戲劇研究　第28期
Journal of Theater Studies
2021年7月　頁37-70
DOI: 10.6257/JOTS.202107_(28).037

不安於室／是：明清女性劇作的空間出走與性別越界

高禎臨
東海大學中國文學系副教授

前言

明清兩代除了是古典戲曲的另一創作高峰期，同時也是古代婦女文學作品產量最爲豐富的時代。[1]這段時間女性所留下的文學作品以及對應而開展出來的各式文學社群活動，並因此形成特殊的才女文化現象，除了與當時蓬勃發展的印刷出版文化息息相關，同時也反映出當時婦女的生活內涵出現了殊異於以往的風景。[2]

[1] 胡文楷：《歷代婦女著作考》（增訂本）收錄了近四千位女性作家及著作，其中將近九成左右的女性作者集中在明清兩代；尤以清代女性作家爲多，約三千五百餘家，「超軼前代，數逾三千」。（上海：上海古籍出版社，2008年），頁5。

[2] 關於明清女性文學創作與社群活動，學界已有豐富討論；重要研究如謝无量：《中國婦女文學史》（臺北：學生書局，1973年）。魏愛蓮（Ellen Widmer）著，劉裘第譯：〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》22卷6期（1993年11月），頁55-81；魏愛蓮：《晚明以降才女的書寫、閱讀與旅行》（上海：復旦大學出版社，2016年）。陳書錄：〈「德、才、色」主體意識的復甦與女性群體文學的興盛——明代吳江葉氏家族女性文學研究〉，《南京師大學報》（2001年9月第5期），頁132-137。楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》19期（2001年9月），頁55-108。郭延禮：〈明清女性文學的繁榮及其主要特徵〉，《文學遺產》2002年第6期，頁68-78。胡曉眞：《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》（北京：北京大學出版社，2008年）。高彥頤：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005年）。曼素恩：《蘭閨寶錄——晚明至盛清時的中國婦女》（臺北：左岸文化，2005年）；曼素恩：《張門才女》（北京：北京大學出版社，2015年）。陳靜媚：〈閱讀越界：記一部十七世紀的《牡丹亭》木刻印本如何穿梭時空爲女性閱讀作見證〉，《中外文學》34卷9期（2006年2月），頁213-235。方秀潔：《跨越閨門——明清女作家

臺灣大學學術期刊資料庫

作爲文學作品主要創作群的明清閨秀才女多半出身書香世家，[3]她們的生活場域延續著傳統儒家對女性的期許，閨房仍是最具現實功能與象徵意義的生活空間；然而從明代中葉開始逐漸鬆動的性別規範，也讓這群閨秀們有機會走出狹小的閨房與其他才女們有進一步的交往，甚至在特殊條件之下，她們得以擁有旅行與遠遊的機會。[4]女性生活空間的相對開展一方面眞實地反映在文學作品裡，[5]同時也隨著生活內涵的變化與文學知識程度的提升，婦女作家對於自身生命與外在世界交織而成的人生藍圖，也因此有了更爲豐富的想像。

傳統中國社會裡的空間一向是具有性別意義的，空間裡存在著各種具體可見的風景，同時也存在著抽象的界線，約束著不同性別與階級必須要在合理的場域裡活動。此時的婦女作家雖然有機會涉足相對寬廣的空間場域，卻不代表這時候的女性已經如同男子一般得以完全自由出入各式公共空間，或是進一步參與各種型態之公共事務；多數時間裡她們仍舊被抽象的空間意義給束縛，延續、複製並落實著漫長中國歷史裡「女主內」的性別期待。[6]

論》（北京：北京大學出版社，2014年）。

3 根據華瑋《明清婦女之戲曲創作與批評》與劉軍華《明清女性作家戲曲創作研究》的統計，明代女性劇作家尚有娼妓（如馬守眞、梁小玉）、女道士（如姜玉潔），餘皆爲閨秀作家；清代女戲曲家則皆爲閨秀身份。華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2003年），頁31。劉軍華：《明清女性作家戲曲創作研究》（北京：科學出版社，2015年），頁25-55。

4 參見高彥頤：〈「空間」與「家」——論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女研究》卷3（1995年），頁21-50。趙世瑜：〈明清以來婦女的宗教活動、閑暇生活與女性亞文化〉，收入氏著：《狂歡與日常：明清以來的廟會與民間社會》（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2002年），頁259-296。高彥頤：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》。曼素恩：《蘭閨寶錄——晚明至盛清時的中國婦女》，第三章〈人生歷程〉。巫仁恕：《奢侈的女人》（臺北：三民書局，2005年）。

5 明清兩代女性隨著社會風氣改變、時代異動與生活內容的變化，其文學創作不時出現社交、戶外生活、離亂、家國之悲、旅行等書寫主題，所反映的空間內涵自然也隨之擴充。參見方秀潔：《跨越閨門——明清女作家論》、魏愛蓮：《晚明以降才女的書寫、閱讀與旅行》。

6 黃克武：〈暗通款曲：明清豔情小說中的情慾與空間〉一文提到中國傳統的空間概念有強烈的倫理意涵，最基礎的便是《禮記》與〈曲禮〉所規範的「男外女內」；明清時代居室之中內外界的界限亦十分嚴謹，特別是仕紳之家的未婚女子。該文收於熊秉眞主編：《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》（臺北：漢學研究中心，2003年），頁249-251。高彥頤在〈「空間」與「家」：論明末清初婦女的生活空間〉一文中以女性纏足爲例說明女子在空間移動遭到限制，其目的在於導引教化女性擁有一種「內斂人格」以符合當時的性別理想。（頁29）曼素恩：《蘭閨寶錄》則提到，清代女性不

臺灣大學學術期刊資訊網

因此「空間書寫」之於當時的婦女作家而言，除了可能是一種實際生命的親身經驗，她們同時也在心裡勾勒出自身寄託想望的行動地圖；特別是當這些閨秀擁有了識字的能力時，藉由閱讀與書寫所能滲透的空間場域，往往超越她們眞實生活裡的移動路徑。在「眞實經歷」與「閱讀行爲」雙重經驗的累積與碰撞之下，婦女在作品中傳遞出關於外在世界的豐富想像，並進一步讓文字成爲她們跨越閨門的有力工具，藉由書寫讓自己穿梭在不同的空間，甚至實現眞實生活裡不易達成的各種人生志向；正如鍾惺在《名媛詩歸．序》裡指出女性多以想像力遊走四方，與男性多半建立在眞實經驗上實存在極大的心理差異：「蓋女子不習軸僕輿馬之務，縟苔芳樹，養緼董香，與爲恬雅。男子猶藉四方之遊，親知四方。……而婦人則不爾也，衾枕間有鄉縣，夢魂間有關塞，惟清故也。」[7]婦女正是以個人意念作爲一種抽象的移動載體，並讓文字記錄下了這些精神行旅的軌跡。

戲曲作爲一種虛構性的文本，劇作家也往往以各種空間作爲開展戲劇事件的地點；劇本中的空間設定往往具備明確的表述目的，戲劇人物行動的空間設定一方面必須符合角色身份與情節發展，一方面卻又經常以象徵性的意義作爲開展戲劇主題的存在。以貼近現實生活的寫實意義而言，戲曲中的女性角色同樣經常移走在閨房、庭院、家宅之中，而男性角色則多半在試場、戰場與政治場合上展現不同的志向與才華，也明顯地較之女性角色有更爲豐富開闊的空間經驗，遊走尺度更大的各式名勝山水。我們由此也可以觀察到，在戲曲劇本裡「性別」與「空間」之間同樣大致上有著相當程度的準確對應關係，呼應著在古代社會文化裡因性別差異所形成的空間界線。

然文學裡的空間往往又延伸出進一步的象徵意義或諷刺效果。例如「閨房」作爲女性主要的生活地點，同時說明了古代社會對於女性身心的制約；「花園」在諸多劇本裡實指向一個情慾流動的空間。[8]因此劇作家亦可能刻意地將特定主

僅在家門外的行動是受到限制的，即便在家內同樣需要嚴守性別與空間的隔離。（頁140-143）毛文芳：《物．性別．觀看：明末清初文化書寫新探》一書中在論及明清女性畫像時，亦論及空間在不同文化之下擁有不同的性別意義。而無論中西，女性經常被排拒在某些公共空間之外，屬於女性的空間也經常被詮釋爲是擁有一種「陰柔氣質」的；而爲女性空間下定義的又往往總是男性。（臺北：學生書局，2001年），頁46-49。

7 〔明〕鍾惺：《名媛詩歸》（美國：哈佛大學哈佛燕京圖書館所藏明刊本），卷1，頁4b。

8 其中最具代表性的例子之一莫屬《牡丹亭》了：劇中杜麗娘所處閨房有著制約身心之用

臺灣大學學術期刊資料庫

題置放在衝突性極大的場合，如多部戲曲的愛情故事竟在講求清心寡欲的肅穆寺廟或道觀中發生。[9]但無論是對應現實經驗的合理空間或是刻意以反襯方式凸顯特定主題的空間設定，閨房、書塾、花園、寺廟或道觀，皆是可以理解的眞實生活場域；此外，文學作品與現實世界的空間內涵最大的差異之一，尙包括指涉著心靈層次而出現的各式想像空間，例如天堂、地獄、夢境等。這些無法得到印證的特殊時空場域，雖未能視爲一個具體、眞實存在的地理空間，卻能說明在特定文化脈絡與文學傳統之下人們的宗教信仰、精神內涵甚或世界觀，並且凸顯人物內在的心靈狀態，自然同樣具備討論意義。[10]

相較於詩詞，戲曲的創作對於婦女作家而言並非一件易事；因此明清雖累積了一定數量的劇作，但相較男性劇作家的創作仍是比例甚低的。[11]這其中包括對於複雜文本形式的克服，[12]亦包括對於這樣一種長期以來爲男性所專屬的文類的

意，書塾則可視爲是其父親杜寶對女兒進行積極道德教化的空間；至於花園於本劇中則意象更爲豐富，除可視爲杜麗娘情慾啓蒙的地點，也是她藉以超越生命束縛、最後又回歸現實世界的出口與入口。相關論述在張淑香：〈杜麗娘在花園——一個時間的地點〉一文中有極精彩的分析。收於華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁259-288。另外胡曉眞的女性彈詞研究裡則以邱心如《筆生花》與孫德英《金魚緣》爲例，分析花園在這些文本中是一個充滿文化暗示的隱喻空間，在內／外，收／放，清修／情慾的兩極邊緣遊走，進一步被塑造爲女性作家私領域的化身。胡曉眞：《才女徹夜未眠／書寫、出版與自我》第四章〈秘密花園——女作家的幽閉空間與心靈活動〉，頁140-184。

9 例如雜劇《王瑞英元夜留鞋記》元宵節時王瑞英暗約秀才郭華於相國寺觀音殿相會，《西廂記》裡鶯鶯與張生發生戀情的普救寺，或如《玉簪記》中潘必正與陳妙常互訴衷情的道觀。寺廟與道觀在現實生活裡亦可視爲一種現實意義上的「公共空間」；然而在戲曲中在這一類宗教場合描寫愛情的發生，往往刻意凸顯著禮法與情欲之間的衝突性。

10 金明求：《虛實空間的移轉與流動：宋元話本小說空間探討》（臺北：大安出版社，2004年）。

11 今日所知明清女性劇作家及其劇作，依照學者華瑋在《明清婦女之戲曲創作與批評》一書中的統計劇作家人數約二十五位，加上鄧丹〈明清女劇作家的戲曲因緣〉與劉軍華《明清女性作家戲曲創作研究》進一步補充，明清兩代參與戲曲創作的女性人數在二十至三十位之間，劇作約四十餘部。與胡文楷所統計的明清女性作家與作品數量進行參照，劇作比例遠遠不如詩詞。若從戲曲發展史的角度而論，多數劇作仍爲男性劇作家所作，但女性劇作確實也僅見於明清兩代，並以案頭劇爲多；目前所知女性劇本留有演出紀錄的，唯有清代吳藻《喬影》一劇。參見華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁31。鄧丹：〈明清女劇作家的戲曲因緣〉，《浙江藝術職業學院學報》第7卷第3期（2009年），頁30-37。劉軍華：《明清女性作家戲曲創作研究》，頁25-55。

12 如同〔清〕王端淑：《名媛詩緯初編》所言：「詩才易，曲學難，苦心吳歈，皓首難精。」（引自蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》，山東：齊魯書社，1989年，頁879。）

臺灣大學學術期刊資料庫

挑戰。學者華瑋便指出，傳統觀念多認爲女性不宜閱讀戲曲類雜書，加上婦女生活圈子狹窄、以及戲曲規律技巧的欠缺，以致女性劇作家與傳世劇作都不多。[13]然而，戲曲作爲一種具有虛構特質與敘事功能的文體，確實也提供了創作者一個更大膽的書寫空間，讓她們內心底層的慾望可以透過角色代言的方式表達出來，原本受限的生活空間與人生經歷也在這些虛構的戲劇情節裡獲得不受拘束地漫想與擴充。[14]也因此女性劇作家在劇本展示出比詩詞更大膽的生命想望，特別是當中所流露的性別反思及擬男書寫，遂也成爲過往研究的論述重點。[15]

性別確實是明清女性劇作最引人關注的課題，本論文以「空間」作爲一個切入視角，關注的面向包括兩個層次的空間內涵；首先是劇本中各種空間場域的文學隱喻，其次則爲由文字與劇本形式構築而成的「文本空間」。前者聚焦於明清女性劇作中對於眞實生活場域的性別內涵進行的跨越、挑戰或重新定義，亦包括在空間設定或挪移過程裡，藉以吐露的關於性別處境與個人生命價值的思索、猶豫與擺盪；這些思考脈絡將透過不同層次的空間意義與虛實照應而獲得更綿密曲折的呈現。文章將先論劇中女性角色以「變裝」作爲進入／挑戰眞實世界裡男性空間的途徑與具體行動內容，以及從現實空間進一步挪移到想像空間、用以寄託內心的深刻慾望，亦包括對於性別氣質的重新定義；最後則涉及女性劇作家如何透過戲劇的虛構特質架設、想像出一個只有女性存在的抒情世界。其次，文學作

13 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁40-41。

14 學者孫康宜在〈性別的困惑——從傳統讀者閱讀情詩的偏見說起〉一文提到，男性文人傳統本有透過虛構女性聲音建構起來的託喻美學，以「性別面具（gender mask）」掩飾自身，進而形成一種「性別越界（gender crossing）」的聯想。而在女性的早期創作裡則較少見到這種寫詩傳統，明清之後，方才出現透過詩以外的不同文體達到了類似的藝術效果；最常見到的正是藉由虛構的男性聲音用以迴避實際生活裡加諸女性身上的偏見與壓力。（《近代婦女文學史》6期，1998年8月，頁109-118）另華瑋在〈無聲之聲：明清婦女戲曲中之情、欲書寫〉即論及明清女性參與文學創作的狀況雖較之前代踴躍許多，但在寫作上仍受到相當的規範，男性文人依舊以「言須得體」和「不得恣意直言」等約束女性書寫需要溫柔蘊藉、不傷大雅。但戲曲或小說一類的敘事文學則因其「虛構本質」，而給了女性相對而言較爲自由的書寫空間，甚或表現出更多的「心理眞實」。（收於《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁40-43）

15 相關論述如華瑋：〈無聲之聲：明清婦女戲曲中之情、欲書寫〉以及〈「擬男」的藝術傳統：明清婦女戲曲中之自我呈現與性別反思〉，收於《明清婦女之戲曲創作與批評》（頁29-95，97-153）。鄧丹：〈明言爲曲，實本爲心——論明清女劇作家的「私情」書寫〉，《文化遺產》（2010卷1期），頁51-57。楊心懿：《清代女性作家戲曲：《繁華夢》、《喬影》、《梨花夢》「擬男」題材之性別意識反思》（中壢：中央大學中文系碩士在職專班碩士論文，2011年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

品在文本形式上的挑戰與變化，以及文體風格的重新形塑亦可視爲是一種文字意義上的「空間跨越」；女性劇作家在劇本形式上一方面模仿、繼承了傳統，同時又以更爲抒情的節奏與語法，書寫出具有女性風格的戲劇文本，這將是本篇文章另一個意欲觀察分析的課題。

一、現實空間的闖蕩與性別倫理的重新定義

明清婦女劇作中，透過性別的改扮用以開展劇中人物豐富的生命經驗是極爲常見的劇情內容。這些劇作無一例外地是讓劇中人物從原本女子之身轉換成男性身份，或者透過夢境合理化性別發生變化的可能性，或是讓這些女性人物模仿男性裝扮出場，道訴自己身爲女子卻有鬚眉之志的內心渴望。性別的改變之於這些劇中人物最重要的功能在於藉以展現出不同的氣質與才華，進而走出閨門跨入各式生活場域與社會空間，以男子之身追求事業與愛情。[16]而除了以性別置換來跨越空間界線，值得留意的更在於對於既定性別氣質的鬆動或兼容並蓄。

清代王筠的《全福記》一劇延續著明清傳奇戲曲常見的生旦愛情與功名成就等傳統主題，[17]然該劇對於女性既有的形象特質與活動空間提出了不同的詮釋。劇中小旦沈蕙蘭在前半段劇情中多以男性裝扮出場，但她的改裝並非建立在對於性別框架的有意識反省與抗拒心理之上，而是因爲要帶著父親的靈柩回鄉安葬，以方便與安全爲由故而做此男裝打扮。因此沈蕙蘭在生理與心理上的性別仍爲女性，與其他劇作裡女性角色渴望成爲男性的心理狀態是不相同的。即使僅僅是穿上男裝，這一身裝扮不僅是一種隱藏眞實性別的僞裝，也讓當事人大膽表現出一種主動積極的個性，特別是在追求自身的愛情與婚姻一事上，有了殊異於以往的行動勇氣。

沈蕙蘭在家裡的老僕沈忠慫恿之下，決心到隔壁李家親自一探老僕口中的翩翩少年，藉以爲自己尋得一才貌郎君。此時的沈蕙蘭是以女身女心並增添了幾分因男性裝扮所帶來的勇氣，企圖爲自己找到合意的婚姻對象；於是趁著月明之夜

16 參見華瑋：〈「擬男」的藝術傳統：明清婦女戲曲中之自我呈現與性別反思〉，收於《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁97-154。

17 〔清〕王筠（1749?-1819?），字松坪，號綠窗女史、長安女史；陝西長安人，主要活躍於清乾嘉年間。本文所論及的女性劇作家僅概述主要背景資料，更詳細的生平資料可參考註2和註3所列舉之相關研究著作。

臺灣大學學術期刊資料庫

闖入李家花園，所遇之人恰巧正是男主角文彥。沈蕙蘭對他一見傾心，即便文彥表示已聘定一門親事，蕙蘭仍在心裡思忖著：

> 看他春生玉顏，丰神盡難，便使君有婦，我也情甘願。[18]

沈蕙蘭追求文彥的心意主動而強烈，甚至跟著他一起入京考試；功名成就並非她眞正的志向，主要仍是希望藉著相同性別之便得以與文彥結爲同窗兄弟，進而探詢他的家世與婚姻狀況以促成這段姻緣。過程中雖然幾度遭遇波折，文彥亦以「本是金蘭友，怎做得鸞凰偶」爲由一再婉拒婚事；然這位聰慧有膽識的沈蕙蘭在愛情一事上更是意志堅定，最後也在文夫人與友人李雲傑的成全與幫忙之下，順利嫁給心上人文彥。

沈蕙蘭原本就不同於一般閨秀的保守矜持，改裝其實只是將她原已擁有的聰明與勇氣彰顯出來，黃榜登第更說明了她不輸文彥的才能與學識。沈蕙蘭一方面保有傳統女性對於愛情的嚮往，又自主地決定了婚配的對象；闖入文彥所處的花園，顚倒了傳統戲曲中多爲男子進入到女性花園裡的主被動關係，亦進一步走進男性專擅的試場，將女性的浪漫心性與追求自我實現的個人意志進行了充分的結合。

除了沈蕙蘭之外，在《全福記》第七齣〈女操〉裡出場的竇榮之妻投靠了一個以女性爲主導的山寨，劇中描寫這位寨主薛鳳華膽識能力皆在眾人之上：

> 妾身乃竇榮之妻趙氏是也。身出將門，精通弓馬，自從與丈夫別後，被龍山債主收做先行，極蒙親信。這寨主本姓薛氏，小字鳳華。他雖是釵裙，才智勝如男子，生得來儀容秀麗，果然賽玉欺花；性格聰明，眞是能文善武。似這等絕世佳人，自當配無雙國士。[19]

戲裡的山寨也是一個女性獨當一面的天下，薛鳳華不僅引領一干女性英勇作戰，甚至也成爲其他男性的領導。[20]然薛鳳華並未全然複製男性在山寨所展現的威猛

---

18 〔清〕王筠：《全福記》，收於華瑋：《明清婦女戲曲集》（臺北：中央研究院文哲所，2003年），頁159。

19 同上註，頁168。

20 合山究：《明清時代的女性與文學》裡第四篇「巾幗鬚眉論」第一章〈明清時代的巾幗鬚眉——女將軍、從軍女性、習武女性、女豪傑與其文化〉對於明清時代社會歷史與文學創作裡出現的女性英雄有極細緻的討論；這些女巾幗就全體而言雖非多數，但亦形成特殊的時代風景。其並以爲庶民階層與少數民族並不如漢人士大夫階層那般重視女教，或許是在當時得以見到相當數量女豪傑的原因之一。女英雄的戰場立功一方面顚覆了男尊女卑的固有思想，同時也成爲文學書寫與歌詠的對象；而對於閨秀女作家而言，自是用以彰顯內心

臺灣大學學術期刊資訊網

氣質與豪邁形象，她擁有智慧與武力，同時也「儀容秀麗，賽玉欺花」，將陽剛氣概與清秀美貌結合。薛鳳華這個角色除了以女性身份佔據在現實或文本裡多數以男性爲主導者的山寨世界，也讓自己文武兼備、聰明又秀麗的形象成爲主導權力，取代了過往山寨成員雄健、武猛的單一氣質。

十七齣〈交兵〉一折情節發展來到兩方交戰的戰場上，薛鳳華帶領一干女將士直搗文彥所領士兵之軍營，兩方激烈對戰，薛鳳華的英勇風範令彼方陣營的男性對手亦爲之讚嘆：

> （吹打，生上臺坐介，旦、貼上介。淨盔甲上戰下。小生盔甲持鎗上，小旦戰介。小生望介）呀，好一員女將也！（唱）
>
> 【江兒水】似若柳臨風舞，嬌花帶露開，女魔君降下了青天界。羨他綠雲環也把金盔戴，小尖靴還倩征裙蓋，掩映千般姿態。妙筆丹青，傳下了明妃歸塞。[21]

此段描寫的是從李雲傑的眼裡所看到的薛鳳華，既能武擅戰，又具備女性百般姿態，一如前面竇榮之妻眼裡的薛鳳華。王筠塑造了一個文武兼備，既有英勇智慧，又有女性柔情的角色；戲劇裡的女性不僅有實力走入戰場與男性一較高下，並且不將陽剛的男性作爲表現武功的唯一容器，結合了嬌柔美貌萬千姿態與英勇氣概的女性，反而成爲戰場上的另類風景。

《全福記》裡無論是才智過人的沈蕙蘭或英勇擅戰的薛鳳華，她們對於婚姻與愛情皆有所期待。沈蕙蘭先是以學識出色的文人形象成爲與文彥同享杏苑春光的金蘭之友，薛鳳華則是以戰場上的英姿與秀氣吸引李雲傑；有別於過往多數女性角色多以溫柔婉約的閨秀氣質與被動姿態等待男性的追求，沈蕙蘭與薛鳳華不僅是走出閨閣爲自己尋覓理想的伴侶，也透過不同形象與氣質說服對方。而發生改變的亦不僅是女性而已，當女性人物改變了原有的形象與行動，劇中的性別位置與互動關係也一併產生變化，包括相對應的角色人物之性別思維。例如劇中另一男角李雲傑，既娶了武功過人的薛鳳華，又以入贅方式完成這段婚事，並勸說了文彥接受沈蕙蘭的感情。《全福記》一劇在龐大的人物脈絡與劇情枝節裡，雖仍保留不少古典戲曲常見的角色形象與情節內涵，最終也同樣以常見的封拜團圓

不讓鬚眉之豪情的創作題材。合山究著，蕭燕婉譯：《明清時代的女性與文學》（臺北：聯經出版社，2016年），頁459-503。

21　王筠：《全福記》，頁201-203。

臺灣大學學術期刊資料庫

作爲收場；然而當劇作家讓幾位重要的戲劇人物改變了性別氣質並調動其行動空間，即已清楚地勾勒出一幅不同於傳統的性別圖像。

清代劉清韻所寫的《英雄配》，[22]敷演確有其人的女英雄杜憲英故事。[23]劇中將杜憲英塑造成一位才兼文武，自幼與父親學習騎射打獵的傾城美人；父親過世之後提親之人如過江之鯽，但杜憲英堅持要找個文才與武略兼備、「貌比潘安，才如子建，更要勇似溫侯」者。〈得婿〉一齣先是安排衆公子前往杜府提親未果，反而安排了杜憲英在隔日清明踏青、衆人出遊的場合，對著前來的男子們進行仔細的品評。杜憲英將自己現身在此公開環境裡爲自身「選婿」，一改傳統裡男主動女被動的既定關係，成爲擁有選擇權的一方：

> （四媒各取物介）（雜）這是珠花一對。（指末介）（旦）【風入松】形容粗鄙貌癡肥。（淨）這是紫金釵一對。（指小旦介）（副淨）這是如意一枝。（指小丑介。旦微笑介）好兩個花花蕩子。（丑）這是一首新詩。（指小生介）（旦）饒他自負才華美，怕折不下蟾宮嬌蕊。（丑）這是羊脂玉釧一雙。（指生介）（旦）看此生神清骨奇，（復凝神細看，低語介）燕頷虎頭，此萬里侯相也。（取釧介）堪做個鸞凰侶效于飛。[24]

杜憲英對著諸位男性進行了仔細的觀察品評，不重功名家世而重其容貌氣質與才華，最後方才看上才能出衆的周又侯，並與之結爲連理。杜憲英此舉即已顯現出一種對於自己婚姻與人生的高度自主權，跨過了保守的閨門內在空間，直接走向外在世界公開性地爲自己擇選丈夫，決定終身大事。

二人成婚之後，當時恰值盜賊左山虎之亂，杜憲英既非一般閨秀之女，格局

---

22 〔清〕劉清韻（1842-1915），字古香，江蘇海州人。傳世劇作有《小蓬萊仙館傳奇》（十種），清光緒二十六年由上海藻文書局石印出版，以及《拈花悟》、《望洋嘆》二劇抄本；爲今日傳世劇作最多之女劇作家。

23 杜憲英在清代確有其人，相關事蹟載於黃鈞宰《金壺七墨》，《清稗類鈔》「技勇類」、「婚姻類」，朱克敬《暝庵雜識》。清代文人程瞻廬亦寫有杜憲英故事之《明月珠》彈詞作品，作品中杜憲英以談兵之樂取代閨房之歡，除了呼應晚清尚武精神，亦有轉移理想女性與理想夫妻典範之用意。參見胡曉眞：〈新理想、舊體例與不可思議之社會——清末民初上海文人的彈詞創作初探〉，收於李孝悌主編：《中國的城市生活》（臺北：聯經出版社，2005年），頁312-316。而劉清韻《英雄配》則在杜憲英擇婿、救婿事上多有著墨，一方面形塑她豪情武功兼有柔情美貌，也同時彰顯她的婚姻自主意志與家國關懷，凸顯出一個剛柔並濟的人物形象。

24 劉清韻：《英雄配．得婿》，收於《小蓬萊傳奇十種》，清光緒二十六年上海藻文書局石印本，《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》第106冊（北京：學苑出版社，2010年），頁297-298。

臺灣大學學術期刊資料庫

視野自然超越個人與家庭之念，時刻關懷國家大事。某日杜憲英與夫婿周又侯郊外遊春，詠嘆春光之餘並登高遠望，憂心起家國處境，夫婦兩遂有了這一段言志於景的對話：

> （生大笑介）你莫以時事爲慮嗎？現放著周郎在此，區區小寇，何足懼哉！我們去辦正經事罷！（並轡立高處，四望介）（生）【節節高】連鑣閱四周，豁遠眸，（鞭指介）鞭梢指處機宜就。河形陡，山勢幽，堪屯守。（旦鞭指介）這邊廂碉樓合建當雙堠，我二人再兵分奇正互相救。管取鯨鯢一網兜，便單人隻騎也難容漏。[25]

眼前雖爲山光雲影融融春色，但杜憲英遠望江山地形，所思所想仍以國家大事爲重。夫婦二人指著春景底下的家國處境與曲折地勢，描述出不同一般女性賞春遊春時著重於秀麗風景的空間體驗與感受，而是將夫妻二人以國爲重的志氣與使命投射在眼前景致。

爾後當左山虎來襲，杜憲英帶領著軍隊英勇殺敵；在第六齣〈馘左〉劉清韻寫出了一個廝殺激烈、氣氛緊張的戰爭場面，杜憲英主導謀略、下達軍令、領兵上戰場、誘敵追敵殺敵，並在丈夫落入賊寇手中之後花上十餘年的光陰水陸並行四處尋夫；途中遭遇賊寇，杜憲英打賊落水，最後方尋得失散多年的丈夫。千里尋夫並非戲曲中首見情節，[26]然杜憲英維持一貫的女英雄氣概，一改昔日戲曲中妻子柔弱卻堅忍的常見形象，闖蕩各式征戰場合與崎嶇地理，杜憲英在這段婚姻關係裡一直扮演著相對之下更爲主動的角色，從她對於婚事的選擇、夫妻同上武場時她亦有不讓鬚眉的巾幗之氣；周又侯是被俘虜的一方，杜憲英是尋夫與救夫的一方，杜憲英從山林裡的憂國之思至戰場上的英雄姿態，並爲尋找丈夫走過大幅山水，其智慧、武功與膽識，突破了傳統嫻熟溫婉女性的框架與格局，也令其生命世界展現出更豐富的空間經驗與行動內涵。

沈蕙蘭、薛鳳華和杜憲英三位女性角色走出閨閣、跨越到試場、山寨與戰場，除了以身體的移動象徵對於男性空間的征服，沈蕙蘭主動追求、確認自身的婚姻與愛情，薛鳳華以女子之身作爲山寨的領導者與統治者，而杜憲英則更是將

25　劉清韻：《英雄配．籌形》，同上註，頁305。

26　如元代鄭廷玉以民間傳說爲基礎寫成劇本〈孟姜女送寒衣〉即爲一千里尋夫雜劇；明代高則誠：《琵琶記》一劇中趙五娘賣髮葬翁姑、身負琵琶上京尋夫的情節亦爲一般所熟知的千里尋夫故事。

臺灣大學學術期刊資料庫

自己的主導權提升在父權與夫權之上，將人生的決定權重新取回自己手中，[27]甚至顛倒了常見的男女強弱關係，而成爲尋夫與救夫者。這些女性一改在傳統裡被動、貞順的女子形象，也挑戰了女性在家庭關係裡對於父親或丈夫的服從性與附屬意義，轉以主動姿態決定自身的生命內涵，甚至成爲支撐婚姻的那一方，原本賦予在女性身上的「性別倫理」也因此獲得鬆綁。[28]

女性劇作家對於性別的刻畫與想像一方面延續男性文本而來，這些劇中人物成爲男性之後所追求的人生想望看似與其他戲曲裡的一般男性無異；然而女性一旦改扮男裝將會是一種什麼樣形象的男性？從這些劇作裡我們會發現，女性劇作家並未對於女性原有的氣質全盤的否定，而是讓這些女性角色在才貌雙全與細膩感性的女子性格基礎上，延伸出更爲主動外放的性格與才華；在展現積極姿態與陽剛氣概時，保留了些許柔軟優雅的女性特質。這些特殊空間經驗所說明的除了是女性劇作家對於不同生命經驗的嚮往，更在於女性氣質的重新定義，令這些角色同時兼具了男女性別的美好情性。而性別特質的調整與性別界限的模糊化一方面成了這些女性人物出現在男性空間的合理條件，同時也說明了女性的形象與能力可以是多元豐富的；在未抹除、否定女性特質的同時，這些女子反過來也成爲鬆動空間規範與既定風格的新主體，並重新詮釋了空間的內涵。

二、非寫實空間的情感寄託與慾望投射

古代小說戲曲經常以「非寫實的空間」來開展情節，例如夢境、仙界、冥界等；這些非寫實空間一方面延續著既有文學傳統的共同語彙，劇本往往又藉由這些想像空間透露出作者更爲複雜深刻的各式想望。空間的擇選與形塑皆可視爲是在劇作家有意識的安排下呈現的，這當中既有對原文化脈絡裡空間意義的複製，

27 華瑋：〈析論劉清韻《小蓬萊仙館傳奇》之思想內容〉提到，《英雄配》特別彰顯杜憲英堅持婚姻自主的獨立精神，《中國文哲研究集刊》7期（1995年9月），頁194-198。

28 所謂「性別倫理」指的是在不同文化背景之下對於性別在行爲上的特定規範。以明代爲例，明太祖朱元璋即是一位非常注重女性風教與言行的統治者，在官方政策影響下，官修與私修女教書的風氣從明初一直延續到明末從未斷絕。這一類刊物往往明確條列女性應當遵守的行爲準則，同時也對於性別氣質與兩性之間的界線進行規範。參見王光宜：《明代女教書研究》（臺北：臺灣師範大學歷史研究所碩士論文，1998年）。林麗月：〈孝道與婦道：明代孝婦的文化史考察〉，《近代中國婦女史研究》第6期（1998年8月），頁3-29。

臺灣大學學術期刊資料庫

亦可見進一步的文學意象再生。[29]在劇本裡的空間往往不只單純是空間，風景亦非純粹的風景，劇中人物穿梭挪移在不同的時空場域的過程中，鋪陳了這些角色的人生歷練，同時也揭示了劇作家虛實交錯、深淺起伏的生命經驗與情感內涵。

性別身份與空間界線的難以破除是古代女性眞實的生命處境，而夢境、仙界以極大比例出現在劇本當中，令戲劇角色在這些虛構的空間場域裡，得以實現在現實世界框架裡所難以被成全的各種企盼。多數角色進入到夢境後往往幻化爲男身，女性「不讓鬚眉」的夢想看似得到實現；但在接續的情節裡，劇作家讓主角人物在虛實空間的挪移過程裡，先是追求男性成就，進而對其提出質疑，而到戲劇尾聲時，這些角色反而不再以既有的世俗成就與想望作爲人生的目標。這些非寫實的想像空間在女性劇本中所扮演的意義，反而在於承裝女性劇作家對於現實世界的性別秩序與既定價值所進行的批判；女性角色不再執著於爭取等同男性的權力，其在空間上的移動與心境上的變化，恰好開展成一條女性逃逸的路徑。

明代葉小紈創作《鴛鴦夢》一劇是爲了哀悼追念她早逝的姐姐紈紈與其妹小鸞而寫。[30]劇中男主角蕙百芳在一奇異夢境醒來之後，竟在眞實人生巧遇與夢境相似之景色，並於此與另二位少年昭綦成、瓊龍雕相遇，而後相知相惜，並進一步結爲兄弟。然人生遭遇實難以預測，昭綦成與瓊龍雕在極短暫的時間裡竟相繼過世，獨留蕙百芳一人悲傷難過。蕙百芳感悟生死靡常，遂前往終南山訪道尋眞，爾後遇到仙人提點，方才眞正體會人生聚散得失皆猶是夢，最終得以與昭綦成、瓊龍雕再度重逢。

劇中設定蕙百芳三位少年生前原本分別是天上西王母、上元夫人與碧霞元君身邊的三位侍女，只因「偶語相得，松柏綰絲，結爲兄弟」，動了凡塵之念，結爲兄弟，遂被西王母謫降人間。仙界較之凡間所擁有的寧靜與永恆實建立在自身

29 文學作品裡的空間往往被賦予更深一層的意象及隱喻，經常除了是對於文學傳統與文化脈絡的繼承與延伸。在這一個研究面向的討論除了必須回到我們自身的文學脈絡裡進行爬梳之外，法國哲學家加斯東．巴謝拉（Gaston Bachelard）的「空間詩學」理論亦值得參考。巴謝拉透過對於詩歌的隱密意象之解讀作爲一個分析場，說明在文學作品中經常出現一種內化的、主觀的空間世界，並且將由隱密意象擴展至內心私密的呈現，以及所有的空間形式皆有其主題意象與相關聯想。加斯東．巴謝拉：《空間詩學》（臺北：張老師文化，2003年）。

30 〔明〕葉小紈（1613-1657），字蕙綢，江蘇省吳江縣人，出身書香世家，父爲天啓年間進士葉紹袁（1589-1648），母爲閨秀作家、戲曲家沈璟姪女沈宜修（1590-1635）；葉小紈之夫則爲沈璟孫沈永楨（1611-1646）。

臺灣大學學術期刊資料庫

不爲所動的心性之上，也唯有如此人們才能從波折與苦痛中解脫。三人遭貶謫至凡間之後，果如所有凡夫俗子一般，對於人間情誼與緣分多有眷戀；當中三兄弟亦曾出現功名之辯，昭棻成以爲大丈夫當食於鐘鼎，不得隱志於山林，瓊龍雕與蕙百芳則認爲「有道則見，無道則隱」，不如「潛形林壑之間，寄跡水雲之畔，釣遊鱗，弋飛鳥，遇冬成歲，花發知春，豈不美哉！」[31]俗世裡的人們多爲功名利祿所迷惑，以之作爲確認人生價值的方式；蕙百芳則甚早對於名利與爵位有所覺悟，無所欲求。然對於他而言，眞正難捨的實爲人與人之間的情份與對於時光消逝、世事多變的無奈與傷感。

葉小紈將眞實人生裡姐妹早逝的失落心情寄託戲劇，[32]劇中的「凡間」表現出人生在世的各種慾望與羈絆，捨棄了功名之後卻還有生死的課題作爲人生最爲艱難之考驗；即便人世間情誼的往返是眞誠動人的，但人生無常，最後仍難以避免因分離與失去所帶來的心理傷痛。葉小紈於是將人世情感加以昇華，並選擇一個超越時間限度的空間：仙界，認爲一旦回歸天上將不再遭遇無常人事，也能擁有永恆的情誼。

該劇並以甚多筆墨描繪蕙百芳前往終南山途中沿途所遇自然景觀，塑造一個路途崎嶇、逐漸遠離塵世的空靈環境；並以空間之變化呼應角色內在心境之掙扎與改變。途中景色隨蕙百芳足跡一路前進開展變化，從原先的「風蕭瑟羽衣寒，路崎嶇古道莽。葛藤荊棘爪芒鞋」，視野逐漸開展爲「峭壁奇峰，長松翠柏，碧流舂釀」、「奇花異草，夾道叢生；古柏蒼松，垂天偃蓋」。此處既描寫空間實景，又寄託蕙百芳心境之變化；希冀擺脫因情所生的離別之苦，卻又難捨人世情緣。途中的葛藤荊棘、高山如嶂、千層烟水影射悟道求仙之途充滿障礙，而困難之處既來自路途之顛頗，更源自蕙百芳心中的焦慮與擺盪：「臨風處倍增惆悵」、「空著我芒鞋踏破難廝撞」；確如蕙百芳自我檢視所言：「莫不是爲我塵

31 〔明〕葉小紈：《鴛鴦夢》，清乾隆二十三年（1758）重刻《午夢堂集》本，收於《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》18冊（北京：學苑出版社，2010年），頁17。

32 《鴛鴦夢》一劇中的三位角色之姓氏正是取自葉小紈三姐妹表字的第一個字；劇裡三人結爲兄弟的時間昭棻成年23，蕙百芳年20，瓊龍雕年17，恰與葉小紈的姊姊葉紈紈、妹妹葉小鸞過世年紀相合；該作品顯然爲葉小紈爲兩位早逝姐妹所做之劇。參見八木澤元：〈明代女流劇作家葉小紈について〉，《東方學》第5期（1952年），頁95。李栩鈺：《午夢堂集——女性作品研究》（臺北：里仁出版社，1997年）。吳秀華、林岩：《楓冷亂紅凋：葉氏三姐妹傳》（石家莊：花山文藝出版社，2001年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

緣未盡眞還妄？」[33]正因心中仍對人情有牽掛，求道一事因此艱辛。這一段空間景致之描述呼應角色內心的掙扎，也意味著放下塵世羈絆之難。仙界的平和寧靜或爲人們所期待，但如同葉小紈寫下的這個《鴛鴦夢》劇本，正是一種對於現實缺憾的補償；其恰恰反襯出眞實人生的難以超越與個人執念的萬難割捨。劇中這段入山求道的曲折行旅說明了即便渴求在仙界得到超越生死離別的永恆平靜，然這一切唯有走過一趟現實人生，親歷悲傷憂喜、生死別離方能有所覺悟。

另一個充滿隱喻的空間是劇中的夢境。該劇楔子與第三折所出現的「夢境」可視爲對應於現實的警示，前一場夢境先是狂風吹斷蓮花、驚走鴛鴦；後一境則爲飛玖來到蕙百芳夢中，只見其一臉愁容滿腹心事。夢境如預言一般，夢裡所遇之事在醒後竟成爲眞實人生的遭遇，蕙百芳終需與兄弟生死相隔。「夢境」在此處指涉他內心最深沈的牽掛與擔憂，此皆生發於有所執念才有所恐懼；而人生何嘗不是如此？「現實人生」亦可視爲一場「夢境」，如此看待，任何的情感羈絆與得失皆爲夢幻泡影、無須執著了。

三人最後回歸仙界與原本的仙界侍女身份，此番結局設計看似同於許多宗教劇一般，對於俗世情緣的一種頓悟與超脫；然而值得關注的是，劇中幾位角色前後皆是以兩種不同性別／身份：「仙界侍女」與「凡間少年」分別出現在夢境、凡間與仙界幾種虛實空間，隨著劇情的設計與發展，性別與空間之間也出現幾度的對應轉換。當劇中角色以男性身份返回人世道訴彼此的志向與理想，並因心意上的契合而結下深厚的情緣，這些「現實空間所發生之事」或許是葉小紈對於自己才女姐妹遭遇的憐惜，故而出現過「若爲男子」的想像；而三位才子間那些關於功名的追求、交友的自由與人生的實踐，似乎都是附著於現實生活裡的「主流性別－男性」身上。對於何謂人生的價值三人之間則有所爭論，唯對於情誼的珍愛心情卻是一致的；凡間之事看似眞切又具體，但生命實爲苦短，無論是理想的追尋或性別的執著，最終皆須以死亡與分離結束。

葉小紈透過劇本的創作爲自己痛失姐妹一事進行療癒，她讓早逝的姐妹在劇中遠離各種通俗的慾望而在仙界裡找到平靜，除了是一種心靈的寄託，這些在虛實空間裡往返移動的軌跡，恰好也呈現劇作家對於生命、性別與生死的欲求企盼、產生質疑、尋求解答的一連串過程。最末以「女身」重返仙界，或者可以視爲對於改變性別、以及對應而生的俗世成就不再執著的心意轉變，拋棄功名利祿

[33] 葉小紈：《鴛鴦夢》，頁32-35。

臺灣大學學術期刊資料庫

與成就追尋，方才能以豁然的心情安身在無是無非的永恆世界裡。而這一切關於空間、性別與價值的虛構設定與文學隱喻，皆指向葉小紈內在最深刻的想望。

「夢境」在王筠《繁華夢》一劇裡同樣是具備隱喻功能。劇中王氏同樣以女身爲憾，受困閨閣之中：「生非男子，不能耀祖光宗。身著裙釵，無路揚名顯姓。」[34]強烈的心願於是反映在夢境當中。在一場夢裡，王氏變身爲男子王夢麟，遂而開展一般社會所能想像與期待的男性文人生活。成爲男子之後，王夢麟最想做的事十足地「男性思維」：四處旅行、尋芳訪秀與實現功名；他先是一闖青樓求訪名妓，其後又在西山林間邂逅胡夢蓮，接著是攀柳逾牆與黃夢蘭訂下姻緣，另加上其父母爲他婚配的女子謝氏共有妻妾三人。

如果說劇本是劇作家投射的慾望，那麼王筠所追求的似乎是一種在性別轉換之後便能理所當然地闖蕩各種男性場域、行遍獨爲男子所能爲之事；出了家門他大可遊山玩水四處旅行，走訪青樓妓院，甚至以浪漫求愛爲理由，恣意踏入劇中女性的私人空間。該劇中其他的女性角色完全符合戲劇傳統裡對於旦角的設定與空間規範，不是在閨房作針黹，庭院賞春光，至多就是至廟寺裡捻香祈福。劇中王夢麟的多情得到理所當然的包容與合理化，從其父母至妻妾，每個角色在遵照著以男性爲尊的社會傳統與倫理結構，開展出男女有份行禮如儀的和樂家庭關係。

王夢麟幾乎享受並實現了男子所有的人生心願，功名與愛情皆豐收得意，但這一切仍是一場夢境而已。經歷一場長夢、朦朧起身的王夢麟從「書房」重返「閨閣」，眼見身上不再是鬚髯冠帶，遂而悲怨慨嘆了起來：

> 【端正好】夢迷離，神顛倒，猛驚回，魂魄飛搖。俺向那睡鄉中覓了些虛歡笑，怪轉眼乾坤悄。
>
> （起嘆介）咳，可惜我二十年的愛眷，竟逐浮雲空矣。（淚介）（唱）
>
> 【滾繡毬】痛花枝空裡簪，嘆月光水底撈，未卜得再生緣今生已了，思量起恨茫茫蝶翅飛飄。（哭介）俺撇了效齊眉的孟光，拋下了抱衾裯的二喬，眼睜睜問不著故人消耗，閃殺咱地遠天高。看了這一庭花影簾前轉，恰似我半世功名醒後消，只落得怨氣沖霄。[35]

[34] 〔清〕王筠：《繁華夢．獨嘆》，清槐廬堂刻本，收於《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》67冊，頁22。

[35] 王筠：《繁華夢．出夢》，頁179-180。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈出夢〉一齣裡描述的是王夢麟驚覺以男子之身一路追尋的各種人生成就竟如黃粱一夢，此時的憤慨憂傷，最末仍需透過超越現實的「仙境」讓王夢麟頓悟世間一切經歷皆爲空虛幻境。

王夢麟一場入夢而後夢醒的經歷與體悟，讓全劇在原本「寧爲男子」的主題之外提出了另一種反思觀點，我們仔細咀嚼女性劇作家在這些戲劇裡的情節鋪陳，她們對於「渴望成爲男性」一事其實呈現出比情節內涵所示更爲複雜的思緒。倘若婦女劇作家們所嚮往的生命自由自主只爲了用來追求這些俗世的成就，那麼這種改變性別的慾望依舊落入一種刻板想像，兩性之間的界線並沒有挪移變化，男性與女性只是恰如其分地扮演符合社會的各種期待，行走活動於屬於自己的空間。如同劇中的王氏並未眞正突破或改變了性別的處境，一切行爲只因爲她「變形／性」爲男子而已；那麼這些對於男子身份的執著與嚮往，僅僅只是一種不切實際的虛幻想望而已。在某些文本裡，女性作家複製著既定的性別想像仍舊是可見的，亦不一定帶有性別反思。但若仔細思考在情節與角色話語裡透露的訊息仍可發現，正因爲性別與人生遭遇上的差異，女性對於男性世界建構出來的標準價值亦會產生些許猶豫；女性劇作家心中渴望實現的不只是功成名就而已，該劇劇末寫道：

> 【清江引】無端一覺消春夢，夢裏空馳騁。三生情枉痴，一笑今何用？方曉得女和男一樣須回省。[36]

這一段唱詞可視爲作者自敘，表達了一種「無論男女皆須看透世俗價值、無須執著」的觀念，與戲劇情節有互相詮釋補充的功能，也提出了一種女性如何看待理解俗世成就的觀點；即便那可能是在清楚知悉現實侷限難以突破而興起的自尋解脫之道，那終究已是殊異於傳統價值信仰的岔路而行。

《繁華夢》一劇以唐代傳奇「邯鄲一夢」的故事作爲創作原型，後者表達人事流轉與功名利祿終爲空物；王筠的劇作則進一步將性別的反省帶入其中，一樣是夢醒之後的覺悟，但藉由夢裡與夢外性別的轉換，直指在此差異上所能開展的人生截然不同。既然一切追尋都只是一種無意義的執著，那麼女性又何須將「成爲男子」作爲心底最深層的渴望？在掉入性別框架的同時，也走進了平凡庸俗的人生侷限。性別的超越與否在該劇之末反而成爲次要之事，這一切執著其實也只是一種慾望，而人生究竟要追求什麼？將是劇作家在劇終提出的更深一層的課

[36] 王筠：《繁華夢．仙化》，頁194。

臺灣大學學術期刊資料庫

題。

在明清眾多擬男的劇作中，王筠《繁華夢》提出的反省十分耐人尋味。或許在劇末她仍舊不能免俗地走向一種近似於宗教式的解脫，但在劇情發展過程裡，先是鋪陳出一個最尋常的人生際遇，卻在最後對於無論男女的人生期盼以及息息相關的性別刻板想像進行了反省。該劇的「夢境」以最眞實細膩的樣貌照映出尋常可見的現實人生狀態，而「夢境」的結束也象徵著這一場「擬男夢」的終止，被喚醒的除了是人生的慾望，或許也有王筠自身對於性別觀念的執著。如同《枕中記》裡的盧生一覺起來方知人生所有的功名利祿如夢境一般虛幻，《繁華夢》裡透過王夢麟的一場變化性別的夢境冒險，將所謂的人生成就以及與相對應的性別身份一併解構了。

清代何佩珠的《梨花夢》同樣以夢境與仙境作爲承載情節發展與人物情思的隱喻空間。[37]劇中已婚的杜蘭仙由於渴望能夠「添香捧硯」，進而對於男兒之身產生嚮往；在一場夢境裡她巧遇了梨花仙子，杜蘭仙的詩心才氣與梨花仙子的細膩善感相互吸引，也讓醒後的杜蘭仙有了一段仿照《牡丹亭》杜麗娘尋夢與題畫的行爲。唯其所繪爲夢中之人，而非如杜麗娘一般自我寫眞，但二者同樣是作爲多情之人，並且皆是爲了一個夢中之人既傷情又傷身。

不同於杜麗娘尋夢不成而香消玉殞，後來又以鬼魂之身重返陽間尋找柳夢梅；杜蘭仙尋訪仙子不成，黯然傷神；而後仍舊是以入夢之後一訪仙界的方式實現了與梨花仙子相聚的心願。劇中仙境同樣代表一種超越現實的完美空間，杜蘭仙在此方能與梨花仙子與藕花仙子相聚，三人遊走仙境，享受短暫而珍貴的奇幻風景，然最終仍需一別，令杜蘭仙黯然神傷，方從夢境裡醒來。

此劇特殊之處在於以夢境涵括所有劇情中的相遇與情意互動，現實情境裡並未出現過的梨花仙子，竟成爲杜蘭仙在夢境裡追尋的理想對象。僅現身於夢中與夢裡仙境的梨花仙子，與其視爲是另一時空的巧妙相遇，更指涉著杜蘭仙心中對於感情的渴望與理想伴侶的形象。從敘事結構上的安排設計來看，杜蘭仙回歸現實世界時的所作所爲完全是爲了夢境所遇之事而存在：憶夢、寫影或悲秋。[38]夢境雖非眞實，卻主導了她所有行爲也決定了她存在於世的意義；是而夢境的象

[37] 〔清〕何佩珠（1819-?），字芷香，號天都女史，安徽歙縣人。其與二姐何佩芬、三姐何佩玉皆爲各具才名的閨秀作家。

[38] 〔清〕何佩珠：《梨花夢》，清道光間刻本，收於肖亞男主編：《清代閨秀集叢刊》（北京：國家圖書館出版社，2014年），42冊，頁49-86。

臺灣大學學術期刊資料庫

徵意義是更勝於敘事功能的。然而，夢中的仙境卻非劇中角色最後的依歸，反而在夢醒之後提示了人與仙終須相隔的必然道理，仙界是眾人相聚的美好幻境，最後的分離卻說明了永恆之地非凡人所能擁有。於是從夢境醒過來之後，杜蘭仙說道：

> （幃中，小生欠伸介）啊喲！原來一場好夢。（作窗徘徊望介）仔細思量，人生如夢，夢到好時，何苦要醒？似我與兩姊正在敘會，又被曉鐘驚覺，備覺淒涼！[39]

該劇以仙界、夢境雙層結構包覆劇作家對於人世情誼的渴求與體悟，眞心知己只能在夢中尋求。浮生似夢，再美好的事物終有結束之日；如同夢裡杜蘭仙終得離開仙界，夢醒之後杜蘭仙也發現一切只是一場夢。劇中的夢境是慾望的寄託，以男子裝扮呈現的杜蘭仙卻仍在仙界裡被仙子們以姐妹相稱，彷彿暗示在此幻境中，性別與裝扮之間不存在穩固不變的關係，人與人之間情感的流動亦能超越性別或單純的愛情向度。如同第五卷最終回末段唱詞：

> 【清江引】浮生幻影原如電，漫把鴛鴦羨。優曇本佛花，茉莉歸仙佛，分不出女和男同一現。[40]

人生一場、情感關係與性別身份皆爲短暫之表象，即便這是用以鬆綁各種執念的一種宗教性詮釋，眞要能看透一切無所拘泥並非易事。劇中人透過夢境頓悟生命，劇作家則透過劇本的創作傳遞了關於人生得失聚散之必然；當劇中人在不同情境與空間遊走，情感隨著現實與幻境的挪移遷徙也產生了眷戀、執著、糾葛與放下的變化，空間移動同時也是她情思往返猶疑的軌跡，那些猶豫與不捨也才是最眞實的生命體悟。

夢境與仙界同爲女性劇作中常見的虛構空間，但二者的象徵意義是不同的。仙境存在於文學中的意義，最重要的即是反襯現實世界並呈現角色心靈世界的深沉渴望；劇作家經常透過文字將仙界打造成一個美好純粹、空靈脫俗的環境，在這個虛構空間裡所實現的是這些女性的想望，卻也是現實裡難以成全的心願。而夢境同樣對應現實而存在，投射出人們的「慾望」或是「恐懼」，亦經常作爲一種關於人生的提示。這一類場所如何以靜態空間的勾勒與呈現女性劇作家的內在精神世界，固然是我們著重理解的焦點；同時透過角色在不同空間裡的移動往

39　同上註，頁84。

40　同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

返，也讓現實世界的空間經驗作爲一種不可缺乏的對照性存在。《鴛鴦夢》裡的蕙百芳因爲經歷人世間生死相隔、夢境之於現實的警示，方能領悟人生無常，最終回歸仙界也才能眞正跳脫生死離別所帶來的情感折磨；《繁華夢》的王夢麟則是經歷一場複製了主流價值的人生成就，卻在夢醒之後恍然大悟包括性別在內的一切執著都是虛妄。《梨花夢》裡的杜蘭仙則是在夢境、仙境與現實空間裡找尋夢中所遇之人，進而模糊了性別與情感類型的絕對界線。如同旅行也如同冒險，這些女性人物行走於這些虛實空間尋找、確認自身的生命價值與性別認同，也透過虛實空間的轉換照映出內心對於這些存在課題的反覆思索，亦在旅程的尾聲找到一個暫時的內在心靈依歸。

在這幾部女性劇作裡，虛幻空間往往直指女性深刻複雜的心靈世界，透過夢境或仙境空間包容婦女在現實場域裡難以實現的想望；包括性別的置換或情感的越界。劇本裡關於眞實世界的種種經常相對是短暫而模糊的，劇作家對這些俗世的描寫反而不若夢境或仙境來得細緻而充滿情感。書寫反映出她們情感心緒起伏變化的脈絡，文字所架構出來的理想世界是她們精神想望的呈現；之於婦女劇作家而言，這些虛構的劇作正是以精神空間上的意義貼近著她們最深刻的心靈世界。

三、女性烏托邦與抒情空間的建構

戲曲作爲一種敘事與抒情功能兼具的文本體製，戲劇情節與劇中人物抒情內涵互相綰合，戲劇角色的生命經驗與其在遭逢不同人生際遇時內在的心情感受，同樣也是劇作家著墨的重點。[41]女性劇作家透過劇本以抒發個人情志的寫作立場尤其鮮明，她們不僅藉著情節發展與人事流轉以寄託個人生命感受，亦刻意將劇本的情節簡省淡化，讓承載劇情的時空場域從「事件的發生場景」進一步成爲極具寓意的「抒情空間」，從寫實的目的走向象徵的功能。藉由劇本形式的重新安排與抒情文法的運用，女性劇作透過文字架構出一個貼切反映其內在情感的文本空間。

41 參見王安祈：〈中國傳統戲曲的藝術精神〉，收於《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁185-198。陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》（臺北：臺北藝術大學，2009年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

清代吳藻（1799-1862）《喬影》一劇安排女書生謝絮才於深夜進入書齋裡詠詩、觀畫、飲酒，[42]並對於女性即便擁有過人才華，也無法參與文學史的建構與男性文人相互切磋一事提出慨嘆。謝絮才以小生巾服的擬男裝扮走入書齋，在此空間裡對著自畫像進行自我觀望與審視。該劇僅有單折獨幕，[43]在此劇中敘事功能幾乎完全被消解，僅留下謝絮才自詠自嘆的獨角戲抒情演出。「書齋」在該劇除了是一種搭配情境的空間設定，更具備一種隱喻功能；書齋經常被定位爲男性文人所能專擅的空間，說明著男性讀書人終身對於學問的探索，也藉著知識的擴展實現各種人生志向的追尋。因此謝絮才走入書齋，自可視爲是一種對於知識的渴求與話語權力的挑戰。唱詞裡言道：

> 我謝絮才生長閨門，性耽書史；自慚巾幗，不愛鉛華。敢誇紫石鐫文，却喜黃衫說劍，若論襟懷可放，何殊絕雲表之飛鵬；無柰身世不諧，竟似閉樊籠之病鶴。咳！這也是束縛形骸，只索自悲自嘆罷了。[44]

文中透露自身對於身爲女子長於閨門，卻喜好書史，擁有飛鵬一般的志向，並以「樊籠之病鶴」作爲比喻，抒發未能一展懷抱之憂嘆。「閨房」與「書塾」正是具有性別意義的相對空間，謝絮才愛好書史，胸懷大志，自非女性閨房所能束縛。

也因此當謝絮才走出閨房，走進書齋時，是一種對於空間與其所象徵的權力進行有意識的跨越，並將空間裡僵固的性別意義加以鬆動。走入書齋的謝絮才同時擁有閱讀、書寫與繪畫多種才能，所欲說明的是自己擁有同樣的學識與才氣駕馭知識場域。值得留意的是，謝絮才同時將書齋裡原本單純追求學問的功能定

---

42 〔清〕吳藻（1799-1862），字蘋香，號玉岑子，浙江仁和人。除了劇作之外亦有詩詞作品《花簾書屋詩》、《花簾詞》、《香南雪北詞》傳世。其劇作《喬影》曾於道光乙酉年（1825）秋天，由蘇州男子顧蘭州在上海演出，是少數可知的女性劇作演出紀錄，並因此促成《喬影》一劇的刊刻出版。

43 明清出現相當數量的單折短劇，如陳芳《清初雜劇研究》所分析：「清初雜劇約有半數爲一折短劇，其次爲四折之雜劇。……一折之短劇者，可以無情節、無衝突，僅僅交代一個事件，或由一個腳色上場抒情言志，發表大段的議論。嚴格說來，這些作品只彷彿保留了雜劇的外殼，而其內容則相當於抒情散文或諷刺小品，乃至論說文章。」（臺北：學海出版社，1991年），頁234-235。吳藻《喬影》是明清女性劇作中唯一一部單折獨幕短劇，劇作家用以抒情言志的目的明確。形式上的選用有所繼承，劇作家藉人物裝扮、空間設定與戲劇動作的呈現有明顯的性別意義及女性風格。

44 〔清〕吳藻：《喬影》，《續修四庫全書》據清道光刻本影印（上海：上海古籍出版社，2002年），1768卷，頁131。

臺灣大學學術期刊資料庫

位，轉化成一個私密獨享的高度抒情場合；在此無人深夜的書齋裡，女詩人往返於外在知識／文學歷史與個體情感之間，讓書齋從原先寄託男性弘大志業的空間開展出關照自我內在情感與訴說心事的抒情功能。

劇中謝絮才接連以觀畫、詠詩、飲酒等行爲進行對於自我心事的爬梳以及與男性文學歷史的對話，各式創作行爲的實際操作是謝絮才藉以展現己身才華，也是女性用以證明自我存在價值的利器。一連串行爲的最後以自我祭奠，對影憑弔收尾：

> 【北沽美酒帶太平令】黯吟魂若個招，黯吟魂若個招？神欲往夢空勞。古人有生祭者，有自輓者，我今日裡呵，紙上春風有下梢，歌楚些酌松醪。能幾度夕陽芳草，禁多少月殘風曉？題不盡斷腸詞稿，又添上傷心圖照。俺呵，收拾起金翹翠翹，整備著詩瓢酒瓢，呀！向花前把影兒憑弔。[45]

此番近乎於儀式一般的行爲是一種從對於自我才情的眷戀，延伸到對於女性文學／歷史定位的思索質疑逐漸而成焦慮感。[46]這些極爲眞誠的詠嘆、傾訴與自我觀照，將書齋從一個「具體存在的男性物質空間」提煉爲一個具有象徵意義的「精神空間」，同時也將劇本徹底地女性化與抒情化了。

謝絮才在書齋裡放縱各種思緒與情感恣意流瀉，時而痛哭時而大笑，並兼具豪氣與柔情；對於此身性別心生慨嘆，卻又對於男性所建構的文學傳統進行挑戰，從對於性別所構成的內涵進行否定與質疑，又進一步衍生出征服與取而代之的慾望。這些內在拉扯揭露出劇作家對於自身的性別期待實有一種矛盾的心情，然從謝絮才的行爲氣質以至於心理狀態來觀察，男女特質的兼具方才是最貼近戲劇裡謝絮才的身心狀況的；透過這個角色的塑造，《喬影》提出了一個最理想的性別形象，而此性別是遊走男女光譜兩端、以雌雄同體取代傳統文學裡男女之間的明確差異與界限。

---

45 同上註，頁135-136。

46 合山究：《明清時代的女性與文學》一書裡，分別透過〈明末清初女性尊重的進展與《紅樓夢》〉與〈仙女崇拜小說——《紅樓夢》〉兩篇文章書寫明末以來社會上瀰漫一種「女性崇拜」的風氣，詩文小說戲曲多見對於女性才華與節操的讚美，甚至將之視爲仙女的化身，並以流行於當時的「天地秀麗之氣，不鍾於男子，而鍾於婦人」的話語作爲理解文學書寫裡的女性崇拜之關鍵字句，而以《紅樓夢》作爲這股風潮的成熟高峰之作。參見合山究：《明清時代的女性與文學》，頁281-299、365-432。明末以來的女性劇作家本身即爲具有創作能力的才女，戲曲創作自可視爲是她們才華之具體展現。而在劇作裡對於女性性別與情感之認同與歌詠，或者亦可視爲對於當時這股讚揚女性風氣的呼應與實現。

臺灣大學學術期刊

謝絮才以男裝自述跨越性別界線的志氣與雄願，這個角色設定則爲前一節所提及的何佩珠《梨花夢》一劇巧妙繼承；然《喬影》以佔據書房表達情志，《梨花夢》則是重新定義了閨房與花園在古典戲曲中原有的抒情內涵。閨房與花園裡在戲曲裡經常被設定爲一個承載女性期待愛情的容器，既安全卻也封閉、與外在世界隔離，女性往往以被動姿態等待男性以愛情帶領她們離開這裡，空間的性別色彩與功能定義明確而固定。但杜蘭仙自然並非一個標準的女性角色；《梨花夢》首卷提到杜蘭仙雖已嫁爲人婦，因女友伴的期待與自身的情意投射，故在劇中杜蘭仙是以「小生烏帽青衫」的男性扮相出現的。[47]杜蘭仙同於謝絮才是一種雌雄兼備的複雜氣質，既有以女性聲音道訴出大家閨秀般細膩曲折的閨怨心事，如卷二〈憶夢〉寫道：

> 【北寄生草】又是春殘候，春寒鎖玉勾。聽闌前春雨無休，甚鶯兒雖解花情逗，奈東君不管春僝愁。把春紅一旦付春流，咒只咒春歸花落人添壽。……（嘆介）想奴家椿樹凋零，萱花憔悴，茫茫人海，欲覓一知音如夢中人者，正不易也。今夜月明花靜，待我小步園亭，或可重逢夢裡，也未可知。[48]

亦有以女性身份表達欲爲男子一展才氣之心願：

> 想我杜蘭仙，縱有經天緯地之才，哪有吐氣揚眉之日？怎得化爲年少烏紗，偕此明妝素艷？啐！我也呆了。見幾個富貴人家得偕佳偶者？（悲介）[49]

〈寫影〉一卷杜蘭仙則又如同一位多情才子一般，將思念之人以畫筆呈現紙上，寄託相思眷戀之情。三種不同情感立場同時出現在杜蘭仙身上，也讓這個角色隨著心情的變化擺盪移走在男女性別光譜之上；而杜蘭仙對於梨花仙子的情感，也因此呈現出極爲複雜的內涵，既是情同姐妹一般的好友，某些時刻則又以愛戀語氣表達對於對方強烈的情意。隨著情感流動出現的語氣變化，讓杜蘭仙的人物氣質與腳色定位都突破傳統的戲曲規範，也打破了性別與行當之間的明確對應與情感指向。[50]

---

47 何佩珠：《梨花夢．贈花》，頁49。

48 何佩珠：《梨花夢．憶夢》，頁57-58。

49 同上註，頁60-61。

50 戲曲裡的「性別」所指的是劇中人物而非演員的生理性別，但同時也與表演身段上的「行當」意義相關：角色所呈現的氣質形象、思想情感與表演方式深受特定行當的嚴格規範，

臺灣大學學術期刊論文版權

在〈仙會〉一齣，杜蘭仙一段唱詞明顯模仿吳藻《喬影》而作：[51]

> 我待跨青鸞上玉天，我待駕金鰲游蓬苑，我待弄瑤笙向鶴背吹，我待撥吳鉤作霜花炫。呀！我待拂宮袍入海捉冰蟾，我待倚銀槎直到女牛邊；我待理朱琴作幽蘭怨，我待著戎衣把黛筆捐。我待參禪，比玉局尤豪邁；我待遊仙，笑秦皇空自憐，笑秦皇空自憐。[52]

此段相仿的唱詞清楚看見《梨花夢》受《喬影》影響的部分，二劇中皆以女子男裝彰顯主角跨越性別侷限的企圖；唯吳藻著重女性自我生命價值的思索與定位，何佩珠則進一步延伸到情感關係的討論。角色性別氣質的模糊化，也使得該劇在情感主題的處理上也不再指向單一種情感型態，除了友情與愛情的重疊意義之外，整齣戲更透露出對於「女性」與「女性情感」的認同。《梨花夢》在文字上對於《喬影》的模仿，可以視爲是對於逐漸成形的才女文學傳統的致意與繼承；[53]而當杜蘭仙以近似於雌雄同體的性別角色行走在這些原屬女性的空間裡，以或被動或主動、或男性或女性的言說語氣，[54]同時改變了這些女性空間原本的封閉內涵，將原本具備禁錮功能的女性空間，美化成一個女性與同性之間進行交往與情感交流的烏托邦式的存在場所。[55]《梨花夢》刻意讓男性在文本中缺席，

亦可見到清楚的傳統性別定位。參見王安祈：〈性別、表演、文本：京劇藝術研究的一個方向〉，《婦研縱橫》72期（2004年10月），頁1-8。

51 吳藻《喬影》裡謝絮才的一段唱詞爲：「【北雁兒落帶得勝令】我待趁烟波泛畫橈，我待御天風游蓬島；我待撥銅琶向江上歌，我待看青萍在燈前嘯。呀！我待拂長虹入海釣金鰲，我待吸長鯨貰酒解金貂；我待理朱絃作幽蘭操，我待著宮袍把水月撈。我待吹簫，比子晉還年少，我待題餻，笑劉郎空自豪，笑劉郎空自豪。」（頁133-134）

52 何佩珠：《梨花夢．仙會》，頁79-80。

53 高彥頤《閨塾師》提到女性作家有時刻意要爲自己在儒家傳統裡建立一個女性系譜，援引歷史上一些著名才女的名字，如漢代班昭、唐代薛濤、宋代李清照與朱淑眞等，藉以證明儒家傳統裡有女學的淵源。（頁20）何佩珠此段文字則是建立在女性戲曲家創作之間的模仿與繼承。

54 法國女性主義理論家便曾以「陰性書寫」說明女性書寫的特色，她們首先希望打破的正是二元對立的思考模式，這其中自然包括截然二分、絕對對立的男性／女性，或者進一步延伸出的情感關係，同性戀／異性戀，甚至是可以接受混沌（chaos）存在的可能性，並尊崇、頌揚各種差異。她們甚至認爲，女性因其不具備單一固定的情感價值標準，因此在某種意義上，女性亦可謂是「雙性的」。參見露西．伊瑞葛來（Luce Irigaray）：《此性非一》（臺北：桂冠出版社，2005年）；格蕾．格林、考比里亞．庫恩（Gayle Greene and Coppella Kahn）編，陳引馳譯：《女性主義文學批評》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁 69-72。

55 閨閣建立起男女之間的界線與女性行爲及教育的期許，其實仍是在落實一種更爲嚴謹的性別規範，閨閣反而成爲一個鞏固家庭美德與限制女性在閨閣之外的家庭甚至是社會參與權

臺灣大學學術期刊論文資料庫

彷彿說明了在情感世界裡女性是可以自給自足的，[56]不一定要仰仗眞正的男子才能實現情感。杜蘭仙的性別即是跨越男女，這幾位女性之間的情誼，則又超越簡化的異性戀式的愛情模式，而是介於姐妹、好友與愛侶之間的豐富情感層次。[57]

《梨花夢》一劇先是借景眞實空間，卻又展現出一種從現實抽離，走向內在心理、建構一個私密卻自由之情感世界的過程，在這些抒情空間裡，雌雄同體的杜蘭仙是可以取代傳統劇本中必然存在的男性角色的。如果說吳藻的《喬影》、王筠的《繁華夢》這幾個劇本中，我們尚可看到女性劇作家透過劇中角色以改扮男裝的方式象徵性地征服了男性權力主導的有形與無形空間，《梨花夢》一劇則回到純粹的女性世界，除了強化了女性文本的抒情意義，同樣也模糊了戲曲文本裡生旦之間的性別差異，[58]並將女性空間所能承載的情感內涵重新定義。這或者說明著女性對於性別的想像，其實是較男性更豐富，也具備更大包容性的。

在清代劉清韻的《拈花悟》一劇中，則是透過四個分別建立在閨房、仙境、夢境與園林的空間轉換，敷演閨秀劉三妹因思念婢女芒兒遂有了閨中傷情。劇本先以〈悼婢〉開場，第二齣〈聚仙〉交代芒兒原爲惜紅仙使，因犯過錯而遭除名仙籍，遂與閻浮化身的玉虛仙子、暫居凡間的劉三妹有了人間七年的主僕之情。花宮總司見到玉虛在芒兒離開之後仍掛懷難忘，遂命惜紅仙使至凡間引領玉虛一遊仙境，在第三齣〈宴眞〉遂有玉虛赴宴花宮，大會群仙，一解思念之情的情節。而最耐人尋味的安排在於末齣〈葬花〉一折，玉虛夢醒後憶及惜紅仙使所言，則至園林之中收葬落花，祭拜群芳，並將之埋在「藏春巇」裡。「藏春巇」之命名，自有一種以春天群花盛開隱喻女性之美的寓意；此處既爲仙界，遂不受

的囹圄。（《蘭閨寶錄》，頁130-143）女性劇作則將這樣的「純女性世界」建立起一種新的秩序，以女性之間純粹而眞誠的情誼作爲一切關係開展的基礎，進而形成一種和諧狀態的烏托邦世界。

56 伊瑞葛來以女性的身體結構作爲一種比喻，說明女性如何可能滿足自我的情慾，進而引申到性別身份的雙重性。若以此論點做一觀察方式，《梨花夢》裡的杜蘭仙徘徊在男女之間的性別形象與情感性向之間，該劇作的情慾流動亦集中在單一性別女性之上，皆說明了女性排除／不依賴男性而能得到自我情感滿足的一種理想的「精神／空間」狀態。露西．伊瑞葛來：《此性非一》。托莉．莫（Toril Moi）著，王奕婷譯：《性／文本政治：女性主義文學理論》（臺北：巨流圖書，2005年），頁121-180。

57 明清婦女在現實生活裡因爲男女之間必然的界線，即使是夫妻也必須遵守內外份際，使得女性之間以姐妹、母女、堂姐妹、朋友等關係在她們的生活裡成爲更爲重要與依賴的人際關係，也因此轉化成一種對於女性情感與文化的歌頌。

58 《梨花夢》中的杜蘭仙以「小生巾服」上場，劇中並有與其他旦角情感互動之情節，然其氣質形象卻始終遊走於男女性別之間；劇作家並未對此有明確定義。

臺灣大學學術期刊資料庫

限於四季更迭花開葉落的自然規律，長年維持燦爛姿態。[59]

虛實空間轉化之間所帶出的人物情感內涵變化仍是該劇在空間安排上的一大特色，此劇中的角色全爲女性，亦無男裝扮演一事。劇中主旨著重在玉虛與惜紅仙使二人之間的深厚情感；仙境裡二人爲姊妹至交，凡間則爲親密的主僕，二人情感同時也打破階級身份之間的距離與差異。「仙境」與「凡間」透過對照方式說明了二人緊密難捨的緣分，但不若其他劇作多以頓悟或回歸仙界作爲劇中人最終超越現實、尋得永恆相聚的心靈依歸之處，[60]玉虛在劇末竟是重新返回人間的。劇末劉三妹的下場詩言道：

> 美人覺悟便登仙，好句吟來一惘然。怕向南柯尋舊夢，記曾東海訪新阡。添香侍茗雖無地，積翠堆紅更有天。我亦上清參末座，不知歸去是何年？[61]

話語中依舊表達對於求道成仙的渴望；然而就其言行來看，從仙界返回後的劉三妹更能看見現實的意義。天界裡花色之美亦爲群仙之姿，仙境縹緲，萬紫繽紛，一場仙境之遊，讓玉虛領悟惜人惜花皆爲人情之美，故而在回歸凡世之後，遂以葬花的儀式表達對於萬事萬物的憐惜之情。仙境一遊並非是讓玉虛因此看透人情短暫與生死離別之憾從此不再執念，反而是將情感的層次進一步昇華，從私人情誼提升到對於世間所有美好人事情緣的珍惜愛戀；正如劇中安排花宮皆爲美麗女子，玉虛的惜花心情同時也傳遞出對於如花一般燦美的女性呵護珍愛之心。這樣的結局設計讓全劇的主題從常見的宗教式結尾走向更面對現實的積極意義，包覆在夢境當中的仙境於此劇中可以視爲是一段內在的精神旅程，用以作爲夢醒之後對於現實人生的一種啓示：萬物皆有情，人與人之間的情誼才是生命中最眞切的寄託與追尋。

在多數文本裡，空間的封閉內涵暗示了傳統儒家社會對於女性身心的束縛，但在《梨花夢》與《捻花悟》兩部女性劇作中，閨房不再被定位爲一個禁錮的牢籠，透過性別界線與情感內涵的模糊化、改變了這些空間在戲曲中原有的消極意涵，進而建構出一個純粹女性的美好世界，也透露出女性劇作家對於自身性別的存在價值與同性之間情感內涵的思索與認同。

---

59 齣目之安排參見劉清韻《拈花悟》，收於華瑋：《明清婦女戲曲集》，頁451-482。

60 例如前文所提及的葉小紈《鴛鴦夢》、王筠《繁華夢》以及劉清韻《英雄配》等劇，皆以劇中人返回仙境作爲全劇結局。

61 劉清韻：《拈花悟．葬花》，頁481。

臺灣大學學術期刊資料庫

吳藻《喬影》、王筠《梨花夢》與劉清韻《捻花悟》三個劇本的共同特色也在於文本形式上的女性化與抒情化。嚴格而言，三部劇作皆無任何眞正的男性角色存在，並且分別強調著女性的自我觀看、同性之間的情誼與愛戀，以及對於女性性別的欣賞與珍惜，讓這些劇作中呈現出一個具有烏托邦色彩的女性世界。性別與身份所導致的空間與生活的限制之於古代女性固然是一種侷限，但她們卻也因此在家內空間裡以母女、姊妹、親戚、朋友等人際脈絡的基礎上，建立起深厚而穩固的情感。女性之間的感情之於她們而言是無可被取代的，甚至較之她們與男性之間或是無從選擇、或是存在著尊卑位階（父親、兄弟、丈夫），以及可能被動遭到變化（婚姻與丈夫）的關係，大多數女性間的情誼相對而言是相對自主、平等而穩固深刻的。[62]也因此在婦女的文學創作裡，以女性情誼作爲主題的書寫是常見的主題；[63]而在戲曲創作所出現的純粹女性世界，未嘗不可視爲是一種女性理想情感世界的一種投射。男性在這個世界裡或者不曾現身，甚至遭到劇中的女性角色在兼有若干男性氣質的「雌雄同身」的條件下取而代之了。

從文學形式上的意義來觀察女性劇作家在形成「文本」的同時所架構起的「空間」，這幾個劇本不僅有鮮明的女性關懷主題，同時也透過短小的戲劇篇幅與戲劇情節的淡化，凸顯了濃厚的抒情效果，甚至也改變了在戲曲裡從生旦腳色開展出來的類型人物、表演程式與情節結構，進而創造了一個女性色彩極爲濃厚的文體。對於這些女性劇作家而言，形式的模仿是書寫的起點，但她們同時又能以文體上的巧妙更動，以抒情語法取代敘事框架，說明了女性從男性戲曲傳統出走、建立女性文學脈絡的可能性。

結語

明清戲曲整體而言仍是一個由男性劇作家主導的世界；當女性作者挑戰了男性專擅的文類，實可視爲一種同時發生在性別意義與文學意義上的「僭越」行爲。女劇作家在相對有限的生活與空間經驗裡，透過劇本中讓女性角色跨出閨閣

62 女性之間的情感有時候是可以打破階級界線的，這亦是與男性之間的差異之一。《閨塾師》裡便以葉小紈母親沈宜修的文學社團作爲例證，在女性聚會裡，侍女是可以參與其中的，並與其他上層女性發展出一種親密關係。（頁217）

63 鍾慧玲：《清代女詩人研究》（臺北：里仁書局，2001年）、毛文芳：《中國歷代才媛詩選》（臺北：學生書局，2011年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

闖蕩各式不同空間以表達出不受拘束的個體慾望，甚至鬆動現實空間的既有內涵與性別隱喻；「書寫」在此也因而成爲一種顛覆既定意識形態的力量，[64]對於空間內涵的重新定義，也象徵著女性生命在精神意義上的出走。

在女性劇作中我們往往先留意到女性角色以變身男性或小生裝扮作爲一種突破性別框架的途徑，這些劇中人物所言說的「性別牢騷」以及內在心事，多半從「才華同等卻未能施展」的焦慮開始。劇中人物既有非爲男子之嘆，亦有強調女性才華、不屈服現實的志氣，但更進一步的又使劇中角色兼具男性氣概與女性氣質；角色的話語與行爲在兩種性別之間的轉換與擺盪，兩種形象的重疊與拉扯，也呈現出明清女性劇作家對於固定性別定位的質疑與意欲鬆動。劇中角色或以自由不拘的性別身份遊走各種空間，或是以不同的性別氣質顛覆、征服原爲男性所主導的場域風格，創造出一種兼具不同性別氣質的「女子形象」，甚至建構出一個男性不在場的抒情世界。劇本之外，能以才女身份跨越現實世界裡各種有形與無形的空間界限與性別界線，或許才是女性劇作家們最由衷的期待。

女扮男裝的情節同時也可在男性劇作中看見；究竟女性劇作家處理這樣的題材與男性劇作家有何差異？以明代徐渭《四聲猿》裡的《黃崇嘏》與《雌木蘭》爲例，二部戲曲皆以女扮男裝的情節彰顯了女性文才及武略上的能力；然在劇情安排上，最終二位女性不僅卸下男裝回歸女身、甚至進入婚姻，再度走向團圓喜慶的戲曲傳統。[65]而女性劇作裡或如葉小紈《鴛鴦夢》最末捨棄了男性的身份與成就以女子身份相伴於仙境，或如王筠《繁華夢》選擇終止了王夢麟的一場「擬男夢」；以及《喬影》裡的謝絮才、《梨花夢》裡的杜蘭仙實爲遊走在男女之間的性別模糊角色，而使這些劇本最後自然也不可能出現角色又回歸到世俗裡的性別倫理框架、以及延伸而出的男女愛戀婚姻關係，反而是看到女性劇作家從傳統戲曲結局裡「遁逃」的身影。從情節的安排來看，現實世界裡男性所追求的主流價值與成就並不一定是這些女性所企盼的，更多時候她們是從女性的立場表達出對於性別處境不公的質疑。劇本中一方面沿用了傳統，以特定空間作爲事件發生背景，卻將之延伸出新的功能與內涵，空間原有的嚴格界線於是被破壞，同時也

64 女性的空間經驗一方面與男性有所區隔，一方面也有女性自身獨特的空間感受。女性在特定的文化條件之下所開展出獨特的空間詮釋，值得我們在進行文本內外的討論時加以留意。參見琳達．麥道威爾（Linda McDowell）著，徐苔玲、王志弘合譯：《性別、認同與地方》（臺北：國立編譯館，2006年）。

65 徐渭著，周中明校注：《四聲猿》（臺北：華正書局，1985年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

透露出劇作家意欲以另一個文本世界實現她們相對於社會常規的眞實期待。

與此同時，我們亦看見這些劇作家們在模仿男性創作的過程裡同時也試著延伸、開展出女性的風格。也因此我們更須留意的是這些書寫在細微差異之間巧妙建構出的女性色彩，一方面繼承原有的文學傳統，一方面女性作家彼此也在互相影響的過程裡，緩慢地建立起具有性別意義的文學特色。在這過程裡她們透過文字往返於閨閣與閨閣之外的遼闊世界，包括現實人生情境與精神情感所架構出的虛幻空間；從活動場域、戲劇主題與文本形式都可以清楚看到女性劇作家「空間出走」的軌跡。透過這些女性劇作，一方面我們得以從明清兩代的婦女生活史裡看到不同以往的人生經驗，並透過在文學裡的如實反映、創作延伸與想像強化，女性劇作家藉由這些劇本讓女性一起參與了明清戲曲史的建構，也以書寫作爲一種行動，讓女性的聲音藉由文字在文學史裡清楚浮現。

臺灣大學學術期刊資料庫

不安於室／是：明清女性劇作的空間出走與性別越界

高禎臨

東海大學中國文學系副教授

明清女性劇作家藉著虛構性的戲曲創作，透過身份的改變甚至性別的重新定位，讓自己自由遊走於各式場域，實現著身爲女性難以落實的人生企盼。這些想像一方面複製、延續著男性建構出來的生活脈絡與價值內涵，但女性劇作家卻也因爲自身不同的生命情感經驗，勾勒出更貼近自身內心世界的空間風景，同時也藉著對於空間意義的重新詮釋與形塑，寄託了她們關於性別內涵的反思。以空間作爲一種同時承載事件與寄託情意的創作手法，遂也成爲婦女劇作的一大特色。

這篇論文以明清婦女劇作的空間內涵作爲討論的焦點，梳理女性劇作家如何藉由文字游走不同空間，或對於空間意義進行重新詮釋與定義，進而透露女性對於自身性別與生命內涵的想像與期待。與此同時，文本形式的挑戰與變化以及文本風格的重新形塑亦可視爲是一種文字意義上的「空間跨越」；婦女劇作家在劇本形式上一方面模仿、繼承了傳統，同時也試著以更爲抒情的節奏與語法，建構出具有女性色彩的文本世界，將是本篇文章另一個意欲觀察分析的課題。

關鍵字：明清女性劇作　性別　空間　女性書寫　古典戲曲

臺灣大學學術期刊資料庫

Unsettled at Home: The Shaping of Space and the Significance of Gender among Female Playwrights of the Ming and Qing Dynasties

Chen-lin KAO

Associate Professor, Department of Chinese Literature, Tunghai University

In this paper I explore how female playwrights of the Ming and Qing dynasties utilized their newly acquired freedom of expression and the creative possibilities of drama to make their way out of the boudoir and into a society and literary world previously monopolized by men.

The female playwrights of this period typically reveal their understanding, impression, and interpretation of space in the way they design, form, and use it. As their characters find their place in society, vacillate, and straddle various "spaces," the interpretive relationship between space and the individual is often used to reflect the actual circumstances of women's lives.

By making a detailed comparison of several plays by female playwrights of this period, I analyze how they used their literary talents to break free from actual physical and spatial constraints, and boldly stake out their place in previously forbidden realms, both actual and conceptual. In the process of shifting space, these writers expressed both their identification with and transcendence of the real world, at the same time conveying their deepest aspirations.

Keywords: Female Playwrights of the Ming and Qing dynasties　Space　Gender　Women's writing　Classical Chinese Drama

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目：

八木澤元：〈明代女流劇作家葉小紈について〉，《東方學》第5期，1952年，頁85-98。

方秀潔：《跨越閨門——明清女作家論》，北京：北京大學出版社，2014年。

毛文芳：《物．性別．觀看：明末清初文化書寫新探》，臺北：學生書局，2001年。

_____：《中國歷代才媛詩選》，臺北：學生書局，2011年。

王光宜：《明代女教書研究》，臺北：臺灣師範大學歷史研究所碩士論文，1998年。

王安祈：〈中國傳統戲曲的藝術精神〉，收於《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。

_____：〈性別、表演、文本：京劇藝術研究的一個方向〉，《婦研縱橫》72期，2004年10月 ，頁1-8。

王筠：《全福記》，收於華瑋：《明清婦女戲曲集》，臺北：中央研究院文哲所，2003年。

____：《繁華夢》，清槐慶堂刻本，收於《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》67冊，北京：學苑出版社，2010年。

加斯東．巴謝拉：《空間詩學》，臺北：張老師文化，2003年。

合山究著，蕭燕婉譯：《明清時代的女性與文學》，臺北：聯經出版社，2016年。

托莉．莫（Toril Moi）著，王奕婷譯：《性／文本政治：女性主義文學理論》，臺北：巨流圖書，2005年。

吳秀華、林岩：《楓冷亂紅凋：葉氏三姐妹傳》，石家莊：花山文藝出版社，2001年。

吳藻：《喬影》，《續修四庫全書》據清道光刻本影印，上海：上海古籍出版社，2002年。

何佩珠：《梨花夢》，清道光間刻本，收於肖亞男主編：《清代閨秀集叢刊》42冊，北京：國家圖書館出版社，2014年。

巫仁恕：《奢侈的女人》，臺北：三民書局，2005年。

李栩鈺：《午夢堂集——女性作品研究》，臺北：里仁出版社，1997年。

林麗月：〈孝道與婦道：明代孝婦的文化史考察〉，《近代中國婦女史研究》第6期，1998年8月，頁3-29。

金明求：《虛實空間的移轉與流動：宋元話本小說空間探討》，臺北：大安出版社，2004年。

胡文楷：《歷代婦女著作考》（增訂本），上海：上海古籍出版社，2008年。

胡曉眞：〈新理想、舊體例與不可思議之社會——清末民初上海文人的彈詞創作初探〉，收於李孝悌主編：《中國的城市生活》，臺北：聯經出版社，2005年。

_____：《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》，北京：北京大學出版社，2008年。

郭延禮：〈明清女性文學的繁榮及其主要特徵〉，《文學遺產》2002年第6期，頁68-78。

孫康宜：〈性別的困惑——從傳統讀者閱讀情詩的偏見說起〉，《近代婦女文學史》6期，1998年8月，頁109-118。

格蕾．格林、考比里亞．庫恩（Gayle Greene and Coppella Kahn）編，陳引馳譯：《女性主義

臺灣大學學術期刊資料庫

文學批評》，臺北：駱駝出版社，1995年。

高彥頤：〈「空間」與「家」──論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女研究》卷3，1995年，頁21-50。

_____：《閨塾師──明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005年。

陳芳：《清初雜劇研究》，臺北：學海出版社，1991年。

陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，臺北：臺北藝術大學，2009年。

陳書錄：〈「德、才、色」主體意識的復甦與女性群體文學的興盛──明代吳江葉氏家族女性文學研究〉，《南京師大學報》，2001年9月第5期，頁132-137。

陳靜媚：〈閱讀越界：記一部十七世紀的《牡丹亭》木刻印本如何穿梭時空爲女性閱讀作見證〉，《中外文學》34卷9期，2006年2月，頁213-235。

徐渭著，周中明校注：《四聲猿》，臺北：華正書局，1985年。

張淑香：〈杜麗娘在花園──一個時間的地點〉，收於華瑋主編：《湯顯祖與牡丹亭》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。

曼素恩：《蘭閨寶錄──晚明至盛清時的中國婦女》，臺北：左岸文化，2005 年。

_____：《張門才女》，北京：北京大學出版社，2015年。

琳達．麥道威爾（Linda McDowell）著，徐苔玲、王志弘合譯：《性別、認同與地方》，臺北：國立編譯館，2006年。

華瑋：〈析論劉清韻《小蓬萊仙館傳奇》之思想內容〉，《中國文哲研究集刊》7期，1995年9月，頁183-243。

____：《明清婦女之戲曲創作與批評》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2003年。

____：《明清婦女戲曲集》，臺北：中央研究院文哲所，2003年。

黃克武：〈暗通款曲：明清豔情小說中的情慾與空間〉，收於熊秉眞主編：《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」──私情篇》，臺北：漢學研究中心，2003年。

楊心懿：《清代女性作家戲曲：《繁華夢》、《喬影》、《梨花夢》「擬男」題材之性別意識反思》，中壢：中央大學中文系碩士在職專班碩士論文，2011年。

楊玉成：〈小衆讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》19期，2001年9月，頁55-108。

葉小紈：《鴛鴦夢》，清乾隆二十三年（1758）重刻《午夢堂集》本，收於《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》18冊，北京：學苑出版社，2010年。

趙世瑜：〈明清以來婦女的宗教活動、閑暇生活與女性亞文化〉，收入氏著：《狂歡與日常：明清以來的廟會與民間社會》，北京：生活．讀書．新知三聯書店，2002年。

劉軍華：《明清女性作家戲曲創作研究》，北京：科學出版社，2015年。

劉清韻：《英雄配》，收於《小蓬萊傳奇十種》，清光緒二十六年上海藻文書局石印本，《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》第106冊，北京：學苑出版社，2010年。

蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》，山東：齊魯書社，1989年。

鄧丹：〈明清女劇作家的戲曲因緣〉，《浙江藝術職業學院學報》第7卷第3期，2009年，頁30-37。

____：〈明言爲曲，實本爲心──論明清女劇作家的「私情」書寫〉，《文化遺產》2010卷1

臺灣大學學術期刊資料庫

期，頁51-57。

謝无量：《中國婦女文學史》，臺北：學生書局，1973年。

鍾惺：《名媛詩歸》，美國：哈佛大學哈佛燕京圖書館所藏明刊本。

鍾慧玲：《清代女詩人研究》，臺北：里仁書局，2001年。

魏愛蓮（Ellen Widmer）著，劉裘第譯：〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》22卷6期，1993年11月，頁55-81。

魏愛蓮：《晚明以降才女的書寫、閱讀與旅行》，上海：復旦大學出版社，2016年。

露西．伊瑞葛來（Luce Irigaray）：《此性非一》，臺北：桂冠出版社，2005年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫