

THE POLYPHONY OF *NÜSHU*: NON-WRITTEN ASPECTS OF CHINESE WOMEN'S CULTURE

M. Savchenko

PhD student at the Department of the Far East and Southeast Asia Languages and Literatures Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

PhD student at the Department of Chinese Language and Literature National Chengchi University (Taiwan)

No. 64, Section 2, Zhinan Rd, Wenshan District, Taipei City, 116

marianaolaoshi@gmail.com

During the last forty years of active study of *nüshu* culture, unique women's script was the focus of the research and preservation, which is a natural phenomenon for the traditional graphocentrism of Chinese culture and academia. A corpus of texts, compilations, and dictionaries of *nüshu* provide sufficiently complete information about the characteristics of women's script and the works it records. Also, much of *nüshu* research has been published from the point of view of grammatology, literary studies, phonetics, historical linguistics, sociolinguistics, ethnography, art studies, gender studies, etc. However, due to the tendency to "respect the written characters and neglect the spoken language" in the academic community, there is a significant gap in studying the musical, vocal, and performative features of authentic *nüshu* songs. This article draws attention to the non-written multimedia aspects of women's language and its works and related unresolved issues in the decline and transformation of the "archaic" *nüshu* culture. Understanding the works and studying women's script is only possible due to the knowledge of the dialects of the region of *nüshu* culture in southern Hunan. Jiangyong dialects are a unique hybrid that differs from the dominant Chinese languages of the region and surrounding areas. The phonetics of these words is the language of women's script and an inseparable driving component of *nüshu* songs. In particular, the very mechanism of writing formulaic *nüshu* verses is dictated by established patterns of metre, rhyming tones, and their influence on the basic formulaic melody – the *nüshu* tune, according to which these texts are to be sung. Today, in the so-called post-*nüshu* era, women's language is no longer a communication tool and is increasingly turning into an exotic phenomenon. The revitalization, preservation or further transformation of the *nüshu* culture remains the task of its heirs, but the authenticity of the "archaic" *nüshu* depends on conscious scientific approaches.

Key words: "archaic" *nüshu*, women's script, Jiangyong dialect, *nüshu* tune, *nüshu* songs, Chinese language.

БАГАТОГОЛОСНЯ НЮЙШУ: НЕПИСЕМНІ АСПЕКТИ КИТАЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ КУЛЬТУРИ

M. B. Savchenko

Протягом останніх сорока років активного вивчення культури *нюйшу* основна увага була прикута саме до унікальної жіночої писемності, що є закономірним явищем для традиційного ієрогліфоцентризму китайської культури та науки. Корпуси текстів, збірники та словники *нюйшу* надають достатньо повну інформацію стосовно особливостей писемності та записаних нею творів. Також опубліковано чимало досліджень *нюйшу* з погляду граматики, літературознавства, фонетики, історичної

лінгвістики, соціолінгвістики, етнографії, мистецтвознавства, гендерних досліджень тощо. Однак через тенденцію «поваги до написаних графем і зневаги до усної мови» в академічній спільноті існує велика прогалина у дослідженні музичних, вокальних та перформативних особливостей автентичних пісень *нюйшу*. Ця стаття звертає увагу на неписемні мультимедійні аспекти жіночої мови та творчості, а також нерозв'язані проблеми в процесі занепаду та трансформації «архаїчної» культури *нюйшу*. Розуміння творів та вивчення жіночої писемності неможливе без знання діалектів і говірок регіону поширення культури *нюйшу* на півдні Хунані. Цзян'юнські діалекти є доволі унікальним гібридом, який відрізняється від домінуючих китайських мов регіону та прилеглих територій. Фонетика цих говірок не лише є мовою жіночої писемності, але й невіддільним рушійним компонентом пісень *нюйшу*. Зокрема, сам механізм написання типових текстів *нюйшу* продиктований усталеними закономірностями віршування, римування тонів та їх впливу на базову формульну мелодію – мотив *нюйшу*, за яким ці тексти розспівуються. Сьогодні, в так звану епоху постнюйшу жіноча мова вже не є інструментом комунікації та дедалі більше перетворюється на екзотичний феномен. Ревіталізація, збереження або подальша трансформація культури *нюйшу* залишається справою її спадкоємиць, але достовірність «архаїчної» *нюйшу* залежить від свідомих наукових підходів.

Ключові слова: «архаїчна» *нюйшу*, жіноче письмо, цзян'юнський діалект, мотив *нюйшу*, пісні *нюйшу*, китайська мова.

Вступ і визначення проблематики

Нюйшу (女書) – унікальна писемність, а також записана нею народна творчість, поширена серед сільських жінок повіту Цзян'юн у південно-західному регіоні китайської провінції Хунань. *Нюйшу*, тобто «жіноче письмо», є фонетичною силабічною писемною системою, розвиненою, ймовірно, шляхом модифікації стилю *кайшу* (楷書) китайських ієрогліфів *ханьцзи* (漢字) [趙 1995, 87–93; 宮 2001, 130; 遠藤 2005, 73; 陳 2006, 3–14], проте відтворює вона фонетику діалектів регіону Цзян'юн. Власне самі графемі писемності називають жіночими письменами *нюйцзи* (女字), або письменами *нюйшу*, *нюйшу веньцзи* (女書文字), а термін *нюйшу* є збірним поняттям на позначення писемності, записаних цією писемністю творів, а також фізичних носіїв текстів *нюйшу*. Творчість *нюйшу* збережена у вигляді особливих артефактів, а саме: оздобленого «жіночого паперу» (女紙), розписаних паперових віял, пісенників, весільних привітальних «послань третього дня» *саньчжаошу* (三朝書), хустинок тощо. Також жіночі письмена використовувалися як оздоблювальні символи у вишивці або ткацтві, ними прикрашали пояси, взуття та предмети народного прикладного мистецтва. Традиційно основним призначенням жіночого письма була кодифікація типових римованих творів, пов'язаних із гендерно зумовленими традиціями регіону, зокрема культурою названого сестринства. Тексти неодмінно відтворювалися в усній формі приватно чи публічно, супроводжуючи обрядові або соціальні практики жіночих спільнот сільської місцевості. Все вищезазначене утворювало цілісну культурну екосистему *нюйшу*, в якій письмо було лише одним із її складових елементів, рівноцінним до послань і голосів, якими вони звучали.

Голоси *нюйшу* були почуті досить пізно, тож в активний період вивчення цієї культури дослідники застали її вже під загрозою зникнення. У 1950-х роках одним із перших привернути увагу академічної спільноти до *нюйшу* намагався

тодішній партійний робітник, а згодом дослідник Чжоу Шої, проте через ідеологічні причини він змушений був припинити дослідницьку роботу, повернення до якої стало можливим лише в 1979 році [史 1995, 240]. На початку 1980-х років «таємниче» жіноче письмо стало сенсаційним відкриттям та об'єктом вивчення китайських і закордонних фахівців, проте офіційне визнання *нюйшу* отримала лише через два десятиліття, вже після смерті останньої «природної спадкоємиці архаїчної *нюйшу*» (原生態女書自然傳人) Ян Хуаньї. У 2006 році «традиції *нюйшу*» було внесено до першого списку нематеріальної культурної спадщини Китаю національного рівня. Відтоді розпочалася нова віха ревіталізації та видозмінення спадщини *нюйшу* [He 2021] – так званий постнюйшу-період» [遠藤, & 黃 2005, 81].

Після заснування КНР відбулася радикальна трансформація феодального патріархального суспільства, внаслідок якої традиційна культура *нюйшу* втратила для її носіїв свої функції та значення. З подальшим розвитком інформаційного суспільства та засиллям культури споживання стратегії збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини *нюйшу* виявили загрозу викривлення й стирання її автентичної ідентичності. На сьогодні серед «спадкоємиць *нюйшу*» (女書傳人) лише Хе Яньсін (1939 або 1940 р. н.) можна вважати природною спадкоємицею культури. Хе отримала початкову шкільну освіту на основі китайських ієрогліфів *ханьцзи*, але її дитинство проходило в середовищі традицій *нюйшу*. Вона опанувала писемність та спів природним шляхом, наслідуючи свою бабусю, від якої вона також успадкувала талант написання оригінальних творів. Решта офіційно визнаних на сьогодні китайським урядом спадкоємиць стали вивчати й практикувати *нюйшу* в дорослому віці, що зумовлено свідомим прагненням збереження й передачі жіночої культури та народної творчості попередніх поколінь.

За останні десятиліття низка науковців зробила вагомий внесок в аналіз особливостей та упорядкування писемності, кодифікацію корпусу творів *нюйшу*, укладення словників, соціологічні та антропологічні дослідження жіночої культури регіону, цифровізацію писемності *нюйшу*, включення шрифтів до системи Unicode та створення онлайн-версії словника. Серед провідних дослідників *нюйшу* – китайські науковці та експерти Гун Чжебін, Се Чжимін, Чень Цігуан, Чжао Лімін, Хуан Сюечжень, Чжоу Шої, Тан Гунвей, Ян Женьлі, японські лінгвісти Оріе Ендо та Лю Їн (китайського походження), тайванські антропологі Цзян Вей та Лю Фейвень, американські та європейські синолози Гейл Гершаттер, Кеті Сильбер, Вілт Ідема та інші.

Наразі в українському китаєзнавстві та мовознавстві відсутні опубліковані наукові праці на тему *нюйшу*, що відкриває широке поле для міждисциплінарних досліджень проблем, які все ще залишаються нерозв'язаними (зокрема, період створення й становлення жіночої писемності, вплив мови народності яо на *нюйшу*, питання автентичності графем у словниках та збірках творів *нюйшу*, діалектні розбіжності фонетичних систем жіночого письма, запис та класифікація мелодій *нюйшу*, фонологічний аналіз просодії творів, методологія ревіталізації мови та культури *нюйшу*, дослідження трансформації та кросмедійного поширення культури *нюйшу*, переклад творів *нюйшу* українською мовою, створення структурованої мультимедійної бази даних культури *нюйшу* тощо).

Метою статті є привернення уваги до неписемних аспектів «архаїчної» (原生態) народної творчості *нюйшу*, а саме перформативного, фонетичного та музичного. Підвищене зосередження на писемності *нюйшу* має тенденцію залишати осторонь культуру перформативної усної творчості, виключно для якої жіноча писемність використовувалася. Водночас писемність *нюйшу* відтворює фонетику цзян'юнських діалектів, без знання яких вивчення письма, а також відтворення, складання і передача творів неможливі. Послугуючись метафорою Делла Гаймса про тло мовної компетенції у формі метелика, у якого одне крило характерне для говоріння, а інше для письма, і обидва вони є не менш «життєво важливими» за саме тіло [Humes 2005], тексти *нюйшу* є так само невіддільними від багатоголосся сільських жінок, якими та для котрих вони були створені й заспівані.

Виконання як форма існування та спадкоємності *нюйшу*

За однією з легенд *нюйшу* створила імператорська наложниця сунської доби на ім'я Ху Юйсю (або Ху Сюїн) родом із села Цзінтянь, що в сучасному містечку Шанцзянсю повіту Цзян'юн. Сумуючи за домівкою, вона писала своїм рідним листи письменами, які можна зрозуміти, повернувши папір навскіс і читаючи місцевим діалектом. Історичні хроніки дають підстави вважати, що постать Юйсю могла бути невігданою, і містять згадки про її обдарованість, проте факти щодо її статусу придворної наложниці чи про винайдення *нюйшу* відсутні [劉斐玟 2022, 114–118].

Згідно зі свідченнями спадкоємців старшого покоління, практики, пов'язані з культурою *нюйшу*, активно розвивалися й передавалися серед жіночої спільноти регіону щонайменше з середини 19 століття. [Liu 2015, 38]. Дослідники не дійшли консенсусу стосовно періоду зародження жіночої писемності, проте найбільш поширеним і обґрунтованим є висновок, що вік її створення припадає приблизно на кінець династії Мін, тобто може нараховувати близько трьохсот років [遠藤, & 黃 2005, 50]. Однак перша офіційна історична писемна згадка про жіночу писемність зустрічається лише в 1931 році в «Переписі повітів Хунані», де описано життя цзян'юнського храму Хушань: «Щороку в травні жінки з різних сіл спалюють курильні палички й поклоняються, тримаючи пісенні віяла. Вони голосно співають в унісон, вшановуючи пам'ять. Ці віяла розписані тонкими письменами у вигляді мушиних голівок, подібними до монгольського письма. У всьому повіті чоловіків, які можуть читати такі письмена, не знайдеться» [曾, 99].

Співіснування *нюйшу* та «чоловічого письма» *наньшу* (男書), тобто китайських ієрогліфів, як їх називають у межах культури *нюйшу*, розглядається як диграфія, адже фактично цзян'юнські діалекти можуть бути відтворені за допомогою як *ханьцзи*, так і *нюйшу* [姜 2002, 139]. Однак на відміну від становлення японської або корейської абеток, які свого часу так само були «тісно пов'язані з жінками, позбавленими статусу вивчати китайські ієрогліфи» [遠藤, & 黃 2005, 19], сільська жіноча писемність в географічно ізольованому регіоні співіснування різних етнічних груп на південному заході Хунані залишалася маргіналізованою протягом декількох поколінь. Відсутність належного визнання *нюйшу* з боку освічених еліт Лю Фейвень пояснює «взаємопов'язаними культурними цінностями, закладеними в історіографічній традиції Китаю», а саме «андроцентричною гендерною ідеологією,

морально орієнтованим визначенням індивідуальності та маргіналізацією співочого виконання» творів *нюйшу* [Liu 2015, 2]. За традицією творчість спадкоємиць *нюйшу* підлягала спалюванню, супроводжуючи її авторок в потойбіччя, а з 1957 року «антиправі» політичні кампанії й надалі Культурна революція стигматизували жіночу писемність як «чаклунську», тож спадкоємиці не наважувалися практикувати, а артефакти з жіночими письменами масово вилучалися й знищувалися [史 1995, 243].

Попри поширений в сучасних медіа стереотип про «секретну писемність», дослідники наголошують на «усності» [劉穎 2017] і мультимедійності форм відтворення та передачі жіночих творів. Тексти вільно циркулювали в регіоні Цзян'юн завдяки невіддільності від співу, а тому ті, хто не вмів читати, все одно «розуміли на слух» [劉斐玟 2014, 301]. Практика виконання творів у голос, яку прийнято називати «читанням з паперів і віял», «читанням з паперів і співу з віял» або «читанням з хустинок» (讀紙讀扇, 讀紙唱扇, 讀帕 відповідно), була неприхованою, жіночі соціальні заходи проходили відкрито, а для їх здійснення «не існувало так званого секретного жіночого суспільства» [趙 2022, 2]. Саме завдяки усній природі виконання ці сільські жінки не були розділені за ознакою володіння жіночою писемністю, а навпаки, «жінки, розкидані по різних селах, були об'єднані в єдину соціальну групу, в якій вони могли поділитися емоційними історіями одна одній». Чоловіки ж не брали участі у гендерно зумовлених ритуалах і до виконання *нюйшу* здебільшого ставилися байдуже, іронічно описуючи жіночі співочі практики як «ія-ія» [劉斐玟 2014, 302]. Жінки регіону Цзян'юн жили в традиційній конфуціанській патріархальній парадигмі цінностей: «Чоловік оре, а жінка пряде; чоловік бере дружину, а жінка виходить заміж; чоловіка поважають, а жінку зневажають» [趙 2022, 29].

Далеко не всі жінки регіону володіли *нюйцзи* та здатні були створювати оригінальні твори *нюйшу*, проте вміння співати «жіночі пісні» *нюйге* (女歌) досі є доволі розповсюдженим явищем. Попри офіційно встановлену урядом систему з вимогами відбору спадкоємиць та амбасадорок культури, велика кількість так званих часткових спадкоємиць *нюйшу* вважають себе «природними» спадкоємицями саме завдяки цьому фактору. «У підсвідомості суб'єктів культурної спадщини усна традиція співу жіночих пісень, а не письмена *нюйшу* є важливим критерієм їхньої культурної ідентичності, який є вагомішим, ніж сама писемність *нюйшу*» [何 2021, 54]. Процес природного вивчення жіночого письма також починався з пісень *нюйшу*, а вже потім маленькі спадкоємиці поєднували фонетику співу з читанням і написанням літер [劉 2022, 123; 李 2003, 12, 24].

Традиційно основною функцією та жанровою особливістю *нюйшу* було «виплакування жалю» (訴可憐 або 訴苦). Авторки *нюйшу* складалинетільки автобіографії тужливого характеру, але й біографічні плачі на замовлення односельчанок або під враженням від важкої долі інших жінок. Хан Бьонг-чхоль протиставляє сучасне суспільство, де «цифрова комунікація все більше перетворюється на спілкування без спільноти» [Нап 2020, 12], ритуальним суспільствам минулого, в яких домінувала колективна свідомість, зумовлюючи існування «спільноти без спілкування». На його думку, ритуальна спільнота не потребувала емпатії [Нап 2020, 11]. Проте спільнота жінок повіту Цзян'юн

в нерівноправній ритуальній спільноті конфуціанського патріархату спромоглася виплекати писемність і культуру *нюйшу*, яка забезпечувала простір як для спілкування, так і для емпатії, довівши, що «перешкода однієї людини може бути джерелом ідентичності іншої» [Humes 2004, 33].

Через виплакування жалю суттю та призначенням *нюйшу* є «виклик емпатичного розуміння односельчанок», яке своєю чергою «забезпечує існування «спільноти почуттів», яка допомагає жінкам усвідомити гідність свого існування і через яку їх почуття вразливості та непомітності врівноважується і, сподіваємося, трансформується» [Liu 2015, 34]. На думку Лю, емоції, які транслиуються через «соціальні тексти» [Liu 2015, 14] *нюйшу* та *нюйге*, не тільки відіграють важливу роль у сприйнятті, соціалізації та ідентифікації чуттєвого світу, але й мають потенціал змінити роль жінки та надати їй суб'єктності [Liu 2004, 2012, 2015]. Не маючи доступу до освіти нарівні з чоловіками, обмежені в можливості мобільності в межах соціальної ієрархії, спадкоємиці *нюйшу* все ж мали статус вченої еліти в своєму соціальному колі та гордо іменувались *цзюньцзинюй* (君子女) – благородними жінками. Соціальні зв'язки, утворені завдяки спільноті культури *нюйшу*, могли слугувати джерелом емоційної, а також фінансової підтримки для жінок у скрутні часи [Silber 1994, 64].

Творчість *нюйшу* реалізовувалась і успадковувалась через локальні традиційні жіночі соціальні практики названого сестринства, зібрань на посиденьки у «співочих вітальнях» *гетан* (歌堂), спільного рукоділля – так званої жіночої роботи *нюйгун* (女紅) зі співами, поклоніння у храмах богинь-покровительок, народних святкувань тощо. Чжао Лімін стверджує, що за своєю суттю *нюйшу* є «загальнолюдським духовним домом, який потрібен кожному» і належить всьому людству. Сучасні способи соціальної взаємодії та передачі інформації змінили призначення й форми вираження *нюйшу*, проте Чжао переконана, що, попри існування інших медіа та символів, функція *нюйшу* залишається незмінною, адже це «важливий метод і базовий спосіб психотерапії» та «універсальна людська потреба» [趙 2018, 13].

Обрядовий компонент виконання жіночих пісень утворював додатковий вимір мультимедійної концепції письма *нюйшу*, демонструючи потенціал для дослідження комунікативної психології перформативних практик у рамках народної творчості. Емоційно-терапевтичний аспект цієї комунікації домінував над інформативно-розважальним, а ключовим медіа у виконанні творів, покликаних «вилити душу», був саме спів. Водночас процес творчості для багатьох авторок *нюйшу* здавався занадто болісним, інші вбачали в ньому навіть упереджену силу притягувати нещастя. Так, одна з провідних спадкоємиць Хе Яньсінь (1939 р. н.) призупинила практику написання *нюйшу* і приховувала свій талант протягом десятиліть, адже «чим більше пишеш, тим важче» [郭 2013; Liu 2015].

Занепад *нюйшу* призвів до того, що наприкінці ХХ століття залишилися лише одиниці спадкових носіїв, які володіли жіночою писемністю і здатністю складати оригінальні твори. *Нюйшу* тепер стала інструментом самовираження, а не засобом комунікації з іншими [遠藤, & 黃, 65].

Як зазначає Хан, «десимволізація та деритуалізація» сучасності призводить до «посилення атомізації суспільства» [Han 2019, 11]. Сьогодні спадкоємиці *нюйшу* більше не мають потреби ділитися своїм болісним або життєвим

досвідом, принаймні не бажають робити це публічно. За словами провідної представниці молодшого покоління спадкоємиць і засновниці курсів *нюйшу* Ху Мейюе (1963 р. н.), вона не хоче занурюватися в смуток традиційних плачів, натомість їй більше до душі складати «привітальні та радісні» твори [劉斐玟 2014, 333].

Статус нематеріальної культурної спадщини став своєрідним інструментом популяризації туристичної привабливості регіону поширення культури *нюйшу*. Розважальні виступи з піснями і навіть танцями – нова реальність трансформації ритуального та комунікативного виконання *нюйшу* в суто перформативне.

Пісні *нюйшу* пройшли процес еволюції «від елегії до симфонії» [趙 2018], від «виплакування жалю» до «оспівування чеснот» [劉斐玟 2014], але для дослідження та розуміння архаїчної творчості *нюйшу* насамперед «необхідно достеменно усвідомити тісний зв'язок між *нюйшу* та місцевими діалектами» [黃 2000, 347].

Мова та просодія *нюйшу*

Виконання *нюйшу* та *нюйге* регламентоване фонетикою місцевих субдіалектів *сяннань тухуа* (湘南土話), тобто південнохунанських говірок. Натомість народні пісні інших жанрів також виконувалися загальноживаним у регіоні південно-західним мандаринським діалектом (西南官話). На ранніх етапах дослідження *нюйшу* виникло чимало непорозумінь стосовно визначення діалекту, яким записуються жіночі письмена. Це було пов'язано насамперед із тим, що розшифровувати та перекладати твори стандартною китайською мовою дослідникам допомагали не самі спадкоємиці *нюйшу*, а їхні родичі, місцеві робітники освіти або керівні кадри, переважно чоловіки, які транскрибували задокументовані матеріали рідною говіркою свого населеного пункту.

Лі Цінфу та ін. наводять приклади щонайменше 5 фонетичних систем, які описані в роботах, присвячених *нюйшу*: говірка села Пувей (5 тонів, 20 ініціалей, 31 фіналь); говірка села Цзіньцзян (6 тонів, 20 ініціалей, 33 фіналі); говірка села Байшуй (6 тонів, 20 ініціалей, 36 фіналей); ченгуаньська говірка (城關土話 або 城關音) (7 тонів, 21 ініціаль, 32 фіналі); «літературна мова *нюйшу*» (5 тонів, 21 ініціаль, 30 фіналей). Се Чжимін зазначав, що природні спадкоємиці архаїчної *нюйшу* попереднього покоління Гао Їньсянь (1902–1990) та Ї Няньхуа (1907–1991) виконували твори *нюйшу* унікальною мовою, заснованою на місцевих говірках, однак із власною фонетичною системою, лексикою та граматиною, відмінними від розмовної мови сільських говірок [李, 馮, & 邵 2010, 50].

В «Антології китайських *нюйшу*» [趙, 週, & 陳 1992] регіон поширення *нюйшу* названо улінським¹ діалектним кластером, серед якого за фонетичну систему писемності *нюйшу* прийнята фонетична система говірки села Байшуй містечка Ченгуань. У «Словнику *нюйшу*» [週 2002] запропоновано збірну фонетичну систему (6 тонів, 20 ініціалей, 34 фіналі) на основі сукупності говірок регіону поширення культури *нюйшу*. У «Словнику *нюйцзи-ханьцзи*» [陳 2006, 42] фонетична система *нюйшу* також є відтворенням різних говірок, спільно названих улінським діалектом (6 тонів, 20 ініціалей, 36 фіналей).

¹ Улін (五嶺) – досл. «п'ять гірських хребтів» – гірська система в південних провінціях Китаю, яка включає Даюйлін, Юеченлін, Дупанлін, Менчжулін та Цітяньлін.

«Стандартний словник *нюйшу*» [宮, & 唐] пропонує вважати вимовою «літературної мови *нюйшу*» фонетичну систему села Сявань містечка Шанцзянсюй (6 тонів, 21 ініціаль, 34 фіналі).

Хуан Сюечжен [黃 1993, 2000, 2005] пояснює, що повіт Цзян'юн є двомовним регіоном: публічною мовою спілкування є південно-західний мандаринський діалект, а в побуті послуговуються говірками. У деяких районах також зберігається мова народності яо. Попри те, що регіон Шанцзянсюй є центром розповсюдження *нюйшу*, місцеві жительки співали пісні *нюйшу* не шанцзянсюйською говіркою своїх сіл, а більш престижною ченгуанською говіркою або ж імітували її: «Шанцзянсюйська говірка занадто провінційна, ченгуанська говірка звучить більш приємно, більш витончено» [遠藤, & 黃 2005, 27]. Для спадкоємців *нюйшу* з різних регіонів та різних поколінь ченгуанська говірка є «загальноприйнятною мовою» виконання *нюйшу*, так званою *путунхуа* (普通話) [李 2003, 44]. Однак при виконанні творів все одно виникають «фонетичні зміни», адже вимова деяких слів має вплив шанцзянсюйської говірки, південно-західної мандаринської або відбувається змішане розмовне та літературне читання ченгуанської говірки [遠藤, & 黃 2005, 29–30].

У «Колекції китайських *нюйшу*» в п'яти томах [趙 2005] уже використано фонетичну систему ченгуанського діалекту [黃 1993] як «високого стилю» мови *нюйшу*, а також враховано особливості вимови відомих авторок і виконавиць Ян Хуаньї, Хе Яньсінь, Хе Цзінхуа та Ху Мейюе, зокрема шанцзянсюйську говірку сіл Янцзя та Хеюань [遠藤, & 黃 2005, 82]. У загальній фонетичній системі *нюйшу* 7 тонів, 21 ініціаль і 37 фіналей.

Доступні нам аудіозаписи здебільшого відтворюють голоси молодшого або наймолодшого покоління спадкоємців *нюйшу*, які, зокрема, навчалися одна в одної. Більшість виконавиць дійсно співає ченгуанською або шанцзянсюйською говіркою, їхня фонетика збігається з матеріалами «Дослідження цзян'юнських діалектів» та «Колекції китайських *нюйшу*». З огляду на відсутність опублікованих аудіозаписів старшого покоління покійних провідних спадкоємців архаїчної *нюйшу* Гао Їньсянь та Ї Няньхуа (а є лише один наявний запис співу Ян Хуаньї [羅 2003] та один запис декламації Тан Баочжень [郭 2013]), є необхідність подальших досліджень особливостей архаїчної «літературної мови *нюйшу*».

Більшість збережених і новостворених творів *нюйшу* – семислівні (рідше п'ятислівні) строфи, які не римуються за фіналями складів, але мають римовані тони (押調不押韻). Комбінація тонів у рядку довільна, непарні рядки (奇句) не римуються, але останній склад парного рядка (偶句) повинен мати тон 44 (陰平) або тон 42 (陽平) ченгуанської говірки цзян'юнських діалектів. Це явище не є притаманним класичній китайській поезії та, на думку Ченя Цігуана [陳 1993, 41; 陳 2006, 30], продиктоване впливом особливого поетичного метра епосу та пісень народності яо. Останній склад непарного рядка має інші тони: тон 35 (陰上), тон 13 (陽上), тон 21 (陰去), тон 33 (陽去), тон 55 (入聲), тобто можна вважати, що основною вимогою римованих тонів *нюйшу* є рівний тон (平聲) у кінці парного рядка і ламаний тон (仄聲) у кінці непарного рядка. Лю Їн помічає, що тон 33 у кінці непарного рядка використовується найчастіше [劉穎 2007], комбінація тонів усередині рядків є досить довільною і не має таких суворих вимог, як римовані тони у кінці парних рядків. Наприклад:

《花山廟》(寫信一封到貴神)

樓中移正詩書硯

lou⁴² teiaŋ⁴⁴ yi⁴² teioŋ⁴⁴ suə⁴⁴ ɛy⁴⁴ nəŋ³³

寫信一封到貴神

sie³⁵ sai²¹ i⁵ fai⁴⁴ lau²¹ kua²¹ ɛie⁴²

奉請姑婆仔細看

faŋ²¹ ts'ioŋ⁴² ku⁴⁴ pu⁴² tsuə³⁵ si²¹ k'aŋ²¹

一二從頭聽我音

i⁵ na³³ tsai⁴² tou⁴² ts'ioŋ²¹ ŋu¹³ ie⁴⁴

《Храм Хуашань》(Пишу листа до богині)²

На верхньому поверсі, розклавши писемний папір і тушечницю,

Пишу листа до вельмишановної богині.

Прошу діву-покровительку уважно прочитати,

Із самого початку прислухатися до мого голосу.

У текстах *ньюйшу* часто використовуються прийоми, зумовлені вищезазначеними вимогами віршування, задля досягнення балансу рівних і ламаних тонів, навіть якщо вони порушують правила граматики: зміна порядку слів, розбиття речень тощо [陳 1993; 遠藤, & 黃; 彭 2011].

Нерозривне поєднання виконання, мови та музики зумовлює становлення *ньюйшу* як особливого поетично-пісенного жанру.

Музичні особливості пісень *ньюйшу*

Існує декілька жанрових класифікацій творів *ньюйшу*. Лю Фейвень [Liu 2015; 劉斐玟 2022] пропонує розрізняти *ньюйшу* відповідно до шести сфер, пов'язаних із життєвим циклом сільських жінок, зазначаючи, що ця класифікація є суто академічним винаходом: назване сестринство, весільні виконання, біографічні плачі, культові тексти, оповіді, переспіви чоловічих творів. В «Антології китайських *ньюйшу*» [趙, 週, & 陳 1992] і «Колекції китайських *ньюйшу*» [趙 2005] зібрано понад шістьсот творів, які розподілено на 10 жанрів: привітальні *саньчжаошу*, автобіографічні тужливі пісні, листи названих сестер, весільні пісні, легендарні балади, культові пісні, народні пісні, загадки, твори-переписи китайських текстів, листи. Однак суто до письмових творів *ньюйшу* належали тільки листи названих сестер і весільні *саньчжаошу*, тоді як весільні плачі та інші обрядові пісні весільного циклу мали виключно усну форму; біографічні плачі, оповіді та народні балади могли існувати як у вигляді

² Фрагмент у виконанні Хе Яньсін із фільму «Воскресіння *ньюйшу*», транскрипція фонетики ченгуанської говірки згідно з Хуан [黃 1993]. Традиційно назви творів не зазначалися, здебільшого вони вказані дослідниками для зручності упорядкування і часто розрізняються за першими рядками.

нюйге, так і бути записаними *нюйшу* [Liu 2015; 駱 2022, 79]. До корпусу творів потрапили навіть загадки, дитячі пісні та класичні твори китайських поетів, адже завдання дослідників – задокументувати якомога більше фольклорного матеріалу і за допомогою спадкоємиць *нюйшу* записати його жіночими письменама. Це призвело до культурного непорозуміння та плутанини, яку Лю називає «незручною ситуацією “нюйшузації *нюйге*”» [劉斐玟 2022, 130].

Лю Їн розрізняє дві основні категорії пісень *нюйшу* за контекстом їх виконання: публічні (переписані китайськомовні пісенники, легенди, історичні оповіді, жіночі народні пісні, народні балади, святкові, весільні або культові обрядові пісні); приватні (*саньчжаошу*, листи названих сестер, автобіографічні плачі) [劉穎 2017].

Жанр *нюйге* не обмежується творами *нюйшу*, він охоплює інші народні та обрядові пісні, призначені для жіночого виконання. Пісні *нюйшу* (女書歌) варто виокремити в самостійний жанр у межах *нюйге*, який не тільки відповідає тематиці «виплакування жалю», але й має характерну музичну форму, яку називають «мотив *нюйшу*» (女書調, 女書曲調) або «базовий мотив *нюйшу*» (女書基本曲調).

Повної музикознавчої класифікації пісень *нюйшу* наразі не існує. Чжан Їн пропонує розподіляти мелодії *нюйшу* відповідно до змісту на «архетипові» (плачі, «сестринські» пісні), «видозмінені» (весільні плачі, пісні *тетан*) та «запозичені» (популярні народні мелодії) [張 2006]. Однак пісенні мотиви народних пісень, плачів та пісень *нюйшу* належать до різних категорій, тому коректніше позначати всі вищезазначені пісні терміном *нюйге*, серед яких є пісні *нюйшу*, тобто такі, що розспівуються на мотив *нюйшу*.

Нюйшу прийнято було співати або розспівувати без музичного супроводу соло або хором в унісон у побуті, під час співочих зустрічей *тетан*, ритуального поклоніння або свят. Весільні плачі *куцзяге* (哭嫁歌) виконувалися в дуеті в особливій манері голосіння з перегукуваннями, відмінній від *нюйшу*. На співочі вітальні весільного обрядового циклу, де здебільшого виконувалися *нюйге* з різноманітними сталими мотивами, запрошували також музикантів для акомпанементу. [劉穎 2017; 張 2006]. Інші розповсюджені в регіоні народні пісні на мотиви *шаньге* (山歌) або *юйгудяо* (魚鼓調) традиційно співали чоловіки [彭 2010, 102; 李 2003, 18, 23, 34, 36].

Протягом понад двох десятиліть вивчення особливостей виконання пісень *нюйшу* Лю Їн [劉穎 2010, 2014, 2016, 2017, 2023] відзначає, що цю своєрідну манеру не можна вважати співом, а радше монофонічним розспівом *їньчан* (吟唱), наближеним до одного зі способів наспівної декламації давньої китайської поезії *їнь* (吟), яка серед відомих здавна форм виконання поетичних творів із різними ступенями музичності – читання вголос *нянь* (唸), декламації *сун* (誦), наспівування *їнь* (吟), співу *чан* (唱) – знаходиться поміж речитативом і співом. Така особливість виконання пісень *нюйшу* і формує своєрідний мотив *нюйшу*. На відміну від мелодій народних пісень, які є сталими і різноманітними, мотив *нюйшу* є формульною мелодією, розспів якої зумовлений вищезазначеним стандартним розміром віршування і фонетикою текстів.

Кожний семислівний рядок розбивається на три такти із розміром 3/4 | 3/4 | 4/4, тобто 3+3+4 долі. Деякі виконавиці співають тільки у розмірі 3/4, іноді в одному творі може комбінуватися декілька розмірів. Темп і ритмічний

малюнок не є регламентованими, варіації залежать від індивідуальної манери виконавиць. Поширеною особливістю музичної фрази є пауза після першого такту (тобто після перших двох слів) кожного парного рядка.

Мотив *нюйшу* будується на декількох основних тонах (ступенях звукоряду) і комбінаціях мелодійних фраз. Лю [劉穎 2023] розвиває концепцію музичного «ладу *нюйшу*» (女書旋法), у якому вона розрізняє 4 основних опорних ступені: нижній, середній, високий і верхній декоративний. Інтервал між нижнім та середнім ступенями становить 3 півтони, між середнім і високим – 2 півтони, між високим та верхнім – 3 півтони, що можна зіставити з першим, третім пониженим, четвертим та шостим ступенями діатонічного звукоряду. Певною мірою цей звукоряд збігається з ладом *цзюе* (角調) – однією з пентатонік традиційної китайської музики, але мотив *нюйшу* здебільшого послуговується лише трьома основними ступенями. Мелодія кожного твору може також використовувати допоміжні ступені або мелізми та змінюватися залежно від виконавиць, їх вокальної техніки, імпровізаційних навичок та емоцій. Подальший музикознавчий аналіз потрібен для того, щоб з'ясувати, чи існують музичні жанри, вокальні та інструментальні твори або способи розспівування поетичних творів, які побудовані на такому звукоряді.

Розспів мотиву *нюйшу* співвідноситься з просодією тексту, кожний непарний і наступний парний рядок утворюють одну строфу, а отже, і завершено музичну фразу. Звуковисотність кожного ступеня в мелодії визначається лексичним тоном кожного складу в тексті твору. Такий спосіб «виконання відповідно до (фонетики) слів» (依字行腔 або 依字聲行腔) характерний і для інших жанрів китайської традиційної вокальної музики з різним ступенем взаємодії між мовним та музичним аспектами.

Лю Їн [劉穎 2023] розробила відповідну систему співвідношення лексичних тонів ченгуанської говірки [黃 1993] зі ступенями звукоряду мотиву *нюйшу*, записаних західною музичною нотацією (Таблиця 1). Звуковисотність є відносною, адже виконання кожного твору є індивідуальним розспівом, не прив'язаним до певної тональності. Правила співвідношення музичних і лексичних тонів також не є абсолютними, адже на мелодійний малюнок можуть впливати сусідні тони, загальна побудова фрази та музична інтуїція виконавиці. Проте останній склад кожного непарного рядка незалежно від лінгвістичного тону має відповідати третьому ступеню (або ноті до) «ладу *нюйшу*».





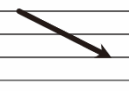





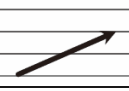



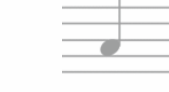

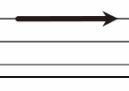


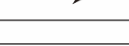

Система Лю є доволі ефективним інструментом для вивчення та створення *нюйшу*, який було протестовано за допомогою спадкоємиць Хе Яньсін та Ху Сін. Хе Яньсін є не тільки досвідченою виконавицею, але й авторкою *нюйшу*, тому запропоновані їй в експерименті тексти вона розспіває на мотив *нюйшу* відповідно до своєї інтуїції, проявляючи деякі розбіжності зі згенерованими дослідницею мелодіями. Якщо спадкоємиця вважає текст не зовсім придатним для розспіву, вона пропонує замінити деякі слова в ньому [Feng 2022; 劉穎 2023].

З метою перевірки застосування тонально-музичної системи Лю Їн було опрацьовано опубліковані аудіозаписи пісень на мотив *нюйшу* із декількох джерел.

1. Збірка Ло Ваньї [羅 2003] з аудіозаписами. 15 пісень *нюйшу* у виконанні 12 спадкоємиць із різним рівнем володіння *нюйшу*, серед яких найвідоміші Ян Хуаньї (1), Хе Яньсін (1), Хе Цзінхуа (5), Чжоу Хуейцзюань (1), Ху Мейюе (1).

Таблиця 1

Система відповідних лексичних тонів ченгуанської говірки та ступенів звукоряду мотиву *нюйшу* (Лю Їн, 2023)

Тон	Тональне значення	Тональний контур	Трасекторія тону	Відповідні ступені звукоряду (ноти)	
Їньпін 陰平	 44	Високий рівний			ре
Яньпін 陽平	 42	Високий низхідний			ре ля до ля (в кінці парного рядка)
Їньшан 陰上	 35	Високий висхідний			до ре ре фа ре
Яншан 陽上	 13	Низький висхідний			ля до
Їньцюй 陰去	 21	Низький низхідний			ля
Янцюй 陽去	 33	Середній рівний			до
Їньжу 陰入	 5	Високий вхідний			ре ре фа ре

Ці матеріали Лю Їн також використовувала при розробці своєї системи, тому вони є ілюстративними.

2. Документальний фільм «Воскресіння *нюйшу*» [郭 2013]. 12 пісень та фрагментів у виконанні Хе Яньсін (7), Ху Мейюе (3), Хе Цзюньпіна (1), У Лун'юй (1).

3. Документальний фільм «Приховані літери» [Feng 2022]. 3 фрагменти пісень *нюйшу* у виконанні Хе Яньсінь.

4. Збірка Ло Сяоге [駱 2022] з аудіозаписами у супровідному вічат-акаунті. 18 пісень та 5 фрагментів *нюйшу* у виконанні Ян Цзаочжу (1), Цзян Цзяо'е (1), Цзян Шаньсі (2), Ху Сінь (1), Ху Мейюе (18).

Нотна транскрипція мелодій і аналіз фонетики згідно з працями Хуан Сюечжень [黃 1993, 2000], корпусами творів [趙, 週, & 陳 1992; 趙 2005] та словниками *нюйшу* [週 2002; 陳 2006; 宮, & 唐] показали, що мотив *нюйшу* на основі «ладу *нюйшу*» є унікальним для кожного окремого твору і дійсно розспівується у співвідношенні з тональними значеннями та контурами лексичних тонів, а закономірності виконання здебільшого відповідають висновкам Лю Їн. Також варто зазначити, що деякі виконавиці, які не володіють жіночою писемністю, але вміють співати *нюйге*, проявляють меншу чутливість до співвідношення лексичних та музичних тонів. Вони дотримуються основного мелодійного контуру фрази з чітко вираженою низхідною мелодією відповідно до тону 42 та рівною мелодією відповідно до тону 44 в кінці строфи, а решта мелодійного малюнка може звучати доволі формально протягом усього твору і не відповідати комбінації рівних та ламаних тонів у кожному окремому рядку. Сталим також є правило співвідношення третього ступеню звукоряду до останнього складу непарного рядка.

Наступний приклад нотно-фонетичної транскрипції³ балади «Лист Ху Юйсю до родичів» (《胡玉秀探親書》) у виконанні Хе Яньсінь (*Ілюстрація 1*) демонструє високий рівень співвідношення мелодії з тонами тексту *нюйшу* та відповідає моделі закономірностей Лю Їн із незначними розбіжностями.

胡玉秀探親書

何曉昕吟唱

靜坐皇宮把筆提不曾修書淚先垂我是前田胡玉秀
 tciog13tsəu21 hap42tciap44 puə35 pa5 ti21 muə13tai41 siou44 cyu44 la33səp44cyu42 qu42nuə13 tciog44taŋ42 hu42nyu33siou21

修書一本轉回家搭附爺娘剛強在一謝養之恩二請安又有
 siou44cyu44 i5 pai35 tcyu21fu42kuə44 lu5 fu35 yə42nyiang42 kaŋ44tciap42tə13 i5 tsie33 iaŋ13ai44 na33təioŋ35 ŋ44 yu33iou13

姑娘各姊妹一家大小可安然
 ku44 nyang42 kou5 tsa35 məŋ33 i5 kuə44 tə33 siu35 k'ou35 ŋ44 nəŋ42

Рис. 1. «Лист Ху Юйсю до родичів», виконання Хе Яньсінь

Хе Яньсінь співає ченгуанською говіркою. Вимова 曾⁴¹ tai⁴⁴ замість tsai⁴⁴ є впливом рідної для Хе говірки села Хеюань містечка Шанцзянської. Оскільки

³ Фрагмент у виконанні Хе Яньсінь із фільму «Воскресіння *нюйшу*», транскрипція фонетики ченгуанської говірки згідно з Хуан [黃 1993]. Традиційно назви творів не зазначалися, здебільшого вони вказані дослідниками для зручності упорядкування і часто розрізняються за першими рядками.

в шанцзянськостій говірці 5 тонів, на відміну від 7 тонів ченгуанської говірки, Хе іноді розспівує однаково або плутає тон 21 і тон 13; тон 33, тон 44 і тон 5. Наприклад, бачимо невідповідність на початку першого рядка: 靜坐 *teioŋ*¹³ *tsəu*²¹. Також у третьому рядку ступені мелодії слів 胡玉秀 *hu*⁴² *ɕy*³³ *siou*²¹ не відповідають закономірностям системи Лю, але з урахуванням мелодії попереднього такту, а також загального малюнка музичної фрази ці невідповідності не можна вважати порушенням, адже контури співвідношення тонів збережено.

Більшість опрацьованих записів є співом Хе Яньсін, Ху Мейюе і Хе Цзінхуа, чие виконання і послужило основним матеріалом для розробки системи Лю Ін. Необхідні подальші дослідження більшої вибірки аудіозаписів, особливо спадкоємців *нюйшу* старшого покоління, для підтвердження репрезентативності даної системи та виокремлення фонологічних закономірностей *нюйшу*.

Хе Яньсін є останнім голосом унікального народного жіночого мистецтва архаїчної культури *нюйшу*, інші спадкоємці вмють писати жіночі письмена і співати *нюйге*, проте вони практично не створюють нових творів у жанрі *нюйшу*. Занепад культури *нюйшу* пов'язаний не тільки з соціальними змінами, заборонаю традиційних культурних практик та трансформацією способів комунікації, але й з поступовим витісненням локальних діалектів стандартною китайською мовою. Серед молодого населення регіону Цзян'юн рівень володіння ченгуанським діалектом та іншими місцевими говірками знижується [劉穎 2010], а для жителів інших регіонів опанування цзян'юнських діалектів взагалі не має практичної цінності, тому проблема вивчення, збереження та передачі *нюйшу* стає надскладним завданням. Адже, не маючи реципієнтів, які можуть розуміти жіночу творчість хоча б на слух, *нюйшу* перетворюється суто на розважальне і декоративне мистецтво, а для багатьох воно вже сьогодні існує виключно «інтекстованим», тобто в «деконтекстуалізованій версії у вигляді тексту» [Foley 2001, 363].

Дюранті нагадує, що мова підтримує «метонімічні» стосунки із нашим суспільством та культурою, адже «слід думати про мову в культурі, а не лише про мову *та* культуру» [Duranti 1997, 336]. *Нюйшу* є не лише писемною мовою, а культурою, тісним поєднанням мови, співу, ритуалу і писемності як «способів дії» [Nymes 2003, 36]. Дослідження цього складного організму потребує нових підходів, особливо коли постає питання не лише збереження, ревіталізації та включення *нюйшу* в сьогодення, але й усвідомленого поводження з надбаннями архаїчної культури минулого. Глобалізація принесла нові виклики та, за словами Шаріфіана, «висунула поняття “культура” на перший план людської свідомості», адже «зіткнувшись з іншими культурами, ми починаємо по-новому усвідомлювати власну культуру. Зокрема, існує підвищена потреба в міждисциплінарних і мультидисциплінарних підходах, які б досліджували вплив культури на мінливі реалії людського життя» [Sharifian 2017, 26].

Спостерігаючи за тим, як «нові форми електронної комунікації починають створювати віртуальні райони, більше не обмежені територією, паспортами, податками, виборами та іншими звичайними політичними діакритичними позначками» [Appadurai 1996, 195], ми отримуємо інструменти для більш об'ємного погляду на архаїчну мультимедійну культуру *нюйшу* та ще трохи часу для її вивчення.

Подяка. Авторка висловлює глибоку вдячність Academia Sinica (Taiwan Scholarship for Ukrainian Students and Scholars) і особисто проф. Лю Фейвень та проф. У Жуйвеню за підтримку та допомогу в проведенні цього дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

Appadurai A. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 248 p.

Duranti A. *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 398 p.

Feng D. V. *Hidden Letters* [documentary film]. 2022. URL: <https://www.hiddenlettersfilm.com/> (date of access: 16.09.2024).

Foley W. A. *Anthropological Linguistics: An Introduction*. Beijing: Blackwell, Foreign Language Teaching and Research Press, 2001. 504 p.

Han B.-C. *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present* / translated from German by Steuer D. Cambridge: Polity Press, 2020. 186 p.

He Yan. Jiangyong “Women’s Script” in the Era of ICH: Channels of development and transition. *Asian Ethnology*. 2021. Vol. 80. № 2. P. 367–389.

Hymes D. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*. Taylor & Francis, 2003. 258 p.

Idema W. L. *Heroines of Jiangyong: Chinese Narrative Ballads in Women’s Script*. Seattle: University of Washington Press, 2009. 192 p.

Liu F.-W. From Being to Becoming: Nüshu and Sentiments in a Chinese Rural Community. *American Ethnologist*, 2004. Vol. 31. № 3. P. 422–439.

Liu F.-W. Expressive Depths: Dialogic Performance of Bridal Lamentation in Rural South China. *The Journal of American Folklore*. 2012. Vol. 125. № 496. P. 204–225.

Liu F.-W. *Gendered Words: Sentiments and Expression in Changing Rural China*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2015. 272 p.

McLaren A. Women’s Voices and Textuality: Chastity and Abduction in Chinese Nüshu Writing. *Modern China*. 1996. Vol. 22. № 4. P. 382–416.

Sharifian F. *Advances in Cultural Linguistics*. Singapore: Springer, 2017. 745 pp.

Silber C. From Daughter to Daughter-in-Law in the Women’s Script of Southern Hunan. *Engendering China: Women, Culture, and the State* / ed. by Gilmartin C. K., Hershatter G., Rofel L., White T. Cambridge and London: Harvard University Press, 1994. P. 47–68.

陳其光。女書押調與女字變形。婦女研究論叢。1993。第2期。頁39-42。

宮哲兵。論江永女書決非先秦古文字。中南民族學院學報（人文社會科學版）。2001。第6期。頁130-133。

郭昱沂。女書回生 [錄影資料] = Calling and recalling : the sentiments of women’s Script (Nushu)。台中：轉盒子文創有限公司，2013。

黃雪貞。江永方言研究。北京：社會科學文獻出版社，1993。187頁。

黃雪貞。「女書」與江永方言。在：語言變化與漢語方言：李方桂先生紀念論文集 / 丁邦新主編= Essays of linguistic change and the Chinese dialects: in memory of professor Li Fang-kuei. 台北市：中央研究院語言學研究所籌備處。2000。頁337–347。

湖南各縣調查筆記（據民國二十年（1931）刊本影印） / 曾繼悟等編。台北市：成文出版社，2017。432頁。

姜葳。女性密碼：女書田野調查日記。台北：三民，2002。148頁。

劉斐玟。女書和女歌的文化心理情結：從「訴可憐」到「歌功頌德」。

- 在：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。台北：中央研究院民族學研究所, 2014。頁299–348。
- 劉斐玟。女書四十年－學術力、傳承力和文化政治力 [Forty Years of Nüshu: Research, Practice, and Cultural Politics]。近代中國婦女史研究。2022。39期。頁97–160。
- 劉穎。城關土話的與衰竭女書文化的傳承。成城大學民俗研究所全球本土化研究中心。2010。頁1–43。
- 劉穎。「女書習俗」的內涵及其「口頭性」考。成城大學大學院文學研究科。2017。號32。頁116–76。
- 羅宛義。一冊女書筆記探尋中國湖南省江永縣上江墟鄉女書。香港：新婦女協進會, 2008。287頁。
- 駱曉戈。解讀女書。長沙：湖南大學出版社, 2022。218頁。
- 女漢字典 / 陳其光編。北京：中央民族大學出版社, 2006。760頁。
- 女書標準字字典 / 宮哲兵, 唐功偉編著。香港：世界道學文化出版社。2005。182頁。
- 女書的歷史與現況 / 遠藤織枝, 黃雪貞主編。北京：中國社會科學出版社, 2005。196頁。
- 女書字典 / 週碩沂編。長沙：岳麓書社, 2002。696頁。
- 彭蘭玉。原生態江永女書的寫、讀、唱。湖南大學學報 (社會科學版)。2010。第6期。頁99–102。
- 彭澤潤。江永女書文字研究。長沙：岳麓書社, 2011。389頁。
- 奇特的女書：全國女書學術考察研討會文集 / 史金波, 白濱, 趙麗明主編。北京：北京語言學院出版社, 1995。297頁。
- 讓女人自己說話：文化尋蹤 / 李小江主編。北京：生活·讀書·新知三聯書店, 2003。428頁。
- 永州女書 / 李慶福, 馮廣藝, 邵則遂主編。武漢：湖北教育出版社, 2010。222頁。
- 在線女書字典。2022。URL: <https://nushuscript.org/> (訪問於 2024.09.16)。
- 張櫻。湖南江永「女書」音樂研究：碩士研究生學位論文。武漢：武漢音樂學院, 2006。50頁。
- 中國女書集成 / 趙麗明, 週碩沂, 陳啟光合編。北京：清華大學出版社, 1992。906頁。
- 趙麗明。女書與女書文化。北京：新華出版社, 1995。191頁。
- 趙麗明。中國女書合集。上海：中華書局, 2005。5冊。
- 趙麗明。傳奇女書：花溪君子女九簪。北京：清華大學出版社, 2018。
- 劉穎。女書歌の歌詞の声調に対応しない楽音について。成城大学。2014。頁104–82。
- 劉穎。中国国家級女書傳承者何靜華とその吟唱特徴。成城大学文学学部。2016。頁61–28。
- 劉穎。女書歌の吟唱法研究の意義：女書傳承の視点から。成城大学大学院文学研究科。2023。頁150–89。

REFERENCES

- Appadurai A. (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- Duranti A. (1997), *Linguistic Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.

Feng D. V. (2022), “Hidden Letters [documentary film]”, available at: www.hiddenlettersfilm.com (accessed 16 September 2024).

Foley W. A. (2001), *Anthropological Linguistics: An Introduction*, Blackwell, Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing.

Han B.-C. (2020), *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*, translated by Steuer D. Polity Press, Cambridge.

He Yan (2021), “Jiangyong “Women’s Script” in the Era of ICH: Channels of development and transition”, *Asian Ethnology*, Vol. 80 No. 2, pp. 367–389.

Hymes D. (2003), *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*, Taylor & Francis.

Idema, W. L. (2009), *Heroines of Jiangyong: Chinese Narrative Ballads in Women’s Script*, University of Washington Press, Seattle.

Liu F.-W. (2004), “From being to becoming: *Nüshu* and sentiments in a Chinese rural community”, *American Ethnologist*, Vol. 31 No. 3 (Aug.), pp. 422–439.

Liu F.-W. (2012), “Expressive depths: dialogic performance of bridal lamentation in rural South China”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 125 No. 496 (Spring), pp. 204–225.

Liu F.-W. (2015), *Gendered Words: Sentiments and Expression in Changing Rural China*, Oxford University Press, Oxford; New York.

McLaren A. (1996), “Women’s voices and textuality: chastity and abduction in Chinese *nüshu* writing. *Modern China*, Vol. 22 No. 4 (Oct.), pp. 382–416.

Sharifian F. (2017), *Advances in Cultural Linguistics*. Springer, Singapore.

Silber C. (1994), “From daughter to daughter-in-law in the women’s script of Southern Hunan”, in Gilmartin C. K., Hershatter G., Rofel, L. and White, T. (Ed.), *Engendering China: Women, Culture, and the State*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, England, pp. 47–68.

Chen Qiguang (1993), “*Nüshu yadiao yu nüzi bianxing*”. *Funü yanjiu luncong*, No. 2, pp. 39–42. (In Mandarin Chinese).

Chen Qiguang (Ed.) (2006), *Nü Han Zidian*, Zhongyang minzu daxue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).

Endo O. and Huang Xuezhen (Eds.) (2005), *Nüshu de lishi yu xianzhuang*, Zhongguo shehui kexue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).

Gong Zhebing (2001), “Lun Jiangyong *nüshu* juefei xianqin guwenzi”, *Zhongnan minzu xueyuan xuebao (Renwen shehui kexue ban)*, No. 6, pp. 130–133 (In Mandarin Chinese).

Gong Zhebing and Tang Gongwei (Eds.) (2005), *Nüshu biao zhun zi zidian*, Shijie daoxue wenhua chubanshe, Hong Kong (In Mandarin Chinese)

Guo Yuyi (2013), *Nüshu huisheng* [DVD] = *Calling and Recalling: The Sentiments of Women’s Script (Nüshu)*, Zhuan hezi wenchuang, Taizhong (In Mandarin Chinese).

Huang Xuezhen (1993), *Jiangyong fangyan yanjiu*, Shehui kexue wenxian chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).

Huang, Xuezhen (2000), “*Nüshu*” yu Jiangyong fangyan”. In Ding Bangxin (Ed.), *Yuyan bianhua yu Hanyu fangyan: Li Fanggui Xiansheng Jinian Lunwenji = Essays of Linguistic Change and the Chinese Dialects: In Memory of Professor Li Fang-kuei*, Zhongyang yanjiuyuan yuyanxue yanjiusuo chouben, Taipei, pp. 337–347 (In Mandarin Chinese).

Jiang Wei (2002), *Nüxing mima: Nüshu tianye diaocha riji*, Sanmin, Taipei (In Mandarin Chinese).

-
- Li Qingfu, Feng Guangyi and Shao Zesui (Eds.) (2010), *Yongzhou nüshu*, Hubei jiaoyu chubanshe, Wuhan (In Mandarin Chinese).
- Li Xiaojiang (Ed.) (2003), *Rang nüren ziji shuohua: Wenhua xunzong*, Shenghuo·Dushu·Xinzhi Sanlian shudian, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Liu Feiwen (2014), «Nüshu he nüge de wenhua xinli qingjie: Cong “su kelian” dao “ge gong songde”», In Liu Feiwen and Zhu Ruiling (Eds.), *Tonglixin. Qinggan yu huwei zhuti: renleixue yu xinlixue de duihua*, Zhongyang yanjiuyuan minzuxue yanjiusuo, Taipei, pp. 299-348 (In Mandarin Chinese).
- Liu Feiwen (2022), “Nüshu sishinian – xueshuli, chuanchengli he wenhua zhengzhili”, *Jindai Zhongguo Funüshi Yanjiu*, 39, ye 97-160 (In Mandarin Chinese).
- Liu Ying (2010), “Chengguan tuhua de shuaijie yu nüshu wenhua de chuancheng”, Seijo CGS working paper series, No. 3, pp. 1–43. (In Mandarin Chinese)
- Liu Ying (2017), «“Nüshu xisu” de neihan jiqi “Koutouxing” kao», *Seijō daigaku daigakuin bungaku kenkyūka*, No. 32, pp. 116–76. (In Mandarin Chinese)
- Luo Wanyi (2003), *Yi ce nüshu biji – Tanxun Zhongguo Hunan sheng Jiangyong xian Shangjiangxu xiang nüshu*, Xin funü xiejinhui, Hong Kong (In Mandarin Chinese).
- Luo Xiaoge (2022), *Jiedu nüshu*, Hunan Daxue Chubanshe, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Online Nüshu Dictionary (2022), available at: <https://nushuscript.org/> (accessed 16 September 2024).
- Peng Lanyu (2010), “Yuanshengtai Jiangyong nüshu de xie, du, chang”, *Hunan Daxue Xuebao (Shehui kexue ban)*, No. 6, pp. 99-102 (In Mandarin Chinese).
- Peng Zerun, (2011), *Jiangyong nüshu wenzi yanjiu*, Yuelu Chubanshe, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Shi Jinbo, Bai Bin and Zhao Liming (Eds.) (1995), *Qite de nüshu: quanguo nüshu xueshu kaocha yantaohui wenji*, Beijing yuyan xueyuan chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zeng Jiwu (Ed.) (2017), *Hunan ge xian diaocha biji (Ju Minguo ershi nian (1931) kanben yingyin)*. Chengwen chubanshe, Taipei (In Mandarin Chinese).
- Zhang Ying (2006), *Hunan Jiangyong “nüshu” yinyue yanjiu* (Master’s thesis), Wuhan yinyue xueyuan, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming (1995), *Nüshu yu nüshu wenhua*, Xinhua chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming (2005), *Zhongguo nüshu heji*. Zhonghua Shuju, Shanghai (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming (2018), *Chuanqi nüshu: Huaxi junzünü jiu zan*, Qinghua daxue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming, Zhou Shuoyi and Chen Qiguang (Eds.) (1992), *Zhongguo nüshu jicheng*, Qinghua daxue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zhou Shuoyi (Ed.) (2002), *Nüshu zidian*, Yuelu shushe, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Liu Ying (2014), “Nüshu uta no kashi no seitō ni taiō shinai gakuton ni tsuite”, *Seijō daigaku*, pp. 104–82 (In Japanese).
- Liu Ying (2016), “Chūgoku kokka-kyū nüshu denshōsha He Jinghua to sono ginshō tokuchō”, *Seijō daigaku bungei gakubu*, pp. 61–28 (In Japanese).
- Liu Ying (2023), “Nüshu uta no ginshōhō kenkyū no igi: Nüshu denshō no shiten kara”, *Seijō daigaku daigakuin bungaku kenkyūka*, pp. 150–89 (In Japanese).

Стаття надійшла до редакції 29.07.2024