

幻影中的女性 ——蘇曼殊詩中之女性研究

侯如綺*

【提要】

蘇曼殊的作品在塑造女子形象時，不管是在表現女子的感情、以及女性外在形象的描寫上，都傾向於同一類型女性的寫作。她們雖然在創作上出現的時間各不同，但是大多都是沉溺於愁情，外型柔弱而楚楚可憐；而也因此這些詩作被視為是「價值不大」的綺艷之詩。然而，如果以此侷限的角度觀看蘇曼殊這些作品，將無法了解如蘇曼殊此一作家複雜的藝術心靈。

這些女性在作品中，多半能夠帶出僧人蘇曼殊在愛情與修道之間的心理掙扎，這種特殊的身世經驗與自我坦白的誠實寫作，是他寫作的一個特點。我們除了從此中感受到蘇曼殊詩作中的真誠與特殊性外，也發現蘇曼殊把女性當成一個尋求欲望滿足的對象。此中的欲望並非指肉體上或具體對象上的欲望，而是內在之中因為愛的匱乏所帶來的一種渴求。透過不斷寫作他理想中的夢幻女性，而達到一種滿足。從這個觀點來看，蘇曼殊詩中的女性之於作者蘇曼殊，便不只是艷情而已，因為她們對於是蘇曼殊而言並非具體對象或只是賞玩式的，而是心象投射的對象。

關鍵詞：蘇曼殊 女性形象 欲望 匱乏

* 台北教育大學語文與創作學系兼任助理教授

一、前言

中國詩歌中男性文人寫女性的歷史相當悠長，早可追溯至《詩經》之中對於男女戀情與思婦、棄婦的心理狀態與女子姿容的描寫。到了《離騷》，屈原則開啓了「香草美人」的意象。作者或以美人自居，或以美人暗指理想中的君王，其女性形象只是他政治願望的投射；以棄婦來比擬逐臣，亦成爲中國詩歌的重要傳統。

蘇曼殊的詩作之中，寫女性或與女性情感互動的作品，約有半數之多。蘇曼殊雖爲和尚，但不忌與女性接觸交往言情。喝酒上酒家，亦有過許多情緣，酒女娼妓佳人，遂爲他筆下主角。然有論者認爲，曼殊寫美人別有深意。寫這些美人正如屈原一樣，只是他對於政治失望的寄託：

不知者謂其詩哀艷淫冶，放蕩不羈，豈貧衲所宜有；其知者以爲寄託綿邈，情緻紆迴，純祖香草美人遺意，疑屈子後身也。^①

然而，卻也有論者給予不同的評價。認爲集中描寫女性的詩作，「感情不深」、「題材及意義上均感價值不大。^②」又〈東居雜詩十九首〉，「全是與歡場女子頻繁的寫照，用語雖不失典雅雍容，但終爲綺豔一路，格調不高」^③。

這兩種歧異的評價，前者是從詩歌屈原的美人香草傳統出發；後者則是由詩的內容情感深度所給與的評價。蘇曼殊早年參與革命運動，有激進的愛國心，評論者將他的作品結合詩歌傳統加以聯想固然可以理解；然而，就詩作內容來看，作者的主要用意並不在於寄託憂國傷國的懷抱。曼殊對於女性形象的專注描述和自身與女性的情感互動的掙扎傾吐，實不能完全說是香草美人之遺意。但是，如果我們若只是以「感情不深」、「綺豔」來判斷作品本身，那麼很容易將這些作品輕忽，而因此失去對這些作品與創作者了解的

① 黃沛功，〈燕子龕詩序〉。收於柳亞子編，《蘇曼殊全集》（北京：中國書店，1985年9月），頁90。同樣的說法還有馮印雪，〈燕子龕詩序〉：「文情並麗，踵武楚騷，得香草美人之意。」收於柳亞子編，《蘇曼殊全集》，頁92。

② 朱少璋，〈曼殊詩高峰期試探〉，《蘇曼殊散論》（香港：下風堂文化事業出版公司，1994年12月），頁24。

③ 同上註。

機會。因此，其價值意義的探討方向在於兩個方面：一個在於作品本身在藝術創作上的表現、另一則在於曼殊傾力於女子之創作，對於一創作者本身的意義何在。

二、清末民初的女性

在本文討論蘇曼殊女性形象之前，我們必須對於當時環境對於女性的觀念與期待有大的了解。

清末民初的中國面臨巨大的變動，知識份子推行大規模的思想改革，其中也包括了對傳統女性地位的反省。光緒八年（1888）康有為在廣東謀創不纏足會；光緒二十二年（1896）梁啟超在《時務報》發表〈變法通議〉，論及婦人不學為天下積弱之本、纏足一日不變，則女學一日不立^④——反纏足與興女學，是當時維新人士婦女解放運動的重要主張。雖然變法失敗之後，婦女解放運動曾經受到短暫的挫折，但是解放運動的漣漪卻仍持續擴大。

光緒二十八年（1902）慈禧下詔廢除纏足。並因為女學堂增加，光緒三十一年（1905）清政府設學部，《奏定學堂章程》將女學歸入家庭教育法。次年，把女學列入學部掌職。女性教育漸次的系統化，代表女性問題受到重視的程度，也代表女性覺醒的可能性增高。但是官方的觀念，還是特別重視禮教的維持，女子的地位被定於賢妻良母、相夫教子，基本上還是把女性規囿於家庭之內。男女社交和婚姻自由還是不被允許。^⑤

然在當時仍有較為激進的女權思想出現。鮑家麟認為二十世紀初年最先提出系統的理論基礎來鼓吹男女平權、要求婦女參與革命的，應首推愛自由者金一。以他的《女界鐘》為例。其書出版於光緒二十九年（1903），內容要求女子脫離奴隸地位，指出所謂女子缺點和畸形是因不使有才、不使讀書、不使有社交、不使有正常活動所致。中國女子，有四害待除：一害是纏足；二害是裝飾打扮，敷粉塗朱；三害是迷信，補救方法是促使她們以殉教的精神參加革命運動；四害是拘束，所以金一提倡男女公開社交、鼓勵女子

^④ 出自《飲冰室文集》第一集，此處轉引鮑家麟，〈辛亥革命時期的婦女思想〉，收錄於鮑家麟編著，《中國婦女史論集》（台北：稻香出版社，1992年9月），頁270。

^⑤ 參考周敘琪，《一九一〇～一九二〇年代都會新婦女生活風貌——以《婦女雜誌》為分析實例》（台北市：國立台灣大學出版委員會，1996年），頁13-16。

遊學歐美。而求學、營業、財產、參政、行動自由等權，也都是婦女應當爭取的權利。此書出版後，受到熱烈回響，對女權之推行有一定的影響^⑥。除此之外，秋瑾的言論與一些清末的婦女報刊也都提倡推動了婦女解放與男女平權。推翻滿清的革命運動中，亦有女性參與協助，或組成革命軍、或成立北伐隊、暗殺團等等。

由以上簡單的敘述，我們可以得知，女性傳統的地位從清末以後已經開始受到反省。清政府對傳統的纏足和禮教之防雖相當重視，可不得不做相應於時代的改變。另外，當時某些較為激進的書報刊，也有衝破三綱五常，追求平等的言論，隨行者眾，好些婦女起而實踐，參與革命運動。可是基本上，這時候的婦女運動是一種模擬男性的婦女運動，而模擬男性也成爲了一種與男性平等的手段。但事實上，雖然許多女性懷抱著男女平等的理想參與排滿革命，不過革命成功之後，許多職業並未向女性開放，女子謀生困難窮苦潦倒，平等理想最終還是以幻滅收場。在此筆者無意要檢討當時婦女運動的方向，想要指出的是當時傳統勢力的龐大，對女性獨立自主的接受度並不高。例如在五四前夕，官方即從未停止過表揚節烈婦女的作法^⑦，可見男女平等的觀念實際上只有對一小部分的人產生影響，女性若要得到真正的自由還是相當的困難。

因此，雖然蘇曼殊在愛國運動與思想上表現激進，但對於女性的態度並沒有相對應的前衛。一九〇三年，曼殊爲北美參與無政府黨運動的女志士寫作〈女傑郭耳縵〉加以發揚；也曾經替秋瑾遺詩寫序。不過一九一五年，蘇曼殊在與柳亞子書信中，卻提及：

內地已有「黃魚學堂」，吾謂多一出洋學生，則多一通番賣國之人。……
若夫女子留學，不如學毛兒戲。^⑧

⑥ 參考鮑家麟，〈辛亥革命時期的婦女思想〉一文。收錄於鮑家麟編著，《中國婦女史論集》（台北：稻香出版社，1992年9月），頁275-281。

⑦ 中華民國〈褒揚條例〉第二款是「婦女烈節貞操可風世者」。施行細則解釋：「第二條褒揚條例第一條第二款所稱之『節』婦，其守節年限自三十歲以前守節至五十歲以後者，但年未五十而身故，其首節已及六年者同。

第三條同條款所稱之『烈』婦『烈』女，凡遇強暴不從致死或羞忿自盡，及夫亡殉節者屬之。

第四條同條款所稱之『貞』女，守貞年限與節婦同。其在夫家守貞身故，及夫符年例而身故者，亦屬之。」

⑧ 〈與柳亞子書〉（乙卯三月日本），收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·一》（北京：中國書店，1985年9

表達對留學生和女子留學的不滿。同樣的，他在〈燕子龕隨筆〉中也感嘆過：

今也無國長婦姘女，皆競侈邪，又奚望其有反樸還淳之日哉。^⑨

從他為女革命者寫作表揚的行為來看，可見蘇曼殊對女子奉獻自己，參與公共事務的態度是採取較為開放肯定的態度。至於為什麼他對女性留學會有所不滿呢？主要乃是在於他對於我國婦女出洋或受西方教育，而因此造成的奢侈、追求流行，感到不滿^⑩。在其小說《碎簪記》裡，他也發出類似的感嘆：「方今時移俗易，長婦姘女，皆競侈邪，心醉自由之風。其實假自由之名，而行越貨，亦猶男子借愛國之義，而謀利祿。^⑪」因此可見，事實上蘇曼殊並非反對女子有見識或才能、參與社交活動，只是他無法忍受自由所帶來的負面效應：女性因為見識開闊，也有可能迷失而競相奢華，背離道德。

蘇曼殊所尊崇的是儒家的價值觀，他相當重視道德之中節操的觀念。正如他欲抄寫《嶺海幽光錄》勉勵今人，是因為「吾粵濱海之南，亡國之際，人心尚已，苦節艱貞，發揚馨烈，雄才瑰意，智勇過人。於每於殘籍見之，隨即抄錄。古德幽光，寧容沉晦？」強調當其亂世之中節操的重要。而這節操的意義，不只是指對國家守節、也包含了傳統婦德、從一而終的觀念。

在蘇曼殊的小說中，重要的女性角色皆極為貞潔。只要是女性和男性有過戀情、盟誓或婚配之約，該女就會義無反顧的追求與男子的結合，成其廝守終生的願望，不管現實環境如何險惡，猶死而不悔。例如《斷鴻零雁記》的雪梅、《絳紗記》的五姑和秋雲、《焚劍記》的阿蘭和阿蕙、《碎簪記》的杜靈芳、《非夢記》的薇香皆為如此人物。此外他也不止一次假小說對於女子貞節發出議論：

女子之行，唯貞與節。世有妄人，捨華夏貞專之德，而行夷女猜薄之習；

月)，頁310。

^⑨ 〈燕子龕隨筆〉，收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·二》（北京：中國書店，1985年9月），頁37。

^⑩ 關於這個問題，柳亞子有較為詳盡的解釋。柳亞子，〈曼殊的思想問題〉：「我以為這未必是曼殊由衷之言，不過憤激而已。……罵女留學生，是因為她們奢侈浮華的生活，足以促成她們丈夫的賣國事仇而有餘。舉一個例子來講，申叔(劉師培)是曼殊極好的朋友，申叔的變節墮落，我想是曼殊所極端引為痛心的，但申叔的一生完全斷送於她夫人何志劍之手，志劍不是女留學生嗎？那真不如學毛兒戲的女戲子了。」收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·五》（北京：中國書店，1985年9月），頁131-132。

^⑪ 《碎簪記》，收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·三》（北京：中國書店，1985年9月），頁277。

向背速於反掌；猶學細腰，終餓死耳。¹²

吾國今日女子殆無貞操。猶之吾國，殆國體之可言；此亦由於黃魚學堂之害。（蘇俗，稱女子大足者曰「黃魚」。）女必貞而後自繇。¹³

可見曼殊將女子貞節視為是中國所應維持保存的德行，其重要性相當於國之體，是不可變易的精神，而追趕西方時髦流行，亦為不可。由此突顯出曼殊對於傳統無法割裂的依戀。對他而言，女性完成承諾的重要性，更甚於追求戀愛的自由。我們不難發現他對女性自由接受的限度，更懷疑當女性在此有限度的自由之下，如何能夠完全的掌握自己的命運、發展自我的智識。即若是昔日秋瑾一直為王廷鈞之妻，沒有突破他和王的婚姻關係，恐怕也沒有日後的革命女俠秋瑾。蘇曼殊在女性自由此一態度上的矛盾處，正顯露了當時婦女運動的困境。放在整個清末民初的大環境裡，他的想法有他進步的一面，也有無法突破的地方。因此我們若以此來責備曼殊的想法不夠前進，實則並不公允。因為，他只是更像是一般大多數的人而已；這是蘇曼殊本身的矛盾，也是當時面臨文化轉型之際所帶來的矛盾。

三、女性形象之塑造

然而，回到蘇曼殊的詩歌創作，他所塑造的女性類型與現實女性卻呈現一種完全不同的風貌。當清末民初的女性開始對自己的角色有所覺醒，曼殊詩歌中的女性，卻多是綺靡憂愁、夢幻一般的女性。從上文的敘述，我們了解他縱然接受女性能具才能思想，但是他對於現實之中女性西化後的負面改變是不滿的，他心中對於傳統的限度，還不足以使他能夠接受更寬廣的女性自由。從他的議論之中，看出他反而更傾向於回歸傳統。這樣的心理投射在詩作上，他詩裡的女性多具中國傳統美德與服飾打扮的女子。

在他詩作中描寫女性主要可由兩個方面來探察：

（一）女性感情的表現上——沉溺憂傷情愁的女性

蘇曼殊的詩中的女性，多是有訴之不盡的悲愁。而其女性的悲愁，不外

¹² 《焚劍記》，收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·三》（北京：中國書店，1985年9月），頁227-228。

¹³ 《絳紗記》，收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·三》（北京：中國書店，1985年9月），頁210。

幾種因素：身世、憂國、離愁這三個因素。

1. 身世

唯一表現女性身世之愁的作品，是〈本事詩〉。〈本事詩〉的主角是調箏人百助楓子。百助和蘇曼殊一樣，都有悲慘的童年。兩個天涯淪落人相知相識，互相傾訴也互相安慰。〈本事詩〉第二首：

丈室番茶手自煎，語深香冷涕潸然。
生身阿母無情甚，為向摩耶問夙緣。

百助出身寒微，身世卑賤。在丈室之中為曼殊煎茶時，百助低聲輕語的對曼殊感嘆生母與命運的無情。作者以淚眼低語的女性形象，來描寫百助自嘆身世之悲時的哀傷。「語」是聽覺、「香」是味覺，此處卻說「語深香冷」，把聽覺味覺化為觸覺味覺，以通感來達到一種感官相互交融的美感境界。而「深」與「冷」，都給人一種悽清憂愁之感，增添百助感嘆身世之悲時的悲情。

面對百助的傾訴，同樣在身世上有難言之恫蘇曼殊，又焉能不動情。〈本事詩〉的第三首：

碧玉莫愁身世賤，同鄉仙子獨銷魂。
袈裟點點疑櫻瓣，半是脂痕半淚痕。

前兩句作者安慰百助，勸她不要認為自己是孤單的，因為自己同樣有坎坷的遭遇。後兩句寫百助半帶脂痕半帶淚痕，眼淚滴落到自己的袈裟上。可是在第三句裡，和著脂粉的紅淚卻成為了凋零的「櫻瓣」，如此百助的眼淚也是具有一種綺艷之美的。在作者的眼中，女性這樣的哀情，是極待有所托付、有人憐惜的。也因此有「一杯顏色和雙淚，寫就梨花付與誰」（〈本事詩〉第四首）之句。然而，被托付的對象是誰呢？是作者自己。

2. 憂國

〈無題〉八首的女性則偶會出現憂國的愁緒。〈無題〉的第一首，就已提出「畢竟美人知愛國，自將銀管學南唐。」，可見此詩作中的女性是具有愛國之心的。馬以君所編注的蘇曼殊詩中，曾考訂〈無題〉八首是一九一三年秋，蘇曼殊常到上海南京路一處開筵召花，同妓女花雪南、桐花館、素

珍、張娟娟等交往，建立情感。這組詩便是寫與她們交往¹⁴。當時，一些革命志士爲了避人耳目，而在妓院門簾之下談論革命，蘇曼殊如在上海也會在席。這些妓女亦會與他們配合，有不錯的友誼。〈無題〉第三首：

水晶簾卷一燈昏，寂對河山叩國魂。
只是銀鶯羞不語，恐防重惹舊啼痕。

在水晶簾下的昏黃光線下，寂然無聲的空間裡，佳人憂心國家的命運。這件事使得佳人不願開口再提，只怕惹起悲傷而哭泣。此首詩中的女性，富有愛國的精神，爲國家的危殆煩惱。其中的「國魂」所指的應是國家精神、國體，而此亦爲作者蘇曼殊所重視的。在上一節裡，筆者提到由於西方文化入侵對傳統產生衝擊，而產生反彈心理。他對於傳統道德中的節操相當重視，即使當時面臨一個改換朝代與體制的時代，國家轉換了統治者但國體精神不能改。佳人的憂愁，也是蘇曼殊自己的憂愁。

3. 離愁

離愁、相思的情愁是在蘇曼殊詩中最常出現女性憂愁的原因。〈東居〉詩十六首，內容多是對於女性的閨閣生活與情感的想像。其中所流露的感情充滿了哀怨，情境的營造亦多迷離清冷，增添這組詩的夢幻與綺麗之感：如〈東居〉詩第一、四首：

卻下珠簾故故羞，浪持銀蠟照梳頭。
玉階人靜情難訴，悄向星河覓女牛。
翡翠流蘇白玉鈎，夜涼如水待牽牛。
知否去年人去后，枕函紅淚至今流。

女子羞怯的在擺設綺麗閨閣之中，梳頭裝扮自己。在這寂靜的夜晚，不見意中人，滿腔的情意不知向誰傾訴吐露，格外讓人感到孤單空虛，只能悄悄的望向銀河，尋找牛郎織女的星座，期待自己愛情的實現。第一首詩雖不見明白的言及相思愁情，但是透過了無聲的場景、無聲的尋找女牛星座的動作，表露了隱藏於心中情感，在闐然音寂之中突顯了愛情的苦悶。第四首詩，則

¹⁴ 馬以君編注、柳無忌校訂，《蘇曼殊文集》上（廣東：花城，1995年8月），頁58。

直接的表現相思之苦，以「紅淚至今流」的誇飾手法，表達自去年人去之後，思念之情未曾減少停歇，思念之濃厚。

同樣的〈東居〉第十一首：

人間天上結離憂，翠袖紅妝獨倚樓。
淒絕蜀楊絲萬縷，替人離別亦生愁。

紅妝、翠袖的精心打扮對比鬱結而無法排解的離愁，映襯出打扮裝飾的徒然和空虛。柳的意象本含別情，楊柳萬絲喚起離人纏綿憂傷的情意，如同內心紛亂複雜的情感。在傷心離人的眼中，因移情作用而感楊絲淒絕，楊絲替人別離而更生愁緒，使原來哀愁更添一層。

面對這三種不同的感情狀態，流之不盡的淚水是曼殊詩中直接表現情感的方法：

玉階孤行夜有聲，美人淚眼尚分明。（〈東金鳳兼示劉三〉）
袈裟點點疑櫻瓣，半是脂痕半淚痕。（〈本事詩〉第二首）
一杯顏色和雙淚，寫就梨花付與誰。（〈本事詩〉第四首）
今日圖成渾不似，胭脂和淚落紛紛。（〈以胭脂為○○繪扇〉）
知否去年人去后，枕函紅淚至今流。（〈東居〉第四首）
為向芭蕉問消息，朝朝紅淚欲成潮。（〈東居〉第十五首）
只是銀鶯羞不語，恐防重惹舊啼痕。（〈無題〉第三首）

這些女性為情所傷，多都有等待、需要、希望被愛的狀態。蘇曼殊常以淚水來表現這種悲傷易感的柔情，將別離的、憂愁的苦情，透過淚水來宣洩。或是「美人淚眼尚分明」的含淚、或是伴隨著脂粉裝扮的淚水、或是極為憂傷的成潮之淚，這些眼淚除了用來表達情感之外，這樣細緻描寫的眼淚，尚且還有梨花一枝春帶雨的可憐、使人憐愛的唯美感覺。所以如同古典詩詞中的美人，曼殊詩中的女性是一被觀看的對象。女性何以得苦苦等待、何以沒有走出閨房遂行自己的意志？詩中的女性彷彿只能不斷不斷的守候流淚，等著國家昇平、等著有人來疼愛自己，以撫平心中的哀怨。這和清末民初之時現實的女性在意識上，反省自己的處境、爭取自由，其實是有所差異的。女性的複雜情緒與需求被扁平化，其詩不知不覺的流露出一種曼殊對於女性的期

待。他所期待著的女性，是愛國的、願意為意中人付出的；即使情郎不在身邊，也能深情專注等待的女子。

（二）女性外在形象的表現——極盡雕琢的纖柔女性

蘇曼殊詩作對於女性外在的形象的觀察十分專注，衣裙、頭髮、身材、神態、肢體動作、表情、配飾等都是細緻描寫的內容。以下概括為三個部分：

1. 裝束髮飾

女性的頭髮至衣著裝扮都是可刻劃摩寫的對象，如描寫髮型：「淡掃峨眉朝畫師，同心華髻結青絲。」（〈本事詩〉第四首）、「斜插蓮蓬美且髻，曾教粉指印青編。」（〈失題〉第二首）。前句以同心髮髻傳達長相廝守的心願，後句以髮美且捲塑造出一浪漫的女子形象。

而描寫裝飾和衣著如：「看取紅酥渾欲滴，鳳文雙結是同心。」（〈東居〉第六首）、「星戴環佩月戴璫，一夜秋寒掩洞房。」（〈無題〉第八首）、「露濕紅蕖波底襪，自拈羅帶淡蛾羞。」（〈東居〉第七首）、「六幅瀟湘曳畫裙，燈前闌麝自氤氳。」（〈東居〉第十二首）、「蟬翼輕紗束細腰，遠山眉黛不能描。」（〈東居〉第十四首）皆都是著意於衣飾。上句與下句多未有連貫性，主要是以局部的專注：衣帶、耳垂、襪子、腰肢薄紗等，取代整體形象的觀察，而特具輕巧、纖細之感。

2. 表情神態與肢體動作

蘇曼殊詩中女性的體態、神情，多特別側重於流露嬌柔、羞怯、楚楚可憐的風情。她們的動作纖柔、眉目含情、體態輕盈可憐，忍人憐愛。如〈東居〉第三首：

羅襦換罷下西樓，豆蔻香溫語不休。

說到年華更羞怯，水晶簾下學箜篌。

詩中如豆蔻一般的少女，更換了絲羅短衣下樓來。在少女所帶來的香甜溫暖的氣氛裡，和作者喁喁談天。問到了年紀，少女更加羞怯，以古詩〈為焦仲卿妻作〉「十五彈箜篌」暗示了年齡。此詩用豆蔻花朵，比喻少女稚嫩的神態和輕盈體態，以下樓的動作讓讀者想像其輕巧。「香」、「溫」、「語不

休」，三種不同的感官刺激連續在一起，把讀者包圍於暖香氣氛之中。加以「水晶簾」如此質地精瑩的裝設，使這首詩極易觸動人綺麗的幻想。少女的嬌羞不只表達在字面上實際點出的「羞怯」，作者運用以典故暗指年紀的方法，將少女的嬌羞更添加了一份可愛感。同樣的在另一作品〈碧闌干〉，曼殊也寫了類似的詩句：「碧欄杆外遇嬋娟，故弄雲鬢不肯前。問到年華更羞怯，背人偷指十三弦。」以不同的典故，寫妙齡少女的嬌羞模樣。

肢體的動作不只於表現體態，動作有時也能表現出女性善解人意、纖細的一面，由肢體動作表現出內在心靈。〈游不忍池示仲兄〉：

白妙輕羅薄幾重，石欄橋畔小池東。
胡姬善解離人意，笑指芙蕖寂寞紅。

兩人就要離別，與穿著里衣輕羅的異國女子離別前出遊。雖然因為分開而使兩個人都覺得哀傷，但是女子仍然強顏歡笑不讓意中人更加悲傷，而藉由欣賞蓮花來減輕傷感。詩中女性不只是打扮纖巧，心思亦如同外表般細膩。「笑指芙蕖」使她看來享受在遊玩的歡樂之中，但是「寂寞紅」卻洩漏了她的心事：紅花雖然艷麗，但是此後無人一同欣賞，也只是孤單寂寞而已。

3. 空間意境的營造

曼殊善於在詩中創造出一種淒迷的氣氛。深、幽、沉、暗，這些都是在詩中所常見到的字。詩中的女性在這樣幽閉安靜而深沉的空間裡，像是遠離世俗，又有如在夢中一般。如〈無題〉第二首：

軟紅簾動月輪西，冰作闌干玉作梯。
寄語麻姑要珍重，鳳樓迢睇燕應迷。

在夜晚有月光的時候，柔軟的紅簾飄動，佳人居處闌干潔白如冰，樓梯如玉製一般。前兩句月光迷離，樓梯闌干潔白冰冷，但皆不見人影，而只是將讀者帶領進入一幽靜清冷的空間之中，配合了第三句的麻姑仙女的出現。末兩句作者將塵世中的女子比喻為天上女神，叮嚀心目中的仙女珍重，不要沉迷於所處的環境。

軟紅簾、冰闌干、玉階梯、高遠的歌樓，運用這些具雕飾形容的景物，帶來富麗綺艷的意境，都是曼殊詩常採用的修飾手法。在這一首詩裡，所寫

的尙是景觀，然小至器物及身上裝飾，曼殊詩亦多有雕琢。例如銀蠟、翡翠、流蘇、金杯、碧簫、金鈴等，皆是增添空間華美、綺麗的道具。如此過於華美的雕飾，反而更爲不具現實感。

且前面提過，曼殊詩多憂愁；迷濛、幽深的氛圍，和愁緒的凝聚正有相互加分的效果。幽愁使得環境的氛圍淒清、而迷離的氣氛也使得悲傷的情緒得以渲染。〈爲玉鸞女弟繪扇〉：

日暮有佳人，獨立瀟湘浦。
疏柳盡含煙，似憐亡國苦。

日落之際，佳人獨立於江水邊，一旁疏落的楊柳圍繞著煙霧，這樣一幅昏黃不開朗的景色，成功營造出佳人處於憂愁的思緒之中；相反的，亡國的煩憂，也因為日暮、江煙、疏柳而更加悲淒。

氛圍的營造、裝飾髮式和表情動作，這三類塑造女性外在形象方式，往往都具相輔相成的作用，因此他們常綜合在一起描寫。以〈東居〉十三首爲例：

銀燭金杯映綠紗，空持傾國對流霞。
酡顏欲語嬌無力，雲髻新簪白玉花。

銀燭金杯的光影映照著綠紗，具傾國之色的美人手持仙酒飲用。美人髮插雲髻新簪與白玉作的花朵，雙頰則因飲酒而酡紅，不勝酒力的她嬌軟無力，欲語而未語。華麗迷離的器物之色與美人的飲酒迷醉互相交織，此詩絕美恍惚的情境，彷彿不在塵世，而在仙境之中。

雖然女子的美麗，可能具有多種不同的樣貌型態，但是在蘇曼殊的詩中多是的類似形象。在身材上，他們是纖腰瘦麗的；在動作上，是盈巧輕柔的；在神態上，是嬌弱羞怯的；在裝扮上，是細緻脫俗的，再者加上他們前述的悲愁之情，和女性們作搭配，使她們充滿了惹人憐愛的風情。她們的形象被抽象化、概念化，是想像更多於真實的女性，流露出蘇曼殊對於女性的審美喜好。縱使蘇曼殊的有些詩作具有具體的對象，但是這些女性的形象因爲單一化而顯得形象扁平，女性似乎只是蘇曼殊幻想的對象。將這種幻想提到最頂點，曼殊尙且把這些塵俗中的女子視爲女神一般，而在詩中許多處將

她們稱為仙女：仙子、天女、素女、麻姑、嫦娥、姮娥、素娥等。天女可望而不可及，女性對蘇曼殊而言，正是如同女神般絕美。論者顧蕙倩認為：

「愛情」與「女子」在曼殊的心目中，一直是遙遠而浪漫的「領域」，她深怕兩者因肉體塵世的污穢而遭到破壞。所以她一生在兩者之中矛盾，而兩者，在她的詩中永遠成為絕美而脫俗的「絕塵風景」。¹⁵

這一段話，提示了我們理解蘇曼殊何以在寫作女性的上，總是那麼的親暱但又疏遠；他或許女子產生了情愫，也有過親密的交往，但是在他的眼中，這些女性卻都是絕塵俗世，看不出他對於她們更生動或生活化的理解。曼殊的詩意反而更多的建築在他個人對於女性心像的投射上。對於這一問題，以下則作更進一步的探討。

四、女性，欲望的他者

蘇曼殊詩中的女性因為失之扁平，又常常使用典故套語，所以就寫作女性形象的詩而言，較之以往詩詞並沒有什麼新意。雖然女性在他的詩歌中偶有憂國之思，但上節分析可知也只是少部分，更多的是陷於情愛的悲愁與幽怨。

曼殊詩寫作女性的特殊之處在於他描寫女性的作品雖多，卻屢屢會帶出他本身僧人身份與女性愛情之間的難以抉擇，具有個人獨特的色彩。「情」是蘇曼殊的世俗依戀，「佛道」又是蘇曼殊欲成就的境界。蘇曼殊情感細膩多情，人多謂之「天生情種」；對於愛情，他曾在〈畫跋〉中自言：「余以繫身情網，殊悔蹉跎」¹⁶。本來蘇曼殊身為僧侶，應當斷絕紅塵之情，不過他的多情一直無法讓他斷情，他終其一生都無法真正的節制。如果蘇曼殊想要了去情緣，應該乾脆絕塵離世，既不沾惹，自然也不會為其所困。但事實上，蘇曼殊始終不懂和世俗保持距離。這種情感與禪心的糾葛掙扎，他在〈本事詩〉中如此表現：

春水難量舊恨盈，桃腮檀口坐吹笙。

¹⁵ 顧蕙倩，《蘇曼殊詩析論》（淡江大學中國文學研究所，碩士論文，1991年），頁82。

¹⁶ 〈畫跋〉，收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·一》（北京：中國書店，1985年9月），頁140。

華巖瀑布高千尺，不及卿卿愛我情。（第六首）

烏舍凌波肌似雪，親持紅葉屬題詩。

還卿一鉢無情淚，恨不相逢未剃時。（第七首）

本事詩寫百助對蘇曼殊賦予真情，欲以身相許。曼殊雖然也動了感情，但是因為自己僧人的身分，便只好痛苦的拒絕百助的感情。面對這種情感愛欲與禪心的糾纏矛盾的心情，詩人往往使用紅色的意象來呈現他的張力。詩人先將百助真摯灼熱的情感以「桃腮」、「紅葉」來表現，觸動人的神經；再以春水洶湧為比喻，讓人感覺到百助的熱情。但在這之後，卻偏偏要在末句特意絕決的「還卿無情淚」。如此一張一收之間，增添了情感上的矛盾與無奈痛苦。

面對這樣的矛盾痛苦，〈本事詩〉的第九首，表現詩人企圖超越這樣的情感上的鬱結：

春雨樓頭尺八蕭，何時歸看浙江潮？

芒鞋破鉢無人識，踏過櫻花第幾橋？

最後蘇曼殊還是選擇了芒鞋破鉢的孤獨僧人形象作為他的歸屬。他踏過殘紅櫻瓣，故作無情的向前走去。從〈本事詩〉前幾首的舖陳，紅色帶來了「情」的隱喻，這裡則是他踏過櫻花，試圖離開、超越「情」的糾纏。這種以紅色相關連，所貫串意象已包含了複雜矛盾的情感深度，而不在只是停留在艷情的深度。此外我們再以蘇曼殊主要幾首寫女性的組詩作品為代表來看，同樣也表現了作者蘇曼殊心中的矛盾痛苦：「還卿一鉢無情淚，恨不相逢未剃時」（〈本事詩〉）、「槭槭秋林細雨時，天涯飄泊欲何之」（〈東居〉）、「分明化石心難定，多謝雲娘十幅箋」（〈無題〉）等，都是蘇曼殊在組詩中所表露愛情與佛心之間，想愛不敢愛、猶疑不定的兩難掙扎。

蘇曼殊詩中的女性，常帶出蘇曼殊內心的掙扎，因此論者王悅真認為，佳人在蘇曼殊的詩作中多為起興，美人是帶出其所代表的情愛與為僧學佛之事互相矛盾衝突的困境¹⁷。雖然如此說法強調了蘇曼殊詩所常被人所重視的特色，但是這並不能解決他何以摩寫女性的作品如此之多、何以其作品中的

¹⁷ 參閱王悅真，《蘇曼殊小說研究》（東海大學中國文學研究所，碩士論文，1992年）。

女性形象多是具有與現實斷裂的類型化傾向，她們總是貞潔、纖柔、出絕塵世的面貌——這兩個問題。再加之上一節的分析，可以得知蘇曼殊所寫的女性類型儘管相當單一，可對女性描寫還是極為細緻；舉凡情感、動作、神態、服飾打扮等，皆為觀看、型塑形象的重點。從他的書寫中，實可見到他對於女性形象性描寫的一種沉溺。因此我們對於曼殊詩中的女性，只從觀看作品中所明顯表現出的「情」、「佛」的矛盾困境是不能解決的。

心理學家拉康曾經思索人類需要、需求與欲望的問題。拉康解釋「需要」是生物性的，如果維持生存的特定對象滿足，需要便滿足。需要來源於匱乏，是嬰兒與母體分離後，完整性的不復回歸所造成一種永恆性的匱乏。當嬰兒成長，需要的對象總在變化，漸漸難以滿足，這時的對象不再是單一對象的需要，而藉由語言轉變為「需求」。需求透過語言形式表達，並總是通過他人而構成。主體在獲得語言後，真正的匱乏與需要便投入了潛意識之中。而最終的需求，拉康認為是對於認知和愛的需求。「欲望」，則是產生於需要和需求之間間隙；因為需求以語言的形式提出，接收語言的他人之主體又是難以控制的，所以需要和需求的關係便難完全的相同，在此之間，便產生縫隙而出現了欲望。需要在轉變為需求的時候，被遺漏或壓抑進入潛意識而不能表達為需求的需要，就被人們體驗為欲望。

由於欲望總是與內在匱乏相連繫，主體於是試圖在他者之中尋求自己的欲望。在尋求欲望滿足的過程之中，一個人的欲望卻變成了對他者的欲望。因為每一個人欲望的實現，總是依賴於自然界或他人，主體所欲望的某種匱乏的東西，就是相對於自己的他者；也因此，欲望只能夠在他者的關係之中才能產生。但是他者並不是現實的對象，而是具有象徵性意義的。¹⁸

儘管女性與蘇曼殊的互動、女性情愛所帶給他的震撼掙扎常被評論者與寫作曼殊傳記者所重視，然從曼殊寫女性的份量與用心來看，女性在曼殊詩中所扮演的腳色，並不止於在「先言他物，以引起所詠之詞也」這般單純可解釋。女性在蘇曼殊詩中的確常是情愛的化身，吸引著僧人的求道之心。應注意的是這些女性的象徵意義大於其實質、真實的具體形象，正如同拉康在對於欲望此一論述所帶給我們的啓示。在其詩的語言中，他是用「女性」

¹⁸ 以上參考王國芳、郭本禹，《拉岡》（台北：生智出版社，1997年8月），頁187-192。

（他的詩中被類型化的女性）這個符號，來代表一個不在場的存在。我們得到的是一個概念、一個替代品，而不是生動而有個性的實際女性。也就是說，或許他的詩中寫的對象也許是百助、金鳳、花雪南或者其他女性，但經過再現後，她們被替代成爲蘇曼殊想像之中的同一種女性，他理想中美的女性。詩中女性是幻影中的女性，成爲作者欲望的投射。

參考上一節的敘述，我們可以知道蘇曼殊塑造出了什麼樣的女性形象，她們具有蘇曼殊理想中的傳統美德、知曉愛國，女性體態與服飾的審美眼光也是傳統中國式的，根本看不出當時西風浸染，流行趨勢改變；凡髮式、衣裙、裝飾都合乎傳統女性美的形貌，合乎他的理想。最重要的是在感情上，儘管蘇曼殊身爲僧者，應不可能發展有結果的戀情，但是詩中的女性仍舊是熱烈的愛戀、等待著，甘心等待情愁的折磨與寂寞的來襲。反而是身爲男性的作者，不願意接受感情、心意不堅，即便是決定飄零孤獨，也受到往日歡情與回憶的煎熬。

槭槭秋林細雨時，天涯飄泊欲何之。

空山流水無人迹，何處蛾眉有怨詞。

如同〈東居〉十八首，上兩句作者將自己塑造爲天涯飄泊的形象，離開女子遠去。但後兩句他卻是仍然掛念著戀人，並且設想她會思念自己。這種「想你會想我」的狀態的表現，儘管女子雖不知是否真的會思念期待自己，但卻流露出寫作者希望被愛的需求渴望。此外蘇曼殊小說裡的女性大部分有一樣的傾向，她們摯愛著男主角，除了早有婚約的明確原因之外，我們卻多難以看出到底小說裡的女性，爲何會愛、怎麼會愛，並且愛的如此死心塌地，甚至有些不惜爲了男性而犧牲生命。同樣的道理，〈本事詩〉中女性情感的熾熱大膽，一樣填補了這種對於愛的想像；而其女性的形象，正適合期待被愛的模樣——柔弱、纖細、可憐。

蘇曼殊在詩中的心理掙扎越是痛苦，代表對女性的思念與愛欲便越是濃烈。因爲唯有愛得深刻，才會在決定分離時痛苦難當。蘇曼殊借小說之語敘述：「余靜坐沉思，久乃聳然曰：『天下女子，皆禍水也。』」¹⁹；或是有

¹⁹ 《碎簪記》，收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·三》（北京：中國書店，1985年9月），頁255。

以三郎之口有：「兒女情長，殊堪畏怖」²⁰之句。若非對愛的渴望之濃厚，對於愛情便不至於是以驚悚來形容；若非他對女子的懷有強烈的欲望，也不必強作此警語。

誠然如上述拉康的說法，愛是終極的需求，而需求必要透過他才能夠構成。但是對於愛的匱乏所尋求的滿足，卻未必會被主體所清楚的覺知，而只是壓抑在潛意識之中。透過蘇曼殊對於女性的想像，女性成為尋求滿足愛的對象；是他所欲求的他者。經過了詩的聯想、連結，他的詩作由具體的女性再現為類型化的女性，這樣的女性是他無意識運作後，加上具體的語言成分而形成，她們雜揉了蘇曼殊理想中所喜愛的美女的樣式，所以沒有獨特的個性。並且這些女性在感情上，不管是身世之憂、愛國之思以及情愛寂寞的憂煩，皆與蘇曼殊本身身世和關注的東西有所共鳴。

同樣的我們也可以自蘇曼殊小說來印證，其代表小說《斷鴻零雁記》中便可見出類似的傾向。《斷鴻零雁記》有濃厚的自傳色彩，其中的主角三郎與作者在身世上有許多部分的重疊。他在小說之中所著墨最力，也最為動人的，除親情之外，就是他在愛情與佛門間的掙扎，而這也可以說是蘇曼殊作品中的重要主題之一。在小說中的愛情對象，一是有婚約而未成的雪梅，一是母親欲以婚配的靜子。雪梅的父親因為棄嫌三郎貧窮，因此毀壞原本已有的婚約，便從繼母之言而欲將雪梅許配他人，可是雪梅對於三郎仍舊一往情深，不因貧屨而移愛，甚至資助三郎赴日，三郎對於雪梅的形容因此是「古德幽光之女子」，可知雪梅乃是具有傳統從一而終美德的貞德女性。而靜子則是三郎母親才貌兼備的姪女，對於三郎相當體貼，她想將情感托付三郎，可是三郎因為自己為僧侶的身分以及對於雪梅的歉疚感而拒絕了靜子的愛情。

我們觀察《斷鴻零雁記》中這兩位女性塑造，他們同樣都是對於男主角情有所鍾，並且合乎前述對傳統女性的審美標準，柔弱、貞德。尤其是靜子的描述，不似雪梅只能從雪梅寫給三郎的信件來認識，她在小說中有出場以及行動，有較多的敘述使我們認識靜子。然而，關於靜子的形象，基本上仍不超越蘇曼殊從其詩歌中所勾勒出來的女性形象。除了仍用「仙子」來形容

²⁰ 《斷鴻零雁記》，收錄於柳亞子編，《蘇曼殊全集·三》（北京：中國書店，1985年9月），頁277。

之外，小說常見的描述是「慧秀孤標」、「性情爛穆」、「殊甚端麗」、「莊艷絕倫」，關於這些用詞一樣讓人感覺到孤高、有距離感的脫俗女性，長相美麗又端莊。而且儘管靜子雖應是日本女郎，可是小說中關於日本的色彩非常薄弱，反而是她與三郎談詩論藝流露出對中國文化熟悉與仰慕，同時其家世與明之遺臣朱舜水素有淵源，再又曾提及的人物陸放翁、鄭成功，皆是有亡國之憂的愛國人士，這些敘述表示靜子非但不是一般女子，而且其悲愁幽思竟更關乎中國文化與命運，如此的人物塑造實非屬於一位現實中日本少女的，而是傾向於我們所述曼殊詩中女性懷抱憂國之思的形象。這兩位女子的形象寫作，我們一樣可以見得他們仍是蘇曼殊想像投射的結果。

早有許多傳記記載在現實中的蘇曼殊長期缺乏母親的母愛與父親的庇護，飽受歧視、孤獨與困頓，不是差點大病身亡，就是寄人籬下，成長後的他與家庭決裂，在他的生命過程裡面蘇曼殊感受到的是人世的殘酷與絕望。因此蘇曼殊的需求始終沒有被滿足，也不可能被滿足，而成爲一種恆常性的匱乏，形成一種強大的、欲補足的欲望。在他個人獨特的成顯形式上，夾雜著他濃厚的浪漫主義者的色彩，他純真的流露出他對於愛的驚怖，但同時也可說是愛的渴望，那樣的對愛奉獻、執著、純潔、無私，又合乎於他的理想。

反過來看，正如小說中的男性三郎、湘僧的出家，其重要原因都是來自於親情或者是愛情的無法滿足，也可說是一種來自於愛的匱乏。三郎主要出自於爲了成全雪梅，讓雪梅斷絕與自己的婚姻關係而出家、湘僧則是因爲戀情受挫而自殺繼而出家。然而，以入佛門來面對愛的缺失，期望從此開脫於紅塵俗世，卻依然難掩是一種逃避行爲的事實，他們不一定能得到真正的寧靜。三郎與湘僧成爲因愛而入道者，卻未必因愛而成道。除《斷鴻零雁記》外，蘇曼殊的其他悲劇小說，男主角亦常是入空門或自殺，其原因仍舊是在於情關難過。如此同樣結局的小說以不同情節重現，這樣子不斷壓抑欲望，卻又壓制不住欲望的狀態，亦彷彿作者一次次的自我確認。

詩中的女性，在無意識的移位之下，成爲蘇曼殊詩中的換喻，她們成爲了對於愛的欲望的象徵性的意涵。儘管在組詩之中，並非每一首都寫兩人的互動，而只是單純的寫女性的愁思，觀察女性的動作，但是那種一再的寫作、一再的摩寫，對於女性形體關注的耽溺，都表露蘇曼殊透過女性這個他

者重覆尋求滿足自己的欲望的過程。不過，前文也提到，真正內裡的匱乏是無法真正被滿足的，故蘇曼殊對於女性的追尋一再的重複循環；他並不因為得到了某特定對象的愛，而終止循環。他幾度追求愛情，又每每因為僧人的身分從愛情之中痛苦脫出，他雖然看起來愛的深刻，但並不是絕對的專情。他的愛的模式總是在追尋、投入、復又孤獨決離中循環，他感嘆：「生天成佛我何能？幽夢無憑恨不勝」（〈柬金鳳兼示劉三〉），又想要從佛理中昇華自己：「曾遣素娥非別意，是空是色本無殊」（〈次韻奉答懷寧鄭公〉），不過他的省悟都沒能讓他真的超脫出來。矛盾的是他為一介僧者，觸碰愛情本為不該，又怎能一再重蹈覆轍。而這種矛盾正顯示了蘇曼殊內在的衝動無法真正止息，也沒有止息的一天。尤其那些以女神稱呼出現，幽然絕美、纖柔超脫世俗的女性，這種不可及的幻想形象，正不自覺表露出潛意識中的愛像是天女一般的不可捉摸、不可碰觸，也呼應了他所追求的愛沒有達到的可能。在他筆下那些幻影中的女性，那些以換喻形式所呈顯的欲望，實際的內涵卻難以達成。

五、結語

由於救亡圖存的需要與受到西方文化的衝擊，清末民初的知識分子，重新思考婦女在社會所扮演的角色，並慢慢給予女性更多的空間。蘇曼殊儘管受過西式教育，在愛國運動的態度上也很開放，但是他所持的婦女觀點和所偏愛的女性，顯然是回歸於傳統的。

他有很多的詩作都寫下他對女性的想像以及他於女性的互動。這些作品在塑造女子形象上，不管是在表現女子的感情、以及女性外在形象的描寫上，都傾向於同一類型女性的寫作。她們雖然在創作上出現的時間各不同，但是大多都是沉溺於愁情，外型柔弱而楚楚可憐。這些女性在作品中，多半能夠帶出對於他在愛情與修道之間的心理掙扎，這種特殊的身世經驗與自我坦白的誠實寫作，成為他寫作的一個特點。我們除了從此中感受到蘇曼殊詩作中的真誠與特殊性外，也發現蘇曼殊把女性當成一個尋求欲望滿足的對象。此中的欲望並非指肉體上或具體對象上的欲望，而是內在之中因為愛的匱乏所帶來的一種渴求。透過不斷寫作他理想中的夢幻女性，而達到一種滿

足。從這個觀點來看，蘇曼殊詩中的女性之於作者蘇曼殊，便不只是艷情而已，因為她們對於是蘇曼殊而言並非具體對象或只是賞玩式的，而是心象投射的對象。

參考書目

近人論著

1. 中央研究院近代史研究所編著，《近代中國婦女史研究研究》，台北：中央研究院，1994年6月。
2. 方漢文，《後現代主義文化心理：拉康研究》，上海：上海三聯書店，2000年11月。
3. 毛策，《蘇曼殊論傳》，台北：中國人民大學出版社，1995年4月。
4. 王悅真，《蘇曼殊小說研究》，東海大學中國文學研究所，碩士論文，1992年。
5. 王國芳、郭本禹，《拉岡》，台北：生智出版社，1997年8月。
6. 任廣田，〈論蘇曼殊的思想〉，《西北大學學報》第二十六卷第一期，1996年。
7. 朱少璋，《蘇曼殊散論》，香港：下風堂文化事業出版公司，1994年12月。
8. 李蔚，《蘇曼殊傳奇》，台北：國際村文庫，1993年10月。
9. 杜聲鋒，《拉康結構主義精神分析學》，台北：遠流出版社，1988年10月。
10. 周敘琪，《一九一〇——一九二〇年代都會新婦女生活風貌——以《婦女雜誌》為分析實例》，台北：國立台灣大學出版委員會，1996年。
11. 周淑媚，〈「南社二僧」蘇曼殊和李叔同之文化觀照〉，《通識教育年刊》第一期，1999年4月。
12. 柳亞子編，《蘇曼殊全集》——五，北京：中國書店，1985年9月。
13. 柳無忌，《從磨劍室到燕子龕——紀念南社兩大詩人蘇曼殊與柳亞子》，台北：時報出版，1986年10月。
14. 柳無忌，《蘇曼殊傳》，台北：三聯書店，1992年3月。

15. 袁凱聲，〈文化衝突·二元人格·感傷主義——蘇曼殊與郁達夫比較片論〉《江海學刊》第一期，1994年。
16. 馬以君編注、柳無忌校訂，《蘇曼殊文集》，廣東：花城出版社，1995年8月。
17. 康正果，《風騷與艷情》，台北：雲龍出版社，1991年2月。
18. 張國安，《紅塵孤旅——蘇曼殊傳》，台北：業強出版社，1992年4月。
19. 莊樹淳，《蘇曼殊詩文中的情感研究》，輔仁大學中國文學研究所，碩士論文，2000年。
20. 陳敬之，《首創民族主義文藝的「南社」》，台北：成文出版社，1980年6月。
21. 楊聯芬，《流動的瞬間——晚清與五四關係論》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2006年6月。
22. 趙澤洪，〈婉約詞派女性形象的審美嬗變〉，《重慶師院學報》第一期，1994年。
23. 劉心皇，《蘇曼殊大師新傳》，台北：東大圖書公司，1984年2月。
24. 賴珮如，《花間集的女性研究》，東海大學中國文學研究所，碩士論文，1997年。
25. 鮑家麟編著，《中國婦女史論集》，台北：稻鄉出版社，1992年9月，再版二刷。
26. 鮑家麟編著，《中國婦女史論集續集》，台北：稻鄉出版社，1991年4月。
27. 簡政珍，《語言與文學空間》，台北：漢光文化事業，1991年6月。
28. 蘇曼殊，《蘇曼殊詩文集》，台北：大中國圖書，1957年。
29. 顧蕙倩，《蘇曼殊詩析論》，淡江大學中國文學研究所，碩士論文，1991年。

Female in Fantasy — A Study of the Female Characters in Su Man-shu's Poetry

Hou, Ru-chi*

【 Abstract 】

In poems Su Man-shu wrote in different periods, female characters appear to be stereotypical. Women are represented uniformly as sentimental and feeble in appearance. In this regard, Su's poetry is generally considered frivolous and unworthy of reading. Studied in certain perspectives, however, Su's poetic portrayal of the female provides an excellent access to the subtle complexity of a creative mind.

Su's poetry is often confessional, bearing on personal experience as a monk. In Su's treatment of the female characters in particular, we can see psychological struggles between his pursuit of love and religious self-cultivation. We find in Su's poetry extraordinary honesty in his use of the female as objects of desire. This desire is not the bodily kind directed toward any real person but a longing generated from within due to a lack of love. Su Man-shu obtains gratification by writing these fantasized female. Viewed from this perspective, the female in Su's poetry are no longer presentations of romance, but serious projections of his inner dilemma.

Key words: Su Man-shu female image desire lack

* Adjunct Assistant Professor, Language and Creative Writing Department, Taipei University of Education