

凝視與窺視：李漁〈夏宜樓〉與明清視覺文化*

陳建華¹

摘 要

在李漁的〈夏宜樓〉中，來自西洋的望遠鏡為一對才子佳人穿針引線，唬弄冬烘的家長，使有情人終成眷屬。這篇小說創意十足，而「千里鏡」被尊為「神眼」，其所建構的「凝視」對於明清視覺文化來說意味深長。

望遠鏡的新視域在複雜的人文風景中展開，與倫理、性別、園林美學及春宮文學等歷史脈絡錯綜交織在一起，其所建構的男性「凝視」與社會權力機制、性別政治產生吊詭的關係。

本文認為，有別於由「文人畫」傳統發展而來「散視」方式，在元明以來的戲曲、小說中滋長一種另類的「窺視」。〈夏宜樓〉融合了這一「窺視」新潮，使視覺的地位得到加強，其接受和挪用西方「凝視」的方式對於近代中國視覺現代性的探討不乏啟迪意義。

關鍵詞：李漁、望遠鏡、凝視、窺視、明清視覺文化

2008.04.05 投稿；2008.05.16 審查通過；2008.05.20 修訂稿收件。

¹ 陳建華現職為香港科技大學人文學部副教授。

The Gaze and the Peeping: Li Yu's "Summer Pavilion" and Ming-Qing Visual Culture

Chen Jian-hua *

Abstract

Li Yu's story "The Summer Pavilion" in which a telescope plays the role of matchmaker for a young couple, is more than renovating the romance of "talented scholar and beauty." Represented as the "God's eye," the novelty from the West establishes the "gaze" as a new way of seeing, significantly turning a new leaf for Ming-Qing visual culture. Apart from the "glance," the mainstream practice of vision developed from a long and prestigious tradition of "literati painting," the trope of "peeping" increasingly appears in popular fiction and drama since the fourteenth century and the peeping merges with the gaze in Li Yu's story. From the optical sense strengthened by the telescope engenders the desire for male gaze, ambiguously entangling with patriarchal order and power relations. Yet different from the visual technology leading to scientific discoveries in the West, the "God's eye" is represented against indigenous humanist backdrops, complicatedly intertwined with the trends of ethics, gender, garden aesthetics, and pornographic literature. Provided with a mode of embracing and appropriating Western visuality, "The Summer Pavilion" is revelatory to the formation of visual culture in modern China.

Keywords: Li Yu, telescope, the gaze, the peeping, Ming-Qing visual culture

* Associate Professor at Division of Humanities, The Hong Kong University of Science and Technology.

一、前言

近二、三十年來，在歐美地區視覺文化研究欣欣向榮，在福柯、拉岡等人的理論及後結構、後現代思潮推動下，颯揚著一路反思或批判「視覺中心主義」(ocularcentrism)的論說，所謂「現代性」因之被重新定義：哲學淵源上自柏拉圖以來即尊視覺為五官之冠，¹而文藝復興時期繪畫中由於運用光學透視法，具象世界之再現獲得逼真效果，事實上匯總科學、宗教與藝術成就於一爐。這一「凝視」(gaze)方式長期來也由其認識論以表像為真實並不懈探究其本質的「自然態度」(the natural attitude)所致。²如雅可森(Roman Jakobson, 1896-1982)所言，文藝復興時期繪畫成為影響歐洲所有文學藝術領域的「主導」力量，³而「自然態度」在18世紀啟蒙思潮及工具理性的推動下則變本加厲，終於在19世紀導致攝影與電影的發明。正是起始於文藝復興時期，如海德格爾(Martin Heidegger, 1889-1976)所說，歐洲藉科學技術建構「世界圖像」並以其主宰地位之「現代性」自覺，啟動「征服」世界之旅。⁴

* 本文源自會議論文〈晚明文學的雙重「現代性」——杜麗娘與千里鏡〉，宣讀於「中國文學：傳統與現代的對話」國際學術研討會，南京大學中文系、中國文學與比較文學國際學會(ACCL)，南京，2005年6月23-26日。又以〈「千里鏡」與明清文學文化新視域：李漁〈夏宜樓〉與視覺主體的確立〉為題，宣讀於「重讀經典：中國傳統小說與戲曲國際學術研討會」，香港中文大學，香港，2008年1月3-5日。張洪年教授、華璋教授各惠賜佳見；另《政大中文學報》兩位評審學者提出寶貴意見，謹於茲一併致謝。

¹ 參 Chris Jenks, "The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction," in Chris Jenks, ed., *Visual Culture* (London: Routledge, 1995), p.1-25. 此為編者之論文集「導言」，對於西方視覺中心主義的形成作了概括性的描述。關於西方哲學從柏拉圖到笛卡爾首尊視覺之專論，參 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1994), p. 21-82. 關於探討視覺主宰與大陸哲學的關係，參論文集：*Modernity and the Hegemony of Vision*, ed., David Michael Levin (Berkeley: University of California Press, 1993).

² 見 Norman Bryson, "The Natural Attitude," in *Vision and Painting: The Logic of Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), p.1-12.

³ Roman Jakobson, "The Dominant," in *Language in Literature* (Cambridge and Mass.: Harvard University Press, 1987), p.41-46.

⁴ Martin Heidegger, "The Age of the World Picture," in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans., William Lovitt (New York: Harper Torchbooks, 1969), p.115-154.

中國自有其視覺感知史，而儒佛道三家各有其譜系及歷史演變的軌跡。《論語》、《孟子》中有關視覺的表述或比喻，具儒家的理論前設，與其說是關注事物本身，毋寧是蘊涵著有關「知人」、「知事」的某種「特殊的詮釋學」。⁵這反映在《易經》中有關「聖人之觀」的論述中，「聖人」似乎代表超乎物象世界的亙古不變的倫理秩序。⁶另如道家有「內觀」說，⁷佛家「五識」中以「眼識」為首，⁸各有其內在複雜結構，並在歷史長河中有千姿百態的表述與衍變。關於前現代中國視覺文化的研究，1970年代葛瑞漢（A. C. Graham, 1919-1991）對《墨子》中的光學與視覺的論述作了介紹，⁹此後如麗維亞·柯恩（Livia Kohn）、栗山茂久（Shigehisa Kuriyama）等也續有新見。¹⁰對於中國視覺方式與藝術再現問題，長期來主要關注詩與畫的「大傳統」，以「文人畫」追求「神似」而非「形似」為基本特徵。¹¹近時學者對此提出新的問題，試圖作出新的探討。¹²

⁵ 參宇文所安，《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社會科學院，2003），頁17-25。另參楊儒賓，《儒家身體觀》（台北：中央研究院中國文哲研究所，1996），頁139-140、200-201。

⁶ 見《周易·繫辭》中有關「聖人」「仰以觀於天文，俯以察於地理」等論述。載於李學勤主編，《十三經·周易正義》（北京：北京大學，1999），頁256-322。另參成中英，〈論「觀」的哲學涵義——論作為方法論和本體詮釋學的統一〉。文中對「觀卦」的分析，闡述在「中」、「正」基礎上的「觀」法，富於啟發。載於成中英主編，《本體詮釋學》第2輯（北京：北京大學，2002），頁31-60。

⁷ Livia Kohn, "Taoist Insight Meditation: The Tang Practice of *Neiguan*," in *Taoist Meditation and Longevity Techniques*, ed., Livia Kohn (Ann Arbor: The University of Michigan, 1989), p.193-224.

⁸ 參倪梁康，〈唯識學與現象學中的「自身意識」與「自我表現意識」問題〉，《中國學術》第1卷第3輯（2002），頁66。

⁹ Graham A.C. and Nathan Sivin, "A Systematic Approach to the Mohist Optics (ca.300 B.C.)," in *Chinese Science: Exploration of an Ancient Tradition*, eds., Shigeru Nakayama and Nathan Sivin (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1973), p.105-152.

¹⁰ Livia Kohn 見註7。Shigehisa Kuriyama, "Visual Knowledge in Classical Chinese Medicine," in Don Bates, ed., *Knowledge and Scholarly Medical Tradition* (New York: Cambridge University Press, 1995), p.205-234.

¹¹ 這方面論述甚多，典型的如錢鍾書，〈中國詩與中國畫〉，見《七綴集》（上海：上海古籍出版社，1988），頁1-27。文中聲稱：「中國舊詩和中國舊畫同屬於所謂『南宗』，即發揮董其昌的「南宗」說，以帶有禪意的「神韻」立論。以畫概詩，力言詩分南北，固是洞見，也不無極端，然而以「南詩」來加盟「南畫」，當然是加強了一般以「文人畫」作為中國畫代表的理解。歐美美術史界中國繪畫的研究興趣一向在於自

在西方推展「視覺現代性」的歷史進程中，中國自然進入其「世界圖像」的視野。自 16 世紀末利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）等傳教士將西洋宗教與科學輸入中土，經過一番原旨教義的改良，以適合中國的倫理信條，因此獲得一些同情者，也引起爭議。但關於傳教士在中國的文化傳播，一般側重其思想的層面，其實他們帶來西洋的科學器械，如鐘錶、繪畫、望遠鏡等，比宗教教義更容易吸引中國人，在文化各方面發生作用。鄧恩（Goerge H. Dunne, 1905-1998）說到，某次利瑪竇向中國人展示西洋文物與器具時，「參觀者對歐洲人的觀測技術特別有興趣。」¹³此處「觀測技術」包括視覺上的觀察方法。事實上傳教士攜來繪畫及各種視覺器具，同時傳播光學、幾何與透視理論，在繪畫方面直接帶來影響。¹⁴如美術史家高居翰（James Cahill）指出，在 17 世紀張宏的山水畫中已經運用了透視法，即受到西方繪畫的影響。¹⁵此說不無爭議，但引出的問題是如何對待西來影響與本土文化的關係，西來影響不僅限於繪畫，還須在視覺文化的深廣背景中加以考察。

帝制末期的中國作為「世界圖像」的受動者，視覺文化的歷史形態變得更為複雜。本土感知系統的歷史軌跡是什麼？與外來視覺方式遭遇時發生了什麼？對傳統文化有何影響？在本文將作探討的李漁小說〈夏

謝赫至董其昌的「大傳統」，以 Max Loehr（羅樾）的 *The Great Painters of China* (New York: Harper and Row, 1980) 為標誌性著作。如高居翰等認為明清繪畫之成就超越前代，尤其力主董其昌「傑出的有獨創精神的大師」，和錢鍾書的「南宗」論相媲美。見高居翰：〈明清繪畫中作為思想觀念的風格〉，載於洪再辛選編，《海外中國畫研究文選（1950-1987）》（上海：人民美術出版社，1992），頁 151。此論文集反映了自 1950 年代以來歐美美術史界以中國「文人畫」為研究主流。

¹² 近時淺見洋二論述宋代蘇軾等人的「詩畫同質」論時，與一向以「文人畫」美學的出發點不同，試圖從「形似」的角度重新探討。見〈關於「詩中有畫」——中國的詩歌與繪畫〉，《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005），頁 109-136。

¹³ 鄧恩著，余三樂、石蓉譯，《從利瑪竇到湯若望：晚明的耶穌會傳教士》（上海：上海古籍出版社，2003），頁 13。

¹⁴ 參 Samual Y. Edgerton Jr., "Geometry and Jesuit in the Far East," in *The Heritage of Giotto's Geometry* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p.255-287. 另參莫小也，《十七、十八世紀傳教士與西畫東漸》（杭州：中國美術學院，2002）。

¹⁵ 見 James Cahill, "Chang Hung and the Limits of Representation," in *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge and Mass.: Harvard University Press, 1979), p.1-35.

宜樓〉中，「千里鏡」即為舶來視覺器具之一，可說是提供了與視覺「現代性」最初如何遭遇的一次可貴的文學見證。本文著重詮釋李漁筆下的「千里鏡」如何開拓了文學想像的新視域，同時探究它如何在作者「心體」——色彩斑斕的「晚明時刻」的思想螢幕——上透過多層的意識框架與文化氛圍，而凸顯其西洋「神眼」的「奇功」。本文強調的是：李漁筆下的千里鏡與元明以來通俗文學中的視覺表現——尤其是情色的「窺視」——有密切關聯，同時凸現了「凝視」的異質性。其中西文化的複雜構成，對於認識「視覺現代性」在近世中國的開展，也具有方法論的涵義。

二、小說與歷史：「千里鏡」的民間傳奇

〈夏宜樓〉幾乎是一個私訂終生的戀愛故事，而男女主角——瞿吉人和詹嫻嫻——串通一氣，唬弄欺瞞了封建家長而終成眷屬。一個媒婆在他們之間穿針引線，但真正促成好事的卻是一只「千里鏡」的洋玩意兒，情節之奇思巧想令人叫絕。但故事講到一半，作者故弄玄虛，叫人猜這段傳奇的「原故」：「這個情節，也不是人，也不是鬼，也不全假，也不全真。都虧了一件東西替他做了眼目，所以把個肉身男子假充了蛻骨神仙，不怕世人不信。……你道是件什麼東西？」又說：「這件東西的出處，雖然不在中國，卻是好奇訪異的人家都收藏得有，不是什麼荒唐之物。」一邊讓讀者猜，一邊引一首《西江月》的詞，謎底藏於其間，然後說「這件東西名為千里鏡，出在西洋，與顯微、焚香、端容、取火諸鏡同是一種聰明」。作者對於這幾種鏡子一一加以介紹，且追溯其歷史。如「千里鏡」：

千里鏡：此鏡用大小數管，粗細不一。細者納於粗者之中，欲使其可放可收，隨伸隨縮。所謂千里鏡者，即嵌與管之兩頭，取以視遠，無遐不到。千里二字雖屬過稱，未必果能由吳視越，坐秦觀楚。然試千百里步之內，便自覺其誣。至於十數里之中，千百步之外，取以觀人鑒物，不但不覺其遠，較對面相視者更覺分明，真可寶也。

千里鏡即望遠鏡，一般認為在 16 世紀中由某荷蘭人發明，而在 1610 年天文學家伽利略製作了長筒望遠鏡，應用於天體觀測。¹⁶此後不久便傳入中國，1615 年刊刻的陽瑪若〈天問略〉一文中提到能觀察「日月星辰」的「巧器」，即為望遠鏡。1626 年德國傳教士湯若望帶來了實物，並著譯〈遠鏡說〉。¹⁷這一視覺器具傳入中土後，首先為宮廷服務，在修訂天文曆法方面發揮作用，湯若望說動崇禎帝在宮中「築台」陳列，皇帝親自觀看之後「頗為嘉獎」。在清代也一直受到朝廷的重視，應用於天文、軍事方面，一些士大夫也把它作為奇器收藏。¹⁸此外小說還詳細介紹了「顯微鏡」，形容其功能：「並蟣虱身上之毛，蚊虻翼邊之彩，都覺得根根可數，歷歷可觀。所以叫做顯微，以其能顯至微之物而使之光明較著也。」¹⁹就歷史記載而言，劉善齡指出：「和望遠鏡大張旗鼓傳入中國相比，顯微鏡在早期史籍中卻現得默默無聞。」²⁰這一點〈夏宜樓〉能補史料之不足，對於晚明時期西學東漸的瞭解別具價值。

李漁可說是中國帝制晚期最富想像與原創的文士之一。他聲稱：「新也者，天下事物之美稱也。而文章一道，較之他物，尤加倍焉。」²¹寫小說戲曲嘔心瀝血，務求新奇，即在日常生活中也處處別出心裁。他的《閒情偶記》一書講生活藝術，像怎樣在床頭釘製木板養盆蘭花，使香氣縈繞於睡夢之際，僅是書中一例而已。如〈夏宜樓〉中寫到「端容鏡」，「取以鑿形，鬚眉畢備。更與游女相宜，懸之扇頭或繫之帕上」，也是平時好奇觀察所致，當然更不會放過來路稀奇蹊蹺的千里鏡。至於對「西洋諸鏡」的描述，不免小說家言，卻提供了不少來自民間的資訊，包括其歷史的追蹤：

¹⁶ *Columbia Encyclopedia*. Fifth Edition (New York: Columbia University Press, 1993), p.2706-2707.

¹⁷ 陽瑪若，〈天問略〉、湯若望，〈遠鏡說〉，見任繼愈主編，《中國科學技術典籍通匯》（鄭州：河南教育出版社，1996），天文卷第 8 冊，頁 339-381。

¹⁸ 關於望遠鏡的發明及其傳入中國，參劉善齡，《西洋發明在中國》（香港：三聯書店，2001），頁 6-11。

¹⁹ 李漁，《覺世名言十二樓》（南京：江蘇古籍出版社，1991），頁 68。

²⁰ 《西洋發明在中國》，頁 11。即使在清末傅蘭雅主編的《格致彙編》對顯微鏡的專章介紹中，至於其何時始在中國流傳的情況也付闕如。見〈格致釋器第 8 部——顯微鏡說〉，《格致彙編》第 5 冊（1891）。頁 207-226。

²¹ 李漁，《閒情偶記》（北京：作家出版社，1996），頁 18。

自明朝至今，彼國之中有出類拔萃之士，不為員幅所限，偶來設教於中土，自能製造，取以贈人。故凡探奇好事者，皆得而有之。諸公欲廣其傳，當授人以製造之法。然而此種聰明，中國不如外國，得其傳者甚少。數年以來，獨有武林諸曦庵諱□者，係筆墨中知名之士，果能得其真傳。所作顯微、焚香、端容、取火及千里諸鏡，皆不類尋常，與西洋土著者無異，而近視、遠視諸眼鏡更佳，得者皆珍為異寶。²²

〈夏宜樓〉體現了作者對於外來新奇事物的敏感，事實上成為一種關於新的文化現象的表述。小說開頭部分所設置的懸念、猜謎的敘事安排，顯然是精心為之，為的是凸出千里鏡。然而作者另有感觸：「但可惜世上的人都拿來做了戲具，所謂不覺其可寶」。如何超乎「戲具」來表現其「可寶」之處，當然引起讀者的興趣。的確在整個故事與敘事結構中千里鏡擔任了關鍵的角色，但其「可寶」之處卻含有深一層文化上的考量。

三、倫理與性別：「空中樓閣」的權力機制

小說的主人公姓「瞿」，隱喻其一付「賊眼」。千里鏡出於瞿吉人之眼，歸根到柢出自李漁之眼，在認識論層面上出於他的感知前設，猶如記憶螢幕，映現著外在世界的投影。《十二樓》的特別之處在於所收的十二個短篇，各以樓名為題；每個故事在特定的樓閣亭台的空間中展開，小說形式上演示了李漁對於「新奇」的刻意追求。這些樓名或揭示主題，或關乎情節結構，皆是一篇之主腦。如作者自言：「這一十二座亭台都是空中樓閣也。」²³無論是虛是實，各呈空間形貌。如毗連花園的「夏宜樓」、設店於市廛的「萃雅樓」、宗族祭祖的「奉先樓」、屢作花燭洞房的「十盞樓」等，場景各各不同，其中展示人生百態，富於倫理與美學的涵義。雖然是小說的「空中樓閣」，卻是社會空間的藝術再現，如福柯所說，則充斥著政治、性別的權力機制，折射出特定歷史時期的意識形態。

²² 《覺世名言十二樓》，頁 69。

²³ 同上註，頁 22。

確實，《十二樓》刊刻於順治年間，總體上反映了明末清初的學風與文風的轉移。如顧炎武、黃宗羲為代表的，一方面正視清初嚴峻的政治現實，懷亡國之痛，也不拒絕與新朝合作；另一方面反思晚明以來綱常倫理的失序之由，擯棄「心性」之學而提倡「實學」，尤其嚴詞批判以李卓吾等「泰州學派」為代表的「狂禪」之風，力圖挽回渙散之人心，重建社會心理秩序。²⁴李漁的小說表面上遠離政治現實，並無遺民式的亡國之痛，不宣揚神怪虛誕，也不鼓吹「率性自然」的激進論調，不縱容浪漫私情，如杜濬所說：「以通俗語言鼓吹經傳，以人情啼笑接引頑癡」，旨在「志存扶植」「世道人心」。²⁵講故事「事事在情理之中」，以寫實為主，注重技巧，且喜議論。正如韓南先生指出，李漁全心投入戲劇、小說創作，接續了為李卓吾、袁宏道等人所代表的晚明人文思潮，儘管他未曾提及這些人。²⁶他的創作出之自娛，而《十二樓》追求「喜劇」效果，貫之以「吊詭」修辭，貌似道貌岸然，維護道德義理，同時卻機趣橫生，施之以嘲諷揶揄。²⁷事實上為李漁所嘲諷常針對世俗成見或文學程式，如文學作品一般表現男女別離之悲，而〈鶴歸樓〉別出機杼，偏要敘團圓之喜。向來文人崇尚山林隱居，而〈聞過樓〉卻給隱逸生活製造無妄之災。即使是一向傳流的文學典故，也要做翻案文章，所謂「當初的織錦迴文，是妻子寄與丈夫，如今倒做轉來，丈夫織回文寄與妻子。」²⁸當然對於道德信條也不例外，正如「把正心誠意的工夫反認做穿眼鑿眉的學問」，²⁹就有不打自招的意味。

那些「空中樓閣」約制著「千里鏡」的視角，對於敘事空間來說是一種道德過濾裝置。如〈合影樓〉一開始作者就坐而論道，說有鑒於男女之間的「風流戲文」皆起始於見面交言，因此「要使齊家之人知道：

²⁴ 李卓吾死後，晚明思想界圍繞欲望控制及無善無惡等理論問題展開激烈爭論，尤其是力主「實學」的東林派對李作嚴厲批判。參溝口雄三，《中國前近代思想的演變》（北京：中華書局，1997），頁195-233。關於王陽明學說中「無善無惡」與禪學的關係及其內部派別之辯論，參忽滑谷快天著、朱謙之譯，《中國禪學思想史》（上海：上海古籍出版社，1994），頁760-770。

²⁵ 《覺世名言十二樓》，頁269。

²⁶ Patrick Hanan, *The Invention of Li Yu* (Cambridge and Mass.: Harvard University Press, 1988), p. vii-viii.

²⁷ 同上註，頁77-78。

²⁸ 《覺世名言十二樓》，頁213。

²⁹ 同上註，頁220。

防微杜漸，非但不可露形，亦且不可露影，不是要單闌風情，又替才子佳人闢出一條相思路也。」故事講管、屠兩家翻臉為仇，「把一宅分為兩院，凡是界限之處都築了高牆，使彼此不能相見。」照理說真正做到「男女授受不親」的教條，然而兩家的少男少女卻在一池相隔的水閣上互相從水中倒影相識，談情說愛，最後突破禮防，有情人終成眷屬。對於晚明沖決羅網的「情」，那些「高牆」似乎象徵地起阻遏作用，但故事通過一系列惹人發笑的情節，消解了「高牆」，最後「依舊把兩院並為一宅，就將兩座水閣做了金屋」，題作「合影樓」來紀念這一段姻緣。這一題意重申了晚明的愛情自主的思想，所謂「機心一動，任你銅牆鐵壁，也禁他不住。私奔的私奔出去，負竊的負竊而逃」，這令人想起凌濛初《二拍》裡的故事，寫楊太尉府中眾姬妾不顧法令深嚴，偷密引進外面男子而縱樂，起始有作者一段「男女大防」的議論：「總有家法極嚴的，鐵壁銅牆，提鈴喝號，防得一個水泄不通，也只禁得他們的身，禁不得他們的心。」³⁰李漁的小說反映出清初朝倫理回歸的潮流，同時承繼了晚明的浪漫風流，這種吊詭也體現在對於女性的描寫中：一面加強男性主體的權力，如〈合影樓〉讓男主角同時得到兩個美女為結局，充分滿足男性的狂想，另一方面對於女性表現相當程度的寬容，如〈拂雲樓〉中的婢女能紅對待男主角頗使氣指，玩於股掌之上，由此混亂了尊卑秩序。

〈夏宜樓〉的空間表現也具有清初的道德保守傾向，但千里鏡的加入卻開拓了一片新視域。小說敘述詹嫻嫻乃一大戶人家千金小姐，一日有媒婆上門，為瞿吉人求親。彷彿是前世今生的奇緣，這位吉人不僅對她閨房或花園裡發生的一切都瞭若指掌，而且知道她內心所思所想。原來是吉人和朋友們逛街，從一家古玩店買來一隻西洋千里鏡，存心要靠它尋覓金玉良緣，他在山上一座廟宇中用它四處張望，先看到詹家花園裡富於情色的一幕：婢女們赤身露體在荷花池裡嬉戲打鬧，繼而看到嫻嫻步出香閨，責斥、懲罰婢女，由是使吉人產生愛慕之心。

作為大家閨秀的詹嫻嫻可說是一個道德防範的典型，本來家中管教已經極嚴，但「那裡知道，這位小姐原是端莊不過的，不消父母防閑，他自

³⁰ 凌濛初，〈任君用恣樂深閨，楊太尉戲宮館客〉，《二刻拍案驚奇》卷34（長沙：岳麓書社，2002），頁340。

己也會防閑。自己知道年已及笄，芳心易動，刻刻以懲邪遏欲為心。」³¹ 這樣自覺的女子形象與《三言》、《二拍》中如王三巧兒、羅惜惜等背離傳統婦德的女子相比，無疑是對於晚明風流的一種收斂。我們可看到，「詹公家範極嚴」，「因女兒年近二八，未曾贅有東床，恐怕他身子空閒，又苦於寂寞，未免要動懷春之念」，於是想出種種法子來使她「既不寂寞，也不空閒」。這樣的嚴厲家教令人想起《牡丹亭》中動了「懷春之念」的杜麗娘，但嫋嫋可說是一種「戲仿」式的顛覆。這篇小說反覆出現「防閑」之語，也蘊涵在她的名字中，即完全自覺地建築了心理防線。這一「防閑」之意與〈合影樓〉中為男女之大防而設置的「高牆」異曲同工，但千里鏡則具有穿透重重防線的能力，其妙用在於將「防閑」拆解於無形之中。

千里鏡不僅能窺視肉身及內閣的隱秘空間，還在於能窺見嫋嫋的性格與心靈，甚至她的內心。當吉人看到嫋嫋「倚欄枯坐，大有病容」的樣子，「就知道他為著自己，未免有怨望之心」，所以馬上叫媒婆去「問候」。敘事者的口吻頗為詭譎：「問候還是小事，知道吃緊的關頭，全在窺見底裡。……此時不講，更待何時？故此假口於媒人，說出這種神奇不測之事，預先攝住芳魂。使他疑神疑鬼，將來轉動不得。」結果是如所預期的，當然使嫋嫋大為吃驚。接下來又寫吉人看到她寫詩，言及其終身之托的心事，他就和了下半首，乘機表白求愛之意，叫媒婆送去。果然嫋嫋以為他是神仙，就一心一意要嫁給他。她的驚愕被描繪得極其誇張：「見了四句新詩，驚出一身冷汗，果然不出吉人所料，竟把絳舌一條吐出在朱唇之外，香魂半縷直飛到碧漢之間。呆了半個時辰，不曾說話。」這裡渲染了千里鏡的「奇功」，其實還是由吉人操縱，這樣的描述也情不自禁的流露出男性的張狂得意。在傳統愛情故事裡，男性對女性的控制本是老生常談，但憑藉這只來自西洋的千里鏡，在這樣的主奴關係的表現中被物質化了，滲入了新的技術機制，能逮住佳人的芳心，全憑吉人的狡詐，千里鏡是幫兇。

吉人先是自己相中了對象，然後展開追逐，是通俗文學中「私情」模式，但〈夏宜樓〉不走極端，最後他與嫋嫋終成眷屬，經過詹公的同意，明媒正娶，完全合乎倫理規範。這其間障礙重重，作者也故意一波

³¹ 《覺世名言十二樓》，頁 62。

三折，不斷製造笑料。按照詹公的要求，要當上乘龍快婿，首先得金榜題名。吉人幸而高中，已合乎條件，但橫生枝節的是另有兩位同鄉也高中同榜，也求作詹家的東床快婿。於是詹公要女兒占鬮決定，結果出乎意外的是她占到的不是吉人。此時小說突起波瀾，即千里鏡並非萬能。嫻嫻誤以為吉人是神仙，相信占鬮非吉人莫屬，結果使她失望。然而在「命運」變得不可信而危機之時，她卻發揮主動，即拒絕接受占鬮的結果，對其父謊稱母親曾托夢與她，「除了姓瞿的，斷然不嫁」。接著與吉人一起裝神弄鬼，欺騙詹公。兩人及時互通聲氣，吉人從千里鏡看到詹公為亡妻寫的疏文，即刻將內容報知嫻嫻，使她能一字不漏地將疏文背出，詹公聽了，毛骨悚然，不得不信「百世姻緣果由前定」，答應將女兒嫁給吉人。這一段極富喜劇性，也充分表現了嫻嫻的機智。當詹父厲言厲色地責問她，說儘管他已禱告其母，三日來並未托夢於他，「可見你的說話全是謊言！既然捏此虛情，其中必有原故。快些說來我聽！」嫻嫻回答說，之所以沒托夢與他，「母親對孩兒說，爹爹與姬妾同眠，他不屑走來親近。」語含譏諷，令人忍俊不住。她這番主動挽狂瀾於既倒，對於這段姻緣的促成起關鍵作用，雖非斷然的反抗，而屬體制內的磋商與調節，但捏造母親托夢，借助鬼神來矇騙其父，其間倫理信條被顛覆，不啻是晚明自主解放的流風餘韻。

有趣的是，這個故事畢竟是個「人間喜劇」，千里鏡的神奇角色發生一個微妙的轉折。在成婚之後不久，吉人就露出了馬腳。嫻嫻起初把他當作神仙，甚為敬畏，但不久就發現他「欲心太重，道氣全無，枕邊所說的語言，都是些尤雲滯雨之情，並沒有餐霞吸露之意」。此時吉人也只得將千里鏡和盤托出，嫻嫻不但沒有責怪他，詫異之餘，覺得「這些情節雖是人謀，也原有幾分天意，不要十分說假了。」於是二人反而「就把這件法寶供在夏宜樓，做了家堂香火，夫妻二人不時禮拜」。小說中千里鏡的描寫是相當寫實的，在敘述這一「神眼」的「奇功」方面，著重揭示它的技術機制，能透過表面而深入到內心，偷窺了一首詩和一篇疏文，但穿透的是「文心」，進一步運作於心理和文化機制中。但千里鏡的再現始終具物質性，只是一只來自西洋的奇器，並未呼風喚雨、撒豆成軍，與超自然力量相混雜。而且小說準確表現了它與使用者之間的關係，即它受到欲望的操縱，因此帶來不確定因素，其神奇功能一再受到質疑或挫折。小說不乏迷信或鬼神因素，卻是約制或協助千里鏡的

文化力量。正是由於寫實再現，最後千里鏡被夫妻倆加以神化的戲劇性轉折更具有世俗欲望的基礎，也更具說服力。事實上從這一「神眼」的曲折過程中，這一西洋奇器代表一種新的文化勢力，在與各種本土文化力量交鋒與合謀，與歷史現實、文化機制息息相關。從克服傳統倫理而實現男女自主愛情這一點來說，這篇小說似乎是一個「現代性」寓言，且極具本土化：不拒絕與傳統倫理、現存建制的妥協，甚至借助於神鬼迷信。

四、借景與入鏡：敘事視點與園林美學

除了上述的倫理涵義，「千里鏡」還蘊含興盛於晚明時期的園林美學，在這方面李漁別具匠心。「空中樓閣」某種意義上也是敘事結構與方式的比喻。杜濬評〈鶴歸樓〉：「此一樓也，用意最深，取徑最曲，是千古鍾情之變體。」³²所謂「取徑最曲」，蘊涵「曲徑通幽」，其實是園林用語。另如〈歸正樓〉評語：

正文之妙，自不待言。即冒頭中無限煙波，已令人心醉目飽。山水之喻奇矣，又復繼以陰晴。陰晴之譬妙矣，又復繼以投誠納款。以投誠納款喻回頭，可謂窮幽極奧，無復遺蘊矣，乃又有行路一段，取譬更精。無想不造峰巔，無語不臻堂奧。我不知笠翁一副心胸，何故玲瓏如此！³³

所謂「冒頭」是「正文」之前作引子的小故事。杜濬用「煙波」、「峰巔」、「堂奧」等一系列有關風景、建築的詞語來近譬遠喻李漁的小說情節，而「回頭」、「行路」、「窮幽極奧」等猶如在風景中尋勝探幽，流連觀賞。其實〈夏宜樓〉也可作如是觀，讓千里鏡對準詹家花園，從蕩人心目的荷花池到嫋嫋的閨房，情節在她與吉人之間交替展開，人物心理隨之跌宕起伏，讀者也彷彿置身於園林中，感受到忽而峰迴路轉、柳暗花明，忽而曲徑通幽、別有洞天的意味。

通常窺視空間須通過某種物質仲介，或縫隙、或洞孔，窺者通過這類「鏡」以小見大，與攝影的暗箱原理相通，千里鏡也不例外。在晚明

³² 《覺世名言十二樓》，頁 214。

³³ 同上註，頁 110。

文學藝術中「設框取景」蔚成時尚，³⁴如《金瓶梅詞話》第五十四回應伯爵見韓金釵在「湖山石下撒尿，露出一條紅線，拋卻萬顆明珠。伯爵在隔離笆眼把草戲他的牝口。」³⁵人們對縫隙、洞孔本身愈感興趣，像這樣「籬笆眼」的描寫是更為刺激而具趣味的。春宮畫《花營錦陣》中有一幅畫，一人躲在一座假山之後，通過一個圓孔偷窺一對交歡的男女，³⁶這一圓孔被美學化，遊戲於明與暗、遮蔽與顯彰之間，當然也顯示對於人工營構這類仲介的喜好。這體現在園林建構中大量運用各種門窗的形狀，雖然並非出自窺視的動機，但在訴諸視覺效應、遊戲於見與不見之間則別無兩致。明代中期之後園林興建成為士人新風尚，如文徵明營造的拙政園、祈彪佳的寓園、汪廷訥的環翠堂與坐隱園，乃至清初黃周星的將就園、喬逸齋的東園等，無不編織著士大夫的世俗欲望，或寄興林致風光、崇尚人天合一，或炫財示富、好大喜功而巧奪天工，或感於世道興衰、滲透著倫理與美學的張力，³⁷而在一池一石一門一窗之設計中也無不體現詩情畫意，交匯輾轉著豐富的文學與文化傳統。

於 1634 年刊行的計成（1582-？）的《園冶》很大程度上代表了當時園林建築的經驗總結。書中例舉「門窗圖式」，包括「圈門式」、「葫蘆式」、「漢瓶式」、「月窗式」、「花瓣式」等二十餘種。在設計營造門窗時，強調：「工精雖專瓦作，調度猶在得人，觸景生奇，含情多致，輕紗環碧，弱柳窺青。偉石迎人，別有一壺天地；修篁弄影，疑來隔水笙簧。」正著意視覺上的驚豔效果。最為人稱道的是書中「借景」一章，專言如何在園林中構築景點須與山水自然形態相結合，因勢利導，使人工與天然相得益彰。計成明引暗征了大量詩中名句，其實如「林月美人」，借自高啟「林中月下美人來」之句；「木葉蕭蕭」得之於杜甫《秋興》；「風鴉幾樹夕陽」也從馬致遠「枯藤老樹昏鴉」、「夕陽西下，斷腸人在天涯」而來，其他也皆有出處。這些名句為世傳誦，體現某種情景

³⁴ 參馬孟晶，〈耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《美術史研究集刊》第 13 期（2002 年 9 月），頁 201-277。

³⁵ 蘭陵笑笑生，《金瓶梅詞話》（香港：太平書局，影印萬曆刊本，1988），頁 1466。

³⁶ R.H.Van Gulik, *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), Vol. Two, p.266-267.

³⁷ 參毛文芳，《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》（台北：學生書局，2001），頁 219-280。

和氣氛各具範式。所謂「因借無由，觸情俱是」，在設計製作景點時已注入詩意想像，融合人工與自然，使之抽象而自成一天地，在整個園林中成為一個獨立的美學單元。³⁸

李漁也極其講究園林藝術，《閒情偶記》有「居室部」章節專論土木興建。他鄙夷那些「通侯貴戚，擲盈千累萬之資以治園圃」，反對「事事皆仿名園」，而提倡「因地制宜，不拘成見」，喜歡就地取材，凸顯創意。書中「取景在借」一節專言如何巧用「窗欄」。如在船中內室兩邊開一「便面」（即扇面）形狀的視窗，於是：

是船之左右，止有二便面，便面之外，無他物矣。坐於其中，則兩岸之湖光山色、寺觀浮屠、雲煙竹樹，以及往來之樵人牧豎、醉翁游女，連人帶馬，盡入便面之中，作我天然圖畫。且又時時變幻，不為一定之形。非特舟行之際，搖一櫓變一像，撐一篙換一景，即繫纜時，風搖水動，亦刻刻異形。是一日之內，現出百千萬幅佳山佳水，總以便面收之。³⁹

與計成「借景」不同的是，他更鍾意窗框的美學運用。但這裡可發現「便面」與千里鏡之間的微妙聯繫。透過扇面之窗或千里鏡觀望外景，道理是一樣的，前者是「借景」，後者是「借鏡」。千里鏡移動時能使景物變幻無窮，然而不同的是它縮地盈寸，咫尺千里，更能利用神奇來控制窺視物件，〈夏宜樓〉所醉心描摹的這一西洋奇器，正是這些出奇之處。李漁又說到「便面」之窗能與他者分享：

不但娛己，兼可娛人。不特以舟外無窮之景色攝入舟中，兼可以舟中所有之人物，並一切幾席杯盤射出窗外，以備來往遊人之玩賞。何也？以內視外，固是一幅便面山水；而以外視內，亦是一幅扇頭人物。譬如拉妓邀僧，呼朋聚友，與之彈棋觀畫，分韻拈毫，或飲或歌，任眠任起，自外觀之，無一不同繪事。⁴⁰

³⁸ 張家驥指出，「借景」並非如一般所認為的，是造園的一種藝術手法，而是涉及園林的總體規劃和具體景境的「意境」構思。見《園冶全釋》（石家莊：山西人民出版社，1993），頁330。

³⁹ 《閒情偶記》，頁181。

⁴⁰ 同上註，頁182。

相較之下，千里鏡是單向的，窺視者不易覺察，對隱私具威脅性，對他者也具控制作用。像瞿吉人那樣使用只是「娛己」，雖然這篇小說是「娛人」的，但如整個故事所示，始終以滿足男性的狂想與欲望為目的。杜濬稱讚吉人為「奇人」，「他人用以眺遠，吉人用以選豔」，「吉人具此作用，其居官之事業，必有可觀。」⁴¹ 果正如此的話，那倒預言了「現代性」中具有侵略性的一面，如奧威爾的小說《一九八四》中所描繪的，整個社會和個人被置於全權主義「老大哥」的影視監控之下。不過從吉人最後向嫺嫺和盤托出千里鏡的來歷，似乎暗藏轉機，原來被控制的也能夠分享這一新技術，性別關係有所緩和。

五、凝視與窺視：通俗文學與視覺的提升

〈夏宜樓〉中與倫理和美學相錯糾的更有一重脈絡，即在觀看方式上，瞿吉人透過千里鏡的觀看屬於一種情色「窺視」，這出現在為「淫風」浸潤的明清之際的文學中並不奇怪，但由於千里鏡的介入，使「窺視」方式產生某些新的特質。這裡我想提出資以討論的是「凝視」和「窺視」的問題。茲舉一個較具代表的觀點，即勃瑞松（Norman Bryson）在「凝視與散視」（*The Gaze and the Glance*）一文中將西方的觀看方式概括「凝視」，與之相對，認為東方（包括中國與日本）的具「散視」特徵。所謂「凝視」，自 1970 年代以來福柯和拉岡有關「凝視」的論述對於歐美視覺文化研究產生深刻影響，⁴²勃瑞松從美術史角度分析了歐洲文藝復興時期的繪畫，其再現對象在畫家確定的視點中被不斷從時間

⁴¹ 《覺世名言十二樓》，頁 82。

⁴² 福柯的「凝視」論述最著名的是他在《規訓與懲罰》一書中提出的「全景敞視主義」（panopticism）。意謂歐洲自 18 世紀以來由啟蒙理性發展出來的知識譜系和社會機制，通過監獄、醫院等空間將人體置於觀察和監控的「凝視」之下。這種「凝視」不光指無所不在的監控人的權力機制，也指人對於自身的督察和刪檢。見 Michel Foucault, *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1979), p.195-228. 拉岡在有關「鏡像舞臺」(mirror stage) 和「象徵秩序」(symbolic order) 的論述中，說明「男人」凝視其客體對象「女人」的關係。見 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: Norton, 1978), p.67-119. 這些論述常被運用於女性主義電影理論，參「男性凝視」(male gaze) 條目，*Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, eds., Joseph Childers and Gary Hentzi (New York: Columbia University Press, 1995), p.173-174. 另參「凝視」條目，見廖炳惠編著，《關鍵字 200》（台北：麥田出版社，2003），頁 122-123。

之流中抽象出來，圖像被凝固在某「定點」上。由此灼見地指出這種「凝視」觀看方式的確立，其內在邏輯即根植於西方文化源遠流長的「自然態度」之中。有感於「凝視」的局限，勃瑞松以中日繪畫傳統為例，認為東方繪畫所呈現的是一種「散視」，即以表現筆墨意趣為主，再現物件並非為某一視點所固定，在時間過程中展開具「表演性」，藉此實踐畫家自我完善的內在修養。⁴³

勃瑞松此說意在拓展西方視野，且所謂「散視」確能概括中國繪畫，或確切地說，中國「文人畫」的觀看方式，這與一般認為中國繪畫一向追求「神似」而非「形似」的觀點並無兩致。確實從謝赫到董其昌「文人畫」所蘊涵的美學價值向來居主流地位，在明清時期其傳統並未衰落，但另一方面，正如在西方視覺文化中「凝視」並非鐵板一塊，而存在多種變體。那麼在中國漫長而複雜的視覺文化中，「散視」本身具有多種形式，也不排除其他觀看方式的存在。在這方面，柯律格（Craig Clunas）在《中國早期現代的圖像與視域》一書可謂先驅之作。該書對於明代木刻印刷與民間工藝品的圖像生產及其「視域實踐」（practices of vision）的研究表明，相對於「文人畫」主流美學意趣來說，在認識論層面上已出現一種新的「視法」，更貼近外界現實而具有追求「形似」再現的傾向。⁴⁴本文所說的「窺視」即與「形似」傾向相一致的觀看方式，相對「散視」而言，已屬於一種「凝視」。

事實上自元明以來小說、戲劇愈趨興盛，其間伴隨著城市經濟的發展，相應的出現如追求聲色之娛、重視物質生活等意識形態的某些變動，由是在傳統文化中視覺功能得以提升。這當然也反映在通俗文學之中，〈夏宜樓〉則出現在中西文化交接的歷史時刻，為「窺視」和「凝視」之間的滲透融合造成難得的契機。下面對於「窺視」在自身文化中土生土長的軌跡略加追述，繼而略論千里鏡所帶來的現代性因素。

在古典文獻中不乏「窺視」、「窺看」等辭彙，如《孟子·滕文公下》：「鑽穴隙相窺，踰牆相從，則父母國人皆賤之。」「窺」字沾上不道德之意，而《漢書》記載卓文君「竊從戶窺」司馬相如的故事則傳為美談。與一般觀看不同的是，窺視帶有私密性質，與男女相涉則含有欲望的成

⁴³ Norman Bryson, "The Gaze and the Glance," in *Vision and Painting*, p.87-131.

⁴⁴ Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (London: Reaktion Books, 1997).

分。如馬丁·傑依 (Martin Jay) 所說，書寫文本中蘊涵了大量有關視覺的意象與比喻，猶如豐富的稜鏡，折射出語言與感知方式。⁴⁵有關視覺的表述大量存在於各種典籍中，對於「窺視」的探究涉及感官秩序和認識特徵，而在中國文化歷史中，底蘊更深的似乎更涉及文字與圖像的關係，在這方面學者指出在中國文字具有至高無上的地位。⁴⁶宋人已有「見書不見圖」之歎，所謂「左圖右史」的傳統「早就消失在歷史深處」。⁴⁷顯然在這裡難以對這些複雜問題作深入討論，為便於理解本文的議題，僅就感官秩序和認識特徵方面略舉例子提供一個大致的背景。

楊儒賓《儒家身體觀》一書透露出傳統的主流思想話語是如何看待人體五官的。他指出宋明理學重視「理」、「氣」之辯與「工夫」實踐，「如果我們將理學工夫論和道教性命雙修之學或佛教止觀雙運之術相比較，理學家確實較少注意身體的面相——或者說：有，但它是邊際的。」⁴⁸書中詳析孟子以「形—氣—志」三者為主的身體結構，雖然有「存於人者，莫良於眸子」的話，而「心之官則思」，言明「目心相通」，所強調的是眼睛的知性功能。孟子學派的精髓是繼承古代「聰與聖配、明與智配」的思想傳統，即體現「儒家對『聞聲知情』的重視，但特別強調耳朵知覺的特殊地位」。到後世，「宋明儒學從程明道、謝上蔡以至王陽明、羅近溪，多有主張性身不分、作用見性、五官交融的理論，這重想法顯然是孟子學踐形理論的發展」。⁴⁹

在王陽明《語錄》裡，有關耳目的用詞是沿襲了習慣的說法，如「《大學》之所謂身，即耳目口鼻四肢是也。欲修身，便是要目非禮勿視，耳非禮勿聽，口非禮勿言，四肢非禮勿動。要修這個身，身上如何用得工夫？心者身之主宰，目雖視而所以視者心也，耳雖聽而所以聽者心也，口與四肢雖言動而所以言者心也……。」⁵⁰又：「心不是一塊血肉，凡知覺處便是心，如耳目之知視聽，手足之知痛癢，此知覺便是心也」。又說：「良知不由見聞而有，而見聞莫非良知之用，……若主意頭腦專

⁴⁵ Martin Jay, *Downcast Eyes*, p.1.

⁴⁶ Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), p.13-14.

⁴⁷ 見陳平原、夏曉虹編注，《圖像晚清》（天津：百花文藝，2006），頁1-2。

⁴⁸ 楊儒賓，《儒家身體觀》，頁1-2。

⁴⁹ 同上註，頁190-210。

⁵⁰ 《王陽明全集》卷3 語錄3（上海：上海古籍出版社，1992），頁119-121。

以致良知為事，則凡多聞多見，莫非致良知之功。」⁵¹在王氏「無善無惡」的命題中啟迪「頓悟」即放任直覺的一路，但在《語錄》中仍大致依循孟子的說法，五官被「良知」所統轄，耳目之間孰先孰後並不重要。儘管如此，「見聞」、「耳目」等語詞說明「五官交融」的特點，在曖昧表達中也蘊涵著某些與以往論述的不同之處。

大量跡象表明，勃興於十六世紀的戲曲、小說首先訴諸大眾的喜聞樂見、聲色之娛，由是直接描摹了日常世相的表情與姿態，就民族的「情感結構」而言，則伴隨著某種「現象學」意義上的轉折。如何谷理(Robert E. Hegel)指出，在16、17世紀湧現大量小說插圖，說明小說閱讀離不開視覺觀賞，且圖像製作愈益規範與精緻，意味著讀者趣味的變化，也是文士參與的結果。⁵²馬孟晶在關於明代《西廂記》版畫插圖的專題研究中認為，出版文化對視覺性之關注，透過種種景框去觀看人物敘事場景的設計，表示對「觀看」的強烈自覺，圖像擺脫了「文」的主宰而轉變到相對的獨立。⁵³的確不僅是圖像，從文字內容上說，《西廂記》已呈現兩種窺視模式，一種是男性的、另一種屬於「他者」的窺視，對後來的影響難以道里計。

第一齣裡，張君瑞在普救寺中初見鶯鶯時，反覆描寫他：「顛不刺的見了萬千，似這般可喜娘的龐兒罕曾見。則著人眼花繚亂口難言，靈魂兒飛在半天」。「餓眼望將穿，饞口涎空咽。空著我透骨髓相思病染，怎當他臨去秋波那一轉」。「稔色人兒可意，冤家怕人知道，看時節淚眼偷瞧。」⁵⁴這一見鶯鶯的過程寫得延宕曲折，為張生設計了各種視角及其神態，而對於他眼中的鶯鶯，也極描摹「尤物」之能事。尤其是她「臨

⁵¹ 同上註，卷2 語錄2，頁71。

⁵² 見 Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1998), p.1-17.

⁵³ 馬孟晶，〈耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，頁201-277。另參陳正宏：〈傳統雅集中的詩畫合璧及其在十六世紀的新變——以明人合作《藥草山房圖卷》為中心〉，會議論文，在第四屆深圳水墨論壇「閒情逸致——文人和他們的藝術」國際學術研討會上宣讀，由深圳畫院和德國海德堡大學藝術史系合辦，2007年11月20-22日。文中指出文人雅集的「詩畫合璧」傳統向來是以詩為主，繪圖屬輔助性的，而〈藥草山房圖卷〉則標誌著「第一次真正使詩畫居於同地位的合璧式創作」。這也能說明「視覺性」提升的某種動向。

⁵⁴ 王實甫著、凌濛初鑒定，《西廂記》，見《暖紅室彙刻傳奇》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990），頁106-114。

去秋波那一轉」，餘音嫋嫋，不斷激起情色的文學想像，《西廂記》中附以某「國學生」作的〈秋波一轉論〉：

甚矣哉！情之動於內者不可遏，則神之馳於外者不可掩。蓋人之有心，其神在目。心正則目正，自然之理也。今佳人才子欲念方萌於初見之時，則情熾於中，而神蕩於外，豈容於自掩哉！

余嘗觀諸造化矣。天地立爐鼎之位，陰陽動橐籥之機；而又鼓之以雷霆，潤之以風雨，運之以四時，烜之以日月。一剛一柔，相摩相蕩，然後人之為人，得以稟受綱縕之氣，而有此眇然之身也。夫既因二五媾精而有此身，則情欲相感，本諸天而具於我。故凡夫婦之愚，蠢然懵然，而他無所能者，尚為欲念之所牽，況以生鶯才美無雙，聰慧莫及，其能免是欲念乎？⁵⁵

這篇無名氏的遊戲文章卻透露出一些新的文化資訊：一大段縱論「造化」之語，無非綴集了傳統的哲學語彙，卻強調為造化所鍾的「佳人才子」。主宰他們身心是「情欲」，而眼睛被置於首要地位。與《西廂記》內容相一致，這裡的「情欲」關乎色情，而眼睛則是情欲之窗。文章竭力描繪男女主人公四目相交的一刻，鶯鶯的「秋波一轉」是在張生的視域之中，當然帶有男性的情色狂想，然而此文寫道：「鶯鶯……則是佳人之拔萃者也。想於蕭寺梵宮，適相邂逅。落紅滿徑，清景逼人，況淑女於臨去之時，斂眉凝嬌，秋波一轉，則彼酷嗜風流，素耽放逸者，甯不勃然而感動耶？」想其輕盈態度，悉著見於流盼之時，濃豔精華，舉呈露於轉矚之際，誠所謂回頭一顧百媚生。」同樣得到強調的也是她的「情欲」：

鶯鶯雖美，不過先相國一女子爾，何以狀其目為秋波耶？殊不知春女怨、秋士悲，各因物化而有所感耶？況乎暮春天氣，花柳爭妍，而鶯鶯乃以旅寓一身，含愁萬種；加以重關人靜，深院晝長，觸景增悲，逢時起恨，自有不能已者。特以旅襯孤孀，茹哀飲泣；上為慈親之所拘繫，下為侍婢之所

⁵⁵ 國學生，〈秋波一轉論〉，同上註，頁 273。

隄防，而此情乃潛伏於中，錮而未發耳。觀其插香不語，拜月長籲，而又自謂「有情憐夜月，無語怨東風」，概可見矣。一旦驟遇哲人，此情遽發，情既勃然，而發於其心神，豈不盪然而溢於其目乎！⁵⁶

這一段可視作鶯鶯情欲壓抑的心理分析，也是湯顯祖筆下杜麗娘的藍本。其實是作者在進一步求證情欲與心神、眼睛的關係。文中「勃然」一詞，一般與男性的「勃起」相聯繫，但以此反覆形容鶯鶯的春情發動，也意味著情欲話語模糊了性別差異。在明清兩代「秋波一轉」為士人津津樂道，如尤侗以此為題作了一篇「遊戲八股文」，流播不已。⁵⁷

《西廂記》中另一個「他者」的窺視模式，即第四折中鶯鶯與張生幽會，兩人在室內繾綣之際，紅娘在外面等著。這一細節為元末名士楊維禎（1296-1370）所注意，他在一組顯然受到元曲影響的香奩體詩中，寫到男女「私會」：「月落花陰夜漏長，相逢疑是夢高唐。夜深偷把銀釭照，猶恐憨奴瞰隙光。」⁵⁸這個「偷把銀釭照」的是男是女並不清楚，而在提防那個「憨奴」時，則具隱私意識。此細節在《西廂記》弘治刊本中見諸圖像，即以「生解鶯衣紅偷視」為題，左頁是張生與鶯鶯坐在床沿，右頁是紅娘在門縫偷看。⁵⁹其實在劇本中這一細節晦而不顯，但此圖不僅圖解文本、且為文本開拓了為他者窺視下的私密空間。這「他者」不僅是女性，且屬於「奴婢」身份。這直接影響到《金瓶梅詞話》，李瓶兒與西門慶私通那一節從《西廂記》脫胎而來。這一影響不止於局部，在小說中大量偷窺的情節散見於敘事中，成為整體結構的敘述機制。作者力圖把它們統攝在潘金蓮的「虎目」之下；在她與西門慶及眾姬妾的權力爭奪中，她的「偷覷」及權力欲望具主導性，對於主要情節的結構與開展有綱舉目張之效。在演示西門府中男女、主奴之間的複雜關係時，他／她們的窺視不僅浸透著情欲，且揭示了不同的階級身份及欲望背後的物質基礎。這也是這部小說在「四大奇書」中別樹一幟，對

⁵⁶ 國學生，〈秋波一轉論〉，頁 274。

⁵⁷ 見啟功，〈說八股〉（北京：中華書局，2000），頁 46-48。

⁵⁸ 楊維禎，〈續奩集〉，見《楊維禎詩集》（杭州：浙江古籍出版社，1994），頁 402。

⁵⁹ 《新刊大字魁本全相參增奇妙注釋西廂記》（北京：金台岳家刊本，1498），見《明刊西廂記全圖》（上海：人民美術，1983），頁 184-185。

於人物與日常衣食的近乎自然主義的精細描寫不僅意味著對於物象世界的新認識，與強烈的視覺效果密切相關。

《金瓶梅詞話》開宗明義借自《清平山堂話本》的一段話無非是關於「英雄難過美人關」的老生常談，卻有關「色」、「目」、「情」的表述：

……情色二字，乃一體一用。故色絢於目，情感於心，情色相生，心目相視。亙古及今，仁人君子，弗合忘之。晉人云：「情之所鍾，正在我輩。」如磁石吸鐵，隔礙潛通，無情之物尚爾，何況為人，終日在情色中做活計者耶？⁶⁰

與上面所引的國學生〈秋波一轉論〉中論及情欲與身心、眼睛之間關係的話語相比較，所謂「色絢於目，情感於心」，大旨上殊途同歸。只是把「情之所鍾，正在我輩」這一魏晉名士的口頭禪切入晚明的氾濫情潮，而「情色」論則緣自佛家的「色空」觀，整部小說寫盡「情色」，而歸結於「幻化」。的確，小說不光以窺視為主線，且富於眼睛的意象，尤其體現在西門慶與潘金蓮身上，而兩性的主奴關係上是顛倒了的。西門慶號為「四泉」，因他的「小莊有四眼井之說」，⁶¹儒家經典《書經》有「明四目，達四聰，亶聰明，作元后」之言，但用不上西門慶。他生就「一雙積年招花惹草，慣細風情的賊眼」。⁶²最初一見潘金蓮便是收了「三魂六魄一般」。他鳩迷情色，縱欲不已，一步步走向毀滅。到後來元氣漸衰，一見到藍娘子，就「魂飛天外，魄喪九霄，未曾體交，精魄先失」。⁶³已含有男性本根的危機。與此相對，潘金蓮是「睜著眼兒的金剛」，她「專一聽籬察壁，尋頭腦廝鬧」，事事落入她耳目，極具權力欲，府中上下畏之如蓋世太保，尤其能控制西門慶於床第之間，最終使之「油枯燈盡，髓竭人亡」。從性別角度看，不啻書寫了一個「陰盛陽衰」的寓言。

《金瓶梅詞話》中視覺功能異乎尋常，其地位在感知系統中意味著某種歷史的提升，但把一雙毒眼委之以潘金蓮，則含有吊詭。她也是縱欲過度，最後身首異處，死於非命，下場慘酷。這無異表露了性別偏見，

⁶⁰ 蘭陵笑笑生，《金瓶梅詞話》第1回，頁1上。

⁶¹ 蘭陵笑笑生，《金瓶梅詞話》第51回，頁15下。

⁶² 同前註，第1回，頁6上。

⁶³ 同前註，第78回，頁28下。

給「禍水」般「美女」施與傳統的詛咒。偏見也涉及視覺，所謂「色絢於目」、「終日在情色中做活計者」，小說對於過度「情色」發出警告，其實曲折反映了由於在社會生活中視覺變得愈益重要而引起道德恐懼與疑惑。但值得注意的是，小說有好幾處描寫偷窺交歡的情節，都排除道德評判而表現了純粹窺視的樂趣。如第八回寫潘金蓮家裡做道場，超度武大時，那些和尚偷窺她與西門慶在內室交歡，「聽了個不亦樂乎」，甚至用儒家經典《樂記》中「手之舞之，足之蹈之」之語來加以形容，當然是一種帶有褻瀆的挪用。⁶⁴

琳·亨特（Lynn Hunt）在論及歐洲 16 世紀以來流行的「春宮」（pornography）圖像與文學時指出，歷史地看，它們因內容「淫穢」而屢遭官方取締，而在摧毀道德教條、藝術形式革新、提升女性主體等方面扮演過「革命」的角色。⁶⁵這樣的看法可借鑒於中國境遇，至萬曆年間《金瓶梅詞話》見世之際，城市生活愈趨繁榮複雜、社會道德日漸鬆弛、私人意識及其空間的增長、文學消費與印刷文化的商業化等原因，春宮畫與豔情淫穢小說益見流行，至明清之際變本加厲。在這方面李漁也以春宮小說《肉蒲團》著稱，書中對於男女偷會交歡的描繪汪洋恣肆，大膽之程度令人咋舌。像〈夏宜樓〉一樣，《肉蒲團》一面宣淫，一面施以「懲邪遏欲」的煙幕彈，卻更有一番說法：「近日的人情，怕讀聖經賢傳，喜看稗官野史。就是稗官野史裡面，又厭聞忠孝節義之事，喜看淫邪誕妄之書，風俗至今，可謂靡蕩極矣。若還著一部道學之書，勸人為善……他不是拆了塞甕，就是扯了出煙，那裡肯把眼睛去看？」⁶⁶由此可見當時文學消費與大眾閱讀心理之一斑。韓南在英譯《肉蒲團》序言中指出，與歐洲色情小說熱中描寫處女開苞不同，中國色情小說則寫婚外偷奸，儘管曲終奏雅，給偷情者施於懲罰，但對於社會道德與倫理——尤其儒家的家庭觀念——更具威脅。他認為這類小說的意義並不簡單，讀者扮演窺視者與評判者的雙重角色，在閱讀（包括圖像）的快

⁶⁴ 參陳建華，〈欲的凝視——《金瓶梅詞話》的敘述方法、視覺與性別〉，《中國學術》第 23 輯（2005），頁 91-121。

⁶⁵ Lynn Hunt, "Introduction," in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, ed. Lynn Hunt (New York: Zone Books, 1996), p.9-45.

⁶⁶ 情隱先生編次，《肉蒲團》（日本青心閣寶永（1705）刊本），頁 3B-4A。

感中探索被視作禁忌的欲望世界。⁶⁷據黃克武對《肉蒲團》、《癡婆子傳》等小說中關於偷窺及其私密空間的性別與權力的研究，私密空間並非完全封閉，卻常引誘第三者加入，同時「因為男女凝視的差異，似乎給與女子更多的主動權。這樣一來私密空間之內的性別與權力，顯然不是男性中心或父權主導等概念所能涵括的。」⁶⁸

其實在《金瓶梅詞話》中那種對於隱私空間的具有封閉排外、娛樂的色情「窺視」，或如潘金蓮的含有強烈權力欲望的、性別顛覆的「虎目」，在欲望的滿足與道德的恐懼中體現了視覺的力量，已有「凝視」的意蘊。〈夏宜樓〉延續了本土的色情窺視譜系，由於「千里鏡」的介入，無疑強化了視覺力量的表現，但小說倒不在於渲染色情及窺視狂，而錯綜了倫理和美學的文化脈絡，顯示出更為深廣的意義。顯而易見，千里鏡的「新奇」之處能使天涯咫尺，縮短空間距離，或如放大圖像、移動鏡頭等，正是前所未有地在技術的層面上體現了這一西洋器具的「視覺現代性」特徵。有關視覺神奇的想像早已有之，如《西遊記》中就有孫悟空的「火眼金睛」之類，或者如李漁關於船中「便面」的設計也含有景色移動的想像。雖然〈夏宜樓〉中描寫吉人能遠距離看到嫵嫵的詩句，或許有所誇張，但千里鏡畢竟是來自西方的「淫巧奇器」，文學「傳奇」卻具物質基礎。

福柯在《臨床醫學的誕生》一書中揭示，在 18 世紀歐洲醫學上的知識進展與臨床實踐竭力穿透不透明的人體，使之可見，從而建構了「凝視」的威權。〈夏宜樓〉中的千里鏡同樣具有穿透力，窺視者更為隱蔽，在遠距離遙控窺視對像，對於隱私領域更富威脅性。在瞿吉人的欲望驅使下，其穿透對像卻是社會肌體，運作於權力機制之中，對於傳統倫理和鬼神的文化勢力起到顛覆作用，從這方面說對於人性的解放能發揮「革命」的功效。但另一方面憑藉這一穿透力，在性別與權力的關係上建構是更為男性中心的，正如小說始於瞿吉人由千里鏡窺見一群荷池中裸露的女婢，最後以他把她們一一調情私通作為結束，所謂「吉人既占

⁶⁷ 見 Patrick Hanan, "Introduction," in *The Carnal Prayer Mat*, trans., Patrick Hanan (New York: Ballantine Books, 1990), p. vii-ix.

⁶⁸ 黃克武，〈暗通款曲：明清豔情小說中的情欲與空間〉，載於熊秉真主編，〈欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇〉（台北：漢學研究中心，2003），頁 271。

花主，又收盡群芳眾豔」，而那些女婢「既已出乖露醜，少不得把一點靈犀託付與他」，既被吉人見到過身體，也不得不由他控制，這篇小說由是徹頭徹尾滿足了男性的欲望。

六、西洋「神眼」與中國視覺文化

1820年阮元（1764-1849）作〈望遠鏡中望月歌〉一詩，是繼李漁之後又一值得重視的望遠鏡的文學表現。如「若從月裡望地球，也成明月金波色。鄒衍善談且勿空，吾有五色窺天筒。」⁶⁹「彼中鏡子若更精，吳剛竟可窺吾面。吾與吳剛隔兩洲，海波盡處誰能舟？」想像從月中遠望地球，由望遠鏡帶來的空間意識別開境界。阮元是有清一代封疆大吏和經學名臣，如王川的研究指出：此詩「表現出一位經師和詩人對天象的新觀察，其歷史意義不可低估。」⁶⁹確實，清代以來望遠鏡仍作為西洋奇器而得到重視，但此詩也反映了像阮元那樣的上層階級對於望遠鏡的興趣，仍在於天文、即有關經國之大業方面。映照之下，李漁的小說則反映了一般庶民的興趣，正像他把各種千里鏡與「近視、遠視諸眼鏡」歸入同類，卻在於視力本身，某種意義上卻更直接傳遞了來自西洋的視覺資訊。然而有趣的是，為世俗大眾文化所表現的千里鏡具有娛樂性，朝消閒消費的方向發展。就外來科學技術的接受而言，與精英階層著眼於國家政治利益一樣，同樣屬於一種挪用，卻殊途分野，其中不無扭曲的成分。

正如當初利瑪竇等人在傳入圖像及視覺器具時，一個主要目的也是傳入光學、幾何透視法一樣，此意也見諸湯若望〈自序〉：

人身五司，耳目為貴，無疑也。耳與目又孰為貴乎？昔亞利
斯多稱耳司為百學之母，謂凡授受以耳，學問所以彌精彌廣
也。若目司，則巴拉多稱為理學之師。何者？蓋當其陡與物
遇，見其然，即索其所以然。由粗入細，由有形入無形，理
學始終總目為膈矣。而不寧惟是，明光色光較形聲臭味獨居
上分，不既屬於目乎？觀夫亞尼瑪以目為居止。孟子謂存乎
人者，莫良於眸子。則凡情開意動之微，必達於目；善惡莫

⁶⁹ 王川，〈阮元望月歌與西洋望遠鏡〉，載於黃時鑒主編，《東西交流論壇》（上海：上海文藝，2001），頁149。

掩，如執左契然。且耳之於聲也，有待目之於形也。……物體有大小方圓，邪正動靜，數有多寡，位有遠近，疇非於目辯者乎？誠若是，則目之貴於耳也，明矣。⁷⁰

這篇文獻相當具啟示性，尊「目」為感官之首，追溯其思想源頭至巴拉多（即柏拉圖），此文之見世還略早於哲學鼻祖笛卡爾（Ren Descartes, 1596-1650）關於光學和視覺的論述，⁷¹反映了當時傳教士意識深處的某種共識，似是西方視覺中心主義東漸之初的見證。在視覺文化的歷史脈絡裡看，〈夏宜樓〉也是一個西洋「神眼」的傳奇，其實也彷彿譜寫了一曲與中國文化的羅曼史。描寫千里鏡的「奇功」反映了李漁對這個西洋的「淫巧奇器」的熱情狂想，喚醒本土有關視力想像的資源，不僅是可喜的文學收穫，其可貴之處還在於恰如其分的在本土文化脈絡中展示了千里鏡的技術力量與各種新舊歷史力量之間的關係。一方面並未遵循它在西方文化中朝向科學的發展途徑，而是被包裹在晚明的倫理道德、鬼神迷信與兩性關係的文化脈絡氛圍中，另一方面尊千里鏡為「神眼」的過程則充分估價了它的技術潛力，在重重意識預設框架中脫穎而出。一齣男婚女嫁的喜劇卻不乏顛覆倫理秩序、利用鬼神迷信的成分；在與現存權力作抗爭時，講道理、施詭計還難以對付冬烘頑固的詹公，倒是有賴於西洋的技術「法寶」，能畢其功於一役，似乎不無「現代性」的前瞻意義。

從《金瓶梅詞話》到〈夏宜樓〉關於視覺的寓言由悲劇轉向喜劇，既拜賜於自身的豐沃土壤而得以孕育成長，而千里鏡則融合了「窺視」的譜系而為「凝視」的確立扮演了舉足輕重的角色，也由此捲入「現代性」漩渦之中。藉千里鏡之助建構了一個徹底男性的凝視，性別位置被重新顛倒過來，卻具某種理性，也給予女性一定程度的分享。這裡牽涉到另一個面向，即如何認真對待宋元以來通俗文學的問題。

馬孟晶在〈耳目之玩〉一文中根據明代《西廂記》版畫中設框取景等現象提出，「或許未必緣自西洋重視空間深度的影響」，⁷²即涉及如何

⁷⁰ 湯若望《遠鏡說》，見《中國科學技術典籍通匯·天文卷》第8卷，頁371。

⁷¹ 湯若望此文與馬丁·傑依對於從柏拉圖到笛卡爾的西方視覺中心主義傳統的綜述倒有參互印證之處，傑依所據以分析的笛卡爾〈光學〉(Optics)寫於1637年。見Martin Jay, *Downcast Eyes*, p.21-82.

⁷² 馬孟晶，〈耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，

看待本土視覺發展軌跡與西洋影響的關係。〈夏宜樓〉作為一個個案也帶來方法論啟示。明清時期由於西洋繪畫、透視法及視覺理論的東來無疑給本土視覺文化增入新的酵素，並見諸繪畫上的影響，但把獨特創意簡單地歸之於西洋的影響，⁷³恐有見木不見林之弊，重要的是把影響的可能性放到更為深廣的文化背景中加以認識，像〈夏宜樓〉一方面可見自身文學與文化的複雜脈絡，另一方面從中得到呈現的千里鏡卻幾乎達到以「用」為「體」的程度，比一般的影響接受要深刻得多。不僅是那些三墳五典、經史子集，我覺得須大力挖掘通俗文學，其中較為直接而生動地蘊藏著有關民族「情感結構」歷史變遷的經驗。

如所周知，19 世紀中期之後，震驚於西方的船堅炮利，中國如夢初醒，逼迫自己正視全球新秩序。此後隨著幻燈、照相、電影等陸續輸入，視覺在文化發展重視中愈居主導地位，而中國的現代化之旅在某種意義上即學習西方「視法」的過程。其間傳統與現代、思想與文學、精英與通俗之間的脈絡縱橫交錯，仍不斷體現出「中國化」特色，⁷⁴ 在此意義上，〈夏宜樓〉則不失為一個範本。【責任編校：林家儀】

頁 201。

⁷³ 如 James Cahill 在 *The Compelling Image* 一書中認為張宏、吳彬、龔賢的山水畫均受西方繪畫影響，見高居翰著、李佩樺等譯：《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（上海：上海書畫出版社，2003）。此說受到方聞的質疑，認為高的意見強化了「文化相對主義」。參 Fong Wen, "Review of James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*." *Art Bulletin* 68 (1986), p.504-508. 參謝柏柯，〈西方中國繪畫史研究專論〉，載於洪再辛編選，《中國畫研究文選（1950-1987）》，頁 59-60。另一例是關於 1640 年吳興閔寓五氏刊印的《西廂記》插圖，所藏之處德國科隆博物館在研究論文中得出「此本圖受了西洋畫影響」的結論，見董捷，《明清刊〈西廂記〉版畫考析》，頁 138。另如法國漢學家弗朗索瓦·於連（Francois Jullien）有「中國獨好竹與石、雲與霧的繪寫，而非裸體」之論，也是基於某種想像中國為某種固定文化模式的論述，見弗朗索瓦·於連著，林志明、張婉真譯，《本質與裸體》（天津：百花文藝，2007），頁 90。

⁷⁴ 吳方正關於晚清圖像與視覺的研究指出，如傳教士主辦的《畫圖新報》、《述報》等旨在宣傳西方科學與宗教，而在輸入照相石印技術複製時，「『中國化』的插圖在刊物中擔當的則是『消遣』的功能，……以『西方的典範』格式已隱含其中」。見《晚清四十年上海視覺文化的幾個面向》，國立中央大學《人文學報》第 26 期（2002 年 12 月），頁 73。

主要參考書目

專著

- Bryson Norman, *Vision and Painting: The Logic of Gaze*, New Haven: Yale University Press, 1983.
- Cahill James, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge and Mass: Harvard University Press, 1979.
- Clunas Craig, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London: Reaktion Books, 1997.
- Foucault Michel, *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books, 1979.
- Hanan Patrick, *The Invention of Li Yu*, Cambridge and Mass: Harvard University Press, 1988.
- Hegel Robert E, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Hunt Lynn ed, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books, 1996.
- Jay Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- 王守仁,《王陽明全集》,上海:上海古籍出版社,1992
- 王實甫,《西廂記》,見《暖紅室彙刻傳奇》,揚州:江蘇廣陵古籍刻印社,1990
- 任繼愈主編,《中國科學技術典籍通匯》天文卷第8冊,鄭州:河南教育出版社,1996
- 李漁,《覺世名言十二樓》,南京:江蘇古籍出版社,1991
- 李漁,《閒情偶記》,北京:作家出版社,1996
- 洪再辛選編,《海外中國畫研究文選(1950-1987)》,上海:人民美術出版社,1992
- 莫小也,《十七、十八世紀傳教士與西畫東漸》,杭州:中國美術學院,2002

楊儒賓，《儒家身體觀》，台北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2003

廖炳惠編著，《關鍵字 200》，台北：麥田出版社，2003

熊秉真主編，《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》，台北：漢學研究中心，2003

蘭陵笑笑生，《金瓶梅詞話》，香港：太平書局，影印萬曆刊本，1988

專書論文

王川，〈阮元望月歌與西洋望遠鏡〉，收錄於黃時鑾主編，《東西交流論壇》，上海：上海文藝出版社，2001

期刊論文

陳建華，〈欲的凝視——《金瓶梅詞話》的敘述方法、視覺與性別〉，《中國學術》第 23 輯，2005 年秋季號

馬孟晶，〈耳目之玩——從《西廂記》版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《美術史研究集刊》第 13 期，2002 年 9 月

審查意見摘要

第一位審查人：

作者縱橫讜論，以李漁〈夏宜樓〉中起關鍵作用的望遠鏡（千里鏡）為中心，不僅詳盡分析了此一「奇器」在小說中的重要性，更拓展及整個中國「窺視」傳統在西方「凝視」觀點影響下，在文學、思想上的融合與轉化。所論精闢而深入，可以說是討論中國「視覺文化」中相當具有前瞻性的一篇論文。基本上，本人除了對作者在第一頁有關「自然主義」「強力驅動」下，「在十九世紀導致攝影與電影的發明」的論述，覺得不夠清楚外，其他的論點，無論是思想、歷史、園林、繪畫、情欲觀的闡說，皆頗為贊同。

第二位審查人：

本論文藉著李漁〈夏宜樓〉中「千里鏡」的器物書寫，探討明清的視覺文化與表述，切入點雖細小，牽涉的論題範圍卻十分廣闊。作者通過這部通俗小說的文本，既探源秦漢以降思想家「觀看」之感官哲思，與中國視覺傳統歷久至明清的變異；此外，又旁及明清圖像、園林等範疇之於視覺書寫的激發，並涉及西方器物傳入中國本土化的物質史。作者文思靈活，筆致幽默，舉證左右逢源，會通中西，本文是一篇理論取勝的精心傑作，其由敘事文學切入明清視覺文化的視角獨到新穎，極具啟發性與學術價值。