

## 【一般论文】

### 父权审美观的沉溺与背离： 潘雨桐与商晚筠小说的女体书写

#### Women's Body Writing in Pan Yutong and Shang Wanyun's Short Stories

陈颖萱<sup>1\*</sup>（马来西亚博特拉大学）

Chin Ying Xuan  
Universiti Putra Malaysia, Malaysia  
E-mail:[totoro\\_yx92@yahoo.com](mailto:totoro_yx92@yahoo.com)

**Published online:** 30 June 2022

**To cite this article (APA):** Ying Xuan, C. (2022). 父权审美观的沉溺与背离：潘雨桐与商晚筠小说的女体书写. *ERUDITE: Journal of Chinese Studies and Education*, 3(1), 8-23. <https://doi.org/10.37134/erudite.vol3.1.2.2022>

**To link to this article:** <https://doi.org/10.37134/erudite.vol3.1.2.2022>

#### 摘要

潘雨桐与商晚筠可谓马华文坛中较早表现出女性关怀意识的两位小说家。无论从创作主力、表现手法、得奖经验、留学经历，甚至是生活时空来看，他们都有许多相似处。而生理性别差异则是他们最显而易见的差别。先天上的生理差异会否影响作家认知并以不同方式来书写女性人物？对此问题，女性主义者至今仍旧存有论述分歧。虽然性别议题向来是女性主义论述关注的对象，但它其实是父权体制的产物。生活于父权体制中，潘雨桐与商晚筠或多或少都会受到父权思想影响。因此本文选择以父权体制的审美观为标杆，来分析他们笔下的女性人物身体书写。企图在此标杆底下窥探男作家与女作家书写女体的异曲或同工，并提出本文对生理性别与女性人物书写之关系的看法。

**关键词：**马华小说、女体书写、父权体制、潘雨桐、商晚筠

---

<sup>1\*</sup>马来西亚博特拉大学中文文学博士研究生

### **Abstract**

Pan Yutong and Shang Wanyun are the Mahua writers who concern about women's issue. They have a lot of similar experiences, but they are sexually different. Will this obvious distinction affected the way they describe women characters? Feminist theory are still argued on this issue. Although gender issue has always been the subject of feminists, but it is a product of patriarchy. Pan Yutong and Shang Wanyun who live in the patriarchy society may be affected by the patriarchy ideology. Therefore, this study will compare the method they describe women's body, try to find out the similarity or differences between male and female writer. Finally, this study will also try to respond on the argument regarding this issue.

**Keywords:** Mahua Fiction, Women's body writing, Patriarchy, Pan Yutong, Shang Wanyun

## 一、性别与女体审美观

性别议题向来是女性主义论述关注的对象。但是女性主义者们对于性别的观点其实并不一致更经常存有分歧。有关男作家和女作家谁比谁更能书写好女性，谁又比谁更适合书写女性等问题就是其中一例。

女性主义文学批评先驱西蒙·德·波娃（Simone de Beauvoir）在其著作《第二性》（*Le Deuxième Sexe*）中力证男作家笔下的女性皆为男性想像。这种观点得到女性主义学者凯特·米利特（Kate Millett）不完全的继承。米利特在《性的政治》（*Sexual Politics*）中讨论D.H 劳伦斯（D.H Lawrence）、亨利·米勒（Henry Miller）以及诺曼·梅勒（Norman Mailer）这三位男作家时，提出与波娃相似的看法。她同样认为女性人物出自男作家的想像与需要。但米利特同时也发现，有些男作家比如让·热内（Jean Genet）对女性人物的态度与前述三位男作家截然不同。米利特说：“当代作家中，唯有热内将妇女当成了一个被压迫者集团，一股革命的势力，并选择站到了她们一边”<sup>2</sup>。这说明热内将女性当做独立个体看待，女性开始成为她们自己也逐渐远离男作家的虚构与想像。另一方面，推崇女性写作，认为女性必须书写自己的法国女性主义学者埃莱娜·西苏（Hélène Cixous）虽没怀疑男性书写女性的能力，但她认为女性拥有女性身体以及欲望的亲身经历，所以女性能更准确的书写女性群体。

在西苏还有米利特甚至是波娃以前，维金尼亚·吴尔夫<sup>3</sup>（Virginia Woolf）就已开始思考女性写作的问题。她在《自己的房间》（*A Room of One's Own*）中提出生活自由与经济独立是支持女性从事写作的关键。另外，她所提倡的双性同体（Androgyny）概念则认为每个人的内在都具有男性力量与女性力量这两种力量存在，倘若书写者同时兼具这两种力量于一体，那就是最理想的写作状态。

伊莱恩·肖瓦尔特（Elaine Showalter）在她所提出的女性批评学（Gynocritics）中假定“妇女写作总是‘双文本的’，它既与男性的文学传统对话，又与女性的文学传统对话”<sup>4</sup>。与此同时，她还主张“反对父权制之外存在着女性意识的或文化飞地的女性主义幻想”<sup>5</sup>。因此她认为“无论是妇女写作还是女性主义批评都必然是‘一种双声话语’，既表征男性，又表征占支配地位；既在女性主义之内言说，又在批评之内言说”<sup>6</sup>。露西·伊利格瑞（Luce Irigaray）的看法与肖瓦尔特的观点非常相似。伊利格瑞认为生活于父权制中的女性皆无属于自己的语言，因此女性的论述充其量只是对男性论述的模仿<sup>7</sup>。

若结合波娃、米利特和西苏的论述来看，男作家与女作家所书写的女性人物有其差别。若根据吴尔夫的观点而言，只要处于理想的写作状态，那么男作家与女作家所书写的女性就无所谓差别。如果以肖瓦尔特与伊利格瑞的看法来说，女性则不可能书写女性，就算女性书写了女性，她们所写的女性其实只是对男性所书写的女性的模仿。由此看来，生理性别似乎成为了作家书写女性人物的关键。本文将男作家潘雨桐

<sup>2</sup>凯特·米利特著、钟良明译，《性的政治》（北京：社会科学文献出版社，1999），页560。（根据美国纽约双日出版公司1970年版译本）

<sup>3</sup>也译作弗吉尼亚·伍尔夫。

<sup>4</sup>伊莱恩·肖瓦尔特，〈女性主义与文学〉，《外国文学》，第2期（1996年），页69。

<sup>5</sup>同上。

<sup>6</sup>同上。

<sup>7</sup>托莉·莫著、王奕婷译，《性/文本政治：女性主义文学理论（第二版）》（台北：巨流出版，2005），页168-169。

与女作家商晚筠为例，探讨男作家与女作家书写女性人物的表现问题。

潘雨桐与商晚筠可谓马华文坛中比较早大量书写女性人物并且表示女性关怀的两位小说家。无论从创作主力、表现手法、得奖经验、留学经历，甚至是生活时空来看，他们都有许多相似处。潘雨桐出生于1937年的森美兰文丁，而商晚筠则出生于1952年的吉打华玲。从年份看来，他们的出生虽然相隔了将近一个世代，但他们却同样活跃于七十、八十、九十年代的马华文坛。如果从创作喜好方面来看，他们两人虽然都会写诗与散文，但小说却是他们的创作主力。潘雨桐曾经出版的小说集有《因风飞过蔷薇》（1987）、《昨夜星辰》（1989）、《静水大雪》（1996）、《野店》（1998）以及《河岸传说》（2002）。而商晚筠已出版的小说则有《痴女阿莲》（1987，1977年初版）、《七色花水》（1991）与《跳蚤》（2003）。另外，共同的留学与留学之后四处游历或生活的经历，丰富了他们对各地区人事物的观察，同时也缩短了他们之间的视野差距。而相继在国外文坛（主要是台湾）频频获奖——收获肯定的经验，则说明他们在创作水平上拥有相似的高度。比如他们两人都曾先后获得由台湾《联合报》主办的小说奖。如此一来，生理性别差异似乎就成了他们之间最显而易见的差别。因此本文选择以他们为例，来为生理性别是否是作家书写女性群体的关键寻找答案。

虽然性别议题向来是女性主义论述关注的对象，但它其实是父权体制的产物<sup>8</sup>。透过强调性别气质，父权体制将人群划分成男性与女性这两个群体，并且分别要求男性表现出阳刚气质而女性则必须保持阴柔气质。在此划分底下，“不具攻击性、害羞、直觉、善于表达情感、柔弱、歇斯底里、反复无常并且缺乏决断力、缺乏自信，以及擅于养育”就成了父权体制对于女性的期待、要求甚至是规范<sup>9</sup>。这种规范直接影响了父权社会对于女性的审美观念。在此规范基础上，父权体制以严格的实践机制来审查女性。从衣装打扮到言行举止再到待人处事等面向，女性都必须表现阴柔。如此一来，女性才能符合父权社会的期待并且避免遭受排斥以便安稳过活。倘若仅从身体的审美角度来看，以头发、肤色、身材为例，长发、白肤、瘦体是父权制对女体的审美准绳。

长发柔顺、蓬松、飘逸的观感给人制造一种阴柔想像。这种想像赋予长发女性某种程度的阴柔形象。然而，短发无波无浪的简洁外观则给人一种阳刚印象。这让短发女性多了一份父权体制认为女性不应该拥有的阳刚气质。因此，父权体制便鼓励女性蓄留长发。与此同时，以父权的审美角度来看，长发女性也比短发女性更有魅力也更加美丽。此外，白皙色泽象征着纯洁。白皙肌肤则为女性带来洁净清爽甚至是优雅的观感。而这种观感正是阴柔气质与阴柔形象的具体体现。所以，要求女性必须符合阴柔气质与形象的父权体制便推崇白皙肌肤作为女性肤色的审美标杆。因此，白皙肌肤渐渐成为女性美丽的符号与象征。

另一方面，肥胖总让人联想到笨重并且大量占据空间极度突出肥胖个体的存在感，而苗条则让人联想到柔弱。从某个层面来说，笨重意味着粗鲁进而显得粗俗。所以，“肥胖”让女性毫无阴柔气质可言。然而，柔弱却意味着娇媚，正是阴柔气质的具

<sup>8</sup>父权体制概念最初由凯特·米利特在《性的政治》中提出。尔后由亚伦·强森（Allan G. Johnson）对其做出了更全面的论述。在《性别打结——拆除父权违建》（*The Gender Knot- Unraveling Our Patriarchal Legacy*）这本著作中，强森定义了父权体制为一个在某种程度上接受男性支配（male-dominated）、认同男性（male-identified）并且以男性中心（male-centered）的社会。而这个社会的核心正是压迫女性。相关论述可参见亚伦·强森 著，成令方等译，《性别打结——拆除父权违建》（台北：群学出版有限公司，2008），页22-23，页33。

<sup>9</sup>亚伦·强森 著，成令方 等译，《性别打结——拆除父权违建》，页108。

体表现。这造成父权审美观趋向赞美苗条女性并且贬抑肥胖女性。因此，苗条的身材便成为长头发与白皙肌肤以外父权审美观评价女性美的另一个标准。

由于性别问题是父权体制的产物，而潘雨桐与商晚筠这两位作家又生活于父权社会之中，他们或多或少都会受到父权体制思想所影响。因此，本文选择以父权体制的审美观为标杆来分析他们笔下的女性人物身体书写。企图在此标杆底下窥探，男作家与女作家书写女体的异曲或同工，并最终提出本文对生理性别与女性人物书写之间的关系的看法。

## 二、沉溺：刻板的父权审美观再现

纵观潘雨桐与商晚筠的小说，女性头发的长度、颜色、造型、发质、发量都是作家描写的对象。其中，长发与其整体观感则是作家较为关注的面向。在潘雨桐笔下，张小燕（〈那个从西双版纳来的女人叫蒂奴〉）乌黑亮丽的长发“在她肩上散开如一匹黑绢”<sup>10</sup>。在商晚筠小说中，〈七色花水〉里姐姐的长发也是护养得极好“恰如披了一匹乌亮的黑绸，柔软且不杂一丝白”<sup>11</sup>。前者借黑绢轻盈的想像来具象化长发的柔顺，后者则以黑绸柔软的形态来突显长发滑溜的形象。如此一来，长发便与柔顺、柔软、柔滑、轻盈这些阴柔元素紧紧结合。作家们都将女性的长发描写得符合父权体制的阴柔形象。倘若更进一步分析潘雨桐的〈雨窑情事〉与商晚筠的〈小舅与马来女人的故事〉，就能发现这些阴柔连结更为明显。

在〈雨窑情事〉里，女主角毛毛的长头发与其外观形象综合给人一种强烈的阴柔娇弱印象。毛毛有着“那样高高瘦瘦的身子，那样一头长长的头发，那样一双大大的眼睛，那样走路一身轻轻的飘了过去”<sup>12</sup>的姿态。作家将她高瘦的身影与长发结合，再加以形容那走起路来轻飘飘的画面感，阴柔娇弱毫无抵抗能力的形象便油然而生。再来看看商晚筠的〈小舅与马来女人的事件〉。马来女人花地玛个子不高腰身细瘦，她有着“浓浓一把的长发无力地摆曳在背后”<sup>13</sup>。“无力”是柔弱的具体表现。商晚筠将花地玛描写成个子不高体格细瘦，这已为读者预设了花地玛长得娇小玲珑的联想。紧接着，商晚筠再加以形容她的长发柔弱得毫无气力摆曳的画面，阴柔形象便在花地玛身上充分体现。

另一方面，潘雨桐与商晚筠对女性肤色的描写也普遍偏向父权审美观的再现。他们不仅在小说中塑造了许多白肤女性，而且极大部分白肤女性都白得柔和白得光洁。其中，洁白、白净、莹洁、净洁、光洁、匀洁都是他们描写女性白皙肌肤时常用的形容词汇。这些形容词除了表示女性肤色白皙，它们更突显“白”是女性纯洁的象征。在潘雨桐小说里，〈纽约春寒〉的沈苓有着“洁白的双颊”<sup>14</sup>“白净莹洁的脖子”<sup>15</sup>“莹洁的肩胛”<sup>16</sup>“光洁的身子”<sup>17</sup>还有“白皙的手腕”<sup>18</sup>。〈烟锁重楼〉的叶若兰也大致如此

<sup>10</sup>潘雨桐，《静水大雪》（柔佛：彩虹出版有限公司，1996），页7。

<sup>11</sup>商晚筠，《七色花水》（台北：远流出版事业股份有限公司，1991），页195。

<sup>12</sup>潘雨桐，《静水大雪》，页42。

<sup>13</sup>商晚筠，《跳蚤》（士古来：南方学院马华文学馆，2003），页200。

<sup>14</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》（台北：联合文学出版社，1987），页96。

<sup>15</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页92。

<sup>16</sup>同上，页136。

<sup>17</sup>同上，页135。

<sup>18</sup>同上，页102。

。她有着“洁白的脖子”<sup>19</sup>“莹洁的膀子、肩胛、背脊”<sup>20</sup>“光洁的肌肤”<sup>21</sup>“白皙的手”<sup>22</sup>“白白柔柔葱管似的手指”<sup>23</sup>还有“光洁的肚皮”<sup>24</sup>及“雪白的足踝”<sup>25</sup>。

在商晚筠方面，〈茉莉花香〉的胡颜有一双“长腿，匀洁极致”<sup>26</sup>，她还有着一身“光洁的身子”<sup>27</sup>以及“匀洁的肩背”<sup>28</sup>。〈街角〉的任沁龄也有一双“洁白完美的脚踝”<sup>29</sup>。而与〈季妩〉同名的女主角季妩更是一位“小时候白白净净”<sup>30</sup>的小女孩。这些“洁”与“净”的形容在某种程度上包含了纯洁清爽甚至是优雅的阴柔象征。它们在小说中以相似的形式反复出现，无形中便放大了白肤女性白净的阴柔形象。潘雨桐与商晚筠的这些表现，隐约透露了他们对父权审美观不自觉的认同。这种不自觉认同还能更进一步被验证。

类似上述那些表面上象征着纯洁清爽的白皙肌肤，实际上还有另一层引申寓意——贞洁。这与父权社会重视女性“清白”观念相关。在父权社会里，女性总是被要求节欲来符合阴柔气质的被动与顺从特点，以彰显其阴柔形象。在〈天凉好个秋〉里，透过束庆怡作为室友的眼睛，潘雨桐让读者看见何一珊“肉色的胸衣内裤，穿在她莹洁的身上，变得青春闪烁，看着舒服，温暖，圣洁，没有一点肉欲的感觉”<sup>31</sup>。这种让莹洁白皙的身体穿上（肉）色的胸衣内裤，却强调无色（欲）的舒适的安排，无非是借助白皙之意来衬托无欲之境。如此一来，白皙的肤色便与纯洁无欲的阴柔形象紧密相扣。再来看看商晚筠方面。在〈季妩〉里，季若透过镜子看见自己的身体也看见自己的欲望<sup>32</sup>，但她所看见的情欲却是被禁锢的。她的情欲被她那“苍白的肌肤，那种未经世俗爱欲污染底最原始的女体”<sup>33</sup>所禁锢。将“苍白”等同于“未经世俗爱欲污染”无疑是在强调白的纯洁白的无欲，进而是透过苍白身体的隐喻来禁锢情欲。这无非再次验证潘雨桐与商晚筠不仅对父权审美观有所认同，在某种程度上也反映出他们不自觉倾向父权价值观靠拢。

除却以上曾经提及的形容词汇，潘雨桐与商晚筠也运用白、白皙、白冽、细白、雪白、乳白、柔白、苍白、晶莹、滑亮、象牙的色泽、光泽泫然、一片白花这些词语来描写女性白皙的肌肤。然而，相较于形容白皙肤色的选词丰富量，潘雨桐与商晚筠形容黝黑肤色的用词则颇显单调。在他们小说中，有关女性黝黑肤色的书写多数偏向纯颜色色泽描述。其中，包括了黑、黑肤、黝黑、棕色、棕褐、棕赤、浅棕、古铜色

<sup>19</sup>同上，页179。

<sup>20</sup>同上，页289。

<sup>21</sup>同上，页299。

<sup>22</sup>同上，页200。

<sup>23</sup>同上，页195。

<sup>24</sup>同上，页292。

<sup>25</sup>同上，页283。

<sup>26</sup>商晚筠，《七色花水》，页162。

<sup>27</sup>同上，页163。

<sup>28</sup>同上，页154。

<sup>29</sup>同上，页77。

<sup>30</sup>同上，页235。

<sup>31</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页59。

<sup>32</sup>邱苑妮，〈在镜中绽放的乳房——论商晚筠女性主体意识建构的书写策略〉，《世界华文文学论坛》，第3期（2010年），页23。

<sup>33</sup>商晚筠，《七色花水》，页227。

与铜黑色这些形容词。比如潘雨桐小说《雪嘉玛渡头》就以“棕色的肌肤”<sup>34</sup>还有“掌心淡黄手背却棕褐”<sup>35</sup>来描述娜芙珊的肤色。又比如商晚筠的《暴风眼》便以“亚热带的古铜色”<sup>36</sup>来形容阿帕的肌肤。还有《凶手》以“皮肤黑了些”、“看起来更显得黑黝”、“依然是黑黑的”、“铜黑色的太阳肤”<sup>37</sup>来描写陈依兰的肤色。从美学的角度来说，潘

雨桐与商晚筠用以形容黝黑肤色的词汇，皆无法引领读者更进一步联想相关女性人物的具体气质与魅力。由此可见，他们花费更多心思来书写女性白皙的肤色。

不仅如此，潘雨桐与商晚筠所书写的女性瘦体多数充满柔弱娇媚韵味，进而契合阴柔形象。在潘雨桐的《那个从西双版纳来的女人叫蒂奴》里，张小莺瘦削的身材被描写得枯槁单薄，就算在原地转圈圈，她身上的裙子也打不起一点裙浪。除了拥有一身瘦骨，张小莺还被形容成“像是捏面人在墟集散前赶捏的最后一个面人，怯怯的竖在竹竿上”<sup>38</sup>那般无助的模样，综合突显她瘦弱的形象。另外，《雨窑情事》里的毛毛，她也是个“身子那么单薄瘦削”<sup>39</sup>的女性。作家把她形容成竟连走路也是“一身轻轻的飘了过去”<sup>40</sup>的模样，柔弱形象便在她身上展露无遗。

至于商晚筠小说方面，《茉莉花香》的胡颜以及《季妩》的季若都瘦得非常性感。胡颜那一袭“露背及腰黑晚装，恰好适度地表现她瘦削，性感的脊背”<sup>41</sup>。这让她的男性友人保扬一度忘情“投注她转身的脊背，柔媚的背影。久久说不出一句话”<sup>42</sup>。而季若则有一对“凹凸有致的肩膀”<sup>43</sup>。它被描写成“是一种刻意的浮雕，试图表现伊内在的七情六欲”<sup>44</sup>。还有上文曾经提及的花地玛（《小舅与马来女人的事件》），作家将她描写成“个子不高，腰身捏得细细”<sup>45</sup>而且“长得煞是可人，娇俏俏巧的”<sup>46</sup>，完全符合阴柔气质所要求的柔媚形象。

相较于瘦体女性，肥胖女性笨重的体态与粗俗的举止总是被放大。比如潘雨桐《昨夜星辰》里的房东太太。她不仅肥胖，而且“胖得连走几步路都会喘气”<sup>47</sup>。另外，还有《纽约春寒》那位来自波多黎哥的胖女人。她的肥胖被放大到只要她与另一个人相靠而坐，她的肉身便会毫无预制压到那个人的腿部。不仅如此，那位在《连续剧》里渐渐发胖的叶菲，她除了“走的姿态，也已不再轻盈”<sup>48</sup>以外，竟连洗澡时“掀起的睡衣下裸露出的已是肥腿，肉色光洁，可是腻人”<sup>49</sup>。

类似上述这些描写也出现于商晚筠笔下。《痴女阿莲》里的阿莲，她有着“老是教

<sup>34</sup>潘雨桐，《昨夜星辰》，（台北：联合文学出版社，1989），页224。

<sup>35</sup>同上，页247。

<sup>36</sup>商晚筠，《七色花水》，页33。

<sup>37</sup>商晚筠，《凶手》，《学报月刊》，第898期（1975年），页30。

<sup>38</sup>潘雨桐，《静水大雪》，页10。

<sup>39</sup>同上，页42。

<sup>40</sup>同上。

<sup>41</sup>商晚筠，《七色花水》，页155。

<sup>42</sup>同上，页158。

<sup>43</sup>同上，页226-227。

<sup>44</sup>同上，页227。

<sup>45</sup>商晚筠，《跳蚤》，页200。

<sup>46</sup>同上，页210。

<sup>47</sup>潘雨桐，《昨夜星辰》，页60。

<sup>48</sup>潘雨桐，《静水大雪》，页211。

<sup>49</sup>同上。

人感觉不对劲的肚皮”<sup>50</sup>。这不对劲的肚皮被夸写成像是怀了五个月的身孕。只要阿莲一迈步走路，她那“肚皮子也跟着晃向左摆向右”<sup>51</sup>丑态毕露。

除了将女性的头发、肤色、身材体态描写得趋向父权的审美认同，潘雨桐与商晚筠也在某种程度上肯定这种审美价值。它们都一一体现于小说对女性长发、白肤、瘦体的称赞抑或是对女性短发、皮肤黝黑、身材肥胖的贬抑书写上。

在潘雨桐的《天凉好个秋》里，宋家陵就赞美过束庆怡那头长发好多次。还有《那个从西双版纳来的女人叫蒂奴》的阿依也认为张小燕把头发留长“真好看”<sup>52</sup>。另外，商晚筠《九十九个弯道》的卡森认为女友“现在留了一把长发，很好看”<sup>53</sup>，而且“留那么一把长发就是有那种女人味”<sup>54</sup>。用“现在”作为评价把头发留长“很好看”的时限定语，个中不免隐含着“过去”还未将头发留长时“并不好看”的意味。

如若从情节方面来看，潘雨桐描写女性时还经常安排她们带着一头柔顺飘逸的长发出现在美好的情节上。这让长发与柔顺飘逸的阴柔形象融合成“美好”的模型，进而肯定了阴柔等于美的幻象。这可从《烟锁重楼》与《连续剧》等中短篇中看出端倪。杨可璐（《烟锁重楼》）迷人飘逸的长发出现于她的少女时代与恋爱时期。大学时，恰逢美丽的星期天早晨，凌浩天从女生宿舍接过杨可璐后两人便并肩漫步共享晨曦。一路上“微风扬起她的发梢，擦得他的脸痒痒的”<sup>55</sup>。他就这样“看她的长发在晨光中一摆一摆，发梢散着阳光”<sup>56</sup>。漫步晨曦注视爱人长发飘逸撩人的美好情节从此成为凌浩天美丽的恋爱记忆，这更让长发定型成凌浩天评价美的原型。所以当凌浩天婚姻出轨时，他也是如此重视年轻情妇叶若兰柔软蓬松的发丝。长发因此引申成青春女性温柔美丽的象征。另外，《连续剧》女主角李珊对镜梳头准备出门重会情人时，她那头长发成了她意识倒流的媒介。刚洗过的柔软飘香长发让李珊想起其爱人也喜欢并称赞过这种发香，同时也让她想起那与发香一样美好的回忆。柔秀长发再次与阴柔等于美的幻象挂钩。

相较于直接赞美女性的长发，潘雨桐与商晚筠对女性短发的欣赏则显得拐弯抹角。在潘雨桐的《幽浮程式》里，夏以樱“穿着一身淡咖啡色的小洋装，颈间刻意的系了一条同色系的丝巾，把她的一头短发衬托得十分俏丽”<sup>57</sup>。表面上，小说称赞了夏以樱的短发。实际上，小说其实是借由夏以樱颈间刻意系上的丝巾才得以衬托出她俏丽的短发的。这种表达方式隐藏着女性短发原本并不俊俏之意。唯有借助外物加以衬托才能突显其魅力。除却以借物显物方式来行文，潘雨桐的另一篇小说《纯属虚构》赞誉女性短发的方式也显得迂回隐晦。在小说中：

阿桃一身简朴的妆扮，水绿的小洋装配了双凉鞋，剪短了的头发无波无浪，脂粉不施，十足像个小男生。乍见之下，使人一愣，待得定下神来，心里就一阵欢喜。<sup>58</sup>

<sup>50</sup>商晚筠，《痴女阿莲》（台北：联经出版社，1987），页134。（1977年初版）

<sup>51</sup>同上。

<sup>52</sup>潘雨桐，《静水大雪》，页3。

<sup>53</sup>商晚筠，《痴女阿莲》，页252。

<sup>54</sup>同上。

<sup>55</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页144。

<sup>56</sup>同上，页146。

<sup>57</sup>潘雨桐，《野店》（柔佛：彩虹出版有限公司，1998），页189。

<sup>58</sup>同上，页136。

小说虽然安排阿桃的短发讨人欢喜，但是这种“欢喜”却建立于观望者出乎意料阿桃会有这身装扮的惊喜之上。而这个惊喜则是因为阿桃明明是个女生，却装扮得像个小男生一样所以才产生的。如此一来就可以说明，小说真正要赞美的并不是阿桃的短发，而是她把头发剪短后像个小男生的模样。相较于潘雨桐这种拐弯抹角，商晚筠称赞女性的短发时则写得比较直接。在《人间·烟火》里，陈谨治就留有一头“清爽秀气的短发”<sup>59</sup>。这是作家抛开阴柔审美观直接赞美女性短发的个案。虽然商晚筠在其后期小说作品中塑造了许多短发女性，但是她却鲜少书写她们短发的美丽。这与其早期作品中经常描述长发的表现相去甚远，类似这种现象也出现于潘雨桐与商晚筠褒扬或贬抑女性肤色的书写中。

在潘雨桐的好些小说作品里，白肤女性多数相貌姣好而且备受赞叹，但是大部分黑肤女性却受到贬抑。比如《天凉好个秋》的何一珊与《纽约春寒》的沈苓，这两位白肤女性皆被塑造成美女一名。然而，同样身为《天凉好个秋》女性角色的束庆怡与久莉却因为肤色较黑而被贬抑以及丑化。何一珊除了脸蛋儿长得俏，身材又苗条。而沈苓，她则拥有一双仕女图中东方美女的流盼俊眼。她黑白分明的眼珠明亮动人，她的鼻梁直挺，她连鼻端与嘴部的线条也都优美过人。但是束庆怡却有着一张又圆又大的脸，而且“单眼皮，鼻不挺秀，嘴唇又厚，而且黑肤，再怎么装得柔情万千都不上路”<sup>60</sup>。还有，久莉被描写成“皮肤又黑，嘴又大，颧骨显高，左眉末端有一个小小的长形疤痕，浅浅的，不留神看不出，否则可要破相了”<sup>61</sup>的长相。黝黑肤色因此拉开了女性与“美丽”之间的距离。如果转而分析商晚筠的《凶手》，则还能更进一步检验女作家也有类似的表现。陈依兰，她长得相当美丽又留有一头浓黑长发，理论上是个好看的女孩。但是，“见过她的人都说：‘这个女孩很善良很耐看，就是皮肤黑了些’”<sup>62</sup>。由此可见，作家们都在某种程度上肯定了父权的审美观。

相较于赞美女性的长发与白肤，潘雨桐和商晚筠较少赞美女性苗条的身材<sup>63</sup>。可是，他们却经常批评女性肥胖的体态。在小说中，胖女人多数被贬抑、嫌弃、讽刺甚至是物化成发了的面粉、油桶、啤酒桶、圆圆滚滚的肉球等等。

先来看看潘雨桐的小说。杨可璐（《烟锁重楼》）总因为身材肥胖而备受丈夫所贬抑。其丈夫凌浩天三番四次嫌弃她“胖得连腰身都没有了”<sup>64</sup>。在他眼里杨可璐只有“粗粗的脖子，粗粗的腰，还有粗粗的腿”<sup>65</sup>。竟连她的背影也是“像纽约大学附近徘徊街道的艺术家随手剪出的人像剪影，那样宽宽平平的”<sup>66</sup>。“随手”带有不经意的意思，它意味着不重要。而由“徘徊街道的艺术家”所创作则放大剪影人像的廉价感。像这样一个不经意剪出的廉价人像，她又是“宽宽平平的”缺乏立体感。杨可璐肥胖的身材就这样彻底被贬抑。除却杨可璐，《个案》里的蒋林上春也因为肥胖而被丈夫嫌弃，甚至婚姻背叛。其丈夫嫌她肥嫌她胖，嫌她没有腰身，嫌她没有风情，因此移情别恋爱上寄住于他们家的小宜春。另外，《逆旅风情》的伊狄丝也因肥胖而遭受人们嫌言

<sup>59</sup>商晚筠，《跳蚤》，页60。

<sup>60</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页76。

<sup>61</sup>同上，页66。

<sup>62</sup>商晚筠，《凶手》，《学报月刊》，第898期（1975年），页30。

<sup>63</sup>在潘雨桐与商晚筠的小说里，因身材苗条而被赞美的女性似乎只有《天凉好个秋》的何一珊，以及《茉莉花香》的胡颜。潘雨桐赞美何一珊“可真是美人胚子，脸蛋儿长得真俏，身材苗条”（潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页59），而商晚筠则将胡颜描写成让其男性友人保扬频频注视的美女。

<sup>64</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页147。

<sup>65</sup>同上，页155。

<sup>66</sup>同上，页162。

嫌语。伊狄丝原本在拉赫拿督的水屋（妓院）从事卖淫活动。由于人人都嫌她胖，所以她才上山去工作。再来，还有〈婚礼〉的诺莎菲娜。诺莎菲娜再婚当天，友人罗斯曼还未见到她本人，光靠想像便批评她“腰身那么粗，该把腰身束小一点”<sup>67</sup>。我们或可说罗斯曼是因为新郎并非自己所以吃醋口出恶言。但是，在那位可以理解并同情诺莎菲娜处境的男性叙述者——“我”眼中，她粗胖的身材仍旧是她新娘装扮“唯一的瑕疵”<sup>68</sup>。由此看来，无论基于什么处境，女性只要是身材肥胖都会遭到贬抑与嫌弃。正如〈昨夜星辰〉里那把男性叙述声音代表那些到夜总会寻欢的男性嫌弃他们未曾露面于小说的妻。他带着男性优越的口吻道出：当初男性之所以把女性当成珍珠宝块一样去追求，都是因为鬼迷心窍。而今这些男性之所以到夜总会去寻欢，皆因他们的妻子都变成了胖得连腰身都没有了的黄脸婆。

若相较于潘雨桐，商晚筠小说对女性肥胖体态的贬抑着墨较少。比如〈木板屋的印度人〉将密娜姬与其姐姐玛米娜相互比较，以叙述“那个长得相当苗条的是大女儿，而小女儿较大女儿胖了些也矮了点”<sup>69</sup>。以玛米娜的苗条来道出密娜姬的肥胖，这种对比方式表面上并无不妥，但实际上却略带嫌弃意味。在另一篇小说〈凶手〉里，陈依兰长得相当美丽却还是引来微词，因为她的“脸庞略嫌宽胖了些”<sup>70</sup>。

女性除了身材肥胖而被贬抑和嫌弃，她们有者更因此被讽刺和物化。例如潘雨桐小说〈纽约春寒〉那位波多黎哥胖女人。她因肥胖而被讽刺和物化成“像是发了的面粉”<sup>71</sup>。然而，比波多黎哥女人更为可怜的则是〈烟锁重楼〉的杨可璐。杨可璐因服食避孕药而发胖的身材总是被凌浩天挂在嘴边有意无意的耻笑嘲弄。凌浩天无视致使杨可璐肥胖的真实原因，而把它合理化成为“结了婚的女人显富泰是很正常的事，窈窕淑女的姿态是很难留住的”<sup>72</sup>。用“正常”来概括女性婚后发胖的体态，凌浩天忽视了女性婚后极可能面对避孕抑或怀孕等皆可能造成身理变化的问题。除此之外，凌浩天也嘲笑杨可璐“减什么肥？喝水都会胖”<sup>73</sup>，又嘲弄她在叶若兰婚宴上说话说得太多了——“也许胖女人都爱说话吧？”<sup>74</sup>。就连杨可璐极尽妻子之贤为凌浩天烧个红烧蹄膀做晚餐，也被他诠释成“油腻个要命，只有她这样的胖女人才爱吃油腻，活该那么胖！”<sup>75</sup>。在凌浩天眼里，女性肥胖是一件吓人又可怕的事情。他把杨可璐的肥胖物化想像成“身材变成个大油桶一样”<sup>76</sup>，更认为肥胖是造成杨可璐“性情变得又小器又挑剔”<sup>77</sup>的原因。他更觉得“一个女人的腰要变粗，就算弄根铁链都拴不住”<sup>78</sup>。凌浩天对杨可璐身材变胖的嘲笑、讽刺、物化显尽父权的审美观。不仅如此，杨可璐本身也内化这种父权思想并且在某种程度上将其自我无限下放。杨可璐之所以减肥并不是为了自己的身体健康着想，而是对凌浩天长期以来嘲笑、讽刺、物化、批评的一种权宜性回应

<sup>67</sup>潘雨桐，《野店》，页197。

<sup>68</sup>同上，页203。

<sup>69</sup>商晚筠，《痴女阿莲》，页7。

<sup>70</sup>商晚筠，〈凶手〉，《学报月刊》，第898期（1975年），页30。

<sup>71</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页105。

<sup>72</sup>同上，页147。

<sup>73</sup>同上，页162。

<sup>74</sup>同上，页299。

<sup>75</sup>同上，页287。

<sup>76</sup>同上，页260。

<sup>77</sup>同上。

<sup>78</sup>同上，页299。

。减肥——减去身上突出的肉体——它代表了希望缩减自身所占据的空间的想法<sup>79</sup>。然而，这种“希望缩减自身所占据的空间”的念头其实存在了缩减自身存在感的隐喻，而这其实象征着女性不自觉将自我无限下放的事实。杨可璐就这样不自觉的顺应了父权体制阴柔气质思想要求女性不需要有自我的标准。

另一方面，〈木板屋的印度人〉则有商晚筠小说讽刺与物化肥胖女性的痕迹。那位印度理发师太太就是因身材肥胖而遭受丈夫讽刺。丈夫笑她满身肥肉，就算偷汉子也会一不小心就把对方压死。除此之外，印度理发师太太的身材还被物化成“圆圆滚滚的似肉球”<sup>80</sup>，也被冠上“油桶”<sup>81</sup>的形容。

### 三、背离：女性关怀的醒觉

从小说将女体描写得趋向父权的审美认同又给予这种审美价值某种程度的肯定来看，潘雨桐与商晚筠皆掉入了父权的审美陷阱。然而，这并不表示他们对此毫无反思并完全认同这套审美标准。倘若转而分析小说描写女性头发、肤色、身材体态的另一一些面向，则还能更进一步发现潘雨桐与商晚筠也曾通过身体书写带出他们对女性生活处境的观察与反思，进而是表达他们的关怀。

除了前文曾经讨论的长发女性以外，潘雨桐也在小说中塑造了好一些短发女性。但是，他并没有更进一步巨细描述这些短发造型抑或借此颠覆父权的审美观。他只书写了女性蓄留短发的好处，那便是“梳理方便”<sup>82</sup>而已。然而，商晚筠在这方面就比潘雨桐多了一份敏锐与企图心。

在《七色花水》这本小说集里，商晚筠塑造了许多短发女性。就她鲜少赞美以及形容这些短发，同时又将这些短发女性描写得充满阳刚气质的表现来看，她确实又在某种程度上掉入了父权的审美陷阱。但是，倘若仔细观察就可从字里行间看出商晚筠其实企图颠覆父权的价值观。她让短发女性独立自主又富有自我主体意识<sup>83</sup>并对此加以认同。这些安排尽显商晚筠对父权社会所框定的女性形象与审美价值观有所反思，同时也显示她企图通过这些书写来与父权价值观抗衡。

〈暴风眼〉的度幸舫、〈街角〉的纪如庄和任沁龄、〈茉莉花香〉的胡颜还有〈季妩〉里的两姐妹季妩与季若，她们都留有一头与父权审美观相背的短发，而且还富有勇敢、独立、自信等气质<sup>84</sup>。度幸舫勇于面对职场的权力角力。纪如庄颠覆女性“注定”柔弱与“必须”依靠男性的阴柔形象。而任沁龄则忠于自身的同性性取向。她们皆充分体现女性自我主体意识的成熟以及对自我价值的肯定。至于胡颜，她涉足政治领域并以独立人士身份参选人民代表，打破父权体制男主女从的刻板安排。从表面来看，“独立人士”是相对于政党候选人而言的独立竞选身份，但是就另一层意义来说，它也带有了不附属于男性的——独立的——女性身份象征。毕竟“政党”仍旧多数由男性来

<sup>79</sup>有关女性肥胖与父权体制之间的讨论请见林春美〈在父的国度：黎紫书小说的女性空间〉与许文荣〈当文学遇上神学——马华作家黎紫书小说的个案〉等研究。

<sup>80</sup>商晚筠，《痴女阿莲》，页4。

<sup>81</sup>同上。

<sup>82</sup>潘雨桐，《因风飞过蔷薇》，页150。

<sup>83</sup>有关商晚筠小说中女性主体意识的讨论请见邱苑妮〈在镜中绽放的乳房——论商晚筠女性主体意识建构的书写策略〉。

<sup>84</sup>在父权体制中“有攻击性、勇敢、理性、情感深藏不露、强壮、冷静、自制力强、独立、积极、客观、具支配性且有断决力、有自信但不善于养育”都被认定为男性气质/阳刚气质。相关论述可参见亚伦·强森 著，成令方 等译，《性别打结——拆除父权违建》，页107-108。

掌控。相较于这四位原已短发的女性，年少时蓄留着一簇乌黑马尾的季妩与季若是到了独立自主时才把头发剪短的。因此，这个由长到短的变化不仅记载了她们从童年走向成年的成长过程，同时更记录了她们从作为客体到拥有自我主体意识的转变。如此一来，“剪发”的举动便带有了与父权审美观和价值诀别的意味。通过书写这些短发女性，商晚筠间接批判了父权体制。

另外，从女体书写方面可以得知，有时候潘雨桐描写女性黝黑肤色的目的并不是只为了嫌弃与丑化，而商晚筠刻画女性白皙肌肤的用意也并不仅为了赞美。比如在《雪嘉玛渡头》与《那个从西双版纳来的女人叫蒂奴》里，潘雨桐描写了莎夏拉和张小莺这两位黑肤女性。作家之所以深入描述他们黝黑的肤色是为了揭露她们悲辛艰难的生活处境。莎夏拉出生于经济发展缓慢，工作机会甚少的东谷地区。年龄尚小的她与其他生活于城市中心的小孩不同。由于生活所逼，她不是必须“提早长大”帮姐姐照顾简陋的小杂货摊，就是得回老家帮忙二哥卖鱼。至于张小莺则出生于西双版纳这个边界地区。由于不久前经历了文化革命，因此她家乡的经济成长还未复苏。这导致大部分年轻人都必须离乡背井去寻找工作机会。在小说中，莎夏拉给人的第一印象是“灰扑扑的”<sup>85</sup>。她身上那“一身水红的衣裙变成了肮脏的灰色，衣领处还圈了一圈黑亮的颜色。骨瘦的双手细细黑黑”<sup>86</sup>。表面上，莎夏拉双手的肤色象征着其种族身份。实际上，这个“细细黑黑”其实是她生活贫困的隐喻。莎夏拉那身脏灰衣着揭露了她经济能力有限。小说以脏衣服作为铺垫转而叙述她细细黑黑又骨瘦的双手便是对这种处境加以强调。这种描写方式还能再次获证于张小莺身上。就如同莎夏拉一样，张小莺的装扮也透露了她的处境。张小莺那两肩“斜斜的肩胛，在一身褪色的洋装下托出骨架的棱角”<sup>87</sup>，还有那“粗黑的双脚在磨损了的磁花地砖上张开，脚板钝厚，五只脚趾丫丫的散了开来”<sup>88</sup>。那黝黑的肤色加上褪色的衣着再配上消瘦的身形，生活贫苦的隐喻便应景而生。通过这些书写潘雨桐成功向读者揭露了她们生活处境的悲辛。

至于商晚筠方面，作者透过《七色花水》这篇小说描写了叙述者的姐姐苍白瘦弱的身体。在这里，她写白，是为了突显女性的不幸。表面上，姐姐的肤色与其职业选择和生活习惯息息相关。姐姐常年忙碌于缝衣工作，最多早上去一趟菜市场便鲜少出门。所以，不常晒太阳的她肤色苍白。实际上，姐姐的白还象征了她苍白不幸的人生。由于母亲早逝，因此年纪轻轻的她便需要养活自己并且养育妹妹（叙述者）<sup>89</sup>。难得挨至妹妹长大，自己又遇上了心上人，谁知对方却是个骗财骗色的负心汉。生活的艰辛，爱情的悲剧，人生的不幸，都使她郁闷难欢。商晚筠书写了“她底白和股忧郁蓄养了好些年，越发不肯黑”<sup>90</sup>背后的隐因。

除了上述这些描写与企图以外，潘雨桐和商晚筠叙述女性身材体态时其实也观察到女性所面对的生活压力。透过《婚礼》对女性身材体态的描写，潘雨桐表达了他对女性的同理心。罗斯曼在诺莎菲娜再婚那天对她粗胖身材的批评虽然获得另一把男性声音——叙述者“我”——证实为真实不虚。但是，在“我”也一样认为诺莎菲娜粗胖的身材是她新娘装扮“唯一的瑕疵”<sup>91</sup>的同时，“我”其实也尝试思考了极可能致使诺

<sup>85</sup>潘雨桐，《昨夜星辰》，页227。

<sup>86</sup>同上，页229。

<sup>87</sup>潘雨桐，《静水大雪》，页8。

<sup>88</sup>同上，页8-9。

<sup>89</sup>按妹妹明年初升上高二，而姐姐今年已不止三十岁来推算，再加上当初是由姐姐供妹妹上学堂的情况来看，姐姐开始自力更生并独自抚养妹妹时应该只有二十岁左右。

<sup>90</sup>商晚筠，《七色花水》，页195。

<sup>91</sup>潘雨桐，《野店》，页203。

莎菲娜发胖的原因。“我”认为“这能怪得了她吗？一个三个孩子的母亲，平时干的又是粗活”<sup>92</sup>。从“我”理解诺莎菲娜处境的同理心来看，“我”的关怀与同情实际上建立于“我”对诺莎菲娜日常生活的观察与了解之上。而充实着“我”的思考内容与眼光视野的因素，不外乎作家潘雨桐对自己的审视以及对他人的观察。这或许来自其他类似“我”的男性，也极可能直接来自作家对于类似诺莎菲娜的女性的观察。

另一方面，透过叙述者“我”的眼睛，商晚筠让读者看见《七色花水》里“姐较年前瘦了一圈”<sup>93</sup>以及她那消瘦身材“瘦伶伶的肩窝像挖空的两个肉坑”<sup>94</sup>的模样。这其实是姐姐对抗生活压力的写照。姐姐的收入原已底薄，为了维持生活再加上必须每个月填还之前帮负心男友办起的银会钱，她不管生意额大小一律承接。日以夜继工作又要求出品完美的心态，让她熬出了青春痘也熬瘦了青春。透过这些书写，商晚筠清晰描绘了女性问题的症结。她把她的所见、所闻、所感、所思升华成一篇篇极富女性关怀的作品展示于读者面前。

#### 四、结语

综合上述讨论来看，无论是男作家抑或是女作家，潘雨桐与商晚筠都有掉入父权审美陷阱的可能。与此同时，他们也同样会对女性的处境与遭遇有所反思与关怀。只是，女作家商晚筠在颠覆父权审美观方面，稍微比男作家潘雨桐书写得更为用力也比较敏锐。这一方面说明，生活于父权体制中女性未必毫无属于自己的声音。另一方面也说明，男作家与女作家的女体书写表现其实大致相似，只是在细微处存有某种程度差距。由此可知，女性人物未必仅是男作家对女性群体的想像，她们也可能是男作家对于女性群体之观察反射，而生理性别也并不绝对影响个体对于女性群体的认知。但是，以不同的生理性别生活于父权社会确实会影响个体对女性群体的关怀程度。正是这个关怀程度的差距，间接影响了个体观察与反思进而是书写女性群体的表现。所以，女性经验未必就是书写女性群体的绝对优势，而女作家也未必就一定能够比男作家更准确的书写女性群体。与此同时，男作家对女性的观察也未必绝对存有盲点。社会体制对作家的影响以及作家对相关社会体制的反思，才是决定其书写表现的关键。

---

<sup>92</sup>同上。

<sup>93</sup>商晚筠，《七色花水》，页195。

<sup>94</sup>同上，页196。

【征引文献】

托莉·莫著，王奕婷译，《性/文本政治：女性主义文学理论（第二版）》，台北：远流，2005（原著作发表于2002年）。

亚伦·强森著，成令方等译，《性别打结——拆除父权违建》，台北：群学出版有限公司，2008。

伊莱恩·肖瓦尔特著，戴阿宝译，〈女性主义与文学〉，《外国文学》，第2期（1996年），页67-74。

凯特·米利特著，钟良明译，《性的政治》，北京：社会科学文献出版社，1999。（根据美国纽约双日出版公司1970年版译本）

邱苑妮，〈在镜中绽放的乳房——论商晚筠女性主体意识建构的书写策略〉，《世界华文文学论坛》，第3期（2010年），页21-26。

商晚筠，〈凶手〉，《学报月刊》，第898期（1975年12月），页30-32。

\_\_\_\_，〈痴女阿莲〉，台北：联经出版社，1987（1977年初版）。

\_\_\_\_，〈七色花水〉，台北：远流出版事业股份有限公司，1991。

\_\_\_\_，〈跳蚤〉，士古来：南方学院马华文学馆，2003。

潘雨桐，〈因风飞过蔷薇〉，台北：联合文学出版社，1987。

\_\_\_\_，〈昨夜星辰〉，台北：联合文学出版社，1989。

\_\_\_\_，〈静水大雪〉，柔佛：彩虹出版有限公司，1996。

\_\_\_\_，〈野店〉，柔佛：彩虹出版有限公司，1998。