明清易代语境下江南文人的女性书写研究

马思聪 著

摘　要

本文旨在考察明清之际江南文人的女性书写，从历史认知与女性形构、家国情怀与女性场域、政治隐喻与女性身份、易代评判与女性才德四个方面，描述易代语境下江南文人女性书写的特质内涵，并以其中潜藏的易代之际两性统观的性别书写意识来研讨易代语境与性别书写之间的关系。

绪论部分概述本论题的选题意义、研究现状和研究理念。第一章论述历史认知与女性形构之间的关系。以《圆圆曲》、卞玉京书写、《两须眉》这三类典范文本探讨清初江南文人在易代女性形构中呈现的批判观、隐喻观和书写观，从而探查其历史认知的三大维度：历史批判、历史通感、历史重构。第二章论述家国情怀与女性场域之间的关系。以吴伟业“诗史”歌行中的宫廷女性题材为依据，探讨吴伟业如何利用公/私领域分立中的两性空间达成以“家”写“国”的易代叙事。第三章论述政治隐喻与女性身份之间的关系。以《板桥杂记》为个案，研讨“官妓”与“国士”在经历易代之后的身份同构问题和易代文人借此表达的自我政治隐喻。这也是对香草美人传统从个体关注向群体意涵呈现的一次拓展。第四章论述易代评判和女性才德之间的关系。以柳如是、黄媛介这些有特殊易代遭际的女性为典型个案，查讨她们的易代遭际在传统女性才德书写命题上造成的矛盾，并通过文人书写策略的运用探查女性观照与易代语境间彼此生成的内在关联。结语部分统观本文的研究理路，提出以上述四个维度书写命题为纬、以两大书写立场（即个体与群体、自我与他者）为经、以两性统观的易代性别书写意识为交织节点的易代性别书写的本质。

本论文的创新点主要是：第一，以易代之际两性统观的性别书写意识来阐明易代语境下两性以“文学”为媒介的互动历程，从而彰显“易代语境”作为明末清初文学书写场域的特质。既能够揭示易代性别书写的共通本质，也可厘清前人研究中某些误读和被遮蔽的领域。第二，以专题为核心呈现易代语境和此际女性书写中的几大重要维度和基本命题，并以此系连两性文学互动历程的深入过程，从而在全面的宏观研究和深入的微观研究间寻求平衡和共生。第三，本文各章的内在逻辑上贯穿了个体与群体、自我与他者这两大立场，从而揭示了易代语境与性别书写一以贯之的互动内核。

目录

目录 3
绪论 1
第一节　论题视角和选题意义 2
一、跨越朝代之际：从“治世”到“乱世”的文学书写场域 3
二、跨越性别之维：从“契约”到“问卷”的两性互动方式 5
第二节　研究现状和理论空间 6
一、明清易代文学的研究传统：以江南文人文学为核心 7
二、性别视角与理论的新启蒙：从中西学界的比照切入 8
第三节　研究理念和结构纲目 18
一、研究理念 18
二、结构纲目 22
第一章　历史认知与女性形构 25
第一节　历史批判与陈圆圆形象——两性同调讽刺下的《圆圆曲》 25
一、引言 25
二、“红颜”何谓：女性书写的性别视角 27
三、“落花”何指：女性书写的讽刺基调 31
四、“采莲人”何喻：女性书写的历史隐喻 37
五、“倾国”何意：女性书写中的易代语境 44
六、结语：易代反思中两性同调的批判观 48
第二节　历史通感与卞玉京观照——性别认同生成下的卞玉京书写 50
一、引言 50
二、易代前后：性别观看与私情写真 51
三、易代之后：性别对话与政治隐喻 55
四、仕清之后：性别认同与人格建构 60
五、结语：易代叙事中两性同构的隐喻观 67
第三节　历史重构与“女须眉”理想——两性空间互补下的《两须眉》 70
一、引言 70
二、内室空间下的女性本位：持家教子的情志内涵 71
三、公共场域下的各安本位：佐夫存邻的家族承担 75
四、历史空间下的两性互动：保民守内的历史功绩 78
五、李玉史剧的空间范式：两性互补的易代隐喻 81
六、结语：易代形构中两性互补的书写观 87
第二章　家国情怀与女性场域 89
第一节　以“家事”写“国事”的贵妃叙事——以吴伟业的《永和宫词》为例 89
一、引言 89
二、女性主体的重立：颂谏情色到彰显情德的转向 90
三、性别视角的转移：帝妃结构到妃后关系的书写 94
四、两性结构的延展：两性情事到家族关系的拓展 97
五、结语：以“家”写“国”的易代叙事 99
第二节　以“出嫁”喻“易代”的公主叙事——以吴伟业的两朝公主题材为例 100
一、引言 100
二、前朝公主的群体关注：以代际关系呈现的易代叙事 101
三、公主驸马的同境书写：以家庭关系承载的易代感伤 102

四、长平公主的两朝出嫁：以家族关系形构的家国隐喻 105
五、结语：从两室家族到两世国朝的易代隐喻 108
第三节　从“亲历”到“旁观”的皇族观照——以吴伟业《临淮老妓行》为例 109
一、引言 109
二、将、姬空间中的游离者：将侯与妓师的对比 110
三、朝、野空间中的旁观者：王族与国史的回顾 113
四、主、宾空间中的讲述者：妓师与文士的对话 117
五、结语：从局内人到旁观者的易代心态转换 121
第四节　从“感伤”到“理性”的前朝史谏——从吴伟业再写贵妃题材谈起 122
一、引言 122
二、京畿的纪闻写录：《银泉山》的创作缘起 123
三、悼亡的咏史笔法：《银泉山》的史事反思 125
四、物象的历史意义：《勾章井》等的前朝反思 126
五、结语：从家国亲历到历史咏谏的书写转向 130
第三章　政治隐喻与女性身份 134
第一节　官妓与国士的身份同构——以《板桥杂记》序言及“雅游”为中心 134
一、引言 134
一．失落的家国：秦淮风月的官立色彩 135
二、两难的处境：秦淮官妓的国史影射 140
三、国士与官妓：身份同构下的政治隐喻 144
四、结语：板桥风月中的官国色彩 151
第二节　从录盛衰到见兴亡的风月书写——以《板桥杂记》“丽品”“轶事”为中心 153
一、引言 154
二、才辩与才艺：现实与审美的两重维度 157
三、性格与性情：对立与同构的两性视角 162
四、遭遇与遭际：个体与群体的两种观照 170
五、婚适与易代：官妓与国士的双向书写 179
六、结语：秦淮官妓易代观照中的语境分野 185
本节附录 186
第四章　易代评判与女性才德 194
第一节　从“怜才”与“报主”的定位看柳如是之死 194
一、引言 194
二、柳如是的两种姿态：钱、柳并立的关系建构 196
三、“怜才”的两重主体：知己与个体的才情书写 201
四、“报主”的两重喻意：公私领域下的德行观照 210
五、结语：才德主题的融合与两性统观的性别书写意识 219
第二节　从“士女”到“女士”的定位看黄媛介之评 220
一、引言 220
二、易代经历的非议与自辩：由《离隐歌序》说起 222
三、性别价值的错位与重塑：“士不遇”命题的提出 228
四、才情格调的跨越与评定：“林下风者”内涵之辨 233
五、结语：才德评价的矛盾和士人化的性别书写策略 238
结语　明清易代语境下的性别书写本质 240
一、性别书写的易代立场：个体与群体 240
二、易代书写的性别立场：自我与他者 243

参考文献..... 245

绪论

本文的论题是对明清易代语境下江南文人的女性书写进行考察。本文以明清易代之际的江南文人群体为研究核心，通过他们书写女性的文本探讨易代语境与性别书写的关系。

“语境”概念作为正式术语被提出始于波兰籍人类语言学家马林诺夫斯基（Bronislaw KasparMalinowski，1884—1942）在《原始语言中的意义问题》[1]中提出“情景语境”（Context of Situation）的概念。后被英国新批评理论学家艾·阿·瑞恰兹（Ivor Armstrong Richards，1893—1979）在《修辞哲学》一书中发展为“语境理论”并从此被应用于文学批评领域[2]。

本文所关涉的“语境”，在这里界定为“明清易代语境”。而那些明清之际繁盛多姿的女性正是通过“文学”，用一种独特的方式与易代文人们相会在了明、清鼎革易代之际的乱世语境之中。这一易代语境并不是安稳闲雅的天下太平，而是充满了动荡、杀戮和危机以及各种抉择、迟疑等等复杂心态感受的天下流离。正是这种鲜明的易代特征，才造就了此际文人进入性别书写的特殊前提：即文学书写场域的特殊性和对于两性互动观照的独特视角，这也成就了这一时期江南文人独特的女性书写。

本文中，“语境”一词所强调的是意义所根植情境的特定性以及在意义的多元阐释中彰显的主观性色彩。因此，用“易代语境”一词来界定文人书写所处的历史场域更能突出阐发意义的特定指向；同时，也更强调这场明清之际的江南文人的女性书写活动，是由特定历史场域激发的一场两性的主体互动，是有文学伪饰性和主观性的意义建构活动。本文将江南文人书写女性的活动和文本置于“易代语境”下加以查讨，既想强调文人的书写活动和文本女性呈现出的易代书写观念，也欲探知这种有主体倾向性和历史指向性的书写观念又如何反向聚合、主导甚至制约了文人在种种易代命题下对易代女性的观照和表达。

从易代语境与性别书写的关系上而言，这一互动过程集中表现为“两性统观”的性别书写意识，以及在此意识形态下由女性反观易代而达成的种种命题——包括文人对于他者性别的形构、阐发、隐喻和观照等一系列书写层级，和与此相应的对易代之际的历史感受、家国命题、政治隐喻、价值批判的表达。这一思路也将本文的研究区别于传统的女性形象

---

[1] 这篇文章本来是为奥格登和理查兹所著的《意义的意义》（The Meaning of Meaning）一书撰写的补遗，现已有中译版，见布伦尼斯洛·马林诺夫斯基著，赵肖为、黄涛、胡明杨译：《原始语言中的意义问题》，《温州大学学报（社会科学版）》2013 年 3 月第 26 卷第 2 期。此外，马林诺夫斯基的《珊瑚园及其魔力》（Coral Gardens and Their Magic，也译为“珊瑚园和它们的巫术”）一书也探讨了“语境”相关的问题。

[2] 关于瑞恰兹的语境批评可参考孔帅：《瑞恰兹文学批评理论研究》，山东大学 2011 年博士学位论文，指导教授：王汶成。关于语境理论应用文学批评中的状况和动态可参见童珊：《从传统语境到认知语境——语境理论的动态发展》，《国外理论动态》2009 年第 3 期；徐杰：《现状、困境与出路——文学语境理论研究的基本问题》，《当代文坛》2014 年第 1 期。此外，与新历史主义文论相关的、有关历史语境的阐释可额外参考黄必康：《试论西方文学理论中的文本与社会历史语境》，《外国语（上海外国语大学学报）》1998 年第 4 期；邓京力：《语境与历史之间——作为解释模式与方法论前提的历史语境理论》。

的文学审美研究以及在西方性别理论主导下的对于女性通过文学所展露的种种社会历史问题的探讨。因此，对于两性以“文学”为媒介的主体互动过程的深入解剖是本文主体的思辨内容，而对于这一过程与特定历史场域的关联并在关联中揭示“文学”作为互动媒介的本质性特征，是本文与前面两类研讨相别的凸显视角。

第一节　论题视角和选题意义

由于本文涉及到“易代”和“性别”两个核心词，因此，这一选题从一开始就具有着两重的“跨越”意涵：一是对跨越明清两朝的易代之际的查讨，一是对跨越士女两者的性别书写的考量。

正如前文所说的，这是在特殊的历史场域中的一场两性之间的互动，而这一互动被“文学”记录下来就表现为易代语境下的性别书写历程。

明清易代之际的江南文人身上体现出一种独特的心理建构过程：他们的性别书写过程就是以“文学”为媒介来寻求某种两性关系的重新建构，以传达他们在易代之际体验到的各种心理感受。而这种性别书写，很大程度上是被“易代语境”激发的，他们同时又通过这一过程来寻求对于种种易代命题与自身感受的解答。因此，在这样一种士人自身主体的投射下，易代文人们所认知并呈现的女性也必然是带有着浓厚“易代语境”色彩的女性。

同时，对于易代之际的江南文人而言，他们又不仅是在以一些想象中的女性建构某种易代文学的符号，因为此际江南国色多姿的才女们与易代文人在现实中也有着种种的关联与交往，这推动他们不断去探求、书写和在协调、深化中认知这些女性自身的主体性特征。这是自我的主观投影和他者的现实认知交互影响、往复循环的过程，反映了文学与现实间的彼此塑造的关系本质。因此，这一性别书写体现出的文学建构与历史语境的相互作用过程也需要加以阐明。

也就是说，当明清易代之际的江南文人进入女性书写之时，他们一方面处在与女性的关系建构之中，另一方面也处在与历史语境的关联之中。本文所欲讨论的性别书写，就是一种在双向关联中复杂的互动历程，并最终叠合体现在文学的书写建构中。在这种双向互联的两种关系中，当易代的历史语境唤起了身处其中的江南文人内心对于诸多命题的深入探究与思考之时，他们会倾向以两性关系来揭示这种意识的唤醒，并将自己的主观解答投射在两性关系的进一步互动上。并且，在江南文人书写女性的过程中，上述两种关系相辅相成并叠合精微，很难对将其区别探究与归隐，只考察书写的平面向度往往不如对关系生成做历时性考察更为立体而丰富。

可以说，此等两性在特定历史语境下的文学互动过程及其与易代语境间的双向作用，

只有在还原为历时性考察时才可能加以说明，而不宜只作静态的平面解析——这就是为什么大陆学界传统的女性形象研究只能说明文学女性的类型化特征，而并没有很好的揭示其生成过程中的种种命题。这种情形在西方社会性别理论引入文学研究之后也并没有得到完全的改善。北美汉学界虽然启发了人们以社会性别关系的视角来重新审视文学中的女性形象，并引发了台美学界对“悍妻/泼妇”“小妾”等特殊社会角色下的文学形象的热点研讨，但两性间的互动关系被更多的聚焦在社会力场中加以研讨，而非揭示二者以“文学”达成的互动关系。换言之，“文学”的本质属性以及文学呈现的“历史语境”对性别书写的影响并未得到充分正视与发掘，文学文本与文学活动实际成为了社会历史研究的延伸。本文以“易代语境”加强对于文学书写场域的关注正是希望凸显文学研究的本体属性。

而本文以考察历时性思维来解读易代语境下江南文人的女性书写，正是希望梳理两性借由“文学”达成的互动关系，并阐明这一互动过程与所处历史语境间的相互影响。因此，本文与前人关注视角的不同可能要从两方面来略加说明强调：一是如何认知“易代语境”对江南易代文人的性别书写产生的影响关系，即易代之际的文学书写场域有何特质与不同；一是如何在此场域下认知两性观照方式的转变及其在文学书写中的体现。

一、跨越朝代之际：从“治世”到“乱世”的文学书写场域

易代之际的江南文人面临着一个极为特殊的历史语境，即一个有自身特质的文学书写场域。任何一个王朝统治内部的历史场域，都是连续而稳定的。它的起点与终点连结的是同一王朝的兴盛与衰亡，在文人的认知场域中具有一致性与传承性；而跨越两朝家国之际的历史场域，都是摇曳不定、动荡不安的。这种动乱变革的历史环境往往容易产生曲线多维的认知场域，并由于它连接的是两个朝代，所以文人们往往在历史感受的多元性之外更有许多对突变性的认知。而这一书写场域的变化往往引导文人寻求主流之外的阐发空间，即女性书写的繁盛。

这种文学书写场域的变化首先引起了文学关注点的变化，文士们需要在日常吟咏之外选择那些更能传递他们此际历史感受和自身思辨的媒介，“女性”成为他们此时新的关注热点。这既延续了历代的书写女性的文学传统，但也有着“女性”自身与易代语境契合的特质而使其成为易代语境中的表达对象：如红颜易逝的变动性和突转感与“易代语境”引发的主观感受颇多相通。加之此时政治身份和文化语权的敏感性，也使传统的“香草美人”式的性别隐喻书写成为此际文人们的群体诉求。同时，晚明以降才女文化的兴盛和女性意识的勃发新变，都使此际的性别书写因对象客观的多姿繁茂而面貌多元：在晚明相对稳定的历史语境中渐进发展的性别意识，在此际鼎革变乱的易代语境中得以重释与重构。

此际江南文人们关于女性的书写大体分为以下几个层面：一是对前代的女性母题进行重题与诠释，延续的主要还是传统的咏史怀古而代入了他们自身的易代视角；二是在明代以来尤为繁盛的小说、戏曲等市民文学的创作中，想象构塑了大量历史题材（包括时事题材）之下的女性形象，以折射易代之际的社会状况与性别状况，并通过其中女性典范和女性批判的树立，寄寓了他们自身对儒家性别意识形态及传统两性社会结构的复归理想；三是他们将视角投向易代之际的现实女性，在写赠、题咏、记叙和纪传种种之间，将两性的易代遭际及期间的主体性互动纳入到文学书写之中。

本文主要是以第三类对象为主对江南文人在明清易代之际的性别书写进行讨论，并以史剧题材兼及第二类情况。这主要是考虑到后两类情形与明清之际的易代现实更为相关，而此际性别书写的多元性与独特性也尤其要以第三类的情况为典型而更能说明问题。

第二类情形虽是文人的想象构塑，但也部分的具有历史原型（如本文将纳入讨论的《两须眉》史剧）；同时历史题材创作于此际的昌盛本就与易代的激发直接相关，因此与“易代语境”有如一体两面的镜像，女性在其中都是作为文人易代理想诉求的映像和价值理念的载体。因此，这一部分也可作为第三类情况的引申和比照纳入本文的探讨。

而第一类情形本身就是性别书写传统中最持久的力量，并不因文学书写场域的改变而出现，只是在易代激发之下，对于昭君、西施、绿珠、花蕊夫人等部分女性的题写更为集中。虽然这类传统的咏史书写中也披露了明清之际士人们独特的易代视角和情怀，但这类女性也常常作为传统的女性意象出现在第三类情况的书写中，成为易代现实中女性们的喻体甚至是价值审判的尺度。因此，她们所承载的易代情旨往往与第三类的书写同调，也不必要作析而别之的解读。

在目前研究中，第一类的书写情形往往会被母题研究和意象研讨覆盖，明清之际这一时段由于并无系统性的书写或重要文本，并未得到特别关注；因此，在明清之际文人们的这部分性别书写中，“易代语境”作为文学书写场域的特质和影响也就无从谈起。

第二类情形则是目前已有系统探讨的，如王永恩的《明末清初戏曲作品中的女性形象研究》和吴秀华的《明末清初戏曲小说中的女性形象研究》，以及见于历史题材剧或时事历史小说的附及或单篇的研讨之中；在文人个体或流派的研究方面，像以写作史剧见长的苏州派及其曲家的研究中也会偶有涉及对此类女性的探讨。不过，作为传统的女性形象研究的一部分，讨论多局限在平面化的类型解析上，很难深入揭示性别书写和易代语境间的立体关联。

第三类的女性书写文本在近年来台美学界的研究中不乏引用讨论，不过这一热点的立

足是为了从女性自身来探讨易代女性种种社会历史问题，文人们的书写文本往往被作为史料考辨加以征引（而非凸显“文学”生成本质的书写层面探讨）。因此，这一最承载着两性现实互动关系的易代女性群体，在江南文人的书写文本中本应最可揭示性别书写和易代语境之间的本质关系，但在现有的研究视域下却又恰恰最缺乏在这一视角上的深入研讨。这也是为什么本文意图从文学书写场域的特质上（即“易代语境”下）来重新审视此际的性别书写这一热点。

二、跨越性别之维：从“契约”到“问卷”的两性互动方式

本文将“性别书写”作为考察的主体，实际是对于两性以“文学”为媒介的主体互动方式的立体研究。对于这一过程的观察又必须建立在对历史场域观照的基础上，在本文中则体现为“明清易代语境”的历史场域。在这一历史语境激发下，文人对他者性别的观照与书写有着不同晚明的转变。在稳定的社会结构下，处在晚明风流中的文人对女性的品评、题赠或纪传的书写，更像是基于正常生活交游需要的一对一关系的“契约”履行；在易代的动荡语境中，这种书写更像是一场寻求易代命题解答的群体式的“问卷”调查。

从书写契机上看，前者多是源自某些偶然性的契机；后者更多始于文人对于书写对象有意识的、有目的选择。从书写主题上看，前者由于书写的契机常是由外在给定，像是在统一确定的外在“生活契约”限定下展开种种书写策略，如应酬交游中的唱和题赠或是为世家的才女德妇写序作传；后者更多是易代文人自发的、向外的主动找寻，书写中他们面对着自我的重重焦灼与困惑，更像是借由女性来考察和解答一张“易代问卷”上的种种命题，最终却又不约而同的指向易代语境下的一些群体性共识。从书写活动上看，易代前的文人们将女性作为品评的客体加以观看、审美和写录之时，双方是不含疑虑的、对已知的书写，因此更像是一场主客者对已有约定俗成的“社会契约”履行职责的过程；而到了易代文人那里，这种交互的过程更变成是一场问与答的调查，易代带来了种种的不确定性和悬疑性使文人们急于对这种群体性的感受进行思辨和寻求解答——而他们通过观察此际的女性而在比照中求解，女性便在种种易代表达间便代表着文人自我的镜像，这也是双方走向深层的主体互动的契机。

由此来看这一过程中书写双方的互动关系，可以大略认为，易代之前的女性书写是在一对一的关系呈现中进行散点式的探讨，即使是定花案等集体式的品评虽然有特定的内涵倾向，但并不指向某种群体性内核，而这一点恰恰在易代文人的书写中特别突出的——无论是本文对于吴伟业女性书写的讨论，还是对《板桥杂记》官妓书写的解剖，都可以看到易代文人对于两性间群体关联的关注以呈现他们共通的易代际遇。这一性别书写深刻植入

了易代文人的代际感受，指向他们共同面对、彼此争辩的易代命题，因此具有极鲜明的群体色彩。同时，由于这种性别书写趋向精神人格的拷问，而使两性在此间的互动具有了纵向的深入度和主体性视角。

综合来看，易代文人们的女性书写像是一场充满了诸多需要解答的易代命题的复杂问卷调查。当江南文士们走进“易代语境”之时，面对性格、遭际、结果不同的多位女性，他们只选择走向其中特定的一位或几位。最终在这一更为对象明确、交流深入的两性互动过程中，他们的主体阐发有了某种主体性偏向，并以书写女性来呈现“易代语境”的影响并寻求对此的种种解答。同时，在互动之后，这样一种调查引发的求解也将他们导向对女性的再度审视和主体认知。这也是为什么那些被文人加以主观性的文学构塑的易代女性，仍可借由这些书写显露出可被后人感知的主体特征。

当“性别书写”被放置在“易代语境”这一文学书写场域上加以讨论之时，对于两性互动方式进入文学书写层面后的转变要特别加以厘清和注意，这和两性在现实中互动方式的转变并不同步——比如，本文涉及的吴伟业与卞玉京一例，虽然二人的现实交往以易代为界日趋疏远而寡淡，然而吴伟业在书写中对卞玉京的认知却距易代愈久而愈深，并从表层的私情写真走向深层的人格认同。同时，文学中的两性互动视角与真实的交往也可能着存在根本性的差别——如本文在研讨《圆圆曲》时所揭露的陈圆圆的文学形象，是与吴三桂一样求取功名利禄的历史主体，因此二人的互动是在同调的历史讽刺中被加以构塑，而考诸史料这却很可能与陈、吴的实际交往截然相反。所以，只有彰显“文学”特征属性的研究，即由书写场域的变化与特质来查讨两性文学互动关系的转变和实质，才可能真正揭示“性别书写”过程中的某些本质性命题。

第二节　研究现状和理论空间

本文是在明清易代语境的视角下以“江南文人的女性书写”为主体的考察，因此，这就要以前人两大研究领域的成果作为背景：一是关于易代之际江南文人文学的研究探讨；一是关于明清之际女性书写研究的现况状貌。

江南地域及其文人文化一直是明清易代探究的重中之重，而对于其文学研究维度的查讨更可深化本文对“易代语境”的理解和厘清。就男性士人的女性书写而言，这本是属于传统的文学中女性形象研究的对象，然而这在现有研究中多有不足（后文将论）；同时也无助于揭示本文所欲讨论的以“文学”为媒介的两性互动过程，因此这里并不采用“女性形象”一词，以示与传统研究的思路有别。

一、明清易代文学的研究传统：以江南文人文学为核心

明清易代一直是近年来学界研讨的热点，对于江南的关注也历来犹盛：一是因易代荼毒之苦于江南最重，一是因其乃文人、文学的渊薮而传达易代怆痛最厚。明末清初的江南文人在书写活动中潜藏的易代心境，成为此时女性书写的特质与内涵所在。

对于此时江南文人文化的探讨，一是从地域群体、社团流派及文体区分着手，一是从社会文化语境中的遗民问题与文学创作中的易代主题上探究。在明末清初江南文人的女性书写中，有着某种基于易代语境而产生的集体性的书写意识。这种性别书写意识往往超越于流派、群体与文体的分界，呈现男性文人在女性书写中某些共通的易代观照，因此就与后一类的江南文人、文化的研讨更为相关。

在遗民文学方面，有白一瑾《清初贰臣心态与文学研究》[1]、时志明《山魂水魄：明末清初节烈诗人山水诗论》[2]、白海雄的硕士论文《清初遗民诗僧研究》[3]与杨旭辉《清初僧诗的故国情怀》[4]诸多论著，主要探讨了此时文人的“身份意识”在文学中的呈现。而在学界传统的“节烈”“贰臣”“遗民”“逸民”等常见划分下，文人群体的专题探讨也由此展开。如周焕卿《清初遗民词人群体研究》[5]、杨纯斌硕士论文《清初扬州遗民词人及其作品研究》[6]、孙新华硕士论文《清初扬州遗民诗人研究》[7]都是对江南文人的更细化考察。孙书磊《明末清初戏剧研究》[8]一书也特以“遗民”“贰臣”对举剖析风格之别。身份界定与自我定位的不同带来文人在女性书写中不同的语权应用和书写诉求。

在易代主题方面，李克的硕士论文《清初江南遗民曲家群研究》[9]讨论了江南曲家群体的“遗民”特征与创作内涵。杜桂萍《清初杂剧研究》[10]及《遗民心态与遗民杂剧创作》[11]、《清初遗民杂剧的主题建构与叙事策略》[12]也是此方面研究的硕果。例如，张宇的《清初遗民戏曲文学研究》[13]、曲金燕的《我本淮王旧鸡犬　不随仙去落人间———明末清初传奇小说中的遗民形象研究》[14]、李洪蕾的《清初剧坛创作的易代省思现象》[1]以及彭利芝的

---

[1] 白一瑾：《清初贰臣心态与文学研究》，南开大学 2009 届博士学位论文。
[2] 时志明：《山魂水魄：明末清初节烈诗人山水诗论》，凤凰出版社 2006 年版。
[3] 白海雄：《清初遗民诗僧研究》，苏州大学 2007 届硕士学位论文。
[4] 杨旭辉：《清初僧诗的故国情怀》，《盐城师范学院学报（人文社会科学版）》2005 年第 3 期。
[5] 周焕卿：《清初遗民词人群体研究》，上海古籍出版社 2008 年版。
[6] 杨纯斌：《清初扬州遗民词人及其作品研究》，扬州大学 2007 届硕士学位论文。
[7] 孙新华：《清初扬州遗民诗人研究》，扬州大学 2007 届硕士学位论文。
[8] 孙书磊：《明末清初戏剧研究》，社会科学文献出版社 2007 年版。
[9] 李克：《清初江南遗民曲家群研究》，北京师范大学 2007 届硕士学位论文。
[10] 杜桂萍：《清初杂剧研究》，人民文学出版社 2005 年版。
[11] 杜桂萍：《遗民心态与遗民杂剧创作》，《文学遗产》2006 年第 3 期。
[12] 杜桂萍：《清初遗民杂剧的主题建构与叙事策略》，《社会科学战线》2005 年第 2 期。
[13] 张宇：《清初遗民戏曲文学研究》，黑龙江大学 2008 届硕士学位论文。
[14] 曲金燕：《我本淮王旧鸡犬　不随仙去落人间——明末清初传奇小说中的遗民形象研究》，《北京教育学院学报》2006

《说破兴亡多少事——明清历史小说易代主题研究》[2]、姬忠勋的博论《明清之际时事小说研究》[3]、马俊燕硕论《明末清初时事小说研究——以李自成系列小说为中心》[4]、李江杰硕论《明清之际时事剧研究》[5]、王阳硕论《明末清初时事剧的美学文化及叙事研究》[6]、尹贤淑博论《李玉时事剧研究》[7]以及李文胜《清初兴亡悲剧研究》[8]等都是这一方向上的主要论著。此类探讨很多，在作者心态和文本内容的研究中都凸显了“易代”的主体地位，是对男性文人所面临的“易代语境”的诠释——也因此对本文在易代语境下探讨男性文人的女性书写有所助益。

在身份与主题的界定之外，学界对文学理论的研究也渗透了对易代语境的思考。像张宏生《比兴寄托说与清初的诗词理论探讨》[9]、黄河《明清易代之际的诗歌思想》[10]以及周焕卿《论清初遗民词比兴手法的时代特征》[11]等论述中对“诗言志”传统的回溯，以及此时易代文学内的寄托之旨。龚莹莹的《明末清初遗民的“屈原情结”》[12]、王旋《试论王夫之词中的屈骚情节》[13]的个案研究等，则以离骚传统探讨遗民写作中的政治隐喻。前者在女性书写中往往体现为文人欲将女性纳入正统的文学书写中来。由于离骚本就有男性拟代女性抒发政治表达，因此后者在女性书写中更见体系。本文从“易代语境”探讨女性书写本就有着强烈的政治色彩的指向，因此与离骚以“香草美人”的性别书写表达政治隐喻的文学传统密切相关。

二、性别视角与理论的新启蒙：从中西学界的比照切入

这部分的讨论将分为两个部分：一是从传统的女性形象研究上加以爬梳，这也是与本文研究对象最一致的研究领域；一是对于边缘的明清之际的才女文化和女性文学的研究成果略加总括。

后者主要是由于本文所探讨的江南文人书写中的易代女性多是此际的名媛才女，如柳如是、黄媛介、陈圆圆等，因此她们本身也是才女文化的关注热点。所以，这部分综述不

年第 4 期。

1 李洪蕾：《清初剧坛创作的易代省思现象》，《浙江艺术职业学院学报》2006 年第 10 期。

2 彭利芝：《说破兴亡多少事——明清历史小说易代主题研究》，中国书店 2010 年版。

3 姬忠勋：《明清之际时事小说研究》，首都师范大学 2004 届博士学位论文。

4 马俊燕：《明末清初时事小说研究——以李自成系列小说为中心》，苏州大学 2007 届硕士学位论文

5 李江杰：《明清之际时事剧研究》，河北师范大学 2007 届硕士学位论文。

6 王阳：《明末清初时事剧的美学文化及叙事研究》，河北大学 2010 届硕士学位论文。

7 ［韩］尹贤淑：《李玉时事剧研究》，南京大学 1996 届博士学位论文。

8 李文胜：《清初兴亡悲剧研究》，广西师范大学 2010 届硕士学位论文。

9 张宏生：《比兴寄托说与清初的诗词理论探讨》，《苏州大学学报（哲学社会科学版）》2008 年第 1 期。

10 黄河：《明清易代之际的诗歌思想》，《华侨学报（哲学社会科学版）》2000 年第 1 期。

11 周焕卿《论清初遗民词比兴手法的时代特征》，《中国韵文学刊》2008 年第 4 期。

12 龚莹莹：《明末清初遗民的“屈原情结”》，《新余高专学报》2009 年第 5 期。

13 王旋：《试论王夫之词中的屈骚情节》，《常州大学学报（社会科学版）》2011 年第 2 期。

可避免的要将视域拓展至近年来大陆、台湾、美国学界关于女性文学和才女文化的研究成果，而后者的性别理论视角也推进了女性形象研究的转型。因此，这部分综述将从两个视角铺展本文对于性别研究的探讨基石。

性别理论视角对于文学研究上的介入，不仅让女性作为文学创作主体时所具的社会历史命题得以呈现，也反向启发了对文学女性形象基于社会性别学的研究视角。因此，从这一角度而言，这里要综述的两个方面是西方的性别理论视角下彼此互动、启发成长的。因此，本部分的综述将以中西学界的比照为背景，探讨女性与文学关系研究的传统和新兴视角与现有成果，以及其意义、缺欠。

（一）明末清初士人文学中的女性形象研究

在男性文人对女性的书写方面，大陆学界主要集中于传统的“女性形象”的研究上。源流梳理与类型研究是两大研究维度。

鉴于小说、戏曲等文体一贯是传统的研究热点，因此，对于此时女性形象的整体讨论也以小说、戏曲更为完备。吴秀华的《明末清初小说戏曲中的女性形象研究》[1]一书，先从历时性上厘定了女性文学形象的源头，随后从共时性上对明末清初戏曲小说中的女性形象进行类分，并在分类中提出了若干问题：如作家创作心理与女性形象模式的关联，爱情观、婚姻观尤其是贞操观等传统话题。王永恩的《明末清初戏曲作品中的女性形象研究》[2]一书，具体地梳理了女性形象的文学流变，重点对“佳人”“青楼女子”“才女和女杰”“贞妇和妒妇”等几类热点形象相加解读。这两部著作已经体现出某种文化视角，对女性投以“德”“才”“色”“智”等多维度的观照。

而近年来的女性形象研究，由于西方理论译介的影响，已经更深地走入文化研究的层面。马珏玶在《中国古典小说女性形象源流考论》[3]一书中，融合了女性主义文学批评、原型批评及叙事学等现代理论，概述了古典小说研究的方法论，并对于历代女性形象与时代风气的关系展开辨析。这些梳理虽然有填补学术空白之用，但这些著作往往未能揭示男性“想象”在女性书写中的本体作用，忽略了女性形象生成中的某些本质问题，也给本论文提供了继续探讨的必要与空间。

与此相类的，是近年来大批硕博论文中对此时期文学作品中女性形象的细化探讨。受到西方性别理论和北美学界相关成果的启发，在“才子佳人”文学类型的传统研讨外，“妒妇/悍妻”等有关性别权力关系的新兴话题被提了出来，对于“婢女/侍妾”“妓女”“侠

[1] 吴秀华：《明末清初小说戏曲中的女性形象研究》，江苏古籍出版社 2002 年版。
[2] 王永恩：《明末清初戏曲作品中的女性形象研究》，文化艺术出版社 2008 年版。
[3] 马珏玶：《中国古典小说女性形象源流考论》，南京师范大学出版社 2006 年版。

女”等“边缘女性”的观照也愈加兴盛。

硕士论文如米春花《明末清初小说、戏剧中的“另类女性”研究》[1]、黄海静《明末清初小说中的妾妇形象探究》[2]、张晓晓《明末清初小说中的“妒妇”形象研究》[3]、冯月娟《明末清初笔记小说中的妒妻悍妇》[4]、陈士珍《明末清初小说中的妒妇形象及其对家庭的影响》[5]、谢克寒《明传奇中的婢女形象》[6]、林敏《明末清初才子佳人小说中的婢女形象》[7]、贺常颖《若得山花插满头，莫问奴归处——晚明拟话本中的妓女形象群研究》[8]、张燕燕《论明末清初小说中的侠女形象》[9]、杨林《明清侠义小说女性形象研究》[10]等，与石琳《近十年明末清初“妒妇”题材小说研究综述》[11]等文章。

这些论著既有助于本文的某些文献爬梳的工作，又打开了某种与海外对话的平台，也折射出了明清易代之际女性书写的某些特点。值得一提的是蒋小平的博士论文《晚明传奇中女性形象研究》[12]，既讨论了忠孝节义与才情情爱的并举，又对女性形象的塑造采用了类型化与个性化的双向观照，并从色彩风貌、创作心理、修辞特色等方面展开探讨，最终回归对节妇、情女、侠女、才女、妒妇的专题研究。此一研究思路中对文本层面的深入，与本文方法有所契合，而作者在专题研究中涉及到的“情”“才”“德”等问题也是本论文要进一步研讨的。

以上诸多大陆学界的研究，虽都对后学有筚路蓝缕之功，但整体上仍是文本之间关联的梳理，对于相应的文化、历史语境，也多有片段化、公式化的应用倾向，只能充作论述的背景，不能像一些海外研究那样透过文学文本抵达某些文化命题的深层。本文对于上述研究成果的借鉴主要在于社会性别学理论下的两性互动的视角。

北美汉学界一直对明清小说、戏曲中的女性多加关注，但他们并不单纯对女性形象进行平面化的梳理类分，而是更深层地拷问社会、文化及历史语境下的相关问题，因此这些研究成果也就与本文有了更多的契合。如马克梦（McMahon，Keith）的《吝啬鬼、泼妇、一夫多妻制——18 世纪中国小说中的性与男女关系》（*Misers，Shrews，and Polygamists：*

---

1 米春花：《明末清初小说、戏剧中的“另类女性”研究》，湖南师范大学 2010 届硕士学位论文。
2 黄海静：《明末清初小说中的妾妇形象探究》，暨南大学 2011 届硕士学位论文。
3 张晓晓：《明末清初小说中的“妒妇”形象研究》，陕西师范大学 2010 届硕士学位论文。
4 冯月娟：《明末清初笔记小说中的妒妻悍妇》，厦门大学 2007 届硕士学位论文。
5 陈士珍：《明末清初小说中的妒妇形象及其对家庭的影响》，河北师范大学 2011 届硕士学位论文。
6 谢克寒：《明传奇中的婢女形象》，福建师范大学 2011 届硕士学位论文。
7 林敏：《明末清初才子佳人小说中的婢女形象》，福建师范大学 2006 届硕士学位论文。
8 贺常颖：《若得山花插满头，莫问奴归处——晚明拟话本中的妓女形象群研究》，湖南师范大学 2009 届硕士学位论文。
9 张燕燕：《论明末清初小说中的侠女形象》， 陕西师范大学 2008 届硕士学位论文。
10 杨林：《明清侠义小说女性形象研究》，湖南师范大学 2012 届硕士学位论文。
11 石琳：《近十年明末清初“妒妇”题材小说研究综述》，辽宁师范大学 2014 届硕士学位论文。
12 蒋小平：《晚明传奇中女性形象研究》，苏州大学 2006 届博士学位论文。

Sexuality and Male—Female Relations in Eighteenth—Century Chinese Fiction，1995）[1]及吴燕娜（Wu，Yenna）的悍妇研讨（*The Chinese Virago：a Literary Theme*，1995）[2]都直接促发了大陆学界对“妒妻”“悍妇”“妾婢”主题的研讨。马克梦（McMahon，Keith）的《17世纪小说中的色与戒》（*Causality and Containment in Seventeenth Century Fiction*，1988）[3]与李惠怡（Li，Wai—yee）的《引幻与警幻：中国文学中的爱情与幻灭》（*Enchantment and Disenchantment：Love and Illusion in Chinese Literature*，1993）[4]等著述，更呈现了上世纪八、九年代对“情”“色”等女性基本命题的挖掘。

此外，蔡九迪（Zeitlin，Judith）《中国 17 世纪小说中鬼魂与女性的形象》（*The Phantom Heroine：Ghost and Gender in Seventeenth—Century Chinese Literature*，2007）[5]一书，也从新的视角上重新审视了易代前后的文学，但易代语境在此并未成为主体因素。冯梦龙更是海外学者的关注重点，伊维德有对冯梦龙《山歌》的研究，徐碧卿（Hsu，Pi—ching）也著有《色情以外：对冯梦龙〈童痴〉中幽默感的历史解读》（*Beyond Eroticism：A Historian’s Reading of Humor in Feng Menglong’s Child’s Folly*，2006）[6]。就俗文学的角度，罗开云（Kathryn A. Lowry）《16 及 17 世纪通俗歌谣的锦图：阅读、仿效和欲望》（*The Tapestry of Popular Songs in 16th—and 17th—Century China：Reading，Imitation，and Desire*，2005）[7]一书同样观照了性别书写中的情爱/欲望等问题。这些有关“情/爱”“色/欲”“才”和权利话语、身体性别、自我意识等命题，跨越了文体的区隔而成为研讨男性书写女性的基本维度，本论文也拟在此基础上结合此等话题与“易代语境”之间的关联探讨中西对话的可能。

在个案研究中，北美汉学界更关注在性别理论影响下，女性书写中凸显的社会、文化主题，也与大陆学界的类型学研究不同。如情爱性欲、身体束缚、意识形态、权力关系、政治实践及由女色衍生的“狐”文化等命题，都是二十世纪北美学界对中国古典文学想象解读的热点。艾梅兰（Epstein，Maram）的《竞争的话语：明清小说中的正统性、本真性及所生成之意义》（*Competing Discourses：Orthodoxy，Authenticity，and Engendered Meanings*

---

[1] McMahon，Keith. *Misers，Shrews，and Polygamists：Sexuality and Male-Female Relations in Eighteenth-Century Chinese Fiction*，Duke University Press，1995.

[2] Wu，Yenna，*The Chinese virago：A Literary Theme.*，Harvard Univ Asia Center，1995.

[3] McMahon，Keith，*Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction.*，Brill，1988.

[4] Eds.，Widmer，Ellen and Kang-I. Sun Chang，*Writing Women in Late Imperial China*，Stanford University Press，1997.

[5] Zeitlin，Judith，*The Phantom Heroine：Ghosts and Gender in Seventheenth-century Chinese Literature*，University of Hawaii Press，2007.

[6] Hsu，Pi-Ching. *Beyond Eroticism：A Historian's Reading of Humor in Feng Menglong's Child's Folly*，University Press of Amer，2006.

[7] Lowry，Kathryn A，T*he Tapestry of Popular Songs in 16th-and 17th-Century China：Reading，Imitation，And Desire*，Brill，2005.

in Late Imperial Chinese Fiction，2001）[1]、黄卫总（Huang，Martin）《帝制晚期的欲望和虚构》（*Desire and Fictional Narrative in late Imperial China*，2001）[2]，以及韩南（Hanan，Patrick）、蒲安迪（Plaks，Andrew H.）、何谷理（Hegel，Robert E.）、李木兰（Edwards，Louise P.）、吴燕娜等学者以一部或多部文本进行个案研究，探讨了男性世界的女性化、才子佳人文学的男性化及强女弱男等命题，从具体而微的角度补充了对性别书写的研究。

北美对明清时期诗、文、词的探讨相对薄弱，但伊维德、李惠怡、魏爱莲合编的《清初文学中的创伤与超越》（*Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*，2006）[3]，以及将“文学”与“女性”话题较早引入中国古典文学研究的孙康宜的诸多编著，依然对本论文的写作大有裨益。孙康宜（Kang—I Sun Chang）的《晚明诗人陈子龙：忠与爱的危机》（*The Late Ming Poet Ch’en Tzu—lung：Crisis of Love and Loyalism*，1991）[4]一书，更涉及柳如是——本文的直接研究对象之一。同时，这些著作中对明清易代语境的关注远较他者深入，再加之许多研究个案也与本文直接相关，因此，对于深化易代语境下的性别书写的研讨有颇多助益。

受北美汉学颇多影响的台湾学界，一方面保有与大陆相通的传统研究视角，如康正果论著《风骚与艳情：中国古典诗词的女性研究》[5]、郑明娳编著的《贪嗔痴爱：从古典小说看中国女性》[6]以及像林保淳的《三姑六婆・妒妇・佳人：古典小说中的女性形象》[7]、陈葆文的《中国古典短篇文言爱情小说女性主角形象结构研究》[8]、王怡斐的《宋代文言小说中女性群像之探究》[9]等都是近年来的成果。这些研究对象较为传统的论著也部分的融合了社会性别理论和结构主义文论，但仍较多保留了传统形象类型学的研究模式，对于本文基础的文献考察和文学传统梳理有所帮助。

另一方面，台湾学界追随北美步伐，提出了某些性别理论视域下的新主题。像梁芳兰《明末清初才子佳人小说与艳情小说之性别研究》[10]等。而黄淑祺《李渔戏曲‹怜香伴〉中

---

[1] Epstein，Maram，*Competing Discourses：Orthodoxy，Authenticity，and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction*，Harvard Univ Asia Center，2001.

[2] Huang，Martin W，*Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*，Harvard Univ Asia Center，2001.

[3] Eds.，Idema，Wilt L.，Li，Wai-yee and Widmer，Ellen，*Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*，Harvard University Asia Center，2006.

[4] 该书最新修订版的译名更定为“情与忠：陈子龙、柳如是诗词因缘”，将初译本“陈子龙柳如是诗词情缘”的命名据胡晓明书评的建议更改为与原著英文名更贴合的名称。由北京大学 2012 年出版。

[5] 康正果：《风骚与艳情：中国古典诗词的女性研究》，台北云龙出版社 1991 年版。

[6] 郑明娳：《贪嗔痴爱：从古典小说看中国女性》，台北师大书苑 1984 年版。

[7] 林保淳：《三姑六婆・妒妇・佳人：古典小说中的女性形象》，暖暖书屋文化事业股份有限公司 2013 年版。

[8] 陈葆文：《中国古典短篇文言爱情小说女性主角形象结构研究》，花木兰文化出版社 2012 年版。

[9] 王怡斐：《宋代文言小说中女性群像之探究》，花木兰文化出版社 2011 年版。

[10] 梁芳兰：《明末清初才子佳人小说与艳情小说之性别研究》，玄奘大学中国语文研究所硕士学位论文 2007 年。

的女性情谊》[1]、蔡祝青《三言二拍中男女扮装之性别与文化意义》[2]、陈瑛珣《性别史研究的失焦与对策——从明清笔记小说中的婚姻与情欲案件谈起》[3]等论著，更直接体现了女性情义、性别互换、情欲婚姻等一系列女性主义的论题。在文学中的女性研究上，台湾学界最突出的，是架构起“才、德、色”和“情、理、欲”这两大维度的观照，前者与大陆学界的传统研究相通，后者与西方汉学的性别研究相接。

王瑗玲主编的《明清文学与思想中之情、理、欲（文学篇）》[4]一书，概括了台湾文学女性探讨的主体脉络，其中王鸿泰《明清间文人的女色品尝与美人意象的营造》[5]与严志雄《情欲的诗学——窥探钱谦益柳如是〈东山酬和集〉》[6]两篇文章尤为关注了明清间两性对话的情、欲之维。在“才子佳人”的传统类型研究中，这一话题的注入也为其带来了新的视角。如李志宏的《明末清初才子佳人小说叙事研究》[7]一书就从情、理、欲的命题统观“佳人”“才女”的范式塑造。王瑗玲的《晚明清初戏曲审美意识中情理观之转化及其意义》[8]、《明末清初才子佳人剧之言情内涵及其所引生之审美构思》[9]、《情缘总归虚幻——〈长生殿〉的“情”观》[10]等论述以及华玮的《情的坚持——谈青春版〈牡丹亭〉的整编》[11]等文章，更展现了戏曲领域内，“情”之传统由古典到现代的转换。这些视角凸显了晚明以降女性书写的新气息，但易代问题在此只是偶露端倪，易代语境中男性文人的女性书写有何特质与流变尚未得到深入挖掘。

与此相对的是对“才”“德”“色”等传统热点话题的反观，“贞节”问题与新兴的“才女”话题在此时期的并立、交融，正体现出明末清初女性书写中的某些独特层面。对于女性传记的个案研究是这一方向上的重点，如毛文芳《书写才女——清初烟水散人〈女才子书〉探论》[12]与本文的视角有所投合，关注到了作为书写主体的男性文人如何在唐人说部的文学传统与情痴自恋的文人心理中，呈现一种包含文人自我投射的女性书写典型。这相对鲜明地指出了文学文本中的女性形象是叠合了作家的主体想象的结果，比之将文学女

[1] 黄淑祺：《李渔戏曲〈怜香伴〉中的女性情谊》，《世新中文研究集刊》2009 年第 5 期。
[2] 蔡祝青：《三言二拍中男女扮装之性别与文化意义》，《妇女与两性学刊》2001 年第 6 期。
[3] 陈瑛珣：《性别史研究的失焦与对策——从明清笔记小说中的婚姻与情欲案件谈起》，《艺术与文化论衡》2010 年第 1 期。
[4] 王瑗玲主编：《明清文学与思想中之情、理、欲（文学篇）》，台北中研院中国文哲研究所，2009 年。
[5] 王鸿泰：《明清间文人的女色品尝与美人意象的营造》，王瑗玲主编：《明清文学与思想中之情、理、欲（文学篇）》，台北中研院中国文哲研究所，2009 年。
[6] 严志雄：《情欲的诗学——窥探钱谦益柳如是〈东山酬和集〉》，王瑗玲主编：《明清文学与思想中之情、理、欲（文学篇）》，台北中研院中国文哲研究所，2009 年。
[7] 李志宏：《明末清初才子佳人小说叙事研究》，台湾大安出版社 2008 年版。
[8] 王瑗玲：《晚明清初戏曲审美意识中情理观之转化及其意义》，《中国文哲研究集刊》2001 年第 19 期。
[9] 王瑗玲：《明末清初才子佳人剧之言情内涵及其所引生之审美构思》，《中国文哲研究集刊》2001 年第 18 期。
[10] 王瑗玲：《情缘总归虚幻——〈长生殿〉的“情”观》，《中国文哲研究通讯》2001 年 11 卷第 1 期。
[11] 华玮：《情的坚持——谈青春版〈牡丹亭〉的整编》，《台湾戏专学刊》2005 年第 11 期。
[12] 毛文芳：《书写才女——清初烟水散人〈女才子书〉探论》，《汉学研究》2007 年 25 卷第 2 期。

性作为真实客体加以讨论的传统形象研究，可以说是一大进步。在此类近年来研究成果的基础上，本文也希望延续部分的借鉴西方汉学并对传统研究部分“去弊”的研究理念，继续推进对文学女性本质的揭示。

其他像陈晓昀的《明代女性复仇故事的文化史考察》[1]、林淑慧的《从“性别文化”看〈金瓶梅〉中的“情”与“义”》[2]也在上述维度外，考察了“侠”“义”这类源自男性价值体系的概念如何介入女性书写——也与传统的“女侠”“女杰”等类型研究暗有相通。而这些“侠”“义”“智”“勇”等新兴维度，既反映了明代以来女性书写的新变，也是研究此际文学女性必备的视角。

颇应注意的是，台湾学界近年来以“性别观看”的独特视角来观照男性文人的女性书写，从而揭示以文学文本为连结的两性主体间的复杂关系。毛文芳所著的《物•性别•观看——明末清初文化书写新探》[3]先从“写真”角度定义了传统闺阁女性在画像中的自我投射，又将这种自我投射引申到男性文人的书写上，指出他们对青楼女子的书写是源于自身的男性欲望与话语权力。因此，在男性的“观看”及女性的被“观看”间就存在有某种性别的对话。而陈建华的《凝视与窥视：李渔〈夏宜楼〉与明清视觉文化》[4]更从视觉文化与图像性方面对性别间的“观看”问题作以剖析。这种主体关系的发掘触及了性别书写中的一些核心问题，也对本论文有所启发。但男性文人的女性书写绝不仅是性别互看的问题，而女性文学影像的生成也不独来自于男性的“观看”——作为男性的书写主体与女性的影像主体间有着多元关系与视角，由此形成的女性书写的复杂面貌便待深入探讨。

进入 21 世纪以来，大陆、台湾、北美学界间的交流日益繁盛，尤其对于“性别”与“文学”的热点话题更投注了许多关切眼光。在南京大学 2000 举办的“明清文学与性别”国际学术研讨会之后，张宏生就与会学者提交的论文，编选了《明清文学与性别研究》[5]一书，论题涵盖极广。不过，他在前言中指出：“在具体的研究中，Gender Study 却差不多成了 Women’s Study 的同义词，说明我们无论在理论层面还是在实践层面，都还有值得深入思考的地方。”[6]因此，对男性文人的女性书写投以新的思考，尤其对明清易代语境下江南文人的女性书写作以统观考察，未尝不是接续学界传统下的新求索。

---

[1] 陈晓昀：《明代女性复仇故事的文化史考察》，台湾师范大学 2009 届硕士学位论文，后山西教育出版社将其收入《台湾硕士博士历史学术文库》，山西教育出版社 2011 年版。

[2] 林淑慧：《从“性别文化”看〈金瓶梅〉中的“情”与“义”》，台北市立教育大学应用语言文学研究所 2006 年硕士学位论文。

[3] 毛文芳：《物•性别•观看——明末清初文化书写新探》，台湾学生书局 2001 年版。

[4] 陈建华：《凝视与窥视：李渔〈夏宜楼〉与明清视觉文化》，《政大中文学报》2008 年 6 月第 9 期，

[5] 张宏生编：《明清文学与性别研究》，江苏古籍出版社 2002 年版。

[6] 张宏生编：《明清文学与性别研究 • 前言》，江苏古籍出版社 2002 年版。

最后要特别提出的是 2014 年新近出版的李惠仪先生的力作《晚期帝制中国文学中的女性与家国创伤》（Women and National Trauma in Late Imperial Chinese Literature）[1]。此书的部分视角和对象文本与本文最为接近，其研究视域也不局限在明清之际而涉及到了种种命题的流变，这也是本文部分章节会稍作延展之处。于资料完备、翻译精良、思辨多元上，此书确有涸泽而渔式的研究价值，但本文的核心视角与其仍有所差别。比如，在两性以“文学”为媒介的互动关系探讨上，此书更延续了西方学界的一些传统热点——如男性文本中的女性化表达和女性文本中的男性化声音，而非针对同一书写探讨两性的主体性互动及其文学生成。同时，在家国易代与性别文学的关系上，作者更多将“易代”作为社会历史背景来探讨其为女性及其文学形象的书写带来了怎样的冲突与和解；而本文却是意图将其作为文学书写的场域来针对这种跨越性别的书写间显露了怎样的群体意识，也就是本文最终将提出的两性统观的性别书写意识——若以柳如是的书写为例，我们可以看到钱、柳并立的性别统观在易代书写中的彰显和其在清中后期柳如是形象流变中的丢失。

（二）明清时期的女性文学文化研究

明末清初江南文人书写女性之盛与晚明以降江南才女文化的兴盛息息相关，比起贯为研究热点的清中后期，此际又处在转折与过渡期，在一批补白研究中都涉及到与这些女性有关的士人文本。因此，对于此际女性书写的考察，不能不以明清时期的女性文化为视域，而女性文化中的许多焦点问题既可能是男性文人的写作主题，又可能来自文人的易代视角。像赵园论述的“女贞”与“士节”的易代互喻问题，再如沈雪莹《节与忠：明遗民对明清之际江南女性殉节的书写》[2]同样提出“借女德讽士”的命题。由于这种研讨多采用文史互证的视角，因此，《列女传》也成为重点参照的文本之一，例如台湾的衣若兰便有《史学与性别：〈明史・列女传〉与明代女性之建构》[3]一书[4]。西方汉学家更愿意从文化史、社会史的角度对此际的女性问题投以关注[5]。

---

[1] Wai-yee Li. *Women and National Trauma in Late Imperial Chinese Literature*. Pblished by the Harvard University Asia Center，Distributed by Harvard University Press，Cambridge（Massachusetts） and London，2014.

[2] 沈雪莹：《节与忠：明遗民对明清之际江南女性殉节的书写》，《温州大学学报（社会科学版）》2009 年第 2 期。

[3] 衣若兰：《史学与性别：〈明史・列女传〉与明代女性之建构》，台湾师范大学 2002 届博士学位论文，后山西教育出版社将其收入《台湾硕士博士历史学术文库》，山西教育出版社 2011 年版。

[4] 台、美学界在此方面交流颇广，如李惠怡由清初笔记、小说、方志、诗文等各文类探讨扬州女性命运的书写的《性别与清初历史记忆——从扬州女子谈起》（文中台湾译名为“李惠仪”）一文即在会议上经台、美两地学者评议后发表于《台湾《东亚文明研究学刊》，第 7 卷第 2 期（总第 14 期），2010 年 12 月，第 289—344 页。

[5] 这里补充部分具有史学研究倾向但在大陆学界也已引入并产生颇高影响的台、美学者与论著（不限明清）：衣若兰《史学与性别：〈明史・列女传〉与明代女性史之建构》（山西教育出版社，2011 年）；［美］卢苇菁著，秦立彦译《矢志不渝：明清时期的贞女现象》（江苏人民出版社，2010 年）；［美］尹佩霞著，胡志宏译《内闱：宋代妇女的婚姻和生活》（江苏人民出版社，2006 年）；［美］白馥兰著，江湄、邓京力译《技术与性别：晚期帝制中国的权力经纬》（江苏人民出版社，2006 年）；［美］高彦颐著，苗延威译《缠足：“金莲崇拜”盛极而衰的演变》（江苏人民出版社，2009 年）。

值得关注的是，季家珍著、杨可译的《历史宝筏：过去、西方与中国妇女问题》[1]以及游鉴明、胡缨、季家珍主编的《重读中国女性生命故事》[2]二书。它们在传统与非传统的女性传记体裁间，对于传统的贞女、节妇、女杰、才女、贤母等角色进行反思，探寻其复杂的生成过程及性别困境的突围。这种以文字、口述的文本为依托，在文学本体研究中的文化史视野也是当今研究的前沿方向，也适合对女性书写的某些深层问题的揭示，正是本文应当参照的理论视域之一。曼素恩与高彦颐的研究也对 17、18 世纪女性采用了文化观照，历来为学界所重。后者的《闺塾师：明末清初江南的才女文化》[3]特别提出了“妇女性别的重写与重读”的命题，从女丈夫与才、德、美的新型转换中探讨此际女性被塑造的问题。尤其是在黄媛介的个案中，女性的评价与男性的书写构成其形象塑造中的矛盾张力。这也是在重回文学本体研究时依然可做深入探求的维度。

这类研究的繁盛固然将男性文人的书写文本运用的更加多元，并打开了新的探讨文学女性的维度。也正因如此，对于才情等女性自身命题的观照也颇有超于易代研讨之上。当然，在柳如是、陈圆圆此类热点专题的研究中，她们作为易代女性的问题也有凸显，如生平经历、才情德行、历史评价等方面的研讨都与她们的易代遭际息息相关。不过，不难看出，“易代”于此更多是作为现实背景来展现这些女性所呈现的社会历史问题，文人的书写文本同历史记录一样，被作为客观化的社会历史资料来支撑考论，这也是为什么高彦颐《闺塾师》中的社会性别学的视角能别有阐发并颇受嘉评。对于本文而言，却是要借由这些新的理论视域和命题视角重回对于易代语境和文学本体的观照。

在传统命题外，在此时女性文化中最突出的，还是新兴的才女文化与女性写作（文学）问题。明末清初才女辈出，是明清女性文学承上启下的关键期，许多易代前后的妓女才人与闺阁才媛都成为江南文人直接的书写对象，因此，对此方面研究的把握也有助于本文视角的深入与借鉴。

大陆学界近年来对此际江南女性才人的探讨主要着眼于地域、家族的影响及其创作群体的结社与家族性。仅就江南的才女世家而言，蔡静平的《明清之际汾湖叶氏文学世家研究》[4]探讨了最著名的沈、叶才女群，次如山阴祁氏家族才女群也受颇多关注，如陈水云、王茁的《文学女性从闺内到闺外——以山阴祁氏家族女性文学群体为例》[5]。常娟的硕论《明

[1] ［美］季家珍：《历史宝筏：过去、西方与中国妇女问题》，杨可译，江苏人民出版社 2011 年版。
[2] 游鉴明、胡缨、季家珍主编：《重读中国女性生命故事》，江苏人民出版社 2012 年版。
[3] ［美］高彦颐：《闺塾师：明末清初江南的才女文化》，李志生译，江苏人民出版社 2005 年版。
[4] 蔡静平：《明清之际汾湖叶氏文学世家研究》，岳麓书社 2008 年版。
[5] 陈水云、王茁：《文学女性从闺内到闺外——以山阴祁氏家族女性文学群体为例》，《湖南文理学院学报（社会科学版）》2008 年第 4 期。

清之际的才女群及其家族化》[1]、张杰的博论《明清江南地域社会才女群体现象的社会学研究——基于“陌生人”的视角》[2]都从地域、家族的角度对才女群体与社会关系的缔结方式加以考探。

再就是从文体角度对明清之际女词人、女剧作家、女弹词家的专题研究。像邓红梅《女性词史》[3]、赵雪沛《明末清初女词人研究》[4]、米彦青《试论女性词在明末清初词学思想衍变中的轨迹》[5]、欧阳珍硕论《明代妓女词人研究》[6]、邓丹博论《明清女剧作家研究》[7]等论著都有对明末清初的女词人、女剧作家的个案解析。女性弹词研究则是近年来随台湾学界新兴的热点领域，如雷霞硕论《江南女性弹词小说创作研究》[8]与鲍震培《清代女作家弹词研究》[9]。

其余专题则涉及女性乱离诗、题画诗等题材。这批明末江南才女身兼多艺及艺术素养在文学上的投射也日渐引起注意。如赫俊红《丹青奇葩——晚明清初的女性绘画》[10]一书讨论晚明清初文人视野中的女性画家之时，以妓女、侍姬、闺秀的三分观来关注文人对女画家的写作视点与方式。诗文方面则以陈寅恪对柳如是的发现等个案人物为主。北美学界的方秀洁（Grace Fong）与魏爱莲、胡缨等学者对 18、19 世纪以降的女作家展开研究，涵盖了诗文、批评、小说、弹词等领域。与大陆邓红梅的明清女词人研究、台湾钟慧玲的女诗人研究、华玮的戏曲研究、胡晓真的女性弹词研究等交相辉映。

而大陆在闺阁与妓女才人的二分化研究[11]，及柳如是、王端淑等名媛的个案研究上也建树颇丰。很有意思的是，当孙康宜在 1992 年以《明清女性诗歌选集及其甄选标准指南》（“A Guide to Ming—Ch’ing Anthologies of Female Poetry and Their Selection Strategies”）[12]将目光投向王端淑等清初女性才人的文学价值后，近年来出现闵定庆的《在女性写作姿态与男性批评标准之间——试论〈名媛诗纬初编〉选辑策略与诗歌批评》[13]这样的文章，探

---

1 常娟：《明清之际的才女群及其家族化》，西南大学 2012 届硕士学位论文。
2 张杰：《明清江南地域社会才女群体现象的社会学研究——基于“陌生人”的视角》，南京大学 2012 届博士学位论文。
3 邓红梅：《女性词史》，山东教育出版社 1999 年版。
4 赵雪沛：《明末清初女词人研究》，首都师范大学出版社 2008 年版。
5 米彦青：《试论女性词在明末清初词学思想衍变中的轨迹》，《文学评论》2012 年第 4 期。
6 欧阳珍：《明代妓女词人研究》，华东师范大学 2008 届硕士学位论文。
7 邓丹：《明清女剧作家研究》，首都师范大学 2008 届博士学位论文。
8 雷霞：《江南女性弹词小说创作研究》，湘潭大学 2008 届硕士学位论文。
9 鲍震培：《清代女作家弹词研究》，南开大学出版社 2008 年版。
10 赫俊红：《丹青奇葩——晚明清初的女性绘画》，文物出版社 2008 年版。
11 此部分尤以清中期颇见系统，像李汇群的《闺阁与画舫——清代嘉庆道光年间的江南文人和女性研究》、陈玉兰的《清代嘉道时期江南寒士诗群与闺阁诗侣研究》都可供参佐。
12 此篇文章后收入孙康宜著、张健等译：《孙康宜自选集：古典文学的现代观》，上海译文出版社 2013 年版。
13 闵定庆：《在女性写作姿态与男性批评标准之间——试论〈名媛诗纬初编〉选辑策略与诗歌批评》，《苏州大学学报》2006 年第 6 期。

讨男性对女性文学观的影响及其中折射的男性价值观。这就将作为文化语境主流塑造者的男性价值体系与女性写作联系起来，而此时男性文人写给女性才人的大批赠序、诗序、文集题跋与选集序也正有利于此问题的深入。对这些文本与视角的关注，也是对明末清初江南文人的女性书写更全面、立体的研究。

本论文对女性书写的研究，既要观照到文学文本作为其载体时的伪饰本质，又要揭示男性作为书写者时，主体意识与性别色彩在易代语境下的介入。因此，对此时女性文化中某些焦点命题与理论视域的考察，也有利于本文研究的多元与深入。

第三节　研究理念和结构纲目

本文的研究主体是就“性别书写”展开的，是对两性以“文学”为媒介达成互动历程的考察。其中，“文学”以何种机制促成、呈现并约定了这种互动，是研究性别书写时需认清的前提。因此对于本文论题而言，“易代语境”作为文学书写场域对性别书写的影响，以及两性在此场域上展开文学互动的历程就是本文讨论易代语境与性别书写的主要视角。

一、研究理念

本文的研究理念包括：核心理论和研究思路。本文的核心理论是隐含在各专题论述之中的对于“性别书写意识”的关注，对于明清易代之际的书写语境而言，则体现为结语部分进行归纳与引申探讨的“两性统观”的易代之际的性别书写意识。

本文是以江南士人的女性书写为中心，对于易代语境与性别书写的关系进行探究研讨。为了说明易代语境与性别书写之间的相互作用，本文引入“性别书写意识”这一概念作为核心理论，以突显文学书写场域如何引导并制约了文人进入性别书写时的潜在观念和群体意识。具体就易代语境而言，体现为两性统观的性别书写意识对于书写女性时种种命题的引导。这样的一条隐含的理论线索贯穿在本文各个专题的研讨之中，既有着这一理论概念自身与易代语境的契合性，也有着揭示以往性别书写研究领域中被遮蔽的领域和澄清被误读的命题作用。

先从性别书写意识对于“易代语境”的揭示上来看，确定这一思路的原因是：一方面这种意识自身就可以呈现并代表着易代语境的形成和特征。另一方面只有在“易代语境”背景下探讨清初士人的女性书写，才能真正认知到围绕女性形象、两性关系、价值寄寓等产生的一系列书写策略的本质内涵。对于两者各自特点以及相互关系的揭示，可以很好地构建论文的理论基础。

简单概括来讲，易代文人的“性别书写意识”既本于传统的儒家价值体系，又彰显了

以华夷之变为核心的易代语境。因为正是“易代”，才产生了接续道统、复归经典的时代诉求。而正是这种时代诉求，又使得他们回归于儒家本位下对两性价值空间与结构模式的认知，强化了各安本位的性别文化观念，并由此在文学书写中也相应的凸显了两性统观视角下的性别书写意识。两性统观的性别书写意识既是由易代语境所塑造，又彰显了易代语境本身。

再以易代之际为例，从性别书写意识对性别书写研究的去蔽和澄清上，来看此概念提出的必然性与必要性。

这种两性统观的性别书写意识实际是认知清初士人女性书写的基本前提，而不同于现今西方性别理论影响下的前人研究。在这个平台上我们可以发现一些并未被充分注意的问题：比如以柳如是为例，在探讨明清才女的传统的才德命题上，女性是否还如明中后期一样受到“女子无才便是德”等男性价值观的压抑、是否通过以文才为核心的女性书写活动及圈层社交而走向某种自我性别的解放，这并不是易代士人首要关注并欲呈现的维度，而这在传统的北美及大陆学界的研究中却是一直以来的热点方向并由此折射出西方性别理论导向下的汉学研究逐步打破二元对立思维模式的趋势进程。

然而，这种以男性视角为核心的对女性“才”“德”的审视，实际是建立在另外一个大前提下的——即如何先将女性纳入两性各安本位的统观之中。这在清初士人对柳如是的传记品题之中就集中表现在她与钱谦益关系的建构上。如顾苓的传记就通过弱化她的须眉性情及在两性关系中的主动姿态，将她重塑为在钱谦益主导的两性关系下的内室女性形象，从而将易代前对她“才”的关注转移到对“德”的塑造之中，而其他易代文士的书写中也以不同的叙事策略体现了这一相同的性别书写转向。可见，在两性统观的性别书写意识下，儒家价值体系中的“才”“德”命题得以跨越性别的壁垒而自然转换。而清初文人在才德矛盾时采用的种种书写策略也正体现了这一统观意识。

此外，把这一两性统观的性别书写意识作为查讨清初士人性别书写的文学前提，又可以厘清、深化并纠误许多之前为学界所研讨的经典女性书写的文本：例如第一章所解析的《圆圆曲》中陈圆圆形象的书写基调与叙事策略等问题，实际是吴伟业为了在两性同调中凸显历史批判的讽刺力度而背离陈圆圆的历史真实性来进行的文学构塑。传统的以史实考辨为依据的对《圆圆曲》和陈圆圆形象的解读研究，以及由此引申出的有关陈、吴二人的爱情说、同情说等主题论争就都可以存疑乃至弃置不论。同时，对于陈圆圆作贬讽观并以讽刺基调作书写的文本在清初士人那里又不独吴伟业一家。在其他材料中，这种讽刺基调的陈圆圆书写也同样是与吴三桂的书写同步的，这更可以让人清晰的看到，将两性作统一

观的文学书写是清初易代文人的群体认知与书写选择。因此，在西方女性主义思潮影响下的九十年代以来的对于明清才女文化的研究中，将两性离而析之的（不管是否基于二元对立的性别视角）文学探讨，都是值得我们从清初性别书写意识的真实易代语境出发来重加检察与反思的。

本文的研究思路就是在“两性统观”的易代性别书写意识这一理论基点上，对于两性以“文学”为媒介的互动视角进行考察，侧重那些更能凸显此互动关系的易代文学命题，在对群体至个人、由自我至他者的互动历程的历时性梳理中，展现易代语境和性别书写关系的深度生成。

在此研究理念下，本文对于个案的研究选题有如下几方面考量：首先是本文的研讨以“易代语境”为核心，着重查讨易代之际的女性书写所体现出的独特视角、价值和命题，以及易代文人借由书写女性传达出怎样的家国隐喻。因此，虽然在江南文人文集中有大量关于女性的寿序行状、歌姬题赠、思亲制哀等诗文，但若无独特的易代视角和命题承载则本文不将这些文本纳入研讨视野。本文重点关注的是此际女性与历史的关系如何因文人的易代之思而得以呈现，因此对于历史题材中的女性书写着力关注，如李玉、吴伟业文本中丰富的女性叙事便可以从易代语境的视域下展开多元解读。

其次是本文不仅意图展现此际江南文人的女性书写与易代语境的关系，也欲探讨生成这一书写面貌背后的主体性互动和文人自身体现出的具有统一内核的易代性别书写意识。因此，重点选择实有其人而又经由文学化过程的女性专题，而非对虚构的文学女性形象的单纯研讨，以便于考察在文人的女性重释和文学化过程中所聚焦的易代命题和易代语境的呈现。故而，本论题虽然不以文体为分类作个案的摘选——因为本文所欲探讨的正是跨越文体之外的易代语境下的相通的性别书写命题，但实际上不包含小说中的女性形象；虽然涉及到李玉史剧题材的创作，但重点在《两须眉》这类实有其人的个案研讨上。同时，在清初的时事历史小说中，文人们更关注的是清军、闯王等男性疆场正面历史的书写，即使是晚明历史小说中常见的女色祸国命题也消弭不见，女性多只是作为零散的受害者形象被偶尔写及，因此总体来讲也不具有个案研究的价值。

再次是由于本文意图探讨文人在性别书写中自我的易代反思和主体的性别意识，因此男性文人有关此际的女性辑录（如钱谦益的《列朝诗集小传·闰集》）和编选性质的笔记（如陈维崧《妇人集》）都只作为辅助材料加以引用，研究的主体仍着眼于个人主体性的创作而能切实体现文人整体的易代之思的文集，如余怀的《板桥杂记》。

最后本论题的研讨是立足于江南文人书写的文本，并非是对此际热点的才女文化及其

写作状况作重点考察，因此近年来学界研讨颇详的有关此时江南才女的诸多热点并不全予纳入视野，而是对于引发易代文人的集群性书写并由此展现了有关女性才德书写的易代困境与解决策略的个案要着重考察，如柳如是、黄媛介。

在这一研究思路和研讨范围下，本文意图从历史认知、家国情怀、政治隐喻和易代评判这四个维度来查讨江南文人们的女性书写。历史认知是两性在易代之际最共通的经历感受，也是性别书写最基本的表达诉求；此后，两性共同面对的最核心主题则是家国的命题，而“家”“国”本身也彰显了两性各自的空间领域和价值本位；之后，在“家国”这一集体性的时代命题之下，文人对个体的际遇思考开始凸显，并以延续了香草美人文学传统的政治隐喻方式普遍存在于女性书写之中；最后，以女性为反观自身的镜像之后，易代文士回归到对于女性自身主体特征的寻求和书写上，关注如才德等女性文位的探讨，然而这些书写却又从一开始就被男性的书写视角放置在了某种易代评判之中。

可以说，上述四大维度既是两性最共通、最具有互动性的易代书写命题，也含纳了群体至个人、自我至他者的互动层级，而充分展现出以“文学”为媒介的两性互动所可显露的复杂面貌。

在以上的四维命题的关注下，江南文人的女性书写也突出了如下四方面要素对于易代语境的承载：即女性形构、女性场域、女性身份与女性才德。

历史认知是此际女性形构的基本出发点，也使得晚明风流式的对女性的审美书写被大量的历史书写所取替；而女性形构的书写转变也深层说明了共通的历史感受带给易代士人性别认知视角的本质性改变。

家国命题本身就带来了对于女性场域（即内室空间）的关注，并使女性在公私领域的关系连结之中顺利成章地进入到易代书写，并隐含了两性互动的深厚空间；易代女性（此章主要指天子之“家”内的女性）也经由书写超越了自身私领域的价值，具有了象征家国的公领域价值，在此公私跨越之中彰显了两性互动的意义指向。

随着易代语境的加深，文人从集体命题的思辨回归到个体遭际的表达上，处于政治的边缘化和文化语权失落中的江南文人借由对边缘性别——女性身份的关注与同构来书写这一尖锐的话题，以政治隐喻的形式在性别书写中建立起两性更密切的互动。

不过，这种反观自身的隐喻书写并不是性别互动的终点，对于女性自身主体性的呈现和评判才是这一性别书写的最终指向，同时在对女性本位命题的反观和男性易代理念的评判下，两性主体都得以显扬并在互动中彼此制衡，这也是易代之际性别书写的本质呈现。

因此，最终本文要观照到才德这一女性本位的命题如何给易代女性带来了困境，而这又在江南文人的书写中得到怎样的叙事倾向和处理策略。

可以说，上述的四方面要素不仅代表了江南文人女性书写的主体内容，也在整体上由宏观至微观的系联呈现了两性互动历程的逐级深入。这四要素对于易代语境的承载和它们在易代语境制约下的呈现面貌，正显现了易代之际两性互动关系的文学建构过程。结合这四方面的考量本文分别涉及到吴伟业、李玉、余怀、钱谦益等易代之际的江南大家及陈圆圆、柳如是、黄媛介、卞玉京等诸多易代女性的个案研讨，以揭示在这一过程中所体现的最典型的易代命题和易代语境对性别书写最显著的影响。本文对于这一过程的解析正揭示了易代语境和性别书写之间的关系生成，也是易代之际“江南文人的女性书写”研究的本质论题。

二、结构纲目

在明晰了上文所述的研究思路之后，本文的论述结构就显而易见了。在绪论与结语外，本文的主体论述分为四章，包括“历史认知与女性形构”“家国情怀与女性场域”“政治隐喻与女性身份”“易代评判与女性才德”。每章都对易代语境与女性书写的关系做专题讨论，四章共通展现了两性互动的文学建构历程。

由于对明清之际江南文人的女性书写的研究，实质是对易代语境与性别书写关系的考论，因此在章目中也凸显对“关系”的探究意识：一方面选取易代语境的几大核心命题，一方面凸显女性书写的几大核心要素，以求架构对易代命题和女性要素间的文学关系探讨。在前者命题的选择中，本文不仅是对重大易代话题的关注，更多是对易代中最承载两性互动历程的文学领域的考察；而后者也不仅是女性书写的基本要素，更多是性别文学研究中探讨两性互动关系的焦点面向，这些问题在易代语境的激发下显得尤为尖锐而丰富。因此，本文从两性文学互动关系的视角上对二者进行关系的探讨，既可凸显女性书写对于易代语境的承载与呈现，也可阐发易代语境对于女性书写的激发和主导。

可见，本文的显性结构是在易代语境命题和女性书写各要素间做关系讨论，四章联结在一起又组成对两性文学互动历程的纵向探究：这一方面体现在群体至个体的层级深入中，一方面体现在自我到他者的观照互动。因此，群体与个体、自我与他者便成为了研讨文学书写中两性互动关系的经线与纬线，也组成了本文论述中的隐性结构。各章结构如下：

第一章历史认知与女性形构：对于历史的感受是易代之际文学书写场域的最基本的命题，因此文人们热衷于对“历史中的女性”加以书写。对女性形象历史维度的挖掘代表了此际女性书写的整体转向，女性形构就成为易代文人历史认知的表达载体。本章以三例个

案来探讨这一形构过程和其历史寓意。第一节以李玉史剧《两须眉》为例，探讨由“女须眉”形象建构的两性互补空间和易代语境下两性互补的书写观。第二节以吴伟业的卞玉京书写为例，探讨历史认知下的女性如何由审美观看下的客体走向人格认同后的主体，以及其中两性同构的隐喻观。第三节以《圆圆曲》的陈圆圆形象为例，探究在历史反思中文人如何将陈、吴二人做一体同调的讽刺书写及其显扬的两性同调的易代批判观。

第二章家国情怀与女性场域：家国情怀一直是性别书写重要的考察维度。在易代语境的激发下，文人在借由女性声音以传达家国隐喻的文学手法之外，更在书写对象上以对女性场域的挖掘来直接表达家国情怀。本章以三节探讨吴伟业以天子家事写天子国事的易代叙事。第一节以《永和宫词》为例探讨以“家”写“国”的田贵妃书写，以及在贵妃题材的易代转向中（从前代贵妃题材中“天子情事”的书写传统转为“天子家事”的书写），女性场域的确立和其对易代叙事的承载。第二节以《萧史青门曲》《思陵长公主挽诗》为例重新审视以“出嫁”为叙事核心的公主题材书写，并发掘其中以两室家族隐喻两世国朝的易代建构。第三节以吴伟业距易代稍远后对皇族的重写为例，在史事悼亡、物象回忆和旁观写录的视角转向中，探讨家国情怀向史谏反思的过渡，这也表明了易代语境的淡去。

第三章政治隐喻与女性身份：在从群体到个体的观照转向中，政治遭际是家国易代下士人最深切的个体感受，以女性来表达其政治价值和文化语权失落后的身份边缘感是此际江南文人书写对香草美人文学传统的接续和新变。第一节以《板桥杂记》探索“国士”与“官妓”身份的同构意识在易代文人书写契机上的作用，从而揭示风月书写在易代语境中的转向和深化。第二节以《板桥杂记》及其他易代文人对秦淮官妓的题赠为例，比照前代的赠妓诗词探讨在身份同构下，女性如何隐喻了易代文人的政治遭际——并由易代前交游审美中的客体走向了易代共鸣中的隐喻主体，而获取了自身部分的主体性地位。第三节以《板桥杂记》“丽品”为例、兼及《北里志》的比照，探讨兴亡隐喻中的女性观照如何与载录盛衰的前代书写不同，以及这种风月书写的差别所显露的易代语境的特质。

第三章易代评判与女性才德：对于易代女性自身主体性的回观是易代文人在个体遭际表达后的书写倾向。由于这一性别书写呈现出的是两性主体间的互动，因此互动方式在文学中的建构就变得更为隐秘。本章从女性本位的才德观照上，查探女性主体性的显露与男性视角下的易代评判之间的张力关系。第一节以清初柳如是传记中的“怜才”与“报主”主题为例，探察柳如是的才德是如何被放置在钱、柳并构的性别书写策略下加以确立。而清中后期以两性对立的性别书写意识来重构柳如是的才德命题，却反证了易代语境的某种遗失。第二节以清初士人给黄媛介的题序纪传为例，研讨文人如何以“士女”到“女士”

的性别视角的重构，将黄媛介的才德观照纳入到“士不遇”主题的书写中，从而弥合其评价上的矛盾与断裂。通过这些女性呈现出的易代之际的才德理想，彰显易代文人对于弥合公私领域的诉求，因此以两性统观的立场将易代女性的私领域形象构塑成为才德并立的典范。

结语部分从易代语境与性别书写的关系上对前四章加以统观，并以两性统观的性别书写意识来揭示二者的作用关系。对于这一易代性别书写意识的厘清分为三个面向：一是它的促发源于易代语境下的道统诉求，二是它的内涵体现为易代书写中的两性统观，三是它的流变反映在易代之后两性对立的女性重构之中。

由此统观，本文对于明清易代语境下性别书写的研究是以自有其特质的性别书写意识为前提。对于两性统观的易代性别书写观念的揭示，既能够从宏观层面上把握此际的性别书写与易代语境间的双向关联，也能在微观探讨中更综合的呈现两性的“文学”互动历程。在这一理论视域下，或许易代语境和性别书写间的复杂关联和呈现面貌才能摆脱模式化的文学形象的类型化研究，而从性别书写的互动历程间稍得一窥园囿。

第一章　历史认知与女性形构

本章意图从历史维度上考察易代之际江南文人的女性书写。历史认知是文人面对易代语境时最原初而基本的思考维度；女性形构同样是他们进行女性书写时最直接而外显的建构维度。二者于此际的关联表现为文人对于“历史中的女性”的集中关注，并借此传达两性群体共通的历史感受。这种易代文人对于女性历史维度的开掘倾向代表了此际性别书写的整体转型。

本章围绕历史认知与女性形构之间的关系，将探讨如下的三方面问题：历史批判视角与女性形象（以《圆圆曲》为例），历史感受认同与女性观照（以卞玉京书写为例），历史重构理念与女性理想（以《两须眉》为例）。

首先是女性书写如何承载易代引发的历史批判诉求，以及在此际的历史批判观念下，女性被以怎样的形象呈现。其次是女性书写如何承载易代历程中群体性的历史感受，以及在两性群体的共鸣下，女性被以怎样的视角重加审视与书写。再次是女性书写如何承载易代反思中的历史重构，以及在回复道统、文统的历史重构理念下，女性被以怎样的策略构塑为具有易代寓言性质的理想型。此三者便是本章的三节专题分别要加以考索的内容。

第一节　历史批判与陈圆圆形象——两性同调讽刺下的《圆圆曲》

一、引言

易代的反思和批判是清初江南士人文以载道的本质内涵，吴伟业的《圆圆曲》在这一意义上成为广受时人关注的典范文本。然而，无论是时人还是今人的研讨都侧重对讽刺吴三桂的基调与手法的剖析来呈现吴伟业的历史批判意涵，诗作的真正主体形象陈圆圆则被忽略。这种性别观照倾向造成了陈圆圆形象的误读，而遮蔽了《圆圆曲》以性别书写承载历史批判的深度蕴涵。

这一点在人们对于“冲冠一怒为红颜”这一古今名句的关注和解读中就可以看到。在这一两性互动的叙事中，“红颜”是“冲冠一怒”的对象，叙事重点是对于“冲冠”者的刻画和隐言上。这让人们关注视角也自然倾向男性的主体地位而将女性仅作为被动的、工具化的文学表达助力。这样的解读视角和思路，却与诗作本身的性别视角与性别结构大相径庭（详见下文对于《圆圆曲》结构的解析）。因此，本文从爬梳“冲冠一怒为红颜”的误读研究开始，说明重新阐发《圆圆曲》“红颜”形象的必要性，进而在对陈圆圆形象的澄清与重释中回观《圆圆曲》以性别书写表达历史批判的深度蕴涵，并且在这一性别书写与历史批判认知的互动关系中，厘清明清易代语境下两性同调的历史批判观念。

上世纪八十年代以来，学界对吴伟业的《圆圆曲》一诗一直保有高度关注，“冲冠一怒为红颜”一句更被作为创作上的“诗眼”而成为学界争锋的核心[1]。围绕《圆圆曲》的问题，八十年代的学界以文史互证的思路展开对其历史真实性的拷问：既包括对“冲冠一怒为红颜”所代表的陈、吴本事的考辨，又以此为核心，展开对诗作情感倾向是否为讽刺吴三桂的论争。九十年代初的学界接续了八十年代的探讨热潮，进一步反思“冲冠”是否“为红颜”的历史原因，并提出了对吴三桂的同情、艳羡等主题说[2]。二十一世纪的《圆圆曲》探讨虽不如前人那样有集中的论辩，但每二、三年也必在吴伟业的研究中有所涉及，甚至有专题讨论彼此辩驳、呼应。[3]

因此，学界有关《圆圆曲》的探讨，无论从主题定位、人物形象、情感倾向还是叙事艺术上，都不能避开对“冲冠一怒为红颜”的关注。而反观这些研究，可以看到学界有以“圆圆曲”为“三桂曲”的研究倾向，这使有关陈圆圆的探讨成为对于吴三桂本事考证的补充，或是在爱情说、讽刺说、同情说等论辨中的主题辅助讨论。这一研究重心的偏移，不止遮蔽了《圆圆曲》在女性书写上的许多问题，更直接造成对陈圆圆形象的误读。

前人在研究中由于“红颜”一词引发的联想，往往认为诗人在讽刺吴三桂的同时，反而对陈圆圆抱以同情怜惜的态度，甚至认为是诗人自怜身世的自我投射。因而，代之不平则鸣的“爱情主题说”便自九十年代以来回响不绝。同时，学者从爱情与同情中引申出对诗人之旨的再思辨，认为吴三桂并不是完全被作为批判的对象，有同情的成分在内，这是诗人自身矛盾心理的体现[4]。因此，讽刺吴三桂、同情陈圆圆便成为始终并存、互不矛盾的解读逻辑。这一主流视角成为了近三十年来研究《圆圆曲》人物形象与其内在涵义、情感

[1]《圆圆曲》的论争以姚雪垠的《论〈圆圆曲〉》（《文学遗产》1980 年第 1 期）一文为发轫，汪龙鳞的《二十世纪吴伟业诗研究述评》（《社会科学战线》2000 年第 4 期），王静的《近三十年来〈圆圆曲〉研究综述》（《甘肃联合大学学报（社会科学版）》2012 年第 1 期），李智慧的《八十年代以来〈圆圆曲〉研究综述》（《剑南文学（经典教苑）》2012 年第 12 期）诸文对这场论争及后来的焦点转变都做了梳理。

[2] 对于《圆圆曲》主题诸说的厘清除上述三篇文章外，还可以参见潘定武的《〈圆圆曲〉主题之争与思考》（《学术界》2011 年第 5 期）一文，其中艳羡说为宋谋玚提出，值得注意的是，除了他最初的《吴梅村〈圆圆曲〉疏解》（《晋阳学刊》1981 年第 1 期）一文为学界关注外，他又撰写过与刘德鸿论争的《关于〈圆圆曲〉的创作动机与客观效果》（《晋阳学刊》1982 年第 1 期）一文；同情说与爱情说为章培恒、骆玉明及何锐珏的主要论点。虽然大部分学者仍然认为诗作旨在讽刺吴三桂，但并不针对陈圆圆形象，也没有对陈、吴二人做整体的书写基调的考辨。

[3] 21 世纪以来的研究论著包括：白一瑾的《明清鼎革中的心灵史——吴梅村叙事诗人物形象研究》（天津人民出版社，2008 年）一书，何锐珏《〈圆圆曲〉的艺术成就及其在文学史上的地位》（《复旦学报（社会科学版）》2000 年第 1 期），丁烨《历史的真实与文学的曲笔——析“冲冠一怒为红颜”》（《古典文学知识》2001 年第 6 期），潘定武《〈圆圆曲〉情感倾向试探》（《宁夏社会科学》2001 年第 4 期），白一瑾《冲冠是否为红颜——关于〈圆圆曲〉》（《文史知识》2008 年第 6 期）等文。

[4] 刘剑的《无言历史，有恨人生——〈圆圆曲〉人物形象的另一种解读》（《名作欣赏》2009 年第 11 期）与《历史困境中的同病相怜——试析〈圆圆曲〉中吴梅村的心灵苦闷》（《美与时代（下旬）》2009 年第 07 期）等文便认为诗人对陈圆圆的同情中潜藏了对自己仕清人生的影射。何锐珏的《〈圆圆曲〉的艺术成就及其在文学史上的地位》（《复旦学报（社会科学版）》2000 年第 1 期）更在爱情说中对陈、吴二人都采取了同情的视角。即使坚持诗作讽刺基调的潘定武先后在《〈圆圆曲〉情感倾向试探》（《宁夏社会科学》2001 年第 4 期）与《〈圆圆曲〉主题之争与思考》两文中反驳了爱情说、艳羡说等，但仍赞同作者对陈圆圆的书写是以同情为主旋律的。

倾向的主要基调。

可供推敲的是，易代语境下的讽刺主题适用一位值得同情的女子来凸显吗？这符合时人作诗的习惯与技法吗？吴伟业真的在书写对二人的同情乃至爱情吗？以上种种学界对陈圆圆形象的解说，真的符合对诗人之心的解读及明末清初时人的情感基调吗？这些都让人疑虑陈圆圆形象的解析中始终存有着某些盲点和整体的误读，甚至因此造成对诗作主题内涵、情感倾向研讨中的某些过度诠释和错误定位。如果不能厘清这些学界研究中存在的裂隙与悖论，就无法真正揭示吴伟业为从性别书写的视角下展开易代批判和反思，以及这种性别书写承载并呈现的历史批判观念。而这一切都还要从“冲冠一怒为红颜”谈起。

二、“红颜”何谓：女性书写的性别视角

《圆圆曲》开篇以“冲冠一怒为红颜”作诗眼，下句以“红颜流落非吾恋”作强调，末尾又以“一代红妆照汗青”为呼应，因此，“红颜”一词可谓是探讨陈圆圆形象的“题眼”。在传统的文学书写中，女性与历史总是以“红颜祸水”的主题为关联。九十年代以来的学界由于越来越多地受到西方女性主义的影响，因此对这一文学主题始终抱有批判中的同情，先将陈圆圆从否定转为同情的对象，并将思路迁移到对作者解读中——认为吴伟业对历史中“红颜”的关注正是基于他在沦落的感伤中对“薄命”“红颜”的同情，有着自我的投射与移情。这比传统的“红颜祸水”命题无疑更契合现代的文论观，也激发了学界对陈圆圆形象普遍采取同情说的一贯立场。而这一对易代语境中女性书写的认知是否符合《圆圆曲》自身的文本语境及历史语境，正是本文反思的所在。

先来看在吴伟业的笔下，“红颜”一词所使用的惯常语境。在他同年早些时候[1]写成的《听女道士卞玉京弹琴歌》一诗有“尽道当前黄屋尊，谁知转盼**红颜**误”之语，此句正是交代中山女命运转折的关键一笔。《圆圆曲》也有“旧巢共是衔泥燕，飞上枝头变凤凰”这样相似的转折。两相比较，中山女从“贵戚深闺”沦落成了“陌上尘”，陈圆圆却由“衔泥燕”到“认作天边粉絮看”再到“枝头变凤凰”，一落、一起间，是从红颜人生的陡转写荣华的易变。吴伟业的《赠寇白门六首》也重提中山女故事，其四“重点卢家薄薄妆，夜深羞过大功坊。中山内宴香车入，宝髻云鬟列几行”，又是在由荣转衰的比照中以女性书写凸显易代沧桑。因此在“红颜”命题下，吴伟业常以女性身世沦落写荣华的由盛转衰，在这种荣华盛衰的对比下凸显历史兴亡的视角中，构建性别书写与易代语境的融合。

而陈圆圆在吴伟业的笔下，是从“此际岂知非薄命”写到“错怨狂风飐落花，无边春

[1] 最早断定《圆圆曲》与《听女道士卞玉京弹琴歌》同作于顺治八年的是陈寅恪先生，参见《柳如是别传》，收于《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 500 页。又有冯沅君、钱仲联、冯其庸和叶君远等诸位先生的考证，可以确定顺治八年成诗，已是学界共识。

色来天地”，主体部分都在围绕她的荣华之盛，与中山女、卞玉京等沦落之人正成对比，恰恰不是薄命的“红颜”。因此，在近三十年的解读中，无论是将陈圆圆视为讽吴主题的辅助形象，还是对其采取“同情”的基调，都可能是忽视了吴伟业笔下“红颜”一词所处的这样一种由沦落见盛衰的惯常语境。

其次再来看看在吴伟业的笔下，“红颜”一词在语义与情感上的具体指涉，即以其他诗作中“红颜”意象的运用查讨诗人的基本书写倾向。

吴伟业对陈、吴故事的书写还有存在于另外一组短诗中，诗作同样以“冲冠一怒为红颜”的视角写下了“天教红粉定燕山”（《杂感二十一首》其十八）之句。这里，改“红颜”以“红粉”。由此可见，在指代陈圆圆的形象之时，吴伟业是基本认可这两个词语在语义与情感上的相似性的。而实际上，后者在吴伟业诗作中出现的频率远高于前者，也可补足对吴伟业使用“红颜”一词时的探讨。通过对于“红粉”一词使用语境的梳理，可以进一步明确感知“红颜”一词在语义与情感上的指涉。如：

《无题四首》（其二）：到处莺花画舫轻，相逢只作看山行。……愧我白头无冶习，让君红粉有诗名。[1]

《荡子失意行赠李云田》：……越女颜如花，窈窕迴明眸。皎皎双行缠，巧笑搴罗帏。男儿重红粉，妾梦轻浮沤。[2]

《洛阳行》：白杨尚作他人树，红粉知非旧日楼。[3]

《雁门尚书行》：二女何年驾碧鸾，七姬无冢埋红粉。[4]

由“画舫”“越女”“姬”等语境看，“红粉”在吴伟业这里仍本于对边缘女性的代称，即使是《雁门尚书行》中堪称烈女的“七姬”也多含姬妾之义。也因此“红粉”/“红颜”一词更常在吴伟业描写一般层次或低微身份女子的词作里出现，借以表现自己所书写的对象与主体的身份特征：

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 180 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 237 页。
[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 41 页。
[4] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 293 页

《临江仙二首·逢旧》：绿窗人去住，红粉泪纵横。[1]

《满江红十三首·寿金岂凡相国七十》：矍铄青山霜镫马，欢娱红粉春泥屐。[2]

《沁园春六首·丁酉小春》：忽遇东邻，彼姝者子，红粉胭脂笑靥开。[3]

而反观《永和宫词》《萧史青门曲》《思陵长公主挽诗》《勾章井》这类涉及宫廷女性与正史基调的诗作，便绝无“红粉”“红颜”等语，最多以“玉颜”“脂粉”“绮罗”等词带出性别色彩与有闺阁之气的语境。由此我们不得不生出这样的疑惑：，一边是在讲述中始终以“红粉”/“红颜”对陈圆圆进行代指，很有些许不甚庄重的味道。另一边却在强调正是这样一位女子介入了堂堂正史进程的书写，两者看似矛盾的背后，作者在性别视角的选用上到底有怎样的意味呢？

我们先来看看，在吴伟业这里，“红粉”/“红颜”一词到底只是对身份特征的客观描述，还是在此基础上有着明确的主观情感倾向。而这一点可以从“红粉”在吴伟业其他重要的女性形象的书写中的作用得到解答。

如果回到顺治八年，这一年的早些时候，有一位与陈圆圆同样出身的女子也成为吴伟业重笔书写的对象，即卞玉京。在卞玉京携琴造访的前几个月，吴伟业曾作《琴河感旧四首》回顾二人的离别与想象中的重逢，成为《听女道士卞玉京弹琴歌》的引子。其三有“青山憔悴卿怜我，红粉飘零我忆卿”之语，也以“红粉”指称卞玉京，但这其中饱含着的是浓厚的自我情感，甚至仍透露着些许当年词作中的旖旎情调[4]。吴伟业这里只是在用可以召唤起早年卞玉京身份记忆的“红粉”一词来传达浓烈的私我情怀，是带有极强性别意识的私情想象的，因而“红粉”只是单纯的身份标识。

但到了顺治八年的《听女道士卞玉京弹琴歌》中，吴伟业要架构的是与公共领域有关的一种政治隐喻，便已找不见“红粉”这一指称。《听女道士卞玉京弹琴歌》中的吴伟业，将女性形象主动区别于“己”进行书写与塑造，其目的是在有意造成文本形象在性别视角下的对立与审视，进而通过对比进行更明确的自我形象的确立与塑造。因此，正是在这种对立与审视中，吴伟业将自己与卞玉京二者间身份与话语权在易代背景下相类似的边缘感表现得尤为突出，进而在《听女道士卞玉京弹琴歌》中形成了以下层女性喻指易代文人群

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 554 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 570 页。
[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 583 页。
[4] 吴伟业在《梅村诗话》中点明为卞玉京写作的词有四首，皆写于易代之前：《西江月·咏别》《西江月·春思》以及《醉春风·春思》两首，见《梅村诗话》。

体的政治隐喻。

同时，在这种“同是天涯沦落人”的相似性中，诗人显然是在以“相逢何必曾相识”的强烈知己感来书写卞玉京的形象的。因此，“红粉”一词便不再出现，代之而起的是到了晚年“幽香妙结同心友”的明确定位。由对于卞玉京的书写可以看出，“红粉”/“红颜”一词吴伟业的在情感上是有着明确的倾向的：“红粉”/“红颜”一词除交代了描写主体的客观身份之外，更是明确寄寓着吴伟业对描写主体的情感态度的。

而与之相对应的是，在同时期（顺治八年）的《圆圆曲》中，吴伟业一直坚持用“红颜”（“红粉”）一词来指代陈圆圆。在这里，吴伟业希望通过自己情感上的明确倾向来提醒读者，要充分关注到陈圆圆的妓女身份，并试图让这种不甚庄重的身份感，一直贯穿在对陈圆圆形象的书写中。

从上述分析可以看出，“红颜”一词的不同使用，表现出吴伟业对卞玉京与陈圆圆两个形象在情感倾向上的刻意对立。吴伟业在顺治八年将卞玉京、陈圆圆两位女性前后相继来写，也许并不出于偶然。在《听女道士卞玉京弹琴歌》与《圆圆曲》之间的个别语句吐露出的某种关联，以及在《过锦树林玉京道人墓》中，对《圆圆曲》意象的再次联想[1]，更让人感到吴伟业在一生中是有意识将卞、陈二人比照来看的。在诗人最终对卞玉京“同心友”的认可中，潜藏了对陈圆圆、柳如是等其他“浣纱女伴”的某种否定。那么，由此再回观“冲冠一怒”中的“红颜”陈圆圆，以及吴伟业对用“红颜”（红粉）这一意象来指代陈圆圆的坚持，很难想象作者在情感倾向上，对她是存有认同或同情的基调的。

在性别对立的视角下以女性写历史，要么像《听女道士卞玉京弹琴歌》那样在同感中构建隐喻，要么像“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”（杜牧《泊秦淮》）那样在否定中抒发批判，这是由“红颜”指向的下层女性群体来书写历史主题时的基本方式。后者在吴伟业笔下也有鲜明表露，像“村女亦何心，插花尚盈首”[2]（《避乱六首》其三）等。这

[1] 陈寅恪先生曾将两诗参看：“寅恪案：梅村‘听女道士卞玉京弹琴歌’（见梅村家藏稿叁）中有‘归来女伴洗红妆，枉将绝技矜平康，如此才足当侯王’，可与此曲‘浣沙女伴忆同行’及‘有人夫婿擅侯王’等句参证。又梅村‘过锦树林玉京道人墓诗’（见梅村家藏稿拾）中有‘乌桕霜来映夕曛’及‘翻笑行人怨落花，从前总被春风误’，亦可与此曲‘乌桕红经十度霜’及‘错怨狂风飐落花，无边春色来天地’等句参证也。童时诵此曲，以为‘浣沙女伴’乃泛指，由今思之，恐梅村之意偏重云裳而言，故‘十度霜’之语与‘琴河感旧’诗（见梅村家藏稿陆）及“听卞玉京弹琴歌”二题尤有密切关系。”“盖吴卞两人旧地重游，不胜今昔之感，回溯十年之前，即崇祯十五年壬午，畹芬正于此时被劫北行，梅村因玉京沦落，念畹芬之遭遇，遂赋诗及之耳。若如是解释，则‘圆圆曲’中‘十度霜’及‘女伴’等句皆有着落。然则骏公于一年中甚近之时间赋此两诗，以陈卞两人前后同异情事为言，而家国身世之悲恨更深更切。倘读吴集者取此两诗参互并观，其了解当必较一般泛览所得尤多。惜知此者鲜矣。”见陈寅恪：《柳如是别传》，收于《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 497、498 页。此外，吴伟业的《送旧总宪龚公以上林苑监出使广东》“乌桕霜红少妇楼，桃榔雨黑行人骑”也有荣华不可恃、仕途多险变之意，可见乌桕霜红的意象已经超出了书写女性的表层涵义，而深有时事变迁的历史感。见（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 291 页。

[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 8 页。

样的一种文学传统与《圆圆曲》中的“君不见，馆娃初起鸳鸯宿，越女如花看不足”“换羽移宫万里愁，珠歌翠舞古梁州”一样，都是特别要以歌姬女伎写兴亡感伤的，而且往往是把这些女子作为“直把杭州作汴州”的负面形象来进行批判的。因此，通过“红颜”一词已经给陈圆圆界定清楚身份地位的吴伟业，在《圆圆曲》中对陈圆圆采取的历史审视可以说是以批判为基调的，与一般研究中认可的“红颜”一词引发的所谓同情薄命等联想正自相反。

“自古红颜多薄命”，在吴伟业的诗作中，“红颜”“红粉”一词总暗示着某种转折与对比的情绪，因为这样的意象总在召唤着读者对女性易于沦落的预判与感伤。这种预判与感伤在易代之前往往是在士、妓交往之间表现为对女性“沦落”的怜惜。这种怜惜到了易代之后往往变成两种倾向，一种情况是在卞玉京这样展现出人格魅力和品性操守的女子身上激发出文士的同情与钦敬，进而引起他们自身对政治文化语权失守的“沦落”之感，而达成某种易代语境下的政治隐喻；而另外一种情况则是在对待陈圆圆这样的女子时，吴伟业更刻意的将她“沦落”风尘的身世背景以“红颜”一词不断点明（这与“红颜”一词在卞玉京书写的后期彻底消失的状况正成对比），从而以身世的“沦落”进一步隐喻她在易代后人格操守的“沦落”。因此，这种对陈圆圆由表及里的根本否定与批判就是通过这样一个简单的“红颜”意象得以传达。

不过，我们也更应该看到，“红颜”“红粉”在《圆圆曲》中只是一种表层的指代意象，只可以简单看到作者最基本的感情倾向，而要想进一步理解吴伟业对陈圆圆的具体喻指，还需要更深入地关注文本中“落花”这一重要意象所保有的内涵。因此，下面就从“落花”意象的梳理中进一步确定书写基调。

三、“落花”何指：女性书写的讽刺基调

因为意象特征中柔媚绚烂，盛衰无常的特点，美人与花往往成为文学传统中最广泛的性别比喻[1]，这在《圆圆曲》中也有几处体现：“侯门歌舞出如花”“拣取花枝屡回顾”“错怨狂风飏落花”“越女如花看不足”。这种以花喻人的手法在《圆圆曲》中的运用，既能更鲜明地写出作者的感情基调，又成为了《圆圆曲》中叙事层次与结构铺展的点题之笔。初写圆圆入府之盛，则有“侯门歌舞”“如花”；此后再写遇吴而迎来命运的转折，则是“拣取花枝”；再之后总结易代前后的命运周折，乃以“落花”自比而“错怨狂风飏落花”；最终作者在以吴王、西施比拟吴、陈二人的历史评议中，又铺排的是“越女如花”这等终

[1] 明末清初人写赋、写传时尤愿以花拟人，以神女写花而人花融一，如尤侗的《瑶宫花史小传》，见张潮辑：《虞初新志》（据开明书店纸本重印），文学古籍刊行社 1954 年版，第 31—33 页。

将归于虚无的浮华景象。因此，无论是借用“花”这一意象或繁盛或凋零特征的哪一方面，作者都始终将“花”柔媚盛衰的生命历程和陈圆圆起伏的生命历程同构书写，从而使人形象真切地感知到作者在这一形象中所希望着力表现的人生关键信息。可见，和以“红颜”/“红粉”指代形象的效果一样，在吴伟业笔下以“花”这一意象喻指的陈圆圆，始终是以男性价值体系下对“歌女”的刻板印象出场的。待到文中“认作天边粉絮看”这等间接以花代人的描述，则已是作者直接以常见的表现女子作风轻浮、感情不专的杨花意象来喻指未从良的妓女。在这样感情倾向明确的语辞间，我们可以看出作者并无怜花之旨，而实有讽刺之意[1]。因此，可以说，以往学界对陈圆圆以“怜”为基调的认知在此是很值得商榷的。不过，该如何理解吴伟业借助“花”的意象实现对陈圆圆这一形象的讽刺的呢？

我们可以先从吴伟业擅长使用的“拟代”手法所造成的效果来看。

在《圆圆曲》中，吴伟业制造了精巧复杂的结构与跳跃腾挪的叙述视角，以“拟代”手法塑造丰富直观的人物形象。作者如明清传奇体制中的生旦双线一般，在吴、陈二人间穿插叙事，同时多以拟代口吻赋予人物角色感，比如“错怨狂风飐落花”一句。此句同前面的“恨杀军书抵死催”等词一样，都是吴伟业想象模拟陈圆圆的口吻发言，从而借助于形象自身的言语来深入表现对她心理的刻画，进而展现人物的“可怜”抑或“可鄙”之处。在对“可怜”还是“可鄙”的塑造选择中，也正明确标明了作者对陈圆圆的褒贬倾向。

关于这一点，学界并没有展开讨论，这主要是因为对“错怨”“恨杀”这样有关人物塑造的核心语句有所忽略。或者说，正是由于吴伟业诗作中一贯精巧复杂的结构与跳跃腾挪的叙述视角在《圆圆曲》中表现的尤为鲜明，因此学界由于缺乏直接证据表明发语的主体而无法进行更针对性的深入研讨，便在大而化之的处理中常常将剧中人之言论误作诗人之论议，因而导致对感情基调的评判有失偏颇。对于这个问题的解决，还是需要回归到诗句本身所透露的表现手法上，即作者的“拟代”运用（且先不论是代谁发言），看看它在全诗的叙事结构中起到了怎样的作用，对确立诗作结构及其人物塑造有何价值。

实际上，“拟代”既是确立诗作结构的核心要素，更是体认诗人书写基调的关键。综合全诗来看，开篇“鼎湖当日弃人间”到“冲冠一怒为红颜”是第三者视角下的叙述，结尾“尝闻倾国与倾城”到“汉水东南日夜流”是诗人的就史发论，中间则以对吴、陈的对称叙事来织构脉络。这一主体部分也分为两个层面，一是诗人“拟代”吴、陈之口发言；一是拟代旁人口吻补充叙述，两者都是由吴及陈的次第交代。厘清了这一大体对称的结构，也就有助于确定各部分的“拟代”发语都是作者是在代谁发言。

[1] 前人研究中只有王炎平的《明清易代与〈圆圆曲〉》（《北京大学学报（哲学社会科学版）》2007 年第 1 期）一文提到“表层刺吴讽陈，深层刺清”“并讽世情及陈”，但一语带过，未对陈的主体性深入分析。

前一部分从“红颜流落非吾恋”到“哭罢君亲再相见”是吴三桂口吻的自述，然后从“相见初经田窦家”到“争得蛾眉匹马还”是陈圆圆在回顾中自陈遭际[1]。后一部分从“蛾眉马上传呼进”到“散关月落开妆镜”又从旁观的角度接续叙事，再从“传来消息满江乡”到“无边春色来天地”乃从浣纱伙伴的角度发出感慨，从男性疆场到女子家乡又形成对照呼应。每一部分中对吴三桂都点到即止，重点仍在陈圆圆角度的铺陈。因此，从笔墨的篇幅上看，《圆圆曲》强烈的批判精神和讽刺基调是不大可能与这部分女性书写相悖的。

当然，由于诗作的叙述视角在转换间很难作绝对的切分，因此，前人多将“拟代”发语的部分认为既可是陈圆圆的自述、也可是诗人的旁述，但后者恐怕并非对诗人匠心的最佳诠释。一则由上文分析的结构逻辑上看，陈圆圆的“拟代”发语是对应吴三桂自谓的口吻（“非吾恋”已经以代词明确表明叙述者的转换），这是在以精致的对称结构避免叙事视角转换的杂乱。二则从该部分自身来看，如“家本姑苏浣花里，圆圆小字娇罗绮”与“前身合是采莲人”等语很有戏曲里旦角开场自白的味道；“等取”“梦向”“向谁诉”等也都是对陈圆圆心态的代言。同时，陈圆圆对“苦留后约将人误”“相约恩深相见难”的回忆，也正与吴三桂“哭罢君亲再相见”的发语形成对话。

虽然单从这部分文字来看，没有显著的表明发语者的代词，但这种戏剧化的“拟代”却实际是吴伟业叙事歌行在女性书写时非常偏爱的手法，这可再回顾下《听女道士卞玉京弹琴歌》一诗。该诗的结构也十分精巧复杂，在诗人的叙事、卞玉京对中山女的叙述、卞玉京的自述中用两层“拟代”关系（卞玉京“拟代”中山女口吻、诗人“拟代”卞玉京自述的口吻）形成视角间的腾挪，层层相套，密而不乱。《圆圆曲》同样涉及到诗人自身、吴三桂、陈圆圆三方视角的转移，可见，以“拟代”形成的对称性结构是平衡焦点的最佳途径。

在《听女道士卞玉京弹琴歌》中，作者对中山女的代言也以其心态的假想作结，像“当时错怨韩擒虎”“但教一日见天子，玉儿甘为东昏死”都以自述口吻出之。与此处圆圆的“此际岂知非薄命，此时只有泪沾衣”及后文“错怨狂风飐落花”等堪称异曲同工，也给揣摩陈圆圆的心态打通了最直接的途径，这部分诸多的心态描写实际都是圆圆的自我期待和评议，而非客观化的旁述，这对认知作者构塑陈圆圆形象的本质内涵非常关键的，也只

[1] 前人对文本的解读忽略了“拟代”作为核心叙事方式的作用，吴梅村作为旁述者、有着叙述视角的多次转化而带来叙事的跳跃性，甚至是传奇性（参见于慧《谈〈圆圆曲〉的叙事艺术》，《泰山学院学报》2004 年第 4 期）；或者只认为诗人对于吴三桂反讽语气中的“拟代”，有关陈圆圆的部分则介于旁述介绍和自述口吻之间，如肖鲁云：《〈圆圆曲〉开拓性的叙事模式分析》“这一段诗，既可看作是诗人以第三人称的叙述，又可看作诗圆圆的自语”，《现代语文（文学研究版）》2009 年第 6 期。即使是指出诗作有讽陈倾向的肖鲁云一文，也将“相见初经田窦家”之后的一段作为诗人视角下的旁述介绍而体现陈圆圆“能屈从持恃之豪家，能屈从强横之刘宗敏，能随顺降清之吴三桂，真可谓无往而不苟全也。”因此，也缺乏对陈圆圆自身主体性的认知。“拟代”给予陈的主体性及结构上与吴三桂部分的对照，才使全诗视角多而不乱、跳跃而内有章法。

有在此基础上才能确知陈圆圆的书写基调。

明确了“拟代”在全诗的叙事结构中起到的作用及其在人物塑造上的价值之后，我们发现，作者在“拟代”中诸多表现圆圆的自我期待和评议的心态描写里，都以“落花”意象来构造形象心态的“自喻”，而这种“拟代”中心态的“自喻”正可以细致看到作者对这一形象更深层的评价。

不妨先从“捡取花枝屡回顾”看起。这是描述吴、陈相见时的关键语句，也是以陈圆圆的口吻拟想她当时的心态。“花枝”的出现自然而然的让人想起“花开堪折直须折，莫待无花空折枝”这一文学比喻。由于“花”的价值往往是伴随着他人的赏鉴与品评的，因而这一意象便蕴含着多种情绪：众人赏鉴赞扬的欢乐、自开自落的悲伤、有人品评认可的期待以及沉默自赏时的寂寞等等；而“花枝”则强烈暗示着“花”落之后的焦虑：对他人赏评期待的落空与唯余自赏后的落寞恐慌。在这里作者以“花枝”来提点陈圆圆的自我陈诉，想强调的正是陈圆圆从一开始便是担心自己从绽放娇媚的盛时之“花”沦为空落的“花枝”，这也是为何她在前文开始便以“许将戚里箜篌伎，等取将军油壁车”来陈述自己的心愿。那么这时再回顾她被“豪家强载归”后的“沾衣”“泪”就很值得玩味。这里的“泪”并不是被人强掳后无法自由选择命运的痛苦与悲伤，陈圆圆所惧怕的“薄命”乃是娇颜的“无人惜”和琴技的“向谁诉”，乃是惧怕懂得她这如“花”般容貌与技艺的“白皙通侯”不能来“捡取花枝”，只能被这层次低下、不知赏“花”的“豪家”所占。在这样的自怜自艾的“自喻”中，吴伟业将陈圆圆渴望被豪门贵胄垂青的期待，以及作者对这种期待的讽刺表现得淋漓尽致。

同时，“花枝”这一意象在唤起读者对“有花堪折直须折，莫待无花空折枝”的回想时，也会明确触发女性对时光流逝的深切感知。这一女性与时间之间存在的永恒焦虑形成文学的张力，也集中凸显了陈圆圆“明眸皓齿”的易逝与所恃的虚妄。而全诗最终以反语化用“功名富贵若长在，汉水亦应西北流”（李白《江上吟》），断定了功名富贵的易逝，便使这一容颜易逝的女性书写与全诗历史语境下的讽刺主题同构。在这种同构中，作者对陈圆圆形象的讽刺更具有了一种历史的深度价值。

如果说“捡取花枝屡回顾”是陈圆圆在自怜陈述中对期待垂青的自我心迹的倾吐，那么中间部分的“拟代”则时刻充满对话性，而由“花”与“花枝”意象造成的讽刺性效果在这种对话中表现得更为突出。这种对话性可以表现为弹琴时“坐客”意象[1]的出现与“一

[1] 吴伟业对魏晋诗歌中高堂会及主客关系的承袭多次出现在诗作中，使得“坐客”意象本身往往就暗示了这种对话性，如《吴门遇刘雪舫》《阆州行》《鸳湖曲》《矾清湖并序》《九峰草堂歌》等名篇及《临淮老妓行》《听女道士卞玉京弹琴歌》的女性书写歌行。

曲哀弦”对倾诉对象的寻求，以及从开始时“等取将军油壁车”到“早携娇鸟出樊笼”的催促，都时刻表现着陈圆圆对吴三桂发出的召唤，并与开头对吴三桂的描写热切呼应从而形成跨越的对话。尤其是这里的“娇鸟”一词以自谓的口吻出之，明确强化了陈圆圆的心理期待与渴望，很有点反讽的意思。这种讽刺通过二人在红颜与疆场之间的主观态度上的自主选择，更明确地将个体人格置于易代的特殊语境中考察，进一步从家国大体上批判二人的人格价值。这一方面表现在吴三桂受命时，陈圆圆为情爱而“恨杀军书底死催”，另一方面，表现在吴三桂回兵救国时实际将佳人“蜡炬迎来在战场”的私欲本质：两者不仅形成了性别间对向而行的视角，更展现出一种双向的弃疆场、保情爱的两性合一的主体选择。因此，吴伟业在这部分的确一直在刻画吴、陈相遇的一拍即合，不过却不在于颂扬他们的爱情，而是在批判他们为私欲而对疆场家国共同的弃之不顾。由此可以说，二人虚伪无耻的“爱情”通过拟代中“自喻”心态的描摹，转化成为作者手中讽刺的利器，而前人所认为的爱情说、同情说实际都可能是对诗作的误读。

再来看看结尾，“错怨狂风飏落花，无边春色来天地”。在动荡的疆场之外，“女性”形象一贯意味着安稳、不变的家园。当完成对陈、吴二人的对话性“自喻”，将视角移回到“传来消息满江乡”的后方时，吴伟业开始借用“落花”意象刻意地将陈圆圆的形象放到女性群体内部去进行审视评价。作者有意将“浣纱女伴”刻画为“长向尊前悲老大”而艳羡“有人夫婿擅侯王”的形象，与“等取将军油壁车”的陈圆圆同质。“旧巢”中的“衔泥燕”与往昔“错怨狂风”的“落花”（即陈圆圆）同构，反衬陈圆圆如今“枝头”“凤凰”的“无边春色”。“错怨狂风飏落花”这句是总结陈圆圆命运转折并由叙及议的关键。李惠仪由此联想到欧阳修的“红颜胜人多薄命，莫怨东风当自嗟”[1]，认为正是以昭君影射陈圆圆的无辜辗转与无奈沦落[2]。然而细读文本可以发现，这一表现主旨的关键诗句中侧重的是后半句的“无边春色”，在与“飏落花”对比翻转间正体现了欲抑先扬的讽刺张力。同时我们更可以看到，从头至尾吴伟业对陈圆圆的“同行”者也都是微含嘲弄的，这些“同行”者不仅是对她昔日的讽刺影射，更是对她现今荣贵的反讽强化。在这些原本同如“落花”的“同行”者的映衬之下，作者对陈圆圆这样一个如今“无边春色”的“落花”表现出了更深层面的讽刺。

对个体与群体关系的看重是吴伟业长篇易代史诗的一以贯之的思路[3]，尤其在女性书写

[1] （宋）欧阳修：《再和明妃曲》，《欧阳修全集》（上），据世界书局 1936 年版影印，中国书店 1986 年版，第 58 页。

[2] Li，Wai-yee，“Women as Emblems of Dynastic Fall in Qing Literature”，*Dynastic Crisis and Culture Innovation From the Late Ming and Early Qing and Beyond*，eds.，Wang，David Der-wei and Shang，Wei，Harvard University press，2005，P. 108.

[3] 如《琵琶行》《听女道士卞玉京弹琴歌》及其他吴伟业长篇歌行中多处隐现的“主客”关系，如《吴门遇刘雪舫》《阊

中也更愿意以群体凸显个体。《过锦树林玉京道人墓》是他最后一次对女性的长篇书写，依然把卞玉京放入“浣纱同伴”中进行考量，无论是“落花”一样的陈圆圆和“春风”所代表的荣华富贵，还是柳如是早已倒塌的“燕子楼”，都是卞玉京不朽人格价值的反衬。因此，两相对照之下，回观当年的《圆圆曲》，实际是吴伟业对陈圆圆毕生抱有否定讽刺基调的集中展现。

厘清了“拟代”手法中以“花”意象来构造形象心态的“自喻”的效果之后，我们再来看看“花”这一意象本身的价值。

在吴伟业易代后的诗作里，“落花”一贯是与下层女子形象相连的意象，比如《赠寇白门六首》（其六）的“旧宫门外落花飞，侠少同游并马归。此地故人邹唱入，沉香火暖护朝衣”[1]。此外，“花枝”也是这类语境中吴伟业常用的意象，而且与“红颜”“红粉”的代称一样，因其意象特征不符合中国传统文化中儒家正统审美的含蓄雅正，所以往往都有一种不甚庄重的倾向、同时“繁花易逝”的特点也使得这些意象又预示着某种转折，像《洛阳行》也有“早见鸿飞四海翼，可怜花发万年枝”[2]一类的诗句。此外尚有：

《王郎曲》：王郎水调歌缓缓，新莺嘹呖花枝暖。[3]

《咏拙政园山茶花并引》：可怜塞上燕支山，染花不就花枝殷。江城作花颜色好，杜鹃啼血何斑斑。[4]

尤其是“染花不就花枝殷”此句，吴伟业在这里是用“花枝”与塞外天寒花衰的“可怜”作对比的，更是在下文“江城作花颜色好，杜鹃啼血何斑斑”中对山茶花殷红的颜色形容里，暗示花主人不幸的命运。可以说，“花枝”这一意象在吴伟业的诗中往往寄寓着作者阴柔悲伤与消极负面的情绪与主题。

用这些“落花”“花枝”“枝头”的意象作为对陈圆圆的指代，在吴伟业《过锦树林玉京道人墓》一诗中也于开篇出现：“离别沉吟几回顾，游丝梦断花枝悟。翻笑行人怨落花，从前总被春风误。”[5]这里更鲜明地感受到吴伟业晚年对易逝之物的轻笑与自嘲，以及

州行》《遇南厢园叟感赋八十韵》等。

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 212 页。

[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 41 页。

[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 84 页。

[4] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 263 页。

[5] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 251 页。

对“青莲舌在知难朽”的永恒价值的推崇与找寻。就像诗人在“金谷酒空消冶习，曲江花落悟浮名”[1]中的领悟一样，“落”与“浮”总是相连相证。因此，以“落花”比喻的陈圆圆所代表的，正是那并不高贵的短暂“春风”，自然陈圆圆这一形象本身就在这样的意象借用过程中，成为了诗人讽刺与否定的对象[2]。

不过，在这些与“花”有关的意象中，“可怜”又是最常出现的词语，似乎又总暗示着作者怜惜、惋叹之意，在《圆圆曲》中尤其因“前身合是采莲人”“门前一片横塘水”等描写引人联想。作者对陈圆圆的书写是否有双重声调呢？那么对于这位“错怨狂风飐落花”的“红颜”的考察，就更要从其“前身”——“采莲人”说起了。

四、“采莲人”何喻：女性书写的历史隐喻

吴伟业在歌行中讲述人物时，常常采用嵌套式的结构模式和“戏中戏”般的叙事方式，作为其扛鼎之作的《圆圆曲》也不例外。在行文结构中，除陈、吴二人的对称叙述外，对于陈圆圆形象的单独塑造，作者也暗藏了“以客行主”的方式。这里的“客”就是作者从历史典故中借来的西施形象，及其与吴王的往事，以此来暗示陈、吴二人的结局。因此，历史背景下的“西施”形象与诗作中的陈圆圆构成了互文的文本，彼此照见。

在《圆圆曲》中，对“西施”意象的回顾首先起于“家本姑苏浣花里”一句。而从全诗看，“西施”意象既是陈圆圆“拟代”口吻（即表露出的“自喻”心态）的起始，也是作者感发议论的核心。从“家本姑苏浣花里”的同地联想开始，到“为君别唱吴宫曲”的收束，作者都在有意识地对西施与陈圆圆加以同构。“梦向夫差苑里游，宫娥拥入君王起”一句用梦境联结了西施与陈圆圆两个同质的形象，充分表现了陈圆圆对自我的价值期许。这既回应了陈圆圆“侯门歌舞出如花”的自述伊始，又领起“白皙通侯最少年”的“捡取花枝”。同时，也与重忆西施典故的“君不见，馆娃初起鸳鸯宿，越女如花看不足”篇尾扣合，在首尾相应间组成今昔繁华的对比呼应，使人充分关注到这两个人物形象在承载繁华背景与历史兴衰上的同质性。

在吴伟业的笔下，陈圆圆身上与这种荣华气象相对的，则是另一派“前身合是采莲人，

---

[1] 《海虞孙孝维三十赠言四首》（其三），（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 49 页。

[2] Li，Wai-yee：“Women as Emblems of Dynastic Fall in Qing Literature”，*Dynastic Crisis and Culture Innovation From the Late Ming and Early Qing and Beyond*，P.110-111。文中李惠仪认为吴伟业与陈圆圆可能有着多重私人关系：二人既应相识，同时陈圆圆又与他所爱的卞赛同为“浣纱女伴”，此外又是好友冒襄的心上人——从吴伟业与秦淮妓女这样紧密的私人关系上看，他很难真的去否定陈圆圆及其立场，也因此没有采取渲染肉欲来警醒道德沦亡的诗作写法。然而，统观吴伟业一生对陈、卞的描写来看，却正是因为这样紧密的联系而更明确的将二人互相参看并对比评断。此外，李惠仪还类比提及中山女与陈圆圆的描写。诗人对中山女的“拟代”想象中“错怨韩擒虎”之句与陈圆圆的“错怨狂风飐落花”之语却有异曲同工之妙，但前后文间却是将中山女作为主动希图“一朝养在君王侧”的形象出现。因此，这一主动姿态如何在陈圆圆这里激化为一种讽刺之力，正是本节所欲剖析的。

门前一片横塘水”的柔弱清纯的气息，这是作者在更深一步地向历史上的“西施”借“影”。清人朱彝尊《越江词》曾言“一自西施采莲后，越中生女尽如花”。《圆圆曲》和此诗一样，都借用了“西施泛舟采莲”这一传说与典故。陈圆圆通过对“西施”的借“影”，刻意强调自己与西施在出身清纯上的同质性，进而表现出对日后与西施同样的荣华命运的强烈期待。作者通过拟代来让陈圆圆如此“自喻”，揭示的是陈圆圆心态中对西施与自身相似性的刻意找寻，其实质是想强调陈圆圆形象中一直以来的对“白皙通侯最少年”来“捡取花枝”的渴望。正因如此，当这种与西施同质的柔弱清纯的气息通过拟代出现在了陈圆圆身上时，不仅没有显露出对陈圆圆形象在价值判断上的任何褒扬性，反而更可以看出吴伟业对陈圆圆这一形象“虚伪”本质的刻画及其中暗藏的强烈讽刺。

同时，“采莲人”“横塘水”等指向明确的意象立刻可唤起人们对《西洲曲》的联想。这首南朝乐府民歌中最长的抒情诗篇充满了多情女子对所思情郎细腻幽婉的爱恋。“低头弄莲子，莲子青如水”[1]等一系列有关女性与莲的遐想中，寄寓的是“开门郎不至”“忆郎郎不至”[2]的思念困局中的痛楚，因而“出门采红莲”与“仰首望飞鸿”两个动作传递出的便是“思君不得而愈盼君至”的失落与期待，两种情感杂糅对比之下，期待之情更加浓烈。这种思郎情态与陈圆圆盼得知音以听取“哀弦”的表层情态极为相似，然而后者却点明了是想“白皙通侯”来拯救自己这一即将空落的“花枝”，便显得在思情之外别有意味了。

同时，在《西洲曲》中采莲女子的内心独白通过“莲”与“怜”“青”与“情”的谐音，带来读者“怜惜”之情的充分唤醒。这种“唤起怜惜”的感受在陈圆圆这里却是在拟代间由其自谓出之，这就使“唤起怜惜”成为她博取心仪对象情感的一种手段。所以，这里的“采莲人”可以被“采怜人”的谐音取代。这使得陈圆圆的期待从心理层面直接转化为了一种实际的行动。

此外，“怜”又可以谐音于“恋”，陈圆圆又似乎是一位目的明确的“采恋”之人，“采怜”也可视为是“采恋”的手段。因此，作者笔下的陈圆圆实际在以“采怜人”的形象采取“白皙通侯”的枝头。这也让读者更可清晰看到，前文里作为“前身合是采莲人”的陈圆圆，其形象中的柔弱清纯更像是待价而沽的本钱与一种故作姿态的表演。而这一故意拿捏的姿态也贯穿在后文“何处豪家强载归”“明眸皓齿无人惜”“夺归永巷闭良家”“一曲哀弦向谁诉”“早携娇鸟出樊笼”等一系列的交代中，展现出的是陈圆圆等取枝头

[1] （唐）温庭筠：《西洲曲》，（宋）郭茂倩：《乐府诗集》第七十二卷“杂曲歌辞十二”，中华书局 1979 年版，第 1027 页。
[2] （唐）温庭筠：《西洲曲》，（宋）郭茂倩：《乐府诗集》第七十二卷“杂曲歌辞十二”，中华书局 1979 年版，第 1027 页。

的始终如一的期待。

可以说，吴伟业对陈圆圆的讽刺从对她的“拟代”开始便奠定了明确的基调，诗人正是通过这一表现手法来深层刻画陈圆圆的“自喻”心态，进而揭示陈圆圆深层人格价值、精神家园的无所执守，在面对现实劫难时的随波逐流。文中多处都是对这一基调的呼应与细化，尤其是在“采莲人”意象的层级刻画上，不得不说是诗人有意为之的春秋笔法，从而让陈圆圆形象的内在讽刺性完全显露出来。

再继续看诗脉中对西施之“影”的安排也是有始有终。西施身为“采莲人”，最终却走向了得宠君王的华丽之途，而陈圆圆的生命经历亦是如此。这种出身与结局的对比及由此凸显的前后命运的转折性，不仅一直是后世对西施意象的关注焦点，也是作者这里借西施影射陈圆圆的描写重点。这种命运由平凡走向繁华的转折使陈圆圆与西施合一，都由“采莲人”走入了君王花苑，而成为“夫婿擅侯王”的枝头凤凰。

不过，“西施”意象中还有着另一重的重要暗示：吴王夫差不世功业的彰显与最后蒙面身死的结局都与之相关；而吴伟业在“尝闻倾国与倾城，翻使周郎受重名。妻子岂应关大计，英雄无奈是多情”中，对陈、吴二人暗藏的讽刺与预言便出自这一以史为鉴的视角。既然前代的西施作为枝头凤凰的华丽转身终究只是一场虽繁华却短促的梦，亦如镜花水月般空幻，那陈、吴的结局便可想而知。

这样的历史反思与“西施”意象中的历史寓意是吴伟业在诗作中反复表达的，他总是将西施与吴王的往事与富贵盛焰相连，并在今昔对比中突出万事消歇下的“落”“空”感悟：

《鲁谦菴使君以云间山人陆天乙所画虞山图索歌得七十二韵》：不知何事今萧索，异闻只说姑苏乐。西施案舞出层台，瑟瑟珍珠半空落。[1]

《登缥缈峰》：夫差霸业销沉尽，枫叶芦花钓艇横。[2]

《西巘顾侍御招同沈山人友圣虎丘夜集作图纪胜因赋长句》：夫差石上杯浮月，欧冶池边剑拂霜。花雨讲台孤塔迥，风流舍宅六朝荒。[3]

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 267 页
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 453 页。
[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 264 页。

由此可以看出，吴伟业对陈圆圆一时成为“夫婿擅侯王”的枝头凤凰不仅是相当鄙夷的，而且认为她所得的这些浮世繁华终究会像西施与吴王的富贵盛焰一般消失殆尽，剩下的只有一场空梦。而作者笔下的陈圆圆却无法自知，依然陶醉于暂时的“凤凰梦”中，两相对比之下，陈圆圆形象中可悲与可笑的一面又表现得淋漓尽致，作者的讽刺也自然而然地表现了出来。

同时，通过“采莲”这一与水密切相关的活动，作者将原本与陈圆圆无关的“水”的意象引入女性书写，这种引入不独是强调阴性气质的塑造，实际也是与西施、陈圆圆形象中命运的多转、富贵的多变相扣合。作者在塑造陈圆圆形象的时候，总喜欢用一些易逝多变的意象来表达自己的褒贬，诸如“水”“杨花”等等，这些意象中“水性杨花”般的轻浮与不专，也是在暗示陈圆圆作为风尘女子的出身，更在刻意强调其有悖儒教本位的多变性情。

而“采莲人”意象较之“落花”，在两者都有“荣华权势如‘浮月’”的领悟基础上，由于本诗“采莲人”中“西施”意象指向的相对确定，使之表现的历史意涵更加丰富深入。“西施”意象在本诗中不止作为往昔富贵的代表，更作为不能明晓这样的“姑苏乐”“案舞出层台”终将“半空落”的象征。这种历史影像共同命运走向的借用，让历史意象下“采莲人”的女性意涵比“落花”之叹更深入了一层思考。

讨论完对“西施”（采莲人）意象在陈圆圆“拟代”口吻的起始中所起作用之后，让我们再来看看与西施互为影像的陈圆圆后来的人生命运。同样面临着“侯门歌舞出如花”的繁盛今朝，她又将走向何处呢？“西施”（采莲人）意象在她后来人生命运过程中的呼应又表现在何处呢？

在诗作开始，吴伟业借用“采莲人”以自谓口吻拟代陈圆圆，对读者进行“怜惜唤起”，而到了“恨杀军书底死催，苦留后约将人误”处，便开始形成个人情爱与家国疆场的对立。在明确“西施”（采莲人）意象具体作用之前，我们先来一个很关键的问题，就是到底是“谁”在“恨杀军书”，因为这一发语主体的确定关乎着诗作批判对象的所在。

一般来讲，学人观点多认为此句是出自吴三桂之口，而他“苦留后约”更误了陈圆圆的终身[1]，因此采取了讽刺前者、同情后者的析别批判的立场。得出这一结论的主要原因是该句及前后几句间都没有任何标明主体的定性词，加之吴伟业叙事歌行一贯具有的多视角跳跃、转移的特点，使得人们无从论断而只能将此句作为诗人为了加强对吴三桂的讽刺力度而以旁观视角插入的戏剧化叙述。虽然像李惠仪这样的学者也意识到了诗作在视角的腾

[1] 像近年来刘清玲的《〈圆圆曲〉“苦留后约将人误”新析》（《长沙铁道学院学报（社会科学版）》2005 年第 1 期）等文。

挪中巧妙地嵌入了陈圆圆自我的声音或陈述的立场[1]，但也没有具体对诗作的结构作以更具体的切分。因此这类批判色彩鲜明的关键性语句仍处在视角的模糊地带之中。不过，从上文对“拟代”结构的详细剖析来看，将这几句仍判属陈圆圆发语的部分可能更切合作者以对称发语来结构诗篇的本意（详见上文）。

这一发语主体的确定使得这一句中作者的情感倾向更加确定：在欢爱情场与家国疆场不能两全间，陈圆圆因不能满足自己私欲而以“军书”为可恨，并且在“可怜思妇楼头柳”的邀怜姿态下，等来了自己的“若非壮士全师胜，争得蛾眉匹马还”。这都形成对“冲冠一怒为红颜”的照应。写到这里，在军书疆场和楼头思妇两相抉择之间，孰为可怜、孰为可恨，答案不言而喻。两相对比之下，吴伟业的文字开始显现表层含义下巨大的反讽效应，将陈圆圆刻画为与吴三桂同心并同样可批判的历史形象。可以说，作者对陈圆圆的情感从开始尚存的一点“可怜”逐步被置换为明晰的“可恨”。

作者接着笔锋一转，从疆场的正面描写“蜡炬迎来在战场”转为之后描写的基于战利之上的荣华“斜谷云深起画楼，散关月落开妆镜”。这里和不识“瑟瑟珍珠半空落”的西施与“吴宫曲”的图景一样，一边是家国的“移宫换羽万里愁”、一边是女子的“珠歌翠舞古梁州”。吴伟业所讲述陈圆圆的“冲冠一怒为红颜”到“一代红妆照汗青”的环状结构，嵌套在以西施为核心的“梦向夫差苑里游”到“越女如花看不足”的起兴与感叹中。这一套环式的结构使“为君别唱”的“吴宫曲”就是“圆圆曲”本身，西施与陈圆圆的蕴涵同质同归。

这种同质同归想来也应该是作者刻意为之。因为吴伟业在诗作中常常借用“西施”（采莲人）表达自己情感态度，而在《圆圆曲》中，他也将对自身对于陈圆圆的态度含蓄地借由西施表现出来。那么，我们通过分析作者对西施的一贯态度也是可以明确看出他对陈圆圆的态度的。下面就先来看看，在其他诗作中的西施形象：

《戏题士女图十二首》（一舸）：霸越亡吴计已行，论功何物赏倾城？西施亦有弓藏惧，不独鸱夷变姓名。[2]

《临怀老妓行》：可怜西风怒，吹折山阳树，将军自撤沿淮戍。不惜黄金购海师，

[1] Li，Wai-yee，“Women as Emblems of Dynastic Fall in Qing Literature”，P.102：“Wu Weiye's poem presents the modulation of perspectives on Chen Yuanyuan through temporal shifts and by adopting her voice or point of view in good portions of the poem.”

[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 520 页。

西施一舸东南避。[1]

《赠寇白门六首》（其二）：朱公转徙致千金，一舸西施计自深。今日只因勾践死，难将红粉结同心。[2]

这些诗作都是作者对西施故事的独立书写，同样也采取了以“性别”写“易代”的视角。在这几首诗中，吴伟业并没有从怜惜倾国或是为祸水论翻案的角度来刻画西施，反而关注的是她在历史中所展露的“心计”及以此来占据的历史空间的心理期待。这类书写着眼于女性与历史的直接关联，比上文中单纯意象或史实的提及更为深入。

在这里，西施既不是被观赏者，也不是随历史抛掷的薄命红颜，而是能行“计”趋“避”的历史的主动介入者。这种主体性使得西施承担起了某种历史的责任而开放了丰富的评判空间。而在这类主题书写中，实际暗藏了功成身退的儒家价值观，是男性价值体系向女性的迁移。因此，在这样的性别书写意识下，女性也被视同为与男性一样的可以介入历史的主体，那么，女性就应该为她自身在历史中的所作所为负责，她也因此具有了被加以价值评断的合理性。

诗人就是将陈圆圆作为这样的主体性存在来进行刻画，进而将之放入历史视域中加以评说的。对于期盼“梦向吴王苑里游”“早携娇鸟出樊笼”“恨杀军书底死催”的圆圆而言，富贵荣华是她的主体选择，并非只是易代际遇的随波逐流。行文中向读者“邀怜”的诸般姿态都昭示着虚伪。同时，作为介入历史的主体，一直以来的评断价值标准自然不会脱离男性文人的儒家价值体系的，这就使得陈圆圆与吴三桂“红颜流落非吾恋”“英雄无奈是多情”的种种托词正为映衬。成为这一体系下的批判对象，从而形成文本中的两性形象与叙事功能的同构书写。

综合来看，吴伟业在历史眼光下的女性批判，是在两性同构或对比的维度下展开的，并通过赋予历史中女性的主体地位来传达讽刺基调的。对于西施的行“计”，作者一面以西施的“一舸东南避”隐喻对男性疆场的批判，一面在她的“计自深”而难“结同心”间，以西施隐喻对寇白门的微讽。同样的，吴伟业对陈圆圆的历史主体性的刻画也与吴三桂同调，再次在两性比肩的维度下，对陈圆圆加以历史的批判，增加讽刺的力度。吴伟业通过“西施”（采莲人）意象的运用，暗示了两性互动中的主体姿态，从而使自己对于陈圆圆

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 286 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 211 页。

的讽刺与批判更加充分有力。

对两性的双线观照和在性别比照中书写历史的沧桑，一贯是吴伟业女性书写的视角核心，这种方法使得吴伟业的女性书写具有了有别于前人的独特审美价值和力量。请看另外几首有关夫差、西施典故的诗作：

《茸城行》：君不见夫差猎骑何翩翩，五茸春草城南天。雉媒飞起发双矢，西施笑落珊瑚鞭。[1]

《凤凰山》：碧树丹山千仞冈，夫差亲猎雉媒场。五茸风动琅玕实，三泖云流沆瀣浆。鸟听和鸣巢翡翠，花舒锦翼照文章。西施醉唱秦楼曲，天半吹箫引凤凰。[2]

《馆娃里　在武山，吴王养马处》：夫差刍秣地，遗跡五湖传。柳叶青丝鞚，桃花赤汗鞴。降王羞执辔，艳妾笑垂鞭。老骥哀鸣甚，西风死骨捐。[3]

《鸡山　夫差养斗鸡处》：饮啄丹山箫，长鸣泽畔云。锦冠虚恃气，金距耿超群。敛翅雌能守，专场胜未分。西施眠正熟，啼报越军来。[4]

这里的两性或同为富贵景象的表征，或是传递亡国之痛与荣华之盛的对比，但始终不变的是将女性作为旧有荣盛的固守者来展现的，她们不能明悟这种荣华表象的本质与历史的巨变。而“醉唱秦楼曲”“眠正熟”的绵长沉醉感恰与家国巨变、荣贵瞬歿的迅疾奔涌的历史节奏形成巨大反差，这也暗合男性求取于外、女性静守于内的性别本位特征。叙事节奏与性别内涵的对应恰恰使易代与女性间奏出了独特的书写和弦。因此，诗作并非只是将西施与圆圆单一地用身份命运进行简单的勾连，而是更希望通过两者的生命历程与精神期待的共性，来凸显两性叙事与历史叙事上的张力对应关系，进而展现女性作为历史主体的独特审美力量。

易代的书写需要时间的对比，漫长的、稳定的、旧有的荣华之盛与瞬时的、剧烈的、颠覆性的鼎革之变之间，对比得越强烈，文学自身的表现张力就越大——体现在文本中就

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 249 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 468 页。
[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 392、393 页。
[4] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 392 页。

是叙事节奏的变化。因此，圆圆“前身合为采莲人”“门前一片横塘水”的描写实际是在为易代骤变的书写张本。同时，陈圆圆并不只是面目单薄、被动的“采莲人”，“采怜”[1]的姿态是与人物的情志赋予和讽刺基调相连的，是具有主体性的历史形象，因此，她于历史中的表现实际是作者易代期待的隐语。那么，吴伟业对陈圆圆基于讽刺基调的书写与易代语境有着怎样的深层关联呢？接下来不妨从同时代人对陈、吴本事的解读和普遍具有的性别视角中再加解读。让我们先以“倾国”作为切入点看起。

五、“倾国”何意：女性书写中的易代语境

在《圆圆曲》的叙事结构中，“恸哭六军俱缟素，冲冠一怒是红颜”领起了易代语境下关于陈、吴的叙事，“尝闻倾国与倾城，翻使英雄受重名”则是对两性线索的绾合，并使叙事回扣到历史的大视域下。“倾城误国”的历史话题是诗人带着一种嘲讽口吻为吴三桂寻找的另一重托词，欲抑先扬的的反语手法令读者领会到反讽的效力和对“冲冠一怒为红颜”的深化；但同时也将陈圆圆置于看似无辜者的位置上，使现代读者误将她与吴三桂的书写基调作离而别之的解析。可在诗人及明末清初时人的眼中，女性真是历史中的“无辜者”吗？如果不是，那陈圆圆的书写在易代语境中的象征又是什么呢？

先来看看易代文人在易代语境下女性书写重点的变化对吴伟业的影响。

不妨先从最偏爱书写倾城误国的历史小说来看明末清初文士对于这一话题的关注程度。如果以纪德君的分期[2]来看此时的历史演义小说，这一领域有两大创作热点，一是对前朝易代兴亡的演义，一是对时下政局的反思。前者有《盘古至唐虞传》《有夏志传》《有商志传》与《隋炀帝艳史》《隋史遗文》等朝代编年体演义的小说，并以夏、商的妹喜与妲己为代表，最为涵盖女色倾国与误国的传统话题。不过这一书写只截止到崇祯年间，在易鼎之后，顺治前期的小说创作主要延续了时事小说的思路，尤其关注剿闯题材及《樵史通俗演义》《梼杌闲评》等对易代的全面写述。对男性疆场和残酷民况的关注，使得这类小说不再对女性加以浓墨重彩的描写，对女色误国的关注几乎绝迹。“女性”与“易代”的关系从升平年代中的“色”之反思，迅速改换为“德”之找寻。

在男性道统沦落之际，“女德”的重要性便格外凸显出来。因此，吴伟业的“倾国”书写与大厦倾倒之间实际也是以“德”为连结的。女性不是历史外的“无辜者”，而正是

[1] 冒辟疆曾为陈圆圆咏诗写赠：“本是莲华国里人，为怜并蒂谪风尘。长斋绣佛心如水，真色难空明镜身。”（见《巢民诗选》《戏作艳诗（八首选四）》“其四”，《丛书集成三编》第四十二册，台北新文丰出版公司，1997 年，第 570 页。）在这首诗中，“莲”与“怜”的谐音串连乃是以清净的佛家语境出之以怜惜之感，与吴伟业这里刻意采用“拟代”口吻的邀怜之感，正可对立参看。由此，也特别可以看出吴伟业写陈圆圆时有意为之的讽刺基调。

[2] 纪德君：《明清历史演义小说艺术论》第三章“历史演义小说的因革期”相关统计，北京师范大学出版社 2000 年版，第 49 页。

处于易代中的主体者——因此，吴伟业通过拟代自述赋予陈圆圆以主体性，让她直面易代来塑造自我的价值观和主体影像。然而，这一主体影像依附于失节而短暂的荣华，背离于历史的永恒价值和超越性之外，彰显了可供批判的历史维度。吴伟业的陈圆圆书写本身就是在确立易代之际的批判标杆。

此时对西施故事的改写也秉承了这一视角。在《倒浣纱》传奇中，范蠡恐怕西施的美色再误越王，因此“却沉西子将恩绝”，甚至摆出西施的三大罪状——“娘娘既为吴国夫人，当谏吴王远佞亲贤，修治国政。每进谗谮之言，杀害大臣”；“引诱吴王荒淫无度，宫建八景，劳民伤财”；“忘宠幸之恩情，为反奸之柔奸，致令国破家亡”。这番说辞固然是欲加之罪，但将西施作为有选择性的历史主体而从人妇本位上论析其失德，则是历史叙事背景下性别视角的核心体现。

同时，在范蠡对西施霸越之功的驳斥中，“霸越吞吴实臣子当为之事，报仇复怨岂妇人可达之功”也着眼于两性各司其位的道统标杆发言。这与《圆圆曲》“妻子岂应关大计，英雄无奈是多情”的反语，堪称殊途同归之论。对性别本位的关注与其所代表的统序规范的找寻，表明了易代士人对“德”的理解更多侧重其在公共领域中的价值意涵，超越了一己私情。因此，《圆圆曲》对陈、吴二人私情的刻画本身就是一种假象，是为讽刺包裹的文辞外衣。

在陈、吴二人身上，妇人只顾自己的“相见难”“起画楼”“开妆镜”，却“恨杀军书”、不虑“国破家亡”；臣子只顾“捡取花枝”“蜡炬迎来”，却不忧“金牛道上车千乘”、不能“霸越吞吴”“报仇复怨”。这种两性各失其位的私情在吴伟业看来绝非值得同情、称颂的爱情。

可见《圆圆曲》全篇是以色为引子、情为表象、德为实质。这种两性统观的视角与书写方式，又将倾城误国的历史命题中“色”与“德”的对立，更进一步引入到“情”与“德”的关系处置上。“情”并不是易代文士热衷表达的本质，更多是反省易代的工具。因此，吴伟业笔下女性与易代的书写在两性合一的统观中传达的是在曲尽“私情”间，刺“公德”之缺。

这样的书写思路和性别视角实际并非吴伟业的个人选择，更可能是明末清初文士的一贯思路。这也是在《圆圆曲》女性形象的探讨中一直被遮蔽而造成误读的维度。这里不妨试读一段时人有关陈、吴故事的另一种记述：

……不知三桂固有一段烟花心曲不以所生易也。复书东国谓必得歌姬陈元者，与

我乃解甲降耳。陈元，系苏州女优，姿色固丽，歌舞绝佳。先是有段皇亲者携至京师，一时名传都下。田皇舅见而悦之，遂入田府。田府适宴三桂，三桂目送心招，相与订为夫妇之盟。但苦田氏势盛，无能为也。闯入京，田府为贼魁陆姓者所有，则元又为陆府朝朝暮暮阳台客矣。三桂书至，陆不从，闯亦不强……

……先是三桂预遣精兵入陆府，掳得陈元……与元同享荣贵，谐夫妇云。嗟乎，尤物移人倾国往往而是，乃至转移天下、变易华夷，则古今所未有也，况区区一优姬也哉！假令贼不爱元遣归三桂，三桂志欲已满，必且死守山海，贼益兵以扼东师，天下事正未可知也。今若此岂非天哉，岂非天哉！[1]

这是一段带有作者极强主观评判意识的记述，抛开它与《圆圆曲》历史细节的相异不说，单看书写者的主题基调，尤其是对陈圆圆的态度却是出奇的统一。时人对她命运的几经转折并没有投以怜惜的眼光，在“朝朝暮暮阳台客”的归结中表现出的都是对其深层价值失守的讽刺。现代学者关注的所谓红颜薄命命题在易代士人眼中其实是被悬置的，因为“色”并不是此时人们焦虑所在，“色”在易代背景下之下更是突出或反衬“节”的配饰。

《圆圆曲》中，陈圆圆的核心形象是围绕歌姬身份而展开的，传统命题中往往更多关注这样的“尤物”作为生命个体与“倾国”的历史命题之间的简单联系。而此际“尤物倾国”的命题更因华夷之变的忧虑从易“一国”而至失“天下”。失“天下”最显著的表征无外乎士失节、女失贞，这也是为何辛陞与吴伟业的易代讽刺是“同享荣贵，谐云夫妇”/“妻子岂应关大计，英雄无奈是多情”以双向性别视角的书写为核心的，这时的女性形象不仅仅是生命个体形象，更多是以与男子共存、共同承担历史责任的两性统观的方式出现在书写之中的。

在易代背景下，超越色、情而直抵精神价值本质的拷问是此时文士不断自省与找寻的核心，也是他们对两性加以统观审视并寻求同进共退、持操守节的原因。以时事史剧为例：此时的时事史剧就在警醒忠义的男性书写外，将晚明风流下的“佳人”形象转换为具有儒教风范、静守本位的女性范型的塑造，李玉的《两须眉》便是此中的典范。而同时代的吴伟业等易代文人对陈、吴二人的统观与同构书写，也是基于这样的性别认知与易代诉求。

[1] 辛陞：《吴三桂请兵始末》，《清代诗文集汇编》第 7 册《寒香馆遗稿》，上海古籍出版社 2010 年版，第 757、758 页。

从单向的性别视角来做审视下的写色到两性互照之间的写情，性别书写也在隐喻讽刺中从客体的兴亡感叹引申向更具主体性的自处反思，这在另一首吴伟业的诗作中也很分明：

《客谭云间帅坐中事》：五茸丝管妓堂秋，夺得蛾眉付主讴。岂是绝缨诸将会，偶因行酒故人留。青尊有恨攀他手，白削无情笑者头。若遇季伦西市日，可宜还堕绿竹楼？[1]

这首诗以讽刺笔调写“夺得蛾眉付主讴”，与《圆圆曲》有主客对调的同题书写感。诗中的“绿珠”一典也在《圆圆曲》中出现，暗藏反讽[2]的“遍索绿珠围内第”正与“朝朝暮暮阳台客”是异曲同工之语。

“绿珠”的典故并不是一开始就有隐喻节守的涵义[3]。两晋时的“琴从绿珠借，酒就文君取……筝鸣金谷园，笛韵平阳坞。人生一百年，欢笑唯三五”[4]、“王孙别上绿珠轮，不羡名公乐此身”[5]等诗词借绿珠代富贵，写人生的享乐与虚无。再像“绿珠含泪舞，孙秀强相邀”[6]、“池侧鸳鸯春日莺，绿珠绛树相逢迎……风飞蕊落将何故，可惜可怜空掷度”[7]这类更突出女性姿态的描写，也是将佳人放在个体生命人生遭际的维度上兴叹的。而明清之际对这一典故的借用却截然不同，请先试看一首易代文人彭孙贻的词：

《满江红》：曾侍昭阳，回眸处六宫无色。惊鼙鼓，渔阳尘起，琼花离阙。行在猿啼铃断续，深宫燕去风翻侧。只钱塘早晚两来潮，无休歇。　　天子气，宫云灭。天宝事，宫娥说。恨当时不饮，月氏王血。宁坠绿珠楼下井，休看青冢原头月。愿思

---

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 454 页。

[2] 据笔者所见，只有王炎平的《明清易代与〈圆圆曲〉》（《北京大学学报（哲学社会科学版）》2007 年第 1 期）一文指出过这一典故中的讽刺之意。

[3] （唐）杜牧《金谷园》“繁华事散逐香尘，流水无情草自春。日暮东风怨啼鸟，落花犹似坠楼人。”（《杜牧集系年校注》，中华书局 2008 年版，第 1323 页）也是从“怨”写绿珠典故，与“落花”“采莲人”意象下的陈圆圆调，都有女子哀怨心理的拟态之意，见柔而非立刚。

[4] （北周）庾信：《对酒》，（宋）郭茂倩：《乐府诗集》第二十七卷“相和歌辞二”，中华书局 1979 年版，第 404 页。

[5] 无名氏：《水调歌·第三》，《乐府诗集》第七十九卷“近代曲辞一”，中华书局 1979 年版，第 1115 页。

[6] （南朝陈）江总：《洛阳道》，《乐府诗集》第二十三卷“横吹曲辞三”，中华书局 1979 年版，第 343 页。

[7] （南朝陈）陈·后主：《东飞伯劳歌》，《乐府诗集》第六十八卷“杂曲歌辞八”，中华书局 1979 年版，第 978、979 页。

归望帝早南还，刀环缺。[1]

这首词与吴伟业的诗一样抓取了“堕/坠楼”视点；又将其放入历史维度中反思人的自处。词作的上半部分主要是以深宫女写天子事的传统性别书写视角。后半部分彭孙贻的“宁坠”和吴伟业的“遍索/强呼”有都暗示了一种抗“强”保节的心态，使词作更深地与易代之际的文人心态扣合。可见，绿珠典故在明清易代文人的笔底自有其有政治隐喻的深意。因此，《圆圆曲》以绿珠反衬陈圆圆，不单是女性内部的简单对比或贞节观念下的单向审视，而是两性间的隐喻对话。这种对话与批判也是将文人在易代语境下对于“红颜”的独特写像。

这些从魏晋到明清之际的诗词对绿珠的书写既可是写人生兴叹，又可是历史沧桑的表达。靳荣藩评论《客谭云间帅坐中事》：“起结相应，描写处唤醒处情致俱佳，与过吴来之竹亭别墅迥异，盖一则怀旧情深，一则讽刺示戒也”[2]——将此诗与《鸳湖曲》比较。后者也提到“闻笛休嗟石季伦”，但核心仍在为个体的人生解脱寻找“衔杯且效陶彭泽”的答案。二者的差别在一为就公领域发论，一为从私领域写情出发。就像对典故的借用一样，文人的易代心境在公/私领域的隐喻中也有差别。有趣的是，女性意象由于既可为男性审美的独特对象、又可为两性统观寄寓历史感怀的双重特性，恰恰成为了沟通、跨越这两种书写的桥梁。

《鸳湖曲》在个体的人生感怀中将物是人非的易代感透过“朝来别奏新翻曲，更出红妆向柳堤”“白杨尚作他人树，红粉知非旧日楼”“芳草乍疑歌扇绿，落英错认舞衣鲜”等颇具女性气质的意象书写传出。这首在《圆圆曲》后一年写成的歌行，不断复现着《圆圆曲》中的“红颜”“红妆”“落花”等核心性别意象。反观《圆圆曲》《客谭云间帅坐中事》则以“哀弦/丝管”“坐客/妓堂”的女性气质与“恨杀/有恨”“多情/无情”的士子反思组成对比，以女子的顾“私”刺男士的忘“公”。可以说，易代语境下的性别书写在本质上是对公私领域的双重反思，这也是为何无论是吴伟业还是辛陞等易代之际的文人对陈、吴二人的故事都采用了两性统观的视角，来构建私领域对公领域的省思讽刺的原因了。

六、结语：易代反思中两性同调的批判观

综上所述，《圆圆曲》是吴伟业在易代语境下带有讽刺基调的性别书写，诸如爱情说、

[1] （清）彭孙贻：《满江红》，《茗斋诗余》《别下斋丛书》第十三册，清道光丁酉刊本，第 56 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 454 页。

同情说、艳羡说等以往学界的主题情感解读都是某种误读。这种误读主要源自对陈圆圆形象缺乏统一的观照，没有关注到陈圆圆并不只是被旁述交代的被动客体，更是诗人借由“拟代”塑造出的具有个人期待的历史主体。因此，陈圆圆这一女性形象承载了可供反思与批判的历史主体性，进而与吴三桂一同构成了双向的互喻讽刺，这是作者有别于前人女性书写的基于易代语境的独特主观建构。

近三十年来，学术界对于这种讽刺基调虽有讨论，却未能充分认识陈、吴二人讽刺上同调性，而多将陈圆圆形象的分析依附在吴三桂形象的考证探讨中，遮蔽了《圆圆曲》中的女性书写对易代语境的深层阐释。从近些年来学人关注到的一些极可能出自陈圆圆亲笔的劝谏吴三桂的上书资料来看，这种文学的主观建构对于陈圆圆历史真实的背离尤为鲜明[1]，也更表明了这一讽刺性的女性形象是作者进行易代历史批判的着意构建和重要载体。

而近三十年来学界对“红颜”命题的反思不自觉的带入了对女性同情或为其平反的主观色彩，也与现代女性主义思潮和文论的影响有关，而背离了明末清初易代诗人的关注焦点与性别认知。这今人在解读中往往将两性离而别之的看待，误将两性间的对比作为这一女性书写的微旨，并进一步寻求诗人自我心态的投射甚至是与诗内女性的同构。实际上，对于易代之际的士人而言，在“节”的价值层面对两性的统观评判是先于晚明风流式的性别玩赏与消费的。因此，《圆圆曲》的性别书写并非在差异化的两性审视中对陈、吴二人分别加以刻画，而是在两性的同构、同调中建立易代语境下的反思与讽喻。

这一两性统观的历史批判意识实质是对公、私领域价值的一体拷问，这既是易代文人儒家人格精神的体现，也是被易代语境激发出的一种理想化批判：只能求全、不能偏废——既是公私领域一体批判的观念内核，也是此际性别书写必然以两性统观结构的实质动力。这一统观式的批判也同时存在于文本内外。如上文所见，《圆圆曲》的女性书写打通了私领域与公领域的分隔，并体现在“以女讽士”的性别书写方式中。这种由女性形象建构的私领域与公领域间的同步批判，及其“拟代”的写作方式实质代表着作者的私人话权对公领域的发言质询，这种质询不止映照着易代的某些核心命题，更以自身效力参与到易代文人集体语境的构建中，是对于失落文化语权的回溯缅怀与强势地位的再度找寻。

[1] 在杜珣《阆苑奇葩》（时代文化出版社，2010 年）收录《谏吴三桂书》和俞菊美《档案中的吴三桂与陈圆圆》（《云南档案》2002 年第 5 期）一文影印的《陈圆圆将死遗书与吴三桂略云》若皆属实，更可证明历史真实中的陈圆圆与吴伟业所塑造的形象截然相反，也更能说明这种书写来自于吴伟业的自主加工，是明清易代语境下某种文人有意为之的性别书写意识的核心体现。笔者曾在电话中向杜珣先生亲自询问过有关《谏吴三桂书》的具体情况和引录出处，但先生年事已高，对当年笔记摘录难以更具体回忆。后一篇文献则在俞菊美的文章中直接附录了原文影印的照片，也可稍供参考。

第二节　历史通感与卞玉京观照——性别认同生成下的卞玉京书写[1]

一、引言

历史批判是文人将历史作为客体而与自身主体进行对立审视的反思表达，而承载这一诉求的性别书写也会相应体现出作者尽力置身于外的旁观者视角，因此在《圆圆曲》的女性书写更多呈现了作者对于陈圆圆的客体化审视和两性同调的批判观建构。如果说《圆圆曲》体现的易代文人的历史理性维度，那么对于历史感性维度的传达，卞玉京的书写则为我们提供了很好的文本。

吴伟业（1609—1672）对卞玉京（约 1623—1665）的书写跨越了明清两个朝代，从明末士、妓交游式的题赠审美到墓前拜访时的悼亡故友，吴伟业对于卞玉京的书写始终与二人现实中的交往相关，也贯穿了他自己人生中的各个阶段。因此，这一书写历程既将二人毕生的主体性互动在文学建构加以层级展现，也将作者自身易代感受的加深过程加以连续性呈现。因此，吴伟业的卞玉京书写是对易代文人的历史感性维度的整体承载和深刻探究。

此个案展现了随着易代语境的不断深化，书写卞玉京的性别视角是怎样从性别观看、两性对话到最终的性别认同，并带来书写主题从私情写真、政治隐喻向人格建构的转移。卞玉京的文本形象从审美的客体、隐喻的象征到人格的主体逐级深化，最终达成与吴伟业的主体性并构谐融。对这一性别书写的查讨可以揭示两性在共通的历史感受下，如何跨越了性别之间的区隔而达到对“人”的共同认知，从而使易代文学具有了“人”的文学层面价值。

吴伟业对卞玉京的书写跨越了明清两个朝代。1644 年甲申之变的前两年，吴、卞二人恋情正热，吴伟业写下了多首有关卞氏的词作，记录了那时二人的生活情态。随着地坼天崩的到来，二人在南京似曾匆匆一见，便音信隔绝。顺治七年（1650）十月，吴伟业赴常熟，访钱谦益（1582—1664）。席间听闻阔别多年的卞玉京恰在此地，钱谦益为主动其敦请。但卞玉京到了钱家，却径直走入内室与柳如是（1618—1664）叙旧，并未与吴伟业交谈。宴后，满心惆怅的吴伟业写下《琴河感旧四首》。第二年（1651）初春，卞氏亲自到长洲拜访吴伟业，吴伟业写成《听女道士卞玉京弹琴歌》一诗。此后，二人便只凭友人偶知消息，而卞氏所依居的良医郑三山正是吴伟业的中表，因此，二人后在郑处曾以方外之礼见过一面，此后再未相见。直到康熙七年（1668））[2]，吴伟业偶然经过卞氏墓，写下了

[1] 本节已经以《从性别观看到性别认同——明清易代语境下吴伟业的卞玉京书写》为题发表在《中国诗歌研究》2014 年（总第十一辑）上。

[2] 冯其庸、叶君远：《吴梅村年谱》“康熙七年戊申”注 26，文化艺术出版社 2007 年版，第 427、428 页。

悼亡性质的歌行《过锦树林玉京道人墓》，诗前附有小传总结了二人毕生的羁绊。

吴伟业一生经历了两次重大抉择：一次是鼎革之际，同所有江南文士一样要面对生死守节的选择；一次是易代十年之后，作为文坛领袖的他又要在清廷重压之下做出仕隐间的抉择。这前一次关乎身体的存亡，后一次则直逼精神的存没。于是，吴伟业的人生被两点切分，而他对卞玉京的书写也正好对应了他这三个人生阶段。其中最剧烈的转折正是在甲申之变到顺治十年间悄然酝酿、最终爆发。此期间写成的《琴河感旧四首》与《听女道士卞玉京弹琴歌》这两组重量级诗作便不可避免的交叠了吴伟业前后两次人生转折的暗影。

因此，在吴伟业对卞玉京的书写中，卞玉京不仅仅是作为一个客体被描摹、呈现，更渗透着诗人非常浓重的自我主体意识，吴、卞二人主体性的相互叠映，才构成了“卞玉京”这一独特的历史—文学影像。在此历史—文学影像的建构过程中，吴伟业对卞玉京的书写由表层的性别观看逐渐走向了内在的性别对话，最终超越了性别的隔阂而走向了人格共鸣下的性别认同——这在吴伟业渐入暮年后写成的《过锦树林玉京道人墓》这一凭吊之作中最终得以体现。统观这一贯穿诗人一生的性别书写历程，吴、卞二人的私人情感在书写中渐趋边缘化，性别意识随着易代感的加深逐步被对精神人格的反思与考量取代，“性别问题”最终让位于“自我精神皈依”后的对人性的普遍关注，这也凸显了明清易代之际的文学的某种人本主义的倾向。

二、易代前后：性别观看与私情写真

前人评价吴伟业，多认为他易代前的作品才艳清丽，入清后始见苍凉风骨。读易代前吴伟业为卞玉京书写的词作，确实感到一股“艳”气扑面而来。吴伟业在《梅村诗话》中点明为卞玉京写作的词有四首：

《西江月·咏别》：乌鹊桥头夜话，樱桃花下春愁。廉纤细雨绿杨舟，画阁玉人垂手。　　红袖盈盈粉泪，青山剪剪明眸。今宵好梦倩谁收，一枕别时残酒。[1]

《西江月·春思》：娇眼斜回帐底，酥胸紧贴灯前。匆匆归去五更天，小胆怯谁瞧见？　　臂枕余香尤腻，口脂微印方鲜。云踪雨迹故依然，掉下一床花片。[2]

《醉春风·春思》其一：门外青骢骑，山外斜阳树。萧郎何事苦思归，去、去、去。

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 550 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 550—551 页。

燕子无情，落花多恨，一天憔悴。　　私语牵衣泪，醉眼偎人觑。今宵微雨怯春愁，住、住、住。笑整鸾衾，重添香兽，别离还未。[1]

《醉春风·春思》其二：眼底桃花媚，罗袜钩人处。四肢红玉软无言，醉、醉、醉。小阁迴廊，玉壶茶暖，水沉香细。　　重整兰膏腻，偷解罗襦系。知心侍女下帘钩，睡、睡、睡。皓腕频移，云鬟低拥，羞眸斜睇。[2]

后人评："此梅村词之最艳者"[3]。"最艳"的感受无疑源于这四首词对女性私密空间和性别特征的细致写真。在这里，既有精致的器具陈设——"鸾衾""香兽""玉壶""帘钩"，又有精巧的居处背景——"画阁""回廊""帐底""灯前"，从而铺陈出一派红香暖玉的纯粹女性空间。在这里，既有对卞玉京本人的肢体和动作的精细摹写——"玉人垂手""红袖盈盈粉泪，青山剪剪明眸""娇眼低回""酥胸紧贴"，"臂枕余香尤腻，口脂微印方鲜"，"眼底桃花媚，罗袜钩人处""四肢红玉""皓腕频移，云鬟低拥"，又有传神的女子情状——"小胆怯""私语牵衣泪""醉眼偎人觑""笑整鸾衾""羞眸斜睇"，从而塑出一位鲜活生动的女性形象。

值得注意的是，这四首词的表层形态，是将女性的私密空间和性别特征暴露在公众的"观看"下，给读者带来强烈的审美体验；而其深层形态，则透露着一种带有强烈"观看"意味的男性视角及其引发的性别感受。这也是中国传统的"宫体"写作中一贯乐于凸显的性别视角。同时，文本虽以常见的"拟代"手法塑造卞玉京为抒情叙事的主角，似是女性视角的呈现，男性的眼光却无处不在，时刻提醒读者这是在吴伟业"观看"下形成的图景与影像。卞玉京在"被观看"的过程中始终处于客体位置，并不是自我主体性的展现。

在这一"拟代"书写中，吴伟业不断以"萧郎何事苦思归"等话发问，提示着读者他自身在"过去"中实际在场；女性的情态也因察觉到了"男性眼光"的审视而以"笑整鸾衾""罗袜钩人处""重整兰膏腻，偷解罗襦系""羞眸斜睇"等肢体动作来回应，饱含着潜在的对话性；同时，"笑""钩""偷""羞"等语词明确暗示出对男性"观看者""赏鉴者"的感知。因此，女子的一举一动、一颦一笑，更像是一场基于性别期待的展演

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 556 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 556—557 页。
[3] 《醉春风·春思》其二，词后叶衍兰（1823—1897）评，（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 557 页。

并召唤着、等待着男性的回应。

不过，这场“展演”与“观看”间的两性对话，关注的是对外在行为的描摹，而非事件本身的意义。因此，性属凸显的同时，女性的真实主体却沦于缺席。这种两性间的“观看”与“展演”“召唤”与“回应”、性别符号的凸显与卞氏自我主体的缺席，实际表明的正是女性真实主体的被遮蔽。

这种真实性“缺席”既源自于吴伟业自身对女性的“赏玩”。吴伟业关注的是自己欲看到的具女性之美的体态，因此借助了大量香艳却类型化的“宫体文学”的语词符号，使卞玉京形象的建构与身体描写的符号化同构。同时，他对卞玉京心理的揣摩也有强烈的男性本位色彩，使其泛化为“怯”“畏”“偷”“羞”等一系列时刻呼应于男性诉求的小女子情态。因此，诗作对人物内在主体复杂性的探查让位于对外在性属同一性的描画，既使卞玉京极具女性的符号化特征，也为她主体形象的进一步建构留下了广阔的空间。

有趣的是，易代后吴伟业也有四首诗以“拟代”方式呈现想象中的性别对话，不过关注视角却发生了明显的转移，体现出易代后对“时间”中“人”“事”的深刻感受。请读《琴河感旧四首》：

白门杨柳好藏鸦，谁道扁舟荡桨斜。金屋云深吾谷树，玉杯春暖尚湖花。见来学避低团扇，近处疑嗔响钿车。却悔石城吹笛夜，青骢容易别卢家。

油壁迎来是旧游，尊前不出背花愁。缘知薄幸逢应恨，恰便多情唤却羞。故向闲人偷玉箸，浪传好语到银钩。五陵年少催归去，隔断红墙十二楼。

休将消息恨层城，犹有罗敷未嫁情。车过卷帘劳怅望，梦来携袖费逢迎。青山憔悴卿怜我，红粉飘零我忆卿。记得横塘秋夜好，玉钗恩重是前生。

长向东风问画阑，玉人微叹倚栏干。乍抛锦瑟描难就，小叠琼笺墨未干。弱叶懒舒添午倦，嫩芽娇染怯春寒。画成粉箑凭谁寄，多恐萧郎不忍看。[1]

这四首诗中，“青骢/卢家”“薄倖/多情”“玉/钗”“玉人/萧郎”等指称既代表了对话的主体，又暗示着二人极私密的过往。“却悔/容易”“逢应恨/唤却羞”“卿怜我/我忆

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 160—161 页。

卿”“凭谁寄/不忍看”等词，更凸显了彼此的内在应和。而在“（你）见来学避低团扇，（我）近处疑嗔响钿车”“（你）故向闲人偷玉筋，（我）浪传好语到银钩”“（你）车过卷帘劳怅望，（我）梦来携袖费逢迎”的对称性想象与螺旋叙事中，诗人又着力于一系列私人化情态。这种情态描摹与对话空间私密性的建构，无疑使诗作成为某种私情的写真。

正是由于这种私情的表达潜藏在表层的对话之下，因此吴、卞二人有着异于词作的主客体位置与深层的主体观照，而文本展现出的与易代前词作迥然不同的审美风貌便不独在于“诗庄词媚”的文体规约了。卞玉京在此由词作中被“观看”的客体转为饱含情感意涵的主体，甚至作为情感的主动发起者而饱有“罗敷未嫁”之情。在其后的“缘知薄倖逢应恨，恰便多情唤却羞”“车过卷帘劳怅望，梦来携袖费逢迎”等一系列想象中，诗人也相应的是情感的被动承载者，或是昔时的“薄幸”之人、或是今日“劳怅惘/费逢迎”的对象，始终缺乏明确的回应。

这样的主客体位置与词作中“观看/被观看”的双方恰恰形成了对调，使得卞玉京的主体形象更鲜明的印上了诗人主体投射的影子。这一投影的核心又在于诗人的“自怜”感受对卞玉京的移情。“怜”的诉求先由二人间的虚拟对话点明——“青山憔悴卿怜我，红粉飘零我忆卿”；后又移情于物并在借物拟人中传达——“弱叶懒舒添午倦，嫩芽娇染怯春寒”；最后移至对卞玉京的主体想象当中——“画成粉箑凭谁寄，多恐萧郎不忍看”。

这同时让人想起了吴伟业易代前词作中“小胆怯谁瞧见”“今宵微雨怯春愁”的描写。“怯”字所写出的小儿女“邀怜”的情态显然影射着男性的赏玩心态及观看感受。在易代后的诗作中，作者则以“嫩芽”指代卞玉京，用“怯”字写出她在“春寒”中的情态感受，并同时影射着自己在时局中的体验。因此，卞玉京形象的塑造是诗人主体“移情”的结果，是双方主体融合的呈现。相比于易代前的性别观看及其展现的吴、卞二人主体的分离，易代后的书写更体现出二人主体的同构。

这种主体的对立向融合的转变在易代后的另一首词作中也表现得十分鲜明，即《临江仙·逢旧》一词：

落拓江湖常载酒，十年重见云英。依然绰约掌中轻。灯前才一笑，偷解砑罗裙。

薄倖萧郎憔悴甚，此生终负卿卿。姑苏城外月黄昏。绿窗人去住，红粉泪纵横。[1]

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 554 页。

此词虽无确证，但尤侗和靳荣藩都认为是写给卞玉京的。这一方面是由于词中“偷解”罗裙、“红粉泪”“薄倖”“终负”等描述与《琴河感旧四首》颇多暗合，显现了追忆对象的相似性；另一方面则在于词作的追忆对象与写作主体的深层关系上也与《琴河感旧》颇为契合。《诗余》引尤侗（1618—1704）语说梅村此时“杜秋之感，正难为怀。”[1]《吴诗集览》中靳荣藩（1726—1784）评此诗：“历落缠绵，声情俱佳，自属集中高唱。”[2]这里“为怀”“缠绵”的阅读体验，都基于对诗作私人情感的联想与共鸣。这种私情的塑造不得不让人联想到吴伟业追忆了一生的红粉知己卞玉京。

在词作的追忆中，作者依然采用了易代前的宫体文学式的类型化描写来展现灯前一笑与偷解罗裙等具体动作。不过，易代前“偷解罗襦系”的动态呈现却转换成了“偷解砑罗裙”的静态图景。这种细微的不同既体现出审美风貌在易代前后的差异，更标志着作者自我心境的转移——从沉浸事件内部的迁移描述转向了对事件整体的静止回首；从对女性体态的观赏玩味转变为对时间流逝的感伤。因此，离别时佳人的情态也从“红袖盈盈粉泪”转为“红粉泪纵横”的沧桑之感。“纵横”对“盈盈”的替换增强了人世的厚度和时间的力度，将私人的感怀抒发引向更深厚的层面，而使卞玉京的形象从表层审美中的“红粉”形象成为了作者主体深度“移情”的产物。

“移情”在这里依然发挥了巨大效力，它的促发与易代之感丝丝合扣，可说是卞玉京的主体形象走向深入和复杂的直接动因。统观而言，在易代后的女性书写中，虽然仍体现出宫体文学色彩下的女性传统审美的塑造，但“性别”的观照逐渐退居次席而“时间”却逐步成为主导因素。随着易代之中的时间感受转化为文本中的沧桑之感，卞玉京也由被“观看”的客体逐渐成为情感写真中的主体——既承载了吴、卞二人的独特过往，又是时间流逝中作者抒发人事感怀的象征体，因此有着独立而深厚的主体价值，不再是诗人在审美想象间片面构塑的产物。换言之，易代带来的共通的时间感受，使作者对卞玉京的主体性“移情”成为书写的主旋律，因此带来了女性形象由表层的审美客体向深层的情感主体的转化。可以说，正是在双方主体的视域融合间，吴伟业塑造出了卞玉京的历史—文学影像。

三、易代之后：性别对话与政治隐喻

如果说《琴河感旧四首》还偏重于个体情怀的书写，是通过对女性主体影像的塑造与二人想象间的对话来完成私情的写真；那么，《听女道士卞玉京弹琴歌》展现的则是这种私人化书写向公众性阅读的转变。在卞玉京的琴声与自述间、在诗人听琴时与听琴后的自

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 555 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 555 页。

我感发中，二人的主体对话从《琴河感旧》的私情写真走向了宏大的历史层面。

这主要体现在《弹琴歌》一诗于吴、卞二人的个体对话外，更侧重性别间的群体对话。这一转向表明了诗人已从私人化的时间感受中抽离出来，进一步来对易代中的群体际遇发出拷问。随着对易代本体反思的加深，文本内卞玉京的历史—文学影像也走向了更深远的层面——不止交叠了诗人自我想象的移情，更成为政治隐喻下的象征主体。这一隐喻的建构依然是通过以他人为自己代言的方式（即“拟代”手法）来层层推进的，将对话主体藏于“面具”之后来展开。

先从《听女道士卞玉京弹琴歌》的诗题上看，就已确立了作者与叙事者间的“对话”关系。开篇采用琴音叙事，以“侧听弹琴声”和“借问弹者谁”将读者视线引向弹琴者，作者从而轻松的将叙述者的身份让位给了卞玉京。由于诗人在开篇引出弹琴者后便抽身而出，暗自转换叙事主体，只于篇末“坐客闻言起叹嗟”的群体影像中再次出现。因此诗作并没有像《琴河感旧》一样，通篇围绕吴、卞二人的个体对话展开。相反的，这种对自我叙事的回避和以群体意象作结，使得诗作的记述由“独”让位于“群”，并使诗作中的对话关系由个体走向了群体，这一点尤为鲜明的表现在诗作对主客关系的结构上。

诗作开篇即引出的吴、卞二人的主客关系在梅村歌行中一贯常见，也是结构“对话”的核心方法之一。在诗作随后的主体讲述中，卞玉京通过曲中对中山女故事的转述和曲后自我遭际的陈述两者向“坐客”倾诉，从而形成了以一对多的对话关系。而诗尾的“坐客”意象进一步将这种对话定位在了群体的观照上。

此外，作者利用主客关系结构出的多级代言关系，也使得叙事在多重的对话主体间进行，由个体层面走向了群体维度。在卞玉京以中山女之事来引起听琴者感怀的同时，她自己也是作为中山女琴声和故事的感怀者出现——因此，中山女又成为卞氏的代言者，在吴、卞二人构成的一级对话主体外，组成了二级的对话主体。在这一多重对话主体的套环式结构中，诗作整体呈现营造出的便是群体性的对话空间。

这种对话的群体性特征也体现在卞玉京对中山女故事的讲述方式上。在她以“拟代”口吻描摹中山女的心理时，落笔于“依稀记得祁与阮，同时亦中三宫选。可怜俱未识君王，军府抄名被驱遣”这样一种群体命运的交代；同时，描述中所采用的历史典故也指向了一种群体性的意象（“张孔承恩已十年”）。于是，在这追忆和代述之间，就不仅仅是卞玉京与中山女二者的个体影像彼此交叠，更有了群体影像的映衬。这使得诗作的主体叙事跨越了个体范畴，呈现为女性群体内部的互喻代言。

群体性的刻画既是中山女故事的表述特征，也是卞玉京由“感发”走入自我身世陈述

后的行文视角。“我向花间拂素琴，一弹三叹为伤心。暗将别鹄离鸾引，写入悲风怨雨吟”这四句，既承上叹惋闺阁女性的群体遭际，又启下写出了其他风尘女性“别离”遭际，而这一易代遭际的共通感使得诗作最终归于“十年同伴两三人，沙董朱颜尽黄土”这样一种集体性的零落境况中。

同时在这两部分中，反复出现下层女子与上层女性对比时以自低的口吻做出的让步性表述，如“归来女伴洗红妆”“贵戚深闺陌上尘，吾辈漂零何足数”。这既是在建构女性群体内部的直接性对话，也是通过上层女性对下层女性的影射来让不同群体间殊途同归的命运在互文的笔法下的互喻互见，从而形成群体间的同构书写。

正是为了凸显这种群体间的对话与互喻，卞玉京在中山女故事的讲述中始终将自身藏于坐客之中（“坐中瞥见涂鸦黄”）。这一讲述姿态又让人想起了诗作中诗人对于自身的结构策略。在开篇的隐遁之后，诗人直到诗作结尾才以“坐客”的身份重现，并发出了“坐客闻言起叹嗟，江山萧瑟隐悲笳。莫将蔡女边头曲，落尽吴王苑里花”的感叹。

这里有着双重的感发：一是“闻言”后对事件的直接叹嗟，一是听“曲”后对时代的总体喟叹。因此，作者的感叹既是针对卞玉京这一个体而发，更是对于卞玉京、中山女她们所代表的群体而发。这种感叹之内的群体性，又是通过诗人对自我叙事的回避和隐于群体之内的“言说”方式才得以实现的。因此，可以说这种以独代群、以群写独的结构视角，既是卞玉京讲述并兴叹中山女故事的方式，也同样是吴伟业对卞氏琴声和故事的“感发”方式。

这种记述方式的同构性，表明了诗人是把卞玉京作为自我的代言来加以构塑的，就如同卞玉京以中山女的故事作为自身遭际的代言与兴叹一样。这里要注意到的是在卞玉京的讲述中，讲述视角由个体向群体的转变是紧密贴合于时间感的转换的。这里有两重时间感的对比——“坐中瞥见涂鸦黄”到“中山好女光徘徊”是以细描凸显绵长的人生感；“尽道当前黄屋尊，谁知转盼红颜误”则加快节奏，呈现出陡转的历史感。随着历史感的介入，诗作转入了易代叙事。

实际上，这种带有反思与评判意味的历史感受是来自男性文人的叙事投射。从文本内卞玉京的个体形象到上下层女性的群体形象，无一不含有诗人主体意识的浓厚渗透与投影。因此，诗作对于群体性对话与隐喻的建构，实质是在以易代女性为男性文人的群体张本，以喻指他们共通的易代境遇。

在特殊的历史语境中，以跨越性别的隐喻书写来表达文人的政治遭际与历史感伤于古典文学传统中并不少见，尤其是在女妓与文人之间以性别隐喻建构政治隐喻，更是古已有

之的传统。这里不妨以唐人白居易的《琵琶行》为例，来探究一下吴伟业的性别书写对传统的继承与新变。白居易此诗对吴伟业的影响颇大，在梅村歌行中贯能找到许多直接的证据，像《弹琴歌》中的“坐客”意象就明显是对白氏《琵琶行》的承袭。

《琵琶行》一诗从开篇讲“主人下马客在船，举酒欲饮无管弦”，就铺垫出主客对话的场景；在听琴后诗人也于“满座重闻皆掩泣”的群体感发中，突出了“江州司马青衫湿”的自我主体。因此，全诗就以主客结构形成了琵琶女对诗人个体代言。这一代言是围绕“士不遇”的传统主题进行书写的，是“香草美人”传统下文人对自我隐喻的建构，指向的是个体性的政治隐喻。

吴伟业对于白居易“坐客”意象及主客关系结构的承袭也多次出现，但却更侧重其群体性。在吴氏《琵琶行》中，既有听琴者作为个体的感发（“坐中有客泪如霰”），更有“岐王席散少陵穷，五陵招客君知否”这一群体性的感伤。这种主客场景在《临淮老妓行》一诗中也有展现。该诗同《弹琴歌》一样，从“才转轻喉便泪流，尊前诉出漂零苦”的自述开始便处在主客相对的言说空间下，最终以“依然丝管对东风，坐中尚识当时客”的群体感伤作结。在这倾诉与倾听间，历史的兴亡感被主客对话的结构统筹。

《弹琴歌》一诗也是如此，以弹琴者卞玉京来为听众代言，并通过将诗人的自我个体隐没于“坐客”之中的方式来凸显诗作对群体性的侧重。为了最大限度的回避自我主体的干扰，诗人颇为偏爱白居易以“忽闻水上琵琶声”“寻声暗问弹者谁”为开篇的琴声叙事。他在《琵琶行》《听女道士卞玉京弹琴歌》中分别有“今春偶步城南斜，王家池馆弹琵琶。巧听失声叫奇绝，主人招客同看花。为问按歌人姓白，家住通州好寻觅”[1]和“侧听弹琴声”“借问弹者谁”这样的叙述，既是仿照白居易为弹琴者设置戏剧性的出场，更是为将自己隐没于众人对琴音的关注及对弹琴者的期待之中。

此外，为突出性别群体之间的对话、感发，诗人在中山女的讲述和自述中也刻意避免自我的出场。他不像白居易在“我闻琵琶已叹息，又闻此语重唧唧”后又重新着墨于自我身世的塑造，而只借卞氏口发出“完事仓皇在南渡，大家几日能枝梧”“尽道当前黄屋尊，谁知转盼红颜误”等稍显游离于叙事之外的历史感慨，但仍围绕于内部叙事的织构。

同时，吴伟业不同于白居易在“添酒回灯重开宴”中保留的主人姿态，既不着墨于自我境遇的陈述，也不凸显自身在“坐客”内的独特性。吴伟业在听琴、闻言后的感伤下，即便是直接化用了白居易《琵琶行》的结尾而写及“独有风尘潦倒人，偶逢丝竹便沾巾”的个体形象，也缺乏明确的“江州司马”这样的身份表明，而以“风尘”“潦倒”这样的

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 56 页。

普泛性特征来从一种群体的际遇上暗示自我的影像。因此，在吴伟业这样的笔法和纳“独”入“群”的心态下，卞玉京与作者间的直接对话也被淡化，她及她所讲述的易代女性与男性听众构成的性别群体之间的对话才是梅村歌行所欲呈现的主体。

可供一提的是，吴伟业对此次听琴事件的复述中有“坐客皆为出泣”[1]一语，更表明“坐客”指称的群体性意涵。而吴伟业之所以将“江州司马”的个体形象置换为主客对话的群体影像，来“经营这种非个人的语调，是欲避免过于激情，处处关己”[2]；更重要的是，由于易代指向的是一种群体际遇，运用非个性化的语言更能从旁观者的角度将“易代”主题客体化，通过跨越性别的群体间的对话来将白居易式的自我代言转变为群体性的易代隐喻：这也是易代语境之下的政治隐喻与其他文学场域中性别书写的突出区别。

在这一的隐喻书写中，卞玉京与诗人同为感发者与转述人，身份的同构及对自我叙事的同一回避，既是“代言”的标识，更暗示二人易代感伤本质的相通。卞玉京鼓琴后曾“泫然曰：‘吾在秦淮，见中山故第有女绝世，名在南内选择中，未入宫而乱作，军府以一鞭驱之去。吾侪沦落，分也，又复谁怨乎？’”[3]这与诗内“贵戚深闺陌上尘，吾辈漂零何足数”数语相合，是由女性群体内部的对比来进一步揭示风尘女性的边缘性感受，而这种也来自于身份认同下的边缘感也加深了这一感受的群体性指向。

身份的边缘感实际上也是易代后男性文人的群体性感受。易代后他们面对的不止是政治仕途的截断，更是文化话语权正统性与强势地位的被“阉割”。明末的复社文人无论在朝、在野都能时刻握有强势的话语权，并张扬其文化的正统性。对于经历易代却选择保生的这批遗民文人而言，无论“贰臣”与否，都已背上了道统上的“原罪”，只能躲在“面具”后隐晦的表达易代后的心境与感伤。

这种身份认同下产生的群体边缘感，不仅将易代文人群体沦落的感伤推向了极致，更引发了两性群体间的某种共鸣。于是，此时的性别书写便以代言的方式走向了政治隐喻一途。卞玉京作为隐喻中的象征主体，通过对自我叙事的规避与相关的群体影像的塑造，暗示着男性文人在易代之际的集体遭际。

《弹琴歌》的诗末有“莫将蔡女边头曲，落尽吴王苑里花”一语——“蔡女”“边头”的语词暗含了华夷之辨的观念，而“吴王”一典又是对时局的直接影射[4]。这使得诗作对两

[1] 《过锦树林玉京道人墓》诗前并序，（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 250 页。

[2] ［美］孙康宜：《隐情与“面具”——梅村诗试说》，《文学经典的挑战》，百花洲文艺出版社 2002 年版，第 186 页。

[3] 《过锦树林玉京道人墓》诗前并序，（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 250、251 页。

[4] 陈寅恪先生曾翻出一段公案，《柳如是别传》写：“别有一可注意之事，即顺治七年末，八年初，清人似有点取强夺

性互喻的建构并不止于已逝的“易代”，更指向双方共处的当下。“易代语境”的这种深化也让其中的女性书写有了更多元的层次。

总之，在卞玉京的携琴造访中，她通过琴声与自述二者向吴伟业“倾诉”了十年遭际的易代感受。诗人也在听曲与闻言的双重感发下，采用主客对话的方式写成了《听女道士卞玉京弹琴歌》一诗。诗作中身份、视角与记述方式的同构性，标识了二者主体性的互渗和影像的交叠。同时，随着个体向群体的融入，群体间的性别对话凸显，卞玉京也在这一对话中成为吴伟业建构易代隐喻的象征主体。这一对话的群体性色彩的凸显不仅来是吴伟业个体的经历心态与惯有叙事结构的展现，更是易代文人群体心态与香草美人文学传统的彰显。在《弹琴歌》中，吴伟业对卞玉京的感发不仅带有对时局的影射色彩，更暗示着易代后的男性文人群体在政治理想与文化语权上的双重沦落，因此，才借由文学叙事间的性别对话建构起了意涵丰富的政治隐喻。

四、仕清之后：性别认同与人格建构

十余年之后，吴伟业在渐入暮年之际最后一次回忆到了卞玉京，并写下《过锦树林玉京道人墓》一诗。已逝的卞玉京与已成为过去的“易代”有了某种时间感受上的同质性，更能承载诗人的易代心境。卞玉京成为了有浓厚历史感的主体，这不妨先从开篇来看一下：

龙山山下茱萸节，泉响琤淙流不竭。但洗铅华不洗愁，形影空潭照离别。离别沉吟几回顾，游丝梦断花枝悟。翻笑行人怨落花，从前总被春风误。[1]

开篇写二人的“离别”，却用永恒的“山”、不竭的“泉”、不变的“空潭”领起感叹。转笔又写“游丝”“梦”“花枝”“落花”“春风”这类代表着转瞬即逝的意象，使“离别”被反衬得更加绵长。这些意象寓意的是易逝的世俗铅华，而“铅华”可以被恒久循环的泉流洗净，可离别之“愁”却更久长难逝。作为“愁”之载体的卞玉京在山下的墓地中更与永恒不变的自然融为一体，于是相比于易变的意象，卞玉京的形象就有了客体化的倾向。历史本来就是对“逝去”中永恒性的发掘，因此，卞玉京就在逝去与永恒的连结

秦淮当时及旧日乐籍名姝之举。……乐籍名姝中，其尚未嫁如卞赛及此歌之‘碧玉班中怕点留’者，……已适人如董白及此歌所谓‘乐营门外卢家泣’者。……前述汪然明于顺治九年壬辰始识张宛仙于嘉兴，而宛仙已匿影不出，不轻见人。恐亦与玉京入道避祸之事，同一原因。更细绎‘听女道士卞玉京弹琴歌’结语云‘坐客闻言起叹嗟，江山萧瑟隐悲笳。莫将蔡女边头曲，落尽吴王苑里花。’则用蔡文姬胡笳十八拍之典，以匈奴比建州。梅村遣辞必非泛指，特拈出此重公案，愿与世之读吴诗者，共参究之也。”见陈寅恪：《柳如是别传》，收于《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 503、504 页。

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 251 页。

中有了悠长的历史感。诗人又是如何凸显这种历史感在易代心态下的独特的呢？这不妨从随后的物象铺排中来查讨：

金粟堆边乌鹊桥，玉孃湖上蘼芜路。油壁曾闻此地游，谁知即是西陵墓。乌桕霜来映夕曛，锦城如锦葬文君。红楼历乱燕支雨，绣岭迷离石镜云。[1]

在对卞玉京逝去的想象中，诗人采用了“西陵墓”“乌鹊桥”“铜雀砚”等一系列的历史典故，传递出一种兴衰变换的沧桑感。这种历史沧桑超脱于“易代”的一时怆痛，是人类永恒的感受，也因此比《弹琴歌》中的易代感更具客体性。卞玉京由诗人主观易代感受的代言者，转换为这种永恒历史感的承载体，是更为客体化的书写对象。这一历史感与客体化的影像消弭了吴、卞之间性别的分隔，成为二人性别意识趋同的前提。

相逢尽说东风柳，燕子楼高今在否？枉抛心力付娥眉，身去相随复何有？独有潇湘九畹兰，幽香妙结同心友。十色笺翻贝叶文，五絛弦拂银钩手。生死栴檀祇树林，青莲舌在知难朽。[2]

通过与其他易代女性的对比，诗人这里对卞玉京有了某种性别认同的意味。诗中的“东风柳”代指柳如是（1618—1664），而今早已是人去楼空，就像开篇的“落花”“春风”一样不具有永恒的价值，可谓是“青莲舌在知难朽”的反衬。同时，诗作又可能暗含了另外一个同样作为反衬的人物，即陈圆圆。

一来，文中提到的“乌桕”“霜来”这类意象，不禁让人想起早年吴伟业在《圆圆曲》中写的“乌桕红经十度霜”及“错怨狂风飏落花，无边春色来天地”等句；二来，诗中“翻笑行人怨落花，从前总被春风误”的视角以落花、春风来喻指女性及其际遇，又暗藏了“错怨”心态与作者的反讽之意，也与《圆圆曲》类似[3]。吴伟业之前的《弹琴歌》本就与《圆

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 251 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 251 页。
[3] 有趣的是，《圆圆曲》与《听女道士卞玉京弹琴歌》同作于顺治八年，只在《弹琴歌》后几月写成。笔者认为，《过锦树林玉京道人墓》一诗暗示了吴伟业一直有将卞玉京和陈圆圆对比写照的倾向，易代前时人对二人也有“酒垆寻卞赛，花底出陈圆”一语，因此这种比较书写就颇有意思。陈寅恪先生即将两诗参看，参见陈寅恪：《柳如是别传》，收于《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 497、498 页。

圆曲》写于同年，一同情、一贬讽。在一贬、一褒之间，吴伟业探讨的是二人于易代中人生选择的不同及其所代表的内在品性的差异。因此，这里吴伟业似乎有意的再次重提陈圆圆，并依然保有其讽刺的立场，也就是为让陈圆圆成为卞玉京更有力的反衬。

这一女性群体内部的比照书写不独是清初一时，然而吴伟业基于易代感受而对卞玉京人格深层的认同却是此际性别书写的独特内涵。请试看赵翼《瓯北诗话》中论及柳如是时的一段文字：

《题柳如是小像》：

……谁知腻粉柔脂中，别有爱名心一片。君不见同时卞玉京，心许鹿樵事未成。旋适贵人为弃妇，流离含泪画兰英。又不见顾眉生，荣华曾擅横波名。当其夫妇从贼日，捧泥涂面逃出城。一样平康好姿首，青青终让章台柳。[1]

赵翼对于柳如是的题写是延续了清初以后的文人们从柳如是之死对她名节的称颂与标榜的理路，这里也采用了女性群体内部的类比方式并且从两性和合的角度加以对比。作者将柳如是对钱谦益的选择定义为“爱名”，以照应她自身的以死完名的书写立意。相应的，吴、卞二人的未成而使得卞玉京流为弃妇的结局，以及龚、顾二人虽得夫妻情投意合却失于道统之合，都成为了柳如是的对立面。这其中卞玉京本事的交代和书写倾向尤为体现出作者主观臆构的色彩，而与吴伟业呈现截然相反的判知。

这里固然有凸显主角的常见手法在，但更多是由于对两性书写视角的不同而带来了评判认知的差异。此处作者的视角集中在两性的表层统观上，以论女性外化的名节而持褒贬判定。而名节问题是女性书写一贯的基本观照维度而与易代语境并无特殊关联。因此，作者最后对于柳如是在历史中永恒价值的寻求，也只能以浅层的物象“青青终让章台柳”作比。相反的，吴伟业对于两性的书写是从自我与女性自身的主体性互动上出发，更考察两性关系建构的内部深度。因此，诗作最终走向有人格喻涵的“青莲舌在知难朽”的观照维度中。

由于人格感知的加深和在文学建构中人格认同的呈现，吴伟业这里对卞玉京的认同超越了性别的层面，既不是易代前的对性属特征的审美体验，也并非是《秦河感旧四首》中

[1] （清）赵翼：《题柳如是小像》，《瓯北诗话》，选录于范景中、周书田编纂：《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 151 页。

的对两性私情的体察抒怀，又不止于《弹琴歌》之时以经历、心态的同构起的性别隐喻。从诗前小传和诗作中吴伟业对卞玉京最终的平等定位（“同心友”）来看，这种认同更多是跨越了性别的间隔而达到对深层人格的体察，进而对她主体独立性生发出的尊重与认同。

这里不妨对比时人笔记中有关卞玉京的其他的一些记载。像《正始集》《青楼诗话》《十美词纪》《香艳丛书》《众香词》《板桥杂记》等著述中都有卞玉京的传记，但生平本事大体不出吴伟业、余怀（1616—1696）的记述。因此，下面就节录下吴伟业的诗前小传，对比于余怀的《板桥杂记》，来研讨下吴伟业对卞玉京独立人格的有意观照及其主体性的深层建构。

《过锦树林玉京道人墓·传》：玉京道人，莫详所自出，或曰秦淮人。姓卞氏。知书，工小楷，能画兰，能琴。年十八，侨虎丘之山塘。所居湘帘棐几，严净无纤尘，双眸泓然，日与佳墨良纸相映彻。[1]

《板桥杂记》：卞赛，一曰赛赛，后为女道士，自称玉京道人。知书，工小楷，善画兰、鼓琴，喜作风枝袅娜，一落笔，画十余纸。年十八，游吴门，侨居虎丘。湘帘棐几，地无纤尘。[2]

这两处文字主要从名氏、侨寓、技艺、居处等方面记述卞玉京，其中的详略和次序与叙述视角和记述方式的不同大有关联。余怀的《板桥杂记》有传统列女传记的色彩，悬置了“莫详所自出”这类不确定的问题，以全知的视角依照顺序记述（如“卞赛”到“玉京道人”的交代），这是一种定评式的书写。其他的如《青楼诗话》写“卞赛，一名赛赛，后为女道士。自称玉京道人”[3]、《正始集》载“卞玉京，江苏上元人。玉京原名赛”[4]等，也都与余怀传记式的写法相类。

吴氏小传则更富纪传文学的传奇性，由自我视角切入，从现下的“玉京道人”逆推其人其事，不考究叙述逻辑中的时间次序，更突出叙事者的主体视角。二者的区别更可从行

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 250 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 37 页。
[3] （清）雷瑨：《青楼诗话》卷上，《中国诗话珍本丛刊》，北京图书馆，2004 年，第 51 页。
[4] （清）《国朝闺秀正始集》附录，吴正明、李烨辑：《钱、柳说汇》，广陵书社 2013 年版，第 17 页。

文中对“侍女柔柔”的处理看出：

《过锦树林玉京道人墓·传》：柔柔庄且慧。道人画兰，好作风枝婀娜，一落笔尽十余纸，柔柔承侍砚席间，如弟子然，终日未尝少休。[1]

《板桥杂记》：侍儿柔柔承奉砚席如弟子，指挥如意，亦静好女子也。[2]

这是一段插入到以卞玉京为主体的记述中的文字，是写道人“画兰”一事时的旁枝。吴伟业在此段插叙中转换了主语，以“柔柔”为主体，叙事逻辑跳跃，体现了写传者的主观性视角。对“画兰”一事，吴伟业也以“好作”“尽十余纸”等描述性强的语词，突出写传者自身的感情色彩。

《板桥杂记》则将道人的画兰之风在开篇交代，递补于顺序性的简介中，而“喜作”“画十余纸”的刻画在词语色彩上更趋于冷静客观，句式简洁、陈述语气，都体现了对道人的客观化书写。

此外，有关柔柔的插叙中，余怀插入了“指挥如意”一句，使叙述回归以道人为主体的视角上，只附加一句对柔柔简略的定评（“亦静好女子也”）。因此，余怀的书写力图将卞玉京客体化，赋予其在文本中的主体性地位，竭力疏离于自己的主观介入。

这种叙事逻辑、描述色彩和记录方式上的不同，取决于作者主体介入的差异。因此，可以说吴伟业小传中的卞玉京形象更明确的叠合了作者浓厚的主观色彩，是吴伟业主体意识建构的产物。那么这一建构指向了卞玉京怎样的主体形象呢？不妨请看下文两段对卞玉京品格的描写：

《过锦树林玉京道人墓·传》：见客初亦不甚酬对，少焉谐谑间作，一坐倾靡。与之久者，时见有怨恨色，问之辄乱以它语，其警慧虽文士莫及也。[3]

《板桥杂记》见客，初不甚酬对；若遇佳宾，则谐谑间作，谈辞如云，一座倾倒。[4]

---

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 251 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 37 页。
[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 251 页。
[4] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 37 页。

这是叙事视角走向深入、更欲探求人物内在品质的两段文字。余怀笔法洗练，陈述间语势平缓，是以人代事。吴伟业则着墨于“事”的刻画，以“初”“少焉”“与之久”“时有”等时间词细化叙事，用以事写人的笔法使卞玉京的形象更为延展而立体。同时，吴氏的文字语势跌宕起伏，最终凸显“虽文士莫及”的定位，是着重于卞玉京品格的塑造。在卞玉京学道后，“道人用三年力，刺舌血为保御书《法华经》……缁素咸捧手赞叹”。最终，作者落笔在“青莲舌在知难朽”的人格价值上，完成对卞玉京人格价值的完整建构。

反观之前论及的对柔柔的描写。相比余怀的“亦静好女子也”的简单评述，吴伟业更关注柔柔“庄且静”的气质性情，实际是隐含了对柔柔主体人格的关注；同时文中又以“承席侍宴”时的“未尝少休”来凸显她的内在品性；此外，再像“如弟子然”这样一句对卞玉京与柔柔间情状的简洁交代，更在点出了二人情感的默契眷恋之外，隐含了她们内在品性的契合相知——这些无一不是对深层精神人格的关注。从这一层面上看，吴伟业写柔柔为主体，实质是作为写卞玉京精神人格的策应。

正是有了这种人格的建构，在《过锦树林玉京道人墓》这篇凭吊性的文字中，卞玉京的文学影像才摆脱了某些墓志铭中对女性的刻板化描写，更深入的体察到易代女性的独特际遇与独立价值。晚明以降的名妓本就承载了性别意识的新变，但相比于《三言二拍》等市井文学中展现的女性自我意识的解放萌芽，秦淮名妓更以对精神人格的追求来表明她们的品味与操守（就像余怀戏谑李十娘时，十娘以心、命相离的观念反辩自己的“不贞”[1]）。因此这时出现的一批“文人化”[2]的妓女所展现出的文士化的人格追求，既给她们自身的主体性增加了丰富的言说意涵，也带来了男性文人对她们更深层的关注，甚至是反观自身后的借代隐喻与共鸣认同。

易代对这种性别间的互动更是一种激化与深化，将《板桥杂记》记录的明末那种“‘风乍起，吹皱一池春水’，干卿何事”[3]、“高声诵其文，妓皆称快”[4]的士、妓应和、文心相会，集中到了人格操守的考量与比对上。卞玉京的入道选择是她自身精神人格的彰显与标识，因而带来了吴伟业对她“同心友”的定位与认同。同时，她的这种主体独立性的获取，又带来了吴伟业对自身的深层反观而发出了“薄命只应同入道”的人生慨叹。因此，这里带有平等独立意涵的性别认同实际表明的也是明末士、妓互动的深化。

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 23、24 页。
[2] 参见王鸿泰：《青楼名妓与情艺生活——明清间的妓女与文人》，熊秉真、吕妙芬主编：《礼教与情欲——前近代中国文化中的后 / 现代性》，台北中研院近代史研究所，1999 年，第 73—123 页。
[3] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 20 页。
[4] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 61 页。

当“易代”提出了种种迫在眉睫的人生选择的命题，并由此形成了对于易代文人内在人格的考量和评价之时，“易代语境”的力量才在性别书写中得以彰显：士、妓间的唱和便由文心走入人心，由审美的体察走向人格的考察——因此，性别的间隔被共通的历史感受下人性的共鸣打破，才有了“同心友”这种由人格层面而论的两性间的深层互动与认同。后来曹溶曾将二人相知一事的题写也是本于此点：

《题女冠卞玉京募册》（题注：卞与娄东学士有旧）

团扇飘零罢玉琴，秣陵山色道人心。绡衣飞入瑶台远，青鸟时通海上音。[1]

吴伟业虽然紧扣“入道”来写卞玉京的形象特征，并以“青莲”等作为其永恒性的象征，但这种认同与尊重却并不源自这种道士的身份，这可从钱谦益晚年写给入道故友的一组诗作对比来看，即《秦淮水亭逢旧校书赋赠十二首》。这是他献给女道士净华的，陈寅恪先生认为女道士“净华”很可能就是玉京道人[2]。虽无确证，近年来也有他说提出，但并不妨碍查探易代文人面对入道的名妓故友的书写心态。

这里暂取在陈先生看来与玉京道人本事最接近的二首为例：

妆阁书楼失绛云，香灯绣佛对斜曛。临风一语凭相寄，红豆花前每忆君。瘦沈风狂可奈何，情痴只较一身多。荒坟那有相思树，半死枯松绊女萝。[3]

从“妆阁”“红豆”“情痴”“相思”等语，可以看出钱谦益是从“情”的维度来书写这位“不裹宫妆不女冠，相逢只作道人看”[4]的故友。不论“枯松”“女萝”意象是否如

[1] （清）曹溶：《题女冠卞玉京募册》，纪宝成主编：《清代诗文集汇编》第 45 册《静惕堂诗集》，上海古籍出版社 2010 年版，第 561 页。

[2] 参见陈寅恪：《柳如是别传》，收于《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 508、509 页。陈寅恪先生先从时限与地理上猜想在绛云楼上与柳如是作伴的惠香与卞玉京可能为同一人。此组诗中回忆到绛云楼的往事因此净华可能也就是惠香，即卞玉京。后来李金堂在《板桥杂记》注释中又提出此组诗是在秦淮水亭重遇后写给李小大的，但李小大易代后入道名“净持”，并没有更详细的考证，姑备一说。参见（清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 29 页注释 7。

[3] （清）钱谦益著、（清）钱曾笺注、钱仲联标校：《有学集》卷八，上海古籍出版社 1996 年版，第 403 页。在此文集目录标注此组诗是给“李小大”的题赠，但正文中并未再出现或加以说明；另据李金堂在《板桥杂记》注释中判断，此组诗是顺治丁酉年大家同为横波夫人祝寿相聚时，钱谦益给李小大的写赠，但同样未作考辨（上海古籍出版社 2000 年版，第 29 页）。而陈寅恪先生的分析在笔者看来不无可能，而本文所选之诗的几个意象尤其与卞玉京的本事相合，即便并非一人，也可不妨作为易代后文人写赠旧日红粉、今日道人的同题文本来对读一二。

[4] （清）钱谦益著、（清）钱曾笺注、钱仲联标校：《牧斋有学集》卷八，上海古籍出版社 1996 年版，第 402 页。

陈寅恪先生所说，是对卞玉京依居郑保御之事的影射——但方外身份与世俗之情的对比，却是钱、吴大不相同的地方——不仅显露了钱谦益略带调侃之意的女性观照；而且比之吴伟业以“入道”作为精神人格上的选择，来建构卞玉京永恒性价值的书写，钱诗又透露出眷恋世俗情爱的短暂性意味，是为“一时”的人世沧桑而写，而非比吴伟业笔下承载了深厚历史感的卞玉京。

当然，这种性别认同的视角与深层人格的建构既是易代文士的群体选择，也是吴伟业个体的有意追求。虽然，易代后文人的女性书写普遍有了向人本回归的色彩，而减弱了性别符号的文学应用，显现了对文学传统的某种新变，但从人格建立的角度将两性共同审视并有意的建构认同，却仍是吴伟业更进一步之处。

在这一建构过程中，卞玉京的历史—文学影像比早年以私情写真和政治隐喻为内核的诗作有了更独立的主体性，其核心便是对易代语境下人格价值的认同。这种人格价值的建构也彰显了吴伟业对自我精神出路的寻求，在顺治八年《弹琴歌》与《圆圆曲》中，既能看到诗人的感伤隐忍的所在，也看到了批判讽刺的所向，但出路何在却是吴伟业在这一首暮年的诗作中才给出了某种解答。

五、结语：易代叙事中两性同构的隐喻观

易代前作者笔下的卞玉京是作为晚明风流的象征，体现出鲜明的以“士”观“妓”的性别观看特征，而晚明名妓自身的主体追求与女性意识的新变并未得到更多的展现。随着卞玉京在易代中遭际历验的加深，她对吴伟业的态度也从小儿女情态转变为欲见还休的曲折心事，而成为《秦河感旧四首》中承载了二人相知过往与私密情态的情感主体。同时，《秦河感旧四首》展现的私情写真又表明了鼎革之变带给文人的精神创伤已外化为他们对情感主体的找寻。因此，卞玉京这一情感主体也是经吴伟业想象构塑的历史—文学影像，寄托了诗人私人的情感色彩，是二人主体性叠合的展现。

在此后的《听女道士卞玉京弹琴歌》一诗中，卞玉京所讲述的中山女所代表的闺阁贵戚群体及她自己所亲历的风尘女性群体的易代遭际，让这些女性有了更深层的主体内涵，具有了人事的丰厚度和历史的沧桑感，因此，这些承载了易代内涵的女性群体比之单纯的审美主体更具有可供言说的空间。于是，吴伟业将之前的那种针对性别个体的交流拓展成对两性群体的观照，将私人性的情感写真置于更宏大的易代语境中来，使诗内女性成为“香草美人”传统下的政治隐喻的新型表达。这种易代语境下的政治隐喻突破了白居易等前人对个体政治命运的关注，将“士不遇”的主题推向了对群体遭际的表达。因此，卞玉京与吴伟业的个体影像与性别对话就被融入群体去写，成为男性文人在易代语境下的政治仕

途、文化话语权集体性失落的政治代言。

而在生死永隔之后，随着卞玉京同易代一样成为逝去的“彼在”，渐入暮年的吴伟业对卞玉京的观照，终于走向主体独立的层面。这种主体的独立性一方面在于卞玉京于易代之际做出的整体的人生选择，有着超越一地之感、一时之情的人格价值的永恒性；另一方面，正处在对自我人格价值反思与愧悔中的吴伟业，又正是在渴求这种永恒性的救赎。卞玉京所展现出的这种人格价值的永恒性乃是源自儒家体系内的价值判定，也正可作为男性文人反观自身的衡量标的，因此，吴伟业在书写中便特别表现出对女性主体独立性的赋予、尊重与认同。这也表明吴卞二人在主体的独立平等下走向了性别意识的某种趋同与融合，促发了性别间区隔的消弭、“人”的共性价值凸显，也因此形成了《过锦树林玉京道人墓》一诗中在吴伟业人格建构下的卞玉京的历史—文学影像。

绾结而言，吴伟业对于卞玉京的书写以易代为转折，由身体层面的性别观看转向精神层面的拷问，而有着私情写真—政治隐喻—人格建构的次第深入。在这一历程中，随着吴伟业与卞玉京彼此认知的加深和易代感受的趋同，因此文学书写中的女性想象也走向更深层的主体融合。

此外，这场跨越两个朝代、贯穿作者人生三个阶段的女性书写，鲜明地显现了性别书写中的“时间性”问题。就书写历程而言，伴随着与“易代”时间距离的拉长，作者主体感受的转变赋予文本不同的主题关怀；同时，随着作者主体意识的转变，文内的女性形象受到作者主体不同程度的介入，而在历史影像向文学形象的转化中有了不同的主体色彩。就书写内容而言，“易代”带来的时间感受与潜在语境，使得文本内作为“易代”象征的女性形象也折射出不同的意涵。吴伟业将易代后体验到的人世沧桑与人生曲折转化为一种对立的时间感受——人生的“绵长”与历史“陡转”。因此，易代文人对卞玉京、中山女乃至柳如是、陈圆圆等一批易代女性的书写，实际上是以之为这种矛盾的时间感受的代言。

这种书写之中的时间主题，也是其他明清易代之际文人主体观照的焦点之一。例如，同是观剧听琴的诗作，钱谦益笔下有“看取鸿毛一番迟”“驱使风光莫较贫”“日月何妨在醉乡”“筵散酒醒成一笑”[1]“今夕何夕良宴会”“人生百年一戏笥”[2]等语，承续《古诗十九首》的传统，凸显了良辰短暂、人生倏忽而过。这一时间感在听琴的女性书写中，显现为一种物候更迭中的片段性时间——“弹到西风黄叶处，清琴指下泛秋声”[3]、“十指

[1] 《仲夏观剧欢谯浃戏题长句呈同席许宫允诸公》（其一）、（其二）、（其三）、（其四），（清）钱谦益、（清）钱曾笺注、钱仲联标校：《牧斋初学集》卷十，上海古籍出版社 2009 年版，第 308—309 页。
[2] 《冬夜观剧歌为徐二尔从作》，《牧斋初学集》卷九，上海古籍出版社 2009 年版，第 292 页。
[3] 《听青琴理弦子》，《牧斋初学集》卷十五，上海古籍出版社 2009 年版，第 551 页。

琴心传漏月，千行珮响从翔风”[1]等。这与吴伟业将易代女性放入到人生的沧桑中去写——“云是当年卞玉京”“十年同伴三两人”，以突出时间的延长感，正自相对。同在庚寅（1650）前后，余怀《三吴游览志》一书内有诗云：“我有古琴欲赠谁？蛟弦雁柱驱雷电。三千年间日月车，兴亡一一都弹遍。”[2]作者以“一一”“弹遍”，写出次第相继间的历史的客观性，与吴伟业在“万事仓皇”“大家几日”“眼前”“转盼”间书写历史陡转感相别。

相比较来看，吴伟业笔下的易代女性所象征的时间感受就变得颇有意味。钱谦益将“人生”缩短了看，余怀将“历史”放长了看，各自写出及时行乐与历史兴亡的常见主题。吴伟业却将“人生”放长了看，把“历史”缩短了看，在人生的曲折绵长和历史的突变陡转间，写出卞玉京等一批易代女性的独特价值。吴伟业最终以人格的建构来为卞玉京寻求永恒的存在，也正是对这一矛盾性时间感受的超越之思。这一跨越性别区隔的历程本质上是源于共通的易代感受的激发，使得这种深层认知和人格认同变得可能。

在卞玉京这一历史—文学影像的塑造过程中，可以清晰觅见吴伟业与卞玉京主体叠合的脉络：由性别观看中的吴伟业对卞玉京的想象写真，到性别对话里的吴伟业以卞玉京作群体的隐喻代言，最终走向性别认同下吴伟业对卞玉京的人格建构。这种主体之间的关系转换昭示了易代文人在纷嚣历尽之后，对情感寄托、政治隐喻的外在找寻，最终回归到生命的人格价值上来。因此可以说，易代之际的性别书写揭示了易代文学对“人”的本体回归，是人本价值的主体展现。

第三节　历史重构与“女须眉”理想——两性空间互补下的《两须眉》[3]

一、引言

明末清初是文人史剧创作的兴盛时期，易代语境下的“性别”引发的多元讨论与戏曲体制中的生旦结构相结合，使得史剧的性别结构成为易代隐喻的载体。《两须眉》正是以互补相应的性别结构来展现这种易代之思的典范性文本。不像其他同时代史剧，它并不标榜某种力压须眉的女性形象，却突出女性对内室本位的坚守与温柔敦厚的美学风范；进而构建对男性有所补益而相互应和的两性空间；最终指向各安本位的性别空间与理想社会的重构。这种理想化的社会形态是李玉面对明末清初的易代怆痛在反思中构建出的“乌托邦”

[1] 《病榻消寒杂咏四十六首》，《牧斋初学集》卷十三，诗前序写到这组诗作于“癸卯冬”，上海古籍出版社 2009 年版，第 667 页。

[2] （清）余怀：《三吴游览志》，上海古籍出版社 2000 年版，第 115 页。

[3] 本节已经以《易代史剧的“乌托邦”寓言——以李玉〈两须眉〉传奇的性别结构为中心》为题发表在《文学前沿》2014 年（总第十六辑）上。

寓言。

易代反思是苏州派巨擘李玉核心关注的话题。在史剧的生旦结构中，李玉思考的是以性别折射出的社会空间“应该是怎样的”问题，不同于其后的《长生殿》《桃花扇》等剧作，后者基于追忆的立场传达的更多传达的是历史“只能是怎样的”话题。在李玉这里，女性叙事地位的提升并非只是借红颜传递兴亡之叹（如《桃花扇》），或是凸显不让须眉的巾帼之风（如同时期的《金刚凤》《雌木兰》《女丈夫》等）；而是以不逾本位的女性形象架构符合社会理想的两性空间结构，来表达对传统文道与稳定社会形态的向往。因此史剧女性从情理模式、行为方式到主题承载上都富典范性，这又时刻是在易代冲突的考量下完成的。在这样的性别书写下，李玉通过他的史剧达到对某种“乌托邦”的复归。

虽然，这种有关社会形态和文道失序的易代反思，是通过文本的性别结构及性别文化的认知得以显现，但问题焦点却在女性上。在易代语境下，女性对自我贞节的坚守象征着男性对自身历史责任的承担，这赋予了男性一柄“双刃剑”。在他们的话语中，女贞与士节的同构成为了这个时代的隐喻——或如归有光之辈论“天地正气，沦没几尽，仅仅见于妇女之间”[1]而“以两性的忠烈作为对照，特别是借女德来讽士”[2]，或如王秀楚在《扬州十日记》中将社会的混乱、统序的丢失归结于那些向屠城者讨要钱物的失贞妇女。所以，女性成为男性的镜面，既是“激励”也是“优越感”的来源。因此当易代之际的女性进入到了男性的书写视野，种种来自于他者性别视角的塑造往往使她们呈现出的是男性希冀的易代象征与隐喻。在这一层面上，《两须眉》的确是少见的以两性的比肩架构、互为映像为始终的典范文本。

同时，它也是李玉史剧中最为典型而独特的文本。这部传奇自剧名便将两性并举，在生旦双线的叙事中始终趋向空间结构的平衡，这与《清忠谱》《麒麟阁》《千钟禄》等多部男性空间主导的时事史剧形成鲜明对比。因此，女性在此展现的典范风貌及形成的性别结构是李玉对易代反思的独特寓言。这一寓言本是根据明末时事衍生，但李玉对黄禹金结局的巨大改动一直是关注的焦点。学者们普遍认为黄禹金的改写寄托了作者自我情志的影像，即明末清初士人对于功成身退、归隐五湖的传统儒家价值的普遍向往。实际上，在这一史录到文学的转换中潜藏的绝不仅仅是李玉个人的人生追求，而有着更高的社会价值的诉求。

从史传二人功绩的分录到以生旦缔结成戏的过程中，改变的不仅是故事本来的结局，

[1] （明）归有光：《答唐虔伯书》，《震川先生集》，江苏古籍出版社 2007 年版，第 143 页。
[2] 衣若兰：《史学与性别：〈明史·列女传〉与明代女性之建构》，陕西教育出版社 2011 年版，第 329 页。

更是对结构的全新建立，而“性别”无疑是这种生旦叙事戏曲结构的本质。因此，性别结构的确立是李玉借由《两须眉》传奇来表达的易代寓言的核心。性别结构也由此超越了一般意义上的戏曲叙事特征，而有着文化隐喻的幽深微旨。这里便希望从《两须眉》的性别结构入手，查讨在李玉由史入文的性别书写中，构置了怎样层级分明又各安本位的理想化性别模式，这其中寄寓了他怎样的易代反思。

二、内室空间下的女性本位：持家教子的情志内涵

中国传统的两性文化，是以空间“内”“外”有别而男女各安本位作为逻辑起点的。因此，在李玉史剧中，男儿总是对外寻求建立功业而离家远游，相应的女子则静守家园来展现“内”“外”之分。可以说，“外”是因“内”而立，所以对于内室的观照也成为性别探讨的起点。

《两须眉》的开篇遵循了这种生旦分离、内外各立的叙事结构。邓氏形象的确立是通过其情理结构中对内室本位的坚守以为肇始。情理结构是中国叙事文学塑造人物的核心，更是明代传奇戏曲的剧中之旨。而在独特的传奇体制中，这种情理结构先是由人物开篇的道白来展现，来对观众（读者）加以总体引领。剧作中邓夫人在第三出黄禹金离家后，才作为内室空间的主持者、代言人有了如下的一番自叙：

[忆秦娥]同斋瓮，平生不解椒花颂。椒花颂，班姬笔削，谢家吟咏。卫姑孝道心钦重，佐春贤德曾师孟。曾师孟，三迁未卜，一经箴诵。妾身邓氏。幼适黄门，颇识诗书，夙慕侠烈。刺血求延姑寿，愿短己年；省甘旨以奉姑餐，躬吞麦饭。佩剑入公堂，期自刎以出夫狱；织边供薪水，勉勤学以就夫名。作则闺门，名传里巷。自婆婆去世，夫主出门，日与胡姬相共朝夕。长儿九命，年甫垂龆。侄男九锡、九畴，年近弱冠；九如、九思，尚在怀抱中。勤纺织以佐饔餐，攸供妇职；抚子侄而督诵读，不愧家风。正是：砧敲月下三秋冷，机织灯前五夜寒。[1]

在这番表明中，主要包括了性情表白之言与妇职理道之行。一“言”、一“行”共同支撑起邓氏的总体风貌。情，不外乎心之所向；理，不外乎事所当行。邓氏先以史上前贤

[1] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第三折《课读》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1207—1208 页。

为比，将班姬和谢家并列、孝道和贤德共标；在随后自白中复以诗书与侠烈并举、孝姑与救夫同列。在四组对举之中，班姬、谢家呼应了后文的“颇识诗书”之语，而孝道、贤德又与此后“延姑寿”“奉姑餐”和“出夫狱”“就夫名”这两类事例相佐证。如此一来，在总体风貌上邓氏乃是以一名知书达理、贤德孝顺的才女德妇自居，其所言事例更是严守孝亲佐夫的士家妇女的本位。

但从细节上来看，几则作为邓氏人生范本的事例却有着细微的不同。在几则并举中，无论是班姬与谢家、卫姑和师孟、延姑寿与奉姑餐这样的对举，还是颇识诗书、供薪水以就夫名这样的单例，都代表着明代所崇奉的传统士家女性的才德品质，当属内室空间范畴；而“夙慕侠烈”与“自刎以出夫狱”这两处自白方却又体现出不同一般闺中弱质的情性志节，似乎与内室之德妇形象有所不合，这该如何理解呢？

通常而言，“夙慕侠烈”作为与“颇识诗书”的对举，往往被视作邓氏文武双全的自谓，作为其既有大家闺秀之气质又有“女中韩范”之气概的性情概述。而对其之后作为佐证的事例进行分析也可看出，邓氏“夙慕侠烈”的对象仍是在以极端行径示孝奉亲而名彰里巷的传统烈妇群体之中（可以从《列女传》的女性事例中看到这种内室女性典范的内涵），并没有跳脱出内室闺范，故而可以说其情志基调也仍处于内室范畴之内。而“自刎以出夫狱”中的“佩剑自刎”仍是以“出夫冤狱”为内核，将诉冤以侠、伸冤以剑的可能转换为符合明代典范妇女之道的自刎陈冤、救夫以身的节烈行为。所以，我们说，无论邓氏所向往的刺血侍姑或自刎救夫式的“侠烈”之风，本质上仍与史录文传所反映的时人所欲构塑的典范女性相类，乃以守于儒家女教、合于社会期待的内室妇德为情志所归。

综上可以看出，从邓氏开篇自言的情志品性本身来看，无论是“颇识诗书”的自谓，抑或是“夙慕侠烈”的襟怀，都尚带有浓厚的庭门内室的烈女节妇的色彩，而非指向于外室领域的独立建树。

实际上，自晚明剧作家标称“性情者，理义之根柢也”[1]，这种“情与理的强烈对立和尖锐冲突的延续，在明代戏曲中也未得到充分的展示和长期的延续，反而在明末清初就很快地消融在情理合一的传统之中。”[2]邓氏体现的正是这种“情理合一”的易代文学特质。这种情理相谐的结构特征及对此的自我释例[3]，使邓氏被确立为典范性的儒家形象。或者说，这种自我总括式的定评是人物开篇道白的核心。它将一种稳定的乃至封闭的人物面貌抛给

[1] （明）孟稱舜著，陈洪绶评点：《新镌节义鸳鸯冢娇红记》陈洪绶序，古本戏曲丛刊本，文学古籍刊行社，1957 年。
[2] 郭英德、过常宝：《明人奇情》，北京师范大学出版社 2009 年，第 170 页。
[3] 邓氏所举的奉侍姑婆、救夫冤狱的事例都于《明史・列女传》有多处记载（参考衣若兰第？页图表），是对儒家妇道原则的践行，因此“夙慕侠烈”并非标榜《金刚凤》等史剧中塑造的“侠女/女杰”形象，而仍保有典范性的儒家风貌。

观众（读者），不求人物性格在情节中的循序衍生。因此，这不是对阅读反馈的开放式期待，而是让观众（读者）受到“教化”的途径。随着情理结构的建立，人物也得以确定。

随后对日常妇职的践行中，邓氏不仅要“勤纺织以佐饔餐”完成持家的个体之职；更要承担“抚子侄而督诵读，不愧家风”的家族之责。这种家庭到家族的职责转移，隐含着内室闺阁向公共空间的过渡话语。当邓氏教导子侄读书时，以“立身”“处世”“出仕”的次序发问，体现了个体之人向社会之人的层级过渡。同时，“韬略”又在“事君致身”之后。“道”在“术”先，既是作者文以载道的传统观念的体现，更点明古人在历史空间中确立个体价值的儒家原则。虽然这种公共领域、历史空间中的立“人”原则直指男性群体，但邓氏从家族本位对子侄加以教化关注的正是这些超脱内室之外的层面。在传统的乡土社会的结构中，大的家族能将小的家庭更好的与公共社会链接起来，女性对家族责任的承担也带来她们由内室走向外室的契机。在邓氏这里，便体现在她后文所处的坟屋与白湖寨两处家族属性的空间当中。

不过，邓氏儒家形象的典范性得以确立的根本，却是因她在儒家妇道原则的践行中展现出女性自身的独立性，而非对男性群体的完全依附。

持家是邓氏在黄氏离家之后恪守内室妇道的主要行动。她在丈夫决计离家以就功名后便“勤纺织以供餐食，攸供妇职”[1]。针织女工于此，不仅仅是督子夜读时闲来缀补衣物的日常家务之操持，更是能供薪养家以维持衣食周给的来源所系。

【中吕过曲】【古轮台】免牵愁，我丈夫别泪不轻流。只是娘子一人，难以撑持门户，我放心不下。（旦）咳，官人！我也不是寻常巾帼闺中秀，效颦眉皱。（生）许多子侄在家，薪水之费，甚是难支。（旦）说那里话！中馈亲操，何须为儿女担忧。（生）既如此，小生一等天明就去也。射策金门，奋身玉寨，好将赤胆赴吴钩。（旦）只愿你运回阳九，早万言一上功收。（生）娘子！此夕家乡，明朝客邸，他年会合，生死任沉浮。（旦）大丈夫以身许国，何以家为！男儿志，管全忠分却帝王忧。[2]

[1] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第三折《课读》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1207 页。

[2]（清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第一折《叙别》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1204 页。

此段之中，邓氏以主中馈的身份明言亲操薪水供费，而第三折的出场自叙中又在“织边供薪水，勉勤学以就夫名”的言志之后，自白交待出此前的生活境况乃是“勤纺织以佐饔餐，攸供妇职；抚子侄而督诵读，不愧家风。”

仅就乱世中糊口一途而言，男子以劈柴砍薪为主，女子以纺织持家为业。李玉在这里给予了两性各司其职的男女分工与各安本位的性别空间。前者如《风云会》进山砍柴以供嫂的郑恩，《万里圆》以薪柴养姑父姑母的黄向严。后者虽为守家女性常态，但能独自支撑门户的也只有邓氏一人，余者却多以外力的介入周转困境：如《麒麟阁》中程咬金数背米登门以周济秦琼之母，《万里圆》吴氏在丈夫外出寻亲后则赖出嫁女儿以米周济。这些女性展现的是儒家原则下对男性空间的从属，而不是具有自身性别内涵的儒家典范形象。因此，作者对邓氏内室操守的介绍也可以生存之况见女性内涵的独立价值。

无论是《万里圆》黄向坚行前忧虑“叹年来萧条家计”“想着恁茕茕母子怎免寒饥”[1]，还是《两须眉》黄禹金因“许多子侄在家”忧心薪水来做临行之叹，都围绕女性的持家自给设置了戏剧的关卡。女性角色多以“安守”一途来做应对，像《万里圆》的“奴自能苦守糟糠，休忆我难支薪水”[2]，但终窘困于“我母子二人在家，生计萧条，饘粥不给。”[3]或是《清忠谱》的“身厌绮罗，口茹淡泊。织纴伴藜辉，堪云克相夫子；蘋蘩寄中馈，怡然乐守畜盐”[4]。这样的女性所守的内室空间不免有附着于男性场域的特点，缺乏自身独特的性别空间。邓氏这里不止安己、抚妾、教子、足家，而且承担起整个家族责任，是以完全独立的内室空间来彰显自己的女性本位。

只有当女性支撑起的内室空间有了自我独立的性质，它才不是对男性空间的点缀或装饰，而有了自身的性别属性，形成男女两性并立、对峙的空间结构。在这一层面上讲，邓氏以独立的姿态赋予内室空间以女性的本位，从而与黄禹金所代表的男性空间有了织构更复杂的性别空间结构的基础。

三、公共场域下的各安本位：佐夫存邻的家族承担

公、私领域的对立，是任何社会形态下都普泛存在的空间关系。因此，内室、外界的

[1] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《万里圆》第八出，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1599 页。

[2] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《万里圆》第八出，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1598 页。

[3] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《万里圆》第十三出，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1619 页。

[4] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《清忠谱》第七折《闺训》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1323、1324 页。

分野带来的两性分离的空间形态，也是一切戏剧在生旦双线的叙事中常有的结构模式。黄禹金的远行使女性在“空闺”独守的命题外，更面对内室责任的承担。此后，内室空间的破碎又带来邓氏对外室的涉足。但这种邓氏对公共领域介入的加深是否意味着男性缺席、性别统序于“内”“外”之间的颠倒呢？

离开内室之后，邓氏先后经历了坟屋寓居—公所施粥—白湖营寨等事件，渐次从家族责任的完成到社会职责的执行转换到历史使命的承担。这也使其所处场域由家庭的私有空间经由家族属性的过渡转化为社会性的公共场域。这种场域的转换表面看来是凸显女性由闺阁突围，步入到公共空间进而为其介入历史场域张本；但内在的属性转移却在时刻提醒观众空间中男性性属的存在。因此，与邓氏在公共领域中的作为一路相伴的仍是隐性并列的两性结构。

邓氏扶柩出城寓留坟屋，本是家族内部之责。后文黄禹金言“我先人骸骨不成灰烬，尽出夫人所赐了”[1]而“立起”拜谢，也是因为这已不仅为家庭私事而是于“族”有功之业。这便定义了邓氏自坟屋寓居而聚结乡里背后有着一层家族色彩的主导。“家族”具有的男性性属使得邓氏主导的空间场域在黄禹金离家之后，仍然被他指向的男性空间统罩，从而形成与男性空间的潜在对话。

同时，坟屋又因聚集了避寇逃难的众乡里而有了某种公众性。对这一自发的群落负有后续督导之责的正是邓氏。从“赈饥”一折中徐四知交代的黄夫人上书止兵又密擒恶少一事可见邓氏对这一社会空间有着引领作用。这既是邓氏对社会公共职责的承担，也代表着她的个人作为由内室空间逐步跨入公共领域。这一折虽然简略，是作为从家族属性的坟屋到历史属性的白湖寨的过渡被提及，因此从价值体系的深层归属来讲，她此方面的功业建树仍不脱乡土社会下对家族责任的承担，并非为了建构独立的女性空间。

明代士绅群体在结构社会时的关键性作用之一便体现在对区域公益的承担上。如崇祯年间浙江山阴“湮雨不止，水潦昌盛”致使“人情汹汹，朝不保暮”之时，便有“荐绅先生闻风而起，议蠲议助议赈济，奔走无虚日”[2]。面对明末灾害频扰，此时的地方精英便代行官府之责，甚至他们与官府之间往往以合作的方式共同维系社会乡里。如“明朝末年，苏州府太仓州遭遇大饥荒，官绅曾聚在一起‘会议救荒策’，可见当地地方精英与地方官员已形成了一些非正式的合作机制。”[3]。因此，这里邓氏上书止兵与施粥赈饥并非出于女

[1] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》，第十折《锦还》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1229 页。

[2] （明）张陛：《救荒事宜》，《丛书集成初编》本，中华书局 1991 年版，第 1 页。

[3] 万明主编：《晚明社会变迁问题与研究》，商务印书馆 2005 年版，第 290 页。参见高寿仙所撰的第四章“晚明的地方精英与乡村控制”。

性本位，而是依托家族体系。同时，赈饥的粮米也明确说明为黄禹金的给赏而搬至公所。因此，邓氏在公共领域中的作为也是代夫行责，对男性的缺席加以补充。

不止如此，查讨白湖寨这一邓氏引领的公共场域的建立过程也不脱男性家族与男性价值体系的保障。文中交代白湖墩为“周围大河，四下有荒田千顷”[1]的宽阔宝地，既可躬耕退守以安民生、又可划界御敌以存民命，由此方能集合民众组建准社会式的公共空间。而湖敦本是“祖上遗下”的基业自然在公共性的生成中有着家族色彩的男性性属。至于“上司所赐耕牛正好开垦荒田，禄米正好赈济穷民”[2]更使得黄禹金对此场域有着直接的介入色彩，也标明了白湖寨并非作为巾帼独立引领的纯粹的女性空间。邓氏在营寨之后蒙众人推重而为“一寨约长”（第十三折“掌约”），又受“官府依允，发下明文”而迫为掌约，也并非是沙陀公主靖旋飞（见李玉史剧《麒麟阁》）那般以武力统和的女杰形象。而通过遵守妇德而获得乡里美评，使得女性有机会以自身声望凝成松散的地域性社会网络，这也是社会价值体系对儒家性别规范的补偿机制。因此，这里邓氏既以“德妇”典范凝聚民望又获得官府认可，都不能完全脱离男性价值体系的认同。

统观白湖寨立寨击敌事件核心场域的建立过程，主要由三折写出了“营寨”“掌约”“杀贼”三大阶段。从内在的军事策略上看，从营寨之章到守堡之法到布兵之阵都体现出邓氏周详完备的军事才能：既能从地势空间上安排守御之处、防守之要；复能从时机依恃上定策立约，以明攻守有异、守寨守城不同；再能从人员调布上布队有方、治军有度、演阵有法。这是邓氏作为巾帼须眉、女中韩范迥异于史剧中其他女性之处，其才其业于历史的场域中具有了更强的个体性与独立性，成为以士族阶层的知识才智直接介入历史时局进程的强有力的音符。

不过，有趣的是，当我们再从外在的部署分工上看，当面对于绝大部分并无殊异与才能的普遍乡众之时，个体性的军事才华再度让位于群体性的社会分工，传统性别空间的分野在此再次显示出其稳定性：无论是前期部署胡姬制造旗帜、二子督造火器还是御敌时的男外女内的守城方式，都又体现出传统的男耕女织、男外女内式的空间分隔。虽然邓氏个人以其才德领驭了整个以白湖寨为核心的区域空间，展示出某种对于男女性别空间、内外分工有别的跨越；但当个体回到群落，特殊回到大众，新异回到常规之时，邓氏统驭乡民群众的方式仍要遵循倚借于传统的社会分工与性别空间。因此，胡姬负责与织纺有关的旗

[1] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第十一折《赈饥》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1231—1232 页。

[2] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第十折《锦还》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1230 页。

帜的制作而子侄承担与男性政治空间更为直接相关军器火药的督造。同样的，虽然在演阵布兵的守寨的日常备战中，男女将官同听军令，但在实际的御敌抗寇的守城之中，直接出战的除射杀敌首的邓氏本身，我们看到大部分的女将仅是守住内城，张旗呐喊的辅助职能。

可以说，邓氏并非以个人武力领导这一空间。邓氏更多是依凭诗书韬略等传统男性文化资源来引领寨堡，在所有的战争准备中都遵循着两性传统的社会分工两性各司其职是其重要的职能分配标准。尤其当白湖寨上升为历史场域时，邓氏的守寨方式也依然遵守男子御外、女子守内的内外之别，可以说，“内”“外”分野的传统命题在易代史剧的演说中始终潜藏在两性空间的结构下。

从营寨到守寨，李玉既非为了凸显邓氏的女杰形象，也不诉诸个人能力对于历史的关键性作用，与《英雄概》中代君守国并以一己之力安排宫城内外的鸾英公主迥然有别。这里构筑的是一个男女两性各安本位的微社会。且从建立的经济资本、社会资本、文化资本等来讲[1]，白湖寨作为社会性的公共场域也始终体现着两性空间的互相支撑。

何况相比剿抚之业，只为保民存邻而拒敌的堡寨本就有着与内室空间同质的“守”的内涵。因此，黄禹金的出仕抚寇与邓氏的立寨守民无疑是内外有别的性别统序的另一种隐喻和重建。可以说，在以家族为中介的内室领域向公共空间的跨越中，邓氏在寨堡营建中既展现出其具有的两性各安本位的公共场域性质，也与黄禹金在互补中展现出两性空间的同构与互动。

四、历史空间下的两性互动：保民守内的历史功绩

对于易代史剧而言，在具体的事件衍生之外，总有着对历史进程的关注，因而在公、私领域之上架构起的是宏观的“历史空间”。从这一角度来讲，《两须眉》中的生旦结构不止是对两性空间的社会属性进行叙事，更寻求两性在互动中对共同的时局、历史加以修补。在这一层面上，黄、邓夫妇在生旦叙事中展现出的两性间的互补应和，就有了夫妻人伦以外的超越价值。对于两性之间互动结构的讨察便成为揭示这种深层的历史观照的有利途径。

从整体格局上来讲，邓氏所处的空间有过两次转移，先是于一、三出中居于传统的家庭门户之内，后因扶柩出城而与避难兵乱的乡邻流民共居于坟屋之内，最终才以祖遗基址白湖敦筑寨同乡勇共御外敌。在此三处空间之中，坟屋乃作为过渡性的半公共场域而存在，其后的立寨御敌与初始的室内持家则正两相对持。在场域的更换与扩展中，邓氏的职责与承担也从家室的供薪教子到乡里间的赈济再到率领地区抗击流寇不断拓展升级，如果说，

[1]可参考高宣扬：《布迪厄的社会理论》，同济大学出版社 2004 年版，第 148—154 页。

赈济难民尚且是给区域性的公共职责的担待，那么之后其带领抵抗贼匪流寇则更演化靠拢于历史性的责任担承。那么，从表层形式上看来，似乎邓氏代表了女性空间在历史裂缝断层中的独立性生成。然而从潜在线索上讲，从邓氏立寨保民、抗寇活邻的事迹与黄禹金自身的军事策略、仕途经历的对应来看，邓氏所建立的历史场域实际是对夫君的击寇保民的政治理想的实践与对其军事战略的补充。邓氏所建立的历史场域始终未脱家族内室的色彩，而其所建立的功业也始终暗含着佐夫存民的士家妇职。

不过，如果邓氏只是被男性空间统驭，那就不具备“两须眉”的比肩架构与两性空间的互补应和了。在女性主导的公共场域中潜藏的男性主题实际导向了另一层面的两性互动结构，即邓氏对公共空间的介入对黄禹金功业有着支撑作用。一则从理念层面来讲，邓氏立寨击寇的方式是与黄禹金自身思想策略呼应暗合；一则从地理方位上看，立寨抗敌的空间也与黄禹金军事行为所牵涉的场域互动。

先来看黄禹金在出仕戎伍后所陈述的时局理想和军事策略。第四折射策中他向史可法提出当今剿贼“三弊”与相应的谋划“三法”——“抚土贼以孤贼援，立堡寨以□贼粮，禁杀逃归难民以散贼胁”[1]。剿抚之策已由黄禹金自己的践行展现淋漓，禁杀之令自也要由史可法等在上位者实行，唯有立寨拒敌一途只能由邓氏填补。邓氏一方面引领乡民于“白湖敦”躬耕自给，另一方面又营造白湖寨以保民击寇。邓氏因“不意日来流贼纷纷，复寇英、霍、六安，远近震恐，众人意欲奔窜逃生，又要投降献纳。”方改“敦”为“寨”。流寇看重白湖寨的原因也在于“拿几个土人来问，都说这里白湖寨铳炮极多”[2]而意在补给。因此，邓氏的守寨御贼不仅有一时的杀敌大捷、存民得法之功，更是对夫君整体军事策略的检验实行与响应补充。如果说，在第一折黄禹金别家出仕时，邓氏由“何似待时而动”的劝阻转变为见夫志已决后的“大丈夫以身许国，何以家为”[3]的勉励，是体现其妇从夫志、佐夫就名的贤妻典范；那么这里的立寨抗寇更是她对对夫君志向的理解、对其抱负策略的印证。这是一种夫妇相合内涵的深层展现。

此外，立寨保民以断贼资在区域性历史场域中的成功践行，也把黄氏个体性的谋略规划上升成为一种于广阔的社会领域中挽救时局的家国方策。这样一来，立寨固堡以绝敌保民，从观念策略的叙述到施行方式的实践，既为邓氏“近来剿寇第一大捷”的历史业绩从

[1] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》，第四折《射策》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1211 页。
[2] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第十四折《杀贼》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1238 页。
[3] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第一折《叙别》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1204 页。

个体角度上点染了一抹夫妇人伦的儒教色彩；也是从更宏观的家国视野上将公共区域上升为历史场域、将个体智识提炼为救时良策。这并非是女性个体业绩的建立，也是李玉赋予邓氏有别其他巾帼女杰的本质所在。

再将邓氏立寨御敌的空间方位与史可法“驻扎皖城，统辖四郡”[1]的全局态势统和来看，前者正是支撑后者的战略要点，因此邓氏的历史作为便是牵动后者态势的关键。下面从第十四折和第十六折交待的两处地理位置来解读寇贼从袭黄转而攻邓的内在关联，以及邓氏破贼对黄氏守县的辅益之功。

【正宫引子】【破阵子】（净扮流寇领众上）铁骑横行海内，生灵百万遭殃。掠地攻城胆气豪。杀人血满绣罗袍；从来秦晋称无敌，荆豫闻名魄也消。自家左金王是也。奉八大王龙牌，着俺同革里烟一齐攻打英、霍二县，怎奈黄得功分兵把守，一时难破。据俺的主意，必须火器供给，才得取胜。拿几个土人来问，都说这里白湖寨铳炮极多。故此令革里烟领兵围住两县，孤家先破了白湖寨，取他的火器，攻破六安州，岂不是个一举两得？孩子们，领兵前去打破白湖寨便了！[2]

……下官史可法。抚绥江北，掌握重兵，怎奈流贼日猖，羽书旁午。议剿议抚，微功虽见一斑；设饷设兵，心血已枯万斛。真个食少宁餐，夜无安枕！今日左革二营齐寇英、霍，喜得前日已调黄得功镇守，料无他虞，也足宽我一方之顾。今早塘报到来，说六安州南门外六十里远近地方，杀死流贼无算，尸骸堆积如山。若果如此，是近来剿寇第一大捷了。[3]

据文本所述，邓氏堡寨所在始时交待并不明确。“赈饥”一节中仅可知邓氏布粥于刘

[1] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第四折《射策》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1210 页

[2] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》第十四折《杀贼》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1238 页。

[3] （清）李玉著，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《两须眉》，第十六折《诳捷》，《李玉戏曲集》，上海古籍出版社 2004 年版，第 1243 页。

安城外公所厂内，白湖敦又在其附近。至史可法登场方明言其位于“六安州南门外六十里远近地方”。而在“营寨”一折中邓氏立寨存民便以“不意日来流贼纷纷，复寇英、霍、六安，远近震恐，众人意欲奔窜逃生，又要投降献纳。”方改“敦”为“寨”。查三者地理方位：

【六安县】隋为霍山开化二县地。唐改霍山置盛唐县。宋置六安军。改盛唐县曰六安县。为军治。元改军为州。明废县入州。清直隶安徽省。……

又【白湖】条有曰“在安琥庐江县东北三十里。”

【霍山县】春秋潜国。汉置潜县。南朝梁置岳安县。隋改曰霍山。宋省为镇。入六安。明复置县。属六安州。清因之。民国初属安徽省安庆道。

【英山县】宋立鹰山寨。寻更名英山。因立为县。寻废。后重立为县。明移治县西北章山。又移治县北添楼乡郎。清初始还旧制。属安徽省六安州。……

又有【英山】条曰“在安徽英山县东五十里。县以此名。”[1]

在上述的词条中，我们可以明确看到六安州与英、霍二县各自的由来与方位，也可见到其于历朝历代皆有一定的行政地位乃至军事作用。此处英、霍二县概皆因山得名者。结合词条中所述白湖与六安州的位置关系，以及英山与英山县的地理方位，我们大体可由此知，流贼由英、霍二县上溯而袭六安，邓氏率难民南出城门，避于约六十里处近白湖、为大河所隔的白湖敦处建寨御敌。这里先是交待出了寇贼袭黄击邓的内在关联，乃是为求取火器以攻破英、霍二县；次而在击寨夺器之外又复要取六安州，以图“一举两得”。因此，邓氏守寨却敌的事件便既是对于夫君驻军守城的直接辅助（可以想及，贼寇围黄击邓而兵分两路策略的失败，也会给黄氏救解革氏围城之困后续带来极大便宜），同时也使自身成为守卫六安州的门户而带来独立性的历史空间与功绩。

在前文所述及的剿贼三策中，黄禹金自以赴贼寨招安践行一策，其妻邓氏复以建寨杀贼实行一策，立寨保民本身又是有断绝难民投贼以绝贼援之用。以夫妇二者的参照互补而相辅相成的完成了黄禹金所提出的隔断流寇的战略策划。此处在与流寇正面交锋的场域

[1] 臧励和等编：《中国古今地名大辞典》，香港商务印书馆 1982 年版，第 125、1252、664 页。

中，李玉再次以夫妇双线的比照互补、回环合拢完成了对剿尽寇匪的展现。此外，在此般因由牵绊间，邓氏所处的空间领域不仅从公共场域上升成为历史场域，同时，更使得白湖寨由小小的一“敦”一“寨”之地扩展成为护卫刘安州县之门户，并进一步成为解救英、霍二县乃至黄得功镇守的整个地区的关键场域。因此，黄禹金立寨拒敌的军事策略的践行与对全局态势的影响，表明了这不仅是书生的一己之见，而是能挽救整体时局的家国方策。因此邓氏对历史空间的介入将夫君的个体谋略提升为全局方略，形成生旦间的回环呼应。

五、李玉史剧的空间范式：两性互补的易代隐喻

由于女性一直以来未进入正史书写的主体范畴（各朝国史“列女传”也以其日常节行来写，不体现历史价值），故而对于女性历史价值生成和历史空间形态的揭露一直处在半遮蔽状态。这样的认知倾向使得我们在面对史剧创作时，往往也着重以男性的视角谈论史剧的主题内涵和情感倾向，即便偶有对其女性形象的关注，也多流于对女性表层形象的概述，而缺乏对其历史维度的挖掘。这样对于两性空间缺乏平衡统观的研究，无疑会减低史剧内在历史含蕴、文化旨归和情志内涵的探讨的丰厚性与多样性。因此我们这里意图从两性空间的结构形态入手，由李玉史剧对明清易代之际的传统文人史剧的一种典型结构加以展示，进而明晰女性历史空间与男性历史空间于叙事结构中的演进模式。

从女性空间整体而言，在易代语境下的李玉史剧是一曲对传统社会的挽歌，蕴含着对稳定社会的溯想和传统文化的回响。因此女性群体的构塑不求标新立异，而意图以之背离传统生活空间走入公共领域并在完成历史场域的生成与展演后回归原本的生存形态与空间模式，来表明一种传统社会的稳定结构和层级次序的重建。换言之，李玉在史剧中不仅展现了女性传统社会空间、生活领域的被打破，更着力于其对最初稳定的传统性别空间的回归，以这种性别空间的对峙模式和其内部层级秩序的恢复来重构理性态的社会家国。

这样一种女性由日常向历史的空间生成，使得其与男性叙事空间的结构方式就绝不仅是一种简单的对立交叉的表层叙事线索，而更是在其或分离、或合流中承载了作者对于两性不同存在形态、社会功用和文化内涵的寄寓。在传奇的叙事模式下，它既从体制上要求了生旦二元的叙事形态，但又允许了生旦之间不同的叙事地位和剧作功用。因此，作者赋予了两性各自怎样的叙事空间就成为其叙事结构中极为值得注意的一个核心命题。下面便从表层结构和深层模式二者来探讨其两性空间之间的关系。

从表层比例上看，在李玉坚持以男性空间为主、女性空间为辅的文本叙事中，两性性别空间呈现为并行互补的结构模式。既在性别空间的别离分叙中平行叙事拓展历史空间的展开维度；又以两性空间的汇合交叉激发历史事件的波澜衍生；而最终以二者的复归合一

彰显出对社会结构与文化层级的修复重构。这之中女性的叙事空间比例各具轻重而对男性空间的结构呼应与补益功用亦随之有所分别。如极写末世之风与忠义之节的《清忠谱》《牛头山》《千钟禄》《七国传》皆以众男性的叙事空间为绝对主体，对女性的描写仅压缩在几折之内，多只作为剧中男性必备的家室亲眷或背景人物出场，仅庆成公主一人面目分明而对历史的整体演进有穿针引线的作用。再如晕染时事风云与忠奸斗争的《一品爵》《五高风》《万里圆》之剧则更明确的将女性空间的叙事作为正面的时局冲突的辅益，旦角叙事线索虽在主体上与生分隔，但即便是固守家园而背立于事件的波澜，却不像《牛头山》《清忠谱》里的女性是于事件主体空间之外被动的等待，而有着萧家小姐法场明志、吴氏家中忧夫等鲜明的叙事节点补充主线。不论是萧家小姐殉情守节的决意中对事态的回顾，还是吴氏家中卜卦所虑及的寻亲途艰，都是对主线矛盾的再次强化突出，而非《牛头山》岳飞之妻李氏与皇后的待守家中（虽也有牛皋传信于家，但叙事功能仍指向岳飞与岳云一线的织连）。

随后便是《麒麟阁》《昊天塔》这类虽也写乱世风云但主题却不再直指忠奸矛盾的剧作，这些剧作既写出了纷繁复杂的乱世英雄录，也同样刻画了更多样而鲜活的女性形象，这点在《麒麟阁》中尤为突出。这类女性角色叙事比重的增加并不以主要旦角来体现，也就是说叙事并未以旦角一人作集中叙事，更穿插了一批个性鲜明的女性来增加女性的叙事空间。这样的特征从《麒麟阁》的王婉儿发展到《昊天塔》的佘太君，已可见佘太君虽处辅线的叙事空间中，仍被刻画的深刻而特立。这样的叙事风范到《风云会》和《两须眉》这两部剧作更加完善，女性叙事空间几乎被提升到了与男性主线叙事等同的地位上。这并非从文本的统计比例上讲，而是从两性空间关系的并行呼应与叙事功能的互补对峙上看。《风云会》是以赵匡胤救助京娘、郑恩护送韩素梅的叙事结构产生了一种生旦间交叉并行而对称呼应的空间模式；而在《两须眉》里这种并立对称与互补应和的叙事结构被更为明确化为生旦二人之间的双线分行。由题名便可知作者已将黄禹金与邓氏直接置于对等并立的叙事地位，从而在双线分离的平行叙事与交叉节点中完成两处事件场域的交代。然而，虽则戏剧冲突在两条脉络上次第展开，但其内核仍集中于流寇与忠臣这一主线，邓氏作为最终被统归到黄的抗寇功业中，以保证男性主导、女性辅益的空间模式。

从深层模式上看，生旦双线在共处到分离再到团圆的叙事脉络中展开空间。开场一般由生交代其家室结构以确立男女两性共同支撑的内室空间[1]，此后便在寻求功名的离家中带

[1] 一般情况下，应是生旦双方的交代，如《两须眉》《万里圆》《五高风》，甚至《一品爵》对为父续弦的介绍；而在寡母抚孤的情形下也可由母亲角色顶替，如《麒麟阁》。当然，她们也并不一定是剧作的最主要旦角，而仅是为男性角色确立可以依托的内室空间，从而为后文“内”“外”两重空间的各自展开张本。个别也会有《风云会》中生角孤身出

来夫妻内户家室与公共领域的分隔，最终再通过女性空间的回归复位、内室空间的重新确立带来生旦空间的重合团圆。这中间随着事件在“外”“内”空间——也多便是二元性别空间的分别展开，多有着“花开两处，各表一枝”的叙事方式，作为辅线的女性空间所具的地位功能便带来不同的线索叙事和结构模式。最传统的类型即为男性在自白身世后离家求取功名，以短暂的归家（如《两须眉》《麒麟阁》《七国传》）或家讯的传递（如《清忠谱》《牛头山》《两须眉》）甚至念家的思绪（如《麒麟阁》《万里圆》）带来两性空间的一处交叉或家室内庭与外界旅途的两下呼和。此外，更有女性空间自身的展开，不仅呼应于男性主线疆场的波澜，更衍生出自我的枝蔓，如《两须眉》《风云会》《昊天塔》都颇为典型，如《麒麟阁》更体现出不同女性的多元空间。最终较为一致的性别叙事模式则是由女性线索的交织聚合带来最终两性脉络的重合团圆，以重归各安本室、各得其位的稳定社会结构和传统统序。如《麒麟阁》中以李氏为轴的秦琼妻、母的汇合及与秦琼重逢，《风云会》京娘母女与韩素梅娘娘馆驿相逢到最终的封妻荫子，《牛头山》皇后张娘娘与李氏的相守到与鞏金定聚首后同与皇帝、岳飞一线团圆，《千钟禄》围绕庆成公主所展开的程女、史妻于驸马府婆媳相汇而终至完婚团聚。

当然，这样的模式突出以士族女性为代表，这主要是因为她们是社会文化统序与现实结构中最稳定的支柱，因此也承载着最深厚的文化内涵。这种文化规约加于她们的最严格的礼教节义、妇德规范，使围绕她们所展开的“内”“外”对峙更为分明，也就使得内外两性空间的探讨有了更广阔的余地和文本的张力，这是乡野村妇或宫闱女子难以展露的复杂性。正是这样的品质内涵既使得女性被定位在传统文化的礼教框架和情志规约之内，但也为她们最终“回归”内室确立了根基——她们从一开始就注定了驻守内室或是离开又复归的空间模式。所以在两性空间的分离中，女性空间似乎总是相对稳定或指向唯一的目的地，使交错杂糅的空间线索显得杂而不乱、动而有定，并始终指向对文化统序与社会形态的重构与回归。

总而言之，这种由确立到分流再到团聚的两性空间的线索结构，蕴涵着女性空间内部的由持守到分离再到回归的发展脉络，这种叙事模式的深层指向就是在于一种重建崩毁的社会结构与文化统序，使一切“复归”本位，令男女空间各正其位，才使个人能各司其职、各安其位、各得其所。在这一层面上，李玉并不是打破性别统序的先锋军，却是传统家园的瞭望者与守护者。在这样空间模式与两性内涵下，不禁让人思索李玉对于男女两性的文化认知及其所采用的空间结构策略又具有着怎样的深层文化寓意。这就要从宏观上查讨两

场的情形。

性的性别文化在此空间模式的关系构制中所展现的隐喻内涵。

总体而言，在两性空间分离合流、并行呼和的叙述间，其所承载的是一种士节与女贞相对应的时代命题。而这样一种对于两性文化的拷问隐喻和性别空间的重构复归，正是李玉结构史剧性别空间时所围绕的情志内核。而这既是明清易代语境中士论民风所探讨的核心话题之一，更代表了李玉这样一批传统文士面对动荡时局、世风沦丧所设想出的某种各安其位的文化批判与重归本位的文化出路。而性别在此中，除了稳定承袭的传统文化意涵和用以维系社会、文化的伦理价值之外，面对着鼎革之际的动荡现实、家国倾覆的时局哀思，更具有了某种高于个体的家国指向，即带有了某种政治寓言的色彩。

当我们回顾明清易代之际的士人书写和文案记录，我们既会震惊于士人殉难的前赴后继，更会惊讶于女子节烈的浓墨书写。从《明史》到草野笔记、士人文录，对于女子守贞殉节的记载真可谓蔚为大观，更使人惊诧处乃是其求新尚奇可至最为惨烈、扭曲的地步。其有妻女同从死者、举族列次而殉，其殉之决绝惨烈、自虐残酷之处不亚于士人，有更过之。这种不分士妇的节烈推崇和殉身激扬中，甚至连文本的书写也带上了超越性别的同构特色，不独在男性自我的书写中由于“在当时的士人、尤其儒家之徒，更可怕的是，是士论、人心普遍的嗜酷。……你更由当时的文字读出了对残酷的陶醉——不止由野史所记围观自虐的场面，而且由野史的文字本身。那种对暴行的刻意渲染，正令人想到鲁迅所一再描述过的‘看客’神情。这里有压抑着的肆虐、施暴愿望。在这方面，士文化与俗文化亦常合致。”[1]

明末清初戏曲的构塑对于这些记录在案的节烈形象和奇激事迹也颇多借鉴。在文字的记录到文学的演绎中，对于男女书写的情致之无别、事迹之同重，无疑会造就或至少回溯了这样一种历史情境：即草泽荒野之间、城池寨垒之中无不充斥着以求殉死以明志的士人妇女，他们被周遭的士论民风、乡里称议所“围观”、所“激励”、所“胁迫”，而他们知道，他们的死将为时人所“传诵”、所“称扬”、所“辩论”，或者对于那些更可能会隐没于无名的女子来讲，可以帮助她们逃避在全生之后的纷杂“质疑”和漫长的“赎罪”。

这是明清易代历史语境下造就的近似于狂欢化的病态社会，游戏的代价是自家的生命。只要卷入其中，就只能面临在“命”与“名”之间，往往只能二者存一的结局：或是以奇激暴戾的惨烈殉死换一个“慷慨赴死”的名节；或是因藏匿逃遁的惜命全生而要担起“懦弱失节”下的一切惩罚——来自时论、更来自自身，永远循环往复的在儒家伦理体系内为自我找寻的开脱和进行的罪罚。

[1] 赵园：《明清之际士大夫研究》，北京大学出版社 1999 年版，第 14 页。

在易代的历史语境中，士人对于女子节烈的要求更为极端，而女子殉节的处境也就更为艰难，还要面临无所回报的后果。也因此，在以妇人之殉节激励士人之殉难的易代语境中，以臣死忠、妇死节为本分的逻辑体系下，甚至有归有光之辈论“天地正气，沦没几尽，仅仅见于妇女之间”[1]，“明清士人常以两性的忠烈作为对照，特别是借女德来讽士。”而“比较男女两性死节的难易，认为妇死尤难，其乃出于天性，她们的殉义就如寒而衣、饥而食，并非沽名钓誉。”[2]（此乃基于娄坚关于“妇死贞”的评论）。

总之，在明清易代的历史节点，女贞作为士节的对应被提上了历史的前台，甚至由于一贯对于女性的严格规范和价值期冀，使得女贞节烈的主题愈演愈烈，甚至有远超男儿之势态，实不可独以贞节观简化论之。

当然，女子贞节得以有替代男子的文化价值，除了特殊历史时期男子自身的表现之外，更关键的是女子之“节”的外沿远大于男子，故而既使得她们常处于认同殉死、需要从死或不得不死的境地中，同时也让她们一切行为的动因更为简化而显得纯粹，也就获得了更绝对化的表彰价值。

于男子而言，尚有当死与不当死的论争、死封疆或死社稷的辨别[3]；对女子而言，“节义”可以有三个层面：个体性的从夫殉节而循夫妻之伦；公共性的抗辱全贞而遵礼教道德；历史性的忠烈殉国而守家国大义。这三者在明季女性贞节义烈的抒写中也皆不乏其例。再加上从家族到乡里再到官方的经济保障与名节褒奖，更使得此贞节观念最终通过“旌表”制度在私人空间与公共领域中达成妥协一体。甚至在旌表扬名的制度下，男女更达成了某种历史境遇的相通，即同以死以立名节。在国难当头、国事难图的绝境中，那些平日于朝无用的士人，便有如养在深闺无人识的女子，惟能求以名节之立而“有用”于报君国社稷，故而如何处“死”、又如何死得当宜、当时，便成了他们繁复的“旌表”审批。

在此旌表节妇与涤洗士风的同化中，女性之“节”超越了个体与公共的层面，提升出了历史价值，产生了一批忠臣之门、诰命之妇以身受“国恩”或因家族“忠烈”之道，而认为不当受辱故能舍生取义、杀身成仁，主动殉于国难，其慷慨之姿、英雄之气便与男子无异。或许可以说，在历史的维度上，女性之殉难、也即家国之大“节”，可带来超越性别文化内涵与空间本位的效用。例如吴伟业评刘文照之母，即言其“并不是单纯的殉夫或殉节行为，而是带有浓厚的忠君爱国色彩，超越了一般的女道、妇道、妻道、母道”[4]。故

[1] （明）归有光：《答唐虔伯书》，《震川先生集》，江苏古籍出版社 2007 年版，第 143 页。
[2] 衣若兰：《史学与性别：〈明史·列女传〉与明代女性之建构》，陕西教育出版社 2011 年版，第 329 页。
[3] 此部分论述可参看赵园先生：《明清之际士大夫研究》，北京大学出版社 1999 年版；何冠彪：《明季士大夫殉国原因剖析》，《汉学研究》1993 年第 1 期。
[4] 赵秀丽：《略论明代中后期女性新特征及其意义》，《扬州大学学报（人文社会科学版）》2010 年第 6 期。

而，虽然在女子节烈的刻录中，其为夫殉节甚至因夫要求而先夫从死者触目皆是，便是患于流寇强贼之辱而损贞节之名故寻死者亦处处皆遗，但在此两大宗的事例外，士大夫书写女性节烈的更高文化寓旨因在家国政治与历史道德的宏大话语上。也就是说，只有在对家国大义的终极执守的层面上将“女贞”与“士节”对比照应，来感喟呼唤文化道统、伦理理想的重构，才是他们对性别空间内在文化寓言的最终建构。

这里李玉对于“士节”与“女贞”间隐喻结构的写作策略选择也颇为有趣。对比李克对于明清遗民戏曲中所见巾帼形象的考察，可以发现，他这里将女性的写作策略释为“赏才”与“伤才”的糅合——“他们在处理女性题材时，融入自己独特的心理体验和情感内涵，一方面表现了对巾帼英雄的知赏，真切地表现出建功立业的渴望；另一方面也对女性的不幸命运感到哀伤，从而在情感纠葛中表现出自己的复杂心态。具体而言，在剧作中凸显为“赏才”和“伤才”的对立统一。”[1]但我们更可发现，如果说这种“突出女性的将才、史才和才识等过去只有男性特有的能力，从而丰富了清初巾帼英雄的画廊”[2]的写作倾向，是因对“才识”的极度推重而跨越性别之分；则其对女子身世的万般感伤与对张丽华、冼夫人这等一死一归隐的结局构制，未尝不藏着自身感时伤命的喟叹和对士人可能的生存空间的思考归结。

所以，在这类直接代替男儿来直面历史、展现才智的女性身上，我们看到的是一种男女性别的同化，巾帼于剧作乃成为明季士人时命感喟和节志出处的“代言”。那么，比之于李玉男女分离而以“女贞”“士节”互应互喻的空间结构来看，我们可以看到性别之于历史的两种言说和其写作策略：一是通过女性外化为男性，而男性内化为女性，表达赏才伤命之情志；一是李玉式的比照男女性别空间，不逾本位，在各自的文化统序和价值空间内各安本位、各守其节的文化隐喻。

六、结语：易代形构中两性互补的书写观

《两须眉》写黄、邓二人原有所本，在多处方志记载中[3]，黄、邓二人的事迹皆是两处

[1] 李克：《“故国”意象·寓言·女性关照———论清初遗民戏曲的书写策略》，《贵州师范大学学报（社会科学版）》2009 年第 5 期。

[2] 李克：《“故国”意象·寓言·女性关照———论清初遗民戏曲的书写策略》，《贵州师范大学学报（社会科学版）》2009 年第 5 期。

[3] 关于《两须眉》本事溯源，可参见徐铭延：《李玉〈两须眉〉本事考》，《南京大学学报（人文科学）》1963 年第 1 期。针对麻城奴变及张献忠入麻城事多有史料笔记的记载，如计六奇的《明季南略》，刘献廷《广阳杂记》，清中叶徐荔《小腆纪年》卷二及光绪二年《麻城县志·大事志》等。但写到黄鼎其人其事的除《明季南略》《广阳杂记》外，又有雍正七年《六安州志》卷十五；乾隆十六年《六安州志》卷十一，嘉庆九年修《六安州志》，同治十一年《六安州志》卷 27（《中国地方志集成·安徽府县志辑》据光绪三十年重印本影印）；黄妻邓氏除雍正志卷十八、乾隆志卷十三、嘉庆志有载外，又见（清）赵宏恩等《（乾隆）江南通志》（清文渊閣四庫全書本）卷 196，（清）何绍基等《（光绪）重修安徽通志》（清光绪四年刻本）卷二百六十六、卷三百四十九（本卷文段同乾隆志）。此些方志记载除嘉庆九年版

著录，而在黄鼎（即黄禹金原型）的生平事略中也丝毫未提及夫人功绩。因此，李玉虽然是借助生旦双线的戏曲体制来统和二者的历史作为，却未以史传文体结构叙事，转而走向两性互动的结构模式。那这种结构又是否只意味着一种戏剧化手法呢？虽然剧作对黄禹金的事迹改动巨大，但邓氏的夫人城本事有如下记载可资比对：

邓氏，总戎黄鼎妻，封夫人。素贤淑多才，优于方略。崇祯壬午年，流寇左金王讧六城，几失守，后蹂躏四野，诸寨悉破。夫人居白湖湾，督领子弟、练乡民，登寨，分级以守，伏奇制胜。左金王中礮死。至今村人生聚皆食其赐，过其下者竞比夫人城焉。史公可法扁赠曰"翟莽龙韬"。[1]

而钱谦益也为之曾写过一首《六安黄夫人邓氏》：

铙歌鼓吹竞芳辰，娘子军前喜气新。绣幰昔闻梁刺史，锦车今见汉夫人。须眉男子原无几，粉黛英雄自有真。还待麻姑擘麟脯，共临东海看扬尘。[2]

虽然现存方志皆比剧作后起，但都著述史可法题匾原为“翟莽龙韬”，乃以《诗·卫风·硕人》“翟莽以朝”之典比喻；而戏中所言“女中韩范”却以韩范保土之功赞之。前者更显现出对邓氏女性风姿及韬略的颂扬，体现出对巾帼女杰个体性的赞扬；后者倒以男性角度的比拟对其历史业绩加以榜题，体现出某种对性别视角的跨越。实际上在李玉“两须眉”的标称里已经使得邓氏形象在戏剧化的过程中向男性价值体系转化，然而李玉又特通过邓氏对夫君的唱词极言自己的女性本位。这就使得两性关系在戏剧的求新求奇与为文的言志载道这两种倾向间产生相悖相承的有趣局面，也是李玉作为传统文人在文体的创作实践与价值体系的矛盾种构造的女性书写策略。换言之，在李玉的女性书写中以这样的两性互动结构来替代对女杰形象新奇趣味的写作正是出于载道诉求。

因此，从《两须眉》所展露的两性空间的补益关系来看，二者间不断的互文呼应与互

所附的张彦缙《白湖御寇记》外皆后出，恐非李玉写作时来源所本。而张文与时人钱谦益所题《六安黄夫人邓氏》之诗，是否为李玉所见尚不得知。

[1] （清）李懋仁纂：《六安州志》卷十八“列女”，雍正七年版。

[2] （清）钱谦益：《钱谦益诗选》，人民文学出版社 2009 年版，第 296 页。

补支撑才是李玉史剧性别空间的结构内核。在易代的历史语境中，李玉对于女性空间的凸显提升并不意图在刻画独特自足的巾帼空间，而是以女性空间对男性场域的辅益将“内”“外”之分的传统命题暗藏其中。并最终以女性对于内室空间的本位持守与回归，完成两性空间的各归本位。通过“内”“外”空间的重新确立，李玉寄寓了对传统社会的重构与“理想国”的回归。可以说，李玉的史剧犹如一曲长歌，在颠簸流离的空间脉络与断裂跌宕的历史碎片中，他通过重构传统社会的稳定层级与文化统序的史剧演进中，寄托了他在易代之际的个体思索与历史寓言。

总之，无论是对女性内室本位的形象统领，还是两性各安本位的内涵赋予，抑或两性互动相承的结构织造，李玉都在层级性的空间递进中坚守了儒道传统下的性别定位。李玉是通过这种“理想化”的性别统序在“理想化”的空间层级中的展演，来重构原本的社会秩序与文道内涵。这种在内室空间、公共领域、历史场域三者中建构的内外有别、分工有序而男女两性各安本位的“乌托邦”王国是李玉在历经易代怆痛后的理想出路。因此，可以说承载了李玉全部寄寓和反思的《两须眉》是一部易代之际的个体寓言。

第二章　家国情怀与女性场域

在历史认知的建构中，家国之感是其最核心的命题之一，宫廷女性也因处于家国兴亡的核心场域而成为以家见国的绝佳文本，这既补充了以国破写家亡的宏大男性叙事，也是“家国情怀”另一向度的展现。梅村歌行在这一性别书写领域上也开辟了独特的叙事空间：既有回顾明末贵妃、公主的易代名篇：《永和宫词》《萧史青门曲》《思陵长公主挽诗》；也有缘事而发、因地感怀的咏史短章：《勾章井》《银泉山》。这一写作历程从南明时期、易代初历延伸到仕清之际，集中体现了吴伟业家国易代之感的层次变化，并涵盖了两朝三代（万历—崇祯—顺治）的贵妃公主，是诗人对明朝家国整体回溯和重构的核心题材之一。在前人的单篇散论之中因缺乏统观，未能揭示这一女性书写对 “易代语境”的深度呈现。

吴伟业以“家”写“国”的隐喻视角源于以性别写家国的文学传统，他以如杨贵妃般的末代宠妃田贵妃为开端（《永和宫词》）；以对万历朝郑贵妃的追忆为呼应（《银泉山》），以宠冠后宫的清朝董鄂妃作结（《读史有感八首》《清凉山赞佛诗》），不断召唤起读者对《长恨歌》《婕妤怨》等传统女色、宫怨主题的省思。然而，诗人并不旨在对这类箭垛式人物作同调主题的复写，却是对万历、泰昌、崇祯三代四位公主及其夫婿命运绾结书写，从“易代”的横截面上以女性的群体形象赋比文士的集体沦落。这一集群式书写有别于前代“女色”母题下的个体刻画，转从人物复杂的关系勾连中构建易代叙事的层级，脱离于女色误国的呆板批判，将写情事转入写天子家事进而到天朝国事以见易代兴亡。在宫廷女性的易代书写中，吴伟业将两性情爱关系转换“家”的立体结构，由家庭—家族—家国次第推演，彰显出以女性写家国的独特隐喻方式，表达出对易代语境的本体关照。

第一节　以“家事”写“国事”的贵妃叙事——以吴伟业的《永和宫词》为例

一、引言

回观前代文学，宫廷女性题材多因其特殊的境遇与美感得诗人的偏爱。在与家国主题的观照中，贵妃题材往往最易引起双向的书写：一边以对她们的同情寄托了对家国的哀叹，一边以对其的批判表达出对家国的讽喻。到了唐朝，因安史之乱的触发，对宫廷女性的吟咏与历史的喟叹越发紧密连结了起来，以李、杨题材为首的唐人书写形成了鲜明而多元的由红颜反思家国的书写视角。不过，这些多元视角的背后实际都指向对于天子情事的反思，女性场域在其中被弱化而未能呈现对于家国的独立价值。

这一宫廷女性的观照角度和书写逻辑到了吴伟业这里被加以突破和拓展。从《永和宫

词》的书写开始，他所要探讨的就不是帝妃（后）的两性“情事”对于天子“国事”的影射，而是从“天子家事”写“天子国事”的新维度中重新确立女性场域、结构两性视角和多元的人物关系，从而彰显女性领域的独立价值达成“家”对“国”的观照。

这一书写视角更能从贴近人情的层面上呈现作者的家国情怀，这也与吴伟业自身深受崇祯帝皇恩的经历和情感有关，使他的书写在历史见证者和诗人本位的视角之上，先有了一层“家人”视角对天子家族的回顾和统观。这也是他在距离鼎革十年以内对于明朝贵妃、公主反复加以书写的主体动因和倾向色彩。因此，这里先从他最早的《永和宫词》的书写来解析吴伟业的宫廷女性歌行中所显露的独特的家国情怀。

二、女性主体的重立：颂谏情色到彰显情德的转向

吴伟业的宫廷女性书写以弘光元年的《永和宫词》写作为肇始[1]，这也是他最负盛名的歌行之一。诗作甫成，便享誉文坛，如时人朱隗称许此诗言：“唐人宫掖长篇，惟《连昌》《长恨》《津阳门》《杜秋娘》四作最胜。六百年后，方见此诗耳”[2]。除《杜秋娘》外，其余三首都是中晚唐诗人就杨贵妃故事演绎的叙事长篇。而《长恨歌》及其《传》与《连昌宫词》之间更有陈寅恪所言“陈氏之长恨歌传和白氏之长恨歌非通常序文与本诗之关系，而为一不可分离之共同机构”[3]以及“至于读此诗必与乐天长恨歌详悉比较……连昌宫词者，微之取乐天长恨歌之题材依香山新乐府之体制改进创造而成之新作品也”[4]的共读性。因此，今人多将《永和宫词》与上述的李杨名篇对比析读。加之吴伟业惯有诗承元白之说，更使田贵妃与杨贵妃的书写多有联系。则吴伟业也如唐人一般在写天子情事吗？

正如李杨情事的兴殁与唐王朝由盛转衰相应一样，“田贵妃的一生，大体与崇祯朝相始终，她由被宠而贵、倚势而骄到病损憔悴、黯然谢世的十几年，正好和崇祯朝廷由初年的力图澄清政治……急遽衰落的整个过程相映合，成为一个时代的绝妙象征”[5]。杜牧的《杜秋娘诗》同样将一位宫廷女子置入元和二年（公元 807 年）略前到大和七年（公元 833 年）这“四朝三十载”的纷杂时局中，从而以她的曲折身世影射藩镇割据的历史主题。不过，杜牧在末世之感的传递中尚在思考着一代文士自身的所处而有“女子固不定，士林亦难期”“因倾一樽酒，题作杜秋诗。愁来独长咏，聊可以自怡”[6]的个体咏叹。相比之下，《永和宫词》却已是“碧殿凄凉新木拱，行人尚识昭仪冢。麦饭冬青问茂陵，斜阳蔓草埋残垅”

[1] 叶君远断代弘光元年二三月间，见《吴梅村传》，人民文学出版社 2012 年版，第 95 页。
[2] （明）朱隗：《明诗平论二集》卷六，《四库禁毁书丛刊》集部 169，北京出版社，第 577 页。
[3] 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，生活·读书·新知三联书店 2001 年版，第 4、5 页。
[4] 《元白诗笺证稿》，第 63 页。
[5] 见《吴梅村传》，人民文学出版社 2012 年版，第 96 页
[6] （唐）杜牧：《杜秋娘诗》，（清）彭定求等校点：《全唐诗》卷五百二十，中华书局 1960 年版，第 5939 页。

的王朝沦亡之后，对于“不须铜雀怨兴亡”“自古豪华如转毂”的历史感受的整体传达和对于整个南明家国“莫奏霓裳天宝曲，景阳宫井落秋槐”的卒章讽谏。因此，这一选题承载了吴伟业诗史兴亡之思，与其说旨在传情，不如说是直抵家国的拷问与感伤。

在家国的维度上，我们先来看看唐人是如何书写的。从盛唐杜甫的《丽人行》，到中唐白居易的《长恨歌》、陈鸿的《长恨歌传》以及元稹的《连昌宫词》，再到晚唐郑嵎的《津阳门》，这些涉及杨贵妃事的唐人名篇，次第相承地展露了文人在时局步步衰颓中心态的改易与书写旨归的转移：从作为见证者时的忧怀指责、到演绎故事时的感伤讽谏并行、再到久隔回首时的无奈叹惋。诚然以田贵妃为主要表现对象的《永和宫词》所写的时代特征，与演绎杨妃的中唐时代有所接近，两者在时代特点上都是以逝去不远又指涉现实的题材（《永和宫词》篇末对南明小朝廷有所讽谏[1]）做家国伤痛的反思。那么，吴伟业是如白居易般由传奇情以伤国运，或是像元稹等在以女色讽国事吗？

实际上，《永和宫词》全篇是通过多层人物关系所组成的两性空间的并立，来达成天子之“家”的建构与支离的书写内涵，从而隐喻天子之“国”的兴盛到崩毁。这一家国隐喻的架构既然体现出了与前代不同的以“家”写“国”的特质，而对内室之“家”的确立本身就要求着女性空间对于叙事的主导，因此女性空间的建立及围绕其所展开的层级关系就成为隐喻建构的内核。下面便从女性叙事的主导地位和女性形象的情感色彩上，试析诗人如何经由女性空间的建构确立了由“家”写“国”的易代隐喻。

先从女性叙事的主导色彩上看。表面上《永和宫词》对前代的贵妃题材有着丰富的借用，因此召唤起了丰厚的女性蕴涵。诗作开篇即以“扬州明月杜陵花，夹道香尘迎丽华”[2]直入宫廷女性的书写主题，随后以“旧宅江都飞燕井，新侯关内武安家”的家族背景为托衬。这般“飞上枝头变凤凰”[3]的际遇不仅让人想到赵飞燕、杨贵妃等故史，写法上也易唤起对于《长恨歌》“杨家有女初长成，养在深闺人未识”[4]的回忆。此外，诗作又以“钿合金钗”对《长恨歌传》的“定情之夕，授金钗钿合以固之”[5]加以化用。同时结尾处的“莫奏霓裳羽衣曲”再次明确将两代贵妃作以互文应和。可见这一对于李、杨母题的借用既同唐人一样，蕴涵了针砭时弊之意，并且更多的是将叙事基调固化在女性主导的结构之内。

当然，在这种表面的相似性背后，两者还是有着明确的不同的，并因此更加明确的表

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 38 页，“南内”句的注释。
[2] 《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 25 页。
[3] 《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 128 页。
[4] （唐）白居易：《长恨歌》，（清）彭定求等校点：《全唐诗》卷四百三十五，中华书局 1960 年版，第 4818 页。
[5] （唐）陈鸿：《长恨歌传》，附于《白氏长庆集》的《长恨歌》之前，（清）彭定求等校点：《全唐诗》卷四百三十五，中华书局 1960 年版，第 4816 页。

现出了以女性为主体的观照视角与叙事地位的确立。从开篇的主导视角来看，两者实际有着性别主体的迥然对立。无论是白居易的“汉皇重色思倾国，御宇多年求不得”[1]这一男性视角的开篇，还是陈鸿在铺排间体现的男性主导叙事：“进见之日，奏《霓裳羽衣曲》以导之；定情之夕，授金钗钿合以固之。又命戴步摇，垂金珰……”，两者都呈现出了鲜明的男性主导视角，并与《永和宫词》集中于田贵妃自身的以女性为主体描写的视角相异。诗作从“雅步纤腰初召入”到“梧桐露冷暮吹箫”一路以赋法工笔细描，颇含宫体之风，既是对田贵妃作为审美主体的进一步丰满，也深化了女性作为叙事主体时的性别色彩。而这一女性叙事的凸显还体现在对传统唐人歌行男性视角的回避上。

吴伟业采取了这种相较于前代的男性视角淡化和女性叙事凸显的书写策略，尤为体现在田贵妃主体的情感化上：“贵妃明慧独承恩，宜笑宜愁慰至尊。皓齿不呈微索问，蛾眉欲蹙又温存”。而对比杨玉环“侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时”“承欢侍宴无闲暇，春从春游夜专夜”来看，后者着力于女性肢体情态的“承恩”，前者更表露二者情感层面的交流。因此，虽然同是“一骑红尘妃子笑”“自修水递进黄柑”的骄奢贵妃，但吴伟业却在女性主导的叙事中逐渐偏移向情感主体的塑造。如果这一情感维度只包含帝妃二人，《永和宫词》很可能成为明末清初的另一曲《长恨歌》，但随着笔锋转向周后，诗作便远离了天子情事的书写而进入了家庭关系的营构。

同时，情感内涵的丰厚化更体现在母子亲情这一根本的家庭关系中。诗作从“两王最小牵衣戏”这一家庭氛围最浓处转折，既由“独将多病怜如意”写母子之爱，又由“从此君王惨不乐”述父子亲情，进而在贵妃丧子病殁后，将“君王欲制哀蝉赋”的伤悼缔结在一种家庭亲情而非男女情爱的维度上[2]。其中在“贵妃瘦损坐匡床”一段的描写间，诗人不忘再次呼应杨贵妃“荔枝”一典，以“豆蔻汤温冰簟冷，荔枝浆热玉鱼凉”来反向书写，淡化了之前“自修水递进黄柑”的描写，强化了诗题对传统的以色得宠、恃宠成骄的贵妃书写的回避。

总体上由田贵妃展开的主线叙事来看，诗作从表层形体的审美描摹逐步转向情感关系的层级展现。在这样一种层级关系中，诗人通过对帝妃二人从情爱关系向家庭关系的转化，及其与子女亲情关系的构塑，将唐人对天子情事的书写置换为对天子家事的铺陈，也使得诗内的女性形象摆脱了前代贵妃对情爱、色戒主题的承载，成为寄托了诗人以“家”写“国”

[1] （唐）白居易：《长恨歌》，（清）彭定求等校点：《全唐诗》卷四百三十五，中华书局 1960 年版，第 4818 页。

[2] 在此诗前一年写成的《洛阳行》中，作者提及颇应受批判的郑贵妃时，也涉及到了“母爱子抱”的亲情维度，可看做作者此时书写家国主题时对“家庭”情感的侧重。多年以后，吴伟业在仕清期间有《银泉山》一诗专题书写郑贵妃事，诗内的女性形象与主题色彩与此际颇有不同，留待下文详述。

的易代之思的主体形象。

这种有别前代家国叙事中的女性主体凸显与作者对于叙事核心的构置有关。《长恨歌》及《传》以唐玄宗为主导来写天子情事，因此最先面临的一个命题便是在基于对唐玄宗形象的塑造，二者都在开篇即采取了为尊者讳的虚拟叙事。白居易以“杨家有女初长成，养在深闺人未识”改写史实，陈鸿于此也更多铺陈：

> 开元中，泰阶平，四海无事。明皇在位岁久，倦于旰食宵衣，政无小大，始委于右丞相，深居游宴，以声色自娱。先是元献皇后、武淑妃皆有宠，相次即世。宫中虽良家子千数，无可悦目者。上心忽忽不乐，时每岁十月，驾幸华清宫，内外命妇，熠耀景从，浴日余波，赐以汤沐，春风灵液，澹荡其间。上心油然，若有顾遇，左右前后，粉色如土，诏高力士潜搜外宫，得弘农杨玄琰女于寿邸，既笄矣。鬓发腻理，纤秾中度，举止闲冶，如汉武帝李夫人。[1]

这一开篇是在为唐玄宗的形象和李杨情缘定调。作者着力刻画在“四海无事”的时局背景下，帝方因“在位岁久”而“倦于旰食宵衣”“稍深居游宴”的事理缘由；加之皇后诸妃的“相次即世”、宫中良家子皆“无悦目者”而有选妇之艰。杨妃的出场是附于这样的语境和帝王形象之下的，而“得弘农杨玄琰女于寿邸，既笄矣”的出身化简更与白居易的叙事策略如出一辙。因此在更倾向正史传记体性质的《长恨歌传》中，杨贵妃的主体形象就有了如下特质：首先，人物具有着“纤秾中度，举止闲冶”的典范特质；其次，以“宫中虽良家子千万数”作为陪衬的杨贵妃的个体形象，使得诗作整体的女性空间围绕个体展开而无群体形象；再次，她出现在帝王正事之余的“以声色自娱”的场域之中，两性的空间关系有主从之分，是以男性空间为主导的天子情事的书写。

相较而言，田贵妃的体态与诸般才艺“丰容盛鬋固无双，蹴鞠谈棋复第一。上林花鸟写生绡，禁本钟王点素毫。杨柳风微春试马，梧桐露冷暮吹箫”等都更突显女性特质，而非以“妃”代“后”的典范之姿。在此基础上展开的有关周后的叙事线索不仅丰富了田贵妃的叙事层级，也以易代之际的反顾延展了田贵妃的叙事时间。因此，这一构置使得全诗的女性空间呈现出妃、后各安本位的群体性。这样的女性空间既有“君王宵旰无欢思”之

[1] （唐）陈鸿：《长恨歌传》，（清）彭定求等校点：《全唐诗》卷四百三十五，中华书局 1960 年版，第 4816 页。

下，田贵妃的“宜笑宜愁慰至尊”，也有周后的“早日艰难护大家”，以及女性群体内部最终的“汉家伏后知同恨”的一体相合之况。因此，《永和宫词》的后宫女性空间是以群体的面貌呈现，而最终结构出天子之“家”的情状，两性空间有着内外相别又相成的并立关系。而在易代语境下，天子“家”“国”的归途同体正是由这样的两性空间的叙事关系所体现出来。因此，下面就从后宫女性空间内部关系的多元化营构与展开上来看以天子之“家”写天子之“国”的易代叙事的达成。

三、性别视角的转移：帝妃结构到妃后关系的书写

比起唐人歌行，《永和宫词》最大的特质便是人物线索的丰富化及关系网络的复杂精密。读者面对的不再是帝、妃二人的主线及其在国运起伏间的离合喜悲，而是以田贵妃为主体视角的叙事间牵涉到的她与周后、帝王、亲族、皇子之间的复杂关系情态。比起唐人所热衷的帝妃情恋及外戚批判，《永和宫词》更集中的架构起田贵妃、周后与崇祯帝三者间的关系，这就不再简单是“情色”与“祸国”之间的反复辩难，更是对天子家事的整体关注。也就是说，吴伟业这里采取了颇为不同的写法：即在女性主导叙事的基础上，将女性置于复杂的关系网络中加以书写，并结构了女性群体内部与外在的关联。

这样一种结构的内核指向的实质是对于“家庭”关系的呈现，并由此将唐人所写的天子“情事”转换为天子“家事”，正是吴伟业在初历鼎革时对“家国”情怀的具体表述方式，既显露了他此后以女性写家国的一贯视角，也显现了明清之际的易代文人对于家国隐喻的独特架构。

田贵妃的主体形象在这一以“家”写“国”的叙事基调下，有着内在情感化的突出特质，而这一形象色彩的强化与相应主题色彩的确立更与周后这一辅线上的女性叙事息息相关。如果说田贵妃主体的确立奠定了诗作女性主导的叙事基调，周皇后的介入则完整了女性主体下的“宫闱”空间，并使后宫由帝妃“情场”被定义为天子之“家”。诗作的叙事基调也随着场域性质的确立而凸显为对天子“家事”的关注。

这位“银环不妒温成贵”的周后比起多年后吴伟业所写的“血里银环不知数”（《银泉山》）的郑贵妃，少了宫闱内的隐秘性与尖锐性，而多了传统妇德的典范与静守之姿。后宫由周后“早日艰难护大家”的本位姿态被确立为由女性驻守的稳定的内室空间。在周后与崇祯帝之间，“故剑还存敌体恩”的最终定位，也由夫妇之道统御了对“家事”的处理。因此，在节情返礼之间，全诗实质是以帝后“恩情”替换了男女“私情”。

这种家庭关系对情爱关系的取代不仅在两性之间，于女性内部，诗人也着力营造“比来欢笑同良娣”的家庭氛围，是女性关系结构的宗旨所向。在诗作写后的二十年里，其他

易代文人的笔记记载中颇为盛行一则妃后间的轶事：

《三垣笔记》：

上一日于宫中闻贵妃窃抚琴，疑之，问在家师谁，贵妃以母授对。次日即召其母入，与妃对弹，始释然，赐而遣之。[1]

《崇祯朝野纪》：

妃又洞晓音律，管弦琴奕，色色皆工。间侍上鼓琴，圣情悦豫。上因夸于国母曰：后独不能此乎？国母正色对曰：妾本儒家，惟知蚕绩。且曰：妃从何人授指法？上色动。妃自言妾母所教，迟数日，妃母入宫，实能鼓琴，上意始解。[2]

这段趣事颇有唐人写杨贵妃、梅妃故事的神韵，尤其在李逊之的笔下，就崇祯帝对其爱妃田氏也疑窦轻启一事敷衍，更将崇祯对田妃的疑虑演绎成妃后间的直接对抗。吴伟业的描述虽回避了这类轶事，但也写到了二人矛盾的核心史实。而这在李惠仪看来乃是对杨梅故事的影射——不过“田贵妃与周后间的忌妒与对抗也无关蓄意的阴谋。在田妃失宠之后，周后在赏花会上一起邀请了皇帝与她而给了二人和好的机会”[3]。这一事件在时人的笔记中也多记录，那吴伟业的影射又侧重在何处呢？不妨对比来看：

《胜朝彤史拾遗记》：

上传旨令贵妃省愆，退居启祥宫，三月不召。既而后在永和门看花，请召妃，上不应。后遽令以车迎之，乃相见如初。后严正自处，而性最仁。[4]

《三垣笔记》：

田妃之宠，周后颇不能容。一日，妃疏列后过，上曰：“妃可无礼于后耶！”命

[1] （明）李清著，顾思点校：《三垣笔记》，中华书局 1982 年版，第 22 页。
[2] （清）李逊之：《三朝野纪》卷六，《续修四库全书·史部·杂史类》第 438 册，上海古籍出版社 2002 年版，第 143 页。
[3] 原文为“The jealous rivalry between Consort Tian and Empress Zhou is also no murderous intrigue. After Tian falls from imperial favor， Empress Zhou brings about a reconciliation by inviting both the emperor and Tian to a flower-viewing party.”见于 Wai-yee Li：*History and Memory in Wu Weiye's Poetry*，Eds.，Idema，WiltL，Li，Wai-yee and Widmer，Ellen*Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*，Harvard University Press，2006，P.113。
[4] （清）毛奇龄：《胜朝彤史拾遗记》，《清代诗文集汇编》第 88 册《西河文集》，第 397 页。

罚处某宫半年。其实妃不能文，上故命爲之，以讽止后，又量示罚处，以存大体耳。[1]

这类书写更侧重妃后矛盾与皇上的姿态：前段文字结笔于周后“严正自处，而性最仁”的一人之德上，后段文字则以皇上在妃后间的秉礼公办来凸显皇上的主体性。而在《永和宫词》这里，诗人不仅意图淡化女性内部的矛盾，又将皇上“自来阶下拭啼痕”的男女私情转为“后促黄门召共游”“初劝官家佯不应”的家庭温情。因此，吴伟业笔下女性的双线结构本质上就与杨梅二妃的故事相反，周后的出场是为了将后宫团结为一个整体，而非内部的对抗。

同时，吴伟业没有采用笔记中的对比书写，而在妃后互衬中以女性的聚合为主导塑造了整体性的“家庭”，皇上的个体形象也随之居于女性为主体的宫廷的辅位。因此，吴伟业写宫廷女性，比《长恨歌》“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝”的以传奇之笔写情，更显亲切随和；也比《连昌宫词》“上皇正在望贤楼，太真同凭阑干立”[2]这种咏史间的工笔想象，更为家常具体。

由此总体上回顾周后这一辅线对田贵妃主导的女性叙事的补充时，可以看到如下特点：周后自身的身份地位与形象色彩带来了对“内室”性质的强化；同时帝后关系对帝妃关系的呼应进一步强化了“家庭”维度上的情感内涵；此外妃后关系的建构也更明确的指向“家庭”内部关系，有别于唐人写杨、梅二妃的视角。吴伟业以“和”辅国的整体叙事将女性的后宫空间确立为对于男性的王朝家国的必要支撑，有着两性比肩的关系，而非唐人以“分”构戏、以戏显情的叙事诉求。如此种种都使得《永和宫词》的女性书写改换了唐诗中传统的以天子情事讽喻国事的个体政治表达的思路，而进一步走向了以天子家事喻国事的易代叙事上。

这一倾向到《萧史青门曲》中更鲜明的表现为“六宫都讲家人礼，四节频加戚里恩”的统摄基调。这一对举又是围绕“家庭”的内外关系来写外戚，《永和宫词》对此的处理也旨在以礼驭色、融情入礼。田氏的骄奢只是田贵妃受冷遇时插入的引子，“班姬才调左姬贤，霍氏骄奢窦世专。涕泣微闻椒殿诏，笑谭豪夺灞陵田”的陈述又回避了唐人对盛焰图景的正面描写。诗作对天子“家庭”之外的描写，本质是为写田贵妃盛极而衰的转折，实际也在为整个王朝的命运张本。因此下面便从皇族外戚的叙事策略上入手，查讨在后宫这一女性空间的外部关系的拓展上，作者如何将家族关系引入到两性关系的书写中来，进

[1] （明）李清著，顾思点校：《三垣笔记》，中华书局 1982 年版，第 21 页。
[2] （唐）元稹：《连昌宫词》，（清）彭定求等校点：《全唐诗》卷四百十九，中华书局 1960 年版，第 4613 页。

而将女性空间的书写从更丰厚的维度上转化为对家国场域的关注。

四、两性结构的延展：两性情事到家族关系的拓展

在帝妃关系、妃后关系对田贵妃主体形象的支撑之外，围绕田贵妃展开的家族也是对她主体叙事的重要补充；此外，吴伟业也通过外戚家族与天子皇族的同调书写使得这种以“家”写“国”的易代叙事彼此照见、从而显得更为丰厚。诗作涉及到贵妃家族的有两处，一是写到“班姬才调左姬贤，霍氏骄奢窦氏专。涕泣微闻椒殿诏，笑谭豪夺灞陵田”这一因田家骄奢而引发的“贵人冷落宫车梦”的波折；一是在贵妃已逝、易代已至的叙事节奏下有“自古豪华如转毂，武安若在忧家族。爱子虽添北渚愁，外家已葬骊山足”的家族整体回顾。

这里值得注意的是，作者仅一笔带过了田氏的“骄奢”而未做深入批判，还尚未体现出《临淮老妓行》中的那般对于“仓卒逢人问二王，武安妻子相持哭。熏天贵势依椒房，不为君王收骨肉”[1]的批判叙事。而相应的史实吴伟业其实曾在《鹿樵纪闻》中有明确记录：

《鹿樵纪闻》：

崇祯帝三子：周后生太子慈烺及幼子定王慈灿，田妃生次子永王慈焕。甲申之变，太子时年十八，上命避成国公府，而永、定二王分投周、田两皇亲。及出宫，仓皇奔散。已而周奎献二王，自成许待以杞宋之礼。……[2]

这与《永和宫词》中所写的“外家已葬骊山足”的伤叹基调迥异，可以看到作者对于田氏叙事的有意而为之处。同妃后关系的营构基调一样，诗人对于易代之际的田家贵戚的本事记录做了有意识的摘取，例如他省略了笔记曾载的田弘遇欲以田家小妹进献固宠一类的轶事，这本是唐人写杨贵妃素来喜用的衬托——如杜甫《丽人行》“就中云幕椒房亲，赐名大国虢与秦”[3]、《长恨歌》“姊妹兄弟皆列土，可怜光彩生门户”、《连昌宫词》“百官队仗避岐薛，杨氏诸姨车斗风”以及《津阳门诗》“相君侈拟纵骄横，日从秦虢多游嬉”[4]。这种群体形象正如三女成粲一样，是凸显“色”的魅惑、加重对“国”的忧虑与批判的

[1] 见叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 128 页。
[2] （清）吴伟业：《鹿樵纪闻》，《台湾历史文献丛刊》，台湾省文献委员会，1995 年，第 25 页，注：文中写定王实为慈炯。另外《甲申传信录》卷一于二太子事也有记载。
[3] （唐）杜甫：《丽人行》，《全唐诗》卷二十五，第 336 页。
[4] （唐）郑嵎：《津阳门诗并序》，《全唐诗》卷五百六十七，第 6562 页。

文人笔法。然而在《永和宫词》里，却正是在工笔细描以凸显盛世之景后，淡化对田贵妃个体盛时境况的描写，以避免女色主题过多介入历史书写；而从亡子伤痛将田贵妃的书写立时转向与易代一样倏忽而至的生命末途，从而以贵妃个体的凋零预兆皇族整体的沦落。

田贵妃的个体命运最终仍与周后同体书写，作为宫廷沦丧、皇族败亡的象征："汉家伏后知同恨，止少当年一贵人"。因此，田氏家族的"武安若在忧家族""外家已葬骊山足"的结局与田贵妃"幸免玉环遭丧乱"命运的同构间，也有了为皇族沦落侧影的意味。可以看到，作者在此引入关于田氏家族的叙事不仅是要丰厚对于田贵妃个体形象的描写及其历史叙事的完整性，更是在妃、后个体命运的同构中延伸到皇族与亲族的同境上来，从而形成对于帝王与贵戚家族间的易代叙事的同调性。

这种将天子皇族与贵戚亲族同归感伤的家族书写不同于前代所常见的二者间对立冲突而引发历史批判的书写基调，而这又与《永和宫词》的写作切近易鼎之时有关，因此，政治理性的批判诉求某种程度上低于为天子寄哀的感性纪事。而这种批判诉求到了《圆圆曲》尤其是《临淮老妓行》《银泉山》时期才特别突出。正如晚唐杜牧复以唐人唱咏的"华清宫"为题反观盛唐时，才有了《华清宫》《过华清宫绝句三首》《华清宫三十韵》《经古行宫》这些诗作中对于帝妃情事所导致的"云中乱拍禄山舞，风过重峦下笑声"[1]的批判视角。

这种由女性个体指代家族整体的沦落便成为《永和宫词》人物结构的核心。诗人在这样的结构下写周后、田贵妃、崇祯帝三人间的诸多史事和涉及到的慈炤、慈焕两位帝子以及田氏家族都是作为天子家事来写。吴伟业正是在天子家事由盛转衰的悲歌中寄寓了天下由夏变夷的易鼎悲怆。

这一由"家"至"国"的代入感使得吴伟业笔下的田贵妃并不同于前代——既不是写"平明每幸长生殿，不从金舆惟寿王"[2]的红颜感伤，也不是写"天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期"（《长恨歌》）的爱情悲叹，也比"至今汤殿水，呜咽县前流"[3]的历史感伤更多了一层"行人尚识昭仪塚"的切近感。全诗篇终虽以"莫奏霓裳天宝曲"隐含劝谏，但"景阳宫井落秋槐"的收束却远不像唐人"终是圣明天子事，景阳宫井又何人"[4]那样警策有力。因此，诗作在曲终奏雅的诗笔之上，始终被一种沉郁敦厚的家国悲感所笼罩。

朱鹤龄对于这种家国书写中的田贵妃形象有着如下的解读：

---

1 （唐）杜牧：《过华清宫绝句三首·其三》，《全唐诗》卷五百二十一，第 5954 页。
2 （唐）李商隐：《骊山有感》，《全唐诗》卷五百四十，第 6195 页。
3 （唐）温庭筠：《过华清宫二十二韵》，《全唐诗》卷五百八十，第 6736 页。
4 （唐）郑畋：《马嵬坡》，《全唐诗》卷五百五十七，第 6464 页。

《读梅村永和宫词有感作》：

永和妃子承恩最，锦瑟银筝亦暂娱。翻幸未秋辞玉簟，得从衰草奉珠襦。

松楸露冷兰丛断，环佩声悽月影孤。莫道宸游泥歌舞，椒宫从未卷龙须。[1]

朱鹤龄延续了原诗中吴伟业拟代周后回忆田贵妃“幸免玉环逢丧乱”的视角，以“翻幸”一句反写出盛景无常。最终他对于“椒宫”这一女性空间与家国的关系的强调落脚在“椒宫从未卷龙须”上，有着反驳女色误国的传统主题之意，进一步强调两性比肩的家和国盛却终至国亡家毁的历史结局。因此，朱鹤龄的题写是对于《永和宫词》题中之旨的一次提炼，最终突出的是对于李杨情事误国的通常史思的反驳和家国一体沦亡的易代之悲。

五、结语：以“家”写“国”的易代叙事

这种家国之悲使吴伟业所写的不仅是“伤心不独汉武帝，自古及今皆若斯”[2]这类古今皆同的困境，而无法有“尤物惑人忘不得”“不如不遇倾城色”[3]这样直接的解决；甚至由于迫在眉睫的“昭丘松槚北风哀，南内春深擁夜来”的现实忧虑，也不能只以旁观后的“孤烟知客恨，遥起泰陵傍”[4]的自我伤怀为解脱。这种只可为同时代人所切察的易代怆痛，使得吴伟业采取了由“家”写“国”的带入视角，加之他个人对崇祯帝的独特情感，而对天子之“家”采取了如家人般的全景记述与切身感喟。

这样一种天子之“家”的确立正是由田贵妃、周后所处的宫廷空间来塑造。因为相比男性，女性有着更明确的表现主题的指向性：她们既代表着也被固化在“家”的意涵与关系中，所以，从女性写“家”的破灭正代表了一切稳定与固化的被颠覆。而女性的无路退守更彰显了这种颠覆的无可避免与无可奈何。这也是为何吴伟业在易代之际独以女性主导的叙事空间来寄予自己的家国怆痛。因此，在由“家”写“国”的层面上，《永和宫词》既展露了性别书写不同前代的易代情事的特征，也为家国之思的传统书写注入了独特的易代内涵。

[1] （清）朱鹤龄：《读梅村永和宫词有感作》，纪宝成主编：《清代诗文集汇编》第 22 册《愚菴小集》，上海古籍出版社 2010 年版，第 666 页。
[2] （唐）白居易：《李夫人》，《全唐诗》卷四百二十七，第 4705 页。
[3] （唐）白居易：《李夫人》，《全唐诗》卷四百二十七，第 4705 页。
[4] （唐）杜牧：《华清宫三十韵》，《全唐诗》卷五百二十一，第 5950 页。

第二节　以“出嫁”喻“易代”的公主叙事——以吴伟业的两朝公主题材为例

一、引言

随着易代怆痛在时日消磨中的平复与内敛，《永和宫词》中与时忧痛的易代情怀的喷发逐步淡去，代之以《思陵长公主挽诗》《萧史青门曲》中更绵长悠久的追思。前作追忆了以宁德公主夫妇为主线的三代四公主在易代前后的命运，而后诗凭吊了思陵长公主在易代前后由皇家入夫家的两世家族中的经历。

在易代后的几年里，在吴伟业由贵妃题材转向公主的题材书写中再次披露了国殇之悲与鼎革之思。尤其是在其写作《萧史青门曲》的顺治八年前后，不仅是吴伟业在内的许多易代文人反思前朝的创作黄金期，更是他对女性题材大加注目并集中表达的喷发期：在《听女道士卞玉京弹琴歌》《圆圆曲》这样的歌行名篇里，吴伟业对易代之际的妓女群体进行了由“个”及“群”的反思与伤悼。那么，诗人此时为何独热衷于末代公主的题材而再一次进行群体性的书写呢？其衷情所系、写录所标、旨归所在又与《永和宫词》有何承续与演绎呢？如此种种可能都关乎着此际吴伟业对明末皇室家族重加书写的易代特质所在。

在前代文学中，和亲诗作一直是写作公主题材的主体，除却历代对昭君母题的延续，像中唐的送金城公主入藩和亲应制诗、太和公主和藩诗等，都是“和亲”这一书写视角的集中展现。这边是“龙笛迎金榜，骊歌送锦轮”煌煌盛大的出嫁，那边却是“那堪桃李色，移向虏庭春”[1]的哀惨远别。因此，从一开始文学中对公主主题的书写就是以“出嫁”这一节点切入，离不开对“别家”与“新适”的想象对比。

对于易代书写而言，公主因“出嫁”所带来的父家/夫家二分的人生阶段也正应和了文士被“易代”切分的两世为人的人生经历。因此，吴伟业虽然写的是长公主、宁德等公主的生离死别、毕生遭际，却都是以“出嫁”为节点，由出嫁之盛写到夫妇同命、柴门沦落之悲，前者更以“出嫁”结构了长公主在易代前后的传奇际遇，而彰显了与二朝之间人生断裂处的紧密贴合。此外，“出嫁”还是对家族关系的拓展，其人生的两世性也是“父家”与“夫家”分野的对照。因此，以家族关系的展开作为以公主题材咏史的叙事层级也成为吴伟业歌行的核心，而这种层级性也从更多元的视角转换和人物的关系结构上丰富了易代叙事。总之，吴伟业围绕“家族”展开的公主题材的书写，以代际性的关系结构推进了易代的层累性叙事，从而达成以两世“家族”喻指两代“国朝”的家国书写。

[1] （唐）唐远悊：《奉和送金城公主适西蕃应制》，《全唐诗》卷六十九，第 774 页。

二、前朝公主的群体关注：以代际关系呈现的易代叙事

“出嫁”不止人生的接点与易代衔接，更连结的是两重家族空间。像“空余愿黄鹤，东顾忆回翔”[1]、、“空弹马上曲，讵减凤楼思”[2]、“回瞻父母国，日出在东方”[3]这一类前代的诗句，虽然在故国与异域的想象间，将“离家”的悲怆渲染倍至，但似乎仍不足以表达鼎革之际，王朝崩毁、家族沦陷后“无家”可归的公主们的怆痛。这里凸显了故土与异域间“回望”的距离，却不抵“仙人楼上看灰飞，织女桥边听流血”[4]这般“直面”故土劫灰的惨烈。而空间距离的消弭随之被转化为时间距离的凸显，成为“寒食重来路，新阡宿草长”[5]的个体沧桑之外，直指家国的“故国新原庙，群臣旧奉常”的历史感喟。因此，从和亲主题到易代书写，公主题材所承载的正是故与新之间的对比反思。

如果说，和亲公主们是以他乡为故乡来回望故国，易代公主们便只能以故土做异乡来追思前朝。这种“故”与“新”之间带给人生的撕裂感，从思陵长公主死而复苏、两世为人的传奇到宁德夫妇的两朝经历，都构筑了文本最大的张力。因此，在吴伟业的宫廷女性书写中，写妃、后是承载了一个王朝的沦亡，写公主则通过其父家与夫家的两世家族来写出易代前后的两般境遇。写公主正是比写贵妃更多了对“易代”深层的追问。

当然，从个体的人生阶段来深化“易代”的历时性维度，还只是追问与反思的第一步；对于代际关系的展现是吴伟业由公主题材深化易代书写层级性的又一视角。这首先体现在公主群体内部的勾连上。《萧史青门曲》开篇以“天家贵主称同气”引领起亲族内群体描写的基调，又次第铺排了“大内倾宫嫁乐安”以及“天人宁德降刘郎”二事，并在首尾忆及了“神庙荣昌主尚存”与“长平娇小最堪怜”这上下两代公主，形成代际间的层叠叙事。而在“两家姐妹骄纨绮”这一主体讲述间，又形成了以宁德为主、乐安为辅的平行叙事。

这既形成了几代公主在易代中的同境遭遇，又平行比照了两家公主在易代后的不同选择。这不光使“易代”话题成为一个被拉长了的历时语境，又由对不同选择的多元探讨丰厚了易代语境自身的内涵。这样一种立体的叙事逻辑结构起的是一种超脱个人之上的家族叙事，使这一群体书写更趋于整体表达，而有别于《听女道士弹琴歌》在上下层女性群体间展开的对比叙事，同时仍彰显了诗人在宫廷女性书写中一贯的由“性别”及“易代”的核心方式。

其次，这种家族视角对易代书写的深层揭示还表现在对亲族兄弟的旁及关注中。与“称

[1] （唐）马怀素：《奉和送金城公主适西蕃应制》，《全唐诗》卷九十三，第 1008 页。
[2] （唐）张说：《奉和圣制送金城公主适西蕃应制》，《全唐诗》卷八十七，第 942 页。
[3] （唐）阎朝隐：《奉和送金城公主适西蕃应制》，《全唐诗》卷六十九，第 7715 页。
[4] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 120 页。
[5] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 187 页。

同气”的公主群体相对的是皇族内部“呜呼先皇寡兄弟”的状况，而使得“自家兄妹话艰辛”的描述更突出了以家族为限界的内外之别；而泰昌公主“话到孝纯能识面，抱来太子辄呼名”的插入也正是对此家族性的凸显。即使是以思陵长公主个人为主体视角的《挽诗》中，也在“胄子除华绂”“手为换衣裳”的对帝子的直接描写后，尤为观照到“死早随诸妹，生尤望二王”这类家族关系的书写与勾连。

这一超越女性之上的家族同路之悲，正是渗透了两性统观的性别书写视角，从而由“一曲红颜数行泪”的女性观照写到“江南祭酒不胜情”[1]的家国之悲。这种在两性统观视角下，“家毁”与“国难”间的替代叙事更鲜明的展现在末世“君后仓皇相诀绝”“君心顾慨慷”“国母摩笄刺”的并列交代上。同时，在“元主甘从殉”“苦忆先皇涕泪涟”的线性的历时讲述中，也引导读者回向帝亡国灭的家国劫难。公主作为帝家之女的身份内在自含的代际的层级性在此展露，并成为直指帝国命途的主体。因此，这种由亲子关系到帝后国运的推及书写便是以公主写易代的第三个特质。

三、公主驸马的同境书写：以家庭关系承载的易代感伤

此外就像帝后并写一样，作者对公主的交代从未落单。在“同谢面脂龙德殿，共承油壁月华门”的族群描写，更有“曾见天街羡璧人，今朝破帽迎风雪”的将驸马夫妇作为命运共同体的点睛刻画。这种将驸马夫妇作为共生体的两性统观，使得众语喧哗的盛大转向孤单沦落的凄凉——在由众转单之间，正迁延出了从“荣华”转“消歇”的易代叙事。

男性叙事空间作为书写公主群像的暗线始终使得两性空间处在交织并重中。这先就体现在开篇对于“萧史青门”的切题上：“萧史青门望明月，碧鸾尾扫银河阔。好畤池台白草荒，扶风邸舍黄尘没。”[2]这里以繁密的典故写易代景况，从“萧史”引凤一典到“好畤”“扶风”代指的驸马之家，都是从男性空间写起并转向“却忆沁园公主第”“天家贵主称同气”[3]的易代前的女性叙事。值得注意的是随后诗作中对于几位驸马围绕易代情势所作的三处描写，以及宁德公主夫君刘有福在其中的形象：

奉车都尉谁最贤，巩公才地如王济。被服依然儒者风，读书妙得公卿誉。大内倾宫嫁乐安，光宗少女宜加意。正值官家从代来，王姬礼数从优异。先是朝廷启未央，

[1] （清）陈维崧：《听白生弹琵琶·其二》，（清）徐釚：《本事诗》卷十二，《丛书集成续编·集部》第147册，上海书店1994年版，第167页。
[2] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社2000年版，第119页。
[3] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社2000年版，第119页。

天人宁德降刘郎。道路争传长公主，夫婿豪华势莫当。……

却添驸马不胜情，至尊览表为流涕。金册珠衣进太妃，镜奁钿合还夫婿。此时同产更无人，宁德来朝笑语真。忧及四方宵旰甚，自家兄妹话艰辛。……

明年铁骑烧宫阙，君后仓皇相诀绝。仙人楼上看灰飞，织女桥边听流血。慷慨难从巩公死，乱离怕与刘郎别。扶携夫妇出兵间，改朔移朝至今活。粉碓脂田县吏收，妆楼舞阁豪家夺。曾见天街羡璧人，今朝破帽迎风雪。卖珠易米返柴门，贵主凄凉向谁说。……[1]

这三处描写正扣合了易代前、易代之中、易代后的叙事节奏，公主与驸马的共生关系便体现在小家庭被置入天子家族的整体叙事之中，而使得私室空间成为公共场域的表征和代言。作者虽然在诗作开篇与结尾处也分别以一定篇幅叙述了乐安与长平两位公主及其驸马诗，但诗作关于易代叙事的主体结构却是围绕宁德和刘有福而展开：从易代前的出嫁盛况、易代中的话表艰辛到易代后的柴门经历都与作者的易代转折丝丝扣合。尤其是“却添驸马不胜情，至尊览表为流涕”到“自家兄妹话艰辛”的叙事更是从皇室家族内部逐层点明易代情势。在此之中，诗作由驸马写回公主以营构天子之艰，更体现了两性一体的诉史视角。而在宁德、刘有福的主线外作者又旁衬了其他公主、驸马事以将这种两性情事的私领域叙述进一步的经由天子家族的整体视角来转向易代家国的公领域书写。同时，作者对旁线叙事的加重又不独是为家族空间的形构和易代叙事的丰富张本，驸马间的比照也成为作者抒发易代之旨的载体。

作者在易代前并写乐安、宁德“灼灼夭桃共秾李，两家姊妹骄纨绮”的出嫁，“大内倾宫嫁乐安，光宗少女宜加意”的盛大之景并无不同，但可资玩味的却是作者对两位驸马的描写。一者是“奉车都尉谁最贤，巩公才地如王济。被服依然儒者风，读书妙得公卿誉”[2]的正面描写，一者是“先是朝廷启未央，天人宁德降刘郎。道路争传长公主，夫婿豪华势莫当”的对家世背景的侧面点题。“自古豪华如转毂”的易代之感是吴伟业从《永和宫词》《听女道士卞玉京弹琴歌》到后来的《银泉山》《田家铁狮歌》等等叙事歌行中反复刻画的易代主题，而这里他独从“豪华”二字上介绍刘有福，似暗含了不当长久之感。此外，

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 119、120 页。
[2] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 119 页。

他对巩、刘二人一称“巩公”、一称“刘郎”，而“刘郎”前面又刻意强调了“天人宁德”，颇有做高低对比之意。吴伟业在《吴门遇刘雪舫》一诗中曾提到驸马巩永固之死：“烈烈巩都尉，挥手先我行。宁同英国死，不作襄城生”[1]，同此诗的正面描写一样充满对英灵的嘉扬。而此诗在易代后的人物交代中独独点出一句“慷慨难从巩公死”足以见作者是有意将两位驸马作一褒一贬的处理。

这种褒贬之意也体现在对宁德公主易代形象的塑造上，即“乱离怕与刘郎别”这一句故作小儿女态的心态拟想。这与同时期所写的《听女道士卞玉京弹琴歌》中对于中山女的易代形象颇可类比：“可怜俱未识君王，军府抄名被驱遣。漫咏临春琼树篇，玉颜零落委花钿。当时错怨韩擒虎，张孔承恩已十年。但教一日见天子，玉儿甘为东昏死。羊车望幸阿谁知？青冢凄凉竟如此！”[2]吴伟业此处不独要对“被驱遣”的易代史实加以交代，更着墨在“玉儿甘为东昏死”女性心态的描摹上。而从这一用典的色彩上不难看到吴伟业有婉而多讽之意。由此可见，虽然《萧史青门曲》一诗不似《圆圆曲》那般以陈圆圆和吴三桂形象的同调书写来加强讽刺批判的力度，但对于两性空间的并举、尤其是夫妇一体的书写基调上仍延续了吴伟业女性歌行题材一贯的叙事策略。

诗作在易代前的叙事多是以乐安、巩永固夫妇作为宁德、刘有福的对比，而在易代之后作者又以长平公主一事作类比：“苦忆先皇涕泪涟，长平娇小最堪怜。青萍血碧它生果，紫玉魂归异代缘。尽叹周郎曾入选，俄惊秦女遽登仙”[3]。这一段中由于“秦女”的指称和“登仙”的喻指曾使前代学者以为此诗题中“萧史”非指刘有福而是长平公主的驸马周显[4]。然而从后文结尾处的“休言傅粉何平叔，莫见焚香卫少儿。何处笙歌临大道，谁家陵墓对斜晖”[5]的收束来看，却是对于皇族遭际的群体性兴叹，不过，其中的两性并举、同调书写的叙事策略却是一以贯之。因此，似乎“萧史青门曲”不必泥于典故所指为谁的论辩，更多是以公主、驸马事营构皇族整体的易代遭际，从而书写家国兴亡。而在这一皇族王朝整体的叙事中，吴伟业通过以夫妇比肩的家庭营构作为其支撑与内核，同时也些微展露出了他一贯的两性同调的叙事策略。

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 69 页。
[2] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 114 页。
[3] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 120 页。
[4] 此说的代表学者有李惠仪在“History and Memory in Wu Wei Ye’s Poetry”一文的注释 20（见 *Truanma and Transcendence in Early Qing Literature* 一书第 116 页），与马玲娜《略谈吴梅村的七言古诗及其〈萧史青门曲〉》（《文学遗产》增刊第十一辑，1962 年），传统的说法认为所指为刘有福者以叶君远为代表，认为“青门”参见其《吴伟业诗选》中关于《萧史青门曲》注释 1，第 120、121 页。
[5] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 120 页。

四、长平公主的两朝出嫁：以家族关系形构的家国隐喻

这一夫妇共生的写作视角，使叙述由皇家内室拓展到国亲外室之间，并形成主辅相承、内外互见的叙事架构。外家叙事又与帝后、公主、兄弟间的代际叙述一样，自有其层级性。从“外家肺腑属尊亲”的荣昌公主到“慷慨难从巩公死，乱离怕与刘郎别”的乐安公主、宁德公主，以及“尽叹周郎曾入选，俄惊秦女遽登仙”的长平公主，两朝三代间承载的是对易代层层深化的叙事。对易代本身的直接叙述也是由出嫁时“六宫都讲家人礼，四节频加戚里恩”的由内转外的转折为始。这一以外家亲族托衬内室皇家的写作方式在丰厚、深化易代叙事上的功能，更由吴伟业对思陵长公主的单独写照来展现。在《思陵长公主挽诗》中，吴伟业采用了二分叙事，以在皇家苑的前朝为主、夫家庭的新朝为辅。长平公主人生的出嫁波折与易代的天翻地覆正在同一时间断线上钩织起叙事的双线交叠。因此，对出嫁事件的观照成为文人记述时不可比避免的核心。试录几则如下：

《妇人集》：

长平公主（孙承泽《春明梦余录》曰：公主名徽娖），明思宗女，周皇后产也。甲申之变，御剑亲裁，伤颊断腕。越五宵旦，复苏。顺治二年，上书世祖章皇帝，甚有音旨。书曰：几死臣妾，跼蹐高天。髡缁空王，庶申罔极。先是主议降大仆公子都尉周君名世显。至是诏求故剑，仍馆我周君焉。寻薨。张晨长平公主诔曰：当扶桑上仙之日距秬李下嫁之年，星燧初周，芳华未歇。又曰：公主葬彰义门之赐庄，礼也。[1]

《三冈识略》：

长平公主名徽娖，周皇后出也。甲申岁，年甫十一，下妙选良家议，降太仆公子都尉周君世显，将筑平阳以馆之。无何。寇至，公主时在侧，御剑亲挥，伤颊断腕。贼以贵主，授尸国戚。越五日，复苏。至是上书，欲归空门。不许。诏求元配完婚，金田邸第，赐赉有加。仅一载，公主上仙，葬彰义门赐庄。公主虽遭丧乱，远胜乐昌，而上之优礼稠叠，始终勿替，盛德真千古无两。吴祭酒作诗以纪之。[2]

[1] （清）陈维崧著、（清）冒褒注：《妇人集》，《丛书集成初编》本，中华书局 1985 年版，第 1 页。
[2] （清）董含：《三冈识略》，辽宁教育出版社 2000 年版，第 6 页。

《三垣笔记》：

闯贼入宫后，出长平公主尸，碧血委顿无生理，然按之体微温。嘉定伯周奎舁归，灌米汁，遂苏，自是育奎家。后北兵入燕，以主适周世显，即崇祯时所选将以降主者也。主喜诗文，善针紝，右颊三剑痕即上所击。御臧获阳笑语，隐处即饮泣呼皇父皇母，未尝不泪尽继以血也。以是生羸疾，怀孕五月，以丙戌年八月卒，年仅十有七。[1]

《漱华随笔》：

长平公主年十五，将降驸马都尉周世显。会流寇犯京师，不果。怀宗殉国时挥剑斩之，伤颊断腕，贼入宫见之，以为死矣，舁送周皇亲第。越五日复苏。顺治二年，上书愿归空门，世祖不许。诏求元配，命周君故剑是合，土田、邸第、金钱、牛车锡予有加，期年而夭，葬于彰义门之赐庄。松江张宸为之诔，太仓吴伟业有诗挽之，孙承泽《春明梦余录》曰公主名徽娖。[2]

前三部笔记是作于清初，且从记录内容与所载的时间下限来看，《妇人集》成书又在《三冈识略》之前，而最后一部则比较靠后了。在《漱华随笔》这部为清中期人纠察故史的记录中，明显是集中在了长平公主入清出嫁一事上，开篇以“长平公主年十五”为切入，以领起对事件的直接导入。

因此这与通常的史传书写不同：清初文人更重视依时叙述来结构对人物整体的纪传式感发；后人则更关注长平公主遭际的传奇性，侧重片段记事及对前人记述的汇总式陈述。《三垣笔记》一书虽因是随时写录而有片段化的色彩，但也并不是围绕“出嫁”一事勾连前后的有意加工。吴伟业的《思陵长公主挽诗》虽因文体缘故省略了《妇人集》那般具体上书的写录等，但在纪传人物以感发兴亡的总体定位与基调上无疑彰显出易代文人的共同特色。

然而，《挽诗》的写作又采用了与清初笔记决然不同的视角，在以“玉真图下发，申伯劝承筐”简略影射长公主自身态度与上书一事后，诗人却展开了对其居周府的想象。从“晓坐向姑嫜”而“偶语追铜雀”后，吴伟业一路以赋法铺排直下，既让人想起作者开篇

[1] （明）李清著，顾思点校：《三垣笔记》，中华书局 1982 年版，第 235 页。
[2] （清）严有禧：《漱华随笔》卷二“长平公主”条，《丛书集成初编》本，第 15 页。

对公主在皇家苑时的极力铺排渲染，又以直接的景物对比沟通今昔，从而兴叹易代。

这种对公主夫家的空间展开，是在《妇人集》《三冈识略》中都一笔带过的。后者只以公主为主线言及周君，而不再结构“妯娌”“姑嫜”等家庭关系的方式来呼应前朝家族。但在吴伟业这里却是为了再次唤起“半体先从父，遗骸始见娘。黄泉母子痛，白骨弟兄殇”这样一种以家族沦落中的易代怆痛。

吴伟业这种与清初人颇为不同的“家族”视角，还可与另一篇为长公主悼亡的文章对比参读，就是据笔记记载，最早对长公主一生有完整叙事的松江张宸的《长平公主诔》：

长平公主者，明崇祯皇帝女，周皇后产也。甲申之岁，淑龄一十有五，皇帝命掌礼之官，诏司仪之监，妙选良家，议将降主。时有太仆公公子周君都尉名世显者，将筑平阳以馆之，开沁水以宅之，行有日矣。夫何蛾贼鸠张，逆臣不诫，天子志殉宗社，国母嫱嫔慷慨死焉。公主时在稚龄，御剑亲挥，伤颊断腕，颓然玉折，损矣兰摧！贼以贵主即殉，授尸国戚，覆以锦茵，载归椒里。五宵旦，宛转复生。泉途已宫，龙髯脱而剑远；兰熏罢殿，蕙性折而神枯。

顺治二年，上书今皇帝：“九死臣妾，跼蹐高天，愿髡缁空王，稍申罔极。”上不许，诏求元匹，命吾周君，故剑是合。土田邸第，金钱牛车，赐予有加，称备物焉。嗟夫！乘凰扇引，定情于改朔之朝。金犊车来，降礼于故侯之第。人非鹤市，慨紫玉之重生，镜异鸾台，看乐昌之再合。

金枝秀发，玉质含章，逢德轪于皇家，迓桓君于帝女。然而心恋宫闱，神伤辇路。重云笔墨，何心金榜之门；飞霖穀林，岂意玉萧之馆！弱不胜悲，溘然薨逝。当扶上仙之日，距侬李下嫁之年。星燧初周，芳华未歇，呜呼悲哉！都尉君悼去凤之不留，嗟沈珠之在殡。银台窈药，想奔月以何年；金殿熏香，思返魂而无术。

越明年二月之吉，葬于彰义门之赐庄，礼也。小臣宸薄游京辇，式睹遗容。京兆虽阡，谁披柘馆？祁连象冢，只叩松关，拟伤逝于子荆；朗香空设，代悼亡于潘令。

遗挂独存，敢再拜为诔云。[1]

《挽诗》的开篇也已提到该作："贵主徽音美，前朝典命光。鸿名垂远近，哀诔著兴亡。"吴伟业作此诗也可能是在诔文传至江南、受其激发而作。诔文也体现了清初笔记中依时记述、纪传写录的风格。但其与《挽诗》叙事的详略殊异。相比其他记录，诔文除篇末述作文缘由外，对长公主生平采取三段式写录，而对奉旨出嫁一节记述尤为具体，比重也颇见加大；反而于出嫁后的伤逝一节简省，叹嗟多于叙事。

吴伟业却独于奉旨的具体情形有意省去，使出嫁前后比重相当、父家与夫家连缀更紧，从而以两段式的结构达成本家与外家的两相应和，进而形成其所喻指的前朝与今代的对比呼应。这一结构最终指向了"君臣今世代，甥舅即蒸尝"的由家及国的整体讽喻。在谈迁《北游录》中又补充了宸记事一段，内有"公主喜诗文。善针钰。视都尉君加礼，御臧获。阳笑语，隐处即饮泣"[2]是对公主于夫家的具体描述，然而却突出的是性别下的夫妇关系。此后叙及"阳笑语。隐处即饮泣。呼皇父皇母。泣尽继以血。以是坐羸疾"[3]则以对比关系显现易代之痛，而吴伟业却是通过上述的一种家族关系的代际照应凸显了易代叙事自身的层级感。

五、结语：从两室家族到两世国朝的易代隐喻

总而言之，不论是《萧史青门曲》的公主群像，还是《思陵长公主挽诗》的个体生平，都凸显了以"家"写"国"的叙事色彩。但比《永和宫词》更进一步的是，这里通过父母、兄弟、外戚等亲族关系的层层结构形成对易代阐述的层层推进；同时，诗人又可通过夫妇相承的性别视角、内外呼应的家族叙事来凸显出易代前后的今昔对比。

这种种复杂亲缘关系的呈现正基于公主身份的独特性，由此达成的代际性的叙事层级与性别统观的视角结构，以及通过内室、外家对前代、新朝的影射应和，都成为易代叙事得以层层深化的原因。吴伟业此处尤其是以思陵长公主为典范，不仅借寄哀之机来抒发易代家国的兴亡感受，更重新诠释她离奇的生平经历，并以她不同于乐安、宁德的"出嫁"节点，将易代叙事最关切的"时间"元素凸显，从而形成了在两世家庭与两代朝野间的巧妙挽结，更在兴亡对比间成为易代家国的绝妙隐喻与书写。

从《永和宫词》到《思陵长公主挽诗》《萧史青门曲》的书写，诗人表现出了一以贯

[1] （清）张宸：《长平公主诔》，附于《思陵长公主挽诗》，（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 188、189 页。
[2] （清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》，中华书局 1960 年版，第 323 页。
[3] （清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》，中华书局 1960 年版，第 323 页。

之的由“家”喻“国”的易代书写方式。不过，随着书写题材由贵妃转向公主，叙事视角也由个体主导的单纯女性叙事转向层累形构的家族群体叙事，吴伟业将皇宫“家庭”的坍塌拓展为皇亲“家族”的陨落，通过这种次第深入的层级范围的变化为易代隐喻走向了更为丰厚复杂的主题呈现。此外，两性绾合的“出嫁”节点也成为公主题材带给易代叙事的独特契机，在长平公主身上吴伟业所展现出的以两世家族喻指两代国朝的匠心构思，尤为凸显了此际女性书写中的易代指向和政治隐喻。

第三节　从“亲历”到“旁观”的皇族观照——以吴伟业《临淮老妓行》为例

一、引言

吴伟业的《临淮老妓行》一诗据谈迁《北游录》所载，乃作于顺治十二年他北仕京畿时期，与《银泉山》《田家铁狮歌》的作期大体相当，是吴伟业据京畿见闻走录而写作“诗史”歌行的又一高峰期。此诗惯以“诗史”品格与传奇笔法的并举被视作“梅村体”的代表，正是《瓯北诗话》所云“梅村身阅鼎革，其所咏多有关于时事之大者。如……《永和宫词》……《萧史青门曲》……《临淮老妓行》《楚两生行》《圆圆曲》《思陵长公主挽词》等作，皆极有关系。事本亦传，则诗亦易传。梅村一眼觑定，遂用全力结撰此数十篇，为不朽计，此诗人慧眼，善于取题处。”[1]在赵翼所列举的诸篇咏时事之作中，以女性为题者占近一半，在吴伟业以女性题材寄托史思的歌行中，“临淮老妓”冬儿此章又有何别出机杼之处？这就与吴伟业写作此诗的时期有关。

吴伟业仕清前后所作饱含“诗史”意识的叙事诗常有采自风闻者，《银泉山》和《临淮老妓行》便可能皆出于此，《银泉山》的创作经过已由上文分析可知，而《临淮老妓行》也有学者推论“冬儿之事，事奇人奇，颇具传奇色彩，当时在京城应当散布人口，梅村即是得之于传述，似乎并未亲见冬儿，而诗中以冬儿口述的语气作叙事式的传达，使诗更具委婉、亲切之表现力”[2]。这样一种以歌姬冬儿亲历亲闻的口吻来讲述前朝的史事，不光是以当时的传奇笔法入诗，更是从旁观者的角度重新审视前朝历史。这一旁观者的立场，不光是从冬儿之于历史的角度而言，实际也是吴伟业此际自身的历史反思视角。

早在顺治三年，钱谦益所写《丙戌南还赠别故侯家妓人东哥四绝句》的组诗便有寄哀前明与叹发沧桑之意。于易代文人而言，以故妓入诗或题赠以抒此机杼并不少见，《板桥

[1] （清）赵翼：《瓯北诗话》卷九，凤凰出版社 2009 年版，第 112、113 页。
[2] 张宇声：《勇妓与怯将的对比——读吴梅村的〈临淮老妓行〉》，《山东理工大学学报（社会科学版）》2006 年第 6 期。

杂记》整部皆如是，钱谦益入清后也有多组重逢写赠前朝故妓的组诗。吴伟业写作《临淮老妓行》的契机却并不似《听女道士卞玉京弹琴歌》那般有故友重逢的本事可考，而仍欲以此前朝故姬入前朝故史的叙事，除“事奇人奇”之外，恐怕也与他此际习用的历史叙事视角的契合有关。吴伟业在仕清期间的史诗歌行一方面有以实地实事的考证载录以作补史之用的创作意图；一方面有怆痛感伤趋于平稳后的理性反思之用。而“旁观者”的视角无论是于历史记录的客观性上、还是历史反思的理性空间上看，都是此际“梅村体”歌行倾向运用的叙事方式。临淮故妓冬儿这一叙事主体则从几重空间的对立分割上展现了旁观者的叙事策略。

比之宫女、家姬旧侍的题写，侯府故妓先是身份角色上之于侯府的边缘者；比起贵妃、公主题材的咏史，临淮冬儿又是社会阶层上之于故国的边缘者；比之《楚两生行》《遇南厢园叟感赋十八韵》《琵琶行》等小人物的题咏，歌妓冬儿还是性别角色上之于历史的边缘者。所以，吴伟业在临淮故妓冬儿为主体的历史叙事中就更易于展现朝野空间、侯府内外、士、妓之间的对立空间，并以此结构出对王朝回顾、侯府记述、向士人坐客倾诉下的“旁观者”视角。

二、将、姬空间中的游离者：将侯与妓师的对比

《临淮老妓行》一诗采用双线结构“一诗双写”，从开篇即以将军与歌姬为对比的两性空间为并立构置——“临淮将军擅开府，不斗身强斗歌舞”。诗作从“临淮将军”写起，不言“将军”于本应征战疆场之姿，只言他“擅开府”之旨，便已将视野从男性疆域拉回到作为后方府邸的女性场域中来。因此下一句直接点明“不斗身强斗歌舞”的情境。这其中所含的讽刺意味与《圆圆曲》以“冲冠一怒为红颜”的开篇立意有异曲同工之妙[1]。此句作为临淮老妓出身的交代既引出了她所在的女性空间即故侯府邸与歌舞场景的叙事，又从“将军”身份和“身强”的交代中将这一府邸置于男性疆场即历史正面书写空间的边缘处。

后一句“白骨如何弃战场，青娥已自成灰土”更鲜明的指出这种战场与侯府、将军与歌舞之间的对比，同时也代指了两处场域（也即战场所象征的家国与青娥所象征的侯府）同归尘土的结局。冬儿不仅是作为易代的幸存者，也是侯府残余之人的代表来出场“老大犹存一妓师，《柘枝》记得开元谱”。此后吴伟业延续了“白头宫女在，闲坐说玄宗”[2]的传统，在冬儿自述中赋笔描写了“临淮将军”刘泽清府邸的排场。这一冬儿所经历的“武安当日夸声伎”“戚里迎归金犊车”的侯府盛况，与“相见初经田窦家，侯门歌舞出如花。

[1] 关于《临淮老妓行》与《圆圆曲》的对比参见张宇声《勇妓与怯将的对比——读吴梅村的〈临淮老妓行〉》一文。
[2] （唐）元稹：《行宫》，《全唐诗》卷四百一十，第 4552 页。

许将戚里箜篌伎，等取将军油壁车”[1]的陈圆圆似乎揭示了吴伟业追忆前朝高门宅邸的典型图景。然而，景虽近而人不同，陈圆圆是转以侯门为“等取将军”之地的历史主体，冬儿却是由“戚里迎归”又“后来转入临淮第”的飘零客体。关于冬儿本事的完整记录应溯至谈迁《北游录》在读过吴伟业此诗后的补充，此时谈迁也羁留京师以笔记为存事补史之用，有为吴诗补一诗序的作用：

> 庚辰，午过太史所。太史作《临淮老妓行》，甫脱稿。云：良乡伎冬儿，善南歌，入外戚田都督弘遇家。弘遇卒，都督刘泽清购得之。为教诸姬四十余人，冬儿尤殊丽。甲申国变，泽清欲侦二王存否。冬儿请身往，易戎饰而北。至田氏，知二王不幸，还报泽清，因从镇淮安。泽清渔于色，书佐某亡罪，杀之，收其妻。明年，泽清降燕，而摄政王赐侍女三人，皆经御者，泽清不避也。居久之，内一人告变。摄政王录问及故书佐之妻，泽清渭书佐罪当死，故妻明其非罪，且摘泽清私居冠角巾诸不法事，泽清诛。下冬儿刑部。时尚书汤□□尝饮刘氏，识之。以非刘氏家人，原平康也，不坐，外嫁焉。[2]

谈迁还曾将此事写入《枣林杂俎》一书中并附录了《临淮老妓行》全诗，而所述本事语词微有调整“其最姝丽者，登儿也。甲申泽清欲侦二王存否，冬儿请自往田氏探之。遂男饰而北，知二王已绝，遂南。泽清镇淮安，……”[3]《枣林杂俎》的语词比《北游录》淡化了一层“从镇淮安”的关系，更突出了冬儿之于临淮府邸的客居性质，因而后不因家姬“得坐”，有“外嫁”之事。因此，冬儿自谓的“妾是刘家旧主讴”却又“尊前诉出漂零苦”，此处“漂零”实亦指之于故侯府邸的客居关系。这种身份特征使得冬儿这原本出身“平康”的妓师成为了将侯与家姬之外的游离者，因而串联起了多重的变动空间，也彰显了自身旁观者的叙述视角。

这种叙事主体的特性便于联通内、外空间以承载诗人的历史讲述。这先体现在她对于

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 127 页。
[2] （清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》，中华书局 1960 年版，第 110 页。
[3] （清）谈迁，罗仲辉、胡明校点校：《枣林杂俎》，《元明史料笔记丛刊》，中华书局 2006 年版，第 289 页。注：文中“登儿”实指“冬儿”。

故侯府邸内况自身的观察口述上：

临淮游侠起山东，帐下银箏小队红。巧笑射棚分画的，浓妆球仗簇花丛。纵为房老腰肢在，若论军容粉黛工。羊侃侍儿能走马，李波小妹解弯弓。锦带轻衫娇结束，城南挟弹贪驰逐。[1]

这一段首尾以刘泽清出身与形象的暗喻相扣合，中间则整段以临淮侯府歌伎为描述。这些对于歌伎看似男儿化的描写处处有戏谑之意，实是以“粉黛军容”反讽临淮将军坐镇之行径，其中还反用“羊侃侍儿”与“李波小妹”二典。前者借虽亦“姬妾列侍，穷极奢靡”“盛设帷屏，列女乐”[2]却能尽忠沙场的羊侃讽刘泽清事；后者借“李波小妹字雍容，褰裳逐马如卷蓬，左射右射必叠双。妇女尚如此，男子安可逢”[3]一典反写男性疆场。而无论是侍儿能“走马”还是女子能“解弯弓”，此时的弓、马却在城南“挟弹”之际。而多有绝技的羊侃侍儿和李波小妹也暗喻了冬儿随后单骑访故都的形象，有草蛇灰线之用。

这段讽刺基调下的府邸盛况又照应了冬儿南归后所见侯府之景：

翻身上马遇南兵，退驻淮阴正拔营。宝剑几曾救死士，明珠还欲致倾城。男儿作健酣杯酒，女子无愁出曼声。[4]

相比《听女道士卞玉京弹琴歌》卞氏自述易代遭际的口吻，这后一段更鲜明体现了冬儿代作者“旁观”发言的色彩，交代了临淮全局的形势。《明季南略》载刘泽清事“与淮抚田仰，日肆欢饮。北兵南下，有问其如何御者？泽清曰：‘吾拥立福王而来，以此供我休息；万一有事，吾自择江南一郡去耳。’”[5]正是此后所述“将军自撤沿淮戍，不惜黄金购海师。西施一舸东南避，郁洲崩浪大于山”这一节。虽然整段以“宝剑/明珠”“男儿/女子”作性别间的对比隐喻，但实质的叙事却是以男性场域为主体，仅借“西施”典故以反讽（对此意象的分析参见上章有关《圆圆曲》一文）。因此，冬儿的叙述某种程度上显

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 211、212 页。
[2] （唐）李延寿：《南史》卷六十三列传第五十三“羊侃传”，中华书局 1975 年版，第 1547 页。
[3] （北齐）魏收：《魏书》卷五十三列传第四十一“李孝伯传”，中华书局 1974 年版，第 1176、1177 页。
[4] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 212 页。
[5] （清）计六奇：《明季南略》卷一“刘泽清”，中华书局 1984 年版，第 30 页。

示出了跳出自我性别角色的特点，而与诗人全诗采取的两性比照结构相承，因而有了某种旁观历史的客体性叙事。

临淮故妓冬儿这种作为游离者对侯府内外的观照以及对将军、歌姬两性空间的对比交代，还体现在她“过客”的形象和空间的流动性上。在吴伟业顺治十年所写的《遇南厢园叟感赋八十韵》一诗中，作者走访故地，以自己的为“过客”而移步换景中步步写录下所见南厢园之布局境况。南厢园叟在此与作者相逢，有作为故土、故事和故史之象征的涵义。因此，他的形象便有一种“谋生改衣食，感旧存园庄。艰难守兹土，不敢之它乡”[1]这等守旧与静止的色彩。而在临淮老妓的身上她看似作为故国、故史的见证人，但却时刻在空间的流动中有着“过客”的色彩，成为诗人自身的代言者。

这一是在于她出身上便流动于豪强府邸之间；二是她的易代经历的讲述中既联通了侯府内外的临淮时局，又通过百姓境况与高门宅邸之间的对比也联通了朝、野；同时在京畿见闻的步步记述间联通了国、家之间的境况。而冬儿自请北上的言辞“消息无凭访两宫，儿家出入金张屋。请为将军走故都，一鞭夜渡黄河宿”中也淡化了她与将军、故都的深层关联，并不像南厢园叟的“感旧”那样有内在的契机而产生了人、地、事间的深化勾连。

临淮老妓所展现的于侯府为客居、于故都为过客的形象，不仅便于多重空间的勾连与讲述，符合诗人以歌行诉史之志；同时也使得冬儿游离于侯府空间之外，便于在将军、歌姬的对比讲述间展开家国疆场、侯府歌舞的两性空间，从而易于作者抒发对男性疆场不作为的讽刺之旨。此外，这一游离者色彩下的旁观叙述也与诗人自身心境和此际的重审故国故史的记述视角相承，这一点更鲜明的体现在临淮老妓于侯府空间外的行迹见闻中。因此，下面便从朝、野空间的展开与其中的冬儿形象上略加解读。

三、朝、野空间中的旁观者：王族与国史的回顾

以民野讽国政或以民生映国事是咏史诗的重要传统之一，因此，朝堂家国与草野民间的两相对比也是吴伟业咏史歌行的常见关节。《临淮老妓行》不仅通过侯府歌姬的女性空间以春秋笔法写出了对于刘泽清的批判，还借京畿与临淮两地的对比写出了对王侯贵戚的讽刺，而后者更是由临淮老妓一人的义勇来体现的。在吴伟业的这篇以纪行结构铺展开的故史讽刺中，冬儿这一叙事角色与其他咏史歌行来的不同不光在于她对于女性空间顺理成章的引入，还在于她在历史书写中所处的边缘地位也正成为了上位者们及其朝堂空间的反衬。因此，全篇多重批判基调的抒发都是以临淮老妓为核心，前者是以临淮为基础围绕着内外两性空间的对比以见家国情形；后者则随着京畿行纪的引入转向由朝野上下空间的铺

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 157 页。

陈以见家国大势。这一点也是吴伟业选择女性、尤其是一位身处社会历史边缘的歌妓来咏史所具有的独特性。下面就从临淮老妓冬儿的京畿行纪及朝野空间的对比展开来探讨女性咏史视角的呈现。

忽闻京阙起黄尘，杀气奔腾满川陆。探骑谁能来蓟门？空闲千里追风足。消息无凭访两宫，儿家出入金张屋。请为将军走故都，一鞭夜渡黄河宿。暗穿敌垒过侯家，妓堂仍讶调丝竹。禄山裨将带弓刀，醉拥如花《念奴曲》。仓卒逢人问二王，武安妻子相持哭。熏天贵势依椒房，不为君王收骨肉。翻身上马遇南兵，退驻淮阴正拔营。[1]

作者通过两处明确的地域转换来交代这一段关于临淮老妓单骑走访京师的经历，一是在“城南挟弹贪驰逐”之后视角向“忽闻京阙起黄尘”的转移；一是在南下后所见到的“退驻淮阴正拔营”一景。这一陡转的笔法既来自作者对咏史的简化构思，同时也来自作者对“岂无遭际异，变化须臾间”[2]易代感受的反复追忆与摹写。为传达这种陡转性的易代感受，诗作借冬儿述行之口展开了易代图景的快速转换：从侯家与妓堂的对比、写到裨将与歌女对疆场内外的代指、以及王族与贵戚间的彼此映照，图景最终都统一到“熏天贵势依椒房，不为君王收骨肉”的历史批判上来。

在作者极为精简的叙事下，女性空间始终作为家国大势（即正面历史场域）的反衬，也凸显了作者借临淮老妓这样一位女性而且是社会身份最为边缘的妓师来诉史所产生的独特效用。与易代的须臾之变相对应的，是女性空间“妓堂”“丝竹”“念奴曲”的如常，而侯王将士的男性空间依附于此“仍讶调丝竹”“醉拥如花”的旧日享乐下不知应对，正是在由急转缓的叙事节奏中埋下危机与批判，再对比临淮老妓“一鞭夜渡”的迅疾，又是一重节奏变化与批判深化。

诗作中不仅是以“妓堂”“《念奴曲》”等意象明确典出女性空间的对比存在，还潜藏了男性空间的女性化处理。借临淮老妓引出的女性视角，作者在对“禄山裨将”一笔带过的批判之后，主要笔力都集中在作为王亲贵戚的侯家方面。此段先简写侯家“妓堂”之况，与临淮将军府邸相映衬，并与“裨将”之状相辅相成，在“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”的传统下初步确立以下层女性空间反讽上层男性场域的基调。而后再从“武安

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 212 页。
[2] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 226 页。

妻子相持哭”的侯府后方来写京畿之地的易代境况，又暗中与冬儿所在的“武安当日夸声伎”的昔日临淮府邸相应，也是对于女性空间和批判视角的进一步强化。然而，这两者中的女性空间还只是作为男性疆域的比照，对于男性空间的彻底打翻实际在“熏天贵势依椒房，不为君王收骨肉”这一讽刺立意中。

作者这里围绕二王的事件重点对周奎、田弘遇两大王侯贵戚加以讽刺。寻访太子与二王的问题在易代之际最受关注，尤其在南明王朝的奏疏中大臣追溯旧主以此作为复国之志的比比皆是——像御史詹兆恒疏言“今梓宫坏土未干，太子、二王安在？”[1]再如刘宗周上疏论兵“迨新朝既立，自应立遣北伐之师。不然，而亟驰一介使赍蜡丸间道北进，或檄燕中父老，或起塞上夷王，共激仇耻，哭九庙之灵；安梓宫，兼访诸皇子的耗”[2]。可见即使南明王朝已立，但太子、二王所代表的王朝正统性仍是易代士人关注的核心。因此，作者在这里抛出了一个如此正统性的问题却以“武安妻子相持哭”的女性图景相衬，就显得别有意味。

这一设置同时为作者转写对周、田两大皇亲国戚的批判张本。作者所讽本事可参见《明季北略》卷二十“内臣献太子”的载录：

> 贼大索先帝、太子、二王，搜得太子、定王于内官外舍，太子送刘宗敏收视。定王送李牟收视。永王不知所在，贼封定王为宅安公。
>
> 内臣献太子，自成留之西宫，封为宋王。太子不为屈。初，太子走诣周奎第，奎卧未起，叩门不得入，因走匿内官外舍，至是献之。自成命之跪。太子怒曰：“吾岂为若屈耶？”自成曰：“汝父何在？”曰：“死寿宁宫矣。”自成曰：“汝家何以失天下？”曰：“以误用贼臣周延儒等。”自成笑曰：“汝亦明白。”太子问曰：“何不速杀我？”自成曰：“汝无罪，我岂妄杀？”太子问曰：“如是当听我一尝：一不可惊我祖宗陵寝，二速以皇礼葬我父皇母后。三不可杀戮我百姓。”又曰：“文武百官最无义，明日必至朝贺。”次日，朝贺者果一千三百余人。自成叹曰：“此辈不义如此，天下安得不乱？”于是，始动杀戮之念。[3]

虽然围绕太子与二王事有诸多的枝桠，周、田两家固为关要处，但吴伟业对他们“不

[1] （清）夏燮编：《明通鉴》附编卷一上，中华书局 1959 年版，第 3503、3504 页。
[2] （清）三余氏、顾炎武：《明季三朝野史》“安宗皇帝纪”部分，《台湾文献史料丛刊》，台湾大通书局 2009 年版，第 12 页。
[3] （清）计六奇：《明季北略》卷二十“内臣献太子”条，第 347、348 页。注：“尝”当为“言”字。

为君王收骨肉”的讽刺视角只从“倚椒房”三字着手便足见笔力。这将京畿贵戚与临淮将军区分开来，不仅写出外部守土之将的享乐失职，还从王族的内部写出皇亲贵戚的自保叛离。“倚椒房”三字在批判周、田不守君臣之义外，更点明了他们因后宫得势的本质，进一步的将他们逐出了朝堂之上君恩臣受的男性空间而以女性化情态来对他们的权势加以定位。这种对男性空间内在气质的女性化构塑就将讽刺与批判推向极致，比笔记载录的太子所论百官“文武百官最无义，明日必至朝贺”一事更见锋芒。这也尤为可见诗人借助临淮老妓叙事时所带入的女性视角所具有的特殊咏史价值。

临淮老妓带入的另一重视角是她作为在野者的视角。比之《听女道士卞玉京弹琴歌》所述的中山女等“贵戚深闺”的女性，冬儿更属于卞玉京所论的“漂零何足数”的社会边缘群体，因此也是最疏离于家国历史空间的群体。而吴伟业欲借冬儿的京畿行纪所展现的正是比临淮之一城一地更为宏阔、直接的家国情势，因此从侯家、裨将写到周、田贵戚都是围绕对于上层人物也即本该在朝谋政者的批判展开。因此，这一借身卑者喻时局的反讽与诗人自我的忧国之志也是吴伟业对古典诗歌常见传统的承袭，就像易代之时的《避乱六首・其三》所写“村女亦何心，插花尚盈首”之语。不同的是此时的临淮老妓是代作者观察与记录者。

翻身上马遇南兵，退驻淮阴正拔营。宝剑几曾救死士，明珠还欲致倾城。男儿作健酣杯酒，女子无愁发曼声。可怜西风怒，吹折山阳树，将军自撤沿淮戍。不惜黄金购海师，西施一舸东南避。郁洲崩浪大于山，张帆捩柁无归处。重来海口竖降幡，全家北过长淮去。长淮一去几时还，误作王侯邸第看。[1]

在临淮老妓的京畿行纪将朝、野空间的对立引入后，于南归后的临淮交代也转向对在位者的正面描写。在“宝剑”与“明珠”“男儿”与“女子”的对举中，作者在此强化了临淮将军的退缩。而同太子与二王事以讽亲贵一样，作者这里也是围绕“退驻淮阴”“自撤沿淮戍”一事对临淮将军展开彻底的批判，并同样以“西施一舸”的典故将男性空间作以女性气质的表达（关于吴伟业对于“西施”典故的借用方式和情感倾向可参见上章论《圆圆曲》一节）。

值得注意的是，作者京畿与临淮两地的易代状况的描述中都未凸显临淮老妓的个体形象，这与同时期所写的“尚书得诏初沉吟，蹶其横刀忽长叹。我今不死非英雄，古来得失

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 212 页。

谁由算”[1]的男性正面形象不同。这种借具有身世漂零之感与身份边缘感的女性来旁观叙事的视角又与易代士人内在的自我体认有关。

四、主、宾空间中的讲述者：妓师与文士的对话

《临淮老妓行》的写作年代距离易代已有一段时日，是作者借对此事的回顾再次反思前朝，因此有着《圆圆曲》中透彻的批判，而少《永和宫词》曲终奏雅的讽谏与希冀。而对于批判之外的现今景况的表述与借此传达的易代感伤，作者则采用了“借主行宾”的方式来表达，这主要体现在诗作内的主宾关系结构上和以此达成的士、妓对话空间的首尾扣合。

对话性是吴伟业诗作的重要特色，尤其在咏史歌行中他通过人物关系的织构和戏剧传奇的笔法多能营造出多元的对话空间——无论是《临江左参军》《雁门尚书行》还是以女性为代言的《听女道士卞玉京弹琴歌》《圆圆曲》《临淮老妓行》等都有此特色。而主宾关系则是吴伟业常用以统和这些多层对话空间的结构主线，这在《吴门遇刘雪舫》《阆州行》《琵琶行》等名篇中都颇鲜明。除了像《遇南厢园叟感赋八十韵》《鸳湖曲》这类以纪行而有真实主客关系的叙事以外，有时更是作者延续《古诗十九首》“今日良宴会，欢乐难具陈”[2]的传统，将主客关系置于“良宴会”的场合中作以文学化的构塑，使得叙事的时空背景有了一重“人生寄一世，奄忽若飙尘”[3]的时代指向和人生感受。如《吴门遇刘雪舫》“出门遇高会，杂坐皆良朋”[4]，《阆州行》“四坐且勿喧，听吾歌阆州”[5]——即使是《琵琶行》以真实的主客行纪为开场，但转入叙述时则又以“坐中有客泪如霰，先朝旧职乾清殿”[6]作反客为主的叙事，仿照了白氏《琵琶行》文学化的结构方式。

而临淮老妓冬儿在身世自陈之前的“才转轻喉使泪流，尊前诉出漂零苦”[7]也正是铺叙上这样一种“良宴会”的场景。此等开篇在大体同时代的《王郎曲》中也有表现“十年芳草长洲绿，主人池馆旧乔木……坐中莫禁狂呼客，王郎一声声顿息。移牀欹坐看王郎，都似与郎不相识”[8]。叙事人称虽异，但主客关系、故旧场景的对照和“识”与“不识”的命题都成为串联易代之感的结构主线。

而在冬儿由诉史转向现今景况的陈辞中也更明确点出“坐中尚识当时客”与《听女道

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 218 页。
[2] 余冠英选注：《汉魏六朝诗选》，人民文学出版社 1978 年版，第 57 页。
[3] 余冠英选注：《汉魏六朝诗选》，人民文学出版社 1978 年版，第 57 页。
[4] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 15 页。
[5] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 22 页。
[6] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 48 页。
[7] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 211 页。
[8] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 284 页。

士卞玉京弹琴歌》的“坐客闻言起叹嗟”相衬，同为主客结构中对话性的凸显——虽然一则以女子为主动视角、一则转向男性坐客自身的描述。而这一对话的题中之旨与《吴门遇刘雪舫》的“不图风雨夜，话旧同诸君，已矣勿复言，涕下沾衣襟”[1]、《阆州行》的“我欲竟此曲，流涕不复道”[2]都是同一机杼。

这样一种主宾关系的结构主线既借助了临淮老妓、王郎的身份使得“良宴会”的意象更为凸显，又借由此类人物的易代前经历使得这一场景具有复现性，从而传达今昔对比的易代感伤。同时可以看到，临淮老妓的女性视角在这一场景中已趋于淡化，全篇关于她的收束刻画与《王郎曲》《吴门遇刘雪舫》并无大异，这与《听女道士卞玉京弹琴歌》又有不同——后者在卞玉京的身世自陈后转向男性“坐客”为叙事主语的表述，也因此使她的陈辞更多停留在女性自身群体上，也更多保留了女性空间的完备性。而在《临淮老妓行》中诗人并未致力于营构女性空间的完备性，因此也更鲜明的暗示了临淮老妓作为男性空间代言者的作用，是有更强文学符号性的叙事主体。这也决定了冬儿在易代叙事中的旁观者姿态。

先从主宾关系的引入和对话空间上看，《临淮老妓行》与同时代的《王郎曲》都不似初经易代的《吴门遇刘雪舫》《阆州行》等诗以今时“良宴会”的即视感作开篇，而先以“临淮将军擅开府”“妾是刘家旧主讴”和“王郎十五吴趋坊，覆额青丝白皙长。孝穆园亭常置酒，风流前辈醉人狂”[3]的旧日场景和身世自白作铺垫。这一在故、今对比间对易代时空的拉远，将“易代”本身置于某种审视的客体位置上，而昭示了临淮老妓旁观式的表述。

再从叙事主体的形象和表述方式上看，冬儿所充当的易代讲述者并未着力在自我的主观感受和个体形象的塑造上。在清初人笔记中，关于她北上京畿一事多愿凸显她的勇武慨然之姿，而吴伟业这里却只以“儿家出入金张屋”“请为将军走故都”的事实勾连和客观表述为主。这与他之后在《楚两生行》中所塑造的同临淮老妓身份相类的苏昆山、柳敬亭相反。在后者“一生拄颊高谈妙，君卿唇舌淳于笑。痛哭长因感旧恩，诙嘲尚足陪年少”[4]的生平描述中，比冬儿“武安当日夸声伎”的符号性表述更多了个体色彩和内在情志。因而在随后的“途穷重走伏波军，短衣缚裤非吾好。抵掌聊分幕府金，褰裳自把江村钓”[5]的征途自述上，也从“吾”“自”的指称上凸显个体性情，这种男性视角与作为代言象征的

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 15、16 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 23 页。
[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 283 页。
[4] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 287、288 页。
[5] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 288 页。

临淮老妓就显得颇有不同。作者于冬儿“一鞭夜渡黄河宿”的描述中更多是对于纪行的客观化表述。这里可试看一下《妇人集》中的载录以兹对比：

临淮老妓某，戚畹府中净持也，后为东平侯女教师。甲申京都失守，侯欲侦两宫音息，而贼骑充斥，麾下将无一人肯行。妓奋然曰：“身给事戚畹邸中久，宜往。”遂易鞮鞻，持匕首，间关数千里，穿贼垒而还。[1]

这一段的记述并未超出吴伟业歌行的本事范围，但陈维崧这里侧重“麾下将无一人肯行”而冬儿“伎奋然曰”的对比。这就以对“麾下将”群体形象的讽刺将叙事集中在对冬儿个体形象的塑造上。而吴伟业的歌行恰恰是淡化临淮老妓的个体塑造，以便于以纪行的方式串联他对于临淮和京畿两地、将军和侯府两者及相应的朝、野空间的双重讽刺。可见，从吴伟业所选择的表述方式上看，也便于以临淮老妓对故史加以客体化的审视，冬儿的个体形象也相应趋于淡化而以旁观的姿态承载这一咏史叙事。

这种旁观视角和个体色彩的相应淡化使得临淮老妓作为讲述者的主体形象与坐中听客的形象色彩有了最大程度的同化。因此，在主宾关系结构出的妓师与文士的对话空间内，冬儿的象征意义更多是有关易代士人自身的影射，而不只是易代之感的传达载体。因此，吴伟业的题写与曹溶自言的“田戚畹家姬东哥甲申后为教师遇之有感”[2]的书写之旨，这里且取曹词一观：

《青衫湿》：

定场娘子霜棲，先唱渭城花。重翻宫调，开元旧曲，知付谁家。此身似燕，春巢画栋，秋宿平沙。相如抽管，长门写怨，输与红牙。[3]

曹溶的《青衫湿》词牌下共有三首，都是为家姬而作，后面两首一是“广林饮李太虚寓中出家姬作剧”、一是“记湖上弹琴之会”[4]，大体呈现了江南一地文人、故妓席上重逢之景。不过，曹溶在此三首中皆未营造主客间的对话性，而只以对家姬的描写为着眼，故叙事性颇减，但易代之感从东哥一词仍颇见沉郁之旨。诗作中典故细密铺排，以使人、物、

[1] 《妇人集》，《丛书集成初编》本，第 4、5 页。
[2] （清）曹溶：《青衫湿・其一》题注，《清代诗文集汇编》第 45 册《静惕堂词集》，第 587 页。
[3] 《青衫湿・其二》、《青衫湿・其三》题注，《静惕堂词集》，第 587 页。
[4] 《青衫湿三首》，《静惕堂词集》，第 587 页。

景一体作为时间流逝、家国之伤的载体而融于易代之情中。这一点也可与钱谦益写给临淮老妓的一组题赠比照参读：

《丙戌南还赠别故侯家妓人东哥四绝句》：

绣岭灰飞金谷残，内人红袖泪阑干。临觞莫恨青娥老，两见仙人泣露盘。

天乐荒凉禁苑倾，教坊凄断旧歌声。临歧只合懵腾去，不忍听他唱渭城。

虹气横天易水波，卷衣秦女泪痕多。吹篪赚有侯家伎，记得邯郸一曲歌。

师师垂老杜秋衰，金缕歌残尽此杯。惆怅落花时候别，江南花发迟君来。[1]

这组诗作于顺治三年，是易代士人常见的于重逢或临别之际所写的题妓赠妓诗作，多有借故人、故事以忆故国或抒发易代感伤的题旨。因此，首诗不言离别之事，而先以“金谷残”“青娥老”点出繁华消歇的易代后感受，并以“两见”句写出东哥曾经历两次国变，应是指崇祯朝与弘光朝的覆灭。这本是易代人共同的经历，而钱谦益在此特别点出可能是强调东哥有北上与南还的两段经历，因此是亲眼所见两次亡国景象，正是吴伟业所写“一鞭夜渡”与“翻身归去”之意。第二首诗则在荣华、王朝俱逝的易代之感上，更具体的点出渭城曲的离别之伤。第三首诗则以“易水”“秦女”“吹篪”“邯郸”的典故回扣到家国兴亡的背景之上，以家国之感的邯郸歌与离别之意的渭城曲彼此照应，叠加深化感伤的力度。这里的“邯郸一曲歌”是借李白《邯郸南亭观妓》一诗：

《邯郸南亭观妓》：

歌鼓燕赵儿，魏姝弄鸣丝。粉色艳日彩，舞袖拂花枝。把酒顾美人，请歌邯郸词。清筝何缭绕，度曲绿云垂。平原君安在，科斗生古池。座客三千人，于今知有谁。我辈不作乐，但为后代悲。[2]

诗中的歌妓通过邯郸歌引入的时间感将自身转化为对于“已逝”的象征，而终归于“座客三千人，于今知有谁”古今兴叹。而在这一士、妓交游引发的主题下，李白最终要突出“我辈”的个体形象与现时感受。钱谦益“不忍听他唱渭城”“记得邯郸一曲歌”的收束方式便与此相类。而这与《临淮老妓行》中潜于后台、只借老妓之口唱叹“凄凉阅尽兴亡

[1] 《丙戌南还赠别故侯家妓人东哥四绝句》，《牧斋有学集》，上海古籍出版社 1996 年版，第 3、4、5 页。
[2] （唐）李白：《邯郸南亭观妓》，《全唐诗》卷一百七十九，第 1825 页。

迹”的文人坐客的侧面形象，以及“金谷田园化作尘，绿珠子弟更无人。楚州月落清江冷，长笛声声欲断魂”的以情景作结的收束方式颇可见视角上的差别。

钱谦益的末首绝句回到现实的离别之事上，也更是对东哥自身的正面写状。“师师垂老杜秋衰，金缕歌残尽此杯”的开篇回扣到“青娥老”这一有关时间流逝的核心叙事上，而此后的“落花”与“迟君来”也再次从现实中强化了这种时间的流逝与难复故况的感伤，从而使这四首诗整体上形成了在离别之感与易代之感的共鸣叠加中，以叹东哥之老代指了易代流逝之伤的兴叹逻辑。这也使得临淮东哥成为易代自身的象征符号。

而吴伟业不仅是要借临淮老妓诉史传达批判与感伤的双重易代之感，更是以她的形象作为他这一批易代文士（也即坐客群体）的象征。这也是歌行中的主宾关系所结构出的士、妓对话的实质。因此，《临淮老妓行》与《听女道士卞玉京弹琴歌》一样是对于香草美人的文学隐喻传统的继承。不过在同样的主宾关系及其构成的士、妓对话空间中，同样作为讲述者的卞玉京和临淮老妓东哥的叙事视角却有所不同。卞玉京虽然以中山女故事为自陈身世的引子但最终仍是主体鲜明的个性化视角；而临淮老妓在讲述过程中主体形象的淡化和客观性语言的凸显则都现实了一种旁观者视角下的历史陈述。

五、结语：从局内人到旁观者的易代心态转换

《临淮老妓行》的创作是吴伟业仕清留京时的据闻而录，借冬儿北上京畿的易代经历对于故史的一次回顾。作者这里以临淮老妓串联起多重的对立空间来结构叙事，以凸显出在老妓的旁观对比下的种种易代命题。这种旁观者的视角贯穿于冬儿对临淮将军府内外的观察、京畿与临淮两地的讲述之中，也因此通过两性空间的并举呈现了在将、姬之间与朝、野之间的张力对比。这种借对比传递出的讽刺基调与易代感伤正是吴伟业欲借主宾关系来结构士、妓对话的核心。因此，临淮老妓作为易代之士的代言体，她对于易代的旁观者视角与诉史姿态实际是诗人自身诉史方式和反思心态的体现，因而不同于易代之际以“家”写“国”的局内人视角。

同时，相比于钱谦益等题赠故妓之诗，吴伟业的诗史书写又未止步于易代感伤的抒发。因而，临淮老妓并不单以自身为易代感伤的象征而更寄托了易代文士理性反思的话语权。从写作时地、创作缘由和所依本事上看，吴伟业此际的易代回溯已趋于理性维度，多含有《银泉山》式的史谏反思之意。因此，《临淮老妓行》由士、妓对话的表层形态走向形象同构的文学内核，实质上是士人趋于理性维度后对香草美人的文学隐喻传统的沿革与创作。以行纪的方式录史、借旁观的视角批判原本是吴伟业“诗史”歌行的常见笔法，而随着诗人政治理性的复归和自身愧悔心态的内化，吴伟业诗作中的叙事主体更趋于旁观的视

角和侧隐的姿态。因此，借女性作为自我反思和易代心态的代言就成为吴伟业选择以香草美人的形制诉史的动机。

第四节　从“感伤”到“理性”的前朝史谏——从吴伟业再写贵妃题材谈起

一、引言

吴伟业对宫廷女性的书写触及明清两朝、万历—崇祯—顺治三代的贵妃公主，从写《永和宫词》的顺治二年到《萧史青门曲》的顺治八年，是吴伟业以女性写明末皇家世族的集中创作期，这一阶段吴伟业的核心主题是对于自己亲历的王朝覆亡的感伤抒发。因此，突出了以“家”写“国”的易代视角，读来似乎他自己是在以崇祯帝家人的身份去观察、写录一代皇族及其王朝的沦亡，有一份局内人的共鸣感和对感性叙事的侧重。

此后一直到他的仕清期间，吴伟业才由于旅居京师之地而因地感发重新回首晚明宫闱，写下了《银泉山》《田家铁狮歌》这等涉及前明王朝宫廷内外的作品。同时，他因清朝宫中事的触动，在仕清期间及之后几年里又写有《清凉山赞佛诗》（四首）、《读史有感》（八首）、《古意》（六首）[1]这一系列或为顺治帝、董鄂妃悼亡、或涉及殉死贞妃及废后史事的组诗。因此，从仕清开始，吴伟业进入了以宫廷女性观家国历史的第二个写作期。

这一阶段的写作以《银泉山》为代表，一方面在贵妃题材的重写中可以看到吴伟业咏史视角的变化；另一方面又与他此际对于清朝帝妃的写作相映照，可以窥探到吴伟业在仕清后对于前朝、今朝情感的变化。而这种变化虽然不以仕清为肇始，但却可以在此际的宫廷女性的书写中窥见些许吴伟业在两朝人生处境中的夹缝心态及他的愧悔抒怀与诗史之志并重的担当姿态。

不过，从他写万历朝贵妃而非易代皇族的选题开始，就可以让人感受此际的贵妃书写与前一阶段的不同。此时吴伟业的写作距离易代已过十年，不仅他对于前明王朝的记忆有了某种疏离感，而且他的诉史视角也日趋从亲历者的感受转向旁观者的思考。因此，此际吴伟业重写前明女性题材，体现出鲜明的易代感伤归于政治理性下的史谏反思的特点。

同时，此等特点也出现在同时期的《田家铁狮歌》的书写中，这一缘地而发的对于前

[1] 孟森《清初三大疑案考》、王国维《东山杂记》卷 2 因就董鄂妃与董小宛事考辨疏疑而对此几组首诗都有论述，但对各组诗内具体所写之妃与本事则持见微有不同，本文采孟森先生说。另外，王国维又以吴伟业《仿唐人本事诗》（四首）也皆为孔有德女四贞作，虽有谕旨立为皇妃，但未及册封，因此，本文暂不将其纳入吴伟业对宫廷女性的书写中讨论。

明故史的回顾与今昔对比，也进一步体现出吴伟业此际欲从更为客观、理性的视角对于前朝历史加以整体性反思的诗人之旨。值得一提的是，《勾章井》一诗虽作于顺治八年，但由于为是听闻中的鲁王妃事悼亡因而也与《银泉山》的咏史风格相通，也更反衬了之前他对崇祯朝贵妃、公主书写的“家”之视角。

二、京畿的纪闻写录：《银泉山》的创作缘起

这一时期的写作又是以一位同田贵妃一样曾经盛宠优渥的万历朝郑贵妃为肇始[1]。不过，比《永和宫词》不同，由于《银泉山》的写作更多是缘地感发，加之去前朝日久，因此，从写作契机、结构手法到主旨蕴藉上看，都更近于咏史怀古诗。在第一个集中创作期中的对亡明皇族的亲近感和对易代的切身感都有所淡化，更能真切的将亡明作为历史客观下的前朝家国来书写。

虽然《银泉山》具体的写作时间已不能确考，但在京畿时与诗人交往甚密的谈迁的记录，或许可以为这首诗的创作契机提供一二线索：

> 己未，霖。欲觅驴陵游，逆旅问谁为陵者。曰：“银泉山”。盖往闻先帝葬银泉山也。……途人曰：“如往银泉山也者，西可径也。”遂西向。久之，度可六七里，问程焉。曰：“未已也。”悔为逆旅所卖。野黍多刈，荞麦作花如雪，果园接趾，少垂实者。屡迷屡问，偶从一梓人，渐及西红门。有老阉策杖而下。梓人指曰：“此守思陵许公也。”杖者问余何往，曰：“银泉山。”曰：“银泉山芜甚，何往也。”余不解其意，别而前。……稍憩一菴，则许氏阉适在，为述其故。许氏曰：“吾前知足下意，乃云银泉山何也。银泉山葬神庙贵妃郑氏及皇贵妃李氏、顺妃李氏、昭妃刘氏，非遗髯也。……吾次年始守陵。”问以发陵事。曰：“各陵无恙，独银泉山，去此尚三里，四妃园盗掘。捕诛之，枭于昌平之谯楼，脑傅红门，亦清朝之德也。陵木伐尽，享殿不闭，绮疏藻井，百不一全，溲勃接于几筵。废兴天也，吾曹岂知有今日哉。”余听之。惟泣下。[2]

《北游录》记载谈迁访崇祯帝陵事共有两处，这里是他以日记形式第一次的实录，此后，他在回忆中再次完整的写录了《思陵记》一文，并更详尽的交代了访陵缘起：

[1] 关于此诗创作时限，学者多无考证，只有黄永年、马雪芹评注的《吴伟业诗选译》对《银泉山》的判断是“写的时日总不出顺治十一年（1654）到十三年（1656）吴伟业在北京这三年，他四十六岁到四十八岁之间”（《吴伟业诗选译》，第 170 页）仕清期间，吴伟业虽然也写有《七夕即事》《七夕感事》这般涉及清宫董鄂妃事的短章，但也在顺治十三年后半，应比《银泉山》靠后了。

[2] （清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》，中华书局 1960 年版，第 68、69、70 页。

西蜀吴□国变录云：先帝后葬于贵妃田氏园。心窃疑之，凡自燕来，辄问状。……甲午春，武康韦人龙曰：“疑冢哉，遗弓不可问也。”盖得之寺人云。因约秋谒。尝告吴骏公先生。曰：“否否。”……决独往。[1]

这里写及原本要约吴伟业同行而未果，目前所见资料也未谈及吴伟业居京时是否又自行拜谒过银泉山。谈迁归城不出几日便拜访吴伟业[2]，很难不谈及此次拜陵之事，因此，吴伟业的写作很可能是得自于谈迁的讲述。

同时，在谈迁第一次的日记式记录中，不仅谈及了误以葬郑氏诸妃的银泉山为帝陵一节，更赘叙了诸妃陵寝被盗一事，篇尾更原文附录了《银泉山》一诗。吴伟业此诗的开篇正是由“银泉山下行人稀，清风月落鱼灯微。道旁翁仲忽闻语，火入空坟烧宝衣。五陵小儿若狐兔，夜穴红墙县官捕”这样一种纪行视角来切入，内容也与谈迁所述颇合。如果不是吴伟业真到过实地，那便很像是对谈迁转述的想象与加工了。

实际上，从“银泉山下行人稀”“清风月落鱼灯微”这样的环境描写上来看，比起临地凭吊的《过锦树林玉京道人墓》的开篇，既少具体时日的指向、也颇有过于概要之嫌，且又无吴伟业一贯偏好的赋法铺排。因此，《银泉山》一诗说是诗人据闻而录的想象之辞，也多有可能。

此外，银泉山被盗一事又是谈迁在重写《思陵记》时，或许考虑到偏离拜访帝陵的主题而删去不录的，是一种即兴的记录，一旦相去日久，便很难在复述时再单独想及。如果是时隔几日之后，在对吴伟业的讲述中尚提到这一细节事件，由此触发了《银泉山》的写作，情理上也颇可通[3]。

如此一来，《银泉山》的写作契机就与《永和宫词》大不相同。写作《永和宫词》时的吴伟业既面临着有知遇之恩的崇祯帝的殉国，又面对着南明小朝廷的昏聩不堪、复国难望，因此他“此时可说是悲哀与绝望交织，苦闷与怨愤并存。一年来，他只写下二三首即兴短诗，没有一篇力作。这些短诗，无力表达他胸中垒垒堆堆郁积的复杂的感情，具有浓

[1] （清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》，中华书局 1960 年版，第 246、247 页。
[2] 谈迁归城不出几日便又拜访吴伟业，见（清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》，中华书局 1960 年版，第 73 页。
[3] 当然，吴伟业是不是也可能是亲到其地后的感发呢？资料不可考，但有一事，就是吴伟业若往其地，自然应该是以拜谒帝陵为主，加之谈迁介绍在前，不再会误以银泉山为拜谒主地，理当有字提及这次拜谒，正如顺治十年明移民私祭崇祯帝于太仓钟楼，吴伟业曾赋二律，也有其诗及年谱可考（见冯其庸、叶君远：《吴梅村年谱》顺治十年注释 5，文化艺术出版社 2007 年版，第 217 页）。因此，笔者认为《银泉山》的写作应该是作者未临其地，是就谈迁的转述而感发演绎的。

厚历史意识的吴伟业不会不思索通过怎样的一个题材写出内心的无限感触，这个题材，必须和所欲表达的宏阔内容相称，既能反映一代兴亡，寄托亡国之哀，又能照应弘光朝的现实，融进时世忧患，同时它还要符合诗歌特质，容易引起读者兴味，便于发挥自己在《洛阳行》等作品中已经显示出的叙事才能。”[1]这里就体现了他结构《永和宫词》时的两重感受，一是对宏大的家国主题的寄哀之意，一是对切近的南明时局的忧患之思。这样的感伤与讽谏的并存才让诗人流露出了有浓厚切身之感的以“家”写“国”的特质。

而面对《银泉山》的写作，吴伟业则更近于对遗迹、故史的咏怀，其时间感是完整统一的：即将大明王朝作为历史的前代遗存，而淡化了临近易代时深切的民族情感和易代感伤。同样的咏史倾向也体现在紧邻其后而作的《田家铁狮歌》这类回顾明末外戚豪族的诗作中，这便是在接下来对《银泉山》的叙事写法加以解读时可以相互参见的。

三、悼亡的咏史笔法：《银泉山》的史事反思

在如上的写作契机下，吴伟业对郑贵妃的书写采用了一种与之前不尽相同的回顾统观的视角。在纪行文字之下，诗作以“玉椀珠襦散草间，云是先朝郑妃墓。覆雨翻云四十年，专房共辇承欢顾”来统领对女性主体的叙事，这与《永和宫词》的顺叙切入迥异。这种由衰败忆盛世的倒叙写法虽然在《萧史青门曲》的开篇也有展露，但并没有“先朝”“四十年”这样的语词将事件定位在一种“完成态”的表述之下。那这样的语词本身有着作者怎样的情感指向呢？这就要对比来看《思陵长公主挽诗》与《萧史青门曲》了。

在最以回顾的视角为人物纪传定评的挽诗体裁下，吴伟业对长平公主的表述也以“前朝”/“本朝”（“前朝典命光”与“本朝端阃阈”）将新旧两朝做客观的对举。而此处对郑贵妃墓的定位却是带有浓厚“故去的”意味的“先朝”，展现出作者以主观的情感色彩更明确的将明朝推远作历史的审视。同样有精确的情感指示作用的语词在《萧史青门曲》的开篇也有出现：“当年故后婕妤家，槐市无人噪晚鸦”。这里的“当年”一词，仍饱含身处事件时序之内的追忆感；“槐市”“晚鸦”这样的意象则以浓厚的生活气息有着对眼下的唤起感，从而将逝去与眼前勾连的更为紧密流畅；“家”的定位更领起了全诗以“家”写“国”的基调。

相比之下，《银泉山》“玉椀珠襦散草间”对繁华落尽的总领交代，和对人物“覆雨翻云四十年”的统观定评则少了近身的关切感，而有了一种冷静色调下的推远感。这种推远感既来自于、也便于诗家作历史理性的旁观与评述，因此，在诗人的叙事笔法上，吴伟业此时更倾向于以事连缀来梳理历史。

[1] 《吴梅村传》，人民文学出版社 2012 年版，第 96 页

诗作对于郑贵妃的美色、盛宠与骄奢的描写绝少《永和宫词》那样的铺排，而将郑贵妃的人生层层转折来写，从“专房公辇承恩顾”“至尊错把旁人怒”“血里银环不知数”“声声为怨骊姬诉”“宫车一去不想随”一波叠一波的细密铺排，将事件一桩又一桩的拾掇而起、连缀成章，中间绝少旁枝斜出。对“骊姬”典故的运用也密切贴合郑贵妃欲立幼子一事，是对叙“事”本身的替代。这比起《永和宫词》多处以张丽华、杨贵妃等前朝典故来代指田贵妃、或达讽喻之意的用典而言，此处无疑更直接确定的承载起了叙事的功能。

在主线事件对历史叙事的顺序连缀之外，《银泉山》附以“移宫事迹更茫茫”“两朝台谏孤忠在”“路人却说东西李”等史事横向支撑起郑贵妃叙事的延续与旁枝。因此，邓汉仪有评言：“说郑妃又牵连选侍及二李，笔力参差入妙，全以史法为诗。”以“史法”为诗实际是以经纬双线编织历史叙事的结构，对历史的客体化呈现先于对历史情感化的表达。这也是为何比起《永和宫词》《萧史青门曲》对易代情绪的书写，《银泉山》更体现出以遗事写故史的客观性。

这样的咏史笔法最终带来的是诗歌在主题立意上的转情为理，由之前书写的易代感伤转向写以史为鉴的理性反思，也即在时隔日久之后的政治理性的复归。《银泉山》在叙述完郑贵妃本事后，便转入了“当时枉信南山固”“两朝台谏孤忠在”“总为是非留信史”这样的兴亡感叹，并带着历史反思的浓厚意味。这里对历史情形进行具体想象的铺排语句已大为减少，更多是归结到现今的“路人”身上，在其“指点飞花如坏墙”间读者也需要一同对历史的无法言明之处作以反思。

四、物象的历史意义：《勾章井》等的前朝反思

在田贵妃与郑贵妃的写作中间，吴伟业在顺治八年还曾听闻鲁王妃殉死一事而创作《勾章井》一诗。这首诗的写作虽距《永和宫词》已远，也同样是对明王妃的即时性悼亡。然而，由于鲁王政权在时、地的延续上都与正统王朝较远，加之也无吴伟业对于崇祯帝的私人情感在内，此诗又应是据听闻而作并且少了《银泉山》《田家铁狮歌》这等依地而发的切身感。因此，总体看来此诗的创作更多是带有对逝去之事的一种疏离性反思，有别于《永和宫词》《萧史青门曲》《思陵长公主挽诗》之类的悼亡，与《银泉山》《田家铁狮歌》的写作倾向更近。而《勾章井》和《田家铁狮歌》都以物象题名，有着鲜明的依地咏史、缘物叹事的风格，下面就先从二者相通的切题方式来探查此际诗人的咏史思路。

《勾章井》：

神鱼映日天门高，思牢弩射钱塘潮。母龙挟子飞不得，黑风吹断黿鼉桥。只看文

凳勾章井，金鳌背上穿清冷。三军卤饮感甘泉，十丈飞流牵素绠。面面琉璃砌碧栏，贝宫天际倚帘看。马秦山接桃花岛，吕宋帆移棋子湾。海色曈曈照深殿，红桑日起觚稜炫。……[1]

《田家铁狮歌》：

田家铁狮屹相向，篆炎蹲夷信殊状。良工朱火初写成，四顾咨嗟觉神王。先朝异物徕西极，上林金锁攀楹出。玉关罢献兽圈空，刻画丹青似争力。武安戚里起高门，欲表君恩示子孙。铸就铭词镌日月，天贻神兽守重阍。第令监奴睛闪烁，老熊当路将人攫。不堪此子更当关，钩爪张眸吐银腭。七宝香貔玉辟邪，嬉游牵伴入侯家。圉人新进天闲马，御赐仍名狮子花。假面羌胡装杂伎，狻貅突出拳毛异。跳掷声声画鼓催，条支海上何繇致？异材逸兽信超群，其气无乃如将军。将军岂是批熊手，瞋目哮呼天下闻。……[2]

这两首诗作前三分之一的篇幅都只从物象的铺排入手，围绕所题之勾章井与铁狮展开联想。前者就勾章井所处的环境地势想象鲁王监国之景本是“母龙挟子飞不得”的“天门”之况和“面面琉璃砌碧栏”而有“贝宫天际倚帘看”的豪华。后者也相类似的写出铁狮“良工朱火初写成”“先朝异物徕西极”的不凡来历和“不堪此子更当关，钩爪张眸吐银腭”的神妙之态，加之又以“武安戚里起高门，欲表君恩示子孙”的亲贵之家为依托，因此从铁狮就让人窥见高门贵气之极。而这些典故铺排和赋笔状物都是为吴伟业转入“自古豪华如转毂，武安若在忧家族”[3]的易代叙事张本。

作者接着宕开一笔为转折，《勾章井》写到了“金井杯承帝子浆，玉颜影入昭阳扇。闻道君王去射蛟，楼船十万水犀豪”[4]的鲁王出兵一事，然而却马上又以“那知一夜宫中火，倒映三山五色涛”[5]回扣到“井”所映见之况，写出舟山被陷的史实。《田家铁狮歌》也采用了相同的叙事结构“省中忽唱田蚡死，青犊明年食龙子。虾蟆血洒上阳门，三十六宫土花紫”[6]转接着“此时铁狮绝可怜，儿童牵挽谁能前”[7]的状物之况，以物象的前后对比见易代之景，而此诗的后半也转向了对易代之感的抒发。作者突出了铁狮这一物象中时间维度，从而在历史意义上将其转化为易代的象征，从而展开“主人已去朱扉改，眼鼻尘沙经

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 80 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 304 页。
[3] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 27 页。
[4] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 80 页。
[5] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 80 页。
[6] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 304 页。
[7] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 304 页。

几载”“吾闻沧州铁狮高数丈，千年猛气难凋丧”“枉刻蹲狮七十二，桑乾流水自潺潺”[1]的几重描写。这些围绕虚实展开的想象也正是作者对于易代由实及虚、再由虚到人世通感之理的书写层级。这种历史慨叹的感性和理性的维度最终又落实到虚、实两重诗旨中，即归于“却羡如来有化城，香林狮象空王力”[2]的宗教情怀与对于“并州精铁终南冶，好铸江山莫铸兵”[3]的现实警谏。

反观《勾章井》在“倒映三山五色涛”之后的关于鲁王妃殉难一事的描写，不仅同样突出了“辘轳声绝银瓶坠，绕殿虹蜺美人死”[4]这一物象叙事的特色，也暗含了“香水流来菩萨泉，白象迎归善财洞”[5]的宗教理想和现实中“君不见，秦皇汉武终何益，至今海上留遗迹。镐池璧至后宫愁，钩弋宫空少子泣”[6]这等历史感怀与哲思。这首诗最后对人事的咏叹归于“胭脂井上无颜色”一句，相较《银泉山》《田家铁狮歌》少些历史理性的批判，而以物象强化了历史感伤。

这里值得注意的是结尾对陈后主、张丽华典故的运用，也在《永和宫词》的结尾处出现：“莫奏霓裳天宝曲，景阳宫井落秋槐”。这一典故总是既暗含讽谏，又昭示着无可奈何的灭亡之感，吴伟业的《读史杂感十六首》（其四）就鲜明的表现出此点：“闻筑新宫就，君王拥丽华。尚言虚内主，广欲选良家。使者螭头舫，才人豹尾车。可怜青冢月，已照白门花。”[7]对于易代时局的忧患与感伤总是要由与女子相关的死亡意象来作结展现，这许是与易代之痛的无可奈何又不可言说有关，正如苍雪大师《读吴太史永和宫词》所写：

> 永和词读罢，国史忆江东。御水流红字，官阶怨草蛩。行云惊梦断，飞雁写生工。话到豪华尽，昭陵夕照中。[8]

在易代的陡转中，大明王朝瞬间成为了应被追忆的“国史”，这种要求绵长的时间感受却偏偏与“惊梦断”的易代感受相抵牾，也同时使得“永和词读罢”有了一种沉浸后的瞬间梦醒之感。这两种感受的冲突在结尾交叠对比，一方面是“豪华尽”的世事陡转间的突变感，另一方面又是“昭陵夕照”彰显的死亡意象所带来的绵长感。这种矛盾的时间感

[1] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 304、305 页。
[2] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 305 页。
[3] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 305 页。
[4] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 80 页
[5] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 80 页
[6] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 80 页
[7] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 59 页。
[8] （清）苍雪大师：《读吴太史永和宫词》，《清代诗文集汇编》第 5 册《南来堂集补编》，第 100 页。

受总是缠绕在易代文人的心间，将他们不断拉扯回对亡明的切身回忆中。

虽然在以物象起兴并以物写易代人、事的结构思路和以物象的历史意义承载易代叙事上，《勾章井》一诗与《田家铁狮歌》颇类，但诗作终以“即尔飘零死亦得”“胭脂井上无颜色”兴叹作结，虽是对鲁王妃不朽价值的标彰，却多了些历史无奈之痛，而少了点以史谏今的客观之思。这种以史为鉴的意识在同期写作的《田家铁狮歌》中表露的更为鲜明，同样是吴伟业因旅居京畿见前朝故景而缘地感发之作，《田家铁狮歌》不再只将田氏豪族作为外戚描写，更在其与明朝皇室的同境共命间，从更大的家国兴替角度来加以吟咏。这一对前朝家国今易代的书写终归于对后世人主“好铸南山莫铸兵”的劝谏发语。

更有意思的是，如果统观作期相邻的《洛阳行》与《永和宫词》《银泉山》与《田家铁狮歌》，可以发现吴伟业对郑贵妃事和田贵妃家事的书写有着《史记》互文的手法，并且是由不同的性别视角前后相述。如《洛阳行》里的郑贵妃显出的是几分母子亲情下的令人感伤——“铜扉未启牵衣谏，银箭初残泪如霰。几年不省公车章，从来数罢昭阳宴。骨肉终全异母恩，功名徒付上书人”“嗟乎龙种诚足怜，母爱子抱非徒然”。在《银泉山》里，不仅郑贵妃自身被置入了“覆雨翻云四十年”的颇含贬讽的历史评价之中；同时，这一万历朝的立幼风波也因与“一月昭阳旧恨长”“两朝台谏孤忠在”等史事对比，在“声声为怨骊姬诉”的代指中让人读出几分逆势而行、人力枉费的历史兴叹和评判基调。

当然，以史为鉴是吴伟业这种有“诗史”风格的诗家一贯偏好表现的情怀，像《洛阳行》中的“少室峰头写桐漆，灵光殿就张琴瑟。愿王保此黄发期，谁料遭逢黑山贼”也颇有以前人为鉴的思路。不过，这一思路很快就在更宏大的家国观照下被截断，转而写“茂陵西筑望风台，月落青枫不知路”的死亡感伤，这与此际写田贵妃的“麦饭冬青问茂陵，斜阳蔓草埋残垅”有异曲同工之妙。同样的死亡意象在《银泉山》里则由“选侍陵园亦已荒”这样一种客观性陈述来展现。因此，在《洛阳行》《永和宫词》的写作时期，作者的书写核心仍是对于历史的情感化表达，讽谏只是作为诗家视角的中间插入，其讽谏力度也不如“好铸南山莫铸兵”这样鲜明有力，诗作最终仍回归到易代感伤的抒发上，而非像《银泉山》那样被节制在历史的理性反思之中，因此尚达不到后来吴伟业以前朝家国为鉴时的历史反思的理性高度。

而随着时间的流逝，明王朝已成为“故去的”历史客观逐渐转化为被人认定的心理客观之时，这种矛盾性体验才可能淡化与消弭。而《银泉山》所展现出的咏史怀古的特色与以史为鉴的理性反思，体现的正是对“故去的”认定。这种认定包含的是“回首”视角下同一的时间感受，正代表了文人矛盾性体验的日趋消弭与在新旧国朝间心态的暗自转变。

如果说，写作《永和宫词》时吴伟业是以切身之痛发言，是通过“局内人”（带有某些崇祯帝“家人”的心态）的视角忧愤时局、讽谏南朝；到了写作《萧史青门曲》《思陵长公主挽诗》及《勾章井》时，便是以红颜飘零来写荣华陡转间的易代感伤（甚至隐含了易代文人自身的身世飘零之感）；待到诗人仕清居京期间因地感发而写的《银泉山》（及《田家铁狮歌》）等悼亡怀古之作中，便已将明朝记忆推远，从写当时的“家国”转写前朝的“家国”，并在新旧国朝的二元对立中，采用以史思今、今往互鉴的史法为诗了。

五、结语：从家国亲历到历史咏谏的书写转向

在讨论吴伟业对郑贵妃的书写时其实涉及到了一个非常核心的问题，即文人心态在时间推移中的转变，这既包含了他们回首旧国时的感受，也包含他们想及新朝时的态度。

对于前朝，或许随着易代日久，文人的忧怀与讽刺、标榜与激愤就越被一种更模糊复杂的感伤之情所替代，既是无奈与痛悼、也是自怜与同情。这从吴伟业对于宫廷女性长达十几年的书写中可以一窥脉络：《永和宫词》中的感怀讽谏，《勾章井》中的悼亡标彰，《思陵长公主挽诗》《萧史青门曲》中的伤悼叹惋到《银泉山》在史怀古间以史为鉴的理性反思，这种易代感怀的幽微转变正彰显了易代文人的心路历程——于此，还可从谈迁对拜谒帝陵的两次记述中略窥一二：

> 许氏曰：“……思陵本故田贵妃园，李贼委先帝后梓宫于昌平城外，于是吏民悲泣，醵葬于此。顺治二年，始春秋祭羊豕。凡十三陵，而定陵不与焉。各陵祭田六顷，奉祠太监二人、陵户八人。顺治六年裁，止田一顷、收才十缗，以祭不赡。诉之州大夫。大夫曰：‘虽不祭，亡害。’吾曹惧违清朝之令德。于是清明、霜降二节，具羊豕合祭于红门外。正旦、元夕、七月望、冬节各素祭，荐酒一卮。望、朔二十钱，燃寸烛。献茶三瓯。崇祯家老奴不过如此。余听之泣下。”[1]
>
> 许氏曰：“故贵妃田氏园也。再阅岁，昊天不吊，大盗委先帝后梓宫于昌平，昌平之绅褐合力襄事。明年，始有新命加宅穸，祠春秋，吾获洒埽于兹。非改卜也，祀田六顷、阍人二、陵户八。清明霜降日，荐羊豕致胙巡守。己丑，裁田仅一顷，以岁之不给三其牲。然不敢亵也。合祀诸陵于大红门，具羊豕，本陵如庶人礼。朔望然寸蜡、蔪片香。正旦、七月望、冬至，各蔬茹私荐，非出田租也。老奴力瘁。”[2]

[1] （清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》“纪游”，中华书局 1960 年版，第 69 页。
[2] （清）谈迁著、汪北平点校：《北游录》“纪文”，中华书局 1960 年版，第 248 页。

这两段同记述了守陵老者对清初以来对帝陵设祭规格的官令变动及守陵人的设法求全。前者虽记述文字有变、详略稍异，但大体不差，变化最大的是两段中对后者的书写态度迥然不同。在第一段中守陵人被作为胆小愧恩的负面形象，一句“崇祯家老奴不过如此”暗藏了多少讥讽；而在第二段中“吾曹惧违清朝之令德”的形象却被转化成为“然不敢亵也”的正面描写，既有其敬值报恩之态，又有“老奴力瘁”间作者哀怜同情的目光。

依情理想来，第一段是谈迁按日记录，与事切近，带有初闻时的愤慨与对前朝的痛悼，因此，难免对守陵老奴也是依照易代之际的忠节观来批判审视，正如吴伟业的《勾章井》篇末颂扬鲁王妃之殉也依然带有价值审判的色彩与忠节观的高标。到了重写《思陵记》之时，谈迁乃以戏剧化手法来构塑守陵人的形象，但其内情旨却在力求避免苛责、以哀怜为主，与之相应的是文末对崇祯帝之殉国从历史角度所作的兴发伤悼。

由此可见，易代文人的感性喷发随着时日的推远越来越多的加入了理性节制的色彩。这折射到吴伟业对宫廷女性的书写中，就突出表现为他以“家”写“国”的易代隐喻向前朝家国的历史咏怀的转变。从吴伟业在明朝的仕宦经历和他自身性格而言，他的诗作中始终有对“家”的高度依赖。而崇祯帝对他的感遇之恩更使他对末代的皇室国朝有着极强的“家”的代入感。当易代的到来推远了他面对前朝时“家”的代入感、同时也强行剥离了他面对新朝时“家”的代入感之时，这种家国书写就更趋于冷静客观，在“国”的维度上作以历史客体化的反思。

这种客体化的反思不光在《银泉山》中以前朝家国为对象得以展现，在本文未及详述的多组书写清朝妃后的诗歌中，如前文所述的以事连缀的组诗结构[1]和人物互见的史家笔法，也颇见此点。其中孟森在辨析《七夕即事》与《七夕感事》分别所写本事时，曾论及《即事》乃是为董鄂妃册封延迟一事作，而《感事》乃“因宫中事而感己之事，梅村于七夕之日，必有失一所眷属者”[2]。此后叶君远于《吴梅村年谱》中考释此诗当因该年继妻之丧有关，只是所感之事不同“即事”，不必在七夕而已[3]。这里面自可从《七夕感事》的写作契机上看到此际吴伟业在“家”“国”分离中的纠结苦痛。

不过，吴伟业对于新朝的态度倒也一贯复杂，早在《思陵长公主挽诗》中，他便有“本朝端阃阈，设制胜岩疆。虞顺敦恭俭，时危植纪纲。英声起北地，雅操迈东乡”这一系列明为当朝美言的辞论。此后，顺治帝对他的某种重视与礼遇，也时常唤起他对崇祯帝的情感。在吴伟业早已闲居在家的顺治十八年，他听闻了顺治帝亡故的消息后写了大量有关清

[1] 参见孟森先生的本事疏证，《清初三大疑案考实》，广西师范大学出版社 2010 年版。
[2] 孟森：《清初三大疑案考实》，广西师范大学出版社 2010 年版，第 41 页。
[3] 见冯其庸、叶君远：《吴梅村年谱》，文化艺术出版社 2007 年版，第 289、290 页。

宫妃后的组诗，或许也基于前朝家国的情感对当今国朝的某种代入。

只是在这些以清朝宫廷女性写新朝家国的诗作中，作者心态是颇有意味的。在写帝妃爱情与伤逝的《清凉山赞佛诗》中，诗人既有对董鄂妃的拟代“陛下寿万年，妾命如尘埃”，又有“小臣助长号，赐衣或一袭”这样的对臣子的想象；再到写贞妃殉死的《读史有感》中，“惭愧恩深未敢前”“不死铅华只死恩”的表述间对帝王之“恩”的强化，以及《古意》中在宫怨色彩下对废后的书写，都唤起读者对“香草美人”传统的追忆。这样的性别书写间未尝没有藏着易代文人为新朝臣子时的复杂心态。

对于易代文人心态的探讨，尤其是对新旧王朝的不同感知正是关系到吴伟业如何从感性咏史到理性批判的核心环节。然而，在吴伟业前后两段的的宫廷女性书写中实际有一个最首要的问题，即诗人为何一定要选择“女性”来写“家国”？尤其在易代之际，这种性别书写在构建家国隐喻方面到底有何特质？

相比男性，女性有着更明确的表现主题的指向性：她们既代表着也被固化在“家”的意涵与关系中，因此，以此以固守内室本位的女性来映射男性价值体系所系之“国”，便在文学传统间既易隐喻文人幽微的心态，也会带来某种切近感——这种切近感在历史叙事时就变得尤为重要。同时，从女性写“家”的破灭正代表了一切稳定的与固化的被颠覆。而女性的无路退守更彰显了这种颠覆的无可避免与无可奈何。因此，从女性的角度来写家国便更可更透彻的写出易代怆痛，进而凸显易代之际的历史语境。

由此看来，吴伟业在易代语境下，既能通过女性书写达成其以“家”写“国”的切近感，又可在性别书写对“家国”的隐喻中更为曲折幽微的展现易代怆痛和反思，也披露出了以他为代表的一批易代文人在新旧“家国”之间的与时偏转、纠结苦痛的心路历程。只不过，随着距离易代日久和吴伟业自身在新旧王朝间的心态转换，他从家国亲历的感性抒发逐步转向了前朝反思的理性批判。因此，在以“家”写“国”到旁观反思的史谏思路上，展现了易代文人历史感受与反思的多重维度和复杂心态。从《永和宫词》《萧史青门曲》《思陵长公主挽诗》以及《勾章井》《银泉山》这诸多书写中不仅可以看到吴伟业以皇族女性群体所结构出的易代叙事和家国寄寓，更可从历时的层面上看到随着性别视角、叙事策略的转移所体现出的易代文人自身的心境改换。因此，吴伟业的女性书写不仅是以诗补史的典范，更是一代文人内心历史的立体记录。

第三章　政治隐喻与女性身份

与宏大家国主题相对的，是易代文人借香草美人的文学传统，更具体而微地以女性为载体隐喻性地表达了对个体政治遭际的反观。与离骚传统下的个体感伤不同，易代文人更欲借群体性建构表达易代的喟叹，这也使女性的文学隐喻上升到群体观照的层面。此际的性别书写凸显出对边缘女性的集中关照，以传达男性文人政治沦落的易代之感，这使两性的文学互动更为直接，成为易代语境下的“互文本”，是对性别书写的新变与突破。

在江南文人多元互动的文学生态下，对这一类女性的文学书写也跨越了个体创作的边界，更多体现为集群性的品评、应和、续写、仿题等，不止有卞玉京、陈圆圆等个性命题，更有对易代官妓的题赠唱和的大量诗作。《板桥杂记》以秦淮官妓隐喻易代文士的风月书写，是以女性书写承载这一群体性政治隐喻的典范文本，凸显了明清之际易代语境下的性别书写特征，因此，也是本章重点探讨的文本。同时，针对里面选录的江南文人书写秦淮风月或题赠官妓的诗文，本章也会扩展采纳其他文本做以延伸探讨。第一节是从两性身份的同构话题上考察易代政治隐喻的核心基石；第二节从士人题赠诗词上查讨易代后他们如何以故妓遭遇为自我的代言；第三节从秦淮女性群体的书写视角和特征上研讨在性别隐喻建构过程中如何体现了易代之际的独特性别书写视角，并兼以《北里志》为对比附加论及写兴亡与写盛衰的语境分野，以辨明性别隐喻所呈现的明清易代语境的特质。

第一节　官妓与国士的身份同构——以《板桥杂记》序言及“雅游”为中心

一、引言

以风月录史、为歌妓作传自唐代而盛，到了明代更多有承袭。明中叶田汝成补定了元末陶宗仪所辑的《名姬传》，此后潘之恒的《曲中志》、曹大章的《秦淮士女表》和后来收入《香艳丛书》的《十美词纪》等笔记，都是《北里志》以降以史录精神书写歌妓题材的代表。《板桥杂记》于其内的特殊性不独在其文本的体系性和经典性上，而是在它以群体性的观照写录了一代文人的易代遭际之外，更以“官妓”与“国士”的身份同构隐喻了易代文人政治身份边缘化、文化语权丧失的内在精神史。秦淮风月以其承载的独特官国色彩在此方面尤其显现了独特地位。因此，下面就从《板桥杂记》对于秦淮风月的选写视角开始，探讨余怀在“官妓”与“国士”身份同构性上的发掘，从而以此为基础探求秦淮官妓的书写所承载的群体性的易代隐喻这一命题。

秦淮风月历来是文人津津乐道的话题，而一座长板桥则联系起来几代精英文人于此的

文化记忆。王士祯（1634—1711）于鼎革后题写秦淮，有“傅寿清歌沙嫩箫，红牙紫玉夜相邀。而今明月空如水，不见青溪长板桥”[1]这样一片伤悼昔日的怅惘之感；张潮（约 1650—1708）则说：“余自有知识以来，即闻明隆、万时白门旧院之盛……不谓数十年来，所为长板桥者，徒与荒烟蔓草为邻而已，不亦深可叹哉！”对于昔日的追忆和今昔间的潜在对比是他们构造“板桥”图景时的共有意识，这一切均源于晚明太平与易代丧乱间的巨大张力，板桥书写所体现的文化的共同记忆所指向的亦是其背后深厚的易代感。

在明清易代之际的几代人的书写中，除却王士祯般的抚今追昔者与张潮般的以今求往者，在离易代更近的余怀这里更是一种徒忆升平的书写心态。清初时，余怀老人（1616—1696）于七十余岁忆及秦淮河边的长板桥，写出了一派“风清月朗，名士倾城，簪花约鬓，携手闲行，凭栏徒倚”[2]的太平景象，他在《板桥杂记》一书中提及写作契机：“间亦过之，蒿藜满眼，楼馆劫灰，美人尘土，盛衰感慨，岂复有过此者乎！郁志未伸，俄逢丧乱，静思陈事，追念无因。”[3]

对余怀来说，这部他去世前三年才写成的《板桥杂记》一书，不只是“聊记见闻，用编汉简”的暮年著述，更有一番需要就“岂徒狭邪之是述、艳冶之是传也哉！”[4]而作的辩驳。在这般背离传统的压力之下，余怀仍执意要写的板桥一地及相关秦淮风月的记述，到底要唤起的是哪种文化记忆？在这一过程之中，“长板桥”一地及其所承载的秦淮风月到底寓意着什么？在这一语境中，他所选、所写的秦淮妓女有何必要性与象征性？这也是下文要以三部分分别来论的一系列问题。不过，一切都先要从余怀为何于暮年之际独以秦淮长板桥一地来论风月、喻兴衰来谈起。

一．失落的家国：秦淮风月的官立色彩

史景迁谈及他对明朝研究的兴趣，曾经说过这样一句话：“我因而慢慢对清之前的明朝感兴趣，试着研究明亡的原因，也愈来愈想了解明朝士绅阶层失落的是什么，因为如不是十分珍贵，他们也不会宁可自杀（甚至是全家人殉死），也不愿受清朝统治；同时，原来的社会一定非常富足，让他们的生活太值得去玩味”——这一段话既点明了学者们至今对明末研究最感兴趣的一点，同时，也讲出了最可探究这一兴趣点和原因的群体及其所处的社会状况、处境心态的同步转折。这种转折概括起来与“失落”二字十分相关，这既可从史景迁所研究的张岱对西湖的回忆与记述间看出来；此外，也还有像余怀这般同张岱一

[1] （清）王士祯：《秦淮杂诗十四首・其十》，《渔洋山人精华录》卷五，《万有文库》本，商务印书馆 1937 年版，第 109 页。
[2] （清）余怀著、李金堂校注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 9 页。
[3] （清）余怀著、李金堂校注：《板桥杂记・序》，上海古籍出版社 2000 年版，第 3 页。
[4] （清）余怀著、李金堂校注：《板桥杂记・序》，上海古籍出版社 2000 年版，第 3、4 页。

样未曾真正出仕明朝的遗民，选择了另外一处地域“秦淮”来表露这样的易代心境。

那么，是否失落心态下对秦淮繁华的追忆就足以阐述余怀晚年意图以写秦淮风月来传达易代感伤的动因了呢？余怀对秦淮风月的记述间，除了那种与其早年生命相依相成的熟悉感乃至是一体感之外，其与当时繁华不逊于此的扬州、苏州等地的风流图景又有何不同呢？“秦淮”作为南京的享乐之所、繁华世象的表征，其富足与繁华自不待言，因此尤可为平康之盛与盛景无复的标识；同时，既然它是晚明风流、士、妓共存之地，自然也成为了许多江南文士共同的回忆之所、伤悼之处，是易代文士的“失落感”彼此激发、回荡的公共空间。但若仅凭这两点，还远不足以说清“秦淮”比之其他的易代文学中的地域符号——西湖、扬州等又有何不同。

实际上，“秦淮”作为地域性的易代符号有着两重意义，一是它背后隐含的“金陵”意象：无论是从南京作为明朝留都的地位、还是它在短暂的南明小朝廷时期作为明朝正脉的代表，都使秦淮盛景的落寞与王朝衰亡有着深层的一体同悲之慨。二是“秦淮”二字又是最直接的与“风月”相关，而“风”“月”“女性”这几个在文学传统中常被串联讲述的意象共同指向了某种瞬息易变的联想感受，与“易代”的幻灭感及随后而来的文人的失落心态有着通感之妙。因此，“秦淮”这一地域书写便交叠了官国的背景与女性的色彩。余怀在《板桥杂记》的序言中也首先交代了秦淮风月这样一种两性交错、官艳杂糅的地域色彩：

《板桥杂记·序》

……金陵古称佳丽之地，衣冠文物，盛于江南，文采风流，甲于海内。白下青溪，桃叶团扇，其为艳冶也多矣。洪武初年，建十六楼以处官妓，淡烟、轻粉、重译、来宾，称一时之韵事。自时厥后，或废或存，迨至三百年之久，而古迹寝湮，所存者为南市、珠市及旧院而已。[1]

余怀先从金陵一地的历史脉络说起，将佳丽艳冶之风与文采风流的地域文化相合而论：一则以“佳丽之地”彰显地域的女性色彩，一则以“文采风流”标榜地域的男性文化传统。随后写官妓机构的设立和古迹楼馆的兴废，但写“一时之韵事”则仅以“淡烟、清

[1] （清）余怀著、李金堂校注：《板桥杂记·序》，上海古籍出版社 2000 年版，第 3 页。

芬，重译、来宾”简约带过，写“古迹寝湮”则于来龙去脉、时间存废都有交代——与其说是为写“风月”而张本，不如说是将“风月”纳入地域文化与历史兴衰的书写。因此，余怀的秦淮风月的书写从一开始就显得与前人不尽相同。

前代人写风月地，总爱先从“风月”的前身写起，为其正源清流，这在素为人知的《教坊记》《青泥莲花记》等笔记的自序中早有体现。先来看一下较早的《教坊记》的作著视角：

《教坊记·序》

昔阴康氏之王也，元气肇分，灾沴未弭。水有襄陵之变，人多肿腿之疾。思所以通利关节，于是制舞。舜作歌以平八风，非慆心也。春秋之时，齐遗鲁以女乐。晋梗阳之大宗，亦以上谏子，始淫声色矣。施及汉室，有若卫子夫以歌进，赵飞燕以舞宠。自兹厥后，风流弥盛。晋氏兆乱，涂歌是作，终被诸管弦，载在乐府。吕光之破龟兹，得其乐名称，多亦佛曲百余成。我国家玄元之胤，未闻颂德。高宗乃命乐工白明达造道调道曲。玄宗之在藩邸，有散乐一部，戡定妖氛，颇藉其力。及膺大位，且羁縻之……乃置教坊，分为左右而隶焉。左骁卫将军范安及为之使。[1]

在这段文字中，作者主要秉承了《诗经》以来的乐教传统，先强调了“乐”的以上化下之功，从作歌以“平八风”而“非慆心”开始，随后论及女乐之兴与对此风的延续，以至有了后来的“始淫声色”到“风流弥盛”。在这一源流下，作者又结合本朝国史讲述了“教坊”的设立，其中涉及到玄宗“羁縻”于乐曲，使太常、宁王彼此竞戏的一段轶事，最终使得“教坊”从司礼的太常机构中分化而出、单门别立。

然而，这种由国家建立的机构属性并没有带给“教坊”天然的道统价值下的合理性，相反的，作者在对往日太平“风流弥盛”的追忆之后，在后“记”中所言更多是对“溺声色而必伤夭”[2]的批判与反思。这种从最初的乐教传统到声色风流的反思，是扣合着声乐功能本身由“正”到“淫”的流变对风月地加以观照，其中的褒贬考量又与作者对国势兴衰

[1] （唐）崔令钦著、曹中孚等校点：《教坊记》，上海古籍出版社 2012 年版，第 7 页。
[2] （唐）崔令钦著、曹中孚等校点：《教坊记》，上海古籍出版社 2012 年版，第 14 页。

的担忧密切相关。在这一点上，同样写妓女风月的晚明笔记《青泥莲花记》与之颇为类似：

> 乐曰烂熳，昉自夏季，倡曰黄门，署在汉官。此风一扇，女伎递兴，遥历有唐，以逮胜国。上焉具瞻赫赫，时褫带而绝缨；下焉胥溺滔滔，恒濡足而湎首：旷古皆然，于今为烈尔。我朝崇正黜邪，竹书申挟倡之禁，金科严买良之条。以故官曹雔肃樽俎燕间，余二百载矣。然而彼姝者子实繁有徒，红颜皓齿三千队，半出清闺，淡粉轻烟十四楼，争相列肆。刺绣虽巧，不如倚门，攫金是图，顿忘入市。……此予青泥莲花之所为记也。[1]

这里只简要交代了“乐”“昉”的来由，仍从机构的官方设立上着眼，延展论及当朝的科律规定与实际的倡坊情况间的差异，进而论及自己写作此书“首以禅玄，经以节义，要以皈从”[2]以求做甄选教化之用。这种由源至流、由正到邪、的批判反思，与《教坊记》颇为类似。二者都已从国朝盛景之中观到末世之风，不能不忧鉴于国事，只不过崔钦写作《教坊记》之时已是经历过家国破裂的安史之乱，对盛景的追忆间更多了些不可挽回之感，但这与朝代更迭后的易代之感又有不同。

余怀写《板桥杂记》之时，比前者更进一步，不独是家国破碎之感的加深，更因随着朝代的更迭成为故去，余怀有了一重抽身在外的统观视角。这种统观性主要体现在他将秦淮一地的兴亡与其中秦淮风月的盛衰看做是明王朝从立到无的表征，都是已经故去了的“历史”，因此是统一的。这也是为什么余怀突出写秦淮十六楼的官立由来，以体现秦淮一地与家国整体的一体色彩；又进一步写其存废结局，以映衬其与家国兴亡的同归之途。

秦淮风月的官立色彩在文人书写中并不是一贯得以重视，在《青泥莲花记》这里也提及“淡粉轻烟十四楼”，但却淡化了其官立的色彩，转而用以代指民间实际的娼妓之盛。这种官方与民间的情形对立是梅鼎祚重点关注的，因为他尚处王朝由盛转衰的过程之中，忧时与讽谏的心态更重，书写也力求有利于“时”。《教坊记》的作者虽比梅鼎祚更有末世之感，但终究也是身处局内而求因果之间的解决之道。这便是为何《教坊记》从序言到后记都如此的注重风月兴盛与家国兴衰之间的联系，作者是通过有意识塑造这样的一对因

[1] （明）梅鼎祚纂辑、陆林校点：《青泥莲花记》，黄山书社 1998 年版，第 1 页。
[2] （明）梅鼎祚纂辑、陆林校点：《青泥莲花记》，黄山书社 1998 年版，第 1 页。

果矛盾，来寻求讽谏救世之旨。余怀序言的记述主体与此便颇有不同：

《板桥杂记》

……鼎革以来，时移物换，十年旧梦，依约扬州，一片欢场，鞠为茂草，红牙碧串，妙舞清歌，不可得而闻也；洞房绮疏，湘帘绣幕，不可得而见也；名花瑶草，锦瑟犀毗，不可得而赏也。间亦过之，蒿藜满眼，楼馆劫灰，美人尘土，盛衰感慨，岂复有过此者乎！

随着易代记忆的日趋久远，在余怀的“静思陈事”之下，对家国鼎革的因由拷问最终也只能得出“追念无因”[1]这样的答案。于是，这样的一种教化与批判、讽谏与垂戒的诉求只能统一在对故地旧景的感性抒发之中，即“间亦过之”后的“盛衰感慨”之中。

此外，像《教坊记》所论的“非无元龟，自有人鉴。遂形简牍，敢告后贤”[2]这般垂戒后世的诉求，在余怀这也不无一二体现，只是绝非主旨。《板桥杂记》下卷“轶事”一节的首段概述中，余怀也言“然而榴莲忘返，醉饱无时，卿卿虽爱卿卿，一误岂容再误。遂尔丧失平生之守，见斥礼法之士，岂非黑风之飘堕、碧海之迷津乎？余之缀茸斯编，虽以传芳，实为垂戒。王右军云：‘后之览者，亦将有感于斯文也。’”[3]然而，余怀并不以一时兴衰求鉴于后世，反倒最终仍是借《兰亭集序》之典，于古今之际表达出超越一朝一代之外的沧桑慨叹。

总体而言，在前代写及风月之地的笔记之中，往往从声乐本身的功用入手，探求由正统乐教到声色流变间的垂戒之旨，以作为记录此等教坊之所、妓女群落的文道价值的所在。由于乐教功能的淡化、享乐之风的盛行，这些由国家设立的教坊并未从自身的官立属性中天然的获得其形诸简牍的正当性，反而成为与国家盛衰相对立的表征。文人在这样的矛盾反思下，将原本立于官国的“风月”作为官国衰败的原因而加以讽谏、垂戒，体现的是文士身处王朝盛衰之际、以局内人之观照发出的忧时之悲。

已经经历了王朝易代而将前代作“故史”观的余怀在这里却悬置了对“风月”本身的源流考量，不从其机构楼馆的设立写起，而从更大的金陵王气之地入笔，将“秦淮风月”

[1] （清）余怀著、李金堂校注：《板桥杂记·序》，上海古籍出版社 2000 年版，第 3 页。
[2] （唐）崔令钦著、曹中孚等校点：《教坊记》，上海古籍出版社 2012 年版，第 14 页。
[3] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 53 页。

置于地域书写的语境下加以考量。写此风流乃是为写地域繁华，写此繁华之地乃是为写昔日的承平，于是，当“风月”与“家国”以“地域”为中介而得以观照之时，二者间的因果矛盾便趋于消弭，余怀的风月书写就不如前人那般以二者对立和垂教劝诫为底色了。

在余怀这里，淮风月与故去的家国一样，两者在“易代”之中的一体处境使得“风月”书写具有了写家国易代层面上的正统性。这种秦淮风月与易代家国的一体性，一是因作者所着重交代的明初十六楼的设立背景，将秦淮风月从一开始就印上了浓厚的官国色彩；一是因作者在交代机构设立初始以外，更关注的是楼馆劫灰的易代遭际，使得“秦淮风月”的兴亡与明朝家国的兴败始终处在同调书写当中。可以说，余怀对“秦淮风月”中官国色彩的关注与凸显，既是与前人旨归的不同之所在，也从一开始就决定了《板桥杂记》的女性书写是放在与男性空间的对比中来写，并向男性的价值维度靠拢以寻求其正统性的。

二、两难的处境：秦淮官妓的国史影射

秦淮风月的官国色彩不止来自于机构楼馆的官立渊源及其存废映照的国朝兴亡，也更与其中的人事相关，因此，余怀这里进一步具体的提到了秦淮妓女的官妓身份与其国初兴盛的一段由来往事：

发象奴，配象房，不辱自尽；胡闰妻女发教坊为娼：此亘古所无之事也。追诵火龙铁骑之章，以为叹息。

这段文字十分简略的提到了明成祖时的一段国史，指在靖难之师攻入南京城以后，成祖采用“发象奴”“配象房”的手段来对建文忠臣的妻女家属施以极端的凌辱。文中提到的“不辱自尽”在当时最有名的便是黄观妻女及家属俱赴淮清桥下、以死抗争配象奴一事。此后提及到的胡闰妻女一事也在《革朝遗忠录》《奉天刑赏录》引《教坊录》的记录中都有提及。这在李金堂看来，“澹心如实揭示了明初的这段历史事实，由此可以知道这是明朝初年官妓制盛行的一个重要原因。”可是，余怀为什么要在按部就班的交代秦淮的地理布局和人事盛景之间插入这样的一小段制度来由的叙述呢？仅仅是为了写教坊之兴吗？那此后对比追忆的“火龙铁骑之章”又寓意为何、又为何令人“叹息”呢？

余怀将朱棣史事与太祖开国之功业对比来写，虽然简省，实际却将视角从对“发象奴，配象房”这一事件的单独评述上，转移到对有明一代整体国势兴衰的关注中。这一关注下的反思虽不以思辨的形式具体展开，但却藏在作者对“亘古所无之事”与“火红铁骑”的

两处叹息之中。正因为“此亘古所无之事也”潜藏着一段怨愤，才更有对于“火龙铁骑之章”的一种“追诵”与“叹息”。

这里有着旧话重提的性质，即与燕王朱棣有关的极敏感的国势问题——虽然“这一话题终因明亡这一事实，失去了其所曾有过的风险性质。只是到明清之际旧话重提时，语境已大为复杂；读有关文献，令人清晰可感明代士人尤其江南、东南士人积久的怨愤：既是对于话语禁忌的，更是对于我们下面将要谈到的政治、经济事实的。还不止于此；其间还有士人对于他们所以为的决定了明代‘世运升降’的燕王之篡的认识与情感态度，对于士人命运所倚的明王朝政治的深刻失望。”[1]

在这一段有关家国运势的思考中实际涉及易代文士中心藏之的两个大问题，一是燕王之篡所带来的国朝正统性及国运升败的问题；一是随后的迁都所引发的王气之失与家国之败的问题。这两个话题是伴随着明末清初士人对明朝政治历史批评在易代语境中被反复论辩的，在余怀这里虽然没有展开讨论，但隐含的对于成祖之篡的这段历史的不忿与不屑是与易代文士的一贯情绪相通的。暂时抛开余怀对朱棣所作所为的态度与此处提及的深旨不言，单就他所追忆的“火龙铁骑”一事来看。《明史·志第三十九·乐三》载录的《安建业之曲》，又名《庆皇都》是对“火龙铁骑之章”最直接的描写：

虎踞龙蟠佳丽地，真主开基，千载风云会。十万雄兵屯铁骑，台臣守将皆奔溃。一洗烦苛施德惠，里巷讴歌，田野腾和气。王业弘开千万世，黎民咸仰雍熙治。[2]

曲辞开篇同余怀一样都以“佳丽地”指称金陵，回忆的正是谢朓《入朝曲》描绘的“江南佳丽地，金陵帝王州。逶迤带绿水，迢递起朱楼”[3]这一开国盛景。而这一新王朝原本应有的气象是“洗烦苛”“施德惠”而使得“田野腾和气”。在这一意求“千万世”的开基弘业下，“黎民咸仰”的“雍熙治”对于文士而言应该是怎样的呢？恐怕正该是谢朓所言的“献纳云台表，功名良可收”[4]的进取之途的稳定与开放。然而实际上自国初以来，守太祖之基、为建文立忠节的文士面对的便是身遭屠戮、妻女亲族“发象奴，配象房，不辱自尽”等“亘古所无”的惨况。因此，不得不说余怀的感叹中潜藏的这种对比，不仅仅是出

[1] 赵园：《明清之际士大夫研究》，北京大学出版社 2014 年版，第 92 页。
[2] （清）张廷玉：《明史》卷六十三志第三十九“乐三”，中华书局 2011 年版，第 1561 页。
[3] （南朝齐）谢朓：《入朝曲》，《谢宣城诗集》卷二“鼓吹曲”，《丛书集成初编》本，第 14 页。
[4] 《入朝曲》，《谢宣城诗集》卷二，第 8 页。

于昔是今非的盛衰感伤，更潜藏了有明一代文士们的一段怆痛记忆。

明末士人对于靖难之变及方孝孺等建文臣子的热切回忆不仅有着文化上的屈辱记忆与家国怆痛之感，更带着易代之际的文士对忠节自处的迫切反思。对于忠节的题写和渴慕不仅体现在李玉《千钟禄》这样的史剧题材的戏曲演义中，也体现在文士时时刻刻的议论史思中，只是这样的史论往往又多以怆痛之感发之。如孙奇逢所言：

> **忆殉国时，文皇以叔代侄，势成于相激，而一时靖节之臣，死者死，遁者遁，不下数百人。逆闯犯顺，至尊龙驭，祸惨于黄巢，而殉义之臣，不及逊国一二，岂前此尽忠良，而后此尽顽冥与！盖有所以作之也。逊国当高皇培植之日，人人思所以报高皇，况值国运初开，未经斫丧。嗣是而后，几番珰祸，几番摧折，人之云亡，邦国殄瘁。**[1]

以逊国之时比易代之际是明末清初士人们颇为普遍的史论维度，这番言论在其中也颇为典型，但作者并不是清初常见的明不亡于甲申而亡于靖难的持论者，而更多是从臣节沦亡中反思自身文士的自处。孙奇逢在几重比照的维度中将古人一贯的今昔对比的史论思路又推演开来：先以黄巢之祸比于时，再以今日之臣比逊国之臣，最后在追因导源中将对比的维度上推至高皇开国。

这一对太祖的怀念也同样暗示了余怀这里对“火龙铁骑之章”的追诵绝不仅在于对开国盛景的追忆，实际是在对比了士人处境于成祖时期的恶化与忠良之臣的惨遭折损之后，对文士群体自身的回观。包括此际顾炎武指出的“洪武、永乐之间”乃“世道升降之一会”[2]实际也是基于“十族诛而臣节变”[3]的士人自省的。高皇对文臣培植之恩的不复与忠良的几经摧折便成为易代文士追思自身忠节的潜在语境。实际上，明清易代之际不乏同样的殉国之臣，尤其对于鄙夷京畿之臣太少殉国死节的江南文士而言，也几成“相激”之势。那么，他们与殉国之臣的对比可能是在表层的数量与声势之余，而更要在深层的“臣节”内涵的沉思上才做此“臣节变”的自我诛心之论。

则“臣节变”始于何呢？于余怀等易代文士而言，不在“易代”而在洪武、永乐之际。

---

[1] （清）孙奇逢：《大难录序》，《清代诗文集汇编》第 4 册《夏峰先生集》卷四，第 405 页。
[2] （清）顾炎武：《日知录集释》卷十八“书传会选”条，国学整理社，1936 年，第 427、428 页。
[3] 《日知录集释》卷十八“书传会选”条，第 428 页。

这一论断的起点实际隐含了燕王更改了明朝的正统世系及文士臣子忠节所在的正统性问题。易代文士们以为“靖难以正气之渐消，故酿为今日狯滑之徒屈膝拜伪”，这一“正气”正是如上的这一敏感话题。“火龙铁骑之章”的“不复”在余怀等易代文士这里不仅代表着国势鼎盛、优渥国士的历史追忆，更在于士人所本应效忠的王朝正统性的根基不存。

然而，易代士人可以因此而不尽忠节于明王朝吗？自然不可。但他们能够像逊国之臣一样正源持节的为明朝尽忠义吗？在以逊国比易代、以建文之仁比崇祯之政的心理倾向下，易代文士秉于某种原罪式的臣节论断恐怕也让他们从一开始就不具有逊国之臣那样的自我认同的高度。因此，像万元吉等南明臣子在奏请复懿文太子故号之时言“羡逊国之君臣何厚，愧此时之忠义多亏！”[1]既然不可能如逊国之时的臣子般明确而显然的高标自我的节义，易代之际的文士就要更审慎的为自身的殉死确立道统上的价值，死于何时、何地及如何身死等深层问题便如赵园在《明清之际士大夫研究》中讨论的那样，成为一门大学问。

可以说，此际士人们关心的不是死与不死之论，而是死背后的价值，因此无高皇之恩，又皆为篡逆之后、某种程度上失却了正统性依凭的易代文士们，回忆火龙铁骑之章，就不仅是对国势的追忆，更多是对自身价值的反思。因此，此处重新写及士子们于靖难之时的受辱也是他们反思身死之价值的结果。廷杖等酷刑早使得士人投于一时意气、畸形激发为多，此等行为确立的士节是在表还是在实，就值得思考。余怀以秦淮风月写易代之思，正是以此书写的正统性上的两难之境隐晦应和着易代之“节”在操守上的两难之处。其间他为自己作辩驳，以“平安杜书记”自比，并再三言“岂徒狭邪之是述、艳冶之是传也哉”等语，都是基于表实之间的反思而欲脱外在之纲常细目、立内在本质之“大节”。

这种两难之境与立节之途更使人想起《板桥杂记》所记的一段士、妓对话：

> 十娘愈自闭匿，称善病，不妆饰，谢宾客。……惟二三知己，则欢情自接，嬉怡忘倦矣。后易名贞美，刻一印章曰“李十贞美之印”。余戏之曰：“美则有之，贞则未也。”十娘泣曰：“君知儿者，何出此言？儿虽风尘贱质，然非好淫荡检者流，如夏姬、河间妇也。苛儿心之所好，虽相庄如宾，情与之洽也；非儿心之所好，虽勉同枕席，不与之合也。儿之不贞，命也！如何？”言已，涕下沾襟。余敛容谢之曰：“吾失言，吾过矣！”

[1] （清）李清著、何槐昌点校：《南渡录》卷一，浙江古籍出版社 1988 年版，第 28 页。

[1]

这一段着力刻画十娘内在心性之“贞”，也表现了余怀等明末江南文士某种程度认同的“贞”的观念。这里同易代文士们对臣节与殉死的辩驳一样，更关注“贞”的向内找寻而驳斥只以外在行为为依托的评判。在余怀对李十娘的刻画中，突出的是行为中的主体性选择。一方面是写十娘的“愈自闭”而有意的“谢宾客”，一方面是写她又与“二三知己”能“欢情自接”——与其说是写“行”，不如言为写“心”。《板桥杂记》比之前代的妓女书写最独特的就是对她们“贞节”之辩的侧重。她们这种主体性选择与自矜姿态中彰显的以“心”来论的贞节观，也在书中一脉相承（如刘元之斥“名士”）。而在序言中，余怀以主客问答的方式诉诸读者不可将《板桥杂记》这样的女性书写看作是“狭邪之是述、艳冶之是传”，立论之维也正是基于这样的由“行”写“心”而非徒观“行”之见。

此后，余怀又以自身与十娘间的直接对话来凸显这一“心之所好”与否中对“儿之不贞，命也”的人生际遇和贞节之论。这里不仅是进一步的以“心”论“贞”，更是将“非儿心之好”放入实际境况中来看，在“虽勉同枕席”后如何论辩自我的持贞而非“如夏姬、河间妇”之流。这里否决了绝对化的持节之行的可能性，使得青楼之妓的守“贞”与易代之士的持“节”某种程度上处在了同一人生境况之中。换言之，从王朝的正统性上来论，易代文士的臣节本就不如殉国之臣那样是绝对化的道德标杆，因而他们的臣节践行有着自知的尴尬底色；而退一步讲，单从殉国之行的绝对践行上讲，余怀等易代后的文士在清初渐趋平缓的语境中也仍处在十分明晰的两难之境下，而不得不在故国追思与自我行为的反复申辩中艰难持节。如此种种实际都可归之与十娘一样的“儿之不贞，命也”。

由此，在前后国史的串联间士、妓群体就由“命也”二字同境相生。表层看，是秦淮一地的风月由来本就暗藏着文士们的一段屈辱遭际。深层来看，文士受辱与斫丧既成为明末臣节失否的前因追思，也使活在道统夹缝中的成祖之后的臣子们不得不更小心的为自己的立节多加辩驳、以心论节。这一两难处境与寻求儒家操守的折中之途，也正是易代士人与秦淮女子相类之处与写照之基。

三、国士与官妓：身份同构下的政治隐喻

无论是从秦淮风月的官立由来上看，还是从秦淮风月的国史影射上讲，余怀的《板桥杂记》特别书写出了秦淮一地的官国色彩及其风月的官立属性。在这种官国体制与风月由

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 23、24 页。

来之下，“官”妓与“国”士间的彼此应和照见与同构影射就串联起了整部《板桥杂记》女性书写的视角。

这种两性间独特的关联照应从开篇就先体现在“发象房、配象奴”的书写中，不仅以秦淮风月之盛的初始由来隐藏了一段国初士子受辱的历史，更以文士阶层的女性与教坊官妓的群体合流，凸显了在官国体制下国士与官妓间的空间交错与某种同境相生。这种人生境况的表层勾连随着易代感受的加深，到了晚年的余怀这里便成为更为有意的隐喻建构，即从官国维度上通过士、妓身份属性的同构，在追忆士、妓间“‘风乍起，吹皱一池春水’，干卿何事”的慧心唱和中，展现深层的“儿之不贞，命也”的易代处境与反思的相通。同时，通观整部《板桥杂记》的女性书写，可以发现正是在种种的国士与官妓的彼此映照中，他们共通的沦亡本身就成为了易代最深刻的追思与象征。

可以说，对于官国色彩下两性同构的深层解析，既是贯通整部《板桥杂记》女性书写的枢纽，也是解答余怀在早年经历之外书写“秦淮风月”的暮年沉思的关键，更是揭示这一女性化的地域主题何以会被一批清初的文士反复咏叹以寄托易代之思的必经之途。因此，本文下面就来尝试探讨官国体制下国士与官妓身份的同构如何将秦淮风月纳入到易代语境中来，并由此展现出《板桥杂记》的女性书写与前代风月笔记的不同，以及“秦淮”风月本身在明末清初的历史语境中的独特位置。

这种士、妓同构在余怀这里主要由三个层面展开：一是从风月制度的由来之例上看士、妓交流的历史传统，一是从风月地域的空间之利上看士、妓交汇的现实因由，一是从秦淮风月自身的书写传统与独特价值上看士、妓交融的易代特性与语境呈现。这三个层面从历史到现实再到文学书写的维度上逐一深入，从而立体的建构了在官国体制下士、妓间的交流应和与境况互见。而在易代剧变的催化下，这种士、妓的连结更深化为某种同境同感下的身份同构，进而形成跨越性别间隔的文学隐喻。这也同时是余怀作为易代文士时至暮年仍欲以秦淮风月之追溯书写来寄托易代之思的情由所在。那么，下面就从这三重维度上逐一探讨《板桥杂记》如何通过官国体制下“国士”与“官妓”的隐喻互构来呈现明清之际独特的易代语境与余怀等易代文士的暮年感伤及反思。

在历来写及教坊风月的笔记的作者序言中，一类是如前文所论的《教坊记》《青泥莲花记》等从“乐”“伎”到“教坊”“风月”的根源入手，一类则是如《北里志》《板桥杂记》从当朝的机构设立与风月之况写起。

在余怀的《板桥杂记》以前，最著名的写官妓风月的笔记当属《北里志》，以人系事，录士、妓交游，间发时评，虽慨叹情旨与《板桥》殊异，但体例前导则《板桥》不无承袭

《北里志》之处。先来看一下《北里志》的序言：

《北里志·序》

自大中皇帝好儒术，特重科举。故其爱婿郑詹事再掌春闱，上往往微服长安中，逢举子则狎而与之语。时以所闻，质于内庭，学士及都尉皆耸然莫知所自。故进士自此尤盛，旷古无俦。然率多膏粱子弟，平进岁不及三数人。由是仆马豪华，宴游崇侈，以同年俊少者为两街探花使，鼓扇轻浮，仍岁滋甚。自岁初等第于甲乙，春闱开送天官氏，设春闱宴，然后离居矣。近年延至仲夏，京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。……[1]

这一段明确交代了唐代以来士子科举与春闱风月之间的相关相和，并由自上而下的视角突出其由来方面的官国色彩。这里将举子与官妓的交游之地作为皇帝“逢举子则狎而与之语”的采纳见闻的地域，并纳入朝议的空间，“时以所闻，质于内庭”颇显出《诗经》以来的“观风”传统。不过与《教坊记》等不同的是，这里不是意图在正统性与流变上作对比批判，而是以这种庙堂之高和江湖之远的接洽作为“故进士自此尤盛”的原因。因此，对风月空间的描写主要突出了其在家国社会中的功用性。

这种功用性在明朝确立十六楼以处官妓之时未尝不有继承，在朝、野之间的连结上尤以“发象奴、配象房”这样的成祖时的士林惨况为激化。这样的功用性既赋予了风月以家国属性和朝堂之上的正统性，又为书写士、妓表层交游以外的家国命运上的深层应和与同构开辟了空间。这一点在易代语境的性别书写中变得尤为突出，也是余怀所郁结于心而不得不一写为快之处：

《板桥杂记·序》

……洪武初年，建十六楼以处官妓，淡烟、轻粉、重译、来宾，称一时之韵事。自时厥后，或废或存，迨至三百年之久，而古迹寝湮，所存者为南市、珠市及旧院而

[1] （唐）孙棨著、曹中孚校点：《北里志》，《教坊记》（外七种），第 145 页。

已。南市者，卑屑妓所居；珠市间有殊色；若旧院，则南曲名姬、上厅行首皆在焉。余生也晚，不及见南部之烟花、宜春之弟子，而犹幸少长承平之世，偶为北里之游。长板桥边，一吟一咏，顾盼自雄。所作歌诗，传诵诸姬之口，楚、润相看，态、娟互引，余亦自诩为平安杜书记也。[1]

余怀这里相比孙棨有一详一略、一悲一喜上的对比。与余怀心系成祖时“此亘古所无之事”以追念“火龙铁骑”之不复的悲悼不同，孙棨则着力于铺陈“故进士自此尤盛，旷古无俦”的家国盛况。为极写此际之盛，孙棨将士子群体内部分层细写，由“仆马豪华，宴游崇侈”的盛景写到探花使巡街之例，写及“春闱开送天官氏，设春闱宴”的官方惯例，由此交代教坊中官妓的“京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处”的常例状况。这里无疑以国士之况的描写为重，附及官妓情形。换言之，官妓的交代是依附于国士的，因此落笔在“朝士宴聚”之时的“饮妓”之例上；不过，也正是因此，这些教坊女伎们的身份属性也尤为在官国层面上得以凸显。

与此相反的是，余怀一语概括“称一时之韵事”的盛况之后，马上转入的是易代之悲的描写，虽辅以士、妓交游的旧况，但随后即以上文引用的“鼎革以来”的易代感受来重点收束。在中间作者略加详绘的“长板桥边”一段中，虽由自己“一吟一咏，顾盼自雄”的文士风度领起，但实为对“传诵诸姬之口”的期待，一方面有文心相应之感，另一方面在“楚、润相看，态、娟互引”间又突出了对女性的主体关注。这种国士与官妓间的应和实际已比《北里志》所写情态走向的更为深入了。比起《北里志》对士、妓“常欲纪述其事”“不谓泥盘未伸，俄逢丧乱”“向来见闻，不复尽记”“聊以编次，为太平遗事云”的记述缘起，余怀更从“美人尘灰”中有“郁志未伸”而欲系“盛衰感慨”，因此是将女性与盛衰一体同生，建立起了与士人同一历史语境下的深层连结。

同时，余怀对国士、官妓间的深层互动与身份同构的关注也比孙棨更为持久。在孙棨随后转入的“比常闻蜀妓薛涛之才辩，必谓人过言，及睹北里之二三子之徒，则薛涛远有惭德矣”[2]的女性描写中，是着眼于女性内部的今史对比，以掌故托衬北里女子之才。而余怀则更关注由两性共同建构的空间与互动，以及女子的内在才性对此起到的支撑作用。

那么，余怀为何要作如此书写，这样的性别书写间的深层涵蕴为何，这或许可回到历

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 3 页。
[2] （唐）崔令钦著、曹中孚等校点：《教坊记》，上海古籍出版社 2012 年版，第 145 页。

史传统之外的现实空间层面，通过余怀对秦淮一地“长板桥”这一核心地理意象的摘取与加工上继续探讨这种国士与官妓间的深层形构及旨归所在。

在序言之外，“长板桥”作为题中核心意象在上卷中有一段专门的描述：

长板桥在院墻外数十步，旷远芊绵，水烟凝碧。迴光、鹫峰两寺夹之，中山东花园亘其前，秦淮朱雀桁绕其后，洵可娱目赏心，漱涤尘俗。每当夜凉人定，风清月朗，名士倾城，簪花约鬓，携手闲行，凭栏徙倚。忽遇彼姝，笑言宴宴，此吹洞箫，彼度妙曲，万籁皆寂，游鱼出听，洵太平盛事也。[1]

这里从“长板桥”的地理方位、景致布置、日常情致再特别到夜凉人定时的士女韵事一一写来，足见秦淮风月之幽妙处。先从这一段依从地理空间的景致描写上看，“桥”有着连同空间及作为枢纽的作用：凡桥所在之地往往为一处空间最精巧处，无论是自然的山、水、烟、光，还是人工的院、墙、寺、园，都可因这一处可自成景致却不突兀、旨在联通的“桥”得以串连。这样的属性也体现在人事书写中，即从空间的交汇写人事之盛，也就写到了月朗风清之夜，“名士”与“彼姝”的桥上之遇。这一段描写让人想到了《诗经·郑风·溱洧》：

溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉蕑兮。女曰观乎？士曰既且。且往观乎？洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其相谑，赠之以勺药。

溱与洧，浏其清矣。士与女，殷其盈矣。女曰观乎？士曰既且。且往观乎？洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其将谑，赠之以勺药。[2]

这里提示了在士、女雅游时“桥”所暗示的另一重特征：水的意象。同传统的桑林之会一样，水的意象往往也暗示着两性相对自由的交往。只不过像“芍药”这样作为信物的关键物象在晚明风流中简化为“簪花约鬓”的陪衬之用。换言之，花等具体物象作为文学

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 9 页。
[2] 《诗经·郑风·溱洧》，（宋）朱熹著、王华宝整理：《诗集传》卷五，凤凰出版社 2007 年版，第 65 页。

意象时的功能弱化，那取而代之作为两性纽带的核心又是什么呢？这便是士女间“笑言宴宴”“此吹洞箫，彼度妙曲”及前面余怀所自陈的“一吟一咏，顾盼自雄。所作歌诗，传诵诸姬之口”这样的会心应和了。

写到“长板桥”就不能不让人又想起另一个承载了浓厚历史意味的名桥——“二十四桥”。自从杜牧写出了“青山隐隐水迢迢，秋尽江南草未凋。二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”[1]之诗后，“二十四桥”便成为江南士人寄托名士风流的常见意象。此后虽然韦庄也写下了“二十四桥空寂寂，绿杨摧折旧宫河”[2]但直到宋室南渡后的词人那里才有姜夔的《扬州慢》等名篇将其发展为寄托家国《黍离》之悲的典型意象。其中“二十四桥仍在，波心荡冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生”[3]这样的名句及其前后的“多情红药待君看……二十四桥明月下，谁凭朱阑”[4]等都以“月”“桥”“红药”等意象构建起了与“废池”“空城”相对的对往昔娇艳升平的追忆。

《诗经》中的芍药相赠本表示结情之约或惜别之情，故红药又称“将离草”。这里却在惜别之外更以物象在复生如昨与空置于今的巨大张力间，有了两性间的连结断绝之感。从结情到断绝的意涵运用对于“桥”的意象本身也颇适用。因此，余怀在以此召唤着两性欢恰之昔的同时，更以“洵太平盛世也”暗隐转折。

南宋词人们寄寓在二十四桥书写中的历史感受到了易代之后也深刻根植于曾经“顾盼自雄”的江南文士的怆痛感受与性别书写中。他们一边以“二十四桥明月夜，弭兰桡。玉人何处教吹箫。可怜宵”[5]、“天涯回首一销魂，二十四桥歌舞地”[6]、“唤起佳人横玉笛……二十四桥何处是，悠悠。忍对嫦娥说旧游”[7]来重构歌舞柔媚的女性空间，又一边以“情知道、明年何处。漫待客黄楼，尘波前度。二十四桥，颇有杜书记否”[8]、“杜郎老矣，想旧事、花须能说。（记）少年，一梦扬州，二十四桥明月”[9]来重新聆听男性空间及其文学传统的回响。当他们对杜牧反复追忆之时，未尝不是透过那重女性空间的不复来感叹士人自身立足场域的同样崩毁。

---

[1] （唐）杜牧：《寄扬州韩绰判官》，《全唐诗》卷五百二十三，第 5982 页。
[2] （唐）韦庄：《过扬州》，《全唐诗》卷六百九十七，第 8021 页。
[3] （宋）姜夔：《扬州慢・淮左名都》，《白石道人歌曲》卷四，《丛书集成初编》本，第 51 页。
[4] （宋）韩元吉：《浪淘沙・鼯鴂怨花残》，《南涧甲乙稿》卷七，《丛书集成初编》本，第 114 页。
[5] （宋）贺铸：《太平时・秋尽江南》，（明）陈耀文：《花草稡编》卷二，《景印文渊阁四库全书》第 1490 册，台湾商务印书馆，第 150 页。
[6] （宋）周邦彦：《玉楼春・萋萋芳草》，（宋）周邦彦着、（宋）陈元龙注：《详注片玉集》卷八，北京图书馆出版社 2004 年版。
[7] （宋）韩元吉：《南乡子・细雨弄中》，《南涧甲乙稿》卷七，《丛书集成初编》本，第 116 页。
[8] （宋）刘辰翁：《桂枝香・吹箫人去》，《须溪集》卷八，《景印文渊阁四库全书》第 1186 册，第 591 页。
[9] （宋）周密：《瑶花慢・朱钿宝玦》，《苹洲渔笛谱》卷一，陆费逵总勘：《四部备要》本，中华书局 1920 年版，第 11 页。

更有意思的是，余怀在承袭了以“桥”“月”“夜”“花（红药）”“吹箫（玉笛）”来建构这般女性空间的同时，也同样继承了对于杜牧的文学化追忆。自诩为平安杜书记的余怀在易代多年以后的心境恐较南宋词人尤为复杂，这种对官妓风月的回想既是对家国陵夷的写照，更是直接对自身、对国士整体命途遭际的兴叹。

以平安杜书记勾连起的“二十四桥”与“长板桥”意象，同样以对士、妓交游的回想表现今昔间的巨大张力。余怀又进一步通过这样一种联通的空间与意象将“玉人何处教吹箫”的单方的审美情致，深化为“此吹洞箫，彼度妙曲”的两性空间的互动交流以及“一吟一咏，顾盼自雄。所作歌诗，传诵诸姬之口”这样的深层应和。

实际上，这两座饱含文学与历史意涵的桥也分别代表了扬州与秦淮两大地域的文学书写传统：这两处地域在历史上都曾被赋予帝王的气质，后者甚至是有明一代王气的象征；在历史兴衰中它们又同被作为以城池的繁华衰败写家国的升平沦亡的典范对象来书写；当然，由于它们都处江南文化最为核心的趋于，它们在历史上的地位及文学上的箭垛式意象，都使得它们在明清之际成为江南士人文化的象征而成为文士反观自身的书写载体。这三层方面的文学表现传统和意象内涵在梅尔清对清初扬州文化的讨论中已做清晰阐述[1]。

虽然，由于清初扬州遭受了如王秀楚在《扬州十日记》里所录的惨况而倍受文人书写的钟爱，但文人对扬州意象赋予的三重诠释方式其实仍要到秦淮地域的书写传统中来找寻。这不独因为后世《扬州画舫录》里已然记录的人们渐把扬州称为了“小秦淮”，更是在于明末清初文人的自我认知：

《小秦淮曲十首·其七》

炀帝行宫蔓芊寒，建康城外水漫漫。秦淮大小君休问，呜咽千春总一般。[2]

在陈维崧的这组写扬州城的诗作中时时将扬州与金陵对比，此首尤其以秦淮地域的意象特征将二者统合在一起。虽然这也是抒发盛衰慨叹之作，但却是将宫阙王城与一地之兴亡直接建立关联以吟咏“呜咽千春总一般”的传统的历史感伤，而不及人事。余怀写《板桥杂记》的特别就是对这片地域不独从景物变换上写出了咏史怀古的千载文人情怀；同时，在人事兴亡中还从秦淮风月的官立本质着眼，挖掘出官国体制下“国士”与“官妓”的身

[1] 参见梅尔清：《清初扬州文化》第一章，复旦大学出版社 2004 年版，第 11、12、13 页。

[2] （清）陈维崧：《小秦淮曲十首・其七》，钟振振主编：《清名家诗丛刊初集・陈维崧诗》，广陵书社 2006 年版，第 568 页。

份属性的同构，从而能够将他们平等的放入易代语境中加以深层的两性比照来建构隐喻，因此是从易代之际的独特性上写出了秦淮风月的官国色彩及其内的易代之思。

四、结语：板桥风月中的官国色彩

余怀舍弃了常见的以金陵王气为起始的咏史怀古方式，从女性书写的视角来反思易代而选择了秦淮风月的主题，并通过理正其官立的由来及其内女性的官国色彩来在家国层面上同构“国士”与“官妓”的易代隐喻。这其中有一个小小的问题就是，为什么《板桥杂记》抛开了金陵、秦淮等大的空间地域或教坊、曲中等习称，独以“长板桥”为题眼呢？

除去上文所论的“桥”的意象的泛化特征，秦淮风月时至今日仍令人追慕的便最以“长板桥选妓”为代表。值得注意的是，对余怀而言这里有着两重寓意，一是它作为风月最盛的标志，因此易代之际的文士都如余怀般对“余生也晚，不及见南部之烟花、宜春之弟子，而犹幸少长承平之世，偶为北里之游”的怀念和怀恨；一是这一选妓活动是带有一定官方学习与考核性质的，因此也最可代表着秦淮十六楼的官立由来。再加之“长板桥”为士、妓提供的交汇空间和唱和情致，就使得以国士与官妓的同构为主线的对秦淮风月官国色彩的描写以“长板桥”为媒介得以多元立体的延展开来。

不过，不是所有的易代之际的风月之地与“桥”的意象书写中都能凸显官国属性，并由这样的身份属性的同构来考探国士与官妓间的唱和交游而将晚明风流的追念纳入到易代语境中来。这里可以对比来看看两首陈维崧有关红板桥的吟咏之词[1]：

《凤凰台上忆吹箫·秣陵怀古》

红板桥南，锦衣仓北，金陵从古皇州。记离宫墙外，年少潜游。忽听九重仙乐，东风细、声度龙楼。依稀认，宁王玉笛，贺老箜篌。悠悠，南朝风景，看几遍桃红，白了人头。算刘郎易老，嬴女难留。三十六宫何在，斜阳外、隐隐离愁。伤心极，后湖菱蔓，一片渔舟。[2]

《减字木兰花.秋雨过红板桥》

当年此地，消魂人记消魂事。妙舞清歌，不是柔奴定态奴。

[1] 红板桥于江南并不止一座，但《秣陵怀古》一诗中可确知指秦淮的红板桥，这里不欲对另一首展开繁琐考证，此只就意象特征与书写方式而论，故可归类言之。

[2] （清）陈维崧：《凤凰台上忆吹箫·秣陵怀古》，《湖海楼词集》卷九，钱仲联选：《清八大名家词集》，岳麓书社1992年版，第177页。

西风古道，二十年来人渐老。漠漠迢迢，秋雨重经红板桥。[1]

这两首词中的“红板桥”一在开头、一在结尾，更像是作为告知读者、指示“此地”的标志性的物象，其间的人事历史都是由此扩展开去，论“锦衣仓北，金陵从古皇州”这一开阔视域下的朝代更迭或是“西风古道”这一延展性的空间。因此，“桥”作为意象时的联通性（无论是历史维度上的今昔对比还是现实维度上的士、妓交游）在此都被悬置，词人关注的是开放式的空间与咏史怀古之感。

这让人联想起清代诗人周在浚于追忆明代长板桥景况时写下的诗句：“风流南曲已烟销，剩得西风长板桥。却忆玉人桥上坐，月明相对教吹箫。”[2]这很鲜明的化出自杜牧的“二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”之句。它们体现的共通心境实际都已与王朝崩毁之时（前者是明清易代、后者是安史之乱）颇有距离，因此，是将自己作为置于图景之外的客体，体现咏史时在主体审美下隐含的客观性，而这与陈维崧的将自我置于景、事之中的视角有所差别（“秋雨重经红板桥”）。

余怀这里更进一步，既以自我作为士人阶层的代表来记述曾经的士、妓交游之情景，又将个体隐于士人群体之中，建构国士与官妓群体、男性空间与女性空间二者的同构互补、同境相生的文学隐喻关系，从而将表层的盛衰兴叹转化为更深的家国书写。在此隐喻的建构过程中，“长板桥”不止以其意象特征、更以其地与明朝历史直接而独有的关联，将秦淮风月的书写和对于官国的观照天然的连结一体，并集中表现在官妓与国士的身份同构所建立起的政治隐喻上。

绾结而言，余怀暮年选取了秦淮风月这一女性书写的视角来寄寓自己的易代之思，并通过对楼馆制度的官立由来和官妓兴盛的国史影射这两方面来凸显秦淮风月的官国色彩。在这一基调下，传统的士、妓交游就有了“国”士与“官”妓间身份属性同构的意味。正是在这一维度上，国士与官妓被同样的置入了以家国为核心的易代语境中来，两性不仅由平等的交游唱和走向了文心志节的砥砺相和，更在彼此的比照互映间建构起了深层的易代隐喻。这种性别书写间的隐喻建构在国初历史的回忆中就已显露，风月兴盛成为士林沦落的遭际影射。而秦淮风月的女性书写在易代的激发之下形成了对文士群体另一种形式的同构隐喻，显露出其在易代语境中的独特视角与价值归属。

---

[1] （清）陈维崧：《减字木兰花·秋雨过红板桥》，《湖海楼词集》卷二，钱仲联选：《清八大名家词集》，岳麓书社1992年版，第38页。

[2] （清）周在浚：《金陵古迹诗》，（清）徐釚：《本事诗》卷十二，第178页。

第二节　从录盛衰到见兴亡的风月书写——以《板桥杂记》“丽品”“轶事”为中心

无论是在《板桥杂记》以前还是之后，中国笔记文学传统中都不缺乏文人对青楼官妓的描写。然而，不论早期的《教坊记》《北里志》，还是继承了《板桥》余波的《潮嘉风月》，都是在一朝之内感受家国的盛衰；而余怀在《板桥杂记》中却是直面了明清易代之际的两朝家国的问题，是从写盛衰转向了写兴亡的易代叙事。因此，《板桥杂记》的独特价值就不仅是基于明清之际易代语境的特殊性，也是建立在这一文学传统内部的巨大转换之上的。

自从唐代孙棨在《北里志》序言中强调亲历之下有物极必反之忧虑而欲记录以为谈薮之后，便“为后世的青楼写作，奠下了为历史作见证的基础”[1]。这将史录精神纳入到原本边缘化的风月书写之中，但余怀的《板桥杂记》却并非是对史录传统的照本延续。仿写《板桥杂记》的续作如《续板桥杂记》《板桥杂记补》及清中叶以后的大量青楼传记的“写作意图明明白白地就是替翠黛作传，为历史留下见证”[2]，也都与余怀自言的“岂徒狭邪之是述，艳治之是传也哉”的书写旨归大不相类。

因此，前人对于《板桥杂记》“仿照史家斧钺的褒贬笔法”“出之于小说的体裁”而“寓史学于说部”“兼有史、说之法”[3]的史录视角的分析，都未能揭示《板桥杂记》基于易代语境的独特性书写，即其对群体性政治隐喻的深层承载。此点也是《板桥杂记》有别于前后所有青楼书写的精神内核，而其本质原因则是在于写兴亡的易代语境和前代写盛衰的史录精神之间的分野。

从写盛衰到写兴亡的转换，加大的并不只是今昔之间的对比张力，更多是对诗人的精神诉求与现实处境之间矛盾的凸显。明清之际的鼎革将诗人的精神体验置入到现实抉择的复杂考验中来，因此，也就带来了他们一方面对现实极为切实的关注，一方面又极度寻找、张扬、高标乃至辩护文士自我的精神世界。可以说，写盛衰的《教坊记》《北里志》如果说旨是在对现实追忆的某种“复原”间彰显文学的力量，《板桥杂记》这样的兴亡书写可能更是在对今、昔现实的“变化”对比中，来“重构”精神体验的原初语境与抉择历程。这种现实/精神间指向的不同也同时促成了《板桥杂记》对女性的观照视角、体验维度与书写立意上也都有别于前代。下面从这三方面上来探讨《板桥杂记》女性书写的特征，并兼

[1] 毛文芳：《物・性别・观看——明末清初文化书写新探》，台北学生书局 2001 年版，第 449 页。
[2] 毛文芳：《物・性别・观看——明末清初文化书写新探》，台北学生书局 2001 年版，第 455 页。
[3] 毛文芳：《物・性别・观看——明末清初文化书写新探》，台北学生书局 2001 年版，第 453 页。

及与《北里志》的比较，从而在此际性别叙事的特性中研讨明清易代语境写“兴亡”——区别于前代写“盛衰”以录史的本质性特征。

一、引言

与记事、记评为核心的笔记著述不同，《北里志》和以“丽品”为记述主体的《板桥杂记》都是以写人为核心而以人系事，因此，他们的描写不止于一事之始终，而是体现为对“人”的关注、认知、呈现这一完整的书写过程，并以此来逐步引导读者进行主体想象的构塑。那么，这里就从文人对女性初始的关注视角、交往中的认知体验和整体人生的终极呈现这几方面来大体的切分两部笔记小说的叙述结构，并由各个部分上不同的切入与旨归来探讨《板桥杂记》的价值内核——即易代叙事与女性书写间的互动如何架构起了整部《板桥杂记》：女性书写是怎样体现了易代的特质，书写所处的易代语境又如何引导了女性书写的展开。

《北里志》

天水仙哥字绛真，住于南曲中，善谈谑，能歌令。常为席纠，宽猛得所。其姿容亦常常，但蕴籍不恶，时贤雅尚之，因鼓其声价耳。故右史郑休范尝在席上赠诗曰："严吹如何下太清，玉肌无奈六铢轻。虽知不是流霞酌，愿听云和瑟一声。"刘覃登第，年十六七，永宁相国鄴之爱子，自广陵入举，辎重数十车，名马数十驷。时间年郑賨先辈扇之。极嗜欲于长安中。天水之齿甚长于覃，但闻众誉天水，亦不知其妍丑。所由辈潜与天水计议，每令，辞以他事，重难其来。覃则连增所购，终无难色。会他日，天水实有所苦，不赴召。覃殊不知信，增缯不已。所由辈又利其所乞。且不忠告，而终不至。时有户部府吏李全者，居其里中，能制诸妓。覃闻，立使召之，授以金花银榼可二斤许。全贪其重赂，径入曲，追天水入兜舆中，相与至宴所。至则蓬头垢面，涕泗交下，褰帘一睹，亟使舁回，而所费已百余金矣。[1]

《板桥杂记》

[1] 《北里志》，第 148 页。

尹春，字子春，姿态不甚丽，而举止风韵，绰似大家。性格温和，谈词爽雅，无抹脂鄣袖习气，专工戏剧排场，兼擅生、旦。余遇之迟暮之年，延之至家，演《荆钗记》，扮王十朋，至《见母》《祭江》二出，悲壮淋漓，声泪俱迸，一座尽倾，老梨园自叹弗及。余曰："此许和子《永新歌》也，谁为韦青将军者乎！"因赠之以诗曰："红红记曲采春歌，我亦闻歌唤奈何。谁唱江南断肠句，青衫白发影婆婆。"春亦得诗而泣，后不知其所终。嗣有尹文者，色丰而姣，荡逸飞扬、顾盼自喜，颇超于流辈。太平张维则昵宠之，唯其所欲，甚欢。欲置为侧室，文未之许，属友人强之，文笑曰："是不难。嫁彼三年，断送之矣。"卒归张。未几，文死。张后十数年乃亡。仕至监司，负才华，任侠，轻财结客，磊落人也。[1]

《北里志》以"天仙水哥"的记述为开启，《板桥杂记》以对二尹的统观为起始，都呈现了比较完整的记述女性的结构范式。首先，二者在最初的交代中，都以传统的写定式的评价来切入对女子的介绍：其中包括了姓字、居处等客观性信息，以及"善谈谑""能歌令"等个人的特质；同时在余怀这里，他更细致的从"姿态""举止""性格""谈词""专工"等多方面来交代，并力图呈现出客观陈述的姿态，这比起孙棨所用的"善""能"之类的句式便多出了几分主体的评判色彩。这种二人在书写姿态上的幽微差别也体现在随后的往事回溯与生平统观中。

其次，二者都转向更为具体的士、妓交游的概况上，而且后者更是从作者与女子的直接交往中回溯。孙棨对与士、妓关系的关注，是从"姿容亦常常，但蕴籍不恶"来交代"时贤"的态度，从而以"声价"这一与官妓本质属性相关的方面来写定天仙水哥的总体特征。在之后写及士人赠诗，也凸显了对女子"玉肌""流霞韵"等姿色才艺的审美愉悦上着手，而像"愿听云和瑟一声"这样的愿望表述也是基于一种交游的唱和，是一种应酬之作。

余怀虽然也承接着对女子"专工戏剧排场，兼擅生、旦"等才艺方面的关注来写，但并不见"声价"这等凸显其官妓身份的属性描述，随后的赠诗也并非由交游的场合而引发或作为其"声价"的间接证明。余怀这里恰恰不是从其生平之"盛"写起，而从其"迟暮之年"切入。因此，其所演的《荆钗记》也就成为了个体生命的暮年之声的传达。至到"悲

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 22 页。

壮淋漓，声泪俱迸，一座尽倾”处，作者又以群体的应和并以《永新歌》、韦青将军的典故喻指听者心态，从而将个体的暮年之声转化成了群体的末世之音。这种从表层的交游、观赏及审美体验的写照转向深层的情韵、应和及观者心态的关注，体现的正是个体生命的盛衰书写向更宏大的易代语境下性别书写的转换，即以个体的盛衰际遇象征了整个时代的群体际遇，进而隐喻了易代之际的兴亡主题。

再次，在普泛性的女子才艺和应酬场合的题赠之外，孙棨转向了更有波澜的事件描述，这也是对天仙水哥生平中最典型事件的抓取。这样的事件选取和生平的统观在余怀这里则表现在对尹文的讲述上。于天仙水哥与刘覃一事，作者一再强调覃的“嗜欲”与几番强求的负面形象，并聚焦在他“连增所购”“增缯不已”的冶游性质上。其中兼及叙述“所由辈”的“每令辞以他事”“又利其所乞，且不忠告”及户部府吏李全的“贪其重赂”等行径，都是在呈现出一个立体完整的交际场。而天水在这样的场域之中既面对着众誉所捧、又有着强力所压，也自有其与“所由辈”的“计议”和对“能制诸妓”者强权的屈从。因此，作者通过对这样一种复杂的交游局面的描述和典型事件的摘取，既是对天仙水哥在风月场上的“声价”与“众誉”的凸显，也是更在刻画她的交游技巧和才干。而天水对于覃的回避，实际乃始于“天水之齿甚长于覃”而覃“但闻众誉天水，亦不知”的现实矛盾，也是由客观的交游条件的利弊上来考察。事件层层叠叠的脉络与起伏及天水个人的主体选择上，都指向了对交游盛景内部的细致展开。

这种交际间的无奈和某种强制也体现在余怀对于尹文的讲述中，只是波折更少、叙事更简，但尹文自身的正面描述与主体形象却得以展开。在尹文的姿色神采的概况描述下，余怀于她风月场中的价值判定是在“颇超于流辈”上，是在对比中凸显了其“人”的独特性——而非采用孙棨笔下“声价”这一类概念化的外部表述、或对官妓属性的符号化描述（孙棨笔下天仙水哥一直像是被贴上了官妓的标签而让读者审视其人、其事）。之后余怀直入对张维则、尹文一事的书写，中间没有插入过去的枝蔓人物（即便叙及友人，也只概言“属友人强之”），也不针对于应酬交际场域的立体架构与其间复杂的世故人情来写，而将笔墨集中在了张、尹二人直接的交锋上，并尤其清晰的凸显了尹文自我的主体性。从“文未之许”到“友人强之”之后的“笑曰”一段，都与“所由辈与天水计议”这类回避天水主体自身的侧面描述不同，更以尹文带有主体独立性的决断、选择、乃至对人生的预判，来取替天水那种交游情态下对人物表层特征的叙述，是对于女性内在心志的深层书写。

这一以事写人到以心构人的转变体现的是对“人”的内在深度的考察体验与书写诉求。这也是写盛衰与写兴亡之间的差异：前者所欲“复原”给读者的盛景乃是眼目所见的世事

万象，后者所追溯并引领读者一起体验的兴时则更侧重人在历史变迁中的心理感受。再加之尹文“嫁彼三年，断送之矣”与“卒归”“未几，文死”间的扣合，更像是作者有意伏下的由生到死的预言。这种人生的命定色彩也影射了易代兴亡的必然性。这样的一种易代人生的阴影重霾始终笼罩在整部《板桥杂记》的女性群体上，让人在“追念无因”[1]中逐步体会余怀以性别书写来承载的易代语境，以及在重构这一易代语境的反思感伤中的性别书写所走向的深层维度。

总体而言，如果暂且以如上的三个层级来划分作者对于女性观察体验过程的深入，可以看到，孙棨与余怀在书写视角、描述方式、审美风貌上都相应呈现出十分不同的女性书写，这本质上便是基于他们在写盛衰与写兴亡之间迥然有别的主体诉求。那么下面就从士人对官妓认知的三级深入中，来看作者分别通过怎样的视角来呈现女性的主体形象，以及在此呈现的过程中余怀更是通过自身怎样的主体塑造来达成他以性别写兴亡的易代叙事。

二、才辩与才艺：现实与审美的两重维度

自古文人写女性都以其别有能动心之处方特为记述，而官妓本就因身处交游之场易被文士更深入的体验认知；同时，她们又与注重慎独静守而因此多显现为个体化生命状态的闺阁女子不同，更具有群体性的特征与风貌，也因此更容易因这种集群效应引发文士特别的感受体察。因此，从《北里志》写官妓风月开始，作者特言“其中诸妓，多能谈吐，颇有知书言话者。自公卿以降，皆以表德呼之。其分别品流，衡尺人物，应对非次，良不可及。信可辍叔孙之朝，致杨秉之惑。比常闻蜀妓薛涛之才辩，必谓人过言，及睹北里二三子之徒，则薛涛远有惭德矣”才引发他“常欲纪述其事，以为他时谈薮”“为太平遗事云”[2]的书写动机。

可见作者这里欲以官妓书写来纪述回复的乃往昔的“太平”景象，其中北里“诸妓”所显露的书写价值便是在“分别品流，衡尺人物，应对非次，良不可及”的独特性之中，而使得作者在“久寓京华，时亦偷游其中”之时感受到了“每思物极则反，疑不能久”[3]的纪述的迫切性。关于这种独特性的凸显，作者特别以北里之徒比于前代的名妓薛涛。而这一对比是在“才辩”的维度上展开的，也就体现了作者对于女性的一大核心关注视角。这种对于“谈吐”“才辩”的关注在整部《北里志》中都成为作者观察女子、品定流品的一个重要指征，这可从与《板桥杂记》相应视角的对比中来看。（详见附录**表格Ⅰ、Ⅱ**）

---

1 《板桥杂记》序，第 3 页；而《北里志》序亦是。
2 《北里志》序，第 145 页。
3 《北里志》序，《教坊记》（外七种），第 145 页。

在上述两个表格中[1]，可以明确看到《北里志》对于女性的体察与书写有着更为集中的视角——这不仅体现在作者几乎对每位女子的“才辩”都作以了考察和交代（主要记述的女子中不从此写的仅颜令宾、王莲莲、刘泰娘、张住住而已），同时也体现在作者对每个女子的叙事都颇多着墨在“才辩”的命题上。比如对于之前提到的天仙水哥，作者就先以“善谈谑”来作为她的主要特征，进而以“能歌令”来做进一步补充，最后再以“常为席纠，宽猛得所”论证她在言辞交际的场合上的素质和优势。作者对于此方面的注重不仅体现在多处的“利口巧言”“辩慧”“善谐谑”等作为官妓特长的正面描写上，也展现在他对“既乏丰姿，又拙戏谑”这样的负面批评上。其中，天水的“能歌令”更近似于明末妓女身上的一种才艺评断而非单纯的口齿之利，而此却在“善谈谑”的资质和“常为席纠”的才干表述间成为一种桥梁，那除开两代妓女主体风貌自身的不同，它所昭示的作者的观照视角是与《板桥杂记》相类的吗？

像郑举举的“亦善令章”、俞洛真的“颇善章程”也都与天水的“能歌令”相类似，并且与她们作为“席纠”的举例相连，尤其是作者对郑举举的塑造更是围绕着这样一种宴席场合上的言辞才能而展开。而像作者对于迎儿“又拙戏谑”的不满，也是指向现实的维度，认为她“多劲词以忤宾客”。这里作者复原的是一种客观的交际场和女性在现实中的才干表现，“能歌令”甚或是“往往有诗句可称”都转化为一种交际才能，而非女子内在主体性的展现或是其审美性的生成。

可见，“歌令”作为一种女子的言辞才能的书写与余怀笔下女子的雅歌度曲是十分不同的，前者更近于一种现实维度中的才干，后者则更是针对审美维度上的才艺而言。这虽然也是基于两代官妓不同的历史语境和群体特征的状况而言的，但作者的观照视角和思维方式在书写上却有着截然不同的呈现。

相对于孙棨对“才辩”的关注而言，对于女子才艺的呈现是余怀的女性书写十分突出的观照视角。这固然源于晚明风月本就以才妓现象的凸显及其群体效应的形成为主要的特征，因此既不可避免的形成了晚明以降士人品评妓女时的突出视角，也成为了官妓书写中的重要话题；但这里仍需注意到余怀对官妓才艺观照的多元性及赋予它在文学呈现中的核心地位。

表面看来，这种观照的多元性首先是基于两书叙述的详尽程度不同，因此，无论是体貌描写还是才技表述上，《板桥杂记》都远比《北里志》丰富。若要再深一步考察，则可说是唐、明两代的时代风气和妓女风貌的本质不同。以晚明的嘉靖年间为盛的定花案等女

[1] 表格Ⅰ据《北里志》分类辑录，表格Ⅱ据《板桥杂记》辑录。

色才艺的品鉴活动，一贯代表着一种新式的美人意象的塑造。正如王鸿泰指出的“明代中后期以后，士人逐渐发展出别具趣味的女性品赏活动，他们将女性——主要是妓女，推向公共领域中，对此美色进行评赏，且将此评赏结果刊刻出版，公诸于世；甚而，在城市中，以集体聚会的方式公然评赏女色。如此，女色乃在公众领域中，成为公众共同观看的对象，以至成为‘品赏’客体。在此品赏活动中，女性逐渐被抽象化，其贯能性的肉欲内涵，随此公众化与品赏重点的转移而渐趋消隐。此种美色观赏活动，以集体性的力量，刻意地营造、渲染、推广‘美人’意象，如此，一种新的女性形象与概念，也由此被建构出来，这可以说是一种新的文化范畴的创立。”[1]

《板桥杂记》中也忆及了这种评鉴活动在明末的情形，一在中卷“珠市名姬附见”王月条下有“己卯岁牛女渡河之夕，大集诸姬于方密之侨居水阁”[2]一段；一在下卷叙及“嘉兴姚北若”一段中。这种品鉴往往是以定评式的论述来呈现被观照女性的整体形象。从这一角度而言，《板桥杂记》里的“生小倾城是李香，怀中婀娜袖中藏。何缘十二巫峰女，梦里偏来见楚王”[3]这样的赠诗与写给天水“严吹如何下太清，玉肌无奈六铢轻。虽知不是流霞酌，愿听云和瑟一声”这类的题赠并无本质的不同——至多像余怀给王月写的“月中仙子花中王，第一姮娥第一香”这样的诗句更鲜明的体现出晚明以来定花案的风月活动。然而值得注意的是，在《板桥杂记》对于诸姬技艺的描写中，并未停留在这种平面观照的层面和印象评价的固化写定之中，而是围绕着技艺展现的过程及其前后的诸方牵连来呈现出一幅流动之中的历时性画面。

这还得回到尹文演剧一事来看。余怀在介绍其“专工戏剧排场”的才艺之后，并未就她的盛时写起或关注她在交际场中的展现和声价，转而以“遇之迟暮之年”来增加时间的张力。这一次的演出，余怀不仅要体现尹文技艺的衰减与否，更要让人从“《见母》《祭江》二出”的高潮来想象整个的演出过程。这就将妓女的技艺展现在时间中延展而有了某种流动性，而不再是对才艺的简单品鉴与定评。这样的特征在对人物的体貌、文辞等方面的书写中也有体现。如他写尹春、顾媚之举止风度、写十娘之顾盼神态、写顾喜、张元之步态姿色，都不再止于单一化的定评交代，而以动显象，在时间的流动感中写人鉴色。

同样是对女子谈吐的关注，孙棨往往围绕“才辩”这一点来结构甚或并列事件，核心是共时图景的呈现；而余怀则不仅从诗文雅气上来体现女子谈吐的内在修养，也会关注交谈的发生过程——如他写卞玉京便从“见客，初不甚酬对；若遇佳宾，则谐谑间作，谈辞

[1] 王鸿泰：《明清间文人的女色品赏与美人意象的塑造》，收录于王瑗玲主编：《情·理·欲（文学篇）》，第 223 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 49、50 页。
[3] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 48 页。

如云，一座倾倒”的前后对比中来凸显一种活态的历时图景。同样的，余怀对女子演戏歌曲、弹琴画兰等多方才艺的关注也很侧重演义它在历时中的展演和应和。而为什么这种流动性图景和历时性感受在才艺书写上特别鲜明呢？

比之于“才辩”这样一种指向人物才干有无的横截面式的定位，才艺往往是人物体貌姿态、气质性情、品格修养等诸多内外因素的综合呈现，因此，才艺的展演除了本身所具有的线性时间感外，又与人物自身的生命状态密切相关。也就是说，当秦淮女子们走过了与士人一样的易代的生命历程之后，她们的才艺呈现本身就彰显了更宏大的时间跨度而成为了易代鼎革中人事变迁的象征——这也决定了她们实与《北里志》中的女性大不相同，不再只是作为过去繁盛的“复影”，而有了自我的主体性和生命历程中的时间厚度。这也是为什么余怀写尹春演剧的高潮蕴涵了强烈的时代指涉，即在女伎“悲壮淋漓，声泪俱迸”的状态中让余怀联想起许和子与《永新歌》的典故，并以韦青将军自喻。至于下卷写张魁段“一老姬启户出曰‘此张魁官箫声也’”和写柳敬亭的“犹说《秦叔宝见姑娘》也”[1]等伎人皆是此类。

如果只以永新喻尹春，那尚无外乎是对其才艺的称赞，是对兴盛之景的同体联想。然而，余怀复加的一句“谁为韦青将军者乎”却是更明确的将落脚点立于永新在安史之乱后的际遇归处上，以及乱后重逢中士、伎二人对家国的陵谷之变的共同感伤。因此，安史之乱在此成为明清易代的隐喻，曲调成为重复唤醒受众记忆的不变线索，歌姬却成为了时空变迁的喻体，因此，才艺的展演便有了串联历史时空的张力。

由才艺赋予女性在历史时间中的价值是《板桥杂记》与前代殊为不同的地方，也是他以女性凸显易代的核心视角之一。再试看李大娘一例：

> **……置酒高会，则合弹琵琶、筝，或狎客沈云、张卯、张奎数辈，吹洞箫、笙管，唱时曲。酒半，打十番鼓。曜灵西匿，继以华灯，罗帏从风，不知喔喔鸡鸣，东方既白矣……后天行死，卒归胥生。胥生本贫士，家徒四壁立，荻吴氏资，渐殷富，与大娘饮酒食肉相娱乐，教女娃数人歌舞。生复以乐死。大娘老矣，流落阛阓，仍以教女娃歌舞为活。余犹及见之，徐娘虽老，尚有风情，话念旧游，潸然出涕，真如华清官**

[1] 关于柳敬亭的研究也是近年的学界热点，凤凰出版社曾经出版了刘宁主编的《柳敬亭研究》一书，此外像高峰：《论明清文人笔下的柳敬亭》（《徐州师范大学学报（哲学社会科学版）》2011 年第 6 期）；彭洁明：《国变伤痕与情怀寄托——论明清易代之际文人传、赠柳敬亭之作》（《安康学院学报》2013 年第 2 期）等文章都可参看。

女说开元、天宝遗事也。[1]

在易代之前的描写中，读者看到的是一场同盛唐风月无大差别的高朋酒会和良辰美景、曲乐享乐中的众生像。李大娘在此虽不是像尹文那样是作为才艺展现的主角，但却以不愿“与人较钱帛”的大丈夫性情成为酒会内在的核心。而大娘在嫁人后境况稍可之时，凭自身艺伎“教女娃数人歌舞”已经是自娱自乐而已了，不复盛会境况。再到易代后与作者重逢时，大娘的“仍以教女娃歌舞为活”却是将才艺作为最基本的谋生之用了。这种才艺由台上的盛大展演之沦落成私下谋生的手段，既呈现出公共领域中的家国盛景不在、私人领域的个体命途多磨，也以“才艺”本身在国运日颓下活态展演的萎缩昭示了家国内在生命力的消退和个人荡若游丝的身世时运。

最终，对于易代后与两位歌姬的重逢，余怀都借写赠的两首诗来浇胸中块垒，一是给尹文的“红红记曲采春歌，我亦闻歌唤奈何。谁唱江南断肠句，青衫白发影婆婆”[2]，一是引杜牧赠予张好好的“朋游今在否，落拓更能无。门馆恸哭后，水云秋景初。斜日挂衰柳，凉风生座隅。洒尽满襟泪，短歌聊一书”[3]。两处的歌姬形象都与历史上的影像重叠，线索正是在才艺精湛的红颜沦落而引发了重逢的感伤。昔日的“采春歌”与今日的“断肠句”相对，但知曲赏音而“唤奈何”的“闻歌”者却与今日的问取“谁唱江南断肠句”的“青衫”人相连。同样的，杜牧也是由张好好“双鬟可高下，才过青罗襦。盼盼乍垂袖，一声雏凤呼。繁弦迸关纽，塞管裂圆芦。众音不能逐，袅袅穿云衢，主公再三叹，谓言天下殊”[4]这番惊人的才艺讲起，串联起往昔的“朋游”和今朝的“座隅”间自己作为几番闻歌的故人只能以“短歌聊一书”来寄托变迁之慨。这种在才艺展演过程之外的时空关联，也正是对歌姬的历史价值的赋予过程。

总而言之，余怀采用“才艺”的视角来写女性，既有着对才艺的呈现过程和接受效果的线性展开，又有着对其歌演盛况、归所处境的外在迁延，是最大限度的将时间的流动性植入到对歌姬的书写当中，由此使得才艺之于易代歌姬不再只如“才辩”那样是作为品鉴官妓的附加因素之一，而具有了赋予歌姬历史属性的意义。因此，余怀与《北里志》等前代笔记的女性书写蕴涵迥然相别：《北里志》以“才辩”写女子现实中的才干，呈现了不含时空变迁的盛世图景；《板桥杂记》以审美维度上的“才艺”写女性的盛衰境况对比来

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 27、28 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 22 页。
[3] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 28 页。
[4] （唐）杜牧：《张好好诗并序》，《全唐诗》卷五百二十，第 5940 页。

突出时空变迁中的家国兴亡。

在历史的维度中，性别间的差异对立（即士人基于不同的性别地位和认同对女子进行的审美品鉴）被超越，取而代之的是两性在同境通感下的同构对话，并最终落脚在士人自我的感伤之中。在尹文、李大娘两处，书写者都先极写才艺而将红颜烘托到盛大之顶，再由红颜及其才艺于易代后的归所用途上来凸显前后的处境之别。因此，以才艺写就的女性就成为历史中变迁者的代表，而书写者作为今昔间共同的闻歌者，看似处在与她们相对的“不变”的位置上，然而作为几重历史时空串联者的他们（无论杜牧还是余怀）的内在感受上实际的剧变，就留给读者无限的想象空间了。此外，这种以士观妓的特色也进一步显露在余怀对秦淮女子性情的关注与书写之中。

三、性格与性情：对立与同构的两性视角

除了对女子外在的体貌才艺的品鉴，文士怀念秦淮风月主要还是出于与官妓交往的感受——而余怀始终以平安杜书记自谓，并于文本中几次吐露自己与妓女独特的交往情由（如李十娘及其妹、顾媚等），又再三特别载录自己在易代前后给妓女所题之诗，因此，这一点对他而言则尤为如此。对于交往过程的娓娓道来既体现在了对地、人、事的立体关注之中，这不仅是《板桥杂记》的宏观结构的指向，具体到每位秦淮女子的介绍上则又展现为对其居处空间、人物性情与士、妓轶事的多方关注上。其中，对人物性情的书写是余怀及其他明末名士女性认知的核心——居处的细致描摹是为了突出女子性情而张本，也是通过营构士、妓交往的空间来呈现两性内在的应和相知；这种相知应和构成了晚明秦淮河畔士、妓交游的某种独特的精神气质，这既源自于、也展露在晚明秦淮女子某种共通的群体性情之中。在文人对晚明风流的书写中得以凸显的才妓形象，除了女子表层才艺之外，更多的是来自于女子内在性情的塑造。

明末清初的文士对“性情”一词的看重不独体现在顾炎武、黄宗羲、钱谦益、陈子龙等一批名士大家的诗论主张之中，也展现在他们品人立传的书写之中：如黄宗羲写的《柳敬亭传》论述柳生技艺精进的过程，先言“说书虽小技，然必句性情，习方俗，如优孟摇头而歌，而后可以得志”、后论“子言未发而哀乐具乎其前，使人之性情不能自主，盖进乎技矣”[1]，俱是以“性情”为本。这里面先说到要勾画人物的性情，最后要到达的是使得观众的性情也不能自主，才是说书的精要根本。而余怀的《板桥杂记》对秦淮女子及众生态的书写一如“说书”，也是要由先“句性情”而后“使人性情不能自主”，以期读者通过这些易代女性及其遭际经历来与作者共同体验到易代的怆痛之感。同时，这种“性情”

[1] （清）黄宗羲：《柳敬亭传》，《南雷文定》卷十，《清代诗文集汇编》第 33 册，第 131 页。

指向的更是说书者（或书写者）与受众间的彼此激发，就像古人以“性情”论诗所言：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”[1]也指向的是物我（或主客体）之间的应和激荡。这一点也就是余怀书写士、妓交往时的深层诉求，因此，下面就来看余怀是怎样一步步通过秦淮女子性情的塑造而书写出士、妓间的深层应和，并展现出与前代《北里志》的风月书写传统不同的旨归。

说到“性情”必先包涵人之天性喜好等，就像余怀言尹春的“性格温和”、李大娘的“性豪奢”、顾喜的“性情豪爽”和董白的“性爱闲静”及李十娘的“性嗜洁”等。这里有些止于性格的简单交代，如尹文；有些则进一步通过姿态喜好、日常居处、交往处事等多方信息的铺陈进一步营造出独属此一女性的场域空间。请各看李十娘与李大娘一段：

李十娘，名湘真，字雪衣。在母腹中，闻琴歌声，则勃勃欲动。生而娉婷娟好，肌肤玉雪，既含睇兮又宜笑，殆《闲情赋》所云“独旷世而秀群”者也。性嗜洁，能鼓琴清歌，略涉文墨，爱文人才士。所居曲房秘室，帷帐尊彝，楚楚有致。中构长轩，轩左种老梅一树，花时香雪霏拂几榻；轩右种梧桐二株，巨竹十数竿。晨夕洗桐拭竹，翠色可餐，入其室者，疑非人境。余每有同人诗文之会，必主其家。每客用一精婢侍砚席、磨隃麋、爇都梁、供茗果。暮则合乐酒宴，尽欢而散，然宾主秩然，不及于乱。于时流寇讧江北，名士渡江侨金陵者甚众，莫不艳羡李十娘也。十娘愈自闭匿，称善病，不妆饰，谢宾客。阿母怜惜之，顺适其意，婉语辞逊，弗与通，惟二三知己，则欢情自接，嬉怡忘倦矣。[2]

李大娘，一名小大，字宛君，性豪侈，女子也，而有须眉丈夫之气。所居台榭庭室，极其华丽，侍儿曳罗縠者十余人。置酒高会，则合弹琵琶、箏，或狎客沈云、张卯、张奎数辈，吹洞箫、笙管，唱时曲。酒半，打十番鼓。曜灵西匿，继以华灯，罗帏从风，不知喔喔鸡鸣，东方既白矣。大娘尝言曰：“世有游闲公子、聪俊儿郎，至吾家者，未有不荡志迷魂、沉溺不返者也。然吾亦自逞豪奢，岂效龌龊倚门市娼，与人

[1] （南朝梁）钟嵘：《诗品序》，张朵、张进栓注译：《诗品》，中州古籍出版社 2010 年版，第 31 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 23 页。

较钱帛哉！”以此，得“侠妓”声于莫愁、桃叶间。[1]

十娘与大娘一个“性嗜洁”、一个“性豪侈”，表面看都只是在写二人的习性偏好，但实际作者一围绕“洁”、一围绕“豪”来凸显二人不同的性情，并由此结构出相关的气质、环境、轶事等的描述。撇去十娘的“肌肤玉雪”和大娘的“有须眉丈夫之气”的对于“洁”与“豪”的体貌衬托不言，先来看作者对居处空间的描述及其对人物性情的衬托。

作者对于十娘居所的交代不止有“秘室”“长轩”的位置勾连，更从“老梅”“梧桐”“巨竹”这几个核心意象展开“花时香雪霏拂几榻”及“晨夕洗桐拭竹”的日常叙述，营造的是一个便宜文人雅士相聚的“诗文之会”的处所。相对的，围绕大娘的场景铺陈则是在“台榭庭室”之中以“罗绮”“琵琶”“箏”“洞箫”“笙管”“鼓”“华灯”“罗帷”等典型事物来架构一个的“置酒高会”的欢场。前者是极写居者之“洁”，后者则以宴会之盛衬托主人之“豪”。两处场域的描写又与下文写十娘自刻“贞美”印章一事及大娘不愿“与人较钱帛”之语相连，是对女子“性情”进一的步凸显。写十娘自易名为“贞美”是由外在的“性嗜洁”写到她洁身自好的内在性情；写大娘之语是从外部的豪侈盛会写她内在的大丈夫之气，在两段不同的书写中对女子性情的看重却一直贯穿始终。

那作者为什么要以性情为内核来结构地、人、事的整体交代呢？这就涉及到作者所欲追忆与借书写重构的“秦淮”风月到底是一个怎样的空间，即作者在此所构造的两性共处的空间到底有何特别。在同样写文人聚会置酒的《北里志》中，对人物个体的内在刻画在以关注女子的交际才能与相应轶事为主的《北里志》中并不居主流，但也偶有写及牙娘的“性轻率，惟以伤人肌肤为事”[2]之类的癖好，但作者取奇癖以记事之旨多于写性情以传人之意。这部分的描写旨在凸显人物的个体性格。在围绕官妓展开的酒会描述中也颇显明她们的个性：

郑举举者居曲中，亦善令章。尝与绛真互为席纠，而充博非貌者。但负流品，巧谈谐，亦为诸朝士所眷。常有名贤醵宴，辟数妓，举举者预焉。今左谏王致君右貂郑礼臣夕拜孙文府、小天赵为山皆在席。时礼臣初入内庭，矜夸不已，致君以下，倦不能对，甚减欢情。举举知之，乃下筹指礼臣曰："学士语太多，翰林学士虽甚贵甚美，

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 27、28 页。
[2] 《北里志》，第 150 页。

亦在人耳。至如李鹭、刘允章、承雍亦尝为之，又岂能增其声价耶？"致君以下，皆跃起拜之，喜不自胜致。礼臣因引满自饮，更不复有言。于是极欢，至暮而罢。致君已下，各取彩缯遗酬。[1]

这一段是《北里志》中比较鲜明的以女子为核心来较完整的写一次置酒高会情况的文字，不同于其他只鳞片爪的对聚会上文人题诗的记录。这里的叙事逻辑也先以对女子的性格总括为起，在“善章令”的交际才干下明言其“负流品，巧诙谐”的性格特质。接下来的事件就是围绕这一核心展开的佐证：作者先铺排出涉宴的众文臣名士，再聚焦到郑礼臣造成的社交窘境，最后由郑举举的巧言辩慧来接触困境，以最终达成主宾甚欢的场面。通过冲突的设立与和解，郑举举的与上文应和的个性形象得以凸显。从盛世图景的展现上看，这样的一次盛会书写与李大娘之处的并无太大分别，但其中有关官妓的主体想象和交际场内的性别关系却是有所差异的。

于《北里志》而言，作者是以论与证的思路给出读者有关郑举举“负流品，巧谈谐”的性格认知；于《板桥杂记》来讲，作者则是以李大娘“豪”的性情为核心串联起由地、人、事立体架构起的场域特征。

这里为什么要分开讲写“性格”与“性情”有所不同呢？这在于“性情”的塑造既是对“性格”的延伸性书写，也是对人在时间维度上的进一步感知与书写。古人讲“格物致知”，“格”于郑玄训为“来也”，是将人的主观世界与客观世界作对立区分以资观察究讨；到宋明理学时，程颢论“格、至也。言穷至物理也”[2]、程颐讲“格犹穷也，物犹理也，犹曰穷其理而已也”[3]，朱熹亦言“格，至也。物，犹事也。穷至事物之理，欲其极处无不到也。”[4]在对“格”作“至”“穷”的训示中，是讲求对事物终极认知的追求，那么这种认知必然是某种外于主观的变动性的、具有某种客观稳定性的客体结论的呈现。“性格”所彰显的作者对于女性的认知，实际就也是这样一种相对静止而稳固、客观而独立的给定式结论。因此，“性格”二字便与前文所言的“性情”一词颇不相同，从古人的“摇荡性情”来讲，后者更是一种诉诸内心、寻求内外应和并因此具有发展性的连续认知过程。但是，如果孤立的来看作者对女子个体特征的描述，这两者的区分并不十分鲜明，作者的这

[1] 《北里志》，第 149 页。
[2] （宋）程颢、程颐著、王孝鱼点校：《河南程氏遗书》卷二十二，中华书局 1931 年版，第 277 页。
[3] （宋）程颢、程颐著、王孝鱼点校：《河南程氏遗书》卷二十二，中华书局 1931 年版，第 316 页。
[4] （宋）朱熹：《大学》朱熹注，《四书章句集注》，上海书店出版社 1987 年版，第 2 页。

种认知视角上的显著差别主要展露在整个场域空间中两性关系呈现的结构上，下面试对比一二。

在郑举举处，作者是以对列席文士的具名实录与身份介绍引入宴饮的书写的，并从对郑礼臣事的起因谈起，整体上呈现的是男性的视角，而郑举举正是被置于这样一个男性空间之中展开主体形象的。郑举举只作为宴会中间的插入，以几句话体现了她的巧慧谈谐，随即便转回到“致君以下”这样一个以男性为主导的宴会交代中去。同时，郑举举的言辞回转也是围绕着男性体系展开，作为一个巧言谈谐之人显现的只是交际功能上的实用性，而无女性特质及官妓自我主体的更多展露。因此，这样一个男性为主、女性为辅的叙事空间里，女性就不可避免的是被置于男性的对立视角中加以“审视”下的书写，这也是为何作者采取的是对郑举举“负流品，巧谈谐”的个性面貌的给定式解答与论证。

相对而言，从李大娘处来看，无论是从台榭庭室的华丽、还是从华灯罗帷的装饰及其间的管乐杂陈，以至于其中活动的人多是“曳罗縠”的侍儿等方面来看，这都是更以李大娘为主场的女性空间。因此，大娘言“世有游闲公子、聪俊儿郎，至吾家者，未有不荡志迷魂”自有一股自主自信的豪气；但若止步于此，作者对大娘“性豪侈”的呈现也只在她“自逞豪奢”的外在诉求上，而随后大娘“岂效”“与人较钱帛哉”的自诉则是将大丈夫气展露无遗，使“豪”的书写成为对女性内在性情的深层揭示。李大娘的形象由此确立了内在的主体性，交际宴饮之场也转化以“豪”为内核的女性空间。由此，大娘通过与男子相通的“豪”的性情使这一女性场域成为对男子发出邀请的开放式空间，进入的群宾与主人间形成彼此应和与激荡的诉求，形成两性间同构与呼应的新型关系形态。这一女性空间下的两性间同构与应和关系的生成正是余怀基于“性情”视角的女性书写。

孙棨将女性作有别于己的对立审视，因而对女子的个性特征给出了格物致知般的定评表述，并在向外的观照中将“性格”描写与交际才干密切相连、甚至是融为一谈；而余怀则是立足女性“性情”写出两性在同构间的应和与激发。

如果说郑举举“巧谈谐”的个性特征是出于对才干的观照，不足以展现作者对人物的内在观照与深层交流，再试看取两段作者对于风月女子与文士直接交流时的细节勾描：

次曰福娘，字宜之，甚明白，丰约合度，谈论风雅，且有体裁……宜之每宴洽之际，常惨然悲郁，如不胜任，合坐为之改容，久而不已。静询之，答曰："此踪迹安可

迷而不返耶又何计以返每思之，不能不悲也。"遂呜咽久之。[1]

卞赛，一曰赛赛，后为女道士，自称玉京道人。知书，工小楷，善画兰、鼓琴，喜作风枝袅娜，一落笔，画十余纸。……见客，初不甚酬对；若遇佳宾，则谐谑间作，谈辞如云，一座倾倒。[2]

与前面的交际空间不同，这是作者对官妓与文士交流片段的直接关注。福娘于“宴洽之际”的“惨然悲郁”、卞赛在“初不甚酬对”到“谐谑间作”的转变，都在对比间突出了女子的真实性情。再如余怀对卞赛之妹卞敏的才艺描写也是在二人的对比中体现了这种转折间的性情透露：“亦善画兰鼓琴，对客为鼓一再行，即推琴敛手，面发赧色。画兰，亦止写筱竹枝、兰草二三朵，不似玉京之纵横枝叶、淋漓墨沈也，然一以多见长，一以少为贵，各极其妙，识者并珍之。”[3]在姐妹二人的性情对比中，一在交谈间由冷转热，一则由热转冷，但都体现了从极细腻的日常状态中来抓取女子的本真性情。相比作者对卞赛性情的日常化描述，福娘在此的性情流露是具体时地激发下的私情与性格片段的展露，这也让人想起之前所论的吴伟业在《过锦树林玉京道人墓·传》中有关卞玉京的书写：

见客初亦不甚酬对，少焉谐谑间作，一坐倾靡。与之久者，时见有怨恨色，问之辄乱以它语，其警慧虽文士莫及也。[4]

吴伟业同样关注到了女子欢极而悲怨的时刻，但并不像福娘的书写那样以自身与女子的私人交谈来接续，转而论“其警慧虽文士莫及”，将读者对事件的关注弱化，引向对人内在性情的体察。因此，比起孙棨对福娘私情维度下的心理与事件的探讨，吴伟业和余怀都更关注日常之中的女性的常态性情。这样一种性情描写又能凸显什么呢？这就同前所述一样，实际是作者对两性应和空间的进一步深化。在这样的体察中，两性的交流不是在表层的交际场合中展开的；同时，与福娘的书写略有不同的是，私人化的交流在此也是被有意无意的回避掉的，代之以日常化的表述间实际是在凸显文士群体与官妓间的感知交流。

[1] 《北里志》，第 152、153 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 37 页。
[3] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 38、39 页。
[4] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 251 页。

比起《北里志》那样的性格观照，易代之际的对官妓性情的核心书写及此所构塑的两性应和的空间又承载了怎样的特别涵蕴呢？这就要涉及到这种空间所导向的两性关系是如何承载了易代后的文学隐喻这一话题。

无论是十娘也好、大娘也罢，余怀不同于孙棨那般多止步于盛时场景的描写，更多的是着墨于盛极而衰之后的女子的易代际遇上，而且这种关注又皆是以自己与对方的交流直面来写：

问十娘，曰：“从良矣。”问其居，曰：“在秦淮水阁。”问其家，曰：“已废为菜圃。”问：“老梅与梧、竹无恙乎？”曰：“已摧为薪矣。”问：“阿母尚存乎？”曰：“死矣。”因赠以诗曰：“流落江湖已十年，云鬟犹卜旧金钱。雪衣飞去仙哥老，休抱琵琶过别船。”[1]

大娘老矣，流落阛阓，仍以教女娃歌舞为活。余犹及见之，徐娘虽老，尚有风情，话念旧游，潸然出涕，真如华清宫女说开元、天宝遗事也。昔杜牧之于洛阳城东重睹张好好，感旧伤怀，题诗以赠，末云：“朋游今在否，落拓更能无。门馆恸哭后，水云秋景初。斜日挂衰柳，凉风生座隅。洒尽满襟泪，短歌聊一书。”正为今日而说。余即书于素扇以贻之，大娘捧扇而泣，或据床以哦，哀动邻壁。[2]

在对十娘结局的书写中，作者是从其妹媚娘的口中侧面得知，因此在问询中余怀也以对“老梅与梧、竹”的侧面追问来衬托了易代后人事的凋零。前文中，在以居处空间来呈现人物性情的表述里，作者选取的“老梅”“梧桐”“巨竹”这几个核心意象无一不是文士自身价值观与审美观的体现，已经是将男性的气质融入到十娘所处的女性空间之中，从而构成两性间性情的相通与应和的前提。而在易代后借由对物象的共同回忆与追问架构起了两性之间对共通的易代感受的交流平台，从而使性别间的对话由盛世中官妓间的表层交际走向了家国兴亡后的基于时代政治感受的深层共鸣。

在这里再重新看这段余怀写大娘与自己在易代后的交流，以及以华清宫女、张好好来比拟大娘并以杜牧自况的书写，就更能体会到余怀是以一种怎样强烈的跨越历史时空的诉求来构塑这样一种两性彼此共鸣激荡的共通语境。十娘与大娘一者别嫁他人、一者流落阛

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 24 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 28 页。

阒，后者固然有“据床以哦，哀动邻壁”的沦落感伤，那前者便是幸运的吗？这从余怀对于作为十娘侧影的、与自己曾有婚盟的媚姐的描述似乎可让人管窥一二言外之意：

十娘有兄女曰媚姐，十三才有余，白皙，发覆额，眉目如画。余心爱之，媚亦知余爱，娇啼宛转，作掌中舞。十娘曰：“吾当为汝媒。”岁壬午，入棘闱。媚日以金钱投琼，卜余中否。及榜发，落第，余乃愤郁成疾，避栖霞山寺，经年不相闻矣。鼎革后，泰州刺史陈澹仙寓丛桂园，拥一姬，曰姓李。余披帏见之，媚也。各黯然掩袂，问十娘，曰：“从良矣。”问其居，曰：“在秦淮水阁。”问其家，曰：“已废为菜圃。”问：“老梅与梧、竹无恙乎？”曰：“已摧为薪矣。”问：“阿母尚存乎？”曰：“死矣。”因赠以诗曰：“流落江湖已十年，云鬟犹卜旧金钱。雪衣飞去仙哥老，休抱琵琶过别船。”[1]

这里重新引录了余怀写自己与媚姐交际前后及易代后对话的完整过程，既写媚姐也为十娘补续。从昔日的两情相应的“亦知余爱”“作掌中舞”到今日的“各黯然掩袂”，可见媚姐的嫁人在余怀的叙事基调中也无益于易代坎坷的补偿。但二人又不各问彼此心境，反以十娘及旧日的家居主母写来，也有种各相“黯然”之感。因此，无论是十娘还是媚姐的乱后投人在作者心里可能都并非是择配佳偶、可资贺喜之事，因此赠诗有言“雪衣飞去仙哥老，休抱琵琶过别船。”前一句写的是一种人世沧桑、人事萧索之感，后一句又隐含了不堪面对现如今红颜佳丽的另择他人之况而尤为慨叹。那这种慨叹只是在私人情感上对昔日或情定或婚盟的女子别适的失落感吗？若放入整个语境及联系赠言的前句来看，恐怕并不尽然。真正让余怀放不下的并不只是一己私情，更多的是对往昔的繁华盛景、佳游应和而今不复的失落与阔大的历史惆怅感。

如果再深一层追问在这种历史时空中的惆怅感中，余怀所系怀于心的本质为何，这可能就是为什么他在期待着与自己心志相通或情投意合的红颜们“休抱琵琶过别船”这一问题的解答。余怀不以嫁人作为秦淮女子的救赎归宿来特加书写不只是在十娘、媚姐一处（下文具体展开），根本是在于昔日的具有象征性的秦淮空间值得追忆的本质在于士、妓间“‘风乍起，吹皱一池春水’，干卿何事？”的慧心应和与情志相通。而追忆所有、“别船”所

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年，第 24 页。

无的正是在一纸婚盟之外的士、妓真正情性相通的应和感，因此，秦淮女子的别嫁带走的不只是于秦淮盛景的消散，更本质的是这种以性情相交相应的两性空间的解体。

或许可这样来看，余怀对于女子性情的认知乃是出于对这种两性应和空间的追忆，而性情的视角本身也让两性并行与同构的叙事得以深维度的展开，因此比前代对官妓性格定评介绍式的描写有着更丰富的内涵。在两性共通的易代的历时体验中，两性对家国兴亡的感伤共鸣不仅将《北里志》式的以衰世忆盛时的交际盛况的描摹摘录引向深层叙事，而且将两性交际时的对立审视转化为两性共鸣间的应和同构。这种性别同构最终是通过共同的易代遭际将盛景欢宵中的私情追忆转化为公共领域上的历史隐喻，下面就来看一下此等群体遭际的具体写录。

四、遭遇与遭际：个体与群体的两种观照

如果说《板桥杂记》对于官妓身世的关注有哪部分最为普泛化而有别于前后的风月笔记，那么便是他对于女子身世遭际的最终关注与展开。由女子沦落引发历史的感怀而进入文学的书写（无论是华清宫女抑或风尘女子），这是历代诗词、笔记的一贯思路；然而反过来讲，写女子必写其沦落便不成立，或者说，不论是沦落或是怎样的结局都不是女性书写必然会有的部分，对于风月女性也不例外。如《北里志》写风月场中诸多女子多是以生平片段及突出的轶事题赠见之，便是写楚儿、张住住论及其婚嫁去往，但也围绕其间波折以事为核心，并非是在构建具有完整生平经历的人之状貌；作者也有写到女子生平中的起伏，如写莱儿述及她与假母后来闹翻“大诟假母，拂衣而去”一事，但也仅止于此，不再追溯人之归宿、感受。这种对人物片段式的生平呈现与摘取选记的录事书写在仿照《板桥杂记》写成的《潮嘉风月》一书中也颇见延续，虽然后者已经有了更完整而立体的书写风月的意识，因而也会写及风尘女子的落籍适人或香埋黄土，但随人就事非一以贯之的核心视角，论述中也多一二笔带过，对女子的最终归处不赘言议论或感怀。因此，可以说这般女子事迹的书写更多是针对个体的一时遭遇而言。

《板桥杂记》则不类此。对于女子最终归处和生平遭际的追溯、呈现几乎是贯穿于全书的作者有意识的追求，并且笔墨着力在易代后女子的结局归处方面也颇多颇密，甚至在写盛时之况中也时时为兴亡之感伏笔、为写她们之后再易代中的曲折遭际张本。这既是余怀以风月女性书写易代感怀的最直接的体现，实际也是整部《板桥杂记》最终的落脚点，包括在笔记的下卷部分作者已经跳脱出纯然的女性叙事而转移男性视角记叙秦淮风月的片段和女子，甚至也有极精彩而长篇的文字来写性情文士、王卿公子和说书优伶等男性形象，这不与全书主导的女性书写基调相悖的原因，正是在于全书对于跨越性别的易代“遭

际”和共通感怀的关注与呈现是一以贯之的。

本文这部分正是想要将两性串联起来对这一点展开具体的探讨与解读，但在此之前先回顾下前面所讨论的有关女子“才艺”与“性情”的关注视角在《板桥杂记》里的凸显。在余怀对女子“才艺”的审美书写中蕴含了强烈的时间性因素，这在“性情”的综合呈现中也有体现，例如由居处空间来描写十娘的日常性情中就在时序流转中晕染了鲜明的时间感受。不过，在两种时间性的书写方式上余怀又有不同侧重，前者是贯穿其易代前后的对话语境，由同人、同艺来写时移世易，是在时间的顺序流逝中以同质而异境的方式来凸显易代感伤；后者则是写出了在易代前后的两种时间感：作者对易代前秦淮盛况的描写集中是在“一如既往”的日常化脉络上，在易代之后则转入一种人事剧变与断裂的时间感受。因此，前者以顺承、后者以对比的不同方式将时间感铺陈在女性书写中，二者共同指向的是易代语境的潜在命题。

当然，由“才艺”的流动性描写引出的时间线索只是以性别写易代的开启，在“性情”的视角中作者要突出的并非是时间的话题而是士、妓间的两性应和空间。因此，前者如时间的经线，将女性书写嵌入了某种时间的流动性而与时代相关联，从而承载了作者所欲展露的易代前后的语境改易和感怀变动的话题；后者则更像是空间的纬线，将单一的女性观照导向了性别空间内的应和性而赋予了深层对话的可能。这一经一纬织构起了作者真正进入易代语境之下的女性书写的基石，也就是下文将要探讨的易代“遭际”的书写。同时，在余怀对秦淮女子“遭际”的一贯的追溯与凸显中，以及时时对易代文士与风月女子同样的遭际命运（不仅在下卷部分，中卷丽品的叙事中也常将对文士的遭际关注附及在官妓之后）的关注，都使得“遭际”的话题书写直接是指向了基于时代因素的群体性。

写群体性的遭际与写个体性的遭遇之间的不同，奠定了《板桥杂记》在书写风月女性时基于易代兴亡而产生的独特价值。无论是《板桥杂记》之前还是之后的《北里志》《潮嘉风月》所面对的都不是直接具有历史断裂感与代际性的家国兴亡问题，而更多是盛衰之际的对比。因此，在以风月女性为载体的盛世图景的多元展示中，个体的记奇录异往往先于群体的同境拷问。不过，无论是写个体的“遭遇”还是关注群体的“遭际”，对于女性、尤其是风月女性而言，择人而适永远是观察她们身世生平的重要终章，因此，对官妓婚配的不同观照与琢磨也就集中代表了上述所言的书写内涵上的差异。（关于《板桥杂记》记述的风月女性在从良适人方面的几种出路情况，可参见附录表格Ⅲ的汇总。）

总括来看：首先，最让文士哀叹的就是盛时红颜却落花无着，或是始终未能脱籍适人（如尹春、顿文、沙才），或是几经辗转之后只能再次流落阛阓（如李大娘、王满）；其

次，虽然适人，却所嫁非人以至病郁而死（如尹文、沙嫩），或不至病死却几经转赠的（如小马嫩以及险些被转卖的寇白门）；再次，是得从良人佳偶或只是原本富贵之客，却终因战乱中士人家灭族亡而随之失踪（如马娇）甚至身死的（如卞敏、朱小大）；复次，是如前文余怀写李十娘、媚姐的终有所托，虽未经摧折却仍暗示出极大的在易代之际不能自主的婚配共性，这在书中也颇不少见，另如只略得听闻的顾喜或是后来下发学道的卞赛。

以上这些还只是历朝风尘女子都可能遭遇的境况，只不过是因为明清易代的世道之乱而尤为凸显，正像是余怀写顿文“生于乱世，顿老赖以存活，不能早脱乐籍”而最终“佳人命薄”[1]——还有一些情况就与“易代”更为密切相连，既根源在易代、也凸显了易代之际的某些独特命题。

一则是命运直接受乱世贼寇所左右的，如余怀作为正反对比来写的葛嫩、王月；一则是虽嫁得佳偶且平安终老，但终因与敏感的易代之“节”的命题相关而饱受评议的，如顾媚；最后则是比较特别的寇白门一例，看似她自凭智勇脱得藩篱、又独立居处自主半生（既不必如马娇依人而活、也并非如大娘的重落阛阓），但却终在坎坷、衰年之况中激发起易代文士无限的感怀、题赠。在如上的三方面又在余怀的书写中尤为体现了易代之后士、妓间的共鸣应和及书写上的两性的同构互文。可以说，这部分既最能展现易代之际跨越性别的群体性遭际，也更承载了最为丰富的易代之际的独特命题而别具易代语境的研讨价值。

下面就从这三方面的个案书写中来略一窥视“易代”之际带给女性怎样的不可避免的命运遭际，以及这在文学书写中怎样生发出作者对易代命题的拷问和易代语境的独特呈现。请先试看葛嫩与王月一段：

葛嫩，字蕊芳。余与桐城孙克咸交最善，克咸名临，负文武才略，……然好狭邪游，纵酒高歌，其天性也。先昵珠市妓王月，月为势家夺去，抑郁不自聊，与余闲坐李十娘家。十娘盛称葛嫩才艺无双，即往访之。阑入卧室，值嫩梳头，长发委地，双腕如藕，面色微黄，眉如远山，瞳人点漆。叫声“请坐”，克咸曰：“此温柔乡也，吾老是乡矣！”是夕定情，一月不出，后竟纳之闲房。甲申之变，移家云间，间道入闽，授监中丞杨文骢军事。兵败被执，并缚嫩。主将欲犯之，嫩大骂，嚼舌碎，含血喷其面，将手刃之。克咸见嫩抗节死，乃大笑曰：“孙三今日登仙矣！”亦被杀，中丞父子三人同

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 40 页。

日殉难。[1]

王月，字微波，……月尤慧妍，善自修饰，颀身玉立，皓齿明眸，异常妖冶，名动公卿。桐城孙武公昵之，拥致栖霞山下雪洞中，经月不出，己卯岁牛女渡河之夕，大集诸姬于方密之侨居水阁，……品藻花案，设立层台，以坐状元。二十余人中，考微波第一，登台奏乐，进金屈卮。南曲诸姬皆色沮，渐逸去。天明始罢酒。次日，各赋诗纪其事。余诗所云"月中仙子花中王，第一姮娥第一香"者是也。微波绣之于蜕巾不去手，武公益婉娈，欲置为侧室，会有贵阳蔡香君名如蘅，强有力，以三千金啖其父，夺以归，武公悒悒，遂娶葛嫩也。香君后为安庐兵备道，携月赴任，宠专房。崇祯十五年五月，大盗张献忠破庐州府，知府郑履祥死节，香君被擒。搜其家，得月，留营中，宠压一寨。偶以事忤献忠，断其头，蒸置于盘，以享群贼。嗟乎！等死也，月不及嫩矣。悲夫！[2]

这两处的女性书写以孙克咸为连结的核心在对比中实际形成了互文的文本。葛嫩的结局固然是与孙克咸密切相关，而王月与孙克咸的交际本在易代前而早于孙葛情缘，她此后身死于献忠之营实际完全是她个人命运的体现，那二者"等死也，月不及嫩矣"的对话空间是如何确立的呢？实际二人与孙克咸的关联作为此对比的枢纽代表的是一种两性空间的交融，这种相交相融便以秦淮女性自身安稳空间的打破为前提的（即前文所述的如李大娘般以她自身性情主导的女性空间在易代后便难以为继）；易代之际的现实状况又同时在加速她们通过婚适奔向男性空间的步伐，并更大程度上的剥夺了她们在这一过程中的自主性。可以说，晚明秦淮所呈现的女性主导空间的丧失是伴随着易代历程而来并在作者的叙事中逐步加深的，随之而来的是女性进入到公共领域之中生成了与男性空间依附、同步、对抗等种种关系情态。

这种两性空间的融通与比肩使得秦淮女性同男性文士一样进入到"易代"的历史空间与价值评说之中，因此，才有了作者对葛嫩与王月在易代遭际上的直接对比，并对二人的命运遭际下了"月不及嫩矣"的断语。这绝不只是在现实优劣层面上对比，更多是从二人

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 25、26 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 49、50 页。

精神气节的比照上而言。这种借由与士人的关联来将女性也纳入儒家价值体系的历史评判在对顾媚的附加描写中也更为鲜明，后来的《冷庐杂识》中便就龚、顾与钱、柳的对比来看龚、钱之同、“然则顾不及柳远矣”[1]。而在张潮《昭代丛书》所载的《板桥》初版中删略仅余“百计祈嗣，而卒无子”的一段文字，也可略窥易代之际文人们共识性的对于女性加以的深层的历史评判：

顾眉生既属龚芝麓，百计祈嗣，而卒无子，甚至雕异香木为男，四肢俱动，锦绷绣褓，顾乳母开怀哺之，保母褰襟作便溺状，内外通称“小相公”，龚亦不之禁也。时龚以奉常寓湖上，杭人目为“人妖”。后龚竟以顾为亚妻。元配童氏，明两封孺人，龚入仕本朝，历官大宗伯，童夫人高尚，居合肥，不肯随宦京师，且曰：“我经两受明封，以后本朝恩典，让顾太太可也。”顾遂专宠受封。呜呼！童夫人贤节过须眉男子多矣！[2]

童夫人一段在初刊时被删在孟森看来乃是“盖为龚讳也”[3]，表面上被置于对比之中而愧失节义的可资批判者只是龚鼎孳，而清初笔记里论龚鼎孳的失节，也往往连带着对顾媚不甚庄重的描述，最常提及的是《明季北略》所载龚“每謂人曰：‘我愿欲死，奈小妾不肯何！’小妾者，所娶秦淮媚顾也。”[4]又有《清史·贰臣传》言他“前在江南，用千金置妓，名顾眉生，恋恋难割，多为奇宝异珍以悦其心，淫纵之状，哄笑长安。已置其父母妻孥于度外。”[5]这段文字贬损的倾向固然有着清初统治者在为龚之降级而系因果的缘故，不过顾与龚在写录间的同调相生依然十分鲜明。

而无论是在《板桥杂记》还是清初其他的笔记赠诗中还有着另外一种声音，如《觚剩》“沉香瘗狸”条所载“合肥宗伯所宠顾夫人，名媚，性爱狸奴。有字乌员者，日于花栏绣榻间，徘徊抚玩，珍重之意，逾于掌珠。饲以精粲嘉鱼，过餍而毙。夫人惋惜累日，至为辍膳。宗伯特以沉香斩棺瘗之，延十二女僧，建道场三昼夜”[6]虽同是写二人日常奢侈之好，

[1] （清）陆以湉：《冷庐杂识》卷八“顾媚柳是”条，《清代笔记小说大观》第 6 册，上海古籍出版社 2007 年版，第 5298 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 33、34 页。
[3] 孟森：《横波夫人考》，《心史丛刊》，中华书局 2006 年版，第 148 页。
[4] （清）计六奇：《明季北略》卷二十二，商务印书馆 1936 年版，第 480 页。此外有（明）冯梦龙《甲申纪事》卷二、（清）陆以湉《冷庐杂识》也载录此文，而“愿”作“原”字。
[5] 王钟翰点校：《贰臣传》，《清史》列传卷七十九，中华书局 1987 年版，第 6593 页。
[6] （清）钮琇：《觚剩》吴觚下“沉香瘗狸”，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 47 页。

但便不同于清贰臣传所载的被杭人目为“人妖”和“竟为”“亚妻”的龚、顾形象，而《板桥杂记》于此则更凸显了二人“怜才下士”的形象特质：

顾媚，字眉生，又名眉，……当是时，江南侈靡，文酒之宴，红妆与乌巾紫裘相间，座无眉娘不乐。而尤艳顾家厨食，品差拟郇公、李太尉，以故设筵眉楼者无虚日。……未几，归合肥龚尚书芝麓。尚书雄豪盖代，视金玉如泥沙粪土，得眉娘佐之，益轻财好客，怜才下士，名誉盛于往时。客有求尚书诗文及乞画兰者，缣笺动盈箧笥，画款所书“横波夫人”者也。岁丁酉，尚书挈夫人重过金陵，寓市隐园中林堂。值夫人生辰，张灯开宴，请召宾客数十百辈，命老梨园郭长春等演剧，酒客丁继之、张燕筑及二王郎，串《王母瑶池宴》。夫人垂珠帘，召旧日同居南曲呼姊妹行者与燕，李大娘、十娘、王节娘皆在焉。时尚书门人楚严某，赴浙监司任，逗留居樽下，褰帘长跪，捧卮称：“贱子上寿！”坐者皆离席伏，夫人欣然为罄三爵，尚书意甚得也。余与吴园次、邓孝威作长歌纪其事。嗣后，还京师，以病死。敛时，现老僧相，吊者车数百乘，备极哀荣。改姓徐氏，世又称徐夫人。尚书有《白门柳传奇》行于世。[1]

另如陈维崧《妇人集》开篇的定评讲“顾夫人识局朗拔”[2]，加之顾媚倾囊赠朱竹垞、倾力救阎尔梅这类轻财下士的举动在龚鼎孳的忆诗和其他清代笔记中也多有提及。这样的两般面孔在龚、顾的书写中极为同步，既展现了易代后普遍复杂的生存境况，也表明了在女性走入了与男性空间并由此面临公共领域中同样的评价之艰时的易代处境。在这场易代后多有秦淮故人出席的盛大聚会中，一句“皆在焉”不仅点出了历经易代后的不胜唏嘘之感，如李大娘等由登台唱曲者也转为了在座庆寿人，既是命途对比也是女性易代遭际之别。

这种遭际及其评判的历史的复杂性使得人们面对“得眉娘佐之，益轻财好客，怜才下士”和为夫人庆寿这样的夫妇相合之举，也很难以私领域为本位来评断，却时时暗暗加入对公领域价值归属的拷问，这也是为何余怀随后又加入了童夫人一段来写龚、顾二人的另

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 29、30 页。
[2] 《妇人集》，《丛书集成初编》本，第 6 页。

一番面貌并最终仍归宿到一种历史价值的评判之上。这样的一种诉求如果对比下非为写易代但也为录盛衰的《北里志》就更为鲜明，请看有关张住住的一节：

张住住者，在南曲，所居卑陋，有二女兄不振，是以门甚寂寞，为小铺席货草挫姜果之类。住住，其母之腹女也，少而敏慧，能辨音律。邻有庞佛奴，与之同岁，亦聪警，甚相悦慕。年六七岁，随师于众学中，归则转教住住，私有结发之契。及住住将笄，其家拘管甚切，佛奴稀得见之，又力窘不能致聘。俄而里之南有陈小凤者，欲权聘住住，盖求其元，已纳薄币，约其岁三月五日。及月初，音耗不通，两相疑恨。佛奴因寒食争球，故逼其窗以伺之。忽闻住住曰："徐州子看看日中也。"佛奴，庞勋同姓，庸书徐邸，因私呼佛奴为徐州子。日中，盖五日也。佛奴甚喜，因求住住云："上巳日我家踏青去，我当以疾辞，彼即自为计也。"佛奴因求其邻宋娅为之地，娅许之。是日举家踏青去，而娅独留，住住亦留。住住乃键其门，伺于东墙，闻佛奴语声，遂梯而过。佛奴盛备酒馔，亦延宋娅，因为谩寝所以遂平生。既而谓佛奴曰："子既不能见聘，今且后时矣，随子而奔，两非其便，千秋之誓，可徐图之。五日之言，其何如也？"佛奴曰："此我不能也，但愿保之他日。"住住又曰："小凤亦非娶我也，其旨可知也，我不负子矣，而子其可便负我家而辱之乎子必为我之计。"佛奴许之。……时小凤为平康富家，车服甚盛。佛奴庸于徐邸，不能给食。母兄喻之，邻里讥之。住住终不舍佛奴，指阶井曰："若逼我不已，骨董一声即了矣。"平康里中素多轻薄小儿，遇事辄唱，住住诳小凤也，邻里或知之。……住住素有口辩，因抚掌曰……小凤既不审，且不喻，遂无以对。住住因大咍，递呼家人随弄小风，甚不自足。住住因呼宋媪，使以前言告佛奴。奴视鸡足且良，遂以生丝缠其鸡足，置街中，召群小儿共变其唱住住之言。小凤复以住住家噪弄不已，遂出街中以避之。及见鸡跛，又闻改唱，深恨向来误听。乃益市酒肉，复之张舍。一夕宴语甚欢，至旦将归。街中又唱曰："莫将庞大作跛

图，庞大皮中的不乾。不怕凤凰当额打，更将鸡脚用筋缠。”小凤闻此唱，不复诣住住。佛奴初庸徐邸，邸将甚怜之，为致职名，竟裨邸将。终以礼聘住住，将连大第。而小凤家事日蹙、复不侔矣。[1]

孙棨于张住住一段费笔墨颇多，而且她也是全书最后一位官妓。全文的曲折都是围绕张住住的婚嫁及其中佛奴、小凤两位男性展开。写官妓的脱籍嫁人无论是《北里志》还是《板桥杂记》都很普遍，但若论其间的曲折则以《北里志》的描写更为详尽，这里就不妨先以张住住的书写来看唐人写官妓婚恋的核心视角。先从女性方面来看，整段都以张住住本身的形象为主导，以她的自我选择来结构事件的行进，张住住的聪慧口辩、执著痴情于事事转承中都分明可见。再从男性方面来讲，佛奴与小凤的对比产生的推动事件进行的张力主要在家势贫富与私情缔结的矛盾上。佛奴与住住缔结的私情是在逐步合理化过程中的，由“亦聪警”而同岁相教时的“私有结发之契”，到不能致聘或“随子而奔”时的不负之约，到最后种种绝于小凤而使佛奴“终以礼聘住住”。这是一个私情由“情”至“理”并终归于“礼”的文学加工过程。最终在公共价值中使得这桩婚姻趋于更加合情合理乃至合于读者期待的评判也是由“佛奴初庸徐邸，邸将甚怜之，为致职名，竟裨邸将。终以礼聘住住，将连大第。而小凤家事日蹙、复不侔矣”这样一种的功名致仕的现实层面来确立。

因此，在《北里志》这种以两性写盛衰的前代笔记中，私领域的情感与公共领域的致仕诉求间是互为支撑而结构成彼此的合理性乃至文学上的审美感受的；然而这种公私间的协同关系却在面临易代兴亡的是被打破，私领域的选择时刻是在经受着公领域的拷问的，龚、顾二人的关系与其在清初书写中得到的不同倾向与评判正是这种易代遭际中的公私领域矛盾的体现。也正是这种以性别写盛衰与写兴亡之间的本质分别，使得对于前者，无论是作者的书写还是读者的关注实际都集中在个体的人生遭遇与起伏上；而对于后者，个体的遭遇由于易代语境的特质而相通、类聚成为了一种群体的遭际，并由此带来了诸多可资书写、可供言说的命题。

若只从个体结局上看而暂且抛置士、妓群体在公共领域中的价值拷问，龚、顾二人已经是整部《板桥杂记》中难得的相遇相合了，更多的婚配不合或是从良后的所适非人在整本《板桥杂记》的书写中不仅多元而普遍的存在，并且已经不能用个体遭遇的优劣来评断，而更多是群体的无可奈何。换言之，《北里志》无论是写楚儿婚后的波折还是张住住的终

[1] 《北里志》，第 155、156 页。

成佳眷，都有一些择人而从的意味，这在写易代兴亡的《板桥杂记》的官妓书写身上，却更多体现择人之意与随人而适之间的矛盾。

就像前文所述，余怀对于李十娘及媚姐在易代后的适人颇有遗憾无奈之感，其余如几经适人而终归沦落或入道的李大娘、卞赛等也皆此类。这些女子不能说是全无着落，却在文人的书写中显示出一种不能自主的随人而适的状态，因此，在易代后的文人题赠中充满的叹惋之意都是针对士、妓情志相应的不复而发。

余怀写马娇讲她“然终以误堕烟花为恨，思择人而事，不敢以身许人”[1]，这可能也是《板桥杂记》所写的大部分名妓于易代前的心性与姿态，因此有刘元“曾有一过江名士与之同寝，元转面向里帷，不与之接。拍其肩曰：‘汝不知我为名士耶？’元转面曰：‘名士是何物？值几文钱耶？’相传以为笑。”[2]不独是士、妓间独特的精神应和在适人的过程中难以存续，即使在现实层面上有过龚、顾般荣华聘娶如寇白门者，也最终不能免得李大娘般的几经周折仍晚景孤凄。因此，虞山一句“丛残红粉念君恩，女侠谁知寇白门”[3]也算是对这位秦淮女侠的一句“黄土盖棺”之论了。

不过可深思的是“女侠”的定位，连同前句又讲到了“君恩”，让这个称呼不像是李大娘“有须眉丈夫之气”或顾喜“性情豪爽”及“佳侠含光”[4]的题赠那样仅是就个人性情而论，更像是在私领域外对公共历史空间有所指涉。施祖毓在《寇白门考》中提出寇白门南归后是以家国恢复自任的观点，并得到吴伟业、钱谦益乃至方文等江南名士的推重题诗[5]。虽后人未再做补充考论，但不论真伪，这个视角都展现了秦淮女性在易代中特殊的生存处境。无论是在顾媚易代后遭到两番般评判，还是寇白门的易代遭际中潜藏的另一重命题，都深刻呈现出了与前代风月笔记中以官妓写盛衰的主题迥然相别的女性面貌和生存空间。若考察《妇人集》、钱谦益、吴伟业等人在易代后为寇白门所题之诗，也有如顾媚一样的两般置评——虽不冲突但析别分明，这也印证了易代之际女性境况之复杂、评判之多元。

五、婚适与易代：官妓与国士的双向书写

风月女子的人生通常以婚适为切分的节点，《北里志》对于这一方面的描写既凸显了张住住或莱儿式的在择人而从过程中的主体性，也展现了楚儿乃至曾向孙棨暗递情愫的福娘这类仍多少不由自主的遭遇。这两方面到了《板桥杂记》中就不再是随机性的个体遭遇，

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 42 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 47 页。
[3] （清）钱谦益：《金陵杂题绝句二十五首继乙未春留题之作·其十》，《牧斋有学集》卷八，上海古籍出版社 1996 年版，第 417 页。
[4] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 44 页。
[5] 施祖毓：《寇白门考》，《集美大学学报（哲学社会科学版）》1998 年第 1 期。此外，关于寇白门及易代前后文人的题赠书写因欲放入下节讨论，此处从略。

而有了深层的必然性连接。余怀笔下所怀念的明末秦淮官妓都凸显了她们与名士在性情相投、志节相激间的自主的择人而交，如有马娇那样明确的“择人而事”的心理期待与人格特征；而这种情形到了易代之后，却凸显为一种群体的沦落，即随人而适的不自主的人生状态：从人而嫁者与重回勾栏者面临同样的战乱之苦忧与精神生命的委顿消陨，这种孤凄的生命状态只有再次与易代士人相遇后的题诗中才能重找见些许易代前的盛大与应和；可若更深层的来看，那些从夫而死于战乱又甚至好过存留之人，尤其如葛嫩者不独在易代书写间优于王月之徒，比之顾媚、寇白门等也未尝不更符合易代士人的价值审定。

由此可见，《板桥杂记》与由婚适写官妓个人遭遇的《北里志》不同，它将“易代”与出离风月而适人的节点更为有意的在官妓身上统一与扣合起来，从而在女子从良后的多元空间中呈现出共通的易代之际的群体性遭际。在秦淮官妓的书写中婚适与易代叠合成为切分人生的统一的节点，既象征了她们自身的群体性遭际，也指向了两性群体之间遭际的殊途同归并由秦淮官妓在易代中婚适的遭际来折射、隐喻乃至审判易代士人自身的处世守节上的抉择。可以说，余怀有意识的将易代前士、妓间的交际酬和向精神应和的书写建构，虽是基于晚明风流的现实境况与他个人的私情感怀，但更是为了写易代后的两性比照与隐喻来张本。正是这种比照和隐喻的诉求才将《板桥杂记》“丽品”部分的女性书写引向了“轶事”中从男性视角与状貌下的展现。请试看同样让余怀在篇末两致叹惋的一妓、一士：

顿文，字少文，琵琶顿老女孙也。性聪慧，识字义，唐诗皆能上口。授以琵琶，布指护索，然意弗屑，不肯竟学。学鼓琴，雅歌《三叠》，清泠泠然，神与之浃，故又字曰琴心云。琴心生于乱世，顿老赖以存活，不能早脱乐籍，赁屋青溪里，莘门圭窦，风月凄凉。屡为健儿、伧人所厄，最后为李姓者挟持，牵连入狱，虽缘情得保，犹守以牛头阿旁也。客有王生者，挽余居间营救，偕往访之，风鬟雾鬓，憔悴可怜，犹援琴而鼓弹别凤离鸾之曲，如猿吟鹃啼，不忍闻也。余说内乡许公，属其门生直指使者纵之，复还故居。吴郡王子其长主张燕筑家，与琴心比邻，两相慕悦。王子故轻侠，倾金钱，赈其贫悴。将携归，置别室，突遘奇祸。收者至，见琴心，诧曰：“此真祸水也。”悯其非辜，驱之去，独捕王子。王子被戮，琴心逸，然终归匪人。嗟乎！佳

人命薄，若琴心者，其尤哉！其尤哉！[1]

中山公子徐青君，魏国介弟也。家赀钜万，性华侈，自奉甚丰，广蓄姬妾。造园大功坊侧，树石亭台，拟于平泉、金谷。每当夏月，置宴河房，日选名妓四、五人，邀宾侑酒。木瓜、佛手，堆积如山；茉莉、珠兰，芳香似雪。夜以继日，恒酒酣歌，纶巾鹤氅，真神仙中人也。弘光朝加中府都督，前驱班剑，呵导入朝，愈荣显矣。乙酉鼎革，籍没田产，遂无立锥；群姬雨散，一身孑然；与佣、丐为伍，乃为人代杖。其居第易为兵道衙门。一日，与当刑人约定杖数，计偿若干。受刑时，其数过倍，青君大呼曰："我徐青君也。"兵宪林公骇问左右，左右有哀王孙者，跪而对曰："此魏国公之公子徐青君也，穷苦为人代杖。其堂乃其家厅，不觉伤心呼号耳。"林公怜而释之，慰藉甚至，且曰："君倘有非钦产可清还者，本道当为查给，以终余生。"青君顿首谢曰："花园是某自造，非钦产也。"林公唯唯，厚赠遣之，查还其园，卖花石、货柱础以自活。吾观《南史》所记，东昏宫妃卖蜡烛为业。杜少陵诗云："问之不肯道名姓，但道困苦乞为奴。"呜呼！岂虚也哉！岂虚也哉！[2]

这二人在清初江南士人的书写中都是易代感慨系之的核心人物，顿文虽不常见于题赠，但关于她祖父的"顿老琵琶"却是易代书写中常见的典型象征；此外中山君之事也颇著名，常见于易代后惯于书写的"大功坊"意象之中。因此，更添加了浓厚的物是人非、富贵流水的历史感伤于此。在整部《板桥杂记》中，于结尾处不重章叠叹不足以寄发作者易代之感的（一是"其尤哉"、一是"岂虚也哉"），只有这身份差别殊异的二人。

顿文的生卒年于今并不能详知，但若从其祖父顿仁于正德年间随南巡的皇帝至北京学得北曲一事来推算，以及晚年曾被何良俊聘为家师的经历来看，一直被祖父带大的顿文应该只能算作是易代前的明末秦淮的官妓。因此，她几经坎坷的适人经历也更多展现的是乱世特点而非易代遭际，那为何作者又把她纳入以风月女性写易代之思的《板桥杂记》中呢？而对于她早在易代前便故去的祖父顿仁也在写秦淮雅游盛况时有"至顿老琵琶、妥娘词曲，

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 40 页。
[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 58 页。

则衹应天上，难得人间矣！”[1]的追怀。不独余怀，其他的晚明至清初士人也时常提及她与祖父的“顿老琵琶”一事在自己寄寓易代感怀的诗作中，而二人却都很可能未及亲历易代，那在此所体现的象征易代的意涵又作何解读呢？

梅鼎祚的《顿姬坐追谈正德南巡事》可能正点明了这种追忆的内在历史逻辑：

武帝时巡跸旧京，烟花南部属东行。更衣别置宫杨绕，蹴踘新场御草平。

遍选檀槽催风拍，忽传金弹逐莺声。宝奴老去优仁远，坊曲今谁记姓名？[2]

梅鼎祚又云“顿之先有顿仁弹琵琶，及角妓王宝奴，俱见幸”[3]，正是诗中“宝奴老去优仁远”之指。这里对“旧京”与“南部”的对举追忆颇有余怀追溯明初“追诵火龙铁骑之章”的意味，“宫杨”“御草”等物象的并举也与易代后文人以陪都忆故国时对台城的书写一脉相承。在梅鼎祚随后以“檀槽”“坊曲”所做的书写中，作为核心人物的宝奴、顿仁又有何特殊性呢？

明末戏曲家周锡圭“好听南院顿老琵琶，常对人曰‘此威武南巡所遗法曲也’。”[4]清初的周在浚《金陵古迹诗》（其七）曾注“秦淮灯船所奏，皆宫中乐”[5]而其八写“顿老琵琶奉武皇，流传南内北音亡。如何近日人情异，悦耳吴音学太仓”，其自注中又别道“南院顿老琵琶，是威武南巡所造法曲。今太仓弦索胜而北音亡矣”[6]——可见，在明末清初的文士眼中“顿老琵琶”有象征家国正统的隐喻内涵。这种对于音乐正统性与家国正统性的联想是从《诗经》雅正之辨中就已确立的，从诗乐礼教的层面上而言，为音乐立统往往便等同于纬家国立统。这也是余怀何以选择“秦淮”一地来写故都、凭“风月”而忆家国的立意基点。只不过围绕顿老琵琶的这一性质由晚明的曲艺品评在易代后已转向为历史的喟叹，因此有钱谦益著名的《金陵杂题绝句》“顿老琵琶旧典型，檀槽生涩响零丁。南巡法曲谁人问？头白周郎掩泪听”[7]之语。这里的“旧典型”点出的正是以对“顿老琵琶”正统

[1] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 11 页。
[2] （明）梅鼎祚：《顿姬坐追谈正德南巡事》，（清）钱谦益著、许逸民、林淑敏点校：《列朝诗集》第 11 册丁集卷十五，中华书局 2007 年版，第 5855 页。
[3] （明）梅鼎祚：《顿姬坐追谈正德南巡事》题注，（清）钱谦益著、许逸民、林淑敏点校：《列朝诗集》第 11 册丁集卷十五，中华书局 2007 年版，第 5855 页。
[4] （清）钱谦益：《金陵杂题绝句二十五首继乙未春留题之作・其七》原诗注，《牧斋有学集》卷八，上海古籍出版社 1996 年版，第 417 页。
[5] （清）周在浚：《金陵古迹诗・其七》诗后注，《本事诗》卷十二，第 178 页。
[6] （清）周在浚：《金陵古迹诗・其八》及诗后注，《本事诗》卷十二，第 178 页。
[7] （清）钱谦益：《金陵杂题绝句二十五首继乙未春留题之作・其十》，《牧斋有学集》卷八，上海古籍出版社 1996 年版，第 417 页。

性的认可来隐喻自己这种追忆故国中的正统性。

易代前梅鼎祚倾听顿文描述的“遍选檀槽催风拍，忽传金弹逐莺声”的乐盛家邦的景象，而今惟余“檀槽生涩响零丁”。在琴音变化间凸显的易代感受也是清初诗篇常见的手法，最突出的是吴伟业的《琵琶行》中从“初拨鹍弦秋雨滴”至“却在轻笼慢捻中”[1]的这八句里以音色节奏的跌宕变化大体描摹出整个易代之际的历程。而最有意思的是同以问句收束的尾句，一以“坊曲今谁记姓名”的反问让读者从弹琴者无人记取的事象上体会世事变迁，一以“南巡法曲谁人问？头白周郎掩泪听”的设问将读者视线从现象层面往深引申来对“头白周郎”内心的历史感受加以进一步体验和反思。两种余味不尽间，前者来自于时间流动中的不变的客观规律，因此弹琴者会归于“谁记姓名”的世事结局并象征了历史本身的于遗忘处生沧桑的常规体验；后者则来自时事剧变间的多动的内心感受，因此对事象表层的描述不再是重点，作者是欲以“头白周郎”的听曲者形象来将主观的易代陡转之感传递出来。这“掩泪”而听的姿态亦将易代文人欲言不能、顿挫百结的心态披露无遗。因而，时间流动中的琴音更能唤起易代文人对时间流逝的感伤和前朝难复的政治创伤感。

顿文最初是作为文人追忆“顿老琵琶”的中介，就像梅鼎祚之诗除诗题外，并未出现“顿姬”真正的主体形象；然而，到了易代之际，在文人极强烈的历史书写意识下她却逐渐具有了与“顿老琵琶”在回忆中的某种同质性。请看余怀写她“风鬟雾鬓，憔悴可怜，犹援琴而鼓弹别凤离鸾之曲，如猿吟鹃啼，不忍闻也”，表面看是写乱世红颜的零落感伤，而实际上“别凤离鸾之曲”典出《西京杂记》所载“庆安世年十五，为成帝侍郎，善鼓琴，能为双凤离鸾之曲”[2]。顿文本一风月女子却独奏此为帝王所听之曲，在文士耳中自也有“顿老琵琶”之思。此外，前代李贺写《湘妃》“离鸾别凤烟梧中，巫山蜀雨遥相通”[3]、洪瑹《齐天乐》词中有“断雁无情，离鸾有恨，空想吴山越水”[4]未尝不有些许离骚式的怀想，借鸾、凤这种逐渐用以形容男女别情的意象实喻邦国君主之念。固然，后来琴心的遭际主要还是体现末世红颜的身世之间，但无论是借她来追忆的“顿老琵琶”还是她落魄犹奏的令余怀不忍耳闻的“别凤离鸾之曲”，都暗含了一种家国正统之想。比起《教坊记》对于风月女性片段式的展现，《板桥杂记》着力在追本溯源上的女性书写就显得别有意味。而其中的易代寄寓就潜藏在这种追溯之间的正统之辨上。

还有一则很有意思的材料是《池北偶谈》记载“脱十娘”条时曾提及“金陵旧院，有

[1] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 47、48 页。
[2] （晋）葛洪著、周天游校注：《西京杂记》卷二“赵后淫乱”条，三秦出版社 2006 年版，第 85 页。
[3] （唐）李贺：《湘妃》，《全唐诗》卷三百九十，第 4401 页。
[4] （宋）洪瑹：《齐天乐·辘轳声破》，（清）朱彝尊：《词综》卷十八，《景印文渊阁四库全书》第 1493 册，第 634 页。

顿、脱诸姓，皆元人后没入教坊者。”[1]这种溯源国初的书写与余怀的“追诵火龙铁骑之章，以为叹息”的历史逻辑相通，都体现了清初人以文系史、为明朝存故史的观念。而顿姓的来历既印证了余怀所提及的国初秦淮教坊之盛的由来，也似乎完成了一次由以夏正夷复到以夷变夏之间的历史的微妙循环。不管怎么讲，顿文在清初文人的历史书写里有了风月身份之上的追忆家国正统的情怀象征，这一点上使得她与清初士人对宫廷贵胄的境际书写有了相通之处。下面再来看中山君一事。

如果说顿文遭遇的是千古女性最普遍的悲剧即遇人不淑，那么作为一介皇亲贵胄的中山君唯一的恐怕也是最根本性的悲剧就是时不我遇。在易代书写中，与顿文相伴的琵琶与琴曲，此处与中山君相携的是大功坊及其背后影射的皇族历史以及陪都之城的国史蕴涵。如同写李十娘、李大娘在易代前的居处与交际的盛景一般，余怀同样暂先绕开了对中山君本人的前朝风姿的描写，而由造园、宴饮、歌酒、陈设、宾妓之盛写起，一处大功坊俨然成为了金谷园一般的富贵的象征。因此，后来有王士祯写“当年赐第有辉光，开国中山异姓王。莫问万春圆旧事，朱门草没大功坊。”[2]

吴伟业论及与卞玉京旧年的相遇时也是以此作为切入易代书写的指向标：“玉京与我南中遇，家近大功坊底路。小院青楼大道边，对门却是山中住。”[3]此后才切入中山女与卞玉京两大女性群体的比照与呼应，而有“贵戚深闺陌上尘，吾辈漂零何足数”[4]的易代感伤。同中山女在弘光朝的入选“黄屋尊”一样，此中山君也是以弘光朝的“加中府都督，前驱班剑，呵导入朝，愈荣显矣”为鼎盛。作为明朝家国余韵的南明王朝虽然在历史上从来都不曾展露出中兴的真正曙光，却在易代文士的书写中很有意思的成为延续王朝富贵甚至更有过之的历史图景，也唯有如此才有盛极转哀的预言感与文学的张力。因此，张岱于易代萧瑟中再叙繁华，便有一句冷眼之下的“亦物极必反之一”[5]，亦暗合着余怀的“追念无因”[6]之叹。

中山公子的富贵骄奢转瞬成“无立锥”“一身孑然”之况，正是这“之一”的例证。他沦落至为人代杖一事，在吴伟业的《遇南厢园叟感赋八十韵》里也有所录“吁嗟中山孙，志气胡勿昂！生世苟如此，不如死道旁。惜哉裸体辱，仍在功臣坊”[7]，不过事后的追忆终不及此处余怀对事件场景正面描述的力度。虽然对中山公子这里只有一句“大喊”“我徐

[1] （清）王士祯：《池北偶谈》卷十二“脱十娘郑妥娘”条，《清代史料笔记丛刊》，中华书局 1982 年版，第 287 页。
[2] （清）王士祯：《秦淮杂诗・其七》，《渔洋山人精华录》，《万有文库》初编本，第 109 页。
[3] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 113、114 页。
[4] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 114 页。
[5] （明）张岱：《陶庵梦忆》，中州古籍出版社 2012 年，第 40 页。
[6] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记・序》，上海古籍出版社 2000 年，第 3 页。
[7] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 157 页。

青君也”的交代，但从“哀王孙者”的旁观人之口出之的一段话却点明了他之沦落竟至“其堂乃其家厅，不觉伤心呼号耳”。作者最后以《哀王孙》的“问之不肯道名姓，但道困苦乞为奴”来结束对他的慨叹，今往互见间而有“岂虚哉”之叠叹。

对于中山公子事的追溯在吴、余之间呈现了两种不同的追忆色彩。对于余怀而言，他更多是如杜甫一般“可怜王孙泣路隅”[1]的沧桑哀怜之感，因此，更让作者有“东昏宫妃卖蜡烛为业”之叹——前处写李大娘之沦落，余怀亦以“华清宫女说开元、天宝遗事”比之，可见这种易代遭际在群体间引发的跨越性别区隔的感叹正是此际秦淮书写的特质。

于吴伟业来讲，他的叙事视角更突出了对“耻”的承担与关注。吴伟业写作此诗是在顺治十年四月游于南京时，而他又有《台城》《功臣庙》等若干首七律也作于此时。当杜甫所祈盼的“花门虏面请雪耻，慎勿出口他人狙”[2]早已成空之时，作者故地重游所追想的一面是前朝的功业盛景，一面是对王朝覆灭些许怒其不争的激愤。像《台城》《功臣庙》二诗都忆及徐氏先祖的创业之功与赏赐甲第之盛，一言“徐邓功勋谁甲第，方黄骸骨总荒丘”[3]，一言“丹青赐额丰碑壮，棨戟传家甲第高”[4]

不过，作者仅仅是以昔盛叹今衰吗？请看二诗的收束，前者是“可怜一片秦淮月，曾照降幡出石头”[5]，后者为“英雄转战当年事，采石悲风起怒涛”[6]——二者一是以“可怜”为反语实际写出对“降幡出石头”的耻辱之感，一是从英雄豪气不再来托风涛以言“怒”。因此从此时吴伟业的心态来看，他比更之后成书的《板桥杂记》更多了一份知耻而怒的批判精神，因此对中山公子也不免下了“裸替辱”而“生世苟如此，不如死道旁”的评断。他从前朝王孙身上寻觅不得而终归讽批判的“志气”，正是基于对今昔对比间“形胜当年百战收，子孙容易失神州”[7]这种易代境况的认知而寻求的振作之途。这也同样是余怀在写葛嫩与王月的对比、写龚、顾而及童夫人甚至包括其他女子的性情之时，所欲在两性间互为评判与砥砺的所在。这些由才艺至性情、以性情见遭际而多面呈现的秦淮女子，正体现了清初文人在书写“易代”时的复杂心境与抉择。

六、结语：秦淮官妓易代观照中的语境分野

从上述几方面的比照来看，在同样是以歌姬为主体而寄托着家国之感的文人笔记中，

[1] （唐）杜甫：《哀王孙》，《全唐诗》卷二百十六，第 2268 页。
[2] （唐）杜甫：《哀王孙》，《全唐诗》卷二百十六，第 2268 页。
[3] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 171 页。
[4] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 173 页。
[5] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 171 页。
[6] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 173 页。
[7] 叶君远：《吴伟业诗选》，人民文学出版社 2000 年版，第 171 页。

女性主体的呈现有着不同的维度侧重。在唐人以歌姬写“盛衰”的主旨下，作者对于才辩、性格、遭遇这几要素加以关注，更多是从共时图景中以个体性特征的书写来交代人事始末；而在清初以歌姬喻“兴亡”的诉求中，作者对于才艺、性情、遭际这几方面综合体察，而更多的展现出历时景象中的群体性命题，从而以一代人的历史境况来书写“易代”的独特语境。因此在群体性内涵的侧重上，后者在国士与官妓之间更合成了一体同构的政治隐喻，这也是易代文士对于秦淮官妓的回顾与书写比唐人走向更为内在的原因。这种不同的主体互动视角正体现了在易代女性观照中“写盛衰”与“写兴亡”这两种的语境分野。

本节附录

表一

《北里志》	才貌特征			士、妓交往
	概述	细节	表现	
天水仙哥	善谈谑	能歌令	常为席纠，宽猛得所	
楚儿	而辩慧	往往有诗句可称		
郑举举		亦善令章	尝与绛真互为席纠，而充博非貌者。但负流品，巧谈谐，亦为诸朝士所眷	时礼臣初入内庭，矜夸不已，致君以下，倦不能对，甚减欢情。举举知之，乃下筹指礼臣曰……
莱儿（“杨妙儿”条目下）	利口巧言，诙谐臻妙			小子弟辈马上念诗以谑之曰……莱兒尚未信，应声嘲答曰……其敏捷皆此类也
迎儿（“杨妙儿”条目下）	既乏丰姿，又拙戏谑	多劲词以忤宾客		
福娘（“王团儿”条目下）	谈论风雅，且有体裁			予在京师，……与二福环坐，清谈雅饮，尤见风态
小福（“王团儿”条目下）	虽乏风姿，亦甚慧黠			
俞洛真	有风貌，且辩慧	亦时为席纠，颇善章程		
王苏苏女昆仲数人	亦颇善谐谑			

表二

《板桥杂记》	体貌		才艺		秉性	其余
	姿色体态	神采风韵	谈辞文才	技艺精工		
尹春	姿态不甚丽	而举止风韵，绰似大家	谈词爽雅，无抹脂鄣袖习气	专工戏剧排场，兼擅生、旦	性格温和	
尹文	色丰而姣，荡逸飞扬、顾盼自喜，颇超于流辈					
李十娘	生而娉婷娟好，肌肤玉雪	既含睇兮又宜笑，殆《闲情赋》所云……		能鼓琴清歌，略涉文墨，爱文人才上	性嗜洁	在母腹中，闻琴歌声，则勃勃欲动
媚姐	白皙，发覆额，眉目如画					
葛嫩	双腕如藕，面色微黄，眉如远山，瞳人点漆	值嫩梳头，长发委地		十娘盛称葛嫩**才艺**无双		
李大娘					性豪侈，女子也，而有须眉丈人之气	
顾媚	鬓发如云，桃花满面，弓弯纤小，腰肢轻亚	庄妍靓雅，风度超群	通文史	善画兰，追步马守真，而姿容胜之，时人推为南曲第一		

董白	容貌娟妍		天姿巧慧/七八岁时阿母教以书翰，辄了了	针神曲圣，食谱茶经，莫不精晓	性爱闲静/至男女杂坐……意弗屑也	
卞赛			见客，初不甚酬对；若遇佳宾，则谐谑间作，谈辞如云，一座倾倒	知书，工小楷，善画兰、鼓琴		喜作风枝袅娜，一落笔，画十余纸
卞敏	颀而白如玉肪	风情绰约，人见之，如立水晶屏也		亦善画兰鼓琴	对客为鼓一再行，即推琴敛手，面发赪色	画兰，亦止写筱竹枝、兰草二三朵，不似玉京之纵横枝叶、淋漓墨沈也
范珏				性喜画山水，摹仿史痴、顾宝幢，……笔墨间有天然气韵	廉静，寡所嗜好，一切衣饰、歌管艳靡纷华之物，皆屏弃之/妇人中范华原也	
顿文			性聪慧，识字义，唐诗皆能上口	学鼓琴，雅歌《三叠》		
沙才	美而艳，丰而柔，骨体	长指爪，修容貌，留仙裙，		善弈棋、吹箫、度曲		

	皆媚，天生尤物也	石华广袖，衣被灿然				
马娇	姿首清丽	濯濯如春月柳，滟滟如出水芙蓉，真不愧“娇”之一字也		知音识曲，妙合官商，老伎师推为独步		然终以误堕烟花为恨，思择人而事，不敢以身许人
小马嫩	轻盈飘逸，自命风流					
顾喜	体态丰华，双趺不纤妍	然其迈往不屑之韵，凌霄拔俗之姿，则非篱壁间物也			性情豪爽	《悼李夫人赋》有云“佳侠含光”，余题四字颜其室
朱小大	纤妍俏洁		涉猎文艺，粉掐、墨痕，纵横缥帙，是李易安之流也			
王小大			为人圆滑便捷，善周旋/又工于酒纠、觥录事/能为酒客解纷释怨			
张元	清瘦轻佻，临风飘举	纤腰踽步，亦自楚楚				
刘元	佻达轻盈，目睛闪闪					

崔科	有一种天然韶令之致					
李香	身躯短小，肤理玉色		慧俊宛转，调笑无双			
王月	颀身玉立，皓齿明眸，	善自修饰/异常妖冶，名动公卿	尤慧妍			
王节	有姿色	虽为姬侍，有荆钗裙布风			甘淡泊，怡然自得	
寇湄	娟娟静美，跌宕风流		粗知拈韵吟诗	能度曲，善画兰		

表三

	易代之际的经历生平	易代后士、妓的交往题赠
尹春	余遇之迟暮之年，延之至家，演《荆钗记》，扮王十朋，至《见母》《祭江》二出，悲壮淋漓，声泪俱迸，一座尽倾，老梨园自叹弗及。……春亦得诗而泣，后不知其所终。	余曰：“此许和子《永新歌》也，谁为韦青将军者乎！”因赠之以诗曰：“红红记曲采春歌，我亦闻歌唤奈何。谁唱江南断肠句，青衫白发影婆婆。”
尹文	卒归张。未几，文死。张后十数年乃亡。	
李十娘	问十娘，曰：“从良矣。”问其居，曰：“在秦淮水阁。”问其家，曰：“已废为菜圃。”问：“老梅与梧、竹无恙乎？”曰：“已摧为薪矣。”问：“阿母尚存乎？”曰：“死矣。”	因赠以诗曰:“流落江湖已十年，云鬟犹卜旧金钱。雪衣飞去仙哥老，休抱琵琶过别船。”
媚姐	鼎革后，泰州刺史陈澹仙寓丛桂园，拥一姬，曰姓李。余披帏见之，媚也。	
葛嫩	克咸曰：“此温柔乡也，吾老是乡矣！”是夕定情，一月不出，后竟纳之闲房。甲申之	

	变，移家云间，间道入闽，授监中丞杨文骢军事。兵败被执，并缚嫩。主将欲犯之，嫩大骂，嚼舌碎，含血喷其面，将手刃之。克咸见嫩抗节死，乃大笑曰：“孙三今日登仙矣！”亦被杀	
李大娘	渐托疾，客荐胥生能医，……与生订终身约。后天行死，卒归胥生。胥生本贫士，家徒四壁立，获吴氏资，渐殷富，与大娘饮酒食肉相娱乐，教女娃数人歌舞。生复以乐死。大娘老矣，流落阛阓，仍以教女娃歌舞为活。……大娘捧扇而泣，或据床以哦，哀动邻壁。	余犹及见之，徐娘虽老，尚有风情，话念旧游，潸然出涕，真如华清官女说开元、天宝遗事也。昔杜牧之于洛阳城东重睹张好好，感旧伤怀，题诗以赠，末云……正为今日而说。余即书于素扇以贻之
顾媚	未几，归合肥龚尚书芝麓。……值夫人生辰，张灯开宴……召旧日同居南曲呼姊妹行者与燕，李大娘、十娘、王节娘皆在焉。……还京师，以病死。敛时，现老僧相，吊者车数百乘，备极哀荣。	尚书有《白门柳传奇》行于世
董白	随如皋冒辟疆过惠山，历澄江荆溪，抵京口，涉金山绝顶，观大江竟渡以归。后卒为辟疆侧室，事辟疆九年，年二十七，以劳瘁死。	辟疆作《影梅庵忆语》二千四百言哭之，同人哀辞甚多，惟吴梅村宫尹十绝可传小宛也。其四首云……
卞赛	寻归秦淮，遇乱，复游吴。……逾两年，渡浙江，归于东中一诸侯。不得意，进柔柔当夕，乞身下发。复归吴，依良医郑保御，筑别馆以居。长斋绣佛，持戒律甚严，……又十余年而卒，葬于惠山祇陀庵锦树林。	梅村学士作《听女道士卞玉京弹琴歌》赠之，中所云……
卞敏	维久宰相孙，……得敏，益自喜，为闺中良友。亡何，维久病且殁，家中替。敏复嫁一贵官颍川氏，官于闽。闽变起，颍川氏手刃群妾，遂自刭。闻敏亦在积尸中也。或曰三	

	年病死。	
范珏		
顿文	琴心生于乱世，顿老赖以存活，不能早脱乐籍，……屡为健儿、伧人所厄，最后为李姓者挟持，牵连入狱，虽缘情得保，犹守以牛头阿旁也。客有王生者，挽余居间营救，……复还故居。吴郡王子其……将携归，置别室，突遘奇祸。收者至，见琴心，诧曰："此真祸水也。"悯其非辜，驱之去，独捕王子。王子被戮，琴心逸，然终归匪人。	
沙才	后携其妹曰嫩者，游吴郡……惜也才以疮发，剜其半面	
沙嫩	嫩归吒利，郁郁死	
马娇	思择人而事，不敢以身许人，卒归贵竹杨龙友。……甲申之变……时龙友巡抚苏、松，尽室以行。玉耶久殉，婉容莫知所终。龙友父子殉难闽峤，无遗种也。	
小马嫩	真州盐贾用千金购得，奉溧阳陈公子。公子昵之未久，并奁具赠豫章陈伯玑，生一子一女，如王子敬之有桃根也。	
顾喜	乱后不知从何人以去，或曰归一公侯子弟云。	*汉武帝《悼李夫人赋》有云"佳侠含光"，余题四字颜其室。（易代前）*
朱小大	归昭阳李太仆。太仆遇祸，家灭。	
王小大		
张元		
刘元		
崔科	卒为一词林所窘辱。	
董年		钟山张紫淀作《悼小宛》诗，中一首云……寂寂皆黄土，香风付管城

李香	朝宗去后，有故开府田仰以重金邀致香。香辞曰：“妾不敢负侯公子也。”卒不往。（见下卷）	
王月	大盗张献忠破庐州府……得月，留营中，宠压一寨。偶以事忤献忠，断其头，蒸置于盘，以享群贼。（详见下文引录）	次日，各赋诗纪其事。余诗所云“月中仙子花中王，第一姮娥第一香”者是也。微波绣之于蜕巾不去手（易代前）
王节	先归顾不盈，后归王恒之。甘淡泊，怡然自得，虽为姬侍，有荆钗裙布风。	
王满	保国公买置后房，与寇白门不合，复归秦淮。	
寇湄	十八、九时，为保国公购之，贮以金屋……甲申三月……白门以千金予保国赎身，匹马短衣，从一婢南归。归为女侠，筑园亭，结宾客，日与文人骚客相往还，亦自叹美人之迟暮，嗟红豆之飘零也。既从扬州某孝廉，不得志，复还金陵。老矣，犹日与诸少年伍。卧病时，召所欢韩生来……韩生以他故辞，犹执手不忍别。至夜，闻韩生在婢房笑语，奋身起唤婢，自箠数十，咄咄骂韩生负心禽兽行，欲啮其肉。病逾剧，医药罔效，遂以死。	钱虞山诗云：“寇家姊妹总芳菲，十八年来花信违。今日秦淮恐相值，防他红泪一沾衣。” 虞山《金陵杂题》有云：丛残红粉念君恩，女侠谁知寇白门？黄土盖棺心未死，香丸一缕是芳魂。

第四章　易代评判与女性才德

在以女性建构自我的政治隐喻之后，易代文人的性别书写重新回到对于女性自身的观照上，因此，“才德”命题作为观照女性的基本维度，就成为此际书写女性的逻辑内核。由于女性的“才德”命题被置于男性作为他者的视角之下，便不可避免的印上了某种被评判的色彩。因此，关于女性“才德”的书写实际成为江南文人易代批判观念的呈现载体。

本章希望从三个角度来探讨这一论题：首先以柳如是的清初传记为例，探讨这位由画舫回归内室的女性如何在“怜才”与“报主”这两大书写主题中，凸显钱、柳并立的书写基调，并由此融合清初士人对她的才德观照。其次以黄媛介为例，从清初士人写予她的赠序传记中探讨她如何从被质疑德行的“士女”形象，转换为以才情为立身之本的“女士”形象，从而在“士不遇”主题的书写下化解了她在才德评价中的矛盾。

柳、黄二人彼此有如镜像，前者是从公共领域中回归内室，而才情只被作为结构钱、柳关系的书写策略加以书写，而在德行的定评前甚至可以悬置不论；后者则因生存的窘境从内室走出，辗转在各个公共领域之中而饱受德行的质疑，最终只有通过自身才情的雅正和借此活家之行，被纳入到“士不遇”主题的书写中。而黄媛介也由此完成了性别身份又“士女”到“女士”的定位转变，由此化解了她德行之间的矛盾，这与力图塑造回归女性本位的柳如是书写恰恰相反。

第一节　从“怜才”与“报主”的定位看柳如是之死

一、引言

在清初易代文人对柳如是完整生平的观照书写中，始终是以两性统观的性别书写意识将柳如是置于钱、柳并立的关系中加以构塑，而异于清代中晚期大量将柳如是作为个体巾帼加以凸显的续写题赠。在这样的性别书写意识下，“报主”与“怜才”形成了柳如是书写从清初到清中晚期一以贯之的两大主题，但不同的主体指向与隐喻意涵形成了不同语境下的清代文士对女性“才”“德”这一传统命题迥然有别的观照方式和书写逻辑。通过对柳如是“才”“德”主题的书写，易代文人构建起私人领域与公众领域两重空间中的以女性写家国的情怀寄寓，而后世在此主题复写中的重塑与变异也正凸显了易代语境下独特的性别书写意识和明清之际的女性书写所承载的易代情旨。

柳如是以独立的主体形象进入文学的书写是从如何面对柳如是之死开始的。后世关于柳如是的众说纷纭，都本于顾苓、钮琇、沈虬、徐芳那几篇有关柳如是的清初传记。其中顾苓的《河东君小传》所作最早，康熙三年甲辰五月二十四日钱谦益辞世，六月柳如是自

吊于阁楼以解钱氏家族争财之围，而顾传写于后一月的“闰六月七日”（也写作“七月七日”）[1]真娘墓。此后不论是他的传记或所绘的《河东君初访半野堂小影》都引来了许多的续写与评议。可以说，以柳如是为主体的书写实际是始于柳如是死后的——她生前的交游唱和、写作编书虽多，但除了早年陈子龙为她的《戊寅草》所撰的序言和她自称“女弟”的书信以外，她更多的是以钱谦益笔下的“内子”身份出现，而在文学书写中获得完整的主体性观照便是从上述几篇清初的散传纪文开始的。

既然柳如是死于钱氏家难，那么这些需为柳如是盖棺定论的传文要如何处置钱之于柳的关系就变得尤为重要。而钱、柳关系的特殊性不仅在于柳如是身为名妓的出身，还有她在嫁入钱家后的姿态上也并非《板桥杂记》所录的“甘淡泊，怡然自得，虽为姬侍，有荆钗裙布风”[2]的王节，这一切都使得对她的书写不能如传统德妇（或者至少是某种回归内室的女性典范）那样来彰榜。然而，柳如是自缢的节点却恰与钱氏之死紧紧勾连，也就给了殉夫、全家及其他种种符合儒家死亡价值的可能性诠释以空间，而易代之际的士人们又特长于对所死之时、之地的讲究[3]，以求对死亡价值阐释的最大化。因此无论是嫁人前还是嫁入钱家后，看起来都不那么“正确”的柳如是的一生，就在一个很合时宜的似乎“正确”的死亡节点上，具有了反复被文人们阐释的多重意义。而围绕柳如是之死所生发的种种阐释都指向了对她“德行”的重新构塑，这正与她生前的“才情”所引发的种种非议相对。因此，“怜才”与“报主”就组成了以才德观照为核心的从清初到清中后期对于柳如是的种种书写。

有趣的是，在“谁”在“怜才”的问题上，易代之际的士人与中后期的书写有着鲜明的分别，这也导向了他们对于“报主”意涵不同的阐释层级。由此确立的柳如是形象——包括她在公、私领域中不同的主体性生成和其历史价值在两个领域中不同的关联方式，都呈现出了迥然有别的逻辑思路。

下面就从清初有关柳如是的书写入手，兼及部分中后期的续写与题咏来探讨这种易代之际两性统观的性别书写意识的独特性，以及文本中“怜才”与“报主”的两大主题如何勾连起了男性士人对柳如是才德的“统观”，并由此完成了对她“才妓”与“烈妇”两截人生的粘合和她的历史价值在私领域与公领域之间的生成、跨越与连接。

---

[1] （清）顾苓：《河东君小传》，范景中、周书田编纂：《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 7 页。注：本文主体论述的几个清初传记和清代人关于柳如是的题写，为便于统一，多引自《柳如是事辑》一书。此书未予收录的，会特殊出注。

[2] （清）余怀著、李金怀标注：《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年版，第 51 页。

[3] 参见赵园：《明清之际士大夫研究》第一章，北京大学出版社 2014 年版。

二、柳如是的两种姿态：钱、柳并立的关系建构

无论后世人如何标榜柳如是的彤管之才、报国之节，或是如何因钱谦益的以柳为夫人、贰臣之行而加以贬损，尤其像清代中后期文人那样将钱、柳分别开来，加以一贬、一褒的对立书写（后文将详论），都不能无视这样一个事实：柳如是自身经历的丰富性、可供言说的多面性，尤其是她死后能够得到清初诸多文人的凭吊与写赠，都离不开她嫁给钱谦益的这个转机、都始自她嫁入钱家的那一刻。因此，以柳如是的出嫁为节点，不仅她的人生呈现出了两种生命状态，文人在其书写中也要由此做两段考量而呈现出两截状况。

值得说明的是，这种文人书写中的割裂感并不是指基于儒家价值观的评判而导致了柳如是的前后两般面目，而是指他们在书写中有着前后两段声调的趋同与趋异的特质：文人对于钱、柳嫁娶的当日和柳嫁入钱家后的轶事选取和情态描述在书写中多有相通之处，趋近统一；而对于嫁给钱谦益之前的柳如是，无论是轶事的选择、情性的刻画或是对钱、柳关系（即初始相识）的直接描写等方面，都有着不同详略、不同视角、不同手法的多元声调。可以说，嫁与钱谦益之前的柳如是有着身份的边缘性和多样状况，这与易代之际文人的书写观相悖而使他们不得不各自做策略上的处理。而文人采用的这种种多元的书写策略最终便是为了对钱、柳关系进行个人化的加工，以将柳如是出嫁之前与之后的身份、经历、情志、价值进行弥合，最终完成对于柳如是之死及其价值大体相通的总括阐发。那么，这种个人化的加工到底是要达成怎样的钱、柳关系的构塑，这种多元的书写策略又如何走向了后来较为统一的内涵定位，就是在“怜才”“报主”的具体探讨前，本文所欲澄清的问题。一切又要从钱、柳初始的河东君造访半野堂的著名轶事开始。先看一段顾苓的《河东君小传》：

> 河东君者，柳氏也。初名隐雯，继名是，字如是。为人短小，结束俏利，性机警，饶胆略。适云间孝廉为妾，孝廉能文章，工书法，教之作诗写字，婉媚绝伦。顾倜傥好奇，尤放诞。孝廉谢之去。游吴越间，格调高绝，词翰倾一时。嘉兴朱治𣏌为虞山钱宗伯称其才，宗伯心艳之，未见也。崇祯庚辰冬，扁舟访宗伯。幅巾弓鞵，著男子服。口便给，神情洒落，有林下风。宗伯大喜，谓天下风流佳丽，独王修微、杨宛叔与君鼎足而三，何可使许霞城、茅止生𡎴国士名姝之目。留连半野堂，文燕浹月。越

舞吴歌，族举递奏；《香簌》《玉台》，更唱迭和。刻《东山酬和集》。集中称河东君云。君至湖上，遂别去。过期不至，宗伯使客构之乃出。[1]

这里在初略的交代了河东君面貌情性之外，主要提到了两段她的经历：一是与“云间孝廉为妾”一事，一是展开她与钱谦益相识相交的描写。柳如是在适钱之前，与张溥、周道登、陈子龙有的旧事不比寻常的士、妓交游，在柳如是的个体成长中别有价值。而顾苓、沈虬、徐芳的几篇传文对此类与钱、柳无关却别有意义的轶事处理各不相同。徐芳的《柳夫人小传》略去一切与钱无关的情事交代外，顾传此处先行交代了“云间孝廉”一事，沈虬则在钱、柳主体叙事后补入张溥一事。虽然他们的叙事策略不同，但都旨在构塑柳如是进入钱、柳关系之前的姿态并使之与钱、柳关系之中的柳如是的主体性统一起来。那么，他们到底构建了怎样的钱、柳关系和其中柳如是姿态的关联如何呢？就请先来看他们对于河东君造访半野堂一事的叙述视角与处置方式。

顾传虽然开头皆以传主为主体视角进行叙事，但这里却突然转向交代钱谦益一线，并在“虞山钱宗伯称其才”的语气中较多呈现出钱谦益的主体性。如果仅于此，那尚可只作是一段衬托柳如是才情的插叙，但随后补充的“宗伯心艳之，未见也”却是将叙事视角整体转向了钱谦益。这一转向的意义何在、为什么不像其他文人笔记那样在柳如是造访后来再补赘钱谦益的惊才艳艳、为何独要以此“未见也”来启叙呢？实际上，这一独特的安排实际是将钱、柳的情爱关系从开始就确立为以钱谦益为发出者、主导者的两性关系结构。这实际与其他的文人传记和清初笔记的记叙方式都不尽相同，是作者的匠心独运之处。

此后写两人初见于半野堂，作者虽工笔勾勒间简洁交代出“著男子服”的柳如是“有林下风”，但叙事重点仍在钱谦益身上，因此有一段较详细的“国士名姝”之论。这一论调的发出表面来看似乎只是他对于柳如是拜访的一种赞赏与回应，但实际更是一种非常明确的表态。作者此处并不欲凸显柳如是拜访宗伯前可能的用心、着力与拜访时的主动、掌控，而始终在凸显钱谦益对于此段关系的主导和所有的决定性作用。包括随后写再次邀约时的小插曲“过期不至，宗伯使客构之乃出”，也以一“使”字凸显了钱在关系中的决断和主动。

此段的叙事视角在进入钱、柳关系的书写之后，立刻转向并竭力停留在钱谦益身上，与写“适云中孝廉”时有所不同。同样写士、妓二人的诗文交流，“云中孝廉”虽有“能

[1] （清）顾苓：《河东君小传》，范景中、周书田编纂：《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 5 页。

文章，工书法”之才，也有“教之作诗写字”之功，然而重点终落在对柳“婉媚绝伦”形象的凸显上，并因“顾倜傥好奇，尤放诞”而使孝廉只能“谢之去”。一切着落在孝廉身上及二人过往的笔墨最终都指向一种实质上以柳为主体、孝廉为被动的两性关系。

反观作者写钱、柳二人的诗文唱和与文集刊刻，由钱谦益“刻《东山酬和集》。集中称河东君云”给出的并不先是名姝归配国士的审美图景，而是国士为名姝定名的逻辑理路。而别有一点可提的是，顾传上来只简单给定柳如是名号，通篇都未如钮琇或徐传那样对她一生的多个名称转变、出处蕴涵外加交代、几经纠缠，只在此处别加点明“河东君”之称的所由。作者在强调着这一称号乃是宗伯给予柳如是的一次“命名”，也等于她的一次“重生”，这也是作者有意识的将柳如是形象以钱谦益为中介作以前后的间离、隔别和转变的勾连。此后，通篇传文皆以“君”称柳如是，不见“柳”字——也不像徐传般以“柳夫人”呼之，自是别有一番尊重之意，但也在间接强调并固守着钱为主导的关系结构。而从作者对这次命名的强调来看，柳如是在易代文人的书写中逐渐获得了符合儒家性别意识形态的正统性色彩，并最终占据了评判的高地，这一切的基石都仍取决于钱谦益——这也是为何顾苓从一开始就以种种策略将钱、柳关系刻画为“国士”对“名姝”主导下的情爱关系。

钱、柳的初次相见虽然是“牧斋未见河东君之前，经过朱子暇汪然明姚叔祥及惠香诸人先后之介绍，机缘成熟”才有了“于是崇祯十三年庚辰十有一月杜兰香蓼绿华之河东君，遂翩然来降于张硕羊权之牧斋家矣”[1]一事，但顾苓有意强调的先有宗伯“心艳之”而“未之见”，后有柳如是获得重新“命名”之机，都能看到一种文人笔法的呼应运用，作者正是借此将柳如是置于被动的姿态以纳入到钱、柳并构的书写前提之下。

柳如是拜访宗伯之前“关于钱、柳因缘导致之情势及其必然性”[2]陈寅恪已经论析颇详，但在这一看似水到渠成的姻缘中，钱、柳二人的主被动关系却并未在文人书写中趋近统一。于此再略检别处资料来看：

徐芳《柳夫人小传》：

柳夫人字某，虞山钱牧斋宗伯爱姬也。慧倩工词翰。在章台日，色艺冠绝一时。才隽奔走枇杷花下，车马如烟，以一厕扫眉才子列为重。或投竿衒饵，效玉皇书仙之

[1] 《柳如是别传》第四章“河东君过访半野堂及其前后之关系”，收于《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 511 页。

[2] 参见陈寅恪：《柳如是别传》第四章，收于《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 511 页。

句，纸啣尾属，柳视之蔑如也。即空吴越无当者，独心许虞山……[1]

钮琇《觚剩·河东君》：

……居松久之，屡以刺谒陈，陈严正不易近，且观其名纸，自称女弟，意滋不悦。而虞山宗伯与陈齐望，巍科赡学，又于陈为先辈，因昌言于人曰："天下惟虞山钱学士始可言才，我非才如学士者不嫁。"适宗伯丧偶，闻之大喜，曰："天下有怜才如此女子者耶？我亦非才如柳者不娶。"钱之门多狎客，往来传致，迄于庚辰冬月，柳始遇宗伯。[2]

这两段撰写最统一的便是始终以柳如是主体性的凸显为立意。先来看徐传讲柳如是于"车马如烟"之际欲立于"扫眉才子列"，本身就从"才"的角度凸显出柳如是的主体形象。随后又以他人的"效玉皇书仙之句"而使得柳"视之蔑如"，更是对"独心许虞山"的反衬。此中柳如是的态度比对自我才华的期许更进一步，要求缔结以"才"为应和的两性关系。因此以"才"为中介，作者既凸显了钱、柳情缘的独特性，也同时摒除了柳如是的原初身份与交际之况所带来的潜在争议，只将钱、柳二人的主体凸显出来。不过，在这场以"才"为核心的话题中，柳如是一直是作为主导者的，不仅确立了自身主体性鲜明的文本形象，更以一种"选择"虞山的主动姿态从开始就决定了钱、柳关系的缔结。

这样一种姿态和缘起在钮琇那里有着更详实的记录，而且柳如是的主动性在"我非才入学士者不嫁"中张扬的更为鲜明。这种以柳如是自述出之的拟代想象本即有强化人物主体面貌的作用，更值得玩味的是以此笔法来写钱谦益的一段：钱先有"闻之大喜"之态，后有呼应柳的"我亦非才如柳者不娶"之语，复又有钱门"多狭客"为其"往来传致"。几经周转中，作者不断强调钱对于柳的认可和选择。与此相对的，是前文柳"谒陈"时的"陈严正不易近，且观其名纸，自称女弟，意滋不悦"一事。柴萼所言"吴江钮玉樵传《河东君传》，博雅典丽，可谓至矣。顾苓所撰，似微不及"[3]可能也多是从此种立场分明的人物塑造中来论其雅正之风的。

这里"陈"指的是陈子龙，孙康宜有《陈子龙与柳如是的诗词情缘》[4]一书曾详细考辨

[1] （清）徐芳：《柳夫人小传》，（清）张潮辑：《虞初新志》，文学古籍刊行社 1954 年版，第 67 页。
[2] （清）钮琇：《觚剩》吴觚下"河东君"，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 48 页。
[3] （清）柴萼：《梵天庐丛录》卷十六，吴正明、李烨辑：《钱、柳说汇》，广陵书社 2013 年版，第 13 页。
[4] 见［美］孙康宜著、李奭学译：《陈子龙与柳如是的诗词情缘》，陕西师范大学出版社 1998 年版。

了在钱之前的陈柳二人交往。然而，无论是徐芳还是沈虬都略去了遇见钱谦益之前的对于柳如是一切交游的交代。

除了钮琇，顾苓的传记所云“孝廉”一事可能也是提到了陈，这种推测是源自罗振玉的《顾云美书河东君传册跋》一文中有提到“传中记蘼芜初归云间孝廉为妾，殆先适陈卧子，他纪载所未及”[1]的断语。后来陈寅恪写作《柳如是别传》时更有一段考证“崇祯八年乙亥春间陈杨两人之关系已如上所考定。兹有一疑问，即顾云美‘河东君传’所谓‘适云间孝廉为妾’之语。卧子为崇祯三年庚午举人，十年丁丑进士，历官刑部主事，惠州绍兴推官，兵科给事中，兵部右侍郎兼翰林学士，何以仅称之为“云间孝廉”而不以其他官名称之耶？应之曰：云美之以‘孝廉’目卧子者，盖谓河东君“为妾”实即“外妇”之时，卧子之资格身份实为举人而非进士及其他诸职也。此点云美既所以为河东君及卧子讳，又标明其关系之时代性，斯固为云美之史笔，亦足证此关系发生于卧子为举人时，即崇祯三年庚午至十年丁丑之时期，此八年之间唯有崇祯八年乙亥春季最为适合。故‘云间孝廉’之为卧子可以无疑也。”[2]

由于有《别传》的考证在，“云间孝廉”指陈子龙一说基本成为定论，但从顾苓的史家笔法上看，这种回护曲隐之笔也间接服务于弱化柳如是、凸显钱谦益主导性的书写策略。钮琇此处不仅直言陈柳之事，且大有反写之意。虽然“自称女弟”为柳常态，无论是给汪明然的信札还是后来钱谦益介绍时也称其为“高弟”——这一点在钮琇后文中借宗伯口介绍“柳儒士”时也并无贬讽之意，不过作者这里特书陈“且观其名纸”后的不悦未免有文学伪饰之嫌。后来有李贻德撰《题柳河东小影后》也深受此文影响，有“花下门关薛校书，袖中刺访陈惊座。亲书女弟上名笺，放诞难邀文士怜”[3]之语。

此处和后面“适宗伯丧偶”而有“闻之大喜”一事相对，都是作者有意凸显钱、柳相配的互动性和唯一性，是将钱、柳关系并立结构的一种文学笔法。实际上，无论是顾传采用的以钱为主导而弱化柳之主动性的方式，还是徐、钮二人采取的以柳为主动选择而凸显钱之应和的方法，都旨在构建钱、柳一体并构的关系。对于清初文人而言，只有在钱、柳并立中才能以“怜才”言二人情融，进而为柳立德。这种在两性彼此支撑间来构塑柳如是形象的思路随着易代的远去而逐渐消散。

等到顾翰所撰的《松江竹枝词》中再次讲到陈柳“明纸难通一女郎，那堪失望到茅堂。

[1] 罗振玉：《顾云美书河东君传册跋》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 10 页。
[2] 《柳如是别传》第三章“河东君与‘吴江故相’及‘云间孝廉’之关系”，第 286、287 页。
[3] （清）李贻德：《题柳河东小影后》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 178 页。

若非卧子门墙峻，何至终身误柳娘。”[1]诗后自注更明确讲“陈严正不纳”“因转属钱虞山，后有误识英雄之悔”[2]，却已转向钱、柳对立的书写定位。这种“误识”也就带来了“蘼芜悔嫁”[3]，以及钱谦益“羞”“愧”形象的对立书写，以及在这种对立中写柳之“恨”“可怜”的多重蕴涵（下文论）。

既然后人提到了柳如是有“误识英雄之悔”，那“识英雄”又始于何处呢？这就要看柳钱对话中都强调的对于“怜才”共识：柳因钱可“言才”而独心许之，钱也因柳能识才而独推许她“天下有怜才如此女子者耶？”可以说，在钱、柳关系的并立建构过程中，无论柳如是是被作者摆在了被动或主动的姿态位置上，各个传记对此两性关系的深层统筹都是围绕“怜才”二字展开的。也正是在此基础上钱、柳二人从情由之始走入了姻缘之结，并形成了某种可以用“李易安”“卓文君”相比拟的柳如是形象和对钱、柳二人的“知己”式婚姻的描写。下面就从“怜才”来初探从清初的“识英雄”到中后期的“误识”之“悔”下的柳如是形象及钱、柳关系的流变书写。

三、“怜才”的两重主体：知己与个体的才情书写

晚清人孙雄于《诗史阁壬癸诗存》中曾写有《题河东君初访半野堂小景，以“堂”字为韵，七绝五首》，其四为：

报主怜才俱侠肠，从知慧眼正红妆。翩翩素素非同调，不列闺门列教坊。[4]

这首诗开篇就总结了清代柳如是书写中的两大核心点，一是“报主”，一是“怜才”。这二者的关系本文后面再论，先就“怜才”而言就有一个问题：到底是谁在“怜才”——即“怜才”的主体和对象问题。是柳“怜”钱才、或钱“怜”柳才、还是二者彼此“怜才”，甚至是夹杂了书写者的“怜才”之意呢（如果有，又主要指向对谁的怜惜呢）？

这几种情况实际在清代文人的书写中都交杂出现过，但对于清初传记而言却是钱、柳彼此的“怜才”之意为核心，体现的是“知己”关系下的才情书写——柳如是也因此获得了某种儒家内室典范性的形象书写，但这种情形却被清中后期的大量只着眼于柳的个体才情的观照所取替。下面就从对柳的才情观照由“知己”向“个体”维度的转变来反观清初

[1] （清）顾翰：《松江竹枝词》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 205 页。
[2] （清）顾翰：《松江竹枝词》诗后注，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 205 页。
[3] （清）姚燮：《疏影楼词·眉妩》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 212 页。
[4] 孙雄：《题河东君初访半野堂小景，以“堂”字为韵，七绝五首·其四》，《诗史阁壬癸诗存》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 147 页。

文人在柳如是的书写中所体现出的两性统观的性别书写观念。

无论是为妓还是为妇，柳如是最核心的也最引起争议的就是她的才情，甚至钮琇传中有言“好读书以资放诞”[1]——这固然是以柳之才情为其言论行事之风的开解，但这种由“才”引发的质疑却可以看到是相伴柳如是书写始终的。每个柳如是传记的书写者，都在对柳如是才情高蹈的认同之下，努力佐以道义德行的自我评判进行书写策略的选择，而这些策略都指向将柳如是尽量纳入内室女性的范型之中而尽量规避她身份与德行的歧义性。

因此，才情在这中间成为很关键的一环：作者通过将柳如是个体才情的描写转换为夫妻间知己式的才情唱和，使得柳如是具有了儒家性别意识形态下的内室女性的风范——具体到人物形象的塑造中，就体现为以“怜才”为核心的钱、柳形象的塑造。这里复将几篇撰文开篇对于钱、柳缘起的交代并列于此：

钮琇《觚剩·吴觚·河东君》：

丙子春，……爰于是心喜自负，谓：“我生不辰，堕兹埃盍。然非良耦，不以委身。今三吴之间，簪缨云集。膏粱纨袴，形同木偶。而帖括咿唔，幸窃科第者，皆伧父耳。唯博学好古，旷代逸才，我乃从之。所谓天下有一人知己，死且无憾。矧盛泽固驵侩之薮也，能郁郁久此土乎！”遂易“杨”以“柳”，而“是”其名。闻茸城陈卧子为云间绣虎，移家结邻，觊有所遇。……居松久之，屡以刺谒陈，陈严正不易近，且观其名纸，自称女弟，意滋不悦。而虞山宗伯与陈齐望，巍科赡学，又于陈为先辈，因昌言于人曰：“天下惟虞山钱学士始可言才，我非才如学士者不嫁。”适宗伯丧偶，闻之大喜，曰：“天下有怜才如此女子者耶？我亦非才如柳者不娶。”[2]

徐芳《柳夫人小传》：

即空吴越无当者，独心许虞山，曰：“隆准公即未夐绝今古，亦一代颠倒英雄手。”而宗伯公亦雅重之，曰：“昔人以游蓬岛、宴桃溪，不如一见温仲圭。吾可当世失此人

[1] 《觚剩》吴觚下“河东君”，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 49 页。
[2] 《觚剩》吴觚下“河东君”，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 14、15 页。

乎？”遂因缘委币。[1]

顾苓《河东君小传》：

游吴越间，格调高绝，词翰倾一时。嘉兴朱冶憪为虞山钱宗伯称其才，宗伯心艳之，未见也。崇祯庚辰冬，扁舟访宗伯。幅巾弓鞋，著男子服。口便给，神情洒落，有林下风。宗伯大喜，谓天下风流佳丽，独王修微、杨宛叔与君鼎足而三，何可使许霞城、茅止生嵩国士名姝之目。[2]

沈虬《河东君记》：

河东君柳如是者，吴中名妓也，美丰姿，性狷慧，知书善诗律，分题步韵，顷刻立就，使事谐对，老宿不如。四方名士，无不接席唱酬。庚辰冬，如是始过虞山，即筑我闻室居之，以迎其意……[3]

其中徐芳、钮琇采用了拟代对话的方式加以直接呈现，顾苓、沈虬则以统观概括。徐传比较简省，先是以“独心许虞山”表明柳如是的择才而从，又以钱的“亦雅重之”表明同等的看待。钱谦益语中所言“温仲圭”乃指北宋女诗人温琬，本是良家子出身而为活其亲而自流为娼，曾言：“娼者固冗艺之妓也，有不得已而流为此业，所以藉赖金钱，活其生养其亲而已矣。”[4]从经历上讲，温柳二人并不相类，但温琬尝“喜字学，落笔无妇人体，遒浑且有格，常衣以男袍，同学与之居积年，不知其女子也”[5]却与柳如是的“林下风”有相通之妙，加之温琬节操自持而“遇士夫缙绅，则书《孟子》以寄其志”[6]等事都让这样的女子形象有着士大夫化的色彩。因此，钱谦益语中以温琬比柳如是，一方面是不以娼家子低视柳如是，甚而有对良家才女的尊重之感；另一方面是因其能与士大夫等同并对话的才华而生知音之感，才有不可“失此人”之语。

对于这样的知音之感，钮琇笔下有更精巧的叙事以凸显。钮琇先写张溥一事来详尽交代柳如是择才而适心理的缘起（沈虬则将张溥拜访一事后置，因此本文随后再谈）。这一

[1] 张潮辑：《虞初新志》（据开明书店纸本重印），文学古籍刊行社 1954 年版，第 67 页。
[2] 《河东君小传》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 5 页。
[3] （清）沈虬：《河东君记》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 18 页。
[4] （宋）刘斧撰辑：《青琐高议后集》卷七“温琬”，古典文学出版社 1958 年版，第 154 页。
[5] （宋）刘斧撰辑：《青琐高议后集》卷七“温琬”，古典文学出版社 1958 年版，第 155 页。
[6] （宋）刘斧撰辑：《青琐高议后集》卷七“温琬”，古典文学出版社 1958 年版，第 155 页。

段想象的柳如是自叙中主要论及了三件事：一是讲“我生不辰”的出身不由自主之辩，进而强调“然非良偶，不以委身”的择人心意；二是讲居三吴之地多有纨绔伧父等泛泛之辈，与徐芳写“或投竿衒饵，效玉皇书仙之句，纸啣尾属，柳视之蔑如也”为异曲同工；三是在此基础上讲出的“唯博学好古，旷代逸才，我乃从之”这一以才择人的标准。

不过，如果只讲到此，还仅是从柳如是单方面讲“怜才”之心，因此后面有以陈子龙事反衬钱谦益之“我亦非才如柳者不娶”。同时，在钱谦益的话中更明确的将以才择人之意转化为“怜才”之语，有了情感的深层呼应，是由理识的选择向情义的相和转变。

可见，钮琇这里是有意将柳如是之前的士、妓交游纳入以才择人的过程，通过“怜才”的策略性书写淡化柳如是于士林间的游走感，而凸显钱、柳彼此以才相投的独特性与唯一性。钱、柳因“怜才”而彼此认定的唯一性也照应了前面柳如是择偶定位中的关键一语“所谓天下有一人知己，死且无憾”。“知己”一词于此概括了钮琇后文对于钱、柳婚姻生活的描写，也是其他清初传记观照钱、柳的核心。

统观钱、柳相合，如下几事为文人书写的基本着眼：一为建“我闻室”以表重迎之意，二为赋诗相赠并以匹嫡迎娶；三为建“绛云楼”傍居以供二人遍检群书、诗文唱和——余者如柳帮助勘定《闺集》、钱呼柳为“柳儒士”等事，则随作者取略（劝钱殉国及救其出狱等事下节再论）。顾传与沈传虽于钱、柳初识上概写，但颇详于二人居绛云楼一段：

顾苓《河东君小传》：

为筑绛云楼于半野堂之后。房栊窈窕，绮疏青琐。旁龛金石文字，宋刻书数万卷。列三代秦汉尊彝环璧之属，晋唐宋元以来法书名画，官哥定州宣成之瓷，端溪灵璧大理之石，宣德之铜，果园厂之髹器，充牣其中。[1]

沈虬《河东君记》：

建绛云楼，穷极壮丽，上列图史，下设帏帐，以绛云仙姥下降比之，亵甚矣，不数年绛云楼灾，宜也。[2]

钮琇《河东君》：

柳归虞山宗伯，目为绛云仙姥下降。仙好楼居，乃枕峰依堞，于半野堂后构楼五

[1] 《河东君小传》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 5、6 页。
[2] 《河东君记》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 18 页。

楹，穷丹碧之丽，扁曰"绛云"。大江以南，藏书之家无富于钱。至是，益购善本，加以汲古雕镌，舆致其上。牙签宝轴，参差充韧。其下黼帏琼寝，与柳日夕晤对。所云"争先石鼎搜联句，薄怒银灯算劫棋"，盖纪实也。[1]

这三者都极写绛云楼建设之豪奢及其中宠柳之意，其中固有铺陈笔法以凸显绛云楼之感，但也在为写钱、柳的相合张本。不仅从建造缘由上讲这是一独属钱、柳二人的私人空间，而且这一空间对二人才情的承载又增添了它的私密性：尤为体现在二人如李清照与赵明诚般的知己式生活上。后人多以李清照比柳如是之风也由此而始。

顾苓《河东君小传》：

君于是乎俭梳靓妆，湘帘斐[棐]几，煮沉水，斗旗枪，写青山，临墨妙，考异订讹，间以调谑，略如李易安在赵德卿家故事。然颇能制御宗伯，宗伯甚宠惮之……宗伯失职，眷怀故旧，山川间阻，君则"知子之来之，杂佩以赠之；知子之顺之，杂佩以问之"，有《鸡鸣》之风焉。[2]

顾传讲河东君"于是乎俭梳靓妆"正是将这一两性私密空间的建立与柳如是的回归内室本位在逻辑上联系起来，以同样的铺陈笔法列举她的日常生活。如果说诗词唱和还可能有二人之外的友人参与题赠与和诗的话（如《东山酬和集》的编录），"考异订讹"则更注重二人间才力的对等——如钮琇详写的"牧斋临文，有所讨论，柳辄上楼繙阅，虽缥緗浮栋，而某书某卷，拈示尖指，百不失一。或用事微有误舛，随亦辨正，宗伯悦其慧解，益加怜重。"[3]"间以调谑"便又添了些独属二人的私密情调，这些都构成了"绛云楼"这个专有而私密的才情空间并象征着钱、柳一体化的形构书写。因此，顾苓这里以"略如李易安在赵德卿家故事"比之，也代表了清初人的某种共识。再看徐芳传记中对于柳如是回归"夫人"的命名与本位的营构方式：

---

[1] 《觚剩》吴觚下"河东君"，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 48 页。
[2] 《河东君小传》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 6、7 页。
[3] 《觚剩》吴觚下"河东君"，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 48 页。

徐芳《柳夫人小传》：

柳既归宗伯，相得欢甚，题花咏柳，殆无虚日。每宗伯句就，遣鬟矜示柳，击钵之顷，蛮笺已至，风追电蹑，未尝肯地步让。或柳句先就，亦走鬟报赏，宗伯毕力尽气，经营惨淡，思压其上，比出相视，亦正得匹敌也。宗伯气骨苍峻，虬榕百尺，柳未能到；柳幽艳秀发，如芙蓉秋水，自然娟媚，宗伯公时亦逊之。于时旗鼓各建，闺阁之间，隐若敌国云。宗伯于柳不字，凡有题识，多署"柳君"。吴中人宠柳之遇，称之直曰"柳夫人"。[1]

这里用"相得甚欢"形容夫妻情洽，但重点却在其后"正得匹敌"之上：无论此句所总结的前面的钱、柳斗才之过程——或柳"蛮笺已至""未尝肯地步让"或钱亦"思压其上，比出相视"等情形，以及作者为旁观眼所总结的二人才之各有所长——钱有"柳未能到"的"气骨苍峻"而柳则"幽艳秀发"以使"宗伯公时亦逊之"，如此种种"才"之"匹敌"都转换为易安夫妇那般的知己相合之道。如赵李这等夫妻相合之轶事，除了钱、柳二人诸多的唱和诗词外，在日常描述上也可从钱谦益《玉蕊轩记》一文中管窥一二：

河东君评花，最爱山矾。以为梅花苦寒，兰花伤艳，山矾清而不寒，香而不艳。有淑姬静女之风。蜡梅、茉莉，皆不中作侍婢。予深赏其言。今年得两株于废圃老墙之下，……又如人梏卣脱，相扶而立，相视而笑。君顾而乐之，为屋三楹，启北牖以承之，而请名于予。予名之曰玉蕊，而为之记曰：……吾故断取玉蕊以牓斯轩。春时花放，攀枝弄雪，游咏其中，当互为诗以记之。订山矾之名为玉蕊，而无复比瑒更矾之讥也，则自予与君始。[2]

这篇日常生活的记文中，无论从河东君识花赏花而向钱谦益求名，还是牧斋深许象征

[1] 张潮辑：《虞初新志》（据开明书店纸本重印），文学古籍刊行社 1954 年版，第 67 页。
[2] （清）钱谦益：《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 1144、1145 页。

柳如是自身人格的评花之论，以及到文中二花“相扶而立，相视而笑”的姿态，都象征了二人的情恰相知。因此，钱谦益以最终“则自予与君始”定论也是以二人共同的知花来象征二人彼此的相知相合。此可再检萧士玮的文字来看这种赵、李式的知己婚姻于时人之评：

萧士玮《读牧翁集七则》：

钱牧老语余言：每诗文成，举以示柳夫人。当得意处，夫人辄凝睇注视，赏咏终日。其于寸心得失之际，铢两不失毫发。余尝以李易安同赵德甫，每饭罢，坐归来堂烹茶，指堆积书史，言某事在某书某卷第几页第几行，以中否胜负为饮茶先后。中则举栝大笑，或至茶覆怀中不得饮而起。每思闺阁之内，安得有此快友！而夫人文心慧目，玅有识鉴，似比易安犹当让出一头地。惟朝云谓子瞻“一肚皮不合时宜”此语，真为知己。然则，公与柳夫人故相当视而笑也。[1]

萧士玮的这一段话载录有钱谦益之言并附加了自己的评议，比徐芳更详尽的阐明了以钱、柳比李赵时的落脚点，即可视之为“快友”；然而又嫌之不足，更以朝云、子瞻事比之，归结于“知己”这一定位之上。可见，时人对柳如是的才情书写——“文心慧目，玅有识鉴，似比易安犹当让出一头地”是以钱谦益为照应的。便如《玉蕊轩记》中以花姿的“相扶”“相视”喻人一样，书写者对于柳的怜才心理的激发和书写，实是在钱、柳“公与柳夫人故相当视而笑也”的并立关系下以同理心铺展的。

这也回扣到作者写钱、柳初识之时，虽是以写柳有以才择人之意为始，但更以钱谦益能解得其“怜才”之心为本质。因此，作者写钱谦益对“怜才”的呼应就不仅仅是为了构建表层的钱、柳关系，更是为了通过才情上的两性应和——甚至是以钱谦益为落脚的重点，将柳如是纳入到符合儒家价值体系的两性结构与向内室空间的回归上来。

这种实以钱为两性关系主导的柳如是书写，既是将柳重新纳回到内室本位的女性观照之中，同时也伴随着转才情为德行的书写暗线，进而为面对柳如是之死的“报主”命题张本。不过此处的才情之相合为柳德行之确立之基，与后世人的以德行分别钱、柳并反写二人因“怜才”而为“快友”之论是大相径庭的：

[1] （清）萧士玮：《读牧翁集七则》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 33 页。

虞山钱宗伯之河东君，虽重下陈，而以友待之，不在小星之列。……能殉宗伯家难，宗伯愧此闺中友矣。[1]

与二人彼此“怜才”而引发的“闺中友”命题相类的，还有柳如是的易装及“柳儒士”的获名问题。巾冠儒服是柳如是“士人化”形象的显著表现，在清初文人们以“才”之观照为始、终于“德”之书写的柳如是传记中，这种逾越性别本位的特征给文人书写带来的前后矛盾和处理困境在沈虬这里表面的非常鲜明：

沈虬《河东君记》：

但河东君所从来，余独悉之，我邑盛泽镇有名妓徐佛者，能诗善画兰，虽居乡镇，而士大夫多有物色之者。丙子年间，娄东张西铭先生慕其名，至垂虹亭，易小舟访之，而佛已于前一日，嫁兰溪周侍御之弟金甫矣。院中惟留其婢杨爱，杨色美于徐，而诗字亦过于徐，因携至垂虹，余于舟中见之，听其音，禾中人也。及长，豪宕自负，有巾帼须眉之论，易姓名为柳是，归钱之后，稍自敛束，在绛云楼较讐文史。牧斋临文，……故虞山甚重之。常衣儒服，飘巾大袖，闲出与四方宾客谈论，故虞山又呼为柳儒士。……夫人有一死，而青楼之愆盖，报夫君之大义昭，而品题风月之才不足论。[2]

此段中作者对柳如是才情的态度又正可与钮琇的传文对比来看：

钮琇《河东君》：

宗伯吟披之好，晚龄益笃，图史较雠，惟柳是问。每于画眉余暇，临文有所讨论，柳辄上楼翻阅，虽缥缃浮栋，而某书某卷，拈示尖纤，百不失一。或用事微有舛讹，随亦辨正。宗伯悦其慧解，益加怜重。国初录用前朝耆旧，宗伯赴召。旋罣史议放还，由此专事述作。柳侍左右，好读书以资放诞。登龙之客，沓至高闾。有时貂冠锦靴，或羽衣霞帔，出与酬应。否则肩筠舆访于逆旅。清辩泉流，雄谈锋起，即英贤宿彦，

[1] （清）姚光晋：《瓶山草堂集》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 62 页。
[2] 《河东君记》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 18、20 页。

莫能屈之。宗伯殊不蓟懋，曰："此我高弟，亦良记室也。"常戏称为柳儒士。[1]

二人对柳如是才情的认知态度可谓是大相径庭，归结到一句话上，沈虬是以"品题风月之才不足论"对比以死报主之德来讲柳之才，钮琇则仅以"好读书以资放诞"的平和之笔为柳之才、德作弥合之论。

在这种分别下，沈虬述柳之前的"豪宕自负，有巾帼须眉之论"无半分赞赏之意，甚至从后文归钱之后的"稍自敛束"来看可能还微含不屑——此与顾传的"于是乎"的转折一句语气大有不同。因此，后面对柳如是儒服而与客谈论一事的书写，夹在"虞山甚重之""故虞山又呼为柳儒士"之间，只以客观口吻陈述而未有钱、柳之间的深层关联。

反观钮琇之笔法，既先将对柳如是才情的认同借钱谦益之口来表明"宗伯悦其慧解，益加怜重"，又以钱的视角来写柳之儒服阔论"宗伯殊不蓟懋，曰：'此我高弟，亦良记室也。'常戏称为柳儒士"。这样一来，由于有了钱谦益的态度为呼应，柳如是对性别本位的逾越就有了缓和的空间，而这种缓和本质上又是通过钱谦益对于柳如是的"怜才"而得以达成。

此外，如果将二人写张溥来访一事对比来看，也可以发现钮琇对"怜才"的立意从一开始就非常鲜明：先借张溥事让柳阐明其择才而适的"怜才"论调，再以钱对于此"怜才"女子的赞赏和知音，后面写二人的婚姻生活便始终以双方的"怜才"之情作同调书写，并以钱的"怜才"调和柳如是才、德行为间的矛盾。可见，由于才情使得柳如是有了逾越性别本位的"士人化"特征，这又以她巾冠儒服、与士阔谈的行径为典型，因此，钮琇、包括顾苓、徐芳都采用了"怜才"的立意作为书写的策略——即将对她才情的直面描写转化为对她"怜才"心理的书写，并通过钱谦益以同样的"怜才"之心的回应，使得柳如是得以在知己式的婚姻生活中回归到"夫人"的本位空间上来，而这又系联着在文人书写中对她重获夫家命名的强调和在此基础上的德行重立。

而沈虬的书写策略则与他们略有差别。他仅将张溥一事作为补续插入，虽有亲历亲闻却以冷眼旁观，后也平铺直叙的简言"柳儒士"一事，随后便马上转入对柳如是"报夫君之大义"的德行书写。沈虬虽然未如顾苓、钮琇、徐芳那样以"怜才"的书写策略来绾结钱、柳，以期弥合柳自身的身世所造成的之才、德之间的矛盾和对于柳如是人生价值评判的前后矛盾，但他以距离感来尽力隔绝柳之才情豪宕而对报夫德行的冲荡，从而维护钱、柳一体的并立结构。

清初士人以"怜才"为扭结、对于钱、柳才情的一体观照，强调的是柳怜钱才、钱怜

[1] 《觚剩》吴觚下"河东君"，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 48、49 页。

柳才的彼此共鸣，是一种知己式的才情书写，超越于柳如是的个体才情书写之上，是清初文人两性统观的性别书写意识的体现。而这种意识到了清中后期则渐被遗忘，文人们转向了对柳如是个体才情的凸显和赞赏，在“怜才”的主题上也在强调柳如是的单方之意，甚至由此引出因“怜才”而误识英雄的恨人形象的想象。此等转变又与“报主”主题的认知流变相关，因此后面再详论。

四、“报主”的两重喻意：公私领域下的德行观照

对于女性德行的评判始终是女性书写的核心与归处，对于以承续道统、重构儒家理想国的易代文人而言，此言尤确。“报主”在此既是对柳如是之死的定位，也是从德行观照的角度为柳如是的书写整体上立基定论。

统观清初人对柳如是之死的阐释，可以发现“报主”所概括的有两重蕴涵：一是从私人领域上对钱谦益的投报，一是在公共领域上对家国节义的报偿。前者又是以“怜才”的书写为基，后者则在反证柳如是必有殉国之勇的层面上可以做引申阐释。这两点又与清中后期的书写视角截然相反，本质上是在于两性统观的书写意识到后世流变为两性对立的书写。而随着公私领域关联方式的改变，对于“报主”主题的理解和它与“怜才”主题的关系书写，也就与清初产生了鲜明的分野。本文下面就从“报主”意涵的内在层级及它与“怜才”的关系结构，对比说明易代语境在其中的凸显与丢失。

先来看清初文人对于“报主”一事的记述与评论。

顾苓《河东君小传》：

乙酉五月之变，君劝宗伯死，宗伯谢不能。君奋身欲沉池水中，持之不得入。其奋身池上也，长洲明经沈明抡馆宗伯寓中见之；而劝宗伯死，则宗伯以语兵科都给事中宝丰王之晋，之晋语余者也……

……明年五月二十四日，宗伯薨。族子钱曾等为君求金，要挟蜂起，于六月二十八日自经死。宗伯子曰孙爱及婿赵管为君讼冤，邑中士大夫谋为君治丧葬。宗伯门人顾苓曰：呜乎！今而后宗伯语王黄门之言，为信而有征也。[1]

[1] 《河东君小传》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 6、7 页。

顾苓的传记于柳如是之死的描述远不如沈虬、钮琇详尽，但却引发了众人的续题评论并逐渐让“报主”的定位得以显现。如超达道人苇江氏在传后题有“独于虞山刎后，能以一死殉之，令群小之风波顿息，真可谓死得其所，亦足以克盖前愆矣。”[1]这是从平定家变的角度论柳的“死得其所”对于家变一事，钮琇、沈虬则记述颇详，但其中柳如是的姿态又有所不同。二人以此事统观钱、柳关系的评议也有差别，不妨对比来看：

钮琇《河东君》：

逾二年而宗伯病，柳闻之，自村奔候。未几，宗伯捐馆，柳留城守丧，不及归也。初宗伯与其族素不相睦，乃托言宗伯旧有所负，枭悍之徒，聚百人交讧于堂。柳泫然曰：“家有长嫡，义不坐受凌削。未亡人奁有薄赀，留固无用，当捐此以赂凶而纾难。”立出帑千金授之。诘朝喧集如故。柳遣问曰：“今将奚为？”宗人曰：“昨所颁者，夫人之长物耳，未足以赡族。长君华馆连云，腴田错绮，独不可割其半以给贫窭耶？”嗣子惧不敢出。柳自念欲厌其求，则如宋之割地，地不尽，兵不止，非计也。乃密召宗伯懿亲及门人素厚者，复纠纪纲之仆数辈，部画已定，与之誓曰：“苟念旧德，毋渝此言。”咸应曰：“诺。”柳出厅事，婉以致辞曰……逡巡久之，家人心讶，入视，则已投缳毕命，而大书于壁曰：“并力缚饮者而后报官。”嗣君见之，与家人相向号恸。绋縴之属，先一日预聚于室，随出以尽缚凶党，门闭无得脱者，须臾，邑令至，穷治得实，系凶于狱。以其事上闻，置之法。夫河东君以泥中弱絮，识所依归，一旦遭家不造，殉义从容，于以御侮，于以亢宗，讵不伟欤！[2]

钮琇于柳如是之死上叙事详尽、曲折丛生，而略于评论。但他的《临野堂集》有《题顾元美河东君传后》一文却评述详尽，且附加于此：

牧斋先生与合肥龚芝麓公，俱为前朝遗老。其遇国变也，芝麓将死之，顾夫人力

[1] 《河东君小传》转后苇氏题，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 8 页。
[2] 《觚剩》吴觚下“河东君”，《近代中国史料丛刊续编》，台北文海出版社 1982 年版，第 49、50 页。

沮而止。牧斋则河东君劝之死，而不死。城国可倾，佳人难得，盖情深则义不能胜也。二公可谓深于情矣。及牧斋之殁，河东君之死。呜呼！河东君其情深而义至者哉！[1]

词中以龚、顾比钱、柳、以钱之殁对比河东之死的叙事因素，在后来人的题写中也都多有承袭。不过钮琇此处以情论人之过，颇有儒家的忠恕之风，是同历易代之人的一份体贴人情、人性的表述。这等以情补节的宽宥之论在距离易代不远的沈德潜题诗中尚可找见："堕楼一样能轻殉，肯负多情石季伦。尚书为尔轻高节，肠断风流放诞时。"[2]后人朱厚章的题像诗"蘼芜脉脉柳疏疏，想见文君放诞初。谁识秋风摇落后，独将一死报尚书"[3]像是对沈诗的倒叙，不过性别视角却截然相反。

沈诗虽是从河东君个人角度写她"身后遗民作佳传"[4]，但内在潜伏了柳殉钱以"多情"、钱思柳而"轻高节"的两性互照的视角。在朱诗里，钱谦益则彻底的被隐没在柳如是的高节之下，成为她"将一死报尚书"的"独"之姿态的反衬。同样是想见河东君当年的"风流放诞"之姿，沈诗是从内部来写钱、柳之间的关系，朱诗则以"文君"为比，体现的是后世人以局外者身份对河东君的回想，从而以"秋风摇落"概括了她一生的经历，突出她最终"一死"以"报"的高节。

朱诗的性别视角和以"报主"的立意书写出的柳如是形象，是清中后期绝大部分续作的认知方式。他们都放弃了钱、柳并立的统观视角，不意图在文本内展现二人协同的架构关系，如果涉及到钱、柳比照，一定是做以批钱颂柳的对比书写，从而突出柳如是个体的高节形象。然而，这种决绝而高节的柳如是形象与清初人的撰述真的相同吗？如果从上文钮琇对柳如是的几处刻画而言，恐怕并不尽然。钮琇笔下的河东君更多是为情势所迫，沈虬的书写于此也有相通之处：

沈虬《河东君记》：

……河东君乃密召戚故及门人素善者，又呼其仆人能干这，告之曰："视族人之意，如宋人之割地，不尽不休矣。计将安出？"咸曰："嗣君懦，无策也。"河东君曰："吾有

---

1 （清）钮琇：《临野堂集·题顾元美河东君传后》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 9、10 页。
2 （清）沈德潜：《归愚诗钞·题河东君遗像》卷二十，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 150 页。
3 （清）恽珠：《国朝闺秀正始集·附录》，《钱、柳说汇》，广陵书社 2013 年版，第 17 页。
4 （清）沈德潜：《题河东君遗像》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 150 页。

一计，可以立解。全孤保家，在此一举。然必尔等念府君之德，并力相助，方可行。”咸曰：“愿之。”……河东君入内，若将持券簿以出者，而已投缳毕命矣。其家人惊视，见夫人已死，而房中聚绳索，大书壁上曰：“并力先缚饮酒者，而后报官。”……诸凶具服。

……柳夫人一死，而虞山之家全，虞山之孤保。柳夫人一死，而青楼之愆盖，报夫君之大义昭，而品题风月之才不足论。夫人有一死轻于鸿毛，而重于泰山者，柳夫人之谓哉。贤于丈夫远矣。[1]

钮琇和沈虬的这两段文字是最早的有关钱氏家难和柳氏之死的记述。细节的丰富性展现出家难叙事和作者评议之间的层级生成。族人的逼迫、嗣君的懦弱、戚故的参与是围绕柳如是之死的三股互动力量。在沈虬笔下，柳如是是主动平衡这三股力量的核心，而在钮琇那里她却是被这三股力量层层推动的行为者。因此，钮琇的叙事更多一层曲折在河东君先倾尽妆奁之资而后有宋人割地之论，以示势之所迫、河东之死实至不可不行的地步。沈虬笔下的柳如是则主动聚合了戚故，咨询建议、衡量形势，而从一开始就认清了家难的本质而立计定约。她主动讲明自己之志乃在“全孤保家”而不可不行，无“家有长嫡，义不坐受凌削”的泫然下泣之态。

两段文字中的柳如是一以柔为周旋、一以刚为立计，都完成了“遭家不造，殉义从容”或是“全孤保家”的内室之德的践行。因此，在清初人这里，无论对家难叙事多有差异，但最终是以“报夫君之大义昭”来定位柳如是之死的——以“报主”为其行为的概括，而以报夫君之义为其精神的定位。这一切都是以钱、柳并立的两性统观视角为基础的，接续着二人情缘缔结时的并立书写，和二人彼此“怜才”而情洽相知的婚姻描写。徐芳的传记则尤突出了这种钱、柳的并立，和对柳如是因情尽义的描述。

徐芳《柳夫人小传》：

柳夫人于宗伯易簀日，已蓄殉意，至是泫然起曰：“我当之！”好语诸恶少：“尚书

[1] 《河东君记》，《柳如是事辑》，中国美术出版社 2002 年版，第 19、20 页。

宁尽负若曹金？即负，固尚书事，无与诸儿女！身在，第少需之。”诸恶少闻柳夫人语，谓得所欲，锋稍戢，然环如故。柳中夜刺血书讼牍，遣急足诣郡邑告难，而自取缕帛结项死尚书侧。旦日，郡邑得牍，又闻柳夫人死，遣隶四出，捕诸恶少，问杀人罪。皆雉窜兔脱，不敢复履界地。构尽得释。孝廉君德而哀之，为用匹礼，与尚书公并殡某所。吴人士嘉其志烈，争作诗诔美之，至累帙云。[1]

徐芳笔下的“柳夫人于宗伯易箦日，已蓄殉意”一节，他人传记都无，恐怕是徐虚构的柳如是心理。后面所写“中夜刺血书讼牍”以及“死尚书侧”等细节也多是徐芳个人的有意加工。钱、柳并立的视角和怜才相知的主线在徐传中是更为凸显的，这也之后他从因才生情、因情殉义以求存家保孤的角度评价柳如是之死铺垫了基础。

东海生曰：柳夫人可谓不负虞山矣哉！或谓情之所钟，生怜死捐，缠绵毕命，若连理枝、雉朝飞、双鸳鸯之属，时有之矣。然柳于虞山岂其伦耶？夫七尺腐躯，归于等尽。而掷之当，侯嬴以存弱赵，杵臼以立藐孤，秀实以缓奉天之危，纪信以脱荥阳之难。或轻于鸿羽，或重于泰山，各视其所用。柳夫人以尺组下报尚书，而纾其身后之祸，可不谓重与？所云重用其死者也！夫西陵松柏，才矣，未闻择所从。耆卿、月仙，齐丘、散花女，得所从矣，而节无闻。韩香、幼玉、张红红、罗爱爱之流，节可录矣，又非其人也。千秋香躅，唯张尚书燕子一楼，然红粉成灰，尚在白杨可柱之后。夫玉容黄土之不惜，而顾以从死之名为地下虑，荒矣。微曰舍人，泉台下随，未敢必其然也。人固不可知，千寻之操，或以一念隳；生平之疵，或以晚节覆。遂志赴义，争乎一决。柳夫人存不必称，而没以馨，委蜕如遗，岂不壮哉！[2]

这里“柳夫人以尺组下报尚书”不只是“情之所钟，生怜死捐”，还有一份“侯嬴以

[1] 张潮辑：《虞初新志》（据开明书店纸本重印），文学古籍刊行社 1954 年版，第 67、68 页。
[2] 张潮辑：《虞初新志》（据开明书店纸本重印），文学古籍刊行社 1954 年版，第 68 页。

存弱赵，杵臼以立藐孤”的节义在，这就将柳如是对钱谦益的个人之义，拓展表述为对其家室存续之义。这也与钮琇、沈虬的阐发视角相当，是将柳如是以死报主的节义定立在内室领域上。这既符合几人传记中对于钱、柳并立、才当而情洽的书写主线，也是以这种钱、柳的统观并立为基础来阐释柳如是死节的内涵。这一点在清初之后，文人们由于脱离了对于易代语境的亲历和体察则不再能作以全面的呈现；反而着力刻画柳如是在公共领域上的家国大节，从而将柳如是之死与钱谦益于明亡时的惜死做对比，突出柳如是的个体形象和在钱、柳之间两性对立的书写视角。这里只能从卷帙浩繁的续作题写中选取几例以见。

清初之后最能代表文人对于柳如是的题写契机并次序书写其一生的题诗是孙雄的七绝五首：

孙雄《题河东君初访半野堂小景，以“堂”字为韵，七绝五首（余秋室话，庄思缄属题）》：

百韵诗题有美堂，吟成鹦鹉协笙簧。绛云楼阁咸阳火，历劫蘼芜黯自芳。

红豆庄前万顷黄，蛾眉鹤发共徜徉。散金买得期颐寿，饱看沧桑鬓渐霜。

积稿丛残待商榷，不须死后叹凄凉。《列朝诗集》曾雠校，展卷犹余姓氏香。

报主怜才具侠肠，从知慧眼在红妆。翩翩素素非同调，不列闺门列教坊。

成佛升天事渺茫，即空即色细参详。庄生蝶梦蘧蘧乐，非我非鱼意两忘。[1]

孙雄的组诗将清初传记集中写录的几件钱、柳相合之事，如题诗唱和、绛云楼共读、红豆山庄庆寿、《列朝诗集》校雠。不过，钱、柳并立的书写在此已经向柳的独立个体上转移，因此是“历劫蘼芜”的“黯自芳”；到最后一首已经是对柳入道事的单独书写了。中间最值得注意的是“报主怜才”一首，以及此际文人对钱、柳书写“非同调”的基本立场。

“报主”与“怜才”的主体在这里指的都是柳如是，清初传记中的钱、柳彼此“怜才”之意和知己式的婚姻细描，在这里都被单向的性别视角取替。这一变化的原因是源于后人对于柳如是的书写越来越高标其德行，因此，清初以才立德的书写逻辑重新被确立为由德

[1] 孙雄：《题河东君初访半野堂小景，以“堂”字为韵，七绝五首》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 147、148 页。

行反观才情的书写：

汪菊孙：

红粉偏能国士知，可怜末路事参差。流传一片开元月，曾照香奁夜选诗。[1]

这里同样也强调了柳如是对于钱谦益的单方面知才而怜，但重点在于二人的“末路事”却相差天地。其他还有“怜才无端嫁相如”“吁嗟高义过尚书”[2]、“悔结得、吹箫情侣”[3]等诗词，都是以此角度塑造柳如是因怜才而误识夫婿，最终由“怜”生“悔”，甚至是“生来侠骨雄心在”“那知一恨付顽铜”[4]的侠女恨人形象。因此，当年的“怜才”青眼在这里就有了别重蕴涵：

印康祚：

问字门停掷果车，风流红豆尚书家。可怜柳眼青无主，偏著相思老树花。[5]

刘荫诗《柳如是》：

尚书老寿偏难死，侍妾孤魂化杜鹃。青眼从今开不得，悔将春思问榆钱。[6]

这里可以看到清中后期士人在“怜才”命题赋予钱、柳的尖锐对立。相对的，当初清初文人所写的钱解得柳“怜才”意的“有白首尚书眼独青”[7]有作如何呢？也有诗作提及“学士风流怜弱絮”[8]之语，则完全悬置了二人内在才情的共鸣，而以表层的怜取弱女子来写之。这就将钱对柳的认知只停留在表面的性别角度。作者从而撤掉了以彼此“怜才”为核心的钱、柳并立的根基。

---

[1] 《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 218 页。
[2] （清）李黼平：《河东君小像》，《著花庵集》卷六，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 166 页。
[3] （清）汪承庆：《兰笑词·长亭怨慢·题河东君小像》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 167 页。
[4] 《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 214 页。
[5] （清）印康祚：《序伯索题河东君初方半野堂像》，《鸥天阁遗著》卷上，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 146 页。
[6] 《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 201 页。
[7] （清）秦更年：《沁园春·题柳如是儒服小影》，《婴闇诗余》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 193 页。
[8] （清）沈穆孙：《苕翠词·金缕曲·河东君小像》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 167 页。

取替这一“怜才”共筑的两性统观空间的，是从德行角度对二人褒柳贬钱的书写。不过，这一比对的根基已经不再是清初人以内室本位来论的柳如是德行，而是二人在公共领域上的德节对比：

陈升《金缕曲·河东君小像》：

此亦奇男子。记当年、西风一舸，独寻夫婿。妾是红颜郎白发，敢倚尚书门第。只两字、“怜才”而已。花月沧桑家国恨，叹蛾眉、命薄捐躯易。留艳迹，照彤史。　　绛云楼阁今都废。最怜他、北山高隐，南朝名士。记否松圆酬唱句，莫负藕耕心事。奈斯愿、暮年迟矣。可惜湘真归不早，让孤忠、终古沈湘水。愁落絮，竟如是！[1]

这里的“怜才”之意转向家国之“恨”，因此，钱谦益的形象便成为柳如是的衬托，如“怜他夫婿真无赖，早逐降幡出石头”[2]、“不负尚书，尚书负尔”[3]等语在后世写柳及钱时比比皆是。清初的那个“爱才心切”而“老去尚书已可怜”[4]、“把夫婿常怜”[5]的钱、柳关系，在此际几乎不见。如钮琇在评论中的以情统观钱、柳而以恕道论人之风，在此越来越被高标柳如是个体德行的激烈之风覆盖。而由于此际文人们乐于将柳如是之死和钱谦益之生的比照书写，因此除了柳如是由“怜”转“悔”（“恨”）的形象外，钱老之“寿长”的形象也相应的受到了集中批判。如袁枚、陈文述二人长诗的节录：

袁枚《题柳如是画像》：

……怀刺黄门悔误投，遗珠草草尚书收。党人碑上无双士，夫婿班中第二流……勾栏院大朝廷小，红粉情多青史轻……金鼓亲提妾亦能，争奈江南不出将……可惜尚书寿正长，丹青让与柳枝娘。[6]

---

[1] （清）陈升：《搴红词·金缕曲·河东君小像》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 169 页。
[2] （清）仲廷机：《盛湖志》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 76 页。
[3] （清）赵怀玉：《剔银灯·河东君初方半墅（野）堂小影》，《亦有生斋集》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 141 页。
[4] （清）王贞仪：《德风亭初集·沁园春·题柳如是像》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 177 页。
[5] （清）刘履芬：《鸥梦词·眉妩·柳如是小像》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 178 页。
[6] （清）袁枚：《题柳如是画像》，《小仓山房诗集》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 152 页。

陈文述《柳如是初访半野堂小像》：

……国变才经家难起，拼将一死报尚书。儿女英雄心激烈，肯学尚书甘负国！可惜黄门拒太深，丹心却被明眸识。小幅桃花晕酒痕，眉楼亦有受恩身。婵娟都被须麋误，不作忠臣传里人。[1]

“国变”与“家难”在此被统合在了柳如是“拼将一死报尚书”的书写中，实际上是将公领域和私领域连结起来，从而将柳如是的“报主”之行由存家保孤的私领域价值与报国殉节的公领域价值贯通，从家国大义上为柳如是“报主”之行的义节内涵重加诠释。

这一桥梁搭建的逻辑内涵实际是始于顾苓的传记。虽然顾苓绝无以公共领域的家国节义来诠释柳如是“报主”之行的倾向，不过他却提到柳如是之死反证了当初钱谦益语人的“君劝宗伯死，宗伯谢不能。君奋身欲沉池水中”一事可信。因此后人也就此生发，如季兰韵《题河东君小像》：

……可惜尚书死太迟，丹青翻让与杨枝。若无慷慨捐躯日，谁信殷勤劝主时。一代文章夸国手，千秋志节逊蛾眉。……[2]

这里的“若无慷慨捐躯日，谁信殷勤劝主时”正是顾苓传末的逻辑重写，而这一首小诗也呈现了清初到清中后期的“报主”意涵如何发生了诠释上的转变：清初人主要围绕文中所记的全家保孤一事来论柳之“报钱”，书写的重点在钱、柳的统观；后世人则不满足于对柳如是私领域之德的阐释，以“侠骨”“慷慨”为形象的核心对于柳如是自身加以统观，着力于她在家国大节上的坚守，以私领域之德递进证明其公领域之“节”，从而对比钱谦益的惜死，凸显柳如是的“报主”大义，形成了钱、柳对立的性别书写。

清初人所采取的由“怜才”写“报主”的两性统观视角和钮琇式的宽宥之论逐渐趋于微弱，最多只有“公虽无妾死有光，妾从公死名尤香。岂知公念不到此，如妾所言盛入耳”“公已失势谁相怜，得妾一死家瓦全。公负君恩计良左，妾受公知杀身可。此死毋乃鸿毛

[1] （清）陈文述：《柳如是初访半野堂小像》，《颐道堂诗外集》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 143 页。

[2] （清）季兰韵：《题河东君小像》，《楚畹阁集》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 158、159 页。

同，女儿心肝国士风”[1]这类书写了。

五、结语：才德主题的融合与两性统观的性别书写意识

清初文人由柳如是之死开始的传记书写主要体现了三方面结构：一是以钱、柳并立的书写视角展现钱、柳情缘缔结的契机，二是以二人彼此“怜才”写他们内在的精神相通和知己式婚姻，三是在怜才唱和、情洽相知的夫妻统观下，将柳如是之死从全家存孤的层面上做以“报主”的定位。这三点是随着钱、柳关系的深入而层层递进的，而“怜才”“报主”也成为真正触及人物内核的两大书写主题，并承载和凸显了清初士人两性统观的性别书写意识。

“怜才”在易代文人这里并不是他们作为书写者自身对于柳如是的观看视角，而是他们用以结构钱、柳关系并以此为柳如是的书写定基立调的核心。因此，他们采取柳怜钱“才”和钱怜柳“才”的双向视角在“知己”式的两性婚爱关系的织构中，将柳如是的“报主”之行从内室本位的回归与完善上加以定位，从而在私人领域重新确立她对妇德的践行。这种在两性协调的关系下才能成立的私领域之“德”也成为了表彰和认同柳如是公领域之“德”的前提与中介。也就是说，柳的“报主”之行先是有着非常具体化的指向，即对于钱（全夫妻之情）、进而对于钱氏家族（保家室之义）是一种符合儒家性别意识形态的报德之举，也因此印证了她在钱谦益说与友人的诸件轶事中所显露的须眉之气、节义之烈，这进一步转化成对柳如是家国大节的认可与彰显。

可以说，柳如是在死后立时被确立为知家国大节而有殉国之烈的易代女性而加以构塑，是以两性统观视角对钱、柳关系的一体勾连为基础的。在这一基础上，易代文人对“怜才”主题采用的书写策略是这一书写意识更具体的呈现，并通过彼此间的“怜才”知遇步步推进，以柳如是对知遇之恩、夫妻之情的双重“报主”导向她对故朝家国的殉国、复国的节义报偿，从而环环相扣的完成了从私人领域到公共空间的“报主”之德的价值书写。这样的一种以才建德、以德统才的书写思路以及男性文人所欲达成的跨越私/公领域对女性历史价值的昭示，既凸显了易代语境下的性别书写色彩，这一切的逻辑起点与研讨平台又更显示了易代之际的文人们基于易代语境的女性书写中所显露的独特的性别书写意识。

如果再将话题拓展开一些，看看清代中后期的文人们对于柳如是主题的续写和题赠，可以看到一种迥然不同的话题探讨的逻辑。其中，柳如是的出身、称号、作风乃至才情等种种因背离女性本位而在德行书写中常饱受争议的因素，都随着其人、其世的远去而被淡化了话题的尖锐性，乃至审美化存于后世人的书写之中。文人们更趋向于对柳如是的家国

[1] （清）金和：《题河东君小像》，《秋蟪吟馆诗钞》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 195 页。

大节加以标榜，有了某种众口一词的特征，甚至连表现手法和立论思路也趋近一统。此时钱、柳并立的两性书写观念被对柳如是的个体凸显所取替。因此，“怜才”的主体更多是指柳如是，偶有写钱怜柳“才”之处，也仅一语带过，更多是书写者自身对柳“怜才”心理对钱谦益诗内角色的直接代入，并不再刻画钱、柳二人因“怜才”而有的才情间的互相激发。这样一来，在对钱、柳关系离析而论的维度中，钱谦益于易代关头的丧名失节更成为柳如是能殉国求节的反衬，甚至文人会进一步拟想柳如是由怜钱“才”而嫁人之“误”，最终转为遇人不淑之“恨”，在对钱的进一步批判之中来确立柳的识大节之烈。可以说清代中后期的文人复写柳如是之时始终将钱、柳对立来写，既突出对柳如是大节的标榜，也加重了对钱谦益的讽刺。

可见，性别书写意识从清初到清中后期的转变正表明了易代语境的丢失，而这种与历史语境之间的疏离感无疑也带给了后世对柳如是更多的想象空间和更自由的匠心巧构，从而塑造出了更具审美性乃至戏剧化的柳如是主体形象，甚至出现了袁枚笔记中对于柳如是以“怨”“厉”为核心的鬼魅形象的塑造。可以说，清代中后期文本中的柳如是有着更激烈的文学化形象，而清初文人趋于钱、柳统观的雅正书写和宽宥之评则日趋消弭。

第二节　从“士女”到“女士”的定位看黄媛介之评

一、引言

在明末清初的才媛群体中，黄媛介于清初士人的书写评价上最具争议。这一方面是由于易代的遭际使她的良人身份饱受质疑，因此，在以才、德品评为核心的女性书写定位和易代书写基调上颇具歧义性；另一方面，她的文才创作在传统闺房自娱的功能之外，更有兼具现实生计和交游应酬的作用，这让黄媛介的性别角色从“才媛”向“文士”靠拢。这种性别本位的逾越和性别角色的倒错带来了女性才德之间的矛盾——“才”不再是为“德”生色之用。因此，清初士人对于黄媛介的书写就只能采取与柳如是不同的策略，以面对这种才、德之间的矛盾性评价。

这种矛盾的书写张力在柳如是的诸篇传记中实际也存在，并同样是由她身份的两重性引起的：一是明末秦淮场中的才妓名媛，一是钱谦益的内室良友。不过与柳如是从公众的眼光里走向内室的回归不同，黄媛介却是在良家女、内室妇的身份定位下走入到公共领域。因此黄、柳二人有如一体两向的镜面，在易代文人的书写下呈现出对于才德矛盾的命题不同的解决途径。

黄媛介在内室身份之外，始终是作为明末清初闺秀才媛、画舫才女乃至江南文士直接

的交游之友而出现。加之她在易代间可能流落阛阓的经历，和为求生计、写买字画于西子湖畔的公众面貌，因此，公私领域间两重身份的矛盾性在黄媛介这里不仅未得和解与消弭、反而始终处于激化之中。这就让清初士人很难像书写柳如是一样来经营对黄媛介的书写策略——前者可以在取材的详略、删减与避重就轻间将叙事重心偏向柳如是回归内室后的人生，从而形成以钱、柳关系为依托的柳如是德节形象的塑造；而后者所显露的种种复杂情状与双重身份性却恰恰是在嫁人后才产生的——换言之，在这一点上杨世功并不能像钱谦益一样提供自足的男性空间作为女性的依托而使女性回归性别本位。实际上，在易代前后的家庭角色他始终与黄媛介对调。因此，在黄媛介介入公共空间所带来的书写难题和易代遭际所带来的评价歧义之外，对她家庭角色的处置就和柳如是一样重要而更为复杂。

由此一来，清初士人对于黄媛介的书写就走向了另一种构塑的策略：不再从两性关系的定位中调和才德之间的矛盾，转从黄媛介自身寻求性别角色的兼容，从她的生平经历、才华格调和自我认知上从“士”的角度重新加以厘清和定评，从而在书写中彰显了对她从“士女”到“女士”的性别认知与书写定位的转变。

“士女”与“女士”二词曾明确出现在清初士人写给黄媛介的赠序和传记中，前者可见于易代前钱谦益所作的《士女黄皆令集序》的标称之中，后者在熊文举《黄皆令越游草序》的称呼定位上，而施闰章的《黄氏皆令小传》于文末给出的“庶几哉，称女士矣”的论断定评也延续此论。此外易代之际毛奇龄写给黄媛介的赠诗《落帆亭送女士黄媛介》中也采用了“女士”这一称呼。

钱谦益用“士女”一词，只是依袭明清文人惯例，对黄媛介作为女性的清门出身作以简单交代[1]，并不具针对黄媛介个体经历的特指性，这在毛奇龄的送别小词《送黄媛介令子归伊舅氏》的题赠称谓中也是如此。而相比之下，施闰章所提出的“女士”一词则更从黄媛介自身的独特经历发言，因此，传文中也完整的论述了黄媛介从一介“士女”到终可称之为“女士”的转变机理。由于所存资料有限，目前可确知为易代前写给黄媛介的赠序只有钱谦益的《士女黄皆令集序》和此文中所提到的姚叔祥的叙文（但此文据陈寅恪等学者推测基本已佚[2]），余者如吴伟业的《黄媛介诗序》（据陈寅恪推测为易代后所作[3]）、毛奇龄的《黄皆令越游草题词》和《梅市倡和诗抄稿书后》、熊文举的《黄皆令越游草序》、

[1] “士女”一词有两种指代，一是在并列结构下统称青年男女，进而泛指百姓；一是“仕女”一词在宋代以后多被“士女”替代，是贵族妇女的指称，引申指代美女题材的国画。因此，明清士人用“士女”一词普遍指的是偏正结构下的“士家的女子”之意，钱谦益于此也仅作表明黄媛介出身之用，文中未多加辩驳。“女士”一词源自《诗经》，关于其释义及明末清初文人为何出现从“士女”到“女士”的某些性别认知的转变，请参见本文结语部分。

[2] 参见《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 494 页前后。

[3] 参见《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 495 页及其后。

施愚山的《黄氏皆令小传》都为易代后所作。这些资料并不足以详考黄媛介在易代之中的遭际和所受非议，但却能彰显文人对于他们共通的易代经历的认知呈现，以及在易代前后对黄媛介评价角度的转变。

因此，本文就从对黄媛介生平经历的记述和对黄媛介文才品评的定位这两大维度上，来探讨明末清初江南文人如何使得“士女”到“女士”的性别置换成为书写黄媛介时的核心策略与内在逻辑；并兼及黄媛介等易代才媛对于自我的认知定位，来延伸探讨这一性别书写策略内含的契机背景和深厚的时代内涵。下面就先来探查黄媛介在易代中的遭际如何激化了性别角色倒错中的才德评价的矛盾，和黄媛介在初历易代后就此的辩驳自陈，并进一步探讨清初文人如何在此方向上进一步深化出“女士”的书写策略，从而以悬置的方式解决了才德评价的冲突。

二、易代经历的非议与自辩：由《离隐歌序》说起

黄媛介在清初传记、题赠中所展现的才德之间的矛盾主要源自她在易代之中的经历。按照吴梅村的说法“黄媛介者，体自高门，夙亲柔翰”[1]以及黄媛介在《离隐歌序》中自言“予产自清门，归于素士”[2]来讲，黄媛介本是一位与山阴祁氏家族女性一般无二的大家才媛。然而，在商景兰《赠闺塾师黄媛介》的结句中却称其为“始信当年女校书”，并在《明诗综》所载的“黄媛贞小传”中又言其“微嫌近风尘之色，不若皆德之冰雪净聪明也”[3]。总之，这都将黄媛介区隔于传统的闺阁才媛之列，因此，对于黄媛介的书写就难能有如写王端淑、商景兰等大家才媛的典范价值。

对于黄媛介自我而言，她的身份经历和心迹品行也需要再三向亲族陈言：“……予以离索之怀成其肥遁之志焉。将还省母，爰作长歌，题曰《离隐》。归示家兄，或者无曹妹续史之才，庶几免蔡琰居身之玷云尔。”[4]这里由黄媛介自我辩白的“居身之玷”和商景兰诗作中的“女校书”一语，惯来被学者们联系起来推想而不免诸多猜测，认为黄媛介可能在易代中有沦落勾栏的经历。但对于后者陈寅恪却认为“梅村‘无双才子扫眉娘’及眉生‘始信当年女校书’之句，虽皆用计有功唐诗纪事‘薛涛’条所载胡曾诗（参《全唐诗》第拾函胡曾‘赠薛涛’七绝）云‘万里桥边女校书，琵琶花下闭门居。扫眉才子知多少，

[1] （清）吴伟业：《黄媛介诗序》，（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 713 页。
[2] （清）周铭：《林下词选》卷十一“国朝词”，黄媛介“尝作《离隐歌序》”，湖南省图书馆藏清康熙十年周氏宁静堂刻本，第 1 页。
[3] （清）朱彝尊：《明诗综》卷八十五，《景印文渊阁四库全书》本第 1460 册，第 789 页。
[4] 《离隐歌序》，《林下词选》卷十一，湖南省图书馆藏清康熙十年周氏宁静堂刻本，第 1 页。

管领春风总不如’，未免拟人非其伦。然此病亦词人所常有，可不深论。”[1]不过，他随后又引“渔洋‘今日贞元摇落客，不将巧语忆秋娘’之语”通解“居身之玷”，指向了黄媛介“乙酉逢乱被劫之后，其社会身份必有见疑于人者”[2]的经历。

这里值得注意的是黄媛介在“见疑于人”之后的“归示家兄”，以求“庶几免蔡琰居身之玷云尔”。毛奇龄有一首惯不为学界重视的题赠诗《送黄媛介令子归伊舅氏》“王粲登楼日，曹昭作赋时。将归无限意，只在渭阳（诗）”[3]虽然这首五绝并无题序等能标明时间、背景，但从王粲、曹昭二典可以推想此次送行多在易代之后，因此借用二人所撰的赋文名篇暗指媛介此时的流寓之艰、怀土忧时与身世之伤等“无限意”的临行感慨。此二典也惯在文人写给黄媛介的题赠中引用比拟。

此“王粲登楼日”指的便是王粲的《登楼赋》。此一名篇抒发的是忧时伤事、故土之思和怀才不遇的多重感慨，这些都与王粲长年流寓客乡的经历有关，也是黄媛介生平的影射。“曹昭”所指乃曹大家班昭，也见于商景兰赞其“才华直接班姬后，风雅平期左氏余”之比和黄媛介以曹大家自命的“无曹妹续史之才”的言论之中。班昭的《东征赋》起首即言“遂去故而就新兮，忘怆恨而怀悲”，后既有“历七邑而观览兮，遭巩县之多艰”的行旅之艰，又有“小人性之怀土兮，自书传而有焉”的怀土之思，复有“察农野之居民。睹蒲城之丘墟兮”[4]的观民之忧，诸般情态都与易代中多番迁徙寓居中的黄媛介相合。在岑参的《送李郎尉武康》“不须嫌邑小，莫即耻家贫。更作东征赋，知君有老亲”[5]和《奉送李宾客荆南迎亲》“迎亲辞旧苑，恩诏下储闱。昨见双鱼去，今看驷马归。驿帆湘水阔，客舍楚山稀。手把黄香扇，身披莱子衣。鹊随金印喜，乌傍板舆飞。胜作东征赋，还家满路辉”[6]二诗中又都是反用“东征”之意而喻指归家，也正与此际黄媛介的“归伊舅氏”暗合。而毛奇龄的另一首赠诗《黄媛介入越感赠》“漂泊明湖又一年，寒花相对意茫然。三秋病入蒹葭路，八口贫随书畫（画）船。南国久无刘妹赋，东征应有惠姬篇。”[7]也有相类的情状与旨意。

《送黄媛介归伊舅氏》一诗中的“渭阳”一典，应是借《诗经·秦风·渭阳》：“我送舅氏，曰在渭阳”[8]来表达归家思亲之情。在毛奇龄另外一首游戏填词中也表达了一种思

[1] 《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 487、488 页。
[2] 《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 488 页。
[3] （清）毛奇龄：《五言绝句·送黄媛介令子归伊舅氏》，《清代诗文集汇编》第 89 册《西河合集》，第 192 页。
[4] （汉）班昭：《东征赋》，（南朝梁）萧统编：《昭明文选》卷九，中州古籍出版社 1990 年版，第 127、128 页。
[5] （唐）岑参：《送李郎尉武康》，《全唐诗》卷二百，第 2067 页。
[6] （唐）岑参：《奉送李宾客荆南迎亲》，《全唐诗》卷二百零一，第 2098 页。
[7] （清）毛奇龄：《七言三韵律·黄媛介入越感赠》，《清代诗文集汇编》第 89 册《西河合集》，第 614 页。
[8] 《诗经·秦风·渭阳》，（宋）苏辙：《诗集传》卷七，第 61 页。

亲怀乡之情：

> 毛奇龄《菩萨蛮·其十二·落帆亭送女士黄皆令远行》：
> 窄帆轻落亭前驿，驿前亭落轻帆窄。红露浥花襳，襳花浥露红。
> 渡淮临雨暮，暮雨临淮渡。长过莫愁乡，乡愁莫过长。[1]

此诗目前虽不可知更多背景，但与黄媛介“羁留建康”一事许相合。《梅村诗话》录媛介诗有“花飞满径春清淡，水涨平堤夜雨寒。忆昔金闺曾比调，莫愁城外小江干”[2]不知是否也在此时。柳如是于易代前的《寒食雨夜十绝句·其一》道：“玉帘通处暗无声，春草翻为明月情。记得停桡烟雨里，那人家住莫愁城。”[3]不知是否便是黄媛介对“金闺曾比调”的追忆，正如钱谦益易代后追忆“河东湖上诗，最是西泠寒食路，桃花得气美人中。皆令苦相吟赏，今日西湖，追忆此语，岂非穷尘往劫”[4]之意。

毛奇龄对于此次送行的语气尚是轻松的。然而，可资玩味的是，以陈寅恪对吴伟业《黄媛介诗序》的分析，黄媛介在易代后的回归亲族却远不似此般情状。《离隐歌序》文中“蔡琰则惟称亡父，马伦则自道家君。陨涕何言，伤心而已。惟长杨曾经献赋，而深柳可以读书。点砚底之青螺，足添眉黛；记诗中之红豆，便入吹箫。共传得妇倾城，翻为名士；却令家人窃视，笑似诸生……今知徐淑得配秦嘉，是用览彼篇章，加之诠次。庶几东海重闻桃李之歌，不数西昆止载蘼芜之赋尔”[5]一节有希望“希望皆令与象三兄妹复归于好”[6]之意，而由此段文字甚至可以推想此时的黄媛介与杨世功或许有仳离之事。

由此勾连看来，黄媛介在初经易代之时似乎一度倾向于回归自身的亲族，以暂缓流寓中的窘况，然而此时她既可能因易代中的经历而与杨世功疏离，又实际与原本的家族有所隔阂。她也由此将《离隐歌序》作为自我经历的辩驳和心志的陈辞，再三寻求原生家族的认同，因而在“将还省母”之际特别要“爰作长歌”来“归示家兄”。

据钱谦益在易代前写作的《士女黄皆令集序》记载，黄媛介“本儒家女，从其兄象三

---

[1] （清）毛奇龄：《填词三小令·菩萨蛮其十二·落帆亭送女士黄皆令远行》，《清代诗文集汇编》第 89 册《西河合集》，第 146 页。
[2] （清）吴伟业：《梅村诗话》，《续修四库全书》编委会：《续修四库全书·集部》第 1697 册“诗文评类”，上海古籍出版社 2013 年版，第 497 页。
[3] （清）柳如是著，周书田、范景中辑校：《寒食雨夜十绝句·其一》，《柳如是集》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 19 页。
[4] 《赠黄皆令序》，《牧斋有学集》，上海古籍出版社 1996 年版，第 864 页。
[5] （清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 713 页。
[6] 《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 496 页。

受书”，施闰章《黄氏皆令小传》亦言“闻兄鼎读书声，欣然请学”[1]。既然黄媛介的家学启蒙者为长兄，则兄长在这里就有了“代父”的功能。因此，黄媛介“归示长兄”的这番陈辞，实际上就不只有亲族之间交流的私领域内涵，也有着她欲重申、辨明自己在公共领域中的价值的意图。

对于黄媛介来讲，她在公私领域间的自处和认同的寻求一向有着个体最独特的困境。无论是迁徙寓居在外，还是与文人乃至名妓的唱答都不独黄媛介有之，明清女性随父/夫宦游而长期脱离“闺阁”生活空间的案例不一而足；而同时代的王端淑也与钱、柳二人交好。再如冯班直接写予士家女性的《与高阳夫人论书札》和后来的《与汪映辉夫人论诗书》等文字，这些都表明在入清以后——即使抛开徐士俊的《征选闺阁诗词启》这类在公共领域中意图连接士女与文人间文化交流的个案不言，在私人领域间的士女与文人的直接交流是其自主并自由的空间的，并且这类文字也可以被选入文集中加以留存。

可以说，无论是黄媛介的长期旅外还是她与文士、才媛间的唱和交游，甚至是为她兄长所不喜的与柳如是这类名妓的交游——鉴于“尽管职业艺术家所需的旅行和社交活动力能够与良家妇女的身份并存，但她仍然应该将与之交往的男、女限制在同类之中”[2]，都不是让黄媛介饱受诟病而需要在初历易代时便向兄长“归示”“长歌”的根源。问题不只在于易代中的经历需要加以交代，关键是黄媛介一直以个体形象游走于公共领域之间，而在她的各项活动中也不像随夫宦游的王凤娴[3]那样有着男性角色作为陪衬和支撑。

最典型也最切近的对于黄媛介在易代间羁旅迁徙生涯的表述无过于毛奇龄《黄皆令越游草题词》所转述的杨世功的一段感叹：“其外人杨子云：‘皆令渡江时西陵雨来，沙流温汾，顾之不见，斜额乃踟蹰于驿亭之间，书帢绣帙半弃之傍舍中。当斯时，虽欲效扶风橐笔撰述东征，不可得矣。’”[4]这里不仅暗含黄媛介与杨世功夫妻职能的错位，更显示了一种性别角色的对调：女性是饱含流动性的并时刻处在与外界的对抗之中，男性却反而处在守望而静止的位置上，并时刻可躲入“驿亭”的庇护空间之下。

这一段雨中渡江之言与毛奇龄的《落帆亭送女士黄皆令远行》一词迥然两重天地。在毛奇龄的填词中，“红露”“花襳”并“帆轻”之语不乏女性纤柔气息，“莫愁乡”一典更将送别与“乡愁”晕染出几分女性情致，与此处的“沙流”“半弃”等情状相别。然而，莫愁女的典故虽然早出，但南京与莫愁一典“真正在文本意义上将两者联系在一起的，则

[1] （清）施闰章：《黄氏皆令小传》，《清代诗文集汇编》第 67 册《愚山先生文集》卷十七，第 155 页。
[2] 李垚、董双叶：《黄媛介：明清之际的诗画才女》，《齐鲁艺苑》2009 年第 2 期。
[3] 参考高彦颐《“空间”与“家”——论明末清初妇女的生活空间》，《近代中国妇女史研究》1995 第 3 期。
[4] （清）毛奇龄：《黄皆令越游草题词》，《清代诗文集汇编》第 87 册《西河合集》，第 469 页。

是北宋周邦彦《西河・金陵怀古》中‘断崖树，犹倒倚。莫愁艇子曾系’之句”[1]。洪迈便曾指明周美成的《西河》为“近世周美成乐府《西河》一阕，专咏金陵，所云‘莫愁艇子曾系’之语，岂非误指石头城为石城乎？”[2]因此，从江南文化圈对于此典故的引用来看，多有故国之指、历史之慨。

周邦彦《西河・金陵怀古》化用了刘禹锡的《石头城》《乌衣巷》，而中间一阙凸出“莫愁”一典，有“断崖树、犹倒倚，莫愁艇子曾系。空馀旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，伤心东望淮水”[3]之语。毛奇龄此处词作“渡淮”与“莫愁”典故相连，使此次的送别如周邦彦的词作一样隐含了某种历史色彩和故国情境。而他在《题词》中转述的场景情状虽异，却也以“扶风橐笔”“撰述东征”作结，是黄媛介在“或者无曹妹续史之才”的谦辞中实以曹大家自命的另一番表述。

这里的“虽欲效扶风橐笔撰述东征，不可得矣”应是杨世功对于黄媛介心志的转述。正如她在《丙戌清明》一诗中所表露的那样，此际的黄媛介既有以史家驭才的班昭之志，也更在临别与归家之际都愿意向男性亲族表露自己的这番对于国史民难的寄怀。鉴于资料的缺失，《丙戌清明》一诗是目前可知的据易代最近的一首心志述怀，当是“被劫之时或距此时不远所作”[4]。

黄媛介《丙戌清明》：

倚柱空怀漆室忧，人家依旧有红楼。思将细雨应同发，泪与飞花总不收。

折柳已成新伏腊，禁烟原是古春秋。白云亲舍常凝望，一寸心当万斛愁。[5]

对于易代间经历的交代和心志的辩白是此时黄媛介欲向家族男性辨明自身的重中之重。陈寅恪以《过墟志感》所述的刘寡妇事推测黄媛介在易代中应曾经掳掠，但许以色陋得免“蔡琰居身之玷”，并依“许亲人领回”的故例而得归[6]，但她又或许因乡里的谣诼纷纭而一度寄居张明弼别业的墙东园，也即《离隐歌序》中所言的“闭迹墙东”。黄媛介在易代之后的“跋涉于吴、越间，困于樯李，踬于云间，栖于寒山，羁旅建康，转徙金沙，

[1] 胡箫白：《南京莫愁湖之得名与成因考》，《学海》2014 年第 5 期。
[2] （宋）洪迈：《容斋随笔》容斋三笔卷十一“两莫愁”，吉林文史出版社 1994 年版，第 440 页。
[3] （宋）周邦彦：《西河・金陵怀古》，（清）朱彝尊：《词综》卷九，清文渊阁四库全书本，第 79 页。
[4] 《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活・读书・新知三联书店出版社 2011 年版，第 486 页。
[5] 嶙峋编：《阆苑奇葩：中国历代妇女文学作品精选》，华龄出版社 2012 年版，第 247 页。关于此诗析读可参见周淑舫：《林下风者——论明清鼎革之际金闺兔苑才的黄媛介》，《嘉兴学院学报》2013 年第 1 期。
[6] 《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活・读书・新知三联书店出版社 2011 年版，第 486 页。

留滞云阳”[1]这般由他人记述之文，多以旅途艰辛之词为本，而黄媛介之自述却独落脚于“闭迹墙东”之上发论。她一方面要以“虽衣食取资于翰墨，而声影未出于衡门”来掩迹隐才，另一方面要以“曹妹续史之才”来高其文才。前者是借对女性规约的遵守以辨明经历的清白，后者却是向男性价值体系的靠拢来获取才华评估的正统性。

这里她先借黄媛贞来讲话，言及“兄姊雅好文墨，自少慕之”，但与她能于夫家门庭下展露“冰雪聪明”的“兄姊”相比，她“青绫步障”“时时载笔朱门”的形迹少了其姊的“深自韬晦”[2]，始终造成对其文才评价上的困境而无关一时的“闭迹”——深居闺门之内的重要性在此超过妻、妾身份的分野，而“朱门”与“闺门”之别也正是清初士人俞右吉评价所依。因此，她虽有一时向女性本位的归从，但最终还是要以更近于明末清初的易代士人职责的以才补史为出路。

可以说，黄媛介在易代中的遭际带来了对其德行的更尖锐的质疑，也由此更激化了入清后文士对其才德评价的矛盾心态。这种矛盾原本是基于黄杨二人夫妻职责的倒错，以及黄媛介以才闻名、以才养家、以才交游所带来的对公共领域的深度介入，这种对于女性本位空间的背离引发了一贯的德行评价上的质疑。而在易代后，对于黄媛介可能被掳掠或沦落勾栏的猜测都使得她面对女性本位有错位到失守的更深层质疑。因此，从《离隐歌序》所见到的“归示家兄”的陈辞来讲，黄媛介一方面要以“闭迹”来反驳这种失守的质疑，另一方面又暗藏了自己此际以才续史的情志来实现向文以载道的男性价值统序的靠拢。

这次“将还省母”之际的“长歌”辩白，实际不仅是寻求私人领域内的认知重塑，更是黄媛介对自身公共领域价值的一次认同寻求。因此，黄媛介将自己的心志最终归于“古有朝隐、市隐、渔隐、樵隐，予殆以离索之怀成其肥遁之志焉。”《周易注疏》卷四有言“上九，肥遁，无不利。”唐代孔颖达疏言“子夏传曰：‘肥，饶裕也。’四五虽在于外，皆在内有应，犹有反顾之心。惟上九最在外极，无应于内，心无疑顾，是遁之最优，故曰‘肥遁’。”[3]黄媛介此处正是藏行而显志，以不求“朝”“市”“渔”“樵”等外在行迹的“肥遁”来表明心志。这在明季才媛以“隐”自号的风气外，更多了一层易代心绪的促发[4]。

在易代后钱谦益再次为黄媛介写赠的《赠黄皆令序》的文末，也重申“皆令盍归隐乎，当属赋诗以招之”。这样一种钱、黄二人不约而同的对于归隐之志的推崇与应和，正体现

[1] （清）姜绍书：《无声诗史》卷五“黄媛介”条，上海端记书局 1910 年版，第 9 页
[2] （清）朱彝尊：《明诗综》卷八十五“黄媛贞”条附俞汝言评语，《景印文渊阁四库全书》本第 1460 册，第 789 页。
[3] （魏）王弼、（晋）韩康伯注、（唐）孔颖达正义：《宋本周易注疏》卷第六“遁”条孔疏，中华书局 1988 版，第 392 页。
[4] 参见吴琳：《清初女性诗歌嬗变研究》，浙江大学 2012 届硕士学位论文。

了易代语境下性别区隔的某种打通，也缓解了性别错位带给黄媛介才德评价间的冲突。不过，为了解决这种矛盾，钱谦益等易代文人走向了比黄媛介的心志自辩更深层的一步，即以《赠黄皆令序》一文所提出的“士不遇”命题为代表、对于黄媛介士人角色的赋予和“女士”称呼下的评价定位。

三、性别价值的错位与重塑：“士不遇”命题的提出

黄媛介在易代前即有文集刊行，就目前所知至少有姚士粦、钱谦益曾为此书写序，姚序现在已经不可得见，而钱序《士女黄皆令集序》据陈寅恪考证为作于崇祯十六年。钱谦益在此篇序文中主要借柳如是之口、姚士粦之序来品赞黄媛介的诗风才力。而到了鼎革之后，钱谦益再写《赠黄皆令序》之时，虽然也有几语落笔在黄媛介新诗骨格的品评之上，但通篇多是围绕易代前后钱、柳所见的黄媛介经历遭际来写，尤重易代之后的黄媛介境况，而写黄、柳于易代前交游唱和之景也实为反衬经历鼎革后的心境。这篇序言中提到了“绛云图书万轴，一夕煨烬，与西清东观琅函玉轴，俱往矣”一是，则序言当写于顺治七年（1650）深秋之后，其中浓厚的易代感伤与黄媛介易代后的境况相映，对其诗文的品评也置入到易代的语境中讨论，并由此总论黄媛介的身世之感。

正因为此篇序文的重点是在黄媛介易代前后身世之感的书写上，不似其他的题词赠答着力在黄媛介才情的推重评赏上，因此更有助于厘清施闰章《黄氏皆令小传》最终给予黄媛介的“女士”定评，以及他人称呼题赠中的“女士”定位在清初是由何而来的。钱谦益在此篇序文中对于易代后境况的着力，固有借他人之酒杯浇胸中之块垒之意，但对于黄媛介身世的解读他却有一个非常重要的思路，即“士不遇”命题的提出。下面请先从此序文的通篇行文来看这一命题提出对于黄媛介性别角色重加定位的意义。

钱谦益《赠黄皆令序》：

绛云楼新成，吾家河东邀皆令至止，砚匣笔床，清琴柔翰。挹西山之翠微，坐东山之画障。丹铅粉绘，篇什流传，中吴闺闼，侈为盛事。南宗伯署中闲园数亩，老梅盘拏，奈子花如雪屋。烽烟旁午，诀别仓皇。皆令拟河梁之作，河东抒云雨之章。分手前期，暂游小别，迄今数年往矣。今年冬，余游湖上，皆令侨寓秦楼，见其新诗，骨格老苍，音节顿挫，云山一角，落笔清远，皆视昔有加，而其穷亦日甚。湖上之人，有目无睹。蝇鸣之诗，鸦涂之字，互相题拂，于皆令莫或过而问焉。衣帔绽裂，儿女啼号，积雪拒门，炊烟冷突，古人赋士不遇，女亦有焉。吁其悲矣！沧海横流，劫灰荡埽，留署古梅老柰，亦犹夫上林之卢橘、寝园之樱桃，斩刈为樵薪矣。绛云图书万

轴，一夕煨烬，与西清东观琅函玉轴，俱往矣。红袖告行，紫台一去。过清风而留题，望江南而祖别。少陵堕曲江之泪，遗山续小娘之歌。世非无才女子，珠沉玉碎，践戎马而换牛羊，视皆令何如？皆令虽穷，清词丽句，点染残山剩水间，固未为不幸也。河东湖上诗，最是西泠寒食路，桃花得气美人中。皆令苦相吟赏，今日西湖追忆，此语岂非穷尘往劫？河东患难洗心，忏除月露，香灯禅版，净侣萧然。皆令盍归隐乎，当属赋诗以招之。[1]

这篇序文整体上是以易代前后的时时互见为文，开篇以“绛云楼新成”起笔，述与黄媛介相交的开始[2]，并以闲笔写至园中老梅、柰子等景；行文至后半却又倒序铺排，从老梅、柰子之被斩刈写至“绛云图书”的“一夕煨烬”作为转折，并作为影射交代黄媛介易代遭际的起兴。同时，起首以黄、柳共处的闺阁空间为切入，先赋笔铺排出砚匣、笔床、清琴、翰墨的文化空间，进而有“丹铅粉绘，篇什流传”的文化活动；这又对应着篇末写河东君近况为“月露香灯”之处，有“香灯禅版，净侣萧然”之况，进而“赋诗以招”黄媛介归来。中间又以绛云楼毁为界，先写重逢时黄媛介所处的易代后境况，后有对她易代间遭际的补充追叙。

从绛云楼成黄、柳的交游聚首，到绛云楼毁黄、柳的分立两境，序文首尾扣合，看似是围绕一个女性才媛的文化空间展开了对黄媛介这位士家才女的经历慨叹。然而在有关黄媛介易代后经历的主体叙述中，她却是始终流徙在外。这又反转了序文本身构置的女性空间的完整性。而钱谦益在转入“劫灰荡埽”而“吁其悲矣”的兴叹前，有一统领对她易代遭际之感的定评——“古人赋士不遇，女亦有焉”，更是从性别定位上彻底将黄媛介作以颠覆性解析。因此，在钱谦益分别作于易代前后的《士女黄皆令集序》和《赠黄皆令序》两篇序文中，从“士女”到“女士”的书写策略就已表露的颇为鲜明，即便清初文人在写赠黄媛介时的“女士”之称不是由钱一人开启，但他至少也是其中的典型代表。

钱谦益是据何而言将黄媛介类比为“士”的呢？这便与黄媛介鬻诗文字画于西子湖畔的经历相关。序文讲他与黄相逢时她正“侨寓秦楼”，正是指此事。钱于此处不叙旧话，直接以品评黄之新诗入手，论其诗“骨格老苍，音节顿挫”而“落笔清远”。这番点评已不从寻常论闺秀才媛是否合于诗旨雅正或才媛传统上着手，也不再如《士女黄皆令集序》那般与河东君论才媛诗是否合于女子本色以评赏黄媛介，反而是视媛介诗如视文人诗，直

[1] 《赠黄皆令序》，《牧斋有学集》，上海古籍出版社 1996 年版，第 683、684 页。
[2] 关于钱、柳与黄媛介交游的开始时间可参见《柳如是别传》的考述。

接就“骨格”“音节”“落笔”等诗论紧要处定评。然而，钱谦益主旨不在论诗，此一评诗思路也不为凸显黄媛介作诗有“非女子之本色”[1]之处。他此番评论乃是为提出黄媛介诗“皆视昔有加，而其穷亦日甚”的主题。此言借用了文人“诗穷而后工”之论，乃是以文士境遇视黄媛介“衣帔绽裂，儿女啼号，积雪拒门，炊烟冷突”的穷窘之境。此等对于外况穷途的铺排乃为补充论证前文的“于皆令莫或过而问焉”的鬻文遭际，这实在诗工而途穷之间，表明其才华内在的无人赏知。因此，这等“莫或过而问焉”的遭际才与古今文人达成了共通的“士不遇”之境。

钱谦益将“士不遇”的命题赋予黄媛介西湖鬻文的经历，实质上是将她性别角色的错位进一步推进从而重加定位。黄媛介以鬻文解“儿女啼号”之况本就是性别价值“男性化”的体现，而钱谦益又以饱含政治蕴涵的“士人化”命题将此私领域事件进一步的推向社会政治领域。虽然后文他以“皆令虽穷，清词丽句，点染残山剩水间，固未为不幸也”开解此“不遇”之境，并以河东君诗得“皆令苦相吟赏”，进而劝其“盍归隐乎”，回归到私领域的价值寻求上来。但此以山水为解怀、以“柳儒士”为知音的穷达进退之途，未尝不蕴藏着钱谦益自我的困境之感及一代易代文士自身的求解之途。因而这与黄媛介《离隐歌序》自言的“肥遁”之志恐怕还有区别。黄媛介虽借古文人传统就“朝隐”“市隐”“渔隐”“樵隐”推论至“肥遁”，其内的“离索之怀”与钱谦益此时饱含易代感受的“士不遇”之论当有共通；但黄媛介自身又尚有一层欲以闺范自持的“闭迹”之论。

这般言论数次出现在黄媛介给男性友人的诗文之中，可视为她对于自我公众形象的一种重构。王士祯的《池北偶谈》载“禾中女子黄媛介，字皆令，负诗名数十年，近为予画一小幅自题，云：‘懒登高阁望青山，愧我年来学闭关。淡墨遥传缥缈意，孤峰只在有无间。’”[2]从“负诗名数十年”来看此诗距易代也多有时日，“闭关”一词正是对“闭迹”的另一番强调。在写给男性文人尤其是文坛领袖的自题诗中，她甚至避免了女性登山临水的活动空间，而重点强调自己的“学闭关”。

这一点在《妇人集》所录的西湖鬻文一段也有体现：“嘉兴黄皆令（名媛介）诗名噪甚，恒以轻航载笔格诣吴越间。余尝见其僦居西冷段桥头，凭一小阁，卖诗画自活。稍给，便不肯作。”[3]这里可以看到无论是黄媛介自身还是其他男性文人欲将她重新纳入闺范中的种种书写努力。如是者在施闰章的《黄氏皆令小传》中也表现得颇为鲜明：

---

[1] 《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 967 页。
[2] （清）王士祯：《池北偶谈》卷十二“黄媛介诗”，第 289 页。
[3] 《妇人集》，《丛书集成初编》本，第 32 页。

施闰章《黄氏皆令小传》：

尝栖山阴梅市，与诸大家名姝静女唱酬，有越游诗。还家湖上，好事者传其笔墨。一时士大夫钱尚书牧斋、吴祭酒梅村皆称异之。名日起，世功用是以布衣游公卿间，持书画片纸，或易米数石。介既老矣，伤世功无家人产，以游为生，黾勉同劳。苦叹曰："妾闻夫人之道，出必遮面，言不出梱。得稍给僊粥完稚弱婚嫁，吾守数椽没齿矣。"[1]

与其他的易代文人书写相比，施氏此传是对杨世功作为夫君角色观照最多的文字。他竭力通过这样一位性别角色与价值功能与黄媛介倒置的丈夫，来将黄氏部分的纳回到闺阁典范的意义上来。一方面，他不仅将黄媛介的交游定位在大家才媛上，尤为强调皆"名姝静女"，规避了与柳如是这样的名妓交往，也避免了她独身与文人骚客相往来的形象，于时有唱和的钱、吴两位文坛领袖也只言受其推重而"名日起"。另一方面，他将这种交游之况和易米之劳转写于杨世功身上，这就不仅回避了黄媛介自身逾越性别角色、深入公共领域所带来的潜在非议，更使得其交游、养家的活动因有了夫家的陪衬支撑而趋于合理化。最终再借黄媛介之口表明"夫人之道"的恪守与"守数椽没齿"的心志。

在吴香洲有关黄媛介的考述中补入了这样一则新近的材料，其中可见黄媛介如何在最艰难之时也努力践行此等"夫人之道"，并寄托自己在感时伤民之际的"曹妹续史"之思——"近见香港《书谱》杂志（一九八六年第三期）上，有石鱼撰写的《黄媛介写经砚》一文可以为证。文中介绍黄氏写经之砚，并附砚铭拓片：'乙酉鼎革，羁旅建康，所谓风景不殊，举目有江湖之异。嘉禾黄皆令书此，以志困苦。愿书孝经千卷，散布人间。'读此可以想见她对世事变更，情绪消沉，并以《晋书》所记周顗故事寄慨。该砚檀木盒盖上刻有女史肖像，阴文线刻，就席执书而坐。右上方有明末苏州马宏道题'黄皆令小影'数字，图为清道光时华亭画家黄秋士摹写，可知此像是后来配砚盒时翻刻上去的，当有其来历。"[2]写孝经千卷的行为同明清士女妇人抄写佛经的活动一样，既是典型闺门生活状态的写照，也具有闺阁内苦行的象征意义。这也是黄媛介自我与文人们所强调的"闭""守"之姿的代表。

在这番辩白之后，施氏传文随后转入对她"强致为女师"的职业生涯与病殁一事的交代，并附叙"天既俭我乾灵，不甘顽质，藉此班管，用写幽怀。倘付诸囊鼠与腐草，流电

[1] 《黄氏皆令小传》，《清代诗文集汇编》第 67 册《愚山先生文集》卷十七，第 155 页。
[2] 吴香洲：《"女山人"黄媛介》，嘉兴日报，参见 http://difang.gmw.cn/newspaper/2014-11/28/content_102347384.htm

一瞬消沉，实为恨恨。”这一段颇有求于“立言”的文士风范的自陈之言，未尝不是对钱谦益由“莫或过而问焉”境遇引发的“士不遇”言论的进一步深化。

然而，黄媛介终究不同于写尺牍自属“女弟”的柳如是，也并非自称“金陵吴公子”[1]的吴山。在晚明才媛的名士化倾向下[2]，无论是她还是为她题赠书写的清初文人，都处在她“男性化”价值和“女性化”规范的双重践行之间，并由此集中呈现出了关于她才德评价的矛盾行。对此，施氏在最后提出了关于黄媛介的如下一场定评：

> 史氏曰：妇人以才见者众矣，鲜有完德。则无非无仪者，尚焉。李易安无足论，即朱淑真作配庸子，意多泱泱。诗固可以怨哉！黄氏以名家女，寓情毫素，食贫履约，终身无怨言。庶几哉称女士矣！[3]

此段起首即点明古今妇人所面临的才德矛盾的评价焦虑，但并未采取吴梅村引黄涛语的视角在才德之间一较高下“黄观只独为诗非之，以为媛介德胜于貌”[4]，而由“寓情毫素”而使得“食贫履约”能“无怨言”，并使“诗固可以怨哉”而“不怨”来将才德加以统协。在这可以“称女士矣”的定评中，既包含了“闭”“守”自持的女性本位的回归努力，也更从“士”的角度重新定义了黄媛介实际的性别价值。如方中履回忆亡妻的言论也有着将此等女性本位操守和男性评价体系对照观看、融合书写的倾向：

> 余自隐遁以来，遇世凉薄，有所难堪，尚不能不感愤。君则慰我勉我，其识其论，类非世俗女子所及。嗟乎！富贵不动其心，穷约不易其守，学士大夫犹难之，况于闺阁？[5]

此位亡妻所践行的正是“食贫履约”一事，而使人对比男性士人仍觉不及。她的“富贵不动其心”在施氏这里则以“无怨言”来表述。同时施氏认为黄媛介凭借其才情而与朱

---

[1] 《午梦堂集》载“内人病甚，余忧心如焚，忽童子持笺外入，兼一画扇云：‘金陵吴公子遣使致送。’余沉思白下无吴公子与交者，开函启椟，则书‘姑溪野女吴山彤管。’脂痕柔荑，墨兰烂然可想。”见（明）叶绍袁：《开寥年谱别记》，冀勤辑校：《午梦堂集》，中华书局 1998 年版，第 890 页。

[2] 可参考陈宝良的《从“女山人”“女帮闲”看晚明妇女的社交网络》，《浙江学刊》2009 年第 5 期。关于明代妇女的名士化倾向尤可参见他《女务外学：晚明妇女的名士化倾向》一文，《福建论坛》2008 年第 10 期。

[3] 《黄氏皆令小传》，《清代诗文集汇编》第 67 册《愚山先生文集》卷十七，第 155 页。

[4] 《梅村诗话》，《续修四库全书》编委会：《续修四库全书·集部》第 1697 册“诗文评类”，上海古籍出版社 2013 年版，第 497 页。

[5] （清）方中履：《亡妻张氏行略》，《汗青阁文集》卷六，（清）方昌翰辑：《桐城方氏七代遗书》光绪十四年丁亥（1888）刻本。

淑真“意多泱泱”和“固可以怨”之“诗”有别。因此最终在“无怨”的角度上统一了黄媛介之文才与德行之间的关联，化解了她以才交游、养家所带来的性别价值的倒错对德行的冲击。这番曲折使得她比单纯作为“学士大夫犹难之”的闺阁典范更有一种独特性，因而最终获得了文人直接以“女士”称之的定评。

这一情形在另一位论及黄媛介为“女士”之“坛坫”的清初文士熊文举那里，却是更从她的文思才力及由此所达到的文坛地位上看。因此，下面就再从黄媛介本身的文才格局上看“女士”称谓的提出与意涵。

四、才情格调的跨越与评定：“林下风者”内涵之辨

关于黄媛介其人其才的风格总论莫过于《无声诗史》述黄媛介于易代迁徙后的一段言论：“其所纪述，多流离悲戚之辞，而温柔敦厚，怨而不怒，既足观其性情。且可以考事变，此闺阁而有林下风者也。”[1]自此后“林下风者”便成为概括黄媛介才思格调的最典型言论。

“林下风”一语典出谢道韫事，而以此评才媛，可溯源至《世说新语·贤媛》一节论“王夫人神情散朗，故有林下风气；顾家妇清心玉映，自是闺房之秀。”[2]这里对举“林下风气”与“闺房之秀”，是将“神情散朗”之风与传统的闺阁之风区别来看，与钱谦益曾经提出的“非女子之本色”的论黄诗之言有互为呼应之妙。这种视黄诗为“非女子之本色”的诗论如何促成熊文举以文才论黄媛介为“女士”之“宗范”的定位，下面便从清初士人对黄媛介“非女子之本色”“林下风”的格调认知上辨明她如何获得“女士”“宗范”之称。

钱谦益对易代才媛的品评首推柳如是、王微、黄媛介三人，所谓于“今天下诗文衰熠，奎璧间光气黯然”之际，“草衣道人与吾家河东君，清文丽句，秀出西泠六桥之间。马塍之西，鸳湖之畔，舒月波而绘烟雨，则有黄媛介皆令。吕和叔有言：‘不服丈夫胜妇人。’岂其然哉？”[3]黄媛介于易代前已有诗名，此际她的风格又别以钱谦益与河东君的一段论诗为著名：“余尝与河东评近日闺秀之诗，余曰：‘草衣之诗近于侠。’河东曰：‘皆令之诗近于僧。’夫侠与僧，非女子之本色也。此两言者，世所未喻也。”[4]

钱谦益此处以“非女子之本色”代替了姜绍书论黄媛介诗“其诗初从选体入后师杜少

[1] （清）姜绍书：《无声诗史》卷五“黄媛介”条，第 9 页。
[2]（南朝宋）刘义庆：《世说新语》卷下，《四部丛刊》初编本，第 160 页。
[3] 《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 967 页。
[4] 《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 967 页。

陵清丽高洁，绝去闺阁畦径”[1]。姜论乃从黄媛介的诗学渊源上入手，钱谦益则从诗作的直观感受上论断。实际上钱序论媛介诗不仅借河东君之口所言的“皆令之诗近于僧”的论断，不仅由于钱、柳与黄的特殊交游而更为具体详实，此论断也远较从闺媛文学传统上对比而来的“去闺阁畦径”“林下风者”等语词能揭示出黄媛介才华格调的独特性。

如姜绍书般论才媛以“林下风”者在明清之际不乏其人，而此文人化的才媛风范也不独黄媛介有之，除最著名的“林下风者”[2]柳如是之外，以此论人的有陈结璃“以道蕴林下之风迈少君高世之行”[3]、阎素华“罗罗羸秀，孤情绝照，绰有林下风矣”[4]、吴琪“济洒淑郁，有林下风”[5]等诸例在先；从专门的诗论上看也有评卞梦钰“其诗不染香奁陋习，洋洋洒洒闺中之秀而带林下之风矣”[6]等同调之言。黄媛介之诗在“去脂粉之态”[7]外，更有“白莲、南岳之遗响”。因此，钱谦益才讲到“夫侠与僧，非女子之本色也。此两言者，世所未喻也。”[8]

这里对举王微与黄媛介之诗，分别以侠、僧两端论“非女子之本色”。由于《世说新语》一开始就从与“闺房之秀”的对立上来论“林下风气”，明清文人亦延续此论，如吴本泰在为吴山写序时论“香奁”“大都粉泽胜而气格卑，闺阁近而林泉远”[9]。因此后人往往以才媛诗能脱于“闺阁畦径”“去脂粉之态”者便多有“林下之风”。如邹漪所论王炜“有林下风兼闺房秀，博学敦古，诗多名句，顾伊人称为弃恃中道学宿儒，不当以香奁目之”[10]——此凡论“不当以香奁目之”实必在强调其有“林下风”的特质。

然而，易代才媛一方面承续的是“林下风气”的文学传统与晚明以降才媛的名士化、文人化的时代风气，另一方面则直面易代语境下的家国之忧与入世情怀，因此，侠烈之风又为此际突出的格调主题。而媛介之诗风又在“非女子之本色”的归类下恰与草衣道人“近于侠”的风格相别，因此，要理解黄媛介作为“林下风者”的独特内涵与堪为“女士”“宗范”的文坛定位，恐怕不能不从此侠、僧风格的辨明讲起。

钱谦益有诗赠寇白门言“女侠谁知寇白门”[11]，吴山有《自遣》诗云“天生侠骨从来

---

[1] （清）姜绍书：《无声诗史》卷五“黄媛介”条，第 9 页。
[2] （清）顾苓：《河东君传》，《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 5 页。
[3] 徐树敏：《众香词》礼集“陈璘”（陈结璘）条，台北富之江出版社 1997 年，第 10 页。
[4] （清）陈维崧著、（清）冒褒注：《妇人集》“闫素华”条，《丛书集成初编》本，第 63 页。
[5] （清）吴琪：《吴蕊仙诗》卷首邹漪小引，顺治十二年乙未（1655）邹氏鹭宜斋刻《诗媛八名家集》本，第 la 页。在笔者博论写作期间，此书因在修补中，惜未得见，因此转引自《清初女性诗歌嬗变研究》。下文凡出此书者皆自此文转引。
[6] 徐树敏：《众香词》射集“卞氏”条，台北富之江出版社 1997 年版，第 23 页。
[7] （清）熊文举：《黄皆令越游草序》，《侣鸥阁近集》卷一，清康熙刻本。
[8] 《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 967 页。
[9] （清）李因：《竹笑轩吟草》卷首吴本泰序，辽宁教育出版社 2003 年版，第 2 页。
[10] （清）邹漪：《诗媛名家红蕉集》卷上“王炜”条，清初刻本。注：转自《清除女性诗歌嬗变研究》。
[11] （清）钱谦益：《金陵杂题绝句二十五首继乙未春留题之作·其十》，《牧斋有学集》卷八，上海古籍出版社 1996

傲，耻听人间称美人”[1]，王微亦有“生非丈夫，不能扫除天下，犹事一室”[2]之论，其作诗则有“幽踪谁识女儿身，银浦前头好问津”[3]之句。由是观易代之际的女中“侠者”及“近于侠”的诗作，主要有两大鲜明的特点：一是对于原本性别角色的叛离；一是内含心系天下之志。而二者统一在诗中的表现则是欲以鲜明的个体形象为人所知。黄媛介则恰与之相反，虽有忧心家国、曹妹续史之意（济世亦传统女性闺门写经的方式为标榜“愿书孝经千卷，散布人间”），也仍持守“懒登高阁望青山，愧我年来学闭关”的诗境与形象。

那“诗近于僧”又是何谓呢？这关乎黄媛介诗风格调“非女子之本色”却为“可谓女士”之“宗范”的内在理路。胡应麟论诗言“大率才情之富，闺阁居多；趣致之幽，释梵为最”[4]，这也是将“闺房之秀”与僧人之诗对比来看，一则以才富、一则以趣幽。显然钱谦益引媛介“灯明惟我影，林寒鸟稀鸣。窗中人息机，风雪初有声”一诗言“如霜林之落叶，如午夜之清梵”，是品其“趣致之幽”而有“河东之言僧者信矣”[5]之感。加之其中诗人自我主体的隐遁，于“惟我影”“人息机”之处使人自悟。就像《雨华集》胡序所言“由文字而显曰教，离文字而悟曰禅”[6]。黄媛介诗才的“僧”家风格，既使得清初文人对她的点评跳脱于传统的闺媛文学之外，又不过份乖离，因而虽非为方维仪、商景兰、顾若璞式的“贤媛之冠”，却有“女士”“宗范”之称的塑造空间。这里就要连带提及文人对才媛的品评写赠方式以及相应的他们对黄媛介的书写策略。

以写序题跋为例，历来述评才媛的文学造诣莫不与男性一般求于尊统而立，多是从《诗经》这一源流上寻求典范的确立，尤其是对“闺房之秀”的题序此等溯源便尤为重要。如同样为钱谦益所写的《新安范劬淑诗草序》：

> 诗三百五篇，多妇人女子之作。而二南之篇，咏叹后妃夫人身事，所采掇则荇菜、卷耳芣苢萍蘩，所服御则絺绨浣濯，所见闻则桃夭樛木兔罝草虫，托物近，取义迩，情动于中，而形于言，被之弦管，为房中之乐。……不失闺门本色。汉、魏已还，变风变雅之遗音，犹有存者。近世闺秀之集，多于稻苇，花叶骈俪，金碧填砌，观者瞀乱眩运而不知所由来。其或投谒朱门，呈身绮席，膏蓬鬓以献笑，倚漆管以救饥。轻

年版，第 417 页。

[1] （清）吴山：《吴岩子诗》，顺治十二年乙未（1655），邹氏鹭宜斋刻《诗媛八名家集》本，第 10a—10b 页。注：转自《清除女性诗歌嬗变研究》。

[2] （清）钱谦益：《列朝诗集小传》闰集，上海古籍出版社 1959 年版，第 760 页。

[3] （清）朱彝尊：《静志居诗话》卷二十三，人民文学出版社 1990 年，第 766 页。

[4] （明）胡应麟：《诗薮》外编卷二，中华书局 1958 年版，第 155 页。

[5] 《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 968 页。

[6] 《列朝诗集小传》闰集，上海古籍出版社 1959 年版，第 687 页。

薄之子，交口訾謷，以为粉黛山人，笄帏乞士。吁！其可伤也已！

……劬淑之诗，抒情托兴，不出乎夫妻母子房栊门屏之间，骨肉虑叹，门户绸缪。喜则真喜，悲则真悲。无事于宠柳娇花，裁云镂月，信乎其为淑姬静女之诗也。杨子曰："女恶华丹之乱窈窕也。"华丹之饰，杨子犹恶之，信于易头借面，并其华丹而失之乎？……余三叹劬淑之诗，以为居今之世，疏沦其眉目，无忘闺门之本色，庶几可以风世也。……[1]

开篇即以《诗经》立意论才媛体统，明代已成模式。如明季葛征奇所论"审若斯，则古之咏《卷耳》、赋《萍蘩》、警鸡鸣、箴杂佩者，不得称淑媛耶？"[2]这与钱谦益之开篇绝相类同。因此，到明清之际此于明清才媛的自序中也多常见，如王端淑在《名媛诗纬初编》自序中也自辩何以于诗经之外"取于纬"以"昔人拟经而亡，则宁退处于纬之，足以存经也"[3]，以达所谓"宗经征圣"之旨[4]。便是如魏禧为"天生侠骨从来傲"的吴山诗集《青山集》写序，也不免要纳其诗入"风世"之旨：

天下女子，能诗者不乏人。夫人于兴亡盛衰之大故，篇什留连，不一而足，有《国风》讽刺、《小雅》怨诽之义，予读之，低徊泣下。然楚玉一贫书生，夫人非有象服、六珈之遇，而往往若此，则真吾所不解也。[5]

钱氏此序固然是为人题赠而有标榜"静女之诗"之意，但值得注意者有二：一是其所论近世才媛有"倚漆管以救饥"，一是如何视此等"无忘闺门之本色"之诗有"风世"之用。前者正是黄媛介所受非议所在，而文人在书写中以"女士"称定所欲为其化解的才德困局。后者则关乎黄媛介如何以无"闺门本色"（即"非女子之本色"）的"林下风"的诗格得以称"女士""宗范"。

"倚漆管以救饥"的生平经历即便是被视为大家才媛的王端淑于易代之际也不能免，有"随其外人丁君者牵车出门，将栖迟道路，而衔其书画、笔札以为活"[6]，而黄媛介因少

[1] （清）钱谦益：《新安范劬淑诗草序》，（清）钱谦益著、（清）钱曾笺注、钱仲联标校：《牧斋杂著》，上海古籍出版社 2006 年版，第 669、670 页。
[2] （明）葛征奇：《山水吟序》，胡文楷：《历代妇女著作考》（增订本），上海古籍出版社 1985 年版，第 163 页。
[3] （清）王端淑辑：《名媛诗纬初编》自序，哈佛燕京图书馆藏清康熙间清音堂刻本，王端淑自序，第 2 页。
[4] 关于明清才媛自序中所见的选辑策略可参见闵定庆：《在女性写作姿态与男性批评标准之间——试论〈名媛诗纬初编〉选辑策略与诗歌批评》（《苏州大学学报》2006 年第 6 期）一文。
[5] （清）魏禧：《青山集叙》，（清）魏禧著，胡守仁、姚品文、王能宪校点：《魏书子文集》，中华书局 2003 年版，第 461 页。
[6] （清）毛奇龄：《闺秀玉映留篋集序》，《清代诗文集汇编》第 87 册《西河文集》，第 241 页。

“随其外人”的男性空间为依托，因此只能退守至“闭”“遁”之志的陈辞上。因而与憾于“犹事一室”的王微相反，媛介以“懒登高阁望青山”的“闭关”形象和诗内“孤峰只在有无间”的禅意得文人“体气高妙，风格混茫”之誉[1]。此等媛介自身及文人在书写中对她“倚漆管以救饥”的经历所作的策略处理于上文已经备述，此仅就其后者即黄媛介的诗才格调与“女士”“宗范”之评定的生成赘述一二。

钱谦益评论今已不可得见的姚士粦易代前为黄媛介所作的序言有如下语：“叔祥之序，荟萃古今淑媛以媲皆令，累累数千言。譬之貌美人者，不论其神情风气，而必曰如王嫱，如西施，如飞燕、合德，此以修美人之图谱则可矣，欲以传神写照，能无见笑于周昉乎？”[2]这固然有“表面上不以姚士粦之文为然，实际上暗寓皆令才高貌寝之意”[3]的序者之旨。但对比钱谦益的《许夫人啸雪庵诗序》就可以明确看到，纳诗者入前代美人图谱或贤媛文学诗作的传统笔法，于黄媛介而言很难见其诗才格调之本，也难以知其何以称“女士”而有“宗范”“坛坫”之地位。

“宗范”一语本是女性才媛群体内的标称对比：“乃里中远山夫人过武林，见映然子，亦推皆令为宗范”[4]，随后熊文举便以此为黄媛介有“固有领袖之者”“未可谓女士无坛坫也”是从男性文人的角度对此的认可。熊文举评黄媛介诗为“严整肃穆，大雅不群，叹息闺秀中所罕见”[5]。这里提出“大雅”一词，正与钱谦益论劬淑诗“可以风世”的“变风变雅”之用相对，实际暗含了将黄媛介的诗作依旧放入《诗经》审美传统下考量评定的书写意图。

施闰章以朱淑真作比，暗喻了黄媛介“诗固可以怨矣”而不怨，姜绍书更明确是从其“多流离悲戚之辞，而温柔敦厚，怨而不怒，既足观其性情”来论她有“林下风”。因此，黄媛介诗才格调虽有“非女子之本色”处，但并不是因背离“闺门本色”而获“林下风”之评，反而是从更能超越“《国风》讽刺、《小雅》怨诽之义”的“大雅不群”来作为她“林下风”的实际内涵。正是因为她此等的诗才格调与《诗经》的“温柔敦厚”“怨而不怒”的大雅之旨契合，因此才获得“女士”“宗范”之称定。而清初文人将黄媛介视为“女士”之“坛坫”而非“贤媛之冠”的内在逻辑也正在此。

再可赘述一语的是熊文举在以黄媛介为“女士”“宗范”的定断上，于诗风之外，认

[1] （清）熊文举：《黄皆令越游草序》，《侣鸥阁近集》卷一，《四库禁毁书丛刊》集部第 120 册，北京出版社 1997 年版，第 60 页。
[2] 《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 968 页。
[3] 《柳如是别传》，《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店出版社 2011 年版，第 494 页。
[4] （清）熊文举：《黄皆令越游草序》，《侣鸥阁近集》卷一，《四库禁毁书丛刊》集部第 120 册，第 60 页。
[5] （清）熊文举：《黄皆令越游草序》，《侣鸥阁近集》卷一，《四库禁毁书丛刊》集部第 120 册，第 60 页。

为她“岂惟诗草擅胜，而楷法画艺皆秀出名流，风雅未衰，固领袖之者”[1]也是一大要素。《续图绘宝鉴》亦载“善诗词楷书，摹黄庭经十三行，画山水小景，有元人笔致”[2]这里不独可见黄媛介才华之多元，更有古人遗韵——无论是“摹黄庭经十三行”抑或“有元人笔致”都是跳脱“闺门”格局外的评论视角。只就文才而言，黄媛介也有各体皆工之姿，这里只从她的赋作评价上看，不独有“皆令作小赋颇有魏晋风致”[3]的易代评论在前，后来的女性才媛亦认可“皆令作小赋，颇有魏晋风致”[4]。对此毛奇龄的《黄皆令越游草题词》所述最详：

> 夫越游者，游越者也。越多名山水，云门若耶。以皆令当之，应必有异。乃用贫流离不得已而寄迹与书画之间。既已善疾，药铛淅然，减良讽也。益复为名家闺园谭谶废日。向使皆令居明湖有年，往来吴越，不以委璞撄其心。得怡情物感，放志玄览。嗟乎！其所撰述，吾安知永初之有七非黄氏赋矣！[5]

毛奇龄在此以对黄氏赋的推崇而不以她的外游为意，也不以守闺阁为赞。而相对诗词文体而言，赋本就更离于女性文学传统，毛奇龄此处以“永初之有七”比黄氏赋，更是将黄媛介推向了男性文学正统之中。便是写“相见乃铅华不御”的吴梅村虽视黄媛介为“惟长杨可以献赋”[6]的闺房才媛，也有“共传得妇倾城，翻为名士”而“却令家人窃视，笑似诸生”之叹。由此可见，在初历易代之时，黄媛介近于“士”的性别价值所致非议不小，而这种非议在易代文人书写中终得和解，则是由其文才价值所确立的“女士”“宗范”之属所促成的。虽然黄媛介的“士女”到“女士”的称定转换是随着易代的推远而日趋明显的，而“女士”这一评价标准中也叠加着多重易代语境的累积，但对她才情格调雅正之风的认知（也即以她为“林下风者”的定评）却是中间的关键一环。

五、结语：才德评价的矛盾和士人化的性别书写策略

“女士”一词本出自《诗经·大雅·既醉》一诗的末句“其仆维何？厘尔女士。厘尔女士，从以孙子”，有孔颖达注疏释作“女士，谓女而有士行者”——这是从女子之行上

---

1 （清）熊文举：《黄皆令越游草序》，《侣鸥阁近集》卷一，《四库禁毁书丛刊》集部第 120 册，第 60 页。
2 （清）厉鹗《玉台书史》“黄媛介”条引《续绘图宝鉴》，清昭代丛书本，第 30 页。
3 （清）王士祯：《池北偶谈》卷十二“黄媛介诗”，第 289 页。
4 （清）施淑仪：《清代闺阁诗人征略》卷一“黄媛介”条，周骏富辑：《清代传记丛刊·学林类》，台北明文书局印行，1985 年，原书第 11b 页，影印本第 50 页。
5 （清）毛奇龄：《黄皆令越游草题词》，《清代诗文集汇编》第 87 册《西河文集》，第 469 页。
6 （清）吴伟业：《黄媛介诗序》，（清）吴伟业著、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海古籍出版社 1990 年版，第 713 页。

加以界定，也与原诗祭祀后宴饮中对懿德嘉行的描述与颂扬相衬。此词之后虽不多见，但在唐宋之时尚可见于张说《荥阳夫人郑氏墓志铭》一文：“夫人家世德门，母氏鼎胄，衣冠礼乐，耳目所徵，号之诸生，实为女士。”[1]又引《诗经》名目论其“修礼度”“有德容”而“母仪乃（孁）行”，可谓是“《诗》所谓邦之媛也”[2]。可见这里是从家世礼度、德容仪行上对“女士”一词加以定位。而到了明清之际此词的应用才稍多见于文人文集，再到清中后期以后则此词的应用便开始泛化指知书达理的大家闺秀，像袁枚《随园诗话补遗》写：“与诸女士茶话良久，知是大家闺秀。”[3]而在此之前的明人文集和历史笔记中则多仅以“士女”作为对儒家女性的尊称。

从“士女”到“女士”的转变最显著的发生就是在明清之际，黄媛介就是这一转变的代表，此外如柳如是、王玉映等大家也是此类女性。像钱谦益《尚宝司少卿袁可立母安氏加赠宜人》：“赠安人安氏，乃尚宝司少卿袁可立之母，蔚为女士，实惟母师”[4]以及《继妻王氏仍前封》一制文：“割儿女婉娈之私，成丈夫慷慨之节，若尔者可谓女士矣”[5]都是如此——而且前者在对“母师”一词的凸显中，以“蔚为女士”的泛化称谓更体现了明末清初士人对于“女士”的一般归类；后者则更明确的给出了称呼前妻“女士”的立论角度，这与施闰章称黄媛介“庶几哉称女士矣”是同一理路。

而明清之际为何出现了一批需要以“女士”作特殊指称的女性呢？如果仅是像魏晋到晚明的才女书写一样是侧重女性之才高于士或林下风致，则传统的“士女”或“才媛/妓”的称谓无疑袭用即可。而“女士”一词所代表的对于性别间隔的跨越和易代士人以此作为一批儒家女子（像柳如是也属归于儒门之列）的称定，实际来自对女子之行的评鉴。鼎革对于闺门的打破，不仅让女性与男性一同经历了诸般的易代遭际，而在男性观照中成为了吴伟业笔下家国政治的喻体或是《板桥杂记》中兴亡写录的载体；还有一批儒家女性更是承担起了男性的家庭职能或是以外于自身性别职守的方式成为男性空间的支柱。易代士人面对着这种不同传统两性空间的女性本位的完成及其所造成的传统“才”“德”命题间的矛盾，也只能寻求以新的性别书写策略来对这些女性加以定位和构塑。因此，清初文人既显露了从“士女”到“女士”的性别认知的潜在转变，更借助前代的本就侧重女子之行的“女士”一词，完成了对于黄媛介为代表的一批女性才德的书写重构。有了清初文人这种

[1] （唐）张说：《荥阳夫人郑氏墓志铭》，（清）董诰：《全唐文》卷二百三十二，中华书局 1983 年版，第 2347 页。
[2] （唐）张说：《荥阳夫人郑氏墓志铭》，（清）董诰：《全唐文》卷二百三十二，中华书局 1983 年版，第 2332 页。
[3] （清）袁枚：《随园诗话补遗》卷五第 44 条，人民文学出版社 1982 年，第 693 页。
[4] （清）钱谦益：《尚宝司少卿袁可立母安氏加赠宜人》卷九十三外制三，《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 1944 页。
[5] （清）钱谦益：《继妻王氏仍前封》卷九十四外制四，《牧斋初学集》，上海古籍出版社 2009 年版，第 1965 页。

从认知观念到书写策略的双重实践，清代中后期以来才随着才女文化的日益昌盛而使得对“女士”称谓的使用日趋泛化而延续至今。而在“士女”到“女士”的称定中，既彰显了在易代语境下文人的性别认知与书写的偏转和策略，也反应了女性意识和空间自晚明以降日趋多元拓展的态势。

结语　明清易代语境下的性别书写本质

在上述四章的论述中，本文力图从易代之际的历史、家国、政治和女性自身这四个领域的基本命题中建构易代语境与性别书写之间的关联；同时，也隐含了个体与群体、自我与他者之间的双重互观。前者是本文命题涵盖的主体维度，而后者则是命题暗含的内在视角。在前者为纬、后者为经的双线交织中，二者交汇的节点便是在关联中呈现的明末清初的江南文人在易代语境下性别书写意识的呈现。具体而言，这一性别书写意识体现为两性统观的文学书写观。

这种以两性并构、各安本位作为核心指向的两性统观，虽然借位于儒家传统的性别价值体系，但又与后者在社会实践范畴内的意涵有所不同，更多是将女性转化为文学的象喻以承载道统批判与感伤的诉求。就文人书写女性的传统而言，虽然在儒家文道观念的影响下，文人历来注重对于符合传统儒家价值典范的女性形象的构塑和女性本位的彰显——但在明清易代语境的影响下，这一对女性个体形象的关注更被置于两性统观的书写过程中以承载语权失落中的易代文人对于道统的诉求。

而在本文中，这一书写历程相应的被提取为历史认知、家国情怀、政治隐喻与女性自身的才德命题这四大基本要素，而对于女性主体的书写结果则分别体现在女性形构、女性场域、女性身份和女性才德的呈现策略之中。在种种策略之中，两性统观的易代性别书写意识是织构二者的核心环节。而这一核心的确立却又是通过本论题隐藏的逻辑经线：个体与群体、自我与他者的这两重观照来体现——换言之，正是这两重的观照立场支撑起了性别书写与易代语境的本质关联。

一、性别书写的易代立场：个体与群体

由于群体性命题在明清易代之际特别凸显，因此对于“个”与“群”关系的关注就成为易代士人文学书写的核心。他们既意图以群体性命题的呈现和探讨来纪录易代的整体面貌，又希图从中为自身寻求个体的重新定位和表达。“女性”也是在这样的契机下得以更广泛的关注与书写，并成为他们群体遭际与个体反思的代言。明末清初江南文人的女性书写往往以个体经历为表、群体遭际为本进行叙事，从而借由群体性的意涵建构在两性群体

间的比照与互喻。因此，这一代言的建构过程就是易代文人通过两性统观的性别书写意识而达成多重易代隐喻的过程。可以说，个体与群体是易代之际性别书写的两大立场，而以“个”写“群”则是江南文人以女性喻易代的达成方式。这一群体性意涵可从如下三方面来看：一是群体性命题的选择；一是群体性人物的映衬；一是个体性叙事的回避。

首先从书写命题的宏观选择上看，无论是历史认知还是家国情怀都是此际的核心话题，而关乎男性士人自我身份体认的政治隐喻或女性本身传统的才德命题虽然以针对个体探讨的形式展开，实际也潜藏了群体性的易代遭际与困境的内在拷问。因此，易代反思在初历鼎革的江南士人那里最直观的是以某些集群性反思的领域来集中呈现的。例如在易代之际的历史认知上，对于易代史实的反思批判、对于经历易代的人格拷问和对于鼎革之中的理想塑形组成了这一认知最重要的三大维度。这其中像陈圆圆这等具有群体性批判倾向的焦点人物、卞玉京等同历易代而在出处之际具有代表性选择的人格特质和邓夫人这种具有独特易代作为而具有典范性意义的个案重塑，都成为易代文人着力探索与建构的文学理想型。在这种形构之中，文人通过两性统观的书写达成性别间的同调讽刺、认同生成或互补并构，彰显了易代之际性别间隔被打破后的历史语境和文人书写中对于间隔跨越后的各安本位的理想诉求。因此，在这一易代认知与理想重构的双重呈现中，文人以群体性的反思领域和其中集群性的命题选择达成了某些共通的书写倾向，而性别书写意识便首先是作为这一群体倾向呈现的平台基础。

其次从书写内在的人物构塑上看，无论是作为叙事主体的女性形象还是隐喻背面的男性士人都往往是以群体面貌出现。这一人物构塑倾向不仅体现在《板桥杂记》这样的对特定女性群体取定与整体感伤中，也体现在吴伟业对于宫廷女性家族式的咏史之中。除去这等具有明确指向性及与易代关联的女性群体外，面对卞玉京、中山女这样互为喻体的易代个案，诗人也在层叠回环的结构中着力营造她们之于群体的代表性，并达成“贵戚深闺”与“吾辈漂零”这两般阶层女性的群体勾连。同样的，同一女性群体内部的比照也是这一书写倾向的反应，例如本文在多处研讨中都曾涉及的陈圆圆、卞玉京、柳如是等人的互文描写及其中所展现的不同情感倾向和相通的易代感伤。而通过这一内部的比照与掩映作者往往可以将个体书写更顺畅的转为群体写像，从而引申到两性群体比照的维度上来，也就是说群体性成为两性互喻的叙事得以建立的内在逻辑，如将柳如是与顾媚同时作为“尚书传里人”的并列题写便是此类。

钱虞山之于柳是，龚合肥之于顾横波，同类燕人之惑易，惜无兰汤以洗之。宣城

梅耦长（庚）有题顾梅生画兰云：“半幅双钩楚泽春，南朝旧都总伤神。蘼芜诗句横波墨，都是尚书传里人。”（原注：尚有钱宗伯姬人柳如是题句。蘼芜，柳小字也。）托讽遥深，亦属寔録。耦长可有《漫与（兴）集》。[1]

钱虞山之于柳如是，龚合肥之于顾横波，其惑溺有相同者，每为后人谈柄。近邱铁香（学敏）有墨癖，钱唐黄小松（易）赠以两尚书墨。一则阳书“秋水阁”，阴书“门人吴闻诗上牧翁老师真赏”；一则阳书“门人范琦上芝翁龚老夫子珍藏”，阴书“北山堂”。合装一匣内。因赋诗云：北山秋水名相当，古墨生香一样新。记取芸窗拈素手，尚书传里两夫人。……[2]

这两则材料不仅展现了清初之后的文人借由写真、砚墨等实物对柳、钱之事加以多方追忆的过程，更体现了一种群体性评价的诉求如何串联起了两性空间。在“尚书传里人”的身份、经历的同构中，柳、顾二人有了更密切的连结，而不只是女性之间的个体才情的比对。而这份连结又源自于她们从男性空间获得的定位，因此也就暗示了她们对于男性自身的隐喻作用。因此可以看到，她们同陈圆圆的书写一样被置入到两性同调的易代批判之中加以构塑。无论柳如是个体的历史影像是否曾经有过与钱谦益不同的书写基调，甚或是在清初之后的复写中有了一褒、一贬的柳、钱析别之论——如后人写“料尚书、泉下多惭色。难合传，女中侠”[3]及“一抹春山替写真，茜裙改画道装新。黄絁若向空门老，胜作尚书传里人”[4]等语，但一旦与顾媚组成了女性群体的意涵，并进而形成与钱、龚所代表的男性群体的勾连，这种个体色彩与书写定位就会被对于易代之人的群体性（也即身份的类属）评价所统和。

这一人物的集群性书写与相应的群体性评价的确立正是对于清初文人女性书写倾向的继承，同时也是对易代之际两性统观的性别书写意识的某种延续。而此延续进一步提醒了人们这一两性统观的性别书写意识与易代书写的契合——无论是清初易代语境的呈现还是易代反思的重写上。因此，它也实际点明了清初女性书写的本质意图就是要以两性间

[1] （清）查为仁：《莲坡诗话》上卷，第 4 页，本文引自《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 117 页。
[2] （清）计发：《鱼计轩诗话》，引自《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 119 页。
[3] （清）程庭鹭：《緧水词》，听邠馆重刊《沧江乐府》第 18 页，引自《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 168 页。
[4] （清）张京度：《题河东君道装像》，《通隐堂诗存》，引自《柳如是事辑》，中国美术学院出版社 2002 年版，第 170 页。

的群体性意涵构筑易代之际的道统隐喻。

最后从个体叙事的回避上看，对于群体性的凸显和两性比照的建立并不一定伴随着作者个体形象的淡化，然而由于明清易代之际身份的敏感性而使得文人在性别书写中对于自我形象的构塑也采取了审慎的态度。比起盛晚唐诗人心忧家国的抒怀间鲜明的个体形象，易代文人更倾向于通过书写的女性所处的“个”“群”关系来隐喻自我的遭际处境等命题，即以女性为自身所处“个”“群”关系中的身份代言。因此，无论清初文人是将女性作为易代家国的书写载体，还是作为其自身政治身份的喻体，个体叙事的悬置与回避都某种程度上的成为他们的群体性选择。两性统观的性别书写意识正为架构这种两性群体互喻的叙事结构提供了最有力的内在支撑。

二、易代书写的性别立场：自我与他者

虽然个体与群体的处置问题彰显了性别书写中的易代内涵，而易代语境下的性别书写意识也显现了它作为群体性命题得以呈现的平台、群体间隐喻得以建构的本质、个体性叙事得以回避的支撑这三方面的意义，这也揭示了性别书写为何可以易代书写的某些本质与核心命题。然而还有一个维度需要被反过来拷问：即易代书写为何要与性别书写相连？性别书写自身所带给易代书写的立场何在？清初江南文人的女性书写是一场处于易代语境之中的两性主体的互动过程，这里即以自我与他者的双方立场的互观来审视这场两性主体间的互动。

男性士人对于自我与他者关系的处置是选择易代主题的前提，也是易代性别书写呈现面貌的关键。这种关系模式大体分为以下四类：一是文人从史家角度，将女性视为易代历史的一部分加以审视、写录和追始溯终，是他们自身易代感伤的集中体现。二是文人从诗家之志出发，将女性视为可建构易代理想型或是进行易代批判的媒介，实际是承载了他们反思易代、接续道统的理性诉求。三是文人从士人本位考量，将女性作为自我易代遭际和政治隐喻的载体。这一政治隐喻是对于前代香草美人传统的继承，不过更多是将前人的个体凸显转化为群体拷问，从而显现了与前代不同的易代特质。这一性别隐喻建构的本质在于身份边缘感的群体处境，即丧失了文化语权和政治身份边缘化后的易代文士与因性别身份处于历史文化语境边缘处的女性群体有了本质上的相通，甚至也因此达成了跨越性别间隔的对于“人”的本质的共同认知（例如吴伟业在对卞玉京易代人格的书写中达成的性别认同便是对于易代文学人本主义倾向的典范解答）。四是回归到自身的性别定位之后，易代文人更明确的将易代女性作为性别上的“他者”加以考量，因此倾向在女性书写对女性本位的基本维度（如才德命题）加以整体性的呈现。而易代造成的命题的复杂性，往往需

要文人采取不同的性别书写策略加以弥合，而易代语境的内涵与规约也正是借由这种种性别书写策略而得以呈现。

在这一性别书写历程中，两性统观的性别书写意识是贯穿其中的不变内核，是对儒家价值体系和文道观念在性别书写领域的具体表现；但是会在不同的自我与他者关系模式下表现为不同的书写策略与倾向。当然，这四种关系模式并非截然分立，在任何一场性别书写中，文人对于女性的观照都不会只有一个立足点。不过，由于这种自我与他者的关系处置实际是对于书写立场的划分，因此也更能明晰的展现文人对于易代话题和书写策略的选择。就像本文上述四章的专题虽然不能截然划分文人的书写立场，不过大体是可以从上述的关系模式出发看到两性主体互动的不同途径。当这些互动方式与易代主题相结合之时，便产生了本文所论述的四大典型维度上易代语境与性别书写的勾连对应和书写策略的层层展现。

要之，个体与群体、自我与他者的两重观照立场既体现了性别书写中的易代内涵，又体现了易代书写中的性别模式，因此时支撑明清易代语境下的女性书写的核心视角。江南文人在这一视角下选择了不同的易代主题和女性处置的方式以传达在易代感伤、理性反思、政治隐喻和完型写构中的道统诉求，也由此展现了种种有关易代语境的性别书写策略，而两性统观的性别书写意识则是在种种性别策略之下的不变基准。因此，明清易代语境下江南文人的女性书写就是以两重的观照立场为内在经线、四大领域的关联命题为外在纬线的两性主体的互动历程，而易代性别书写意识作为经纬交织的节点则彰显出了易代语境与性别书写之间的本质关联。

参考文献

一、古籍

（一）总集

1. 郑振铎等：《古本戏曲丛刊·三集》，北京：文学古籍刊行社，1957 年。

2.（宋）郭茂倩编：《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年。

3.（清）彭定求等编：《全唐诗》，北京：中华书局，1960 年。

4.（清）董诰等编：《全唐文》，北京：中华书局，1983 年。

5. 郑振铎等：《古本戏曲丛刊·五集》，上海：上海古籍出版社，1984 年。

6.《丛书集成续编》编纂委员会编：《丛书集成续编》，上海：上海书店，1994 年。

7. 新文丰出版社编辑部：《丛书集成新编》，台北：新文丰出版公司，1997 年。

8. 王文章主编：《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》，北京：学苑出版社，2008 年。

9.《清代诗文集汇编》编纂委员会：《清代诗文集汇编》，上海：上海古籍出版社，2010 年。

（二）别集

1.（清）吴伟业撰、李学颖集评标校：《吴梅村全集》，上海：上海古籍出版社，1990 年。

2.（清）钱谦益撰，（清）钱曾笺注、钱仲联标校：《有学集》，上海：上海古籍出版社，1996 年。

3.（清）吴伟业撰，叶君远选注：《吴伟业诗选》，北京：人民文学出版社，2000 年。

4.（清）李玉撰，陈古虞、陈多、马圣贵点校：《李玉戏曲集》，上海：上海古籍出版社，2004 年。

5.（清）钱谦益撰，裴世俊选注：《钱谦益诗选》，北京：中华书局，2005 年。

6.（清）钱谦益撰，（清）钱曾笺注、钱仲联标校：《牧斋杂著》，上海：上海古籍出版社，2007 年。

7.（清）钱谦益撰，孙之梅注释：《钱谦益诗选》，北京：人民文学出版社，2009 年。

8.（清）钱谦益撰，（清）钱曾笺注、钱仲联标校：《牧斋初学集》，上海：上海古籍出版社，2009 年。

9.（明）陈维崧撰，李学颖注：《陈维崧集》，上海：上海古籍出版社，2010 年。

10.（清）吴伟业撰，黄永年、马雪芹评注：《吴伟业诗选译》，南京：凤凰出版社，2011 年。

11.（清）余怀撰，李金堂编校：《余怀全集》，上海：上海古籍出版社，2011 年。

12.（清）钱谦益撰，（清）钱曾笺注、卿朝晖辑校：《牧斋初学集诗注汇校》，上海：上海古籍出版社，2012 年。

（三）子史

1.（清）完颜恽珠：《国朝闺秀正始集》，红香馆，道光元年刊本。

2.（清）张潮辑：《虞初新志》，北京：文学古籍刊行社，1954 年。

3.（明）张陛：《救荒事宜》，《丛书集成》初编本，北京：中华书局，1991 年。

4.（清）余怀撰，李金堂注解：《三吴游览志》，上海：上海古籍出版社，2000 年。

5.（清）余怀撰，李金堂注解：《板桥杂记》，上海：上海古籍出版社，2000 年。

6.（明）张岱撰，夏咸淳、程维荣校注：《陶庵梦忆》，上海：上海古籍出版社，2001 年。

7.（清）谈迁：《清代史料笔记：北游录》，北京：中华书局，2006 年。

8.（清）谈迁：《清代史料笔记：枣林杂俎》，北京：中华书局，2006 年。

9.（明）归有光：《震川先生集》，上海：江苏古籍出版社，2007 年。

10.（清）李斗：《扬州画舫录》，北京：中华书局，2007 年。

11.（宋）周密撰，李小龙、赵锐评注：《武林旧事》，北京：中华书局，2007 年。

12.（清）辛陞：《寒香馆遗稿》，上海：古籍出版社，2010 年。

13.（宋）孟元老：《东京梦华录》，郑州：中州古籍出版社，2010 年。

14.（明）张岱：《陶庵梦忆·西湖寻梦》，郑州：中州古籍出版社，2012 年。

15.（唐）崔令钦等撰，曹中孚等校点：《教坊记》（外七种），上海：上海古籍出版社，2012 年。

二、研究论著

（一）研究著作

1. 孟森：《明清史论著集刊续编》，北京：中华书局出版社，1986 年。

2. 陶慕宁：《青楼文学与中国文化》，北京：东方出版社，1993 年。

3. 康保成：《苏州剧派研究》，广州：花城出版社，1993 年。

4. 赵园：《明清之际士大夫研究》，北京：北京大学出版社，1999 年。

5. 郭英德：《明清传奇史》，南京：江苏古籍出版社，1999。

6. 王鸿泰：《青楼名妓与情艺生活——明清间的妓女与文人》，台北：中央研究院近代史研究所，1999 年。

7. 纪德君：《明清历史演义小说艺术论》，北京：北京师范大学出版社，2000 年。

8. 吴存存：《明清社会性爱风气》，北京：人民文学出版社，2000 年。

9. 李玫：《明清之际苏州作家群研究》，北京：中国社会科学出版社，2000 年。

10. 陈寅恪：《陈寅恪集》，北京：三联书店，2001 年。

11. 陈寅恪：《柳如是别传》，北京：三联书店，2001 年。

12. 毛文芳：《物、性别、观看：明末清初文化书写新探》，台北：台湾学生书局，2001 年。

13. 范景中、周书田编纂：《柳如是事辑》，杭州：中国美术学院出版社，2002 年。

14. 范景中、周书田辑校：《柳如是辑》，杭州：中国美术学院出版社，2002 年。

15. 赵伯陶：《秦淮旧梦——南明盛衰录》，济南：济南出版社，2002 年。

16. 吴秀华：《明末清初戏曲小说中的女性形象研究》，南京：江苏古籍出版社，2002。

17. 孙书磊：《中国古代历史剧研究》，南京：南京师范大学出版社，2004 年。

18. 刘丽文：《历史题材剧研究》，北京：北京广播学院出版社，2004 年。

19. 刘丽文：《历史剧的女性主义批评》，北京：中国传媒大学出版社，2005 年。

20. 杜桂萍：《清初杂剧研究》，北京：人民文学出版社，2005 年。

21. 廖雯：《绿肥红瘦：古代艺术中的女性形象和闺阁艺术》，重庆：重庆出版社，2005 年。

22. 来新夏：《清人笔记随录》，北京：中华书局，2005 年。

23. 万明主编：《晚明社会变迁问题与研究》，北京：商务印书馆，2005 年。

24. 朱立元：《当代西方文艺理论》，上海：华东师范大学出版社，2005 年。

25. 时志明：《山魂水魄：明末清初节烈诗人山水诗论》，南京：凤凰出版社，2006 年。

26. 陈宝良：《飘摇的传统——明代城市生活长卷》，长沙：湖南人民出版社，2006 年。

27. 赵园：《制度・言论・心态》，北京：北京大学出版社，2006 年。

28. 孟森：《明史讲义》，北京：中华书局，2006 年。

29. 孟森：《清史讲义》，北京：中华书局，2006 年。

30. 孟森：《心史丛刊》，北京：中华书局，2006 年。

31. 孟森：《明清史论著集刊》，北京：中华书局，2006 年。

32. 冯其庸、叶君远：《吴梅村年谱》，北京：文化艺术出版社，2006 年。

33. 陈玉玺：《明清易代史独见》，上海：上海古籍出版社，2006 年。

34. 张明观、吴根荣：《江南大哀赋》，南京：江苏艺文出版社，2006 年。

35. 李剑亮：《唐宋词与唐宋歌妓制度（修订本）》，杭州：浙江大学出版社，2006年。

36. 王力堅：《清代才媛文学之文化考察》，台北：文津出版社有限公司，2006 年。

37. 李栩钰：《不离不弃鸳鸯梦——文学女性与女性文学》，台北：里仁书局，2007年。

38. 刘霓：《西方女性学：起源、内涵与发展》，北京：社会科学文献出版社，2007年。

39. 钱茂伟、柴伟梁著：《遗民史家：谈迁传》，杭州：浙江人民出版社，2007 年。

40. 朱海燕：《明清易代与话本小说的变迁》，武汉：华中科技大学出版社，2007 年。

41. 孙书磊：《明末清初戏剧研究》，北京：社会科学文献出版社，2007 年。

42. 王永恩：《明末清初戏曲作品中的女性形象研究》，北京：文化艺术出版社，2008。

43. 周焕卿：《清初遗民词人群体研究》，上海：上海古籍出版社，2008 年。

44. 秦燕春：《清末民初的晚明想象》，北京：北京大学出版社，2008 年。

45. 田崇雪：《遗民的江南：中国文化史上的遗民群落》，上海：学林出版社，2008年。

46. 鱼宏亮：《知识与救世：明清之际经世之学研究》，北京：北京大学出版社，2008年。

47. 张世斌：《明末清初词风研究》，天津：天津古籍出版社，2008 年。

48. 赵雪沛：《明末清初女词人研究》，北京：首都师范大学出版社，2008 年。

49. 白一瑾：《明清鼎革中的心灵史——吴梅村叙事诗人物形象研究》，天津：天津人民出版社，2008 年。

50. 李汇群：《闺阁与画舫：清代嘉庆道光年间的江南文人和女性研究》，北京：中国传媒大学出版社，2009 年。

51. 赵园：《想象与家国》，北京：人民文学出版社，2009 年。

52. 赵园：《聚合与流散：关于明清之际一个士人群体的叙述》，北京：中国文联出版社，2009 年。

53. 邱江宁：《明清江南消费文化与文体演变研究》，上海：上海三联书店，2009 年。

54. 孔定芳：《清初遗民社会：满汉异质文化整合视野下的历史考察》，武汉：湖北人民出版社，2009 年。

55. 王瑗玲主編：《明清文学思想中之情、理、欲：文学篇》，台北：中央研究院中

国文哲研究所，2009 年。

56. 嶙峋：《中国历代妇女文学作品精选：阆苑奇葩：阆苑奇葩》，北京：时代文化出版社，2010 年。

57. 杨念群：《何处是“江南”：清朝正统观的确立与士林精神世界的变异》，北京：三联书店出版社，2010 年。

58. 彭利芝：《说破兴亡多少事——明清历史小说易代主题研究》，北京：中国书店，2010 年。

59. 徐文凯：《有韵说部无声戏：清代戏曲小说相互改编研究》，北京：传媒大学出版社，2010 年。

60. 刘廷乾：《江苏明代作家研究》，南京：东南大学出版社，2010 年。

61. 孙之梅：《钱谦益与明末清初文学（增订版）》，济南：山东大学出版社，2010 年。

62. 张海惠主编：《北美中国学——研究概述与文献资源》，北京：中华书局，2010 年。

63. 罗时进：《地域•家族•文学：清代江南诗文研究》，上海：上海古籍出版社，2010 年。

64. 陈高华，童芍素主编，陈宝良著：《中国妇女通史 • 明代卷》，杭州：杭州出版社，2010 年。

65. 陈晓昀：《明代女性复仇故事的文化史考察》，太原：山西教育出版社，2011 年。

66. 衣若兰：《史学与性别：〈明史 • 列女传〉与明代女性之建构》，太原：陕西教育出版社，2011 年。

67. 姚旭峰：《士文化的一个样本（明清江南园林演剧初探）》，上海：上海书店出版社，2011 年。

68. 李灿朝：《越水悲歌：明末清初越中文人及文学研究》，南京：南京大学出版社，2011 年。

69. 孙立：《明末清初诗论研究》，广州：广东高等教育出版社，2011 年。

70. 徐茂明等：《明清以来苏州文化世族与社会变迁》，北京：中国社会科学出版社，2011 年。

71. 谢国桢：《晚明史籍考》，上海：华东师范大学出版社，2011 年。

72. 顾诚：《南明史》，北京：光明日报出版社，2011 年。

73. 顾诚：《李岩质疑：明清易代史事探微》，北京：光明日报出版社，2011 年。

74. 汪学群：《明代遗民思想研究》，北京：中国社会科学出版社，2012 年。

75. 叶君远：《吴梅村传》，北京：人民文学出版社，2012 年。

76. 张求会：《六合丛书：陈寅恪丛考》，杭州：浙江大学出版社，2012 年。

77. 张晖：《中国“诗史”传统》，北京：三联书店，2012 年。

78. 张玉兴：《明清之际的探索：张玉兴文集》，北京：社会科学文献出版社，2012 年。

79. 张永刚：《明末清初党争视阈下的钱谦益文学研究》，南京：凤凰出版社，2012 年。

80. 嶙峋：《闺海吟：中国历代妇女文学作品精选》，北京：华龄出版社，2012 年。

81. 俞世芬：《唐诗与女性的研究》，北京：人民出版社，2012 年。

82. 王鹤：《晚明风月》，南京：南京大学出版社，2012 年。

83. 汤宇星：《从桃叶渡到水绘园：十七世纪的江南与冒襄的艺术交往》，杭州：中国美术学院出版社，2012 年。

84. 王育红：《唐五代宫词研究》，南京：南京大学出版社，2013 年。

85. 张永葳：《稗史文心：明末清初白话小说的文章化现象研究》，上海：上海三联书店，2013 年。

86. 黄裳著、默当编：《绛云书卷美人图：关于柳如是》，北京：中华书局，2013 年。

87. 吴正明、李烨编：《钱、柳说汇》，扬州：广陵书社，2013 年。

88. 张晖：《六合丛书：无声无光集》，杭州：浙江大学出版社，2013 年。

89. 俞樟华、邱江宁：《清代传记研究》，上海：上海三联书店，2013 年。

90. 陆健东：《陈寅恪的最后 20 年（修订本）》，北京：三联书店，2013 年。

91. 蒋朝军：《扬州与苏州：最是红尘中一二等富贵风流之地》，上海：上海古籍出版社，2014 年。

92. 张晖著、张霖编：《六合丛书：朝歌集》杭州：浙江大学出版社，2014 年。

93. 张晖：《帝国的流亡：南明诗歌与战乱》，北京：中国社会科学出版社，2014 年。

（二）学位论文

1.［韩］尹贤淑：《李玉时事剧研究》，南京大学博士学位论文，1996 年。

2. 兰香梅：《苏州派研究》，南京大学博士学位论文，2003 年。

3. 姬忠勋：《明清之际时事小说研究》，首都师范大学博士论文，2004 年。

4. 董晓玲：《苏州派传奇研究》，哈尔滨师范大学博士学位论文，2005 年。

5. 朱红昭：《明代中后期杂剧历史剧主题嬗变之研究》，传媒大学硕士学位论文，2006 年。

6. 蒋小平：《晚明传奇中女性形象研究》，苏州大学博士论文，2006 年。

7. 林敏：《明末清初才子佳人小说中的婢女形象》，福建师范大学硕士论文，2006 年。

8. 李克：《清初江南遗民曲家群研究》，北京师范大学硕士论文，2007 年。

9. 杨纯斌：《清初扬州遗民词人及其作品研究》，扬州大学硕士论文，2007 年。

10. 孙新华：《清初扬州遗民诗人研究》，扬州大学硕士论文，2007 年。

11. 白海雄：《清初遗民诗僧研究》，苏州大学硕士论文，2007 年。

12. 袁文雅：《从钱、柳交往看柳如是的精神追求》，吉林大学硕士学位论文，2007 年。

13. 马俊燕：《明末清初时事小说研究——以李自成系列小说为中心》，苏州大学硕士论文，2007 年。

14. 李江杰：《明清之际时事剧研究》，河北师范大学硕士论文，2007 年。

15. 冯月娟：《明末清初笔记小说中的妒妻悍妇》，厦门大学硕士论文，2007 年。

16. 张宇：《清初遗民戏曲文学研究》，黑龙江大学硕士论文，2008 年。

17. 张燕燕：《论明末清初小说中的侠女形象》，陕西师范大学硕士论文，2008 年。

18. 李洪梅：《明末清初的苏州派新探》，传媒大学硕士学位论文，2009 年。

19. 贺常颖：《若得山花插满头，莫问奴归处——晚明拟话本中的妓女形象群研究》，湖南师范大学硕士论文，2009 年。

20. 李文胜：《清初兴亡悲剧研究》，广西师范大学硕士论文，2010 年。

21. 张晓晓：《明末清初小说中的“妒妇”形象研究》，陕西师范大学硕士论文，2010 年。

22. 王阳：《明末清初时事剧的美学文化及叙事研究》，河北大学硕士论文，2010 年。

23. 米春花：《明末清初小说、戏剧中的“另类女性”研究》，湖南师范大学硕士论文，2010 年。

24. 黄海静：《明末清初小说中的妾妇形象探究》，暨南大学硕士论文，2011 年。

25. 陈士珍：《明末清初小说中的妒妇形象及其对家庭的影响》，河北师范大学硕士论文，2011 年。

26. 谢克寒：《明传奇中的婢女形象》，福建师范大学硕士论文，2011 年。

27. 杨林：《明清侠义小说女性形象研究》，湖南师范大学硕士论文，2012 年。

28. 石琳：《近十年明末清初“妒妇”题材小说研究综述》，辽宁师范大学硕士论文，2014 年。

（三）期刊论文

1. 姚雪垠：《论〈圆圆曲〉》，《文学遗产》1980 年第 1 期。

2. 潘定武：《吴梅村〈圆圆曲〉疏解》，《晋阳学刊》1981 年第 1 期。

3. 潘定武：《关于〈圆圆曲〉的创作动机与客观效果》，《晋阳学刊》1982 年第 1 期。

4. 施祖毓：《寇白门考》，《集美大学学报》1998 年第 1 期

5. 暴鸿昌：《明末秦淮名妓与文人一一读余怀〈板桥杂记〉》，《学习与探索》1998 年第 4 期。

6. 陈辽：《中国文学中的别一景观——谈“写妓女”的文学和妓女写的文学》，《江苏社会科学》1999 年第 3 期。

7. 李金堂：《〈板桥杂记〉的刊本与流传》，《南京师范专科学校学报》1999 年第 3 期。

8. 何锐珏：《〈圆圆曲〉的艺术成就及其在文学史上的地位》，《复旦学报》2000 年第 1 期。

9. 汪龙鳞：《二十世纪吴伟业诗研究述评》，《社会科学战线》2000 年第 4 期。

10. 何锐珏：《〈圆圆曲〉的艺术成就及其在文学史上的地位》，《复旦学报》2000 年第 1 期。

11. 张宏生、冯乾：《〈白门柳〉：龚顾情缘与明清之际的词风演进》，《中国社会科学》2001 年第 3 期。

12. 丁烨：《历史的真实与文学的曲笔——析“冲冠一怒为红颜”》，《古典文学知识》2001 年第 6 期。

13. 潘定武：《〈圆圆曲〉情感倾向试探》，《宁夏社会科学》2001 年第 4 期。

14. 俞菊美：《档案中的吴三桂与陈圆圆》，《云南档案》2002 年第 5 期。

15. 朱则杰：《钱谦益柳如是丛考》，《浙江大学学报》2002 年第 9 期。

16. 于慧：《谈〈圆圆曲〉的叙事艺术》，《泰山学院学报》2004 年第 4 期。

17. 孔定芳：《明清易代与明遗民的心理氛围》，《历史档案》2004 年第 4 期。

18. 施祖毓、洪丽慧：《吴梅村与卞玉京》，《厦门教育学院学报》2005 年 9 月。

19. 刘清玲：《〈圆圆曲〉“苦留后约将人误”新析》，《长沙铁道学院学报》2005 年

第 1 期。

20. 杜桂萍：《清初遗民杂剧的主题建构与叙事策略》，《社会科学战线》2005 年第 2 期。

21. 杨旭辉：《清初僧诗的故国情怀》，《盐城师范学院学报（人文社会科学版）》，2005 年第 3 期。

22. 钟继刚、靳能法：《〈板桥杂记〉的冶游境界》，《西昌学院学报（人文社会科学版）》2005 年第 4 期。

23. 靳能法、钟继刚：《从〈板桥杂记〉看明遗民的文化创伤》，《西南交通大学学报（社会科学版）》2006 年第 1 期。

24. 曲金燕：《我本淮王旧鸡犬　不随仙去落人间———明末清初传奇小说中的遗民形象研究》，《北京教育学院学报》2006 年第 4 期。

25. 杜桂萍：《遗民心态与遗民杂剧创作》，《文学遗产》2006 年第 3 期。

26. 张宇声：《勇妓与怯将的对比——读吴梅村的〈临淮老妓行〉》，《山东理工大学学报（社会科学版）》2006 年第 6 期。

27. 王炎平：《明清易代与〈圆圆曲〉》，《北京大学学报》2007 年第 1 期。

28. 钟继刚：《〈板桥杂记〉“遗民情怀”辨》，《西华师范大学学报（哲学社会科学版）》2007 年第 3 期。

29. 乔以钢：《近百年中国古代文学的性别研究》，《中国社会科学》2008 年第 3 期。

30. 白一瑾：《冲冠是否为红颜——关于〈圆圆曲〉》，《文史知识》2008 年第 6 期。

31. 肖鲁云：《〈圆圆曲〉开拓性的叙事模式分析》，《现代语文》2009 年第 6 期。

32. 刘剑：《历史困境中的同病相怜——试析〈圆圆曲〉中吴梅村的心灵苦闷》，《美与时代（下旬）》2009 年第 7 期。

33. 肖鲁云：《〈圆圆曲〉开拓性的叙事模式分析》，《现代语文》2009 年第 6 期

34. 李克：《“故国”意象·寓言·女性关照———论清初遗民戏曲的书写策略》，《贵州师范大学学报》2009 年第 5 期。

35. 刘剑：《无言历史，有恨人生——〈圆圆曲〉人物形象的另一种解读》，《名作欣赏》2009 年第 11 期。

36. 李彩霞：《清初才女诗歌及其“文人化”倾向》，《三峡大学学报（人文社会科学版）》2010 年第 5 期。

37. 李贵连：《黄媛介生平经历及其与山阴祁氏家族女性交游考述》，《贵州师范大

学学报（社会科学版）》2011 年第 3 期。

38. 潘定武：《〈圆圆曲〉主题之争与思考》，《学术界》2011 年第 5 期。

39. 高峰：《论明清文人笔下的柳敬亭》，《徐州师范大学学报》2011 年第 6 期。

40. 刘坡：《皇帝、文士与下层的互动——明代秦淮风月嬗变考》，《船山学刊》2011 年第 1 期。

41. 王静：《近三十年来〈圆圆曲〉研究综述》，《甘肃联合大学学报》2012 年第 1 期。

42. 李智慧：《八十年代以来〈圆圆曲〉研究综述》，《剑南文学》2012 年第 12 期。

43. 彭洁明：《国变伤痕与情怀寄托——论明清易代之际文人传、赠柳敬亭之作》，《安康学院学报》2013 年第 2 期。

44. 周淑舫：《林下风者——论明清鼎革之际金闺兔苑才的黄媛介》，《嘉兴学院学报》2013 年第 1 期。

三、外文论著（含译著）

（一）译著

1.［美］孙康宜：《陈子龙柳如是诗词情缘》，李奭学译，台北：允晨文化实业股份有限公司出版，1992 年。

2.［美］王德威：《女性主义与西方汉学研究：从明清到当代的一些例证》，台北中研院近代史研究所编《近代中国妇女史研究》1995 年第 3 期。

3.［美］孙康宜：《文学经典的挑战》，南昌：百花洲文艺出版社，2002 年。

4.［美］尹沛霞：《内闱：宋代的婚姻和妇女生活》，胡志宏译，南京：江苏人民出版社，2004 年。

5.［美］高彦颐：《闺塾师：明末清初江南的才女文化》，李志生译，南京：江苏人民出版社，2005 年。

6.［美］曼素恩：《缀珍录：十八世纪及其前后的中国妇女》，定宜庄、颜宜葳译，南京：江苏人民出版社，2005 年。

7.［美］孙康宜、孟华主编：《比较视野中的传统与现代》，北京：北京大学出版社，2007 年。

8.［美］司徒琳主编：《世界时间与东亚时间中的明清变迁（上卷）：从明到清时间的重塑》，赵世玲译，赵世瑜、赵正贞审校，北京：生活·读书·新知三联书店，2009 年。

9.［美］卢苇菁：《矢志不渝：明清时期的贞女现象》，秦立彦译，南京：江苏人民出版社，2010 年。

10.［美］史景迁：《前朝梦忆：张岱的浮华与苍凉》，温洽溢译，桂林：广西师范大

学出版社，2010 年。

11.［美］史景迁：《王氏之死：大历史背后的小人物命运》，李孝悌校译，桂林：广西师范大学出版社，2011 年。

12.［美］季家珍：《历史宝筏：过去、西方与中国妇女问题》，杨可译，南京：江苏人民出版社，2011 年。

13.［美］邓尔麟：《嘉定忠臣：17 世纪中国士大夫之统治与社会变迁》，宋华丽译，北京：中央编译出版社，2012 年。

14.［美］尹沛霞、姚平主编：《当代西方汉学研究集萃：妇女史卷》，上海：上海古籍出版社，2012 年。

15. 游鉴明、胡缨、［美］季家珍主编：《重读中国女性生命故事》，南京：江苏人民出版社，2012 年。

16.［美］孙康宜：《孙康宜自选集：古典文学的现代观》，张健译，上海：上海译文出版社，2013 年。

17.［加］方秀洁、［美］魏爱莲编：《跨越闺门：明清女性作家论》北京：北京大学出版社，2014 年。

（二）原著

1. McMahon，Keith，*Causality and Containment in Seventeenth—Century Chinese Fiction*，Brill，1988.

2. McMahon，Keith. *Misers， S，hrews，and Polygamists：Sexuality and Male—Female Relations in Eighteenth—Century Chinese Fiction*，Duke University Press，1995.

3. Wu，Yenna，*The Chinese virago：A Literary Theme.*，Harvard Univ Asia Center，1995.

4. Eds.，Widmer，Ellen and Kang—I. Sun Chang，*Writing Women in Late Imperial China*，Stanford University Press，1997.

5. Huang，Martin W，*Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*，Harvard Univ Asia Center，2001.

6. Epstein，Maram，*Competing Discourses：Orthodoxy，Authenticity，and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction*，Harvard Univ Asia Center，2001.

7. Lowry，Kathryn A，T*he Tapestry of Popular Songs in 16th—and 17th—Century China：Reading，Imitation. And Desire*，Brill，2005.

8. Eds.，Wang，David Der—wei，Shang，Wei，*Dynastic Crisis and Culture Innovation From*

the Late Ming and Early Qing and Beyond，Harvard University press，2005.

9. Hsu，Pi—Ching，*Beyond Eroticism：A Historian's Reading of Humor in Feng Menglong's Child's Folly*，University Press of Amer，2006.

10. Eds.，Idema，Wilt L.，Li，Wai—yee and Widmer，Ellen，*Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*，Harvard University Asia Center，2006.

11. Zeitlin，Judith，*The Phantom Heroine：Ghosts and Gender in Seventheenth—century Chinese Literature*，University of Hawaii Press，2007.

12. Li，Wai—yee，*Women and National Trauma in Late Imperial Chinese Literature*. Harvard University press，2014.