

## 從沈復《浮生六記》看清中葉的性別意識

譚美玲

**提 要：**《浮沈六記》是清嘉慶年間沈復的自傳式的作品，當中把文人一直少涉及的房幃之情，表露纖細無遺，是繼李清照、歸有光之後，把自己夫妻恩愛的種種，表述出來文學作品。中國知識分子少於表露自己家中事情，著書立說不牽涉家庭，以示獨立，以示志氣，求得宗族認同，社會身份。如果說沈復妻陳芸是新女性，畢竟當時女子知書識墨是一種女學的風氣，但芸是無師自學的，而芸又是家中大女兒，父早死，負起母父之職，行為從小就有其獨特之處。今日用性別研究來看，陳芸的成長上實際是與她所處的家庭、社群、法制、文化等社會因素，使得她的行為介乎妻子與丈夫之間，女子與男子之間；悲劇的出現是因性別、身份、法制、社會而產生的，更與她的性格與沈復的性格有關。有謂芸的“情癡”是一種近似同性戀的說法，但筆者以為不然。沈復筆下的自己與芸都是為義為情而活，本着一種當時士人階層的自我實現與社會關懷的宗旨。從沈復的作品中實際隱約看到他以一種男性的語言來建構他的陳芸/女性，又把他自己投射在這個女子身上，究竟當中的沈復是誰？陳芸是誰？衍生出的多元對話以及自我寄寓，實與明末清初的清樓書寫《品花箋》一類相似，甚至清中葉的婦女戲劇家作品中的性別意識也相同。

**關鍵詞：**沈復；浮生六記；性別意識

《浮生六記》是清代沈復的自傳式的作品，當中把文人一直少涉及的房幃之情，表露得纖細無遺，是繼李清照（1081—約1141）、歸有光（1507—1571）之後，把自己夫妻恩愛的種種表述出來的文學作品。若以篇幅計算，沈復的作品是首本以夫妻相處的情摯舉動，甚至家庭瑣事，都記載得最多、

最巨細無遺的傳記作品。中國知識分子少於表露自己家中事情，著書立說多不牽涉家庭，以示獨立，以示志氣，以求得宗族認同，取得社會身份。沈復生於乾隆二十八年（1763），卒於道光五年（1825）之後。<sup>①</sup>身處清代中葉的沈復，從其名與《周易》的關係，字與農事的設定，<sup>②</sup>便可知其出於書香門戶；況同鄉同齡出身的朋輩中，不乏文人雅士，甚至像石韞玉（1756—1837）般的有官位、雅名者，可見沈復出身不差；惟坎坷潦倒，前半生為生計常游弋於從商與為政之間，在書中更常透出一種幽幽的有志難抒之情。

在明末清初開始的女學，是一種社會風氣，是文人雅士之間的清流舉動，但如要說這些女學培育出來的知書識墨的女作家是新女性，甚至說陳芸（1763—1803，沈復妻，以下簡稱芸）是新女性，則有待商榷。當時女子知書識墨是一種女子的風尚，但芸是無師自學的，因家境問題，父早死，她又是大女兒，負起母父之職，幫忙家計，扶養幼弟，行為從小就有其獨特之處。今日用性別研究來看，芸的成長受到她所處的家庭、社群、法制、文化等因素影響，使得她的行為介乎妻子與丈夫之間，女子與男子之間。她的悲劇更是因性別、身份、禮法、社會而產生的，亦與她和沈復的性格有關。有謂芸的“情癡”，是一種近似同性戀的說法<sup>③</sup>，但筆者並不認同，沈復筆下的自己與芸都是為義為情而活，本着一種當時士人階層的自我實現與社會關懷的宗旨。然而，這種自我實現與社會關懷，又使得他們在社會角色、家庭地位甚至個人身份上存在着種種矛盾。

本文試從《浮生六記》中尋找其中的性別話語，言辭建構，看作品中沈復的性別身份，其筆下妻子陳芸的性別角色。而這段在清末民國初大部份知

<sup>①</sup> 對沈復的生卒年考據及年表，首作的是俞平伯，他在1923年整理的。本文除了參見俞氏的整理外，更參見陳毓鼎，〈一·沈三白這個人〉章的年譜，《沈三白和他的浮生六記》（臺北：大安出版社，1996），31—49。另亦參見沈復著，俞國基眉批，呂自揚新編，〈再記沈三白和他的浮生六記〉中，把沈復晚年的行蹤也作了推斷。《眉批新編浮生六記》（高雄：河畔出版社，2004），306—314。

<sup>②</sup> “復”為《周易》經復卦之名；“三白”一辭說法有二：一為瑞雪三現之意思，二為《論語》先進篇“南容三復白圭”。筆者以沈復之父字“稼夫”，亦與農事相關，故取之以論。詳見陳毓鼎，〈沈三白和他的浮生六記〉，4—5。

<sup>③</sup> 呂自揚新編，卷三〈坎坷記愁〉，《眉批新編浮生六記》中憇園被奪，芸悲傷過度血疾發作，俞國基眉批：“三白認係‘情癡’所致，其實舊社會中，女子社交侷限閨中，既有密友，則情濃意蜜，頗近似今日所謂之‘同性戀’者，即使丈夫分享，亦不以為忤。”101—102。

識分子所嚮往、羨慕的神仙眷屬般的婚姻關係，當中有沒有存在着一些非傳統的性質呢？在沈復筆下建構的這種性別關係、夫妻關係，他的自我寄寓，與明末清初性別意識的關係情況是怎樣的？還是這已表現了清中葉甚至民國初的學者像俞平伯（1900—1990）或翻譯《浮生六記》的林語堂（1895—1976）等文人學者的性別角度？以下試作探討。

## 一、沈復等於陳芸——一種陰性書寫

《浮生六記》是沈復以自傳的形式來寫出自己一生的浮生情景，當中從記夫婦人倫始，以晚年養生終，基本是順着沈復生平敘事，每卷會因應主題而插敘、補敘當中的人事關係與變遷。卷五〈中山記歷〉與卷六〈養生記道〉<sup>④</sup>，從版本考據來看，至今仍未能定論為原稿還是偽作，其中有謂是羨慕沈復的經歷，惜其僅存真品四卷，故幫他補充完成散佚的兩卷，<sup>⑤</sup>以求完美，完其意志。沈復以芸死後五年，四十六歲時隨齊鯤（？—1814）出使琉球，在外地始寫六記，而六記的卷五、六，不管脫稿在琉球還是在國內，相信以沈復的性格，感性多而求禮節少，客館寂聊的當下，除記愁記喜記悲之外，還記趣，為甚麼在公文筆錄中記下的，又記在自傳卷五中呢？既然想在四十五後找安心之法，用佛語方式來記下養生之道，何必以人倫為始來寫自傳，使得自己情緒波動，不能平復？沈復對母至孝，為甚麼脫稿時是不喜不悲的養生呢？既想不喜不悲，何必有人倫、夫妻、生趣呢？從這樣看卷五、六的寫作，似乎與沈復的立心不一致。加上這兩卷的真偽，學界仍未斷定，不能把它都當為真正的沈復來看，故筆者只取前四卷為研究對象，看沈復立心的根本，以及他與陳芸的部份為重心，卷五、六不納入研究範圍內。<sup>⑥</sup>

<sup>④</sup> 按1936年世界書局出版的《足本浮生六記》，王均卿的抄本是作《養生記道》，而非清末刊行的四卷本的目錄寫的《養生記道》，而記“道”與記“道”，前者較切合敘述的情況，且用語的方式、語意上，更與前面各卷的性質都較近。參見陳毓鼎，《沈三白和他的浮生六記》，31—49，及呂自揚新編，《眉批新編浮生六記》，第239頁的案語。又本文所錄《浮生六記》的版本，概以俞國基眉批，呂自揚新編的《眉批新編浮生六記》為主，因其集合各版本作充分的校對，資料齊全。

<sup>⑤</sup> 呂自揚新編，《眉批新編浮生六記》附錄〈《浮生六記》的偽作與沈三白的畫〉，299—305。

<sup>⑥</sup> 歷來對卷五、卷六的真偽有不一致的說法，有謂王均卿偽作，亦有以為三白親筆。主前說者有陳毓鼎、呂自揚、陶恂若等，主後說者以趙苕狂為代表。

芸死後五年，沈復作客他鄉，為出使團的官員的幕客，並在外地寫成前四卷。他工作上寫的正式文書記載，既不能把自己記進去，情感更無所托，如果從抒發內心積壓情感來說，沈復的自傳是因自己作為正使（翰林院編修齊鯤）的幕客，在客地的客人（使節）的客人（幕客），地位次等再次等，在客館寂靜時，想起半生的浮沈，出使海上，飄泊如船，若說滄海寄餘生，不如浮生如夢，就把前半生浮沈的夢境記下來，使得寄居他者的位置上還有自我存在的空間。沈復晚年摯友管貽祚（1789—1848），是第一個看到《浮生六記》手稿的人。沈復給他看了之後，他為《浮生六記》寫了六首詩，其中第五首是這樣的：

瀛海曾乘漢使槎，中山風土紀皇華；春雲偶住留痕室，夜半濤聲聽煮茶。<sup>⑦</sup>

乘漢使的船遊歷中山，紀錄皇室風華，自己像陶淵明（約365—427）的〈停雲〉詩般思親友，在面對濤聲的孤獨的深夜，怎有不抒發自己思親思祖之念呢？用筆墨記下自己的往昔與經歷，就不會“事如春夢了無痕”了。<sup>⑧</sup>且沈復與正使齊鯤的關係，既不如石琢堂的親近友好，加上是推薦轉介的，作客的身份十分明顯，雖說自己做筆錄工作，但同行翰林官員，多是主流文士，以沈復的身份、文筆即使有多高、多好，仍是幕客，仍是作客，記錄工作是客體的工作，非主流者所為，儘管寫得多好，仍是客體的，不會當記事的主筆，更不能作主導者的。

從這種非主流的客體出發，沈復寫的自傳與傳統的亦有所不同。自傳的話語——傳統的自傳，是敘述自己經歷生平的著作，屬於史傳類。劉勰（約465—約522）《文心雕龍》中以史傳為筆類，有其特有寫法。劉勰主張“務信棄奇”，“實錄無隱”，“按實而書”，“貴信史”，“尊賢隱諱”等，反對穿鑿不實的東西，更不用吹捧權貴貶抑失意之士。劉勰這完全是以宗經徵聖的態度出發來寫史的。<sup>⑨</sup>若以劉勰的角度來看沈復的自傳，當中務信棄

<sup>⑦</sup> 這是舊本《浮生六記》的原題詞，題為〈長洲沈處士三白以《浮生六記》見示，分賦六絕句〉，見呂自揚新編，《眉批新編浮生六記》，26。

<sup>⑧</sup> 陳毓鼎，〈二、浮生六記這本書〉，《沈三白和他的浮生六記》，84。

<sup>⑨</sup> 陸侃如、牟世金，十六〈史傳〉，《文心雕龍譯注》（濟南：齊魯書社，1981），191—192。

奇、實錄無隱、尊賢隱諱等標準，沈復都沒有做到，既不能把家事實錄下來，又不能為父、弟隱諱，更不能為宗族、家譜、個人據年紀實，他摒棄傳統書寫的方法，反多寫了夫妻房幃之情態；沈復的自傳實與前人不同。如果把自傳的定義等同於自我的文本化，文本中的自我正是從文本的敘事中建立自我觀念，借助語言文字的世界來探索、捕捉、追尋自我的影像，從敘事言辭、諸種影像中思考自我的存在問題。如此，自傳的敘事是自我認同的行為，更是一種創造自我、追求自我的工作。<sup>⑩</sup>沈復在書中所記的，有他自己一套的寫法，對於自己的家世，他沒有詳盡地記下來，更沒有敘述宗族祖上的豐功偉業，僅以數句說自己的出生日，藉太平盛世，是衣冠之家，居住在蘇州滄浪亭畔等<sup>⑪</sup>，沒有大篇幅說宗族家世。繼而寫《浮生六記》的目的原因，並言夫婦為人倫之始，故而起首就記下妻子陳芸的家世、父母兄弟，她的性情，她怎樣知書識墨，如何使得自己定下非芸莫娶的誓言等等。相比之下，芸的家世部份記載得非常詳細。自我書寫，文本自我是自傳想強調作者本身的立場，本身的在場，但這裏身為男性的沈復，雖有立場，但他刻意不在場，刻意讓陳芸做主角。

自我的存在有賴於語言的表達，這種表達利用了自我文本化來體現自我認同，這個文本化是自傳，自說自話，自我分析，然後書寫出來，是一種鏡子自照的影像。這種鏡子影像的反射，是把自己的不同面，利用光影透射出來的一種非實體的直接折射，利用代表象徵表現出來，作者的自我從言語文字世界中折射出來。所以，沈復的話語、轉語在芸身上顯現芸的自我，也實際等於沈復的自我。沈復在其書寫的世界中，他在沈稼夫（？—1804，沈復父）家早已經過繼別房，既已是非主流的外放的宗族子孫，工作又不能繼承父業，現實生活中又不能有振作夫綱的作為，常流徙於數鄉縣間的幕客文書小吏，全非主導者，也不入主流。非主流的陰性的獨白式的傳記，追尋自我在過往日子的記憶中，這記憶是一種回溯，是一種照射，從記憶中探索追尋

<sup>⑩</sup> 自我的文本化或自我與語言的關係，從來像尼采、傅科、達希德等都有理論闡釋，本文參見胡錦媛，〈書寫自我——《譚郎的書信》中的書信形式〉中對文本自我的闡釋，張小虹編，《性/別研究讀本》（臺北：麥田出版社，1998），62—64。

<sup>⑪</sup> 呂自揚新編，卷一〈閨房記樂〉，《眉批新編浮生六記》，34。

自我價值，而沈復往往把價值都放在非主流的疏離的話語主題之中，比如人倫中的非首要的夫婦、情癡，談處事上的重情，談人事的認知上的命。從卷一起首的“天之厚我”；“苟不記之筆墨，未免有辜彼蒼之厚”，甚至第一段與芸的對話後評上“不知夭壽之機，此已伏矣”，以至芸病復發後的“豈知命薄者，佛亦不能發慈悲也”等命定的話語。又卷三中，數言自己及芸的“多情重諾”、“情癡”的性格，這些都是不能改逆的，都鋪排着、迫使着沈復走上自己不能扭轉的非主流的道路，使沈復與家庭與宗族的距離越來越遠。甚至賣畫，與藝術家為伍，寄住友人家，寄人籬下，作保的偏差工作等等，都使沈復不僅是形體上與宗族社會脫離，更把他的思想行為推向非主流的次要的路子上。

宇文所安先生（1946—）評〈閒情記趣〉認為，沈復把自己的天地寄託在假山假石、盆景設計、神仙眷侶的遊玩等個人幻想的樂趣之中，想借助這些個人建構的純真美妙的藝術及生活的幻想小空間，逃遁現實的困苦與無奈，蒙騙現實中的不自主，更超脫現實中家庭宗族的限制與規矩。<sup>⑫</sup>在前四記中，沈復與芸兩人不斷地追尋夢想中的境界，愜意的精神境地，並對將來歸宿的憧憬抱着期望。但這些都是假的，容易破碎的，不僅是因為別人的破壞，更有因為自己不能堅持，不能維護愛人、家庭、子女，不能使他們得到全面照顧，最後芸發病後，仍由芸作主分配、鋪排家庭各人的出路去向。而正就是因為話語中間的女子自主，表面的尊重女子，但實際社會不能接受女子的主事，往往正因男子缺席，致使女子代替他行事，使主權被剝奪、削減，主權形勢破落，而使得家庭更容易破碎。陰性話語，陰性行為，陰性書寫都是由沈復編排的，借助這種種話語與他夫婦倆的欣賞化為自傳話語，就是一種次體式的欣賞，使得他們看畫、看生活起居、看畫譜、栽園藝、種盆景，都是非主流的男性、女性的行為，他們所欣賞的也不是大眾社會認同的。也正因主流不認同，沈復每每愛把它們重複，追求它們美好的復現，但又隨後因某些東西破壞或迫使而破碎，回歸現實，往後又再重建、重複書寫

<sup>⑫</sup> 宇文所安著，鄭學勤譯，6〈複現：閒情記趣〉，《追憶》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004），113—128。

那完美的、幻想的、跟着又破碎的故事。<sup>⑬</sup>不管他愛用假山假石，還是幻想，還是已經消逝的愛，或利用缺席的女子，去表現自己想缺席的現實，這種種現實不存在的愛，幻想的陰性書寫，全都是種幻象。它們被寫出來，被重建，被再寫，往往像吳剛伐桂，甚至像希臘神話的西薛佛西斯推石頭一般，砍了又合回來，推了上去又再掉下來，重建了又倒下來，當中顯現的是一種美。如宇文所安說的，逃避現實反映現實之餘，把回憶加以鋪陳整理，即使一次又一次的不完整的結果，給黑暗吞噬的快樂與笑聲，但“重複可能是一種推動我們生活的力量”，“回憶錄的作者卻能擔保這種模式能夠照常運作，哪怕要對付的是最頑強的事實”。<sup>⑭</sup>回憶與復現正是生命力的體現，重在表現，表現內心，表現沒解決的問題的模式，即使是一點都不真實，但如能做下去，能幻想下去，就正是生命力的體現，是對命運的頑抗。

沈復的自我追尋存在於追述陳芸的工作中，芸的缺席，因此孤單，就性別文類而言，客體的不存在，追尋愛人戀人就是思索愛人的存在，是女性化的投射，設身於女性化的境地、情景之中，以自己是客體的方式指標/女性的身份來付出、書寫當中的孤單——這屬於女性書寫的陰性題材。付出愛，陷入情愛的情境屬於女性的，不以女性客體為指標，反以女性行為為其陰性書寫的指標。所以，女性化的書寫，疏離/次要/被拋棄/被流放/非主流/陰性/被邊緣化的，都是沈復在前四卷中的書寫題材。在跨越空間、時間距離時，他所受的追憶之苦，也是一種非主流的陰性書寫。

陰性書寫的內容，實是開放的、多重的、變化的，西蘇（1937—）認為：

“陰性”的內容包羅萬象，而這一切幾乎都還有待女性書寫；譬如可以寫女性的性慾，寫女性性慾那包容無限且流動不定的複雜性；寫女性的情慾，寫女性身體某塊雖小卻又包容無限的地區在一剎那間的翻覆；不是寫關於命運，而是寫關於怎樣怎樣一種衝動它所經歷的冒險，關於旅途、叉口、歧路難行、辛苦多時後，終於在某一剎那爆發的覺醒，關於對一處地帶的發

<sup>⑬</sup> 宇文所安著，6〈複現：閒情記趣〉，125。

<sup>⑭</sup> 宇文所安著，6〈複現：閒情記趣〉，126。

現——曾經膽小、羞怯的該處地帶，在被發現後卻旋即變得大膽、直接。<sup>⑯</sup>

如此，看沈復的書寫，在內容上是完全的陰性書寫，除了前說的身份地位外，在傳統上沒多少人寫過的閨房樂事，細膩的親暱寫記：“兩人魂魄恍恍然化煙成霧，覺耳中惺然一響，不知更有此身矣。”<sup>⑰</sup>；蒙騙家人，相約偷遊太湖；更有重複出現的飄泊、被驅逐離家、工作無定，甚至從賈虧本、借款遇雪、廣東狎妓等的奇遇，都一再營造流動不定的地域性質。芸與沈復的經歷不管是納慾園為妾，往華山養病，甚至是面對血疾的治療，都是一個一個的冒險、叉口，使得他們的遭遇不定，不能自我主導地掌握。

以上這些正是陰性的運作，實際其書寫的陰性空間/時間，是一種把陰性書寫的定位，把陰性推向邊緣，推向外圍。在沈復重塑陳芸時，把女性的已經遺失的缺席的個體，重新呈現出來，而且是一個完美的個體，是多數文人心中的美麗女神的化身，有面紗有距離有幻想的空間，重現芸女性生活於現實，回憶與現實交差暗示出也體現出現實形體的面貌/女性的面貌，而這面貌模樣，正可能存在於現實的男性的慾望重塑之下。<sup>⑱</sup>

## 二、陳芸等於沈復——男性觀點視角

這個自傳，從陰性書寫到女性空間、生活的重現，芸的形體面貌究竟是誰的？沈復的自我又是怎樣的呢？拉岡（1901—1981）從小孩與母親的身體的共生關係，引申至小孩從照鏡子認識自我的說法，或有助我們知道沈復從甚麼角度看寫自傳：

自我只有先從鏡子裏照出自我的形象，才能憑着此一鏡像而逐漸將它自己看（come to see）成一真實的自我。拉岡深信此一最初的自我建構過程是能作為一切日後一切關係的典範、模型；自我總是要經由從“他者”那兒映照出來的自我映象纔能照見它自己。<sup>⑲</sup>

自我建構是從他者來映照出來，敘述他者就是把自我表達，他者的存在

<sup>⑯</sup> 羅思瑪莉·佟恩著，刁筱華譯，第八章〈後現代女性主義·西蘇〉，《女性主義思潮》（臺北：時報文化，1996），398。

<sup>⑰</sup> 呂自揚新編，卷一〈閨房記樂〉，40。

<sup>⑱</sup> 胡錦媛，〈書寫自我——《譚郎的書信》中的書信形式〉，61—94。

<sup>⑲</sup> 羅思瑪莉·佟恩著，第八章〈後現代女性主義·拉岡〉，390。

要依靠自我的敘述，是依存的關係，自我是主宰者、主導者。如此則寫陳芸就是寫沈復自己，寫影子、寫別人就是在寫自己、看自己。前述的陰性書寫、話語，是從沈復的角度出發的，男性/陽性作主導，時間、空間、事情的推移與敘說都以沈復為主線；即使他有時候缺席，不管是有形或無形的缺席——身處外地剩下芸面對家中困境、紛爭，或芸病重仍需想法為兒女鋪排日後等，沈復都沒有付出自己的力量保護家眷。這裏所敘述的陰性行為話語的表達，無不是經由沈復的自我所呈現的，有他的訴說，才把陰性的他者話語像前部份說的正當化表達出來。不管芸的言行舉止、她的遭遇，還是芸自身的主意，敘述線的推展是以沈復的生命經歷為主的，這一切都經過沈復的主體的選擇，對芸的言行過往透過他的話語召喚，把芸的在場重現出來，而這是種文學創作的重現，是一種幻想。當說到的兩人的情愛、親熱、心動甚至不知身在何處的一切種種，是沈復自己對芸的依戀、回憶，經選擇後的重現，無疑這是以男性為中心的敘述，在身替芸說話的同時，把芸的他者角色重現，並推向主導者的邊緣、外圍。重塑出來的芸是沈復身在外地時抒發自己思想的一面雙重鏡子，一邊在重塑的芸，一邊抒發他自己，觀照自己。他有慾望，有自我，有對芸的愛念，有他所偽裝的芸在場的部份。當他闡述自己心中的理想的芸時，實借助女性的細膩、善變、充滿偽裝、不可觸摸的可愛女神的形象，來激發他的慾望，希望還能把他倆重塑在一起，把生活真實地再呈現（複現），虛幻地把已失去的夫人，想像出一種替代品，這個神似芸的形體，使沈復刻骨銘心。在他恐懼有一天會遺失這段生命對象的同時，回憶與自我實現常常來回出現，不段提醒讀者，他倆的命運的安排，不斷地說：“情癡”、“重諾”（卷三）甚至“樂極災生，亦是白頭不終之兆”（卷一）的話語，常提醒一切實在存在過，但又是虛構的，因為很快會消逝，每每提醒自己與讀者，不久有事情發生，又說“此家庭之變機歟？”（卷三）的話；即使每逢朔望，一起默禱月老，祈求生生世世，但隨即又說家庭多故，“他生未卜此生休”（卷一）的話語，都在暗寓、鋪排芸的坎坷命運。這種沈復筆下的芸——女性，是他自我展現，他既愛虛幻的芸，但也得為現實自我掙扎，去建構一個真我，使有所歸宿；所以他展現自我的同時，也把虛幻的不定的斷片的關係，使在命運的安排下，持續交替出現。芸

表面上好像由她自己主導她自我言行的出場，但實際是沈復（命運）的安排，非芸的真正立心。他把好像藝術性的、搖擺不定的、不能掌握的芸的陰性的運作寫了出來；實際上，這一切背後還是男性思維操控、主導的。命理，父權逃不過的種種，主導前部份說的陰性書寫甚至再三強調的命定話語，實際是父權世界的規律。

林語堂序《浮生六記》：

我們看見這書的作者自身也表示那種愛美愛真的精神和那中國文化最特色的知足常樂恬淡自適的天性……在未得安樂的人，求之而不可得，在已得安樂之人，有不知其來之所自。讀了沈復的書每使我感到這安樂的奧妙，遠超乎塵俗之壓迫與人身之痛苦——這安樂，我想，很像一個無罪下獄的人心地之泰然，也就是心靈已戰勝了肉身。因為這個緣故，我想這對伉儷的生活是最悲慘而同時是最活潑快樂的生活——那種善處憂患的活潑快樂。<sup>⑯</sup>

林語堂甚至覺得陳芸“是中國文學上一個最可愛的女人”<sup>⑰</sup>，是處於父權社會底下的、迫人的塵俗禮教中的可愛女人，而這部文學作品是由男性書寫的，又突顯了中國文化的恬淡自適的特性，就是利用芸與沈復的苦痛遭遇，尤其兩人的陰性書寫部份（處於主流建制外的夫妻處境），去突顯文化主體的一種特性。而潘馨生（1823—？）（近僧）同治十三年（1874）題序《浮生六記》時有詩十章，當中第一首如下：

豔福清才兩意諧，賓香閣上鬥詩牌；深宵同啜桃花粥，剛識雙鮮醬味佳。

“豔福清才”、“深宵同啜”、“意諧”都是身體、意識上的感覺，銷魂蝕骨，意態的美感，更可說突顯出芸的可愛、性感面。這種性感，是甚麼？先看潘、林兩人的對芸的欣賞判斷。他們的“安樂的奧妙”、“意諧”，就是出自男性文人的角度，是一種對外形嬌小、纖細、削肩<sup>⑱</sup>的、心細如塵的、能談文的、能神交的、有生活情趣的東方女子的嚮往。正如林語

⑯ 沈復著，林語堂序，趙苕狂考，《浮生六記》（蘭州：甘肅人民出版社，1994），3—4。

⑰ 趙苕狂考，《浮生六記》，1。

⑱ 性學家對女人的理想類型，認為自然天生的必是嬌小削肩豐胸肥臀等形體的。雖不知芸是否豐胸肥臀，但從沈復所言，必定是嬌小削肩的。參見甯應斌，〈跨性別美學初探：晚期現代性與漂浮的性感〉，何春蕤編，《跨性別》（中譯：中央大學性/別研究室，2003），285。

堂說的是心靈部份的快樂、超越塵俗最重要，潘馨生的意諧最愜意，這種女人——芸是最可愛、豔——性感。性感/美感的定義，傳統的定義，實相應於判斷者（男性）的性感與性別、階級、種族、年齡等社會權力關係的產物；指以生物性別為基礎的美感。“在全球化現代的今日，性感此一範疇內出現了許多新的現象與趨勢，而舊式批判理論（傳統）的論述只能將之化約到既有的性別、階級、種族等範疇，缺乏一個從‘性與身體的美感’作為一個獨立自主領域出發的分析，也忽略了主體在表現個別性感時的反思（reflexivity）與能動（agency）與超越傳統階級、性別、種族等因素的獨特性質（idiosyncrasy）。”<sup>②</sup>如此，潘馨生與林語堂的豔福、可愛是傳統的美感，像前說的是從男性觀點出發的性感。若用現代的性感觀念來看，芸/沈復當時實不能達到獨立自主地超越性別、階級、種族來發出她/他的獨特氣質，這是時代使然，是傳統觀念文化使然。這種美感的經驗，潘、林兩人的贊嘆，出於沈復後，又何況沈復的己身，身處於父權體系下的小人物，自己的處境與妻子的處境既“非生人之境”（卷三），又如何跳出宗族傳統的困境，來散發出今天現代性的具獨立自我的美感和性感呢？

芸在沈復筆下有她可愛真摯面，文質彬彬，弱質纖纖，學習啟發自居易，鍾愛李白（701—762）詩，覺得李詩活潑可愛（卷一）。由於芸的藝術氣質，評花品月，酬唱詩詞等能耐，加上知書識墨而導致為家庭糾紛之始，故有人以芸為“清代女學的殉道者”<sup>③</sup>，認為她受明末清初的女學影響，新女性的行為不容於當時，而致使有這悲劇的產生；<sup>④</sup>但有人又以沈復的懦弱，無法自處，更不能當家庭主導，自己不能控制時代的改變，變成了缺席的男人，最後只有以梅妻鶴子自喻，接受他口中的生命安排。<sup>⑤</sup>其實，不管沈復的話語與寫作角度，在時代與父權社會宗族勢力的影響下，他與芸都是

② 端應斌，〈跨性別美學初探：晚期現代性與漂浮的性感〉，283—312。

③ 楊劍影，〈夾縫中的窘迫與坦蕩——論《浮生六記》中的芸娘形象〉，《萍鄉高等專科學校學報》3（2002）：96。

④ 孫蘭花，〈張揚自我的“新女性”——從文化視角看《浮生六記》中的陳芸形象〉，《南華大學學報》（社會科學版）6·6（2005）：84—86。

⑤ 康來新導讀，〈依舊是：浮起與記下〉，沈復著，康來新導讀，殷善培註釋，《新讀浮生六記》（臺北：漢藝色研出版社，1994），4—24。

在傳統建制下的犧牲品。

陳芸的識字與沈復的幕客/從商工作，都是非主流/非主導的傾向，使自己處於宗族之外，中軸之外，社會建制之外的非主體的存在。芸識字已是非主流，畢竟清初的女學在起步階段，女子覺醒還在最初的階段，仍不致於強烈到要改變自己命運的女學運階段。芸以女紅養活母弟及家人，仍是建制規範下的婦人行徑，屬陰性的。加上血疾之藏於體內，發作不定，雖然像陰性行為的性質難以揣摩，但每次的血疾發作，都是因為她的主體行為直接受到阻礙而致的，像憨園事件，阿雙的逃脫都是芸想履行自我主體而致的，而這些主體的行為是男子/主宰者的翻版。又即使在卷一〈閨房記樂〉處，易釵而弁，扮男子，或許這是有膽識、大智慧的表現<sup>◎</sup>，但這種外遊扮男子的事，如沒有沈復的認許及幫助是不可行的，不經沈復的鼓勵，芸是不會女扮男裝的，到芸因輕狂舉動，使人誤會，後芸自動脫帽翹足解釋說自己是女子，沈復從旁幫助使得事情解決。這種翻版/模仿男性行為的情況，與明末清初女學的流行情況是一致的。

不少明末至清中葉的才女，像葉小紈（1613—1657）、王筠（1784—1854）、吳藻（1799—1862）等，甚至清末的劉清韻（1842—1915），她們的才學及作品，如沒有父兄丈夫男性朋友文人的幫助，刊行作品，校對作品，<sup>◎</sup>她們的聲音是沒有可能面世的。當時女性學習的機會雖多，但如果沒有像袁枚一類才子的幫助，甚至是賦與的機會，她們一眾的話語是無法完成的。至於這種叫做女性覺醒的、自我意識的張揚的“新女性”出現的時代<sup>◎</sup>，沒有男子的認同也是無法出現的。這種種女學的社會風氣，需要男子的認同，即使是喬裝，像戲曲的全男裝，仍需要面對現實，都要夢醒的。女性借男子的模樣行為來自我滿足。她們形體上去扮成男子，舉動像男子，做到像男子般的自主，都是鏡子的模仿，最終都會發覺己身的不足，仍活在男子/陽性/父權社會底下，為現實生活處境，不能達到的夢想，不能成為社會主流，往往

<sup>◎</sup> 呂自揚新編，《眉批新編浮生六記》，俞國基眉批語，57。

<sup>◎</sup> 孫蘭花，〈張揚自我的“新女性”——從文化視角看《浮生六記》中的陳芸形象〉，孫蘭花以芸為新女性的先鋒，認為芸是不自覺地張揚女性自我意識，但筆者覺得以新女性及自覺意識放在芸身上實際太早，以芸在沈家的言行，仍未能像晚清的新女性般有自覺、自主、獨立的標準。故不認同孫氏所言。

至悲劇發生或飲恨而終。<sup>②</sup>這種種都突顯在明清戲曲女作家的作品中，即使有自我覺醒、自我追尋甚至自我實現的軌跡，<sup>③</sup>但她們在戲曲作品中仍表現出逃不出男性主權的桎梏。

沈復在他筆下記載兩個至親的死去，有他特別之處。面對陳芸的死，沈復在哀嘆中首說：

嗚呼！芸一女流，具男子之襟懷才識。歸吾門後，余日奔走衣食，中饋缺乏，芸能織悉不介意。及余家居，惟以文字相辨析而已。卒之疾病顛連，賚恨以沒，誰致之耶？余有負閨中良友，又何可勝道哉！奉勸世間夫婦，固不可彼此相仇，亦不可過於情篤。語云：“恩愛夫妻不到頭。”如余者，可作前車之鑒也。（卷三）

既說芸像男子，又說是良友，繼而以勸戒後人的口吻叫人不要情篤，這是從主流社會角度發出的訊息，與世人溝通，以自己逃不出執著的人情困境，警示世人。至於，記載兒子逢森（1789—1806）死時謂：

十月杪，始支山左廉俸，專人接眷。附有青君之書，駭悉馮森於四月間夭亡。始憶前之送余墮淚者，蓋父子永訣也。嗚呼！芸僅一子，不得延其嗣續耶！（卷三）

沈復這時慨歎的是芸沒子嗣的延續，雖說的是芸，實際是說自己。表面上在這悲痛時候，沈復不談自己的兒女之情，把芸視作一男子般來說她的胸襟懷抱，談友誼與子嗣，在這段記載之前或後更屢次說芸是情癡，又在卷三起首處說自己也多情與重諾，這是文人的特質。這種特質是晚明文人的延續，以道德教化為立心，以國家種族為經營，以性靈的拓展為生活態度。晚明文人始立黨結社，像陳子龍（1608—1647）一類的文人，有自己的文人集團，談國家談文學談生活，率性而行，這從沈復夫婦與魯半舫等畫家朋友的

<sup>②</sup> 明末葉小納《鴛鴦夢》，清初王筠《繁華夢》、《全福記》，吳藻《喬影》，清末的劉韻清《鴛鴦夢》、《英雄配》等女性劇作家的作品，多是以扮演男子行為模式，求去世人認同，透露出長恨此身非我有的無力感，不管主角是女子（扮成男子），還是男子，都有強烈的懷才不遇感。參見華璋，《明清婦女戲曲集》（臺北：中研院文哲所，2003）。

<sup>③</sup> 華璋，〈貳、“擬男”的藝術傳統：明清婦女戲曲中之自我呈現與性別反思〉，《明清婦女之戲曲創作與批評》（臺北：中研院文哲所，2003），97—153。

接觸，就看到他的文人生活部份。從來文人雖不全是社會主流，尤其低層的文人被非主流化，但社會最終仍以男性為主，他們對自我的要求，宗族的期許，是一種無形的壓力。其實，芸雖處處為沈復著想，但沈復更有他的自我思考，芸對納憨園為妾一事，以及阿雙捲逃，又或沈復廣東拒瞞妓女喜兒等，便是證明。當沈復面對阿雙潛逃一事時，冷靜處之，以及對廣州花艇的鴉母要迫娶喜兒時，他拒絕出現，避免麻煩。他的自我保護意識很強，也因如此，憨園事，他參與少，只說了家境不能負擔多養一妾，便把憨園之事留給芸去操心。他這是軟弱嗎？不，是保護自我，是把主事者放在後面，因為不管芸怎說，最後的主事者仍是沈復，是公婆。意思就是寫芸為良友，沒子嗣，及至成書於陳芸死後，心中念妻的思緒，是以男性為主體考慮，一切權力仍在他身上，他要把芸變成他筆下的男子，變成他筆下的良妻，都是他所設計的。

自傳，畢竟是自己的思慮，自我的思考，而這種思考，如為陳芸個人，好像最多僅佔全書的二分之一，這種種安排仍逃不出男子安排的空間，文章中能賦予女子生命的能力，體現他的/男性的主體性。這種體現就正像西蒙·波娃（1908—1986）說的：“以女性的存在為基礎……在女性身上看出一男性業已定義為‘他者’的（男性）自我。”<sup>⑩</sup>

### 三、審美與性別意識

沈復所嚮往的是精神上的逍遙自在，對他來說，快樂是流連在沒有社會羈絆的環境，像外遊他國，做出非俗務的東西，與別人不同，與主流社會不同，所以他愛芸，芸使他能有此感受，因為芸不為世務、世道人心而活，願知足便夠。沈復寫的自我回憶，使他活在回憶的快樂之中，處於某種意境的愉悅，亦與其審美觀點一致。審美觀點，可突顯一個時代的向性：“審美趣味或審美情趣，是主體對各種對象相對穩定的主觀審美興味、愛好、態度與鑑賞力，是審美意識的組成部份，為審美情感與審美理想的一種表現。審美

<sup>⑩</sup> 羅思瑪莉·佟恩著，第七章〈存在主義女性主義·西蒙波娃：給女性的存在主義〉，《女性主義思潮》，360。

趣味是人的思想、情感、能力在審美上的體現，反映了人在審美中的自我發現與自我實現的需要。一方面，它是由個體的後天生活經驗與心理感受共同參與後獲得的，極富多樣性與差異性；另一方面，它總是一定時期的社會現實狀況和文化結構、生活方式中形成的，受着特定的社會歷史條件的制約，相同的社會集團、階層、派別，他們的審美趣味有着比較一致的共同性。”<sup>⑩</sup>從這種審美趣味的共同性出發，不難發現，沈復與他前後的文人，在回憶錄、自傳中的書寫話語、內容和審美觀都較接近。

近年由涂元濟編註的《閨中憶語五種》，選擇了由明末至民初三百多年間的憶語體——悼亡與回憶錄的內容的代表作品，作出註釋，其中當然有沈復的《浮生六記》，以沈的作品最長；另有林語堂也欣賞的悼念可愛女子秋芙（1823—1855）的，清道光咸豐年間的蔣坦（1820—1862）的《秋燈瑣憶》。書中還輯錄了明末冒襄（1611—1693）的《影梅庵憶語》，清嘉慶道光年間陳裴之（1794—1826）的《香畹樓憶語》與民初的余其鏘（約1880—約1915）的《寄心瑣語》。這五種憶語體的文學作品，除了具代表性外，更可以看到其中女主人公們的一些形象通則。她們都跟陳芸一樣，知書識墨，酬書醉柬，應對自如，愛寫詩歌，且詩歌自學，並在受夫君指點後大有進步；善做女紅，溫柔體貼，有藝術氣質，能體諒夫君在外工作，能處理大小家事；但體弱多病，且“骨瘦香桃”<sup>⑪</sup>，外形多如沈復筆下的寫陳芸“削肩長項，瘦不露骨”<sup>⑫</sup>，亦有與夫出外郊遊，兩人同遊喝酒樂甚，常有只羨鴛鴦不羨仙的意思。可惜她們也都是早逝的。

以上數書的女子形象，與沈復筆下的芸相像。在《浮生六記》卷一起首部份，沈復初見陳芸時，首先談的是芸的詩作，然後是嘆她的福澤（命），繼續而在幾個月後再見芸才看清楚她的體態相貌。他的印象是：

余年十三，隨母歸寧，兩小無嫌，得見所作（詩作），雖嘆其才思

<sup>⑩</sup> 朱義祿，第七章〈審美趣味的時代轉向〉，《逝去的啟蒙——明清之際啟蒙學者的文化心態》（鄭州：河南人民出版社，1995），258。

<sup>⑪</sup> 陳裴之，《香畹樓憶語》，涂元濟注釋，《閨中憶語五種》（北京：中國廣播電視出版社，1993），131。

<sup>⑫</sup> 呂自揚新編，卷一〈閨房記樂〉，35。

雋秀，竊恐其福澤不深。然心注不能釋，告母曰：“若為兒擇婦，非淑姊不娶。”……時但見滿室鮮衣，芸獨通體素淡，僅新其鞋而已。見其繡製精巧，詢為己作，始知其慧心不僅在筆墨也。其形削肩長項，瘦不露骨；眉鬢目秀，顧盼神飛；唯兩齒微露，似非佳相。一種纏綿之態，令人之意也消。

沈復在寫傳之始，已再三強調命定與芸的一生的關係，很自覺地每處都說相近的話：“不知夭壽之機，此已伏矣”。卷三起首的慨歎：“女子無才便是德，真千古至言也！”把芸的才女形象往往與命薄，連在一起。體態纖細削肩，眉目手腳靈巧，使芸與才女命薄的定律發生關係。檢視前說的《秋燈瑣憶》的秋芙，以及《影梅庵憶語》的董小宛（1624—1651）、《香畹樓憶語》的王子蘭（1803—1824）、《寄心瑣語》的胡淑娟（1885—1915）等，無疑作者們/男性筆下的才女，在明末清初都有其共通性，審美觀念的共同性。學者毛文芳（1963—）從湯顯祖（1550—1616）的《牡丹亭》的寫真出發，談到明清期間的男性繪畫家筆下的女性時，有這樣的分析，或可對沈復的話語作一註腳：

預二

湯顯祖讓有感於“紅顏易老”的杜麗娘藉着“寫真”留住韶年，這個女性形象的塑造在明末清初的文學史上，饒有深意，身為男性的湯顯祖似乎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。……明末清初的男性繪刻家，紛紛依此標準，重新打造一個彷若魅影的理想佳人形象：才貌雙全卻纖瘦憂鬱、多情細膩卻紅顏薄命。“遺像”代表了以畫筆留住短暫華麗生命的企圖，以及對命運脆弱易碎發出的遺憾。刻成版畫，流通出版，將這個虛構卻成為文化事實的形象，用一個畫框圈圍起來，教觀眾的眼睛無止盡的凝視。<sup>④</sup>

如此則上部份的性感美態，以至本部份寫真的柔弱體態、紅顏命薄的種種形象，都是從男性角度出發，對當時的女性的一種關注或反思，這是明清時候男性筆下認同的女性形象，並肯定女性的一些存在價值。紅顏命薄的題

<sup>④</sup> 毛文芳，IV〈寫真：女性魅影與自我再現・男性的觀點與凝視〉，《物・性別・觀看——明末清初文化書寫新探》（臺北：學生書局，2001），364—365。

材，自古都是文人的寫作題材，是一種男性作家自擬的個人投射，借助女子的飄零、不固定、柔弱易逝的特質，來影射出男子懷才不遇，感傷寥落的胸懷。從曹植（192—232）的《七哀詩》以至《浮生六記》的成筆，都不無透過女性的話語，身份角度，來說出他們男性的生活困苦，借助一種被邊緣化、非主流化的個體，來說出男性在當時社會的身份地位的困境。

從這些讓筆者想到西蒙·波娃的理論：

生物性固然先規範出了若干事實，但這些事實受到什麼樣的詮釋則畢竟是由社會根據它自身的目標來決定。<sup>⑤</sup>……女性之所以為“他者”，並不是因為她們缺少陽具，而是因為他們缺少權力。<sup>⑥</sup>

女性如要逃脫社會風俗禮法，摒除男人加於女人身上的種種定義與局限，其中一種方法是女人一定要“努力去成為知識份子”，才可避免“被思考、被觀看及被定義之人所陷入的消極狀態”。<sup>⑦</sup>也就是如果要脫離被詮釋的、被擺布的、被思考的、被框架的社會身份的話，女性要用知識去改變命運，男性要不斷地積極擠向主流社會，使取得宗族認同，身份地位的肯定，存在的價值。

但明清文人對於身份取得上，與沈復的生命中的困苦一樣，主流社會對沒權沒勢的小士人的忽視，從商從文從政的大都市的轉型思考，要靠擺去把文人氣節道德的摒棄，還是要把生命的光輝發揚？湯顯祖處於的晚明社會如此，沈復身處的乾嘉繁華時代也如此，文人在大都會中如何自處，如何疏導自我的情感，就要借助女性的特質、情態，來把自我投射進去。甚至明清時的青樓書寫，風月情態，都不無從女性的才情姿態來投射出情與才的關係，才與命的關係，文人與青樓妓女的神交重於肉慾，也就是男性作家們在造境的審美觀中，透射出他們處境的被編排、被處理的地位。<sup>⑧</sup>

<sup>⑤</sup> 羅思瑪莉·佟恩著，第七章〈存在主義女性主義·西蒙波娃：給女性的存在主義〉，356。

<sup>⑥</sup> 羅思瑪莉·佟恩著，第七章〈存在主義女性主義·西蒙波娃：給女性的存在主義〉，359。

<sup>⑦</sup> 羅思瑪莉·佟恩著，第七章〈存在主義女性主義·西蒙波娃：給女性的存在主義〉，369。

<sup>⑧</sup> 參見毛文芳，V〈青樓：遊戲、品鑑、權力論述·男性的慾望世界〉，《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，397—411。

如果說《浮生六記》是男子寄寓心聲於女子聲音形相的男女雙性的表達<sup>⑨</sup>，是中國文學傳統的延續，它更是突顯明清文人在性靈思考上情慾與社會宗法體制的爭奪思考。借助神交、才情雙性的嚮往，希望達到，人生的快樂境界。若想排除個人主體的看法，兼顧到邊緣的觀點。從人本主義，或更甚者用兩性的差異來看社會文化，會更加見到眞情與事實。把明清時代的青樓書寫只看作男性好色，以女性為低等玩物的話，就只是站在一個性別來看事情。但如能倒過來用在同一時空下，他們之間的行為差異來看，就知道男性縱慾，因為社交節制，要他們道貌岸然，女的甘願為娼，因為禁慾的社會正統女性也服膺於此規範之下，男性的情慾出路只好發洩在旁門的娼妓身上，如此既可以找到情慾的出路，又可在嚴苛的制度下來個釜底抽薪。這正是明清兩代禁慾與狎妓行為並行的原因，也是明清色情文學泛濫的原因之一<sup>⑩</sup>。在同一個時間、空間、語境裏，差異的原因不在於完全是對立所致，被壓抑的女性、男性也在其中，這是個整體的問題，不是只有一個的變化的，實際上是互為因果的。

當然，明清兩代的社會意識形態和兩性的關係變化，理學的影響是不能夠忽視的，但同時也應該注意到道教對情慾的重視，這方面可以從道教盛行的房中術顯示出；同時佛教的密宗亦強調情慾的大自在境界。<sup>⑪</sup>理學於是出現這樣的一種特殊現象，一方面有理學家的道貌岸然；但另一方面，道教和佛教，尤其是密教的縱慾，則顯示出非常強烈的矛盾和對立。這種矛盾和對

<sup>⑨</sup> 孫宜康談明末清初才女的詩歌，分析才子與才女的命運翻版的關係，利用男女雙性來重讀種種的經典作品的作品。參見孫宜康，〈走向“男女雙性”的理想——女性詩人在明清文人中的地位〉，《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學，1998），72—84。又見孫宜康，〈明清文人的經典論和女性觀〉中分析明清文人鼓勵才女出版書籍的背景，研究與男性文人被社會邊緣化的心境，實與才女們的非主流的心態一樣，而且才子嚮往的清特質，可以在才女的作品中找到，引而雙性的話語的認同，《文學經典的挑戰》（南昌：百花洲文藝出版社，2001），83—98。更可參見張小虹，〈兩種《歐蘭朵》——文字/影像互動與性別/文本政治〉一文，談到男女雙性（臺譯作雌雄同體）的裝扮互換與文化解構的關係，《性別越界》（臺北：聯合文學，1995），1—39。

<sup>⑩</sup> 吳存存，〈性別問題與明清性史的研究〉，見葉舒憲編，《性別詩學》（北京：社會科學文獻出版社，1999），117—126。

<sup>⑪</sup> 蕭兵，〈“道”與薩克蒂：性激素的上古史〉對道教與密教在男女性愛上的詮釋。見葉舒憲編，《性別詩學》，67—88。

立，有時候也可能存在於一個人的身上。但是以一種群體的觀察的角度來看，明清兩代文人的縱慾，在文學創作上是完全顯露出來的。明清文學所顯示的意識形態非常複雜，我們不可能單單就傳統的儒家禮教上來說明問題，還必須考慮道教和密教在這方面的深刻影響。

古典文學中恆常存在一種因果意識，這種因果意識的升降浮沉，往往在小說戲曲中表現得最多而強烈。這種意識顯現在詩句中，就是我們為何能接受古典詩詞中對女性的思念行為詮釋為對君王的思慕。作者運用的符號作為一種寄興的解釋，也是生活中的因而致使這種作品中的果，如果看到因果相涵的整體境界，就是看到文學的內在含義。<sup>②</sup>最後，沈復想寫男性角度，還是女性視線，實際不重要，主要是個人的實現，在文化建構中希望找到美感、快樂與認同，能抗衡現實中不能實現的願望。就等於清道光年間的吳藻《喬影》雜劇一樣，喬裝男子，想學屈原（約前339—約前278）的芳草美人之作，但最終從模仿中覺醒，體現現實的不足，借助男子裝扮抒發才女之恨，當中的懷才不遇的自況或自慰，不管是裝男還是扮女，甚麼身份的話語，在文人或才女的嘴中，所吐出的都是古今男女作者相同的慨嘆。吳藻被喻為清中葉婦女個性解放的代表<sup>③</sup>，她的詞作與雜劇都表現出與沈復一樣的懷才不遇，對世俗商賈（吳藻夫婿為商人）的俗不可耐，借文藝書畫詩詞來寄託心跡，不管是化作女子陳芸，還是化作男子屈原的話語，都在在表達了他們在當時難以實現的追求主流社會認同的胸臆。

清代中葉文人與受過教育的女子，在他們理智與情感當中，往往處於一種掙扎之中，在社會遞變中，他們的失落可想而知。既想表現自己，但又不想拋頭露臉，又或像沈復一樣怕不為主流男性社會所接受；所以，創作後不隨便示人，又或利用擬體來創作（清才女多擬彈詞作品），以保護自己的著作權。這猶如“內言不出於外”（《禮記·內則》）的矛盾心理，既想把寫作作為一種自我呈現的活動（an act of self-representation），但又怕逾越主流

<sup>②</sup> 唐君毅，〈文學意識之本性〉，《唐君毅全集》卷七，收入《中華人文與當今世界（上）》（臺北：學生書局，1988），266—283。

<sup>③</sup> 黃嫣梨，〈從徐燦到呂碧城——清代婦女思想與地位的轉變〉，《妝臺與妝臺以外——中國婦女史研究論集》，（香港：牛津大學出版社，1999），104—121。

的雷池，挑戰男女之防。即使沈復在《浮生六記》中，像一種個人的現身說法，記房幃之情與自己的經歷，但敘述中呈現了一種非主體性；這正與清才女作家們，在她們擬彈詞像《筆生花》一類中的客體身份寫作性質，說出自己沒有主體的權利，不能與主流詩作登上廟堂，得到男性的肯定，甚至不敢呈現自己真正身份。<sup>44</sup>清中葉像沈復的這類表現自身經驗主權的作品，作者在想表示自己的主體的主動意願的同時，實際也同時表現了他/她背後想顯露自己身份的矛盾，以及對主體/主流社會認同的迷思。

（譚美玲 澳門 澳門大學中文系）

<sup>44</sup> 張小虹，〈才女徹夜未眠——清代婦女彈詞小說中的自我呈現〉，《性/別研究讀本》（臺北：麥田出版社，1998），97—133。