

從閨房、書齋，走進歷史： 吳藻《喬影》的空間隱喻、物質 象徵與行爲意義

高禎臨（東海大學中國文學系）

本文借用英國作家吳爾芙《自己的房間》的空間隱喻、對於女性創作文學一事的思索，以及該作既抒情且辯證的文字特色作為參照對象，藉以分析清代女性劇作家吳藻在《喬影》一劇裡以「書齋」作為女性自我重新詮釋的空間場域，並透過象徵性物質與特定儀式行爲的安排設計，建構出一個私密的女性抒情世界，進而傳達女性創作者挑戰男性文學歷史的慾望。《喬影》藉著戲劇裡的角色扮演與獨白話語，以及抒情與敘事文法的並用，展現出極富女性色彩的思考與書寫，亦呼應了作者細緻的個人情感與流動的性別意識；同時也在這些跨越既定疆界的文字裡，吳藻親身示範了女性作家從男性文學脈絡出走，建立自身文學風格的可能性。

關鍵詞：吳藻、喬影、吳爾芙、自己的房間、女性書寫

收稿日期：2018 年 4 月 26 日；接受日期：2018 年 12 月 26 日。

英國女性作家維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）在其知名著作《自己的房間》（*A Room of One's Own*）裡，提到女性必須要有錢和自己的房間，方才可能投入文學書寫（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 18）；這段話也成為後來學界在談論女性與文學創作的關聯時，一個經常被引用的論點。吳爾芙所說的「自己的房間」不僅是一個實體空間，更指涉獨立的思考空間，而這正是所有創作者所依賴與憑藉的心靈狀態。該著作裡，吳爾芙讓敘事者「瑪麗畢頓」（Mary Beton）漫遊穿梭於虛構而亦有所指的牛橋（Oxbridge）與倫敦的各個空間場景，如河畔、草坪、餐廳、學院、圖書館、博物館、城市與街道等。¹其視野、觀察與思緒也隨著腳步的挪移跨越到不同時代與各個文本中，對於過往浩瀚的文學創作以及女性的歷史位置進行重新檢視。與此同時，吳爾芙也直搗男性獨佔下的眾多文學作品與歷史語境，嘲諷質疑了男性長期以來擁有的資源與權力，並對於以男性為中心所建立起來的思想與學術傳統、進而使女性知識份子成為文學歷史上的「局外人」（outsider）一事感到憤怒。²其以文字引領讀者

致謝詞：感謝二位匿名審稿人給予的珍貴修改建議，以及本刊編輯委員細心的校訂，令本篇得以更臻完善。也感謝科技部專題研究計畫「不安於室／是——明清女性劇作中的空間形塑與性別意義」（104-2410-H-029-055）的經費補助。最後感謝在中西歷史裡突破各種現實局限、致力投身文學書寫的女性作家們。

- 1 文章裡吳爾芙說的是：「各位要叫我瑪麗·貝頓，瑪麗·賽頓，瑪麗·卡麥可，或是什麼的，悉聽尊便——名字在此無足輕重」（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 20）。此虛構角色在書裡作為代替吳爾芙進行敘事與發言的人物。
- 2 吳爾芙的批判包括傳統文學裡女性形象往往是被動的，並長期為男性作者所操控與主觀詮釋（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 60-80）；至於女性作家則從未擁有過與男性作家同等的立足點進行討論與競爭。她在日記裡對於男性以其充滿性別偏見的立場討論其作品、而女性總是被排拒在知識與經濟領域之外，以「局外人」一語表示嘲諷（Woolf, 1953: 297）。

跟隨作者的思緒在各種有形與無形空間、具體場景與抽象思緒裡曲折往返，也隨著敘事者夾敘夾議、時而感性時而理性的情緒轉折，令該文本形成一敘述、思辨與抒情文字交奏、時空流動的獨特話語節奏。

女性擁有自己獨立的房間是創作的開端，然吳爾芙同時也以居家空間的封閉狀態說明女性的生活長期以來是受到侷限的。³她吐露了身為女性想走出家門四處冒險與旅行的渴望；也認為在女性旅行或參與公眾事務的權利未獲認可之前，文學書寫（指小說）毋寧是女性確立創作主體、想像並延展自我空間與慾望的一種有效手段（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 176-203；李秀娟，1999: 52）。

《自己的房間》討論到女性與文學創作，及其在文學史上某種意義上的缺席，被視為吳爾芙極具代表性的著作與西方女性主義的開端，其文字既感性抒懷、意識流動，同時也充滿批判力量。吳爾芙擅長以一種「不典型」、或被視為深具女性風格的書寫，作為衝撞、質問男性文人與他們所佔據的文學史之筆法；至於「女性是否具備文學創作的的能力」這樣的提問，也在她才華洋溢的文字裡獲得不言而喻的有力答覆。

這份講稿的一個重要隱喻是「莎士比亞的妹妹」。吳爾芙描述了一段十六、七世紀女性可能的生活與遭遇，說明即令莎士比亞有個才華與之相仿的妹妹，那些束縛其身的性別框架也使她注定無法成為另一個莎士比亞。「莎士比亞的妹妹」於是成為一個文學歷史場景中消失的女性書寫之集體隱喻，吳爾芙並提到：「無庸置疑，再看看架上沒有一部戲劇作品是女性所寫，我想，就算真有女性寫了劇本也一定不會署名。以此尋求保護，勢所必然」（Woolf, 1929／宋偉航譯，

3 「想起被人拒於門外真是難堪；想起被人關在裡面恐怕更加難堪」（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 56）。

2017: 110)。她指出西方戲劇史幾乎從來都是男性的世界，女性不僅在現實的劇院門口遭到阻撓，也必須停在劇本寫作的路口止步不前。

吳爾芙所討論的西方女性文學歷史，與中國古代女性的文學書寫固然不能等同而論，然中西女性作家在投入文學創作時，皆面對著漫長而充滿權力意義的男性書寫歷史。⁴至於在劇本創作上，十六世紀左右的中國即已出現數位女性劇作家，進而於明清兩代累積了一定數量的女性戲曲作品。⁵

我們試著將時空移轉至比吳爾芙早一百年的中國清代，一位女性劇作家吳藻（1799-1862）在此時寫的一齣戲曲劇本：《喬影》。《喬影》並非戲曲史上首部女性劇作，卻是極少數在完成後曾獲實際搬演的女性戲曲創作；並因演出後的熱烈迴響，促使此劇本有機會刊印出版。⁶這樣的特殊遭遇，使得吳藻與其戲曲作品一直在戲曲史與明清婦女文學的研究上深獲關注。《喬影》一劇所透露的性別意識向來為學術研究的討論焦點，特別是吳藻突破性別框架的意圖與名留青史的渴

4 相關討論參見 Robertson（1992）、高彥頤（2005）、Mann（1997／楊雅婷譯，2005）、方秀潔（2014）、Mann（2007／羅曉翔譯，2015）。

5 今日所知的明清女性劇作家及其劇作，依照學者華瑋（2003）統計，劇作家人數約二十五位；加上大陸學者鄧丹（2009）、劉軍華（2015）的補充，目前可知明清兩代參與戲曲創作的女性人數在三十位上下，劇作至少四十餘部。

6 《喬影》的刊刻者為吳載功，其在《喬影》跋語裡提到：「乙酉秋，余客滬上，友人出眎此冊。讀之覺靈均香草之思，猶在人間，而得之閨閣，尤為千古絕調。適有吳門顧郎蘭洲，善奏纏綿激楚之曲，爰以是齣授之，廣場演劇。曼聲徐引，或歌或泣，靡不曲盡意態。見者擊節，聞者傳鈔，一時紙貴。爰付梓人，播諸樂府，以代鈔胥云爾。萊山吳載功跋」（吳載功，2002: 137）。其他相關演出評論，如葛慶曾（2002: 136）提到：「此吾杭女士吳蘋香自製飲酒讀騷圖曲。女士少工詩，既喜作詞，清微婉妙慧心獨出，茲以侘傺懷咍之情，一發之於歌，不知其涕之何從也」；魏謙升（1884）於《花簾詞》的〈序〉中提到：「一時傳唱，遂遍大江南北，幾有井水處，必歌柳七詞矣」。

望；或有將該劇定位為女性作者以改換裝扮的劇情揭示內在情志的一種「擬男」文本（鍾慧玲，2001；華瑋，2003），亦可見到引用西方「雙性同體」概念來詮釋謝絮才身為女性既婉約亦剛強的性格與形象（邢麗冰，2008）。學界梳理謝絮才跨越女性框架之性別意識，多以其換裝改扮的行為舉措及其唱詞內容所展現的憂憤情懷和壯志作為例證，說明吳藻對於自身性別的反思，以及進一步跨越性別界線的意圖。

作為明清時期為數不多的女性劇作家，吳藻的創作其實更多集中於詩詞；《喬影》是她唯一一部戲曲劇本。⁷然而在虛構情節、角色扮演與戲劇代言的層層保護下，吳藻在劇本中透露的性別思考，遠比她在其他文體創作的表現更為直接而大膽。⁸吳藻雖然採用戲曲做一創作體裁，卻又選擇獨幕劇與獨角戲為表現形式，將戲曲原有的敘事功能徹底淡化，反令《喬影》成為高度抒情言志的載體。該劇透過唯一的一位女性角色——謝絮才在某個深夜裡，先是以男性裝扮進入書房，接著觀畫、飲酒、詠詩，一邊企圖展現不輸男子的豪情與才氣，又不時對於身為女子難以施展抱負的性別侷限發出慨嘆。吳藻也藉此

7 吳藻《花簾詞》刊訂於道光九年，收錄詞作一六八首；道光二十四年刊訂《香南雪北詞》一二三首。陳文述《碧城仙館女弟子詩》亦收錄吳藻《花簾書屋詩》九首；其他尚有相當數量與友人交遊唱和之詩詞作品（鍾慧玲，2001: 3-5）。

8 吳藻兩本詞集在題材上略有差異，《花簾詞》多透過意象與典故描敘真實生活處境，期許自我人格淡雅高潔，卻又不時透露寒單蒼涼的寂寞心境；後期的《香南雪北詞》則是在經歷人生各種憂患與波折之後，從宗教追尋裡找到淡泊寧靜的精神境界（鍾慧玲，2001: 5-33）。其詩詞亦見欲打破性別框架之作，如〈金縷曲〉：「生本青蓮界，自翻來幾重愁案，替誰交代？願掬銀河三千丈，一洗女兒故態。收拾起斷脂零黛，莫學蘭台愁秋語，但大言打破乾坤隘；拔長劍，倚天外」（吳藻，1884）。這闕詞的語氣、心境與主題頗類近《喬影》，亦表達不甘受限女身的豪情志氣，但仍未若《喬影》展現出對於性別內涵的反覆思索與擺盪猶豫等複雜思緒。

角色傳達古代女性作家面對弘大男性文學歷史的焦慮與不平，但她所追求的更是超越性別框架，並展現欲以兼具男女氣質的雙重性別征服文學史的企圖。在這些唱詞與獨白的開展過程中，透過戲劇角色的自我傾訴、相互觀看與內在辯論，同時反映出劇作家對於性別議題的嚴肅思索與猶豫擺盪。

《喬影》除了藉由劇情與唱詞透露出性別意識，劇中的空間設定、物質與戲劇行為等安排皆呼應著劇作家性別越界的意圖。值得關注的尚有吳藻對於戲曲文類的挑戰與鬆動；她的劇本創作既有對於男性文學傳統的繼承，亦見跳脫傳統文本框架的大膽嘗試。《喬影》在文法與語意上展示的多重意義與豐富詮釋空間，恰能說明女性作者如何可能從文學形式上的設計來展示自身的性別意識並鋪陳其思考脈絡，並藉以建立女性書寫的特色。

吳爾芙在《自己的房間》藉由思緒的恣意流動穿梭於不同空間，使得該篇講稿在散文的形式基礎上，不時穿插多個時空意義鮮明的文本場景；《喬影》作為一齣戲曲，則可見到劇作家在獨幕結構、獨角與獨白戲劇內涵的有意選擇與設計，使得全劇呈現出抒情目的遠勝敘事功能的「空間形式」。⁹該劇的女性風格與性別意識，正是透過戲

9 此處的「空間形式」借用 Joseph Frank 所提出的 spatial form 概念。Frank (1991) 認為「空間形式」是現代小說最具代表性的特點：透過各種指涉、象徵事物、畫面、聲音與符號的描述與修辭，削弱文本直線進行的敘事意義，令讀者透過空間而非時間來理解故事。Eric S. Rabkin (1981) 則提到現代文學以「並列結構」(structure of coordination) 的修辭技巧與情節的空間化作為一種書寫手法，這樣的空間形式有利於讀者把注意力集中在敘述技巧上，進而從各式空間的隱喻進入作者所欲描述的世界。「空間形式」說明了現代小說的空間意義，也擴大了「空間」一詞在現代文學研究上的討論方式；該詞雖本用於討論西方現代小說，然其概念與內涵強調敘事文學以空間描述取代時間順序、並強調文字中的象徵與隱喻，恰能彰顯《喬影》一劇高度的抒情意義與空間隱喻。

劇內涵、文法與文本形式一併體現的。

本文將吳爾芙《自己的房間》對於女性書寫的評論，及其在創作上展示的性別思考與女性風格，作為進入百年前吳藻《喬影》一劇的參照對象與討論切入點，進而檢視《喬影》劇中的空間隱喻、物質象徵與行為意義；同時也透過對於劇本空間形式及其文法、修辭的討論，分析吳藻如何征服文體（戲曲）並重新建立屬於女性的文章風格，以及字裡行間對於女性書寫與文學歷史的反思。

一、書房的隱喻與劇本的空間形式

《喬影》的主要情節為女子謝絮才夜裡以小生裝扮進入書齋，對著自己所繪的〈飲酒讀騷圖〉抒發情志，飲酒詠詩；所言心事則為傾吐自己好讀書史，才華滿腹，可惜身為巾幗，無法一展長才的遺憾。劇中並以晉代才女謝道韞「詠絮」一事為角色命名為「謝絮才」，頗有呼應中國古代才女文化傳統之意，說明女性創作有其淵遠的脈絡；同時又借用屈原與〈離騷〉作為謝絮才寄情抒懷的文學形象，將屈原身為人臣卻懷才不遇的憂患心情加以延伸，轉化為才女企圖立身文學歷史的心願。¹⁰從以謝道韞命名到以屈原形象自喻，一方面彰顯了女性在文學歷史上並非全然缺席，女性有自己可承繼的文學脈絡；但女性在進入文學世界之後，亦不盡然只能依循著女性的創作途徑，屈原與〈離騷〉在劇中的重複引用，說明了女性同樣能從男性文學裡汲取養分、獲得情感共鳴，也同樣有能力理解、繼承甚至改寫男性的文學傳統。

10 高彥頤（2005：20）提到女性作家有時刻意要為自己在儒家傳統建立一個女性系譜，援引歷史上著名才女的名字，如漢代班昭、唐代薛濤、宋代李清照與朱淑真等，藉以證明儒家傳統裡有女學的淵源。

在劇本形式上，《喬影》選用一折短劇與南北合套作為創作載體；一折短劇興起於明代晚期，是明代在經歷雜劇的衰微與傳奇的創作高峰之後，所出現的一種南北曲合融的新戲曲體製。相較於長幅傳奇，單折獨幕劇難以開展複雜的戲劇情節，故經常為文人用作一種抒情言志之文體。吳藻的作劇企圖顯然不在勾勒與鋪陳繁複的情節，甚至進一步將其他戲劇角色完全減省，使得該劇成為僅有謝絮才單一角色的獨幕劇。¹¹

從形式的選擇來看，劇本作為一種載體的功能原在於「藉角色以抒心中塊壘」，這或者正是吳藻選擇戲曲作為創作文體的緣故；本劇人物身份的設定亦有極強烈的自傳色彩。¹²亦因篇幅短小，原本於敘事文本中必然發生的時間脈絡，在劇本裡反而成為疏淡而次要的結構意義。¹³全劇以謝絮才的意識流轉為貫串角色行為的主要軸線，時間

11 明代晚期興起的單折獨幕劇有著殊異於雜劇與傳奇的體製特色，因為篇幅的限制而發展出明確而單一的敘事重點。如徐子方（1998: 66）所言：「單折戲的共同特點就在於選題嚴肅，線索分明，結構緊湊，自始至終為一個完整的行動所貫穿，而且還有一定的廣度與長度，自成一個整體。」陳芳（1991: 234-235）則提及：「清初雜劇約有半數為一折短劇，其次為四折之雜劇。……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。」明清獨幕劇確實原本就具有高度的抒情意味，這並非吳藻所開拓的體裁風格；然文體的選擇即透露作者創作意識，而《喬影》也是目前所能確認的明清女性劇作裡唯一的獨幕劇。

12 葛慶曾（2002: 136）在《喬影》跋語提到：「此吾杭女士吳蘋香自製飲酒讀騷圖曲。」魏謙升（1884）於《花簾詞》的〈序〉中提到：「嘗寫飲酒讀騷圖，自製樂府，名曰喬影。」

13 李曉（1989）對於古典戲劇結構之比較分析，即以行動、時間與空間作為組織戲劇結構的主要條件。古典戲曲雖重視抒情內涵，但多數劇作仍呈現清楚的情節結構，事件隨著人物行動與時空變化不斷向前推進。《喬影》一劇不僅情節單薄，時間也幾乎呈現靜止狀態，只留下劇中人物的意識流轉。

的向度被轉化出更加重要的空間內涵；戲劇側重在刻畫人物情感思緒與營造特定空間氛圍，遂使這一小段個人時間的情緒敷演被提煉成凝止的抒情空間，承載了劇作家流動起伏的情感意向。

就事件發生的外在現實空間而言，《喬影》的單一地點即是書齋。書房在漫長歷史裡多數時候為男性方能擁有的空間，一方面在現實生活裡作為實踐具體人生志願的儲備累積之地，並進而延伸出承載與擁有知識權力的象徵性意義。中國古代的女性多半不被期待擁有知識與閱歷，即便文獻顯示明清女性已相對擁有較寬闊的閱讀權利與社交活動，其活動場域從閨房慢慢滲透到其他公共空間（高彥頤，1995；Mann, 1997／楊雅婷譯，2005）；但在文學創作、特別是戲劇裡，空間不僅反映現實，更具備高度的象徵意義，女性與男性的活動空間以更明確的規範原則界定著性別差異。戲曲裡的女性活動範圍多在閨房與花園，出現在書齋裡的往往為男性；書齋空間的性別化印證著歷史上的男性掌握知識的權力，也藉著知識擴展並實現各種人生志向的追尋。即便女性有機會置身書房，如《牡丹亭》杜麗娘受教於「閨塾」，其所接受的教育內涵仍是父親的期待與預想，著重於女性的品德教養；此時的書塾仍是由男性權力主導的空間，而非女性自主追求知識與實現才華的場域。

吳藻設定筆下的謝絮才以男裝闖入書齋，表現出對知識的渴求與對既有話語權力的挑戰：

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；無奈身世不諧，竟似閉樊籠之病鶴。咳！這也是束縛形骸，只索自悲自嘆罷了。（吳藻，2002: 131）

上述獨白自陳身為女子長於閨門，卻喜好書史，擁有飛鵬一般的志向，並以「樊籠之病鶴」為比喻，抒發未能一展懷抱、受困各種有形無形空間束縛之憂嘆。「閨門」與「書塾」正是兩種相對意義下的性別空間，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房時，即是有意識地跨越空間與其所象徵的權力意義，意圖爭奪男性所擁有的知識空間與書寫權力，亦可視為一種將「他者的房間」轉化成「自己的房間」的行動意義。

「空間」在《喬影》一劇中實具有兩個層次的觀察與討論意義。先是吳藻賦予了該劇事件發生的場景——書房更深一層的隱喻，這是一個取自現實世界並重新賦予意義的實體空間概念。其次，劇中以角色的意識流轉取代事件行進作為貫串戲劇的主軸，則削弱了戲劇的敘事性而增強了文本的空間化。劇中出現的角色獨白話語、象徵性物件、儀式行為以及氛圍塑造，則是她用以打造在劇本形式意義上「抒情時空」的元素。

二、象徵性物質、儀式行為與自我形塑

書齋空間裡的物質陳列與行為設計，遂也成為女詩人用以自我詮釋的依據。出現於這齣單折短劇裡與角色行為相互對應的幾項物件，分別是自畫像、書卷、酒，以及謝絮才身上的小生巾服。這些物質一方面是角色各式抒懷表情的寄託，一方面也作為謝絮才用以形塑自我氣質形象並證明自身才華的憑藉，其並置關係與象徵意義更甚劇情功能。¹⁴就劇中出現的物質象徵與敘事意義而言，「書卷」印證了主角

14 「物件」在古典戲曲裡經常是串接情節的關鍵物，例如荊釵、金雀、香囊、桃花扇等，這些物件或作為信物，或作為影響事件發展之轉折，其敘事功能許多

所擁有的知識涵養與書寫能力，「畫作」為一種藝術才華的展示，「酒」則暗示主角放蕩不羈之豪放性格。謝絮才以男性裝扮置身書齋，自在遊走於書、畫、酒之間，也足以說明她同樣具備男性文人所擁有的才情與氣質，反而女性角色身上常見的隨身配件在這裡全然不見。¹⁵

在接續的情節裡，謝絮才以具體行動逐步征服、佔據書齋空間；「小生巾服」已是透過變化外在形貌進行初步的性別跨越，接著「掛畫，擺桌椅，放酒盃桌上介」（吳藻，2002: 132），這一段既有對戲劇場景與空間陳設的說明，亦有表演行為上的儀式意義。其先是觀畫賞畫，接著飲酒，續而詠詩，謝絮才手中書卷〈離騷〉與親繪畫作〈飲酒讀騷圖〉皆以屈原為自喻的對象；畫中所繪是絮才將自身改作男兒衣履之身影，一邊飲酒一邊詠讀〈離騷〉，畫外之人所攜持把讀之書亦是〈離騷〉。〈離騷〉原為屈原慨嘆愛國忠貞之心不為楚懷王所理解，反遭讒害，憂慮悲憤之際，藉詩歌寫下不受明主賞識的哀嘆。屈原與〈離騷〉成為中國文學傳統上最具代表性的懷才不遇形象，為人肯定者除其忠心赤忱，亦因其文學才華之展現；並在後代文人反覆引用的過程裡深化了象徵意義，也是男性作者面對現實挫折時用以自我寬慰的文人典範。吳藻挪用並轉化之，成為劇中謝絮才投射生命情感的寄託，藉以說明身為女子，擁有各式才華卻未逢知音的惆悵心情與屈原無異；這段文字有對於男性文學隱喻的援引，亦見女性

時候並不亞於象徵意義。《喬影》中的幾項物件則不具明顯敘事意義，反而更著重於角色形象的形塑與氣質之刻畫。

- 15 《自己的房間》裡亦不斷出現敘事者抽雪茄、喝霍克酒等行為；同時吳爾芙也質疑：「為什麼男性可以喝酒，女性就要喝水？為什麼有一性過得那麼富裕，另一性卻過得那麼窮？」以此指出男女歷史地位之不平等（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 58）。中西女性在歷史上不見得全然不能喝酒，但在此事上擁有的自由權利，以及社會文化對此事的認知與評價，依舊存在著性別差異。

文人在繼承男性文學傳統之後的重新詮釋與賦予新意。

謝絮才對畫稱許自身幻化為男性形象的風流英姿，其所讚嘆的不僅是畫中人的形象，亦在於作畫者的灑落筆法。「作畫」是謝絮才另一才華的展現，提筆勾勒的同時，也是謝絮才對於自我模樣的想像與形塑：「（場上先挂畫，擺桌椅，放酒盃桌上介）（小生看畫介）你看玉樹臨風，明珠在側，修眉長爪，烏帽青衫，畫得好灑落也」（吳藻，2002：132）。自畫像於此時具有極重要的「被觀看意義」，畫中描繪的男子之身，可謂是謝絮才透視自我靈魂之後的描畫；此時再次對畫觀望吟詠，則形成自我檢視的作用。

中國古典文學中的女性常透過攬鏡照顏、以鏡自喻的方式，在自我觀看的同時寄託對於青春歲月與美好容貌的眷戀；明清時期的女性則進一步透過自我寫真來證明自身才華。¹⁶無論攬鏡自照或自我描繪，女性在文學作品裡自我凝視之後，延伸而出的經常是渴望被珍愛的情感期待，如同《牡丹亭》裡自我寫真的杜麗娘，在跨出閨閣、執起畫筆的同時，既見其向外在世界宣示才情並證明自身存在意義的目的，亦揭示內在渴望愛情之心情；這當中仍舊包含為他人作畫的潛在理由，男性的觀看不曾真正在這些女性自畫行為裡缺席（毛文芳，2001：112）。

《喬影》中的謝絮才在完成自身寫真後，又轉變為觀畫之人；在

16 毛文芳提到古代女性自畫寫真出現的時間並不晚，唐代薛媛、崔徽即有自憐意味的自我寫真；發展到明清時期，自畫像也成為才女自證才華的途徑之一。以《牡丹亭·寫真》一齣為例，劇作家湯顯祖以極細緻的文字描寫杜麗娘寫真的緣由與過程，即是「認同了女性可以透過誠意與才華，向世界宣示並證明自我存在」（毛文芳，2001：364）。寫真較之照鏡除了同樣有自我觀看的作用，更有「以畫筆向世界證明自己、表現自己、躍出傳統閨塾、執起丹青畫筆為自己留影」（毛文芳，2001：365）的延伸意義。《喬影》中的謝絮才正是透過自畫像描繪出理想的自我形象，同時也欲以此證明自身才華；唯其所繪並非原有的女子容貌，而是裝扮過的才子姿態。

「作畫」與「賞畫」的行為過程裡，凸顯了自我滿足的可能性。畫作追求的是主角人物精神與靈魂的體現，畫中人對應劇中人，照見謝絮才對於自我理想形象的期許：容貌、裝扮與氣質皆為風度翩翩氣質灑落之斯文書生，這是對於自我生命形態的一種想望。透過將自己當成「對象物」檢視欣賞、讚美詠嘆，主人公藉形象的刻畫與觀賞自我彰顯，亦藉言語透露對於自身的愛戀心情。

接著則是以嗜酒的詩仙李白作為參照，同樣承繼了男性文人的文學與飲酒文化傳統；李白的豪放不羈與詩心浪漫，亦是絮才模仿的對象。原本沉溺於畫中的謝絮才卻在吟詠李白〈月下獨酌〉之後心意轉折，領悟到對畫自憐不過是一種自怨自艾，於是放下畫作，從自我凝視與喟嘆轉為自我質疑，而後則是抒懷，表述意志與高情：

（飲酒介）昔李青蓮詩云：花間一壺酒，獨酌無相親，舉杯邀明月，對影成三人。這等看起來，這畫上人兒，怕不是我謝絮才第一知己。（走過右邊看介）

〔南江兒水〕細認翩翩態，生成別樣嬌。你風流貌比蓮花好，怕淒涼人被桃紅笑，怎不淹煎命似梨花小！（絮才！絮才！）重把畫圖癡叫，秀格如卿，除我更誰同調。（吳藻，2002: 132-133）

謝絮才對於男裝的自己表達欣賞，又因擁有此番情志不為他人所理解而心生感慨。她以文學史上的男性文人為模仿對象，卻否定自己與他們是一樣的；並以風度翩翩的氣質取代了女性原有的嬌弱柔媚，「秀格如卿，除我更誰同調」。這段自我對話的過程裡，謝絮才透過對於男性傳統與女性氣質的認同又否定，建立起自身的獨一無二，但如此

與眾殊異也正是絮才感到寂寞的原因。

該段話不僅從女性的立場發言，語氣上也是女性的口吻：「怎不淹煎命似梨花小」，男性裝扮底下依舊保留著女性的靈魂。然而謝絮才的情緒轉折極為快速，即刻跳出自怨自艾的心情，改以意氣風發的語氣自敘懷抱與志氣：「啐！想我眼空當世，志軼塵凡；高情不逐梨花，奇氣可吞雲夢，何必顧影喃喃，作此憨態。且把我平生意氣，摹想一番」（吳藻，2002：133）。此時的謝絮才改以男性口吻發言，展露率性與傲氣。從自我畫作到前人文章，從身為女性創作者到男性文人傳統，在不同文本穿梭的過程裡，謝絮才既展現擺盪於兩種性別的氣質與語氣，亦透露對於自身性別定位的猶豫與變化。

劇作家亦以「酒」作為另一種形塑角色形象的象徵物，言道：「閒愁借酒澆，俠氣豪情，問誰知道？」（吳藻，2002：132）飲酒是為了澆愁，說明謝絮才滿腹愁情。酒在文學裡經常是文人用以展現豪放性格或壯志難酬的寄託之物，謝絮才藉著飲酒效法古代文人借酒澆愁，排遣心事，顯露出超越溫婉氣質與斯文書生的豪邁氣概：「（大笑介）快哉！浮一大白！」（吳藻，2002：135）話語之間，已不僅在外表模樣上以小生巾服表達對於男性氣質與生命處境之模仿與嚮往，甚至進一步表示希望有能歌善舞的美人共度風月：

似這等開樽把卷頭，頗可消愁。怎生再得幾個舞袖歌喉，風裙月扇，豈不更是文人韻事！

〔北收江南〕呀！只少個伴添香紅袖呵，相對坐春宵。少不得忍寒半臂一齊拋，定忘却黛螺十斛舊曾調。把烏闌細抄，更紅牙漫敲，纔顯得美人名士最魂銷。（吳藻，2002：134）

此時謝絮才又化身風流文人，飲酒把卷，操弄樂器，同時透露唯欠佳人相伴的遺憾；彷彿真已從外而內成為瀟灑多情的才子名士了。從女性語調到男性行為，又從斯文書生變成豪邁酒客，在各種身份的轉變過程裡，謝絮才一方面遊走在男女的光譜兩端、模糊了性別界線，同時也鬆動了性別氣質的單一性。

三、性別越界與文體越界

謝絮才雖刻意裝扮成男子形象，但全劇裡卻清楚看到她在情緒與話語的起伏波動，對於女性性別既有認同亦見抗拒；其對於自己的性別定位其實是往返擺盪於兩種性別氣質之間。與其說謝絮才寧為男子，她所期待的更是超越性別界限的可能性，包括女性氣質的異動及女性生命內容的改變。謝絮才初登場即明言：「仔細想來：幻化由天，主持在我！因此日前描成小影一幅，改作男兒衣履，名為〈飲酒讀騷圖〉。敢云絕代之佳人，竊詡風流之名士」（吳藻，2002: 131）。絮才既以「絕代之佳人」自我定位，也自認可以擁有風流名士般的氣質與形象；無奈的是此番豪氣與才情卻無人能理解與賞識。

明清女性戲曲裡，有數部作品皆以「擬男」情節來凸顯女性自身的性別反思（華瑋，2003: 97-154）；女性劇作家多透過特定而具體的劇情設計，描寫女性角色藉著轉變性別以實現不同人生內涵的想望。但她們通常是讓劇中男女角色安置在合適的性別想像裡，彷彿說明女性唯有化身男性，才可能突破既定的氣質與行為框架。¹⁷《喬影》裡

17 明清女性劇作如《鴛鴦夢》（葉小紉，2010/1758）、《繁華夢》（王筠，2010）、《全福記》（王筠，2003）與《梨花夢》（何佩珠，2014），皆可見到擬男情節的書寫。《鴛鴦夢》與《繁華夢》分別以仙界與夢境進行性別轉換，劇中女角

謝絮才男身裝扮的意義，並不在於女性劇作家以想像情節的開展實現自身單純的擬男心願，而是以另一種性別的「扮演」與「現形」作為對照，透過自我對話直指主角人物的內在慾望：「〔南步步嬌〕優孟衣冠憑顛倒，出意翻新巧。閒愁借酒澆，俠氣豪情問誰知道？（袖出書介）肘後繫離騷，更紅蘭簇簇當堦繞」（吳藻，2002: 132）。藏身於劇中的吳藻／謝絮才於是有了既能自我掩飾、同時又自我坦白的文本情境，刻意模糊了真實與虛構文本之間的界線。

雖言「自慚巾幗」，謝絮才對於女子性別的抗拒並非全然否定，而是質疑在社會文化裡被簡化的女性形象與氣質，同時也對於女性所受到的身心以至生命的束縛感到無奈：

你道女書生直甚無聊，赤緊的幻影空花，也算福分當消。恁狂奴樣子新描，真箇是命如紙薄，再休題心比天高。似這放形骸籠頭

在轉為男性之後，乃能實現才華與志向，或自由闖蕩各種現實空間。《全福記》的沈蕙蘭同樣也在喬扮男裝時，面對愛情與婚姻而展露積極勇敢的態度。擬男情節的安排反映了女性劇作家所欲跨越的性別框架，然此設計反而更凸顯性別之間難以鬆動的界線與差異。《梨花夢》是極為特殊的劇本，劇中角色杜蘭仙同樣以男裝現身，卻展現女性氣質，與其所愛之人又以姊妹相稱。該劇強調人與人之間情感的流動能超越性別界線或單純的愛情向度；劇中一段杜蘭仙的獨白明顯模仿吳藻：

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。（何佩珠，2014: 79-80）

寫於前的吳藻《喬影》對於性別氣質的反省確實呈現最為細緻而大膽的思考；後續書寫的何佩珠對於吳藻的模仿與繼承，亦或可視為一段女性戲曲系譜的建立與開展。

側帽，煞強如倦妝梳約體輕綃。為甚粉粹香憔，病永愁饒，只怕畫兒中一盞紅霞，抵不得鏡兒中朝夕紅潮。（吳藻，2002: 132）

唱詞「命如紙薄，再休題心比天高」指出身為女性的人生困境，是而畫中「放形骸籠頭側帽」的男子模樣，無論如何都比「倦妝梳約體輕綃」更貼近她所追尋的氣質。女性又何以只能「粉粹香憔，病永愁饒」？又道：「知我者，尚憐標格清狂，不知我者，反謂生涯怪誕。怎知我一種牢騷憤懣之情，是從性天中帶來的喲！（淚介）」（吳藻，2002: 134）「性天中帶來的」言明雖生為女身，但那些不符期待的氣質亦是與生俱來；她試圖突破性別框架，在他人眼裡卻可能怪誕、不合乎正常，遂引起滿腹牢騷，悲憤難抑。

飲酒詠詩之餘，謝絮才的情緒隨心事流轉，幾度起伏跌宕，或喜或悲，或細膩或瀟灑，或傷感或傲然，或大笑或流淚，直指內心波折；此時謝絮才的形象顛覆了社會對於女性身份的期許，不再以溫柔敦厚為自我形塑的樣板。再從舞台演出的角度揣想，謝絮才雖以小生巾服上場，但幾度激情慨嘆與慷慨大笑，其言行舉止亦不全符合戲曲行當裡斯文儒雅的小生形象；若以女性身份定位此角，在戲曲腳色搬演的層次上，更已超越一般對於閨秀或旦角的氣質定位。

戲曲裡的人物形塑，除了巧妙對應社會與時代的性別定位，更是一種提煉自現實之後、將角色進一步「理想化」與「類型化」的過程（曾永義，1980: 291-292）；舞台上的角色呈現出歷史、文學以至藝術對於人物形象的長期思索，也經常被賦予最極致的期許。謝絮才一角不僅涵括男女二種性別特質，也鬆動了我們對於真實人生裡「性別扮演」以至戲曲裡「行當分類」的既定想像，詮釋出在氣質與情感上兼具風流倜儻、溫柔細膩而又悲喜跌宕、情緒直接的新角色。

來到劇末，謝絮才又對影喟嘆，自我憑弔；文本外的吳藻則透過作劇過程，將情思與慾望寄託在謝絮才這個角色上。畫、影與劇三者質性不同，但在劇中所述對象卻一致，皆可視為劇作家透過反覆不斷地將自我客體化／他者化，來呈現並檢視自我，從凝視觀看裡走進對方（亦為自我）的心靈狀態進行探索，召喚出別於真實人生、甚或在現實生活裡需要壓抑隱藏的心願，並梳理外人所難以理解的情感內涵與性別反思；謝絮才對於不同性別投射了另一種生命的想像，再返回內心追尋自我。最後的自我實現不待他人成全，而是一種兼具男女氣質與才華、跨越性別框架的存在方式，這才是最貼近她真實的心理與生命狀態。因此在整齣戲裡，可以看見謝絮才從「寧為他者」的心理狀態，對於自我性別的處境提出省思與質疑；卻又在否定、抗拒的過程裡，不斷透露出確為女子的氣質與情思。這些反覆並充滿猶豫的話語呈現謝絮才糾纏的潛意識、思緒跳動與不穩定的狀態，不僅反映其內心的矛盾與複雜，也形成文本糾葛的辯證脈絡。

在無人的深夜書齋場景，謝絮才放縱各種思緒與情感恣意流瀉，將書齋從「具體存在的空間內涵」提煉為「心靈上的空間意義」。這是極為私密的自我對話過程，透過戲劇的方式形成擬真的情境，使得我們在觀劇的同時，彷彿走入主角人物的私密心理空間，窺視、聆聽她內在靈魂的聲音。書齋轉化為謝絮才的私人空間，凸顯了現實空間與心靈空間的隱密性與私我性，從而讓謝絮才大膽吐露自身深切的情思，並進入各種詩意想望。此劇雖為一人獨幕演出，但因主角將自身對象化，以及多個參照對象的設定，原本內向式的抒情語言反而延伸出一種對話作用；謝絮才時而男聲時為女聲，有自身的呢喃與私語，亦有對外在／他者文本的提問與對話，並展現多樣的性別氣質及話語情緒。隨著話語內涵的性別變化與話語對象的改變，形成一種複調系

統。18

吳爾芙雖在《自己的房間》設定了一位主角人物，但這個虛構的角色身份並不同於傳統小說裡的穩固敘事主體，作者經常跳脫角色直接吐露個人意志。敘事聲音的跳躍、分裂與游移所建立的多重敘事觀點，同樣使該作在文本體裁上難以傳統的文體意義加以定位；卻也揭示了女性創作者在模仿、繼承男性書寫傳統時，將形式加以鬆動、進而建立個人書寫特色的創作手法。¹⁹吳藻在劇中呈現的男女氣質與聲音的重疊和轉換，以及自我呢喃與對話形式的設計，亦是透過這些矛盾話語的反覆堆疊，凸顯了謝絮才同時並存、反覆思索的複雜性別意識。²⁰

18 此處借用 Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1984 / 白春仁、顧亞鈴譯, 1998) 的「複調小說」理論，其原意說明小說企圖把作者與角色的各種不同意識置放在同一文本時空，將小說作為展示各種人生狀態與生命情感的舞台，各種聲音之間既是獨立自主，亦存在著交流與爭鳴。Bakhtin 提出所謂「對話特質」，並非單指作品中人物的對話，而是指作品「有著眾多的各自獨立而不相融合的聲音和意識，由具有充分價值的不同聲音組成真正的複調」(Bakhtin, 1984 / 白春仁、顧亞鈴譯, 1998: 4-5)。一般而言，單一角色獨白式的戲劇並不符合複調小說的原旨；但謝絮才這個戲劇人物不僅有內向式的獨白，亦將自身客體化，形成假設性的對話狀態，發言的聲口與情感內涵則在兩種性別之間變化擺盪。因此該劇雖只有一位角色，在聲音與意識的傳遞上卻非單聲道的。

19 Elaine Showalter 與 Toril Moi 皆提及吳爾芙在《自己的房間》裡展示「充滿奇想並運用多重敘事觀點」(Showalter, 2003 / 韓敏中譯, 2012: 262-263)，但二者對於這樣的寫作手法評價並不一致，前者採取批判立場，後者則為吳爾芙辯駁，Moi 甚至將此敘事策略連結到法國女性主義理論對單一固定性別主體位置的解構 (Moi, 1985 / 陳潔詩譯, 1995: 1-18)。

20 女性作者在創作文體的選擇上同樣具備性別意義。對照西方女性文學，吳爾芙在《自己的房間》亦曾針對女性所使用的文體提出觀察與分析：十九世紀時小說取代了詩歌成為女性創作時主要的文體，當時女性擁有的文學創作訓練往往在於觀察性格與分析情感，小說成為最適合她們反映生活裡的人際關係、人世情感，也最不需要專注力的一種形式 (Woolf, 1929 / 宋偉航譯, 2017: 150-

中國古代女性的創作向來以詩詞為主要形式，戲曲之於女性是相對難度較高的文體，清代女詩人王端淑（1667）即指出：「詩才易，曲學難，苦心吳歎，皓首難精。」除了難度之外，詩詞較之戲曲小說也同時有「文體尊卑」的差異評價。明清婦女的文學創作較過往倍增，但仍以詩詞為主要體裁。女性投入敘事文學的閱讀、批評或創作，始終是禁忌，特別是具有閨秀身份的女性，因為小說戲曲充斥著男性視點或對情慾的直接書寫；此外，相對於詩詞，小說戲曲被視為「俗文學」，自然違背一般家庭對於女性應禁錮於家、以免為世俗所染的期待。然而，正因文體不符正統及其代言特色，這類敘事文本反而給了女性作家相對自由開放的創作與想像空間（華瑋，2003: 41-44；Widmer, 2006／馬勤勤譯，2015: 5-6, 65-66）。女性作家投入戲曲創作已是跨越文體可能存在的性別界線，但女性劇作家卻也可能同時挑戰「文體性格」，將之打造成更貼近自身生命情感的形式與風格。²¹《喬影》將謝絮才的心思與情感變化軌跡作為結構劇本的依據，

154)。她也認為，多數的文體已在男性文學家筆下建立起特定的形式規範甚至文字風格，然而那樣的書寫不見得適合女性；例如史詩或詩劇等較古老的文學類型，在女性投入寫作之前即已定型，自成一種難以動搖的「文類性格」。而長篇小說於當時是新興文體，尚未確認必定的形式與風格標準，女性作家因而有自行形塑的空間。但吳爾芙也強調，女性同樣擁有改造文類的權力與能力，亦認為寫作與生理條件有對應關係，因此建議女性在投入寫作時「應該比男性簡短一點、緊湊一點，行文的組織也不應該強求要長時間專注、無人打擾來做比較好」（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 172）。試著鬆動在男性文人筆下建立的文學風格，賦予文體新的節奏與寫作手法，也正是吳爾芙在自身創作所做的事；而吳藻作為明清時期少數可見的女性劇作家，則實現了對於文體的挑戰與顛覆，進而建構出一種女性的風格與書寫特色。

- 21 這邊所謂的「文體性格」，指古典戲曲在以抒情為本位的前提下，多數劇本仍保留完整的戲劇結構與明確的結局安排。然而在明清女性劇作裡，如何佩珠（2014）《梨花夢》與劉清韻（2003）的《拈花悟》皆可見到一種淡化情節與敘

原本在戲劇中常見的時空變化，在該劇中轉化為心理層次的描寫，同時也強化了該劇本建立在女性意識流轉脈絡上的自我書寫意義；加以角色的扮相、身段、氣質、聲口與情感內涵皆是在既有文法與藝術規則上進行重新設計，令此劇本展現出鮮明的實驗風格與性別色彩。

四、走入與走出書齋：對於文學歷史的挑戰

如前所述，書齋應視為具有性別意義的特定空間，承載了閱讀與書寫的權利與慾望；而書籍、知識同時作為權力的象徵，亦是超越現實、通往古今歷史與外在世界的精神出口。如同明清時代興起的大量女性讀者，當人們擁有閱讀能力時，精神世界的向度也隨之開啟（高彥頤，2005）。在吟詠李白詩作的當下，謝絮才逐漸將內向式的自我抒情與性別反思，轉為對於文學歷史的觀看與對話，從私人內心空間出走，進入文學歷史的語境，接著以多則典故並置，帶出文學史上的男性身影：

〔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，我待吸長鯨賞酒鮮金貂；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，我待題糕，笑劉郎空自豪，笑劉郎空自豪。（吳藻，2002: 133-134）

事節奏的書寫特色，而將劇本打造成一個時間緩慢的抒情文本空間。唯幾部劇作裡吳藻的《喬影》寫作時間最早，獨幕與獨角的形式特色更強調了劇本的抒情言志功能，亦是其他女性劇作所未見。

該段唱詞引用煙波釣徒張志和泛舟行船於江河之上，列子逍遙自在、御風而行，以銅琵琶奏唱蘇東坡〈大江東去〉一展壯志豪情，辛棄疾醉裡挑燈看劍、夢回戰場，呂洞賓借天家虹萬丈、垂鈎釣金鰲，放蕩不羈的阮孚願以金貂換酒喝，孔子作〈幽蘭操〉喟嘆生不逢時但心志不移，李白宮中撈月、傲然自得，仙人子晉吹笙，宋祁調侃劉禹錫題詩用字小心拘謹；這些人物或以「畫面」或以「事件」的文字形態呈現，每段敘述皆可視為一獨立文本，當下的抒情詠嘆也因此延伸出另一種「時空意義」。而在這個時間近乎凝止的書齋空間裡，該段書寫反而成為最密集也最大幅度的時空跨越，謝絮才的思緒帶領讀者穿梭奔走於數千年的時光隧道，尋找她所嚮往的歷史身影。

值得注意的是，唱詞所透露的，除了可視為吳藻藉謝絮才之口，表達對歷史上男性文人——從文采、品格、才華、生命情調與壯志豪情等各種理想的生命內涵與存在方式——的依附與期許，話語中並以「我」取代這些文學典故原本的男性文人主體，表明自己具備同樣的才情與雄心。一一舉列的過程也將謝絮才的抱負與企圖逐層堆疊，凝聚成對於男性文人與其所建構起來的文學歷史之挑戰與競逐，表達自己的才華與浪漫詩心不輸他們、其所能為之事我亦可為的心情。最後的「我待吹簫，比子晉還年少」與「笑劉郎空自豪」更進一步透露較勁之情，前者說明自己年少卻富才情，後者則有雙關語的內涵：除了原典故中宋祁對劉禹錫的嘲弄，當主詞轉換後，亦增添了謝絮才一哂男性引以為尊的嚴肅文學傳統之意。²²在唱詞裡屢屢可窺見女性文人

22 宋·邵博（1988: 1044）：「劉夢得作〈九日詩〉，欲用饀字，以五經中無之，輟不復為。宋子京以為不然。故子京〈九日食饀〉有詠云：『飀館經霜拂曙袍，糗餼花飲鬪分曹。劉郎不敢題饀字，虛負詩中一世豪。』遂為古今絕唱。糗餼粉餼，饀類也，出《周禮》。詩豪白樂天目夢得云。」

意欲取而代之，甚至重寫文學歷史的企圖。

謝絮才將當下瞬間的體悟，轉化延伸成對於文學歷史的觀照與凝視，表達女性作家挑戰文學歷史的豪情與志氣：「〔南僥僥令〕平生矜傲骨，宿世種愁苗。休怪我咄咄書空如殷浩，無非對旁人作解嘲，對旁人作解嘲」（吳藻，2002：134）。劇中的書齋從具體的現實空間轉化為象徵意義的文本場景，在吳藻有意的場域設定、物質安排、儀式性行為的進行裡，也成為凝練心志與情感、確認並實現女作家內在慾望的抒情空間，以及通往外在世界的出口。²³空間的私密性給予劇中人物的安全感，讓謝絮才走向內心世界進行鉤掘時，反而打開了精神的廣度，出走到浩瀚的歷史長河；其靈魂遊走文學歷史上的眾多時空向度，將自己代入不同人物，置身在特定歷史場合。這些場景與事件有虛有實，於此劇中宛若一幅幅靈動的時空場域，謝絮才將歷史記憶與個人想像結合，從原本的空間為起點走入時間的軸線，讓自己的靈魂踏出書齋，闖蕩不同歷史場域。

男性文人的浪漫才情與豪情壯志，除了是一種天份更是一種權力；無論是實際行走於各個外在有形空間，或是於抽象的政治、文學環境裡一展抱負，都不是女性所能擁有的自由。男性獨有的空間經驗賦予他們在文學與藝術創作上無拘的想像能力，女性往往必須置身在符合期待的特定場合，從事符合期許的行為與思考；若將這些文學畫面中的男性文人全部置換為女性作家，試想在煙霧迷濛的江面上泛舟、於蒼穹間乘風而行、在營帳裡抽出寶劍仔細端詳、拂著長虹入海漁釣，或處身宮中入水撈月、自嘆懷才不遇或開展一場詩文辯論與

23 華璋（2003：37）提到：「編寫戲曲，可以被視為明清女性在自己無力左右的社會現實中的一種精神寄託與情感補償。……女性作家因此成為自己作品『文本空間』的主宰，彌補了『社會現實空間』的弱勢與被動。」

對話的竟是女性身份？這段假設性的模仿行為竟也產生了一種諧擬（parody）的效果，既是劇作家對於漫長文學歷史的致敬，也隱隱透露微妙的挑釁、幽默的嘲弄。這一段從私密空間生發的白日夢是一種精神的闖蕩與冒險，透過文字的描敘打開眼前的視域，表達女性意欲以才華與意志征服世界，透過書寫讓自己重現歷史現場，取代原本大多數的缺席狀態。

吳藻在《喬影》裡重新界定書齋的性別意義，以之為知識的入口，讓自己重返並重建文學歷史；吳爾芙則將個人的房間比喻為獨立的心靈空間以利於自由寫作。然在《自己的房間》的敘述脈絡裡，吳爾芙亦曾以封閉的室內空間象徵女性在歷史上的禁錮狀態，卻又認為如此的生命處境反而激發了女性不同於男性的創作潛力：

女性關在室內不千百萬年了麼？難道待了那麼久，到現在這房間的牆壁不會浸潤著女性的創造力？而且，浸潤之深透飽滿，不已經滲出了磚塊、灰泥之外，需要宣洩到文字、到色彩、到政治去作發揮麼。不過，女性的創造力大不同於男性。我們還絕對可以斷言，女性的創造力要是橫遭壓制或是荒廢，可是萬分的可惜；因為，這一股力量乃是歷經數百年最嚴苛的磨練方才淬煉出來的，無可取代。（Woolf, 1929／宋偉航譯，2017: 193-194）

即使在尚未爭取到自由創作與參與社會的權利之前，女性的書寫慾望也不受歷史現實所束縛；那些創作能量無可抑制地滲透到文學以至其他屬於男性的範疇，以獨特的形貌曲折地出現在歷史中。吳爾芙在其他創作同樣透過想像與文字踏查城市、航行遠方，甚至建構大幅度的歷史場域；其首部小說 *The Voyage Out*（Woolf, 1957/1915）描述

女性遠遊南美而衍生的情慾與死亡經驗，又如 *Orlando: A Biography* (Woolf, 1942/1928) 一作，更見主角 Orlando 穿越數百年時空、東西地景與男女性別的冒險奇航。

一切的行旅均從書寫的房間啟程，中西女性作家皆憑其不受拘束的精神與意志，以文字航向各個歷史時空與地理場景。文章裡的各種空間不僅是虛構情節所寄託的事件場域，亦具備形塑角色性格與傳達作者情感及思緒流動脈絡的功能。²⁴包括《自己的房間》的牛橋，*Orlando* 的土耳其伊斯坦堡，*To the Lighthouse* (Woolf, 1982/1927) 裡 Cornwall 郡的 St Ives 海灘，*The Voyage Out* 的南美 Santa Marina 海灘等，這些地域經驗與描述未必是吳爾芙所親歷或具備絕對的寫實意義，其目的仍在呼應角色的心靈流動或建構人物的生命軌跡，故而這些空間移動更適合被視為一種「虛構行旅」(imaginary travel) (李秀娟, 1999: 51)。²⁵這些書寫呼應著《自己的房間》的批判：對比於自由行旅、四處冒險的男性，女性被塑造成柔弱居家的形象；並提出在身體旅行未能實現之前，以文字進行精神上的旅行未嘗不是掙脫現

24 Suzana Zink (2018) 即以「進出房間」(in and out of doors) 作為討論的起點，關注吳爾芙在多部作品裡的相關書寫，包括房間的隱喻、空間物質的呈現、小說角色在遠程行旅裡開拓的空間經驗，以及寄寓其中的對於性別、階級甚至國家等議題的思考與處理。其提到首部作品 *The Voyage Out* 在旅行過程中關於女性成長經驗與帝國殖民的討論；*Night and Day* 與 *The Years* 則透露家庭內部空間活動對於角色生命的影響。作者認為，吳爾芙筆下的「房間」經常如同一個「活體」，承載了小說人物的生活細節與精神情感流動的痕跡 (Zink, 2018: 25-26)；並據以對於維多利亞時期吳爾芙生平及其作品中女性角色與女性空間的關係進行極細緻的論述。

25 Jan Morris (1993) 提到除了兩度造訪土耳其 (1906、1910)，吳爾芙的旅遊空間多在英國，特別是英格蘭。其作品中的空間地域書寫往往極具個人風格，書中那些旅遊與遷移經驗常為延展自我、探索自我與他者關係的憑藉，想像抒情的意義大過紀實寫真的目的。

實處境的出路。誠如走入眾多已成歷史的文學場景的謝絮才，亦是藉由文字想像打破女性生命經驗之侷限，寄託悠遊各式時空場域與重寫歷史的慾望。

五、超越時空與性別的框架——以書寫建立永恆

謝絮才的心情擺盪在性別的定位、抉擇，時而豪氣干雲，抒發不讓鬚眉之志，時而心生慨嘆，以為這一切壯志不過是癡人說夢。是而絮才或哭或笑，或灑脫或消沉，最末則自嘆無論如何，終究無法比擬屈原的處境與遭遇：「（痛哭介）我想靈均，神歸天上，名落人間，更有箇招魂弟子，淚灑江南，只這死後的風光，可也不小！我謝絮才將來湮沒無聞，這點小魂靈飄飄渺渺，究不知作何光景？」（吳藻，2002: 135）貫串全劇的屈原再度成為比附對象，而性別差異所形成的歷史遭遇差別終是無可改變之事。屈原死後尚有人為其憑弔，絮才則感慨以此女子之身，將來只能化為飄渺的幽魂沉寂於歷史洪流，因此在劇末她追隨古人生祭與自輓的習俗，對影自我憑弔：²⁶

〔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。（吳藻，2002: 135-136）

26 古時文人或於生前寫下自輓詩或自祭文，最有名的當為晉代陶淵明〈擬輓歌詞三首〉與〈自祭文〉一篇，書寫面對生死課題的看法，以及對於過往生命的檢視，甚至也預示了死後親友送別的可能情境。

明清上層女性經常在家庭裡表現虔誠的宗教信仰，那是一種精神寄託，也可視為女性優雅生活形式的展現。除了宗教的虔敬，她們的信仰對象亦可能是文學角色或由之延伸的至情形象；這時期的女性常被認為更有靈性，與其才華一併成為受讚美的條件，使得這些女性甚至期盼來世再度「成為才女」，過世的才女也經常被「神化」。這些資料顯示，明清女性雖然會吐露身為女子受侷限的無奈，實際上卻又認同自身性別更優於男性，故常透過宗教儀式來表達對於才女的肯定與推崇。²⁷

謝絮才究竟是嚮往成為男性，抑或想表達雖為女性，卻有不輸男性的創作才華與雄心豪情？從全劇的抒情脈絡一路開展下來，謝絮才一方面以男性外貌自扮，而「男性」常被她定位為用以對現實條件提出爭辯與較勁的另一種性別對象，同時又拒絕以符合想像的女性姿態現身。她所詠嘆與認同的終究是「身為才女」的自己，唯女性該以何種氣質與形象出現，是由她自己定義的。因此最後的自我憑弔，除了是質疑並抗議女性在歷史上的缺席與無聲，也延續之前回溯歷史現場

27 高彥頤（2005：68-91，210-212）提到明清婦女對於學問、文學以至才女形象（真實和虛構人物）都可能產生高度崇拜，將現實生活中的女性神格化，或對文學中的角色信以為真，並透過儀式性的行為來表達對這些女性的愛慕與敬仰。另外合山究（2006／蕭燕婉譯，2016：281-99，365-432）也分別在〈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，指出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，甚至視之為仙女的化身，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，作為理解文學書寫裡女性崇拜之關鍵字句，而以《紅樓夢》為這股風潮的成熟高峰之作。然須留意的是，男性對於女性的讚賞或小說所肯定的女性形象，仍有諸多不同脈絡，或以節操為重，或著重於天才少女的形象。但肯定女性創作才華並給予高度評價，進而認同女性的性別意義，確為明清之際可見的社會風氣，也與當時女性創作盛行的文學環境相互形成詮釋關係。

時，以「我」作為主詞，替換並取代眾多文學典故的男性身影。在她擔任起憑弔者與被憑弔者雙重身份之際，除了肯定女性才華，其對畫詠嘆、對影自憐，皆是對於身為女性的自己以及女性性別的眷戀與珍惜。²⁸謝絮才以月下人影取代具體反映性別容貌的鏡中形象，一方面繼承文學裡女性自我詠嘆的傳統，同時又凸顯出殊異於過往的抒情內涵，淡化了女性建立於外貌形象的自我認知，將內在精神格局從純粹的情感企盼擴大為名留青史的雄大志向。這段自我觀看與自我憑弔的過程，也因此擺脫了女性以「他者所期待的樣貌」現身的慣常，而能見到謝絮才在檢視自身並建立自我生命價值之後，主動地決定了她希望被歷史理解的方式。

從質疑自我性別到重新定位性別氣質，謝絮才亦挑戰男性獨佔的歷史位置與話語權力。先以男性裝扮及風流氣質現身，最後仍顯露出屬於女性的細緻情感，無論在氣質情感或才華志向上，謝絮才對於自身性別的期許與氣質展現，都更適合以「雌雄同體」的概念來定義。劇中透過一連串具有象徵意義的儀式行為，最終發展至女詩人的自我憑弔，說明了女性追求知識、嚮往藝術，並以閱讀開展對於生命的探索。在此重新定義下的女性，自是珍貴也值得後人景仰。

吳爾芙借用 Henry N. Coleridge 提出的「偉大的心靈皆是雌雄同體」(a great mind must be androgynous)，說明人的內在心智同樣存在著雌雄兩性，二者充分融合才能發揮完整的功能。許多優秀的創作者

28 《自己的房間》裡，吳爾芙多處表明對於女性才華與靈性的肯定，包括對自身的憐愛，也認為女性之間可能互相欣賞、彼此愛戀；這樣的情感卻往往為男性著作所忽略。「我原本決意不做的事還是做出來了；我竟然毫不思索就讚美起自己所屬的性別來了。『磨練得極為精妙』——『微妙得不得了』——」「我們何不私底下大方承認，有的時候，確實就是有這樣的事。有的時候，女人真的也會喜歡女人」(Woolf, 1929 / 宋偉航譯, 2017: 180)。

如莎士比亞、濟慈、普魯斯特，皆有雌雄同體的心靈狀態，其標誌之一在於思考時不會從劃分兩性的角度來想，而以開放自由的心靈狀態書寫（Woolf, 1929 / 宋偉航譯，2017: 209-210）。類似的性別觀念除了在《自己的房間》清楚表露，*Orlando* 更進一步以奇幻的小說情節闡述雌雄同體的概念。小說裡的 Orlando 正是以時空跨越作為性別跨越的基礎，又以傳記為副標題，在形式與內容上同時展露出文類的複雜性，一如《自己的房間》兼具寫實與虛構且跨越文類的書寫。²⁹同樣的，吳藻亦是透過文體的大膽嘗試——戲劇的虛構性以及劇作家明顯的自我言說色彩，敘事文本的強烈抒情節奏，角色在兩種性別之間的擺盪——充分揭示作者自身的性別意識。

《喬影》劇末謝絮才感慨自己將來離世時，湮沒無名的飄渺靈魂將無人憐惜，故而對自己的影子進行憑弔。此生之生命內涵受限於性別而難以施展，謝絮才用以突破現實框架的是書面文字所築構之萬千世界與細水流年。生命終究短暫有限，這是歷代文人共同的焦慮，女詩人也不例外；越是透過文字自我檢視，越是看見引人惆悵的時光流轉。於是女詩人收起金翹翠翹，再度以詩酒自我祭奠。最後她超越時間與生命的侷限，將現實與夢境的分界模糊化，並突破身體與性別的框架，將自己的形體與畫中人、影子融為一物，刻意模糊了現實與虛幻、生與死的差異及界線。此時的謝絮才與畫中人、影中人交疊並置，以相互對應的方式自我觀照與召喚，這些不同的存在方式分別指涉著她的形體或靈魂：「〔清江引〕黃雞白日催年老，蝶夢何時覺？長依卷裏人，永作迦陵鳥，分不出影和形同化了」（吳藻，2002: 136）。

29 文類界線與文學形式的鬆動與破壞，成為吳爾芙多部作品的鮮明特色；Beverly Ann Schlack（1979: 77）曾以「文學雜類」（a literary hybrid）來說明 *Orlando* 文體上的複雜性：「*Orlando* 結合傳記、歷史、幻想、小說、詩歌與寓言。」

歲月流轉，生命終有尾聲，然而此生究竟為真實或虛幻？如同莊周夢蝶，孰為真正存在的主體？絮才跨越性別框架的渴望看似背離現實，卻揭示了女性劇作家最真實的心靈內涵與生命情態。是而謝絮才將情感投入最初的畫中人，以「迦陵鳥」作為跳脫現實世界的美好存在，才女或許難以在實際的青史上建功留名，卻能透過文字建立超越歷史的永恆心靈空間，並長存歷史。無論是畫中之身或影中之人，這一連串將自身他者化的檢視過程裡，各個自我形象最後堆疊成一個複雜卻真實的自我，謝絮才的心靈與身體於此時方才獲得真正的融合與呈現。

關於性別的爭辯與對話來到劇末，也提升到哲學層次，思索生命的存在意義、短暫的人生如何建立永恆平靜的精神狀態。文字創作正是劇中的謝絮才、同時也是劇外的吳藻用以超越現實的方式，透過書寫自我梳理也自我定位，並將紙上的瞬間轉化為歷史上的永恆。³⁰

六、結語

但現在，我卻相信這位從來沒寫過一個字且埋骨十字路口的女詩

30 《喬影》選擇讓謝絮才所有起伏跌宕的情緒，在劇末回歸精神境界的平靜，這樣的節奏變化與吳藻一生的創作亦有巧妙對應。吳藻早期作品多慨嘆現實遭遇與生命內涵的傷感，後期創作則常見追求宗教的參透了悟，表達淡泊寧靜的精神狀態。然而《喬影》一劇演出於道光乙酉年（1825）秋，吳藻創作該劇本的時間尚未進入中晚年。《喬影》可謂她平生情緒最激烈、思索性別議題最直接大膽的一部創作，劇裡謝絮才將思緒提升至哲學境界，從現實遭遇走進更高層次的生命思索，應不全是宗教式的頓悟，或者更應該定位為對於如何找到精神出口的一種選擇。穿梭歷史時空、自我憑弔一事，亦可見此時吳藻對於以文學創作留名青史仍有期待。唯這段超越現實的哲學性思考，彷彿也預示了吳藻真實人生裡所有的疑慮與對話，似乎也只會透過宗教途徑尋得解脫之道。

人其實還活著。就活在我身上，就活在許許多多今晚無法在場的女子身上。……偉大的詩人永遠不死；他們會永存不朽；只要有機會，便會化作血肉之軀行走在你我之間。

——《自己的房間》（Woolf, 1929 / 宋偉航譯，2017: 236-237）

古典戲曲在男性劇作家筆下建立起悠遠傳統，吳藻藉由《喬影》的創作，一方面挑戰了原不屬於女性的文類，並試著在劇本中帶入甚具性別意識的主題，同時也在文字風格與劇本形式上呈現極為濃厚的女性抒情色彩，既有對於戲曲形式的繼承與獨特風格的開展，亦藉書寫梳理自身的性別意識，使得《喬影》展現出鮮明的「抒情自傳」色彩。

劇中的謝絮才透過想像遊走不同歷史時空，從具體存在的書齋空間，穿越不同時空場域，展現挑戰／取代男性單聲發言的文學史之意圖。劇末的自我憑弔行為具有高度的儀式意義，謝絮才澆酒為己生祭，用以對抗死亡之後遭到遺忘；作者吳藻則是透過文字創作與戲劇扮演，以文字自我定位，呼應並揭示劇中人／作者將瞬間轉化為永恆、留名青史的企圖心。吳藻透過劇本所開展的性別意識，亦有複雜的層次：表面上她道訴渴為男子的心境，同時又可見巾幗不讓鬚眉的女性志氣。謝絮才在劇中呢喃、慨嘆、抒情、傷感，時而流淚時而大笑，或溫柔細膩或豪邁灑脫，情緒隨文字曲折起伏，擺盪於兩種性別之間，吐露謝絮才在反思自身性別時，欲兼容並蓄或時感矛盾的複雜心境。

「吳藻對於此劇的自我投射」與「謝絮才對於畫中人物之投射」皆是透過「扮演」與「展示」的方式，凸顯女性在面對性別角色的社會定位時，亟欲突破卻充滿屏障的困難與焦慮。謝絮才的詠嘆是「內

向式」的，夜深人靜的書齋空間建構出私密的心靈空間，慨嘆、憂傷，流淚或大笑，皆是在無人的情境下毫不保留的真誠喟嘆。然而劇作的文本質性相對而言則是「外向式」的，無論是文本創作或劇場搬演，往往都預設了接受者（讀者／觀眾）的存在。

也因此，當吳藻選擇以戲曲的形式作為創作載體，她其實又預設了文本向外的對話性。從劇中內向式的內心獨白，走到劇本結構上外向式的對話期待，吳藻似乎是藉由劇本創作邀請大家進入其內心世界觀覽；唯在虛構角色的掩飾下，獨白的聲音更無所顧忌地充分表現其雄心壯志與柔軟情思。劇中的男性裝扮、自我作畫與自我憑弔，既是表演內容亦皆具備行為上的隱喻，藉由形塑另一個自我、將自身「他者化」的方式，引起對於自身的觀看與凝視；另一方面對於性別差異進行反省與提問，也進而確認自身性別的處境及慾望。在光譜的兩端徘徊往返，終至提煉出兼具男女兩種特質的性別內涵，用以取代單一、絕對的性別分界；這即是她藉此公開性的文本屬性所欲與外在世界建立的對話內涵。

《喬影》透過文字上「敘事結構」與「抒情文法」的交織，創造出一種「雙重文體」與「雙關語法」(double syntax)，用以承載女性劇作家的性別反思與大膽越界：改扮性別後踏進男性的書齋空間，進而將之重塑成一個抒情世界，並以詩意的文本結構包覆流動的性別想像。³¹是而《喬影》在文本形式、文字風格、角色特質與性別意識的呈現與討論上，同時體現戲劇／詩歌、敘事／抒情、豪邁／細膩、雌／雄、文學／哲學等特質，打破文體與性別的單一性，或可視為女性加入文

31 《現代文學》雜誌在引進吳爾芙作品、進行翻譯與評介時，提到她是個「選擇散文小說體作為工具的抽象派詩人」，亦標記著吳爾芙創作在文體形式與文章風格上的越界與對話性（現代文學編輯部，1961: 4-6）。

學創作與性別討論的行列時，所提出與示範的一種特有風格。³²

百年之後在英國，吳爾芙以幽默又尖銳的文字檢視西方文學傳統裡男女創作條件與風格的差異，同時也承認自身性別的限度，理解女性書寫殊異於男性之特色；並提出女性應當從男性文學史出走，以適合女性的文字與文體建立女性文學傳統的書寫意義。在吳爾芙的時代，長篇小說以相對鬆軟的新興文體姿態給了女性作家闖蕩冒險的空間；而在明清兩代，少數女性作家則是大膽地走進已由男性劇作家建構成形的戲曲傳統。這些女性劇作家在劇本裡透露的女性情思與性別意識一直為後代研究者所關注，同樣值得注意的是，女性劇作家是否也透過形式與規範上的鬆動建立起女性戲曲的特色？

對於上述提問，吳藻的劇作提供了值得參考的答覆。《喬影》一劇中，明顯可見她繼承且挑戰文體本身具有的男性權力意義，並以多聲的語調與隨著意識流動的文法，讓自身對於性別的想像透過文字探索越界的可能性。在西方女性主義尚未生發勃興之時，吳藻《喬影》即已印證了女性的文學創作不僅是對於男性文學的純粹複製，書寫之於她們是具有性別意義的：文字與文法揭示了女性內心繁複糾葛的思緒與性別思考，也表現出女性對於男性文學傳統的挑戰與對話、承繼與溢出；正是在這些極富力量的動態話語裡，逐漸延展出一條女性自身的文學之路，並且實現了才女作家所追求的、在文學歷史上留下印記的傳世慾望。

32 法國女性主義者在討論女性的文學創作時，認為她們往往藉著建構一種跳脫於父權象徵／語言秩序的語法和文法，試圖用各種不同文體重新書寫文本，讓被壓抑的一方重尋具有主體意義的發言位置。性別是一種辨別風格的方式，男性、女性因其生理狀態、更因為不同文化經驗而形成差異。女性作者經常透過文體與形式的變化，讓自身的發聲獲得關注（Irigaray, 1987／朱安譯，1992: 372-385）。

參考文獻

- 方秀潔（2014）《跨越閨門：明清女性作家論》。北京：北京大學出版社。
- 毛文芳（2001）《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》。台北：學生書局。
- 王筠（2003）《全福記》，華瑋編《明清婦女戲曲集》，145-248。台北：中央研究院文哲所。
- 王筠《繁華夢》（北京：學苑出版社，2010年，清槐慶堂刻本），《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》，冊67。
- 王端淑〈雅集〉，《名媛詩緯初編》（清康熙六年〔1667〕清音堂刻本），卷37，《明清婦女著作網》。取自 <http://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=43357&language=ch>
- 何佩珠《梨花夢》（北京：國家圖書館出版社，2014年，清道光間刻本），肖亞男編《清代閨秀集叢刊》，冊42，49-86。
- 吳載功〈跋〉，吳藻《喬影》（上海：上海古籍出版社，2002年，據清道光刻本影印《續修四庫全書》），卷1768，136-137。
- 吳藻〈金縷曲〉，《花簾詞》，清冒俊編《林下雅音集》（清光緒十年〔1884〕如不及齋刊本），卷8，《明清婦女著作網》。取自 <https://ppt.cc/f0kZtx>
- 吳藻《喬影》（上海：上海古籍出版社，2002年，據清道光刻本影印《續修四庫全書》），卷1768，132-137。
- 李秀娟（1999）〈航向帝國邊境：女性旅行與吳爾芙《出航》中的慾望版圖〉，《中外文學》，27(12): 50-78。doi: 10.6637/CWLQ.1999.27(12).50-78
- 李曉（1989）《比較研究：古劇結構原理》。北京：中國戲劇出版社。
- 邢麗冰（2008）〈從「雙性同體」評吳藻詞曲中的女性形象〉，《語文學刊》，1: 25-27。

- 邵博《邵氏聞見後錄》，《筆記小說大觀》二十八編（台北：新興書局，1988年），冊6，卷19。
- 徐子方（1998）《明雜劇研究》。台北：文津。
- 高彥頤（1995）〈「空間」與「家」——論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女研究》，3: 21-50。doi: 10.6352/mhwomen.199508.0021
- 高彥頤（2005）《閨塾師：明末清初江南的才女文化》。蘇州：江蘇人民出版社。
- 現代文學編輯部（1961）《吳爾芙專輯》，《現代文學》第6期。
- 陳芳（1991）《清初雜劇研究》。台北：學海。
- 曾永義（1980）〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》，233-295。台北：聯經。
- 華瑋（2003）《明清婦女之戲曲創作與批評》。台北：中央研究院文哲所。
- 葉小紉《鴛鴦夢》（北京：學苑出版社，2010年，清乾隆二十三年〔1758〕重刻《午夢堂集》本），《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》，冊18。
- 葛慶曾〈跋〉，吳藻《喬影》（上海：上海古籍出版社，2002年，據清道光刻本影印《續修四庫全書》），卷1768，136-137。
- 劉軍華（2015）《明清女性作家戲曲創作研究》。北京：科學出版社。
- 劉清韻（2003）《拈花悟》，華瑋編《明清婦女戲曲集》，451-482。台北：中央研究院文哲所。
- 鄧丹（2009）〈明清女劇作家的戲曲因緣〉，《浙江藝術職業學院學報》，7(3): 30-37。
- 鍾慧玲（2001）《清代女作家專題：吳藻及其相關文學活動研究》。台北：樂學。
- 魏謙升〈序〉，吳藻《花簾詞》，清冒俊編《林下雅音集》（清光緒十年〔1884〕如不及齋刊本），卷8，《明清婦女著作網》。取自 <https://ppt.cc/fPDiPx>
- 合山究（2006）明清時代の女性と文学。東京：汲古書院。蕭燕婉譯（2016）《明清時代的女性與文學》。台北：聯經。

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1984) *Problems of Dostoevsky's poetic*.
 Minneapolis: University of Minnesota Press. 白春仁、顧亞鈴譯（1998）
 《陀思妥耶夫斯基詩學問題》，錢文中主編《巴赫金全集》第五卷。石
 家莊：河北教育出版社。
- Frank, Joseph (1991) *The idea of spatial form*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Irigaray, Luce (1987) Sexual difference. In Toril Moi (Ed.), *French feminist thought: A reader* (pp. 118-130). New York: Basil Blackwell. 朱安譯（1992）〈性別差異〉，張京媛主編《當代女性主義文學批評》，372-385。北京：北京大學出版社。
- Mann, Susan (1997) *Precious records: Women in China's long eighteenth century*.
 Palo Alto: Stanford University Press. 楊雅婷譯（2005）《蘭閨寶錄——晚
 明至盛清時的中國婦女》。台北：左岸文化。
- Mann, Susan (2007) *The talented women of the Zhang Family*. Oakland: University of
 California Press. 羅曉翔譯（2015）《張門才女》。北京：北京大學出版社。
- Moi, Toril (1985) *Sexual/textual politics: Feminist literary theory*. London, New
 York: Methuen. 陳潔詩譯（1995）《性別／文本政治：女性主義文學理
 論》。台北：駱駝。
- Morris, Jan (Ed.) (1993) *Travels with Virginia Woolf*. London: The Hogarth Press.
- Rabkin, Eric S. (1981) Spatial form and plot. In Jeffrey R. Smitten and Ann
 Daghistany (Eds.), *Spatial form in narrative* (pp. 77-100). New York: Cornell
 University Press.
- Robertson, Maureen (1992) Voicing the feminine: Constructions of the gendered
 subject in lyric poetry by women of Medieval and Late Imperial China. *Late
 Imperial China*, 13: 1. doi: 10.1353/late.1992.0006
- Schlack, Beverly Ann (1979) Orlando. In *Continuing presences: Virginia Woolf's*

- use of literary allusion* (pp. 77-100). University Park: Pennsylvania State University Press.
- Showalter, Elaine (2003) *A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing*. London: Virago. 韓敏中譯 (2012) 《她們自己的文學：英國女小說家：從勃朗特到萊辛》。杭州：浙江大學出版社。
- Widmer, Ellen (2006) *The beauty and the book: Women and fiction in nineteenth-century China*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 馬勤勤譯 (2015) 《美人與書》。北京：北京大學出版社。
- Woolf, Virginia (1929) *A room of one's own*. New York: Harcourt, Brace and Company. 宋偉航譯 (2017) 《自己的房間》。台北：漫遊者文化。
- Woolf, Virginia (1942/1928) *Orlando: A biography*. London: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1953) *A writer's diary*. Ed. Leonard Woolf. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Woolf, Virginia (1957/1915) *The voyage out*. London: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1982/1927) *To the lighthouse*. Toronto: University of Toronto Press.
- Zink, Suzana (2018) *Virginia Woolf's rooms and the spaces of modernity*. London: Palgrave Macmillan.

◎作者簡介

高禎臨，東海大學中文系博士，現為東海大學中文系助理教授。主要研究專長為古典戲曲、當代戲曲、戲劇理論。主要教授課程為：文學概論、古典戲曲、當代戲曲與劇場、明清戲曲與戲劇理論、戲曲史專題。

〈聯絡方式〉

Email: chenlin@thu.edu.tw

From the Boudoir and Study into History: Spatial Metaphors, Material Symbols and Significant Actions in Wu Zao's *Qiao Ying* (*The Disguised Image*)

Chen-Lin Kao Department of Chinese Literature
Tunghai University

Adopting the spatial metaphors found in Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, and taking as a point of reference the lyrical and dialectic characteristics found therein, in this paper I discuss how the study is used as a metaphorical space for expressive potential in the drama *Qiao Ying* (*The Disguised Image*) written by Wu Zao, a female playwright of the Qing dynasty. I also examine how she uses symbolic objects and particular actions to construct a woman's private world of emotion and to challenge the male hegemony of Chinese literary history. Through the use of drama, emotional expression, and narrative, *Qiao Ying* displays the richness of feminine reflective thought, as well as Wu Zao's inner sentiments and detailed views on gender. Moreover, by transcending fixed literary boundaries, she personally demonstrates how a female writer can find her own voice in a male-dominated field.

Keywords: Wu Zao, *Qiao Ying*, Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, women's writing