

由彈詞編訂家侯芝談清代中期彈詞小說 的創作形式與意識型態轉化

胡 曉 真*

關鍵詞：彈詞小說 侯芝 《錦上花》 《金閨傑》 《再造天》

一、前 言

本文是筆者對彈詞小說此一敘事文類之系列探討的一部分。論述的重點有二，一是由文類的整體考量出發，對（女性）彈詞小說定義及其形式特質重新省思；一是由個別作者出發，在彈詞發展史上作一個橫斷面的考察。

作為中國古典敘事文學一支的彈詞小說，在文類劃分與文學評價上，其實都還沒有確切的定位。筆者雖曾數度以清代彈詞小說為主題，為文探討，但仍然發現單純以「案頭形式的彈詞」來定義彈詞小說，實尚有未盡之處，而且產生許多疑義。同時，定義的問題也牽涉我們對彈詞小說生成過程的認識，並進一步影響對文本的詮釋。再者，彈詞小說創作過程中的外緣因素也需要吾人更進一步的思索。誠然，彈詞小說的定義問題牽涉龐大，並且需要更多的佐證與論辯，絕非本文的簡略說明所能涵蓋；然而不以此關懷出發，則無法突顯本文所處理的個別作品的重要性。職是，本文將首先試圖重探彈詞小說的定義糾

* 本所助研究員。

葛及其衍生的諸多問題，並說明其與清代中期彈詞小說發展的關係。在文本方面的處理，則將以清代著名彈詞小說編訂家侯芝為中心，探討與她相關的幾部彈詞作品，試圖勾勒此文類的創作、出版、接受、流傳等情況，從而解釋彈詞小說在清代中期所關涉的文化意義。

二、由分類觀談彈詞小說的生成過程

彈詞本身無疑是講唱的一種，主要流行於江南的吳語地區，以蘇州為中心，所以常常稱為蘇州彈詞^①。不過，相似的七字詩贊體製，在其他地區也以不同的方言進行演出，例如廣東的木魚書就是一個較為人熟知的例子^②。彈詞這一體系的講唱形式，無論考慮其影響的地區或人口，都足稱中國講唱傳統的大宗之一而無愧，故即使單就講唱藝術而論，已是亟待深入探討的龐大文化資財。然而，彈詞研究首先要面對的問題，就是現存文字資料與實際演出之間所出現的巨大落差。目前的彈詞演出形式比諸明、清時代固然早有發展變易，但師徒口耳相傳的講唱藝術，即使經過長時間的考驗，必然仍保有相當的傳統

- ① 一般所謂「蘇州評彈」，其實指的是「評書」與「彈詞」兩種不同形式的講唱演出。評書是說書形式，說而不唱；彈詞則說唱表並重。
- ② 由於其七字彈唱的形式，木魚書至少從晚清就被視為彈詞的一種，例如吳趸人就說過「彈詞曲本，粵人謂之『木魚書』」，參見〈小說叢話〉，《新小說》第19號，收入趙毓林編：《新小說》（上海：上海書店，1980年），第5冊，頁151。民國以來的學者，也常常將其他地方的講唱納入彈詞的系統，例如趙景深認為平湖調就是紹興的彈詞，木魚書也列入彈詞來考慮，見趙景深：《中國古典講唱文學叢書·序》，見《再生緣》（鄭州：中州古籍出版社，1982年），頁1-4；又，趙景深認為貴州也有彈詞，參見趙景深：〈從貴州彈詞說起〉，原刊於《北京晚報》1960年7月28日，收於趙景深：《曲藝叢談》（北京：中國曲藝出版社，1982年），頁123。金文京延續葉德均的說法，將彈詞、鼓詞、寶卷、木魚書等歸類為「詩贊系」文學，與曲子詞、鼓子詞、諸宮調等「樂曲系」文學相對。參見氏著：〈詩贊系文學試論〉，《中國の社會と文化》（東京：東大中國學會發行）第7號（1992年），頁110-136。筆者對中國各地的講唱形式還沒有足夠的了解，然而拙見以為這些講唱形式之間應當不只有方言這一項差別而已。木魚書等各地形式與蘇州彈詞之間的關係究竟應該如何界定，實有待進一步的了解。

性質。由此而考察現存的彈詞本子，不難發現其間文字與形式有多樣的變化，而與今日所見的演出亦頗有不同，因此，吾人無法將彈詞的全部文字資料都單純視為講唱的記錄，更無法迴避「彈詞」一詞內部細分的難題。

在五四以後俗文學研究興起的影響下，譚正璧、李家瑞、趙景深、鄭振鐸、胡士瑩、阿英等著名學者都注意到彈詞的重要性，紛紛編輯目錄並從事論述^③。當代學界對五四諸學者的看法並不陌生，本來在此不必重複引述。不過有趣的是，各家學者的討論中，或明說，或暗示，都提及所謂實際演出與案頭作品的分別；然而，在表面的共識下卻似乎隱藏了一些問題，需要合併考量才得以釐清。其中，譚正璧由於對婦女文學特別關心，早在一九三〇年的《中國女性的文學生活》一書中，就以相當篇幅討論彈詞小說。他發現「女性作家獨喜創作彈詞」，但是「女性所作彈詞，只能供女性在花前月下曼吟低詠，而不很適宜於弦索彈唱」，所以反不如《三笑姻緣》之類俚俗的彈詞可以廣為流傳^④。李家瑞於一九三六年發表〈說彈詞〉一文，用「敘事」及「代言」兩個觀念來區分彈詞。所謂「敘事」指情節基本上以敘事者第三人稱敘述之；「代言」則指情節進行出於生旦等角色之口，類似戲劇。他以中研院史語所所藏彈詞本子為分析材料，發現代言體多半是「業彈詞者的底本」，而「文人仿作的彈詞」則皆為敘事體^⑤。趙景深於一九三七年提出彈詞可分為「文詞」與「唱詞」兩類的說法，並直接點明文詞就是案頭的讀物，而唱詞則是書場彈唱的「小書」^⑥。鄭振鐸在《中國俗文學史》（1938）中有專章討論清代彈詞，他

③ 最早的彈詞目是鄭振鐸的〈西諦所藏彈詞目錄〉（1927），後有凌景埏之〈彈詞目錄〉（1935）及胡士瑩之〈彈詞寶卷書目〉（1957）。至於譚正璧之《彈詞敘錄》（1981）與《評彈通考》（1985）在文革後才出版，更是編作者的心血結晶。

④ 譚正璧：《中國女性的文學生活》（臺北：河洛圖書出版社，1977年），頁388-389。

⑤ 李家瑞：〈說彈詞〉，收入王秋桂編：《李家瑞先生通俗文學論文集》（臺北：臺灣學生書局，1982年），頁73-75。

⑥ 趙景深：《彈詞考證·序》（臺北：臺灣商務印書館，1967年），頁1-2。

將彈詞分爲「國音」與「土音」兩種，前者如《天雨花》等，後者如《三笑姻緣》等^⑦。應當注意的是，鄭振鐸並未說明兩種彈詞在語言以外是否有其他分別，不過，我們將他所舉的例子與李家瑞或趙景深所舉的例子加以對照，可以看出分類標準雖然不同，但就歸類後的實際結果而言，他所謂「國音」的彈詞基本上與趙景深所謂「文詞」重疊，而「土音」彈詞與「唱詞」重疊。

回顧三十年代學者的意見，可以歸納出數點結論。首先，趙景深的文詞／唱詞區分法比較明確地表達了案頭／演出的分野；李家瑞的敘事／代言之分雖由體例出發，但基本上呼應趙景深的說法。第二，譚正璧由對婦女文學的關懷出發，觀察到女性創作的長篇彈詞很難實際彈唱，所以將之歸入「通俗小說與彈詞」一章，換言之，即將女性的彈詞視爲通俗小說之變體。第三，鄭振鐸以語言的特色立論，其實並未深入討論「國音」彈詞是否可以彈唱演出等問題。第四，綜合以上所有的說法，大致可以得出「使用國音、以敘事體行文的長篇彈詞，尤其是出自女性之手者，屬於文書化的案頭讀物」這樣的結論。足相對照的是，陳汝衡在一九三六年的《說書小史》中也曾經提到：「彈詞中如《天雨花》、《安邦》、《定國》、《鳳凰山》之類，不第卷帙浩繁，內容豐富，抑且描摩深切，入情入理。然並未聞有人彈唱此類書籍，殊不可解。」^⑧陳汝衡所舉的例子正好對應上述說法中的文詞／敘事體彈詞／國音彈詞，可見至少就他個人的觀察，當時這一類的彈詞並沒有演出的例子。陳氏的這一項觀察當然可以反過來證明「文詞」一類長篇彈詞作品的案頭性。論述至此，筆者一向以「彈詞小說」一詞指稱作爲案頭讀物的文詞，理路似已清楚。但是接下去要面對的問題是，「使用土音、以代言體行文」的彈詞，是否就一定是彈詞演唱者的「底本」呢？

^⑦ 鄭振鐸：《中國俗文學史》（北京：東方出版社，1996年），頁517。

^⑧ 陳汝衡：《說書小史》，收入《民國叢書》第3編第56冊（上海：上海書店，1991年），頁80。

以上引述的說法中，只有趙景深明言「唱詞」即是演出的「小書」。但是，《三笑姻緣》、《珍珠塔》等彈詞本子，就是實際演出的腳本嗎？或者是根據演出而作成的記錄呢？這個問題，當然與「早期話本是否為說書人的底本」這個爭論不無雷同之處，顯然需要更詳細的論述，但是，以下的引文，或者可以提供我們一些思考的線索：

這一本書不能算是彈詞小說，只是唱書先生用的一種腳本罷了。〔……〕這本書中，除了唱篇之外，只有很簡單的幾條節略，在編著的時候，完全是為彈唱者便利起見。因為正正式式的彈詞小說，說書先生拿了，反而不便彈唱，所以他們所收藏的腳本，都和市上通行的彈詞小說不同。〔……〕書坊裏印行的彈詞小說，其中唱篇，不妨摘文藻詞，做得典雅一點，但是唱書先生的腳本，卻第一要通俗，唱出來教人家完全聽得懂。^⑨

這段引文出自《滿江紅》彈詞的作者陸澹庵對作品所作的說明。該彈詞改編自張恨水的同名小說，也是三十年代作品，與上文所引述各學者的說法約略同時，適可互相印證。在這篇序中，陸澹庵說明他的作品本來不是要出版的小說，而是提供唱書者的腳本，所以錄唱詞之外，情節說明求簡，以便唱書者臨場變化、即興發揮，此項要求於角色對白及發展情節的敘述尤然；除此之外，文字亦力求通俗易曉。從陸氏的說明中可以看出腳本的特色，而市上印行的彈詞本子實與演出的腳本不同。尤可注意的是，此處所稱的「彈詞小說」，指的顯然不只是筆者定義的長篇彈詞小說，而是將趙景深所謂「唱詞」類的本子也包括進去了。換言之，不但文人擬作或女性創作的長篇文詞是案頭讀物，就連《珍珠塔》、《玉蜻蜓》之類較俚俗的彈詞本子，也不是唱書人腳本的原貌，

^⑨ 《滿江紅彈詞·敬告閱者》，轉引自譚正璧編：《評彈通考》頁319。《滿江紅》署綠芳紅蕤樓主（陸澹庵）編輯，1935年上海新生社排印本。此〈序〉描述的，自是三〇年代的情況。

而是經過多重潤色改寫的文學創作，至多只能說是根據實際彈唱，加以延伸發揮後的文字。如此，則《天雨花》、《再生緣》之類，跟說唱的關係就更遠了。誠然，三十年代的作家與學者力求作品能普及大眾，其看法受意識型態的影響，或有偏頗，同時他們所能確切追溯的彈詞創作與演出情形，也未必能擴及晚清以前；清中葉及以前的狀況，或許有所不同。然而，三十年代的觀察，仍舊可以成爲一種指標，透露有關彈詞本子的一些基本概念。就這層意義來說，則幾乎所有目前所見的彈詞本子，都無法單純視爲講唱的根據或記錄，而是或多或少與改寫甚至創作有關。以現代批評的觀念來說，就是都可以視爲「文本」(text)。

基於類似的推理，也有當代學者將彈詞分爲「實際演出」(performance)、「與演出相關的彈詞本子」(performance-related *tanci*，如《珍珠塔》)，以及「擬作的案頭彈詞」(simulated *tanci*，如《廿一史彈詞》、《再生緣》)三類^⑩。筆者一向基本上贊成這樣的看法，並認爲最後一項就是所謂文詞或彈詞小說。然而，在經過更多的文本考察後，筆者發現這樣的分類法雖然有清楚明瞭的好處，卻也忽略了彈詞小說作者對自己作品屬性認知中的模糊地帶。如果說連直接源自演出的彈詞本子也在文字化的過程中成爲文本，那麼反過來看，純粹在書齋中創作、完全以文字形式存在的擬彈詞卻也無法擺脫講唱演出的淵源，以及化身爲實際演出的慾望與可能性。誠然，女性彈詞小說作者在行文間慣於指稱「看官」、「閱者」、「閨閣知音者」等等，顯然設定了隱含讀者(implied reader)，也將作品歸屬於適於閱讀的文字創作。然

^⑩ 參見Nancy Hodes, "Strumming and Singing the 'Three Smiles Romance': A Study of the *Tanci* Text," (Ph. D. diss., Harvard University, 1990)。該論文的重點在《珍珠塔》、《三笑》之類彈詞本子的性質，故Hodes特別詳加論述，稱之爲「與演出相關的彈詞」(performance-related *tanci*)，以彰顯其雖非腳本，但與演出關係密切的特性。

而，彈唱演出的層次，至少在作者的想像中並未完全消失。例如，下文將討論的彈詞編訂家侯芝，處理的都是閨秀擬作的案頭彈詞，然而她也曾經在作品中說過：「此書雅俗可同看，留作千秋盲者彈。」^①當然，我們並沒有發現職業講唱者以她的作品為腳本演出的任何記錄，不過，類似的聲明透露了在彈詞小說家心目中，他們的創作在理想上不應與彈唱割斷關係。雖然彈詞小說發於文字，以傳鈔或刊行的方式流傳，但是作品能夠被以管絃，傳唱人間，仍舊是作者的夢想。另一方面，雖然彈詞小說不適於書場中職業唱書者作為腳本之用，但是富室豪門的婦女仍然可能要求到府為內眷演出的女先兒按照特定彈詞本子演唱，一般婦女也可以私下聚集，吟誦彈詞小說的本子。類似這樣的閨中「小眾化」演出，性質當然與純商業的書場演出不同，但是仍然應當視為彈詞小說存在與接受的面貌之一。更重要的是，「小眾化」的閨中演出，由於可以限定聽眾的性別與階級，反而擴展了演出題材與形式的可能性。換言之，語言上的雕琢典雅、對白的減少與唱段的延長等等原本是不利於書場演出的，但是在閨中小眾演出中，卻不但可以接受，甚至可能反而迎合了特定聽眾的品味，成為受歡迎的特點。至於閨秀聚吟的場合，藻飾的唱段更應該是重點，只是就筆者目前所知，這種聚會並沒有留下文字記錄罷了。此等小眾演出的特殊情況，前輩學者在討論彈詞的分類時，並未列入考慮。

由以上的討論可以發現，所謂「文詞」與「唱詞」的分野，其實只是一種方便討論的權宜之計；實際上，兩種彈詞本子之間的牽扯，以及兩者分別與實際演出的關係，可能比我們想像中還要複雜得多。迄今為止，所有可見的彈詞目錄絕少以種類區分者，正可說明此中難處。然而，以上的討論一方面將彈詞的分類問題更加複雜化了，一方面也同時突顯了兩個重要的問題，亦即彈詞小說的文類特質，以及彈詞文本的生成過程。文詞與唱詞既不可能截然劃分，則

^① [清]侯芝：《金閨傑》（道光四年〔1824〕懷古堂刊本，北京清華大學圖書館藏），第16回回末。

基本上為讀物的文詞，如何在菁英化的書面文學與通俗的講唱文學之間取得平衡？而案頭讀物的彈詞小說，在創作、閱讀、流傳的過程之中，是否也與書齋以外的世界有關呢？以往我們對女性創作彈詞小說的了解，總認為這是識字婦女長日無事，或意在消遣、或出於寄託，故於婦職閒暇，在案前燈下焚香煮茶、執筆為文；寫作期間，或在花前月下獨自吟詠，或與家族親友傳鈔共賞。這樣的認識，當然基本上是有根據的^⑫，但是卻可能太過強調女性創作過程中幽閨悄悄的孤芳自賞，忽略了深處閨中的女作家與各種外界因素的接觸。例如，閨秀雖有不出閨門的規範，又有「內言不出於外」的閨訓，但是由近年學者對史料的重新解讀，早已證明明、清兩代閨媛談文論藝的圈子，可以由家族親友為中心，甚至發展到超出親屬與地緣關係的範圍^⑬；女性之詩社等文藝活動，以及其詩詞作品的傳鈔甚至刊行，更時常有男性文人的贊助或中介^⑭。參考這些證據，足以看出明、清閨秀的文學活動並不一定是封閉的，而創作在自娛遣懷的個人心理意義之外，更可能與發展交遊、建立文名、炫耀家學等等有關。如此一來，則閱讀閨秀的作品，除了探討其中或明白呈現、或壓抑潛存的個人心志以外，還須考慮可能存在的時代思潮、社會趨勢、文化網絡，乃至於

⑫ 可參考拙著：〈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》第3期（1995年8月），頁51-76。

⑬ 有關對閨秀之間交遊網絡的研究，近年頗有成果，可參見如Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994)。Ellen Widmer近年的研究也趨近這個方向，例如Widmer, “The Epistolary World of Female Talent in Seventeenth-century China,” *Late Imperial China* 10.2 (1989.12), pp. 1-43；下文將提及Widmer處理侯芝文學交遊的新作，也是一個例子。

⑭ 男性文人在閨秀文學活動中所扮演的角色，學者雖已有認識，但尚未出現全面性的論述。可參考Dorothy Ko, “A Man Teaching Ten Women: A Case in the Making of Gender Relations,” 收入《柳田節子先生古稀記念：中國の伝統社會と家族》（東京：汲古書院，1993年），頁65-93，該文處理任兆麟與著名的「吳中十子」之間的師友關係。

市場需求等等因素。

彈詞這種表演型態不只對女性有吸引力，彈詞小說更非女性的專屬品。然而女性的讀者及作者在清代彈詞小說的發展史上佔有舉足輕重的地位，的確是一個相當特殊的現象，值得特別關注。不過，目前少數對女性彈詞小說的研究，多半仍止於作者的考證及單一作品之內容或形式的分析，至於清代女性彈詞的流變、個別作品的文學史意義、文本生成過程中的內外緣因素等等問題，都還是尚待開發的領域。本文以下處理清代中期的女性彈詞編訂家侯芝，筆者將試圖說明前文所討論的文類定義問題如何影響吾人對其作品的詮釋，並及彈詞小說中案頭性與演出性的匯流如何塑造女作家的創作藍圖；同時，筆者也將探討其創作過程中，個人背景經歷、交遊狀況、作者之文學信念與意識型態，以及彈詞小說之接受狀況等因素所產生的影響。至於各種外緣因素如社會變遷、市場需求等等的考量雖然重要，但一方面不是單篇論文所能涵蓋，一方面也超出筆者的訓練所能處理的範圍，所以本文只能由文本證據提出一些臆測的說法，留待日後更進一步的探討。由此亦可見文學研究需要與歷史學、社會學等各學門結合，跨學科的整合式研究，必然是學術界日後的重要潮流。

三、侯芝與其文學觀的養成

一旦我們不再將彈詞女作家的創作限制於幽閨自遣的純美境界，則女性作品對現代學者而言就驟然產生了新的研究意義。以活躍於清代嘉、道時期的侯芝為例，就數量而論，她至少參與過五部彈詞小說的創作、改寫或出版工作，比起一生只完成一部作品的多數彈詞女作家來，侯芝的貢獻應該是大得多了。然而，在談到侯芝的彈詞寫作時，學者卻紛紛表達不滿，認為她志大才疏，筆下頗有不足。例如她改寫陳端生才氣橫溢的《再生緣》為《金閨傑》，就曾被

批評為「改得面目全非，而言詞更為陋劣」^⑮。筆者細讀其文本，亦不得不承認侯芝的文字平淡無奇，與其他的女性彈詞名作相較，談不上早期《天雨花》的跌宕雄奇，也缺少《玉釧緣》極盡細節的趣味；既無《再生緣》中不羈的想像，又難得《筆生花》的細膩風光。如果純就藝術成就而論，那麼侯芝縱橫彈詞小說世界的辛苦經營，其成績恐怕還不如那些「一書留名」的女性。不過，後人基於美感要求的評價雖然如此，但是這與侯芝對自己作品的高度自許，卻幾乎是截然相反的。侯芝對當代女性彈詞作品表示強烈不滿，從而加以潤飾改寫，甚至自行創作，成為她半生「事業」所繫，這段過程究竟如何緣起、有何曲折，顯然牽涉許多複雜的內緣與外緣因素；而侯芝對彈詞小說內容與形式的意見，究竟在彈詞史上佔什麼樣的位置，又為什麼與現代批評的標準如此扞格不入，更是饒富深意的議題。我們或許應該先鳥瞰侯芝的生平經歷，再深究其與彈詞的淵源。

侯芝（1764–1829），字如芝，號香葉閣主人，江寧人，是清代有名的閨秀作家，更是彈詞小說的編訂家。有關侯芝的生平，以筆者所得見，最值得參考的資料有二：一是胡士瑩的〈彈詞女作家侯芝小傳〉^⑯，其文採編年方式，對侯芝及其家人的經歷做了頗為詳瞻的整理；二是美國漢學家魏愛蓮（Ellen Widmer）最近發表的文章“Hou Zhi (1764–1829): Poet and *Tanci* Writer”^⑰，該文一方面對胡士瑩的〈小傳〉稍作補充修正^⑱，一方面也對侯芝在婦女

⑮ 郭沫若：〈《再生緣》前十七卷和它的作者陳端生〉，原載《光明日報》1961年5月4日，收於《郭沫若古典文學論文集》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁857。

⑯ 胡士瑩：〈彈詞女作家侯芝小傳〉，收於《宛春雜著》（杭州：浙江文藝出版社，1984年），頁263–269。

⑰ Ellen Widmer, “Hou Zhi (1764–1829): Poet and *Tanci* Writer”，《近代中國婦女史研究》第5卷（1997年8月），頁155–173。

⑱ 胡士瑩由其夫梅沖的年紀反推，考證侯芝生於1760年。Widmer則根據侯芝為女詩人江珠之《小維摩詩集》所寫的序來推算其生卒年。該序提到侯芝與江珠乃同歲而生。江珠生於1764年，歿於1804年。Widmer對照侯芝與江珠同歲而生的自述，推斷其生年為1764年，修正了胡士瑩的說法。

文學史上的重要性提出論證。珠玉在前，故本文不擬重覆考證侯芝的生平事實，而將重心放在侯芝彈詞文本的解讀上。但為方便後文的論證，在此先以兩家說法為本，略述侯芝生平事蹟中與本文論點相關者：

侯芝為乾隆三十六年（1771）進士侯學詩之女，其夫梅沖為嘉慶五年（1800）舉人，以古文名家的姚鼐弟子梅曾亮即其子之一。侯芝幼隨其從兄侯雲錦學，故通經史，工詩，與當時的閩秀作家時相往還，唱和不絕，雲錦曾為刊刻詩集，今佚。在彈詞小說方面，她最早編訂的可能是《錦上花》（有1813年作者原序）或《玉釧緣》（原作出版年月不詳）；其後，陳端生所著《再生緣》一書的最早刊本（1821年）也賴其手編訂，此外，她還創作了《金閨傑》（1824年出版；此書為《再生緣》的改寫本）以及《再造天》（1826年序；1828年出版）。侯芝在她為《再生緣》寫的序（1821年）裏，指出自己在彈詞小說上已經花了大約十年的時間，故根據魏愛蓮的說法，侯芝與彈詞小說的淵源可以上推至一八一一年。

除了上述生平事實的記錄外，我們由侯芝留下的自敘資料，也可以對她的自我認知及當世評價有所了解。侯芝對自己的家世頗有自矜之意，所以在其半評論半自傳的《金閨傑·題詞》中自稱「椿庭五馬稱名宦」^①。雖然當時風氣頗以家有才女為傲（詳下文），但是根據侯芝的自述，她的父親卻持較為保守的態度，禁止女兒以文藝為事^②。侯芝幼年所學^③，以及日後開始與文藝圈子來往，幾乎全拜其從兄侯雲錦之賜。而更重要的是，侯芝的文學觀，似乎也在

^① [清]侯芝：《金閨傑·題詞》。

^② 侯芝自云：「先大夫庭訓以無才為德，是以未敢專習。」見[清]侯芝：《小維摩詩稿·侯序》（嘉慶十六年〔1811〕金陵劉氏家鈔本，北京圖書館藏）。

^③ 侯芝自云：「芝幼問字于家抑庵二兄。」同前註。抑庵即侯雲錦。又，侯芝亦嘗自謂「有妹分絨朝共繡，依兄問字夜垂帷。」可見幼時從兄問學的情景，同註^①。

幼時依兄問學之際已然成形，所謂「花前習韻刪偽體，燈下分毫少艷詩」^{②②}，可見端倪。由此亦可推斷侯學詩與侯雲錦對侯芝日後之婦德觀與文學觀的影響。這種對於正統的信仰，不僅規範侯芝在詩詞上的創作，也延續到她對彈詞小說的看法。在父親「無才為德」誠命的限制下，侯芝的文學歷程頗有周折。一般而言，閨秀作家的創作高峰常常集中於生命的兩端，亦即少女時代與老年，蓋女性於此二時期所負擔的家庭責任相對較少之故。值得注意的是，侯芝的文學生命雖然也源自幼年的訓練，但是由於她敬承嚴訓，謹守為人妻母的身分，所以她與家族外閨秀文學社群的聯繫，是在婚後多年才開始的。一七九四年左右，侯芝漸入中年，她以身體多病、無法顧及家務為理由^{②③}，才透過侯雲錦等弟兄的中介^{②④}，開始與「上下江女史」如駱綺蘭^{②⑤}、王瓊^{②⑥}、王迺德^{②⑦}等書信往還，並交換作品。駱綺蘭一七九七年所編的《聽秋館閨中同人集》就收錄了侯芝的信件及詩作。侯芝的詩作極少傷春悲秋，多半是與女性詩友的酬應之作及表達為人妻母道德感情的作品，她所屬的閨秀社群因此譽之為「洵女宗也」^{②⑧}。而同儕對侯芝詩詞的評價，則以「理而不腐，樸而不陋，頌其韻語，

②② 〔清〕侯芝：《金閨傑·題詞》。

②③ 侯芝自云：「甲寅歲一疾幾危，乃以養痾習靜，寒熱之餘，弄柔翰以卻疾，而芝齒已長矣。」見《小維摩詩稿·侯序》。

②④ 侯芝自云：「芝有作，弟兄間以示人，致猥蒙上下江女史贈答往還。」同前註。Widmer在其論文中對此一過程有詳細描述。

②⑤ 駱綺蘭，字佩香，江蘇句容人，龔世治妻，袁枚女弟子之一。著有《聽秋軒詩集》。她在袁枚、王文治等所贊助的閨秀文學圈子裏，是很重要的人物，其所編《聽秋館閨中同人集》就是一次讓閨秀作品得以刊刻面世的努力。

②⑥ 王瓊，字碧雲，晚號愛蘭老人，江蘇丹徒人，諸生王柳生女，王豫妹。著有《愛蘭軒集》、《名媛詩話》、編有《曲江亭唱和集》。參見胡文楷：《歷代婦女著作考》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁256-257。

②⑦ 王迺德字子一，江蘇丹徒人，諸生王豫女。著有《竹淨軒詩話》及《竹淨軒集》。同前註，頁239。

②⑧ 〔清〕王瓊：《名媛詩話》，原書佚，引自〔清〕王豫編選：《群雅集》（1811年）卷37，〈侯芝〉條。該書為日本內閣文庫藏。Widmer也在論文中舉例說明侯芝以賢妻良母身分發言的詩作。

足敦風教」名之²⁹，可見其作品不以華采見長，而以正統的思想為特色。這個特點，在侯芝的彈詞小說作品中，自然又另有一番表現。

由以上的資料可以看出，作為女詩人的身分與作為彈詞作家／編訂家的身分，出現在侯芝生命中不同的階段。當然以常理判斷，我們有十足的理由相信青年時期的侯芝已經對彈詞小說有所認識，而中年以後的侯芝也並未放棄詩詞的創作。然而，一八一一年以後的侯芝，顯然已經轉而將彈詞作為文學追求的重心。不過，這個轉換是否能夠渾然天成呢？彈詞小說雖然以韻文寫作，但是敘事才是作品的核心。從抒情的詩詞轉向敘事的彈詞，文類與文類之間是否存在某種隔膜呢？郭沫若在處理陳端生時，曾經不經意地提出一項十分有趣的觀察。郭沫若寫作該文之時，學界尚未考證出「香葉閣主人」即侯芝，所以他的評論完全根據《金閨傑》及《再造天》兩部彈詞的文本而發：

〔……〕兩書體例相同，書前都有七言排律的題詞。《金閨傑》題詞長達一百句，《再造天》題詞五十六句。做舊詩的功力是相當高的，而所編改的彈詞，卻不怎麼當行。³⁰（底線強調為筆者所加）

郭沫若此處所提到的「題詞」，是侯芝彈詞作品的成規之一，位於序言之後、全文之前，但與筆者前曾專文討論的作者夾插自敘段落亦頗有會通之處³¹。這些夾插於回首或回末的自敘段落，多為彈詞女作家自書身世、申明心志、說明創作緣起與過程，以至於絮叨日常生活等等之用。一般來說，這些部分較重抒情、說明與議論，而文字也較情節部分更為典雅藻飾。郭沫若所討論的「題詞」，與這些自敘段落一樣，主要目的是說明與議論，並且詞采較為嚴謹，

²⁹ 同前註。

³⁰ 郭沫若：〈《再生緣》前十七卷和它的作者陳端生〉，《郭沫若古典文學論文集》頁857。

³¹ 參見拙著：〈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。

在形式上符合七言排律之體。爲什麼同樣的作者、同樣以七言形式寫作，在題詞自敘與敘述情節兩者之中，會得到如此不同的結果？這就牽涉到了文類的問題。女性彈詞小說主要以七字句韻文敘事，散體敘事與白話口白通常只是穿插，因此有學者認爲彈詞小說的形式其實通篇就是排律³²。不過，拙見則以爲這個說法有模糊文類特質的危險。文類的發展常常經歷一個正典化的歷程，由民間的口頭傳唱演變爲文人的筆下風流，民間文化原先感動文人心靈的勃發活力在此一正典化過程中往往點滴消磨，取而代之的則是菁英文化的典雅正音。文類本色或特質的爭議及變化，即由此文類衍異的過程而產生。彈詞小說發源於村野與市井的盲詞，在清代作家——尤其是閩秀作家——的手中案頭化，同時也經歷了這般正典化的過程。然而彈詞小說始終是一個未完成正典化的文類，在侯芝寫作的時代尤其如此。換言之，即使有閩秀詩人如陳端生者加入彈詞小說的創作行列，也大幅改造了這個文類，但是即使是彈詞小說之最典雅者也仍舊保有許多民間的特質，同時，亦如前文所論，案頭的彈詞小說猶然潛藏著口頭演出的慾望。所以，雖然排律較諸絕句、律詩，具有更多敘事的可能，但是在詩的評價標準中，「盲詞（即指彈詞）入詩」絕對是不入法眼的做法。後文將討論的《錦上花》彈詞，描述宮中開女科，各家閩秀前往應試，但並非人人都是真才女，敘事者於是說道「也有胡說與亂扯，也有詩如七字詞」³³，言下的嘲諷之意十分明顯。可見彈詞並不因爲以七字體行文就成爲「詩」，而

³² 陳寅恪（1890-1969）贊賞《再生緣》之文爲「敘事言情七言排律之長篇巨製也」，見氏著：〈論再生緣〉，收入《陳寅恪先生論文集》（臺北：九思出版社，1977年），頁1097。不過，陳寅恪之所以特意提出此說，正在標舉陳端生的文字功力不同凡俗，其縱恣鋪陳不輸一流文人的七言排律作品。當代則宋秀雯認爲彈詞就是七言排律，而閩秀在少女時期寫作彈詞，也可以順便練習寫詩，見Marina Hsiu-wen Sung, “T’an-tz’u and T’an-tz’u Narratives”, *T’oung Pao*, Vol. LXXIX, pp. 1-22。

³³ 〔清〕修月閣主人：《錦上花》第3回。筆者所使用之版本爲嘉慶年間善成堂刊本，哈佛大學燕京圖書館藏。

「詩」如果硬生生地大幅寫入彈詞小說，恐怕彈詞也不成其為彈詞了^{③④}。詩為何不能寫得有如七字詞（彈詞）？這正觸及了七言詩與彈詞因文類不同而產生的不同美感要求。彈詞在文人心目中所留下的印象，不外乎瑣碎細膩，且於家常平淡之事，鉅細靡遺。瑣碎本是負面性質，無怪乎為人譏評為俚俗無文；然而，彈詞的女作者本身卻仍對瑣碎的細節執著迷戀不已，於是彈詞的瑣碎細膩，竟儼然成為該文類的風格特質之一。此一特質的形成，極可能源自南方市井講唱的自然要求，但是閩秀彈詞作家之所以在案頭作品中沿襲此一特色，卻又可能與她們以家族為範圍的生活形態與斷續的創作方式有關。同時，瑣碎如何居然成為風格，而細節的處理在彈詞小說中又如何舉足輕重，也成為探討彈詞小說審美觀的重點，甚至可以成為閩秀作家選擇性抗拒主流菁英文學典範的縫隙，亦即在正典化的過程中刻意維護該文類俚俗的活力，以利表現非正典的情志或經驗。所以說以彈詞文體入詩，就詩的標準來看，可謂墮入凡俗，但如果反過來看，則以詩入彈詞，雖然是案頭擬作中難以避免的典雅化過程，卻也有偏離彈詞基本文類特質的可能^{③⑤}。職是，在諸女性彈詞名作中，尤其是抒寫情懷或描摹景物的段落，雖然不乏雕琢藻飾的排律出現，但是主體的七言敘事部分，即使在個別作者追求文字之美的努力下，雖然也會出現類似於排律的美學要求，卻絕不能直接視為排律形式。

侯芝由詩詞創作轉向彈詞小說編寫，顯然並非不明瞭二者之間的差異，所以她在題詞與正文中才使用不同的風格寫作。題詞的侯芝仍是詩人，而寫彈詞的侯芝則刻意趨向通俗平易，以配合她所了解的雅俗同賞的市場原則。只是在文字上力求平實之餘，侯芝仍舊堅持正統載道的文學觀，執意拒斥瑣碎細膩等

③④ 清代也出現過刻意雕飾詞藻、經營典故的女性彈詞小說《夢影緣》，就文字來說當然與「詩」較為接近，但是這是特例，不在本文處理範圍之內，其在彈詞史上的意義，筆者將另文探討。

③⑤ 陳寅恪早已體會到彈詞的風格特色，故說「彈詞七字唱〔……〕絕不可以桐城古文義法及江西詩派句律繩之〔……〕」。見〈論再生緣〉，《陳寅恪先生論文集》頁1037。

女性彈詞小說已然建立的傳統風格，於是說理反重於敘事，以致文采既不追求華美典雅，亦無驚人之處，又因觀念的嚴格控制而失卻了彈詞小說原有的特殊趣味。侯芝的載道文學觀在她從事彈詞寫作時，反而造成阻隔，對樸拙直接的強調，反而斲喪了彈詞的風格趣味，這當是侯芝始料所未及。然而，這卻正是前引郭沫若的批評中所謂「當行」問題的核心，更直指本文第一部分討論之彈詞小說的案頭性與演出性問題。可以說，侯芝在其彈詞作品的內容與意識上力求符合主流文學觀的標準，從事彈詞小說正典化的努力，但是在行文方面則特意簡化，試圖維持口頭演出的可能。侯芝彈詞觀的矛盾正好對應彈詞小說本身作為文類的複雜性。有關這一方面的問題，後文將以文本的實例進一步說明。除了主觀的文學觀之外，我們還必須面對侯芝的彈詞事業與外界環境的關係。誠如Widmer所提出的疑問，以婦德著稱的侯芝，究竟是在什麼樣的外在條件以及心理發展下，決定以彈詞小說為志業，甚至投入出版工作，並且收取酬勞？而目前可見的資料顯示，她的行為似乎並未在她的交遊圈中引起太多爭議³⁶。閩秀作家如何游走於私密書寫與公開文學事業之間，必然是未來女性彈詞小說研究的重要課題，而本文也將試圖從侯芝的文本中，發掘一些相關的蛛絲馬跡。

四、詠絮之才與母教之光——侯芝在清代「才女論述」中的定位

長篇彈詞小說流傳至今者幾乎全為清代作品，作者可考為女性者，除了《天雨花》有順治年間作者陶貞懷自序外³⁷，皆為盛清至晚清的作品。換言

³⁶ Ellen Widmer, "Hou Zhi (1764–1829): Poet and *Tanci* Writer", 《近代中國婦女史研究》第5卷(1997年8月), 頁166。

³⁷ 《天雨花》的作者及年代，向為學者爭議的焦點。此書目前可見最早的版本是嘉慶九年(1804)遺音齋刻本，有署名陶貞懷的作者原〈序〉，署順治8年，即1651年。但由於

之，女性彈詞小說的創作多半集中於十八世紀中葉到十九世紀末葉。雖然這一段時間並不太長，但絕不表示此一傳統始終如一。事實上，筆者在前此的數篇論文中，都由不同的角度一再強調彈詞小說傳統在建立過程中不斷產生的發展與衍異。問題是，在傳統的發展過程中，個別作者的作品呈現，我們究竟是只能視之為代表個人的努力，還是能賦予其某種程度的集體意義呢？在此吾人其實面臨著處理婦女文學的一大困境，亦即女性作者的相對稀少，以及其傳世作品的更見稀少。彈詞小說雖然號稱為女性所特別雅愛，但有清一代可考的女性作者亦不過屈指可數。故此，筆者以侯芝的個例來探討彈詞小說之形式與意識型態在清代中期的面貌，雖難免以偏概全的危險，卻是不得不爾。況且，以侯芝而論，在目前所知的資料中，除了活躍於民初的姜映清之外³⁸，她是唯一與多部彈詞小說的創作與刊行有關的女性，因此在彈詞史上具有相當的代表性。雖然彈詞小說的女作者常常在作品中宣稱自己將以彈詞為留名的事業，但是以女性的片段創作方式，以及長篇彈詞小說創作過程之辛勤縣長³⁹，能夠有一部作品傳世，已經很不容易，經歷艱苦如陳端生者甚至無法終篇⁴⁰。相較之下，

嘉、道間的一些抄本並不著傳人，故有些學者對此原〈序〉有所懷疑，認為可能是後人假托之作，《天雨花》當為康熙年間作品。此外，有些學者也提出各種可能的作者，簡言之，該書作者身分的問題至今還沒有定論。詳參李平：《天雨花·前言》（鄭州：中州古籍出版社，1984年），頁1-9。不過，筆者以為，《天雨花》即使寫作時間不是順治年間，但是書中展現的風格與精神，明顯地是明末清初的遺民心態，因此，在文學史上應當歸屬於明末清初的創作。有關此一問題，日後將另文探討。

- ③⑧ 姜映清「出身世家，少嫻詩禮，雅擅文章」。在《申報》、《商報》、《禮拜六》、《社會之花》等雜誌上刊登詩詞小說等作品，而小說以彈詞為尤工。結集有《風流罪人》、《玉鏡臺》、《彈詞開篇集》等書。參見譚正璧編：《彈詞叢錄》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁71。
- ③⑨ 有關女作家追求成就與留名的慾望，以及其創作過程的特質，可參見拙作：〈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》頁399-436。
- ④⑩ 陳端生創作《再生緣》彈詞始末，早經學者一再討論，但考證確切、眼光獨具，仍當推陳寅恪先生1954年的〈論再生緣〉。參見《陳寅恪先生論文集》頁1037-1111

侯芝以「香葉閣主人」的名號參與至少五部彈詞小說的創作、改寫或編輯刊行，甚至與書商來往^④，如果說她在文學生命的後期以彈詞小說為事業，並不為過。以侯芝為發軔點，應是研究清代中期彈詞小說的最佳切入點。那麼，侯芝在中年以後才開始編訂彈詞，她的身分與風格如何影響筆下的作品？她所認同的價值以及她在彈詞編選事業中所展現的關懷是否有任何代表性呢？

才德之爭一向是處理中國婦女史必須面對的重要問題，也是古典文學中一再出現的母題，《紅樓夢》的林、薛之爭亦只是其冰山一角。為現代人所熟知並強烈詬病的「女子無才便是德」的說法，早已經學者證明絕不能全面解釋傳統對女學的觀念^⑤。美國的中國婦女史專家Susan Mann於一九九七年出版的*Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century*一書中，從各個角度探討十八世紀中國婦女的生活；本書可能是目前為止宏觀所謂「盛清」時期婦女史最完整的著作。在討論所謂「閨秀作家」時，她提出了一個十分有趣的說法，亦即以明末與盛清對照，可以發現中國人的文化想像中理想女性的面貌發生了重大的轉變。女學之盛雖始自晚明，但是晚明時期才華橫溢之名妓的風流韻事^⑥，到了盛清時期早已被閨秀的才女傳統所取代^⑦。如果說十七世紀

④ 女作家的詩集詞集如果刊行，通常是由家族的男性出面，以家族出版的形式處理。女作家的彈詞小說雖然常由商業出版商出版，但也不會由作者本人出面。侯芝以閨秀的身分與書商來往，究竟是透過什麼方式？是否有男性親友作中間人？是否在當時引起爭議？這些都是一時還無法解決，但是值得繼續探討的問題。Ellen Widmer在她處理侯芝的文章中，對此已經提出了一些可參考的假設。同註①。

⑤ 例如孫康宜著，李爽學譯：〈明清詩媛與女子才德觀〉，《中外文學》第21卷第11期（1993年4月），頁52-81。

⑥ 孫康宜對此一現象的勾勒與分析頗有代表性。參見Kang-i Sun Chang, *The Late Ming Poet Chen Tzu-lung: Crises of Love and Loyalism* (New Haven: Yale University Press, 1991)。

⑦ 當然這只是一種大趨勢的概略說法。晚明時期，名門才媛的傳統與青樓名妓其實是並存的，例如徐燦與柳如是，就分別是名門與青樓的晚明女詞人。參見孫康宜著，謝樹寬譯：〈柳是和徐燦：陰性風格或女性意識？〉，《中外文學》第22卷第6期（1993年11

名妓所代表的才與美之結合正象徵著晚明文化的末世絕艷，那麼十八世紀文化氛圍所啓發的則是才德兼備的淑媛才女。Mann於是以班昭與謝道蘊這兩個歷史上有名的女性形象為例，來說明盛清時期對理想女性的論述。謝道蘊代表的是具有詠絮之才的少女，是男性文人以父親姿態稱賞、珍惜、甚至幻想的對象；班昭代表的則是賢良威嚴的已婚婦女的母親形象，是家庭乃至於國家道德維繫的重心^{④5}。筆者以為，前者可以說是「永恆女兒」的形象，後者則是「永恆母親」的形象。兩者或者都出於文人的想像，但是真實的女性毋寧也可以由此開始發展自我、建立權威。對盛清時期的閨秀作家來說，詠絮之才與賢良婦德必須結合，才能完成理想女性的目標。此一雙重的修煉要求誠然是一種規範與限制，阻礙了女性在文藝創作上的自由發展；但同時這也是一個機會，唯有透過才與德兼美的宣示，女作家才得以將閨秀／作家的雙重身分予以正當化。從晚明到盛清，才女由名妓傳統轉向閨秀傳統。在此一論述過程中，除了清代禁伎師女樂的官方政策與男性文人的言論等曾產生影響之外，女作家本身也以對自我的「閨秀」定位，以及對青樓伎師的排擠等策略協助建立了閨秀才媛的傳統^{④6}。

在這場詠絮之才與母教之光相斥又相容的論述拉鋸中，侯芝的創作聲音自有其微妙與特殊之處。假設侯芝的彈詞編訂事業始於一八一一年左右，是年她也已經四十八歲，早已進入清代女性生命週期的中年階段。彈詞小說作者常常

月），頁8-25。高彥頤更曾全面處理十七世紀的才女，其中多半是閨秀。參見Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China*。不過，十八世紀以降，詩妓的地位陡降，則是事實，可參見嚴明：《中國名妓藝術史》（臺北：文津出版社，1992年）。

^{④5} Susan Mann, *Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 76-77.

^{④6} Susan Mann即以完顏憚珠（1771-1833）編《國朝閨秀正始集》有意地拒絕青樓作品為例，說明盛清時期的閨秀作家如何鞏固自己的定位。同前註，頁94-120。

以閨中弱女的身分開始創作彈詞，例如《再生緣》的作者陳端生或《玉釧緣》的作者都是如此^{④7}，故單以年紀而論，作為彈詞小說編選家的侯芝，當然遠為成熟世故。我們由她的自述也得知，當時還有人拜侯芝為師；老師的身分自然也使得她的寫作姿態帶有更多在文才與道德上的權威感^{④8}。所以，在詠絮之才與母教之光的天平上，侯芝理應傾向後者。事實上，由侯芝的詩作來看，她也的確是以後者的身分來發聲的。然而，年紀本身並不能完全說明侯芝對「才」與「德」兩種價值究竟如何偏重，更何況她參與文學活動，並不是一開始就是中年母親與女師的身分，詠絮之才的觀念必然仍在她後期的文學生命中有其作用。故此，如果要談侯芝個人創作生命與盛清時期才女論述的互動關係，還需要從實際的文本中深究。筆者在下文中即將從侯芝處理的作品出發，試圖探討才女論述在她的彈詞創作生命中扮演何等角色，而她的彈詞作品又對此文類形式與內容的發展有何影響。

五、從《錦上花》到《再造天》——侯芝的彈詞歷程

長篇彈詞小說中，目前所知與侯芝相關的作品包括：《玉釧緣》、《錦上花》、《再生緣》、《金閨傑》、《再造天》。這些作品與侯芝的關係或深或淺，有的出於侯芝創作，有的經過改寫，有的只是修訂，也有侯芝僅聊為之序者。以下將以侯芝所作《再生緣全傳·序》為中心，就其中原委，先作申述，以便之後的討論，方不至於以非侯芝手筆之文字，強加解釋侯芝的創作原則。

侯芝於《再生緣全傳·序》（1821）中說「昔有人以《玉釧緣》致予作

^{④7} 陳端生（1751?–1796?）於1770年前後創作《再生緣》的前十六卷，時年不過二十上下。至於《玉釧緣》的作者雖不可考，但參諸文本證據，可以斷定出自閨中少女的手筆。參見拙著：〈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〉，《中國文哲研究集刊》第8期，頁305–364。

^{④8} 侯芝自稱：「吟檀未敢馳文識，里孰公然謁女師。桃李負他門外立，春風笑我座中司。」參見《金閨傑·題詞》。

〈序〉，曾贅數言於簡末」，完全不曾提到刪改增潤之事，而觀後來的《玉釧緣》版本，如道光二十二年（1842）文成堂本，與侯芝的寫作習慣亦殊不類^{④9}，可能當初侯芝並未對原本大加改動。如此，侯芝與《玉釧緣》的關係，大約僅止於作〈序〉而已。但參「昔」之一字，則《玉釧緣》的出版商向侯芝索〈序〉可能稍早於下文論及之《錦上花》，然此為臆測之詞，因早於一八四二年的《玉釧緣》版本未見，故尚無確切證據。

侯芝於《再生緣全傳·序》中又提到自己「十年來拚置章句，專改鼓詞（按：所指當為彈詞）」，並說「近改（彈詞）四種，《錦上花》業已梓行」，由此可見吾人今日所知侯芝曾手訂彈詞四種，可能並非侯芝彈詞作品的全部。同時，《錦上花》原〈序〉署嘉慶十八年（1813），而侯芝改訂此書雖然與《玉釧緣》索〈序〉於侯芝的時間難分先後，但此一改訂版必定是目前所知侯芝相關彈詞中較早出版的，且絕不晚於道光元年（1821）。此書有廿四卷四十八回，乃組合《錦箋緣》與《金冠記》的情節而成，並非完全的創作。《錦上花》善成堂刊本有「修月閣主人」嘉慶十八年〈序〉^{⑤0}，且陳述全以作者口吻，故譚正璧《彈詞敘錄》直稱「《繡像錦上花全傳》，修月閣主人撰，嘉慶蓉花小陽月〈自序〉」^{⑤1}。不過，如果細讀善成堂版的內文，則不難發現侯芝曾手訂的痕跡，此一論點關係到侯芝文學觀與意識型態的轉化過程，容後述。無論如何，除非「修月閣主人」就是侯芝，否則侯芝就不能算是《錦上花》的作者，該書只是經其手後重新出版。但侯芝與「修月閣主人」究竟是一人還是二人？侯芝與該文本之間的關係究竟如何？欲得實情，還須經過下文對

^{④9} 《玉釧緣》的作者為一青年女性，行文間明白透露求名好勝之心，而情節描畫則細膩蕪蔓。可參考拙著：〈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〉，同註^{④7}。據此，則敘事者的姿態明顯與侯芝的道德典範衝突，文字特色亦有違侯芝的寫作原則，詳參下文。

^{⑤0} 查哈佛大學藏善成堂刊本，作「修目閣主人」，但參諸其義，當以「修月閣」為是。

^{⑤1} 參見譚正璧編：《彈詞敘錄》頁299。

文本的爬梳，才能得到比較確切的答案。

《再生緣》的最早刊本為道光元年（1821）寶寧堂刊本，即附侯芝〈序〉者。〈序〉中侯芝對原作做了一番品評，認為應當「改而付梓」，所以一般推斷這個版本的《再生緣》有侯芝改動的手筆。然而，觀諸《再生緣》的改本《金閨傑》所錄侯芝一八二二年的〈自序〉，則此一推論尚有可斟酌之處。根據《金閨傑·序》中侯芝本人的說法，她認為陳端生原作「作者未克終篇，續者紛起執筆，奈語多重複，詞更牽強」，本來打算加以刪改後出版，但改本未成而書商（按：蓋即寶寧堂）以原本索序，她困於人情乃為之〈序〉，其書梓行後，她才發現書商在陳端生原作後附上了「好事者添續」的最後三卷^②，甚為不滿。侯芝痛斥補作「事緒不倫，語言陋劣，既增麗君之差，更辱前人之筆」，所以必須將自己完成的改本付梓。這樣看來，侯芝雖然在《再生緣·序》中表示該書當有所修正，但是她其實還來不及改動，書商就急著將原書出版了。是侯芝誤解了書商的本意？還是書商利用了侯芝？這樁公案可能永遠找不到答案。不過，可以確知的是，現在流傳的各種《再生緣》版本，其實與侯芝的手筆關係不大，她只是應書商的要求寫〈序〉而已。侯芝對《再生緣》這個重要作品的反應，要在《金閨傑》中才表現出來。

書商違背侯芝本意，以梁德繩所添續的補作搭配陳端生原作的《再生緣》出版，顯然使侯芝非常不滿，所以她才堅持再出版《金閨傑》一書。筆者在未得見此書以前，實無法想像其改削之大，已經與陳端生原作完全悖離，成為一個獨立文本了。由上文討論可知，侯芝將《再生緣》改寫為《金閨傑》，其進行時間應該是在她完成給《玉釧緣》的〈序〉，以及對《錦上花》的修訂以後，正是她彈詞事業的高峰期。或者因為如此，侯芝在此作品中所展現的是一

^② 即梁德繩的補作。反諷的是，侯芝雖然對梁氏的補作深表不滿，但梁德繩自稱「補恨」的彈詞之作附於陳端生之後，終於成為定本的一部分，而侯芝殫精竭慮的《金閨傑》卻沒沒無聞。

個爲人師表、諄諄教誨的敘事者姿態，不論對彈詞小說的形式或內容，都直接提出了嚴厲的諍言。尤其與《再生緣》原書比對之下，更可見出侯芝改作的決心與苦心。雖然她的意見與現代觀念時常背道而馳，但如何、爲何出現如此的差距，更應該成爲我們關心的焦點。

以創作的合理順序而言，《再造天》的寫作時間應該緊接在《金閨傑》之後。筆者在尚未得見《金閨傑》以前，認爲《再造天》即是《再生緣》的續書，也是侯芝直接對《再生緣》提出反駁的作品⁵³。事實上，這個意見應當有若干修正。《再造天》的創作的確是爲了反駁《再生緣》，但是該書與《再生緣》的續書關係卻是間接的，因爲《金閨傑》與《再生緣》已經是不同的作品，而《再造天》其實是直接承續《金閨傑》而來，等於是侯芝對《再生緣》所發動的二次補強攻勢。《再造天》因而重複了許多侯芝在《金閨傑》中已經申述過的觀點，也間接見證了《再生緣》這部作品在侯芝心目中或正面或負面，但始終無可取代的地位。

由以上的討論可知，真正能代表侯芝創作原則的作品，只有曾經其改訂的《錦上花》、由《再生緣》大幅改寫而成的《金閨傑》，以及接續《金閨傑》的創作《再造天》三部。她對《玉釧緣》一書之所以沒有大動斧削，可能是因爲當時她才剛開始接觸彈詞的出版過程，但更可能是因爲該書講述英雄的忠勇事蹟與其妻妾的相處關係，在意識型態上，至少在侯芝看來比較不突出之故。而陳端生的《再生緣》在傳鈔過程中已經聲名遠播，書中所呈現的意識又比較激烈，在侯芝的眼中，具有強大的影響潛力，所以需要以改寫與續作的方式，重複申明自己的意見。至於《錦上花》，即使侯芝只是其改訂者，也在其中透露了不少個人思想的訊息。

以下謹就《錦上花》、《金閨傑》及《再造天》三部作品，分別探析其中

⁵³ 譚正璧編：《彈詞敘錄》頁335-345。

所展現或壓抑的創作原則以及意識型態。

(一)侯芝的「彈詞論」——由《錦上花》談起

《錦上花》之作者〈自序〉略有斷裂不成文之處，其中有云：

余觀書史，賢相忠臣，未有不被奸佞之讒，殺身去國者。獨沂國公王曾少年連中三元，正色立朝。〔……〕本傳公無子，以兄子嗣，予竊不平焉。〔……〕偶閱彈詞《錦箋緣》，內有遇劉氏七月不言，定高姬八載未露，似與公性情合。惜乎詞不蘊藉，情太粗略，通節無文，針鋒不對。後本《金冠記》，更為嚼蠟非成。余遭多故，致染痼疾，息靜閣中，藉筆墨以消日月，寫俚俗聊承色笑，增改全帙〔……〕。⁵⁴

〈自序〉說明了此書的作者修月閣主人雖然身分待考，但確定是以女子的聲口發言的。不過，這篇〈自序〉中還有幾點值得注意的地方。首先，根據作者的說法，她對史上王曾這個人早就有所注意了，並且認為這個歷史人物雖正色立朝而仍能得意仕途，實為不可多得的例子，唯有無子一項使人抱憾而已。按王曾（978-1038）實有其人，字孝先，諡文正，乃宋仁宗朝的名相，與當時的呂夷簡等人齊名，《宋史》屢次紀其事蹟。然而，此書的產生，要等到修月閣主人偶見以王曾為主角的《錦箋緣》與《金冠記》（按：此二書今皆未見）兩部彈詞，並深感其內容與文字皆有所不足，才起意重新改寫成書。由此看來，不但侯芝不是《錦上花》的作者，就連署名的修月閣主人也不是原創作者，而是合併改寫者。第二，雖然修月閣主人作〈序〉的時間在嘉慶年間，但是她〈自序〉中的口氣，竟然與後來侯芝在道光初年的口氣多有呼應之處。例如「通節無文，針鋒不對」，正像是侯芝對其他彈詞作品的批評，尤其「針鋒」這個概念，在她夾插在作品回首回末中的「彈詞小說批評」一再出現，絕非偶然，下

⁵⁴ 《錦上花·序》，同註³³。

文將進一步論述之。另外一個巧合，則是修月閣主人自稱身有「痼疾」、靜處閨中，所以才有閒暇寫作，而我們由侯芝的自述中，也一再看到她強調自己的多病之身。侯芝為江珠之《小維摩詩稿》所作的〈序〉裏就說「芝亦勞人之婦，兼以多病之身」^⑤，而彈詞的夾插自敘更屢屢強調自己的病體，例如《再造天》第四回回首自敘就說：「膏肓一任深深入，身世難完漫漫延。」^⑥工愁善病在閨秀才女的形象塑造上本來並不新鮮，幾乎可以算是一種才女的「符碼」（code），但此處可注意的是，在修月閣主人與侯芝的邏輯裏，多病更可以是暫歇婦職，專心寫作的理由甚至藉口。再者，修月閣主人聲稱寫作彈詞可以取悅堂上，侯芝也曾經自稱寫彈詞是因為對堂上慈姑「未能厚養供餐膳」，只好「且製微詞代酒卮」^⑦。不過，藉彈詞以娛母似乎是一個彈詞作者通用的理由，不但閨秀作者一再使用^⑧，就連男性文人偶涉彈詞，也不例外^⑨。以上侯芝與修月閣主人聲氣相通的現象，或許是巧合，或許是因為彈詞女作家的經驗常有相似之處，又或者是侯芝從修月閣主人那裏獲得了某些靈感。這些可能性都指出了女作家即使身處不同時空，也常出現情感交通與經驗傳承的情形。

甚至，我們也不妨考慮另一種可能性，亦即「修月閣主人」是侯芝在彈詞小說上初試身手的名號，「修月閣主人」與侯芝根本是一而二，二而一；如此，則二者在議論、行文之間的相似就可以得到順理成章的解釋。今傳《錦上花》在正文以外也不乏支持這種猜測的蛛絲馬跡。該書在目錄之後、正文之前有數則贊辭，作者分別署為「佩香女史」、「仲儀內史」、「穎香主人」、「孫雲鳳」、「碧雲女史」、「鳳吟閨伴」等等，顯然都是與侯芝有直接或間

^⑤ 見〔清〕侯芝：《小維摩詩稿·侯序》。

^⑥ 〔清〕侯芝：《再造天》（上海：大達圖書供應社，1936年），上卷，頁66。

^⑦ 〔清〕侯芝：《金閨傑·題詞》。

^⑧ 陳端生、邱心如都在作品中聲稱彈詞乃娛母之作。

^⑨ 如《娛萱草》彈詞（有1894年〈序〉），作者桔道人在〈緣起〉中即稱此書乃流寓中為老母遺懷之作。

接關係的閨秀。此數人雖未可全考，但除孫雲鳳外^⑩，其他如「佩香」是駱綺蘭字，「碧雲」是王瓊字，都是從嘉慶年間就開始與侯芝有深厚文字交情的友人。侯芝的這些文友看來是將她視為《錦上花》的作者的。當然，我們無法完全確定這些贊辭是否真的出自這些閨秀之手，還是當時書商吸引女讀者的噱頭；不過，前者的可能性應該較大。由此看來，侯芝初次轉向彈詞小說的修訂與出版工作，不但不是祕密，還得到閨秀文藝圈的背書。在此值得附帶一提的是，彈詞、小說一類敘事文學與清代閨秀的關係，或者不若吾人想像的那般諱莫如深，事實上，如金若蘭一輩的當時知名才女，甚至不吝為男性文人創作、商業出版的白話小說署名贊詞^⑪。雖然有此旁證，但筆者尚未發現有關修月閣主人的其他記錄，在苦無更多外緣證據的情況下，侯芝與修月閣主人為同一人的推測，無論如何誘人，目前也只能說還是大膽假設。

與侯芝曾為之作〈序〉的《玉釧緣》相較，《錦上花》的情節並不複雜，牽涉人物也很有限。情節主要處理連中三元的王曾在未得第之前，偶拾才女劉舜英所題錦箋一紙，愛而藏之。舜英則在失箋之後，於隨父赴任途中落水，漂流異鄉。後宮中為年幼的公主徵選女先生，舜英應試得中，而試官正是王曾，遂與王家時相往來。幾經宮變、出使被俘等等周折，兩人終於結為佳偶。此外，又穿插王曾赴試途中訂高月英為妾，以及遼國公主執意下嫁王曾等事。小說的結尾部分則轉向王曾子嗣的成長與仕途。就全書之情節結構、人物設計，以及文采修辭來看，《錦上花》在女性彈詞小說中並無特別出色之處。唯一的

⑩ 孫雲鳳，字碧梧，浙江仁和人，四川按察使孫嘉樂長女，其家姐妹數人皆能詩。著有《湘筠館詩》。參見胡文楷：《歷代婦女著作考》頁462。

⑪ Ellen Widmer曾對筆者指出，侯芝友人金若蘭也曾經為李汝珍的《鏡花緣》題詩，1997年9月12日私人信函。經筆者查證《鏡花緣》無誤，見《鏡花緣》（北京：中國書店，1985年據1888年上海點石齋版影印）。可見閨秀的文字交遊範圍之廣。而侯芝也有可能通過間接關係與這些男性文人有過往來。同時，我們也可以由此發現閱讀文人小說對閨秀來說，不見得是無法公開討論的祕密。

特色，就是一再突顯王曾有為有守，明知舜英即題箋之人，心存愛慕之情，卻恪守禮教，一直以兄妹之禮相待，而又有小人從中扭曲雙方心意，因此在敘事中引發了一些雙方人物心理上的掙扎、猜忌、誤會等等複雜的情況，由彈詞的鋪敘體裁寫來，亦別有一番小兒女的細膩趣味，堪稱一齣以誤會及身分錯認為核心的愛情喜劇。

由於沒有更早的版本作為參考，我們實在無法斷定如果侯芝只是修訂者，她對《錦上花》的修訂之處究竟為何。不過，有些細微之處，在在使人想見侯芝一貫抱持的意識型態以及寫作習慣。例如，此書第一回首句即稱：「從來女子忌逞才，染翰題箋總不該。」⁶²這兩句雖然直指書中劉舜英題箋失箋的本事，但實質則仍在強調女子文才的危險。對女性文才的戒懼並不是特例，但是「逞才」則是侯芝在後來的作品中特別提示的觀念。由下文的討論可知，侯芝在《金閨傑》與《再造天》連續兩部彈詞中，一再批判孟麗君與其女皇甫飛龍逞才之過。換言之，在侯芝的邏輯中，女子有才並不為過，但一意逞才則有失婦德，且必然招災致禍。當然，單由首回的兩句開場詩，絕無法斷定確實出自侯芝一貫的立場。不過，《錦上花》第九回開場題詞又云：「憎命文章自古云，豈知才更忌釵裙。」⁶³這兩句同樣表達對女子之才的警戒，但重點則放在造化忌才的觀念上。才女命薄本是當時流行的想法，侯芝在給江珠之《小維摩詩稿》寫〈序〉時，對於同年而生的江珠英年仙逝，而自己雖多病卻仍遲遲，也曾以自己「菲才未招造物之忌」來解釋⁶⁴。當然，這更可能只是侯芝的修辭說法而已，在其他的作品中，她對才女薄命的觀念並未特別發揮。然而，值得注意的是此回開場詩的「憎命文章」一句。侯芝有題〈外子歸自吳〉一詩，其

⁶² 〔清〕修月閣主人：《錦上花》第1回開場詩。

⁶³ 同前註，第9回開場詩。

⁶⁴ 〔清〕侯芝：《小維摩詩稿·侯序》。

中有云：「儉以養廉家有訓，文常憎命事由天。」⁶⁵由此可見，對侯芝來說，「文章憎命」的觀念是不論男女都可能適用的。這種情緒，與其說是她的看法，不如說是因為自己多病、丈夫與兒子又都仕途不順，因而發出的一種感嘆吧。參照侯芝給江珠的贈詩「造化由來解忌才，前身況復住蓬萊」⁶⁶，其意亦復如是。《錦上花》與侯芝詩作中都出現對「才」與「命」之間不平衡關係的嘆息，當然可能只是巧合，同時也指向當時流行的觀念，不過，更可能正標誌著侯芝對此一彈詞文本的影響。

更值得我們注意的是第四十八回的全書總結。在情節全部結束後，敘事者在這一段中提出了自己對彈詞小說的評價標準：

雖無柳絮因風句	亦要巴人下里詞
熟登（套？）陳言容易說	新解關目頗難成
過節自然要曲折	穿撞亦必用針鋒
書若團圓皆熟套	請如重新不能新〔……〕
論將綱鑑些些典	唱與閨中細細聽〔……〕
莫笑女流無訓話	病中歲月發呻吟
閨中士女休草草	永書長更仔細吟
閒言不添倒也罷	紙板一張最可憐 ⁶⁷

與上一段的討論類似，在缺乏確切證據的情況下，筆者實無從妄斷在第四十八回回末段落中，侯芝到底扮演什麼角色。然而，不可忽略的是，這一段文字概述彈詞的寫作原則，諸如：文詞必須雅俗兼顧、立意不可陳腔濫調、情節講究曲折動人、結構力求綿密照應等等，都與侯芝後來一貫的理論相通。例如《金閨傑》第五回回首云：

⁶⁵ 〔清〕侯芝：〈外子歸自吳〉，收於〔清〕王豫、王瓊編：《群雅集》第37卷。

⁶⁶ 〔清〕侯芝：《小維摩詩稿·侯序》。

⁶⁷ 〔清〕修月閣主人：《錦上花》第48回回末。

慣改彈詞敢逞才	憐他沙亦有金埋
要量百斛無渣滓	好使千工製寶釵
七字書	做來豈止費工夫
亦要些乙部穿插	亦要些性情襟胸
一味平庸與熟套	未必蘭窗能閱終 ⁶⁸

此處侯芝首先爲自己辯護，自稱編寫彈詞非關她本人最忌諱的「逞才」，而是爲了去蕪存菁、篩選出值得閨閣閱讀的好作品。換言之，侯芝是以老師的姿態，要做點鐵成金的工作，這正是她對自己的期許與自信。而俗套陳言則是一般彈詞的通病，必須大加斧正。又，第十六回全書總結則有詩曰：

戲有團圓書有終	一般落套不須同
試看此部新詞改	不是尋常閨閣中 ⁶⁹

侯芝在此重申對自己作品的信心，同時再次批評彈詞小說團圓俗套的通病。另外，《再造天》第十二回回首自敘云：

謾道新詞容易編	要刪俗套與陳言
針鋒相對休重復	生面新開在溜圖 ⁷⁰

這裏侯芝又重複對陳言的厭棄，同時明言新意的重要。而「針鋒相對」的概念，在此也明白提出。第十六回回首又云：

書到團圓結句難	言情說事在毫端
既須曲折來無跡	又要行文聽不煩
過節不新如嚼蠟	釘鋒相對羽鳴蟬 ⁷¹

對結局安排的重視、對情節曲折的堅持，以及對「過節」／「針鋒」等情節結

⁶⁸ [清]侯芝：《金閨傑》第5回回首。

⁶⁹ 同前註，第16回回末。

⁷⁰ [清]侯芝：《再造天》下卷，頁61。「溜圖」一詞，其意未詳。

⁷¹ 同前註，下卷，頁149。「釘鋒」或爲「針鋒」之形誤。

構設計術語的強調，在在照應侯芝的彈詞寫作原則。同回回末則云：

一部新書今日成	不知若個是知音
團圓不用彈詞套	結局全平花樣新
與其重復無警語	莫若枯毫花再生 ^②

在此段總評中，侯芝重申對結局新意的重視，與前面幾段引文，其基礎概念幾乎如出一轍。

由上面的引述可知，侯芝對編寫彈詞極有自信，同時，對當時流傳的女性彈詞，則有一番不得不發的批判，特別是其中陳腐舊套、結構鬆散的毛病，尤其令她必欲去之而後快。這一套重複出現的論調與《錦上花》的總結評論如此契合，甚至在表達方式上都如此神似，實在不太可能只是巧合。筆者以為，《錦上花》書末總評當有相當多侯芝的影子，而即便侯芝不是原始作者，該書其他回首回末中出現的意見，也必然與侯芝的修訂有關。

侯芝之所以修訂《錦上花》，究竟是出於自己的選擇，還是依照出版商的建議，由目前的資料還看不出來。這主要是因為侯芝在修訂後的版本中，並未特別彰顯個人的聲音之故。當然，當時侯芝極可能初次接觸彈詞出版，其姿態自然比較低調。但是到了《金閨傑》與《再造天》，則侯芝已儼然以彈詞小說創作導師自居了。綜合以上的觀察，侯芝對閨閣文才及彈詞小說創作原則的看法有幾項要點。首先，侯芝贊成女性受教育，但是認為才與命可能相礙，而女性尤忌逞才；所以閨秀從事創作，絕不能以逞才為事，而當有更高的道德理由。第二，侯芝對詩詞自有品味，在敘述幼年的學習過程時，曾經說過自己「每到艷體玉臺句，但讀香山白老詞」^③，她對平易通暢的堅持，由此可見一斑。至於對彈詞小說的語言，侯芝也同樣不贊成雕琢藻飾，但是對一般通行作

② [清]侯芝：《再造天》下卷，頁177。

③ 同前註，下卷，第13回回首，頁81。

品的語言品質粗糙，則頗有微詞，認為必須經過自己的妙筆改削。侯芝對自己詩筆的自信，在後期可謂完全展現於彈詞，所以她才會感嘆：「學篤淵源知有得，人傳柳絮恐無期。不如填作彈詞唱，還得生花筆一枝。」^⑭第三，侯芝對彈詞小說的布局結構十分重視。一般作品中常見的神仙幻化等安排，以及大團圓的結局等，侯芝一概斥之為俗套陳言，將使作品形同嚼蠟，閨中讀者根本不耐終篇。至於侯芝自豪的寫作手法，則以情節設計上的曲折巧妙（對所謂「過節」或「通節」的重視），以及結構上的對稱與首尾照應（所謂「針鋒相對」）為重點。此外，侯芝對結局設計的新奇很在意，力求「別開生面」，不與一般的作品重複。所以《金閨傑》雖然仍舊安排皇甫少華與三妻聚首，但整部小說卻是在孟麗君的愧悔中結束的；《再造天》更讓女主角自經而死，藉以重新鞏固天下的秩序。換言之，侯芝設計結局的重心即在總結全書的道德教訓。由《金閨傑》與《再造天》看來，侯芝的確在作品中展現了強烈的企圖心，只是侯芝似乎誤解了彈詞的語言特質，使得被她批評為陋劣的文字，在她筆下反而又變得太過平淡無味；而對情節新奇、結構緊密的追求，又敵不過她對正確意識型態的堅持，以致即使創造了像《再造天》中皇甫飛龍這樣翻天覆地的女主角，最後還是免不了陷入另一種俗套陳言。當然，這些都是現代批評的後見之明。侯芝的彈詞論，放在清代女性彈詞的發展脈絡中，自有更多的意義留待我們發掘。陳寅恪在評賞《再生緣》時，曾將陳端生在文字上的成就歸因於其「思想自由」，蓋「苟無靈活自由之思想，以運用貫通於其間，則千言萬語，盡成堆砌之死句，即有真實情感，亦墮世俗之見矣」^⑮。現代批評大可以將這篇擲地有聲的議論移植來批判侯芝的作品既無自由之思想，故無靈活之文字。然而，侯芝寫作彈詞，也是有思想的，絕非漫作。究竟她的思想對她的

^⑭ [清]侯芝：《再造天》下卷，第13回回首，頁81。

^⑮ 陳寅恪：〈論再生緣〉，《陳寅恪先生論文集》頁1100。

彈詞作品產生了什麼作用？下一節的討論將再行剖析。

(二)侯芝的婦德觀——《金閨傑》與《再造天》

除了語言與形式以外，侯芝在彈詞事業上最為用心之處，仍是展現她的道德觀。正如筆者在前文中所指出的，如果沒有更高道德原則的指導，以「女宗」自命的侯芝何以解釋自己從事小說創作？當時已經多方傳鈔的《再生緣》顯然在這一方面深深觸動了侯芝。關於侯芝對《再生緣》在意識型態上的激烈反應，筆者前已在他文中以《再造天》為例討論⁷⁶，本來在此不必重複論證。然而，筆者發現《金閨傑》對《再生緣》所作的大幅改動深具詮釋意義，我們必須將《金閨傑》與《再造天》合併探討，才能直接觀察侯芝如何將意識型態的信念落實到創作上。

一般而言，小說的載道精神不出忠孝節義，然而侯芝的道德關懷則集中在《再生緣》所質疑的傳統婦德上。在《金閨傑》與《再造天》兩部作品中，她不但一再藉書中人物之口宣示自己的婦德觀，甚至在作品開頭就開宗明義，以「題詞」明白揭示作者的創作宗旨。《金閨傑》的題詞就是對《再生緣》中孟麗君的全面批判，同時也對彈詞小說的陳腐成規提出質疑。茲徵引相關部分如下：

麗君才節漫矜奇	作者疵瑕本未知
尤物招災夫婿禍	女娃變服父兄罹
未能一死明匪石	但想千鍾列位尸
爵祿竊來忘面目	利名貪處入心脾
齒辱直逞明槍利	骨肉看同敝屣遺
僭位居然翁叩首	裂眦不恤父低眉

⁷⁶ 參見拙著：〈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〉，《中國文哲研究集刊》第8期。

倒將冠履愆還小	減盡倫常罪莫疑
既與百僚居處雜	又同天子手常攜
恩榮但解誇當代	瓜李安能免口碑
心感九重能力庇	身忘大節為誰持
金階扯本威如吼	畫閣驗靴臥似狸
早晚醉魚人捉在	何如泥鯉自分之
是忠是節渾難解	云智云才盡在茲
作者故為閨閣秀	行文不脫俚人詞
翻來花樣無新巧	集得狐裘少腋皮
公主螟蛉真陋套	神仙法術太無稽
子虛烏有原隨意	別開生面在解頤
抹倒鬚眉毋過甚	表揚巾幗太淋漓
書中哮語聲聲厲	窗下才華瑣瑣思
人道鋪張椽作筆	我言斷續藕連絲〔……〕 ^⑦

由這段引文，可以歸納出侯芝在改寫時對《再生緣》抱持的意見。就女主角孟麗君的設計而言，侯芝整理了麗君所違反的婦德規範。首先，她呼應傳統紅顏禍水的看法，將《再生緣》中皇甫家遭迫害的情節歸咎於麗君的豔名外傳。再者，侯芝嚴厲批判麗君貪爵戀祿，忘了變服之初守節救夫之志，反不如當時殉節明志。此外，侯芝對陳端生筆下孟麗君的雄辯滔滔十分反感，認為她冒犯君、父、夫，亂了綱常人倫，是其罪之尤。當然，這與侯芝反對女子逞才的立場是一致的。最後，侯芝批評麗君在朝與君王百官男女雜處，不無失節之毀，尤其醉臥後宮，受脫靴之辱，更是難以原諒。總之，女英雄孟麗君在侯芝的論辯中，其實是不忠不節、不智不才。就原作者的寫作技巧而言，侯芝則認為其

^⑦ 〔清〕侯芝：《金閨傑·題詞》。

語言未脫俚俗，情節更是陳腐舊套的拼湊；尤其動輒安排神仙解救危難、傳授密術，或者讓書中女主角認太后為義母，以脫僵局（按：此實為續作者梁德繩的安排），在在都是不合理的情節設計。如果光由字面看起來，侯芝對《再生緣》的總體評價顯然不高。然而，我們應當注意「人道」與「我言」兩句一褒一貶的暗示。我們由這兩句話所得到的訊息是，當時《再生緣》廣受歡迎，而且得到相當高的評價，然而侯芝卻獨排眾議，指出該作在內容與技巧上有眾多瑕疵，顯示原作者的才氣德性皆有不足。然而，侯芝在這一段評論中，其實也是厲語哮喘，比起陳端生原作中孟麗君的唇槍舌劍，並不遜色⁷⁸。這種矛盾或許受到複雜心理因素的支配：侯芝一方面必須對抗當時閨秀對《再生緣》的喜愛，一方面其實也必須壓抑《再生緣》對自己的莫名吸引力。畢竟，如果不是深感威脅又暗自深受吸引，又何勞侯芝永夜長書呢？換言之，侯芝信仰的母教婦德觀促使她挺身批判《再生緣》的顛覆性想像，然而，原作者叛逆色彩的才華仍舊盤旋不去，以致侯芝的書寫不得不隨《再生緣》而亦步亦趨，在重複的抗拒中，洩漏了續作者無盡的好奇與渴望。由她的反應看來，侯芝對陳端生所代表的女子激越之才懷有很深的焦慮，愛恨交織、嫉羨會融，頗足作為極有趣的心理分析材料。

其實，《再生緣》令侯芝如芒刺在背的最大特色，不是「表揚巾幗」，而是「抹倒鬚眉」。試看：

⁷⁸ 女子的牙尖嘴利在文學傳統中早有表現，例如話本中的〈快嘴李翠蓮記〉，見〔明〕洪楨編：《清平山堂話本》。相關討論可參見陳翠英：〈抗拒性對話——試析快嘴李翠蓮記的女性意識〉，《漢學研究》第14卷第2期（1996年12月），頁241-263。就這個主題而論，筆者以為陳端生與侯芝都是古典文學中表現「女性雄辯」的佼佼者。《兒女英雄傳》的張金鳳舌戰何玉鳳，勸說後者下嫁安公子，其口舌之尖利有排江倒海之勢，輕易壓倒了何玉鳳彎弓大刀的蠻力，也使得在場所有的男性尊長嘆服，自是男性所作白話小說中頗具代表性的段落。「雄辯」在才女形象的塑造上常常扮演重要的角色，可以招災亦可以致福，是極有趣的探討方向。陳端生塑造孟麗君時強調其口才，侯芝因而表達不安，適可說明此一問題的敏感性。

彈詞多半女爲官	女子爲官真笑談
文魁多士何曾女	錦織千工卻有男
乾綱豈比坤綱盛	婦職何堪夫職安
真教鬚眉低低首	可知巾幗是羞慚 ⁷⁹

侯芝在這裏批評女性彈詞小說的情節通例，認爲女子變服爲官不但在現實中根本不可能發生，更重要的是，在意識層面上還有錯亂陰陽秩序、混淆性別角色定位的危險。照侯芝的說法，若使「鬚眉低首」，巾幗反當羞慚。這樣的邏輯，必須放在前文所論述的清代閨秀典範的脈絡中來理解。以侯芝所服膺的母教信念來看，閨秀之才必須爲她的家庭社會角色服務，亦即完成女、妻、母的各階段義務，才能稱爲才德合一的理想女性典範。

《金閨傑》的題詞其實已經將侯芝的立場以及改編原則清楚地陳述出來，我們要觀察的，應該是在題詞以下的改寫活動中，侯芝是否能實踐自己所定下的原則。筆者實際比對《金閨傑》與《再生緣》，首先發現文字的改動極大，即使是重複陳端生原作情節設計之處，也一定大幅修改其字句，等於全部重寫。侯芝以「學篤淵源」的自信來修改原作，自有她的法則，例如第一回女主角孟麗君的出場介紹，《再生緣》原作云：

生成玉骨冰肌態	長就蘭襟蕙質心
七歲吟詩如錦繡	九年開筆作詩文
篇篇珠玉高兄長	字字琳琅似父親
對答如流心穎悟	語言清正性聰明
朝雲夜月添詞興	玉版霜毫解淑情
繡戶深沈人莫識	春閨明媚跡堪尋 ⁸⁰

而侯芝則改爲：

⁷⁹ [清]侯芝：《金閨傑》第3回回首。

⁸⁰ [清]陳端生：《再生緣》（鄭州：中州古籍出版社，1982年），頁7。

生成玉骨冰肌態	長就春蘭秋菊顏
七歲吟詩如錦繡	九歲居然即作文
篇篇珠玉如宿學	字字琳琅勝父親
學業比兄高幾倍	古史今文到眼明
每與父兄言時藝	文中理法勝前人
不喜吟風與詠月	三墳五典日專心
一筆丹青稱絕技	閨中揮灑自怡情
偶爾拈針工繡作	刺鳳描鸞百樣精
終日但喜攻書史	雲南一省盡知名 ^⑪

由這個簡單的對照就可以看出侯芝改寫的一些原則。首先，侯芝認為彈詞小說之行文，明白曉暢當比文采風流更重要，所以將陳端生原作改得較為簡單明瞭。另外在人物設計上的改變則更為有趣，孟麗君由朝雲夜月的女詞人變成了三墳五典的攻讀者，而且還要通曉時藝。一方面，這個改動透露了侯芝所代表的才女觀，亦即經史文章與持家能力的重要遠過於吟風弄月的才情，而於婦工則尤其不可偏廢；但是另一方面，考慮到後續發展中麗君變服為官的情節，則侯芝將她寫成深通時藝文法的女秀才，未嘗不是顧慮到小說中前後照應、符合常情的要求。文字上的改動是全面性的，無法一一舉例說明，基本上，侯芝在改寫時所遵循的原則，以文義簡明、意識正確、符合實際為主。

其次，侯芝除了基於敘述方便的理由，將原作的情節發展作了一些先後的調整之外，還有許多情節與敘事結構方面的更動。由於改變甚多，筆者將比較明顯的改動之處，分為增補與刪改兩種類型，並整理條列如下，以便討論。

^⑪ [清]侯芝：《金閨傑》第1回。

增補部分：

《金閨傑》	情節要旨	《再生緣》	情節要旨
第一回	劉燕玉增添「相面」之才，能預卜吉凶	第一回	燕玉為一柔弱女子，略知詩句，善女紅
第二回	燕玉因相法而主動救皇甫少華	第三回	神蹟指點燕玉相救
第二回	燕玉以「保親」為名自薦於少華	第四回	燕玉為保自身而自薦
第三回	誇張皇甫長華被捕時之風骨	第七回	較無鋪敘
第三回	長華為衛勇娥所執，奮力抗拒，鋪張其才識貞節	第八回	較無鋪敘
第四回	蘇映雪代嫁，有燕玉相面得知先機情事	第十二回	燕玉角色不重要
第四回	映雪殉節，孟父指責麗君當「愧死」	第十二回	孟府撫卹蘇母，但無指責麗君事
第五回	麗君聞映雪殉節後，自悔死遲	第十五回	麗君傷感
第五回	得救之映雪親見改妝之麗君玉，方允結親	第十七回	映雪僅憑猜想即應允結親
第六回	燕玉為逃婚公開自願為尼	第二十回	燕玉逃走，人稱私奔
第六回	元帝派麗君招兵，得少華為徒，麗君深悔改妝	二十二回	麗君以夫為徒，洋洋自得
第十回	長華入宮為后，太后以后德教之	三十一回	太后忌憚長華功勳，故納入宮中
第十回	映雪責麗君受翁、夫大禮及不認父母之罪		無
第十一回	誇張燕玉救父母之才	三十三回	燕玉被動
第十一回	勇娥贊映雪殉節勝於諸才女功績		無
第十二回	皇甫母促少華婚燕玉，批評麗君不知大體	第三十八回	皇甫母促婚，但未批判麗君
第十二回	麗君之兄促少華婚燕玉，批判麗君「節不節來烈不烈」		無

第十二回	燕玉見麗君小像，以面相斷其必居官位		燕玉無此才
第十二回	麗君諧謔少華夫婦，映雪責之	三十九回	映雪附和麗君，且十分恚怒少華不義
第十二回	麗君探母病，其父責其不孝	四十四回	無批判部分
第十三回	孟府主動洩漏麗君身分	四十四回	孟府隱瞞其身分
第十三回	燕玉至麗君處刺探，麗君頗為忌憚	第五十回	燕玉拜麗君，深懼其威儀
第十四回	聞有人假冒麗君，麗君自悔「失節」	五十三回	麗君將錯就錯，寧穩坐相位
第十五回	少華相思成疾	五十七回	少華裝病
第十五回	見少華病，麗君追悔	五十七回	麗君不悔
第十五回	元帝下旨斬麗君	五十七回	元帝因私情護短麗君
第十五回	麗君保皇后龍胎，故帝赦其罪		(已進入梁德繩補作部分)
第十六回	麗君自責不若燕玉、映雪、勇娥		(已進入梁德繩補作部分)

刪改部分：

《再生緣》	情節要旨	《金閨傑》	情節要旨
第二回	映雪有少華求歡之春夢	第一回	刪去映雪之「春夢」
第七回	長華得九天玄女授兵書	第三回	刪
第八回	皇甫夫人見勇娥，暗讚其有「帝王形」，起結親之念	第三回	刪
第九回	勇娥長華假鳳虛鸞成親	第三回	勇娥長華結拜
第九回	皇甫少華熊友鶴拜黃鶴散仙為師	第三回	刪
二十六回	勇娥戰劉奎璧，有神魔妖法	第五回	刪神魔事
二十三回	少華拜麗君為師，麗君昂然自得	第十回	刪麗君自得事
三十九回	少華婚燕玉，映雪聞訊大怒，發決絕之詞	第十二回	刪映雪不平之情

四十七回	麗君身分洩漏，燕玉暗妒	第十三回	刪燕玉妒意
六十六回	皇后設局，元帝私藏麗君繡鞋	第十五回	刪元帝藏鞋事
六十八回	元帝私訪麗君逼婚	第十五回	刪
五十八回	麗君負氣，故意氣昏少華	第十五回	刪

以上的條列足以顯示侯芝在情節上改造《再生緣》的取徑。其中，原書幾處牽涉神仙法術的插曲，如皇甫兄妹分別得仙人教授法術等等，侯芝都一概刪去，這當然是符合她對彈詞小說濫用神仙幻化的批評的。其他的增添刪改，一言以蔽之，就是以提升其他女性角色，並貶抑孟麗君為重心。例如，劉燕玉在原書中本來是《玉釧緣》中曹燕娘的後身，以軟弱無能、善妒小性為特質，侯芝則忽略這層承續關係，將這個角色轉化為德性完備、才識過人的典範人物。尤其《再生緣》中多次描寫燕玉小心眼又缺乏安全感，對孟麗君猜忌嫉妒，反而使自己在皇甫家無以立足，這完全是發揮燕玉前世燕娘的特性，同時也呈現了閨閣中複雜的女性衝突。而侯芝則一方面捨棄了燕玉的人格特質，將這個角色重塑為完美女性，並且也拒絕描寫理想家庭中可能出現的緊張人際關係。當然更有趣的是，公開反對神仙幻化的侯芝卻又極力鋪張燕玉的「神相」之才。這個設計與她的主張似乎不無矛盾之處，不過，我們可以看出侯芝所謂無稽的神仙幻化可能並不包括星相卜筮之學，更重要的是，燕玉施展此才的時機都是在解救家庭於危難之際，所以不但沒有逞才的危險，還有助於建立她的典範性。其次，蘇映雪在《再生緣》中是《玉釧緣》奶娘陳芳素的後身，以溫柔仁厚為特質，依附於孟麗君的羽翼之下，對麗君言聽計從。侯芝基本上維持映雪的特性，但是更賦予其殉節烈女的崇高性，使她多次以道德優越的地位批判麗君的作為。侯芝利用映雪這個角色申明殉節也是女性才德的正當表現，尤其勝於破壞秩序的逞才之舉。其他如皇甫長華、衛勇娥等人物，侯芝也不吝加強描寫其才華德性。對映雪及燕玉這兩個人物，侯芝稱美前者的殉節烈行，強調後

者的明理大度，以二者來規範完美的婦德；而麗君聞夫遭難而不死、夫難已解又不恢復身分，在侯芝刻意的對照之下，自然有不節不烈、不賢不孝的嫌疑。其實，侯芝的改編之所以題名為《金閨傑》，就是為了強調眾多女性角色的節孝才識，從而降低原作鋪張描寫的孟麗君的重要性。同時，侯芝不斷藉映雪、麗君父兄等人物，強烈批判麗君的行爲，甚至麗君本身也從《再生緣》中的揚揚得意，轉變為悔恨交加、恨不早死的負面範本。

另一方面，侯芝也刪去了《再生緣》中可能造成爭議的片段。例如劉燕玉背父母私訂終身後又逃婚私奔；元帝對麗君懷有私情並威逼利誘；皇甫長華立后之後恃功而驕、威震後宮；以及皇甫夫人在全家遭迫害後，一度有叛國之心，認為女扮男裝的山賊衛勇娥相貌不凡，可以取元室天下而代之等等。凡此種種，都見證著侯芝意識型態的一致性，在創作的實踐上，力圖嚴密照應自己在「題詞」中所確立的寫作原則。

《金閨傑》之後，侯芝又創作了《再造天》一書，該書處處指涉《再生緣》，可以說專與《再生緣》作對⁸²。令人覺得好奇的是，《金閨傑》既已對《再生緣》展開全面批判，侯芝何以還要煞費苦心，另作一部《再造天》？我們不妨先由《再造天》中署「香葉閣自題」的〈題詞〉看起：

為甚書名再造天	只因坤母勝於乾
女媧煉石功雖勝	羲帝稱尊德大千
治得衣冠傳奕世	未聞粉黛步金蓮
無端桀紂昏淫亂	遂使蛾眉逞媚妍
一生傾城千古恨	三生私誓百年愆
溫柔鄉裏堪娛老	雲雨臺中不羨仙

⁸² 參見拙著：〈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〉，《中國文哲研究集刊》第8期，頁335-345。

長夜千杯歌玉樹	南風一曲變桑田
蒙塵未必皆佳麗	疏骨由來盡婦言
父母久忘寢食視	弟兄直作豆萁煎
妒人豈止爭床第	固寵何如柄大權
爲此太阿從暗竊	免教團扇至秋捐
居然九五專閭外	漸覺君王礙榻邊
弑逆頓生身世憾	淫邪乃污管彤編
人終不悟尤頻效	書近重編事有源
前作後承原古語	昨非今是在無偏
麗君不作要君勢	右后應無逐父旋
九錫暗加裝急整	三公明使國空懸
加之太后悲風木	更令南宮嘆食眠
富貴竟如無告苦	凶頑恐值倦勒年
故將敝屣遺身外	保得餘生在目前
一木苦他支大廈	孤忠痛彼碎重泉
青鋒難再投懷子	國祚看移冤孽緣
舌劍直教慈母結	唇鎗不乞痛堪憐
但知自逞簾垂名	豈識覬覦位暗遷
大寶據來人攘有	寸心始覺痛初焉
劬勞已負生身德	萬死難酬敵體恩
言善安能補昔過	罪招猶幸首能全
無才爲德爲前訓	寄語閨人方淑賢 ^⑧

在這篇長達五十六句的題詞中，侯芝綜述書中主角皇甫飛龍的一生經歷，同時

^⑧ [清]侯芝：《再造天·題詞》上卷，頁2。

也明顯引用了武后的典故。由奪寵、掌權、乃至篡位，正是武后一生寫照。然而侯芝為何宣稱寫《再造天》乃「書近重編事有源」，而原因正是「人終不悟尤頻效」？頻效者，指的可以是書中篡位自立的女主角皇甫飛龍，但更可能的是直接指涉陳端生所創造的孟麗君。所以下句才說「前作後承原古語，昨非今是在無偏」，正是要以自己的新作，矯正前人作品的失誤。

《再造天》在情節上承接《金閨傑》，然而，創作的重心卻仍在批判《再生緣》，因此可以說同時是《金閨傑》與《再生緣》的續書。全書以孟麗君的女兒飛龍為主角，描寫她自幼才識過人，威儀如帝王，同時野心勃勃，認為武后是「千載一神皇」⁸⁴，有心效法並超越之，成就一番經天緯地的事業。飛龍後來入宮為后，果然在固寵以後，逐步奪取大權，但因為任用小人，使得朝政大亂，最後還是需要其母孟麗君出面解救國難，賜死飛龍，恢復秩序。侯芝在這部作品中，使用了比《金閨傑》更多的議論筆法，安排各個正面人物提出批判。然而，值得注意的是，所有的批判矛頭，對準的其實不是篡位的飛龍，而是身為母親的孟麗君。同時，《再造天》的孟麗君也處在不斷的悔恨當中，目睹女兒的逆行，她一再回憶自己當年任性的過錯，並在獨白中反覆懺悔，發出「前事豈同禽獸異，後為更勝虎狼兇」這樣的悲鳴⁸⁵。侯芝之所以特意歸罪於麗君，可能有兩個原因。其一，侯芝以母親及老師的身分寫作彈詞小說，特別注重婦德中的母教，所以將小說中飛龍的過錯歸因於母教的失敗。其二，侯芝認為《金閨傑》尚不足以矯正《再生緣》，所以必須以《再造天》追擊，將孟麗君所代表的錯誤思想完全擊潰。

侯芝的婦德觀與她的文學觀其實是互為表裏的。德先於才的信念規範了侯芝創作的主题與意識型態，而女子不可逞才的誠命表現在書寫上，就是平實樸

⁸⁴ [清]侯芝：《再造天》上卷，頁6。

⁸⁵ 同前註，下卷，頁112。

拙的詩風。人格與風格、內容與形式，侯芝顯然是努力將之統一的。弔詭的是，在她教誨女性要以賢良為重、才情為輕之際，侯芝不但將自己抬高到道德權威的尊崇地位，也在作品中建立了以母教及婦德為天下道德指標的信仰，賦予閨閣重大的道德承擔。誠然，這樣的婦德觀著實呼應了清代男性所主導的主流意識型態，但筆者以為，現代批評最易落入的窠臼，就是直接將侯芝這樣的例子打入「父權共犯結構」的冷宮，於是忽略了作品在文學史上的意義，以及對作品的體會。至少，筆者以為在陳寅恪以〈論再生緣〉一文綜論《再生緣》以前，侯芝才是少數理解陳端生作品之潛力的「閨閣知音者」。

六、結語——由侯芝看彈詞小說的接受與轉化

侯芝在清代女性彈詞小說發展史上，佔據的是一席不可或缺但又相當曖昧的地位。她處理過的作品不乏彈詞小說的經典，自己創作的數量也不少，然而，就彈詞而論，近代以來她得到的評價似乎卻是每下愈況。侯芝的閨秀出身無可置疑，根據她的自述，其幼年受過正統的文字訓練，對文學抱持嚴格的載道信念，拒斥吟風弄月。婚後的侯芝謹守婦職，不以文字為事；由於其夫梅冲長年遠遊求第，侯芝必須一身擔當持家、奉養、教子的責任，完成婦德要求的義務。侯芝在中年以後，可能一方面已經將家務交託給下一代，脫離了「作婦」的階段，另一方面又有病體難支的理由，所以開始重拾文字，並與當時的閨秀文學團體往來。在同儕閨秀的眼中，侯芝才德兼備，尤其她的詩作於風教有助，堪為閨秀表率；而侯芝本人對自己的認定，更是身兼賢婦、良母，以及閨閣良師等角色。在編寫彈詞小說時，她尤其自認在扮演一個導師的角色。侯芝由詩詞創作轉向彈詞小說編寫的具體原因難以全考，但以現存的資料揣想，則不外乎求名、求利、不滿彈詞小說，以及寄託道德關懷等可能。就求名而言，侯芝曾在作品中公開表示寫作彈詞比詩詞容易得到成就感，也更利於流傳。就求利而言，侯芝雖然自稱不較錙銖，但既與出版商合作刊行彈詞小說，

必然牽涉到金錢的報償，而出版商的興趣也證實了當時彈詞小說的市場要求⁸⁶。由侯芝投入彈詞小說編寫工作的前因後果，我們可以觀察到清代中期閩秀文藝活動的複雜性，早已遠遠超過單純閩閩閒情的宣洩，而與社會變遷、文學圈子的發展，以及閱讀群眾的市場要求等等息息相關。至於侯芝對彈詞小說的看法，以及她的載道信念，完全源自她的文學觀與道德觀，也在她的彈詞作品中完整呈現。在文字上，侯芝以樸質取代華采，不作綺語，力求明白易曉；在意識型態上，則堅持德先於才的閩範觀及保守的秩序觀，抗拒並試圖馴化具有顛覆潛力的作品。因此，侯芝對其彈詞事業的認知，除了一人一己的文名成就以外，的確抱著導正意識、提升彈詞的意願。此外，在侯芝加入寫作行列的道光初年，彈詞小說已經出現過好些重要作品，對女性的影響力也很明顯了，故就彈詞小說本身的發展而言，也到了傳統已然建立、新意亟待發生的時期。以各種角度來看，侯芝加入彈詞小說編寫刊行的工作，都應該是有意義的，更隱含一種除舊創新的企圖。

然而，現代人對侯芝的彈詞小說的評價，卻是語言陋劣、情節沈悶、意識陳腐。侯芝以為新者，現代批評以為舊；侯芝以為理者，現代批評則以為腐。侯芝作品評價的變遷，見證了彈詞小說乃至於所有文學作品在文學史上地位的流動。誠然，閱讀之所以能夠在作品產生後，在各個時代不斷地進行，正是因為讀者無可逃避地必須以當代的意識來閱讀前人的作品，從而使同一文本一再衍生新的可能意義。不過，我們不可忽略的是，侯芝本人也不只是一名彈詞小說的編寫者。事實上，以侯芝的個例來說，她的作者身分其實與她的讀者身分是亦步亦趨的。她擔任《玉釧緣》的作序者及《錦上花》的修訂者，固然預設了先為讀者的角色，而《金閨傑》與《再造天》的產生，尤其根源於侯芝扮

⁸⁶ 侯芝自云：「本為堂前承色笑，何必坊梓較銖銜。近傳得價常昂紙，差券無間但執筆。」見《金閨傑·題詞》。既然特地寫入〈題詞〉，可見「銖銜」仍有其重要性，而且侯芝似乎對書商提供的報酬並不滿意，認為不符合她作品的市場行情。

演《再生緣》這部作品的讀者與批評者的角色。侯芝作為一名讀者（the reading subject），她的閱讀經驗是一項私人的活動，然而她的批評角度卻同時牽涉更寬廣的文學品評的審美標準與意識型態的主流影響，以及侯芝個人的養成背景與信念。換言之，侯芝對前人彈詞作品的批評，既體現了清代中期江南閩秀的共同批評視野（horizon of expectations），也表達了侯芝本人作為個體所展現的差異性（difference）。然而，侯芝對彈詞小說的理解乃是透過文字創作表現出來的，改寫《金閨傑》或創作《再造天》的侯芝，扮演的不只是讀者，也是作者（the writing subject）。侯芝創造了新的文本，於是又經過一代又一代讀者的解讀，一再透過不同時代的批評視野及個人性閱讀策略的過濾，而產生不同的詮釋。因此，不論經過何等周密詳實的考證，參照多少她的生平經歷，我們並無法還原作為讀者的或作為作者的侯芝。同樣的，我們也無法用文字完全表達我們的解讀，以供他人做完全的了解。侯芝的閱讀、批評與創作，以及我們的閱讀與批評工作，都是同一個詮釋循環的產物，形成一個無盡的文本之創造與解讀的循環。

由以上的討論可知，侯芝作品在文學史上地位的起伏，就各時代讀者的變遷來看，完全可以預期。只是活躍於十九世紀初的侯芝，還不可能以這種自省自覺（self-reflexive）的角度來看待文學的發生與接受。對侯芝而言，彈詞小說之所以能視為她後半生的事業，正是因為她深信自己可以在美感形式及意識型態上，都達到「一言定江山」的地步。不過我們不難發現，侯芝的彈詞編寫，毋寧是一種相當「後設」的書寫過程。她深知自己是在一個已然建立的彈詞小說傳統的脈絡中寫作，面對的是熟知此文類成規的讀者群，而且自覺地企圖扭轉此傳統的走向。雖然她只選擇《再生緣》這部作品作為主要對象，但真正的對話者其實是整個女性彈詞小說傳統。陳端生寫《再生緣》，心目中的對象是慧眼偏具的菁英女性讀者，所以她可以天馬行空地抒發情性、寄託感懷、發揮想像，而不必顧及平凡讀者「俗眼」的需求；侯芝編寫彈詞小說，期

望影響的對象則擴及略識之無的讀者市場，所以她不但有雅俗共賞的壓力，更給自己加上了教育平凡閨中，以及道德訓誨的重擔。筆者以為侯芝重視彈詞小說的大眾市場，並且正面回應該市場之讀者群的需求，這在女性彈詞小說發展上是非常重要的轉捩點，直接導入晚清小說論述中對彈詞小說之女子教育功能的要求。很明顯的，侯芝自覺她的彈詞小說事業與陳端生所代表的才女彈詞傳統有所不同，甚至處於競爭的狀態，於是，無論是改寫的《金閨傑》或創作的《再造天》，我們在侯芝的文本中都可以看到一場拉鋸戰；侯芝的每一筆，都是「有她」亦復「有我」。在女性彈詞小說史的橫斷面上，侯芝的編寫過程見證清代中期女作家的文學觀與道德觀如何養成與表現，也觸及淵源於通俗講唱的彈詞小說如何跟隨閱讀市場需求的脈動。更重要的是，侯芝的個案說明了彈詞小說因為具有小說在本質上雅俗一體的特性，所以即使在最嚴謹的道德包裝下，仍然是女作家投注壓抑中的騷動不安的最佳載體之一。

由彈詞編訂家侯芝談清代中期彈詞小說 的創作形式與意識型態轉化

胡 曉 真

提 要

本文首先試圖重新思考彈詞小說與實際演出及市場價值的複雜關係，繼而探索清代中期女作家侯芝的彈詞編訂事業及其所反映的彈詞觀與時代思潮。

彈詞小說雖然是案頭化的文本，也陸續出現典雅藻麗的作品，卻無法割斷與市井講唱的淵源，其出版與流傳的過程更與大眾閱讀市場息息相關。職此，吾人對女性彈詞小說的研究，亦當在探討其內在之作者心志與情節人物之外，一併考慮時代思潮、文化網絡、乃至市場需求等相關外在因素。

本文即在這種思索取徑之下，討論清代中期彈詞編訂家侯芝的代表意義。出身於詩禮之家的侯芝懷抱正統思想，雖然由詩詞創作轉向彈詞小說，但一直堅守載道的文學觀，尤其對傳統婦德的闡揚更不遺餘力。因此，侯芝對稍早陳端生具有爭議性的彈詞作品《再生緣》懷有極為複雜的矛盾情緒。在寫作風格方面，侯芝強烈批判流行彈詞小說的情節結構、行文用語、結局安排等等，而她本人的作品則以情節新奇但文字平易為準則。凡此皆昭示了侯芝對大眾閱讀市場的關係，以及面對大眾婦女讀者所採取的教導者姿態。

侯芝的個案不但代表女性彈詞小說史上的一次重要轉折，也有助於吾人對

清代中期女性價值觀之養成，以及其與文化市場之互動關係的觀察。

Hou Chih and the Transformation of the *Tanci* Narrative in Form and Ideology in the Mid-Ch'ing

HU Siao-chen

This paper first attempts to reconsider the *tanci* narrative and its complex relationship with performance and market value, and then goes on to explore Hou Chih's editorial career in the *tanci*, as well as the contemporary thoughts and views on *tanci* it reflects.

Tanci narratives are certainly written texts, and writers in the Ch'ing began to create works that were elegant and refined; however, the tie between the genre and popular performance could not be broken. The publication and transmission of the *tanci* was also closely related to the popular book market. Considering this, our research on women's *tanci* narratives should pay more attention to extrinsic factors such as contemporary thoughts, cultural networks and market, in addition to intrinsic ones such as the author's ideas, plots, and characters.

With the above considerations in mind, this paper discusses the *tanci* editor Hou Chih of the mid-Ch'ing and the significance she represented. Hou Chih was raised in a genteel family, and was imbued with orthodox ideas. When her writing switched from poetry to the *tanci*, she never gave up her didactic views on literature and exposition of traditional women's virtue. As a result, she had a very complicated and ambivalent reaction toward *Tsai-sheng yüan*, an earlier controversial *tanci* by Ch'en Tuan-

sheng. In terms of writing style, she strongly criticized the plot, language, and ending in popular *tanci* works, whereas her own works were based on the principle of novel plot and plain language. All the above discussion demonstrates that Hou Chih cared about the popular book market and assumed the role of an instructor of the woman reading public.

The case of Hou Chih not only represents a significant transformation of women's *tanci*, it also helps us to observe the cultivation of women's values in the mid-Ch'ing and its relationship with the culture market.

Key words: *tanci* narrative Hou Chih *Chin-shang hua*
Chin-kui chieh *Tsai-tsao t'ien*