

# “女書習俗”的內涵及其“口頭性”考

劉 穎

## 1. 前言

“女書”是曾經流傳於中國湖南省江永縣上江墟鎮一帶的婦女專用文字，它以世界唯一的性別文字受到人們的關注。2002年4月，“女書”作為“檔案文獻”入選首批《中國檔案文獻遺產名錄》<sup>(1)</sup>，成為重點收藏的文獻遺產。2006年12月又以“女書習俗”被列入了第一批“中國國家級非物質文化遺產<sup>(2)</sup>名錄”<sup>(3)</sup>。

根據聯合國教科文組織（UNESCO）2003年發佈的《保護非物質文化遺產國際公約》（以下簡稱《公約》）的定義，所謂“非物質文化遺產”即指來自某一文化社區以傳統為依據的創作，並由其群體或個體“通過模仿或其它方式口頭相傳的”<sup>(4)</sup>；具體內容包括：“傳統、口頭表述，節慶禮儀，手工技能，音樂舞蹈”等<sup>(5)</sup>。由此可見，“女書習俗”與“女書”的概念是不同的，前者是“口頭的”，後者是“書面的”。可是，江永縣政府在2014年對外發佈的宣傳冊《驚世女書 香約江永》（以下簡稱〈宣傳冊〉）中這樣寫道：

一  
二  
六

“女書習俗，主要在湖南省江永縣上江墟鎮及其近鄰一帶的婦女中傳承，並以婦女所專用的一種特殊表音文字體系為內核的社會文化現象，其中的女字（也通稱女書）是人類迄今發現的唯一現存的性別文字，女字、女書作品、女書歌、女紅<sup>(6)</sup>及其傳承的民俗構成了豐富而立體的女書習俗文化空間。”<sup>(7)</sup>

字裏行間不難看出當地政府冠以“女書習俗”的概念也是以“女書”的文字為核心的，這不免使人聯想到的仍然是“書面的”“文獻的”。作為非物質文化遺產的“女書習俗”究竟有著怎樣的內涵？它的口傳特徵表現在什麼方面？它與“女書文字”有著怎樣的關係？

本文將在古今相關文獻以及筆者多年的田野調查與研究的基礎上，通過“女書文字”“女書作品”“女書歌”以及與其有緊密聯系的當地的女性習俗活動，剖析“女書習俗”的內涵，考證“女書習俗”的“口頭性”文化特徵。

## 2. “女書”與“女字”

“女書”被定義為中國湖南省江永縣歷史上流傳的女性文字。這種文字是1954年江永縣文化館工作人員周碩沂下鄉工作時發現的，自發現、宣傳到引起中外學界及媒體界的關注，大約走過了半個世紀的曲折歷程。昔日，當地人、連使用這種文字的婦女也

輕視地以其形狀稱呼為“蚊形字”“長腳字”。而隨著80年代學界的關注，中國各大報刊雜誌的報道，無不對這種特殊的性別文字驚嘆不已，同時相繼出現了“婦女字”“女性文字”“女性密碼”“女性字符”等以性別命名的稱呼。80年代中期，光明日報社、中國新聞社、以及新華社等相繼發佈“湖南發現女書”的消息，並被國內外報刊、雜誌轉載。1986年，中央電視台攝製播出的專題報導片“奇特的女書”在海外許多國家播出，無形中“女書”就成了這種文字的學名。

女書，與橫平豎直、由左向右書寫的漢字不同，字體右高左低，細長纖秀，字呈菱形。書寫時，從右上方至左下方運筆，直線極少，弧形線條較多，有“點”和“圈”的筆畫，“點”與漢字不同，為圓點，無頓筆；“圈”不能一筆勾成，要先寫右半圈再寫左半圈。書寫的文章與漢文相同，從右側起始，由上至下，文中無標點符號。參照圖1。

女書雖然也是用毛筆書寫於紙、扇、帕等載體上（參照圖1-3），但它沒有方塊漢字書寫時的筆鋒、波形，全篇行文如潺潺流水。這些文本、扇帕等記錄的大多是當地婦女們自創的詩歌，也有一些是流行於中國百姓之間膾炙人口的傳說故事。也正是這些文本和扇帕，給“女書”的概念增添了新的含意。

首先，漢字“書”不僅指“文字”，同時也有“文本”“書信”“書寫”“書法”等多種含意。因此，“女書”也會自然而然地使人聯想到用女書文字記錄的文本、扇帕等。通過電視屏幕還可以看到婦女們書寫及誦讀女書的情景，這進一步擴展了女書的

“女書習俗”的內涵及其“口頭性”考

圖1. 三朝書（日本國立國會圖書館收藏）

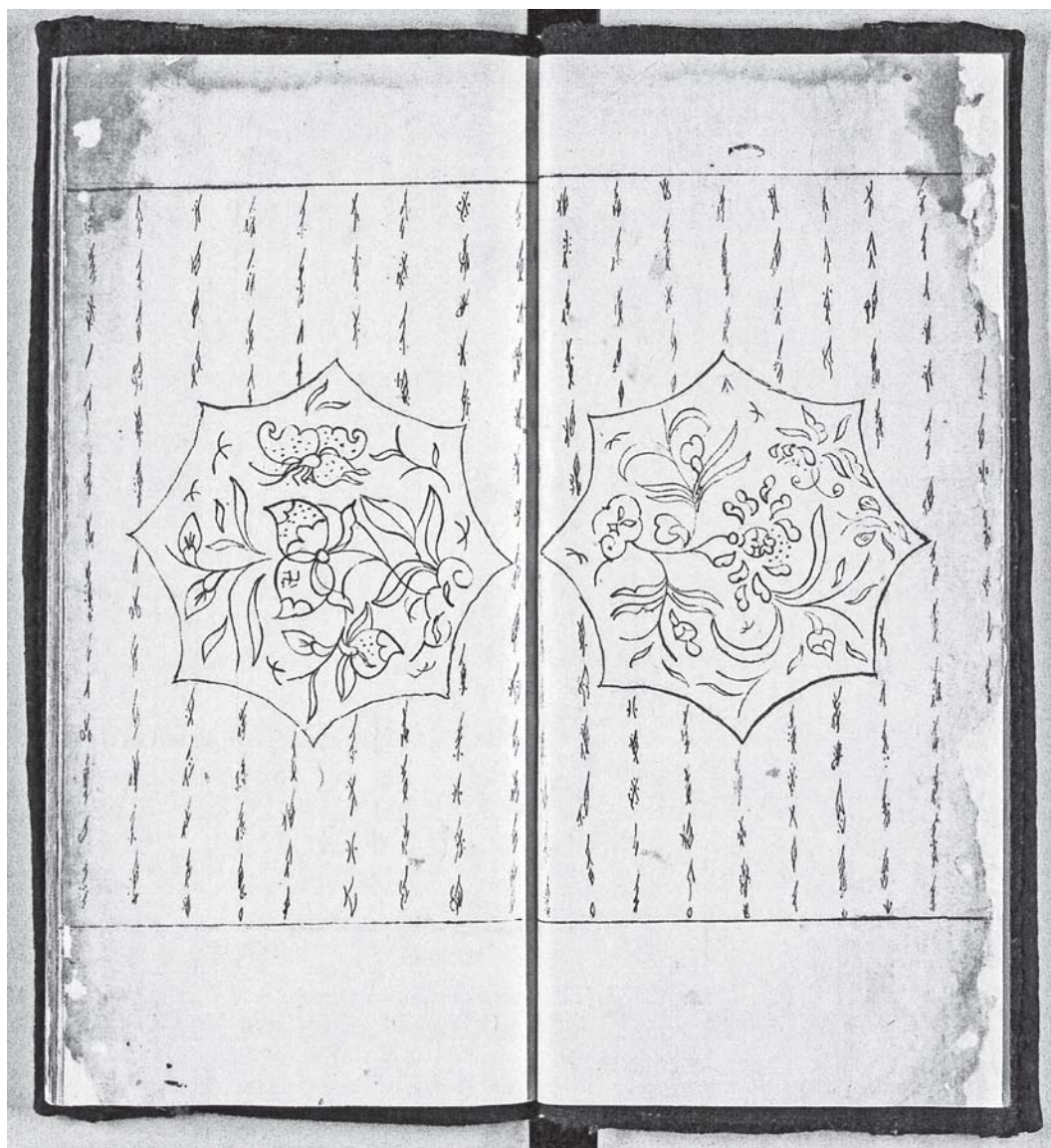
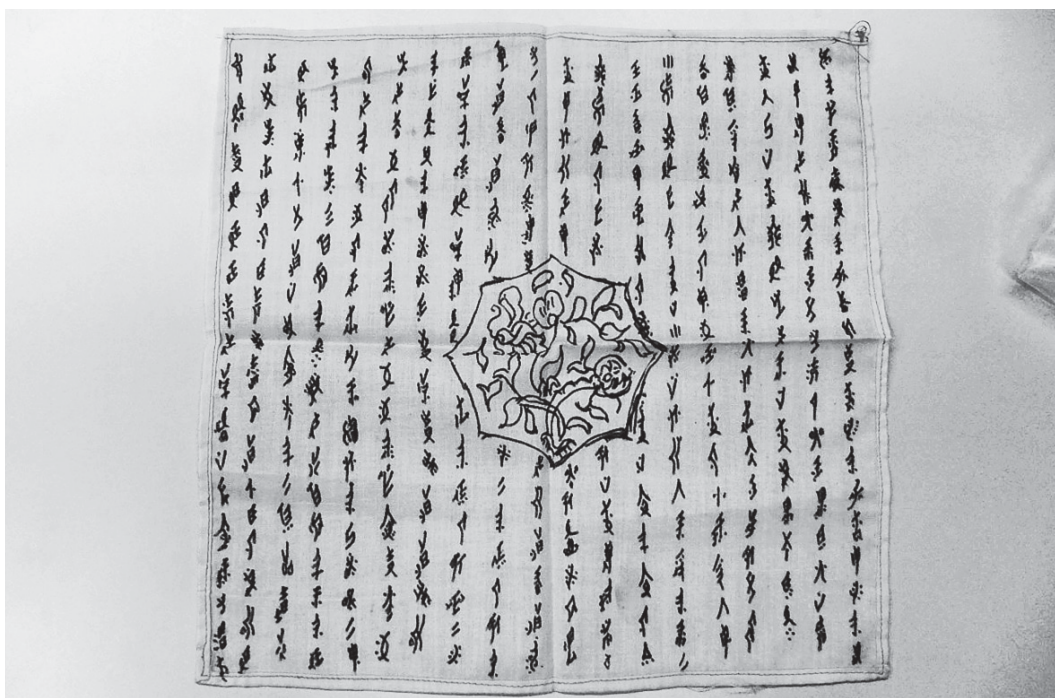




圖2. 扇書（女書傳人蒲麗娟書寫，筆者收藏）



圖3. 帕書（女書傳人陽煥宜書寫，筆者收藏）



含意，90年代後，甚至連當代書法家派生出的女書書法創作也被加入到了女書的範疇。

為此，早期從事女書研究的前中央民族大學教授陳其光率先對“女書”的概念作了重新界定。陳指出“女書”不等同於“女字”。女字是指當地婦女使用的文字，而女書是指“用這種文字寫作或轉寫的文章”。陳認為這是兩個既有密切聯繫又有明顯區別的概念，應該分別使用，使其各有所指<sup>(8)</sup>。本文「前言」中所引江永縣政府〈宣傳冊〉中的“女字”稱呼大概由此而來。不過，若真如此，其中的“女書作品”的作品二字則顯重複，“女書歌”意為“女字作品的歌”，那麼“女書習俗”就要解釋為“用女字寫作或轉寫漢文作品的習俗”了。如果是這樣的解釋，我們從中就只能看到“文字”“寫作”“轉寫”及“漢文作品”，而完全看不到作為非物質文化遺產的“口頭性”了。

之後，另一位早期關注女書並將女書文字引入學界的學者，現武漢大學教授宮哲兵在所著的《女性文字與女性社會》一書中也對女書的概念進行了界定。宮指出“‘女書’這個概念，包含著三種含意：一是指文字，二是指用這種文字寫成的作品，三是指寫有這種文字的物件”<sup>(9)</sup>。宮的解釋不過比陳多了一項“物件”而已，仍然看不到“女書習俗”的“口頭性”。

從目前所收集的女書文本的鑑定中可以得知：江永縣的女書文字起碼已有300—500年的歷史，而至今可查到的最早記載是1931年曾繼梧<sup>(10)</sup>編《湖南各縣調查筆記》<sup>(11)</sup>（以下簡稱《筆記》）。該書在介紹永明（現江永縣）的〈花山〉條目中是這樣寫的：

“花山。在層山嶺之麓。石玲瓏若花然。相傳唐時。譚姓姊妹。學佛修真。入山采藥。相與坐化于此。土人于山巔立廟祀之（今稱花山廟）。（中略）每歲五月。各鄉婦女。焚香膜拜。持歌扇同聲高唱。以追悼之。其歌扇所書蠅頭細字。似蒙古文。全縣男子能識此種字者。余未之見。”<sup>(12)</sup>

從這段不長的記載中，我們除了可以考證上述有關女性專用、字體細小、書寫於紙扇上以外，還可以得知其內容是祭祀修煉成佛的譚姓姊妹的悼詞，說明女書確實與當地的女性習俗有關。還可以得知，其表達方式不僅限於書寫，而且要“同聲高唱”。從這段記載，我們了解到女書是有“口頭表達”這一重要特徵的。

### 3. “女書作品”與“女書歌”

關於“女書作品”與“女書歌”並沒有確切的定義。筆者認為，在狹義上兩者均指用女字書寫的“文”，只是側重點不同，“女書作品”側重於“文本”，而“女書歌”更側重於其詩歌文體；在廣義上“女書作品”中還包括一些非整言句的“哭嫁歌”“謎語”“兒歌”，還有極少數非韻文體的作品。這些作品大多是前往調查的學者或採訪者為求更多的女字而收集的，並非傳統的女書內容，本文不將其作為考察對象。鑑於筆者所指傳統女書作品均

為整言句詩歌，因此在本文中統稱為“女書歌”。

女書歌以七言居多，也有少數五言句或雜言詩文。其內容以敘事為主，篇幅句數不等，短者數十句，長者數百句。女書歌猶如親朋好友聚在一起敘家常，所以即無標題，也不署名。當今的女書論著或讀物中所引的女書歌標題，一般出於論述或寫作之便，由著者或譯者用起始句或創作者、持有者的名字來命名。

如上所述，女書歌內容多種多樣，分類方法也因人而異。本文則根據女書歌的不同屬性，僅將其分為以下兩大類進行考察。

#### （一）具有集體性和公開性的女書歌

所謂“集體性”和“公開性”，即指內容不屬個人隱私的或少數幾個人之間的私密，可以與他人共享，可以“同聲高唱”的。其中大部分是轉寫的漢文唱本，內容有眾所周知、膾炙人口的民間傳說故事、歷史紀實，以及在當地婦女中流傳的民歌、民謠或節日、婚嫁、祭祀等的禮儀歌。這類轉寫的女書文本還有教科書的作用。50年代周碩沂最初發現並收集的女書歌，以及80年代最早關注和研究女字的宮哲兵、謝志民（已故。當時是中南民族大學教授）等學者早期收集的文本，也以這類女書歌為多。但這類女書歌，在目前有據可查的女書歌資料中並不占主流。其集體性和公開性的特徵使之流傳相對較廣，其文本傳承時期也相對較長，但其內容及其數量相對穩定，可視為民間文學的一種。



其中有代表性的作品，如：在中國廣為流傳的“祝英台”<sup>(13)</sup>“孟姜女”<sup>(14)</sup>等以女性為體裁的民間傳說；〈永曆皇帝過永明〉<sup>(15)</sup>〈抽兵歌〉<sup>(16)</sup>等紀事歌；〈十二月老同歌〉<sup>(17)</sup>〈一歲女 手上珠〉<sup>(18)</sup>等口耳相傳的民間歌謠等。這些歌的詩文構造講平仄，比較押韻；且語言平易、流暢、琅琅上口，頗受婦女們的喜愛。江永縣一帶，每年有很多婦女聚會的機會，如“鬥牛節”<sup>(19)</sup>“過廟節”<sup>(20)</sup>“吹涼節”<sup>(21)</sup>等固定的節日，還有嫁女坐歌堂<sup>(22)</sup>等婦女聚集在一起通宵達旦地唱歌的習俗。這就給她們同聲高唱這種具有集體性、公開性的女書歌提供了場所。

下面，先介紹一首用女字記載的歌堂禮儀歌（參照女書歌例1），然後介紹一首最有代表性的轉寫女書歌，即民間傳說漢文唱本〈祝英台〉，（參照女書歌例2）。由於篇幅有限，本文歌詞選用女書資料的漢字譯文。

#### 女書歌例1．〈鬧歌堂〉<sup>(23)</sup>

一隻桌子四四方	一個豬頭擺中央
兩邊坐起唱歌女	中間坐起媳婦娘
媳婦娘來媳婦娘	還不開聲哭爺娘
哭了爺娘哭姊妹	哭了姊妹鬧歌堂
鬧起歌堂慢慢唱	一夜唱到大天光
天光備起花花轎	送我姊妹出遠鄉
送姊送到藕塘邊	摘頁藕葉包砂糖

砂糖好喫路途遠	我姊離鄉路途長
可憐結交沒幾載	獨下拆散斷心腸

“坐歌堂”也稱“鬧歌堂”或“唱歌堂”，中國很多地區、特別是少數民族地區都有這個習俗。昔日女兒出嫁，意味著遠離親生父母和身邊情同手足的姊妹們，進入一個生疏的家庭，伺候丈夫和公婆，並非“喜事”。臨行之前，新娘要與父母家人和親朋好友哭別，稱為“哭嫁”。歌堂上的“哭嫁”也要按照一定的拖腔哭。女書歌例1是婦女們用女字記錄下來的歌堂歌，內容是催促新娘哭嫁的禮儀歌。用當地的方言來唱，語言通俗易懂，句腳押韻，作者不詳，代代相傳。

女書歌例2．〈祝英台〉<sup>(24)</sup>

不唱前王並後漢	聽唱英台女嬌娘
峨眉祝公家豪富	家中豪富有田莊
所生一女多伶俐	年登十五好風光
上無兄來下無弟	單生英台一女娘
英台願到杭州去	願到杭州進學堂
惹得祝公高聲罵	女兒說話不思量
只有男子進書院	哪有女兒進學堂
你今願到杭州去	一刀兩斷送長江
女兒答應爹爹道	我爹在上聽言章

南海觀音原是女      朝日念經坐佛堂  
則天皇帝一女子      總管山河十萬方  
峨嵋祝公生一女      願到杭州進學堂  
好女贏得千人意      好馬贏得萬人騎  
祝公聽得哈哈笑      女兒說話道理強  
(以下省略)

這首歌是以女書轉寫的漢文唱本。梁山伯與祝英台的愛情故事是中國著名的民間傳說之一，已流傳上千年，在中國家喻戶曉，婦孺皆知。2006年6月，〈梁祝傳說〉作為民間文學被列入首批國家級非物質文化遺產名錄中。

民間文學有四大特點：“集體性”“口頭性”“變異性”“傳承性”<sup>(25)</sup>。雖然它也有漢文記錄的唱本，但那是後天的。民間文學的創作特點是集體性的，沒有作者的；其表達方式首先是口頭的；流傳中的變異使其產生出很多版本，但主要內容是不變的；引人入勝的情節及主人公形象的沿用，使其傳承相對固定。

女書歌例2的〈祝英台〉即是將漢文唱本轉寫為女字文本，用當地的方言吟唱；其內容及歌詞都是原作的。因此，雖然歌例1與歌例2都是女書習俗的一部分，但不是核心部分。

## (二) 個體性和私密性的自創女書歌

這一類歌在女書歌中所占的比例很大，其內容以敘述個人或

私人間的交往，以及訴說自己內心的情感為主。可分為以下三個類型。

(1) 三朝書

三朝書是女性的親戚和結拜姊妹為新娘所作的賀詞，用女字寫在裝訂成冊（參照圖4）的前三頁上（參照圖1），在新婚第三天接新娘回門之際，饋贈新娘的禮物，俗稱“賀三朝”<sup>(26)</sup>。三朝書的內容，與其說是祝賀新禧，不如說是訴說惜別之情。

女書歌例3．〈三朝書〉<sup>(27)</sup>陽煥宜（1909-2004）

三朝傳文書本上	仔徠愁言相會身
冷樓無安全不靜	四徠結交見可憐
老年拆個還不服	跨上今年到妹愁
放下冷樓我兩個	獨裡長年沒倚身
你吧茫茫人家坐	兩徠時時哭不消
前朝可憐送出你	轉步刀割斷心腸
急跨上樓起眼望	妹沒在樓眼淚飄
（以下省略）	

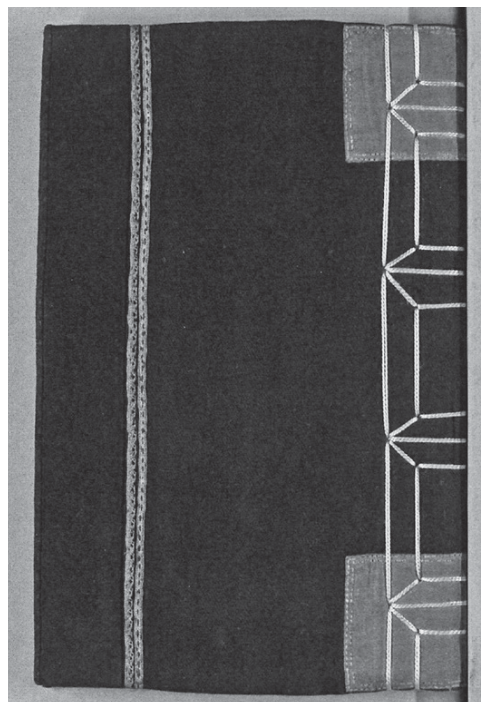
陽煥宜被視為最後一位原生態女書傳人。所謂女書的原生態，就是指在自然的社會環境中形成和發展的女書文化現象。原生態



女書傳人就是指在女書流行時期的自然環境中習得女書，並用女書進行過交流的婦女。從歌中可以得知，陽煥宜有過四個結拜姊妹，已經有一個出嫁，這是為第二個出嫁的姊妹作的三朝書。舊時，姑娘出嫁並非喜事，遠離親友到陌生的環境中生活，前程未卜，心中不安。對此，名為“賀三朝”，實際上以“惜別”“憐憫”“勸慰”為主。女書歌例 3 共122句，歌中表達惜別之情的詞句占90% 以上，也包含有對社會的不滿。

圖4. 三朝書

（日本國立國會圖書館收藏）



## (2) 結交書

“結交姊妹”<sup>(28)</sup>，也稱“結拜姊妹”，在中國是一個比較普遍的習俗，並非女書之鄉的特殊習俗。而在結拜姊妹時互相傳遞結交書，以表對對方的敬仰愛慕之情卻是罕見的。

女書歌例 4 . 〈姑娘結交老同書〉<sup>(29)</sup> 義年華（1907-1991）

（起始句）      新起圍牆栽花樹      海棠開開熱水紅

	牡丹取齊折扇上	先奉知人你處開
(稱讚對方)	一取良門家規好	二取風花你合時
	遠聽貴家君子女	世上聰明算開個
(結拜願望)	始我起心先送熱	來問姑娘真不真
	若是真心儂二位	八月神堂共一雙
(自愧不如)	不過我家難比你	家中貧寒不比芳
	(中略)	
	祇靠郎公剛強在	七十有餘把家當
	上無兄來下無弟	姑娘年輕守空房
	(以下省略)	

這首歌共60句。結交書的起始句常用套句，之後一般重溫見面經過。如女書歌例4誇讚對方的聰穎、賢惠、家境好，提出結拜願望，歌中常有約定相會時間地點的詞句，歌中不可缺少的內容是“自愧不如”。收到結交書後一般要作一首回敬對方的歌。女書歌中的結交書可以給我們提供很多關於當時婦女們的人際關係、交往狀況等信息。

### (3) 自傳訴苦

女書歌中有不少傳記，特別是飽經風霜的老年婦女，她們常將自己的坎坷身世和孤獨寂寞作成歌傾訴出來。會寫女字的人在無所事事的白天或寂靜的夜晚邊作邊寫，不會寫的人會請女字高

手把自己作的訴苦歌記下來，有時還會邊記邊修改。這些歌一般寫在紙上、扇上、手帕上，她們會時常帶在身邊，遇到好友就哭訴幾段，以宣洩心中的鬱悶，贏得理解與同情。自傳訴苦歌敘述的完全是個人隱私的內容，因此一般不會送給別人，只為自己收藏保存。

女書歌例 5．〈自傳〉<sup>(30)</sup>何艷新（1940-）

身坐空房把筆寫	不曾修書先淚垂
我是出身何家女	一二從頭說分明
正是青天紅日色	誰知半天起烏雲
度花之時多為貴	父母所生三徠人
公嬭堂前多歡喜	一家大小可安然
兩個叔爺姑兩個	我父為大五徠人
我喜郎公多富貴	夜點明燈滿堂紅
誰知家門祖水變	兩個哥哥命歸陰
父母氣得肝腸斷	一年連死兩個兒
郎公一命歸陰府	財又捨來人又亡
國家抽兵三叔去	拋下叔娘守空房
身守空房無出氣	無花無兒沒開心

這段是作者寫自己的孩童時代，歌中一會兒寫到自己，一會兒寫到長輩，猶如敘家常，十分隨意。

女書歌例 6 . 〈何艷新的自傳（扇書）〉<sup>(31)</sup>何艷新

靜坐娘房無思想	思想可憐記扇中
扇中之人齊疼惜	疼惜醜名不如人
清早起來愁到黑	眼淚漣漣過時光
透夜想來透夜哭	無人把當千事情
自從丈夫落陰府	幾個月中心不平
田地功夫不會做	手拿鋤頭眼淚飄
清早起來做到黑	千斤百擔自承當
左思右想心不靜	只氣兒女未成人

這首歌描述的是何艷新喪夫之後的困境和她無奈的心境。起始句的“無思想”和其對句“思想可憐”是說：獨自坐在靜靜的房間中沒什麼可想的，唯一出現在腦海的只有“可憐”二字，於是便將這個“可憐”寫在扇子上。只從這兩句看，會讓人感覺女書歌就是用女字寫詩歌；而下面的“扇中之人齊疼惜”一句把自己擺在了第三者的位置上，好像房中還有其他人在一起感傷。可見，女書歌的目的不只是女字的記載，更是一種聲音的交流。特別是人心中有苦衷、有不悅時，用聲音發洩出來是最好的解脫辦法。

關於女書歌的「訴可憐」，台灣中央研究院民族學研究所劉斐玟有這樣的論述：



“如果你問當地婦女，「女書都寫了什麼？」得到的答案，千篇一律：「訴可憐」。「訴可憐」一語道出了女書在傳統江永社會中所扮演的角色：宣洩與申訴。而有所訴，必有所聽；聽，爾後有所感，乃至有所傳唱，或感動於內，或鳴發於外，也因之進入「同理心」的狀態中。<sup>(32)</sup>

「訴可憐」的情感宣洩不僅表現在自傳中，如上所述，結交書的“自愧不如”也是申訴貧困和不幸，三朝書雖是賀禮之物，但歌中卻被“冷樓”“可憐”“哭”“愁”“斷心腸”等訴說苦衷的詞彙佔據著大部分篇幅。

上述（1）-（3）的女書歌，用當今的話來說均以敘述個人的隱私為主，它與第一類女書歌有著本質的不同，它只在一定的、很小的範圍內公開，且創作的目的絕不是為了傳承下去。特別是自傳歌，橫向縱向都不傳。但結交書與三朝書因為其本身有一定的集體性和公開性，特別是三朝書，在贈與新娘之前，必須在新郎家當眾唱給在場人聽，然後交給新娘。正是因為三朝書的這個公開性，使三朝書的原本遺留的最多。主要女書資料集之一《中國女書合集》（趙麗明 2005）的第一冊〈傳本佚名女書作品〉的65篇女書歌中有60篇是三朝書。

通過以上的分析考察，可以將第一類女書歌的特點概括為：不識漢字的婦女們，用她們的女字記錄或轉寫了她們喜愛的詩歌，而詩歌本身並非她們的作品，或許可以稱之為民歌、民謠或故事傳說的“女書版”“女字版”；第二類女書歌的特點是：不識漢字

的婦女們，將她們自己創作的詩歌，用她們自己的文字記錄下來，以訴說自己或分享彼此的情感。因此，筆者認為第二類女書歌才是女書這種文化現象的核心。

當今，女書論著的重點總是放在其文字的奇特性及其偉大性上，即使文中會提到其聲音的表達，但僅此而已。市面上很難找到女書歌的聲音資料，即使是女書歌資料集著作，也是只見其字，不聞其聲。且廣泛使用的“女書作品”之稱越發強調了其“文字”與“書面”的含意。

筆者在當地的調查中親眼目睹當地婦女在看女書歌的文本時，絕非默讀，必以聲唱之；在創作新歌時也是以聲音確認後方用女字寫下來的。從女書傳人處得知：結交書和三朝書都是先以聲音表達之後才將文本交予對方的。因此，筆者認為“女書歌”比“女書作品”更為貼切，更能體現其口頭表達的特性。

#### 4. 女書歌的口頭性

在考證女書歌的“口頭性”之前，必須先弄清女書歌的文體及其聲音的表現形式。鑒於上述第一類女書歌非江永縣婦女所作，本文只以第二類七言自創女書歌為考察對象。

至今，許多論著、包括筆者的早期研究都是基於女書歌的整言句特徵，將其界定為“韻文體詩歌”。但從上述自創女書歌例中可以看到，它們基本是不押韻的。女書歌的創作者幾乎是沒有學過漢字的農村婦女，更談不上掌握詩歌的押韻規律。中央民族

大學教授陳其光對女書歌文體作了比較詳細的分析研究，在其所編《女漢字典》的序言中指出：

“奇句與奇句不押韻，偶句與偶句不押韻，奇句與偶句也不押韻。但是聲調有規律可尋，那就是奇句的聲調只出現陰上35、陽上和陰去21、陽上和陽入33、陰入55，偶句的聲調只出現陰平44、陽平41，沒有交叉的現象。（中略）所以典型女書的詩句是奇數句的末一字平仄交替，奇句押仄聲，偶句押平聲，重點落在偶句上。”<sup>(33)</sup>

下面僅通過陽煥宜《三朝書》的前24句歌詞，看女書歌的平仄規律。平聲字用“○”、仄聲用“●”表示。

奇句	平仄示意圖	偶句	平仄示意圖
1. 三朝傳文書本上	○○○○○●●	2. 幾俵愁言相會身	●●○○○●○
3. 冷樓無安全未靜	●○○○○●●	4. 四俵結交見可憐	●●●○●●○
5. 老年拆個行未合	●○●○○●●	6. 跨上今年到妹愁	●●○○●●○
7. 放下冷樓我兩個	●●●○●●●	8. 照理常年沒倚身	●●○○●●○
9. 日子忙忙人家坐	●●○○○○○●	10. 兩俵時時哭未消	●●○○●●○
11. 前朝可憐送出你	○○●○●●●	12. 轉步刀割愁斷腸	●●○●○●○
13. 腳跨上樓起眼望	●●●○●●●	14. 妹沒在樓淚雙飄	●●●○●○○
15. 拾起隨隨在樓上	●●○○○●○	16. 幾俵坐攏未拆開	●●●○●●○
17. 氣起重陽好過日	●●○○●●●	18. 可比天宮仙洞形	●●○○○●○
19. 四俵圍成多命醜	●●○○○●●	20. 人人命乖沒憂愁	○○●○●○○
21. 又是依歸由儂曰	●●○○○○○●	22. 幾俵同陪未分居	●●○○●○○
23. 誰知人俵給所害	○○○○●●●	24. 鴛鴦淚流哭未消	○○●○●●○

上圖確如陳所說，奇數句尾字均為仄聲字，偶數句尾字均為

平聲字，其他部分基本看不出什麼規律性，從句尾本字的韻母可得知此歌不押韻。

然而，筆者為女書歌記譜及統計的過程中發現，女書歌的奇數句尾字用平聲字、偶數句尾字用仄聲字也時有所見。而且，有些女書歌是以奇數句結尾的（如第二冊）。現以趙麗明編《中國女書合集》（共五冊）中，女字完整無缺的七言自創女書歌原件為例，說明如下。參照表 1。

表1. 《中國女書合集》七言女書歌韻腳平仄統計表

冊號	卷名	總句數	奇數句		偶數句	
			平	仄	平	仄
第一冊	傳本佚名女書作品	1142	6	565	571	0
第二冊	高銀仙女書作品集	757	41	338	345	33
第三冊	義年華女書作品集	3172	20	1566	1577	9
第四冊	陽煥宜女書作品集	36	5	13	17	1
第五冊	何豔新女書作品集	710	68	288	304	50
總計		5817	140	2769	2814	93
總計平仄比率			4.8%	95.2%	96.8%	3.2%

表 1 表明，奇句尾字用仄聲字與偶句尾字用平聲字的比率都在 95% 以上，特別是〈第一冊〉偶句尾字100% 是平聲字。但奇句尾字用平聲字的占了 5%，從某種意義上說也不屬個別的現象。其中，〈第二冊〉奇句尾字的平聲字使用率為11%，偶句尾字的仄聲字使



用率將近 9 %（參照表 2）。

表2. 《中國女書合集 第二冊》(高銀仙女書作品集)

序號	作品名	總句數	奇數句		偶數句		備註（偶數句尾仄聲字句序號）
			平	仄	平	仄	
(一) 2	寡婦歌	46	0	23	23	0	
3	金雞高啼聲送遠	6	0	3	3	0	
4	沒爺沒娘跟嫂邊	32	4	12	16	0	
5	鳳仙投親	32	1	15	16	0	
(二) 1	天開南門七姊妹	41	2	19	19	1	30
5	高銀仙回義年華書	72	13	23	27	9	2、22、24、52、56-64
6	天仙配成儂兩徠	88	1	43	44	0	
12	光緒年間四老同	36	6	12	10	8	12、16-24、30-32
14	老同十二月歌	26	1	12	13	0	
(三) 3	只算結交有空日	70	13	22	22	13	44-68
4	取道提言詩一首	68	0	34	33	1	10
5	前朝高聽多鬧熱	104	0	52	52	0	
8	手提書本把筆坐	68	0	34	34	0	
9	珠筆落文詩一首	68	0	34	33	1	8

如表 2 所示，14 首女書歌中的 8 首，或多或少在奇句尾字中用了平聲字；6 首歌的偶句尾字用了仄聲字。出現較多的三首，即

“女書習俗”的內涵及其“口頭性”考

(二) 5〈高銀仙回義年華書〉中“56—64”、(二) 12〈光緒年間四老同〉中“16—24”“30—32”、(三) 3〈只算結交有空日〉中“44—68”為奇偶句平仄相反。(二) 1〈天開南門七姊妹〉全詩歌最終以奇數句結尾，不符合女書歌以對句為一個單位的規律。〈第五冊〉所占比率更大，奇數句尾字的平聲字使用率將近20%，偶數句尾字的仄聲字使用率將近14%（參照表3）。

表3. 《中國女書合集 第五冊》(何艷新女書作品集)

序號	作品名	總句數	奇數句		偶數句		備註（偶數句尾仄聲字句序號）
			平	仄	平	仄	
(一) 1	何艷新的自傳（扇書）	16	0	8	8	0	
3	自傳	94	2	45	47	0	
4	何艷新自傳	78	3	36	39	0	
5	自己修書紙扇上	36	0	18	18	0	
6	靜坐空房無思想	76	0	38	38	0	
7	動手寫書紙扇上	23	11	1	3	8	4、7-20
9	石銀所生兩個崽	95	45	3	6	41	4-36、42-64、68-70、74-78、82-94
(二) 2	拿雙凳子排排坐	10	0	5	5	0	
(三) 2	回轉馳樓心不靜	84	0	42	42	0	
3	氣煞夢中肝腸斷	108	3	51	53	1	80
4	自坐樓中妹寫信	90	4	41	45	0	
	總計	710	68	288	304	50	

從表 3 可以得知，不符合平仄規律的比率雖大，但集中在（一）7、9 兩首歌中。而且，除（一）7 的第 4 句以外，奇偶尾字都是平仄相反。

這個統計結果說明：自創的女書歌不僅用字十分隨意，而且句尾也不一定嚴格遵循“奇仄偶平”的聲調規律。令人疑惑的是，這些不懂詩文押韻規律，又沒有學過作詩技巧的婦女們為何會上百年執著地用詩歌的形式來吐露心聲、交流感情呢？

女書歌名稱由來的依據是“女字”，而女書歌還有一個特徵即“唱”，是用聲音來表達的。那麼，女書歌的文體與其聲音的表達方式與女字的文本是怎樣的關係呢？下面，從中國詩歌的形成與其特性來進行探討考證。

首都師範大學教授趙敏俐在〈論歌唱與中國早期詩體發展之關係〉一文中指出：

“中國最早的詩與歌是緊密地聯繫在一起的。歌唱不僅強化了詩體的形成，也促成了詞彙的組合與詩行的建構。歌唱需要整齊的節奏與統一的旋律，在人類早期音樂尚不發達的情況下，需要有節奏的聲音語言與之配合。與此同時，由於人類的詞彙也不發達，也需要通過音樂將語言的節奏強化，二者相輔相成。”<sup>(34)</sup>

古時沒有技術可以將其聲音保留下來，使我們對先人的聲音表現形式的研究只能從文本和有關材料中去分析探討，而文本與

有關材料對其聲音表現形式的實際狀態、具體過程以及根本性質的研究都有極大的限制。不過，我們仍然能從中得知中國的古詩文是聲音表達的產物。早有《尚書 舜典》曰：

“詩言志，歌詠言，聲依永，律和聲。”<sup>(35)</sup>

即“詩”是為了表達人心中的“志”，拖長聲音“歌”是為了強調“詩”，其“聲”的抑揚要依“詠”的長短而變化，其樂調要符合於聲的高低。《毛詩序》更詳細地說明曰：

“詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故詠歌之。”<sup>(36)</sup>

可見，詩是為了表達心中的情感之“言”，而要加強這種情感的表達，就要將“言”拖長聲音“嗟嘆”，仍感不夠時，便高聲唱，而且要以樂配之。由此可知，詩歌自古並非今日文學家以寫作、發表詩集為目的的案頭文學，而是用聲音來抒發內心情感的。這是符合人類發展的規律的，人類的聲音表達是先於文字表達的。當“言之不足”的時候，便會拖長聲音宣泄情感，即“嗟嘆之”，而古時的嗟嘆之聲又指“詠歌”。《呂氏春秋·音初》中描寫大禹忙於治水而不歸，曰：

“禹行功，見涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏



之女乃令其妾候禹于涂山之陽。女乃作歌，歌曰：‘侯人兮猗’。”<sup>(37)</sup>

歌中的“兮猗”便是“嗟嘆”之語，強調等候之意，譯成現代漢語即“等人啊——！”這個“啊”似無意卻有意，它隱喻著“迫切之心”“期盼之情”或“焦躁之意”；其意又要根據聲的抑揚與拖腔的長短去感受。若沒有這個嗟嘆的“啊”，就變成了日常說話的語言，就感受不到發聲者的“志”了。這就是中國早期的“詩”與“歌”的密切關係，它們是不受文字、章法的制約的。只是“有感而嘆”、“以聲抒懷”罷了。可見，“詩歌”最初是從人們日常生活中的嗟嘆中自然產生的，而“韻律”是後天經文人昇華的。

詩歌之所以有強大的感染力，是因為它是有節奏的語言。所謂節奏就是在一定的時間段內某種現象特徵的反復，詩歌聲音表現的節奏就是發聲的長短、強弱按照某種規律反復出現的現象。古時，詩中之所以用嗟嘆詞，是爲了彌補由於“言之不足”而不能保證其節奏的缺陷。即語言尚不發達，便以嗟嘆詞加強其節奏感。嗟嘆詞將詩的語言與歌的音樂節奏結合起來，使其具有更大的感染力。正是詩歌的這個口頭表達的特性，使女書歌的主體——不懂押韻格律的農村婦女們，對整言句的文體愛不釋手。她們唱著表達，唱著玩味，唱著創作，唱著傳承。

中國詩歌的最早的聲音表現形式，除了“歌”還有“誦”。“誦”在先秦文獻中多有記載，“誦”與“歌”的最大不同在於側重面。“歌”有固定樂譜，較側重於音樂性，加之常配以樂器伴奏，對

歌詞的傳達有一定的影響。“誦”即依歌詞聲調的高低而拖長聲音有節奏地讀，雖有其音樂性的一面，但更利於傳達歌詞之意。

介於“歌”與“誦”之間的是“吟”，出現在戰國時期的文獻中。古文獻中的“吟”往往表示“嘆息”“痛苦”之聲。《釋名》曰：“吟，嚴也。其聲本出於憂愁，故其聲嚴肅使人聽之淒嘆也。”《說文解字》曰：“吟，呻也。”“吟”與“高歌”相反。晚唐時期還出現了“苦吟”，始終將“吟”與“苦”聯繫在一起。吟誦學家陳少松對“吟”的解釋：“所謂‘吟’，就是拉長了聲音像歌唱似的讀。”“吟時既同歌唱一樣拉長了聲音行腔使調，卻又不是嚴格意義上的歌唱”<sup>(38)</sup>也就是說，“吟”更偏重於音樂的節奏，聲音拉得較長，旋律較鮮明；“誦”更偏重於語言的節奏，聲音相對較短，旋律也沒有“吟”鮮明，腔調也比“吟”簡單。即“吟”聽起來像唱歌，而“誦”聽起來像念書<sup>(39)</sup>。

關於中國詩歌的聲音表現形式，朱立俠對各種不同的稱呼作了以下的歸納：

“從語言到音樂的過程中，主要有四個層級：念、誦、吟、唱。這四種方式都是古代詩文創作、傳承、學習和欣賞的語音方式，古人通謂之“讀”，但要具體地區分，各自又有不同的內涵和外延。簡單地說，‘念’，就是用口語讀，無節奏，最接近語言；‘誦’，是用長短抑揚的腔調有節奏地讀，但無音階；‘吟’，是像唱歌一樣地即興地誦讀，有音階，但無曲譜，目的在詞；‘唱’，是有旋律有節奏的歌唱，有曲譜，有固定

的腔調，目的在曲，屬於音樂層次。”<sup>(40)</sup>

其中，“誦”的長短抑揚及“吟”的音階高低是根據歌詞的聲調有規律地行腔。特別是中國的近體詩格律十分嚴格，吟誦起來也要遵循其規則。首都師範大學吟誦研究中心的徐健順教授稱之為“一本九法”<sup>(41)</sup>，如“平長仄短”“平低仄高”“入短韻長”“依字行腔”等。

那麼，女書歌的聲音表現形式是怎樣的呢？女書問世30多年了，期間出版了眾多研究論著以及各種資料集，但是遺憾的是，至今為止，不要說對女書歌的聲音表現形式的研究，連女書資料集成中也很少附有聲音資料。早期從事女書研究的清華大學教授趙麗明在所著《女書與女書文化》一書中這樣介紹說：

“女書的閱讀方式一定要唱誦，一種特定的比較低沉、哀婉的曲調吟唱。”<sup>(42)</sup>

文中提到的“唱誦”和對“吟唱”的解釋，在概念上是混肴的。《國語·晉語》“與人誦之”條下韋昭注曰：“不歌曰誦。”<sup>(43)</sup>這裡的“歌”即“唱”。就是說，在用聲音表現詩文體時，如果不是在唱，那就是“誦”。又有《周禮正義》曰：“蓋誦雖有聲節，而視歌為簡易易明。”<sup>(44)</sup>意思是，“誦”雖然有音樂性，但比“唱”容易讓人聽明白詞義。

以上論述都告訴我們“誦”與“唱”在本質上是不同的。“誦”

以語言爲主，目的在於表達內容；“唱”以音樂爲主，目的在於感發抒情。古時的“歌（唱）”，是“有譜可循”的；而“誦”是“依字行腔”的，無旋律，也無音階的。因此，“唱誦”的說法是不成立的。

再看“吟唱”。“吟”與“誦”相近，都是“依字行腔”；不同的是“吟”有音階，節奏比較分明，更附有音樂性，這一點比較接近“唱”，而與“唱”不同的是無曲譜。取“接近唱的吟”之意，“吟唱”的說法是可以成立的。然而，趙在“吟唱”的前面加了這樣的定語：“一種特定的比較低沉、哀婉的曲調”去唱，這樣又混淆了“唱”與“吟唱”的概念。

根據筆者多年的記譜分析，發現自創女書歌並沒有固定的曲調。聽似相同的曲調，實際記譜後方知，其曲調是因歌不同，因人而異的。

下面，通過女書歌的譜例，界定女書歌的聲音表現形式。譜例均為筆者所記，聲音資料基於羅婉儀著《一冊女書筆記》的附錄光盤。樂譜左側的數字為詩句序號。五線譜下面的箭頭符號表示歌詞聲調的調值，短箭頭表示發音短促的入聲；聲調下面的漢字為女字的本字，本字下面是江永方言的國際音標。因為篇幅有限，僅選用前6句。

譜例 1. <三朝書>陽換宜唱<sup>(45)</sup>

1. 

三 朝 傳 文 書 本 上  
 son44 liu44 tcyn42 vai42 cyu 4 pai35 cian33

2. 

幾 俵 愁 言 相 會 身  
 tci35 lɸ35 tsou42 ɳiŋ42 sian44 fu33 cie44

3. 

冷 樓 無 安 全 不 靜  
 lion13 lou42 vu42 ɳ44 tcyn42 muə13 tsion13

4. 

四 俵 結 交 見 可 憐  
 sa21 lɸ35 tci 5 tciou44 tciŋ21 k'ou35 lai42

5. 

到 年 拆 個 行 不 合  
 lau21 nəŋ42 ts'u 5 ɳie44 haŋ42 muə13 fu44

6. 

跨 上 今 年 老 妹 愁  
 tcyə33 cian13 tciə44 nəŋ42 lau13 məŋ33 tsou42

停歇 (2拍)



女書歌的發音使用當地的優勢語言“城關土話”。譜例 1 中的樂音高低與歌詞聲調的走向大多是一致的，表明女書歌是“依字行腔”的，與中國古詩歌的“吟”與“誦”是一致的。不過，歌詞中有八個（粗體字）樂音沒有按照聲調的走向。這樣的唱法有幾個原因，第一、受了其前後歌詞聲調的影響；第二、受了自己鄉音的影響，譜 1 標的聲調是城關土話，而唱者時而會習慣性地用了鄉音（如上江墟音）；第三、歌詞的漢字是意譯而非本字；第四、用了自己喜歡的樂音組合。第四個原因含有“唱”的因素。另外，女書歌的節拍非常整齊，歌詞以 2 字 • 2 字 • 3 字分割，每句 3 個小節，每小節中兩個歌詞各唱 1 拍，然後拖腔 1 拍，形成了第 1、2 小節為 3 拍，第 3 小節為 4 拍的相對固定節奏。這首歌的奇數句、即上句的尾字都用了仄聲字，拖腔一拍後不停歇接唱偶數句即下句，在下句第 1 小節的歌詞後停頓、換氣；偶數句尾皆為平聲字，平聲字特點是易拖腔帶有結束感，如譜例 1 所示，偶數句拖腔後均停歇片刻，表示告一段落，說明女書歌屬於對聯體。這個節奏相對固定的唱法與根據歌詞聲調的平仄決定拖腔長短的“誦”是不同的，更接近“吟”。

根據上述諸特點，筆者將自創女書歌的聲音表現形式界定為“吟唱”，它既區別於中國古典詩歌的“誦”，也區別於當地民謠或民歌的“唱”，這就是女書歌特有的“口頭性”。正是這個不要求歌詞押韻及平仄嚴謹的吟唱方式，使女書歌的作者們能盡情地享受整言句文體的節奏感給她們帶來的精神愉悅。

譜例 2 就是一首以奇數句結尾的、不規則的自創女書歌，全

譜例 2. <自傳>何艷新<sup>(46)</sup>

5. 

正 是 青 天 紅 日 色  
tcioŋ21 suə13 ts'ioŋ33 t'əŋ44 hai42 ni33 su 5

6. 

誰 知 半 天 起 烏 雲  
cya42 la44 paŋ21 t'əŋ44 ci35 vu44 yə42

停歇 (2 拍)

7. 

金 星 伴 月 透 夜 光  
tcie44 sioŋ44 paŋ13 ny33 t'ou21 yə 21 kaŋ44

停歇 (3 拍)

8. 

度 花 之 時 多 為 貴  
tou33 fuə44 tsuə44 suə42 la33 va42 kua21

9. 

父 母 所 生 三 傑 人  
fu13 mu13 səu35 suou44 soŋ44 lɤ35 ie42

停歇 (2 拍)

歌總句數共25句，從第7句起奇偶句尾字的平仄相反。下面，通過女書歌的吟唱方式來看它與歌詞的內在關係。

如譜例2所示，第7句的尾字是平聲字，何艷新在拖腔後停歇了2.5秒，說明她是用了下句的唱法。經向本人確認得知，在這裏的第7句之前何艷新漏唱了一句“子孫滿堂多鬧熱”。於是造成了之後的偶數句與奇數句尾字平仄相反，並以奇數句結束的結果。由此推測，表1—3統計中平仄相反的地方有可能是同樣的原因。由於作者已經過世，無法確認。不過，她們作詩絕非為了揚名傳世，只是為了抒發感情、宣洩愁悶而已。因此，對詞語的推敲、平仄並不嚴謹。而且，女書歌篇幅較大，歌者並不在意中途多一句少一句，只要調整上下句的吟唱方法即可。譜例2中也有兩個（粗體字）樂音與聲調的走向不同，其原因都是受了後面歌詞聲調的影響，即連接二者的“過度音”所致。

其次，譜例1和譜例2的節奏非常整齊，這也可以彌補女書歌用字任意帶來的缺陷。節奏定下來了，不管歌詞是平聲字也好仄聲字也罷，都按照一定的節奏和拖腔長度去唱，便可以揚長避短。吟唱與吟誦相同的是：其聲音表達的目的是強調歌詞的內容，而不是其樂音。正是因為這種有節奏的詩文體，使婦女們能夠用聲音盡情抒發自己心中的感嘆，因此，儘管她們不懂韻律，儘管男人們對她們的“蚊形字”和毫無韻律之美的女書歌不屑一顧，但是她們仍然執著地陶醉在自己的“詩歌”中。

## 5. “女紅”“民俗”與“女書習俗”

“女紅”是指女性做針線活或刺繡等活動，並非女書流行地獨有。之所以被列入女書習俗，一是因為當地婦女有時會把女字或女書歌詞編織成帶或刺繡在手帕上，使其具有了女書的特色；二是因為婦女們喜歡聚集在一起做女紅，而且邊做邊唱，這樣就為吟唱女書歌提供了機會和場所。

“女書習俗”中的“坐歌堂”“賀三朝”“結拜姊妹”等民俗活動也非女書流行地獨有，因為這些活動都是婦女們聚在一起唱歌，所以都為唱女書歌提供了機會和場所。不過，從非物質文化遺產“女書習俗”的口頭性特徵來看，是否可以將這些民俗活動一並而論是值得考慮的。當地從事民俗調研的唐功偉在介紹歌堂民俗時說坐歌堂主要是唱女歌，而女歌內容豐富多彩，既有短小活潑的童謠，又有訴說不合理婚姻的敘事歌和擇婿歌；既有充滿鄉土氣息的農家歌謠，又有情深意切的哭嫁歌；還有結拜歌、情歌等等。還介紹說女歌的曲譜多種多樣，而且唱女歌時有樂隊伴奏，若伴奏不好，樂隊還會受到譏諷和責罵，有時還要受罰而長時間地奏樂。<sup>(47)</sup>所謂“女歌”是指在當地婦女中流傳的歌。從唐的描述中可以得知，歌堂所唱的“女歌”並非依字行腔的“女書歌”。對此，筆者採訪了女書傳人何艷新與何靜華，她們也說昔日坐歌堂時很少唱女書歌，特別是自創的女書歌。宮哲兵在所著《女性文字與女性社會》中也這樣寫道：“婦女們圍在一起唱的女

書，大多是帶有故事情節的長篇敘事詩，如〈梁山伯與祝英臺〉〈三姑記〉〈王五娘〉等，這些都是用女書翻譯的漢字韻文詩。”<sup>(48)</sup>換言之，這些女書歌唯有女字是獨特的。

不僅是用女字書寫的，內容與歌詞亦是獨創的，而且是口頭相傳的女書歌，就是賀三朝習俗的“三朝書”、結拜姊妹習俗的“結交書”、寫傳訴苦習俗的“自傳書”。這些民俗活動自始至終是與女書分不開的。秉性相投的女性之間期盼結拜時創作的“結交歌”，喜慶之時創作的“祝賀歌”，解決矛盾時創作的“勸解歌”，遭遇不幸時創作的“勸慰歌”等等都是在有限的小範圍內進行交流的，都是用當地方言依字行腔的聲音表現形式來吟唱的。這正是非物質文化遺產所強調的“口頭相傳”的特徵。

女書歌的目的在於“訴說”。當地婦女送對方女書文本時，也要先唱給對方聽，然後再交給對方；若是別人轉交，收到的人或自己吟唱，或請身邊的姊妹代唱。她們通過有節奏的吟唱感受對方的情誼或分擔對方的苦衷。尤其是飽經風霜的老年婦女和寡婦在遇到天災人禍或感到孤獨寂寞時，就會悲切地吟唱出來，之後用女字將自己的苦衷記錄在紙上、扇上或手帕上，隨身攜帶，碰到女友會拿出來吟唱一段，哭訴給對方。此時，聽者也會一同落淚，以示同情和安慰。不會女字的一般將自己創作的歌請人代寫或修改成文。

昔日，女書習俗盛行的年代，一個村裏會寫女書文字的女性不過幾個人，甚至完全沒有；而作歌唱詩互贈的現象是普遍的。當時，婦女們並不視女字為“珍品”。在我們前往調查時，她們



經常不解地問“這字有什麼用啊？”對她們來說，吟唱女書文本裏的內容才是她們的樂趣所在。張公瑾在談到女書的文化意義時說：

“女書作品的生命是短暫的，但女書本身卻能世代相傳，綿延不絕，這的確是文化史上的奇觀。一般說來，文化的延續往往以文獻的積累為基礎，但女書作品往往與送葬活動關係在一起，人死書燒，使一代代文化創作的成果，隨寫作者的逝去而消失。但這個事實反過來也說明女書在當地婦女精神生活中据有多麼重要的地位。”<sup>(49)</sup>

張所說的“女書作品”主要指私密性強的自創女書歌，特別是結交姊妹之間往來的韻文體書信和自傳訴苦的歌。女書歌的作者們用女字記錄自己的歌並不是為了流芳百世，而只是希望利用女字留住瞬間即逝的歌聲，使其陪伴自己或姊妹的一生。因此，在她們走完一生的時候，這種文字也就失去了存在的意義。

中國著名的民俗學家鍾敬文先生在論述民間文學的特徵時指出：

“口頭性是民間文學顯著的特徵之一。在文藝學中常常把區別於作家書面文學的民間文學稱‘人民口頭創作’或‘口傳文學’，就因為它有口頭性這個明顯的特徵。”<sup>(50)</sup>

鍾敬文先生認為對於作家創作來說文字寫作表達形式是主要的，口頭背誦或講述是輔助性的，是第二義的；而民間文學的文字記錄是對其流傳起輔助作用的，是第二義的。並指出“只有口頭的創作與流傳才是民間文學的必需的方式。”<sup>(51)</sup>

女書歌雖然不是為演出而作的民間文學藝術作品，也不是為了一直流傳下去，但它完全是民間女性不拘一格地追求口頭性所帶來的精神享受的產物。而“女書習俗”正是這種借助文字力量強化其口頭性的傳統文化。這正是它被列入第一批國家級非物質文化遺產的根本依據。女書習俗的核心不是文字的、文獻的、書面的，而是用女書文字記錄的主體——婦女們從心中發出的“聲音”，即女書歌的“口頭性”。

## 6. 結論

綜上所述，女書習俗的內涵雖然離不開女字及其文本，但其核心應該指吟唱女書歌，特別是用依字行腔的聲音表達形式吟唱當地女性之間傳遞情感的私密性女書歌的民俗活動。作為非物質文化遺產的“女書習俗”，其核心不是女書的文字，而是女書歌“口頭相傳”的特性。

“女書習俗”是特定文化環境的產物，女書歌的口頭表達，使奇特的女字產生並發展。若失去了這個口頭表達的特性便失去了其根本。如今這種文化環境發生了根本的變化，使“口頭相傳”的女書習俗失去了生存的意義。今日的“女書習俗”是以表演為

目的的宣傳活動，傳統的女書習俗已名存實亡。僅從筆者的記譜考察便可以得知，當今的女書歌曲調已經有所變異。

衆所周知，口頭文化有很大的可變性，比起相對穩定的文字更容易失傳。當今女書習得的難點並非女書文字，對於有漢字知識的當代女性來說，只要懂當地的方言，掌握祇有三四百字的女書文字不是件難事；但由於社會的發展與生活方式的改變，特別是女書習俗的消亡，使現在的江永女性失去了口耳相傳的自然習得環境，於是掌握因歌而異的口頭表達方式卻是件難事了。

在沒有保存聲音資料技術的時代，隨著民間口頭文化背景的消亡而不再爲人所知是無奈之事；今天若由於人爲的忽視而失傳則是一大憾事。從活態傳承女書習俗的視角來看，不僅收錄保存其聲音資料是重要的，對其聲音表現形式的研究也是必不可少的。我們不得不承認一個鐵的事實：熟知昔日女書習俗、能如實按照當時的表現形式吟唱女書歌的傳人已寥寥無幾，而口頭文化比相對穩定的文字更容易失傳，如果忽略了這一點，將會造成莫大的遺憾。因此，抓緊對女書歌語音資料的收集、錄製、整理並對其分析研究是當務之急。唯有這樣才不致使之失傳。

本論文是成城大學平成26—27年特別助研費“女書文化的傳承與保護”科研項目的研究成果。

註

- (1) “中國檔案文獻遺產工程”國家諮詢委員會評審會基於“中國檔案文獻遺產入選標準”審定的首批入選名單第48件。
- (2) 英文名稱：Intangible cultural heritage。日語被翻譯為「無形文化財」或「無形文化遺產」。
- (3) 經中華人民共和國國務院批准、由文化部確定並公布。序號517，編號X—69，項目名稱“女書習俗”，申請地區或單位“湖南省江永縣”。
- (4) 《保護非物質文化遺產公約》第一章第二條。
- (5) 《保護非物質文化遺產公約》第一章第二條。
- (6) 指女性作針線活或刺繡等活動。
- (7) 中國湖南省江永縣政府於2014年為赴美國紐約聯合國總部參加“中文語言日”活動時印製的宣傳資料。
- (8) 陳其光：〈女書押調和女字變形〉《婦女研究論叢》中國婦女研究，全國婦聯婦女研究所，1993. 2，第39頁。
- (9) 宮哲兵：《女性文字與女性社會》新疆人民出版社，1995年8月，第一章第7頁。
- (10) 字鳳岡，湖南新化人，日本陸軍士官學校炮兵科畢業，歷任師長，湖南護國第一軍總司令，省政府委員等職。
- (11) 曾繼梧：《湖南各縣調查筆記》根據民國20年（1931年）湖南省各縣自治調查辦公處調查筆記編輯而成。正文分五類，依次為地理、政治、文化、風俗、物產。全書上下兩冊，約三十七萬字。以地理為主要類目，是一部記載詳細的湖南地理參考書。長沙和鍵印刷公司鉛印本。
- (12) 曾繼梧：《湖南各縣調查筆記》長沙和鍵印刷公司鉛印本，第99頁。
- (13) 中國民間傳說中女主人公的名字。描寫封建社會制度下自由戀愛的悲劇。2006年作為民間文學被列入首批國家級非物質文化遺產名錄中。
- (14) 中國民間傳說中女主人公的名字。描寫秦始皇時代，新郎為修築長城與新娘孟姜女生離死別的悲劇。2006年作為民間文學被列入首

批國家集非物質文化遺產名錄中。

- (15) 明朝第二十位皇帝，朱由榔（1623年11月1日—1662年6月1日），也是南明最後一位皇帝。永明即現在的江永縣。歌中描寫永曆皇帝帶兵路過永明後給百姓帶來的災難。
- (16) 歌中描寫1937—1945年間，日本飛機轟炸永明村及村中男性被徵兵出戰等具體內容。
- (17) 結為“老同”（結拜姊妹）的女性一年中要作的事情，從1月唱到12月。在中國各地廣為流傳，祇是根據各地風俗習慣歌詞上有所不同。
- (18) 歌詞描寫女孩子從出生到出嫁的經歷。一般從1歲唱到15—18歲左右。
- (19) 農曆初八當地男人過的節日。同天，未婚女性準備鷄鴨魚肉等食物，邀請出嫁兩三年的本村姊妹回村歡聚一堂，交流女紅技藝，唱歌玩耍；包括唱女書歌，互贈女書作品。
- (20) 農曆五月初十過後，當地婦女到花山廟祭祀花山仙子的節日。祭祀時唱女書許願、還願歌，唱後將其焚化的習俗。
- (21) 每年六月村裡的未婚女性邀請出嫁兩三年的姊妹回鄉團聚的習俗。
- (22) 川東一帶廣泛流傳的一種為姑娘出嫁前夕舉行歌唱儀式的民間習俗。女書流傳地從嫁女三日前開始連唱三天，其中包括唱女書轉寫的詩歌等。
- (23) 歌堂民謠。周碩沂採錄及漢字譯文，筆者收藏。
- (24) 高銀仙、義年華原作，宮哲兵：《女書 世界唯一的女性文字》婦女新知基金會出版部，中華民國80年（1991年）1月，第102—127頁。
- (25) 鐘敬文：《民間文學概論》高等教育出版社，2010年8月第二版，第17—34頁。
- (26) 新娘出嫁後第三天接新娘回娘家的民俗活動，也稱“三朝回門”。在女書流傳地，前來賀喜的女性要黨眾唱自創的賀喜詩歌，並將其用女書文字書寫成冊贈與新娘的習俗。
- (27) 趙麗明：《中國女書合集》中華書局，2005年1月，第3108—3124頁。
- (28) 在沒有血緣關係的女性之間見到與自己情趣相投的便可以“結拜姐妹”。結拜之後經常往來，賽過親生姐妹。女書流傳地在結拜時自

創詩歌向對方表示結拜之意，對方也以詩歌形式回覆。

- (29) 趙麗明：《中國女書合集》中華書局，2005年1月，第2215—2226頁。
- (30) 羅婉儀：《一冊女書筆記》新婦女協進會，2003年，第262頁。
- (31) 趙麗明：《中國女書集成》清華大學出版社，1992年3月，第3687頁。
- (32) 劉斐玟：〈女書和女歌的文化心理情結：從「訴可憐」到「歌功頌德」〉《同理心、情感與互為主體 人類學與心理學的對話》劉斐玟、朱瑞玲主編，中央研究院民族學研究所，2014年11月，第299頁。
- (33) 陳其光：《女漢字典》中央民族大學出版社，2006年8月，第30頁。
- (34) 趙敏俐：〈論歌唱與中國早期詩體發展之關係〉《北京大學學報哲學社會科學版》2016年1月第53卷第1期，第84頁。
- (35) 阮元校刻：《十三經注疏》《尚書正義》中華書局，1980年版，第131頁。
- (36) 阮元校刻：《十三經注疏》《尚書正義》中華書局，1980年版，第269—270頁。
- (37) 許維遹撰，梁運華整理：《呂氏春秋集釋》，中華書局，2009年版，第139—140頁。
- (38) 陳少松：《古詩詞文吟誦》社會科學文獻出版社，2002年，第3頁。
- (39) 陳少松：《古詩詞文吟誦》社會科學文獻出版社，2002年，第7—8頁。
- (40) 朱立俠：《唐調吟誦研究》中國社會科學出版社，2015年，第12頁。
- (41) 徐健順：《徐健順吟誦文集基礎篇》（未出版）2012年12月，第18頁。
- (42) 趙麗明：《女書與女書文化》新華出版社，1995年8月，第85頁。
- (43) 韋昭注：《國語·晉語》上海古籍出版社，1988年版，第315頁。
- (44) 孫詒讓：《周禮正義》中華書局，1987年版，第1865頁。
- (45) 羅婉儀：《一冊女書筆記》新婦女協進會，2003年，附錄 CD 第5首，歌詞第253頁。
- (46) 羅婉儀：《一冊女書筆記》新婦女協進會，2003年，附錄 CD 第11首，歌詞第262頁。
- (47) 唐功偉：〈女書與民俗〉《永州文史 第五集 女書專輯》中國人民政治協商會議永州市委員會學習宣傳文史文員會 / 中國人民政治協商會議江永縣委員會，2005年9月，第287—289頁。
- (40)



- (48) 宮哲兵：《女性文字與女性社會》新疆人民出版社，1995年8月，第11頁。
- (49) 張公瑾：〈女書的文化意義〉《奇特的女書》全國女書學塾考察研討會文集，史金波、白濱、趙麗明主編，北京語言學院出版社，1995年，第3頁。
- (50) 鍾敬文：《民間文學概論（第二版）》高等教育出版社，2010年，第24頁。
- (51) 鍾敬文：《民間文學概論（第二版）》高等教育出版社，2010年，第24頁。