

酗酒、瘋癲與獨身

——清代女性彈詞小說中的極端女性人物

胡曉真

中央研究院中國文哲研究所副研究員

一、前言

彈詞小說這種敘事形式在中國新文學興起，現代意義的文學史架構建立以後，身價不高，甚至不為人知，與文學經典的概念距離遙遠。雖然鄭振鐸、阿英、趙景深、譚正璧等學者都以重視通俗文學或婦女文學的立場，為彈詞小說作了不少蒐集整理的工作，國學大師陳寅恪更曾在五〇年代賦予十八世紀女作家陳端生的彈詞小說《再生緣》以「史詩」的地位，從而引發郭沫若對這部作品的興趣，產生了一連串的相關研究，不過這些努力都未能確立彈詞小說在中國文學史上的位置。然而，在此之前的十七到十九世紀，甚至遲至二十世紀初，大量運用韻文敘事的彈詞小說不但在出版市場上廣受歡迎，在讀者的認知中也與白話小說齊觀甚至相通，這由「南花北夢」¹等用語即可窺見一端，兩者都是「說部」的一種形式。因此筆者一向以為明清敘事文學的研究，如果考慮當時的創作、出版與接受的實際狀況，不必將白話與非白話，或者散文體與韻文體斷然分開，其實可以讓我們更全面地觀照中國敘事文學的發展面貌。不過，韻文體彈詞小說本身研究傳統的成熟度遠遠不能與白話小說相比，顯然還需要一段時間的獨立處理，彰顯其特質與重要性之後，才能進一步放在中國小說的脈絡裏觀察。以是，本文將以人物典型為線索，探索彈詞小說文類內部典範的確立與轉化等問題。同時，

¹ 乾隆間人楊芳燦 (1753-1815) 語，原文為：「楊蓉裳先生嘗稱南花北夢，江西九種。南花謂《天雨花》，北夢為《紅樓夢》，為二書可與蔣青容《九種曲》並傳。」見蔣瑞藻編，江竹虛標校：《小說考證·續編》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁396。

筆者也發現，雖然一般認為中國小說在十九世紀後半期已進入衰落期，但女性創作的彈詞小說在此一時期仍然相當活躍，而且可以觀察到一些現象，暗示了女性對自我與世界的理解已出現重要的轉變，對人生的抉擇也有了更多的想像，並在作品中以彰顯或者壓抑等各種方式表現出來。

彈詞小說與女性關係密切，早經學者多方討論，要之，彈詞小說是清代女性創作敘事文學的重要形式選擇，而且其發展亦有系譜可尋。《再生緣》在女性彈詞小說中具有樞紐性的經典地位，這其實不待陳寅恪在二十世紀中為其驗明正身，早在小說流傳當時（跟許多著名的白話小說一樣，此書的創作與流傳是並行的），其典範位置就已經為讀者以及後起的創作者所認可。《再生緣》接續既存的女性彈詞小說《玉釧緣》²，承繼並發揮女扮男裝的情節設計與作者夾插自敘的形式設計等特質，於是建立了女性彈詞小說的敘事傳統，不斷為其後的作品所繼承、發揚、轉化或者抗拒³。以《再生緣》為中心的女性彈詞小說傳統的共同特質之一是「為女性張目」⁴，因此「女英雄」自然是多數作品的中心人物。然而，構成女英雄的質素是共通如常的，還是變動不居的？尤其，當女英雄的某種人格特質被推向極限時，將會產生特異的人物典型，這些極端的女性人物無法為一般的女性價值所規範，在女性文本中也往往被置放在邊緣甚至負面的位置。然而，卻往往是這類極端人物，而不是小說的第一正面女英雄，洩漏了文本的天機。以下本文將以女性彈詞小說中的三種極端人物典型為例，探討這種現象。筆者探討的對象包括酗酒的母親、瘋癲的妻子，以及獨身的女兒。

二、酗酒的母親

酗酒在中國古典文學中似乎從來不是一個問題，更絕不是一個女性的問題。在談到中國的飲酒文化時，最常被引用的資料就是《左傳》莊公二十二年提到的「酒以成禮」。再者，則是酒的為樂、助興、解愁，以及文學刺激等作用⁵。這

² 《玉釧緣》本身又接續《大金錢》與《小金錢》彈詞小說（作者性別不明）而來。

³ 彈詞小說以《再生緣》為中心建立女性敘事傳統的討論，可參見拙著：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》（臺北：麥田出版，2003年），特別是第一章〈女性小說傳統的建立——閱讀與創作的交織〉，頁21-86。所謂「作者夾插自敘」，指的是作者往往在小說回首與回末插入相當篇幅的自述文字，內容包括季候描寫、寫作過程、成長經歷、人生遭逢以及個人心緒等等。

⁴ 鄭振鐸：《中國俗文學史》（上海：上海書店，1984年），下冊，頁371。

⁵ 例如，有學者指出，「酒以成禮」與「為樂」是中國酒文化的兩大基石。在文學作品中，

些理解或者強調飲酒的儀節與美學的層次，或者強調飲酒與淫樂之間的互乘效果；而婦女在其中扮演的角色，或者是備酒漿的司蘋蘩者，或者是淫樂活動的成員。然而基本上這些對飲酒的理解並沒有性別的針對性，也可以說根本不考慮女性。中國婦女當然是飲酒的，也有婦人嗜酒善飲的紀錄，但無論是歷史上的婦德論述，或者現代學者對婦女生活史的研究，都很少論及婦女與飲酒的關係，顯見這並不是一個有討論價值的議題。傳統醫家也並不針對飲酒與婦女健康的關係進行討論⁶。在女教類書籍中，偶爾可以發現有關婦女飲酒的討論。例如，《女論語》提到：「凡為女子，當知禮數。……如到人家，……主若相留，禮筵待遇，酒畧沾唇，食無叉筋，退盞辭壺，過承推拒。莫學他人，呼湯呷醋，醉後顛狂，招人怨惡。」⁷又或：「婦禁十三……三曰無故聚飲，即有事飲酒，不得沉醉。」⁸再如：「女戒……莫輕赴酒席，……莫酒醉失儀。」⁹不過，這些與飲酒相關的女教有一共同特點，亦即婦女飲酒需有節制，而且重點在於公開場合的「知禮」，恐怕婦女在宴席中酒醉顛狂失儀。這些都不是本質性的考慮，也就是說，飲酒或過量飲酒對婦女的道德、健康、日常時間控制、持家能力等是否發生影響，並不在女教書的思考範圍內。儒者雖然偶有以飲酒與否判定婦德的言論¹⁰，不過並不特別受到注意。

文學傳統裏令人印象深刻的女性「飲者」不太多，賣酒的倒不少，從當壚的卓文君到開黑店的母大蟲，歷歷可數。不過敘事文學裏描寫女性在日常生活中飲

《金瓶梅》的酒是淫樂的媒介，《紅樓夢》的酒是雅趣之樂，《儒林外史》的酒是文人澆愁解恨、暫時解脫的工具。李裴：〈文學與酒文化——《金瓶梅》、《紅樓夢》、《儒林外史》飲酒藝術表現及文化哲學含蘊之比較〉，《貴州社會科學》1996年第1期，頁64-69。

- ⁶ 中醫基本上認為酗酒可以致病，非攝生之道。漢代的《黃帝內經·素問》就一再提到「以酒為漿」的危險，這是沒有性別針對性的觀察。後世醫家曾特別指出酗酒對男精有損，但除了孕婦以及個別飲酒傷身的醫案以外，並未針對酗酒與婦女進行討論。這當然可能是婦女飲酒的現象不足以引起醫者的注意，但也可能是醫者認為同樣的飲酒習慣，對女性健康的威脅不若對男性來得明顯。感謝張哲嘉教授提供醫療史方面的資料與意見。
- ⁷ [唐]宋若華：《女論語·學禮章三》，收入[清]陳宏謀編：《教女遺規》（上海：上海古籍出版社，1997年《續修四庫全書》，第951冊影印清乾隆四年至八年培遠堂刻匯印本），卷上，頁9a-b。
- ⁸ [明]王之鈇：《王朗川言行彙纂》，同前註，卷下，頁26a-b。
- ⁹ 作者不詳：《女訓約言》，同前註，卷下，頁31b、32b。
- ¹⁰ 例如[明]解縉在〈先妣高太夫人鑑湖阡〉一文中，提到其母嘗曰：「先姑有言，婦人嗜酒，決非貞良。」解縉：《文毅集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》，第1236冊），卷12，頁32b。

酒的場面比較多，尤以世情類小說為著。《金瓶梅》中的女性多飲酒，而且飲酒總是與淫樂合為一體。《紅樓夢》也有不少閨秀們飲酒的場面，多與詩社活動或家庭宴樂有關，也有幾處喝醉的描寫，劉姥姥醉臥怡紅院就不必說了，第四十四回裏「鳳姐兒自覺酒沈了，心裏突突的往上撞」¹¹，果然就鬧出事來；第六十三回怡紅夜宴，芳官醉酒，竟在寶玉身邊睡了一晚。至於第八十回寫夏金桂「生平最喜嚼骨頭，每日務要殺雞鴨，將肉賞人吃，只單以油炸的焦骨頭下酒」¹²，這個喝酒的形象帶有恐怖氣氛，活脫是潑婦性情大變的行徑，合該併入下文有關「瘋癲」的討論了。《紅樓夢》裏小姐們醉酒的紀錄很少，只有第六十五回尤三姐借酒教訓賈珍、賈璉，表現其性情剛烈；另一次是第六十二回史湘雲醉臥，她醉酒後所表現的天真豪爽之態，向來為讀者所鍾愛。但是《醒世姻緣傳》裏薛素姐性情大變後的行為特徵包括「吃雞蛋，攬燒酒」，敘事者就說這「不像個少年美婦的家風」¹³，這裏倒是很明確地指出喝酒不是良家女子所當為。至於《醒世恆言》裏「蔡瑞虹忍辱報仇」故事中的蔡夫人田氏，與見了酒就不顧性命的丈夫兩人「也不像個夫妻，到像兩個酒友」¹⁴，終因吃酒誤事，全家在旅途中被害。這些敘事對女性飲酒的描寫相當多樣化，也沒有固定的價值判斷。

那麼，在文學傳統中女性自己是否，又如何表現女性與飲酒的關係呢？少數曾考察女性詩詞與飲酒之關係的論文發現了若干比較有代表性的例子。例如《全唐詩》收有〈答諸姊妹戒飲〉一詩，詩云：「平生偏好酒，勞爾勸吾餐。但得杯中滿，時光度不難。」¹⁵作者蔣氏是吳越時湖州司法參軍陸濛之妻。蔣氏嗜酒成疾，很可能已經到了現代人認知中酗酒的程度，由詩意判斷，這應當與她對生活的不滿有關。宋代則被認為是女性酒文化的高潮，女作家經常使用酒意象¹⁶。宋代文學中的女性飲酒現象最受研究者青睞的自屬李清照。李清照由少年到晚年的

¹¹ [清]曹雪芹、高鶚：《紅樓夢（三家評本）》（上海：上海古籍出版社，1988年），上冊，頁698。

¹² 同前註，下冊，頁1329。

¹³ [清]西周生：《醒世姻緣傳》（臺北：世界書局，1962年），頁463。

¹⁴ [明]馮夢龍編刊，魏同賢校點：《醒世恆言》，收入《馮夢龍全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），第4冊，卷36〈蔡瑞虹忍辱報仇〉，頁793。

¹⁵ 見[清]聖祖御製：《全唐詩》（臺北：明倫出版社，1971年），第11冊，卷799，頁8995。

¹⁶ 例如張玉嬾〈石榴亭諸父夜酌〉詩：「永漏報高閣，榴亭出夜筵。紫檀熏寶鼎，銀燭散青煙。靈籟生脩竹，香風入夏絃。露濃羅袖重，歌過酒盃傳。諸婦酣春夢，雙娥失翠鈿。玉山推不倒，看月背花眠。」見[宋]張玉嬾：《張大家蘭雪集》（北京：中國書店，1985年《託跋塵叢刊》，第6冊影印戊辰夏日涉園雕版本），卷下，頁6a-b。

詞作都常提到飲酒活動與醉酒情緒¹⁷，甚至有學者提出統計資料，試圖證明酒在李清照作品中出現的頻率還高於李白。同時，李清照青年時期所描寫的飲酒活動或是風雅，或是閨思，晚期則多出於南渡後的身世愁緒，可以說與她的生命緊密結合¹⁸。不過，討論李清照飲酒的研究者多認為這是一個特例，酒本是男子事，李清照乃是因為生有「丈夫氣度」，受到文人詩酒文化陶融，又有身世之恨，所以才會在作品中大量表現飲酒¹⁹。李清照之外，朱淑真的詞作也常提到飲酒甚至醉酒²⁰，這也跟她的生命經驗脫不了關係。

宋代以後的女詩人便少有如李清照這般引人注目的例子。當然，明清女性詩詞作品中並不乏與酒有關的詞語或意象，尤其妓女的作品更較常出現與飲酒相關的描述。只是這些大半屬於文學成規的運用，例如送別的作品便常提到儀式性的離酒。也有少數讓人比較印象深刻的例子，例如陳文述的女弟子吳飛卿²¹的〈青玉案〉詞說：「濁酒澆來心自警。歡時偏醉，愁時偏醒，何處商量準？」²²徹底

¹⁷ 名句如〈如夢令〉「常記溪亭日暮，沈醉不知歸路」；〈如夢令〉「昨夜雨疏風驟，濃睡不消殘酒」；〈聲聲慢〉「三盃兩盞淡酒，怎敵他，晚來風急」；〈菩薩蠻〉「故鄉何處是？忘了除非醉」等。見〔宋〕李清照著，王仲聞校注：《李清照集校注》（臺北：漢京文化事業公司，1983年），頁7、8、64、13。

¹⁸ 有關李清照詞作中飲酒描寫的探討，可參見綦維：〈易安詞與中國酒文化〉，《山東社會科學》2002年第2期，頁116-118；傅興林：〈從飲酒詞看李清照的情感歷程——兼論其飲酒詞的特點及文化成因〉，《漢中師範學院學報》（社科版）2002年第5期，頁64-69；謝憶梅：〈酒意翻作愁情——從李清照的作品看酒文化對文人創作的影響〉，《丹東師專學報》2000年第1期，頁49-51。趙孝萱也特別舉出李清照詞中所表現的飲酒情態，參趙孝萱：〈宋代才女詞人女性書寫的非「陰性」特質〉，收入黎活仁等編：《女性的主體性：宋代的詩歌與小說》（臺北：大安出版社，2001年），頁27-28。

¹⁹ 傅興林：〈從飲酒詞看李清照的情感歷程——兼論其飲酒詞的特點及文化成因〉，頁68-69。

²⁰ 朱淑真作品如〈春霽〉「消破舊愁憑酒盞，去除新恨賴詩篇」；〈訴春〉「婦滯酒杯消舊恨，禁持詩句遣新愁」；〈雪晴〉「冷侵翠袖詩肩聳，春入紅爐酒量寬。簾外有山千萬疊，醉眸渾作怒濤看」；〈圍爐〉「如今獨坐無人說，撥悶惟憑酒力寬」。見〔宋〕朱淑真撰，〔宋〕鄭元佐注：《朱淑真集注》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁5、10、87、165。鄭垣玲：〈閨閣才女朱淑真飲酒詩的修辭藝術〉，中國修辭學會等編：《修辭論叢》（第三輯）（臺北：洪葉文化事業公司，2001年），頁797-822。亦可參趙孝萱：〈宋代才女詞人女性書寫的非「陰性」特質〉，頁27-28。

²¹ 吳規臣，字飛卿，一字金輪。江蘇金壇人，長洲知縣顧鶴室。著有《曉仙樓詩》。《西泠閨詠》稱其工詩、善畫，花鳥神似南田，旁及醫方、劍術，閨閣中未易才。見〔清〕陳文述：《西泠閨詠》（臺北：新文豐出版公司，1989年《叢書集成·續編》，第232冊），卷16，頁3a。

²² 〔清〕丁紹儀編：《清詞綜補·續編》（北京：中華書局，1986年），頁1378。原詞為：「煙痕催暮風絲冷。算只有、懷心領。逝水年華真一瞬。春花多笑，秋花多病。都是傷心

質疑借酒澆愁的有效性。倒是女戲曲家曾在作品中就飲酒的主題發揮，將飲酒與女性對一種開放的生命的嚮往聯結起來。例如華瑋就曾經討論過吳藻在現實生活中曾自寫男裝的「飲酒讀騷」小像；在其劇作《喬影》（1825）中，也描寫才女謝絮才在書齋中一面展玩自己的男裝畫像「飲酒圖」，一面飲酒抒懷，感嘆為女身所限，才華難伸，以此比附「屈原、李白的文學傳統」²³。另一位女戲曲家王筠也在其作品〈鷓鴣天〉中提到：「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。」²⁴飲酒同樣既是表達志向的方式，也是抒解沉痛的管道。不難發現，不論是李清照、吳飛卿，或者吳藻、王筠，這些具體描寫飲酒經驗的女作家似乎常具有中性氣質，也以某種方式複製傳統上被視為男性的行為。其實，《紅樓夢》所描寫的幾個喝酒的女性人物，如鳳姐、尤三姐、湘雲等，也有類似的特質。也就是說，飲酒或者較大量的飲酒，其實是華瑋所謂女作家的「擬男」²⁵現象的一種表現方式。

女性彈詞小說也極少寫女性飲酒，如果寫到，也多半有情節發展上的要求，例如《再生緣》裏孟麗君女扮男裝身分敗露的關鍵就在她錯喝了皇太后所賜的三杯玉紅御酒（第六十四回）。就筆者所知，惟一一個描寫女性大量飲酒的例子出自十八世紀末朱素仙的《玉連環》。由於這部書尚未廣為學界注意，在此必須先略作說明。《玉連環》彈詞，一名《鍾情傳》，雲間女史朱素仙撰，有嘉慶乙丑（1805）雨亭主人〈序〉，今存一八〇五年版及一八二三年亦芸書屋刊本。根據〈玉連環序〉：

雲間朱氏，貧家一女子也。少孤寡，有德性，嗜學頗博。註《周易》，擅詩賦。至晚年，亟愛盲詞；常邀太倉項金姊彈唱諸家傳說。語人曰：聽其音，則有響遏行雲之妙；味其文，而無勛正淫邪之美。僅可悅世人之耳，不堪娛帷薄之目也。因此作《玉連環》，又名《鍾情傳》，授項歌之。……後數年，朱與項相繼而亡，則《玉連環》之音韻，亦從而與之俱亡。嗟嗟！何《玉連環》之遭遇如此耶！幸伊戚鈞亭吳公拾來與予。予見之甚喜，遂錄存其稿，時常于綠陰深處，欹枕而歌之。未及三疊，則悲歡

境。危樓鎮日無人凭。小立也，拋清茗。濁酒澆來心自警。歡時偏醉，愁時偏醒。何處商量準。」

²³ 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2003年），頁121-124。

²⁴ [清]王筠：《繁華夢》（乾隆年間懷慶堂刻本），第2齣〈獨嘆〉，卷上，頁2a。

²⁵ 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁99。

離合之情，冶艷美麗之態，畢現於眉睫間矣。……適吾友金君步雲，自橫山北麓之逋翁村來謁，余因出抄錄《鍾情傳》與之，並坐展閱，便贊賞稱道久之，幾至廢寢忘食，人皆笑以爲痴。……遂付之剞劂，願與天下知音者共之！願與後世天下之知音者共之！庶不負此《玉連環》，而《玉連環》亦幸天下後世酷愛之有人矣！時龍飛嘉慶十年歲次乙丑九月上浣錄于環春閣中。²⁶

序文有幾個值得注意的地方。首先，序者雨亭主人與朱素仙有私人淵源。第二，《玉連環》作於素仙晚年，此序又作於素仙死後，因此可以推知小說的創作時間當是十八世紀末。第三，素仙是貧家女子，按照素仙自己的說法，是「農家子」²⁷。這個身分認同與絕大多數以閨秀自許的彈詞女作家不同。第四，素仙與彈詞的接觸首先是音聲的，然後才是書面的。她的背景容許她直接與女彈詞藝人接觸。根據序文，她創作的本意是爲了演出，而且也得到了實踐²⁸。可惜的是我們仍無法由序文得知素仙與項金姐互動的方式，究竟是彈詞女藝人也能識字？還是素仙口授？第五，參其文意，朱素仙創作當時，恐怕並不熟悉其他女性的彈詞著作。這其實是合乎實情的，因爲包括《再生緣》及其後一系列的作品，都要等到一八二〇年以後才陸續出版刊本，造成女性彈詞小說的流行²⁹。朱素仙寫《玉連環》大約與陳端生寫《再生緣》的時間所差不遠，因此也算是比較早期的女性彈詞，她很可能還沒有機會接觸其他女性作品。

由序文提供的背景出發，也就容易解釋《玉連環》的形式特點。以《再生緣》爲中心的女性彈詞小說有一些共通之處，包括作者是官宦家庭出身的閨秀，作品用七字韻文行文，是長篇的敘事體。如果用早期學者研究彈詞所使用的分類觀念的話，那麼這批作品全部屬於「文詞」³⁰、「國音彈詞」³¹或者「敘事體彈詞」。《玉連環》卻似乎不屬於這個傳統。除了作者不出自宦門以外，還有許多

²⁶ [清]雨亭主人：〈玉連環序〉，見[清]朱素仙：《繡像玉連環》（道光癸未年[1823]亦芸書屋刊本），卷首，頁1a-2b。本文引用爲上海圖書館藏一八二三年版。

²⁷ 《玉連環》七十六回結尾詩曰：「詞人本是農家子，鄙語蕪辭多小疵。後三倘有希奇事，耕作餘時再及些。」同前註，第76回，頁47b。

²⁸ Wilt Idema 也注意到《玉連環》是唯一與彈詞藝人有直接關係的女性彈詞創作。參 Wilt Idema and Beata Grant, *The Red Brush: Writing Women of Imperial China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004). pp. 729-734。

²⁹ 例如侯芝在一八二一年以後連續爲坊家編輯《玉釧緣》、《再生緣》、《金閨傑》、《再造天》、《錦上花》等彈詞。

³⁰ 趙景深：〈序〉，《彈詞考證》（臺北：臺灣商務印書館，1967年），頁1-2。

³¹ 鄭振鐸：《中國俗文學史》（上海：上海書店，1984年），下冊，頁348-383。

形式上的歧異之處。例如，文詞系統的女性彈詞小說多用七言或多言回目，但《玉連環》的回目則是二言，與底本式彈詞（或稱「唱詞」、「小本彈詞」）接近。文詞系統的女性彈詞都是敘事體，《玉連環》則是敘事夾帶代言，有角色（如「正生」、「小生」、「正旦」、「作旦」、「花旦」、「小旦」等），有白口，有曲牌（如【箭腔】、【江兒水】、【園林好】、【點絳脣】等）。而且對話多，敘事少，是所謂「代言體」彈詞。同時，對話也大量使用「土音」（「吳音」），並且有不少插科打諢的戲謔場面，其表現手法與書場比較相似。這些形式上的特點，都與朱素仙的個人背景以及她寫作時所採取的模式有關。換言之，《玉連環》的敘事形式與敘事語言都代表與閩秀彈詞不同的另一模式。不過，在往後的發展中，《玉連環》模式並未成為女性彈詞小說的主流。

在接觸過多種閩秀彈詞作品後，《玉連環》對筆者而言是個相當新鮮的閱讀經驗。相對來說，《玉連環》的文字較乏辭藻，一開始讀來頗有俚俗之感；小說不但結構較為鬆散，也無意於突出特別的創作旨趣，不像所謂「彈詞三大」³²有明確的敘事線索與強大的意旨。但是另一方面，《玉連環》的語言更輕鬆自然地在雅與俗之間流動，尤其對話的進行，不論是口白或者唱詞，都相當靈活生動，更接近彈詞演出的效果，這是閩秀的彈詞小說遠不能及的。在內容情節方面，《玉連環》雖然仍舊打著高官顯宦的招牌，其實所描述的往往更像是市井鄉里普通人家的生活。更重要的是，作者的道德標準顯然也與閩秀彈詞小說有別。也就是在這裏，我們遭遇了女性彈詞小說中的頭號酒娘子。

這位酒娘子夏侯夫人梁氏是小說男主人翁梁子玉的姑母，她年過花甲，兒女五人，言動皆謔，並不能給讀者任何女性丰韻的聯想。這個人物一出場就把自己定義為一個酗酒者，而且還有一整套女人合當醉酒的理論。梁氏的出場詩就說：「一世少愁腸，樂則體胖心廣。多半昏昏在醉鄉，榮華合與癡人享。」³³她接著提到要去為葉家表姊張夫人上壽，順便調解葉家的夫妻關係，她建議的方法是：

他一生最喜看小傳，我在紅芝侄女處，借得《玉連環》一部，攜去與他看看，由他煩惱，看了也要笑將起來。張夫人，張夫人，只為你不曾飲酒，所以不會快活。〔唱〕一樽在手最逍遙，把那閒是閒非盡撇拋。醉時只要昏昏睡，那有功夫把閒氣淘。〔白〕老身未曾飲酒之時，也常與相公費氣，鬧得來〔唱〕夜桶翻身鍋底碎，〔白〕停無片時，〔唱〕船頭相罵又

³² 指《天雨花》、《再生緣》、《筆生花》三部彈詞小說經典作品。

³³ 朱素仙：《繡像玉連環》，第43回，頁39a。

話船梢。〔白〕後來得了飲酒的妙訣，〔唱〕天塌大事非干我，朝朝吃得醉醺醺。³⁴

梁氏這個人物在小說裏的身分是太守夫人，不過她的自述倒更像尋常人家的婦道。這段自述以及後文中有幾個反覆出現的主題。首先是婦女與小說的關係。小說人物中，梁氏本人、葉家表姊，以及姪女梁紅芝都是「小傳」的愛好者。梁氏以《玉連環》為例，看來小傳當指彈詞、小說一類的書籍。女性嗜愛小說，而且毫不掩飾，這與閨秀彈詞中左遮右掩的搖擺態度大不相同。第二，梁氏惱來會掀淨桶、砸鍋子，是個不折不扣的悍婦。本回稍後，梁氏與姪子梁子玉談及女兒親事，表示若丈夫有一言半語，「管教他，〔唱〕扯得身上紅袍雪粉碎，打得他頭上烏紗歪半邊」³⁵。這個諾言在第四十八回也如約實踐了。另一方面，她也是個滑稽小丑，無法自制地不斷開玩笑。例如第四十三回就有一大半都在寫梁氏跟姪子所講的笑話。最後，醉酒是梁氏的最終歸宿。她在出場時自稱朝朝醉酒，之後她迎接丈夫夏侯大人的臺詞則是：「醉薰薰，黑地昏天，笑呵呵，聽酒話連篇。〔醉白〕哈哈！你回來了！」³⁶雖是小說人物，但這位酒娘子卻具有十足的舞臺效果，她的聲口與姿態都顯示她是一個無可救藥的酗酒者。梁氏相信醉酒是解決女性一切煩惱的訣竅，她的選擇豈不與眾多在個人困厄或者政治混沌中以酒為鄉的文人相同嗎？而與男性文人的處境同樣矛盾的是，醉酒其實並未解決問題，否則聲稱沒時間閒淘氣的梁氏也不必與丈夫大打出手了。

其實，醉酒並沒有讓梁氏萬事不在意，倒反而使她潑悍的行爲與玩笑的態度有了著力點，更好借題發揮。梁氏這個角色身為妻子與母親，顯然對生活懷有深刻的不滿，因此沉溺於酒。她的言語與行爲好似充滿笑鬧，是個輕鬆的喜劇人物，但是又隱含著悲傷的背景及酷烈的暴力傾向。從這個角度看，梁氏這個人物是個不折不扣的小丑。

梁氏在小說情節上的作用，主要是拒絕丈夫為女兒安排政治婚姻，執意讓女主角之一的夏侯淑秀嫁給無名無產的書生梁子文。不過，這個角色其實也與作者之間存在神秘的連結。《玉連環》的第四十三回好像是一個特意安排的寫作遊戲，不但由醉酒的女小丑領銜主演，更好像是由許多的笑話與遊戲串連起來的。其中最大的遊戲，就是以《玉連環》本身作為目標。梁氏一出場就提到要將從姪女紅芝處借來的《玉連環》借給表姊解悶，稍後紅芝前來，梁氏便質問：「〔

³⁴ 同前註，第43回，頁39b。

³⁵ 同前註，第43回，頁41b。

³⁶ 同前註，第48回，頁17b。

女，爲何這《玉連環》五卷中，少四十四回？……那得個閒人續了一卷也好。」紅芝於是提議要求梁氏的表姊葉夫人續這兩卷。在情節裏故意置入小說的題目等這一類的遊戲設計，其實在彈詞小說中屢見不鮮，倒也不算稀奇，但是《玉連環》這一回在正文結束後又附了一段說明：

此一回諒親戚各歸府第，不必再敘。葉夫人者，乃素仙之親也。欲葉氏續之，因借夏侯母口中言出，葉竟不續。後數十年，乃金生補出〈錢別〉、〈榮行〉二回。〈拜年〉乃素仙文章。³⁷

按，「錢別」、「榮行」、「拜年」分別是小說第四十四到四十六回的回目，而第四十四回也註明「橫山金補」。金生當即序文提到的金步雲。這段文字相當撲朔迷離。這段話透露內情，所以最可能出自作序的雨亭主人之手。那麼，邀請葉夫人補齊所缺兩回的，是當年的朱素仙刻意留白，然後邀請親戚葉夫人（很可能是《玉連環》創作時期的第一手聽眾與讀者之一）共同創作？還是雨亭主人得到手稿後，試圖請原作者的親戚補出但未成功？若是後者，那就表示雨亭主人或金生也對第四十三回動過手腳，把請葉夫人補續的事情交代出來。但是這就無法解釋爲何在請續不成後，仍要保留葉夫人這一段。因此，筆者以爲前者的可能性比較大。這麼一來，問題就更有意思了。小說裏，葉夫人是梁氏的親戚，梁氏拿小說供她閱讀，調解她的情緒，打趣她的識字水準³⁸，並且打算要求她補續《玉連環》第五卷所缺的兩回。現實中，根據四十三回回末的說明，朱素仙的確有位親戚姓葉，而且素仙曾請她補續四十四、四十五回。對照下來，那麼梁夫人其實部分是朱素仙的化身了。

作者安排某個人物作爲自己的代言人，這在小說中也很常見。朱素仙設計了一個酗酒的老婦人作爲替身，然而梁氏的形象與現實中素仙的生活是否有所反映，是無關緊要的。重要的是梁氏這個人物與作者有所重疊後，她的形象便形成了一種敘事的動力，而醉酒便是此一動力的象徵。在酗酒形象與年老母親的身分的保護傘下，梁氏在意識昏暈中釋放著衝動、遊戲、鬧劇與暴力，在在經由她肥胖的身軀與酒味的氣息向外噴發。她不自制，也沒人制得了她，但是這個人物卻並未被妖魔化。在閩秀系統的彈詞小說中，我們尋常看到慾望、挫折、憤怒與壓抑，但在《玉連環》的梁夫人這個角色上，我們才見識了一種歡樂、恣縱又不需要受到規訓懲罰的女性力量。她也令人聯想到希臘的酒神戴奧尼索斯

³⁷ 同前註，第43回，頁45b。

³⁸ 梁氏先是開玩笑地說葉夫人只認得「玉連環」三個字，然後又說她其實能認得《千字文》，所以一定要請她補續。

(Dionysus)，誠如尼采在《悲劇的誕生》一書中所示，希臘悲劇與喜劇的起源都是酒神的祭典，因為酒神狀態正是悲與喜、痛苦與狂歡、毀滅與再生等衝突元素的交織激盪³⁹。這種強大的「醉」的意志力量竟賦予一個女性的人物，這更促使我們重估《玉連環》的「草莽性」在女性文學上的意義。

梁氏醉酒的力量不但使小說增加了嬉笑怒罵的層面，也帶出小說在道德界線上的模糊鬆動。《玉連環》無論對男女感情、婚姻關係甚至貞節觀念都相當寬容。梁氏作主將女兒淑秀嫁給書生梁子文，明知將遭到丈夫反對，索性趕在丈夫回家以前，讓女兒坐了一乘小轎，直接住進梁子文家裏，形同私奔。父親回家後將女兒搶回，打算另配他人，女兒自然不從，寧可躲進尼庵。其實，類似這種家長嫌貧愛富，女兒矢志不移的故事，通俗小說裏儘有，尼庵也是必備的場景。然而在《玉連環》裏，這件事的始末卻好似從不與禮儀或貞節相關。母親與女兒不在乎六禮全備，父親不在乎女兒實際上已經成婚，顯然也不認為以後他安排的新丈夫會在乎。同時，雖與《再生緣》時代接近，但女扮男裝的情節在《玉連環》中並無所謂女性自覺的作用，倒是方便了跨越性別疆界的感情的發展。扮裝的女主角王文彩與梁子玉以兄弟相稱，彼此鍾情，第十四回寫兩人重逢時，二人「四目相窺，依依眷戀」，旁觀者「只認是兒女私情」，敘事者卻說：「那曉得他兩個是好朋友，即使王小姐果是男兒，今日相逢，亦有這般情思。」之後子玉得知文彩是女，感嘆：「他如今還是吾朋友，不是吾朋友？〔唱〕是朋友難將友愛屬閨人，非朋友撇他不下舊交情。」又說：「吾那王文彩的賢弟，你必是，〔唱〕心中撇不下吾知心友，才人畢竟愛才人。俺情因愛你才華美，卿意應憐吾才思深。那知道兩才既合仍難合，才多福薄古猶今。」⁴⁰另一方面，被錯許王文彩的女子謝蕙心也對王文彩相思不盡，但並不是因為「女子不二嫁」的道德規約，而是愛慕王文彩「憐香惜玉」、「一笑春風百媚生」，所以「無論他男人與女人」，聲稱要堅守與王文彩的婚姻⁴¹。經過女扮男裝以後，這三人慕色憐才，並不把性別看做限制。而一旦感情事件回到單純的兩性關係時，小說的態度也很寬大。梁子玉曾夜訪恢復女裝的王文彩，甚至打算走入床帷，雖被文彩責以失禮，但兩人仍在閨中私語良久，互訴衷情⁴²。未婚男女閨中夜語，閨秀的彈詞作

³⁹ 尼采對酒神迷狂境界的論述參見 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, tran. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1967)。

⁴⁰ 朱素仙：《繡像玉連環》，第14回，頁45b-47a。

⁴¹ 同前註，第53回，頁51a-52b。

⁴² 同前註，第23回，頁48a-50b。

品中的正面人物是絕不會發生這種事的，這倒比較接近非女性作品的婚戀故事中的情節。小說貞節觀念之寬鬆在孫凌雲、梁紅芝與趙月哥這三個人物的故事中表現得最清楚。丈夫孫凌雲原是不羈浪子，妻子梁紅芝則是嚴謹佳人，凌雲沉溺嫖賭，紅芝規勸無門，因此設下計謀，先私下買了賣身葬父的月哥為妾，並將私產託付給月哥。凌雲蕩盡家產後，竟然起意賣掉房子與妻子，於是男裝的月哥出面作了買家，與紅芝假扮夫妻。孫凌雲再次走投無路以後，投奔月哥家為僕，飽受煎熬，最後悔悟成人，與紅芝、月哥復合。當凌雲為僕時，曾因思念舊情而私通「主母」，並且希望有朝一日可以把她贖回。這是一個通俗的浪子回頭金不換的故事，故事裏一般有敗家子、智慧的妻子、靈巧的小妾等角色。值得注意的是，雖然一切都是一場騙局，但是鬻妻這種事畢竟只會在下層階級出現。而且紅芝這個角色在過程中被買賣、再嫁、又涉嫌通姦，但即使在真相大白以前，小說敘事也從未安排紅芝遭受任何旁人輕視或指責。在閨秀的彈詞作品中，從未出現這樣的安排。

所以，《玉連環》不但在語言與形式上比較接近演出，人物的言行比較接近一般人，似乎道德標準也是通俗化的。有趣的是，《玉連環》在回目之前列有十六項「小說所無之病」，包括：

一無男扮女裝；一無私訂終身；一無先姦後娶；一無淫女私奔；一無失節之婦；一無謀財害命；一無牢獄之災；一無陷害殺人；一無私通外國；一無奸佞專權；一無仙法傳授；一無鬼怪妖邪；一無僧道牽連；一無夢寐為證；一無穿窬偷竊；一無強搶逼婚。⁴³

「十六無」比較可能出自編者之手，因為小說是作者身後出版的，而且「十六無」所暗示的觀念有文人的影子。此處所列，倒的確是傳統小說的程式大全，大多數女性彈詞小說也不免於此，《玉連環》若能逃脫這些俗套，其實很是難得。當然，我們也可以找出一些漏洞，例如，小說雖然沒寫男扮女裝，卻有女扮男裝⁴⁴；夏侯淑秀、梁紅芝等人物的故事，未必不能解釋成「私奔」或「失節」。換句話說，《玉連環》當然有一些基本的道德要求，但是在這個範圍以內，不但青年男女間的主動愛悅之情可以接受，就連不貞的行為也可以通融。這部小說裏有兩種相對的勢力，一種主導著遊戲、玩笑、衝動與暴力，一種力圖堅守一定的倫理與社會秩序，而作者則透過猶如梁氏一般的醉眼來平衡這兩者之間的關係。

⁴³ 同前註，頁1a-b。

⁴⁴ 這可能是因為小說中的男扮女裝往往是意圖完成姦情，女扮男裝則不然。

三、瘋癲的妻子

瘋女人具有強烈的敘事與舞臺效果，也很容易賦予特定的象徵意義或者道德判斷，無論在小說或戲劇中都是一種有力的人物設計。傅科 (Michel Foucault) 早已說明瘋癲不只是一個醫學的問題，不但瘋癲與理性的界線隨著歷史而改變，人們看待瘋癲的方式也在改變，甚至還對應著十七世紀以降西方理性主義的權力的逐步擴張⁴⁵。另外，在十八世紀以後英國的文化傳統中，瘋癲甚且被賦予強烈的性別聯想，在隱喻的層次上成爲一種陰性的疾病。簡單的說，由於女性在象徵系統中歸於非理性的那一端，在身體上又有特屬於女性的生理週期的「缺陷」，所以被認爲在本質上就與瘋癲相通，或者說，瘋狂是女性傳統最重要的代表之一⁴⁶。在女性主義者的眼中看來，瘋女其實可以視爲女性主義的象徵，尤其十九世紀英國女小說家筆下那些神出鬼沒的瘋女，更具象地呈現了作者對父權社會的怨憤⁴⁷。無庸贅言，傅科對瘋狂與西方文明之關係的論說無法直接在中國的歷史文化中複製。而從中國醫療史的觀點來看，雖然在明清以後，的確有醫學案例顯示醫者將瘋癲與女性的某些特質聯繫在一起⁴⁸，但是瘋癲或癲狂與性別的關係並不是傳統醫家共同的著力點，更無從將瘋癲引申爲女性文化的象徵。

然而，女性彈詞小說傳統裏倒真的出現過不少瘋女人。我們必須把這些瘋女放在文學史的脈絡裏來看。瘋、癲（顛）、狂、癩這些相關詞彙，在傳統文獻上本來就不能完全分殊，大約只要出現錯亂的情緒與不可控制的行爲舉止，也就是異於某種被認定的常態，就可能以這些詞彙形容。文學中的瘋癲有千百種姿態，

⁴⁵ Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (New York: Vintage Books, 1988).

⁴⁶ 肖瓦爾特著，陳曉蘭、楊劍鋒譯：《婦女·瘋狂·英國文化 (1830-1980)》（蘭州：蘭州大學出版社，1998年），譯自 Elaine Showalter, *Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*。

⁴⁷ 此即所謂「閣樓中的瘋婦」，可說是二十世紀女性主義的經典論述之一，參見 Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwomen in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1979)。

⁴⁸ 例如陳士鐸（明末清初人，以醫名世）以爲思春婦女會得到「花癲」。而婦女因生理週期與生產經驗所引起的「血病」，也被醫家認爲會影響心理情緒。感謝張哲嘉教授提供相關資料。陳秀芬也指出，處在婚姻關係以外的成年婦女，被認爲容易得到花癲，參見 Hsiufen Chen, "Articulating 'Chinese Madness': A Review of the Modern Historiography of Madness in Pre-Modern China," paper presented in The First Annual Meeting, ASHM, IHP, Academia Sinica, 4-8 November, 2003。

例如醉酒後的精神狀態與言行方式，未嘗不可以視為一種癡狂，所以上文所描述的梁氏，其實就是一個瘋婦。但是，不論是作為瘋癲的成因、症候或者結果，更常與女性的瘋癲連在一起的現象是春情與悍妒。同時，性的慾望不能滿足，又往往被認為是悍妒的原因之一，所以，我們的討論不妨由悍妒婦開始。

魏、晉至唐與十七世紀往往被認為是中國妒悍婦集體出現的兩個高峰期⁴⁹，其實，只不過是這兩個時期留下比較多的材料，或者有其他因素促使當時的人們注意這個現象罷了。筆者之所以將妒與悍並稱，是因為這兩者本來就是相依而成，互為因果⁵⁰。拜小說發達之賜，明清時期文學中的妒悍婦形象最為鮮明。明清時期的男性作者愛寫妒悍婦各逞「奇技」，更愛寫對妒悍婦的「懲」與「治」⁵¹，許多學者都歸因於當時的社會陰長陽消，秩序顛倒，男權失落，以致於男性對保守價值的崩潰產生極大的困惑與焦慮⁵²。而妒悍婦的極端心理與行為，則被解釋為女性在社會壓力下的怨憤與反彈⁵³。至於思春之情、淫慾之心不得滿足而造成的精神狀態失衡，自然與妒忌結合在一起。但是無論成因為何，重要的是文學作品如何呈現妒悍婦。經由不同的處理，妒悍婦可以是絕佳的喜劇題材⁵⁴，也可以造成不能用理性理解的恐怖效果。男性讀到《聊齋誌異》的江城，或是《醒世姻緣傳》的薛素姐，能不齧觥？她們不但荼毒同性的競爭對手，也酷嗜以非人手法凌虐男性。男作家讓妒悍婦們在毒虐的方式上爭奇鬥豔，彷彿在考

⁴⁹ 此說參見張兆凱：〈魏晉南北朝的妒婦之風〉，《文史知識》1993年第10期，頁114-118；王萬盈：〈魏晉南北朝時期上流社會閨庭的妒悍之風〉，《西北師大學報》（社科版）第37卷第5期（2000年9月），頁77-82。

⁵⁰ Keith McMahon 對潑婦的定義是不遵從家族尊卑秩序，為控制男人而欺凌其他女性（婆婆、妻妾、姑嫂等），不顧絕嗣危機而執意拒絕一夫多妻制的女人。同時，潑婦還會使用暴力來弱化男性的權力，而妒忌正是潑婦的主要行為形式。Keith McMahon, *Misers, Shrews, and Polygamists: Sexuality and Male-Female Relations in Eighteenth-Century Chinese Fiction* (Durham: Duke University Press, 1995).

⁵¹ 有關明清時期戲曲與小說中妒婦的手段與懲治妒婦的方法，參見林保淳：《古典小說中的類型人物》（臺北：里仁書局，2003年），頁207-250。

⁵² 許多有關明清悍婦的研究都有類似的討論。例如：Yenna Wu, "The Inversion of Marital Hierarchy: Shrewish Wives and Henpecked Husbands in Seventeenth-Century Chinese Literature," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 48.2 (Dec. 1988): 363-382；段江麗：〈男權的失落：從《醒世姻緣傳》看明清小說中的「女尊男卑」現象〉，《浙江社會科學》2002年第6期，頁147-151；陳泳超：〈妒婦悍妻：類型敘事的語法與心理〉，《南京師大學報》（社科版）1998年第1期，頁109-115。

⁵³ 傅麗：〈男權壓抑下的悍婦心理〉，《明清小說研究》2003年第1期，頁194；段江麗：〈從《醒世姻緣傳》看明清小說中的「女尊男卑」現象〉，頁149。

⁵⁴ Yenna Wu, "The Inversion of Marital Hierarchy," pp. 363-382.

驗自己想像力的極限。當女性的悍妒到達一定程度時，她們往往就被視為瘋癲。跟因果報應的解釋一樣，瘋癲的標籤反而將非理性的極端行為給合理化了，如此一來，違反規範的舉動與行為對社會而言也就不再具有真正的危險性。

有趣的是，學者往往以為所有妒婦悍妻形象的創作者都是男性。這其實不然，只要粗讀幾部女性彈詞小說就能證明。女性彈詞小說裏，惡女、淫婦、悍婦（不賢之婦）、瘋女這幾種形象也往往彼此勾連。因此，我們需要統合這幾種形象，才能更完整地理解女性筆下的瘋女角色。

女性彈詞小說中處處可見不肯恪守傳統規範的女子。例如，《再生緣》裏的孟麗君之母就是悍妻的形象，至於孟麗君這個人物，在續書《再造天》的作者侯芝眼中，其欺君、不孝、抑夫等種種行為，更根本就是一個應受天譴的惡女。然而侯芝自己在《再造天》裏創造的皇甫飛龍，卻是從小狂悖不受約束，最後幾乎顛覆了整個朝廷，堪稱惡女中的佼佼者⁵⁵。《玉連環》中的性別關係較有彈性，妻子的角色多是強勢的。例如梁子玉娶了王文彩與謝蕙心，謝蕙心原來的身分是義妹，本來相處時就十分嬌縱，婚後性情不改，嫉妒惱怒下會以象牙衣尺打掉梁子玉的紗帽⁵⁶。不過這只能算是嬌嗔，離真正的悍婦境界還差得遠。倒是另一種典型應該注意。梁子玉的妹子梁紅芝賦性嚴肅，婚後督促丈夫孫凌雲讀書，讓孫凌雲大嘆命苦：

受累耳朵邊瑣碎何時了。晦氣娶妻娶了個女書獃。……〔白〕咳，我孫凌雲本是個風流浪子，誰知撞有了恁般一個希奇古怪的內人，分明是一位道學先生。〔唱〕耽文墨，薄梳妝，綠窗鋪設盡文房。時時刻刻談詩禮，〔白〕真正累殺人也，就是〔唱〕枕兒邊也與吾講文章。〔白〕如今有了這個冤家，再休想〔唱〕邀朋酌酒尋春去。再休想開懷暢飲醉昏黃。再休想呼么喝六堆金賭。再休想月下私偷韓壽香。⁵⁷

紅芝的女中儒者形象，不免令人想到《儒林外史》中擅長制藝的魯小姐。這種督夫向上的妻子理應被當作賢婦與女英雄，為眾人所頌讚，但是對孫凌雲來說，她其實是另一種形式的悍婦罷了。《玉連環》的梁夫人在酒後也是一個十足的悍婦，例如當她與丈夫為女兒的婚事發生爭執時，小說便如此描述：

〔中旦〕你，你來。〔淨〕夫人，下官在此。〔中旦〕你方才挺撞我。

⁵⁵ 有關侯芝續書對《再生緣》之反應的討論，參見拙著：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁48-58；153-166。

⁵⁶ 朱素仙：《繡像玉連環》，第32回，頁29b-30a。

⁵⁷ 同前註，第24回，頁55b。

〔淨〕阿唷，夫人放手，求你〔唱〕開恩放手相饒我，把這鬍鬚單剩幾根毛。……唷唷，吾那夫人，一聲大喝如獅吼〔白〕唬得下官是〔唱〕屁滾尿流心膽寒。⁵⁸

由於梁夫人總是以醉酒的姿態出現，嬉笑怒罵，所以她的悍婦形象倒是喜劇的，引起的笑聲多於恐懼。

女性彈詞小說的悍妒婦群中，令人印象最深刻的人物當是《筆生花》裏的沃良規。「沃良規」其人誠如其名，一生都在以劇烈的方式背離普遍為人所接受的好規範，這個角色從少女到死亡，完整體現了惡女——妒悍婦——瘋女的進程。她的故事透露著荒謬與陰森，是一齣黑色喜劇，也是一場恐怖經驗。

《筆生花》其實寫了一系列的妒悍婦，但多半是出身低微的姨娘小妾等角色，顯示作者對多妻家庭的疑懼，尤其是妾凌正妻的情況⁵⁹。其中只有沃良規是名門之女，而且在小說中得到完整的處理。小說描寫沃良規身軀略微肥胖，使得她在行兇使惡時帶著點喜感的威武，除此之外，她的形象設計與女性彈詞小說裏常出現的惡女所差不遠⁶⁰：稍具姿色但稱不上絕色；做閨女的時候就脾性暴躁，愛拿家人使女出氣；閒來不拈針線、不讀經史，只愛讀小說、玩音樂，甚至拿刀動棍；不安於室，老想著往花園玩耍，而且毫不掩飾自己的懷春之思。總之，就是閨範的反面教材。沃良規的悍婦首演就是新婚之夜，她見夫婿文炳似乎對自己的身形容貌不太滿意，當下：

心輾轉，意推排，一挺珠冠把體擡。怒叱侍兒諸左右，為什麼，大家立此擠挨挨？⁶¹

又說：「這般汗酸氣味，可不薰殺了人？快快與我走開！」⁶²這場首演雖然遠不及薛素姐撒帳坐床那般石破天驚，不過新婦如此大膽，果然已把丈夫跟觀禮的客人嚇了一大跳。新婚未及一月，良規越發妒忌乖戾，動輒對丫頭打罵針刺，丈夫要是出面勸解，她就一頭撞在懷裏，再不放手。文炳認為她是「魔障」、「梟姬」，朋友們稱她作「京師裏有名的母大蟲，胭脂虎」⁶³。爭鬧之際，自以為是

⁵⁸ 同前註，第48回，頁18a-b。

⁵⁹ 例如姜府之妾花氏，吳府之妾成氏。

⁶⁰ 部分類似的特徵也出現在《天雨花》的左婉貞、《再造天》的皇甫飛龍等人物身上。

⁶¹ 〔清〕邱心如著，趙景深主編，江巨榮校點：《筆生花》（鄭州：中州古籍出版社，1984年），中冊，第16回，頁732。

⁶² 同前註。

⁶³ 同前註，頁740。

大丈夫的文炳也只有喊叫丫頭婆子來救命：「快來看你小姐，得了瘋症麼？」⁶⁴對文炳來說，沃良規的行為不可理解，唯一可以將之合理化的解釋就是瘋癲。這個方便的理解方式決定了良規的命運。

文炳刻意與良規疏遠後，良規的想法與行動果然帶點瘋勁。她曾經懷疑文炳是被死去前妻的魂魄所迷，所以穿上全身戎裝，帶領她自幼訓練的丫頭隊伍殺到停靈處，打算燒掉棺木⁶⁵。文炳避居姊丈家，十日不歸，她就跑到人家裏去，在眾人面前指責姊姊與弟弟通姦，還指稱必是姊丈「謝郎無用」，讓姊姊「不遂風流」，所以作此醜事。正如文炳無法理解良規為何逞兇，良規也無法理解丈夫為何有不足之意，因此疑神疑鬼，想像力發揮到了近乎妄想症的地步。

沃良規與丈夫決裂，負氣回到母家，此後她違背規範的行為包括與親族遊山玩景，拜廟燒香，看戲觀燈，鬥牌擲骰，男女相雜，嬉笑聲傳於屋外。這些行為項項都是薛素姐的複本，更精確地說，是反寫的閨範教條。良規因賭博而蕩盡娘家產業後，精神狀態更惡化了，敘事者說她「一腔怨憤無從出」，她認為自己所有的不幸都來自文炳的薄倖，因此終日痛罵丈夫，成天想著寧可抵命，也要趕到京師去砍那狂徒一刀。然而當她在第二十一回中迫於現實而趕赴京師夫家以後，並不會真的砍丈夫一刀，而是如前文所述，跑到文炳的姊丈謝府去大鬧一場。這一次的放肆有很嚴重的後果，因為她跟薛素姐碰到相大妗子一樣，遇上了對頭。沃良規尋夫，發狂逞兇，對著姊姊

氣殺良規容失色，跳起來，金蓮飛步撲千金。狂叫喚，放悲聲，高振喉嚨放潑形。⁶⁶

就地撒潑起來，沒想到文家姊姊不是易與之輩，喝令家下人等，一起上前痛打良規。良規在急痛之間，也只能再逞口舌之能。她開口大罵：

謝家合宅該遭殺，有日天災被火燃。生女為娼男是盜，宗支斬絕斷香煙。

雙雙父子當龜號，婆媳開娼把客纏！⁶⁷

這場叫罵跨越了所有的底線，沃良規至此已不能回頭，不可能再留在正常的人際網絡裏。

果然，大鬧謝府後，良規被網綁送回文家，也就是說，她已經被當作一個瘋子來對待了。文府既不能放了她，恐她再逞兇狂，又不能休棄她，恐文府顏面不

⁶⁴ 同前註，頁736。

⁶⁵ 同前註，第17回，頁762-763。

⁶⁶ 同前註，第21回，頁971。

⁶⁷ 同前註。

存，只好將她軟禁起來。事實上，幽禁本來就是對待癲狂者的主要方式，瘋女尤其如此⁶⁸。他人問起時，文炳承認妻子已被父母軟禁，「後堂深閉不通風。憑其生死誰相問，非我家寒理欠通」⁶⁹。當文炳終於與原配姜德華完聚以後，沃良規開始在鎖禁的幽房碰頭磕腦，日日悲號狂叫，敲門打戶。敘事者這麼描述她：

自幽禁冷房之後，真是萬種愁懷，一腔盛怒，無處發洩。

鎖禁幽房似獄牢，身難自主日悲號。滿懷毒氣從何泄，一點春情無處消。
觸目淒涼憐命薄，終身誤適怨劬勞。情已極，怒偏高，滿室東西亂擲拋。
寶鏡一輪分兩半，衣裙撕下一條條。長門自是無梳洗，弄得個，垢面蓬頭
顏色焦。正在狂威高萬丈，忽悲忽罵獨喧嘈。……恨不得，立把文君砍一
刀。怎奈拘囚難得出，早不覺，狂魔並與病魔交。⁷⁰

如果敘事者不曾交代沃良規的心事，她現在的外形就只能證明她已經是個瘋婦。文炳的原配也對外宣稱沃良規「素染瘋癲奇怪症」，必須「永閉房櫳學楚囚」。雖然她試圖用怨憤的哭嚎與扭曲的形貌衝撞幽禁的門鎖，但是可以想見，唯一能留存的可能只是一個幽暗神秘的家族傳說，等待後人去挖掘。然而沃良規的故事並未在此停止。小說的敘事還需要安排她犯下最後的罪行，才能把她推向深淵。良規因為懷孕，曾經被暫時放出禁房，但是她因為對文炳的多妻不忠懷恨在心，於是在這段期間企圖引誘少年男子，以為報復。在沃良規犯下不貞之罪後，亡父魂靈入夢引其同去，當夜良規便因難產而母子俱亡，並未留下任何子嗣，因此她在這個家族裏得不到半點救贖。文府全家女眷聽著她痰湧、氣喘、牙挫的聲音在半夜迴盪，戰戰兢兢地見證妒悍婦與瘋女的收梢。

沃良規的故事以陰森慘烈結局，小說更需要提供一個合理的道德詮釋。首先，在良規猝死之前，小說藉由冥君之口，解釋沃氏前生乃山中母狼，文炳乃天上星宿，出遊時為母狼所觸，一怒殛之。上帝遂命母狼轉世為人，星官謫凡，結此孽緣，以償冤債。沃氏本應壽逾花甲，為其夫一世魔星，但因虎狼本性不容於人間婦道，所以冥君決定將其壽算一筆勾消，罰使夭亡，以彰果報⁷¹。良規死後，敘事者為這個人物蓋棺論定：

青春屈指剛三七，只為為人性戾乖。遂使椿萱都氣死，更教鸞鳳兩分開。

⁶⁸ 對瘋顛病患處以幽禁，對象多為婦女。楊宇勛：〈降妖與幽禁——宋人對精神病患的處置〉，《臺灣師大歷史學報》第31期（2003年6月），頁71。

⁶⁹ 邱心如著，趙景深主編，江巨榮校點：《筆生花》，中冊，第22回，頁1020。

⁷⁰ 同前註，下冊，第24回，頁1117-1118。

⁷¹ 同前註，第30回，頁1387。

空生富貴豪華族，不及貧寒下賤材。自是終身無善德，因而一旦遇奇災。平生做事雖堪笑，今日收成亦可哀。正所謂，一失足成千古笑，再回頭是百年胎。要須知，大凡世上閨中婦，四德三從份所該。但看而今文沃氏，為人無德更無才。因教折盡平生福，一旦無常泣夜臺。准擬輪迴歸畜道，料其獅吼逐狼豺。收成若此誠何取，閒話書中且略裁。⁷²

這兩種解釋都有不足之處。用前世冤孽來解釋今生惡緣，這正是《醒世姻緣傳》的框架故事，但是《筆生花》卻直到沃良規死前，才匆匆交代因果，自然比較沒有說服力。更何況，上帝既然安排星官遭一世魔星，那麼母狼克盡職責，何以反遭奪算呢？星君並未善盡夫職，何以卻能逃過此劫？如此的果報，所「彰」的究竟是什麼？而敘事者似乎代表理性的聲音，教訓天下閨人恪守婦德以趨吉避凶，不過她其實無法決定良規的故事究竟是可笑，還是可悲？而且，敘事者的評論與之前冥君的答案其實是矛盾而不和諧的。在冥君的版本裏，文炳與良規是前生注定的孽緣，良規最好的「收成」就是扮演文炳的一世魔星。但在敘事者的版本裏，良規的命運卻本來是操之在己的，只因未能略修善德，才會落到這個下場。

小說中冥君與敘事者分別代表一種聲音，用不同的方式來解釋沃良規的一生，兩種聲音的吵雜正是因為這個人物有不可解之處。小說其實表達得很清楚，沃良規雖然有極端的言行，但是她從來就沒有真的發瘋。以社會學觀點來看所謂精神疾病的學者，往往指出瘋癲不過是貼在不當或者過激行為上的標籤，為的只是方便社會控制與醫者的治療而已⁷³。在女性彈詞小說中，《筆生花》是對多妻家庭的人際關係最感興趣的一部。讀者往往只注意到小說如何美化女主角姜德華（即文炳原配），讓她在位極人臣後恢復女兒身，在眾多姬妾間展現婦女不妒之德的極致。當然，現代讀者或者認為這是作者思想的侷限，或者不滿姜德華這個人物因完美而造成的僵固。但事實上，《筆生花》在描寫婦德典範以外，更突出了其他婦女角色的焦慮與挫敗，而所有這些婦女壓抑下來的怨懣之情，又好似都透過沃良規這個人物的極端言行噴發出來了。無疑的，《筆生花》的作者是嚴厲批判悍妒婦的，然而在沃良規的故事裏，小說其實暗示了這婦人瘋癲的本質，或許不在她自己，而在她身處的環境。敘事者說沃良規是「可笑」但又「可哀」，是最好的註腳。

悍妒婦們總是想往外跑，諸如登山、拜廟、遊園，這些都是有違閨訓的事

⁷² 同前註，頁1390。

⁷³ Hsiu-fen Chen, "Articulating 'Chinese Madness'," p. 15.

情。在女性彈詞小說中，一踏出家門就是危險的荒野，悍妒婦們跨越了界線，不但說明這些婦女不循正道，其實也暗示了她們的下場——不安於室者，終至無室可棲。沃良規究竟是因瘋癲而鎖禁，還是因鎖禁而瘋癲，已不堪聞問，更值得我們注意的是，形體上的幽禁所象徵的反而是社會身分上的放逐。沃良規被當作瘋婦幽囚以後，所有的家庭權利或義務都與她無關，連最基本的晨昏定省都被「豁免」，成了真正的多餘之人。沃良規死後，文家決定瘋婦不應葬於祖塋，這當然在象徵意義上決定了她永作放逐之婦，無家可歸了。

沃良規因為無法控制自己逾越常理的言行，所以被貼上了瘋婦的標籤，也受到了瘋婦的待遇，遭到禁閉、隔離與放逐。這樣的命運雖然是她的「收成」，卻不是出於她的意願。不過，筆者在前文已經指出，某些特立獨行的婦女也可能被視為瘋癲，而這未必不是個人的選擇。例如《玉連環》中酗酒的母親梁夫人便是如此，她故意醉酒讓自己有放縱的藉口，因此她的癲狂像是演出，她的小丑形象與譫言妄語自成系統，相對於丈夫所代表的世俗、勢利與腐化，她倒反而洩漏了一種另類的人生真理。

若從癲狂的角度來看，那麼被當作瘋女而打入冷房的沃良規與故意終日醉酒放縱的梁夫人，其實根本是一樣的。這也令我們想起另一部彈詞小說《筆生花》中的謝雪仙（絮才）。謝雪仙有心修道，迫於孝道壓力而出嫁，沒想到夫婿竟正好是女扮男裝的姜德華。德華恢復女身以後，雪仙拒絕遵循共歸一夫的小說舊套，執意獨居求仙。為了達到這個目的，最有效的方法就是裝瘋。謝雪仙

臥倒床中已兩天，不茶不飯不開言。有時獨自孜孜笑，看他那，神氣分明半是顛。⁷⁴

她「忽啼忽笑，大有瘋癲之狀」⁷⁵，不但從此不供婦職，就連面對親生父母也佯作不識，割斷親情，徹底自我放逐，成爲一個畸零人物⁷⁶。有趣的是，如果謝雪仙不這麼做，而選擇與姜德華同歸文炳的話，那麼她的境遇其實就與沃良規是一模一樣的。裝瘋？還是被逼瘋？我們猛然驚覺《筆生花》所描繪的瘋狂女性圖像，果然是如此幽暗的。

⁷⁴ 邱心如著，趙景深主編，江巨榮校點：《筆生花》，下冊，第23回，頁1041。

⁷⁵ 同前註，頁1043。

⁷⁶ 有關謝雪仙這個人物的討論，可參見拙著：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁201。

四、獨身的女兒

《筆生花》中以拒絕再嫁之名行獨身之實的謝雪仙，可以說預告了許多後期女性彈詞小說的女性生命抉擇。就這一點來說，《再生緣》在清代女性彈詞小說的傳統裏也有重要意義。《再生緣》以前的《玉釧緣》，或是與《再生緣》大約同時的《玉連環》，都寫過女扮男裝的角色。《玉釧緣》的謝玉娟瓜代孿生兄長謝玉輝，一旦危機解除，就順理成章回復女身，嫁做人婦，還替哥哥白賺了一位妻子。《玉連環》的王文彩「幼承閨訓，每慕淑女之風，長習經綸，欲奪文人之秀」⁷⁷，在難中也曾女扮男裝，不過她不但從未拒絕婚姻，甚至很早就對梁子玉傾心。後半部的趙月哥自幼承父命喬裝男子，讀書有才，媒婆說她自稱「我野勿嫁個，要做一個，〔唱〕烈烈烘烘的女丈夫」⁷⁸，但是因為家貧，喪父後便不得不賣身於梁紅芝，與紅芝同心合力完成感化孫凌雲的任務。這些人物都被描寫成才貌雙全、胸有韜略，然而除了應付急難變局以外，她們從不曾想像自己的生命可能有其他的選擇。她們是被置入家庭中的女英雄，其德行與社會職責都要在家庭中表現。《玉連環》中的主婦就有這樣的英雄自覺，例如梁紅芝與趙月哥約定共同持家以後，兩人以唱段互讚：

〔作旦白〕賢妹，難得啊難得你〔唱〕忠心赤膽扶持吾。〔小旦白〕姊姊，難得你〔唱〕無驕無妒量寬宏。〔作旦白〕賢妹，吾敬你〔唱〕巾幗鬚眉真女子。〔小旦白〕姊姊，吾折服你〔唱〕度量仁慈有君子風。〔作旦〕賢妹誰說女中無道德。〔小旦〕姊姊孰云閨閣沒英雄。〔作旦〕賢妹亂臣十八原有婦。〔小旦〕姊姊補天偏出女媧功。⁷⁹

不必出閨閣，也可以成英雄，主婦自覺地以持家為事業，並不認為還需要爭取其他的社會角色，所以謝玉娟、王文彩、趙月哥這些曾經假扮男子的女性人物都不抗拒恢復女妝，走入家庭。

這個傳統到了《再生緣》出現了轉變。《再生緣》寫到女扮男裝的孟麗君身分即將暴露，面臨最後抉擇而急怒吐血的時候，作者陳端生便突然封筆，留下無限懸疑。雖然後來梁德繩續成的版本仍安排孟麗君在無奈中接受女性身分，回歸家庭，但是不少現代評者都認為這不是原作者的本意。評者認為陳端生之所以停

⁷⁷ 朱素仙：《繡像玉連環》，第5回，頁28a。

⁷⁸ 同前註，第58回，頁17b-18a。

⁷⁹ 同前註，第62回，頁37a-b。

筆，正是因為不甘心讓孟麗君屈服，又不敢寫孟麗君公然反抗，困境無解，只好懸宕⁸⁰。這些猜測自然無從證實，不過孟麗君不再毫無抗拒地回復女身則是事實。在此之後，與其說女性彈詞小說一再重複著女扮男裝的舊套想像，倒不如說不斷嘗試用不同的方式面對女性的社會角色的問題。也可以進一步說，女性彈詞小說開始出現了以激烈手段主導自己生命的女性人物，而她們的共同選擇往往是某種形式的獨身主義。

除了《筆生花》的謝雪仙之外，《夢影緣》⁸¹彈詞更出現了集體實行獨身主義的一批女性人物。這部小說的作者一再感嘆身為女人，無法撇棄家庭義務，追求人生的終極意義⁸²，不過她小說中的十二花神在謫入人間後，其中的十個都自願終身不婚，而且全部以某種慘烈的方式自裁以終，以證明自己意志的堅決。另外兩位花神也是長期抗拒不成以後才勉強結婚的。值得我們特別注意的是，這一批女性人物之所以慷慨赴死，並非為男子殉節，而是對自己獨身的選擇忠實不屈，是一種殉道的行為。當然，《夢影緣》的架構本身就是追尋仙山的象徵旅程，宗教導向的思維讓小說可以盡量發展女性人物的獨身選擇，這一點與其他的女性彈詞小說有很大不同。

另一種變形的獨身主義是藉由終身扮裝來完成，例如一八六〇年代《金魚緣》⁸³中的錢淑容。錢淑容女扮男裝求取功名後，與李玉娥成婚，前者打定主意永不回復女性身分，後者自願放棄異性婚姻，與同性的假丈夫共度一生，在假鳳虛凰同心合意之下，果然共謀成功，兩人以夫妻之名終老。當然，由於小說對兩人關係的描寫有不少曖昧之處，我們其實不應將這兩個人物直接稱作「獨身」，不過她們的確用自己的意志與手段抗拒了體制的壓力，決定了自己的命運。作者孫德英不需要像陳端生一樣廢然封筆，也不需要像鄭澹若一樣把人物一一賜死，她筆下的錢淑容與李玉娥不但作了選擇，還享受了成果，可以說對女性的

⁸⁰ 例如郭沫若就主張陳端生可能打算寫孟麗君吐血而亡。郭沫若：〈《再生緣》前十七卷和它的作者陳端生〉，《郭沫若古典文學論文集》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁870-875。

⁸¹ 有一八四三年作者鄭澹若序。

⁸² 《夢影緣》的作者鄭澹若在小說第一回的回首自敘詩中就提到：「我亦久思遺世事，隱名遁跡入深山；偏教身困於巾幗，義在難行祇嘆嗟。」見〔清〕曇下生（鄭澹若）：《夢影緣》（臺北：文海出版社，1971年），卷1，頁1。有關《夢影緣》一書，參見拙著：《才女徹夜未眠——中國近代女性敘事文學的興起》，頁315-318。

⁸³ 《金魚緣》的創作時間是一八六三年到一八六八年。

生命有了更樂觀的想像⁸⁴。此外，無法堅持獨身，於是在對所謂婦職有所交代以後才毅然放棄家庭，這種安排其實也應該算是獨身主義的另一種形式，《榴花夢》中的桂恒魁就是最好的例子。桂恒魁這個角色被作者李桂玉形容為古今未有的全人，是「仕女班頭，文章魁首。抱經天緯地之才，旋乾轉坤之力，負救時之略，濟世之謀，機籌權術，萃於一身，可謂女中英傑，絕代梟雄，千古奇人，僅聞僅見」⁸⁵，也就是集賢臣、名將、英主、哲后、良母於一身。當她女扮男裝而功成名就之後，本已受封出鎮藩國，卻與孟麗君一樣面臨回復女身的危機，來自父母親長、未婚夫家、姊妹知己等人的壓力排山倒海而來。當父親出面逼她回復女裝時，桂恒魁一一描述自己在外奮鬥的艱苦，直陳「都道孩兒閨內女，不應隨朝掛錦衣。不知兒受千般苦，卻把殘生換一官」⁸⁶。直到皇帝下旨令她改妝，桂恒魁不得不從，心中「一天怒氣衝霄漢，萬道嗔容鎮九霄」⁸⁷，暗禱蒼天促壽，讓她早日離世歸仙。桂恒魁終於無法擺脫龐大的壓力，成為多妻家庭的一員。不過，與姜德華不同的是，桂恒魁雖然進入家庭而成婦，但是她在婚後仍然活躍於國事，繼續完成了許多功業，更重要的是，她從不曾放棄追求自我生命意義的理想。在小說中，這個理想由人間的王侯功業轉變為離棄人世的求仙渴望。她在新婚期間曾因悲憤而一時氣絕⁸⁸，魂魄神遊九華仙山，並執意從此留住仙山，不再回到紅塵去供婦職：

念情不願臨凡世，在此甘隨姊姊前。紅塵擾擾真無味，提起般般恨未消。
空費心機和血汗，空籌妙策與奇謀。空受刀傷弓箭射，空歷千災百難磨。
博得錦衣和玉帶，中計含羞作女郎。有氣難爭遭暗灑，無能千古桂恒魁。
何面重回花世界，何面重逢冤孽郎。不因媚仙相纏絆，此身早已訪仙山。
今朝得到蓬萊地，豈有重歸世上來！⁸⁹

所謂心機血汗、妙策奇謀，乃至刀箭之傷、百難千災，都是桂恒魁為了完成自我而付出的代價，但這一切都將只是因為她是女兒，而必須一筆勾消。不過，雖然

⁸⁴ 孫德英本人即以奉母為由終身未婚。有關《金魚緣》中錢淑容男裝終老的討論，參見拙著：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁208-217。

⁸⁵ [清]李桂玉：〈自序〉，《榴花夢》（北京：中國文聯出版公司，1998年），第1冊，卷首，頁11。

⁸⁶ 李桂玉：《榴花夢》，第2冊，卷68，頁1341。

⁸⁷ 同前註，卷69，頁1361。

⁸⁸ 不妨留意，桂恒魁悲憤而死，這段情節倒果真符合郭沫若所推測的《再生緣》中孟麗君應有的結局。

⁸⁹ 李桂玉：《榴花夢》，第3冊，卷71，頁1400。

萬念不甘，女英雄卻不可能想像徹底顛覆性別限制，而只能選擇以撤退為抵抗。即使如此，仙山眾仙女卻告訴桂恒魁，事皆前定，前債未滿，豈能違逆天命，唯有「早完塵債」才能「早升天」。回魂之後，桂恒魁努力完成人世的女性義務，為妻為母。中年以後，恒魁重新立志清修，斷絕夫妻情緣，八年後終於功成果滿。桂恒魁正當人生火熱之際，卻仍不忘初衷，堅持完成志願。這個人物好像是姜德華與謝雪仙的綜合體，她先是與姜德華一樣決定放棄獨身，接受為妻為母的角色，但是在完成世間的職責以後，又回頭溯尋謝雪仙走過的道路，她只是延遲實踐她對人生意義的追求罷了。當然，《榴花夢》與《筆生花》並沒有影響關係，只不過這些人物的交集，也正是女性彈詞小說家所關懷的核心。

更極端的是決然以死亡來抗拒回歸女性身分與職責之呼喚的例子。《子虛記》⁹⁰的趙湘仙就是這樣的人物。彈詞女作家多半一生只寫作一部彈詞，《子虛記》的作者藕裳另著有《群英傳》，這也是在道光年間的侯芝以外絕無僅有的例子。藕裳的生平無考，唯一的線索就是《子虛記》的「序」與「題詞」。該〈序〉大概寫於光緒九年（1883），作者是藕裳之兄，署名「祖綬」，題詞中又分別有藕裳之弟「祖亮」、「祖馨」、「祖鼎」等人所作，不過目前筆者仍無法循線追到藕裳的家族，只能大略得知藕裳從小隨侍父親彰德公於署中，知書識字，十七歲失怙後歸里，嫁桐城胡松巖，早寡無後，隨兄居，晚年課姪孫輩。倒是題詞中有「同里王錫元」所作倚聲一首，應該就是編修《盱眙縣志》、《盱眙金石志稿》以及《童蒙養正詩選》等書的王錫元。證諸祖綬在〈序〉中提到「咸豐九年赭匪闖入吾盱，舉家南徙，同寓吳中」，則藕裳是盱眙人無疑。根據〈序〉文，藕裳流寓吳中以後開始大量接觸「史學及書古文詞」，可能也在此時孕育了對彈詞的興趣，後來又隨大兄僑寓安宜（在揚州寶應），閒暇時開始寫作《子虛記》。到了祖綬寫序之時，藕裳的創作已「迄今幾二十年」。〈序〉文對藕裳的描述相當符合女性彈詞小說作家一般的創作背景。她們寫作彈詞小說時，要不是閨中的綺年少女，如《玉釧緣》的作者、創作《再生緣》前半部的陳端生、《筆生花》前半部的邱心如等等；要不就是中年以後，如開始介入彈詞小說創作、編輯與出版的侯芝、續成《再生緣》的梁德繩、《夢影緣》的鄭澹若等等，當然也

⁹⁰ 此書有上海圖書館藏舊抄本六十四回。另光緒辛丑（1901）年《世界繁華報》館版十卷，未完，中央研究院傅斯年圖書館有藏。經筆者比對，《世界繁華報》版有作者親友提供的序文、贊詞等，文字與若干章節安排上也略有更動，但內容大致與抄本的前十回相同。本文引用以上圖抄本為主，《世界繁華報》版為輔，尤其是序文材料方面必須藉助於《世界繁華報》版。

包括放棄創作多年以後又重新執筆的陳端生、邱心如；甚至也有終生不婚的，如《金魚緣》的作者孫德英。不妨說，女性彈詞小說家在創作期間往往都處於某種廣義的獨身狀態中。從獨身的作者到小說中獨身的女英雄，其實可以讓我們體察十七到十九世紀間女性自我意識發展的一個特殊方向，到了二十世紀初，這一思考方向的理路將更清晰。

《子虛記》其實有不少值得注意的特點，例如對征戰場面特別有興趣，對英雄形象非常重視，而且很喜歡處理背叛（叛國、叛降）的英雄等。小說的女主角趙湘仙在第一卷就男裝出走。趙湘仙的父親在外地為官，湘仙在家不得於後母，竟遭毒打監禁。危急之中，魁星顯像，告訴湘仙：「爾本中台上界星，偶因小過謫凡塵。他年尚有三公位，仗汝匡扶社稷寧。輔佐明君成相業，功行圓滿復歸神。」⁹¹湘仙於是易服逃家。魁星（並不是《鏡花緣》中以女相出現的女魁星）居然出現在女性人物的夢兆中，已經象徵意味十足，敘事者更進一步指出：

今宵易服離家去，再作紅顏萬不能。嚴氏凶頑空作惡，反教女子永垂名。

揚眉吐氣為男子，赫赫炎炎執政臣。事破一朝歸極樂，驂鸞跨鳳上瑤京。⁹²

我們必須注意這只是小說的第一卷，一切尚未展開，而作者已經明確設定了易裝女英雄未來的命運。一方面她不會讓趙湘仙像姜德華一樣，回到閨中扮演妻子的角色，但另一方面藕裳也不像《金魚緣》的作者孫德英那麼樂觀，她的人物是要為自己的選擇付出重大代價的。同時，趙湘仙並非無情，她為官出巡時，剛好碰見未婚夫張端遭人陷害下獄，十分關情，卻又堅持不能團圓。湘仙自思：

已不思量作女娃，此生永遠戴烏紗。為何還把張公子，日日心頭記念他。

前定姻緣雖說假，不由人，有些繫戀在他家。……咳，張君，你知道我，

〔唱〕彩筆高標榜首題，御香日日染朝衣。此身要作奇男子，他日

裏，紫誥金章也娶妻。月下老人空作戲，我與你，紅絲繫足事皆虛。職居

風憲充天使，何肯去，雌伏閨中不畏譏。⁹³

這種已為男子，恥作閨閣的心態，普遍表現在女性彈詞小說中女扮男裝人物的身上，幾乎所有的易服女英雄都曾發出類似的感嘆。不過，如果仔細體察其脈絡，那麼這些女英雄並非否定自己的性別，而是抗拒社會對女子必須成妻為婦、從人事人的期待。日後趙湘仙面對身分敗露的危機，便是出於這樣的心情而死的。

⁹¹ [清]藕裳：《子虛記》（光緒辛丑年《世界繁華報》版），卷1，頁15a。

⁹² 同前註，卷1，頁16a-b。這段敘事者的發言見於《世界繁華報》版，抄本中未見，不無可能是後來的修訂。但作者確實一開始就為趙湘仙安排了獨身而死的命運，並無可疑。

⁹³ 藕裳：《子虛記》（上海圖書館藏抄本），卷8；《世界繁華報》版，卷7，頁10b。

由以上的討論可知，《再生緣》之後的女性彈詞小說持續圍繞著《再生緣》所提出的核心問題發展，嘗試用各種方式解決陳端生無法面對的困境，而且女作家們不再認為為婦成妻是女性人生唯一的選擇。小說人物所表現的廣義女性獨身主義越來越明顯，甚至對應作者在現實中的人生選擇。在女性彈詞小說的文學想像中，獨身主義代表的正是把自我價值放在中心的生命態度，這確是與家族及社會期待完全不同的思考。婦女拒嫁的實例自古皆有，往往以孝道之名行之。在清代，曾有拒婚的女性在名義上嫁給已死之男子，稱作「慕清女」。不過，誠如學者所言，至今我們對當時的拒婚行為仍不十分瞭解，因為拒婚與節烈不同，並不為社會讚許，不但是父母，就連本人都不會以此為榮，所以文獻上對拒嫁的描述很少⁹⁴。女性彈詞小說中的人物通過拒婚、扮裝等方式表達對獨身生活的嚮往，事實上其最終的渴望仍是拓展女性自我意識以及社會角色的可能性⁹⁵。

文學想像不是現實的反映，但卻與現實有往復駁雜的關係。女性彈詞小說透過人物所表達的女性獨身想像，在二十世紀初確曾一度成為焦點話題。民初時期，婦女逐漸發展謀生技能，婦女論述也鼓吹經濟獨立，於是開始有婦女為追求自由而提倡獨身制。某些婦女發起組織性的號召，例如一九一六年南京成立「不嫁會」，一九一七年江蘇江陰成立「立志不嫁會」，以「立志不嫁，終身自由」為目的，一九一九年上海成立「女子不婚俱樂部」等等，雖然都只是曇花一現，但光從這些表象看來，彈詞女作家的漫天大夢，竟似在新時代有實現的曙光。然而歷史從來不會如此單向發展。獨身主義成為一種公開的主張以後，報章雜誌如《婦女雜誌》、《新女性》、《京報》等刊物上不時散見相關討論⁹⁶。有些主張女子獨身的言論相當激烈，例如發表在《婦女雜誌》的〈吾之獨身主義觀〉一文，作者魏瑞芝當時還只是浙江女子師範的學生，她在分析婚姻帶給女性的各種苦痛與限制以後，認為獨身主義是女子擺脫家庭束縛，追求個人自由與成就的最佳方式。她的結論是：

吾願犧牲一般所謂幸福快樂，以避此等苦痛。不自由，毋寧死，不得志，

⁹⁴ 郭松義：《倫理與生活：清代的婚姻關係》（北京：商務印書館，2000年），頁499-502。此外，地方性的不婚風俗，如廣東的自梳女，則又是另一種型態。

⁹⁵ 至於選擇獨身或扮裝後所連帶引發的性別認同、身體情慾等問題也在女性彈詞小說的想像範圍內。相關討論參見拙著：《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁213-217。

⁹⁶ 游鑑明曾對二十世紀前半期中國對獨身的言論進行詳盡的分析，並整理成表。游鑑明：〈千山我獨行？廿世紀前半期中國有關女性獨身的言論〉，《近代中國婦女史研究》第9期（2001年6月），頁122-187。

毋寧死，此則吾之所不肯屈撓者也。吾當善養吾氣，善修吾志，以地球之大，何患無吾托足之地；以事業之多，何患無吾立身之處。吾之貢獻苟有補於人，吾之言行倘有用於世，則不愧爲人類之一分子，而吾之幸福與快樂亦在於此矣。⁹⁷

然而，獨身思想威脅家庭制度，不免引起爭議，因此同期《婦女雜誌》的第一篇論文就是〈現代的男女爭鬪〉，作者紫瑚指出，本期《婦女雜誌》同時刊登女學生魏瑞芝主張獨身的文章，以及男教授鄭振燠說明自己爲何「逃婚」（指離婚）的文章，可見現代的男女關係已進入危險的爭鬥期。紫瑚並且認爲女子獨身的主張是「把男子當作仇敵，不願意和他接合，組織家庭」，而「這種男女爭鬪的現象……是家庭的破裂，是社會病態的呈露，是人類自滅的預兆」⁹⁸。類似這樣的往復交鋒很多，使得二十世紀前期的獨身主義討論既多樣又複雜⁹⁹，也說明獨身從來不只是女子個人的選擇問題，而永遠是一個公共的問題。如果我們想到女性彈詞小說如何藉由孟麗君、桂恒魁、謝雪仙、錢淑容、趙湘仙、殉道花神等這些人物表達獨身的想像與實驗，那麼二十世紀女學生魏瑞芝的慷慨陳詞便有跡可尋了。女性彈詞小說中獨身女兒的角色之所以到今天仍能魅惑讀者與研究者，豈不正是因爲文學所體現的問題仍然歷久彌新嗎？

五、結語

筆者在本文開頭已經指出，「女英雄」是多數女性彈詞小說的中心人物，也是研究者目光的焦點。既然是英雄，那麼僅僅具備才貌並不足夠，必須有異乎尋常的表現才行。女英雄的特質是危行在懸崖邊上的，《再生緣》的孟麗君之所以引起《再造天》作者侯芝極大的焦慮，就是因爲她認爲孟麗君的人格與行爲只要再推進一步，就會成爲《再造天》裏顛覆家國的皇甫飛龍。女性彈詞小說裏出現的某些言行極端的人物典型，雖然在情節架構上不見得重要，卻往往是女英雄的背面文章，也是驅動敘事的動力之一。

本文討論了三種女性彈詞小說中的極端人物典型，即酗酒的母親、瘋癲的妻子，以及獨身的女兒。在文學表現中，女性大量飲酒可以象徵對開放生命型態的

⁹⁷ 魏瑞芝：〈吾之獨身主義觀〉，《婦女雜誌》第9卷第2號（1923年2月），頁28。

⁹⁸ 紫瑚：〈現代的男女爭鬪〉，同前註，頁3。

⁹⁹ 游鑑明：〈千山我獨行？廿世紀前半期中國有關女性獨身的言論〉，頁179。

嚮往，也是困惱的解脫法門，甚至成爲嬉笑與暴力的護身符，造成婦德標準的鬆動。瘋癲可能是貼在錯亂且不能規範之女性身上的標籤，她們必須受到幽囚封鎖，以防破壞社會秩序，而身體的鎖禁其實反是身分的放逐。獨身是女性彈詞小說中的女性爲了追求自我而選擇的生命型態，然而她們往往必須透過性別扮演、自我幽禁、自我放逐，甚至自我毀滅的極端途徑，才得以實踐獨身的理想。事實上，這三種極端人物在許多層面上是重疊的，例如酗酒是癡狂的一種形式，瘋癲是達到獨身的一種手段，幽閉是瘋癲與獨身的共同命運。這些衝破傳統價值與社會規範的極端人物在女性彈詞小說的文本邊緣出現，她們是畸零人物，是女英雄的對手，也是替身。這些極端人物豐富了彈詞文本，也將女英雄的想像更爲立體化，是彈詞小說典範性建立的重要環節，我們若正視女性彈詞小說在明清敘事文學中的位置，那麼這些人物所牽涉的文學、文化與社會問題確乎應是我們探索的對象。

酗酒、瘋癲與獨身 ——清代女性彈詞小說中的極端女性人物

胡曉真

十七到二十世紀初，運用韻文敘事的彈詞小說在出版市場上廣受歡迎，更是清代女性創作敘事文學所選擇的主要形式。「女英雄」是多數女性彈詞小說的中心人物，然而，當女英雄的某種人格特質被推向極限時，便產生特異的人物典型。這些極端的女性人物無法為一般的女性價值所規範，在女性文本中也往往被置放在邊緣甚至負面的位置。然而，這類極端人物又往往為文本增添詮釋的可能性。本文以女性彈詞小說中的三種極端人物典型為例，探討這種現象，亦即酗酒的母親、瘋癲的妻子，以及獨身的女兒。

在文學表現中，女性大量飲酒可以象徵對開放生命型態的嚮往，也是困惱的解脫法門，甚至成為嬉笑與暴力的護身符，造成婦德標準的鬆動。瘋癲可能是貼在錯亂且不能規範之女性身上的標籤，她們必須受到幽囚封鎖，以防破壞社會秩序，而身體的鎖禁其實反是身分的放逐。獨身是女性彈詞小說中的女性為了追求自我而選擇的生命型態，然而她們往往必須透過性別扮演、自我幽禁、自我放逐，甚至自我毀滅的極端途徑，才得以實踐獨身的理想。事實上，這三種極端人物在許多層面上是重疊的，例如酗酒是癡狂的一種形式，瘋癲是達到獨身的一種手段，幽閉是瘋癲與獨身的共同命運。這些衝破傳統價值與社會規範的極端人物在女性彈詞小說的文本邊緣出現，她們是女英雄的對手，也是替身。這些極端人物將女英雄的想像立體化，是彈詞小說敘事典範建立的重要環節。

關鍵詞：酒 瘋癲 獨身 《玉連環》 《子虛記》 《筆生花》

The Alcoholic Mother, the Mad Wife and the Celibate Daughter: Extreme Female Figures in Women's *Tanci* Narrative

HU Siao-chen

Tanci xiaoshuo, or narrative in verse, was popular in the book market from the seventeenth to the early twentieth centuries. It was also a major genre for women who wrote narrative stories. In most women's *tanci*, the heroine is the focus of the stories. We observe that when particular characteristics of the heroine are pushed to the limit, other figures, extreme ones, emerge: the extreme female figures refuse to be confined by conventional women's roles, and therefore are often marginalized in the text and negatively portrayed. But they actually help enliven and augment the text and invite interpretation. In this article I will discuss three extreme female figures in women's *tanci*, namely, the alcoholic mother, the mad wife, and the celibate daughter.

In literary expression drinking sometimes represents a woman's longing for freedom. It may provide a sense of relief from apprehension or a refuge of laughter, but it may also be seen as a suggestion of abandonment and violence and an unraveling of women's moral values. Madness is often a label for confused women who cannot be restrained. They have to be confined, to prevent them from disturbing the peace and order. The confinement of their physical bodies signifies the dissolution of their social identities. Celibacy is the state of life of female figures in *tanci* who choose to pursue personal gratification. They realize the ideal of celibacy through tokens of gender performance, self-confinement, self-exile, or even self-destruction. The above-mentioned three types of extreme figures often overlap. Excessive drinking may lead to madness, and madness serves as an excuse for celibacy, while confinement is the common destiny shared by mad and celibate women. The extreme female figures emerge from the margins of the *tanci* text and break through social conventions. They are the rivals as well as doubles of the heroines; they complicate the imagination of the heroine and help establish the narrative paradigm of women's *tanci*.

Keywords: drinking madness celibacy *Yu lianhuan* *Zixu ji*
Bi shenghua