

明末清初戏曲作品中的女性形象研究

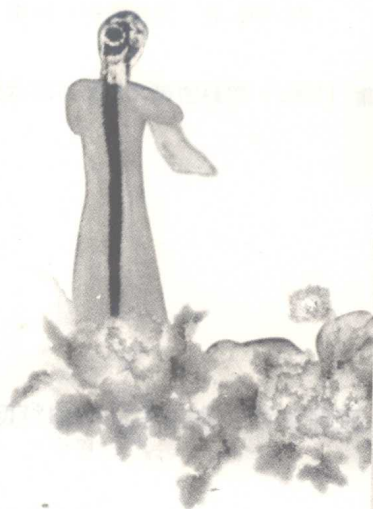
● 王永恩 著



明末清初戏曲作品中的女性形象，组成了一个庞大的群体，她们的爱恨情仇、生死歌哭成为了戏曲作品中不可或缺的重要内容；我们不难想象：如果没有了这些丰富多彩的女性形象，戏曲将会变得多么苍白乏味。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

明末清初戏曲作品中的女性形象研究



经中

本
张
数
号
价

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

明末清初戏曲作品中的女性形象研究/王永恩著. —北京:
文化艺术出版社, 2007. 11
ISBN 978 - 7 - 5039 - 3440 - 7

I. 明… II. 王… III. 古代戏曲—女性—人物形象—
研究—中国—明清时代 IV. 207. 37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 167369 号

明末清初戏曲作品中的女性形象研究

著 者 王永恩
责任编辑 胡 晋
责任校对 方玉菊
封面设计 刘玲子
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029
网 址 www. whyscbs. com
电子邮箱 whysbooks@263. net
电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)
(010) 64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2008 年 1 月第 1 版
2008 年 1 月第 1 次印刷
开 本 880 × 1230 毫米 1/32
印 张 11. 375
字 数 320 千字
书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 3440 - 7/J · 905
定 价 20. 00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

序

王永恩选择明末清初文人戏曲中的女性作品来研究，是选择了一块硬骨头来啃。

社会本来就是复杂的。社会，起初是人会集在一起，去祭祀大地的主神。后来，指由一定的经济基础与一整套的上层建筑来维系的整体。没有人的会集就构不成社会。而大批的人会集一起，其本身就很麻烦。明清之际更不必说。

中国历史上有两个少数民族统治的王朝，粗看上去，这两个时代似乎有某些相似，实则迥异。就拿知识分子的命运来说吧，前者根本堵死了知识分子通过读书进取功名，施展才华，报效国家的路，而清初的许多知识分子，拉拢不就，招聘不出。这两种情形，都在一定程度上造就了戏曲的繁荣。

在整个戏曲发展史上，明末清初是元人杂剧之后又一个高峰。成就其高峰的因素是多方面的。要全面而准确地把握戏曲繁荣背后的诸多原因，不是一件容易事。人说，戏剧是社会的一面镜子。不过，这面镜子所映照出来的或许不是社会的全貌，甚至不是社会的自然状态。隐藏在镜子之后的“社会”可能更加繁复，或者也更加本质。我们看到鸟在天上飞翔，但是我们却看不见风，看不到空气，更看不到鸟的飞行状态与风、与大气的关系，而没有空气，怎会有鸟的飞翔？

王永恩的这部著作不但写出了鸟——群鸟飞翔的状态与美丽，而且努力地揭示飞翔与大气、与风的紧密关系，读来发人深省。作者对明末清初大量的出现在戏曲作品中有代表性的六类女性形象作了具体的分类，即佳人、青楼女子、才女、女杰、贞女和妒妇等，对每一类形象都作了比较细致的分析与研究。

作者不仅勾勒了这些女性的基本特征，还探讨了这些形象产生的深层原因。

社会是神秘的，社会似乎是一个生命体，似乎具备自我调节的能力。我们所看到的是，尽管在人类社会发展史上女性早就被男性征服，人们已经习惯于把女性看成是低于男性的群体，就整体而言，她们的社会地位不高，但在那个男权异常强大的封建社会里，女性却从来没有被忽视。从某种角度看，社会针对女性的种种清规戒律，恰恰是对女性重视的结果，女性社会地位的高低与被重视程度，不完全是是一回事。

在戏曲中，女性是被关注的中心之一，剧作家们常常倾注极大的热情表现她们的痛苦、追求和抗争。何以至此？对女性和女性生活的关注，何以几乎贯穿了整部中国戏曲史？如元杂剧中有一批作品通过婚姻问题、娼妓问题及家庭问题的描写，表达了对封建重压下妇女命运的关心和同情。南戏作品多写弃妇，写女性的悲剧命运。明清时期的戏曲作品中也出现了一大批奇女子，其中有才女、侠女、女英雄等，这些形象大都栩栩如生，她们的出现，极大地丰富了戏曲的创作与演出。

在这部书里，作者指出，女性之所以在戏曲作品中成为了被关注的焦点，这其实是和中国传统的美学观念、创作主体与接受主体等多方面的因素相关联的。舞台上女性形象的活跃，很大程度上源于中国人对“阴柔”气质的偏爱。在中国文化中，“阴”与“柔”都可以看作是女性的特征。儒、道、释是中国文化哲学的三大组成部分，它们都不同程度地包含了“阴柔”的内容。作者说：老子的“道”是非常女性化的“道”，“道”的形象就是女性的形象。老子不仅赞美了“道”的“生生”之大德，而且对“道”之柔弱、“道”之虚静也非常推崇。这种对“道”的赞美我们未尝不可以理解为是对女性的赞美，是对女性之德的赞美。她认为“儒家文化中阴柔的成分也占了很大的比重”，“佛教文化的阴柔气质更为明显，它所宣扬的慈悲为怀，安于现状，都十分接近女性的性格。”这就不能不在中国传

统美学中，形成一种尊崇女性的意识。而且这种对女性的尊崇包括对女性外表和内在的欣赏和赞美。

整部中国传统戏剧史，是由作者、演出者、观者共同铸造的历史。三者之间的相互制约、相互迁就、相互包容、共同努力，维系着戏剧的风貌，左右着戏剧的价值取向和历史的发展趋势。各个时期的戏曲或深或浅，都濡染于上述传统文化，反过来也都从不同角度，对作为传统文化组成部分的戏曲以制约。

就作者谈到的国人对“阴柔”美的追求问题，使我联想到昆曲的勃兴，进而成为雅部的代表以及在一个历史的长期中，风靡全国的史实。昆曲的勃兴原因很多，这里我们不论其他，仅沿着作者的思路，略谈“阴柔”。

明代用于演唱戏曲的有多种腔调，主要是四大声腔。四大声腔都以地名命名，说明它们原本都是地方声腔，是地方戏。而在四大声腔中，海盐、余姚二腔，消歇得早，大约多半败在昆山腔之手。长期以来，只有在主体上代表非知识阶层之“民间”的弋阳腔，能够与昆山腔抗衡，而在昆、弋二者中，领其风骚的仍然是昆山腔。究海盐、余姚衰败以及昆曲领风骚之先的原因，根本在于其腔调比海盐、余姚更为“轻柔而婉折”。在男权社会里所表现出来的以女性角色为主的戏曲创作趋向，与昆曲在特定时期中的发展与鼎盛，是同一问题的两个不同表现。说到底，是其“阴柔”的特性成就了昆曲，是昆曲“阴柔”适应了中国主流群体长期以来的审美追求，特别是它与明代中晚期社会风气的高度吻合，最终赢得了社会对它的广泛认可。作者指出：“对阴柔的认同除了有传统文化的原因外，还有一个不容忽视的因素是，中国封建社会从宋以后就进入了后期，开始呈现出衰退的景象，虽然在明、清建国初期都表现出了一定的强劲势头，但终归是强弩之末，走下坡路的趋势已成定局。一方面是国内的疲软，另一方面是国民精神的孱弱，在这二者的作用之下，传统文化中喜静弱、好阴柔的审美心理得到了不断的张扬和强化。”这大约也是昆曲发达的主要原因之一。昆曲的

艺术特点，尤其是声腔，最适合用于表现男欢女爱的题材，它的兴旺发展，使得女性题材的戏剧生产日渐高涨，二者互相借势，推波助澜，涌动起明末清初这类作品的大潮，在中国戏曲史上，形成一个引人入胜的佳境。

本书作者把明末清初的戏曲作品中所有的女性形象归结为佳人、青楼女子、才女、女杰、贞女和妒妇。事实上，这些女性形象都是由男性剧作家创造出来的，这其中倾注了这些男性剧作家极大的热忱。但同时，作者指出：男性作家在创作女性形象时难免会站在男性的视角来打量女性，这样女性的形象也就在不同程度上被不真实地表现了。

如今，作者以一位女性研究者的身份站出来，以同样的热忱诠释了这一戏剧现象。在全书的结尾处，作者不无感慨地说：“当我们今天重新审视这些被男性扭曲的女性形象时，我们为历史上的女性仅仅因为自己无法选择的性别就要忍受这么多的不公平对待而深感悲哀。而且令人遗憾的是，时至今日，性别不平等的阴影还时时困扰着我们，我想只有通过女性和男性的不懈努力，我们所期盼的和谐美好的两性世界才可能真正出现。”或许，这才是作者撰写本书的真正目的吧？

丁亥·荷月

麻国钧于惜宝刀斋

序	麻国钧	1
导论 中国戏曲与女性		1
第一章 明末清初戏曲作品中女性形象概述		17
第一节 明末清初戏曲作品中女性形象的发展与变化		19
第二节 明末清初戏曲作品中女性形象发展变化的原因		28
第二章 佳人		62
第一节 明末清初才子佳人剧的泛滥		63
第二节 “色艳、才慧、情幽、德贞”的佳人		74
第三节 杜丽娘与陈妙常：两个特殊的佳人		86
第四节 佳人爱情观念的变迁		110
第五节 男性作家的“佳人”情结		131
第三章 青楼女子		142
第一节 江南青楼与文士风流		144
第二节 明末清初的士子娼妓剧		152
第三节 何处是归程？——青楼女子的从良之路		162
第四节 莘瑶琴与李香君：现实与激情		173
第五节 尤物与情圣：男性对青楼女子的双重态度		195

第四章 才女和女杰	208
第一节 才女	208
第二节 女杰	245
第三节 “愿天速变做男儿”：女扮男装者	267
第五章 贞女和妒妇	276
第一节 贞女：图解封建道德的标本	277
第二节 妒妇：男权世界的挑战者	305
第三节 天使与妖妇：男性视角下女性形象的两极化	334
结语	341
参考书目	344
后记	353

导论 中国戏曲与女性

—

人类社会是由男女两性组成的，人类社会的发展与进步离不开男性和女性的共同努力。但是，在漫长的历史岁月里，女性却是不折不扣的弱势群体。

人类最早的社会形态是母系社会，随着生产力的发展，由父系社会取而代之。父系社会的确立，虽然对当时的生产力解放和生产关系的改善是有着历史的进步意义的，但这进步又是以人类的一半——女性从此臣服于父权统治为代价的，它标志着一个性别群体对另一个性别群体的凌驾和压迫。在男性中心社会里，已“历史性败北”（马克思语）的女性被男性一步步征服、奴化而最终被推向了社会底层和边缘，成为了“第二性”。在男性社会里的女性被强势话语剥夺了话语权，处于失语的状态。于是女性自身所有的价值就变成了依附于男性，为男性奉献自己的一切，成为男人的奴仆和生儿育女的工具。至此，男女两性的平等已无从谈起。

中国历史从某种意义来说，也是一部男性压迫女性，女性向男性步步屈服的历史。在三千年的历史长河中，男性至上的观念已被深深地植入了世人的心中，并随着时光的推移逐渐积淀成一种不可抗拒也难于摆脱的“集体无意识”。从古老的甲骨文中可以看到，汉字中“女”字是一个象形文字，表示一个女子伏跪在地上。而《说文》中则把“妇”字解释为“从女持扫

帚洒扫也”。^①从字形结构来看，是一个女子用手拿着扫帚，表示操持家务。“阳”作为男性的性象征，与之相连的几乎都是好词：“阳刚”、“阳光”、“阳春”、“阳关道”，等等；而“阴”作为女性的性象征在汉语中却是个贬义词，与之相连组成的词几乎没有好意：“阴险”、“阴谋”、“阴毒”、“阴暗”、“阴间”、“阴森”、“阴风”、“阴影”、“阴霾”，等等，扬男贬女之意一望可知。

中国历朝历代都利用各种手段推行男尊女卑的观念。进入男性社会后，男性为女性制定了各种的行为规范，这些行为规范不断地被细化、丰富，牢牢地束缚着女性的身心。早在周代就开始了对女性的规范和制约，其主要的思想一是男女有别，二是男尊女卑。到后来，男女有别逐渐演变成了男女大防，男尊女卑也不断地得到强化，以至于出现了“产男则相贺，产女则杀之”的恶俗。这时男性已把女性参与政治活动看成是“牝鸡司晨”，是国之不幸。创立了阴阳学说的《周易》将刚柔、贵贱、主从、强弱等概念，用以观照男女关系并把男尊女卑的两性关系推而广之，纳入父系社会多层次的等级秩序当中：“有天地然后有万物，有万物然后有男女，有男女然后有夫妇，有夫妇然后有父子，有父子然后有君臣，有君臣然后有上下，有上下然后礼义有所错。”^②《周易》不仅用阴阳学说确定了男尊女卑观念，而且它还将这种人为确立的关系上升到了宇宙生成的高度，这样便为男尊女卑思想找到了天然合法的理论依据。

儒家把人伦关系归结为“三纲五常”。先秦诸子著作中也有许多关于女性行为的论述，孔子对于女性是轻视的，他说：“唯女子与小人难养也；近之则不逊，远之则怨。”^③他对那些干扰君王行为的美妾尤其深恶痛绝，他认为：“彼妇之口，可以出

① 《说文大字典》卷三，第8页，天津古籍书店1980。

② 《周易·序卦》，《周易译注》，第294页，中华书局1996。

③ 《论语·阳货》，《论语·孟子·孝经·尔雅》，第76页，辽宁教育出版社1997。

走；彼妇之谒，可以死败。”^①孟子则把妻子（女性）工具化了，他认为“娶妻为养”，“为有后”，“不孝有三，无后为大”，他还把“私妻子不顾父母之养”的行为视为不孝。韩非子说对待女性，只可以“娱其色，而不行其谒”。^②在夫妻关系上，韩非子认为妻子应绝对服从丈夫，家不二贵，夫治妻听。西汉董仲舒明确提出君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲，把“三纲”说成是道德的根本，同时他把仁、义、礼、智、信列为“五常”，称君臣、父子、夫妻关系，均是阳与阴的关系：“君臣、父子、夫妇之义，皆取诸阴阳之道也。君为阳，臣为阴；父为阳，子为阴；夫为阳，妻为阴。”^③而“阳尊阴卑”是绝对不能变动的：“丈夫虽贱皆为阳，妇女虽贵皆为阴。”^④董仲舒还针对女性强调“阳为夫而生之，阴为妇而助之”^⑤，妻子要唯夫命是从，如果“妻不奉夫之命，则绝”^⑥。这是因为“不奉顺于天者，其罪如此”。^⑦董仲舒的理论经官方的大力推行后，使“男先乎女”、“妇人，从人者也”^⑧的观念深入人心，于是男尊女卑成为了放之四海而皆准的千古不易之理。

男权社会为了把男尊女卑的思想灌输到每一个人心中，还为女性制定了细致繁琐的行为规范。从汉代开始出现了针对妇女的女教书，前汉有刘向的《列女传》，后汉有班昭的《女诫》。

① （汉）司马迁：《史记·孔子世家》，《史记》，第412页，岳麓书社1988。

② 韩非子：《韩非子》卷二《八奸第九》，《韩非子集释》，第153页，上海人民出版社1974。

③ （汉）董仲舒：《春秋繁露·基义第五十三》，《春秋繁露义证》，第350页，中华书局1996。

④ （汉）董仲舒：《春秋繁露·阳尊阴卑第四十三》，《春秋繁露义证》，第325页。

⑤ 同③，第351页。

⑥⑦ （汉）董仲舒：《春秋繁露·顺命第七十》，《春秋繁露义证》，第412—413页。

⑧ 《礼记·郊特性》，《礼记》，第76—77页，辽宁教育出版社1997。

《列女传》分为母仪、贤明、仁智、贞顺、节义、辨通、嬖孽七个部分，采录部分女子的贤行懿德，目的在于为其他女子树立榜样。《女诫》分为卑弱、夫妇、敬慎、妇行、专心、曲从、叔妹七篇，它以箴言录的方式，将诸多女性行为规范加以提炼，使之条理化、语录化，并创造出“三从四德”的女教理论，使“三从四德”成为女子生活规范的核心，这对于深化男权意识，起到了重要作用。到了唐宋和明清，女教著作迎来了一个编创高潮，唐有《女论语》、《女孝经》、《女则》等；宋有《家范》、《世范》等；明有《闺范》、《内训》、《女训》、《女鉴》、《古今列女传》、《温氏母训》等；清有《女学》、《教女遗规》、《女范捷录》、《女学言行录》等。王相更把《女范捷录》、《女诫》、《女论语》、《内训》，合辑为《女四书》，这些书在民间流传甚广，深入人心，使得女性逐渐丧失了主体意识，也使得女性的权利始终处于被剥夺的悲剧性状态。

二

尽管在人类社会发展史上女性早就被男性征服，人们已经习惯把女性看成是低于男性的群体，但令人不解的是，在那个男权异样强大的封建社会里，女性却总是被戏曲作品关注的中心，剧作家们总是倾注极大的热情表现她们的痛苦、追求和抗争。

回顾戏曲发生、发展的历程，可以说中国戏曲自诞生之日起，就和女性结下了不解之缘。隋唐时期，在中国戏曲形成之初，作为戏剧雏形的歌舞小戏《踏摇娘》，就表现出了对女性生活的关切。《踏摇娘》又名《谈容娘》，有关其内容和演出情况在古籍中多有记载，崔令钦在《教坊记》中云：“北齐有人，姓苏，鼯鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之。丈夫著妇人衣，徐行入场。行歌。每一叠，旁人齐声和之云：‘踏摇和来！踏摇娘苦和来！’

以其且步且歌，故谓之曰‘踏摇’；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”^①《踏摇娘》一般在露天广场演出，观众参与其中。这个小戏值得人玩味的是它表现出来的倾向性。很显然，这个戏在情感上是倾向于女方的，苏郎中貌丑、仕途失意倒也罢了，竟然还一身恶习，酗酒、打人，其妻貌美而善歌，无论从哪一方面来看，苏郎中都是配不上他的妻子的。所以在演出中观众总是戏弄丈夫，同情妻子的。而搬演此戏的目的就是要代苏妻叫屈，为她鸣不平。为女性抱屈的主题在以后的戏曲作品中反复出现。

对女性和女性生活的关注，可以说贯穿了整部中国戏曲史。元杂剧中有了一批作品通过婚姻问题、娼妓问题及家庭问题的描写，表达了对封建重压下妇女命运的关注和同情。在反映婚姻问题的戏曲作品中，女性大都能够勇敢地追求自己的幸福。《西厢记》中的崔莺莺，为了追求婚姻的自由和幸福，敢于冲破门第和礼教的束缚，私自和张生结合；《墙头马上》中的李千金对裴少俊一见钟情，竟然私奔到裴家和裴少俊在后花园秘密生活了七年，生儿育女。而且李千金并不以此为耻，她甚至当着裴尚书的面，理直气壮地说：“这姻缘也是天赐的！”《倩女离魂》中的张倩女为王文举相思成疾，用魂离躯体的方法去追赶王文举，实际上也是去追求自己的幸福。除了婚姻问题，特别吸引杂剧作家注意的就是娼妓问题。元杂剧作家由于他们的社会地位和职业的关系，与妓女有着密切的交往，对她们的生存状况和思想愿望都有深刻的了解，所以元杂剧中的妓女戏特别多。杂剧作家笔下的妓女，大部分是热情、正直和富有同情心的。《救风尘》中的赵盼儿、《曲江池》中的李亚仙、《金线池》中的杜蕊娘、《两世姻缘》中的韩玉箫等都有着高尚的品质和优秀的情操，她们或见义勇为，或忠于爱情，在元杂剧的女性群体

^①（唐）崔令钦：《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第18页，中国戏剧出版社1982。

中显得光彩照人。还有一些作品描写了女性在家庭生活中所遭受的痛苦。《潇湘夜雨》中张翠鸾的丈夫崔通高中状元后，另娶试官之女，翠鸾前去寻夫，却被丈夫诬为逃奴，刺配沙门岛，并企图在途中加以杀害。崔通的所作所为令人发指，但是，翠鸾最后还是不得不同崔通痛苦地妥协；《秋胡戏妻》中的罗梅英与秋胡婚后三天即分离，独自挑起了生活的重担，她可以克服在生活中遇到的种种困难，但是她没有想到的是，在桑园中调戏自己的竟然是十年未见面的丈夫秋胡。罗梅英虽然愤怒，但最后也只能强颜欢笑，与秋胡重叙旧好。这样的结局安排，一方面是因为“好女不嫁二夫”观念的作祟，另一方面也说明当时的女性并没有更好的出路可以选择。

南戏作品多写弃妇，写女性的悲剧命运。《琵琶记》中的赵五娘令人感动。她新婚两月，丈夫就上京应举，家庭的生活重担完全落在了赵五娘身上。丈夫走后，家乡遭遇了严重的大灾荒，家庭生活极度困难。她勇于牺牲自己，含辛茹苦地奉养公婆，表现了古代劳动妇女善良、勤朴、坚忍、尽责的传统美德。《白兔记》成功地塑造了李三娘这样一个受尽折磨、坚贞不屈的妇女形象。李三娘的悲惨遭遇，不但反映了封建家庭内部人与人之间的冷酷关系，而且概括了封建社会千千万万妇女的悲惨命运。

明清时期的戏曲作品中出现了一大批奇女子，其中有才女、侠女、女英雄等，这种现象的出现与明中叶以来的文艺思潮密不可分。在这股人文主义思潮的影响下，一些进步的思想家纷纷为女性在现实生活中遭受的压抑大声疾呼，剧作中的奇女子形象也在这种思潮中应运而生了。《女状元》中的黄崇嘏、《鸾镜记》中的鱼玄机、《绿牡丹》中的车静芳、沈婉娥等都是以才女的形象出现的。张大复《金刚凤》中力大无穷、胆大无比的铁金刚，朱素臣《锦衣归》中的山寨头领十八姨，李玉《两须眉》中的邓氏，吴伟业《临春阁》中任岭南节度使而让边国信服的谯国夫人冼氏等，都是让人称奇的女杰。她们不仅武艺高

超，智慧出众，还常常在政治斗争中发挥出重大的作用，在她们身上往往寄托着作家自己的理想。这期间的女性还常常在爱情婚姻问题上有极大胆表示。《牡丹亭》中为了爱情“生可以死，死可以生”的杜丽娘，《娇红记》中自择佳偶的王娇娘，《玉簪记》中置清规戒律于不顾、热烈追求爱情的道姑陈妙常，《比目鱼》中为了捍卫爱情理想不惜投江自尽的刘藐姑，等等，她们对人间真情的热切渴求，对幸福生活的大胆追求，感人至深，向人们展示出了一个前所未见的丰富多彩的女性天地。可以想象，中国戏曲中如果没有了这些为数众多、神采飞扬的女性角色，没有了她们悲欢离合、生死歌哭，那么戏曲史恐怕就得从头改写并大大失色。

三

7

中国戏曲作品中女性被重视的程度与现实生活中的女性被忽视的情形形成了鲜明的对照。而女性之所以在戏曲作品中成为了被关注的焦点，这其实是和中国传统的美学观念、创作主体与接受主体等多方面的因素相关联的。

舞台上女性形象的活跃，在很大程度上源于中国人对“阴柔”气质的偏爱。在中国文化中，“阴”与“柔”都可以看作是女性的特征。

儒、道、释是中国文化哲学的三大组成部分，它们都不同程度地包含了“阴柔”的内容。

道家哲学是由老子开创的，“老子美学是中国美学史的起点”^①。中国传统美学之所以不同于西方古典美学，这是和我国古人对“道”的认识分不开的。而在我国古人对“道”的种种认识中，就流露出十分强烈的女性意识，甚至可以说老子心目中的“道”的形象就是一个女性的形象。

① 叶朗：《中国美学史大纲》，第19页，上海人民出版社1985。

首先，老子非常强调“道”是万物之母的属性。老子说：“无，名天地之始；有，名万物之母。”^①“道冲，而用之或不盈。渊兮似万物之宗。”^②“道生一，一生二，二生三，三生万物。”^③意即“道”不仅产生万物，而且还养育万物，“道”是万物之母，这是一种典型且明显的女性（母亲）意识。

其次，老子论“道”又非常强调它的弱者形象，老子的基本主张是贵柔、守雌，反对刚强和进攻。老子说“强梁者不得其死”^④，他以为最好经常处于柔弱的地位，这样反而更有利。他说：“人之生也柔弱，其死也坚强。草木之生也柔脆，其死也枯槁。故坚强者死之徒，柔弱者生之徒，是以兵强则不胜，木强则兵。强大处下，柔弱处上。”^⑤“柔弱胜刚强。”^⑥他又说，“天下莫柔于水，而攻坚强者莫之能胜，其无以易之。柔之胜刚，弱之胜强，天下莫不知，莫能行。”^⑦水看来是柔弱的，但它可以冲决一切比它坚强的东西，所以老子说：“上善若水，水善利万物而不争。”^⑧由于水不争，“故天下莫能与之争”^⑨。这是老子的“柔弱胜刚强”的原则在生活方面的运用。他还说：“知其雄，守其雌”，“知其荣，守其辱”，“知其白，守其黑”。^⑩“道”正是在这里与女性相通，因为女性的形象就是弱者的形象，无论是在生活中，还是在文学艺术作品中，女性从来就是以弱者的形象示人的。在道家的观念中，刚强不是一种正面的形象，柔弱也不是一种负面的形象。

① 《老子》第一章，《老子注释》，第21页，河南人民出版社1980。

② 《老子》第四章，《老子注释》，第27页。

③④ 《老子》第四十二章，《老子注释》，第98页。

⑤ 《老子》第七十六章，《老子注释》，第157—158页。

⑥ 《老子》第三十六章，《老子注释》，第83页。

⑦ 《老子》第七十八章，《老子注释》，第161页。

⑧ 《老子》第八章，《老子注释》，第33页。

⑨ 《老子》第六十六章，《老子注释》，第142页。

⑩ 《老子》第二十八章，《老子注释》，第68页。