华南农业大学学报(社会科学版)
2007年第4期 JOURNAL OF SOUTH CHINA AGRICULTURAL UNIVERSITY No.4 2007
(第6卷) (SOCIAL SCIENCE EDITION) (Vol.6)

悍妇与英雌:一个独特的形象集合

陈小林

(浙江大学 中文系,浙江 杭州 310028)

摘 要:以明清之际通俗小说里的一个女性形象群体为研究对象,分析该形象群体具有的悍妇与英雌特征及其成因,并讨论这一形象集合所凸现的独特文化意味。

关键词:悍妇;英雌;人物形象;男权至上;女性立场

中图分类号:I207.41 **文献标识码**:A **文章编号**:1672-0202(2007)04-0069-05

对于特别关注小说人物形象的读者来说,这样一个形象集合也许不能不被提到:她们是活跃在明清之际通俗小说世界里的女性形象群体之一,她们其中的任何一个个体都具备两种既相互联系又截然区别的形象特征,即悍妇与英雌。本文致力于回答三个问题:(1)悍妇与英雌这两种形象特征是如何表现或结合的;(2)该形象集合为何会在明清通俗小说里出现;(3)该形象集合凸现了怎样的独特文化意味。

一

论述之前有必要对几个概念略作解释。所谓"悍妇",指的是性格泼辣悍妒、不遵"妇道"的已婚女性,而"英雌"则指那类或具心计手段、或有才干能力的美貌女性(联系后文所说,悍妇属于逆女一类,英雌属于才女一类。)本文视它们为两种不同的形象特质,认为它们共同凝聚成一类新的女性形象,即本文所说的"形象集合"。"形象集合"这个概念其实包含两层意思:其一,从个体意义上讲,该形象是集悍妇和英雌于一身的女性形象;其二,从群体意义上讲,该形象自成系列,是一个女性群像。由这两层意思出发,本节着重以《醋葫芦》中的都氏形象为例,分析悍妇与英雌这两种形象特质是怎样集于一个个体身上的。

成书于晚明的《醋葫芦》(本文所据版本为古本小说集成本)津津乐道于日常生活的描写,逼真地再现了家庭伦理的种种纠葛,并把夫妻之间的异常紧张关系作为叙事重心,以细致的笔触叙述了小商贩成珪备受妻子都氏摧残的故事。但与其他同样是关注家庭日常生活的明清通俗小说相比,我以为这部小说的更大价值或许在于,它以近乎80%的篇幅为我们提供了都氏这样一个集悍妇与英雌于一身的真实形象。

《醋葫芦》凡二十回,前十六回的都氏主要是以悍妇的面目出现,小说对此作了穷形尽相且不无夸张的描绘。一方面是用侧笔,即通过成珪的惧内言行来点明都氏之悍。小说有三处谑笔足以说明:一是第二回写成珪醉酒垂头睡在桌上,众人搬动不得,却被都氏的一叫一刮赶得乖乖自己上床睡觉;二是第二回写成珪低声假骂都氏,被周智憋了喉咙说的一句"老杀才,骂倒骂得好,不要慌着"唬得"把手中一个酒盏扑的掉落地上,开了张口,闭也闭不拢来";三是第七回写成珪欲向丫环翠苔强行好事,被翠苔的一句"院君来也"诈唬得"顶门中走去了三魂,脑背后飞出了七魄。一双手

收稿日期:2007-08-30

作者简介:陈小林(1979—),男,湖南安仁人,浙江大学中文系博士研究生,主要研究方向为元明清文学.

尽已酥软”。至于成珪在挨训、罚跪时的逆来顺受,以及在纳侍妾、立继子二事上的忍气吞声无不从侧面烘托了都氏的悍妒性格。另一方面是用正笔,即直接描绘都氏的悍妒言行,使其悍妇的形象特质呈现在读者眼前。小说主要提到刻图印龟(第四回)、打杀翠苔(第七回)、挟怒告官(第九回)和妒气冲天(第十六回)四件事,如果说挟怒告官还只是说明都氏之悍的蛮横无理,那么刻图印龟一事则进一步说明都氏之悍已达到了匪夷所思的地步;如果说妒气冲天还只是一句抽象夸张的形容,那么打杀翠苔一事则近乎一种血腥骇人的残忍。这一系列事件都是从正面着笔,相当典型地揭示出都氏之悍已超出理性范围之外,因而是一种性格上的变态。

然而,恰如题名为“且笑广主人”的评点家在第六回总评中所说,“妒妇无才,亦乌能为妒妇”,都氏其实又拥有相当高明的心计手段,亦即包含了本文所说的英雌这一形象特质。都氏的这一形象特质同样表现为两个方面:一方面,小说写出了都氏的雄辩之才。第二回叙述了她和周智之间的一场有关子嗣和纳妾的辩论。在这场论战中,周智引称歧伯之言和《易经》之语,都氏就引用史籍之典,可谓针锋相对,深谙“以子之矛,攻子之盾”的辩论之道。第七回甚至让都氏不慌不忙地讲出一番妻道之纪纲,所谓“妻是则是,妻非则非。凡诸行止,遵妻子示,违妻者殃,随妻者昌”,堪称破天之论(这里,作者自己似乎忘了都氏这个人物的身份——绸绢铺商人的女儿——其实没理由允许她说出这类话,但我会在适当的地方对作者的这种遗忘做出解释)。另一方面,小说又突出了都氏的举事之智。如果说她瞒着成珪打杀翠苔还算不上什么巧计的话,那么她暗里使诈替成珪娶回石女为妾,不动声色地让成珪有苦难言就不能不说是一个大手笔了(第五、六回)。无怪乎且笑广主人叹服地说:“娶石女为妾,大是奇计,胜假梦者数倍。”(第六回总评)

显然,悍妇与英雌这两种形象特质是互为依存的,“才不足以凌其夫不能妒,智浅不足以驾驭其夫,虽欲妒,夫亦不受其妒(《醋葫芦·说原》)”,英雌的一面让都氏有能力驾驭成珪,充分发挥她悍妇的一面;悍妇的一面又促使都氏想方设法控制成珪,由此发掘她英雌的一面。

如果考察一番明清之际通俗小说里的女性形象,我们就可发现都氏这个集合了悍妇与英雌两种形象特质的形象绝非一个孤立的特例(所谓独特,它有着更深的含义,详后),在她的背后,我们至少还可以拈出下面几个人物形象:薛素姐、潘金莲、王熙凤等,她们一道以其虎之威、狐之疑、花之貌和极富才智的特征形成本文所说的群体意义上的形象集合。在这个形象集合(群体意义上)的历史进程中,一个值得注意的现象是悍妇与英雌两种形象特质发生了一个微妙的转变,即由以悍妇形象特质为主发展为以英雌形象特质为主。比较一下都氏与王熙凤给予读者的印象,这一很有意味的转变不难体会。

二

有论者在研究悍妇形象时指出:一夫多妻的不合理的封建婚姻制度是悍妇形象产生的根本原因[1]。这种见解有其深刻的一面,然而即便是撇开它无视当今悍妇仍然存在这一事实,要说明本文讨论的形象集合何以产生,这个原因显然也是不够的,因为它无法对该形象集合的英雌形象特质做出解释。以下将从两方面来阐述这个问题。

(一)文学传统的力量

文学传统的惯性力量通常是大得不可思议,而且越到后来越是如此,这就决定了所谓创新不过是沿袭传统基础上的某种或大或小的变化。本文所说的形象集合的出现自然也脱离不了这一铁律。首先,中国文学的悍妇形象可谓众矣,其渊源可谓久矣。曹夫人因丈夫王导私自娶妾生子而率家仆声讨,吓得王导“飞辔出门,左手扳车栏,右手提麈尾,以柄打牛,狼狈奔驰”,全然失去平日清谈时的从容(《世说新语》)。至于那位惯做“狮子吼”的河东柳氏更是家喻户晓,成为悍妇的

著名典型。以她们为代表的这些悍妇们或虐待丈夫,或不事姑舅,或逆犯公婆,或酷惩婢仆,总之,行为异常骇人。她们是女性形象群落里的奇特成员。随着文学史的发展,这群悍妇们有的仍固执地保持其悍妇形象的纯粹性,反复上演着一折折被驯化的道德剧目,有的则不可避免地受其他女性形象影响而脱胎换骨,呈现另种面目。其次,明清的戏曲小说创作掀起了一股塑造才智型女性形象的热潮。才智型女性形象以前也有,但未如明清时期的蔚为大观。似乎是为了与"女子无才便是德"的训诫呕气(冯梦龙就不满地说:"无才而可以为德,则天下之懵妇人毋乃皆德美也乎?"[2]),明清的戏曲小说家们卯足了劲要为我们提供才智超群的女性形象,并且乐此不疲。这些才智型女性形象有女扮男装或考中状元或代父从军的奇女子(徐渭《女状元》和《雌木兰》),有能征善战的杨门女将(纪振信《杨家府演义》),有出口成章、词意俱美的苏小妹(《醒世恒言·苏小妹三难新郎》)等等。冯梦龙还广泛搜集,在《智囊》一书里特设"闺智部",表现他对女性才智的褒赞。这还不够,明清文人于是在戏曲、小说领域里同时开始了才子佳人故事的叙述。不管才子佳人叙事模式遭到怎样的诟病,它提供的佳人形象本身仍不失其意义,因为那至少反映了一种进步的女性观。这样我们就看到了佳人们的出众文才有时会被夸大到令人难以置信的程度。可以这么认为,集悍妇与英雌于一体的形象集合恰是将由来已久的悍妇形象和方兴未艾的才智型女性形象捏合在一起——这种捏合自然不是简单的拼凑。

(二)时代精神的催生

没有时代的呼唤,传统是不会自动求变的,于是我们必然要考虑到时代精神的催生作用。这个时代普遍地要求人格平等,追求人格自由,充分考虑人性的基本需求,也敢于正视人性的固有弱点,我们即在此意义上说这是一个人的再次觉醒的时代。尤为重要的是,这个时代开始真正意识到了女性的有价值的存在,尊重女性的声音从四面八方汇集一起,成为不容小视的文人话语。晚明思想文化界的巨擘李贽就以大无畏的勇气质问:"谓人有男女则可,谓见有男女岂可乎?谓见有长短则可,谓男子之见尽长,女人之见尽短,又岂可乎?"[3]坚决反对时人信奉的男尊女卑观念,道出"妇人头发长见识短"之类论调的无稽。他又称赞薛涛之文才"犹能使人倾千里慕之"[3]。醉西湖心月主人更是为女性大声疾呼:"男十色不谓淫,女适二便为辱。苦矣,身之女矣!"(《醋葫芦·序》),并辩护说其悍妒实出于"妇人之心真"(《醋葫芦·序》)。在"三言""二拍"里,这类尊重女性、同情女性、赞美女性的话语都是极其自然地被表达出来,显示出时代精神的渗透力。到了曹雪芹那里,这股尊重女性的思潮被发展为女性崇拜,所谓"男人是泥做的骨肉,女人是水做的骨肉",清浊自见,男性反而降到不如女性的地位上了。

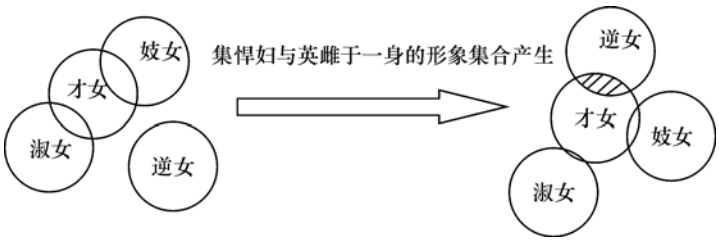
应该说,正是这传统的和时代的两种因素促使了一个新的女性形象群体的产生,她们呼吸着时代精神的气息,并向我们展示出她们因结合悍妇与英雌两种形象特质而具有的独特魅力。

三

本文所说的"独特"并非仅指集悍妇与英雌于一身的形象集合在数量上的有限性,而更多是从该形象集合所凸现的文化意味着眼的。考察它所凸现的文化意味,我以为其独特性在于:1、该形象集合表明了明清之际的女性文化内部开始了另外一种合流趋势;2、该形象集合说明了两种观念在明清之际的彼此消长。

一般认为,传统的女性文化包含三种基本模式,即守贞型的淑女文化、越轨型的逆女文化和病态型的妓女文化[4]。我们通常是在第一种基本模式的意义上使用"女性文化"这一概念的,指的是"三从四德"、"七出"等封建礼教和父母之命、媒妁之言的封建婚姻制度。另外,从某种意义上说,游离于封建道德伦理秩序之外的妓女在客观上起到一种破坏秩序的作用,因而似乎也可视为逆

女。之所以分为两类,我想主要是出于强调妓女阶层特殊性的考虑。但若细加辨析,女性文化还应包括第四种模式,即敏慧(聪明能干)型的才女文化。这里所说“才女”的“才”是一个有着宽泛意义的概念,不单指传统意义上的文才,还包括处世的心计、应变的能力和理事的才干等。以上所作的简略说明也许可以让我们能够理顺四种女性文化模式之间的大致关系。简言之,在四种女性文化模式中,才女文化与妓女文化、淑女文化显然有着重合之处,或者毋宁说传统的才女角色在大多数场合本来就得由妓女和淑女两种女性扮演(这或许就是它被忽略的原因),但它并不完全被二者遮掩,因为妓女和淑女并不必然就是才女(这即是本文提出它的理由)。至于才女文化与逆女文化之间,应该说在很长时期内没有多大的联系——直到集悍妇与英雌于一身的形象集合出现。于是,四种女性文化模式的关系在明清之际经历了下面这样的变化(如图所示):



(阴影部分表示该形象集合,亦显示出两种女性文化某种程度的合流)

这个绝对不容忽略的细微变化颇堪玩味,它表明了男权社会对逆女文化有了某种程度上的承认乃至褒扬,而不再仅仅停留于以道德优越的姿态宽赦那些失贞失节的女性,这既是对以“三言”“二拍”为代表的优秀小说的精神的传承,更是一种巨大的历史超越。作出这种判断的依据在于:在一个重视文化积累和传承的社会里,才女是能够得到承认和尊重的。逆女文化和才女文化之间出现某种重叠,逆女可以是才女,亦即暗示了这个社会开始在调整对逆女及逆女文化所持的全然否决的态度。看到这一点,我们才不难理解《红楼梦》何以能够塑造出王熙凤、林黛玉这样一系列光彩照人的女性形象。同时,指出这一变化,对于我们重新认识明清时期女性的存在状况以及相关的女性文学研究亦不无裨益。这正是本文所说的形象集合的一个独特意义。

封建社会的男权文化在多数时候与女性文化同义,二者不过是站在同一立场上的不同表达形式,或者可以这么说,女性文化的内涵与外延其实都得由男权文化规定,没有男权文化,也就无所谓女性文化,这个道理不难明白。为避免混淆,便于更加清楚地说明将要谈到的问题,把它们替换为“男权至上”和“女性立场”就是必要的了。合悍妇与英雌于一体的形象集合的第二个独特文化意味即在于它体现了男权至上和女性立场两种观念的彼此消长。作为一种与传统文化观念格格不入的意识形态,女性立场观念必然会与男权至上观念发生冲突,有冲突,就必有彼长此消或此起彼伏。如前所说,“形象集合”包含个体的与群体的两层意思,女性立场与男权至上两种观念的冲突即在这两个层面展开。

首先是创作主体对个体意义上的该形象集合所抱有的矛盾心态。以都氏为例,尽管因为劝世的创作主旨让作者在前十六回里努力要刻画一个让人厌憎的悍妇形象,事实上他又向我们展示了都氏英雌形象的一面(作者题名“伏雌教主”可谓暗含了这两层意思),唯其如此,我们才不会对“观都氏举止,其才情智识,自是太原异人”和“世有都氏,吾愿事以箕帚”(《醋葫芦·说原》)这样两句话感到惊愕。一言蔽之,这种矛盾心态典型地表现为创作主体在否定该形象集合所具有的悍妇形象特质的同时,无法否定甚至有时候相当自觉地赞美其英雌形象特质。

其次,从群体意义上看,本文前面提及,这个形象集合有一个从以悍妇形象特质为主发展到以

英雌形象特质为主的历史过程。这种侧重的不同一方面固然可以说是女性立场观念的强化——英雌形象毕竟比悍妇形象更容易得到认同,也更能说明男权社会对女性的接纳程度。另一方面又未尝不可以看作是男权至上观念对女性立场观念的胜利(似乎矛盾,其实未必矛盾,观念的消长本身曲折复杂,何况一方的强化并不必然表示另一方的弱化),因为这意味着在男权至上观念的压制下,女性立场观念的立足点开始逐渐远离不被传统文化接纳的逆女文化,并努力使其归向能被传统文化接纳的才女文化(这里仅就本文所说的形象集合一脉而言,实际上另一类逆女形象并未屈服,所以林黛玉形象所达到的历史高度远远高于都氏形象)。换言之,这种侧重点的转移一方面说明逆女文化的胜利(它也可以与才女文化联系在一起,逆女同时也可以是才女),一方面却又暗示这种胜利是以失去自我为代价的(它逐渐被男权文化改造为更能被接受的才女文化),因而又可说是逆女文化的失败。其间的这种既对立又统一的辩证关系还是比较清楚的。

上述两种独特的文化意味其实是同一问题的两个不同层面,有关两种观念彼此消长的讨论只是对两种女性文化模式合流在逻辑上的引申阐释。二者联系起来看,逆女和才女两种女性文化合流之后,紧随而来的就是该形象集合的侧重点开始转移,这其实已经预示了两种观念消长的结果,即男权至上观念暂时取得胜利,女性立场观念再次被压制。从该形象集合所遭到的集体命运就可看到这一点,在男权至上观念的压制下,她们无一例外地要么被驯服,失去某些可贵的形象特质,要么遭镇压,连生命都一并失去。同时,在明清之际以后的古典文学里,我们所看到的女性形象有淑女,有妓女,也有才女,唯独没有逆女,更别提集悍妇与英雌于一身的形象集合了。这种状况的被打破,女性立场观念的再次抬头,还有待于五四时期的启蒙呐喊。指出这一事实,我们才能更深刻地意识到明清之际的这个形象集合所具有的文化意味和历史意义。

综上所论,明清之际的这个形象集合包含了悍妇与英雌两种形象特质,其产生既有文学传统的影响,更因时代精神的催生。这个形象集合的独特性在于它凸现的文化意味,即两种女性文化模式的合流趋势及这种趋势所隐含的两种观念的彼消此长。

参考文献:

[1] 黄　伟. 论《聊斋志异》悍妇形象及其女性文化[J]. 中山大学学报,2003,(1):25 - 30.
[2] 冯梦龙. 智囊[M]. 郑州:中州古籍出版社,1986: 652.
[3] 李　贽. 焚书[M]. 北京:中华书局,1975:59,60.
[4] 武　舟. 中国妓女生活史[M]. 长沙:湖南文艺出版社,1990:420.

Shrew and Female Hero: One Special Imagery Convergence

CHEN Xiao-lin
(*Liberal Arts College of Zhejiang University*, *Hangzhou* 310028, *China*)

Abstract: Targeting at a group of female imagery in Ming-Qing popular fictions, the essay analyzes emphatically the contributing factors of the imagery convergence of shrew and female hero, then discusses the special cultural significance of the imagery convergence.

Key Words: shrew; female-hero; imagery convergence; male-supremacy; female-stand