

A Study on the Gaze Mechanism and Operating System in the Japanese Novel *Madam Wa*

YANG Yun

Guangdong University of Finance, China

Received: November 5, 2025

Accepted: January 18, 2026

Published: March 31, 2026

To cite this article: YANG Yun. (2026). A Study on the Gaze Mechanism and Operating System in the Japanese Novel *Madam Wa*. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 6(1), 192–202, DOI: 10.53789/j.1653–0465.2026.0601.022. p

To link to this article: <https://doi.org/10.53789/j.1653–0465.2026.0601.022. p>

The research is supported by “Gaze Mechanism and Subjective Identity Construction in the Japanese Heroic Historical Nove ‘Madam. Wa’ ” (2022 WQNCXO47); “Misreading and Reconstruction of the Study of Japanese” Madam. Wa “from the Perspective of Gender” (2023 GZGJ271); “Excellent Young Doctor” Research Initiation Project of Guangdong University of Finance” (KC2023005001155).

Abstract: The operation of the gaze mechanism in *Madam Wa* reflects the way men empower women sexually while watching them. *Madam Wa* by Haruo Osono is compatible with the power imagination of the Oriental banquet and entertainment and Western debauchery culture. It also presents the dual desire field under the male gaze, but the whole cannot be separated from the narrative strategy controlled by others in the male gaze mechanism. In the book, *Madam Wa* presents the female anti-gaze vision under the cultural mapping between the East and the West, which goes with visual complexity. A thorough study of the gaze mechanism and its operating system in *Madam Wa* is helpful to examine the multiplicity of power sources under the projection of male desire and restore the reliable, lovely, and respectable heroine image of an anti-Japanese pirate general.

Keywords: *Madam Wa*; Haruo Osono; gaze; power; desire

Notes on the contributor: YANG Yun is a lecturer at Guangdong University of Finance, with a Ph.D. in Literature. Her research interest is women’s literature studies. Her email address is 47–273@gduf.edu.cn.

日本小說《瓦氏夫人》凝視機制與運行機理研究

楊 韻

廣東金融學院

摘 要:《瓦氏夫人》中的凝視機制運行,體現的是男性在觀看女性的同時,對女性進行性感化的賦權方式。大茵治夫的瓦氏夫人書寫,是兼容了東方飲宴娛樂與西方酒色文化的權力想象,也是男性凝視下雙重慾望場域的呈現,但整體無法脫離男性凝視機制中他者操演的敘事策略。書衣中的瓦氏人物剪影,呈現了東西方剪影文化映射下的女性反凝視圖景,具有一定的視覺複雜性。考察《瓦氏夫人》中的凝視機制及運行機理,有助於審視男性慾望投射下權力論述的多重性,亦有助於還原抗倭女傑瓦氏夫人可信、可愛、可敬的巾幗英雄形象。

關鍵詞:瓦氏夫人;大茵治夫;凝視;權力;慾望

基金項目:2022年廣東省普通高校青年人才創新項目『日本英雄歷史小說《瓦氏夫人》中的凝視機制與主體身份建構』(2022WQNCX047);廣州市哲學社會規劃2023年度項目『性別視閥下日本《瓦氏夫人》研究的誤讀與重構』(2023GZGJ271);廣東金融學院『優秀青年博士』科研啟動項目(KC2023005001155)。

明朝抗倭女將瓦氏夫人(1498—1556年,以下簡稱『瓦氏』)的抗倭英跡流傳千古,蜚聲中外。瓦氏原名岑花,系明代桂西歸順州知州(現廣西壯族自治區靖西市新靖鎮舊州村)岑璋的小女,後嫁入田州府(現廣西壯族自治區百色市田陽區田州鎮),成為十三世土司岑猛之妻。《明史》(卷三百一十八·列傳第二百六)中有:『(嘉靖)三十四年(1555年),田州土官婦瓦氏以狼兵應調至蘇州剿倭,隸於總兵俞大猷麾下,以殺賊多,詔賞瓦氏及其孫男岑大壽、大祿銀幣,餘令軍門獎賞』^①記述了年近古稀的瓦氏在倭寇橫行江南的危難之際,枕戈坐甲、統兵抗倭、功成名遂之偉績。另有《粵西叢載》(卷二十四):『花瓦家。能殺倭。臘而啖之。有如蛇。』^②的文載,稱頌了瓦氏智勇雙全、用兵如神的風姿。

時至今日,瓦氏夫人的抗倭英績仍廣為流傳。除卻清末以來的歷史壯劇、粵劇《瓦氏夫人》、壯族唐皇調《瓦氏夫人》,由壯族作家梁越操刀的電視連續劇《瓦氏夫人》在廣西掀起『瓦氏夫人文化』熱潮的同時,也引起了海內外學者的關注。以大陸學者為主導、日本及中國臺灣地區學者為主體的瓦氏研究初步形成了『多層次、寬領域』的開放格局,抗倭女傑瓦氏可信、可愛、可敬的巾幗英雄形象亦通由海內外學界大儒的研精究微,實現了中國文化『出海』的效應。

一、日本瓦氏夫人研究簡述

日本的瓦氏夫人研究,總體呈現『題材窄、深度淺、論斷侷限』的特徵。1973年,村松發表了題為《中國的少數民族:歷史與文化現狀》的專著,概述了瓦氏與田州壯族士兵佷兵協同抗倭的歷史梗概^③,奠定了瓦氏研究在東瀛紮根的基礎。然而,村松的記述較為單薄,內容多以壯史為主,題材狹窄,未能跳脫出史學研究的藩籬。谷口房男在村松的基礎上,發表了題為《嘉靖年間倭寇之亂與瓦氏夫人》的論文,標誌着日本學界首篇以『瓦氏夫人』命名的論文問世。谷口從田州當地的土官土司對立互斥情況概覽、瓦氏投身抗倭戰役的緣由、明朝政府啓用佷兵的因由、以及明史文載中涉及瓦氏抗倭事蹟的評述四方面,細述了嘉靖年間倭寇之

亂背景下瓦氏的布兵策略與歷史評價^④。谷口之見大抵客觀,但缺乏深究考辨、流於表淺。大菌治夫在傳記小說《瓦氏夫人》^⑤中記述了瓦氏的生平事蹟,並在各章回的結尾處附上了簡評。整體而言,小說在立意取材、結構組織方面力求還原基本史實,但在撰寫情節、抓取細節方面稍顯不足,有數十處與已知史實不相符的誇張與渲染。簡評部分多見歷史背景、地理環境、風土人情等基礎概述,有缺乏學術深度、論斷侷限及穿鑿附會之疑。

本文將以上述先行研究為基礎,以大菌治夫所撰小說《瓦氏夫人》為研究對象,以考察《瓦氏夫人》中的凝視關係與運行機理為目的,從女性主義的學術語境中剖析其凝視機制背後的他者操演敘事策略,指出凝視機制運行下瓦氏形象的侷限性。再通過解構書衣中的瓦氏人物剪影,揭示《瓦氏夫人》反凝視圖景的視覺複雜性。

二、《瓦氏夫人》凝視機制:男性凝視下的他者操演

《瓦氏夫人》中的凝視機制運行貫穿全文始終。小說開篇,大菌治夫以『裸女翱翔』為題回溯了以瓦氏夫人為原型的少女花蓮及其幼年時代,並着濃墨重彩描述了花蓮裸身沐浴、與未來夫君岑猛結緣的場景:

岑猛的目光一路追隨着少女的背影。(略)赤裸少女輕靈地在空中翱翔,漸次墜落,被河水淹沒。(略)她又於川流間隙探出頭來,向岑猛莞爾一笑。(略)少女清澈的瞳仁、尖翹的鼻翼、綿軟的嘴脣,嬌俏玲瓏,與熟齡女子別無二致。玉骨冰肌,吹彈可破,飛珠濺玉,光彩奪目,猶若晨星。(大菌,2021: 10)^⑥

此处,大菌治夫採用了与法国印象派画家马奈(Édouard Manet)的代表作《草地上的午餐》(*The Luncheon on the Grass*,图1)^⑦相近的艺术表达形式,兼用古典与现代、虚构与写实的笔调,渲染出一幅裸身女性与着装男性在河畔洗浴的场景。相近的藝術表達形式,兼用古典與現代、虛構與寫實的筆調,渲染出一幅裸身女性與着装男性在河畔洗浴的場景。這種脫胎自18世紀法國雅宴體繪畫^⑧的藝術創想,展現的是年輕男女在田園牧歌式的自然環境中調風弄月的雅麗情致。福柯(Michel Foucault)對《草地上的午餐》進行了剖析,指出畫中的光線處理內分為明與暗、虛與實兩種類別,即自然光源與人造光源的雜糅。人造光源映射在裸女身上,同時『粗暴的、正面的打在男人的面孔上』^⑨是有悖於光影原理的特殊處理。在對馬奈的另一幅畫作《奧林匹亞》(*Olympia*,圖2)進行評述時,福柯揭示出人造光源即是基於觀者凝視(gaze)的權力表達,指出畫中女體『只為我們裸露。因為是我們將她裸露,我們將她裸露是因為我們在看她時將她照亮,因為我們的凝視和光照是一回事』^⑩,點明觀看主體與凝視主體的同—性特徵。

在花蓮裸身沐浴的場景中,大菌治夫首先對凝視主體岑猛的身份進行了確立:『岑猛的目光一路追隨着少女的背影』,驅使其將凝視的焦點彙集在花蓮身上;此時,花蓮作為凝視的客體,被福柯所意指的人造光源,即凝視主體主導下的凝視行為裹挾,她的身體被暴露在雙重光照之中:一種是『晴空』^⑪下的自然光源,一種是『沒有任何光影的凹凸,沒有任何陰影』^⑫的凝視表達,也是『關乎權力,(略)隱含着等級關係的』^⑬性別權力體現,這使得瓦氏的『瞳仁』『鼻翼』『嘴脣』『肌膚』以絕對扁平化、非自然的方式呈現在凝視主體岑猛的視界之下。這種被動的裸露,遵循的是以凝視主體主導、以性別權力為驅動的身體可視化原則,在凝視主體的注視下,花蓮『光彩奪目,猶若晨星』,成為了凝視主體行使視覺權力的慾望客體。

約翰·伯格(John Berger)闡述了與福柯近似的觀點,並進一步指出,女體的裸露『並非如其本來的裸體形象。她裸露着,按照觀者眼中的裸體模樣』,是一種被動的、被凝視主體刻意置放於眾目昭彰之下的觀賞



圖 1 《草地上的午餐》(1863)

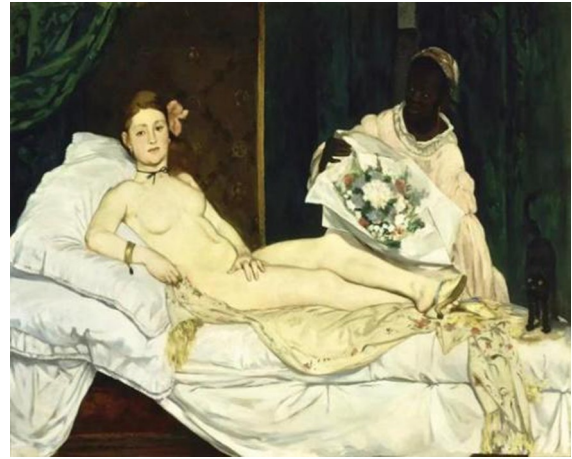


圖 2 《奧林匹亞》(1863)

行爲。此時，凝視主體被假定爲一位着裝男性，『爲了他，畫中人才擺出裸像的姿態』^⑭，揭示在凝視主體對裸女的觀看行爲裏，潛藏着男性主體對女性客體的慾望表徵。莫爾維(Laura Mulvey)引入了『男性凝視(male gaze)』的概念，她認爲男性凝視具有霸權特徵：女性作爲被動的景觀，被投放到了男性主導的、性別不平衡的世界；在男性凝視主體的局面下，女性形體的存在本身即是一種慾望投射，目的是爲了滿足男性窺淫者攫取視覺快感的需求^⑮。

小說中後段，大菌治夫詳述了花蓮從田州啓程，繞道南寧，南下澳門，在酒館裏偶逢壯漢的場景：

夕陽如火，赤朱丹彤。落日餘暉，傾灑入海，遼遠綿長的煦色韶光，隨波逐浪，奔涌至她的胸膛，漫溢進她的肌體。(略)殘陽如血，酒館裏賓客如雲，挨肩迭背，晦暗的空氣裏彌散着淡巴菰嗆鼻的氣味。(略)男客們傳杯弄盞，目酣神醉。瓦氏在人羣中穿梭往來，朝裏間走去。男客們用驚異的目光追剿着那曳步窈窕、綽約多姿的妙麗肉體，(略)饒獠欲滴，荒淫的聲響滔滔汨汨。(大菌，2021:216)

透過文字，吾人可勾畫出一個男性凝視主導下的慾望場域：無處不在的夕暮餘光，『絕對不是一道柔和、神祕的側光，而是一道異常強烈的光，像皮鞭一樣打在她身上』^⑯，也是男性凝視驅動下的視覺政體對女性形體、敘事空間以及故事鋪排的干預：花蓮的『胸膛』和『肌體』，在『落日餘暉』『煦色韶光』的透射下被動裸露，作爲滿足男性凝視主體享視覺快感(visual pleasure)^⑰的、『極特殊的視覺對象：景觀(a sight)』^⑱，被安置在充斥著男性窺淫癖慾望投射的情境之中，成爲被客體化的他者。

花蓮酒館偶逢壯漢的情節，是融合了東方飲宴娛興與西方酒色文化的慾望想象，更是男性凝視塑造的審美典型。自古以來，文人宴飲往往與詩酒雅趣不無關係。以男性文人爲主體的名妓品藻書寫，更是將男性凝視下的權力言說體現得淋漓盡致。明代冰華梅史著有《燕都妓品》，援用科舉考試的排次等級，對青樓娼妓的姿容品格進行評鑑^⑲，或賦詩詠，或參引《世說新語》的月旦品評爲酒筵助興^⑳；飲酒行令，遊戲翰墨，反映的是落第文人譏諷世相、戲謔人生的心境^㉑。可見，這套嫁接了科舉榜目、女妓品評、文人冶遊的權力言說傳統由來已久。把酒言歡之間，女性的相貌、氣質、技藝，皆是男性審視的對象，也是男性慾望對女性身體實行內外統攝的印證。

大菌治夫的酒館書寫，亦無法脫離這套權力言說系統的窠臼。酒館裏『淡巴菰嗆鼻氣味』，是男性聯想特質的性別隱喻；氣味彌散在『晦暗的空氣裏』，充填了由男客主導的敘事空間，宣說著權力言說系統下的性別霸權。『男客們傳杯弄盞，目酣神醉』，提示了杯觥交錯間的飲酒行令；而花蓮的登場，標誌著男性凝視下

權力言說系統的運轉進入臻熟階段——被架設在酒桌上的花蓮，是男性慾望投射下的、被物化了的酒牌符碼 (code)。酒牌，又稱酒籌或葉子，是明人飲酒行令的助興道具。多有葉片的形制，版畫的樣式，雕飾圖文：有標記金額的『錢數』，約定飲法的『酒則』，提升觀賞性的『人物畫』，以及反映趣味性的『題銘』。其中，人物畫以水滸英傑、梨園伶工、傳奇仙人為主，亦涉風月題材²²。如萬曆的《元明戲曲葉子》(圖3)²³，取劇作家沈採的《四節記》²⁴(亦題《賈志誠嫖院》，圖4)²⁵為材，繪製了一對主婢檐下私語的閒逸情景，鶯閨燕閣，令觀者浮想聯翩。

花蓮則是酒牌的性別符碼中，被圖文化、娼妓化的存在。『男客們用驚異的目光追剿着那曳步窈窕、綽約多姿的妙麗肉體』，明示了男性的品藻對象為瓦氏。此時，花蓮從女性的主體身份中剝離，成為了指涉男客宴飲追歡、慾望投射的酒牌符碼：她的『肉體』，是挪用了文人品藻架構的、供男客觀看賞玩的慾望對象；『曳步窈窕』『綽約多姿』『妙麗』等考語，則是戲仿了明代品藻書寫中科考掄元的戲謔笑鬧。男客對瓦氏身體的凝視與垂涎，使得瓦氏徹底淪為男客們的酒色籌碼：『饞獠欲滴，荒淫的聲響滔滔汨汨』一文，揭露出男客對花蓮全方位的慾望圍剿——在他們的博飲遊戲中，被娼妓化的花蓮，無疑是被男性凝視下權力言說系統操弄、品評、賞玩的慾望客體。



圖3 高明《琵琶記》



圖4 沈採《四節記》

可以說，東方飲宴娛興文化分析視角下的瓦氏形象，是一個被物化了的酒籌符號，附着在『酒館』這一敘事空間的結構線索中。然而，大衛治夫預設的『酒館』本身，還移用了西方酒色文化的藝術表徵手法，這使得花蓮酒館偶逢壯漢的書寫情節同時昭示出男性凝視下，雙重慾望場域的存在。

大衛治夫對『酒館』的構建，頗有馬奈的收官之作《弗裏-貝爾傑酒吧》(A Bar at Folies-Bergère, 圖5)的風致。弗裏-貝爾傑酒吧位於法國巴黎，是當地馳名的風月場所。馬奈的《弗裏-貝爾傑酒吧》，再現了19世紀巴黎的夜生活圖景：一位黑衣女侍正面直立於畫中央，胸口裸露的雪白肌膚與黑衣形成明暗對照。她身後的鏡子映射出密密層層的酒客羣像、女侍自身的錯位鏡像，以及位於錯位鏡像前方的、戴禮帽的男性形象。這種打破了傳統透視技法的表現方式，被視作馬奈的刻意而為，也被視作繪畫空間內部透視矛盾對女侍的『竊視』²⁶。

福柯認為，透視矛盾的產生在於由觀者和畫家位置的遊移與裂變所引致的『失實現象』²⁷。以女侍身後的鏡子為界，鏡前酒瓶的數量與鏡中成像未能形成對應。此外，女侍的成像應在其後方，而非畫作的右側。



圖 5 《弗萊-貝爾傑酒吧》(1882)

女侍鏡像前方,即畫作最右側的禮帽男性未出現在鏡前女侍的旁側。換言之,酒瓶數量及女侍鏡像、禮帽男性位置的精準呈現,需要觀者和畫家的正面直視,此時,觀者和畫家所處的位置,依照古典主義的再現法則²⁸,必須固定在畫作的正前方。但女侍鏡像出現了右側偏移,意味着觀者和畫家的位置也出現了右移,『傳統的再現法則因而出現悖論』²⁹。福柯將這種觀看位置的遊移詮釋為『對觀者所處的穩固和確定位置的排斥』,觀者和畫家為了實現對畫中人物的全方位觀察,必須不斷地切換視角,甚至『同時站在兩個截然不同的位置上』³⁰,裂變為數個凝視主體。也就是說,觀者和畫家均是凝視的主體,他們行使視覺權力的對象正是畫中人物本身。

觀照大衛治夫對『酒館』這一敘事空間的建構,不難發現其戲擬馬奈的巧妙構思。花蓮在酒館偶逢壯漢的書寫情節,再現了 16 世紀澳門酒館的宴飲行樂之景:花蓮正面直立於觀者和作家大衛治夫視界所及之處的正前方,妙麗的肉體與晦暗的光線形成明暗對照。她面朝裏間,即觀者和作者所處的位置,身後煙霧縈繞的空間男客羣集,他們用目光追躑花蓮身體的細節,隱喻了男性凝視的優先權。以花蓮身後的煙霧為界,植入鏡像敘事的觀看模式,便可發現凝視花蓮的人數未能與酒館的實際人數形成對應,這是因為包括觀者和作者在內的凝視主體是『不可見的「移動者」』³¹:觀者和作者可以隨時調整位置對瓦氏進行凝視,但他們自身無法成為被凝視的對象;換言之,觀者和作者對瓦氏的凝視權力行使是單向性的特權體現,必定會造成主體與客體間凝視關係的失衡與敘事邏輯的悖謬,也會導致觀者、作者、男客這三個凝視主體之間的權力行使發生衝突。

花蓮的女性主體身份,與凝視客體身份之間產生鏡像偏移的成因也來源於此:男客對花蓮的凝視優先權,決定了觀者和作者必須固定在其視界所及之處正前方的視覺秩序;然而,觀者和作者觀看位置的流動性以及凝視特權行使的單向性,又決定了其觀看位置、觀看特權,與男客凝視優先權所要求的視覺秩序形成一個交互式的悖論。這使得花蓮女性主體身份的確立,與古典主義的再現法則相背離——這意味着,在大衛治夫的酒館書寫中,花蓮只能作為觀者、作者、男客這三個凝視主體慾望投射下的他者存在。由此逆推,花蓮女性主體身份的還原,還需觀者和作者對自身所處的觀看位置進行二次的遊移及裂變,將觀看的視角抽離出男性凝視下他者操演的侷限。

三、《瓦氏夫人》主體身分建構:東西方剪影下的反凝視圖景

《瓦氏夫人》書衣(圖 6)的女性造像,提示花蓮主體身份的建構雖未能完全抽離出男性的觀看視野,卻依舊勾繪出兼具了東方剪影文化意蘊和西方反凝視主題內涵的畫面景觀。

書衣左側以人物剪影的手法繪製出拉弓射雁的女性形象,勾勒出花蓮的修嫵之姿。這種源起自華夏、

圖 6 《瓦氏夫人》書衣³⁹

風靡於歐陸的皮影和剪紙藝術³⁸，無疑極具神州華胄的神祕色彩；寓教於樂的影戲是借光弄影、酬神謝願的『幕影』藝術³⁹，而影人則是影戲的靈魂，尤以臉面顏色的迥異來區判人物的性格；另有箋紙輕紗裁剪而成的『影戲人（又名紙窗皮影人，圖 7）』⁴⁰，燈前燭下，搖曳生姿，系揉合了皮影與剪紙藝術的『攝人心魂的視覺媒介母體』⁴¹。在女性主義的學術語境中，因剪紙主體多為女性，由此被賦予了『與性別權力交織的形象化語言』⁴²的深邃內涵，剪刀更被視為形塑女性主體性的具象化道具。這在西方達達主義女藝術家漢娜·霍赫（Hannah Höch）的代表作《用達達餐刀剖開德國最後的魏瑪啤酒肚文化紀元》（*Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*，以下略稱為《達達餐刀》，圖 8）中亦有所體現⁴³，餐刀被視為霍赫割裂男權統攝的符號象徵⁴⁴。



圖 7 紙窗皮影人女將(清代)

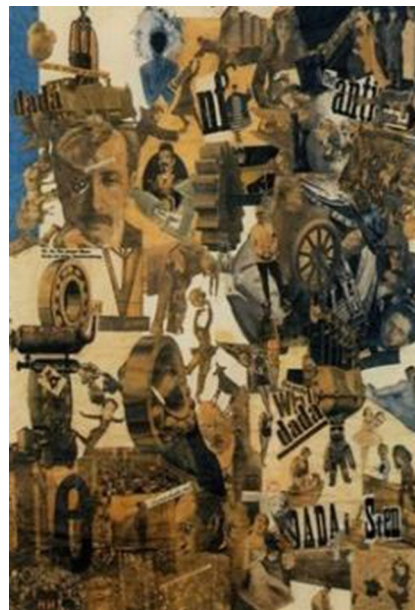


圖 8 《達達餐刀》(1919—20)

可見，剪影作為兼具皮影與剪紙雙重表徵屬性的藝術表現形式，構成了性別權力衝突中的女性反凝視抗爭圖景，隱喻男性凝視特權受到挑戰。《瓦氏夫人》書衣中的人物剪影，默示花蓮女性主體身份的構建脈絡或遁形於東西方剪影文化交融下的視覺語言之中。19 世紀中後期，無陰影的造型技法被視作日本繪畫的基本特徵⁴⁵。但江戶人對陰影的好奇心衝破了年齡和性別的界限，蔓延到佐酒遊藝的場域之中⁴⁶。無論歌舞伎的影劇戲碼，抑或浮世繪的錦繪版畫，都是蘭學東漸下光影藝術浸染東瀛美學體系的印證。江戶人開始

運用墨色陰影塑造浮世繪中的異國人形象,凸顯其面部輪廓線條⁴²;這種有別於傳統造型的技法,映射出江戶人對外域族羣的違和與獵奇心理。有綴文橫濱繪(圖9),約請戲作名家撰文記事,向民衆發矇解惑,引介異國風土人情,滿足民衆的好奇心⁴³。亦有記錄光影自然流轉的光線繪(圖10)⁴⁴,調用西洋寫真術技法⁴⁵,兼用日本古典繪畫表現手法,生成別具一格的光線畫藝術景觀。

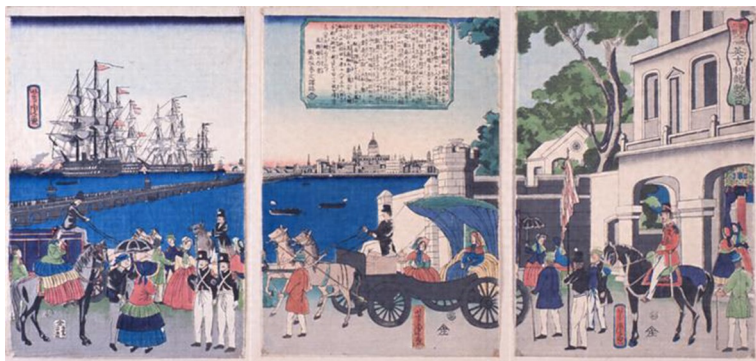


圖9 歌川芳虎繪、仮名垣魯文撰、山田屋莊次郎版《蠻國名勝盡競之內 英吉利龍動海口》(1862)⁴⁶



圖10 小林清親繪、松木平吉版《東京小梅曳船夜圖》(1876)⁴⁷

《瓦氏夫人》書衣的設計構圖,可謂是東西方剪影文化映射下的女性反凝視圖景的綜合呈現:左側繪以花蓮人物剪影,彰顯中國皮影與剪紙藝術的東方美學品格,右側映現靖西市的鵝泉石山倒影與田陽區的蓮花寺道鍵禪關⁴⁸,點呈孕育瓦氏盡忠報國、『一寸山河一寸血,一抔熱土一抔魂』的壯偉景緻。剪影禪林之間又綴以文字,提示小說具有面向民衆、因勢順導的開放功能,吸引觀者上下求索瓦氏波瀾壯闊的一生。後採用攝影蒙太奇(photomontage)的組接技法,將人物剪影與花蓮故里景緻合而為一,再通過對圖像的剪輯與拼接,賦予其凌越單一圖像的深遠意境⁴⁹;在強調花蓮與百色地域羈絆的同時,與人物剪影的視覺形象構成對位,形成美學意義上的『變壓器』⁵⁰,即與客觀現實相對應的輔助性從屬機制,藉助融入了光影繪格韻的畫面投射表現方式⁵¹,強化觀者感⁵²,打造現代化的沉浸式體驗場景,喚起觀者,尤其是日本觀者對其英跡的視覺共同注意(joint visual attention)⁵³。而人物剪影與故里景緻的共存對照,又彰示了沃壤千里,瓦氏不顧年高、領兵抗敵、克敵制勝的女傑形象呼之欲出;人物剪影手持弩箭,既是花蓮箭無虛發的表徵,又是性別權力言說系統下花蓮確立女性主體性的『剪刀』與『餐刀』,暗喻花蓮從香閨繡閣走向槍林刀樹,實現了一定的政治參與權和女性主體性。

縱而觀之,人物剪影整體呈示墨色,營造場景化展示空間上的視覺遮掩(visual veiling)效果。被墨色剪影分隔開的兩側空間相對獨立,觀者可以看到花蓮人物剪影的輪廓線條,卻無法穿透墨色陰影的部分、深入



其內核進行探看。這意味着,觀者和瓦氏人物剪影之間存在着視覺空間上的距離感,觀者視域所及範圍內的花蓮僅是不完整的局部視圖;而花蓮人物剪影對觀者視線的中斷,無疑是一種近似建築學領域的『半阻斷』^⑤式構圖技法,通過平面視覺阻隔要素^⑥的導入,渲染『猶抱琵琶半遮面』的東方美學意蘊,烘托花蓮女性主體意識的覺醒以及反凝視圖景的建構脈絡潛藏在黎明即起的墨色陰暗之中。如此一來,觀者的視線被凝聚在墨色剪影的平面之上,伴同着花蓮銳利的箭鏃進行視點的移行^⑦;這種視線誘導手法^⑧的應用,無疑能夠引導觀者對《瓦氏夫人》中的花蓮形象進行重新審視,也為筆者未來探討歷史上瓦氏夫人女性主體身份的建構歷程照亮了方向。

四、結語

本文從女性主義的學術語境下探討了日本小說《瓦氏夫人》中凝視關係與運行機理的生成與發展,並以解構其凝視機制背後的他者操演敘事策略為重要切入點,首次指出凝視機制運行下花蓮形象的侷限性:一、少女花蓮裸身沐浴的敘事場景,呈現了18世紀法國雅宴體的藝術創作風格,體現的是男性慾望投射下的性別霸權,目的是為了滿足男性凝視主體對女性形體的性別統攝需求。二、花蓮酒館偶逢壯漢的情節書寫,則是融合了東方飲宴娛興與西方酒色文化的慾望場域想象;在男性主導的權力言說系統的輻射下,花蓮既是男性飲酒行樂時被物化了的酒牌符碼,又是男性凝視主體爭奪視覺秩序支配權時被客體化的他者存在。三、大蘭治夫的花蓮書寫,整體無法脫離男性凝視機制中他者操演的敘事策略,這也是花蓮形象未能突破男性慾望局面的根本所在。四、書衣的花蓮人物剪影構圖,映射了東西方剪影文化下的女性反凝視圖景,暗示了花蓮主體身份建構歷程視覺複雜性的同時,為後續『探索與傳承壯族文化』^⑨、深入與還原抗倭女傑瓦氏夫人可信、可愛、可敬的巾幗英雄形象提供了延展空間。

注釋

① [清]張廷玉:《明史(冊五十)》,北京:中華書局1912年版,頁57。

② [清]汪森(編),黃振中,吳中任,梁超然(校注):《粵西叢載(下)》,南寧:廣西民族出版社2007年版,頁1047。

③ 村松一弥:『中国の少数民族:その歴史と文化及び現況』,東京:毎日新聞社1973年版,頁266。

④ 谷口房男:「嘉靖海寇反乱掃討と瓦氏夫人」,『東洋大学文学部紀要(史学科篇)』,1983年第9期,頁61-81。

⑤⑩ 大蘭治夫:『瓦氏夫人:倭寇に勝ったスーパーヒロイン。倭寇の海英傑列伝』,東京:オーズキャピタル・パブリッシング2021年版,頁11+10。

⑥ 本文所用引文,如无特殊标注,均为笔者所译。

⑦ 原作名为《浴》(The Bath),1867年更名为《草地上的午餐》。

⑧ 影山幸一:エドゥアール・マネ『草上の昼食』——不滅の複層的イメージ「三浦篤」:アート・アーカイブ探求,アートスケープ, https://artscape.jp/study/art-achive/10153594_1982.html [2019-04-15]。

⑨⑩⑫⑬⑭⑯⑰⑱ Foucault, Michel. (2010). *Manet and the Object of Painting*. (Matthew French trans.). London: Tate Publishing, p. 60-62+49+49+19+66+55-57+58-61.

⑩ 黃明標:《瓦氏夫人研究》,南寧:廣西民族出版社2008版。

⑭⑮ Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. London: Penguin, p. 54+47.

⑰⑱ Mulvey, L. (2009). *Visual and other pleasures*. London: Palgrave Macmillan, p. 17+16.

⑲ 清人王初桐在《查史》中留有『萬曆丁酉(筆者注:1597年)冰華梅史,以燕都妓女四十人配葉子,以代觥籌』的載錄,記述了梅史『妓品葉子』的策劃安排,可見以妓為觥、以女為籌的風俗由來。參見[明]王初桐:《查史續修四庫全書》,上海:上海古籍出版社2002年版,頁500。



- ⑳ [明] 陶宗儀等:《說郛三種》,上海:上海古籍出版社 1988 年版,頁 2008。
- ㉑ 关于明末酒筹之研究,参见毛文芳:《物·性別·觀看:明末清初文化書寫新探》,中國臺北:臺灣學生書局有限公司 2001 年版,頁 420-425。
- ㉒ 酒牌人物画在表達手法上各有所長,有側重以典故情節雕飾人物細節的博古酒牌,亦有側重以人物性情姿態進行繪製構圖的水滸酒牌。參見[明]陈洪綬绘、[明]汪南溟題贊、[明]黃子立刻、栾保群撰文:《博古叶子》,上海:上海古籍出版社 2015 年版,頁 3。
- ㉓㉔ 中國美術全集編委會:《中國美術全集 21 繪畫篇 版畫》,北京:人民美術出版社 2014 年版,頁 69+69。
- ㉕ 《四節記》中的『四節』源於春夏秋冬的季節概念,體現了古人順應自然的質樸時間觀;融入四節觀的文藝創作被稱為『四節體』,多以組合套劇的形式,講述四人四季四景四則典故,濬採的《四節記》為其中典範。參見任剛:《明清『四節體』戲曲及其文體價值探蹟》,《戲曲研究》,2019 年第 3 期,頁 177-197。
- ㉖ 茂登山清文:「ジェフ・ウォール《ピクチャー・フォー・ウィメン》の図的解釈」,『図学研究』,2004 年第 1 期,頁 71-74。
- ㉗ 即福柯所意指的,客觀事實與藝術表達之間的相似和對等。參見汪民安:《『再現』的解體模式:福柯論繪畫》,《文藝研究》,2015 年第 4 期,頁 134-142。
- ㉘㉙ 楊向榮:《馬奈與福柯:『物—畫』與再現危機——跨媒介視域中的圖像敘事解讀》,《社會科學戰線》,2022 年第 7 期,頁 186。
- ㉚ 書衣取自大衛治夫連載小說《瓦氏夫人》(紫荊山之卷),出處參見大衛治夫『瓦氏夫人 倭寇的海英傑列伝』(花蘇芳の山の卷) <https://note.com/osonoh> [2021-01-28]。
- ㉛ 草原真知子:「闇から光へ——影絵と幻燈の150年」,『東京都写真美術館企画展「影—写像としての世界・光——仮想としての世界」カタログ』,1998 年。
- ㉜ 關紅:《圖說中國非物質文化遺產 中國最美:皮影》,香港:三聯書店(香港)有限公司 2013 年版,頁 6-13。
- ㉝ 王樹村:《剪紙藝術史提要全國美術全集 47 工藝美術篇 民間玩具剪紙皮影》,北京:人民美術出版社 2014 年版,頁 11+116。
- ㉞ 杉野隆彦:「切り絵と影絵芝居,魅惑する視覚メディアの母体——後期ロマン派の称揚と探究」,『Brucke』,2010 年第 13 期,頁 29-42。
- ㉟ 丹羽朋子:「〈窓花〉から〈剪纸〉へ:中国・陝北農村における女性の主体化の系譜学に向けて」,『アジア・アフリカ言語文化研究』,2015 年第 9 期,頁 69-85。
- ㊱ Gertrud Jula Dech. (1981). *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA: Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch*. Berlin: Lit Verlag.
- ㊲ Dawn Ades. (2014). *Hannah Höch, Dada and the 'New Woman'*. Hannah Höch. London: Whitechapel Gallery & Prestel, p. 19.
- ㊳ Ernest F. Fenollosa:「Lectur」,村形明子编译:『英文学評論』,1983 年第 49 期,頁 45-76。
- ㊴ 武藤純子:「影絵遊びと影絵演出」,『浮世絵芸術』,1997 年第 122 期,頁 23。
- ㊵ 神谷蘭:「横浜浮世絵にみる名所の意識」,『浮世絵芸術』,2020 年第 180 期,頁 5-16。
- ㊶ 桑山童奈:「『横浜浮世絵』という言葉を知っていますか?」,『神奈川県立歴史博物館だより』,2019 年,頁 3。
- ㊷ 近藤市太:『清親と安治:明治の光の版画家達』,香川:アトリエ社 1944 年版,頁 6。
- ㊸㊹ 東京都江戸東京博物館、岡塚章子、我妻直美:『浮世絵から写真へ:視覚の文明開化』,東京:青幻社 2015 年版,頁 11。
- ㊺ 圖 9 展現了江戸時代橫濱異國人熙來攘往的繁華景象,系繪師芳虎擅長的作畫題材;圖例上端中央附撰文一則,系魯文之筆,科普了 19 世紀英國的情況,內容詼諧誇張,如:英國的首都是「龍動」(London 音譯),龍動有恩澤萬民的「爹摸河」(Thames River 音譯),享受爹摸河雨露恩澤的龍動女子慾壑難填、男子伶俐狡黠等。關於繪師芳虎的畫風研究,參見吉田漱:「国芳の書簡——国芳と芳虎——」,『國際浮世繪学会会誌』,1969 年第 22 期,頁 26-29。关于魯文的研究,參見興津要:『仮名垣魯文:文明開化の戯作者』,神奈川:有隣堂 1993 年版。
- ㊻ 圖 10 以人物剪影的形式勾勒出一雙夫婦徐行漫步、步步牽思於東京曳舟川河畔的光景,用朦朧月色暈染出婉約細膩的詩意,體現光線畫匠清親對光影內涵的獨到理解,亦可窺見浮世繪中的陰影運用。关于小林清親系列作品的解讀,參見練馬區立美術館、靜岡市美術館:『小林清親:文明開化の光と影をみつめて』,東京:青幻社 2015 年版。

- ④ 大茵曾於 2016 年 3 月前往廣西遊歷,路線為:田陽→靖西→南寧,并于靖西市舊州村(亦即瓦氏夫人娘家土司府所在地)留影,可見《瓦氏夫人》書衣右側的山寺泉林取景并非偶然。
- ⑤ ドーン・エイ著、岩本憲児譯:『フォトモンタージュ——操作と創造——ダダ、構成主義、シュルレアリスムの図像』,東京:フィルムアート社 2000 年版,頁 379。
- ⑥ 戸丸優作:「往還し明滅するイメージ:文学/映画・トランスメディア研究序説」,『江戸川大学紀要』,2023 年第 3 期,頁 375-384。
- ⑦ アンドレ・バザン著、野崎歆、大原宣久、谷本道昭譯:『映画とは何か(上)』,東京:岩波文庫 2015 年版,頁 108。
- ⑧ 視覺共同注意,即始發於嬰幼兒時期的視覺追蹤現象;嬰幼兒在與其他個體互動的過程中,會通過跟隨他人面部或視線朝向的方式,與他人共同關注某特定環境或信息。此概念在教育心理學、場景文本識別、視覺傳達設計等領域有所拓展。視覺共同注意概念的界定,參見 Scaife, M., & Bruner. J. S. (1975). The capacity for joint visual attention in the infant, *Nature*, 253, 265-266.
- ⑨ 安田幸一、丸山耕一、西原栄利子:「9389 動線による展開:美術館における外部空間から展示空間までの場面展開の研究(その1)」,『學術講演梗概集.F-2,建築歴史・意匠』,2007 年 7 月号,頁 3。
- ⑩ 建築學領域的視覺阻隔要素分為「平面要素」及「立體要素」兩個類別;平面要素包括:挑空(atrium)、水面、草坪、沙地等;立體要素包括:牆壁、柱子、樹木、灌木叢等,均能起到引入光線、貫通視線的效果。本文所意指的平面視覺阻隔要素,特指《瓦氏夫人》書衣的墨色人物剪影。
- ⑪ 人類的注意力,可通過改變面部或視線的朝向進行人為引導,由此達到注意力喚起之功效。參見 Friesen, C. K., & Kingstone, A. (1998). The eyes have it! Reflexive orienting is triggered by nonpredictive gaze. *Psychonomic Bulletin & Review*, 5 (3), 490-495.
- ⑫ 即利用視覺傳達的多元化及跨媒介特徵,將觀者視線的焦點置放於樣態各異的視覺媒介空間之中,再通過表達技法的融入,達到牽引觀者視線的效果。參見管俊一:「視線による共同注意を利用した新しい誘導体験デザイン」,『デザイン学研究作品集 25(1)』,2020 年第 1 期,頁 18-23。
- ⑬ HUANG Zhongxi & YANG Yun. (2025). Exploring treasures of ethnic Zhuang's civilization and safeguarding ethnic culture: On HUANG Mingbiao's contributions to ethnic Zhuang historical and cultural research. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 5(3), 177-182.

(Editors: Derrick MI & Joe ZHANG)