

國立政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班  
一〇一學年度第一學期碩士學位論文

指導教授：侯雲舒先生

明末清初文人傳奇作品中青樓女子書寫研究



研究生：王亭權

中華民國一〇一年七月

## 摘 要

本文以明末清初文人傳奇作品的青樓女子作為研究之對象。第一章是緒論，先提出研究動機與目的，接著梳理現有之研究文獻，再界定研究的範圍與方向，最後提出研究的方法與步驟。第二章梳理故事中大量出現的堅貞青樓女子，分析這些劇作中的青樓女子如何堅守自己的情感、貞節，並捍衛自己的操守。本章包含探討青樓女子面對挫折必經的過程，從外在的事件以及內在的價值觀分析女子遭逢的困境，並加以分析這些困境所呈現的意義。分析文本所呈現的異同之處後，第三章再從文本所呈現出的創作思維觀察這些傳奇劇作家所處的時代環境。由於明末清初的局勢動盪不安，政治方面或是社會風俗都面臨了巨變，因此本文先探討政治局勢與一般百姓的社會經濟層面，勾勒出執政者與人民的生活環境，再加以剖析此種時代背景促成了文人思維的變遷，當中的變遷正是文人思想的調解，在情與理之間調整自己的生命態度，轉變具體展現在文人創作的文學作品中。第四章則延續第三章對於文人的探討，從明末清初文人的思維聚焦到本文所討論的劇作家，觀察這些傳奇劇作家在這樣的時代氛圍中每個人面對人生的困頓，採取的處世哲學與應變，如何透過一致性的青樓素材為載體，抒發各自創作的理念與思維，將作品與理念相互結合。了解傳奇作品文人所處的時代後，接著探討這些文人生活中與筆下不斷出現的青樓場所，首先探討明末追求美感體現的園林式建築，再分析文人喜好青樓園林建築所給予文人的物質與精神感受，進而研究當中青樓女子的各項文藝訓練，以及明末清初名妓群體與文人之間的交遊。從文人與名妓交流的文化，文人品評妓女，妓女受到文人的影響而感染文人氣息，進而展現出不同於先前時代的名妓風貌。第五章延續探討文人對於青樓女子的影響，尤其是文人所書寫的美好典範—「貞節」。首先探討明末清初的貞節觀，再觀察文本所呈現出的貞節觀，兩者相互對應，再加以對照文人自身的生命歷程，試著討論這些劇作家書寫的投射意識，文人自身所處的世變與筆下的堅貞不變青樓女子交織出的時代火花。第六章為結論，總結文人書寫青樓女子的動機，勾勒出時代的意義與價值。

# 明末清初文人傳奇作品中青樓女子書寫研究

## 目 次

<b>第一章 緒論</b>	1
一、研究問題與動機	1
二、文獻回顧與探討	3
三、研究範圍	4
(一)「明末清初」的界定	5
(二)「青樓女子」的定義	7
(三)傳奇文本選取的標準	9
四、研究方法	9
<b>第二章 明末清初文人傳奇作品所展現的青樓圖像</b>	13
<b>第一節 挫折與阻礙—堅貞不變的必然考驗</b>	13
一、門第觀念的障礙	14
(一)俗世的門第觀	15
(二)歌妓地位的兩面性	17
二、愛情歷程的阻撓者	21
三、外在環境的阻隔與人為波折	24
(一)外在環境的阻隔	24
(二)人為的波折	26
<b>第二節 堅貞青樓女子的才能與性格</b>	30
一、文才洋溢與英雌氣概	30
二、積極主動的情感表現	34
三、勇於捍衛自我權利	38
<b>第三節 情真而情貞—挫折與阻撓的應對</b>	41
一、艱困自守	41
二、轉變身分	44
(一)變裝	45
(二)自我贖身	46
三、寧為玉碎，不為瓦全	49

<b>第三章</b>	<b>明末清初文人傳奇作家所處的時代考察</b>	54
<b>第一節</b>	<b>文人面臨的世變環境</b>	54
一、	政治腐敗與社會結構鬆動	54
二、	社會風尚之變遷	57
三、	心學盛行促使個人意識覺醒	58
<b>第二節</b>	<b>言情論的興起與質變</b>	60
一、	言情論的內涵	61
(一)	情先於理	61
(二)	絕假存真	62
(三)	以情為教	63
二、「情真」的遞嬗		63
(一)	質變	64
(二)	對於言情論的非議	65
(三)	言情論的導正	66
<b>第三節</b>	<b>言情論對文學的作用</b>	67
<b>第四章</b>	<b>動盪時代下的文人際遇與青樓樣貌</b>	71
<b>第一節</b>	<b>傳奇文人面對世變的個人遭遇</b>	71
一、	從仕宦之途到戲曲	72
(一)	未曾仕宦	74
(二)	宦海沉浮	75
(三)	夤緣富貴	75
二、	文人往來與交流	76
(一)	人生態度契合	77
(二)	劇本創作的切磋精進	78
三、	多元化創作中的共同指向—以青樓素材為載體	80
<b>第二節</b>	<b>脫離塵俗的園林式建築</b>	81
一、	晚明文人追求美感的體現—園林建築	82
二、	園林建築的物質與精神功能	84
三、	青樓中的園林建築	86
<b>第三節</b>	<b>青樓所給予文人的寄情功能</b>	89
一、	歌妓的文藝訓練	89
二、	歌妓交遊對文人的意義	94
<b>第四節</b>	<b>歌妓品評—文人面對科舉的另類投射</b>	100

<b>第五章</b>	<b>虛實世界的貞節觀與文人的自我投射</b>	105
<b>第一節</b>	<b>虛實世界的貞節觀</b>	105
	一、在上位者有意識提倡貞節觀	105
	二、戲曲作品所呈現的貞節觀	108
	三、貞節觀作用下青樓女子的文人化性格	111
<b>第二節</b>	<b>堅貞文本的不同解讀</b>	115
	一、文學理念的調解與融合	116
	二、投射自我境遇	120
	三、洞察世俗民情	123
<b>第三節</b>	<b>貞節自守—文人形塑青樓歌妓的寓意</b>	126
	一、寄寓官途的領悟	127
	二、理想操守的歌詠	128
<b>第六章</b>	<b>結論</b>	134
<b>附錄</b>		139
<b>參考書目</b>		144



## 第一章 緒論

青樓女子總是被社會視為末流的階層，傳奇戲曲也都被文人定位為雕蟲小技，兩者在文以載道的傳統文學中一直被忽略，明末清初的環境使得兩者有了重新被審視的機會。明代中期公安派的文學主張提高了小說與戲曲的地位，自此之後，戲曲隨著經濟的繁榮越加蓬勃發展，文人紛紛加入戲曲創作的行列，使得傳奇內容與題材更加多元。同時，因為政治的衰敗驅使文人任性自適，青樓成了文人交遊、唱和的場所，青樓女子在文人的薰陶下，也紛紛提升自身的素養，名妓在此時期蛻變為文人理想中的佳人形象，諸多的戲曲取材自文人與名妓之間的愛情故事。然而，在情感的主軸下，文人在創作傳奇時也間接地呈現時代的痕跡，隨著文人遭遇的不同，展演出不同風格的作品。被視為歡場無真情的青樓女子，在明末清初傳奇作品中被形塑為堅貞形象，守貞的觀念在這一類的戲曲中，有了不同的詮釋與時代意義。

### 一、研究問題與動機

在中國的社會與文學作品中，青樓女子是別具特殊身分的社會階層，她們的身影時常出現在文人週遭與作品之中，從唐代的各項文學創作開始，青樓女子的形象越來越鮮明與多元，誠如陶慕寧先生所言：

青樓文學自唐代而大盛，圍繞著同樣的內容，湧現出大量的歌詩、曲詞、小說、筆記。不同體裁從不同的側面來觀照自己所描寫的對象。從長篇歌行所表達的纏綿柔情到短章律句所紀錄的瞬間感受；從文人筆記中的疏淡雅致到傳奇小說中的委譎情文，唐人為我們描繪了一幅多采多姿的青樓生活的畫卷。<sup>1</sup>

青樓女子不時現身於唐文人的作品，許多赫赫有名的文人都以歌妓作為書寫的對象，從杜牧、白居易等的詩，到《游仙窟》、《霍小玉傳》等傳奇作品，姑且不論文人的書寫意圖為何，至少青樓女子逐漸地被人注意、觀察並描述，顯現出形象與特色。到了元代，以妓女為題材的雜劇大量創作，馬致遠《青衫淚》中的裴興奴；關漢卿《金線池》裡的杜蕊娘、《謝天香》中的謝天香、《救風塵》中的趙盼

---

<sup>1</sup>陶慕寧，《青樓文學與中國文化》，東方出版 1993 年，頁 4。

兒，劇作家紛紛以筆勾勒出當時敢愛敢恨的妓女形象，每個女子都有自己鮮明的個性與作風。到了明清時期，以青樓女子為主角的小說與劇作更是蔚為風尚，馮夢龍《三言》當中的杜十娘、莘瑤琴、玉堂春等，亦是文人刻畫出具有自我堅持與強烈性格的青樓女子。因此令人值得思考的是，青樓女子一直被視為社會階級的底層，何以大量地為文人所書寫？透過她們特殊的階級身分，是否有其他投射或是意涵在背後？人物形象的塑造除了文字的呈現，更值得探討的是文字背後的作者意識。

每個時代文人對於青樓環境的態度不盡相同，透過不同文學體裁，表現的內容與風貌亦是不同。唐傳奇的青樓是文人風流韻事的抒發<sup>2</sup>，宋詞的青樓是詞人綺思麗情的淵藪<sup>3</sup>，元雜劇的青樓是世俗黑暗的縮影<sup>4</sup>，那麼明代呢？尤其是動盪多變的明末清初，青樓在此時又扮演著何種角色？以《桃花扇》一劇為例，發現戲劇與歷史竟是如此密不可分，戲劇不單侷限於表演、娛樂的性質，劇作家透過文筆表達出內心的想法與寓意，賦予戲劇更多元的意義。劇中李香君的形象強烈分明，甚至風采勝過文人侯方域，青樓女子的光芒竟然比士紳更為耀眼，顛覆了傳統以來對於青樓女子的刻板觀念。正因為此齣劇作的觸發，引發筆者對於同一時代劇作家的好奇，是否當時的文人也是運用類似的創作手法呢？抑或有其他不同的表達與想法呢？青樓女子對當時的文人來說，除了外在的感官娛樂，是否還有其他內在所要傳達的意涵呢？因此本篇論文在體裁的抉擇上，選取與《桃花扇》相同體裁的「傳奇」作為探討的方向，而時間的界定，亦是以明末清初作為範圍，探討這一時期劇作家筆下所描繪出的青樓女子形貌。除此之外，明末清初是政治與社會劇烈改變的時代，思想與觀念同時也強烈動盪著，此時期的劇作比起明朝初期的作品，無論是題材或是數量，都大幅度地增加，此階段作品所產生質與量的變化又呈現出何種的文人思維與社會意義，這些連鎖的相關問題，都是本文所要梳理的答案。

---

<sup>2</sup> 張鷟的《遊仙窟》以第一人稱敘述奉使河源，途中投宿神仙窟，與崔十娘、五嫂二女（寡婦）邂逅，飲酒作詩，相與調笑的故事，實則呈現初唐文人放蕩的狎妓生活；蔣防《霍小玉傳》中李益高中進士、少年得志之際，「每自矜風調，思得佳偶，博求名妓，久而未諧。」可見李益對於交往名妓一事是非常感興趣的，也展現出唐代文人對於狎妓的風尚。

<sup>3</sup> 晏殊寫的《望江月》、《玉樓春》；秦觀寫的《鵲橋仙》；陸遊也有《柳林酒樓小飲》、《寒夜遣懷》、《聽琴》、《梅花絕句》等多首青樓詩詞，均是描寫與青樓女子之間的情感。

<sup>4</sup> 《趙盼兒風月救風塵》呈現娼妓宋引章被周舍始亂終棄、暴力虐待的悲苦；《錢大尹智寵謝天香》描述了娼妓謝天香想為自身贖身，卻抵不過官宦勢力的無奈；《謝金蓮詩酒紅梨花》中謝金蓮遭到官宦的迫害；《江州司馬青衫淚》中裴興奴慘遭鴇母騙賣。

## 二、文獻回顧與探討

觀看前人的研究與著作，學者探討妓女形象的作品相當豐富，各著作著手的方向也不同，以文學體裁區分，吳佳真《晚明清初擬話本之娼妓形象研究》<sup>5</sup>探究明清擬話本小說中的娼妓形象，延伸中國文化的諸多意義與面向，進一步與政治、世風，甚至與新興人文精神相結合；張詩萱《《三言》的青樓故事研究》<sup>6</sup>研究馮夢龍《三言》小說中的青樓故事，就青樓文學的內涵及馮夢龍的「情教」思想層面深入探討青樓故事的文化意涵及反映當中的女性問題；石朝菁《《三言》娼妓故事探討》<sup>7</sup>藉由娼妓故事之探討，論述下層階級的男女，如何打破了門第之見，看破人情冷暖，靠著自己的聰慧與良善，不氣餒的追求真愛，反映出小市民追求自由婚戀的想法，以及如何從娼妓身上以小窺大，洞察整個晚明社會的思想變異。以上三本著作均是從小說的體裁去探討青樓女子的形象與感情觀。在戲曲的方面，則有鍾文伶《明雜劇娼妓題材研究》<sup>8</sup>藉由娼妓這個角色，從中探索文人如何抒發「同是天涯淪落人」的失意情懷，並深入了解娼妓人物的精神面貌與生活遭遇，結合當時社會背景，鍾文伶的研究以娼妓作為探討對象，但是挑選的文本為雜劇體裁。李桂柱《明傳奇所見的中國女性》<sup>9</sup>則是較為早期的研究，廣泛地探討明傳奇中的女性，並加以分類探討，以呈現明傳奇中各種形象的女性；大陸學者吳秀華的著作《明末清初小說戲曲中的女性形象研究》<sup>10</sup>從明末清初所盛行的小說與戲曲兩種文學體裁去分論的創作心理，以連結中國文化中的女性文化；王永恩《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》<sup>11</sup>將戲曲中的女性分類探討，並將各類型結合該時代的文化特徵。以上三者作品的共同點在於探討該時代所有的女性，將青樓女子概括在眾多女性之中，僅作為一部分的討論，並未針對青樓女子加以分析。直到近期出現的高宏儀《明傳奇妓女形象「閨秀化」現象析論》<sup>12</sup>，才針對明傳奇中的青樓女子加以探討。

---

<sup>5</sup>吳佳真，《晚明清初擬話本之娼妓形象研究》，淡江大學中文所碩士論文，1999年。

<sup>6</sup>張詩萱，《《三言》的青樓故事研究》，南華大學中文所碩士論文，2008年。

<sup>7</sup>石朝菁，《《三言》娼妓故事探討》，中山大學中文所碩士論文，2010年。

<sup>8</sup>鍾文伶，《明雜劇娼妓題材研究》，高雄師範大學國文研究所，2006年。

<sup>9</sup>李桂柱，《明傳奇所見的中國女性》，台灣大學中文研究所碩士論文，1969年。

<sup>10</sup>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年。

<sup>11</sup>王永恩，《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，南京：江蘇古籍出版社，2008年。

<sup>12</sup>高宏儀，《明傳奇妓女形象「閨秀化」現象析論》，東海大學中文所碩士論文，2008年。



除了上述從文本的角度分析，另從社會學角度切入的則有王鴻泰〈從消費的空間到空間的消費—明清城市中的酒樓與茶館〉<sup>13</sup>、〈青樓名妓與文藝生活：明清間的妓女與文人〉<sup>14</sup>兩篇單篇論文，將明清時期的社會、經濟層面與青樓文化相互探討，從中去分析青樓女子與當時文人、社會政治的交流與影響。而近年陳麗禎《晚明青樓才女研究——以秦淮八艷為觀察主軸》<sup>15</sup>的學位論文，也以社會學的角度出發，探討青樓女子與文人之間的交遊，進而探討青樓女性與中國社會史、婦女史關係，再延伸至青樓女子所發展的文學、藝術。綜觀前人的著作，從主題方面來看，青樓女子作為探討主軸的以小說作品居多，再就文體方面來看，傳奇作品並不聚焦探討青樓女子，僅是廣泛地探討該時代的所有女性，雖有《明傳奇妓女形象「閨秀化」現象析論》一書兼備青樓女子與傳奇這兩項要點，若要綜合時間、體裁、對象三者的條件，目前僅有單篇論文〈晚明劇作中的青樓女子—略論《西樓記》、《紅梨記》和《三生傳玉簪記》〉<sup>16</sup>較符合，但是此三本的劇作並無法概括當時的戲劇。

與本文研究概念相近的《明傳奇妓女形象「閨秀化」現象析論》，其從妓女制度探討明代青樓女子與唐、宋、元妓女的差異，再從劇本的故事敘述模式析論妓女閨秀化的演變，其方向著重整個明代妓女閨秀化的養成與轉變，取材方面以整個明代與《六十種曲》作為範圍，與本文所要探討的明末清初階段不同，取材範圍亦有所不同。本文特別聚焦在明末清初是因為此時代的特殊性，從政治到思維都與整個明代中前期的穩定不同，在這劇變的階段，同一時期文人，對於青樓女子的書寫與觀點也繽紛多元。本文試圖以明末清初作為選材的範圍，探討當時文人傳奇作品中的青樓女子形象，加以統整、比較，藉由不同文人筆下的青樓女子形象，分析這些異同點背後所呈現出的文人思維與各項動機，進而呈現明末清初此階段的特殊性。

### 三、研究範圍

---

<sup>13</sup>王鴻泰，〈從消費的空間到空間的消費—明清城市中的酒樓與茶館〉，《新史學》，第 11 卷第 3 期，2000 年 9 月。

<sup>14</sup>王鴻泰，〈青樓名妓與文藝生活：明清間的妓女與文人〉，收入熊秉真、呂妙芬主編《禮教與情慾：前近代中國文化中的後現代性》，中研院近史所，1999 年。

<sup>15</sup>陳麗禎，《晚明青樓才女研究—以秦淮八艷為觀察主軸》，台灣師範大學碩士論文，2007 年。

<sup>16</sup>孫玫、熊賢關，〈晚明劇作中的青樓女子—略論《西樓記》、《紅梨記》和《三生傳玉簪記》〉，《明清文學與性別國際學術研討會論文集》，南京：江蘇古籍出版社，2002 年，頁 180-197。

因為先前接觸《桃花扇》一劇，發覺劇中的李香君形象迥異於其他的青樓女子，因此加以思索明末清初的時代背景是否有特殊的因素刺激創作，然而為了避免預設立場而影響取材的偏頗，所以先將選材的範圍擴大，以整個明代與清代初期作為文人傳奇作品挑選的時間，挑選劇本的依據主要透過《古本戲曲劇目提要》<sup>17</sup>、《曲海總目提要》<sup>18</sup>、《明代傳奇全目》<sup>19</sup>三本工具書，互相參照比較，摘要各文本劇情概要，羅列出明代至康熙六十年之間，以文人與妓女感情作為主軸，而且妓女面臨考驗能堅守不移的文本，依此方式整理出三十五齣。在這些傳奇作品中，可以發現大量集中出現在明末清初的階段，此現象與王永恩的觀察近似：

據不完全統計，明末清初戲曲作品中出現了妓女形象的作品大約六十部，其中以士子與娼妓的愛情故事為主線的劇本約為三十二部，另有七部作品寫到了士子與妓女的戀情，合計三十九部，這個數字顯然是頗為可觀的。

<sup>20</sup>

在經過整理文本創作的時間與文人生平後，為了比較文人作家的不同創作態度與文本所要反映的理念，去除有缺略的殘本以及無名氏的作品，因為殘本無法完整呈現作者的理念，而無名氏之作無法得知作者，兩因素均會影響本文在梳理現象與原因推測，因此僅收錄文本完整且作者可考的傳奇予以探討。既然鎖定明末清初作為本文取材的時間範圍，首先要確認的就是明末清初的定義。

### （一）「明末清初」的界定

前人探討作品時，取材多以單一歷史朝代作為時間的切割，改朝換代雖有其史學意義，但是文學並不會因為改朝換代戛然而止，因此若斷然以單一朝代作為文學的起迄，容易遺漏了文化連貫的脈絡與傳承，尤其明末清初是個政治、社會、思想、文學動盪不安的階段，同時亦是激盪出燦爛火花的時代，具有特殊的文化意義，誠如林保淳先生提出：

在中國史上習稱為「明末清初」或「明清之交」，雖然在年代的上、下限之間，很難作清晰的釐定，但這種不以朝代興替，作思想、文化發展斷限的分期方式，基本上就顯示出了對此一特殊時期的重視。一方面是「承

<sup>17</sup>李修生，《古本戲曲劇目提要》，北京：文化藝術出版社，1997年12月。

<sup>18</sup>黃文暘，《曲海總目提要》，台北市：新興書局，1967年。

<sup>19</sup>傅惜華，《明代傳奇全目》，北京人民文學出版社，1956年12月，第一版。

<sup>20</sup>王永恩，《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，南京：江蘇古籍出版社，2008年，頁156。

先」，強調其向上繼承的淵源；一方面是「啟後」，肯定其往下開創的肇始之功。而既分別有所「承」、「啟」，則自也別具不同於上下二期的獨特精神與風貌，得以自足地凸顯其意義，這是可想而知的。<sup>21</sup>

明末清初雖然主權掌控的執政者不同，但是思想與文化方面是有承先啟後的連貫，可以視為一體，互相參照比較，不宜斷然劃分，因此本文才會以橫跨明清兩代的時間，作為探討傳奇作品的範圍。對於「明末清初」一詞的定義，各學者眾說紛陳，而且界定的時間甚至相差一百多年，儘管「明末清初」始終沒有統一的共識，本文為了研究的框架，必須試圖釐清最適切的起迄點，試觀各界說法如下：

- 1、謝國楨在《明末清初的學風》一書中認為，明末清初應該是指西元 17 世紀，即明萬曆三十年（1602）至清康熙四十年（1701）。  
馮天瑜在《解構專制——明末清初“新民本”思想研究》、吳秀華在《明末清初小說戲曲中的女性形象研究》等著作中也持同樣的觀點。
- 2、趙園在《明清之際士大夫研究》中認為：「明清之際」是個起止不明確的時段，在這本書中，它大致指崇禎末年（1644）到康熙前期（1662）。
- 3、陳鼓應在《明清實學思潮史》中認為應是指明萬曆中期（1602）至清康熙中期（1701）。
- 4、李亞寧在《明清之際的科學文化與社會》一書中將此限定為明嘉靖元年（1522）至清嘉慶末年（1820）。
- 5、林保淳在《明末清初經世文論研究》中認為明末清初是指萬曆 43（1615）至康熙末（1722）。
- 6、孫立在《明末清初詩論研究》中界定明末清初為 17 世紀初年到 17 世紀末。

每位學者在界定「明末清初」都有不同的見解與原由，政治的斷代並無法終止思想、學術、文學的延伸，因此大多學者都會將時間延伸至清朝初期，然而有的延伸至康熙，有的更延伸至嘉慶年間，從說法不一就可以看出明清之際學術與社會的多元變遷。筆者參考歷史學者陳鼓應在《明清實學思潮史》一書中的說法：「明萬曆中期至清康熙中期」，與謝國楨在《明末清初的學風》一書中認為：「明末清初應該是指西元 17 世紀，即明萬曆三十年（1602）至清康熙四十年（1701）」。

<sup>22</sup>綜合兩位歷史專家的說法，筆者認為明萬曆中期到康熙中期期間一百年的時

<sup>21</sup>林保淳，《明末清初經世文論研究》，台灣大學中文研究所博士論文，1990 年，頁 67。

<sup>22</sup>謝國楨，《明末清初的學風》，台北：仲信出版社，1980 年，頁 1。

間，確實是較為適切的定義。因為萬曆是明朝由盛轉衰的關鍵時期，萬曆前期的十年，宰相張居正輔政，萬曆新政使得明朝充滿欣欣向榮的景象，然而隨著張居正的過世，一切改革被廢弛，朝中的權限歸於明神宗一人，之後立太子之事與內閣爭執長達十餘年，最後索性三十年不出宮門，不理朝政。經過明神宗多年的荒廢朝政，明代所有的腐敗在萬曆後期逐漸侵蝕國本，因此歷史學家將萬曆三十年作為由盛轉衰的關鍵期。而清朝前期的定義也始終未有共識，歷史學者認為康熙在位的前三十年都還在平定各地的戰亂與反叛，尤其是康熙三十八年下旨清查所有明朝的皇室，將其殺光斬絕，徹底消除可能的反叛根源，因此康熙四十年開始步入穩定的政治時局，在此之前的階段稱為清朝的前期。由於歷史學家的區分較能突顯時代的階段性，本文援引謝國楨先生的說法，以「明萬曆三十年（1602）至清康熙四十年（1701）」作為本文取材的界定範圍。

## （二）「青樓女子」的定義<sup>23</sup>

本文有別於前人研究的標題「娼妓」、「妓女」等用字，改用「青樓」一詞，原因在於明末清初娼妓所居住的地方，當中的擺列與陳設迥然相異於先前時代，園林造景使得文人留連其中，因此使用「青樓」二字不但提及妓女本身，更同時點出此空間的特殊性。「青樓」二字何以用來指涉妓女？其實字義是經過轉變的，原先並非用來指娼妓所居住的場所：

《南史·齊紀下·廢帝東昏侯》：「武帝興光樓，上施青漆，世人謂之『青樓』。」

《晉書》卷八十九〈忠義傳·麴允傳〉：「與游氏世為豪族，西州為之語曰：『麴與游，牛羊不數頭，南開朱門，北望青樓。』」

從以上的兩段史書記載，可見當時的「青樓」用以形容富貴人家的居所，甚至是君王的住所，可見有富貴之義，尤其是第二則中「南開朱門，北望青樓」，可以從「朱門」推敲出「青樓」在當時亦是近似之義。因此在詩句中也就常用以形容富貴人家：

三國·魏曹植〈美女篇〉：「借問女安居，乃在城南端；青樓臨大路，高門

<sup>23</sup> 關於「青樓」一詞詞義的演變，參考陶慕寧，《青樓文學與中國文化》，東方出版 1993 年，頁 2、3。

結重關。」

北周·庾信〈春日觀早朝〉：「繡衣年少朝欲歸，美人猶在青樓夢。」

唐·邵謁〈塞女行〉：「青樓富家女，才生便有主。」

從以上的三則詩文可以發現，雖然仍以「青樓」形容豪貴之人，但是開始與女性加以連結，「青樓」用來形容富貴名門之女，而這樣的用法也就開始產生混用的情況：

南朝梁·劉邈〈萬山採桑人〉：「娼女不勝愁，結束下青樓」

唐·白居易〈長安道〉：「花枝缺處青樓開，豔歌一曲酒一杯。美人勸我急行樂，自古朱顏不再來。」

從以上的詩句可見青樓已和美人、娼女開始聯結，在唐代的詩句中，「青樓」有時指一般人家，有時指尋歡場所，混用的情形開始產生<sup>24</sup>，而漸漸地因文人多用於描述娼妓，而使得日後多用來指娼妓：

唐·溫庭筠《塞寒行》：「彩毫一畫竟何榮，空使青樓淚成血。」

宋·秦觀《虞美人》詞：「欲將幽恨寄青樓，爭奈無情江水不西流。」

宋·晏幾道《生查子》：「歸去鳳城時，說與青樓道：徧看潁川花，不似師師好。」

從歷代詩文中的用詞可以看見詞義的轉變，從「巍峨青樓」演變為「美人青樓」，再到「娼妓青樓」，逐漸專指娼妓，字義不斷地一層一層延伸、聯繫，使得原先用以指富貴人家的青樓，後來用以轉指風月場所，所以元代夏庭芝的《青樓集》、

<sup>24</sup>駱賓王〈帝京篇〉：「小堂綺帳三千尺，大道青樓十二重。」；王昌齡〈青樓曲〉：「馳道楊花滿禦溝，紅妝繖綰上青樓。」；崔國輔〈古忌〉：「怕不盛年時，嫁與青樓家。」此三首的「青樓」仍單純指富貴人家。但是李白〈樓船觀妓〉：「對舞青樓妓，雙鬢白玉童。」；杜牧〈遣懷〉：「十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名。」則是指娼妓，可見唐代已經有混指的現象。

明代朱元亮輯注《青樓韻語》所使用的「青樓」二字已經是專指妓女了。大陸學者張傳東的研究提出另一種解釋：

漢之後蓄養家妓之風盛行，魏晉南北朝尤為突出，此時期的富貴之家多為娼妓專設住所，秦阿房宮中居住了大量的娼優，高樓銅雀台是曹操蓄養妓女的場所，帝王富家為女妓別建樓閣，以金屋藏嬌之舉不勝其數，於是，青樓與家妓的居所產生了聯繫。正因為魏晉南北朝時期青樓與妓女居所的特殊關聯，讓唐及後代的文人以青樓代指「私妓」所居的煙花之地。<sup>25</sup>

張傳東的與歷代詩文中的脈絡相似，青樓原是富貴之家的建築，而富貴人家以此樓閣作為女妓的居所也相當合理。然而這樣的轉變也未必全然失其本身字義，明末清初的青樓建築，經過刻意的設計造景，迎合文人的喜好，儼然也像是富貴人家的居所，正因為如此，本文才以「青樓」二字指稱妓女。雖然娼妓有宮妓、官妓、市妓、私妓、家妓等不同類型，但是本文的重點不在探討這些妓女性質的差別，因此，只要是傳奇作品文本中，女子曾經有過娼妓的身分，且女子堅貞於文人情感，即列入本文所探討的對象。

### （三）傳奇文本選取的標準

描述青樓女子的戲劇作品不勝枚舉，然而本文為了突顯「明末清初」此時代的特性，因此有條件的篩選所選取的劇作：第一，劇中所描述的文人與青樓女子，必須是故事的男女主角，青樓女子為配角的文本則不選錄；第二，劇中的青樓女子在面臨各方面的考驗時，表現出貞節的操守；第三，本文所謂的貞節是指青樓女子在情感方面展現出身或心忠於男主角一人，無論是否真能如願守身相待，但是在面對外力脅迫過程中，試圖捍衛自身操守者，即可屬之。本文之所以特定選擇「堅貞」的青樓女子作為研究題材，試圖以明末清初外在局勢的動盪，對比文人劇作家筆下對於情感堅貞不變的青樓女子，透過變與不變的對比，以呈現出文人所要傳達的理想或是心聲。

## 四、研究方法

本文在確定取材的範圍為明末清初文人創作的傳奇後，首先要釐清的就是這

<sup>25</sup>張傳東，〈「青樓」意義流變考〉，齊齊哈爾大學學報，哲學社會科第二期，2009年3月。

些文人的生卒年，整理後的表格如下<sup>26</sup>

作品	作者（生卒年）	作品時間	青樓女子	男主角
玉合記	梅鼎祚（1549-1615）	1592	柳姬	韓君平 （韓翹）
長命縷	梅鼎祚	1592	刑春娘	單飛英
紅梨記	徐復祚（1560-1630）	1610	謝素秋	趙汝州
麒麟鬪 （麒麟墮）	陳與郊（高漫卿 1544-1611）	傳奇序文作於 萬曆三十二年 （1605）	梁紅玉	韓世忠
鸚鵡洲	陳與郊	1605 之後	薛濤	元稹
天馬媒	劉晉充	1631	薛瓊瓊	黃損
雙雄記	馮夢龍（1574-1646）	1635-1646	黃素	丹信
占花魁	李玉（1611-1677）	1637	莘瑤琴	秦種
燕子箋	阮大鍼（1587-1646）	1642 完成序	華行雲	霍都梁
西樓記	袁于令（1592-1674）	1646 之前	穆麗華	于鵲
玉搔頭 （萬年歡）	李漁	1651	劉倩倩	大明天子
凰求鳳 （鴛鴦賺）	李漁（1610-1680）	1665	許仙儔	呂生
意中緣	李漁	1655-1661 之間	林天素	陳繼儒
慎鸞交	李漁	1665-1670 之間	王又嬙	華秀
秦樓月	朱素臣（1621-1701）	1669	陳素娘	呂貫
揚州夢	嵇永仁（1637-1676）	1671	綠葉	杜牧
桃花扇	孔尚任（1648-1718）	1699	李香君	侯方域

<sup>26</sup> 本表格的排序依作品的年代為前後順序，文本選擇與否請參見附錄。

焚香記	王玉峰 <sup>27</sup>	不可考	敷桂英	王魁
繡襦記	薛近兗 <sup>28</sup> （1595年進士）	不可考	李娃	鄭元和

其中少部分的文人生卒年無法確定，像是王玉峰、薛近兗，但是兩本著作均相當重要且兩人的生卒年應該與本文所探討的時代相去不多，因此加以收錄。另一位劉晉充，生卒年無從考證，但從《曲海總目提要》中提及此齣傳奇約略於1631年出現，因此也將他列入探討範圍。

確認了研究的傳奇劇本，接著就文本的情節內容，梳理出故事中大量出現的堅貞青樓女子，分析這些劇作中的青樓女子如何堅守自己的情感、貞節，並捍衛自己的操守。第一節探討青樓女子面對挫折必經的過程，從外在的事件以及內在的價值觀分析女子遭逢的困境，並加以分析這些困境所呈現的意義。第二節分析這些堅貞青樓女子的形象，各自呈現不同的才能與性格。第三節接續探討這些青樓女子在表現堅貞作為時，運用何種應對以捍衛自身的操守，而這些貞烈的作為又有何種情感作為後盾？分析完文本所呈現的異同之處後，再從文本所呈現出的創作思維觀察這些傳奇劇作家所處的時代環境。由於明末清初的局勢動盪不安，政治方面或是社會風俗都面臨了巨變，因此本文先探討政治局勢與一般百姓的社會經濟層面，勾勒出執政者與人民的生活環境，再加以剖析此種時代背景促成了文人思維的何種變遷。第二節則探討文人在時代思潮追求自我個體意識下，對於「情」的崇尚，如何從一開始的情感至上到後來的情理兼具，這當中的變遷正是文人思想的調解，在情與理之間如何調整自己的生命態度，此種內涵的轉變又如何具體展現在文人創作的文學作品中。

第四章則延續第三章對於文人的探討，從明末清初文人的思維聚焦到本文所討論的劇作家，觀察這些傳奇劇作家在這樣的時代氛圍中每個人的生平與背景，他們的遭遇有何相似之處？又有何個別特殊之處？同樣的挫折考驗著不同的文人，演變出不同的生命態度，他們面對人生的困頓時，採取的處世哲學與應變，

<sup>27</sup> 王玉峰生卒年不詳，約為嘉靖、萬曆年間人。袁中道《遊居柿錄》卷12載：他於萬曆四十五年(1617)曾兩次會晤百歲翁王玉峰。此人有可能即《焚香記》作者王玉峰。請參見袁中道，《遊居柿錄》卷12，收入《筆記小說大觀》，新興出版社，1988年。

<sup>28</sup> 關於《繡襦記》的作者眾說紛紜，大約有兩種說法，一為薛近兗，另一說為徐霖。本文參考《全明傳奇》的說法，以及莊一拂《古典戲曲存目彙考》的考證，以薛近兗為其作者。此面的探考可參考施芳雅，《繡襦記》傳奇研究，中山大學中文在職專班碩論，2005年，頁7、8。



如何透過一致性的青樓素材為載體，抒發各自創作的理念與思維，將作品與理念相互結合。了解傳奇作品文人所處的時代後，接著探討這些文人生活中與筆下不斷出現的青樓場所，首先探討明末追求美感體現的園林式建築，再分析文人喜好青樓園林建築所給予文人的物質與精神感受，進而研究當中青樓女子的各項文藝訓練，以及明末清初名妓群體與文人之間的交遊。從文人與名妓交流的文化，文人品評妓女，妓女受到文人的影響而感染文人氣息，進而展現出不同於先前時代的名妓風貌。第四章所討論的是文人對青樓女子外顯才華的薰陶，第五章延續探討文人對於青樓女子的影響，尤其是文人所書寫的美好典範－「貞節」。在動盪的世變局勢下，何以文人會共同以此傳達絃外之音？首先探討明末清初何以如此強調貞觀，再觀察文本所呈現出的貞節觀，兩者相互對應，再加以對照文人自身的生命歷程，試著討論這些劇作家書寫的投射意識，文人自身所處的世變與筆下的堅貞不變青樓女子交織出怎樣的時代火花，此為本文最終的探討答案，試圖為文人書寫青樓女子的動機，勾勒出時代的意義與價值。



## 第二章 明末清初文人傳奇作品所展現的青樓圖像

在動盪多變的時代中，一群劇作家竟不謀而合地以青樓女子為書寫題材，而本章所要探討的則是這些作家有志一同地賦予這些青樓女子「堅貞不變」的情感特質。儘管特質相同，但是人物遭遇各有不同，透過劇作家的描繪，這些青樓女子呈現出不同面貌的形象，在這些儼然如名門的青樓女子面臨情感的考驗時，她們被賦予堅持自守的節操，捍衛自身的情感與志節。在劇作家的筆下，她們秉持不變的情感，各自運用自己的智慧與方式去證明「堅貞」，在這樣的情感歷練中，有著不謀而合的共同元素，這些相同與相異正是本章所要探討的重點。

### 第一節：挫折與阻礙—堅貞不變的必然考驗

在十部傳奇九相思的敘述模式下，眾人偏好大團圓的心理因素，因此結局大多為喜劇，然而在男女主角結合、眾家團圓之前，劇作家為營造戲劇的起伏跌宕，總會使男女主角經過一連串的考驗，誠如〈笠翁的戲劇藝術〉一文所言：「在劇情安排上，不論是男女主角親自選妻，還是女主角親自擇偶，都會面臨來自雙親阻撓、權勢貴族或小人的撥弄，但最後皆會以堅貞的愛情克服困挫，結為連理，期間或許與傳統禮教分庭抗禮，但最後必定回歸體制。……除上述外，破壞的手法，李漁亦廣泛使用，破壞的力量通常來自專制家長、權貴世家、無行文人、無賴流氓、和尚尼姑等，為一己之私或一時私憤，千方百計破壞才子佳人的姻緣。」<sup>29</sup>李漁堪稱戲曲創作的箇中高手，他熟稔觀眾的喜好，為了讓戲曲獲得熱烈的迴響，他極力地在作品中穿插新奇、懸宕的情節以吸引觀眾，用盡各種曲折的阻撓作為男女主角在情感大圓滿之前的重重阻礙，以鋪陳男女主角結合的高潮。而這些分離過程中面臨的考驗，就成了淬礪出個人堅貞情感的元素，青樓女子正是透過這樣的歷程去形塑出自我形象。到了明傳奇，部分劇本開始著墨女子的身世背景，有的甚至還賦予名門家世，不僅如此，名妓到了明代後期更趨於閨秀化。<sup>30</sup>即使未出身於名門，明中葉之後的青樓女子大多都擁有琴棋書畫的素養。雖然青樓女子已蛻變為眾人讚嘆的「名妓」，在世俗的眼光中，已和以往較為不入流的形象大相逕庭，然而，傳統根深柢固的觀念並無法全然轉變：

<sup>29</sup>單文惠，〈《笠翁十種曲》研究〉，《師大國研所集刊》第四十四號，2000年6月，頁751、752。

<sup>30</sup>名妓在才藝學習的過程中，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，明妓與閨秀之間往來交誼也是常見之事。參見高宏儀，《明傳奇妓女形象「閨秀化」現象析論》，東海大學中文所碩士論文，2008年，頁140。

名妓雖然美艷出眾，技藝超羣，得到狎客的追求和整個社會的重視，但在精神人格方面，還是受著豪強的蔑視和凌辱，同時也遭到傳統倫理觀念和社會世俗勢力的壓制和摧殘。<sup>31</sup>

眾人對於名妓的心態相當矛盾，一方面因名妓的色與藝而競相追逐，但是當這些才貌與大家閨秀相去無幾的名妓，想要在感情中回歸傳統家庭時，眾人的心理層面卻還是無法全然接受，這種幾千年慣性的世俗價值觀，再度成爲考驗青樓女子從良的重要門檻。以下分別從「門第觀念的障礙」、「愛情歷程的阻撓者」、「外在環境與人爲的波折」三方面加以探討。

### 一、門第觀念的障礙

傳統觀念中的門當戶對是婚姻關係中的門檻，這正是青樓女子與大家閨秀之間的鴻溝，兩者都是才貌兼備的佳人，但是一論及出身，青樓女子往往都因爲門第觀而被拒絕在家庭倫理之外：

寒家屢世不娶青樓，難為後人作俑。……小生素重天倫，看了生身的父母，極其尊大，不敢在他面前浪措一詞。只除非多等幾年，待我礪志青雲，立身廊廟，做些顯親揚名的大事出來。到那時節，得了父母的歡心，才可以恃愛而求，所以要你如此。<sup>32</sup>

在《慎鸞交》一劇中，華中郎雖是寒門世家，但是以家室清白自許，從未有過青樓女子入門，以免遭到後人非議。他謹守父母的信念，不願做出違逆家風與雙親之事，因此當他面對王又嬙熱烈的情感態度時，他顯得相當猶豫與逃避，礙於王又嬙的青樓出身，遲遲不肯接受王又嬙的情感。最後，因爲王又嬙的執意相嫁，華中郎訂出苦等十年的條件，用意並非刁難，而是希望透過揚名之事，使父母願意接受王又嬙的出身。以下先從劇中文人所被設定的家庭背景討論俗世傳統的門第觀念，接著再從戲曲作品中探討文人在面臨感情抉擇時，潛意識中的門第觀如何影響著他們的決定。

<sup>31</sup> 嚴明，〈中國名妓藝術史〉，文津出版社，1992年，頁244。

<sup>32</sup> 李漁，〈第十七齣·久要〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

### （一）俗世的門第觀

門第觀念來自於文人的家庭，最主要的反對力量是親人，親人的觀念與作為常造成文人與青樓女子之間的波折與考驗，最常見的就是文人的家人對於青樓艷曲的負面印象。父親扮演著決定性的因素，主要在於自古以來父親總是扮演著兒子的楷模，然後將自身典範傳承給兒子。像在《西樓記》裡，于父一直寄予高度的期許在于鵬身上：

下官于魯，號雪賓，進士出身，官受京畿道御史，阜囊獻替，白簡繩糾。褰帷露冕行春，風幹漫同郭賀。簪筆整襟達，忠誠不讓傅玄，畫戟遮門，懷異謀者莫人。赤捧破輦，犯清路者有誅。自掌事來，墨吏間風解綬，椒藩斂影避驄，天子褒為我真御史，近因宗王多忌，宦侍生猜，暫且託病告假，政好理家課子，亡荆顏氏止生一男，夢鵬而生，因以鵬名，雖列桂林，未攀杏苑，奈他雄才自恃，雜藝分心，廣結四方之名流，遂襲一時之虛譽，只怕他把舉業看輕了，不今不古之學，無以應選，失學在彼，失教實在我矣。<sup>33</sup>

于魯一直以自身的佳績為傲，進士出身而且擔任御史一職，自古御史一官有清廉正直的忠貞形象，直言不諱，為眾多官員所敬畏。正因為如此，于魯希望于鵬能像自己一樣應試及第，偏偏于鵬喜好填詞作樂，不將功名官爵作為自己的目標，對於于魯深感到愧疚，他認為于鵬之所以有這樣的荒唐行徑，實在是因為自己疏於管教。從這樣的言詞可以看出在戲劇中，男主角大多背負家庭的期盼，而男主角的父親亦往往是秉持嚴峻的訓育。正因為如此，當于父聽聞于鵬與青樓女子往來時，立即派人前往穆素徽之處施壓：

**【掉角兒序】我相公是讀書少年，你家素徽呵，做圈套把他來騙，豈不知嚴明父親勢炎炎，繡衣風憲，到今朝發覺了怒沖天，來驅遣外州他縣。早離故苑方得自全，休做了不識福禍處堂雀燕。<sup>34</sup>**

上文是《西樓記》裡，趙不將上門驅趕穆素徽母女的言語，他敢如此任意而為，主要是有于魯作為後盾。「于魯」之名實有「愚魯」的諷刺意味，他認定兒子該進京考取功名，將來如同他任職御史般的高官，因此對於眼前阻撓于鵬的障礙一

<sup>33</sup>袁于令，〈第四齣·閱課〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>34</sup>袁于令，〈第十一齣·鵬逐〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

穆素徽，他自認有必要幫兒子驅除殆盡，因此讓趙不將把素徽母女倆驅逐出縣。但是，事情並不如他所計畫，當于鵬最後考取功名，在友人的協助下與穆素徽再度重逢，于鵬想要娶素徽，于魯再度堅決反對：

（外）那穆素徽不過一妓耳，何乃戀戀若此？（末）**堪憐素徽烟花砥志成婚配，被池公子賺了回歸。**她也誤聞令郎凶信在橫塘薦度，誰想胥長公路抱不平，奪回素徽送至京師。……（生）特請嚴命敢遂夙盟。（末）小姪特來作伐。……（外）李年丈，**是則是前緣定矣，怕人講良賤不敵。**<sup>35</sup>

于鵬知道父親對於穆素徽有成見，因此特請友人李貞侯（外）作伐，李貞侯恰巧也在科舉中名列探花，于鵬想藉他的身分與交情幫自己說服父親。然而于魯（外）聽聞先前兩人誤傳死訊一事，覺得穆素徽不過是青樓女子，于鵬不必如此執著，李貞侯立即以穆素徽堅貞死節的作為，證明穆素徽並非一般情場薄情寡義女子。儘管于父有感於穆素徽節烈一事，但是對於她的身分仍耿耿於懷，他所言「怕人講良賤不敵」呈現出根深柢固的門閥觀念。于魯這個角色可說是傳統社會中大多父親的代表，在父系社會裡男性的價值觀是主流，這也意味著社會多數人對青樓女子的負面觀感。

在劇本中，不僅父親這個角色左右男主角的抉擇，家庭環境中的旁人，亦是家庭價值觀的表現者。在《秦樓月》中，許秀是位忠心耿直的老奴僕，對青樓女子陳素素的出身感到不齒而加以阻撓：

自家許秀，我相公詩禮家傳，清白自好，向奉先老爺遺訓，但知閉戶讀書，那曉尋聲逐色，不意為了陳家素娘，忽然如醉如癡起來，把一生伶俐聰明，盡變做風流佻達。……聞得今日帶了纏頭，又要到那裡去問病留宿，還要商議替她贖身，噯，銀錢浪費這是小事，一旦娶她來家，豈不門牆玷辱。

36

當許秀看見少主人呂貫爲了青樓女子癡迷癲狂，不禁深感嘆惋，他認爲呂貫向來潔身自好，都只因爲認識了陳素娘才會變得如此荒誕不經。從他感慨的言詞中，可以強烈體察出他對於青樓女子的負面評價，本是書香門第的呂家，怎能讓陳素

<sup>35</sup> 袁于令，〈第四十齣·乘鸞〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>36</sup> 朱素臣，〈第十一齣·忠諫〉，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

娘玷辱，於是這位老忠僕便展開了一段苦口婆心的勸諫。「從來薄倖是青樓」是他一直力勸呂生的論點，他始終認為青樓女子只是爲了錢財才接近自家公子，不斷地提醒呂生不可誤入圈套，並且極力攔阻呂生再次前往青樓尋找陳素娘。最後，他更以長跪的苦肉計阻撓當晚呂生再度前往尋找陳素素，呂生禁不起許秀年邁而且長跪之舉，只好打消前往陳素娘住處的念頭。然而特殊的是，許秀的身分雖然是奴僕，但是實質上他是呂生長者的角色，因爲呂生父母早已逝世，許秀在呂生身旁雖是服侍，卻也是督責之舉，許秀擔有老爺遺訓的使命，不能讓公子呂生有所偏誤。

從以上來看，男性在傳統社會的家庭制度中，一直是重要的影響者，因此他們的選擇代表著文化的價值觀，透過這些不同身分男性角色的言論，象徵著傳統觀念中，男性對於青樓女子的評價。女主角面臨的價值觀層面，並非單純地外在改變即可，即使她們褪去青樓外衣，仍無法更改外人對其貞節的疑慮，因此得透過層層的考驗證明自身的堅貞，才有可能獲取到男子家庭的接納。這就是青樓女子想要回歸家庭制度時，所必須面對巨大但無形的高牆。

## （二）歌妓地位的兩面性

從本文研究的劇作中，發現大多劇作的男主角都必須肩負著金榜題名的重任，在考取功名之前的這段時間，名妓成了他們重要的精神支柱，青樓女子的多情與文才使得他們在追逐功名的艱辛道路上，有了陪伴與慰藉。然而在男主角衣錦榮歸後，青樓女子能否獲得她們應有的名份與地位，使得她們可以脫離妓女的身分，回歸到傳統的倫理制度？特別是各種條件與名妓相當的大家閨秀出現時，門第觀念考驗著文人內心的抉擇，文人的態度反映出歌妓地位在他們心中的兩面性，在情感方面，歌妓是心中理想的佳人，但是在傳統家庭關係中，她們卻不是最優先考慮的人選。

在李漁的《鳳求鳳》中，安排了三女搶一夫的精采情節。劇中呂生早已和許仙儔約定好，呂生定要先娶正室才肯娶許仙儔，而許仙儔也爲此幫呂生出資尋覓佳人，事情原本順利進行，然而喬家小姐夢蘭的介入，掀起一場風波，呂生誤信喬夢蘭的反間計，疏離許仙儔。許仙儔除了資助呂貫盤纏，更盛情地爲他餞別，但是呂生卻三番兩次地推卻，態度冷淡至極，原因在於呂生聽信喬夢蘭片面之言，誤以爲許仙儔爲他尋覓其貌不揚的女子作爲正室，心中憤而要與許仙儔斷絕關係。

(老旦) 呂郎，聞得你的行期就是明日了，奴家備有斗酒奉餞，還有贖儀百兩稍助舟車，請收下。(生背介) 她日後從良之事，料想是不穩的了。我既然不娶她，如何受此重禮。(轉介) 領了尊席，盛儀決不敢收付。(還介)<sup>37</sup>

呂貫(生)未曾詢問許仙儔(老旦)事件的始末，便毅然決然地疏離許仙儔，心中打定不娶她的主意，違背兩人先前的盟誓。許仙儔面對呂生突如其來的冷淡轉變，也釐不清頭緒，直到後來她發現呂生與喬夢蘭的詩箋，才恍然大悟呂生態度丕變的原由。相較於許仙儔死心塌地的為呂生奔波籌婚，心中篤信只要為呂生迎娶正室後，自己就可以納為偏房；呂生卻自顧自地只想著自己的婚事，疑心許仙儔的用意，而且未加以徵信他人之言，在自己「以為」的情況下，獨自片面地決定感情的終止，兩者對於情感的信心與信用，判若雲泥。

在戲劇中，男子毅然決然地變心，在於現實的「青樓」因素，儘管許仙儔既美貌又有文才，但是許仙儔一直不是呂生心中正室的人選。類似這樣的抉擇、比較，顯現出男主角心中的衡量青樓歌妓的兩面性，既喜愛青樓女子的才貌，但是又礙於青樓女子的出身。在《燕子箋》中，阮大鍼巧妙地安排了兩個神形極度相似的女子，分別是青樓女子華行雲與官家小姐酈飛雲，兩者貌似的程度連自己親生父母都難以辨別，兩者對於詩文各有所擅長，在無以辨別的情況下，「身分」成了兩者之間最大的落差。霍生本與華行雲有盟約，卻突然出現可謂複刻的酈飛雲，再加上酈飛雲的出身高於華行雲，霍生對於兩廂難以抉擇，開始產生猶疑：

這卻怎生處，本待不應承這件事，恐辜負了賈公一片提挈大恩，待應承了，只是舊日這些盟誓怎麼抹得過？況且華行雲、酈飛雲兩朵雲頭兒，見面與那不見面的都想著我一個身上，教我也難做人。<sup>38</sup>

從霍生所言的左右為難，看似是外在賈公作媒的因素干擾，實質是霍生是想移情於酈飛雲，只是念在與華行雲有盟誓而割捨不下。照理言，霍生該娶華行雲，但是當他發現有位與華行雲擁有相同姣好面容，而且是恩人所媒合的官家小姐時，他無法立下抉擇，而他的猶豫正代表著情感的動搖。之後的招婚，霍生還是先娶

<sup>37</sup> 李漁，〈第十一齣·心離〉，《鳳求鳳》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>38</sup> 阮大鍼，〈第三十齣·平胡〉，《燕子箋》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

了官家小姐酈飛雲，行雲知情後責難霍生，霍生則為自己的行為辯解，當初早已說定寫箋之人要相識，使得兩人的情感產生間隙。阮大鍼安排如此神似的兩位女子，突顯了文人對於青樓女子出身的矛盾心情。不只阮大鍼的戲中如此，李漁在作品《玉搔頭》也安插了雷同的情節，在第一則中大明天子（生）誤認范淑芳（小旦）為劉倩倩，即使范淑芳已經說自己不是劉美人，大明天子仍舊看不出差異而不敢置信，後來經過行走步伐姿態的些微不同，大明天子才發現二人的差異：

（生驚介）怎麼你難道不是劉美人？（小旦）臣妾不是。（生扯小旦細認介）這面貌一些不差，怎麼說個不是？……這等你且行走幾步，待寡人看來。（小旦行介）（生）原來態度之間，稍有分別，卻另是一種風神，同處**堪心醉異處也魂銷，何幸今生得逢雙妙。**

（生）寡人無意之中又遇了個天姿國色，方喜出望外，怎肯放你回家？料想天地之間也沒有這等不情之事。即日拜你為貴妃，待尋著劉美人，與你並侍椒房便了。<sup>39</sup>

然而這樣的錯誤並未使得大明天子感到失落，他不僅將錯就錯地納范淑芳為妃，更慶幸因誤認而多得一美人。第二則中更顯現出他理所當然的心態，他眼前只顧著新獲的官家小姐范淑芳，至於該尋找的劉倩倩早就被他拋諸腦後，日後再說。在大明天子的心中，即使日後遍尋不著劉倩倩，至少還有范淑芳作為補償。從以上各劇看來，當男子面臨情感的第三者出現，常用猶疑的態度面對，尤其是第三者的條件可彌補青樓女子出身的不足時，男子甚至直接變心或是想要兩者兼得。在《鳳求凰》中，許仙儔為了釐清自己的清白，只好再度設計呂生，逼迫其說出心中的實話，許仙儔（老旦）後來得知喬夢蘭的離間計後，故意假借喬夢蘭母親的身分，命令下人（二淨）將呂生網綁至宅中拷問，呂生在許仙儔的興師問罪下，才道出他何以變心的緣故：

（二淨）我們奉夫人之命特來拿你。（生）拿我做什麼？（二淨）說你背恩忘義，做了不良之事，拿你去聽審。……（老旦）你這漢子好沒良心，既與許仙儔訂了衾裯之約，又與曹小姐通了媒妁之言，就該死心塌地同他兩個聯姻，為何又央了媒人到我家來入贅。既來入贅，也該對許仙儔說明，

<sup>39</sup>李漁，〈第二十六齣·謬獻〉，《玉搔頭》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。



使他斷了從良之念，為什麼臨行時節一字不提，還騙他看守書房是何道理？……（生）那頭親事不是什麼好姻緣，許仙儔的意思，恐怕娶了美貌婦人要奪他的寵愛，故此吩咐媒人尋個醜婦搪塞我。我方才見了令媛，真是個絕代佳人，怎肯當面改錯？<sup>40</sup>

最後許仙儔與曹小姐一起現身，呂生才知道這是一樁計謀，同時領悟曹小姐並非醜婦，亦是位溫婉賢淑的大家閨秀，呂生此時才明白自己錯怪許仙儔，欣然接受許仙儔的指責。儘管許仙儔受了委屈，她仍是氣度大方地讓呂生先行成親，她言：「我還有滿肚牢騷不曾發洩，當不得成親是樁好事，不便耽擱佳期。也罷，看新人面上權且饒你，快去成親。」在面臨男子情感的變心後，青樓女子仍舊不會放棄男子，包容他曾經的猶疑，並且同時接納了他情感所轉移的對象。像這般文人理所當然地兼得佳人，這樣的態度在《玉搔頭》中，透過大明天子的特殊身分，更是顯得理直氣壯：

（生）你們二人都不消客氣，寡人決不為舊人情好薄待新人也，也決不為新人義重冷落舊人，各就貴妃之封，永享同心之福。<sup>41</sup>

大明天子因為是九五之尊，可以擁有天下各型各色的美女，不必專情於一人，只要履行對青樓女子的承諾即可，此種情況在《燕子箋》、《玉搔頭》、《鳳求鳳》中亦是相似。生角面臨了青樓女子與大家閨秀兩者之間的抉擇時，並不會捨棄大家閨秀，專情於青樓女子一人。雖然劇中男子一度受到青樓女子的指責，最後卻都能圓滿結局，坐享齊人之福，藉由生角在感情中的猶疑與兩者兼得的心態，正反映出士人潛意識中的門第觀念。「妓女在付出真誠與努力後，最終遭到了拋棄。這既反映了現實生活的殘酷性，也反映了士人的矛盾心態：一方面，他們欣賞妓女的才情、見識、風度，也感激她們為自己所做的一切，但另一方面，他們又總是為自己今後的命運、前途、聲譽著想，從自己的利益和立場出發，去決定對妓女的取捨。再者，士人本身的行為多受制於家庭和社會，並非自己能完全做主，當妓女要走進他的家庭、家族時，家法族規、社會習俗，將是制約他做出取捨判斷的最重要準則，而不是他對妓女感情如何起支配作用。」<sup>42</sup>各劇中的男子原先真的喜歡名妓的才貌，但是當雙方的情感要從青樓跨越倫理的界線時，他們的作

<sup>40</sup> 李漁，〈第十五齣·姻託〉，《鳳求鳳》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>41</sup> 李漁，〈第三十齣·媲美〉，《玉搔頭》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>42</sup> 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年，頁56。

爲卻無形中投射了心中最原始的階級觀念，他們優先顧慮到的是自身的利與弊，而將情感退居其次，然而這樣的作爲更映襯出青樓女子堅貞於一人的可貴。

## 二、愛情歷程的阻撓者

此節所要探討的阻撓者，是指除了家族之外亦欲阻隔文人與青樓女子愛情發展的外來者，例如鴿母以及因愛慕青樓女子想要掠奪名妓者。鴿母栽培名妓的用意是爲了錢財，因此當權貴者願意奉上高價的銀兩買得名妓時，視錢財如命的鴿母鮮少會尊重青樓女子的情感選擇，鴿母與權貴者兩者各取所需地共同阻撓著男女主角之間的情感。然而這樣的情況也有行不通的時候，在《焚香記》中，金壘員外以萊陽第一財主的財力想娶桂英，鴿母也百般勸說，但是桂英以死相抗：

**【好姐姐】（旦）聽奴一言拜啟，王俊民是風流佳婿，常言道嫁雞畢竟逐雞飛，今日裡若還苦逼分鴛侶，寧死在黃泉做怨鬼。<sup>43</sup>**

就在桂英以死要脅下，鴿母不敢斷然將桂英賣給金壘員外。可是金壘員外並不因此罷休，他認爲桂英是因爲心繫王俊民才會不肯嫁與自己，倘若王俊民科舉中第而另娶他人時，說不定桂英會心死而改嫁自己，於是他想盡辦法奪得王俊民寫的家書，而加以竄改：

自家金大員外，只爲桂英結識了王魁，我千方百計與她媽媽說要挑動她改嫁與我，爭奈那喬貨抵死不從。……聞得他昨日寄家書一封與那賣登科錄的送到謝家，又聞得韓丞相要招他爲婿，這個機會甚好做計較。……這王魁家書改寫一封，只說他入贅韓丞相家了，休了桂英，這謝媽媽必然生惱不容他，必改嫁他人。我星夜趕回去央媒與他，他一定嫁我。<sup>44</sup>

金壘確實如他所願地偷得家書竄改，桂英也收到了假的負心休書，但是桂英的反應卻異乎旁人所料，她憤怒是常理，然而她到海神廟告狀，甚至願意一死到陰曹地府討公道，這個舉動卻不在金壘的預期之中。像金壘這樣爲了得到青樓女子而設想出各式各樣計謀者大有人在，有的還費盡心機營造不著痕跡的陷阱，讓女子自投羅網：

<sup>43</sup>王玉峰，〈第八齣·逼嫁〉，《焚香記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>44</sup>王玉峰，〈第二十二齣·讒書〉，《焚香記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

（副淨）我想他家並無男子，只有兩箇婦人，何不弄箇爬牆挖壁的人，把他那些蓄積盡數捲了過來，他到第二日身上沒得穿，口裡沒得喫，怕他不來尋你，你到那時節，假慈悲做箇饑貓救鼠權相貸，少不得能免償鷹自會來。<sup>45</sup>

爲了奪得名妓，豪紳的手段層出不窮，採取雙面人手法，一方面設計青樓女子遭逢困難，另一方面又假意相救以博得好感。在《慎鸞交》一劇中，王又嬙因爲堅守與華秀的十年之約，生活窮困到只好遷居山中度日，偏偏遇上故意設計的趙錢孫（副淨），他先使人到王又嬙與鴛母所居的山村洗劫，再假裝好意借錢給王又嬙，想要假裝義氣相救的形象，以博得王又嬙的好感，如此一來，說不定王又嬙會願意給趙錢孫親近的機會。然而一切並非趙錢孫所設想的如此簡單，於是趙錢孫故意從中抽換畫押借據，設計王又嬙還不出錢只好以身抵債。後來幸虧王又嬙領悟趙錢孫的奸計，決定告上官府，才免去一場災難。

從以上的例子看見，有錢的土財主想利用金錢買得美人歸，即使買到了人也買不到心，有時買不到就想從中加以破壞，實屬無良之徒，但是比起權貴者，卻是小巫見大巫。權貴者不僅有財，更重要的是有勢，有財者未必可以買得青樓女子，但是有勢者常仗著自身的地位欺壓他人，使得身處平民位階的這些女子，無力抵抗。這些權貴者最常使用的伎倆，就是將女子召喚入府，一旦進入便加以軟禁：

俺雖是個番將，烟花心性、風月襟懷，府中頗有數十房侍兒，卻少一兩人可意。長安城中只有那章台柳色艷無雙、才情第一，到落在韓翃之手，向年俺院子曾在法靈寺見，訪得她入寺為尼，改名非空了。俺母親一向好佛，前遣沙虫兒去說太奶奶請到府中誦經，她畏俺的勢，許著就來，倘若來時，卻也不問原由，只要從俺。<sup>46</sup>

文中是外族權貴沙吒利所言，他早已覬覦柳氏許久，對於才貌雙全的柳氏心屬於韓翃備感遺憾。之後發生藩鎮爲亂，柳氏因爲戰亂不得已削髮入寺以保名節，無意間被沙吒利得知，沙吒利想假借講經之名騙柳氏到府中加以軟禁，以逼迫的方

<sup>45</sup> 李漁，〈第十九齣·狼圖〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>46</sup> 梅鼎祚，〈第三十一齣·砥節〉，《玉合記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

式使得柳氏屈服。幸好沙吒利之母慈悲，將柳氏留在身旁使得沙吒利無機可趁，柳氏得以全節。以上例子中，名妓有驚無險地逃離詭計，但是並非所有權貴就此善罷甘休，有的在無法稱心如意下，進一步地加害青樓女子，使其與文人分離，《天馬媒》中的呂用之即是如此，呂用之愛慕薛瓊瓊，並且仗著為官權勢想要強佔薛女為己有，面對官員當下強迫搶人，薛瓊瓊與鴛母也知兇多吉少：

（老旦）宮中有三千粉黛，八百嬌娥，為何要我女兒？（眾）那萬歲爺，最喜臨軒聽錦箏。（老旦）我女兒彈箏，皇上哪曉得？（眾）是當朝呂爺面奏的。……【阜角兒】（小旦老旦合）恨奸徒設計相傾，卻將我送歸深阱，這災禍夢裡難明，誰知道陷人一命？入長門真不幸，料今生休妄想再轉家庭。<sup>47</sup>

瓊瓊因此生疾，甚至不惜以死相抗，後來因為呂用之礙於眾文人與瓊瓊往來，不敢招惹眾口沸騰，因此不敢強行逼迫。但是呂用之並沒有因此善罷甘休，呂用之故意要使薛瓊瓊與黃損分離，於是面奏皇上召瓊瓊入宮，以圖個人之私。這樣的情節不單出現在此劇，《紅梨記》中的王黼亦是大臣，他比起呂用之的報復更為惡毒，王黼（小淨）為當時的佞臣，仗勢著自身的高位欺壓謝素秋，想要據她為己有，因此誘騙謝素秋到府中加以拘禁，然而謝素秋並不屈服，處處給予王黼冷言，王黼惱羞成怒之下，藉由諂媚金人（淨）的機會，故意將謝素秋送至金人軍營，以羞辱謝素秋的不識抬舉：

（小淨）哇，這賤人我倒有心擡舉你，你却句句遠我，我如今把你拘在府中，不怕你走上天去。<sup>48</sup>

（淨）還有一事，聞得你家女妓最多，快選上好的送幾百名到軍前消遣。（小淨介）前目正受了謝素秋那婆娘的氣，如今把她送來出這口氣。<sup>49</sup>

原先謝素秋被羅列於送往塞外的名冊，但是她深知一旦被送至金人的軍營必定飽受蹂躪，因此決定趁機逃跑，所幸她趁慌亂之際逃脫成功。以上所言皆是權貴利用自己的權勢逼迫青樓女子就範，當他們圖謀不成則惱羞成怒加害青樓女子。在

<sup>47</sup> 劉晉充，〈第十齣·計獻〉，《天馬媒》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>48</sup> 徐復祚，〈第三齣·豪譚〉，《紅梨記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>49</sup> 徐復祚，〈第三齣·豪譚〉，《紅梨記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

明末清初的現實生活中，確實有類似的情節：

顧媚，字眉生，又名眉，莊妍靚雅，風度超群，鬢髮如雲，桃花滿面。……然艷之者雖多，妒之者亦不少。適浙東一僮父，與一詞客爭寵，合江右某孝廉互謀，使酒罵座，訟之儀司，誣以盜匿金犀酒器，意在逮辱眉娘也。余時義憤填膺，作檄討罪，有云：「某某本非風流佳客，謬稱浪子、端王，以文鴛綵鳳之區，排封豕長蛇之陣；用誘秦誑楚之計，作摧蘭折玉之謀，種夙世之孽冤，煞一時之風景」云云。僮父之叔為南少司馬，見檄，斥僮父東歸，訟乃解。<sup>50</sup>

顧媚是秦淮八艷之一，個性孤高，富有個人的擇友標準，也因此往往得罪許多權貴者，而這些量小器狹的權貴者就會想盡辦法以報羞辱之仇。余懷與顧媚友好，打抱不平顧媚受人構陷一事，為她寫文章討回公道，幸好遇上公正的裁斷者，使得這場官司圓滿落幕。無論是有錢的財主或是有勢的權貴者，他們都是阻撓男女主角情感的外來者，而且都為了奪得青樓女子而想盡各種手段加以離間，這些令人不齒的行徑考驗著青樓女子對文人的情感意志，若是女子貪財慕貴，早已見異思遷。劇作家透過此種外在優渥的物質條件，對比出女子內在堅貞的心靈情感，不也是有種「富貴不能淫、威武不能屈」的意味？而這些青樓女子的堅定意志，對比著男子一旦遇見心儀之人出身富貴名門的動搖心態，兩相對照，青樓女子的堅貞可貴許多。

### 三、外在環境的阻隔與人為波折

此處所言的外在環境是指當時局勢所造成的影響，尤其是戰亂與求取功名，造成男女主角必須面對暫時的分離；而所謂的「人為波折」是有別於以上所說的第三者與權貴者，是指不搶奪男女主角任何一者，但是卻造成兩者之間情感波折的旁人，有的因為個人利益而無中生有；有的因為不滿男主角而報復；有的只是不小心誤傳消息……等，則歸於此類。

#### （一）外在環境的阻隔

外在環境在此區分為兩種論述，一種是國家政治的大環境，另一種是文人家

<sup>50</sup> 余懷，中卷〈麗品〉，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年，頁29。

庭所寄予的功名之路，兩者有時會同時並存於戲劇之中。以下先觀看劇本的時代背景：以唐代的藩鎮割據為背景的有《玉合記》、《燕子箋》、《鸚鵡洲》；以宋代積弱不振為背景的有《長命縷》、《焚香記》、《紅梨記》、《占花魁》、《麒麟齣》；以明代內憂或是外患為背景的有《玉搔頭》、《鳳求鳳》、《雙雄記》、《桃花扇》；《天馬媒》是奸臣亂政；《秦樓月》則是山賊作亂。觀看文本的劇中背景，極為相似的現象是大多均為政治動盪或是外患擾亂的時代，而這樣的時代描述佔了將近八成的比例。可見文人是有意地投射，使得局勢動盪不安的影子屢見不鮮地出現在文人創作的戲劇中：

特別對於後起的偏於敘事的文學樣式戲曲、小說而言，優秀的、流傳至今的作品無不帶有本身獨特的時代特徵，既反映特定歷史時期社會現實的大環境，又能充分體現這一大背景下個人生活的具體環境，即能夠「真實地再現典型環境中的典型人物」。<sup>51</sup>

世局紛亂成了明末清初文人劇作不可或缺的背景，一如上述所言「作品無不帶有本身獨特的時代特徵」，當某些作品不約而同地呈現出相似的特質時，反映了在這些虛構的故事背後，有著該時代共同特質，驅使這些文人在作品中描述類似的時代特點。在本文選擇的劇作中，多以歷史上著名的亂朝作為背景，像是唐代的藩鎮割據、宋代的積弱不振，甚至是直書明代的內憂外患，在在都與文人身處的明末清初動盪極度雷同。透過外在局勢的紛亂，創造出「時勢造英雄」的內在使命感，文人賦予戲曲中的男主角們拯國救家的重責大任，唯有透過功名的歷練，男主角們才得以立業，也才可以名正言順地將堅貞苦守的青樓女子娶進家門。而這些如出一轍的情節，反映著文人心底渴望一展長才的科舉情結。

在本篇探討的研究劇本中，共有十四本劇作劇中文人都背負著應試科舉或是拯救家國的重責大任。<sup>52</sup>此外較為特殊的是《占花魁》秦種，他並不是靠著自己

<sup>51</sup> 孫慧慧，〈奏於亂世的離合之歌—南戲《拜月亭》與元才子佳人劇之比較〉，樂山師範學院學報，第21卷第8期，2006年8月。其中「真實地再現典型環境中的典型人物」是作者引用明朝沈德符之言，萬曆野獲編，北京：中華書局，1997年，頁648。

<sup>52</sup> 出現考科舉的情節共有九齣：《燕子箋》狀元霍都梁，霍生因功遷官羽林督尉。《繡襦記》鄭元和和李娃的督促下考上科舉。《焚香記》王魁中舉。《天馬媒》黃損高中狀元，授官翰林。《紅梨記》趙汝州考取狀元。《西樓記》于鵠高中狀元；《鳳求鳳》呂生中舉。《慎鸞交》華中郎為榜首。《秦樓月》呂貫出身名門，父母早逝，期許自己登科進第。出現拯救家國情節的共有五齣：《玉合記》時代背景為天寶年間，韓君平高中因此從軍為書記；《長命縷》背景為北宋汴京失守，金

進士及第，而是仰賴父親剿滅劉豫，平定汴京，受封殿前太尉，因父親的功勳而封蔭官爵。無論是男主角自己爭取到的功名官職，或者是受到父親的封蔭而有官位，都反映出自古以來士子們所無法逃避的宿命：

傳統戲曲中的書生參加科考的成績表現十之八九定會高中金榜；這樣的情節安排除了反映也是寄託了中國傳統讀書人對於功名的強烈企盼渴望，亦顯見他們將此事視為確定人生成就的關鍵。傳奇情節中多可見到因為生角獲取功名，進一步擁有官權名位，受到肯定之餘同時獲得了圓滿的愛情，或是促成了家庭的團聚，平復了所有冤屈，終結了一切的苦難等等；彷彿能高中科舉，人生的際遇便能因此豁然開朗，所有困難輕易地迎刃而解。

53

綜觀這些劇本，許多文人在應試之前所遭遇到的磨難，特別是與青樓女子之間情感的阻礙，隨著這些文人應試及第，也就化解了女主角出身青樓的難題，像是在《慎鸞交》華中郎遲遲不肯娶王又嬌，正是因為她出身青樓，因此在他赴試的這段期間，他開出堅守的條件。後來當華中郎高中狀元後回覆父親此段遭遇，華父便說道：「呀！這等看來，他不是個妓女，竟是個節婦了。為甚麼還不娶她？」<sup>54</sup>不僅是貞節的主因使得王又嬌可以進華生家門，華中郎考中科舉也是強而有力的輔因。戲曲故事的外在環境造成男女主角必須分離，進而使二者分別受到該有的考驗，男主角背負科舉的使命，女主角藉由分離驗證堅貞，外在環境雖然阻撓了雙方結合，卻也是故事展演不可或缺的因素。

## （二）人爲的波折

在人爲波折的部分，大致區分為三類：第一是「奸人構陷」，像是《雙雄記》的丹三木、《燕子箋》中的鮮于佶、《西樓記》的趙不將、《桃花扇》中的阮大鍼等。《燕子箋》中的鮮于佶結交霍都梁是爲了謀取現成的功名，他故意在科考中騙取霍生的試卷字號，以偷天換日：

（副淨）那個朋友編的是日字號，小弟的是昃字號，故此特地相煩，早早的

---

人南下入侵。單飛英報效國家，以班超自許。《麒麟圖》韓世忠求取功名，報效國家。《雙雄記》倭夷叛亂，丹信、劉雙二人率軍直搗倭巢，立下戰功。《鸚鵡洲》當時的背景外有藩鎮，內有宦官爲亂。中舉之後，因爲朱泚兵亂，差官催促韋皋上任。

<sup>53</sup>高禎臨，《明傳奇戲劇情節研究》，文津出版社，2005年，頁95

<sup>54</sup>李漁，〈第三十二齣·譎諷〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

打進去，便于割換，恐怕遲了就不濟事。(淨細思介) 這樣連割卷也不消，只消把老兄的字號下半截洗去了，那個朋友的字下半截添幾筆兒，可不湊巧。

(淨) 待我哄透出他口裡話來，製出詩箋金釵到手，就鎖起來，把來做個作眼，去拿那姓霍的到官便了。(副淨) 甚妙甚妙，只有一件，但拿到官時火放大了，轉難收拾，不如嚇得他私自逃避，他的到手功名，不愁不是我的，這到渾融些。<sup>55</sup>

以上的對話是鮮于佶買通臧不退更換試卷，使霍生的試卷成爲自己的。不僅如此，他更故意栽贓霍都梁，說霍都梁製畫勾引官家小姐酈飛雲，酈飛雲才會因此生疾，想藉此事嚇逃霍都梁。一切果然如鮮于佶所構想，霍都梁慌亂逃跑避難，不得已和華行雲分離，鮮于佶揀個現成的狀元當。像這樣構陷文人的旁人，還有《西樓記》中的趙不將，他因爲不滿于鵬改其詞作，憤而報復于鵬：

(小淨) 恨小非君子，無毒不丈夫。于鵬這等可恨，如何弄他一弄便好？眉頭一皺，計上心來。方才劉楚楚說穆素徽慕他，他畢竟要去闖她，那素徽又是極作喬的，前日看梅花，待我極是冷落，可惡得緊。且打聽他往來蹤跡，再形容點綴一番，與他父親于雪賓說了，教他父子不和，可不快暢。(笑介) 好計，好計。<sup>56</sup>

趙不將的身分是一般文人，平日藉由詩詞以投衆多文人所好，其創作當時蔚爲盛行的詞作，于鵬認爲其作有不合音律之處，加以修飾刪改，此舉使得趙不將認爲于鵬改作品是在羞辱自己的文才，使他在衆文人面前盡失顏面。當他得知于父對於于鵬的淫辭章句相當惱怒時，他便趁此機會密謀陷害于鵬與素徽，故意到于父面前告狀，說于鵬空有文才卻自甘墮落於娼妓之家。于父因自身居高位，希望于鵬能考取功名，偏偏于鵬與青樓女子糾纏不清，因此于父憤而逼迫穆素徽搬離住所。透過趙不將的告狀，于鵬不僅受到于父的痛責，更與心儀之人分離，趙不將藉此達到個人報復的快感。說到報復，最栩栩如生的莫過於《桃花扇》中的阮大鍼，阮大鍼(副淨) 刻意將罪名栽贓在侯方域身上，即使史可法(外) 一直站在質疑的角度，爲侯方域耿直的爲人發聲反駁，仍然抵不過阮大鍼的惡意抹黑，此時再加上馬士英(淨) 在一旁連聲附和著，火上添油：

<sup>55</sup>阮大鍼，〈第十七齣·謀緝〉，《燕子箋》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>56</sup>袁于令，〈第七齣·銜恚〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。



(副淨)這倒不知；只聞左兵之來，實有暗裏勾之者。(外)是那個？(副淨)就是敝同年侯恂之子侯方域。(外)他也是敝世兄，在復社中錚錚有聲，豈肯為此？(副淨)老公祖不知，他與左良玉相交最密，常有私書往來；若不早除此人，將來必為內應。(淨)說的有理，何惜一人，致陷滿城之命乎？(外)這也是莫須有之事，況阮老先生罷閒之人，國家大事也不可亂講。(別介)請了，正是「邪人無正論，公議總私情」。(下)(副淨指恨介)(向淨介)怎麼史道鄰就拂衣而去，小弟之言鑿鑿有據；聞得前日還託柳麻子去下私書的。(末)這太屈他了，敬亭之去，小弟所使，寫書之時，小弟在旁；倒虧他寫的懇切，怎反疑起他來？(副淨)龍友不知，那書中都有字眼暗號，人那裏曉得？(淨點頭介)是呀，這樣人該殺的，小弟回去，即著人訪拿。<sup>57</sup>

最後，史可法憤怒地拂袖而去，他無法認同此種莫須有的栽贓，更直指阮大鍼「邪人無正論，公議總私情」，惹得阮大鍼也怒氣沖沖、煞有介事地說自己當初明明看見柳麻子私書一事。就在史可法離去之後，無人再幫無辜的侯方域發言，馬士英立刻帶兵到住處捉拿侯方域。而這一切無中生有的原因，在於先前李香君卻奩之舉，將阮大鍼的顏面如同妝奩般盡掃落地，使得阮大鍼刻意挾怨報復。

以上所言的奸人構陷是小人刻意陷害男女主角，使其遭逢挫折、不如意，以達個人私慾的報復；然而有另外一種從中作梗的小人，只想從中獲取金錢方面的利益，如《鳳求鳳》中的藥婆殷四娘爲了謀取金錢，不斷地挑撥許仙儔和喬夢蘭，使得原先就水火不容的兩造，更加地越演越烈：

(丑)財運已交八九，生涯只欠一樁，不肯當場錯過單的，要使成雙。她們四處的銀子都許出口了，如今進去，還有一樁生意好做，這兩個婦人都是不肯折氣的，雖然許他成親，少不得要爭大小，怕他不多出些銀子來買大做。正是招牌掛在媒人口，出賣人間大老婆。<sup>58</sup>

殷四娘(丑)的身分是藥婆，是許仙儔請來醫治呂生的婦人，但是當她無意間看

<sup>57</sup>孔尚任，〈第十二齣·辭院〉，《桃花扇》，里仁書局，2000年。

<sup>58</sup>李漁，〈第二十六齣·墮計〉，《鳳求鳳》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

見昭告的告示，明白了許仙儔與喬夢蘭是爭奪呂生的對立之人，乃藉機在雙方之間斡旋。原本雙方在爭執過後，願意因為呂生而相互忍氣退讓，但是殷四娘深怕雙方一和解後，再也無法從中獲利，因此她故意將話誤傳，加油添醋地使雙方更加氣憤，她好繼續在其中穿梭牟利。另一例則是《西樓記》中，無心的誤傳消息，于鵠在父親于魯的阻撓下不得不與穆素徽分離，而穆素徽也被池通公子拘禁府中，就在雙方都無法得知彼此消息時，僅靠彼此友人傳遞訊息。于鵠因過度思念穆素徽而重病在床，然而消息輾轉傳至穆素徽耳中時，卻成了于鵠因病而死，於是穆素徽也決心共赴黃泉，幸好丫環及時解救：

（丑梅香）自古道一死一生，乃見交情，我家二娘鎮日想著那姓于的相公，要死要活，適纔他結義姐姐劉姑娘來拜訪，報了于相公的凶信，二娘竟自縊死，又虧殺我每丫環解放得快，方得甦醒。<sup>59</sup>

穆素徽在青樓結交的義姐劉楚楚知道素徽因遭軟禁而無法得知外界消息，好心替她傳遞訊息，因而誤傳于鵠死訊，怎知素徽因而一心尋死？幸好丫環及時進房救下自縊的穆素徽。但是，錯誤並未到此為止，劉楚楚以為素徽真的自縊而死，消息輾轉到于鵠友人李貞侯耳中，李貞侯（小生）憤恨地點出造成于鵠、穆素徽分離的小人趙不將與權貴池通，卻沒想到自己卻也成了誤傳訊息的一環，李貞侯告訴于鵠，劉楚楚親見素徽自縊一事，使得于鵠頓時萬念俱灰，連原先計畫要赴試之事也都打算放棄：

（小生怒介）唉，趙生讒口傷人，池同奪人所好，致才子佳人生死零落。小弟聞之，髮指眦裂。恨不能為兄斷趙生之舌，斬池同之頭。只是素徽已死，哭之無益，大丈夫須要看破關頭，勿為兒女子所牽也。（生悲介）（末）免愁煩。（生）小弟不去會試了，竟到錢塘去尋素徽骸骨，同穴而葬，永遂西樓之盟。<sup>60</sup>

之後，李貞侯與友人胥長公（末）勸其以前途為重，日後考取功名衣錦榮歸之時，再幫素徽營建墓地，也不枉對她的一番心意。在友人的規勸下，于鵠才打消尋死的念頭。無心誤言間接造成男女主角之間的波折，無意的誤會使得看似平順即將圓滿的結局，無端興起波瀾。

<sup>59</sup> 袁于令，〈第二十四齣·情死〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>60</sup> 袁于令，〈第二十六齣·邸聚〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

從以上各種考驗文人與青樓女子情感的挫折因素看來，雖然他們都各有自身的困境要面對，但是這些艱難現象的背後，考驗大多落在青樓女子身上。在面臨阻撓時，用行動證明自身的大多是青樓女子，儘管文人有時也會努力抗爭大環境，但是這些文人們扭轉頹勢的方式始終只有「功成名就」一途，似乎只要科舉及第，之前所遭遇的困境都可以迎刃而解。在喜好大團圓的戲劇心理下，此種結局讓將男主角的特色顯得薄弱而單一，相對的，青樓女子們勇於追求、捍衛自己的形象也就較為鮮明且多元。

## 第二節：堅貞青樓女子的才能與性格

自古以來文人常藉由青樓女子發揮不同文學體裁的創作，隨著時代背景的不同，塑造出的青樓女子形象也各有巧妙。明朝中葉青樓場域的型態隨著文人將自身的文化帶入其中而開始轉變，青樓女子受到文人文化的刺激，因而演變出不同的生命型態，展現出自身多元的才能。此外，青樓女子的個性隨著自我意識的覺醒，也開始勇於爭取屬於自己的情感與應有的權利，文人劇作家紛紛將多樣面貌的青樓女子書寫入文本中，塑造出外在才華與內在性格多元的名妓風貌。

### 一、文才洋溢與英雌氣概

名妓能夠吸引眾人的青睞，美色是首要關鍵，然而文人這樣的審美觀，到了明末清初而有了變化，而這樣的現象也反映在文人創作的傳奇作品中：

（生）與歌妓往來，無傷於名節，只是近來的姊妹，沒有幾個中看的，止有一個名妓叫做許仙儔，不但貌美兼有詩才，只有此人不在所拒之列。<sup>61</sup>

《鳳求鳳》中呂貫對於當時往來的名妓相當挑剔，相貌不佳的斷然拒絕，唯有許仙儔的美貌合乎他的標準，在美貌之外，看見文人開始注意文才。明末清初劇作家描述女主角出場時，不再僅是停留於她們的身形樣貌，而開始像描述男主角般，提及女主角的才華：

---

<sup>61</sup>李漁，〈第二齣·避色〉，《鳳求鳳》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

奴家薛濤，字洪度。……冠八表之雄才，卻嫌捫髻，寫六朝之翰藻，偏恨掃眉。設使借郎身，一步鬢門，也算得天家麟鳳，奈何搏艷質，半生綺閣。

【桂枝香】(生)謝孃初見，阮郎驚羨，話兒窺俠氣三分，筆底露鴻辭千卷，是騷壇狀元，是騷壇狀元。<sup>62</sup>

第一則是《鸚鵡洲》中薛濤出場時，自述身家的言語，省略家世、外在的描述，著眼於她自己對於自身才學的自信，她擁有超越眾人的才華以及優美的文筆，只可惜自己是女兒身，若是身為男兒郎，她相信自己必定能金榜題名。無奈，女兒身是無法改變的事實，她的才學因為她的性別而只能侷限於深閨之中。第二則是韋皋初次遇見薛濤時，驚艷於她的文才，認為薛濤談吐流露出英氣，不同於閨中女子的忸怩，下筆的文章更顯現出深厚的學識，因而都讚嘆為騷壇狀元，甚至還允諾「他年宦達，當以女校書相酬」<sup>63</sup>，可見劇中對青樓女子才學的讚嘆。

在描述青樓女子才學時，通常還是以外貌作為吸引文人的契機，進而再帶出名妓內在的涵養，鮮少會直接以青樓女子的才華作為唯一吸引文人的關鍵。《秦樓月》中女主角一出場除了描述外貌，更運用典故描寫其文才之高：「奴家名喚繡烟，乃陳素娘身邊的一箇侍兒便是。俺家姐姐生長隋堤，偶來吳苑，膚能比雪，恍如姑射仙人，貌欲憐花，絕勝開元妃子，吟成團扇，多情更自多才，織就迴文，善病還因善怨，只因吹簫橋上，揀不出可意兒郎。」<sup>64</sup>在《秦樓月》中，透過陳素素身旁婢女繡烟的眼光描繪出陳素素的樣貌外，更重要的是提到「吟成團扇」、「織就迴文」，團扇詩是漢朝才女班婕妤所作，班婕妤是少數歷史上留名的女性文學家，以此作為比喻，形容陳素素的文才卓越。至於迴文詩，是所有詩作中難度極高的詩體，不僅要考慮到平仄、對仗，更因迴文需顧慮字詞順讀與逆讀的字義，需要深厚的詩文根基才有辦法創作。在現實社會中明末浙江有位才女吳絳雪，創作出迴文詩〈四季詠〉<sup>65</sup>，為後人所讚嘆與傳誦。此劇最特殊之處在於呂

<sup>62</sup>陳與郊，〈第三齣·邂逅〉，《鸚鵡洲》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>63</sup>同上註。

<sup>64</sup>朱素臣，〈第三齣·淚弔〉，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

<sup>65</sup>吳絳雪(1650—1674)，名宗愛，永康縣城後塘弄人。所作〈四季詠〉均為十字：鶯啼綠柳弄春晴曉月明(春)。香蓮碧水動風涼夏日長(夏)。秋江楚雁宿沙洲淺水流(秋)。紅爐黑炭炙寒冬遇雪風(冬)。以上描述各季節的十字均可離析而成為一首七絕迴文詩：

(春)鶯啼綠柳弄春晴，柳弄春晴曉月明，明月曉晴春弄柳，晴春弄柳綠啼鶯。

貫僅見陳素素的詩作，就愛其才情地到處追訪，鍾情於她：

【梧桐犯五更】誰曾慣香車油壁迎蘇小，卻從這濯錦花箋認薛濤。且住，墨跡未乾，畢竟去還不遠，許秀，你與我山前山後細細蹤跡，這陳家素素住居何處？……鬚眉男子，豈為兒女動心？我實愛其才情，願求一見。<sup>66</sup>

正因為陳素素有這樣的文才，呂貫才會在無意間看見陳素素的詩作後，傾心不已。呂貫從詩句的字裡行間去解讀陳素素哀嘆自己境遇的心聲，因此心生憐惜之意，甚至當呂貫的家人欲使他結識其他女子時，他也斷然拒絕。他更直接與旁人說「愛女子之才更甚於外貌，在眾多的劇作中，呂生這樣的舉動實屬罕例。傳奇中對於青樓女子才華的著墨不僅在詩才，在《意中緣》中，則描述名妓繪畫造詣的情節：

奴家雖在青樓，常以賣畫為事，學的是松江一派，摹倣陳眉公的筆意，最為肖神。昨日畫有一柄扇頭在此，不免寄到書畫舖中去賣，試一試這邊人的眼睛看他們可認得出。<sup>67</sup>

《意中緣》中林天素多年臨摹當時頗負盛名的陳繼儒墨作，她深信自己的作品已有八九分的相神似，所以才會刻意將自己的臨摹之作寄賣，想藉此試一試自己的功力。在劇作中，他人無從分辨，僅有陳繼儒本人知道此作並非出於自己親筆，對於林天素這樣的筆墨功力也深感佩服。無論是詩詞書畫，明末清初的青樓女子內在學識與涵養的提升，確實有別於前朝，而且卓越到令不少文人讚嘆。因此文人在戲劇中會著墨於青樓女子的才藝，一方面是時代氛圍影響所致，二方面則有為自己發聲的意味：

才子從才女的不幸遭遇中往往可以找到自己的影子，也許正因為此，文人才如此熱衷於表現才女多舛的命運——可以借他人的酒杯澆自己心中的塊壘。<sup>68</sup>

---

（夏）香蓮碧水動風涼，水動風涼夏日長，長日夏涼風動水，涼風動水碧蓮香。

（秋）秋江楚雁宿沙洲，雁宿沙洲淺水流，流水淺洲沙宿雁，洲沙宿雁楚江秋。

（冬）紅爐黑炭炙寒冬，炭炙寒冬遇雪風，風雪遇冬寒炙炭，冬寒炙炭黑爐紅。

<sup>66</sup>朱素臣，〈第四齣·痴紡〉，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

<sup>67</sup>李漁，〈第四齣·寄扇〉，《意中緣》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>68</sup>王永恩，《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，南京：江蘇古籍出版社，2008年，頁242。

我們常見劇本中的小生是懷才不遇、名落孫山，抱持著滿腹的學識而苦無明主賞識，這樣的形象讓人直接與劇作家本身的境遇產生聯想。然而何以要賦予女性的角色相似的遭遇呢？從以上的文本可以發現，透過女性的角色，可以更加突顯「身」的不自由，正因為是女性，因此所有的才華都無處可施展，《鸚鵡洲》中一劇中薛濤才會說「設使借郎身」，但是事實生活中並非如此。因為眾多的劇作家都是男兒之身，他們在科考與仕宦之途波折不斷，因此藉由筆下青樓女子人身的不自由，點出難以自我掌握的人生，反映文人在面對自己功名路途的不確定感。

一般提及名妓，總會以嬌柔的形象概括，殊不知在這些青樓女子中，也有英雄氣概者，一為女扮男裝的林天素，另一為巾幗女英雄梁紅玉。林天素在戲劇中因為長途奔波的安全考量，必須打扮成男子的模樣，然而眾人並不相信透過衣著的改變就能掩飾住女子柔弱的本質，為了讓眾人信服，林天素決定直接以男裝現身：

(外)婦人假裝男子隨你怎麼樣矜持也定要露些本相出來，天素你為甚麼原故粧得這等儼然？(小旦)不過是氣魄勝人若還自己心上說我是個女子，走到稠人廣眾之中胆就怯了，須要自家認定我是個鬚眉如戟的丈夫，把那些男子反當做婦人看待，自然氣雄胆壯不露纖弱。<sup>69</sup>

林天素(小旦)換裝出現後，故意以他人的身分與陳繼儒(外)對談，言談中陳繼儒也不疑有他，直至林天素自行表露身份後，陳繼儒等一行文人甚感訝異地詢問林天素何以不露破綻。林天素認為裝扮得從心態開始，若是自己自始自終都認為是女子，面對眾人當然會有心虛膽怯的舉止，如何說服他人？因此必須打從心底就認定自己是男子，反倒把男子視為婦人，也就是必須要有傲氣，氣一壯自然就能掩飾住本色的嬌態。林天素的裝扮不僅瞞過陳繼儒等文人，更讓她得以免除辱身之禍。她在回家葬親的路途中遇著強徒，被擄入寨中留為書記，幸好幾番掩飾未被看出本相，才得以倖免災禍。劇中青樓女子特殊地展現出雙性的特質，其實是文人心境的投射，「名妓力求在文學、藝術品味的修養上，展現人格的魅力，提升自己的價值。而明末缺乏行動力的文人，普遍喜歡將自己的愛國情操與英雄主義投射在名妓身上，許多名妓不乏女中丈夫的氣概，體現了雙性氣質的理想。」

<sup>69</sup> 李漁，〈第十三齣·送行〉，《意中緣》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>70</sup>林天素透過變裝之後，儼然與一般文人無異，因此被山寨攬為書記，透過林天素地位的轉變，反映出文人需要受到賞識的心境。林天素的例子是以男性的裝扮表現才能因而受到任用，但以女性本色身分表現出豪傑的氣質，莫過於助夫枹鼓的梁紅玉：

（旦）拏家明日請向軍中枹鼓，助將軍一臂之力。（生）婦人在軍中兵氣恐不揚，婦人在軍中兵氣。（旦）這也不妨，幃中枹鼓應無忌，穩情取轉敗為功奏凱歸。<sup>71</sup>

韓世忠的兒子韓彥直失守龍王廟，按照軍法理當斬首，韓彥直希望自己可以戴罪立功，梁紅玉爲了救兒子，願意自請上陣擊鼓。面對梁紅玉的請求，韓世忠抱著懷疑的態度，他認爲婦人在軍中恐怕會擾亂了作戰的士氣，但在梁紅玉以「擊鼓有助於士氣」百般請求下，韓世忠最後應允。結果，梁紅玉的擊鼓大大地提振了作戰的效力：

【紅繡鞋】（旦）萋萋底見神愁鬼哭，逢逢底似岳搗江枯，轟轟底烟塵起處閃孫吳，金酋殲脫兔，宋室罷瞻烏，京江稱召。<sup>72</sup>

梁紅玉不僅振奮士氣，更將敵軍殺得潰不成軍，四處竄逃，使原先大舉進攻的金兀朮軍隊如潰堤的江河，所剩無幾，最後金兀朮只得哀情求和。梁紅玉這樣奮勇戰場的形象，與一般既定觀念中青樓女子的形象迥然相異，在明末清初溫婉的名妓群中，樹立出特有的英雌風範。

## 二、積極主動的情感表現

上述所言的文才與武略是就青樓女子的涵養來看，至於說到感情的部分，大多青樓女子是屬於被動者的角色，她們在眾多追求者中尋覓自己心目中理想的人選。因爲機會難得，所以當完美人選出現時，名妓們希望自己能與文人情投意合，在大多文人創作的傳奇中，男女主角往往一見鍾情，鮮少男主角會拒絕才貌雙全的女主角，因此《慎鸞交》中的華中郎就成了特例：

<sup>70</sup>毛文芳，《物·性別·觀看—明末清出文化書寫新探》，臺灣學生書局，2001年，頁494。

<sup>71</sup>陳與郊，〈第二十六齣·軍中執法〉，《麒麟齣》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>72</sup>陳與郊，〈第二十七齣·夫人枹鼓〉，《麒麟齣》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

小生才凌董賀，志並伊周，雖生富貴之家，不染奢靡之習，儘有輕裘肥馬，只是自奉之日少，而借人之日多，也曾握弄持籌，但覺為友之計長，而自為之計短，這都不在話下。小生外似風流，心偏持重，也知好色，但不好桑間之色，亦解鍾情，卻不鍾倫外之情。<sup>73</sup>

從以上的自敘，就可以看出華中郎對於感情有既定的倫理規範，對於自己的感情相當矜持，所以當他遇見王又嬙時，儘管內心悸動，但是礙於友人侯永士已表明王又嬙為自己所好，於是華中郎一而再再而三地壓抑自己的情感，不敢有所踰矩，更別說是奪人所好。相較於華中郎的不為所動，心有所屬的王又嬙只好自己採取主動，雖然王又嬙第一眼看見華中郎就相當傾心，但是她不因此就輕許感情，她希望華中郎是個有內涵的才子，所以假借賦詩的機會，試探華中郎的才情，然而一試探，更加深對他的心儀之情：

好一個風雅郎君，可謂貌稱其才，才副其貌。但知其姓，不識其名，又不好背了眾人單問他一箇。我有道理。(轉介)華相公的尊扇借奴家一觀，(取生扇看介)原來是華中郎相公。<sup>74</sup>

在眾人賦詩吟唱後，王又嬙更加肯定自己的眼光，便聰明地透過借扇方式得知華中郎姓名，從這些舉動可以看出王又嬙的主動與心慕之情。然而百般有所防備的華中郎，竟不知王又嬙的用意，而借出了扇子，這一場心房的攻守戰，看來還是王又嬙慧黠取勝。但是兩人之間的情感追逐自此才開始：

**【北沽美酒帶太平令】**非是俺忒心單負眼高，宿低娼不怕嘲，也只為慎始全終不浪交。薄情郎人間豈少，只為他輕似漆易如膠，全不怕事違心鴛盟難保，福不齊神靈難靠。…因此上硬心腸權做箇風飄絮飄呀，也省得帶水沾泥到日後淹纏不了。<sup>75</sup>

可是無論王又嬙如何表現心意，華中郎始終不肯流露自己的情感，明明自己也對王又嬙心動，可是他就是不願行動。在華生的這段言詞中，點出李漁創作此齣戲

<sup>73</sup> 李漁，〈第二齣·送遠〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>74</sup> 李漁，〈第九齣·心歸〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>75</sup> 李漁，〈第八齣·目許〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。



劇的主旨在於「慎」，男女之間有情，但不應該氾濫自己的情感，華中郎與友人侯永士在劇中是對比，侯生一心想廣結天下美艷女子，而華中郎則認為情感不能輕易許諾，而是應該經過審慎的思考。華中郎不願自己成為容易承諾，而事後卻不願意承擔的負心男子，因此刻意壓抑自己一時的澎湃情感。可是，王又嬙不是輕言放棄之人，好不容易覓得心中的佳婿人選，怎可輕言放棄。華中郎的不輕易允諾更顯現出他對於情感的慎重，王又嬙正是這樣的人，從她與青樓姊妹鄧蕙娟的言談，就可看見：

鄧家姐姐，你有所不知，今夜取人比不得往常留客，是一樁有關係的事情，往常留客出於無可奈何，縱不十分像意，也只得勉強支持。今日要我自選才郎，分明是箇擇婿的名目了，一徑許可，他不肯自稱嫖客，竟儼然以佳婿自居了，佳婿二字豈是可以假借得的，且眼睛面前現放著一位佳婿，怎麼丟下不取，反去許可別人。<sup>76</sup>

從她這樣坦承表達自己的想法，可以看出她對於感情的謹慎，不希望自己一步錯而毀了往後的歸宿。這樣嚴謹的態度使王又嬙堅持自己的選婿標準，擇善固執地想盡辦法親近華中郎，「真誠男子只渴欺之以方，不可告之以實，若說我要嫁他，他定要害怕起來，一發不肯見面了。須要生箇法子，漸漸的引我近身，到了其間，我自捏沙成團之法。」<sup>77</sup>為了不讓自己的幸福悄悄消逝，加上她知道華中郎個性拘謹，便主動搬至華中郎住處，為自己營造再度接觸華中郎的機會。華中郎當然知道王又嬙的用意，因此他刻意交代下人：「王又嬙今日過來，我已立定主意，不與他同眠，你可另掃一間書房與他宿歇，凡是款待他的飲食，切記不可太豐，比家常日用的，還要淡薄幾分，粧做箇酸子的模樣便了。」<sup>78</sup>華中郎以為這樣就可以使王又嬙退卻，怎知王又嬙的反應道是出乎華中郎的預期，王又嬙對於粗茶淡飯甘之如飴：

我們做妓女的終日在錦綉場中過活，笙歌隊裡營生，對了那美酒肥羊不覺可喜，反覺可厭，今日忽遇齋茶淡飯，不覺耳目一新，竟像在良家過日子的一般，所以心曠神怡，不覺喫了一飽。<sup>79</sup>

<sup>76</sup>李漁，〈第十齣·待旦〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>77</sup>李漁，〈第九齣·心歸〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>78</sup>李漁，〈第十四齣·情訪〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>79</sup>李漁，〈第十四齣·情訪〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

就在王又嬙百般用盡方法親近華中郎後，漸漸使得華中郎堅定的心意開始動搖，透過兩人的相處，華中郎感受到王又嬙與一般青樓女子的輕易許諾的作風不同，就這樣，王又嬙透過一次又一次心思縝密的計畫與行動，成功地為自己把握住眼前的幸福。

像王又嬙這樣主動爭取自己愛情的青樓女子，也出現在李漁的戲劇。《鳳求凰》光從劇名就可以得知是女追男的情節，許仙儔本來就與呂曜有終身之約，只是呂生堅決要先娶個絕代佳人為正室後，才肯娶許仙儔，對此要求許仙儔也同意，但是她也會擔心呂生屆時只娶佳人而遺棄她：

【金落索】呂郎我老實對你說，許仙儔的身子生是呂家人，死是呂家鬼，已立定主意，要隨你的了，你落得不要躊躇，不嫁伊行死不休，我先向神前咒，省得你三心兩意費躊躇，既要相留又要相丟，打腹薰辭婚媾。<sup>80</sup>

因此她直接表明跟定呂生，正也因為如此，許仙儔更是主動為呂生尋覓大家閨秀，一來是為了幫呂生圓願，二來更是為了鞏固自己的幸福。然而事情總是有波折，就在許仙儔幫呂生覓得佳人曹婉淑時，呂生也遇上喬夢蘭，喬夢蘭故意離間呂生與許仙儔，後被許仙儔發現，她暗兵不動地另思計謀加以反擊：

（老旦）（嘆介）好一個薄情郎，好一個負心漢，虧得是我家的轎子，若還當真抬入喬家，我這一生一世就不能勾見面了。少刻相逢待我狠狠的罵他一場，重重的咬他幾口，不然哪裡恨得過。……我還有兩計在此，第一計假冒呂郎的名字寫下一封休書，等他轎子一到寄轉去離絕她，又怕她不肯見信，竟把那幅詩箋裁下前半幅，把後半幅黏在書上，見了自家的筆跡自然信殺無疑了。第二計假冒那妬婦的名字，寫下幾十張招子，說她自不小心失卻新郎一個，往各處黏貼起來，把她無恥的名頭揚於通國。用了此二計，不怕這個妬婦不活活的氣死。<sup>81</sup>

許仙儔是個聰明有計謀的女子，當她察覺呂生故意疏離冷落她，又發現他與喬夢

<sup>80</sup>李漁，〈第四齣·情餌〉，《鳳求凰》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>81</sup>李漁，〈第十四齣·拐婿〉，《鳳求凰》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

蘭兩人的定情詩箋時，心中百般不是滋味，差點要直接向呂生問個明白，但是她隱忍住了，她壓抑心中憤怒之情，因為她知道當下的吵鬧並不利於自己，忍小憤而就大謀，這就是她的高明之處。她故意將計就計地搶在喬家迎人之前讓呂生搭上轎子，而這轎子是她是先安排的，呂生也以爲是喬家之轎而欣喜入座，此舉惹得許仙儔十分憤慨，決心要好好教訓二人。許仙儔運用計謀保住自己的情感，透過她與喬家小姐的計謀對決，顯現出名妓不單只有美貌，亦是有聰敏的處世方式，爲自己謀得美好歸宿。

李漁的作品雖是爲了戲劇效果而安插了三女搶一男的情節，戲劇中呈現名妓對於情感的主動性。在明末清初，名妓隨著地位的提升逐漸有選客的抉擇權，與以往只能被動接受的立場不同，關於情感方面的主動性與抉擇性，在張岱的《陶庵夢憶》中描述到南京的名妓王月生，她的美貌使得諸多曲中女子都不願和她爲伍，因爲相形之下失色不少；而且她的個性較爲冷淡，許多閒客想盡辦法說學逗唱以博笑顏，往往王月生都不爲所動：

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，閒客驚喜，走報公子曰：「月生開言矣！」闐然以爲祥瑞，急走伺之，面頰，尋又止，公子力請再三，蹇澀出二字曰：「家去。」<sup>82</sup>

對於客人，她更是冷熱不同，她不願意和凡夫俗子之輩交談，才會如張岱所描述，即使是同坐相對，她也是視若無睹，絲毫不擔心得罪權貴。。不僅如此，連「南中勳戚大老力致之，亦不能竟一席」<sup>83</sup>，王月生對於這些庸俗之人顧若罔聞，但是對張岱卻是盛情相待，如張岱由南京前往浙江時，王月生和他在石坪上對江飲酒作別。名妓根據自身的才情、喜好，辨別往來之人的賢愚雅拙，從而決定相待的態度。從戲曲以及現實生活中的寫照，呈現出名妓在情感中的地位已逐漸由被動轉爲主動的立場。

### 三、勇於捍衛自我權利

此段所要探討的地位是指在世俗價值觀中的身分地位，也就是所謂的封誥。

<sup>82</sup>張岱，卷八〈王月生〉，《陶庵夢憶》，江蘇古籍出版社，2000年。

<sup>83</sup>同上註

當劇中文人在經歷波折之後，往往都會飛黃騰達而功成名就，因此連帶使身旁的青樓女子也受到封賞，而晉升為夫人。在《玉搔頭》中，大明天子在迎娶劉倩倩的過程中，誤娶了樣貌極度相似的官家小姐范淑芳，正牌的劉倩倩一直在外奔波受苦，因此當她聽聞范淑芳被封為娘娘時，心中百般不是滋味：

**【耍孩兒】**（旦）命好何須容貌美，別有箇毛延壽圖假像巧借娥眉，這嬪妃命好的合占東宮位，命薄的向單于避，管什麼心有愧心無愧。<sup>84</sup>

此段言語可見劉倩倩心中的不滿，所以當下她便直接說出自己的怨懟，而聽在耳裡的范老爺也相當不忍，范老爺正是范淑芳的親生父親，無意間收留了落難的劉倩倩，正因為劉倩倩與女兒相似，因此也收為乾女兒。當他聽出劉倩倩相當在意此事時，他便言「你這幾句話也太說重了，既是你的姻緣，如何好使妹子承認，我明日下表章，差人送你進去，隨聖上發落便了。」<sup>85</sup>之後劉倩倩順利進宮，也如願地受封為妃，與范淑芳一起並侍皇上，不再有所埋怨。

大多的劇作中，青樓女子礙於出身的緣故，願意居於偏室，然而並不是所有的青樓女子都認為自身不如人，而願意屈居他人之下。《燕子箋》中的華行雲始終認為自己問心無愧於霍生，反倒是霍生先移情於酈飛雲，有愧於己。後來霍生有了狀元名份時，狀元夫人的封誥就開啓了華行雲與酈飛雲兩女之間的爭奪：

**【解三醒】**甘相讓，奴家只取下我原日觀音像，去長齋念佛，做在家出家的尼姑罷。甘相讓，還我白衣原像，金磬焚香。<sup>86</sup>

酈飛雲認為自己是官宦小姐，而且與霍生的婚約也是軍中節度使為媒，並非私自野合，暗諷華行雲與霍生只是兩人私自協議，因此自己理當接受封誥。此言一出使得華行雲相當氣憤，因而才會表面上說出「甘相讓」，其實實質為賭氣的言語，如果霍生不願意將封誥給她，那麼她也不願嫁與霍生。華行雲並不願將自己的夫婿與封誥讓給酈飛雲，華行雲念頭一轉，對於本來就應該屬於自己的權利，據以力爭：

<sup>84</sup>李漁，〈第二十七齣·得實〉，《玉搔頭》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>85</sup>同上註

<sup>86</sup>阮大鍼，〈第四十一齣·合宴〉，《燕子箋》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

(小旦) 婚姻之道，何分門戶，小大但論聘訂後先，霍郎與孩兒原在佛前焚香說誓，願做夫婦，永不相忘，況且竊割之弊不是孩兒發覺，眼見大魁落于奸徒之手，今日他做了夫榮，孩兒怎生做不得假妻貴，故此與霍郎尋問舊盟，非敢冒犯姐姐。<sup>87</sup>

對於先前酈飛雲說自己是名門，且又是節度使為媒，在在都針對華行雲而來，華行雲乍看處於弱勢，但是她這一番言論立即加以反擊，她強調自己並非野合，而是與霍生在神明的面前盟約，更重要的是，如果不是她發現割字換卷之事，霍生怎會有今日的狀元可當？因此她理當有共享富貴的權利。華行雲聰明地扭轉了自己的劣勢，此番言論使得酈飛雲的親父都甚為贊同，但也開啓了另一段兩女的言詞激辯：「(外) 這也說得有理。(旦) 爹爹說他有理，孩兒敢是沒理了。(小旦) 難道只是姐姐有理，爹爹言語也沒理了。」<sup>88</sup>酈飛雲(旦) 一看父親(外) 都贊同了華行雲，趕緊想拉攏父親與自己同立場，再度強調自己也是據理力爭，言語中強烈展現出官家小姐的嬌寵。但是華行雲(小旦) 也不簡單，立刻反駁，意味著你父親都認同我的說法，若你(酈飛雲) 強說你自己是有理的，那麼你就是在反對父親的說法。兩女之間的交鋒，從霍生的裡外不是人，到酈飛雲的父親也被夾在二女之中，動輒得咎。即使後來連有恩於華行雲的孟媽媽都出來勸說「雲娘莫怪我說，果然他是大，你是小讓他些纔是。」華行雲仍舊賭氣回話「好笑，好笑，什麼大，什麼小？」在在都可看出華行雲捍衛自身權益的堅持，更可以看出在華行雲的心中，她並不認為自己的青樓出身比別人低，封誥本來就該是自己的。

後來孟媽媽只好使出苦肉計，在地上傷心大哭，最後才勸得霍生與二女和解。幸好事情總是有大圓滿的結局，霍生的封誥不只有一個，霍生既為狀元，又是節度使的幕僚，最後在酈父的調解下，二女終於各得其所：

(外) 依老夫愚見，霍生父母贈誥，俱應從一品，以示優異，只是妻子封典，他當初中狀元時節果在行雲家裏，這狀元的安人封誥，應與行雲，後來恭賀老年兄幕中，却是小女相從，這節度的封誥應與飛雲。<sup>89</sup>

最後華行雲真的得到了應該屬於她的狀元夫人封誥，這樣的情節相較於《鳳求凰》

<sup>87</sup> 阮大鍼，〈第四十一齣·合宴〉，《燕子箋》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>88</sup> 同上註

<sup>89</sup> 阮大鍼，〈第四十一齣·合宴〉，《燕子箋》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

中的許仙儂，兩者截然不同。許仙儂一直很清楚自己與呂生兩人的約定，她只是偏房，無法成爲正室，所以當喬夢蘭和曹淑婉兩人推辭封誥，要讓給許仙儂時，許仙儂堅決地說「我的坐位早早就定下了，並無受封之理，二位不得過謙」<sup>90</sup>，最後真的並未接受封誥。從兩劇中爭誥與否的舉動，就可解讀出青樓女子心中對於自己地位的認定，許仙儂是偏室，所以她不爭；華行雲始終認定自己是第一順位，無論後來者的身分爲何，她就是正室，她該捍衛自己應有的地位。

### 第三節：情真而情貞—挫折與阻撓的應對

雖然這些青樓女子的個性、涵養不同，但是她們擁有共同的情感特質—「堅貞」，支撐她們遭逢情感考驗時的心志，即使旁人阻撓或是不支持的壓力，這些青樓女子仍然一心執著於自身的抉擇。而在這樣的堅定心志下，面對情感的考驗時，她們會用何種方式加以面對，抑或採取激烈的作爲以嚇阻他人的威脅？在青樓女子所採取的應對方式背後，重要的是這些作爲所隱含的意義，以下所要探討的就是堅貞作爲下，不同層面的個性與心志。

#### 一、艱困自守

在劇作的情節中，文人常因爲求取功名或是其他因素，必須暫時離開青樓女子，此時青樓女子面臨的重大衝突在於經濟與操守兩者，名妓通常有著不斐的身價吸引達官貴人上門，這是她們賴以維生的方式。然而當青樓女子一心忠於心儀對象時，她們不願再度賣藝獻笑，此時在她們的觀念中，操守已比經濟來得更爲重要，所以隨著心儀男子的離去，青樓女子也就想要閉門謝客。但是鴇母並不會任憑青樓女子如此，因此鴇母勸說的言詞都帶著現實的色彩：

（老旦）我一世著衣喫飯全憑假女為生，烏頭粉面與朱唇裝扮動人關興，有錢的，熱如火炭，無錢的，好似寒冰。……（貼）奴家身子不快。（老旦）不快不快，見了拽得長扳不倒的兩件東西忒愛。（淨）娘，是甚麼東西？（老旦）我兒，你不曉得，那拽得長是細絲銀子，那扳不倒是男子漢的硬東西。<sup>91</sup>

<sup>90</sup>李漁，〈第三十齣·讓封〉，《鳳求凰》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>91</sup>馮夢龍，〈第五齣·青樓憶舊〉，《雙雄記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

名妓是鴿母的生財工具，然而當她們無法如願地賺取銀兩時，鴿母原先好言相勸的嘴臉也會立刻轉變為尖酸刻薄。如在《繡襦記》中鄭元和就同時經歷了熱如火炭與好似寒冰兩個天差地遠的待遇，關鍵就在於金錢。《雙雄記》劇中鴿母百般羞辱名妓黃素，用粗鄙的言詞踐踏黃素的人品，她認為黃素只是裝腔作勢，見了有錢的公子哥仍舊會出賣自己的身體。在這樣言詞譏罵、金錢至上的環境中，也無怪乎青樓女子想從良，黃素在年十三時與劉雙相識，當時就想託付終身給劉雙，因此刻意地假借生病而謝絕接客，一心一意地等待劉雙：

妾心不可變，君心不可知，長日愛獨坐，支頤空自思。……奴家黃素，自與劉郎重會，如夢初覺，為此托病絕客，堅心以待，不意一別杳然，好生愁悶人也。<sup>92</sup>

但是鴿母認為劉雙過於寒酸而從中作梗，劉雙亦礙於顏面而不敢再去找黃素，因此兩人一別六年。後來劉雙與丹信相識，丹信得知此事後幫助劉雙再度與黃素重逢，兩人也直接在丹信面前盟誓，互許終身。自此之後，黃素更加堅決託病絕客的作為，以堅定的心意等待著劉雙立功名回來。但是等待劉雙期間，黃素每天還是得煎熬著，被逼迫賣笑，也不斷遭到鴿母的冷嘲熱諷。相同的情節也出現在《繡襦記》中，在《繡襦記》中，李娃因為心繫鄭元和不願意再接客，李大媽氣憤不過，將李娃毒打了一頓，想要逼李娃棄舊迎新。在這樣的強勢逼迫下，李娃心有所感地道出想要清靜守貞的心聲：

【撲燈蛾】青樓懶再登，青樓懶再登，空閨守貞靜，鎮把重門掩，自許塵心洗淨也。<sup>93</sup>

此番言論惹得李大媽更加不悅，直言「我這煙花中守不得貞、撇不得清」。李娃守貞的心意事與願違，她在鴿母的逼迫下還是接了客，只是李娃心神不寧，無心應對，也使得客人掃興而不悅。青樓女子想要保留的「操守」與鴿母賴以維生的「經濟」兩者產生衝突，在這樣的情況下，外在是她們無力掌握的，青樓女子只好艱困地先以「心境上」的堅貞，表示對於男子情感的專一。

<sup>92</sup>馮夢龍，〈第十八齣·情妓相思〉，《雙雄記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>93</sup>薛近兗，〈第二十四齣·逼娃逢迎〉，《繡襦記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

這些青樓女子情感的「堅心」往往會造成外在生活的「艱辛」，她們開始踏上了與外界相互抗衡的旅途。除了鴿母之外，貪戀名妓美貌的貴公子、土財主或是無行文人，亦會使青樓女子感到不堪，因為有的貴公子認為青樓女子本該取悅自己，一旦不如己意時，便將青樓女子百般踐踏，《占花魁》的萬侯公子可說是最典型的強勢逼人，萬侯公子是樞密使之子，藉著秦相國的權勢逼人，強迫莘瑤秦到府陪客，莘瑤琴赴宴後被迫與萬侯公子唱戲，莘瑤琴百般推辭不肯，但是萬侯公子硬是拉扯著莘瑤琴，即使莘瑤琴已經跌倒哭泣，仍是不肯放過。最後在盛怒之下，不顧漫天大雪的氣候，狠心地將莘瑤琴脫光衣物，並將她棄置在嚴寒的湖面上：

（旦跌倒介）賤妾病餘不堪凌送。（丑）待我同大爺串戲吧。（淨）誰要你串。（扯旦起介）不要掃興，如今大爺要唱戈陽腔了。【耍孩兒】看貂蟬佞舌便你說論英雄誰數先，誰人慣馬能征戰，誰居帷幄能籌算，誰箇當鋒敢向前，貂蟬你與我言一遍。（做趕旦勢介）只許你直言無隱，不許巧語花言。（旦哭介）我又從未得罪，何苦把人如此作踐。（淨怒介）呸，不中檯舉的，你敢挺撞我大爺麼？（丑）大爺方便些。（淨）叫小廝把他摔在湖裏。（丑）丟在湖內就要死了，饒恕他罷。（淨）死了一百箇打什麼緊，也罷，把他拔下簪珥，剝下衣服，脫下鞋子，撇在十錦塘上，奈何這小賤人一番。<sup>94</sup>

青樓女子艱困自守所面臨的考驗不單只是鴿母與權貴者的羞辱，就算青樓女子已經不再營生，有的小人仍想藉機占女子的便宜，像在《燕子箋》中，自從霍秀夫暫避風頭離家在外，華行雲一人在家堅守，小人鮮于佶趁此機會上門調戲華行雲：

（副淨笑介）雲娘，我與霍秀夫極相好，你曉得的。原是一個人，你與我如此如此，（抱旦頭介）就是與老霍如此如此，與我那樣那樣（做身動介）就是與老霍那樣那樣。<sup>95</sup>

此番言語是霍秀夫的損友鮮于佶所言，他不僅對調了自己與霍秀夫的試卷，偷得了原應屬霍秀夫的狀元，而且趁著霍秀夫被陷害而必須暫避風頭時，想藉機佔據

<sup>94</sup>李玉，〈第二十三齣·巧遇〉，《占花魁》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>95</sup>阮大鍼，〈第二十二齣·拒挑〉，《燕子箋》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。



華行雲。因此他趁著華行雲獨自堅守在家時，直接登堂入室騷擾，不僅是言語方面，更加惡劣地以露骨動作輕蔑。面對鮮于佶這樣百般齷齪的言語與動作，華行雲深信：

【解三醒】鐵石心牢牢栓穩，松柏性怎逐浮萍，便春風紙帳梅花冷，肯重着石榴裙。<sup>96</sup>

雖然鮮于佶並未得逞，但是鮮于佶的此番作為對於華行雲而言，是人格與尊嚴的貶低。儘管外界如此羞辱她，華行雲的心中早已篤定只屬霍生一人，因此面對這樣的戲弄，她依舊維持她的冷言相對，她深信只要自己夠堅定，沒有人可以逼迫她。

從以上的各例可見，青樓女子決定堅貞自守後，從切身相關的鴛母與週遭的各形各色人物，紛紛給予了守貞時的考驗與阻撓，青樓女子試圖在這樣的困挫中保有身與心的貞節。為了能夠驗證出堅貞的情感，須經過事件的歷練與考驗，於是劇作家安排了重重阻撓，以證明女子的真情與貞情：

生旦相會之後，必因求取功名，或奸人作梗而面臨分離。值得注意的是，通常有一方會遇到再婚的考驗。對旦腳而言，分離正好用來宣示精神和身體的絕對貞操。<sup>97</sup>

誠如上述所強調「分離正好用來宣示精神和身體的絕對貞操」，而此部分所針對的對象是女主角，「操守」一直是世俗對於青樓女子人格貶低的關鍵，青樓女子如果想回歸傳統的倫理制度，她們必須試著去瓦解世俗價值觀這道深牆，因此，她們只能以世人最質疑的「操守」去證明，唯有透過這種方式，她們才能改變世俗對於青樓薄倖而貪財的觀念，也只有釐清了世俗最在意的貞節觀念，她們才會重新被世俗所接受。

## 二、轉變身分

青樓女子在決心為一人守貞時，最先變化的就是「心態」，然而心境上所想

<sup>96</sup>同上註

<sup>97</sup>林鶴宜，《規律與變異－明清戲曲學辨疑》，里仁書局，2003年，頁80。

的，她們未必能付諸行動，像她們極力想擺脫迎客維生的日子，卻受限於鴛母而內外煎熬著，抑或受到他人以青樓女子的角色看待，遭到不尊重的言語與舉動。因此當青樓女子決定在情感上守節時，會進一步想改變自己的身分，因此在身分的轉變方面，她們因應狀況而採取不同的作為，以下分別從「變裝」與「自我贖身」兩方面來看。

### (一) 變裝

變裝是改變身分最直接的方式，青樓女子一直想除卻青樓的身分，好保有守節的權利，因此她們試圖轉變自己原有的身分，以達到守節的目的。在戲劇中，女子在戰亂時最常落髮入寺，或是變為男裝，青樓女子也是如此。在《玉合記》一劇中，柳姬與韓君平分離，當時又遇戰亂，因此她只好逃入寺院中以保名節：

相公久在行間，京城忽生兵變，似我冶容恐遭毒手，想起法靈寺最近，長安老尼又是舊識，倒不如剪髮毀容，投禪寄跡。天倘見憐，賊平之後，再得會丈夫一面，就不然也好全身保節了。<sup>98</sup>

在亂世當中為避免遭遇不測，柳姬只好改變冶麗的外在，以免受到關注而惹禍上身。她選擇削髮，不僅一來削去了嫵媚的長髮，二來也可因為尼姑的身分，而免除一些紅塵俗事。除了剃髮入寺，女扮男裝更是掩藏、保護自己的方式：

(外) 此位是誰？(小生) 天素的令兄。(外) 怪道面貌有些相似。(揖畢介) 林兄是幾時到的？(小旦) 昨日到的，還不曾來奉訪。(外) 不敢，想是來接令妹的嗎？(小旦) 然也。……(外) 眉公，你今日要與天素分別了，為什麼絕無悲悽之色，反有歡笑之容？……(小生) 笑兄的眼力不濟。(外) 怎見得？(小生指小旦介) 你道他是誰？(外) 天素的令兄。(小生) 倒不是天素的令兄，是他令兄的令妹。(外) 難道就是天素不成？<sup>99</sup>

在《意中緣》中，林天素(小旦)為了奔喪回閩中，為避免在途中多惹事端，因此裝作男子在外行走。與林天素互訂終身的陳眉公(小生)不信她可以掩人耳目，因此要林天素打扮給他瞧瞧，沒想到一換裝，陳眉公訝異於林天素毫無女子的扭

<sup>98</sup>梅鼎祚，〈第二十三齣·祝髮〉，《玉合記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>99</sup>李漁，〈第十三齣·送行〉，《意中緣》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

捏神態，但又放心不下，因此故意以來訪的好友江懷一（外）作為試驗。結果江懷一真的把眼前扮男裝的林天素視為男子，直到最後林天素與陳眉公揭曉身分後，江懷一依舊不可置信地說「居然是個美丈夫，不露一毫纖弱之態，真奇人也。」<sup>100</sup>可見林天素變裝相當成功，也因為如此，讓她在回鄉的路途中，儘管受到山賊的挾持，卻能安穩地以男子之姿作為山寨的書記，免去遭到羞辱的可能。在變裝的方式中，尼姑與男子是最常出現的身分，尼姑是世俗外之人，因此有遠離紅塵。不為七情六慾所牽絆的形象，青樓女子可以透過這樣的身分免除不必要的男女之情。如果化身為男子，能讓其他男子不會有非分的覬覦，也可避免節外生枝的困擾。儘管變裝是快速且容易的方式，但終究是青樓女子「暫時」的身分，並非長久之計，像柳姬仍想還俗回到韓翃身邊，而林天素也不可能一直女扮男裝。真正可以讓青樓女子以自身的面目示人，她們還是得回歸到一般女子的身分，因此贖身才是永久之計。

## （二）自我贖身

此段所要探討的自我贖身是指青樓女子靠著自身能力換取自由之身，有別於有些良善的鴿母，願意讓青樓女子等待文人而閉門謝客，在《慎鸞交》中王又嬙就很幸運地遇到慈善的鴿母：「所幸者，母非惡鴿，身類慈烏，四德空備齊全，五倫僅有其一」<sup>101</sup>，因此她才可以如願地為等待華中郎而閉門謝客，甚至為此，鴿母還和王又嬙避居山村，以遂王又嬙的守貞心願。鮮少鴿母能夠這樣甘於平淡，願意關起營生的青樓，和王又嬙一同居住山中，像王又嬙這般幸運的女子，真的少之又少。因此有的青樓女子會採取更積極作為，使自己獲得真正的人身自由，也就是為自己贖身。自我贖身與不再為妓雖然目的相同，但是兩者的意義卻不同。「不再為妓」是青樓女子在沒有阻撓的力量下，可以依照自身的意願，不必賣笑獻藝。但是「自我贖身」卻是從掌控自己人身自由的鴿母手中，重新奪回屬於自己的掌控權，透過這樣的舉動，更能顯現青樓女子想要從善的決心。在《占花魁》中華瑤琴暗中努力攢了許多積蓄，為的就是有朝一日替自己換回自由之身：

（老旦）兒阿，娘是決捨不得的，我再三說允但要你千金，今日就成事了。

（旦）論來我曾與娘賺過錢的就少了些，娘也讓得我起，我如今偶有千金盡數送給娘，也只當孝順的意思。（老旦）你把東西出來與娘看過，等娘好去檢原契還你。（旦虛下掇箱上）（出銀介）（老旦副淨作驚介）【東甌令】

<sup>100</sup>同上註。

<sup>101</sup>李漁，〈第三齣·論心〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

朱提檢數滿千，這都是宦債攢成豈浪言。(老旦)今朝兩下從其便，也免卻生他變。(副淨)只是我幾年撫育意惓惓，不覺淚珠懸。(老旦)姐姐你收了銀子，把婚契還了他罷。(副淨)果然要去了，罷！罷！留你也不做活了。<sup>102</sup>

當時莘瑤琴會賣藝是鴿母的姊妹劉四媽(老旦)所勸說，當她想從良，卻擔心鴿母(副淨)不肯允諾，因此便找了劉四媽一同幫忙說情。劉四媽原以為千金對莘瑤琴來說並不容易達成，沒想到當莘瑤琴拿出自己攢存許久的積蓄時，鴿母和劉四媽也不免為之驚訝，幸好有劉四媽在旁協助，莘瑤琴順利地拿回自己的賣身契。當青樓女子一可以有自由的機會，她們就會希望離開青樓以確保身心的貞節：

身為歌妓，要躋身於良家婦女的行列，就必須先介入「三綱五常」的倫理規範之中，並自覺地運用封建倫理規範來約束自身。因為只有這樣，才能為家庭倫理所接受，才能為社會正統文化所接受，從這個意義上說，從良其實就是向正統文化的回歸。<sup>103</sup>

透過從良這個舉動，青樓女子得以從歌妓的身分回歸到一般女子的身分，也唯有這樣自主地以倫理規範約束自身，她們才能回歸到傳統的倫理綱常之中。但是並非所有的鴿母都像莘瑤琴的鴿母，這般爽快答應青樓女子贖身，在《繡襦記》中，李娃已經拿出不斐的資產想換取自身的自由，可是鴿母就是不願放手，到最後，李娃只好毅然決然地與鴿母決裂：

(旦)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。當與此子別卜所居，所居非遙，晨昏得以溫清，兒願足矣。……娘若不從，孩兒投金於水，尋個自盡，看你靠誰。

李娃(旦)在聽聞鄭元和的行乞歌曲之後，驚覺眼前落魄之人原來就是滎陽公子，看著他挨餓受凍的狼狽模樣，興起哀憐之心，一想到眼前的鄭生會有如此不堪的下場，其實都是自己配合鴿母騙取錢財的行徑所致，因此心生補償罪過之情，與李大媽談條件，願意將自己多年所攢的積蓄作為贖身之用。李娃知道李大媽會因

<sup>102</sup>李玉，〈第二十五齣·脫阱〉，《占花魁》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>103</sup>雷天旭，〈元雜劇中歌妓從良情結初探〉，河西學院學報，第27卷第3期，2011年。

爲貪心更多的錢財而不肯放她離去，因此言語之間利誘與威脅兼行，甚至以人亡財盡威脅李大媽，使得李大媽不得不選擇李娃所提出的條件。然而，從李大媽的角度來看，好不容易栽培的名妓就這樣沒了，因此李大媽心有不甘地說：

**【香柳娘】想立志已牢，想立志已牢，只得憑伊計較，依便依了你。把黃金囊橐須傾倒，丫頭你好痴心，覷他人形貌，覷他人形貌，似蛇虺不似蛟，龍門怎高跳。賤人你只圖旌表，你只圖旌表，要做夫人位高，五花官誥。**

104

李大媽擔心連錢財都無法保有的情況下，只好依了李娃的條件。然而當中不難看出李大媽的勢利，不許李娃帶走一分錢財，必須傾倒出李娃所有的積蓄，才肯讓她離開。即使如此，李大媽還是不忘批評李娃一番，認爲她是爲了貪圖夫人的官誥而看走眼，鄭元和根本不是登科及第的人才。但是李娃是真心地想要彌補自己當時與鴉母狼狽爲奸的罪過，這樣的舉動使得李娃不僅是身分上獲得改變，更在心理層面上有所蛻變：

之前棄生是由入情以出情，後相救又入於情，但生傷復如初之後，她卻不爲情而樂，而是勤心督導生重新溫習「曩昔藝業」，並且熟於人事情理，使生最後「登甲科」，「聲振禮闈」並「應直言極諫科，策名第一，授成督府參軍」，功成名就。在這時，娃提出離開生，讓生另娶高門。此時李娃已由一個率情的風塵女子漸漸成爲一個恪守禮法，深畏婚媾制度的女子，她的最終被滎陽生的父親接受也正在於這種變化。這時李娃履行的正是一般良家女子爲人妻的職責。<sup>105</sup>

李娃爲了鄭元和改變了自己的身分，也付諸行動，開始鞭策著仍留戀男女情愛的鄭元和溫習課業、準備科考，甚至當鄭元和專注於自己的美色而無心於書本時，她不惜剔目以勸學，犧牲自己的外貌以成就鄭元和的功名。這些舉動已經不只是外在身分的改變，更是內心對於自我認知的變化。透過自我贖身的過程，李娃從青樓女子蛻變爲一般良家婦女，當她回歸到世俗價值規範中的婦女身分時，傳統的倫理價值觀就再度地賦予在她的身上，李娃於是扮演人妻該有的督責角色，從她所爲與動機觀看她的品德，儼然已經與一般良家婦女無異。

<sup>104</sup> 薛近兗，〈第三十一齣·孀護郎寒〉，《繡襦記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>105</sup> 王冬梅〈遊走於理想和現實之間—兩個娼女命運的兩極〉，《棗莊學院學報》，第23卷第4期，2006年8月，頁13。

在轉變身分的過程中，無論是外在打扮的改變，或者是更積極自我贖身的作為，重要的是這些青樓女子自我的認知，她們不僅是身分上不再是青樓中人，重要的是她們以更高的情感操守作為自我標準，她們努力地由內而外擺脫青樓女子的身分，目的是希望真正成為表裡如一的良家婦女。

### 三、寧為玉碎，不為瓦全

青樓女子艱困自守或是改變身分，無非為了堅貞等待心儀之人功成名就歸來，在面對外界各種阻撓時，她們想盡辦法克服困境，以外在的作為與內心的堅持，捍衛自己選擇的情感道路。然而，有時這樣的堅貞並無法化解外在的困厄，當外界步步進逼，光憑堅定信念已經無法保有自身的節操時，青樓女子被迫採取不得已的抗爭手段——以死相抗：

（外小生）請問娘娘入宮是好事，為什麼啼哭起來。（旦）這是報青塚的佳祥捕紅顏的審網，終不然是毛延壽頃刻致奇殃，列位奴家是有丈夫的人，烈女不更二夫，就死也不敢奉語。<sup>106</sup>

在《玉搔頭》一劇中，大明天子微服出遊而結識了劉倩倩，劉倩倩給予玉搔頭作為他日迎娶的信物，不料大明天子在回宮途中遺失了玉搔頭，大明天子想藉機試探劉倩倩的堅貞之情，仍舊遣人前往迎接至宮中。劉倩倩未見信物而誤以為自己惹禍上身，旁人不斷地勸其不妨嫁入宮中，可以飛上枝頭作鳳凰，何必信守承諾。劉倩倩無奈情急之下，只好以死相抗，取劍欲自刎，並且堅決不肯洩漏良人之名，他人深怕弄巧成拙地鬧出人命，也只好就此作罷。胡元翎在論李漁戲劇時所言：「又嬙的堅心就是在這隱忍與等待的漫長過程中熬煉出來的，而劉倩倩的堅心則是在強勢逼來之際，欲拼個珠沉玉碎而迸發出來的。」<sup>107</sup>無論是王又嬙還是劉倩倩，兩人都是堅貞青樓女子類型的代名詞。

《玉搔頭》裡的情節是大明天子故意考驗劉倩倩而演出強娶的情節，但是在大多多的劇本中，青樓女子往往真的遭逢到富貴人家的強娶、逼迫：

<sup>106</sup>李漁，〈第十四齣·抗節〉，《玉搔頭》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>107</sup>胡元翎，《李漁小說戲曲研究》，北京：中華書局，2004年，頁224。

【錦纏道犯】漫索強被奴家別居洞房，鴛母棹歸航，僅貪財全不管我行藏。  
狠池賊如梟似狼，煞把我鎮日的鞭杖，忍受待于郎。正是不禁一番寒徹骨，  
怎望梅花撲鼻香。<sup>108</sup>

在《西樓記》中，趙不將讒言使得穆素徽與鴛母被迫搬離，池同公子聞得訊息藉此機會收買鴛母，騙婚穆素徽至外宅，加以軟禁，並逼迫穆素徽嫁給自己。一開始穆素徽採取頑強抵抗的方式，過沒多久，池同心急了，開始以外力鞭打想驅使穆素徽就範，但是穆素徽都堅忍地撐著，相信于鵠會來救她。池同眼看外在武力無法得到穆素徽，於是以更無禮的作法逼迫穆素徽，直接闖進穆素徽房中逼她就範，穆素徽爲了捍衛自身的操守，以死要脅才逼退池同。這一段艱困的對抗都是爲了于鵠，但是當她聞訊得知于鵠病篤過世的消息時，她知道她再無機會從池同手中逃脫，在面臨不保名節的處境下，她只好以最激烈的自縊手段來挽救尊嚴，期盼與于鵠在黃泉上相逢。穆素徽自縊後來遭到解救，之後池同也不敢再強加逼迫。但是，並非所有的女子都能以死威脅對方不再進犯，有的人認爲青樓女子以死相脅僅是說說而已，並不會付諸行動：

奴家雖本烟花，此身已有所屬，今日到此，惟有青萍甘蹈，斷斷白璧難汗。……奴與呂郎堅心密誓，自當從一而終，你這廝忘形跋扈，背叛朝廷，少不得天兵一到，不日就寸斃寸割，我情願一死，決不從你這強盜。

<sup>109</sup>

在《秦樓月》中，陳素素與呂貫早已私下盟誓，因此陳素素謹守於呂生。兩人平日以船隻往來住處，呂生以船隻接駁陳素素到自己所住之處，一日，王慶與胥大王二賊假扮船夫，想要綁架陳素素，陳素素不疑有詐上了船隻而遭綁。王慶與胥大王在山寨中想要逼迫她就範，陳素素言語激昂地誓死反抗，原以爲這樣就可以免於災禍，殊不知這二賊是起兵謀反之徒，認爲沒有東西是自己搶奪不了的：

（副淨）我兩人圖王定霸，何等威風，難道你這兩個小妮子就降服不下了？……（淨）你要速死，偏不容你速死。<sup>110</sup>

<sup>108</sup>袁于令，〈第二十二齣·自語〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>109</sup>朱素臣，〈第十五齣·貞拒〉，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

<sup>110</sup>同上註。

二賊最後想要玷汙陳素素與其身邊的奴婢繡烟，陳素素與繡烟在閃躲惡賊侵犯的同時，仍然不斷地以言語相譏，說二賊再過不久就會「賊首高懸」，惹得二賊大為震怒，當下拔劍要砍殺二人。繡烟爲了救陳素素以身擋劍而死，二賊以爲陳素素在看見繡烟的下場後會心生畏懼而願意就範，不料反而激起陳素素壯烈成仁的心：

（淨）只管討死吃，還是順從了我好。（旦）繡烟啊，**忍伊家獨行**（立起介）我也來了，**鬼門關緊追隨，欣欣步趨**（觸石倒介）。<sup>111</sup>

陳素素原先還有繡烟可以陪伴在山寨中，沒想到繡烟因替她擋劍而身亡，剩下她一人更是孤立無援，眼下山寨二賊又步步進逼，使得陳素素在情勢所逼之下，以頭觸石尋死，免得遭到山賊們的玷辱。這一觸石的舉動，果然遏阻了二賊的淫念，不敢再相逼，陳素素終於可以保有自身的清白。像是這樣以死明志的激烈抗爭，最著名的莫過於《桃花扇》一劇了：

【北罵玉郎帶上小樓】他為你生小綠珠花月身，尋一個金谷綺羅裏石季倫。（旦）奴家不圖富貴，這話休和我講。（副淨、老旦）我二人在此勸了半日，他決不肯嫁人的。（小旦）他不嫁人，明日拿去學戲，要見箇男子的面，也不能夠哩。**歌殘舞罷鎖長門，臥黠鮫夜夜傷神**。（旦）奴便終身守寡，有何難哉，只不嫁人。<sup>112</sup>

在〈第十七齣·拒媒〉中，楊文驄受到田仰所託，拿了三百金上門欲提娶李香君爲妾，李香君當面嚴厲拒絕。在楊文驄旁幫腔的卞玉京<sup>113</sup>以斥責的口吻教訓李香君不識好歹，李香君也不給情面地反擊，惹得卞玉京氣急敗壞地想要扭李香君下樓，後來在旁人的排解下，才結束了這一場鬧劇。殊不知，拒絕田仰娶妾一事，惹得馬瑤草動怒，差遣了一班惡僕要登門強娶，楊文驄聞訊趕在前頭來到李香君處遊說，希望可以改變香君的心意，免去一場爭執：

（末）依我說三百財禮，也不算吃虧；香君嫁個漕撫，也不算失所；你有

<sup>111</sup>同上註。

<sup>112</sup>孔尚任，〈第十七齣·拒媒〉，《桃花扇》，里仁書局，2000年。

<sup>113</sup>亦是青樓女子，與李香君假母李貞麗平日有往來，因此一同與楊文驄遊說將李香君嫁與田仰一事。



多大本事，能敵他兩家勢力？（小旦思介）楊老爺說的有理，看這局面，拗不去了。孩兒趁早收拾下樓罷！（旦怒介）媽媽說那裡話來！當日楊老爺作媒，媽媽主婚，把奴嫁與侯郎，滿堂賓客，誰沒看見。現收著定盟之物。（急向內取出扇介）這首定情詩，楊老爺都看過，難道忘了不成？<sup>114</sup>

李母眼看情勢的急迫，擔心因此惹禍上身，加入遊說香君的行列。但是李母的勸說使得香君更為氣憤，昔日香君與侯生的盟約，正是李母主婚，楊文驄更可說是牽合二人的媒人，如今這見證的二人紛紛要香君另嫁他人，李香君無法接受這種昨是今非的見風轉舵，她憤怒地拿出昔日的定情詩扇，反問著李母與楊文驄。李母與楊文驄礙於田家、馬家兩家的權勢，不斷地勸李香君改嫁，李香君堅決守志，不肯下翠樓。李母眼看說服不了香君，只好一同與楊文驄逼迫香君，強行幫她梳妝打扮，以逼迫的方式將李香君嫁給田仰，希望免去一場災禍，但是李香君並不因此輕易就範：

（旦持扇前後亂打介）（末）好利害，一柄詩扇，倒像一把防身的利劍。（小旦）草草妝完，抱他下樓罷。（末抱介）（旦哭介）奴家就死不下此樓。（倒地撞頭暈臥介）（小旦驚介）呵呀！我兒甦醒，竟把花容，碰了個稀爛。（末指扇介）你看血噴滿地，連這詩扇都濺壞了。

最後，香君的面容受傷，即使送往田仰處，也會使得田仰大怒而怪罪。楊文驄想出李代桃僵的做法，讓李母代替香君嫁給田仰，好免去兩人的災禍。田仰娶妾一事從頭至尾，楊文驄與李貞麗始終礙於權勢而隨風搖擺，兩人的畏懼怕事，恰好與李香君不畏強權的剛烈形象，形成對比。無論是堅貞自守，或是以死相抗，兩者其實是貞節的一體兩面，但是仔細思索「死亡」所代表的抗爭意義，會發現一切都被剝奪殆盡的青樓女子，唯一能掌控的也就只有生與死的抉擇權，既然生存著會喪失掉自己的尊嚴，她們也只好用相反的「死」以維護自己尊嚴。屈原在《離騷》中曾言「伏清白以死直兮」，開啓了往後文人以「殉死」作為證明節操的方法，不僅文人如此，女子也化用為證明自己情感貞節的方式。青樓女子透過死亡的方式，將其過往的身分褪卻，再生新的身分，重新走入倫理家庭。

本章探討了明末清初文人傳奇作品所展現的青樓節烈女子，在明末清初動盪

<sup>114</sup>孔尚任，〈第二十二齣·守樓〉，《桃花扇》，里仁書局，2000年。

的年代中，文人們不約而同地寫作出這類作品。在作品中，劇作家仍舊沿襲著「十部傳奇九相思」的敘述模式，安排著男女主角的分離，而這些出身於青樓的女主角們，面臨的阻撓從根深柢固的門第觀念、心儀男主角的第三者介入、愛慕女主角的權貴者阻撓，到外在環境與人為的波折，文人作者一次又一次地將青樓女子陷入絕境，目的就是為了透過這些種種磨難，證明她們有別於一般愛慕榮華富貴的歡場女子。透過這些試鍊，證明青樓女子亦是有潔身自好者，在這樣的人格特質下，她們隨著個人境遇的不同，呈現出各自的形象，無論是外顯的文才洋溢、英雌氣概，或是內在性格的情感化被動為主動、捍衛自己的權利，不同的人格特質幻化出迥然相異的青樓女子。雖然每位舉止、作為各有姿態，但是在她們的身上卻流著相似的血液——「堅貞」，這使得她們在面臨情感的挫折下，不約而同地為了心儀之人艱困自守，為了躲避外在的加害，有的不得不轉變身分，以暫時逃離危險處境；甚至在種種保護自我方式無法奏效下，她們只好選擇最激烈的手段——以死相抗，以捍衛她們在情感上的尊嚴，證明她們對於情感堅貞的不變。而這些不同程度的作為都是女子為保有自己情感貞潔的應對，依照處境而有差異，並不能互相比較，可以確定的是她們為了自己的情感對象而以堅貞的高標準約束自己。描述青樓女子的傳奇劇作在此開啓了不同風貌的扉頁。

### 第三章 明末清初文人傳奇作家所處的時代考察

明末清初是複雜多元的動盪時代，除了明朝自身既有的弊端之外，因為朝政紛擾而延伸的黨爭問題，繼以外來勢力的問鼎中原，使得明朝處於腹背受敵的窘境。自萬曆末期之後一蹶不振，將明朝推向毀滅之路，讓清朝取而代之，在這樣毀滅與新生共存的紛擾時代，會為此時期的文人傳奇作家提供怎樣的時代思維？因此本章節將探討文人所面臨的世變環境如何影響著文人的思維，進而展現在文學創作方面。外在的動盪造成文人階級在社會結構中的流動，使得文人接觸最平凡卻也最廣大的庶民階層。在心學思想的影響下，文人從六經皆我註腳的理學觀，演變為我註六經的個體意識<sup>115</sup>，情真論內涵的興起與質變左右著文人外在禮教觀與內在自我意識的抗衡。上章的文本分析已呈現出劇中青樓女子對於情感的執著與追求，而這樣的特殊寫作題材正是文人所處環境的時代所致，文人在世變的時代中追求個體的意識與情感，將情真論實踐在文學的創作。

#### 第一節：文人面臨的世變環境

明末清初是變動的時代，造成變動的因素並不單純，在政治方面，在上位者自身的壅蔽衍生出政治事件，進而覬覦權勢者與文人互相黨爭、傾軋，在不斷地鬥爭與殘殺下，使得明朝的人才不斷流失，文人面臨抉擇自身與國家的兩難。在思想方面，理學在明朝初期發揮穩定了社會結構的作用，然而隨著心學的萌芽，有人開始反思既有制度的合宜性，使得社會結構開始動搖，這樣的改變對於文人也產生了傳統思想方面的反撲。在文學方面，獨抒性靈的主張為文人開拓了新的領域，書寫了以往文人視為雕蟲小技的小說與戲曲，透過此種前人不屑一觀的文學體裁，文人不再以文以載道為創作的宗旨，而是將自我的主體意識揮灑得更淋漓盡致。以下，我們先觀看文人所處時代變動的因素。

##### 一、政治腐敗與社會結構鬆動

明神宗掌政的後期是明朝步入滅亡的濫觴，許多荒唐的事蹟在萬曆後期逐漸

<sup>115</sup> 陸象山主張道德本心的自覺，強調性善、心即理，「苟為知本，六經皆我註腳」。而明代的王學重視「致良知」，學習自我反省和頓悟，因此有「我註六經」的主張，強調主體的意識與實踐。可參見：林安梧，〈關於中國哲學解釋學的一些基礎性理解〉，《安徽師範大學學報》人文社會科學版，第三十一卷第一期，2003年1月，頁31-39。

隨著明神宗的中央集權而紛紛浮上檯面。因為中央集權的無限權力，使得皇宮內部人人都覬覦權柄，於是展開權力角逐的鬥爭，當時發生了三案梃擊案<sup>116</sup>、紅丸案<sup>117</sup>、移宮案<sup>118</sup>，稱為明末三案，此三案揭露出當時宮廷內部在上位者的腐敗與後宮爭奪權力的險惡。不僅宮中如此，明神宗的無所作為更危害了蒼生百姓。萬曆二十七年（1599），許多地方發生饑荒，因此各地許多奏書陳情希望能夠獲得蠲免，然而明神宗將這些災荒類奏書留中，遲遲不肯加以處理；不僅如此，對於缺額的官員也不加以補足，到了萬曆三十年，「兩京缺尚書三，侍郎十，科道九十四，天下缺巡撫三，布按監司六十六，知府二十五。時隔五六年，九卿強半虛懸，甚至闔署無一人，監司郡守亦曠年無官」<sup>119</sup>，整個國政隨著明神宗個人的怠惰而腐敗，地方民不聊生，中央官員人力不足，內外怨聲載道。而在此時，明神宗更貪婪地設置礦監稅使，派遣宦官充任礦監和稅使，以擴大財源和增加稅收，美其名是為扭轉中央的財政頹勢，其實是為了中飽私囊，導致民變屢屢發生，尤其是萬曆年間，竟然高達五十多次。地方民變的事件背後，最引人關注的是士大夫勢力的崛起，因為士大夫在民變中位居領導的角色，因而給予士大夫不容小覷的社會力量，這使得士大夫階層產生流動變化。

明朝的黨爭由來已久，在明萬曆之前主要是朝臣與宦官之爭、閣權之爭，以及南北文人之爭，但是隨著時間的推移與組織結構的變化，到了萬曆以後，演變為東林黨與閹黨的鬥爭。<sup>120</sup>宦官一直是影響明朝政治的關鍵因素，一些著名的宦官王振、懷恩、曹吉祥、劉瑾、魏忠賢，他們握有不小的權限，朝臣的權利被分割，因而兩方之間的權勢角力就無可避免，再加上宦官的品行與作為較不為人苟同，兩方之間的抨擊也就越演越烈。現實生活中宦官擾政的情況不時會被書寫至

<sup>116</sup>萬曆四十三年（1615年），男子張差，手持棗木棍，闖入太子慈慶宮，打傷守門太監，太子內侍韓本用率眾逮捕，張差被捕後聲稱為鄭貴妃手下太監龐保、劉成二人引進，主使者遙指鄭貴妃本人，此為梃擊案。參見張顯青、林金樹，《明代政治史》，廣西師範大學出版社，2003年，頁809。

<sup>117</sup>萬曆四十八年（1620年），明光宗淫慾過度，「一生二旦，俱御幸焉。病體由是大劇」，精神勞瘁，司禮秉筆太監用瀉藥使病情加劇。鴻臚寺丞李可灼進紅丸，自稱仙方，光宗服藥後死去，當時人懷疑為鄭貴妃下毒，是為紅丸案。同上註，頁810。

<sup>118</sup>萬曆四十八年（1620年），明熹宗朱由校繼位，撫養皇帝的李選侍和魏忠賢利用皇帝年幼把持朝政，左光斗、楊漣等反對，不讓李選侍與皇帝同住，迫使她移居他處，是為移宮案。同上註，頁811、812。

<sup>119</sup>劉志琴，《晚明史論—重新認識世末衰變》，江西高校出版社，2004年，頁4。

<sup>120</sup>明萬曆以後的黨爭融合了統治階級內部的各種鬥爭，朝臣與宦官之爭演變為東林黨與閹黨的鬥爭，閣臣與首輔的更代、南人北人之爭也都與黨爭密切相連。請參閱張顯青、林金樹，《明代政治史》，廣西師範大學出版社，2003年，頁809。

文學作品中，戲曲借古諷今的筆法，提供了文人抒發的管道。觀眾取向的戲劇家李漁在其作品《鳳求凰》中，即以明代的土木堡之變<sup>121</sup>作為時代背景，當時瓦剌南侵，而朝中掌權的竟是太監王振，凡有機密重情都要向他稟報。劇中王振自言：

**【步蟾宮】**遺君自把威權掌，任獨斷綸言私降，故生端啟釁擾邊疆，要把漁人利享。咱家非別，大明正統朝中一個總理朝政的太監，姓王名振的是也。氣焰薰天，威權震世，太阿旁落，僅存共主之名。……從來篡位之事，畢竟要立些軍功，使海內的人知道他兵力有餘，方才不敢違抗，被咱家生個計較，弄出邊釁出來，眼下就有軍功可立。<sup>122</sup>

儘管戲曲的部分情節是虛構，但是卻點出宦官氣焰囂張的現象，明朝君王給予宦官不少攬權的機會，明神宗派遣宦官充任礦監和稅使，讓宦官從中剝削利益；明熹宗時，太監魏忠賢獨攬大權，自稱「九千歲」，實行血腥鎮壓，控制衛廠特務機構，爪牙遍及各地，隨意殺人，施行刑罰。東林黨就是在此政治情況下產生的志士團體，他們擁有身分地位之外，更擁有社會輿論的力量，當他們遭到官府或是宦官的迫害和掠奪時，集團就產生了抵制的抗爭。「明後期士大夫階層擴大，經濟力量增強，集團的形成，大大提高了士大夫社會地位和組織力量。」<sup>123</sup>閹黨與東林黨互相傾軋。魏忠賢拆毀全國書院，許多東林人物被迫害致死，朝野忠良盡去，還殃及邊防將帥，如熊廷弼、袁崇煥等。明思宗繼位後，對東林黨的迫害才告停止，但東林黨與閹黨之爭，一直延續到南明時期，宮廷成為集團權力鬥爭的場合，君王的威勢蕩然無存，在這樣互相摧殘之下，整個明朝的衰頹已經眾所週知。

在鬥爭的過程中，閹黨與主政者站在同一線，剝削人民的財貨；東林黨代表著廣大工商業者的利益，反對增加稅收，主張惠商便民，因此工商業者自然站在東林黨一方，支持東林黨的政治主張。「明王朝對工商業者的巧取豪奪，激化了封建統治者與商人市民的階級矛盾，引起了明末大規模的市民運動。」<sup>124</sup>在反抗

<sup>121</sup> 正統十四年(1449年)瓦剌分兵數路南侵。大同等地告警頻傳至京師，宦官王振慫恿英宗御駕親征。明軍到了大同，懾於瓦剌軍的聲勢，未及交鋒就慌忙撤回，行至宣府，已被瓦剌軍追上。明軍駐紮於懷來(今北京西北)附近的土木堡，遭瓦剌軍隊包圍襲擊。英宗與親軍突圍不得出，被瓦剌軍所俘，王振被亂軍所殺，官軍死傷者數十萬。

<sup>122</sup> 李漁，〈第十三齣·報警〉，《鳳求凰》，天一出版社，1983年。

<sup>123</sup> 劉志琴，《晚明史論—重新認識世末衰變》，江西高校出版社，2004年，頁141。

<sup>124</sup> 馬美信，《晚明文學新探》，聖環圖書有限公司，1994年，頁18。

的運動中，文人階層扮演著領導的角色，在傳統觀念中擁戴執政者的文人反而成爲抗爭的份子，此現象反映出封建社會結構已經開始變化，文人不再是以往衛道的知識份子，文人在社會結構的功能改變，游離到社會底層與庶民文學相互結合，開啓社會民眾不同的思想。隨著政治鬥爭逐漸瓦解了長久以來不易撼動的社會階層，文人已經不再像以往高高在上，而是逐漸地走入普通百姓的社會生活，再加上經濟的發展促使社會風氣轉變，文人開始不同的娛樂型態。

## 二、社會風尚之變遷

外在的政治迫害使得文人回歸追求自我，及時行樂成了文人奉行的圭臬，聲色的娛樂成爲他們追求的目標，促進了明末清初青樓等相關尋歡作樂的場所蓬勃發展，明代在上位者貪婪於物質的享樂，在上行下效的風氣下，士大夫也染上聚斂錢財，追求物質生活享受的習性，試觀以下所言：

前代士大夫居官數十年，蕭然猶寒士，草屋布衣，步行里閭。今則通藉釋褐，甫沾一命，轉盼之間已田連阡陌，家累千萬；夤緣賄賂，仍都貴顯；花台月榭，歌妓舞女，甲於郡邑，擬於侯王；交結有司，把持官府，僮奴豪橫，車騎光赫，親朋趨之，市井豔之，此大丈夫得意之秋。<sup>125</sup>

言論中對比出土大夫觀念的轉變，爭相追逐於物質的享受，並且透過官職不斷地謀取個人利益，攢累私財，結交達官貴人彰顯自己的身分，沉浸在聲色的享受當中，而這樣過度追求個人物慾的風氣，是明朝萬曆之後，商人、市民揮金如土，文人爭相追求物質享樂的時代，帶動了江南秦淮河畔的歌舞樓台興盛，促使了青樓名妓的崛起。徐縉「挾篋游建業，遍攬形勝，召秦淮歌妓，命酒劇飲，酒酣以往，援筆賦詩，感嘆六代興亡之際，高歌長嘯，引聲出蕭瑟間，視學世無如也。」<sup>126</sup> 文人既然從政治得不到應有的舞台，在青樓場所中，名妓傾慕文士是不變的傳統，而文人樂意在迥異人塵的環境中，尋找自己的另一個新天地。「不管是生理或心理的因素，明代後期士人出入妓院已是一種普遍的社會現象，更重要的是，這種行爲在文化中得到一種詮釋的脈絡，成爲士人文化的模式之一。」<sup>127</sup>文

<sup>125</sup>轉引自馬美信，《晚明文學新探》，聖環圖書有限公司，1994年，頁22。

<sup>126</sup>錢謙益，〈徐處士縉〉，《列朝詩集小傳》，明文書局，1991年，頁456、457。

<sup>127</sup>王鴻泰，〈青樓名妓與文藝生活：明清間的妓女與文人〉，收入熊秉真、呂妙芬主編《禮教與情慾：前近代中國文化中的後現代性》，1996年，頁105。

人雅士喜好走向青樓，在當中進行自己的社交活動，無論是娛樂性質的宴飲，抑或是風雅性質的詩文聚會，文人喜好此種自由且有隱密性的空間，追求自我心性的抒發。

正是此種外在社會風氣的轉變，使得晚明文人不再像以往傳統文人抱持著明道濟世的理念，改以竭情、率性的生活態度過日，又因重視自然情欲的展現，晚明文人對於世俗的娛樂紛紛抱以肯定的態度，袁宏道主張「人情必有所寄，然後能樂。故有以弈為寄、有以色為寄、有以技為寄、有以文為寄。」<sup>128</sup>他將情寄託於實際的物質，肯定現實生活中情欲的展露，並且發展出一種享樂觀，他揭舉出人生的五種真樂：

目極世間之色、耳極世間之聲、身極世間之鮮、口極世間之譚，一快活也。堂前列鼎、堂後度曲，賓客滿席，男女交烏，燭氣薰天，珠翠委地，金錢不足，繼以田土，二快活也。篋中藏萬卷書，書皆珍異；宅畔置一館，館中約真正同心友十餘人，人中立一識見極高如司馬遷、羅貫中、關漢卿者為主，分曹部署，各成一書，遠文唐宋酸儒之陋，近完一代未竟之篇，三快活也。千金買一舟，舟中置鼓吹一部、妓妾數人、遊閑數人，浮家泛宅，不知老之將至，四快活也。然人生受用至此不及十年，家資田地蕩盡矣，然後一身狼狽，朝不謀夕，托鉢歌妓之院、分餐孤老之盤，往來鄉親，恬不知恥，五快活也。士有此一者，生可無愧，死可不朽矣。<sup>129</sup>

袁宏道認為面對俗世聲色娛樂，是情欲的自然流露，他所指出的五樂，與以往士人明道致用的用世思想相異，全都回歸於自身物質與精神的滿足，耳目聲色的享受、交友饗宴的狂歡、志趣相投友人的文藝交流、歌舞與金錢的盡情揮灑，讚揚各種生活物欲之情，甚而自得其樂而耽溺其中。但是，也因為過於肯定自然情欲的自由伸展，疏忽了情和欲的界線，導致「真」漸被「欲」取代，使得情欲混合而流於淫。

### 三、心學盛行促使個人意識覺醒

明代為了掌控社會的安定，推行理學，在思想教育方面，令胡廣等人編纂《五

<sup>128</sup> 袁宏道，卷二十〈與李子髯〉，《袁中郎全集》，偉文圖書公司，1976年，頁954。

<sup>129</sup> 袁宏道，卷二十〈龔惟長先生〉，《袁中郎全集》，偉文圖書公司，1976年，頁922、923。

經大全》、《四書大全》、《性理大全》等書，集合宋元以來的儒家學說，標誌著程朱理學統治地位的確立，使得「存天理、去人欲」的理學思想，成為讀書人奉行的求學之道。<sup>130</sup>程朱理學提倡三綱五常的禮教，朱熹：「宇宙之間，一理而已，天得之而為天，地得之而為地，而凡生於天地之間者，又各得之以為性，其張之為三綱，其紀之為五常，蓋此理之流行，無所適而不在。」<sup>131</sup>理成為所有道德和價值的標準，並轉化成規範人世的禮教，統轄人的所思所行，使得個人情感的展現和宣洩必須符合合理與禮的節制，隨著官方理學的權威化，個人必須服從於集體的真理，因而喪失了自主和獨立的空間。然而，外在局勢的動盪不安往往會驅使文人回歸自我主體，魏晉時期的朝代更迭與政治迫害，使得竹林七賢放浪形骸，展現強烈的自我個體意識。明代雖未如同魏晉時期敗壞，然而明代給予文人的挫折與不安，刺激了文人審視自我的思維，心學就是在這樣的時代下萌芽而生。明中葉陳獻章、王陽明等人發揮陸九淵的心學，在「心即理」的基礎上提出「致良知」、「知行合一」的學說，並且認為「禮」是本心原本就具有的，不需外求，一反先前外在規範的觀念，如王陽明在〈博約說〉提及：「夫禮也者，天理也。天命之性，具於吾心，其渾然於全體之中，而條理節目森然畢具，是故謂之天理。天理之條理謂之禮。」<sup>132</sup>王學注重人的主觀作用，提出理就是禮，是出於本心而非由外形塑，對於禮教有了不同於傳統權威的解讀，在思想上起了解放的作用。

王學中較為激進的泰州學派則進一步強調自然人情和重視平民的思想，如王艮強調人的自然純真本性，提出了「百姓日用即道」的看法，認為「聖人之道，無異於百姓日用。凡有異者，皆謂之異端。」<sup>133</sup>王艮的弟子何心隱亦從自然人性出發，提出人生來就有欲望，認為「孔子之言無欲，非濂溪之言無欲也。欲惟寡則心存，而心不能以無欲也。」<sup>134</sup>切實地指出人是不能沒有慾望的，但人可以選擇寡欲或合理的慾望。李贄承繼泰州學派重視自然人情的精神，提出「穿衣吃飯，即是人倫物理；除卻穿衣吃飯，無倫物矣。世間種種皆衣與飯類耳，故舉衣與飯，

<sup>130</sup> 明成祖永樂十二年（1414），胡廣等人奉敕編纂《五經大全》、《四書大全》、《性理大全》，並頒行天下，旨在「倡明六經之道，紹承先聖之統」，使「家孔孟而戶程朱」、「佩道德而服仁義」，標誌著理學統治地位之確立。請參閱容肇祖，《中國歷代思想史 明代卷》，文津出版社，1993年，頁7、8。

<sup>131</sup> 朱熹，卷七十〈讀大紀〉，《晦庵集》，收入《文淵閣四庫全書·集部八四》，臺灣商務印書館，1983年，頁3830。

<sup>132</sup> 王陽明，卷二〈博約說〉，《王陽明全書》，正中書局，1955年，頁164。

<sup>133</sup> 王艮，卷二〈語錄〉，《王心齋全集》，中文出版社，1846年和刻本影印，頁67。

<sup>134</sup> 何心隱，卷二〈辨無欲〉，《爨桐集》；轉引自《明代思想史》，臺灣開明書店，1982年7月，頁228。



而世間種種自然在其中，非衣飯之外更有所謂種種絕與百姓不相同者也。」<sup>135</sup>認為追求人欲本來就是日常生活的道理，以此回擊宋明理學家爲了「去人欲」而強調的綱常禮教，主張所謂人倫物理應符合人民所需。可見泰州學派已從教條化的理學中解放出來，追求自由而重視自然人情之本性，並肯定慾望的合理性，故黃宗羲認爲泰州以後的思想「非名教之所能羈絡矣」。<sup>136</sup>因此，在王學倡導心的主觀意識和泰州學派諸子頌揚自然人情物欲的影響下，個人意識漸從集體真理中解放，走向追求思想的獨立和個性的自由。

這樣的解放對於文人來說是思想的大躍進，以往的忠孝節義侷限了文人的創作，明中葉的文人開始探索自我內在，以往情與理是互相牴觸的，外在的理與禮箝制住文人，然而心學主張禮可以和內在的情相互調和，大大鼓舞了文人抒發情慾的寫作。程朱理學主張情理分離，朱熹云：「性是未動，情是已動，心包得已動未動。蓋心之未動則爲性，已動則爲情。所謂心統性情也。欲是情發出未底。心如水，性猶水之靜，情則水之流，欲則水之波瀾。」<sup>137</sup>指出情與欲雖同爲人心性自然之流露，但是在本質上仍有其差異，過度的情即成爲欲。晚明文人不贊同天理和人欲的截然二分，主張情理合一，如袁黃在〈情理論〉一文中，探討了情與理的關係：「人生於情，理生於人，理原未嘗遠於情也。後之學者遠情而驚於理，矻矻講究，圖史塞胸，其於理愈明而六脈不知調，授之尺寸之轡不知御，盍亦返而思其情乎！」<sup>138</sup>他認爲有情才有理，遠情而講理，如同緣木求魚，因此不應該以理抑情。晚明的文人開始重視個體的情感，對於既有外在制度的規範加以反思合理性，當他們發現外在規範過度壓抑人性的抒發，開始加以反動，在這樣追求自我意識的大環境下，「情」成了最受重視的課題，眾多文人紛紛提出自我文學主張，例如李贄的童心說、湯顯祖的至情觀、袁宏道的獨抒性靈、馮夢龍的情教說，「情真」成了明末清初文人普遍的主張，儘管每個人提出的觀念不盡相同，但是他們的觀念都是建構在「情」的基礎上，以下所要探討的就是「情真」思維的內涵。

## 第二節：言情論的興起與質變

<sup>135</sup> 李贄，卷一〈答鄧石陽〉，《焚書》，河洛圖書出版社，1974年5月，頁4。

<sup>136</sup> 黃宗羲，卷三十二〈泰州學案〉，《明儒學案》，明文書局，1991年，頁62。

<sup>137</sup> 黎靖德編，卷五〈性理二〉，《朱子語類》，文津出版社，1986年，頁93。

<sup>138</sup> 袁黃，卷一〈情理論〉，《袁了凡先生兩行齋集》，國家圖書館善本室微捲片。

晚明文人在王學解放了個體意識的影響之下，對於人性展開積極的探索和審視，在明代中葉以後經濟發達、禮教鬆動而傳統價值走向解體的時代中，提出了「情真」來作為人生命價值和意義的定位。由於「假道學」和「偽名教」的風行，他們正面提出「情真」論予以回擊，要求真誠地面對自我和俗世，反對禮教對於情欲的絕對支配性。然而在這樣情欲舒展的過程中，難免有的會過度而形成了縱欲，因此有了內涵的改變，而晚明文人雖然極力讚揚和發揮情真，但是他們也不希望因此而變質，於是在兩者之間，文人漸漸地梳理出以情真進行疏導教化，並且彈性的順應社會變遷之人情，讓理不再是冷酷的情欲殺手，而是正視自然情欲的溫和導師。

### 一、言情論的內涵

所謂「情真」是指自然人情之真，無虛偽矯飾，率性而行，出自肺腑而無所遮掩。晚明出現了頌揚情真的思潮，從而影響了當代文人的文藝創作、評論觀點、和實際生活狀況，在當時一片崇尚情真思維主張的眾多聲音，有三點較為重要的內涵。

#### （一）情先於理

晚明文人主張情是萬物生生不息的根源，認為「天地若無情，不生一切物，一切物無情，不能環相生。」<sup>139</sup>情既是萬物的根本，自然是情先理後，理不能蔑視情的存在。李贄在〈讀律膚說〉一文中提出：

蓋聲色之來，發於情性，由乎自然，是可以牽合矯強而致乎？故自然發於情性，則自然止乎禮義，非情性之外復有禮義可止也。惟矯強乃失之，故以自然之為美耳，又非於情性之外復有所謂自然而然而也。<sup>140</sup>

李贄認為禮義本來就源自於情性，是合乎自然的行為規範，是不假外求的，因此禮義就是自然人性的展現，是根源於情性而形成的規範。他反對以外在的道德標準來束縛自然人性，重視情性的自然舒展。袁宏道則直接提出「理在情內」，其云：

孔子所言絜矩，正是因，正是自然。後儒將矩字看做理字，便不因，不自然。夫民之所好好之，民之所惡惡之，是以民之情為矩，安得不平；今人

<sup>139</sup> 馮夢龍，〈情史敘〉，《情史》，上海古籍出版社，1982年。

<sup>140</sup> 李贄，卷三〈讀律膚說〉，《焚書》，河洛圖書出版社，1974年，頁133。

只從理上絜去，必至內欺己心，外拂人情，如何得平？夫非理之為害也，不知理在情內，而欲拂情以為理，故去治彌遠。<sup>141</sup>

袁宏道指出孔子所講的規範是順應自然民情，因此禮教的形成是讓自然人情有所條理，而非蔑視人情，故袁宏道主張情包容理，有情之發才有理之展。可見，晚明文人在看待情理先後的問題時，均認為情是人生和禮教的根源，先有情後才有理，進一步則要以情統理，抬高「情」的地位。

## （二）絕假存真

隨著統治者意識型態的強硬，禮教逐漸流於僵化虛偽，失去了容納自然人情的合理空間。晚明在禮教僵化的同時，出現許多假道學，他們滿口孔孟之道，實際上只在追求一己之私利。對於這些汲汲於名位的假道學，晚明文人以積極的言論痛斥他們的欺世盜名，如李贄即嚴厲地批判假道學是「陽為道學，陰為富貴，被服儒雅，行若狗彘然也。」<sup>142</sup>他反對悖離自然人情而自以為是世間真理的價值觀，所以寧願挾妓攜姬淺斟低唱，也強似與道學先生作伴。<sup>143</sup>袁黃亦指出假道學多假借理來掩飾自己的虛假，其云：「情深者為聖人，能用情者為賢人，人有情而不及情者為庸人，若畸人迂士往往竊理以自飾，而無情之人也。明於理者，勿以理與情觭分也。」<sup>144</sup>袁黃認為能懂情而用情而情深者，是聖賢之人，而那些以理自飾的假道學，則是無情而不懂情之人，他們不了解理與情是不可拆分的，所以只能用虛假的面目處世。袁中道也說「眼見世上學道者，專一說謊，殊不如田父野老之近情也。」<sup>145</sup>正因為看不慣假道學的卑鄙猥瑣，企欲除之而後快，晚明文人乃提倡自然之真情，以真抗假，主張求學要求真，不能為外在的聞見道理所拘。從道求學應以個人所思所得為要，才是切實地領受真知，倘若一切盡以古人之是非為是非，那麼只是徒然成為一附和聞見道理之人，無法自我獨立的思考。關於這點，袁宏道有進一步的看法，他說「學問到透徹處，其語言都近情，不執定道理以律人。」<sup>146</sup>他認為要透徹的求學，應該用情的權變精神擺脫道理的定見，從而獲得真實的學問。由上述討論可知，晚明文人不滿虛偽的假道學和迂腐的偽名教，渴望掙脫禮教的枷鎖，並進一步省思個人生命的意義，因而提出肯定自然

<sup>141</sup> 袁宏道，卷十三〈德山塵譚〉，《袁中郎全集》，偉文圖書公司，1976年，頁677、678。

<sup>142</sup> 李贄，卷十一〈釋教〉，《初潭集》，人文世界雜誌社，1975年，頁144。

<sup>143</sup> 錢謙益，〈卓吾先生李贄〉，《列朝詩集小傳》，明文書局，1991年，頁745。

<sup>144</sup> 袁黃，卷一〈情理論〉，《袁了凡先生兩行齋集》，國家圖書館善本室微捲片。

<sup>145</sup> 袁中道，卷二十四〈答李夢白布政〉，《珂雪齋前集》，偉文圖書公司，1976年，頁2320。

<sup>146</sup> 袁宏道，卷十三〈德山塵譚〉，《袁中郎全集》，偉文圖書公司，1976年，頁664。

人情的「情真」論，他們認為有情可讓社會有真而不虛假，因此他們欲藉情真來消解禮教的桎梏，讓個人的真摯情性可以暢快揮發。

### （三）以情為教

晚明文人在確定了「情真」的意涵後，他們進一步要發揮「情真」的功效，以情作為教化社會的利器，希望透過情真的流傳散布，可以讓禮教不再形成絕對的壓制、社會不再充斥假偽的風氣。首先，馮夢龍提出儒家的思想本出於情，其云：

六經皆以情教也。易尊夫婦，詩首關雎，書序嬪虞之文，禮謹聘奔之別，春秋於姬姜之際詳然言之，豈非以情始男女？凡民之所必聞者，聖人亦因而導之，俾勿作於涼，於是流注於君臣父子、兄弟朋友之間，而汪然有餘乎！<sup>147</sup>

提出儒家重要的典籍六經均重視情的功效，透過情的引導，可以使得五倫關係和諧融洽。馮夢龍冀望以情真為道德的原動力，表明自己「欲立情教，教誨諸眾生」，使「子有情於父，臣有情於君，推之種種相，俱作如是觀。」進一步可以「無情化有，私情化公，庶鄉國天下藹然以情相與。」<sup>148</sup>周銓也有類似的說法，他說：「情之所在，一往輒深。移之以事君，事君忠；以交友，交友信；以處世，處世深。」<sup>149</sup>他認為有了深情，就可以使人倫和人際關係能符合儒家的道德理想。可見得馮夢龍、周銓等人均欲以情作為道德實踐的動力，他們用美善的觀點來看待情，相信透過情深和情真的作用，可以使社會井然有序、和諧安樂。由上可知，晚明文人要高舉情來代理，情成為倫常關係的起點，亦是道德評判的標準，同時也是教化人心的最佳利器。「情真」成為文人所肯定的思想價值後，他們將此「任情率真」的價值觀進一步落實到實際的創作方面。

## 二、「情真」的遞嬗

在個人自由獨立意識下，晚明文人多從「情真」立場出發，文人既以情真為精神綱領，於是進一步落實於實際生活中，表現出不拘世俗禮法、縱情自適的樣

<sup>147</sup> 馮夢龍，〈情史敘〉，《情史》，上海古籍出版社，1982年。

<sup>148</sup> 馮夢龍，〈情史敘〉，《情史》，上海古籍出版社，1982年。

<sup>149</sup> 周銓，〈英雄氣短說〉，收入朱劍心選注《晚明小品選注》，臺灣商務印書館，1969年，頁12。

貌，因此可以說晚明文人追求擺脫外在禮教的僵化，追求率性任情的生活。當情逐漸被提升與重視時，人倫綱改以人性為出發點，看似一切美好而和樂，卻也因為過度地鼓吹，而使情逾越了合理的規範，「自我」究竟要如何定義，每個人詮釋的方式不同，情和欲的界線模稜兩可，而一不小心就過於縱欲。情真的思維本質良善，但是隨著過度昂揚的影響下，卻也開始悄悄改變了原先的本質。

### （一）質變

晚明文人從以情抗理，到提倡情真，進一步於生活中實踐率性任情，他們要以情為教，透過文學和實際行為鼓吹情欲的自然合理性，但因過度重情，從而寄情於物欲、聲色享樂，使得率真自然之情變質。因此，時人有「世俗以縱欲為尚，人情以放蕩為快」的感歎，<sup>150</sup>城市中的上層富戶和一般市井百姓均追求奢靡，「拜金」成為生活目標，甚至「物欲」又假「良知」之名而逞肆，馮從吾明白的指出：「蓋異端以甘食悅色欲字為率性、為良知、為自然而然，而以吾儒愛親敬長理字為矯揉、為造作、為勉然而然。……今以理欲混言，率性混言良知，又何怪縱欲無忌者之借口也。」<sup>151</sup>屠隆也論及晚明的文人士風之敗壞：

閭閻之間，厚妻子而薄父母，狎淫朋而疏兄弟，笑貧賤而輕廉恥，鮮退讓而尚爭鬥，薄本業而好冶遊。家無擔石之儲，而身披羅綺之服，出則縱飲博之樂，而入不問甕食之需。聞一道德方正之事，則以為無味而置之不道；聞一縱淫破義之事，則投袂而起，喜談傳誦而不已。<sup>152</sup>

晚明的縱欲使得傳統人倫關係受到了極大的衝擊，崇奢風氣凌駕綱常名教之上，所以出現了「子凌父，弟凌兄，小人凌君子，富凌貧，俗至無禮而恬不知怪」的情況。<sup>153</sup>傳統的三綱五常，不再是不可挑戰的權威關係，經濟社會的變動使得世俗物欲隨之高揚，進而使得被視為是天經地義的禮教道德也因此鬆散動搖。晚明文人原本要以情為教，以情作為道德的先導，要讓世俗社會透過情與真的美善得以和諧安樂，要使禮教倫理透過情與真的權變精神得以彈性通融。因此，晚明文人宣揚情真的本心，目的是在於以情來調整禮教的拘執，要讓自然情欲得以自由

<sup>150</sup> 張翰，〈風俗紀〉，《松窗夢語》，中華書局，1997年，頁139。

<sup>151</sup> 馮從吾，卷十二〈關中書院語錄〉，《馮少墟集》，台灣商務印書館，1974年，頁16。

<sup>152</sup> 屠隆，〈藹語〉，《鴻苞》，收入《四庫全書存目叢書·子部八九》，莊嚴文化公司，1995年9月，頁22。

<sup>153</sup> 余繼登，〈交河縣志後序〉，《交河縣志》，成文出版社，頁35-36。

的展現。但是隨著「情真」的實際發抒和實踐，文人偏離了原來的情教軌道，反而身陷於物慾感官的慾望泥沼中，不可自拔，以致出現「避談道德方正之事、喜聞縱淫破義之事」的情況。由此可見有的文人在提倡情真的信念時，反而沉溺於情欲的放縱和張狂，不但未能達成情教之目標，更使得「情真」的理想化為空中樓閣。

## （二）對於言情論的非議

情真本想使得人性可以適度地紓解，卻因為過度縱欲而產生變質，從外在社會風氣日趨奢靡，衝擊了原來的社會秩序，造成「僭越違式」的風氣，人情世態在縱欲的影響下，漸擺脫傳統禮教所強調之「重義輕利」、「謙沖守禮」等精神規範，而在日常生活的食、衣、住、行中越禮逾制。<sup>154</sup>從前尊師重道、以賤事貴的傳統價值觀亦是岌岌可危，形成了所謂「骨肉貧相遠，陌路富相親」的現象。<sup>155</sup>面對晚明社會人欲橫流、輕佻浮薄的局面，王夫之針對崇情者的過失提出批評，其云：

獎情者曰：「以思士思妻之情，舉而致之君父，亡憂其不忠孝矣」，君子甚惡其言。非惡其崇情以亢性，惡其遷性以就情也。情之貞淫，同行而異發久矣。殆猶水也：漾沔相近以出而殊流，殊流而同歸，其終可合也；湘漓桓洮相近以出而殊流，殊流而異歸，其終不可合也。<sup>156</sup>

崇情者一味重情，卻忽略了情有貞、淫之分，若任情發展而無所節制，則情之末流將遠蕩而不返。所以王夫之不反對尊情揚情，他所詬病的是士人沒有辨別情之善惡而致世情趨淫縱欲。針對耽溺聲色、不務實際政事的文人，魏禧說：「世之士大夫，以詩文名天下，而憂樂不出戶庭之內，語不及于民生，吾未知其性情心術為如何也！」<sup>157</sup>劉宗周直接揪出文士放縱之風，他認為當今爭言良知的弊病是

<sup>154</sup> 根據牛建強的研究，他認為明代江南地區中後期的社會變遷具體表現於工商意識的增強，日常生活也因與市場、商品聯繫而發生變化，崇尚奢靡之風，進一步影響人情世態，而有輕狂傲世、坑騙欺侮、自我意識覺醒之情況。請參閱牛建強，《明代中後期社會變遷研究》，天津出版社，1997年，頁73-86。又可參閱徐泓，〈明代社會風氣的變遷—以江浙地區為例〉，《第二屆國際漢學會議論文集，明清與近代史組》，中央研究院，1989年，頁137-159。

<sup>155</sup> 參閱劉志琴，〈晚明城市風尚初探〉，《中國文化研究集刊》第一輯，江蘇人民出版社，1984年，頁190-208。

<sup>156</sup> 王夫之，卷一〈邶風十〉，《詩廣傳》，河洛圖書出版社，1974年9月，頁23。

<sup>157</sup> 魏禧，卷八〈鄭禮部集敘〉，《魏叔子文集》，臺灣商務印書館，1973年12月，頁1107、1108。

「猖狂者參之以情識，而一是皆良；超潔者蕩之以玄虛，而夷良於賊」，<sup>158</sup>文人多有玄虛無誠的毛病，以致不能篤於求實。陳子龍亦批評道：

俗儒是古而非今，文士擷華而舍實。夫保殘守缺，則訓詁之文充棟不厭；尋聲設色，則雕繪之作永日以思。至於時王所尚，世務所急，是非得失之際，未之用心，苟能訪求其書者蓋寡，宜天下才智日以絀，故曰：「士無實學。」<sup>159</sup>

他反對不切實際的文風，主張文人士子應留心於經世致用、實事求是的實學。顧炎武也有同樣的想法，他「目睹世趨，方知治亂之關，必在人心風俗。而所以轉移人心、整頓風俗，則教化紀綱為不可闕矣。」<sup>160</sup>主張為學之人應該以「博學於文、行己有恥」為實踐之道，他認為「士不先言恥，則為無本之人；非好古而多聞，則為空虛之學。」<sup>161</sup>提出文人寫文章應以明道、紀政事為目的，「文須有益於天下，有益於將來」，<sup>162</sup>文人博學知恥，就不致流於空虛放蕩，進一步則能以國家社會為己身關懷之對象，而不再務求個人之聲色娛樂。在在都是文人對於當時過度縱情的提出省思，期望時代思維在對於傳統理學觀反思之時，別為了反對而反對而趨於末流，反倒產生了另一個新弊端。情真的過度張揚反而使得文人開始注意傳統禮教觀的必須性，晚明的文人就在禮教與情真兩端的擺盪中，漸漸地尋找出兩者最適切的平衡點。

### （三）言情論的導正

面對情的浮濫放縱、禮的鬆動瓦解，明末的文人企圖以經世之精神來挽救情與禮的崩塌，他們要調和情與禮的對立衝突關係，尊理容情，使得循私放蕩甚久的情再度回歸理的懷抱。陳確提出「人心本無所謂天理，天理正從人欲中見，人欲恰好處，即天理也」，<sup>163</sup>認為天理本來就離不開人欲。王夫之亦云：「禮雖純為天理之節文，而必寓于人欲以見，……終不離人而別有天，終不離欲而別有理也。」

<sup>158</sup> 劉宗周，卷一〈證學雜解〉，《劉子全書》，華文出版社，1968年，頁441。

<sup>159</sup> 陳子龍，〈皇明經世文編序〉，《皇明經世文編》，國聯圖書出版公司，1964年11月，頁124-126。

<sup>160</sup> 顧炎武，卷四〈與人書九〉，《顧亭林文集》，新興書局，1956年2月，頁10。

<sup>161</sup> 顧炎武，卷三〈與友人論學書〉，《顧亭林文集》，新興書局，1956年2月，頁2。

<sup>162</sup> 顧炎武，卷十九〈文須有益於天下〉，《日知錄》，台灣商務印書館，1968年3月，頁1。

<sup>163</sup> 黃宗羲，卷三〈陳乾初先生墓誌銘〉，《南雷文定後集》，收入《叢書集成新編》第76冊，新文豐出版公司，1985年，頁519。

<sup>164</sup>直接點出道德禮教均不離情欲，主張存有人欲的天理，可以看出其在此論點上對於「情真」論者的繼承。他進一步則主張理欲同爲人所具有，「故有聲色臭味以厚其生，有仁義禮智以正其德，莫非理之所宜。聲色臭味，順其道則與仁義理智不相悖害，合兩者而互爲體也。」<sup>165</sup>人的慾望和道德同樣存在，只要將聲色臭味順合正道，理和欲就能相輔而行。因此，王夫之主張人欲是自然人性，不應抹殺其存在的意義，要讓人欲不趨向放蕩淫縱，只要「日習於理而欲自遏」，<sup>166</sup>可見他重新提出以理節欲，回歸儒家「克己復禮」思想的軌道。劉宗周也提出「克復之旨，直從形器上搜出病根，頓與之破除，如貪財好色，其窩藏處，只是一己認得，已破順其情之所發而有以及人，則雖欲縱其貪恣之情，而勢有所不行矣。」<sup>167</sup>他們糾正了「情真」論者只重個人感情而忽略社會現實的弊病，要讓情重新歸回到理的統轄，調和情理，使得情重新受理的節制而不至流於放縱，再度與儒家的「發乎情，止乎禮義」相合。

明末學者對於過於主觀而流於空虛浮華的「情真」論不滿，他們站在「經世致用」的立場，給予理和情重新定位，一方面回歸儒家「克己復禮」的路徑，採取和以往「存天理去人欲」不同的態度，主張天理存於人欲之中；二方面則承繼情真論者肯定自然情欲的論點，但是主張情要受理適當的節制，讓情合乎世變之需而不流於放蕩。可見明末清初的學者在國家淪喪的時代中，不贊同程朱理學將理高度權威化，也不認可晚明文人將情發揮至縱欲的地步，主張實用之學以經世，他們針對理學空疏的弊病，予以重新的改造和詮釋，將情導入理的約束中，並化爲「載道」的理想，希望情理能夠並存以裨益世教，讓國家社會從理而得序、從情而得諧，人情義理能合乎時局之變，讓晚明「情真」論產生了轉向，走上了經世致用的大道。

### 第三節：言情論對文學的作用

宋明理學強調「克己復禮」，在於約束個人情欲之私，所有不合於禮教的言行舉止均要摒棄，如此漠視自然情欲，自然無法規範思潮、經濟、價值觀發生巨大變動的晚明社會，因此晚明士人針對「情」與「理」的衝突，提出反對以理束

<sup>164</sup> 王夫之，卷八〈孟子梁惠王下〉，《讀四書大全說》，中華書局，1975年，頁519。

<sup>165</sup> 王夫之，卷三〈誠明篇〉，《張子正蒙注》，河洛圖書出版社，1975年10月，頁86。

<sup>166</sup> 同上，頁99。

<sup>167</sup> 劉宗周，卷八〈讀書要義說〉，《劉子全書》，華文出版社，1968年，頁499。



人的看法。如袁宏道云：

孔孟教人，亦依人所常行，略加節文，便叫做理。若時移俗異，節文亦當不同，如今吳蜀楚閩各以其所習為理，使易地而行，則相笑矣。...故我所謂無理，謂無一定之理容你思議者。人惟執著道理，東也有礙，西也有礙，便不能出脫矣。<sup>168</sup>

袁宏道認為理非是一個僵化不變的標準，而有一定通權達變的空間，是以外在的禮既是依人之常行所設，則應該有調節人情的彈性，而非固執不通。朱健進一步討論情對理的重要，提出「外道以情欲為累，而儒者以善用情欲為緣」，反對「冥情滅欲」，認為「自古聖賢道德之權，皆憑情附欲，以壽其制御。後之學道者，不思酬其功，昌其利，乃反欲搞滅閉牯之，以陽尊聖賢，是何異懷寶而乞人之哺也？亦負功於情欲多矣。」<sup>169</sup>朱健認為道德能行之久遠，在於有情欲為之憑藉，情是理得以存在的根本，因此應該重視情欲的功用而使之通暢。馮夢龍將這樣的信念致力於通俗文藝的創作，他指出「但有假詩文，無假山歌」，因為「山歌不與詩文爭名，故不屑假，苟其不屑假，而吾藉以存真。」<sup>170</sup>他認為風俗歌曲不在於博取名利，在於抒發真性真情，而正是需要這樣的真實情感作為基礎，才能達到「借男女之真情，發名教之偽藥」。<sup>171</sup>他說：

天下之文心少而里耳多，則小說之資於選言者少，而資於通俗者多。試令說話人當場描寫，可喜可愕、可悲可涕，可歌可舞，再欲捉刀、再欲下拜、再欲決短、再欲捐金，怯者勇、淫者真、薄者敦、頑鈍者訐下。雖小誦《孝經》、《論語》，其感人未必如是之捷且深也。<sup>172</sup>

他認為透過通俗小說的教之以情，將能使觀者感受甚深而有所體悟、有所省思。所以即使通俗小說不是儒家經典，亦非聖儒箴言，但是在馮夢龍看來卻是「事真而理不贗，即事贗而理亦真」的作品，<sup>173</sup>有其真情必能傳揚真理，這是馮夢龍經

<sup>168</sup> 袁宏道，卷十三〈德山塵譚〉，《袁中郎全集》，偉文圖書公司，1976年，頁684。

<sup>169</sup> 朱健，〈裁理篇〉，《蒼崖子》，收入《四庫全書存目叢書·子部九四》，莊嚴文化公司，1995年，頁214、216。

<sup>170</sup> 馮夢龍，〈敘山歌〉，《山歌》，中華書局，1962年12月，頁1。

<sup>171</sup> 同上，頁1-2。

<sup>172</sup> 馮夢龍，〈諭世明言敘〉，《諭世明言》，上海古籍出版社，1997年，頁1-2。

<sup>173</sup> 同上，頁1。

由通俗文學所要達成的理想。可見，晚明文人在面對個人意識的解放和社會環境的變動下，重新思考「理」、「情」、「欲」的問題，他們反對高舉禮教而蔑視自然人情物欲，所以發出質疑之聲，希望鼓吹「情真」以改變理的絕對權威地位。這樣的想法並非只有馮夢龍才有，學者研究明末清初的文人戲曲創作：

晚明至清初許多愛情劇的佳作，在性質上是繼承了湯顯祖謳歌「至情」的傳統，劇作家通過才子佳人悲歡離合的故事，細緻入微地描繪了發生在少男少女生命中情與理的衝突，描繪他們對愛情生死不渝的執著追求，並總是以情的實現與情的不朽為最高境界，如《焚香記》、《紅梅記》、《紅梨記》、《橋浦記》、《情郵記》、《夢花酣》、《畫中人》、《西樓記》等。然而，也是在晚明至清初這一時期，戲曲劇做中的婚戀主題開始出現了另一種歷史性的逆轉。如《嬌紅記》、《燕子箋》、《綠牡丹》、《貞文記》、《五高風》、《秦樓月》、《石麟鏡》、《笠翁十種曲》等作品中，作家都力圖把情與禮、情與理、情與性折衷地會統起來，著力表現的只是愛情與社會的邪惡勢力（如權豪勢要、無行文人、奸詐小人等）的衝突，情與理的強烈對立與衝突，在這些傳奇中並未予以充分地展示，反而是逐漸消融於情理交融、情理合一的調和論調之中。<sup>174</sup>

自古以來，文人的創作一直都希望發揮文以載道的功能，然而受到明末清初政治與思想的動盪，文人創作的動機有了轉變，從外在回歸到自我，晚明小品以及公安派主張的「獨抒性靈」，正是當時代的代表。明末清初文人以「情」和「真」作為他們的精神綱領，無視晚明僵化的禮教權威，展現出獨立自由的個性和不受拘束的面貌，為自我的生命價值開展了性靈的空間。晚明文人在儒家道德思想的範圍內，企圖以情真對抗已經僵硬而背離人情的禮教，他們的終極目標在調和理與情，希望讓儒家的禮教能夠符合晚明社會變動之所需，而這樣的觀念轉變也無形之中化為當時的戲劇情節加以呈現。部分戲曲正好反映出該時代思維的轉變，以往女子守節是因為外在的規範，然而明末清初將貞節建立在情感的基礎上，內在的情高於外在的理，守節是自發性的，而非外在的框架所侷限，在這種思想鬆綁的風潮下，戲曲發展出自我的藝術與想像。在極力地宣揚「情真」思想影響之下，文學創作者肯定小品文的獨抒性靈，也肯定戲曲、小說、民歌等通俗文學的傳真價值，文人紛紛透過文藝創作來發抒他們尊情崇真的理念，也希望以情為

<sup>174</sup>王璦玲，〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》，第18期，2001年3月，頁147。

教，使國家社會成一有真情之天地。在公安派的文學主張中，重視到以往文人視為雕蟲小技的小說與戲曲，使得原先屬於庶民的娛樂受到文人注目，尤其是戲曲，當時的文人無日不宴，無日不劇，甚至有名的文人都有自己的家樂和戲班，誠如馬信美所言：「晚明士大夫不拘禮教，積極追求聲色之娛，他們對戲劇的熱衷和關切，提高了戲劇的社會地位，推動了戲劇創作和演出的繁榮和發展。」<sup>175</sup> 文人不再視小說戲曲為末流，積極投入戲曲的創作與演出，帶動了庶民文學的興盛，開創出戲曲的新風貌。

在明末清初政治動盪的局勢下，文人的身心受到外在變化的衝擊，他們無法在既有的仕途道路中尋找自我的實現，加上心學解放思維的推波助瀾，驅使文人開始思索自我內在。他們反對禮教的權威化，更不贊成以禮教來壓制情欲，使得人情沒有一絲喘息的餘地，因此他們標舉「情真」，宣揚情欲的正當性，藉以抗衡已經走向教條化的「禮教」。個體意識的覺醒使得文人重視自身的情感，先前被束縛在傳統規範的「情」逐漸釋放，以「情真」為概念的各種文藝理論與作品紛紛產生，不僅動搖著明代百年來的「理」治觀，更鬆動了文人價值觀。而且局勢的變遷使得文人在仕途中屢遭困挫，間接促使文人從既有的正統仕宦之途走向戲曲創作的道路，從中抒發他們的才華或是心聲，有的是情欲的宣揚；有的是風情的趣味；有的是世俗的娛樂；有的是個人遭遇的抒發；無論是哪一種創作動機，但相同點都以堅貞形象的青樓名妓作為劇中的主角。在這樣雷同的特點下，戲曲與青樓女子在文人的創作中，展現了他們時代與文學的意義。

---

<sup>175</sup> 馬美信，《晚明文學新探》，聖環圖書有限公司，1994年，頁28。

## 第四章 動盪時代下的文人際遇與青樓樣貌

晚明思潮和社會經濟的變動，形成一股解放之風，晚明文人在「情真」思想的影響下，大多強調人格的自由獨立和率性而發，往往表現出不拘世俗禮法、縱情詩酒的樣貌。如袁中道說自己少年好任俠，常「危冠綺服，騎駿馬，出入酒家，視錢如糞土，數年大為鄉里毀罵，妻子怨嗟。」<sup>176</sup>；張獻翼好狎聲妓，以通隱自擬、頹然自放，並刺取古人越禮任誕之事，倣而行之。<sup>177</sup>屠隆則嚮往放性適情的生活，不樂當官，他指出當官的苦處：「折腰而趨公府，低眉以見上官，扶伏道左，望塵遙拜，屏息車下不敢出聲，泥沙在衣，風塵掬面，丈夫之氣摧頹盡矣。」<sup>178</sup>他認為當官讓自己的個性多受壓抑，倒不如過著「朝出左掖，暮過屠中，醉蹋俠斜，迴盼倡家，酒支千日，門有萬里」的寫意生活。<sup>179</sup>所以《明史》記載：「吳中自枝山輩以放誕不羈為世所指目，而文才輕豔，傾動流輩，傳說者增益而附麗之，往往出名教外。」<sup>180</sup>可見，晚明文人縱情自適大膽追求生活的慾望、力圖跳脫禮教的束縛，多表現個性上狂、傲、縱的面向，狎妓游賞、詩酒為伴，只求個人舒情適意的自在生活。狎妓是他們展現風流倜儻的方式，青樓成了他們首選的場合，青樓提供他們封建社會之外的解放場所，只要一踏入青樓，一切世俗的規範似乎也就被隔絕在外。然而文人並非一開始就如此縱情適性，這些劇作家有曾經有其理想抱負，在科舉仕途上想要一展長才，但是局勢與環境卻促使他們走上另一條他們發揮長才的道路—戲曲，隨著文人接觸戲曲，自然與相關領域的優伶、娼妓互動更為頻繁，使得明末清初文人狎妓之風更為盛行，文人與青樓女子交流出特殊的文化與文學，這當中的轉變與契機實有其時代的意義。

### 第一節：傳奇文人面對世變的個人遭遇

從明末的五十年到清初的五十年，舊代的衰頹與另一個新朝代的崛起，文人面對這樣的不安環境，思索著未來的人生，是要追隨伯夷、叔齊的獨善其身？還是伊尹的兼善天下？每個文人都有自己的抉擇與價值觀，以下要探討的就是本文選取的傳奇作家在世變中的遭遇以及面臨世變所採取的生命型態。

<sup>176</sup> 袁中道，卷二十〈書王伊輔事〉，《珂雪齋前集》，偉文圖書公司，1976年，頁1954。

<sup>177</sup> 錢謙益，丁集上〈張太學獻翼〉，《列朝詩集小傳》，明文書局，1991年，頁493。

<sup>178</sup> 屠隆，卷十三〈與沈君典三首〉，《由拳集》，偉文圖書公司，1977年，頁678。

<sup>179</sup> 屠隆，卷十四〈與馮開之〉，《由拳集》，偉文圖書公司，1977年，頁712。

<sup>180</sup> 屠隆，卷十四〈與馮開之〉，《由拳集》，偉文圖書公司，1977年，頁7353。

## 一、從仕宦之途到戲曲

明朝在萬曆後期是極速衰敗的時期，如先前所言，明神宗自身長期怠惰朝政，文人得不到晉升、重用的機會；朝中大臣與宦官相互傾軋，人才大量流失；再加上心學對舊有制度的反思，文人仕宦的觀念開始動搖，面對外在的動盪不安，他們開始思索亂世中究竟該如何處世？此種矛盾的心境，使得明末清初的文人掙扎於仕與隱之間。然而受到長期儒家用世思想教育下的文人，一開始並不會毅然決然選擇隱的道路，往往是在經歷了外在的困頓之後，才會由仕轉為隱，即使是在心學解放的時代亦是如此。提倡獨抒性靈的公安派袁中道就是該時代眾多文人的縮影，「袁中道一生都處於追求功名與渴望歸隱的矛盾中，就其自身而言，是社會趨從與率性自我、倫理理性與情感理性的衝突，而從深層文化原因看，則是儒釋道三種文化觀念的衝突。」<sup>181</sup>仕與隱一直是歷代文人抉擇的難題，明末清初的時代更加劇了文人的內心衝突，觀察本文所探討戲曲作品的十四位文人作家，在追求功名與仕宦之路有著不謀而合的雷同經歷，以下我們分析這些文人在仕途中面臨如何相似的窘困。

以下表格是按照文人出生年的先後排序，條列式呈現文人仕途的梗概、以及當時交游的文人，若有相關戲曲主張或特色則列為第三點。生卒年及其生平未可考的則列於表格最後。

作者（生卒年）	
陳與郊 （高漫卿 1544-1611）	1、早年通過科舉考試，初登仕途，壯志滿懷小有作為，之後長期位居閒職，鬱鬱不得志。仕途生涯的最後三年，大起大落，飽受非議 2、與戲曲家沈璟、屠隆往來
梅鼎祚（1549-1615）	1、十九歲至四十三歲，九試不第，終其一生未得一官半職 2、結交當代名流，王世貞、湯顯祖 3、較傾向詞藻派 <sup>182</sup>

<sup>181</sup> 劉娟、韓麗敏，〈功名之心與歸隱之夢—從《珂雪齋集》看袁宏道的仕隱矛盾〉，齊齊哈爾師範學報，第 109 期，2009 年 3 月。

<sup>182</sup> 「意不必使老嫗都解，而不必傲士大夫以所不知，詞未嘗不藻績滿面。」請參見梅鼎祚，《長命縷》序文，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983 年。

徐復祚（1560-1630）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、未曾及第，還遭到污讟橫禍</li> <li>2、受世伯張鳳翼影響甚多</li> <li>3、沈璟格律論影響，他的「當行」論，強調音韻格律決定作品成敗優劣的偏向。</li> </ul>
萬曆三十年 1602 明亡 1644	
馮夢龍（1574-1646）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、屢考科舉不中，落魄奔走，以坐館教書為生。馮夢龍五十七歲，才考上貢生</li> <li>2、曾與文震孟、姚希孟、錢謙益等名人結社作文</li> <li>3、借男女之真情，發名教之偽藥（情教說）</li> </ul>
阮大鍼（1587-1646）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、萬曆四十四年（1616年）中進士，起初偏向東林黨，因補官一事與東林黨決裂。福王在南京即帝位，馬士英執政，阮大鍼得其薦舉，晉為兵部尚書</li> <li>2、友人曹履吉</li> <li>3、傾向臨川派</li> </ul>
袁于令（1592-1674）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、於清朝任官，最高升至四品。順治十年，被題參「侵盜錢糧」而被罷官</li> <li>2、曾與馮夢龍來往</li> </ul>
李漁（1610-1680）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、在科舉中失利，原先肩負家庭光耀門戶重任，後改走「人間大隱」之道</li> <li>2、友人尤侗、余懷</li> <li>3、要求戲曲真正成為場上之戲而不是案頭之作</li> </ul>
李玉（1611-1677）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、連厄於有司，僅得鄉會試的副榜貢生。甲申以後，絕意仕進</li> <li>2、朱佐朝、朱素臣、吳偉業等人</li> <li>3、蘇州派的傳奇創作在內容上具有三大特色，即諷切時弊、關注現實的現實精神，事關風化、勸善懲惡的教化指向，和「天下興亡，匹夫有責」的平民色彩<sup>183</sup></li> </ul>
朱素臣（1621-1701）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、未有仕宦</li> <li>2、與朱佐朝、李玉、葉時章、畢魏等往來</li> </ul>
嵇永仁（1637-1676）	<ul style="list-style-type: none"> <li>1、從順治十四年到康熙十一年，歷經五次科考，終以</li> </ul>

<sup>183</sup> 郭英德，《明清傳奇史》，江蘇古籍出版社，1999年，頁361。

	名落孫山謝幕 2、世交范承謨、友人周亮工
孔尚任（1648-1718）	1、受康熙褒獎被任命為國子監博士，後因疏浚黃河一事，認識到吏治的腐敗 2、友人吳綺、張岱
王玉峰	不可考
薛近兗	不可考，僅知為明萬曆二十三年（1595）進士，曾任浙江布政使
劉晉充	不可考

透過表格的梳理之後，可以發現各文人戲曲家的仕宦之路，大致上境遇可以區分為以下三種：

#### （一）未曾仕宦

梅鼎祚、徐復祚、李漁、李玉以及嵇永仁六人，終其一生不曾榜上有名。梅鼎祚幼年隨父親梅守德宦遊各地，其父親家富藏書，奠定梅鼎祚文學基礎，然多年應試與出入名人門下，卻始終未得一官半職。徐復祚少年時家境富足，和當時大多數官宦子弟一樣，走的是讀書求仕的道路，但是他在參與鄉試的過程中，不但沒有及第，更染上了污穢的橫禍。<sup>184</sup>科場被誣案不僅給徐復祚的身心帶來了莫大的壓力和恥辱，也讓他看清了世事的險惡、科舉的黑暗。李漁早年也曾赴試，杭州鄉試不中，後來再度赴試的途中聞家警而返，之後經歷鼎革之際，遂絕意科考一途。李玉雖然是明末清初著名的蘇州派劇作家，然而正史當中的相關記載卻很少，確切的生卒年說法不一，其生平事蹟也是眾說紛紜，尤其是科考一事<sup>185</sup>，但是無論哪一種說法，李玉的仕圖困頓是事實。嵇永仁少年時期勤奮苦讀，但是從順治十四年到康熙十一年，歷經五次科考，始終以名落孫山作為結局，最後一次落第使得他決定「退耕梁溪之野，賣藥金間之市，隱而不出」<sup>186</sup>他的傳奇作品

<sup>184</sup> 有太倉的仇家控告徐復祚在秋試中行賄作弊，這場官司拖了許久，屢次訊問無法釐清，直到第二年才由蕭騰鳳斷明為誣告。官司雖然斷清，但此事卻始終沒有結束，在此後的十年裏，這件事卻被一些別有用心的人多次重提，再興訴審。請參閱王雷波，《徐復祚戲曲研究》，蘇州大學碩士論文，2008年，頁5。

<sup>185</sup> 歷代對於李玉科考不順遂的說法不一，李玫認為李玉受到申相國家人打壓一說可信；然而鄭振鐸、王安祈則認為此說令人難以信服。相關辨證看法請參閱王瑞宏，《「占花魁」故事研究》，雲林科技大學漢學整理研究所碩士論文，2008年，頁94、95。

<sup>186</sup> 李梅，《嵇永仁及其戲曲創作研究》，華東師範大學碩士論文，2007年，頁5。

《揚州夢》有強烈的投射情感，他一生都在為尋求知遇、渴求重用而奔波不已。

## （二）宦海沉浮

陳與郊、馮夢龍、袁于令、孔尚任四人曾經一度獲得官職，陳與郊、馮夢龍透過科舉受到任用，袁于令、孔尚任則是因功勳、才華授與官職。陳與郊二十四歲開始參加科舉考試，到了三十一歲以第三甲進士出身，後來以七品官職任於順德府，順德府是京城附近不易管理的區域，但是他治理得宜，百姓稱他為「陳佛子」，<sup>187</sup>然而他所居的官職屬於閒職，並沒有多大的實權。在他任職的最後三年，從七品升為四品，但是後來遭人非議，以考選過濫的罪名遭到免官。馮夢龍出身名門世家，馮氏兄弟三人被稱為「吳下三馮」，他的青年時期與許多讀書人一樣，把主要精力放在誦讀經史以應考科舉方面，然而他的科舉道路卻十分坎坷，直到五十七歲時，才補為貢生。袁于令在清兵南下時，在蘇州寫了迎降表，以此功任荊州知府，後因侵盜錢糧被彈劾，後遭罷官而一蹶不振。孔尚任年輕考取秀才，但是鄉試卻屢試不第，後來因康熙南巡北歸時到曲阜祭孔，孔尚任御前講《論語》受到褒獎，被任命為國子監博士，才踏上仕途。僅過了一年，他便在出差淮陽疏浚黃河海口時，接觸到黑暗的社會現實，逐漸認識到吏治的腐敗，雖然幸運受到提拔，卻無法施展自身理念。

## （三）夤緣富貴

在這些文人當中，官途較幸運地就屬阮大鍼，雖然他也有過困頓以及不愉快的遭遇，但是至少他曾經晉升較好的官職。阮大鍼原先與東林黨人往來結交，但是因為補官未遂，使得他與東林黨反目，後來因為魏忠賢當權，他被召至京城，任職太常少卿，遂得償心願。但是，阮大鍼任職不久，他深知自己是東林出身，現在又當上了反東林楷模，兩面難討好，因此行事十分小心，然而東林的反對聲勢讓他上任未及一個月便棄官逃回老家，從此大鍼與東林決裂，他回歸鄉里，打算觀望形勢。後來福王在南京即帝位，馬士英執政，阮大鍼得其薦舉，被起用為兵部右侍郎，不久晉為兵部尚書。

從以上的三種分類，可以發現眾多文人傳奇作家的仕途之路是窘困的，有的人終其一生科舉挫敗，有的好不容易獲得官職，卻遭受現實的抹煞，在這種無法證明自我價值的時代裡，科舉已經將他們摒除在外，「他們徬徨於理想與現實之

<sup>187</sup> 胡斌，《陳與郊及其雜劇創作》，安徽大學碩士論文，2007年，頁5。



間，既堅持固有的自尊、自傲，不願捨棄兼濟天下的志向，又不得不順從環境，萌生獨善其身的強烈願望，期盼以一種清幽高雅、富有文化內涵、藝術化的生活方式來滿足自己的文化優越感，撫慰內心的創痛。」<sup>188</sup>既然傳統文人的仕宦之路不能給予他們自我實現的肯定，他們只好另尋一片天地，展現自己的生命意義。王鴻泰在文章中曾言：「明代士人投入藝文活動之心理淵源，大抵可謂乃肇因於不甘一己之生命活動全然受困於科舉仕途中，因而試圖逸出於現實的科舉功名之外，別創一生命活動空間，乃藉諸文藝以求自我表現，以伸張受困之生命動力，另構科舉功名外之人生價值。」<sup>189</sup>當文人無法再從科舉制度中獲得自己的成就感，他們必須另謀抒發的管道，藝文創作是他們可以繼續保有文人特質的文學活動，因此結社寫詩、互相切磋戲曲等文人之間的雅聚，是明代中末期相當興盛的現象。寫詩一直是文人長久以來抒發心志的最佳方式，到了元代因為科舉制度無法提供文人發揮所長，文人將自身的理想與對社會的觀察寄託在雜劇中，而此現象到了明末更是蔚為盛行。除了上述的科舉制度原因之外，心學更是推波助瀾的主因，誠如李興源《晚明心學思潮與士風變異研究》一書中指出，面對這樣「退無營業，進靡階梯」的景況，文人人生價值觀有了重新的選擇，「第一，從兼善天下到追求自我的實現；第二，從存天理到重人欲；第三，從名節自厲到明哲保身」。<sup>190</sup>外在的變動驅使文人往內探索自己，心學的發展加速了文人對自己個體的思索，明末清初的文人戲曲家就是在這樣的變動時代下，漸建立自己的生活模式與生活目標，藉由大眾文化的戲曲，展現自己的才能，開拓出自己在仕途之外的立足之地。

## 二、文人往來與交流

綜觀歷代文人，透過結交志同道合的友人作為人生的知己，所謂「道不同不相為謀」，文人會互相交流、往來，必有其共同理念或是喜好。因此本文從兩方面討論文人間的交流，一方面是關於作者的人生態度，另一方面是與戲劇相關的理念、主張。如同上節所言，他們在官場屢遭挫折，「在個人人生的經營上，他們可能逸出於科舉制度所規範的人生前途，另外開展其社會活動領域，構結出不同的社會關係、社會團體，以至建構出不同的社會價值—明代的『文人』已然成

<sup>188</sup> 陳江，〈退隱與抗憤—晚明江南士人的生存困境及其應對〉，《史林》第四期，2007年。

<sup>189</sup> 王鴻泰，〈迷路的詩—明代士人的習詩情緣與人生選擇〉，《中央研究院近代史研究所集刊》50期，2005年12月，頁44。

<sup>190</sup> 李興源，《晚明心學思潮與士風變異研究》，花木蘭文化出版社，2009年，頁128—132。

爲一個別具意味的稱號，這種指稱或標榜的出現，顯示士人已在科學之外，另外發展出一套自我認同與辨識其社會身分的方式。」<sup>191</sup>因此探討這些明末清初的文人們，如何建構出自我的生命型態與寄寓心志於戲曲，是十分必要的。

### （一）人生態度契合

文人的往來通常是因爲氣味相投而彼此相聚，劇作家結交的友人亦是如此，甚至從友人的身上也可以看見劇作家的影子，雙方的人生觀以及創作產生交互作用，例如陳與郊，對他影響最大以及關係最深的老師就屬王錫爵。王錫爵在萬曆早期累官禮部尙書，兼文淵閣大學士，個性較爲正直不阿，影響陳與郊爲官的態度。除了王錫爵的引領，陳與郊最重要的官場友人，非沈璟莫屬，兩人的生平經歷有許多相似的地方，同年及第、師出同門，甚至之後的辭官原因都一樣，都因當時的輿論壓力而被迫辭職。陳與郊在官場的起伏、榮辱，特別是仕宦後期飽受人情冷暖的感慨與辛酸，只有沈璟可以深切體會。<sup>192</sup>另一位劇作家徐復祚，影響他最深的莫過於世伯張鳳翼，張鳳翼是當時相當重要的大臣，不僅在戲曲方面指導徐復祚，連同人生態度的體現也影響著他。徐復祚十分欣賞張鳳翼「足不入公府」、「恥與貴人交」的人生態度，甚至張鳳翼前半生積極求仕、後半生歸隱著書的人生模式也爲徐復祚所仿效。<sup>193</sup>另一位俗文學大家馮夢龍，他早年不斷地想要考取功名，就是受到耿介之士影響，像是恩師熊廷弼、好友文震孟，他們對於馮夢龍的影響是人格方面，塑造出他的正義感與使命感，馮夢龍心繫於民，想踏上仕途施展抱負。儘管事實不盡如人意，但是此種關懷社會的心轉化爲文學作品的方式呈現。劇作家嵇永仁科考一直不順遂，後來受到范承謨的延攬，范承謨是清初大學士范文程的次子，范文程與嵇永仁之父稽廷用結交，因此范嵇兩家有世交之誼。范承謨耀升福建總督，致書邀請嵇永仁作記室，協助辦理軍政事務。嵇永仁已無意於宦圖，但礙於父親情面，勉強應召上任。後來隨著范承謨遭到耿精忠的殘害，他也自盡而亡。他在這段期間，不肯背叛清廷，更不願辜負范承謨的信任。<sup>194</sup>

從這些文人的身上可以看見共通的屬性，他們堅持自己的原則，捍衛既有的尊嚴，即使遭逢人生與官場的打擊，他們仍舊保有最原先的自我，甚至透過戲曲

<sup>191</sup> 王鴻泰，〈明末清初的士人生活與文人文化〉，東吳大學教學卓越計畫補助「明清教學與史料文獻平台」，網址 <http://www2.scu.edu.tw/history/papers-culture.htm> 網站標示日期 2005 年 6 月 25 日。

<sup>192</sup> 胡斌，〈陳與郊及其雜劇創作〉，安徽大學碩士論文，2007 年，頁 11、12。

<sup>193</sup> 王雷波，〈徐復祚戲曲研究〉，蘇州大學碩士論文，2008 年，頁 9。

<sup>194</sup> 李梅，〈嵇永仁及其戲曲創作研究〉，華東師範大學碩士論文，2007 年，頁 5。

表達自己的心聲與處境，像是陳與郊的《鸚鵡洲》表達了自己處境的困頓，以及嵇永仁的《揚州夢》透過劇中杜牧的角色，強烈地刻畫出自己懷才不遇的感慨，希望自己能像杜牧一樣受到他人的賞識而拔擢任用。在戲曲的世界中，有時得以窺探出文人內心的冀望與人生態度。

## （二）劇本創作的切磋精進

明末清初時期，文人之間透過結社的方式相互交流、甚至凝聚力量。一開始結社的起源是詩的創作，透過詩的唱和、應酬，抒發文人的情感與藉此達到彼此的共鳴：

在社會層面上，詩的寫作及其相關活動，也可以開發出極為繁複的社交活動，營結出密實的人際網絡，更且凝聚、編組對文藝寫作有興趣的文人，展開相關之藝文活動，甚而從中進行各種評鑑工作，由此在現實社會中營造出構成一個獨特的「文藝社會」，而投入其中之個人乃得據此重新尋獲個人之社會定位。<sup>195</sup>

然而結社的藝文活動，並不侷限於詩的創作，隨著當時戲曲的興盛，文人的藝文創作就開始有了不同的發展，像是袁于令一生交遊廣闊，曾從葉憲祖學曲，與馮夢龍、吳偉業、李玉等戲曲家交往甚密。當時許多名人對他表達讚賞，像是吳偉業曾說袁于令「吳郡佳公子，風流才調，詞曲擅名」。<sup>196</sup>透過與同好的相互交流，為創作提供不同的思維。而馮夢龍，曾與文震孟、姚希孟、錢謙益等人結社作文，馮夢龍的友人可以分為兩類，一類是之前所言的耿介之士，像是文震孟；另一類是風流倜儻、狎妓冶遊的才子，他們對於馮夢龍的影響在於才情的展現，像是錢謙益，他們自信於自身的才華，與當時的名妓往來頻繁，發展出自我的文化意識，不受世俗規範的生活。在耿介之士與風流倜儻才子兩方友人的共同激盪下，交融出馮夢龍這位俗文學的創作家，既貼近平民的生活，又不失文人文以載道的影子，使得馮夢龍的作品兼具通俗與教化。阮大鍼因為政治官途的因素，遊走於不同文人群，摒除其品德操守的爭議，其戲曲方面倒有知音同好。曹履吉是阮大鍼的戲曲知音，兩人是同科進士，私下詩作唱和，以及書信往返討論戲曲，曹履吉

<sup>195</sup> 王鴻泰，〈迷路的詩—明代士人的習詩情緣與人生選擇〉，《中央研究院近代史研究所集刊》50期，2005年12月，頁33。

<sup>196</sup> 徐扶明，〈袁于令與《西樓記》〉，《中國文學研究》第2期，1996年，頁54。

更爲阮大鍼戲曲《牟尼合》作序，流露出讚賞之情。<sup>197</sup>從戲曲創作的角度審視阮大鍼，確實是爲人所樂道的劇作家，甚至是張岱都給予高度評價。張岱在《陶庵夢憶》記載著「阮圓海戲」，其中提到：「余在其家看《十錯認》、《摩尼珠》、《燕子箋》三劇，其串架鬥筭、插科打諢、意色眼目，主人細細與之講明。知其義味，知其指歸，故咬嚼吞吐，尋味不盡。」<sup>198</sup>阮大鍼的戲曲確實富有娛樂性，在編劇內容與架構方面爲當時文人所樂道，也受到許多人市井小民喜愛。

李漁交往的友人地位階層相差懸殊，上至達官貴人下至平民，三教九流都有，然而這種態度爲他招來許多非議，特別是與仕宦階層的往來，袁于令就曾強烈抨擊他。因爲他的友人眾多，因此擇其中與戲曲較爲相關的友人敘述。尤侗是李漁主要的文友，他曾爲李漁《閒情偶寄》、《論古》、《名詞選勝》作序，並爲李漁的詩文集寫過眉批，而李漁則爲他校訂過《鈞天樂》傳奇。<sup>199</sup>另一位重要的好友則是余懷，他是李漁作品重要的評家，曾經爲李漁校閱《閒情偶寄》，並作序說到「而世之腐儒，猶謂李子不爲經國之大業，而爲破道之小言者。」一語道出李漁作品在當時的爭議性。雖然如此，但在與友人交流的過程中，友人也對於李漁的商業化戲曲提供不少意見。李玉最主要往來的友人爲蘇州作家群，朱素臣、朱佐朝都是當時知名的劇作家，他們對於戲劇秉持著承載教化的態度，李玉的友人吳偉業在爲《北詞廣正譜》寫序文中說到：「以十郎之才，效耆卿之填詞；所著傳奇數十種，即當場之歌呼笑罵，以寓顯微闡幽之旨。忠孝節烈，有美斯彰，無微不著。」<sup>200</sup>透過戲曲傳達他們對於高尚品格的推崇，教化了平民百姓的倫理觀，正因爲必須讓廣大的百姓能理解，因此「蘇州派傳奇作品的曲詞，大抵不是以詩文的意境爲旨歸，而是以劇的意趣爲本源，突出地表現出由案頭文學向舞台藝術的邁進。」<sup>201</sup>他們的戲劇不是要賣弄自己的才學，而是用淺顯易懂的文字傳達他們想要教化的意義，因此蘇州派作家最大的特色就是平民化。

在明朝覆滅後的這些劇作家身上雖然呈現不同風格，然而他們逐漸有一致的特點就是越來越平民化，友人之間的戲曲交流不再是案頭文章，對於戲曲創作的主體意識越來越突顯，馮夢龍希望藉由戲曲可以達到情教，阮大鍼與李漁的創作

<sup>197</sup> 尹玲玲，《阮大鍼《詠懷堂詩》研究—兼集人品與詩品的離合》，暨南大學碩士論文，2006年，頁44、45。

<sup>198</sup> 張岱，〈阮圓海戲〉，《陶庵夢憶》，江蘇古籍出版社，2000年，頁157。

<sup>199</sup> 劉慶，〈李漁交游淺論〉，上海戲劇學院學報，第108期，2000年，頁72。

<sup>200</sup> 王瑞宏，〈「占花魁」故事研究〉，雲林科技大學漢學整理研究所碩士論文，2008年，頁93。

<sup>201</sup> 郭英德，《明清傳奇史》，江蘇古籍出版社，1999年，頁380。

透過戲班班演為展現方式，甚至還自己培養家班，蘇州派作家的戲曲教化意義更無庸置疑，因此在這些多元樣貌的發展下，卻也逐漸突顯當時代的主軸－戲曲平民化、娛樂化。

### 三、多元化創作中的共同指向－以青樓素材為載體

儘管每位戲曲家的創作動機不同，有的為了抒發自身的處境，有的為了營生而迎合大眾，有的為了承載戲曲教化的重責大任，然而在大環境的框架下，看似紛亂卻有著一致的方向。摒除每位傳奇作家的個人因素，純粹從戲曲作品來看，可以發現，以明亡的 1644 年作為區隔，表格可以區分為兩個部分，未曾經歷鼎隔之際的有陳與郊、梅鼎祚、徐復祚，其餘的皆遭逢改朝換代的巨變，屬於後期。前期文人的創作劇本較偏重形式，陳與郊、梅鼎祚屬於文詞派，詞藻雕琢而典雅，屬案頭之作，梅鼎祚的《玉合記》正是文詞派的典範之作。前期的曲作形式美，對比家國即將幻滅破碎，這些案頭文章顯得格格不入，但此種創作卻是文人心靈的出口：

晚明文人的美學態度乃是士人生存困境之投射。因此，儘管審美態度本身無關乎對象的實用價值與科學價值，但就晚明士人美學態度形成的內驅力來說，其審美態度卻有著內在的功利性。晚明士人冷然神賞於審美境界旨在感受個體生命的價值感與人格精神的自由感，以此調和現實生命的缺失感與束縛感。<sup>202</sup>

此時的文以載道已經無法扭轉局勢的衰敗，文章經國之大業的使命也無法提供文人立足點，戲曲在此時提供了文人不同以往的生命出口，美學固然無法有立即的實用價值，但是透過這些案頭劇作的書寫，提供文人在世代更迭之際自我的存在感。後期的文人因外在環境的變動，而有較明顯的創作意識與傾向，其中馮夢龍以作品展現教化的情理觀、阮大鍼透過戲曲作為交際手腕，甚至是抒發個人境遇。李漁屬於商業取向的作家；李玉、朱素臣、朱佐朝屬於蘇州派作家，兩方雖然感覺相差甚遠，然而都可算是傾向民間的作家，只是李漁的戲曲以表演性質為主，目的在於獲得娛樂與商業利益；至於，蘇州作家群在戲曲的定位大多是歷史劇、文人劇，藉古諷今的教化作用，以反映民間的各種生活層面，將人民所面臨

<sup>202</sup> 張維昭，《悖離與回歸－晚明士人美學態度的現代觀照》，鳳凰出版社，2009年，頁25。

到的困境，以戲曲的方式讓人民得到心靈的慰藉。蘇州派的作品走入民間，貼近平民的生活經驗，但是較李漁不同的是，蘇州作家群認為戲曲除了娛樂的性質外，更應該負載著教化的功能，因此他們的作品有強烈的教化傾向，誠如郭英德先生所言：

蘇州派傳奇這種鮮明的倫理教化指向，無疑繼承了儒家經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗；上以風化民，下以風刺上的文藝教化傳統，但歸根結底還是根基於蘇州派作家出自於強烈的社會責任感對明清之際亂世的思考。<sup>203</sup>

蘇州派作家有鑒於當時的政治鬥爭與道德衰敗，所以他們以道德教化的重責自任，希望藉由戲曲可以敦厚亂世的人情與倫理。同樣對於亂世有著強烈責任感的孔尚任，他的《桃花扇》「借離合之情，寫興亡之感」更是高度展現了個人的家國意識。後期的戲劇作品緊密地與社會相互結合，無論是娛樂性質或是教化意義，都比前期的案頭文章來的更為實際、更貼近群眾。綜觀上述所言，前期的作品仍較屬於文人展現文采、學識的工具，後期雖然也存有這類的想法，但是作品較前期更走入民間，更貼近人民的生活層面，誠如馮夢龍之後的作家就是在這樣的時代環境下，以情欲為基礎，變化出不同的戲劇面貌。

## 第二節：脫離塵俗的園林式建築

青樓雖是文人經常出入的場合，但是當中環境陳設的講究與營造，卻是在明末清初才蔚為盛行，青樓的園林式建築是因應文人所需而生，並非青樓自身的建築特色，之所以會有這樣的需求，主要受到晚明文人追求園林藝術的影響。中國古代園林大致可以分為四種類型，分別為皇家園林、私家園林、自然風景園林和寺廟園林，本文所要探討的是屬於私家園林。私家園林早在漢代就曾出現記載，但是真正開始大量蓬勃發展，則是明清時期。在明代出現了第一本總結古代園林藝術的系統理論專書－《園冶》<sup>204</sup>，從第一本理論專書的誕生就可以看出此時期

<sup>203</sup> 郭英德，《明清傳奇史》，江蘇古籍出版社，1999年，頁373。

<sup>204</sup> 計成的《園冶》成書於明崇禎四年（1631），刊行於崇禎七年（1634）。這是一部全面論述江南地區私家園林的規劃、設計、施工以及各種局部、細部處理的綜合性著作，由明末文人阮大鍼、鄭元勳作序，全書共分成三卷，以駢體文寫成。請參考周維權，《中國古典園林史》，明文書局，1991年，頁202、203。

文人對於園林建築的喜好與崇尚。園林建築是明代中晚期文人美感的展現方式之一，而這樣的藝術追求背後，隱含著文人自我心靈的投射。

### 一、晚明文人追求美感的體現－園林建築

明代中期開始，文人就開始追求心靈的自我天地，不單只是園林建築，文人常常透過每種事物的喜好與沉浸，去樹立出自我的獨特。時代的氛圍影響文人的心態與作為，誠如前章所言，因為時代的動盪與紛擾，使得文人無法從外在獲得安身立命的歸屬感，只好轉而追求自我心靈的獨立，因此開始在生活的各項層面追尋自我的感觸、領略「香令人幽，酒令人遠，石令人雋，琴令人寂，茶令人爽，竹令人冷，月令人孤，棋令人閒，杖令人輕，水令人空，雪令人曠，劍令人悲，蒲團令人枯，美人令人憐，僧令人淡，花令人韻，金石彝鼎令人古。」<sup>205</sup>生活中任何一項平凡的事物，文人都可以開啓不同的內在感官，有的文人沉浸此種心靈的感受，因而開始加以蒐集、探索，專注於某一項事物，甚至是痴戀成癖，晚明許多文人癖花、病酒、痴書、耽遊正是該時代尋求自我的具體呈現。袁宏道因愛好瓶中的花卉而寫了一本《袁中郎隨筆·瓶史》<sup>206</sup>，描述個人喜好與研究花卉的體悟，藉以寄託個人身形的不自由。袁宏道將瓶中所栽種的花草視為山林草木的代表，亦有人直接將山水竹石化身為居住的園林山水，藉由這種別有洞天的園林設計，為文人營造出在世俗中間隱的個人空間。

明清時期的文人開始著力於園林空間的建構與審美，儘管明朝初期對於官員的宅第有所限制，但是隨著經濟繁榮與文人往來交遊的需求，講究建築園林的風氣在萬曆時期已然成形。<sup>207</sup>此風氣在江南更是蔚為盛行，「明代江南園林出現過兩個高潮，一個是成化、弘治、正德年間，另一個是嘉靖、萬曆年間；而後一個時期，較諸前者，更顯得一浪高過一浪。」<sup>208</sup>在此種風尚的盛行下，許多文人花費心思經營、構築自己專屬的園林，而從園林的構造、佈置更是文人個人美感的

<sup>205</sup>陳繼儒，《眉公雜著》，《清代禁毀書叢刊》第一輯，偉文圖書出版社，1997年，頁1003。

<sup>206</sup>《瓶史》一書寫於明萬曆二十七年，全書十二篇，是我國第一部詳盡論述插花藝術的專著。書中提到「為卑官所絆」，做不了隱士，只有以賞花的閒適來抵抗官場的追逐名利，從中獲得幾許心理慰藉，1967年，藝文印書館影印出版。

<sup>207</sup>關於園林建築如何從私領域到開放的社交空間，請參酌王鴻泰，〈美感空間的經營—明、清間的城市園林與文人文化〉，收於《東亞近代思想與社會》，月旦出版社，1999年11月，頁145-149。

<sup>208</sup>王春瑜，〈論明代江南園林〉，《中國史研究》期刊，1987年3月，頁157。

具體呈現：

巘花閣在筠芝亭松峽下，層崖古木，高出林泉，秋有紅葉。坡下支壑迴渦，石拇稜稜，與水相距。閣不檻、不牖，地不樓、不臺，意正不盡也。五雪叔歸自廣陵，一肚皮園亭於此小試。臺之、亭之、廊之、棧道之，照面樓之，側又堂之、閣之、梅花纏折旋之，未免傷板、傷實、傷排擠，意反踟躕，若石窟書硯。隔水看山、看閣、看石麓、看松峽上松，廬山面目，反於山外得之。<sup>209</sup>

從張岱的描述中可以看見園林的前後對比，原先張岱的構想是整個巘花閣透過自然的古木、紅葉、疊石、潭水營造出自然的景致，不刻意去建造亭台樓閣加以區別，整個巘花閣與大自然融合為一。但是張岱的五雪叔從廣陵歸來後加以改造格局，在園中堆砌了花草樹木，更大興土木地構築了亭台、迴廊、棧道，將整個巘花閣顯得更加擁擠，破壞了原先空靈的疏淡之美。透過巘花閣的變化，可以看出張岱對於園林的建構有自我的審美觀，而相對於巘花閣最後變得局促失去了原先的美，「瑯嬛福地」可就是張岱精心構思的得意之作：

余欲造廠，堂東西向，前後軒之，後磔一石坪，植黃山松數棵，奇石峽之。堂前樹娑羅二，資其清樾。左附虛室，坐對山麓，磴磴齒齒，劃裂如試劍，匾曰「一丘」。右踞廠閣三間，前臨大沼，秋水明瑟，深柳讀書，匾曰「一壑」。緣山以北，精舍小房，紆屈蜿蜒，有古木、有層崖、有小澗、有幽篁，節節有致。山盡有佳穴，造生壙，俟陶庵蛻焉，碑曰「嗚呼有明陶庵張長公之壙」。

「瑯嬛福地」是張岱常常夢見的場景，夢裡他置身於一個寬廣之地，有激湍的溪水環繞著，其中有松樹、名花、奇石雜陳，在那裡有滿架的古書，他沉浸在蝌蚪、鳥跡、篆文的書香世界，儘管字句晦澀不易理解，他似乎樂在解讀艱澀的文字。這樣的夢境不斷地反覆出現，張岱經過一番思索，決定要尋找一個勝地，仿造夢中所見的場景加以建構。他刻意地將左右營造為「一丘」、「一壑」，園中有水澤、柳樹、古木、小溪，更有文人所喜好的雅竹，透過這樣精心的設計，瑯嬛福地儼然就是人間仙境，而這樣的園林設計，展現了當時文人想要遠離俗塵的思維。不

<sup>209</sup>張岱，〈巘花閣〉，《陶庵夢憶》，藝文印書館，1965年，頁56。



僅是張岱，晚明許多文人都有自己的治園之道，文震亨<sup>210</sup>的《長物志》提到園林所位處之地，「居山水間者爲上，村居次之，郊居又次之。」<sup>211</sup>如果選擇在城市裡面，則「須門庭雅潔，室廬清靚，亭台具曠士之懷，齋閣有幽人之致。又當種佳木怪籜，陳金石圖書。令居之者忘老，寓之者忘歸，遊之者忘倦。」<sup>212</sup>雖然文震亨所描述的園景不及張岱的廣闊，但是他卻道出文人建構園林的最主要用意，無非是讓人置身其中忘卻外在的紛擾，能在當中盡情地享有幽思、曠達的閒情逸致。無論是哪一種的園林設計，可以看出文人極欲追求山林閒隱的企盼之情。

## 二、園林建築的物質與精神功能

園林建築原先是居住場所的改造，漸漸地在居住的實用性質外，附加了觀賞、休閒的功能。然而畢竟空間仍屬於私人的居住場所，必須有邀約才能前往，而在邀約與否的限制下，園林儼然成了私人的社交天地：

蘇州園林成為明清士人的文藝沙龍，這些園林的文化活動增添了蘇州園林的文化色彩，由此可看出這些具有高度藝術性的美好生活空間，已經成為人們嚮往之地，除了具有傳統的居住功能之外，更具備了休閒游憩和社會交往的功能，可以獲得物質需求和精神需求的雙重滿足。<sup>213</sup>

園林從追求美感的居住空間，到兼具觀賞的功能，最後更兼具了社交的功用。特別是江南的園林，從明代中期開始盛行，發展到極至時期，開始區分出不同的階層型態，有的是達官貴人的豪華園林，有的是卿大夫的別致園林，一般的文人亦有自己幽雅的園林處所。像是舉行科舉考試的貢院附近，因為大量文人會聚於此，就有不少的園林：「蓋地近貢院，春秋士子嘗假憩於此肆業，無宴飲管絃之樂。縱欲游者，不過三五同志雅集水湄結詩文社而已。」<sup>214</sup>文人間雅聚寫詩，以鄰近貢院的清幽之地作為聚會的場所，這樣獨立的空間使得文人在其中可以任性

<sup>210</sup>文震亨生於明萬曆十三年（1585），卒於清順治二年（1645）。出身書香世家，是明代著名文人畫家文徵明的曾孫，能詩擅畫，多才多藝，對園林有比較系統的見解，可視為當時文人園林觀的代表。所著作《長物志》共十二卷，其中與造園有直接關係的為室廬、花木、水石、禽魚四卷。請參見周維權，《中國古典園林史》，明文書局，1991年，頁205。

<sup>211</sup>文震亨，〈室廬卷〉，《長物志》，藝文印書館，1966年，頁114。

<sup>212</sup>同上

<sup>213</sup>曾琳，《明清蘇州休閒空間研究》，同濟大學碩士論文，2007年，頁45。

<sup>214</sup>宋起鳳，卷四〈園囿〉，《稗說》，收入《明史資料叢刊》，江蘇人民出版社，頁134。

自在，有的分享各自嗜好事物的美感，有的集結詩社創作，有的可以高談闊論國家政治，這樣的私人空間供給文人抒發自我真性的場合。

而此種別有天地的園林，漸漸地成爲文人社交、密會的場所，在這樣的空間裡，文人們可以沉浸在當下，暫時拋卻世俗的紛擾。文人想暫時逃離現實生活的心態，可從園林的經營中看出：

在此現實 / 非現實二分的世界中，園林正是非現實的代表，園林自外於功名利祿的徵逐，卻包容一切非現實性的聲色之娛，個人可以在此一場域中盡情地伸展、揮灑另一種人生。在這種「溺」—「匿」的脈絡下，可以說，園林的經營就是一種非現實之人生的經營。<sup>215</sup>

文人彼此聚集會晤的場所，正需要此種若即若離的獨立性，園林式的建築正好提供了文人「似隱」的活動空間。仕與隱一直是文人不斷反覆抉擇的習題，既然二者無法同時體現，文人就想出另一種折衷的做法，就是在既有的生活空間中，爲自己塑造出「隱」的氛圍。園林建築中景觀的鋪陳設計，更是文人發揮自我構思的專屬空間，晚明的劇作家李漁曾言：「常謂人之其居治宅，與讀書作文同一致也。譬如治舉業者，高則自出手眼，創爲新異之篇；其極卑者，亦將讀熟之文移頭換尾，損益字句而後出之，從未有抄寫全篇，而自名善用者也。乃至興造一事，則必肖人之堂以堂，窺人之戶以立戶，稍有不合，不以爲得，而反以爲恥。」<sup>216</sup>從這段言語中可以看出李漁無論在創作或是治宅，都要求創新，對於抄襲以及模仿相當鄙棄，無怪乎他自負地說：

予嘗謂人曰：生平有兩絕技，自不能用，而人亦不能用之，殊可惜也。人問：絕技維何？予曰：一則辨審音樂，一則置造園亭。性嗜填詞，每多撰著，海內共見之矣。設處得為之地，自選優伶，使歌自撰之詞曲，口授而躬試之，無論新裁之曲，可使迥異時腔，即舊日傳奇，一概刪其腐習而益以新格，為往時作者別開生面，此一技也。一則創造園亭，因地制宜，不拘成見，一棖一桷，必令出自己裁，使經其地、入其室者，如讀湖上笠翁

<sup>215</sup>王鴻泰，〈美感空間的經營——明、清間的城市園林與文人文化〉，收於《東亞近代思想與社會》，月旦出版社，1999年11月，頁160。其中所言「溺」—「匿」，出自茅坤：「嗚呼！古之賢智之士，固有溺於酒，溺於奕，溺於丹砂治化，至死不解；然要之，彼或中有所負，以自沉酣淋於其中，而世莫之識。故曰『溺也者，匿也。』韓昌黎之所謂『有托而逃焉』者也。」

<sup>216</sup>楊光輝，《中國歷代園林圖文精選》，同濟大學出版社，2005年，頁274。

之書，雖乏高才，頗饒別致，豈非聖明之世，文物之邦，一點綴太平之具哉？

從這當中可以看出李漁所展現的個人審美心態，他對於戲曲的創作態度、居住的佈置陳設都希望別出心裁，尤其是在描述建造園林方面，主張因地制宜，「必令出自己裁」，儼然居住空間是另一種形式文學的創作，實際的空間經營，竟與文學創作產生了共鳴：

園內的動觀遊覽路線絕非平鋪直敘的簡單道路，而是運用各種構景要素於迂迴曲折中形成漸進的空間劃分與組合。劃分，不流於支離破碎；組合，務求其開合起承、變化有序、層次清晰。這個序列的安排一般必有前奏、起始、主題、高潮、轉折、結尾，形成內容豐富多彩、整體和諧統一的連續流動空間，表現了詩一般的嚴謹、精練的結構。<sup>217</sup>

周維權將園林的設計與文學的創作加以連結，兩者乍看屬於不同領域的創作，然而其個人精神的展現是相似的。任何文學作品在創作時，作者加以鋪陳構思文章的脈絡與層次，從起承轉合中架構出屬於個人風格的文風，園林建築亦是如此，從山水竹石的擺設與空間的構思，呈現出文人自己的空間特質，兩者都是藝術的美感。美感雖然未必有實用性，也無法改變文人在現實生活中所遭逢的困挫，但是審美觀可以改變文人們的精神層次，為他們找到生命的出口，文學創作是如此，園林建築亦是如此，因此，文人致力於園林的設計與經營，正也是一種自我的隱匿，藉由這種迥然相異於現實的另一個空間，文人隱身其中，可以盡情地拋開外在世俗的羈絆，從事自己所好之事。文人之所以追求這些生活事物的美感，是希望透過這些外在物質去建構出自我精神的立足點，「士流園林以追求雅逸和書卷氣味來滿足園主人企圖擺脫禮教的束縛、獲致反璞歸真的願望，也在一定的程度上寄託他們不滿現狀、不合流俗的情思。」<sup>218</sup>青樓主人知曉文人喜愛園林建築的心態，投其所好將自身建築設計成園林型態，使得青樓在明末清初成了文人雅士交遊、聚會首選的場合。

### 三、青樓中的園林建築

<sup>217</sup>周維權，《中國古典園林史》，明文書局，1991年，頁16、17。

<sup>218</sup>周維權，《中國古典園林史》，明文書局，1991年，頁199。

明末清初的文人好狎妓，因此青樓常常是文人聚會出入的場所，青樓主人爲了迎合文人雅好園林的習性，紛紛改造原先的空間，以招徠文人以及官宦子弟：

舊院人稱曲中，前門對武定橋，後門在鈔庫街。妓家鱗次，比屋而居，屋宇精潔，花木蕭疏，迥非塵境。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；進軒則丫鬟畢妝，捧豔而出；坐久則水陸備至，絲肉競陳；定情則目眇心挑，綢繆宛轉，紈袴少年，繡腸才子，無不魂迷色陣，氣盡雌風矣。<sup>219</sup>

在余懷《板橋雜記》的記載中，舊院緊連著貢院。貢院是文人科舉考試的地點，鄰近的舊院爲了迎合文人的雅致，加以改造建築，使得「屋宇精潔，花木蕭疏，迥非塵境」，以因應文人喜好園林的需要。許多赴試的文人來到此地，受到前所未有的聲色吸引，加之科考的壓力與失利，青樓精心設計的環境與奉承的款待恰好提供了躲避現實的最佳場所。文人沉浸於這樣的情境，他們獲得了現實世界所未有的歡樂與滿足。而這樣的現象也被書寫至戲曲中，並且加以誇張化，在《繡襦記》中，鄭元和全然忘記父親所賦予的科舉重任，而一頭栽進青樓的溫柔夢鄉，逃避了他現實生活中所應該面對的壓力：

（淨）鄭兄你令尊著學生相陪到此，指望你穩步蟾官，高攀仙桂，今執事迷戀烟花不以功名為念，恐辜負了令尊令堂之望。（生）學生為試期尚早，客邸淒涼，暫時消遣，豈敢迷戀。（末）鄭相公你既不迷戀，何不在草舍觀書，到搬在娼家居住。<sup>220</sup>

鄭元和的醉生夢死使得旁人都無法容忍，連原先引領他尋歡的偽儒士樂道德也都加以規勸，但是鄭生始終以許多理由麻痺自己，就只是爲了逃避他所不想面對的科舉。不僅樂道德勸說，連同鄭生投宿的客棧老闆也都好言相勸，但是始終無法讓鄭元和從當中抽離出來，鄭元和的行爲呼應了余懷所言的「紈袴少年，繡腸才子，無不魂迷色陣，氣盡雌風矣。」不僅是整個青樓有園林建築的影子，名妓所居住的房間，更該有雅致的風格，以突顯個人的涵養。在《占花魁》一劇中，秦種多次遙望莘瑤琴，始終可望而不可及，好不容易他攢夠了錢，終於可以一償宿願，王九媽引領他來到莘瑤琴所居之處，從他眼中望見的是夢幻般的世界：

<sup>219</sup> 余懷，卷上〈雅游〉，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年，頁8。

<sup>220</sup> 薛近兗，〈第十一齣·面諷背違〉，《繡襦記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

(小生)你看四壁圖書，一枰冷玉，綺榻清幽，碧窗瀟灑，真個好精舍也！

【步步嬌】寂靜蘭房塵不到，頓覺風光別，如夢入神仙闕。冰絃帳，寶鼎  
蒸，悠然竹韻蕭騷，花影橫斜，風動繡簾揭。却又早松梢漸轉樓頭月。<sup>221</sup>

萃瑤琴房間的擺設絕對是經過精心設計，文人所雅好的竹、蘭、松羅置其間，圖書的擺設增添書卷氣息，加以花卉植栽、繡簾等裝飾，營造出閒適、娟秀氛圍。這些青樓女子迎合文人的雅好，注意到自身居處的設置，於是文人喜愛的山水草木、亭臺樓閣被她們援用，建構出文人平日所熟悉的環境。文震亨《長物志》中言：「室廬有制，貴其爽而倩，古而潔也；花木水石，貴其秀而遠，宜而趣也；幾榻有度，器具有式，位置有定，貴其精而便，簡而裁，巧而自然也。」<sup>222</sup>萃瑤琴房間的「冰絃帳，寶鼎蒸」呼應了「幾榻有度，器具有式」；「竹韻蕭騷，花影橫斜」體現了「花木水石，貴其秀而遠，宜而趣也」；「却又早松梢漸轉樓頭月」更捕捉了「巧而自然」，在在都與文人的構思不謀而合。這樣的個人天地，讓文人置身其中流連忘返，一方面是文人心態的有意逃離，另一方面雅致的佈置也是誘因。青樓高雅的書香且典雅的環境給予文人熟悉感，如此一來，文人既可以遠離外在的紛擾，又可以投入自己所愛好的場域之中：

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，而高級妓女房間的「幽雅潔淨」，也可說是嘗試要營造一種非世俗的生活氛圍。<sup>223</sup>

園林式的空間讓文人有置身世外桃源之感，似乎一踏入青樓之中，任何的世俗之事就被杜絕在外，恰巧這種封閉也呼應著青樓被摒除在世俗之外的特性，青樓女子被禮俗隔絕在傳統體制外，兩者同時為文人提供了別有天地的獨立空間。然而重要的是，無論文人是追逐青樓名妓的人文之美，或是追求園林的建築之美，在追求審美的價值觀背後，投射的是文人的潛在意識，青樓的園林式建築給予了文人現實生活外另一個自我寄託的天地。

<sup>221</sup> 李玉，〈第二十齣·種緣〉，《占花魁》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>222</sup> 文震亨，〈室廬卷〉，《長物志》，藝文印書館，1966年，頁89。

<sup>223</sup> 王鴻泰，〈青樓名妓與文藝生活：明清間的妓女與文人〉，收入熊秉真、呂妙芬主編《禮教與情慾：前近代中國文化中的後現代性》，中研院近史所，1999年，頁82。

### 第三節：青樓所給予文人的寄情功能

青樓本身就有被排除在世俗禮教之外的特性，青樓場所加以結合園林建築的隱匿性，正好提供了文人縱情的空間。明末的青樓，不僅是文人情慾的出口，更是他們在面對人生不如意的避風港，許多赴試的文人在此尋得自己的世界：

他們在妓院中藉由與妓女的交往，暫時忘卻現實世界中的不如意，以致於放棄本行制義文字的練習，而與妓女詩文酬答，藉此於現實功利世界外，營造另一生命活動場域，將一部份（甚至全部）的人生托寄於其中。如此，妓院在實際的社會活動過程中，逐漸被文人定義成為一個現實之外的「情感世界」。<sup>224</sup>

文人在這樣的環境中，可以彌補自己現實生活中的不完美，在這樣的情感世界中，他們受到青樓女子所仰慕，他們可以恣意地抒發心中的不如意，在青樓女子的面前，他們展現個人的才氣與抱負，儘管現實生活中尚未實現，但是青樓女子給予了他們需求的成就感與肯定感。在與青樓女子互相往來的過程中，文人將自己喜好的園林文化影響青樓的建築，在文人文化的耳濡目染下，青樓女子轉變以往靠美色以及歌舞才藝獲得青睞，漸漸地也開始習得詩書繪畫等才藝，甚至可以參與文人詩文的聚會，名妓開啓了「才」領域的新面貌，甚至因此提高了在世俗眼光中的地位。

#### 一、歌妓的文藝訓練

在青樓營生的名妓，通常是經過長時間的培養訓練，才能在當時競爭的秦淮河畔中脫穎而出，艷冠群芳。而這樣的刻意栽培名妓，當然是龜鴛們爲了獲取更大的商業利益而所採取的長期投資，他們通常透過人口販賣的管道，購買適合的女子回來加以調教以迎合客人的喜好：

維揚居天地之中，川澤秀媚，故女子多美麗，而性情溫柔，舉止婉慧。所謂澤氣多，女亦其靈淑之氣所鍾，諸方不能敵也。然揚人習以此為奇貨，市販各處童女，加意裝束，教以書算琴棋之屬，以邀厚直，謂之「瘦馬」。

---

<sup>224</sup>同上註，頁 102。

此處所言的瘦馬，正是所謂的「揚州瘦馬」。<sup>226</sup>瘦馬並不是專指被販賣至青樓的女子，指的是經過人口販子調教過，被賣給豪商巨富們作為侍妾的女子。這些販賣人口的商人看上的是揚州此地女子的獨特氣質，古人認為地靈而人傑，揚州位居山川秀麗的景致中，因此孕育了如山水般柔媚的佳人，似水多情且溫婉。先天的氣質已超越其他女子，後天再加以調教涵養，因應權貴富商的喜好，教之以琴棋書畫，以及生活中的女紅、計算等實用技能，將這些經過刻意培養的女子賣給權貴，從中所賺得的可稱得上是暴利。而這樣現實的買賣情景，張岱描繪地栩栩如生：

揚州人日飲食於瘦馬之身者數十百人。娶妾者切勿露意，稍透消息，牙婆駟儻，咸集其門，如蠅附臙，捺撲不去。黎明，即促之出門，媒人先到者先挾之去，其餘尾其後，接踵伺之。至瘦馬家，坐定，進茶，牙婆扶瘦馬出，曰：「姑娘拜客。」下拜。曰：「姑娘往上走。」走。曰：「姑娘轉身。」轉身向明立，面出。曰：「姑娘借手稍稍。」盡褫其袂，手出、臂出、膚亦出。曰：「姑娘睇相公。」轉眼偷覷，眼出。曰：「姑娘幾歲？」曰幾歲，聲出。曰：「姑娘再走走。」以手拉其裙，趾出。然看趾有法，凡出門裙幅先響者，必大；高系其裙，人未出而趾先出者，必小。<sup>227</sup>

揚州人依靠瘦馬賴以維生的數百之人，可見當時人口販賣的猖獗，而這樣的現象來自於當地鹽商巨富的需求，牙婆等人口販子只要一聽聞消息，便會盯上買主，如同蒼蠅附臙，揮之不去。舉凡瘦馬，必定先從貧寒人家買來年幼且麗質天生的瘦弱女孩，就開始養瘦馬。養者，即調教。光有形體瘦弱，這還不夠，瘦馬的舉止投足，一顰一笑，都必須嚴格符合豪商巨富們的審美趣味。譬如走路，要輕，不可發出響聲。譬如眼神，要學會含情脈脈地偷看。一切的調養都是為了因應市場的需求，在牙婆一一命令動作中，瘦馬的面，手，臂，膚，眼，聲，趾等一一

<sup>225</sup>謝肇淛，卷八〈人部四〉，《五雜俎》，偉文圖書出版社，1977年，頁199。。

<sup>226</sup>揚州人娶妾，口頭語是：娶馬，或娶馬馬。娶馬二字，即由揚州流傳的瘦馬一詞演化而來。這是一個對揚州女性帶有侮辱性的詞語，意為可以對女性任意摧殘和蹂躪，如同役使凌虐弱小的馬匹一般。揚州城裏和周邊農村那些衣食無著的貧寒人家，不得不賣掉自己生養的本來就瘦弱的女兒，去充當瘦馬，來度過那些窘困無助的日子。這些女孩被買來後，就教她們琴棋書畫，使從各方面都具備了一個做小妾的條件。而這些女孩子以瘦為美，人人苗條消瘦，風姿綽約，因此被稱為「揚州瘦馬」。

<sup>227</sup>張岱，〈揚州瘦馬〉，《陶庵夢憶》，藝文印書館，1965年。

為顧客看遍，而這樣的過程，無疑於展示所販賣的商品。但是富豪所挑選的女子畢竟有限，若無法從富豪手中賺取大筆錢財，則挑剩的瘦馬大多被販至青樓居多，清人吳熾昌《客窗閒話》卷四「瘦馬」條記載：「金陵匪徒，有在四方販買幼女，選其俊秀者，調理其肌膚，修飾其衣服，延師教之，凡書畫琴棋、簫管笛弦之類，無一不能。及瓜，則重價售與宦商富室為妾，或竟入妓院，名之曰『養瘦馬』。」當瘦馬來到青樓，因為營生所需必須增進自身的才藝，以求在青樓場合中脫穎而出，成為眾人擁戴的名妓。許多青樓的鴇母打從幼時就開始調教青樓女子才藝與生活的品味，古時將「青樓女子」、「妓」、「伎」相互通稱，也點出了青樓女子賴以維生的關鍵在於一技之長，如林語堂在《吾國吾民》中說，娼妓不須用「無才」來作德行的堡壘，因此在詩畫、音樂、舞蹈等方面都有較高的才能，她們大多挾有一技，或長於詩，或長於畫，或長於音樂。根據《板橋雜記》中留下芳名的名妓們，多半有各自精湛的才藝：<sup>228</sup>

- 尹春 — 專工戲劇排場，兼擅生旦
- 李十娘 — 能鼓琴清歌。略涉文墨
- 顧媚 — 通文史，善畫蘭
- 董白 — 七、八歲時，阿母教以書翰，輒了了。針神曲聖，食譜茶經，莫不精曉
- 卞賽 — 知書，工小楷，善畫蘭鼓琴
- 范珏 — 惟闔戶焚香淪茗，相對藥爐經卷而已。性喜畫山水
- 頓文 — 善琵琶，識字義，唐詩皆能上口
- 沙才 — 善弈棋，吹簫度曲
- 馬嬌 — 知音識曲，妙合宮商

根據以上當代諸位名妓的才藝，可以看出當時的青樓女子已不再停留在以往的歌舞表演，大多開始擴及到棋藝、書畫、文學、戲劇、佛經、香、茶……等其他才能與生活品味方面。一方面是因為當時文人雅士的品味已不同於以往朝代，二來在秦淮眾家爭艷的場景下，若單靠歌舞已無法勝出，必須要有自我的風格與生活品味，才能在名妓群中脫穎而出。以下分別從「音樂與戲劇」、「書畫詩詞」、「生活品味」三方面闡述名妓們所具備的才藝。

<sup>228</sup>關於諸位名妓才藝的整理，參考大木康，《風月秦淮－中國遊里空間》，聯經出版社，2007年，頁134。



音樂是歌妓必須具備的基礎，以往眾人前往青樓的原因是爲了看歌舞表演，尋求聲色的歡樂，因此音樂是妓最原始也最該具備的才能。在戲劇中，女子在自述才情時，道出了她們自幼被教導的經過：「奴家姓穆名麗華，字素徽，居住西樓原係良家，被鬻技館，七歲能謳，桃葉十三善舞拓枝。曲曲連娟，爭呼昔日修眉史。」<sup>229</sup>而現實的生活中，鄭板橋的詩點出了揚州的盛況：「千家養女先教曲，十里栽花算種田。」因爲此地妓館林立，千家養女指的是妓互家調教養瘦馬之舉，而非一般人家，正因爲尋歡者多，因應紙醉金迷的歡場需求，鮮花的需求量也大增，本來種田的農戶不種米而改種花。《板橋雜記》描繪了當時文人沉浸在音樂中通宵達旦的景況：

置酒高會，則合彈琵琶箏瑟，或狎客沈元、張卯、張奎數輩，吹洞簫，唱時曲。酒半，打十番鼓。曜靈西匿，繼以華燈。羅緯從風，不知喔喔雞鳴，東方既白矣。大娘曰：「世有遊閑公子，聰俊兒郎，至吾家者，未有不蕩志迷魂，沒溺不返者也。」<sup>230</sup>

從其描述的場景，可以看出當時娼妓必須精通各項樂器，舉凡琵琶、瑟、箏、簫、鼓，都要有所涉獵，以迎合客人所喜好，而這些文人雅士自身也懂音樂，因此可以互相唱和、盡情享樂。引文中李大娘的自信言語道出了當時的盛況，她憑藉著如此綺麗奢華的聲光美色，使得來到此地的風流才俊都忘情留連，直到東方既白。其實每家妓院都有其營生的專長，雖然都是音樂，但是隨著不同演奏者的才性、專長與改編，紛紛呈現出自己特有的風貌，而招攬不同的文人雅士前來。音樂常與戲劇相關，音樂的發達連帶著戲曲的發展，串戲就成了當時名妓的才能與時尚。在《陶庵夢憶》中寫道：「南曲中妓，以串戲爲韻事，性命以之。」並提及當時的名妓楊元、楊能、顧眉生、李十、董白等人都紛紛參與串戲之列。《桃花扇》中李香君十三歲就開始跟蘇昆生學唱崑曲，對於湯顯祖的《牡丹亭》等四夢傳奇，「皆能盡其音節」，尤其善唱《琵琶記》，更是名妓中精通戲曲的最佳代表。

書畫詩詞方面，因爲名妓與文人往來，多少受到薰陶，像是卞賽工小楷、馬如玉善小楷八分書及繪事，傾動一時士大夫，董小宛留下的扇面小楷作品「行筆

<sup>229</sup> 袁于令，〈第三齣·砥志〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>230</sup> 余懷，中卷〈麗品〉李大娘，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年，頁27。

俊快清勁，鋒穎秀拔，備盡楷則，可稱書法精品」<sup>231</sup>。其實不僅《板橋雜記》中所提的名妓，還有王月生、楊宛叔、朱無瑕等名妓均善楷書，張如玉善小楷八分書，柳如是的楷書深得後人讚賞，稱其為「鐵腕懷銀鉤，曾將妙蹤收」，從以上可以發現名妓在擅長書法字體方面以楷書、小楷、八分楷書為主，因為楷書使人心境平靜，靜中求淡，通過臨摹可聊以自遣。<sup>232</sup>在名妓群中，深諳丹青的頗多，卞賽善於畫蘭，林天素的繪畫為董其昌稱讚「天素秀絕，吾見其止」，而林天素善畫的才藝也被李漁編寫至戲劇《意中緣》中，劇中以林天素擅長描摹陳繼儒之作，將作品寄賣坊間，恰巧被尋幽訪勝的董其昌、陳繼儒二人看見，因此締結林天素與陳繼儒姻緣的故事。還有范珏「性喜畫山水，摹仿史癡、顧寶幢，槎枒老樹，遠山絕澗，筆墨間有天然氣韻，婦人中范華原也。」<sup>233</sup>史癡、顧寶幢都是明代南京的名畫家，然而此段文字最高的評價在於余懷把范珏比擬為北宋著名的山水畫家范寬<sup>234</sup>，可見范珏在當時的繪畫功力。在文學方面，詩詞是文人抒發心志的出口，名妓在耳濡目染間也有不少的佳作，像是名妓孫靈光精於詩，著有《遠山樓稿》，「詩字皆清勁婉約，真閨房之秀也」，董小宛「閱詩無所不解，而又出慧解以解之」。甚至有著作集，像是柳如是有《戊寅草》、《湖上草》、《柳如是尺牘》、《梅花集句》等，當中最特別的是她的尺牘，享有「艷過六朝，情深班蔡」之譽，將她與歷史上的才女班昭、蔡琰相比。透過詩詞書畫展現自我，名妓將世俗欣賞青樓女子的層面加以擴大，不再停留於外在的歌舞技藝，逐漸地提升到精神層次，透過詩詞書畫展現個人特質。「晚明名妓對待藝術的執著精神，充分體現了她們不願自甘沉淪的人生態度，靠自己藝術上的優秀表現獲得人們的尊重和人格獨立。這是一種重視自我的獨立平等意識的體現。」<sup>235</sup>正因為自我意識的抬頭。名妓在生活中展現出自我的品味，其中董小宛正是最典型的代表：

董白，字小宛，一字青蓮。天姿巧慧，容貌娟妍。七八歲時，阿母教以書翰，輒了了。少長，顧影自憐。針神曲聖，食譜茶經，莫不精曉。性愛閒

<sup>231</sup> 吳定中，《董小宛匯考》，上海書店出版社，2001年，第20頁。

<sup>232</sup> 此說法參考柳素平，《晚明名妓文化研究》，武漢大學出版社，2008年。

<sup>233</sup> 余懷，中卷〈麗品〉范珏，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年，頁39。

<sup>234</sup> 范寬，本名中正，字中立，北宋畫家，京兆華原人。個性寬厚，舉止率直，嗜酒好道，擅長山水畫，初學五代山東畫家李成，後來覺悟說：「前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物者，未若師諸心。」於是隱居華山，留心觀察山林間，煙雲變滅，風雨晴晦，各種變化難狀之景，當時人盛讚他：「善與山傳神」。最著名的畫作為「谿山行旅圖」。請參見故宮博物院典藏精選網站

[http://www.npm.gov.tw/zh-tw/collection/selections\\_02.htm?docno=9&catno=19](http://www.npm.gov.tw/zh-tw/collection/selections_02.htm?docno=9&catno=19)

<sup>235</sup> 柳素平，《晚明名妓文化研究》，武漢大學出版社，2008年，頁132。

靜，遇幽林遠澗，片石孤雲，則戀戀不忍捨去。至男女雜坐，歌吹喧闐，心厭色沮，意弗屑也。慕吳門山水，徙居半塘，小築河濱，竹籬茅舍，經其戶者則時聞詠詩聲或鼓琴聲，皆曰此中有人。已而扁舟遊西子湖，登黃山，禱白嶽，仍歸吳門。<sup>236</sup>

此段敘述中指出名妓所具備的特質，七、八歲時即開始訓練文筆，稍長些，一般女子基本的女紅烹調手藝也該具有，文人雅士喜好的音樂、品茶也必須通曉，才能與文人相互品賞與交流。除了上述可以培養的技能之外，難以短時間養成的則是內在氣質，董小宛喜幽靜而好山林的泉水怪石，此心境與文人不謀而合。她個性較為潛靜，厭倦世俗之中的煩擾喧嘩，「心厭色沮」的反應道出了她與一般青樓女子的差異，但是礙於母親生病需要金錢的現實，她只好投身於青樓賺取錢財。儘管青樓中紙醉金迷的客人為多數，但是有一類客人既有閒情逸致，又有足夠的財力，喜好青樓佳人陪伴在身旁遊山玩水，享受自然風情。面對這樣的風雅之士，董小宛較為願意相伴，因為她自己也醉心於山水，她多次地受客人之邀，游太湖、登黃山、泛舟西湖，在旖旎的風光下，她也較容易流露出嬌媚嬌笑，一別在青樓之中的冷淡孤高。「扁舟」、「遊湖」等作為讓人不禁與隱者加以聯想，加以詠詩聲或鼓琴聲更呈現出寧靜閒適的生活，此種傾向恬淡生活的心性，使得她後來可以隨自己心意選擇居所時，「徙居半塘，小築河濱，竹籬茅舍」，完全與當時想要置身於園林中，隔絕世俗塵埃的文人，如出一轍。

青樓女子在文人長時間的耳濡目染之下，漸漸地感染文人的氣息與習性，她們開始注重自己在「才」方面的能力，除了既有的美貌與歌舞娛樂之外，更要培養自己詩畫等創作，名妓們的自我提升不僅才藝稱絕，在氣質上更是超群脫俗。雖然她們身處繁華之鄉，卻不尚華麗、不慕奢榮，追求文雅清幽、清淨自適。如名妓范珩「一切衣飾歌管、艷靡粉華之物，皆屏棄之，唯合戶焚香潤茗，相對藥爐經卷而已」，其風情綽約，頗有書卷之氣。此一方向的轉變，使得青樓女子有別於以往的生活風貌，在文人的帶動下，妓女逐漸發展出另一種「文人化」生命型態，進而改變自己在社會中的評價與觀感。

## 二、歌妓交遊對文人的意義

<sup>236</sup> 余懷，中卷〈麗品〉董白，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年，頁34。

文人與妓女的往來是文學作品中常出現的題材，然而文人一開始僅是將妓女視為情感的過客，目的只為了展現自己的風流倜儻，此種情景在唐傳奇小說中屢見不鮮。到了明代，隨著秦淮河畔的酒樓興起，妓女的身影更常出現在文人生活中，進而伴隨著文人聚會，成了不可或缺的陪襯角色。「明代秦淮名妓之盛，與文人結社聚會密不可分，嘉靖年間（1522~1566）是秦淮妓風初盛之時，萬曆時（1573~1619）便達餘頂峰。」<sup>237</sup>青樓女子在文人社交場合中的角色逐漸受到注目，甚至有的文人直接以青樓女子的住處作為聚會的地點，在余懷的《板橋雜記》中描述著當時的名妓李十娘：

性嗜潔，能鼓琴清歌，略涉文墨，愛文人才士。所居曲房秘室，帷帳尊彝，楚楚有致。中構長軒，軒左種老梅一樹，花時香雪，霏拂幾榻；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。余每有同人詩文之會，必主其家。<sup>238</sup>

余懷與友人舉辦詩文會，以李十娘的居處作為與會地點，正因為之前所言青樓迥異人塵環境的特點，一來可以有自我的獨立空間，二來當中又有名妓相伴，沒有其他場所比這裡具備多功能性。在明代士大夫喜好往來交際的風氣下，娛樂的場合與方式就因應而生，青樓正是當時達官貴人與文人匯集之所。雖然花台月榭提供了三教九流的交際場合，但是這些人到青樓的心態卻各不相同，文人對於青樓這個文化場域的心態，在明末清初出現了變化：

青樓是個具有雙重意義的生活空間，對於男性來說，它既是為他們提供隱密活動的場所，有著私人空間的意義，又使他們私人活動公開化，一些公開的活動如集會、宴請、會友活動在這裡舉行。對於名妓來說，這裡作為她們的私人空間，卻提供了一些公共的活動場所，陌生人在這裡聚集、娛樂、交換信息，並將之作為親戚和朋友之外的交往圈子。<sup>239</sup>

名士慕傾城，文人悅聲伎，在明代是司空見慣之事，除去以妓侑酒狎賞玩樂之外，文人親近名妓更帶有文化上的交流和精神上的溝通。簡而言之，文人與名妓之間

<sup>237</sup>丁明範，《明代的樂戶生活-樂籍制度的管理與青樓文化的蔚興》，中國文化大學史學研究所，2006年，頁97。

<sup>238</sup>余懷，卷中〈麗品〉李十娘，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年，頁23。

<sup>239</sup>柳素平，《晚明名妓文化研究》，武漢大學出版社，2008年，頁24、25。

的關係可分為風雅之客與知心之友。而這兩種截然不同的動機，在文學的書寫中也各自呈現，一開始的青樓文學的書寫，大多描述著文人風流倜儻的感情生活，文人會到青樓尋找名妓往往是希望有個美麗的邂逅，理所當然文人著眼的標準就是名妓的外貌與才藝，此時所言的才藝是指名妓賴以營生的歌舞技藝，一群文人只是為了追求生活的片刻享樂，因此名妓的美色是吸引文人的首要關鍵：

(生)忽見天仙降，頓使神魂蕩，轉盼思悠揚，秋波明朗，有他體態幽閑，粧束渾宮樣。……(小旦)門前行樂客，故意墜絲鞭。(下生)好個標致姐姐，你有繡領單衫杏子紗，眉舒柳葉鬢堆鴉，分明西子扶殘醉。<sup>240</sup>

(生)【朝天子】日暮江城未可邀，笑倚東窗下，眼色嬌，就中間處暗相招，繫心苗，誰禁曉夜魂搖，逐鶯花亂飄，逐鶯花亂飄。這是我鄰近人家，到不知有這般絕色，好生驚魂動魄也。<sup>241</sup>

第一則是鄭元和看見李亞仙時的心境，在他眼中李亞仙彷彿仙女下凡般引人，他所著眼的是李亞仙的外貌與身形，就在他故意掉落馬鞭而加以攀談之時，還多留意了李亞仙身上的穿著以及臉的五官；第二則中韓君平對於柳姬的關注也都是因為外貌，青樓女子擁有絕世的美色驅使小生進一步地採取動作，進而接觸小旦。

《繡襦記》故事承襲《李娃傳》而來，《玉合記》取自《章台柳》的故事，兩齣戲劇取材自唐代的傳奇，呈現出文人走向青樓的最原始心態。青樓女子由原先外在的色與藝吸引客人，轉而發展內在「才」的涵養，這點是明末清初名妓最大的特點，其實，摒除外在的身分，她們與一般的官宦名媛並無不同，而且比起受到世俗禮制規範的千金小姐，她們多了與外人接觸的機會，正因為這樣的機會，讓他們可以在文人間往來，尋覓自己的感情歸宿。在這種看似交往自由，實際上又因為身分而有所侷限的矛盾下，名妓與文人的關係濃淡不一。

青樓是提供文人消費的場所，因應文人所需而改變面貌，當文人走進這個環境時，就把他們昔日所喜好的事物一併帶入這個空間之中，除了上述的具體建築擺設外，更重要的是他們所從事的文化活動，舉凡詩詞繪畫，均漸漸地影響到青樓女子所培養的技能，甚至使青樓女子憑藉著自身的才藝，在文人圈頗富盛名，吸引文人前來聚會。所謂的風雅之客是指附庸風雅，隨著眾人一起尋歡作樂，或

<sup>240</sup> 薛近兗，〈第八齣·遺策相挑〉，《繡襦記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>241</sup> 梅鼎祚，〈第五齣·邂逅〉，《玉合記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

是在文藝方面互相砥礪，而名妓們也樂於參與這樣的文人雅集，在晚明社會中，不乏名妓與文人群體往來的例子，「顧媚與余懷、冒襄、陳則梁、劉履丁、張明弼；李香與侯方域、余懷、楊龍友、張溥、夏允彝、魏學濂等」，甚至參與文社社團，如「柳如是與松江幾社，張喬與南園詩社，周綺生與淮南詩社，顧媚、李香、董小宛與復社，名妓幾乎是以女社員的身分參與。」<sup>242</sup>在參與的過程中，原先名妓只是配角，但是隨著才藝能力的提升，名妓逐漸變為不可或缺，甚至是眾人爭相邀訪的主角。錢謙益的《列朝詩集小傳》中描述到名妓趙今燕在文人的詩會中大放光彩：

萬曆甲辰年（1604）中秋，開大社於金陵，胥會海內名士，張幼予輩分賦授簡百二十人，秦淮名妓馬湘蘭以下四十餘人，咸相為緝文墨、理玄歌，修容拂拭，以須宴集，若舉子之望鎖院焉，承平盛事，白下人至今艷稱之。……趙今燕以「試從天上看河漢，今夜應無織女星」的氣魄遂名揚湖海。<sup>243</sup>

文人集會是晚明常有的社交活動，場合有可能在文人的私家別院，有時則選在別致高雅的青樓名妓處，在集會的過程中宴飲高歌、吟詩作對成了雅學。集會的規模或大或小，這一次的詩會可說是大規模集會，文人百多人，名妓也將近四十人，在如此高手雲集的場合，趙彩姬脫穎而出，創作出讓眾人讚嘆的詩句，因而受到矚目。因為與會的名士、同業名妓眾多，趙彩姬因此在文人圈中開始廣受邀約，之後的文人雅集都缺少不了她的參與，她的名聲與當時擅長繪畫的馬湘蘭可說是並駕齊驅。名妓從原先的配角成了主角，雖說文人是推手，造就了名妓聲望的提升，但文人也從名妓的身上獲得了精神的共鳴：

名妓藝術的產生離不開文人的參與，名妓藝術的發展更是離不開文人學者的扶植傳授。……不少下層文人在冶遊狎妓過程中，還與妓女產生了強烈的思想呼應，或為其苦命而悲慨，或為其人品而欽佩，或為其美艷而驚嘆，或為其奇才而折服，從而譜寫出才子佳人的無數佳話。由於命運的相似，文人與妓女又容易產生「同病相憐」的心理共鳴，落拓放浪的文人狂士在妓院娼樓尋找到的不僅僅是聲色刺激，而且還經常會有知音摯友，會有共

<sup>242</sup>柳素平，《晚明名妓文化研究》，武漢大學出版社，2008年，頁178。

<sup>243</sup>胡文愷，《歷代婦女著作考》，上海古籍出版社，1985年，頁97、98。

同的感受，共同的語言。<sup>244</sup>

唐宋時期的文人追求的是個人情慾的宣洩，但是隨著時空的推衍，明末的秦淮河畔，不僅是文人情慾的出口，更是他們在面對人生不如意的避風港，許多文人在此尋得自己的世界，從中尋得文藝之友，甚至是知音摯友，在明末清初的現實生活裡，男子與名妓互通才情而產生惺惺相惜的情況不勝枚舉。明代馮夢龍的《情史》中〈情靈類〉記載著當時妓女楊玉香因詩結緣於林景清<sup>245</sup>，雙方因讚賞對方的才情而不斷地透過詩作往來唱和，在短短的數月間，雙方因為文學之間的情感相通而產生濃烈的情感，根據記載「院妓楊玉香，年十五，色藝絕群，性喜讀書，不與俗偶，獨居一室。貴游慕之，即千金不肯破顏。」可知楊玉香是個極端堅持自我之人，正因為她自身有如此高的詩藝，所以她才不願隨意地委身他人。而林景清的才情打動了她，因此「居數月，景清將歸，玉香流涕曰：『妾雖娼家，身常不染。願以陋質，幸侍清光。今君當歸，勢不得從。但誓潔身以待，令此軒無他人之跡。君異日幸一過妾也。』」景清感其意，與之引臂盟約，期不相負。遂以「一清」名其軒。」後來林景清多年後來到金陵，訪一清軒，迎門的是玉香之姐邵三，泣謂景清曰：「自君去後，妹閉門謝客，持齋誦經。或有強之，萬死自誓。竟以思君之故，遂成沉疾，一月之前死矣。」在此段文人與名妓的情事中，有別於以往文人因慕美色而結識佳人，景清因為看見名妓援筆接續自己的詩作而心生嚮往，因此百般追問楊玉香的姐姐邵三，終於在邵三的引薦下，得見佳人。雙方透過詩作互通心意，進而成為交心之友。楊玉香因此心繫於一人，閉門絕客，至死不渝。

這樣因才而相知相惜的情節不單是在現實生活中，文人也寫進了戲曲。在傳奇的作品中，有才子慕女子才華，雖然事先未見其人，已先被其才華或文筆所吸引：

玄翁，我們要尋一個捉刀人，如今有了。(對外介)懷老，林天素這個女子，

<sup>244</sup>嚴明，《中國名妓藝術史》，文津出版社，1992年，頁202。

<sup>245</sup>林景清因題詩曰：「門巷深沉隔市喧，湘簾影裡篆浮烟。人間自有瑤華館，何必還尋弱水船。」又曰：「珠翠行行問碧簪，羅裙淺澹映春衫。空傳大令歌桃葉，爭似花前倚邵三。」明日玉香偶過其館，見之，擊節歎賞，援筆而續曰：「一曲霓裳奏不成，強來別院聽瑤笙。開簾覺道春風暖，滿壁淋漓白雪聲。」題甫畢，適景清外至，投筆而去。景清一見魂銷，堅持邵三而問。關於楊玉香與林景清相識的經過以及其互相唱和的詩作，可參見馮夢龍〈情靈類〉楊玉香，《情史》，上海古籍出版社，1982年。

小弟要娶他回去代筆，這段姻緣全靠長兄做美。<sup>246</sup>

此段是《意中緣》中董其昌（懷老）與陳繼儒（玄翁）二人所言，兩人長久受到盛名之累，一直想尋找代筆之人，好隱居山林之間不受世俗干擾。林天素是青樓女子，但是繪畫的能力不亞於文人，她爲了試探自己的繪畫功力，因此將扇子寄賣。陳繼儒與董其昌遊玩西湖時，無意間看見林天素寄賣的模擬之作，驚嘆其唯妙唯肖的筆工，因而心生結廬的念頭。然而，此時的陳繼儒並未見過林天素的面貌，就毅然決定要娶林天素，即使是人海茫茫，他仍是心意堅定，這樣對於「才」的賞識，與著重於外貌的動機迥然相異。相似的情節也出現在《秦樓月》中：

觀其詞意，大都少年名妓所作，命意最苦，措句偏工，原來青樓紅粉之中竟埋沒恁般人物，使我呂貫見此，不禁黯然魂銷也。<sup>247</sup>

劇中言語可看出小生呂貫對於陳素素的傾羨之情。呂貫來到郊野散心，無意間看見陳素素悼念往者的提碑文，經過品味欣賞詞意之後，從字裡行間推敲出應是年輕的名妓抒發自身的感慨，道出境遇的悲苦，呂生對於這樣富有文采的女子埋沒青樓深感惋惜，因而興起求見一面的念頭。僅單是看見一首詞的作品而已，就如此魂牽夢縈著一位女子，這對愛慕佳人美色的文人來說，的確是重大的轉折。上述劇作中可看出文人動心佳人關鍵的轉變，亦可察覺到文人在乎的女性特質有了變遷，這樣的變化與當代的風氣有關：

從名士的角度看晚明名妓名士間的社會交往，可以發現，晚明名士生存法則從道體向個體的轉化，「情」的觀念突顯出來，通過和丰姿綽約的名妓交往進行踐履，因而對名妓的認識發生重要的轉變，一改過去狎昵的妓女性質，將名妓作為一種理想的情人，轉向「情」的觀念和象徵。<sup>248</sup>

名妓在明末轉化爲相當複雜的存在，在眾人的眼中，她們既高雅又有美貌，是許多文人想要親近的佳人，文人心中希望能有這樣色藝雙全的女子陪伴一生。然而這樣理想的伴侶是大多文人無法在現實感情生活中獲得的，所以他們來到青樓這樣的場合結識志同道合的文人，覓得心靈知音的佳人。文人對於女子內在才

<sup>246</sup> 李漁，〈第五齣·畫遇〉，《意中緣》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>247</sup> 朱素臣，〈第四齣·痴紡〉，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

<sup>248</sup> 柳素平，〈晚明名妓文化研究〉，武漢大學出版社，2008年，頁194、195。



情的要求不單僅是對於青樓女子，而是時代氛圍所致，李漁就曾明確論及對於女子心靈的要求：「使姬妾滿堂，皆是蠢然一物，我欲言而彼默，我思靜而彼喧，所答非所問，所應非所求，是何異於入狐狸之穴，舍宣淫而外，一無事事者乎？故習技之道，不可不與修容、治服並講也。技藝以翰墨爲上，絲竹次之，歌舞又次之」<sup>249</sup>李漁的觀念突顯著當時文人對於女子「知心」的要求。青樓女子自然也受到此種觀念的審視而自我要求，爲與文人可以心靈交流，而名妓的內涵也就隨著文人的需要而轉變，從美色到歌舞才藝，再到書法繪畫，最後到文人化的心志，無論是文人的詩詞創作、生活品味，甚至是文人的性格，在在都爲明末清初的名士們提供了不同風貌的佳人典範，讓文人在心靈層面給予情感的寄託與共鳴。

#### 第四節：歌妓品評—文人面對科舉的另類投射

誠如之前所言，文人將自身的生活文化帶進青樓之中，除了上述所言的才藝方面，品評文人才藝的科舉文化在青樓中也有不同的面貌，文人科舉文化中的品評等第，被文人援引來品評青樓女子的優劣，女花魁、女榜眼等名稱也被加諸於青樓女子身上。其實早在明代之前就有品評妓女這樣的活動，但是在明代的特殊的經濟與社會條件下，使得文人團體間這樣的活動更加興盛：

「花榜」盛行也是明代娼妓文化獨特的地方，又可稱爲「花案」，據說早在宋代就有民間組織的伎女選美活動，明嘉靖年間進士曹大章創立「蓮台仙會」，與當時社會名流一起品藻名妓，蔚爲一時盛況。<sup>250</sup>

張潮在《花底拾遺》中曾言「花者，美人之小影。美人者，花之真身。」晚明文人士將痴花情結與賞色心理互相結合，因此在品評青樓名妓時會以品花作爲名目。花榜一開始是以美貌作爲評判標準，類似今日的選美，然而隨著時代文化不同，明代的文人除了要求外在的美色，內在的涵養更是不可少，在文人的薰陶下，名妓儼然與大家閨秀相似，有詩詞書畫的薰陶，能與文人互相交流、切磋，在馮夢龍《情史·情癡類》中就記載了由當時文人才子品評出的「金陵青樓十二釵」<sup>251</sup>，

<sup>249</sup> 李漁，〈聲容部·習技〉，《閒情偶寄》，上海古籍出版社，2000年，頁166。

<sup>250</sup> 孫康宜、李爽學，〈明清詩媛與女子才德觀〉，《中外文學》第21卷第11期，1993年4月，頁62。

<sup>251</sup> 「嘉靖間，海宇清謐，金陵最稱饒富，而平康亦極盛。諸妓著名者，前則劉、董、羅、葛、段、趙，後則何、蔣、王、楊、馬、褚，青樓所稱十二釵也。」請參見馮夢龍，卷七〈情癡類〉，《情史》，上海古籍出版社，1982年，頁513。

《燕都妓品》和《金陵妓品》更明確地訂出標準，依據「品、韻、才、色」將名妓加以分類，「色」已經是評選標準的最後一項，這樣的轉變隱含著文人審美標準的變遷。誠如之前所言，標準由外在美貌轉移為內在的才華。品評文化在明代現實社會中蔚為風尚，成為名人文士之間常有的餘興盛事，余懷的《板橋雜記》曾記載著當時的盛況：

王月，字微波。……異常妖冶，名動公卿。桐城孫武公昵之，擁至棲霞山下雪洞中，經月不出。己卯歲牛女渡河之夕，大集諸姬於方密之僑居水閣。四方賢豪，車騎盈閭巷。梨園子弟，三班駢演。閣外環列舟航如堵牆。品藻花案，設立層台，以坐狀元。二十餘人中，考微波第一，登臺奏樂，進金屈卮。南曲諸姬皆色沮，漸逸去。<sup>252</sup>

從上段的記載可以看見眾人觀看品評妓女的盛況，時間和地點都經過刻意的挑選，時間選在民間傳說牛郎與織女七月初七相會之日，正好是中國的情人節；而地點挑的是青樓薈萃的秦淮河畔。品評當日匯集了各地的文人雅士，戲曲連番搬演，路上以及水上的交通擁塞、萬頭攢動，就是為了要一睹名妓的風采。王月是當時著名的歌妓，加上有達官貴人爭相擁戴，促成了此次評選盛況空前的景象。最後王月艷冠群芳，拔得頭籌，成為本次選美比賽的花榜狀元。儘管她本身「異常妖冶，名動公卿」，卻也不免落人口舌說此次的評審不公，畢竟號召與評斷的當事人是孫武公。在余懷的記載中，可以看出品評的爭議之處，「孫武公昵之，擁至棲霞山下雪洞中，經月不出」，王月早是孫武公親近的名妓，主事者與被品評者之間的關係，不免會影響品評的公正性。這樣有爭議的評選景象不單是在現實生活中出現，在文人創作的戲劇中，《占花魁》、《秦樓月》、《慎鸞交》等劇都有描述相關的情節。甚至有的青樓女子為了搏得好的名聲，會私底下透過賄賂的方式買通評選之人，《慎鸞交》劇中說到：

往常的花案都出於貪夫之手，藉此為名廣收賄賂，以致俗妓居先，名媛落後，故此列名榜上者不足為榮，反覺可恥。如今公論出於我輩，就要認真殿最一番，各秉至公，定其優劣，這才成得一張花案。<sup>253</sup>

<sup>252</sup>余懷，卷中〈麗品〉，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年，頁49。

<sup>253</sup>李漁，〈第四齣·品花〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

劇中侯雋感慨當時品評名妓的花案都不公正，被有心貪婪的人士所操弄，以致於真正有美貌才藝的女子落榜，反倒是以金錢賄賂的俗妓榜上有名，因此侯雋試圖制定公正不受買賣左右的花案，有別於以往爲人所不齒的花案。從品評的變化來看，品評的標準一開始雖有制度，但是隨著時間與外力的影響，漸漸地會有所動搖，甚至淪爲不公。以臧否人物最興盛的漢末與魏晉爲例，一開始的立意是希望可以達到重才能輕德行，但是因爲制度中必須以「簿世」<sup>254</sup>作爲考量，因此漸漸地與門閥相互結合，形成「上品無寒門，下品無世族」的不公現象。侯雋之言雖是說青樓女子的花案，但將此番言論作爲文人抒發科舉制度不公的心聲，卻也未嘗不可。有趣的是，青樓女子被封予「花魁狀元」的美稱，這些頭銜與文人世界中的科舉名次有著異曲同工之妙，在這樣的投射情況下，可以隱約感受到文人被科舉制度品評的無奈。武舟在《中國妓女文化史》中直接說道：「這些主持花榜與參與品題的文人名士，如梁辰魚、吳伯高、曹大章等，或者是科場上與仕途中的失意者，或者是鄙視功名而無意科舉者。他們帶著不滿現實的滿腔怨忿出入於青樓酒館，狂歌痛飲，藉以消愁解憂。他們開設花榜的行爲本身就是對社會的一種示威和揶揄。」<sup>255</sup>除了有花榜戲謔著科舉制度，當時更有《嫖經》的出現：

《嫖經》究爲明代何人所作，已不可知。但是作者之所以作《嫖經》，朱元亮之所以輯注《嫖經》，張夢征之所以匯選韻語，並結集梓行，都是有所寓意的。……他們針對明代統治者把《四書》、《五經》以及程朱等人的注疏作爲科舉考試內容的現況，故意依樣畫葫蘆，爲風月界作《嫖經》，並逐條加注疏。實際上，這種煞有介事的行爲本身，就是對官場科場和社會現實的一種莫大嘲弄與諷刺。<sup>256</sup>

現實生活中的花榜與《嫖經》反映著文人對於科舉制度的不滿，他們對於制度的不公無法反抗，只好透過此種嘲諷的方式，將一般世人眼中高尚的科舉與低俗的風月之事相比，透過這樣的嘲諷，或許能減輕文人心中不被賞識的鬱悶。相同的，劇作家也試圖透過作品抒發自身的遭遇，在《秦樓月》中，儘管評選機制有訂立

<sup>254</sup>九品官人法的設立出於陳群之手，品評的步驟：1、「簿世」—受評人家世的具體資料。2、「狀」—受評人才能道德的評語。3、「品」—根據以上二項所下的結論，即九等中的那一品第。

<sup>255</sup>武舟，《中國妓女文化史》，東方出版社，2006年，頁142。此種相關的論點：「他們以詩文讚頌、以名花名卉來比喻這些被社會上認爲是最低賤的女人，而且以科場官場最榮顯的頭銜如文狀元、武狀元等獻給她們，這也是對社會的一種揶揄和諷刺。」參見劉達臨，《中國古代性文化》下冊，寧夏人民出版社，2003年，頁937。

<sup>256</sup>武舟，《中國妓女文化史》，東方出版社，2006年，頁145。

標準，但是難免會有失誤以及遺珠之憾，因此出現了這樣的情況：

（生）俺只道御姮娥出廣寒，還則待駕天孫來銀漢，剛把您小名而顛倒呼，還索俺餓眼兒端詳盼，呀誰道您蕊榜落孫山，依舊俺桃源問渡艱。素素！素素！從此後香唾何由拾，從此後仙蹤不可攀，我曉得這都是總裁的沒有見識，以致如此真才反遭駁放。<sup>257</sup>

這一段文字是呂貫與友人在評論青樓女子時，對於遺漏陳素素的懊悔言詞，我們亦可以視為是文人在面對科考時，名落孫山的心聲。劇中的陳素素未參與花榜的評比，因此錯失了花魁的頭銜，然而在文人現實的世界中，有時是文人對於科舉制度的不信任而不參與；有時是未能在科舉制度中發揮才能；甚至是參與了科考結果卻不盡人意；無論是哪一種，都代表著文人對於科舉的不安全感、不信任。他們都自信自己是擁有才能的，在無法上榜的失落感中，他們不認為是自己的不足，而是在上位者沒有見識而錯失了他們。戲劇總是虛實相間，有時候必要的虛構情節可以強烈地呈現作者所要突顯的思維。但是此齣戲劇品花的橋段並非虛構，而是根據事實而改寫：<sup>258</sup>

《秦樓月》這樣書寫呂貫在蘇州與陳素素情事的愛情劇，由於是據當時的時事譜寫，且用了影射手法，也有時事劇的色彩，主人公呂貫即明末著名朝臣姜（土采）次子姜實節，山東萊陽人，曾僑居蘇州。呂姓原出姜氏，故以呂代姜；實字取其部分為貫字，故呂貫即姜實節化名。……劇中為妓女設花案，品定妓女高下，選出所謂「狀元」、「榜眼」、「探花」以及「十八學士」等事，據褚人獲《堅瓠補集》卷9《花案》條，為順治丙申（1566）秋發生在蘇州的實事，只是將設案人由雲間沈某改為山東劉岳而已。

品評花案的不公儼然就是文人科舉不公的縮影，無怪乎文人在書寫劇作時，藉此澆心中之塊壘，人生與戲劇交織在文人的筆下，戲劇情節與現實人生互相呼應，文人將自己現實的生活景況帶入青樓場合，更在自己的筆下建構了雷同的文化。「在男性觀看角度下，歌妓實際上具有多樣化的特質：既是商業社會的產物，成為流行趨勢的創造原動力；也是文人文化的副產品，提供文人自我投射的對象；就兩性的角度而言，歌妓既可執著情傷或命運飄零，也可能轉身薄倖。特殊的是，

<sup>257</sup>朱素臣，〈第六齣·訝遺〉，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

<sup>258</sup>孫書磊，《明末清初戲劇研究》，社會科學文獻出版社，2007年，頁149。

最爲邊緣的青樓女子，卻透過文人書寫，成爲明末清初女性文化的一個發端。」<sup>259</sup>文人從一開始的青樓尋歡，漸漸地置身其中，將文人文化帶入青樓，進而影響青樓女子的生活與思想，而這樣的改變與影響卻也回過頭來驅使文人有不同的思維角度。在青樓的空間中，文人與青樓女子互相影響而交流出不同的文化轉變以及時代意義：

晚明士大夫仿效魏晉風度，不拘禮儀，將狎妓好色視作風流雅事，在他們集子中，有許多描寫妓女以及他們和妓女交往的作品。由於文人和妓女交往的頻繁和文化教育的相對普及，在晚明青樓中出現了一批具有較高文化修養和獨立思想性格的名妓。……晚明時期青樓繁榮，狎妓之風盛行，對於當時的社會意識和文學創作，特別是小說戲曲，產生重大影響。<sup>260</sup>

當文人來到青樓的空間，發揮了他們既有的文化影響力改變青樓女子，在青樓的場所中，文人確實是扮演著主動的角色，青樓女子順應著文人的喜好而改變自己。兩個自古不同社會地位的階層，因爲青樓的空間而互動，交流出不同的文化風俗，而引領當中習性轉變的是文人，畢竟文人是當中的消費者，而青樓女子僅是爲了提供服務的供應者，隨著消費的心態不同，當然也演變出不同的消費空間與模式。當雙方互相交流的時候，各自帶著既有的文化力量去影響對方，無論是刻意或是無意，兩者之間的文化必定會有所消長，甚至衍生出兩者文化交融的產物，明末清初這個時代就是兩者相互交映的時代。

---

<sup>259</sup>毛文芳，《物·性別·觀看—明末清初文化書寫新探》，臺灣學生出版社，2001年，頁463。

<sup>260</sup>馬美信，《晚明文學新探》，聖環圖書有限公司，1994年，頁29。

## 第五章 虛實世界的貞節觀與文人的自我投射

隨著明中葉經濟的發展，帶動江南青樓文化的興盛，青樓女子與文人之間的往來更加頻繁，以二者為劇曲主角的作品也就越來越多。「明末清初戲曲作品中出現了妓女形象的作品約為六十部，其中以士子與娼妓的愛情為主線的劇本約為三十二部。」<sup>261</sup>，參酌王永恩的統計數量，明末清初描述青樓女子的作品中，以文人與青樓女子感情為劇本故事主軸的作品，佔了一半以上的數量。而在這些描述文人與青樓女子的愛情戲劇中，又大量地提及青樓女子堅貞愛情操守，占此類文本六成以上。<sup>262</sup>在這樣的高比例下，可見明末清初獨特的文學現象，亦反映當代文人的思想與價值觀。青樓女子的貞節不再是獨立的個體，劇作也不再僅是文學的創作，而是紀錄與投射時代的一面鏡子。

### 第一節：虛實世界的貞節觀

明代是貞節觀發展極致的時代，人們生活的真實社會被禮教觀念約束著，而文學作品中也不斷地書寫貞烈的作為，無形之間也助長了貞烈的風氣。然而現實層面與文學終究不同，實際的社會有規範、制度，是較為明確的法令，文學是虛構的，它在既有的真實上加諸了作者自身的理想。此節所要討論的虛實世界貞節觀，「實」的是指明代確切規範守貞的法令，「虛」的則是從戲劇品中，歸納劇中人觀念裡的貞節觀，透過虛實兩世界的互相對照，探討文學世界中對於貞節青樓女子所寄託的寓意。

#### 一、在上位者有意識提倡貞節觀

貞節觀念早在《尚書》中就曾出現過，而且一開始是同時約束著男女雙方，目的是為了維護婚姻與家庭。《尚書·呂刑》中記載：「男女不以義交者，其刑宮」；到了秦始皇時代，多次頒布詔令或是以石刻的方式嚴禁淫佚事件發生。到了唐代《唐律疏議·雜律》中規定：「諸奸者徒一年半，有夫者徒兩年」，可見特別注重約束已婚婦女的性行為，以維護夫權。元代的法令規定更為明確：「諸奸者杖七

<sup>261</sup> 王永恩，《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，江蘇古籍出版社，2008年，頁156。

<sup>262</sup> 本文根據《古本戲曲劇目提要》、《曲海總目提要》、《明代傳奇全目》三本工具書，找出提及妓女貞節作為的約四十多齣的劇作，而以文人與青樓女子為主角的劇作大約三十多本，本文為了聚焦討論的議題，並分析這些作品與劇作家的關係，因此僅選作者可考的十九個文本加以探討。

十七，有夫者八十七；誘奸婦逃者加一等。男女同罪，婦人去衣受刑。」明代的法令沿襲元代法令而來，「凡和奸杖八十，有夫杖九十，刁奸杖一百。……其和奸刁奸男女同罪。」<sup>263</sup>從歷代的規定可以看出律令同時約束著男女雙方，然而隨著特定人士有意識地倡導，貞節觀逐漸偏重在女性身上，明代的貞節觀念即是如此，隨著在上位者與理學家的倡導，明代的守節風氣越趨嚴格與極端。

爲了穩定社會，達到鞏固國家的目的，明太祖藉由倡導理學家的觀念，社會開展出標榜節烈之事的風尚，而後更誇張地演變爲近乎宗教化的信念<sup>264</sup>，婦女守貞或是殉節被視爲理所當然之事，女子無論是自發或是被動，都必須展現出符合社會大眾期許的行爲。明太祖爲了使國家安定、敦厚人心，頒布政令「凡孝子順孫、義夫節婦、志行卓異者、有司正官舉名。監察御史按察司體覈、轉達上司、旌表門閭」；又令「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。」<sup>265</sup>透過這樣的獎勵方式，驅使婦女守節。在以往的傳統社會中，守寡的婦女因爲沒有謀生能力，會透過改嫁覓得生存的依靠，然而在明太祖的律令規範下，婦女守節不僅擺脫差役，更進一步地，可以擁有更高的社會地位，藉由貞節牌坊的樹立，獲得眾人的肯定與推崇。除了正面地給予獎勵外，在上位者同時也消極地給予懲罰，洪武十六年頒布關於「封妻」的規定「其妻非禮聘正室，或再醮，及娼優婢妾並不許申請。……凡婦因夫貴，母貴受封，不許再醮，違者治之如律。」<sup>266</sup>改嫁的女子無法獲得封誥的賞賜，甚至是本身既有的封誥，也會隨著改嫁而被迫消除。明朝初年就是透過這樣的方式，增加女性改嫁的顧忌，進一步地打消她們想要改嫁的想法，使她們安定於現有的身分與家庭結構中。藉由政令積極鼓勵與消極的限制下，明朝節烈婦女的人數，確實蔚爲可觀，試觀董家遵〈歷代節烈婦女的統計〉：<sup>267</sup>

<sup>263</sup> 郭玉峰，〈中國古代貞節的結構、演變及其實質〉，《天津社會科學》，2003年第5期，頁133。

<sup>264</sup> 陳東原指出：「貞節觀念經明代一度轟烈的提倡，變得非常狹義，差不多成了宗教」。請參見陳東原，《中國婦女生活史》，臺灣商務印書館，1994年，頁241。

<sup>265</sup> 李東陽等奉撰、申時行等奉重修，《大明會典》卷七十九〈旌表〉，廣陵書社，2007年。

<sup>266</sup> 石雲，《柔腸寸斷愁千縷—中國古代婦女貞節觀》，陝西人民教育出版社，1988年，頁23。

<sup>267</sup> 董家遵，〈歷代節烈婦女的統計〉，《中國婦女史論集》，鮑家麟編，台北：稻香出版社，1993年，頁112。

時代	周	秦	漢	魏 晉 南 北 朝	隨 唐	五 代	宋	遼	金	元	明	清(止 於清 初90 年)
節	6	1	22	29	32	2	152			359	27141	9482
烈	7		19	35	29		122	5	28	383	8688	2841
計	13	1	41	64	61	2	274	5	28	742	35829	12323

以上的表格數據可以看出，宋代之前被記載的節烈婦女人數並不多，可見當時對於守貞之事並不刻意著重。然而到了宋代，節烈婦女被書寫人數比起先前的時代高出許多，最主要是當時理學家大力倡導貞節觀念，使得民眾開始關切守貞之事。然而宋代只是個開端，真正的巔峰在明清兩朝，明清兩朝的數萬人數，與元朝之前的數百人可說是天壤之別，在上位者刻意地「記載」這些節烈婦女，標榜著他們所框架的規範，藉由節烈形象典範化，鼓勵婦女們走向貞節之路。

元代是異族統治的時期，為何記載貞烈之事卻比起理學興盛的宋代還多？最主要原因是執筆寫史之人有意識記載，也就是明初大臣宋濂。宋濂是幫助明太祖提倡婦女貞節觀的主力人物，《元史·烈女傳》中的節烈婦女是他刻意搜羅各地烈女事跡而成，明代婦女貞節觀的強化，宋濂是影響的關鍵人物。宋濂倡導貞節觀時曾言：「貞節之操則愈堅如鐵石，百折不撓，豈不尤人所難者乎？使一鄉而得若人，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。」<sup>268</sup>從上述所言可以得知，明太祖多次頒布法令規定貞節之事的真正目的，是希望透過樹立人格的典範，達成移風易俗的效用，繼而穩固社會結構，最後國家才能夠安定。高標準地標榜貞節觀念，並不是純粹只為了規範女性在既有的社會結構，重點是在於儒家觀念「齊家、治國、平天下」的延伸，齊家是為了進一步能夠達到治國的目的，明初開國功臣宋濂更直接地道出：「若使婦不二其夫，子不辱其親，臣能忠於君，天下其有弗長治者乎？」<sup>269</sup>在上位者透過有意識地倡導，藉由人倫關係的穩定進而達到國家的長治久安，將貞與節的觀念從婦女延伸到人臣，灌輸文人忠貞於君

<sup>268</sup> 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》，國立台灣大學出版委員會，1998年，頁177。

<sup>269</sup> 宋濂，《宋文憲公全集》卷18《徐貞婦鄭氏傳》，中華書局，1989年，頁239。



王的觀念。

## 二、戲曲作品所呈現的貞節觀

從學者統計的歷代節烈婦女，不難想像整個明朝從政治層面到社會風俗對於節烈的要求。整個明代的氛圍規範教化著當時的女子應當貞節，這樣的情況從現實的社會生活，走入了文學創作的世界，而這當中最為特別的莫過於青樓女子所展現出的守節志氣，而當青樓女子展現貞節的作為時，身旁週遭的他人也反映出對於青樓女子的個人觀感與評價。從女子自身與他人眼光，雙方的立場展現出對於貞節觀的懸殊，青樓女子以高標準期許自己能達到，而他人卻以高標準認為青樓女子無法守貞。以下所要探討的，正是戲曲中他人對於青樓女子所投射的貞節觀，以及青樓女子們自我約束的貞節觀。

在戲曲中，多數人對於青樓女子能夠守貞是存疑的，儘管文人原先是秉持相信的態度，但在他們週遭的家人、友人、奴僕，都不斷地在文人身旁提出質疑，他們趁機試驗女子堅貞的可能性，試圖在測驗的過程中，找到青樓女子不貞的證據，以茲證明自己的論點。這樣偏執的負面觀感，在《繡襦記》中透過樂道德所言，清楚呈現：

（生）那有此事，我見好些娼妓，都從了良，淨那從良的，非出于自然，出于無奈，或因錢債逼迫，或因官府牽連，或被鴿子嫉妒，受氣不過，所以纔起嫁人之心，也是一時之興，那有真心實意嫁人。<sup>270</sup>

文中樂道德勸戒鄭元和該看清歡場無真情的現實，他所說之言，正代表著一般世人對於青樓女子的觀感，認為娼妓從良都非出於自願，而是因為外在環境的逼迫而使得她們不得不離開，根本不是出自誠心嫁人。一般世人總認為青樓女子既然輕易地葬送自己的尊嚴，怎可能會有重拾尊嚴的一天？這樣斷然的定見，任憑日後青樓女子百般地用行動證明，也很難扭轉世人根深柢固的偏見。因此「試探」就成了男子考驗女子堅貞的方式之一。在《玉搔頭》中，大明天子感慨後宮無人，欲出外尋美色，在民間訪得青樓女子劉倩倩，兩人相見，劉倩倩自信識人之明而與之定盟，在大明天子離去之前，劉倩倩以玉搔頭為信物，作為日後相迎之物。

<sup>270</sup> 薛近兗，〈第十一齣·面諷背逋〉，《繡襦記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

怎知大明天子在回程途中，快馬疾馳將玉搔頭遺落，大明天子苦惱信物遺失無法迎娶劉倩倩，後經大臣建言而轉念，故意不以信物接劉倩倩，以試探其堅貞：

（副淨）臣啟萬歲，做妓女的人，把表記送給嫖客，原是常事，失去就罷了，何須這等認真，如今只要肯去接他就是好事，何須用什麼信物，萬歲若還不信，只消差人去試他一試，包你一接就來。（生）我也正要試他一試，且看那不嫁皇帝的話真與不真，若果然接他不來，就是箇奇女子真節婦了。<sup>271</sup>

從大臣言語，可以發現一般人對於青樓女子的情感總是給予廉價的評價，因為青樓是尋歡作樂的場所，當中的男女歡愛是建築在金錢物質之上，所以青樓中的情感容易被認定是爲了謀取利益而逢場作戲，並非真心誠意的。當大明天子焦急地尋找失落的信物，大臣卻說「何須這等認真，如今只要肯去接他就是好事」、「包你一接就來」，直接表達了對於青樓女子許諾的輕視。這樣的想法與提議影響了大明天子，他想起當初劉倩倩不嫁皇上之言，興起了試探的念頭，因此派了大隊人馬前往劉倩倩之處迎接，殊不知劉倩倩不只以死相抗，更明確表明自己已有良人。眾人看見劉倩倩的剛烈，深怕鬧出人命，只好作罷而歸。趁著眾人離去之際，劉倩倩與母尋思：

（旦）母親，人便去了，少不得還有禍事到來，趁此時收拾行李，快往別處逃生，兼訪萬郎消息。<sup>272</sup>

劉倩倩不知互訂盟約的萬遂其實正是大明天子，因此當大明天子遣人接她進宮時，她堅守與萬遂的承諾以命相搏，而且爲了不連累萬遂，即使大隊人馬逼她說出良人姓氏，她也堅決不言。劉倩倩深怕眾人離去之後，仍會再度上門，因此決定逃往他處，躲避宮中的強娶，也可尋找萬遂的消息。大明天子無心的遺失信物、有意的試探心志之舉，顯現了世俗對於青樓女子貞節的質疑，而青樓女子必須證明自己在情感中的堅貞，才得以邁向情感圓滿之路。面對世俗如此強烈的質疑，我們對比文本中女子對於自身操守的要求，以及她們付諸實際行動的作爲，更加突顯出她們自發性道德的可貴之處：

<sup>271</sup>李漁，〈第十三齣·情試〉，《玉搔頭》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>272</sup>李漁，〈第十四齣·抗節〉，《玉搔頭》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

(旦) 奴家雖落風塵，當初也是名門之女，頗知節義，素曉綱常，若使君為不義之人，奴家也就是不賢之婦了。不義之名君不肯當，不賢之名奴豈任受？……就依今日之言，奴家十年之內不敢輕會一人，妄生一想，自君去後，即當避跡深山做些針指度活，倘有失節之事，天地神明當共誅之。<sup>273</sup>

在《慎鸞交》一劇中，王又嬙與侯生有十年之約，王又嬙曾經是名門之女，她在的此段言語強調自己知曉貞節義理，她可以恪遵人倫綱常的規範，甚至立下毒誓作為但書，顯現出她對於守節無庸置疑的態度與決心。青樓女子捍衛自身操守，甚至以生命作為武器，抱持著不成功便成仁的心態。《秦樓月》中僕人許秀一開始並不相信妓女會守節，對於陳素素相當貶抑，直到後來他親眼見證陳素素為守清白而自殺，才被素素的堅貞所感動，因此向劉岳討救兵，以拯救身陷山寨的陳素素。但是劉岳打從心底不信任，一而再地質疑營救陳素素的意義，更流露出難以改變的刻板思維：

(外) 烟花女子，有甚志氣，此時想必順從已久，還要提起怎麼。(末) 劉爺，沒有此事。您莫把冒昧青樓估認差，抱不慣帳底琵琶。(外) 就不順從，只恐玷汙難免。(末) 怯身軀撞作千金價，守宮印尚記丹砂。(外) 他卻如何對付得過。(末) 吐丁香也常學山罵，渾不怕拔舌敲牙。(外) 如此性命休矣。(末) 可憐生，可憐生，幾做血泊蝦蟆。(外) 以死自誓，雖則可敬，只是虎穴之中，恐終無自全之理。<sup>274</sup>

許秀(末)向劉岳(外)敘述陳素素守節的經過，劉岳雖然感佩陳素素的志氣，卻不相信素素可以自始至終堅持，因此覺得沒有出兵相救的必要。為此，許秀又將她以死逼退山寨大王侵犯的經過全盤托出，劉岳雖然對素素的壯烈感到可敬，但是心中仍不相信陳素素可以保有完節，在許秀與劉岳的一問一答中，呈現了兩種價值觀的辯證。

《秦樓月》雖是戲曲，但是故事情節是建構在既有的人事之上。<sup>275</sup>在《秦樓

<sup>273</sup> 李漁，〈第十七齣·久要〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>274</sup> 朱素臣，〈第十九齣·乞援〉，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

<sup>275</sup> 相關的考證與研究，請參見郭英德，〈新戲生成、女性閱讀與遺民意識：朱素臣《秦樓月》傳奇寫作與刊刻的前因後果〉，《戲劇研究》第7期，2011年1月，頁37-64。

月》傳奇之後附有《二分明月集》<sup>276</sup>，此為名妓陳素素的詩詞集，約有六十多首，大多書寫青樓女子的孤寂心情。當中的〈述懷〉說道：「妾本貧家女，少小在蕪城。十三學刺繡，十五學彈箏。亂離不自持，非意失吾貞。百年一遭玷，誰復憐我誠？傷哉何所道，棄置鴻毛輕。」<sup>277</sup>從現實世界中陳素素的自言可以體會到她對於出身的感傷與無奈，詩中的離亂指的正是明末清初的動盪時代，因為時代環境使人苦不堪言，她只好委身青樓，殊不知此步一踏錯，就再也無法抹去眾人鄙視的眼光，任憑世俗以輕若鴻毛般的姿態對待。學者在研究同時期劇作家時，給予以下的詮釋：

袁于令和徐復祚身為文人士大夫，他們的劇作集中表現了青樓女子對自身職業的怨恨，她們渴望嫁給才子，忠於心上人，在情愛中實現了自我完善。這些青樓女子身上體現出來的「情」，染有儒家「忠」的道德色彩，這就使得她們區別於其同行，已經不完全是商品了。這樣的青樓女子的形象表達出複雜混合的信息，一方面她們違背理學的規範，另一方面她們仍受制於父權意識形態。<sup>278</sup>

明末清初文人賦予傳奇作品中的青樓女子「堅」情而「忠」貞，如《秦樓月》中百般遭受質疑的陳素素，為了證明被眾人高度存疑的操守，堅強抵抗惡勢力的欺壓，甚至不惜以性命作為交換。戲曲中這些青樓女子雖然出身卑微而弱勢，但她們忠於自己的情感抉擇，透過這樣的以「情」顯「忠」，試圖扭轉眾人的眼光。透過這樣的方式，使得原先被排除在世俗禮法制度外的身分與立場，再度地納入傳統價值觀的系統中。

### 三、貞節觀作用下青樓女子的文人化性格

在明末清初特別標榜貞節的時代氛圍下，青樓女子看似與貞節觀無所交集，因為貞烈的品格操守是用來約束世俗所認定的良家婦女。然而，當文人進入到青

<sup>276</sup> 陳素素是明末清初揚州名妓，工詩、善畫、能度曲，是位多才多藝的女子。自唐代詩人徐凝在〈憶揚州〉中寫下「天下三分明月夜，二分無賴在揚州」之後，揚州人常以「二分明月」自誇，陳素素也自號「二分明月女子」，詩詞集也稱《二分明月集》。

<sup>277</sup> 朱素臣，附刻《二分明月女子集》，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。

<sup>278</sup> 孫攻、熊賢關，〈晚明劇作中的青樓女子—略論《西樓記》、《紅梨記》和《三生傳玉簪記》〉，《明清文學與性別國際學術研討會論文集》，2002年，頁195。

樓的環境時，產生的影響層面從一開始可見的外在環境逐漸漫延至無形的價值觀。隨著文人進入青樓空間，青樓女子內在的價值觀也被潛移默化著：

布爾迪厄指出：作為一種場域的一般社會空間，一方面是一種力量的場域，而這些力量是參與到場域中去的行動者所必須具備的；另一方面，它又是一種鬥爭的場域；就是在這種鬥爭場域中，所有的行動者相互遭遇，而且，他們依據在力的場域結構中所占據的不同地位而使用不同的鬥爭手段、並具有不同的鬥爭目的。此與同時，這些行動者也為保持或改造場域的結構而分別貢獻他們的力量。<sup>279</sup>

青樓空間裡文化的轉變誠如西方社會學所說的，行動者來到參與的空間，帶來了力量改變了空間的結構。引文中所用的「鬥爭」一詞較為極端，不如以「交互作用」加以詮釋較為適切，當雙方互相往來時，較具影響力一方便開始改變另一方。文人與青樓女子屬不同的社會階層，在青樓的空間中，文人是被服務者，青樓會因應客人所需而投其所好，明末清初文人喜好園林，「以追求雅逸和書卷氣味來滿足企圖擺脫禮教的束縛、獲致反璞歸真的願望，也在一定的程度上寄託他們不滿現狀、不合流俗的情思。」<sup>280</sup> 因此青樓就以特殊園林設計，營造出隔絕世俗的景致，讓文人彷彿置身於另一個世界。文人喜好詩才，青樓女子搖身一變成爲「文人化」傾向的才女，舉凡詩詞繪畫，使得名妓逐漸文人化。而且，這樣的文人化不單只是外在的表象，在文人的耳濡目染下，文人氣節的性格，也逐漸浸濡著青樓女子。

所謂的文人氣節就是文人對於自我操守的要求，「有所爲，有所不爲」，特別是有損於個人道德品格時，更忠於自我的堅持。這樣的心態與青樓女子原有的營生原則有所出入，青樓女子爲了賺取錢財，常必須忍著個人的喜惡以逢迎客人，但是隨著名妓地位的提高，她們漸漸地有了不同方面的自我堅持。像是馬如玉「北里名姬，多倩筆於人。唯如玉不肯，即倩人亦無能及玉也。」<sup>281</sup>馬如玉是金陵南市樓妓，熟精文選、唐詩，善小楷、八分書及繪畫，名聲轟動一時，當時許多青樓名妓爲博得文人青睞，常有請人代筆之舉，馬如玉則不屑此舉。王鴻泰曾分析「名妓需倩人寫作詩文，顯示名妓的社交活動中，詩文酬答已屬重要交往模式，

<sup>279</sup> 高宣揚，《布爾迪厄》，生智出版社，2002年，頁231、232。

<sup>280</sup> 周維權，《中國古典園林史》，明文書局，1991年，頁199。

<sup>281</sup> 錢謙益，《列朝詩集小傳》，明文書局，1991年，頁768。

非如此則難以在此文人世界中立足。真正決定一個妓女的名聲與身價的，最重要的關鍵是能否進入文人社交圈。」<sup>282</sup>顯見當時青樓女子爲了能夠進入文人的社交圈，不乏有請人代筆和文人詩文酬唱的現象。而在此種風氣下，馬如玉堅持親力親爲，因爲請他人代筆正代表著自己能力的不足，而且代筆之舉若是發生在文人自身，文人則會引以爲恥。名妓馬如玉既自信自己的能力，又要求自己的品格，儼然是文人自我要求的複製。

當名妓的生活型態與文人相差無幾，她們也接受了文人所賦予的價值觀，更輸入了文人對於自我價值的要求。文人重視自我操守、氣節的情況，逐漸感染了與他們相互唱和的青樓女子，使得名妓們不單只是要求自我人品，也逐漸地在與他人應對時，流露出文人自我孤高的神情。不僅現實社會中的名妓如此，在文本中的青樓女子亦有相似的情況：

（旦）我這個狀元是他們從公定的，他們的狀元也該聽我從公選擇，為何央你來先，我是個不受賄的主司，叫他們不要妄想。只要才堪敵貌比肩，何愁不入青錢選。<sup>283</sup>

在《慎鸞交》中，王又嬙的高傲不僅在感情上，對於私下賄賂請託，更是斷然拒絕，不願污蔑自己的人格。她嚴厲地拒絕士人私底下的請託，她認爲自己亦有從公判斷狀元的權責，不希望失去這樣的一個機會與權力，一來是保有自己的抉擇權，二來展現她不被收買的人格與志氣。王又嬙的性格高傲，所以喜惡也十分明確，不理會請託的眾文人就在眼前，直言心中的厭惡之情「休嗔怒不徇情，並無可喜只堪憎，驚怪狀詭奇形，一雙盡是眼中釘。」<sup>284</sup>文人聽到王又嬙所言，心想在場文人眾多，怎可能沒有優秀人選？眾士子非得要王又嬙在他們之中選取一位狀元，在眾人的逼迫下，王又嬙更不願意屈服，直言潑了眾人一桶冷水。士子這樣一番批評貶低之後，也口出惡言地對罵王又嬙：「呔，小狗娼，不識抬舉的賤丫頭，我們好意作興你，不要一文錢鈔白白取你做狀元，你不圖報效也罷了，還把惡話來唐突我們，若不看花案份上，大家賞你一頓毛拳。」<sup>285</sup>王又嬙的高傲爲她引來眾人的撻伐，再被丟棄在天寒地凍中，即使面臨如此窘境，她依舊故我，

<sup>282</sup> 王鴻泰，〈青樓名妓與文藝生活：明清間的妓女與文人〉，收入熊秉真、呂妙芬主編《禮教與情慾：前近代中國文化中的後/現代性》，中研院近史所，1999年，頁186。

<sup>283</sup> 李漁，〈第七齣·拒託〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>284</sup> 李漁，〈第九齣·心歸〉，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>285</sup> 同上註。

堅持不屈服於眾人的惡勢力，展現出與文人雷同的操守志氣。這個橋段點出了文人在品評名妓時的現象，名妓依賴文士而提高地位，因此多少對於文人有所迎合，更有青樓女子爲了提高自己的聲望進而賄賂名士，以期能脫穎而出，好抬高日後的身價。

以往社會地位居末流的娼妓，爲了謀生而必須犧牲自己的尊嚴，到了晚明開始有自我主宰的意識，對於以往必須逢迎討好的官宦士紳，她們也逐漸有挑選對象的權利，甚至可以斷然拒絕：

老身馮氏，嫁與薛門，乃是教坊出身……止有親生女兒，名曰瓊瓊。她豔質嬌姿，不數太真飛燕，豐肌媚臉，堪儔西子毛嬙，一心詠月嘲風，不肯倚門獻笑，任你王孫貴戚，動不得她半點芳心。<sup>286</sup>

《天馬媒》中的鴛母馮氏相當良善，並不逼迫薛瓊瓊營生，而任其挑選心儀之人，薛瓊瓊自從心屬黃損之後，任何的權貴王孫，她都不放在眼裡。朝中奸佞之人呂用之專權亂政，仗勢自己的身分想要強搶薛瓊瓊，薛瓊瓊無視於呂用之的顯赫身分堅持自己的選擇。名妓可以有自身的擇友準則，此現象並非文本的虛構，在胡應麟的《甲乙剩言》<sup>287</sup>中提及「素素亦自愛重，非才名士，不得一見其面。」薛素素是當時能書寫黃庭小楷以及工於蘭竹的名妓，對於往來交遊的文人挑選甚嚴，她愛惜自己的名聲，除非是有才學的文人，才有機會一親芳澤。明末清初的青樓女子不再是處於以往的被抉擇地位，她們隨著地位的提升，逐漸找回自我的掌控權，也逐漸找回擁有的人格與尊嚴。青樓女子由以往既定觀念中爲人所輕視的低下階層，逐漸轉變爲衆人所追求、推崇，甚至是敬重的名妓，這種轉變主要還是仰賴文人對她們的耳濡目染，也仰賴文人的評價，當文人運用自己手中有力的椽筆時，就可以使得青樓女子褪去青樓的外衣，蛻變爲世俗價值觀中節烈的女子：

妻與名妓間的明顯道德鴻溝也並非難以逾越。在理論和在實際中，無論是「好的」家內女性，還是「壞的」公眾女性勾引者，都能通過忠於一位男性而獲取貞節。因此在唐代和明代的白話故事中，名妓女主角是以有遠見

<sup>286</sup> 劉晉充，〈第四齣·話別〉，《天馬媒》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>287</sup> 胡應麟，《甲乙剩言》，藝文出版社，1965年。

和忠實愛人的典型形象出現的。通過純潔的目的和道德堅韌性，名妓可以是「貞節」的。<sup>288</sup>

名妓逐漸要求自我的人品與操守，展現出文人氣節，與名妓相互交遊的劇作家不再只是描述青樓女子的色藝，而開始將各種良好的美德加諸在作品中的女性身上，特別是明末清初的劇作家，著墨於青樓女子忠貞於心儀之人，在過程中不斷賦予試煉，最後憑藉著貞節的婦德形象，跨入了為傳統價值觀所接受的家庭制度中。在這些節烈的青樓女子形象背後，文人的動機並非只是為了幫這些青樓女子改變世俗評價，而是希望書寫這些在傳統價值觀中負面形象的女子，藉由她們投射個人的理念：

雖然「貞節烈女」作為一種社會現象，基本上有其客觀的實存基礎，也就是說，這些「婦女」與她們的「行為」，是客觀的現實存在；然而，對於不同時代，不同知識系統底下的人而言，同樣的行為，卻未必顯示出相同的「意義」，他們會將這個現象，納入其自身的知識脈絡中進行理解，從而得到不同的詮釋。<sup>289</sup>

有的是希望以此展現情感的純粹，寄寓文學的理念；有的是透過這樣高道德操守，以諷刺道德敗壞之人；有的以這些女子作為自喻，表達自我的心聲。無論是哪一種動機，均不約而同地選擇了青樓女子作為書寫對象，歌頌了這些青樓女子美好的情感操守，在才子佳人的敘述模式中，為青樓女子留下了一席之地。

## 第二節：堅貞文本的不同解讀

文學作品的產生反映著一個時代的思維，即使是相同的文體，隨著作者想要表達的主題不同，呈現了各自的文學意義。明末清初的劇作大量出現貞節的青樓女子，但是這些雷同情節的劇作，因為作者不同的文學主張、個人遭遇，傳遞出不同的時代聲音，如馮夢龍透過作品調解了情與理的對立；阮大鍼以戲劇的長才作為交際利器，更在戲劇中暗指自己的境遇；孔尚任個人深感時代的更迭而以男

<sup>288</sup>高彥頤 (Dorothy Ko)，《閨塾師—明末清初江南的才女文化》，李志生 (譯)，江蘇人民出版社，2005 年，頁 271。

<sup>289</sup>費絲言，《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨視與流傳看貞節觀念的嚴格化》，台灣大學出版委員會，1998 年，頁 299。



女之情寄寓國家大意。貞節是這些作家戲劇中的共有外表，而內在的書寫精神卻是不同，以下加以探討堅貞青樓女子不同角度的解讀。

### 一、文學理念的調解與融合

明朝藉由理學鞏固社會的安定，然而當天理成爲一種絕對的權威而日漸僵化時，理（禮）就和情欲產生緊張關係，因此晚明文人反對禮教的權威化，反對以禮教來壓制情欲，使得人情沒有一絲喘息的餘地，因此他們標舉「情真」，宣揚情欲的正當性，藉以抗衡已經走向教條化的「禮教」。晚明文人身處於禮（理）壓制情的社會中，欲以「情真」作爲打破禮教藩籬的利器，冀望藉由尊情以貶理（禮），進而恢復人情的舒展空間。袁于令曾言「試看悲歡離合處，從教打動人腸」<sup>290</sup>，真實的情感才能打動人心，他更將此言論加以闡發：

蓋劇場即一世界，世界只一情。人以劇場假而情真，不知當場者，有情人也；顧曲者尤屬有情人也；即從旁之堵牆而觀者，若童子、若瞽叟、若村媪，無非有情人也。倘演者不真，則觀者之精神不動；然作者不真，則演者之精神亦不靈。<sup>291</sup>

袁于令雖不是文藝理論家，未有理論專著，但透過他對作品寫過的序跋和批語，可以看出他的主張。在他爲《焚香記》所寫的序文中，歸結「情」的源頭是創作文本的劇作家，當作者情真才能透過劇本傳遞情感至演員，演員以真切的情感演出才能感動觀眾，即使觀眾是稚童、村間俗婦，甚至是眼盲耳聾之人，也能體會演員所傳達的情感。而他之所以如此推崇「情」，是因為發自內心的情才是維繫禮的根本，唯有「情真」才有「情貞」的可能，沒有外在規範的束縛，才能突顯內發性的可貴。由於娼妓的特殊地位，她們在不受名教社會監視情形下的道德實踐，更突顯出「真」的特質：「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，而根珠自在。……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。」<sup>292</sup>而這樣的思維也展現在文本《西樓記》中：

（旦）心憐才雋，空誇滿壁圖書。唉，倘得援琴之挑，永遂當壚之願，吾

<sup>290</sup>袁于令，〈第一齣·開宗〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>291</sup>袁于令，〈焚香記序〉，《焚香記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>292</sup>袁中道，卷二十一〈書雪簞冊後〉，《珂雪齋記》，偉文圖書公司，1976年，頁895、896。

事畢矣。看來再沒有一個，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，緣份有無，今日托病謝客，不免把他歌曲玩味一番。<sup>293</sup>

(哭介) 今池公子道于叔夜已死，逼奴成親，唉，難道我便背了于郎不成  
(拭淚介) 如今只哄池同說于郎既死，情願相從。只是要服麻戴孝，設水路道場，做九晝夜功德超度他，心願一完，便諧秦晉。那時功德圓滿，隨即自盡便了。<sup>294</sup>

此兩段言語均出自青樓女子穆素徽，第一則是她觀看《錦帆樂府》因此心儀于鵠，佳人傾心於才子並不意外，然而特殊之處在於穆素徽心儀於于鵠時並未見過其人，僅拜讀其作品，就完全將心思寄託在他身上，甚至因此托病謝客。正因為這樣強烈且主動的情感，在她真正結識了于鵠之後，便全然地鍾情於一人。第二則是她當時被池通公子逼迫成親，誤聞于鵠已死的訊息，計畫在哀悼法事完成之後，以身相殉。穆素徽在劇中的貞烈作為正好呼應了袁中道所談的言論「真慧人也，道種也」，突顯了女子因為有自身內發的貞節意識，才能化為實際的貞節操守。

袁于令的《西樓記》在當時蔚為盛行，而其所處的背景正是聲律論與至情論相互交鋒的時代。然而文學並不是是非題，一旦歸類於某派，則就全然無另一派的色彩。有學者認為袁于令的《西樓記》恰巧交融了當時二派的特點：「在藝術傾向方面既認同吳江派的聲律論，又追慕臨川派的至情論，在二者的交融中，形成了自己的藝術個性，為明末清初的風情趣劇的形成開風氣之先。」<sup>295</sup>而袁于令與馮夢龍相互往來，在戲曲方面也相互交流，馮夢龍將《西樓記》加以刪改，作為墨憨齋重訂西樓《楚江情》傳奇。透過這樣的增刪，馮夢龍個人在戲曲方面的主張、理論更加具體化，馮夢龍的《楚江情》將《西樓記》中的「情」更加著重、突顯。馮夢龍的文學主張「藉男女之真情，發名教之偽藥」，透過文學作品中男女的真情，調解了當時被禮教拘束的人性，他認為情是可以與禮並存的，禮不應該違反人性，建築在人性真情基礎上的禮（理）才能長久。這樣的文學理念，在他評論《西樓記》的眉批中，不斷地重申與強調。在《楚江情》序中，他就直言

<sup>293</sup>袁于令，〈第三齣·砥志〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>294</sup>袁于令，〈第二十九齣·假諾〉，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>295</sup>王安庭，〈試論西樓記的藝術傾向〉，《中國昆曲論壇》，2005年國際會議論文。

「不過欲描佳人才子相慕之情而已」。<sup>296</sup>看似簡單的總評，在他對於情節描述的眉批中，延伸出不同層次，首先是男主角于鵲的多情：

我想婚姻乃大事，若得傾國之姿，永恆宜家之願，天那，你便剋減我功名壽算，也謝你不盡。

此時才子佳人，銷金帳中，沉香火底，無不淺斟低唱，共賞元宵。獨我于鵲，形影無依，徘徊中夜，怎生是好？方纔燈影中，遍選紅妝，總無有解吾情者，天那，難道終無所遇了？既是薄命，你不該生我多情。<sup>297</sup>

以上兩段的言語均是于鵲之言，馮夢龍對於第一則言論的眉批為「是真正情癡語！」第二則是「一弔場無限深情」，均突顯了男主角與生俱來的多情形象。第一則中，于鵲情願減少陽壽，也想得一佳人相伴，透過世俗價值觀重視的性命與情感相互對價，突顯了情更高於性命的思維。第二則更進一步詮釋他心中所謂的佳人不單僅是姿容，更重要的是能「解吾情」，貴在雙方情意相通，馮評所言的「無限深情」強調了于鵲由內散發的本性，正因為情是根基，才使得日後的作為越發多情。在〈第十齣·門公夜阻〉中，于鵲想出門尋找穆素徽，卻遭到門僕的阻攔，「不免趁此夜深，去會她一面，只是雨大得緊，怎麼處？便冒雨去也說不得了」，馮評：「天不雨則情不見真。」<sup>298</sup>夜訪之舉雖能表現相思之情，但若加上驟雨與旁人的阻攔，以外在重重考驗加深于鵲前訪穆素徽的困難度，更能突顯情的堅定，無怪乎馮夢龍會下如此評論之語。

正因為多情，因此在面臨情感的波折時，思緒就更顯得多愁善感，將深陷情感泥淖的多思，表現得淋漓盡致：

（生）【紅納襖】敢是為愁多不耐煩？敢是怯懺懺慵染翰？敢是我淚模糊不見蠅頭柬？敢是你暗中揮早忘了筆硯乾？莫不有孫汝權別弄殘？若是被人換了，如何原封不動，印記分明，且留香雲在內？想是厭套書寒溫泛。就是不落套，為何一句也沒有？呀，是了，他因父親驅逐，料不成事，把

<sup>296</sup>馮夢龍，〈《楚江情》序〉，見《曲海總目提要》卷九〈楚江情〉條，收錄於俞為民、孫蓉蓉編，《歷代曲話彙編：新編中國古典戲曲論著集成 清代編》，黃山書社，2009年，頁345。

<sup>297</sup>馮夢龍，〈第二齣·觀燈感歎〉，《楚江情》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>298</sup>馮夢龍，〈第十齣·門公夜阻〉，《楚江情》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

啞謎來回絕我，多應把斷髮空書，做了決絕回音也。(泣介)痛殺人好似剝肺肝。<sup>299</sup>

此段是于鵠在收了穆素徽所寄的空箋，面對斷髮空書的無限疑思，試想了所有的可能性，最後因為感情的波折，而下了錯誤的揣想定論。馮夢龍在此段的評論為：「揣摩曲盡惟情多」，點出了于鵠可以有如此豐富的想像心思，正是因為他的「情」感細膩，卻也因為多情，自尋煩惱地往壞處想，誤解了穆素徽的心意而病重不起。正是透過兩人情感堅貞，攸關生死的考驗，才使得穆素徽從眾人眼中的青樓女子，蛻變為謹守三從四德的婦人，是她的堅貞婦德引領自己回到傳統的家庭倫理，褪去先前「青樓」身分的外衣，得到應有的身分與尊嚴。操守是傳統世俗價值觀判別青樓女子與良家婦女的依據，所謂「急風知勁草，板蕩識忠臣」，因此唯有透過操守的考驗，青樓女子才得以證明節烈，以此調整改變世俗價值觀的定位，回歸到傳統名教接納的系統中。

從這些文人所創作的劇作，反映出他們試圖調和教條與情欲的思維，然而這些劇作家並非要全以「情」代替「理」，他們認為若能由情作為基礎而延伸出的禮教，一來符合人性，二來更能發揮約束的作用，在這樣的思想發展下，明末反理的思想就與魏晉時期的情禮對立相當不同，誠如余英時所探討的，在傳統／反傳統研究模式盛行的明清文化領域：

「情」出自然，「禮」出名教；所以魏晉時代哲學上的自然與名教之爭落到社會範疇之內便恰好是「情」與「禮」的對立。……從此以後，「情」便成為中國反傳統思想中的一個中心觀念了。明清時代反理學的思潮，雖與魏晉反禮法的思想流派不同，也往往立足於「情」字之上。<sup>300</sup>

將理立足於情之上，調解了明中葉以來心性論與禮教的衝突，心性論強調真我、自我，彷彿一旦人追尋自我的解放，也就會與外在的風俗相互違背，乍看之下兩者似乎是相互抗衡。馮夢龍等文學家試圖找出兩者相似之處加以融合，使人性的真情可以包容在禮教的規範內，透過戲劇的創作，讓普羅大眾知曉情與理是可以共存的，而且透過情的真，更可以讓貞更加鞏固、不被撼動。

<sup>299</sup>馮夢龍，〈第十三齣·空箋起疑〉，《楚江情》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>300</sup>余英時，〈曹雪芹的反傳統思想〉，《紅樓夢的兩個世界》，聯經出版公司，1978年，頁255。

## 二、投射自我境遇

明末清初文人與青樓女子之間來往頻繁，文人在劇本中大量地書寫青樓女子，這樣的時代特色蔚為特殊。觀察這些劇作，可以發現作品在創作的虛實之間，或多或少隱含著作者個人的影子。戲劇比起詩詞散文等其他文體來說，虛構性來得更大，因此在創作時，也給予了作者較大的揮灑空間，透過這樣的自由空間，創作者可以將自己縮影投射在某個、甚至是多個角色身上，藉此抒發自己某方面的心聲。觀看明末清初的才子佳人劇，最普遍的共通現象是反映了文人對於功名與婚姻圓滿的企求：

晚明清初的才子佳人文學中，男主角大多是地位低下的書生，即便是世家子弟也多是家道中落。這種對功名的嚮往正是廣大儒生的心聲。因此才子佳人文學中這種功名與婚姻都美滿的「大團圓」結局，不僅滿足了普通大眾的審美趣味，又體現了最廣大文人的夢想。此種結局包含著文人與世俗的共同理想。<sup>301</sup>

在偏好喜劇心理下，不難看見人們對於事情圓滿的企盼，在各劇本中，對於男子的考驗多半是傳統的功成名就思想，而這考驗有別於女子在情感方面的試練，男子必須肩負起為國、為家的責任，而且為國與為家是一體兩面的，不管是為個人的聲譽或是家族的威望求取功名，最後通常是透過科舉的方式，一方面成就了個人的名聲，另一方面也得以施展抱負，為國效力，並且隨著他們成功地獲取官誥之後，也連帶地有了美好的婚姻。此種投射於戲劇的心理，反映出現實生活中殘缺的事實。在戲劇的描述中，大多生角都以求取功名為己任，但是觀看這些劇作家的現實人生，大多是仕途困頓，在科舉考試以及仕宦的過程中受到現實的打擊：

嵇永仁的《揚州夢》傳奇雖然不直接寫民族矛盾，但是在對詩人杜牧風流生活的描寫中，增入杜牧與相戀女子綠葉邂逅於軍營的情節。劇中安排魏博節度使憲誠叛亂，宰相牛僧儒受命征剿，征辟杜牧參贊軍事等情節。如此不無牽強的安排，恰恰證明了作者對社會動盪的強烈感受。<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup>徐龍飛，《晚明清初才子佳人文學類型研究》，北京師範大學博士論文，2008年，頁47。

<sup>302</sup>孫書磊，《明末清初戲劇研究》，社會科學文獻出版社，2007年，頁128。

在《揚州夢》中，杜牧不僅有風流的才情，更是受到秦淮河畔青樓女子們的擁戴，後來因為安史之亂動盪中，為宰相牛僧儒徵召，受重用為參軍。杜牧雖未透過科舉制度仕宦，但憑藉著他自身高度的名氣與才華，受到延攬而得以施展長才有所作為，然而這樣理想的人生，是劇作家嵇永仁內心深處所期盼的。嵇永仁科舉仕途並未成功獲得一官半職，最後是在父親世交好友范文程的兒子—范承謨的邀請下擔任記室一職，而此時的他早已無意於仕宦。劇中安史之亂的社會動盪，與他所處的清朝初年（1637—1676）情況類似，當時清廷雖已經掌權，但是各地的反對勢力依舊猖獗，尤其是清初三藩，一直是清朝最忌諱的心腹大患。耿精忠在反叛時迫害范承謨，而當時在范承謨手下擔任記室的嵇永仁選擇與他一同自盡。嵇永仁筆下杜牧的順遂，與他自身的遭遇大相逕庭。他的友人為《揚州夢》傳奇所作引中稱：「知留山以古今文字馳騁當世，而尤留心經世有用之學。乃鬱不得志，至止酒罷劍，降筆為此等，以渲泄其無端之悲。孰使留山而為此也？」<sup>303</sup>結交二十多年的友人，從年輕時期就了解嵇永仁想要有所作為的志願，然而經過現實政治的打擊後，嵇永仁將理想寄託在創作的傳奇中，戲曲中杜牧的平順對比了現實狀況中他的抑鬱不得志。

像嵇永仁這樣在作品中投射個人政治渴求的，還有私德備受爭議的阮大鍼。以阮大鍼的《燕子箋》為例，有論者認為阮大鍼與袁于令的戲劇同於李漁的風情劇<sup>304</sup>，擅長搬演男女風情，推崇執著真情，喜歡運用誤會、巧合、錯位，對比等手法。雖然以戲劇情節內容來看確實是如此，但是在相同的風格下，卻隱含著不同的思維與絃外之音。袁于令在風情表象之下，崇尚的是男女追求情感的真摯，這相傳與他個人的情感經驗有關<sup>305</sup>。而在阮大鍼的戲劇裡，對比的手法就成了自身政治遭遇的心聲抒發，《曲海總目提要》說到：

《燕子箋》中霍都梁，大鍼自寓也。先識妓女華行雲。行雲是門戶中人，以比呈秀。後娶鄙飛雲，是貴家之女，以比東林。是時東林及呈秀之黨相攻，皆互詆為門戶也。其云朱門有女，與青樓一樣，暗詆東林也。其云走

<sup>303</sup> 李梅，《嵇永仁及其戲曲創作研究》，華東師範大學碩士論文，2007年，頁8。

<sup>304</sup> 李漁代表了擅寫風情趣劇的一類，風情趣劇並非清初始有，在明末已經成爲了一種類型，戲曲史家把它看作是湯顯祖的臨川派和沈璟的吳江派合流的結果，突出的代表是阮大鍼和吳炳。參見袁行霈主編《中國文學史》第四卷，五南出版社，2002年，281頁。

<sup>305</sup> 有人認為劇中男主人公其言「于鵲」者，「于鵲」爲「袁」，蓋自謂也。而劇中女主人公名爲「白一」，故曰穆素徽。參見黃文暘，《曲海總目提要·西樓記》，新興書局，1967年，頁395。

兩路功名的是單身詞客，大鍼自比兩路兼走，未嘗偏著一黨也。<sup>306</sup>

在《燕子箋》的文本中，阮大鍼安排妓女華行雲與宦宦之女酈飛雲面貌相似，甚至連酈母都錯認行雲為女兒，然而此種的人物情節安排，似乎暗示著作者的心境，兩者相同的面貌，卻因為不同的環境而有不同的對待與遭遇，其實兩者本質並沒有差異，不同的是外在環境賦予的價值。此種情景像是阮大鍼自認為，無論是依附稱魏忠賢為親父的崔呈秀，或是投靠東林黨，兩者實質上並無多大的差別，在比擬中，暗貶了東林黨，認為東林黨也未必清高。到了劇末，兩女為了爭封誥而僵持不下，旁人孟媽媽勸華行雲相讓，認為行雲該自知出身而有所進退，但是華行雲並不因為出自青樓而自覺卑微。正在雙方僵持不下時，幸好霍生因狀元身分與節度使身分而有兩個封誥，分別給予兩女，得以圓滿收場。劇中華行雲不認為青樓就較卑賤，如同現實生活裡阮大鍼不覺得投靠馬士英有何不妥，在劇中為霍都梁解圍形同為自己變節的作為找到開脫的理由，結局的兩全其美，不禁透露出阮大鍼在現實生活中想要遊走於兩邊黨派的期望。

嵇永仁與阮大鍼都透過戲劇的生角表達了個人的境遇，儘管兩者的品德無法相提並論，但是光就兩者在戲劇投射的層面來看，其實是雷同的：

才子的文雅風流、功名遇合，寄寓了窮愁潦倒的窮作家們對於科舉功名與美滿姻緣的熱衷與渴望；才子的憤世嫉俗、落拓不羈，則反映了他們對汙濁不平的社會現實的精神抗爭。而才子的一切思想行為，則可將之連繫於作家們的生平際遇與創作心態來加以解釋，從而得到劇情主旨外另一種弦外之音。因為劇本本來就是作家們用來寄情適志的產物，是作家們用來表現其人生想望的一種藝術符號。<sup>307</sup>

誠如以上所言，戲劇是一種符號，用來轉化寄託在文人心中的構思與理念。在明末清初這個動盪不安的時代中，文人進退維谷，在現實生活遭逢科舉與仕途困頓，可以透過藝術去構築出理想的人生藍圖。戲劇中的文人最後總是可以功成名就、娶得佳人，一切都看似理所當然，而這樣公式化的敘述模式，為文人建構了人生理想的典範。在這些典範中，堅貞的青樓女子更是被大量書寫的特例，以往

<sup>306</sup>黃文暘，《曲海總目提要·燕子箋》，新興書局，1967年，頁527。

<sup>307</sup>王璦玲，〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》，第18期，2001年3月，頁40。

青樓總是被視為送往迎來、無真情的歡場，然而當中的青樓女子竟被賦予了「貞節」的特質，這樣刻意的結合，除了時代的思維影響之外，更隱含文人所要表達的絃外之音。

### 三、洞察世俗民情

戲劇與其他文學作品最大的不同在於搬演，而演出需要有對象，無論是達官貴人或是市井小民，重要的是能夠引起觀眾的共鳴，如此才有演出的意義。所以劇作家盡量以貼近民眾的立場創作，以他們最熟悉的情節、語言引起迴響，李玉和李漁正是此種創作傾向的戲劇家。雖然兩者都是傾向民間的文人，但是出發點不同，郭英德認為「兩者的區別在於李漁屬於『利己』的作家，蘇州派作家屬於『利他』，兩者對於教化風俗有共同的方向。」<sup>308</sup>李漁之所以被認為利己，是因為其作品走向民間在於希望博得民眾喜愛，追求演出的商業價值，是商業導向的劇作家；而李玉所屬的蘇州派劇作家，創作主要目的在於呈現百姓的生活型態與反映社會百態。雖然創作動機不同，但是對於呈現當時社會現象的文學書寫是相同的。

《占花魁》是李玉的代表作之一，劇中所呈現的社會背景正是明末清初的生活型態。荷蘭漢學家高羅佩曾指出，「〈賣油郎獨佔花魁女〉故事講述一個窮苦的賣油郎如何愛上一位名氣很大的美麗藝妓，最後怎樣以自己的一片癡情，終於如願以償，與她結為夫妻。故事詳細描述了妓院的生活，有許多生動逼真的對話，特別是對鴿母的刻畫，顯然是來源於生活。雖然場景是放在宋代，但對道德風尚的描寫則是作者當時，即明代末年的。」<sup>309</sup>而《占花魁》正是由話本〈賣油郎獨佔花魁女〉改編而來，劇中呈現了當時社會對於名妓的崇尚，莘瑤琴被騙賣至青樓，先天的優質條件加上逼迫教養，被調教為花魁娘子，這也點出當時明末清初文人對於青樓女子的品評現象。經過品藻之後身價不斐，為青樓招攬更多的客人與錢財，秦種就是在這樣的情況下，努力靠著微薄的賣油收入，經過三年的攢錢，終於見得傳說中的花魁—莘瑤琴，展開以情打動佳人的故事。雖然《占花魁》與〈賣油郎獨佔花魁女〉故事相似，但是在《占花魁》一劇中，李玉更改了秦種與莘瑤琴的身分。小說中的兩人都是普通民眾出身，然而在戲曲中，李玉將兩人改

<sup>308</sup> 此說請參閱郭英德，《明清傳奇史》，江蘇古籍出版社，1999年，頁395。

<sup>309</sup> 參見高羅佩 R.H. van GHILIK (荷) 著，李零、郭曉惠等譯，《中國古代房內考》，桂冠出版社，1991年，頁302、303。



爲官宦人家子弟，秦種的父親秦良爲統制官，其父親希望秦種可以嫻熟文韜武略；莘瑤琴的父親官拜郎署，父母雙亡而由叔父撫養。<sup>310</sup>這種身分的轉變，增加了兩人在戲劇中的張力，正因爲兩人本爲官宦子女，所以當他們在面臨困境時，更加突顯出屈就受辱的感覺：

**【歸朝歡】**殘生的，殘生的，墮落塹中視一死如歸，偏勇。一任你，一任你，巧計牢籠，我堅心縱石爛海枯，不動。(小旦)(淨)姐姐你少不得要如此的，不若蚤蚤順從了娘罷。(旦)天那一時誤入妖狐洞，拚得箇堦前碎首清名永，罷罷罷，也只是薄命紅顏萬古同。<sup>311</sup>

**【山坡里羊】**身兒遠迢迢如寄，夢兒亂紛紛難據，影兒孤冷心兒碎，鴻雁稀疏何處題，泪兒濕透衫兒袂，故國雲山望裡迷。我秦種流落臨安，蕭條旅邸，蒙店主指引教我賣油。每日挑出，頗有人買僅堪度日，只是生意微細，恐人笑恥。<sup>312</sup>

秦種淪爲賣油郎，莘瑤琴則被變賣到妓院，這對二人來說，都是莫大的人生黑暗。莘瑤琴本是官家小姐，卻得淪落青樓賣身；秦種也是官家子弟，卻每日挑油上街販賣，慘澹營生。但就是需要這樣的絕境，才能對比出兩人感情的真誠與純粹。莘瑤琴整日面對尋歡的貴公子，早就習慣眾人砸重金不過是爲了她的美色，因此當秦種耐心且溫柔地陪伴在她身旁，甚至接受她爛醉如泥的醜態時，莘瑤琴體察出秦種的真誠愛護。因爲驗證了秦種的情，莘瑤琴願意以重金換取自由，下嫁給當時尚未受到父親榮蔭封爵的秦種，秦種憑藉著自己的深情得到花魁娘子的情感歸屬。蘇州派的作家爲了讓作品更親民，他們筆下的故事人物未必是大英雄，即使是名不見經傳的小人物，小人物就像是平民的縮影，這點爲許多生活在社會底層的平民百姓注入了不少希望的力量。其實莘瑤琴早已有足夠的金錢爲己贖身，但是她並沒有採取行動，直到秦種的真情打動了她，她才拿出積蓄轉變自己的身分，回歸一般女子，重新恪遵婦德。

明末清初的戲曲家中，李漁是佔有一席之地之翹楚，他的戲劇在理論與市場方面，都相當受到重視。本文所選的傳奇，李漁的作品就佔了四本，而且此四本

<sup>310</sup> 參酌王永恩，《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，上海古籍出版社，2008年，頁174-176。

<sup>311</sup> 李玉，〈第七齣·落阱〉，《占花魁》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>312</sup> 李玉，〈第十二齣·一顧〉，《占花魁》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

各自呈現不同的風趣與重心，《鳳求鳳》著重才子的風流倜儻，因此可以得到眾多名門閨秀的傾羨；《意中緣》寫才，才子與才女因為繪畫而相互結識；《慎鸞交》強調男女相交重在謹慎；《玉搔頭》寫才子佳人的分合。李漁熟知觀眾所喜好的情節，因此在編排戲劇時運用許多的技巧，儘管他的理論與實際會有些出入，但本文著重的在於青樓女子形象，因此戲劇的理論暫且不予討論。<sup>313</sup>在《鳳求鳳》中許仙儔堅貞於呂曜一人，於是開始捍衛愛情、開始智鬥喬夢蘭；《意中緣》中林天素遭逢山寨搶奪，堅守自身清白；《慎鸞交》裡王又嬭篤守與華中郎的十年之約；《玉搔頭》中劉倩倩堅守承諾而流離逃難，四位都是因為堅守愛情而歷經波折，在這當中，最令人印象深刻的堅貞青樓女子就屬王又嬭與劉倩倩：

妓女身分佳人寫法，是李漁對所偏愛的妓女形象的處理。《慎鸞交》中的王又嬭與《玉搔頭》中的劉倩倩被寄予了一種理想化色彩，賦予他們與其身分反差極大的性格質素與優異品格。一方面表達了對這一群體的同情與尊重，另一方面以此來警省世人，因為卑賤者的崇高具有震撼人的力量。<sup>314</sup>

青樓女子不在世俗的規範之內，因此她們可以有別於一般的名門閨秀，可以追尋自己的情感，掌控自己的情感對象，甚至在確定所託終身之人後，可以謝絕門客，無視對方的財力與勢力，甚至是生命的脅迫，依舊堅定於自己的抉擇。透過這樣外在身分的卑微與內心的堅貞相互對比，以無形的精神人格超越了外在的地位，王又嬭因此跨過了世俗的倫理觀念，進入了華生的家庭；而劉倩倩即使顛沛流離也不願嫁給萬遂，顯示了她堅貞於情感的心志。李漁的作品以情節風趣為出發點，在創作之中書寫了人性美好的典範，而這些美好的形象無形中教導社會百姓應有的理想品格。

李玉的作品呈現社會的真實生活，小人物只要有情、貞，就可以憑藉著自己的力量得到美好的感情與圓滿的結局；李漁的作品展現了真實社會生活人們喜愛

<sup>313</sup>笠翁將不同時期，卻耳熟能詳的人物實事扭和在一起，目的應是讓觀眾對劇中人物產生熟悉的感覺，並欲留故事更大的波瀾空間，以製造緊張、期待的戲劇效果。然此舉，卻於戲劇理論有所違背，本劇《玉搔頭》出現所有人物，和《意中緣》一樣，皆為真實存在的歷史人物，此點符合李漁所說「滿場腳色，皆用古人」的原則，然人物所行之事，卻不能合於載籍，多所增益刪改，於「其所行之事，又必本於載籍，班班可考，創一事實不得。」的理論不合。相關探討研究可參考單文惠，〈《笠翁十種曲》研究〉，《國研所集刊》第四十四號，2000年6月，頁714。

<sup>314</sup>胡元翎，〈李漁小說戲曲研究〉，中華書局，2004年，頁222。

的喜劇情節，只要有才、貞，才子佳人儘管遭逢挫折、誤會，最後終究可以圓滿團聚。兩者在創作戲劇時，都反映了當時民間所呈現的世俗民情，將當時人們所盛行的風氣與觀念，轉化為劇作中的扉頁。

### 第三節：貞節自守—文人形塑青樓歌妓的寓意

劇作作品中將女子的貞節與國家貞節相互比擬並非偶然性，而是時代的風氣所致。本文選取劇作時，一開始將文本創作時間範圍擴大，上起明代，下至康熙末年，在這長達三百五十年的時間中，描述青樓女子堅貞的作品竟然大量地集中於明末清初，在明萬曆之前的作品寥寥可數。而對於貞節觀的嚴格並非整個朝代都標準一致，在明代中期過於嚴苛的人性約束，促使民眾對貞節的觀念加以反思，歸有光就是最佳的例子。他一開始是尊崇程朱理學，然而在新興的王學思潮與他個人的經歷、性格交織下，他對於守節有了較人性化的看法：「第一，雖讚揚但不贊成女子殉夫；第二，不贊成爲未婚夫守節或殉未婚夫；第三，不把貞節作爲評價女子的唯一標準」<sup>315</sup>。歸有光受到心學的影響而較鬆動了既有貞節框架觀，認爲貞節觀應構築在人性的合理層面，而非一味地逼迫女子守貞。歸有光的主張代表著當時部份文人對於教條的人性反思，然而這樣的動搖並未改變明朝對於貞節觀念的標準。隨著國家局勢動盪，對於貞節的要求反而更加興盛，歸有光的曾孫歸莊，他的貞節觀比起歸有光反而更加嚴苛，不僅贊成女子殉夫，甚至連未婚女子也該爲未婚夫守節，他認爲女子貞節的名譽異常重要。爲何從歸有光到歸莊有如此大的改變？根據學者的研究原因有二：「易代之際，忠烈觀念波及；以及用婦女貞節行爲來激勵士大夫盡忠義。」<sup>316</sup>歸有光生於 1507 年，歸莊生於 1613 年，歸莊所生長的年代，正是本文所探討的時代，在這樣的社會風俗觀念影響下，無怪乎當時的傳奇作品，會有大量描述貞節女子的情節出現。而之所以會有這樣特殊的時代現象是因爲：

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思考、批判時一個重要的憑藉，幾乎所有的方志在其〈列女傳〉中，都會不斷地強調：貞節烈女的社會意義不僅僅是激勸婦女，更在「風

<sup>315</sup> 周玉琳，〈時代變化與士人貞節觀念關係探析—以明中期至明末清初的歸有光和歸莊爲個案〉，《廣州大學學報》，第四卷第二期，2005 年，頁 57。

<sup>316</sup> 同上註，頁 58。

在大量書寫貞節女性的風氣下，女性成了文人筆下重要的教化形象，文人將美好的典範寄託在文學作品的人物身上。文人在書寫時，是以站在旁觀者的角度去觀看、品評、歌詠這些女子，此種寫作稱為「他我」。就算在創作中流露出個人的理想與企盼，也是投射在劇中生角的身上，鮮少會將自己寄託在作品裡的青樓女子。以下所要探討的，正是這樣特殊且鮮少的寫作角度。

### 一、寄寓官途的領悟

在陳與郊的《麒麟鬪》中，梁紅玉爲了救違反軍令的兒子韓彥直，不僅幫欲戴罪立功的兒子擊鼓助陣，更在戰場中奮勇殺敵，全然跳脫出一般人對於女子柔弱形象的觀念。不僅如此，梁紅玉面對丈夫韓世忠誤放敵人被怪罪降禍的可能，更有先見之明地採取應對措施：

（旦）出身任漢羽林郎，破虜功高百戰場，誰道一時輕壁壘，竟教胡馬奔龍荒，昨日探子報來，金兀朮用一書生計策，掘了支何一道，逕自從黃天蕩走了。丈夫、丈夫，你失誤軍機至此，我夜來寫就一本，不免上朝彈劾去。<sup>318</sup>

梁紅玉深知韓世忠犯了軍機大錯，輕敵而誤縱金兀朮歸去，必將造成日後不可收拾的大患。這樣的大錯勢必會引來朝中非議，甚至可能賠上性命，爲了救丈夫的前途，她只好自己成爲彈劾者，在別人糾舉之前來個大義滅親，一來爲延誤軍機一事停損更嚴重的罪名，二來更可保住韓世忠的性命。但是這樣的先見之明，他人並不知情，韓彥直無法理解母親的動機，因此非常不諒解，梁紅玉一時之間也只能獨自承擔家人怨懟之情，待到日後才對韓彥直道出緣由與苦衷：

（旦）孩兒你那裡知道，黃天蕩一節，在汝父則敢不掩功，在朝家則縱之生寇，況今臺省無上事便要數落人一番，肯放過你父親麼？我一上書，人言自息下，不見纖毫隱護，何異自陳？上不生絲毫嫌疑，免騰交奏。你母

<sup>317</sup>費絲言，《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨視與流傳看貞節觀念的嚴格化》，台灣大學出版委員會，1998年，頁309、310。

<sup>318</sup>陳與郊，〈第三十齣·上疏彈劾〉，《麒麟鬪》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

親頗自斟酌，豈要顯女中丈夫，故作此格外事也？單要使你父親知世事有成必有敗，有壯必有衰，仕路有進必有止，近日為岳少保與秦相面質一回，棄官歸臥有什麼不好？<sup>319</sup>

爲了避免朝中大臣的彈劾過重，梁紅玉只好先發制人，與其讓他人操控罪名，倒不如自己大義滅親，還可以掌握輕重，幸好一切如梁紅玉所構想，皇上並未多加怪罪。能有這樣的真知灼見，梁紅玉儼然是韓世忠的軍師，已非以往柔弱的青樓女子形象。《麒麟鬪》一劇在陳與郊的創作下，將梁紅玉的出身由東京教坊樂伎、隨駕南渡、僑居京口，改爲梁紅玉原爲部使扈良之女，生長揚州，因父母雙亡、金兵南侵，避亂羅浮觀中，被歹人誑騙賣到京口爲娼，美化了梁紅玉的出身，更賦予她飽讀詩書的形象。<sup>320</sup>正是因爲梁紅玉受過良好的教育，才更爲合理地能在眾人未看見事件危機時，動燭機先地採取措施，證明她並非只有勇武一面而已。然而末段梁紅玉的感慨之言，對照陳與郊仕宦最後三年的起伏，因爲輿論的壓力而不得已辭職，此種居高而畏譏的心境，彷彿藉由《麒麟鬪》中梁紅玉之言道出了自己的心聲。雖然此番言論看似消極，但是陳與郊在戲劇一開始，已先呈現了濃厚的報效家國色彩：

韓梁相遇的第五齣〈轅門邂逅〉中，寫韓世忠夜夢仙人贈以題有「紅玉」二字的紅梅，遂手持紅梅，取麒麟毯子而睡；又寫梁紅玉贈之以麒麟扇墜。麒麟作爲吉祥物，中國古代各朝朝政也常採用。史載漢武帝在未央宮建有麒麟閣，圖繪功臣圖像，以表嘉獎和向天下昭示其愛才之心。由此，劇本中麒麟鬪、麒麟墜，喻示了韓梁二人的人生理想——夫榮妻貴，得到朝廷的褒獎。<sup>321</sup>

戲劇之名「麒麟」早已告示著期望受到賞識的心聲，陳與郊在序文中也自言著：「勘破一生櫻桃夢，姻緣兩世鸚鵡洲，爲國忘家麒麟鬪，仗義全貞靈寶刀。」這是陳與郊作於萬曆三十二年（1605）傳奇序文，點出各劇創作的中心旨要，《麒麟鬪》一劇表達爲國貢獻心力的色彩相當強烈，但是在這樣的意圖下，結局卻也不免流露出文人登上高位後，擔心小人讒言的憂慮。劇中，梁紅玉在官場上受到

<sup>319</sup> 陳與郊，〈第三十三齣·閤內論心〉，《麒麟鬪》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

<sup>320</sup> 關於韓世忠與梁紅玉故事的演變，可參考鄧駿捷、梁燕洪，〈韓世忠梁紅玉故事源流考略〉，《明清小說研究》，2007年第3期。

<sup>321</sup> 王雯，〈從傳統戲到「新戲劇」：梁紅玉本事的生態演變〉，《理論月刊》，2011年第1期，頁134。

賞識、發揮長才，之後經歷宦宦生涯的險惡，因此看開功名僅是一時的繁華。梁紅玉彈劾之舉並非是刻意作為，也不為博得美名，她的舉動除了救丈夫韓世忠之外，更希望丈夫可以看清仕途的興衰起伏。從岳飛與秦檜相爭一事，梁紅玉就深刻地體認到在上位者的信任並不長久，而且她也不戀棧於官場與功名，相較於韓世忠想立下豐功偉業，她只想辭官歸隱，一家人平淡地度日，安享餘生。如果說韓世忠代表著積極求仕的一方，那麼梁紅玉就是憂慮危機、明哲保身的另一方，兩者同時表現出文人對於官場進退維谷的矛盾心態，而梁紅玉之言更代陳與郊道出現實生活中所遭逢的官場困厄，可說是陳與郊晚年受到讒毀的心聲。

## 二、理想操守的歌詠

文人在書寫青樓女子的劇本時，藉由名妓特殊階層身分，以表達自己的寓意，一方面是因為名妓給予文人心目中理想的佳人典範，另一方面，「名妓」的社會性，更是重要的原因之一：

名妓姿容美麗，氣質不凡，對官吏有很大的吸引力；名妓有知名度，是城市生活中的焦點人物，在社會上有一定的影響力，其社交活動引人關注，因此，更易成為官府官吏徵選的對象。她們被驅使甚至被攫奪來或陪伴官吏供其享樂，或被作為政治工具，成為官場交易和政治投資的資本。<sup>322</sup>

名士與名妓相互往來成為一種風尚，不僅民眾紛紛嚮往名妓，有權勢的官吏更希望自己能擁有名妓以證明自身的不凡。從先前所列舉的文本，《紅梨記》中的王黼、《天馬媒》中的呂用之，都是仗勢自身的官位，想要搶奪名妓供自己享樂。而呂用之圖私不成之後，刻意陷害薛瓊瓊，假意將她獻給皇上，一來可以報自己奪人未遂之仇，二來更可以贏得皇上的好感，薛瓊瓊成了呂用之投資政治的工具。在《桃花扇》中的阮大鍼，想利用李香君作為博得侯方域好感的媒介，以拉攏侯方域、接近復社文人，然而這些想要利用名妓的文人與政客，往往都適得其反。最具代表的莫過於《桃花扇》，當李香君得知阮大鍼所送的妝奩是用來作政治立場的收買時，李香君的表現迥異於嬌弱的青樓女子，展現出堅定的立場與剛烈的形象：

<sup>322</sup>柳素平，《晚明名妓文化研究》，武漢大學出版社，2008年，頁36。

【川撥棹】不思想，把話兒輕易講。要與他消釋災殃，要與他消釋災殃，也隄防旁人短長。官人之意，不過因他助俺妝奩，便要徇私廢公；那知道這幾件釵釧衣裙，原放不到我香君眼裡。(拔簪脫衣介)脫裙衫，窮不妨；布荆人，名自香。<sup>323</sup>

李香君的〈卻奩〉始終爲人所津津樂道，此段文字不僅表現出她個人的剛烈性格，更展現出她對於國家局勢的關心，「徇私廢公」罵的正是侯方域貪圖個人之利，而忘卻了阮大鍼擾亂國家的政治作爲，在她這樣義正辭嚴的行爲下，使得侯方域也不得不愀然正色：

(生)好，好，好！這等見識，我倒不如，真乃侯生畏友也。(向末介)老兄休怪，弟非不領教，但恐為女子所笑耳。【前腔】(生)平康巷，他能將名節講；偏是咱學校朝堂，偏是咱學校朝堂，混賢奸不問青黃。那些社友平日重俺侯生者，也只為這點義氣；我若依附奸邪，那時群起來攻，自救不暇，焉能救人乎。節和名，非泛常；重和輕，須審詳。<sup>324</sup>

侯方域之後的作爲受到李香君影響，原先他並不引以爲意，殊不知在接受阮大鍼的物質同時，其實也就等同接受了阮大鍼的爲人，李香君意識到這點，因此憤而丟棄。在李香君的激烈反應下，侯方域才驚覺事情的嚴重性，無怪乎他會稱香君爲「畏友」，從這點來看，名妓與名士的往來不再只是男女之情，更有互相砥礪志節的友情。經過李香君的提點，侯方域進一步地思考接連的後續效應，復社文人彼此相重的正是操守，一旦賢奸不分、失去名節，也就失去了立足的地位。在此「名節」產生巧妙的對比，一般人認爲青樓女子並無名節可言，然而在面臨操守立場的抉擇時，李香君自然而然反射的作爲，對比侯方域的怕爲香君所不齒、怕被當時復社的文人所鄙棄，「名節」的內化李香君是比侯方域來得強烈。

孟子所言「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈」，文人不能因爲外在環境變遷而改變自己的操守，到了明末，這樣的氣節竟也展現在青樓女子的身上。在本文所研究的文本中，每位青樓女子都堅守著自己的情感對象，無論外在鴛母的脅迫、土財主的利誘、權貴的欺壓，她們依舊不動搖自己的抉擇，她們相信自

<sup>323</sup> 孔尚任，〈第七齣·卻奩〉，《桃花扇》，里仁書局，2000年。

<sup>324</sup> 同上註。

己的情感是真摯的，而且禁得起考驗，能夠有這樣的「貞」情，最重要的基礎是「真」情。同樣都是貞情，女子貞於情感對象與男子貞於國家只在於小我與大我之別，因此有文人將個人的情貞與家國的情貞相提並論：

君子之學何也？完其至大，復其至明，全其至潔也。婦人非由學者，乃獨能焉。有斷臂者，有髡髮者，有劓其鼻者，有縊其項者，……皆所以全其至潔也……平居暇日，目士君子為婦人女子則勃然怒去。一旦君父有難，曾婦人女子之不如。所以全至潔，與日月同其明，天地同其大，乃在此而不再彼。何也？使士君子而皆此婦人焉，則人之國家豈有喪亡之禍災？予故書節婦之事以愧為人臣而懷貳心者。<sup>325</sup>

言論中說到讀書人平日所讀聖賢書的目的就是保有操守的高節，眾人印象中未受教育的婦人在面臨捍衛操守時都能以身相殉，為何平日滿口仁義道德的文人在面臨家國危難時卻比婦人還不如？如果文人都能像婦人這般貞於自己、貞於家國，如此一來，國家也就不會有顛覆滅亡的災禍，因此在標榜婦人節烈的同時，也是期望文人能夠高道德操守律己，忠貞於國家。而這樣小我與大我的格局姿態，在《桃花扇》中再度對比於李香君與侯方域的身上：

（末）今日清議堂議事，阮圓海對著大眾，說你與寧南有舊，常通私書，將為內應。那些當事諸公，俱有拿你之意。（生驚介）我與阮圓海素無深讎，為何下這毒手。（末）想因卻奩一事，太激烈了，故此老羞變怒耳。（小旦）事不宜遲，趁早高飛遠遁，不要連累別人。（生）說的有理。（愁介）只是燕爾新婚，如何捨得。（旦正色介）官人素以豪傑自命，為何學兒女子態。（生）是，是，但不知那裏去好？<sup>326</sup>

當兩人面臨阮大鍼在政治上的迫害時，侯方域當下的反應與言詞驚慌失措更突顯出李香君的鎮定，或許大難臨頭的是侯方域，因此他才顯得手足無措，然而他當下所顧慮的竟是兩人的兒女情長，無怪乎李香君會辭嚴正色地對侯生曉以大義，此種情況下的二人，侯生反倒像是柔弱女子，李香君成為昂然不屈的大丈夫，李香君的個性儼然是文人化的性格。阮大鍼在劇中因為拉攏不成侯方域而加以陷

<sup>325</sup> 羅倫，卷六〈冰雪堂記〉，《一峰文集》，台灣商務印書館，1983年，20b-21b。

<sup>326</sup> 孔尚任，〈第十二齣·辭願〉，《桃花扇》，里仁書局，2000年。



害，間接造成了侯、李二人情感上的分離。以往在劇中像他這樣的阻撓者，大多為地方豪紳，而阮大鍼的角色放在時代背景下，有了不同層次的意義：

以往的言情戲中，破壞才子佳人的美滿婚姻的作惡小人往往沒有一定的政治身份，而清初遺民言情劇的作者由於對現實中的政治鬥爭有著真切的感受，所以在言情劇中較多地安排有一定政治背景的人物作為淨丑形象，與正面人物構成衝突，從而使言情劇作帶上一定的政治鬥爭色彩，或者將言情劇直接置於社會巨變的背景下，使言情劇具有現實鬥爭的政治意義。<sup>327</sup>

《桃花扇》的言情結合了社會動盪的政治背景，孔尚任直言不諱地道出「借離合之情，寫興亡之感」，將男女之情結合家國情感。名妓是文人心中情感的美好典範，然而隨著名妓與名士之間的互相往來與影響，她們不單僅是在情感上安慰文人，有時在人生或是政治等其他事物層面，也能提供文人不少的思索方向，此處所言的「情」不再僅是停留於個人的兒女私情，而是慢慢擴及至人生理念，甚至是家國正義的化身：

香君身上被賦予的就不僅僅是傳統道德的固守，更重要的還有政治信念的執著，而這種執著又使對愛情的忠貞進一步昇華為對明王朝、對民族的忠貞而拋棄了純粹的個人情愛，就必然隨著國家的覆亡、政治理想的幻滅而歸於空渺。<sup>328</sup>

儘管《桃花扇》結局不是男女主角大團圓的喜劇，乍看之下異於其他劇作，其實仍脫離不了「貞」的觀念，只是大多數作品以個人的情貞作結，《桃花扇》摒除個人兒女私情，將「貞」擴大為國家的層次，李香君的形象不單純只是貞於男子的女性，而是揉雜了國家民族大義的情感，透過她對侯方域的個人情感，引出侯方域這個角色所代表的士人使命感，經由兩人追逐小我的兒女情長，洞悉兒女情長所依附的國家興亡，將貞節從個體的侷限擴大為國家的情感層次。孔尚任的《桃花扇》寫出了民族意識，在李香君的身上寄託了理想的形象，明末清初時期像李香君這般有家國意識的名妓不在少數，柳如是亦是其中之一。甲申之變，清軍兵臨城下時，柳如是勸錢謙益一起投水殉國，錢謙益沉思無語，之後以水涼為由開

<sup>327</sup> 孫書磊，《明末清初戲劇研究》，社會科學文獻出版社，2007年，頁97。

<sup>328</sup> 李樹亮，〈從「從良之夢」到「亡國之思」——關漢卿孔尚任劇中妓女形象比較管窺〉，樂山師範學院學報，第22卷第3期，2007年3月，頁29。

脫，柳如是打算縱身一躍時，被錢謙益一把拉回。雖然最後兩者都未殉國，但是從錢謙益的遲疑態度對比柳如是的置生死於度外，柳如是的膽識較顯超越。除此二人，余懷的《板橋雜記》所記載的葛嫩作為更為壯烈：「甲申之變，移家雲間，間道入閩，受監中丞楊文驄軍事。兵敗被執，並縛嫩。主將欲犯之，嫩大罵，嚼舌碎，含血噴其面，將手刃之。」<sup>329</sup>葛嫩出身將士之門，父親葛挺昱抗清殉國，葛嫩在戰亂中被騙賣至青樓，後與孫克咸相知相守衛國，死守福州不成，落入了清軍手中，主將見其貌美欲犯，葛嫩咬舌自盡、節烈相抗。文人透過描述女性的美好，寄寓了心中理想的人格典型，戲曲作品中如此，現實生活中也對符合標準的典範加以讚揚。趙伯陶的《南明盛衰錄》中「以深厚的歷史根柢、扛鼎的筆力，準確地把握了名妓名士在王朝興衰中心理心態和複雜糾結的關係，讚頌了秦淮妓女在國家存亡之秋所表現出的愛國情懷。」<sup>330</sup>而這樣的書寫心態正是：「在男性的文學中，女性成為男性意義認同的象徵符號與自我表達的形式」，<sup>331</sup>在一般傳統的認知中，女子是較為弱勢的群體形象，而青樓女子又可說是弱勢中的弱勢，透過這樣邊緣且卑微的群體，在面臨家國危難時，比起既定印象中的文人志士更富有民族意識，這樣的筆法不僅譴責了飽讀讀聖賢書的文人，也讚詠了身處低階社會階層的青樓名妓。品格並不是因為身分而高低，而是取決於自身的作為，文學的筆法結合了明代以來一直崇尚的貞節觀，加上國家面臨更迭的局勢，操守的貞烈也就更加緊扣在文人的身上，使得文人與女子在文學的書寫上，更加突顯文學雙性的特質。「佳人形象並非實有的存在，而是心造的幻影，是載寓作家們的佳人幻夢和人生理想的藝術符號。」<sup>332</sup>這些身處動盪環境的文人，透過戲劇的創作，紛紛展現了不同風貌的貞節名妓，在無法以世俗倫理規範的階層，賦予了倫理中高度的操守美譽，如此特定的展現，反映了文人所要寄託的價值觀，文人、戲曲、青樓女子三者交織出該時代文學的新意義。

<sup>329</sup> 余懷，卷中〈麗品〉，《板橋雜記》，上海古籍出版，2000年，頁7。

<sup>330</sup> 轉引自柳素平，《晚明名妓文化研究》，武漢大學出版社，2008年，頁10。

<sup>331</sup> 劉紀蕙，〈女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號〉，《中外文學》第18卷第1期，1989年6月，頁117。

<sup>332</sup> 紀德君，〈落魄文人的佳人夢——明末清初戲曲小說中的佳人形象〉，《視角與方法：中國古代文學新論》，黑龍江人民出版社2002年，頁349。

## 第六章 結論

明末清初是戲劇蓬勃發展的輝煌時代，眾多劇作家藉由以往儒家學者視為末流的文學體裁，抒發並寄寓個人的理念，本文試圖透過傳奇觀察作者自身的遭遇、經歷，甚至是文學主張，試著從明末清初傳奇中大量出現的貞節青樓女子，剖析該時代特有的思維與文學特色，誠如王璦玲所言：

通過戲劇的虛構方式描述理想中的文人生活經歷，並不等於作者就忽略了它與真實生活的聯繫；相反地，在很多劇本裡，我們看到作者有意識地把現實社會的種種特徵植入戲劇中的世界，由此造成虛構因素與真實因素之間的界限模糊化，這種模糊化增強了讀者對於故事的信賴度。而在部分劇作中，不僅劇作主角身上帶有作者的影子，劇中主角生活的那個世界也同樣有著作者生活的世界的投影。<sup>333</sup>

戲劇雖無法如同散文、詩歌可以視同文人心境的抒發，但是透過小說及戲曲此類虛構的文體，反而更能讓文人暢所欲言。陶潛以〈桃花源記〉寄託了個人美好世界的想像，也就抨擊了現實生活中政治的紛擾與不堪；關漢卿《救風塵》歌詠了趙盼兒俠肝義膽、聰慧靈敏的理想性格，也同時批判了邪惡人性摧殘弱勢階層的醜陋。藉由戲劇的模糊與虛構，劇作家才可以在假的世界中盡情真言。本文研究的動機從名作《桃花扇》的李香君開啓，此齣戲劇建構在歷史上，因此真實反映當時的社會現象，在這樣時代背景下，透過青樓名妓寄託個人的政治理念，本文以此為構思，試圖透過文本的分析而解讀劇作家文人與作品之間的關連，進而將作品與該時代的文學脈絡加以扣合。誠如本文在研究動機所提及的三個思考方向：「青樓女子一直被視為社會階級的底層，何以大量地為明末清初文人所書寫？貞節觀念為何加諸在青樓女子身上？透過青樓這樣的題材呈現出文人何種的生命型態？」從以上三個問題結合本文的研究，梳理出文人、劇作、青樓之間的交互關係。

本文從分析劇作家筆下所呈現的青樓女子圖像為出發點，透過這些文人大量書寫的堅貞青樓女子，歸納出文人塑造這些女子的異同之處。劇作的相異點是各文本的青樓女子各有其風貌，就外顯才華來說，她們文化素養與名門閨秀不相上

<sup>333</sup>王璦玲，〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》，第18期，2001年3月，頁38。

下，詩文等才能讓文人高度讚賞與愛慕，不僅是文韜，文人更將過人膽識的英雌氣概加諸在青樓女子身上，呈現出富有武略形象的女子。而在性格方面，青樓女子別於以往多數的柔弱性格，展現出積極爭取自身幸福，儘管劇中的男子提出不合情理的條件，她們也會努力達成，不但爭取幸福，更努力捍衛自己應有的權利。文本中這樣多才多藝的青樓女子形象，正是文人現實的生活中的寫照，以往文人到青樓追求的是聲色的歡娛，明代末期不再只是表象的往來，文人開始重視名妓的才情，企盼能有心靈的交流與共鳴。因此青樓女子也從美色與歌舞音樂，轉而發展內在「才」的涵養，舉凡詩文唱和、琴棋書畫、品茗……等內在素養，樣樣都以文人為依歸：「文人文化重新建構了妓女的人格，提供一個價值階梯，得以在社會場域中，追求社會身分與社會價值。除了《列女傳》很早以來的女教系統之外，對於女性文化的重視，可謂由晚明的青樓開始。」<sup>334</sup>名妓內涵的改變給予了文人不同的交遊意義，不再只是感官的娛樂，同時更有心靈的陪伴。名妓受到文人的影響提升自我內在，傾向文人化。雖然文本呈現出不同風貌的青樓女子，但是有共同趨勢則是走向文人化的才華與性格。劇作相同點方面，文人賦予這些青樓女子面臨情感考驗時的貞烈，透過各方面的考驗以突顯女子的堅毅，從門第觀念到人為阻撓，甚至是誤會、波折，均是為了展現劇作家所強調的「貞節」，文人創作戲曲時，在劇中呈現高道德操守標準，不斷地安排考驗與質疑，而青樓女子一再地以實際行動驗證她們經得起考驗，這類型的戲劇特徵正好反映了明代現實社會的提倡貞節的風氣。

然而弔詭的是，「青樓」與「貞節」兩者的概念是有衝突的，青樓這個空間代表著情欲的自由，人在其中可以不受世俗禮教規範，但是貞節的概念是指禮教約束人的行為舉止，文人劇作家將「貞節」的作為加諸在「青樓女子」，呈現當時社會禮教觀念與情欲的衝突，藉由戲劇中青樓女子實踐貞節調合了「情」與「禮」兩者，既歌詠了「情」的美好，也寄託了「禮」的觀念。而這樣的現象正也是文人現實社會中的衝突與轉變，政治方面對文人產生的影響，朝政的頹敗驅使文人走向自體意識的覺醒，文人在回歸自我主宰的過程中，將自我的任性而為變成縱情，因此整個明代中晚期的世風瀰漫著寄情於外物的習性。在思維方面的轉變，當時蔚為盛行的「情真論」影響文人內在的思維，更使得文人體現在文學作品，企圖透過創作以發揚情的理念。明代一直強調的禮教觀念至此，開始與文人內在的情欲產生碰撞，一開始文人僅是想突顯情不該被禮教壓抑，然而隨著情真論逐

<sup>334</sup>毛文芳，《物·性別·觀看－明末清初文化書寫新探》，臺灣學生書局，2001年，頁50-51。

漸形成洪流時，一些過於奔放的支流就偏離了原先的渠道，而產生了質變，這樣一來使得情演變為欲，難加以束縛。然而這些並非提倡者所樂見的，文人並不是要瓦解禮教，而是希望將禮教調整得更具有人性，如此一來在人性的根基上，禮教才可以更加鞏固，因此文人將情與理加以調和，展現在此種形塑貞節青樓女子的文學創作。在這些堅貞形象的背後，隨著文人的境遇而有不同的解讀，有的透過堅貞女子在「情」的執著形象，以調和情與理之間的緊張關係；有的投射自身理想藍圖，企盼在現實生活中能獲得美滿；有的在滿足大眾娛樂之餘，呈現了當代的世俗民情，為當時多元的文人紀錄了不同的生命姿態。「佳人形象為我們考察明末清初許多落魄文人的悲劇心態以及中國古代文人所共有的人生價值觀念和審美理想等，提供了一種可資取鑒、頗耐探求的精神範本。透過這一範本，我們可以清楚地看到落魄文人在仕途失意、價值失落時，如何藉佳人形象的發明來確證自我的存在價值。」<sup>335</sup>每位劇作家證明的方式不同，也就創作出不同風格的戲曲作品。戲劇反映了文人內心世界的衝突，文人自身所面臨理想與現實無法並行，觀看這些劇作家文人的遭遇，在政治仕途的遭遇大多不順遂，有的終其一生未曾仕宦，甚至在求取功名的過程中遭到污蔑；有的就算謀得官職，但是在任職期間，因為政治的混亂與動盪，也使得仕宦之路曲折不安；唯一達成自己心意的只有阮大鍼，然而其獲得官職的手段與人品卻為人所詬病。由此看來仕途並無法使這些劇作家展現自身抱負，而這些現實的不美好，劇作家卻可以在作品中為自己構築出理想，或者是抒發心聲，隨著每個人境遇不同，秉持的戲劇態度與創作方向也就而異，阮大鍼透過戲劇社交，李漁藉由戲曲展現創作理念以及營生，李玉則是反映民間俗情，馮夢龍展現情教的文學觀……等，透過劇作調解了自己理想與現實的衝突。

「青樓女子」的題材提供文人劇作家調解情、理的創作對象，而「青樓」則是直接給予文人緩衝現實與個人世界的空間，青樓主人仿造文人偏好的園林式建築，正好也因應本身空間的性質。「不論園林是否以別業的型態出現，當其自家居範圍獨立出來後，它就已經成為一個別具意義的社會空間，它已經不完全屬於個人私生活領域，而是個人生活空間與外在世界相交界的一個中介性場域。」<sup>336</sup>晚明文人喜愛獨立自主的自我空間，無論是劇作中描述的青樓建築，或是文人實

<sup>335</sup>紀德君，〈明末清初戲曲小說中的佳人形象的文化解讀〉，《明清小說研究》，2003年第一期，頁104。

<sup>336</sup>王鴻泰，〈美感空間的經營——明、清間的城市園林與文人文化〉，收於《東亞近代思想與社會》，月旦出版社，1999年11月，頁150、151。

際生活所身處的園林建築，正好提供了文人自由的天地，提供他們現實與非現實之間的游走。不僅如此，青樓主人更進一步地注重自身居室的器皿擺設以及空間設計，在在都迎合文人的雅好，同時給予了物質與精神方面的寄託，為文人塑造了理想的縱情天地。由此看來，文人對於青樓這個空間的改變不僅是實體建築物方面，重要的是對於其中青樓女子的文化薰陶。而透過這樣文化的互相交流，青樓女子與文人交遊的意義就不再局限於以往的娛樂性質，而逐漸提升到精神層次的心靈相知。無形之中，青樓女子也漸漸習得文人的才華與性情，而這樣的情況也使得文人逐漸將自身的情境投射於青樓女子，舉例而言文人的詩文才藝影響名妓，而文人界的品評也被援引加諸名妓，對名妓才華的優劣品頭論足。然而弔詭的是，文人自身並不喜歡這樣的品評，而且他們對於這樣的品藻是存疑的，但是他們卻將這樣的制度投射在名妓身上。一開始是文人間的餘興活動，然而隨著透過這樣的活動使得名妓名聲飛騰，品評就開始變調，甚至有不公、賄賂的情景出現，而這樣的情節也被文人書寫進入戲曲中，原來文人是透過虛構世界的隱藏性，大肆抨擊了現實生活中的不公平，藉由青樓女子的遭遇諷諭自身的處境。不僅是花榜，文人更透過諸多形象不同的青樓女子，為自己的心靈找到可以傾吐的管道。然而當中最特殊的書寫方式在於文人直接將自身投映在劇中的堅貞女子身上，《麒麟齋》中的梁紅玉、《桃花扇》中的李香君均是如此，除寄予理想的人物特質在她們身上之外，也透過讚詠使得該時代的文人們更有自我省思的借鏡。

本文以堅貞的青樓女子為探究對象，進而梳理形象背後每位文人所要傳達的聲音，整理共同之處，結合時代的現象與思維，呈現傳奇並非僅是文人餘興之作，而是有其文學價值與歷史意義。本文經過探討後歸納的結論有三：第一，將看似娛樂性質的傳奇連結文人生平，從中發現明末清初文人透過傳奇此種文學作為載體，承載了文人的文學理念、生命態度、處世哲學，試著從看似敘述架構雷同的故事情節中，解讀出每個作者所著眼的不同重點。第二，透過文人外在局勢的變化動盪，對比筆下書寫的堅貞青樓女子，兩者的映襯呈現了文人內心與外在的衝突，情真的思維看似與外在時代的禮教相互扞格，但是經過調整之後，以「情真」作為「情貞」的基礎，將情與理調和。第三，為研究戲曲中女性形象的方向提供些許貢獻，目前大多論文都是以探討該時代女性做為大方向，僅將青樓女子列為其中一類探討，因此著墨也就不多，筆者認為甚是可惜，青樓女子的身分在文化中有其階層意義，特別是明末清初的大眾將名妓視為理想情人的典範，青樓中才女輩出，她們除了才華之外，品格操守被文人所讚詠，原先最卑微的角色如今被高度讚賞，文人展現對於品格的高度推崇：「『名教社會』是由兩個層面構成的：

一是士人階層的權威，他們不但擁有文字書寫的特權，更可以藉由書寫，去論定一個人的道德價值，決定他在『道德系譜』中的位置。其次，在道德系譜上的一席之地，不只是純粹的道德成就，還可以轉換為俗世社會中的「名」，在名教社會的運作邏輯中，人們視道德上的美名為最高價值。<sup>337</sup>」書寫標榜了心中崇尚的道德觀，堅貞既然是時代的風氣，更是心中的理想典範，為明末清初動盪的價值觀提供立定的根基。

然而本文礙於能力以及篇幅所限，因此將延伸細部探討的章節予以保留。像是本文僅收錄已知文人的傳奇作品，且不收錄殘本，在此兩項抉擇條件之下，一半的文本未被收錄，而此部分作品也有明末清初的時代特色，若加以探討，相信可以為該時代的戲曲呈現更完整的風貌。此外，湯顯祖的作品正是情真論最佳的代表作，然而本文一來因為選取的傳奇時間範圍所限，二來因為湯顯祖作品《紫簫記》與後來修改的《紫釵記》有所更動，且其至情論的思想較為廣博，筆者因為能力所不及因此並未加以收錄。最後，日後若有幸能繼續進行此方面的研究，筆者想將本文所探討的傳奇作品繼續深究，方向有二：第一，同樣的故事題材，比較同時代文人書寫的不同之處，像是梁紅玉的故事，陳與郊的《麒麟鬪》與馮夢龍《雙烈記》情節的著重就不同；袁于令的《西樓記》與日後馮夢龍改編的《楚江情》也有所出入，同一時期的文人對於當代的作品有不同詮釋的重點。第二，同樣的故事，不同文學體裁與戲曲的相異之處，像是本文所研究的《占花魁》、《繡襦記》均有小說的文本，不同書寫的體裁也有其特殊之點，可以相互比較而闡發。其實每本文本都有其獨立深論的價值，像是孔尚任的《桃花扇》已有許多碩博論文深度研究，李漁的劇作也是熱門的探討文本，其餘的劇作大陸也有碩論鑽研，本文的深度實在無法相提並論。但是本文試圖以宏觀的角度勾勒出該時代文學的特質，企盼藉由這樣的開端，能引起更多有志之士繼續探究此方面的書寫特色，力有未逮之處，懇請多加海涵。

---

<sup>337</sup> 費絲言，《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨視與流傳看貞節觀念的嚴格化》，台灣大學出版委員會，1998年，頁236。

## 附 錄

劇作	作者	創作時間	版本	故事大要
玉合記	梅鼎祚	1592	全明傳奇	歌妓柳氏與韓翊之情，吐蕃大將強佔己有，柳氏不從
長命縷	梅鼎祚	1592	全明傳奇	單飛英與劉春娘因戰亂失喪，春娘被賣至楊家妓院，更名楊玉，全州貴公子欲聘，春娘堅決不從，其後因己失身，自願死於郎前
麒麟齣 (麒麟墮)	陳與郊	1604	全明傳奇	故事大致與雙烈記相同 不同之處：一、在雙烈記中，梁紅玉的母親是東京樂坊的樂妓，隨駕南渡，僑居京口，此劇改梁紅玉為部使扈良之女，生長揚州，因父母雙亡，金兵南侵，被歹人欺騙，賣至京口為娼。二、雙烈記寫韓世忠入贅後，梁母嫌其窮酸，時常冷言冷語，當梁紅玉往南海進香時，設下圈套，一幫人上門討債，逼使韓憤而出家。三、雙烈記中，韓世忠為了抓拿敵酋，派遣部將蘇德、解元，但是疏忽，所以韓欲斬兩人，梁紅玉說情才讓兩人戴罪立功，本劇將解元改為世忠之子彥直，彥直違背將令，蘇德追悔無措，因自投江。世忠怒斬彥直，眾將求情，免於一死。四、本劇刪減一些情節，穿插妓呂小小貞烈及出家事，由四十四齣改為三十六。
鸚鵡洲	陳與郊	1604	全明傳奇	薛濤維西蜀名妓，與元稹之間的愛情故事。個性堅持、出家學道
紅梨記 (花)	徐復祚	1610	全明傳奇	趙汝州、謝素秋之事，官妓謝素秋有才貌，太傅欲占為妾，素秋不從



天馬媒	劉晉充	1631	全明傳奇	黃損父母雙亡，與妓女薛瓊瓊交好，但與商人之女裴玉娥有姻緣之分。黃損遠赴任職，瓊瓊擔心呂用之相擾，呂用之上奏皇帝選瓊瓊入宮，瓊瓊在宮中度日如年。後黃損中狀元，彈劾呂用之，呂用之亦彈劾他與瓊瓊私通，呂用之陰錯陽差誤將玉娥當作瓊瓊搶回，幸虧玉馬墜救於危難之際。後三人相見，合家團圓。
雙雄記	馮夢龍		古本戲劇叢刊	歌妓黃素篤情於劉雙，而拒從丹三木《雙雄記》又名《善惡圖》，是馮夢龍早年的作品，譜寫萬曆二十八、九年間蘇州所發生的實事：丹信為其叔丹三木的陷害而下獄，並牽連到妻子魏二娘及義弟劉雙等人；劉雙之叔父劉方正不惜傾囊相救，丹信一家終於團圓。這是傷時警俗的感憤之作。其事不免瑣碎，惟能嚴守曲律，時出俊語，宜於搬演。
占花魁	李玉	1637	古本戲劇叢刊三集	賣油郎秦鍾獨占名妓辛瑤琴
燕子箋	阮大鍼	1642 完成序	全明傳奇	妓女華行雲（呈秀） 宦家女子酈飛雲（東林）
西樓記	袁于令	1632 之前	全明傳奇	于鵲（男）與穆素徽（女）之間的感情故事，男的飲食俱廢，女的雖被池同所買，但不改憶鵲之心
玉搔頭 （萬年歡）	李漁	1651-1655	全明傳奇	太原名妓劉倩倩，自幼由鴿母周二娘撫養，其父母所遺玉搔頭簪視為終身愛戴之物。明武宗幸劉倩倩，倩給予信物頭簪，之後武宗派人迎倩，倩不見信物力拒。信物被貌似倩倩的范欽女（淑芳）拾獲。
鳳求凰	李漁	1665		妓許仙儷用計，使呂曜娶三女

(鴛鴦賺)				
意中緣	李漁	1651-1655 (作者初居杭州)	全明傳奇	楊雲友、林天素善畫，模仿董其昌、陳繼儒之作
慎鸞交	李漁		全明傳奇	廣陵名原為名家女，因戰亂流落青樓，賣歌度日，又一名妓鄧蕙娟與嬖友善，因討厭青樓，急於求嫁。妓王又嬖不輕許，潔身不字，堅守十年之約，而娟雖嫁於雋，之後卻被休離，後賴華秀之父諷刺而遵守約定，二人盡歸其夫。
秦樓月	朱素臣	1669	古本戲劇叢刊三集	呂貫(姜實的化名)與廣陵妓陳素素的愛情故事，劇中土賊逼迫陳素素就範，素素以頭觸石寧死不從。後呂貫破賊救陳，受朝廷拔擢，二人團圓。
揚州夢	嵇永仁	1671	古本戲劇叢刊五集	寫杜牧在揚州的風流韻事，歌妓紫雲藝高貌美對其心生愛慕。杜牧聘綠葉，約定長成後迎娶，但綠葉之後被騙至妓家接客，但不肯屈從。後幸賴牛僧儒所救，三人團圓。
桃花扇	孔尚任 (1648-1718)	1700	古本戲劇叢刊五集	侯方域與名妓李香君
焚香記	王玉峰		六十種曲 古本戲劇叢刊初集	王魁與交桂英之事，萊陽富豪金壘員外想納桂英為妾，桂英不從
繡襦記	薛近兗		全明傳奇	鄭元和與名妓李亞仙

未選取劇作

劇作	作者	故事大要	未選取原因
芙蓉影	西泠長 (泊庵)	韓樵與名妓謝鵲娘、宋遠娘的婚姻故事。富商牛八爺強納鵲娘，鵲娘不從。	作者不可考
霞箋記	無名氏	李彥直與妓女張麗容透過霞箋傳情，李郎最後高中狀元，兩人榮歸故里	作者不可考
贈書記	無名氏	談塵表到郊外祭父，巧遇青樓女子魏輕烟，魏原為將門之女。後談生遭到陷害逃亡，魏因資助其出逃而遭到嚴刑拷打，後得機會逃出；談為避免官府追捕，男扮女裝，出家為尼。期間曾受到富家女賈巫雲救助，結局為談娶賈女為夫人，輕烟為妾。	作者不可考
三社記	其滄	孫湛與名妓周文娟的感情事。文娟自孫湛離開之後，堅守誓約，杜門絕客	作者不可考
玉釵記	心一山人	何文秀與妓月金相厚，妓別秀之後，謝客杜門	作者不可考
續情燈	欣然子	名妓馮娟娟助景韶，尹停霞匹配之事	作者不可考
鴛鴦夢	採芝客	隱龍與妓平藹如有婚約，藹如守婚約不肯從（錯嫁秦璧亦是推阻）	作者不可考
九蓮燈	朱佐朝	部分源自〈耳談〉魏輕烟事，部分劇作家自撰。廣陵人閔遠清明至郊外祭拜父親，巧遇風塵女子鄧菲烟，互定信約。後閔遠遭人陷害，菲烟以金錢資助逃亡，後菲烟被差役押往找尋閔遠，途中路宿關帝廟中，差役欲施暴，被神將周倉所救。（劇中富奴救主所用九蓮燈為關目，歌頌義僕）	殘本
才貌緣	東山痴野	姑蘇才子文蘭少年得意中鄉舉，得金陵秦淮官妓節娘（田和玉），節娘為文蘭苦守，不肯接客。文蘭在外結識鄭惜玉	殘本
風雲會	李玉	演宋太祖與鄭漢的事，趙匡胤搭救歌妓	殘本

		韓素梅，後封素梅為貴妃	
南桃花扇	顧彩	侯方域與李香君	與「桃花扇」 同一題材
梨花記		趙汝州與妓女謝金蓮的感情故事。劇中伯顏想得到金蓮，金蓮寧為玉碎，誓死不從。	與元張壽卿 「紅梨花」 雜劇、明徐 復祚「紅梨 記」同一題 材
楚江情	馮夢龍重 定袁于令 西樓記		與「西樓記」 同一題材
雙烈記 (麒麟 記)	張四維	韓世忠臥於官廡，為妓梁紅玉所見，以終身相託。官妓梁紅玉親執玉袍，金兵終不能渡。	與「麒麟鬪」 同一題材

## 參考書目

### 一、劇本（依作者姓氏筆畫排列）

- 王玉峰，《焚香記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 孔尚任著、王季思等校注，《桃花扇》，里仁書局，2000年。
- 朱素臣，《秦樓月》，收於《元明清傳奇五種》，廣文出版社，1983年。
- 李玉，《占花魁》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 李漁，《鳳求鳳》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 李漁，《慎鸞交》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 李漁，《意中緣》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 李漁，《玉搔頭》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 阮大鍼，《燕子箋》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 袁于令，《西樓記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 徐復祚，《紅梨記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 嵇永仁，《揚州夢》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 梅鼎祚，《長命縷》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 梅鼎祚，《玉合記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 陳與郊，《鸚鵡洲》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 陳與郊，《麒麟鬪》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 馮夢龍，《雙雄記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 馮夢龍，《楚江情》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 薛近兗，《繡襦記》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。
- 劉晉充，《天馬媒》，收於《全明傳奇》，天一出版社，1983年。

### 二、古籍（依作者姓氏筆畫排列）

- （明）王艮，《王心齋全集》，中文出版社，1846年和刻本影印。
- （明）王陽明，《王陽明全書》，正中書局，1955年。
- （清）王夫之，《詩廣傳》，河洛圖書出版社，1974年9月。
- （清）王夫之，《讀四書大全說》，中華書局，1975年。
- （清）王夫之，《張子正蒙注》，河洛圖書出版社，1975年10月。
- （明）文震亨，《長物志》，藝文印書館，1966年。
- （明）朱健，《蒼崖子》，收入《四庫全書存目叢書·子部九四》，莊嚴文化公司，1995年。

- (宋)朱熹，《晦庵集》，收入《文淵閣四庫全書·集部八四》，臺灣商務印書館，1983年。
- (清)余懷，《板橋雜記》，上海古籍出版社，2000年。
- (清)宋起鳳，《稗說》，收入《明史資料叢刊》，江蘇人民出版社。
- (清)李漁，《閒情偶寄》，上海古籍出版社，2000年。
- (明)宋濂，《宋文憲公全集》，中華書局，1989年。
- (明)李贄，《焚書》，河洛圖書出版社，1974年5月。
- (明)李贄，《初潭集》，人文世界雜誌社，1975年。
- (明)李東陽等奉撰、申時行等奉重修，《大明會典》卷七十九〈旌表〉，廣陵書社，2007年。
- (明)胡應麟，《甲乙剩言》，藝文出版社，1965年。
- (明)袁宏道，《袁中郎全集》，偉文圖書公司，1976年。
- (明)袁中道，《珂雪齋前集》，偉文圖書公司，1976年。
- (明)袁黃，《袁了凡先生兩行齋集》，國家圖書館善本室微捲片。
- (明)張翰，《松窗夢語》，中華書局，1997年。
- (明)張岱，《陶庵夢憶》，江蘇古籍出版社，2000年。
- (明)屠隆，《鴻苞》，收入《四庫全書存目叢書·子部八九》，莊嚴文化公司，1995年9月。
- (明)屠隆，《由拳集》，偉文圖書公司，1977年。
- (明)馮夢龍，《情史》，上海古籍出版社，1982年。
- (明)馮從吾，《馮少墟集》，台灣商務印書館，1974年。
- (明)陳繼儒，《眉公雜著》，《清代禁毀書叢刊》第一輯，偉文圖書出版社，1997年。
- (明)陳子龍，《皇明經世文編》，國聯圖書出版公司，1964年11月。
- (清)黃文暘，《曲海總目提要》，新興書局，1967年。
- (清)黃宗羲，《南雷文定後集》，收入《叢書集成新編》第76冊，新文豐出版公司，1985年。
- (清)黃宗羲，《明儒學案》，明文書局，1991年。
- (宋)黎靖德編，《朱子語類》，文津出版社，1986年。
- (明)劉宗周，《劉子全書》，華文出版社，1968年。
- (清)錢謙益，《列朝詩集小傳》，明文書局，1991年。
- (明)謝肇淛，《五雜俎》，偉文圖書出版社，1977年。
- (清)魏禧，《魏叔子文集》，臺灣商務印書館，1973年12月。

- (明) 羅倫，《一峰文集》，台灣商務印書館，1983年。
- (清) 顧炎武，《顧亭林文集》，新興書局，1956年2月。
- (清) 顧炎武，《日知錄》，台灣商務印書館，1968年3月。

### 三、專書（依作者姓氏筆畫排列）

- 大木康著、辛如意譯，《風月秦淮：中國遊里空間》，聯經出版社，2007年。
- 王璦玲，《明清傳奇名作人物刻劃之藝術性》，台北：臺灣書店，1998年3月。
- 王永恩，《明末清初戲曲作品中的女性形象研究》，江蘇古籍出版社，2008年。
- 石雲，《柔腸寸斷愁千縷－中國古代婦女貞節觀》，陝西人民教育出版社，1988年。
- 牛建強，《明代中後期社會變遷研究》，文津出版社，1997年8月
- 毛文芳，《物·性別·觀看－明末清初文化書寫新探》，臺灣學生出版社，2001年。
- 朱劍心選注《晚明小品選注》，台灣商務印書館，1969年。
- 余英時等著，《中國歷史轉型時期的知識份子》，聯經書局，1992年。
- 吳定中，《董小宛匯考》，上海書店出版社，2001年。
- 吳秀華，《明末清初小說戲曲中的女性形象研究》江蘇古籍出版社，2002年。
- 李修生，《古本戲曲劇目提要》，文化藝術出版社，1997年12月。
- 李興源，《晚明心學思潮與士風變異研究》，花木蘭文化出版社，2009年。
- 何宗美，《明末清初文人結社研究》，南開大學出版社，2003年。
- 林鶴宜，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，里仁書局，2003年。
- 周維權，《中國古典園林史》，明文書局，1991年。
- 周明初，《晚明士人心態與文學個案》，東方出版社，1997年8月。
- 武舟，《中國妓女文化史》，東方出版社，2006年。
- 邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》，桂冠出版社，2002年。
- 胡文愷，《歷代婦女著作考》，上海古籍出版社，1985年。
- 胡元翎，《李漁小說戲曲研究》，中華書局，2004年。
- 俞為民、孫蓉蓉編，《歷代曲話彙編：新編中國古典戲曲論著集成 清代編》，黃山書社，2009年。
- 柳素平，《晚明名妓文化研究》，武漢大學出版社，2008年。
- 馬美信，《晚明文學新探》，聖環圖書有限公司，1994年。
- 容肇祖，《中國歷代思想史伍 明代卷》，文津出版社，1993年。
- 莊一拂，《古典戲曲存目彙考》，上海古籍出版社，1982年。

- 夏咸淳，《晚明士風與文學》，中國社會科學出版社，1994年7月
- 袁行霈編，《中國文學史》第四卷，五南出版社，2002年。
- 高宣揚，《布爾迪厄》，生智出版社，2002年。
- 高彥頤（Dorothy Ko），《閩塾師—明末清初江南的才女文化》，李志生（譯），江蘇人民出版社，2005年。
- 高禎臨，《明傳奇戲劇情節研究》，文津出版社，2005年。
- 孫書磊，《明末清初戲劇研究》，社會科學文獻出版社，2007年。
- 康逸藍，《明末清初劇作家之歷史關懷：以李玉、洪昇、孔尚任爲主》，秀威資訊科技，2004年。
- 陳東原，《中國婦女生活史》，臺灣商務印書館，1994年。
- 陶慕寧，《青樓文學與中國文化》，東方出版1993年。
- 傅惜華，《明代傳奇全目》，北京人民文學出版社，1956年12月。
- 張宏生編，《明清文學與性別研究》，江蘇古籍出版社，2002年。
- 張顯青、林金樹，《明代政治史》，廣西師範大學出版社，2003年。
- 郭英德，《明清傳奇史》，江蘇古籍出版社，1999年。
- 葉長海，《中國戲劇學史》，台北市，駱駝出版社，2001年5月。
- 熊秉真、呂妙芬主編《禮教與情慾：前近代中國的後／現代性》，中研院近史所，1999年。
- 劉志琴，《晚明史論—重新認識世末衰變》，江西高校出版社，2004年。
- 劉詠聰，《德、才、色、權：論中國古代女性》，臺北：麥田出版社，1999年。
- 劉達臨，《中國古代性文化》，寧夏人民出版社，2003年。
- 謝國楨，《明末清初的學風》，仲信出版社，1980年
- 嚴明，《中國名妓藝術史》，文津出版社，1992年。

#### 四、學術論文（依作者姓氏筆畫排列）

- 丁明範，《明代的樂戶生活—樂籍制度的管理與青樓文化的蔚興》，中國文化大學史學研究所，2006年。
- 王世明，《〈三言〉中女性角色的形象塑造與婚姻愛情觀—以〈三言〉中明代小說爲主體的考察》，南華大學文學研究所，2004年。
- 尹玲玲，《阮大鍼《詠懷堂詩》研究—兼集人品與詩品的離合》，暨南大學碩士論文，2006年。
- 王雷波，《徐復祚戲曲研究》，蘇州大學碩士論文，2008年。
- 王瑞宏，《「占花魁」故事研究》，雲林科技大學漢學整理研究所碩士論文，2008。



李桂柱，《明傳奇所見的中國女性》，台灣大學中文研究所碩士論文，1969年。  
李梅，《嵇永仁及其戲曲創作研究》，華東師範大學碩士論文，2007年。  
林保淳，《明末清初經世文論研究》，台灣大學中文研究所博士論文，1990年。  
吳佳真，《晚明清初擬話本之娼妓形象研究》，淡江大學中文所碩士論文，1999。  
胡斌，《陳與郊及其雜劇創作》，安徽大學碩士論文，2007年。  
高宏儀，《明傳奇妓女形象「閨秀化」現象析論》，東海大學中文所碩士論文，2008。  
徐龍飛，《晚明清初才子佳人文學類型研究》，北京師範大學博士論文，2008年。  
陳麗禎，《晚明青樓才女研究—以秦淮八艷為觀察主軸》，台灣師範大學碩士論文，2007年。

黃慧真，《元雜劇的娼妓題材研究》，逢甲大學中文所碩士論文，1995年。  
曾琳，《明清蘇州休閒空間研究》，同濟大學碩士論文，2007年。  
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》，  
國立台灣大學出版委員會，1998年。  
蔣小平，《晚明傳奇中女性形象研究》，蘇州大學博士論文，2006。  
鄭恩玉，《元代妓女劇所反映之現象》，台灣大學中文所碩士論文，2004年。  
鍾文伶，《明雜劇娼妓題材研究》，高雄師範大學國文研究所，2006年。

##### 五、期刊、單篇論文（依作者姓氏筆畫排列）

王春瑜，〈論明代江南園林〉，《中國史研究》期刊，1987年3月。  
王鴻泰，〈美感空間的經營—明、清間的城市園林與文人文化〉，收於《東亞近代思想與社會》，月旦出版社，1999年11月。  
王鴻泰，〈青樓：中國文化的後花園〉，《當代》1999年，第137期。  
王鴻泰，〈從消費的空間到空間的消費—明清城市中的酒樓與茶館〉，《新史學》，第11卷第3期，2000年9月。  
王鴻泰，〈青樓名妓與文藝生活：明清間的妓女與文人〉，收入熊秉真、呂妙芬主編《禮教與情慾：前近代中國文化中的後現代性》，中研院近史所，1999。  
王瓊玲，〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》，第18期，2001年3月。  
王鴻泰，〈迷路的詩—明代士人的習詩情緣與人生選擇〉，《中央研究院近代史研究所集刊》50期，2005年12月。  
王冬梅，〈遊走於理想和現實之間—兩個娼女命運的兩極〉，《棗莊學院學報》，第23卷第4期，2006年8月。  
王安庭，〈試論西樓記的藝術傾向〉，《中國昆曲論壇》，2005年國際會議論文。

- 王雯，〈從傳統戲到「新戲劇」：梁紅玉本事的生態演變〉，理論月刊，2011年第1期。
- 李樹亮，〈從「從良之夢」到「亡國之思」—關漢卿孔尚任劇中妓女形象比較管窺〉，樂山師範學院學報，第22卷第3期，2007年3月。
- 紀德君，〈落魄文人的佳人夢—明末清初戲曲小說中的佳人形象〉，《視角與方法：中國古代文學新論》，黑龍江人民出版社2002年。
- 孫康宜、李爽學，〈明清詩媛與女子才德觀〉，《中外文學》第21卷第11期，1993年4月。
- 孫玫、熊賢關，〈晚明劇作中的青樓女子—略論《西樓記》、《紅梨記》和《三生傳玉簪記》〉，《明清文學與性別國際學術研討會論文集》，江蘇古籍出版社，2002年。
- 孫慧慧，〈奏於亂世的離合之歌—南戲《拜月亭》與元才子佳人劇之比較〉，樂山師範學院學報，第21卷第8期，2006。
- 郭玉峰，〈中國古代貞節的結構、演變及其實質〉，《天津社會科學》，2003年第5期。
- 郭英德，〈新戲生成、女性閱讀與遺民意識：朱素臣《秦樓月》傳奇寫作與刊刻的前因後果〉，《戲劇研究》第7期，2011年1月。
- 周玉琳，〈時代變化與士人貞節觀念關係探析—以明中期至明末清初的歸有光和歸莊為個案〉，《廣州大學學報》，第四卷第二期，2005年。
- 張傳東，〈「青樓」意義流變考〉，齊齊哈爾大學學報，哲學社會科第二期，2009年3月。
- 陳江，〈退隱與抗憤—晚明江南士人的生存困境及其應對〉，《史林》第四期，2007。
- 單文惠，〈《笠翁十種曲》研究〉，《國研所集刊第四十四號》，2000年6月
- 雷天旭，〈元雜劇中歌妓從良情結初探〉，河西學院學報，第27卷第3期，2011。
- 董家遵，〈歷代節烈婦女的統計〉，《中國婦女史論集》，鮑家麟編，稻香出版社，1993年。
- 鄭培凱，〈晚明士大夫對婦女意識的注意〉，《九州學刊》1994年第6卷第2期。
- 鄧駿捷、梁燕洪，〈韓世忠梁紅玉故事源流考略〉，《明清小說研究》，2007年第3期。
- 劉紀蕙，〈女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號〉，《中外文學》第18卷第1期，1989年6月。
- 劉慶，〈李漁交游淺論〉，上海戲劇學院學報，第108期，2000年。
- 劉娟、韓麗敏，〈功名之心與歸隱之夢—從《珂雪齋集》看袁宏道的仕隱矛盾〉，

齊齊哈爾師範學報，第 109 期，2009 年 3 月。

#### 五、網站

王鴻泰，〈明末清初的士人生活與文人文化〉，東吳大學教學卓越計畫補助「明清教學與史料文獻平台」，網址 <http://www2.scu.edu.tw/history/papers-culture.htm>，網站標示日期 2005 年 6 月 25 日。

故宮博物院典藏精選網站

[http://www.npm.gov.tw/zh-tw/collection/selections\\_02.htm?docno=9&catno=19](http://www.npm.gov.tw/zh-tw/collection/selections_02.htm?docno=9&catno=19)

