

閱讀反應與彈詞小說的創作 ——清代女性敘事文學傳統建立之一隅

胡 曉 真*

關鍵詞：彈詞 清代婦女文學 《玉釧緣》 《再生緣》
《再造天》 《筆生花》

江南地區至今流傳不衰的講唱藝術「彈詞」，其源起的形式與時代雖然尚無定論，但是至晚在明清時代必已盛行了。約在明末清初之際，彈詞又發展出一以閱讀諷誦為主要目的的支流來，就是所謂「彈詞小說」。彈詞小說或稱「文詞」，^①或稱「國音彈詞」，^②甚至有人沿用「擬話本」一詞，稱之為「擬彈詞」。^③由彈詞演出到彈詞小說，其發展過程或許與話本發展到擬話本的形式相近，不同的是，彈詞小說興起以後仍一直與演出並行發展，使得我們很難清楚劃分演出與案頭作品的關係，而這也是從事彈詞研究時最基本卻也最難處理

* 本處助研究員。

- ① 「文詞」一詞為趙景深所使用，見趙景深：《彈詞考證·序》（臺北：臺灣商務印書館，1937年，1967年），頁1。
- ② 「國音彈詞」與「吳音」或「土音」（按：即腳本式的彈詞作品）彈詞的分別，乃由鄭振鐸提出，見鄭振鐸：《中國俗文學史》（上海：上海書店，1938年，1984年），下冊，頁348—383。
- ③ 見 Nancy Hodes, "Strumming and Singing the 'Three Smiles Romance': A Study of the Tanci Text," Ph. D. Diss, Harvard U, 1990, p. 10.

的問題。^④ 無論如何，上述這些名稱雖不統一，但強調的重點卻很一致——彈詞小說是直接訴諸於文字的敘事文學創作，僅供閱讀，不備演出。惟有認識到彈詞傳統中「演出」與「閱讀」分流的事實，我們才能討論清代閩秀作家與彈詞小說之閱讀與創作的問題。至於清代閩秀寫作多部彈詞小說，其中是否有任何文學創作上內緣或外緣的牽繫，是否有踵武前人，並加以變異發展的傳統形成的跡象，則是筆者在本文中關懷的另一個重點。

彈詞的演出，可行之於公開的「書場」，到了晚清甚至出現有狹邪之譏的女彈詞家「書寓」，^⑤ 但是也可以行之於私人的府第，為閩秀女子所特別喜愛。根據明代田藝蘅的《留青日札》卷二十一〈繡花娘·插戴婆·瞎先生〉條，則從事說唱演出的常是「雙目瞽女」，而「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。」^⑥ 田藝蘅對閩秀沈迷彈詞說唱的否定態度呼之欲出，但是也留給我們明代私邸彈詞演出的見證。而此風至清代並未或衰，《紅樓夢》第五十四回賈母批評才子佳人「鳳求凰」故事的一回「掰謊記」，對象就是「女先兒」（職業女說書家）的彈詞演出。由於彈詞是當時風行的私邸娛樂之一，閩秀便可能由接觸演出而產生對此一說唱形式的興趣，並從而開始閱讀轉化為文字形式的案頭式彈詞小說，甚至

④ 此處「彈詞小說」指的是長篇的敘事文學作品。有關案頭之作的彈詞小說與腳本形式的「小本彈詞」之間的分別，可參見 Nancy Hodes, "Strumming and Singing the 'Three Smiles Romance': A Study of the Tanci Text", 以及 Marina Hsiu-wen Sung, "T'an-tz'u and T'an-tz'u Narratives," 收於 *T'oung Pao*, Vol. Lxxix (1993): 1-22。或參考拙文：〈才女徹夜未眠——清代婦女彈詞小說中的自我呈現〉，《近代中國婦女史研究集刊》第3期（臺北：中央研究院近代史研究所，1995年8月），頁51—76。

⑤ 有關晚清的女評彈家，可參考阿英：〈女彈詞小史〉，《小說三談》（1978），見《小說閒談四種》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁47—102。

⑥ 田藝蘅：《留青日札》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁400。一般相信此處所描述的正是彈詞一類的私邸演出情形。

自己動筆創作。鄭振鐸（1898—1958）曾經推斷彈詞（包括演出及作品）吸引婦女的原因：

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。……（彈詞）正投合了這個被幽閉在閨門裏的中產以上的婦女們的需要。……漸漸的，有文才的婦女們便得到了一個發洩她們的詩才和牢騷不平的機會了。^⑦

鄭振鐸的推論在細節上容或有尚待商榷之處（例如「中產以上」的婦女是否「長日無事」？是否必定「被幽閉閨門裏」？創作的目的是否只是「消遣」與「發洩」？），^⑧但是大體上仍然相當合理。在這種情形下，清代閨秀創作彈詞小說者代有人出，其中的傳承發展在傳統文學史的正典(canon)中固然只是極邊緣的小傳統，但在彈詞史上，卻可以算是舉足輕重的大傳統。鄭振鐸就曾經不無感歎的指出：以彈詞不下於小說戲曲的重要性及其優秀的創作品質，卻從來未獲重視，令人扼腕。^⑨有鑑於此，加上五四精神影響下學者對民間文藝的重視，於是鄭振鐸本人以及約略同時的李家瑞（1895—1975）、趙景深（1902—1985）、譚正璧、阿英（1900—1977）、葉德均等學者都對彈詞的演出及案頭

⑦ 同註②，頁353。

⑧ 有關這些問題的討論，請參考同註④拙文：〈才女徹夜未眠——清代婦女彈詞小說中的自我呈現〉，尤其是有關女作家追求文名與自我呈現的慾望的部分。

⑨ 鄭振鐸：〈西諦所藏彈詞目錄〉，〈詞曲與民間文學研究〉，《中國文學研究》（北京：作家出版社，1957年），卷4，頁1106。

⑩ 這幾位學者的重要彈詞研究或資料整理影響深遠，有些甚且是經過數十年的經營，最近才正式發表的。如：李家瑞：〈說彈詞〉（1936），收於王秋桂編：《李家瑞先生通俗文學論文集》（臺北：臺灣學生書局，1982年）；阿英：〈彈詞小說論〉、〈彈詞小說論〉，收於《小說閒談》（1936），見《小說閒談四種》二，〈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），見《小說閒談四種》，〈女彈詞小史〉、〈讀天雨花舊抄二十六回本札記〉，收於《小說三談》（1978），見《小說閒談四種》；趙景深：《彈詞考證》，同註①；鄭振鐸：〈西諦所藏彈詞目錄〉，同註⑨、《中國俗文學史·彈詞》，同註②，下冊，第12章；凌景埏：〈彈詞目錄〉，《東吳學報》3卷3期（蘇州：東吳大學文理學院，1935年）；胡士瑩：《彈詞寶卷書目》（上海：上海古籍出版社，1957年，1984年）；譚正璧：《彈詞鉅錄》（上海：上海古籍出版社，1981年）、《評彈通考》（北京：中國曲藝出版社，1985年）等等。

作品進行了相當值得重視的討論。^⑩不過，他們將彈詞與詩詞等「菁英」文類對立視之，把所有的彈詞作品一律放在「民間文學」的範疇來研究。就彈詞小說傾向於通俗的性質來說，固然無可厚非，然而卻可能忽略了部分彈詞小說作家——尤其是閩秀作家——對這個文類的定義與期許，而其研究方法，也限於考證及泛論，無暇精讀作品文本。本文的目的，便是企圖經由精讀清代幾部代表性的女性彈詞小說，並追溯其間的影響源流與發展變異，而為重建女性彈詞傳統做一個初步的工作。當然，這個「重建」的工作是由特定觀點出發，所觀察到的只能是整個傳統的一隅而已，更不能避免某些盲點與概論下的細節遺漏。尤其重要的是，筆者在此所處理的僅是清代女性彈詞作品的少部分例子，所以文中的推論還只能是假設，真正的具體結論尚待日後吾人更全面地對當時的作品作宏觀的觀察與解析，才得以對整個文類傳統做更為細密完整的考慮。

由於彈詞是江南地區的產物，而閩秀的才女文化也盛行於同一地區，因此文中所引述的資料與推演的結論也都限於清代的江南地區。

一、想像的閩秀閱讀社群

在討論作品間的關係之前，必須先瞭解彈詞小說的讀者與作者成員的構成。識字率在明清時代，較之前代固然高出許多（尤其是江南地區），但是完整的教育畢竟仍是特權。^⑪就婦女來說，雖然江南一帶才女文化盛行，閩中教

^⑩ 婦女識字率的問題，可參見 Joanna Handlin, "Lu K'un's New Audience: The Influence of Women's Literacy on Sixteenth-Century Thought," in Wolf & Witke eds., *Women in Chinese Society* (Stanford: Stanford UP, 1975), pp. 13-38; David Johnson, "Communication, Class, and Consciousness," in Johnson et al. Eds., *Popular Culture in Late Imperial China* (Berkeley: U of California P, 1985), p. 63; Naquin & Rawski, *Chinese Society in the Eighteenth Century* (New Haven: Yale UP, 1987), p. 59; Dorothy Ko (高彥頤) 則深入探討明清婦女教育的情況，參見 Ko, "Toward a Social History of Women in Seventeenth-Century China," Ph. D. Diss., Stanford U., 1989.

育已成事實，甚至有職業「閨塾師」的出現，但是「婦學」的具體內容與正當性還是頗受爭議的。^⑫ 在這種背景下，女性讀者的數量相對來說仍然有限，尤其足稱為閨秀淑媛，有能力處理難度較高的文字者更在少數。彈詞小說的文義雖然尚稱淺顯，不必是「才女」才能閱讀，但因本文處理的對象是有能力以文字形式表達自己觀點的女性讀者，因此仍屬菁英階級的「閨秀」，作者心目中預期的「知音」讀者也正是屬於這個階層的女性。這些相對少數的女性讀者於是可能在心理的層面上，隱約形成一個定義模糊的「閱讀社羣」(reading community)。^⑬ 由於其定義模糊，漫無組織，對成員的意義想像遠大於實質，因此姑稱之為「想像」的社羣。

筆者認為當時婦女的閱讀活動有兩個特點。首先，有一些特定的讀物是預設專給婦女看的。誠然，基本教育中男性與女性有許多共享的讀物，「才子」與「才女」有可能都從小就研讀儒家經典、歷史、名家詩詞等等，但是其中應該仍有細微的分別；例如男性有科舉以及公眾事業的期待，會被要求研修某些學

⑫ 閨中教育關乎所謂「才德之爭」，才（主要指文才）與婦德是互相抵觸還是相輔相成，當時並沒有共識，因此在以婦德為社會風氣指標的清代，便產生了熱烈的論述。另一方面，閨中傾向於文學的教養（如明末才女沈宜修在其《鵲吹集》中敘述其女的課程規劃）與閨訓類著作所提倡的以道德養成爲首的女子教育（如明代呂坤《閨範》所提出者）也多有不合之處。相關討論可參見孫康宜著，李爽學譯：〈明清詩媛與女子才德觀〉，《中外文學》21卷11期（1993年4月），頁52—81；Dorothy Ko, *ibid.*, pp. 79–80; Dorothy Ko, “Pursuing Talent and Virtue: Education and Women’s Culture in Seventeenth- and Eighteenth-Century China,” *Late Imperial China* 13.1 (1992): 9–39; Susan Mann, “Fuxue (Women’s Learning) by Zhang Xuecheng: China’s First History of Women’s Culture,” *Late Imperial China* 13.1 (1992): 40–62.

⑬ 筆者此處使用「社羣」一詞，但是並無意指稱其爲在同一地區活動的有組織的團體。此處的女性讀者社羣指的是識字婦女因對類似讀物產生相同興趣後，所可能形成的心理上的關聯感。此外，Dorothy Ko 在處理明清才女文化時，也將女性之間的緊密聯繫稱爲「女性社羣」(women’s community)，並細分爲「家族之內的」、「半家族式的」、以及「家族以外的」三種。參見 Ko, “Toward a Social History of Women,” pp. 41–42.

問，女性則可能熟於閨訓閨範。彈詞小說基本上就是被歸類為女性讀物的，除了落魄文人或者會校點彈詞之外，男性即使有興趣多半也不便公開承認。其次，雖然女性的閱讀社羣定義並不清楚，更沒有組織可言，但是其中的成員卻自能形成對話關係。如果她們有機會正面溝通（例如通過家族聚會或詩人結社），那麼這個對話就是直接的，而所謂「社羣」也有實質可尋；如果她們並非身處同一時代及地區，那麼對話就往往必須借助於寫作。在後一種情況下，讀者社羣中的女性之間便形成一種特殊的文字緣分（textual relationship），^⑭而所謂「社羣」的意義，更完全是「想像性」（imaginary）的了。

基本上，舊式文藝社團的原始性質，本來就已經將敘事文學與抒情詩詞區分開來。詩人的創作可以是獨自抒發性靈，也可以是團體活動（如結社吟詩）；由於中國的詩作傳統在言志傳情之外，本有很高的社交性（例如贈答送別等應酬作品），所以詩人容易獲得直接的反應，也可經由結社論文與其他詩人溝通。女詩人的作品常常只在受限制的圈子裏流通，但是在清代，甚至女詩人也有結社的情形，因而得以與家族成員以外的女性甚至男性談文論藝。根據中國婦女史專家魏愛蓮（Ellen Widmer）的說法，十七世紀明清之交時，中國的才女交換作品、彼此支持、互相鼓勵創作。女詩人或者聚會，或者通信，同時以作者／讀者／評者的角色彼此溝通，產生互動。^⑮盛清之後，由於社會秩序獲得相當的穩定，這種多面向的才女角色雖然不免受到控制，但是流風餘韻，始終不絕。然而，對長篇的敘事文學來說，這個模式的文藝交流基本上是不可能

^⑭ 學者已觀察到詩詞的交換與分享是不同家族女性間近乎儀式性的聯繫原則，所以「文字」在閨秀社羣的形成上是不可或缺的要素。見 Ko, *ibid.*, p. 76.

^⑮ 見 Ellen Widmer, "The Epistolary World of Female Talent in Seventeenth-Century China," 收於 *Late Imperial China* 10.2 (1989): 1-43 本文中譯見劉裘第譯：〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》22卷6期（1993年11月），頁55—81。

的。由於長篇敘事的篇幅龐大，創作或閱讀都較費時，因此除非是家族或密友，讀者大體無緣與作者進行當面的交通。甚至連以通信形式討論敘事文學作品的例子都極罕見。除了作品長度的因素外，或者也是因為敘事作品對女性來說意義較為曖昧，所以閩秀不可能就此從事團體活動。因此，彈詞小說的讀者如果對特定作品有所回應，便常常以寫作新作品的方式為之，這或者就是彈詞傳統中「續書」出現的比率甚高的原因之一吧。^⑩

清代婦女愛好彈詞的現象時人多有記錄。最常為人引用的例證是盛清時代的《天雨花》彈詞第四十九回。書中主角左維明的三女婉貞酷嗜彈詞作品，她的私人收藏被敘述者形容為「彈詞萬本將充棟」。當然，此等驚人數量必有誇張之嫌，更何況此語出於彈詞作家之手。不過，虛構人物左婉貞的例子仍然可以讓人一窺彈詞小說對婦女的特殊吸引力。晚清之際，文康所撰的白話小說《兒女英雄傳》（1878年出版），也提到彈詞與婦女的密切關係。書中第二十八回女主角何玉鳳（十三妹）以守宮砂證明自己在闖蕩江湖多年之後仍保有清白之身，敘事者於是時插入問道，何玉鳳以江湖女子之身，有何德何能「這麼知古今兒也似的」，識得守宮砂的來由？「難道他還有那讀史書的學問不成？」他接著解釋，縱使何玉鳳沒念過史書，但絕不會不知道《天雨花》中在帝駕之前證明守身如玉的女英雄左儀貞。^⑪作者在此的本意是解釋女主角對守宮砂的認識，但卻間接地暗示了彈詞小說在婦女間的普遍性以及影響力，也說明彈詞作為「女子教科書」、文化常識的來源的說法，並非空穴來風。其他的時人筆記，也有不少提到婦女對彈詞之演出與文字作品的迷戀的。^⑫

^⑩ 常見的以評點作為表達閱讀觀感與批評的方式，以理推之應當也存在於彈詞小說中，惜今未見有留存者，只能暫時懸而不論。

^⑪ 〔清〕文康：《兒女英雄傳》（臺北：三民書局，1976年），頁352。

^⑫ 可參考周良編：《蘇州評彈舊聞鈔》（南京：江蘇人民出版社，1983年）中收錄的記載。

雖然許多婦女喜好彈詞小說，而女性作品得以出版的也不少，但是彈詞女作家卻多半不承認自己期待作品廣泛流傳。女作家總是宣稱創作的本意只是讓家族成員欣賞，即使作品已流傳於外，她也只承認「閩中知音」的女性讀者。女作家的這種策略性宣言當然不難理解，畢竟她得維持敬謹謙卑的姿態以防物議，因為作品一旦發表，她就失去了掌控權。不過，這類宣言也不無現實背景，因為彈詞小說至少在寫作之初，的確是私下的讀物，在家族婦女成員間以手稿形式流傳。作者的母親、女兒、姊妹、姑嫂等就是家庭文學小組的基本成員。^{①⑨}我們不妨以陳端生的《再生緣》與邱心如的《筆生花》這兩部著名的彈詞作品為例。陳邱兩人都在書中聲稱自己創作的目的主要在娛樂家人，尤其是母親；這可能是因為母親常是女兒接受文學教育的初步導師之故吧。^{②⑩}邱心如如《筆生花》的第一回自敘部分就說道：

原也知 女子知書誠末事
聊博我 北堂萱室一時歡^②

而在此之前她剛告訴讀者，少女的她「喜讀父書翻古史」，並且「更從母教嗜閒篇」，可以說從父母雙方分別繼承了「經史」與「閒文」的興趣。所以邱心如宣稱為了娛樂對文學有同樣興趣的母親才創作彈詞小說，倒也並非全屬虛構。事實上終《筆生花》全書，作者都不斷提及她是在母親的敦促下才持續創作的。例如第十四回：

卻笑余 呆呆作此誠何益
聊博取 白髮萱闈心暫舒

^{①⑨} 清代女詩人的結社活動也是奠基於地域及家族之上的。可參見嚴迪昌：《清詞史》（南京：江蘇古籍出版社，1990年），頁540。

^{②⑩} 有關母親在女兒教育上扮演的重要角色，可參見 Widmer, "The Epistolary World or Female Talent in Seventeenth-Century China," p. 30.

^{②⑪} [清]邱心如：《筆生花》（鄭州：中州古籍出版社，1984年），第1卷，第1回，頁1。

年老家貧無以樂 姑憑翰墨苦中娛
 一回唱罷頻催續
 少不得 隨意編來信手書^②

在全書最後一回的結語部分，她又重申寫作的初衷：

浪費功夫三十載 閒來聊以樂慈親^③

《再生緣》的作者陳端生也有類似的聲明。在第三卷的卷末結語部分，她說道：

原知此事終無益
 只不過 暫博慈親笑口開^④

陳邱兩人的語氣幾乎完全一致。可見將娛樂老母奉為創作的動機，也是女性寫作彈詞小說的成規之一。我們可以說在這些女作家的創作行動中，母親扮演的角色是雙重的：既是現實的也是象徵的。一方面，可能同樣身為文學淑媛的母親，本來就應該對女兒的寫作成果有高度興趣。而另一方面，她也是個現成的象徵性的「藉口」；以娛樂慈親的孝道為名，女性執筆寫作也算多了一道擋箭牌。^⑤ 彈詞女作家在長期創作的過程中，其實都逐漸開始期盼能有更廣泛的讀者羣——只是這種期盼不便形諸表面而已；然而越是如此，母親的象徵角色卻也相對地更不可或缺。

母女關係在彈詞小說的創作中尚有一層世代傳承的問題。彈詞女作家常常在作品中公開或暗示地表示自己對文學的興趣來自早年父母的啟蒙，而母親的

② 同前註，第4卷，第14回，頁604。

③ 同前註，第8卷，第32回，頁1554。

④ 〔清〕陳端生：《再生緣》（鄭州：中州古籍出版社，1982年），第3卷，第12回，頁157。

⑤ 例如《筆生花》由邱心如的表姪陳同勛作序，他也回應邱心如「娛母」的聲明，表示邱「性至孝，借筆墨以娛北堂，非必沾沾以逞才為事也」。陳同勛的話暗示出社會對女性從事創作所可能有的疑慮（逞才），他也認為「娛母」的理由或者可以為此稍做辯護。

份量尤其重要。誠然，彈詞小說是不登大雅的小道，無由成為父系的文學傳承，而稱為母系的譜系則較為理所當然。如果用隱喻的方式來看，清代婦女雖然早已失去財產繼承權，但是女兒繼承「家學」的情況卻仍然存在，那麼，羅曼史式的彈詞小說²⁶何嘗不可視為母親傳給女兒的私產之一？有關所謂明清才女的「女性文化」的形成中母女關係的角色，近來已為學者廣泛討論，²⁷只是焦點大都放在母親對女兒在詩詞等青英文學的教導上。筆者倒是認為像彈詞小說這種地位低微的文類，在母女關係上所扮演的角色也值得對等的重視，因為它代表的是一種低姿態的、私密性的、身份曖昧的閩中文學傳承，從而可能洩漏更多女性心理與價值觀。

除了母親，姊妹也是彈詞小說在創作早期的讀者，更是創作的動力之一。邱心如在完成《筆生花》的前四回後出閣，從而輟筆了相當時間。在第五回的回末自敘部分，她解釋婚後忙於家事，若非其妹的刺激，她是不會重拾彩筆的：

近因阿妹隨親返 見示新詞引興長
始向書囊翻舊作 披箋試續別殘缸²⁸

由這段話我們注意到邱心如與其妹都同時彼此扮演作者與讀者的角色，而閱讀對方作品又有刺激自己創作的的作用。在第九回回末，邱心如就感歎近因愁思紛紜，時時廢卷，她所以還能勉強繼續寫作，正因「同胞催我草完篇」。姊妹的角色，由此可見一斑。基本上，在一個家族女性有共同文學興趣的情況下，母女、姊妹、姑嫂等閩中近親組成了微型的讀者羣，隨著創作的過程提供意見與

²⁶ 筆者將各種彈詞寫本的內容略分為「講史式」與「羅曼史式」。前者如《鳳凰山》三部、曲，敷演的是國家興亡、朝代更替；後者以才子佳人離合聚散為基調。

²⁷ 例如，高彥頤就指出，女性文化萌生於深閨內院中母女之間的親密聯繫，更在母親對女兒的文學教育中獲得進一步的滋養。見 Dorothy Ko, "Pursuing Talent and Virtue," p. 12.

²⁸ 同註²⁷，頁222。

鼓勵，甚至也有合力創作的情形。²⁹ 在這種以家族女性為主的小型文學社羣中，由於有日常生活的接觸，因此對作品的直接反應是絕對可能的。

不過，雖然女性親人常是女性彈詞小說的第一讀者，但是作者其實深知作品難免會流傳到家族以外。作者常在書中直接指出她的作品是給超出家族範圍的女性讀者看的，而通常會用「閨閣」這類字眼來稱呼她預期中的女性讀者。邱心如常常用中性的「看官」、「閱者」、「看書人」來指稱讀者，但是她也不乏直接向女性讀者說話的情況。例如第八回的回末部分，她就以「閨閣知音者」來指稱讀者。在全書結尾的第三十二回回末，她也總結道：「留貽閨閣邀清賞，工暇消閒仔細評。」這些例子明白顯示作者意識到家族以外讀者的存在。其實，一旦作品經傳鈔或出版，自然不可避免閨閣以外的流傳。除了喜好彈詞小說的女性讀者之外，男性的讀者又何嘗不存在呢？因此，發表過的彈詞小說，不論作者再怎麼撇清地宣稱自己只為近親創作，是私密性的讀物，其實根本都是公開的文化商品。邱心如曾在《筆生花》第一回的回首部分提到陳端生的《再生緣》出刻本後受歡迎的情形：

新刻《再生緣》一部 當時好者競相傳³⁰

顯然地，成功的女性彈詞小說也能經由傳鈔及出版而達到相當的流傳。有一點可順便提及的是，女性的詩集、詞集常常是由家族私人出版的，而婦女彈詞作品卻常常由出版商出版。³¹ 這或是由於男性族人只能支持家族才女的青英文學

²⁹ 例如《玉釧緣》彈詞（陳端生即是看了《玉釧緣》才起意寫作《再生緣》的），根據書中的作者自述，作者的母親積極加入她的創作，堪稱第二作者，而姊妹也有所參與。有關這一部份的論證可參閱同註⁴拙文：〈才女徹夜未眠——清代婦女彈詞小說中的自我呈現〉。

³⁰ 同註²⁹，頁1。

³¹ 例如1842年文成堂出版曾由女彈詞編選家侯芝編選並出版過的《玉釧緣》；《再生緣》於1822年由寶仁堂出版，1850年由三益堂出版；侯芝自己的《再造天》彈詞於1821年由香葉閣出版，但是1869年又由愛日堂出版。

創作，更可能是由於敘事文學的彈詞小說比詩詞更有市場價值。正因如此，女作家一方面自覺到廣大讀者的存在，一方面也就更有必要保護自己的聲譽，在行文間不斷重複自己乃是爲了「知音」的精選讀者而寫作的。

作品廣泛流傳的危險之一在於易於被誤讀。陳端生就常常對「不合格」的讀者流露輕視之意。她在《再生緣》第三卷的卷首說道：「不願付刊經俗眼，惟將存稿見閨儀」，鄭振鐸就曾經引述此語來證明陳端生的「性格很傲慢」。^②事實上這兩句話的合理推論是：只要作品付印，她就無法控制經眼者的水平，而作品也就可能任由「俗眼」糟蹋了。至於什麼是「俗眼」呢？如果考慮彈詞作者常常親暱地稱呼預期的讀者爲「閨閣」，並雅稱其閱讀爲「清賞」，則我們或者可以假設所謂的「俗眼」，暗指不嚴肅看待女性作品的眼光。在這種假設下，陳端生的話就跟「傲慢」與否毫無關係。這種對作品公開所表現的負面態度，其實正點出女性彈詞小說在閱讀上的一個重要層面，亦即在少數文學淑媛的想像閱讀社羣裏，當一個女性讀者閱讀一部彈詞小說時，她是同時在跟該作品的女性作者以及其他的女性讀者從事親密的溝通。如果作品公開發表的話，就不免於該社羣以外讀者的介入了。正因爲彈詞小說作者心中預期的讀者是範圍頗小的社羣，所以作者在寫作的同時就可以覺得像是直接跟讀者溝通，而讀者也可以在心中跟作者產生密切的聯繫感。^③許多彈詞作者，如陳端生、邱心如等，都樂於一再將自己的個人歷史、私人生活點滴、情緒起伏、創作歷程等等極私密性的事，在彈詞作品每一回情節開始之前或結尾處，一一向讀者娓娓道來，這或許也跟作者與讀者建立的聯繫感有關。作者所以願對讀

^② 同註②，頁372。

^③ 根據學者的研究，這種作者與讀者之間經由作品所達成的私人聯繫感，也存在於當代大量生產的羅曼史小說裏。可參見 Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Chapel Hill; London: U. of North Carolina P, 1984), p. 97.

者剖白自己，乃是由於她心目中的讀者不僅關心她寫的故事，也關心作為作者的她本人之故。當然，現代批評常把每一次閱讀都看成一個文本與讀者合力互動而成的「演出」(performance)，^{③④} 彈詞小說的閱讀經驗可以說是一個例證。只不過在女性彈詞中，由於作者對自我寫作形象的絕對堅持，使得這個閱讀的「演出」中，作者的聲音不肯潛存，卻不斷試圖穿出本文，希望與讀者直接對話。^{③⑤}

然而，不論讀者如何希望與作者建立密切關聯，他們終究無法想像作者的家族成員一樣，有機會與作者面對面溝通。因此，如果一名讀者渴望對某一部作品提出反應、參與意見的話，她就只能訴諸寫作。我們可以發現多數的彈詞小說女作家承認自己本是彈詞小說的愛好者，雖然文學創作的動機錯綜萬端，女性創作彈詞小說最直接的動機則常常是有感於某部前人作品而來。這種情形其實與十七世紀以來的續書現象也不無關聯——所有的文學形式到了十七世紀以後，高度發展的結果，使得任何作品都不免要模仿或映照其他的作品，所以才有續書現象的出現，而彈詞小說的傳統裏也發生與此平行的現象。所以，彈詞的寫作往往不僅是一個創作，也是對另一部作品的反應，於是兩部作品之間就隱然形成了一個對話狀況。誠然，對話在文學創作中無所不在，可以

^{③④} 「performance」一詞，此處粗譯為「演出」，原本指相對於先驗的作品「原意」或作者「意圖」的「詮釋」，在現代批評中則強調閱聽者(audience)與作品的關係，文本(text)不再是自給自足的有機生命體，而是讀者閱讀活動下的「產品」，讀者也是生產者，而不只是被動的接受者。同時，「演出」的概念也導引我們看到閱聽者本身的歷史/社會/文化等脈絡，因為這些「外在」因素都會影響其詮釋。另者，脫離口傳形式，以文字出現的文本，更使得閱讀活動成為讀者與作品「私下」合作進行的演出。相關觀念的簡要說明，可參見 Henry Sayre, "Performance," in *Critical Terms for Literary Studies*, eds. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin (Chicago: The U. Of Chicago P, 1990), pp. 91-104; 以及 Marie Maclean, *Narrative as Performance* (London & New York: Routledge, 1988), p. 10.

^{③⑤} 此處牽涉到女作家寫作彈詞時的自我定義問題，相關討論可參見同註④拙文〈才女徹夜未眠〉中對彈詞作品中「回首回末」作者自敘部分的詮釋。

仿作、諧仿 (parody)、續作、用典等等各種形式出現；而在彈詞小說的例子裏，對話狀態更可以將一連串作品由內部聯繫起來。前已申之，彈詞女作家之間互為讀者的關係可以說是一個想像性的社羣，^{②⑥} 她們對其他女作家作品的續作本就是溝通的工具，而這些續作其實又是評論 (commentary) 的另一種形式，續作者以敘事文字為讀者重新呈現一次自己的閱讀經驗，從而讓我們得以一窺其閱讀與創作的各種個人／社會、內在／外緣的影響因素。不過，如上所述，彈詞／讀者間的關係是純然文字上的，所以在處理她們的對話關係時，我們應該把每一個女作家都當作是「文字上的主體」 (textual subject)，而非真實存在的個人。以下，筆者將由作品之間「互文性」 (intertextuality) 的觀點，觀察《玉釧緣》、《再生緣》、《再造天》、《筆生花》這四部確為女性創作的彈詞小說，嘗試重建其間超越時代與空間的緊密文字緣分。

二、彈詞小說之間的「互文性」

「互文性」^{②⑦} 是現代西方文評的詞彙，筆者在此借用來說明彈詞小說的寫作及閱讀之際文本間千絲萬縷的關係。彈詞女作家不僅對前人作品提出評論，更寫作續書，模仿或批判他人的作品。如此一來，女作家便創造了一個作品內部對話的系統。

本文討論的四部作品，都是清代女性彈詞小說的重要著作，不僅在篇幅上

^{②⑥} 近來學者已注意到明清女詩人可以與遠方的女友靠信札往返或文稿傳閱而形成社羣，由此而超越了女性在生活空間上的限制。見 Ellen Widmer, 同註^{②⑤}。亦見 Dorothy Ko, 同註^{②⑤}，頁12。彈詞女作家的情況，不像女詩人的社團這麼明顯，但是其間超越時空的聯繫仍隱然存在。

^{②⑦} 所謂「intertextuality」，多譯為「互文性」或文本間的「交互指涉」，指的本是所有作品與其他既存作品之間必然存在的關聯，這種文本與文本之間的網絡，作品與讀者都絕無逃避的可能。筆者在此標舉此一概念，一方面是便於探溯這幾部作品的關係，一方面更是因為這幾部女性彈詞小說強烈而戲劇化地展現了這種文本關係的產生。

的份量不容忽視，在內容與形式的典型上也是舉足輕重。不過，本文由於篇幅的限制只能討論這幾部作品之間的關係，並略為觸及其中一些重要主題的發展。

（一）《玉釧緣》與《小金錢》的接續關係

《玉釧緣》全書共三十二卷，在目錄中每卷下再列七個回目，所以有人稱此書為二百廿四回，不過卷中並不分回，所以目錄中的回目毋寧像是情節提要。《玉釧緣》的形式是標準的「文詞」，也就是全書絕大部分是七字彈詞體，間雜十字體，只有少部分對話及說明是散文，而且沒有生、旦等角色的劃分。《玉釧緣》的故事不過是才子佳人的變體，一開始敘述謝府才貌兼美的雙胞胎兄妹謝玉輝與謝玉娟，在危急中互換身分。玉輝假扮其妹應詔入宮，從而解救了宮廷的內爭，並為自己取得功名及嬌妻美妾；玉娟則女扮男裝應試為官，還順便為自己的兄長娶了宰相的女兒。其後的發展不外乎謝玉輝成功揚名的過程及他與妻妾相處的情況。此書一向少有人論及，或者是因為全書雖然篇幅龐大，野心勃勃，但敘事卻蕪雜碎裂，不合敘事美學的標準之故。³⁸不過，《玉釧緣》是一部頗具影響力的作品，在蕪雜之中其實散布著片金碎玉，在形式及內容上都是女性彈詞小說的奠基之作。尤其值得注意的是，該書更是一連串彈詞續書鎖鏈的重要起步。

目前所見《玉釧緣》的最早版本（文成堂）有一八四二年的〈序〉，但是該書的成書年代必然更早於此，因為在一七七〇年前後寫作的《再生緣》正是源於《玉釧緣》的（詳下文），所以《玉釧緣》在十八世紀下半葉以前一定已經流通。此書作者無考，但是經由書中多處的內部證據顯示，作者應當是一位閩秀少女，就我們目前所知，這也是最早的一部作者確知為女性的彈詞小說。³⁹

³⁸ 陳寅恪就認為《玉釧緣》是「冗長支蔓，殊無系統結構」。見氏著：〈論再生緣〉（1954），《陳寅恪先生論文集》（臺北：九思出版社，1977年），頁1095。

³⁹ 有關《玉釧緣》的作者問題，請參見同註④拙文〈才女徹夜未眠〉中的討論。

然而，《玉釧緣》本身其實也是其他彈詞故事的續書。譚正璧在《彈詞敘錄》中已指出，《玉釧緣》的歷史背景與《大金錢》、《小金錢》這兩部作品同時，《玉釧緣》與《小金錢》中更有兩名角色彼此互見（按：重疊角色其實當不止此數），且情節有所承續，因此他判斷這三部作品的創作年代應該頗為相近。^⑩《大、小金錢》故事的作者不可考，無從得知是否有可能為女性，似乎也從未有學者提出這種可能性過。尤其不同的是，《金錢傳》的故事曾有演出的記錄，並非完全以文字形式存在。因此在筆者尚未有機會取得《大、小金錢》文本的情況下，此二部作品在這串女性彈詞小說鍊中只能當作參考。不過無可置疑的是：《玉釧緣》作者之開始創作，是牽涉到她閱讀其他彈詞小說或聆聽彈詞演出的經驗的。

《玉釧緣》一書透露出對虛構與現實的一種頗為有趣的看法。一方面，作者直稱她筆下的人物與情節是直接承繼自某部彈詞（小說或演出）的故事而來，這等於是坦承自己作品的虛構性。另一方面，她又把這些有虛構傳承的部分融入自己的文本，並且一律以「歷史現實」的面貌將它呈現出來。這是一個由虛構（原作的虛構性）轉化到現實（《玉釧緣》作者對原作的詮釋方式）再轉化到虛構（她自己作品必然的虛構性）的過程。可以說，作者交融虛構與現實，正對映著她自己閱讀與寫作的行為。

《玉釧緣》書中有好幾個插曲都顯示作者這種交融虛實的態度。作者承繼了《小金錢》中的幾個重要人物，例如《小金錢》的男主角王景星、其妻柳卿雲（曾女扮男裝為當朝宰輔）、以及其來自金國的次妻幹離賽珠。^⑪這幾個人物不但再次出現，而且還跟《玉釧緣》中的主角都有緊密的牽連，例如男主角

^⑩ 譚正璧：《彈詞敘錄》，同註⑩，頁134。

^⑪ 其實如果再進一步追溯的話，《小金錢》故事中的主角還跟更早或約略同時的文學典故有關。例如柳卿雲的身份赫然是《牡丹亭》主角柳夢梅與杜麗娘的後代。這一方面可見杜麗娘故事的影響廣泛，一方面也顯示彈詞是自居於整個文學、文化傳統之內的。

謝玉輝的妻子之一王麗英正是王景星的堂妹，另一位來自北國的妻子酈貞卿又是幹離賽珠的表妹。如果把《玉釧緣》視作《小金錢》的續書，則這樣的安排並不離譜，所有出場的角色不過是活在小說的框架中罷了。然而情況並非如此簡單。有趣的是，王景星、柳卿雲、賽珠等角色在《玉釧緣》中以現實人物的身份正式出場以前，其實早已被當作小說人物介紹給讀者了。第九卷王府（即王麗英母家）家宴一節，唱「文書」^④的女先兒喬四姐應邀到府演出。在一段夾雜在七字體敘事之間、以白話散文體進行的對話中，王麗英問喬四姐要唱哪一本近年的「新書」，喬四姐答道有一本是本朝故事，但「聞得是府親，不好唱」。^⑤追問之下，喬四姐才略述故事大意，並明白稱之為《金錢傳》。當然，內行的讀者自然會明白，《玉釧緣》正是接續「小金錢」的故事而來的。這一個小小插曲暗示當時的彈詞小說其實與現代的暢銷羅曼史小說頗有相似之處，只要有一個故事受到讀者歡迎，就會出現一部又一部的續集。另一方面，真正具有奇詭意味的設計是，喬四姐所謂「聞得是府親」，指的正是《小金錢》的男主角王景星是王麗英的親戚。當王麗英聽說所謂「金錢傳」講的是自己的堂哥王景星（理論上）前幾年才發生的故事，便問道：「這是哪個編的，曉得這樣細底？」喬四姐回答道：

舊年十月，幹離夫人（按：即王景星次妻）生日，我去唱書。晚間就與肖（蕭）姨娘一房。他將這些古話告訴我。回來向婆婆說知，我們當家的（說），何不編一本書出來唱，多賺兩個錢也好的？我夫妻兩個你一句我一句，編成這本書，祈公主（按：王麗英封公主）千萬不要國公府（按：王景星府）中去說……

^④ 即指「彈詞」。

^⑤ 明清的彈詞演出中，流傳已久的故事固然頗受歡迎，但是也有「求新」的一派，將最近傳出的新聞韻事編為唱詞來吸引聽眾。參見路工：〈明代的彈詞〉，《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁358—360。

這個有關《金錢傳》故事的「典故」自然完全出於作者的杜撰。不過正如前述，這個杜撰產生了兩個相對的效果。其一，作者帶入另一個已存甚至廣為人知的故事，由此承認自己的作品是「續作」，因此是「虛構」。其二，作者又立刻以說書人「傳述真實歷史」為由，向讀者確認原作《小金錢》是「現實」而非「虛構」。於是，當《小金錢》的人物逐漸出場並且扮演重要角色時，她也就間接地將自己的創作以「現實」的面貌呈現出來。這固然與中國傳統上以歷史敘事居先，任何敘事作品都自稱「真」有關，但也顯示《玉釧緣》作者看待閱讀與寫作經驗的態度。

如果《玉釧緣》的作者竟然能把一個彈詞故事的人物如此當真，那麼我們或許很容易可以推論她在寫作過程中，也的確相信虛構故事可以是「現實」。然而情況又不是如此簡單。在《玉釧緣》的其他部分，作者也曾提到彈詞故事的實際演出，包括《蓮花帕》（見卷9）及《碧玉簪》（見卷18）。這兩個故事在各種彈詞目錄皆可見。而《玉釧緣》的作者在提到二書的時候，卻完全將之當作由說書人編造的故事，絕對不視之為真實。因此，她對創作中虛構與真實的看法可以說是選擇性的。嚴格的說，《小金錢》的人物進入《玉釧緣》的文本，其實真正的作用是在將作者的創作放入文本的關係脈絡中去。

《玉釧緣》接近結尾處，作者並沒有遵守大團圓的成規，安排完美的結局，而是別出心裁，在完美中稍留瑕疵，刻意為預想中的續集鋪路。在第三十卷中，謝府聘用年輕貌美的奶娘陳芳素，而她竟暗戀男主人謝玉輝，並且私下以偷唱「文書」（彈詞）的方式來表達自己的愛慕之情，這段柔情蜜意的唱詞又恰巧被謝玉輝的次妻之一鄭如昭聽到了，形成了三人之間的秘密。雖然謝玉輝對陳芳素不無豔羨之意，但她身份低微，又是已婚婦人，自然不可能苟合。另一方面，謝玉輝早先因受人挑撥而懷疑鄭如昭的貞節，致使如昭決意與謝玉輝永絕夫妻之情，即使在真相大白之後，也只肯以兄妹之禮相接。於是，這兩個在「今生」稍有缺憾的女性便為續集預留了伏筆。果不其然，到了

第三十一卷，芳素便與玉輝共誓來生再結連理。芳素的決心是：

從此凡心俱洗盡 斷其情慾想清閒
撫得哥兒身長大 持齋修個再生緣

「再生緣」一詞於是第一次在《玉釧緣》中出現。這個插曲之後，在第三十二卷全書即將結束時，作者一一介紹眾主角未來一生的梗要，最後談到主人公謝玉輝，她公開告訴讀者：

卻說謝玉輝壽至九十有一，六代見烏紗冠佩成羣，非凡富貴，百年之後，夫婦各還仙位。爲有如昭情緣未斷，到元絕年間又臨凡世。更兼芳素癡心，宜主憐彼之苦修，亦斷與駙馬爲妾。謝玉輝在大元年間又幹一方事業，與如昭芳素作了三十年恩愛夫妻，才歸仙位。陳芳素兩世修真，也列仙班。皆後話不提。

其後，作者又明白表示自己寫續書的意願：「今朝玉釧良緣就，回思再做巧姻緣」。顯然《玉釧緣》的作者已經預告讀者們續書的大要了。不過，作者似乎並沒有完成這項工作，也許她的續書已寫成卻沒有出版流傳吧。《玉釧緣》續書的工作，最後是由陳端生的《再生緣》來完成的。

以《玉釧緣》的豐富性，難以在本文詳細分析，在此僅以書中的一個主題略加討論，來說明此書潛藏的意義。一般來說，女性創作的彈詞小說的主角雖然多半是「才子佳人」，但是其實才子佳人結合的本身並不是女作家處理的最終關懷，真正的重點常常是婚禮「之後」的婚姻生活。尤其不同於《平山冷燕》、《玉嬌梨》、《好逑傳》等標準「才子佳人小說」的是：彈詞小說中才子佳人成婚後的畫面往往不如預期中完美，在夫榮妻貴的表面下，總有此起彼落的渦流出現。《玉釧緣》正是這樣的例子。《玉釧緣》全書一貫的結構是「英雄征戰」與「家庭生活」兩條主線並行，在敘事中交錯出現；也就是描寫過英雄俠女征戰北疆之後，必略作喘息，回頭敘述英雄家中諸婦女的生活點滴。筆者私見以爲《玉釧緣》的英雄場面不過爾爾，但是處理多妻家庭中人際

關係的細膩複雜，卻稱得上在瑣碎中見光采，屢見獨到的觀察與描寫。在這一點上，《玉釧緣》也為其後的彈詞小說描寫家庭生活者立下了精采的典範。

（二）《再生緣》——《玉釧緣》的繼承與轉化

由於陳寅恪（1890—1969）、郭沫若（1892—1978）等名學者的引介，《再生緣》大概已成為今人最重視的彈詞小說經典名著了。最通行的版本是經由後人補成的二十卷八十回本。原作者依陳寅恪的考證為錢塘人陳端生（1751？—1796？）。端生系出名門，祖父陳兆侖（句山），父親陳玉敦，都是聲名卓著的人物，其妹長生在當時的「才女」圈中也是「福慧雙修」、人人稱羨的代表人物。^④端生在一七七〇年前後的少女時代完成了《再生緣》的前十六卷，其後由於母親去世、與范氏結婚、以及後來夫婿因科場事件遭流放的家庭變局，而輟筆十年以上，後因眾人催促，才又斷斷續續寫成第十七卷，書未成而亡。陳端生的事蹟因其夫犯事之故，時人多加隱諱，以致湮沒不彰，惟有與端生、長生姊妹為族親的陳文述，基於個人對名媛才女的興趣，在其《西冷閨詠》與《碧城仙館詩鈔》中提供了一些線索，直到陳寅恪的考證才確定下來。^⑤端生死後試圖寫成《再生緣》的當不只一人，但最有名的是同為錢塘人的梁德繩所續補而成的最後三卷。在梁氏補作出現之前，陳端生前十七卷的手稿早已經以傳鈔的形式流傳有年，直到一八二一年才由女彈詞編選家兼出版家侯芝（？—1830）刊刻出版。

根據鄭振鐸的說法，除了作者號稱為女性（陶貞懷）而實可議的《天雨花》

^④ 陳長生字秋穀，葉紹棿妻，有《繪聲閣集》，集名當自端生之《繪影閣集》而來，惜端生之集已不傳。

^⑤ 可參考陳寅恪：〈論再生緣〉，同註^③，頁1037—1111；郭沫若：〈再生緣前十七卷和它的作者陳端生〉，《光明日報》（1961年5月4日）、〈序再生緣前十七卷校訂本〉，《光明日報》（1961年8月7日）。

之外，《再生緣》是現今所知最早由女性執筆的彈詞作品。^{④⑥} 筆者曾經在他文指出，由於《再生緣》明言是《玉釧緣》的續書，而《玉釧緣》當是女性作品，故《再生緣》實非女性彈詞小說的先鋒之作。^{④⑦} 然而《再生緣》的確以其情節構造上的完整性、用詞造句之典雅生動，以及在古典文學中罕見的女性激越之聲，而贏得評者的一致讚美，奉之為女性彈詞小說之經典。時人對這部作品也十分喜愛，尤其是閩秀讀者「讀進去」後，產生了強烈的聯繫感與對話慾望，造成其後數部作品的創作，更使得《再生緣》在女性彈詞小說中具有關鍵性的地位。

《再生緣》的本事即眾所週知的孟麗君故事，她女扮男裝為相、上抗國君、下違父命、不肯從夫的形象深入人心，不僅被彈詞說唱家敷衍演出，更早已改編為各種戲曲的形式出現。^{④⑧} 《再生緣》表現出女性反抗君權、父權的掙扎，使得這部作品最受現代女性主義批評家的青睞。^{④⑨} 陳端生在寫作過程中，隨著她自身的生命經驗，逐漸覺醒到傳統性別架構的不合理，並越來越發出女性的不平之音，所謂「端生心中於吾國當日奉為金科玉律之君父夫三綱，皆欲

④⑥ 同註③，頁372。

④⑦ 見同註④，拙文所論。

④⑧ 近如秦紀文的《再生緣》彈詞演出，已由薛汕整理出版（北京：中國曲藝出版社，1981年）。演出版與陳端生原作在形式與文字上有極大的差異，由此可見演出與小說之間的不同。相關比較可參考 Marina H. Sung, "T'an-tz'u and T'an-tz'u Narratives," pp. 1-22。戲曲方面，即使今日在臺灣一地，京劇與本地歌仔戲也都有改編演出的記錄。

④⑨ 陳寅恪雖然不是完全從「女性」的角度出發，但是他早就譽陳端生為「當日無數女性中思想最超越之人也」，見同註③，頁1091。近如 Marina H. Sung 的博士論文即直稱該書為「女性主義的靈視」(feminist vision)。見 Sung, "The Narrative Art of Tsai-Sheng-Yuan—a Feminist Vision in Traditional Confucian Society," Ph. D. diss, U. of Wisconsin, 1988.

藉此等描寫以催破之也」。⁵⁰這樣的觀察固無可議，然而筆者以為在討論陳端生對父權社會的批判之前，還應該先考慮《再生緣》在女性彈詞小說傳統中的位置，尤其是與其前後相關連的作品，因為陳端生的聲音，並不是黑夜長空孤絕的獨響，而是與其他作品牽繫迴響，彼此激盪的。

《再生緣》一開頭，陳端生就重述《玉釧緣》的收尾，用來引出她自己的續集。當然，陳端生可以說是完成了《玉釧緣》作者未了的寫作計畫。然而，就其內容來說，《再生緣》與其說是《玉釧緣》的遺緒傳人，毋寧說是對《玉釧緣》的回應。陳端生的確繼承了原作者事先的安排，讓孟麗君（原作鄭如昭的後身）與皇甫少華（原作謝玉輝的後身）結絲蘿之約，然而她卻一反《玉釧緣》寫男性功業與女性閨閣生活的基調，把孟麗君寫成一個九轉迴腸、百般抗拒的新娘。因為對孟氏來說，皇甫少華與她雖然是標準的才子佳人之配，又有父母之命，然而少華卻被麗君看成個人政治前途最大的絆腳石。更重要的是，雖然少華為麗君誓言「守義」三年，甚至相思成疾，令許多讀者動容，然而就寓意層面來看，英雄對改扮為男子的女英雄的慕求，絕不只是男歡女愛，欲成其燕好，也不只是恪守婚約的道德表現，而更是渴求建立（或恢復）一個他自己的父權家庭。《再生緣》的女英雄，就是不肯接受這個召喚。所以作者把孟麗君安排成少華的「恩師」與上司，在身份與職務上都凌駕其上，她還利用此一權勢，處處使少華居於下風，令其屈膝跪拜，又在朝堂抨擊少華、峻拒少華的哀求，甚至公然羞辱之。類似的情節安排，評者一般都解釋為作者陳端生對傳統父權制度的反抗，這當然是合理的詮釋。不過，其實這些安排的涵義還應該

⁵⁰ 同註³⁸，頁1094。陳寅恪所舉的例子如：第十七卷第六十七回，孟麗君違抗皇帝御旨；第十四卷第五十四回，孟麗君在帝駕前面斥其父母；第十五卷第五十七回，皇甫少華之父皇甫敬在麗君前屈膝請行；第八卷第三十回皇甫敬擦衣向麗君跪拜；第六卷第二十二回、二十三回、二十四回，第十五卷第五十八回，皇甫少華向孟麗君跪拜。以上這些例子都源自孟麗君堅持個人所選擇的生命方式，拒絕順從君、父、夫所要求於她的婦人之道，所以恃其才華，在言語及行動上與這三個權威的象徵對抗。

與《玉釧緣》聯繫起來看才更周全。在《玉釧緣》中，鄭如昭可以說是傳統婦德的代表，但是她卻委曲求全地成爲謝玉輝的次妻，之後還飽受流言的困擾與丈夫不信任之苦。^⑤ 因此，所謂「再生緣」，不只是一要讓後身孟麗君重續鄭如昭的前緣，也是要讓她在皇甫少華身上報前生謝玉輝錯待之怨。在陳端生對《玉釧緣》的閱讀與評論中，她認爲鄭如昭這個角色必然「懷抱恨」、「怨猶遺」，因此要寫作續集來爲她伸張正義。

筆者對陳端生創作端始的推測，又可進一步在她創造的劉燕玉這個人物身上得到驗證。根據陳端生的設計，劉燕玉是《玉釧緣》中曹燕娘的後身。燕娘也是謝玉輝眾多次妻中的一位，但是她卻不像其他的謝府「姊妹」那麼「仁心慷慨」。由於她原先不曾預期要跟這麼多女人爭寵，又由於她沒落儒士的娘家背景在眾姊妹中顯得處處寒磣，於是她成爲一個極度缺乏安全感、妒忌心重、疑神疑鬼、甚至滿腹機心的婦人。筆者以爲在《玉釧緣》中燕娘的角色設計，正是爲了在妻妾和樂的表面下，點出多妻制度中的暗流洶湧。燕娘猜忌的第一對象，就是在身份上與她等同（同是次妻），卻因出身富裕、性格溫存而廣受眾人歡迎的鄭如昭。於是燕娘借機散布不利於如昭的流言，以期離間謝玉輝與如昭。然而燕娘所犯的錯在《玉釧緣》中並沒有受到明顯的懲罰報應。^⑥ 《玉釧緣》作者在書末預告續書梗概的時候，也只提到如昭與芳素將轉世與玉輝重續舊緣，根本沒有提到燕娘。因此，陳端生設計讓燕娘也重臨人間，成爲皇甫少華的第三個妻子，這絕對是有特殊用意的。這一世的劉燕玉仍舊嫉妒心重，

^⑤ 陳端生在《再生緣》第一回開頭對鄭如昭的詮釋是：「鄭氏如昭商客女，于歸謝府作偏妻。德性溫柔無妒忌，仁心慷慨少嫌疑。敬公姑，晨昏不缺飢寒禮。和姊妹，閨閣無爭大小儀。如此爲人真可羨，同膠似漆作夫妻。偏懷身孕臨盆晚，謝玉輝，暗信讒言致見疑。便令賢人懷抱恨，冤情雖白怨猶遺。」同註^④，頁1。

^⑥ 《玉釧緣》對家庭事件的處理非常含蓄。謝府的女性雖然爭風吃醋，卻從來沒有鬧出大事。燕娘所受唯一的報應，根據作者的安排，是她因爲妒忌而福薄早夭，其子女賴仁心的鄭如昭撫養成人。

但是卻個性柔弱，雖然是國丈之女的郡主身份，也只能屈居第三，終生默默忍受嫉妒之苦。很明顯的，這又是續作者陳端生在替如昭報前世之怨。

《玉釧緣》中的奶娘陳芳素轉世為孟麗君的閨中膩友蘇映雪，仍舊保持了她的全心犧牲奉獻的人格特質。她所得到的報償則是成為次妻，位在前世的主子曹燕娘之上，且與正妻維持心腹交的關係。

凡此種種，都可以看出陳端生為原作人物求取正義、堅持報應不爽原則的意願。因此，《再生緣》要續的，不僅是才子佳人的良緣，也是傳統制度下兩性之間上下內外有別的矛盾，更是女性之間或合作或爭鬥的親密關係。如果由這個觀點入手的話，則陳端生異端激進的兩性觀，其實是由一種文本上的反應發展出來的，並非一開始就是自覺的意識形態的投入。如果仔細追溯《再生緣》的細節處理變化，不難發現其中對父權社會的撻伐是隨著作者寫作過程而越加發展成形且越趨強烈的，^⑤可知此書寫作的緣起，其實還是源於陳端生對原作《玉釧緣》的閱讀與反應。

有一項很有趣的觀察是，雖然女性彈詞小說也歸類於「羅曼史式」的彈詞，但是許多女性的作品卻不同於腳本式彈詞專講流傳已久的愛情故事（如《珍珠塔》、《白蛇傳》），而寧願自行創造女英雄，並且女英雄又必定女扮男裝，在朝中立功揚名，最後不得已才恢復身份回歸閨閣。由這一點來看，《再生緣》中孟麗君的女扮男裝雖然大快人心，卻要在彈詞小說的網絡中才更顯出其特殊意義，因為這個主題其實早就存在於文學傳統中，在《小金錢》、《玉釧緣》中也都出現過，然而風致卻各不同。在《小金錢》中男主角的正妻柳卿雲

^⑤ 例如：孟麗君原先改扮離家，乃是因為「守節重身名」，既受皇甫家聘，不肯改嫁，所以違背聖旨與父命，以男裝上京解救夫家的危難。但是皇甫家賴她之力寬情洗雪，重整門庭之後，麗君仍然堅持維持男性的身份，這就與倫常、婦德無關，而完全屬於個人意願的因素了。此後她所有違抗君、父、夫的行動，也都不再能以道德的名目來辯護。

曾女扮男裝在朝爲官；在《玉釧緣》中謝玉輝的雙胞妹子謝玉娟也是如此。尤其有趣的是，當《玉釧緣》的作者開始帶入《小金錢》的人物時，她特別安排已經恢復女裝的玉娟與柳卿雲相會，二人一見如故，惺惺相惜，彼此交換當年女扮男裝的心得及回復女兒身的感受（第6卷）。如此直接的參照，其意義已經超過爲我們提供兩個作品之間影響關係的證據，更顯示《玉釧緣》作者對前書的閱讀感應是具有自覺性的。同樣的，《再生緣》的孟麗君面臨是否要離家出走的抉擇時，她想到要模仿的前例正是柳卿雲與謝玉娟（卷3，第10回）；甚至後來孟麗君改妝成名，陰錯陽差地與宰相之女（實爲麗君的舊日閨友蘇映雪）成婚前夕，正在擔心自己如何以女兒之身面對新娘之時，她還在設想「當日柳、謝二女」是怎麼處理類似狀況的（卷5，第17回）。由此可見陳端生在女扮男裝主題的處理上絕對有前人作品作爲背景。^④當然，我們也注意到，陳端生筆下的孟麗君在提到柳謝二女的例子時，是把她們當作歷史人物而非小說人物來看的。這更暗示出陳端生其實跟《玉釧緣》的作者一樣，都還在「同一個」故事裏寫作，這也使得她們都可以優游地游走於創作上的虛構與心理上的現實感之間。

雖然女扮男裝的設計在以上三部作品中都曾出現過，但是表現的效果卻大不相同。在《小金錢》與《玉釧緣》中，改裝都只是插曲。柳氏與謝氏雖然迫於情勢走出閨禁，闖出了內外之別，但是除了金榜題名之外都沒有特別的功業。也因此改裝後的新社會角色與性別角色似乎也不會給她們太多的愉悅與滿足。相對的，在她們恢復身份時，也不會造成太多的掙扎與痛苦。這種情況在《再生緣》中完全扭轉了。首先，女扮男裝的設計不再只是插曲，而是支撐全書架構的主線。陳端生放棄《玉釧緣》式描寫女主角家庭生活細節的寫法，

^④ 學者在早已指出《小金錢》在這一點上對《再生緣》的影響。見〈彈詞小說再生緣所受小金錢的影響〉（作者不詳），引自譚正璧編：《評彈通考》，同註⑩，頁206—207。

將焦點全放在扮演男性角色的女主角的奮鬥過程上。第二，女英雄的事業大幅度地擴張了。她不但狀元及第，立身朝堂為相，而且政事軍事都在掌握之中，上自君王，下自羣臣，都對她言聽計從。第三，女英雄對改換性別角色的意義非常清楚，作者對她的心理活動也多所著墨，寫出了她對社會制度限制女性的不平與對抗。惟有考慮女扮男裝設計在這幾部作品中的處理，我們才能看出陳端生的特殊，另一方面，這個例子也讓我們看到在女性彈詞小說中，特定主題是如何在一連串作品中發展與變遷的。

（三）梁德繩補成《再生緣》

陳端生只完成《再生緣》的前十七卷，當時情節已發展到孟麗君的身份敗露，她既不願承認改妝而重歸皇甫門中，又不願為了保住名位而屈從皇帝的私情，處在危急的兩難中。在如此緊急的狀況下，作者陳端生卻在本卷的卷尾預告，她準備歇筆等到來春再繼續寫作——「慢慢的，冰弦重發待來春」，並且還悠悠安慰讀者：「知音愛我休催促，在下閒時定續成」，頗有將讀者一軍的幽默感。陳端生為什麼沒有繼續十七卷後的寫作，學者有各種猜測，或說她因病而停筆，或說她在心理上無法接受此後必然的女主角妥協的結局，但又不敢放膽寫孟麗君抗爭到底，悲劇收場，所以乾脆不寫。無論實際的情形如何，總之《再生緣》就此懸吊在最高峰，欲墜不墜，讓讀者豈「心急」二字了得！《再生緣》如果就此嘎然而止，固然留有無盡的餘味，同時也象徵陳端生筆下不肯屈服的孟麗君在制度下無法衝破的困境，然而今人所稱美者，當時的女性讀者卻恐怕難以接受。

所以梁德繩（1771—1857）^⑤為《再生緣》補成最後三卷，給陳端生留

^⑤ 梁德繩字楚生，錢塘人，梁家為德清當地的巨族。其祖詩正，東閣大學士；父敦書，工部侍郎；夫兵部主事許宗彥。有關梁德繩家世背景，可參見阮元：〈梁恭人傳〉，附於梁德繩：《古春軒詩鈔》（〔清〕道光27年〔1847〕刊本）卷首；或葉德均：〈再生緣續作者許宗彥梁德繩夫婦年譜〉，《戲曲小說叢考》（北京：中華書局，1979年），頁696—742。

下的僵局解了套，讓孟麗君回到制度內做個好女人，現代批評家雖然覺得大殺風景，破壞了陳端生的計劃，但是對當時的讀者來說，只怕是不得不爾。梁德繩在第十八卷卷首自敘就坦承：

功奪天孫錦作心	獨彈古調撫瑤琴
欲觀全豹情猶切	漫試雕蟲趣亦深……
傳閱《再生緣》一部	詞登十七未完成
好比那	無尾神龍恣出沒
引得人	依樣葫蘆續寫臨
須要知	設身處世爲難事
我姑且	逢場作戲續餘音 ⁵⁶

所謂「欲觀全豹」之情，必然不是梁德繩所獨有，更何況彈詞小說的讀者對作者還可能有感同身受的關切。當時某些閨秀讀者大概是知道陳端生的生平，也了解她生命中的重大缺憾，因此在讀《再生緣》時，不免期望小說的結局圓滿，以補現實的不足，更從而了結自己的心願。這種心理梁德繩在第二十卷（即全書結尾）的卷尾自敘中作了說明：

《再生緣》	接續前書《玉釧緣》
業已詞登十七卷	未曾了結這前緣
既續前緣緣未了	空題名目再生緣
可怪某氏賢閨秀	筆下遺留未了緣
後知薄命方成讖	半路分離各一天
天涯歸客期何晚	落葉驚悲再世緣
我亦緣慳甘茹苦	悠悠卅載悟前緣 ⁵⁷

⁵⁶ 同註²⁴，頁977。

⁵⁷ 同註²⁴，頁1151。

由此可見，梁德繩的時代略晚於陳端生，起初可能並不清楚《再生緣》作者的原委，後來才得知陳端生與夫中道分離，夫未歸而夭的悲劇，但是在此並沒有明言端生的身份。梁德繩與陳端生其實有間接的淵源，不但同里，兩家還算得上有通家之誼。梁德繩是著名女詩人兼編選家汪端的阿姨，而且汪端幼時曾受教於她，關係有如母女。汪端後為以鼓勵婦女從事文學著名的陳文述的子婦，陳文述其實是陳端生的從弟（他是端生祖父陳甸山的族孫），他的《碧城仙館詩抄》及《西冷閨詠》又正是陳端生資料的重要來源，其中還提及梁德繩續《再生緣》事。⁵⁸ 梁德繩與陳端生應該未曾謀面，但是各種牽繫極可能使得梁德繩這個讀者自覺與原作者有緊密的關聯，甚至有某種程度的認同感（「我亦緣慳甘茹苦」），所以自稱「怎經那、老去名心漸漸淡，且更兼、夜來勞頓不成眠」（第18卷，卷尾「自敘」）的她才會援筆續之。

經梁德繩補足的二十卷本雖然成為通行的本子，但是一般對她所補的後三卷，卻評價不高，認為她寫皇甫少華三美團圓，已落了俗套，加上著意鋪陳富麗，花團錦簇，徒顯其醜。其實，《再生緣》發展到第十七卷已走到絕路，不寫悲劇，就只有寫團圓戲，團圓戲本來就難寫，所以梁德繩的失敗也算是非戰之罪。筆者認為更重要的是，作為現代讀者，我們不必因為梁德繩寫團圓戲，還老實地承認「嗟我年近將花甲，二十年來未抱孫。藉此解頤圖吉兆，虛文紙上亦歡欣」（第20卷，卷首「自敘」），等於完全接受世俗對女性的制約，就對她大加撻伐。誠然梁德繩的基調與陳端生大大不同，一個由少女寫到婦人，經歷了種種人生的磨折而憤激不已；一個則進入暮年，是看盡人事的老婦人，對現實抱著保守的態度。但是梁德繩絕對不只是一個保守被動的老婦人而已。她出身世家，顯然受過嚴格的文學訓練，與夫許宗彥時相唱和，還出版過詩集，題為《古春軒詩鈔》。更何況汪端出自她的教養，其出眾的文學志向多

⁵⁸ 同註⁵⁸，頁1041—1043。

少來自梁德繩的影響。⁵⁹

事實上，梁德繩雖然寫團圓戲，卻並不採取才子佳人小說的模式，把男女主角的關係以「聯一床三好」（或更多）等套語帶過。在這一點上，梁德繩其實還是暗藏著含蓄的批判性，只是她的視角，不同於陳端生的公然抗拒父權，而轉到家庭中女性的複雜心理。有趣的是，她探討這個問題所借用的人物，不是女英雄孟麗君，而是皇甫少華的三妻劉燕玉。如前所述，劉燕玉這個角色是陳端生故意引入來報應《玉釧緣》中的曹燕娘的。前世的燕娘讒言陷害鄭如昭，所以今生的孟麗君要位在劉燕玉之上。在陳端生的設計中，燕玉是國丈之女，違抗父兄之意，私自救助死對頭皇甫少華並以身相許。在皇甫家遇難恢復之後，她奉旨與少華成親，但是信守孟家婚約的少華卻要她虛位以待孟麗君的出現。小心眼而又個性軟弱的燕玉只有默默忍受。在最後三卷中，梁德繩就是利用這層關係，為劉燕玉設身處地，一再描寫她不平衡的心理。例如第十八卷第七十一回，孟麗君已經承認女身，劉燕玉私下千思百思，不能入睡：

凝眸半晌憑几立	長歎連聲掩上門
心悽慘 坐定身	可恨多情薄倖人
不怪你	待彼多少恩和義
單怪你	太把奴家看得輕…… ⁶⁰

她的奶娘江媽又火上添油，提醒她「孤苦伶仃單是你，日長歲久有誰憐」，

⁵⁹ Ellen Widmer 曾經提到汪端有一部題為《元明遺事》的作品，描述女戰略家運籌帷幄的故事。今未見，但非常可能是彈詞或小說的形式。參見 Widmer, "Ming Loyalism and the Woman Writer: From Wang Duanshu (1621-1710?) to Wang Duan (1793-1839)", 耶魯大學「明清婦女與文學」研討會會議論文，1993年。如果《元明遺事》確為彈詞的話，那麼梁德繩更可以說在女性彈詞傳統中有重要的承先啓後的地位了。如果《元明遺事》是小說形式而非彈詞，那麼一方面可以將女性參與小說創作的時間由晚清推前，一方面也還是可以間接看到梁德繩在敘事文學上對汪端的潛在影響。

⁶⁰ 同註²⁹，頁1020—1021。

並且要她堅持將來與孟麗君「與她姊妹無高下，切勿心存我是偏」。燕玉則更進一步想到孟麗君以前的手帕交、現在的假夫人蘇映雪：

奴家比著孟千金萬分不及，這也罷了。還有個蘇映雪，她出身小戶，此刻在我之上，頗不甘伏。現在位設東宮，日後于歸，豈非反作第三人的了？

這種推論「俗」則「俗」矣，拿來放在號稱「節孝雙全」、「溫柔淑德」的婦女典範劉燕玉身上，卻一方面活生生讓我們看到表面上和樂美滿的團圓戲下面隱伏的家庭問題，一方面也給劉燕玉這個角色另一層深度。劉燕玉的心理發展隨著孟麗君逐步走向皇甫門中而變化，如第十九卷第七十三回，皇甫家給孟家準備聘禮，劉燕玉不覺比較自己從前的待遇：「郡主著意留神看，襟懷欠悅二三分。真正是，居移氣來養移體，比著前番勝幾層」。不快之後，回房又繼續思索：

身坐定 欠歡欣 沈沈無語對銀燈
 身軀斜倚妝台畔 香腮手托亂勞心……
 怕只怕 孤身獨自在京邦 無親無戚無靠傍
 經不起 正宮王妃心性悍 潑天暴虐怎承當
 倘然她 賢慧溫良明禮義 劉燕玉 小心陪伴又何妨
 想蘇娘 假夫妻 恩愛久 定然是 頻沾雨露得風光
 奴家是 早前虛暗成花燭 美良宵 孤衾寂寞聽更長
 那人兒 忽然間 溫存軟語甜如蜜
 一霎時 寥寥冷落似冰山
 自古說 男子心情難測料
 究未知 有情還是薄情郎^{⑥1}

^{⑥1} 同註^{②4}，頁1055。

像這樣的獨白不斷浮現，不時突兀地打斷三美團圓的和聲，在一片頌讚皇甫少華與孟麗君歷劫復合的華麗鋪敘之詞之間，由側面質疑了這種結局的安排，也同時質疑了傳統價值與婚姻制度。⁶²

在後三卷的卷首卷末「自敘」文字中，梁德繩明說暗示的創作動機不外乎為前人補勞燕分飛之恨、為自己添子孫團聚之福、消閒玩意排遣晚年等等，對寫作本身並沒有表示強烈的感情，她的作品中也幾乎沒有任何衝突出現，可以說梁德繩的確比陳端生來的保守。梁德繩續足《再生緣》的態度，也是出於讀者樂於見到完美結局的心理，雖然與原作者不無心神相通的暗示，但是並沒有形成與原作者對話的慾望，這一點與下文要討論的兩部彈詞就有相當的差距了。

（四）《再造天》的激烈抗衡

《再造天》一書分十六回，基本上也是七字彈詞體，但是造句比較自由，襯字出現的頻率較前面討論的幾部為高，散白也較多。作者為著名的女彈詞編選家上元(今江寧)人侯芝(香葉夫人, 1760?—1829或1830)。⁶³《再造天》的首

⁶² 比較改編《再生緣》彈詞二十卷本而成的七十四回本白話小說《再生緣》，就可以看出梁德繩處理劉燕玉心理細節的重要性。在小說中，情節一概依照二十卷本彈詞發展，但是在結尾三美團圓的部分，描寫的完全是一派心甘情願、和樂融融，絲毫沒有碰觸到心理問題。此《再生緣》小說作者，年代均不詳，章回小說書目似亦不載，但有民國初年的〈序〉，不知是否為清末民初作品。廣文編譯所編：《中國近代小說史料彙編(4)》(臺北：廣文書局，1980年)。

⁶³ 侯芝父學詩為乾隆三十六年(1771)進士，夫梅沖為嘉慶庚申(1800)舉人，子曾亮為姚鼐弟子。梅侯二人雖出身文采士族，但生活清苦。侯芝雖幼承家學，但卻偏好彈詞，曾於一八二一年手訂出版《玉釧緣》、《金閨傑》、《再造天》、《錦上花》四種彈詞小說。其中《玉釧緣》如上述前人所作，《金閨傑》其實是刪改陳端生之《再生緣》而來，《錦上花》是組合《錦箋緣》與《金冠記》二書而成。或者由於此三者皆非侯芝的創作，所以有人懷疑《再造天》也是侯芝根據前人作品改訂而成的本子。然而考諸《再造天》的〈序〉(侯芝女弟子宋淑吉作)、香葉閣主人的〈題詞〉，以及正文中隨時出
(續下頁)

次出版應與侯芝改訂出版另三種彈詞約略同時，時間當在一八二一年前後。⁶⁴

《再造天》是《再生緣》的續集，情節與人物都有所聯繫。⁶⁵此書最引人注目之處，當在其對意識形態的表達有特別的關注。侯芝雖然性喜彈詞，熱衷於創作、修改、編選及出版彈詞小說，然而她對這個文學形式的看法，卻頗與她的前輩作家有所出入。整部《再造天》，包括情節構造與回前的作者自敘，都可以視為侯芝本人對彈詞小說寫作的「宣言」，重點就在她心目中好的彈詞作品將有別於《玉釧緣》、《再生緣》等書。由她的作品來看，侯芝或許不算第一流的彈詞作家，然而她能夠觀察到當時的女性彈詞小說傳統不但已經建立，而且已經走到應該轉折之處，由這一點來說，侯芝其實是有眼光的。《再造天》女主角是孟麗君的女兒皇甫飛龍，她比前此任何一位彈詞女英雄——包括孟麗君——都更野心勃勃。她完全拒絕承認女性在智性上與政治上的次等地位，她那深具顛覆性的意志力最終果然做到了顛倒陰陽，扭轉乾坤。如此爆炸性的情節開頭，發展到後半卻變得瑣碎無趣，而飛龍在天的女主角不知不覺地就折了翼，故事以秩序的恢復作結，這個「新秩序」甚至要比故事一開頭的「舊秩序」還要保守。《再造天》的後半好像完全是政治權威與社會既成秩序的傳聲筒，作者不時插入評論，一心一意地支持主流意識形態。然而她口中所謂正義之聲的評論，是否真的與她創造的故事合拍呢？這纔是值得注意的問題。

現的回首自敘，都可以明顯看出《再造天》不同於其他三部書，當是侯芝自己的創作無疑。《金閨傑》是侯芝不滿陳端生的原作以及當時出現的補成之作而改編的，探討《再生緣》的影響實當包括此書，惜撰寫本文時尚未取得，當俟日後另文討論。有關侯芝的生平資料，可參見譚正璧編：《評彈通考》，同註¹⁰，頁210—216；胡士瑩：〈彈詞女作家侯芝小傳〉，《宛春雜著》（杭州：浙江文藝出版社，1984年），頁263—269。

⁶⁴ 筆者在此使用的《再造天》為上海大達圖書供應社出版，出版年月不詳。

⁶⁵ 侯芝既改編《再生緣》原作為《金閨傑》，續作《再造天》理應對《再生緣》、《金閨傑》二書有所承續，惟續作中出現多處顯然非源自《再生緣》之情節，或本於《金閨傑》歟！

雖然《再造天》是《再生緣》的續書，其內容與形式的設計卻都有意與原作抗衡。我們可以說，和後來的邱心如情形類似，侯芝對《再生緣》的閱讀促使她以創作的方式來對原書作出回應；不同於邱心如的是，邱的意圖是「局部修正」原書在意識上的不妥之處，侯芝則是執意要與原書「作對」。用侯芝自己的話，她寫作的目的正是：「把不平之見一時鳴」（見《再造天》第一回回首部分的自敘）。

就形式上來說，侯芝改變了《玉釧緣》以來女作家在回首回末縱情於自敘私人事件與情緒的傳統，而轉向議論。這雖然是形式的轉變，卻源自於她公開宣稱的寫作目的，亦即批判《再生緣》的「錯誤」。因此，她對《再生緣》的批評不僅表現在整個的情節設計上，也同時出現於敘述者在回首的斷語。邱心如反對陳端生之處，在於女主角面對危機的反應太過激烈，以致於傷害到最基本的人倫關係，所以要提出另一個溫柔敦厚的版本來矯正之；而侯芝則是準備利用反面的教材，來徹底消除《再生緣》裏威脅到傳統價值的所有因素。

侯芝批判《再生緣》並陳述自己續作動機的方式之一，就是直接對道德議題發出論述。《再造天》第二回的回首段落就是一個典型的直接由敘述者發聲的說教：

女子規箴誠性強	性強豈得語賢良
生兒雖說當如虎	務要爹娘訓義方
何況女娃閨閣訓	十齡不出內房藏
少華不令飛龍出	家國安能幾至亡 ⁶⁶

在這裏侯芝提出她心目中女性的兩大首惡——過強的意志（極可能引發野心）及逾越生活空間限制的企圖。她認為女性如果不壓抑這兩種慾望，近則敗家，遠則禍國，她創作的故事正是要提供這樣一個錯誤範例。誠然，《再生緣》

⁶⁶ 同註⁶⁴，上卷，頁16。

的女主角一開始雖是迫於奸人的逼婚才易服離家，然而在她頂立於廟堂之上後，很快就發展出熊熊野心與對權力的慾望，不復克制。即使早期女性意識不明顯的《玉釧緣》，或稍後溫柔敦厚的《筆生花》，其女主角的內心也都有雖隱晦但類似的變化。侯芝這段說教的批評對象，正是這種女性想在公領域成功的野心。

事實上，《再造天》全書的情節布局等於就是上述這段說教的延伸版，講述一個才貌雙全但饒富野心的女子，一旦走出私室，進入公領域，就造成天下大亂，也毀滅了自己。然而，侯芝處理代表女性潛在危險性的女主角飛龍的態度，其實卻又充滿了曖昧性。

其他的彈詞小說中，女主角總是嬌養深閨，雖然才智過人，但婦德謹守，只有在危機來臨時為了維護自己的道德原則，纔會起意逃出閨房，跨越兩性空間的分隔。換句話說，彈詞女英雄的出走原本是為了維護她的自我認同感的完整（以她的節操為象徵），但是原先意圖「脫逃」（escape）的旅程，後來卻發展成一個「追尋」（quest）的旅程，為的是找到一個充滿其他可能性的新的身份認同，只是這個新的身份最終仍必須受到平抑，回到秩序。但是侯芝創造的女主角卻是天生反骨，注定的反叛者。書中飛龍是孟麗君的親女，麗君夢赤蛟化為飛龍，故名之。她繼承了母親的才貌，但是脾氣暴烈、固執，喜愛所有女子不應從事的活動，⁶⁷而且雄心壯志，甚至敢公開支持傳統歷史觀下臭名昭彰的女皇帝武則天。當然，武后是標準的女性野心與涉足政治的負面範本，

⁶⁷ 侯芝對飛龍的開場描述是：「飛龍不喜閨中坐，專愛游園玩景行。有時架上鞦韆打，有時池畔彩舟輕。有時花下迷藏戲，有時亭內玉簫鳴。射圃之中金錢射，投壺幾度玉壺投。又製新詞教使女，每敲檀板逞歌喉。或以薄怒捶侍妾，或動嬌嗔責女嫗。打人必要打半死，罵人豈止千萬聲。看去姣花媚柳質，作來暴風疾雨形。」（《再造天》，上卷，頁18）游園、戲耍、玩樂器、不事女工、愛發脾氣等等都是彈詞小說中標準的頑劣少女以及未來悍婦的特徵，在《天雨花》、《筆生花》等作品中都有類似的典型出現。

在傳統歷史書寫上總是被呈現為女魔頭，並且還面首數十，色欲至老不衰。這正是標準的對擁有政治權力的女人的負面再現法則。⁶⁸ 武則天如此大逆不道，飛龍卻與她代表傳統價值的兄長辯駁，並且在家人面前賦詩稱頌武后為「千載一神皇」，⁶⁹ 使得眾人也不禁附和她的翻案文章，一致認為「果然唐室諸天子，不及金輪一婦人」。⁷⁰ 只有她的兄長代表傳統價值發言，提醒她「女子言工與德貌，第一從來是戒淫。則天首犯淫同妒，況殺宗支四百人」，飛龍則認為「事有經權」，武后是看見高宗昏庸才力保江山，至於小德有失，根本不足與論。⁷¹ 這場辯論之後，飛龍還自忖如果處在武后的境地，必然不會重蹈她「重私情」的覆轍。飛龍攀飛的第一步戰略就是在皇帝面前展露自己的美色與才情，而暫時隱藏奪權的野心與暴烈的性情。果不其然，她達到目的，成為皇后。之後，飛龍逐步運用權宜的策略，迷惑君王、收買腐敗的大臣、迫害正義勤王之士，最後終於使自己登上最高的權力王座，實行自己的政治理想。小說的情節發展至此，侯芝似乎已經創作了彈詞小說傳統上最叛逆的女英雄，比負隅頑抗的孟麗君還要激越百倍。

雖然女英雄的事業轟轟烈烈，讀者卻一定會想到女皇的結局，必然是失位沈淪。這不但是武后的歷史命運，在侯芝分別女性善與惡、教導婦女從善棄惡的寫作規劃中，更應該是不可避免的結局。然而，侯芝對飛龍命運的處理，竟

⁶⁸ 有關社會主流意見對女性權力的解釋，中國的武則天的歷史命運可以說是典範，而西方的傳統，可參見 Pierre Saint-Amand 對現任美國第一夫人熹拉蕊(Hillary Clinton) 以及法國最後的斷頭皇后瑪麗安東尼 (Marie Antoinette) 的探討，"Terrorizing Marie Antoinette," *Critical Inquiry* 20.3 (1994): 379-400。

⁶⁹ 同註⁶⁴，第1回，上卷，頁6。全詩為：「女主御當陽，威光四海揚。呼韓稽首至，高麗甲兵藏。人謾欺狐媚，君誰及帝剛。南衙嚴內寵，鳳閣按張郎。法不覺私愛，臣惟擇相良。知賢稱國老，讀檄惜賓王。慚德何為玷，雄才足制強。金甌無缺失，千載一神皇。」

⁷⁰ 同前註。

⁷¹ 同前註。

然是曖昧不清的。一方面，她嚴厲批判女主角，甚至故意將飛龍寄予厚望的政治事業鬧劇化、小丑化，^⑫把飛龍完全定義成負面人物。但另一方面，她一再提到飛龍實具人君之像，所謂「明明是位真天子，皇后之尊尚不足」（上卷，第2回），可見侯芝有心將飛龍寫成具有統治者一國之君特質的人物。小說結尾前，她更時時洩漏出對飛龍的同情心，雖然已經將她的野心取笑得一文不值，也昭告讀者舊的社會秩序必須恢復，卻還是為飛龍安排了尊嚴崇高的自決方式。飛龍發現自己施政失敗誤國，其母麗君又進宮會同太后（即皇甫長華，少華之姊，飛龍的姑媽），逼飛龍退位還政。飛龍自知事敗，便自願與對她言聽計從的傀儡皇帝退居永巷，並在皇帝驚恐不捨、「哭得發昏」中，冷靜自裁，使得旁觀者也贊歎「右后娘娘真壯哉」。她上呈太后的〈歸天謝表〉，也令國家重臣驚服其為「絕世才」，所以「似此才華終難伏，自然造化弄乖張」。死後的飛龍，在皇陵由蛟化為飛龍升天（下卷，第12—14回）。因此，在故事結束前，我們看到的不再是個萬劫不復的女惡人，而是一個悲劇女英雄。侯芝雖然聲稱要批判《再生緣》中強調的女性意志與慾望，但是隨著她自己的創作過程，她的批判似乎已經緩和下來，甚且還沾附著些許含混曖昧的態度。

除了敘述者的批判與情節設計之外，侯芝也想利用人物的設計來達到批判《再生緣》的目的。侯芝跟邱心如一樣，對孟麗君抗父戲夫的行爲感到不安，所以她在《再造天》中讓孟麗君自稱為「罪人」：

當年何等逞聰明 自謂從無制於人

^⑫ 最荒唐的丑劇，莫過於飛龍在故作「賢德」，為皇帝置嬪妃三千之後，又為了使「外帑不增內帑廣，人無冗食共謀生」，命令六宮嬪妃女官自謀花粉錢，將內庫收藏監發嬪妃，樓臺殿宇改作店舖，使嬪妃主管，太監經營，折虧由各院夫人賠墊（上卷，第7回）。最後由於經營不善，太監暗中剋扣，而鬧到宮妃個個賠墊虧空，典質衣釵，以致於「舞衣襤褸」、「面瘦肌黃」（下卷，第10回）。

筆似刀來唇似劍	舌戰君親不讓人
記得公公臨死日	責我言詞實在真
凡事不可爲己甚	已甚由來報應生
當年原我心偏執	二十年補過竟至罪難輕 ^{⑦③}

在全書中，侯芝不斷讓孟麗君回思反省自己的錯誤，並且利用「報應循環」的概念來解釋麗君與飛龍母女的關係。孟麗君認爲是自己的罪孽纔會讓她生下破家滅國的女兒。她的獨白說道：「我孟氏當年雖有抗君，上觸父母，（下）難夫婿，也總爲事在兩難，身守一節。豈知報應，生凶頑女，我死原該。」^{⑦④}顯然侯芝在續書中設計讓孟麗君自己承認錯誤，是爲了矯正原作中強烈的顛覆暗示。另一段孟麗君的獨白更點出了《再造天》全書的道德準繩所在：

只因想起右皇后	句句言來卻不差
可憐母病我不問	及至夫危恨轉加
但知恥辱羞師座	全完節孝苦私家
他專大寶傾家國	我戀三公辱母爺
件件想來皆報應	專專受折卻無差
前事豈同禽獸異	後爲更勝虎狼兇
我才華雖是天才	城府從來自己深
雖無疾賢害人事	卻有貪榮戀祿心
非是劉妹神相面	狠心我也是飛龍
凡人皆忍皆辣手	公公言詞訓甚真
只恐罪孽難盡免	再有滄桑恐暮齡
女孫生得非凡貌	公主閨箴切莫寬

^{⑦③} 同註^{⑥④}，上卷，頁175。

^{⑦④} 同註^{⑥④}，上卷，頁152。

女德但得重柔順 才華切忌逞雄強
 前車之鑑今當慎 女禍由來家國亡^⑦

這段獨白出現在天下重歸太平後，孟麗君回想公公曾經指出她年輕時的過錯，她這時纔了解到當年違抗君、父、夫的舉動，早就傷及女德最基本的要素——順從。她的女兒所以注定淪亡，不過是因為承襲了她當年的野心並且加以擴大而已。《再生緣》中意氣風發的孟麗君到了《再造天》裏，竟然結論出越是稟賦傑出的女性，越需要強力限制她的身心，纔不會害人害己。

在同一回中，罪孽報應的主題又在麗君與其兄的對話中出現。此時飛龍已死，麗君傷痛不已，其兄又責備她疏於母教，明明「女娃最忌是雄才」，但麗君對飛龍卻「疏於閨箴但重才」，纔造成飛龍的悲劇。麗君於是悲歎自己的疏失：

自道此生聊補過 豈知生女逞凶頑
 可憐想著飛龍逆父母 是我金階扯本章
 此皆報應事不爽 罪孽原該妹子當^⑧

作者在此將飛龍的叛逆歸罪於孟麗君當年的固執，而家國的災難則是天理循環報應不爽的結果，於是《再生緣》中極端的思想就悄悄被轉化成社會認可的意識形態了。由此可見，侯芝寫續書，還不只是以彈詞愛好者的身份爲了對《再生緣》有所回應而作，更有意對原書提出嚴肅的評斷與批判。

如前所述，《玉釧緣》的結尾曾經爲所有的主角安排了「各歸仙位」的結局，而《再生緣》也是由謫仙開始的。侯芝也注意到這個神話框架的延續，並且試圖爲之做一總結。在第十四回，一名道姑如此解釋皇甫家族的由來：

襄王（按：即皇甫少華）本東斗星君，孟太妃（按：孟麗君）執拂神

^⑦ 同註④，下卷，頁112—113。

^⑧ 同註④，頁104—105。

姬，劉太妃(按：劉燕玉)乃《玉釧緣》曹燕娘，梁太妃(按：梁素華，原名蘇映雪)即奶娘陳芳素。重歷輪迴，心志不移，苦惱備受。將來各證仙班，不涉塵世。^⑦

這段「對號入座」把陳端生未曾明言的人物連續關係點出來，顯示侯芝不但在為《再生緣》續，其實也是為《玉釧緣》續，同時也是在這幾部連鎖的彈詞小說之間，確立「現實」(reality)的幻覺。(更有趣的是，她還間接阻絕了又續集的可能——因為這些人物日後將「不涉塵世」。)從《小金錢》到《玉釧緣》、《再生緣》及《再造天》，每一個作者其實都在寫虛構的小說，但是在小說的內部，什麼都被解釋成真的、歷史的、現實的。

對讀者來說，《再造天》可能不怎麼引人入勝。雖然現代學者多半對侯芝的道德教訓感到不耐，筆者倒認為作品的無趣並非完全是侯芝保守的意識形態造成的。為了回應陳端生的極端想法，侯芝其實是創造了一個激烈百倍的女性來顯示極端主義的危險。雖然受過新兩性觀洗禮的現代讀者難免對這樣過時的道德觀嗤之以鼻，卻不能否認侯芝當時自有其富原創力的策略。筆者懷疑侯芝作品最大的問題，反而在於她以彈詞小說振興者的身份自居，有意識地背離女性彈詞小說已然建立的風格傳統。《再造天》許多章回前的評論中，侯芝多次明言她認為彈詞小說的內容風格都已經必須更新了。所以除了矯正前人作品中意識形態的錯誤外，她創作的最高理想就是去陳腐。例如第十二回的回首段落中，她就說道：

慢道新詞容易編 要刪俗套與陳言
針鋒相對休重複 生面新開在溜圖^⑧

什麼是「俗套與陳言」呢？由她自己作品所規避的來看，她心目中務去的彈詞

^⑦ 同註^④，頁122。

^⑧ 同註^④，下卷，頁61。

陳腐大概是小兒女的私情、完人式的男女主角、重複瑣碎的細節、多妻家庭中微妙人際關係的刻畫、以及作者過度在作品中插入自己的私事。相對的，她作品所重視的是「重大」議題，例如國家興亡，或者道德與社會秩序。所以她筆下的女主角有嚴重的人格缺陷。她的行文絕少像其他女性彈詞小說一樣處理細節，因此她寫成的作品也相對要短得多。此外，除了少數幾次情不自禁的例外，她在回首回末段落中也不太觸及作者私人的情緒。其實侯芝的寫作原則反倒比較接近正統主流的文學標準。侯芝對彈詞小說的關切是無可置疑的，她所提出的革新也正是源於她對此文類浸淫了解之後的反省。問題是，她的革新所面對的可不只是一些前人的寫作成規而已；她面對的，其實是當時許多女作家共有的特殊處境——清代的女作家是無法中性的，即使是完全向男性主流文藝標準靠攏的女作家也如此，她們的性別將永遠銘刻在作品中，她們也一直把自己同時呈現為作家／女性。侯芝所嘗試的，不啻是以提倡主流意識形態，並且以「易服改裝」後的聲音 (disguised voice) 發聲，企圖將這種女作家特有的情境抹平、消解，讓作品脫離女性的範疇，進入主流。

因此，侯芝對彈詞小說下的功夫可說是個雙重「事業」。一方面，她對前人有問題的作品提出矯正，以鞏固主流意識形態被挑戰的地位；另一方面，她試圖棄絕女性彈詞小說中的陳腐成規，以改進寫作技巧，並使彈詞上升到更高的美學境界。她的意圖其實在宋淑吉的〈序〉裏已經說得很明白。宋淑吉如此自述自己親近彈詞的由來並評論《再造天》之特出：

余幼處閨中，頗耽柔翰；長歸吳里，謹事蘋蘩。或有餘閒，難親典籍。偶因沈寂，覽及彈詞，大都才子佳人、神仙夢寐，間有忠孝節義，亦平淡無奇，皆不足諷刺人心，勉勵世道。味同嚼蠟，閱不終篇。惟侯香葉夫人手訂彈詞四種，而《續再生緣》一篇，其心思筆力，更出於三種之上。……所謂引今據典，起筆底波瀾，就事論文，發胸中慷慨，補益閨

閣，警化愚頑，豈可與世之稗史同日語哉？⁷⁹

宋淑吉對一般彈詞小說的不滿，或也正是侯芝的不滿。而在內容上「諷刺人心，勉勵世道」，傳達正確的價值系統，在形式上「引今（經）據典，就事論文」，用嚴正的評論式文字來保證作品的水準，正符合了侯芝對彈詞小說規範性（prescriptive）的建言，也可以說是她努力的方向。當然，侯芝對傳統價值的擁護畢竟不能保證她文學作品的美學價值，更重要的是，她對彈詞小說形式與風格的改革實驗，也未必能順利將此一文類的地位提高。女性彈詞小說歷經《玉釧緣》、《再生緣》等作品，已經建立了自己的傳統與成規，也有了相當的發展，所以侯芝認為彈詞小說的創作應該轉向，的確不是沒有道理的。不過，侯芝卻忽略了女性彈詞小說各種寫作成規所形成的性別因素，例如女作家個人慾望可在文字上得到想像的滿足（wish-fulfillment）、女性逃避現實寄情於幻想（escape）、深閨女性偷閒或排遣餘閒、女性藉創作來達到自我呈現、自我表達的目的等等。侯芝看出了這些傳統成分的限制，然而要突破這些限制，卻並不如她所預期的，只要轉趨於正統的文學標準，戴上男性特質的面具來說話，而不必考慮這些傳統成分形成的深層因素，就可以做到的。侯芝對彈詞小說文類走向的觀察，有眼光，也有盲點，她本人的創作也不免因為此一盲點，而顯得雄心有餘，效果不足。

（五）《筆生花》「溫柔敦厚」的照應

《筆生花》是名列「彈詞三大」之一的彈詞經典之作，⁸⁰約在十九世紀中期由山陽（淮安）人邱心如（1805—？）寫成，一八五七年首次正式出版。根據譚正璧的說法，邱心如可能是一八二一到一八二九年之間開始創作，至於全

⁷⁹ 宋淑吉：《再造天·序》，同註⁶⁴，頁1。

⁸⁰ 所謂的「彈詞三大」指《天雨花》、《再生緣》、《筆生花》。

書的完成則要遲至一八五一到一八五七年之間。⁸¹ 邱氏是淮安大族，根據邱心如在《筆生花》自敘幼時曾「隨父宦遊」，文史教養又得自雙親，可見其家雖無其他可考的資料，大約不像陳端生、梁德繩家那般聞名，當亦是書香之家。我們對她生平的認識大半來自《筆生花》中作者自敘的部分。心如夫家為張姓儒生，甚貧，以致心如晚年需設帳授徒為生，她的生命經驗亦殊少歡欣之處。《筆生花》全書共三十二回，前五回作於未嫁之少女時代，婚後時時輟筆，二十一年間斷續寫成十四回，最後一部分則是她舅姑亡後，因家貧而回母家生活纔完成的。

《筆生花》在情節與人物上都跟《再生緣》沒有直接關係，照理不能算是續書，然而它的確是對《再生緣》的反應。譚正璧就曾經徵引別家說法，認為《筆生花》的「事跡過於故常」，「不脫《再生緣》窠臼」，言下之意就是邱心如的作品缺乏原創性。不過他同時也承認《筆生花》的文字清雅典麗，在彈詞中首屈一指。⁸² 《筆生花》的故事，主要講述才女姜德華為避禍而改妝，在朝成就功業，最後仍與未婚夫團聚，情節大要的確與《再生緣》雷同。不過，《筆生花》在細讀之下，並非只是《再生緣》的仿作。雖然邱心如也講述一個女扮男裝女英雄的故事，但是細節處理的微妙變化，使得《筆生花》意在與《再生緣》作一場溫和的辯論，而非亦步亦趨的模仿。

陳端生讀《玉釧緣》而創作《再生緣》。同樣的，邱心如寫《筆生花》，其實又是對《再生緣》的讀後反應。邱心如在她自己的開場白中已經把創作原始解釋清楚。簡單的說，邱心如雅好陳端生的作品，但是仍感到原作有不足之處，因思以新作矯正之。邱心如對《再生緣》的批評是：

文情婉約原非俗 翰藻風流是可觀

⁸¹ 譚正璧：《中國女性的文學生活》（上海：光明書局，1930年），頁450。

⁸² 《彈詞敘錄》，同註⁸¹，頁252。

評遍彈詞推冠首	只嫌立意負微愆
劉燕玉	終身私定三從失
怎加封	節孝夫人褒美焉
女則云	一行有虧諸行敗
何況這	無媒而嫁豈稱賢
酈保和	才容節操皆完備 政事文章各擅兼
但摘其疵何不孝	竟將那 劬勞天性一時捐
閱當金殿辭朝際	辱父欺君太覺偏
實乃美中之不足	從來說 人間百善孝為先
因翻其意更新調	竊笑無知姑妄言 ⁸³

現代讀者及批評家擊節歎賞之處，正是令當時的女讀者坐立難安之處，這其中的委曲微妙，發人深思。當然，邱心如宣稱支持的意識形態立場和我們的大相逕庭，對陳端生的評價不同是很自然的，而邱心如自己的作品，也一向被評者認為是意識保守、「擁護封建道德」之作。然而筆者倒以為，如果把邱心如的道德旗幟暫且降下，讓讀者觀察她文本內的細部處理的話，我們會發現在她公開支持的意識與她在文本內部所作的工作之間，可能有著饒富意味的間隙。

或許是透過《玉釧緣》，《再生緣》與《小金錢》也有間接關係，邱心如也注意了到這一點，並且在行文中引述出來。在第四卷第十六回，姜府宴席中請了女先兒彈唱，曲目正是《金錢傳》，正唱到女主角柳卿雲改裝成名，娶得嬌妻美妾，但因為自己是女兒之身，無法對付因不知情而戀慕她的妻妾，以致於家中日日「爭寵愛、妒偏私」。此時，聽書的姜夫人開始尋思她的女兒德華在改扮男子後，與書上的柳卿雲境遇相似，為何卻能夠「善處閨房，無招瞋怪」，甚至「嬌妻美妾善調和，還比那，真正鸞凰樂更多」。多妻家庭中的人

⁸³ 同註²⁴，卷1，頁1。

際關係本來就是這些彈詞共同的關懷之一，女人之間的關係尤其是《筆生花》的注目焦點，因此，這個對《小金錢》的簡短參照雖然看似無意，其實卻點出了邱心如有心在一系列的彈詞作品脈絡中，提出自己對這一主題的詮釋。不同於《玉釧緣》、《再生緣》等作品對多妻家庭的隱微批判，《筆生花》對此一問題的處理比較明顯，創造了主角家庭兩代中數名「悍婦」的形象，以彰顯家庭中必然的危機。邱心如筆下的悍婦一如傳統，都是驕縱的少女在出嫁後演變成家庭的毒瘤，使得夫家雞犬不寧，而母家也連帶顏面無光。雖然「悍婦」永遠都是早有跡象的，但是邱心如在敘事中也明白表現出「悍婦」的形成，還是跟多妻家庭中求取生存、爭奪權力有關。就這一觀點來看，邱心如創造的悍婦最後都變成名副其實的「瘋婦」，就別有意義了。與「姊妹」爭寵奪權失敗，變成受到隔離的瘋女人，這樣的情節安排表面上好像是意識形態保守的作者對不安其位的女性的警告，但是其描寫瘋婦行徑的誇張與陰森，其實卻令讀者受到意義曖昧的震撼，因此暗中質疑了多妻家庭的正當性。

同時邱心如對易服改妝的處理也值得注意。前面已經提過，這個主題在當時早已經成為相當普遍的文化想像，女作家對此一主題的共同喜愛雖然不乏渴望衝出藩籬的意味，但是已經不具強烈的顛覆意義。陳端生的作品將此一主題加以衍伸處理，並且投注熱切的情感，因此達到了發展與轉化的效果。陳端生筆下的女英雄自覺地與父權對抗，在面臨要求她回歸女性角色的壓力時，還採取極端激烈的手段來對抗。在《筆生花》中，作者為女主角姜德華設計的處境與孟麗君幾乎是完全相同的。但是邱心如牢記她一開始對陳端生異端觀念的批評，所以她的女主角即使在顯赫榮寵，官居一國之相的時候，也還要保持女性的德性與特質。所以姜德華即使再怎麼充滿挫折與不平感，也不會公開反抗要求她回歸女性身份的聲音。由這一點來看，邱心如的作品的確如現代學者所批判的，是對《再生緣》的反動，退回了傳統中理想女性的範圍。

然而，這樣的結論還未曾考慮到邱心如對女主角心理活動的描畫。女主角

在面對眾人不顧她的意願，合謀揭發她的身份時，表現出絕對的被動與容讓，這固然可以作為她受傳統價值限制的證據，但是她內心的活動卻洩漏了心理層面的複雜感受。如果說《再生緣》在經過後人的補足後，女主角的高潮與墮落同時出現在她絕望掙扎後無奈的認命投降之刻，則《筆生花》卻在真相大白、女主角易弁為釵之後，仍繼續發展並且追探其心理的變化。女主角的易服經驗雖然短暫，卻使她終生思考傳統性別分工的合理性、逾越了性別定義的女性的心理掙扎、以及社會主流意識形態對人類行為的強制力。這些社會制度壓抑女性的反省，《筆生花》並沒有明目張膽地表現出來，而是隱微地由女主角的內心獨白暗示出來的。姜德華對易服事件的反省在全書的後三分之一不斷以各種方式出現，在此只引一例為證。第六卷第廿二回德華的真實身份已漸暴露，其父即將要求她上表自白請罪，並準備與未婚夫結婚，此時的德華自知厄運不由自主：

復本還原只得休	吹簫跨鳳使人愁
世界上	大凡女子于歸後
便有那	多少拘牽不自由
縱教事洩冠而髻	我也是 願守空閨過百秋
惠英立意雖如此	但恐爹娘不任由
那便教人無法處	若還違拗負愆尤
難出口 又含羞	令我今生志莫酬…… ⁸⁴

德華內心獨白的情緒與陳端生女主角的怨懣其實並無二致，只不過邱心如安排她必須順應父母之命，以孝為先，所以稍稍鬧一會兒彆扭之後，就「以父母之心為心」了。⁸⁵ 如果我們把《筆生花》放在整個女性彈詞小說的傳統中來看的話，她對女扮男裝主題的處理，或許不一定要貼上附和封建道德的標籤，而是

⁸⁴ 同註²⁴，頁1011。

⁸⁵ 同註²⁴，頁1011。

用另一種觀點來描寫矢志女性的心理。由這個觀點看來，則《筆生花》固然不如《再生緣》的戲劇化，卻也自有其含蓄批判的意味。

邱心如對《再生緣》的不滿固然可能來自兩人在意識形態立場上的歧異，另一方面，也顯示出邱心如未曾考慮陳端生為前集中人物伸張正義的心理。正是由於她沒有考慮陳端生「報應不爽」的概念，再加上她本人比較溫和的視角，纔會對陳端生筆下心懷不忿、處處要使男性嘗到苦果的女主角感到坐立難安。這番影響與個人意識交錯的結果，是邱心如呈現了女主角與社會規範和平相處的表面和諧關係，只有在隱微之處才洩漏出不滿的暗流。雖然如此，邱心如的作品其實仍是植根於《再生緣》的基本情節架構上的，對女性的處境，她也與陳端生有類似的關懷。《筆生花》因此仍然可以視為《再生緣》的映照之作。

筆者以《玉釧緣》、《再生緣》、《再造天》、《筆生花》四部鎖鏈關係的作品為例，試圖以互文性的觀點來說明女作家由於想像社羣的心理聯繫感，而造成女性彈詞小說傳統的建立與發展，兼及個別作品的特質。然而此文所描畫出的「地圖」絕非完整的畫面，頂多只是拼圖的一塊而已。例如，女性彈詞小說中也有另一種典型，是特意不明顯以女性議題為主的，這一類作品，上可推至彈詞榜首《天雨花》，晚期則有處理岳飛傳奇的《精忠傳》（周穎芳作），或是描寫男同性戀的《鳳雙飛》（程蕙英作）等等。這些作品，一樣在等待我們進一步的解讀。⁸⁶更重要的是，所謂的女性彈詞小說傳統，其真正的

⁸⁶ 《娛萱草》彈詞有一八九四年坐月吹笙樓主人〈序〉，〈序〉中批評一般彈詞之「體卑語俚」後，列述其所見的重要彈詞小說：「世傳《來生福》、《集芳園》、《筆生花》諸作，麗句清辭，使人易入，故好之者終弗棄也。考其作者，出於閩秀居多。昔鄭澹若夫人撰《夢影緣》，華縵相尚，造語獨工，彈詞之體為之一變。逮吾嫂蕙風氏演述宋岳忠武事，撰《精忠傳》，盡洗穢豔之習，直抒其忠肝義膽，雖亦彈詞，而體又一變矣。」這就是對女性彈詞傳統之演變的另一種觀察，李家瑞先生也曾加以引述，參見〈說彈詞〉，同註¹⁰，頁95。

意涵並不在於女作家在實質上塑造了一個封閉的體系，或者創造了什麼本質性的女性書寫，畢竟沒有任何一種文學活動是孤立的現象；真正的重要性，其實是在於這些女作家有意製造出一個世代相傳之女性文類傳統的心理意願。雖然她們所刻意呈現出來的「傳統」只是海市蜃樓的假象，但是建立此一假象的意志，卻讓我們窺見了當時女作家急於求得作品地位與自己傳承系統的心理。

三、傳鈔／閱讀彈詞的暗寓與效果

在追溯過一系列女性彈詞小說鎖鏈的建立過程後，筆者認為還必須再回頭探討造成彈詞小說創作持續不斷的源頭——閱讀。如果不是有許多女性耽於閱讀彈詞小說，就不會刺激閨秀選擇這一文類來創作，也就不會有所謂女性彈詞傳統可言了。在此我們可以把閱讀分為兩個層面來看，即純粹的閱讀與「傳鈔」式的閱讀。

傳鈔的行為與書寫（並非創作）及閱讀都有干連，在彈詞於女性之間的流傳上，尤其具有重要性。有關清代彈詞的出版狀況及流通情形，目下尚無整體性的研究。我們對彈詞流傳的了解，還只是依靠彈詞作品內部提及的少許資料、筆記軼事、以及近現代學者的推斷臆測。就目前所知，正式出版並非彈詞在婦女間流傳的唯一途徑。當然，今天所見的許多彈詞作品的確是由商業出版社公開出版的版本，表示彈詞有固定的市場，而婦女也可能購買得到。然而，許多作品卻不是一寫成就馬上出版的，也有些根本從來不曾出版。在這些情況下，作者家庭以外的婦女就必須經由其他方式纔能讀到了。傳鈔因此就成為彈詞流傳上的重要方式。

彈詞小說的傳鈔，正如寫作與閱讀，也是被封上屬於女性活動的標籤的。傳寫彈詞作品有時竟然還可以用道德的名目來神聖化。據傳如果某部作品被認為是傳揚道德精神的，那麼傳寫這部作品就可能被視為一項「功德」，等於把彈詞善書化了。有時在鈔本結尾，還有附語，敦促讀者繼續傳鈔來作功德，所

謂「閱後請抄一部再送友人，功德無量」。⁸⁷不過，之所以會宣稱彈詞可作善書看，或許反而暗示女性閱讀與抄寫彈詞並非完全為社會所接受的活動，所以纔需要道德名目來為自己辯護。

抄寫固然也可以看作是閱讀的一種形式，但畢竟不是純粹的閱讀。至少，抄寫比閱讀要花更多的時間與注意力。尤其，當時的婦女抄寫彈詞，可不是只抄短小的作品。事實上，據關德棟的報告，他所經眼的兩部婦女抄本都是大部長篇的作品。這兩部作品都是在一八一〇年前後由同一個中年婦女所抄，費時約兩年，而她抄寫的字數將近五十萬字。⁸⁸像這樣的時間功夫非同小可，所以傳鈔可說是閱讀的延伸與擴大，是讀者意欲將閱讀提高到另一個層次的努力，也是一種創造成就感的企圖。

清朝福州一帶的一個習俗更證實了這個假設。據傳當地的少女在家抄寫長篇彈詞小說，未來攜入夫家，當作嫁妝的一部分。例如當地最流行的一部《榴花夢》，原為女子李桂玉於道光年間所作，又經後人補足，共計三百六十回，向來被推為中國傳統敘事最長的作品，而這部書卻一向是以婦女的抄本的形式流傳的。一部彈詞抄本的價值，或許就像是少女的女紅成品，例如刺繡等等，足以證明新娘的才藝與辛勤努力。⁸⁹如果我們再略為放膽作點引申的話，也不妨再次考慮當時婦女沒有娘家產業繼承權的問題。在這種情況下，嫁妝其實是變相的繼承，而彈詞抄本作為嫁妝的一部分，是否也象徵著某種娘家文化的繼

⁸⁷ 參見阿英：〈彈詞小話引〉，《小說二談》，同註⑩，頁86。據阿英的說法，現代發現的彈詞鈔本時代最早的出於乾隆年間，大多出於閨秀之手，且繕寫極為工整。

⁸⁸ 參見關德棟：〈李桂玉的榴花夢〉，《曲藝論集》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁40—41。

⁸⁹ 嫁妝本來就是由父母的財貨禮物與新娘的工作成果組合而成的。新娘的手工意在展示她的四德之一「婦功」。然而，有人指出「後世」特定階層的嫁妝中，才女新娘的手工已經不再是證明她操持女紅的能力了，而是在炫耀她的藝術美才。這麼看來，或許彈詞抄本當作嫁妝也可以證明新娘的文學能力，或至少她的識字能力。

承呢？總而言之，如果長篇彈詞的傳鈔跟成就感沒有關聯的話，我們是很難僅僅用「排遣時間」來解釋當時婦女的傳鈔行為的。

而閱讀本身，其實是閨閣內的探險。內外之別使得虛構的小說世界對婦女來說尤其充滿了各種現實中不存在的可能性。那麼女性是怎麼閱讀的？她們在彈詞小說中讀到了什麼？

首先，不妨考慮清代婦女扮演彈詞小說讀者這個角色的情形。彈詞小說經常提到彈詞的寫作及演出，而婦女總是當然的主角。例如本文前面就曾提到《天雨花》描述主角的女兒如何酷愛閱讀彈詞。《玉釧緣》及《筆生花》都有女先兒到府演出的描寫，而且演唱的曲目也都寫出來了。《玉釧緣》裏出身較低的奶娘甚至還偷唱彈詞。《再造天》的結尾團圓部分，一位公主嫁入皇甫門中，而她竟創作了一部彈詞，供府中飲宴時助興之用（第十六回）。這些例子都說明彈詞小說的作者本身都對彈詞的各種形式有強烈的偏愛，而她們也都把彈詞當作一個被定義為女性專屬的創作及娛樂形式（a female form）。

不過，雖然這些女作家都受彈詞極大的影響，但是她們在自己的作品中都對這個文類（包括案頭作品與實際演出）表示了某些不滿，或者是批評其意識形態，或者是批評其藝術技巧。例如，《天雨花》第四十九回描述英雄左維明的三女迷戀彈詞小說，不管走到哪裏都堅持要帶著她的「彈詞萬本」。左維明把他這個桀驁不馴的女兒所有的愚蠢與惡行都歸罪於她對彈詞、小說等閒書的沈溺。左維明認為這類書即使表面上不涉淫穢，骨子裏也難免對少女產生影響，萬萬不是年輕女子的適當讀物，⁹⁰所以他下令把女兒所有的閒書都燒了。左維明是《天雨花》完美道德的代言人，顯然他是很清楚彈詞小說所隱含的爭議性的本質的。而在筆者前面所引的《再造天·序》裏，宋淑吉也批評了她所接觸到的彈詞小說。不過她的批評重點倒不在彈詞小說有壞人心，而在於其藝

⁹⁰ 左維明忿怒的評語是：「此書豈是閨娃看，部部淫詞豔曲文」。見《天雨花》（鄭州：中州古籍出版社，1984年），第25回，頁1017。

術價值的失敗——許多作品的技巧拙劣，令人讀來味同嚼蠟，所以雖然有忠臣孝子義夫節婦的故事，卻對讀者的心靈一點也起不了作用。

《筆生花》的例子裏，雖然邱心如對陳端生的人物創造有所不滿，但是在作品中她最常直接批評的，反倒是彈詞演出的形式問題。《筆生花》第十五回中，邱心如首次藉書中人物提出她對演出的不滿。此回中女主角德華改妝成名後所「娶」的妻子謝絮才，因為不耐煩府中《小金錢》演唱裏絮叨的「數花名」段子，^①寧願邀請女伴退居書房，鼓琴自娛。緊接著的第十六回，同樣是《小金錢》的演唱中，老太太也厭倦了數花名唱段，而要求女仙兒直接從情節開始。「數花名」的演出成規在連續二回中被兩個不同的人物提到，非常可能代表作者邱心如自己對彈詞演出形式的批評，認為長篇堆砌的花名唱段徒然令聽眾厭煩。不過，有趣而反諷的是，雖然邱心如在此對「數花名」表達不滿，而她自己的案頭作品《筆生花》，卻極盡所能地鋪敘回首回末的自敘段落，其篇幅之長與描述之詳，都是本文討論的幾部作品之最。因此，邱心如可以說在對這個成規批評之餘，還作了扭曲的應用。

談到閱讀，又不可不考慮到清代幾次禁毀戲曲小說的政策。禁毀的理由，不是政治上有顛覆的暗示，就是誨淫誨盜，而一般來說，婦女創作的彈詞小說是不干犯這兩種禁忌的。誠然，像《再生緣》這樣的作品，現代人讀來尚且為其中抗拒制度與權力的強硬而動容，其他的作品也多有與傳統價值不合的成分，但是奇怪的是，這一切似乎都不曾引起統治者的注意。^②對彈詞小說的檢

① 「數花名」是彈詞演出中，每一情節段落開始前，說書者所唱的一段與情節全不相關的韻文唱詞。有的是堆砌各種事物的名字聯繫成詞，也有的是如少女思春等近乎「淫辭」的詞句。這種設計在實際演出中可能有打發時間、等待聽眾等作用，而案頭作品也常常沿襲這個形式。

② 根據王利器所輯清代各種禁毀書目，所禁的名目通常為「淫詞小說」，而其中雖有如《雙珠鳳》等可能為彈詞的名目，但並無女性創作的長篇「文詞」。參見李時人編：《中國禁毀小說大全》（合肥：黃山書社，1992年），頁407—426。

查與防範，反倒是來自社會輿論的比較多，而其攻擊的口實卻是想當然爾的誨淫，並沒有觸及女性作品真正的「危險」潛力之所在。這或者是由於女作家對從事彈詞小說寫作的自我期許，不同於主流文化的認知之故。蓋女作家常自以創作彈詞小說為終身志業，自己的作家身份賴此纔得以流傳不朽，但是主流文化卻不認為女性寫作彈詞小說有此潛力。另一方面，雖然輿論不免懷疑彈詞小說有導淫的危險，但婦女對彈詞之讀寫聽的熱愛又不為之或減，可見有的時候社會對彈詞、小說等的批評不過是說說而已，不見得起大作用。

其實，要了解閱讀對當時女性讀者的意義，不妨由反面入手，觀察女界以外對這個問題的思考。對婦女閱讀彈詞小說的現象，一般來說有兩種表面上相斥的看法。第一種看法視之為洪水猛獸，因為讀彈詞小說，就像讀其他的小說戲曲，會挑動女性的慾望，並且使她們疏忽自己應盡的責任。例如，十九世紀的〈文昌帝君天戒錄〉（1837？）中，「蓮池」大師就說：「至於為害閨門者，彈詞尤甚。女子之性，多近鄙猥，一見彈詞，便生嗜好。」⁹³這是將女性的本質與彈詞小說的本質同時定義為鄙猥。另外張紫琳的《紅蘭逸乘》（1822）說：「近日吳中風俗，女子多不讀書識字，恐其識字句，通文理，愛看盲詞小說也。」⁹⁴「盲詞小說」即「彈詞小說」。又，余治的《得一錄·收毀淫書局章程》則說：「自小說作而淫風熾，彈詞興而女德衰」。⁹⁵彈詞與小說並稱，都是社會秩序的危害者，而彈詞小說又特別劃歸為婦德之敵。這些都是將彈詞的演出與案頭小說視為有害女性道德培養的看法。尤其有趣的是，根據陳寅恪的引述，《再生緣》原作者陳端生之祖陳句山在所著《紫竹山房文集·才女說略》中為女子以才名辯護，認為「誠能於婦職餘閒，流覽墳素，諷習篇章，因以多識典故，大啓性靈，則於治家相夫課子，皆非無助」。陳句山贊成女學，

⁹³ 參見周良編：《蘇州評彈舊聞鈔》，同註⁹³，頁106。

⁹⁴ 同前註，頁243。

⁹⁵ 同前註，頁118。

當是其孫輩端生、長生姊妹文學教養之機。不過，他之主張「女教莫詩為近」，也是爲了提高其欣賞水準，因爲嫻於文事的才女「以視村姑野媪惑溺於盲子彈詞，乞兒說謊，爲之啼笑者，譬如一龍一豬，豈可以同日語哉？」⁹⁶ 句山鄙薄彈詞，認爲將「惑溺」女子，由此可見。雖然此處「盲子彈詞」所指當爲彈詞的說唱，但其人對彈詞小說的看法，恐亦不能相去太遠。如此，則端生以及其他彈詞小說女作家，以詩詞的教養寫敘事的彈詞小說，可謂暗中與許多人對「才女」的期望作對了。

而另一方面，也有人將彈詞視爲啓發道德自省的最佳途徑。清初作品《天雨花》由陶貞懷自署順治辛卯（1651）的〈原序〉中，就對她預期中彈詞的效果有詳盡的說明。⁹⁷ 《天雨花·原序》宣稱此書之作，意在「扶倫立紀」，「而使頑石點頭」。至於作者爲什麼要選擇彈詞的形式來寫作呢？〈原序〉說：

何以演之彈詞也？亦感發懲創之義也。蓋禮之不足防，而感以樂；樂之不足感，而演爲院本；廣院本所不及，而彈詞興。夫獨弦之歌，易于八音；密座之聽，易於廣筵；亭榭之流連，不如閨閣之勸諭。又使茶熟香溫，風微月小；良朋宴座，促膝支頤，其爲感發懲創多矣！⁹⁸

這段議論直接指涉的應是彈詞的演出說唱，所以才說「獨弦之歌」、「密座之聽」云云。彈詞被放在整個「禮樂」教化傳統中來理解，尤其是「樂」與「化」的關係，而彈詞也就被視爲教化功能發展到最末端，但是也最具效果的施爲。至於陶貞懷議論的雖是演出說唱，實踐的卻是文本的寫作，後人所謂「南花北夢」，也是把《天雨花》與《紅樓夢》並稱，作爲長篇敘事的代表。所以，所謂「感發懲創」的用心，當亦適用於閱讀彈詞小說的經驗，也就是

⁹⁶ 同註⁹⁵，頁1096。

⁹⁷ 《天雨花》的作者與年代尚未有定論，「陶貞懷」其人及其〈序〉是否可信也有爭論。不過這篇〈序〉即使是後人托名補作的，仍然可代表當時對閱讀彈詞的一種看法。

⁹⁸ 〔清〕陶貞懷：《天雨花·原序》，同註⁹⁰。

說，選擇彈詞小說來載道，是一種爲了達到最高效果而採取的策略。陶貞懷指出彈詞有「易」的特點，也暗示了跟閨閣的密切關係，只不過在此她心目中要「感發」的對象還沒有直接指明是婦女罷了。邱心如的表姪陳同勛爲《筆生花》所題的〈序〉中，雖然表示他對一般「綺靡」、「荒誕」的彈詞小說極爲不滿，但同時也說：「稗官、野史、雜劇、院本，未必人人博覽而羣觀也，不若彈詞，雅俗共賞，高下咸宜，流傳閨閣，可以教導人家兒女，意甚盛也。」⁹⁹到了晚清的狄平子，還是說「今日通行婦女社會之小說書籍，如《天雨花》、《筆生花》、《再生緣》、《安邦志》、《定國志》等（筆者按：皆彈詞小說），……人之讀之者，目濡耳染、日累月積，醞釀組織而成今日婦女如此如此之思想者，皆此等書之力也。」¹⁰⁰可見以彈詞小說爲女子教科書的想法之影響深遠。

其實，不論是將女性閱讀彈詞小說的效應視爲正面或負面，都沒有正視又長又慢、鋪陳細節與堆積情緒重於情節架構的女性彈詞小說作爲一種文類的特性，以及女性讀者面對此類文本的態度。由筆者以上的討論可以看出，彈詞小說作者與讀者之間的關係，並非單一方向的講話，可以期待讀者集體如響斯應的反應以及隨後的行動，而是作者與讀者之間一對一的私密溝通，造成的常是文本與文本之間的傳承與對話，而閱讀的愉悅與想像的馳騁就是最重要的目的，書寫就是唯一的後續行動。

那麼彈詞小說最根本的潛力究竟在哪裏呢？如前所述，婦女閱讀敘事文學的危險與潛力，早就經過許多人的討論，而重點多半放在導淫的問題上。其實，閱讀對深閨女性另有一種危險與潛力，當時人卻很少公開探討，那就是文本對讀者的吸納力，以及讀者對文本產生的認同感。以本文處理的廣度，只能就此簡略申述之。女性創作的彈詞小說，常常主角是理想女性，不僅宜室宜

⁹⁹ 陳同勛：《筆生花·序》，同註²⁴，頁1。

¹⁰⁰ 狄平子：〈小說叢話〉，原刊於《新小說》第8號（1904年8月），頁170。

家，還可以立身朝堂，甚至救國救民。一般的發展模式是：才貌雙全的女主角受到某種迫害而離家。她女扮男裝參加考試，得以在朝為官，除去陷害她的奸臣，並且成就功業。然而她的女兒身最後終於暴露，而她就必須回到閨房，繼續完成她女性的家庭職責。對這樣的情節模式，通常有兩種看法。第一種看法，是把這種想像讀成不滿現狀的女性為抗拒性別制度而發出的不平之鳴，並認為這是當時女性一種積極的表達慾望的方式。另一種看法，則把這種想像讀成純然的漫天大夢（wish-fulfillment），並且徒然彰顯出當時女性見識之狹小（不外乎才子佳人揚名顯親的一套）與實際行動力之缺乏。筆者以為這兩種解讀法都只是在臆測作者的意圖，而完全忽略了讀者接受的層面。

像彈詞小說這樣的敘事文學，如果要受到歡迎，一定是讀者從中獲得愉悅纔行。女性彈詞小說雖然不免以才子佳人為男女主角，並且總是安排「才子佳人信有之」的鴛鴦配，但是浪漫愛情的追求卻從來不是鋪敘的重點。常常女主角的一連串「探險」，纔是作者津津樂道的主題。我們可以說「探險」正是彈詞小說構成最基本的要素。在這些作品中，女性不論是出於自願或迫於外力，都必須離家遠行；她努力控制自己生命的走向；她主動地與任何壓迫她的勢力對抗，絕不被動，絕不默默地逆來順受。而當外在空間的「探險」因身份的暴露而被迫結束之後，女英雄還要在閨閣、家庭的範圍中繼續另一番「家庭化」的探險，以自己的身體與心靈來體驗女性居家生活的各種細節，解決或妥協其中的衝擊與矛盾。如果讀者有心跟書中的女主角認同的話，就等於在閱讀的過程中、在虛構的小說世界裏，經歷令人目眩神迷的各種探險活動。的確，這不過是場大夢，也正暗示了女性相對的在現實中的無聲與被動。然而，這卻並不能將閱讀的重要力量解消掉。

……女性沈溺於閱讀的虛構世界，其危險性其實遠超過「惹起春思」或「耽誤家務」。在本文結束之前，我們不妨借用西方的例子來作對照說明。《唐吉訶德》（*Don Quixote*）當然是西方傳統中處理閱讀的本質與效果的最著名

的例子。而同樣的主題在十八世紀時由女作家夏綠蒂·蕾諾斯（Charlotte Lennox）在她的小說《女吉訶德》（*The Female Quixote*, 1752）中以女性觀點又處理了一次，把重心放在女性讀者身上。這部小說創作的時間正是歐洲婦女所特別喜愛的長篇羅曼史小說（romance）逐漸沒落之際。^⑩ 蕾諾斯創造的女主角是一個將繼承家業的少女，她完全沈浸於閱讀法國羅曼史小說，甚至把自己幻想成書裏面歷盡滄桑的女主角。因此，她開始厭恨傳統的婚姻模式，並且拒絕所有來向她求婚的男士。類似的題材其實男作家也有寫過的，不過都是以鬧劇（farce）來處理，^⑪ 而蕾諾斯雖然也是以喜劇、誇張的手法來寫，但是卻暗示對閱讀的迷戀以及跟小說主角的認同或者有可能促使女讀者發展成自覺而且意志堅強的女性。雖然在傳統觀念裏，所謂的好女人就是沒有「故事」（「歷史」）的女人，一輩子可以用一句話來概括，而小說裏的女主角卻可以親身體驗各種光怪陸離的人生經驗。所以，當讀者跟書中的女主角認同時，就等於不知不覺轉換了自己的價值觀，只是這種轉化，倒不一定會引起進一步的行動。

當然，筆者引述這個例子絕不是暗示西方的羅曼史傳統與中國清代的彈詞小說有任何干連。不過，雖然兩種傳統各異，還是可以在我們探究女讀者閱讀經驗時提供某些啟發。在本文前段的敘述中，筆者已經引證彈詞小說中的女主角在離家之前，有回想前人小說中女主角類似行動的例子，可見至少在虛構的世界裏，女性是可以把自己想像成小說人物，在幻想中實踐英雄志業的。彈詞小說之所以廣受當時女性——包括世家大族的女性——的歡迎，就表示探險的女英雄是可以被她們接受而且認同的，至少是在虛構的框架中。雖然我們沒有任何記錄提到女性在閱讀彈詞小說後，起而在現實生活中效法書裏的女主角去

^⑩ 參見 Margaret Anne Doody, "Introduction" to *The Female Quixote* (Oxford: Oxford UP, 1989), pp. xviii-

^⑪ 同前註，頁xxii。Doody 提出比較有名的例子有 Molière (1622-1673) 的喜劇，還有 Adrien Thomas Perdou de Subigny 所作的 *La Fausse Clelie* (1670)。

探險，但是婦女的確放縱自己在虛構的小說世界中馳騁，在想像中探險。女性經由閱讀而享有的想像空間有著改變價值觀的潛力，這一點是侯芝這樣身為「此道中人」的女性心知肚明的，正是因為如此，她纔會憂慮《再生緣》中反傳統的訊息，故思以合乎正統價值系統的作品取而代之。

四、結語

清代婦女讀者閱讀彈詞小說的反應，自然不是吾人今日得以臆測的。我們唯一的線索，就是女性讀者轉換身份，成為女性作者之後的創作。筆者在本文中選擇了清代四部有鎖鏈關係的彈詞作品，追溯其間的接續與回應等對話關係，以求略窺彈詞小說中女性傳統之建立的一端。不論是作品間創作動機的彼此刺激，或是對各種主題之處理的演變發展，都可以看出當時部分閩秀作家有心選擇彈詞小說這一文學形式來發揮長才的心情，而一個在想像層面上得以凝聚女性認同感的傳統，於焉形成。對這批彈詞女作家來說，經閱讀前人作品而啓發靈感，寫作敘事文學，作用絕不只一端。她們的作品在彈詞小說傳統的網路中發言，是深閩婦女私心賴以成就文名的工具，又是個人心情的抒發，又是意識形態與道德原則的表態，又何嘗不是對女性共同處境的反省。文武雙全女英雄的陳腐想像，不僅是作者個人的神游，也是許多女讀者認同的對象，而更重要的是，所有的這些想像都在彈詞小說女性傳統的框架中進行，讓作者與讀者分享著共同的語言，而彼此的身份又時常可以互換。形諸文字，在傳統上具有緩慢悠長形式特點的長篇彈詞小說，其對當時女性的吸引力，可以說完全在於閱讀與寫作的樂趣以及想像的伸展上，然而這個特點並不減低彈詞小說的文學與文化價值。續書、回應等現象，本是文學活動中的常事，而彈詞小說的女作家卻有意地加以強調，不斷在自己的作品中點明寫作的直接傳承，而暫時排除或壓抑其他的內外因素。以此觀之，所謂女性彈詞小說的「傳統」，已是女作家塑造／想像出來的一條直線發展的脈絡，透露出閩秀敘事作

家與讀者渴望既共同又私密的文學活動的訊息。

本文所舉《玉釧緣》、《再生緣》、《再造天》、《筆生花》等四個例子，即是象徵一個女性敘事傳統的建立與演變，也說明了當時閨秀閱讀與創作的特質。《玉釧緣》的作者以閨秀的身份強調自己鍾情於創作的心情，細寫英雄女兒，尤其著意於閨房私事與公眾事業的對照，並且在作品結尾預留線索，為其後同好的女作家鋪路。《再生緣》的作者陳端生抓住了《玉釧緣》的尾線，意欲為前書的人物重續舊緣，但是又捨棄了前書男性英雄與女性閨秀並行的本色，改以女扮男裝的女主角為主線，以緊密的結構層層鋪展人物與制度、禮法的矛盾，其人物與結構設計的精嚴，使得這部作品達到了彈詞小說的高峰，也吸引了其他的閨秀作家從不同角度予以回應。補成《再生緣》的梁德繩以補恨的姿態完成後三卷，試圖打開陳端生筆下女主角頑強反抗的僵局，她以團圓結局消解了作品中原本勢如潮湧的反抗聲音，但是又暗中代之以對制度不滿的婉轉呢喃。《再造天》名為《再生緣》的續書，其實是一方面在反《再生緣》非傳統的意識形態，一方面在反女性彈詞小說在形式上日趨陳腐的成規通例。作者侯芝在意識上，表面上標舉保守的婦德標準，攻擊《再生緣》女主角不順從人倫與社會秩序，但是又時時洩漏出她對女性才與德之思考的困境；在形式上，作者則棄冗長而取精簡，捨情緒而就議論，輕兒女重大局，在企圖扭轉女性彈詞小說既成的風格傳統。《筆生花》的作者邱心如強調自己是《再生緣》的愛好者，但思以在道德上更加完美的女主角來彌補《再生緣》中女性角色設計的缺陷。然而她雖然安排女主角在行動上實踐傳統婦德的要求，但是在心理層面上則細細鋪敘其私密的挫折、忿懣、不平、妥協等等情緒，於是由另一角度透露了舊制度與兩性關係的黑洞。在這幾部作品自身種種錯出紛歧的文本與社會的糾結關係中，我們仍得以理出一些彼此參照、對應、發展的線索，自當提醒我們再次反省女性彈詞小說創作圈中的想像社羣，以及「閱讀」經驗在此中的作用。

閱讀反應與彈詞小說的創作 ——清代女性敘事文學傳統建立之一隅

胡 曉 真

提 要

韻文體的「彈詞小說」在清代江南一帶的識字婦女間頗為流行，許多閨秀才女便選擇了此文類來創作敘事文學。女性在閱讀與創作上熱烈參與，使得彈詞小說在象徵意義上與女性結下了不解之緣，而此文類的接受與創作更成為必須考慮的文學史課題。

本文以清代四部女性創作的彈詞小說為例，由閱讀反應的觀點來追溯個別作品之間承續與抗衡互相糾葛的鎖鏈關係。《玉釧緣》一書接續《大、小金錢》的故事而發展；《再生緣》以為《玉釧緣》美中不足的結局續再世之緣為名，別開生面；《再造天》在人物情節上直接承繼《再生緣》，但在風格與意識形態上都故意與原作激烈抗衡；至於《筆生花》一書，雖然在情節人物上與前三書並無直接聯繫，但是創作動機卻來自作者對《再生緣》一書的讀後反應。

這四部作品的糾結關係說明了當時閨秀閱讀與創作的特質。女性經由閱讀共同的作品而在心理上產生緊密的認同感，啟發進一步的創作。閱讀反應與創作之間的微妙關係，是女性敘事文學傳統的重要切入點，並使吾人得以細密觀察彈詞小說如何在各個作品的承續抗衡間不斷發展變異。

Reading Network and the Writing of Literary *Tanci*

Hu Siao-chen

Literary *tanci*, a form of narrative in verse originated from the *tanci* performance, was well received among literate women from the Jiangnan area in the Qing. Many so-called “talented women” dedicated many years of their life to writing long *tanci* narratives, symbolically turning the genre into a “female form.”

The present paper deals with four such examples of *tanci* narratives by women—*Yuchuan yuan*, *Zaisheng yuan*, *Zaizao tian* and *Bi sheng hua*. These four works are interactive and therefore form an internal network from the perspective of reading. *Yuehuan yuan* develops from the “story of the coin”; *Zaisheng yuan* swears to be its sequel while creating a totally different world-view. *Zaizao tian* takes *Zaisheng yuan* up only to argue with it in both form and content, whereas *Bi sheng hua* is a mild response to *Zaisheng yuan* with a keen and sensitive eye on human relationship.

The heritage of the four works indicates the close relationship between reading and writing. Literary women developed a psychological sense of community through reading the same texts, which further encouraged their desire to write. Tracing the dialogue relation between reading and writing helps us not only grasp important glimpses of the women’s tradition of narrative, but closely examine the subtle

transformation of literary *tanci* from individual text to text.

Keywords: *tanci* *women and literature* *reading* *Yuchuan yuan*
Zaisheng yuan *Zaizao tian* *Bi sheng hua*