

# 祕密花園：

## 論清代女性彈詞小說中的幽閉空間與心靈活動

胡 曉 真\*

### 摘 要

在我們熟悉的性別與空間論述中，中國傳統女性的正當位置在「內」；因此，私／情等概念也與女性發生了內在的聯繫。然而，從文學的角度來看，女性隱私世界的營造，其實可能發展出超越的意義。明清時期大量湧現的女性作品，洩漏了女性對私密世界的探索經驗與對公眾領域的複雜情緒，其間豐富的情感與想像，實可引領我們重新思考近代中國文化的特質。

本文藉由清代特殊的女性書寫形式「彈詞小說」，探討女性私密空間與心靈活動的多重關係。納入詮釋範圍的作品包括《筆生花》以及《金魚緣》。在這些閨秀創作的小說中，「花園」皆為女性角色獨鍾的場所，而成為具有象徵意義的空間。一方面花園在屋舍平面配置中僻處一隅的特質，昭示了女性的邊緣位置，以及其生活空間的閉鎖性；一方面花園又因為地處內／外的交界，而成為誘發女性越界欲望的危險空間；甚至，由於花園與正房屋舍相隔，暗示對俗世義務的疏離，還可以變成女性追求超越經驗的神祕空間。花園承載了如此豐厚的文化意涵，既可象徵女性生命的極度幽閉，也可刺激女性心靈的無限奔馳。這兩種極端的拉鋸張力，為研究者提供了寬廣的詮釋空間。同時，本文也將探討女性如何在生命與文本中營造由私人時間與私人空間所共同架構的私域，並在其中從事複雜的心靈活動。

關鍵詞：彈詞小說、《金魚緣》、《筆生花》、花園、欲望

---

\* 中央研究院中國文哲研究所副研究員。

## 前 言

案頭化的韻文彈詞小說在清代大量出現，與白話章回小說幾同分庭抗禮，<sup>1</sup>只是在民國以後中國小說史的建構過程中，逐漸邊緣化，面貌趨於模糊，終於形同消失。在這批作品中，有相當數量出於女性之手。<sup>2</sup>雖然鄭振鐸、譚正璧等學者在研究中國俗文學及婦女文學的時候，曾經特別探討彈詞小說與女性的關係，<sup>3</sup>但是在多數人的文學史認知中，大概都不會注意到現代以前的中國女性居然寫過小說。直到晚近，這個現象才重新受到注意，並開發其在文學史以及性別問題上的意涵。<sup>4</sup>明清婦女接受教育，並以寫作展現自己的文才，在當時其實是相當普遍的文化現象。不過，同樣是筆墨創作，寫小說與作詩填詞，在本質上有相當的差異。在中國文學長遠的抒情傳統籠罩下，詩詞雖然也有酬酢應對的社會功能，但寫心言志、直指性靈，更被認為是詩詞雅道的主流。相對的，彈詞小說淵源於唱書表演，即使已經案頭化，但仍與市井文化脫不了關係，而明清通俗小說普遍具有的娛樂與教化功能，更預設了一個涵括大眾的讀者群。因此，當具有閨秀身分的女性創作彈詞小說時，便出現了一個無解的問題——應當恪守「內言不出於外」原則的閨秀，一旦開始寫小說，則不待作品出版，便在象徵意義上，與閨閫之外的世界發生了接觸。因此，我們便發現女性在道德上對私密的要求，與寫作行為必然引發的公眾性，在女性彈詞小說的情節正文與作者自我表述中，形成了巨大的張力。這種張力使得女作家

- 
- 1 彈詞是流行於吳語區的講唱曲藝，彈詞小說指的則是借用彈詞七字體的案頭讀物。根據譚正璧的統計，目前所知的清代彈詞小說有三百餘種。參見譚正璧，《彈詞敘錄》（上海：上海古籍出版社，1981）與《評彈通考》（北京：中國曲藝出版社，1985）。在清人的理解中，彈詞小說就是小說的一種，所以有「南花（《天雨花》）北夢（《紅樓夢》）」之類的說法。
  - 2 彈詞小說作者的身分常常難以確切考證，所以無法統計確切的數字。如果根據譚正璧整理的資料，則作者確定以及可能為女性的彈詞小說，大約有三十餘部。
  - 3 參鄭振鐸，《中國俗文學史》（上海：上海書店，1984），下冊，頁348-383；譚正璧，《中國女性文學史》（天津：百花文藝出版社，2001，第2版），頁345-432。
  - 4 相關研究除筆者的系列論文外，可參見Toyoko Yoshida Chen、Ellen Widmer、林娜、許麗芳、宋秀雯（Marina Sung）、鮑震培等學者的論文。基本的研究概念，可參見胡曉真，「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》3（1995.8），頁64-65。

在寄託心志、傳寫情思時，或顯或隱，固然委曲婉轉，卻也不乏儻言高論，帶來了無限的文本趣味，也帶領我們進入女作家複雜多變的私密心靈世界。女性彈詞小說洩漏了女性對私密世界的探索經驗與對公眾領域的複雜情緒，其間豐富的情感與想像，啟發現代讀者以另一種角度，重新思考近代中國文化中公與私、理與情、男與女等等的疆域。

再者，在女性彈詞小說中，筆者也發現空間的想像在此隱私與公眾的張力關係中扮演關鍵的角色。在我們熟悉的性別與空間論述中，中國傳統女性的正當位置在「內」。無論是身體上居處空間的配置，或職責上人生義務的分工，相對於男性，女性都屬於「內」的範圍，此即所謂「正位於內」的概念。「閨」、「閨」或「閨」的豐富象徵意義便由此而生。在現代的性別論述中，這種內／外之分通常被詮釋為對女性不公的限制甚至禁錮。然而，我們或可考慮一種相對的可能性，亦即面對此一由文化加諸其身的內／外之分，女性是否也能藉勢為自己開拓一個私密的空間，發展自由的心靈活動。通過彈詞小說這種特殊的女性書寫形式，筆者希望探討女性私密空間與心靈活動的多重關係。本文將以同治十年（1871）出版的《金魚緣》及咸豐七年（1857）出版的《筆生花》兩部作品為主要詮釋文本。在這兩部閨秀創作的小說中，「庭園」是女作家本身或者筆下女性角色獨鍾的場所，而成為具有象徵意義的空間。一方面，花園在屋舍平面配置中僻處一隅的特質，昭示了女性的邊緣位置，以及其生活空間的閉鎖性。一方面，花園又因為地處內／外的交界，而成為誘發女性越界欲望的危險空間。甚至，由於花園與正房屋舍有所區隔，因此暗示對俗世義務的疏離，甚至可以變成女性追求超越經驗的神祕空間。花園承載了如此豐厚的文化意涵，既可象徵女性生命的極度幽閉，也可刺激女性心靈的無限奔馳。這兩者之間的極端拉鋸張力，也提供了寬廣的詮釋可能。<sup>5</sup>

由女作家特殊的幽閉意識出發，筆者亦將思考「閒」與「無聊」這兩種極端私人的感受，如何成為女作家定義自己的觀念，而又如何成為文字創作與公開追求成就的動力。同時，面對幽閉與無聊，女作家利用女扮男裝的情節設計，企圖發揮想像，衝破禁制，最後卻不由自主地陷入一再的重複，反指自身

---

5 筆者在本文中將交互使用「庭園」與「花園」二詞，指涉的對象是私人居處範圍內的園子；或供遊賞，或供閒居者。至於宮廷苑囿或可以開放的園林，不在本文的探討內。

對幽閉與無聊的眷戀，此中委曲，也將是本文論證的重點之一。

本文涉及的兩部主要作品，《筆生花》號稱清代「彈詞三大」之一，作者是邱心如（約 1805—1873），於 1857 年首次出版。根據作者之侄陳同勳的序以及作者本人的自述，邱心如出身淮陰大族，父親曾任官職，母親姊妹也都識字能文。<sup>6</sup> 她從少女時代便開始創作《筆生花》，但婚後困於婦職，而且家境不佳，母族也家道中落，所以創作中斷，十九年後才重拾舊稿，斷續完篇。邱心如自稱乃是讀了陳端生的《再生緣》，希望能創造一個更符合自己理想的女主角，所以才動筆寫《筆生花》。小說主要描寫道德完美、才華冠世的女英雄姜德華，如何女扮男裝，建立功業，並在恢復女裝後，成為婦德典範。<sup>7</sup> 《筆生花》的女主人翁雖然近乎僵化，但許多次要角色則表現了複雜的女性心理，也洩漏了作者在道德面具下的私衷，是一部極為豐富的作品。《金魚緣》的作者自署「凌雲仙子孫德英」，有同治十年臥雲女史吳小娥敘及鈕如媛（孫德英之嫂）敘，其中鈕敘對孫德英的介紹十分詳細。根據鈕敘，孫氏乃「籍趾東浙，歸安（今吳興）世族」，由於父親游幕之故，寓於潯關（今九江）三十年。鈕序回憶德英幼年即「不肆嬉遊，而好書好靜」，而且天生會說故事，「終始靡遺，聽者皆無倦色」。德英性情與人異，早年不願適字之意，在詩作中即屢屢流露，後來母親中風，便堅持奉親不婚，並開始創作《金魚緣》。未幾，「粵人犯境」，<sup>8</sup> 其母驚懼而死，德英大慟，自此「幽居斗室，屏絕人事」，修

6 邱心如生平可參見 Paul S. Ropp 的介紹。見 *Biographical Dictionary of Chinese Women: The Qing Period, 1644-1911*, Clara Wing-chung Ho ed. (Armonk, N. Y.: M. E. Sharpe, 1998), pp. 177-179.

7 有關《筆生花》與《再生緣》的關係，以及《筆生花》的若干特色，詳參胡曉真，〈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〉，《中央研究院中國文哲研究集刊》8（1996.3），頁 305-364。

8 此處所指事件不能盡詳。粵人當指天王洪秀全為首的太平軍。孫德英在小說卷三結尾處提及喪母經過，並且明言開始寫《金魚緣》是在癸亥（同治二年）初夏，而此卷完卷是甲子年（同治三年）仲春，所以其母驚變而死，必在二者之間。按，江西地區被太平軍視為補給倉，同治二年（1863）秋及同治三年（1864）二月，太平天國大軍由於缺糧，由浙皖大批竄入江西，蓋即鈕如媛所稱粵人犯境的背景。同治三年秋，官軍追剿太平軍，幼天王最後為沈葆楨所殺，亦在江西。有關太平軍此一期間在江西史事，可參徐川一，《太平天國安徽省史稿》（合肥：安徽人民出版社，1991），頁 407-408；《江西通志》（臺北：華文書局，1967），卷首之四，頁 27-28。

佛著書，「非定省嚴親，登堂慶賀，從未離靜室半步」。<sup>9</sup>《金魚緣》一書便由同治二年（1863）至同治七年（1868），共歷六年而成。作者在小說一開場就說：

兒女由來總一般	應無憎愛兩心腸
<small>奇則奇</small> 世間多少愁生女	<small>怪則怪</small> 人意惟想獨養男
<small>須知道</small> 此係愚蒙之想念	<small>豈不聞</small> 天倫恩義未堪傷
<small>況且是</small> 古來閨閣裙釵輩	<small>也多有</small> 磊落襟懷勝過男
<small>幹一番</small> 驚天動地奇人事	<small>作一個</small> 出類超群巾幗郎
豈謂鬚眉男子輩	人人都可勝紅粧
奉勸賢夫賢婦等	<small>從此後</small> 生兒勿喜女休傷
但能慈愛均加一	<small>為兒者</small> 孝順之心自異常 <sup>10</sup>

小說結束時又說：「凡蹈溺愛偏憎之習者，堪以此書為鑑，更能留心細玩，自可壁還頓悟也。從今視女如男，則千秋之下，無有抱恨之裙釵矣。」<sup>11</sup>作者在此直接批評社會上父母對兒女的差別待遇，這是其他女性彈詞小說未曾明言過的。<sup>12</sup>《金魚緣》跟《筆生花》一樣，講的是女扮男裝的故事，而且是一文一武，二女共扶朝綱。其中，將軍秦夢娥恢復女裝，和姜德華一樣成為婦德典範；錢淑容則化名竺鳳瑞，終身不曾回復女性身分，而以男裝與妻子李玉娥終老西湖。在這兩部作品中，小說對女主人翁的塑造，結合綿密的作者自敘，為我們提供了一個窺探女性私欲與私情的窗口。

9 以上所引皆見鈕如媛之敘。筆者使用的是上海圖書館古籍部所藏光緒癸卯仲春上海書局石印本。

10 孫德英，《金魚緣》，卷1，頁1a。

11 同註10，卷20，頁26a。

12 清初的《天雨花》便表現了父親與女兒共同承擔的悵悵心理，但這在小說中乃以委曲婉轉的方式呈現出來。參胡曉真，女性文學想像與晚明變局——論《天雨花》中的父女傳承，收入《傳承與創新：中央研究院中國文哲研究所十週年紀念論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1999），頁381-415。對照孫德英奉親不婚的始末，父母的教養態度顯然是她心理上的重要關卡。作者在書中的自敘曾說其母「恩養偏儂猶愛篤」，看來其父母應該是對她特別關愛的，不過，也不能排除其中隱含某種遺憾的可能。由於目前並無其他證據，只能擱置不論。

## 私？公？ 清代女性彈詞小說的兩面性質

清代女性彈詞小說的閱讀與創作活動中，私密性與公眾性的辯證具有巧妙的關鍵地位。深處閨中的女子，出於創作的慾望，提筆試寫彈詞，究竟是否有違閨範？在清代的文化氛圍中，才女輩出，已是不可遏抑的現實，而男性文人對此或抑或揚，並無共識。同時，江南女性雅好彈詞，也是一種廣為社會接受，但又受某些文人批判的現象。今天我們其實無法斷定閨秀創作彈詞小說，究竟有多少成份是被社會容許的？又有多少成份是帶有叛逆性格的？就作家本人的表述以及時人的評論來看，閨秀創作彈詞小說時，展現的也是一種極為曖昧及擺盪的姿態。她們一方面欣欣自得，執著不悔；一方面又小心翼翼，不時藉機解釋自己的行為，強調並無逾越禮法或有礙婦職之處。在她們迴護自己的辯詞中，最常出現的說法有四種，而這四個說法其實是層層向外放鬆界限的幾個階段：第一，「作書只為寫心田」，創作彈詞小說只是抒發作者的心志，不求作品為人所識，也不求名利，所以是完全私人性的；第二，「聊博北堂一時歡」，寫小說只是娛樂母親，聊盡孝道，其他的讀者並不在考慮之內；第三，「閨中姊妹頻相問」，作品開始有人傳抄，但只不過在家族女性間流傳；第四，「願為閨閣供清聽」，雖然作品已流傳到家族以外的讀者之間，但僅限於女性。在這幾個階段中，作品的接受者由純然指向作者內心，放寬到娛樂母親姊妹，最後開放給所有的女性知音。這無疑是一個由私密走向公眾的過程。但是每跨越一步，作者又會自覺地強調適當的私密性仍舊保存，因而自認女德仍舊無虧。

彈詞女作家都是閨秀出身，她們自我辯護的過程，預設了私密性乃是婦德的一項重要元素。筆者曾經申述，閨秀從事創作的危險性，除了文學可能引發傷春悲秋之思，刺激女性的慾望甚而導致敗德行為之外，「拋頭露面」(exposure)也是重要的考慮。<sup>13</sup>這裡所謂「拋頭露面」是象徵性的，意指婦女的文字一旦為人所閱讀，就好像本人為人所窺視一般。那麼，在嚴男女大防的要求下，彈詞女作家一再強調自己的創作並非公開的讀物，當然是有道理

13 胡曉真，才女徹夜未眠 清代婦女彈詞小說中的自我呈現，頁64。

的。然而，正如上文所指出，她們所著意維護的私密，並沒有絕對性，而是完全經由對照才能成立。對照於他人，面對內心的寫作動機才能稱作私密；對照於外人，家族女性才能視為作品的私密讀者；對照於男性，閨閣知音才算不侵犯女性作者與其文字的私密性。誠然，若沒有一個公眾性的概念存在，彈詞女作家念茲在茲的私密性是無由成立的。而強調隱私的作者，其預設之讀者亦不得不由作者自身擴展到閨閣知音，事實上也已見證了寫作轉側於私密與公眾之間的特質。同時，不言自明的是，她們的作品一旦通過傳抄或出版而流傳，便完全脫出了作者個人意願的掌握。誰來讀？怎麼讀？都不在作者控制之下，所以任何程度的私密性都是無法保證的。論者在討論文學本質的時候，便認為文學常挑戰既有理性秩序，所以其性質傾向於「隱私」；但語言與文字既是一種公共工具，文學便必然具有公共性以及散播力。在此一認知中，文學既是私密的，也是公共的，曖昧穿梭於「公／私」之間，「揭穿了『公／私』這條界限的虛構性與虛妄性」。<sup>14</sup> 女性從事寫作，已經暗中挑戰性別角色的限制，更何況寫傾向娛樂與教化功能的小說，不待讀者出現，也等於宣告作品的公眾性。作者自稱的私密性與作品必然具有的公眾性，在此出現了戲劇化的衝突。

因此，彈詞小說的創作可說介於私密與公眾之間。女作家退可自稱寫作是深閨內室自娛怡情的隱私活動，進則可經由傳抄與出版，將作品開放給閱讀大眾。這個曖昧的位置為彈詞女作家提供了極具彈性的空間，使她們得以由一個私密的位置發聲，而將本應規範為女性隱私的情感與意見，乘虛泄入公開的文字世界，而又可以拿寫作動機本為私密為口實，為自己預留餘地，免遭譏諷。此一策略最有趣的運用，應該就是清代女性彈詞中「夾插自敘」的寫作成規。所謂夾插自敘，就是作者在小說每卷甚而每回正文開始及結束之前，插入一段文字，內容由季節風光、寫作過程、心緒感觸，乃至家庭瑣事、個人經歷，皆可包括在內。<sup>15</sup> 由清初至晚清，《玉釧緣》、《再生緣》、《再造天》、《筆生花》、《金魚緣》等作品，一再重複這個寫作成規，形成了清代女性彈詞小說的一項

14 楊照，〈隱私與文學〉，《聯合文學》15：11（1999.9），頁18。

15 此一寫作成規是由彈詞唱書的「數花名」而來，詳參胡曉真，〈才女徹夜未眠——清代婦女彈詞小說中的自我呈現〉。有關此一特殊寫作成規的深層意涵，筆者亦有專文處理。參胡曉真，〈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），頁399-435。

重要傳統。夾插自敘的內容極為個人性，等於作者以第一人稱的口吻，向讀者（包括所有層次的讀者）公佈自己在創作期間的私人生活與情緒。最典型的夾插自敘，講的是寫作當下的季節景色，例如《筆生花》第二回回首自敘云：

連日陰陰雨乍收	碧梧翠竹兩修修
芰荷已盡看無暑	桂魄初圓及半秋 <sup>16</sup>

或《金魚緣》卷四卷首自敘：

清明氣象一番新	風雨連朝陰復晴
細草綠榮金砌合	落花紅積玉階深
繡簾薄薄春寒重	深院竿竿翠竹新
興欲尋芳尋未得	困人無奈雨淋淋 <sup>17</sup>

另一種常見的描寫，則是作者交代自己如何投入於創作活動，甚至日以繼夜。清晝月夕的風光，四時景物的變化，乃至作者寫作時秉燭挑燈的辛苦，似乎本無不可對人言者；然而，如果高漲的情緒、激烈的意見，對家庭生活細節的描述與埋怨，竟也一一滲透到自敘段落中，側身於看似中性的景物描繪之間，使讀者如睹其人，如聞其聲，將個人的隱私公開給閱讀大眾，幾乎像是一種自我展示（self-exhibition），這又該如何理解呢？例如，邱心如在《筆生花》第八回回憶幼年父母珍愛之情，以之對照婚後的不幸：

細數生平諸際遇	姑從少小記分明
<small>卻誰知</small> 自入此門供婦職	被人相忌更相傾
紛紛算計殊堪笑	刺刺煩言不耐聽
<small>這其間</small> 本屬兩姑難作婦	何當群小再疏親
一時嗾失高堂意	十載躬親家事承
百石田租充日給	頻年水旱失收成
良人內顧無長策	老嫗當炊起怨聲
各處營謀成拙算	尊前婉轉乞慈恩

16 邱心如，《筆生花》（鄭州：中州古籍出版社，1984），頁46。

17 同註10，卷4，頁1a。



慈恩蔭覆為籌劃	籌畫提攜恐累深
復授青蚨權子母	擇其素信托親朋
愚蒙不道遭欺騙	逼迫依然倍苦辛
只剩嗟吁憐自己	難將甘苦訴旁人 <sup>18</sup>

或者第廿回的回首抱怨自己的境遇：

自賦于歸廿一年	毫無善狀遇逆遭
備嘗世上艱辛味	時聽堂前詬誶言
喜得是 <small>愛女多能情少慰</small>	恨得是 <small>痴兒廢學愧三遷</small>
愁得是 <small>良人終歲飢驅迫</small>	痛得是 <small>寡妹無家苦志堅</small>
一榻 <small>已累寸心常戚戚</small>	連日來 <small>何堪病體又慊慊</small> <sup>19</sup>

婚後夫家的種種不如意，邱心如並不隱諱；丈夫與兒子無能，她也直接表達不滿，不必戴上任勞任怨的賢良面具。類似這樣絮絮叨叨的愁言怨語，終全書不斷在夾插自敘中出現，使人聯想到一幅閨友相聚，各道其家短長的畫面。作者雖說「難將甘苦訴旁人」，把生活的艱辛與心靈的困苦歸為不可為外人道的私人經驗，卻又反在小說中盡情發洩，唯恐人有不知。難道讀者倒不算「旁人」？當然，對作者來說，未可知的讀者沒有面目，對之剖析心事，似乎較無禁忌。但對個人生活描述得如此坦白詳細，作者果然不覺得困窘嗎？讀者沒有窺視別人家私事的感覺嗎？這種在公開文本中，作者傾訴私事，讀者領會私情的溝通方式，正是彈詞小說夾插自敘對公私界限的玩弄。又或者，孫德英遭逢母喪，在《金魚緣》卷三的卷末自敘中悲歌：

傷心不禁傷心調	和淚還成和淚吟
咳正所謂天有不測風雲人有旦夕禍福	
舞綵高堂樂未央	豈知一夕見災殃
星沈寶婺情何遞	堂萎萱花夢也傷
只望長能承色笑	何期天命促辭陽

18 同註 16，頁 327。

19 同註 16，頁 891。

三年癱瘓誠康健	一夕仙遊痛斷腸
厚道無虧人共仰	慈祥備具眾稱良
未臻花甲初元壽	早登菩提棄錦堂
寸草未容伸報意	我正是終天抱恨不能甘
支離病體惟長淚	想像慈顏只有傷
恩養偏儂猶愛篤	劬勞罔極竟何償
由來度日惟愁裡	痛恨交加九折腸 <sup>20</sup>

表達孝思當然是合宜的，但是在讀者才剛剛讀完當回的小說情節時，作者卻突然開始交代自己的母親中風癱瘓、驚變逝世的細節，以及喪母的悲痛，就作者而言，究竟出於什麼樣的心理需求？就讀者而言，究竟如何處理「作者私人的現實生活」與「想像的小說情節」接連出現的情況？筆者雖然早已注意到這個現象，並曾嘗試以「自傳性」的角度處理，<sup>21</sup>但每次在清代女性彈詞中讀到這些私密性的自敘段落，感受其中私／公、作者／讀者、現實／想像等等界限的模糊，仍然覺得我們對彈詞小說以及清代女性小說作者與讀者的認識，還不足以完整解釋這個自敘傳統最深層的意涵。在前舉的兩個例子中，作者個人的遭遇感懷，連同親人的狀況，甚至作者對親人的批評，都在自敘段落中公開了。在夾插自敘中，作者以閨中密語的姿態，將隱私與閨閣知音分享，但卻故意無視於作品實際存在的公眾性。如此，私密性與公眾性的進退折衝，便可為彈詞女作家所有意無意地操縱。

我們也可從另一方面探觸彈詞小說中私密性與公眾性相生相依的關係。由於在格式的設計上，夾插自敘出現在卷或回的開始與結束之處，所以與情節正文維持著巧妙的距離，雖不能算是情節的一部份，卻又與小說的結構拆解不開。如果說情節正文讓讀者看到了作者虛構的「想像」世界，那麼夾插自敘則讓讀者目睹作者自稱的「現實」狀況。「想像」與「現實」的連接／對立，複寫了公眾性與私密性的依存關係。當然，這裡所謂「現實」，並不是說作者的自敘就是個人經驗的忠實記錄，而是相對於小說情節的虛構性質而言。由於自敘與情節緊密銜接，讀者在閱讀女作家的自我生活披露時，便在小說虛構性的

20 同註 10，卷 3，頁 21b。

21 胡曉真，女作家與傳世慾望 清代女性彈詞小說中的自傳性問題 一文有相關討論。

對比與籠罩之下，一方面不假思索地認可自敘內容的真實性，一方面則忽略了作者自我展示的可能危險。所以說，女性彈詞小說的自敘傳統，乃將原應保持私密的文字，附屬於公開性的小說創作；以私密書寫（secret writing）或者私人書寫（private writing）的假象，遮掩公開表達自我的事實。於是，彈詞女作家便將隱私的經驗與感觸，涓滴流入公領域，並且與她心目中的知音（女性）讀者達成親密的溝通。<sup>22</sup>不過，這個策略隨著女性彈詞小說的發展，其實逐漸失去了可行性。畢竟，活躍於道光時期的彈詞小說家侯芝，在應書商之請，為《再生緣》作序時，就說過該書「雖閨閣名媛，俱堪寓目；市廛賈客，亦可留情。」<sup>23</sup>足見她已充分認知（並歡迎）男性讀者的存在，並且還知道相對於女性讀者的閨秀屬性，男性讀者的階層較低，以商人階級為主。而到了晚清時期，女性彈詞出版的前例歷歷可數，熟悉女性彈詞傳統的閨秀，實在不可能再用「僅供姊妹清玩」為藉口，為自己的公開私密進行辯護。換言之，私密書寫根本已經不成立了。既然如此，我們本來可以假設女作家的自我檢查會更加嚴密，個人的生活、叛逆的意見等等隱私，應該逐漸從夾插自敘中消失。然而事實並非如此。夾插自敘的典範由清初的《玉釧緣》所奠定，由陳端生的《再生緣》繼承之。此後的女性作品，固然不乏將自敘成規簡化甚至完全棄置的，但是，將此一傳統發揚到極致，冗長詳盡，幾乎等於把夾插自敘當成日記來寫的《筆生花》，其寫作在1821年到1829年之間開始，過程綿延二十年，而刊行年代則已至1857年（咸豐七年）。同樣延續此一自敘傳統的《金魚緣》，更遲至1871年（同治十年）才出版，已經算是晚清的作品了。尤其值得注意的是，女性彈詞小說發展至此，作者已經不必再隱姓埋名，親人甚至可在出版的序言中，公開揭示作者的姓名鄉里。譬如《筆生花》由邱心如的侄子陳同勳作序，交代邱心如的創作過程；《金魚緣》也由孫德英的嫂嫂鈕如媛寫序，序中清楚說明孫氏的背景，以及德英矢志奉親不婚、變亂喪母、隱居寫作的經過。我們可以觀察到，時代的遷移已使得婦德標準出現改變，女作家在彈詞小說中所能表達的範圍其實也大為擴延。於是，夾插自敘作為一種自我呈現的文本（self-representing text），即使已脫下其私密書寫的假面，還是可以

---

22 同註21。

23 香葉閣主人（侯芝），《再生緣·原序》，見陳端生著、劉崇義編校，《再生緣》（鄭州：中州書畫社，1982），頁23。

繼續在公眾性的小說文本中出現，甚至做出更為激越的表達。這樣的自由，未必是之前的彈詞女作家所能享有的。

西方女性自傳的研究者曾經指出，任何自我呈現的文本，一旦經過書寫、流傳、出版的過程，就像小說一樣進入文化市場，而作者個人及其經驗也就成為供人消費的商品了。清代的閨秀作家未必有現代人商品化的概念，然而對重視婦人聲譽的閨秀作家而言，自己的文字為人閱讀，還是會造成期待與恐懼夾雜的焦慮。面對這種焦慮，女作家通常會著意修飾自己的自我呈現，甚至試圖導引讀者，使讀者的焦點從作者個人身上轉移到其他地方。<sup>24</sup> 清代彈詞女作家面對的是嚴峻的婦德要求，她們感受到的焦處理當極為強烈，但她們的策略，反而是將自我呈現的文本，索性與小說文本結合起來，把個人隱私與公眾性的文字並置一處，為自己創造更大的空間，藉以寄託私情私志。私與公，既是女性彈詞小說在本質上的兩面性，也是女作家自我呈現的寫作策略。

## 私域的建立 庭園意象與自我幽閉／解放

筆者於前文解析了女作家如何在形式上，利用彈詞小說的特殊寫作成規，為私密的自我呈現找到了公開的出口。那麼在小說的其他方面，她們可曾碰觸私密與公眾的問題？筆者以為就《筆生花》與《金魚緣》而論，女作家分別在夾插自敘與小說情節中，以時間和空間為喻，處理女性的私情如何保全，又如何公開。由前文可知，女性作家為彈詞小說塑造了一種「私人寫作模式」的假象。如果我們將文類視為一種隱喻的空間，則彈詞小說在形式上的彈性無疑提供了極為寬廣的空間，讓作者寄託別處無可發揮的私密感情與想法。不過，如果要定義一個「私人的領域」或「私域」，除了空間以外，時間也一樣重要。<sup>25</sup> 彈詞女作家利用文本所爭取並表現的私域，正是一個「私人時間」與「私人空

24 Mary Jean Corbett, "Literary Domesticity and Women Writers' Subjectivities," in *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Sidonie Smith and Julia Watson ed. (Madison: The University of Wisconsin Press, 1998), p. 255.

25 「私域有兩個向度：空間向度和時間向度。私人時間像私人空間一樣，是構成完整的私域的一部份。」王紹光，私人時間與政治——中國城市閒暇模式的變化，《中國社會科學季刊》11（1995 夏季卷），頁 108。

間」的交集。

在《筆生花》的夾插自敘中，邱心如不時將自己斷斷續續的創作方式，歸咎於已婚婦女瑣碎勞煩的生活。最典型的的一段話，應該是她在第五回重拾彩筆時，於回末自敘中所言：

一自于歸多俗累	操持家務費周章
心計慮 手匆忙	婦職兢兢日恐惶
那有餘情拈筆墨	<small>只落得</small> 油鹽醬醋雜詩腸
近因阿妹隨親返	見示新詞引興長
始向書囊翻舊作	披箋試續剔殘釭
忙中撥冗終其卷	<small>早已是</small> 十九年來日月長 <sup>26</sup>

這一段話，基本上將已婚婦女的日常生活，定義為完全「非私人」的時間，只能進行與婦職相關的活動。而且，這些活動不僅佔據時間，更具有禁錮文學心靈的力量，所以才說是「油鹽醬醋雜詩腸」。不過，一旦恢復創作，邱心如便在夾插自敘中，不斷描述自己如何努力在婦職中「忙中撥冗」，尋找縫隙，偷取自己的時間。例如她在第八回的回末自敘中說：

<small>趁陰天</small> 偷得片閒完此卷	明朝卻要理金針 <sup>27</sup>
----------------------------	-----------------------

或者第二十回的回首自敘：

權撥冗 少偷閒	再構新詞編舊篇 <sup>28</sup>
---------	-----------------------

生活本來是連續的，由所有的活動所構成，但邱心如則在自敘中將女紅家務等所謂「俗累」與創作一刀兩斷，讓「工」、「職」與「閒」、「冗」彼此對立，也因此互相定義。創作的時間必須從「俗累」中偷取，明白顯示何者是「正務」，何者是「餘事」，但也說明了何者在邱心如的自我認知與呈現中更為重要。其實，私域的建立，反而奠基於非私域的堅實牢固。邱心如於此種境遇中完成

26 同註 16，頁 222。

27 同註 16，頁 376。

28 同註 16，頁 891。

《筆生花》，可以說是在「非私人時間」中，為自己創造了雖然短暫斷續，但仍然有效的「私人時間」。創作活動本身，便是私域形成的果實。

相對於邱心如的委曲婉轉，孫德英採取的顯然是極為激烈的方式。如前文所言，鈕如媛所描述的德英，除了與所有明清才女一樣，天生與文墨有緣之外，還在幼年就不願適字。母親發生中風的不幸事件，似乎反而為她提供絕佳的機會，可以孝道為名，立志奉親不嫁。她在《金魚緣》第一卷的卷首自敘中說：

夢覺迷途智慧添	願甘清靜度餘年
<small>但能得</small> 無煩無惱無牽累	<small>豈敢望</small> 登佛登仙登上天
且喜竟如心所願	深閨靜處奉椿萱
年年願舞斑衣綵	歲歲祈承繞膝歡
萬事不關心地靜	閒拈彩筆作長篇
欲伸世上閨娃志	編作長篇漫漫彈
拈得金魚緣三字	要將終始細參詳
從今靜坐芸窗下	寫盡忠貞節義談
<small>也不管</small> 滿院鳥啼春景麗	<small>也不管</small> 一庭日照夏炎長
<small>也不管</small> 西風捲幙吹黃葉	<small>也不管</small> 北令初行散絮花
一日但持三寸管	長宵不斷一爐香
雖非黃卷青燈志	亦有攢花剪綵難
今日一興功業後	何年何日告完章 <sup>29</sup>

母親中風，應該發生在德英超過適婚年齡以前，但此段自敘的前幾句卻老氣橫秋，一副飽歷滄桑、大徹大悟的姿態。我們不必懷疑孫德英對修行的信念，不過在此自敘中，她的確是有意為自己打造一個與世事疏離的身分，並將這個身分與專心創作的形象結合起來。她的「閒」，是無盡的、自由的私人時間，不論「一日」或「長宵」，儘可任情執筆；這與前述邱心如「偷」來的「閒」，意義完全不同。孫德英矢志不嫁，對她的生活造成兩個連帶的影響。第一，「深閨靜處」不再只是單純的閨範，而有了更深遠的內涵；因為唯有堅持空間的閉

29 同註 10。

鎖，才能維護她終身不字的選擇，贏得他人的尊重。第二，由於不婚，孫德英的社會角色不會經過由成婦到為母的變化，所以最能夠保障她的地位的，就是「年年歲歲」，永恆地扮演奉親孝女的角色。時間的靜止，不只是孫德英當下的感受，也是最符合個人利益的情況；這種狀況延續越久，越能維繫孫德英的生命抉擇。所以，雖然明知四季仍舊運行，時間依然推移，孫德英仍寧可故意不去感知。在《金魚緣》開場的這一段自敘中，作者已將自己奉親不婚的選擇，定義為一種在時間與空間上皆處於閉鎖狀態的生命情調。深閨、庭院，加上時光的無聲進行與個人自主的靜止感——作者塑造的是完全自由與隱私的空間及時間。

然而此一歲歲年年不變的渴望，很快就成泡影。孫德英才剛寫到第三卷，就遭逢變亂，遽然喪母，失去了照顧母親的身分。不過，她並未因此放棄原先的生命選擇。根據鈕敘，她自此「幽居斗室，屏絕人事」，「非定省嚴親，登堂慶賀，從未離靜室半步」。換言之，面對世事變化的威脅，孫德英主動將自己原已固定的生活空間進一步縮小；「斗室」、「靜室」等詞語，指涉的都是這種自己選擇的幽閉狀態。當然，鈕如媛的描述其實是誇張的，為的是強調小姑的貞靜德行，以贏得眾人的敬重。在第三卷以後，孫德英的夾插自敘依舊不斷出現庭園風光的描寫，可見所謂「斗室」，至少還包括自家的庭院，而她所有的觀察與感受，也都與庭院景物有關。所以，孫德英自我幽閉的空間，與其說是靜室，實在不如說是深院。此一「深院」的意象在這裡有重要的意義，可以說是作者自我幽閉與追求自由的象徵，是一種空間上的隱喻（spatial metaphor）。另一方面，季節的轉換也繼續扮演襯托空間與個人時間凝滯狀態的角色。試看卷五的卷首自敘：

彈指光陰信果然

紅榴花謝吟剛罷

乘興時高臥北窗睨自傲

其如畫柱涼棚地

偶爾風來消盡暑

直待他夕陽西下攜筑返

夜氣清幽心轉爽

四時景物遞相傳

碧沼蓮芳興更添

整日裡盡屏人事樂猶閒

何若連陰茂樹邊

逍遙夢覺聽鳴蟬

靜坐候明月東升不放簾

推敲辭句續長篇

正好比 繭蠶不斷絲絲接  
纒結尾 又開篇

正好比 瀉水難收湧湧漣  
日月消磨書裡邊<sup>30</sup>

孫德英在這裡歌詠的隨性生活與書中日月，乃是其他彈詞女作家從未享受過的奢侈。<sup>31</sup>空間的幽閉與時間的靜止，成就的反而是一個完整的私域。所謂「朝朝弄管翻新調，日日臨窗展舊篇」，<sup>32</sup>時光儘管不舍晝夜，卻只是對比出寫作之趣的恆常；深院靜室雖然隔絕人事，倒反而方便了想像的馳騁。當作者的私域得到完整發展時，她的心靈也獲得完全的解放：

文情轉折頻參奪  
得句時 如探錦囊珠得驩

詞意纏綿細構求  
心遠處 似無有我事俱休<sup>33</sup>

作者在這裡表達的是一種沈浸於創作之中的境界。寫作活動帶來的自由快感與滿足，足以令人置身另一個時空，建立另一個自我，跳脫世間慾望，更超越有形身體的限制。此一「似無有我」的超脫感，當是孫德英自我幽閉所能求得的最高境界了。

我們仍須注意的是，孫德英的幽閉，雖然出於自己的選擇與堅持，但更需要外界的支援。卷十三的卷首自敘就直接觸及這個問題：

連枝重義全初志  
自願一生為隱跡  
幽軒新建誠無俗  
花下不開迎客徑  
娛心愛把書千卷  
滿地干戈都莫問

慈父天恩憫下情  
喜來事事得如心  
小院清閒信絕塵  
窗前惟設待風琴  
快意難拋酒一樽  
閉門高臥絕相聞<sup>34</sup>

30 同註 10。

31 唯一的例外是《玉釧緣》。不過，根據自敘的蛛絲馬跡，《玉釧緣》顯然是匿名作者於少女時期，在較短（大約兩年多）的時間內集中心力完成的。這與孫德英時間無盡的感受，仍然不同。

32 同註 10，卷 11，頁 1a。

33 同註 10，卷 10，頁 1a。

34 同註 10，卷 13，頁 1a。



在此一階段，專屬於德英的獨立空間完全形成。小院幽軒就是她的活動範圍；琴書詩酒就是她的活動重心。這種隔絕的狀態，固然出自作者刻意的抉擇，但她完全明白，如無父兄的幫助，自己的希求絕不可能實現。這其中「連枝重義」尤其重要，畢竟，隨著時光流逝，最後要維護她的地位，並讓她的私人空間在有生之年繼續存在的，終究要靠兄弟。孫德英在此段自敘的開頭兩句中，其實已戳破了自己創造的私域神話。以她的歷史環境與社會階層來說，根本不可能倚仗自己的力量，建立並維持一個私人的自由空間。同時，幽閉的選擇顯然也不能完全隔斷外界的影響，否則，孫德英就不會以「閉門高臥」來對應她感知到的「滿地干戈」。原來，孫德英要阻絕的對象，除了婦職俗累之外，還包括國家傾頹的危機感。這段自敘其實充滿了矛盾。第一項矛盾是，德英曾親身經歷動亂，母親甚至驚變而死，怎麼可能相信只要「閉門高臥」，就可以對動盪的世界絕不相聞？換句話說，她真的以為這個自我幽閉的空間，就是無堅可入的城堡嗎？反觀《金魚緣》小說中，變裝為男性，做到當朝宰輔的女主角雖然力斥奸臣賈似道，但她夜觀天象，預知國運終不可挽，所以執意急流勇退，偕妻歸隱修行。這樣的情節安排，對照作者在自敘中所流露的對動亂的憂疑，應該不是偶然，卻也更見證了她以「莫問」為對策的無助。另一個矛盾其實與整部小說相終始。女主角女扮男裝，歷險建功，這是彈詞小說的舊套，《金魚緣》的情節也隨著這條線發展，本不足為奇。事實上，論者一向將女性建功立業的想像，視為女作家白日夢或漫天大夢（wish-fulfillment）的心理補償作用，所以明清婦女習慣悠游於虛構世界，讓小說中的女主角代替自己掙脫限制，而男性也並不以此為意，或懷疑其中真正藏有顛覆的力量。但是，孫德英卻以自我幽閉來保障私人的空間與時間，這就與她筆下的想像世界形成了對比。本來她拒絕婚姻，就是為了掙脫牽絆，爭取心靈的自由；而小說的女英雄想像，也表露了她對公眾成就的嚮往。但現實環境中女作家的幽閉狀態，固然催化了跨越性別疆界的想像；但是，虛構故事裡女性人物在公眾領域中一展長才，也殘酷地突顯出作者本人幽閉狀態的脆弱與無奈。孫德英逾越限制的慾望，與其自我幽閉的實踐，其實是一場永恆的弔詭。

事實上，彈詞女英雄的探險不待走出家門，在閨中便已開始；女扮男裝在外闖蕩，也並非逃離閨閣限制的唯一途徑。中國的倫理觀與秩序觀，本來在屋舍的配置格局上就有清楚的反映。但誠如婦女史學者所言，閨閣雖然限制了婦

女的活動空間，但在象徵意義上，也同時「喻示婦女在天地人和諧、上下內外秩序分明的理想社會中的重要性。」<sup>35</sup>孫德英堅持不字，是在反抗婦女的傳統生命義務；「不出靜室」，則是用空間的禁閉維繫自己生命抉擇的道德性。但是，將原本還是「正位於內」的閨閣，利用文字的描述，逐漸轉移到具有邊緣意義的「庭園」，這又是另一回事了。字面上充滿負面意義的「邊緣」，其實可能便是自由法門。受過女性主義洗禮之後，我們一般都認為「邊緣」(marginality)是社會制度與文化成規強加於女性(或其他弱勢者)身上的。然而，女性彈詞小說卻告訴我們，「邊緣」也很可能是某些女性故意且自動選擇的方位，用意正是讓自己立身於社會制度之外。庭園在房舍的配置中，往往正處於這麼一個曖昧的邊緣位置。這個「邊緣」還可能有另一層涵意，亦即兩種界域之間的模糊地帶。在女性彈詞小說中，庭園就常被詮釋為連結閨閣與外界，或者凡俗與他界的中介模糊地帶。

中國的庭園深具哲學與文人意趣，但在某些彈詞小說中，與外界比鄰的庭園——尤其是後花園——卻象徵著女性角色受壓抑的情欲與不合法的歡愉。<sup>36</sup>在這個象徵脈絡中，花園在空間上既外於閨閣，又與閨閣連接，正如同情欲與女人難解難分的關係。古典文學中本來較少描繪情欲自主的婦女，<sup>37</sup>女性彈詞小說的女主角更不用說，一概玉潔冰清。但有趣的是，彈詞小說卻可安排女主角的情欲替身在花園中縱情，並使花園一地成為女性情欲的隱喻場(locus of sexuality)。<sup>38</sup>在另一些例子中，庭園則是仙妖等物出沒的場所，成為一個「奇詭」的空間。筆者所謂「奇詭」，指的是本來家居習見、深植人心的事

35 高彥頤(Dorothy Ko),「空間」與「家」——論明末清初婦女的生活空間，《近代中國婦女史研究》3(1995.8),頁25-26。

36 處理花園的情欲象徵，《牡丹亭》無疑是經典。《紅樓夢》則對庭園著墨更深，甚至打造了意義豐富的大觀園。Keith McMahon 特別討論花園與牆的文化意涵，筆者深受啟發。參見 McMahon, *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction* (Leiden: E. J. Brill, 1988)。

37 除了色情小說以外，願意主動表達情欲的女性角色，多半非狐即鬼。這類女性的「非人」定位，指出她已逸出正道，也對正道造成威脅。另一種較常出現的情欲自主的女性角色是篡位的女主。女主被描繪為色慾薰心，也是象徵她對正統秩序的威脅。

38 例如《天雨花》的第十九與三十七回，以及《榴花夢》的第十二回，都有貌似小姐的婢女，假借小姐的身分在花園中偷情。事發之後，不知情的小姐反而被誣通姦，甚至因而就死。筆者認為在這幾個例子中，丫嬛都可視為小姐的複體(double)，代表其壓抑的情欲。

物，經過某種特殊的心理壓抑過程，而又出其不意地回歸，於是變成令人驚詫恐懼的事物。<sup>39</sup> 花園本是熟悉不過的家居的一部份，但在文學及文化傳統中，演變為欲望壓抑的隱喻以及欲望回歸的出口，於是，花園在小說中往往就成了奇詭經驗的發生地。所以，表面上春意盎然的庭園，其實隱藏著花妖樹怪，隨時等著引誘少不更事的遊園幼女。<sup>40</sup> 春色、春情、欲望、危機與非人的引誘，這些特質與聯想與庭園的意象總是亦步亦趨。

不過，在《筆生花》中，庭園有了全新的詮釋。邱心如筆下的庭園雖然仍隱藏著不可解的事物，可不但不危險，還是家族女性共享的祕密福地。在小說的第三回，五名少女就在花園中結下姊妹之盟，並以此地為她們約定的聚會場所。在整回的鋪敘中，花園不但是女性專屬，並且本身就具有女性的正面特質，瀰漫著歡愉與和諧。不過，就在當天的樂遊即將結束時，花園傳統中固有的「奇詭」機制又重新啟動。園丁張媽突然出現，警告遊園的姊妹，此園有狐仙出沒，不宜久留。老婢的警告，頓時質疑了花園的純淨，也對新建立的姊妹聚會形成威脅。如果按照前述的花園邏輯的話，這些少女輕入禁地，很快就會受到教訓。果然，花園內的奇詭之物在第五回就開始現身了。少女們不顧張媽的勸阻，再次相約遊園放風箏。其中的一面風箏，造型是美女。當少女們準備收回這面風箏時，風箏卻幻化成人形，而且跟小說女主角姜德華的面貌不差毫分。從天而降的美女安撫驚詫的少女，說自己非妖非鬼，乃是半人半仙，名叫「胡月仙」。月仙接著對姜德華直接發言：

可也知 奴即是卿卿是我	卿須憐我我憐卿
因教賤貌同尊貌	奴與你緣結三生夙有因 <sup>41</sup>

仙子姓「胡」，等於明白告訴讀者，月仙即是花園的狐仙。在小說筆記的傳統

39 這個概念借來自 Freud 對「the uncanny」的探討。參見 Sigmund Freud, "The 'Uncanny,'" trans. Alix Strachey, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: Hogarth Press, 1953-1974), vol. 17, pp. 219-256.

40 例如《天雨花》第十三回中，左氏姊妹違反父訓前去花園遊玩，果然遇上了樹妖的騷擾。按照 Freud 的看法，如果作品本來就以神怪為背景，則神怪的出現並不構成「奇詭」。《天雨花》一再宣稱破除迷信，小說也沒有一個神怪傳說的背景，而竟在情節中出現花妖樹怪，於是可見其與「奇詭」經驗的關係。

41 同註 16，頁 185。

裡，狐仙的聯想有各種可能性，倒不一定可怕；但是再怎麼慈善或可愛，狐狸精總歸是不屬於人間常道的「異類」或「他者」。因此，狐仙公然在花園中現身，顯示《筆生花》跟《天雨花》一樣，將花園視為欲望的化身、女性的禁地。事實上，這個插曲，正是一次完整的奇詭經驗。以家居熟悉的花園為場所，以遊戲常見的風箏為引子，牽連出非人的狐仙。而且，狐仙竟跟女主角長得一模一樣，還宣稱彼此即為一體，換言之，狐仙便是姜德華的複體，代表她外於秩序的潛在特質，或者違反常道的私密欲望。

不過，邱心如並未從此開始發揮花園妖物的危險。相反的，在往後的情節發展中，狐仙不但未對姜德華的德行造成威脅，反而代替德華入宮選秀，讓德華本人得以女扮男裝，保全貞節。假德華出宮之後，代替真德華與未婚夫文炳成婚，又在新婚之夜飄然消失。如此一來，真德華扮裝的情事暫時不被拆穿，於是獲得了一段展延期，讓她繼續在公領域中扮演建立事功的角色（第十二回）。所以，在《筆生花》中，隱藏於花園的狐仙雖然仍舊屬於奇詭的異類，也仍舊象徵女性私密的欲望，卻不再危害女性，反而成為女性的保護神。

隨著情節的推展，狐仙與花園的意涵也再次轉化。狐仙從洞房消失之後，再次避居姜府的花園。若干時日後，花園裡又多了一位隱居的女性謝雪仙。這位女性不是他人，正是德華扮裝後迎娶的夫人。雪仙人如其名，無瑕如雪，而且一心求道修仙，無意於婚姻；故此她在被迫成婚，又發現德華其實是女郎後，反而滿心歡喜。當德華的身分曝光，恢復女裝時，雪仙的收場當然成了問題。一般扮裝情節的小說碰到這個問題，解決之道就是讓她與扮裝者一同嫁給扮裝者原來的夫婿。不過，邱心如的謝雪仙卻不曾遵照這個模式。雪仙認為自己當初迫於孝道要求而結婚，已經盡到為人子女的義務，現在面臨第二次抉擇，她決心按照自己的意願，為自己做決定。雪仙既從德華口中得知狐仙的事蹟，欽羨不已，便決定搬到姜府（「夫」家）花園居住，希望能受到月仙的啟發，助她早日得道（第二十二回）。而月仙也的確不負所望，很快地引領雪仙修成仙體（第二十三回）。

雪仙拒絕常理的要求與親人的期待，堅持幽居花園，甚至與狐仙結為道友，可說完全將自己置於常規與秩序之外。因為拒絕婚姻，她傷了父母之心，於孝道有虧。而選擇遁居花園，則等於刻意疏離家庭，棄絕女性的人生義務，用空間的分隔確立自己與「居家」（domesticity）已分道揚鑣。事實上，雪仙

遁居花園後，不但棄置婦職，連基本的人倫關係，也不再繫掛於心。她在園中故作癡呆，甚至不肯與自己的母親溝通（第三十回）。總之，她所有的選擇都是故意將自己置於傳統人倫關係之外，好讓她的修仙之途早日到達終點。當雪仙最後修道成功時，她所隱居的花園，也就象徵著她由自我放逐 - 幽閉 - 超脫的這段旅程了。

邱心如是一位非常在意婦德的作者。她不滿《再生緣》中孟麗君的激越，而她創造的女主角姜德華則忠孝雙全，嚴修婦職，大度能容，完全是三從四德的體現。但是如此典範的女主角，卻在祕密花園中，以一隻狐仙作她的複體與精神導師。同時，在婦德典範以外，作者又寫出了拋棄人倫關係的謝雪仙，讓她在祕密花園中自我隔離，終於超脫了婦人的俗世牽絆。雙面的姜德華與幽居的謝雪仙，豈不洩漏了作者心中，亦自有一座祕密花園？

《筆生花》中謝雪仙的故事與《金魚緣》作者的生命抉擇，顯示共通的超脫凡俗的嚮往。這種超脫凡俗限制的欲望與踰越閨閣疆界的欲望時常在同一文本同時出現，兩者其實是彼此鏡照的。<sup>42</sup>以《筆生花》與《金魚緣》為例，我們正可以看到花園的意象如何在這兩種欲望中扮演富含象徵性的角色。

女性彈詞小說對庭園的處理固然各有不同，但多少都有些非正統的涵意。愛情、欲望、誘惑，以及超出凡俗經驗範圍的奇詭之物，都跟庭園有關。固然有的彈詞小說如《天雨花》極力要壓抑進而消解花園的奇異力量，但某些例子卻反而將庭園定義為女性的祕密基地。庭園是一個另類的空間，當女性把自己框架在其中，便享有某種餘裕，可以發展非傳統的情思與意念。我們分別從《金魚緣》的作者自敘與《筆生花》對雪仙這個角色的塑造中，看到了祕密花園在現實與想像的層面，如何為女性提供了一個寄託私衷的空間。學者曾論證明清的青樓利用園林，在禮教世界外建立了一個情色世界，也就是一種相對於正統的生活情境，<sup>43</sup>並認為「一個新的社會文化場域於此建構而成」。<sup>44</sup>女性彈詞小說中所想像的庭園，當然不可與明清青樓園林等而論之，

42 即以筆者曾經處理的彈詞小說而論，講到修仙的至少就有《筆生花》（謝雪仙）、《榴花夢》（桂恆魁）、《夢影緣》（作者本人以及全文本）、《金魚緣》（作者本人以及錢淑容）。

43 王鴻泰，「流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展」（臺灣大學歷史系博士論文，1998），頁 259。

44 同註 43，頁 281。

更稱不上建構了某種文化場域。但無論是現實或虛構，女性在彈詞小說中居於庭園，即使時光短暫，也是以庭園的空間，營造了另一種相對於婦職、俗累、甚至動亂的理想生活情境。<sup>45</sup>當然，庭園永遠是被圍牆所定義的，<sup>46</sup>正因為庭園在空間上雖與房舍相連，卻又獨立於外（self-sustained），所以可以被女性當作障蔽隱私（幽閉），同時發展隱私（解放）的場所，成為所謂「私場」（the locus of privacy）。<sup>47</sup>誠如學者所論，居家建築空間規範了禮教秩序，也規範情與欲的表現，但同時一個社會也自會發展出不同的空間，以分別容納正統禮教及私人欲望。<sup>48</sup>庭園——或真實或虛構——在女性彈詞小說中就有如此的潛力，以一種「邊緣」而「逸出」的特質，作為女性情私的載體、欲望的管道，以及呈現的象徵。

### 假面下的閨閣私情 女扮男裝情節中欲望的公開與私情的消解

明清上層婦女的生活，其實並非完全侷處於閨閣之內。隨父（夫）宦遊、賞心樂遊，甚至為謀生而出遊，都有可能發生。<sup>49</sup>不過，在以上的情況都未出現時，小說的想像世界也提供了各種可能性。避居庭園是女性的自我放逐，藉由空間的閉鎖，保存自己情私的自由；相對的，小說中女英雄女扮男裝，則是一場荒野的探險，要打破生存空間與性別角色的限制。在本文的這一節中，筆者要問的是以下的問題：女扮男裝是在何種情境與心態下，成為彈詞女作家最喜歡的題材？女性彈詞小說家利用女扮男裝的設計，實驗女性在公眾領域可

45 以庭園空間作為女性的理想世界，當然要以《紅樓夢》的大觀園為經典。參余英時，《紅樓夢的兩個世界》（臺北：聯經出版公司，1978），頁39-68。不過，我們從《筆生花》與《金魚緣》的例子，也可以看出即使與經典齊觀，女性作者本身以及她們的文本還是有無法完全為經典所掩蓋之處。

46 Andrew H. Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber* (Princeton: Princeton University Press, 1976), pp. 156-178.

47 此詞出自Francesca Bray, "Decorum and Desire: An Architectonics of Domestic Space in Late Imperial China", 收入熊秉真、呂妙芬編，《禮教與情慾：前近代中國文化中的後／現代性》（臺北：中央研究院近代史研究所，1999），頁21。

48 同註47，頁10、31。

49 同註35，頁21-50。

以有何作為，但是在此向外無限開放的空間中，女性的身體、心靈與情感，是否就可以任意馳騁？

女性彈詞小說，幾乎沒有不寫女英雄女扮男裝故事的。<sup>50</sup> 女作家如此熱衷於描寫女性的探險與事功，讀者也樂在其中，實與女性在閨中的封閉感與無聊感有關。這裡所謂「封閉感」，指涉的是閨閣生活空間的限制，已經前文論述，而「無聊感」，則是一種此生無大事（eventlessness）的瑣碎無奈的感受。事實上，這種無聊感，等於是另一種形式的幽閉。西方學者曾以專書討論「boredom」，並認為 boredom 跟「休閒」（leisure）一樣，是近代才被發明出來的概念，而且與中產階級的興起息息相關。<sup>51</sup> 在歷史的層次上，「boredom」與筆者在本文中論述的「無聊感」並無可以比附之處，但學者的相關研究，的確啟發筆者反思「無聊」這種極度私人的經驗，在女性彈詞小說中是否有特殊作用。筆者在本文中已說明女性作者如何主動營造一種幽閉的狀態，從而用文字解放禁忌、發揮想像，以對抗閨閣的限制性。那麼，面對生活經驗的侷限，她們是否也有對策呢？

「無聊」不一定就是沒事做，而且在彈詞小說中，作者也不一定以「無聊」這個辭彙來描述自己的感受。以《筆生花》與《金魚緣》為例，我們讀到的就是兩個看似完全相反的情況。在她們的自我呈現中，邱心如苦於婦職，心、手皆忙，寫作只能在家事之餘，「偷閒」而為之，在心情上，她則每每以「悶」字來形容自己；孫德英則除定省外，毫無職責義務，通身只是一個「閒」字。一「悶」一「閒」，就時間的掌控來說，恰巧相反，但就其指向的感受而言，其實卻是相通的。邱心如的「悶」，悶在事不順心，更悶在事冗而不見其意義，只是「俗累」，所以她說「樂趣惟希靜趣佳」。<sup>52</sup> 這種被瑣屑雜事、閒言碎語層層包圍、無法脫困的感覺，就是一種無聊感。孫德英以不字逃避像邱心如一樣的命運，她的無聊，源於她在喪母之後，幾無適當的社會角色可以

---

50 非女性創作的彈詞中，也經常出現女扮男裝的情節。例如《雙珠鳳》中的霍定金，或《文武香球》中的侯月英與張桂英。至於立意，則與女性彈詞小說寫女扮男裝者不同。同時，《金魚緣》中，屢次出現女先在家唱彈詞的場面，而所敘故事，毫無例外一概是女扮男裝。

51 參見Patricia Meyer Spacks, *Boredom: The Literary History of a State of Mind* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995)，特別是第一章。

52 同註16，第九回回首自敘，頁377。

扮演。遊園玩景之興，有時而盡，自然時發「芸窗悶坐無聊甚」<sup>53</sup>的感嘆。但對照「莫道裙釵無大志，須知閨閣有奇媛」<sup>54</sup>的聲明，則她的無聊，不只是因為無事可做，更是出於一種大事無可為的自知之明。鈕如媛在序中稱德英「以琴書作終世之樂」，樂則樂矣，但也等於預知未來的靜止無事。這又是另一種無聊感。

無聊的感覺，其實可以刺激追求成就的慾望。同時，閱讀與寫作都是對抗無聊的好方法，這也是中外皆然的觀察。<sup>55</sup>邱心如是在自敘中不斷用「遣悶」、「撥悶」描述當下提毫的動力，孫德英則一再宣稱自己書興幽長，歲月相忘。她們的例子，恰如其分地見證了無聊感的積極作用。不過，我們仍須注意其中的微妙變化。就邱心如來說，寫作相對於家事俗累，是「閒」，是保留給自己的最後一點私人領域；相反的，對孫德英來說，寫作卻形同工作，可以建立自己存在的價值，對抗因拒絕婦職而造成的「過閒」與虛空。

有趣的是，無聊本是一種極個人化（personal）的經驗，但彈詞女作家顯然認為這是閨閣中人普遍共通的感受。在文學呈現上，閨秀常被描繪為一個有閒（leisured）的階層，巧畫蛾眉、憑欄倚窗、賞花望月，是其所事。當然，這往往不符事實，像邱心如出身望族，但她的婚後生活卻是個現成的反證。但這種有閒的形象深入人心，所以「長日無聊」竟爾成為標誌中上層婦女生活的符號。出於這種自覺，所以彈詞女作家在以文字對抗無聊感時，故事務求新奇，空間與社會角色的限制更需要打破，要用充滿事件的情節，填充所有女性看來毫無事件發生的生活。換言之，虛構世界中的豐富事件，透露的是女性對現實處境的嫌惡。然而，即使在可以馳騁想像的虛構文本中，女作家仍不由自主地重複像女扮男裝這樣的舊套。正如邱心如是在自敘中所說的：「雖則教遣懷戲譜新關目，亦不免落套陳言舊典模。要得知說唱彈詞千百種，未能筆筆盡相殊。」<sup>56</sup>她顯然自覺地意識到自己的處境：原本是為了打破無聊的困境，所以開始創作，但在創作之中，卻又耽溺於重覆無聊的情節規律，無法自拔。當女作家不但不厭其煩地強調自己的無聊，並且還預設女性讀者的無聊時，我們也看出她

53 同註 10，卷 4 卷首自敘，頁 1a。

54 同註 10，卷 6 末自敘，頁 22b。

55 Spacks開宗明義便有此說，同註 51，頁 1。

56 同註 16，頁 604。



們其實對這種停滯的狀態，懷著交織憎惡與眷戀的情緒。不同的女作家，卻代代相隨，在彈詞小說中重覆述說著類似的女英雄扮裝故事，就是此種情緒的具體表現。

筆者以為女扮男裝的情節設計之所以在女性彈詞小說中獨霸，必須由對抗無聊感的角度考慮。閨秀封閉與無聊的困境，刺激了創作的慾望；同時，作者本身困於現實，那麼讓自己的筆下人物代替自己馳騁萬里，也是最自然的心理補償法。筆者一再指出，女扮男裝的情節，已是小說舊套，並不是女性彈詞小說的發明或專利。不過，女性彈詞在處理女扮男裝時，的確有遠較其他小說家為細緻複雜之處，特別是女性的欲望，尤為女作家所注目。凡欲望皆來自欠缺，而此處筆者所稱的欲望則有兩個特定指向。一是女性受限於性別角色與社會規範，無法直接參與公眾事務，憑藉自己的能力達到功成名就、留名青史的目的，故自詡有才的女性往往對於建立事功懷有強烈欲望。這種欲望，在彈詞小說中每以女扮男裝的情節設計表現出來。其二，在女扮男裝的框架中，扮裝者本人、其以男性身分婚娶之對象，甚至其父母親人，都面臨壓抑／消解或表達／滿足情感及情欲的選擇。這兩種欲望的發生與發展，其實都出於閨閣之內，也都與閨閣是否保障私密性，有絕對的關係。

《筆生花》與《金魚緣》都涉及扮裝。但就女扮男裝的情節而言，《金魚緣》的確繼《再生緣》之後，代表彈詞小說史上的重要轉折，故筆者將集中討論之。<sup>57</sup>《金魚緣》中，女扮男裝的有錢淑容、秦夢娥以及羅仙芝三人。羅仙芝扮成書生，出面警告錢淑容之弟景春有人暗中陷害，後來景春成功，仙芝便嫁景春為側室。這種改裝完全出於特定需要，而以促成姻緣為最終目標。至於淑容與夢娥，則分別代表女性彈詞小說中扮裝情節的兩種可能性。作者對此二人的描寫，也代表女英雄的兩種選擇。

《金魚緣》中，錢、秦二女在各方面都互為對照。二人的改妝，都是因為家遭奸臣構陷。淑容化名竺鳳瑞，在朝為相；夢娥化名甄夢蓮，做了大將軍。兩名女性一文一武，共佐大宋江山，女作家的大夢，至此發揮到了極致。但二

---

57 《再生緣》之前的扮裝情節，多為促成婚姻的設計，而陳端生在《再生緣》中，則特別描寫扮裝的女主角孟麗君在面臨恢復女性身份之壓力時的痛苦心境。其後的許多女性彈詞作品，也都重複表達類似的心理。然而能在情節上突破這個困境的，則首推《金魚緣》。就這層意義來說，《金魚緣》堪稱具有轉折意義。

人從一開始，對女扮男裝就有不同的認知。夢娥扮裝只為了解救家族與夫家的危難，所以一旦有所成就，就不再戀着男性的身分。在功成名就後，她有這麼一段獨白：

咳錢氏郎君呀

夢娥今日已身榮

今歲聖朝開大比

可憐我千辛萬苦皆嘗盡

不失清貞和節操

後來如得重完聚

君在何方信不通

未知道郎君曾否步蟾宮

獨立孤身萬土中

算來無處辱英雄

奴與你患難夫妻一對同<sup>58</sup>

獨白表露的是真實的心情。夢娥所關心的，是未婚夫的音訊與發展；自己雖然靠征戰而身榮，但卻深以處身戰士之中為苦；由於確信自己貞節不失，所以最嚮往的就是未來夫妻團圓。依照情節的發展，夢娥果然順利恢復女身，與夫婿錢景春完聚，而且一如《筆生花》中的姜德華，扮演完美妻子的角色，不驕不妒，從容地調停家中各房妻妾的關係。夢娥的扮裝，由動機到結果，都正符合婦德要求。正如作者在全書結束的總意中所言：「大凡彈詞小說、野史閒編，莫非男操忠義、女抱冰霜而已」，<sup>59</sup> 夢娥的故事，不出此一規範。在第十回結束以前，小說已藉錢景春秦夢娥二人，連同夢娥在男裝時定親的章錦書、救過景春的羅仙芝，以及景春收服的番幫女將軍晏英珠，完成了我們習見的一夫多婦舊套幻想。

相反的，女主角錢淑容則一開始就有不願適人的私志，嫂嫂也暗知其心意。對照鈕如媛的序，可知孫德英實以錢淑容自喻。小說一開始，父母為淑容擇配，對象是才貌雙全的表哥梅蘭雪，她卻在閨中暗嘆：

咳，我錢淑容如此庸庸一世，卻有何滋味哉？

正所謂枉向人間走一遭

只落得一朝湮沒歸空幻

竟不能揚眉吐氣把名標

縱教我富貴無虧值幾毫

咳，想從古及今，巾幗英雄也頗為不少

58 同註 10，卷 4，頁 18b。

59 同註 10，卷 20，頁 26a。

莫不是襟懷磊落鬚眉氣	莫不是志願高超粉黛班
播得個萬古不磨留美譽	播得個千秋共仰著奇談
奴家志願雖非俗	哪能夠烈烈轟轟做一番
咳，似這等迎歸嫁娶，世俗繁文，豈吾心所願哉！	
夫愛妻恩盡幻痴	生兒育女枉操持
只落得情魔孽障消難盡	只落得遠慮深愁日積之
正所謂泡影曇花何趣味	墜入了陷坑苦海悔猶遲 <sup>60</sup>

淑容在此一閨中私嘆中，表達對事功與留名的嚮往，這在女性彈詞小說的傳統中，其實一直存在，也是多數女性作者著書的動力之一。此外，她也表達了對婚姻生活、生兒育女這些女性職責的厭棄。這一段閨中自嘆，其實指向的不是該人物的內心，而是作者的內心；作者利用小說人物之口，公開的其實是自己的所念所思。筆者以為，追求成就與逃避婦職這兩種欲望比較起來，其實後者的危險性更大。畢竟在清末以前，女性要在公領域有所成就，還是只能在彈詞小說的虛構文本內想像；而婦女主動棄絕人生義務，雖然是特例，卻不可能。孫德英本人就是個見證。重要的是，這兩種欲望，無論如何不能納入婦德規範之內；換言之，這是不應該公開的欲望。一如筆者在前文中所申述的，作者之所以能在此發表與正統有違的私欲，其實多虧了彈詞小說這個文類是遊走於私密與公眾之間的。閨秀作者以私密書寫為由，自稱作品只供其他女性閱讀，所以容許自己在小說中抒發個人欲望。當然，私欲既然形之於小說，終究要任人公評，所以陳端生的《再生緣》，才會接連引起當代及後代閨秀如梁德繩、侯芝及邱心如的反應與批評。<sup>61</sup> 在這個脈絡中，《金魚緣》中錢淑容的扮裝始末，更具有特殊的歷史及文學史意義。

小說中淑容願建功業、不願成婦的心志，竟是因為家庭之難而得以成全的。原來淑容本來靜處閨中，因為鄰居失火，家人匆促離家，淑容在亂中竟被惡人所劫，後來雖然逃出，卻又聞錢府已被抄家，因此決定改妝。她在決定扮

60 同註 10，卷 1，頁 5b。

61 有關此一連鎖閱讀反應，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。

裝時，發下如此誓願：「若得天從人願，從此一行，不復再更女服矣！」<sup>62</sup>此情此景，可說徹底扭轉了女性彈詞扮裝的傳統。家庭受難反而方便了淑容逃脫女性義務，而她也從一開始，就決定永不回頭。於是小說在第十回以後，便集中發展錢淑容所試圖建立的另一種可能性。她同樣婚娶，卻在被妻子發現後，兩人約定假夫妻終身；未婚夫梅蘭雪成名之後，不負舊盟，淑容卻不改初衷，甚至把自己的義妹嫁給他；但凡有人懷疑他的性別，淑容都能設法釋疑。最後，淑容終於以竺鳳瑞的身分，退隱修行。這整個選擇與實踐的過程，都與秦夢娥的範本成為對比，也打破了女性彈詞小說的舊例。

女扮男裝的故事自木蘭、崇禎流傳以來，魅力一直不減，各種傳說軼事也不斷重複類似的故事。明清兩代涉及女扮男裝情節的作品很多，在戲曲中，徐渭的《四聲猿》中的女狀元與雌木蘭是最引人注目的例子，而才子佳人的通俗小說，以及非女性創作的彈詞小說，也經常出現扮裝情節。根據學者分析，徐渭的作品中，木蘭與崇禎皆無意於改變社會角色，扮裝只是為了特定的道德目的。而恢復女裝時，也絲毫無悔。<sup>63</sup>而才子佳人小說中的扮裝也有類似特點。首先，女子喬裝男子，多是為了追求理想婚姻。女主角或者扮演主動追求者，<sup>64</sup>或者扮演撮合者。<sup>65</sup>姻緣是扮裝的最初與最終目的。同時，這類作品以奇巧姻緣為主調，娛樂效果自是首要考量，所以是女扮男裝還是男扮女裝，其實並不重要，只要能造成趣味即可。<sup>66</sup>再者，扮裝情節並非牽動小

62 同註 10，卷 3，頁 5a。

63 Wilt L. Idema, "Female Talent and Female Virtue: Xu Wei's Nu Zhuangyuan and Meng Chengshun's Zhenwen ji", 收入華璋、王瓊玲編，《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1998），下冊，頁 562。此外，明清婦女劇作中另有一種「擬男」表現，女性角色以男裝出現，以男性聲口發言。不過，這與本文所討論的扮裝，有不同的機制，意義也不相同。參見華璋，明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題，《明清戲曲國際研討會論文集》，下冊，頁 583。

64 通常是公子落難，小姐假扮書生贈金。例如《玉嬌梨》中，盧夢梨窺見蘇友白大展文才，故假扮書生花園贈金，並偽稱有妹，與友白私訂婚盟。或《宛如約》中，趙如子男裝與才子司空約唱和，遂結婚約。

65 例如《人中畫·風流記》中，華峰蓮以男裝代替未婚夫司馬玄求娶尹苻煙，之後又故意令尹苻煙男裝與司馬玄互爭華峰蓮。又如前述《宛如約》中，趙如子男裝，詭稱如子之弟，約同趙宛子同嫁司空約。

66 男扮女裝的例子如《兩交婚》中，書生甘頤傾慕才女辛古釵，遂以女裝參加辛小姐主持的詩社，藉機結識。至於好色男性惡意男扮女裝以求苟合，最後造成傷害與死亡的例子，則不在此

說結構的主線，一旦完成促成姻緣的「階段性任務」後，扮裝便不再影響人物或情節。第三，扮裝的決定與行為，有清楚的現實目的（婚姻），不牽涉人物的心理活動，也不會在實行者的身／心上留下印記。第四，扮裝以後，男／女身分的混淆當然涉及私情／情欲，但小說多以純趣味的方式處理之，並不呈現其複雜面。筆者以為，男性小說家對女扮男裝的想像，雖然也可能具有顛覆性別角色的潛力，<sup>67</sup>但還是要到晚清《蘭花夢奇傳》之類的小說，<sup>68</sup>才開始出現比較脫出窠臼的新活力。

相對於男性小說家筆下的扮裝，彈詞女作家固然有的較守成規，有的大膽創新，但以上述四個方向來衡量的話，女作家都有迥然不同於男作家的表現。首先，女性彈詞小說中，女主角絕無為擇婿而扮裝者。愛情與婚姻並非主導扮裝決定的因素；反之，逃離迫害或者拒絕不當的婚姻，才是扮裝的催化劑。在這個層面上，彈詞小說的女主角都是很「保守」的，她們的扮裝動機只有道德意義，沒有情欲自覺，更不像才子佳人小說中的女性，具有為現代研究者所欣賞的主動追求幸福的積極精神。<sup>69</sup>第二，一旦開始實踐女扮男裝，女主角通常便（主動？）身陷其中，無以自拔。因此，扮裝的後果會影響整部小說的發展，成為結構的主線。第三，扮裝者在轉換性別身分後，其原始的目的往往逐漸模糊，出現認同危機；如果恢復女兒身，更會經歷嚴重的心理掙扎。第四，女作家雖然不講究愛情，但對扮裝者恢復身分後的婚姻生活細節十分留意。最後，女作家對女扮男裝所產生的假鳳虛凰式婚姻關係特別感興趣，喜歡想像這種特殊關係下的情與欲。

以上的比較雖然不免疏略，但已呈現幾個重要的議題。首先，女性彈詞小說為女主角設計一個不得不爾的情境，用孝或貞的理由，使女扮男裝因被動而

---

處討論範圍內。

67 可參考蔡祝青，「明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義」（南華大學碩士論文，2001）。

68 《蘭花夢》有光緒三十一年（1905）煙波散人序。小說描述松寶林、寶珠姊妹。其中，寶珠自小充男教養，後扮裝得中探花，官至兵部侍郎，總理海疆。寶珠被迫復妝後，奉旨與舊日同僚成婚，然而卻在婚姻生活中受盡屈辱，終於鬱鬱早逝。小說通過對寶珠與夫婿婚姻生活的無情描寫，透露出男女兩性困於性別角色之下，雖在理智上明知其不可，但在心理、情緒與行為上卻仍然有災難性的發展。

69 例如，唐富齡就指出婚姻自主是才子佳人小說重要的思想特色。參見唐富齡，在新舊之間徬徨——才子佳人小說孔見，收入林辰編，《才子佳人小說述林》（瀋陽：春風文藝出版社，1985），頁27-39。

變得合理。當然，最明顯的原因是閨秀對筆下女性的貞節問題特別在意，這跟男性通俗小說家想像追求理想婚姻的佳人，考慮截然不同。然而，「防謗」的消極理由固然言之成理，但除此之外，我們還須考慮積極的理由，亦即女性彈詞小說之所以卻除扮裝時任何與情欲有關的因素，其實正是因為作者胸中另有一番見地。鄭振鐸早就說過，彈詞小說由於傳統的包袱較輕，所以成為「有文才的婦女們」得以「發洩她們的詩才和牢騷不平」的管道，更可以寄託自己的「理想」，抒發自己的「情思」。<sup>70</sup>筆者要進一步指出的是，雖然彈詞小說亦多有才子佳人的結合，但女作家的理想，不在私人的美滿姻緣，而在公領域的立功留名；女作家的情思，也不在傷春悲秋之意，而竟相反的集中在男女情欲如何壓抑。不過，正因如此，女性彈詞小說的扮裝情節陷入了一個弔詭，亦即當扮裝者自身的愛情婚姻不再是情節發展的最終追求時，他（她）卻反而以亦男亦女的形象，被更多的私情與欲望所包圍。更有趣的是，當扮裝者以男性身分經歷了情欲與婚姻的洗禮後，反見證了閨閣男女私情的虛妄。

女性彈詞小說中女扮男裝的情節高潮，多半出現在扮裝者面臨是否恢復女裝的抉擇時刻。女主角不但女扮男裝，而且考取功名、娶妻成家、立身朝堂，這些行為都犯了顛倒陰陽秩序的大罪。所以，作者既自知彈詞小說其實是公眾性的文本，為了恢復社會秩序，就必須描寫扮裝者改回女裝，退回閨閣之內，將權位轉渡給男性，同時「委身」下嫁，以「成婦」作為秩序恢復的標誌。不過，如前文所述，女作家既以女扮男裝寄託自己成功成名的理想，恢復女身就變成理想的破滅，所以，扮裝者必然經歷痛苦的心理掙扎。有些學者就認為陳端生之所以未寫完《再生緣》，就是不甘願讓孟麗君回到傳統的性別秩序中去，但囿於社會規範的壓力，又不敢寫出其他的結局。<sup>71</sup>不過，縱觀女性彈詞小說的發展，我們發現時代越接近晚清，女作家越能開發其他的可能性，不再以女英雄退回閨閣為女扮男裝故事的唯一解決之道。<sup>72</sup>《金魚緣》創造錢淑容這個人物的特殊意義便在於此。作者讓淑容向父母宣告自己的「真言」，

70 鄭振鐸，《中國俗文學史》，下冊，頁353。

71 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〉（上海：上海古籍出版社，1985），頁875。

72 例如《榴花夢》的桂恆魁雖然恢復女裝，但最後仍選擇飛升成仙；《子虛記》的趙湘仙鬱鬱而死；《金魚緣》的竺鳳瑞以男裝終老。相關討論可參見林娜，〈女彈詞中婦女特異反抗形式：女扮男裝〉，《福建師範大學學報》1990：2，頁78-83。

認為人生在世，需要名留後世，以免一旦無常，名姓消亡；而做了女人，「諸事依人」，無論有福或薄命，總是虛幻。所以，雖然母親希望淑容恢復女裝，她仍然拒絕：

兒豈肯兒不作衣袍冠帶客

反情願反仍為挽髻繫裙粧

兒雖不等聰明女

這情由這就是愚人也曉將<sup>73</sup>

扮裝者看破女人的宿命，但是在她占盡男人好處之後，只是眷戀男性身分的優勢，並不思改變性別秩序，這自然是小說家思想的時代侷限，歷來論者早已指出。而淑容的心理，自始至終不曾改變，也未曾有過任何掙扎，相較於《再生緣》描述孟麗君複雜的心理成長過程，淑容也實在是個無趣的扁平人物。然而，《金魚緣》竟能讓女主角以如此理所當然的語氣，大聲宣佈不婚有理、扮裝無罪，而且堅持到底，我們就不能不注意其在女性彈詞傳統上的位置。相對於清中葉的梁德繩、侯芝等作者，《金魚緣》中女英雄的慾望，已幾乎不須假面的掩護了。

然而，要成就一個終身扮裝的女英雄，並非下一個簡單的誓願就能達成。在彈詞小說中，真正牽動扮裝者最後抉擇的，其實是各種感情的糾葛。這些感情最重要的包括扮裝者本人的情欲走向，以及扮裝者與其「妻子」的關係。首先，扮裝者若終身不改裝，其情欲問題如何解決？作者既以淑容自喻，於是根本斷絕了這個人物的異性情欲。小說從一開始就讓錢淑容在閨中獨白中形容自己：「女孩兒心如冰炭鐵如腸，不知愛慕為何字，未曉情緣係甚談。」<sup>74</sup> 深閨無人，讀者所期待於淑容之內心獨白的，本是少女的私情，結果，卻反而是對私情的全面否定。小說稍後又以「低呼低嘆」、「無言無語」、「滿懷幽悶言難出」等等詞語，描寫淑容的情狀，根本就是閨怨的傳統。然而，有了上文的線索，讀者才知道這其實是閨怨傳統的大逆轉。原來「怨」則「怨」矣，但此怨的源頭竟是寧求文章、恨結絲蘿；閨中「私情」，於是轉化為「私志」了。在書中主要人物合力肅清奸佞、剿平亂匪之後，梅蘭雪不負舊盟，對據稱落水殉節的錢淑容念念不忘，但淑容絲毫不為其情所動，宣稱：「平生立志最能堅，吾已是

73 同註 10，卷 19，頁 19b。

74 同註 10，卷 1，頁 5b。

早斷情緣二字牽。養育雙親猶撒下，<sup>怎麼肯</sup>輕輕為此便明言？」<sup>75</sup>甚至親往梅府，弔祭自己，以斷其念。淑容以公開的儀式，宣告往日之我的死亡；通過死亡，她才正式走向自由與超脫之路。淑容的始末，在在對應如《再生緣》的孟麗君或《筆生花》的姜德華等人物，小說顯然故意要跳開前輩女英雄常處心理困局的模式，讓淑容全盤否定異性之情。「不知愛慕，未曉情緣」，豈非家長對未婚女兒守禮謹嚴的最高期待嗎？但在《金魚緣》中，淑容的「無情」被推到極致，竟爾成為一種反撲的力量，使她拒絕了社會體制對女性生命的固定安排，這不是最大的反諷嗎？小說通篇否定錢淑容對異性情緣的欲望，筆者以為亦當由此著眼。

《金魚緣》在表面上雖否定異性之情，但對同性親密關係則十分留意，於是反而透露出其情欲的深度。其實，小說既然描寫女性長期扮裝為男性，就躲不開這個問題。男性一樣有既定的人生義務，在當時的社會中，他們也沒有不結婚的自由。所以，扮裝者怕啟人疑竇，就必須婚娶，而婚娶之後要避免機關洩漏，就必須直接面對情欲問題。扮裝故事中處理必然發生的二女成婚，總是牽涉情理、欲望、貞節觀等等問題，而作者們也都各有對策。無論她們的策略為何，都見證了女作家對其中牽涉的道德／情欲困局，存有深刻焦慮。一般說來，彈詞作者有下面兩種方法為扮裝者解套。第一個可能是，扮裝者幸運地娶到了自己的舊識，所以二人私下延續姊妹之情，並以日後同歸作為共同的目標。《再生緣》中孟麗君娶蘇映雪，就是這個模式，只不過後來麗君改變了心意。第二個可能是扮裝者娶到的女性，本來無意於異性情緣，如《筆生花》中的謝雪仙一意修仙。會有這樣的設計，就表示這些閨秀作家並不否定情欲需求對婦女的重要性。然而，《金魚緣》卻故意扭轉了這個傳統。小說中，李玉娥在婚後發現竺鳳瑞實為錢淑容後，發出「阿，可奇可愛，天地間竟有這樣裙釵」的贊歎，並且立刻宣稱「奴亦並非風月女，豈將俗累認為真？如此才容奇女子，<sup>奴到欣</sup>三生有幸得相親。」<sup>76</sup>然後決定：「富貴榮華終有盡，<sup>就是這</sup>夫妻兒女盡冤牽。一場春夢歸空幻，<sup>奴也將</sup>世事觀如鏡裡花。誓願與君同苦樂，<sup>做</sup>一對假夫假婦到欣然。」<sup>77</sup>二女成婚，其中被欺瞞的一方，就人情之常應該出

75 同註 10，卷 9，頁 7b。

76 同註 10，卷 4，頁 1b。

77 同註 10，卷 4，頁 4b。



現焦慮與恐慌。但小說卻將這種應有的焦慮隨手消解，並且以「俗累」、「風月」貶棄之；夫妻兒女這些人生基本關懷，也絲毫沒有作用。看來作者只是為了替扮裝情節解套，就輕易地忽略了人性最重要的層面之一。然而，我們由小說塑造淑容的方式，已經知道作者乃是有意壓抑女性的私情欲望，所以，玉娥的反應，其實只是加強陳述小說的基本價值觀。不過，在實踐「假夫假婦」的過程中，雙方是否看破塵世牽絆，根本不是小說鋪敘的重點；假鳳虛凰的婚姻，反而牽涉重重的情欲關係。

幾乎所有描寫二女成婚的女性彈詞小說，都會通過閨中私語，加意描繪擬仿異性愛情的同性感情。作者通常一方面強調假鳳虛凰更勝於實質的男女關係，一方面將之放在傳統夫妻義理中考慮，讓雙方繼續扮演傳統婚姻關係中各自的性別角色。所以，扮男子者須建功立業，善蓄妻子，為妻子者須孝養舅姑，支理門庭。《筆生花》寫姜德華與謝雪仙成婚，德華以未告父母為由，拖延男女之事，恰中雪仙之意，所以兩人朝夕相處，情意好和，敘事者便評道：「假鳳彼此相投多逸趣，何須燕爾羨新婚？」<sup>78</sup>而《金魚緣》卷十九中淑容回鄉祭祖，小說則如此描寫玉娥在家思念之情：

夢迴鴛枕愁難釋	憶到檀郎淚轉新
長夜不眠燈寂寂	深閨失侶意清清
良人一去無消息	誰惜相思瘦減人 <sup>79</sup>

試問當時的讀者當如何理解這一段文字？同性相知相惜，自是明清閨秀心靈溝通的極高境界，<sup>80</sup>但是放在長篇小說扮裝情節的脈絡中，則同性感情處處透露著尷尬，總是在情與欲的邊緣遊走。尤其有趣的是，假夫妻關係一旦形成，則扮裝者即使身處私室，也必須繼續扮演丈夫的角色，包括滿足妻子的情感需求。於是，憐香惜玉、閨房調笑，便成為小說的描寫重點之一。在這擬仿的關係中，扮裝者必須內化男性的情欲角色，即使在不能為外人所聞見的內室，也不能踏出其扮裝身分的規範。換言之，公領域與私領域的分別，已不能影響扮

78 同註 16，頁 324。

79 同註 10，卷 19，頁 5b。

80 華璋曾探討明清文人與才女如何詮釋同性相憐的審美境界。華璋，《才子牡丹亭》之情色論述及其意涵，收入《禮教與情慾：前近代中國文化中的後／現代性》，特別是頁 237。

裝者的「演出」。正如《金魚緣》中錢淑容與李玉娥閨中親暱，玉娥譏之曰：

想你矯粧方一載                    為什麼居然習就這般腔  
 詼諧戲謔全無諱                    盡把原來面目忘！<sup>81</sup>

所謂「原來面目」，指的不只是女性應有的內斂嬌羞，更是其情欲走向的定位。可以說，扮裝者如果在私空間中恢復女性的狀態，就會連帶失去在公領域扮裝的能力。後來淑容在遭受懷疑時，便假裝覬覦家中美婢，又公然收下皇帝為了試探真情所贈之美女，藉以釋眾人之疑。顯然，她是以對女性的情欲，證明自己內在的男性特質。扮裝者雖然以冠帶改變了外在的性別表徵，但這並不足以真正改變扮裝者的性別；人人可見的功業，亦不足以證明其性別。真正能夠決定扮裝者身分的，反而是外人不得一窺的內室之私。如果我們考慮淑容與玉娥當初如何棄絕男女之情，則小說之描繪假夫妻的擬仿關係，更令人回思情欲的強大本質。在《金魚緣》中，為了追求事功與超越，私人的情欲受到嚴格的壓抑，但是它卻在假夫妻的擬仿關係上，找到了回歸的出口。人性的複雜，顯然不是作者所能隻手控制的。當作者藉小說公開自己對公領域的欲望，並且試圖消解私情的影響時，情欲卻透過同性關係，展現其不可泯除的力量。

女英雄逃脫閨閣，為的是探索外界的寬廣空間，扮裝其實只是必要的手段。彈詞女英雄一概具有某種由文化定義為陽性的內在特質，但在居家空間亦即閨閣中，這些特質苦受壓抑。唯有女扮男裝，才可以在公領域中發揮這些特質。大體來說，小說中的扮裝者皆由具有雙性特質的才女，發展為認同男性社會價值的「假丈夫」，最後甚至開始質疑性別疆界與陰陽秩序。女英雄越是享盡男性的優勢，越不甘願回到閨閣，而挫折與激憤之情亦油然而生。然而饒富奇趣的是，維繫女英雄在公領域的身分的，卻是她在私領域中扮演的男性情欲角色；她的真實情緒與抗議心聲，也只能在屬於「妻子」的閨閣中發洩。扮裝者表面上在外界空間中自由奔馳，但唯有私密的閨閣空間，容得下她真實的情思。閨閣才是她的祕密花園，障蔽她心靈深處的回音。代代女作家寫著類似的扮裝故事，思考類似的秩序問題，想像類似的情欲處境，而我們由其中看到的，則是一種不由自主的重複欲望，以及反映了生命處境的心理狀態。

81 同註 10，卷 6，頁 17b。

## 結 語

學者早就觀察到，女性創作的彈詞小說，唱多白少，其體製多與彈詞演出不同，所以並不宜於茶寮講唱，而宜於月下曼吟。<sup>82</sup> 因此，女作家寫彈詞小說，本有私下發抒胸襟的意義與作用，故而她們亦多在其中寄託私情私欲。但是，總是要有說故事的人跟聽故事的人，才能成就一個故事；同樣的，一定要作者跟讀者俱在，小說才能成立。所以，女性作者預設的文本私密性，其實並不能夠實現。再加上彈詞小說經歷的傳抄、出版過程，更落實了彈詞小說成為公開文本的事實。於是，讀者便在這些作品中，既發現女作家嘗試探索私密的世界，又看到她們時時留心於公眾的領域，而私情私欲，便在這兩者之間流竄。

在探索私密世界的過程中，庭園成為一個充滿文化暗示的隱喻空間，在內與外、收與放、清修與情欲的兩極邊緣遊走，既象徵女性生命的幽閉狀態，又蘊含女性追求解放的可能性。在本文所處理的彈詞文本中，庭園被呈現為私領域的化身。私與公並不能截然劃分，即使劃分，也可有不同的標準；而此處所謂「私」，固然也是相對於公眾事務而言，但更重要的意義則是相對於家庭義務而言。換言之，在這些作品中，庭園是女作家有意識建立的一個私域，體現了女性超脫婦職、追尋自我的欲望。當然，不論對任何時代的任何人而言，自我的追求與人生的義務這兩端之間，必有一定的衝突，而且只能在其間折衝妥協，不可能僅求其一端。晚近的各種研究已經證實，中國女性的生命其實也是一個不斷的折衝過程，並非只是完全喪失自我的犧牲。在女作家的想像中，庭園同時具有幽閉與解放的涵意，正是這種折衝過程的一個例證。

出於幽閉意識，「閒」、「悶」與「無聊」這些極端私人的感受，成為女作家對自己生命狀態的定義，但又成為其創作的動力。為了對抗這種無聊的狀態，女扮男裝的想像就變成衝破禁制的最佳選擇。然而，當女作家一再重複利用女扮男裝的設計時，這種機制本身卻成了其無聊狀態的表徵。同時，很可能由於道德的無形約束，彈詞女作家對異性情欲的表達基本上是空白的。取而代

---

82 譚正璧，《中國女性文學史》，頁349。

之的是對功業的欲望以及對同性感情的高度興趣。小說中的扮裝情節，使得「假鳳虛凰」的遊戲鬧鬧喧喧，成為女作家情與欲的中心。當女作家公開表示斷情絕欲，卻又在文本中渲染假鳳虛凰的親暱場面時，我們不禁懷疑情欲在她們的隱微世界中，究竟扮演什麼角色。然而，是什麼樣的標準在判定真與假、實與虛？「假」與「虛」暗示的都是一個暫時性的遊戲，假鳳虛凰或許也可以有顛鸞倒鳳之樂，但是不改其虛幻暫時的本質。小說在玩弄性別轉換主題時，亦必然遵循此一原則。不過，著力鋪陳細節的彈詞小說，卻重複且繁瑣地強調「假」勝於「真」。在女作家的想像中，言語及肢體的親密，更勝於男女枕席之私，而不斷的耽延，反能挑起更多的欲念。彈詞女作家之私情的方向，由此已可得其大概。

不論是負面意義的封閉，或正面意義的蔭庇，閨閣都象徵一種被環抱的狀態 (containment)，而庭園則既可以是這種狀態的延伸，又可以是它的破壞。女作家大膽想像脫逸於閨閣限制之外的女英雄，讓她們在外界空間與公領域盡情發展，而庭園就是兩者的中介。由於庭園意象的多重性，文本就出現了層出不窮的曖昧。閨閣代表限制，但又讓情思在其中滋長。庭園滿佈著危險，卻又隱藏著機會。傳統價值不可動搖，但又被一再質疑。女英雄盡美盡善，卻又離經叛道。性別註定了一切，但又有迴旋的可能。前人說得好，任何本應保持私密，卻被公諸陽光之下的事物，都是一種奇詭。<sup>83</sup>庭園在隱喻的層面上，就是一個原來障蔽著隱私，但也讓隱私有機會流瀉於外的場所。女性彈詞小說無疑是多音的，而這個文類本身其實就像一座祕密花園，藉著模糊與多義的特性，讓女作家和讀者一起在其中探索自己的心靈世界，在平凡的日常生活中，體會奇妙的經驗。

---

83 這是Freud由Schelling的話所作的推論。同註39，頁224-225。

## Secret Garden: Polysemantic Spaces in Qing Women's *Tanci* Narratives

Siao-chen Hu \*

### Abstract

In traditional discourses of space and gender in China, women's proper position was usually constructed as *nei*, inside. Privacy and feelings were thus associated with this feminine positioning. However, in female authored texts produced during the Ming and the Qing dynasties we find quite complex and multi-faceted representations of the inner worlds women were supposed to inhabit.

Using female authored Qing dynasty's *tanci* narratives, this paper explores the multiple functions the enclosed spaces of the garden could play in women's fictional texts. In these narratives, the garden is depicted as a space where female characters can find solitude, an area of reclusion within the crowded household. On the other hand, it creates a contact zone between the "inner chambers" and the outside world, and thus it becomes a dangerous area where women's desire for transgression can be expressed, if not fulfilled. Furthermore, because of the proximity of house and garden, it also symbolizes a place of rest and escape from menial routine of household work, while providing a mysterious enclosure in which to experience the unusual and the fantastic. Thus the garden can and should be read on all these multiple levels, and its readings can enrich our understanding of women's spatial perceptions and desires in Qing China.

**Keywords:** *tanci*, *Jinyuyuan*, *Bishenghua*, garden, desire

---

\* Siao-chen Hu is an associate research fellow at the Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica.