

## 性別與戲曲批評 ——試論明清婦女之劇評特色

華

瑋\*

關鍵詞：明清婦女 中國戲曲批評 湯顯祖 《牡丹亭》

《吳吳山三婦合評〈牡丹亭還魂記〉》

### 引 言

明清婦女之文學創作，無論詩詞、戲曲、彈詞，近年來均受到不少研究中國文學與中國歷史學者的重視。本文也是以明清婦女之文學表現為研究對象，但資料取材則選在她們至今尚鮮為人注意的戲曲批評方面。戲曲是中國傳統戲劇的別稱。戲曲批評，涵蓋戲曲文學、戲曲音樂、戲曲表演等多種不同藝術層面的評論（包括對戲曲演出的批評與閱讀劇本的感想）。明清兩代戲曲盛行，戲曲批評由明嘉靖、隆慶年間因何良俊、王世貞、徐渭、李卓吾等評論戲曲而開始繁榮，至萬曆年間因湯顯祖、潘之恆、王驥德等傑出戲曲批評家的出現而完全成熟。他們分別從劇學與曲學的角度，對戲曲藝術本質、戲曲表演、戲曲音樂及戲曲創作表達了深刻見解。清初繼之而起者則有金聖嘆。金氏從細密的文學鑒賞角度評點《西廂記》，從而闡發了戲曲之敘事藝術與人物塑造方法。

---

\*本處副研究員。

其後更有李漁為戲曲的總體藝術規律與創作作出有系統的理論性總結。<sup>①</sup>在這條明清男性之戲曲批評發展線索之外，明清婦女之戲曲批評到底是何種面貌？有何特色？這是本文想要回答的重要課題。

根據筆者閱讀到的材料，明清婦女之戲曲批評絕大多數是批評者在閱讀戲曲文學（即劇本）之後所發表的相關感想或評論，亦即劇本批評（簡稱「劇評」）。她們的劇評流傳形式，或為當時刊行劇本之序跋、題辭、總評、評點，或為當時詩集與文集中直接或間接記錄。僅就筆者目前在《中國古典戲曲序跋彙編》四大冊及其他資料中所見，留下劇評的婦女約有六十位。她們生存的年代從明嘉靖到清咸豐年間；她們的身分，從署名來看，絕大多數是閨媛，但也有青樓女子。<sup>②</sup>她們批評過的劇目，其內容以描寫女性愛情婚姻或其他特殊人生遭際為主；其中雜劇類有元代王實甫的《西廂記》、<sup>③</sup>明代徐渭的《四聲猿》、<sup>④</sup>黃方胤的《陌花軒雜劇》、<sup>⑤</sup>清代蔣士銓的《一片石》、<sup>⑥</sup>趙對澂的《酬紅記》（又名《鵲紅記》）<sup>⑦</sup>、吳藻（女）的《喬影》<sup>⑧</sup>與何珮珠

① 參見葉長海：《中國戲劇學史稿》（板橋：駱駝出版社，1987年），頁113-543；夏寫時：《論中國戲劇批評》（濟南：齊魯書社，1988年），頁226-389；譚帆：《金聖嘆與中國戲曲批評》（上海：華東師範大學出版社，1992年），頁31-111。

② 見蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年）（下簡稱《序跋》），冊2，頁671-72、879。

③ 《西廂記》有劉麗華題辭，見《序跋》，冊2，頁671-72。

④ 《四聲猿》有黃知和題辭，見《序跋》，冊2，頁867。亦見趙山林選注：《歷代詠劇詩歌選注》（北京：書目文獻出版社，1988年），頁213。

⑤ 《陌花軒雜劇》有黃方胤友「秦淮盈盈」馬麗華之〈叙〉，見《序跋》，冊2，頁879。

⑥ 《一片石》有蔣婉貞題辭，見《序跋》，冊2，頁989。

⑦ 《酬紅記》有王瑾、袁綬、袁青、袁嘉、吳素、張季芬、王畹蘭、何佩玉題辭，見《序跋》，冊2，頁1066、1072-74。

⑧ 《喬影》有汪端、張襄、（王）嶽蓮、歸懋儀、徐鈺題辭，見鄭振鐸纂集：《清人雜劇初集》（香港：龍門書店，1969年），頁293-94。亦見《序跋》，冊2，頁1133-34。

(女)的《梨花夢》。<sup>⑨</sup>傳奇類則有明湯顯祖的《牡丹亭》、<sup>⑩</sup>清朱素臣的《秦樓月》、<sup>⑪</sup>李漁的《比目魚》、<sup>⑫</sup>查慎行的《陰陽判》、<sup>⑬</sup>錢肇修的《芙蓉峽》、<sup>⑭</sup>黃圖秘的《百寶箱》、<sup>⑮</sup>張新梅的《百花夢》、<sup>⑯</sup>鈍夫的《離騷影》、<sup>⑰</sup>潘炤的《烏闌誓》、<sup>⑱</sup>左漢的《桂花塔》、<sup>⑲</sup>王筠(女)的《繁華夢》、<sup>⑳</sup>張衢的《玉節記》、<sup>㉑</sup>顧森的《回春夢》、<sup>㉒</sup>陳鍾麟(或別人)的《紅樓夢》、<sup>㉓</sup>陸繼輅的《洞庭緣》、<sup>㉔</sup>惰園主人的《極樂世界》、<sup>㉕</sup>黃燮清的《帝女花》<sup>㉖</sup>與

⑨ 《梨花夢》有程鐸、張萼、陸潛題辭，見何珮珠：《竹烟蘭雪齋詩鈔》（清道光刊本）附刻《梨花夢·題辭》，頁1a-1b，及《梨花夢·題辭後》，頁1a。

⑩ 詳見下文。

⑪ 《秦樓月》有龔靜照、王端淑總評，見《序跋》，冊3，頁1476。

⑫ 《比目魚》有王端淑叙，見《序跋》，冊3，頁1506。

⑬ 《陰陽判》有查慎行的姪婦彩霞奉其命題辭，見《序跋》，冊3，頁1572。

⑭ 《芙蓉峽》有錢肇修之妻林以寧〈南仙呂八聲甘州·題《芙蓉峽》傳奇〉的一套曲子，附於她所著之《墨莊詩鈔》後。此劇作者以往多說是林以寧，但陸萼庭先生於近著中考證分析後指出，此劇應為錢氏所著，林氏評定。筆者將林氏套曲細加考量之後，亦同意陸氏的說法。見陸萼庭：《清代戲曲家叢考》（上海：學林出版社，1995年），頁314-16。

⑮ 《百寶箱》有裴夫人沈在秀題辭，是《序跋》，冊3，頁1821。此劇作者，陸萼庭以為是梅窗主人，而非一般所說是別號蕉窗居士的黃圖秘，理由是該劇有乾隆四十八年作者自序，其時黃氏已故（同前註，頁314）。由於陸氏此說未加考證說明，故只列入註釋以備參考。

⑯ 《百花夢》有張新梅之妻竹鹵侍史跋，見《序跋》，冊3，頁1824。

⑰ 《離騷影》有趙孝英跋，見《序跋》，冊3，頁1882。

⑱ 《烏闌誓》有熊璉、葉又紉、陳雲貞題辭，見《序跋》，冊3，頁1976。

⑲ 《桂花塔》有左漢姊題辭，見《序跋》，冊3，頁2033。

⑳ 《繁華夢》有畢太夫人張藻題辭，見《序跋》，冊3，頁2037。

㉑ 《玉節記》有鮑茵芬題辭，見《序跋》，冊3，頁2045-46。

㉒ 《回春夢》有王筠題辭，見《序跋》，冊3，頁2055。

㉓ 清代浙江詞派女作家孫季芬在其《衍波詞》集中有首〈題《紅樓夢傳奇》〉，見趙山林選注：《歷代詠劇詩歌選注》（北京：書目文獻出版社，1988年），頁502。

㉔ 《洞庭緣》有歸懋儀題辭，見《序跋》，冊3，頁2100。

㉕ 《極樂世界》有試香女史題辭，見《序跋》，冊3，頁2147。

㉖ 《帝女花》有查慧、許延祜、沈金蕊、徐宗淑、席慧文、萬鈿、錢寶珩、吳藻題辭，見《序跋》，冊3，頁2161-64。

《桃谿雪》、<sup>⑳</sup>彭劍南的《香畹樓》<sup>㉑</sup>與《影梅庵》，<sup>㉒</sup>以及范元亨的《空山夢》，<sup>㉓</sup>總計二十八種。

在以上之劇目中，明清婦女在批評《牡丹亭》上著墨最多，成果也最為顯著。清康熙甲戌（1694）刻成的《吳吳山三婦合評〈牡丹亭還魂記〉》（以下簡稱《三婦評本》），<sup>㉔</sup>在中國戲曲評點史上有不可漠視的成就。評點是中國古典文學（包括戲曲）批評的一種特殊而且重要的形式。「評」是評論、評注、評析，「點」是圈點。文學評點的形成受到古代的經學、訓詁句讀之學、詩文選本注本、詩話等多種學術因素的影響。它的淵源，最早始於漢代的章句點勘，但它作為一種自覺的批評方式，要到南宋的詩文評點才真正形成。<sup>㉕</sup>評點擴展至戲曲領域則約在明代嘉靖、隆慶年間。當時著名文學家如王世貞、徐渭和李卓吾等評點元人名著雜劇《西廂記》，則是其中顯例。<sup>㉖</sup>至萬曆年間，戲曲評點伴隨著戲曲的廣為流行而臻於大盛（據統計，此時的《西廂記》評點本就有近十五種）。<sup>㉗</sup>明清婦女評點戲曲，今日流傳下來的已知只有《三婦評

⑳ 《桃谿雪》有關瑛〈後序〉，見《序跋》，冊3，頁2174-75。

㉑ 《香畹樓》有于月卿、史靜題辭，見《序跋》，冊3，頁2196。

㉒ 《影梅庵》有史靜、于月卿、狄沅題辭，見《序跋》，冊3，頁2214-15、2218。

㉓ 《空山夢》有翠華女士題辭，見《序跋》，冊4，頁2419。

㉔ 據說此書有三個板本：一為夢園刻，一為綠野山房刻，另一為清芬閣刻，書名、作者都相同，均為二卷，見毛效同編：《湯顯祖研究資料彙編》（上海：古籍出版社，1986年），下冊，頁1423。筆者本文所引用者為上海圖書館藏，同治庚午（1870）清芬閣重刊本，前有〈重刊吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記序〉，為飲真外史孫桐生所題。原書刻成時間為「康熙甲戌冬暮」，見錢宜：〈還魂記紀事〉，《三婦評本》，頁1a。

㉕ 參見吳承學：〈評點之興——文學評點的形成和南宋的詩文評點〉，《文學評論》1995年1期（1995年1月），頁24-33。

㉖ 參見譚帆：〈論《西廂記》的評點系統〉，《戲劇藝術》總第43期（1988年第3期），頁134-46。

㉗ 同前註，頁136。

本》一種。<sup>③⑤</sup>此書是清代浙江著名文學家吳人（字舒覺，因所居曰吳山草堂，又字吳山）的先後三個「妻子」：即已聘將婚而歿的陳同（？—1665）、正室談則（？—1675）與續絃錢宜（1671—？）共同完成的。<sup>③⑥</sup>陳同所評點的《牡丹亭還魂記》上卷，在她死後，由她的乳孀交給吳人。吳人稍後娶談則為妻，她喜好文墨，據說「見同所評，愛翫不能釋」，「暇日仿同意，補評下卷」。<sup>③⑦</sup>談氏結婚三年而亡，十餘年後，吳人繼娶錢宜，她「啓鑰得同、則本，怡然解會，如則見同本時」。<sup>③⑧</sup>她讀陳、談的批語，「偶有質疑，間注數語，亦稱『錢曰』」，並對吳人表示願賣金釧為刻書之資，因此促成《三婦評本》的出版。<sup>③⑨</sup>此書的作者是否果真為陳同、談則、錢宜這三位婦女？還是如一些人所懷疑的，是曾為友人洪昇《長生殿》一劇論文的吳人自己？<sup>④⑩</sup>依筆者觀察，三

③⑤ 有《吳山三婦評箋註釋第六才子書》為《西廂記》評點本，但顯為偽托，參見傅惜華：《元代雜劇全目》（北京：作家出版社，1957年），頁58—59。有關此書之凡例、序跋等資料，見《序跋》，冊2，頁724—32。

③⑥ 三人的生卒年，據錢宜：〈還魂記序〉，《三婦評本》，頁4a。

③⑦ 吳人：〈還魂記序〉，《三婦評本》，頁1a—1b。

③⑧ 同前註，頁2a。

③⑨ 見吳人及錢宜在〈還魂記序〉中所言。

④⑩ 吳人評《長生殿》之文，見劉世珩輯：《彙刻傳劇》（暖紅室刊本，1919年），冊69—70。在《三婦評本》出版前，就有吳人評點《牡丹亭》之說。見〈還魂記或問〉：「或曰：女三為粲，美故難兼。徐淑、蘇蕙，不聞繼嬖；韋叢、裴柔，亦止雙絕。子聘三室，而秘思妍辭，後先相映，樂乎，何遇之奇也！抑世皆傳子評《牡丹亭》矣。一旦謂出三婦手，將無疑子為捉刀人乎？吳山曰：疑者自疑，信者自信，予序已贅辭，無為複也。且詩云：人知其一，莫知其他，其斯之謂矣。」（《三婦評本》，頁7b）  
另外，乾隆年間，清涼道人也懷疑《三婦評本》之作者為吳人。他在《聽雨軒贅紀》裏寫道：「夫吳山所聘所娶，咸能讀書識字，事或有之；若云所評，係三婦相繼而成，則其中當有分別之處，茲何以心思筆氣，若出一人？鄙見論之，大約為吳山所自評，而移其名於乃婦，與臨川之曲，同一海市蜃樓，憑空駕造者也。」引自王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：古籍出版社，1981年），頁221。又見於徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：古籍出版社，1987年），頁95。  
有關《三婦評本》作者問題的討論，可參見劉輝：〈從三婦評《牡丹亭》談起〉及〈論吳舒覺〉，《小說戲曲論集》（臺北：貫雅文化公司，1992年），頁378—80，391—93；

婦批語的「聲音」有所不同：約略言之，陳同浪漫、談則理性、錢宜世故，殊不似出於一人之手。而吳人在《長生殿》的批語與《三婦評本》中的批語也不似出於同一人。此外，《三婦評本》有別於其他男性之戲曲評本的地方，更是隨處可見（筆者在下文將詳加討論）。正因如此，筆者以為，在確切的反證發現以前，硬說三婦不是真正的作者，是沒有根據的。本文擬以明清婦女之《牡丹亭》批評，尤其是《三婦評本》為重心，從批評的角度、批評的深意、批評的重心與批評的風格這四個方面，探討明清婦女劇評的概括性特色，並藉此思考性別與閱讀、性別與批評的關係。

## 一、批評的角度：常見「女性觀（關）照」

### （一）重視婦女戲曲形象

明清婦女在批評戲曲時多展現女性自覺，在她們所書寫的感想或評論中往往顯露出女性觀點與由此而衍生出的對女性同胞的特殊關懷，這個特色筆者簡稱之為「女性觀（關）照」。批評者的女性觀（關）照，主要表現在兩個方面：首先，她們特別重視劇中女性人物形象的問題——婦女角色是否刻畫得真實？是否正面或負面地影響一般人對女性的認知？明嘉靖末至崇禎間在世的黃知和，在讀過徐渭的《四聲猿》後，寫下這首〈讀《四聲猿》，調寄沁園春〉：

……木蘭代父沙場，更崇嘏名登天子堂。真武堪陷陣，雌英雄將；文堪華國，女狀元郎。豹賊成擒，鸛裘新賦，誰識閨中窈窕娘？鬚眉漢，就

---

王永健：〈論吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語〉，《湯顯祖與明清傳奇研究》（新店：志一出版社，1995年），頁80-81；Judith Zeitlin, "Shared Dreams: The Story of the Three Wives' Commentary on *The Peony Pavilion*," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54:1 (June 1994), pp.175-79.

石榴裙底，俯伏何妨！<sup>①</sup>

引詞中所描寫、讚嘆的分別是《四聲猿》中二劇：《雌木蘭替父從軍》與《女狀元辭鳳得鳳》的女主角花木蘭和黃崇嘏。兩人身為巾幗，但一武功、一文才，尤勝男子，故而黃知和大膽評曰：「鬚眉漢，就石榴裙底，俯伏何妨！」由對特定對象的欽佩，上升為對傳統男尊女卑之性別定位的顛覆，黃氏評此二劇，宛若當今的女性主義者，她的女性自覺與女性觀照無疑是十分明顯的。評點《四聲猿》的激道人激賞此詞，特別指出黃氏「著有《臥月軒稿》行世，今年春秋八十矣，揮毫不倦，間填此闕，其音節豪壯，褒貶謹嚴，堪與是編〔《四聲猿》〕同垂不朽。因附刻焉。」<sup>②</sup>

婦女對女性戲曲形象問題的考慮，可能影響她們對劇作高下的評定。清初女詩人林以寧曾強烈表達她對《西廂記》的不滿及對《牡丹亭》的讚揚，她的批評主要就是從劇作是否誣蔑女性，劇中女性人物是否表現「不道德」內容的角度立論。她指出：

昔元稹欲亂其表妹而不得，乃作《會真記》誣其事，金人董解元、元人王實甫先後譜曲以傳之。稹此文，正當令中使批頰〔元稹嘗被宦官擊傷面〕，而《西廂》所譜之曲，董則聯綴方語，王亦拮據舊詞，原非有奇文雋味，足以益人，徒使古人受誣，而俗流惑志，最無當於風雅者也。小慧之人，妄牽禪理，又指為文章三昧……若《西廂》者，所當首禁者也。予持此說已久，顧嘗念曹孟德欲誅一妓，以善歌留之，教他妓有能為其歌者，乃殺之。今玉茗《還魂記》，其禪理文訣，遠駕《西廂》之上，而奇文雋味，真足益人神智，風雅之儔，所當耽玩。此可以燬元稹、董、王之作者也。……蓋杜麗娘之事，憑空結撰，非有所誣，而托

① 明崇禎間激道人評本《四聲猿》卷首。參見趙山林選注：《歷代詠劇詩歌選注》，頁213，及《序跋》，冊2，頁867。

② 《序跋》，冊2，頁867。

于不字之貞，不礙承筐之實，又得三夫人合評表彰之，名教無傷，風雅斯在。<sup>④③</sup>

《西廂》與《還魂》，因為兩者同為以愛情為主題的才子佳人劇，屢為戲曲批評者加以比較。前劇女主角崔鶯鶯與後劇女主角杜麗娘都以千金之尊，為「情」所動，而不惜違背舊禮教，自薦枕席於婚前；不同處僅在於杜女與其心愛才子交接，若非在夢中，即已為鬼魂，與真實肉體無涉。她還魂後與柳生成婚之時，仍屬完璧之身。是以林以寧稱許此劇「名教無傷」，與《西廂》之厚誣古人，敗俗傷風，迥然不同。林氏的論斷顯然有衛道的用意。在同文內，她提到戲曲對匹夫匹婦的道德影響至為深遠，故「君子為政，誠欲移風易俗，則必自刪正傳奇始矣。」<sup>④④</sup>她的戲劇教化觀頗為傳統，與當時一般的男性評家並無不同，特殊的只是她為元稹表妹平白「受誣」這件事，顯得極為不平，而此點阻礙了她對《西廂》「奇文雋味」的欣賞（林撰此序時，金聖歎評點之《西廂記》已以《貫華堂第六才子書》之名出版，林序中所稱之「小慧之人」，可能指的就是金聖歎）。<sup>④⑤</sup>以林以寧的文學素養，<sup>④⑥</sup>應能分辨藝術真實與生活真實的分野，而不至於過責《西廂》作者「以訛傳訛」才是。比較合理的解釋是，林氏的性別認同使她特別注意女性（尤其是閨秀）在戲曲中所呈現的形象是否受到不當的污蔑。<sup>④⑦</sup>

④③ 〈還魂記題序〉，《三婦評本》，頁1a-2b。

④④ 同前註，頁1b。

④⑤ 金批《西廂》於1656年出版，而林文寫於1694年。

④⑥ 林以寧著有《墨莊詩鈔》、《鳳簫樓集》。林氏能文章，工書善畫，與同里顧姒、柴靜儀、馮嫻、錢鳳綸、張雲昊、毛媿立詩社，號「蕉園七子」。見施淑儀輯：《清代閨閣詩人徵略》（上海：上海書店，1987年），頁127。

④⑦ 《紅樓夢》中的賈母也發表了她對許多才子佳人故事裏所呈現的「佳人」形象的非議。她雖是虛構的人物，但從她的話中可以想見當時類似林以寧的上述閱讀法並非特例：「賈母笑道：『這些書就是一套子，左不過佳人才子，最沒趣兒。把人家女兒說的這麼壞，還說是「佳人」，編的連影兒也沒有了。開口都是「鄉紳門第」，父親不是尚書，



無獨有偶，《三婦評本》的作者也對女性人物的身分與劇中行動是否相應，表示非常的關注。杜麗娘是千金小姐，是三婦心理認同的人物，她在劇中反傳統的「自媒自婚」，是既違背了三婦（及麗娘自己）已經「內化」了的禮教準則，而又為她們所同「情」地理解的。因此在〈幽媾〉齣中，陳同對已為鬼魂的麗娘，其薦寢行動的複雜心理（又羞又悲又懼又盼又矜莊），特意加以眉批，從劇本之曲文（唱辭）及科介（舞臺動作）為之解讀。這樣一方面是避免讀者誤評人物，一方面也是重新肯定批評者自身所服膺的行為規範：

千金小姐，踽踽涼涼來尋幽會，其舉止羞澀乃爾。

「展香魂」而近前，艷極矣。觀其「悲介」，仍是千金小姐身分。

「急掩門」有惟恐失之、畏人知之二意。「整容」而見，仍是小姐腔範。

以下的「虧他」二語作調笑，正映出小姐莊凝也。<sup>④8</sup>

此齣的戲劇情境——相思而亡的杜麗娘，「展香魂」來到夢中情人柳夢梅的書齋與之幽會，以償宿願——近似《西廂記》的第四本第一折（金聖歎稱之為〈酬簡〉），即鶯鶯在紅娘陪伴下到張生書房幽會的情況。人與魂的差別不論，兩者都是千金小姐薦寢，也都是劇中的重要關目。但《西廂》此折限於元雜劇體例，僅止張生一人主唱，描寫的是男性相思得償的心理，相國之女的崔鶯鶯沒有唱曲，也沒有念白，由頭到尾都沒有出聲（此折「鶯鶯不語（介）」

就是宰相，一個小姐必是愛如珍寶，必是通文知禮，無所不曉，竟是絕代佳人。只是見了一個清俊男人，不管是親是友，想起他的終身大事來，父母也忘了，書也忘了，鬼不成鬼，賊不成賊，那一點像個佳人？就是滿腹文章，做出這樣事來，也算不得是佳人了。比如一個男人家滿腹的文章，去做賊，難道那王法就看他是個才子，不入賊情一案了不成？可知那編書的是自己堵自己的嘴。……有個原故，編這樣書的人，有一等妒人家富貴的，或者有求不遂心，所以編出來糟踏人家。再有一等人，他自己看了這些書，看邪了，想著得一個佳人纔好，所以編出來取樂兒。』見《紅樓夢（三家評本）》（上海：古籍出版社，1988年），上册，第54回，頁878-79。

④8 見《三婦評本》，上卷，頁93a-95b。

的舞臺動作說明，重複了五次）。鶯鶯性格深沉委婉，小小年紀，情竇初開，決心當夜犯禁，心中豈不百感交集？劇作家王實甫只藉著簡單「不語」兩字的重複，引發知「情」讀者的細細思索，堪稱「化工」之筆。金批《西廂》素以詳密見長，但惟獨此折「鶯鶯不語」——這個沒有聲音的「聲音」為他所完全忽略了，較之於陳同對麗娘心理的情感體驗，金聖歎此折的批語就因缺乏女性觀照而顯得有所不足。《文心雕龍·知音篇》有云：「綴文者，情動而辭發；觀文者，披文以入情」，假設此折有「知音」為之評點，當能「披文以入情」，令簡約而神秘的「鶯鶯不語」得到適當的闡明。

另一評點《牡丹亭》，著有《繡牡丹》（已佚）的作者程瓊，評杜麗娘為「形至瓌秀，心至纏綿，眼至高遠，智至強明，志至堅定」。<sup>④</sup>可能為維持她的完美「佳人」形象，程氏刪除了原劇中她自述思春的一節共六十餘字。根據程夫吳震生之友史震林的敘述：

〔程瓊〕自批一本，出文長、季重、眉公知解之外，題曰《繡牡丹》。

雨冷香溫，爛然成帙。毫分五色，肌擘理分。大概照依原本，將「驚夢」折「蟾宮折桂……崔徽期約……」等俗字刪去六十餘字。<sup>⑤</sup>

被刪的這段文字應是：

吾今年已二八，未逢折桂之夫。忽慕春情，怎得蟾宮之客？昔日韓夫人得遇于郎，張生偶逢崔氏，曾有《題紅記》、《崔徽傳》二書。此佳人才子，前以密約偷期，後皆得成秦晉。<sup>⑥</sup>

<sup>④</sup> 史震林：《西青散記》（臺北：廣文書局，1982年），頁177。

<sup>⑤</sup> 同前註。

<sup>⑥</sup> 徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（香港：中華書局，1976年），頁46。除了少數幾個字的差異之外，此段為湯顯祖襲自其劇所本，話本《杜麗娘慕色還魂》：「吾今年已二八，未逢折桂之夫，感慕景情，怎得蟾宮之客？昔日郭華偶逢月英，張生得遇崔氏，曾有《鍾情麗集》、《嬌紅記》二書，此佳人才子，前以密約偷期，似皆一成秦晉。」引自徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》，頁13。

前後一共六十四字的麗娘自道，思春之情，明白顯露，不肖她的身分、教養、口吻，或因此故，程瓊以爲「俗字」。程還指出別人等閒批評麗娘「暗隨」之謬（「習聞強鳳歸鴉，已有內決於心，不服賢文之意，休道暗隨。〈幽媾〉折『莫不是人家彩鳳暗隨鴉』一句，固已明明註出，不容等閒藉口。」）<sup>⑤②</sup>程瓊的評語和刪削，再次證明婦女評劇時對女性人物形象的重視。

## （二）關懷女性人物命運

除了重視女性戲曲形象的呈現，明清婦女在批評劇作時，還特別關心女性同胞的人生命運。凡是爲女性補恨、伸冤、留名、立傳的作品，都受到這些婦女的激賞；她們甚至還表達對這些劇作作者的感謝之忱。儘管戲曲人物乃藝術虛構，婦女批評家卻似乎以假爲真，對情感上能夠認同並喜好之女性人物，她們真心憐惜，以紙筆代喉舌，爲其發聲：

新閱傳奇杜十娘，風塵薄命總堪傷。若非百折詩人意，千載芳魂恨怎忘？<sup>⑤③</sup>

水到吳江平望橋，曾聽翻曲幾吹簫。不堪卒讀人間誓，自許重傳天上謠。夢逐花飛于我殞，魂隨香返阿誰招？從今可告郎無罪，爲謝先生筆下超。<sup>⑤④</sup>

前首詩寫的杜十娘，後首詩寫的霍小玉，都由小說而成爲戲曲人物。原本兩位佳人都因所托非人，爲男子始亂終棄，心碎而死，但黃圖珌所作的《百寶箱》將杜女投江而死的結局改爲「十娘投江遇救，經柳遇春之撮合，復配李甲，以補小說家所傳之不足。」；<sup>⑤⑤</sup>潘炤的《烏闌誓》在霍女相思病死之後，增添了

<sup>⑤②</sup> 《西青散記》，頁177。

<sup>⑤③</sup> 裴夫人沈在秀《百寶箱》題辭，引自《序跋》，冊3，頁1821。

<sup>⑤④</sup> 如皋女史熊璉《烏闌誓》題辭，引自《序跋》，冊3，頁1976。

<sup>⑤⑤</sup> 莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》（上海：古籍出版社，1982年），中冊，頁1334。

〈復凡〉、〈仙圓〉，也變成喜劇的團圓收場。<sup>⑤⑥</sup>據潘炤在〈烏闌誓自序〉中解釋，改作是因深感霍小玉之恨，又受到妻子的慫恿（「必挽回而善全之，如馬嵬之始忍而終不忍是矣」）所致。<sup>⑤⑦</sup>此劇女讀者熊璉（上引之第二首詩作者）也是小玉般的「有情癡」，<sup>⑤⑧</sup>又有小玉般的不幸人生遭遇。她幼時失怙，許配給陳生，生有廢疾，翁請毀約，她堅持不肯，仍嫁到陳家。後因夫家家貧不能養活而回娘家，半生依母弟而居。<sup>⑤⑨</sup>她寫有數十首為「閨中薄命者」而作的感悼詞。<sup>⑥⑩</sup>蘭心蕙質的婦女讀者對小說戲曲中女性人物的悲劇命運，感同身受，不能釋懷，所以才會感激文人的補恨之作，寫下「不敢卒讀人間誓，自許重傳天上謠……從今可告郎無罪，為謝先生筆下超」和「若非百折詩人意，千載芳魂恨怎忘？」的詩句。

另外，清劇作家趙對微寫女子遭逢亂離，題壁述懷的《酬紅記》傳奇，黃燮清寫永康烈婦吳宗愛殉節事蹟的《桃谿雪》傳奇，以及蔣士銓為明寧王宸濠妃婁氏伸冤解訛的《一片石》雜劇，婦女讀者的劇評也都是特別關懷女性的人生景況，只是關注的焦點這回不在情愛婚姻，而在女性的「才」與「德」是否隨著生命的結束而湮沒無聞。批評者表達了對女性也能留名不朽的願望：

……艷色清才幾合并，能傳姓字死猶生。世間薄命知多少？豈獨傷心杜宇聲。<sup>⑥⑪</sup>

……佳人黃土，小劫紅羊，永沒孤芳，胡可勝道？所幸吳君康甫，攝篆是邦。乘輅式廬，披荆拾艷……從此海內爭傳三絕，閨中自有千秋

<sup>⑤⑥</sup> 同前註，頁1372。

<sup>⑤⑦</sup> 見《序跋》，冊3，頁1969。

<sup>⑤⑧</sup> 湯顯祖語，見其〈紫釵記題辭〉，《序跋》，冊2，頁1216。

<sup>⑤⑨</sup> 見《正始集》及《澹仙詩文詞賦鈔·跋》的記載，引自施淑儀輯：《清代閨閣詩人徵略》，頁358。

<sup>⑥⑩</sup> 見《履園叢話》，引自《清代閨閣詩人徵略》，頁358-59。

<sup>⑥⑪</sup> 上元女史王瑾《酬紅記》題辭，引自《序跋》，冊2，頁1066。

矣。<sup>⑥2</sup>

豐碑四尺倚江濱，細雨斜風墓草新。謗語傳訛今始雪，受他貞魄拜詞人。<sup>⑥3</sup>

無論是第一首詩裏的「能傳姓字死猶生」，還是《桃谿雪》後序中的「從此海內爭傳三絕，閨中自有千秋矣」以及最後一首詩裏的「謗語傳訛今始雪，受他貞魄拜詞人」都傳達了女性對「名」（才名與德名）與「留名」的重視。

### （三）思索女性創作

以上所述都是男性劇作家的作品在婦女讀者間的反應，當明清婦女閱讀婦女所寫的劇本時，她們的觀點有無不同？就現知的三種女性劇作《繁華夢》、《喬影》與《梨花夢》的婦女題辭看來，我們似乎可以說，批評者的女性觀（關）照除了表現在對劇中婦女形象的重視，以及關心女性角色的命運之外，還多了一份對女劇作家本身藉寫作抒懷的思索與讚佩之情。嘉慶、道光年間女詞曲家吳藻（蘋香）（1799？—1862？）自寓之作《喬影》雜劇，<sup>⑥4</sup>借劇中女才子謝絮才之酒杯，澆自己心中之塊壘，傾訴傳統父權社會中女子有才卻無法施展之悲楚，堪比當年三閭大夫屈原。此劇情節簡單，重在抒情。開場時謝絮才——此名靈感顯然得自晉才女謝道韞以「柳絮因風起」比擬雪飛之狀的典故，而「（詠）絮（之）才」即指女子賦詩寫作的才華，故吳藻以此名象徵中國歷史上文才卓越勝於男子的女子——她著男子巾服至書齋展玩她前日為己所繪之男裝小影，名為「飲酒讀《騷》圖」。接著，她對畫飲酒抒懷，感嘆自己

⑥2 錢塘女史關瑛《桃谿雪》後序，引自《序跋》，冊3，頁2175。關瑛，錢塘諸生蔣坦室，著有《三十六芙蓉詩存》、《夢影樓詞》，詩詞書畫皆精。參見梁乙真編：《清代婦女文學史》（臺北：臺灣中華書局，1979年），頁278-81。

⑥3 廣豐女史蔣婉貞《一片石》題辭，引自《序跋》，冊2，頁989。

⑥4 此劇收於鄭振鐸纂集：《清人雜劇初集》（香港：龍門書店，1969年），頁295-300。

爲性別所限，抱負不得施展，天地之大，惟獨畫上小影爲自己生平「第一知己」。<sup>⑥⑤</sup>她以屈原之懷才不遇自況、自慰，卻又想起，己欲同屈子死後有弟子招魂，其名、其文皆傳諸後世而不能，於是更增傷悲。她無可奈何收起畫作，唱了曲尾聲，戲就如此終場。同爲才女的摯友汪端了解吳藻在此劇中的寄托，她的題辭以古代女才子、「修竹」、「芳蘭」、屈原比喻吳藻，很真切地發抒了劇中人也是劇作者本身自覺才不適世的「憔悴」心境：

蜀國黃崇嘏，唐宮宋若莘。美人何灑落，詞客最酸辛。修竹難醫俗，芳蘭不媚春。江潭寫秋怨，憔悴楚靈均。<sup>⑥⑥</sup>

據說汪端自幼聰穎，七歲賦〈春雪〉詩，讀者以爲不減「柳絮因風」之作，因以「小韞」呼之。<sup>⑥⑦</sup>她生長閨門，性耽書史，幼受業高邁庵先生，「以其後人衰替，每歎身非男子，不能盡師門之誼，以爲生平憾事」，<sup>⑥⑧</sup>著有《自然好學齋集》，又編有《明三十家詩選》。<sup>⑥⑨</sup>她與《喬影》之女主角謝絮才身分相近、才華相類，同時又感受過性別限制的遺憾，故而在其題辭中顯示出對該劇主題的深刻理解。

爲女性劇作題辭的婦女除了注意女作家在劇中的寄托，還往往將自己與女作者相比，或將女作者與男作者相較，推崇女劇作家具有的特殊才華。《喬影》的另一閨秀讀者才女張襄讚美吳藻「如此才華閨中少，勝書生十載親燈火」，感到自己「聽郢曲，愧難和」；<sup>⑦⑦</sup>而女道士王嶽蓮對吳藻更是充滿仰慕

⑥⑤ 同前註，頁297。

⑥⑥ 汪端題辭，同前註，頁293。又見於《序跋》，冊2，頁1133。

⑥⑦ 胡敬：〈汪允莊女史傳〉，引自施淑儀輯：《清代閨閣詩人徵略》，頁429。

⑥⑧ 管筠：《自然好學齋詩·序》，《清代閨閣詩人徵略》，頁430。

⑥⑨ 胡敬：〈汪允莊女史傳〉，及梁楚生：《明三十家詩選·序》，引自《清代閨閣詩人徵略》，頁429、431。

⑦⑦ 《清人雜劇初集》，頁293。又見於《序跋》，頁1133。張襄，字蔚卿，一字雲裳，又字蘭卿，蒙城人蘇州參將殿華女，詩詞、書畫、音律皆擅，曾和高啓〈梅花詩〉九首，傳誦一時。見《西冷閨詠》及《名媛詩話》，引自《清代閨閣詩人徵略》，頁444。

之情，她的題辭寫道：「偶從曲裏結心知，沅芷靈芬想見之。似此襟懷雲海闊，願教丁卯寄相思。」<sup>①</sup>另一女子徐鈺閱讀（或觀賞）<sup>②</sup>《喬影》的經驗使她不但體會到吳藻的牢騷愁苦與欲望豪情，並且提高了她作為女性的自覺；她的題辭所透露出來的女性觀照，對象不僅是劇中人，也是女作者和她自己。她感愧自己平日「但調螺子畫春山」，缺乏謝絮才或是掃眉才子吳蘋香所具有的特出的超越性別界限的「豪氣」與追尋：

一種牢愁本性真，致身千古想靈均。忽歌忽笑忽悲泣，不信紅閨有此人。

翩翩烏帽壓雲鬟，直欲天風御往還。愧我多情豪氣少，但調螺子畫春山。<sup>③</sup>

乾隆年間女曲家王筠（1749?–1819?）《繁華夢》的知音讀者畢太夫人張藻，對於王氏的才華深感「與有榮焉」。與吳藻的女讀者相同，她推崇女作家。她稱讚王氏之作可以媲美最優秀的男性劇作，並進而宣稱有時女性的天才，實遠勝男子（「《燕子》、《桃花》絕妙詞，南朝法曲少人知。天公翻樣輕才藻，不付男兒付女兒」<sup>④</sup>）。據說正是畢太夫人「激賞」王筠的《繁華夢》，而直接促成了該劇的出版。按王氏父王之常（乾隆戊辰進士）在《繁華夢·後序》中所述：

① 見《清人雜劇初集》，頁293。王嶽蓮，字韻香，無錫人，女道士，居無錫雙修庵，能書，能詩，善畫蘭竹。見施淑儀輯：《清代閨閣詩人徵略》，頁426–27。

② 《喬影》曾於道光乙酉（1825）秋，由蘇州男子顧蘭洲在上海某廣場演出，據說「見者擊節，聞者傳鈔，一時紙貴，爰付梓人，播諸樂府」。見吳載功：《喬影·跋》，《清人雜劇初集》，頁301。根據學者的研究，《喬影》是現在能夠考知的近代上海最早演出的崑劇。見陸萼庭著，趙景深校：《昆劇演出史稿》（上海：文藝出版社，1980年），頁271。

③ 徐鈺題辭，見《清人雜劇初集》，頁294。又見於《序跋》，冊2，頁1134。

④ 《繁華夢·題詞》，清乾隆戊戌（1778年）槐慶堂刊本，頁1a。又見於《序跋》，冊3，頁2037。

女筠，幼稟異質，書史過目即解。每以身列巾幗爲恨，因撰《繁華夢》一劇，以自抒其胸臆。草創就，即呈余勘正。其中有涉於繁冗者，爲細加刪潤，綴以評語，勒爲一編。因剗無餘力，藏諸篋中者，已十季矣。戊戌三月，偶出以就正於觀察息圃張公，公即轉呈畢太夫人，共爲激賞，各賜序及詩，以弁冊首。觀察公仍獨力捐金，趨付梓人，俾閨中小言得以出而問世，吾女亦可欣然自慰，不復以巾幗爲恨矣。<sup>⑦⑤</sup>

此篇後序爲女作家王筠之寫作緣起、作品問世過程以及知音讀者促成之功，提供了難得的資料。更難得的是，它提到女讀者的賞鑑在女作家作品的出版中所起著的關鍵作用。畢太夫人張藻是張鳳孫（號息圃）之姊、禮室尙書畢沅之母，誥贈一品，其父張之頊做過知縣，其母爲女史顧若憲。她幼承母教，詩才瞻富，著有《培遠堂集》，<sup>⑦⑥</sup>與王筠同樣都是才媛。

《繁華夢》內容寫閨閣女子夢想能夠脫離樊籠，大展才華，出人頭地，與吳藻的《喬影》題旨相類。此劇將繁華萬象喻爲一夢，<sup>⑦⑦</sup>有如湯顯祖之《邯鄲夢記》。根據王氏子王百齡的敘述：「太孺人秉異質，通書史，常以不獲掇巍科、取顯宦爲憾，因撰是編，以抒胸臆」，<sup>⑦⑧</sup>其說與王氏父相類。王筠於子幼時，就常以「汝當努力功名，以成吾志」訓勉，成人後，復以「吾於汝家食貧作苦，所望者，爲進士女，復爲進士母爾」鞭策。<sup>⑦⑨</sup>她對兒子的殷切期望無疑地反映了她自己在現實人生裏，受限於性別角色而無法滿足的功名欲望。我們似乎可以說，王筠作劇行動的本身，一同其劇作內容，都代表一種權力的想

⑦⑤ 同前註，末頁。又見於《序跋》，冊3，頁2036。

⑦⑥ 見施淑儀輯：《清代閨閣詩人徵略》，卷3，頁174-75。

⑦⑦ 此劇二十四齣〈出夢〉，主角王氏云：「我省得了。原來半世功名，竟是一場大夢。」《繁華夢》，卷下，頁45b-46a。

⑦⑧ 此跋刊於《繁華夢》劇後，王之常《繁華夢·後序》前。又見於《序跋》，冊3，頁2036。

⑦⑨ 同前註。



像。她在劇中的寄托，反映當時一些女才子的功名欲望；儘管夢境虛幻，願望不能成真，然而短暫的性別身分變換，亦給予作者自由顯才與揚名的慰藉。同為女才子的讀者畢太夫人想必對王筠「掃眉才罷襲冠簪」的性別越界的幻想心有戚戚焉，故稱其「聲聲擊節快人心」云：

掃眉才罷襲冠簪，海水蓬萊淺復深。眞倩麻姑抓背癢，聲聲擊節快人心。<sup>⑧</sup>

清代著名戲曲家李漁曾對作劇所能帶給作家的快樂有精彩的表述：「我欲做官，則頃刻之間，便臻富貴……我欲成仙作佛，則西天蓬島，即在硯池筆架之前。」<sup>⑨</sup>他說自己一生多愁苦，「惟於製曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，慍爲之解，且嘗僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此，未有眞境之爲所欲爲，能出幻境縱橫之上者。」<sup>⑩</sup>李漁的說法很可以幫助我們了解王筠創作戲曲時的快樂，而畢太夫人對於《繁華夢》「快人心」的閱讀感想，則是由讀者的立場表明閱讀的樂趣，兩者大致都是由幻想與欲望的滿足爲出發。書寫與閱讀宛如一體之兩面，作者與讀者各據一方，如果兩者對文字表現出的欲望感受不同甚或相反，要爲作品叫好稱快並不容易。女性藉由寫作而自由，而能如願隨興地自我塑造發展成現實人生裏不容存在的角色，畢太夫人對此心理能夠認同，才能夠「激賞」王筠的作品；她對女性藉由想像在精神上「主宰」現實人生的意義有同情的理解，才會覺得《繁華夢》「聲聲擊節快人心」。相對於該劇有記載的男性讀者的閱讀反應：「《繁華夢》如風雨淒淒」<sup>⑪</sup>、「青衫慣

⑧ 《繁華夢·題詞》，頁1b。又見於《序跋》，冊3，頁2037。

⑨ 李漁：《閒情偶寄》，中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲曲出版社，1959年），冊7，卷3，頁54。

⑩ 同前註，頁53-54。

⑪ 朱珪：《全福記·序》，清乾隆四十四年己亥（1779年）槐慶堂刊本，頁2a。又見於《序跋》，頁2039。

濕才人淚，不道春閨怨更長」<sup>⑧4</sup>或「新編小讀添惆悵，可但蛾眉是恨人」，<sup>⑧5</sup>畢太夫人的反應與體會就顯得有所不同，而不同之處恐怕多少與她的女性觀照有關吧。

## 二、批評的深意：借題發揮以自抒胸臆

如果說前面所討論的著重在婦女批評者閱讀/觀照劇中女性時，顯露女性自覺或為女性發聲的種種表現，這裏要討論的就著重在批評者藉由發表讀劇感想來為自己發聲的現象，也就是所謂的「借題發揮」。既然是借題發揮，顧名思義，記錄的主要是批評者由讀劇而生發的人生感觸，與劇作的關係並不一定密切。借題發揮的特點在明清男性劇評中亦屬常見，只是男女兩性所抒發的感觸內容時而有所不同。依筆者所見，婦女戲曲批評中借「題」發揮主要有以下的兩種情況：一是由認同劇中女性人物聯想到自身處境，最具代表性的例子是明廣陵人（今江蘇揚州）馮小青，據傳她寫過〈讀《牡丹亭》（二首）〉：

稽首慈雲大士前，莫生西土莫生天。願為一滴楊枝水，灑作人間並蒂蓮。

冷雨幽窗不可聽，挑燈閒看《牡丹亭》。人間亦有痴於我，豈獨傷心是小青。<sup>⑧6</sup>

在《牡丹亭》的歷代女讀者中，小青可說是最出名的一位。有關她的傳說記載和戲曲小說在明清兩代頗為盛行，而上引的第二首詩中的「冷雨幽窗不可聽，挑燈閒看《牡丹亭》」更成為小青故事的作者所喜愛呈現的情境。<sup>⑧7</sup>小青

⑧4 曹仁虎：《繁華夢·題詞》，頁2b。又見於《序跋》，頁2037。

⑧5 曹仁虎：《繁華夢·題詞》，頁2b-3a。又見於《序跋》，頁2038。

⑧6 見《花朝生筆記》，引自趙山林選注：《歷代詠劇詩歌選注》，頁212。參見朱京藩撰：《小青傳》附錄之〈小青焚餘〉（《序跋》，冊2，頁1374-75），「豈獨傷心是小青」作「不獨傷春是小青」。

⑧7 參見徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》，頁216-17。

據說自幼擅長文墨，在十六歲時嫁與杭州馮生爲妾，夫既鄙賤，妻又悍妒，生活悒鬱寡歡，婚後二年即病亡。<sup>⑧</sup>馮小青在現實人生裏憧憬愛情的幸福（「願爲一滴楊枝水，灑作人間並蒂蓮」）但卻缺乏情愛慰藉的孤寂體驗，使她能深刻體會《牡丹亭》裏還魂以前的杜麗娘對愛情的徒然渴望。她在閱讀《牡丹亭》時認同麗娘的痴情，故能感受麗娘的傷心，才會寫出「人間亦有痴於我，豈獨傷心是小青」的動人詩句。這兩句詩是對《牡丹亭》主要人物性格的評斷，也是對作者創作題旨的把握，同時也是馮小青的自我抒情：她將自己的人生處境與麗娘相比，藉以銘刻自己與劇中人同病相憐，皆因痴情而爲傷心人的苦境。

類似於小青，另一位喜愛《牡丹亭》的讀者婁江俞娘也是藉批劇來自抒胸臆。據傳，她在〈感夢〉（按應爲〈驚夢〉）一齣寫道：「吾每喜睡，睡必有夢；夢則耳目未經涉，皆能及之。杜女故先我著鞭耶？」<sup>⑨</sup>杜女人世未經，家教謹嚴，一向矜持自斂，然而夢中卻大膽地與理想情人在牡丹亭幽會，湯顯祖藉此關目呈現女性自然而然、無法泯滅之情欲。此夢之內容向爲衛道之士所詬病，但同樣是未婚少女的俞娘爲此齣所寫的批語，除了強調此一戲劇情節的合理性外，還不避諱地剖白了自己的心事，間接呼應了湯氏寫作〈驚夢〉的深心大意，難怪湯顯祖感嘆道：「爲何傷此曲，偏祇在婁江？」<sup>⑩</sup>

婦女借題發揮的第二種情況是由讀劇引發對人生或社會的想法或感觸。錢宜在《三婦評本》第十齣〈驚夢〉裏的眉批可爲代表。麗娘遊園後，感傷自己青春虛度，在〔山坡羊〕曲中自述情懷：

沒亂裏春情難遣，驀地裏懷人幽怨。則爲俺生小嬋娟，揀名門一例裏神

⑧ 同前註，頁216。

⑨ 見張大復：《梅花草堂筆談》，引自毛效同編：《湯顯祖研究資料彙編》（上海：古籍出版社，1986年），下冊，頁849。

⑩ 〈哭婁江女子二首〉，《湯顯祖集》（上海：人民出版社，1973年），冊1，頁655。

仙眷。甚良緣，把青春拋的遠。俺的睡情誰見？則索因循覩腆。想幽夢誰邊？和春光暗流轉。遷延，這衷懷那處言？淹煎，潑殘生除問天。<sup>⑨</sup>

針對這支曲子，錢宜的批語是：「今人以選擇門第及聘財嫁裝不備，耽閣良緣者，不知凡幾！風移俗易，何時見桃夭之化也？」<sup>⑩</sup>此眉批由麗娘的閨怨引發，寫的不是前面小青或俞娘的自身感情經驗，而近似社會批評，故為另一類之借題發揮。

另外，王筠為顧森《回春夢》所寫的題辭：「塊壘填胸鬱未平，故將寸管與天爭。夢回悟得邯鄲趣，佛火禪燈了此生。」<sup>⑪</sup>以及錢塘女史錢寶珩讀黃變清寫明帝女長平公主事的《帝女花》劇後所寫的《金縷曲》：「……故國粧臺圓舊鏡，一霎美人黃土。又一霎斜陽今古。畢竟情天多缺陷，問笙娥可有癡雲補？淒斷了，戍樓鼓。」<sup>⑫</sup>也都是這類批評者借題發揮，自抒胸臆的很好的例子。與錢宜眉批不同的只是社會批評轉換成人生觀的展現（王筠），或人世滄桑的感觸（錢寶珩）而已。

明清婦女評劇時借題發揮的內容有時還涉及對傳統性別角色定位的反思，多多少少透露出對男尊女卑思想的不平。明末女子黃淑素據說「其評跋諸傳奇，手眼別出，想路特異。」<sup>⑬</sup>她的〈牡丹記評〉，由分析「情至」主題開始，談到女子能「慧眼識英雄」，還說到女子讀書受益。其文曰：

《西廂》生於情，《牡丹》死於情也。張君瑞、崔鶯鶯當寄居蕭寺，外有寇警，內有夫人，時勢不得生，生則續，死則斷矣。柳夢梅、杜麗娘當夢會閨情之際，如隔萬重山，且杜寶勢焰如雷，安有一窮秀才在

⑨ 《三婦評本》，上卷，頁27a-27b。

⑩ 《三婦評本》，上卷，頁27b。

⑪ 《序跋》，冊3，頁2055。

⑫ 同前註，頁2163。

⑬ 見衛泳編：《晚明百家小品》，引自徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁89。

目，時勢不得不死，死則聚，生則離矣。……妙在死去三年，又得復生。「後之人能死不能生」，乃禪門絕妙機鋒也。更服其〈淮泊〉內有一白云：「看古來婦女多有俏眼儿」，此語乃先生得自五百三十八卷中。而關頭已為打破，幾見青眼中多男子，白眼行為女子邪？……昔麗娘若不讀書，今日亦無陳師父可見。女郎曾讀書，到死後終是受益，此雖謔語，亦有莊處……<sup>96</sup>

另有婦女在評劇時碰觸到男女兩性在對待情愛態度上的差異，藉此寄托她們對男子志誠的期望。裴夫人沈在秀在為寫杜十娘、李甲婚戀故事的劇作《百寶箱》的一首題詩中，就表達了這樣的思想情感：「世間幾許最多情，薄倖何云獨李生？記否悽悽吟白首，璇璣錦字寄邊城。」<sup>97</sup>卓文君為其夫司馬相如將娶妾而作〈白頭吟〉，蘇蕙為其夫竇滔攜寵姬赴任，斷其音問而織錦為迴文詩圖（名曰「璇璣圖」），兩人情深卻為棄婦的命運在劇中人杜十娘身上重演，因而沈氏感嘆：「世間幾許最多情，薄倖何云獨李生？」

《三婦評本》中〈冥誓〉齣有段眉批也同樣地表達了對男子情有獨鍾的要求。此齣演述柳夢梅與身為鬼魂的杜麗娘在書齋幽會已有一段時日，杜女決心將真實身分告訴柳生，促使柳生立誓助其還魂。兩人對話中，柳生問及麗娘喜歡嫁與甚麼人家？麗娘答以「但得個秀才郎情傾意愜」，柳生於是自稱「小生到是個有情的」。讀到這裏，吳吳山的正妻談則批道：「驟遇嬌娃，夢中人、畫中人一齊忘卻，安得言有情也？後來相府桃刁一頓，庶定償此。」<sup>98</sup>「夢中人」指的是柳生在本劇第二齣自述夢到梅花樹下站著一位美人，她說與

<sup>96</sup> 同前註，頁88。

<sup>97</sup> 《序跋》，冊3，頁1821。

<sup>98</sup> 《三婦評本》，下卷，頁3a。馮夢龍批語亦云：「原本幽邁之後，更不提起真容，殊為薄倖」，他因而改動原作這一段之曲文賓白。見馮夢龍編：《墨憨齋定本傳奇》（合肥：黃山書社，1992年），下冊，頁536。

他有姻緣之分，就因此夢，柳生改名爲「夢梅」。「畫中人」指的是畫裏的麗娘，柳生自拾得麗娘春容後，朝夕把玩，叫之、拜之，早思暮想。然而當麗娘其魂來訪柳生後，他從未問過她是否就是畫中人，顯然後者已因新嬌娃的出現而立即從他心上消逝得無影無踪。談則認爲柳生見異思遷，故質疑他「安得言有情也？」後來柳生爲報知杜父有關麗娘還魂事，曾被杜父誤指爲掘墳賊而受笞，談氏以爲這是報償當時他忘卻舊愛的不忠。同劇〈硬拷〉齣中，談則還有段眉批讚美柳生，乍看之下與前批評柳生薄倖者矛盾，事實上兩者齊觀，更加顯露她期盼男子鍾情的心理：

此記奇不在麗娘，反在柳生。天下情痴女子如麗娘之夢而死者不乏，但不復活耳。若柳生者，臥麗娘于紙上而玩之、叫之、拜之；既與情鬼魂交，以爲有精有血而不疑，又謀諸石姑開棺負尸而不駭，及走淮揚道上苦認婦翁，吃盡痛棒而不悔，斯洵奇也。<sup>99</sup>

談則藉著品評劇中人物，借題發揮，點出女子鍾情往往勝過男子。

總而言之，明清婦女劇評顯示她們借他人酒杯，澆自己塊壘的傾向。在「婦言不出閫」的環境下，她們發表讀劇的感想儼然成爲自我呈現、自我銘刻的一種有效的策略。由上面的例子看來，不少婦女利用評論他人劇作的方便，得以較少禁忌地抒發自我情志，表達出較少表達的女性聲音。

### 三、批評的重心：往往重「人情」甚於重「辭章」

乾隆年間張新梅作《百花夢》，其妻竹鹵侍史爲其作跋。跋很短，但於明清婦女劇評較不以「評文」爲重的特色表述甚明：

<sup>99</sup> 《三婦評本》，下卷，頁78b。葉長海云：「可能是由於評論者係婦女，故而特別注意對男子的觀察，並通過對劇中一個痴心男子的評論，寄托她們對男子忠於情愛的期望。正是在她們對柳生過份讚美的字行間，我們可以看出封建社會裏沒有地位的婦女內心的隱痛。」見《中國戲劇學史稿》（板橋：駱駝出版社，1987年），下冊，頁387。

夫子編《百花夢》成，予閨閣多暇，竊取其義而釋之。夫子見之，笑曰：「是書也，支離者其詞，汙漫者其意，將使巴人棘喉，周郎噴飯。余方悔之，子又從而評之乎？」予曰：「昔笠翁有言：『弟不敢序其師之集』，矧婦而敢評其夫之文哉？」……予所釋者，夢也，非文也。閱吾夫子之文者，即以予言為夢中囈語也可。<sup>⑩</sup>

「釋義」非「評文」，可以是女子自謙之辭。但這是不是她們有意的批評策略？或是女性閱讀的重點與男性真有所不同？筆者以為，策略與閱讀習性這兩種原因都可用來解釋明清男性、女性一般而言在劇本批評上顯現出來的重要區別：女性較注重人物心理分析，而男性較注重文章辭句優劣。<sup>⑪</sup>要言之，明清婦女之戲曲批評，與男性相較，往往重「人」甚於重「文」。

此於《牡丹亭》評點上表現得最為明顯。今擬將它與男性評點《牡丹亭》之作進行參照比較，以見出前者的特色。

《三婦評本》中的批語絕大部分都是眉批，沒有折批、總批，另有幾條行句間的夾批為吳山所加。<sup>⑫</sup>眉批的作者，在《牡丹亭》上卷由〈標目〉到〈繕備〉計三十一折，主要是陳同，偶爾有錢宜參評；下卷由〈冥誓〉到〈圓駕〉計二十四折，其眉批作者主要是談則，偶爾也有錢宜參評。上下卷的眉批按內容來分，有談主題思想「情」的、有分析人物心理的、有解釋寫作技巧的、有由閱讀而引發的人生感觸的；與很多戲曲評點本不同的是，批語沒有音註也不論曲律。批語中最精彩與重要的部分，依筆者之見，是對該劇主題「情」的化身杜麗娘心理的精闢闡發，尤其是〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫

<sup>⑩</sup> 《序跋》，冊3，頁1824。

<sup>⑪</sup> 金聖嘆批《西廂記》是既重「文」又重「人」的例外。

<sup>⑫</sup> 可參考王永健：〈論吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語〉，《南京大學學報》（哲學社會科學）1980年第4期，頁18-26。此文後收入王永健：《湯顯祖與明清傳奇研究》，頁77-100。

真〉、〈幽媾〉等齣，評點者似與麗娘「神會」，將其幽曲心事娓娓道來，筆者所見之同劇其他評本無一如此。今僅以〈驚夢〉為例：

「全身未現」猶起行對鏡語，亦可想見千金腔範。

取次梳妝，畫出閒耍時嬌態，卻因春香贊一「好」字，陡然感觸，隱隱動下傷春之意。

前云「眼見春如許」，見得卻淺；此處「不知」，卻深。忽臨春色，驀地動魂，那不百端交集？

春香自說花鳥，只因「還早」、「成對」語，暗觸小姐心事，便從花鳥上想到自己；左歎右惜，並不叙湖山流水，恰合此際神情，更為尋夢生色。

遊園原為消遣，乃乘興而來，興盡而去，恐去後惘然，益難消遣耳。然無可奈何，只得如此發付。玩「到不如」三字，濃情欲滴也。

忽然遊園，因之感觸，忽然回家，已自情盡，又從春色上生出一段風勾月引，為入夢之因。

青春去了，便非良緣，此語痛極。

「睡情誰見」：誰知我夢耶？「幽夢誰邊」：我欲夢誰耶？此時小姐已夢情勃勃矣。

柳生……幾句傷心話兒，能使麗娘傾倒也。

柳杜歡情，在花神口中寫出，語語是憐，語語是喚，艷想綺詞，俱歸解脫。

「去了」非是決絕語，正是纏綿語也。

「再來」非是期約語，正是別離無奈，極疼熱、極安慰之語也。

麗娘當稱「母親」而云「奶奶到此」，寫其猝然驚覺，出神失口光景。隨口呼天，自是無聊人景況。然此折三次呼天：低首沉吟時，怨也；此處，謝也；結處，求也。



自語一番，纔覺夢境難忘。

因其語語緊照春心，故曰「『傷心』話兒」，此處提此二字，後亦屢見，蓋傷心者，情之至也。

以針指、讀書爲閒話，將以何事爲正經耶？寫有心事人，如畫。

「坐起誰忺？則待去眠」，寫其倦也……小姐只想草藉花眠，等不得熏香，便欲就寢，倦極也。

起句逗一「夢」字，以爲入夢之緣，煞句又拖一「夢」字，以爲尋夢之因，從此無時不在夢中矣。<sup>⑩</sup>

以上所引雖不及此齣眉批總數之一半，但甚具代表性——此齣絕大多數批語如上所引都是由劇中曲文或賓白出發，仔細揣摩人物（杜麗娘）之心理的，也就是說對曲文、賓白的評論或分析只是手段而非目的本身。若與同劇此齣之臧晉叔批語對照觀之，兩者區別顯而易見：

原本有〈肅苑〉第八折，今刪。

且上，改〔遶池遊〕爲〔霜天曉角〕，避重複也。

且「步香閨怎便把全身現」，其自斂若此，而爲夢中人所持，信知有女懷春，吉士固能誘之矣。

此下有〔醉扶歸〕曲，今刪。

「垣」音元。

「錦屏人忒看的韶光賤」，此當家語也。

原本〔好姐姐〕後有〔隔尾〕，南曲無此也。今改（合）三句，稍緩其調，以類〔尾聲〕，別是一法。

「筭」音基。

此下，且有〔山坡羊〕曲，今刪。

<sup>⑩</sup> 《三婦評本》，上卷，頁25b-31a。

「阮」音遠。

詞起結皆佳。

花神專爲〈冥判〉看護肉身張本，斷不可少。大抵幽會，須暫下場，不得不借此，以待其重上，故〔鮑老催〕曲可削也。

既曰〔前腔〕而「紅鬆翠偏」下少二句，何也？

麗娘今處女忽作此夢，遂至于死，然何必夢後復睡，露出情寶，爲阿母所窺乎？《西廂》老夫人不至堂前巧辯時，固不疑鶯鶯有此。予刪之，爲臨川藏拙也。

此後，且有〔綿搭絮〕曲，亦刪去。

「那夢中還去不遠」句，絕似元人，惜首尾不合調耳。<sup>⑩</sup>

由於《三婦評本》與臧氏改本均非易見，筆者故不嫌繁瑣，大量徵引。以上所引爲臧氏改本〈遊園〉齣所有之批語，依內容可分爲：音註、曲律及曲文論、閱讀感想、刪改之處及原因說明。很顯然，臧氏評點時關注的焦點不在戲曲人物而在文辭曲律。<sup>⑪</sup>據臧氏自述，他刪訂原作的標準是「事必麗情，音必諧曲，使聞者快心而觀者忘倦」，<sup>⑫</sup>而其實他的用意應該包括在於使《還魂記》成爲合乎崑曲格律的「經典」，並藉改定以傳己之文。關於《牡丹亭》劇中最重要的人物杜麗娘（或柳夢梅）在劇中最關鍵情節的心理，他沒有像陳同一樣加以重視、揣摩和發揮，甚至連極關緊要的麗娘表露懷春之情的〔山坡羊〕曲，他都刪掉了。湯顯祖慣於以夢寫情，注重「因情成夢，因夢成戲」<sup>⑬</sup>

<sup>⑩</sup> 《新編繡像還魂記》（明末吳郡書業堂梓行），第5折〈遊園〉，頁16a-20a。

<sup>⑪</sup> 另一位有名的《還魂記》的刪定者馮夢龍（他改名爲《風流夢》），基本上他的批語也有同樣的特點，只是多加了有關舞臺演出的考量，因爲據他自述，他刪改該劇的目的主要在使它便於登場。見馮夢龍：《風流夢·總評》，及第7折〈夢感春情〉（原〈驚夢〉）中批語，馮夢龍編：《墨憨齋定本傳奇》，下冊，頁502，511-13。

<sup>⑫</sup> 〈玉茗堂傳奇引〉，引自毛效同編：《湯顯祖研究資料彙編》，下冊，頁777。

<sup>⑬</sup> 湯顯祖：〈復甘義麓〉，《湯顯祖集》，冊2，頁1367。

的藝術創造，劇本中的夢境對他而言是戲劇人物情感欲望的投射，因此也是評者分析人物心理時所不可忽視的部分。臧氏感到麗娘「自斂若此，而為夢中人所持」，卻未對其憧憬愛情的少女心理稍加揣摩，僅僅道貌岸然地寫下「信知有女懷春，吉士固能誘之矣」而止。反觀陳同的批語細膩地闡析麗娘心理，確實是與臧批迥然不同，大異其趣。當代戲曲學者葉長海說得很對：「三婦的評語確實有不少獨到的見解。尤其是作為婦女評論家，她們不僅有不同於男子的觀察角度，而且顯示出她們細緻玩味並善作情感體驗的特點。」<sup>100</sup>

除了三婦評點之外，我們若回想一下文章前面談批評角度、批評深意的部分所提到的諸多婦女劇評，似乎都指向明清婦女之戲曲批評重「人」甚於重「文」的特色。由於上述之許多批評都和《牡丹亭》有關，我們或許應該要問：這個特色是否是因為《牡丹亭》的特殊內容而產生？鑒於缺乏他劇的資料，答案很難簡單的斷定。或許我們可以換個角度來考慮這個問題：婦女未嘗多費心力去評點很多別的戲曲，可不可能是因為她們評點的動機往往不在於批改或評定文字（如前引之竹園侍史所言）或使所評之劇成為「經典」等先發性功利的考量，而只有在被劇中人物及其戲劇動作吸引住之後，才會「偶有意會，輒濡毫疏注數言」？<sup>101</sup>而她們之所以不評文，是不是也如竹園侍史所言，可能有避免踰越社會角色規範的心理因素？著名戲曲評點家金聖歎批《西廂記》，名之為「第六才子書」，以該劇與《離騷》、《莊子》、《史記》、杜甫詩、《水滸傳》並列，共同代表他心目中的文學經典。他的戲曲評點十分注重人物心理分析——此點有可能對三婦評點《牡丹亭》產生過影響——<sup>102</sup>但他

<sup>100</sup> 葉長海：《中國戲劇學史稿》，下冊，頁388。

<sup>101</sup> 此為〈還魂記序〉中談則所錄之陳同自序，見《三婦評本》，頁2b。

<sup>102</sup> 《三婦評本》在〈尋夢〉中有一批語提到《西廂記》：「『壓黃金釧匾』，癡人謂柳郎太猛矣。豈知杜有無限推卻，柳有無限強就，俱於『壓』字中寫出；與《西廂記》『檀口搵香腮』皆別有神解。」（上卷，頁36a）。

對文章辭句的無比重視也是顯而易見的。在〈讀第六才子書西廂記法〉中，金聖嘆首先肯定該劇是「天地妙文」，<sup>⑩</sup>另在各章各節之批語中以《西廂》為例，詳盡闡述文章作法。據其自述心意：

聖嘆深恨前此萬千年無限妙文，已是覷見，卻捉不住，遂成泥牛入海，永無消息。今刻此《西廂記》遍行天下，大家一齊學得捉住，僕實遙計一二百年後，世間必得平添無限妙文，真乃一大快事。<sup>⑪</sup>

金氏重「文」固有其個人因素，然當時男性佔據文學傳統主流的地位，具有參與「經典製造」的條件，亦使「評文」容易成為男子閱讀或批評文學時的重要關注。

我們反觀《三婦評本》，全書中「評文」的部分不是沒有，而是主要不在三婦的批語中，反倒是在書末所附她們先生吳吳山〈還魂記或問〉的回答中出現：

或問曰：有明一代之曲，有工于《牡丹亭》者乎？曰：明之工南曲，猶元之工北曲也。元曲傳者無不工，而獨推《西廂記》為第一。明曲有工，有不工，《牡丹亭》自在無雙之目矣。

或曰：子論《牡丹亭》之工，可得聞乎？吳山曰：為曲者有四類：深入情思，文質互見，《琵琶》、《拜月》其尚也；審音協律，雅尚本色，《荊釵》、《牧羊》其次也；吞剝坊言謔語，《白兔》、《殺狗》之流也；專事雕章逸辭，《曇花》、《玉合》之亞也，案頭、場上，交相為譏，下此無足觀矣。《牡丹亭》之工，不可以是四者名之，其妙在神情之際。試觀記中佳句，非唐詩，即宋詞，非宋詞，即元曲，然皆若若士之自造，不得指之為唐、為宋、為元也。宋人作詞，以運化唐詩為難，

<sup>⑩</sup> 見〔元〕王實甫原著，〔清〕金聖嘆批改，張國光校注：《金聖嘆批本西廂記》（上海：古籍出版社，1986年），頁14。

<sup>⑪</sup> 同前註，頁14。

元人作曲亦然。「商女後庭」出自牧之，「曉風殘月」本于柳七，故凡爲文者，有佳句可指，皆非工于文者也。

或曰：賓白何如？曰：嬉笑怒罵，皆有雅致，宛轉關生，在一二字間。

明戲本中，故無此白，其冗處，亦似元人；佳處，雖元人弗逮也。<sup>⑪</sup>

吳吳山將《牡丹亭》置於戲曲傳統中總評其曲文賓白，定爲明曲第一，此與三婦在該劇各齣之批語中細品曲文賓白以明人物心理，各有其側重，又可以互補彼此之不足。職是之故，我們似可將《吳吳山三婦合評〈牡丹亭還魂記〉》的書名視爲《吳吳山、三婦合評〈牡丹亭還魂記〉》，批評者共爲四人。書中〈或問〉與眉批的差異，適可顯現明清婦女戲曲批評/評點的重點——或重要策略——不在評論文字本身，而多放在虛構的人物心理上面，亦即重「人」甚於重「文」。

#### 四、批評的風格：對批評對象多爲同情的理解

上述之重「人」甚於重「文」的特色主要是談明清婦女之戲曲批評的內容方面，這裏所要討論的是與之相關的，她們批評的風格特色。與明清男性之戲曲批評對照來看，婦女批評者大抵不慣於對劇本或劇作家進行對抗或批判性質的批評。<sup>⑫</sup>明嘉靖年間青樓女子，金陵富樂院的劉麗華據傳刻有《口傳古本西廂記》，這是她的題辭：

長君嘗示余崔氏墓文，乃知崔氏卒屈爲鄭婦，又不書鄭諱氏，意張之高情雅致，非鄭可諱，明矣。崔業已委身，恐亦未必無悔，迨張之詭計以求見，此其宛轉慕戀，有足悲者，而崔乃謝絕之，竟不爲出，又何其忍情若是耶？不然，豈甘真心事鄭哉？彼蓋深於怨者也。董解元、關漢卿

<sup>⑪</sup> 見《三婦評本》所附之〈還魂記或問〉，頁2a-3a。據錢宜說明：「右或問十七條，夫子每與坐客譚論所及，記以示予，因次諸卷末」（頁8a）。

<sup>⑫</sup> 像前文所論林以寧對《西廂記》這樣強烈的對抗與批判，十分罕見。

輩，盡反其事，爲《西廂》傳奇，大抵寫萬古不平之憤，亦發明崔氏本情，非果忘張生者耳。此其事或然或否，固不暇論之也。<sup>①⑤</sup>

晚明著名戲曲理論批評家王驥德對此題辭有很中肯的批評：「題辭中謂崔氏所適之鄭無諱字，及作傳奇不及實甫，皆未的。然第言崔氏蓋深於怨，非果忘情張生者，其詞淋漓悲愴，有女俠之致。」<sup>①⑥</sup>劉麗華爲《西廂記》題辭，不論其文辭曲律、關目結構，只談自己領會的崔鶯鶯心理，並想像元雜劇《西廂》作者改動原作（唐傳奇小說《會真記》）本事的緣由爲「大抵寫萬古不平之憤，亦發明崔氏本情」，顯然她的戲曲批評作風是感性的「悟」多過理性的「評」。據言劉氏「嘗稱說崔氏，心慕效之。又怪不能終始於張，每誦其書，未嘗不撫卷流涕也」，<sup>①⑦</sup>由此亦可見她閱讀時情感投入的狀態。

我們再以《牡丹亭》爲例，無論是明代的俞娘、小青、黃淑素，還是清代的陳同、談則、錢宜與程瓊，她們都不同於批改湯氏原作，或爲顯己之才，或爲使之合律，或爲使之便於登場的那些男性文士，以面對批評對象的眼光出發，去批改評論《牡丹亭》。反之，她們較能以「同情」的觀點、批評主體與客體契合的心理，來賞析《牡丹亭》，並發揚它的好處。論者曾曰：「先生《牡丹亭》之傳，傳以情也，三婦以評之者契之，情所同，契所獨也。」<sup>①⑧</sup>陳同自述評注《牡丹亭》之意，亦曰：

坊刻《牡丹亭還魂記》標「玉茗堂元本」者，予初見四冊，皆有譌字，及曲白互異之句，而評語率多俚陋可笑。又見刪本三冊，唯山陰王本有序，頗雋永，而無評語。又見呂、臧、沈、馮改本四冊，則臨川所譏割蕉加梅，冬則冬矣，非王摩詰冬景也。後從嫂氏趙家得一本，無評點，

<sup>①⑤</sup> 王驥德校注：《新校注古本西廂記》附劉麗華題辭，引自《序跋》，冊2，頁671-72。

<sup>①⑥</sup> 同前註，頁672。

<sup>①⑦</sup> 同前註。

<sup>①⑧</sup> 孫桐生：〈重刊吳山三婦合評牡丹亭還魂記序〉，《三婦評本》，頁2b。

而字句增損，與俗刻迥殊，斯殆玉茗定本矣。爽然對翫，不能離手，偶有意會，輒濡毫疏注數言，冬釭夏簟，聊遣餘閒，非必求合古人也。<sup>①⑨</sup>

這篇簡短的自述有三點值得注意：一是陳同認為最好的本子才是玉茗（湯顯祖）定本，二是她呼應湯氏，反對《牡丹亭》改本。湯顯祖曾在給友人的信中力斥改本之失，他寫道：「不佞《牡丹亭記》，大受呂玉繩改竄，云便吳歌。不佞啞然笑曰：昔有人嫌摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。」<sup>①⑩</sup>三是她提到「偶有意會，輒濡毫疏注數言……非必求合古人」。當吳山第一次看到陳同所評點的《牡丹亭》上卷，他形容它是：「密行細字，塗改略多，紙光罔罔，若有淚迹。評語亦癡亦點，亦玄亦禪，即其神解，可自為書，不必作者之意果然也。」<sup>①⑪</sup>這三點都說明陳同從事批評的心態是以肯定原作者的努力為出發點，注重主觀的「悟」（「意會」或「神解」）而非注重所謂客觀的評改。她與談則和錢宜在《三婦評本》中不但避口不談湯顯祖最受批評的《牡丹亭》曲律問題，<sup>①⑫</sup>還費心為湯顯祖辯解。這可從她們屢次強調《牡丹亭》劇中曲文賓白之合情合理，以及駁斥其他版本之謬誤等處看出。以下是兩個與臧晉叔改本對照的明顯例子：

臧：第十六有石姑〈道觀〉折，全用一篇《千字文》，尤可厭，並刪。<sup>①⑬</sup>

陳同：一部千字文，隨手拈來，分為十段，或笑或謔，忽惱忽悟，真不從天降，不從地出，令人叫絕。<sup>①⑭</sup>

①⑨ 見〈還魂記序〉，《三婦評本》，頁2b。

①⑩ 〈答凌初成〉，《湯顯祖集》，冊2，頁1345。

①⑪ 見〈還魂記序〉，《三婦評本》，頁1a-1b。

①⑫ 吳山針對「《牡丹亭》韻調之失，何不明注之也？」的質疑，作過答覆：「聲律之學，韻譜具在，故陳未嘗注，談亦仿之，且南曲中多用北曲方語，亦非詞例，並語有費說者，概不注云。」見〈還魂記或問〉，《三婦評本》，頁2a。

①⑬ 《新編繡像還魂記》，上卷，頁34b。

①⑭ 《三婦評本》，上卷，頁48a。

臧：夫人與侍女回杭，既無院子隨從，即杜安撫亦逕下，無一語吩咐，豈其時間寇警而膽落耶？<sup>125</sup>

錢宜：夫人轉船回去，徑走臨安，舟中自有院子隨從，後上岸到臨安，止有春香一人，因被擄逃生故也。〈遇母〉折內，答語甚明。或疑此處安撫不分付院子為疎，奚啻說夢！<sup>126</sup>

除了為湯顯祖辯解之外，《牡丹亭》原本每齣下場詩均為「集唐」，臧晉叔、馮夢龍改編時將它們大都刪改掉了，但三婦費心地為每首「集唐」找出原作者，並加以註明。三婦在評點《牡丹亭》時，還為湯氏細心改定了一些字詞上的疏誤，然而她們將刪改之處多半歸之為坊刻之誤，而不以之為作者的筆誤疏失。比方說，〈延師〉裏杜寶唱「我年將半，性喜書」，三婦本作「我年過半，性喜書」，錢宜在眉批中說明：

杜詩：「年過半百不稱意」，此剪裁用之。坊刻作「將半」便不成語，且與前白「年過五旬」不合。<sup>127</sup>

這類在《三婦評本》中明白標出改動坊刻或俗本一二字的例子，共有六個。<sup>128</sup>有的真正使曲文更加完美：〈尋夢〉的〔豆葉黃〕曲描寫杜麗娘回憶夢中與柳生幽歡時情景，她由夢中驚醒，有一句曲辭是「忒一片撒花心的紅影兒，弔將來半天」，陳同在眉批中寫道：

撒花紅影掩映，夢情麗語也，俗本作「紅葉」，謬甚。<sup>129</sup>

雖是一字之差，卻將麗娘夢境迷離光景表現得活靈活現，只可惜在今日常見之《湯顯祖集》的《牡丹亭》本子中還是寫的「紅葉」。<sup>130</sup>另外，在〈驚夢〉的

<sup>125</sup> 《新編繡像還魂記》，下卷，頁14a。

<sup>126</sup> 《三婦評本》，下卷，頁36a。

<sup>127</sup> 同前註，上卷，頁9b-10a。

<sup>128</sup> 見《三婦評本》，上卷，頁10a、31a、36a、55a，以及下卷，頁18a、36a。

<sup>129</sup> 同前註，上卷，頁36a。

<sup>130</sup> 見《湯顯祖集》，冊3，頁1858。



下場詩（「春望逍遙出畫堂（張說），間梅遮柳不勝芳（羅隱）。可知劉阮逢人處（許渾），牽引東風一斷腸（韋莊）」）部分，陳同也有眉批說明與坊刻之異：

末句坊刻作「回首東風一斷腸」與「間梅遮柳」句同出〈昭諫〉一詩，竊意臨川當不爾潦草，後見玉茗元本，果然。<sup>⑬</sup>

我們今日無法確切得知是真有此「元本」為陳同所獲呢？還是三婦（及吳吳山）製造了這有關「元本」的神話？<sup>⑭</sup>或許我們更應該要問的是，為甚麼三婦要時而宣稱自己的本子是「玉茗元本」，時而宣稱自己的本子是「玉茗定本」，即使校改湯文，也低調處理，就是標出所有「集唐」作者，也不有意居功？筆者以為，答案可能與批評者的「女性」身分有關。《三婦評本》中鮮有箋注類的學術性批語，還因此遭到冰絲館「識陋學膚」的譏笑，<sup>⑮</sup>可能也與此因素有關。三婦評點戲曲經典，還將成果公諸於世，決然越界，跨入傳統中男性壟斷的評點領域，她們的本子能夠流傳、重刻，甚至後來還出現偽托她們之名評點的《西廂記》刊本，<sup>⑯</sup>顯示她們成功地為一般讀者所樂於接受——這是不是得歸功於她們的身分能引發讀者的好奇，且她們在批評風格上與男子的陽剛性批斷有所區別，而令人不易感受到她們已逾越性別角色界限的威脅？換句話說，她們作為批評者，卻並未奪取男性評點者所習慣肩負的文學權威、評判或導師、編輯的角色，而令人只感受到她們作為女性讀者所特有的對文學的細

<sup>⑬</sup> 《三婦評本》，上卷，頁31a。

<sup>⑭</sup> 陳同的「玉茗定本」，吳吳山起初只得到有她評點的上卷。據談則道：「向見《牡丹亭》諸刻本〈詰病〉一折無落場詩，獨陳阿姊評本有之，而他折字句亦多異同，靡不工者，洵屬善本，每以下卷闕佚，無從購求為快快。適夫子遊荅雪間，攜歸一本，與阿姊評本出一板所摹。予素不能飲酒，是日喜極，連傾八、九瓷杯，不覺大醉。」見〈還魂記序〉，《三婦評本》，頁3a-3b。

<sup>⑮</sup> 冰絲館：〈重刻清暉閣批點牡丹亭凡例〉，毛效同編：《湯顯祖研究資料彙編》，下冊，頁933。

<sup>⑯</sup> 同註<sup>⑮</sup>。

致感悟能力。爲《三婦評本》作序跋的女性朋友也都強調三婦對《牡丹亭》「悟」的功夫（所謂「妙解入神，雖起玉茗主人于九原，不能自寫至此」<sup>⑬</sup>「合評中，詮疏文義，解脫名理，足使幽客啓疑，枯禪生悟」<sup>⑭</sup>「使書中文情畢出，無纖毫遺恨，引而伸之，轉在行墨之外」<sup>⑮</sup>），而不談三婦在校訂《牡丹亭》字句或注出每首「集唐」作者上的成就。由於這些序跋亦可視爲清代婦女戲曲批評之例，我們從中可以看到與前所論頗爲一致之重「感悟」甚於重「評改」的批評價值觀，或批評策略，如顧姒所說：

《牡丹亭》一書，經諸家改竄以就聲律，遂致元文剝落，一不幸也；又經陋人批點，全失作者情致，二不幸也。百餘年來，誦此書者，如俞娘、小青，閨閣中多有解人，又有賦害殺婁東俞二娘者，惜其評論皆不傳于世。今得吳氏三夫人合評，使書中文情畢出，無纖毫遺恨，引而伸之，轉在行墨之外，豈非是書之大幸耶？<sup>⑯</sup>

與注重感悟或同情的理解這一批評風格相關的，是相對地忽視對作家、作品在文學傳統中的評鑑工作。明清男性之戲曲評點者慣於將所評之作品與作者置於中國文學傳統中閱讀並評騭高下，指出傳承、脫胎、超越與遜色之處。比如說，臧晉叔評《牡丹亭》〈寫真〉齣首曲曰：「『似霧濛花，如雲漏月』此語置之詩餘中，不復辨。誰謂臨川非詞曲手也？」<sup>⑰</sup>王思任批同齣〔雁過聲〕曲曰：「著力擺脫《琵琶》」。<sup>⑱</sup>同劇第二十三齣〈冥判〉，王思任批：「《會真記》以惠明取雄，此以冥判發想，而閎縱過其萬倍。」<sup>⑲</sup>李卓吾評

⑬ 林以寧：〈還魂記題序〉，《三婦評本》，頁2a。

⑭ 李淑：〈還魂記跋〉，《三婦評本》，頁2a。

⑮ 顧姒：〈還魂記跋〉，《三婦評本》，頁2b。

⑯ 同前註，頁2a-2b。

⑰ 見《彙刻傳劇》，冊44，頁43a、44a。

⑱ 同前註，頁45b。

⑲ 同前註，頁78a。

《琵琶記》〈臨妝感嘆〉且唱「朱顏非故」曲曰：「填詞太豐，所以遜《西廂》、《拜月》耳。」<sup>⑭</sup>而同劇〈糟糠自厭〉中，且唱「糠和米」曲，李則批：「曲妙甚！曲妙甚！曲至此，又可與《西廂》、《拜月》兄弟矣」；<sup>⑮</sup>吳舒亮（吳吳山）評《長生殿》〈雨夢〉之〔小桃紅〕曲：「切切淒淒，讀之蕭蕭頭白。與白仁甫北詞參看，雖有撝拾，殆未易議優劣也。」<sup>⑯</sup>類似這樣的論定文人與文人間文才高下，或作品與作品間優劣的比較型批語，在三婦的《牡丹亭》批語中極少出現。

要言之，明清婦女之戲曲批評在批評風格上具有重「悟」多於重「評」的特色。她們很少犀利地批判批評對象之失，也很少為批評對象在文學傳統中評定地位的高低；她們反而是用心地去與批評對象「神會」，<sup>⑰</sup>以個人的情感體驗，領悟進而發揮作品的微言大義。

## 結 語

本文主要是從批評的角度、批評的深意、批評的重心與批評的風格這四個方面檢視明清婦女的劇本批評，分別舉出「女性觀（關）照」、自抒胸臆、重人情甚於重辭章、重神悟甚於重評判這幾個概括性的特色。「女性觀（關）照」指的是明清婦女在劇評中重視婦女之戲曲形象，關注女性人物命運，並思索女性創作的現象。這可能肇因於女性的性別認同的自然因素，也可能是因為她們認識到，對劇作的批評，無論是以序跋、題辭或評點的形式附刻於劇本，都能對讀者的接受產生一定的提醒與導引作用，是以她們在評論中頻頻以紙筆

<sup>⑭</sup> 引自侯百朋：《琵琶記資料彙編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁222。

<sup>⑮</sup> 同前註，頁229。

<sup>⑯</sup> 《彙刻傳劇》，冊70，頁79a。

<sup>⑰</sup> 顧姒：「文章有神，其足以垂後者，自在後人與之神會」，〈還魂記跋〉，《三婦評本》，頁2b。

代喉舌，為女性同胞發聲，彰顯女性的才華、德行、情感和欲望。

明清婦女書寫劇評（無論是自發還是被動），同時也是自抒胸臆的一種方式，它為明清婦女提供了自我表達才情思想、人生處境，甚至社會批評的機會。而閱讀時寫下批語，即留下自己某時某地對人生與文學的觀感、理解，其動機不可說不類似於寫日記、寫自傳或拍照，都像是為自己浮生的存在留下一點痕跡。在「婦言不出閫」的環境下，發表讀劇感想亦如寫作，成為明清婦女自我呈現、自我銘刻的一種自覺或不自覺的策略。在她們的劇評中可以聽到她們的心情。

戲曲批評——尤其是評點——亦使明清婦女得以積極介入文學經典的建立。戲曲批評家的權威角色可以滿足閨閣女才子被納入文學主流傳統的欲望，另一方面亦使她們的慧心靈性得以彰顯於世，文名伴隨著作品的廣為流傳而有傳諸後世的可能。與明清男性之戲曲評點往往不同的是，明清婦女之戲曲評點泰半不以注釋或批改文本及評驚曲文優劣為其主要目的，而是比較注重主題與人物心理分析。婦女批評者對批評對象大抵不慣於作對抗或批判性的批評，而多為同情的理解，具有重神悟甚於重評判的風格。

相較於明清男性之戲曲批評，明清婦女留下的戲曲批評材料顯得零散而且稀少，我們至今尚未發現由她們獨力完成的任何曲學或劇學專著。儘管如此，她們為許多個別劇作——尤其是《牡丹亭》——所寫的富有文學性的閱讀感想與評論，以其細致的情感體驗方式，在闡明作品主題及分析人物心理方面，亦有特殊的成就和貢獻。《吳吳山三婦合評〈牡丹亭還魂記〉》在《牡丹亭》諸版本中「獨享盛名」，<sup>⑭</sup>以商品的形式，傳播女性的批評聲音，<sup>⑮</sup>它以較接近湯顯祖原作的面貌，逐漸取代了《牡丹亭》的幾個「割蕉加梅」的明代改本，

<sup>⑭</sup> 見吳梅：〈三婦合評本還魂記跋〉，《湯顯祖研究資料彙編》，頁975。

<sup>⑮</sup> 光是筆者親見之《三婦評本》的不同清代版本或翻刻本，就已有5種之多。

又藉其批語闡發該劇之文情、題旨，對清代男女讀者閱讀、欣賞與理解《牡丹亭》以及戲曲文學，影響頗為深遠。

本文試圖填補在研究明清婦女之文學表現上的一些空白，展現了她們除了詩詞、戲曲等創作領域之外的另一種重要的評論活動，列舉了她們的劇評特色，並突顯了中國戲曲批評與評點中，男性以外的另一種策略和傳統。本文還從批評的角度、批評的重心、批評的風格等多方面加以證明：性別與閱讀和批評有時確有密切的關係。職是之故，性別應是考慮讀者反應與文學批評實踐時所不宜忽略的重要因素。

## 性別與戲曲批評 ——試論明清婦女之劇評特色

華 瑋

### 提 要

中國戲曲批評隨著明清兩代戲曲的風行而臻於大盛。除了居於主流的男性批評傳統之外，明清婦女亦留下了至今尚鮮為人注意的戲曲批評材料。這些材料沒有曲學或劇學的專著，絕大多數是戲曲文學批評，以當時刊行劇本之序跋、題辭、總評、評點等方式流傳，還有些見於當時詩集與文集的記載。明清婦女評論過的劇目已知有二十八種，其中以湯顯祖的《牡丹亭》著墨最多，成就和貢獻也最大。例如清康熙甲戌（1694年）刻成的《吳吳山三婦合評〈牡丹亭還魂記〉》（《三婦評本》），在中國戲曲評點史上就有著特殊的地位。

本文主要從批評的角度、批評的深意、批評的重心與批評的風格這四方面檢視明清婦女的劇本批評（尤其是《三婦評本》），分別舉出「女性觀（關）照」、借題發揮以自抒胸臆、重人情甚於重辭章、重神悟甚於重評判這幾個概括性的重要特色。

本文試圖填補在研究明清婦女之文學表現上的一些空白，展現出她們在創作以外的評論活動，並突顯了中國戲曲批評與評點中男性以外的另一種策略和傳統。

## Gender and Drama Criticism: Characteristics of Ming–Qing Women’s Commentaries on Plays

HUA Wei

Drama criticism reached maturity in China during the Ming–Qing era with the popularity of musical drama. In addition to the mainstream male critical tradition, Ming–Qing women also left their own heritage of drama criticism, heretofore rarely noticed by Chinese drama scholars. These critical materials for the most part were women’s commentaries on scripts. They appeared as prefaces, postscripts, or reviews in the printed texts of plays, and sometimes in their own or others’ poetry or prose anthologies. Up to now, at least 28 plays are known to be commented on by Ming–Qing women, among which *The Peony Pavilion* by Tang Xianzu of the late Ming received their most enthusiastic attention. *The Three Wives of Wu Wushan’s Commentary on The Peony Pavilion*, printed in 1694, was a good illustration of Ming–Qing women’s interest in, appreciation of, and contribution to, this masterpiece of classical Chinese drama.

My article examines Ming–Qing women’s drama criticism, especially *The Three Wives’ Commentary*, in terms of critical angle, intent, focus, and style, which, I conclude, show these main characteristics respectively: female perspective/feminist concern, self-expression and representation, more emphasis on human feelings than on rhetoric and melody, and empathetic understanding instead of judgmental evaluation.

---

With the aim to complement the study of Ming–Qing women’s literary expressions and contributions, I illustrated in this article their significant critical undertakings besides creative writing. Their play critiques as a whole revealed not just a different kind of tradition, but also different kinds of critical strategies, from the mainstream male interests in traditional Chinese drama criticism.

**Key words:** Ming–Qing women      Chinese drama criticism

Tang Xianzu      *The Peony Pavilion*

*The Three Wives of Wu Wushan’s Commentary on The Peony Pavilion*