

銘刻永恆

——明清女性劇作中的時間藝術與生命體悟*

高禎臨**

摘要：明清女性劇作裡的一個重要主題，正是個體如何面對時間流逝過程裡所帶來的各種變化。其中包括人事無常、時局轉換，以及生死別離所帶來的傷痛。這篇論文將討論明清女性劇作家的戲曲作品裡將人生遭遇與心境感受轉化成劇本的寫作過程，以及她們如何透過劇情的安排與文本的結構設計，反映出殊異於現實、卻更貼近內在心理時間、情感節奏與生命想望的文本時空；進而探索女性劇作家以虛構劇本落實對於各種人生課題的思考，劇本在形式上所呈現的時間藝術，以及藉書寫追求生命永恆的創作意圖。

關鍵詞：明清戲曲、女性劇作、時間、女性書寫

* 收件日期：2019/05/13；修改日期：2019/09/11；接受日期：2019/09/20

** 東海大學中國文學系助理教授

Life, Death, and Time from the Perspective of Female Playwrights during the Ming and Qing Dynasties.*

Kao, Chen-Lin**

Abstract: In this research I will discuss the significance of time as reflected in the theme and structure of the dramas written by female playwrights of the Ming and Qing dynasties. I plan to give particular attention to how they use plot development and different themes to reveal their views on the flow of time, the impermanence of worldly affairs, and the limitations of a human lifetime. I will also examine how the structure and significance of time is reflected in the form of their scripts, which exhibit a unique chronotope fashioned out of their inner yearnings and subjective experience of time. Finally, I will investigate the actual lives of these playwrights, in an effort to determine how they used their writing to present their ideas on time and life, protest the transience of life, and attempt to enter into eternity.

Keywords: Ming and Qing Dynasties, Female Playwrights, Time

* Received: May 13, 2019; Sent out for revision: September 11, 2019;

Accepted: September 20, 2019

** Assistant Professor in Tunghai University Department of Chinese Literature School of Liberal Arts and Social Sciences

一、前言

《牡丹亭·驚夢》一齣裡，杜麗娘在遊園之前置身在自己的閨房庭院時，以院落之寂靜襯托自身生命情態的閒悶孤單；正因為深閨生活的百般聊賴無所事事，讓其生命彷彿呈現出一種時間靜止的狀態。隨著杜麗娘步出閨房走入姹紫嫣紅繁花盛開的花園裡，才發現閨房外的世界四季更迭、日月流轉，歲月從不因為任何人而停滯下來；杜麗娘於是領悟到，靜止的是她的生命內涵而非時間，在她凝視著沈煙悠悠燃盡的緩慢過程裡，青春年華隨著川流般的時間一併逐漸消逝了。

《牡丹亭》一劇以杜麗娘生命的安靜無聲、虛耗時光反襯出現實時間的快速流動，遂令當事人因此有了虛擲青春時光的哀愁。在此之後，她讓自己變身為追求幸福的逐夢之人；不僅意圖捕捉發生於眼前的良辰美景，也從被時間推移前進的被動狀態，變成以個人意志決定生命內涵的積極態度來對抗在時間催逼之下的無奈與焦慮。對於杜麗娘而言，青春的流逝、生命的寂靜遠比死亡更恐怖，是而她情願以死換取生命的自由；鬼魂的存在正是象徵著對於生死與時間的超越。然而當她尋得所愛之後，杜麗娘卻放棄了那份自由，執意回復肉身狀態以擁有立足於現實社會結構之下的愛情與婚姻，遂而又成為時間的俘虜。¹

湯顯祖筆下的杜麗娘打動了明清時期許多女性讀者，同時也曲折地反映了古代女性真實的生命情態，以及內在精神層次對於時間

¹ 夏志清：〈湯顯祖筆下的時間與人生〉，《夏志清文學評論經典》（臺北：麥田出版社，2007年），頁166。

所帶來的催迫所感受到的焦慮不安。《牡丹亭》對於明清女性之所以這麼具有震撼力量，或者也在於杜麗娘得以在穿越生死之後獲得靈魂上的自由；最終回歸到現實之後，即便再度受到時間的侷限，卻因為生命內涵有了本質上的差異而開展出不同的人生，時間感受自不相同。

杜麗娘的故事是一個如同寓言般的存在，並非真實生活裡可能發生的事；唯其以一種跳離現實生活的時間結構指涉著主角人物精神狀態的超越束縛不受羈絆，自然也以一種象徵性的意義呼應了許多女性讀者對於時間與生命課題的思索與想望。真實世界裡的古代婦女仍舊存在於各種生命議題的考驗裡，於是透過書寫所架構起的內在精神世界與時間結構，也成為她們所尋覓到的另一種跳脫時間框架、獲得精神自由的方式。

較之男性而言，古代婦女相對生活在狹小封閉的世界裡，²多數時候她們將自身心力投入家務瑣事，盡心扮演好女子在家庭裡的各種身份角色，³歲月正是在這些家庭生活的開展過程裡既緩慢（生命的寂靜）又迅速（青春的流逝）地度過；因此在女性創作的詩詞作品裡，我們的確也常見到極為多數以家庭生活作為題材的書寫內容。⁴然而當婦女投入劇本創作時，那些真實的生活細節卻幾乎不存在戲

² 高彥頤：〈「空間」與「家」：論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女史研究》卷 3（1995 年），頁 21-50。

³ 曼素恩：《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》，第二章〈人生歷程〉（南京：江蘇人民出版社，2005 年），頁 60-102。

⁴ 參見高彥頤：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》（蘇州：江蘇人民出版社，2005 年）。曼素恩：《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》第四章〈寫作〉，頁 103-155。方秀潔：《跨越閨門——明清女性作家論》（北京：北京大學出版社，2014 年）。曼素恩：《張門才女》（北京：北京大學出版社，2015 年）。

劇當中；婦女劇作家對於「戲曲」這樣的文本形式似乎有著極為清楚的意識，定義著這樣的文體與其他文類之間的明確區隔。⁵劇作家無論是從自己生命裡提煉素材之後重新組織、構想，或者設想出一個全新的事件，亦有將既有本事加以重新改寫；在劇中所表述的往往並非是真實的生活內涵與客觀時間，而是從各種現實經驗加以昇華的精神世界與情感內容。這些並非以作者個人真實身份作為第一人稱的敘述者、而是代入不同虛構角色的寫作，卻反而足以窺見女性作者如何以一個劇本的時間安排，架構出她們對於人生的理解與想望。

⁵ 明清婦女的文學創作相對過往以倍數增加，並以詩詞為主要創作體裁。然而當時女性書寫仍受到一定的規範與期待，例如明末清初王端淑即以「秀」作為詩歌的核心風格，而晚明梁孟昭則曾對於作詩時如何既能抒發情懷又能合宜妥當感到為難：「諷詠性情，亦不得恣意直言，必以綿緩蘊藉出之，此又易流於弱。」（王秀琴編集、胡文楷選訂：《歷代名媛文苑簡編》，上海：商務印書館，1947年，頁45。）或如清·惲珠編纂《國朝閩秀正史集》，將女性創作詩歌視為道德與才華的完美展現。事實上女性投入敘事文學的閱讀、批評或創作，始終是一個禁忌，特別是具有閩秀身份的女性，小說戲曲裡充斥著的男性視點或對於情慾的直接書寫；以及相較於詩詞而言，小說戲曲一般被視為「俗文學」的一支，自然違背一般家庭對於女性應禁錮於家、用以確保她們不為世俗所染的期待。然而這一類敘事文本卻正因為文體的不符正統以及代言體的特色，反而給了女性作家相對自由開放的創作與想像空間。相關資料與論述參見胡文楷：《歷代婦女著作考》（增訂版）（上海：上海古籍出版社，1985年）。華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（臺北：中研院文哲所，2003年8月），頁41-44。曼素恩：《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》，頁122-126。魏愛蓮：《美人與書——十九世紀中國的女性與小說》（北京：北京大學出版社，2015年），頁5-6、65-66。宋清秀《清代江南女性文學史論》（上海：上海古籍出版社，2015），頁117-138。魏愛蓮：〈收拾過往：1636-1941年間的女性編者和女性詩歌〉，《晚明以降才女的書寫、閱讀與旅行》（上海：復旦大學出版社，2016），頁69-90。

就文本性質而言，敘事文學殊異於抒情文學的特色之一正在於當中凸顯了一個清楚可見的時間軸線。這並非是指詩詞文章就不具備時間的意義；除了敘事詩外，一般抒情詩詞裡亦常見以季節或年紀的變化說明人事的變遷，或以一日之中的時間挪移表達主角人物心境的轉折或情感的延滯。然而詩詞裡更著重體現的是詩人本身的抒情經驗，並強調一種凝止的美感瞬間；⁶與小說戲曲裡往往將人事置於一個「時間的律動」裡逐漸與時前進是不相同的。⁷古典敘事性文

⁶ 詩人往往藉著音律與節奏上的安排，令讀者同時在閱讀一首詩的時光裡即能感受到時間之暫速或悠久。參見陳世驥：〈時間與律度在中國詩中之示意作用〉，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1975年），頁107-108。孫康宜在〈蘇軾與詞體地位的提升〉一文中則提到，詞本身所體現的抒情經驗是一種「凍結的」、「非時間」的美感瞬間，因為詞的形式本身即是象徵這種經驗。孫康宜：《詞與文類研究》（北京：北京大學出版社，2004年），頁125。

⁷ 小說戲曲追求的卻可能是鮮明的日期標記，作為故事情節進展的時間依據，以緩慢而細緻的事件細節鋪陳一段歲月或特定人物的一生。漢學研究者韓南（Patrick Hanan）即曾經對中國古典小說的時間提出這樣的觀察與評論：「白話小說對時空觀念極為注意。從《水滸傳》、《金瓶梅》一類長篇作品中，都可以推算出冗長的記事年表；書中不斷提到時間的情形，幾乎令人厭煩，這點和文言小說形成強烈的對照。在許多白話作品中，除非另有說明，都有把所有時間交代清楚的做法，有時甚至是計時敘事。」韓南：《中國小說論集》（北京：北京大學出版社，2008年），頁20。韓南的這段文字一方面點出中國古典文言小說和白話小說在處理時間議題上的差異，前者在處理時間上往往賦予小說一個具體的時間概念之後，之後時間的交代隨著事件的開展雖依舊有所說明，但已不拘泥於具體時間的交代。然而白話小說則在時間的交代上相對具體瑣碎，而這實因白話小說源自講唱藝術，是一種模仿說話情境的書面文本，小說裡出現的日期僅是一種功能性的「重複套語」，主要功能在於協助敘述者講述，推動情節的發展。參見王德威：〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》（北京：三聯書店，1998年），頁80-101。

本經常透過順序的時間開展出事件發展的起承轉合與前後關係，或敷演角色一生重大事件以串成人生大致全貌，或擷取生命中一段遭遇加以細緻鋪陳。文學作品看似比起靜態的藝術創作如繪畫能夠呈現更為動態的時間意義，然而文本中的時間自然不同於物理時間，亦不追求與現實時間的行進有相似的均衡節奏，而是隨順著情節的張弛急緩或角色內在心境的起伏轉折，重新塑造出一個新的時間結構，用以呈現特殊時代與文化語境之下的時空特色，同時也暗示著作者對於人生以至時間課題的思索。

這篇論文將討論明清女性劇作家如何透過戲曲的創作，將個人的時間感受、生命情境與生死體悟轉化為一種美學結構；在劇本中透過時間的藝術化處理以及戲劇情節的設計，將「現實時間」與「戲劇時間」交織成一種敘事上的特殊節奏，凸顯出女性從現實人生經驗延伸而出的內在心理世界的時間之感，並藉著劇中人物/劇作家的身份轉換，以及虛構情境與真實人生的往返挪移之間，一方面架設出對照現實生命的時間藝術結構，一方面也透露出女性劇作家企圖在文字內外所欲對抗的時間焦慮。

二、生命時間的延續——死亡與重生

明清女性劇作裡經常可見與時間息息相關的各種生命課題，其中最常見到的即是隨著時間流逝而產生變化的人生，特別是劇烈的生死之隔。明代葉小紈《鴛鴦夢》一劇所處理的正是光陰易逝與生死離別的課題；劇中描寫蕙百芳、昭綦成與瓊龍雕三人巧遇於鳳凰臺上，因心性契合遂而結為兄弟，並相約隔日中秋日一同飲酒同遊；三人互道人生志向，並嘆紅塵怖恐，世道艱難，功名腌臢，人生短暫：

【柳葉兒】嘆人生似醯雞舞甕，看光陰似墜露飛蓬，向史書上打算生涯冗。

（瓊云）看來人生窮通富貴，皆由時也、命也。⁸

初次相會的談話裡，三人看透了世俗的富貴繁華皆為迷障，也確認了此生存在的意義不在功名利祿，而在遠離塵世以求心性自在而處，覓得知音相伴：

（昭、瓊云）我三人若有名山佳地，誓同一處，切勿世情相絆者。⁹

劇中三位角色在極短暫的時間裡相會相識而後相知相惜，彷彿因為三人原本同為仙界的仙女一事注定了塵世裡的巧妙緣分；他們超越了現實裡人際之間本當是逐漸熟悉的緩慢節奏，而在瞬間確立了彼此的情誼，卻在進一步追求長久緣分時遭到時間的為難。劇中相隔一年的約定雖證明了人們對於承諾的堅定，時間不會沖淡記憶，人與人之間的情誼亦是經得起考驗的。然而人的意念心志終究無法主導人生，在日月推移與俯仰之間瞬間命運即已產生劇變，人們勢必得面對死別的難題。

第三齣書寫蕙百芳從一場不祥的夢境醒來之後，竟聽聞瓊龍雕突然因病身亡，在短暫時間裡另一位兄弟昭綦成亦因哀傷過度而死去。瓊龍雕與昭綦成以讓人措手不及的密集速度先後離世，留下蕙百芳獨自承受死別之苦，內心的折磨更勝所有世俗的得失，此刻蕙百芳方才真正體悟生死靡常：

⁸ 葉小紈：《鴛鴦夢》，清乾隆二十三年（1758）重刻《午夢堂集》本，傅惜華：《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》18冊（北京：學苑出版社，2010年），頁18-19。

⁹ 葉小紈：《鴛鴦夢》，頁19。

【七弟兄】想著你春朝，引醪，想著你秋雨話連宵，讀書時並桌將燈照。常時千古共相嘲，從今一往誰同調？

【梅花酒】嘆人生似海濤，頃刻現還消，生死誰堪料？業數已難逃。多應天忌才高，使他顏回壽夭。我兩眼羞將塵世瞧，對西風形影吊，賦楚些也難招。

【收江南】呀！你宗之瀟灑俊丰標，風前張緒柳絲飄，今已後斜陽衰草卧荒郊。無分暮朝，這淒涼幽恨幾時消？¹⁰

劇本第三齣表現出蕙百芳聽聞瓊龍雕死訊與昭碁成接續離去的驚慌失措，以極為緊迫的戲劇節奏開展情節，蕙百芳的情緒起伏跌宕更甚人事變化的速度：

【得勝令】驀地人驚倒，頃刻也魂飄。從今後雁去書難寄，灰寒香怎燒？悲洵，斷送金蘭約；呼號，摧殘刎頸交。

【喬牌兒】這幾時怪琪樹仙源音信遙，是誰想瑤浦不通潮？俺子待月明再把金樽倒，便恁相思不可邀。

（僮云）船已雇下，相公請行。（末下船介）下的船來，好淒涼人也！

【沽美酒】洒西風血淚飄，更寒日慘荒郊，看滿目淒涼楓葉凋。船家，搖快些！（船家云）風大，搖不上。（末）怎當他石尤風吼，我心急路偏遙。

（僮云）已到門首了。（末進介）

【川撥棹】險將我一交，原來是蒼苔上紙錢飄，書堂裏人影寥。你年青志高，緣何一命輕拋？為路迢迢，難聚昏朝，說到傷心處，天荒地老。呀！我幾回將兄弟叫。¹¹

¹⁰ 葉小紉：《鴛鴦夢》，頁 28-29。

¹¹ 葉小紉：《鴛鴦夢》，頁 26-28。

蕙百芳失去摯友的哀痛之情在第四齣得到舒緩，正因劇中三位結拜兄弟的身份設定為三人原為西王母身邊的三名侍女，只因凡心少動遭到責罰，故而謫降人間。¹²也因此在此經歷一番相遇相惜而卻免不了死別的磨難之後，在呂洞賓的指點啟悟之下，三人最後再度返回仙界，將人世間的生死離別與情誼考驗擱置凡間，回到一個無生無死、亦無所謂「無常」的無憂仙境。劇中以「仙境－凡間－仙境」的空間對應「前世－今生－未來」的時間結構，並將未來設定為永恆；前一個仙境則作為一種前世的意義為三人情緣奠定了無可違抗的合理基礎。塵世一遭僅是一趟短暫旅程、一場暫時性的冒險；即便凡間的經歷再多波折，然這段緣份既是來自天界，現實人生裡所遭遇的死亡就並非終點，而是讓個體走出了時間。劇首西王母提及：「人寰中離合聚散、悲歡仇恨，有同夢幻泡影。」以及劇末的呂洞賓亦言道：「人生聚散，榮枯得失，皆猶是夢，豈有真實相乎？」¹³一段現實人生的遭遇彷彿一場短暫的夢境一般，死亡在現實世界裡是一種生命的結束，但在劇本裡反而成為苦短人生與種種挫折的終點，人們因為這些考驗方能有所體悟，進而擺脫塵世裡必經的生死離別與時間的磨難，以一種歸返的方式回到寧靜永恆的仙界。

¹² 葉小紉：《鴛鴦夢》：「（西王母引隊開上）……子童乃西王母是也。前者因蟠桃會返，群仙邀遊林屋洞天。其時有子童侍女文琴、上元夫人侍女飛玖、碧霞元君侍女萋香，三人偶語相得，松柏綰絲，結為兄弟，指笠澤為盟。雖非同世俗因緣，未免凡心少動。湖神報來，子童遂謫罰三人，降生松陵地方，汾水湖濱，以信指水之誓。使他見人寰中離合聚散、悲歡愁恨，有同夢幻泡影。那時子童先將文琴、飛玖攝歸瑤京，然後使呂純陽指點萋香，使恍知前果，不昧本因。使三仙子齊歸正道，不負子童一片化導之心也。」頁 3-4。

¹³ 葉小紉：《鴛鴦夢》，頁 38。

真實的人生裡葉小紈因為姐妹的前後離世而悲傷不已；¹⁴在劇本中她則將人生記憶加以變形，把過往之事透過夢境的預言、仙境的永恆性作為現實裡死別的解決之途：劇本裡虛實時空的轉換作為一種敘事結構，凡間的聚散離合、生死永隔，皆說明了時間在俗世裡的不可挽回，其所追求的是一種打破現實時空所帶來的生死隔閡，令劇中角色能在另一個遠離死別之痛的世界裡永恆相聚。葉小紈除了塑造出一個對立於真實世界的時空狀態，也顛倒了生死的關係；最末的「未來—仙境」讓這段緣份終能跳脫生死輪迴的苦海，人於凡世為有限生命所帶來的死亡威脅、被時間所綁架的短暫人生，在文本之中已回歸仙界從此得到釋放。《鴛鴦夢》一劇將「現世的時間」鑲嵌在「永恆的時間」裡作為一種文本結構方式，劇作裡的現實時空／人世經驗因為劇本在時間結構上以仙境包覆，模糊了戲劇裡真實與虛構之間的界線，彷彿人世一場僅是一場磨煉，塵世的遭遇僅是作為走向永恆時空的一場經歷；葉小紈以虛構文本重建超越生死的永恆時空，用以對抗真實世界的短暫人生，劇作裡的死亡遂也成為一種走出時間羈絆、實現靈魂自由的解脫途徑。

另一部同樣名為《鴛鴦夢》的劇作則是出自清代女劇作家劉清韻筆下，該劇本於清代黃周星〈張靈崔瑩合傳〉一作，故事大抵上根據小說原有情節；唯戲曲中不假第三人稱之口代為敘述事件，唱詞裡對於角色心境情感有更多著墨，加重了二人死後相聚的描寫，並讓該段

¹⁴ 《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；劇裡三人結為兄弟的時間昭慕成年 23，蕙百芳年 20，瓊龍雕年 17，恰與葉小紈的姊姊葉小鸞、妹妹葉紈過世年紀相合；該作品顯然為葉小紈為兩位早逝姐妹所做之劇。參見李栩鈺：《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）。

情節從小說裡一場唐九如的夢境，延伸出更多虛實難辨的色彩。

劇中崔瑩之父無意之間看到崔六如所作「行乞圖」，對畫中張靈放蕩自由的狂士形象的書生所吸引，欲將女兒許配給張靈；恰巧張靈在江河之畔對舟中偶然一見的崔瑩倩影亦難以忘懷，而舟中之人崔瑩也為張靈脫俗性格所打動。然崔父未及確認二人婚事，六如所繪美人圖卻落入寧王王宸濠手中，崔瑩被寧王選入宮，張靈得知此事竟感憤憂傷而死。待崔瑩被放出宮，得知張靈已為她而死，崔瑩既驚且慟，決心要隨張靈而去，遂交代院子安排香燭酒果，欲至張靈墳上致祭：

（老旦）小姐放心，老身知道。只是明日小姐設祭過，早些回來，好一同回去喲。

（旦微笑介）明日正是我回去的時候了。（同下）（末捧香燭，引旦孝服，帶貼上）

【香柳娘】看秋容慘冽，看秋容慘冽，似為人添悲助咽，只是奴家此時呵，不特中懷少淒切。倒轉覺心神爽澈，堪嘆人生幻影，空花易消滅。縱上壽百年，也無非一瞥，也無非一瞥，少緩須臾，便與古人同列。¹⁵

打定主意隨張靈而去的崔瑩反而不再傷感悲戚，領悟到人生如同幻影，瞬間即逝，如此一來，又何必執著於生前相聚？

張崔二人實際的相遇僅在眼神流轉的瞬間，卻將之擴充為終身的至誠與追尋；頃刻之間的情動凝結為人生裡的最高價值，二人的癡情是該劇最為浪漫之處。然此真情之事卻仍需面對真實世界裡的種種考驗，現實人生經常難以承載人們的至情浪漫。張靈與崔瑩對於情的忠貞，並將之視為較生命更為珍貴之事，既是現實人生悲劇發生的

¹⁵ 劉清韻：《鴛鴦夢·殉玉》，《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：《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》106 冊（北京：學苑出版社，2010 年），頁 218-219。

理由，卻在劇中成為一種走向永恆的條件，而令二人最終能以鬼魂（異物）的身份在另一個時空裡永遠相守。

劇中第十二齣〈鬧詩〉一折全篇描述崔張二人死後靈魂重逢，並在唐六如夢中聚首的過程。活著的時候二人歷經磨難未得相聚，死亡反而成了擺脫現實束縛的條件；該劇的死亡僅是短暫人生的終點，肉體的隕落帶來靈魂的自由，死亡作為一種開啟重生、相聚、永恆廝守的途徑，因此崔瑩言道：「今鴛塚內，雙眠穩。晉郎，我與你倡隨已不讓天仙韻，又何須向那人世上，說還魂。」¹⁶二人不以求生或回魂作為一種最終期許，生離卻能死合，只要能廝守彼此，以什麼樣的形式存在著已非最重要的一件事。在夢中與二人相遇的九如忍不住問道：「你們不是生人，我正好將地下事請教。畢竟有無宿因？」張靈如此答覆：

【錦中拍】你休問果假報真，須認取吾身。不過是陰陽轉運，鼓鑄出聰明愚蠢。榮華苦辛壽夭富貧，咳！終竟留不住人間隻影，也似停不住天邊兩輪。無古無今，總是浮塵，其間雖有更替，也只算舊詩書重翻本。¹⁷

活在世間的人始終執著於因果得失或富貴榮華，來到另一世界的張靈告知，現世的繁榮富貴或貧困都只是陰陽巧合，輪迴不止；無論是個體生命或歷史轉動，大致也跳不出類似的循環。如此一來，又何須將得失如此看重？

該劇的主旨既包括對於張崔二人真情至性的肯定，同時也對於現實人生的名利得失之心提出反省；透過兩種時空狀態凸顯了現實與理想世界裡不同的價值，劉清韻藉由張崔二人的離世架構出一個

¹⁶ 劉清韻：《鴛鴦夢·鬧詩》，頁 228。

¹⁷ 劉清韻：《鴛鴦夢·鬧詩》，頁 229-230。

超越時間與死亡、功名與慾望的純粹情感世界。然而這齣戲即便收尾在夢境之後劇中角色的一番體悟，劉清韻所書寫與傳遞的仍非一種單純的宗教旨趣。如同劇末九如所言：「浮生有盡情無盡」，¹⁸人們不僅不應沈迷於功名利祿的追尋，亦無須執著於生命的有限性；作者提出了一種理想的精神狀態：生命長短有限，但情感卻是不滅與無盡的。因此現實時間的結束，卻可能是另一種有情時間的開展，唯有情才是面對短暫人生的解脫之道。

在劇中張靈與崔瑩的相逢過程是包覆在唐六如的夢中，兩人死後相守究竟是因著六如的期盼故而形成一美好夢境，或是獲得靈魂自由的二人來到六如夢境致意？張靈以死亡說明了自身擺脫現實束縛的自由處境作為一個例證，從而讓一夢醒來之後的九如言道「何夢非真？何真非夢？」，其體悟之語無非是劇作家藉以抒發並啟示讀者的人生智慧。

葉小紉的《鴛鴦夢》與劉清韻的《鴛鴦夢》，一為以個人真實生命經驗為基礎的劇本創作，一為依照既有本事的戲曲改寫，兩個劇本皆書寫人生的短暫與劇變，並以死亡作為現實人生的結束，卻是另一段時間的開啟。葉小紉《鴛鴦夢》裡的蕙百芳三人於中秋前夕相遇，中秋日裡相聚，短暫的情緣成為三人終身的執著；劉清韻《鴛鴦夢》裡張靈與崔瑩二人亦是將河邊與舟上的偶然巧遇作為人生裡的追尋，相遇之短與追尋之長，人生的意義不在長生，而是將瞬間的情動作為此生永久的追尋。真情正是重生的力量，死亡之後情感在另一時空延續，超越了現實世界裡人生的短暫與死亡的暴力，透過另一個世界延續了情感的永恆性。女性劇作家所表達的不是對於自身生命短暫的憂慮恐懼，為她們所在意的是與所愛之人的情誼遭到死亡的阻

¹⁸ 劉清韻：《鴛鴦夢·鬧詩》，頁 229-230。

隔而中斷。因此劇本中雖然經常以仙境作為一個擺脫死亡的永恆依歸，但她們所欲追求的卻非自身長生，而是企盼因為時間變化所造成的人事遷移、生死隔閡能夠停留在最美好的時刻。

三、轉世輪迴與情感補償

晚明名妓馬湘蘭所寫的《三生傳》重新敷演「王魁負桂英」故事；在其劇中不以王魁負心或二人相守為單一結局，¹⁹而是藉由二人三世情緣的糾葛，最終方得相聚善終。²⁰「三世轉折」意謂著三段時間軸線的獨立開展卻又有所延續，始為王魁負桂英，接著是蘇卿負馮魁，而二人在第三次交會時，以償還情債的公平狀態重新開始，最後終結良緣。雖然呂天成《曲品》認為此番改寫不如另一書寫同樣本事的傳奇劇本《焚香記》更為流暢精實，²¹但值得關注的在於馬湘蘭將二人情緣溢出單一段人生的框架，三世裡分別處理了情感的虧欠、補償而終能圓滿的結局。原故事即已具備超越生死的虛幻情節，馬湘蘭則藉著時間結構的設計，同時也說明了劇作家對於情債必得償還的因果輪迴觀念。最終兩人總算相知相守，無非也是馬湘蘭自身想望的寄

¹⁹ 「王魁負桂英」故事興起於宋代，原為書生發跡之後負心婚變的悲劇故事，《醉翁談錄》、戲文《王魁負桂英》、雜劇《海神廟王魁負桂英》等皆見以此本事為基礎之敷演創作；而明代《焚香記》則改成王魁不負桂英的大團圓結局。

²⁰ 《三生傳》〈學習歌舞〉、〈玉簪贈別〉二齣，明·胡文煥編《群音類選》（北京：中華書局 1980 年據明刊本影印）第二冊，卷 18，頁 929-933。

²¹ 明·呂天成《曲品·補遺》記載該劇本事內容：「始則王魁負桂英，次則蘇卿負馮魁，三而陳魁、彭妓各以義節自守，卒相配合，情債始償。但以三世轉折，不及《焚香》之暢發耳。」呂天成撰、吳書蔭校注：《曲品校註》（北京：中華書局，1990 年），頁 390。

託；特別是該劇裡三世的女主角皆為青樓女子，馬湘蘭亦為明代娼妓，²²或可視為將自身的人生想望置入戲曲創作當中。《三生傳》一方面以時空結構上的三世設計說明人世情緣的複雜糾葛，同時也可視為是劇作家將現世難以完成的理想寄託來生轉世投胎的想像；此生是有限的，但輪迴轉世給了生命在另一世補償此生的條件。

劉清韻《氤氳釧》一劇的時空的設定，是一個常見的「仙境—塵世—仙境」的結構。先是仙境裡的南華老仙說明香案吏張船山在塵世之際，有兩位同在修文院的修文郎因「愛其才華，願作絕代麗姝，為船山執箕帚」；²³三人回歸天上之後，卻因張船山信口詼諧道出狂言，王母、上帝欲令其「受些風流魔障」，²⁴故又將他貶至人間。兩位仰慕張船山的才子金棕亭、馬雲客亦因憐才而同罪，遂令其化為作「傾城絕代芳雙，承巾櫛侍檀郎，好待他一生占盡溫柔」。²⁵就三位主要角色的際遇而言，則是經歷一段「塵世——仙境——塵世——仙境」的時空往返；此次地返回人間，除了是因為遭受責罰，同時也是因為三人之間尚有未了心願，故而重返塵世，令其一償宿願。

返回塵世之後的三人不僅出現了性別的轉換，張船山成為才子陶元璋，金棕亭、馬雲客則分別成了黃佩芬、白玉英二女，三人之間也從原本的才子知交轉變成夫妻情緣。先是陶元璋先與黃佩芬定親，黃女意外遭稱王海島的白健所擄，卻與白健之妹成結為姊妹；黃佩芬

²² 明·王穉登：〈馬湘蘭傳〉，明·秦淮寓客編：《綠窗女史》，《明清善本小說叢刊（初編）》第二輯「短篇文言小說」，卷 12，〈青樓部（上）〉（臺北：天一出版社，1985 年），頁 1b。王穉登：《湘蘭子集·序》，轉引自胡文楷：《歷代婦女著作考》，頁 153。

²³ 劉清韻：《氤氳釧·判償》，《小蓬萊傳奇十種》，頁 234。

²⁴ 劉清韻：《氤氳釧·判償》，《小蓬萊傳奇十種》，頁 234。

²⁵ 劉清韻：《氤氳釧·判償》，《小蓬萊傳奇十種》，頁 235。

發現她與陶元璋的定情物氤氳釧與綢繆玉竟恰巧為白玉英所拾得，又見其容貌清秀，二人極為投緣，故欲撮合玉英亦嫁給陶元璋。

從表面上的情節內容來看，該劇似是一個古典戲曲常見的一夫二妻題材；然《氤氳釧》一劇透過兩種不同的時空向度，三位主角在仙界與塵世幾度往返的過程裡，遂也開展出不同的性別狀態與情感關係。劇中的一夫二妻之緣份建立在前世三位才子之間相互憐惜的情感基礎，此生以夫妻關係延續甚至深化彼此之間的情緣，讓前世未能得到成全的情意獲得實現；三人之間有才華的彼此吸引，亦有情感層面的互相珍惜，「情」與「才」成為前世與今生延續緣分的關鍵，性別與情感關係的改變透過前後兩世對照，當中的變（性別與人物關係）與不變（真情、才華與緣分）讓該劇跳脫了這一類題材建立在倫理綱常之上的傳統觀點，也透露出劇作家對於性別與人生價值的巧妙詮釋。

就劇本的結構來觀察，該劇第二折開啟了元璋訪美、與黃佩芬定情、黃佩芬遭劫、白玉英拾釧，而在第九齣〈誥圓〉三人順利結為夫妻。塵世的遭遇充滿考驗，他們歷經了尋訪、遺失、巧遇與重逢，但無論是陶元璋對待兩位女子的真心，二女之間的情誼，或二人對於陶元璋的癡情，不僅是劇中最曲折的內容，也佔據了戲劇主要的情節份量。第十齣〈證因〉返回仙界之前，三人都已是蒼顏皓首的八旬老人；回到仙境之後，則又恢復了原初的仙官容貌與身份，南華老仙再度出現，呼應著首折〈判償〉的場景。從戲劇的時間安排而言這當是一個「圓形結構」：兩個仙界時空位居前後兩折的位置，包覆一段發生於塵世的人生。然而無論是首折的〈判償〉或末折的〈證因〉，都並未以純粹的宗教意義將人世情緣加以解構，或以人物的頓悟作為收尾；首齣裡南華老仙說明貶謫三人是為了令其償其夙願，陶元璋一行人亦是帶著喜悅之心降返人世。對仙界諸神而言，這可能是一場

「風流魔障」，但即便已為仙界之人，張船山三人卻依舊未能忘懷於凡世的情感而再落紅塵，也說明了唯有凡間才得以實現最為通俗卻親密的情感。南華老仙在三人返回塵世之前的勸諫提醒：「到得那三生情債，只怕你沈醉溫柔白雲，不羨這仙鄉。」²⁶結尾處劇作家透過下場詩評論：

有才端合受才憐，第一多情第一仙。何必形骸為判別，果同心志便纏綿。三生已自前因悟，兩意終須後約堅，磨少磨多成好事，人間天上總悠然。²⁷

塵世裡所發生的事亦見得三人之間真誠至情。即便塵世時空裡人們免不了老去，但此段人生遭遇一切都是值得的。若三人是因為動情或難忘情緣而受罰，那麼此段塵世遭遇，也道出了人真實的心境狀態：即使知道這是磨難，卻仍願意為之受苦。仙界究竟是不是這些有情之人自始至終的追求與歸宿？恐怕那一次一次的人生歷練才是最為真實，也才是最難割捨之事。最末齣以「輪迴一轉味津津，憐才佳話世爭傳」評論這段緣份，並言「第一多情第一仙」，劉清韻似乎顛倒了「凡人總羨神仙」的必然規則，反以人世真情作為一個影響仙界評價人間的依據；三人回到仙界，彷彿因為完成了這段心事，才能得到真正的悠然心境。仙境不是絕對無憂的時空，仍是要走過一段人生，歷經凡世時間的折磨，仙境的歸返才是有意義的。

²⁶ 劉清韻：《氤氳釧·判償》，《小蓬萊傳奇十種》，頁 235。

²⁷ 劉清韻：《氤氳釧·判償》，《小蓬萊傳奇十種》，頁 280。

四、未完成的時間意義——歷險的終點，人世的歸返

仙境在戲劇裡經常被定位為劇中人物在經歷各種考驗而終能解除心情磨難的最後歸處，在多數情節的開展過程裡，仙界時空實以一種相對於短暫人生的關係而存在著，並因此被賦予著永恆寧靜的象徵意義。以無時間性的仙境或來世的開展性用以彌補現世的缺憾，確實是女性劇作裡常見的時間結構；面對現實人生的種種考驗與生死隔閡，她們選擇將時間與生命的意義加以延展，藉仙境之永恆承載受限於短暫人生的各種情感。與其說這是一種精神上的遁逃，更理想的理解應是她們懷抱著現實/現世的情感慾望，希望在另一個時間向度裡得到實現。然而女性劇作家面對生命縱有憂慮，卻是非常入世的；仙境以對照意義出現在劇本裡，許多時候是作為一種現實情感與生命得以延續的時空，其存在意義仍舊是相對於現實/塵世/當下而發生。

劉清韻除了在《氤氳釧》裡透露對於塵世情緣的肯定，其《英雄配》一劇亦可見到對於人生遭遇終是有意義的、以及凡間未必不如仙界的觀點。該劇描述杜憲英與周又侯夫婦二人歷經戰亂而分離，多年之後方才相聚，最末折亦見仙人指引，欲將原為金童玉女故遭貶的二人接返仙界的結局安排。耐人尋味的是，夫妻二人並不將成仙作為唯一的歸途，二人歷經多年磨難與離別之苦終得聚首，早已選擇罷職避世，歸隱天台山下，共享恬靜快意生活，回首往事百感交集：

（生）英娘，你我自入山以來，不獨心安意穩，魂青夢恬，而且衰顏轉紅，蒼髯變黑。（嘆介）回思往日，可知世緣累人不淺也！……

（生）英娘，我平心想，不經世上紅塵莽，也不省山中趣味長。……

（旦）周郎，周郎！只問你，可還作封侯想？

（坐介，生長嘆起介）英娘，可知卑人今非昔比了。（作勢介）

【滴溜神仗】【滴溜子】繁華夢，繁華夢，此心久忘；平安福，平安福，和卿共享。（指天介）看雙丸往來跳蕩。【神仗兒】究竟古今過客，阿誰無恙？留不住隙駒光，留不住隙駒光。……²⁸

劇中二人在相識成婚之後經歷戰亂，周又侯遭劫、杜憲英千里尋夫，十餘年之後方才聚首，遂而理解：日月輪轉，光陰易逝；繁華如夢，而較名利更值得珍惜的乃是平安共度的安穩歲月。然而此番頓悟，是「不經世上紅塵莽」無法理解的，所有的人生歷練與生命經驗皆是一種心性與情志的考驗。此時的周杜二人，已非昔日掛懷家國大事的青年志士：

（生醉介）我想世間口頭常語：「無事散神仙，一日清閒一日仙」，不過說神仙自在逍遙，不同人世名纏利繞的意思。你我今日處境，比神仙還高哩！

（旦笑介）竟是神仙罷了，怎麼還高呢？

（生）天上神仙大半不偕眷屬，爭及你我這綢繆燕婉，不是比神仙還高嗎？²⁹

仙界或者較之凡世更能遠離人生各種憂煩，但此刻心境與年少時已全然不同的周又侯，珍惜的是自己親走一趟人生旅程的獲得，不

²⁸ 劉清韻：《英雄配·仙隱》，《小蓬萊傳奇十種》，頁 345-346。

²⁹ 劉清韻：《英雄配·仙隱》，《小蓬萊傳奇十種》，頁 346。

再掛懷名利，而夫妻之間的恩愛情緣，卻也是無憂也無欲的仙界所未見的。如此說來，凡間固有老去或死亡各種憂煩，然因情而生的歡快卻是仙界所無；倘若心境澄澈淡泊，何處不能悠然自處？如此一來，人間自然也可以是桃花源一般的存在。

同樣是劉清韻作品，《黃碧簫》一劇描寫一對忠臣孝子在投胎轉世重生之後為民造福的故事；首折土地神奉玉虛仙子之命領二位仙童在打掃仙殿時，土地神讚詠「出得宮來，仙童你看，白鶴青鸞，瑤林瓊樹，好一派仙景也！」仙童答道：

仙家景致我們見慣，不覺為奇。符使倒是你把世間景致說與我們聽聽罷！

（外）咳！塵世有什麼景致喲！雖有幾處名勝山水，莫說無人領略，就是我做土地神的，也沒工夫去遨遊，終年終日為名利二字糾纏不了，究竟到頭來名在那裡利在那裡，好不可憐！怎及仙家無掛無礙無束無拘。

（童）你說不好怎麼仙子連次去遊呢？只怕是你哄我的罷！多早晚我也下去走走纔信呢。³⁰

仙童質疑世間既為苦悶，何以仙子幾度前往？無論如何他要親走一遭才得以信服。仙界無罣無礙無有拘束，卻讓仙童反而羨慕、想像起世間充滿愛欲憂喜的豐富情味了。

真正讓劇中角色難以忘懷的，終究是現世中的情緣。劉清韻帶有自傳性質的《拈花悟》敘寫劉三妹與婢女芒兒的主僕之情，戲劇一開始芒兒即已經亡逝多年，二人相伴多年形影相隨，卻因芒兒母親將她另許配給一村郎，反而讓不熟悉粗重農事生活因此病逝。劉三妹憶及芒兒生前二人相處景況時悲傷言道：「七年小伴，三載長逝」、「你

³⁰ 劉清韻：《黃碧簫·掃殿》，《小蓬萊傳奇十種》，頁15。

不能久駐浮世，又現此幻影為何？」³¹時間在劉三妹內心從客觀存在延伸出主觀的心理感受，三妹哀嘆二人相聚時光如此短暫；人生匆匆奔走一回，即便她萬般不捨、思念恆常，芒兒終究如夢幻泡影一般消逝了。在劇中芒兒原為惜紅仙使，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，赴宴花宮，大會群仙，一解玉虛思念之情。

《拈花悟》一劇一共四齣，首齣描述芒兒離去之後劉三妹對其萬分思念；小姐長年不變的掛念是破除生死相隔、令兩人再度相會的關鍵（若非小姐垂念，芒兒爭得到此？）³²二齣則描寫天界仙音縹緲，群英旋繞的場景，花宮總司知道劉三妹對於回歸仙班的芒兒（惜紅仙使）的不捨之情，設一群芳大會，命惜紅仙使引其夢魂到仙界赴宴，並與芒兒得以再會。三齣〈宴真〉敷寫惜紅仙使返回人間引領三妹一遊仙境，四齣則為三妹夢魂醒來，回憶夢中情境，知悉芒兒已成仙，傷感之情平復不少。在仙境裡三妹問及惜紅仙使因何遭謫，遂因糟蹋瓊花之故；三妹問道：

（旦）花開花謝，皆出天工，有何功罪賞罰？

（小旦）大概而論，一花及有一神執掌。應時而開，應時而謝，即謂之功；前期而開，後期而謝，即謂之罪。如美人簪戴，文人題詠，即謂之賞；牛羊踐踏，蜂蝶捎掠，即謂之罰。……³³

³¹ 劉清韻：《拈花悟·悼婢》，華璋：《明清婦女戲曲集》（臺北：中央研究院文哲所，2003年），頁457-458。

³² 劉清韻：《拈花悟·宴真》，頁467。

³³ 劉清韻：《拈花悟·宴真》，頁469。

劇中以百花有其生長週期暗喻現實人生必有生死；應時生死故為大家所期待，但惜花仙使提出了另一件更重要的事，死生之外瓊花若能得到珍愛賞識，方能不負此生，遂而全劇以劉三妹葬收落花，藏之、賞之於花園當中收尾。

《拈花悟》一劇有著極為特殊的時間觀和世界觀；該劇情節的安排從現實人生感受到時間的摧殘、生死離別的長恨，從日常時間走向一趟精神行旅，最後卻又返回人間的日常，不以回歸仙境作為一種超越現實侷限的永恆依歸，而是透過劉三妹心境上的轉換，對於生命課題與時間的磨難有了新的體悟。擺脫了「死亡即是離別」的世俗觀念，劉三妹領悟到曾經存在的緣分未必一定隨著時間的流逝而逐漸消亡，戰勝時間的正是個人的情感與意志。

王筠《繁華夢》劇中的主角王生則是經歷一場由女變身為男、享盡人生榮華富貴與多段自由浪漫的情愛之後，醒來之後竟發現僅是夢境一場，引得主角王生萬分不捨、心有不甘，對於自己以男子身份所享盡的榮華與功名多所牽絆。麻姑大仙勸道：「你休得悲啼。恁看世間真榮真貴，亦不過野馬浮雲，誰保百年常在？況空虛幻境乎？」³⁴王夢麟在大仙的勸說之下方才悟得：「原來二十年恩愛榮華，皆出一念。沒來由為生為死，可不羞死人也！（叩頭介）弟子悟徹癡緣，不貪名利，望乞大仙收為門下。」³⁵王筠《繁華夢》一劇可謂是女性劇作裡的《南柯記》，將原本可能發生於現實的漫長人生遭遇以夢境包覆；在夢醒與仙人的度化之後，方才恍然大悟人生原來短若一場夢境，除了寄託無須執著的生命之嘆，這番體悟正是來自以夢境之短說明人生之促。

³⁴ 王筠：《繁華夢·仙化》，清槐慶堂刻本，《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》67冊（北京：學苑出版社，2010年），頁190-191。

³⁵ 王筠：《繁華夢·仙化》，頁191。

倘若淳于棼因夢境而領悟萬物皆空、世事無常的道理，《繁華夢》裡的王生更因為自身夢裡夢外性別的置換，令其在醒後同時對於自身原本關於身為女子之憾的性別執著有所體悟：「無端一覺消春夢，夢裡空馳騁。三生情枉癡，一笑今何用？方曉得女和男一樣須回省。」³⁶男性身份與世俗成就交織成一個原為王生所認為的理想的「生存時空與生命狀態」，在劇本中劇作家亦以第三齣至第二十三齣（全劇為二十五齣）的巨大篇幅描述變身男性之後王生遊走人間的各種遭遇，成為劇中最主要的內涵。在這段漫長緩慢的人生旅程裡，王生用盡氣力享受並且追求各種夢想，但夢醒卻不過是瞬間之事，最後的〈夢醒〉與〈仙化〉用極短的篇章與最快速的節奏結束了王生辛苦建立起來的理想人生藍圖，也解構了王生所執著的人生成就。王筠借用了「南柯一夢」的體裁，將自身關於性別與成就的各式慾望與有所醒悟，以兩種相對落差的「時空體」呈現內在情感的矛盾性，³⁷也使得劇作家的人生意念之傳達不止建立在劇情上，也藉由劇本形式上得到呈現。夢醒之後悟徹癡緣的王生本欲拜師而去：

【收江南】呀！俺看那世間人的榮辱呵，誰不是夢中情？打不破貪嗔愛癡死和生。陷名坑利坑，陷名坑利坑，怎似俺無愁無礙萬緣清。

（生）弟子就此拜了師父罷！（起，整衣復拜介）（唱）

³⁶ 王筠：《繁華夢·仙化》，頁 194。

³⁷ 時空體（хронотоп/chronotope）是俄國文學理論家巴赫金（M.M. Bakhtin，1895-1975）在其論文《長篇小說的時間形式與時空體形式》中提出來的文學理論，指的是在文學作品裡以藝術表達出來的時空關係，強調文學作品裡的時間和空間決定了體裁和人物形象，並且組織和建構了文學作品的基本情節。巴赫金：〈長篇小說的時間形式和時空體形式〉，《巴赫金全集》第三卷（石家莊：河北教育出版社，2009年），頁 274-460。

【園林好】感真言迷醒夢醒，悟因緣今生再生。弟子呵，欲拜識大羅仙境。（叩介）望師父憫微誠，垂慈念，許同登。

（旦笑介）這卻早哩。……爾今癡念雖消，塵心未盡。待你見性明心之後，吾當引汝超凡也。

（生揮淚叩頭介）多謝尊師。³⁸

《南柯記》裡的淳于生醒後即刻立地成佛，³⁹《繁華夢》裡的仙人卻告訴王生他的塵心未盡，尚未及入道之時，她還得在人世間繼續修行；《拈花悟》的劉三妹亦在仙境一遊之後歸返人間，繼續她存在於世的課題。人間的愛恨嗔癡或為執念，然塵世一遭卻是不可迴避的課題。《繁華夢》與《拈花悟》的劇情安排在時間意義上並未停止在人生的出家悟道，或是超脫一切登臨仙境，劇中的角色經歷一場二十年的繁華夢、一場仙境之遊，最後仍都返回人世，塵世才是最大的修練場，唯其此後或者能以不同心境面對生命裡的功名之心、情感糾葛與生死難題。

《拈花悟》的抒情式結尾與《繁華夢》王生醒後繼續留在人間修行，兩部劇作的時間從仙境、夢境返回現實／現在，結局以一種「未完成」的狀態指向一個開放性的未來。或者我們可以推揣二人在心境上可能的變化，然劇作家並未將人事的發展篤定論斷，反而預留了一個開放的結尾。戲劇裡的時間是停止在「當下」的，劇作家結束了戲

³⁸ 王筠：《繁華夢·仙化》，頁 191-192。

³⁹ 唐代李公佐《南柯太守傳》結尾為：「生感南柯之浮虛，悟人世之倏忽，遂棲心道門，絕棄酒色。後三年，歲在丁丑，亦終於家，時年四十七，將符宿契之限矣。」明代湯顯祖《南柯記》則在末齣〈情盡〉以淳于棻的即刻頓悟、立地成佛收場：「我淳于棻這纔是醒了。人間君臣眷屬，螻蟻何殊，一切苦樂興衰，南柯無二。等為夢境，何處生天。小生一向癡迷也。……〔衆香鑪樂器上同淨大叫介〕淳于生立地成佛也。」明·毛晉：《六十種曲》（北京：中華書局，1958年）第四冊，頁 138。

劇人物在劇裡的冒險，卻未給予她們一個明確的結局，我們或者可以大膽地假設，從劇中人延伸到作劇者，此刻繼續著人世歷險的，就是劉清韻與王筠自身了。劉三妹與王夢麟的夢境仙界旅程，正是劉清韻與王筠在精神層次所發生的「紙上冒險」，透過戲劇設想一場行旅；爾後劇本完成、走出文本、返回真實生活，女性劇作家藉由文字的書寫領會人生，也從中獲得了面對現實人生無論是性別遺憾或生死離別的勇氣。

五、時間的空間化——瞬間與恆常⁴⁰

除了以時空的轉換來凸顯短暫瞬間與永恆時間的相對意義，女性劇作亦可見到不以線性時間的發展作為戲劇結構的基礎、不存在具體可見或具有絕對意義的時間順序，而是以一種接近「時間凝止」的方式架設出一個抒情時空。在此世界裡，彷彿時間完全靜止了下來，劇中角色擺脫時間的追趕與人事變遷的脅迫，盡情享受與珍愛之人之間的親密情誼，並藉以呈現劇作家內在心理對於現實生命與時間議題的思索。

在何佩珠《梨花夢》一劇中以小生裝扮現身的杜蘭仙，先是在夢裡偶遇梨花仙子；梨花仙子原為仙界之人，巧遇謫貶人間的蘭香仙子杜蘭仙，欲以點化，遂以梨花將落與生命之短啟示杜蘭仙：

（小旦笑介）妾與賢妹本住一處，何遂相忘若此？今因梨花欲落，春色將闌，不忍負此幽芳，特求佳句，不卜肯賜詠否？

⁴⁰ 「恆常」與「永恆」兩者的概念皆表示永久，也都相對於短暫；二者的差異在於永恆「存在於時間之外」，而恆常則是「永不間斷者」。〔法〕朱利安（François Jullien）《論「時間」：生活哲學的要素》（北京：北京大學出版社，2016年），頁16-17。

（小生作沈吟介，又反覆迷離介）是呀！我與賢姐原在一處，待我詠來。（作展紅綃題介，題畢並以玉玦一枚贈小旦介（小旦接念詩介）「珊珊綺袂洗春紅，贈我花枝露尚融。燕子不來人又別，嫩寒妝閣雨濛濛。粉渦香淡瘦消霞，雲裡纖魂墮碧紗。欲倩肥環一枝笛，春寒吹醒萬重花。」妙呀！清麗纏綿，令人吟諷不既。但恐雨急風狂，花命終難長久，豈不負此瑤章？……

【三台令】尚兀是戀芳華春夢婆。【山坡羊】雖則是哭花腸斷紅鸚鵡，也怕的黏著蛛絲蝶恨多。這不是心波從古累情波，要曉得我飄零愁怎躲？說不盡那彈指光陰感剎那。⁴¹

梨花仙子感於梨花雖美，然隨著春期將逝，終有花落之時，於是為之深感不忍，潸然落淚；杜蘭仙的夢也於此刻醒來。該段梨花仙子表露出來的惆悵心事，乃是以己身為喻，道訴對於歲月流逝、時光短暫，美好事物亦將隨之殞落的慨嘆；這亦是梨花仙子對身處人世的杜蘭仙一種警示。

然夢醒之後的杜蘭仙卻從此難忘夢中所遇，對於夢之虛幻與外在時間之變動無疑無懼，再度來到梨花樹下找尋梨花仙子的身影。卷三〈寫影〉描敘杜蘭仙將夢中所見女子繪成圖像，既然未能再度入夢與之相見，唯有透過寫影一舉讓女子容貌停留在紙上，將記憶轉化為有形的存在，亦令夢中相遇之人藉以打破時間與虛實的隔閡。卷四〈悲秋〉仍為杜蘭仙思念夢中人的抒情描寫；從殘春到涼秋，思念跨越了季節的流轉，景色呼應了角色心境上的思念轉而憂傷，先是憶夢

⁴¹ 何佩珠：《梨花夢·贈花》，清道光間刻本，蕭亞男主編：《清代閩秀集叢刊》（北京：國家圖書館出版社，2014年）42冊，頁52-53。

後則悲秋，卷五〈仙會〉一折杜蘭仙總算再入夢境與梨花仙子相聚，同遊仙界。

《梨花夢》的杜蘭仙將短暫夢中信以為真，不斷尋覓，最後以再度入夢一償宿願；夢境虛幻不真，偶然的相聚如此短暫快速，然其生命的時間從與所愛之人相遇的那一刻開始即是一個走向彼方的過程，決定了生命的內涵與時間的結構皆是在一個追尋與實踐的旅程裡發生與行進。

《梨花夢》的時間結構呈現出高度的詩意化，從瞬間的情動、虛幻夢境的情緣作為開端，一個劇本全然就是一個追尋夢中之人的過程。首卷〈贈花〉與末卷〈仙會〉或見杜蘭仙與梨花仙子先後於夢中相見的情節，中間的〈憶夢〉、〈寫影〉與〈悲秋〉，即便見劇中人稍微提及外在時間有一個從春到秋的季節變化，然杜蘭仙的心理時間卻是處於靜止狀態的，始終停留在對於夢境之人的追尋與懷想，外在時間的變化只是襯托了其內在時間與情感狀態的不變與恆常。現實的時間轉化為一種空間的意義，杜蘭仙遊走在仙境與夢境之間，即便身處塵世時亦幾乎未見對於現實生活的關照，其所思所想全為夢境之事，彷彿真實的人生僅是為了夢中之人而存在。戲劇結束在再次入夢而後夢醒，杜蘭仙於是慨嘆：

仔細思量，人生如夢，夢到好時，何苦要醒？⁴²

杜蘭仙的生命意義完全託付在夢境裡，戲劇時間分裂成夢境與夢外兩個層次，角色的心理時間停留在夢裡，全劇也展現出一種高度「詩化」的抒情傾向。

將時間凝止在空間裡的寫作方式同樣可見於劉清韻的《拈花悟》，劉三妹多年以來未曾忘懷對於芒兒的不捨與思念，一場仙境遊

⁴² 何佩珠：《梨花夢·仙會》，頁 84。

歷讓劉三妹實現了再見芒兒的心願，歸返人間的劉三妹在心境上有了極大的變化，不再憂傷難解，也將個人對於情的執著擴展為對於身邊事物的珍惜。劇中第四齣〈葬花〉，劉三妹實現了與芒兒的對話與承諾，將自家花園打造成另一個人間仙境，三妹並用心鋪陳葬花之所，以珍愛芒兒的心情小心收藏。葬花是對於已逝事物的一種憐惜，亦表達對離去之人的思念；「藏春巘」之命名則有著對於青春年華以及美好歲月的指涉。歲月縱能改變一切，人唯有以記憶與真心對抗殘酷的時間，即便隨著光陰汰洗下來的只是時間的殘餘，凋零的落花更說明了惜情之人超越時間、青春與美麗外貌的真情摯意。

劇中以極多文字與篇幅描述三妹如何佈置花園景觀，仿若是將夢境中仙境加以再現；然與其說是在有生有死的凡塵之境得複製恆常仙境，未若說明了劉三妹已在心裡架構出一個不再為時間折磨與生死所苦的平靜世界。俗世人生雖苦，卻也因為有情而有存在的意義，她們正是以堅定真摯的情感戰勝時間帶來的焦慮。是而該劇的收尾也採取了一種高度抒情的結尾，打破傳統的人間大團圓，或返回仙界成仙的宗教性收尾，而是以劉三妹完成花園的佈置與葬花行為之後，婢女告知夫人邀請一起賞花，戲劇時間則於此刻停留在花園空間之中抒情收場。

文學作品中的時空與空間往往是無法切割的，但在這一類劇作裡，卻有一種「時間的空間化」（to spatialize temporality）的作用。⁴³在這些劇本的幾個不同空間裡，因為更著重於情意的刻劃而令敘事性顯得淡薄，文本中的時間往往與事件的開展、人物的行動一併體現，劇作中時間彷彿停止下來，劇中人物在與彼此情感真誠互動的

⁴³ 盧小合：《藝術時間詩學與巴赫金的赫羅諾托普理論》（北京：北京大學出版社，2016年），頁69-79。

過程裡忘卻了時間帶來的脅迫，歲月於當下凝滯了，剩下的唯有人與人之間最真誠珍貴的情誼。女性劇作家用此抵抗外在的時間流動與人事變遷，同時在這些仿若真空狀態的世界裡，我們看到的是她們生命價值的體現；不同於男性文人或男性戲劇角色經常將個人成就的追求或長生不死作為人生的目標，⁴⁴女性作者許多時候是跳離社會的主流價值，而將生命中的情感當作最為珍貴之物；劇本裡這些凝結的時空無疑是她們藉以呵護、珍藏這些心事的有意設計。

六、以書寫銘刻永恆

如前所述，許多明清女性劇作往往透露高度的抒情意味，劇本裡時可見到以無時間性的仙境作為一個跳離生死界限、流動時間與變化人世的最終出口，或是企圖凝結美好的生命瞬間，或者以前世今生的輪迴將緣分的發展完美化。劇中角色的遭遇與結局分別安排寄託在幾個不同的時間結構裡，以一種相對開展的形式揭示劇作家內在面對現實與理想的矛盾與差異時，更進一步將之鍛鍊成一種有意義的文本結構，以藝術性的方式呼應精神結構的內涵。這些無非是劇作家在面對現實人生生死離別之下透露出對於永恆或恆常的渴望，是而在這些戲劇文本的時空裡，包覆著女性劇作家各種期待，經常是讓

⁴⁴ 中國文化裡則常見儒家強調藉由立德、立言與立功以建立生命不朽之價值，而道教以成仙為最高境界，強調人應藉由身心的修練，以達長道家之長生與不死；或是佛教則主張人應藉由了悟佛理，以斷滅生死的執著，達到徹底的徹悟。夏志清：〈湯顯祖筆下的時間與人生〉一文中即提到，中國詩人賴以緩和或消除時間之痛苦的各種目標：儒家之立名、道家之長生，佛家之徹悟。而大多數早期中國詩人對抗時間的方法是更貼近一種享樂主義式的，以酒為一種寄託。頁 166-167。

戲劇的結局、文本的時間停留在最美好的那一刻：青春美好、相聚相守、無有生死、豁達心境，或者再次確定了此生為一個堅定的惜情之人。

文學的書寫無非是一種假設與幻想，以極其浪漫與理想性的情節平衡了現實生命裡的失落與匱乏。書寫是一個將「過去經驗」轉化為「美感經驗」的過程，而在每一次閱讀過程進行的當下，那些「過去經驗」反而成為一種「現時經驗」。劇作家將自身的生命體會以創作主體的角度進行書寫，然劇本在完成之後反而又成為一個被閱讀接受的客體，後來的讀者（包括劇作家本身）在走入文本的當下，都已經不是最初原始經驗的主體，反而成為該文本的經驗者（或是再經驗者），劇作所建構出的世界真實或虛構已非閱讀的重點，而是每一次閱讀文本的過程、閱讀的當下，另一段的時間經驗將又同時開展。⁴⁵正是透過劇本的創作，女性作者在反覆行走文字之間的同時，或者也將自己的精神情感置身在文本中的永恆時空裡了。

閱讀亦可視為一種時間的行旅，字裡行間的冒險也可能比現實生命經歷更有收穫。值得進一步思考的是：女性劇作家創作劇本、重建經驗的動機與目的為何？

歷來我們對於古代女性的文學書寫往往認定當中有極為強烈的自傳特質，事實上明清女性也的確經常藉由文字傳遞自身生命內涵，詩詞曲的高度抒情性以及以第一人稱的表述口吻，讓這一類文體的自我敘述色彩格外鮮明，作為理解女性生命的參照文本自有相當程度的可信度。在明清女性劇作中，同樣有數部劇本有極為鮮明的「自傳性色彩」，例如葉小紈《鴛鴦夢》、吳藻《喬影》、何佩珠《梨花

⁴⁵ 參見高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義的結構〉，《中外文學》，7卷，11期（1979年4月），頁4-21。

夢》與劉清韻的《拈花悟》。⁴⁶這幾部劇作或為劇作家將自身真實生命遭遇提煉成戲劇題材，或者將劇本轉化為自述意義濃厚的抒情文本，劇作家藏身字裡行間透露自身對於人生內涵的理解與想望。書寫像是一種招魂儀式，讓那些已逝之人被賦予重生的可能，也讓活著的人的記憶不為時間所沖淡，透過文字的召喚一次又一次的重返消逝的時光。⁴⁷

同樣作為敘事文體，女性彈詞的形式特色與戲曲之間的差異性將足以作為一種有意義的對照參考。胡曉真在討論女性彈詞時提出該文體的一個特殊現象：彈詞小說自敘的特點表現在體例之上，女性彈詞家將「自敘文字」與「故事情節」清楚劃分，形成「現實（*history or reality*）」與「虛構（*fiction*）」的對立。但這種對立性反而使得彈詞裡自敘部分的「真實性」在與小說對比之下越發彰顯，讓讀者在閱讀過程中更容易相信自傳的真實，卻忽略自傳可能隱含的虛構性。彈詞作者以情節建立女英雄形象，並在「自敘」裡建構自己的作家身份；在「自敘文字」與「小說情節」的穿梭銜接之下，讓女作家得以巧妙保護那些披露真實生活的自我展示文字。⁴⁸因此我們在彈詞小說裡既能見到作者寄託於虛構情節的個人慾望，卻又透過敘事者溫柔敦厚的語氣緩和在情節裡的大膽意圖。⁴⁹

⁴⁶ 相關考據可參華璋：《明清婦女戲曲集》頁 1-31；以及《明清婦女之戲曲創作與批評》一書一至三章，頁 1-246；二書中針對葉小紈《鴛鴦夢》、吳藻《喬影》、何佩珠《梨花夢》與劉清韻的《拈花悟》幾部劇作的創作背景與劇作家個人生命遭遇之間的關聯性皆有詳細的爬梳。

⁴⁷ [德]阿萊達·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間——文化記憶的形式和變遷》（北京：北京大學出版社，2006 年），頁 189-212。

⁴⁸ 胡曉真：《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），頁 81-82。

⁴⁹ 魏愛蓮：《美人與書——十九世紀中國的女性與小說》，頁 83。

明清女性戲曲作品裡固然可見女性劇作家將自身寄託在劇中角色，卻因為新設的角色姓名與編造的情節，緩解、模糊了劇作可能的真實成分；然她們將整體情思錘煉成一個完整的虛構文本世界，劇本不僅透露出她們對於各種生命課題的思索，也經常以一種「劇本裡的時間」對應著「劇作家預想的人生節奏」的方式，將作者的世界觀透過戲劇的結構加以展示。相較於彈詞，由於作者同時也以真實身份現身文本，因此多數彈詞小說在結局安排或作者話語裡，仍免不了透露出一種道德傾向。⁵⁰而至於戲曲，即便劇作家是以自身生命經驗作為一個創作的基礎，但戲劇文本在「完整虛構性」的包覆之下，往往有著更為大膽、不符合現實期待的結尾安排。永恆仙界、抒情時空、轉世再生，皆可視為是一種對於俗世價值的否定與遁逃，即便是選擇停留在人世繼續修煉，竟也是為了體驗有情有欲的生命滋味。

之於擁有書寫才華的女性而言，生命的流逝不單單只是一種對於人生短暫的慨嘆，她們更進一步對於「生命可以留下什麼」產生質疑與徬徨；如同許多文人透過書寫將自己鑿刻在歷史軸線上，對於這些擅於書寫的女性劇作家而言，文字正是一種回憶過往與走向未來的方式，目的正在於將自身最為珍愛的時光與情緣停留在文本當中令其得以永久存在，這正是她們投入文學書寫的動機之一。而在書寫

⁵⁰ 胡曉真：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》提到，女性創作彈詞固然引起批評，但亦有人將之視為啟發道德自省的最佳途徑。而就彈詞小說的內容而言，「女性創作的彈詞小說，常常主角是理想女性，不僅宜室宜家，還可以立身朝堂，甚至救國救民。……然而她的女兒身最後終於暴露，而她就必須回到閨房，繼續完成她的女性職責。」彈詞裡經常有一個女性出走遠行而後回歸閨閣的過程，但即便這些女性角色最終仍須面對外在經驗與居家生活之間的矛盾與衝擊，冒險本身對於作者與讀者而言仍是有意義的。頁47。

成文章的當下，文字的永恆性將也同時令書寫者跳脫時間的洪流，讓自身當下的情感暫時有了寄託。

至於女性劇作家是否也有留名青史的慾望與企圖？這大概也是不容否認的。以吳藻為例，其在《喬影》一劇裡就清楚、反覆地道訴人生有限，而此生身為女生縱然擁有滿腹才華，卻無法與男性文本並置文學史的遺憾。《喬影》可以視為是吳藻挑戰男性文學的親身冒險，吳藻將焦慮心情與批判立場同時包覆在一個文本結構裡，以一個靜態時空作為抒情詠懷的語境，卻又將其強烈意志轉為一場精神上的女性英雄，直闖男性文學史，穿梭在不同文學時空的同時完成一場文字間的冒險。⁵¹時間的意義在該抒情時空裡反而藉由主角的想像有了更寬闊的拓展，但同時之間也可注意到，當女性作者發現超越現實空間實為一困難之事時，她可能轉而選擇想像對於時間的超越。無論是穿梭於歷史或是馳騁於未來，在文本裡所開展的時間向度裡，女性劇作家反而獲得了精神的自由。

然而這一切的時空冒險皆是建立在文字之上的。劇作家讓自己的想像建構出一個理想世界，也讓自己浸淫在這個文本裡成為一個時空的旅人；文字的世界即是她們心靈與情感的永恆依歸。在完成了初步、內在式的探索之旅後，走出文本之外，她們也透過藝術性的文

⁵¹ 吳藻：《喬影》劇中，謝絮才男扮女裝置身書房，對畫飲酒、自我抒懷，話語裡充滿內向式的自我抒情與性別反思，並進而對於男性的文學歷史進行檢視與對話，透過大量的典故將文學史上的男子身影紛紛帶入，並表達謝絮才意欲取而代之的企圖：〔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，我待吸長鯨貫酒解金貂；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，我待題糕，笑劉郎空自豪，笑劉郎空自豪。吳藻：《喬影》，《續修四庫全書》據清道光刻本影印。一七六八卷。（上海：上海古籍出版社，2002年），133-134。

學創作證明了女性書寫與創作劇本的可能性，也的確因為這樣的一個劇本讓她在文學史與戲曲史上從此留名，間接也戰勝了淹沒於時間洪流的恐懼，短暫而有限的生命透過另一種形式延續下來。我們或者可以說，女性劇作家面對光陰奔馳、人生短暫，甚至建立生命不朽意義的方式正是透過文學的創作。高友工先生在〈文學研究的美學問題：經驗材料的意義與解釋〉文中提到：

在一個不以宗教信仰為中心的文化傳統，「不朽」的問題始終是一個難題。但「名」的觀念的建立是使無宗教信仰者有一個精神不朽的寄託。即是說如「心境」之存在為人生之價值，那麼此「心境」能在其他人「心境」中繼續存在，則是藝術創作的一種理想，可以與「立功、立德」相比擬。⁵²

女性文學家正是不以立功、立德作為一種對抗生死的方式，而是選擇以書寫作為一種將時光凝止在字裡行間裡的方式，追求一種文字之間的永恆。而對她們而言，讓女子不再是文學史上「無聲的存在」自然是她們投入文學創作的最主要目的；而在這些女性劇作裡，我們同時也可看見她們把生命裡最珍愛的人、事與情感凝鍊成文本裡的理想世界，現實人生裡的無窮變動與人事分離，在文本裡卻可能保留著最美好的瞬間。當女性劇作家試圖在劇本裡烙印其生命裡的真實感情與深刻企盼時，同樣也讓自身因為文字的書寫而成為文學史上的永恆。⁵³

⁵² 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《中外文學》，7卷，12期（1979年5月），頁4-51。

⁵³ 宇文所安在《追憶——中國古典文學中的往事再現》裡提到，寫作是一種讓回憶藝術化的過程，再復現記憶的同時，其實也透過形式的轉變讓它擺脫重複。真實生活的回憶有可能是痛苦的，故而藝術的變形使得人與回憶之間產生了一定的距離，進而使回憶變得美麗。這亦適合用以理解女性劇作裡源自真實人生經驗、而在劇本的創作過程裡賦予了各種超越現實的開展；這裡面透露著是女性作者如何藉書寫梳理、緩和人生各種慾望與匱乏。而同時，書

七、結論

綜觀明清女性劇作家在劇本中所設計出來的時間藝術，其劇作經常是以角色內在心理時間作為發展情節的依據，在虛構的文本裡開展出特殊的時間節奏用以凸顯現實時間的飛馳疾走；甚至跳離真實世界的框架以仙境的無時間性來延續生命，或者以空間將時間凝止，停留在美好的抒情瞬間。時間與人事改變所造成世情變化與生死之嘆，往往是她們生命裡至關重要的課題，女性劇作家正是藉由虛構情節的書寫，反映她們面對時間焦慮與生死折磨的思考並尋得情感的出口。這些意欲跨越時間侷限的「無時間性空間」，也成為劇作中極其重要的結構設計。

女性劇作中對於時間的想像亦可以是跳躍前世今生的；在巨幅的時間跨度裡，她們在劇作中所欲凸顯的人世情感與人生追求，以一種對比性的急緩差異呈現出現實之難與夢想之大。而她們在處理現世的情感經驗時，也往往將之建立在綿延幾世的緣分之上。因此劇中人物的相遇與相惜，經常是在即刻瞬間裡產生了強烈的連結性，情感互動的節奏以最為直接快速的方式行進發生。從劇本中我們可以發現，即便是以男性身份現身劇本，女性劇作家並不以立功成名作為人生的目標，在她們的創作裡，經常可以見到的是對於不變的生命內涵與永恆式的結局充滿期待，她們之所以懼怕時間的流動，往往是因為渴望珍愛的情誼不至於被時間的洪流給沖散。

寫本身也是一種企望被回憶的行為，「在文學中，人們選擇的是已經被聖人超越與忘卻的道路，人們竭盡全力地『專意』於刻下永恆的『我是』。」（北京：新華書店，2005年），頁129、154。

值得注意的是，女性劇作家並不以遁入空門作為一種面對現世各種愛憎情感帶來苦痛與折磨的解脫；即便在現實人生裡確實遭遇過生死離別的悲傷，如何讓彼此的真情能在另一個時空永恆存續，是她們在創作過程裡意欲尋找的答案。因此女性劇作裡多不將追求看破情緣作為一種結局安排，無論是在仙界或來世延續情緣，或是遠遊之後的歸返塵世而開啟了另一段生命經驗，女性劇作家表現出來的多半是對於塵世價值，特別是「情」的執著；劇作裡雖透露對於人生無常的感悟，然這些情節所承載與表達的，仍是她們充滿現實關懷的一面。

走到文本之外，我們更須留意到的是女性以文字進行創作的意義。女性劇作家書寫的動機，莫非是將現實的遺憾透過文學的創作獲得另一種精神補償，也透過文字將她們經歷的情緣透過文字留下長久記憶，沒有這些創作自然也沒有所謂文本裡的凝止了時間與人事變化的永恆時空。當這些想望落在紙上，個人性的記憶被賦予了公開性與流傳久遠的可能性，其現實人生同樣透過文字的形式成為另一種打破時間與生死侷限的存在。在這些劇本裡，女性劇作家寄託了對於歲月短暫、人生有限的傷感與焦慮，卻又透過各種不同時間結構的設計，讓所有美好的人世情緣在字裡行間凝結成紙面上的永恆，也讓她們對於時間意義的思索，同時在文本內外獲得了實現。

引用書目

一、古籍

1. 明·王穉登：〈馬湘蘭傳〉，秦淮寓客編：《綠窗女史》，《明清善本小說叢刊（初編）》，臺北：天一出版社，1985年，第二輯「短篇文言小說」，卷12。
2. 明·呂天成撰、吳書蔭校注：《曲品校註》，北京：中華書局，1990年。
3. 明·胡文煥編：《群音類選》，北京：中華書局，1980年，據明刊本影印。
4. 明·湯顯祖：《南柯記》，明·毛晉：《六十種曲》第四冊，北京：中華書局，1958年。
5. 明·葉小紈：《鴛鴦夢》（清乾隆二十三年（1758）重刻《午夢堂集》本），《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》18冊，北京：學苑出版社，2010年。
6. 清·王筠：《繁華夢》（清槐慶堂刻本），傅惜華：《傅惜華藏古典戲曲珍本叢刊》67冊，北京：學苑出版社，2010年。
7. 清·何佩珠：《梨花夢》（清道光間刻本），蕭亞男主編：《清代閩秀集叢刊》，北京：國家圖書館出版社，2014年，42冊。
8. 清·吳藻：《喬影》（《續修四庫全書》據清道光刻本影印）一七六八卷，上海：上海古籍出版社，2002年。
9. 清·劉清韻：《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》106冊，北京：學苑出版社，2010年。

二、專書 / 專書論文

1. 方秀潔：《跨越閨門——明清女性作家論》，北京：北京大學出版社，2014年。
2. 王秀琴編集，胡文楷選訂：《歷代名媛文苑簡編》，上海：商務印書館，1947年。
3. 宇文所安：《追憶——中國古典文學中的往事再現》，北京：新華書店，2005年。
4. 朱利安（François Jullien）：《論「時間」：生活哲學的要素》，北京：北京大學出版社，2016年。
5. 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。
6. 宋清秀：《清代江南女性文學史論》，上海：上海古籍出版社，2015年。
7. 李栩鈺：《午夢堂集——女性作品研究》，臺北：里仁出版社，1997年）。
8. 胡文楷：《歷代婦女著作考》（增訂版），上海：上海古籍出版社，1985年。
9. 胡曉真：《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。
10. 高彥頤：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》，蘇州：江蘇人民出版社，2005年。
11. 曼素恩：《張門才女》，北京：北京大學出版社，2015年。
12. 曼素恩：《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》，南京：江蘇人民出版社，2005年。

13. 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》，臺北：中央研究院文哲所，2003 年。
14. 盧小合：《藝術時間詩學與巴赫金的赫羅諾托普理論》，北京：北京大學出版社，2016 年。
15. 韓南：《中國小說論集》，北京：北京大學出版社，2008 年。
16. 魏愛蓮：《美人與書——十九世紀中國的女性與小說》，北京：北京大學出版社，2015 年。
17. 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。
18. 〔德〕阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）著，潘璐譯：《回憶空間——文化記憶的形式和變遷》，北京：北京大學出版社，2006 年。

三、期刊論文

1. 〔俄〕巴赫金（M.M. Bakhtin），白春仁、曉河譯，錢中文主編：〈長篇小說的時間形式和時空體形式〉，《巴赫金全集》第三卷，中國石家莊：河北教育出版社，2009 年，頁 274-460。
2. 王德威：〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》，北京：三聯書店，1998 年，頁 80-101。
3. 夏志清：〈湯顯祖筆下的時間與人生〉，《夏志清文學評論經典：愛情·社會·小說》，臺北：麥田出版社，2007 年，頁 161-204。
4. 孫康宜：〈蘇軾與詞體地位的提升〉，《詞與文類研究》，北京：北京大學出版社，2004 年，頁 119-155。

5. 高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義的結構〉，《中外文學》，7卷，11期，1979年4月，頁4-21。
6. 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《中外文學》，7卷，12期，1979年5月，頁4-51。
7. 高彥頤：〈「空間」與「家」：論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女史研究》，卷3，1995年，頁21-50。
8. 陳世驥：〈時間與律度在中國詩中之示意作用〉，《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1975年，頁91-116。

