪母之痛在年幼的敘述者心中留下了一個無以填補的黑洞，而父親的猝死更加深了這一創傷。男孩執著地渴念著母親，而就在無望之際，他居然在戲園中找到了一位替身母親。男孩夢想成真的一刻，也恰恰是他理解戲劇以假亂真的時候。他進入一個虛實交錯天地，同時完成了人生啓盟儀式。

但故事的高潮發生在戲劇的「終場」時刻。在那晚散戲時，不知姓名的婦人笑問男孩如何「稱呼」她。當敘述者把婦人命名為「母親」的時候，他（錯誤地）言明了他的原欲，完成了原初物與複製品之間，母親與「第二的」母親之間鬼魅的銜接。由是，男孩的行為催發了舞臺下的化裝表演，用以分野戲劇和現實之間的門檻消失了。

我們也可以把《第二的母親》放入三十年代流行的革命論述中解讀。正如故事所表明的，在華麗的反串演出下，潛藏著社會「狹邪」遊戲——男性同性戀——的一端，而這一遊戲往往通過性別和經濟壓迫才能蓬勃開展。故事中的第

¹⁸ 巴金：〈憶〉，收入巴金著，人民文學出版社編：《巴金全集》（北京：人民文學出版社，1986年），第12卷，頁386。

¹⁹ 同前註，頁390-392。

²⁰ 同前註。

二的母親出生貧寒之家，十六歲那年爲了贍養饑餓的母親，扶持病重的兄弟，賣身入了戲班。因爲相貌清秀，他被迫學習旦角。「學戲的生活是很苦的。他不曉得挨了多少鞭子纔學得像一個女人。他穿女人的衣服，做女人的聲音，走女人的腳步……他一舉一動都是挨了許多鞭子，淌了許多眼淚，流了許多血過後纔學出來的。」²¹他成了紅角。當他漸漸人老珠黃，再要恢復正常的男人生活，已經爲時晚矣。於是，他成爲男孩叔父的嬖寵。由此可見，這第二的母親的故事所見證的，不僅是社會性倒錯的癖好，更是潛藏其下的性交易經濟。在市場動力的制約下，出生於社會底層的窮家孩子竟有失去性別自主權的威脅。

上文提及的兩種閱讀方式，即，心理學閱讀和意識形態閱讀，並不能完全涵概巴金該作複雜的動機和深意。我以爲巴金激進的意旨並不僅在於自憐身世或控訴社會——畢竟這是30年代的陳腔濫調。巴金的激進姿態來自於他對原該猛烈抨擊的社會亂象別有寄託，甚至將之納入自己的革命願景當中。當他面對小說裏反串的主題表現出曖昧態度時，這一吊詭畢現無疑。仿佛恰恰因爲他意識到男人扮女人標誌著社會和性風俗的墮落，他就更加毅然決然地試圖救贖這一風俗。而他所採用的方式竟是祭出母愛的主題。當巴金把聖潔的母性與頹廢的男歡與女愛糅和在一起，他所作的已不亞於褻瀆神聖。那麼，他的真正用意何在呢？

母儀中國

我以爲，巴金的安那其主義（anarchism，無政府主義）爲我們開啓了重要門徑，用以一窺他在《第二的母親》中對母性的激進改寫。而男扮女的藝術則提供了有效載體，戲劇化地展現他的政治立場。但在進一步探討巴金的無政府主義及其文學表現之前，我們先得繞個彎子，考察巴金在該作中有關母親的執念。

在敘述者認婦人爲「第二的母親」之後，這場荒謬劇竟也就假戲真做起來：「終於有一天從空虛裏果然給我產生了一個母親來。這母親是和別人的母親不同的。但她卻也給我的幼年的單調生活添了一些趣味的點綴，而且使我過了這些心的溫暖的日子。」²²當兩人愈來愈熟稔的時候，這第二的母親告訴男孩說，他每每讓她憶及失散多年的弟弟。她欲言又止地想把男孩叫做「小弟弟」，而當她最

²¹ 巴金：《第二的母親》，頁29-30。

²² 同前註，頁20。

終向這個替身弟弟／兒子傾訴親情時，終於悲從中來。

她不能夠再忍耐下去了，她的悲痛就爆發出來，她一把抱住我，臉貼著我的臉，哀哀地低聲哭起來，她底身子像發寒顫地微微抖著。

我也陪著她哭了。我緊緊地抱著她，我想安慰她，但我說不出別的話，我只是憐惜地喚著「媽媽」。²³

這表白的場景將二人的處境推向了一個新的危機，或者竟是勝利。當這第二的母親和敘述者母子相稱時，他們上演了一齣戲中戲。儘管二人之間有著種種倫理、性別和階級的界線，他們往返於不同的角色之間，相互愛慕和信任之情與時俱增。

故事並不就此打住。姍姍來遲的叔父居然沒有過問他的愛人和侄子間母親／兒子／兄弟的模擬關係，而是欣然加入了他們。三人各自守著自己的秘密，享受天倫之樂。「從此我就有一個母親了。是的，我常常驕傲地想著：我也有一個母親了。……在她那裏我得了許多糖果，許多愛撫，許多鼓勵，許多溫暖。」²⁴然而這究竟又是怎樣的一個家？鰥居的叔父將男孩當作自己的兒子撫養，同時又變寵乾且為妻妾。男孩在叔父的男寵身上尋到了母親的替代，而這位男伶則把他視為久已失散的弟弟，關愛有加。如此不同尋常的家庭卻出人意料地和美幸福，直至兩年後，叔父猝然死去，這一場天倫好戲才嘎然而止。

與30年代中國作家風行的「血淚」模式截然不同，巴金在「家」的廢墟上搬演了一齣烏托邦。參照後五四文學所塑造的母親形象，我們如何理解巴金的男性母親呢？自現代中國文學萌生以來，男女作家們不約而同地召喚母親這一形象，以之象徵或者解救危機重重的民族。魯迅的《祝福》（1921）中命途多舛的祥林嫂經歷重重劫難，在得知獨子被狼吞食後，終於被命運擊倒。左派作家陣營中，苦難的母親往往是反抗社會不公的最為強有力的形象。柔石（1902-1931）的《為奴隸的母親》（1930）中，一位母親被丈夫賣給一家富戶做代理孕母。孩子出世後，她被褫奪了所有倫理和法律的權利。她的悲慘遭際不止於此，爾後，她被逐遣送回家，這時她的頭一個孩子已經壓根兒不認識她了。在吳組緝（1908-1994）的《官官的補品》（1932），丁玲（1904-1986）的《母親》（1933）和王魯彥（1901-1944）的《陳老奶》（1942）中，我們目睹了家裏家

²³ 同前註，頁33。

²⁴ 同前註，頁35。

外，母親們遭曆著種種磨難，侮辱，甚至絕望。她們既是中國大地的精神和物質化身，又是其養育者。想想郁達夫（1896-1945）《沉淪》（1921）中主人公有名的呼喊，「祖國呀祖國！我的死是你害我的！你快富起來！強起來吧！你還有許多兒女在那裏受苦呢！」²⁵無怪乎在分析中國國民性的「深層結構」時，孫隆基和周蕾不約而同地認為母親的缺席，母愛的渴望，成為的中國（男）人揮之不去的核心欲望²⁶。

巴金大量有關母親的書寫，可以置於這一話語當中理解²⁷。但在《第二的母親》這樣的小說中，巴金的中國式俄迪浦斯情結有了耐人尋味的扭轉。母親的偉大正因其無從取代。但巴金不僅為故事裏的母親製造出替代品，而且還安排一個男人來搬演母職。道德君子或許會指出這只是一個稚齡男孩眼中的故事，他不過以純真的眼光看待一種為他所不能理解的反常行徑。所以，故事最終只能權充一個負面教材，告訴人們，在現實生活中，什麼樣的事情是「不該」發生的。巴金本人想必也意識到此作的政治訊息太過單薄。因此在故事的結尾處，他讓小男孩長大成為滿腹革命思想的年青人，告訴我們這是一個發生在舊社會的故事。回顧往昔，他憐惜像第二的母親這般「被侮辱和被損害者」，詛咒社會不義，並誓言抗爭。然而敘事者話鋒一轉，又不由自主地透露出內心深處對第二的母親深摯的眷戀；而他將革命理想標定於找尋「那個母親」，「找回她來和我一起過著從前那樣的幸福日子。」²⁸

如要按照彼時的革命邏輯，我們要說巴金應當期望他第二的母親能夠得到精神和肉體的救濟，回復男身，成為新社會機器中一顆有用的螺絲釘。然而故事收尾處，巴金，或者故事敘述者，卻顯然不願告別童年幻想，他的孺慕之情溢於紙上。敘述者對他與男扮女裝的母親共度的時光津津樂道，更有甚者，他渴望能重溫彼時的天倫之樂。徘徊於缺失的和擬仿的母愛，及母愛的想像回歸間，寫作

²⁵ 郁達夫：《沉淪》，收入《郁達夫全集》（杭州：浙江文藝出版社，1992年），第1卷，頁56。

²⁶ 孫隆基：《中國文化的深層結構》（臺北：結構群出版社，1989年）；孫隆基：《中國：未斷奶的民族》（臺北：巨流圖書公司，1995年），第2-3章，頁109-239。Rey Chow周蕾，*Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), chap.4, pp.121-170.

²⁷ 可參考周蕾對巴金在早期短篇小說中描寫對其母的感情時表現出來的受虐傾向的分析，見 *Woman and Chinese Modernity*, pp.150-155.

²⁸ 巴金，《第二的母親》，頁36。

《第二的母親》成爲一種懷舊的憧憬姿態。敘述者在文末中呼喚第二的母親，企盼一個回到過去的未來。

巴金的描繪啓人疑竇，想必會招來或左或右衛道之士的撻伐。對右翼人士來說，巴金觸犯了傳統家庭理念，任由孤兒、男性母親和替代父職的叔父組成一個家庭。而在左翼人士眼中，巴金則無疑迷失了革命道路，因爲他竟然眷戀如此不經的家庭現象，甚至當歷史的進程已經明白摒棄封建糟粕之後，他仍舊樂此不疲。面對如是批判，巴金想來會反駁兩造在處理該作的內容時，過於局囿於現成的意識形態。《第二的母親》中對家庭所做的描述，應被視爲對傳統社會建構的決裂，而非妥協。巴金的觀念若從無政府主義的角度加以考察才顯得更爲明晰。

在無政府主義家庭中

巴金的無政府主義傳承已有許多論著探討，本文因篇幅所限，不擬重複²⁹。歸納說來，晚清至五四時代的政治觀念中，以無政府主義的烏托邦色彩最爲濃重。無政府主義鼓吹正義、平等、合作以及幸福等理想，超越於任何形式的政府之上，並宣導愛爲人生的終極目標³⁰。識者指出，無政府主義於二十世紀初介紹到中國後，熔入了佛教、道教和墨家思想，尋求將人性從家國機器中徹底解放之道。清末中國政治動蕩不堪，無政府主義及時佔下知識和意識形態一席之地。正如劉師復（1884-1915）所倡導，無政府主義革命的最終目標在於「建立一個消除軍閥、資本家、社會寄生蟲、政府官員、軍隊、員警、宗教、法律和婚姻的社

²⁹ 有關中國無政府主義的討論，可參見，Peter Zarrow, *Anarchism and Chinese Political Culture* (New York: Columbia University Press, 1990); 有關巴金與中國無政府主義運動的關係，可參見 Olga Lang, *Pa Chin and His Writings: Chinese Youth between the Two Revolutions* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967), chap.2-8; Vladimiro Muñoz, *Li Pei Kan and Chinese Anarchism* (Brooklyn, N.Y.: The Revision Press, 1977), Nathan Mao, *Pa Chin* (Boston: Twayne Publishers, 1978), 宋曰家：《巴金：永生在青春的原野》（濟南：山東文藝出版社，1997年），第3-5章。

³⁰ John Clark 認爲，「一種政治理論要成爲完全意義上的『無政府主義』，就必須包括：(1) 有關理想的、非強制的、非專政的社會的理念；(2) 從非專制理想出發對現存社會及其機制的批判；(3) 有關人性的理念，使實現這個理想的希望得以存在；(4) 求取改變的策略，譬如非強制，非專政，非集中的機構的變革，等等。」（引自 Zarrow, pp.238-239）。早期中國無政府主義可以說符合所有這四個條件，而巴金所屬的派別則強調愛與同情的必要性。參見宋曰家：《巴金：永生在青春的原野》，第3-4章；Lang, *Pa Chin and His Writings*, pp.46-51, Zarrow, *Anarchism and Chinese Political Culture*, chap.10.

團。」³¹

巴金早在少年時期即已受到無政府主義的感召³²。他希望通過無政府主義革命融合個體和集體，以期臻至一種凌駕於任何政治主權之上的自由境地。「所有人都知道，我們（無政府主義者）要推翻任何形式的政府的，這是誰都知道的。」³³就像他的歐洲同道一樣，巴金也曾嚮往著憑藉激進手法推翻現狀。在他而言，這些激進手法既包括暴力和殉道，同時卻也包括了愛與犧牲。讀者應記得《愛情三部曲》（1929）第一部《滅亡》裏，刺客杜大心的遭遇恰恰映射出巴金的暴力想像一面³⁴。與之相較，《第二的母親》則肯定了巴金對親情與同情的全面擁抱。暴力和博愛正如一體的兩面，構成了無政府主義烏托邦的內在張力。

在巴金所憧憬的真正的自由社會中，任何形式的善意的人性，無論多麼荒誕離奇，都有其存在的權利。「所有的人都是想活的。一個人只有一個生命，只能活一生，所以誰都想盡力使它過得很好。……誰也沒有權利把『生』和『樂』給我們剝奪去的。」³⁵巴金三〇年代的作品刻畫了一系列受壓迫和奴役的人物，各有各的職業、階級和國籍。他視筆下的人物為社會不義不公的犧牲，並宣導激烈的改革。就《第二的母親》而言，巴金似乎正是要表明，如果儒家的理想主義只能產生像《家》中那類不幸的家庭，那麼《第二的母親》中雖非本真，卻其實更快樂的家庭不也值得推崇？如果這位第二的母親和敘述者希望重逢，恢復他們非親非故、確又實在相親相愛的關係，那麼任何社會或者道德立法就沒有理由阻止他們，更何況這些律令本身的合理性就大可存疑。這一無政府主義式憧憬只有在全人類博愛的前提之下才可能實現。「幸福並不在個人的快樂，也不在利己的，或最大的歡喜；真正的幸福乃是由在民衆中間與民衆共同為真理和正義的奮鬥中得來的。」³⁶

在實際生活中，巴金確實也找到了自己的「第二的母親」。在三〇年代，他

³¹ 劉師復，引自Zarrow, p.143。

³² 有關巴金如何開始信仰無政府主義，可參見，Lang, chap.2。

³³ 巴金：〈無政府主義與實際問題〉，《巴金全集》第18卷，頁119。

³⁴ 參見沛甘（巴金）：〈無政府主義與恐怖主義〉，《民鐘》第2卷第6、7期合刊（1927年6月），轉引自宋曰家：《巴金：永生在青春的原野》，頁62。

³⁵ 巴金：〈從資本主義到安那其主義〉，轉引自宋曰家：《巴金：永生在青春的原野》，頁87-88。

³⁶ 巴金：〈《人生哲學：其起源及其發展》（上編）譯者序〉，收入《巴金全集》第17卷，頁102。

與遠隔太平洋的美國無政府主義者愛瑪·高德曼（Emma Goldman, 1869-1940）間建立了親密的情誼。高德曼以抨擊婚姻和家庭制度而聞名，而巴金之所以對她印象深刻，應更出於高氏自封為世界之母的緣故。「我想在對所有孩童的愛中為我的母愛饑渴找到出口」³⁷，高氏如是言道。高德曼不僅創辦了一家名為《大地母親》（Mother Earth）的雜誌，她還真扮演了一回遲到的「媽咪」的角色，她的「兒子」乃是她長年的支持者、知己和情人本·萊特曼（Ben Reitman, 1879-1942）³⁸。對於巴金這樣一個深苦於母愛相思的作家來說，高德曼不啻為他欲望的理想寄託。正如《第二的母親》中的男孩渴望再找到一個母親，巴金亦深深為高德曼所折服，稱她為「精神上的母親」³⁹。

《第二的母親》正表現了早年巴金最具煽動性的時刻。此作可被解讀為一個中國家庭的無政府主義式重組。君不見，從孤兒到為社會所唾棄的男伶，這些「被侮辱和被損害」的都被賦予了「第二次」機會，實現各自的夢想，成為兒子，母親和弟弟？而最耐人尋味的部分在於，這個理想家庭並不是原創的產兒，而是純粹的複製品和衍生物。照著五四公式來看，粉墨裝扮、假鳳虛凰只是舊社會的頹廢消遣，然而在巴金激進的操作下，卻能成為更新社會，改頭換面的方法。換言之，劇場和角色扮演為巴金提供了強有力的隱喻，以之呈現國家解體，主權播散的無政府主義憧憬，這既是個人也是公眾意義上的憧憬。只有當根深蒂固的個人、家國身份被連根拔起以後，成為流動的「角色」，巴金理想世界中的公民方能享受主體自由變通的喜悅。然而當巴金叩問粉墨敷演——無論其是被迫的還是自願的——這一話題之際，也就打開了潘朵拉的盒子。在巴金始原主義的激情和他對舞臺想像的迷戀間，存在著不容小覷的裂縫。巴金如何填補這一裂縫？

³⁷ 轉引自 Alice Wexler, *Emma Goldman in Exile: From the Russian Revolution to the Spanish Civil War* (Boston: Beacon Press, 1989), p.145.

³⁸ 同前註。

³⁹ 巴金：〈靈魂的呼號〉，《生之懺悔》（上海：商務印書館，1936年），頁63；亦見於 Lang, *Pa Chin and His Writings*, p.46，宋曰家：《巴金：永生在青春的原野》，頁43。

原初的激情 想像的激情

男扮女裝是中國古典戲劇傳統的一部分，在晚明和清代風行一時⁴⁰。性別反串原就是表演藝術最為悠久的形式之一，然而中華帝國晚期乾旦藝術的興盛卻有其複雜的因緣。表演世界中的時尚因素不論，這其中還指向彼時性觀念和性風俗的變化。乾旦和男妓之間的差別僅一紙之隔，俊俏的男倡往往被視為美貌佳人。在帝國晚期的情色文化中，易裝和性別倒錯的誘惑力量不容小覷。

反諷的是，變童男寵之風的形成和官方規戒兩性風俗的手段息息相關。明清政府均三令五申禁止官紳嫖妓，男伶和男妓於是應運而生，成為妓女的替代。按說如果官方非難妓業，男風大盛更該是無可容忍的墮落。其實不然。與異性之間的性關係相比，男性間的情色來往並沒有相應的律法、倫理和愛欲知識的細密區隔或約束。在戲劇的遮掩之下，男風李代桃僵，成為異性性文化的替代品。

於是，戲臺上下，男女易位的化妝遊戲進行得紅紅火火。性學研究大家福柯（Michel Foucault, 1926-1984）肯定要為錯失如此絕妙的研究物件而扼腕：男伶，或者說，男倡，被當作女人加以訓練，成為佳人的複製品，而恩客們也把他們視若佳人相待。在這樣的社會情境中，現實模仿藝術。這真是一個鏡花水月的擬象世界。正是在其啓發下，清代文人陳森撰寫了洋洋巨著《品花寶鑒》。我曾於他處詳盡探討了該作的性別辯證⁴¹：異性戀和同性戀的男子們連袂上演了一齣性別越界的狂想曲，並於其中發展、探勘另類欲望。它投射了一個社會集體掩蓋或彰顯欲望的奇觀。既然人人參與以假亂真的性別表演，公然的同性戀實踐反而在眾目睽睽下隱而不顯，仿佛搬演一場「皇帝的新衣」的故事。當性欲本能的衝動和社會制約的能量如此錯綜糾結之時，一種嶄新的性主體意識從中誕生出來。因此，無論多麼地「狎邪」，這種戲劇和性遊戲其實為中國進入福柯式的現代性／別和性意識的好戲做出了前奏。

直至二十世紀，戲劇舞臺上的乾旦藝術仍然方興未艾，以京劇「四大名旦」為其巔峰，即，梅蘭芳，程硯秋（1904-1958），荀慧生（1900-1966）和尚小雲

⁴⁰ 有關從明末到民初的男性童伶更為詳細的資料，可參見，吳存存：〈清代士人狎幼蓄童風氣敘略〉，《中國文化》15、16期合刊（1997年），頁231-243；王德威，*Fin-de-siecle Splendor*, pp.61-71；Bret Hinch, *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China* (Berkeley: University of California Press, 1990), pp.56-161.

⁴¹ 王德威，*Fin-de-siecle Splendor*, pp.61-71.

(1900-1973)⁴²。其中梅蘭芳的劇藝更被譽為民族瑰寶，也就是魯迅尖刻的筆下所謂的「我們中國的最偉大最永久，而且最普遍的藝術也就是男人扮女人。」在後文對《秋海棠》的討論中，我將就民國時期京劇乾旦的興衰做更多的交代。此處要強調的是，對魯迅及其同道來說，乾旦表演導致了性別淆亂，從而使中國本已孱弱的國民性更顯得充斥著陰柔之氣。更為不堪的是，男人扮女人的表演掩蓋了其後法律、經濟和倫理的不公，在燦若春花的女性裝扮底下所隱藏的事實是，這些扮女人的男伶大多是被「逼」為女人的，必要時，其逼迫手段極盡殘酷之能事。由是，這些男伶的本然欲望必然遭受壓抑扭曲，而他們的忸怩作態更加重了這一扭曲。因此男人扮女人應被視為最殘酷的性別「禁閉」(incarceration)——一個魯迅所偏愛的意象。反串把性別和社會角色強加在中國男人身上，無論他們真正想要的或者應該想要的是什麼。

與魯迅一樣，巴金也奮力揭露乾旦表演中的社會和性別不公。但是由於其無政府主義理念，巴金更願意於魯迅眼光未及之處，作出翻案文章。對巴金而言，粉墨敷演所暗含性別「禁閉」的意義過於消極，他更願著眼於扮裝所釋出的「解放」(emancipation)意義——解放原來被社會禮教、階級、性別律令所中束縛的靈魂，讓他們得以「出演」原本可望而不可得的角色。於是，在《第二的母親》這樣一個性別無政府主義的作品之中，在儒家家庭構想的廢墟之上，巴金創立了一個早到的「酷兒家庭」(Queer Family)。

讓我們回到閱讀的起點：一名孤兒尋找失去的母親，最終把一位男伶認作自己第二的母親。一個易弁而釵的男人能夠擔任母親的角色麼？再者，這位男性的母親可以被認同為中國的代表麼？

在有關中國的視覺和文字表述的研究中，周蕾創造出「原始的激情」(primitive passions)一詞，用以描述藝術家和讀者/觀眾感時憂國的症候群。周蕾指出，晚近電影和文學常凸現人物的苦難或生活場景的粗糲，由此生發出愛恨相交加的情結⁴³。藉著這些形象，苦難中國成為激發「原始的激情」的永久聚焦點，一種對久已失去的(歷史、文化、情感)源頭的矛盾渴望。這一原始激情的基點是一種奇特的懷舊心理——並非對原初景象的懷念，而是對原初景象得以成形的機制的眷戀。依照周蕾的理論，中國現代文學電影所塑造出一個又一個含

⁴² 有關這些乾旦的生活和演藝生涯，參見許姬傳等編：《中國四大名旦》。

⁴³ Rey Chow周蕾, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1997), pp. 21-22.

苦茹辛的母親，成爲「原始的激情」的最扣人心弦的化身。通過將中國命名爲母親，（反之亦然），作者和讀者延續了對母體的渴望，同時卻延宕了主體的獨立生成⁴⁴。

上文所探討的巴金的母親／祖國的情結爲「原始的激情」增添了一個新的維度。巴金視中國爲母親，固然情深意重，但國家，對一個無政府主義者而言，至少理論上來說，不過是超越一切政府和民族形式的中介點。換個角度看，中國之所以令作家戀戀不忘，畢竟是現實其所呈現的意義尚嫌不足——正如同巴金的故事裏，因爲母親的「缺席」，反而促動了男孩找尋自己身份淵源的急切。如果說男孩在對亡母的日夜渴念中，能夠「從空虛裏果然給我產生了一個母親來」，而且對替代母親的眷戀甚至超出了對生母的感情，那麼在中國這個母國之外，巴金自然也能「產生出」一個新的（無政府）祖國來。這個「國家」也許脫胎於中國，卻更有中國不及的包容宏大的架構——不論這個架構是經由或傳統，或激進的途徑達到的。

如果以傳統倫理、性或者生理標準來加以衡量，這第二的母親完全是反生產性的。她無法完成一個母親所具備的生養的自然職責，她只是男性欲望和消費的對象和玩物。她在男孩心中激起了「原始的激情」，這種感情其實來源於雙方心甘情願地假戲真做。以假亂真竟然成了他們發掘真實情感的關鍵所在。當倫理，性和做戲之間的界線變得朦朧難辨之時，「原始的激情」（primitive passions）的源頭反而清晰起來，我將名之以「想像的激情」（putative passions）。既然「原始的激情」的原點總已是理想母親的淪喪，本真母性的剝奪，那麼第二的母親——因爲在性別、階級、倫理上更加倍顯出「母親」作爲一個理想意義源頭的位移和僞託——不就該激起更深刻，卻也更可望而不可即的，「原始的激情」嗎？

熟悉傳統小說的讀者對「第二的母親」可能另有所獲。試看明末清初文人李漁（1610-1680）《無聲戲》中的短篇〈男孟母教合三遷〉。故事中有龍陽癖的年輕主人公爲情所驅，自去其勢，以示貞潔。情人死後，這位「女」主角含辛茹苦，撫育情人與前妻所生的兒子。「她」甚至效法孟子的母親，三遷其家，只爲了保障男孩得到良好的教育，最後金榜題名，榮登仕途。由於他的懿德和母愛，這位「女主角」爲自己贏得了「男孟母」的稱號。

⁴⁴ 周蕾，*Woman and Chinese Modernity*, chapter 4；孫隆基：《未斷奶的民族》，第2-3章。

李漁的想像力如此大膽不羈，因而逆轉了儒家的道德理念。韓南（Patrick Hanan）教授就指出，這個故事大大嘲諷了中國小說中諸如「男歡女愛，異性婚姻，貞潔寡婦，教子有方的母親」之類的主題⁴⁵。進一步發展韓南的觀點，我們可以說，李漁不僅嘲諷了一個「正常」社會中的道德及性風俗的虛矯，對那些身受社會壓迫，反倒自願遵循惡習酷法，且猶沾沾自喜者，一樣笑謔有加。如此李漁對古典社會中道德和性觀念的局限和僭越都做出了淋漓盡致的批判。

李漁之後數百年，巴金探討了相似的問題，但得出了迥然不同的結論。在李漁玩世不恭、極盡嘲弄之能事之處，巴金大肆渲染著人道主義感傷情緒；在李漁欲圖引發笑謔之處，巴金則力圖賺人眼淚，激情「吶喊」。作為晚明「情教」觀念（不無反諷的）詮釋者，李漁顯得比五四自由主義文人更有寬厚的包容心，他非但承認人性欲望的層層可能性，卻也無所顧慮地嘲笑揶揄人性欲望悖反不經的現象。對「男孟母」甘心自宮，「成為」女人的貞烈之舉，李漁的態度是既贊許又嘲弄。他嘲弄的是「女」主角明知他的性向不容於主流的貞潔觀念和母性懿德，卻甘願以最劇烈的方法隨俗從眾；他的「變成」孟母因此既是對儒家仁義世界的顛覆，卻也是代價不菲的輸誠。

到了巴金的時代，中國文學早已歷經現代洗禮。然而新文學忙於糾正眾所周知的惡，無暇容忍非屬常規的善。巴金為《第二的母親》設計了一個曖昧的結尾。他的無政府主義「嘉年華」想像儼然是要為人吃人的社會提出另類解決方法。他的第二的母親並非戲謔的對象，而是嚴肅地體現社會病癥。李漁式的笑謔在巴金的故事裏無處可尋。

李漁的故事讓我們重新思考巴金故事中最「顯」而不彰的層面，即有關同性戀和性倒錯的層面。儘管巴金在文中並沒有直接指涉同性戀愛，他想必認為這是故事不言而喻的前提，而他的任務是要將此禁色之愛溶入他人道主義的無政府主義性別話語當中。因此，男孩稱呼第二的母親「媽媽」時，並非故事的唯一高潮。第二的母親叫男孩作「弟弟」的那一刻也同樣重要。四海之內皆兄弟也，這是烏托邦情感的極致表現。女性主義者或許會批評這個故事以男性同性之愛（homoerotic bonding）作為男性社會默契（homosocial bonding）的基礎。以此

⁴⁵ Patrick Hanan, *Chinese Vernacular Story* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981), p. 175; 亦可參閱 Hanan, *The Invention of Li Yu* (Cambridge, Mass: Harvard University, 1988), pp.97-98, 或者, Sophie Volpp, "The Discourse of Male Mother: Li Yu's *A Male Mencius Mother*", *Positions*, 2:1 (Spring 1994): 113-132.

類推，女性的意義之化約為對母親的召喚，而對母親的召喚無非出於鞏固男性之間的情誼。但不論如何，巴金的男性母親模糊了傳統性別政治的疆界，促使我們重新審視魯迅的抨擊。

《第二的母親》發表後不久，巴金似乎就已經意識到該作性別辯證的曖昧處。故事首先收入巴金出版於1932年的短篇小說集《抹布集》，題為《第二的母親》。當小說重新發表於1934年的《沉默集》中時，巴金將它易名為《母親》。「第二的」不見了。但在其後的重印中，《母親》又變為《第二的母親》。為什麼巴金會反復修改小說的題目呢？對「母親」的命名和再命名並非僅是修辭的考量，而是映照了作者是如何輾轉於這些命名所隱含的倫理和性別意義間，找尋平衡點。

五〇年代，《第二的母親》經受了最重大的一次刪改。這一次巴金徹底改變了第二的母親的性別；他不再是一個男人，而是實實在在的女人。在五〇年代版的《第二的母親》中，第二的母親搖身一變，成了找尋弟弟的可憐的女僕⁴⁶。耐人尋味的是，第二的母親經過紙上變性手術時，人民共和國正不遺餘力地推動陽剛的男性的國家想像。與此同時，男扮女裝的表演被視為是舊社會的遺蛻，沒有必要鼓勵。在新時代的戲劇邏輯裏，男生應該扮男角，而女生則該扮女角。

巴金為《第二的母親》所做的文本手術，也許並不僅在於淨化該作的同性戀指向，因為那是太顯而易見的「封建遺毒」。當巴金為第二的母親變性時，他許更意在遵循彼時的倫理和政治規範。曾幾何時，巴金作為一個打破階級、性別、倫理、民族和歷史意識疆界的無政府主義信徒的姿態，已經不再。三十年代他對社會正常和反常現象的同時包容，恰恰暴露出五十年代馬克思主義革命者清規戒律的嚴苛。細辨之下，自命革命的當權派更近於傳統顛覆的教條主義者，而非革新者。最後的吊詭是，當緊緊追隨主旋律的巴金將「男性的母親」改為一個「真正的女人」時，他反倒協助一個政權剝奪社會主體的主體「性」：新中國的男性被馴化得有如去勢，而所有中國男人和女人最後都成為社會主義天堂裏無性化的子民。

⁴⁶ 50年代以來在大陸，《第二的母親》的修改版被作為權威版本。

性別的重整

秦瘦鷗的《秋海棠》是抗戰時期最為流行的通俗小說。當小說在1941年2月《申報》的文學專欄《春秋》首次刊載時，上海已進入「孤島」狀態的第五個年頭。儘管日本肆虐中華大地，上海卻因其半殖民地的特殊環境而被懸擱起來，甚至繁華不輟。《秋海棠》的風靡滬上正是這種特殊政治環境中的一個例子。小說在《申報》連載了十個月，這期間就已經吸引了成千上萬的讀者，而後一年單行本問世，更立即成為暢銷書。1943年，小說搬上舞臺，觀者如堵。緊接著又出現了彈詞及電影改編本，均成為票房熱點⁴⁷。其後五十年中，小說以多種媒體的改編形式頻頻重現於臺灣、香港和大陸。

然而這部小說卻沒有得到文學史家的青睞。對主流評者來說，該作殊不可取，因為它寫於戰時，卻沒有表現出任何明顯的愛國姿態。故事內容橫跨二十至四十年代，對軍閥殘暴大量著墨，對抗戰卻只一筆帶過。秦瘦鷗此舉自有其原因：當《秋海棠》初版於1942年之時，上海已淪入日寇之手，嚴格的審查制度必須讓他小心以對。但秦瘦鷗一直堅稱《秋海棠》是愛國小說，儘管全書看來殊乏旗幟昭彰的愛國線索。時至今日，秦瘦鷗的小說是否「正確地」呈現了國仇家恨，仍然眾說紛紜⁴⁸。

如果一部小說幾乎沒有涉及日本侵華，而僅把中國的苦難歸結為中國軍閥的肆虐，還能算作抗戰愛國小說嗎？除卻政治因素不論，《秋海棠》之所以難登大雅之堂，更深一層的原因或許是它屬於鴛鴦蝴蝶派傳統。無論從主題和修辭、作者和讀者而言，鴛鴦派一直被視為五四文學的反動⁴⁹，因此每每不能得到認真對

⁴⁷ 《秋海棠》初版於1942年7月，同年8月，其電影版權為著名導演馬徐維邦獲得，電影於1943年12月末首演。小說的舞臺劇從1942年12月一直演到1943年5月，共演出150多場次。其他形式的表演藝術的改編接踵而至，彈詞為其中一例。有關《秋海棠》的連載，出版和接受情況，可參見，范伯群：《民國通俗小說鴛鴦蝴蝶派》（臺北：國文天地雜誌社，1989年），頁251-268；范伯群編：《中國近現代通俗文學史》（南京：江蘇教育出版社，2000年），卷1，頁305-312；魏紹昌：《我看鴛鴦蝴蝶派》（臺北：臺灣商務印書館，1992年），頁148-155。

⁴⁸ 可參見，范伯群編：《中國近現代通俗文學史》，頁306-308。

⁴⁹ 英文世界中有關鴛鴦蝴蝶派小說的研究，可見於Perry Link, *Mandarin Dusks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities* (Berkeley: University of California Press, 1981)；亦可見，Thomas Bärtlelein, “‘Mirrors of Transition’: Conflicting Images of Society in Change from Popular Chinese Social Novels, 1908 to 1930,” *Modern*

待。但我以為《秋海棠》是抗戰時期少數能夠超越報告文學和口號文學的精彩作品之一。儘管小說極少談及戰爭，它卻提供獨特的視角審視戰火下的中國。小說的著眼處不是硝煙滾滾的前線，而是亂離下的家庭；它的舞臺不是戰爭，而是戰爭中的舞臺。小說的戲劇主題無比重要，因為秦瘦鷗的一腔愛國苦心恰恰托庇其中。作為鴛鴦派作家，秦卻立志要向五四話語靠近；身處淪陷區，他將愛國的憂憤裝扮成的涕淚交加的羅曼史。細細讀來，我們不難發現秦瘦鷗如何苦心經營「表演」與「表述」中國的問題。

粉墨中國

《秋海棠》寫的是一名京劇男伶從民初到抗戰期間的血淚故事。主人公吳玉琴出場時是當紅的京劇乾旦名角，在北京和天津擁有無數男女戲迷。其中軍閥袁寶藩更是千方百計要將吳納為鸞寵。雖然紅透半邊天，吳玉琴卻並不情願唱旦角。他希望在舞臺上成爲一名「真正」的男人。吳儘管躲過了袁寶藩的糾纏，卻偏偏愛上了袁的姨太太羅湘綺。湘綺本是女子師範的學生，後被誣入袁門爲妾。男伶和姨太太秘密往來，生下小女孩梅寶。二人關係終於洩漏，盛怒的袁寶藩卻沒有殺了吳玉琴，而是用刺刀在他的臉上劃下一個十字。吳的梨園生涯因此毀於一旦。

這只是《秋海棠》前半部的情節，但我們已能看出鴛鴦派風格的一端。秦瘦鷗編織通俗故事，點染感傷主義色彩，敘述姿態則近於舊時說書形式。小說起碼承繼了晚清三種通俗文類：在描述桃色糾紛時，它貌似狎邪小說；在揭露社會邪惡和不義時，它遙擬譴責小說；而在講述伶界兄弟任俠之情時，它又可與江湖俠義小說媲美。

「軍閥、戲子和姨太太」的三角關係本是鴛鴦派的老套公式，在秦瘦鷗的筆下卻轉而化爲一則象徵著國族自覺的寓言。秋海棠一心一意要做個「男人」的努力，其實與彼時浪漫主義和民族主義的性別論述互相呼應。抗戰期間，民族主義早已成爲爛熟的文學主題。在《秋海棠》中，它卻被巧妙的包裝成通俗小說模式，反而令人耳目一新。在秦的調理下，愛國八股和愛情八股融爲一爐，一方面和主流國家話語遙相唱和，另一方面又貼近市井民衆悲歡離合的想像。借著這個

故事，讀者到底是在消費民族主義，還是消磨時下的政治困境，則成爲一個曖昧的話題。

所有這些論述的關鍵在於吳玉琴對性別身份的追求。小說開篇處，吳玉琴已顯得滿腹委屈。儘管他廣受歡迎，吳並不快樂，因爲唱旦角非他本人所願。自從他接受乾旦訓練，換上充滿女氣的藝名「玉琴」，「他在精神上仿佛就變成了女性。」師兄弟們整天和他打趣，好色的先生和主顧瞅著空兒挑逗他，「因此漸漸地使他自己也發生了一種奇怪的心理，幾乎懷疑自己真是一個女孩子了！」⁵⁰「旦角真不是人唱的！」⁵¹在袁寶藩三番五次地企圖親近他後，吳玉琴更是打心眼兒裏排斥自己的舞臺身份。與此同時，他受到友人袁紹文的鼓勵，越來越瞭解到中國的危機。無巧不成書，袁紹文正是袁寶藩的侄子。

於是小說進入了第一個高潮，在袁紹文的建議之下，吳玉琴改名爲秋海棠。「中國的地形，整個兒連起來，恰像一片秋海棠的葉子，而那些侵略國家，便像專吃海棠葉的毛蟲，有的已在葉的邊上咬去了一塊，有的還在葉的中央吞齧著，假使再不能把這些毛蟲驅走，這片海棠葉就得給它們齧盡了……。」⁵²爲表達愛國激情，秋海棠還作了一幅畫，畫的就是一片遭蟲蠶食的秋海棠的葉子，題名爲「觸目驚心」⁵³。

秋海棠的易名啓動了這位男伶和他的民族之間一連串的寓言關係：正如秋海棠無法實踐他的男性身份一樣，彼時的中國主權遭到踐踏，早已乾綱不振。對於初識家國滋味的秋海棠來說，在舞臺上唱旦角不再只是常規演出，而是戲劇化地提醒他自己和他的觀眾一個被輕辱的男人和一個被輕辱的民族所共有的命運。粉墨的敷演於是表述出性別和民族的真實境況。而秋海棠的畫作也十分重要。一方面，秋海棠不得不讓人在臉上塗抹脂粉，裝扮成女人去娛樂大眾，而在另一個方面，他本人的筆墨圖畫則別有所見。畫作的題字「觸目驚心」除了指陳出秋海棠個人的政治覺醒之外，還具有另外一層含義。它暗示在視覺還是認識論方面，事物的表裏並不一致，有待仔細觀察，也道出秋海棠勾魂攝魄的舞臺性格與他憤慨滿腔的愛國自覺之間緊張拉鋸。

⁵⁰ 秦瘦鷗：《秋海棠》（成都：百新書店，1945年），頁2。我要感謝陳建華博士爲我找到了這個珍貴的版本。

⁵¹ 同前註，頁4。

⁵² 同前註，頁17。

⁵³ 同前註。

比起上文論及的陳森的《品花寶鑒》和巴金的《第二的母親》，《秋海棠》更爲清醒地講述了主人公對自己性別的警醒，及試圖改變命運的努力。《品花寶鑒》的斷袖情緣充滿烏托邦色彩，並沒有認真對待歷史的機遇和非正義因素。至於巴金的《第二的母親》，正如前所論及，雖然對戲劇裝扮下所藏匿的同性情緣作出探討，但在思考小說中的人物對自己命運的選擇時，故事卻淺嘗輒止。《秋海棠》則更進一步。巴金的「第二的母親」至多不過苦挨著拼取「母親」的名字，而秋海棠則有勇氣抗爭，以重塑自我。年輕伶人的易名使他能夠去探索自己欲望的能力，以及欲望的身份。

但在秦瘦鷗處理秋海棠易名後的行徑時，卻無意流露另一重意義。更名之後，秋海棠並沒有和那些典型的五四英雄一樣改頭換面，而是以乾旦的身份繼續安身立命。與此同時，他的欲望另有所寄，他愛上了袁寶藩的姨太太，苦命的羅湘綺。袁寶藩垂涎秋海棠，因爲他在臺上是一個美侖美奐的女人，而羅湘綺之所以鍾情秋海棠，卻是因爲他在台下是個風流俊雅的男人。此後的情節更爲錯綜複雜。湘綺喚出了秋海棠的男性氣質，以至某夜秋海棠爲她唱了一段小生戲，將二人的愛情推至高潮。此時的秋海棠其實受益於他男女兼美的身份：乾旦的職業成爲他地下異性愛情最好的偽裝，也在經濟上保障了他的感情冒險。更反諷的是，民族大義曾激勵秋海棠搖身一變，重拾男性自尊，如今卻反而只成全了他的兒女私情。

魯迅以次的批評家想來不會同意秋海棠（秦瘦鷗）這種「采陰補陽」的作風。這名男伶的羅曼史至多證實了魯迅有關男人扮女人的憂慮。秋海棠穿梭於曖昧的性別場域，坐實了中國文明的曖昧性。在他身上，魯迅的詛咒一語成讖：乾旦就像是未經閹割的太監。太監被閹割成非男人，爲的是防「性」之患於未然，乾旦則仗著女性偽裝，隱藏了男性的性欲望和裝備，他所招致的社會情欲混亂自然甚於太監。

秋海棠的性冒險也困擾著五四主流文學的現實主義願景。在此意義上，小說很可以和巴爾扎克的《薩拉辛》對照——正是巴爾扎克的這個故事啓發了羅蘭·巴特撰寫著名的評論《S/Z》。《薩拉辛》寫的是雕刻匠薩拉辛和美豔伶人贊比耐拉之間的一段羅曼史。巴特指出，薩拉辛的癡情的前提是異性相吸，而其實贊比耐拉是閹伶。當薩拉辛赫然發現贊比耐拉的真正性別時，羞憤欲絕，斥道：「怪物，你什麼也生不出來！因爲你，世界上所有的女人將從我心頭抹去……再

也沒有愛了！人世所有歡樂、所有感情都絕我而去。」⁵⁴

作為閹伶，贊比耐拉應是無性的，然而，他卻能激起觀眾的欲望。巴特以為這位閹伶代表了蠱惑人心的絕佳「能指」（signifier），勾引出社會的性想像，卻同時隱藏自己的性根源。與贊比耐拉一樣，秋海棠亦擅於激發同性與異性幻想。秋海棠能夠比「真正的女人」更女人，因為他對女性的詮釋精細入微。他的特長就是「表面」功夫，讓觀眾得以附會種種女性「本質」，加以編碼或者解碼。但他又與那位義大利閹伶有不同之處，因為他在生理上還是個實實在在的男人，而且，他厭惡自己的舞臺幻象，希望回復男人的本來面目。贊比耐拉將性神話玩得如此純熟，以至於讓人難以一窺就裏，而秋海棠則奮力破解性別裝扮的魔咒。他甚至做了一個女兒的父親，從而成功地回復了自己的男性生理和倫理本色。然而遊走男女二性之間，秋海棠畢竟無法應付中國社會的性別圖騰和禁忌。贊比耐拉在毀滅了他的仰慕者後旋即消失無蹤，而秋海棠則必須為自己的「重新做人」付出代價。

大帥袁寶藩之所以對羅湘綺怒不可遏，並不僅僅因為她背叛了他，更因為她的姦夫是秋海棠——袁寶藩自己曾欲得之而後已的人。這裏的性向錯亂不言可喻。另一方面，秋海棠和羅湘綺的姦情之所以能夠贏得我們的同情，是因為他們都是社會的犧牲，更何況這個社會的正義和道德準則本身就已問題重重。當然他們也並非沒有可議之處：他們對危難的反抗不足，而且過於天真。當同性和異性欲望，家庭和社會正義糾結一處時，秦瘦鷗敏銳地看出彼時倫理和性觀念之間的衝突，而且他願意將這一矛盾更推進一步。袁寶藩聽從了手下的建議，決定不殺秋海棠；他在他臉上劃了個十字，毀了他的事業，也給他留下一個永遠恥辱的記號。

毀容的臉；砍斷的頭

傷疤是身體遭受人為或者意外傷害後所留下的印記，可能抹銷，也可能證實暴力加諸身體的經驗。傷疤痊癒（healing）後，肉身所遭受痛苦記憶似乎也隨之縫合（sealing）。但只要癒合的痕跡還在，傷疤又時時提醒暴力加諸身體的那個

⁵⁴ Honoré de Balzac, "Sarrasine," Appendix, Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1973), p. 252.

時刻。傷疤因此不只是肉身（與心靈）斫傷的證明，也是一種敘事線索，指陳身體所經歷的侵害，時間的流逝，以及肉身逐漸抹銷，卻又不時提醒，曾經發生的暴力經過。在檢視傷疤的時候，記憶流轉，隱藏的敘述得以浮現⁵⁵。

到了四十年代初，有關傷痕的敘述已經是中國文學讀者十分熟悉的主題。我在他處曾經討論過魯迅關於砍頭——永遠無法結疤的致命傷口——的執念，如何激發了他有關中國文學現代性的銘刻。在魯迅眼中，無頭的身體噴薄出殘損的民族意象；歷史本體的斷裂正由肉體的斷裂體現出來。由此開出了中國現代文學的起源——一個尚未成形，就已經創痕累累的國族想像⁵⁶。

我以為，秋海棠臉上的傷疤所顯現的「肉身政治」意義毫不遜於魯迅筆下的斷頭故事。既然秋海棠「代表」了中國，那麼他所經歷的任何暴力也就具有一層象徵的寓意，指向民族所遭受的蹂躪。因此當袁寶藩劃破開海棠的臉時，他的暴行就不僅僅是個人的報復行為；他讓人想起古代暴君的刑罰——黥，亦即在犯人臉上刻上罪行的標記⁵⁷。袁寶藩用他的利刃把他的權力再一次銘寫在男伶的肉體上。秋海棠臉上的傷疤不僅成為他有罪的永恆標誌，更提醒他的社會地位卑下，生死都由不得自己。因此秋海棠受刑時慘絕人寰的叫喊傳達了一種原始的恐懼：臉是靈魂的門面，也是權威借暴力侵進的入口。

秋海棠遭受的迫害還可以有另一種解讀。魯迅一脈的批評者會說就算秋海棠情有可原，也是咎由自取。他的問題就是從他的那張臉開始。讓我們重新思考秋海棠的臉，還有臉上的傷疤。當粉墨停當時，秋海棠這張男人的臉便成為一張女人的臉。這張臉以姿容取代了生理或者社會的深度，從而魅惑衆生。在立場堅定的五四旗手的眼中，秋海棠的臉決對無法產生（巴特式的）美學擬像，而只可能激發一種道德根源的表述危機。仿佛他在臺上的性倒錯還不夠曖昧似的，秋海棠在台下作為一個愛國青年、情人、丈夫、父親、還有中國芸芸衆生的一分子，他種種面孔引出了更複雜的意義。正因此，秋海棠模糊了表演和真實經歷的界線。

在題為〈略論中國人的臉〉（1927）的文章中，魯迅指出，與西方人和日本人相比，中國人的臉上似乎缺少了些什麼。中國人所缺少的，也就是西方人所擁

⁵⁵ 因此，Auerbach的經典研究認為奧德修斯的傷疤激發了西方現實主義敘述中的模仿話語。參見，Erich Auerbach, *Mimesis*, trans. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953), chapter 1.

⁵⁶ 參見我在〈魯迅、沈從文與砍頭〉中的討論。

⁵⁷ 可參見王永寬在《中國古代酷刑》（臺北：雲龍出版社，1991年）一書中的討論（頁93-103）。

有的，是一種「獸性」。魯迅認為，中國人臉上缺乏的獸性並不意味著中國人更加人性，而指的是種家畜馴化了的性格。中國人爲綿長的傳統所滋養，顏面變得如此柔順和「模糊」，從中暴露出國民性的不足。魯迅無法忍受中國民衆面對同胞砍頭時臉上所流露的麻木的表情。他也厭惡「他們每看見不常見的事件或華麗的女人，聽到有些醉心的說話的時候，下巴總要慢慢掛下，將嘴張了開來。」⁵⁸難怪他看到照片上一張「漂亮女人」的臉孔原屬於一個男人時，要怒從中來了：男扮女裝的臉代表中國面貌墮落的極致。

如果延伸魯迅的邏輯，秋海棠臺上台下的「變臉」，就讓我們看到了雙重的背叛。當秋海棠把自己與中國等同起來後，他並沒有持續追加民族的性別認同。而當他把新發現愛國情緒導向個人男歡女愛的欲望時，這位乾旦其實侮辱了民族主義，因爲民族主義首先要求的是犧牲小我，成全大我。既然秋海棠混淆了模仿的藝術與現實的生活，那他就不是個無辜的受害者。秋海棠表裏不一，其實應該愧爲一個中國人，而他對家國的「惡信念」（bad faith）甚至讓我們想起魯迅那場有名的看幻燈經驗。幻燈裏那個中國奸細爲外國軍隊做探子，在身首異處時暴露了「中國」性的裂變；而乾旦則出賣自身的性別身份，在男女不分時演出了中國「性」的淆亂。

以上的論述再深入一層，就可能有了如下看法：既然秋海棠的臉是他誘惑力的根源，想要打破這一蠱惑，把這張臉毀掉——畫上個大叉——竟可成爲必要之惡。秋海棠失去了他的花容月貌，就不再能魅惑衆生。他不必再倚靠臉蛋吃飯，就可以作爲一個「真正」的男人而生活。這種邏輯也許讓人側目，但魯迅的門徒們卻未必不會作出犬儒式的支持。試想魯迅爲砍頭之必要性所發的議論：「凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示衆的材料和看客，病死多少是不必以爲不幸的。」⁵⁹在中國的心靈能夠復健之前，中國的身體無非是作砍頭和無意義的苦難的材料。而在中國民族的顏面得以重塑之前，一張漂亮的男人臉，身或者一張非男非女的臉，不論怎麼樣的被擱被剝，也都是不足惜的吧？魯迅式的邏輯可以導向最爲詭異的結論：托軍閥袁寶藩暴行的福，秋海棠終於被迫回復了他渴求已久的「真正」男性的身份。如此，袁寶藩雖然作惡多端，他的惡行竟也並非一無是處？

⁵⁸ 魯迅：〈略論中國人的臉〉，《魯迅全集》第3卷，頁413。

⁵⁹ 魯迅：〈吶喊自序〉，《魯迅全集》第1卷，頁417。

這當然是借魯迅式邏輯所得出最億賴的推想。我的用意不在唐突大師，而在於叩問：這種利刃強加之下的男性身份，是否真正為秋海棠帶來了理想中的男性氣概？我們不曾忘記，魯迅的砍頭情結最終把他的民族主義本體論帶入一個「沒頭沒腦」的僵局；他對「中國」的身體和靈魂的分裂如此耿耿於懷，使他陷入一個可怕的空虛中，難以脫身。在秋海棠的例子我們發現類似的問題。就算秋海棠的傷疤使他恢復男性身份，但這疤痕不也成了永恆的標記，提醒他「不像」男人的過去？更何況乾旦在毀容之後，不啻褫奪了他原本以鬚眉之身卻能傾倒終生的，另類的，男性自尊？毀容後的秋海棠才真正成了一無所有者，成了精神上的閹割者。

「從空虛中創造出一個母親來」

我們現在進入《秋海棠》的第二部分。秋海棠得知自己容貌全毀，徹底崩潰。與此同時，袁寶藩監禁了羅湘綺。為了生存，秋海棠帶著女兒梅寶永遠離開北京。他回到鄉下老家，不久積蓄用盡，迫得和堂兄弟們一樣下田務農。他再一次改名，從秋海棠變成了吳三。

從男伶變為農夫是秋海棠一生最大的轉捩點。秦瘦鷗在小說前言中表示這才是秋海棠返璞歸真的開始⁶⁰。秦認為，中國以農為本，如果梨園象徵了都市生活的浮華頹廢，那麼返鄉務農則呼應了大地之母的召喚。長期的日曬雨淋讓唱旦角的男伶如今面龐黝黑，皮粗肉糙，活脫脫成了一個莊稼人。時光荏苒，「再沒有人會想到幾年前還在紅氍毹上轟動九京的名角兒，就是現在這一個又瘦又黑，又憔悴，仿佛已過中年的莊稼人。」⁶¹

但秋海棠的考驗還在後頭。女兒梅寶成為秋海棠唯一的寄託。他歷盡坎坷，只求教育梅寶成人。而梅寶也的確長成為一個漂亮、聰慧而且孝順的女兒。這對父女組成了一個奇特的家庭，他們的親情連村民也羨慕不已。

回應秦瘦鷗對中國鄉土的理想化敘述，評者曾把秋海棠和梅寶在鄉間度過的日子視為返歸「中國日常生活」的根底，這種生活的特徵是自給自足的小農經濟

⁶⁰ 秦瘦鷗：《秋海棠·序》，頁3。

⁶¹ 同前註，頁176。

和家庭倫理⁶²。他們卻忽略了田園風光無非反映了秦瘦鷗本人在戰亂中對鄉土烏托邦的渴求，何況秋海棠的「日常生活」畢竟充滿磕磕碰碰。儘管勞作不息，他終究無法融入農民生活。「十幾年來，秋海棠的確已夠勞苦了，體力儘管因為不斷鍛煉的緣故，已比他在舞台上賺幾千幾萬的時候壯實了許多，但和一般的農民比較，總還差一些。」⁶³他也不能釋懷臉上的疤痕。更關鍵的是，儘管他是個好父親，秋海棠無法改變家裏沒有女主人的缺憾。他告訴村民他的妻子已經死了。

這「缺席的母親」恰恰構成小說第二部分的重心。敘事者暗示秋海棠其實曾有過數次機會與羅湘綺重逢，但他都避開了；他甚至拒絕女兒尋母的要求。正如秦瘦鷗所論，作為一個「失去了面子」的人，秋海棠無法面對曾經欣賞他男人身份的羅湘綺。我以為這位被毀容的伶人還懷有更深一層的念頭。我們記得羅湘綺不僅只是秋海棠的情人和妻子。是她鼓勵這位唱旦角的男伶正視自己本來的性別，作一個「再生」的男人；就此而言，她不啻是秋海棠精神上的母親。這就為秋海棠拒絕與羅湘綺重逢提供了另一層心理維度。他的自卑情結自然源自於臉上的傷疤，但他同時顯出自虐的傾向。他寧願自我放逐，忍受磨折，仿佛只有痛苦和分離方能確定他對湘綺的愛⁶⁴。秋海棠對臉上的傷疤念念不忘，因為傷疤揭示，也延宕，他對情人——與精神母親——羅湘綺的摯愛，這摯愛只能是可望而不可即的。這裏的悖論在於，秋海棠竟是通過自慚形穢和自我否定來理解、延續他（並不完整）的男性身份，以及他對那缺席的理想女人的幻想。

值得注意的是，在回應梅寶尋母請求的同時，秋海棠已經悄悄把自己的生活轉為一場父兼母職的好戲。雖然秋海棠是小說檯面上的主導人物，讀者卻可以清

⁶² Mau-sang Ng, "Popular Fiction and the Culture of Everyday Life: A Cultural Analysis of Qin Shouou's *Qiuhaitang*," *Modern China*, 20:2 (1994): 131-156.

⁶³ 秦瘦鷗：《秋海棠》，頁168。

⁶⁴ 在某種層面上，他的例子已近於自虐狂。自虐狂乃是一種心理機制，通過自我貶斥甚至自我否定來塑造主體性。佛洛德式的批評者認為，自虐衝動驅使主體再演失落的「戲劇表演」，尤其是欲望起源，即母親的失落。與我們此處的探討相關的有關自虐狂的討論，可參見，Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty," in *Masochism: Coldness and Cruelty* by Gilles Deleuze and "Venus in Furs" by Leopold von Sacher-Masoch, trans. Jean McNeil (New York: Zone Books, 1989)。近期從自虐狂角度出發考察現代中國文學作品的研究，可參見，周蕾，*Woman and Chinese Modernity*, pp. 123-127; Xiaobing Tang 唐小兵, *Chinese Modern: the Heroic and the Quotidian* (Durham: Duke University Press, 2000), pp.143-156。有意思的是，周、唐二人均援引了巴金的作品為例。

楚地意識到梅寶不在場的母親羅湘綺才是關鍵角色。秋海棠照顧梅寶生活的方方面面，仿佛要毅然決然地「從空虛中創造出一個母親來」——正如同巴金《第二的母親》中那個小孤兒一樣。而秋海棠的努力之所以成功，也在於他有足夠的女性經驗：在成為父親之前，他是一個技藝絕佳的旦角。如今他在日常生活裏忘我表演，甚至無需粉墨登場。出於對梅寶的父愛以及母愛，他「自然而然」地出演了「第二的母親」。換言之，他成功地在現實中呈現了一種擬像，在其中男性和女性，父親和母親，痛苦和歡樂，交相呼應。

秋海棠對梅寶的犧牲奉獻，在在使人想起李漁筆下的男孟母。在李漁的故事中，男孟母之所以超出其女性儕輩，正在於他能夠為人所不為，把男情人與前妻所生的兒子培養成一流學者。兩位作者都抑制了主人公的男性氣質，以使他們能夠克盡母職。不同的是，李漁旨在揶揄異性戀愛的規範以及節婦賢母的典型，而秦瘦鷗則真心要把秋海棠塑造成為一個充滿母愛的父親。男孟母自宮以「全其節烈」，由是取得了母親的合法身份。而秋海棠以照顧梅寶為由，介紹與任何女性的交往，甚至包括了梅寶「真正的」母親羅湘綺。

儘管《秋海棠》的故事旨在寫出一個中國男人對於陽剛氣質的追尋，秋海棠所展現的母性卻更點明了小說真正的力道所在。在一個成千上萬的父親和兒子們沖向戰場的時代裏，秋海棠之所以偉大，反倒因為是他留在家中，真像個慈母般的照顧女兒。我們都知道對母親的呼喚是五四文學感傷主義的基調，這樣的呼喚隨著抗戰期軍興更為變本加厲。保衛母親一樣的中國，最終回返她溫暖的懷抱，不僅是道德訴求，更成為度過亂世的情感寄託。在這層意義上，《秋海棠》這類小說以最迂回的方式，寫出有關男性國族論述下的女性想像，而這個女性通常以母親的形象獲得合法性。而我的重點是，作為鴛鴦派作家，秦瘦鷗不由自主地將筆下的母親故事通俗劇化（melodramatize）。也恰恰因為他把一個男人塑造為「第二的母親」，秦瘦鷗意外的凸顯了五四到抗戰有關母親／中國的神話裏，糾纏不已的性和性別的癥結。

男性母親的消逝

《秋海棠》故事進行到一半的時候，第二次中日戰爭爆發。在日本人佔領秋海棠和梅寶棲身的村莊前夕，父女往南方逃難。其時，秋海棠因長年勞作和抑鬱寡歡，身體每況愈下。父女千辛萬苦終於到了上海，卻遭遇更多困難。在走投無

路的情況下，秋海棠只得又回到舞臺，但他現在只能權充武行，收入最少卻最為辛苦。從乾旦到小花臉，秋海棠在梨園角色中走滿了一趟迴圈。

吳茂生曾認為，秋海棠逆來順受，贏得了同行和戲園老闆的同情。由此，他「終於成功了，儘管他的男性氣質得來不易。」⁶⁵此言過矣。困頓，痼疾和羞辱已經耗盡了秋海棠的尊嚴。他終於倒在舞臺上。現在輪到梅寶來照顧她的父親了。仗著她唱戲的天賦，梅寶在酒樓賣藝謀生。一日她遇見了一位年輕的客人，兩人一見鍾情。青年將這段感情告訴了他的姑母，而這位姑母不是別人，就是羅湘綺！

羅湘綺如何也到了上海，其間情節毋庸細表。此處的關鍵在於，她與梅寶的巧遇對秋海棠和女兒之間的關係，有怎麼樣的影響。羅湘綺的再度現身無疑是《秋海棠》的高潮，這不僅符合鴛鴦文類的曲折橋段，也完成了小說內在的心理迴圈機制。梅寶日夜思念母親，終於如願以償。這是一個功德圓滿的時刻。對照上面討論的「母性化」的民族想像，我們可以說「缺席的母親」的回歸滿足了大眾對母親——還有她所化身的中國——的渴念，從而達成了一種人子原初的欲望。

但在母女團圓的這一刻，秋海棠並不在場，因此為小說設下最後一道懸疑。作者寫道，當母女重逢時，秋海棠正躺在破敗的閣樓裏奄奄一息。近二十年來，他千方百計躲避羅湘綺。如今貧病交加，他還願意和舊情人見上最後一面麼？一切為時已晚。就在湘綺母女二人趕到之前，秋海棠跳窗墜樓，自了殘生。

秋海棠之死曾引起無數讀者傷心扼腕。秦瘦鷗的朋友周瘦鷗（1895-1968）當時正是連載《秋海棠》的《申報》副刊主編。周的三個女兒也是《秋海棠》迷，為了不讓女兒失望，他力促秦瘦鷗改寫小說結局。秦瘦鷗拒絕之後，周居然自己披掛上陣，動筆寫了個秋海棠復活大團圓的續篇⁶⁶。鴛鴦派小說以主人公之死收場是行之已久的傳統，最好的例子是徐枕亞（1889-1937）的《玉梨魂》（1912）和張恨水（1895-1967）的《啼笑因緣》（1930）。鴛鴦派小說既以渲染感傷情緒見長，死亡，尤其是才情風流者的猝然離世，常被用來作為賺人眼淚的手法。那麼《秋海棠》一書的主角之死又有何特別之處，引發如此迴響？

就秋海棠之死，秦瘦鷗其實曾經寫過三種不同的版本。在1941年《申報》

⁶⁵ Ng, p.139.

⁶⁶ 參見周瘦鷗：《新秋海棠·序》（上海：正氣書局，1949年），頁1-4。

連載版中，羅湘綺和梅寶趕到之前，秋海棠在家中死去。而在1944年的單行本中——也就是本文討論所根據的版本——秋海棠則是跳樓而亡。在1957年的版本中，秋海棠則是拖著病體回到戲園，當看到妻子和女兒趕來時，不意失神為另一個武行所傷。秋海棠於傷重瀕死之際，控訴舊社會的罪惡，並把梅寶託付給湘綺⁶⁷。勿庸置疑的，57年的版本是出自彼時政策下的產物。反諷的是，這一新的安排和舊版一樣煽情，左派的陳詞濫調甚至較鴛鴦派的陳詞濫調有過之而無不及。

在這三種結局中，秦瘦鷗本人中意第二種。儘管秋海棠的自殺不免使人抱憾，卻揭示了他個性中從未顯現的一面。歷經了人生太多浮沉，他的自殺似乎標識他能毅然以行動決定自己的命運。終其一生，這位伶人追求陽剛的和陰柔的美；也在此意義上，范伯群等學者認為秋海棠的自殺是藝術家的抉擇⁶⁸。畢竟現實生命已經遭受了太多醜惡事物的玷污，秋海棠唯有自我了斷方能維持一己的尊嚴，將他美好的形象永遠留在湘綺——他藝術和感情的知音——的記憶中。秦瘦鷗則寫道秋海棠猝然而死的結局所反映的，不外是佛家無常的觀念：一個優伶之死尤其點出人生的變幻莫測，永無休止⁶⁹。這兩種詮釋方式形成了對話，前者強調藝術和美的自足性，而後者則演繹人生譬如朝露的教訓。

而延續以上有關性別／國家的論述，我以為當「真正的」母親回來時，秋海棠這個男性母親也必須自我消失。儘管他努力尋求「真正」的愛情、性別、政治和家庭理想，他終究得明白一切何嘗不只是逼真的演出？羅湘綺的歸來恰恰提醒了秋海棠作為男人所未能實現的，以及他作為乾旦所素來擅長的——那就是扮演女性角色。對一部自詡為重新界定中國男性民族氣質的小說，這無疑是最大的尷尬。我們當然可以說秋海棠跳樓自殺是他「最後的演出」，並以此終結了以往所有的演出。但在肯定他自我決定生命的權力之餘，我們仍要問：如果《秋海棠》全書旨在申明男性氣質的重要，那麼小說以兩個女人哭倒在一個男人的屍體上收場，無疑讓人莞爾。秋海棠活的時候是個雄風不振的男人，他死的時候，是個精疲力盡的男人。

⁶⁷ 參見范伯群編：《中國近現代通俗文學史》，頁310-311；Ng, p.152.

⁶⁸ 范伯群：《民國通俗小說鴛鴦蝴蝶派》，頁255。

⁶⁹ 秦瘦鷗：《秋海棠·序》，頁3。

霸王別姬

以上我以男扮女裝的主題討論《秋海棠》的性別政治。借此我強調鴛鴦派小說在現代中國文學中的位置「妾身不明」，有必要重新思考。秦瘦鷗在京劇的世界裏找到了傳統倫理和感情的譜系，並用之與鴛鴦小說的深層道德觀（moral occult）相互輝映⁷⁰。他不可能不曾意識到，在以現代是尚的批評者眼中，傳統戲劇，正如鴛鴦小說，代表了腐朽頹廢的形象。借著描繪梨園生涯的苦樂，秦瘦鷗其實暗暗點出鴛鴦派小說這個文類的魅力和局限。鴛鴦小說作者多半是男性，但他們的風格往往被新文學論述形容為陰柔婉轉，過於「女性」化。就此而言，它所構成的「文本性別」歸屬與戲劇中男扮女裝的表演就有了隱喻關係。兩者的魅力不僅在於它們的風流多姿，更在於它們引發了一種似幻似真，忽男忽女的閱讀／觀看誘惑，使得性別特徵成為表演技巧⁷¹。從美聲學角度來看，兩者均倚靠「假聲」（falsetto）——這種聲音之高，音調之美，甚至超過了通常的女聲——來成就發音的魅力。

對五四新文化的讀者和評者而言，乾旦表演或者鴛鴦派小說所經營的視覺和聲音的偽裝破壞了寫實／現實主義的「真實訴求」（effect of the real）——真的男人，真的女人，真的生活，真的現代性，真的政治，真的戰爭血淚……，因當不得「真」。的確，當中國必須「吶喊」的時代裏，假聲，無論是文本的抑或是戲劇的假聲，定然要讓有識之士不以為然。

進一步看，秦瘦鷗通過《秋海棠》一書想要表明的，與男伶秋海棠在小說中想要實現的，不無相似之處：在文本和性別的層面上，他們都希望獲得男性氣質，仿佛非如此不足以和「真實」接軌。秦瘦鷗借著秋海棠臉上被畫下的刀疤，暴露乾旦生涯潛藏的「黑暗現實」；如此，他也象徵性地對鴛鴦敘述作了一次自剖。在秋海棠臉上恐怖的傷疤處，傳統反串表演的藝術幻象就此瓦解，鴛鴦派所創造出的美學視野也因此紛然散裂。

但誠如上文所論，這兩道傷疤在揭示現實的同時，也可能遮蔽了現實。秋海棠在被褫奪了在戲臺上扮演女人的優勢之後，反而在台下成就了他最重要的表演，亦即成為「第二的母親」。或者秦瘦鷗（或秋海棠）最後讓我們「觸目驚

⁷⁰ 參見Ng的討論，pp.139-141.

⁷¹ Roland Barthes, *Empire of Signs* (New York: Hill & Wang, 1970).

心」的，不是秋海棠成爲真正的男人，而在於他所希望成爲的，和他所畢竟能演繹的，性別角色之間的複雜關係。所謂「真正」的男性氣質，正如「真正」的女性氣質，只能是虛構文學和劇場裏，欲望和命名的物件。

最後，秋海棠或許從來不理解自己性別／國族身份有如此的複雜性，但戰時淪陷區的讀者卻可能有所會心。他們未必如傳統批評者所謂，只是把《秋海棠》這類小說當作是現實的逃避。在淪陷和戰亂的環境裏求生存，他們或許已經鍛煉出陽奉陰違的政治姿態，還有得過且過的生活策略，真真假假，不正延伸了舞臺和小說中的表演符號？而在每個中國人的心影和面龐上，似乎都有道若隱若現的傷疤。儘管所有宣傳機器都強力放送民族精神和英雄主義，戰時大多數的中國人，尤其是那些生活在像上海這樣的淪陷區的人，都必須意識自己無法擔當完整的（男性的？）公民責任。他們以自我馴化、陰柔化的方式委曲求全。是在這個意義上，我們可以說秋海棠「具化了中國民衆的精神」，他的故事才會如此讓人心有戚戚焉。

《秋海棠》一書所掀起的性別／國族「真實訴求」的話題，不可思議的預見了四十年代某些京劇乾旦的政治選擇。小說明確指涉四大名旦之一的程硯秋，作爲與秋海棠齊名的對照。程腔柔中帶剛，幽咽曲折，最適合表現古典憂鬱的女性人物。但在戲臺之下，程硯秋卻是個高大粗壯的男人。北京淪陷之後，和大部分的京劇藝人一樣，程保持低調，繼續演唱。1941年11月的一天，程在北京火車站遭數名巡查騷擾，一時怒火中燒，與之廝打起來。傳聞有道，程硯秋原來精通武術，幾下子就撂倒了對手⁷²。於是乎這位當紅乾旦在北京市民眼中搖身一變，成了義俠。人生模仿藝術，莫此爲甚。1943年，程硯秋不耐壓迫，憤而退出舞臺，隱居在北京郊外務農爲生⁷³。在真實生活裏，程硯秋實踐了秋海棠的命運。

更相關的例子還是梅蘭芳，中國京劇首屈一指的乾旦。1938年，梅蘭芳帶著戲團和家人赴香港演出後羈留香港。以後三年中，他屢次拒絕日本人要他重返舞臺的邀約。珍珠港事變後梅蘭芳返回上海，再次被迫與日本人合作。然而1942年初，當梅蘭芳的西裝、蓄鬚照片出現在媒體上，頓時震驚了戲迷⁷⁴。梅以鬚鬚這

⁷² 許姬傳等編：《中國四大名旦》，頁176-177；胡金兆：《程硯秋》（長沙：湖南文藝出版社，1987年），頁124-128。

⁷³ 同前註，頁178-179；胡金兆：《程硯秋》，頁129-134。亦可見，丁秉鐸：《青衣，花臉，小丑》（臺北：作者自印本，1979年），頁61-62。

⁷⁴ 許姬傳等編：《中國四大名旦》，頁105；梅紹武編：《一代宗師梅蘭芳》，頁216。

一男性生理特徵為標識，儼然要與乾旦生涯一刀兩斷。這的確是一激烈的姿態。在某種意義上，梅蘭芳的鬚鬚就像是秋海棠臉上的刀疤一樣；兩者都是身體在主動或被動情況下，回返男性生理和生活的表徵。就乾旦藝術而言，兩者也都是「多餘的」記號，寫在原本絕無瑕疵的戲劇幻象的表／面上。

梅蘭芳的鬚鬚畢竟成為他另一種形式的表演的道具。比起程硯秋武功和郊居務農，梅蘭芳的鬚鬚更是傳統中國戲曲界「捨身」愛國的最驚人的戲碼。梅程兩人放棄舞臺上的女兒身，旨在顯出中國男人的真面貌。但是，與在戰火下輾轉呻吟的千百萬生靈相較，我們又能在何種程度上斷言，一記武功招式，一個農夫的形象，抑或是一撇鬚子，就能夠代表（男性）民族主體的重生？梅蘭芳和程硯秋的事傳聞難道不就是為戰時的英雄「神話」添了一個插曲，一則男性氣質失而復得的傳奇？

抗戰結束後，程硯秋和梅蘭芳都重回舞臺。時間的斷裂，歷史的創傷畢竟在他們的表演事業中留下了不能磨滅的印痕。長期的休息使程硯秋體重大增，以至於戰後重現舞臺時，觀眾常驚訝於他威武的體形⁷⁵。但他獨特的嗓音和精湛的做工仍舊吸引大批戲迷。梅蘭芳在1945年8月15日，也就是中國宣佈抗戰勝利的那一天，刮掉了鬚子。儘管不再年輕，他舞臺上的一顰一笑卻依然叫座。

新中國成立後，梅程二人以人民藝術家之尊繼續演出。但男扮女裝的藝術卻遭到空前危機。新社會裏的男人就應該像個男人，女人就應該像個女人。梅程二人與其說是國寶，不如說是舊社會過渡後的活文物。但新中國真讓性別歸位，男女有分麼？還是在男女平等的大纛之下，泯滅了兩性的特徵？當所有的男人和女人一般地穿著，一般地工作，一般地思想，他們形成了面目模糊的「人民」。

程硯秋和梅蘭芳分別在1957年和1959年宣誓成為共產黨員。這不僅僅代表他們的政治皈依，也是黨對他們「性別重整」的一種肯定。在新的政治環境中，梅蘭芳和程硯秋在舞臺上的變裝表演，無論多麼精美，也不復是從前的模樣。他們是業已逝去的乾旦傳統的最後的大師，每一場表演都意指著新的男性化的中國與舊的女性化中國之間，愈來愈深闊的鴻溝。在他們的每一個做工和每一個唱腔之中，有種陰影——一撇鬚子？一絲男性嗓音？或是一道疤痕？——揮之不去。梅程兩人並沒有活到目睹樣板戲的興起，那是新時代的文藝女沙皇，也是中國頭號（女扮男裝？）政治／演員——江青——的得意傑作。

⁷⁵ 丁秉燧：《青衣，花臉，小丑》，頁52。

《秋海棠》式的「傷痕」隱喻也可見諸於秦瘦鷗和鴛鴦派小說的遭遇。奉歷史與革命之名，新的權力機構對文學的檢查比舊時期有過之而無不及。解放之後，鴛鴦派被打成風花雪月，秦瘦鷗放棄了寫作，成了一名編輯。修訂版《秋海棠》出版於1957年，小說結尾做了大幅改動，好讓秋海棠被壓迫而累死在舞臺上。1960年，秦瘦鷗公開為文抨擊鴛鴦派。他懺悔道，「（鴛鴦派）最大的缺點是脫離現實，流於無病呻吟，所寫大多空中樓閣，不能反映真實生活。作家們都以為寫小說無非供人消遣，因而未免偏重於趣味，往往把情節寫得非常曲折，藉以吸引讀者。所寫男女戀愛故事每以悲劇結束，為的賺人眼淚。」⁷⁶直到1981年，在巴金的鼓勵下，秦瘦鷗才重續寫作生涯。《秋海棠》的續篇《梅寶》於1984年問世，描寫秋海棠女兒梅寶的遭遇⁷⁷。但時過境遷，《梅寶》不可能贏來當年《秋海棠》曾享有的盛況。

《秋海棠》問世四十年後，香港作家李碧華寫出《霸王別姬》（1985），重拾京劇女扮男裝的題材。此書因為陳凱歌的電影改編版（1992）聲名大噪⁷⁸，但它如何回應中國戲劇的反串傳統，如何與《秋海棠》之類的作品對話，仍有待研究。

京劇《霸王別姬》首演於1921年，是為梅蘭芳代表作之一⁷⁹。梅蘭芳的表演大致根據明代沈采的傳奇《千金記》，而《千金記》的故事則出自《史記》。《史記》記載楚霸王項羽與劉邦爭奪天下，兵敗垓下，與虞姬死別後自刎而亡。梅蘭芳成功地將此劇重心由霸王轉向虞姬。他重寫了男性的主題，為之注入女性視角。而李碧華的小說則賦予其又一重維度：這是一名女性作家透過一男扮女裝的伶人，思考歷史／舞臺上感情和性向糾纏不休的問題。

主人公乾且程蝶衣借其舞臺生涯歷盡了現代中國歷史的起伏。和秋海棠一樣，程幼時被賣到一家京劇班子習藝，終成名角。但二人對自己的身份認同卻截

⁷⁶ 秦瘦鷗：〈關於鴛鴦蝴蝶派〉，香港《大公報》，1960年7月20日；轉引自范伯群：《民國通俗小說鴛鴦蝴蝶派》，頁265。

⁷⁷ 參見秦瘦鷗：〈《梅寶》後記〉，《梅寶》（上海：上海文化出版社，1984年），頁260-261。

⁷⁸ 可參見，廖炳惠：〈《霸王別姬》：戲劇與電影藝術的結合〉，《中外文學》第23卷第6期（1994年11月），頁124-134；鄭培凱：〈《霸王別姬》的歷史文化隨想〉，《當代》95期（1994年3月），頁70-87；桑梓蘭：〈程蝶衣：一個詮釋的起點〉，《當代》96期（1994年4月），頁54-73。

⁷⁹ 許姬傳等編：《中國四大名旦》，頁64。

然有別。程蝶衣逆來順受，從沒有強烈的民族意識。更重要的是，他愛欲的物件是男人——他的師兄段小樓。李碧華在處理程蝶衣的性向時下筆謹慎。程蝶衣的同性感情可理解為環境所致，亦可看作天性使然。但既為乾旦，他的性傾向也就似乎想當然耳。

程蝶衣和師兄段小樓之間理不清的糾葛與現代中國歷史的轉折同步發展。二人歷盡滄桑，最後在80年代初的香港重逢。段小樓已是殖民地新移民，而程則是訪問香港的資深伶人。由於程的嫉妒和出賣，段在文革中失去了妻子。諷刺的是，程蝶衣在文革後被分配了一個妻子——這是命運的報復了。與早他四十年的秋海棠遙遙相對，程花費了前半生扮演傳奇女性，後半生扮演住家男人。

李碧華以故事新編的方式重新開啓了過去和現在、現實和舞臺、精英和通俗文化，以及男人和女人之間戲劇性的迴圈。與巴金和秦瘦鷗不同，李碧華沒有無政府主義的理念或鴛鴦蝴蝶的夢想。相反的，她以遊移的敘述姿態和憊賴的歷史感性來面對中國的「大敘事」。然而在描寫毛以後的虛無現象，她比巴金還要尖刻，而在把現代中國歷史敷演為酷兒羅曼史（*queer romance*）時，她的煽情功夫不在秦瘦鷗之下。

從本文的性別／國族角度來看，李碧華重寫的《霸王別姬》是如此的輕浮流麗，以致作別了魯迅——中國現代文學的「霸王」——所代表的那個感時憂國的寫作傳統。再想想大師的名言：「我們中國的最偉大最永久，而且最普遍的藝術也就是男人扮女人。」在大師痛心疾首之處，李碧華卻看到了萬種風情。一個世紀以來中國文學多半操在男作家之首，他們對「真正」的性別、文類、國族身份的追求往往事倍而功半。也許一位世紀末香港的女作家才為我們上了另一堂課。那就是，對中國現代「性」與「現代性」的關係，再沒有比男人扮女人的藝術表現得更為複雜細膩，多彩多姿。

粉墨中國：性別，表演，與國族認同

王德威

在全球政治舞臺上，究竟誰更有資格「代表」/「呈現」(represent)中國？國族(nation)與扮裝(impersonation)，性別表演與政治表述，這些問題成爲革命時代中國文人一個特殊的關懷所在。在演繹何者爲真，何者爲假的過程裏，傳統戲曲男女反串的行當一再受到矚目，因此可以理解。

本文集中討論兩個事例：巴金(1904-2005)的短篇小說《第二的母親》(1932)和秦瘦鷗(1908-1994)的長篇小說《秋海棠》(1943)。巴金名列五四人道主義文學的先驅，秦瘦鷗則以抗戰時期上海鴛鴦蝴蝶派大家而聞名。無論是文類選擇，政治歸屬和社會視野，或是寫作技巧和預期讀者群，二人之間少有共同之處。然而在面對男扮女裝的主題，並藉以觀照中國國民性問題時，他們卻不期而遇。這兩部作品，一部「嚴肅」，一部「通俗」，在中國現代文學史上自被視作對立的兩極。本文將其並列作爲考察的對象，以期探討這兩部作品是如何彼此呼應對方在民族主義規劃中的性別與文類特徵。以一種與伶界反串表演不無相似的方式，兩部小說均釋放了一種激進的潛質，以之顛覆傳統規範，發掘常規之外的能量。巴金和秦瘦鷗在魯迅一輩視爲性別和民族表述的死角探尋出路，而且別有所獲。因此，他們爲中國現代文學燃起了最爲引人側目、也最具解放心識的瞬間。

關鍵字：性別 反串 國族認同 巴金 秦瘦鷗

Impersonating China: Gender, Performance, and National Identity

WANG Der-wei David

On the world stage, who is best suited to represent/re-present China? Nation and impersonation, sexuality and political representation, are peculiar concerns of Chinese writers of the revolutionary age. And among these contests for leadership positions, traditional theatre and its transvestite dramaturgy are continuously called on, as true or false impersonations of China in the theatre of the world.

This essay concentrates on two cases: Ba Jin's (1904-2005) short story "Dier de muqin" (The Second Mother, 1932), and Qin Shouou's (1908-1994) novel *Qiuhaitang* (Begonia, 1943). Whereas Ba Jin ranks among the forerunners of May Fourth humanitarian literature, Qin Shouou earned his fame as the leading Mandarin Ducks and Butterflies fiction writer of Shanghai during the Second Sino-Japanese War. The two share little in common—in generic preferences, political alliances, social vision, writing skills, or intended readership. But their paths cross when they confront the subject of female impersonation and bring it to bear on the question of the Chinese national character.

The two works, one "serious" and one "popular," have been seen at opposite ends in the spectrum of modern Chinese literature. My reading brings them together and in due course I ask how they reciprocate each other's gender/genre traits in the project of nationalism. In a way not unlike the theatrics of impersonation, each of the two works lets loose a radical potential, traversing established boundaries, and assuming powers other than those conventionally assigned to it. This, I argue, enacts some of the best and most emancipating moments in modern Chinese literature.

Keywords: Gender transvestitism national identity Ba Jin Qin Shouou

徵引書目

- 丁秉鏞：《青衣，花臉，小丑》，臺北：作者自印本，1979年。
- 巴金：〈《人生哲學；其起源及其發展》（上編）譯者序〉，收入巴金著，人民文學出版社編：《巴金全集》第17卷，北京：人民文學出版社，1986年。
- ：〈無政府主義與實際問題〉，收入《巴金全集》第18卷。
- ：〈憶〉，收入《巴金全集》第12卷。
- ：〈靈魂的呼號〉，《生之懺悔》，上海：商務印書館，1936年。
- ：《第二的母親》，《巴金短篇小說集》第三輯，香港：今代圖書公司，1966年。
- 王永寬：《中國古代酷刑》，臺北：雲龍出版社，1991年。
- 王曉明：《無法直面的人生——魯迅傳》，臺北：業強出版社，1992年。
- 吳存存：〈清代士人狎幼蓄童風氣敘略〉，《中國文化》15、16期合刊（1997年），頁231-243。
- 宋曰家：《巴金：永生在青春的原野》，濟南：山東文藝出版社，1997年。
- 沛甘（巴金）：〈無政府主義與恐怖主義〉，《民鐘》第2卷第6、7期合刊（1927年6月）。
- 周瘦鷗：《新秋海棠》，上海：正氣書局，1949年。
- 胡金兆：《程硯秋》，長沙：湖南文藝出版社，1987年。
- 范伯群：《民國通俗小說鴛鴦蝴蝶派》，臺北：國文天地雜誌社，1989年。
- 編：《中國近現代通俗文學史》，南京：江蘇教育出版社，2000年。
- 郁達夫：〈沉淪〉，《郁達夫全集》第1卷，杭州：浙江文藝出版社，1992年。
- 孫隆基：《中國：未斷奶的民族》，臺北：巨流圖書公司，1995年。
- ：《中國文化的深層結構》，臺北：結構群出版社，1989年。
- 桑梓蘭：〈程蝶衣：一個詮釋的起點〉，《當代》96期（1994年4月），頁54-73。
- 秦瘦鷗：《秋海棠》，成都：百新書店，1945年。
- ：〈關於鴛鴦蝴蝶派〉，香港《大公報》，1960年7月20日。
- ：〈《梅寶》後記〉，《梅寶》，上海：上海文化出版社，1984年。
- 梅紹武編：《一代宗師梅蘭芳》，北京：北京出版社，1997年。
- 許姬傳等編：《中國四大名旦》，石家莊：河北人民出版社，1990年。
- 廖炳惠：〈《霸王別姬》：戲劇與電影藝術的結合〉，《中外文學》第23卷第6期（1994年11月），頁124-134。
- 劉禾著，宋偉傑等譯：《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性——中國1900-1937》，北京：三聯書店，2002年。
- 鄭培凱：〈《霸王別姬》的歷史文化隨想〉，《當代》95期（1994年3月），頁70-87。
- 魯迅：〈略論梅蘭芳及其他〉，收入《魯迅全集》第5卷，北京：人民文學出版社，1981年。
- ：〈略論中國人的臉〉，收入《魯迅全集》第3卷。
- ：〈寡婦主義〉，收入《墳》，《魯迅全集》第1卷。

- ____：〈論照相之類〉，收入《墳》，《魯迅全集》第1卷。
- ____：〈吶喊自序〉，收入《魯迅全集》第1卷。
- 魏紹昌：《我看鴛鴦蝴蝶派》，臺北：臺灣商務印書館，1992年。
- Auerbach, Erich. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. trans. by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Balzac, Honoré de. "Sarrasine," Appendix, Roland Barthes, *S/Z*. New York: Hill and Wang, 1973.
- Barbier, Patrick. *The World of the Castrati: the History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. trans. by Margaret Crosland. London: Souvenir Press, 1996.
- Bärthelein, Thomas. "'Mirrors of Transition': Conflicting Images of Society in Change from Popular Chinese Social Novels, 1908 to 1930," *Modern China*, 25: 2 (1999): 204-227.
- Barthes, Roland. *Empire of Signs*. New York: Hill & Wang, 1970.
- Bulough, Vern L. Bullough and Bonnie. *Cross-dressing, Sex, and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1992.
- Chow, Rey 周蕾. *Woman and Chinese Modernity: the Politics of Reading between West and East*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- _____. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Deleuze, Gilles. "Coldness and Cruelty," in *Masochism: Coldness and Cruelty* by Gilles Deleuze and "Venus in Furs" by Leopold von Sacher-Masoch, trans. Jean McNeil, New York: Zone Books, 1989.
- Ferris, Lesley. *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. New York: Routledge, 1993.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- Goldberg, Jonathan. *Sodomities: Renaissance Texts, Modern Sexualities*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Hanan, Patrick. *Chinese Vernacular Story*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981.
- _____. *The Invention of Li Yu*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.
- Heriot, Angus. *The Castrati in Opera*. New York: Da Capo Press, 1974.
- Hinch, Bret. *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Lang, Olga. *Pa Chin and His Writings: Chinese Youth between the Two Revolutions*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
- Link, Perry. *Mandarin Dusks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Liu, Lydia H. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Mao, Nathan. *Pa Chin*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

- Muñoz, Vladimiro. *Li Pei Kan and Chinese Anarchism*. Brooklyn, N.Y.: The Revision Press, 1977.
- Ng, Mau-sang. "Popular Fiction and the Culture of Everyday Life: A Cultural Analysis of Qin Shouou's *Qiuhaitang*," *Modern China*, 20:2 (1994): 131-156.
- Ramet, Sabrina Petra ed., *Gender Reversals and Gender Cultures*. New York: Routledge, 1996.
- Tang, Xiaobing. *Chinese Modern: the Heroic and the Quotidian*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Volpp, Sophie. "The Discourse of Male Mother: Li Yu's *A Male Mencius Mother*," *Positions*, 2:1 (Spring 1994): 113-132.
- Wang, Der-wei David. 王德威. *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- _____. "Lu Xun, Sehn Congwen, and Decapitation," in *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique*. Liu Kang and Xiaobing Tang ed. Durham, N.C.: Duke University Press, 1993.
- Wexler, Alice. *Emma Goldman in Exile: from the Russian Revolution to the Spanish Civil War*. Boston: Beacon Press, 1989.
- Zarrow, Peter. *Anarchism and Chinese Political Culture*. New York: Columbia University Press, 1990.