

笑的顛覆——楊絳的女性風俗喜劇

張曉恩

香港教育大學文學及文化學系講師

提 要

楊絳（1911-2016）於抗戰時上海發表了兩部喜劇——《稱心如意》（1943）及《弄真成假》（1943）。兩劇上演後，李健吾（1906-1982）評楊絳的喜劇為「中國真正的風俗喜劇」，更認為楊絳的喜劇是中國現代喜劇發展的第二道紀程碑。西方學者 Amy Dooling 稱這兩部喜劇為女性主義風俗喜劇，重點討論劇中「女性的笑」（female laughter），並指出這兩部劇的顛覆性。

女性的笑確是楊絳喜劇的重要特徵，亦是令她的劇作比一般風俗喜劇更具顛覆性的關鍵，本文會以楊絳的喜劇裡女性的笑作為考察中心，討論楊絳喜劇與劇種類型——風俗喜劇和女性風俗喜劇——的關係，期以更廣闊的視野閱讀楊絳作品中的顛覆性，探討她的喜劇美學。

關鍵詞：楊絳 風俗喜劇 女性的笑 戰時上海話劇

笑的顛覆——楊絳的女性風俗喜劇

張曉恩

香港教育大學文學及文化學系講師

一、引言：中國喜劇的「第二道紀程碑」

楊絳（1911-2016）於抗戰時在上海發表了兩部喜劇——《稱心如意》（1943）及《弄真成假》（1943）。^①兩劇上演後，當時活躍上海劇壇的戲劇家李健吾（1906-1982）這樣評價：「假如中國有喜劇，真正的風俗喜劇，從現代中國生活提煉出來的道地喜劇，我不想誇張地說，但是我堅持地說，在現代中國文學裡面，『弄真成假』將是第二道紀程碑。……第一道紀程碑屬諸丁西林，人所共知，第二道我將歡歡喜喜地指出，乃是楊絳女士。」^②此後中國學術界討論楊絳這兩部戰時戲劇大抵沿用李健吾「風俗喜劇」的看法，^③並將「風俗喜劇」理解為西方劇種 comedy of manners，然後在此劇種的語境脈絡內討論楊絳喜劇的主題和結構，但甚少涉及此劇種的核心特質——顛覆性（subversiveness）。西方學者 Amy

① 除了這兩部劇作，楊絳另有一部喜劇《遊戲人間》在戰時上海上演，但因劇本已不存，故不納入此文討論範疇。

② 轉引自孟度：〈關於楊絳的話〉，《雜誌》（第15卷第2期），1945年5月10日，頁111。

③ 1940年代後，中國學術界對楊絳戰時劇作的討論有一段長時間的空白，自柯靈：〈上海淪陷期間戲劇文學管窺〉出版後，楊絳劇作才再次被注意，此文可見於柯靈：〈上海淪陷期間戲劇文學管窺〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》第2期（1982年），頁1-18；西方學術界方面，楊絳劇作亦自 Edward M. Gunn, *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937-1945* 出版後獲得注意，見 Edward M. Gunn, *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937-1945* (New York: Columbia University Press, 1980), Ch5.(DOI: 10.7312/gunn94514)

Dooling 亦在風俗喜劇的劇種語境裡討論楊絳喜劇，她特別留意這兩部劇作裡的顛覆性，並指出楊絳喜劇是風俗喜劇的仿作品（parody of comedy of manners）——女性主義風俗喜劇（feminist comedy of manners），^④此喜劇類型的關鍵特徵是「女性的笑」（female laughter）。Dooling 雖指出楊絳喜劇的顛覆性，但以爲顛覆性並不是風俗喜劇的特質，將楊絳喜劇界定爲風俗喜劇的仿作品，此看法卻不盡準確，因爲顛覆性正是風俗喜劇的重要特徵。^⑤

女性的笑確是楊絳喜劇的重要特徵，亦是令她的劇作比一般風俗喜劇更具顛覆性的關鍵，本文會以楊絳喜劇^⑥裡女性的笑作爲考察中心，討論楊絳喜劇與劇種類型——風俗喜劇和女性（主義）風俗喜劇^⑦的關係，期以更廣闊的視野閱讀楊絳作品中的顛覆性，探討她的喜劇美學。

二、楊絳喜劇·風俗喜劇·女性主義風俗喜劇

（一）《稱心如意》和《弄真成假》

《稱心如意》^⑧寫於 1942 年年底，最初由國立戲劇專科學校於 1943 年一月上演；同年五月，此劇再由黃佐臨（1906-1994）執導，由上海聯藝劇團於金都大戲院公演，共上演十七天。

《稱心如意》爲四幕劇，故事主角是一名年輕女孩李君玉，自她母親身故，

④ Amy D. Dooling, "In Search of Laughter: Yang Jiang's Feminist Comedy," *Modern Chinese Literature*, 8.1/2 (April 1994): 49.

⑤ 關於風俗喜劇的顛覆性，本文將於第二部份詳加討論。

⑥ 李健吾評語裡所指的「第二道紀碑」是《弄真成假》，但《弄真成假》與《稱心如意》兩劇上演日期相距不遠，李健吾本人對《稱》一劇亦甚為欣賞，更出演徐朗齋一角，李健吾此評語只提《弄》，相信是就著當時《弄》劇剛上演的情況作出回應；這兩部喜劇均納入本文的討論範圍。

⑦ Amy Dooling 稱楊絳爲女性主義風俗喜劇，但本文認為應稱之爲女性風俗喜劇，有關討論請見本文第二部份。

⑧ 楊絳：《楊絳文集》第 5 卷（北京：人民文學出版社，2009 年），頁 196-293。

由父親撫養長大，第一幕開始時因著父親去世，接受大舅母蔭夫人的邀請，由北京到上海大舅父祖蔭家居住；但到大舅父家後不久，她便發現大舅母看似善心的邀請，實際上是另有內情——大舅父疑似與他的秘書陸小姐有私情，大舅母叫君玉來上海便是要君玉做舅父的秘書，借機開除陸小姐；但與此同時，祖蔭夫婦只與君玉相處了半天，便發現君玉性格反叛，怕她會帶壞他們的女兒，於是立刻商議要把她送走，最後巧施詭計便把君玉送到二舅父祖貽家中。在祖貽家，二舅母貽夫人同樣覺察君玉在他們家會衍生問題，於是又把她送到四舅父祖懋家。四舅母懋夫人同樣不喜歡君玉，於是把君玉送到獨居的舅公徐朗齋家。朗齋十分富有，但脾氣古怪，因他沒有後人，親戚們一直暗地裡爭奪著朗齋遺產繼承人的資格；誰知君玉到他家後，竟與他十分投緣，故事結尾暗示著君玉將成為朗齋的遺產繼承人，而且獲朗齋許可，可與自小青梅竹馬的男友繼續交往，君玉因而得到一個稱心如意的結局。

《稱》上演後，廣受歡迎和讚賞，楊絳可說是在上海一夜成名。⁹她深受鼓勵，數月後，再完成第二個劇本《弄真成假》，此劇由同茂劇團於1943年十月在金都大劇院公演，共上演三十二天。

《弄真成假》¹⁰是五幕劇，故事以周大璋的騙局為中心焦點。大璋外表俊朗，但家境清貧，常希望可改變處境，偶然機會下認識了富商張祥甫女兒張婉如，他向張家聲稱自己出身名門望族，是外國留學回流的博士生，藉此成功騙取婉如歡心，但這對戀人的戀情卻令婉如堂姊燕華非常妒忌。燕華父親元甫並不如祥甫般富有，燕華寄居在叔父祥甫家中，受著叔父照顧，她對幸福的婉如常心存忌恨，周大璋出現後，她便視大璋為她與婉如之間的爭奪對象，認為只要把富有的大璋搶到手，便可脫離自己貧窮的困境，攀爬至上流社會。最後燕華巧施詭計，騙倒了大璋，令大璋相信婉如已變心，同時引誘大璋，二人最後私奔出走。至最後一幕時，真相大白，燕華發現大璋並不是如他聲稱般富有，大璋亦發現燕華雖是張

⁹ 有關兩部劇作的演出及接受情況，可參考吳學昭：《聽楊絳談往事》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2008年），第11章。

¹⁰ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁296-381。

祥甫姪女，卻沒有豐厚身家，而他們因用盡金錢，在祥甫逼使下，半推半就地回家完成婚禮。

《弄》劇引起的哄動比《稱》劇更大，楊絳劇作家之名經常見於報章，不少演員紛紛向她表達欣賞之情，有的更表示因有機會演她的劇感到榮幸和驕傲。楊絳因這兩部喜劇成了當時上海重要的劇作家。

（二）風俗喜劇與女性主義風俗喜劇

1. 風俗喜劇

風俗喜劇起源於古希臘時的新喜劇，劇作家有米南德（Menander, 公元前 342 年-公元前 291 年），菲勒蒙（Philemon, 公元前 362 年-公元前 262 年）及狄菲盧斯（Diphilus, 公元前 342 年-公元前 291 年）。他們所寫的大都是關於年青人的戀愛故事，同時有不少定型角色（stock character），例如聰明的僕人，年老、古板的家長、富有的敵人等等。此劇種被羅馬劇作家普勞圖斯（Plautus, 約公元前 254 年-公元前 184 年）、泰倫提烏斯（Terence, 公元前 195/185 年-公元前 159/161 年）繼承，後來不少歐洲劇作家採用、發展，至英國王政復辟時期已成為甚完整及成熟的戲劇類型；^⑪至十九世紀初，因奧斯卡·王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）的喜劇成就，令風俗喜劇發展迎來第二個高峰。

M. H. Abrams 歸納風俗喜劇有以下的特徵：(1) 故事關於中產階級的日常生活；(2) 有大量機智對話（witty dialogue）；(3) 打破社會規範^⑫——第三點所指的正是此戲劇類型的重要特質：顛覆性。事實上喜劇的基本特質便是顛覆性，^⑬而風

⑪ 不少風俗喜劇的代表作品寫成於王政復辟時期，如威廉·康格里夫（William Congreve, 1670-1729）的《如此世道》（*The Way of the World*, 1700）、威廉·威徹利（William Wycherley, 約 1641-1716）的《鄉下女人》（*The Country Wife*, 1675）。

⑫ M. H. Abrams and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Australia: Cengage Learning, 2015), p.57.

⑬ 不少學者有相關討論，可參考 Andrew Stott, *Comedy* (New York: Routledge, 2005), p.8; George Meredith, “An Essay on Comedy,” in *Comedy*, ed. Wylie Sypher (Baltimore: John Hopkins University Press, 1980), pp.3-57.

俗喜劇比一般喜劇更具顛覆性，Andrew Stott 指出風俗喜劇的原則是「喜慶、顛倒、性的自由及滑稽」；¹⁴George Meredith 認為風俗喜劇是「類近一種鬥爭的表演形式，[人們]獲許可嘲笑，並且惹怒清教徒」；¹⁵David L. Hirst有相近看法，他這樣評價風俗喜劇：「諷刺社會是此戲劇類型的基本要素，所以風俗喜劇是具顛覆性的戲劇。在十七世紀末，此劇種裡的角色漠視婚姻禁忌：他們極度淫亂、重視享樂，而且無情冷酷。」¹⁶值得注意的是，雖然顛覆性是風俗喜劇的重要特質，但它呈現人前是平常人毫不驚險的日常生活故事、是輕鬆愉快的喜劇，所以它的核心特質與故事情節的呈現出現重大反差。

2. 女性主義風俗喜劇

Amy Dooling 提出楊絳的喜劇是女性主義風俗喜劇，在她的討論裡，¹⁷她並沒有為此劇種作明確定義，但楊絳喜劇裡對「女性的笑」的書寫是討論的焦點；Dooling 指出楊絳這兩部作品裡「女性的笑」，是作者顛覆性別階級結構的姿態和表現，所以「女性的笑」作為女性主義風俗喜劇的重要特徵，令此劇種比一般風俗喜劇更具顛覆性。

其實人們一向都認知及警惕女性的笑的顛覆性。不少學者曾討論笑潛藏著顛覆階級結構的力量，可逆轉上級與下級的位置；¹⁸而女性因長期在性別階級處於從

¹⁴ Stott, p.4.

¹⁵ Meredith, p.5.

¹⁶ David L. Hirst, *Comedy of Manners*, (London: Methuen, 1979), p.4.(DOI: 10.4324/9781315115207).

¹⁷ Amy D. Dooling, "In Search of Laughter: Yang Jiang's Feminist Comedy."

¹⁸ 例如 Thomas Hobbes，他提出笑是「突然的榮耀」(sudden glory)，可讓人產生優越的情感，見於 Thomas Hobbes, *Leviathan* (London: George Routledge and Sons, 1886), p.34；其他有關討論可參考 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 339; Stuart M. Tave, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Chicago: Chicago University Press, 1960), pp. 49, 61-63; Anthony Shaftesbury, "Sensus Communis, An Essay on the Freedom of Wit and Humor in a Letter to a Friend," in *Characteristics of Men, Manners, Opinions*, Times ed. Lawrence E. Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p.36; Benjamin Rand ed., *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury* (London: Routledge and Thoemmes Antiquarian Books-Routledge/Thoemmes, 1992), p. 225。

屬地位，女性的笑便自然而言被主導者——男性——視為威脅；因此，為了維持家庭和社會秩序，男性主導的社會是不鼓勵女性發展幽默感／喜劇感，以防止她們取笑父輩、丈夫或所有男性。如在十八世紀英國出版的女性行為指南（conduct book）裡，女性是被教導不要發展機智（wit）特質，因為機智女性不是理想的女性化形象，而女性亦被教導跟男性伴侶相處時不要笑，而是要多予對方同情和憐憫；這種種的教導反映的想法是：機智、幽默的女性不能為家庭帶來快樂，男性更不應被視為可取笑的對象。¹⁹

對女性的笑的警覺及轄制亦可見於中國傳統社會。朱自清（1898-1948）的小說〈笑的歷史〉很寫實地描述了中國傳統社會是如何剝奪了女性笑的權利。在這故事裡，女主人翁自小愛笑，但家裡卻教育她不要笑；結婚後，她婆婆與丈夫都感到她的笑的威脅性，於是警告她要改變愛笑的習慣。²⁰此故事清晰地反映中國傳統社會對女性的笑及其顛覆性的敏感與不安。

在中國歷史、傳說裡，女性的笑更與毀滅連繫起來。西周時，周幽王為了博褒姒一笑，烽火戲諸侯，最後惹來亡國之禍，²¹此故事強調的正是女性的笑與毀滅的關係。在文學書寫裡，紅顏的笑與禍國殃城的故事是反覆出現的。「一笑傾城」這成語來自西漢樂師李延年（公元前2世紀？-公元前90年）詩：「北方有佳人，絕世而獨立。一顧傾人城，再顧傾人國」，²²此詩沒有提及佳人的笑，只提及她的美帶有毀滅性；但在此後的流傳裡，「一顧傾城」便成為了「一笑傾城」，南朝陸厥（472-499）《中山孺子妾歌其一》形容美人：「一笑傾城，一顧傾市」，²³

¹⁹ 關於十八世紀英國出版的女性行為指南，詳細討論可參考 Audrey Bilger, *Laughing Feminism: Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen* (Detroit: Wayne State University Press, 1998), pp. 16-25.

²⁰ 朱自清著，朱喬森編：《朱自清全集》卷4（南京：江蘇教育出版社，1996年），頁80-91。

²¹ 見（漢）司馬遷：《史記·周本紀》，「先秦兩漢資料庫」（<http://www.chant.org/PreHan/Detail.aspx?b=0883&Ch=0883-0001>）（上網檢索日期：2019年11月6日。）

²² 見（漢）班固：《漢書·外戚傳》，「先秦兩漢資料庫」（<http://www.chant.org/PreHan/Detail.aspx?b=0884&Ch=0884-0003-0072>）（上網檢索日期：2019年11月8日。）

²³ （南朝·齊）陸厥：〈中山孺子妾歌其一〉，收於（宋）郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1998年），頁1183。

至唐朝李白（701-762）這樣形容燕趙及西國美女：「眉目艷皎月，一笑傾城歡」、²⁴「蛾眉艷曉月，一笑傾城歡」。²⁵戰國時楚國詩人宋玉（約公元前 298-約公元前 222）亦這樣形容一個美麗的女子：「嫣然一笑，惑陽城，迷下蔡」，²⁶詩中女子的笑同樣有媚惑陽城、下蔡兩地之人的力量。從此等種種敘述可見，女子的笑是連繫上毀城滅邑、甚至滅國的故事，這正是強調了女性的笑的破壞力，反映著人們對之感到的威脅和不安。這大概可作為女子一度不被鼓勵笑的參照解讀。

美國研究女性幽默的學者 Regina Barreca 認為女性被禁制發展幽默感的原因是，她們傾向取笑她們一直被教導遵守的傳統規範，這即是拒絕以嚴肅態度對待社會認為嚴肅的事情，因此女性的笑自然而然被當權者視為威脅，所以「她每一次笑其實都是打破著一道社會規範」；²⁷亦因此女性喜劇甚具顛覆性：「這樣的喜劇是具風險性的，因為這劇種帶有對抗性質，而且打破界線，即使觀眾看劇後是笑著的，但同時亦會感到憤怒。這種喜劇不會釋除女性的無力感，反倒更強調女性角色的政治性。它讓我們 [按：女性] 更有決心要改變那轄制著我們的處境。」²⁸此外，她亦指出女性幽默比男性幽默更具顛覆性：

男性幽默與女性幽默是反叛（revolt）與革命（revolution）的分別。當然男性幽默會諷刺社會的傳統、取笑習俗與權威，但這種幽默並不如女性幽默般無可管束。女性幽默會對更大的問題提出質疑，質疑著這世界構成的方式。……

²⁴ （唐）李白：〈古風其二十七〉，收於（唐）李白、杜甫著：《李白杜甫詩全集》（北京：北京燕山出版社，1995 年），頁 5。

²⁵ （唐）李白：〈感興其五〉，收於（清）彭定求編：《全唐詩》（延吉：延邊人民出版社，2004 年），頁 1024。

²⁶ （戰國）宋玉：〈登徒子好色賦〉，收入（戰國）宋玉著；袁梅譯注：《宋玉辭賦今讀》（濟南：齊魯書社，1986 年），頁 130。

²⁷ Regina Barreca, *They Used to Call Me Snow White... But I Drifted: Women's Strategic Use of Humor* (New York: Viking, 1991), p.182.

²⁸ Barreca, pp.14-15.

當一個男作家反對某一套信念裡的基本教條時，女性作家會問的是否需要任何一套信念。她的問題會比他的更具顛覆性，因為她要求的是瓦解整套系統，而不是改變它。²⁹

Judy Little 有著相同的看法，她認為男性作家取笑規範，但女性作家是挑戰「規範」根本的存在。³⁰這正能解釋為甚麼以女性角度書寫的風俗喜劇比一般風俗喜劇更具顛覆性。

楊絳喜劇中女角的笑極具顛覆性，包括顛覆著性別階級的結構，這正是 Amy Dooling 將楊絳的作品稱為女性主義風俗喜劇的原因；但若將這兩部喜劇放在五四退潮、抗戰時期的處境看，劇中女角的笑的顛覆性實在可在女性主義話語框架以外作更多層次的解讀，故本文不稱楊絳的喜劇為只指向顛覆性別階級的女性主義風俗喜劇，而是在多重話語框架內都具有顛覆性的女性風俗喜劇（female comedy of manners），其特徵是作者以女角具顛覆性的笑，對已確立的階級架構進行顛覆，藉此質疑現有制度、主流話語及意識形態存在的必要性。

三、女角們的笑

楊絳兩部喜劇裡的女角都是寄人籬下的貧苦孤女，面對富有的長輩，她們運用笑顛覆家庭倫理階級結構、以貧富作劃分準則的社會階級結構，面對自大的追求者，笑是她們對被「拯救」的拒絕；對楊絳的女角來說，笑是一種自娛方法，更是面對逆境、甚或重新定義、改變逆境的工具。

（一）作為顛覆權力等級的武器

《稱》劇裡孤女君玉被富有親戚們推來讓去，表面上她是弱者，需要親戚們

²⁹ Barreca, pp.179-180.

³⁰ Judy Little, *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark, and Feminism* (Lincoln: Nebraska University Press, 1983), p.11.

救援接濟，但事實上親戚們的勢利嘴臉、虛假慈善，卻令她不怒反笑，成為她在逆境中的娛樂。

君玉甫到大舅父祖蔭家，便明白舅母蔭夫人邀請她來上海居住，這似是善心的舉動，實際是另有一番計算：蔭夫人要君玉做祖蔭的秘書，以阻止祖蔭與現任秘書陸小姐的私情；君玉感到可笑，不停暗諷蔭夫人的偽善，最後她忍不住揭穿蔭夫人虛偽面目：「哦！大舅媽，您不放心大舅用女秘書，所以叫我來！」³¹這令蔭夫人當場十分尷尬；後來，祖蔭看見君玉行李裡有她父親所繪的裸女油畫，立刻表現厭惡和憤怒，指責這些畫有違體統，蔭夫人忙在旁解釋：「他就是這樣的，最怕這種光著身子的女人，妖精似的。」君玉不放過這個嘲諷二人的機會：「和女秘書一樣妖精嗎？」³²君玉就是利用這種機智又戲謔的語言，取笑、揭露人們的虛假與勢利，從中取得自娛的樂趣。

笑不只是君玉的自娛方法，更是她用以反抗強權的武器，藉以控制、重新定義逆境。祖蔭夫婦因君玉的笑感到不安，最後因怕君玉的反叛性格對自己女兒有壞影響，於是突然改變主意，決定不收留君玉，為了向君玉表明決定又免卻自身尷尬，蔭夫人狡猾地問君玉：「真的，君玉，你今天住哪兒？」假裝自己從沒打算要留君玉在自己家裡住，君玉雖感愕然，但亦立刻明白蔭夫人的技倆，不怒反笑地揭穿蔭夫人的詭計：「我住哪兒？——這兒——？——哦，（笑）大舅這兒不留我住」，³³君玉不是以憤怒回應這種侮辱性的待遇，而是以笑解決困厄；她的笑令她不再是處於弱勢、待人拯救的孤女，而是佔了上風的嘲諷者，笑給予君玉扭轉劣勢的力量。

君玉與二舅父祖貽的對話亦可見她的機智與戲謔。祖貽請君玉為他正在撰寫的一部英文書打稿子，君玉一邊打字一邊與祖貽聊天，祖貽的盲目崇洋態度令君玉一度忍笑，她以機智的語言揭露著祖貽的虛榮與無知：

³¹ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁205。

³² 同前註，頁206。

³³ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁212。

趙祖貽 你英文還行嗎？
李君玉 不行吧？
趙祖貽 不要假客氣——這就是中國人脾氣。
李君玉 我不是客氣——我——我不知道二舅怎樣才算「行」。
趙祖貽 這話倒也對！你先得問問明白，你的回答才能正確。
〔李君玉笑。〕
趙祖貽 哎，這不是說笑話啊，笑甚麼！
李君玉 我沒笑。³⁴

與祖蔭夫婦一樣，祖貽亦留意到君玉的笑，並感到不安；及後，祖貽告訴君玉他曾有以文言還是白話撰寫書籍的掙扎，因為他知道無論以哪一種語言寫作都會惹來嘲笑：

趙祖貽 （聳肩）寫了文言，人家笑我古董；寫了白話，人家說我舊學沒有根底。
李君玉 讓人家來翻譯，翻一部文言的，一部白話的……
趙祖貽 對了！你這話說得最——最——最正確了。的的確確，我就是這個意思。³⁵

祖貽剛剛在取笑、抨擊的「中國人脾氣」——虛假、偽裝，在他自己身上恰恰表露無遺；在君玉循循引導下，他不自覺地暴露著缺點以及他對自己缺點的無知。在祖貽離開後，君玉想著祖貽的可笑之處，笑得不能繼續打字。君玉就是這樣以機智的語言暴露別人的短處，藉以自娛，同時亦挑戰著父輩們、權貴們的上等位置，逆轉自己的處境。

相比君玉，《弄》劇裡燕華的笑比君玉更具攻擊性，而且情感複雜，她的笑

³⁴ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁219。

³⁵ 同前註，頁221。

絕不是愉悅的笑，而是憤怒的表達。³⁶在劇本的舞台指示裡，燕華的笑多被描寫為：「苦笑」、「冷笑」；即使有時她的笑表現得溫暖、親切，其實都只是假裝，就如在第一幕中她告知婉如周大璋快來到張家，並取笑堂妹在思念情人，言語間對婉如處處表現著姊妹間的親密，而且看來十分樂意玉成婉如與大璋的愛情美事，但暗裡卻隱藏著妒意：

張燕華 婉如！婉如！哎，婉如！
 〔張婉如上。
張婉如 叫我？
張燕華 （笑）快來等著，一會兒就來了。
張婉如 你說誰呀？光祖哥才在樓上等你呢！
張燕華 別拉扯人——我說，有一個人為什麼哭了？
張婉如 （撒嬌）你壞！我打你！
張燕華 甯！瞧你這嬌勁兒！你這一下子打下來，還不把人家骨頭都打酥了！
張婉如 燕華姐，你壞！
張燕華 我還不好？巴巴的來告訴你，不用哭，人家一會兒就回來呢！³⁷

當婉如才離開，燕華的嬉笑便立刻轉為冷笑，歡愉氣氛頓時消失；大璋到來，與燕華寒暄，取笑著燕華與張家親戚馮光祖的關係，³⁸燕華為此大為憤怒、冷笑更頻：

張燕華 （怒）大璋，馮光祖太太不馮光祖太太呢，你沒有資格過問！

³⁶ Dooling 認為燕華的笑「經常轉變成為憤怒」，見 Amy D. Dooling, "In Search of Laughter: Yang Jiang's Feminist Comedy", p.60.

³⁷ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁315-316。

³⁸ 馮光祖與張燕華並不是戀人關係，但馮光祖喜歡燕華是眾人皆知之事，故周大璋以此取笑燕華，有關燕華與光祖的關係，後文有更詳細的討論。

你愛跟誰好，跟誰好，有你的自由，不用把馮太太的名稱加在我頭上。

周太璋 呀，燕華，還是我錯了？把馮太太的名稱加在你頭上，我做得了主嗎？我能阻擋嗎？我能，我也不敢呀！

張燕華 （冷笑）好可憐的周先生！好一個退讓的君子人！

周大璋 燕華，無論我怎麼不好，至少還有自知之明，知道自己不如人，不能和人家爭。一個男子漢甘心退讓，在他是多麼丟臉的事！可是為了心愛的人，為了她的幸福，就寧願做懦夫，做弱者。

張燕華 （冷笑）為了我！為了我！連這點兒膽量都沒有，就不敢承認自己勢利！勢利！³⁹

燕華的憤怒與冷笑夾雜著酸意與嫉妒，她很明顯喜歡周大璋，亦知道周大璋喜歡自己，但周大璋還是選擇了家境富裕的婉如，燕華冷笑妒忌背後是自卑自憐，觀眾同情她但同時亦為她的偽裝心寒，她在婉如面前的親切善意原來都是虛情，嬉笑背後是計謀亦是燕華寄人籬下的生存方法——她要得到叔父一家的喜愛，獲取婉如的信任亦是為著日後橫刀奪愛計謀作準備；燕華的笑不只是用作自我保護，更是操控他人的手段。

燕華同樣運用「笑」離間婉如與大璋。燕華先向祥甫獻計，讓婉如跟著光祖到蘇州吃喜酒，祥甫本便想婉如疏遠大璋，故樂得答應；不知就裡的婉如匆忙間出發想留訊息給大璋，反向燕華求教，燕華又是邊打趣著堂妹邊給她建議，她先建議婉如寫信，但婉如沒有寫信的時間，燕華便開玩笑說：「就別寫情書了，寫簡單點兒」，最後婉如沒法子唯有請求燕華代她寫信，這時候燕華便繼續用「笑」一步步引領婉如墮進自己的圈套裡：

張燕華 （笑）胡鬧，我怎麼能替你寫情書呢，我只能幫你傳個信罷了。

張婉如 誰還寫什麼情書！（寫信，又撕掉）燕華姐，你給傳句話吧，

³⁹ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁317。

行嗎？

張燕華 傳什麼話？

張婉如 叫他到蘇州來——告訴他我和光祖哥到蘇州去了，叫他也來。

張燕華 替你傳話，得有個信物呀。

張婉如 幹嗎要信物？

張燕華 證明是你的話。

張婉如 什麼信物呢？

張祥甫 （在外）婉如！婉如！

張婉如 來了，爹！——燕華姐，你說……

張燕華 這個手拉手的戒指——（指張婉如手上戒指）——你就煩這雙手拉他到蘇州去呀！

張婉如 （喜，笑）你這壞東西就想得到！（脫戒指交張燕華）你給他，就說——你替我說吧。⁴⁰

燕華沒有主動要求這信差的差使，卻是一步步引導婉如，令她最後不得不請求燕華替她向周大璋傳話，燕華這樣順勢要求婉如交出戒指便不引起懷疑，果然婉如沒有半點疑心便將大璋送贈的訂婚戒指給了燕華；燕華憑藉這戒指，似是疑非地誤導著大璋，令大璋以為婉如跟光祖到蘇州結婚去，戒指還給他，要跟他分手：

張燕華 （微笑）瞧你這樣失望，好像是你的未婚妻給人搶走了。

周大璋 我失望？你的未婚夫給人搶走了！我還失望！

張燕華 我沒有未婚夫。

周大璋 我也沒有未婚妻。

張燕華 你有未婚妻，就派我有未婚夫？

周大璋 我知道你沒有未婚夫，就自幸我沒有未婚妻！

張燕華 （冷笑）自幸！周博士落空了！大家快來搶！

⁴⁰ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁353-354。

周大璋 燕華，是你落空了，我來搶你。（拉張燕華手）

張燕華 （甩手冷笑）對不起，周先生，我還有一個約，失陪了。

周大璋 燕華，不准走。（拉張燕華）⁴¹

燕華對大璋時而善解人意地微笑安慰，時而冷笑流露酸意，在失意又本來喜歡她的周大璋眼中充滿誘惑性，就是這樣燕華的詭計湊效，她成功騙得周大璋跟自己私奔；燕華要跟婉如搶大璋，不只為著要取得愛情的勝利，更是希望藉此嫁得富裕人家，脫離自己所屬的社會階層，燕華就是這樣利用她的笑，操控別人以獲取她想要的，並且企圖挑戰既定的階級界限。

（二）作為拒絕「拯救」的姿態

兩個女角不但以笑顛覆家庭倫理階級、社會階級，更以笑顛覆性別階級。在兩部劇裡的女角同樣遇上以「拯救者」姿態出現的追求者，面對對方的拯救熱情，兩人同樣都忍俊不禁。

君玉的追求者是表兄景蓀。景蓀一廂情願地相信君玉喜歡自己，赫然決定拋棄未婚妻令嫻，向君玉求婚：

趙景蓀 所以你有不得已的苦衷。你覺得——當然你沒有什麼配不上我的，不過你覺得自己的家境不如我，你不願意高攀——我是替你說，我絕沒有這個意思——可是，現在外公認你做了孫女兒，咱們就門當戶對了，不是嗎？

李君玉 是嗎？

趙景蓀 君玉，你不該犧牲自己，現在更不必犧牲自己了。你再三叫我別招令嫻生氣，可是你不想想，我怎麼能叫你傷心，叫你痛苦呢？

李君玉 我？我傷心痛苦？因為我不敢高攀你？（大笑）

⁴¹ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁356-357。

趙景蓀 （瞪視李君玉）君玉！

李君玉 （忍笑）我的天哪，簡直太滑稽了！你以為我愛上了你嗎！（大笑）⁴²

君玉或有嘗試忍笑，但面對著景蓀自大的表白，她最後還是忍不住大笑。景蓀越強調他不介意君玉卑微的出身，越顯示他心底裡覺得君玉是「配不上」自己。事實上，親戚間幾乎都肯定貧困孤女君玉，必定求之不得有景蓀這樣的闊夫婿；在景蓀浪漫的想像裡，他亦將自己設定為君玉的「拯救者」，但面對這「拯救者」，君玉只是不能自制地發笑。

在《弄》劇裡，燕華亦以同樣的姿態面對闊親戚光祖的求婚。光祖是大學裡的年青教授，同樣地，在親戚們眼中，光祖是窮家女燕華高攀不起的對象，故燕華沒可能拒絕光祖的求婚，而燕華偏偏就是拒絕了這「拯救」。她雖感到書獃子光祖的求婚荒謬可笑，但她的笑混合著憤怒，因為她明白在親戚們的心目中，自己不如婉如，只有婉如才配有風流倜儻、富有的大璋作夫婿：「天欺負我，我就得格外多多照應自己！天不愛我，我也就不愛自己？只應該婉如有好丈夫、闊丈夫！只應該她的丈夫能幹，她的丈夫漂亮！」⁴³親戚們對她與光祖會走在一起的期望，刺激了她對自己身處卑微地位的憤怒。

燕華嘲笑的不只性別階級架構，更顛覆婚姻傳統，她向光祖表示她不相信婚姻：「我就不需要結婚。我看中了一個男人呀，跟他就跑」，⁴⁴她坦白地向光祖承認，婚姻對她來說只是得到物質好處的途徑，她愛大璋是因為他富有、能幹而且長得好看，她甚至推翻人們對愛情的浪漫想像：「什麼叫沒條件的愛情，我不信！」⁴⁵

君玉與燕華拒絕階級結構裡的卑微位置、拒絕被拯救，是因為她們拒絕「受

⁴² 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁288。

⁴³ 同前註，頁350-351。

⁴⁴ 同前註，頁346。

⁴⁵ 同前註，頁351。

害者」這角色，這正是強烈主體意識的體現。

（三）楊絳和她的女角們

劇中女角們的笑是否作者自己的笑呢？無疑，君玉和燕華取笑的勢利、虛偽的世態人情，作者亦認為可厭可笑，但女角們的視角是否完全等同作者的視角？五四時流行一種文學概念：作者與他作品裡的主人公是相連結的，甚至兩者視角完全等同，即作者即是角色，角色是作者的代言人。⁴⁶楊絳在這兩部作品裡有否沿用此概念，即君玉、燕華是否楊絳的「另我」（alter ego）？

如前所述，君玉的笑具威脅性，但沒有燕華的笑的侵略性，她的笑主要是用作保護自己，有時企圖在不利處境中以之逆轉權力架構裡上等／下等位置，事實上，君玉有時似乎是知悉她的笑的威脅性，有意把笑隱藏起來，如在第一幕中，她取笑大舅父祖蔭選秘書的諸多奇怪要求時，便似是有意模糊她的笑意為自言自語：

李君玉 （笑）哦，大舅嫌他的腳——

蔭夫人 哎，君玉，別說了，怪難聽的——

李君玉 （笑，低聲自語）

蔭夫人 你說什麼？

李君玉 （輕聲）我說，沒有不香不臭的男秘書，就找個女的。⁴⁷

⁴⁶ Elisabeth Eide 以胡適對易卜生作品的研究為例討論這一種五四文學傳統，Eide 指出胡適將易卜生等同《人民公敵》（1882）裡的斯多克芒醫生（Dr. Stockmann），認為兩人都是公眾輿論的受害者，但兩人都具有足夠的道德與力量能處之泰然，同時胡適在此討論裡認為自己與易卜生及斯多克芒醫生有著相同的性格及人生態度，見 Elisabeth Eide, *China's Ibsen: From Ibsen to Ibsenism* (London: Curzon, 1987), p.11; Weinstein 討論丁西林作品時亦提出相近意見，他認為丁西林作品在 1920 年代知識分子間公演時，喜劇裡的男主人公被視為丁西林的化身，而觀眾們亦認為自己跟劇裡角色及劇作者有相同的關懷及想法，見 John B. Weinstein, "Directing Laughter: Modes of Modern Chinese Comedy", p.40-45.

⁴⁷ 楊絳：《楊絳文集》第 5 卷，頁 204。

及後，當大舅父嫌棄她帶來父親所繪的西洋裸女油畫、大舅母說裸女是妖精時，君玉再次取笑大舅父與秘書的關係，將女秘書比擬妖精，但君玉取笑時仍是以「輕聲」道出。⁴⁸君玉似乎是有意保護自己，模糊自己的笑意——和笑意背後的威脅性；但爲甚麼她不完全隱藏笑意？她是真的無法控制，故不其然流露了嘲笑的意味？還是她故意以弱化了的笑意作爲對勢利虛偽親戚的反抗？楊絳在劇本裡沒有清晰的交代；更耐人尋味的是，君玉對她的笑的否認。當祖貽跟君玉說著他對中國人「假客氣」壞習慣的理論時，君玉忍不住笑，祖貽問她：「這不是說笑話啊，笑甚麼」，她立刻否認她在笑；⁴⁹後來景蓀對她有相同的質問，她同樣否認她在笑：

〔李君玉打字；停止打字，獨痴笑。趙景蓀上。〕

趙景蓀 君玉妹妹。
李君玉 （抬頭）哦……
趙景蓀 你笑什麼？
李君玉 我沒笑什麼。
趙景蓀 我聽見你在笑。
李君玉 是嗎？我在笑什麼？
趙景蓀 你在笑我爹。
李君玉 誰說的？
趙景蓀 我等爹走了才可以進來，我在門外聽著呢。
李君玉 啊！你躲著他，怕他叫你打稿子？
趙景蓀 我不會打字；我會打他也不要我打，怕耽誤了功課。
李君玉 唔，你們大學生功課真忙。
趙景蓀 別笑我。
李君玉 我笑了嗎？

⁴⁸ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁206。

⁴⁹ 同前註，頁219。

趙景蓀 瞞不過我，我盡看見你笑。

李君玉 這可是冤屈了我！我直想哭呢。⁵⁰

她弱化笑意，還可以理解為她知悉其他人感覺到她笑的威脅性，故她故意收斂，但以上所引述的場景裡，她對笑的否認則難以理解：她真的不知道自己在笑嗎？她反問景蓀：「是嗎？我在笑什麼？」「我笑了嗎？」，甚至最後呼冤：「這可是冤屈了我！我直想哭呢」，全都回答得率真，這令整幕戲意思更不明確，令觀眾、讀者們更為費解；更甚的是，當景蓀說：「別笑我」時，並沒有舞台指示說明君玉在笑，但景蓀卻非常肯定的指出：「瞞不過我，我盡看見你笑」，這是否可解讀為君玉有時不知道自己在笑，又或者，在她潛意識裡她是在哭而不是笑？在沒有足夠資料解讀君玉的笑的情況下，形成觀眾／讀者對角色的距離，同時劇作者不提供足夠資料解釋角色行為，亦呈現了劇作者與角色的距離，我們難以將君玉視角完全等同楊絳的視角；再者，在整個劇本的描寫裡，君玉除了愛笑、愛取笑外，亦難以見到有更深刻的性格描寫，有學者甚至認為君玉的角色在整個劇本的結構裡，更多似是一個裝置（device）用以連繫、呈現劇本裡不同的家庭場景；⁵¹由此可見，不大可能將君玉理解為楊絳的「另我」。

燕華的笑比君玉的更具侵略性，如上文所述，燕華不但運用笑保護自己，更以笑作手段，藉以奪取渴求的東西，如愛情、社會地位等等，她的笑不如君玉的含糊，她清晰表達她想要的，當光祖跟她說大璋已跟婉如訂婚時，燕華肯定的說：「周大璋是我的，我非嫁他不可」，當光祖問她如何做到時，她答：「我也不知道——不過我要做的事，我一定做到——早點兒，晚點兒。」⁵²作者清晰的向觀眾／讀者交代燕華的目的和手段，雖然如此，我們仍是難以將燕華等同於劇作者的視角。燕華是此劇的主角，亦是反派角色，當作者以燕華的眼光嘲諷世態炎涼時，燕華本身亦是被嘲諷者，作者安排她最後弄真成假，以為自己得償所願，卻中了

⁵⁰ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁222。

⁵¹ John B. Weinstein, "Directing Laughter: Modes of Modern Chinese Comedy", p.150.

⁵² 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁349及351。

空寶，便是對她的貪婪作出嘲弄。《弄》劇的其中一個特點是，我們難以將作者視角固定於任何角色身上，每個人都是嘲諷者，同時亦是被嘲諷者，⁵³所以劇作者聲音在《弄》劇中更難被偵察，而燕華比君玉更不可能是劇作者的「另我」。在《弄》劇裡，我們再一次看見楊絳跟自己的作品、角色的距離，她不意圖將自己的視角固定於任何一個角色身上。

楊絳喜劇裡這種「疏離感」可說是她對五四文學傳統的顛覆，⁵⁴同時亦是她喜劇美學裡的重要元素。不少喜劇研究的學者都曾指出，作者與他的角色及讀者之間的疏離感，是製造嘲諷（irony）的成功關鍵，⁵⁵而 Eileen Gillooly 更指出，女性幽默作者要成功地在作品中建立嘲諷，便要懂得與她的女角保持距離，⁵⁶故楊絳作品中的「疏離感」讓她的喜劇有明顯的嘲諷效果，亦令她與她女角們的笑的顛覆更強烈。值得一提的是，楊絳回憶《弄》劇時曾提及：「自己對劇中女主角太同情，喜劇就變得有點像悲劇了。」⁵⁷這正可反面證明「疏離感」對喜劇的重要性；在《弄》劇最後一幕的婚禮裡，一對新人在新房裡互相祝酒時的氣氛，悲傷多於喜慶，⁵⁸而觀眾／讀者對這對貪慕虛榮的年青人得到的結局，雖感可笑，卻同時感到同情，⁵⁹原因就如楊絳本人的解釋：當劇作者對他的角色有過多的感情連繫，喜劇感、嘲諷感便不其然減弱，而悲劇感卻更濃。

⁵³ John B. Weinstein, "Directing Laughter: Modes of Modern Chinese Comedy", p.152.

⁵⁴ 有關楊絳對五四傳統的顛覆，在後文有更詳細的討論。

⁵⁵ 如 Marvin Mudrick 討論珍·奧斯丁作品時便指出珍·奧斯丁成功地利用她與角色及讀者之間的疏離感製造嘲諷，見 Marvin Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Berkeley: University of California Press, 1968), Ch 1.

⁵⁶ Eileen Gillooly, *Smile of Discontent: Humor, Gender, and Nineteenth-Century British Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999), p. 80.

⁵⁷ 吳學昭：《聽楊絳談往事》，頁 187。

⁵⁸ 有關《弄》劇的結局，在後文會再詳加討論。

⁵⁹ 此劇在 1940 年代公演時，已有不少論者討論此劇的悲劇味道，見史蒂華：〈劇評：弄真成假〉，《太平洋周報》（第 1 卷第 86 期），1943 年 10 月 25 日，頁 1904；史約：〈談喜劇的特性：讀弄真成假評後感〉，《太平洋周報》（第 1 卷第 88 期），1943 年 11 月 10 日，頁 1960；麥耶：〈十月影劇綜評〉，《雜誌》（第 12 卷第 2 期），1943 年 11 月 10 日，頁 170-173。

四、楊絳的笑

（一）對五四主流話語的顛覆

當楊絳的女角們在劇裡以笑的力量顛覆階級結構時，劇作者亦透過這兩部喜劇顛覆當時的主流意識形態——楊絳將喜劇結合五四論述，以笑的力量對五四主流話語作了種種嘲弄。

1. 對「被啟蒙」的拒絕

如前所述，楊絳喜劇裡女角們拒絕被追求者「拯救」，顛覆性別階級架構；同時，這亦是楊絳對五四主流文學書寫的顛覆。在五四文學流行的愛情敘述裡，男性不但作為女性的情人，更是女性的啟蒙者，男性給予女性改革社會、個體解放的知識啟蒙是兩者愛情關係的基礎；^{⑥0}楊絳女角們不但拒絕被啟蒙者「拯救」，更拒絕被啟蒙，她們對男性自居啟蒙者表現厭惡，對他們知識分子的身份沒半點艷羨，這實則是劇作者對她同代以及前一代知識分子建立的文學傳統的嘲諷。

《弄》劇中光祖向燕華求婚，呆板的他長篇大論、邏輯性地分析兩人應結婚的原因，燕華厭惡地說：「我要嫁給你呀，除非我這個女職員羨慕做大學生，沒福氣在講堂上聽課，特地跟你私家補習呢！」^{⑥1}五四時男子討得女子歡心的知識啟蒙者形象，在楊絳筆下已變成呆頭呆腦的書獃子，被她的女角取笑嫌棄。

在《稱》劇裡，君玉亦對景蓀作出相似的嘲笑。當景蓀向君玉提及自己不會替父親打稿子，因為他不懂打字，而父親也不會這樣要求，怕耽誤了他的功課，君玉不禁取笑他：「喂，你們大學生功課真忙。」^{⑥2}君玉對景蓀的「大學生」身份沒一點羨慕，反倒嘲諷他只懂讀書，缺乏實務知識，她的回應充滿嘲弄意味，即

^{⑥0} 在五四文學作品裡可找到大量此類型愛情敘述的例子，如魯迅〈傷逝〉（1925）、胡適〈終身大事〉（1919）。這愛情模式亦出現在五四知識分子的現實生活裡，尤其可見於由師生轉而成為戀人的關係，男方同時是女方的啟蒙者及戀人，如魯迅與許廣平。

^{⑥1} 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁346。

^{⑥2} 同前註，頁222。

使自大的景蓀都聽明白她的嘲笑。這逆轉了五四時代男女關係的書寫，在楊絳的喜劇裡，男子不再是女子的「拯救者」及啓蒙者。

2. 對「出走」的改寫

除了對「啓蒙者」形象的顛覆，楊絳對五四主流話語的顛覆更見於她對出走敘述的改寫。五四時，易卜生（Henrik Ibsen, 1928-1906）劇作《玩偶之家》（*A Doll's House*, 1879）裡的女角娜拉被視為「新女性」楷模，成為五四青年爭取兩性平等的標誌式人物。隨著胡適以《玩偶之家》作藍本改編成話劇《終身大事》（1919），社會冒起一股「娜拉狂熱」，不少小說、話劇都是以「娜拉模式」敘述作為故事藍本，⁶³此股熱潮一直持續了接近二十年。⁶⁴「娜拉模式」敘述的故事有一定的發展模式：主人公覺醒其個人存在的主體性，然後與家庭及社會產生衝突，最後決定出走，而在很多五四文學作品裡，女角的出走都是與戀人私奔；在此敘述模式中，「出走」是重要的一環，因為它象徵了主人公對封建傳統的勇敢反抗。⁶⁵

在楊絳的喜劇裡，有三個私奔故事：君玉父母在五四火紅年代時的私奔——此情節是戲劇正式開展前的背景；婉如與大璋的私奔計劃——最後沒有正式實行；燕華與大璋的私奔。後兩者都是發生於1940年代的私奔故事，兩者都是失敗告終。

富家女婉如對私奔的詮釋是膚淺幼稚的，她與大璋商議私奔時，將之比擬電影情節，⁶⁶與五四青年將出走視作對抗封建制度的手段完全不同，最後兩人被燕華離間，大璋旋即移情別戀與燕華一起，而婉如對大璋的熱情亦立即冷卻，私奔計劃沒有實現，兩人的愛情亦脆弱不堪。燕華與大璋雖成功出走，但不久即花盡了

⁶³ 如歐陽予倩（1889-1962）的話劇《潑婦》（1923）、郭沫若（1892-1978）的話劇《卓文君》（1924）、馮沅君的小說《隔絕》（1923）。

⁶⁴ 1935年被名為「娜拉年」，該年有大量「娜拉模式」敘述的話劇被搬上舞台；同年，發生了「娜拉事件」，一名教師因飾演娜拉而被學校解僱，原因是她飾演了一個拋棄丈夫和兒女的角色，事件引起公眾關注和爭論，學校的決定被質疑和批評，最後演化成進步勢力和保守勢力鬥爭的政治事件；關於娜拉狂熱的討論，詳見 He Chengzhou, *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama* (Oslo: Oslo Academic, 2004), pp. 27-28.

⁶⁵ Chengzhou, p.29.

⁶⁶ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁321。

金錢，最後被逼回家按照長輩心願完成婚禮。這私奔故事明確地展示楊絳對五四出走敘述的改寫、對五四時浪漫主義作為主流意識形態的顛覆：五四青年追求個體解放，因此戀愛自由亦成為一種人生理想的指標，愛情被認為是神聖的、超越物質價值的，⁶⁷楊絳劇裡的燕華與大璋卻由始至終以愛情作為換取物質的手段，與對方出走私奔是以為可獲物質利益，最後被逼回家亦出於經濟考慮，這出走故事是楊絳對五四主流意識形態、主流話語的顛覆，是她在五四退潮時、抗戰時展現給讀者的理想破滅（disillusion）。

真正成功出走的只有君玉的父母。他倆出走於五四的火紅年代，故事是典型的五四出走敘述——富家女愛上窮畫家，戀情被家人反對，兩人由上海出走到北京，以後過著貧困的生活，因生活過於困苦，富家女誕下女兒不久便病死了。兩人為著愛情犧牲優厚的生活條件，展現楊絳對愛情理想與實際生活的反思：經濟條件應作為追求愛情的基礎；但同時，楊絳並沒有否定二人的愛情，兩人雖生活困苦，但從君玉的說話可知，她父母是一直相愛的，與另外兩個出走故事大相逕庭，作者由此傳遞著一個明確的信息——浪漫、轟烈的愛情屬於二十年前的五四時代，而不是四十年代、戰時上海。

3. 「女性解放」神話的破滅

與出走敘述環環相扣的是五四時被廣泛討論的「婦女問題」。楊絳喜劇顛覆五四主流的出走敘述，同時，亦破滅了當時普遍以為的一項五四成就——婦女解放——的想像。在楊絳喜劇裡，女性的處境顯示著婦女解放運動的失敗。

在《弄》劇裡張祥甫與妻子討論 1940 年代的女性處境，檢視上一代婦女解放的成果：

張太太 [……] 咱們那時候，我許多表姐表妹就在鬧男女平等、戀愛自由了。

⁶⁷ 大量五四文學作品可見這種愛情書寫，如巴金（1904-2005）的《家》（1931），故事裡兩位主角覺民、覺慧與他們戀人的關係不獲家庭准許，最後決意離開富有的家庭，為著愛情過艱苦的生活。有關五四時「愛情」文化價值的討論，請參閱李歐梵：《中國現代作家的浪漫一代》（北京：新星出版社，2005 年），第 13 章。

張祥甫 咱們那時候呀，女人自由平等上算；現在這年頭兒，自由平等就吃虧了。

[……]

張祥甫 [……] 現在講什麼男女平等，女孩子自己可不上算。從前不過是空口說說。像你這樣自由平等的女人，不過坐在客廳裡當太太罷了，在外面混飯吃的，究竟還是我們男人啊！現在可認真了。女孩子就得跟男人一樣，出去做事賺錢。可是生兒育女，十月懷胎，男女也平等嗎？⁶⁸

張祥甫與張太太五四時是年青人，張太太便是張祥甫所說「空口說說」式的婦女解放運動成果的體現，根據張祥甫的描述，張太太得到的「自由平等」就是讓她能「坐在客廳裡當太太」。

「客廳太太」此名稱緣自冰心（1900-1999）在 1933 年發表的短篇小說〈我們太太的客廳〉，⁶⁹與五四時提出的「新女性」概念有密切關係。小說的主人公是一名新式太太，她漂亮、受高等教育，嫁了給富有的丈夫，與丈夫、女兒同住在一幢西式房子裡。她每星期在家舉辦文化沙龍，邀請作家、詩人、哲學家、政治人物、知識分子等人物參加，有不少與會者到來純粹是因仰慕這位太太的美貌及名氣。冰心對這位新式太太的諷刺是明顯的，故事裡的太太被描寫為愛偽裝、虛榮而且慵懶的女子，她很懂得耍技倆贏得男士們的仰慕；有說冰心以此角色影射林徽因（1904-1955），但冰心否認，⁷⁰姑勿論誰是這角色的原型，作者明顯有意以這新式太太角色諷刺五四時中產或上流社會裡某類型被「解放」的女性。

張祥甫用「客廳太太」形容張太太，正因為張太太是典型五四運動婦女解放的產物。張太太終日待在家裡、虛榮、愛面子，沒半點五四時提倡「新女性」應

⁶⁸ 楊絳：《楊絳文集》第 5 卷，頁 300-301。

⁶⁹ 冰心：《冬兒姑娘》（上海：北新書局，1935 年），頁 83-161。

⁷⁰ 有關討論，可參考解志熙：〈惟其是脆嫩 何必是譏嘲——也談所謂「冰心——林徽因之爭」〉，《漢語言文學研究》第 1 期（2011 年），頁 4-10；陳學勇：〈錢鍾書小說《貓》的影射問題——致友人信〉，《山西文學》第 8 期（2007 年），頁 94。

具備的獨立人格。她與丈夫的關係並不對等，外面世界的運作——由物價通脹至騙徒手段，她都一無所知，她的知識都由丈夫告知，丈夫就是她的教育者——如五四時男方作為女方的啓蒙者，而且張太太經濟並不獨立，她完全需依賴丈夫生活；基於無論知識還是經濟層面，張祥甫都是供給者，張太太事事都須順服丈夫，每當祥甫回家，張太太待他便如服侍主人，急忙指揮僕人爲他遞拖鞋、送湯水，跟祥甫說話時亦小心翼翼、賠著笑；^{⑦①}張祥甫對妻子亦無半點尊重，他與妻子討論女兒婉如選擇丈夫一事時，這樣評價妻子：「就和你們娘兒們到店裡去買東西一樣，看見花花綠綠惹眼的東西，就把正經要買的全忘了。你睜開眼、閉上眼，只看見一個周大璋，周大璋，把自己侄兒都忘得一乾二淨，還住在咱們家，天天在你眼前呢！」^{⑦②}祥甫這番說話除了責備張太太的無知，更將這無知歸咎於她的女性特質，後來當張太太表示不同意丈夫的說法，祥甫便發怒拍桌。^{⑦③}

楊絳以「太太」稱呼張太太，跟《稱》劇中稱呼一眾妯娌作「夫人」不同，已明顯見她的用心；在《稱》中君玉的舅母、姨姨們都名爲「夫人」，如「蔭夫人」、「貽夫人」，帶有古典味道，如古典小說裡的大家族故事；以「太太」稱呼《弄》劇中的張太太，除了令此角色有現代感，亦更能將之扣連五四時如冰心小說所指的一群「被解放」的女性；根據 Wang Zheng 的研究，五四時真正有主體意識的女性不喜歡被稱呼爲「太太」，因爲「太太」的稱謂強調了女性對丈夫的依附，這群被稱爲「太太」的女性多能閱讀、跳舞、玩樂器、懂社交禮儀，具現代感及西化生活品味，但作為丈夫的依附，她們欠缺獨立人格，事實上與傳統的妻子角色並沒有甚麼大分別。^{⑦④}

4. 理想幻滅的喜劇書寫

（1）對人力的否定

楊絳喜劇對五四主流的私奔情節再書寫、女角對男主角啓蒙的拒絕、甚或五

^{⑦①} 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁299。

^{⑦②} 同前註，頁304。

^{⑦③} 同前註。

^{⑦④} Wang Zheng *Women in the Chinese Enlightenment: Oral and Textual Histories* (Berkeley: California University Press, 1999), p.20.

四退潮時女性真實命運的呈現，都是對五四神話的瓦解。耿德華在論著《被冷落的繆斯：中國淪陷區文學史（1937-1945）》中稱楊絳戲劇、張愛玲及錢鍾書小說為「反浪漫主義」作品，這類作品與五四主流的浪漫主義敘述截然不同，在她的戲劇裡：

沒有任何理想化的概念，也沒有英雄人物、革命或愛情。取而代之的是幻想的破滅，是騙局的揭穿，是與現實的妥協。高潮讓位於低潮。唯情讓位於克制、嘲諷和懷疑。機智代替了標語口號……不存在任何社會目標，也沒有包治百病的靈丹妙藥。⁷⁵

耿德華將中國這幾位反浪漫主義作家的作品連結 Edwin Muir 對第一次世界大戰後英國作家的討論，指出戰爭對這些作家創作的重大影響。根據 Muir 的討論，第一次世界大戰後英國社會的情況與四十年代戰時中國社會文化處境確實有頗多相似之處——戰爭以前社會處於繁榮積極的發展狀態，文學作品亦多反映著對未來的信心，故此戰爭爆發引發極度沉重的理想幻滅思潮：

在此〔按：社會正面發展〕之後，戰爭爆發，之前所有的希望簡化為為單一的願望：國家能倖存；暫時或幾年以後都再沒有如何改善社會的疑問，對社會改變的可能性亦沒甚信心——因戰爭帶來理想破滅的震撼過於巨大。這種理想破滅的情緒反映在小說裡便是對人類渺小的展示，而且人類永遠無法改變這狀況，又或表達對上一代的怪責，認為他們需要為這一代經歷戰爭而負責。⁷⁶

Muir 分析這種因戰爭而產生的理想幻滅在文學作品裡最明顯的表現是對一切事物

⁷⁵ 耿德華（Edward Gunn）著，張泉譯：《被冷落的繆斯——中國淪陷區文學史（1937-1945）》（北京：新星出版社，2006年），頁199。

⁷⁶ Edwin Muir, *The Present Age from 1914* (New York: Robert M. McBride, 1940), p.24.

的懷疑——包括對情況轉好的可能性的懷疑，作家們甚至不再相信人類的情緒，因為情緒與希望有關。⁷⁷

這種文學思潮的特點與楊絳喜劇有很多共通之處。楊絳在她的喜劇裡表現的就是對人類力量的懷疑，她嘲諷勢利虛偽的人物，但她的作品裡沒有為觀眾／讀者提供任何正確的楷模作為參考。以婚姻戀愛為例，在她的喜劇沒有任何一對模範的戀人或夫妻示範作者讚許的婚戀觀；在《稱》劇中，主角君玉有青梅竹馬的男友彬如，但劇中描寫二人相處的場景不多，更沒有任何一幕展示二人親密的愛情關係，如不是透過角色親自說明，根本難以辨識二人是戀人關係；其他角色如祖蔭與蔭夫人，前者對太太不忠，後者愛耍手段操控丈夫；祖懋與懋夫人則時常爭吵，祖懋害怕妻子，懋夫人又不關心祖懋；另外兩對夫妻——錢壽民與錢夫人、祖貽與貽夫人——作者都沒有清晰交代他們之間相處的情況。在《弄》劇裡，無論婉如與大璋還是大璋與燕華都稱不上是理想的愛情關係——婉如對大璋的愛情幼稚又膚淺，而大璋、燕華兩人本來便是騙子，所謂的愛情只是建基於貪婪又或嫉妒；至於張祥甫與張太太，如前所述，兩者關係並不對等，張太太在夫妻關係中常處於下等的位置。大概楊絳喜劇裡唯一恩愛的愛侶是君玉的父母，但二人在戲劇開始前已過世，無法清晰展示作者心目中理想的愛情。

理想模範的缺席正見劇作者對人力的不信任——楊絳不相信人類有力量表現正確的舉止行為。事實上在楊絳的喜劇裡，沒有任何醒悟改過的角色，兩部喜劇裡的角色由開始至劇終都處於「沒有改變」的狀態，即使君玉的舅公朗齋開始時反對君玉的戀愛關係，及後給予准許，亦不是因為朗齋性格改變，而是因為他發現君玉男友彬如是他故舊好友的孫子⁷⁸——改變的是處境而不是人物的觀念；又或景蓀認識君玉後見異思遷，欲拋棄訂婚女友令嫻，但最後他決定放棄君玉，回到令嫻身邊，這仍不是他醒悟自己的負心，而是他終於發現君玉對他從來都無愛意；《弄》劇中的婉如突然對大璋失去愛意，亦不是因她愛情觀有所改變，相反，她再不喜歡大璋正可見她性格的一致性——由此劇的開始至終結，婉如都是一個

⁷⁷ Muir, pp.24-25.

⁷⁸ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁291-292。

膚淺的女孩，她對大璋的愛意瞬間即逝正合乎她的性格特徵。

如前文所述楊絳處於抗戰、五四退潮時期，社會文化背景與 Muir 描述第一次世界大戰後的英國社會近似。五四及新文化運動推動了文化、社會制度的改革，確實燃起了五四青年及知識分子對國家富強的盼望，認為中國社會有可能脫離封建、落後的困局，改革的成果亦給了知識分子信心充當社會改革的領導角色；故當中日戰爭爆發，大片國土落入侵略者手中，不難想像知識分子產生理想幻滅的失落感。

知識分子理想幻滅的失落感其實早於戰爭爆發前已開始。1925 至 1927 年間發生的一連串事件，包括學生與手無寸鐵的工人被政府開槍鎮壓的事件，令部份五四知識分子意識到取得政治話語權才是文化改革的關鍵，因而轉向共產主義；⁷⁹與此同時，有不少五四領袖對自己領導者的角色產生懷疑，他們將自己的稱呼由「學者」降級為「知識階級」，繼而再成為「知識分子」——「一場失敗革命裡的碎片」。⁸⁰

雖然不少五四份子因為這些政治事件以及戰爭爆發而失望，但有的從沒有放棄延續五四精神，一直很努力地重新建立中國社會改革的目標，⁸¹有的知識分子甚至認為戰爭正是重燃五四精神的好時機，故修訂五四主張以配合戰時處境，企圖藉此延續五四精神，可見不少知識分子雖感理想破滅，但仍有改革社會的決心；⁸²但明顯地，楊絳並不是這股潮流裡的一員，在她的喜劇裡，她取笑她的角色，卻沒有為他們提供任何建議改善的方向，亦沒有為他們提供改過的模式與楷模，同

⁷⁹ 詳細討論可參考 Vera Schwarcz, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919* (Berkeley: University of California Press, 1986), pp.145-148; Schwarcz 指出 1925 至 1926 期間發生的事件只是令知識分子重新評估五四運動的成果，並嘗試重新調整改革方向；而 1927 年的五三〇血腥鎮壓則令知識分子極度絕望，從而直接驅使他們逼切從政治途徑上尋求新的出路。

⁸⁰ Schwarcz, p.149.

⁸¹ Schwarcz, p.239.

⁸² 抗戰時的救國意識與五四提出的主張，方向其實十分不同：對抗外敵講求集體性，五四卻提倡個人主義；抗戰時講求保存文化遺產，五四卻提倡破除傳統；故知識分子在抗戰時欲重燃五四精神，須再詮釋五四主張，討論詳見 Schwarcz, p.233.

樣地，她的作品裡沒有改革社會的企圖，只有對人力的否定和失望，理想幻滅令她從根本質疑五四運動的存在價值。

（2）天命之不可違

楊絳在她的喜劇裡否定人的力量，取代人力而推動情節、解決衝突的力量是命運（Fate）。楊絳兩部喜劇如鏡子影像，以兩個不同角度詮釋命運，照出這股無可抵抗的力量的一體兩面：命運可予人幸或不幸的結局。

在《稱》劇中給予君玉幸福結局的是命運。⁸³君玉不是壞人，但同樣地在她的角色設定裡亦不見得有何美德，她不是理想的道德化身，亦不是特別溫柔、忍耐的角色，她能得到美好結局亦不是因她在劇中有何覺醒，以至改過自身，從此便事事順心起來——簡言之，她能得到美滿結局與她個人品行、努力毫無關係，她稱心如意的結局是由劇中典型父權人物徐朗齋賦予的；但這並不代表劇作者認同父權力量，她認同的是天命的力量。

君玉從來便不是父權社會裡受歡迎的人物，故她才被親戚們推來讓去，沒人願意收留；第四幕開始時，君玉與朗齋相處和睦，但潛藏危機一直存在——她與彬如的戀人關係。朗齋是最反對男女私訂終身，尤其是他最喜愛的甥女（君玉母親）就是這樣一去不返，他對此更是憤恨，故可估計君玉與彬如的事情若被揭破，君玉很可能便會失去朗齋對她的信任和喜愛；果然，當朗齋得知君玉有男朋友後，勃然大怒，但就在此際朗齋突然發現彬如竟是故友孫兒，危機便立刻解除，彬如被尊為上賓，結局暗示君玉將要成為朗齋遺產繼承人，以及得到長輩祝福的婚姻；真正改變君玉處境的是運氣。

《弄》劇裡的兩位男女主角都是「命運鬥士」，他們用盡所有方法想脫離貧困的出身，就在他們相信自己成功的一刻，才發現他們的夢想破滅——成功騙得出身優越的對象的芳心，但原來對方亦是騙子。在最後一幕裡，燕華連連苦笑，憤怒地表示她必定要繼續征服命運，而大璋則說服自己接受命運：

⁸³ 耿德就此有相關的討論，見耿德華（Edward Gunn）著，張泉譯：《被冷落的繆斯——中國淪陷區文學史（1937-1945）》，頁 267-268。

張燕華 （回顧）好個「詩禮之家」！（指外）那一位就是你的知書識禮、有才有德的媽媽囉？樓下就是你舅家的什麼華洋百貨公司囉？那位喜媽媽就是你妹妹囉！（苦笑）咳！大璋，真是環境由你改造啊！！我佩服你改造環境的藝術！

周大璋 哎，燕華，命運由你做主呀！！我也佩服你掌握命運的手段！

張燕華 好！說得好！你的意思，我很明白！你說命運是我自己掌握的，是不是？不能怪你，是不是？

〔……〕

周大璋 啊呀，燕華，你這個絕頂聰明人，怎麼怪起我來了！我要做了老天爺，你要什麼，我還有不叫你稱心的？可是由不得我呀！

張燕華 由不得你？哼，都由你改造呢！可是我要做的事，我一定做到！

周大璋 是啊，你能征服命運！！

張燕華 包括你！！從你開始！！記著！

周大璋 我？我只會改造……

張燕華 我從此就得督促你的改造！包括你！！也從你開始！！記著！

周大璋 燕華，你說得對，說得對！你都對，都對！——憑我這份兒改造環境的藝術，加上你這份兒征服命運的精神，咱們到哪兒都能得意！

張燕華 （苦笑）在你的嘴裡，什麼都大吉大利呢！

周大璋 口說無憑，咱們往後瞧吧，這是咱們的世界！來，來，來，喝一杯，這世界是咱們的！（隨手拿茶杯倒茶，強與張燕華碰杯）

張燕華 （喝）這是半冷不熱的茶！

周大璋 當它酒喝，一樣！

〔眾上，七手八腳搬圓桌面，擺酒席。〕

周大璋 （斟酒）媽，忙壞了你！叔叔，舅舅，舅媽，大妹夫，大妹，你們受累了！今天是大喜的日子！我老丈人還沒有為我出力呢，我叔丈人已經給我找了好差使！（張燕華低頭旁立）新娘當然不如我媽美！可是她那份兒千依百順的脾氣呀，打著燈籠也沒

處找！我這一輩子，還有什麼不順心的嗎！今天的喜酒，是真正的喜酒！！（舉杯）恭喜！恭喜！⁸⁴

這對新婚夫妻的對話充滿苦澀，無半點喜慶意味，他們銳意要繼續跟命運搏鬥，但卻處處透露著面對命運的無力感；大璋最後的說話充滿嘲諷意味，揭示著他苦澀的處世之道：既然無力反抗命運，唯有在自己的腦海將不幸想像為幸福美事。楊絳依照喜劇傳統以婚禮為此劇作結，這完美的「騙子配」本應為這喜慶場面帶來喜劇感，但此幕卻有著強烈的悲劇意味——命運的無形力量令這對青年男女陷入既荒謬又無助的處境。

楊絳兩部喜劇分別以兩種角度書寫了命運的巨大力量，讓觀眾／讀者對命運有更透徹、全面的理解：天意可帶來君玉的幸運，亦可讓跟命運搏鬥的燕華繼續陷於困局；在楊絳的喜劇裡，天命就是這樣一股不能預測卻又無所不能的力量，而劇中的情節就是由這不穩定的力量推動前進。

身處戰爭國難，個人生命、國家前途都危在旦夕，⁸⁵楊絳無法如前一代知識分子般因社會改革對未來充滿樂觀和熱情，在她的作品裡有的是對人類力量渺小的反思、對天意力量不可違的悲痛，她對社會改革的理想幻滅，是她作為抗戰及五四退潮時知識分子的一種反思，同時亦成為她喜劇美學裡一項既特別又重要的元素。

（二）對侵略者統治的反抗

楊絳喜劇的顛覆性更見於她對戰時侵略者的反抗，她嘗試在喜劇為觀眾提供

⁸⁴ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁380-381。

⁸⁵ 楊絳與錢鍾書抗戰爆發後即暫停學業，從巴黎趕回國照顧家人；楊絳回國前，母親已因戰爭死於家鄉，及後回國錢氏夫婦滯留上海，經歷上海孤島時期及太平洋戰爭後完全淪陷的時期，楊絳在《我們仨》裡描寫戰時生活之苦，包括糧食、燃料不足，生活朝不保夕；楊絳本人亦曾多次受日軍脅逼，曾被召到司令營接受審訊，有人身安全之脅，而楊絳父親及姑母亦於戰爭時期過世，姑母楊蔭榆更是被日軍折磨後殺害；有關楊絳的戰時生活，可參楊絳：〈雜寫與雜憶〉，《楊絳文集》第2卷，及〈我們仨〉，《楊絳文集》第4卷。

一種新的視野以及提倡笑的力量，藉以面對戰時的逆境。

如前所述，楊絳喜劇中因以「命運」作為推動情節的主要力量，故存在著強烈的不穩定性，而這種不穩定性尤其見於兩部喜劇的結局。在《稱》劇中，君玉似乎是得到一個稱心如意的結局，但舅公朗齋的家是否真是一個可讓她安身立命的所在呢？第四幕開場時是君玉與朗齋單獨相處的情節，在這一節裡，君玉從未展露她那具威脅性的笑，但朗齋作為典型父權式人物，君玉可能永遠跟朗齋都和諧相處，永遠隱藏她的笑，不以此挑戰朗齋的父權權威嗎？再者，君玉身邊圍著的是一群勢利詭詐的親戚，她成為朗齋遺產繼承人後所面對的攻擊和算計只會更多。《稱》似乎為君玉提供了一個既完整又合乎喜劇傳統的結局，但未來的危機仍隱隱然潛伏著，潛藏的衝突令這結局更似是不肯定的未來的開始。這種不確定性在《弄》劇的結局裡更是明顯，燕華與大璋在新婚時許下誓言，要繼續與命運搏鬥，似是另一段冒險故事的開始。

Muir 對第一次世界大戰後英國小說有同樣的觀察，他指出這時期作品的結局更似是另一個故事的開始，並認為這種非傳統的結局處理方式是作家對戰爭所帶來的巨大轉變以及戰後混亂社會狀態的回應，這種結局有兩種含意：「第一，當代人的行動和思想，無論是如何真摯，亦無法包含完整的意義；第二，因此，生活必定要就著某種方向改變」，⁸⁶這種想法令作家認為每件事物的意義——包括社會秩序——都是在發展中，並且抱持著一切可在將來達至完滿的希望，以此概念解讀，命運在作品裡作為最重要的力量並不是為了帶來不穩定性，而是一種信念：「希望終會否極泰來，繼續持守著誠實的質疑，並以之為一種信念」，⁸⁷這就是作家們面對混亂的社會現實的方法；因此，Muir 認為閱讀這種書寫，不應將之看為一種形式（form），而應是一個過程（process），⁸⁸即這不是一種已完成的敘述模式，而是作者邀請讀者一同進行的意義探索。

楊絳就是在喜劇裡邀請戰時劇場的觀眾與她一同探索，探索生命的意義以及

⁸⁶ Muir, p.39.

⁸⁷ 同前註，頁 30。

⁸⁸ 同前註，頁 41。

社會回復秩序的可能性，她的喜劇似是未完結，沒有為觀眾提供任何肯定的答案和準則，只有尋找過程，所要的答案在未出現的將來，故喜劇裡經常呈現一種含義不明、不肯定的意味。這樣說來，楊絳在某種意義上仍擔當傳統意義上知識分子的角色，但性質又很不相同。在戰亂時代，她仍希望透過她的作品為觀眾們提供方向，只是她所提供的不是答案，亦不是分享傳統知識分子對人力的信心，⁸⁹而是問題：命運會帶給國家以及每個人怎樣的結局？這是戰時上海觀眾的共同關懷，故楊絳的劇作在當時廣受歡迎。

在戰時上海，文化界受日軍嚴密監察，楊絳不可能在劇作裡公然反抗，但在劇作裡為觀眾提供新視野、新信念，便是在那黑暗時代對統治者作出的反抗，與此同時，她更在劇作中向觀眾提倡笑的力量，她在1982年《喜劇兩種》出版時寫下一段後記：

上海雖然淪陷，文藝界的抗日鬥爭始終沒有壓沒。劇壇是一個重要的陣地。……如果說，淪陷在日寇鐵蹄下的老百姓，不妥協、不屈服就算反抗，不愁苦、不喪氣就算頑強，那麼，這兩個喜劇裡的幾聲笑，也算表示我們在漫漫長夜的黑暗裡始終沒喪失信心，在艱苦的生活裡始終保持著樂觀的精神。⁹⁰

這裡可見她提倡「笑」的力量，與她的女角們一樣，她以之作為一種重新定義處境的力量，甚至作為對抗強權的武器；她期望透過她的劇作，將此力量分享給與她一樣滯留於戰時上海的觀眾。⁹¹

⁸⁹ 傳統儒家相信人力，以至重視人的道德性，並以聖人為眾人楷模，此信念影響著歷代知識分子，有關討論見 Lin Yu-sheng, *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Anti-traditionalism in the May Fourth Era* (Madison: University of Wisconsin Press, 1979), p.42-55。

⁹⁰ 楊絳：《楊絳文集》第5卷，頁382。

⁹¹ 楊絳與錢鐘書因抗戰爆發從巴黎回到中國，開始時並不計劃長居於上海，但最後事情不如計劃發展，故楊絳抗戰時一直留在上海，直至戰爭結束。詳參吳學昭：《聽楊絳談往事》，第9-12章。

五、結語：戰時上海的話語縫隙

上海淪陷意外地造就了中國現代話劇的發展，中國現代話劇由此進入了空前的、蓬勃的黃金時代。⁹²戰時上海亦為女性喜劇提供了甚佳的發展條件。戰時人們特別喜歡喜劇，以之為紓解國家危難及高壓統治困擾的最佳娛樂；⁹³同時戰爭的環境出現了如孟悅及戴錦華所說的「話語縫隙」⁹⁴——日軍的高壓管治控制、禁止了一直由男性話語主導的改革、救國討論，話語縫隙便存在於被禁制的討論及日軍政治宣傳之間，此縫隙讓女作家可不跟隨主流意識形態的話語，分享專屬於她們的女性體驗。⁹⁵Amy Dooling 有相近的看法，認為此話語縫隙對女性的笑及女性話劇在戰時上海出現起著關鍵作用；⁹⁶因戰爭而被顛覆了的社會文化環境有利於女性文學的出現與接受，於是戰時上海的女性作家便可以提出跟前代主流論述很不相同的觀點，推翻由男性主導話語所創造及提倡的「理想女性形象」。

楊絳喜劇正是寫作及成名於這樣獨特的歷史文化處境，作為女性，楊絳的笑顛覆著本來男性主導的論述、顛覆著性別階級秩序；作為後五四時代的知識分子，楊絳的笑顛覆著五四主流的意識形態；作為身處淪陷區的戰時難民，她甚至以笑作為反抗入侵者高壓管治的武器，並將此力量藉戲傳遞給同樣身處淪陷區的觀眾；楊絳在那獨特的時代背景裡，與觀眾分享笑的力量，回應著女性喜劇作家的身份與召命。

⁹² 陳白塵、董健：《中國現代戲劇史稿》（北京：新華書店，1989年），頁432。

⁹³ 根據柯靈的回憶，抗戰時上海最受歡迎的話劇類型是改編劇、歷史劇及喜劇；見柯靈：〈上海淪陷期間戲劇文學管窺〉，頁3。

⁹⁴ 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表——現代婦女文學研究》（北京：中國人民大學出版社，2004年），頁207。

⁹⁵ 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表——現代婦女文學研究》，頁206-209。

⁹⁶ Amy D. Dooling, *Women's Literary Feminism in Twentieth-century China*. (New York: Palgrave MacMillan, 2005). pp.139-140.

徵引書目

一、傳統文獻

- (戰國) 宋玉著；袁梅譯注：《宋玉辭賦今讀》（濟南：齊魯書社，1986 年）。
- (唐) 李白、杜甫著：《李白杜甫詩全集》（北京：北京燕山出版社，1995 年）。
- (宋) 郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1998 年）。
- (清) 彭定求編：《全唐詩》（延吉：延邊人民出版社，2004 年）。

二、近人論著

(一) 專書

- 冰心：《冬兒姑娘》（上海：北新書局，1935 年）。
- 朱自清著，朱喬森編：《朱自清全集》（南京：江蘇教育出版社，1996 年）。
- 李歐梵：《中國現代作家的浪漫一代》（北京：新星出版社，2005 年）。
- 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表——現代婦女文學研究》（北京：中國人民大學出版社，2004 年）。
- 吳學昭：《聽楊絳談往事》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2008 年）。
- 耿德華 (Edward Gunn) 著，張泉譯：《被冷落的繆斯——中國淪陷區文學史 (1937-1945)》（北京：新星出版社，2006 年）。
- 陳白塵、董健：《中國現代戲劇史稿》（北京：新華書店，1989 年）。
- 楊絳：《楊絳文集》（北京：人民文學出版社，2009 年 9 月）。
- Audrey Bilger, *Laughing Feminism: Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen* (Detroit: Wayne State University Press, 1998).
- Amy D. Dooling, *Women's Literary Feminism in Twentieth-century China*. (New York: Palgrave MacMillan, 2005).
- Andrew Stott, *Comedy* (New York: Routledge, 2005).
- Benjamin Rand ed., *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury* (London: Routledge and Thoemmes Antiquarian Books-Routledge/Thoemmes, 1992).
- David L. Hirst, *Comedy of Manners*, (London: Methuen, 1979). (DOI:10.4324/978131

5115207)

Edwin Muir, *The Present Age from 1914* (New York: Robert M. McBride, 1940).

Edward M. Gunn, *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937-1945* (New York: Columbia University Press, 1980). (DOI: 10.7312/gunn94514)

Elisabeth Eide, *China's Ibsen: From Ibsen to Ibsenism* (London: Curzon, 1987).

Eileen Gillooly, *Smile of Discontent: Humor, Gender, and Nineteenth-Century British Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999).

He Chengzhou, *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama* (Oslo: Oslo Academic, 2004).

Judy Little, *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark, and Feminism* (Lincoln: Nebraska University Press, 1983).

Lin Yu-sheng, *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Anti-traditionalism in the May Fourth Era* (Madison: University of Wisconsin Press, 1979).

Marvin Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Berkeley: University of California Press, 1968).

M. H. Abrams and Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Australia: Cengage Learning, 2015).

Regina Barreca, *They Used to Call Me Snow White... But I Drifted: Women's Strategic Use of Humor* (New York: Viking, 1991).

Stuart M. Tave, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Chicago: Chicago University Press, 1960).

Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).

Thomas Hobbes, *Leviathan* (London: George Routledge and Sons, 1886).

Vera Schwarcz, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919* (Berkeley: University of California Press, 1986).

Wang Zheng, *Women in the Chinese Enlightenment: Oral and Textual Histories* (Berke-

ley: California University Press, 1999).

(二) 期刊論文

柯靈：〈上海淪陷期間戲劇文學管窺〉，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》第2期（1982年），頁1-18。

陳學勇：〈錢鍾書小說《貓》的影射問題——致友人信〉，《山西文學》第8期（2007年），頁81及92-94。

解志熙：〈惟其是脆嫩 何必是譏嘲——也談所謂「冰心——林徽因之爭」〉，《漢語言文學研究》第1期（2011年），頁4-10。

Amy D. Dooling, "In Search of Laughter: Yang Jiang's Feminist Comedy," *Modern Chinese Literature*, 8.1/2 (April 1994): 41-66.

Anthony Shaftesbury, "Sensus Communis, An Essay on the Freedom of Wit and Humor in a Letter to a Friend," in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* ed. Lawrence E. Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

George Meredith, "An Essay on Comedy," in *Comedy*, ed. Wylie Sypher (Baltimore: John Hopkins University Press, 1980), pp.3-57.

(三) 學位論文

John B. Weinstein, "Directing Laughter: Modes of Modern Chinese Comedy" (Ph.D. diss., Columbia University, 2002).

(四) 報紙文章

史蒂華：〈劇評：弄真成假〉，《太平洋周報》（第1卷第86期），1943年10月25日，頁1904。

史約：〈談喜劇的特性：讀弄真成假評後感〉，《太平洋周報》（第1卷第88期），1943年11月10日，頁1960。

孟度：〈關於楊絳的話〉，《雜誌》（第15卷第2期），1945年5月10日，頁110-112。

麥耶：〈十月影劇綜評〉，《雜誌》（第12卷第2期），1943年11月10日，頁170-173。

(五) 電子資源

(漢) 司馬遷：《史記·周本紀》，「先秦兩漢資料庫」(<http://www.chant.org/PreHan/Detail.aspx?b=0883&Ch=0883-0001>) (上網檢索日期：2019 年 11 月 6 日。)

(漢) 班固：《漢書·外戚傳》，「先秦兩漢資料庫」(<http://www.chant.org/PreHan/Detail.aspx?b=0884&Ch=0884-0003-0072>) (上網檢索日期：2019 年 11 月 8 日。)

The Subversiveness of Laughter: Yang Jiang's Female Comedy of Manners

Cheung, Hiu Yan Alice

Lecturer, Department of Literature and Cultural Studies,
The Education University of Hong Kong

Abstract

Yang Jiang (1911-2016) wrote two comedies when she resided in Shanghai during the War of Resistance: *As You Desire* (1943) and *Forging the Truth* (1943). After the plays were staged, Li Jianwu (1906-1982) describes Yang Jiang's comedies as "the authentic comedies of manners of China" and regards them as the second milestone in the history of modern Chinese comedy. Western scholar, Amy Dooling, considers Yang Jiang's comedies as feminist comedies of manners of which female laughter and subversiveness are the prominent generic features.

Evidently featured in Yang Jiang's comedies, female laughter plays a key role in endowing her works with an extraordinarily strong sense of subversiveness. This article examines Yang Jiang's comedies and their relationship with the genres of the comedy of manners and the female comedy of manners, and their evident generic qualities, that is, female laughter, in order to offer a more comprehensive interpretations of the subversiveness of Yang Jiang's comedies and of the playwright's comedic aesthetic.

Keywords: Yang Jiang; Comedy of Manners; Female Laughter; Wartime Shanghai Theatre