

晚清前期女性彈詞小說試探 ——非政治文本的政治解讀

胡 曉 真*

關鍵詞：晚清小說 彈詞小說 文學史分期 《榴花夢》
《精忠傳》 《鳳雙飛》

一、前 言

彈詞小說是中國古典敘事文學重要的一支。此一以韻文為主、散文為輔，源於說唱，漸與小說合流的形式，在清代曾經產生過反省明代覆亡悲劇的《天雨花》、令陳寅恪為之動容的《再生緣》等名作。再者，彈詞小說對清代的江南女性有特殊的吸引力，不但成為許多識字婦女的日常讀物，更造就了可能是中國第一代的女性小說作者，讓女性所關懷的事物以及她們的想像力，得以此一形式表達，形成女作者與女讀者之間的密切共鳴^①。因此，無論是就中國古典敘事文學的解讀，或就女性與文學創作與接受之間互動關係的探索而言，彈詞小說在清代的發展，都具有不應忽視的意義。

* 本處助研究員。

① 有關「彈詞小說」（或稱「文詞」）這一敘事形式的源流和定義，以及該形式與女性讀者／作者之間的關係，請參見拙作：〈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〉，《中國文哲研究集刊》第8期（1996年3月），頁305-364。

將彈詞小說作為一種文學形式來考慮，其中個別作者的創作精神、讀者的接受心態、政經社會的外緣影響、文學潮流與文類本身的內在發展、創作者與文學傳統之間的張力，以及讀者接受的美感要求等等因素，在在使得彈詞小說在有清二百餘年間的各時期呈現不同的面貌，而絕非單一不變的整體。換言之，對彈詞小說的理解，既須追索此一文類在歷時（diachronic）過程中的變遷，也須考慮與其他社會及文化現象的並時（synchronic）互動。本文以此對文類發展的關懷出發，試圖討論彈詞小說在筆者定義為「晚清前期」的一段時期中，女性作者之個人經驗與作品之創作過程，以及文類內部發展與所謂時代精神之間若即若離、留有許多詮釋空間的曖昧關係。此一研究方向在進入個別作品的解讀之前，牽涉到許多與時代相關的問題，下文將先予釐清。文學史上的分期課題，亦將重新考慮。同時，筆者在本文中強調此一時期彈詞小說與白話小說的合流性，將之視為晚清小說的一部分，故而必然涉及晚清時期風起雲湧的小說論述。如後文所述，晚清小說理論的出現多半晚於筆者所稱的晚清前期，若以後出之理論視前有之創作，似不免時代倒置之譏。然而，筆者之措意並不在晚清小說理論對此時期小說創作的影響，而是對後人詮釋的影響。晚清以至五四的文學理論配合著中國百年以來的歷史發展，形成一套至今難以擺脫的文學價值觀，深深影響著吾人對晚清前期小說的判斷，彈詞小說僅其例之一而已。此所以筆者不憚詞贅，將晚清小說理論——特別是與彈詞相關者——提出討論之故。

再者，晚清時期乃公認的劇烈動盪的轉型期，論者皆以為如此的社會危機必與文化危機相終始。晚清突出的社會與文化之混亂現象，使得晚近學者發現俄國批評家Bakhtin（1895-1975）的「眾聲喧嘩」（heteroglossia）理論在研

究晚清文化時特別有生發之趣^②；尤其Bakhtin以特殊定義的「小說」(novel)觀念來解釋文化的衆聲喧嘩現象，對照晚清時期小說體裁在文學表現上獨領風騷的局面，更是頗有引申的空間。受Bakhtin理論之啓發而討論中國小說者不乏其人，且早已出現重要論文^③，故筆者在本文中不擬重複引述其說，但是Bakhtin對文化轉型期的關注、對權威與遊戲／菁英與大眾之間對話關係的論述、以及對小說形式之賦予高度象徵意義等等，都是本文隱藏的關懷的一部分，所以在此先行說明。

至於對本文所選擇的三部代表作品的詮釋，筆者除了儘量蒐羅相關資料，以求有助於還原作者創作當時的情況之外，也大膽做了部分臆測，由表面上純爲個人幻想的文本中，以今人的角度嘗試解讀文類發展以及時代精神的脈動痕跡。這種閱讀策略，一方面固然受到晚清文學特別突出的與歷史現實緊密結合關係的規範，另一方面，則無可諱言地受到晚近文學理論的啓發。過去與現在、新與舊之間，不但彼此牽連，經由文本的聯繫，更存在雙向的關係；我們從現在去解釋歷史，本來就是透過文本的重重媒介，沒有文本，就沒有所謂歷史脈絡可言。我們閱讀一個文學創作的文本，不僅是由歷史脈絡(context)的線索來從事文本(text)之解讀，也同時由文本來重建歷史脈絡。文學批評者

② 「衆聲喧嘩」原指任何言談(utterance)的基本情境，即社會／歷史／環境／生理等等條件會同時對言談的發生產生作用，所有的言談都處於各種條件彼此作用的軸線之交點；但這個觀念又被引申到社會文化的現象上，用來描述文化多樣的特徵。同時，Bakhtin也以這個概念來觀察文化轉型期百家爭鳴的現象。參見M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981)，尤其是“Discourse in the Novel”一章，pp. 259-422。

③ 此中最受矚目、影響也最大者當屬王德威，例如他對世紀末小說的探討，雖然不以理論術語驕人，但Bakhtin、Foucault等理論家的影響仍有清楚的線索可循。見王德威：《小說中國：晚清到當代的中文小說》(臺北：麥田出版公司，1993年)，或英文新著David Der-wei Wang, *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (Stanford: Stanford University Press, 1997)。

的工作，不在重新組合並條列文本已然明示的意義，而在解開文本中暗示而又被壓抑的那一部分。因此，每一個文本都是一個寓言（allegory），其形式與內容可以最委曲婉轉的方式呈現社會與文化的議題^④。彈詞小說的作者如何被歷史環境與意識型態所形塑（form）及轉塑（transform），從而以作品對其身處的存在情境作出反應，並詮釋自我生命與國族命運，正是本文第三部分閱讀文本的主要切入點，也是所謂「政治解讀」的廣義延伸。

二、晚清的分期問題——當代研究綜述

有關晚清小說的討論，必然牽涉分期的問題。對歷史學家而言，鴉片戰爭（1840–1842）堪稱為晚清時期揭開序幕，蓋此一事件迫使古老帝國發生空前巨大的變化；而民國建立（1911）則正式結束了晚清時期。此一分期法，殆無太大爭議^⑤。然而，文學史家對所謂晚清時期，卻有不同的看法，因為文學潮流的演變與政治／社會等外緣現象未必是亦步亦趨的緊密結合。晚清時期文學

④ 此處所論文本作為寓言，與歷史脈絡及社會文化情況的互動關係，源自Fredric Jameson的「政治無意識」理論，參見Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981)。

⑤ 臺灣常見的近代史教科書，如張玉法：《中國近代現代史》（臺北：東華書局，1979年），李守孔：《中國近代史》（臺北：三民書局，1974年初版）或李雲漢：《中國近代史》（臺北：三民書局，1985年），皆以「中西第一次交鋒」的鴉片戰爭為近代變局之開端。張玉法論晚清歷史與小說的關係，也以此一分期法為準，見氏著：〈晚清的歷史動向及其與小說發展的關係〉，《漢學論文集》第3集「晚清小說討論會專號」（臺北：文史哲出版社，1984年），頁1–30。大陸方面，代表官方意識的胡繩：《從鴉片戰爭到五四運動》（北京：人民文學出版社，1981年）也以鴉片戰爭為「封建中國」的轉捩點。此外，美國漢學界方面，Jonathan D. Spence亦將鴉片戰爭的前因後果視為晚清分崩離析之開端，見Spence, *The Search for Modern China* (New York: W.W. Norton & Company, 1990), pp. 137–164。另，治晚清文學之學者如康來新、李瑞騰等，歸納諸多學者的分期斷代，亦皆以鴉片戰爭與辛亥革命為晚清時期的上下限。參見康來新：《晚清小說理論研究》（臺北：大安出版社，1986年），頁19，註①；李瑞騰：《晚清文學思想論》（臺北：漢光文化事業股份有限公司，1992年），頁8–9。

這個概念的正式成立，究竟應該以鴉片戰爭這樣的重大歷史事件為象徵端始，還是有待某種新意識的崛起造成文學潮流的本質變化？這個分期的問題在晚清文學的研究者之間，至今仍然沒有定論。小說一體可謂晚清文學中最為勃發的文類之一，即以小說為例進一步說明分期法的深層涵義。

關於晚清小說的討論，早期常以「譴責小說」為其中代表，這個說法顯然源自魯迅在《中國小說史略》中對清代小說的分析。其實，魯迅雖然在全書最後一章開宗明義地說：「光緒庚子（1900）後，譴責小說之出特盛」^⑥，卻並未明確標出「晚清」這個斷代詞語或概念。《中國小說史略》論有清一代小說，乃以類型為準；以「擬晉唐小說」、「諷刺小說」、「人情小說」、「才學小說」、「狹邪小說」、「俠義及公案小說」，以及「清末的譴責小說」等為標題，雖然亦隱然有配合時代遷衍的痕跡，終究並未以時期為分類的最終原則。書中「狹邪小說」一章所論之《品花寶鑑》（1851）、《花月痕》（1859），「俠義小說」所論之《兒女英雄傳》（1872），出版日期皆已進入歷史意義上的晚清，而一向注重時代精神的魯迅在論述時皆並未在時代問題上多作發揮，可見所謂「晚清」這個概念此時尚未明確成形。但是魯迅對清代最後十年的文學現象，則統以「譴責小說」這一類型歸結之，也可以說是側面地提出了他對「晚清」時期文學現象的看法。胡適〈五十年來中國之文學〉（1923）雖然由一八七二年（即《申報》出現、曾國藩去世之年）開始綜述文學界之發展，但絕未提出晚清的概念。在小說方面，他注意到的是北方的「評話小說」（《兒女英雄傳》、《七俠五義》等）與南方的「諷刺小說」（《官場現形記》、《二十年目睹之怪現狀》等）；並以為前者是平民的消閒文學，後者則是知識分子所作的「社會問題的小說」。雖然胡適的說法隱隱對應著魯迅的「俠義／公案小說」與「譴責小說」的分類，但是他真正的用心，其實是

^⑥ 魯迅：《中國小說史略》（北京：人民文學出版社，1973年），頁252。

本於對文學進化與文學革命的信念，強調此時期惟有小說才是朝向「活文學」的潮流發展的^⑦。到了阿英的《晚清小說史》（1937），則晚清已成爲分期的概念，然而阿英仍未提出明確的時代上下限，只是由書中討論的作品年代來看，阿英心目中的「晚清小說」多屬梁啟超《新小說》創刊（1902）以後的作品。當然，這與阿英詮釋晚清小說時所抱持的意識型態，有絕對的關係。晚近的分期說法衆多，在此僅舉數例言之。林明德承認鴉片戰爭（1840）到辛亥革命（1911）應爲晚清的上下限，但主張晚清小說真正的蓬勃期在一九〇二年（按：即《新小說》創刊）到一九一一年^⑧。李瑞騰則認爲甲午戰爭（1895）才是新舊文學的真正分界點，因爲甲午之後中國才發生思想的質變，而文學思想亦復如是^⑨。同樣的，賴芳伶以爲鴉片戰爭（1840）到甲午戰爭（1895）屬於過渡期，趨向保守；甲午才足以稱作新與舊的分野^⑩。黃錦珠認同小說界的變革始於甲午之際，但是她更強調一九〇二年的重要性，認爲這才標誌著堪稱「小說界革命」的大規模轉變^⑪。以上諸家說法都在試圖定義變革真正開始的時間，主張一八九五年者著眼於重大歷史事件造成的思想變化，而主張一九〇二年者則強調文學界發展的轉捩點。大陸學者方面，時萌將討論的重點放在庚子（1900）到辛亥之間的晚清小說，因爲他認爲之前的小說僅被視爲小道，與晚清時期小說享有的地位不可相提並論^⑫。以庚子事變爲分界點的說法雖然與

⑦ 胡適：〈五十年來中國之文學〉，收入《胡適文存》第2集（臺北：遠東圖書公司，1985年），頁180-261。對胡適的文學史觀以及其影響的檢討，可參見陳國球：〈傳統的睽離——論胡適的文學史重構〉，收入陳國球、王宏志、陳清僑編：《書寫文學的過去——文學史的思考》（臺北：麥田出版公司，1997年），頁25-84。

⑧ 林明德：〈彌補中國文學史的一頁空白〉，林明德編：《晚清小說研究》（臺北：聯經出版事業公司，1988年），頁1。

⑨ 李瑞騰：《晚清文學思想論》，頁9。不過李氏指出甲午之後立即出現的是思想的變革，至於作品的實踐，時間還要推後。

⑩ 賴芳伶：《清末小說與社會政治變遷》（臺北：大安出版社，1994年），頁5-6。

⑪ 黃錦珠：《晚清時期小說觀念之轉變》（臺北：文史哲出版社，1995年），頁5。

⑫ 時萌：《晚清小說》（上海：古籍出版社，1989年），頁20。

前述諸例不同，立論背後的預設則如出一轍。另外，漢學界晚清小說研究的先驅Milena Doleželová-Velingerová基本上也遵循同一個理路^⑬。比較特別的是臺灣的康來新與大陸的方正耀。康來新認為文學發展與歷史事件雖然不可混為一談，但仍然接受歷史意義上的晚清分期（即1840年到1911年），以求討論時取材之多樣以及追索文學發展的演變軌跡之方便^⑭。方正耀的做法，則是將晚清細分為三個時期。他把一八四〇年到一八九八年稱為「舊小說衰落時期」，其間風行的小說是諸如《兒女英雄傳》、《花月痕》等俠義、狹邪等小說。換言之，凡魯迅所論「譴責小說」以外的清代後期小說皆屬此。第二期的一八九八年到一九〇六年稱為「新小說勃興時期」。一八九八年梁啟超發表〈譯印政治小說序〉，故以之作爲新小說的開端。此後連續有梁氏〈論小說與群治之關係〉之出現（1902），《新小說》之創刊（1902），以及《繡像小說》（1903）與《月月小說》（1906）創辦等重要事件，此所以這段時間是新小說的勃興期。「新小說繁榮時期」則定於一九〇七年到一九一一年之間，因為《小說林》創立於一九〇七年，此後各種刊物林立，晚清小說百家爭鳴的現象遂臻於極致^⑮。方正耀的分期法雖然照顧了一八四〇年到一九一一年七十年間的所有變化，其實仍以清代最後十年爲晚清小說的代表期，之前的衰落與重生，都是爲了最後的一瞬繁華作準備而已。

上文所述的諸家說法，時限各有不同，似乎莫衷一是，其實卻隱然表達了多數學者對晚清小說的一項基本概念，也就是惟有狹義的政治小說或與當代現

^⑬ Milena Doleželová-Velingerová, "Introduction", in Milena Doleželová-Velingerová ed., *The Chinese Novel at the Turn of the Century* (Toronto: University of Toronto Press, 1980), pp. 3-17. 從所編書的書名即可看出她對晚清的概念是十九世紀與二十世紀的交會點，她標明是特指1897年到1910年。

^⑭ 康來新：《晚清小說理論研究》，頁19，註①。此一斷代分期的確有利於作者對思潮遷衍的考辨，不過，該書處理的主體是小說理論，而非小說文本。

^⑮ 方正耀：《晚清小說研究》（上海：華東師範大學出版社，1991年），頁59-79。

實密切相關的小說，才能代表晚清小說的真正特色。換言之，魯迅「譴責小說」一詞的影響，可謂歷久彌新。至於傳統的說部，被冠上「舊小說」的名號，與「進步」傾向的晚清小說無緣，早已被宣告為過時的無聊玩意兒。簡言之，所有立論的基礎，全在文學「演化」過程中必然的「進步」，也就是「新」之一字。根據這種理論，中國文學發展到晚清，所有舊的事物都註定要衰亡，而舊的形式也無可避免要被新的形式所取代，並且絕無回頭的餘地。

五四以來此等對文學（包括晚清小說）的進化論式理解，其影響之深遠幾不可估計，不過，近來畢竟開始出現重新考慮文學史的嘗試。本來，當代研究解析晚清小說的意義，常強調其與舊說部的割裂，以及與現代小說的傳承，也就是將中國現代文學的起源由五四拉前，發現其形式與內容並非完全借鏡西方，而與中國傳統敘事本身在晚清的發展密切相關^⑩。近來的另一個詮釋趨勢，則在發掘晚清作家在譴責小說以外的各種敘事嘗試，而晚清小說最後百花齊放之前的醞釀時期，也就開始受到更多的重視。換言之，文學史上新小說與舊小說之間決然的斷裂，或也有重新牽繫的可能^⑪。於是，吾人對所謂晚清小說的概念，其實尚有重新界說的餘地。筆者以為對晚清小說的斷代問題需要學者更精密的討論，不過，為了當下論述的方便，筆者在本文中將歷史定義的晚清時代暫且略分為前後兩期，而以甲午戰爭到《新小說》創刊之間的幾年作為兩者之間的緩衝分界。此一略分下的前期大致對應多數小說學者定義下的晚清

^⑩ 例如，Milena Doleželová-Velingerová所編的*The Chinese Novel at the Turn of the Century*與陳平原的《中國小說敘事模式的轉變》（臺北：久大文化股份有限公司，1990年）都是由這個精神出發的。

^⑪ 例如王德威近來對晚清狹邪小說（如《品花寶鑑》）、俠義小說（如《兒女英雄傳》）的研究皆屬此。參見氏著：〈寓教於惡——三部晚清狹邪小說〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》，頁105-136。其英文新著更全面處理此一時代的問題，參見David Der-wei Wang, *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*.

之前，或方正耀之所謂「舊小說衰落期」。晚清前期，在社會文化上，如知識分子覺醒、西學發達、印刷事業興起等等公認的晚清現象都還不明顯，在小說的文學表現上，則譴責、革命等標準類型也尚未啼聲初試；簡單地說，就是不具備五四以來文學史建構下的晚清特徵，因而與晚清後期稜角分明的面貌比較起來，似乎較欠缺吸引力。然而相對的，表面的意義越是模糊，詮釋的空間或許越大。如果我們承認每一部作品都可以是一個寓言的話，那麼此一時期中國小說中的「彈詞小說」一支究竟說的是怎樣的故事？我們要追求的不是這些作品單一的「意義」（meaning）；其中可能的表義過程（signification）如何，才是本文要面對的挑戰。此外，對於晚清小說、分期法，以及文學史建構的交錯關係，筆者將在本文中對個別作品進行討論之後，再提出個人一些相關的看法。

三、彈詞小說與晚清小說理論

韻文體的彈詞小說脫胎於實際演出的彈詞說唱，在清代衍生為供案頭欣賞的書面作品之後，成為識字婦女之間最受歡迎的讀物，與白話小說在清代的發展，可以互相對照¹⁸。彈詞小說基本上以七字體韻文寫作，雖然屬於敘事文學無疑，卻與現代的小說概念有一段距離。不過，在晚清的小說論述中，由於當時對小說的定義頗為寬泛，故彈詞小說一向被視為小說之一體¹⁹。由晚清的小說理論看來，彈詞小說無疑地屬於「舊小說」，必然要遭到時代的淘汰。事實上，在許多人的眼中，彈詞小說不論就其形式或內容而言，都比傳統白話小說

¹⁸ 有關彈詞案頭化的發展，參見拙作：〈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〉。

¹⁹ 徐念慈、夏穗卿、狄平子諸人皆以彈詞小說為小說一體。其中夏穗卿雖於〈小說原理〉釋明彈詞與小說之淵源甚異，但同意「備閨人潛玩」之彈詞小說已與小說合流。參見夏穗卿：〈小說原理〉，原刊於《繡像小說》第3期（1903年），引自陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料》（北京：北京大學出版社，1989年），頁60。

還要「舊」、還要保守陳腐，這種敘事形式集舊小說的負面特質於一身，直可謂不堪卒讀。例如，夏穗卿（別士）論作小說有「五難」，而彈詞小說「盡蹈前所云小說五弊」，亦即只會寫君子（英雄）不會寫小人、只會寫大事（平番救主）不會寫小事、只會寫富貴不會寫貧賤（專寫拜相封王）、只會寫假事（神仙幻化）不會寫真事；惟有夾雜大段議論一項缺點，彈詞小說或可倖免而已²⁰。然而，由於彈詞小說與女性的關係密切，急於救國救世、熱心議論小說不可思議之功用的知識分子，發現這終究是一個不能輕易棄守的形式。在這個講究啓迪民智爲救國第一要務的時代，彈詞小說可以說被看作一種必要及有用之惡，因爲它是教育婦女、向婦女傳達各種理念的最佳工具。晚清小說理論凡提到彈詞小說，總是強調其與女性的關係。例如，當狄平子議論婦女之讀物時，列舉的作品有《天雨花》、《筆生花》、《再生緣》等等，而這三部書正是所謂「彈詞三大」的彈詞小說經典。於是狄平子便順理成章地稱彈詞小說爲「婦女教科書」²¹。另外，晚清最重要的小說家吳趼人與李伯元都認爲彈詞小說是不可忽視的形式。李伯元本人創作了《庚子國變彈詞》（1902）與《醒世緣》（1903）兩部彈詞作品；前者乃爲悲憤庚子事變舉國遭難所作，後者的主旨則是宣導破除迷信。吳趼人雖然不會以彈詞的形式創作，但是也公開承認此類文學對女性的重大影響²²。另一位重要的小說理論家徐念慈不諱言自己輕視流行的彈詞小說，因爲「其內容則皆才子佳人，游園贈物，卒至狀元宰相，拜將封侯，以遂其富貴壽考之目的，隳志喪品，莫此爲甚！」不過，他仍舊鼓勵作家創作合於普通女子之心理、專供女子觀覽的小說，使之「漸赴於文明之

²⁰ 同前註。

²¹ 狄平子：〈小說叢話〉，《新小說》第8號（1903年）收入趙毓林編：《新小說》（上海：上海書店，1980年），第2冊，頁170。

²² 吳趼人：〈小說叢話〉，《新小說》第2年第7號（原第19號）（1905年），頁151，同前註，第5冊。

域」，於是，彈詞仍然名列他推薦的敘事形式^⑳。由這些陳述看來，當時的創作者與理論家大致都同意當務之急的婦女界改革，可以經由她們最熟悉的文學敘事形式而達成。企圖實踐此一理論的創作者，頗有其人。《俠女群英史·序》（1905）即有言：「欲振興女權，亦仍以七字小說開導之，似覺淺近而易明。」^㉑另一部晚清提倡女權的重要作品是《二十世紀女界文明燈彈詞》（1911）。作者心青認為在女子教育不發達的情況下，彈詞具有重要的教育功能，但是他也藉筆下人物聖母（孔子母）之口嚴厲批評舊有彈詞作品的不足：

文情斐疊調鏗鏘	最合閨中兒女腸
繡罷拋針閒展帙	妝成把卷靜焚香〔……〕
女學沈淪千載久	教科書要算七言腔〔……〕
只愁惡果重重結	才子佳人事布揚
《果報錄》	描寫採蘭兼贈芍
《雙珠鳳》	提倡竊玉與偷香
《筆生花》	一夫多婦倫常壞
《再生緣》	女扮男裝亂紀綱 ^㉒

所謂教科書替代品的「七言腔」，指的正是彈詞小說，作者列舉的四部作品，也都是知名之作。作者心青對「舊彈詞」的點名批判，其實很有些偏頗，用意只是在突顯「新彈詞」之必要而已。所謂：

七字築成平等界	一聲喚醒綺羅香
平添百兆完人格	不數三千粉黛行 ^㉓

^⑳ 徐念慈：〈余之小說觀〉，《小說林》第10期（1908年），收入陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料》，頁316。

^㉑ 譚正璧：《評彈通考》（北京：中國曲藝出版社，1985年），頁262。

^㉒ 阿英：《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》（北京：中華書局，1960年），頁178。

^㉓ 同前註。

既然傳統彈詞小說都有道德上的缺陷，自然不足以啓蒙婦女；要將婦女引入正確的道路，唯有創作意識正確的彈詞小說。彈詞小說這個舊的形式載體於今必須經過改革，才得以承載新的觀念；只是要對婦女傳達的究竟應該是保守的、改革的、還是革命的理論，卻沒有定論。無論如何，彈詞小說這個理應棄置的舊形式，終因與當時婦女的生活緊密相連之故，在知識界一片求新求變聲中，竟然在小說理論中保有了一席之地。問題是，晚清的小說理論賦予彈詞小說的道德責任，基本上是未來性的，有待後來的作品完成使命，至於之前的作品，卻顯然不見得能納入這個框架。「新」與「舊」的衝突，於是突顯了出來。

在簡述晚清分期的概念以及晚清小說理論對彈詞的反省之後，本文的討論重心，卻不在晚清最後十年小說界的代表作，也不在彈詞小說傳統急遽變革的努力，而是要探索極度風華前夕的沈悶，傳統大轉彎前的凝滯，也就是現代的文學批評者普遍感到難以處理的晚清前期的作品。如果說晚近的研究試圖將中國現代文學的種籽由五四往前推到晚清，本文要檢視的，卻正是那些看來與現代毫不相關，堅持「舊」的身分的作品。由前述之晚清小說理論的標準衡量，這些「舊」作品實在談不上意識正確、講求改革、或為成就婦女完整人格而作，無怪乎多半遭人遺忘。本文將處理三部出自女作家之手的彈詞小說——《榴花夢》、《精忠傳》，以及《鳳雙飛》。這三部作品的產生年代，既未趕上彈詞小說在清中葉已經名作迭出的全盛時期²⁷，又還等不到晚清最後十年的新時代風華，與前後兩個重要時期都失之交臂，在彈詞小說史上遂呈左支右絀的窘態。這三部作品的寫作都早於由梁啓超開頭的晚清小說理論勃發期，就其內容與形式而言，也與所謂「新」的觀念有相當的距離。既然是舊的，當然無法配合稍後晚清小說理論的要求，也從來未受現代文評與文學史建構的青睞。

²⁷ 例如所謂「彈詞三大」的《天雨花》（當為十七世紀作品）、《再生緣》（1770年前後寫成前十六卷）、《筆生花》（1857年首次出版，但寫作期則遠早於此），其創作皆在盛清或清中葉時期。

本文探討這三部彈詞小說，其意並不止於發掘幾本已遭時代湮沒的小說，而是以這些作品為例，試圖重探一個小說史上定義模糊的時期。

四、末代女皇——《榴花夢》

《榴花夢》在中國文學史上之所以偶爾能附驥尾，端拜其近乎傳奇的創作與流傳過程以及作品的浩大之賜。此書共三百六十卷，約五百萬字，或認為中國敘事文學中篇幅最巨之作²⁸。書前有作者友人佩香女史陳儔松〈序〉以及作者〈自序〉，兩者都寫於道光辛丑年（1841）。根據這兩篇〈序〉來推測，《榴花夢》的作者是一名叫做李桂玉的女子。女作家的身世經歷常常不傳，李桂玉也不例外，我們從序言得到的資料，只能說她來自西隴，婚後隨夫宦閩，晚年教女塾為生。目前在史料中尚未發現有關李桂玉的記錄，其人存在的真實性自然不是沒有可疑之處，但是《榴花夢》流傳以來從未出現過關於作者身分的其他說法，在此筆者也只能採取暫時懸置的態度。李桂玉其實只寫了《榴花夢》的前三百五十七卷，書未完。一直到一九三五年左右，才由當地的一名婦女翁起前（號浣梅女史）約同親戚楊美君（1882-1957）共同補成最後三卷²⁹。根據記錄，《榴花夢》在福建地區十分受女性歡迎，紛紛傳鈔，鈔本甚至被當

²⁸ 鄭振鐸在《中國俗文學史》中已經提到《榴花夢》，稱其為當地最負盛名的「評話」作品（筆者按：當時學者對評話、彈詞、文詞或彈詞小說等名詞未作明確的分野），但鄭先生當時並未得見此書。見鄭振鐸：《中國俗文學史》（上海：上海書局，1984年），頁381。阿英亦稱此書為「彈詞小說中之最大作品」，見阿英：〈彈詞小說論〉，《小說閒談》（1957年改訂版），頁36，收入《小說閒談四種》（上海：古籍出版社，1985年）。

²⁹ 翁起前本是《榴花夢》的忠實讀者，深以其書未完為憾，於是在親戚楊美君（1882-1957）作客家中期間，兩人以八個月時間合作完成結尾三卷。楊美君是早期創作白話章回小說的女作家。參見王鐵藩、張傳興：〈訪《榴花夢》續作者浣梅女史〉，收於譚正璧：《評彈通考》，頁326-327。

地少女當作嫁妝的一部分^⑩。不過，不知道是否與卷帙浩繁有關，此書從未正式出版過，流傳的都是鈔本。目前經過整理，比較完整的本子是由福州古籍書店匯同「北京圖書館本」、「福建省圖書館本」、「福建師範學院本」、「福建省戲曲研究所本」四種現存鈔本為底本而校勘出版的^⑪。

雖然由於背景資料太少，我們無從得知李桂玉熟悉多少彈詞小說的作品，但是由《榴花夢》的文本判斷，此一作品仍然符合女性彈詞小說傳統的諸多特徵^⑫。該傳統強調女性作者所扮演的作家角色，時常暗示作者與女性讀者之間心理上的親密依附感，並且在內容上發揮天馬行空的想像力，自家庭瑣事到天下禍福，無所不包。除了這些特點之外，女性彈詞小說在形式上容許作者於各回首末插入自敘，此一次文本與正文交互映照的特性，尤其能夠顯示出女作者主動追求生命不被湮滅的傳世慾望^⑬。在這一點上，李桂玉顯然並不像幾位前輩女彈詞小說作者那般耽於自敘。《榴花夢》第一回的開頭片段就是全書唯一明白自敘的部分了。此處作者在略述寫作當時的外界情狀後，說明她婚後頗受堂上寵愛，因此在餘暇間得以追求文事。她自稱生小喜愛寫作，前此已完成《三奇緣傳》（按：此書未見著錄）一書。當然，像許多女性作者一樣，她也擺出自謙自抑的姿態，表示自己其實才具不足。不過，重要的是，為了使自己

⑩ 據云以彈詞鈔本為嫁妝是清代道、咸年間當地風俗。參見譚正璧：《評彈通考》，頁326。同時，由於《榴花夢》受讀者歡迎，藏有鈔本的人家也將此書分冊出租，據說還有租書後合家連夜翻抄的情形，可參見〈閩秀爭抄《榴花夢》〉，見陳建才編：《八閩掌故大全·藝文篇》（福州：福建教育出版社，1994年），頁150-153；關德棟：〈李桂玉的《榴花夢》〉，《曲藝論集》（上海：古籍出版社，1983年），頁40-46。

⑪ 《榴花夢》直到1958年才陸續發現完整抄本。校勘本為福州古籍書店出版，線裝186冊。出版年月不詳。

⑫ 有關女性創作彈詞小說之傳統的建立，參見拙作：〈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〉。

⑬ 有關女性彈詞小說「回首末」自敘的傳統，參見拙作：〈女作家與傳世慾望——清代女性彈詞小說中的自傳性問題〉，《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中文系，1996年），頁399-435。

在生理生命消逝後仍有傳世的可能，她選擇創作作為自己的事業³⁴。這段文字所表達的對文名與成就的欲求並不新鮮，之前的女性彈詞小說其實已經出現類似的訴求³⁵。

至於《榴花夢》的情節，其實也無甚新奇之處，講的無非是幾個大家族出了若干男女英雄，彼此通婚，攜手平定國家亂局的故事。女英雄在故事中尤其佔了最重要的地位。當然，提倡男女平權是晚清思想以及小說表現的重要發展之一，此點早經學者指出³⁶。如此一來，出現於一八四一年左右的《榴花夢》既然對女英雄的形象大書特書，似乎順理成章地應該吸引現代批評家的注意，可以視之為晚清男女平權意識的前驅。問題是，在李桂玉寫作之前，早已有許多作者（包括男女）以女英雄這個文學形象發揮過想像力，立身朝堂或血戰沙場的女性人物在女性彈詞小說傳統中更是歷歷有人，所以單單就《榴花夢》之表彰女英雄來講，就算不至於陳腐，也絕對稱不上進步前衛。晚清最後十年小說之處理婦女題材者，或揭露傳統社會對女性的壓迫，或宣揚革命女志士的事蹟³⁷；這類小說在《榴花夢》流傳之後不久即紛紛出現。與之相較，《榴花

③④ 參見《榴花夢》第一回回首，原文為：

朔風凜冽暮冬天	長夜嚴寒轉未眠	冷月半輪窺繡戶	殘檠一盞射簾前
自憐弱質難酬應	猶幸高堂有動憐	閉戶每將針線綴	消閒多近藥爐邊
常開奩具尋文墨	性喜研朱染小箋	三奇緣傳經刪定	榴花異夢再垂編
自愧拙才非詠絮	敢留字跡玷羞慚	只緣塵世渾如夢	彈指韶光去不還
一旦渺茫脂粉散	應無事業可流傳	遺得數篇殘句在	得人批點亦難尋
故而不揣粗庸句	爰集成編付梓人	雖無子史詩書妙	離合悲歡亦足聆
閨閣知音休見哂	開卷先提第一篇		

③⑤ 參見拙作：〈女作家與傳世慾望——清代女性彈詞小說中的自傳性問題〉。

③⑥ 張玉法：〈晚清的歷史動向及其與小說發展的關係〉，《漢學論文集》第3集，頁20-21。

③⑦ 學者觀察到婦女議題在晚清引起相當爭議。保守派、維新派、革命派對婦女問題的態度常有歧異。維新派小說家通常喜歡寫譴責封建勢力壓迫婦女的作品，而革命派小說家則樂於描寫敢於對抗傳統，與社會之不公不義作戰的女英雄。參見方正耀：《晚清小說研究》，頁176-180。

夢》實在是純粹的「舊小說」，只不過是又一部女人的白日夢，欲振乏力，而且與現實毫不相關。

雖然如此，離「新」意尚有千里之遙的《榴花夢》卻又已經在向「舊」典揮手告別。試想，既然之前的彈詞小說已經塑造過那麼多女英雄以及她們完成的探險與事功，作者究竟要為書中第一女主角桂恆魁安排什麼樣的經歷³⁸，才能讓她值得被寫出來呢？在女性彈詞小說的傳統裏，就女英雄的塑造而言，所謂「新意」似乎已經不可能了。作者面對此一困境，她的答案顯然是「集大成」。她將人世間一切可能的德性、才具、事功都一股腦兒地投注到她筆下的女英雄身上，似乎唯一使作品不致沈悶的方法，就是超越以前所有的彈詞女英雄。在李桂玉的〈自序〉中，作者自稱她的主角是最完美的女英雄，其成就超越古來聖主賢后名臣勇將，其德性修養更足為婦德的最高典範³⁹。問題是，作者一旦將之前所有的偉大作品都濃縮納入自己的創作，讓她筆下的女英雄站上了彈詞小說傳統的巔峰，那麼她也必須面對前路的茫茫漫漫。到達峰頂後，下一步怎麼走？還有什麼可以寫？彈詞小說還能循原路繼續發展下去嗎？在她創造的女英雄已經做盡天下事業後，未來小說中的女人還能努力成就什麼？

在此我們除了考慮《榴花夢》與女性彈詞小說傳統發展的關係之外，也許應該同時思考作者創作的歷史背景，也就是接近晚清時代開端的十九世紀中期。《榴花夢·序》的作者陳儔松將她口中的「盟姊」李桂玉描述為閨閣奇才，除了性耽文墨，「於翰章卷軸尤為有緣」之外，更對歷史特別關懷，至於「蒐羅全史，手不停披」⁴⁰。根據陳儔松的說法，李桂玉時常對陳儔松評論歷代興衰，尤其對唐室的衰亡過程大有感懷。在李桂玉的觀察下，盛唐貞觀以

³⁸ 「桂恆魁」一名之取意與作者的名字「李桂玉」顯然不無關係。女主角為作者理想之投射，殆無疑義。

³⁹ 見〔清〕李桂玉：《榴花夢·自序》。

⁴⁰ 〔清〕陳儔松：《榴花夢·序》。

後，已現「法紀乖張」之象，中、晚唐以後，更是「朝綱廢弛，外藩侮主，逆闖無君，神器動搖，柔弱不振」。當其時，雖不乏忠貞英武之士，卻都因為天子宰相不知舉用而抱屈遠走，以至於「國事幾不可為」，最後還得靠女英雄的努力才能統合群力，使家國免於全面崩毀。當然，陳儔松在此呈現的是李桂玉觀看歷史（包括野史傳說）的特殊角度。在中國人的觀念中，史的最大作用就是以古鑑今，許多文學作品的寓意也是託古喻今，李桂玉對歷史的關懷因此不免令人產生許多聯想，尤其她特別注意的時代是大唐王朝的落日，怎不使人推測她可能對當時清王朝內憂外患逐漸明顯的情況有所憂慮？當然，更有趣的是，李桂玉描述一個深陷危機中的古老偉大王國，還是毫不猶豫地選擇創造一個女英雄來扮演救國濟世的角色。尤其值得注意的是，以前女性彈詞小說寫女英雄，其功業多半成就於改妝之時，在接近小說結尾才讓女英雄回復女性身分，而敘事就轉向閨閣內的生活描寫了。《榴花夢》則讓女主角在第六十九卷就身分大白，而因緣際會卻使她不但不會就此回歸閨閣，反而必須更積極地參與國家機要政事，甚至創建自己的王國。作者描寫的沒落中的王朝，我們現在看來與作者當時的現狀太過接近，而她對完美的救國女英雄的想像，在當時看來卻是遙不可及。李桂玉的想像一方面太理想主義，女主角不可思議的完美簡直是在嘲弄整個女性彈詞小說溢美女英雄的傳統，另一方面卻也暗暗指涉十九世紀中期中國（男）人驟然體認家國有難的挫折無奈與驚慌失措。

李桂玉創造的女英雄必須有超凡入聖的能耐，因為在她之前彈詞小說所想像的女英雄雖然常常保家衛國，但從未肩負如此救中國於泥淖的重責大任。在清室剛剛開始顯露衰象，而女性彈詞小說的發展將走到盡頭之刻，李桂玉似乎隱隱表達她必須創造什麼新的東西的慾望，而此「新」之一字就由一個女英雄的新形象來代表。《榴花夢》全書篇幅之所以如此巨大，除了女性彈詞小說通例如此以外，或者也顯示作者心目中女英雄的各種面向，不以如許文字無以陳述清楚。上文已經提到，女主角桂恆魁這個人物是建立在「集大成」這個概念

上的。作者以相當長的篇幅在〈自序〉中對她作了一番總評，因為這段文字幾乎等於是全書情節大要，並可以從中明顯看出作者的角色設計用心，故不惜篇幅援引如下：

生居綺閣，長出名門，仕女班頭，文章魁首。抱經天緯地之才，旋乾轉坤之力，負救時之略，濟世之謀，機籌權術，萃於一身，可謂女中英傑，絕代梟雄，千古奇人，僅聞僅見。當其深閨雌伏，不飛不鳴，一經駭浪驚濤，興起百年事業。〔……〕正國家凌替之秋，草野分崩之際，彼獨棄脂粉於妝臺，拾衣冠於廊廟，獻策金門，才魁多士，立功沙漠，武冠一軍。金臺授印，力圖匡復之功，虎帳運籌，果遂勤王之願，金甌重奠，社稷復安，是古之名將無以加也；搜賢才於山野，退邪佞於朝堂，是古之英主無以加也；況夫治國原可齊家，相夫並能教子，攔車進諫，罷歌舞於通霄（宵），避位上章，化恩波之普慶，使螽斯成誦，苜蓿重歌，是古之哲后無以加也；俄而干戈群逼，讒慝交加，骨肉散而怨隙生，國家危而猜疑起，卒能匡君救母，開天王感格之心，剪佞安良，動黎庶昇平之樂，是古之賢臣無以加也；尤難者，處千軍萬馬之中，笑談自若，際惡怪奇妖之隊，鋒刀莫撻；情鍾姊妹，何辭割股傷身，義重弟兄，不憚開疆拓土；馭兵料敵，別具心裁，履險臨危，不形聲色，為千百代紅裙巾幗增色生新，欲求其匹者，豈可得乎！^①

作者在〈自序〉中選用了特別適合堆砌鋪敘的文體，便於層層疊用，加帝王將相之文治武功於女主角一身。在綜合了古之英主、哲后、名將、賢臣的傳統德行，使之「萃於一身」之外，最重要的，女主角還必須是個賢女——其定義除了相夫教子，仍然是能使「螽斯成誦、苜蓿重歌」的女子「不妒」之美德。小

^① 〔清〕李桂玉：《榴花夢·自序》。鈔本原文似有段落錯亂之處，此處引文乃對照福州古籍書店校勘本及譚正璧《評彈通考》所錄《榴花夢·自序》而得。

說的情節發展中，作者對女主角的加意塑造雖然意在為古往今來的女性「增色生新」，但是此「新」的創造，竟是本於「舊」的堆疊。女主角在跨越閨閣的限制，走入新世界之後，所作所為卻無不在為舊王國效力，企圖維繫傳統與秩序於不墜。在《榴花夢》中，女主角最後列土封王，在唐室的風雨飄搖中偏安海隅，建立自己的烏托邦國度，舊的王國與新的視野達成微妙的平衡。然而，全書以女主角升仙作結^②，留未成之霸業於子孫，天下之未來，又豈是身處國家危機方興未艾之際的敘事者所能預見的呢！

李桂玉的眼光足以讓她感知時代的變化以及文學傳統隨之非變不可的壓力，不過，「百足之蟲，死而不僵」，舊的王國——不論政治的或文學的——還不能就此鬆手。我們或許可以將《榴花夢》看作女性彈詞小說傳統的末代女皇，她以長江大河之勢，企圖挽救光華漸褪的王國，但是在一番救亡圖存的努力之後，作者與讀者要面對的，卻仍是一個未知的未來。

五、「忠」概念的轉化——《精忠傳》

彈詞版《精忠傳》講的正是南宋抗金名將岳飛的傳奇故事。根據學者考察，岳飛故事在他遇難後不久即開始流傳，以致當時仍在世並當權的秦檜必須廣張文網、禁燬野史，以阻不利他的言辭流布天下^③。不過，岳飛故事最初的流傳形式，應該是野老口傳，所以岳飛之孫岳珂（1183-1242）編《鄂王行實編年》（1203）時，就已經參考了民間傳說，也就是說已經滲入了虛構的成分^④。文學史上，南宋已有「新話說張（俊）、韓（世忠）、劉（錡）、岳（飛）

^② 《榴花夢》的結尾雖然出於翁起前與楊美君之手，但精神與李桂玉原意似乎差距不大。

^③ 賈璐：〈岳飛題材通俗文學作品摭談〉，岳飛研究會編：《岳飛研究》第3輯（北京：中華書局，1992年），頁333。

^④ 辛更儒：〈《鄂王行實編年》及其他有關岳飛著述記事質疑〉，岳飛研究會編：《岳飛研究》第3輯，頁143-157；杜穎陶、俞芸編：《岳飛故事戲曲說唱集·後記》（上海：古籍出版社，1985年），頁2-3。

），史書講晉、宋、齊、梁」的記錄^{④5}，可見抗金名將的事蹟已經出現在當時的說話中，且有《復華篇》與《中興名將傳》之講史敷衍^{④6}，大約皆講述抗金名將故事，惜不傳。至今仍得見的講述岳飛故事的作品，大概以熊大木編次《大宋中興通俗演義》為最早。編書的時間，約在嘉靖三十一年（1552）之前^{④7}。該書在明代末年出現了許多翻刻以及改編本^{④8}，這顯然與明末人普遍對外族勢力步步進逼、帝國岌岌可危的情況深感憂慮的心情有關。熊大木所編書乃由故事情節的敘述與章表奏議的記錄交疊結構而成，可以說其形式與中國傳統章回小說的成熟規範還不太吻合。在此之後，岳飛故事曾經經過各種轉化，出現在各種不同的文類形式裏，不過，以小說形式而論，最出名的作品可能是題「仁和錢彩錦文氏編次、永福金豐大有氏增訂」的《精忠演義說本岳王全傳》，該書有金豐康熙九年（1684）〈序〉^{④9}。這部書一般以《說岳全傳》的書名流傳於世，清初以來影響了所有有關岳飛的戲曲、說唱等作品^{⑤0}，也是彈詞小說本《精忠傳》之所據。

對清人而言，岳飛故事大概在本質上就充滿了千絲萬縷的曖昧，無法明確

④5 參見〔宋〕羅燁：《醉翁談錄·舌耕叙引》（上海：古典文學出版社，1957年），頁4。

④6 此據〔宋〕吳自牧《夢梁錄》之記錄，參見陳汝衡：《說書小史》（上海：中華書局，1936年），頁14。

④7 此書初刊本為嘉靖三十一年楊氏清白堂本，有熊大木嘉靖三十一年〈自序〉。參見江蘇省社科院明清小說研究中心編：《中國通俗小說總目提要》（北京：中國文聯出版公司，1990年），頁56。

④8 如《新刊按鑒演義全像大宋中興岳王傳》（萬曆年間）、《岳武穆精忠傳》（天啓年間）、《岳武穆盡忠報國傳》（崇禎年間）等等。參見賈璐：〈岳飛題材通俗文學作品摭談〉，頁337-338。

④9 該書金豐〈序〉署「甲子孟春上浣永福金豐識於餘慶堂」。見錦春堂刊本《說岳全傳》，收入《古本小說集成》（上海：上海古籍出版社）。

⑤0 因為目前所見最早的《說岳全傳》為同治年間的本子，或以為此書在乾隆朝被禁之後，是經過刪改才重新出現的。參見杜穎陶、俞芸編：《岳飛故事戲曲說唱集·後記》，頁6。

定義。由明末清初岳飛故事的盛行，就可以明顯看出此中傳達愛國主義與種族主義情懷之必然。北宋之敗於金與南宋之亡於蒙古本是近古以來中國作為完整民族體的最大挫敗，在漢人心理上是中原淪於夷狄之手的莫大悲劇。大宋與金人和蒙古人的連年征戰因此成為民族危機的象徵；到了明清之交，由於清人自認為金人後代，此一象徵更成為明／清爭勝的鏡照。明亡之後，漢人對大明的覆滅多所反省，而在清政府的統治下為避諱之故，宋／金或宋／元之間的戰爭就成為最方便的借喻^{⑤①}。凡檢討明亡的小說，重點除了揭露侵略者的暴行與人民受屠戮之慘酷外，對漢人政府的無能與社會人心之敗壞，更常痛加自責^{⑤②}。不過，小說中表現的自我反省即使強過對異族入侵的憎惡，宋／金（或蒙古）與明／清關係之間的對照仍然太過明顯，很難逃過新政府的文檢^{⑤③}。正如乾隆四十五年令所言：「前令各省將違礙字句書籍，實力查繳，解京銷燬。〔……〕因思演戲曲本內，亦未必無違礙之處。如明季國初之事，有關涉本朝字句，自當一體飭查。至南宋與金朝關涉詞曲，外間劇本，往往有扮演過當，以致失實者，流傳久遠，無識之徒，或至轉以劇本為真，殊有關係，亦當一體飭查。」^{⑤④}此令雖專對劇本而發，然「南宋與金朝關涉」的小說也理應「一體飭查」，如此則錢彩版的《說岳全傳》在乾隆朝遭禁毀，其中委曲自然可以理解^{⑤⑤}。另一方面，雖遭禁毀，岳飛故事在民間的力量仍然持續，迫使清政府以

⑤① 例如〔清〕丁耀亢之作《續金瓶梅》，或〔明〕陳忱之作《水滸後傳》。

⑤② 例如題東魯古狂生編輯之短篇小說集《醉醒石》，為清初作品，全書以揭露明末社會腐敗為主。

⑤③ 例如，丁耀亢因寫《續金瓶梅》而獲罪，陳忱作《水滸後傳》則須偽託古人。

⑤④ 王曉傳（王利器）：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（北京：作家出版社，1958年），頁45。

⑤⑤ 〔清〕歸安姚氏刊《禁書總目》錄錢彩《說岳全傳》，參見王曉傳：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，頁48；李時人：《中國禁毀小說大全》（合肥：黃山書社，1992年），頁259。

淡化其民族主義意涵而強調其愛國主義精神的方式勉強接受⁵⁶；而被征服的漢人，在堅持漢民族情感與享受新的昇平之樂之間或許無所適從，對岳飛故事的敘述與書寫因此暗藏著複雜的「政治無意識」⁵⁷。岳飛故事在清代的敘述因此永遠保持著微妙的平衡，由岳飛故事在清代的接受情況，可以一窺（清）政府與（漢人）民間進退妥協之一斑。那麼，當彈詞小說的《精忠傳》出現的時候，作者是以什麼樣的心情將岳飛故事以另一種敘事形式重寫的呢？我們如何挖掘這個重寫的經典傳說中的潛意識或無意識？在此我們必須先回顧作者的身世與經歷。

《精忠傳》彈詞的作者是周穎芳（？-1895），字蕙風，錢塘人⁵⁸。她的父親沒有留下什麼記錄，倒是她的母親鄭貞華（字澹若，號苕溪鬻下生，1811-1860）是女性彈詞小說史上赫赫有名的人物⁵⁹。鄭澹若著有《夢影緣》彈詞（1843），講十二花神謫降人世，歷劫歸天故事。此書因為「華縵相尚，造語

⁵⁶ 乾隆就曾經作〈岳武穆論〉，稱其「文武兼備，仁智並施，精忠無貳〔……〕天下後世仰望風烈，實可與日月爭光矣」。參見李漢魂編：《宋岳武穆公飛年譜》（臺北：臺灣商務印書館，1980年），頁367。同時岳王廟等岳飛遺跡在有清一代亦時加修葺，皆有碑記可證。

⁵⁷ 「政治無意識」（political unconscious）一詞為Fredric Jameson借用心理學術語所創，意指在表面上與政治毫無干涉的文本之底層，潛藏著政治的意涵，如同心理學上佛洛伊德所分析的人的「潛意識」。參見Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*。

⁵⁸ 《精忠傳》民國二十年由上海商務印書館印行，署「泉唐女士嚴周惠風穎芳氏著」，後列「男開第恭校，女杏徵、燕徵、祺徵，媳敬徵、玉徵、頤徵全校」。記周氏字「惠風」者僅此例，其他記錄皆稱「字蕙風」。

⁵⁹ 葉德均據王瑤芬（字雲藍，金陵人，嚴廷鈺妻）《寫韻樓詩抄》書首鄭之題詞，署「女史鄭貞華澹若」，考證澹若名貞華。見葉德均：〈彈詞女作家小記〉，《戲曲小說叢考》（北京：中華書局，1979年），頁746-747。據《然脂餘韻》卷3云：「澹若女史，為夢白中丞之女公子，著有《綠飲樓集》。」此即有關鄭澹若父親的唯一資料。此外，鄭澹若與王瑤芬既為兒女親家，又一直維持著唱和關係。見王蘊章輯：《然脂餘韻》，收於《清詩話訪佚初編》（臺北：新文豐出版公司，1987年），第8冊，頁411。

獨工」，或稱彈詞小說史上「體爲之一變」的重要著作^{⑥0}，值得另文探討。根據女性彈詞小說文本的內部證據，彈詞小說的誦讀與創作常常始自女性家族成員之間的活動^{⑥1}，所以周穎芳對彈詞小說的愛好很可能曾受到母親的影響。周穎芳婚配嚴謹（字子衡，號叔和，？-1865，浙江桐鄉人），任至貴州石阡太守^{⑥2}。周穎芳生命中最大的兩個悲劇可謂接踵而至。咸豐庚申（1860），其母鄭澹若在杭州陷於太平天國時「飲鹵以殉」。發人聯想的是，這個悲劇結局幾乎是翻版《夢影緣》中十二花神爲了保存本真紛紛自裁以終的情節安排。鄭澹若的死訊，令周穎芳「聞耗痛不欲生」^{⑥3}。同治乙丑（1865），其夫嚴叔和又在任內死於苗變。周穎芳於是被迫扶親攜子來到海寧，寄居海寧親戚馬家^{⑥4}，以餘生教子成人^{⑥5}。據傳周穎芳有《硯香閣詩草》，惜不傳。她傳世的作品《精忠傳》花費她將近三十年的時光——創作由嚴叔和殉難後三年（1868）開

⑥0 參見〔清〕坐月吹笙樓主人：《娛萱草彈詞·序》。作者在此〈序〉中略論彈詞小說之沿革，謂：「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。攷其作者，出於閨秀居多。昔鄭澹若夫人撰《夢影緣》，華綉相尙，造語獨工，彈詞之體爲之一變；迨吾嫂蕙風氏演述宋岳忠武事，撰《精忠傳》，盡洗穠豔之習，直抒其忠肝義膽，雖亦彈詞，而體又一變也。」此〈序〉作者爲女性，稱周穎芳爲「吾嫂蕙風氏」，與周當有親戚關係。嚴廷鈺與王瑤芬育有三女，昭華、永華、激華，皆擅吟詠，有詩集著錄，不知是否即其中一人。至於《娛萱草》彈詞（1895）作者署名桔道人，自稱爲娛母而作此書。據坐月吹笙樓主人之〈序〉，作者之母「耐冬老人」爲其小姑。由此可見清代彈詞小說的創作與欣賞常常在閨秀的網絡中進行，相對地也有催化閨秀社群形成的作用。

⑥1 有關母女姊妹之間文學活動與彈詞小說的關係，參見拙作：〈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〉。前註引文亦可佐證。

⑥2 嚴謹之母即註⑤9所提兩淮鹽運史王鳳生之女王瑤芬，父爲雲南順寧知府桐鄉嚴廷鈺。參見《桐鄉縣志》（臺北：成文出版社，1970年，據光緒十三年刊本影印），卷14，頁463-464；胡文楷：《歷代婦女著作考》（上海：古籍出版社，1985年），頁245。

⑥3 見〔清〕李樞：《精忠傳·序》（上海：商務印書館，1931年），頁1。該序署1911年。

⑥4 周穎芳女嚴杏徵爲海寧馬敏妻。參見胡文楷：《歷代婦女著作考》，頁793。

⑥5 〔清〕李樞：《精忠傳·序》。

始，書成於光緒乙未（1895），即周穎芳本人去世之年⁶⁶。比同樣遭際困頓的《再生緣》作者陳端生幸運的是，周穎芳總算在有生之年完成了這部長篇彈詞小說⁶⁷。總之，《精忠傳》之寫作涵蓋了周穎芳生命中最黯淡的歲月，而有趣的是，這三十年也是清帝國最混亂的一段時期。

《精忠傳》有兩篇〈序〉，其一為李樞作，根據〈序〉中所述，其人自稱是周穎芳從子「堯齋觀察」的朋友。李樞在〈序〉中將周穎芳描寫成一位眼光宏偉如男子的女性，生平最仰慕歷史上的賢臣名將。漢之關公與宋之岳飛正是她最尊崇的人物，所以才立志重寫岳飛故事，以改正俗傳故事中的誤導（按：當指錢彩版《說岳》），如此，岳飛的精忠故事才得以其真實面貌影響世人⁶⁸。跟李桂玉一樣，周穎芳也被呈現為一個具有強烈歷史感的女性⁶⁹，而歷史感，其實也就暗示著對現實的關懷。我們對李桂玉的身世略無所知，只能說在她創作的同時，她的個人經驗可能被重大歷史事件所包圍；而對周穎芳來說，歷史事件卻是真真實實發生在她身上的。因此，她對數百年前一個民族英雄的崇慕與同情，恐怕是超越普遍意義的懷古精神的。當代的國家現實與個人的生命經歷，在她對英雄的浪漫想像中合而為一了。

雖然周穎芳有如此特別的個人經歷，可資敘述或與讀者共享的部分很多，她卻不像許多前輩女作家有在小說文本中插入自叙的習慣⁷⁰。《精忠傳》一開

⁶⁶ 同前註。李樞稱其乃應周穎芳從子之請作〈序〉。據此則李樞序中資料很可能是由周穎芳之從子所提供的，應有相當可信度。

⁶⁷ 《再生緣》作者陳端生由少女時期開始創作，婚後寫作暫停，後其夫范某犯事遠謫，始重新提筆創作，書未成而死。詳見陳寅恪：〈論再生緣〉，《陳寅恪先生論文集》（臺北：九思出版社，1977年），頁1037-1111。

⁶⁸ 〔清〕李樞：《精忠傳·序》。

⁶⁹ 周穎芳之母鄭澹若在《夢影緣》中也表現出她對歷史有相當的認識，如第一回就對宋太祖的歷史地位重新評價。見〔清〕鄭澹若：《夢影緣》（臺北：文海出版社，1971年），頁5-6。

⁷⁰ 有關彈詞女作者的自叙，請參見拙作：〈女作家與傳世慾望——清代女性彈詞小說中的自傳性問題〉。

頭就是岳飛生平的簡短綜述，之後作者就宣言：

敢將古調翻新調

要使那 婦孺皆知忠烈名^①

所謂「古調」，所指當是周穎芳之前的岳飛故事版本（尤以錢彩《說岳》為最）。那麼，舊版本中到底有哪些部分是必須要改寫的呢？當然，最明顯的改變，就是岳飛故事這一次是用彈詞韻文體寫的。比起白話小說來，彈詞的七字體即使不用作演出，也可以誦讀，同時，理論上對「婦孺」來說也比較容易了解接受。不過，《精忠傳》彈詞的情節雖然本於錢彩版《說岳全傳》，其間的變易卻絕不僅止於散體到韻文的轉換而已。作者對歷史的關懷展現了一名女性對閨閣以外大環境事物的意識已然被喚起，而且，這種女性的家國意識即將滲透中國的歷史論述，並開始具有改變政治、社會以及未來的潛力。

周穎芳的文本第一個背離錢彩版之處十分明顯，就是她刪除了輪迴報應的神話框架。雖然岳飛在南宋抗金將領中不見得是功業最彪炳者，但是志在匡復的忠臣良將無辜被害在大眾的心理上是很難接受的事，而宋之一再挫於金更是情何以堪，於是在民間出現了一種以循環報應為原則的說法，試圖解釋忠臣何以受戮，中原何以板蕩。這種說法以岳飛為大鵬金翅明王轉世，秦檜之妻王氏為女土蝠轉世，金兀朮為赤鬚龍轉世^②。這個民間流傳的說法被《說岳全傳》

① 〔清〕周穎芳：《精忠傳》，頁1。

② 以循環報應來解釋宋／金對抗與岳飛被害的例子，亦可見於〔清〕丁耀亢《續金瓶梅》第62回〈活閻羅判盡前身／死神仙算知來世〉。此回敘事者感歎岳飛屈死而秦檜永年，憤然問道：「難道天上的玉帝和地下的閻君，掌管善惡生死消長輪迴，三臺、北斗紀人功罪，也都畏懼秦檜的勢力不成！〔……〕這是天下人心至今不平的事。」為了彰顯因果報應不假，敘事者於是藉錄「活閻羅公案」所載審秦檜一案，將宋金征戰歸因於宋朝立國以來的幾樁政治鬥爭事件的因果，原來「金粘罕係趙太祖托生，金兀朮係德昭托生，報柱斧之仇」；「金主買係柴世宗托生，取徽、欽北去，報陳橋奪位」；「高宗係錢鏐王托生」；「秦檜係世宗死節忠臣韓通一轉，因報太祖偽奪周禪，故來亂宋天下」；「岳飛父子、張憲、牛皋等，俱係當日陳橋兵變捧戴太祖以黃袍加身眾將，因此

採用，在第一回「天遣赤鬚龍下界／佛謫金翅鳥降凡」中詳加解釋。根據《說岳》此回所述，宋／金對抗的因緣上追至宋徽宗在元旦郊天時誤寫玉皇大帝為「王皇犬帝」，玉帝震怒，故遣赤鬚龍臨凡，降生女真國，擾亂宋室江山，成為岳飛在戰場上的大敵。而大鵬與女土蝠的因緣，則是上界星官女土蝠在聽經時冒瀆佛祖，被護法神大鵬金翅明王啄死，故而結怨。女土蝠往下界王氏投胎為女，後嫁秦檜為妻，殘害忠良，以報此仇；大鵬則被佛祖謫降凡塵，償還冤債，並且保全宋室江山，「以滿一十八帝年數」。如此一來，名將岳飛之喪於陰毒婦人王氏的口舌挑撥之下，以及大宋王朝之一再受挫於女真，這兩件在大眾心理上絕不可解的事情就獲得了報應說的解釋。在《說岳全傳》中，神話框架一方面本是中國傳統敘事中常見的安排，另一方面，或許也暗暗點出中國人的一種集體潛意識，試圖以比較不失尊嚴的方式接受漢人政府的失敗。可以說這是一種心理上求生存的機制。對《說岳全傳》來說，神話框架也使得敘事融歷史、神話、說部於一爐，這正是這個岳飛故事版本長期受到歡迎的原因之一。不過，周穎芳對此卻別有看法。《精忠傳》書前第二篇〈序〉的作者署名徐德升，他指出周穎芳在讀岳飛說部時，對其中的神話框架非常不滿，「周夫人〔……〕偶檢閱精忠傳說部，因內有俗傳大鵬女土蝠冤冤相報等事，不然其說。歎曰：從古邪正不並立，小人道長，君子道消。若再飾以果報，則將何以辨是非而勵名節。」^⑬但是，周穎芳的反應是否只關涉辨明善惡的正確意識型態呢？

研究晚清小說的學者嘗言，種族革命的提倡是晚清小說中最激進的潮流之一^⑭。清人在入關之初雖然遭到漢人多年的激烈反抗，但是清政府穩定局面

與秦檜原系夙冤，以致殺身相償」。參見〔清〕丁耀亢：《續金瓶梅》，收入《金瓶梅續書三種》（濟南：齊魯書社，1988年），頁622-637。

⑬ 〔清〕徐德升：《精忠傳·序》，頁2。此〈序〉署光緒二十六年歲次庚子（1900），亦為應周穎芳從子覺齋之請而作。

⑭ 康來新：《晚清小說理論研究》，頁147。

後，鎮壓、懷柔、漢化等政策相繼施行，再加上社會安定的誘因，使得漢人反抗的聲音似乎完全沈寂。但是在晚清的混亂局勢下，排滿的情緒又重新高漲起來了。當然，周穎芳寫作的時間尚未到高唱種族革命的熾熱時代，更何況她的父母雙方皆為官宦出身，母親是殉節的烈女，丈夫不但仕清，還死於公事，被清政府追贈為太僕寺卿，特准在石阡府設立專祠^⑤，我們實在沒有什麼理由認為周穎芳會是一個反滿的民族主義者。雖然如此，她在清王朝步入衰運這樣敏感的時刻，選擇岳飛故事來改寫，其中亦自有耐人尋味之處。誠然，在統治中原二百餘年之後，滿州官方早已將岳飛傳說轉化，強調其忠君愛國的精神而淡化其排斥異族的內蘊^⑥；但是岳飛故事始終暗喻著漢族／外族（特指女真）的對立。因此，周穎芳之選擇岳飛為創作題材，固然可以說是符合教忠教孝的官方意識型態，在家國有難之際宣揚盡忠報國的精神，但是在迂迴宛轉的政治解讀之下，又何嘗沒有啓人疑竇之處？換言之，新版《精忠傳》之作，其實是兩刃之劍，如何詮釋其政治意義，端看解讀者自己的立場了。作序者李樞在〈序〉中提及《精忠傳》忠於國事的主題，他以閃爍的語氣說道：

因念周太夫人著此書，雖屬彈詞小品，而表揚大節，激勵人心，名教攸關，至大且重。即追溯精忠心跡，墓木有靈，枝無北向，英雄遺恨，終古難平。然而神器傳家，豈無鼎革。請看今日之域中，竟是誰家之天下。共和一統，永息戰爭。岳忠武在天有知，當亦可以釋然無憾矣。^⑦

此〈序〉作於民國元年，李樞對滿清覆亡、民國建立的態度委實很難從這幾句話得到結論，更不用說他也只是周穎芳作品的一名解讀者而已，無何「作者本意」可言。不過，他的話很清楚地顯示，晚清時代中國／外國與漢族／滿族這兩種對立衝突是同時存在的。李樞的說法固然不足以代表周穎芳創作的「意

^⑤ 《桐鄉縣志》，頁464。

^⑥ 參見註⑤。

^⑦ 〔清〕李樞：《精忠傳·序》。

圖」，但是他自己身為清末民初的知識分子，使得他的解讀對今天的我們產生了意義。《精忠傳》以新形式重述岳飛抗金的老故事，是否可能也同時指向中／外以及漢／滿這兩種衝突？那麼，周穎芳作《精忠傳》之所以刪除神話框架，或許也可以解釋成她拒絕以麻醉劑式的報應公式來接受中國／漢族的命運。時序邁入晚清之際，一種新的種族意識正在升起，使得表面單純的忠勇故事有了多重詮釋的可能；在晚清前期寫作的周穎芳本人或許對自己作品的歧義可能無法直接感知，但作品本身與時代的交錯以及文學詮釋的過程早已造就出王朝落日作品特有的曖昧與豐富。

除了刪除神話框架之外，《精忠傳》彈詞的情節安排乍看下都與錢彩《說岳全傳》相同。不過，表面上不起眼的細節卻使得周穎芳的作品成爲一個獨立的文本。作者對歷史與現實大環境的興趣，其實並未使她遠離傳統上定義爲「女性」的關懷。說得直接一點，她的文本最大的特點就是細節的處理，尤其是有關家庭生活的細節。例如，她筆下的女性人物在作品中的重要性遠遠超過錢彩的版本。岳母的角色一向被呈現爲賢母的典範，在《精忠傳》中則被賦予更多權威，例如爲岳飛命名——錢彩版中岳飛的名字是父親取的——而命名本有決定人生特質的象徵意義。在《說岳全傳》中岳飛的妻子只是一個爲岳飛生兒育女的女人，既未留名，也無個性。而在周穎芳的版本中，岳夫人不但有了名字，還被描寫成才貌雙全的標準才女；岳飛甚至還是她家的贅婿，沒有她的支柱，無以成名。至於其他的女性角色，如岳飛的幼女與媳婦等，也都享有相當的重要性。連整部《精忠傳》都是以岳銀瓶的升仙作結的。同時，作者偶爾還會沈溺於浪漫插曲，長篇大論地描寫英雄兒女的愛情與婚姻。這種對家庭細節的迷戀，在書中第三十八到四十回表現得最明顯。這三回的背景，是高宗皇帝決定與金人和談，主戰的岳飛只好暫時退隱還鄉。在錢彩的《說岳全傳》中，這一段時間什麼也沒發生，敘事的唯一目的，就是讓英雄盡快回到他歸屬的戰場。然而，在周穎芳的文本中，這反而是絕佳的機會，讓家庭細節的敘述

來平衡沙場征戰。在這三回中，有縣長的家宴，有夫妻親密的對話，臨別依依的場面更是讓作者有機會完全發揮彈詞七字體長於鋪敘的文體特性。可以說，這些與女性息息相關的細節，象徵周穎芳在從事歷史敘事之際，暫時回歸女性彈詞小說傳統的特色之一，亦即以家庭描寫對照戰爭場面，同時讓看似多餘的細節在敘事上發生舉足輕重的功能。

在〈歷史小說總序〉（1906）一文中，吳趼人試圖證明重寫歷史小說之必要。他認為歷史意識是進步的動力，但是正史的文字艱澀，一般人無法閱讀，所以反而無法發揮史的功能。要解決這個問題，唯有寫作歷史小說，也就是傳統上所稱的「演義」，以補正史之不足^{⑦⑧}。其實，吳趼人在此文中所講的道理並不新鮮，許多傳統演義的作者或作序者早就用過類似的邏輯來證明自己作品存在的價值。所以，周穎芳之作《精忠傳》雖然甚早於吳趼人之發表〈歷史小說總序〉，其實早已有源遠流長的演義傳統作為後盾。錢彩版的《說岳》既已深入人心，故周穎芳之所作，誠如她自己所言，當特以女性為目標讀者。可以說，在吳趼人提倡歷史小說的幾十年前，周穎芳已經加以實踐，並且成就了一個女性的歷史小說版本。同時，周穎芳選擇民族英雄故事作為創作題材，也對應稍後小說界對所謂較大議題的興趣^{⑦⑨}。由於《精忠傳》有意識地（至少表面上）放棄才子佳人的舊話，「盡洗穠豔之習」，轉而關注家國民族等傳統上認為屬於男性的議題，所以被認為是繼其母鄭澹若的《夢影緣》之後，又一彈詞之體為之一變的作品^{⑧⑩}。不過，我們以今天的眼光來讀《精忠傳》，或許也可以讀出一些文本中當時人無法感知的複雜層面。作者選擇家國民族的題材，或

⑦⑧ 〔清〕吳趼人：〈歷史小說總序〉，收入陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料》，頁173-174。

⑦⑨ 據阿英觀察，在吳趼人發明「寫情小說」一詞以前，晚清時期小說界對所謂「兩性」題材（按：指愛情與婚姻）興趣不大。參見阿英：《晚清小說史》，頁5。

⑧⑩ 〔清〕坐月吹笙樓主人：《娛萱草·序》。

者的確有扭轉（女性）彈詞小說走向的意願；但是在英雄征戰的正文本之下，親暱瑣碎的家庭細節卻往往成爲逸出的次文本，所謂宏偉正大的男性議題，於是不免出現少許「女性化」的顛倒錯亂。這種國家民族意識與閨閣家庭細節交纏的情況，暗示的其實是因性別經驗而造成的一種對國家危機問題不同的認知。就這一點來說，《精忠傳》中最具象徵意義的段落或許正是一個表面上完全離題的插曲。接近全書結尾的第六十九回描述的是一名女子拜謁岳王祠的經過。她抄錄岳飛的詩作，還和作了幾首，返家之後，便與母親與祖母討論她對岳飛忠勇事功的感想^①。岳飛忠君報國的英雄故事變成了婦人女子閒談的題目，何其重大，又何其瑣碎。如果說周穎芳寫《精忠傳》「小說」是在諧仿（parody）一個「大說」或「大敘事」（grand narrative），可能是言過其實，但是在中國面臨新危機之刻，這部彈詞小說的確把一個舊有單刀直入的民族英雄故事，重寫成一個有關愛國主義與民族主義，卻又同時有其他多重意義可能的文本。

六、立意新奇衆所驚——《鳳雙飛》的男性情誼幻想

《鳳雙飛》署毘陵女士程蕙英作^②。程蕙英字菑儔，著有《北窗吟稿》^③，今未見。《鳳雙飛》彈詞最早的版本是光緒二十四年戊戌（1898）怡怡軒石印本，不傳，後有光緒二十五年己亥（1899）上海書局石印本^④。在全書最後

① 〔清〕周穎芳：《精忠傳》，頁283-285。

② 毘陵即今常州，陽湖、武進皆在其境內。程蕙英的籍貫，鄧之誠、蔣瑞藻（引《闕名筆記》）、胡文楷皆稱陽湖人，參見鄧之誠：《骨董瑣記》（北京：北京出版社，1996年），卷5，頁149-150；蔣瑞藻：《小說考證》（上海：古籍出版社，1984年），卷7第137條，頁232；胡文楷：《歷代婦女著作考》（上海：古籍出版社，1985年），頁647。張惟驥則稱其爲武進人，參見張惟驥：《清代毘陵名人小傳稿》，收入《毘陵三種》（臺北：鼎文書局，1978年），卷11「閨秀」，頁10。

③ 《然脂餘韻》著錄。見王蘊章輯：《然脂餘韻》卷6，頁598。

④ 上海書局版有〔清〕瑞芝室主人〈序〉，中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館有藏。

一回的結尾自叙中，作者云：「易稿三番此最優，枯毫落盡漸成丘。應逢福地爲書篋，慰我辛勤二十秋。」全書的長度超過百萬言，如果考慮女彈詞作家寫作常見的斷續方式，則作者自稱的創作時間或不爲妄。

程蕙英「系出名門，性耽翰墨」⁸⁵，但是又「家貧，爲女塾師」⁸⁶，「恃束脩以給薪米」⁸⁷。她的作品之所以受到注意，大半由於寫作的內容不同於一般閨秀。程蕙英出身常州，而常州女學受晚清常州學風影響，傾向求實致用⁸⁸，這一點與程蕙英的文風或不無關係，《闕名筆記》就稱其詩作「純乎閱世之言，亦非尋常閨秀所能，小說界中有此人，亦佳話也」⁸⁹。至於《鳳雙飛》之作則被譽爲「才氣橫溢，紙貴一時」⁹⁰。《骨董瑣記》甚至稱《鳳雙飛》之「結構遣詞，遠在《天雨花》、《再生緣》之上」⁹¹。《天雨花》、《再生緣》是所謂「彈詞三大」中的兩部，可見此譽分量之重。不過，筆者以爲以上對程蕙英的讚美尙未觸及其作品的真正重要性。《鳳雙飛》一書，正如周穎芳的《精忠傳》，應該視爲女性彈詞小說中又一次扭轉傳統的嘗試。女性彈詞小說之代表作，如《天雨花》、《玉釧緣》、《再生緣》、《筆生花》等，乃至於李桂玉的《榴花夢》以及鄭澹若的《夢影緣》，無不講述英雄兒女的故事，對女主角才貌德性的描繪，尤其不遺餘力。而《鳳雙飛》雖不乏兒女英雄，但敘述重心卻由對女性才德的頌揚轉爲對男性間同性關係的摹寫。作者對這種男性關係的呈現，既有極度理想化的兄弟情誼，也有慾火高張、真槍實彈的同性

⁸⁵ 胡文楷：《歷代婦女著作考》，頁647。

⁸⁶ 蔣瑞藻：《小說考證》，頁232。

⁸⁷ 張惟驥：《清代昆陵名人小傳稿》卷11，頁10。

⁸⁸ 參見曹虹：〈清代常州女學與陽湖文派〉，《學人》第7輯（1995年5月），頁395-417。

⁸⁹ 蔣瑞藻：《小說考證》，頁232。

⁹⁰ 王蘊章輯：《然脂餘韻》，頁599；蔣瑞藻：《小說考證》，同前註。

⁹¹ 鄧之誠：《骨董瑣記》，頁150。

戀關係，整部書的情節推演就在這兩個極端之間不斷擺盪。

以女性的身分來寫有關男性情誼甚至同性戀關係的小說，則不論作者的彩筆如何才氣橫溢，讀者仍勢必要面對其中難以寬解的曖昧。晚清以叢話性質出現的小說理論就曾經注意到《鳳雙飛》的這個特異之處。《小說叢話》的作者之一知新主人理所當然地將《鳳雙飛》一書的問世與當時女權的逐漸抬頭聯繫起來：「現在中國女權漸漸發達，故近時常州某女史，作《鳳雙飛》彈詞，以女子之筆，極寫變童之醜。此亦循環報復之理，然吾竊以為兩失之。」^②很明顯的，知新主人把程蕙英以男性關係為寫作題材直接看成性別顛覆的表徵，而且還語重心長地加上一句：「然吾竊以為兩失之。」這短短一句評語中洩漏了不少焦慮。畢竟，當時男女平權的概念也不過剛剛才被提出，成為革命的目標之一，誰又能預見這會給兩性關係帶來什麼樣的變數呢。鄧之誠也注意到程蕙英選擇了一個非傳統的創作主題，並且還設法為她提出合理解釋。據他的說法，程蕙英「所天有變童之好，故托為果報以警之」^③。有關程蕙英的其他資料都沒有提到其夫的性愛傾向的，鄧之誠的說法是否別有所本，目前無從得知。但是更可能的情況是，此一解釋將作品的不可解歸因於無可追索的作者個人經驗，反映了讀者面對文本中令人不安的成分而不知所措，因而企圖以外在因素抹滅內在曖昧的策略。不過，不論評論者以男女平權之興起或作者個人經驗來解讀《鳳雙飛》，相同的是他們都注意到這是一部企圖有所不同、追求「新奇」的作品，因而在稱許之餘，也略微感到不安。就這一點來說，或者正可以顯示此作是一個新的文學創作嘗試。在時代將變而未變之際去求新求變，難免令人侷促不安，時人閱讀的視角之所以壓抑作品的刻意追求新奇，轉而強調其寫作技巧或簡單的意識型態，或許正是一種避重就輕的潛意識作用。

② 見〔清〕知新主人：〈小說叢話〉，《新小說》第2年第8號（原第20號）（1905年）。

③ 鄧之誠：《骨董瑣記》，頁149-150。

那麼，程蕙英又如何看待自己的作品呢？女性彈詞小說原本有插入作者自叙的成規，程蕙英在這方面比起陳端生、邱心如等人雖然著墨不多，但是三言兩語間，似乎暗示她是在某種壓抑之下，興起以寫作來縱情表達的心情。《鳳雙飛》第一回回首調寄〈西江月〉云：

白日去而不返	青春來日無多
纖腰長腕易消磨	怪底愁城深鎖
試揀古今奇事	編爲花月新歌
狂呼自遣快如何	莫管旁人笑我 ^④

此處良可注意的是，程蕙英並未追隨其他女作家的表態成規，在創作之中爲自己身爲女性而竟從事寫作，向公衆提出謙卑的歉意，甚至她還大聲宣稱創作對她產生的心理作用——自遣而已，又何必汲汲配合主流的口味？而且，她的作品將不會溫柔敦厚，因爲她正打算藉此機會「狂呼」一番。雖然彈詞女作家不乏充滿自信者，但是肯公然自稱爲「狂」的畢竟仍是異數。程蕙英所立的地步——宣稱以狂呼爲創作、自遣娛己、不必受制於他人意見——在筆者看來正暗示著一種新的女作者的自我認知，這在她的前輩彈詞女作家來說，恐怕還是不可想像，或至少無從表達的一種認知^⑤。

程蕙英對自己的創作十分自信，她說：「自贊只應天上有，人間能得幾回聞。清音恐入雲霄去，敬請諸公側耳聽。」^⑥不但擊節歎賞自己的作品是天上清音，而且將心目中的讀者擴大設定爲「諸公」，一掃之前彈詞小說女作家一貫將讀者群限定爲「閨閣知音」的習慣。此等目空一切的姿態，對較早的彈詞女作家來說，也是很難光明正大地表達的，她們只能以自信與謙卑交雜的策略

④ 〔清〕程蕙英：《鳳雙飛》（鄭州：中州古籍出版社，1988年），頁1。

⑤ 許多女作家將自己從事寫作歸因於盡孝娛母或姊妹聯誼等家庭因素。詳參拙著：〈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〉。

⑥ 〔清〕程蕙英：《鳳雙飛》，頁1。

性手段，換取自己的滿足與他人的認可之間的平衡⁹⁷。至於程蕙英自信的來源，則是本於她對「新奇」的追求，即所謂「立意新奇衆所驚」⁹⁸。對她來說，所謂「新」，也就是由平凡、中和、正常之中越衆而出者。根據記錄，在《鳳雙飛》完成後，她曾經在給朋友的信中透露自己的心意。她形容自己的作品「未必啼笑皆中節」，但是卻自信「敢言怒罵亦成文」⁹⁹。由此可以明顯看出她將「新」定義為「奇」——也就是突破常態——的意思；她不願「中節」，不願遵守溫柔敦厚的好文學標準。當然，這樣強烈的自由表達、不受羈勒的意願，或許也是她在傳統宏大的詩詞（按：程蕙英著有《北窗吟稿》）之外，還要選擇彈詞這種敘事文類來寫作的的原因之一吧。程蕙英為什麼選擇男性同性關係作為創作主題，現有的資料實在不足以提供可信的單一解答，不過，對「新」與「奇」的追求，一定起了重要的作用。同樣在第一回的開頭，作者如此概括自己描寫的興趣：

履正處	能改除邪爲道義
跌宕處	忽移忠孝作姦淫〔……〕
有節概	弱女能爲豪傑事
沒臉的	美男反效婦人鬻
奇奇變變渾難測	正正邪邪總絕倫 ¹⁰⁰

程蕙英在此提出的，可說是對性別顛倒與正反價值雜錯的興趣。作者預告在她的小說中，因為女性與男性氣質彼此滲透交換，理所當然的性別角色區分會被證明爲反而不合現實；在作品求新求奇求變的大原則下，道德價值也不再透明澄淨、斬釘截鐵。性別特質應該如何定義？正邪之間到底能不能楚河漢界？程

⁹⁷ 見拙作：〈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〉。

⁹⁸ 〔清〕程蕙英：《鳳雙飛》，頁1。

⁹⁹ 〔清〕程蕙英：〈自題鳳雙飛後寄楊香畹〉，引自蔣瑞藻：《小說考證》，頁232。

¹⁰⁰ 〔清〕程蕙英：《鳳雙飛》，頁1。

蕙英想要講的故事正要問問這些問題。

《鳳雙飛》的情節環繞著幾名非凡的「英雄」而展開，只是這些「英雄」時常抵觸英雄境界的傳統規範。小說的書名乍看之下相當平常，似乎暗示著花好月圓的才子佳人浪漫故事。其實，在這裏「鳳」一字的用法，遵照的是「鳳」、「凰」二字的性別區分，也就是說，所謂雙鳳，指的是兩名男性。在《鳳雙飛》的想像中，整個世界都是被男性的同性戀文化所掌握的。王侯、官吏、大將莫不熱切參與此一文化。是正是邪，也都是以這個文化的標準來衡量的。

凡傳統說部很少沒有臺面上光明正大的道德教訓的，《鳳雙飛》亦復如是。小說的表面教訓藉小說中一名端正嚴肅的父權形象郭大人之口說出，一言以蔽之，就是「好淫之心」的危險。他義正詞嚴地指出，「淫者，乃萬惡之首也」，而「更有男色一道，最為可笑、可恨、可慚、可懼」，因為：

禽獸至賤，尚且不雄與雌交；我輩乃戴天立地之人，豈可擁男為婦？綱常既亂，匹配尤乖，此大可笑也。女子失節已為三代之羞，男子被污，真乃宗親共辱，路人恥笑，妻子懷慚。淫其幼者，何異乎子孫；淫其少者長者，何異於弟姪。父事兄事之謂何？而喪心至此，殊可恨也。狎優童，昵俊僕，心因欲亂，內外不分，我乃引水入牆，彼必乘風縱火。梁家宅裏秦宮入，趙后樓中赤鳳來，始因男女不分，終致夫妻爭寵；醜聲出戶，往往皆然，此最可羞也。漢武寵韓嫣，以致目無親藩；孝哀嬖董賢，直欲法堯禪舜。宋景公愛桓魋，而魋不思腫目之泣，潛蓄逆謀；秦苻堅幸慕容沖，而沖不念衽席之好，起兵即反，此最可懼也。^⑩

郭大人的議論將男色牽涉的問題，下至個人道德及家庭，上至軍國政治，一一剖析，甚至寫成了一篇中國男色史，尖銳凌厲，毫無通融餘地。也可以說，這

^⑩ [清]程蕙英：《鳳雙飛》，頁28-29。

一席議論不但代表作者的立場，也照應了小說後續的情節發展，預警書中人物的遭遇。但是從相反的角度來看，藉郭大人這個角色發表的這番議論不但洩漏了作者本人對上至史傳下至說部中的「穢亂」插曲頗有認識¹⁰⁷，而且小說情節隨著這篇議論的預示而發展，又像是作者沈溺於男色各種面貌的描寫，求新求變之餘，頗有樂此不疲之態，筆鋒搖曳之處，反而挑戰了正面議論的尊嚴。

小說的「雙鳳」之一是郭凌雲，他是正直的化身，天賦異才，又是個雄奇偉岸的大丈夫；另一「鳳」名叫張雋，此人乃是一名天生的頑童，捷才異稟，而風流美貌則如少女。郭凌雲生性嚴肅，不苟言笑，生平第一次開懷而笑，便是初遇張雋之時¹⁰⁸。兩個少年日夕相處，雖然親密到不可一刻分離，卻仍然彼此敬重，甚至規勸進益——至少敘事者的公開說法是如此。至於局外人，則紛紛對雙鳳的關係發出疑問。有人嘲諷郭凌雲與張雋的親密，郭便放言儻論，說五倫之中，朋友雖次於君臣、父子、兄弟之義，但較之夫婦一倫，其義特重：

人生在世，君親兄弟爲之四義，四者之外，便以朋友爲親，妻妾乃其末耳！若張賢弟一般人品，我與他既爲朋友，又算兄弟，將來誼可通財，道堪砥礪，倦可同息，出可同遊；正則求古論今，暇則清談飲弈，世間樂事，無過於此。若說妻子，則行坐不可常同，內外更宜有別，男子志存乎四海，婦人禮不出閨門，所親所近不過衽席之間耳。¹⁰⁹

這段話分析禮儀規範下傳統夫婦關係的限制，其實不無道理，更何況還表達了輕衽席之私、重朋友之義的氣概，直可謂豪情壯語。然而，在小說中，這樣的邏輯卻反而招致他人將郭、張兩人的朋友關係比做夫婦關係。整部書其實就是圍繞著對郭、張情誼的兩極詮釋而發展的。郭、張雙鳳越是努力證明兩人的

¹⁰⁷ 例如「趙后樓中」一典出自《飛燕外傳》，指飛燕、合德姊妹私通宮奴赤鳳。本文之匿名審查人之一特爲指出，謹此致謝。

¹⁰⁸ 〔清〕程蕙英：《鳳雙飛》，頁43。

¹⁰⁹ 〔清〕程蕙英：《鳳雙飛》，頁44。

正直清白，他人的好奇心越是難以遏抑。雖然敘事者將郭張關係呈現為男性情誼的最高理想，可是情誼的本質卻永遠受到質疑。同時，小說情節發展的重要原則是「美貌必然致禍」，所以立志堅貞的郭、張雙鳳不斷受到他人的侵犯。如果說傳統的英雄是主動追求的英雄的話，《鳳雙飛》的英雄卻是躲避追求的英雄，而且往往在最後關頭才僥倖脫逃，僅以身免。

白如玉與張彩是小說中另外一對「新奇」的人物。這兩人都是女性氣質的美男子，分別愛上了郭凌雲與張雋。白如玉被描寫成舉世無雙的美少年，可以說是一名認同傳統女性角色的男性「傾國豔姬」。郭凌雲曾經感歎「如此頑童真罕有，怪不得，儲君受累體空虛」，本來想要將之一劍誅除，但是「怎奈肝腸非鐵石，覷著他，盈盈媚臉賽芙蓉，自然心內生憐憫，白刃相加豈忍乎？」¹⁰⁵郭凌雲的憐憫之心洩漏了另一種形式的好色，反襯了白如玉的美貌，也暗示著自身的心理矛盾。如玉一直受奸人利用扮演妖姬的角色，等到郭凌雲伸出援手，才發心悔改，但是又對郭起了九死不悔的愛慕之意。白如玉以為張雋已經佔了郭凌雲心目中「妻」的位置，因而甚至自願為「妾」。白如玉最後的歸結是，在郭凌雲平定大明天下，並且與四女成婚之後，他竟自宮以求永伴凌雲身畔。另一個新奇人物張彩，表面上原也是個貌若潘安的才子官員。不過，此才子不愛佳人，專求美男，以其聰明才智與權勢四處追求美色。於是，頑童張雋成了他的獵物。張彩在張雋身上使出渾身解數，卻仍然不得要領，他以為自己求歡遭拒必是由於郭凌雲之故，嫉妒得一病幾死。作者將各種求歡不成反遭戲弄的醜態與相思病的誇張形容加諸張彩，讓這個心存歹念的反派角色霎時間變成了喜劇人物。就白如玉的故事來說，前半段像是男性版惑亂宮闈的禍水妖姬，後半段的自宮情節又渾似李漁筆下的「男孟母」¹⁰⁶，情意纏綿則又像程蕙

¹⁰⁵ [清]程蕙英：《鳳雙飛》，頁286。

¹⁰⁶ 「男孟母」的故事講的是秀才許季芳有龍陽之好，與「美童狀元」尤瑞郎匹配，瑞郎感季芳恩情，自宮以求天長地久，並改名瑞娘。季芳死後，瑞娘扮演寡母的角色，苦志撫

英之昆陵同鄉陳森所著《品花寶鑑》(1851)中的梅子玉與杜琴言^⑩。同樣的，作者以各種細節處理張彩的苦戀，其感情的深度強度皆超出一般的愛情故事，誇張得有點比例不合。於是，在郭凌雲／張雋與白如玉／張彩這正反兩對新奇人物之下，被宣稱為天下最「可笑、可恨、可慚、可懼」的行為終於變成了浪漫愛情故事大集成。

《鳳雙飛》一開頭，作者就答應讀者要寫個充滿「奇奇變變」、「正正邪邪」的故事，因此小說中的英雄，也都或多或少逾越了道德規範。是正？是邪？在小說中似乎沒有一刀兩斷的答案。在形式上，小說使用的語言也時常出現「踰矩」的現象。一般來說，女性彈詞小說的語言傾向於典雅含蓄，而且不涉淫詞穢語。不過，在《鳳雙飛》中，程蕙英卻一再故意使用粗俗的詞語，這種現象在人物的對話上尤其明顯^⑪。至於全書中將男風文化發揮到極致的說法，大約要算一名叛國賊誇耀上國衣冠的一段話。這叛國者向不明就裏的番邦元帥講解龍陽之趣，竟說：「你出身到底是番邦，所以只知女子堪行樂，哪曉得，中國男兒比女更香。」^⑫男色原來是高等文明的象徵！

程蕙英的作品籠罩著一股在形式與內容上都想踰矩的慾望，我們試圖由此描畫出隱藏在文本背後的作者，是一個在傳統之末因充滿厭倦而亟思突破的女

養其子讀書成名。參見〔清〕李漁：《無聲戲·男孟母教合三遷》，收入《覺世名言十二樓等兩種》（南京：江蘇古籍出版社，1991年）。值得注意的是，李漁也是一個追求新奇的代表人物，他之寫男同性戀的故事，正是追求新奇的喜劇效果的一種表現。參見 Patrick Hanan, *The Invention of Li Yu* (Cambridge, M.A.: Harvard University Press, 1988), p. 97。

⑩ 梅子玉與杜琴言是《品花寶鑑》比照寶黛之戀而虛構出來的同性戀理想典範。參見〔清〕陳森：《品花寶鑑》（上海：古籍出版社，1990年）。

⑪ 例如第4回張彩、張雋與張雋的武功師傅何世威飲宴，何唱龍陽山歌以諷張彩；第11回劉瑾穢罵郭凌雲；第16回郭凌雲戲語張雋。此等略近粗野的戲謔文字在彈詞女作家的作品中實不常見。

⑫ 〔清〕程蕙英：《鳳雙飛》，頁533。

小說家。使她產生倦意的彈詞小說成規，或許包括已經淪為無力幻想的女英雄女扮男裝故事。跟周穎芳一樣，程蕙英試圖與男性的世界直接當面接觸，不過，雖然不再憑藉改裝的老套，但仍然保有女作家的特質。另一方面，當中國可以容忍一名女子用這樣的題材寫作，甚至偶爾使用粗穢的語言，我們也意識到當時的中國社會正經歷著多麼劇烈的變化，雖然推進的方向也許並不一致。在《鳳雙飛》中，我們開始讀到某種開向明確晚清精神的特質正在開始發酵。

七、結語——晚清前期彈詞小說中的過去／未來／現實

分期是歷史與文學史研究上不可或缺的概念；沒有分期，則時代上的前後接續或斷裂，以及個別作品與文學傳統之間的關係等等討論，根本無法進行。然而，史家如果要論證某一歷史或文化分期觀念的成立，就必然要歸納出一個整體性的圖像，不但可以兼容並蓄各種現象，還要使各種現象都展現出此一整體的某種本質；亦即分期觀念無論如何細緻包容，都預設了整體與個體之間可以彼此定義的關係。但是隨之出現的問題是，當分期觀念經過對個別現象的歸納，從而以整體之統合來定義特定時代的時代精神、風格情調、或者宇宙觀時，不免又會反過來要求個別現象去配合整體的定義。然而，無論時代定義如何精密周全，在面對個別現象或者作品時，都是簡化而不足的。在文學研究上，永遠有許多作品，無法在這整體統合的框架中得到有意義的解讀；但是相對的，如果整體框架不存在，那麼詮釋的活動失去了座標，也無以為那些逸出的作品找到定位。分期概念下所歸納出的時代特質與個別作品的詮釋之間，於是恆常保持著相容又相斥的張力。晚清在中國文學史的建構中是特徵極為突出的一個時期，所以，此一時期的整體統合框架猶如銅牆鐵壁，民國以來的研究中，對個別作品的詮釋鮮能脫開此一框架。同時，整體定義的排他性也造成本文所謂「晚清前期」的文學現象一向受到忽視與壓抑，此一期間的作品由於不

易納入整體框架，也較難展現整體統合的本質，因而常被排拒為「非晚清」^⑩。對晚清時期上下限的爭議，其實都源自於此。

英國文化批評大師Raymond Williams分析文化之傳統、機制與生成時，曾經提出一個影響深遠的重要觀念，亦即文化生成的過程中「主導／殘餘／漸興」(dominant, residual, emergent)三種成分的互動關係。他檢討所謂「時代分析」(epochal analysis)之不足，也就是說將某時間上下限間的文化現象單純視為定型的系統，雖然有利於考慮的方便與有效，卻往往忽略了任何特定時刻種種運動、潮流、傾向之間千絲萬縷的關係，於是也很容易排擠或故意漠視與該系統不吻合的證據^⑪。筆者上文所論，其實也是出於類似的考慮。他之所以提出「主導／殘餘／漸興」這個文化生成模式，就是要修正「文化之發展階段與變異」這樣的簡化演進觀點，代之以對並時各文化現象之統合與折衝的注視。我們承認分期之必要，但對晚清時期的關注大量集中在晚清最後十餘

^⑩ 我們可以發現在學術史的建構中，對於晚清前期，同樣有類似無從著力的困難。王國維曾經說：「我朝三百年間學術三變〔……〕國初之學大，乾嘉之學精，道咸以降之學新」，因為清初學者志在經世，多為實用之學；後轉為經史小學；道咸以降則「逆睹世變」，經世之志重新出現。準此，似乎有以「新」一字概括晚清學術精神的意思。見〔清〕王國維：〈沈乙庵先生七十壽序〉，《王國維遺書》（上海：古籍書店，1983年），第4冊，頁26。但是，梁啟超認為咸豐、同治二十餘年間，因為文化中心的江、皖、浙苦受兵亂，所以「文化方面無什麼特色可說」，常州學派龔定庵、魏默深以降，下一次值得論述的學術思潮就已經是光緒末年的「殘明遺獻思想之復活」了。參見梁啟超：《中國近三百年學術史》（臺北：里仁書局，1995年），頁35-41，另，錢穆對嘉道以降學術界的評語也是「皆無以大變乎其舊，則亦無以挽世運於復隆。」見錢穆：《中國近三百年學術史·自序》（臺北：聯經出版事業公司，1994年），收入《錢賓四先生全集》第16冊，頁17。在這些對晚清學術的重要論述中，自「道、咸」到光緒末年雖然大致被視為一個時期，但前期顯然相對薄弱無力。筆者非學術史專家，無從討論此一判斷是否也有重新審視的可能，在此僅試圖指出學術史與文學史在晚清的分期觀念與價值判斷上出現的平行現象。

^⑪ Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 121。我們必須注意他所謂「殘餘」與「漸興」的文化成分雖然一源於過去，一指向未來，但是都在「現在」活動，而且必須與「主導」成分形成相對甚至對立的互動。

年，或者正是由於太過強調文化中的「主導」成分之故。其實，如果我們考慮晚清各種現象之光怪陸離，不難發現我們對晚清的研究面臨一種矛盾，那就是此一時期其實拒絕被定型為一整體系統，從而供作時代分析的標本。晚清數十年，包括一般認為猶然在停滯狀態的晚清前期，其實都處於不斷的變動中，以變化為本質；舊傳統之解體、新傳統之發生、新舊之匯流與抗爭等等活動，都在同時進行。本文將焦點放在（筆者定義下的）晚清前期作品上，其意並不在質疑現有分期概念的有效性，而是企圖點出其中必有的矛盾，並且考慮除了定向發展與整體系統這種觀點之外，是否有其他的觀點可以讓我們嘗試觀察晚清時期各種拉鋸力量之間的關係。如果我們將晚清的整體框架設得更有彈性一點，或許在作品解讀時能以更寬廣的視野，發現更多不同的現象，對整體以及個體都得到更豐富的詮釋。畢竟，這一段時間正是「主導／殘餘／漸興」各種文化成分最激烈的角力場，我們不應該將未能納入直接主導體系的作品與現象輕易排擠或忽略。

在企圖從作品歸納時代特質時，學者一般都同意強烈的當下感與現實感是晚清小說最重要的特點之一。晚清的思想界百家爭鳴，沒有共識可言，這種情況與當時的政治／社會動亂其實互為表裏。如果說在如此的混亂中尚存一線共識，那便是國難方殷的切身感受了。晚清小說家也急切地要將作品與時代聯繫起來，尤其晚清最後十年的小說，更是以全面反映時局、政治、與社會為職志^⑩。換言之，當時的作者在寫作時，多半以當下現實或近在眼前的未來為關懷焦點。同時，報紙的發展與小說也有密切的關係^⑪。一旦作家要配合報紙的出報速度來創作，作品的長度可能變短，品質自然也可能出現急就章的情況。本

^⑩ 康來新：《晚清小說理論研究》，頁3。

^⑪ 由於報紙的興起，晚清小說家不再以為作品是藏諸名山，等待後人發掘的，只要新作一完成，馬上就可以發表，而作者也馬上得到酬勞。參見澤田瑞穗作，謝碧霞譯：〈晚清小說概觀〉，收入林明德編：《晚清小說研究》，頁29-57。

文中所處理的幾位女彈詞小說作者，她們所處的時代其實只比上面所描述的晚清時期稍早幾年，但是其間的差別，卻不可以道里計。雖然這些女作家也見證著世界的重大變化，她們的作品卻好像對當下漠不關心，對現實毫無感受。前朝的男女英雄似乎佔據了她們全部的文學想像。時代的巨輪似乎永遠輾不到她們身上。稍後的新作家，不論男女，都匆匆忙忙地想要趕上報紙的腳步，我們這群舊才女卻好像還在幽閨自憐，窮一生之力，只爲了完成一部不知何年何月才會出版的作品。

然而，上述這種時間感的差異，是否一定表示晚清前期的作家缺乏對現實的認識與關懷，恐怕仍有商榷餘地。筆者以爲，晚清前期的彈詞女作家看世界的眼光是向內、向後、而且鑽入細節的，她們的確還無法直接地描繪現實或預想未來。她們面對現在的方式，是托之於古，訴諸想像。李桂玉感知週遭大環境的劇烈變化已經不是（男性）英雄豪傑所能挽回，何妨幻想一個女英雄在紙上過過救世主的癮頭呢？對女英雄的極度溢美與才德堆疊，不但暗示著女性彈詞小說傳統面臨轉型的必要，也指向了國族前此未見的危機。周穎芳在國難紛起中痛失慈母與丈夫，但是她的萬般感懷思緒卻投射在一個宋代傳奇故事上。原本意識型態單純的忠臣良將故事，一旦出現在民族情緒複雜的晚清亂世，竟然也有了多重意義的可能。而女作家對家庭細節的特別關注，不但打亂了忠義故事原來的腳步，同時也出現了以女性觀點重寫國族論述的可能。程蕙英把中國文明社會描繪成混沌世界，正與邪交纏相錯，理想情誼與感官色慾混雜不清。女作家放棄熟悉的題材與人物，執意去想像一個純男性的世界，女作家的視野，由此也進入一個全新的曠野。在國族危機步步進逼時，女作家也開始想要對閨閣以外的大世界有所反應，但是可供選擇的表達方式仍然只有寫作歷史幻想小說。不過，在她們托之於過去的幻想中，埋藏著對現在的感懷以及對未來的想望。這些作品面對當下世界的方式，既傳承了女性彈詞小說傳統中交融現實與想像的態度，也由作者分別出自經驗與情性，發展出迎接新時代的不同

方向。如果我們完全以晚清小說理論發展以來的觀點判斷這些作品，就只能看到文本表面遠離現實的不著邊際，而看不到深藏文本底層、有待吾人發掘並詮釋的可能涵義。筆者所謂「政治解讀」，其義即在此。

晚清前期的小說背負著巨大的傳統，同時也面對著劇烈的變化；當時的作品今天乍看之下或有如一灘死水，其實某些作品產生的過程也可能曾經暗流洶湧。本文以三部晚清前期的女性彈詞小說為例，試圖探索新舊交替的時代，舊女性利用舊形式創作，如何與正在興起的「新」與「變」的文學潮流接上榫頭，又如何與風雨欲來的現實環境宛轉對應。晚清前期的女性彈詞小說雖然不像晚清最後幾年的幾部昌言改革的彈詞那般引人注目，但在研究彈詞小說的傳統時自是不可或缺的一環，在吾人對晚清小說的整體了解上，也有重要的意義。僅僅分析三部作品，當然無法全面掌握彈詞小說在數十年間的情況，本文之作，其實只是一個嘗試，願能引起對彈詞小說此一敘事文類在晚清的發展更多的關懷，以及對晚清前期的文化各層面重新的審視。

晚清前期女性彈詞小說試探 ——非政治文本的政治解讀

胡 曉 真

提 要

本文關懷的問題有三：一、文學史上「晚清時期」的分期問題；二、晚清小說理論對文學史建構的影響；三、女性彈詞小說在晚清時期的發展與其政治涵隱。

文學史家常以新、舊文學的分野作為晚清文學最大的特色。本文指出進化式文學史觀主宰了五四以來的晚清文學研究，因而忽略了新舊交雜時期的文學作品，亟需吾人重新思考。晚清小說理論中，彈詞小說雖然集舊小說衆惡之大成，但由於其「婦女教科書」的地位，故仍然保有啓迪民智的價值。彈詞小說背負了新的道德使命，重新突顯了新、舊文學的衝突，使得後人輕易忽略了這一批「舊」作品在凝滯與沈悶中展現的「新」意。

本文處理三部彈詞小說，分別代表晚清女作家面對變局的三種嘗試。《榴花夢》以古喻今，極力溢美女英雄，指涉十九世紀中期家國有難的挫折感。《精忠傳》將彈詞小說推向一向屬於男性的公領域。宋／金相爭的主題出現在晚清，更留有無盡的詮釋餘地。《鳳雙飛》以新奇為目，專事對男性同性關係的摹寫，全書從內容到形式都洩漏了作者踰越規範的慾望。本文藉著對這三部

彈詞小說的探索，思考晚清時期的舊女性如何利用舊形式創作，與興起中的新文學潮流接上榫頭，也與風雨欲來的現實宛轉對應。

A Political Reading of Non-political Narratives by Women in the Opening Years of the Late Ch'ing

HU Siao-chen

This paper focuses on three areas: the periodization of the “late Ch'ing”; late Ch'ing theories of novel and the construction of literary history; the development of *t'an-tz'u* narratives in the late Ch'ing and their political implication.

Literary historians generally agree that late Ch'ing literature features a demarcation between the old and the new. I point out that a linear view of literary history has dominated the studies of late Ch'ing literature since the May 4th period; therefore critics, until now, tend to ignore works produced at the intersection of the old and the new. In late Ch'ing discourse of novel, the *t'an-tz'u* narrative appeared to be a synthesis of drawbacks. However, thanks to its status as “textbooks for women,” the genre was valued as a vehicle of enlightenment. With this new moral imperative imposed on the *t'an-tz'u*, the conflict between old and new literatures was again pushed to the foreground, resulting in our neglect of “new” possibilities stagnating in the “old” works.

The three *t'an-tz'u* narratives discussed here represent different attempts of late Ch'ing women writers to respond to the national crisis. *Liu-hua meng* comments on the present by telling a story of the past. It exaggerates the virtues of the heroine, thereby pointing to frustration

about the mid-nineteenth-century national crisis. *Ching-chung chuan* is a rewriting of the Yue Fei legend, driving the feminized *t'an-tz'u* genre toward the public sphere that was supposed to be masculine. Furthermore, as this work brought up the conflict between Han and Jurchen people in the context of the late Ch'ing, we are left with infinite possibilities of interpretation. *Feng shuang fei* aims at novelty and concentrates on the portrayal of one-on-one relationships between men. From content to form, the work reveals the author's desire to transgress norms. By reading these three *t'an-tz'u* narratives by women, I try to reconstruct the situation in which traditional women writers in the late Ch'ing, while writing in the old form, related themselves to the emerging new literary trends and indirectly responded to the imminent chaos of the developing circumstances.

Key Words: late Ch'ing novel *t'an-tz'u* narrative
periodization in literary history *Liu-hua meng*
Ching-chung chuan *Feng shuang fei*