

析論劉清韻《小蓬萊仙館傳奇》 之內容思想

華

瑋*

關鍵詞：劉清韻 《小蓬萊仙館傳奇》 婚姻自主 一夫多妻
雙性化 折衷 平等 傳統與現代

一、緒 論

中國文學史、戲曲史的書籍裏，鮮有女性劇作家及其作品的介紹，一般人因此誤以為雜劇、傳奇純屬男性創作。然而，就今所知至遲在明萬曆年間已有女性作家的劇作出現。^①明清兩代，創作戲曲的女性，姓氏可考者，即多達二十三位。她們有的是當時的名妓、道士，有的出身商人家庭，多數則來自士人階層。已知的明代女性劇作家有六人：馬守貞、葉小紈、阮麗珍、梁小玉、梁孟昭 and 姜玉潔。清代女性劇作家有十七人：林以寧、張蘩、李懷、曹鑒冰、宋凌雲、張令儀、李靜芳、許燕珍、程瓊、孔繼瑛、吳蘭徵、王筠、姚氏（朱鳳

* 本處副研究員。

① 馬守貞（1548—1604），字湘蘭，明嘉靖至萬曆間金陵人，秦淮名妓，著有劇作《三生傳》。她是已知最早的中國女性劇作家。她的生平簡介及生卒年見王永寬：〈明清女戲曲作家生平資料補證〉，《戲曲研究》第34期（1990年9月），頁203—206。

森室)、吳藻、何珮珠、姚素珪和劉清韻。^②她們的作品或改編自歷史、時事、小說,^③或取材於現實生活,其長短、形式,不拘一格。至今留傳下來完整的劇作共十八種,另殘本兩種。^④

這些現存的劇本有二分之一以上為晚清劉清韻所作。據目前所知,她是中國進入現代以前最多產的女性劇作家。^⑤劉清韻,號古香,小字觀音,江蘇海州人,生於鴉片戰爭後一年(1841年),卒於庚子事變(1900年)之後。^⑥她

- ② 見葉長海:〈明清戲曲與女性角色〉,《戲劇藝術》1994年4期,頁81。另見徐扶明:〈明清女劇作家和作品初探〉,《元明清戲曲探索》(杭州:浙江古籍出版社,1986年),頁270—272。二十三人中,徐與葉在名單上有兩個出入。一是徐列入劉淑曾,說她「字清韻,號古香」,這是沿襲了傅惜華《清代雜劇全目》的錯誤,其實劉淑曾與劉清韻不是同一個人。二是徐的名單內沒有姚素珪,有吳氏(徐乾妻),而葉文未列入吳氏,卻有「姚素珪,江蘇常熟人,作有傳奇三種,佚其名」。
- ③ 改編自時事的有清初張繫的《雙叩閣》傳奇。該劇敷演明萬曆年間馬大騏監修河道,被同僚陷害,其妻汪氏寫血疏,叩閣喊冤。據張氏在〈雙叩閣自序〉說:「今有姻親授余馮氏仇麗叩閣情節,大聳耳目,屬余為劇。以避嫌故,易其朝代,更其姓氏。」可見她劇作的本事來自時事。另外,改編自小說《紅樓夢》的有吳蘭徵的《絳蘅秋》和朱鳳森與其妻姚氏合著的《十二釵》傳奇。改編自《聊齋志異》的有劉清韻的《丹青副》、《天風引》和《飛虹嘯》。參考徐扶明:〈明清女劇作家和作品初探〉,頁270—280。
- ④ 這十八種劇作明代有兩種:阮麗珍草創的《燕子箋》傳奇和葉小紈的《鴛鴦夢》雜劇。清代十六種:張繫的《雙叩閣》傳奇、吳蘭徵的《絳蘅秋》傳奇、王筠的《繁華夢》傳奇、姚氏的《十二釵》傳奇、吳藻的《喬影》雜劇、何珮珠的《梨花夢》雜劇,以及劉清韻的《小蓬萊仙館傳奇》十種。此外,尚有殘本兩種,都是清代作品:林以寧的《芙蓉峽》傳奇,今存七齣,和王筠的《全福記》傳奇,今存上下兩卷的下卷。見葉長海:〈明清戲曲與女性角色〉,頁81。
- ⑤ 有關她個人的生平、作品介紹,已發表的文章有:姚柯夫:〈女作家劉清韻生平考略〉,《文獻》第18輯(1983年12月),頁30—39。姚克夫:〈劉清韻及其《小蓬萊仙館傳奇》——介紹江蘇近代一位女作家〉,《徐州師範學院學報(哲學社會科學版)》第1期(1981年),頁66—70。嚴敦易:〈劉古香的《小蓬萊傳奇十種》〉,原載上海版《中央日報·俗文學》第46期(民國36年11月28日第7版),後收於嚴氏:《元明清戲曲論集》(河南:中州書畫社,1982年),頁335—340。另見周妙中:《清代戲曲史》(鄭州:中州古籍出版社,1987年),頁345—350。
- ⑥ 劉清韻有首詞:〈百字令·辛卯九月十九日五十感懷〉。辛卯為西元1891年,故知她1841年生。見《著作林》第10期,頁31—32。她的《小蓬萊仙館傳奇》出版於1900年,此時她還在世,故知她的卒年晚於1900年。

兒時生活富裕而快樂，深得父親的寵愛和精心栽培。父名劉蘊堂，係二品封疆商，由於早年無子，五十歲以後始生三女清韻，而她又自幼聰慧過人，故在她六歲時，就請了老師教讀，^⑦這為她以後的文學事業打下良好的基礎。據說她「子史百家，靡不淹貫。尤工詩詞，兼擅書畫。」十八歲時，嫁給了江蘇流陽的望族錢梅坡，^⑧夫妻相敬如賓，志同道合，「以筆墨相憐重」。^⑨他們在住所特地闢了一間陳設古雅的書齋，取名為「小蓬萊仙館」，兩人「終日閉門，焚香淪茗，吟成輒畫，畫就又互為題識」。^⑩這種文人生活可能還包括討論戲曲創作，因為她的每種劇作前都署有「東海劉清韻古香填詞，古僮錢梅坡香岩較（校）訂」的字樣。^⑪儘管後來家庭經濟情況轉壞，但劉清韻對她的婚姻還是滿意的。在題為〈祝外子梅坡五十〉的詞中，她寫道：「蠶鹽雖則共守，唱隨還算是人間仙偶。我解拈毫，卿工染翰，消得添香紅袖，房中樂奏。更學語牙牙，掌珠圓溜。永結清歡，指南山似否？」^⑫唯一令劉清韻感到遺憾的是：她因多病而未能生育。^⑬她曾在三十歲前，領養了小叔的妻子耿逸卿所生的女兒敏才為女，「襁褓中，口授以唐人五七言絕句。」^⑭另外，她還以自己嫁妝的錢為丈夫買了一妾。在她四十八歲時，這位侍妾生下了一個男孩，名為希肇。^⑮

⑦ 見劉清韻：〈小蓬萊仙館詩鈔自敘〉，《著作林》第5期，頁6；及周丹原：〈《小蓬萊仙館詩鈔》·傳〉，《著作林》第5期，頁1。

⑧ 周丹原，同前註，頁1。

⑨ 見劉清韻：〈詩鈔自敘〉，《著作林》第5期，頁6。

⑩ 同註⑧。

⑪ 見劉清韻：《小蓬萊仙館傳奇》（上海：漢文書局石印本，光緒26年庚子3月），臺灣大學研究圖書館藏。

⑫ 所引為〈五福降中天·祝外子梅坡五十〉的下闕。見《著作林》第10期，頁29。

⑬ 在〈小蓬萊仙館詩鈔自敘〉中，劉氏寫道：「人生遭際，可云無憾，第多病不育，亦彼蒼予之齒者，去其角之例也。」同註⑨。

⑭ 同註⑧，頁2。另見劉清韻：〈小蓬萊仙館詩鈔·哭叔姒耿逸卿〉：「錦衾先已冷鴛鴦，身後孤雛誰敢忘！更約掌珠光照我，江干珍重女兒箱。」見《著作林》第6期，頁16。

⑮ 周丹原，同前註。

傳聞劉清韻寫作的戲曲共有二十四種，其中十四種，因光緒二十三年(1897)秋季霪雨，洪澤湖水溢，女史所居為水淹沒而沉埋於泥礫。倖存的十種，在兩夫婦遭遇水災，流寓江南之際，由名學者俞曲園推薦，交付杭州吳季英，於光緒二十六年庚子，在上海以石印本出版，名為《小蓬萊仙館傳奇》。^{①⑥} 據說錢劉夫婦就靠該書的稿酬才得以返鄉。^{①⑦} 戲曲之外，劉清韻尚著有《小蓬萊仙館詩鈔》一卷、《瓣香閣詞》一卷、補遺一卷，以及《小蓬萊仙館曲稿》一卷。^{①⑧} 這些作品都先後在《著作林》月刊上發表。^{①⑨} 據對她了解很深，與她亦師亦友

①⑥ 見俞樾：〈小蓬萊仙館傳奇序〉。

①⑦ 楊古醞：〈瓣香閣詞後跋〉道：「女史家本華廬，所適錢君梅坡，亦風雅士，家亦素封。女史工詩詞，善書畫……嘗介其鄰張西渠明府以詩詞及傳奇稿屬為弁言，兼乞俞曲園丈題句，曲丈亦以為可采，題而返之。余則逡巡未就。迨徐淮水災，屋廬被沒，梅坡夫婦流離至蘇，往謁曲丈。丈為之以筆墨求售，並屬吳君季英刻傳奇石印本以集潤資，賴以濟困而還。」原載《著作林》第11期，引自姚柯夫：〈女作家劉清韻生平考略〉，頁31—32。

①⑧ 據筆者所見，《小蓬萊仙館詩鈔》刊於《著作林》月刊第5、6、7、8期。《瓣香閣詞》刊於《著作林》第7、8、9、10、11期。《瓣香閣詞補遺》刊於《著作林》第16期。《小蓬萊仙館曲稿》刊於《著作林》第6、7期。據胡文楷先生說：「余又得劉清韻女士尺葉四番，是致楊古醞書略云：清韻固為曲園感，更不得不為先生感也。又詞三首：〈大江東〉、〈念奴嬌〉、〈滿江紅〉。」見《歷代婦女著作考》（上海：上海古籍出版社，1985年新一版），頁717。胡先生又說，《小蓬萊仙館詩鈔》、《瓣香閣詞》、《小蓬萊仙館曲稿》「此三種稿本。有周丹原撰〈傳〉、王翊（應為「詔」）〈序〉、清韻〈自序〉、陸費潔華〈題詞〉。凡詩一百首，詞一百首，曲五套。又光緒三十四年戊申（1908）刊入天虛我生所編《著作林》第五第六第七第八期；《補遺》一卷，在《著作林》第十六期。凡詞二十七首。後有楊古醞跋。」，頁717—718。關於《著作林》第九、十、十一期中刊載有《瓣香閣詞》的事實，胡並未提及，顯然為一疏失。有關《著作林》期刊的資料，臺灣各圖書館均不藏。在上海圖書館，徐家匯藏書樓有《著作林》，但不全：可以找到第五到第十期，及第十六期，但沒有第十一期。

①⑨ 據中國社會科學院近代史研究所文化史研究室丁守和主編：《辛亥革命時期期刊介紹》（北京：人民出版社，1982年），《著作林》係一九〇六年底創辦於杭州，由著作林月報社編輯發行。月出一期，每期一冊，大三十二開本，約四十頁左右。第一期至第十六期為木刻石印本。一九〇八年八月著作林月報社遷至上海，《著作林》從第十七期起改為鉛印。同年十二月《國聞日報》創刊，《著作林》併入該報，從創辦到停刊一共出了二十一期。主編為陳蝶仙（天虛我生）。該刊上的文章「主要以舊體詩詞曲為大宗，尤其是舊體詩為最多。」（II，頁442—443）以筆者親見之《著作林》第十期為例，中有〈文籟〉、〈譚錄〉、〈評林〉、〈詩海〉、〈詞苑〉、〈曲欄〉、〈說部〉、〈雜俎〉這八類欄目。

的周丹原所論，劉清韻「詩筆清妙，不名一家。詞則逼近蘇辛，迥非漱玉、斷腸之比。畫筆秀韻天成，書法尤風骨遒上，蓋古香嘗以謝道韞自命。其人散朗，有林下風，故筆墨亦瀟灑，無脂粉氣，近代閨媛，罕見其匹。」^②

《小蓬萊仙館傳奇》按原書編排順序，依次是《黃碧簽》、《丹青副》、《炎涼券》、《鴛鴦夢》、《氤氲釧》、《英雄配》、《天風引》、《飛虹嘯》、《鏡中圓》與《千秋淚》。《黃碧簽》寫忠臣石龍章、孝子仇二梅重生人世後平水患，為民造福，舉家同昇仙界。《丹青副》改編自《聊齋志異》的〈田七郎〉，寫獵戶田七郎感宦家子武承休知己之恩，為友報仇，殺害貪官惡紳，死後在長白山成神。《炎涼券》寫落魄士人任貴得市井小民之助，赴舉得官，年老致仕後返鄉宴舊，與友團聚。《鴛鴦夢》寫一對才子佳人張靈與崔瑩生前無緣結合，為情而死，死後好合。《氤氲釧》寫兩個修文郎因愛張船山之才華，化為絕代麗姝，同為其婦，直至三人八旬以上纔同歸仙界。《英雄配》寫女英雄杜憲英在夫婿周孝陷賊後，出外尋夫多年，中途搭救平人，後與其夫團圓，老年一齊飛昇，永為神仙眷屬。《天風引》和《飛虹嘯》都由《聊齋》故事改編。前者本於〈羅刹海市〉，寫商人子弟馬俊因行船遭颶風，飄流至美醜顛倒的大羅刹國，以假面迎人得官後掛冠求去，在海市巧遇東陽世子，被邀過訪龍宮，因其文才被選為駙馬，並由人世迎接父母至龍宮團聚。《飛虹嘯》本於〈庚娘〉，寫一貌美女子尤庚娘於舉家逃難時，翁姑夫婿為賊人所害，憑其智慧勇氣替親人復仇，終與遇難未死的丈夫重圓。《鏡中圓》寫一已婚才子南楚材造訪父執穎州太守趙琬，得其賞識，欲以其女妻之，南之原配薛媛自繪小影並題詩寄與其夫，南受感動返家，卻得薛之助再娶趙女。最後一本《千秋淚》寫落拓才子沈嵗為考官宋兆和逾格垂青，成為知交。宋遭上司以「飲酒賦詩，不理民事」為由革職，偕沈歸隱於天台山，後亟勸沈出山，以平流寇建功。

② 同註⑧，頁3。

以上這十種劇作，雖總名為《小蓬萊仙館傳奇》，然就體制形式而言，既不同於一般定義的長達三十齣以上的明清傳奇，也與傳統四折的元雜劇有別。事實上當時「傳奇與雜劇的界限已趨於彌合。」^{②①}戲曲學者傅惜華認為「此集雖題為『傳奇』，然其體制，卻為數折之雜劇。」^{②②}另外兩位學者嚴敦易與莊一拂視集中十種的最後兩種，《鏡中圓》和《千秋淚》為雜劇，其餘八種為傳奇，這是純就二劇篇幅皆在六齣以下的標準來考量。^{②③}其實除了長僅四齣的《千秋淚》與五齣的《鏡中圓》之外，劉清韻的其他劇作如《炎涼券》八齣，《氤氲釧》、《天風引》和《飛虹嘯》均為十齣，其餘四種長也不過十二齣。集中十種中的每個劇本裏所用之曲子，都大抵為南曲，北曲較少，偶而也有南北合套。每齣出現的曲子數目，最少一支，最多十九支，絕大多數在三到九支之間。^{②④}每個劇本的第一齣前，例有「提綱」，由末角上場唸詞一首，介

②① 據學者梁淑安的統計，「近代（指自一八四〇年中英鴉片戰爭至一九一九年五四運動）傳奇雜劇二百一十三種中，八到二十出之間的作品有七十八種，四出以下的短劇有九十八種，三十出以上的長篇作品僅七種。同時傳奇與雜劇的界限已趨於彌合。雖然傳奇的篇幅早有減短的趨勢，傳奇與雜劇之間也早有融合的跡象，但像近代這樣大幅度的變革，顯然是前所未有的。」引自康保成：《中國近代戲劇形式論》（桂林：灕江出版社，1991年），頁93。

②② 傅惜華：《清代雜劇全目》（北京：人民文學出版社，1981年），頁329。

②③ 見嚴敦易：〈劉古香的《小蓬萊傳奇十種》〉。文收《元明清戲曲論集》（河南：中州書畫社，1982年），頁335—340。另見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁800及頁1474—1476。有關莊一拂以劇作長短作為分類的標準，陸萼庭解釋道：「莊氏標準從嚴，但不一致，凡八齣（不含八齣）以上的皆入傳奇，六齣（不含六齣）以下的皆入雜劇。」見陸萼庭：〈清代戲曲作家作品的著錄問題〉，《戲劇藝術》1992年3期，頁124。

②④ 根據筆者統計，《小蓬萊仙館傳奇》集中十種各齣所用之曲子數目有以下的情形：只用1支曲子的，在十種共95齣中只有1次，用2支的有3次，用3支的12次，用4支的12次，用5支的17次，用6支的11次，用7支的13次，用8支的7次，用9支的9次，用10支的4次，用11支的4次，用12支的0次，用13支的1次，另有用19支的1次。戲曲作者固然在每齣因處理的具體戲劇情境不同，而有運用曲數多寡的考量，然從上列統計仍可大略見出劉清韻不常用長套、大套，不刻意揮灑才情，文風較為簡潔的特點。

紹劇情大要，偶亦兼及創作緣起。每種劇作結尾例附七言律詩一首，抒發作者對人物與劇情的感想。與一般傳奇慣例明顯不同的是每齣末了人物下場時，大都沒有下場詩。²⁵另外，在《千秋淚》劇中沒有任何女性人物，在《黃碧簫》與《英雄配》中旦角在生角之前出場，也是傳奇變例。²⁶

關於這十種劇作，筆者至今尚未發現任何公開演出的記錄，而當時傳奇演唱通常所用的崑曲亦已衰微。²⁷那麼劉清韻是在甚麼動機下，如春蠶吐絲般地持續從事戲曲創作？她的戲要寫給誰看？她寫戲是為了遣懷、寄興？留名？抑或是另有所為而為？²⁸她的作品有甚麼樣的思想內容？與男作家有無不同？是否具有性別特色和中國近代啟蒙維新運動的時代精神？與她同時代的梁啟超（1873-1929），嘗以文學為啟蒙、新民，進而救國的媒介，並為此寫了《劫

²⁵ 俞樾在《小蓬萊仙館傳奇》集尾寫道：「傳奇例有下場詩，茲則缺焉。古韻欲為補之，而余有趙孟視蔭之意，意在速成。援清容居士九種曲例，謂可不作，乃止。」

²⁶ 傳奇通例是首出生角。在《黃碧簫》的第二齣〈仙宴〉，旦角所飾的玉虛仙子與生角所飾的守真子首度出場，旦角出場在生角之前。在《英雄配》提綱之後的第一齣〈慘訣〉，旦角所飾的杜憲英已經出場，而生角所飾的周孝在第二齣〈婚引〉才出場。根據葉長海的說法，清代另一位女性劇作家王筠（1749—1819）的劇作《繁華夢》以旦角王氏先登場，第二場才上生角，「意在改變以男角為第一的通例」見同註②葉文，頁84。

²⁷ 根據陸萼庭的研究，「自從光緒十六年（1890）年底，蘇州昆班結束了三雅園的演出以後，純粹昆班基本上退出了上海舞臺。原來是一年中要來滬演出數次，逐漸減少到數年一二次，以至於長期的音沉響絕。這一事實正好說明從同治末年展開的昆、亂競爭，以古老的昆劇完全失敗而告終。上海的昆劇活動從此過渡到新的階段，即以京、昆合演的形式延續昆劇藝術的生命。在前期已經出現的京昆合班，發展成為光緒後期的主要活動形式。純粹昆班的演出退而處於次要的地位，變成非常稀少的了。」見陸萼庭：《昆劇演出史稿》（上海：上海文藝出版社，1980年），頁297。

²⁸ 劉清韻在〈小蓬萊仙館詩鈔自敘〉裏談她寫詩緣起的一段話，或可作為參考：「雖不無歌離、弔夢、遣懷、寄興之作，以云怨悱，亦幾微矣。初無名心，故不自收拾，近得丹原先生契賞，謂不可聽其湮沒，始於書畫餘閒，稍稍哀集。自今以往，倘謫限未滿，勢必如春蠶吐絲，更有纏綿而不盡者。後果前因，豈或昧哉？己丑秋仲清韻自記於小蓬萊仙館。」按己丑為西元1889年，劉氏當時48歲。

灰夢》、《新羅馬》、《俠情記》三本傳奇；²⁹作為一個非公眾人物的女性知識分子，劉清韻是否也感受到時代的思潮，而自覺地運用戲曲這種以社會集體為假設對象的創作，在精神上參與了當時風行的愛國主義與民主主義的運動？或者，戲曲創作對她而言，意義主要不在於公，而在於私？換句話說，是她處於中國當時政治、社會急劇動蕩之中，深感個人無法掌握自身命運時的一種想像性回應方式？因為在戲曲的虛構世界裏，人生遭遇到的種種不定，在其背後皆有設計；她可藉著筆，規劃出戲曲人物的理想結局，使她心底飄泊難安的欲望得以宣洩、滿足並固定於白紙黑字。或者上述的公、私二種動機，在劉氏寫作時兼而有之。

值得一提的是，在現有的中國戲曲資料裏，有關劉清韻或其他女作家的個別研究都十分罕見。就算有，也多半是生平與劇作情節的概述或簡介，缺乏深

²⁹ 《劫灰夢》是庚子事變後感時之作，只完成楔子一齣〈獨嘯〉，寫書生杜撰經歷過甲午、庚子兩役，憂心時局，願效法法國文人福祿特爾，用文學喚醒國魂：「你看從前法國路易第十四的時候，那人心風俗不是和中國今日一樣嗎？幸虧有一個文人叫福祿特爾，做了許多小說戲本，竟把一國的人從睡夢中喚起來了。想俺一介書生，無權無勇，又無學問可以著書傳世，不如把俺眼中所看著那幾樁事情，俺心中所想著那幾片道理，編成一部小小傳奇，等那大人先生、兒童走卒，茶前酒後，作一消遣，總比讀那《西廂記》、《牡丹亭》強得些些，這就算我盡我自己面分的國民責任罷了。」《新羅馬》從《桃花扇》脫胎，寫意大利建國事。原擬四十齣，只完成楔子一齣和〈會議〉（1814年）、〈初革〉（1820年）、〈黨獄〉（1821年）、〈俠感〉（1822年）、〈弔古〉（1823年）、〈鑄黨〉（1825年）和〈隱農〉這七齣。全劇梗概由意大利著名詩人但丁口中道出：「【念奴嬌】千年羅馬，被強鄰割據，四分五裂。絕代奸雄專制手，付與奧臣特涅。民族精神，自由主義，烘起全歐熱。呼號奔走，一時多少流血。則有智勇一王，恢奇三俊，愛國心如月。或演縱橫外交策，或用戈矛口舌。革命未成，聯邦卒合，國恥從今雪。興亡何限，救時端賴豪傑。」可見該劇創作主旨乃是藉演述歐洲史實，以振興國民精神，進而達到救亡的目的。《俠情記》寫意大利女傑馬尼他姊弟事，只完成〈緯憂〉一齣。據著者識：「此記本《新羅馬》傳奇中之數齣，因《新羅馬》按次登載，曠日持久，故同人慇懃割出，加將軍俠情韻事，作為別篇。」以上三種傳奇，見阿英編：《晚清文學叢鈔·傳奇雜劇卷》（北京：中華書局，1962年），頁686—688，頁518—548，以及頁548—551。

入的分析討論。比方說，嚴敦易的文章〈劉古香的《小蓬萊傳奇十種》〉，除了涉及該集作者的真實性問題外，只略記集中各劇的本事和梗概。^{③⑩}周妙中的《清代戲曲史》僅介紹劉氏十種傳奇的本事，然後引用俞樾在《小蓬萊仙館傳奇·序》裏對劉清韻的評價：

余就此十種觀之，雖傳述舊事，而時出新意。關目節拍，皆極靈動。至其詞則不以塗澤爲工，而以自然爲美，頗得元人三昧。視《李笠翁十種曲》，才力不及，而雅潔轉似過之。

結論是她認爲「這評價基本上是符合劉氏作品實際的。」^{③⑪}另外，《聊齋志異戲曲集》裏的〈作家及作品簡介〉，作者談到劉清韻改編的三個《聊齋》戲：《丹青副》、《天風引》和《飛虹嘯》，也只簡單地比較了劇本與小說情節的異同，然後籠統地說：

從作者改編的三個聊齋戲來看，作者著眼的是那些反映了各種社會問題的故事。這也看出這位女作家能衝破封建社會加在婦女身上的束縛，積極考慮社會問題，對封建社會中的某些弊病，有所認識。從劇本創作來看。它們的語言，正如俞樾序中所說，「不以塗澤爲工，而以自然爲美」。且長於抒寫人物內心感情，如《飛虹嘯》「追悼」、「凝盼」齣寫金大用、庚娘夫妻互相悼念的曲辭，悽婉動人。《天風引》「榮驛」齣十三支「懶畫眉」曲，懷古諷今，感慨淋漓。但劇本的戲劇結構，多

③⑩ 有關作者的真實性問題，嚴先生的結論是這樣的：「在發現關於劉氏的可靠的材料以前，也許作者的真實性，要部分地給以相當程度的保留。我們不能也不敢說《小蓬萊傳奇》的作者，內中是有托名，是有假借，是子虛烏有，是故作疑陣，是有他人著作附合以傳。至少這部傳奇的校訂參加委實不僅一手，單就其風格、情調、氣魄等處看來，有幾種彷彿也不大像女性的筆墨。總之，這應該可以成爲問題。」見《元明清戲曲論集》，頁337。嚴先生以上的論斷，已爲當代學者姚柯夫所推翻。姚先生引用了嚴先生未曾寓目的《著作林》月刊裏的資料，證實了劉清韻確有其人，且確爲《小蓬萊仙館傳奇》的作者。參見同註⑤姚氏：〈女作家劉清韻生平考略〉一文所論。

③⑪ 周妙中：《清代戲曲史》，頁350。

爲平鋪直敘的過場，缺乏戲劇衝突，因此僅可供案頭欣賞，難以在舞臺扮演。^{③②}

以上的批評，在筆者強調用黑體字的部分，顯示出評論者對作者的特色有準確的掌握，但有關結構、舞臺演出的評論卻不盡正確而有待商榷。總而言之，在中國戲曲研究的領域內，對女作家作品的具體分析仍是一塊亟待開墾的園地。

有一位當代的美國女性文學批評家提出：解讀女性敘述時，應採取「心理的、政治的詮釋」（psycho-political hermeneutic）。^{③③} 要考慮「政治的」解讀，是因爲女性敘述得瞞騙過外在壓迫女性的、爲維護既定的父權社會秩序而存在的監察機制；要考慮「心理的」解讀，是因爲女性敘述同時還得通過內在化了的、壓抑女性的自我監察。女作家在想要說話與保持沉默這兩者之間，往往有意、無意地作出妥協：經由「文本的偽裝」（textual disguise），時隱時顯自身因外在壓迫與內在壓抑而無法直言或明言的欲望。^{③④} 舉一個例子，筆者曾在另一篇論文中討論明清女性劇作家自抒懷才不遇之感時，常運用「性別倒轉」（gender reversal）的「偽裝」（即借用劇中男性聲口），迴避外在與內在的監察。^{③⑤} 要分析了解劉清韻的作品，必須考慮到中國傳統父權社會對她的外在壓迫（oppression），以及舊禮教對她所產生的內在壓抑（repression）作用，有必要仔細考量「文本的偽裝」問題。

本文擬就劉清韻劇作的主要思想內容進行剖析，特別著重討論她作品中

③② 關德棟、車錫倫編：《聊齋志異戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁13。

③③ 參見 Susan Stanford Friedman, "The Return of the Repressed in Women's Narrative," *The Journal of Narrative Technique*, Number 19 (1989), pp. 141-56.

③④ 同前註，頁142。

③⑤ 參見 Wei Hua, "The Lament of Frustrated Talents: An Analysis of Three Women's Plays in Late Imperial China," *Ming Studies*, Number 32 (April 1994), pp. 28-42.

所透露出來的在新、舊思潮之間的徘徊與徬徨，以及在傳統與現代之間的折衷傾向。文章分兩大部分，第一部分討論她以愛情婚姻為主題的才子佳人戲，探索劇中所展現的性別意識與兩性關係。第二部分討論她以傳統道德為主題的仁人志士劇，研求劇中所表達的個性解放與平等思想。³⁶ 筆者以為，劉清韻的《小蓬萊仙館傳奇》，表面看來，抒寫的是中國傳統的情感道德，上演的是中國戲曲裏習見的人物（諸如忠臣孝子、英雄豪傑、義夫節婦和才子佳人）；細心看去，卻在傳統的舊調之中，摻揉著現代的新聲。女作家自覺或不自覺地在其作品中反覆質疑中國傳統的性別意識與等級觀念，召喚著新的、平等的人際（包括男女）關係。然而或因她身處弱勢，在直面強勢時，難免自行壓低了聲音，運用了曲筆（「文本的偽裝」），以致在其劇作中，對傳統尊卑等級觀念的破除與性別角色定位的顛覆顯得有始無終，只出現了短暫的背離，結尾又復歸到與傳統妥協的基調之中。

二、才子佳人戲——折衷於傳統和現代之間的女性、愛情與婚姻

中國傳統的男尊女卑觀念在愛情婚姻上往往表現為以男性的（功）成（名）就為女性終身幸福的絕佳保障，以及對一夫多妻制的容許。戲曲中無數的才子佳人愛情故事不正是在才子中狀元之後即圓滿地落幕？而許多描寫夫婦悲歡離合的劇作不也在結尾處多了二妻相認的情節？如果說，這樣的收煞具有令當時

³⁶ 「才子佳人」和「仁人志士」，在本文的討論或劉清韻的劇作中，並非兩個互相排斥（mutually exclusive）的人物類別。換句話說，某位才子或某位佳人也可能同時就是仁人，就是志士，反之亦然。這裏用「才子佳人戲」和「仁人志士劇」將劉清韻的劇作一概括性的劃分，一方面是為了方便讀者對她所創造的戲曲人物的性格特性有立即的掌握，另一方面是為了傳達「愛情、婚姻」和「道德、抱負」這兩個劉氏作品中常見的主題。很可能在一齣以道德、抱負為主題的「仁人志士劇」裏包含有涉及愛情、婚姻的「才子佳人戲」的情節，反過來也一樣。

大多數讀者、觀眾滿意的穩定性，那麼，當劇作家身為女性，希冀著兩性平等，而處於傳統社會，她筆下的愛情婚姻主題又是何種面貌？在多大程度上呈現出異於一般男性作家的觀點？且讓我們以劉清韻的五本才子佳人戲（《英雄配》、《鴛鴦夢》、《飛虹嘯》、《鏡中圓》與《氍毹釧》）為主例進行考察。

（一）不違父命的婚姻自主

在《小蓬萊仙館傳奇》中，提倡女性婚姻自主的現代觀念與遵從父命完婚的傳統模式，出現了頗為獨特的並存現象。非但在不同劇作中，分別有現代與傳統的締姻方式，就是在同一劇作中，也存在著父命與婚姻自主兼顧的情況。女作家似乎一方面深感婚姻對女性一生幸福起決定性作用，因而強調女性自行擇偶的權利，另一方面又尊重父權，對父權沒有明顯的，想與之抗衡的批判意識。

《英雄配》的開始，女主角杜憲英年方十四歲，其父杜希牧擔憂自己行將病逝，未能及時替獨生愛女擇一佳婿，於是諄諄告誡其女：

兒呵！人生最難得者佳偶，這是為女子的第一件吃緊事。【駐馬聽】汝母粗疏，你的識見遠過於他，那百歲良緣須自主。勿憎寒儉，勿羨豪華，勿取迂拘。更囑你不須羞澀效凡姝，只管留心揀擇休教誤。必須得個文武全才，雖說是二美難俱，料庸流也不堪作我這奇兒婿。（第一齣〈慘訣〉）^⑦

這裏作者運用慈父關懷愛女的情節，順理成章地宣揚有識女子「百歲良緣須自主」的新觀念。由於這觀念是借父輩之口道出，顯得並不違背綱常名教，反而使「婚姻自主」與「父母之命」這兩種極可能產生衝突的思想巧妙地劃上了等號。至於「佳偶」的條件，劉清韻提出不重世俗的金錢門第，只重本人的「文

^⑦ 以下凡引錄曲文，均不分正襯，所用字體大小一致；賓白部分亦用同一字體。

文武全才」，還提醒「勿取迂拘」。其中「文武全才」不只關連到晚清動盪的時代背景下理想的男性才幹，還與女主角杜憲英的個人特質相配；「勿取迂拘」則可能關連到晚清改良派與頑固派之間的新舊思想分歧，^{③⑧} 間接透露出女作家贊成改良派的維新思想。「勿取迂拘」作為擇偶的標準，還顯示出女作家對男性某種性格特點可能影響到女性婚姻生活情趣的方面，有難得的注意。至於追求佳偶的態度，劉清韻大膽地主張女子主動，「不須羞澀」，「留心揀擇」，以免耽誤，並且「寧缺勿濫」（「料庸流也不堪作我這奇兒婿」）。大不同於《牡丹亭》裏的杜父為女兒麗娘「揀名門一例、一例裏神仙眷」，害得她感嘆「甚良緣，把青春拋的遠」，^{③⑨} 《英雄配》裏的杜父為女兒的婚事未雨綢繆，殷殷切切地叮囑她要為自己的終身幸福打算。

依著慈父遺命，杜憲英三年服滿後自行擇婿。求親的儘有大姓貴族，富室豪門，她一概拒絕，只為順著自己心意也是乃父主張，選個文武全才。連親生母親也擔心她眼界過高：

年來求親的何止數十百家，竟沒一個中意。照我的意思，只要門第清華，兒郎俊秀，也就可許了。爭奈孩兒執定主意，要選個文武全才。還不單是貌比潘安，才如子建，更要勇似溫侯。我說世上那有這樣十全人物，他說如真沒有，情願終身不嫁，倒也免了許多牽纏冤苦。（第三齣〈得婿〉）

作者藉著杜母對觀眾講述的這一番話，間接強調出杜憲英這位劇中屢稱「越古超今的佳人」在選擇婚姻對象時，擇善固執，獨立自主的精神；這種「新」精神先表現為有自覺的與母親觀點的歧異，繼而表現為擇偶時女性主體性的充分

^{③⑧} 比方說，「迂拘之士，動謂朝廷宜閉言利之門」見王韜：《弢園文錄外編·輿利》。引自李澤厚：《中國近代思想史論》（北京：人民出版社，1979年）。有關晚清改良派與頑固派的思想分歧，可參考本書，頁59—65。

^{③⑨} 見湯顯祖《牡丹亭》第十齣〈驚夢〉中杜麗娘所唱之【山坡羊】曲。

張顯。在〈得婿〉一齣裏，是杜憲英自己「相中」了周孝。劉清韻刻意地顛覆了一般在結婚前男相女（男為主體，女為客體）的傳統，安排了杜女在清明節利用眾求親男子往郊外踏青，聚在一處的機會，對諸男子親自寓目，品頭論足，才擇定佳偶。這個特殊的戲劇性場面，賦予抽象的「女性婚姻自主」的觀念以真實而具象的內涵。

與本劇情節所本，寫杜憲英和周孝故事的筆記小說《奇女子》比較，《英雄配》有意義地加重處理了杜女擇婿的過程。小說裏相關的敘述如下：

杜名憲英，河南人。父為名諸生，藏書數千卷，幼從少林學拳法，技擊絕精。及生女，愛若掌珠，盡以藏書及拳擊進退諸法授之。女亦聰穎，自輯古今兵事為一編，藏之枕中。父病，戒之曰：「吾晚得汝，不及為汝訂姻事，汝母年老，須自具特識，參決可否。百年事重，勿似人間小兒女羞澀不言也。」遂卒。母自外家見兩生，一周一鄭，才品相類，皆內親也。密商於女，女歎曰：「文武兼備，世罕其人矣。鄭當以文學進，而無大成就。周福較厚，特武功耳。」母曰：「河決年荒，盜賊四起，武亦良善。」遂字於周。既嫁，伉儷甚篤。⁴⁰

這裏的杜憲英，婚事仍只是跟隨傳統，聽從父母之命，並沒有獨立自主的表現，她連結婚對象也任由母親裁奪。這與《英雄配》中細寫「百歲良緣須自主」，杜女不顧母親反對，留心揀擇意中人，還親自相親的情況很不相同。由此可見，劉清韻的確主張女性婚姻自主，而她婚姻自主的思想又和她重情的觀點分不開。

毫無疑問的，劉清韻對愛情和婚姻非常執著。她的《英雄配》除了刻畫女英雄杜憲英勇略過人，還描繪杜女對夫婿深情的付出。周孝陷賊，杜母病故後，杜憲英備下輕舟，擬行遍天涯，親訪周郎消息。臨行前，她上父母墳前告

⁴⁰ [清]黃鈞宰撰：〈金壺遯墨·奇女子〉，《金壺七墨》（清同治癸酉本），卷3，頁1上-1下。

別。辭墓歸來，她夢見自己走入一處仙境，見到了死去多年的父親。父親安慰她道：

大凡人世情緣，悲歡離合，皆有定數，要曉得濃淡二字。你與周郎雖是過去因中一段因果，然亦由濃生淡，以致合而復離，歡而復悲。自今以後，由淡返濃，仍有歡合之日。（第八齣〈夢因〉）

「因情成夢」^④——杜憲英的夢源於她對訪尋周孝此行結果的焦慮。她期盼與夫團聚的心太切，然前途茫茫，於是夢見父親現身指點，為她分勞解憂，如同回到了小女兒有人可以依仗的世界。

這個夢出現在全劇三分之二的地方，就情節推動而言，並沒有重要性。但它加深表現了本劇夫婦之情的主題。也讓我們回顧戲一開始，父女面對面談話，杜父囑咐杜女「人生最難得者佳偶」的情境。藉由夢，作者引導讀者反思「人世情緣」之無常故而可貴的道理，進而再次肯定了所謂「佳偶」在現實人生裏的意義。雖然姻緣自主與否並不一定會影響到夫婦的情淡情濃，但若婚姻對象是自己自由意志的決定，有時才會多一分無怨無悔的真情付出。

劉清韻對許多才華出眾的女子所適非人，感到惋惜同情。在《英雄配》結尾，周杜年老，一齊飛昇，永為神仙眷屬之後，她題了這樣的一首詩：

紛紛彩鳳總隨鴉，每為蘭閨一歎嗟。漫說王凝慚謝韞，直推徐淑勝秦嘉。周郎不負風流賞，杜女堪當卓犖誇。世有斯人作連理，渾疑天半展朱霞。（第十二齣〈仙隱〉）

「彩鳳隨鴉」之悲，與「神仙眷屬」之喜，各別的肇因是甚麼？女作家沒有明白地將前者歸罪於違背個人意願的父母之命，也沒有將後者完全歸功於女性婚姻自主。只是經由《英雄配》中周杜良緣締結的模式，我們清楚看到了劉清韻理想主義的婚姻方式：循父之命，姻緣自主。可能跟她從小受父親寵愛有關，

^④ 湯顯祖：〈復甘義麓〉，《湯顯祖集》（上海：上海人民出版社，1973年），冊2，頁1367。

劉清韻不反父權，但她一定也注意到：不計個人意願是舊禮教和宗法制度下婚姻的常情。全劇末尾「彩鳳隨鴉」的感嘆，對照出現實與劇中理想婚姻的差距，折射出姻緣自主的光芒。

在劉清韻另一齣寫情的戲《鴛鴦夢》裏，雖然相配的才子佳人因為政治陰謀而無緣在現實裏結成夫婦，不過女性婚姻自主的思想也像《英雄配》一樣，在符合父親意旨的情況下展現。有異於前劇中女子遵從父親遺命，用心擇偶的處理方式，這齣戲中作者運用純粹的巧合，令父與女不約而同地看中同樣的對象，巧妙地迴避了個人與父權在擇偶的問題上可能發生的衝突。女主角崔瑩之父崔文博也是杜希牧般的慈父，特別關心女兒的婚配問題。他選女婿，純為女兒著想，不計金錢門第，只重才貌。偶然間看到友人唐寅所畫之「行乞圖」，見圖中少年「鶉衣執卷丰采爽，恰不待添毫便有神」，打聽之下，知道是才子張靈。他竟然十分欣賞張靈為遊戲扮乞丐的名士行為，覺得「此等舉動非真才子不能，想女兒年已及笄，若論婚姻，此生倒是個佳偶。」（第三齣〈賞圖〉）崔父因此借了「行乞圖」回家問崔瑩意見。沒想到崔女自己在船窗前無意間也已看中了仿劉伶乞飲的張靈。她對身邊的養娘說：「看他有超塵逸致，更兼那出群俊姿，多應是天仙遊戲來人世。」（第二齣〈行乞〉）在這裏劉清韻一如前述之《英雄配》，有意地逆轉了一般常見的男性注視女性，加以「品頭論足」的情境，反客為主，表現出女性在兩性關係上的自發性和主動性。更由於這個場面被安排在張生注意崔女、崔父看中張生之前，而突顯了女性對於愛情婚姻的自主追求。

崔瑩追求婚姻自主的行動更深刻表現在劇中另外的三個關目情節上：一是當她因貌美被選入宮進御，行將與父訣別的時候。崔父擔心愛女對張靈「抱貞心不可轉移」，見天子面陳苦衷不獲同情後，會觸金階而死。因此提醒她：「那張靈，我雖有此意，並未下定，可以不必認真，只要你保重身子。」但她嫁張之意已決，不為父言所動，寧犧牲性命也不毀盟。（第六齣〈入選〉）其

次是崔瑩自尋張靈結親的情節。她僥倖間得以出宮，回家後發現父親已故，旋即遵循父親遺命，從江西南昌買舟前往與張初見之地蘇州尋找他。（第十齣〈殉玉〉）最後，也是全劇情節最高潮的地方：崔瑩在張靈墳前自縊而亡。當她到了蘇州，得知張生已於前月因她病逝。次日她上墳致祭，遣開了僕從，就「地下尋盟」了。（第十齣〈殉玉〉）

崔瑩的死是殉情也是殉節。和許多傳統婦女一樣，她的愛情觀與道德觀糾纏在一起。她固然對張靈是情有獨鍾。將入宮時，在父親帶回給她的「行乞圖」上，她留詩明志：「才子風流第一人，願隨行乞樂清貧；入宮祇恐無紅葉，臨別題詩當會真。」^⑫死前，在張靈墳前上香時，也表明與他「雖絲蘿未結，才子光儀畫裏每相接。」然而，劇裏三番兩次她明言是因父親心許張生，她才對這姻緣如此執著。將在楓林自縊時，也唱道：「林呵、林呵，借重你成就我從夫大節。」（第十齣〈殉玉〉）由此看來，崔瑩全心全意追求佳偶的動力，除了源於自身的意願之外，有很大一部分是得自家庭裏最高權威者父親的精神支持。

與前述的《英雄配》在情節發展上一脈相連，《鴛鴦夢》裏的男女在婚姻問題上遭受的磨折完全與父母之命無關。此與《西廂記》、《牡丹亭》等諸多才子佳人劇很不相同。在《英雄配》和《鴛鴦夢》中，分別是社會的動亂（左山虎叛變）與政治的陰謀（寧王宸濠進美女以迷惑君主，俟機篡位）才使得有情人分散。但作者都將它歸之於宿命：《英雄配》有杜父在杜女夢中講述「人世情緣，皆有定數」的話；《鴛鴦夢》有超自然的兩位人物：結歡使、結怨使三度出場，並在最後一齣由結歡使向唐寅解釋其友張靈與崔瑩婚姻間阻的因果：

人世婚姻皆歸月老執掌，氤氲使撮合。更有結歡、結怨兩使者。那如魚似水，情和意洽的，俺結歡使便去與他湊趣，他就愈加固結。那曠夫怨

^⑫ 題詩的情節發生在第六齣，可是詩句的內容到第八齣，當張靈接到崔父托唐寅轉致的「行乞圖」時，我們才首次知道。

女，春恨秋悲的，那結怨使亦從中調撥，教他越越乖離。（第十二齣〈鬧詩〉）

雖然《鴛鴦夢》的結尾崔張出現在唐寅夢中，安慰他說兩人已在地下結成了連理，但整齣戲的情調無疑地還是悲劇的。我們可不可以說，一般才子佳人劇中常見的，父母之命與婚姻自主兩者間的衝突與化解，並不是劉清韻構思其才子佳人劇的主要方式？而個人之情與不可知的社會及政治變動的衝突，才是她在這類有關愛情和婚姻的戲曲中，反覆關注與思索的重點。女作家生存於動盪不安的晚清，她對情緣如夢似幻，個人無法掌握卻因此特別想掌握的深沉感受，很難說是與整個大時代的背景無關的。

在劉清韻改編自《聊齋志異·庚娘》的劇作《飛虹嘯》裏，已婚女性追求婚姻自主的情節同樣也值得注意。女主角尤庚娘於被迫再婚之夜，手刃了殺害其夫婿與翁姑的賊子新郎倌，赴命清流，表達出對非自主婚姻之反抗。而稍早，賊子之妻唐柔娘在親見其夫為奪人財物而害人性命時，罵了一句：「你殺人沒天理，俺不願為賊子妻」，也投水自盡。（第三齣〈墮阱〉）柔娘獲救後巧遇被其夫推下水的儒生金大用，當下毫不躊躇地求他為夫（「賤妾唐氏，誤適匪類，本擬畢命清流，以消宿孽，奈一息猶存，不得不擇人而事」）。當金生以行將遠走復仇為由拒絕她時，她並不退縮，倒反問他：「若以細弱為嫌，娘子如在，亦將以復仇棄之耶？」（第四齣〈蒙救〉）唐氏如此果決地追求婚姻幸福，這是原作者蒲松齡的創造，但原著中有關她的背景，只有「妾唐氏，祖居金陵，與豺子同鄉」短短幾句，連她的名字也沒有。^④ 劉清韻給了她「柔

④ 原文中有關唐氏部份的敘述如下：「初更既盡，夫婦喧競，不知何由。但聞婦曰：『若所為，雷霆恐碎汝顛矣！』王乃撻婦。婦呼云：『便死休！誠不願為殺人賊婦！』王吼怒，摔婦出。便聞骨董一聲，遂譁言婦溺矣……生方哀慟，又白：『拯一溺婦，自言金生其夫。』生揮涕驚出，女子已至，殊非庚娘，乃王十八婦也。向金大哭，請勿相棄。金曰：『我方寸已亂，何暇謀人？』婦益悲。尹得其故，喜為天報，勸金納婦。金以居（續下頁）」

娘」的名字，還為她添加了這樣的身分背景：

念賤妾【惜花賺】系出寒儒，父女相依，母氏殂。也是爹爹一時誤聽媒語，致將嬌女配強徒。可憐賤妾結褵初，只韶光勉向愁中度。昨夜裏他又見色欺心，把人命圖。尋思數，鳳凰怎伴鴟鴞翥？因此上碧波甘赴、碧波甘赴。（第四齣〈蒙救〉）

柔娘當初聽從父命，未嘗要求婚姻自主。今日「彩鳳隨鴉」的悔恨，是父親造成，但她沒有太責怪，只在絕處逢生後，勇敢地安排自主的婚姻，重新追求美滿的生活。柔娘名字裏的「柔」字，適與庚娘的「庚」字所象徵的「堅強」的意義相反，然而兩者卻如出一轍地為了免除所適非人（嫁與強徒）的苦楚，而甘於犧牲性命。兩人自盡的原因不同，但無論是庚娘的從一而終，還是柔娘的以死解脫，劉清韻藉著這兩個情節呈現的都是婦女對美好婚姻的堅持。作家創造了柔娘與庚娘名字上的對比，又讓兩者表現類似的行為，很明顯地是在用柔娘的故事來作為庚娘這條情節發展主線的陪襯。經由陪襯的作用，可以達到加強主題呈現的效果。如果說在蒲松齡的原作裏，唐氏改嫁的情節安排主要是為了因果報應——所謂「奪人婦者，人必奪其婦」，在劉清韻的戲裏，唐柔娘的插曲就多了一分女性對婚姻問題的反思，並間接地傳達了女性婚姻應自主的理念。

（二）一夫多妻制的困惑

劉清韻對女性婚姻問題的關注，除了上述的自主權的問題之外，還包括同她自身經驗密切相關的傳統一夫多妻制的問題。劉婚後多病不育，曾用盡奩資

喪為辭，且將復仇，懼細弱作累。婦曰：『如君言，脫庚娘猶在，將以報仇居喪去之耶？』翁以其言善，請暫代收養，金乃許之。卜葬翁媼，婦縗經哭泣，如喪翁姑。既葬，金懷刃托鉢，將赴廣陵。婦止之曰：『妾唐氏，祖居金陵，與豺子同鄉……』」見張友鶴輯校：《〈聊齋志異〉會校會注會評本》（上海：中華書局，1962年），上册，頁383—388。

爲其夫納妾，後妾生一子。她在〈詩鈔自敘〉中寫道：

人生遭際，可云無憾。第多病不育，亦彼蒼予之齒者，去其角之例也。

然生平缺陷，皆有人代補，是又不幸中之幸。^④

另據劉之好友兼師長周丹原在爲她寫的〈傳〉中說：

（劉）年未三十，繼其娣姒耿逸卿女史女敏才爲女。……近又罄資爲梅坡納簾室，已生麟兒希肇，故建陵老人……《賀梅坡得子截句四首》之一云：「閨中三絕畫書詩，障有青綾鬢有絲；簇錦門楣爭汝羨，典釵心事少人知。」蓋紀實也。^⑤

「生平缺陷」也好，「典釵心事少人知」也好，透露出來的都是劉清韻這樣一位注重愛情、婚姻的聰慧女子，處在中國傳統宗法社會中，無力扮演傳宗接代的命定角色時的無奈心境。她不得不在現實中成就、心靈上接受一夫多妻式的生活。與此同時，她不可能不對一夫多妻的制度有所反思。在她今存的十本劇作中，有四本（《炎涼券》、《氤氲釧》、《飛虹嘯》和《鏡中圓》）在關目情節上涉及一夫多妻或男子另娶，關於這個情節的背景、發展、結果，她的處理方式都不相同。另有《鴛鴦夢》、《英雄配》和《黃碧簪》三劇也借劇中人之口，側面接觸到同樣的問題。

究竟劉清韻的這些作品對一夫多妻制呈現出甚麼樣的思想觀點？是正面的還是負面的？是否真如某學者所說的這麼單純：劉氏在《飛虹嘯》、《氤氲釧》、《鏡中圓》三劇結局「援引蘭蕙同婚、英皇並嫁的成例，由才子雙娶佳人。六名女主人公一律都很開明，爭當賢妻良母。這裏的旨趣表明：女作家囿於封建主義的思想意識，襲用了舊傳奇的陳腐俗套，未脫其窠臼。」^⑥筆者以

^④ 同註⑨。

^⑤ 同註⑮。

^⑥ 姚克夫：〈劉清韻及其《小蓬萊仙館傳奇》——介紹江蘇近代一位女作家〉，同註⑤，頁68。

爲如此簡單的論斷恐不盡然。有關這三劇的結局問題，容後再敘。如果我們回想前述的《英雄配》和《鴛鴦夢》，劇中作者高度肯定男女夫妻、戀人既平等又相互地付出專注的深情，我們似可合理地推論女作家不會贊同一夫多妻，因爲同意一夫多妻制是同意男女在情感、婚姻關係中的不平等，是同意讓女性有可能淪爲社會容許的棄婦。可是換個角度來看，一夫多妻制是不是也在特定的歷史環境下，爲一些女性（妻和妾）創造了較好的生活條件，謀得了原本不可能擁有的婚姻幸福？劉清韻丈夫因妾得子的時候，劉已四十八歲，^④考慮事情可能比較理性、成熟、全面。她對於一夫多妻的問題，在寫作過程中進行了多方向的探索，整體而言，表露出矛盾、複雜、曖昧、模稜兩可的態度。

中國傳統一夫多妻制存在的一個主要原因是嗣續問題，而這也是劉清韻個人的親身經驗。有趣的是，她在劇作中兩度借男性之口，反對爲嗣續而續娶或納妾。首先是在前面談過的《英雄配》，周孝在與其妻杜憲英失散多年之後，仍對她一往情深，男性朋友勸他「嗣續爲重，早覓良姻」，爲他所堅拒。他表白自己未曾續娶的「心事」：

更可厭的，那一班同寅朋友，故爲關切，苦苦勸我嗣續爲重，早覓良姻，被我斬釘截鐵回絕，方得耳根清靜，倒惹得他們不是嘲拘泥，就是笑呆騷。他們爭知我周又侯的心事來啲！孤幃獨守，雖難免顧影興悲，亦還有忘懷時候；倘若續娶，一見新人，愈思故婦，倒弄得刻刻縈心，時時在念，不惟不能解釋愁腸，只怕還要促我年壽。（第十齣〈悼尋〉）

顯然他不續娶是因爲對妻子情深、情專的緣故。劉清韻從這一角度點出多妻不盡合情，也不盡爲男子所欲。

另外，在寫忠臣孝子投胎轉世，爲民造福的《黃碧簪》裏，孝子所要投胎的朱家本來無子。年近五旬的朱瑤「嗣續虛懸」，妻子每每勸他納妾，他反對

^④ 參考姚柯夫：〈女作家劉清韻生平考略〉，同註⑤，頁32。

的理由是：

我想買妾雖易，得人甚難。他人慮的是嫡庶不和，夫妻反目。此不過婦道家心地淺窄，愛極怨深所致。若做丈夫的刑於有法，也就琴瑟和鳴了。我所慮的恰另有個道理：以遲暮之年，娶妙齡之女，若是個安靜的還好，然亦難免顧影生憐，背燈私嘆。若是個輕狂的，必貽牆茨之羞。況子息有無，自有定數，豈人力所能強求？如置妾便生，那些富貴之家，就無乏嗣之人了。（第五齣〈求子〉）

朱瑤考慮的是現實的因素，與周孝的純情不同。他從為妾者「難免顧影生憐，背燈私嘆」的角度，又從置妾不定能生子的觀點，間接地批評了一夫多妻制的既不合情，又不合理。

除了傳宗接代的原因之外，男子因為受到財勢或美色的引誘而想再娶，也是造成一夫多妻的主要因素。這個因素往往比前者對女性在自尊、情感上的傷害來得要大。前述《飛虹嘯》裏的唐柔娘，多少不也因丈夫「見色欺心」，想娶別人妻子，而投水自盡？在《鏡中圓》和《炎涼券》二劇中，生旦兩人的婚姻生活皆因生之受誘，而引發一夫多妻的問題。兩劇情節發展方式一悲一喜，結果相異：前劇為一夫多妻，後劇為一夫一妻。不同之處，值得玩味。

《鏡中圓》全劇只有五齣，人物簡單，情節單純，可視為劉清韻探討一夫多妻制的社會問題劇。已婚男子南楚材往訪父執穎州太守趙琬，趙看南「才貌雙全，風流蘊藉」，欲招贅之。南不便拒絕趙之美意，躊躇不決。南妻薛媛得知此事後，自畫小影並題詩，寄予其夫，以挽回婚姻。南受感動返家，求妻寬恕，並出示趙太守致薛之信。薛讀信後，決與其夫折返穎州娶趙女為妻。全劇以一生二旦之婚禮結束。

這齣戲的結尾，表面上看來，顯示女作者並不反對一夫多妻。她甚至還安排由薛媛自己，在情感受傷之際，說出體諒南楚材的話：

咳！楚郎，楚郎，即有此事，亦當據事直書，何必藏頭露腳！奴家本非

妒婦，這光景要把奴家作棄婦了。（怒容起介）【鴈兒落】你縱想理朱絃，錦瑟重調，怎不剖惻惻，將奴告？奴儘許他人靜好聯，何須你棄置今無道！

哦！奴家想來，楚郎乃誠篤之人，平昔又十分情好。今日之事，不過一時被趙太守所困，作此權宜之計，總非貪財戀色者可比。這倒是奴家錯怪了他。且果能成得此親，不獨趙太守暮年有靠，趙小姐托身得人，就是奴家也得一個閨中良友，豈非天地間一大快事！（第三齣〈圖形〉）

薛氏的反應由發怒而拒絕相信而「阿Q式」地自我開解。反諷的是，她的姿態擺得越低，她在婚姻關係中的處境就益發引人同情。更何況她接下去臨鏡寫真，後令一婢執鏡，一婢提畫，己身立於其中，將自己與鏡中之影、畫上之形三者比對的情景予讀者深刻難忘的印象：

（二婢一執鏡，一提畫，並立高處介）（旦遠立看鏡介）【錦上花】看這澄秋水，匣中影俏。（看畫介）看那淡春山，圖上形嬌。（自看介）與奴家相比呵，恰似三樹瓊枝競耀。（向畫介）圖兒，圖兒，你見楚郎，代奴把萬種幽懷，向伊訴到。你說奴自別後呵，妝臺畔神馳，繡窗下魂攪。到如今粉悴香憔。還有那肝摧腸斷，斑管難描。只你這圖兒，便是俺薄命人寄來一紙家書稿。（第三齣〈圖形〉）

臨鏡寫真此處對人物來說，具有肯定自我、重新體認自我生命存在的心理意義；對此劇的讀者而言，因隨著人物之審視自身而集中注意力於人物一身，並繼之以憐惜之情。因此下面南楚材感畫歸家，求薛媛原諒的情節發展就令讀者覺得妥貼適當。為甚麼作者要安排在繞了這麼一個彎之後，薛媛反而主動要其夫回去與趙女完婚？劇本內的解釋是薛媛讀了趙父懇求的信，受了感動，可是從頭到尾劉清韻並沒有製造讓讀者同情趙氏父女的機會。不但趙女的心聲我們未曾聽見（她在最後一齣婚禮前沒有出過場），就連趙父那封「情真語摯」的信的內容，也沒有讓我們看到。劉清韻還在劇中借南楚材書僮之口，批評嘲

笑南之多欲與軟綿不忠。⁴⁸ 以上這些跡象透露，劉清韻並無意將一夫多妻式的婚姻，在讀者心目中合情或合理化，也不全心全意贊同一夫多妻制。但她既不願讓薛媛淪為「棄婦」，又不願讓她成為一些男性眼中的「妒婦」（薛媛語），因而她只能安排由薛女促成丈夫再娶。而劇中象徵夫權的南楚材低聲下氣向薛女下跪請罪，象徵父權的趙太守竟不可思議地透過私人信函向薛女求助，這些情節的安排實有深意，顯示出劉清韻對女性在婚姻關係中應有的地位的重視。

《鏡中圓》之一生二旦聯姻的結局，純就美學觀點而言，顯得有些突兀，並非此劇情節發展的必然。難道說，只是礙於當時一夫多妻乃社會容許之事實，而趙女論才貌、家世都是南生之佳配，劉清韻（或薛媛或類似情況下之女性）就只好順應當代大多數人之價值、喜好，成就一夫多妻的姻緣？難道說，女性若不想「淪為棄婦」或者「被斥為妒婦」，就只有默認丈夫旁娶的選擇？《鏡中圓》的結局雖為喜劇，卻恰能引人深思兩性婚姻關係的不平等。而劇末之作者題詩同樣也傳達出女性在此種境遇中之無奈：

誰云平地有神仙，慾海難將艷福填。消得紅閨春爛漫，照來青鏡影蹉跎。幽懷未許傳鸚鵡，熱血空教灑杜鵑。不是生花雙管筆，從何覓石補情天？

「不是生花雙管筆，從何覓石補情天？」寫的是薛媛自畫小影，自題詩句以自救的一幕。此劇名為《鏡中圓》，似隱指薛與南之得以重圓實是鏡花水月，虛幻不實的。劉清韻莫非也想用她的筆來「補情天」，曲折地為戲曲及現實中眾多的棄婦重寫命運？《鏡中圓》沒有明說，卻暗示女性可以薛媛為例，審視自

⁴⁸ 在第四齣〈感畫〉，書僮帶回薛媛的畫，南看畫後決定立刻返家：「童兒，與我收拾行裝，明日清晨辭過趙老爺，隨即起程便了。（童）官人明日回去，豈不辜負了趙老爺美意？（小生嘆介）那也顧不得許多。（童）聞衙內人說，趙小姐十分美貌呢！（小生惱介）多講！（童背指小生向臺下介）列位，你看，我這主人被人把幾句巧語花言誑，劈空裏要把名山訪，及至看了畫一張，疙疙瘩地如見親娘，裝出那撒嬌的模樣。不怪自己少主張，反說他人多話講。似你這軟棉花，沒半點鋼，教我半隻眼兒也看不上。」

身，肯定自我，這樣或許能從兩性不平等婚姻關係中的被動受害者，晉升為有主導權的行動者。

如同《鏡中圓》，《炎涼券》一劇也是由妻子主動安排丈夫再娶，表面上看來，也還是贊同一夫多妻制的。此劇寫落魄士人任貴得妻子與市井小民之助，赴舉得官，年老致仕後返鄉謝友。全劇八齣，中有〈聯美〉一齣頗為特殊，因與劇情發展無甚關連，卻正可看出女作者對男子再娶問題的特別關注。任貴此時已身居揆席，其妻謝氏擬將身畔兩位年輕貌美侍兒送給他做妾，以為他四十歲的壽禮。謝氏此舉，看似大方，實含醋意（「好一對麗人若輕輕給他，也未免太便宜了，必須戲弄他一番，方才有趣」）。她用言語取笑其夫：

（旦視生笑介）只為有個人，【二郎神】終朝見他心麻意癢，肚饑眼飽，悵十二巫峰徒夢繞。有誰將鶯鶯燕燕，能教真個魂銷？妾身見他那種癡意柔情，十分過意不去，因念天上人間方便好，少不得要做個冰人月老赤繩操，待圓成鳳友鸞交。（第五齣〈聯美〉）

任貴並不知道妻子要做媒的人就是他，謝氏怪他「鬧假惺惺，裝起腔來」，他才想起：

（生背介）哦，是了！是了！數日前，因他們代夫人梳妝，見其丰姿秀冶，體態輕盈，遂仔細端詳端詳，想是夫人在鏡中看見，疑我屬意於他，故作這番舉動。豈知我另有個道理：只為陳家二子是一對青年英俊，知他俱未聯姻，見這二女又是絕代傾城，欲代他們作合。今夫人既為此生疑，且待我哄他一哄，好教他生些煩惱。（第五齣〈聯美〉）

任貴了解對男性而言，多妻的樂事會讓女性嫉妒，「生些煩惱」。他故意要求謝氏將冠帔借給二位侍兒穿戴，又故作心急想及早與她們完婚，最後他才說破，請求夫人將二婢配給故人陳仁美之二子，以成就兩雙佳偶（「恁嬌娃合配時髦，況眼前現放著兩個翩翩年少」）。任貴夫婦在看過兩對新人拜過天地後，任提議要自家享受婚居樂趣（「和你去酬花酬月，把金樽倒，且各自息談

嘲，共聽取緩拍紅牙，按綠腰」）。

〈聯美〉這齣戲充滿喜劇氣息，前有妻子戲弄丈夫，後有丈夫哄逗妻子，其間流露出濃郁的夫妻感情與飽滿的真實人性。劉清韻寫這齣戲固然是爲了刻畫主角任貴知恩報恩，當初如果沒有米行主人陳仁美金錢上的接濟，他就無法赴舉得官。但更重要的，劉清韻是在借機讚賞任貴的拒絕納妾。結合《炎涼券》全劇來看，女作家有意將「貴不易妻」同「富不易交」的道德操守並列。^④任貴與謝氏原是患難夫妻，饑寒交迫時，「止靠他娘子十指爲生」，她實於他有恩。^⑤故全劇結尾處，任貴宴舊，眾鄰友唱念道：「我們時常聽得人說，富易交兮，貴易妻，每生疑。怎生我們大哥，同酣共暢興淋漓，也麼似前時。這等看來，又何曾友易糟糠棄？」劉清韻對任貴情感忠實的讚美，可以和她對《鏡中圓》裏南楚材的挪揄對照來看。在一夫一妻與一夫多妻之間，她的理想是很明顯的。

或許有人會問：謝氏與任貴如出一轍，將婢女當作禮物贈人，這是否剝奪了婢女的婚姻自主權？難道劉清韻主張的女性婚姻自主只限於某一階層的女性？其實不然。〈聯美〉這齣戲一開始，謝氏親口對二婢說：「因你二人自幼相隨，名雖主婢，情同母女，今欲收爲副室，永不相離，不知你們願也不願？如其不願，亦不相強。」簡簡單單的一番話，表露出女作者對於地位卑微的女性之婚姻自主權仍然一樣重視。而任貴將二婢許以陳姓兄弟，也不是出於爲己

④ 任貴在未赴試發跡前，其妻曾勸他以功名爲念。任貴當時就提醒謝氏：「我二人閨房之樂，真個佔盡人間。只恐一經發達就金釵十二、金釵十二羅列畫屏前。偎紅倚翠，一個個矜顏色，取愛憐。這本是文人薄倖，古今然。也怕我書生難免。那時節，問芳懷可能無補，可能無補？」（第二齣〈閨唱〉）所以任貴富貴後竟然拒絕納妾（「貴不易妻」）在本劇中是有特殊意義的。

⑤ 見第一齣〈訪相〉中任貴鄰舍張古撒語。另見劇尾第八齣〈宴舊〉，任貴對謝氏所唱曲文：「【喬合笙】初心幸，遂把往事回思。記得那困窮地，落拓時，紛紛白眼人見嗤，惟卿不作庸流視，任教蕩盡妝資，致你生計辛勤憑十指。今生榮貴，雖說良友助成，實出夫人之賜。」

謀名謀利的動機，而是基於兩對男女年歲相仿，郎才女貌，可為佳配的考量。二婢成婚後皆為正室的安排，又間接傳達了劉清韻對一夫一妻婚姻制的讚許。

除了上述的《英雄配》、《黃碧簫》、《鏡中圓》、《炎涼券》之外，劉清韻另有《鴛鴦夢》、《氤氳釧》、《飛虹嘯》三劇涉及一夫多妻的敘述或情節安排。《鴛》劇中眾所周知多妻的唐寅，他的婚姻美滿，劉歸之為「結歡使」的功勞，即超現實的力量造成。^{⑤①}《氤》劇中一生二旦的姻緣有前生宿命的原因（此劇後文會討論），《飛》劇前已談過，金大用再娶唐柔娘乃偶然客觀因素所造成。由於此三劇男主角的多娶行為都與人物心理動機無關，而是受制於劇情因果，很難以此三劇的情節安排或發展，來分析論斷女作家對一夫多妻的觀感，只能藉此三劇說明：劉清韻對男性多妻的現象，似懷有宿命論、因果報應這類的想法。

總的來說，劉清韻近三分之一的作品在劇尾收煞處都存在一男與二女聯姻的情節，且都是歡樂團圓的場面。^{⑤②}表面上看來，作者對才子與佳人締結良緣的讚美，並不因為是一夫多妻而有所保留，似乎她是贊同一夫多妻制的。但她隱藏不盡她的內心矛盾。這不僅在《鏡中圓》和《炎涼券》二劇裏，她對男子再娶情節的不同處理上可以看得出來，而且從她在一共七劇中對一夫多妻的情節安排多遵循以下的原則也可看出：（一）絕非男子主動想再娶，而且男性多有反對再娶的（如《英雄配》之周孝、《黃碧簫》之朱瑤、《炎涼券》之任貴與《飛虹嘯》之金大用）；（二）男子再娶多為正妻促成，且不違背正妻意願（如《氤氳釧》之陶元璋與《鏡中圓》之南楚材）；（三）男子拒絕重婚，會受讚美（如《炎涼券》之任貴）；希冀重婚，則受譏訕（如《鏡中圓》之南楚材）；（四）男子多娶的原因與嗣續無關，常歸之為宿命或因果報應（如《氤

⑤① 見第一、第八和第十二齣。

⑤② 見《氤氳釧》倒數第二齣，即第九齣〈諧圓〉，《飛虹嘯》最後一齣，即第十齣〈重圓〉，與《鏡中圓》最後一齣，即第五齣〈合璧〉。

氾釗》之陶元璋、《鴛鴦夢》之唐寅與《飛虹嘯》之金大用）。這四點總體反映出劉清韻的性別觀點兼個人願望。其中第一到第三點表達了一般婦女對丈夫情感忠實的願望及態度；第四點則較多顯示了劉清韻的個人心理：她不願將男性多妻與嗣續問題聯想在一起，似乎是想藉此逃避或舒解自己無法生育的挫折感。曾出資為夫納妾的劉清韻，身為有識見之女性，無奈處在宗法制及「夫為妻綱」的等級制度下，她對一夫多妻制的存在，因自覺無從反抗，故只有轉而對男性為夫者寄予厚望。她希望男性不單以子嗣為重，而能注重情感專一。至於作為正室的女性在某種情況下促成或體諒丈夫再娶，這在劉氏看來，也無可非議，而是一定的社會條件下不得已的事實。

與她在前述「父母之命與婚姻自主」問題上所表現的折衷性選擇傾向一致，重親子情的劉清韻在男女婚姻問題上希冀與看重的也是和諧的夫妻關係。正如她對傳統的父母包辦式婚姻制度不明確地加以反對，卻又暗示在父親授權下，女兒完全可以婚姻自主一樣，對標示著男女婚姻關係不平等的傳統一夫多妻制，她也未明示出排斥或反抗意識，但卻透露在這樣制度下，做丈夫的應該尊重妻子的權益。換句話說，她雖不反傳統婚姻制度本身，卻反這種制度下存在的抹殺個人意願的不平等精神，對一夫多妻制她只是有條件的接受。總而言之，劉清韻的愛情與婚姻觀可視為傳統與現代的折衷主義。

（三）傳統性別角色、定位的背離與回歸

寫愛情、婚姻的戲曲，往往離不開才子和佳人，劉清韻的傳奇也不例外。但是才子的「名士化」與佳人的「英雄化」卻是劉清韻為這兩類傳統戲曲人物典型所特別賦予的性格特色，其中又以後者為更明顯。除了傳統常見的「才貌雙全」外，她筆下的才子佳人還具有她所憧憬的新的理想人格的特質：在佳人才子均「個性化」的同時，一方面佳人向外發展，不再只是生活在閨閣內溫柔多情的小姐，而是有理性智慧、有勇氣擔當的英雄豪傑；另一方面才子卻向內

心尋求，以解放受縛於功名之念的兒女情懷，成為真正憐香惜玉的情癡。劉清韻的劇作有些不僅打破了「男主外、女主內」的生活模式，尚且顛覆了傳統的性別定位。如果說，前述的一夫多妻制的問題還只是接觸到兩性關係在權益上的平等，這裏所要討論的就是更基本的，男性和女性在才智上的平等了。

《英雄配》裏的杜憲英是個名符其實的佳人兼英雄。此劇開始，文武雙全的才子周孝鑒於「煙塵擾攘，兵戈沸揚」，一心要找個「越古超今的佳人」，「不特才容兩擅長，還要精武略，智深謀廣」，以便將來與她「機宜贊劃，同事戎行、同事戎行（原文即重覆），做一對英雄隨唱」（第二齣〈婚引〉）。在與杜憲英成婚之後，這對才子佳人夫婦出外踏青，邊賞春景，邊勘察地形，共商籌保護鄉閭之策（第五齣〈籌形〉）。這是劇中描寫兩人婚後生活如魚得水的一齣戲，若與湯顯祖寫才子佳人李益和霍小玉的《紫釵記》中第十六齣〈盟香〉比較，同樣都是新婚夫婦遊春的場子，然而所呈現出來的周杜之「英雄隨唱」，與李霍之「兒女纏綿」的情調卻極為不同。⁵³ 先看周杜二人的裝扮：「生紮巾、箭袖，旦戎裝，二婢紮額、錦襖、背劍，同乘馬上。」夫婦出遊以賞春為副，籌形為主：

（生）是好天氣也呵！小姐，你看那【梁州序】晴嵐遙抹，輕雲微逗，匝地青浮綠湊。花驄嘶處，茸茸細草茵柔。（指介）那一處處聽鶯人聚，撲蝶筵開，都為韶光壽……

（並轡立高處四望介，生）【節節高】連鑣閱四周，豁遠眸。（鞭指介）鞭稍指處，機宜就。河形陡，山勢幽，堪屯守。（旦鞭指介）者邊

⁵³ 李霍之「兒女纏綿」可以下引之一段為例：「咱繞花行一遭也，【黃鶯兒】（生）偷眼艷陽天，帶朝雲暮雨鮮。（旦拈花介）一枝低壓宜春院，芳心半點，紅妝幾瓣，和鶯吹折流霞茜。糝香肩，春纖袖口，拈插鬢雲邊。（生送酒科）【皂羅袍】尊酒把玉人低勸，背東風立穩，微笑花前。斜簪拋出金縷懸，步香埃窄地凌波見。（旦作醉科）（生）湘裙皺蹕，晴絲翠煙，粉融香潤，拚嬌恣妍，真珠幾滴紅妝面。」見湯顯祖：《紫釵記》（北京：人民文學出版社，1982年），頁63。

廂礮樓合建當雙堠，我二人再兵分奇正互相救。管取鯨鯢一網兜，便單人隻騎也難容漏。

根據記載，「杜憲英，以勇略聞於咸同時……既嫁，伉儷甚篤，踰年而洪楊之兵至開封。周與女領鄉兵二百人擊之。周被敵縛去，女乃刺死敵之驍將左山虎，敵旋潰去。」^{⑤4} 太平天國的戰亂，使得英雄，無論男女，皆有用武之地。佳人的「英雄化」，佳人的走出閨閣，反映出時代的需要，卻正好也是現代以前許多婦女的心願。比劉清韻早約一百年的女劇作家王筠（1749-1819），便借劇中人王氏之口說過：

閨閣沈埋十數年，不能身貴不能仙。讀書每羨班超志，把酒長吟太白篇。懷壯志，欲冲天，木蘭崇嘏事無緣。玉堂金馬生無分，好把心情付夢詮。^{⑤5}

筆者以為，劉清韻選擇寫歷史上的女英雄杜憲英，又賦予她在別的記載裏所沒有的「佳人」身分（劇中說她有「傾城之色」）是很有意義的。女子的美貌常被視為女性最引「人」——多為男性——讚嘆的性別特質，然而在《英雄配》中，杜憲英的智慧、勇氣、理性所放射出的光華，卻遠遠掩蓋過她屬於女性的美麗外貌。她是女作家有心刻畫的「越古超今的佳人」，她文武雙全、情理兼備、自立立人的飽滿形象，^{⑤6} 不只顛覆了一般傳統對女性的性別角色定位（比如「男尊女卑」、「男主外、女主內」、「女子無才便是德」），還寄托著劉

⑤4 易宗夔：《新世說·賢媛》卷5。周駿富輯：《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1986年），卷18，頁521。

⑤5 此【鷓鴣天】詞出自王筠《繁華夢》傳奇第二齣〈獨嘆〉。葉長海文云：「劇演王氏自幼才華出眾，自恨不是男子，情緒煩惱。夢中變為男子，高中解元，遊西湖，尋訪美人做伴侶。後狀元及第，官御史，一妻二妾和睦相處，享榮華富貴達二十年之久。夢醒後更加悲傷，遂度入空門。」同註②，頁84。

⑤6 除了奮勇殺敵之外，劇中第十一齣〈籤應〉還寫到杜憲英憑其勇略，對付強盜，拯救了一羣客商的事跡。

清韻對新時代的女性理想人格的期望，具有啓蒙的意義。

同樣的對智勇英烈女子的歌頌，在劉氏的詩作以及另一本劇作《飛虹嘯》裏也可以見到。^{⑤⑦}《聊齋》中可改編為傳奇的故事很多，劉清韻選擇〈庚娘〉不可謂無心。前已說過，這位佳人在與公婆、丈夫一同逃難時，遇到強盜。強盜覬覦她的美色和她家的財物，先後殺害了她的三位親人。庚娘臨危不亂，爲了替公婆和丈夫復仇，佯裝願與強人結親，竟在花燭夜手刃仇家三人，後投河自盡。她臨死前，曾說自己是「獨來獨往女中豪傑」（第五齣〈快刺〉）。劉清韻在劇尾題詩中也將她「陽性化」，比做蘇武、荊軻般的英雄人物：

等閒一樣女兒身，智勇偏教兩絕倫。亂亂離離遭坎陷，生生死死見精神。
脫身蘇武終歸漢，憤志荊軻竟報秦。虎穴龍潭都歷遍，洞房消受畫眉春。（第十齣〈重圓〉）

這後六句寫的是庚娘投水後，爲神人所救，最終得以與其夫婿團圓的事。整首詩八句除了中間四句，首尾四句恰也都適用於描述《英雄配》之杜憲英。筆者認爲，不論是寫歷史人物的杜憲英，或是寫小說人物的庚娘，在敘述她們與其夫婿悲歡離合的故事背後，劉清韻強調的都是女性獨立自主的精神，可柔可剛的性格韌性，和掌握自身命運的能力。女子一旦走出閨閣（主動走出者如杜憲英，被動者如庚娘），戰勝艱險的外在環境的才能不在男子之下。由此觀之，可以說劉清韻具有兩性平等的意識。然而她卻顯得無法擺脫「男女有別」的傳統思想對她的影響。也可能是她本人的幼年經驗與她在動盪時代中的生活際遇，使她對鄉土、對溫馨的家庭生活懷有特殊的感情，^{⑤⑧}因此在《飛虹嘯》和

⑤⑦ 在劉清韻的詩作裏有〈紅線〉、〈紅拂〉、〈紅綃〉、〈紅玉〉一連四首歌頌智勇英烈女子的七律。見《著作林》第8期，頁29—30。

⑤⑧ 參見劉氏《南北曲·自題望雲墮淚圖》之〈新水令〉一曲：「望家山目斷白雲遙，猛酸心淚珠忽掉。餘生憐一瞬，五桂勝雙條。風木悲號，忍聽那樹頭鳥反哺噪。」見《著作林》第6期，頁3。

《英雄配》中，在讚揚過女性超越傳統的性別定位，成為英雄豪傑之後，她又讓她們回歸到傳統性別的界限之內，以幸福的婚姻家庭生活，作為兩位才德兼備新佳人的最終報償（「虎穴龍潭都歷遍，洞房消受畫眉春」）。

《氍毹》一劇，最能說明劉清韻如何重新「界定」傳統戲曲裏的才子和佳人角色。有意義的是，這個界定過程本身就正好展現佳人、才子的「雙性化」，進而具體表現兩性平等、男女「無」別的意識。這齣戲經由兩種途徑將才子與佳人的性別角色及定位予以「問題化」：其一是藉劇情的因果輪迴，在觀眾眼前直接呈現才子換形變為佳人，佳人最後再換形變回才子，說明佳人前生即為才子。這使才子與佳人在劇中名符其實地等同起來而真正「合為一體」，所謂「美人、名士，一身兼處真堪羨」。⁵⁹ 其二是藉劇中兩位形象迥異的佳人（才子），呈現女（男）性理想人格的多元化。兩人一文、一武，一柔、一剛，一傳統、一現代，相輔相成，合之兼美（故而劇中安排兩人先結為姊妹，後同歸一人，成為同一家庭單位的成員）。

本劇第一齣先由南華老仙（末角扮演）向掌管人世婚姻的月下老人（外）和氍毹使者（丑）說明劇中主要人物的情況：

只因那香案吏張船山，在塵世有修文院兩個修文郎愛其才華，願作絕代麗姝，為船山執箕帚。及同歸天上，船山每每以此相戲。前日蟠桃赴宴，飲得大醉，復申前說。監席使者恐其失儀，向前禁止，不料船山狂態大作，信口詠諧，說得未免太無賴些，連那監席使者不覺失聲大笑，驚了王母，立刻奏聞。上帝震怒，將加嚴譴。幸羣仙合辭乞恩，他三人亦上表謝罪，始得溫旨。張問陶真才子，可惜太狂，從輕擬處，著將他三人謫向人間，教他受些風流魔障。（第一齣〈判償〉）

⁵⁹ 見第十齣〈證因〉中，張船山對他兩位先前化作佳人的才子朋友所唱的曲辭：「【南泣顏回】西池會上吐狂言，是戲語，原無成見。那知這殿前僚友，翻聯成枕上姻緣（向旦、小旦揖介）二兄雖被船山牽累，恰做個美人、名士，一身兼處真堪羨……。」

接著，生扮張船山，旦扮金棕亭，小旦扮馬雲客，仙裝同上。南華老仙將張問陶的未來指示一番後，命換形使者（雜扮）將旦與小旦「引去化成絕代佳人，務要燕瘦環肥，各極其妙，好待月老繫赤繩，使者用寶扇。」然後，劇本上的科介說明是：「雜引二人下改妝上」，「生含笑平視」，「旦小旦愧容俯首介」，「外取赤繩繫三人足」，「丑執扇互搨介」，「生旦小旦忽作顧盼迷離執手留連介」，後旛童引三人下。

就這樣，兩位才子化成了佳人。從第二齣〈訪美〉起，生、旦、小旦的身分轉成了陶元璋、黃佩芬和白玉英。陶生先與黃女訂親，但黃女不久為據海島稱王的白健（即玉英之兄，原天上之監席使者）擄走。後黃佩芬與白玉英結為姊妹，她因發現白女拾得了自己與陶生定親時，彼此交換的信物氤氳釧和綢繆玉，而有心撮合玉英和陶生的親事。第九齣〈誥圓〉裏，三人果然奉旨完婚。下一齣〈證因〉為本劇最末一齣，同第一齣一樣，南華老仙率先上場，說明「適奉玉敕，香案吏、修文郎那件公案完結後，即著隨朝歸班」。此時生、旦、小旦都已是蒼顏皓首，八旬開外的人了，換形使者利用舞臺上「旛童舉旛交護」，將他們「照首齣換仙裝」，說道：「不須新面目，仍是舊衣冠」，表明三人又回復到劇首張船山、金棕亭、馬雲客三位仙官的身分。

《氤》劇中才子化作佳人的靈感，可能來自清乾嘉年間詩人張問陶（船山）（1764-1814）自己所作的兩首律詩。張氏自題二詩云：「秀水金筠泉孝繼忽告其所親，願化作絕世麗姝，為余執箕帚。無錫馬雲題燦贈余詩，亦有『我願來生作君婦，只愁清不到梅花』之語。戲作二律，以謝兩君」。⁶⁰有關

⁶⁰ 這兩首詩是：「飛來綺語太纏綿，不獨青娥愛少年。人盡願為夫子妾，天教多結再生緣。果他名士皆求死，引我痴情欲放顛。為告山妻須料理，典衣早蓄買花錢。」「名流爭現女郎身，一笑殘冬四座春。擊壁此時無妒婦，傾城他日盡詩人。祇愁隔世紅裙小，未免先生白髮新。宋玉年來傷積毀，登牆何事苦闖臣。」見張問陶：《船山詩草·松筠集》（北京：中華書局，1986年），上册，卷5，頁129。

這件事以及張船山的兩首詩亦見於《隨園詩話》（〈補遺〉，卷6）。袁枚「聞而神王（往），亦戲調之曰：「夫妻喻友從蘇李，賢者憐才每過情。但學房星兼二體，心期何必待來生？」^⑥故劉清韻也可能是經由袁枚而得到寫作《氤氲釧》的靈感。像袁枚一樣，對金、馬二君之「憐才」，她抱著讚嘆的態度。在劇首之〈提綱〉她寫道：「鬚眉不惜，裙釵願化，問伊誰有此憐才悃？」在劇尾之題詩亦說：「有才端合受才憐，第一多情第一仙。何必形骸爲判別，果同心志便纏綿……」。

對男性、女性才華的重視及讚美，在劉清韻的劇作中比比皆是。《氤氲釧》之所以特殊，並不是因爲它的「憐才」的主題，而是因爲劉在敘述才子佳人的愛情婚姻故事的同時，加入了她對兩性傳統性別角色、定位的質疑。才子陶元璋被刻畫成一個真正憐香惜玉的情癡。他請假辭官，專爲求偶，說是「身貴愈看金榜易，情深偏覺美人難」（第二齣〈訪美〉）。他以爲「佳人乃山川靈秀、天地精華凝結而成，不能隨處皆有。擬欲輕裝短艇，遍覽名區，既可充擴襟懷，又可留心物色，或者訪得個真正佳人，也未可知。」他在庭前賞花時，想到「花是美人小影，美人是花正身。若無正身，影兒從何幻出來呢？」因此發出一番愛惜佳人的感慨：

【皂羅袍】料佳麗人間原有。那造物也煞費苦心，儘桃紅、李白、芍艷、棠幽。一般般把美人韻致仿摹週。還恐不足，更倩那垂楊裊出腰肢瘦。咳！既有這些影兒，就有正身，但不知那個有福的！池中一朵蓮開並頭，堂前一樹萱能解憂。一任他合歡連理都成就。

我陶元璋，不知有福也無？縱使無福，拚個終身獨處罷了。只是那美人呵，【園林好】怯生生香溫玉柔，艷溶溶月閉花羞，也須得個才郎消受。若遇那庸夫俗子，不知供養，或更摧殘，豈非澈天壤恨長留！（第

⑥ 同前註，〈附錄：張問陶研究資料〉，下冊，頁716。

二齣〈訪美〉)^{⑥2}

陶元璋對女性的真心憐惜，令人想起《紅樓夢》裏的賈寶玉。在尋到佳人之後，陶生忙著收拾洞房，改製亭臺。他有個道理：「黃小姐不止璇閨麗質，只是閨苑仙姝。那些鋪陳擺設必須巧不傷雅，華不涉俗。且作養美人與培植名花一樣，務要陰陽、寒暑，不失其宜，方得精神煥發。」才子的痴情，在女作家劉清韻的筆下可以說達到了一個新的、寫實的高度。陶生細心地為配偶安排最稱意的起居環境，幻想著與她所將共享的生活情趣（第六齣〈驚札〉）。^{⑥3}他將她捧在掌心般看重，絲毫不以己為尊。劉寫他這樣對待妻子，似有意顛覆「夫為妻綱」的舊倫理教條。陶生的細致多情、以家為重、安於小環境（家）的經營，也破除了有關男性理應「志在四方」的性別定見。

《氤》劇中最突出的人物還不是名士化的才子陶元璋，而是英雄般的佳人白玉英。白玉英和她哥哥白健相依為命。因哥哥殺害了土豪全家，故而兩人逃往海中，在「飛來島」上安身。白女有「羞花閉月之容，馭氣隱形之技」（第五齣〈驚釧〉）她才華出眾，勝過男子，不僅懂外交，還善韜略：

飛來島上邊，廣有良田，頗堪據守。俺哥哥便自稱本分大王，奴家就號樂天宮主。年來招集了數百名嘍卒，雖是落草營生，恰不做那打家劫舍

⑥2 在第三齣〈遺釧〉，陶生與黃佩芬定親之後巧遇白玉英，他立即也為白女將來會不會配個真正才子而操心（「似此佳人，將來不配個真正才子，豈不比焚蘭泥玉還要慘酷麼？」）。

⑥3 見陶生所唱的以下兩首曲子：「（生且行且看介）這是聯芳樓，【前腔（二郎神）】先瞧迴廊週折，文窗深窈。珠箔銀屏光四照。這是外面的，再看裏面何如？煙縈寶鼎，霏微百和香飄。那象床上錦帳流蘇裝七寶。合歡衾鴛綺鸞綃。此等鋪陳，除我那黃小姐，他人也不相稱，可藏嬌。盼仙娥雲輶飛下青寥。（童）老爺看收拾的可好麼？（生）未免華麗些。（童）他們說洞房例應如此的。（生）這也罷了。（童）這是寫韻軒。（生看介）【賢郎聽黃鶯】窗明几淨塵污少。此中別趣偏饒。（坐介）碧桃插向銅瓶好。【二郎神】幽香風遞磁斗蕙蘭嬌。【黃鶯兒】牙籤細帙書城接著文房寶。好待我與黃小姐韻同敲。評花品月，相對遣春韶。」

的勾當。只爲哥哥有勇無謀，一應條約皆是奴家執掌。因這島是外洋入口的總路，凡有夷船，要他納稅。也曾與哥哥打了幾仗，被奴家弄個小小神通，方得如約。（第三齣〈遺釧〉）

她能排「水陸陣圖」應戰，也能「作數十道檄文，傳與各國，教他謹守臣服」（第七齣〈悟因〉）。她的英雄丈夫氣概更表現在對文弱書生陶元璋的憐惜、保護之心上。在曠野打獵時，她偶遇陶生，不由得「替他耽起心來。看像個遠行的樣子，那等文弱，倘途中遇見歹人，將何招架？白白送了性命，豈不可惜！但願平安便好。」（第三齣〈遺釧〉）對被哥哥擄來的黃佩芬，她也「一意溫存，百般憐惜，慨然以女押衙自命。」（第五齣〈驚釧〉）。

像白玉英這樣能對家、國、弱（勢）者都作出貢獻的新式佳人，可以看成是作者劉清韻反省中國當時積弱難返之後，針對女性同胞所創造出來的理想典範。白玉英不僅如許多傳統女性善於經營小環境（家），還長於經營大環境（以「飛來島」爲象徵的社會、國家）。在她（小旦）同黃佩芬（旦）的談話中，可以具體而微地看出她這方面的才幹：

（旦作憑欄回望介）「地靈樓」果然名實相副。（小旦笑介）姊姊休得取笑。妹子因這飛來島高出羣島之上，這飛來峰又高出本島之上，妹子故建此樓，共有三層。下層並無間隔，是妹子操演侍婢之所。中層做了臥室。上層東、西、南共闢三門，東曰「迎暉」；西曰「留景」，以便朝覽晨曦，暮瞻夕照；南曰「天寶」，是此樓正門，即名「天寶閣」。

所以中層妹子便妄配「地靈」二字。（第五齣〈驚釧〉）

劇作家寫上這一段，似有意與緊接著的陶生爲黃女收拾洞房、改製亭臺的情景作一對照（見第六齣）。無論是寫陶生的整理家園（小環境），或是寫白女的規劃建造高樓（大、小環境），筆者以爲，作者其實都旨在打破傳統的「男主外、女主內」的有關性別與空間的成見。

白玉英獨立自主，她不讓鬚眉，是「飛來島」這個小王「國」的軍事家、

外交家和領導管理者。她在劇中的光采遠超過另一位才貌雙全的傳統佳人黃佩芬。後者「嬌養香閨，深藏瓊闥。內家品格，懶爲時世之妝；上相門楣，自具幽閒之性。不數班姬、謝女，才本無雙；可方書聖、針神，巧還第一」（第五齣〈驚釧〉）。白女「男性化」的丈夫氣概，和她所具有的適應動盪環境的現代化才幹，在黃女古典的女性氣質對照之下，顯得格外突出。

然而劉清韻對傳統與現代之間的選擇，就表面而言，始終是折衷性的。《氍毹釧》裏她安排才子和新式、舊式兩位佳人的結合，不正透露出她對中國傳統女性美德（「黃」女代表）和西方近代女性才能（「白」女代表）「兩全其美」的願望麼？也許更有意義的是，雖然氍毹釧配綢繆玉，黃佩芬與陶元璋成親是命中註定的必然，但黃女卻有意主動促成白女成爲他倆家庭的一分子。這表現出她（作者）對新進的、外來的（白女住「飛來」島）和非傳統的人事的欣然接受。⁶⁴ 筆者認爲，劉清韻因爲處於受到西方影響的中國近代，她對傳統中國社會中性別角色與定位的問題產生了質疑。藉著《氍》劇裏男女性別互換、才子名士化、佳人英雄化的描述，她巧妙又不露痕跡地對中國傳統性別定位——如「男尊女卑」、「男主外、女主內」及「女子無才便是德」——進行了顛覆。但顛覆只是短暫的。女作家還是讓無意建功樹名，全心全意訪尋佳人，以求情愛滿足的才子，奉君命遠涉重洋，出使泰西，⁶⁵ 扮演社會期待的傳統「男性」角色，回歸傳統的「男性」性別定位。而跨出閨閣的白玉英，女作家也還是只讓她在海外的「飛來島」上，如男性般一展長才。一旦成

⁶⁴ 在婚禮上，黃佩芬唱道：「回想氍毹釧、綢繆玉，巧紅裙欣配綠衣郎。更有那意外緣從天降。奴承妹子相愛憑仗。兩結鴛盟，雙偕鳳侶，願郎君好將恩義代奴償。（合）爲願取連枝並蒂，蘭蕙齊芳。」見第九齣〈諧圓〉。

⁶⁵ 見第六齣〈驚札〉：「（生看報介）都御史一本，爲揀員出使事。泰西諸國與內地通商，皆有駐華人員不時朝覲。我國亦須遣人往報。伏查前科狀元，授職翰林院修撰陶元璋，才爲國華，堪備行人之選。倘蒙簡任，必能不辱……。」

親，她便回歸傳統的「女性」活動空間內，與傳統的佳人黃佩芬沒有兩樣。⁶⁶同時，《氤》劇情節所傳達出來的兩性平等、夫婦（原）即朋友——非「夫為妻綱」——的現代意識，⁶⁷也在劇頭劇尾因果輪迴說的籠罩之下，以及一生二旦的角色配置中，顯得有些模糊不清。但反過來說，傳統性別定位的顛覆，是不是只有在最終回歸的前提下才有可能？在男尊女卑、男女有別的中國傳統社會，是不是只有假借傳統信仰中的前世轉換今生的說法，才能打破根深蒂固的性「別」框架，為男女平等的新思想找到令一般人（甚至也還包括女作家本身）易於接受的理由？就劉清韻寫作的內在、外在條件而言，她在劇作中所表現的性別意識，難免會是現代與傳統的折衷。至於折衷到底是她真正的思想態度，或只是她藉以完成非議傳統的寫作策略，這就難以論斷了。

三、仁人志士劇——傳統道德與現代精神之兼容並蓄

除了寫才子佳人的愛情婚姻之外，劉清韻還有半數的劇作主題與男女情愛無關。這五本劇作：《黃碧簪》、《丹青副》、《炎涼券》、《天風引》與《千秋淚》中的女性人物充其量只是配角，⁶⁸劇中主要的人物都是國家社會的俊彥之士。他們來自不同的階層，以其超俗的才情，經世濟民的抱負，或仁義

⁶⁶ 婚禮時，白玉英唱道：「欣傍淑女、才郎。念庸姿陋質，深慚凡卉並天香。蒙不棄，儘許伉儷同莊。相做繡閣、隨肩妝臺，學步古人成例，效英皇。（合）為願取連枝並蒂、蘭蕙齊芳。」她這時已變得非常傳統了。「繡閣」、「妝臺」不正是傳統的女性活動空間嗎？

⁶⁷ 近代改良派思想家譚嗣同就主張廢除封建主義的三綱五倫，而以「朋友」一倫來替代之：「五倫中於人生最無弊而有益，無纖毫之苦，有淡水之樂，其惟朋友乎！……所以者何？一曰『平等』，二曰『自由』，三曰『節宣惟意』。總括其義，曰不失自主之權而已矣。兄弟於朋友之道差近，可為其次。餘皆為三綱所蒙蔽，如地獄矣。……故民主者，天國之義也，君臣朋友也。父子異宮異財，父子朋友也。夫婦擇偶判妻，皆由兩情相願，……夫婦朋友也。……今中外皆侈談變法，而五倫不變，則舉凡至理要道，悉無從起點，又況於三綱哉！」引自李澤厚：《中國近代思想史論》，頁233。

⁶⁸ 「緒論」中已提過，《千秋淚》劇中甚至沒有一位女性人物。

的德行，為他們周邊的人事作出了貢獻，因此這五本戲筆者統稱之為仁人志士劇。其中有前世為忠臣、孝子，轉世投胎後，治水造福百姓的豪俠、賢宦（《黃碧簽》）；也有重義輕財的豪傑和捨生報友的義士（《丹青副》）。有發跡為相後不忘貧賤之交的士子（《炎涼券》），也有拒絕假面為官，終以真才得遇的才人（《天風引》），還有因憐才而丟官的良吏，與小節不拘、志可凌雲的名士（《千秋淚》）。劉氏的這類作品反映世情，批判現實，臧否人物。表面上看來，她強調的不外乎忠、孝、仁、義之類的傳統道德，然而在傳統之中，卻夾雜著解脫傳統束縛的個性解放的呼聲，以及有違傳統尊卑等級倫理的平等思想。

（一）濟世安民與適性陶情的徬徨⁶⁹

鴉片戰爭之後，有鑒於中國屈辱於外國壓迫的事實，有志之士救亡圖存、經世濟民的思想大為發達。劉清韻生長於這一政治、社會、文化、思想都極度動盪的時代，親身經歷過水患，以及遠離鄉土的貧困流亡生活。她的知識背景、交誼圈子，以及人生閱歷，都不可能不使她的思想受到當時澎湃的愛國主義、民主主義思潮的影響。在她的劇作之中，濟世安民的理想往往伴隨著一種時間的緊迫感出現；但同時，以天下為己任的經世抱負，人饑己饑、人溺己溺的道德情操，又並不是仁人志士個人生活中唯一的重大關懷。可能跟作家的性別，也可能跟她寫作的年代有關，對己與羣、家與國、個人情志和社會需求之間的取捨，女作家表現出比較平衡的，希望能兩者並重的觀點。

就以劉清韻劇作總集裏的第一齣戲《黃碧簽》來說，這齣戲描寫咸豐、同

⁶⁹ 「濟世安民」與「適性陶情」曾在劉清韻的《天風引》劇中以對比的意義出現。前者見於第六齣〈儲遇〉，生角馬俊海外經商，淪落異邦，想起自己初心本欲「守寒窗，經史勤研講。靜待春雷響。展謨猷，濟世安民，厚祿將親養」。後者見於第五齣〈具擲〉，馬俊在「羅刹國」以假面得官後，決心返璞歸真。他取下面具，唱道：「面呵！面呵！若要呈顏伺色，自合偕伊，今將適性陶情，勢難用你」。

治年間，作者家鄉的一對忠臣孝子如何在獲得重生之後，憑個人之力平水患，造福百姓。此劇在十劇中寫得最差，結構也最為渙散。不過，此劇主題強調忠、孝等傳統道德與濟世安民的理想，而又同時涉及忠臣孝子由仕進到欣然歸隱以適性陶情的歷程，故很值得我們在這裏作進一步的探討。

與《氍毹釧》類似，《黃碧簫》劇中之主要人物是因懷有未能滿足之欲望，而再生於劇中所設定的時空。劇首三齣為引子，說明芸華宮玉虛仙子奉上帝之命，代勘忠臣石龍章與孝子仇二梅欲重生以補恨的公案。石龍章生前曾帶領手下數百名兵卒死守鳳凰城，因不敵捻寇而力竭身亡。仇二梅則因深感母恩未能報答，而追隨亡母至「陰陽界」。由劇中仙子之師曠闢道人表明玉虛「著書自娛」，寫作戲曲的事實來看，則玉虛仙子應該是作者自寓：

上帝因仙子久降塵世，命神查察議罰。回奏：「仙子著書自娛，雖是遊戲文章，恰寓褒誅懲勸，與世道人心，實有裨益。」上帝聞奏，天顏喜悅……封仙子掌九天典冊，管萬國英華……未知玉虛近來有何著作？
(旦)念弟子呵！

【玩仙燈】舊業愧全荒，乞再設芸華絳帳。近奉王母金敕，撰新樂數章，剛剛脫稿。(第二齣〈仙宴〉)

由此看來，劉清韻以戲曲「褒誅懲勸，與世道人心，實有裨益」的用心不容忽視。在〈代勘〉一齣，光是「舞台說明」就透露出作者宣揚傳統道德的用意：「場上挂『虛靈殿』匾，設公案，架插小旗，分書忠、孝、義、烈等字」。玉虛仙子先允忠臣石龍章、孝子仇二梅以重生，後對為惡之人加以懲戒：

(旦展冊介)這一起不忠不孝的，可付雷部，令先伏天誅，後受冥刑，罪滿之日，發往畜生道中去。這一起負義忘恩，陰謀詭計，明為君子，暗作小人，作何發落？(末——曠闢道人)應付無間獄，罪滿之日，發往鰥寡娼優道中，分別填還孽報。(旦)這一起嫉賢妒能，抑人揚己，以白作黑，將無作有，作何發落？(生——守真子)應付黑暗獄，罪滿之

日，令作瞽啞，發往乞丐道中，以示顯報。（第三齣〈代勘〉）

劉清韻強調道德並嫉惡如仇的心態，在上段引文中可見一斑。

作者化身的玉虛仙子判定忠臣孝子重生在先，才有兩人平定水患在後。這顯示出曾身受水患之苦的劉清韻對仁人志士協力濟世安民的深切期許（他們若已身亡，也想召喚他們回來）。又因此劇情節結構的框架是「重生以補恨」，從忠臣、孝子這兩位劇中主要人物由前世到今生的生涯與人生態度上，可以推見劉氏心目中「圓滿」的人生，其實是公私兩全、個人自由與國計民生兼顧的面貌。不論是石龍章，還是仇二梅，他們前世各自體現了忠或孝一種道德的極致，只有在重生之後，二人的人生願望才完滿達成。有深意的是，石仇二人重生後的生活並不是前生的簡單延續：一心為公的忠臣選擇做了自由放曠的豪俠，而一心盡孝的孝子則當了盡忠救民的賢宦；兩人都懷有經世濟民的抱負，卻也都注重個人情性的滿足。

石龍章本來「若留紫府，即授遊天使者之職；如去人間，亦官居方面，以補前生不足」。^⑩他選擇了人間，卻不願在重生之後，再度為官。他化身為元彪，「輕財尚義，扶弱抑強，足跡遍天下」，因嘆知己難逢，故常酒家買醉：

【折桂令】猛見那酒旆迎風，俺待做吸海長鯨，飲澗長虹。把壘塊平澆，閒愁盡掃，打破也那虛空。也不去尊周服孔，也不去射虎屠龍。觀著箇醉眼朦朧，博得箇心志冲融。玉山頽，美酣酣，展腳舒腰，逞甚麼的那英雄。（第十齣〈遇俠〉）

類似元彪，懷才不遇的豪俠在中國戲曲中很常見，比較特殊的是，他完全沒有名利夢（「一不圖皇家官祿，二不要士民稱頌」），「平生不受牢籠」。^⑪斬蛟安瀾後，他立即表示：「今志願已遂，俺呵，從今後，向丹壁雲涯，訪菩

^⑩ 仙官曠闕道人語。見第三齣〈代勘〉。

^⑪ 見第十齣〈遇俠〉。

提，共證那無生話」，^{⑦②}徹底追求精神自由去了。

前世一心盡孝，未能盡力於國事的孝子仇二梅，投胎轉世後成了為國盡忠、為民服務的賢宦朱培因。不過，他在三十歲以前，就乞養辭官，在盡了忠臣之責，平了水患之後，便欣然返回家園克盡孝道。他與妻子斟酌曲稿，由他吹笛，妻子唱曲，娛樂祖父母和雙親。^{⑦③}從前世孝子到今生忠臣身分的轉換，以及忠臣（不只朱培因，還有石龍章）由戮力國事轉而追求精神自由的歷程，兩者合起來說明了劉清韻公私兩全、個人與國家並重的人生理想。

如果說在《黃》劇中追求個性解放的聲音還僅僅是次要的，附屬在經世濟民思想之下，那麼在《小蓬萊仙館傳奇》的最末一劇《千秋淚》裏，經世濟民的理想與個性解放的欲望就突出地以衝突的方式表現了出來。與劉氏的折衷主義相關，衝突最後的解決不是有所取捨，而是二者調和。

《千》劇寫縣令宋兆和與名士沈嵎間的特殊情誼。此劇本於陸次雲的〈沈孚中傳〉，^{⑦④}傳中與劇情有關的部份如下所引：

⑦② 見第十一齣〈斬蛟〉。

⑦③ 見第十二齣〈同昇〉：「（小生便服上）丹桂曾經折日邊，朝衫解卻尚英年；重幃康健椿萱茂，雖未飛騰已是仙。小生朱培因，自乞養歸來，可喜祖父母精神矍鑠，爹媽身體安便，一門內洩洩融融，合村中渾渾穆穆，林下安居，瞬忽數載，不覺行年三十矣……（小旦）華郎，奴家新製一曲，煩君點定，以備侑觴之用，一來娛親，二來與君祝嘏……（小旦向旦介）婆婆，媳婦新製一曲，名『花月常春』，還有二婢兼工舞態，如祖婆婆不嫌聒噪，喚來承值……（小旦唱，小生吹笛合，丑、貼舞介）……」。

⑦④ 見嚴敦易：〈劉古香的《小蓬萊傳奇十種》〉，《元明清戲曲論集》，頁340。據《清史列傳·文苑傳》：「陸次雲，字雲士，浙江錢塘人。康熙十八年，舉博學鴻儒罷歸，後官河南郊縣知縣，以憂歸。復起知江蘇江陰縣。居官有善政，去郊之日，民走送累百里。宰江陰，載酒徵歌，風雅好客，一時名士至常郡者，必過訪。績學能詩文，所為詩本性情，時有新意。著述甚富，有《八紘繹史》四卷，《紀餘》四卷，《八紘荒史》二卷，《峒谿織志》三卷，《志餘》一卷，《湖壖雜記》一卷，《北墅緒言》五卷。其餘論經史者，有《尚論持平》二卷，《析疑待正》二卷，《事文標異》二卷，又有《澄江集》一卷，《玉山詞》一卷。」見周駿富輯：《清代傳記叢刊》，冊104，頁754。陸次雲之時代（續下頁）

沈嵒，字孚中，居武林北墅。不修小節，越禮驚眾，作填詞，奪元人席。好縱酒，日走馬蘇白兩堤。髯如戟，衿未青，不屑意也。崇禎某年，當九日，攜酒持螯，獨上巾子峰頭，高吟浮白。有僧濡筆竊記其一聯云：有情花笑無情客，得意山看失意人。爲之叫絕，拉歸精舍，痛飲達旦。家人覓至，曰：「今邑試，郎君何不介意耶？」嵒方醉睞未開，履無詳步，扶入試院，則已几席縱橫，置足無地。嵒乃積墨廣硯，立身高級，大書〈登高詞〉於粉壁之上。其首闕曰：「萬峰頂上，險韻獨拈。撐傲骨，與秋塵，天涯誰是酒同僚？面皮雖老，儘平生，受不起青山笑。難道他辟英雄，一紙賢書，到做了禁登高，三寸封條！」題畢而下。有拍其肩而狂笑者，曰：「我得一賢契矣。」嵒視之則令也，潛視其後良久矣。令宋姓，兆和名，字禧公，雲間名士，不屑爲俗吏態者。把嵒臂曰：「昔賀監遇李白，爲解金龜當酒。我雖遠遜知章，君才何異太白？此日之事，今古攸同，盍拈是題，與君共填散曲，誌奇遇乎？」嵒曰：「善！」令未成，而嵒脫稿。更復擊節，擢之冠軍，薦之學使者，補弟子員，聲譽大起。⁷⁵

以上所引即《千秋淚》劇中第一齣〈題峰〉及第二齣〈賞概〉的主要內容。宋兆和對沈嵒之才的賞識，《千》劇是繼承了〈沈孚中傳〉的。但劉清韻

早於劉清韻甚多，其〈沈孚中傳〉中約有三分之二的情節與不少文字爲劉氏《千秋淚》所沿用（詳見下面正文），故知《千》劇本於此傳。另據《清代傳記叢刊》所錄，有關沈嵒（孚中）的記載，只有張其淦撰：《明代千遺民詩詠》裏的這一段：「沈嵒，武林人，諸生。崇禎某年九日，上巾子峰，遇僧，拉歸痛飲。應邑考後期，無置足地，因大書登高詞於粉壁上。有『萬峰頂上，險韻獨拈。撐傲骨，與秋塵，天涯誰是酒同僚？面皮雖老……』等語。邑令姚僖公，把嵒臂曰：『賢契也。』薦於學使，補弟子員。鼎革後，馬士英捲殘旅，遁跡西陵，嵒往談兵，士英繆爲壯語曰：『當背城借一。』嵒馳歸語里人曰：『此地頃爲戰場矣。當力助之。』既而士英夜走去，里人譁曰：『丞相宵奔，將軍夜遁，誰能任戰？』爭擊嵒死。」，冊67，頁91—92。此段沈嵒生平事跡與陸之〈沈孚中傳〉基本相同，但敘述甚爲簡略，不應爲《千》劇所本。

⁷⁵ 引自吳曾祺編：《舊小說》（上海：商務印書館，1914年），己集（清），冊1，頁105。

在全部引用了〈沈孚中傳〉中，宋令將遇沈生之事，比作賀知章遇李白的一段話之後，還明白地指出，宋令對沈生的賞識，有為國儲才的用意：「（他）是擎天玉棟，我蓄良材好貢與皇家用。目今流賊縱橫，正英雄奮身之際，看他做一個李郭元功，那時方顯得書生技不止雕蟲」（第二齣〈賞概〉）。宋視沈作李靖、郭子儀般的平亂英雄，顯示出他的憐才，實與其經世濟民思想相關。這種心理不見於〈沈孚中傳〉，也非賀知章之所以會賞識李白的心態，而是劉清韻自己在時代動亂的影響之下，對當時國家所需之人才的界定與期盼——沈嵎本為明末崇禎年間歷史人物，但《千》劇對此略而不提，令人以沈嵎為劉氏當代人物，這點大概也能從這裏來理解。

《千》劇的後半（第三、四齣）情節發展與〈沈孚中傳〉有差異。緊接著上面的引文，〈沈孚中傳〉裏的敘述是這樣的：

嗣是非令醉嵎，即嵎醉令。文誼既狎，略師生而爾汝。更冠易服，戲樂不羈。嵎弟有訟，對簿於令，令佯為研鞫，嵎躍出廳事，大呼曰：「錯矣！錯矣！」令拂袖起。事聞直指，以白簡斥令，令恬然無怨也。明鼎既移，閣部馬士英捲其殘旅，遁跡西陵。嵎往談兵，士英偽為壯語云：當背城決勝。嵎馳歸語里人曰：「此地頃為戰場矣。」里人羣譁曰：「丞相宵奔，將軍夜遁，誰能任戰？欲殃吾民。」爭擊斃嵎，燒其著書，所存者獨《息宰河》、《綰春園》傳奇二種。《綰春園》尤為詞場稱艷云。陸次雲曰：「余童子時，嘗從道中見孚中策騎過，有河朔少年風。及長，讀其詞而歎其死。凡人之死，有重於泰山輕於鴻毛者，孚中之死，鴻毛耶？泰山耶？吾烏能論定之。」^⑦

在《千秋淚》中，既沒有沈嵎干預司法，也沒有他最後枉死的情節。與〈沈孚中傳〉相比，可明顯地看出劉氏此劇重不在情節的戲劇性，而在人物的

⑦ 同前註，頁105—106。

刻畫。而刻畫的人物爲宋令、沈生並重——劇中前者爲「生」，後者爲「小生」——此點也與原傳不同。第三齣〈累官〉處理的是宋令與沈生這對「忘形之交」（宋令語）適性陶情的交往。〈沈孚中傳〉裏「嗣是非令醉嵎，卽嵎醉令。文誼旣狎，略師生而爾汝。更冠易服，戲樂不羈」的描述本是兩人不拘禮教的名士舉止及情誼，在《千》劇宋、沈賞花飲酒，剪燭聯吟，還透露出宋令辭官歸隱之志。賞菊時，宋不由得想起陶淵明（「彭澤陶高風可仰」），他藉著詠菊，對沈嵎表明心跡：

（生、小生對飲，生指介）他【宜春令】凌朝露，傲晚霜，抱秋心遲遲自芳。清標逸品，與你襟期淡朗堪相仿。老夫近來擁花封，名愧循良。謝塵鞅，志存夷曠。願風晨月夕，共捧霞觴。（第三齣）

宋兆和本人此際已沒有多少經世濟民的抱負，因此當他得知自己被上司參了一本，說他「飲酒賦詩，不理民事」而被革職時，不但不惱，反倒大笑。他連夜收拾行李，以便即刻開始爲己不爲羣，爲私不爲公，真正個性解放的生活：「人生果快意當前，管甚麼用舍行藏！況我耿介性，久不合官場樣。只好與漁翁樵叟相依傍。泛煙波鼓枻鳴榔，論陰晴圃邊塋上」（第三齣）。

宋兆和是因爲同沈嵎的交誼而丟官的，宋令的長隨解釋說：

完了！完了！老爺這頂紗帽送在這瘋子手裏。咳！算來也是老爺自家鬧的。從去年把他取作案首之後，就今日讚才人，明日誇奇士。巧巧這位學臺是老爺同年至好，得以第一名進學。從此同他不是吟詩，就是飲酒，整日整夜的鬧，全不曉得巴結上司，果然上司惱了。（第三齣〈累官〉）

這裏可以看出，官場禮俗不容個人情性的自由揮灑。這一點連從未爲官做宦，過慣名士生活的沈嵎也有所感：

這宋公於我沈嵎呵！【宜春令】心相愛，形亦忘，便多般矜寵異常。這憐才風誼令人悵望千秋上。就是他在此爲官，也算得愛民如子，折獄如

神，那裏有慘昏昏漢獄冤沈？總覺得喜昭昭秦宮鏡朗。像他這樣好官呵，儘容他風流詩酒，又何須簿書鞅掌！（第三齣〈累官〉）

與〈沈孚中傳〉中，宋令因沈生之故而被斥的情節相對照，《千秋淚》中宋令丟官的情節安排，就突顯出作者有意加重描寫宋兆和難得的「憐才風誼」：「一點憐才意厚，甘棄銅章墨綬，千載更何人，絕音塵！」^⑦宋令伴隨沈生放曠，「風流詩酒」，落得「不理民事，奉旨革職」的下場，也間接傳達出個性解放的追求，與傳統的經世濟民思想之間，所可能隱含的衝突。這種衝突與憐才一起，共同構成了《千秋淚》的主題。

《千》劇裏沈、宋兩人，一幼、一長，一為名士、一為賢宦。前者是劇中個性解放思想的體現者，後者則因其官位而成為經世濟民思想的寄托者。兩人本為不相交的兩條線，在短短四齣戲裏，兩人由初遇相交，相合，而終相錯、相離。起初宋令因對沈生懷有經世濟民的期望而憐其才，然而接著展開的卻是兩人飲酒吟詩，陶情適性的生活面，儼然兩人心中沒有國計民生。這樣看來，彷彿作者又是想宣揚個性解放的。但此劇發展到最後，個性解放的追求與經世濟民的理想兼容並蓄，兩者的衝突巧妙地調和了。

調和的方法之一是：作者安排讓久厭官場的宋兆和歸隱山林，卻由他勸說才高志大的沈嵎出山，以平流寇之亂。第四齣雖名為〈偕隱〉，指的只是沈嵎陪宋兆和在天台山安居的一段。齣末宋給沈餞行，以經世濟民的理想相期：

【賽觀音】賦歸與，勞相送。論交際，情崇誼隆。幸已脫風波洞。前日鄰家賣柴回來，說流寇愈加猖獗，你既具曠代奇才，願早去建奇功。

（小生）兄長這話從何說起？怎麼動這個念頭！我沈嵎半生潦倒，萬念俱灰，莫說不去奔走名揚，就是妻子亦置之度外了。

【前腔】意疏慵，我自心兒懂。性剛愎，更難為世用。況視那富貴榮華

^⑦ 見本劇〈提綱〉。

如夢。說甚麼奇功！願畢世你作雲龍，我作冥鴻。

（生）吾弟差矣！大丈夫處世，當磊磊落落，且人非鹿豕，焉能長聚？
既具經世之才，必負蒼生之望。

【尾聲】兄言語，弟要從。此去呵，好趁圖南六月風。若說前番的事呵，愚兄也不過一點憐才秉至公。（第四齣〈偕隱〉）

調和的方法之二是，作者安排由一向自外於社羣的放曠名士沈嵎，投身經世的事業，以報知己之恩。聽了上引的宋兆和的勸說，沈嵎的反應是：「兄言懇切，弟何敢違！」無論是沈嵎，或是宋兆和，《千秋淚》為他倆安排的結局都非襲自〈沈孚中傳〉，而是劉清韻有心的創造。結局的不同，適可看出劉氏寫作此劇時關懷的問題所在。在肯定超越傳統束縛的個性解放的同時，劉清韻對才人名士尚有經世濟民的期望。一沈一宋，各有所歸的結尾，調和了個人與國家社會的衝突，也兼顧了經世濟民與適性陶情的不同理想和追求。

（二）等級的界限與跨越

清朝的社會存在一套完整的等級制度；這一等級制度標誌著人與人之間社會地位、法律地位的不平等。全社會的成員被劃分為七種不同的法律身分，即七個等級：皇帝、宗室貴族、官僚縉紳、紳衿、凡人、雇工人和賤民。^⑧ 皇帝和宗室貴族是清代兩個最高的等級，連同官僚縉紳，在法律和賦役兩大方面，比起其他四個等級擁有諸多特權。所謂官僚縉紳等級包括現任的內外大小官員、以理去官的官員、封贈官以及上述各類人員的誥命妻子。所謂紳衿是指有功名（學銜）而未仕的人。「凡人」是大清律使用的專有名詞，指沒有特殊身分的平民百姓。這個等級人數最多，也最複雜，包括「非縉紳和紳衿的凡人地主

^⑧ 有關這七個等級的詳細敘述，請參看經君健：《清代社會的賤民等級》（杭州：浙江人民出版社，1993年），頁3—49。

和佃戶，富裕農民和自耕農，雇主和不具雇工人身份的雇傭勞動者，手工業主和師傅，手工業工人和學徒，各類個體勞動者，灶頭和灶戶，富商掌櫃和店伙學徒，城鎮居民，牧民屠戶，漁民船家，兵卒民壯，直至乞丐、僧尼道冠以及一般旗人民眾等等。」⁷⁹雇工人在清代是一個特定的等級，甚麼人屬於雇工人等級，在不同時代，規定不同。最後一個也是最低的一個等級：賤民包括隸卒、佃僕、墮民和奴婢這四種身分的人。根據大陸學者經君健的研究，歷代中只有清代在法典中十分明確地規定賤民的範圍；「把賤民作為一個等級來對待，賤民被置於清代的等級系列之中，這顯然是清代法典的一個特點，同時也是清代具有特色的一個社會現象。」⁸⁰

在這般注重等級的社會背景之下，劉清韻在仁人志士劇中一而再、再而三地頌揚著跨越了等級界限的男性友誼，就格外具有現實意義。除了上面談過的《千秋淚》裏的宋兆和和沈嶠，以及《黃碧簽》中的朱培因和元彪，在《炎涼券》、《天風引》和《丹青副》劇中也都存在著縉紳與凡人，甚至賤民的平等交往關係。《炎涼券》中以當朝宰相身分致仕還鄉的任貴，他不忘米行主人等微時故友。《天風引》裏的情況也很類似：做了龍王駙馬的馬俊，對羅刹國的賤民也依然真心平等相待。當然，不同等級間真誠的男性友誼描寫得最突出的，還要算是《丹青副》。

《丹青副》的故事本於《聊齋志異》裏的〈田七郎〉，敘述獵戶田七郎與宦家子武承休交往，並為他報仇捨命。劉清韻基本上鋪敘蒲松齡原作，對七郎的道德人格與義勇行為大加讚辭。原作結尾有這樣的一段人物評論：

異史氏曰：「一錢不輕受，正其一飯不忘者也。賢哉母乎！七郎者，憤未盡雪，死猶伸之，抑何其神？使荊卿能爾，則千載無遺恨矣。苟有其

⁷⁹ 同前註，頁21。

⁸⁰ 同前註，頁42。

人，可以補天網之漏；世道茫茫，恨七郎少也。悲夫！」^⑧

在《丹青副》結尾也有類似精神的作者題詩：

咸陽以後又遼陽，南望幽燕是接疆。千古傷心同擊筑，一朝雪憤過提囊。雄風既已揚難泯，俠骨應知朽更香。儂亦有懷追國士，幾行墨瀋當椒漿。（第十二齣〈奠墓〉）

同時，劉清韻還刻意在劇末添加了田七郎已在長白山成神，另外又在劇初安排孔融——原作僅說「一人」^⑨——在武承休夢中預示，七郎乃是他今生最值得結交的義友。一頭一尾的增改，無非是為了更加彰顯這位山野「凡人」道德品格之超羣絕俗。

但《丹青副》與原作間更有意義的差別在於前者尤其著重對武、田二人朋友之情的描畫。且以第四齣〈驚耗〉和第五齣〈探監〉為例，在原作中只是簡單的一小段敘述：

半年許，（田）家人忽白：「七郎爲爭獵豹，毆死人命，捉將官裏去。」武大驚，馳視之，已械收在獄。見武無言，但云：「此後煩惱老母。」武慘然出。^⑩

而在劉作《丹青副》劇中，武承休聽見消息後的反應是有如至親之人受難：

（生聽呆，忽倒介）（眾喊救介）（生醒長嘆介）哎！七郎！（起，作態唱介）我【歸朝歌】正待你冰花共看，怎曉得你身沉狴犴！嚇得我、嚇得我四肢軟癱。（向雜介）一面傳語院子，速備黃金百兩，白銀五百，一面火速備馬，我要立刻進城。急友難，豈容怠緩！（眾）雪大風

⑧ 同註④，頁472—473。

⑨ 〈田七郎〉裏的敘述是這樣的：「武承休，遼陽人。喜交遊，所與皆知名士。夜夢一人告之曰：『子交遊遍海內，皆濫交耳。惟一人可共患難，何反不識？』問：『何人？』曰：『田七郎非與？』」同前註，頁466。

⑩ 同前註，頁468—469。

猛，如何去得？（生）莫說這連天風雪無須憚，就是那成林刀劍何妨按。（童）公子尚未用飯。（生）不消。（丑）既不吃飯，有現成熱酒在此，飲幾杯也好擋寒。（生）咳！衙通，我此刻有那玉液金漿也懶下咽。（第四齣〈驚耗〉）

固然說，戲曲本身合敘事、抒情的形式，為類似上面的強烈情感的表達，提供了比《聊齋》之類文言小說更有利的條件，且又因為傳統戲曲角色性格類型化的緣故，武承休理所當然地成為劇中唱功繁重的生角（小說中作為主角的田七郎只能成為劇裏較生角次要的淨角）。但我們又該如何理解劉清韻在緊接著的下一齣〈探監〉裏，她又用心摹寫武承休連夜趕路，遇「淨路雪」仍不歇宿的情景？等到武生與七郎獄中相會，武情真語切地表達自己的感受：「賢弟，你縱把萬金軀自看輕，你也應念高堂當暮景。咳！賢弟，雖是你干人不屑碌碌性，須知俺視你如胞款款情」。全劇十二齣中，武承休急友難的鋪寫幾近於全劇的六分之一，其重要性遠遠超過原作中與之相應的段落，作者這裏的用意不容忽視。

我們是不是可以說，劇作家正是透過武承休這位富貴公子對貧賤村夫田七郎的「如胞款款情」來宣揚社會上理想的平等人際關係？也正因為武對田沒有等級尊卑的觀念，所以在患難時才有七郎捨命相助。武與叔父因逆奴林兒之故，受惡紳和貪官欺侮，武的叔父被縣官當堂責打，杖下身亡。田七郎先殺了林兒，後殺死惡紳貪官，為朋友復仇。他的見義勇為和武承休其他知識分子門客的膽小怕事成了有意義的對照。《丹青副》全劇說明了人的道德價值與社會地位的高低之間，原就沒有必然的聯繫。而階級平等的觀念不正建立在人性平等的理論基礎之上麼？

屠沽負販之中盡有豪傑，這是劉清韻在《丹青副》、《炎涼券》和《天風引》劇中反覆強調的。《炎》劇之陳傑遠離鄉土，尋訪出類拔萃之人，結果是：「數年來，地方倒走了幾省，豪傑恰未遇著半個。就有略上得眼，可望建

樹的，也盡屈在屠沽負販之中。若那富貴家子弟，不是紈袴難堪，就是膏粱可鄙。」^⑧同劇中的主角任貴也有「漫把疏財思富友，豈知仗義屬貧交」的感慨。^⑨此劇有富大爺、貴公子兩位象徵人物，他倆本已應允寒士任貴隨船赴試，卻不守諾言，到期先行開船而去，害得任生差點憤而輕生。幸好米行主人陳仁美（成人〔之〕美）與他的一些朋友接濟任生路費，任生才得順利赴舉。在此關目之後，劇中出現賞善判官和罰惡判官，對「分金高誼竟出在屠沽之輩」而「富貴二姓只知昧心欺人」的世情有所評論，並對陳仁美與富貴兩家有所獎懲。兩位判官是劇作家的代言人，扮演懲惡勸善的角色。此齣戲名為〈彰善〉，說教意味濃厚，就美學意義而言固不足取，但明顯反映出劉清韻對社會正義的關注，以及對社會上弱勢團體的同情。

劉氏中年以後貧而多病的生活體驗，屢見於她的詩、詞、曲作之中。詩句有「吾老貧兼病，相逢骨肉疏」，^⑩詞中有「病緒縈絲，長宵勝歲，懨懨倦枕閒欹。怯暖憎寒，者番勉自爭持。不知筋力年來減，訝霜裘沉倍當時。鎮消磨一樽濁酒、幾闕清詞。」^⑪曲稿中有〈南仙呂〉一套，寫其窮愁之境，題為「昔韓昌黎有〈送窮文〉，張平子作〈遣愁詠〉，皆於礪礪之境，抒厄塞之辭。余窮既不殊，愁尤相類，借彼短調，寫我長懷」：

【步步嬌】秋夜沉沉秋陰悄，耿耿秋燈照。秋蟲任絮叨，使我心頭百緒紛來攪。排悶託湘毫，拂花箋打一幅窮愁稿。

【醉扶歸】想當初掌上同珍寶，到而今倚竹暮連朝。儘人誇續史業能

⑧ 第一齣〈訪相〉。

⑨ 第三齣〈失舟〉。

⑩ 〈長姊嫁吳氏，早歿，遺子果，余甚愛之。於其來覲，賦之以詩〉，《著作林》第8期，頁31。

⑪ 〈高陽臺〉（己丑季冬初十日得家報，知母不豫，欲歸省。值外子外出，竟夕不寐，遂成此解），《著作林》第9期，頁19。文中所引為此詞上闕。按己丑為西元1889年，劉清韻時年48歲。

齊，又誰知煮字飢難療。呼庚祝癸總徒勞，望梅畫餅乾成笑。

【皂羅袍】不獨米無柴少，更屋欹墻倒沒計營巢。秋風昨夜捲衡茅，杜陵廣廈同縹緲。瓶漿涸竭炊煙寂寥，雛兒稚女啼糜索糕，小狸奴也待哺將人繞。

【浣溪沙】正橫擔十分急焦，再平添萬千煩惱。新逋陳負紛紛的把戶敲齊來討。香奩典盡難登度，也只得吞聲任聒嘈。

【香柳娘】記吾師有言、記吾師有言指龍太夫人且舒懷抱，謀生自可丹青靠。展冰綃試寫、展冰綃試寫花卉與翎毛。枉把精神耗，究何曾得濟，算開門七件依然無著。這景況看將來怎好！

【尾聲】由來否極還生泰，或有時逢泰運交，幸莫把此日艱辛忘卻了。⁸⁸

劉清韻劇作中常見的對社會下層貧苦落魄人士的關愛和同情，與她個人深刻的窮愁人生感受不可能沒有關係。她小時生活富裕，無憂無慮，中年以後人生境遇改變。對這等非個人力量所能控制、非個人因素所能解釋的命運浮沉，她的感觸很深：「人世利名牽處，怎紛紛擾擾一片模糊！窮通得喪既多殊，升沉顯晦尤難悟。英雄兒女、子孽臣孤，吞聲飲泣，狂歌碎壺，恁茫茫的缺陷誰能補？」⁸⁹在《天風引》傳奇裏，她承襲了蒲松齡〈羅刹海市〉中象徵現世以醜為美的「羅刹國」的諷刺描寫，⁹⁰針對社會上貧富貴賤、等級尊卑缺乏公理

⁸⁸ 《著作林》第7期，頁15—17。

⁸⁹ 〈小蓬萊仙館曲稿·南仙呂入雙調〈中秋對月遣懷〉〉之〈皂羅袍〉。見《著作林》第6期，頁2。

⁹⁰ 原文為：「（馬驥）至一都會。其人皆奇醜；見馬至，以為妖，羣譁而走。……久之，入山村。其間形貌亦有似人者，然襤褸如丐。……問其何貧。曰：『我國所重，不在文章，而在形貌。其美之極者，為上卿；次任民社；下焉者，亦邀貴人寵，故得鼎烹以養妻子。若我輩初生時，父母皆以為不祥，往往置棄之；其不忍遽棄者，皆為宗嗣耳。』問：『此名何國？』曰：『大羅刹國。都城在北去三十里。』馬請導往一觀。於是雞鳴而興，引與俱去。天明，始達都。……時值朝退，朝中有冠蓋出，村人指曰：『此相國也。』視之，雙耳皆背生，鼻三孔，睫毛覆目如簾。又數騎出，曰：『此大夫也。』以次各指其官職，率猙獰怪異；然位漸卑，醜亦漸殺。……」，見同註⁸⁹，頁454—456。

的現象，作了如下戲劇的呈現：

（外、丑、副淨、雜扮羅刹國貧民上）

【賀聖朝】自是前身孽大，纔教現世遭磨。尋衣覓食苦奔波，依舊挨饑受餓。

嘴臉不如人，一生無發達。落地怨爹娘，如何不弄殺？我們大羅刹國沿海貧民，結伴進城，賣些海味，恰好今日新狀元遊街，等著看熱鬧。

（共蹲場角介）……

（內鼓吹，執事引末、淨、老旦戴紅、黑、白奇形面具，騎馬繞場緩行介）

【豹子令】紗帽錦袍騎俊馬，騎俊馬（內贊好相貌、好標致介），堂堂福相萬人誇，萬人誇。文章自古稱無價，偏偏我國不須他。高科一樣手能抓。

（下）（外目送點頭嘆介）老天爺，老天爺，他也是個人，我也是個人，他就該那樣尊榮，我就該這樣卑賤？未免你老人家也過於不公道了。（末笑介）不是這等說，又安知我每前生不是貴人，他每前生不是賤人？羨慕他怎的！（眾）說便說得是，到底有些氣他不過。（合）

【前腔】同是人兒有甚差？無非相貌不如他，不如他，致分出貧窮、富貴、高和下。（丑）不要瞎嘈，我有法子包你發達。（眾）甚麼法子？快些賜教。

（丑）各人歸去焚香頂禮拜渾家，求他也養個俊娃娃。

（眾）少得嚼蛆，回去罷。（譚下）（第二齣〈容炫〉）

官與民在社會、經濟地位上的差距，在這齣戲中有很具象的呈現。除了裝扮迥異之外，兩類人物在舞臺上現出的高低對比（官員騎馬，貧民蹲地）也具有象徵意義。貧民們埋怨老天爺：「他也是個人，我也是個人，他就該那樣尊榮，我就該這樣卑賤？」，「同是人兒有甚差？……致分出貧窮、富貴、高和下」——這不透露出弱勢者要求平等的呼聲麼？這齣戲雖然簡短，卻生動有力地顯示，等級尊卑的不合理存在，完全出於人爲：「大羅刹國」選材任官，文

章不論，純看相貌，而諷刺的是，判定美醜的標準又絕對可疑、可議。被讚為「好相貌、好標致」的恰好是「戴紅、黑、白奇形面具」的鬼魅一般的人物。劉清韻沒有任何其他一部劇作像《天風引》一樣，如此「醜化」社會上層有權有勢的官僚。當此劇主角馬俊厭惡了在「大羅剎國」戴假面具為官，他很戲劇性地摘下花面，對「名場客無非假面皮」、「花面逢迎，世情如鬼」的現實展開了十分犀利的批判：

（生執面具看，笑介）想我馬龍媒生在上，好端端的一種丰神，被你裝點做九幽變相。（復看，嘆介）花面逢迎，世情如鬼，舉世皆然，又豈特一羅剎國乎！（執面具起介）

【金井水紅花】試看名場客，無非假面皮。上下互相欺，概如斯滔滔一例。直是司空見慣，習久自安之，有誰個說非宜也囉！若沒這副臉兒，不獨文成繡虎不足為奇，縱使技擅屠龍也歸無濟。但得形同魑魅，榜頭便題；跡鄰魍魎，官班便躋。（第五齣〈具擲〉）

劉清韻正如上述，一方面讚美跨越等級界限的情誼，一方面突顯屠沽負販中盡有豪傑的事實，再一方面批判等級尊卑的不合理存在。藉由這三種途徑，她透露出對人與人之間真誠、平等關係的嚮往。然而，若說劉氏要破除等級制度，也不盡然。馬俊後來在象徵理想國的「龍宮」，憑他的文才受到龍王賞識，當上駙馬，並接父母至龍宮團聚。這樣的結尾，劉清韻自敘其用意是：「不向龍宮將腹坦，誰識文章司馬？父母共登仙，始信才人無價。」⁹¹但這卻大大淡化了劇本前面的社會和政治批評。最終，《天風引》也和《炎涼券》一樣，只靠主角的發跡變泰，有權有勢，「由上面」對居於社會下層的貧苦人民伸出援手。⁹²結果反突顯了等級制度的好處，將原本不合理的制度合理化了。

⁹¹ 見《天風引》之〈提綱〉。

⁹² 在第八齣〈榮驛〉中，當了駙馬的馬俊風光地重遊海市，與當初的貧賤之交——「大羅剎國」的貧民重逢，他以龍宮珍寶相贈。

四、結 語

寂寞新文苑，平安舊戰場。兩間餘一卒，荷戟獨彷徨。——魯迅〈題《徬徨》〉⁹⁹

劉清韻是目前所知中國進入現代以前最多產的女性劇作家。她的傳奇、雜劇作品無論就數量、語言、處理題材的廣度，或是思想的深度而言，都有可觀之處，但長期以來中國戲曲研究中重男輕女的偏向，使得她的作品幾至於湮沒無聞。與其他明清婦女如葉小紈、吳藻、何珮珠的戲曲作品相比，《小蓬萊仙館傳奇》總體上超越了這些女作家作品中自我呈現的抒情特性，而對戲曲的人物刻畫、敘事結構與戲劇效果方面，也表現出難得的注意。若與明清時代男性的戲曲作品相比，《小蓬萊仙館傳奇》在摹寫人物情志，描繪親子、夫妻、戀人、朋友等人際關係上，有時更為幽深細膩。且由於作者的性別，在某些戲曲題材的處理上，時有與一般男性作家不盡相同的視界和關懷點。比方說，劉清韻寫才子佳人戀愛時，沒有傳統戲曲中習見的，從男性眼光出發，對女性身體的色慾描寫。對於已婚女性在一夫多妻制度下面臨丈夫別娶的矛盾心境，她也因為能夠「同」情，而刻畫得細緻精微。

《小蓬萊仙館傳奇》依主要人物之類型來分，有五種是才子佳人戲，五種是仁人志士劇。前者無論寫的是男女婚戀（《鴛鴦夢》和《氤氳釧》），還是夫妻分合（《英雄配》、《飛虹嘯》和《鏡中圓》），都明顯地特別關注女性同胞的愛情與婚姻，以及她們處於動盪不安的大、小環境中的自持之道。在這類的劇作中，劉清韻除了表達她重情的理想，還強調女性的主體性和獨立自主

⁹⁹ 魯迅：《魯迅全集·集外集》（北京：人民文學出版社，1981年），卷7，頁150。

的意志，藉此具體呈現出女性的尊嚴與價值。劉氏的另一半劇作則不以女性或愛情婚姻為主，而是鋪寫仁人志士的道德、抱負以及社會遭遇。這類劇作（《黃碧簪》、《丹青副》、《炎涼券》、《天風引》和《千秋淚》）反映現實，批判世情，臧否人物；除了寄托著劉清韻對下層文士等社會弱勢者的同情，對販夫走卒道德的肯定之外，尚且提倡人與人之間跨越等級的界限去平等相待，互愛互重。劉清韻劇作總體所呈現的社會生活面十分廣闊，有異於許多人對女性作品所抱持的「內容狹隘」的刻板假設。

《小蓬萊仙館傳奇》雖然包含兩種不同類型的戲，然其主要思想傾向，細心推就，卻是相同的「平等」二字。男女性別定位的尊卑與社會上下層人士經濟、政治地位的等級差異，在作家的想像中，可以是自由轉換並且彼此加強的兩組概念。劉清韻的才子佳人戲裏，對傳統的「男尊女卑」、「男外女內」等性別角色和定位的超越、對女性的婚姻自主權，以及平等的夫妻關係的嚮往，是不是和她在仁人志士劇中，對男性間交往時等級界限的跨越，以及對在政治、經濟、社會地位上處於下層的弱勢者的同情與重視，為相同的「平等」思想傾向的產物？聯繫到劉氏本人由富而貧的人生經歷，以及深廣的社會關懷，這樣解釋，應該是言之成理的。

學者論及晚清戲劇，往往重視「反映時代的戲劇」，然關注的多是「反帝、反侵略」的、「提倡民主」的、「富有愛國主義和民族主義之傳奇、雜劇」。⁹⁴也有學者以戊戌變法維新運動（1898年）為限，劃分近代傳奇雜劇的創作為前後兩期，說前期（1840-1898）創作「較少與時事聯繫，基本上走的是舊傳奇寫作的老路」，而後期創作大量時事劇，「以中國最古老的劇本體制寫外國故事，『捉紫髯碧眼兒被以優孟衣冠』」（見梁啟超：〈《新羅馬》傳奇批

⁹⁴ 見趙景深：〈晚清的戲劇〉，梁淑安編：《中國近代文學論文集（1919—1949）·戲劇卷》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁45—53。另見同註²⁹，上冊，〈敘例〉，頁1。

注〉）。⁹⁵若以上述劉清韻的劇作來印證這樣的觀點，我們發現，時代的反映有時不限於寫時事（或寫外國故事），而應該考慮劇本深層的思想內容。像《小蓬萊仙館傳奇》反映了中國傳統固有的性別意識與等級觀念在近代的轉變，雖不是時事劇，卻是時代精神的反映。正因為劉清韻未嘗要直接反映時代，從她的研究中反而可以看出文學創作與其時代之間較深層的關連。此外，文學史上常見的，類似上面「守舊派與改良派」這樣簡單二分法的不足，從劉清韻的研究中也顯現出來。像她這樣，形式上用傳統的戲曲體制，內容上表面寫的又是傳統人物的情感道德，思想上卻不能簡單地視為「守舊」；她的作品的新意往往隱藏在舊式外衣的包裹之下——俞樾所評：「雖傳述舊事，而時出新意」是很有見地的。比如說，《氍毹釧》劇中兩性平等的觀念就是透過因果輪迴的解釋表達出來，而在《天風引》、《丹青副》劇中比較犀利的，有關等級制的社會和政治批評，也是利用了改編前人舊作的保障。劉清韻的戲曲作品，就其社會意義而言，也許可以視為興起於一九〇〇年前後，以梁啟超為先鋒人物的近代戲曲改良運動的先聲。

「平等」是《小蓬萊仙館傳奇》之主要思想傾向，但「委曲折衷」卻是其主要思想面貌。「平等」與晚清維新時期之時代精神息息相關，「委曲折衷」（是心理現象，也可能是寫作策略）則可以從作家的性別、性格、教養及其社會邊緣的位置加以解釋：劉清韻乃是一受舊式教育的溫婉女性，在中國傳統的父權社會裏，她是個弱勢者，但對於傳統中不平等的現象和制度，她難免因受囿於外在與內在的檢查運作，而不能暢言改革維新。她只有在表面遵守舊制的背後，隱約透露出革新的心意。在她的劇作中，因而出現了新舊思想摻雜，傳統道德與現代意識兼容並蓄的情況。比如說，她一方面贊成女性婚姻自主，一方面卻不反父權、不違父命；一方面強調濟世安民的理想，另一方面又肯定適

⁹⁵ 康保成：《中國近代戲劇形式論》（桂林：漓江出版社，1991年），頁14—18。

性陶情的人生；她一方面質疑區分官民、貴賤之等級制度的合理性，另一方面又衷心寄望落魄才人有由賤而貴，爲官做宦的管道。

最後，我們是否可以這麼說：《小蓬萊仙館傳奇》的「平等」、「折衷」特性，不僅暗示出作者個人在晚清前進與保守思想的兩端間游移，還真實地傳達出在新舊過渡時代裏，包括女性及社會下層分子等弱勢者的一種矛盾複雜的心理？他們對於新的、可能於己有利的思想制度（如男女平等、階級平等），心存嚮往，卻沒有足夠的信心能夠掌握或享有；對於舊的、於己不利的思想制度（一夫多妻或等級制度），意圖背棄，卻習慣性地感到不安和猶豫。於是在傳統與現代之間選擇了折衷，也在新、舊思潮之間「荷戟獨彷徨」——魯迅的詩句很形象地表露了女作家欲進又退，折衷委婉的心聲，同時也爲我們勾勒出《小蓬萊仙館傳奇》的大體思想風貌。

析論劉清韻《小蓬萊仙館傳奇》 之內容思想

華

璋

提 要

中國古典戲曲研究中，有關女作家作品的分析頗為罕見。筆者為彌補此一不足，乃針對晚清劉清韻十種劇作總集《小蓬萊仙館傳奇》首度進行了內容思想的仔細研討。本文包含兩大部分：第一部分討論「才子佳人戲——折衷於傳統和現代之間的女性、愛情與婚姻」，第二部分討論「仁人志士劇——傳統道德與現代精神之兼容並蓄」。在劉氏之才子佳人戲中富有特色的情節單元：（一）不違父命的婚姻自主，（二）一夫多妻制的困惑，以及（三）傳統性別角色、定位的背離與回歸，實以折衷委婉之方式表達出女作家之女權與兩性平等的意識。而在劉氏之仁人志士劇中重覆出現之二種母題：（一）濟世安民與適性陶情的徬徨，以及（二）等級的界限與跨越，則反映出女作家在尊崇傳統道德的同時，亦具有個性解放與階級平等的現代思想。

總而言之，劉清韻在《小蓬萊仙館傳奇》裏反覆質疑中國傳統的性別與階級意識，召喚兩性與社會等級間之平等互愛。由此可見出晚清維新時期之時代精神。然或因其性別、性格、教養，及其社會邊緣的位置，劉氏在作品裏所發出的呼聲並非激烈抗爭的，而是帶有調和折衷的特性。劉清韻劇作的整體思想風貌，可說是在傳統和現代之間「荷戟獨徬徨」。

A Thematic Study of Liu Qingyun's Dramatic Works, *Xiao penglai xianguan chuanqi*

Wei Hua

In the study of classical Chinese drama, little research has been done on women playwrights and their works. To make up for this lack, I have undertaken a first-time, close thematic study of the ten plays written by Liu Qingyun, a gentry woman of the Late Qing. My article consists of two main parts: first, on Liu's *caizi-jiaren* (talented scholar and beautiful maiden) drama: women, love, and marriage both traditional and modern. Second, on her *renren-zhishi* (humane and high-minded hero) drama: traditional virtues and modern consciousness. Liu's *caizi-jiaren* plays are characterized by these motifs: (a) women's own choice of mates with fathers' support, (b) problematic polygamy, and (c) breaking away from, before re-assuming, traditional gender roles and positions. By way of indirect suggestion, and not overt opposition, the authoress conveys her ideas of women's rights as well as the equality of the sexes. Prominent in Liu's *renren-zhishi* plays are two recurring motifs: (a) conflict between national service and personal enjoyment, and (b) the crossing of class boundaries. These motifs suggest that Liu, while upholding traditional virtues, holds the modern view of the liberation of the self as well

as the equality among classes.

In all, Liu Qingyun in her *Xiao penglai xianguan chuanqi* repeatedly calls into question traditional gender and class consciousness. She calls for love and equality between the sexes and among social classes. In this sense, her works reflect the spirit of her time, the Reformist era of the Late Qing. Perhaps because of her gender, character, education, family upbringing, and her marginal position in society, Liu's voice in her works is seldom intense or militant, but soft and reconciliatory. Her drama as a whole represents the authoress' vacillation between tradition and modernity.

Keywords: *Liu Qingyun* *woman dramatist* *Late Qing* *androgyny*
polygamy *gender roles* *class consciousness* *equality*
reconciliation