

## 才女徹夜未眠—— 清代婦女彈詞小說中的自我呈現

胡曉真\*

中國文學史上，女性作家被納入文學正典而得以流傳者雖不乏其人，但是點綴篇章，終究是個別的例子，其他大多數恐怕都湮沒無聞了。一直要到明清時期，才有女作家大量出現的記錄，而這個文學史上的特殊現象近年也引起了中外學者廣泛的注意。明清兩代女性作家所從事的文類相當廣泛，舉凡詩詞、戲曲、批評論述等等，皆有所及，而目前學者的注意力大半放在女詩人身上，這當然和詩詞雅道在中國文學史上一向所居的領導地位有關。至於女性與古典敘事文學發展的關係，則向來不太為人道及。一般的認識中，女性通常是男作家的小說中被描寫、被呈現的客體，最多也只是通俗小說消費群中的一小部分而已。然而，這樣對婦女史的了解是全然正確的嗎？在中國古典敘事文學的創作上，女性真的缺席、留下了「空白的一頁」嗎？<sup>①</sup> 她們真的從來不曾從事於敘事文學的寫作、從來不曾追

\* 中央研究院中國文哲研究所籌備處助研究員

① 有關女性在文學史上創作的「空白頁」(the “blank page”)的觀念，參見 Susan Gubar, “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity,” *Critical Inquiry* 8 (Winter 1981)。

求敘事創作的主体性嗎？如果我們單單考慮文言小說與白話章回小說的傳統，那麼女性的敘事創作似乎的確付之闕如。<sup>②</sup> 可是，我們卻忽略了一個橫跨於詩詞跟小說之間、男性創作與女性創作之間的文類，那就是韻文體的「彈詞小說」。彈詞小說是清代女作家特別喜好的一種文類，為此竭神運思的代有人出，自清初以迄於清末甚至民初，有多種「巨著」問世，其在婦女文學史上的重要性不言可喻。但是，彈詞小說與民間講唱淵源深厚，在正統文學史上只能聊備一格，在早期的婦女文學史上不留痕跡，<sup>③</sup> 甚至在近年鑽研婦女文學史的學者之間，也很少獲得青睞，殊為可惜。筆者因此不揣淺陋，有心一探清代女作家與彈詞小說的各種面貌。這篇文章討論的重點在於界定清初到清中葉間，女作家創作長篇彈詞小說的現象，包括其定義，作者與讀者，隱含的性別與階級意義，尤其是女作家選擇創作文類的態度。

### 「彈詞小說」的文類劃分

「彈詞」一詞通常被定義為「流行於江南一帶（以蘇州為代表地），以三弦或琵琶伴奏的說唱藝術，韻（唱）散（白）交雜，韻文唱段以七字體為主」。作為說唱藝術的彈詞，其起源眾說紛紜，變文、諸宮調、淘真（或陶真）等似乎都跟彈詞有所淵源；不過，說唱藝術是活的，發展演進，到了明清時代，尤其是清代，彈詞演出的形式趨於穩定，才出現了彈詞的正式記錄。這樣的定義雖然大體指出了彈詞的特點，但最大的缺點是無法反映彈詞一體的發展中「實際說唱演出」與「案頭敘事作品」分途的重要轉折。其實，定義的模糊化並不始於現代的文學史家，早在清代，即彈詞的全盛時期，這個稱呼所可能指涉的範圍就已經相當大了。在不同的地方，它指的可以是彈唱家在公開書場或私人府第所作的實際演出，可以是彈唱演出

② 據筆者個人所知，到清末才首次有婦女創作白話章回小說的記錄。

③ 例如謝無量編的《中國婦女文學史》（1916；河南：中州古籍出版社，1992重印）止於明代，自然不會收錄有關清代女性彈詞的記錄；而梁乙真編的《清代婦女文學史》（1915；台北：中華書局，1979重印）討論的全是女詩人、女詞人。

的底本（有如說話人的話本），可以是供消閒閱讀的案頭作品，也可以泛指以上全部。民國以來，幾位重要的通俗文學學者如鄭振鐸、趙景深、李家瑞、阿英等，開始注意「彈詞」一詞的指涉問題，並且分別試圖加以分類。就中，鄭振鐸主張以語言——即「國音」或「土音」（即「吳音」）——來區分現存的彈詞作品，從而暗示了其中閱讀／演出的相對關係。<sup>④</sup>李家瑞則以「敘事體」、「代言體」來區別，所謂「敘事體」純以第三人稱敘述故事，而「代言體」則可以第一人稱模擬角色聲口；參照實際演出的情形，則所謂「代言體」與彈詞演出的形式符合，是腳本，而「敘事體」不合演出的體例，是文人的擬作，僅供案頭欣賞。<sup>⑤</sup>趙景深也有類似的觀察，但是他以「文詞」一詞來指稱作為案頭讀物的彈詞，即李家瑞的「敘事體」，以「唱詞」一詞來指稱供演出的彈詞，即李氏的「代言體」。<sup>⑥</sup>至於阿英，則似乎對此分野較不在意，但是從他文章的重心看來，顯然他受意識形態的影響，比較偏重更具「民間性」、更「俚俗」的土音唱詞，或晚期倡言改革或革命的政治宣導式的彈詞作品。<sup>⑦</sup>這幾位早期大師的研究已經將「彈詞」的範圍界定為兩種不同的作品，一種是可供演出的唱詞，一種是僅供閱讀的文詞，也就是我這裡所說的「彈詞小說」。<sup>⑧</sup>不過，雖然已經作出了這樣的分野，但是迄今為止所有的彈詞書目，在編排上都不曾據此做任

④ 參見鄭振鐸：《中國俗文學史》（1938；上海：上海書店，1984），下冊，頁348-383。

⑤ 參見李家瑞：〈說彈詞〉，原刊於《中央研究院歷史語言研究所集刊》第六本第一分（1936），收於王秋桂編：《李家瑞先生通俗文學論文集》（台北：學生書局，1982），頁73-101。

⑥ 參見趙景深：《彈詞考證·序》（1937；台北：商務印書館，1960重印），頁1。

⑦ 可參見阿英：〈彈詞小說論〉及〈彈詞小說二論〉，收於《小說閒談》（1936）；〈馬如飛的珍珠塔及其它〉，〈彈詞小說引〉，〈彈詞論體〉，收於《小說二談》（1957）；〈女彈詞小史〉及〈讀《天雨花》舊抄二十六回本札記〉，收於《小說三談》（1978）。有關晚清的改革派政治宣導彈詞，則參見其〈重刊庚子國變彈詞敘〉，收於《小說二談》；〈小說新談〉中論及《女界文明燈》與《法國女英雄彈詞》部分，收於《小說二談》；〈關於秋瑾的《精衛石》〉，收於《小說三談》；《晚清小說史》（1958）。

⑧ 「彈詞小說」一詞，在清代已開始使用，但是並不專指供閱讀的案頭作品，而與「彈詞」一樣，是泛稱。阿英也使用「彈詞小說」一詞，但也是泛稱。

何的分類，<sup>⑨</sup> 而一般在通論性介紹彈詞時，也仍然會發生混淆的情形。<sup>⑩</sup>

正因爲前輩學者的討論尙未完全釐清問題，故近期彈詞研究者仍有致力於此者。Nancy Hodes的博士論文廣泛處理彈詞的演出及「腳本」文本的問題，我在此僅略述其有關分類的論點。基本上，Hodes將「彈詞」劃分爲三個範疇。<sup>⑪</sup> 首先，她認爲彈詞小說是純供閱讀的作品，乃是文人或閩秀的仿作，所以她仿效「擬話本」一詞的涵義，創造了自己的術語「擬彈詞」(simulated tanci)。而坊間流傳的所謂「彈詞小書」或「小本彈詞」，使用吳語，一般相信是彈詞演出的底本，而其實與實際演出的關係也不清楚。據Hodes在蘇州上海等地所作的田野調查，實際的演出有「底本」可循的可謂絕無僅有，因爲彈詞基本上是師徒口耳相傳的藝術，其傳承並不訴諸文字，前輩藝人甚至多不識字。至於以前是否有人「記錄」演出的內容，因爲目前仍缺乏具體證據，也不能妄斷。所以，Hodes對這一類的彈詞本子存疑，但仍承認其與演出有某些關係，所以稱之爲「與演出有關的彈詞」(performance-related tanci)。<sup>⑫</sup> 而「彈詞」的最後一種指涉，自然就是實際的演出了。筆者個人認爲這可算是目前對彈詞定義最清楚周密的考量，值得徵引。

另外，Marina H. Sung (宋秀雯)最近發表專文，主旨在將彈詞小說與彈詞演出嚴格劃分，將僅供閱讀、不備演出的彈詞作品定義爲韻文的小說，並強調它與演出用的彈詞應該劃歸兩種不同的文類範圍。<sup>⑬</sup> 此文雖較

⑨ 例如，鄭振鐸的〈西諦所藏彈詞目錄〉(1927)，凌景埏的〈彈詞目錄〉(1935)，胡士瑩的《彈詞寶卷書目》(1957)，以及近年譚正璧、譚尋父女的力作——《彈詞敘錄》(1981)及《評彈通考》(1985)。

⑩ 例如，人民文學出版社的《中國文學史》(北京：1983)第4冊，頁283-286。

⑪ 參見Nancy Hodes, "Strumming and Singing the 'Three Smiles Romance': A Study of the Tanci Text" (哈佛大學博士學位論文，1990)。Hodes的論文以研究「與演出有關的彈詞」如《三笑姻緣》、《珍珠塔》等作品爲主。

⑫ 近年學者對「腳本」理論作了相當的修正。例如宋代的「話本」，本來一向被認爲是說書人的底本，但是現在很多人已經將它定義爲當時的一種白話文類，雖然與說書傳統有關，卻不見得是演出的底本。Hodes之所以使用「與演出有關的彈詞」一詞，與近年對腳本理論的質疑，有直接的關係。

⑬ 參見Marina H. Sung (1993), "T'an-tz'u and T'an-tz'u Narratives", 收於*T'oung Pao*, Vol. LXXIX, 頁1-22。



後出，但是並未沿用 Hodes 的三分法。宋是傳統腳本理論的支持者，她基本上相信所謂的「唱詞」的確是說唱家演出的底本，並以此解釋為什麼這些作品的作者總是佚名。<sup>⑭</sup> 奇怪的是，宋在稍後論及彈詞的演進時，承認說唱藝人常常利用現成的故事加以改編，但並不使用腳本，<sup>⑮</sup> 而她卻似乎並不重視這項觀察與腳本理論之間的矛盾，因此也未提出使人信服的解釋。此外，宋在這篇文章中對彈詞小說作了一些結論，因為事關對彈詞小說作爲一個文類的整體觀察，在此簡略提出幾點不同的意見。第一，宋提出女性作家利用寫作彈詞的機會順便練習寫詩。<sup>⑯</sup> 稍後，她又將彈詞的語言形式歸類爲「七言排律」。<sup>⑰</sup> 誠然，彈詞小說幾乎全篇以七字體的韻文寫成，女性作品中精緻、堆砌、用典的詩化語言也很多，但是通俗敘事文學鉅細靡遺的情節描寫及掏心挖肺式的感情氾濫，不但與傳統詩的美學相左，與比較傾向柔美的詞的美學也有很大的距離，甚至與可以鋪陳細節的歌行也不可同日而語。因此，若遽爾將彈詞小說的七字體跟七言詩畫等號，不免有模糊彈詞風格的危險。第二，宋爲了強調彈詞小說是「閱讀的小說」而不是「演唱的底本」，便提出「彈詞小說與其他中國小說的不同僅在於其風格形式」，<sup>⑱</sup> 也就是說，除了彈詞小說中韻文的成分較大之外，其實它跟《水滸傳》、《紅樓夢》、《儒林外史》等傳統章回小說沒什麼差別。<sup>⑲</sup> 我認爲這個結論雖然重點在強調彈詞小說之爲「小說」，但是同樣有誤導的危險，因爲彈詞小說之所以不能完全劃歸章回小說的範疇，其實有許多風格、內容、認同上的理由，其間恐怕不僅是韻文、散文這一個分野而已。第三，宋承襲鄭振鐸在《中國俗文學史》中的說法，認爲女性寫作彈詞小說始於《再生緣》的作者陳端生。<sup>⑳</sup> 鄙見以爲這個說法過於保守。陳端生開始寫作《再生緣》時已是乾隆中葉，更何況她在作品中已明白表示出自己

⑭ Sung, 頁 1-2。

⑮ 同上, 頁 13。

⑯ 同上, 頁 17。

⑰ 同上, 頁 18。

⑱ 同上。

⑲ 同上。

⑳ 同上, 頁 17。

寫作的原始動機乃是有感於前輩（女）作家的彈詞作品而發。<sup>21</sup> 因此，由鄭振鐸一脈而來的這個結論，是必須加以修正的。

無論如何，早期與近期彈詞研究者的結論，都支持彈詞的內部劃分，而這也是我將「彈詞小說」或「文詞」獨立為一個文類來探討的背景。對我來說，「彈詞小說」一詞的重點在標舉其為書面敘事文學的一種，而「文詞」一詞則暗示其中「文」的、「文字創作」的成分。近年來，大陸方面出現了頗多彈詞的研究，但是或者由於意識形態的影響，多數的研究集中在更能「普及大眾」，發揮公眾影響力的彈詞演出及 Hodes 所謂「與演出有關的彈詞作品」上。而彈詞小說，則泰半被遺忘了。

### 彈詞／婦女／女性文學

關於彈詞，另有一個非常普遍的認識，就是彈詞是屬於女性的。風格上細膩纏綿，唱將起來經年累月的彈詞演出，以及讀起來也曠日費時的彈詞小說，都被認為是舊時代婦女長日消閒的最佳娛樂。彈詞的演出可以在公開的書場，也可以在私人的府第；而請「女先兒」到家彈唱，其取悅的對象就主要是家庭中的婦女了。<sup>22</sup> 至於識字的婦女嗜讀彈詞小說，也多有記錄。再加上彈詞小說或敷演才子佳人，或彰顯女子之才華志向，此所以鄭振鐸、趙景深等學者宣稱彈詞是「of the woman, by the woman, and for the woman」之故。不過，誠如譚正璧提醒我們的，雖然婦女的確對彈詞（包括演出及小說）有特殊嗜好，但是婦女並沒有「壟斷」彈詞，彈詞一樣有男性的演出者、寫作者、聽眾、讀者。<sup>23</sup> 即以供閱讀的彈詞小說為例，「講史」式彈詞敷演國家興亡、英雄事蹟，與講述才子佳人的「羅曼史」

<sup>21</sup> 所謂《再生緣》，題目已點出其作為續書的特質。陳端生是看了《玉釧緣》彈詞小說，不滿其結局，才起意寫作《再生緣》的。至於《玉釧緣》作者之為女性，問題較為複雜，後文將詳細論之。

<sup>22</sup> 有關女先兒在家庭宴會上彈唱的情形，可參見《紅樓夢》第54回，另《玉釧緣》、《筆生花》等彈詞小說中也多次提及。

<sup>23</sup> 譚正璧：《中國文學進化史》（上海：光明書店，1931），頁309-312。

式彈詞就不太相同，<sup>24</sup> 而前者雖無法查考作者，也沒有確切的證據，但一般猜測可能多出於男作家之手，也對男讀者較有吸引力，而後者才是女性喜愛的形式。所以，彈詞小說與婦女的關係，不如說是女性對彈詞小說的嗜好常常甚於對白話章回小說的嗜好，<sup>25</sup> 而男性也習於將彈詞劃歸女性的範疇、一個女性的寫作及閱讀形式。因此，指稱彈詞小說為女性文學，有現實的背景，也有象徵的意義，而可能象徵的意味還要更大一些。在這種情形下，彈詞小說成了一種「被賦予了性別的文類」(a “gendered” genre)。在此，我們不妨考慮，彈詞小說在文學史上的沒落命運是否與其「象徵性別」有關？雖然彈詞小說作家，尤其是寫羅曼史式彈詞的女作家，行文務求雅馴，自詡為琳瑯之章，但是，拜其與彈詞演出的淵源之賜，彈詞小說一直被視為「通俗文學」的一種。職是，彈詞小說的文類屬性與象徵性別，的確跟它在文學史上的邊緣地位不無關係。

曾經有人觀察到，歐洲女作家似乎對小說這個文類情有獨鍾，以小說成名者眾，而以詩作成名者寡，因此，小說可以說是歐洲女性從事創作時所選擇的文學形式(*the female form*)。<sup>26</sup> 以比較的觀點，中國的情形自是南轅北轍，因為單是有清一代，經著錄的女詩人詞人可以千計，而小說家則不著一人。然而，正如前揭，這樣的結論並不完全反映實際情況。清代固然不會出現女性的白話章回小說家，但是女彈詞小說家則不少，只是未曾引起文學史家及批評家的注意而已。雖然在尚未對彈詞作通盤檢視之前，不宜輕下結論，推斷彈詞小說是一種「女性文學」，但是彈詞小說與清代識字婦女的密切關係，的確引人入勝，也為重新審視彈詞小說的工作，平添相當的重要性。近年來，由 Elaine Showalter 提出的“gynocriticism”，<sup>27</sup> 在

<sup>24</sup> 所謂「講史」式彈詞 (*historical tanci*) 著例如《安邦志》、《定國志》、《鳳凰山》三部曲，雖然不乏英雄兒女之情的描寫，但是主力仍在朝代更替的演義。而我這裡使用「羅曼史式彈詞」(*romantic tanci*)一詞，旨在使其與講史式彈詞有所區別，並不表示這些作品只談才子佳人的愛情遇合。

<sup>25</sup> 譚正璧：《中國女性的文學生活》（上海：光明書店，1930），頁388。

<sup>26</sup> 參見 Rosalind Miles 著，*The Female Form – Women Writers and the Conquest of the Novel* (London; New York: Routledge & Kegan Paul, 1987)，頁2。

<sup>27</sup> 所謂“gynocriticism”，最簡單的解釋就是女作家與作品的重新發掘。參見 Showalter, “Feminist Criticism in the Wilderness,” 收入 *Critical Inquiry* 8 (Winter 1981)。

西方學界造成發掘女作家、改寫文學史的風潮，早已成就斐然，而中國文學的研究也受到不少影響。反諷的是，雖然女性主義的要務之一就是解構「父權中心」與單一價值標準，當落實在文學批評上時，卻仍然常常傾向於建立新的「中心」。批評家很容易就被極少數大放異彩的女作家所虜獲，震懾於其超乎時代限制的才力與勇氣；批評家從而汲汲於追索這些作家作品中的「女性意識」，並且渾然忘我地趨附主流文學批評的態度，迅速將這極少數的女作家樹立為新的文學典範 (canon)。<sup>28</sup> 至於這樣是否會將絕大多數的女作家屏棄於文學史的門牆之外，重蹈傳統文學批評的覆轍，就無暇顧及了。因此，如果有心重估女性在中國文學史上的角色，就不能只繞著極少數的女性「宗師」打轉，而必須廣為蒐羅考慮才行。基於這樣的認識，在我們重新審視中國婦女文學史時，更必須將觸角自詩詞等菁英文類，延伸到標籤為「通俗文學」的形式（如彈詞小說）上來。以文學傳承而論，彈詞小說對現代小說家也具相當意義，尤其是女性小說家。中國小說自晚清迄今，不論是繼承、修正或力求反抗、推翻古典小說的傳統，都還是受到古典小說的影響。但是在這個影響傳統裡，現代女性小說家似乎找不到屬於「自己」性別的前人遺緒。既然清代的女作家明明有自己的敘事文學傳統，為什麼這個傳統會中道斷絕，沒有延續到後代的女小說家呢？究竟是文學的內在因素，還是特定的歷史時空有以致之的呢？彈詞小說的興起與沒落，以及其與女性的關係，由此而更饒興味。

如果再將眼光放在全面的中國文學史上，則我們必須考慮，女性文學傳承下的彈詞小說的重新發掘，是否將修改吾人了解古典小說的角度。誠然，女性創作的彈詞小說使用韻文，與明清小說的主流——白話章回小說——有別，但是如果擱置韻散的分別，那麼小說史就可以——而且必須——同時考慮白話章回與彈詞小說，而彈詞小說與白話小說其他特質上的不同，自然會迫使我們重新定義古典小說這個文類。事實上，鄙見以為清代女作家在創作敘事文學時，之所以棄白話小說的體裁不用，而採取彈詞

---

<sup>28</sup> 例如，王德威就曾指出，在中國現代文學的研究中，學者的目光常常只集中在少數女作家如丁玲的身上。參見氏著，《小說中國》（台北：麥田出版社，1993），頁301-302。

小說的形式，乃是一種有意識的選擇，其目的正在自創不同的傳統，以求跳出男作家早已掌握的形式（白話小說）；以特異的姿態，將自己塑造成文名足以傳世的（女）作家。這一種對自我「作家形象」的堅持，在婦女文學史上不可不謂為一個重要的里程碑，意味著女作家已發展出對創作與發表的自覺意識，而「發表」又正是傳統上對女性創作最大的質疑點。有關女作家的作家自覺意識，下文將舉例論證之。

彈詞小說在此之前其實並非沒有學者研究。鄭振鐸、譚正璧等人對彈詞資料的整理考證，本已包括彈詞小說，只不過他們做的是宏觀的論述，極少觸及個別作品的分析詮釋。討論個別作品的重要著作，首推早期陳寅恪的〈論再生緣〉，<sup>②⑨</sup> 以及 70 年代 Toyoko Yoshida Chen 對「彈詞三大」的研究，<sup>③⑩</sup> 最近則有宋秀雯的《再生緣》研究。<sup>③⑪</sup> 這三篇先驅性的研究，基本上都是受到彈詞小說中的「經典之作」的啟發。而我們現在的出發點既是重寫彈詞小說史，則自然必須考慮其他較不為人所重視的作品，才能得到更全面的了解。另外，以上三篇彈詞小說研究有兩大共同訴求。第一，他們試圖證明彈詞小說之佳者，其美學價值足以與古典白話小說之傑作並肩而無愧。第二，他們都多少在這幾部經典之作中找到了女性主義的因子。例如，由於《再生緣》的女主角——赫赫有名的孟麗君——對父權體制發出明目張膽的攻訐，因此這部作品一向被評者斷為彈詞小說中最具靈視 (visionary) 及企圖心之作。陳寅恪的研究細細推究作者的人生經驗與其思想成長的關係；宋秀雯直接點出該作中的女性主義意識；而 Toyoko Yoshida Chen 則追溯《再生緣》中寫作態度由「浪漫主義」轉向「寫實主義」的變化。這些觀察都言之成理，也奠定了幾部彈詞作品的經典地位。不過，我以為雖然女性創作的彈詞小說大多對婦女問題有所關懷，但是作品的價值所在，不一定取決於其中是否對女性議題有公開表態的「前進」思想；也就是說，不一

<sup>②⑨</sup> 收入《陳寅恪先生論文集》（台北：九思出版社，1977 增定二版），頁 1037-1111。

<sup>③⑩</sup> Toyoko Yoshida Chen, "Women in Confucian Society: A Study of Three T'an-tz'u Narratives" (Ph.D. diss., Columbia U, 1974)。所謂「彈詞三大」即號稱與《紅樓夢》齊名「南花北夢」的《天雨花》，及《再生緣》、《筆生花》三部彈詞小說。

<sup>③⑪</sup> Marina H. Sung, "The Narrative Art of Tsai-sheng-yuan - A Feminist Vision in Traditional Confucian Society" (Ph.D. diss., U. of Wisconsin, 1988)。

定要女主角公開負隅頑抗社會體制，該彈詞小說才值得一讀。彈詞小說對女性生命情境時有細微的觀察，並且化用表面上傳統保守的內容與文學成規，而我認為或許這樣的特質，比公開向「君、父、夫」三位一體的權威宣戰的涵義要更深遠得多。一位批評家在處理女性藝術家時說過：

女性主義文學理論的要務就是如何以批判的角度去閱讀以前（以及現在）的作品，而又不能將其簡化；比方說，我們不能把每一種對立的情況都化約為「男性」與「女性」之間的質異；我們也不能總是讀出（或寫）同一個故事，不管這個故事聽起來多富道德的啓發性，或在意識形態上有多「正確」。<sup>⑳</sup>

這樣的警語，我想不但對彈詞小說的研究適用，對所有有關婦女與文學的研究也都饒富意義吧。

### 彈詞的「階級性」

清代婦女創作與閱讀彈詞小說的記錄，首先讓我們考慮到的就是文字與女性的關係。識字率如果不高，文字自有其特權的地位，是權力的象徵；而在文學作品中，也出現過女性獨攬文字權的想像。<sup>㉑</sup> 對現代人來說，文字自然是通向權力的鎖鑰之一，但是對清代的識字婦女來說，又具有什麼意義呢？掌握書寫文字之後，這群女性以之何用呢？彈詞的創作，或可一探這個問題的一面。

大眾取向的讀物在明代市民文化及出版業興盛的背景下早已開始普遍起來，而婦女接受教育的機會也增多了，使得識字的婦女成為讀者群的一部分。<sup>㉒</sup> 而其中更有些人不肯止於消費，起而生產某種形式的文學。如果參照

<sup>⑳</sup> 這段話出自 Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard UP, 1990), 頁 16。Suleiman 處理的是參與法國前衛派的女性，雖然與中國南方彈詞小說時空迥異，但是對女性彈詞小說創作的研究仍具意義。引文為筆者暫譯。

<sup>㉑</sup> 例如《鏡花緣》中，唐小山入山尋父，途遇仙碑，而不但碑文只有小山能解，甚至碑文所預示的天下文運也盡屬女子。

<sup>㉒</sup> 學者已觀察到，明清兩代江南地區中上以上的人家多習於令女兒受教育。

胡文楷的《歷代婦女著作考》（1957；修訂版，上海：上海古籍，1985），就會發現絕大多數可考的婦女作者都出在明清，尤其是清代。彈詞小說是清代婦女參與敘事文學創作的代表，而由作品本身，可以看出創作彈詞小說的活動，對當時的文學淑媛是有特殊意義的。

女性創作的彈詞小說所使用的語言傾向典雅，前已申之。<sup>③⑤</sup> 彈詞小說不必為一流文學作品，不必為菁英文類，但是其作者恐怕也絕不是僅僅略識之無之輩，<sup>③⑥</sup> 而沒有受過一定水準教育的讀者，也未必能完全欣賞。<sup>③⑦</sup> 因此，彈詞小說可說不僅有性別屬性，還有階級屬性。許多彈詞小說中充斥著賦詩雅集的場面，簡牘來往的情節，雖然未必是好詩妙文，卻仍然有界定讀者層面的意義。江永女書的發現，足以說明這一點。女書作品也使用七字句，可供閱讀或吟唱，在形式上與彈詞不無平行之處。然而比較女書與彈詞小說，其間內容與風格上的距離顯而易見：擱置地域與族群的因素不論，後者的作者與讀者必然具有較高的社會地位與文化水平。<sup>③⑧</sup> 雖則如此，敘事文學在傳統上終究是受烙印 (stigmatized) 的文類，閩秀如果從事創作，詩詞雅道似乎是更自然的選擇，我們很難想像她們會公開選擇小說這個體裁。然而，事實與此卻似乎有所出入。以《再生緣》的原作者陳端生為例，她的家世不凡，祖父陳句山是文壇名人，父親陳玉敦也曾任高官。<sup>③⑨</sup> 續作者梁德繩的家族德清梁氏是當時浙江的望族，其父梁敦書曾任工部侍郎，

<sup>③⑤</sup> 譚正璧就說過，彈詞小說之所以不能演出，原因之一就是「太文」。見其《中國文學進化史》（上海：光明書店，1931），頁312。

<sup>③⑥</sup> 譚正璧曾認為彈詞女作家皆為此略識之無之輩。見其《中國女性的文學生活》，頁388。這個看法與註<sup>③⑤</sup>的觀察顯然有自相矛盾之嫌。

<sup>③⑦</sup> 彈詞女作家在作品中常表示期待「知音」的心情。這雖然是作家的套語，也未始不暗示彈詞作家預期跟自己處於類似水平的讀者。尤其跟行文較俚俗的小本彈詞比較起來，更顯示出長篇彈詞小說所訴求的讀者不同。

<sup>③⑧</sup> 女書作品多使用口語化的語言，講述的主題，則傾向於節婦烈女的載道故事，或平民婦女生命中的痛苦磨折。女書作品的例子，可參見宮哲兵編：《女書：世界唯一的女性文字》（台北：婦女新知，1991）。亦可參考Cathy Silber, "From Daughter to Daughter-in-Law in the Women's Script of Southern Hunan," in Christina K. Gilmartin et al. eds., *Engendering China: Women, Culture, and the State* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1994), 頁47-68。

<sup>③⑨</sup> 參見《歷代婦女著作考》，頁589；亦見陳寅恪：〈論《再生緣》〉。端生的姊妹陳長生嫁入著名的葉氏家族，其家以家族女詩人輩出聞名。

丈夫許宗彥是當時學者，官至兵部車駕司主事。她本人名列女詩人之林，其詩集題為《古春軒詩鈔》。<sup>⑩</sup>身兼彈詞小說編選家及作者的侯芝，其父侯學詩在乾隆朝及進士第，其夫梅沖則是嘉慶間舉人。<sup>⑪</sup>彈詞小說《筆生花》作者邱心如的背景較模糊，然而她的家族在其家鄉原為士族，<sup>⑫</sup>在她作品的自述中也明白表示其父曾為官宦遊。另一部作者姓名不可考的彈詞小說《玉釧緣》，由書中自敘的細節也可以看出作者的家庭背景必然在中上以上。當然，通俗敘事與婦女道德的曖昧關係十分複雜，但是以上這些例子告訴我們，彈詞小說對閨秀淑媛來說並非絕對的禁忌，這也是一個值得注意的現象。至於讀者的範圍，自然較為寬泛。清初傅為衛泳所作討論女性美的《悅容編》，其中「博古」一條論及讀書識字使女子有「儒風」，更增美色，作者所建議的「書單」中，也包括彈詞作品。<sup>⑬</sup>衛泳所討論的對象是「閨中」，雖然不必定為家妓者流（如李漁在其《閒情偶寄》之「聲容部」中所述），卻也不限於大家淑女。所以，論及彈詞小說的「文類階級」，或者可以說它是一項「介中」的文類：單以女性來說，它的作者常是閨秀，而其訴求的對象則可包羅較低階層的識字婦女。

不過，雖然彈詞的吸引力上及於名門閨秀，但其與通俗文學的關係仍舊不可忽視。第一，與大多數閨秀才女所從事的詩詞等比較起來，彈詞小說的語言無論如何是較為淺近的。第二，雖然彈詞小說實質上等於韻文體的小說，完全以文字的形式存在，但是仍不可否認它與演出的彈詞之間的

⑩ 參見胡文楷，頁544。此外，梁德繩還是著名女詩人與編選家汪端的姨氏，汪端幼年並且曾與其共居，根據陳文述為汪端所作的〈孝慧汪宜人傳〉：「宜人受撫於姨母梁楚生夫人，……愛宜人如所生。」阮元〈梁恭人傳〉則說：「恭人有女兄適於汪，早卒，遺女端，恭人鞠養之，授以詩。」可見汪端曾受教於她。可參見葉德均，〈再生緣續作者許宗彥梁德繩夫婦年譜〉，收於氏著《戲曲小說叢考》（北京：中華書局，1979）。汪端的公公陳文述廣收女弟子，其支持女教之名與袁枚比肩。梁德繩與當時上層階級才女文化的淵源可想而知。

⑪ 參見胡士瑩：〈彈詞女作家侯芝小傳〉，收入氏著《宛春雜著》（浙江：浙江文藝出版社，1984），頁263-265。

⑫ 參見譚正璧：《評彈通考》，頁289-290，以及葉德均：〈彈詞女作家小記〉，收於氏著：《戲曲小說叢考》。

⑬ 原文為：「如宮闈傳、列女傳、諸家外傳、西廂玉茗堂還魂二夢、雕蟲館彈詞六種，以備談述歌詠。」



淵源。雖然上階層的婦女不太可能出入公開演出彈詞的「書場」，但是她們可以請女先兒到家表演，甚至可以一連數日。<sup>④</sup> 所以，閨秀背景的彈詞女作家除了閱讀他人的彈詞小說作品之外，仍有機會接觸彈詞演出，並且可能由此觸動創作的動機。在這一點上，再次印證了彈詞小說是一種「介中」的文類。

### 書寫／成名／作者權

即使是在所謂「才女文化」盛行、女作家輩出的時代，書寫對傳統婦女來說，仍是一項在定義上逾越分際的舉動。因此，歷來出現了各種論述，由不同的角度，或者解釋，或者支持，或者質疑，或者批評婦女的文字教育以及其寫作的行爲。理論上，女性寫作，最沒有道德問題的應該是寫「閨範」類的文字。女人寫作這類文字來定義並框範女人，通常總是符合男性的主流意識形態的。<sup>⑤</sup> 所以在現代人看來，這些寫作閨範文字的女性，不無「假面」(masquerading)之嫌——挾當權階級(男性)之聲口以令自己的「同胞」。<sup>⑥</sup> 不過即使是這樣的例子，仍然可以解釋爲婦女爲爭取發言

④ 明代田藝蘅(1570前後在世)的《留青日札》卷21〈繡花娘·插帶婆·瞎先生〉條描述其時女先兒到家表演的情形：「曰瞎先生者，乃雙目瞽女，……大家婦女，驕奢至極，無以度日，必招致此輩，養之深院靜室，晝夜狎集飲宴，稱之曰先生……淫詞穢語，汗人闐耳，引動春心，多至敗壞門風。」見《留青日札》，(上海：上海古籍出版社，1992)，頁400。這段話的背景是明代，其中並且透露出傳統對大家婦女「耽於逸樂」的不滿，以及對彈詞故事「引動春心」的恐懼。清代的《紅樓夢》也常被用來引證女先兒的私邸演出，因爲第54回有賈府請兩名女先兒來表演的情節，不過這一節的重點在賈母對彈詞演出中常見的才子佳人題材所表示的批評。

⑤ 有關男性及女性寫作的閨範類作品，可參見 Tianchi Martin-Liao, "Traditional Handbooks of Women's Education," 收於 *Women and Literature in China* (Bochum: Studienverlag Brockmeyer, 1985), 頁165-189。當然，女性寫作閨範，有時仍不免欠學之譏，如章學誠在其〈婦學〉中就認爲《女論語》、《女孝經》的作者雖然「趣向尚近雅正」，但是「才識不免迂陋」，之所以能傳世，不過是嘉其志而已。

⑥ 「假面」(masquerade)一詞爲法國女性主義者 Luce Irigaray 所使用，不過我在此只是借用來傳達一個較爲簡單的概念，即女性爲了以「主體」(subject)的身份出現發聲而趨奉承襲男性的觀點。

權而採取的手段。有趣的是，雖然閨範文字是最安全的書寫形式，而且清代正是這類書籍出版發行的巔峰期，<sup>④⑦</sup> 但是這類作品出自女性而傳世的卻顯然不多，反而是充滿道德爭議的文學作品汗牛充棟。可見，雖然主流文化對女性的創作行為多有保留及限制，女作家卻總是有運作的空間、有縫隙可鑽。誠然，女性是在男性的主流論述背景下寫作的；但是換個角度看，她們終歸還是動了筆，並且還隱隱約約建構了一種與男性文字參差相對的不同論述。

詩詞之作的問題足以說明女性文學創作的曖昧性。<sup>④⑧</sup> 學者觀察到，明清兩代無數的女才子，其才既不能施之於廟堂，至少可以選擇退而浸潤於文學的清明世界。<sup>④⑨</sup> 因此，「才」對女性也是正面的特質，而詩詞更被認為最適於女性的本質，更足以為閨閣增色，使男性更得以優游於溫柔之鄉。<sup>⑤⑩</sup> 但是另一方面，人們也關切文學的追求有礙於婦女在家庭中的職司，更可能啓發少艾幼女心中危險的傷春悲秋之思，甚至引發春情，導致越禮的行為。簡單地說，文學可以刺激女性的慾望而敗壞其德性。所以文才與婦德（尤其是貞節）是可能直接發生抵觸的。當然另一個關切的焦點是「拋頭露面」(exposure)的問題。有時文才的培養以及習作被當作婦女私下的修養，不必為過，但是如果談到公開出版，或者只是將作品的手稿示之於人（特指男人），問題就變得複雜了。正是出於這種考慮，才會有那麼多筆記軼事，記載有德的才婦堅持自己的作品不可流傳於外，並且在易簣之際焚稿。一般總是以《禮記·內則》的「內言不出於外」一句來解釋這樣極

---

④⑦ 由於清代知識分子特別關心婦女的家庭角色，因此出現大量的閨範、家訓等文字。可參見 Susan Mann, "Grooming a Daughter for Marriage," 收於 Rubie S. Watson and Patricia Ebrey Eds., *Women and Inequality in Chinese Society* (Berkeley: U. of California P, 1991), 頁 216。

④⑧ 有關女性與文學的複雜關係可參見 Ellen Widmer, "Xiaoqing's Literary Legacy and the Place of the Woman Writer in Late Imperial China," *Late Imperial China* 13,2 (1992): 111-155。Widmer 處理的雖然主要是十七世紀的女作家，但是對清代婦女仍然相當適用。

④⑨ 陳東原：《中國婦女生活史》(1986[1928])，頁 257-273。

⑤⑩ 李漁的《閒情偶寄》中「聲容部」就詳述如何教導女郎吟誦詩詞（尤其是纏綿悱惻的詞），藉以發揮其陰柔的女性美。

端「保護」婦女著作的行為，因為兩者的基本動機都是為了嚴男女之防。不過我們大可作進一步的引申解釋。在所謂男女之防的論述中，任何由女性所從出、或與女性相關聯的事物，其實都被等同於她的身體，而她的書寫創作也不例外。如果我們相信傳統上女性的身體一向被視為「客體物」(object)的話，那麼其實她的書寫也逃不過同樣的命運。以此理推之，則防止婦女作品流傳於外，跟防止婦女的身體被偷窺，對維護其貞節的重要性簡直一樣重要。當然，這種恐懼拋頭露面的心理，令人不期然想起「女性作為男性偷窺的客體物」(object of male voyeurism)這個主題來。換句話說，女性沒有成為主體的權利。

以上所述雖然是以女性從事詩詞創作為主，然而，女性彈詞這樣較為通俗的文類中，其實也存在著同樣的矛盾態度，可能還添上了更複雜的因素。同樣的，女性對敘事文學的興趣可以有正面的價值，也可能有潛在的危險。傳統上，小說的寫作本來就被目為「小道」，甚至有惑亂人心之嫌，所以小說家永遠需要以道德為名目來為自己辯護。對女性來說，小說更是與情慾牽上解不開的結——婦女心志軟弱，最易於惑於小說。<sup>①</sup>不過，女性彈詞作家對作品「曝光」的態度，與女詩人卻不大一樣；即使是同一個人，當她從事不同文類的創作時，態度也自不同，可以說是採取不同的身份認同(identity)而發言。我們不妨由多方面來考慮這個問題。

首先就是「作者權」(authorship)的問題。Nancy Hodes在其討論彈詞的專論中曾觀察到，「與演出有關的彈詞」通常作者是完全匿名的，並且無可查考，而「擬彈詞」(彈詞小說)的作者卻常知名，並且多有中上階級的婦女。<sup>②</sup>不過，這個論點其實應當加以補充：我們仍然必須經過相當的考證才能得知女性作者的身份。彈詞小說的女作家，一如從事小說創作的男作家，通常總是不具名的；我們總是得通過序文或軼事的蛛絲馬跡，

---

① 女性閱讀與寫作小說，似乎造成放諸四海皆準的顧慮。西方也有類似的爭議。例如，英國十八、十九世紀時號稱「by, for and of women」的「家庭小說」(domestic fiction)盛行，而當時“misleading”也同樣形成議題。參見 Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction—A Political History of the Novel* (Oxford: Oxford UP, 1987)。

② Hodes, 頁 21。

層層假設、追索、求證，才得以確定某作品的作者歸屬。<sup>53</sup> 這一點與詩人詞客就大大不同了。詩詞究竟是菁英文類，總是有許多士族階級婦女以真名參加活動，或結社，或出版，而彈詞小說卻關乎俚詞俗曲，閨閣淑媛自然應善重令名，隱形藏跡（我們不可忘記連男性寫作小說也需要一大堆自我辯護）。如果說婦女詩詞的傳世會引起爭議的話，那麼彈詞女作家的隱姓埋名就更是不容二詞了。正如 Virginia Woolf 所說，婦女受制於社會的婦道規範如此之深，以致於匿名對婦女來說簡直淪肌浹髓。<sup>54</sup> 然而，細讀之下，我們卻發現有些彈詞女作家雖然在表面上遵守傳統規約，匿名寫作，而骨子裡卻似乎有一股衝動，要緊緊抓住自己的作者權不肯放手。作者權的意義，並非來自經濟上的理由（窮一生之力寫作一部彈詞，是不可能以此牟利的），而比較可能來自彈詞小說本身對女性作者與女性讀者所產生的特殊魅力。我們可以假設，創作彈詞小說是女作家一項自我呈現的活動（an act of self-representation），而這批女作家盡力使讀者讀到作者的現身說法，即使身份曝光也不在乎。

既然作品不能署名，又如何讓讀者看到作者的存在呢？根據筆者的觀察，有一些女作家將彈詞演出的一個成規（convention）加以轉化，而成爲彈詞小說中的一個新成規——這個新成規就是將作者的生平資料夾插在作品文本中。

翻閱現存的「與演出有關的彈詞」，可以發現某些作品中，每一章回的開頭都有一段吟詠，其內容與情節發展似乎完全扯不上關係。這種吟詠都有題目，像是「花名唱句」、藥名唱句等等（即以花名、藥名串聯成誦）。一部作品中，每一回開頭的「唱句」都有不同的名目。<sup>55</sup> 這個成規還不僅止於寫成的作品，我們也有證據顯示真正的演出中也有類似的情況。例如

<sup>53</sup> 陳寅恪在〈論《再生緣》〉中追溯其作者爲陳端生，就是最好的例子。

<sup>54</sup> Woolf, *A Room of One's Own* (San Diego: HBJ, 1929), 頁 52。

<sup>55</sup> 《蘊香丸》(1817)就是這樣的例子。該作品有二十回，每一回都有某一名目的「唱句」，分別是：「菜名唱句」、「游春唱句」、「半字唱句」、「雙文拜月集戲文名唱句」、「梅雪聯絡唱句」、「春曉闌思」、「茶名唱句」、「春夏秋冬四季唱句末用千家詩兩句」、「曲牌名唱句」、「伉儷調情唱句」、「摘西湖景唱句」、「悼亡妻唱句」、「集千字文唱句」、「蟲名唱句」、「漁樵問答唱句」、「用二十四節再以戲文名貫串唱句」、「望良人來集棹歌唱句」、「煙名唱句」。

《筆生花》這部彈詞小說的第15回，記錄了內眷聽彈詞的情況，說道說書的女先兒：

唱出《小金錢》一集

卻是那

月嬋求子去燒香

梅蕊白 菊花黃

連串花名數得長

可見在彈詞演出中的確有「數花名」這一部分。而根據現存的本子，「月嬋求子」的確是《小金錢》的開場情節，所以「數花名」非常可能是開場的吟誦段落。或許「數花名」與話本傳統中的開場詩及入話雖然形式跟內容都不同，但作用相似，本來是說書者在開書時打發時間、準備聽眾用的，而雖然在閱讀時讀者大可跳過不看，有些寫作者仍然保留了這個成規。<sup>56</sup>

至於彈詞女作家，筆者認為她們承襲並且轉化了這個傳統成規。在好些女作家的作品中，每一回的開頭也都有一長段吟誦，只不過其內容不再是「數花名」，而是提供作者的家世背景、寫作動機、情緒起伏、以及創作的過程。有時甚至連作者個人的文學批評看法也寫進去。同樣的用法，有時也出現在回末。<sup>57</sup> 經由這種方式，這些女作家雖然仍舊遵守社會對婦女的行為要求，隱姓埋名，但其實卻達到了保留並且強化其作者權的目的。出版對婦女來說向有露才揚己、拋頭露面之譏，但是彈詞小說中對私人生命的細節描寫卻等於迫不及待地揚己露面——幾乎到了自我展示(exhibitionism)的地步。筆者以為正是女作家對作者權的迷戀，才導出這個寫作成規的轉化與建立。筆者同時也相信作者權的問題饒富隱微的顛覆寓意，因為女作家對作者權的堅持象徵著成為主體的主動意願(will)，同時也是表現及詮釋自身經驗的主權——此二者在傳統的婦女觀中都是不受許可的。我們也可以說此中洩漏出相當的占有欲，而相對的在現實以及法律中，明清婦女擁有

<sup>56</sup> 「數花名」應當與後來所謂的「開篇」類似，可參見李家瑞：〈說彈詞〉。不過「開篇」一詞，似乎特指後期文詞典雅，成為表演中單獨一項的短篇唱詞部分。

<sup>57</sup> 在拙文的審查意見中，一位審查學者指出，彈詞小說中這種自我指涉的設計成規，或許與清代傳奇中「字門」以及「下場詩」有關。筆者在戲曲方面學淺，目前不敢隨意論證，當俟日後請教方家並研究比較後，再將此一觀點加以適當的補足或修正。

的並不太多。女作家寫作以成爲能發言的主體，呈現自我，占有事物；同時她們還盡力維持對自己創造的文本的主控權，因此她們自身就必須時刻現身於文本中。當然，彈詞女作家在作品中的自我呈現絕非驚世駭俗，總還是相當壓抑，不致於引起嚴厲批評的。事實上公眾意見對此似乎也十分容忍，雖然婦女的文學活動本身受到爭議，但就個人所知，婦女彈詞作品中對私生活的自我展示，卻並未引起特別的物議。

以下願就筆者接觸過的婦女彈詞小說，選擇一部代表性作品，以進一步舉證說明卷首卷末吟誦法的使用及發展，以及其中所暗示的歷史因緣。

### 《玉釧緣》中的自我指涉

《玉釧緣》部頭龐大，而且書中明言「安排彩筆作長篇」，蓋爲案頭之作的文詞無疑。雖然目前所見最早的版本是1842年文成堂的，但是一般相信此書的成書年代相當早。<sup>58</sup> 筆者的意見是，陳寅恪考證的《再生緣》（於1770年左右開始寫作）很明顯是繼《玉釧緣》而作，所以《玉釧緣》之成書及流傳無論如何不能晚於十八世紀下半葉。學者也認爲作者非常可能是女性，而且是母女二人合作而成。<sup>59</sup> 由於缺乏確切的歷史證據，並沒有下定論。然而該作品中其實還有很多內部的證據尚未被利用，尤其是卷首卷末段落。我認爲《玉釧緣》的確是目前所知最早的女性彈詞作品，也正是第一部轉化卷首卷末自傳性段落的彈詞小說。

若以現代人的眼光看來，《玉釧緣》講述的可以說是一個陳腐不堪的才子揚名顯親、佳人宜室宜家的故事。男主人翁謝玉輝以英姿少年之身護君衛國，成就了一番文武雙全的大事業。而隨著他的仕進之途，他一共娶了七位妻子及一個小妾，其中甚至包括兩位封爲公主的皇帝義女，以及他

<sup>58</sup> 范煙橋認爲《玉釧緣》是今日所見最早的彈詞小說，成書於明末。不過他並未提出具體的證據。參見氏著《中國小說史》（1927；台北：河洛出版社，1979），頁158。

<sup>59</sup> 鄭振鐸已經懷疑過作者爲兩名女性，而譚正璧在其《彈詞敘錄》中則直指爲母女二人，其使用的證據是第31卷卷首段落中有「女把紫毫編異句，母將玉緒寫奇言」二句。有關作者的問題下文將進一步分析。

所征服的番邦公主，故事最後以夫妻各登仙位結束。此書的情節梗概表面上只是一個超長篇的才子佳人故事，不值一哂，而其實彈詞小說的重要性全在細節部分。《玉釧緣》在彈詞小說形式上的典範創立，以及其描繪居家生活的女性觀點等等，在在值得吾人重新評價。全書分 32 卷，而在目錄中，每一卷下又有大約 12 個回目。不過書中並不分回，所以目錄中的回目其實比較像是情節提示，而「卷」才是我們一般認定的章回。每一卷可分為五個部分，即開卷詩，自我指涉的卷首段落，<sup>⑥</sup> 前情提要，正文，自我指涉的卷末段落。其中卷首卷末段落透露出甚具價值的資訊，對我們了解該作者個人以及明清女作家，都有幫助。

有關作者的身份，最明顯的指涉出現在第 24 卷、第 30 卷、第 31 卷。

第 24 卷的卷首段落有云：

春睡不醒長廢筆	寒威難久而偏耐
厭來便倩連枝續	困云還叫阿母仝
待得此書功業了	成名一半屬萱年

而在第 30 卷則有：

初九起文臨廿一	完篇就是賴萱堂
若知以後如何事	母女同編部細詳

第 31 卷已近全書結尾，該卷卷首段落說道：

小窗燈火揮濃墨	長晝風清作短篇
昨日完時今日起	再調詞句入冰弦

……

女把紫毫編異句	母將玉緒寫奇言
篇篇日益心加勝	事事俱成意倍歡

由前引三個段落可以觀察到三點。第一，《玉釧緣》的作者當時是一名未婚少女。第二，她家庭中的女性（句中的「連枝」當指姊妹）也參與她的創作，尤其母親更稱得上第二作者。<sup>⑦</sup> 第三，雖然句中並沒有提到自己的姓

<sup>⑥</sup> 此處所謂的「自我指涉」(self-referential) 意謂作者的自傳資料，或其寫作行為的資料。

<sup>⑦</sup> 在此我提出的假設與前人「母女二人合作」的結論不同。如果閱讀全書所有的自傳性段落，可發現母親雖然一再被提及，但始終是由女兒的立場提及，表示母親是扮

名家世，讀者卻可以意識到她追求文名的強烈意願。

當然，以上的結論奠基於我們對作者自述的信任。誰說我們不能懷疑這些自我指涉的段落的真實性呢？換句話說，如果單從字面上來看，說這一切都是某位男作家編造的，也不無可能，畢竟中國文學史上偽託作者的例子不可勝數。不過，以筆者個人閱讀此書所有卷首卷末段落的經驗，發現其中指涉到作者私人的部分實在太多也太逼真，應該足以讓我們暫時放棄這個男性偽造的可能性。

除了以上三段直接指涉作者的部分，書中的卷首卷末段落中，還多的是背景資料。例如，作者在每卷開頭結尾總是會描述寫作當時的季節。<sup>62</sup> 逐卷追溯，可以發現她是在春天開始寫作的，然後創作不斷，以大約每季一到二卷的速度進行，最後在第三年的5月完成全書。也就是說，她總共花了兩年多一點的時間創作了32卷的彈詞小說。以該書的長度而論，這位作者可以說是相當多產了。此外，作者於寫作過程中不斷使用季節符號，雖然可以說是一種成規，卻也透露出作者強烈的時間感，而時間感對女作家而言自有特殊意義，下將論及。

季節與時間還只不過是自我指涉段落中的小部分而已。更多的資料是作者的私人日常生活。我們可以看出她有相當好的家庭背景（第6卷卷首：「玉碗盈盈香茗萃，金爐裊裊篆煙清」），使她得以受教育並且有餘暇培養文學興趣；她頗受雙親鍾愛，常常與家中的兄弟姊妹一同舞文弄墨（第20卷卷首：「夜來姊妹爭朝起，早旦分箋共學吟；呵凍競書偏有興，揮毫閱寫倍多情」）。我們看到作者是家庭中文學小團體的一員，興致勃勃地從事創作。總的說來，在卷首段落中，作者的自我呈現是無憂無慮的文學少女。至於其社會地位，至少也是中上。像這樣的定位，在明清才女中應該是有相當代表性的。

不過真正有趣的是作者如何描寫她寫作的動機與對寫作的迷戀；還有

---

演輔助她寫作的角色。因此，《玉釧緣》的作者不妨認定為該少女，而以其母為積極的輔助者，其他姊妹為參與者。

<sup>62</sup> 例如，第5卷的卷首，作者說是：「窗外雪花霏絮架，牆邊梅萼影疏疏」；第6卷卷首說：「爆竹聲中催舊臘，桃符家裡換新春」；第32卷卷首說：「已過清和日正長，又看佳節是端陽」。



作者如何安排處理自己的時間，以及他人如何看待這種安排。

爲了依照傳統要求爲寫作小說辯護，作者在第一卷的開場發表了一段非常載道的言論。她反省歷史，進而勸導世人盡忠盡孝以成功揚名。她認爲生而爲人，絕不可安於逸樂，而應該盡力追求現實成就。她說道：

人道靜當高似動	我言勞卻勝與安
身存化日光天下	若不施為也枉然
羅綺衣裳非久在	英雄事業可長談

……

豈可收心惟盡興	那堪立世只圖安
人生在世須剛烈	莫羨林泉水石緣
勸人心	

立心須要存忠孝	莫把安閒誤少年
---------	---------

……

此番一表書中事	永寫忠貞節義言
---------	---------

作者聲稱這部小說是「忠貞節義言」，這一點也不意外。但有趣的是，這位少女作者深信人生在世必須有所成就，而安閒之樂是沒有價值的。這個宣言對女性來說不可不謂大膽，倒不是因爲她強調道德實踐，而是她宣揚積極參與理想性的探險活動。問題是，這樣的信念如何施之於己——一個閨中少女？她所謂的「人生天地間」，似乎並不僅指男性。容我超越時代與文化，引述十九世紀的英國女作家 Charlotte Brönte 在其 *Jane Eyre* 一書中藉女主角之口所呼喊的話：「說人類應當滿足於安詳是沒有道理的：他們一定要有行動……」<sup>63</sup> 我們這位十八世紀的彈詞女作家也發出了類似的吶喊；然而，正如十九世紀英國的 Brönte，身爲女性，她並不具有理所當然的行動者的身份。那麼，這位女作家要如何解釋自己對行動的堅持呢？由書中的自述段落，可以看出其實她是處在不斷的矛盾中：成就感與自卑感。

我們可以輕易論證，說明對當時的才女來說，公眾事業既不可得，文學便是唯一的選擇，而寫書是她能想像到的最高成就。因此，寫作對婦女來說是一項具有意識意義的行爲 (an ideological act)。寫作等於是在爲自己

<sup>63</sup> Charlotte Brönte, *Jane Eyre*, 第 12 章 (引文爲筆者暫譯)。

於女兒／妻子／母親的無名社會角色之外，另外建立一個自我，並且成就聲名。這種野心的證據在《玉釧緣》的自述段落中所在多有。許多彈詞學者認為婦女常將自己的對性別限制的挫折感投射到作品中，而《玉釧緣》中也有確有詞句顯示這種情況。例如第28卷的卷首段落：

愁心不論人間景      壯志還全卷裡書  
 作事未成真可恨      編文將就意偏和  
 休言今日閒情少      為矜我懷有所思

她有何思呢？由文推之，應是世間的成就不容婦女追求（作事未成），而成就卻正是她最重視的。另一方面，寫作又成了野心，而完成作品則是她最終的目的。

作者以寫作為成就的觀念隨著她的寫作過程愈加強化，她也發展出很強的自信心。在第12卷她仍然很傳統地謙卑自視：「陽春美譽還無念，白雪佳名未敢傳」；但是到了結尾的第32卷，她卻大膽自稱：「篇篇錦繡生奇異，字字琳琅出異香」。這一卷的卷首段落的結論是：「玉釧良緣三十二，世人由道此無雙」。女作家的謙卑毋寧是比自信更容易了解的，何況一般的作品中，擊節贊賞的工作應該是出現在序跋或點批中，而不是由作者在正文中夫子自道的。可見《玉釧緣》的女作者不但對自己的創作有特別的感情，還有強烈的「成名」意願。最後，在第32卷的卷末段落中，作者回溯到她第一卷對人生目的的聲明：

此書不勸圖安樂      我語惟祈奪利名

「利」與「名」已經是強烈的字眼了，更何況她還用了「奪」這樣的動詞！在中國文化傳統中，有幾個作家肯公然擁抱追求名利的觀念？《玉釧緣》作者在這一點上是相當極端的，尤其對女性來說，對「名」的追求更是極具爭議性。例如，章學誠在他1797年的〈婦學〉篇中，就特別指摘近世才女好名之非禮與有悖教化。<sup>64</sup> 所謂「婦人文字非職業，間有擅者，出於天性之優，非有爭於風氣，驚於聲名者也。」他因此攻擊袁枚與其女弟子將

<sup>64</sup> 有關章學誠的〈婦學〉，可參見 Susan Mann, "Fuxue (Women's Learning) by Zhang Xuecheng: China's First History of Women's Culture." 收於 *Late Imperial China* 13,1 (1992): 40-62。

婦女的才學公諸於世。章氏認為求名本是腐敗的根源，閨中清靜，絕不可沾此惡習，所謂「丈夫而好文名，已為識者所鄙，婦女而驚聲名，則非陰類矣。」雖然章學誠的攻擊矛頭指向袁枚，也不能代表當時公議，但是他的確點出以婦女而驚聲名，是可能被認為有傷男女千古大防及名義綱常的。

猶有甚者，該作者還洩漏出占有的慾望——占有英雄功業或文學令名。她在最後的自述段落中表達她對作品的期望：

人將詩集傳世上	我以彈詞託付心
休向琵琶邀俗賞	願為閨閣供清聽
今朝玉釧良緣就	回思再做巧姻緣

由此可見，她之所以不發表詩詞之作，而轉向彈詞小說，是一項非常自覺的選擇。由她的自述中，我們得知她也學詩，但是談到成就與發表，她卻選擇了較不雅正的彈詞小說。其中決定的因素，筆者認為正是傳世的觀念。她堅持成名，而彈詞小說比起詩詞來，較不受男性的壟斷，因此是更好的成名工具。她的計劃是寫作更多的彈詞作品（例如續作《巧姻緣》），使之公開流傳，藉以成名；只是她的續作計劃似乎並未實現，而是由後來的陳端生續作了《再生緣》。像這樣公開宣稱選擇彈詞是為了傳世的例子，在其他的女性彈詞作品中仍常常出現，並不是單一的特例，限於篇幅，在此不贅述。

以上所述，似乎顯示作者對作品充滿信心。其實，相反的情緒卻也如影隨形。她有時稱自己的作品為「殘香剩色」或「斷簡殘篇」（第15卷卷首），又說她的創作是「無為編書」（第22卷卷首）。同時，她還表示並不期望有人欣賞：「修就彈詞惟自玩，曲中亦不望誰憐」（第12卷）。當然我們也可以說這些都是成規的修辭，但是既然這些謙詞與自信之詞互相重疊，就的確顯露出作者對讀者反應的關心。她越是聲稱不在乎別人的反應，我們越是看清楚她介意批評，可能尤其是男性讀者的批評。所謂「願為閨閣留清聽」，意謂限定讀者為閨閣中人，或許正反映出這種關心。而她的自謙，聽來更像是自我維護。

這種「野心」與「無為」之間的矛盾，又可以用作者對時間的態度來說明。一個人安排時間的方式，可以暗示出他在社會中的定位（包括階級

與性別)。彈詞學者常常把彈詞對婦女的吸引力，部分歸功於特定階級婦女享有的充裕閒暇。例如，鄭振鐸就說：

彈詞為婦女們所最喜愛的東西，故一般長日無事的婦女們，便每以讀彈詞或聽唱彈詞為消遣永晝或長夜的方法。……正投合了這個被幽閉在閨門裡的中產以上的婦女們的需要。他們是需要這種冗長的讀物的。<sup>65</sup>

當然，這段話頗有可議之處。首先，所謂「中產以上」婦女是否真的「長日無事」？次者，即使這種婦女無事纏身，他們之讀、聽、寫彈詞是否只有排遣時間這個理由呢？我們至少已經看到野心勃勃的《玉釧緣》作者是個例外。不過，在長篇巨部、曠日費時的彈詞中，時間倒的確是舉足輕重的因素，畢竟創作或僅僅傳鈔一部彈詞小說，可能花上數月甚至數年的時間。前面我曾經以閒暇的特徵來界定《玉釧緣》的作者時為來自中上階級的未婚少女，因為她的家庭背景顯然使她可以免於勞力，至少家事從來不會出現在她的自述段落中。當然，或許她只是沒有寫到這些事情，但即使如此，也表示她不認為家事勞力是她生活中的重要部分（如果比較其他詳述家事負擔的彈詞女作家，這一點尤其明顯）。另一方面，她的性別則排拒她從事公開意義上生產性（“productive”）的活動。因此，她的閒暇正是她的社會定位的象徵——階級與性別。

而當她把大量的閒暇時間花在寫作或閱讀彈詞小說上時，家庭與社會的主流意識是否認為這是無害的呢？如果說主控階級認為受控階級享有過多空閒時間是危險的話，那麼時間的管理是否也是社會控制的一種形式？《玉釧緣》的例子似乎也可以讓我們考慮這個問題。

在《玉釧緣》的卷首卷末段落中，作者不厭其詳的提醒讀者，她是如何日復一日焚膏繼晷地從事創作。在第15卷她表示白天寫作還不夠，必須延續到晚上（「芸窗晝短功夫減，蘭室宵遲磨硯勤」／「惱殺我來偏晝短，總由殘筆到黃昏」），後來，黃昏也不夠了，更深夜半也要寫（第18卷：「晝短不妨長夜在，漏遲何礙小窗遲」／第21卷：「遲遲不問更深否，切切惟隨墨跡游」）。我們注意到在這些段落中，似乎作品的品質倒不是重點，

<sup>65</sup> 鄭振鐸：《中國俗文學史》，頁353。斜體字強調部分為筆者所加。

反而是她花了多少時間才重要。我們也發現她總是埋怨白天時間不夠。這是說白天本來很短，還是說她在白天有其他的事情（女紅？），文義並不清楚，不過我們至少知道她在晚上放棄了休息或甚至其他工作，以專心寫作。

她這樣處理時間是否可以為他人接受呢？作者似乎沒有提起，只是告訴讀者她個人很喜歡如此的創作生活。只有一處她隱約提到別人對她的時間安排的反應。這是在第25卷的卷首段落，當時她因正月過年而停筆了一陣子，正重新拾筆，所以想要解釋自己為何有所停頓。她說：

弟姊引頑心自倦 爹娘珍惜筆稍寬

這是說手足試圖以玩樂分其心，而父母又介入勸導，使她暫歇筆墨。句中看似完全正面的詞——「珍惜」——其實暗示了父母對她的寫作習慣的不滿或顧慮。這層顧慮我認為正是針對著她的時間觀念而發的，因為寫作剝奪了她的休息時間，或者有礙她從事其他的婦女日常工作。

我們不妨假設作者父母的態度代表社會主流的思考方式。在這個思惟中，時間的處理並非女子得以完全掌控的私人事件，而《玉釧緣》的作者在此暗示的正是她長時間從事寫作，是有可能引起疑問的（即使疑問的出發點是為了維護青年女子的健康）。女作家意識到外界對此的可能批評，也自覺其時間利用方式的可能危機。不過，長時間寫作的行為越是有潛在的危險性，似乎女作家卻反而越是想公開自己日以繼夜的努力畫面。我們甚至可以懷疑其中是否有些誇大的成分呢。彈詞女作家的創作時間感，反映了掌控自己生活的慾望；而時間感在作品中的呈現，更象徵表明自己創作者身份的努力。

## 結 論

清代的女性彈詞小說家，其實與女詩人女詞人份屬同類，也就是所謂的「才女」；雖然女詩人未必垂青彈詞，但是凡以彈詞小說名家者，多半都有作詩填詞的記錄。當時，論雅正抒情則有詩詞曲賦，論通俗敘事則有白話章回小說，而某些女作家卻獨獨鍾情於介乎其中的彈詞小說。彈詞之受

女性歡迎，自有各種外在與內在的因素，但是論到創作，則不得不考慮女性對文名與作者權的自覺意識。

明清兩代的部分文人本來就發展出一種對女性文化的推崇，將女性「清」的美學特質與男性文化實務性的「濁」加以對比。<sup>66</sup> 在這種論述下，男性文人得以投射自己受挫的理想，而女性則獲得施展才情的縫隙。婦女創作彈詞小說，其實也是在這種對才情的重視下進行的，只是敘事文學的本質，並不著重超越性的清空性靈，所以現身在彈詞小說中的女作家，其自我呈現便不同於女詩人。女作家一方面符合通俗敘事文學以情節為重的習慣，一方面卻又轉化口頭演出的成規，在卷首卷末經由自傳性的煩言絮語，叨叨念念展示自己的作家身份與意識。筆者所徵引的《玉釧緣》彈詞，其實只是這種寫作方式的早期範例而已；後來的女作家，對此還發展出各種變體，各有側重。但是她們的重點，都在於情節之外呈現自己。此外，經由女作家的自述，我們知道選擇彈詞小說來創作，除了這個文類本身對婦女的吸引力之外，更是一種策略性的選擇，因為寫作彈詞比寫作詩詞更易於成名，也利於流傳。這種成功成名的慾望，其實與理想中女性文化的清靈之氣是相悖的，但是我們卻也可以觀察到當時女性試圖建立主體性 (subjectivity) 的另一個角度。如果彈詞小說是象徵性的女性文學，則其意義並不止於其女性讀者與作者的數量比例，而在於清代致力於敘事文學的才女，如何將這個文類詮釋成同時與詩詞或章回小說相對的文類，從而暗示出女性文化異於 (男性) 大傳統的某些特質。

---

<sup>66</sup> 參見孫康宜：〈走向男女雙性的理想——女性詩人在明清文人中的地位〉，《中央日報》1995年3月5日至9日。亦可參考Susan Mann, “Fuxue (Women’s Learning) by Zhang Xuecheng: China’s First History of Women’s Culture”。