

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

人們在觀照中國青樓文學與中國文化之關係時，一個值得注意的現象是：眾多的妓女形象往往缺乏一種反抗的主體意識的武裝，對自己所追求的理想缺乏一種自覺的意識，因而也就沒有足夠的精神力量。在眾多的妓女中並非個個是主動的、自覺的叛逆者，相當數量的人則是在一個精神起點很低的位置上被動地推到改變現實命運的舞台上去的。正是由於在精神境界上沒有真正的超越，所以在相當程度上，他們也許仍然是依靠傳統凝聚的妓女層的群體意識而生活。¹

寧宗一先生的觀察，正好指出了古代文學中，對於妓女形象的描寫，其心靈素質大多流於「癡幼」的貧瘠，停滯於低度開發的原始狀態。古代女子生活在傳統性別意識的區分下，其成長過程、教育方式以及日常生活的一舉一動，無不受到父權文化的規範，在此規範下，不見得每一位女性都能得到完善的學習與心靈的成長。以妓女來說，一直是人類社會階層中最底層的女性，其身份地位又較之一般良家低下，要能夠具有足夠的精神力量，培養自己的自覺意識，其難處更甚於一般女子。

古代文學作品中，在漢樂府詩歌中，即已出現了妓女形象的描寫。而在六朝詩歌中，亦有對於妓女形象描寫的詩篇。不論是在漢樂府詩或六朝詩歌中，文人描寫的妓女形象是片面的，大多是呈現妓女為貴族宴會間的侍者與表演者，作為宴會中侍酒侑觴的角色。能完整地呈現妓女形象的描述，則始於唐傳奇小說與唐代長篇敘詩事。唐傳奇中的妓女描寫，有偏重於男女情慾方面的刻畫，如〈遊仙

¹ 寧宗一：〈《青樓文學與中國文化》序〉，見於陶慕寧：《青樓文學與中國文化》，（北京：東方出版社，2006），頁3。

窟》。亦有參雜了志怪小說的色彩，妓女的形象是由狐精幻化成人的，其性格呈現則是「完全人間化的狐精²」，表現出不羨富貴，忠貞於愛情的女子形象，如《任氏傳》。更精采的是，唐傳奇小說開始「文士」與「妓女」間愛戀主題的描寫，如《李娃傳》與《霍小玉傳》，前者突破了「妓女與父子倫常」之衝突，李娃的成功之處，正是他幫助了滎陽生考取功名，給予李娃一處合理化的基礎點。後者則是李益在取得功名後，另娶高門女子為妻，使得霍小玉愛情幻滅，最終走向死亡之途。唐傳奇小說中的妓女形象，已經呈現了妓女為了愛情可以情執不悔，堅貞守身之人，只是唐傳奇的妓女主動追求愛情之際，卻也深知愛情的最後未必能得善果。其次，元雜劇中的妓女形象，大多聚焦於妓女積極主動追求愛情，並能夠為愛情而堅貞不移的形象，如石君寶的《李亞仙花酒曲江》與張壽卿《謝金蓮詩酒紅梨花》，亦有表現於營救一心從良卻識人不深的妓院姐妹的俠而慧形象，如《趙盼兒風月救風塵》。綜觀元雜劇中的妓女形象，已經慢慢趨向於妓女主動追求愛情，亦能對愛情堅守不移為主，妓女所愛戀的對象也以文士為多。而以明代的短篇小說《三言兩拍》來看，其中的妓女形象如《玉堂春落難逢故夫》中玉堂春即是對愛情堅貞守護，即使受難不改其志之女子。又如《杜十娘怒沉百寶箱》中的杜十娘，雖是久居風月場中的名妓，早有從良之志，原以為李甲是可以依靠終身之人，卻沒料到李甲將之轉賣給孫富，使得杜十娘投江自沉。《三言兩拍》的妓女形象，仍是呈現了妓女追求愛情為主，然而，其來往的對象卻不一定為文人，其中亦有商人的出現。

由上述可知，古代文學作品中，文士與妓女愛情故事已經成為常見的主題，而對於妓女形象的塑造，也漸漸地趨向於情深守貞之女子，然而，不論是唐小說或元雜劇都沒有形成唯一的一種形象樣貌，而僅是作品中的一類。若就明代小說中來看，不管是在《金瓶梅》中，名妓李桂姐為了金錢不惜以任何行為獲得之的樣貌。又或者是《三言兩拍》中的玉堂春為情守貞、莘瑤琴智謀從良，其中亦呈現市井文化中可能有的樣貌。而本文所要探討明傳奇中的妓女形象，學者初步認

²謝思煒：《唐宋文學中的人物形象及其演變》，見於聶石樵主編：《古代文學中人物形象論稿》，（北京：北京師範大學出版社，2000），頁 92。

為「創作者是以一般的閨閣規範來塑造和描寫的。³」意即劇作者在形塑妓女人物時，已有意識地以某種特質摹寫。而研究明代婦女史的學者，對於名妓的觀察認為「他們有的像閨秀一樣，有著可圈可點的詩歌和藝術造詣，可惜他們有的是不同結局的。⁴」此處指出了名妓在才學上是與閨秀沒有差異的。所謂的「閨秀」之意，乃是指「大戶人家的有才德的女兒，多指未婚者。」⁵將這樣的概念置入明傳奇中探討，稍可推知，劇作者在形塑妓女形象時，也以形塑閨秀形象的模式操作，然而孟稱舜曾云：

學戲者不置身於場上，則不能為戲；而撰曲者不化身為曲中人，則不能為曲。⁶

一位優秀的劇作者，應該要能化身為劇中的人物，以劇中人物的角度代言之。奇特的是，明傳奇中以妓女人物為女主角的劇本，較之於以閨秀為女主角的劇本，其形象的差異並沒有十分明顯，可說是幾乎是類近的。因此，本文試就明傳奇中出現妓女人物的劇本，分析出明傳奇的劇作者何以將妓女形象「閨秀化」，進而形成了一種「集體敘事」的現象。

第二節 文獻回顧

關於明代妓女的研究，就總論一類專著有王書奴《娼妓史》⁷與武舟《中國妓女文化史》⁸等，以史學研究的視角，將中國古代妓女分類、生活及其相關文化制度變化，做一概括性的論述，為早期對妓女問題進行關注的專書。而嚴明《中

³ 王寧、任孝溫：《崑曲與明清樂伎》，（瀋陽：春風文藝出版社，2005），頁 267。

⁴ （美）高彥頤（Dorothy Ko）著，李志生譯：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁 251。

⁵ 羅竹風編：《漢語大詞典》，（台北：東華書局，1997），頁 99-102。

⁶ （明）孟稱舜：〈古今名劇合選序〉，見於陳多、葉長海選注：《中國歷代劇論選注》，（長沙：湖南文藝出版社，1987），頁 234。

⁷ 王書奴：《娼妓史》，（台北：代表作國際圖書出版有限公司，2006）。

⁸ 武舟：《中國妓女文化史》，（上海，東方出版中心，2006）。

國名妓藝術史》⁹一書，則將關注焦點匯集於「名妓」身上，觀察歷代名妓之活動情形、個人特質及其藝術特質。就專書中專闢一章討論明代名妓的有孫康宜〈晚明情觀與婦女形象〉¹⁰一文提及，在晚明情觀思潮的影響下，歌妓為情獻身的典型，變成了情觀的象徵，後期，歌妓在明末遺民作家的書寫中，更是成為了「情」與「忠」的橋樑。王鴻泰在其博士論文第三章中，以〈青樓名妓與情藝生活——明清間的文人與妓女〉¹¹為題，探討明代名妓的養成經過及其深入當時文士的交遊圈，儼然形成「文人化」的妓女。其次，以「情藝生活」為探討核心，舉出明末名妓從良之後，如何與其文士身分的夫婿，超越禮教對於夫妻關係的規範，兩人一起過著想往的生活形式。李孝悌〈桃花扇底送南朝：斷裂的逸樂〉¹²一文，以孔尚任的《桃花扇》為主，輔以余懷的《板橋雜記》及其他史料，試圖勾勒出晚明清初之際，南京城中城市生活的面貌。美國學者高彥頤（Dorothy Ko）在其探討明末清初的才女文化的專書中，以〈名妓與名山：男性社會中的婦女文化〉¹³為題，高彥頤以「社會性別」理論為基礎，探析名妓如何在男性社會運作中，發展出屬明末名妓特有的文化特質。此外，日本學者大木康以在《風月秦淮：中國遊里空間》¹⁴一書中，乃是就史料與實地考察交織寫就的研究論著，對於明代南京青樓文化之盛衰發展，有詳細的討論與圖說。

其次，以明傳奇為分析文本探討劇中女性形象的著作，台灣地區有李桂柱的《明傳奇中所見的中國女性》¹⁵與許瑞玲的《《六十種曲》婦女形象研究》¹⁶，兩書皆以《六十種曲》為研究素材，以婦女形象為主題，對於明傳奇中的女性形象進行分類剖析。李桂柱將明傳奇中的女性形象分為：佳人、貞節、賢明、節義、奸淫五類，試圖從劇作中勾勒出古代女子的諸般樣貌。許瑞玲分析女性形象之時，先以外型區別，粗分為平民、官富之家以及北里娼妓三類。進而以「生命型

⁹ 嚴明：《中國名妓藝術史》，（台北：文津出版社，1992）。

¹⁰ 孫康宜：《陳子龍柳如是詩詞情緣》，（台北：允晨文化，1992），頁 59-83。

¹¹ 王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，（台北：國立台灣大學歷史學研究所博士論文，1998），頁 245-291。

¹² 李孝悌：《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》，（台北：聯經出版事業公司，2008），頁 25-80。

¹³ （美）高彥頤（Dorothy Ko）著，李志生譯：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁 251-309。

¹⁴ （日）大木康著，辛如意譯：《風月秦淮：中國遊里空間》，（台北：聯經出版事業公司，2007）。

¹⁵ 李桂柱：《明傳奇中所見的中國女性》，（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1970）。

¹⁶ 許瑞玲：《《六十種曲》婦女形象研究》，（台北：台灣師範大學國文學研究所碩士論文，1990）。

態」為中心，分「倫常的維繫者」、「禮教的奉行者」、「神明所庇護者」、「感情的守護者」、「英才的催生者」、「生技的支持者」六類進行探討。並認為明代的教化觀與貞節觀是最為主要外在影響因素。而其內在的影響因素則是明代文人的生活型態與創作習性所致。

而在大陸地區，近年來，亦有三部以戲曲劇本、小說為研究素材，以女性形象為探論主題的專著。其一，為吳秀華《明末清初小說戲曲中的女性形象研究》¹⁷一書，該書以明末清初作為年代斷限，研究文本則取材自小說與戲曲，闡有「主體意識」、「創作心理」、「愛情婚姻觀」與「貞操觀念」等專題討論。其二，為蔣小平《晚明傳奇中女性形象研究》¹⁸一書，以明傳奇為探討文本，又據成書年代概分嘉靖、萬曆、泰昌三期，概略地勾勒該時期戲曲劇作中的女性形象類型。又以「類型化」與「個性化」的概念，詮釋晚明傳奇中女性形象之藝術美。對於劇本中女性形象具體的分析上，則以「節婦」、「情女」、「俠女」、「才女」四類為主要分析類別探論。其三，為王永恩《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》¹⁹一書，其研究文本來源，主要仍是以傳奇劇本為主，復以明雜劇為輔。以「佳人」、「青樓女子」、「才女和女杰」以及「貞女和妒婦」為主要析論類別。

第三節 研究範圍與研究方法

（一）研究文本說明

在《明代傳奇全目》中，傅惜華曾於〈引用書籍解題〉一文，如是評介《六十種曲》這一部戲曲總集，傅惜華云：

¹⁷ 吳秀華：《明末清初小說戲曲中的女性形象研究》，（南京：江蘇古籍出版社，2002）。

¹⁸ 蔣小平：《晚明傳奇中女性形象研究》，（蘇州：蘇州大學中國古代文學專業博士論文，2006）。

¹⁹ 王永恩：《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，（北京：文化藝術出版社，2008）。

明毛晉輯。明崇禎汲古閣原刻本。凡一百二十卷，收入元雜劇一種，明人傳奇五十九種，為現存明代彙刻傳奇最豐富而重要的總集，且傳佈極廣。

20

傅惜華之言，點出關於《六十種曲》如何刊刻成集的重要關鍵。其一，編輯者為明人毛晉，又註明為「汲古閣原刻本」。其二，從收錄的劇本數量而言，共有五十九種，另含元人雜劇一種，即王實甫的《西廂記》，總成六十種。其三，《六十種曲》大體成書於明代，並且流佈極廣，突顯《六十種曲》之普遍性。以下就毛晉與汲古閣以及《六十種曲》成書經過二項議題略作說明：

毛晉，名鳳苞，字子晉，號汲古主人。為江蘇常熟人。生於明萬曆二十七年（1599），卒於清順治十六年（1659）。毛晉之家世不同於其他江南著名藏書家之處在於，毛晉既非出身書香世家，亦非當時急流勇退的達官顯貴。其父毛清只是經營耕作有方的大地主，並無擔任官職。然而，毛清卻常於常熟地區的士紳往來，更聘請當時的名儒錢謙益為毛晉之師，命其子毛晉時時前往請益。毛晉受業於錢謙益門下，對於版本、目錄之學頗為偏好。於是利用其父所餘下之財富，開始搜購宋元善本、孤本，進行大規模的刻書出版工作。而汲古閣即是毛晉藏書之所在，亦為手民等工人從事編輯、雕版、印刷、裝訂、發行之工作場所。汲古閣從明萬曆四十六年開始，至清康熙初年止，共歷時四十餘年，由毛晉、毛辰父子兩代人經營，刻書達六百餘種之多。

《六十種曲》約成書於明末清初，並非一次刊刻總成。以原刻本來說，便分為六套，每套收劇本十種，歷時多年完成的一部戲曲總集。《六十種曲》在版本的選擇上，學者認為「汲古閣並沒有簡單地翻刻某一版本，而是以徐士範刻本為主，兼收多本之優點而成。」因此，「《六十種曲》對原作是尊重的，不可能亂加竄改，但也可能兼取了多本之長。」乃至於後來的學者編輯《古本戲曲叢刊》時，多次採用《六十種曲》中的原刻初印本為底本。今日所見之《六十種曲》排印本，

²⁰ 傅惜華：〈引用書籍解題〉，見於傅惜華：《明代傳奇全目》，（北京：人民文學出版社，1959），頁 535。

乃是由開明書局採原刻初印本為底本編輯而成，1955年改由北京文學古籍刊行社重印，並請吳曉鈴再次校勘前次之錯誤。1958年中華書局據此排印本印刷發行，1982年進行二刷。²¹本文擬以《六十種曲》為研究素材之理由有二：

其一，就成書時間而言，《六十種曲》之原刻初印本雖分六套逐步刊刻，大體是在明代成書的。

其二，就版本而言，學者認為《六十種曲》之原刻初印本為善本，以至於民國以來的學者編輯重要的劇本總集時，多採用《六十種曲》之原刻初印本為底本，足見其可信度。

因此，本文所討論的劇本皆從北京中華書局所之版之《六十種曲》（1996年，第四次印刷）擇出，作為文本分析時的素材來源。

在《六十種曲》之中，以妓女形象為劇中主要人物的劇本計有：《玉玦記》、《四喜記》、《紅拂記》、《雙烈記》、《青衫記》、《玉合記》、《紅梨記》、《投梭記》、《金蓮記》、《焚香記》、《霞箋記》、《玉環記》、《繡襦記》、《西樓記》、《金雀記》、《贈書記》。以下針對先就上述劇本之劇情大概做一簡要說明：

1、《玉玦記》：

《玉玦記》的作者為鄭若庸。劇情大概為南宋時山東鉅野人王喬，因其妻秦氏力勸，王喬赴京應舉。途中，遇妓女李娟奴，並與之相好，經過年餘床頭金盡，遭老鴇用計趕出妓院，李娟奴另結新歡咎喜，咎喜床頭金盡後又遭老鴇毒殺，將屍體投入江中，李娟奴為咎喜鬼魂所擾，臥病不起。王喬得中狀元，適審理咎喜一案，將老鴇與李娟奴處死，王喬與秦氏得以重逢。

²¹ 以上之說據蔣星煜〈《六十種曲評注》序〉一文所整理。該文見於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（第一冊），（長春：吉林人民出版社，2001），頁1-29。

2、《四喜記》：

《四喜記》的作者為謝讜。本劇以宋代名臣宋郊、宋祁兄弟本事為大概。劇情先述兄宋郊因救助數萬螻蟻，而得天所佑改變骨相，因此得以高中。又述弟宋祁與友人張先遊春。遇妓女董青霞，遂與之訂情，後宋祁赴京趕考，董青霞移居開封，遇惡少花銀團逼婚，堅貞不從。宋祁中舉，又蒙皇上賜婚，將宮人鄭瓊英嫁與宋祁為妻，娶董青霞為妾。

3、《紅拂記》：

《紅拂記》的作者為張鳳翼。劇情大概為隋末三原人李靖，有大志，欲投太師楊素府中。楊素府中有二美人，一為紅拂女，另一為樂昌公主，兩人皆是楊府之歌舞妓。李靖拜謁楊素時，紅拂女侍立於楊素旁，慧眼識出李靖將來必非俗人，遂連夜私奔李靖住處，盟誓為夫婦。後投奔太原李世民，李靖從戎，紅拂女留守在家，後逢戰亂，紅拂女於是與樂昌公主重逢，暫住於樂昌公主家中，待李靖平亂立功後，李靖與紅拂女得以重逢。

4、《雙烈記》：

《雙烈記》的作者為張四維。劇情大概為宋代延安人韓世忠，與友張俊相約往江南投軍，韓世忠在官衙等候之際，遇前來應官身之名妓梁紅玉，梁紅玉適見眠睡中的韓世忠有奇貌，慧眼識之日後必為棟樑之材，願與之成親。後來韓世忠投於王淵帳下，屢立戰功。梁紅玉亦隨夫出征，親在江邊擂鼓鼓舞宋軍士氣，後受封為梁國夫人。韓世忠夫婦因岳飛案，面斥秦檜，看破時局。後解甲歸隱，臥家十年。

5、《青衫記》：

《青衫記》的作者為顧大典。劇情大概為唐代詩人白居易，與友元稹一同鄉

約赴京應試。白居易、元稹兩人登第後，某一日劉禹錫邀元、白二人至東郊遊賞，並造訪名妓裴興奴家，裴興奴彈奏琵琶助興。而後京城遇亂，裴興奴與母避居於白居易府中而不知，後因裴興奴贈青衫予白居易妾小蠻、樊素，始知裴興奴與白居易有情。又因白居易因時亂上策言事，被貶江州司馬。本來，小蠻、樊素與裴興奴三人欲同赴江州，裴興奴母貪圖千金將之嫁與劉一郎為妾，裴興奴守貞不從。某一夜，劉一郎舟泊九江，登岸尋樂，裴興奴獨留舟中，獨對江月彈撥琵琶，適逢白居易與劉禹錫送元稹赴江南安撫，忽聞琵琶聲，乃裴興奴所彈奏，遣人詢問，確知為裴興奴，是夜，劉一郎因酒醉失足落入湖中而死，白居易與裴興奴得以重會。

6、《玉合記》：

《玉合記》的作者為梅鼎祚。劇情大概為唐代南陽才子韓翃，流寓長安，與豪士李王孫相交。韓翃偶遊西郊，瞥見李王孫府中歌妓柳氏，驚豔其美，柳氏亦慕韓翃之才，思欲與之成親，遂以玉合贈之。李王孫得知此事，將柳氏許配韓翃為妻，自己入華山尋仙。適逢安祿山作亂，柳氏於避難時，遭吐蕃大將沙吒利強逼納為妾，柳氏不從，被幽禁府中，後得許俊搭救，才得與韓翃團圓。

7、《紅梨記》：

《紅梨記》的作者為徐復祚。劇情大概為山東淄川解元趙汝州，入京應試。與故交雍丘縣令錢濟之，相遇於旅舍。趙汝州素聞人言「男中趙伯疇，女中謝素秋。」遂錢濟之造訪名妓謝素秋，數次前往謝素秋皆不在。謝素秋亦素聞趙汝州之名，遣家奴持詩札邀約。又因謝素秋至太傅王黼府中侍酒侑觴，王黼有意納謝素秋為妾，謝素秋不從。再則朝廷與金國議和，王黼有意贈金國丞相百二十名家妓，謝素秋名列榜首，後蒙花婆搭救，逃往雍丘，復遇錢濟之夫人收留於官衙西園。謝、趙二人始於西元初會，趙汝州中舉後，與謝素秋完婚。

8、《投梭記》：

《投梭記》的作者為徐復祚。劇情大概為東晉陽夏人謝鯤，謝病辭官，與其妻王氏守貧。後逢王敦叛亂，周顛、戴淵在晉帝面前推薦謝鯤，謝鯤奉詔赴職。謝鯤東鄰有女元縹風，精擅女工，繼母逼其為娼，不從，以織錦度日，並鍾情於謝鯤。又逢母逼嫁江西商人烏斯道，又不從，遭母與烏斯道騙往江西，元縹風知曉後，約定烏斯道不得胡來，堅貞守志。途中遇地方賽社，烏斯道與繼母又將元縹風賣與當地人以為獻祭之用，後因謝鯤勸諫鹿精勿再食人，元縹風未被鹿精吞食，蒙謝鯤夫人收留，並得知其為元縹風。王敦亂平，謝鯤娶元縹風為妾。

9、《金蓮記》：

《金蓮記》的作者為陳汝元。劇情大概為宋代眉山才子蘇軾與其弟蘇轍，同榜登科。蘇軾非議新政遭謫杭州，至杭州後，傳名妓琴操侑酒，席間，琴操將其表妹朝雲嫁與蘇軾為妾。後蘇軾又被貶至黃州、瓊州等地。蒙秦觀彈劾章惇之奸，蘇軾得以回京，與家人團聚。

10、《焚香記》：

《焚香記》的作者為王玉峰。本劇是作者以南曲戲文舊戲碼《王魁》翻案重編，更動王魁負義之情節。劇情大概為山東寧濟人王魁，會試落第，遊於萊陽，算命先生直斷其日後必顯達，又建議王魁娶謝家妓女敷桂英為妻，斷言敷桂英為夫人之命。王魁訪謝家，謝父遂將敷桂英許配王魁為妻，謝母嫌貧，有意趕走王魁，遂逼王魁赴試，王魁臨行前，兩人於海神廟盟誓，堅心相守。又王魁中舉，家書遭金壘抽換為休書，敷桂英見了書信，直往海神廟告狀，泣訴王魁負義，再娶韓丞相女為妻，遂在海神廟自縊身亡。化為鬼魂的敷桂英，再至海神廟告狀，海神爺調王魁魂前來問話，始知家書遭人竄改成休書，非王魁負義，海神爺念王魁守義、桂英堅志，准其二人還陽團圓。

11、《霞箋記》：

《霞箋記》的作者爲。劇情大概爲元代庠生楊彥直，弱冠有文譽。某一日，與諸友歡飲於府學後園，園外即妓館，眾人聞絲竹之聲，遂請楊彥直以詩直賦其事，將詩作書於霞箋上。忽報學師歸來，情急之下，將詩箋投擲於牆外。詩箋爲名妓張麗容所拾得，亦和其韻書於霞箋上，復擲箋回園內。楊彥直拾得，對張麗容之作，驚嘆不已。楊、張二人遂於端陽日相會，定情盟誓。楊彥直從此留連於張麗容居所。後因灑銀公子不滿被張麗容拒絕之窘況，將楊、張二人之事，告知學師，學師復轉告楊彥直之父，楊彥直因之被父鎖禁於書房。而張麗容因鴿母貪財，同意鐵木兒以千金買之，將張麗容獻與左丞相伯顏，丞相夫人奇妒又將張麗容獻與太后，侍奉花花宮主，後張麗容將已事訴以花花宮主得知，蒙釋，得以與楊彥直重聚完婚。

12、《玉環記》：

《玉環記》的作者爲楊柔勝。劇情大概爲唐代京兆遠安人韋皋，上京應試不第，偶遊平康坊，遇識名妓玉簫，兩人一見鍾情，後因韋皋投靠西川節度使張延賞，兩人分離。張延賞夫人苗氏善相，認定韋皋日後不凡，將女瓊英嫁與韋皋。玉簫自與韋皋別後，鬱鬱寡歡病亡，後靈魂托生於簫玉之軀。韋皋改投李晟帳下，待平定亂事後，與張瓊英重圓，娶蕭玉爲側室。

13、《繡襦記》：

《繡襦記》的作者爲無名氏²²。其本事出自於唐人小說〈李娃傳〉與元雜劇〈李亞仙詩酒曲江池〉。劇情大概爲唐代滎陽望族刺史鄭儋之子鄭元和，年甫弱冠，鄭儋命其赴京應考。至京城中，偶過鳴珂巷見名妓李亞仙，詐落鞭數次，徘徊不忍離去。後與李亞仙相好。不久，床頭金盡，老鴿設計趕走鄭元和，鄭元和遂淪落於長安街上，後鄭儋入京尋子，見鄭元和以唱輓歌爲生，怒打鄭元和，棄

²² 關於《繡襦記》之作者，歷來有鄭若庸、徐霖、薛近兗等人之說。而呂天成《曲品》與祁彪佳《遠山堂曲品》中，歸爲無名氏之作。本文暫從呂天成、祁彪佳之說。

之而去。李亞仙自鄭元和離去後，堅心守志，誓不接客。聞得鄭元和淪落為丐，堅心搭救，自贖自身，專心照護鄭元和，鼓勵鄭元和勤學。某一夜，鄭元和無心於課業，調弄李亞仙，並誇其一雙眼兒俏，李亞仙自剔一目激勵其用功。鄭元和果中頭名狀元，攜李亞仙強行，赴成都任官，並與其父重會於成都。鄭儋感念李亞仙貞賢，允許二人成婚，後來李亞仙受封為汧國夫人。

14、《西樓記》：

《西樓記》的作者為袁于令。劇情大概為于鵠為南畿解元，有才名，並善詞曲。名妓穆麗華素慕奇才，讀其《錦帆樂府》，尤愛「楚江情」一闕，將此曲親寫於花箋。于鵠偶得花箋，感念其為知己，兩人遂訂情。後穆麗華遭鴇母騙至杭州，以巨額賣與相國公子池同，穆麗華堅貞不從，池同亦不敢強逼。于鵠因刪改趙不將曲譜，趙不將懷恨在心，向于鵠之父進讒，于鵠遭父軟禁，思念成疾。後于鵠應試中舉，得與穆麗華成婚。

15、《金雀記》：

《金雀記》的作者為無心子。劇情大概為西晉洛陽人潘岳，為一美男子。元宵夜觀燈，眾女子擲果於其車中。井王孫之女井文鸞，亦將其父所贈之金雀擲於潘岳車中。清明時，井王孫擇婿，潘岳以〈文鸞詩〉勝出，遂與井文鸞成親。後因功名之事，與井文鸞分離。途中，與山濤在宴會中遇名妓巫彩鳳，感念巫彩鳳潔身自愛，遂與金雀訂盟。巫彩鳳突遇賊亂，賊首齊萬年欲強納巫彩鳳為妻，巫彩鳳不從，守志投崖，蒙神靈搭救，避難於觀音菴中，又遇井文鸞來庵投宿，井文鸞憐其為夫守志，巫彩鳳嫁與潘岳為妾。

16、《贈書記》：

《贈書記》的作者為無名氏。劇情大概為廣陵人談麈，為已故尚書之子，清明時節與老僕奚奴祭墳，遇妓女魏輕烟，兩人定情盟誓。後因當朝宰相衛三台挾

宿怨，報復談塵，魏輕烟力勸談塵遠遁並贈銀百兩。魏輕烟亦因遭押解途中，打死校尉，潛逃雲南。有一閨秀賈巫雲，父母雙亡遭叔父謀奪家產，將之趕至花園居住，談塵此時逃難至此，見賈巫雲所留之圮橋老人秘書上卷，愛不釋手，賈巫雲以下卷贈之。談塵又因追捕，改易女裝避難尼庵中。賈巫雲又因叔父申報其名推選宮女，賈巫雲不從，改易男裝避難。後賈巫雲蒙傅子虛收養為「義子」，而談塵則被費有收為「義女」，在亂平後，真相大白，談塵蒙詔與賈巫雲、魏輕烟成親。

其次，若就故事情節發展的承衍情形來看，其發展如下表所示：

劇名	作者	主要 妓女人物	承衍情形與出處			作者虛構或據 明人著作改寫
			唐詩 唐小說	宋元史傳、 筆記、戲文	元雜劇	
玉玦記	鄭若庸	李娟奴				◎（虛構）
四喜記	謝 謙	董青霞				◎（虛構）
紅拂記	張鳳翼	紅拂女	◎ <虬髯客傳>			
雙烈記	張四維	梁紅玉		◎ 《宋史·韓世忠列傳》		
青衫記	顧大典	裴興奴	◎ <琵琶行>		◎ <江州司馬青衫淚>	
玉合記	梅鼎祚	柳 氏	◎ <柳氏傳>	◎ <章台柳>	◎ <李太白匹配金錢記>	
紅梨記	徐復祚	謝素秋			◎ <謝金蓮詩酒>	

					紅梨花>	
投梭記	徐復祚	元縹風				◎（虛構）
金蓮記	陳汝元	琴 操 王朝雲		《宋史·蘇軾傳》		
焚香記	王玉峰	敷桂英		◎ <王魁>		
霞箋記	紀振倫	張麗容				◎ 《燕居筆記·心堅金石傳》
玉環記	楊柔勝	玉 簫				◎ 《古玉環記》
繡襦記	無名氏	李亞仙	◎ <李娃傳>		◎ <李亞仙花酒曲江池>	
西樓記	袁于令	穆麗華				◎（虛構）
金雀記	無心子	巫彩鳳				◎（虛構）
贈書記	無名氏	魏輕煙				◎ 《耳談》

（二）研究進行方式

本論文在前人研究的成果上，試圖再從中探析預期的研究成果，主要採取文本分析的手法為主，並適時參酌其他的研究方法。

在進入明傳奇文本分析前，有必要了解明代的妓女制度與妓女活動的概況，因此，第二章的撰寫便是在此前提下產生。本章擬透過史書、小說筆記等相關史料的析整，勾勒出明代妓女制度的演變，官妓制度何以在中晚明時期，在城市經濟的影響下，造成官妓制度崩解，並造成了不同層級的妓女在城市間流動的情形。其次，也將焦點擺放在名妓的身上，中晚明的名妓，爲了能夠順利進入文人的社交圈，名妓在才學涵養的追求，無不以文人所崇尚的標準爲其目標，名妓成爲了時人理想妻子的典型。

在第三章中，擬以文本細讀的方式，具體分析明傳奇中的妓女形象，並輔以該劇本所承衍的前代題材，試圖從中發現明人在敘寫上的繼承與改動之處。

第四章中，擬在第三章的基礎上，試圖歸納出「閨秀化」現象的形成原因。何以在主情思潮與社會崇尚貞節觀的影響下，劇作者不約而同地將妓女人物塑造成閨秀的形象，而舊船齊本身來看，傳奇尙奇的審美旨趣與「生旦家門」的體制規範，也對劇作者將妓女人物塑造成閨秀形象有所影響。

第五章，總結前文並提出明人在編寫傳奇劇本時，將妓女人物塑造成閨秀堅貞守志的形象，形成了一種「集體敘事」的現象。

第二章 明代的妓女制度及其生活型態

第一節 明代的妓女制度

(一) 明初的官妓制度

明太祖朱元璋建都南京後，有意延續唐、宋、元三朝以來的官妓制度，藉此重新確立教坊樂籍制度。

首先，明初重建的教坊需要擴充官妓的人數編制。徵召官妓的來源，明人的筆記、史料多有所記載。來源一為《三風十愆記》中所云，「明滅元，凡蒙古部落子孫流寓中國者，令所在編入戶籍。其所在京省，謂之樂戶；在州邑，謂之丐戶。²³」不僅僅是蒙古人在亡國後，被編入樂籍。來源二為觸犯刑律的漢族縉紳家族的婦女，這些官宦之家的婦女，往往在家族中的男性觸犯刑律後，被迫充配教坊，改隸樂籍。針對這一項「逼良為娼」的不當策略，明初官員對此項政策有所討論與駁斥。江西進士解縉便指出「太常非俗樂之所肄，官妓非人道之所為。禁絕娼優，易置寺庵。」解縉以當時荼毒衣冠、逼良為娼的弊政，上書建議廢除此項政策。解縉上書言道：

婦女非惟薄不修，毋令逮繫。……夫罪人不孥，罰弗及嗣。連坐今之為善者，妻子未必蒙榮，有過者里胥必陷其罪。況律以人倫為重，而有給配婦女之條，聽之於不義，則何取夫節義哉。此風化之所由。²⁴

觸律官員的家眷，因連坐而被謫入樂籍這一項政策，持續到明燕王朱棣起兵「靖

²³ (清)陳鼎：《三風十愆記》，卷一「色荒」篇，收於《筆記小說大觀》(第五編，第六冊)，(台北：新興書局，1974)，頁3193。

²⁴ (清)張廷玉等撰：《明史·解縉傳》，(北京：中華書局，1997)，頁1072-1073。

難」更爲嚴峻。朱棣攻陷南京城，建制稱帝後，擁護建文帝的大臣及其家眷仍難逃發配教坊或爲官奴的懲罰。宋端儀在《立齊閒錄》中的描述，呈現了靖難之役受難的眷屬，一方面面臨親人被處決的殤慟，另一方面則要擔心自己流離失所的窘迫處境：

鐵鉉，……妻楊氏，年三十五，（洪武三十五年）十月初五日取送教坊司，（永樂）元年潤十一月初病故。女玉兒，四歲，送教坊司。

茅大芳，……妻張氏，年五十六，發教坊司，本年（洪武三十五年）十二月病故。教坊司右韶舞安政等官，今於奉天門奏：「有茅大芳妻張氏，年五十六，病故。」奉聖旨「著錦衣衛分付上元縣，擡出門外著狗喫了。欽此。

姚善，……三女俱給都督陳虛家爲奴。

廖鏞，……母湯氏，年四十五，并銘（按：廖鏞弟）女俱送浣衣局。²⁵

明人的筆記史料中，也記載了其他因「靖難」而慘遭改隸入籍的官家閨秀。《玉光劍氣集》云：

方正學（方孝孺）塚在雨花台下，以雙梅樹爲記。其女流落教坊，遂隸籍焉。後人年年登台望酌，迨地入梅都尉家而酌絕。公三子時爲郎中落其籍，嫁商人，湯若士顯祖復植其墓，購田祀之。有詩云：「碧血誰將雙樹栽，

²⁵（明）宋端儀撰：《立齊閒錄》，見於（明）鄧士龍輯，許大齡、王天有點校：《國朝典故》（北京：北京大學出版社，1993），卷40，頁956-959。關於鐵鉉女之軼事，在《震澤紀聞》中亦云：「鐵鉉，色目人也。建文時爲山東布政使。靖難師至城下，攻之百方，鉉隨機設變，終不能克；以礮石擊其城，將破，鉉書太祖高皇帝牌懸城上，師不敢擊，久之不下。姚廣孝獻計曰：『師老矣！不如舍之而去。』文皇從之。既即位，以計擒至，終不屈被殺，其家屬發教坊爲娼。鉉有二女皆誓不受辱，仁宗即位，赦出之，皆嫁朝士。二女爲詩自述，長女詩曰：『教坊脂粉洗鉛華，一片閑心對落花。舊曲聽來猶有恨，故園歸去已無家。雲鬢半縮臨粧鏡，雨淚空流濕絳紗。今日相逢白司馬，樽前重與訴琵琶。』其妹詩曰：『骨肉傷殘舊業荒，此身何忍去歸娼。涕垂玉筋辭官舍，步蹴金蓮入教坊。覽鏡自憐傾國貌，向人羞學倚門粧。春來雨露寬如海，嫁得劉郎勝阮郎。』」（明）王鏊：《震澤紀聞》，收於《百部叢書集成》初編，（台北：藝文印書館，1967），頁7-8。

為瑩相近雨花台。心知不是琵琶女，寒食年年掛紙來。宿草悲歌日欲斜，清明不哭為梅家。不知都尉當年死，也似梅花近雨花。」蓋都尉亦死靖難也。²⁶

《露書》則提到豬市伶人——徐公望，對徐之描述為：

豬市伶人徐公望善別古器，其祖牛某不從靖難之師，子孫發教坊。甲辰有詔許自陳，公望因得除籍，仍祖姓。僧湛懷戲之曰：「豬市裏走出牛來」²⁷

《巨史》亦記載一例，文中敘述道：

雲儀者，玉樹字也。其先林某係殉建文，逮及籍其孥入教坊司。今苗裔寢衰於執巾司篋之流，猶可想烈士風焉。²⁸

因先祖父輩殉節「靖難」而入籍教坊的後人，直到明仁宗即位，才頒詔使受難家眷得以除籍。《明仁宗實錄》中詳載了，明仁宗於永樂二十二年（洪熙元年）十一月所下的這一道赦令：

御札付禮部尚書呂震曰：「建文中奸臣，其正犯已悉受顯戮。家屬初發教坊、錦衣衛、浣衣局，並習匠及功臣家為奴，今有存者，既經大赦，可宥為民，給還田土。」²⁹

²⁶ （明）張怡撰、王文濤輯：《玉光劍氣集》（清鈔本），收於《四庫禁燬書叢刊》（子部，第30冊）（北京：北京出版社，2000），頁子30-537。

²⁷ （明）姚旅：《露書·諧篇》卷十二，收於《續修四庫全書》（子部·雜家，第1132冊），（上海：上海古籍出版社，1995），頁7、總頁722。

²⁸ （明）潘之恆：《巨史鈔》，收於《四庫全書存目叢書》（子部，第193冊），（台南：莊嚴文化，1995），頁27、總頁子193-557。

²⁹ （明）董倫等修，黃彰健校勘：《明仁宗實錄》，見於《明實錄》（據中央研究院歷史語言研究所民國51年刊本縮印），（京都：中文出版社，1984），卷四上，頁131、總頁1631。關於明仁宗大赦靖難之役中罹難朝臣的家屬，鄭曉也在著作中提及此事，詳見（明）鄭曉：《建文遜國臣記》卷一記載：「仁宗即位之歲十一月，劄諭禮部尚書呂震曰：『建文中奸臣正犯悉受顯戮，其家屬初發教坊、錦衣衛、浣衣局、習匠、功臣家奴，今有存者，既經大赦，並宥為民，給還田土。』」（台北：台灣商務印書館，1973），頁1-2。

關於明初官妓制度的討論，王書奴與嚴明二人，在他們的著作裡，皆有詳細的探討。詳見王書奴：

清人章學誠也記述這件前朝往事，於〈婦學〉一文云：

前朝虐政，凡縉紳籍沒，波及妻孥，以致詩禮大家，多淪北里。

官宦之後，入籍教坊，卻也讓教坊中提升了詩文創作的水準。章氏繼續述及：

其有妙兼色藝，慧擅聲詩，都士大夫，從而酬唱；大抵情綿春草，思遠秋楓，投贈類於交遊，殷勤通於燕婉；詩情闊達，不復嫌疑，閨閣之篇，鼓鐘闔外，其道固當然耳。³⁰

詩禮傳家的閨閣千金，受牽累入籍教坊後，對其個人而言，是「良民」身分的淪喪，同時，也失去了閨閣女子在社會中該有的社會地位。然而，就「娼妓」的世界來說，他們在原生家庭中薰陶養成的才學，使其於聲色場中，能夠與文士、商賈相互酬答，迥異於一般娼妓與恩客最原始的身體交易。

其次是興建官妓居處的酒樓。劉辰在《國初事蹟》中提及：

太祖立富樂院於乾道橋。男子令戴綠巾、腰繫紅裕，膊足穿帶豬皮鞭，不容街中步，止於道傍左右行，或令作匠穿甲。妓婦戴皂冠、身穿皂楷子，出入不許華麗衣服。

明初的妓婦以及編入樂籍的男子，皆嚴格規定其穿著樣式，甚至是外出時能夠步行的範圍，絲毫不容出錯，藉以區別樂戶與良民間的差異。這些入籍教坊之人，除了聚居富樂院、乾道橋一帶外，太祖也指派官吏專司責管：

《娼妓史》，（台北：代表作國際圖書出版有限公司，2006），頁 200-202。嚴明：《中國名妓藝術史》，（台北：文津出版社，1992），頁 93-95。

³⁰（清）章學誠 著，葉瑛 校注：《文史通義校注》，（台北：漢京文化事業有限公司，1986），頁 535。

專令禮房吏王迪管領。此人熟知音律，能作樂府。禁文武官及舍人不許入院，止容商賈出入院內。³¹

初建的富樂院，明太祖比照前朝舊例遣派專人管理教坊，明令禁止官吏狎妓，反而允許商人入院玩樂。³²

此外，南京城內除了建造「富樂院」之餘，也逐步擴建官妓所居處的酒樓。

洪武二十七年，上以海內太平，思與民偕樂。命工部建十酒樓於江東門外，有鶴鳴、醉仙、謳歌、鼓腹、來賓、重譯等名。既而又增作五樓，至是皆成。詔賜文武百官鈔，命宴於醉仙樓。而五樓則專以處侑酒妓者，蓋倣宋世故事，但不設官醞，以收權課，最為清朝佳事。³³

周暉進一步詳細描述了「十六樓」在南京城內外的分布情況：

南市樓：在城內斗門橋東北，此樓獨存。

北市樓：在城內乾道橋東北，太祖時回祿不存。

來賓樓：在聚寶門外之西，尚有來賓橋。

重譯樓：在聚寶門外之東，尚有重譯橋。

集賢樓：在瓦屑壩西。

樂民樓：在瓦屑壩集賢樓北。

鳴鶴樓：在西關中街之北。

醉仙樓：在西關中街之南。

³¹（明）劉辰：《國初事蹟》，收於《筆記小說大觀》（第四十編，第一冊），（台北：新興書局，1984），頁38-39。另外，周暉：「太祖造十六樓待四方之商賈士大夫用官妓無禁。宣德二年，大中丞顧公佐始奏革之。」詳見《續金陵瑣事》，卷上「不禁官妓」條，收於《筆記小說大觀》（第十六編，第四冊），（台北：新興書局，1988），頁17、總頁1953。

³² 嚴明認為「明初統治者除了把妓寮作為殘酷懲罰政治鬥爭對手的場所，又把妓寮作為增加國家稅收的搖錢樹。明太祖出身鄉里百姓，深知各級官吏欺壓百姓，白吃白占的惡習難改，就索性硬性規定官吏不許逛妓館，讓官妓可以賺取更多商賈的錢，如此精打細算，倒也令人絕倒。於是，明初繁華城市的茶樓酒館中，便越來越多地出現陪宴助興的歌妓舞女。」詳參嚴明：《中國名妓藝術史》，頁95。

³³（明）沈德符：《萬曆野獲編》，補遺卷三「建酒樓」條，（北京：中華書局，1997），頁899-900。

輕煙樓：在西關南街。
澹粉樓：在西關南街。
翠柳樓：在西關北街。
梅妍樓：在西關北街。
石城樓：在石城門外。
謳歌樓：在石城門外。
清江樓：在清涼門外。
鼓腹樓：在清涼門外。³⁴

明末文人余懷對於明初興建「十六樓」之盛事，其憶云「洪武初年，建十六樓以處官妓：淡煙、輕粉、重譯、來賓……稱一時韻事。³⁵」明初建立的官妓制度，大約到中葉之後，就已經名存實亡了。取而代之的，是在各大城市、水陸交通重要據點上所發展衍生的流動的「市妓」與「名妓」活動。

（二）城市的繁華帶動了娼妓的興盛

繁盛的城市與水陸交通輻輳之處，必定聚集了南北往來的人潮和蓬勃的商機。人潮的流動促進了當地商業貿易活動的往來興榮，也間接造就了酒樓、茶館、妓院等服務性質的行業叢集於城市當中，提供來往的商旅休憩空間及行樂場域。在各式酒樓、茶館、妓院林立的城市中，娼妓就在其間流動生活著。《福惠全書》中提到「凡郵騎接遞之所，必孔鎮道集之區。每有無恥棍豪，多置狎邪門巷，遂作鶯巢燕壘，頓成柳市花街。³⁶」謝肇淛也觀察到：

今時娼妓滿布天下，其大都會之地，動以千百計。其它窮州僻邑，在在有

³⁴（明）周暉：《二續金陵瑣事》，卷下「十六樓基地」條，收於《筆記小說大觀》（第十六編，第四冊），（台北：新興書局，1988），頁 82-84、總頁 2427-2430。

³⁵（清）余懷著、李金堂校注：《板橋雜記（外一種）》，（上海：上海古籍出版社，2000），頁 4。

³⁶黃六福：《福惠全書》，卷 29「逐娼妓」條，（台北：九思出版社，1978），頁 344。

之。³⁷

可見，城市間的人潮流動和南北互通貿易行爲，造成了娼妓也隨之流散，遍佈於各大城市。在北方，位處邊鎮的「大同」，其繁盛的景況亦不亞於江南地區。

九邊如大同，其繁華富庶，不下江南。而婦女之美麗，什物之精好，皆邊塞之所無者。市款既久，未經兵火故。諺稱：薊鎮城牆、宣府教場、大同婆孃為三絕。³⁸

大同女子在人口販賣與娼妓市場的流動上，甚至和南方揚州的女子並稱，而有「大同婆娘」和「揚州瘦馬」齊名並競的史料記載。《萬曆野獲編》中「口外四絕」條云：

大同婆娘，大同府為太祖第十三子代簡王封國，又納中山王徐達之女為妃。於太宗為僚婿，當時事力繁盛，又在極邊，與燕、遼兩國鼎峙。故所蓄樂戶較他藩多數倍。今以漸衰落，在花籍者尚二千人。歌舞管絃，晝夜不絕。今京師城內不隸三院者，大抵皆大同籍中溢出流寓，宋所謂「路歧散樂」者也。³⁹

和大同齊名的揚州，因地近南京，古來即是南北大運河的重要據點之一，商賈往來頻繁。因此，在娼妓的流動與人口販售上，也是個聲色活動隆繁的城市。張岱是這樣描述揚州的娼妓活動。〈二十四橋風月〉中云：

廣陵二十四橋風月，邢溝尚存其意。渡鈔關，橫亘半里許，為巷者九條。巷故九，凡周旋於巷之左右前後者，什百之。巷口狹而腸曲，寸寸節節，

³⁷ (明)謝肇淛：《五雜俎》，卷八「人部四」，收於《筆記小說大觀》(第八編，第六冊)(台北：新興書局，1988)，頁3794。

³⁸ 謝肇淛：《五雜俎》，卷四「地部二」，頁3477。

³⁹ 沈德符：《萬曆野獲編》，卷24(畿輔)「口外四絕」條，頁612。

有精房密戶，名妓、歪妓雜處之。⁴⁰

在「鑊關」一帶，有九條曲折的巷弄，各色的娼妓散佈其間。謝肇淛在《五雜俎》中記述了「揚州瘦馬」：

維揚（按：揚州別名之一。）居天地之中，川澤秀媚，故女子多美麗，而性情溫柔，舉止婉慧。所謂水澤氣多，亦其靈淑之氣所鍾，諸方不能敵也。然揚人習以為奇貨。市販各處童女，加意裝束，教以書、算、琴、棋之屬，以徼厚直，謂之「瘦馬」。⁴¹

揚州是商業往來繁盛的城市，同時，因其地點的緣由，各地的女子也被聚集到此地，在稍加訓練、調教後，一如被物化的商品——「瘦馬」，被需要納妾者或是其他人口販子相中買走，造就各色娼妓流動的頻繁。

明代中晚期，娼妓活動最盛的城市，莫過於是南京城了。南京城曾為六朝立都舊址，更是明代開國時建立的首都。直到明成祖朱棣遷都北京後，南京城仍舊是明代的陪都，具有舉足輕重的地位。匯集於此的士大夫、文人、商賈，彼此往來熱絡的清議朝政、詩文集會、商業交易等等活動，使得南京城成為人文薈萃的城市。余懷在《板橋雜記》開篇即如是描述南京城：

金陵古稱佳麗地，衣冠文物盛於江南，文采風流甲於海內。⁴²

余懷次於上卷〈雅游〉中，聚焦式地盛讚描述南京聲色場所的繁華勝景：

金陵為帝王建都之地。公侯戚畹，甲第連雲；宗室王孫，翩翩裘馬。以及烏衣子弟，湖海賓遊，靡不挾彈吹簫，經過趙、李。每開筵宴，則傳呼樂

⁴⁰ 張岱：《陶庵夢憶》，（濟南：山東畫報出版社，2006。），頁76。

⁴¹ 謝肇淛：《五雜俎》，卷八「人部四」，頁3749。張岱也曾記錄「揚州瘦馬」的點滴，並且完整地記錄了當時揚州販售女子為妾的過程。詳見《陶庵夢憶》，頁106-107。

⁴² 余懷：《板橋雜記》，頁3。

籍，羅綺芬芳。行酒糾觴，留髡送客，酒闌棋罷，墮珥遺簪。真欲界之仙都，昇平之樂國也。⁴³

城市中旺盛的商業貿易來往，累積了雄厚經濟能力，使得娼妓在城市內或是城市周圍聚集，招攬客人以賺取錢財。最低等的妓女僅能依靠「身體」作為交易的資本，而中、上等的妓女，則可以應用自身、養成具備的技藝、詩才，和文士、商賈在酒宴歡會中酬答、應對，開創出不同形式的男女交往活動。

(三) 土娼、游妓、青樓院妓

唐、宋、元三代，具有完整的官妓制度。相對於「官妓」，未入籍的娼妓便統稱為「私妓」。⁴⁴明初，亦曾短暫建立官妓制度，明太祖朱元璋並在南京城創建「十六樓」以收處官妓。隨著明成祖朱棣遷都北京，時至明中葉，明代的官妓制度，實質上是名存實亡，娼妓的流動與遷徙，是隨著城市商業的繁盛，而漸趨「市場化」的營生方式，意即不再受到「應官身」的種種限制，而能夠以更自由的方式招攬生意。因此，當「官／私」妓的分野已無法清楚分別時，明代妓女的流動型態，或許是一可以列入分類的項目。⁴⁵余懷在《板橋雜記》中，敘述了南京城「十六樓」的興衰。

⁴³ 同前註，頁 7。此外，謝肇淛亦如是描述：「金陵秦淮一帶，夾岸樓閣中流，簫鼓日夜不絕，蓋其繁華佳麗，自六朝以來已然矣。」參見《五雜俎》，卷三「地部一」，頁 3350-3351。

⁴⁴ 武舟：「廣義的官妓，是指所有編入樂籍的妓女，她們由各級官府直接或間接經營管理，依據她們的活動社區和服務對象，大致可以分為官妓、地方官妓（包括營妓）和市妓三大類。」另外，武氏對「私妓」是這樣界定的：「所謂私妓，也是相對於官妓而言，專指那些不隸樂籍而以賣笑為生的妓女。」詳參武舟：《中國妓女文化史》，（上海：東方出版中心，2006），頁 79、206。

⁴⁵ 王鴻泰探討明代中晚期妓女的流動情形時，提出「妓女的營生活動幾乎無所差別同處於自由競爭的市場，以傳統『官妓』與『私娼』的區別來辨識妓女活動的方式，在這個已「市場化」環境並無法呈現出具體的社會意義。所以，為了重新理解城市中的妓女活動，就必須穿透法律身分的分別，而由她們在城市中的活動情形另立分類架構。」王氏以「土娼」、「游妓」、「妓院中的妓女」三類區分，本文依從其分類方式撰寫分析。詳參王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，（台北：國立台灣大學歷史學研究所博士論文，1998），頁 250-259。

自時厥後，或存或廢，迨至三百年之久。⁴⁶

當年明太祖朱元璋創建的「十六樓」，隨著時光的變遷，大多已不復見矣。時至余懷活動的年代，他所能看見的僅剩幾處：

古蹟浸湮，所存者惟南市、珠市及舊院而已。南市者，卑屑妓所居；珠市間有殊色；若舊院，則南曲名姬、上廳行首皆在焉。⁴⁷

南京城中僅存的三處官妓居處舊址，隨著官妓制度的崩解後，也可透過余懷的敘述察覺，不同等級的娼妓在城內有各自的聚集區域。南市一帶，是層級最低的妓女活動的地方；珠市，則是屬於過渡地帶，名妓、歪妓雜處；舊院一區，份屬院妓、名妓的薈集之地了。以下，本文便以妓女的活動屬性與場所劃分敘述之：

甲、土娼

最下層的妓女，往往只能以出賣身體的方式，獲得利益。她們大多是城市之中的邊緣人，也居住於城市的邊緣，此處卻也是人潮流動活絡的區域，藉此地利之便，拉攏消費層次較低，單純發洩生理慾望的遊人。這些娼妓原來的身份是「丐女」，她們在私設的「娼窩」討生活，環境簡陋，自身容貌略作修整後，便以身體做為交易的籌碼，來客看上眼之後，與之發生性關係，單純是生理上的發洩而已。

乙、游妓

⁴⁶ 余懷：《板橋雜記》，頁3。

⁴⁷ 同前註，頁3。

相對於處身簡陋「娼窩」的土娼而言，游妓是一群寄身、活動於城市內酒樓、茶館的妓女，他們比土娼更具有姿色，自身具備的技藝也更多。因此，他們比之於土娼能獲得更好的價錢。游妓和酒樓、茶館間並沒有特定的契約關係，他們只需向酒樓茶館租借房間，攤付少許金額，便可租用房間，和恩客來往、酬對。張岱是這樣描述揚州城中的游妓：

名妓匿不見人，非嚮導莫得入。歪妓多可五六百人，每日傍晚，膏沐熏燒，出巷口，倚徙盤礴於茶館酒肆之前，謂之「站關」。⁴⁸

名妓由於聲名遠播，無需拋頭露面地在酒樓、茶館「站關」接客，恩客自會前往其居所。一般的游妓，則是在處所完成妝飾後，必須主動外出接客招攬生意。張岱緊接著描述游妓夜晚在茶館、酒樓盤桓待客的景況：

茶館酒肆，岸上紗燈百盞，諸妓掩映閃滅於其間，疤鑿者帘（簾），雄趾者闔。燈前月下，人無正色，所謂「一白能遮百醜」者，粉之力也。游子過客，往來如梭，摩睛相覷，有當意者，逼前牽之去；而是妓忽出身分，肅客先行，自緩步尾之。至巷口，有偵伺者，向巷門呼曰：「某姊有客了！」內應聲如雷，火燎即出。一一俱去，剩者不過二三十人。

沉沉二漏，燈燭將燼，茶館黑魘無人聲。茶博士不好請出，惟作呵欠，而諸妓釀錢向茶博士買燭寸許，以待遲客。或發嬌聲，唱《擘破玉》等小詞，或自相謔浪嘻笑，故作熱鬧，以亂時候；然笑言啞啞聲中，漸帶悽楚。夜分不得不去，悄然暗摸如鬼。見老鴛，受餓，受笞俱不可知矣。⁴⁹

有人看上眼的游妓，便示意恩客，尾隨其往巷口的方向走去。還沒有恩客看上的游妓，只好繼續等待，期待更晚外出的遊人。這是揚州城內游妓活動的樣貌。此

⁴⁸ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 76。

⁴⁹ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 76-77。

外，在名勝、古刹的景點處，也不乏游妓的蹤跡。在〈泰安州客店〉一文寫道，往泰山進香時，香客投店，山腳下的店，除了按等級幫香客備辦祭祀所需的品項外，也有妓女聚集於此，供香客在進香下山回程時狎玩。張岱如是紀錄：

客店至泰安州，不復敢以客店目之。余進香泰山，未至店裡許，見驢馬槽房二三間；再近，有戲子寓二十餘處；再近，則密戶曲房，皆妓女妖冶其中。余謂是一州之事，不知其為一店之事也。

投店者，先至一廳事，上簿掛號，人納店例銀三錢八分，又人納稅山銀一錢八分。店房分三等：下客夜素早亦素，午在山中用素酒果核勞之，謂之「接頂」。夜至店，設席賀，謂燒香後求官得官，求子得子，求利得利，故曰賀也。賀亦三等：上者專席，糖餅、五果、十肴、果核、演戲；次者二人一席，亦糖餅，亦肴核，亦演戲；下者三四人一席，亦糖餅、肴核，不演戲，用彈唱。計其店中，演戲者二十餘處，彈唱者不勝計。庖廚炊灶亦二十餘所，奔走服役者一二百人。下山後，葷酒狎妓惟所欲，此皆一日事也。⁵⁰

不論是「郵騎接遞之所，必孔鎮道集之區」，或者是「大都會之地」，都不難察覺游妓爲了營生，而在酒樓、茶肆中，以拋頭露面的方式招攬恩客。

丙、青樓院妓

諸色妓女當中，比之土娼和游妓，又高出一等的是妓院中的妓女，謂之「院妓」。在院妓的之中，又可區分使喚丫頭、一般院妓、和名妓。使喚丫頭單純地從事院內的打雜內務；一般院妓是姿色中上、略備技藝的妓女；名妓則是院內聲

⁵⁰ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 85。

名最盛的妓女，才藝出眾者，文才不亞於當時的文士，可以與之唱和酬對，從容遊走於文士、商賈之間。南京城的舊院，是昔日豪華妓院群聚的區域，余懷回憶云：

舊院人稱曲中，前門對武定橋，後門鈔庫街。妓家鱗次，比屋而居。⁵¹

比鄰而居的眾家妓院，是這樣展開一天的營業活動的：

妓家分別門戶，爭妍獻媚，鬥勝誇奇。凌晨則卯飲淫淫，蘭湯濼濼，衣香一園；停午乃蘭花茉莉，沉水甲煎，馨聞數里；入夜則擷笛搗箏，梨園搬演，聲徹九霄。⁵²

妓女們晨起略飲小酒，使其臉色紅潤，接著以摻有香花的湯水沐浴，並以薰香使其衣物、居室充滿香氛，以待恩客上門。妓院中的妓女，才藝更勝土娼、游妓許多，一般樂舞歌唱、搬演時劇都是他們擅長的技藝，更遑論院中名妓，與文士們交遊，相互品題、唱和。

明代初期的官妓制度崩解後，妓女們面臨更大也更自由的「市場化」競爭，土娼雖位居下層，但是，其消費金額低廉，較之於游妓、院妓、也是一大勁敵。而游妓與院妓間，看似固定的階層關係，實則生意不佳的院妓，也有淪為游妓的可能。⁵³院妓雖然有固定的營業場所，無須夜夜鬻聚於酒樓、茶館間，然而，在各方面都必須有過人之處，藉此招攬富豪、文士等高消費階層入院光顧。

第二節「才」、「藝」、「色」——名妓的才學

⁵¹ 余懷：《板橋雜記》，頁8。

⁵² 同前註，頁8。

⁵³ 《金瓶梅》中的馮金寶即是一例。

院妓乃是私家娼妓活動自由競爭後，被大眾認定為品級最高等的妓女。不同於皇城外的「土妓」，或是在張岱文中所述揚州渡鈔關一帶的「游妓」，土娼、游妓和恩客間的關係，大多止於生理慾望的發洩或是兩人於某一酒樓留宿一夜的歡情。明代出色的名妓，在空間居所上，有其自成一方的格局，佈置典雅幽靜，迥異於酒樓的喧囂雜鬧。在自身的才學上，由於往來的恩客，大多是經濟實力豐厚的商賈或文士，因此，走赴在文會酒宴間，展現才藝是必要的行徑。天賦更為出色的名妓，精通詩文、書畫、演劇外，某些名妓更儼如士人一般。因此，要成為受人矚目的名妓，自小接受讀書、習藝都是必要的訓練過程。

名妓的養成，於其幼小時已經開始接受各項才藝養成的訓練。訓練的項目往往包括了，可以與文士們相互酬對、交際的才藝，藉此增添自己的身價。孔尚任在《桃花扇·傳歌》中，描述了秦淮名妓李香君的養成過程，可以作為一例：

（小旦倩妝扮鴛妓李貞麗上）梨花似雪草如烟，春在秦淮兩岸邊；一帶妝樓臨水蓋，家家分影照嬋娟。妾身姓李，表字貞麗，烟花妙部，風月名班；生長舊院之中，迎送長橋之上，鉛華未謝，丰韻猶存。養成一箇假女，溫柔纖小，纔陪玳瑁之筵；宛轉嬌羞，未入芙蓉之帳⁵⁴。

透過假母李貞麗的口吻，傳達了秦淮河岸邊的妓家，夜夜在長板橋邊，過著送往迎來的生活，想當然，李香君亦如是。尚未被「梳攏」的李香君，已經是個略顯嬌羞的小妓女，隨著假母周旋名家士宦的筵席場合中。要成為第一流的名妓，外貌的妍麗，尚不足以能保證恩客時常上門，所以，當代重要文士為之品題，亦是成名的終南捷徑之一：

（末扮楊文驄上）這秦淮名妓李貞麗，是俺舊好，趁此春光，訪他閒話。
來此已是，不免竟入。（入介）貞娘那裡？（見介）好呀！你看梅錢已落，

⁵⁴ （清）孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，（台北：里仁書局，2000），頁19。

柳線纔黃，軟軟濃濃，一院春色，叫俺如何消遣也。(小旦)正是。請到小樓焚香煮茗，賞鑒詩篇罷。(末)極妙了。(登樓介)簾紋籠架鳥，花影護盆魚。(看介)這是令愛妝樓，他往那裏去了？(小旦)曉妝未竟，尚在臥房。(末)請他出來。(小旦喚介)孩兒出來，楊老爺在此。(末看四壁上詩篇介)都是些名公題贈，卻也難得。……(又看驚介)呀呀！張天如、夏彝仲這班大名公，都有題贈，下官也少不了的和韻一首。

文士的題贈雖可使名妓的身價倍增，然而，名妓如果沒有過人之處的才藝，即使擁有傾城之貌，也難以在風月場中取得一席之地，因此，擁有過人的才藝是成爲一流名妓必備的要素。在《桃花扇》中，楊文驄與李貞麗的對話可爲依證：

(末)我看香君國色第一，只不知技藝侷何？(小旦)一向嬌養慣了，不曾學習。前日纔請一位清客，傳他詞曲。……(末)學會了多少了？(小旦)纔將《牡丹亭》學了半本⁵⁵。

明末的名妓李香君具備了過人姿色，同時，他的假母李貞麗也聘請老伶工傳授他時下流行的崑曲，以增加李香君的身價。

李香君的例證，足以引爲名妓從小在詩文、才藝學習上的必經歷程。然而，從前人的筆記史料中，更可以進一步勾勒出明代名妓生活背景。名妓遊歷各地，趕赴文士商賈的酒宴堂會，抑或在自己深居的處所內，接待往來的名流權貴。要能夠博得十人的親睽與仰慕，成爲文士巨商宴集間的坐上常客，擁有一定的交際手腕，具備時下所流行的美感認知，以及身懷文士所喜愛的諸項才藝，如是才能使自己的名聲屹立不墜。

名妓朱無暇有詩集《繡佛齋集》問世，在文士間傳誦。《金陵瑣事》中的這

⁵⁵ 孔尚任：《桃花扇》，頁 20。而余懷在《板橋雜記》亦記載到「香年十三，亦俠而慧。從吳人周如松受歌，《玉茗堂四夢》皆能妙其音節，尤工琵琶。」，頁 69。

一段記載，足可見朱無暇對於習詩法則的熟稔：

友人案頭有繡佛齋刻本詩一冊，乃朱姓妓詩也。詠雪用「玉樓寒起粟，銀海眩生花」之句。余因曰，今之詩人，若知增減字法，只須取古人之作點定之，便可成名。如「鏤月為歌扇，裁雲作舞衣。」李義府句也。張懷慶增「生情、出性」四字；「水田飛白鷺，夏木轉黃鸝。」李嘉祐句也。王摩詰增「漠漠、陰陰」四字，此非古人增字之良規乎？東坡「凍合玉樓寒起粟，光搖銀海眩生花。」今減去「凍合、光搖」四字，何等渾成⁵⁶。

周暉述敘了自己在朋友的書桌上，看到朱無暇的詩作。他以為當今的詩人，只要能知曉「增減字法」，擷取古人詩作稍作增減，就可以因此成名。周吉甫進一步舉唐人的例子說明：張懷慶竊取李義山的詩，私自增加了「生情、出性」四字而成句，中唐的李嘉祐則刪王維的詩作「漠漠、陰陰」成句。周吉甫舉此二例來襯托朱無暇雖然以增減字法為詩，然而他所刪去的「凍合、光搖」四字，卻無礙於詩句的完整性，反而使詩作更為凝鍊適切⁵⁷。

活動於浙江嘉興一帶的名妓周文，他的文采更是深得士人欣愛。錢謙益如是描述了周文在文宴中，比男性的讀書人更嚴謹地看待作詩協韻一事：

周文，字綺生，嘉興人也。禮貌閑雅，不事鉛粉。舉止言論，儼如士人。樞李（按：今浙江嘉興一帶。）縉紳好文墨者，每召綺生即席分韻，以為風流勝事。綺生微詞多所譏評，有押池韻用習家池者，綺生笑曰：「無乃

⁵⁶ 周暉：《金陵瑣事》，頁 242-243、總頁 1856-1857。錢謙益在《列朝詩集小傳》中提及「朱無瑕，字泰玉，桃葉渡邊女子。幼學歌舞，舉止談笑，風流蘊藉。長而淹通文史，工詩善書。萬曆己酉，秦淮有社，會集天下名士，泰玉詩出，人皆自廢。有《繡佛齋集》，時人以方馬湘蘭云。」，頁 767。

⁵⁷ 黃永武曾在〈鍛字的方法〉一文中討論李嘉祐刪王維詩句的例子。他認為：「摩詰是盛唐人，嘉祐是中唐人，是嘉祐取了摩詰詩，並不是摩詰點化嘉祐詩，摩詰的好處，嘉祐體會不到罷了。張宗柎：『默默陰陰四字，覺情景如畫，下五字栩栩欲活，想見積水輞川，此翁會心自別耳。』沈德潛在《唐詩別裁》中也說：『本句之妙，全在漠漠陰陰，去上二字，乃死句也。』可見前人把鍊字的工夫比為『點鐵成金』，是不錯的。」，見於黃永武：《字句鍛鍊法》，（台北：洪範書店，1995。）頁 300-301。

太遠乎？」諸公皆拂衣而起。綺生嘗有詩曰：「掃眉才子多相忌，未敢人前說較書。」蓋自傷也。新安王太古，詞場老宿，見綺生詩，擊節曰：「薛洪度、劉采春今再見矣！」⁵⁸

周綺生比起一般的名妓，他不甚注重容貌的修飾，舉止言談間，和一般的男性讀書人沒什麼兩樣。因此，嘉興一帶的文士，總是偏愛邀請周綺生主持文宴，周綺生在文宴間，對於在場文士限韻賦詩，所用的韻腳太過偏離所限用之韻，頗有微詞。由此可以看出周綺生對於用韻的嚴謹，以及他在詩文習作上的用功之深，才能夠在文宴間，隨即指出某某文士用韻太偏。朱彝尊在《靜志居詩話》也提及了周綺生即席賦詩的聰敏迅捷：

綺生善小詩，沈純父林居，端午召客，呼之侑酒不至，次日始來，問其故，曰：「昨偶席上賦詩，未就耳。」純父曰：「爾能詩，試即景。」以「五月六日」為題，綺生朗吟云：「酒剩蒲觴冷，門懸艾虎新。」座客咸擊節，由是詩名大起⁵⁹。

周綺生在某一次的文宴上，沒有準時赴宴，而是在隔天才出席。東道主沈純父詢問周綺生原由，周綺生回答沈純父，是在另一場文宴上的詩作，還沒有完成，所以延遲赴邀。沈純父知道周綺生能詩，便指定詩題要周綺生當場賦詩，周綺生旋即賦就，詩意能就景抒情，倍感新鮮，令在場的文士大為驚嘆。

名妓嫻熟詩文創作，往來於文宴間，與文士相互酬對，供文士為之評品外，更有名妓已如士人般，出任官員的幕僚，名妓郝文珠即是一例：

文珠，字照文。貌不颯而多才藝，談論風生，有俠士風。李寧遠大奴至白下，挾之而北。寧遠鎮遼東，聞其名，召掌書記，凡奏牘悉以屬焉。馮祭酒聞之有酬郝姬文珠詩云：「虛作秣陵游，無因近莫愁。」其為名流契慕

⁵⁸ 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 770-771。

⁵⁹ （清）朱彝尊著、姚祖恩編：《靜志居詩話》，（北京：中華書局，1990）頁 766。

如此⁶⁰。

郝文珠雖然沒有過人的姿貌，卻擁有過人的才藝，善於與人交際的俠士性格，深獲文士的親睽。郝文珠的才學甚至讓官員命他召掌書記，擔任幕僚處理文書的行政工作。對一個名妓而言，自身的才學被器重的程度，正如一般文士，幾乎是名妓文人化的極至表現了。

名妓穿梭往來於文士的宴集場合中，具備詩文創作能力乃是最基本的條件之一，倘若要更讓自己能夠在文士的交遊圈中屹立不搖、博得名聲，單單能吟賦詩篇是不足的，因此能書善畫更可以讓自己備受文士的矚目、題和。明代早期的名妓林奴兒，就是以能畫而聞名一時，《玉臺畫史》中云：

林奴兒，自號秋香亭中人，南都妓也。畫山水人物宗馬遠，筆力雖未至，亦女流所難得。⁶¹

林奴兒是活動於成化年間的名妓，以善畫山水人物而聞名。從《玉臺畫史》中的記載可得知，林奴兒的繪畫理念宗法宋代畫家馬遠，依此創作山水人物畫，評論者雖以男性畫師的視角認為林奴兒山水畫作「筆力未至」，倘若較之於其他女性畫者的作品，則是實屬難得的佳作了。林奴兒的繪畫實力除了自身的才能外，也不得不歸功於文士的教授，《金陵瑣事》便提及林奴兒「學畫于史廷植、王元文二人⁶²」，此外，名妓朱素娥則是得到陳魯南傳授他筆法，使得他的山水小景，如同專業畫師的作品一樣精湛。⁶³

⁶⁰ 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 769。在《續金陵瑣事》中亦記載：「珠市妓郝昭文，小楷法黃庭甚工，亦能詩。有句云：『願求舉案侶，羞學倚門粧。』從良之心殊切，後嫁遼東指揮。隣姬泣送嫌其遠。昭文曰：『濶于風塵寸步不樂，既得從良，再遠過遼東，亦所甘心。』」，頁 158-159、總頁 2235-2236。

⁶¹ (清)湯漱玉：《玉臺畫史》，收於(清)蟲天子輯：《香豔叢書》(第十集，卷一)(北京：人民文學出版社，1994)，頁 39、總頁 2696。

⁶² 周暉：《金陵瑣事》，頁 131、總頁 1635。

⁶³ 關於朱素娥的習畫過程，周暉於《金陵瑣事》中如是記載：「妓朱素娥，山水小景得陳魯南授以筆法，更入作家。」頁 132、總頁 1636。

名妓中善於山水畫作，又得文士認可讚譽的，莫過於范珏。《板橋雜記》記錄了范珏專注於繪畫的事蹟：

范珏，字雙玉。廉靜，寡所嗜好。一切衣飾、歌管豔靡紛華之物，皆屏棄之。惟闔戶焚香淪茗，相對藥爐、經卷而已。性喜畫山水，摹仿史痴、顧寶幢，檐榭老樹，遠山絕澗，筆墨間有天然氣韻，婦人中范華原也。⁶⁴

范珏的生活習性一如靜寂寡欲的文士，專心於繪畫一事。他的畫法仿效元代的黃公望和顧寶幢，設色構圖自有一番風采，文士盛讚范珏為「婦女中的范寬」，實可見范珏在山水繪畫的特出之處。

明代的名妓在繪畫創題材選擇上，不同於同時代的閨秀畫家，名妓偏愛以「蘭、竹」為構畫的主要素材。⁶⁵王槩在〈畫蘭淺說〉一文中即指出：

畫墨蘭自鄭所南（鄭思肖）、趙彝齋（趙孟堅）、管道昇（管道昇）後，相繼而起者，代不乏人，然分為二派。文人寄興，則放逸之氣，見於筆端；閨秀傳神，則幽閒之姿，浮於紙上，各臻其妙。……管道昇之後，女流爭為效顰，至明季馬湘蘭（馬守貞）、薛素素、徐翩翩、楊宛若（楊宛），皆以煙花麗質，繪及幽芳，雖令湘畹蒙羞，然亦超脫不凡，不與眾草為伍矣。

66

從鄭思肖、趙孟堅、管道昇等人開始創作墨蘭後，一直有後起之秀不斷崛起。王槩以為墨蘭的創作，可以概分為兩派評論：一是文人，文人畫作墨蘭，大體是寄興遣懷，呈現一種飄放閑逸的氣韻；其次為女子，王槩特別列舉明末諸名妓為例，

⁶⁴ 余懷：《板橋雜記》，頁 39。

⁶⁵ 關於閨秀、名妓兩者之間，對於繪畫題材選擇上的差異性，可以參閱李湜：〈明代名媛名妓繪畫藝術的比較〉，《美術史論》1992 年 1 期，頁 74-78。

⁶⁶（清）王槩：〈畫蘭淺說〉，收於俞琨編：《中國畫論類編》（第七編）（台北：華正書局，1984），頁 1116-1117。

他認為女子畫墨蘭，旨在傳神，呈現一派幽遠閑靜的丰姿。檢閱前人的筆記史料不難發現，明代名妓中能作畫者，普遍以「寫墨蘭」而聞名於世：

葛姬，號曉雲。本出教坊，雅善琵琶，兼通翰墨，尤工於寫蘭。⁶⁷

馬姬，名守真，小字玄兒，又字月嬌，以善畫蘭，故湘蘭之名獨著。⁶⁸

徐翩翩，金陵妓。萬曆初以色藝擅聲，能寫墨蘭。⁶⁹

（薛）素素，吳人，能畫蘭竹，作小詩，善彈走馬，以女俠自命。⁷⁰

寇湄，字白門。娟娟靜美，跌宕風流，能度曲，善畫蘭。⁷¹

楊宛，字宛若。……寫蘭石清研饒韻。⁷²

卞賽，一曰賽賽，後為女道士，自稱玉京道人。知書，工小楷，善畫蘭、鼓琴。喜作風枝裊娜，一落筆，畫十餘紙。⁷³

不僅僅是王槩所提及的馬湘蘭、薛素素、徐翩翩、楊宛若等人擅於畫蘭，其他與之活動時間相近或後出的名妓，也普遍以繪墨蘭聞名於文士圈中。李湜透過統析前人的筆記史料以及名妓所遺留傳世畫作推得：「明代妓女畫家中表現最多的題材當屬蘭、竹，因它們似乎更適合妓女畫家的創作。」李湜對於此現象進一步歸結出以下三點：

⁶⁷ 湯漱玉：《玉臺畫史》，頁 40、總頁 2697。

⁶⁸ 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 765。

⁶⁹ 湯漱玉：《玉臺畫史》，頁 41、總頁 2700。

⁷⁰ 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 770。又朱彝尊《靜志居詩話》中提及：「予見薛五校書手寫水墨大士甚工，董尚書未第日，授書禾中，見而愛之，為作小楷心經，兼題以跋。至山水蘭竹，下筆迅掃，無不意態入神。」（北京：人民文學出版社，1990），頁 765。

⁷¹ 湯漱玉：《玉臺畫史》，頁 44、總頁 2705。

⁷² 同前註，頁 44、總頁 2706。

⁷³ 余懷：《板橋雜記》，頁 37。

一、蘭竹屬於歷代文人所讚美的「四君子」，通過表現有君子風範的蘭竹，可以標示出自身的高潔情懷。

二、蘭的清幽、竹的虛靜、石的堅實也都便於映襯出妓女們的某種特殊心態。

三、繪畫作為文人雅士與妓家間交流的一項重要文化內容，蘭竹形象簡單，創作所需時間短，縱情塗抹三二枝，便可形完氣足，從而以助一時之興。⁷⁴

礙於名妓在時間與空間上的特殊情境，導致他們大多以「蘭、竹」作為繪畫的題材，只有少數的名妓能在文士的指點下，進行以山水人物為題的創作。名妓能夠在宴集場合中，即席分韻賦詩、旋就揮筆成畫，無疑是打進文人圈中的必備條件。如果說，習詩、作畫是名妓與文士間的靜態畫面呈現，那麼，名妓登台串戲之舉，則是讓一場盛宴倍添聲光音效了。

自古以來，「娼」、「優」之間並沒有明顯分界。以元代而言，《青樓集》中所記載擅演雜劇者，大多為當世著名的妓女。⁷⁵明代的名妓，除了能詩善畫外，精通度曲、習唱、演劇者也不在少數。⁷⁶高等的青樓院妓在一般人的印象中，專擅歌舞演出本來就是其強項，精通唱曲、演劇更是不可或缺的才藝。

明初時，機智過人的名妓江斗奴，即在某一次登台演出時，遇上了精通音律的高手，《堅瓠》中留下這一段記載：

⁷⁴ 李滉：〈明代青樓文化觀照下的女畫家〉，《故宮文物月刊》17卷2期（總204期）（1990年3月），頁112。

⁷⁵ 例如：珠簾秀：「雜劇為當今獨步；駕頭、花旦、軟末泥等，悉造其妙。」（頁19）順時秀：「姿態嫺雅。雜劇為閨怨最高，駕頭諸旦本亦得體。」（頁20）天然秀：「閨怨雜劇，為當時第一手，花旦、駕頭亦臻其妙。」（頁23）其他例證詳見（元）夏庭芝：《青樓集》，收於中國戲曲研究院編：《中國戲曲論著集成》（第二冊），（北京：中國戲劇出版社，1959），頁17-41。

⁷⁶ 關於明代妓女「以娼兼優」的風氣，詳細的探討可以參看王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，（台北：台灣學生書局，1986），頁88-94。

江斗奴演《西廂記》於勾欄，有江西人觀之三日。登場呼斗奴曰：「汝虛得名耳！」指其曲謬誤，並科段不合者數處。斗奴恙，留之，乃約明旦當來。而斗奴不測，以告其母。明旦，亞秀設酒，俟其來，延坐，告之曰：「小女藝劣，勞長者賜教。恨老妾瞽，不及望見光儀。雖然，尚有耳在，願高唱以破衰愁。」客乃抱琵琶而歌，方吐一聲，亞秀即曰：「乞食漢非齊寧王教師耶？何以給我？」顧斗奴曰：「宜女不及也。」客亦大笑，命斗奴拜之。留連旬月，盡其藝而去。⁷⁷

江斗奴在勾欄中搬演《西廂記》時，這位匿名的高手就一連三天觀看演出，並且場中直指江斗奴「名實不符」，貼演《西廂記》一劇，有幾處明顯不符音律、身段的規範。江斗奴心生憂慮，將事情的經過告訴母親齊亞秀，齊亞秀因為眼盲無法得知來者，卻在匿名高手唱出第一字時，旋即認出他是齊寧王府的樂師，難怪能夠精準地判斷江斗奴演出時的過失處。江斗奴因此獲得樂師傳授技藝，想必演劇的功力因之臻善傳神。活動於明初的江斗奴巧遇名師指點，技藝有所精進。晚明的名妓能夠登場串戲者大有人在。張岱在某一次的宴集中，觀賞到自家班舊伶和名妓搭演串戲的過程：

南曲中妓，以串戲為韻事，性命以之。楊元、楊能、顧眉生、李十、董白以戲名，屬姚簡叔期余觀劇。僮下午唱《西樓》，夜則自串。僮為興化大班，余舊伶馬小卿、陸子雲在焉，加意唱七齣戲，至更定，曲中大詫異。楊元走鬼房問小卿曰：「今日戲，氣色大異，何也？」小卿曰：「坐上坐者余主人。主人精賞鑒，延師課戲，童手指千，僮到其家謂『過劍門』，焉敢草草！」楊元始來物色余。《西樓》不及完，串《教子》。顧眉生：周羽，楊元：周娘子，楊能：周瑞能。楊元膽切膚慄，不能出聲，眼面相覷，

⁷⁷（清）褚人穫：《堅瓠》（八集、卷四），收於《筆記小說大觀》（第二十三編，第八冊），（台北：新興書局，1974），頁2-3、總頁5278-5279。亦見於（清）焦循著、韋明鐸點校：《焦循論曲三種》，（揚州：廣陵書社，2008），頁148。

又，江斗奴的母親齊亞秀亦是名震京師的名妓。《堅瓠》中云：「齊亞秀者，京師名娼。嘗侍長陵宴，出語人曰，『知音天子也。』每唱到關目處，即為舉卮。晚年有目疾。女曰『江斗奴。』」，頁2、總頁5277。

渠欲討好不能，余欲獻媚不得，持久之，伺便喝采一二，楊元始放膽，戲亦遂發。嗣後，曲中戲，必以余為導師，余不至，雖夜分不開臺也。以余而長聲價，以余長聲價之人而後長於聲價者，多有之。⁷⁸

舊院名妓中善於排場演劇者，深以粉墨登場串戲為「韻事」。因此，認真琢磨每一次演出所扮演的戲中角色，並且邀請張岱這一類嫻於鑑賞者蒞臨觀戲，指正他們在演出中的瑕疵，以求能夠更助長自身技藝精進，次則增添與文士間交流的機會。除了顧眉生、李十娘、董白善於串戲外，陳圓、李蓮以及後來被孔尚任寫入《桃花扇》中女主角的李香君，皆是能登台演戲的佼佼者：

陳圓者。演《西廂》，扮貼旦紅娘腳色。體態傾靡，說白便巧，曲盡蕭寺當年情緒。⁷⁹

李蓮，吳門妓也。唱《西廂·草橋驚夢》，歌徹首尾，宛轉瀏亮。⁸⁰

（李）香年十三，亦俠而慧。從吳人周如松受歌，《玉茗堂四夢》皆能妙其音節，尤工琵琶。⁸¹

陳圓扮演《西廂記》中的紅娘，以體態輕纖、說白捷巧，使得劇中的精彩劇情一一重現。李蓮大概是善於清唱，透過宛轉嘹亮的嗓音，娓娓唱出《西廂記》中名折情節。李香君則是嫻通湯顯祖的《玉茗堂四夢》。值得一提的是，余懷在《板橋雜記》中，曾多次提及某名妓善於串戲，大抵簡短幾字帶過，特別標示「專工戲劇排場」者唯有尹春一人：

尹春，字子春。姿態不甚麗，而舉止風韻，綽似大家。性格溫和，談詞爽

⁷⁸ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 148。

⁷⁹（清）鄒樞：《十美詞紀》，收於（清）蟲天子輯：《香豔叢書》（第一集，卷一）（北京：人民文學出版社，1994），頁 29、總頁 59。

⁸⁰ 鄒樞：《十美詞紀》，頁 30、總頁 62。

⁸¹ 余懷：《板橋雜記》，頁 69。

雅，無抹脂鄣袖習氣。專工戲劇排場，兼擅生、旦。余遇之遲暮之年，延之至家，演《荊釵記》，扮王十朋。至〈見母〉、〈祭江〉二出，悲壯淋漓，聲淚俱進，一座盡傾，老梨園自嘆弗及。⁸²

余懷遇到尹春時，尹春已不是當年初出酒局宴集的名妓，在余懷自宅的堂會上，尹春受邀串演《荊釵記》一劇，演到〈見母〉、〈祭江〉這兩齣名折時，入戲極深的尹春，把劇中人物王十朋悲切激壯的情緒，深刻地攤展在觀眾面前，令在場的人士為之動容，梨園老伶工也自嘆不及尹春。從余懷這一段紀錄，我們可以得知，尹春正是張岱筆下「性命以之」專注於演劇的典型。

名妓在宴集中搬演時下新劇，對他們而言是必備的技藝之一。不過，倘非知音在場，一般輕浮子弟，名妓是不肯輕易登場的。余懷如是描述了名妓的堅持：

教坊梨園，單傳法部，乃威武南巡所遺也。然名妓仙娃，深以為登場演劇為恥。若知音密席，推獎再三，強而後可。歌喉扇影，一座盡傾。主之者大增氣色，纏頭助樂，遽加十倍。⁸³

這一段描述，表面上會讓人以為名妓對於演劇有所抗拒。然而，仔細推敲下，名妓並非以登場排演為羞恥，實則是盼望精湛的演技、聲腔，能得到知音的賞識，藉此增進宴集間的雅興逸致。《續板橋雜記》則延續了余懷的看法，並且講得更明白些：

至于名妓仙娃，亦各嫻法曲。非知音密席，不肯輕轉歌喉。若寄生草、剪靛花淫靡之音，乃倚門獻笑者歌之，名姬不屑也。⁸⁴

⁸² 余懷：《板橋雜記》，頁 22。

⁸³ 同前註，頁 11。余懷敘述其與顧媚的交誼時，曾如是云：「眉娘甚德余，于桐城方瞿庵（按：方應乾）堂中，願登場演劇為余壽。」，頁 30。由此更可證名妓雖精通演劇，只有逢遇知音，才願意為之登場演劇，足見其慎重。

⁸⁴（清）珠泉居士：《續板橋雜記》，收於（清）蟲天子輯：《香豔叢書》（第十八集，卷一）（北京：人民文學出版社，1994），頁 7、總頁 4921。

名妓雖精嫻於演劇、清唱，只是像【寄生草】、【剪靛花】這一類的時曲，名妓以爲那是一般酒樓歌妓所演唱的，他們一方面嚴謹地規範自身學習雅正的曲文，另一方面對於表演的時機、場合，乃至於曲調、劇目都是一一精選考究的，由此更可以看出名妓的慎重與執著。

上一節曾提及明太祖建國後，爲了革除元代所遺留的「胡俗」，詔令百姓「復衣官如唐制」。明令士紳、黎民各依階層，按級穿著適合自己身份的衣冠。然而，隨著明代社會經濟的繁盛、風氣的開放，明代人民在衣著上時有潛越的現象。⁸⁵ 冠服的樣式的流行，由明初的百姓模仿官宦的穿著，乃至於晚明時，以江南蘇州一帶穿著式樣蔚成風氣，形成時人所謂的「蘇樣」⁸⁶時裝，引領流行的趨勢。青樓中的女子，也從明初律令所規範的穿著中改變樣式，以「淡雅、樸素」的風格，形成當時女子競相仿效的穿著方式：

南曲衣裳妝束，四方取以為式，大約淡雅、樸素為主，不以鮮華、絢麗為工也。⁸⁷

名妓在裝束的整體風格，不免也受到江南文士追求「蘇樣」風格的影響，以雅素爲主，更進一步貼近於時下文士所推崇的流行風格。

名妓遊走於文士與商賈間，或以詠絮詩才令文士欽服；或以精湛畫技讓文士驚嘆不已。明代文士與名妓交誼，多注重名妓自身的才學、技藝，然而，一流的名妓不止於才學令人盛讚，她們更有出眾的氣韻：

李十娘，名湘真，字雪衣。在母腹中，聞琴歌聲，則勃勃欲動。生而娉婷

⁸⁵ 關於明代服飾演變文化的情形，可以參閱林麗月：〈明代中後期的服飾文化及其消費心態〉，收於劉翠溶、石守謙編：《經濟史、都市文化與物質文化》，（台北：中央研究院歷史語言研究所，2002），頁 467-508。巫仁恕：〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉，《新史學》第 10 卷第 3 期（1999 年 9 月），頁 55-109。

⁸⁶ 「蘇樣」意指爲高冠博袖的蘇州式樣的服飾。關於「蘇樣」一詞內涵，其演變過程與討論，參見林麗月：〈大雅將還：以「蘇樣」服飾看晚明的消費文化〉，收於熊月之、熊秉真編：《明清以來江南社會與文化論集》，（上海：上海社會科學院出版社，2004），頁 213-224。

⁸⁷ 余懷：《板橋雜記》，頁 13。

娟好，肌膚玉雪，既含睇兮又宜笑。殆〈閑情賦〉所云「獨曠世而秀群」者也。性嗜潔。能鼓琴清歌。略涉文墨，愛文人才士。⁸⁸

顧媚，字眉生，又名眉。莊妍靚雅，風度超群。鬢髮如雲，桃花滿面。弓彎纖小，腰支輕亞。通文史，善畫蘭，追步馬守真，而姿容勝之。時人推為南曲第一。⁸⁹

余懷筆下所描述名妓李十娘，生來便是娟好性潔的娉婷佳人。顧媚則是時人所推崇的江南第一名妓，在面若桃花略帶淡紅，金蓮如弓彎翹而小巧，腰身輕盈，此外，顧媚所呈現的氣韻更是「風度超群」，他不僅是博通文史，兼善畫蘭。余懷認為，顧媚於才藝上與前輩名妓馬湘蘭旗鼓相當，卻在容貌上更勝過馬湘蘭。如果，李十娘與顧媚是「靚雅、娟好」的典型，那麼，范珏和周文則是名妓中「文人化」⁹⁰的代表：

范珏，字雙玉。廉靜，寡所嗜好。一切衣飾、歌管豔靡紛華之物，皆屏棄之。⁹¹

周文，……禮貌閑雅，不事鉛粉。舉止言論，儼如士人。⁹²

范珏與周文不同於一般名妓之處在於，他們二人對於女性的衣飾妝束都不看重，甚至屏棄不用。周文在的言談舉止間的表現更與文士無異。

此外，張岱曾在《陶庵夢憶》中描述的名妓王月生，透過張岱所留下的記載可得知，王月生何以令文士權貴為之風靡：

⁸⁸ 同前註，頁 33。

⁸⁹ 同前註，頁 29。

⁹⁰ 關於「文人化」妓女的轉變歷程。詳參王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特探測公眾場域的開展》，頁 257。

⁹¹ 余懷：《板橋雜記》，頁 39。

⁹² 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 770。

南京珠市妓，曲中羞與為伍；王月生出珠市，曲中上下三十年決無其比也。面色如建蘭初開，楚楚文弱，纖趾一牙，如出水紅菱。矜貴寡言笑，女兄弟、閑客多方狡獪嘲弄哈侮，不能勾其一絮。善楷書，畫蘭竹水仙；亦解吳歌，不易出口。

一開始，張岱先交代王月生的出身之處，並以南京珠市群妓大多不敢與王月生同處一隅，反襯出王月生在諸妓中的特出之處。接著張岱才勾勒出王月生就如同初綻的蘭花一般，姿態嬌雅卻不失溫文。王月生最特別的是，他極少隨意言談歡笑，即使是院中的姐妹或是狎客戲弄他，他也不輕易展露笑顏。王月生除了氣韻特出外，亦如其他名妓一般工於書、善於畫。雖會清唱曲文，卻謹慎考量，不輕易對人唱曲。王月生在文士商賈間，名聲遠播，張岱如是描述王月生應酬文士商賈的情形：

南京勛戚大老力致之，亦不能竟一席。富商權胥得其主席半晌，先一日送書帕，非十金則五金，不敢褻訂。與合卺，非下聘一二月前，則終歲不得也。好茶，善閔老子，雖大風雨、大宴會，必至老子家啜茶數壺始去。所交當意者，亦期與老子家會。一日，老子鄰居有大賈，集曲中妓數十人，群詵嘻笑，環坐縱飲。月生立露台上，倚徙欄楯，視姪羞澀，群婢見之，皆氣奪，徙他室避之。

南京的士勛功臣邀請他赴宴，往往無法留王月生至宴集結束，王月生便先行離去。要請王月生趕赴宴集、酒局，都是要事先約定好，否則，等上一年也是常有的事。特別的是，王月生卻和閔姓老人十分友好，無論是風雨狂驟的天氣，抑或趕赴大型宴會之前，都要先到閔姓老人家中飲茶之後，才肯趕赴宴集。張岱於文末點出了王月生的性情：

月生寒淡如孤梅冷月，含冰傲霜，不喜與俗子交接，或時對面同坐起，若無睹者。有公子狎之，同寢食者半月，不得其一言。一日口囁嚅動，閑客驚喜，走報公子曰：「月生開言矣！」哄然以為祥瑞。急走伺之，頰面，

尋又止。公子力請再三，蹇澀出二字，曰：「家去。」⁹³

王月生性情寒淡，就如同盛冬寒夜中的一彎新月顯得清冷，亦若獨綻枝頭的梅花。名妓如王月生之輩礙於生活所逼，不得不趕赴各式邀約，以此維生。不過，遇到話不投機的公子達貴，即使勉強赴約，甚至與他同寢同眠，王月生依舊靜默無言，這樣的畫面較之於他和閔姓老人相處的情形。很顯然地，某些公子達貴只是以鉅資戲狎王月生，無法與王月生相談契闊，更遑論讓他展顏一笑了。

第三節「迴非塵境」的活動居所——青樓

前文曾引張岱〈廣陵二十四橋風月〉一文，文中描述揚洲渡鈔關一帶「名妓、歪妓雜處之」，他們就混居在「巷口狹而腸曲，寸寸節節，有精房密戶」之處。唯一不同的是，歪妓必須走出巷口，在茶館、酒樓前「站關」，反觀名妓則「匿不見人」，需要有人引導前往。⁹⁴相較於依附茶館、酒樓生活的歪妓，名妓不需要「站關」，恩客自會慕名前往造訪。進一步推敲，名妓屬於青樓文化中最頂層的妓女，名妓之於生活空間的營造，除了具備一定的財力外，亦須符合文士達貴所追求的流行時尚風格。

名妓的居所，迥異於茶館、酒樓位處城中大街上，時時喧囂、處處吵雜，行人商賈川流往來。對於，這一些高級妓院便採取了另一種型態，藉此網羅消費能力最高層的恩客。如果說酒樓是半公開的空間，可以供應各種美食、聲光娛樂外，還可以提供精美的套房。高級的妓院在這幾點基本的需求外，更別出心裁地營造專屬的私有空間，意即當恩客走進妓院，各式的營建佈置、精緻的美食、悅耳適目的聲光娛樂，都是個人專屬的。王鴻泰便認為「在這個完整的『私』的空間中，妓院必須提供一種高級的生活感受，從明清一些高級妓院的表現來看，它們主要

⁹³ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 154。

⁹⁴ 張岱：《陶庵夢憶》，頁 76。

是走向園林式的生活情境經營。⁹⁵」

這一些高級妓院的經營者普遍以「園林式」的建築風格，作為妓院營造的基調。余懷如是描述名妓的居所：

湘帘斐几，地無纖塵。⁹⁶

屋宇精潔，花木蕭疏，迥非塵境。⁹⁷

名妓的居所給人的第一印象是，屋舍精緻雅潔，屋外植有花卉、樹木，內部所用的建材與家具皆是頂級的素材，初見名妓的居所往往使人產生某種幻覺，而有「迥非塵境」的感觸。客人來至大門處時，便有一連串的迎接過程：

到門則銅環半啟，珠箔低垂；升階則獬兒吠客，鸚哥喚茶；登堂則假母肅迎，分賓抗禮；進軒則丫環畢妝，捧艷而出；坐久則水陸備至，絲肉競陳；定情則目眺心挑，綢繆婉轉。⁹⁸

名妓的居所從營建的方式、內部的陳設布置，都讓初次進入者有「疑非人境」的第一印象，訪客進到院落大門之際，一連串的排場早以等候著客人，更是讓人充分地感覺到，這一切都是為前來造訪名妓的恩客，所精心準備的。錢謙益在《列朝詩集小傳》中書寫名妓傳記逸事之餘，也留下描述名妓居所的片段：

（馬湘蘭）所居秦淮勝處，池館清疎，花石幽潔，曲廊便房，迷不可出。

（崔嫣然）所居有幻影閣，反照入牕，則庭柳扶疎，飛禽走鳥，影現壁間，

⁹⁵ 王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 257。

⁹⁶ 余懷：《板橋雜記》，頁 37。

⁹⁷ 同前註，頁 8。

⁹⁸ 余懷：《板橋雜記》，頁 8。

房幃虛朗，書帙橫陳，好與名人詞客游。⁹⁹

錢謙益為能詩善文的名妓留下傳記之餘，也記錄了名妓居所的陳設。活動於明代前期的名妓馬湘蘭，居住在秦淮河一帶，其居處可見清池、時花、奇石，曲折的迴廊通往馬湘蘭的寢居處。正因為居所給人雅緻、清幽的感覺，進入其間，穿梭於曲折的迴廊時，不免有如入仙境的迷離錯覺。名妓崔嫣然的居處名為「幻影閣」，更讓人有此錯覺。當樓閣外植栽、飛禽的光影，反照在窗紙、壁上時，恰如其分地把屋外的景緻投射進屋內，同時屋內敞闊明亮、書畫橫陳，更讓人以為，彷彿置身於庭閣林居間。余懷則如是描述名妓李十娘與顧媚的居所：

（李十娘）所居曲房祕室，帷帳尊彝，楚楚有致。中構長軒。軒左種老梅一樹，花時香雪霏拂几榻；軒右種梧桐二株，巨竹十數竿。晨夕洗桐拭竹，翠色可餐。入其室者，疑非人境。¹⁰⁰（《板橋雜記》，頁 23。）

（顧媚）家有媚樓，綺窗綉帘（簾）。牙簽玉軸，堆列几案；瑤琴錦瑟，陳設左右。香烟（煙）繚繞，檐馬丁當。余嘗戲之曰：「此非媚樓，乃迷樓也。」人遂以「迷樓」稱之。¹⁰¹

李十娘的居所最特別的是，將秀長的軒廊構建於中軸點，長軒兩側種植梅樹、梧桐以及綠竹。不論季節遞嬗，冬末春初梅香暗飄，四季常見綠竹翠映，竹影搖曳有緻。顧媚的居所名曰「媚樓」，更是如同女仙居所，屋內盡是華麗雅致的擺設。名妓處所的營建方式與內部陳設，無不符合文士的雅好，往來期間的文士商賈，莫不一致喜愛這一處處「疑非人境」的「迷樓」了。至於「性愛閑靜，遇幽林遠澗、片石孤雲，則戀戀不忍捨去」的董白，余懷如是描述喜愛山水的他：

慕吳門山水，徙居半塘，小築河濱，竹籬茅舍。¹⁰²

⁹⁹ 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 765、768。

¹⁰⁰ 余懷：《板橋雜記》，頁 23。

¹⁰¹ 余懷：《板橋雜記》，頁 39-30。

¹⁰² 余懷：《板橋雜記》，頁 34。

董白正因為熱愛山水，於是遷居至半塘一帶，就在溪河畔搭建居所。董白不需遊歷各地，趕赴文士商賈的宴集時，就在其間簡居，路過的行人，不時能聽聞到董白吟詩或操琴。文士為名妓寫下傳記或逸事時，留下了名妓居所的景貌。明代的話本小說〈賣油郎獨佔花魁〉中，秦重在某一日賣完油之後，繞河而行，就在昭慶寺附近，休憩之餘，他第一次看到了花魁娘子的居所，他所看見的外觀是：

近側有個人家，面湖而住，金漆籬門，裡面朱欄內，一叢細竹。未知堂室何如，先見門庭清整。

秦重最初只能遙望花魁娘子宅所「門庭清整」有序的外觀。等到他有能力進入花魁娘子家時，在鴛母王九媽的帶領下，他終於一見花魁娘子居所的堂室如是分佈陳設：

王九媽引著秦重，彎彎曲曲，走過許多房頭，到一個所在，不是樓房，卻是平屋三間，甚是高爽。左一間是丫鬟的空房，一般有床榻桌椅之類的，卻是備官鋪的；右一間是花魁娘子臥室，鎖著在那裡。兩旁又有耳房。中間客坐上面，挂一幅名人山水，香几上博山古銅爐，燒著龍涎香餅，兩旁書桌，擺設些古玩，壁上貼許多詩稿。秦重愧非文人，不敢細看。心下想道：「外房如此整齊，內室鋪陳，必然華麗。」¹⁰³

花魁娘子居所的來源，正是齊衙內的花園。在齊衙內的花園基址上，花魁娘子的居所佈置，亦如文士所記錄的名妓居所一般，通往名妓臥室的路徑是曲折迂迴的，屋室中盡是字畫、銅爐、古玩與詩稿。〈賣油郎獨佔花魁〉小說中，描寫花魁娘子居所的樣貌，正和文士紀錄南京舊院名妓居所的型態相接近。

明代的妓院經營者，不約而同地營造或刻意選擇園林式的活動居所，藉此與

¹⁰³ (明)馮夢龍編、顧學頡校注：《醒世恆言》，(北京：人民文學出版社，2007)，頁46、53。

酒樓、茶館的營業性質有所區隔外，其次，名妓來往的對象大多為文士商賈，能夠負擔的消費金額，已勝過尋常市井中的販夫走卒。然而，這一類園林式活動空間的營造基調，尚有另一層目的：

「迴非塵境」透露出這整個空間安排是在繁華之中製造一種反繁華的效果，實際的空間經營上，利用各種林木、迴廊、曲徑、水池、亭閣之類的設計來阻隔城市世界的喧鬧。這意味著要在城市中另創一個獨特的世界。這和酒樓、茶館融入城市的熱鬧，在方向上是不一樣的。妓院的園林式空間設計是種隔絕性的空間，其中有與現實世界相疏離的意圖，而高級妓女房間「幽雅潔淨」也可說是嘗試要營造一種非世俗的生活氛圍。這種空間安排事實上正隱喻著妓院中的情色世界與外在禮教世界的關係——妓院是世俗與禮教之外的另一種生活情境。¹⁰⁴

王鴻泰分析歸結出，名妓的活動居所正是在繁華的城市中，營造了反繁華式的居所，一來藉此區隔現實世界中的酒樓、茶館。其次，在這個居所內精心設計的陳設布置，使得其中空間呈現了非世俗的氛圍，如是空間正象徵著，這迥異於現實中「世俗、禮教」所重重縈繞的生活環境。

名妓由於職業身分的因素，故而能時時接觸文士達貴，進而與之交往。在名妓執業的過程中，所遭逢之人，不乏學養深厚、品味優雅者，他們聚會的文宴場所，眾人言談歡愉之時，文士於席間指點名妓詩法、傳授名妓更進階的畫技，多有所聞。這些舉動對文士來說，無疑更添風雅之趣。對名妓而言，能得文士的傳授、指點，一來自身的才學得因此增長，二來也能確保自己在文士社交圈的聲望地位。名妓交往的對象是文士達貴，經常赴邀的地點無非是顯要的宅第抑或文士位於城郊的園林別業。長年薰陶下，自然形成與文士達貴相類近的品賞風格。進一步推知，妓院的經營者在財力許可的前提下，選擇抑或營建園林式的居所風

¹⁰⁴ 王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 257。不僅明代的高級妓院以園林式為主要的空間設計概念，清代的名妓在成名後，亦往往以此概念，選擇類似的格局營生、定居。詳細的討論，參閱巫仁恕：《奢侈的女人——明清時期江南婦女的消費文化》，（台北：三民書局，2005），頁 80-82。

格，迎合文士達貴的生活美學風格，更藉此吸引這一群最頂層的消費客源蒞臨光顧。

第四節紅妝與烏巾、紫裘相間——名妓與文士的交誼

上一節旨在探討名妓的生活居所，何以多選擇以園林式的生活空間為主，一來受文士的美學品賞風格所影響，二來就經營者的以消費對象作為權衡，高級的消費者負擔如是昂貴的消費，不成問題。有閑踏足妓院尋花問柳的他們，主要是能在這完全私有專屬的空間內，與名妓談情言歡，抑或在世俗官場不如意之際，尋求溫柔鄉的慰藉。遁入青樓之中，暫拋國家、宗族所賦予的重擔與俗責。

明初之際，太祖朱元璋雖效仿唐宋舊制，保有官妓制度，並因之於南京城興建十六樓，以供官宦宴集時有妓佐酒奏樂，兼而不禁商賈前往十六樓消費享樂。活動於此時期的官妓，亦不乏才藝出眾之輩，前文曾提及擅於搬演《西廂記》的名妓江斗奴，便是其中的代表。江斗奴除了精通排場外，在宴會的機智應答，更是令人印象深刻。《堅瓠》中便記載了江斗奴在宴集上的機敏聰慧：

江斗奴，以色藝擅聲。宣德間，海內靜謐，上下皆以聲色自娛。英公張輔尤奢泰，嘗延三楊飲，命斗奴佐觴。二楊頗降詞色，西楊儼然，南楊乃舉令，各取古詩句有「月」字在下者，云：「梨花院落溶溶月。」東楊云：「舞低楊柳樓心月。」西楊曰：「金鈴犬吠梧桐月。」斗奴跪而請曰：「妾亦得句，敢言乎？」英公咄咄曰：「汝當歌各月，毋徒誦也。」斗奴歌曰：「梨花院落光如雪，犬吠梧桐夜。佳人楊柳樓，舞罷銀蟾滅。者春月、者夏月、者秋月，總不如俺尋常一樣窗前月。」諸公稱賞，西楊亦劇飲，東楊至擁之膝，連沃數觥，杯覆，斗奴以羅裙拭之，云：「血色羅裙翻酒汗。」英公叱曰：「總為母狗害事！」斗奴應曰：「妾所接皆公猴耳。」眾人大噱。明旦，三公皆以緋羅贈之。西楊曰：「吾輩老矣，猶為尤物所動，況少年

乎？」即奏禁百官宿娼者除名。¹⁰⁵

在這一場宴會上，江斗奴面對的皆是當朝的首輔大臣。酒宴的東道主為張輔，他宴請當時的「內閣三楊」¹⁰⁶，即楊士奇、楊榮與楊溥三位宰輔。楊溥首先提議即席「取古詩句有月字在下者」為限賦詩。當三楊吟罷詩句後，江斗奴也請求應和賦詩，張輔卻阻擋江斗奴，不要他單單吟誦詩句，當該唱曲，亦須在曲文中，串聯三位首輔吟就的詩句。江斗奴果然當堂唱出符合主人心意的歌曲，得到宴集中諸位權貴的讚賞。此外，江斗奴面對酒局間突來的意外插曲，也善於運用四兩撥千金的方式，巧妙帶過。當楊榮把酒杯打翻時，江斗奴立即以裙襖擦拭，並且隨口捻誦白居易〈琵琶行〉的「血色羅裙翻酒汗」詩句，張輔當場以「母狗害事」貶斥他，江斗奴卻機敏第應對張輔「所接皆公猴（公侯）」，引來全堂大笑。三楊在宴集結束後，會意到江斗奴的機智，以緋羅贈送他。

明初時，朝臣權貴集體耽溺於酒樓狎妓歡樂的情節，亦見於《續金陵瑣事》中：

宣德年間，顧佐為都御史。性嚴重，聲望蔚然，守正嫉邪。朝綱整肅，先是不禁官妓。每朝退，相率飲於妓樓，牙牌纍纍，懸挂欄檻，羣婢奏曲侑觴，浸淫放恣，解帶盤礴，每至日昃而後返，曹務多費，佐奏革之。¹⁰⁷

周暉這一段的記載，從其間可以看到官員在早朝退宮後，是如何地結群前往酒樓歡樂，「牙牌纍纍，懸挂欄檻」正顯示了官員把他們以象牙質地製成的識別證，就這麼地掛在欄杆上。眾妓穿梭於官員間，演奏樂曲、佐酒侑觴。官員們放任自

¹⁰⁵ 褚人穫：《堅瓠》，頁 2、總頁 5277-5278。類近於江斗奴這一則故事，亦見於（明）李詡：《戒庵老人漫筆》卷一「妓巧慧」條。收於《筆記小說大觀》（第三十二編，第二冊），（台北：新興書局，1988），頁 11。關於江斗奴的故事在不同版本間的流傳情形，詳參王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 262。

¹⁰⁶ 王世貞在《弇山堂別集》卷十七「內閣三楊」條中云：「正統初，內閣三相為楊文貞士奇、楊文敏榮、楊文定溥，號三楊，以居第為別，文貞曰西楊，文敏曰東楊，文定曰南楊。」詳見（明）王世貞著、魏連科點校：《弇山堂別集》（北京：中華書局，1985），頁 305。

¹⁰⁷ （明）宋鳳翔：《秋涇筆乘》，收於《筆記小說大觀》（第六編，第七冊），（台北：新興書局，1988），頁 5、總頁 3860。

已沉浸在歡場的氛圍中，平日辦公時的拘謹禮儀，在酒宴席間，大刺刺地解開衣帶，兩腿舒展而坐，酒宴往往持續日暮黃昏才結束。

從江斗奴與群臣歡飲的紀錄中顯示，即使如江斗奴這般出色的官妓，處身在宴會場合時，仍要卑微恭敬地小心應答，以免得罪權宦。而《續金陵瑣事》中述及「羣婢奏曲侑觴」的畫面，也只是模糊地概述妓女在酒局間，扮演了傳統中佐酒陪飲的角色，並沒有突破原先的舊習。

宣德年間，曾短暫地徹底禁止官員宿娼，並因之廢除官妓制度，然而，這項政策未必能在全國各地落實執行。王世貞觀察的結果即為：

河南、淮北、山陝諸郡士夫，多仍王威寧（越）、康德涵（海）之習，大小會必呼伎樂，留連宿飲，至著之詞曲，不以為怪。若吳中舊有之，則大槩考察。削籍不堪復收者，既而聽用在告諸公，亦染指矣；又既而，見任陞遷及奉使過里者，復瀾倒矣。乃至居喪，衣輕縑白恰，左州侯，右夏姬，以縱游湖山之間，從人指目，了不知忸，嗚呼異哉。¹⁰⁸

在河南、淮北、山西、陝西這一帶的士大夫，仍舊承襲其同鄉名宦王越（河南人）與康海（陝西人）一樣的舊例，不論大小宴席集會，都要招妓陪佐。然而，吳中江南一帶的文士，依舊挾妓以之為樂者，王世貞概分三類：其一是罷黜官籍，閑賦居鄉以及待職的官員，其二是至吳中任官或者巡使此地的官員，其三則是丁憂在家者，穿著孝服，未除服之際，依然挾妓暢遊名山勝景，旁人看見了，也不覺得羞慚，王世貞覺得這是一種很奇特的現象。

明初所實行禁止官員狎妓，廢除官妓制度的政策。就地域上而言，似乎只有近畿一帶有所受限，就時間來說，由於政治力量未能有效介入，強制各地執行政策，因此，很多地方幾乎只有短暫地遵守，抑或從不曾礙於禁令，進而阻止了士

¹⁰⁸（明）王世貞：《觚不觚錄》，收於《百部叢書集成》初編，（台北：藝文印書館，1967），頁21。

大夫狎妓飲酒出遊。江南一帶，不受禁令拘束的現象尤為普遍。王鴻泰從經濟面向歸結出：

江南地區因為經濟條件優厚，聲色事業易於發展，政治上又因遠離權力中心，所以成為官妓禁令的始作俑者。在江南成事大夫們寄情聲色之溫床不久，因為政治力量未能適時發揮糾正作用，到最後天子腳下的官員們也狎妓成風了。……決定妓院發展的已非政治力量，而是經濟力量與士人的社交情形。¹⁰⁹

正因為江南豐厚的經濟實力，使得商賈權貴涉足聲色場所，讓妓院經營者無須擔憂消費能力不足的問題。也因為江南權貴富賈消費能力強，間接影響了妓院的發展模式，除了酒樓、茶館式的經營策略外，前文著重分析的園林式的活動空間，可以給予頂級消費者完整私有空間的專屬建築模式，也成為高級妓院經營者的首要考量基準。特別是南京城一帶，十六樓從明初繁盛至宣德年間禁妓，多處樓閣因此崩毀損壞¹¹⁰。隨著禁妓這項政策逐漸被官員忽略，明代中晚期，江南的商業貿易繁盛，連帶牽動妓院的發展，可以想見的是「秦淮……兩岸河房，雕欄畫檻，綺窗絲幃，十里珠帘」¹¹¹的旖旎景貌，當年的風華又重現於秦淮河沿岸。

其次，王鴻泰留意到了，士人的社交情形也成為影響妓院發展的關鍵因素。從〈金陵社集諸詩人〉一文中的描述，便可以觀察到，妓女與文士之間相處氛圍，已經產生些許變化，妓女在宴集場合上的地位，已不全然從旁佐酒侑觴而已，錢謙益所敘述的，從弘治、正德乃至嘉靖年間金陵文士社集情形，正可看出其中的差異：

¹⁰⁹ 王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 264。

¹¹⁰ 在《續金陵瑣事》中「寓南市樓詩」條敘及：「國初知縣揭公軌有宴南市樓詩云：『帝城歌舞樂繁華，四海清平正一家。龍虎關河環錦繡，鳳凰樓閣麗烟花。金錢賜宴恩榮異，玉殿傳宣禮數加。冠蓋登臨皆善賦，歌詞只許仲宣誇。』觀此詩，當時之盛可知矣。今此樓雖存，不過屠沽市兒之樂而已！」，頁 25、總頁 1970。從詩例中不難看出十六樓當年的繁盛興華，歷經歲月洗禮，禁妓政策的頒布，今時已不如往日的鼎盛風光。詩中所云的南市樓，至余懷筆下所描述：「南市者，卑屑妓所居。」大抵是屬於寄身於酒樓、茶館的遊妓居多，出色的院妓及名妓幾乎都集中於舊院一帶，珠市次之，南市再次之。

¹¹¹ 余懷：《板橋雜記》，頁 10。

海宇承平，陪京佳麗，仕宦者誇為仙都，游譚者指為樂土。弘正之間，顧華玉、王欽佩，以文章立壇；陳大聲、徐子仁，以詞曲擅場。江山妍淑，士女清華，才俊翕集，風流弘長。嘉靖中年，朱子价、何元朗為寓公；金在衡、盛仲交為地主；皇甫子循、黃淳父之流為旅人；相與受簡分題，徵歌選勝。秦淮一曲，煙水競其風華；桃葉諸姬，梅柳滋其妍翠。此金陵之初盛也。¹¹²

錢謙益對於金陵社集第一次興盛的變化情形，他歸結出關鍵時期為弘正與嘉靖兩階段。弘正時期，顧璘、王韋以文章著稱；陳鐸、徐霖則善於填詞譜曲。而嘉靖年間，隨著皇甫汸、黃姬水寄寓金陵，朱曰藩、何良俊等人出資襄助，金銜、盛時泰等人提供社集場所，就在文士邀約集會的同時，文士大多依循往例招妓與會助興，能詩善文的妓女也有機會參與「受簡分題」的詩文活動。

文思敏捷的妓女，逐漸在文士的聚會中得以適時展露詩才。《續金陵瑣事》中曾記載，某一次，公安三袁中的袁小修到金陵遊歷，金陵文士因此集結於秦淮河畔。這一次文人的集會，周暉如是敘述：

公安袁小修來遊金陵，俞羨長邀諸詞人，請小修結社於秦淮。小修出一題云：「月映清淮流。」邀而入社者，三十九人；同聲遙和者，三十餘人，刻一《秦淮詩草》。集中獨無小修詩何也？佐酒妓朱無暇、傅靈修、張似玉三人，皆有詩，皆代筆。¹¹³

袁中道到南京遊歷之時，俞羨長藉這個機緣集結金陵文士三十多人，選定在秦淮河畔舉行詩文會。文人結社所賦就的詩句，集結刊刻成詩冊。周暉特別提到，詩冊中有三位名妓的詩句入選，他雖認為，名妓的詩句是請人代筆的。由此觀之，名妓出席文士集會，不管善不善於寫詩，在某個程度上，即使是請人代筆，也必

¹¹² 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 462-463。

¹¹³ 周暉：《續金陵瑣事》，頁 155-156、總頁 2230-2231。

須在宴集上展現出自己具有寫詩的實力。

明代中晚期時，想要於文士社交圈得到肯定的妓女，是否能夠作詩，成爲了進入文士圈的關鍵，因此，不少作詩拙劣名妓勢必得請人代筆，藉此進入文士的社交圈，提升自己的名氣。亦有詩才極高的名妓，不屑亦不需請人代筆，馬如玉正是其中一例：

如玉，字楚嶼，本張姓，家金陵南市樓，徙居舊院，從假母之姓爲馬。修潔蕭疎，無兒女子態。凡行樂伎倆，無不精工。熟精《文選》、唐音，善小楷、八分書及繪事，傾動一時士大夫。……《巨史》曰：「北里名姬，多倩筆於人。惟如玉不背，即倩人亦無能及玉也。」¹¹⁴

錢謙益轉引《巨史》之言，一方面道出部分名妓請人代筆作詩的情況，藉此反襯出馬如玉實有才學，而非徒博虛名。

上引〈金陵社集諸詩人〉一文中，錢謙益評其「詞曲擅場」的徐霖，周暉亦在《二續金陵瑣事》中提及徐子仁深受群妓擁戴：

徐髯仙，豪爽跌宕人也。工書、能文章、善爲歌詩。有聲庠序間，後以事棄去，遂爲無町畦之行。數游狹斜，其所填南北詞，皆入律，故娼家接崇奉之。衡山嘗題一畫寄髯仙，其後半首云：「樂府新傳桃葉渡，彩毫遍寫薛濤牋。老我別來忘不得，令人常想秣陵烟。」蓋實錄也。¹¹⁵

徐霖爲人豪爽，精通詩、文、書、畫外，又兼善填詞譜曲。徐霖的詞受到娼家愛戴，作品在娼家間流傳甚廣。某一次的元宵宴集，徐霖與陳鐸聯手填詞一事，顧起元在〈髯仙秋碧聯句〉中言及：

¹¹⁴ 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁 768。

¹¹⁵ 周暉：《二續金陵瑣事》，頁 132、總頁 2527-2528。

黃琳美之元宵宴集富文堂，大呼角伎，集樂人賞之，徐子仁、陳大聲二公稱上客。美之曰：「今日佳會，舊詞非所用也，請二公聯句，即命工度諸弦索，何如？」於是子仁與大聲揮翰聯句，甫畢一調，即令工肄習，既成合而奏之，至今傳為勝事。子仁七十時于快園麗藻堂開宴，妓女百人，稱觴上壽，纏頭皆美之貽者。¹¹⁶

徐霖和陳鐸受邀參與黃琳的宴集，應東道主的要求，舊作不得用於今夜集會，一律填寫新詞，並立即交付樂工度曲，當場演奏清唱，足可見徐霖與聲伎間的默契，以及受到娼家崇敬的程度。乃至於徐霖晚年時，在麗藻堂辦七十壽宴，百餘名的妓女向他賀壽，更可見其備受娼妓敬重。

如果說〈金陵社集諸詩人〉文中所提及，文士間的宴集聚會，在「相與受簡分題，徵歌選勝」之際，與會妓女在宴集中，可能還是不離佐酒陪侍的傳統。那麼，公安袁小修遊歷南京時，金陵文士邀之主持詩文盛會，並於盛會之後，將在場文士酬和的詩句，刊刻成詩冊，其中亦選入了與會名妓酬和的詩句。而徐霖與娼家交往甚密切的事例，娼家傳唱徐霖新詞，備受娼家敬重。這三則引文逐步顯示了，文士在禁娼政策後的數十年間，文士與妓女逐漸建立了一種相處模式，那便是文士的生活樣態與時尚品味，成爲了院妓競相模仿的對象。活動於萬曆年間的名妓媽湘蘭，在甲辰年參與王孫齊承綵的大型結社聚會時，錢謙益的描述，值得留意：

萬曆甲辰中秋，開大社于金陵，胥會海內明士，張幼于輩分賦授簡百二十人，秦淮伎女馬湘蘭以下四十餘人，咸相為緝文墨、理絃歌，修容拂拭，以須宴集，若舉子之望走鎖院焉。承平盛事，白下（按：南京別稱）人至今豔稱之。¹¹⁷

¹¹⁶（明）顧起元著、譚棣華、陳稼禾點校：《客座贅語》，（北京：中華書局，1997），卷6，頁179。

¹¹⁷ 錢謙益：《列朝詩集小傳》，頁471。

甲辰年這一次的結社，由「掉鞅詩壇、鼓吹騷雅」的王孫齊承綵所籌辦，單單是受邀的文士名單已達一百二十人，而與會的妓女也有四十人之多。錢謙益如是描述這一次蒞臨詩會中的妓女，他認為妓女們就像趕赴科場的舉子那般，謹慎地修整容貌，以嚴正的心態走赴宴集。錢謙益特別提及的馬湘蘭，雖以畫蘭著稱，詩才亦有過人之處。《續金陵瑣事》中「居集」條便提到兩位舊院名妓詩稿，一為馬湘蘭，另一則為朱無暇。¹¹⁸

本章第二節中已詳細描述，明代的名妓在才學與技藝上過人之處。不容否認的是，活動明初的江斗奴，才學、技藝乃至於臨場應對的機智，絲毫不遜色於後出的名妓。相較於活動於中晚期之後的名妓，彼此最關鍵的差異處在於，明初的江斗奴只能是佐酒侑觴的出色角伎，在臣宦宴集間屬於陪侍的角色，即時想要表現，也必須小心翼翼地卑虛請示，得到主人的許可，才有發言的可能。中晚期的名妓，在其訓練養成的過程，除了陶冶才學、精湛技藝外，更重要的是，妓院經營者敏銳地感受到，時代的風尚品味引領者已不同於前期，面對這一批擁有巨大財富的商賈或是帶領時尚風格的文士，已然成為頂級妓院的主要消費客源。妓院如何吸引客源？在妓院空間的營建上，多數的名妓居所幾乎以園林式的空間設計塑造出「迴非塵境」的建築風格。其次，妓院經營者也察覺到文士社交圈的形成及其偏好交遊模式，文士社交圈的品題，成了影響妓女能否成名與拉抬身價的關鍵。因此，想要成名的妓女就必須要進入文人的社交圈，要如何成功地融入文人的社交圈？那就是妓女必須在養成的過程中，即開始學習：

模仿文人的社交模式，扮演文人的同志，操弄文人熟悉的語言，以詩文與文人相酬答。藝的重要性甚至可以高過色……一種「文人化」的妓女已逐漸成形，詩畫這種文士的才藝逐漸成為她們最重要的特質。¹¹⁹

最初模仿學習的動機，或許只想成功地進入文式的社交圈。進入文士的社交圈是

¹¹⁸ 周暉：《續金陵瑣事》：「舊院妓馬守貞，號湘蘭。馬姬詩。舊院妓朱無暇。《繡佛齋稿》。」頁 120、總頁 2160。

¹¹⁹ 王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 270。

讓妓女提高知名度的捷徑，文士的欣賞、文宴上「花榜」的品題¹²⁰都成了影響聲名的關鍵點。在這過程之中，不少名妓或許順應時勢，略通皮毛。然而，活動於中晚期的部分名妓，卻更深刻受到這股潮流衝擊，不僅僅粗通詩文。前文所提及的嘉興的名妓周綺生「舉止言論，儼如士人。」，嘉興一帶的文士，競相邀請周綺生主持詩文集會。名妓郝文珠雖然相貌平凡，卻能夠「掌書記」。擅長山水畫的范珏，也是備受文士讚賞。周綺生、郝文珠等人幾乎是名妓極至「文人化」的代表人物了。

名妓成功地走入文士的社交圈之後，已不只佐酒陪侍，某些名妓的居所成了文士間集會的熱門地點，一如余懷，往往在李十娘居所舉辦詩文酒會，余懷認為：

余每有同人詩文之會，必主其家。每客用一精婢侍硯席、磨隃麋、蕪都梁、供茗果。暮則合樂酒宴，盡飲而散。然賓主秩然，不及於亂。¹²¹

在李十娘的居所舉行詩文之會，居所內有「長軒、老梅、梧桐、翠竹」的佈置令人感到環境幽雅，席間每一位與會文士都有精巧的婢女陪侍，文士所需用的文具亦是備妥名地出產的佳品。宴集間更備有精緻的飲食，一場精心設計佈置的詩文酒會，總是讓賓主皆歡而散。文人喜好宴集聚會，知名的名妓自然是每場宴集爭相邀約的對象，余懷描述了江南一帶宴集密集的現象：

當是時，江南侈靡。文酒之宴，紅妝與烏巾紫裘相間，座無媚娘不樂。尤艷顧家廚食，……，以故設筵眉樓者無虛日。¹²²

在宴集間，顧媚不僅在外貌上出眾、更是「通文史、善畫蘭」，時人都認為在才學上與前期的名妓馬守貞相當，在姿容上卻更為出色。因此，文士間的宴集自然少不了顧媚。此外，顧媚家的廚師廚藝精湛，在顧家舉行的文宴，文士進入顧家

¹²⁰ 關於明人品題妓女的討論。詳參毛文芳：《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，（台北：台灣學生書局，2001），頁 377-484。

¹²¹ 余懷：《板橋雜記》，頁 23。

¹²² 同前註，頁 30。

已如入「迷樓」，顧媚主持文宴、精緻的飲食，都一再地讓文士著迷。除了金陵舊院一帶熱衷文宴外，蘇州一帶亦如是：

吳閻潼梓門，有妓姓陸，頗有姿，性亦慧黠，名籍籍儕偶中，一時縉紳悉與妮。每召客爭致之，非陸不歡也。¹²³

蘇州一帶也盛行宴集有陸姓妓作陪。江南當時奢華的風氣，文士間文會宴集歡愉不墜，正好是江南一帶青樓發展至頂峰的時期。

晚明的金陵城秦淮河長板橋一帶，總是不難看見如是的景況：

每當夜涼入定，風清月朗，名士傾城，簪花約鬢，攜手閑行，憑欄徙倚。
124

名士與美姝相遇言歡，攜手漫步於長板橋一帶。而南京城的舊院與貢院僅僅隔著秦淮河，當文生赴金陵參加科考時，又是一場聲色歡會：

舊院與貢院遙對，僅隔一河，原為才子佳人而設。逢秋風桂子之年，四方應試者畢集。結駟連騎，選色徵歌。轉車子之喉，按陽阿之舞；院本之笙歌合奏，回舟之一水皆香。或邀旬日之歡，或訂百年之約。蒲桃架下，戲擲金錢；芍藥欄邊，閑拋玉馬。此平康之盛事，乃文戰之外篇。¹²⁵

三年一次的大科，考生聚集在南京城中，除了參與考試外，也不免涉足聲色場所尋歡。高中者藉此撫慰自己多年苦讀，得以光耀門楣，展開士宦之途。落榜者寄身歡場，藉歡場聲色之炫目，粉飾心中的不平與憤恨。晚明的妓院，展現了多樣貌的發展，尤其是院妓的經營模式，使得文士與名妓間，一來有相同的文藝品味

¹²³ (明)徐復祚：《花當閣叢談》，收於《筆記小說大觀》(第十六編，第二冊)，(台北：新興書局，1974)，頁45、總頁1261-1262。

¹²⁴ 余懷：《板橋雜記》，頁9。

¹²⁵ 同前註，頁13-14。

，二來更有專屬的空間，促進兩者之間的交誼。

小結

明代的娼妓制度，從明初實行的「官妓」制度，朱元璋倡建「十六樓」，歷經宣德年間「禁妓」，中晚明時期，江南一帶蓬勃雄厚的經濟實力，重新帶動了聲色事業的發展，尤其在金陵、揚州一帶，不乏各色流動的娼妓，穿梭在市街上。

擁有鉅資的商賈與引領時尚品味的文士，兩者是影響名妓能否成名的關鍵人物。文士的社交模式與聚會決定了妓女能否成名的關鍵。因此，進入文士的社交圈更成為妓女邁向成為的名妓終南捷徑。熟悉文士的語言、扮演文士的同好、學習文士雅好的藝文活動都是成為名妓所必備的重要條件。

名妓學習文士熟悉的詩文詩畫等才學外，身為妓女所要會的技藝亦是重要的課題。青樓的經營者（多為名妓的假母），在選擇名妓接待賓客及起居的活動基址時，「迴非塵境」的園林式空間成為了普遍的共識。在這種非現實的空間中，提供了隱匿、專屬的歸屬感。正因為身處在這種非現實的空間中，也讓文士在現實世界規範禮教壓抑的生活中，得以在此與名妓展開彼此之間的「情藝生活」。¹²⁶

¹²⁶ 所謂的「情藝生活」，王鴻泰認為「文人與妓女的互動過程中，在此過程中，情感世界的經營更具體化為一種特殊的生活型態。」關於妓院進入中晚明時期，所產生內在本質上的改變，王鴻泰如是歸結：「妓院從一個色情交易的場所，逐漸轉為經營『情感世界』的場域，而『情感世界』的經營由社會禮法邊緣地區，轉進於個人的生活領域，這個過程可以說是『情』在社會文化中作為一個新的文化範疇，成立與發展的過程。從一般妓女到『文人化』的妓女以至於『瘦馬』的出現，這整個過程就是一個社會文化發展的過程，也是一個『文化』與『社會』相互創造的過程。」詳參王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 290。

第三章 明傳奇中妓女形象論述

第一節 唐傳奇、元雜劇中的妓女形象概述

古代的文學作品中，早在漢代的樂府詩與六朝的詩歌中即有妓女形象的描述，此時期的妓女形象，大多為貴族間宴集時，出現於宴會場上的表演者與侑觴者，尚未呈現完整的人物形象。唐代的傳奇小說與長篇敘事詩，開啓了文學作品中描述妓女的完整形象與故事內容。尤其是唐傳奇小說中，〈遊仙窟〉、〈任氏傳〉、〈霍小玉傳〉、〈李娃傳〉等篇，分別突顯了唐傳奇小說中，文人勾勒作品中的妓女形象時，在妓女人物形貌、性格等面向上的關注。

其一，張文成的〈遊仙窟〉。

在〈遊仙窟〉中，作者以第一人稱的手法，描寫男主角在出使的過程中，忽遇崔氏高門女子五娘、十嫂，並與兩人有一段雲雨之情，作者更是將三人歡會的時間集中於一夜。整篇小說以駢文夾雜詩歌寫就，並且著重於奢華物質與男女情慾的摹寫。一夜歡會之中，男主角雖為享樂之主體，卻處於被動位置，任由眾女安排、主導，男主角置身其中，同時滿足了物質、肉體與精神上的欲望。在〈遊仙窟〉中，看到了唐傳奇對於傳統文學神女、仙鄉故事的繼承。此外，作者將狎妓經驗美化，以高門女子作為尋常妓女的掩飾，同時，藉此滿足男性內心深層的願望。

其二，沈既濟的〈任氏傳〉。

〈任氏傳〉這一篇小說中的女主角任氏，雖為長安教坊的娼女，卻是由狐精變化為人身的。任氏這一類的人物形象，多少反映了唐傳奇中保留六朝志怪小說的影子。任氏雖為狐精，卻是一位「完全人間化」的狐精。在小說中，任氏被塑造成勇於追求自己的愛情，且不羨富貴，全然忠貞於鄭生之女子。即使明知與鄭

生同赴任處會遭遇犬害，任氏仍毅然陪同。學者便認為「任氏作為一個感情專一的女子而受到讚揚，這正是塑造歌妓形象的一種常見模式。作品不過是以唐代流行的狐媚傳說為外殼，其題材與其他描寫歌妓生活的做類似。¹²⁷」

其三，蔣防的〈霍小玉傳〉。

在〈霍小玉傳〉中，霍小玉與士族文人李益相愛，李益在任官後，其母安排了盧氏女婚娶，背棄先前與霍小玉八年相聚之期約，霍小玉心懷憤恨而亡。霍小玉之死，可說是他對愛情深執無悔，以死殉其愛情幻想的滅亡。

其四，白行簡的〈李娃傳〉。

〈李娃傳〉中的李娃為長安娼女。滎陽生入京赴考時，遊東市遇見李娃，兩人互相意愛。後來，滎陽生床頭金盡，李娃與老鴇用計驅離滎陽生，滎陽生流落街頭，某一日，滎陽生乞食至李娃家門口，李娃見滎陽生之景況，遂決定幫助滎陽生照護病體，以俟康復後應試。後滎陽生中舉後，滎陽生之父得知，其子乃李娃所救，同意了兩人的婚姻。

唐人小說中的妓女形象，有著重於男女之情慾面向的描寫，亦有參雜了志怪小說小的色彩，將人物設定為妖精所幻化，較普遍的是，小說以士妓愛戀為主題，妓女大多是勇於追求愛情，並且深執不悔，只是唐代妓女普遍認知到，士妓愛情若遇到門第觀念的阻擋，往往難以有好結果出現。在唐人小說中，如李娃為正妻，有得以封為夫人者，實為少數之例。

元雜劇中，以妓女人物為主角的劇本，普遍以士妓愛戀為其搬演主題。劇中的妓女人物多以積極主動的形象，面對他所喜歡的對象。如〈紅梨花〉、〈曲江池〉、〈玉壺春〉等。當兩人愛戀過程中不論遭遇任何阻擾與破壞，都能不為任

¹²⁷ 謝思煒：〈唐宋文學中的人物形象及其演變〉，見於聶石樵主編：《古代文學中人物形象論稿》，（北京：北京師範大學出版社，2000），頁 92。

何因素所影響，堅貞守護愛情，予人堅貞守志的貞烈形象。值得注意的是，元雜劇中的妓女人物，一方面承襲唐傳奇中妓女及主動追求的形象，另一方面，也承襲了宋代筆記中，所記載貞烈的妓女形象，而在劇末結局的部分，也漸漸趨向於團圓封誥的方式，已和唐傳奇大多以悲劇結束的方式，有了顯著的差異。此外，元雜劇的妓女，普遍有從良情的冀願，學者便認為「元劇妓女這種良家婦女的自居傾向是與生俱來的，是表明它是根深蒂固的和內在的。妓女並非一種天生的職業，妓女並非天生下來就是妓女。他們在淪為妓女前，和一般女子一樣，都浸淫在男權文化為女性所規定的一整套貞節觀念中。他們不僅默認了男權文化對他們的統治，並且力圖按照男性社會的關規範把自己塑造成完全符合男性標準的『女性』。¹²⁸」

第二節 承衍自唐傳奇中的妓女人物

一、紅拂女：

(一) <虬髯客傳>中的紅拂女

<虬髯客傳>主要是描寫紅拂女不願久屈楊素府中為歌妓，見李靖英氣勃勃，乃奇才也，遂漏夜投奔李靖。兩人途中遇虬髯客，虬髯客之奇特不凡，有意稱霸一方，無奈見李世民天生本然之王者之相，遂東去另闢疆土。在<虬髯客傳>中紅拂女最為人稱道之形象為夜奔李靖，其描述為：

一妓有殊色，執紅拂，立於前，獨目公（按：李靖）。公既去，而執拂者臨軒指吏曰：「問去者處士第幾？住何處？」公具以對。妓誦而去。公歸逆旅。其夜五更初，忽聞叩門而聲低者，公起問焉。乃紫衣帶帽人，杖揭

¹²⁸ 張維娟：《元雜劇作家的女性意識》，（北京：中華書局，2007），頁 199。

一囊。公問誰？曰：「妾，楊家之紅拂妓也。」公遽延入。脫去衣帽，乃十八九佳麗人也。素面畫衣而拜。公驚達拜。曰：「妾侍楊司空久，閱天下之人多矣，無如公者。絲蘿非獨生，願託喬木，故來奔耳。」公曰：「楊司空權重京師，如何？」曰：「彼屍居餘氣不足畏也。諸妓知其無成，去者眾矣。彼亦不甚遂也。計之詳矣。幸無疑焉。」問其姓，曰：「張」。問其伯仲之次。曰：「最長。」觀其肌膚，儀狀，言詞，氣語，真天人也。¹²⁹

唐人小說中的紅拂女，是在楊素會見李靖時，隨侍在側。聽李靖向楊素進策，也偷偷注視著李靖，小說中更以「獨」字為修飾語，藉此強調紅拂女果真慧眼識英雄無誤。在紅拂女夜奔李靖前，小說中交代了一段巧妙的對話，即是紅拂女向小吏詢問李靖居處，這樣一來，紅拂不僅準確握了李靖的訊息，再來，也能使自己投靠李靖的心願，不被任何外在的因素阻擾。李靖見到紅拂女，心情是歡喜也是憂懼，然而，隨著紅拂女自言心志，表明願意追隨他的懇切，李靖開始觀察起紅拂女的言行舉止、容姿儀態，紅拂女真是佳人。

〈虬髯客傳〉中的主要人物並非是紅拂女，因此，將紅拂女形象之最特出行為：慧眼識人，夜奔李靖時的樣態勾勒出來。其中顯示了紅拂女具有膽識，能慧眼識人。唐人小說中的紅拂女俠女形象，也是歷來學者偏重探討的部分。¹³⁰

（二）《紅拂記》中的紅拂女

《紅拂記》為張鳳翼¹³¹所作，劇情大概本於唐人小說〈虬髯客傳〉，然而受

¹²⁹ (唐)杜光庭：〈虬髯客傳〉，見於汪辟疆編：《唐人傳奇小說》，(台北：文史哲出版社，1993)，頁 178-184。

¹³⁰ 劉強：《明清紅拂戲研究》，(蘭州：蘭州大學中國古代文學專業碩士論文，2007)，頁 1-3。

¹³¹ 張鳳翼，字伯起，號靈墟，別署冷然居士。長洲(金江蘇蘇州)人。生於明嘉靖六年(1527)，卒於萬曆四十一年(1613)。早歲工古文辭，與弟獻翼、燕翼並有才名，時人稱「三張」。嘉靖四十三年(1564)中舉，後四次會試均落第，乃絕意仕進。文學品格，獨邁時流，而恥於詩文字翰，結交貴人。自 54 歲後，以賣字佣書為生，歷 30 年。見於郭英德：《明清傳奇縱錄》，(石家莊：河北教育出版社，1997)，頁 61-71。

到傳奇體製中的「生旦家門」的影響，改由生扮李靖、旦扮紅拂女，形成兩條主要的情節發展線，原先唐人小說中著墨最深的虬髯客，倒是退居為次要角色，因此《紅拂記》是一部以李靖、紅拂女為第一主要情節線，復加樂昌公主夫婦為第二主要情節線的雙生雙旦傳奇劇作。在《紅拂記》中，紅拂女慧眼識人的形象，仍是描寫的重點外，其他面向的著墨也有所增添。以下具體分析紅拂女的形象：

（旦）奴家姓張，行一，世居東吳。避兵西來，因住在越府廊下，不幸父親亡過，就養育在越公府，纔得長成，便教歌舞，插金披綺，好不富貴。只是奴家情耽書史，性好兵符。每聞喚聲，好不耐煩也。……（旦）姐姐，你我終日選妓徵歌，隨行逐隊，如何是好？

【駐雲飛】繡幄瓊樓，選妓徵歌第一流。扇底眉頻皺，無處低紅袖休。脈脈歎淹留，年光拖逗，空有煉石奇材，誤落裙釵後。魂斷西風不自由，心事縈牽別樣愁。¹³²

紅拂女自報家門，說明其為東吳人士。避兵亂之禍，與父寄住越府廊下，不幸父亡，紅拂女被越府收養，在長成後，也被收為歌妓，每日傳歌排舞、娛樂權貴。喜歡讀覽書籍史冊、更愛閱讀兵書。對於這樣的生活樣態，紅拂渴望能夠從中解脫，不辜負自身所擁有的「煉石奇材」。在第七齣「張娘心許」中，紅拂女初見李靖，身分為楊府歌妓隨侍在楊司空之策的她，無有插話之立場，因此是：

（旦目生科）……（生外貼下，旦弔場云）院子，老爺著你問李秀才寓所何處。（內應云）在西明巷口第一家便是。（旦）知道了，待我自復老爺去。

【簇御林】看他言慷慨，貌偉然。信翩翩，美少年。私心願與諧姻眷，只是無媒怎通繾綣。我有計在此。且俄延，須教月下，成就這良緣。此事本當與陳美人說知，恐漏泄，不當穩便，且到其間，再作理會。¹³³

¹³²（明）張鳳翼：《紅拂記》，見於（明）毛晉編：《六十種曲》（第三冊），（北京：中華書局，1996），頁4、5。

正因為紅拂女此時只能靜默無語，作者以「旦目生科」提示演員須以目視的動作，傳達出紅拂女正在一旁觀察李靖的言行，待到眾人離去，紅拂女假託楊司空之名義得知李靖住所。心中已經逐步盤算著該如何進行下一步。【簇御林】一曲中，正是紅拂女在四下無人時，自剖心中所觀察到李靖的一舉一動，觸動了自己想與李靖為偶之夙願。計謀既定的他，卻仍是小心翼翼地進行著，即使是親如姐妹的陳美人，他也謹慎地不敢洩漏，深怕自己的心願，因此無法達成。是夜，紅拂女便喬裝離開楊府：

（旦紫衣紗帽上）自憐聰慧早知音，瞥見英豪意已深。俠氣自能通劍術，春情非是動琴心。奴家自從那秀才之後，不覺神魂飛動，我想起來，塵埋在此，分明是燕山劍老，滄海珠沈，怎得個出頭日子？若得絲蘿附喬木。日後夫榮妻貴，也不枉了我這雙識英雄的俊眼兒。如今夜闌人靜，打扮做打差官員的裝束，私奔他去。

【前腔】女中丈夫，不枉了女中丈夫。人中龍虎，正好配人中龍虎。¹³⁴

紅拂女逃開了讓人覺得必定「燕山劍老，滄海珠沈」的歌妓生活，憑藉著他那雙「識英雄的俊眼」，冀盼李靖是他終生所能依託俊拔挺然的喬木，自許「女中丈夫」的紅拂女，恰好匹配「人中龍虎」的李藥師。

結為夫妻後的李靖與紅拂女，李靖有意發展仕途，遂投靠李世民，開始了李靖追尋功名的歷程。同時，紅拂女便留守家園，靜待夫婿榮歸。在兵荒馬亂的世代，紅拂女也面臨了所居住的京城，被亂竄賊兵攻破，紅拂女無可奈何下，必須逃離京師，在第二十五齣「競避兵燹」便述及：

【縷縷金】（旦）玉筋落，翠娥愁。出門思避難，欲誰投。無奈弓鞋窄，

¹³³ 張鳳翼：《紅拂記》，頁 13。

¹³⁴ 張鳳翼：《紅拂記》，頁 16、17。

行行落後。悔教夫婿覓封侯，孤身怎奔走。

奴家自別良人，且喜安居無事，不想薛仁杲作亂，打破京城，人民奔散，只得**毀妝**，混在眾人之內，奔出鄉去，再作道理。¹³⁵

曲文中，傳達了紅拂女獨自一人避難的窘狀，擁有姣好形貌的他，在離京前，先得「毀妝」，如是一來，混跡人群之中時，才不會特立於人群中，使自身遭受危害。紅拂女逃難避禍的過程，亦是和劇中另一條情節線結合交會的過程，途中，紅拂女會遇到昔日女伴樂昌公主，而後，一起留守家園，等待贏得勝戰歸來的夫婿。

在唐人小說中的紅拂女，著墨於慧眼識人的形象塑造，表現紅拂女亦俠亦慧的形象。而在明傳奇中，前半保留了唐小說中慧眼識人的形象，後半生旦分離後，紅拂女則因逢禍亂，毀妝避亂，途中遇樂昌公主，避亂於樂昌公主居處，當紅拂女的身分轉變時，紅拂女也變成了一名等待良人凱旋而歸的女子。

二、李亞仙：

（一）〈李娃傳〉中的李娃

白行簡所撰的〈李娃傳〉，是最初完整呈現李娃形象的文本。在〈李娃傳〉中的李娃，是一位閱人無數的娼家女子，雖然與滎陽生有所意愛，卻也還是與鴇母用倒宅計將滎陽生趕出，使之流落街頭，直到滎陽生因行乞遭父猛打將死之際，李娃又蒙生不捨之心，自贖己身，搭救滎陽生，幫助滎陽生取得功名。後因李娃搭救之功，其父准許兩人結為夫妻。白行簡在〈李娃傳〉中，將李娃性格上

¹³⁵ 張鳳翼：《紅拂記》，頁 51。

的多元複雜刻畫得極細緻。

（二）〈曲江池〉中的李亞仙

石君寶所撰的〈曲江池〉雜劇，其劇情大概雷同於〈李娃傳〉。在第一折中，李亞仙與義妹劉桃花同遊曲江，遇到上京應試的鄭元和，鄭元和見李亞仙貌美，於是故作三墜鞭，藉機窺看李亞仙，李亞仙亦察覺鄭元和對其有意，於是主邀請鄭元和同席，兩人彼此意愛。在第二折中，鄭元和床頭金盡，被鴇母趕出院去，流落街頭為乞丐，李亞仙也不再接客，鴇母於是想讓李亞仙知道鄭元和的窘況，放棄鄭元和。後來其父聞知鄭元和為丐之事，盛怒之下棒打鄭元和幾盡斷氣，李亞仙得知，十分不捨，想要解救鄭元和，卻又被鴇母硬生生拖回妓院。在的三折中，李亞仙自贖己身，堅心搭救鄭元和，並幫助他考取功名。在第四折中，鄭元和考取功名，與李亞仙同赴任所，上屬恰為其父，鄭元和因父之狠心毒打，不願意認親，後因李亞仙居中協調，才得以父子團聚。

〈曲江池〉雜劇中的李亞仙，已不似〈李娃傳〉中的李娃，既對滎陽生有意愛，卻又與鴇母同施倒宅計設局趕走滎陽生。雜劇中的李亞仙，面對心中意愛的對象，主動而大方地邀請他同席，而在鴇母設計將鄭生趕出院中之際，已經爲了鄭生不願再接其他恩客，又聞鄭生遭父毒打，更是自贖己身，決心搭救鄭生，雜劇中的李亞仙，不再是道德上的虧欠感與情愛交織的促使下，使他搭救鄭生，石君寶已經試著將李亞仙的性格單純化，使雜劇中的李亞仙，單純爲了情感的追求，產生了搭救鄭生的行爲。

（三）《繡襦記》中的李亞仙

《繡襦記》之作者，無法確知爲何人。劇情大概是敘述唐代滎陽高門子弟鄭元和，赴京趕考，途中過鳴珂巷，見長安名妓李亞仙，詐墜鞭，不忍離去。於是偕友登門拜訪，遂與亞仙相好，忘卻原爲赴京趕考一事。不逾年，床頭金盡，鴇

母設計趕走鄭元和，鄭元和流落市集為丐。其父聞之，亂棒重重責打，鄭元和遍體重傷。李亞仙憐而憫之，堅貞立志脫籍風月場，守護鄭元和病身，並督勉其用功課書，以期得中金榜。二人在鄭元和任官後，其父鄭儋感念李亞仙之德，允諾兩人結為佳偶。以下具體分析李亞仙的形象：

（貼）老身李大媽是也。本係劍南人氏，不幸夫主早亡，失身塵釜，流寓長安。有箇親生女兒，年方二八，小字亞仙。生得如花似玉，詩詞書畫、吹彈歌舞、針指女工，無所不通。所交接者，皆貴戚豪族，愚夫俗子，不敢往來。¹³⁶

（旦）自慚陋質，而獲寵名公。身雖墮於風塵，而心每懸於霄漢，未知何日得遂從良之願。（小旦）姐姐只說從良，從良有甚好處。（旦）從了良，了我一生之事，怎麼不好。（小旦）姐姐有子弟取到家去，大老婆喫醋撚酸，你要高高不得，要低低不得，那時節要出來就難了。（旦）嫁到人家去，大小自有名分，我盡做小的道理，就是了當。（小旦）了當。了當。我幾曾見唱的老婆嫁人，有箇了當。（旦）不要胡說，取針線箱來，待我繡個羅襦來穿。（小旦）我們這樣人家，不畊而食，不蠶而衣，你有如此香肌，怕沒有人做錦繡衣服與你穿，自去繡羅襦。（旦）銀箏，你曉得甚麼。古之王后，尚且親織玄紘。我是煙花，豈可不事女工。（小旦）待我去取，針線箱在此。¹³⁷

在第四齣「厭習風塵」中，作者先藉李亞仙母親之口，描述了李亞仙除了姿容嬌美外，精通「詩詞書畫、吹彈歌舞、針指女工」，因而深得長安權貴喜愛。李亞仙一登場，便提及自己雖得名士寵愛，從良才是最渴望完成的宿願。銀箏與李亞仙對於從良之見，意見不一。李亞仙認為，只要謹守本分便行得通。李大媽先前言道，李亞仙精通「針指女工」，李亞仙果然喚銀箏取針線箱，親繡羅襦。更認

¹³⁶（明）無名氏：《繡襦記》，見於（明）毛晉編：《六十種曲》（第七冊），（北京：中華書局，1996），頁7。

¹³⁷（明）無名氏：《繡襦記》，頁8。

爲自己雖是煙花，亦須事女工。

鄭元和自從入李亞仙家門後，不逾一年，赴考時所攜之盤纏俱以權充床頭金耗費幾盡。在第十三齣「鴿姨誇機」中，李大媽姐姐賈二媽來訪，賈二媽知道李亞仙正與鄭元和這一多金公子相好，於是李大媽和賈二媽頻頻勸李亞仙多下功夫，使鄭元和拿出更多金錢相資。李亞仙卻在言談間先後三次言道「他是箇讀書的老實人」、「他是箇志誠君子」、「鄭相公是箇讀書君子」，一再跟賈二媽強調，鄭元和不是箇虛花子弟，不能如此對他。在第十五齣「套促纏頭」中，李大媽想要用計趕走鄭元和時，李亞仙得知後，勸告李大媽「君子愛財，取之有道。財誰不愛，也要顧些仁義。¹³⁸」在第二十齣「生拆鴛鴦」中，李亞仙得知母親謊稱生病，實在是要趕走鄭元和。李亞仙復又勸告其母「娘。雖則我門戶人家。也要顧些仁義，惜些廉恥。¹³⁹」李亞仙之勸告，李大媽非但不聽，更是一再地逼迫李亞仙接客，李亞仙自白：

【前腔】堅貞。立志脫風塵。

【前腔】青樓懶再登，空閨守貞靜。鎮把重門掩，自許塵心洗淨也。¹⁴⁰

李亞仙下定了決心，從此堅貞守志，脫離風塵生活。他本以爲鄭元合會回鄉去，與家人團聚。卻沒料到，在一個大雪紛飛的夜晚，聽到丐兒唱歌，那歌聲正是鄭元所唱。看到他「肌肉盡消，病骨冷難熬」的模樣，亦無「遮身破襖」的窘況，李亞仙十分懊惱，自己讓一位青年俊少淪落至此，他下定決心要幫助鄭元和，遂向其母曉以大義：

（旦）娘，聽兒告稟：他乃是宦家子弟也。昔日驅高車、持金裝，至孩兒家，不逾年而蕩盡。你與賈二媽互設詭計，捨而逐之，殆非人行。令其失

¹³⁸（明）無名氏：《繡襦記》，頁 41。

¹³⁹（明）無名氏：《繡襦記》，頁 55。

¹⁴⁰（明）無名氏：《繡襦記》，頁 68。

志，不得齒於人倫。父子之道天性也，使其情絕，殺而棄之。又因蹟若此，天下之人，盡知為孩兒所害也。況此子親戚滿朝，一旦，當權者熟察其本末，禍將及矣。況欺天負人，鬼神不佑。待自貽其殃耳。請細思之。……孩兒今年已二十歲矣。計其資，不啻值千金，今娘年六十有餘。願計二十年衣食之用以贖身。當與此子別居，所居非遙，晨昏得以溫請，兒願足矣。

141

李亞仙巨細靡遺地將情勢分析與其母知曉，一方面，使其母知道，之前的行為實屬不義之舉，另一方面，半提醒半警告地要母親認清，鄭元和終究是高門之後，那天，其族親要上門討公道，不是我們可以能夠應付的。李亞仙雖為娼妓，亦不喜歡母親的諸多行為，雖以母別居，所擇地點卻不遠，還是能晨昏問安，關心母親的，足以李亞仙之孝心。

李亞仙細心照料鄭元和之病體，並勉其勤奮課業，準備科考。待鄭元和授官任職，皇帝之聖諭正面肯定李亞仙之美德：

成都參軍鄭元和妻李氏，本係鳴珂妓女，乃能剔目毀容，勸夫勉學，卒底於成，雖古先烈女，不能逾也。……李氏狎邪而白堅貞之志，波靡而立中行，是則尤人所難者也。豈非秉彝之美，有不間耶。¹⁴²

雖是一名教坊女子，卻能做到「勸夫勉學」，使夫婿得以功成名就。隨身處在狎邪的環境中，卻依然堅貞守志，端正己行，更屬難得行為，這一切的表現，都是隨順人心、堅守常道的具體表現。

¹⁴¹ (明)無名氏：《繡襦記》，頁 89。

¹⁴² (明)無名氏：《繡襦記》，頁 111。

第三節 承衍自宋元筆記、元雜劇的妓女人物

一、焦桂英：

《焚香記》為王玉峰¹⁴³的作品。劇情大概前半是敘寫書生王魁在寒微時，遇到青樓妓女敷桂英，敷桂英見其相貌不凡，遂以身許之，並助資王魁讀書，中後半段的情節演變，隨著時代的不同，編劇者往往有所異動、增添。據學者之歸結認為「王魁和桂英的故事，是按照兩種截然相反的結局搬上舞台的：一是忠實於民間傳說，揭露王魁喜新厭舊和忘恩負義的醜惡本質，歌頌敷桂英至死不屈的復仇精神；另是替王魁翻案，將他改寫成『辭婚守義』的正人君子，而把批判的矛頭指向從中搗亂的小人，最後以大團圓結束。¹⁴⁴」王玉峰所做之《焚香記》，即是對南戲中「王魁負心」形象之翻案戲¹⁴⁵。因此，敷桂英的形象亦會有所更動，以下具體分析敷桂英的形象：

寂寂幽閨獨掩門，不綠春色怕黃昏。傷心最是三更夢，枝上啼鴉枕上痕。
奴家敷氏，小字桂英，出自名家，頗之詩禮。不幸父母雙亡，別無兄弟，囊篋蕭然，衣棺無措。奴家豈惜微軀，忍將父母暴露，只得央媒賣身津送。却過繼在鳴珂巷謝家為女，不料他是煙花門戶，其時驚惶痛切，竟無脫身之計。可憐猛然思起窗下詩書，閨中針指，恍如春夢，好生傷感人也。¹⁴⁶

在第三齣「閨歎」中，敷桂英交代其出身，原為名家之女，無奈父母雙雙身亡，一來無有兄弟依持門戶，二來身無分銀得葬雙親。因此自賣自身，得銀埋葬雙親。

¹⁴³ 王玉峰，松江（今屬上海）人。生平不詳。所撰傳奇《焚香記》，今存。見於郭英德：《明清傳奇縱錄》，頁 250-252。

¹⁴⁴ 吳書蔭：〈《焚香記》前言〉，見於（明）王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，（北京：中華書局，1989），頁 1。關於王魁之研究，詳見吳儀鳳：《王魁故事研究》，（中壢：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，1995）。劉恒：《「王魁負心」考論》，（曲阜：曲阜師範大學中國古代文學專業碩士論文，2006）。

¹⁴⁵ 關於宋元南曲戲文中的婚變戲，至明代文人之手筆紛紛翻案，重新將之定位於團圓封誥的結局，其中的變化歷程與根由。詳參俞為民：〈宋元的婚變戲與明代的翻案戲〉，見於俞為民：《宋元南戲考論》，（台北：台灣商務印書館，1994），頁 39-58。

¹⁴⁶ （明）王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁 5。

敷桂英意想不到的，自己竟被賣入煙花門戶。身為「宦家之女」的敷桂英，面對身分的轉變，舊時「窗下詩書，閨中針指」之回憶，讓他更想解開鎖住自身的「青樓鎖」。

落第的書生王魁，聽聞友人談起，鳴珂巷中，有一個「姿容殊麗，德性閑淑」之女子，有意造訪。王魁就在謝公的作主下，與敷桂英成婚。婚後，王魁在謝媽媽的催促下赴試。赴試前，王魁與敷桂英就在海神廟前祈願設誓，其二人言道：

（拜介，同白）暮雨朝雲意正濃，那堪分袂各西東。此生但願同魚鳥，入地登天厄亦從。

（旦跪）海神爺，奴家姓敷名桂英，年方二十歲，正月十五日子時生。自與王魁結為夫婦，死生患難，誓不改節！有渝此盟，乞賜勾提，永沉苦海，以違謝夫之罪。

（生跪）海神爺，小生姓王名魁，年方二十五歲，九月初三日亥時生。自與桂英結為夫婦，死生患難，誓不再娶！有渝此盟，乞賜勾提，永墮刀山，以謝負妻之罪。

【鬪黑麻】（生、旦合）各守堅心，但願白頭似新。¹⁴⁷

王魁與敷桂英在海神廟設誓之後，王魁便赴京應試。獨留敷桂英仍在謝家，謝媽媽時時逼迫敷桂英改嫁，敷桂英堅貞不從。在第十四齣「立志」中，他便向謝公小妾言道：

【香柳娘】（旦）我是公卿的女兒，不幸雙親連喪，為資財，身陷煙花門巷。

¹⁴⁷（明）王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁 23-24。

【前腔】（占）似你堅貞可嘉，正是女人風範。¹⁴⁸

敷桂英認為，自己乃是宦家之女，雖是為埋葬雙親而誤入煙花門戶，堅貞守志之心卻不可移改。敷桂英堅定認為「婦節不可毀、夫義不可忘」，一接到王魁寄來的書信，不疑有他地便認定王魁負心，殊不知書信已經小人動了手腳。敷桂英誤以為王魁負心，自己堅心守志皆成幻影，便將滿腔苦楚陳情於海神爺，訴苦之後，無依無助的敷桂英，選擇在海神廟自我了斷。敷桂英為鬼魂，仍想向海神爺訴苦，為何他敷桂英，謝媽媽逼其改嫁金壘，為了王魁，他抵死不從。而王魁卻負妻再娶新歡。海神爺勾來王魁魂魄，王魁辨曰：

（生）念王魁曾讀詩書，頗諳禮義，豈不知結髮之恩不可忘，再妻之條不可犯。

（生）王魁寄來的是家書，並不是休書。

（外）王魁守義，貴不易妻；桂英堅志，死不改節，懿德可嘉，爵祿宜永，與他再世夫妻完聚。差鬼兵各自送回陽世。¹⁴⁹

原來，王魁為堅誓而辭婚，是家書而非休書，一切都是金壘竄改，演成這場誤會。海神爺，念在「王魁守義，桂英堅志」，准許二人還陽再續前緣。

《焚香記》中的敷桂英，仍是以妓女的身分出現，在落入煙花門戶之前，他實為知書達禮的宦家之女，只因父母雙亡，不得以賣身葬親。在第三齣「閨歎」、第十四齣「立志」、第二十四齣「搆禍」中，或自嘆身世飄零，或遇人詢問，或遇危急之際，皆重複認定自己實為「宦家之女」之身分，對於熟悉禮儀規範的敷桂英來說，堅貞守志是生命中最該堅持的原則，那怕是得以死捍衛，亦堅心不移。

¹⁴⁸（明）王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁 34。

¹⁴⁹（明）王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁 74-75。

二、謝素秋：

（一）〈紅梨花〉中的謝金蓮

〈紅梨花〉是元人張壽卿的作品¹⁵⁰。劇敘洛陽太守趙汝州與妓女謝金蓮愛戀的故事。在第一折中，趙汝州的友人劉公弼收到其來信，信中提及有意拜訪謝金蓮，劉公弼得知謝金蓮為上廳行首，遂要奴僕告知趙汝州，謝金蓮已嫁人，又要謝金蓮隱瞞自己真實的身分，假以王同知千金的身分與趙汝州相見，果然，兩人相見定情。在第二折中，則敘述兩人再次相會，在花園中纏綿繾綣，直到老嫗出現，將謝金蓮帶回。在第三折中，正旦改扮賣花三婆上場，賣花三婆在太守花園中摘花時，遇到趙汝州，在兩人言談之間，讓趙汝州誤以為前些日子所碰到的謝金蓮，實則是王同知女兒的鬼魂，嚇得趙汝州趕緊赴京取應。在第四折中，趙汝州得中狀元，恰為劉公弼之屬官，劉公弼在宴集中始道出，擔心趙汝州迷戀女色誤了科舉功名一事，遂令謝金蓮假扮王同知女兒、花婆謊說鬼魂之說事由，後為謝金蓮除籍從良，成就兩人一段佳緣。

（二）《紅梨記》中的謝素秋

《紅梨記》是徐復祚¹⁵¹的作品。劇本中時時點出「男中趙伯疇，女中謝素秋。¹⁵²」二句。如是醒目的句子讓人確信，在劇中人物所處的環境中，趙、謝二人實為男女人群中之佼佼者，一般民眾才流傳此說。而趙伯疇亦時時聞聽此說，心中甚感好奇和他並峙的謝素秋，興起了探訪謝素秋的念頭。然而，三番兩次前去，

¹⁵⁰ （元）張壽卿：〈謝金蓮詩酒紅梨花〉，見於王季思主編：《全元戲曲》（第三冊），（北京：人民文學出版社，1999），頁 324-346。

¹⁵¹ 徐復祚，原名篤儒，字陽初，又字訥川，號謨竹，別署陽初子、三家村老、琴川逸士等。常熟（今屬江蘇）人。生於明嘉靖三十九年（1560），卒年約在崇禎三年（1630）頃。諸生，博學能詩。萬曆四年（1576）起，屢試不第，遂杜門著述，不求諧世。著有《三家村老委談》。尤工詞曲，張鳳翼為其妻之世父，往往就受曲學指導。所撰戲曲九種。其中雜劇 3 種：《一文錢》，今存；《梧桐雨》、《鬧中牟》，已佚。傳奇六種：《霄光記》、《紅梨記》、《投梭記》，今存；《題塔記》、《雪樵記》、《祝髮記》，已佚。散曲集有《徐陽初小令》。見於郭英德：《明清傳奇縱錄》，頁 210-216。

¹⁵² （明）徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，頁 3。

謝素秋皆外出赴約。遂命僕人送來書信與趙伯疇。在第二齣「詩邀」中，謝素秋所寄之書信以詩言志、以詩致歉，而趙伯疇見詩欣喜道：

（生喜介）孟博兄，你說風塵中人，我說佳人定愛才子，今卻如何？快取書來。（拆書介）原來是一首詩。

綺窗閑瑣去看花，辜負郎君白鼻騮。
悵悵欲知深幾許，碧雲重疊暮山斜。

孟博兄，天下有這樣一個女子，怎教小弟不想。（外）詩思倒也清新，明日同去便了。（丑）小人就要回俺姐姐，就求相公回書。。（外）伯疇，你也做一絕答他如何？（生）小弟正欲如此。（作寫介）

主人應悵客空還，寄與封書有淚斑。
但得卷菴心不死，碧雲能隔幾重山。¹⁵³

趙伯疇讀信後，深能體知謝素秋之歉意，以及他身在青樓之無奈。同時，他在答詩中述及，即使阻隔重重，依然懷抱著相見的希望。然而，謝素秋卻因得罪權貴，而被權貴幽禁。在第三齣「豪宴」中，其自剖心志云：

【前腔】（旦）念青樓寄身，念青樓寄身。柳腰桃嫩，生憎羅綺煙花陣。
怪雙蛾屢嘖。怪雙蛾屢嘖。處處落花痕，年年送春恨。¹⁵⁴

謝素秋不甘被幽禁，而自嘆身在青樓中的自己，雖然容貌姣好，卻誤入煙花陣，只能如同滿地落花，心中無限的春恨無聲墜地。看管謝素秋的老婢——花婆，不明白謝素秋何以拒絕他家主人？規勸謝素秋要及早從良，莫貪戀煙花生活。謝素秋那裡是貪戀煙花生活，他心中以為：

¹⁵³ （明）徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，頁4。

¹⁵⁴ （明）徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，頁8。

【漁家傲】(旦)我豈戀換羽移宮，奈女蘿怎依孤松？就是我輩從良，須要擇人而事。(老旦)若要擇人，那裏有我老爺這樣的對頭？(旦低)咳，花婆花婆，他只是俗子村夫，難管領秋月春風。(背介)早上差伴頭去約趙伯疇，他有詩來，約我明日相會。誰想會監禁在此，多分又成虛話了。看他詩中字字芳心懂，怎割捨風流業種？男中趙伯疇，女中謝素秋。不知向來何故有此言語？想我兩人，才貌相同，故教人作誦。只愁緣分淺，到底成空。¹⁵⁵

謝素秋認為，自己雖是妓女之身分，然而「我輩從良，須要擇人而事。」煙花陣的生活已讓人煩厭，若是決定從良，更是要仔細斟酌，而不是爲了從良，草率任意擇人而嫁。「女中謝素秋」不要俗子村夫，他們不懂得享受生活、吟詠詩作之樂趣。只有與自己「才貌相同」之人，方能體知其芳心所思。謝素秋在歷經小人阻擾後，適逢趙伯疇友人錢濟之搭救，錢濟之有意促成兩人姻緣，卻不知謝素秋心志如何。於是第十五齣「試心」中，錢濟之請他的夫人，到西園中，探問謝素秋之心志，謝素秋如是堅定地回答：

【繡帶兒】(旦)煙霞性自矜幽雅，風塵厭殺繁華。休題起阱子弟勾欄，亦何心賣笑琵琶。

【前腔換頭】(老旦)他說道怪的是熱鬧喧嘩，喜的是清淨瀟灑。

謝素秋向錢夫人說起，雖身處青樓歡場中，卻能保有幽靜嫺雅的儀態，絕非是隨子弟鼓舞而恣意奔淫之輩。花婆亦向夫人證明，謝素秋心中所願確是「清淨瀟灑」之境地。夫人又問及他對趙伯疇是否真心，謝素秋自陳己見：

【前腔】(旦)人之相知，貴相知心，那在見面！相思只為詩一札，這情意豈容千罷！¹⁵⁶

¹⁵⁵ (明)徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，頁 11。

¹⁵⁶ (明)徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，頁 38-39。

謝素秋不曾與趙伯疇會面，單憑詩札，即以認定對方，並爲了能圓了此情，不辭艱辛。在第二十六齣「閨慮」中，錢濟之得知謝素秋之心志後，便請夫人轉告謝素秋移居西衙：

素娘，老爺因趙解元赴選，恐怕西園冷落，教奴家請你進來西衙同住，專待解元喜信。老爺又與你除了樂籍名字，造成一宗從良文卷，解元得意回來，就與你完成好事。¹⁵⁷

謝素秋得以從此落籍爲良家人，待得趙伯疇中舉榮歸，兩人即可印證「始信卷旆心不死，夙世姻緣今世招¹⁵⁸」之心願。

在〈紅梨花〉雜劇中，謝金蓮是一位主動追求愛情的女子，和趙汝州一見鍾情後，趙汝州誤信花婆之言，以爲謝金蓮是鬼魂，嚇得趕緊進京赴試，趙生匆匆離去後，謝金蓮則對他思念不已，如是自嘆：

【雙調·新水令】這紅梨花依舊艷陽天，則不見那生之面。往常我樽前歌宛轉，席上舞踟躕，生疏了品竹調絃，不承望侍歡宴。¹⁵⁹

謝金蓮爲了心中思念的趙汝州，對於日常熟悉的歌舞都有倦怠，並且不愛承應歡宴。張壽卿將謝金蓮塑造成一位追求愛情，並對情人思念不已的女子。而在《紅梨記》中，謝素秋與趙汝州兩人各聞彼此並稱之名號，因而心生愛慕。兩人直到整部劇作的中後半部，作者才敘寫兩者初次會面，若從謝素秋的情節發展線來看，謝素秋渴望從良、爲情堅貞守志的形象，已不同於〈紅梨花〉雜劇中的謝金蓮。

¹⁵⁷ (明)徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，頁 71-72。

¹⁵⁸ (明)徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，頁 84。

¹⁵⁹ (元)張壽卿：〈謝金蓮詩酒紅梨花〉，見於王季思主編：《全元戲曲》(第三冊)，頁 343。

第四節 明人再創、虛構的妓女人物

一、梁紅玉：

《雙烈記》是張四維¹⁶⁰之作品，劇情大概本事於《宋史》中的〈韓世忠傳〉。主要之敘述為韓世忠與夫人梁紅玉一起奮勇對抗金兵，守衛疆土之忠勇義舉。那麼，明傳奇中的《雙烈記》，是如何塑造梁紅玉最初的形象呢？以下具體分析梁紅玉的形象：

（老旦扮老鴛上）老身梁氏，東京教坊人也。隨駕南渡，僑居京口。親生一女，小字紅玉。真個蓮臉星眸、蛾眉蟬鬢、窈窕身軀、溫柔性情，最善吹彈歌舞，更精翰墨丹青，一時豪貴英賢爭賞，無論京都遠近馳名。只是我那女兒，別是一般行徑，全非門戶心情，不肯迎人接客，只願裙布荆釵。

（旦上）奴家梁氏，小字紅玉。父亡母在，占籍教坊，東京人也。誰憐身世漂蓬，每漬素綃有泪。自恨烟花墮落，欲憑紅葉無媒，但見重重舊恨斜陽外，隱隱新愁細雨中。

【祝英臺】墮烟花心自苦，幽恨幾時消。須教，早從良裙布荆釵，未許迎奸翰笑。這身軀，怎肯隨人顛倒。¹⁶¹

在第三齣「引狎」中，梁紅玉的才貌先藉梁母之口說出，其母形容梁紅玉在外貌上是面容姣好的窈窕女子，性情溫柔，而身為妓女必須具備的諸項才藝，更是無一不通。更令人稱羨的是，書畫亦難不倒梁紅玉。唯一讓梁母擔憂的是，梁紅玉

¹⁶⁰ 張四維，字治卿，號午山，別署五山秀才。元城（今河北大名縣）人，僑寓金陵（今將江蘇南京市）。生平事蹟未詳。嘗與陳所聞與曲相贈答。散曲有《溪上閑情集》。所撰傳奇二種，《雙烈記》，今存；《章臺柳》，已佚。見於郭英德：《明清傳奇縱錄》，頁 79-81。

¹⁶¹ （明）張四維：《雙烈記》，見於（明）毛晉編：《六十種曲》（第十冊），（北京：中華書局，1996），頁 6、9。

的心性不像一般娼妓，不肯過著迎新送舊的生活，唯一心願竟是穿著布衣，做一名平凡的女子，這有違了娼家的生活型態。其次，梁紅玉自嘆身世漂蓬、墮入烟花，他不願過著「迎奸輸笑、身軀隨人顛倒」的娼門生活。

古代的官妓，縱使不願接客賣身，但面對政府所訂下之「應官身」規定，官妓必須遵守應諾，若不從者，官府得以依律懲處。在第十齣「勉承」中，梁紅玉即使百般不願，也得及早動身前往官府應官身。梁紅玉云：

（旦）今日正月初一日，該去府中賀朔。這官身如何不早去！

【前腔】官身催併，聽得道官身催併。心寒肉顫驚，論從來婦女，不出門庭。羞殺我賤身軀如浪梗，薄命已生成。心中自不平，任酒醉銀箏，花滿蓬瀛。那裏是我終身歸落境。¹⁶²

在前往官府應官身的途中，梁紅玉卻又不免感嘆，婦女當該是大門不出、二門不邁的？怎麼會像他這般，薄命飄零，無所依靠。早到官府的梁紅玉，稍在官府廊下等候之際，梁紅玉突遇了怪事：

（旦上）早到府前，且到廊廡下少坐片時。（做驚見科）

【太師引】自驚慌。何物猙獰狀，詭得我神魂蕩漾。聽鼾鼾似嘯風聲，急抽身走出門房，戰篤速偷睛凝望，分明是班子山君模樣。心中想，這裏是府廊，那裏有南山白額獸中王。

（眾看驚科，未喊）一個人，怎麼說是虎？（旦背云）我恰纔得仔細分明是虎，怎麼如今是人？¹⁶³

¹⁶² 張四維：《雙烈記》，頁 26、27。

¹⁶³ 張四維：《雙烈記》，頁 28、29。

第十一齣「奇遇」中，梁紅玉在官府的廊廡下發現了，怎麼會有老虎睡在此地呢？他驚慌向眾人呼喊，眾人趕至，卻只看一名少年睡在廊廡下，並不是老虎，梁紅玉仍是半信半疑地認為，剛剛明明看見老虎，怎麼突然間變成人？他走向前去詢問少年，原來他是前來投軍從戎的韓世忠，梁紅玉見到了韓世忠之後，與之交談後，他心裡思慮著：

【前腔】（旦）他言辭雄爽，轉雙眸流電光，虎頭燕額封侯相，將來豈是尋常。奴家趁此寒微之時，與他結為夫婦，後來庶幾有托。¹⁶⁴

梁紅玉觀察了韓世忠的談吐、相貌後確知，韓世忠絕非尋常閒人，日後必定有所成就。因而，他決定在韓世忠仍是寒微之人，自主嫁與他為妻，日後得有所憑託。於是向其母說明堅決嫁與韓世忠為妻之決心。梁母認為不妥，理當梁紅玉匹配「貴客豪門」，而不是下嫁「窮軍」少年郎。梁紅玉將其在官府所見告訴梁母，並且引例確證：

（旦）我想來當初漢高祖在芒碭山中，所居之地，有雲氣在上。劉知遠微時，五色蛇鑽他七竅。帝王將相，俱有靈異。想是他元神今自夢中還。此人甚非凡類，異日必然拜將封侯。……我一雙眼睛頗知好歹，此人日後非王即侯，決不是常人，我一心要嫁他。¹⁶⁵

梁紅玉引漢高祖劉邦與劉知遠為例說明，兩人在寒微時，時有異象出現。同理可知，當日梁紅玉所看見的虎形，必是韓世忠於睡夢間出竅的元神。對照於古代英雄發跡變泰之異象，梁紅玉自信其雙眼識人無誤，必定要嫁韓世忠為妻。梁母雖然諸般不認同，卻在梁紅玉堅持下應允。不過，梁母雖表面答應兩人成婚，卻在暗中另有打算，欲趁梁紅玉赴南海燒香還願時，藉機設計趕走韓世忠。

（旦）我今為良家婦，志願足矣。曾許下南海香願，滿月後行。¹⁶⁶

¹⁶⁴ 張四維：《雙烈記》，頁 30。

¹⁶⁵ 張四維：《雙烈記》，頁 32。

（旦）豈不聞一與之醮，終身不改。賤妾雖路柳牆花，自知非雲情水性。官人此去，富貴到手，別娶名門，妾一聞知，有死而已。¹⁶⁷

當梁紅玉赴南海燒香還願時，感念菩薩讓他夙願達成。而在家中，梁母卻設計想讓韓世忠離去，不甘受辱的韓世忠憤然離去，恰遇自南海歸來的梁紅玉。梁紅玉知道了母親的計謀後，向韓世忠表明他並無二心，如若韓世忠另娶他人，梁紅玉過去雖如「路柳牆花」般之教坊子弟，亦不惜以死殉節明志。

韓世忠得知梁紅玉堅貞以待之心後，辭別妻子，投身軍伍中，並且極迅捷地建立戰功，獲得了任官的機會。同時，在第十九齣「得嗣」中，梁紅玉喜誕麟兒，並且遵從古人婦訓，得子後為夫納妾。此時的梁紅玉，已從感嘆身世飄零的娼門女子，變成了嫻熟閨門禮範的賢德婦女。此外，梁紅玉面對國難當前之際，雖是女流之身卻想貢獻己力，報效國家。於第三十二齣「魯困」中，迎戰金兀朮於長江的那一場水戰，梁紅玉親上戰場督軍，調度兵馬，梁紅玉云：

（旦）妾親執桴鼓，大小三軍，不許輕退，違令者以軍法從事。

【東甌令】傳吾令把帆，力戰乘風為上策。催征戰鼓奴親掌。當速擣巢穴，滅胡興宋這功業，應在此時節。……（旦擂鼓、兩軍相衝）¹⁶⁸

梁紅玉在江邊擂鼓之舉，深深撼動軍心，激舞士氣，將金兀朮的大軍擊退。此時的韓世忠，卻不打算趁勝追擊，而梁紅玉認為機不可失，於是進言勸諫其夫婿

（旦）相公。吾聞智者不倍時而棄利，勇士不怯死而減名，忠臣不先身而後君。今相公黃金橫帶，騁于江淮之間，不顧君上之難，非忠也。手握重

¹⁶⁶ 張四維：《雙烈記》，頁 35。

¹⁶⁷ 張四維：《雙烈記》，頁 41。

¹⁶⁸ 張四維：《雙烈記》，頁 90。

兵，臨事每至于畏縮，威令不行于諸軍，非勇也。當取不取，倚可乘之勢，棄千載之利，非智也。有此三者，可得謂之大丈夫乎？¹⁶⁹

梁紅玉就「忠」、「勇」、「智」三德目為綱，告誡夫婿當具備「忠」、「勇」、「智」，方才是人中之大丈夫。韓世忠敷衍推拖之舉，讓梁紅玉憤而上殿面聖，稟告君王其夫婿失職處，梁紅玉更說到「夫婦有私恩，君臣有公義。私恩不能忘，公議那可廢。¹⁷⁰」充分地展現了其忠貞激昂的愛國心。後來，韓世忠因保舉岳飛之事遭佞臣誣陷，讓韓世忠興起引退之心，梁紅玉亦欣喜夫婿願過恬淡生活，兩人帶著家人辭官引退。

《雙烈記》中的梁紅玉，除了體現了「情真、守節、忠國」之形象外，學者認為，梁紅玉亦是娼門中的孝女。¹⁷¹在第三齣「引狎」中，梁母要梁紅玉改變心態，過著送往迎來的娼女生活，才是本該然之舉，梁紅玉不從。在第十二齣「就婚」中，梁紅玉堅嫁韓世忠，梁母卻認為他該嫁豪門貴客，梁紅玉又不從。在十九齣「得嗣」中，梁紅玉致身報國，暫將照養母親之責任託付給賽多嬌。梁紅玉多次步從其母之行爲，若以《荀子·子道》中所云：「從道不從君，從義不從父，人之大行也。¹⁷²」省思之，梁紅玉之不從，一來反而使其母日後得以享「親安、親榮」之福，二來，梁紅玉亦能成就其自身所堅持之節操，不失為人子女之德行。

¹⁶⁹ 張四維：《雙烈記》，頁 97。

¹⁷⁰ 張四維：《雙烈記》，頁 98。

¹⁷¹ 張一平在〈張四維與《雙烈記》〉一文提及「由於梁氏母女曾為老鴿和妓女，故能看出作者對『孝』的理解：孝，是屬於每一個人的。一方面，職業卑賤的妓女亦可為孝女，且當她做到了『孝』時，同樣可以成為烈女，受人尊重；另一方面，子女對父母原先的身份和職業，並不能加以選擇，母親儘管曾經是老鴿，但只要其改邪歸正，仍然享有被孝順的權利，甚至可以接受朝廷的蔭封。」見於（明）張四維原著、張一平評注：《雙烈記評注》，收入於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（第二十冊），（長春：吉林人民出版社，2001），頁 331-332。又，蔣小平所探論的觀點亦類近於張一平所言，見於蔣小平：《晚明傳奇中女性形象研究》，（蘇州：蘇州大學中國古代文學專業博士論文，2006），頁 52。

¹⁷² （唐）楊倞注，（清）王先謙集解：《荀子集解·考證》，（台北：世界書局，2000），頁 479。

二、穆素徽：

《西樓記》為袁于令¹⁷³的作品。劇情大概為京畿道御史之子于鵠，字叔夜，善詞曲，有才名。于叔夜之作《錦帆樂府》，在青樓歌女間廣為流傳吟唱。名妓穆麗華，字素徽，尤愛于叔夜之《錦帆樂府》，特意將〈楚江情〉一闋謄寫於花箋上吟賞品玩。花箋無意流入于叔夜之手，見箋感念如是知音，遂於西樓相會。而後，于叔夜遭人讒謗，穆素徽亦被鴇母買與池同公子。于叔夜思念成病，勉赴應試。穆素徽堅心砥志，以死相拒池同公子。于叔夜得中狀元後，兩人團圓成婚。以下分析穆素徽之具體形象：

【祝英臺近】（旦淡妝上）夢初回，燈未盡，鴉噪綺窗曉。自照菱花，羞點翠眉小。謾教選伎徵歌，強為歡暢，滿腔恨，有誰知道。

朝朝淺淡妝，不競鉛華侈。太陽升輕霞，芙蓉出淥水。莫道人斷腸，每自銷魂死。風塵浪得名，淪落何時已！奴家姓穆，名麗華，字素徽。居住西樓，教坊出身也。七歲能謳〈桃葉〉，十三善舞〈柘枝〉。曲曲連娟，爭呼昔日修眉史；纖纖束素，不減當年來夢兒。只是性厭鉛華，無奈闌門車馬；心憐才雋，空誇滿壁詩書。唉，倘得援琴之挑，永歲當壚之願，吾事畢矣。看來再沒一個，只有做《錦帆樂府》的于叔夜，是天下奇才。我日夜習其歌曲，心欲歸之，但不知邂逅何日，緣分有無？¹⁷⁴

在第三齣「砥志」中，穆素徽登場之時，作者提示旦腳要「淡妝」上場，以此區

¹⁷³ 袁于令，原名晉，字令昭，後名于令，字韞玉，號幔亭仙史、吉衣道人等。吳縣（今屬江蘇）人。生於明萬曆二十年（1592），卒於清康熙十三年（1674）。萬曆間授府庠膳生，贖歲貢，因狎妓爭訟，開除學籍。崇禎間曾為京官。晚年僑居南京，遊歷於江浙之間，佻達亦如少時。康熙十三年，忽染異疾，卒於會稽寓中。著有詩文集《音室稿》、《硯齋稿》，小說《隨史遺文》，並曾批評《兩漢演義》小說。尤擅戲曲，師事葉憲祖，與呂天成、王驥德、祁彪佳、馮夢龍、沈自晉等相交往。所撰雜劇二種：《雙鶯傳》，今存；《戰荊軻》，已佚。傳奇九種：《西樓記》、《金鎖記》、《鸚鵡裘》、《長生樂》四種，今存；《珍珠衫》，僅存殘齣；《玉符記》、《瑞玉記》、《合浦珠》、《瑞符記》四種，已佚。見於郭英德：《明清傳奇縱錄》，頁 399-406。

¹⁷⁴ （明）袁于令撰，李復波校點：《西樓記》（北京：中華書局，1988），頁 6-7。

別其他妓女之「妓妝」，由此，作者亦有意透過裝扮告訴我們，穆素徽不同於一般的妓女。果然，「朝朝淺淡妝，不競鉛華侈」的他，不喜愛歡場中的繁華景象，只想早日脫離。外貌姣好，才藝出眾的穆素徽，一心只想與于叔夜為偶。青樓中的姐妹問到，穆素徽中意何人，他說：

（旦）為真正才人，方是情種。

（旦）只有做這《錦帆樂府》的于解元，未識其面，先慕其才，是真正情種。¹⁷⁵

穆素徽言道，他所中意之人，即是有才而能至情者，如是之人方謂之情種。才是穆素徽由衷想要偕老的對象，此人，正是以《錦帆樂府》打動穆素徽之心的于叔夜。

穆素徽心中暗許于叔夜，于叔夜偶得穆素徽手書之花箋，品題自己所譜之曲，甚憐惜有如是知音，兩人遂私訂婚盟。然而，于叔夜遭人誣讒，小人告知其父，于叔夜與妓私定終身一事，被其父軟禁，思念成疾。穆素徽被鴇母賣與相國公子池同，堅心砥志，寧死亦不從池同，後得俠士相救。二人在于叔夜中舉後，得以團圓成婚。

三、巫彩鳳：

《金雀記》為無心子¹⁷⁶重編。劇情大概以潘岳為中心，敘述潘岳先遇井文鸞，井氏贈金雀為信物，兩人遂結成佳偶。而後，潘岳赴選，欲進取功名，與新婚不

¹⁷⁵（明）袁于令撰，李復波校點：《西樓記》，頁7。

¹⁷⁶無心子，姓、名、字、里居均不詳。所撰傳奇《千祥記》，即重編傳奇《金雀記》，今存。又，《遠山堂曲品》著錄，為題撰者。按，此劇收場詩有：「無心子燕市重編」之句，可證係無心子重編，重編地點在燕市。見於郭英德：《明清傳奇縱錄》，頁493-496。

久的井氏暫別。赴選途中，又遇妓女巫彩鳳，見巫彩鳳潔身守志，贈金雀已訂婚盟。最後，在經歷離難後，潘岳得擁「鸞、鳳」為侶。李漁曾言「本傳中有名腳色，不宜出之太遲。¹⁷⁷」然而，巫彩鳳為旦腳之副角人物，卻在第十齣「守貞」才出場，蓋因潘岳須和井氏分離後，遇巫彩鳳才不至於衝突。巫彩鳳首次在劇中登場形象¹⁷⁸為：

（貼扮巫彩鳳上）翡翠屏開繡幕紅，堪憐名籍教坊中。微雨小亭偏寂寞，海棠凝淚依東風。奴家巫氏，小字彩鳳，年方二八，尚未適人。芳澤頗佳，覽鏡自憐傾國色。繁華不染，向人羞作倚門粧。自負守貞處子，身偶墮於烟花，心傷薄命佳人，不耽於聲色。幸喜歌妓數人，趕趁而去。鴛兒龜子，相繼淪亡。所以奴家得全素志。但苦身墮淤泥，被無賴子弟，常時鬧炒。不知何日方是出頭日子。¹⁷⁹

巫彩鳳登場所念之四句詩，恰為其自身之寫照。身在華麗炫彩的聲色環境中，卻對自己名列於教坊行伍，有無奈有怨懟，一如遇雨海棠花只能無依傍著東風搖曳。形貌頗佳的巫彩鳳，以「繁華不染」、「羞作倚門粧」的生活態度，固守其上能保有之「守貞處子」之身。此外，少了老鴿的脅迫，更能讓他堅貞。唯一的困擾，尚是妓女身分的他，仍得面對嫖客的騷擾，某一次，幾個自稱洛陽才子的男子到其居所嬉鬧，巫彩鳳回話云：

（貼）你是洛陽才子，料不如擲果潘安人。

【駐雲飛】不用閒爭，我是美玉無瑕豈玷蠅。心地常清淨，一片如冰鏡。野蔓與閒藤，休思淫奔。獨守閨幃，不似楊花性。¹⁸⁰

¹⁷⁷ 李漁：《閒情偶寄》，頁 62。

¹⁷⁸ 遲乃鵬在《金雀記》第十齣的短評中提及「作者對巫彩鳳的形象的塑造，主要在一個『貞』字上，本齣即是她的第一次亮相。」。見於（明）無心子原著、遲乃鵬評注：《金雀記評注》，收入於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（第十六冊），（長春：吉林人民出版社，2001），頁 655。

¹⁷⁹ 無心子：《金雀記》，頁 25。

¹⁸⁰ 無心子：《金雀記》，頁 27。

他心中所認定的才子，只有貌美才秀的潘岳。因此，其他人即使平頻獻殷勤，亦無法撼動他如冰鏡般潔澈的內心。然而，在第十四齣「開宴」中，是眾歌妓承應官身的場合，聽聞姐妹們提起，潘岳將至，巫彩鳳不由自主地展開笑顏。席間的男客——山濤，好奇這位佳人，遂問道：

（小生）那少年歌妓喚什麼名字。（丑）他叫做巫彩鳳，尚未成人。（生）有此美姬，豈無奇遇。（丑）因他守志固堅，舉止羞澀。（小生）此乃良家女子行藏動靜也。

山濤詢問其他妓女，巫彩鳳何許人也。某妓回答他乃是「守志固堅，舉止羞澀」之人。山濤直覺地認為，這是良家女子才有的行爲舉止。於是親自訊問巫彩鳳：

（小生）巫彩鳳，你本身樂籍，胡得拒人若是，可將素志，逐一敷陳。

（貼）河中城外有狹邪，繡幕屏山彩鳳家。墮足烟花真命薄，獨對東風自怨嗟。守清貞，無所欲。未肯留情南陌金，何曾舉意西鄰玉。堪憐兔絲草，復愛鴛鴦鳥。若將顏色事他人，顏色能有幾時好。此情常恨眉鎖攢。欲言未盡心悲酸，感蒙矜憐將情訴，抱得秦箏不忍彈。

（小生）好有才的女子。聞之令人鼻酸，安仁兄，可羨身在柳陌花街，心實冰清玉潔，堪憐薄命佳人，尤其是深閨女子。

巫彩鳳能賦詩完暢地表述其身世與素志。山濤讚其爲「有才的女子」，卻也憐惜如是貞潔之「深閨女子」，不得佳偶匹配。山濤有意促成潘岳與巫彩鳳爲偶時。潘岳卻像巫彩鳳提出了質問：

（生）巫彩鳳。你既不倚門獻笑，宜擇良配，何必負此韶華。

(貼) 改邪歸正，是妾素志。又恐托根失所，故此十年不字耳。¹⁸¹

巫彩鳳並非要辜負自己寶貴的青春，而是更謹慎地自覺，守志乃是要慎擇良偶，才不枉己之夙願，其次，心中更是暗地冀願，自己乃是傾城貌之佳人，唯有貌俊才實之才子堪配，與之結成佳偶。山濤的作媒，恰巧成就了這對「世之罕有」的才子佳人。兩人遇合後，又因潘岳赴選而分離。這期間，巫彩鳳遭逢賊寇騷擾，以富貴引誘其就範，他卻說：

【山坡羊】我是一婦人，荊釵與布裙，寧甘廝賤，守志閨闈。怎肯偷生悖大倫。¹⁸²

那怕穿戴布裙、荊釵之拙劣模樣，身為婦人就當該「守志」於「閨闈」中，不能違背婦道綱常倫理。乃至於巫彩鳳無處遁逃時，毅然投崖以保身體的完貞。如是堅貞之女子，感動菩薩，菩薩令土地搭救他。巫彩鳳大難不死避禍於尼庵中，遇井氏夫人，兩人遂同赴潘岳任所，共事一夫。

四、董青霞：

《四喜記》為謝讜¹⁸³所作。劇情大概是敘述宋郊、宋祁兄弟選中狀元之事由。

¹⁸⁴宋郊、宋祁兄弟皆為宋代仕宦，其生平大略可見於史籍。其中，宋祁與妓女董

¹⁸¹ 無心子：《金雀記》，頁 41-42。

¹⁸² 無心子：《金雀記》，頁 52。

¹⁸³ 謝讜，字獻忠，號海門。上虞（今浙江上虞縣）人。生於明正德七年（1512），卒於隆慶三年（1569）。嘉靖十六年（1537）舉人，二十三年（1544）進士。授泰興令，未及考，即以貪污被劾。歸家，傍蓋湖，築白鷗莊於荷葉山中，朝夕唯讀書、著述、吟詠為事。含懷自放，不入城市者二十餘年，知者以為有托而逃。晚歲，邑令以賓禮敦請，始一二至。篤於友于，不問生人產，以故家中落，至卒不能殮。其小令歌曲，尤擅詞林。所著《四喜記》，今存。見於郭英德：《明清傳奇縱錄》，頁 49-52。

¹⁸⁴ 李蹊、譚莉芳在〈《四喜記》——人生價值全面實現的理想之歌〉中提及「《四喜記》作者謝讜的立意初不在於『四喜』本事，而在於通過天人和諧之喜（久旱逢甘雨）、知音重遇之喜（他鄉遇故知）、家庭幸福之喜（洞房花燭夜）、事業成功之喜（金榜題名時），將儒、釋、道三者融合為一，創造一個理想的天人和諧、穩定的社會環境和自然環境，在特定的歷史條件下，使人的

青霞之情事，為作者所增。因此，董青霞之形象乃由作者憑空塑造，以下具體分析董青霞之形象：

（小旦）奴家董氏，喚名青霞，籍係教坊，住居熙寧巷。¹⁸⁵

【皂羅袍】（淨）你還不知它能歌善舞。我曾見他纖腰柳舞，翠裙影低，嬌喉鶯轉，陽春調低，謾誇四千佳麗。

（小生）世上有這般女子，真天香國色也。但可惜落在烟花，無計與之匹配耳。

（旦）妹子，我問你，宋相公有何奇美，一見留情。

【皂羅袍】（占）最喜劉郎風味，況身呈文彩，口吐珠璣。登雲會上廣寒梯，攀龍定陟承明陛。輝輝靈鳳，儀容鬪奇。煌煌雲錦，文章耀奇。除非是題橋司馬才堪儷。¹⁸⁶

在第五齣「花亭佳偶」中，宋祁與董青霞初次見面。透過張子野回答宋祁之語可知，董青霞不僅身姿曼妙，同時善於唱曲、跳舞。宋祁感嘆如是美麗的佳人，卻落籍在烟花隊伍中，十分令人惋惜！董青霞姐姐仙鶴亦問及董青霞，為何對宋祁一見鍾情？董青霞看重的是，宋祁實為風采翩翩之才子，由此談吐、詩文、儀容觀之，必是日後折桂登第之人。兩人因此一見鍾情，私訂婚盟。董青霞期待宋祁在金榜題名後，能履行誓約。姐姐仙鶴卻警告他，為人要認知身分尊卑不同，兩人遂各持己見：

友誼、愛情、事業得到充分的滿足，同時又肯定了『有花有酒』、『調宮弄羽』的隱居之樂，即在充分物資享受條件下的自由之趣。」見於（明）謝謙原著，李蹊、譚莉芳評注：《四喜記評注》，收入於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（第十三冊），（長春：吉林人民出版社，2001），頁 731。

¹⁸⁵（明）謝謙：《四喜記》，見於（明）毛晉編：《六十種曲》（第六冊），（北京：中華書局，1996），頁 11。

¹⁸⁶ 謝謙：《四喜記》，頁 14-15。

【桂枝香】(旦) 鴛盟空訂，鸞期難定。生成陌路姻緣，養就烟花心性。
況青樓望卑，良家難聘。不如風月生涯好，只怕從良福分輕。

【前腔】(占) 佳緣堪慶，多才可敬。生來一種真誠，事有十分僥倖。記
慇勤誓言，記慇勤誓言，教我脫逃陷穽，超離邪境，喜難勝，定歸金屋協
婚構，不向平康管迎送。

【前腔】(占) 何須抵死爭，錦營花陣斷不留情。雲蹤早散陽臺境，喬妝
甘謝效荊釵。那宋相公決然娶我。休論王魁不娶桂英。¹⁸⁷

姐姐仙鶴認為，歡場中的誓約都是空訂。久處風月場中，久積養就的煙花習性，一來與良家生活習性迥異，二來，從青樓落籍離去之人，其身分仍是被視為次一等，倒不如繼續過著風月生活。董青霞卻不以為然，他認為，如若真誠相待，事情必定有轉圜之餘地，迎往送來的生活，他寧可卸掉華麗濃粧，為一穿戴荊釵布裙之婦也甘之如飴。董青霞堅決之意志，即使當他面對阻難時，他依然堅毅面對，在第二十六齣「堅持白操」中，他更剪下秀髮，倩人轉與宋祁，以示其堅貞守志之決心。兩人在歷經磨難後，終於得以會面。然而，宋祁在中舉後，皇帝即下賜宮人鄭瓊英為其元妻，鄭瓊英見了董青霞之後，對他言及為婦之道：

(小旦) 奴家不才，自墮烟花。得蒙大人拂拭，所謂生死骨肉。

(旦) 往事休論，謹修婦道，聽我道來。

【玉交枝】相逢不偶，愛卿卿言和義柔。從今一洗烟花垢，兩情更喜綢繆。

【前腔】(小旦) 清規願守，侍蘭房抱衾與裯。調脂弄粉誰還又，玉箏檀

¹⁸⁷ 謝謙：《四喜記》，頁 18-19。

板都收。多謝夫人收留了。良緣已遂君子速。相公。長條免折他人手。¹⁸⁸

鄭瓊英要求董青霞恪守婦道，將從前風月場中之種種陋習洗淨。良家的生活，正是他堅誠求得，爲人妾之道，他願守。畢竟，他已了卻心中願，良緣得諧。

¹⁸⁸ 謝謙：《四喜記》，頁 92。

第四章 明傳奇妓女形象「閨秀化」現象之成因

第一節 明代劇論中「情」、「理」觀轉變之影響

明代戲曲創作的演變歷程，學者大體已認定，傳奇戲曲是由南曲戲文質變而來。傳奇戲曲發展的初期，在文人著手介入傳奇戲曲的劇本編寫之際，由於文體操作上的不熟悉，以及目睹民間野台觀看南曲戲文演出時的景況，從而產生的觀感，於是萌生了初期以改編舊有劇目為主的創作方式。改編舊有劇目不僅是肇因於文體上的不熟悉，同時，針對南曲戲文在舞台上搬演古代名人時，所使用之貶抑手法，遂使文人基於同理心，以為有重新改寫之必要，進而藉此傳達其理念。元末明初的文人高明，便是基於這種背景下，著手改寫《琵琶記》，並為南曲戲文階段的《趙貞女》劇中人物蔡伯喈與趙五娘的結局進行翻案，使得原本蔡伯喈棄親拋妻遭雷擊斃、趙五娘被馬踏死的悲劇結局，翻寫成「有貞有烈趙真女，全忠全孝蔡伯喈」¹⁸⁹，從此開啓了文人翻案的風氣。高明編寫《琵琶記》時，他在首齣便述及其編劇目的：

【水調歌頭】秋燈明翠幙，夜案覽芸編。今來古往，其間故事幾多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，瑣碎不堪觀。正是：不關風化體，縱好也徒然。論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，這般另做眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，只看孝子與妻賢。¹⁹⁰

高明認為，在歷史的洪流中，從不曾短少過以才子佳人為題材的愛情故事，或者是搬演神怪幽靈的神鬼故事，如果這些故事的中心旨意沒有涉及「風化」，縱然是劇情再好，也是徒然。高明所提的「風化體」，正是此時文士編寫劇本的主要目的，希望藉由戲曲中人物的演出，收移風易俗之功效。學者認為高明此一「

¹⁸⁹ (元)高明著，錢南揚校注：《琵琶記》，(台北：里仁書局，1998)，頁1。

¹⁹⁰ (元)高明著，錢南揚校注：《琵琶記》，頁1。

『風化體』的出現，可以說是小規模的戲曲與文學『正統』之辨。尤其正當中原的『統治』將要回歸漢人之際，時代意義更顯重要。在追尋和思考『道統』和『文統』的時代脈搏中，高明改寫戲曲，也可視為尋覓正道和文統關係的手段。高明以『風化』為戲曲立體，我們可以看成是作者嘗試化解小道與大道、正統詩文與民間戲曲之間對立矛盾的過程。¹⁹¹」

明初大臣邱濬看到了南曲戲文在民間搬演時，民眾觀戲時所呈現之踴躍瘋狂的景象，使得他也想藉由編寫劇本，達到教化人心的效用。邱濬認為：

書會誰將雜曲編，南腔北曲兩皆全，若於倫理無關係，縱是新奇不足傳。
風月好，物華鮮，萬方人樂太平年。今宵搬演新編記，要使人心忽惕然。
192

每見世人搬演雜劇，無端誣賴前賢。伯喈負屈十朋冤。九原如可作，怒氣定沖天。這本《伍倫全備記》，分明假托揚傳，一場戲裡五倫全。備他時世曲，寓我聖賢言。¹⁹³

邱濬雖也提出「若於倫理無關係，縱是新奇不足傳」的理念，乍看之下，頗類近於高明所言，然而邱濬編寫之時，只想以「時世曲」，寄寓且傳達奇所以為的「聖賢言」，卻忽略了劇曲搬演時仍是要注意內容上感動人心，才能收其功效。邱濬只是把道德理念填入曲文中，導致了「《伍倫全備》的重點不是說故事或展示文藻，它的目的是演繹道德和倫理觀念。¹⁹⁴」若就編劇的視角而言，邱濬只是「以『規範』的方式假設人物，而非以『真實』為摹本呈現人物；其實一直是在利用人物，而非創造人物。¹⁹⁵」在《伍倫全備記》之後，邵璨也在邱濬之後，依循這樣的編劇理念，邵璨亦認為：

¹⁹¹ 司徒秀英：《明代教化劇群觀》，（上海：上海古籍出版社，2009），頁4。

¹⁹² （明）邱濬：《伍倫全備忠孝記》，頁1。

¹⁹³ （明）邱濬：《伍倫全備忠孝記》，頁1。

¹⁹⁴ 司徒秀英：《明代教化劇群觀》，頁14。

¹⁹⁵ 詳參王璦玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉一文，見於王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁38。

【鷓鴣天】一曲清歌酒一巡，梨園風月四時新，人生得意須行樂，只恐花飛減卻春。今即古，假為真，從教感起座間人，傳奇莫作尋常看，識義由來可立身。¹⁹⁶

【沁園春】為臣死忠，為子死孝，死又何妨。自光嶽氣分，士無全節，觀省名行，有缺綱常，那勢利謀謨，屠沽事業，薄俗偷風更可傷。怎如那歲寒松柏，耐歷冰霜。閒披汗簡芸牕，謾把前修發否臧，有伯奇孝行，左儒死友，愛兄王覽，罵賊睢陽，孟母賢慈，共姜節義，萬古名垂有耿光。因續取五倫新傳，標記紫香囊。¹⁹⁷

邵燦認知到戲曲演出所帶給的觀眾的震撼，並認為可由劇中看出立身處世的道理。然而，他也是忽略了戲曲要能先讓人感動，才可能再進一步去追求其以為之風教理念，邵燦依循邱濬編寫的手法與觀點，使得《香囊記》的內容，徒有華麗駢偶的文辭，卻流於空洞說教。

元末明初的高明，明初的丘濬與邵燦，將明初的戲曲創作理念導向了風教之說。高明雖倡導「風化體」，《琵琶記》中的內容情節卻不讓人覺得突兀艱澀，《琵琶記》中的內容，亦為明代中晚期文人劇論中，評述戲曲發展的標準之一。當丘濬與邵燦出現後，將風教之說推向極端偏頗。然而，說教式的戲曲創作理念，卻得到王陽明的認同，王陽明以為：

古樂不作久矣，今之戲子，尚與古樂意思相近。……<韶>之九成，便是舜的一本戲子。<武>之九變，便是武王的一本戲子。聖人一生實事，俱播在樂中。所以有德者聞之，便知他盡善盡美，與盡美未盡善處。若後世作樂，只是做些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗？今要民俗反

¹⁹⁶ (明)邵燦：《香囊記》，見於(明)毛晉編：《六十種曲》(第一冊)，(北京：中華書局，1996)，頁1。

¹⁹⁷ (明)邵燦：《香囊記》，頁1。

朴還淳，取今之戲子，將妖淫詞調俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻於風化有益。然後古樂漸次可復矣。¹⁹⁸

王陽明認為，時下流行的戲曲創作，本質上接近上古時代〈韶〉、〈武〉這樣的古樂曲，古樂曲傳遞聖人事蹟，因此感化民眾，達到盡善盡美的功效。然而，時下流行的戲曲，只是唱些「妖淫詞調」，不足以「化民善俗」。因此，王陽明覺得，在戲曲創作中，搬演忠臣孝子的故事，才能啟動人民的良知，進而移風易俗，回復「反朴還淳」的時代風氣。王驥德雖同意戲曲有教化之功效，卻也要認知到戲曲創作的本質。王驥德言及：

古人往矣，吾取古事，麗今聲，華袞其賢者，粉墨其慝者，奏之場上，令觀者藉為勸懲興起，甚或扼腕裂眦，涕泗交下而不能已，此方為有關世教之文字。若徒取漫言，既已造化在手，而又未必其新奇可喜，亦何貴漫言為耶？此非腐談，要是確論。故不關風化，縱好徒然，此《琵琶》持大頭腦處，《拜月》祇是宣淫，端士所不興也。¹⁹⁹

王驥德所認同的風教，應當劇作家在編劇時，雖然取材自古人事蹟，填入時興的曲牌宮調，在人物形象塑造上，應當褒揚古人的賢明，約略粉飾古人性格上的瑕疵處，使得看戲的民眾，興起勸善之心，而在演員表演的過程間，情緒也隨著劇情的起伏而時或「扼腕裂眦」，時或「涕泗交下」。觀眾能否感動，取決於編者在撰寫劇本時，是否能有意識地取捨材料、確立宗旨後，方下筆創作。只有激起觀眾的感動，才能夠達到教化的功用。

繼明初所討論的教化之說後，嘉靖、隆慶之際，傳奇創作數量增多，也引發了劇作者對於名作的模擬與反思檢討，其中《西廂記》、《拜月亭》與《琵琶記》

¹⁹⁸ (明)王守仁：《傳習錄》卷三，見於(明)王守仁：《王陽明全集》，(台北：河洛出版社，1978)，頁74。

¹⁹⁹ 王驥德：《曲律》，頁160。

三部劇作的優劣，是文人聚焦討論的核心。²⁰⁰在此過程中，文人討論劇作當該具備何種藝術本質內涵，亦由明初的教化說，將探討的重心轉移至「情」的內涵。正如學者所言「明中晚以來的『言情』說，強調『情』是文學藝術的出發點和原動力，而『情』的共通性與真實性，又是文學藝術所要表現的內涵與創作目標。²⁰¹」湯顯祖正是將「情」的內涵深化入傳奇劇作中的代表人物。他認為：

人生而有情。思歡怒愁，感於幽微，流乎嘯歌，形諸動搖。或一往而盡，或積日而不能自休。蓋自鳳凰鳥獸以至巴渝夷鬼，無不能舞能歌，以靈機自相轉活，而況吾人。²⁰²

人自生來便有情感，因此會有思慮、歡樂、怒憤、憂愁等等不同的變化，這些情感會在不同的時間、空間中的氛圍中觸發，而以不同的形式表現出來。不管是原始的巫覡歌舞，還是雜耍百戲。只有創作者、表演者充分發揮其情思，突現精采的巧思，藉此展現人間的種種世情樣態，才能夠打動人心，發揮戲曲之於人之感染力。湯顯祖便是在「為情做使，劬於伎劇。為情轉易，信於痲瘡²⁰³」的動力下寫劇。《牡丹亭》中杜麗娘便是湯顯祖筆下「情至」的代表，其在〈作者題詞〉中云及：

天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能冥漠中求得其所夢者而生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中人耶！必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也。……嗟夫！人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相格耳！第云理之所

²⁰⁰ 關於文人評論三劇孰優孰劣之辯論過程，詳參王瓊玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉一文，見於王瓊玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁 42-55。

²⁰¹ 見於王瓊玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁 56。

²⁰² （明）湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，見於（明）湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》（第二冊），（北京：北京古籍出版社，1999），頁 1188。

²⁰³ （明）湯顯祖〈續棲賢蓮社求友文〉，見於（明）湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》（第二冊），頁 1121。

必無，安知情之所必有邪！²⁰⁴

湯顯祖以為，杜麗娘只是在夢中夢及柳夢梅，兩人遂在夢境中的花園內歡好，春夢醒後，杜麗娘獨身再次重遊花園尋夢，未果，遂因之得病，病入膏肓幾近彌留之際，驚見自己形容消瘦憔悴，於是自繪寫真，冀於以此傳世，亡後，魂靈仍難忘其夢中之人，再入人間追尋，而後，得以還陽重生。杜麗娘雖不知其情由何而起，卻因情一往而深執無悔，因情深而病亡，卻也因情深而重生。世人若以常理視之，必定認為如此的情節虛幻詭異。然而，由情之意涵而言，常理中之不妥處，以情視之，卻是理所當該如是。學者認為湯顯祖藉此「宣揚了戲曲中可以以『事』之虛幻傳達『情』之真實的主張，遂衍成《牡丹亭》一劇『因情成夢，因夢成戲』的創格。²⁰⁵」潘之恆如是討論湯顯祖之說：

夫情之所之，不知其所始，不知其所終，不知其所離，不知其所合；在若有若無、若遠若近、若存若亡之間。其斯為情之所必至，而不知其所以然；不知其所以然，而後情有所不可盡，而死生、生死之無足怪也。故能痴者而後能情，能情者而後能寫其情。杜之情，痴而幻；柳之情，痴而蕩；一以夢為真，一以生為真。惟其情真，而幻、蕩將何所不至矣。²⁰⁶

此段引文乃是潘之恆觀賞伶人演劇所撰就。他認為，能解杜麗娘之情者最為難得。正因為此中之情，無從知何時起始，何時告終，何時離散，何時圓合，同時此情也讓人無從察覺其有無、其遠近，唯有情至，生而死、死而生皆不足以為怪了。只有專志於情者方能了解情至之深意，進而能將其中情之至境描寫體現。沈際飛在〈題《南柯夢》〉一文中，將情至之說擴及空間的概念：

惟情至，可以造立世界，惟情盡，可以不壞虛空。而要非情至之人，未堪語乎情近也。²⁰⁷

²⁰⁴ (明)湯顯祖〈作者題詞〉，見於見於(明)湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，(台北：里仁書局，1999)，頁1。

²⁰⁵ 見於王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁60。

²⁰⁶ (明)潘之恆：〈情痴〉，見於陳多、葉長海選注：《中國歷代劇論選注》，頁175。

沈際飛所認為的觀點，情至者，故能以「情」勾勒築造出一個美好的世界，也可以常存不壞。沈際飛的看法，亦印證了湯顯祖「希望藉著對『情』的描繪，創造出一個真摯的理想世界，以美好想像的昇華取代人世真實的齷齪。他筆下的杜麗娘就是『情之至』的化身，也是他藝術想像所能推展的極致。假如藝術想像是心理實存的投射，則想像的美好世界或許也有其超越的真實性。²⁰⁸」

湯顯祖的情乃是就其內在的深度著眼探討，而馮夢龍所謂的情，乃是就其廣度而言，透析人情呈現的多元面貌，提出「情教」之說，馮夢龍編纂《情史》時，便在該書序文中言及：

情史，余志也。……嘗欲擇取古今情事之美者，各著小傳，使人知情之可久，於是乎無情化有，私情化公，庶鄉國天下，藹然以情相與，於澆俗冀有更焉。而落魄奔走，硯田盡蕪，乃詹詹外史氏所先，亦快事也。是編分類著斷，恢詭非常，雖事專男女，未盡雅馴，而曲終之奏，要歸於正。善讀者可以廣情，不善讀者亦不至於導欲。²⁰⁹

馮夢龍所編纂的《情史》，乃是擇取古今令人感動的情事，其目的正是要使人知曉情之恆常，藉此將無情者便有情，私情可以化公，以情調和，冀而改易風俗。馮夢龍也對「情」與「理」之間衝突，提出了他的看法：

自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者者也，無情之夫，必不能為義夫；無情之婦，必不能為節婦。世儒但知理為情之範，熟知情為理之維乎。……妾而抱婦之志焉，婦之可也。娼而行妾之事焉，妾之可也。彼以情許人，吾因以情許之。彼以真情殉人，

²⁰⁷ (明)沈際飛：〈題南柯夢〉，見於(明)湯顯祖原著、王安庭評注：《南柯記評注》，收入於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》(第九冊)，(長春：吉林人民出版社，2001)，頁307。

²⁰⁸ 鄭培凱：〈湯顯祖與達觀和尚——兼論湯顯祖人生態度與超越精神的發展〉一文，見於鄭培凱：《湯顯祖與晚明文化》，(台北：允晨文化，1995)，頁387。

²⁰⁹ (明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，見於魏同賢主編：《馮夢龍全集》(第7冊)，(南京：江蘇古籍出版社，1993)，頁1。

吾不得復以雜情疑之。²¹⁰

他認為，所有禮教上規範之事，如果是就因為道理、規範所定才做到的話，那是一種勉強自己的舉動，如果是情感上真心全意而為之，則必定是真切的。因此，如果是無情之男子必不是義夫，無情之女子也不是節婦。當世的儒者總認為，必須以「理」來規範人的情感，殊不知，情才是理綱維，以情為理之綱維，人之行事方顯出自於真心。就如同為妾者以大婦之禮自我克範，為娼從良者以為妾之道處居夫家，這都是真情所致，而不是受理之規範才為之的。馮夢龍之說，並沒有貶抑禮教之說，而是在「情真」與「禮教」間，找到調和之處，如是，世間人以情真之心遵行禮教之規儀，一來不覺勉強自己，二來也呼應了其情教說，所冀願「曲終收正」的心願。

袁于令在評論王玉峰所撰之《焚香記》時，亦從情觀出發，進而拈出「真」字總評該劇，袁于令如是云：

蓋劇場即一世界，世界只一情人。以劇場假而情真，不知當場有情人也。；顧曲者尤屬有情人也。即從旁之堵牆而觀聽者若童子，若瞽叟，若村媪，無非有情人也。倘演者者不真，則觀者之精神不動；然作者不真，則演者之精神亦不靈。茲傳之總評，惟一「真」字，足以盡耳。何也？桂英守節，王魁辭婚無論，即金壘之好色，謝媽媽之愛財，無一不真，所以曲盡人間世炎涼、喧寂景狀，令周郎掩泣，而童叟村媪亦從而和之，良有以已。然又有幾段奇境，不可不知，其始也，落魄萊城，遇風鑑操斧，一奇也；及所聯之配，又屬青樓，青樓而復出於閨幃，又一奇也。新婚設誓奇矣；而金壘套書，至兩人生而死，死而生，復有虛訃之傳，愈出愈奇，悲歡沓見，離合環生。讀至卷盡，如長江怒濤，上湧下溜，突兀起伏，不可測識，真文情之極。²¹¹

²¹⁰ (明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，頁36-37。

²¹¹ (明)袁于令：〈《焚香記》序〉，見於(明)王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁1。

袁于令認為，劇場宛若一世界，世界便是有情之整體。劇場中雖是虛假的，只要場中有有情人，那便是情真之地。創作者當該有情，觀戲的觀眾亦若然。如果表演者不真誠，就無法打動觀眾的心，然而創作者不真誠，也無法使表演能真心體驗劇本真義而使演出情盡。《焚香記》中的人物，不論其為正反面人物，都體現了真的本義，而使得該劇之文情雖奇而情真不作假。

王思任在為《牡丹亭》作序，提出了「情之正」的觀念，然而，王思任所持之觀點，仍是對於只論「情」不論「理」有所質疑。²¹²而此疑點，在孟稱舜的觀點上有轉變：

男女相感，俱出于情。情似非正也，而予謂天下之貞女必天下之情女者何？不以貧富移，不以妍（壽鬼）奪，從一而終，之死不二，非天下之至種情者而能之乎？然則世有見才而悅，暮色而亡，其安足以言情哉？²¹³

孟稱舜認為，男女之間相互有意，都是因情所致，此情看似非正。只要是至情之女子能「從一而終，之死不二」，情乃是由真而生、持貞而守，終歸為正。

從明初的教化說，將戲曲的功能導向說教為目的。歷經了嘉靖、隆慶年間，傳奇劇作大量產生，引發劇作者回頭尋找模擬與創作基準的範本，進而對《琵琶記》、《拜月亭》與《西廂記》孰優孰劣有所評論，亦將戲曲創作之本質導向「寫情」，在湯顯祖等人將情的觀點深化，並推向極致之時，馮夢龍則提情教之說，調和「情」與「理」的衝突關係。再至孟稱舜所謂之「情正」，則在情深，其所體現之貞方正。學者指出「湯氏之訴情，是以『自然』成就『性正』；而孟氏之訴情，則是以『變化』來彰顯殊途之『同歸』」。²¹⁴

²¹² 王瓊玲認為：「王思任這一說法，不言『禮教』，而言『情正』，且謂『深』必由『正』而得，所重於『情』者雖與湯氏相同，但卻於『情』之中，又區分出『正』與『不正』的分別，而並非純以『自然』為論；中間已見出轉換。」見於王瓊玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁 80。

²¹³ （明）孟稱舜：《張玉娘三清鸚鵡貞文記》，收入於林侑時編：《全明傳奇》，（台北：天一出版社，1985），頁 1。

²¹⁴ 見於王瓊玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁 83。

第二節 明代貞節觀的嚴格化

綜觀中國古代的社會，早在遠古時代之際，曾有母系社會模式的出現，然而，在上古時代時，中國已進入了父系社會的模式，女子的社會地位，也隨著父權社會的運作機制的確立，也成為依附者的角度，父權社會所形成的整體價值觀，賦予了女性所當恪遵的禮儀與規範。一般印象中，最爲人所熟知的，莫過於是「三從四德」的訓示。所謂「三從」即是「未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子。」其中所指涉的涵義爲，女子未出嫁前乃是依從父母親的教誨，必需不違父命。嫁做人婦後，以夫爲中心，服從夫婿的看法，盡心侍奉翁姑，並且要對夫婿忠心不貳，不只是身體上的守貞，更包括了精神上也必須完全忠於自己的夫婿。倘若夫亡，則得依從兒子過日，兒子幼小時盡力撫養其長大成人，待到兒子能主掌家務時，則又須退居其後，以兒子的意見爲依歸。這便是古人對女子在人生不同階段，所需要確實做到的服從。所謂的「四德」乃是由東漢班昭提出，其如是云：

女有四行。一曰：「婦德」，二曰：「婦言」，三曰：「婦容」，四曰：「婦功」。夫云：「婦德，不必才明絕異也。婦言，不必辯口利辭也。婦容，不必顏色美麗也。婦功，不必工巧過人也。清閑貞靜，守節整齊，行己有恥，動靜有法，是謂婦德。擇辭而說，不道惡語，時然後言，不厭於人，是謂婦言。盥浣塵穢，服飾鮮潔，沐浴以時，身不垢辱，是謂婦容。專心紡績，不好戲笑，潔齊酒食，以奉賓客，是謂婦功。」此四者，女人之大德，而不可乏之者也。²¹⁵

班昭之言，從女子之「德行」、「言語」、「容顏」、「女工」四方面來論述，班昭認爲，具備「德、言、容、功」四者，要做到適度合宜，卻毋需刻意求表現而使自己逾越規範。班昭之說也確立古代女子在日常生活間，所必須要依從的生活規範。此外，從班昭之說中，我們亦可從中得知，「清閑貞靜，守節整齊」是他期

²¹⁵（東漢）班昭：《女誡》，見於（清）陳宏謀輯：《五種遺規·教女遺規》，（台北：中華書局，1978）頁3。

許婦女在德行面向所要做到的，女子能夠貞靜，就能夠依從父權體制所要求與規範的禮節。然而，我們想進一步追問的是，女子的貞節觀，是從何時開始萌誕進而確立的，先從《列女傳》中一則故事來看，春秋戰國時代，齊杞梁殖戰死，其妻膝下無子，又無可依靠之親，依其夫婿屍首旁，孤立無援地在城樓下哭泣，齊杞梁妻面對路人的憐憫與詢問時，他無助地說：

吾何歸矣？夫婦人必有所倚者也。父在則倚父，夫在則倚夫，子在則倚子。今吾上則無父，中則無夫，下則無子。內無所倚，以見吾誠；外無所倚，以立吾節，吾豈能更二哉？亦死而已。²¹⁶

齊杞梁妻的訴說，一來反映了古代女子必須在「從父、從夫、從子」的社會模式中生存，當其中一者亡佚時，還能夠依靠另一者，如果，這三者不復存在，女子就會落到現實生活上無人可依從的窘況，失依的女子，在社會中活動是具有危險性的，因此，殉節往往是其選擇的方式，藉此宣示自己知禮守志，更能確保自己不會因遭受惡人攻訐、侵害，而使自己失去貞潔之身。

齊杞梁妻的例子，讓我們看到了古代女子在失去的社會中，先不論其地位如何，單就人身安全而言，他就處於孤立無援的困境中，隨時都有可能遭人侵害，因此，多以無奈地選擇殉節的方式，藉著結束生命保障身體與精神的絕對貞節。由此可知，齊杞梁妻這則故事反應了古代女子已經有守節之趨勢，那麼，自先秦起始，歷代的貞節觀念是如何形成的呢？以下就學者的研究成果，擇要略作說明：

先秦時期，貞節的概念已逐漸形成，然而，大體發生是在貴族階層女性身上，平民礙於「生育不繁，勞力不足」的因素，並沒有強制的政治力約束。秦漢時期，秦代以法律勸導貞節，漢代則以法律來獎勵貞節，不過，從漢代再婚的習慣而言，不論是皇親貴族，抑或平民百姓，再婚都是平常而且可以公開談論的事情來看，雖有貞節的觀念，卻是僅止於宣傳、教喻的觀念。魏晉南北朝時期，在政治上動

²¹⁶ (漢)劉向撰，張敬註譯：《列女傳今註今譯》，(台北：商務印書館，1996)頁147。

亂不已，因此，士人對於門第財利的重視，遠超過於婦人的貞節。隋唐時期，隋初雖有奏請禁止官員妻子不得再嫁之令，然而，隋唐時期整體的社會風氣，重視門第之間的婚配，不嚴格禁止女子是否再嫁他人。如果說，先秦至隋唐時期，對於貞節觀念大抵是理念的宣傳，並沒有要求女子刻意遵循。兩宋時期，則是中國古代貞節觀念由虛轉實的重要時期。宋初時，社會上仍襲隋唐之風，不避諱談論女子改嫁之事。宋代後期，理學思想的興起與普遍，程頤曾云：「餓死事極小，失節事極大。」影響了宋代之後對貞節的看法漸趨嚴謹。然而，明代才真正是將貞節觀念徹底實踐的重要時期。²¹⁷

明代時期，貞節觀念得以徹底落實，主要來自於，其一為國家政策的旌表制度，其二為士人的節烈書寫。先就旌表制度來說：所謂的「旌表制度」之基本概念，乃是指涉為「國家對於人民特殊道德行為的表揚與獎勵制度。²¹⁸」若單就婦女貞節的旌表制度發展來看，學者認為「婦女貞節旌表制度是中國自大一統以來為歷代所一直承襲的制度。就其運作方式而言，自漢代開始納入官僚系統之後，大致上是透過地方的行政系統來進行選拔與呈報的工作，另外再輔以中央派出的監察系統為補充。而就縱斷面的發展來看，由於制度的規定逐漸清楚與明確，因此國家旌表的『個例』與『特殊性』逐漸降低，呈現出官僚系統化的趨勢，而這個趨勢更為明代所繼續發揚光大，使國家對婦女的貞節旌表成為一普遍而規律的官方活動。²¹⁹」

明代的婦女貞節旌表制度，雖然是承襲歷代所發展而來的規制，不過，明代的婦女貞節旌表制度，在一開始時，明太祖基於匡正人心、提倡禮教風化之前提下，便針對旌表節烈婦女頒下詔令：

凡孝子順孫、義夫節婦、志行卓異者，有司正官舉名，監察御史按察司體

²¹⁷ 安碧蓮：《明代婦女貞節觀的強化與實踐》，（台北：中國文化大學史學研究所博士論文，1995），頁 8-30。

²¹⁸ 費絲言：《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》，（台北：國立台灣大學出版委員會，1998），頁 67。

²¹⁹ 費絲言：《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》，頁 89-90。

覆，轉達上司，旌表門閭。又令：民間寡婦，三十以前，夫亡守制，五十以後，不改節者，旌表門閭，除免本家差役。²²⁰

從詔令中可以發現，明太祖爲了易正社會風俗，而提出了表揚「孝子順孫、義夫節婦」等對於社會風氣有正面影響力的人民。其中又特別提及了寡居的婦人，只要是三十歲之前夫婿身亡，而不改嫁守寡至五十歲的平民婦女，政府在地方官吏呈報，中央監察官覆核後，就能夠受到國家的旌表，同時，受旌表的節婦，其家人子孫亦能免去服勞役的差務，這對一般平民而言，更能夠直接受惠於此項政策。

明代對貞節婦女的旌表制度，雖會有各個時期制度上些微的差異，然而，這樣的旌表制度對婦女而言，都已形成一股守節的風潮。²²¹此外，女教書籍以及士人書寫節烈婦女傳記的流傳普遍，亦是讓婦女崇尚貞節的因素。

明代的女教書籍，除了繼承前代所流傳的班昭《女誡》、劉向《列女傳》、唐長孫皇后《女則》等書籍外，明代的皇宮中，后妃也有編纂女教的書籍流傳，例如：仁孝文黃后徐氏的《內訓》、世宗生母章聖太后的《女訓》以及神宗生母聖母慈聖皇太后的《女鑑》等。而民間的女性亦有女教之書的編纂流傳，其一爲溫璜母親陶氏的《溫氏家訓》，其二則是明末儒者王相母親劉氏所作的《女範捷錄》。²²²至於明代的官員呂坤則編有《閨範》一書，其編纂根由爲：

先王重陰教，故婦人有女師，講明古語，稱引昔賢，令之謹守三從，克尊四德，以爲夫子之光，不貽父母之辱。自世教衰，而閨門中人竟棄之禮法之外矣。

²²⁰ (明)李東陽等撰，申時行等重修：《大明會典》卷 79「旌表」，(台北：新文豐出版公司，1976)，頁 1254。

²²¹ 關於明代對貞節婦女的旌表程序，其中的優劣弊病以及對當時社會所造成的影響。詳見安碧蓮：《明代婦女貞節觀的強化與實踐》，頁 71-109。以及費絲言：《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》，頁 67-128。

²²² 關於明代后妃與民間婦女所編纂幾部重要的女教之書，其成書經過與特色，詳見於安碧蓮：《明代婦女貞節觀的強化與實踐》，頁 58-64。又見於衣若蘭：《史學與性別：《明史·列女傳》與明代女性史之建構》，(台北：台灣師範大學歷史學研究所博士論文，2003)，頁 195-209。

呂坤認為，古代先王重視女教，聘女師為女子講解古籍中的微言大義，使女子能依此遵從三從四德的規範。然而，呂坤察覺到當代的閨閣女子，已不嫻熟禮法，甚至背棄者大有人在，激發了他編纂此書的動力。其次，他觀察到坊間流傳的女教書籍，大多存在此一現象：

女訓諸書，昔人備矣。然多者難悉，晦者難明，雜者無所別白，淡無味者，不能令人感惕。閨人無所持循以為誦習。²²³

正是肇因於坊間刊刻流傳的女書，讓人無法明白其中的內容，亦無從理解文字間所欲傳達的閨教儀則，因此，呂坤擬以《列女傳》為底本，並將「先哲嘉言」納編其中，為之作註解釋，搭配圖像，使人能夠明曉其中的深意。同時，呂坤更藉由編纂《閩範》一書，傳達了他對貞節觀的看法，在〈女子之道〉一文中，呂坤如是定義「烈女」與「貞女」：

烈女。女子之遵，守正待求。不惟從一而永終，亦須待禮而正始。命之不穀，時與願違，朱顏無自免之術，白刃豈甘心之地，然而一死之外，更無良圖，所謂舍生取義者也。

貞女。女子守身，如持玉卮，如捧盈水，心不欲為耳目所變，迹不欲為中所疑。然後可以完堅白之節，成清潔之身。何者？丈夫事業在六合，苟非嬖倫，小節猶自贖；女子名節在一身，稍有微瑕，萬善不能相掩。²²⁴

呂坤認為，所謂的烈女，不單只做到從一而終即可，亦須在一開始時，便是持守禮節的，假使遭遇非己願之事，除卻一死之外，沒有更好的方法，這樣殉節的方式，正如同忠義之士懷有捨生取義的勇氣一樣。所謂的貞女，呂坤以兩種形象來比喻女子守身之景況，一是「如持玉卮」，二是「如捧盈水」。不論是手持玉製的

²²³ (明)呂坤：〈《閩範》序〉，見於(明)呂坤輯：《呂新吾先生閩範圖說》，收於四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書》(子部第129冊)，(台南：莊嚴文化事業，1995)，頁子129-479。

²²⁴ (明)呂坤：〈女子之道〉，見於(明)呂坤輯：《呂新吾先生閩範圖說》，頁子129-512。

酒杯，或是捧著盈滿的水盆，都是極易破損或是溢出的。因此必須要能以戒慎恐懼的心謹對，如此才能不為外力所誘，堅守自己清潔的身體與節操。呂坤所編纂的《閩範》，甚至流入皇宮中，鄭貴妃讀後甚為歡喜，乃由明神宗賜以鄭貴妃得重刻《閩範》，並為之作序，足見呂坤編纂的《閩範》影響甚深。

在《明史·列女傳》中，提到了文士對於婦女節烈事蹟的書寫之盛況，撰稿者在傳前之〈序〉如是敘述：

婦人之行，不出於閨門，故《詩》載〈關雎〉、〈葛覃〉、〈桃夭〉、〈采芣苢〉，皆處常履順，貞靜和平，而內行之修，王化之行，具可考見。其變者，〈行露〉、〈柏舟〉，一二見而已。劉向傳列女，取行事可為鑒戒，不存一操。范氏宗之，亦采才行高秀者，非獨貴節烈也。魏、隋而降，史家多取患難顛沛，殺身殉義之事。蓋輓近之情，忽庸行而尚奇激，國制所褒，志乘所錄，與夫里巷所稱道，流俗所震駭，胥以至奇至苦為難能。而文人墨客往往借倣儻非常之行，以發其偉麗激越跌宕可嘉之思，故其傳尤遠，而其事傳尤著。然至性所存，倫常所係，正氣之不至於淪漸，而斯人之所以異於禽獸，載筆者宜莫之敢忽也。²²⁵

此則序文，撰稿者從《詩經》中幾篇談及女子的詩篇講起，由此導出上古時代女子的形象以「處常履順，貞靜和平」為上。漢代的劉向編纂《列女傳》一書，取古代可為宗範之女子事例作傳，藉此予當時之女子戒慎已行。值得注意的是，魏、隋以來的史籍，已經偏向採錄以「患難顛沛，殺身殉義」一類的節烈婦女事蹟。而到了明代，不論是國家政策，或是地方修纂志書時，採擷婦女事蹟時，都崇尚新奇激烈的事蹟，而忽略了長年謹守閨儀卻默默無聞的婦女。此外，序文中也提到了一處值得注意的現象，那便是明代文士投入女性傳記書寫的情況，應當是極為踴躍的。所以，序文的撰稿者才會提出警訊，書寫女性傳記不該是讓文士藉此題材炫才誇耀文思的，更應該考慮到這一類的文章，有助於推進正向的道德實踐

²²⁵ (清)張廷玉等撰：《明史·列女傳》，頁1971。

才是。

誠如序文中所言，明代的文人早已有人投入女性傳記的寫作，姑且先不論文人書寫傳記是應傳主家屬所請邀或是自發性地寫作，都已經看到，明代文人對於寫作女性傳記已經蔚然成風。正如同學者的觀察，「明清女性作傳的風氣，是在士人社群名教使命的催化與重視節烈的價值觀，相互發酵影響而成；以及客觀環境的支撐，例如出版印刷的進步，促進傳記的閱讀、流傳與再製，使得明清文人不避諱地爭相為女性留名。²²⁶」這時期大量湧現的女性傳記，成為了正史、方志以及女教書籍編寫時的材料來源，提供了婦女遵行婦德的模範，同時也彰顯了其中的教化意義。

明代中期之前，文人大多以墓誌銘、祭文、輓詩、哀辭等文類書寫，以「傳」作為主要的書寫文類，大盛於中期之後。在明代前期，有以協助明太祖提倡貞潔觀念的宋濂，乃是前中葉書寫女性傳記的先驅人物。宋濂早在奉詔修撰《元史》時，便下令廣採婦女節烈的事蹟。而時人家中有節烈婦人者，輒請宋濂為之撰寫墓誌銘或是傳記，以彰顯其婦德。

宋濂在〈宋烈婦傳〉一文中，描述了烈婦宋氏，自小便「端簡靜默」，嫁為人婦後，恪遵婦道，時值元末，遭遇兵禍，與夫逃難之際，被遊卒所擒，不屈服遊卒之暴脅，遂毅然躍入深淵而亡，以全節操。宋烈婦正是宋濂之胞妹，面對其胞妹之貞勇，宋濂在傳文末段論及：

婦之守貞，猶人子之當孝，人臣之當忠也。烈婦之死恒道爾，何足深羨乎。雖然是固恒道爾，而非易致也。人之所欲，莫甚乎生。苟所見一髮未盡，則幸存之念興，幸存之念興，含辱忍垢，何所不至哉。想其臨淵之時，貞剛之氣，充塞上下，天不足為高，地不足為厚，日月不足為明，視區區微生，直鴻毛輕耳。不然，何以能若是之烈也。徵太平日所言，當璧碎而潔，

²²⁶ 衣若蘭：《史學與性別：《明史·列女傳》與明代女性史之建構》，頁 194。

毋令瓦全而穢者，不亦允蹈也哉。²²⁷

婦人守貞一事，如同爲人子當盡孝，爲人臣當全忠一樣，都是天地亙古不變的恆道。正因爲是恆道，卻由於人性多是極欲求生的，往往在千鈞一髮遭逢危難之際，頓時萌發求生之念，因而不惜含辱求生，暫拋節操於旁。可貴的是，宋烈婦卻是以節操爲重，不以死亡爲懼。宋烈婦的行爲，正是在年歲豐平之時，人人將「當壁碎而潔，毋令瓦全而穢」等教化之語，屢踐於兵禍亂世的例證。在〈宋烈婦傳〉文中，宋濂將婦女守貞，提高至與孝子、忠臣等齊，並認爲烈婦如同慷慨就義的義士一般，一股貞剛凜然之氣充塞天地間。而在〈王貞婦傳〉中，宋濂所描述的是王貞婦在二十七歲時，夫婿遇兵害而卒亡，他起先欲求死，後念及子幼，歲守志扶養其子。無奈鄉里小人想要諂媚長官，將其貌美事上報，王貞婦爲此自刎，權貴者見此景狀遂作罷。王貞婦義烈之舉，宋濂以爲：

貞婦之操，則愈堅如鍊（鐵）石，百折不撓，豈不尤人所難者乎。使一鄉之得若人，必有率德而勵行者，由是達之一邑、一州，無不皆然。其於移風俗、美教化之道，有國家者，蓋有賴焉。是宜為之傳，以俟觀民風者。

228

婦女能堅守貞操，不畏生活環境中突然出現的脅迫，其精神正如同鐵石一般堅硬不屈。如是之貞婦必能爲鄉里間德行之表率，將其德行宣揚，始由鄉里傳至縣邑、州府，使人民傳聞，必能達到「移風俗、美教化」的功效。此外，宋濂不僅撰寫一般良家貞節婦女之傳記，〈記李歌〉一文中的傳主李歌，其身分正是娼家女子，宋濂以其堅烈的性格爲描述主軸，勾勒了李歌不得已爲娼女，後監州聞其賢，爲其子納李歌爲婦，逃難之際遇賊兵迫害，李歌堅決不屈從，最後被賊兵刺殺身亡的經過。其傳云：

²²⁷（明）宋濂：〈宋烈婦傳〉，見於（明）宋濂：《宋學士全集》，（北京：中華書局，1985），頁 409-410。

²²⁸（明）宋濂：〈王貞婦傳〉，見於（明）宋濂：《宋學士全集》，頁 405。

李歌者，霸州人。其母一枝梅，倡也。年十四，母教之歌舞。李艷然曰：「人皆有配偶，我可獨為倡耶？」母告以衣食所仰，不得已。與母約曰：「媪能寬我，不脂澤，不葷肉，則可爾。否則有死而已。」母懼，陽從之。自是縞衣素裳，唯拂掠翠鬟，然姿容如玉雪，望之宛若仙人，愈致其研。人有招之者，李必詢筵中無惡少年乃行。未行，復遣人覘之。人亦熟李行，不敢以褻語加焉。李至，歌道家游仙辭數闕，儼容默坐。或有狎之者，輒拂袖徑出，弗少留。他日或再招，必拒不往。益津縣令年頗少，以白金遺其母。欲私之。李持刀入戶，以巨木撐柱，罵曰：「吾聞縣令為風化首，汝縱不能而忍壞之耶？今冠裳其形而狗彘其行，乃真賊爾，豈官人耶？汝即來，汝即來，吾先殺汝而後自殺爾。」令驚走。時監州聞其賢，有子方讀書，舉秀才，聘之為婦，李尚處子也。居數年，天下大亂，夫婦逃難，俱為賊所執。賊悅李有殊色，欲殺其夫而妻之。李抱其夫詬曰：「汝欲殺吾夫即先殺我，我寧死絕不從汝做賊也。」賊怒，並殺之。吁！倡猶能有是哉，可慨也。²²⁹

李歌之所以為娼女，實非自己所願，身為娼家之後的他，必須以此業維生。然而，李歌卻不已一般妓女的形象接客，他答應其母為娼女，條件便是他不施脂粉，也不陪客吃葷食。他是素潔完好的似女仙形象，打動訪客。當他出席宴集之前，必定會謹慎詢問賓客中是否有惡少年會滋事鬧場，臨行前再次確認，如果真遇到輕薄他之人，他此後不再赴此人之邀約。某次，遭遇年少的縣令想要與他私合，卻被李歌大聲叱罵並持刀欲殺之，縣令畏懼其理堅辭嚴而驚慌離去。後來，嫁為人婦，不幸天下大亂，在逃難途中，遇到竄賊想據他為妻，李歌不從，遂被殺害。宋濂認為，娼家之女猶能謹守節操，當李歌遇害時，更是令人感慨不已。

宋濂雖在傳文之末提及，李歌由於不屈服竄賊而被殺害身亡。不過，李歌殉節而死，絕非是偶然，乃是有跡可循的。從宋濂的傳文敘述中可知，李歌少時為娼女，實是繼承母業，只是他願意為娼之時，卻也向其母要求「不脂澤，不葷肉」，

²²⁹ (明)宋濂：〈記李歌〉，見於(明)宋濂：《宋學士全集》，頁1208-1209。

足見李歌是一個有存在自覺的女子。再來，從其赴宴時的拘謹、戒慎，乃至於縣令突兀地想與之私合，李歌以激烈言詞與動作斥退。一再地顯示了李歌對於其身體不容侵擾的自我保護，當李歌面對竄賊時，一般人大抵不認為曾是娼女的他能夠堅決不從。然而，就李歌遇難時的身分而言，他已是良家婦女，潛意識裡必定有一般良家女子的閨訓，促使其以死抵抗。再則，宋濂在描述李歌遇難之前，連用好幾幕鮮明的畫面，第一是妝扮上的自覺，第二是待客時的矜持與自重，第三是突遇頑劣時，用激烈的言詞與行動抵抗。所以，當他在亂世中遇害身亡時，李歌性格中潔身自愛的意志，從不曾因其身份如何變易而減少。

中晚明時期的文人，其作品開始大量出現了以女性為主體的傳記創作。學者探究明代思潮發展的脈絡時發現「從羅汝芳、李贄到湯顯祖，泰州學派的發展已經從強調道德秩序的『理』，轉到個人性情的『情』，也同時對具體的真實的人生處境寄以無限的關懷。這種人生處境的關懷，對日常生活中真實體驗的注意，使得晚明一批文化人對於婦女的處境產生同情²³⁰」而袁中道亦是受到這股潮流衝擊的文人，袁中道不僅寫家族中的婦女，從〈書雪箏冊後〉一文可知，傳主陳姬的身份曾是娼家女子，袁中道如是描述：

陳姬字雪箏，少墮紅綠，色藝皆絕。都中時態新粧，多出其手，合度中節，士女皆效之。所撫育多為名姝，清令淹雅，別有一種風氣。姬善語言，隨機酬對極有韻。然外柔而內莊，不可狎也。後字夫，夫亡，遂誓守志不改。予聞而嘆曰：「甚矣！姬之賢也。」綠窗青閨之彥，守一不貳者，外迫于世之毀譽，而不敢易其操。今居濃膩之中，人直以桃李蹊中人目之耳。其守志，而人不予譽也；其矢志，而人不予毀也。毀譽之所不及，而獨能伸其志於靡他，其誰知之，而誰信之？予故以為真人。然則姬者，豈獨為粉黛中男子哉！其可與言道矣。

從文中的敘述可知，陳姬少年時曾經墮入娼家，在名妓間素以色藝雙全著稱。都

²³⁰ 詳見鄭培凱：〈袁中道的婦女觀〉，《近代中國婦女史研究》第1期（1993年6月），頁201-216。

城中的時尚妝容，大多由陳姬所創發，樣式合乎節度，因而城中的士女紛紛學習如是新穎合宜的妝束。陳姬在與人應對進退時，善於酬對且時時讓人覺得談話結束後，仍有回味的餘韻。然而，陳姬外表雖是嫵柔，內心卻是極為莊謹，不許人輕狎。後來陳姬嫁為人婦，在夫亡後，遂誓言守志不移。袁中道認為，一般的女子守節，部分女子是因為外在環境的輿論壓力使然，而不得不為之。然而，世人對於娼門女子守節與否，都不會加以稱譽或是詆毀，如果說，陳姬守志不是為了顧全世俗禮法所賦予聲譽，那麼，陳姬之舉更是令人稱許了。袁中道由此再進一步論述：

夫世之貞女子，挾毀譽而不敢退墮者，不過強有力以扞之。故枝葉雖除，而根株自在，若姬于此中，厭離已極，一點情染，已化為點雪消冰矣。……吾觀姬之守志，不從名根生，而從一念之厭離生，真慧人也，道種也。²³¹

袁中道再次論及，世上守貞之女子，之所以怕人抵毀清譽而不敢退墮，只不過是有一股強大的外力從中捍衛著。然而陳姬之守志，不是在意世俗對守貞女子之讚賞，而是陳姬已從心中生厭離之感，誓言守志，所求乃是得潔淨之心，對於以往所執著的情識，已如冰雪般逐漸消融。換言之，陳姬守志不僅是世俗所認定地為其亡夫守貞持節，在其內心深處，就其皈依的信仰而言，是一種超脫世俗觀點的守志行爲。

在馮夢龍所編纂的《情史》「情貞類」中，亦搜羅了數例妓女守貞的故事。其一為：

高娃者，京師娼也。自幼美姿容，昌平侯楊俊與之狎，猶處子也。昌平去備北邊者數載，娃閉門謝客。天順中，俊與范都督廣為石亨所構。以正統十四年，大駕陷土木，俊等坐視不救，為不忠，論死。二人赴市，英氣不

²³¹ (明)袁中道撰，錢伯城點校：《珂雪齋集》(中冊)，(上海：上海古籍出版社，1989)，頁895-896。又《珂雪齋集》中，有不少篇章以書寫婦女之事為主題，鄭培凱從《珂雪齋集》中釐析出，袁中道作品中對於婦女之論述與觀點。詳參鄭培凱：〈袁中道的婦女觀〉，頁201-216。

挫。楊尢挺頸，但云：「陷駕者誰？今何在？吾提軍救駕，殺之固宜。」親戚故吏，無一往者。俄有一婦人縞而來，則娃也。楊顧謂曰：「汝來何為？」娃曰：「來視公死。」因大呼曰：「忠良死矣。」觀者駭然。楊止之曰：「已矣！無益於我，更累若耳！」娃曰：「我已辦矣。公先往，妾隨至。」楊既戮，娃慟哭，吮其頸血，以針線紐接著於頸，顧楊氏家人曰：「好葬之。」即自取練縊於旁。²³²

京師名妓高娃，與楊俊相交時，還是處子之身。而後楊峻因公務北去，高娃也因此閉門謝客。當聞之楊俊遭人構害，欲斬首之際，只有高娃縞衣素裳前來，並不畏權奸之迫害，直言「忠良死矣」。當楊俊被斬首後，高娃善後其屍身，隨即自縊殉節。其二為：

韓香，南徐娼也，色藝冠一時。與大將葉氏子交，閉門謝客，將終身焉。葉父恚，投牒有司，集鰥軍於射圃，中者妻之。一老卒中。香欣然同歸，謂曰：「夫婦有禮，若買羊沽酒，召吾親故以成禮。」賓至酒行。香出所賚金帛，高下獻之。入更衣，久不出，自刎矣。

南徐娼女韓香，與將門之後葉氏交往，就此閉門謝客，互許終身。而葉父勃然大怒，投訴官衙，官衙遂集合未婚之官兵在射箭場中，相約射中箭靶者，可以娶韓香為妻。最後是一名老兵射中，韓香也默許之。然而，韓香卻在婚禮前，更衣之時，自刎身亡。馮夢龍認為：

韓香何以死乎？死葉氏之子者，死其志也。志，匹夫不可奪，匹婦亦然。

233

韓香之死，表面上是爲了不能與葉氏子廝守終生而自殺，然而，不僅如此，促使

²³² (明)馮夢龍評輯：〈情真類·高娃〉，見於(明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，頁28。

²³³ (明)馮夢龍評輯：〈情真類·韓香〉，見於(明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，頁30。

韓香自殺的另一推力，更是官衙的判決，讓一名女子感到聲譽遭人羞辱，因此，馮夢龍才說，韓香乃是因其志操而死，正如同一般男子不可奪其志，女子之志亦是不可奪之。其三為：

楊玉山，松之商人也。性愛小妓，其丹帕積至數十，以為帳，號百喜帳。南京有女妓曰張小三者，稚齒雅容，不肯就門戶，曰：「能妻我者，當與之諧。」楊以稅事入京，聞而懇求之，捐數十金，乃成婚。逾月，欲隨之還家，曰：「奴固誓矣，今不歸君為妾，復何歸乎！」楊妻妒，不敢許，約以半載為期。及去，妓守志不渝，父母無如之何。數寄聲楊所。楊感其誠，歲四五至，至必留旬日，所贈遺以千萬計，往來如家焉。久之，資日剝削，既二十年，田產為一空。男女未婚，薪水且不給，而日受妻子怨言，怏怏悔嘆，兩目皆為失明。妓怪其久不來，使使諗焉，盲矣。乃扁舟下江，直造楊氏之廬，登堂拜主母，捧楊首大慟曰：「主君貧困，職我之由。妾當為君婚嫁，君幸無苦。」悉出向所贈珠璣器具，以為資妝，嫁其二女；又出儀物筵設之費，為二子納室。留侍湯藥者一年。楊鬱鬱心恚以死。妓又脫簪珥殯之，守其柩不去。妻亦哀憫其志，語之曰：「姊院中衣食自豐，何為困此，與我同辛苦。」妓謝曰：「奴非碌碌市門女也。少有不污之誓，與主君交往廿載，名雖風塵，身固不異楊氏之少房也。且主君為我而死，何忍背之。願從主母側，執庖湑之勞，歿且不悔。」聞者莫不嘆異。既免喪，其父母強之歸，不從。訟諸禮曹，移牒逮之急。不得已，泣別其靈而去。後卒不面一男子，考終於舊院。²³⁴

馮夢龍所搜集到的這則故事，前半張小三不肯屈就門戶生活的樣子，頗似《焚香記》中敷桂英，寧可由養父母作主許為人妻，也不輕意過著迎新送舊的生活。張小三便是在這樣的堅持下，商人楊玉山聞之納其為妾，楊玉山至南京經商時，必定留宿十來天，如是二人相交二十年。直到有一年，楊未如期前來，張小三心中起疑，親自到楊家造訪，才發現，楊加已家道中落，楊玉山也雙目失明。張小三

²³⁴ (明)馮夢龍評輯：〈情真類·張小三〉，見於(明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，頁27。

拿出平日楊玉山所贈之資，爲其婚嫁子女，又親侍湯藥一年，楊玉山身亡，又自願奉侍大妻，無奈其父母強迫張小三回南京，張小三泣別楊玉山之靈位而去，回到南京後，不再見任何一男子，獨自終老於舊院。馮夢龍如是評述：

世皆云，娼無定情，其情偽也、強也。今觀張卿事，豈偽與強所能哉！幼而知貞，長而守志，老而不渝節，卒以清白從楊生地下。觀其推財恤患，有古俠士之風。豈特風塵中難之，士君子或愧焉。²³⁵

一般世俗之人總以爲，妓女之情必定是僞矯、勉強的，馮夢龍以張小三之事例，推翻了一般人的看法。從張小三少年時即知潔身自好，稍長時夫雖爲商人不常與之同住，卻也謹守分際，而後，在夫婿遇害身亡後，獨身守節終老，這樣的行爲不僅是風月場中所難得，名士君子聽聞此事蹟後，對於張小三如俠士般之義舉，亦或許有愧，自己未必能如此女子一般堅誓完貞。

陳東原曾云「貞節觀念經明一代轟烈的提倡，變得非常狹義，差不多成了宗教²³⁶」明代貞節觀的形成經過，一來是政府的獎勵提倡，二來是社會風俗的轉變。就第一點來說，只要平民婦女守貞得到國家旌表的同時，其家族子弟亦能免除勞役，對實質生活上有其助益。其次就社會風俗的轉變而言，雖然貞節觀早在漢唐之際，即有人提倡宣導，然而卻沒有達到普遍而深刻的影響。學者認爲「社會風俗的轉變，是一種經由『時間』的積累，由「量變」的「質變」的自然過程。²³⁷」明代正處於這個質變的契機點上，使得貞節觀的道德實踐呈現了幾個面向的變化：

其一爲守貞爲人之本性。誠如高攀龍所言：

²³⁵ (明)馮夢龍評輯：〈情貞類·張小三〉，見於(明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，頁 27-28。

²³⁶ 陳東原：《中國婦女生活史》，(台北：台灣商務印書館，1994)，頁 241。

²³⁷ 費絲言：《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》，頁 326。

婦之貞，其性然也。猶之乎水之寒，火之熱，非人為使之也。²³⁸

婦女之守貞一事，乃是身爲人之天性本然，就如同水之本質爲寒，火之本質爲熱一般，如是道德實踐的行爲，乃是發自於內心所致，絕非是外力所強加。

其二爲「以情真取代道德規範的新貞節觀²³⁹」。這一種道德實踐的動力是以「情」爲其內在力量，成爲了一種新興的道德評鑑標準。在此行爲模式下，貞潔烈女所論述的對象並不止於一般良婦女，也擴及至非良家的娼門女子。馮夢龍如是云：

妾而抱婦之志焉，婦之可也。娼而行妾之事焉，妾之可也。彼以情許人，吾因以情許之。彼以真情殉人，吾不得復以雜情疑之。²⁴⁰

非良家的女子若能因情真，如尋常女子堅守其志甚至以死殉節，我們對於這樣的行爲，不得再從中生疑，反而是值得我們肯定稱頌。

明代的貞節觀在國家體制的獎勵、社會風尚的共識以及婦女的存在自覺多面的影響下，漸趨於嚴格化與規範化，同時也徹底地落實婦女守貞的議題，進而形成一種集體無意識的道德實踐力量，這一股力量，不僅影響至不同身分階層的婦女，也對男性文士產生了一股反思的動力。學者便認爲「在『忠臣／烈女』的文化性隱喻之下，『貞節烈女現象』成爲士人在對現實社會進行、批判時一個的重要憑藉。²⁴¹」意即男子也應當在道德實踐上，如同女子一般貞烈，堅守節操雖死而猶不悔也。

²³⁸ (明)高攀龍：〈李貞母墓誌銘〉，見於(明)高攀龍撰，陳龍正編：《高子遺書》，收於(清)紀昀等編：《景印文淵閣四庫全書》(第1292冊)，(台北：台灣商務印書館，1983)，頁661-662。

²³⁹ 詳參鄭培凱：〈天地正義僅見於婦女——明清的情色意識與貞淫問題〉，見於鮑家麟編《中國婦女論集》(第三集)，(台北：稻鄉出版社，1993)，頁97-120。及鄭培凱：〈天地正義僅見於婦女——明清的情色意識與貞淫問題(續完)〉，見於鮑家麟編《中國婦女論集》(第四集)，(台北：稻鄉出版社，1995)，頁253-272。

²⁴⁰ (明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，頁36-37。

²⁴¹ 費絲言：《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》，頁309。

第三節 傳奇尚「奇」之審美旨趣

明傳奇雖是經由南曲戲文質變產生的新興戲曲文體，時人卻不再以戲文稱呼這一類的劇本，而是另取「傳奇」之名指稱這一種新興的戲曲文體。「傳奇」一辭首見於指稱唐人小說²⁴²，此外，古人亦曾以傳奇指稱元雜劇或是南曲戲文²⁴³。以「奇」作為評論作品的標準，並非由明傳奇始用之，若只就戲曲評論的部分考察，元代鍾嗣成已在《錄鬼簿》中，輒以「奇」或「新奇」討論當時的雜劇作品。而明代新興的長篇戲曲劇作以「傳奇」為其名稱，正突顯了明代的文人創作這一類劇本時，所追求的審美觀點便是「奇」，傳奇作品中是否能呈現「無奇不傳，無傳不奇」的樣貌，也是當時文人作為評斷作品優劣的最初標準，古人評論劇作時，往往如是提及：

傳奇，紀異之書也。無奇不傳，無傳不奇。²⁴⁴

傳奇，傳奇也。文工而事弗奇不傳，事奇而文弗工，亦不傳。²⁴⁵

樂府不作，降而傳奇，風斯下焉。然而其人奇，其事奇，其文奇，必有可傳者存，是以傳焉。傳奇者，傳其奇也，不奇，何能傳？²⁴⁶

傳奇，傳奇也。不過演奇事，暢奇情。²⁴⁷

²⁴²張敬認為「傳奇的名稱，最早見於唐，裴鏘有傳奇六卷，但內容俱屬小說。」見於張敬：《明清傳奇導論》，（台北：華正書局，1986），頁9。郭英德亦云：「唐人小說之稱為『傳奇』，始自於中唐元稹《鶯鶯傳》，晚唐裴鏘以《傳奇》名其小說集。宋以後人遂以傳奇概稱唐代言小說。」見於郭英德：《明清文人傳奇研究》，（北京：北京師範大學出版社，2001），頁1。

²⁴³關於「傳奇」一詞的多重涵義，林鶴宜在〈從內涵的變質論戲文傳奇的界說問題——兼論湯顯祖戲曲的腔調〉一文中歸結成：「（一）以『傳奇』指戲文。（二）以『傳奇』指元雜劇。（三）以『傳奇』混稱戲文和明代新興的劇種。（四）從「傳奇」中分辨新、舊劇種」。見於林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，（台北：里仁書局，1993），頁29-35。

²⁴⁴（清）倪倬：〈《二奇緣》小引〉，見於蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，（濟南：齊魯書社，1989），頁1383。

²⁴⁵（清）夏綸：〈《五種》自序〉，見於蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1740。

²⁴⁶（清）周書：〈《魚水緣》自敘〉，見於蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1825。

²⁴⁷（明）削仙□：〈《鸚鵡洲》序〉，見於蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1275。

傳奇者，傳其事之奇焉者也，事不奇不傳。²⁴⁸

第曰傳奇者，事不奇幻不傳，辭不奇豔不傳。其間情之所在，自有而無，自無而有，不魄奇愕眙者亦不傳，而斯記（按：《牡丹亭》）有焉。²⁴⁹

倪倬認為傳奇本身就是記載奇異故事的文體，每一則事蹟都具有新奇感才能傳開，相對地，每一則事蹟都是新奇的，傳奇之書當是本本傳奇聞。夏綸所以為的傳奇，劇作者文筆必須工整、編寫的事蹟也必須新奇，才得以傳世，兩者缺一，都無法構成傳奇之基本條件。周書的意見，以「人」、「事」、「文」三方面來看，劇中人物的形象性格塑造讓人感覺新奇，劇本故事也是常人未曾聽聞，而作者在情節結構章法的取捨布置上，也能別出心裁。陳與郊的看法是，傳奇就敷演奇事，傳達奇情。孔尚任亦就傳奇需選擇新奇的故事做為題材。茅暎之觀點則為「事」、「辭」、「情」三者皆具備奇幻之感，方能傳世。

劇作者以奇為其所追求的創作標準，那麼，在題材的選擇上，洪昇點出了傳奇劇作擅長的題材：

從來傳奇家非言情之文，不能擅場。²⁵⁰

洪昇認為，傳奇劇作最適合於創作才子佳人言情的題材。李漁則在洪昇的觀點上，另闢新義闡說，李漁云：

古人呼劇本為傳奇者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。新，即奇之別名也。²⁵¹

²⁴⁸（清）孔尚任：〈《桃花扇》小識〉，見於孔尚任：《桃花扇》，頁3。

²⁴⁹（明）茅暎：〈題牡丹亭記〉，見於程炳達，王衛民編著：《中國歷代曲論釋評》，（北京：民族出版社，2000），頁157。

²⁵⁰（清）洪昇：〈自序〉，見於（清）洪昇著，徐朔方校注：《長生殿》，（台北：里仁書局，1996），頁1。

²⁵¹（清）李漁：《閒情偶寄》，頁9。

古人之所以將劇本命以傳奇之名，正是因為其中的事蹟奇特，未曾經由人見傳開。因此所奇之事蹟當有新意，所謂新，即是此事人未盡知而讓人有新鮮感。周欲度則認為：

嘗論天下有愈奇則愈傳者，有愈實則愈奇者，奇而傳者，不出之事是也。
實而奇者，傳事之情也。²⁵²

一般人都認為，故事愈是奇特愈能夠傳世，如是只能傳遞故事奇特的表象。所謂「實而奇」，則是在充分體驗故事中人物所呈現的真實情感，更能夠將之傳世。

可惜的是，後期的劇作者將奇之觀點，過度延伸，導致情節上荒謬牽強，引起了其他人的反彈，凌濛初便觀察到了如是的現象：

戲曲搭架，亦是要事，不妥則全劇可憎矣。舊劇無扭捏巧造之弊，稍有牽強，略附鬼神作用而已。故都大雅可觀；今世愈造愈幻，假托寓言，明明看破無論，即真實一事，翻弄作烏有子虛。總之人情所不近，人理所必無，世法既自不通，鬼謀亦所不料，兼以照管不來，動犯駁議，演者手忙腳亂，觀者眼暗頭昏，大可笑也。²⁵³

「戲曲搭架」意味著劇作者必須留意情節結構的安排，要能夠體近人情，也要貼近世理。如果只是一味將劇情推向子虛烏有之事，讓演員搬演時手忙腳亂，觀眾無法了解情節變化，而看得似懂非懂，這便是失去戲曲的功效了。張岱在〈答袁籜菴〉一文中，首先指出傳奇作家近來產生的怪現象，其次則針對袁于令之作品《合浦珠》情節荒誕處，提出批評與建言：

²⁵² (明)周裕度：〈天馬媒題辭〉，見於(明)劉方：《天馬媒》，頁1。收入於林侑時編：《全明傳奇》，(台北：天一出版社，1985)。

²⁵³ (明)凌濛初：《譚曲雜割》，見於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》(第四冊)，(北京：中國戲劇出版社，1959)，頁258。

傳奇至今日，怪幻極矣！生甫登場，即思易姓；旦方出色，便要改粧。兼以非想非因，無頭無緒，只求鬧熱，不論根由，但要出奇，不顧文理。近日作手，要如阮圓海之靈奇，李笠翁之冷雋，蓋不可多得矣。

吾兄近作《合浦珠》，亦犯此病。蓋鄭生關目，亦甚尋常，而狠求奇怪，故使文昌、武曲、雷公、電母，奔走趨蹌，鬧熱之極，反見淒涼。兄看《琵琶》、《西廂》，有何怪異？布帛菽粟之中，自有許多滋味，咀嚼不盡，傳之永遠，愈久愈新，愈淡愈遠。東坡云：「凡人文字，務使和平知足，餘溢為奇怪，蓋出於不得已耳。」今人於開場一齣，便欲異人，乃粧神扮鬼，作怪興妖，一番熱鬧之後，及至正生衝場，引子稍長，便覺可厭矣。兄作《西樓》，只一情字，〈講技〉、〈錯夢〉、〈搶姬〉、〈泣試〉，皆是情理所有，何嘗不鬧熱，何嘗不出奇，何取於節外生枝，屋上起屋耶？總之兄作《西樓》，正是文章入妙處，過此則便思遊戲三昧，信手拈來，自亦不覺其熟滑耳。²⁵⁴

近來的傳奇作品，大多以詭怪至幻為尚，生、旦才登場，便要改名、變裝，毫無頭緒，只是為了場面上的熱鬧而已。一味地考慮到劇作要能呈現奇特之感，卻忽略了顧及文理之合理性是否能被觀者接受認同。好的劇作固然要有新意，新奇感卻是來自平常之中，不歧出於情理之外。李贄亦持相同之看法：

世人厭平常而喜新奇，不知言天下之至新奇，莫過於平常也。日日常而千古常新，布帛菽粟常而寒能煖，饑能飽，又何其奇也！是新奇正在於平常，世人不察，反於平常之外覓新奇，是豈謂之新奇乎？²⁵⁵

新奇不出於日常生活間，意味著奇不能夠違背情理，奇也不能夠失真，如是，才能不失尚奇之旨趣。

²⁵⁴ (明)張岱：〈答袁籜菴〉，見於(明)張岱著，夏咸淳校點：《張岱詩文集》，(上海：上海古籍出版社，1991)，頁230。

²⁵⁵ (明)李贄：〈復耿侗老書〉，見於李贄：《焚書》，頁60。

明傳奇劇作初始雖以「奇」爲尙，劇作家在編寫劇本之時，亦希望在既定的「傳奇格局」規範下，能夠就人物選擇與情節發展上尋求「人奇」、「事奇」的故事進行編寫，冀以之打動觀眾之心。然而，從傳奇發展的過程來看，卻有部分人一味地追求劇本創作必須奇至，而忽略了人物應當情真，劇情發展亦須合理的基本原則。因而使得時人也對此風氣提出了批評，並且認爲傳奇劇本之「新奇是源於真實的新奇，真實是新奇表現的真實。新奇憑情理而立，悖情理而毀，情理是傳奇藝術生命的守護神。²⁵⁶」

上述乃是以明人討論傳奇劇作時的評語，勾勒出明人如何在人物選擇以及情節發展上追求並努力達到「奇」的審美標準。若就本文所討論明傳奇中的妓女形象而言，時人追逐尙奇的審美標準，提供了明人在從事劇本創作時，往往在女性人物的選擇上，偏好以擁有妓女身分的人物爲旦腳。金聖嘆評點《西廂記》之時，曾拈出時下的劇作，往往將生旦設定爲「生必爲狂且，且必爲倡女²⁵⁷」的現象。由此可以推知，將劇中女主角的身分設定爲妓女，是當時大多數文人在編寫劇本之際，人物設定時的普遍現象。歸結其原因可知，一來，根據筆記史料中的記載，中晚明的文人與名妓之間的交誼熱絡，名妓經常是文士交遊圈中的重要成員。二來，相對於一般傳奇劇作以閨秀千金爲女主角，若將妓女設定爲女主角，更能突顯尙奇的創作旨趣。當妓女成爲了文士創作所設定的女主角之後，人物的身分滿足了尙奇的標準，那麼，除了必須讓觀眾有新奇之感外，面對「傳奇格局」的基本規範與要求，文人必須在人物形象與情節發展上，先符合基本規範，再追求尙奇的旨趣。因此，明傳奇中的妓女形象，給予時人的觀感，便如同當時文人對於《焚香記》一劇所下的評語：

此傳大略近於《荊釵》，而小景布置，間仿《琵琶》、《香囊》諸種。所奇者，妓女有心；尤奇者，龜兒有眼。若謝媽媽者，蓋世皆是，何況老鴿！

²⁵⁶ 郭英德：《明清文人傳奇研究》，頁 234。

²⁵⁷ （元）王實甫撰，（清）金聖嘆評點，林岩校：《西廂記》，（石家莊：花山文藝出版社，1996），頁 24。

此雖極其描寫，不足奇也。作者精神命脈，全在桂英冥訴幾折，摹寫得九死一生之光景，宛轉激烈。其填詞皆尚真色，所以入人最深，遂令後世之聽者淚，讀者顰，無情者心動，有情者腸裂。何物情種，具此傳神手。²⁵⁸

評論者以為，《焚香記》的劇情大概其實類近於《荆釵記》，而其中的場景描寫，也可從《琵琶記》與《香囊記》中，察覺到類似的筆法。最令人感到新奇的部分，是「妓女有心」，意指敷桂英情志專一，迥異於常人所認定的妓女形象。再者，當劇中的敷桂英，以為王魁毀棄盟誓，海神廟泣訴後自盡，其「寧甘九死無他至²⁵⁹」的堅貞之舉，呼應了「妓女有心」外，更能以行動證明其所言不假。袁于令的評論乃是以「真」為觀點，拈出該劇之「奇」處正由此而生：

蓋劇場即一世界，世界只一情人。以劇場假而情真，不知當場有情人也。顧曲者尤屬有情人也。即從旁之堵牆而觀聽者若童子，若瞽叟，若村媪，無非有情人也。倘演者者不真，則觀者之精神不動；然作者不真，則演者之精神亦不靈。茲傳之總評，惟一「真」字，足以盡耳。何也？桂英守節，王魁辭婚無論，即金壘之好色，謝媽媽之愛財，無一不真，所以曲盡人間世炎涼、喧寂景狀，令周郎掩泣，而童叟村媪亦從而和之，良有以已。然又有幾段奇境，不可不知，其始也，落魄萊城，遇風鑑操斧，一奇也；及所聯之配，又屬青樓，青樓而復出於閨幃，又一奇也。新婚設誓奇矣；而金壘套書，至兩人生而死，死而生，復有虛訃之傳，愈出愈奇，悲歡沓見，離合環生。讀至卷盡，如長江怒濤，上湧下溜，突兀起伏，不可測識，真文情之極。²⁶⁰

袁于令認為，當據作者為有情人之人時，才能以真誠之心創作，如是，演員搬演其作方能用心體察，亦以真心搬演此劇，因此感動所有不分年齡階層的觀眾。袁于令為《焚香記》所下之總評即是「真」字。不論劇中之正反面人物，作者皆能

²⁵⁸ (明)王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁1。

²⁵⁹ (明)王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁71。

²⁶⁰ (明)袁于令：〈《焚香記》序〉，見於(明)王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁1。

夠逼真描寫。而在情節發展上，第二齣「相決」中，相士斷定王魁日後必為名宦，又替尚未婚配的他，指引了流落風塵的敫桂英可娶其為妻，明示了敫桂英其命格日後必為夫人。王魁認為自己「寄跡江湖，無暇揀擇？」並認為「若是命分相應，有何不可。²⁶¹」王魁便依相士之語，與敫桂英成婚，不同於一般書生往往揀擇閨秀為妻，讓人有新奇之感，而後，兩人為了堅守誓言，歷經「生而死，死而生」的情節，亦是給予人越來越奇的觀感。《焚香記》的劇情內容雖是出自於南曲戲文中的舊戲碼《王魁》，作者並且有意識地要將此劇書生負義的形象翻案，在其改編的過程中，作者沒有忽略「言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。²⁶²」的戲曲創作基本條件，同時，也能留心情節發展的佈局，藉此打動觀者之心。

透過論者評析《焚香記》的觀點，可由其中得知，劇作者如若將劇中女主角設定為妓女身分的女子時，已經先讓觀者有一股新奇之感。不過，當妓女成為劇中女角，就才子佳人劇的內涵而言，妓女與文人之交往，古來有之，不足以為奇，奇處正是妓女與書生婚配，這就推翻了一般人的印象。劇作者一來想藉妓女為女主角製造新奇之感，二來，受限於「傳奇格局」的規範下，劇作者往往就「形象塑造」與「情節發展」兩方面著力，形塑出明傳奇中的妓女形象。

首先就「形象塑造」的手法探討，劇作者在安排妓女身分的女主角出場，大多將旦腳出場這一齣的齣名訂為：如《西樓記》中的第三齣「砥志」、《霞箋記》中的第三齣「麗容矢志」、《金雀記》中的第十齣「守貞」等，暗示了這些女子雖淪落為娼，其心志卻有不同他人之處，以下試就劇例說明分析：

其一，《雙烈記》中的梁紅玉：

在第三齣「引狎」中，作者先安排梁紅玉之母出場，藉其自述家門，也透過旁人之口吻，讓觀眾明白梁紅玉的容貌與性格：

²⁶¹ (明) 王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》，頁 4。。

²⁶² (清) 李漁：《閒情偶寄》，頁 47。

（老旦扮老鴛上）老身梁氏，東京教坊人也。隨駕南渡，僑居京口。親生一女，小字紅玉。真個蓮臉星眸、蛾眉蟬鬢、窈窕身軀、溫柔性情，最善吹彈歌舞，更精翰墨丹青，一時豪貴英賢爭賞，無論京都遠近馳名。只是我那女兒，別是一般行逕，全非門戶心情，不肯迎人接客，只願裙布荆釵。

經由梁紅玉之母的自述中可知，梁紅玉是個才、藝、色三者皆備的名妓，然而，梁紅玉卻沒有「迎人接客」的心思，一心只願過著「裙布荆釵」的平凡人家生活。其次，作者再安排同院中的妓女塞多嬌，塞多嬌以丑腳扮演世人一般認知中的妓女形象，一上場便以大段落的賓白述及：

我是院中行妓，聽說自家詳細。莫誇一貌傾城，青春纔五十有四，虧了些鉛粉胭脂塗抹，在臉上妝妖假媚；全憑粉絹油紬穿著，在人前扭身作勢。鰩魚腳兩隻尺二，水蛇腰一丈有二，黃頭髮梳不出高髻雲鬟。怪物臉那些個如花似玉，名色是個小娘，那裡曉得吹彈歌舞、百般技藝，歪頭筆撇幾枝墨蘭，強扭捏寫兩個歪字，嘴臉是有些懷五，論拿人手段，卻要算我是第一。有那等晦氣的妖兒，跌在我坑裏，扒攤不去。初相見密地裏與他偷情，他只道我喜歡他標致。第二日心心念念要來，枕席上與他個一夜不睡，摟抱他說盡衷腸，他就是張良諸葛，也信我是真情實意。纔出去就著後生去看他，送他個香囊汗巾，寫著親夫情契，他接著勝似護身真符，恨不的一步兩步跨至我這裏。卻下手拿他，百般的心生巧計，紅馥馥燒個香疤，血滴滴賭個大誓，抓打搯罵，動不動撚酸，行走坐臥，先不先喫醋。今日郊外游山，明日家中作戲。纏的他腦悶頭昏，那怕他聰明伶俐。假說某相公送了五十兩白銀，又道是汪朝奉強要歇可也沒趣，對著他眼淚汪汪，似這等不得自在好氣，你不如包我一年半，咱兩個坐臥雙雙，卻不爽俐。包宿歇錢只是本等，全靠派差纔有生意。買衣服試個水頭，做生日上頭也是小事，上手就娶小娘，還要他蓋房置地，不怕他著斗量金，不上一年二年了繫，無錢我就無情。另尋個有錢的利市，殺人不斬眼的纔高，黏牙搭齒不濟。人道我是油鬆髻的魔王，真是個粉骷髏的太歲。

透過塞多嬌的賓白，作者點出了一般的妓女，如何妝點自己的容貌，以及如何藉由各種方法騙取恩客的金錢。最後，作者才讓梁紅玉上場自述家門：

（旦上）奴家梁氏，小字紅玉。父亡母在，占籍教坊，東京人也。誰憐身世漂蓬，每漬素綃有泪。自恨烟花墮落，欲憑紅葉無媒，但見重重舊恨斜陽外，隱隱新愁細雨中。

【祝英臺】墮烟花心自苦，幽恨幾時消。須教，早從良裙布荆釵，未許迎奸翰笑。這身軀，怎肯隨人顛倒。²⁶³

梁紅玉自我慨歎身世不佳，淪為教坊中人，只想一心從良，即使是過著只能穿「裙布荆釵」的生活，也不願身體任意讓人侵擾。

《雙烈記》的作者先以梁母、塞多嬌上場，最後才是梁紅玉上場。就梁母先於梁紅玉出場來說，藉由旁人言述其心志與行為，再由梁紅玉自述心志，更能證明梁紅玉極欲從良之心願。而塞多嬌的出現，除了做為丑腳插科打諢外，他所代表的正是一般世人所認知的妓女樣態，由他來反襯梁紅玉不願過門戶生活之心願，更能突顯出梁紅玉有別於一般妓女之處。

其二，《金雀記》中的巫彩鳳：

在第十齣「守貞」中，巫彩鳳始登場便云：

（貼扮巫彩鳳上）翡翠屏開繡幕紅，堪憐名籍教坊中。微雨小亭偏寂寞，海棠凝淚依東風。奴家巫氏，小字彩鳳，年方二八，尚未適人。芳澤頗佳，覽鏡自憐傾國色。繁華不染，向人羞作倚門粧。自負守貞處子，身偶墮於

²⁶³（明）張四維：《雙烈記》，頁 6-9。

烟花，心傷薄命佳人，不耽於聲色。幸喜歌妓數人，趕趁而去。鴉兒龜子，相繼淪亡。所以奴家得全素志。但苦身墮淤泥，被無賴子弟，常時鬧炒。不知何日方是出頭日子。²⁶⁴

巫彩鳳自憐自身不幸落為煙花女子，所幸老鴉、龜兒相繼過世，使得他保有處子之身，使得個性不耽溺聲色的他，得以繼續堅持守志過日。作者卻在此齣中也安排了，洛陽城中的少年有意調狎巫彩鳳，巫彩鳳堅心拒絕，洛陽少年又自稱自己為洛陽才子，盼能博得巫彩鳳的歡心，巫彩鳳告誡洛陽少年云：

【駐雲飛】不用閒爭，我是美玉無瑕豈玷蠅。心地常清淨，一片如冰鏡。野蔓與閒藤，休思淫奔。獨守閨幃，不似楊花性。²⁶⁵

《金雀記》的作者先藉由巫彩鳳的自述家門，使得觀者明白巫彩鳳之心志，接著透過洛陽少年的調戲，巫彩鳳更是堅決不從，展現其潔身自重的意志。

其三，《投梭記》中的元縹風：

在第三齣「逼娼」中，元縹風是以在房中繡花的形象登場的：

（丑）我兒。你在房中做甚，頭也梳得不整齊，花兒也不帶朵。（占）孩兒在房中繡花，梳什麼好頭。²⁶⁶

母親告知他，無須繡花，只要梳妝打扮妥當，過著迎往送來的生活即可。母親認為，元縹風應該繼承他的舊業，以維持家庭生計，不過，元縹風卻認為：

（占）母親。既是家裏艱難，隨分女工針指，機梭織紡，孩兒件件都會，

²⁶⁴（明）無心子：《金雀記》，頁 25。

²⁶⁵（明）無心子：《金雀記》，頁 27。

²⁶⁶（明）徐復祚：《投梭記》，見於（明）毛晉編：《六十種曲》（第八冊），（北京：中華書局，1996），頁 7。

情願朝夕無懈，奉事母親。²⁶⁷

元縹風不願意為娼，卻甘之如飴地朝夕無懈從事女工，奉養母親。並且婉轉地告知母親，自己並不喜歡門戶生活，其如是云：

【月照山】(占)生小多婉孌，風月閒情淺。那賣笑喬衣飯，未語先羞緬。
煙月招牌，明明攝魂券。何須揀食穿衣絹，便是腹餒身寒，也勝是勾欄里
串。你休心偏，嚙他人喉下涎。還則旺週全，結孩兒指下緣。²⁶⁸

作者讓元縹風以繡花的形象登場，相當引人注目，也不同于其他妓女上場慨歎自身命薄、極欲從良之場面，元縹風更以自己精擅女工為由，期望繼母不要讓她過著門戶生活，那不是自己嚮往的生活方式。希望能潔身守志，期待良緣的到來。

明傳奇的作者選擇以妓女身分的人物為女主角時，輒在旦腳首次上場的齣目中，安排旦腳於自述家門之際，抒發不幸淪落為娼，極欲早日從良之願。同時，透過同院的鴇母或妓女，與其辯論從良與否之優劣，或藉由惡少調戲，來反襯這些女子門不為任何外因所誘，堅貞守志。正如同學者認為「所謂節與貞，都是從意志上予以實踐的德行。²⁶⁹」明傳奇中妓女具有高度「存在自覺」，所呈現的「堅貞守志」形象，正是劇作者意欲讓觀者辨識出他們與其他妓女不同之處，藉由他們潔身自重的形象，呼應了「人奇」之審美旨趣。

其次，就「情節發展」的佈局上探索，劇作者將妓女形塑成「堅貞守志」的形象之際，情節的發展往往是，旦腳與生腳相遇定情後，生腳往往因赴考取得功名或是惡人從中阻擾等因素，使得生旦分離。兩人分離之後，生腳開始其追求功名的情節發展，而旦腳的部分往往是女主角逢遇禍亂或是遭人逼婚的情節發展，因此，「對旦腳而言，分離正好是用來宣示精神和身體的絕對貞操。²⁷⁰」若就本

²⁶⁷ (明)徐復祚：《投梭記》，頁 8-9。

²⁶⁸ (明)徐復祚：《投梭記》，頁 8-9。

²⁶⁹ 樂蘅軍：《意志與命運——中國古典小說世界觀綜論》，(台北：大安出版社，2003)，頁 47。

²⁷⁰ 林鶴宜：〈論明清傳奇的程式性〉，見於林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁 80。

文探討妓女人物來說，面臨危難，恰巧足以印證他們最初登場時自述心志是否為真心之言，正所謂：

太平之世，無是無非，有甚麼貞烈。凡婦人必須遭此等強暴，或因於辛苦飢寒，千鍛萬煉而不磨其節，不改其心，方才貞烈，若在富貴安樂之中，這貞節之心，却也難辨。²⁷¹

劇中的妓女人物，若能在定情後其心仍是專一不移，又能夠遇危難之際不貳志，那就更令觀者稱奇了。以下試引劇例探討：

其一，《金雀記》中的巫彩鳳「守志投崖」：

《金雀記》中的巫彩鳳是在第十四齣「開宴」中，才得以遇潘安。在宴席間山濤認為巫彩鳳能「守志固堅，此乃良家女子行藏動靜之舉也。」，因而薦舉潘安納巫彩鳳為妾，潘安以金雀作為信物，與巫彩鳳成婚。在第十六齣中，潘安即因功名之事暫與巫彩鳳分離。在第十八齣「顯聖」中，出現了白衣大士聽聞白鸚哥來報，巫彩鳳「突遭兵火之危，遂有投崖之險。」白衣大士便派遣神明搭救，並如是云：

今有河中信女巫彩鳳，遭反寇齊萬年擄掠，守志不屈，奮身投崖，你可大施法力，令當方土地化一猛虎，背負河陽道上，向紫雲峯觀音菴留下，以俟後日夫婦重會，顯此女信善之報。²⁷²

白衣大士之言，旋即在第十九齣「投崖」印驗。巫彩鳳果然遇到兵亂，而在逃難途中，恰被齊萬年擄獲，齊萬年有意於巫彩鳳，巫彩鳳辯駁道：

【山坡羊】（貼）巫彩鳳身為妾媵，業嫁與潘安英俊。羞殺你狗黨狐羣，

²⁷¹（清）陶貞懷：《天雨花》，（鄭州：中州古籍出版社，1984），頁1223。

²⁷²（明）無心子：《金雀記》，頁50-51。

我怎肯喪志污紅粉。我是一婦人，荊釵與布裙，寧甘廝賤，守志全閨闈，
怎肯偷生悖大倫。

【水紅花】(貼)眼看危崖險峻，萬丈遠還深，這是我復命喜歸陰也囉。(投
崖介)²⁷³

巫彩鳳雖遭齊萬年脅迫，確能堅貞不屈從，甚至無懼於「危崖險峻，萬丈遠還深」，
縱身而下，只要能夠「守志全閨闈」，不屑於偷生違背倫理之舉。因其堅貞守志
不移，感動神靈相救，得以留在觀音菴中，於此等待與潘安重逢。

其二，《紅梨記》中的謝素秋「情真守志」：

徐復祚在《紅梨記》中安排生、旦首次相遇，竟遲至第十九齣「初會」中兩
人始得會面，在這之前，趙汝州與謝素秋單憑一紙詩札而對對方傾心，可惜的是，
兩人始終無法碰面，以旦腳謝素秋的情節發展來說，每當生腳趙汝州慕名造訪
時，謝素秋大多必需應官身或赴宴而錯失面會的機會。其後，謝素秋又被王黼所
囚困，王黼甚至計畫將謝素秋送至北國進貢，幸虧花婆搭救才得以逃離，而謝素
秋就在一連串的波折中，雖不得見趙汝州依然對其心專不移。清人徐守愚便認為：

予嘗讀《西廂》矣，竊觀君瑞與雙文於〈驚豔〉一篇彼此鍾情也。又嘗讀
《牡丹亭》矣，竊觀夢梅與麗娘於〈幽媾〉一篇彼此鍾情也。天下有從未
嘗〈驚豔〉、未嘗〈幽媾〉而多情纏綿離而後合者，則莫如《紅梨記》之
趙汝州與謝素秋。夫〈驚豔〉而鍾情者，文雖隱怪而情亦不奇，至於絕不
相關，彼此鍾情如《紅梨記》則奇矣。《紅梨》非《紅葉》之為媒而作之
合，亦非始緣紅梨而起其端，彼趙解元落於貧士，謝素秋落於教坊，以絕
不相蒙之人，而訂百年連理之好，其間將聚而散，即合仍離，前後間一段
曲折文字，止伏一老婆，即《西廂記》之紅娘，撮合一錢孟博，即《牡丹

²⁷³ (明)無心子：《金雀記》，頁52、54。

亭》之花神也。然最妙一段文字，在《西園》之紅梨花，或撮合，或恐嚇，才合復離，因離復合，隱隱躍躍之好，故劇本因以名。而至如才如伯疇，而得素秋以為配；貞如素秋，而得伯疇以為良；奸如王黼，不免喪身；忠如李綱，名垂青史；巧如花婆而設計，義如孟博而成全。原作者之心，總少以諷世，雖演劇填詞，好色不離於國風，幽思不離於騷雅者。²⁷⁴

徐守愚認為男女間彼此鍾情對方，一如《西廂記》中張生初見崔鶯鶯而傾心不已，或如《牡丹亭》中，杜麗娘以為鬼魂夜半造訪對其寫真癡心愛戀的柳夢梅，而《紅梨記》的情節安排，更讓人覺得新奇，趙伯疇與謝素秋兩人，既非一開始即已會面定情，亦非旦腳情深無悔化為鬼魂，仍至人世間與鍾情之人相會。趙、謝二人但憑情至不移之心，巧遇花婆、錢孟博搭救，二人始得以會面於西園。而就謝素秋來說，能對趙伯疇相知之情，不論遇任何外在阻力干擾，始終堅貞不易其心，輒讓觀者稱奇。

當「尚奇」的概念成為明傳奇審美旨趣時，劇作者選擇妓女身分的人物為旦腳，在形象塑造上，以「堅貞守志」為其主要形象特徵，初步勾勒出這些妓女形象不同於一般世人認知範圍內的妓女，讓觀者突現「人奇」的新奇感。其次，又在旦腳的情節發展線上，安排旦腳經歷磨難，在此過程中，表現其心志不移、堅貞守志之舉，乃是言行一致的，使得觀者產生「事奇」的新鮮感。

²⁷⁴（清）徐守愚：〈《紅梨記》序〉（清乾隆五十年翠山房刻巾箱本），見於（明）徐復祚原著、陳紹華評注：《紅梨記評注》，收入於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（第十四冊），（長春：吉林人民出版社，2001），頁 781。

第四節 傳奇「生旦家門」體製之影響

在南曲戲文的階段，戲文劇本中即有所謂的「生旦家門」，「生旦家門」意指在長篇戲曲劇本中，第二齣例由生腳扮男主角上場，第三齣則由旦腳扮女主角上場。生旦皆在各自登場的小齣中，先唱一支引曲，接念上場詩，再唸定場白，藉此向台下觀眾自我介紹，表述心志，引導出往後的情節。若從「結構性程式」的角度來看，學者認為「傳奇的敘事是『事隨人走』」。一部傳奇的情節線包括生、旦相互對稱、配合的兩條主情節線；加上一條用來調劑排場文武鬧靜或誇逞生腳韜略的『武戲情節線』；視故事的不同，又可搭配一條鋪陳反面人物行動的『對立情節線』；或是一條正面人物幫助生旦的「輔助情節線」。這五條情節線的組合，可以說是傳奇敘事的基架。然而唯有生、旦兩條主情節線材是結構所必須的。²⁷⁵生、旦就角色扮演來說，是扮演劇中最重要的男、女主角。而就故事發展的情節結構而言，亦是整部傳奇中必須存在的主要情節。關於生、旦的腳色內涵，由南曲戲文演變至傳奇戲曲的階段是否已產生變動，有必要先了解傳奇劇本中腳色分化的過程，藉此明白生、旦何時確立專扮演劇中重要人物，並且成為明傳奇主要情節發展的關鍵腳色。

在〈中國古典戲劇腳色概說〉²⁷⁶一文中，學者曾永義將「腳色」定義為：

中國古典戲劇的「腳色」只是一種符號，必須通過演員對劇中人的扮飾才能顯現出來。它對於劇中人來說，是象徵其所具備的類型和性質；對於演員來說，是說明其所應具備的藝術造詣和在劇團中的地位。²⁷⁷

若由劇本中的人物而言，腳色有其固定的類型，劇作家會根據腳色的不同，而編

²⁷⁵ 林鶴宜：〈論明清傳奇的程式性〉，見於林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁 76-77。

²⁷⁶ 曾永義：〈中國古典戲劇腳色概說〉，見於曾永義：《說俗文學》，（台北：聯經出版事業公司，1980），頁 233-295。

²⁷⁷ 曾永義：〈中國古典戲劇腳色概說〉，見於曾永義：《說俗文學》，頁 291-292。

寫屬於那個腳色的曲文、賓白，塑造出那個腳色所當行的人物形象。²⁷⁸就演員來說，搬演古典戲曲的演員，必先從小學習技藝，熟悉唱唸做表的基本功法，方能上台演戲。因此，劇團中的演員在其坐科學習的階段，一般都會根據演員自身的特質與條件，決定其專攻某一類腳色行當，學習屬於該類腳色行當的表演技巧與風格。以下專就明傳奇中生、旦的腳色內涵及其分化情形略作說明²⁷⁹：

1、生、小生：

生為南戲與傳奇中的第一主腳，幾乎扮演劇中最重要的人物。生腳所能飾演的人物範圍廣泛，老少不拘。初期生腳未必只扮演品格端謹的正派人物，如《張協狀元》中的張協見利忘義、《小孫屠》中的孫必達不悌之兄。小生為生行次要腳色，大約在南戲發展晚期，已有小生腳色出現。生與小生之間的分化無關乎年輩長幼，乃以劇中的地位主從高低為區分標準。

2、旦、貼、小旦、老旦：

旦行所飾演的腳色為劇中的女性人物。劇本中最重要的女性人物例由旦扮演，早期南戲《小孫屠》的中潑辣妓女李瓊梅由旦飾演，由此推知，早期的旦行未必只扮演嫻雅端莊的正派女子，亦有潑辣詭詐的反面形象。貼與小旦則是扮演旦行之副角，貼可扮演年輕女子，如：《還魂記》中的春香、《高文舉珍珠記》中的溫氏，亦可扮演老婦，如《灌園記》中的太史夫人、《寶劍記》中的林沖之母。小旦則飾演年輕女子，相對於老旦所扮演的多為老年女性，兩者之間，存有年輩長幼的差異。此外，在明中葉後，旦行不僅止於以劇中的主從高地來分派腳色，

²⁷⁸ 范鈞宏在〈戲曲語言特點淺探〉一文中言及「行當是一種屬於類型化創造人物的表現程式。就戲曲來講，我們不應輕視這種類型化，因為在類型化的基礎上，可以產生多樣化。譬如張飛與牛皋，周瑜與呂布，湯勤與蔣幹，穆桂英與樊梨花，魯智深與李逵之間，表演上既有類似的程式，性格上又有不同的特徵；語言的作用，就在於通過相應的戲曲程式，刻畫不同的人物性格，從而變類型化為多樣化。因此，語言為劇中人服務，就不能不考慮行當的特點。」見於范鈞宏：《戲曲編劇論集》，（上海：上海文藝出版社，1982），頁 60。

²⁷⁹ 關於明傳奇的腳色分化情形，係參照王安祈、黃克保、許子漢之說整理而得。詳細的討論見於王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，頁 223-245。黃克保：《戲曲表演研究》，頁 99-138。許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，頁 65-172。

某一類腳色當該形成其特有的劇藝特點及人物性格，已稍現雛形。王驥德在《曲律》中，這一段將傳奇比之於腳色的譬喻，可為一例：

嘗戲以傳奇配部色，則《西廂》如正旦，色聲俱絕，不可思議；《琵琶》如正生，或峨冠博帶，或敝巾敗衫，俱嘖嘖動人；《拜月》如小丑，時得一二調笑語，令人絕倒；《還魂》、「二夢」如新出小旦，妖冶風流，令人魂銷斷腸，第未免有誤字錯步。²⁸⁰

值得注意的是，王驥德將《西廂記》比之於正旦，《還魂記》比之於小旦，對正旦的形容為「色聲俱絕」，對小旦的形容則為「妖冶風流」，可知，當時扮演正旦的標準，要能達到扮相端整、唱工出色，而小旦則要能呈現青春俏麗的美好姿態。明末清初之後，表演藝術愈趨專業精緻，腳色的分工更為精細，在《揚州畫舫錄》中，便述及小旦及貼再次分化的景況：

小旦謂之閨門旦，貼旦謂之風月旦，又名作旦，兼跳打謂之武小旦。²⁸¹

在明傳奇《繡襦記》中的李亞仙，為劇中最首要的女性人物，例由旦行扮演，而在《綴白裘》中，則改由貼應工。相同的情況亦可由《紅梨記》中的謝素秋得到印證，謝素秋亦是該劇首要女主角，例由旦行扮演，在《綴白裘》中，也改為貼飾演，此兩例女性人物身分皆為年輕貌美的名妓，恰巧切合李斗所言「貼旦謂之風月旦」，貼旦已漸趨扮演青春嬌麗、性格活潑的年輕女子。²⁸²而小旦的例子，則可在《還魂記》中的杜麗娘與《荆釵記》中錢玉蓮為例，在明傳奇中，兩者皆由旦行飾演，然而在《審音鑑古錄》中則改由小旦應工，飾演年輕嬌羞的大家閨秀。李斗提及「小旦謂之閨門旦」，正可由此得證。²⁸³旦行的分化，已不再以劇

²⁸⁰ 王驥德：《曲律》，頁 159。

²⁸¹ 李斗：《揚州畫舫錄》，頁 124。

²⁸² 在《綴白裘初集》卷四的〈賞燈〉一折中，謝素秋是由貼扮演。而在《綴白裘二集》卷四的〈墜鞭〉一折中，李亞仙由貼扮演，旦反而飾演丫環銀箏。兩例見於（清）錢德蒼編撰、汪協如點校：《綴白裘》（第一冊），（北京：中華書局，2005），頁 222-230、211-215

²⁸³ 在〈尋夢〉一折中，可見文本中對於演員扮演杜麗娘者之說明：「小旦插鳳、繡襖，袖中暗帶細扇上。」而在〈繡房〉一折中，則可見文本中之說明為：「小旦穿月白綾襖、繡素雲肩、白綾裙上。」見於（清）琴隱翁編：《審音鑑古錄》，收入於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》第五輯，（台

中的主從高低來區分，而是趨向用人物的類型與性格來決定。原先，明傳奇中的正旦往往扮演最重要的女性人物，然而，在昆班中，正旦卻是「扮演中年婦女，因為多以唱工戲為重，須嗓音洪亮，所以也稱雌大面。²⁸⁴」至此，旦行的腳色分化幾以趨向人物類型與性格，來決定劇中人物當該由那一類腳色飾演。

綜而言之，生、旦二行初期皆飾演劇中重要的人物，除了正面人物外，亦有飾演反面人的劇例。腳色的分化正是由於不同的劇種，因劇中人物由簡趨繁而產生，先是依劇中人物的地位作為分化的基礎。而後再根據人物類型和表演藝術為分化的基準。學者認為「腳色分工是逐步演進完成的。演員以不同的表演技巧塑造不同的人物性格，這些演技逐漸累積、類型逐漸一致，才算達成分工的目的。²⁸⁵」

透過上述分析生、旦腳色內涵的分化過程可得知，多以生腳扮演正派書生，而以旦腳扮演嫺雅端莊的正派女子，乃是由戲文演變至傳奇漸漸定型的規制。大部分的傳奇劇作一方面受限於上述生、旦扮演人物類型的模式，另一方面生、旦亦是傳奇劇本主要情節線發展過中的重要腳色，這兩條主要情節線又必須首尾貫串整部劇作，生、旦各自情節的發展起自於「生腳上場」、「旦腳上場」，過程中兩人短暫相會定情之後，生、旦多數肇因於生腳趕赴科考求取功名或是奸人從中阻擾破壞，造成「生旦分合」，生、旦再度展開各自的情節發展，以生腳來說，便是展開追求功名的歷程。就旦腳來說，旦腳大多會發生遇難避禍的情節，在此過程中，除了確保生命安全無虞外，如何不被任何外力奪其貞節，亦是情節發展上，對旦腳相當重要的考驗。當生腳取得功名，旦腳堅貞守志歷難結束，情節發展例以「團圓旌誥」收尾，形成傳奇固定的結局模式。

本文所著重分析的明傳奇中的妓女人物，劇作者在為劇中人物進行腳色分派時，大多以「旦」、「貼」扮演之。由此我們可以推知，這些妓女人物將是整部劇

北：台灣學生書局，1984），頁 539-577、239-248。

²⁸⁴ 此外，正旦也應工反面人物，如《爛柯山》中的朱買臣妻崔氏，其中的〈痴夢〉一折即為正旦之應工戲。見於顧篤璜：《崑劇史補論》，頁 255。

²⁸⁵ 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，頁 229。

作中主要情節線的重要人物或次重要人物，亦將與生腳之間產生「對位情節線」的關係。明傳奇中出現妓女人物的劇作，其情節類型主要以「一生一旦」、「一生二旦」為主，以下就「一生一旦」、「一生二旦」的類型，討論妓女人物在情節發展的過程中，如何完成身分上的轉變。以下試引劇例說明：

(一) 一生一旦：

其一，《雙烈記》中的梁紅玉。

作者在安排旦腳梁紅玉的情節發展時，主要以第十九齣「得嗣」作為一處重要的形象分界。從第三齣起到第十九齣止，梁紅玉的身分將會從妓女轉變成良家女子。而在第十九齣之後，梁紅玉不僅僅是賢德婦女而已，更透過隨夫出征的舉動，使自己成為忠勇愛國的婦女。先就第三齣至第十六齣之間情節分析，在第三齣「引狎」中，梁紅玉一上場，便慨歎淪為煙花之不幸，梁紅玉云：

(旦上) 奴家梁氏，小字紅玉。父亡母在，占籍教坊，東京人也。誰憐身世漂蓬，每漬素綃有泪。自恨烟花墮落，欲憑紅葉無媒，但見重重舊恨斜陽外，隱隱新愁細雨中。²⁸⁶

梁紅玉道出自己不願意為娼的事，並且期待早日能遂從良之願。可是，身為官妓的梁紅玉，既使百般不願意接客，礙於律法，不得不前往官衙應官身，第十齣「勉承」正是道出梁紅玉的無奈。而在第十一齣「奇遇」中，梁紅玉等候官宴的同時，以為官衙廊下有大老虎，事後方知此人為韓世忠，斷定此人日後必定賢達。而在第十二齣「就婚」中，面對母親的拒絕，仍堅信地認為：

我一雙眼睛頗知好歹，此人日後非王即侯，決不是常人，我一心要嫁他。

287

²⁸⁶ (明)張四維：《雙烈記》，頁6。

²⁸⁷ (明)張四維：《雙烈記》，頁32。

因而在自己堅持下，嫁與韓世忠為妻。兩人成婚後，梁紅玉以為「我今為良家婦，志願足矣。²⁸⁸」前往南海進香還願，不料其母嫌貧愛富，用計趕走韓世忠，在第十四齣「惜別」中，梁紅玉誓為韓世忠守志不改嫁，韓世忠遂別妻投軍去矣。梁紅玉在這幾齣之間，成功脫除了妓女身分，變成為夫守志的良家女子。

而在第十九齣「得嗣」中，首先描述梁紅玉生子，而後，又謹守婦道，在得子後，便為其夫納了兩名侍妾。梁紅玉在此齣中的表現，可謂是嫻熟閨訓婦則的賢德婦女了。本齣後半段，梁紅玉聞得夫婿言及軍情告急，便毅然決然地隨夫出征。在第三十五齣「曾困」中，梁紅玉親自調兵遣將，在江邊親擂戰鼓，激發宋軍士氣，果然一舉擒王得勝。而在第三十五齣「虜遁」中，梁紅玉因夫婿倦戰而使敵軍有機脫逃，梁紅玉便以「忠」、「智」、「勇」三者皆備，方能謂之大丈夫，微諫夫婿之失職處。其後，更在第三十六齣「褒功」中，上殿面稟君王其夫「緩兵縱賊」之事。至此，作者已把梁紅玉塑造成「忠孝節義」四全形象的女子了。

其二，《繡襦記》中的李亞仙。

《繡襦記》的作者，企圖在李亞仙的情節發展上，藉由三段落的情節推展，促成李亞仙的形象轉變。第一部分是第四齣「厭習風塵」到第二十齣「生拆鴛鴦」，李亞仙從自述心志、與鄭元和訂情、到母親設計趕走鄭元和，使他確立守志之決心。第二部分是第二十四齣「逼娃逢迎」到第三十一齣「襦護郎寒」，透過母親逼迫接客與嫖客強逼的情節，考驗李亞仙守志的決心，同時，也在李亞仙得知鄭元和淪為乞丐、飢寒交迫之際，李亞仙於此時堅心從良，護持鄭元和重新為人。這部分的情節發展，促使李亞仙身分上的轉換由妓女便為良家女子。第三部分是第三十一齣「踢目勸學」到第四十一齣「汧國留馨」，李亞仙以「踢目」之舉，勸勉鄭元和勤學，而因鄭元和考取功名，以「踢目毀容，勸夫勉學」之由受封為汧國夫人。李亞仙在這部分也由良家女子變成賢德婦人。以下試就上述三部份情

²⁸⁸ (明)張四維：《雙烈記》，頁35。

節發展舉例說明：

1、確立守志之心：

在第四齣「厭習風塵」中，作者以「女工」與「從良」兩事，藉由李亞仙與侍女銀箏的辯論過程，呈現了李亞仙頗有從良心願，以及深知女子當重視「女工」，讓觀者認為李亞仙雖為娼家女子，卻是一心極欲從良並且熟知女子閨訓的娼家女子。

當鄭元和、李亞仙兩人訂情後，老鴿看到鄭元和所帶來的豐厚錢財，從第十三齣「姨鴿誇機」、第十五齣「套促纏頭」到第二十齣「生拆鴛鴦」，老鴿一再地要李亞仙讓鄭元和拿出更多金錢，而當鄭元和床頭金幾乎耗盡時，又開始設計將鄭元和趕走。這一段生、旦分合的情節發展，作者運用了兩次「三復情節²⁸⁹」的手法，首先是在第十三齣「姨鴿誇機」中，劉二媽與李大媽兩位老鴿，不斷地要李亞仙騙取鄭元和之錢財，李亞仙卻一再推託並駁斥云：「他是箇讀書的老實人」、「他是箇志誠君子，與別人不同」、「鄭相公是箇讀書君子，不是那虛花子弟。²⁹⁰」藉此婉拒欺騙的行為。其次，是屬於跨齣運用的例子，從第十三齣「姨鴿誇機」、第十五齣「套促纏頭」到第二十齣「生拆鴛鴦」中，老鴿爲了錢財，不斷要李亞仙用計騙取，李亞仙面對每一次的逼迫，他都婉轉地告訴母親：

怎麼開口起發他的，也要顧些仁義。(第十三齣「姨鴿誇機」)

君子愛財，取之有道。財誰不愛，也要顧些仁義。(第十五齣「套促纏頭」)

雖則我門戶人家，也要顧些仁義，惜些廉恥阿。(第二十齣「生拆鴛鴦」)

²⁸⁹ 「三復情節」是大陸學者杜貴晨就古代小說的研究觀察所得。台灣學者林宗毅將其看法，用以戲曲劇作之考察，並且略微修正杜貴晨之說。林宗毅認為三復情節「運用時，或只是一種『凸顯』，或在情節、或在性格、或在氣氛，不必然一定要完成某種情節。甚至『三復』之描寫更常是富變化或呼應的關係。」詳見林宗毅：〈《西廂記》「三復情節」釋列〉，《文學新鑰》第4期（2006年7月），頁85-96。

²⁹⁰ （明）無名氏：《繡襦記》，頁36-37。

然而，母親不聽勸，李亞仙得知，母親設計將鄭元和趕走之時，李亞仙便云：

【紅納襖】（旦）寬綽綽把衣衫別樣裁，高聳聳雲髻特地改。風月牢門砌了迷魂寨，粉骷髏照出了孽鏡臺。收錦茵楊柳腰舞不來，斂歌喉桃花扇從今賣。始信到明年此地知誰在也，塵世難逢笑口開。²⁹²

李亞仙從此捨棄娼家女子的妝束，堅心守志不再接客。

2、守志的考驗與從良：

李亞仙堅心守志後，作者仍安排第二十四齣「逼娃逢迎」與第二十九齣「聞信增悲」，藉由老鴿的強逼與嫖客的威迫，李亞仙都不屈從。而在第三十齣「襦護郎寒」中，李亞仙見到飢寒交迫的鄭元和時，當機立斷自贖其身，專心照護鄭元和。李亞仙從堅貞守志的妓女轉變成良家女子。

3、從良家女子變為賢德婦人：

一般的情節發展，大概到了第二部分，旦腳經歷了考驗能否堅貞守志的磨難後，生、旦聚合，等待生腳取得功名，便可以團聚。而在《繡襦記》中，作者增加了第三十三齣「剔目勸學」，敘述逐漸康復的鄭元和，某一夜讀書不專心，有意嬉鬧李亞仙，並誇獎李亞仙「端的一雙俏眼」，激發了李亞仙自剔其目，促使鄭元和勉學赴考。李亞仙「剔目勸學」之舉，等同於史傳上所記載賢德女子之行為了。²⁹³學者認為「李亞仙以毀壞自我形象的驚人之舉，與從前的妓女身分一刀兩

²⁹¹（明）無名氏：《繡襦記》，頁 36、41、55。

²⁹²（明）無名氏：《繡襦記》，頁 57。

²⁹³唐代名相房玄齡的夫人與元代京師名妓樊事真都曾有「剔目」之舉。馮夢龍記載了盧夫人的事蹟，其云：「盧夫人，房玄齡妻也。玄齡微時，病且死，曰：『吾病革，君年少，不可寡居，善事後人。』盧泣，入帷中，**踢一目示玄齡，明無他念**。玄齡愈，禮之終身。按梁公夫人至妒。太宗將賜公美人，屢辭不受。帝令皇后召夫人，告以媵妾之流，今有常制，且司空年暮，帝欲有所

斷，並且規勸鄭元和走傳統的科舉道路，就使之回歸到了正統女性的意識領域，為此劇在倫理層次上被社會認可與接受提供了基礎。²⁹⁴」

（二）一生二旦：

其一，《金雀記》中的巫彩鳳。

《金雀記》一劇共有三十齣。作者所安排主要人物生腳扮演潘岳，旦腳扮演潘岳元妻井文鸞，而貼腳則扮演妓女巫彩鳳。這三人乃是整部劇作生、旦主要情節線發展的重要人物。值得留意的現象是，作者刻意在旦腳情節線的發展上做切割，潘岳與井文鸞的情節發展，從相遇、定情、成婚、分離，集中出現於前九齣，兩人在第十一齣「分雀」中便因潘岳赴選考取功名而分離，井文鸞的情節發展暫告中止。巧合的是，作者安排巫彩鳳遲至第十齣「守貞」才上場，自述心志不願過娼門生活，潔身自愛。而巫彩鳳便在第十四齣「開宴」中，與潘岳訂情，而潘岳再次因為功名之事，與巫彩鳳分離。不料，巫彩鳳在第十九齣「投崖」中，遇到兵亂，賊首齊萬年欲逼迫巫彩鳳為妻，巫彩鳳抵死不從，投崖明志，逢神靈施法搭救大難不死，於觀音菴中避難，等待重逢之機。而井文鸞在第二十六齣「報捷」中，得知潘岳已任縣官，遂動身前往潘安任所。在第二十七齣「合雀」中，井文鸞與巫彩鳳相會，原先各自發展兩條的旦腳情節線在此齣中疊合。在第三十齣「完聚」中，三人團聚，潘岳因此得諧「鸞、鳳」為儷侶。

由於《金雀記》將情節發展設定為「一生二旦」的模式，以此契合「鸞鳳和鳴」的主題。因此，作者也將旦腳的主要情節線劃分為二，整部劇作的前三分之

優詔之意。夫人執心不回。帝乃令謂之曰：『若寧不妒而生，寧妒而死！』乃遣酌卮與之，曰：『若然，可飲此醜。』然實非醜也。夫人一舉便盡，無所留難。帝曰：『我尚畏見，何況玄齡！』人謂房公為怕婦，抑熟知感別目之情也。」而夏庭芝則述及樊事真的事蹟，其中云：「樊事真，京師名妓也。周仲宏參議娶之。周歸江南，樊飲餞于齊化門外。周曰：『別後善自保持，毋貽他人之。』樊以酒酌地而誓曰：『妾若負君，當剗一目以謝君子。』亡何，有權豪子來，其母既迫於勢，又利其財，樊則始毅然，終不獲已。後周來京師，樊相語曰：『別後非不欲保持，卒為豪勢所逼。昔日之誓，豈徒設哉。』乃抽金篦刺左目，血流遍地，周為之駭然，因歡好如初。」見於（明）馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《情史》，頁 8 及（元）夏庭芝：《青樓集》，頁 25。

²⁹⁴ 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（第三卷），頁 271。

一，屬於潘岳與井文鸞兩人情節發展的部分，在這條情節線上的井文鸞正如同一般閨秀，予人「守閨儀身閑心靜²⁹⁵」的賢德形象。而該劇作中間的三分之一，則是屬於潘岳與巫彩鳳兩人情節發展的部分。巫彩鳳則始終呈現「貞節」的形象，身為妓女時，堅守處子之身不容其他人侵擾。與潘岳訂情後，既使遇難遭人脅迫，亦不惜以投崖來堅守貞節。第十九出「投崖」的情節安排，對於巫彩鳳貞烈不屈的形象，無疑是將其貞烈形象推崇到最高的頂點，使世人明瞭「妓女有心」，即是犧牲性命也要堅貞守志，不易初衷。

其二，《投梭記》中的元縹風。

在《投梭記》中，作者雖將謝夫人派以旦腳扮演，然而，我們若仔細考察謝夫人出現的齣別，可以發現到，謝夫人大都與生腳一起出場，反觀，元縹風則從第三齣「逼娼」中登場，就生旦家門的慣例而言，元縹風雖是由「占」扮演，整部劇作旦腳的主要情節發展，是以元縹風為事件中心人物而展開的。

在第三齣「逼娼」中，元縹風是以「房中繡花」的形象登場的。父親去世後，因繼母原為娼家女，有意逼迫元縹風為妓，元縹風不從，並且願意以女工針指之技，織錦奉養母親。在第五齣「訂盟」中，繼母雖同意元縹風以織錦維生，卻又別有居心地將織錦機架在門口，而讓元縹風覺得：

奉母親命織錦為活，這是女子分內的事。只是教我機兒不要擺在房裏，故意擺在當門，奴家日逐上了機門，門外踏春年少，不知有許多來調弄。我雖不睬他，卻是欠雅。西鄰有個謝參軍，風流蘊藉，時常過來，看他十分留意奴家，奴家若得這樣一人，終身事奉，也免了青樓之醜。²⁹⁶

元縹風雖然不愛踏春的少年前來戲弄，在門口織錦卻也能看見謝鯤，冀盼有朝一日能與之結連理。兩人彼此有意，謝鯤解下腰間玉珮以為信物。在第八齣「折齒」

²⁹⁵ (明)無心子：《金雀記》，頁4。

²⁹⁶ (明)徐復祚：《投梭記》，頁16-17。

中，元縹風雖以謝鯤訂盟，繼母卻要他嫁給江西商人烏斯道，元縹風不從，依舊每日織錦過日。第十四齣「出關」中，繼母設計將元縹風騙上開往江西的船，要他嫁給烏斯道。當元縹風知道繼母的騙計時，直言「孩兒果然與謝郎有約，誓不從人。」，並要求其母，若要他前往江西，必須答應他三件事：

第一件，從今日為始，老烏另自顧船，再不許到我船上。第二件，到得彼處，不許逼勒奴家接客。第三件，若有再見謝郎之日，早晚便要相從。²⁹⁷

繼母與烏斯道只得先應允。然而，一路上元縹風不願屈從，用盡方法堅貞守志。也使得烏斯道因此不耐煩，在第二十齣「鬻女」中，烏斯道便計畫將元縹風賣給當地人作為社祭時貢獻鹿精的童身女子。元縹風因此被賣做祭品，鹿精恰巧被謝鯤感化，元縹風依此安然脫險，在第二十八齣「閨敘」中，遇謝夫人收留，並知謝夫人即為謝鯤元配。在第三十二齣「大會」中，謝鯤滅敵有功，元縹風因守節一事被封為一品夫人。

元縹風首次出場的形象，其實就是一般閨秀女子的日常行為。而他所面臨的危難，首先是繼母逼其為娼，繼承繼母舊業。其次，又遭繼母將他騙至江西，要他嫁給江西商人烏斯道，此時的元縹風已和謝鯤訂盟，因此堅貞守志，甚至不惜投江以明志。又其次，當地有賽社需要以童身女子為祭品，烏斯道便串通繼母將元縹風賣給當地人作為祭品。在這三次的危難中，突顯了元縹風堅心守志的貞女形象。

綜而言之，在「生旦家門」規制的影響下，旦腳所扮演的女性人物多以賢德閨秀的形象出現。而當劇作家選擇以妓女身分的女性人物成為劇中的女主角時，其在旦腳的主要情節線安排，大多是：

1、旦腳自述心志，不願為娼，冀盼早日從良。

²⁹⁷ (明)徐復祚：《投梭記》，頁 59。

2、與生腳訂情，並從此爲生腳堅貞守志。

3、生、旦分離，旦腳遇難考驗守志之言是否屬實。

4、生、旦重合。旦腳因生腳獲得功名而接受誥封，誥封之由大多是旦腳能不畏危難堅貞守志。

當我們分析這一類劇本的旦腳情節線發展經過時，如若暫且撇開身分不論，基本上，與我們閱讀其他劇本時，所觀察到的閨秀形象沒有差異的。兩者的差異，只在情節發展上，閨秀與生腳分離後，只要堅貞守志度過危難，便邁向兩人團圓封誥之結局。而妓女則在與生腳短暫聚合或分離後，必須在過程中脫籍從良，改換身分，才得以邁向團圓封誥的結局。在此規制下，妓女還必須從良，擺脫以往的身分，才能夠變成名實相符的「閨秀」。

第五章 結論

本文所析論的對象為明傳奇中的妓女人物，其形象的特徵上呈現了「閨秀化」的現象，意即劇作者在編寫的過程中，不僅一位劇作者如是塑造妓女人物，進而形成了一種「集體敘事」的現象。「閨秀化」現象的出現，若從明代的時代背景、思潮與風氣三方面來看，明代的妓女文化發展，從明初太祖興建「十六樓」於南京城內外起始，重新建立官妓制度，此時期的妓女在文士顯貴的宴集中，大多是扮演著侍酒侑觴的角色，能否介入文士間的交談，尚需得到文士的許可。明代中葉後，官妓制度逐漸崩解，隨著城市經濟的強盛，妓女在城市之間形成了流動的情形，任何一座商業繁盛的城市中，大多存在著不同層級的妓女。其中，中晚明時期的名妓，成為了文士交遊圈中的重要成員。誠如第二章中所描述的，名妓在才藝的學習過程中，及其居住空間上的佈置，都與晚明當時的閨秀沒有太大的差異，甚至，名妓與閨秀之間往來交誼也是常見之事。而明代的主情思潮發展，則帶動了文人將關注的焦點，從道德秩序的「理」轉移個人性情的「情」，進而表現在對於人生真實處境的關懷。同時，也讓文人評斷女子守貞的行為，不僅是以禮教規範作為評斷標準。即使是一名妓女，只要他出自於內心專志忠心一位男子，都可以被認定為貞節女子。晚明時期出現的名妓，正是男人心中理想女性的典型代表。誠如學者的觀察：

情感和藝術共鳴，是長久以來男性與名妓交往中所追尋的東西。婚姻市場稱心如意的伙伴式妻子，填補但未取代對風月場中心靈伴侶的需求。正是晚明名妓文化的繁榮，促進了家內和家外才華之美這一種理想，城市經濟的動力也使其成為可能，不少男人實際渴望擁有有文化的妻子。²⁹⁸

婚姻制度下所締結的伴侶，未必能滿足文人心靈上的需求。在時代風氣的許可下，文人渴望追求有文化的妻子。而在現實生活中，卻未必是人人皆可如此，不

²⁹⁸ (美)高彥頤(Dorothy Ko)著，李志生譯：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》(南京：江蘇人民出版社，2005)，頁193。

少人透過創作，來彌補現實中的缺憾。佛洛伊德曾說「詩人是一個做白日夢的人」，正因為創作時的幻想可以是作家實現個人願望的一種形式載體。佛洛伊德便覺得：

創作家……以非常認真的態度——也就是說，懷著很大的熱情——來創造一個幻想的世界，同時又明顯地把它和現實世界分割開來。²⁹⁹

明傳奇的文體特質，正好提供了文人一個可以和現實世界分割開來的「幻想世界」。只是要掌握這一類文體的創作之時，還必須熟悉其文體結構在文體發展的過程中所形成的規制。學者便指出：

在傳奇的內在結構上，由於受到作家自覺秉持的道德評判的制約，情節發展趨向總是歸於道德重整的結局，形成了嚴整的結構模式。³⁰⁰

明傳奇在「生旦家門」體制上的發展，正是趨向於劇中的生腳扮演正派的書生，旦腳扮演賢德的女子。因此，當文人擇以妓女身分的人物為劇中女主角時，就文人的補償心理上而言，女主角必須是心中理想女性的化身。而就體制規範來說，女主角也必須是能與男主角相對等的女性人物，現實中的名妓足以成為女主角角色構思的來源之因，不僅在於名妓「才、藝、色」三者皆備，甚至某些妓女能夠為情守貞專志，形成了「德、才、色、美」兼具的理想女性典型。而當這些妓女人物經歷情節發展上的貞節考驗後，同時生腳也中舉獲得功名後，使得他們不僅是內涵上具備賢德的品格，透過皇帝的誥封旌表，在身份形式上轉變成閨秀，成為名實相符的閨秀。

因此，筆者以為明傳奇妓女形象閨秀化的現象，除了是融攝了作者的想像與作者意識的化身，同時「在典型生活情境出現時，作家以類同的敘述結構來傳達

²⁹⁹ (奧)西格蒙·佛洛伊德：〈創作家與白日夢〉，見於陸揚編：《二十世紀西方美學經典文本》(第二卷)，(上海：復旦大學出版社，2000)，頁13。

³⁰⁰ 郭英德：《明清文人傳奇研究》，頁229-230。

集體欲望，³⁰¹」如是正也表現了劇作家一種集體敘事現象。若就劇作者或是劇中生腳的男性視角來看，「功名」與「愛情」都是其關心的課題，學者便認為：

當一個文人戀上一個名妓，他似乎面臨了前程與命運的重大挑戰。然而，惟其將對美色的鍾情與其自身的功名前程結合起來，通過功名獲取的成功達到對美色的擁有，這樣才可能兼取魚與熊掌。³⁰²

文人在現實生活中，未必能佳人與功名同時兼得。然而，文人卻可以透過創作達到心理上的補償。明傳奇妓女形象閨秀化的現象，不單是作者想像所致，傳奇體制上的規範，也造成了部分的影響。

³⁰¹ 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》，頁 126。

³⁰² 周建渝：《傳統文學的現代批評》，頁 162。

參 考 書 目

一、 古籍：

(一) 戲曲劇本：

- (元) 高明著，錢南揚校注：《琵琶記》，台北：里仁書局，1998
- (明) 邱 濬：《伍倫全備忠孝記》，收入於林侑時編：《全明傳奇》，台北：天一出版社，1985
- (明) 王玉峰撰、吳書蔭點校：《焚香記》，北京：中華書局，1989
- (明) 徐復祚撰、姜智校點：《紅梨記》，北京：中華書局，1988
- (明) 毛晉編：《六十種曲》，北京：中華書局，1996
- (明) 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，台北：里仁書局，1999
- (明) 孟稱舜：《張玉娘三清鸚鵡貞文記》，收入於林侑時編：《全明傳奇》，台北：天一出版社，1985
- (清) 孔尚任著，王季思等校注：《桃花扇》，台北：里仁書局，2000
- (清) 錢德蒼編撰、汪協如點校：《綴白裘》，北京：中華書局，2005
- 錢南揚校注：《永樂大典戲文三種》，台北：華正書局，1993
- 黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》，長春：吉林人民出版社，2001

(二) 其他：

- (唐) 楊倞注，(清) 王先謙集解：《荀子集解·考證》，台北：世界書局，2000
- (宋) 李昉等編：《太平廣記》，台北：文史哲出版社，1987
- (元) 夏庭芝：《青樓集》，收於中國戲曲研究院編：《中國戲曲論著集成》(第二冊)，北京：中國戲劇出版社，1959
- (明) 姚 旅：《露書·諧篇》卷十二，收於《續修四庫全書》(子部·雜家，第1132冊)，上海：上海古籍出版社，1995

- (明)王 鏊：《震澤紀聞》，收於《百部叢書集成》初編，台北：藝文印書館，1967
- (明)宋端儀：《立齋閒錄》，收於(明)鄧士龍輯，許大齡、王天有點校：《國朝典故》，北京：北京大學出版社，1993
- (明)張怡撰、王文濤輯：《玉光劍氣集》(清鈔本)，收於《四庫禁燬書叢刊》(子部，第30冊)，北京：北京出版社，2000
- (明)潘之恆：《巨史鈔》，收於《四庫全書存目叢書》(子部，第193冊)，台南：莊嚴文化，1995
- (明)董倫等修，黃彰健校勘：《明仁宗實錄》，見於《明實錄》(據中央研究院歷史語言研究所民國51年刊本縮印)，京都：中文出版社，1984。
- (明)鄭 曉：《建文遜國臣記》，台北：台灣商務印書館，1973
- (明)劉 辰：《國初事蹟》，收於《筆記小說大觀》(第四十編，第一冊)，台北：新興書局，1984
- (明)沈德符：《萬曆野獲編》，北京：中華書局，1997
- (明)周 暉：《二續金陵瑣事》，收於《筆記小說大觀》(第十六編，第四冊)，台北：新興書局，1988
- (明)謝肇淛：《五雜俎》，卷八「人部四」，收於《筆記小說大觀》(第八編，第六冊)，台北：新興書局，1988
- (明)李 詡：《戒庵老人漫筆》，收於《筆記小說大觀》(第三十二編，第二冊)，台北：新興書局，1988
- (明)宋鳳翔：《秋涇筆乘》，收於《筆記小說大觀》(第六編，第七冊)，台北：新興書局，1988
- (明)徐復祚：《花當閣叢談》，收於《筆記小說大觀》(第十六編，第二冊)，台北：新興書局，1974
- (明)張 岱：《陶庵夢憶》，濟南：山東畫報出版社，2006
- (明)馮夢龍編、顧學頡校注：《醒世恆言》，北京：人民文學出版社，2007
- (明)王世貞著、魏連科點校：《弇山堂別集》，北京：中華書局，1985
- (明)王世貞：《觚不觚錄》，收於《百部叢書集成》初編，台北：藝文印書館，1967

- (明) 顧起元著、譚棣華、陳稼禾點校：《客座贅語》，北京：中華書局，1997
- (明) 徐 渭：《南詞敘錄》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》
(第三冊)，北京：中國戲劇出版社，1959
- (明) 王驥德：《曲律》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》(第
四冊)，北京：中國戲劇出版社，1959
- (明) 朱 權：《太和正音譜》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集
成》(第三冊)，北京：中國戲劇出版社，1959
- (明) 呂坤輯：《呂新吾先生閩範圖說》，收於四庫全書存目叢書編纂委員會編：
《四庫全書存目叢書》(子部第 129 冊)，台南：莊嚴文化事業，1995
- (明) 宋 濂：《宋學士全集》，北京：中華書局，1985
- (明) 袁中道撰，錢伯城點校：《珂雪齋集》，上海：上海古籍出版社，1989
- (明) 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社，1999
- (清) 余懷著、李金堂校注：《板橋雜記(外一種)》，上海：上海古籍出版社，
2000
- (清) 褚人穫：《堅瓠》，收於《筆記小說大觀》(第二十三編，第八冊)，台北：
新興書局，1974
- (清) 李 斗：《揚州畫舫錄》，台北：世界書局，1963
- (清) 朱彝尊著、姚祖恩編：《靜志居詩話》，北京：中華書局，1990
- (清) 陳 鼎：《三風十愆記》，收於《筆記小說大觀》(第五編，第六冊)，台北：
新興書局，1974
- (清) 章學誠 著，葉瑛 校注：《文史通義校注》，台北：漢京文化事業有限公司，
1986
- (清) 湯漱玉：《玉臺畫史》，收於(清) 蟲天子輯：《香豔叢書》(第十集)，北
京：人民文學出版社，1994
- (清) 鄒 樞：《十美詞紀》，收於(清) 蟲天子輯：《香豔叢書》(第一集)，北
京：人民文學出版社，1994
- (清) 珠泉居士：《續板橋雜記》，收於(清) 蟲天子輯：《香豔叢書》(第十八集)
北京：人民文學出版社，1994

- (清)王 槩：〈畫蘭淺說〉，收於俞琨編：《中國畫論類編》(第七編)台北：華正書局，1984
- (清)琴隱翁編：《審音鑑古錄》，收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊》第五輯，台北：台灣學生書局，1984
- (清)李 漁：《閒情偶寄》，收於浙江古籍出版社編：《李漁全集》(第11卷)，杭州：浙江古籍出版社，1992
- (清)黃旂綽：《梨園原》，見於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》(第九冊)，北京：中國戲劇出版社，1959

二、 專書：

(一) 戲曲研究相關：

- 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，台北：台灣學生書局，1986
- 王永恩：《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，北京：文化藝術出版社，2008
- 王永健：《中國戲劇文學的瑰寶》，南京：江蘇教育出版社，1989
- 王瓊玲：《明清傳奇名作人物刻畫之藝術性》，台北：台灣書店，1998
- 王瓊玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2005
- 金夢華：《汲古閣六十種曲敘錄》，台北：嘉新水泥公司文化基金會，1969
- 吳秀華：《明末清初小說戲曲中的女性形象研究》，南京：江蘇古籍出版社，2002
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家庄：河北教育出版社，1997
- 郭英德：《明清傳奇史》，南京：江蘇古籍出版社，1999
- 郭英德：《中國戲曲的藝術精神》，台北：國家出版社，2006
- 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，台北：國立台灣大學出版委員會，1999
- 張 敬：《明清傳奇導論》，台北：華正書局，1986
- 曾永義：《說俗文學》，台北：聯經出版事業公司，1980
- 曾永義：《中國古典戲劇論集》，台北：聯經出版事業公司，1982

- 曾永義：《論說戲曲》，台北：聯經出版事業公司，1997
- 曾永義：《戲曲源流新論》，台北：立緒文化出版社，2001
- 曾永義：《從腔調說到崑劇》，台北：國家出版社，2002
- 曾永義：《戲曲與歌劇》，台北：國家出版社，2004
- 曾永義：《戲曲本質與腔調新探》，台北：國家出版社，2007
- 黃麗貞：《南劇六十種曲研究》，台北：台灣商務印書館，1995
- 鄭培凱：《湯顯祖與晚明文化》，台北：允晨文化，1995
- 吳捷秋：《梨園戲藝術史論》，台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1994
- 李惠綿：《戲曲批評概念史考論》，台北：里仁書局，2002
- 林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，台北：里仁書局，2003
- 陶慕寧：《青樓文學與中國文化》，北京：東方出版社，2006
- 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2003
- 陳多、葉長海選注：《中國歷代劇論選注》，長沙：湖南文藝出版社，1987
- 黃克保：《戲曲表演研究》，北京：中國戲劇出版社，1992
- 范鈞宏：《戲曲編劇論集》，上海：上海文藝出版社，1982
- 顧篤璜：《崑劇史補論》，南京：江蘇古籍出版社，1987
- 俞爲民：《宋元南戲考論》，台北：台灣商務印書館，1994
- 司徒秀英：《明代教化劇群觀》，上海：上海古籍出版社，2009

（二） 其他：

- （清）潘介祉纂輯：《明詩人小傳稿》，台北：國立中央圖書館，1986
- 屈萬里：《詩經詮釋》，台北：聯經出版事業公司，1998
- 王書奴：《娼妓史》，台北：代表作國際圖書出版有限公司，2006
- 嚴明：《中國名妓藝術史》，台北：文津出版社，1992
- 黃六福：《福惠全書》，台北：九思出版社，1978
- 武舟：《中國妓女文化史》，上海：東方出版中心，2006
- 黃永武：《字句鍛鍊法》，台北：洪範書店，1995
- 巫仁恕：《奢侈的女人——明清時期江南婦女的消費文化》，台北：三民書局，2005

- 毛文芳：《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，台北：台灣學生書局，2001
- 周建渝：《才子佳人小說研究》，台北：文史哲出版社，1998
- 周建渝：《傳統文學的現代批評》，北京：中國社會科學出版社，2002
- 樂蘅軍：《意志與命運——中國古典小說世界觀綜論》，台北：大安出版社，2003
- 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》，台北：大安出版社，2008
- 費絲言：《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》
台北：國立台灣大學出版委員會，1998
- 陳東原：《中國婦女生活史》，台北：台灣商務印書館，1994
- (美)高彥頤(Dorothy Ko)著，李志生譯：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005

三、 單篇論文：

(一) 台灣地區：

- 李 滉：〈明代青樓文化觀照下的女畫家〉，《故宮文物月刊》17卷2期(總204期)(1990年3月)，頁108-116
- 鄭培凱：〈袁中道的婦女觀〉，《近代中國婦女史研究》第1期(1993年6月)，頁201-216
- 王璦玲：〈論明清傳奇之抒情性與人物刻畫〉，《中國文哲研究集刊》第9期(1996年9月)，頁233-323
- 林麗月：〈大雅將還：以「蘇樣」服飾看晚明的消費文化〉，收於熊月之、熊秉真編：《明清以來江南社會與文化論集》，(上海：上海社會科學院出版社，2004)，頁213-224
- 林宗毅：〈《西廂記》「三復情節」釋列〉，《文學新鑰》第4期(2006年7月)，頁85-96

(二) 大陸地區：

- 李 湜：〈明代名媛名妓繪畫藝術的比較〉，《美術史論》1992年1期，頁74-78
- 孫崇濤：〈明人改本戲文通論〉，《文學遺產》1998年5期，頁61-74
- 姚旭峰：〈試論明清傳奇中的「才子佳人」模式〉，《上海大學學報》（社會科學版），1996年2期，頁39-44
- 郭英德：〈論晚明清初才子佳人戲曲小說之審美趣味〉，《文學遺產》1987年第5期，頁71-80
- 郭英德：〈至情人性的崇拜——明清文學佳人形象詮釋〉，《求是學刊》總第28卷第2期，（2001年3月），頁80-87

四、 學位論文：

- 安碧蓮：《明代婦女貞節觀的強化與實踐》，台北：中國文化大學史學研究所博士論文，1995
- 王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾領域的開展》，台北：台灣大學歷史學研究所博士論文，1998
- 衣若蘭：《史學與性別：《明史·列女傳》與明代女性史之建構》，台北：台灣師範大學歷史學研究所博士論文，2003
- 蔣小平：《晚明傳奇中女性形象研究》，蘇州：蘇州大學博士論文，2006
- 李桂柱：《明傳奇中所見的中國女性》，台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1970
- 許瑞玲：《《六十種曲》婦女形象研究》，台北：台灣師範大學國文研究所碩士論文，1990
- 劉 恒：《「王魁負心」考論》，曲阜：曲阜師範大學中國古代文學專業碩士論文，2006
- 鐘文伶：《明雜劇娼妓題材研究》，高雄：高雄師範大學國文系碩士論文，2007
- 劉 強：《明清紅拂戲研究》，蘭州：蘭州大學中國古代文學專業碩士論文，2007
- 梁 莉：《論明末清初傳奇戲曲中婦女貞節觀念的嬗變》，成都：四川師範大學中國古代文學專業碩士論文，2008