中央研究院歷史語言研究所集刊
第七十二本，第三分
出版日期：民國九十年九月

十八世紀中國社會中的情欲與身體——禮教世界外的嘉年華會*

李孝悌**

一般的說法都認爲十六世紀初葉以後到十七世紀中，商品經濟的蓬勃發展，爲明末的文化帶來全面的解放，各種以情欲爲主題的著作也紛紛出現。但隨著清政權的建立，這種頹廢、解放的文化風貌，產生劇烈的變化。十八世紀主流思想界對禮學的重視，被解釋成道德保守主義重新掌控文化風貌的最佳表徵。

在這篇文章中，我並不試圖全面否認這種說法的有效性。士大夫對禮學的重視，自然會對一般人的價值觀產生一定程度的影響，但我認爲不能過份高估「禮教論述」對士大夫和庶民文化的壓制效應。因爲除了士大夫的禮學著述外，十八世紀的中國，還同時存在著各種各樣和嚴肅的「禮教論述」相抗衡的文本或聲音。

在這篇文章中，我就試圖用《霓裳續譜》、《白雪遺音》和《綴白裘》三種作品，來說明十八世紀中國社會中「情欲論述」的繁複和多樣性。

關鍵詞：情欲 禮教 身體 男風 笑謔

---

* 這篇文章曾在中央研究院歷史語言研究所生命醫療史研究室舉辦的「健與美的歷史研討會」上宣讀，我要謝謝梁其姿、彭小妍教授和其他與會學者以及胡錦媛教授所提供的各項意見和建議。我也要特別謝謝陳永發教授和兩位審查者仔細閱讀全文，提供了許多寶貴的意見，讓我的論述能更趨周延。

** 中央研究院歷史語言研究所

一、禮教與情欲：問題的提出

我們都知道，從十六世紀初以後，江南和華北各地商品經濟的發展，爲當時的社會秩序、人民的食衣住行和價值觀念帶來鉅大的衝擊。經濟的繁庶和政治控制的鬆動，讓人們能比較不受束縛，過著相對自由而解放的生活。除了對既存的政治架構、哲學思維提出挑戰，許多文人士大夫恣情縱欲地享受生活，講求品味。他們勇於堅持自我的價值，抒發自己的個性，使這個時代充滿了狂放的性格。[1]

在獨特的士大夫文化之外，十六、十七世紀的庶民文化也呈現清晰的風格。印刷術的普及，讓相對富裕的城市民眾能更輕易地享受各種大眾讀物。大眾市場的存在，又反過來促成更多市場導向的大眾讀物的出現。[2] 除了宗教性的小冊子和各種各樣的日用類書外，最引人注目的應當是像《三言・二拍》之類的通俗小說，及以《金瓶梅》爲首的色情小說了。[3]

---

[1] 明末經濟、社會、思想、文化各方面的突破，吸引了越來越多學者的注意，幾乎成爲另一種顯學。對於相關的研究，我無意在此全面列舉，只能擇要言之。關於社會秩序與士大夫價值觀的改變，可參考余英時先生的〈中國近世宗教倫理與商人精神〉，《中國思想的現代詮釋》（臺北：聯經出版事業公司，1987）。關於商品經濟的發展，和因此帶來的社會風氣的轉變，可參考徐泓，〈明代社會風氣的變遷——以江、浙地區爲例〉，《中央研究院第二屆國際漢學會議論文集》（臺北：中央研究院，1989）。徐泓，〈明代後期華北商品經濟的發展與社會風氣的變遷〉，《第二次中國近代經濟史研討會論文集》（臺北：中央研究院經濟研究所，1989）。劉志琴，〈晚明城市風尚初探〉，《中國文化研究叢刊》第一輯（上海：復旦大學，1984）。林麗月，〈衣裳與風教——晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉，《新史學》10.3(1999)。巫仁恕，〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉，《新史學》10.3(1999)。關於個性的解放，一般性的論述可參考 Theodore de Bary, "Individualism and Humanitarianism in Late Ming Thought," in de Bary ed., *Self and Society in Ming Thought* (New York: Columbia University Press, 1970), pp. 145-247. 在這篇文章中，de Bary 描述了左派王學的發展和個人主義的出現。對於品味的講求，我們可以從張岱的散文著述《陶安夢憶》中，找到最好的說明。

[2] Dorothy Ko（高彥頤）對明末清初印刷術的相對普及，有相當精要的描述。見 *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994), pp. 34-67.

[3] 對於明末的善書運動和日用類書等大眾讀物的出現，酒井忠夫都有非常詳盡的研究，分見《中國善書の研究》（東京：國書刊行會，1960），和〈明代の日用類書と庶民教育〉，《近代中國教育史研究》（東京：國土社，1947）。酒井另外有一篇英文文章，

「情色」原來就是民間文化中的一個特色，甚至可以說是一種心理的深層結構。明末的富裕和解放，當然更有助於這類作品的出現。事實上，這種通俗性情色作品的出現，在一定程度上，也呼應了上層文化中情欲解放的呼聲（牡丹亭正是後者的最佳代表）。[4]

明末的各項突破，吸引了愈來愈多學者的興趣。我這裡要問的問題是：是否隨著滿人的入關，隨著另一個積極有爲的專制政府的出現，十六世紀初以來出現的各項突破，就如曇花一現，戛然而止呢？就士大夫的文化來看，答案是很明顯的。從王汎森的研究中，我們知道晚明士人和清代士人，不論是在生活型態或文化活動上，都起了很大的變化。對個人道德修養的重視，取代了過去「浮囂奔競」的習氣。[5] 就本文的主題而言，我們要更具體的問：是否明中葉以後，春色蕩漾的情欲文化，隨著質樸勇悍的北方民族的入侵而與明室俱亡呢？

如果我們稍爲檢視一下清帝國的學術思想潮流，就可以了解這個問題的合理性。相對於宋明儒的講求心性之學，一般都認爲十八世紀的乾嘉學派比較不去碰觸實質的思想問題。但近來的研究卻顯示乾嘉學者對三禮、五禮之學的鑽研，並不僅僅是一種避禍的餖飣之學。禮學研究的復興，在某一種意義上，實蘊含了對禮法的講求。

乾嘉學派對「禮」學的重視，主要的目的是要藉著對古禮的詮釋，來恢復或重建一個他們心目中合理的社會秩序。周啓榮的研究認爲乾嘉學者對禮學的重視，和社會保守勢力的興起有密切的關係。乾嘉學者對禮的研究，其實是一種士

對上面這些課題有扼要的介紹，見 Tadao Sakai, "Confucianism and Popular Educational Works," in de Bary, 前引書，pp. 331-366。《三言・二拍》的研究，可以參考王鴻泰《三言二拍的精神史研究》（臺北：臺灣大學文學院，1994）。明末最具代表性的宗教作品，首推羅教的始祖羅夢鴻傳教用的寶卷《五部六册》，臺灣比較容易看到的本子是由正一善書出版社印行（臺北縣板橋，1994）。對羅祖和《五部六册》的相關研究，見馬西沙、韓秉方，《中國民間宗教史》（上海：人民出版社，1992），頁165-241。

[4] 對於《牡丹亭》的一般性研究，可參考鄭培凱，《湯顯祖與晚明文化》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1995）。夏志清認爲湯顯祖的所有劇作中，有一個共同的主題，就是時間。但只有《牡丹亭》中，有一個東西超越了時間，那就是愛情。愛情的力量可以叫人生，叫人死。不過夏志清認爲這種擊敗了時間的愛情，只能在夢境中存在，因爲只有在夢境中，可以不受時間的干擾。見 C. T. Hsia, "Time and the Human Condition in the Plays of T'ang Hsien-tsu," in de Bary ed., *Self and Society in Ming Thought*, pp. 273-279.

[5] 王汎森，〈日譜與明末清初思想家——以顏李學派爲主的討論〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》69.2(1998)：256-260。

紳主導的文化改革運動。新興的政權不僅帶來一套新的政治秩序，而且意圖一併解決從明末以來就一直存在的社會問題。

在統治者和士大夫看起來，晚明社會問題的表象之一，就是淫詞戲曲和通俗小說的流行。所以清朝的統治者和乾嘉學者，對這些頹廢淫猥的通俗文化，都表現出強烈的嫌惡之情，並不斷試圖加以清除。[6] 除了對通俗文化的改良，乾嘉學者的禮學研究更致力於與家族及婦德有關的禮儀、規範上——二者均是以儒家思想爲主導的社會秩序的基石。[7]

對「禮」的強調，帶來了道德上的嚴格主義或社會保守主義，其可能的影響，就是清代寡婦人數的增加。費絲言的研究，讓我們知道貞節烈婦的選拔，在明代已經變成一種常規化的政策。地方士紳和士人的記敘，又進一步強化了寡婦生產的機制。[8] Susan Mann（曼素恩）等人則指出：在清代方志中，關於寡婦拒絕再嫁，及丈夫死後仍盡力侍奉公婆的「節婦」記載，在十八世紀也戲劇性的增加。[9] 有些學者認爲這類記載的增加，可能和十八世紀人口的激增有關，但 Mann 卻認爲「節婦」記載增加的比率大於人口增加的比率。她的解釋是：由於人口增加，科舉的競爭更加慘烈，下層士人藉科名來光耀門楣的可能性愈來愈低，家有「節婦」因此成了彰顯士人在地方社會身份的新指標。這些地方社會的「節婦」論述，當然是一種男性菁英的論述，但 Mann 進一步指出，菁英的「節婦」論述，其實又受到哲學家和學者的影響。這裡講的「哲學家和學者」，指的正是乾嘉學者。另一方面，以異族入主的清政府，爲了突顯自己繼承了儒家的正統，對忠孝、節烈一類的綱常思想更是不遺餘力的提倡。有了政府和士大夫的雙重背書，地方菁英的「節婦」論述就更加天經地義了。[10]

上面這些研究，讓我們了解到，乾嘉之學可能並非如過去所認爲的，只是一種餖飣、繁瑣的考據，而有不小實際的社會意涵。清政府的「勵精圖治」更強化

---

[6] 見 Kai-wing Chow, *The Rise of Confucian Ritualism in Late Imperial China: Ethics, Classics, and Lineage Discourse* (Stanford: Standford University Press, 1994), pp. 2-8.

[7] 引文同上，pp. 204-216.

[8] 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》（臺灣大學歷史研究所碩士論文，1997）。

[9] Susan Mann, "Widows in the Kinship, Class and Community Structures of Ch'ing Dynasty China," *Journal of Asian Studies* 46.1(1987): 40.

[10] Mann, 前引文，pp. 40, 45-50.

了這種道德保守主義的傾向。也因此，我們更有理由去假設明末的突破、解放真的是乍現即逝。但我仍然想問的是：從政府和主流學術思潮的角度衍生出的觀點，是否只是片面的？乾嘉學者的禮學研究或地方菁英的節婦記載，是否呈現的只是「一種」文本，「一種」論述？如果我們用的是另一類不同性質的文本，是否就會引出不同的結論？我在這篇文章中要做的，正是這點。我打算用一些十八世紀流行的情歌和戲曲，來探討在「禮學」、「節婦」論述的表層之後，是否仍有一股暗流，甚或一種「反」主流的人欲橫流？我們在十六世紀初葉以後到十七世紀中葉所觀賞到的「情欲」論述，是否真的隨著北方民族的入侵而俱亡？十八世紀的中國社會，是否真如我們第一印象所顯示的那麼保守、嚴格呢？

在回到我的主題之前，我想再對「節婦」的問題提供另一個觀察的視角。我們都知道，在明末的通俗、情色文化或城市大眾文化之外，同時也可以看到許多由民間教派的領袖撰寫的善書。以東林黨爲首的士大夫，更致力於通俗的道德宣講，和以道德教化爲目的的「善會」救濟活動。[11] 後者的大量出現，並非憑空而至，而是以前者爲指涉。換句話說，民眾道德的敗壞和社會秩序的崩潰，正是善書運動出現的前提。[12] 善書的大量刊行和道德講會活動的頻繁，正反襯出社會上「不道德」風氣的猖獗。十八世紀的禮學論述，是否也同樣反襯出道德和社會秩序的敗壞呢？

梁其姿的研究，爲這種假設提供了一個有力的證據。他認爲乾隆中期以後，「惜字會」與「清節堂」等組織的出現，正反映了下層儒生所面臨的嚴苛挑戰。爲了維護他們自身的尊嚴和所堅持的道德理念，這批下層儒生從十八世紀後期開始，大量建立「惜字會」與「清節堂」。事實上，從十八世紀初期，甚至更早一點開始，寡婦守節就已不是單純的個人道德抉擇的行爲。除了貧困與夫家貧財等因素，十八世紀江南一帶，地方無賴用各種手段威逼或誘騙寡婦再嫁的事件層出

---

[11] 關於東林黨組織的「同善會」，可參考夫馬進，〈同善會小史——中國社會福祉史上における明末清初の位置つけのために〉，《史林》（京都大學史學研究會）65.4(1982)：37-45。梁其姿，〈明末清初民間慈善活動的興起——以江浙地區爲例〉，《食貨月刊》復刊15.7/8(1986)：58-65。

[12] Brokaw 從經濟、社會、政治和思想等方面的變化，對《功過格》之類的善書在十六、十七世紀大量出現的原因，做了全面的檢討，見 Cynthia J. Brokaw, *The Ledgers of Merit and Demerit: Social Change and Moral Order in Late Imperial China* (Princeton: Princeton University Press, 1991), pp. 3-27.

不窮，成爲嚴重的社會問題。清節堂之類組織的出現，成爲保護寡婦貞節的最後據壘。[13] 各種外在的客觀因素，固然對婦女的貞節造成絕大的威脅，但婦女本身未被馴服的情欲，甚至男性對這種情欲的渴求和推波助瀾，是否也是對綱常觀的衝擊，而需要用一個龐大的、國家背書的「禮學」論述來壓制呢？

二、情歌、戲曲選

我在本文中所用的三種資料是《霓裳續譜》、《白雪遺音》這兩本情歌選以及《綴白裘》中幾齣戲曲曲文。下面就先對這三種資料做一個簡單的介紹。

《霓裳續譜》的收集者是一位來自民間樂師顏自德，天津人，生在十八世紀初的康雍之際，曾長期參與乾隆時期的皇室慶典演出，顏自德在晚年時，憑著記憶，將他聽過的京師曲部優童演出過的曲子記錄下來，然後委請王廷紹加以點定。乾隆六十年 (1795)，王廷紹將他點定並作序的《霓裳續譜》付梓刊行。

曲師顏自德是一位名不見經傳的民間藝人，王廷紹卻是一位飽讀詩書的朝廷命官。他在刊行《霓》書時，已經中舉，其後不久通過會試，開始仕宦生涯。紀昀曾經是他的座師，阮元也和他有過交往。以這樣的士大夫身份來點校、刊刻一部充滿情欲的俗曲集，當然值得關注。我們知道王廷紹的個性不同流俗，狂傲而詼諧，對顏曲師選輯的這些歌曲喜愛備至，並傳抄友朋。但對是否正式刊行，卻一直猶豫不決，怕受到士論的攻擊。後來在朋友的促恿鼓勵下，才冒險一試。刊行後不久，也許由於反應不錯，王氏又在同一年將此書第二次刊行。[14]

這裡值得注意的是：即使狂傲不同流俗的王廷紹，在刊行這樣一部頌揚情欲的俗曲集時，仍然對可能面臨到的攻擊有所忌憚而猶疑至再。他在序文的最後一段說自己雖然「強從友人之命」，刊行本書，但「不過正其亥豕之訛。至鄙俚紕謬之處，固未嘗改訂，題籤以後，心甚不安。然詞由彼製，美不能增我之妍，惡亦不能益吾之醜。騷壇諸友，想有以諒之矣。」[15] 很明顯地是一種卸責的自衛之

---

[13] 梁其姿，《施善與教化：明清的慈善組織》（臺北：聯經出版事業公司，1997），第五章，特別是頁159-163。

[14] 以上俱見張繼光，《霓裳續譜研究》（臺北：文津出版社，1989），頁3, 11-15。

[15] 王廷紹，《霓裳續譜》〈序〉，我在此處和下文用的都是北京中華書局在一九五九年刊行的本子。此書和《白雪遺音》，以及明馮夢龍編的《山歌》等，均被中華書局放在《明清民歌時調叢書》項下出版。

辭。由王廷紹的「心甚不安」，我們當然可以想見主流價值的威力。也可解釋成乾嘉的禮學論述，真如周啓榮所說，造成一種道德保守和嚴格的氛圍，起了相當的規範作用。

但王廷紹的好友，也是慫恿他出書最力的盛安，卻顯然沒有受到同樣的制約。盛氏同樣是朝廷命官，並以勇於諫諍著稱於世，他對民間文化的開放態度特別值得注意。在爲本書寫的序言一開頭，就用「朝菌不知晦朔，蠓蛄不知春秋」的典故，暗喻士大夫不當劃地自限。雖然「村謠野諺，每見鄙於文人」，但同樣地，「繡口飾心，亦難誇於市井」。他指出這本選集有一部份是出於文人才士之筆，有一部份則是「村嫗蕩婦之談」。而他固然欣賞「情詞兼麗」的雅曲，也同時可以欣賞讓人「捧腹噴飯之作」。[16] 盛安將文人作品和淫蕩、可笑的俚俗之作等量齊觀的態度，讓我們看到即使在士大夫的圈子中，也有不受禮教羈縻者在。

《霓裳續譜》收集了622條曲子。其中前三卷214曲，屬於文人創作的雅曲。後面五卷有一部份是從傳奇拆出，其他多半是「衢巷之語」、「市井之謠」，[17] 我在下文中引用的歌詞都由後五卷選出。

《白雪遺音》是由華廣生所編輯。他從嘉慶二、三年開始，搜集家鄉山東歷城的俗曲。此後「各同人皆問新覓奇，筒封函遞」，寄來各地的曲子。嘉慶九年(1804)，《白雪遺音》的搜集工作應該完成，華廣生爲此寫了自序。但一直要到道光八年 (1828) 這本集子才正式付梓刊行。

和《霓裳續譜》不同，《白雪遺音》的編者華廣生籍籍無名。我們除了知道他字春田，乾隆、嘉慶年間生長在山東歷城一帶外，其餘事跡一無可知。幫本書寫序的幾個人也同樣名不見經傳。[18] 他們和華廣生都受過一定程度的教育，但都不曾往科場發展。一個自謂「平生讜陋，一事無成，寄身異旅」；一個說自己「自弱冠廢學，游食江湖，登山臨水，尋勝訪古。凡音韻詞曲，無不隨遇暢懷」；另一個則說「吾少也賤，除釣弋射御而外無寸長」「甫就外傳，輒樂於遨遊，以故滇黔川楚閩廣吳粵之間，奇山秀水，人物風流，無一不寓於目中。……詩禮弦誦，頗心契神往。」[19]

---

[16] 盛安，《霓裳續譜》〈序〉，同前書。

[17] 見王廷紹序文。

[18] 以上參見黃志良，《白雪遺音研究》（東吳大學中文研究所碩士論文，1992），頁44-45。

[19] 見《白雪遺音》高文德、南樓朱文和陳燕的序。

這些人雖不曾得意科場，卻不忘文墨，也多半四處漂泊，對人情世事有相當的體驗，應該是鄉村社會中常見的下層士人（或文人）。他們和一般城市或鄉村的民眾應該有比較多的接觸，有著相同的宗教信仰。雖然受過儒家的教育，但可能不像上層士大夫那樣受到禮教較多的羈絆。他們會對民眾直接、奔放的感情宣洩方式產生共鳴，是不難理解的。如果這個階層的文人和一部份的上層士大夫，都對淫猥可笑的民間情歌抱持欣賞的態度，那我們對十八世紀道德嚴格主義的強度，勢必要做比較審慎的評量。

《霓裳續譜》的搜集者曲師顏自德是河北天津人，《白雪遺音》的華廣生是山東歷城人，所以兩個選集選的歌曲也多半是流行在北方的俗曲，這由歌曲的遣詞用字可以看出。但由於許多歌曲流傳的範圍極廣，有時很難嚴格地限定區域。例如《白雪遺音》中收錄最廣的曲牌是〈馬頭調〉，有四、五百首。[20] 對我們來說，〈馬頭調〉之所以重要，乃是因爲這種曲調多半是在交通要衝、旅店館驛等場所演唱的曲調。楊蔭瀏在《中國古代音樂史稿》中說「馬頭」二字是「碼頭」二字的同音通假，齊如山也認爲〈馬頭調〉，「即是沿官路之城站、碼頭中所唱之調也。例如：由北京到漢口之大道，及由北京到揚州、鎮江河路、旱路之各驛站、碼頭都是這類的小調。」另外，嘉慶年間的一項記載，也說：「山左齊河，荏平道上，向多歌者，行客入店，抱琵琶而來者踵相接也，其所唱謂之〈馬頭調〉。」[21] 這種曲牌既在交通要道、旅館客棧爲往來各地的商旅所欣賞，又沿著道路四處傳布，歌詞中描述的橫流情欲，也很可能隨之四散開來。就曲調本身而言，到後來也不是指一種曲牌，而變成一種通稱，因爲南方也發展出另一種包含多種曲調的〈南馬頭調〉。所以楊蔭瀏認爲：「馬頭調這一名詞，係泛指在碼頭流傳的多少曲調，並不是專指一個曲調，是多曲的類名，而不是單曲的曲名。」[22]〈馬頭調〉的廣泛流行，多少也讓我們知道《白雪遺音》中選集的歌曲，並不僅限於山東或華北，而有可能是傳唱各地的情歌。

這些流行歌曲除了流行的區域相當寬廣外，有一部份也很可能傳頌了數百

---

[20] 曾永義統計《白》書共收錄了438首〈馬頭調〉，見氏著《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980），頁44。趙景深則認爲把變調的〈馬頭調〉也加在內的話，《白》書兩卷共收錄了515首〈馬頭調〉，占全書一半以上。見趙景深爲中華書局《白雪遺音》寫的序，頁1-3。

[21] 以上俱引見張繼光，前引書，頁94-95。

[22] 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》（臺北：丹青圖書有限公司，1986），冊四，頁30。

年。以《霓》、《白》兩書而言，其選輯、刊刻的時間相距甚近，但《白》書卻出現了大量以〈馬頭調〉爲名的曲子，《霓》書中的〈馬頭調〉不多，而以〈寄生草〉爲大宗。當然有一種可能，是華廣生更注意選擇貼近民眾的聲音，所以選了〈馬頭調〉，但趙景深卻認爲〈馬頭調〉借用了〈寄生草〉的曲調。我們比較兩個選輯，也確實發現有一些雷同之處。鄭振鐸也曾提出《白雪遺音》中的幾首曲子，和明代小曲〈掛枝兒〉中的一些詞曲相似。可見有一些曲子是不斷翻唱的。[23]

《霓裳續譜》的輯成和《白雪遺音》不太相同，後者是華廣生和他的朋輩四處搜羅，藉著郵遞交換訊息，累積而成；前者則是曲師憑著多年的演出經驗，在遲暮之年，回憶京師優童們演唱的曲目，並特意將之登錄下來。但不論是優童的演唱或文人的搜集，其中很多歌曲都是歌童、妓女們所演述下來的（〈馬頭調〉的演唱者很多是旅驛客店的妓女）。人們當然不禁會問，這些優童、妓女們演唱的情歌，有多大的代表性？要具體解決這個問題，最可靠的方法是從詞曲本身著手。因爲這兩個選集中，很多是明顯地描述妓女的感情和傷懷的作品，我在下面的分析中，刻意將這些作品排除在外。剩下的作品，絕大部分可以明確地辨別和妓女無關，而是呈現了一般婦女情欲的各種面貌。

在技術層次上做了這些初步的辨識工作後，我們可以進一步就這些情歌的流傳做一些說明。基本上，我認爲歌童、妓女在這些歌曲中扮演的角色，和曲師顏自德或文人華廣生沒有本質上的差異，擔任的都是傳唱或記錄的工作。妓女、歌童一方面用他們的肉體，構築成可以清晰辨識的情欲的據壘，讓來自四方的商旅可以一慰平生；一方面則藉著他們的歌聲，構築成散佈各地的情歌的集散地和媒介中心。散佈在各地，蕩漾著情欲的文本，紛紛匯集在妓女、歌童所在的場合，然後經由他們的吟頌，向來自各地的商旅傳佈。他們編織起一張張情欲之網，網羅住由各地流動而至的情欲，然後在吞吐之際，讓這些四處匯集而至的情欲，起了交流、輻射的作用。妓女、歌童提供聲音和場合，爲十八世紀中國社會的情欲做了匯整和推波助瀾的工作。華廣生和王廷紹（或顏自德）則將這些情欲凝聚成文字，用選集的形式予以固形、概括，讓口傳的情欲更能傳之久遠。這些人提供了不同的媒介形式，讓傳唱在十八世紀中國各地，此起彼落，率真豐美的懺情之歌，隔著遙遠的時空，仍能爲我們所感知。

---

[23] 趙景深，《白雪遺音》〈序〉，頁6。鄭振鐸，《中國俗文學史》（臺北：商務印書館，1986年重印本），下冊，頁442。

流傳在民間的情歌以其短小、淫猥而易於散佈，但若非刻意收集，也很容易就散失掉。由於事關情欲，又搜羅不易，所以類似的選集並不多見，《霓裳續譜》和《白雪遺音》的可貴也在於此。戲曲的收集有相同之處，也有大不相同之處。如果是在民間搬演的小戲，同樣因爲其俚俗、淫猥而很難爲通曉文字者所垂青而登錄下來。但因爲戲曲創作和演出又同時是士大夫生活中重要的一環，所以不斷有文人、士大夫從事戲曲選輯的工作，《綴白裘》即其一例。所不同者，在這套卷帙浩繁的戲曲選中，夾帶了一整集民間色彩強烈的梆子腔，讓我們能從這些民間小戲的選本中，去分析民間文化的一些特色。

我在此處使用的《綴白裘》，是一般最常見的選集。[24] 這個集子是錢思沛（德蒼）以玩花主人所編的《綴白裘》爲底本，陸續增刪當時舞台上流行的崑曲和花部戲劇而成，在乾隆二十八年到三十九 (1763-1774) 年間，共增刊至十二編。由於這部選集不斷以《綴白裘》之名進行增刊，所以編者可能不只一人。對這些人的生平，我們一無所知。我們所知道的是，這部選集選錄的都是當時在各地流行的劇目。而且，在乾隆本的《綴白裘》之前。康熙和雍正年間，也出現過其他版本的《綴白裘》，並且流傳到日本。[25] 由這部書的不斷增刪、刊刻，可想見其受歡迎的程度。與王廷紹刊行《霓裳續譜》一書時遲疑不前的態度相比，未嘗不反映了戲曲爲當時人接受的熱烈情況。事實上，正因爲乾隆本人的雅好戲曲，才有鹽商廣蓄伎樂，以取悅南巡聖駕的做法，十八世紀地方戲曲的繁興和四大徽班的進京，均與此有關。日後的禁戲，是偶發的例子。不能用此來說明乾隆時期，因爲文化的改革運動，而使戲曲演出受到重大的打擊。

我下面要先用這三種資料，將其中有關情欲與身體的定題，加以整理，然後再試著對這些文本中透露的訊息，做一些解析。

三、十八世紀女性繁複多端的情欲世界

《霓》、《白》二種選輯中雖然偶爾刊載一些社會性議題或歷史故事，但絕

---

[24] 我用的本子是王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984）中的《綴白裘》。

[25] 林鋒雄，〈船載書目所錄綴白裘會集釋義〉，《天理大學學報》140(1983)：1-15。林鋒雄找到許多《綴白裘》的翻刻本，除了錢德蒼在乾隆二十九年、三十四年的兩種刊本外，光在乾隆朝就另有七種不同的刊本，嘉慶、道光各有兩種刊本。見上引文，註一、註二，頁15-16。這和《白》、《霓》所受的待遇，顯然不可同日而語。

大多數的情歌都圍繞著情欲這個主題打轉。這些情欲的類別從浪漫的惜別到閨怨、思春、偷情，應有盡有，令人目不暇給。最讓人驚訝的是，這些情欲書寫幾乎都是從女性的角度出發，或委婉，或直率地傾訴衷情，讓我們懷疑這些女子是否真的置身於「三從四德」的禮教國度裡。在一個父權至上的社會裡，我們反而聽不到男性的情欲訴求，這毋寧是一個值得玩味的現象。是否因爲在這樣一種社會中，男性可以主動追求，輕易地滿足其慾望，因而不需要文字形式的吟詠哀號呢？或者，這些情欲書寫竟是男性意淫式的想像呢？

從王廷紹和盛安的序文中說的「其曲詞或從諸傳奇拆出，或撰自名公鉅卿，逮諸騷客。下至衢巷之語，市井之謠，靡不畢具」，「自文人才士之筆，至村嫗蕩婦，靡不畢具」來看，《霓》書中的前三卷，確有不少是出自男性文人騷客乃至鉅卿名公之手。但就具體的內容而言，這些可能出自男性手筆的情歌，都是了無生氣的陳腔濫調，無非是「倚紗窗，掩翠袖」，「轉迴廊，上妝樓」，「香肌之骨，月影花陰」之類制式的詞句，其所營造出來的也都是千篇一律的瘦弱女子形象，和蒼白貧苦的女子單思的制式感情。這種缺乏想像力的男性士大夫文人的「女子情欲書寫」，讓我們可以合理地猜測，《霓》書的後五卷及華廣生四處搜集而成的《白雪遺音》中豐富多端的女性情欲書寫，不是男性可以輕易憑空想像出來的。而從這些歌曲中多種形式的主題，和各不相同的呈現方式，我們也可以推測這些情歌呈現了不同階層、不同背景的婦女分歧多端的情感世界。

（一）描述離別的浪漫情歌

離別總是令人感傷的，我們就先從這些帶有感傷情懷的浪漫情歌中，進入十八世紀中國女性未爲人知的情感的後窗。

> 送郎送在大路西，手拉著手捨不的。懶怠分離，老天下大雨，左手與郎撐起傘，右手與他拽拽衣。恐怕濺上泥，誰來與你洗。身上冷，多穿幾件衣，在外的人兒要小心，誰來疼顧你，那一個照看你。[26]

這麼簡單、質樸的文字，絕對是文人士大夫寫不出來的。下面這條同樣是手拉手的情歌，卻顯露出山東女子剛烈的性格：

---

[26]〈送郎送在大路西〉，《霓裳續譜》卷八，頁9b。以下均以《霓》（或《白》）8-9之類的形式引文。

手拉手兒把黃河下，就到了黃河也不把手撒，偺二人，就死死在一處罷。免的偺，思思念念常懸掛。轉世爲人，還是偺倆；長大時，你不娶來我不嫁，到那時，方稱你我心中話。[27]

相對於上述的質樸、剛烈，下面這首長歌，顯然用了更多的鋪排，來陳述離別的傷痛：

聽說離別，一陣一陣心酸痛，（面帶憂容）（白）心酸痛，心酸痛，淚珠兒點點拭不淨，滿滿斟上一盃酒。我與情人餞餞行（罷喲噯喲）。今日離別，何日相逢（嘆氣問多情）。問多情，問多情。二人彼此都有情。生生折開鴛鴦伴，低頭不住恨蒼穹（罷喲噯喲）。閃的我慌慌忽忽神不定（魂夢之中）。神不定，神不定。迷亂魅亂魂不定。身子好似涼水冰，霎時改變了舊形容（罷喲噯喲）。你去了，好教我難割難捨恩情重（海誓山盟）。恩情重，恩情重，光奴有情不中用，偺二人恩情好換好，情與情交一般同（罷喲噯喲）。親口兒囑咐，細細叮嚀（緊記在心中）。千囑咐，萬叮嚀，我的話兒要你聽。早下店，晚登程，過水疊橋莫要搶行（罷喲噯喲）。只要你，一路平安多保重（莫忘奴花容）。身保重，身保重，你的身子不非輕，千留萬留留不住，要不奴家送你一程（罷喲噯喲）。到而今，不離別來不中用（二人痛傷情）。[28]

這首發展的比較完全的情歌，乍看之下，有著文人創作的架式，但用詞遣字，仍有生鮮的氣息。我們不能完全排除歌中的「奴」有可能是一名妓女，但若果真如此，這裡面流露的癡情，就要叫人刮目相看。比較大的可能，是由一名通曉文字的女性（一位明清的才女？）所寫。

同樣的海誓山盟，同樣的不願離別，可以用另一種溫婉的方式表現出來：

情人送奴一把扇，一面是水，一面是山。畫的山層層疊疊眞好看，畫的水曲曲灣灣流不斷，山靠水來水靠山，山要離別，除非山崩水流斷。（〈情人送奴一把扇〉，《霓》4-20b）

有人送扇，有人則送頭髮，爲的是要琵琶別抱：

情人進門你坐下，袖兒裏掏出一籽子頭髮。淚汪汪，叫聲情人你可全收下。我的爹合娘，今月打發我要出嫁。你若想起奴家，看看我的頭髮。要

[27]〈手拉手兒〉，《白》2-27a。
[28]〈心酸痛〉，《白》1-50b。

相逢，除非等奴來走娘家。那時節，與奴再解香羅帕。（〈送頭髮〉，《白》2-33a）

更有人送上了香吻和身體：

手拉手兒把情人送，斟上杯水酒，與你餞行。你去了，不知何日纔回程，倒叫俺，逐日盼望心不定。嘴對著香腮，親口兒叮嚀，但願你，一路途中多保重，見了那，野草鮮花莫把心來動。（〈手拉手兒——其四〉，《白》2-27b）

未曾斟酒先流淚，奴勸情人多吃幾盃。今夜晚，我與情人同床睡。到來朝，相逢不知何時會。你可保重身軀，早早回歸。切不可，花街柳巷瞧姊妹。常言道，酒不醉人人自醉。（〈未曾斟酒〉，《白》2-27b）

即使在嫖妓可以公然行之的傳統時代，它仍然是對女性情欲的一種威脅。

下面這首，有些可笑，但仍是盛情可感：

我爲你情多，我爲你銷磨，我爲你搥床搗枕睡不著。我爲你手拿針線，懶怠作活。我爲你後花園中長禱告。我爲你戒酒除葷，把齋齋喫過。我爲你手拿著素珠兒，念了幾日佛。（〈我爲你情多〉，《霓》7-8b）

（二）迂迴進入主題

用各種事物來寄托或傳遞相思之情，是這類情欲中常見的手法。

一面琵琶在牆上掛，猛抬頭看見了他。叫丫嬛摘下琵琶，我彈幾下。未定絃，淚珠兒先流下，彈起了琵琶，想起了冤家。琵琶好，不如冤家會說話。（〈一面琵琶在牆上掛〉，《霓》4-9b, 10a）[29]

相思情深的時候，四周的景物格外加添愁緒：「八月十五（是那）敬月光，手捧著金樽（是那）淚汪汪。思想起我那有情的郎。思想起我那有情的郎。去年與你（是那）同賞月。今年不知你可流落在何方，貪戀著女紅妝，貪戀著女紅妝。」（〈八月十五是那敬月光〉，《霓》7-17b, 18a）「青山在，綠水在。你的人兒不在。風常來，雨常來，他的書信不來。災不害，病不害，我的相思常害。花不戴，翠不戴，你的金釵懶戴。茶不思，飯不想，你可直盼著他來。前世裡債，今世裡債，他留下的牽連債。」（〈青山在綠水在〉，《霓》5-19a）

[29]《白雪遺音》1-25a〈有面琵琶〉，也是相同的意思。

「人兒人兒今何在？花兒花兒爲的是誰開？雁兒雁兒，因何不把書來帶？心兒心兒，從今又把相思害。淚兒淚兒，掉將下來。天兒天兒，無限的淒涼怎生奈。被兒被兒，奴家獨自將你蓋。」（〈人兒人兒〉，《白》2-13a）用最淺白的詞彙，寫出最美麗的情歌。

相思情深的時候，用什麼方法也無法化解：

> 熨斗兒熨不開滿面愁象，快刀兒割不斷心長意長。算盤兒打不開思想愁賬。鑰匙開不開我眉頭鎖。汗巾兒止不住我淚兩行。……縱有那張天師的靈符，（哎）那靈符，再也壓不住我心頭兒上的思想。（〈熨斗兒熨不開滿面愁象〉，《霓》4-29b, 30a）

但靈符壓不住的相思，卻可能被情人磕過的瓜子治癒：「瓜子磕了三十個，紅紙包好，藏在錦盒，叫丫嬛，送與我那情郎哥哥，對他說，個個都是奴家親口磕。紅的是胭脂，溼的是吐沫。都吃了，管保他的相思病兒全好卻。都吃了，相思病兒全好卻。」（〈瓜子磕了〉，《白》2-29b）[30] 這種加了胭脂、吐沫的瓜子，大概是現代情歌也想像不出的主題吧？但又是什麼的千金小姐，寫得出這樣的瓜子情歌呢？

相思（或思春）情切的女子，有時不免隨著風生水起，而營造出草木皆兵的黑色喜劇：

> 獨自一人房中悶，猛然回頭，看見個燈影兒照著一個人，慌的奴，忙向前去將他問。一連七八聲，他自是一個不答應，忽聽窗外刮了一陣風，吹滅了燈，不見影兒奴好恨。恨將起，我和那風拚了命。（〈房中悶〉，《白》2-34b）
>
> 細細的雨兒濛濛濛淞淞的下，悠悠的風兒陣陣陣的刮。樓兒下，有個人兒說些風風流流的話。我只當情人，不由的口兒裡低低聲聲的罵。細看他，卻原來不是標標致致的他。唬的我不由的心中慌慌張張的怕，嚇的我不由的慌慌張張的怕。（〈細細的雨兒濛濛濛淞淞的下〉，《霓》6-12a）[31]

這種具有高度寫實風格——連聲疊字同時製造出雨下不停、風吹不斷和女子驚慌的效果——的黑色情歌，很難不讓我們對十八世紀民歌作者的創意和生命力刮目相看。下面這首壞人好夢的曲子，同樣具有黑色喜劇的效果，卻讓人覺得必須寄予更多的同情。

---

[30] 同卷頁42b〈瓜子仁〉也是相同的主題。

[31]《白》2-28b〈細細雨兒〉與此幾乎完全雷同。

斜倚欄杆做一夢，夢見情人轉回了程，慌的奴，無限的慇懃將他迎，敘離情。紅綾被內鴛交鳳。有一個大膽貍貓，抓到玉瓶，噹啷啷的一聲響，驚醒奴家的南柯夢。一把手抓住了，花貍虎，虎貍花，那尾巴尖上那第三十三根毛。不還我的情人，還我的夢。你若是不還我的夢來，要你的命。（〈鴛鳳夢〉，《白》2-11b）

這首歌當然是描述可憐寂寞女子的思春情懷，其中對情欲的大膽描述，正足以顛覆我們對禮樂世界的迷思。但是進一步，從這名大膽女子不幸從春夢中驚醒過來的潑辣反應來看，這首歌曲其實表露了對人性弱點（此處自然是未能饜足的欲望）的一種戲謔嘲諷，而這種對不完滿人生的玩笑性戲謔嘲諷，正是此時民間文化的一大特色。這點我在下面討論身體的部分時，還會仔細分析。

另外一首藉外在事物導引出相思之情的長歌，在傷痛之餘，也予人一種遊戲的感覺：「一更一點正好意思眠，忽聽的蚊蟲叫了一聲喧。蚊蟲我的哥，蚊蟲我的哥，你在外面叫，奴在繡房聽。叫的奴家傷情，叫的奴家痛情。枕邊的相思，越思越傷情。娘問女孩這是什麼叫。一更裡的蚊蟲，嗡嗡子嗡嗡，叫到二更」。然後歌詞從二更重複到五更，主角則從蚊蟲換成「寒蟲我的哥，寒蟲我的哥」、「蛤蟆我的哥，蛤蟆我的哥」、「鴿子我的哥，鴿子我的哥」、「金雞我的哥，金雞我的哥」（〈日落黃昏〉，《白》1-49ab, 50ab），唯獨少了女子的情郎哥。

有人因外物而愁緒萬端，有人卻引伸出即時行樂的結論：

玫瑰花兒頭上戴，挽了挽烏雲，別上金釵。女孩家，十五六歲人人愛，有一個俏郎君，引的奴家把相思害。二十三四，花兒正開。人到了三十，就是朵鮮花，也叫風吹壞。頑頑罷，誰知誰在誰不在。（〈玫瑰花兒〉，《白》2-17b）

景物除了令人傷情，也同時可能喚起人的期盼和春情：

眼睛皮兒撲簌簌跳，耳朵垂兒常發燒。未開門喜鵲不住喳喳叫，昨夜晚上燈花兒爆，茶葉棍兒直立著，想必是今夜晚上情人到。（〈眼睛皮兒撲簌簌跳〉，《霓》4-8b）

昨日晚上燈花爆，（眼皮兒亂跳）。今日吃茶，茶棒兒豎著，（有個喜兆）。想必是，疼奴的人兒今來到，（心痒難搔）。急慌忙，拿個菱花照一照，（打扮甚窈窕）。硃唇輕點，柳眉淡描，（烏雲重梳了）。猛聽的樺拉兒響，（哎喲），是誰把門敲。放下菱花，奴去悄悄。開了門，就是

郎來到。拂去衣上塵，（哎喲），茶兒慢煎著。用罷酒飯，太陽落了。伸紅綾，一路辛苦早睡覺，（早早歇著）。卸去殘妝入羅幃，同床同枕同歡笑。（喜上眉梢）。（〈燈花爆〉，《白》1-24b）

幸而等到，自然可以喜上眉梢的風流一夜。但要是等不到呢：

噯喲喲實難過，半夜三更睡不著，睡不著。披上衣服，我坐一坐。盼才郎，脫下花鞋占一課。一隻仰著，一隻合著。要說是來，這隻鞋兒那麼著。要說是不來，那隻鞋兒這麼著。（〈噯喲喲實難過〉，《霓》4-8a）

「噯喲喲實難過」小姐這種近乎脫線的創意，很難不給聽眾或讀者帶來無限的快意。

對那些飢渴的女子而言，更快意的當然是能引發她們的情欲的象徵了：

情人好比鮮桃樣，（長的實在強）。進的門來，滿屋裡清香，（饞的奴心慌）。好菓子，偏偏長在高枝上，（又在葉中藏）。好叫奴，瞪著眼兒往上望，（晝夜思量）。終日聞香，摸不著嘗嘗，（恨壞女紅妝）。到多偺，抱著樹枝幌兩幌，（別人休妄想）。好菓子，誰肯輕易將人讓，（不用商量）。（〈情人好比〉，《白》1-28a）

如果你爲這位山東小姐[32] 狂野、飢渴的表現感到訝異不置，那下面這位的演出，就更沒有話說了：

茶蘼架下成雙對，（鴛鴦戲水）。顛鸞倒鳳，連連幾回，（甚是嬌美）。猛抬頭，一對蝴蝶空中配，（來來回回）。玉針棒，輕輕插在金瓶內，（不瘦不肥），揉碎了雞冠，濕透了紅梅，（好似風雨催）。露水珠，點點滴滴在花心內，（花枝兒擅微微）。回繡房，四肢酸軟如酒醉，（懶去畫眉）。（〈茶蘼架 〉，《白》1-24a）

百無聊賴的女子，不只對蝴蝶交配觀察入微，見了公貓、母貓，也豔羨不置：

姐在房中繡荷包，忽聽的門外鬧吵吵，推開紗窗往外瞧，一對狸貓鸞鳳交。相思情一碰，有個鸞鳳交。雌貓吒吒叫，雄貓把眼瞧。兩下裏一湊不差分毫。（哎喲），好風騷，好風騷。死在了黃泉變做貓，可是變做貓。妙人呵，思人哪。（〈姐在房中繡荷包〉，《霓》7-17a）

更無聊的則是對蒼蠅交配也觀察入微：

---

[32]「到多偺」是山東方言，意爲「等到什麼時候」。

姐兒房中織紅絨，忽聽耳邊鬧嚶嚶，原來是一對蒼蠅，原來是一對蒼蠅。牡蒼蠅，雌蒼蠅，他在牖楞兒底下把事行。臊的奴臉通紅。（哎喲），兩眼一瞇縫，牡蒼蠅和那雌蒼蠅，多麼點子東西他會調情。竟比人還能，（哎喲），兩眼直瞪瞪。（〈織紅絨〉，《白》3-7a）[33]

甚至路抱不平，拔刀相助：

夏日天長，時候難熬，獨坐在房中，寂寞無聊，奴好心焦。……只見一對蒼蠅鸞鳳交，雄的上面巍巍樂，雌的輕擺柳細腰。他兩個正在情濃處，（苦煞哉），又被個蜘蛛兒驚散了。（那裡去哉，啊喲哈。）一個兒似飛在梧桐樹，（哪），一個兒飛在楊柳稍。一個兒害了相思病，一個兒得了旱血勞。苦壞了兩個小嬌嬌，從今只恐命難逃。姐兒惱恨怎消，拿住了蜘蛛定打不饒。（〈夏日天長〉，《霓》6-8a）

類似的歌曲在兩個集子裡出現好幾次，顯然是頗受歡迎的主題。由曲子中的一些關鍵成分（如蒼蠅、狸貓、無聊的姐兒、在房中繡荷包）來看，這些曲子似乎有了一些格套，我們不能排除是妓女唱來取悅恩客的。但類似的歌詞用不同的曲調唱出，顯見其流行程度。和這兩個集子的其他歌曲印證，我們可以看出周遭的任何事物，不論美醜，都可用來就近取譬。這種俚俗的性格，正扣緊了一般婦女的生活環境，如果當成民間藝人的創作，也是相當自然的。即便是妓女助興用的淫詞小曲，也依然可能風行到民間。更重要的是，這類的情歌，進一步印證了本文意欲呈現的主題：即十八世紀中國社會情欲表現手法（或內容）的豐富性。

（三）閨怨與相思

除了帶有浪漫、象徵意味的情歌外，這兩個集子裡的很多歌曲是用來描寫閨怨和相思之情的。受過教育的婦女使用的詞句較典雅，但卻不同於一般文人的雕琢，強烈的情緒仍可透過文字傳達出來。識字不多或毫不識字的婦女，則透過質樸真誠的語言，發出動人的哀歌。

這類情歌中，最常見的就是直接訴說相思之苦。下面這首〈相思印〉做了一個有趣的綜述：「得了一顆相思印，領了一張相思的憑文。相思人，走馬去到相思任。相思城，盡都害的相思病。新相思告狀，舊相思投文。相思役，個個執定

[33] 類似的歌詞，見《霓》7-15b，〈姐在房中織紅絨〉。

相思棍。難殺人，新舊相思怎審問。」（《白》2-17a）不幸的是，在這個相思之城裡，提出控訴的都是瘦弱的女性：

> 害相思，害的我，害的我剛剛的止剩下一口游氣兒，斜倚著門，拄著一根枴兒，坐著一個草墩。（咳咳喲），單等那順便的人，他與我捎書傳信。我的那病兒到有十分重，那裡等到了初六七。自從冤家去後，思想直到而今，書信半點全無。閃的我沈沈昏昏。冤家若是來到，我的病兒減去了十分。冤家若是不來，有一句話兒，我就難云。閃的我一點什麼也就不吃，最可憐，一日只喝一口涼水。（〈害相思〉，《霓》7-6b, 7a）

下面兩首，文字較工整，情欲卻同樣強烈：

> 相思害的魂飄蕩，（懶下牙床）。走不的路兒，手扶著牆。（酸軟難當）。傍妝臺，強打精神，面對菱花照形像，（吃驚非常）。蹙春山，瘦卻奴的嬌模樣，（又瘦又黃）。……怒狠狠，銀牙一咬無指望，（錯認負心郎）。小命兒，生生喪在你身上。（燒了斷寒香）。（〈相思害的〉，《白》1-34a）

> 我是一個實落心，生生教你溫存透，（全然不顧羞）。溫存透，溫存透，可恨奴家無來由，夢赴陽台把佳期湊，醒來獨宿在繡樓。我也是想迷了心，一片痴心情無斁，（淚珠兒常常流）。情無斁，情無斁，茶飯懶餐把眉頭縐，自從那日將奴丟，常把初五當十六。……只怕小命不長久，輾轉思量更添愁。……蕩悠悠，蕩悠悠，心腹事兒似山丘，口兒裡常說是捨答了罷，放不下那掛心鉤。（〈念多情〉，《白》1-50b, 51a）

這種愛恨交織的矛盾心情，是相思歌曲中常見的主題：

> 望江樓兒，觀不盡的山清水秀，（猛然抬頭），錯把那打魚的船兒，當作那薄倖的歸舟，（顧水東流）。想當初，誓海盟山，賭的是何等樣的咒，（全當無有）。到而今，無限的想思，害到何時候，（我也害羞）。他說奴是一個紅顏薄命，奴說奴是一個苦命的丫頭，（前世少修）。恨將起，提著愛你的乳名將你咒，（暗氣在心頭）。我又思想起，從前的恩愛，又捨不的咒。（兩眼淚交流）。（〈望江樓兒——其三〉，《白》1-19a, 19b）

下面這一首，則是紙短情長：「這封書兒寫停當，手拿著封筒要往裏裝。淚珠兒，點點滴在書皮上，上寫著：拜上拜上多拜上，拜上情人莫要改常。要改常，後會佳期無指望。要改常，奴命喪在你身上。」（〈書寫停當〉，《白》2-34ab）

熱戀或溫存過後被棄的悲苦，誠然令人同情，但這個類別中最讓人耳目一新、歡娛無限的無疑是下面兩首出賣相思的曲子了：

> 相思牌兒門前掛。買相思的人兒，他來問偺。他問聲：這樣的相思，你要多少價？這相思，得來的時節價兒大。買的搖頭，賣的把嘴砸。請回來，奉讓一半與尊駕。講相好，情願白送不要價。（〈相思牌兒〉，《白》2-17a）

> 從今不把相思害，猛然害起相思來。怕相思，偏偏入了相思寨。無奈何，手提花籃把相思賣。大街過去，小巷出來，叫了一聲賣相思。誰來把俺著相思買。這相思，賣與那有情的人兒把相思害。（〈賣相思〉，《白》2-32a）

像〈賣相思〉這樣的曲子，視爲民間文學的璞玉，是毫不爲過的。

前面說過，這些情歌的內容包括了不同階層、不同背景婦女的不同情感。有些歌曲的內容，或隱約，或直接地透露出作者的身份：

> 你疼俺也罷，你恨俺也罷，就是不疼俺也罷，今三明四，也不是個長法。爲什麼，空留下個虛名叫奴常牽掛。你想想，待你的恩情差不差，我受了你的糖垛，你當作我是一個癡心的傻瓜。原許下燈節會，（哎喲），等到你四月八。九月重陽，開放了菊花。一年倒有三百六十日，何曾與奴說句知心話。奴家的命兒苦，你的那心腸比那薑還辣。（〈你疼俺也罷〉，《白》2-21a）

生薑、傻瓜，再加上開頭的疼俺、恨俺，這首歌詞塑造出的女子，顯然不是飽讀詩書的女子。下面這首〈楊柳青〉則清楚地點出了歌者的社會背景：「俺家住在楊柳青，（是啊），緊靠著御河。把奴聘在了獨柳。這是怎麼說，也是我前生造定受折磨。……二更裡月兒纔出來，思想兒夫淚滿腮。每日裡編蒲蓆，累的我手難抬。……丈夫拉短縴，一去不見來，撇的奴家，冷冷清清，孤孤單單，獨自一個。（思想起，也是我爹媽沒主意），就聽信了媒婆。」（《白》3-12a）

有的歌，則讓我們從女子的動作感受到質樸的本性：

> 黃柏樹下一座廟，苦命的人兒把那香燒。上上香，自言自語胡禱告。磕下頭，淚珠兒只在腮邊上掉。手拍著供桌，苦死我了。苦死了奴，在外的人怎知道。苦死了奴，在外的人怎知道。（〈黃柏樹下一座廟〉，《霓》7-18b）

這位苦命的婦人還只是在樹下的小廟裡胡亂禱告，下面這位粗線條的世間女子則是胡亂地吃了一肚子：

相思害的我活受罪。吃了袋青葉子，懶磕煙灰。土坑上，臭蟲蛤蟟[34] 咬的我實難睡。起了大怪風，刮的那草簾子，嘆嗤嘩啦，唧嗤咕咚，砸碎了盆子罐子，惹起我的相思如酒醉。街坊上的鴨子，呱呀呱呀叫的我甚是傷悲。無奈何，拿過蓑衣蒙頭睡。恨將起，拉他一個粉粉碎。（〈相思害的——其五〉，《白》2-16b）

當街坊上的鴨子呱呀呱呀的叫起來的時候，這位草簾中，被臭蟲、跳蚤所困的坑上女子的相思之苦，竟如此真切地引起我們一絲絲悲涼之感。

不識之無的下層婦女，或是藉著激烈的肢體反應訴說出相思的苦楚，但也可以藉著另一種文字形式來遙寄心曲：

欲寫情書我可不識字，煩個人兒又使不的。無奈何，畫幾個圈兒爲表記。此封書惟有情人知此意。單圈是奴家，雙圈是你。訴不盡的苦，一溜圈兒圈下去。但願你見了圈，千萬莫要作兒戲。（〈欲寫情書〉，《白》2-34b）[35]

用文字來說明不會文字的人如何用畫圈圈當情書，自然是一種模寫。但這種模寫本身已足堪玩味，它進一步說明了此時情欲書寫的豐富性。

（四）有女懷春

少女個個思春，但巧妙各有不同。多半都是空有滿腹春情，卻宣洩無門。我們從最簡單的描述開始：

高高山上一廟堂，姑嫂二人去燒香。嫂子燒香求兒女，小姑子燒香求少郎。再等三年不娶我，挾起個包袱跑他娘，可是跑他娘。思人哪。（〈高高山上一廟堂〉，《霓》7-16b）

這可以說是先禮後兵，先求天助，再靠自助。下面這位姐兒則主動的把自己放在一個被誘惑的情境中：

姐兒無事去遊春，手拿著紅紙糊的哪吒門海大風箏。上掛著紅燈，上掛著紅燈。郎問姐兒你往哪裡去，先到平山堂，大佛寺，八大景，大紅橋，看

[34] 就是跳蚤。謝謝蕭璠教授提供這個訊息。

[35]《霓裳續譜》4-18b的〈欲寫情書我可不識字〉，和這首〈欲寫情書〉完全相同，只有在最後增加了兩句。

看清，散散心，再放風箏，再放風箏。又來到萬松林，又過了接駕亭，遠遠望見遊湖的船，盡都是俏郎君，盡都是俏郎君。彈的是琵琶箏，絃子共月琴。唱的是寄生草、劈破玉、滿江紅、剪剪花兒甚是精，引動奴的情。（哎喲），不願回程。（〈遊春〉，《白》3-9a）

從平山堂、大紅橋、接駕亭等名勝，我們知道這位無所事事的姐兒正沿著揚州的運河來到瘦西湖，看見滿船的俏郎君。而郎君們唱的都是當時流行的歌曲，也正是選在這兩本集子裡的曲牌。從這首生活化的歌曲中，我們不難想像，十八世紀的女性情懷，是如何可能在現實的生活中自然抒發出來。

出了門，面對的盡是誘惑。不出門，望著滿園的春光，不免要埋怨起自己的爹娘：

二月春光實可誇……鳥兒叫喳喳，（哎喲），鳥兒叫喳喳。姑娘房內正吃茶，忽聽的門外吹喇叭。輕移蓮步把繡房出，溜到門前看看他。又只見，燈籠火把花花轎，原來是鄰舍的妹妹嫁人家。姑娘此刻把春心動，十指尖尖好難抓。自思量，怨爹媽，奴若大年紀少一個他。又記的東家女，西家娃，他們的年紀比奴小，去年已經嫁人家。今年見他回家轉，懷中抱著一個小娃娃。又會吃咂咂。（哎喲），又會叫噠噠。傷心煞了我是淚如麻。不知孩子的噠噠奴的他，將來是誰家。（哎喲），落在哪一家。（〈二月春光〉，《白》3-2b, 3a）

歌中的咂咂、噠噠均是日後胡適在提倡白話文學時所大力稱揚的俗字、俚語，由此可想見這首歌曲的民間性格。從鄰家娃娃口中的「噠噠」，想到自己尚未謀面的他，巧妙地透露出少女「念茲在茲」的思春情懷。由娃娃想到噠噠，雖然有些急切，但還算克制。下面這位同樣在明媚春光中無所事事的飢渴女子，就叫人瞠目結舌了：

桃紅柳綠好春光，……和風冉冉送清香。風流女子呆呆坐，思想奴家年已芳。雙親未肯扳親事，凭我孤單冷半床。春色惱人眠不得，難挨漏盡五更長。欲圖尋個風流客，幹幹無天事一樁。幾次思量行此事，只因膽怯怕爹娘。心煩悶，淚成行。慾火難禁怎抵當，可惜了鮮花豔豔無人採。一隻床兒不成雙，越思越想無擺佈，越睡越涼甚淒涼，厭死了風吹鐵馬響叮噹。（〈桃紅柳綠〉，《白》4-4b, 5a）

這名風流女子自承慾火難禁，而想隨便找個人發洩一下，即使用今天流行歌曲的標準來衡量，尺度也大膽得驚人。我們即便假設這樣的歌曲是由男性填寫，

再由妓女演唱給過往的男性嫖客，也不能輕忽其對禮教帶來的「侵蝕」作用。至少，它表示在男性的心目中，女子的情欲是被認可的。

如果我們懷疑上面這首歌曲中呈現的女子情欲過於突兀，那下面這首以〈王大娘〉爲名的長歌，顯然更切近「有女懷春」的典型。故事開頭敘說少女思春成疾，正埋怨隔鄰的媒婆王大娘「從來不到我這賤地上」的當頭，王大娘適時而至，展開了一段戲謔性的談話：

> 姑娘要不給你尋個喇嘛送送罷？尋個喇嘛，奴家不要他。尋個喇嘛，咿溜又哇啦。……姑娘要不給你尋個和尚罷？尋個和尚奴家不要他，尋個和尚，砰砰又磕磕……，可是奴害怕。姑娘你這也不要，那也不要，你這個病，可是怎麼得的呢？（加一段）

和尚、喇嘛、醫生都不要，原來姑娘在三月遊春時，遇見了王孫公子：「奴家愛他，年小是書生。他愛奴家，粉紅是佳人，臨行說了幾句調情的話（咿哈咿哈咳）。調情不調情，不怕你爹媽知道麼？奴的爹爹，七十又加八。奴的媽媽，耳聾又眼花。爹爹媽媽，可是奴不怕。」接下來，懷春的少女道出心事，說哥哥嫂嫂、姊姊妹妹全不怕，只哀求王大娘成全，帶了一副釵環，一條手帕，一條青綾裙，還有一條藍布褂前往說媒。（〈王大娘〉，《白》2-51ab）

這首長歌顯然已具有小戲的型態，歌中說笑的對話，也近似戲曲中的插科打諢。但不同的是，央求媒婆做媒的主角從男性換成女性。這裡，我們再一次看到女性在情欲的追求上，扮演主動積極的角色。〈王大娘〉中戲曲式的誇張，固然減緩了女子主動追求情欲的顛覆性，但也可能讓歌者、聽者在毫無警戒的狀況下，不知不覺地被這種「主動出擊」的情感模式所「污染」。

沒有特定對象，固然會讓人左思右想。有了對象，更可能情欲難當：

> 一見尊容無主意，一陣陣糊塗，一陣陣的發迷。十分魂，勾引倒有九分去；剩一分，悠悠蕩蕩難調治，眉來眼去，勾引到幾時。團圓了罷！一塊石頭纔落地。團圓了罷！免得奴在心裡記。（〈一見尊容〉，《白》2-32a）
>
> 冤家在我窗前唱，時興的小曲拿著新腔。引的奴，心裡不住魂飄蕩。睄見他，風流俊俏好模樣。瘦瘦的腰兒，臉兒慢長。怎能彀，奴家與你配成雙。到多咱，你我同入宵金帳。（〈冤家在我〉，《白》2-19a）

這首歌，讓我們具體了解到，情歌是如何被世間男女所吟唱。「時興的小曲拿著新腔」，可以唱得窗內的少女心慌慌，意茫茫。質樸、可愛、毫不遮掩的歌詞，讓我們到今天仍然能據以建構出十八世紀華北社會中，青年男女熱烈追尋情

愛的鮮明圖像。而透過少女的眼睛，我們更可以難得地看到青年男子的形像，是如何被凝視而固著下來。

當被時興小曲挑逗得心癢難耐的少女還在做她的無邊春夢時，下面的姐兒已忙不迭地趕著去風流了：

> 姐在房中梳油頭，見了個情人牋外走。急忙上繡樓，（哎喲），急忙上繡樓。昨日晚上失了奴的信，靦著個臉兒不害羞，又來哀求，（哎喲），又來哀求。金釵拿在手，牙梳桌上丟，繞上一個髮兒且去風流。回來再梳頭，（哎喲），顧不得兩手油。（〈梳油頭〉，《白》3-6b）

這些情歌中所透露出來的喜劇效果，隔了兩、三百年也毫不褪色，讓人忍俊不住地開懷而笑。

（五）偷情及其後果

我們想像得到的偷情型態，在十八世紀的情歌中都找得到；我們想像不到的過程和情節，富有創意的歌詞作者也幫我們填補上。和其他類別的情歌一樣，女性的主導角色讓我們留下深刻的印象。我們先看一位家住謝家胡同的女子，如何導引她的情郎，一步步走入情黃的樂園：

> 當眞恩愛在胸前掛，（並無半點假）。太平之世稱什麼典雅，（不必閒磕牙）。奴家住在謝家衚衕的東角下，（一去是不差）。有一座，青石灰門樓不甚大，（並無二家）。自要你前去，細細的訪查，（休當玩耍）。門前有三顆柳，（哎喲），院中有數顆花，有柳有花，就是奴的家。（哎喲），你咳嗽聲，奴就懂你的話。這月初七八，（哎喲），俺娘不在家。斟下美酒，倒下香茶，（哎喲），等情郎。站在簾籠下，佳期莫要差，（哎喲），佳期莫要差。錯過佳期把奴想殺，想殺奴，奴的魂靈兒將你罵，（怎肯干休罷）。須知道，人生情義原無價，（不是強逼他）。（〈當眞恩愛〉，《白》1-33b）

歌曲開頭的太平之世，稱什麼典雅，表現出女子開門見山，毫不扭怩的個性。具體的路徑指引，讓這首情歌有了比較具體的座落，而不僅止於抽象的描述。原本應該面貌模糊的庶民情事，因此而添加了幾分真切感。在所有溫柔的導引、熱烈的期盼和粉紅色的威脅後，還要聲明一切是本於情義，而非逼迫，讓我們不免欽佩起女子的苦心孤詣。

前面提到，少女日常生活中的景色和事物常常被用來就近取譬，或扮演媒介的功能。我們已經看過蒼蠅、蝴蝶、狸貓，現在則輪到貓和狗：

> 哈叭狗兒汪汪叫，（這事好蹊蹺），忽聽的外面，把門輕敲，（不敢聲高）。奴就即速開了門，一見情人微微笑，（問問根苗）。你這兩日，卻爲何冷冷冰冰的把奴拋，（你可說分曉）。閉了雙扉，把燈兒高挑，（少要發鴞）。奴家見了你，不由人心中撲漱漱跳，（爲何來遲了）。想必是，另有知己將你靠，（把奴撇了）。（〈哈叭狗兒〉，《白》1-31b）

從女子「不敢聲高」，「迅速開門」的反應，顯然是熟悉情人的夜半造訪，開頭的「這事好蹊蹺」，因此有些故作姿態的意味。相形之下，下面這位女子的表現就熟練多了：

> 夜至三更你來到，（靜靜悄悄）。既至相逢，別把門敲，（怕有人聽著）。再要來，牕户外面學貓叫，（連聲嗷嗷）。叫一聲，奴家房中就知道，（是你來了）。我可身披著衣服，故意地喚貓，（開門睄睄）。我一開門，你可嗷的一聲往裡跳，（忙把門關好）。該殺才，可是你來的輕來去的妙。（不知不覺）。（〈夜至三更〉，《白》1-31a）[36]

同樣是學貓叫，下面這首體製較長的歌曲中，男女雙方的對話，充滿了更多動作與活力：

> 姐在園中採蓮苔，大膽的書生，（茉莉花兒開），撩進磚頭來，（哎喲），撩進磚頭來。你要蓮苔奴房裡有，你要風流，（茉莉花兒開），風流晚上來，（哎喲），風流晚上來。你家牆高門又大，鐵打的門閂，（茉莉花兒開），叫我怎進來，（哎喲），叫我怎進來。我家牆外有一棵梧桐樹，你手攀著梧桐，（茉莉花兒開），跳過粉牆來。（哎喲），跳過粉牆來。你在園中粧一聲貓兒叫，奴在房中，（茉莉花兒開），情人進房來，（哎喲），情人進房來。房門口一盆洗腳水，洗腳盆上，（茉莉花兒開），放著好撒鞋，（哎喲），放著好撒鞋。梳妝台上一碗參湯在，你吃一口參湯，（茉莉花兒開）。情人上牀來，（哎喲），情人上牀來。青紗帳中掀起紅綾被，鴛鴦枕上，（茉莉花兒開）。情人赴陽台。（〈採蓮苔〉，《白》3-5b, 6a）

---

[36]《霓裳續譜》4-35b的〈夜半三更你來到〉意思略相當。但《白雪遺音》的這首〈夜半三更〉在文句上多了一些裝飾的合聲，曲子顯得更活潑有趣。

通貫全曲的幫腔「茉莉花兒開」，既像是揭示終不可避免的，宿命似的男歡女愛的主題，又憑添了無比懸宕的效果。生動的描述，讓人不忍釋手。

不論是大家閨秀還是鄉下女子，這種苟且之事，一旦被發現，必然要付出慘重的代價。但一想到兩情相交的甜美境界，就顧不得那麼多了：

> 一輪明月照小堦，佳人移步下樓台。……明月下等候多才子，薄倖冤家不見來，他幾番把我佳期誤，錯過良宵大不該。……姑娘正在來想念，柳陰下走出個小書獃。深深施禮忙陪笑，有累姐姐犯疑猜。雙雙挽手進了羅幃帳，密語甜言把鈕釦開。（姐姐呀！）我情痴拚了這條風流命，前來與你赴陽台。一枝梅插在錦瓶內，玉簪輕刺牡丹開。臨起身贈我一方姣綃帕，表記還留紫金釵。轉身再三來囑咐，今晚還須早些來。（冤家呀！）你前月在奴繡枕邊，偷去一隻紅繡鞋，千萬帶了來。（〈偷情〉，《白》4-1b）

在一段十分情色的描寫後，我們看得出來，佳人是食髓知味，一再叮囑情郎晚上再來拚命風流。這也是爲什麼我們在情歌選中，看到那麼多慾火焚身，視死如歸的偷情佳人了：

> 開到荼蘼三月三，佳人房內嘆孤單。家家夫婦如魚水，獨有奴家枕上寒。年及笄，親未扳。時常相思動愁煩。雖只我，暗中結下私情事。也只好，掩耳偷鈴做一番。又懼雙親知道了，又防外人談論敗門楣。若然不幹無天事，獨宿淒涼苦不可言。正在心焦聞咳嗽，才郎進內笑含含。說幾句，風風月月知心話，即把香閨門户關，輕輕款款會巫山。（〈開到荼蘼〉，《白》4-4b）

宋明理學家不斷宣揚的「存天理，去人欲」的大道，不能說完全沒有發揮效果，至少這位在歌中塑造出通曉文句的佳人，知道自己做的是羞辱門楣，無法無天的壞事。但沒有經過太多的掙扎，在聽到情郎的咳嗽聲和幾句知心話後，佳人就忙不迭地鎖緊門閂，快快樂樂，輕輕款款的會起巫山。對十八世紀，極力提倡理學的士大夫來說，不是一種極大的嘲諷嗎？

下面這位山東大姐，也抵擋不住小冤家的深情凝視，拼了性命共赴巫山：

> 冤家進門答答戰，心裡好似滾油煎。要偷情，又恐怕人來睄見。奴這裡，不忍的回身把門關。話兒慢講，身子未沾。小冤家，兩眼不住睄著俺。我合你，捨著性命完心願。（〈冤家進門〉，《白》2-19ab）

將這幾首歌曲合而觀之，我們可以看出三位佳人的背景雖然不同，但捨命風流的意願卻是毫無二致。

未婚男女爲了一慰平生而偷情，已婚男女同樣也可以找出各種理由，做出違背禮樂教化的事來。最常見的理由就是有一個醜陋、痴呆的丈夫：

愛你的容顏放不下。趁著醜貨無有在家，偺二人，快上床來頑頑罷。你不必，心裡耽驚又害怕，摟抱起來，遍體酸麻小乖乖。我今與你說句知心話，切記著，休把奴家來撇下。（〈愛你容顏〉，《白》2-32a, 32b）

下面這位除了同樣的積極主動、膽大妄爲，還多了一些智謀：

情人進房床邊坐，（你要如何）。冰冷的手兒，將奴的咂咂摸，（唬奴一哆唆）。摸的奴，渾身上酸麻實難過，（不顧針線活）。問情人膽顫心驚怕那一個，（你忒疑心多）。上無有公婆，又無有兄弟，就是那鄰舍，也管不著你我，（誰來把姦捉）。我那當家的，實是一個痴呆漢，（怕他做什麼）。倘若是碰見了，你就說俺娘家兩姨哥，（特來瞧瞧我）。（〈偷情〉，《白》1-25b, 26a）

這條歌的續集，已被偷情的主婦安排妥當：

情人不必你害怕，（有的是奴家）。外邊叫門，原是俺家的他，（他是個老亡八）。若是害怕，悄悄藏在床底下，（極好的方法）。等他來，自有開發他出去的話，（先叫他把鍋刮）。打油買鹽，稍帶著倒茶，（還要把酒打）。叫情人，趁個空兒你偷跑了罷，（奴去把門插）。撞見他，只說錯走把禮下，（不要得罪他）。（〈偷情其二〉，《白》1-26a）

這幾條歌曲的幾個主題值得再次強調：一是女性所扮演的角色。二是生活化的情境和描述，讓我們很容易相信這是華北鄉村社會實況的一瞥。即使作詞者是男性，歌詞也出現類型化的風格，我們仍然可以推斷創作者是根據他所瞭解的社會生活進行描摹。三是歌曲中的幫腔，加強了全曲的娛樂效果，讓本來是嚴重違反禮教的不道德行爲，變成笑果十足的人間喜劇。

下面兩首和緩的歌曲，分別敘述收拾殘局的方式：

東方亮，冤家又睡著了，（天哪），叫奴怎麼好。奴只得，摟抱腰，輕輕慢推搖，（你醒來喲）。怕只怕，爹娘知道，奴的命難逃。快穿衣服走，莫被傍人曉，（你轉來喲）。嘴唇上，胭脂粉，奴與你餂掉了。你嘴唇上胭脂粉，奴與你餂掉了。（〈東方亮〉，《白》2-42a）

一個是暫時逃走，一個則應該永不回頭：

俏人兒，我勸你，回心轉意，休想奴容顏好。奴是別人妻，將釵環，贈與你拿回家去，尋上一房妻，早早會佳期。到後來，人談論，反是奴誤了

你，反是奴誤了你。（〈俏人兒〉，《白》2-43b）

一夜風流，除了要冒著被人發現的危險外，更切身的當然是不小心懷了孕。在傳統避孕術不發達的時代，這樣的問題應該相當普遍。這兩本情歌選中，也留下了寶貴的資料：

自從那日相交上，與你頑耍，受了點風涼。小肚子不覺有些膨膨脹。我的娘，說我不像人模樣。是病兒還好，是胎兒難當。我的俏冤家，我這條小命兒活活坑在你身上，我這條小命兒活活坑在你身上。（〈小肚子脹〉，《白》2-41a）

這位因爲玩耍受了點風涼，因而小肚子膨脹的大姐，似乎有些不進入狀況。下面這一對男女的反應，都是我們再熟悉不過的了：

秋季庭前黃葉飄，風流男女赴桃夭。事完彼此身疲倦，姐把情郎背上搖。（郎嚇），奴家一朵含花蕊，被你這遊蜂採幾遭。不轉經期三個月，腰粗乳大又胸高，腹中定有你的根苗在。怕只怕，早晚爹娘看破了。那時節，有氣淘，家法凶時怎肯饒。你卻只顧尋歡不圖患，也應該，商量平安大家好，郎聽說，喚多嬌，此須小事犯急躁。卑人早已安排定，母子分離藥一包。吃下去，打掉了，風不吹來樹不搖。何須著急動心焦。（〈打胎——其二〉，《白》3-52b, 53a）

這首敘事、用字直截了當的打胎歌中，呈現的是兩個我們在當前的社會中，隨處可見的年輕男女。歌中的卑人，活脫脫一付登徒子的模樣，像花蝴蝶般隨隨便便把姐兒肚子搞大而有恃無恐，原來是備好了母子分離的靈丹妙藥。另一首同名的〈打胎歌〉卻呈現出不同的情境。情郎看見姐姐愁眉不展，左猜右猜，卻沒想到姐姐「重身懷了胎」。這位有情有義的少年家的反應，和上面的登徒子完全不同：「（哈哈哈），真有幸，實妙哉。若是姐姐懷了胎，乃是你我造化來，時時刻刻抱嬰孩。」反倒是理智的佳人，提醒忘情的情郎，想清楚未婚懷孕的後果。下面是情郎哥的反應：「呆一呆，有語開言告裙釵，待我去買服靈丹妙藥來吃下去。落了胎，也無禍來也無災。太太平平就丟開，何須愁悶不開懷。」（〈打胎〉，《白》3-52a, 52b）登徒子和有情郎，個性不一，卻都可以立刻想到同樣的對策，讓我們不禁懷疑：在十八世紀，墮胎也已經成爲一種制式的反應了嗎？[37]

[37] 根據 Bray 的研究，我們知道在明清時期，墮胎在觀念上和技術上都不是難事。當懷孕

四、做爲想望和戲謔對象的身體

從前面的介紹，我們可以看出：十八世紀的情歌中，對女性情欲的諸般面貌，有細微而深入的描述。這些情欲固然可以藉著周遭的事物襯托，傳導出來，但做爲情欲主體的身體，更不應受到忽視。上述的情歌中，偶爾會對男性的面龐、身體做速寫式的勾勒。下面我則集中討論女性的身體如何被具體的描述，以撩撥起男性的慾望。

首先我們看到的是一具徹頭徹尾的典型身軀：

> 喜只喜的花容貌，（風流俊俏）。愛只愛的眉黛雲翹，（百媚千嬌）。喜只喜，櫻桃小口腮含笑，（難畫難描）。愛只愛，玉腕又把金釧套，（纖手摘碧桃）。金蓮步穩，楊柳細腰，（最怕風兒搖）。探香肩，掐了一朵鬢邊俏，（叫人愛睄）。今夜晚，陪伴著才子回歡笑，（趁此度春宵）。（〈花容貌〉，《白》1-24b, 25a）

「金蓮步穩，楊柳細腰」固能引人慾望，胖美人梳洗過後也別有一番風韻：

> 玉美人兒身體胖，（玉朵粉妝）。匀過粉面，浴罷香湯，（換上羅裳），款金蓮，搖搖擺擺把牙床傍，（不慌不忙），傍牙床。用手掀開芙蓉帳，（仔細端詳），燕語鶯聲，喚了聲才郎，（攜手出繡房）。你瞧瞧，滿園的鮮花都開放，（風過陣陣香）。奴與你，同到花亭望一望，（莫負好時光）。（〈玉美人〉，《白》1-26a）

玉美人雖有些搖搖擺擺、危危顫顫的模樣，但說起話來，卻是溫婉動人。同樣的玉美人系列，還把注意力從美人的身材移轉到金蓮、玉手、紅唇和纖腰：「玉美人兒生的俏，（唇似櫻桃）。十指尖尖，亞賽過銀條，（楊柳細腰）。小金蓮，咯登咯登咯登登的把樓梯超，（步步登高）。」這樣一個有著「咯登咯登咯登登」的三寸金蓮的俏佳麗，很難不帶給觀者一絲絲的愉悅之情。而「咯登咯

的母親的健康受到威脅時，醫師通常會毫不遲疑的幫她墮胎。一般使用的藥物包括了佛手散、香桂散。有強力止血作用的桃仁、紅花常被用爲墮胎藥。一直到現在，這兩種藥在民間還相當風行。熊秉眞認爲除了吃藥外，針灸和按摩也可以做爲替代的墮胎手段。不過在明清時最常見的方法，還是吃藥。通常在懷孕初期，婦女會購買通經藥，既可以測試自己是否懷孕，也可以做爲墮胎藥。見 Francesca Bray, *Technology and Gender: Fabrics and Power in Late Imperial China* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997), pp. 321-325. 從上面兩首歌曲中，卑人和情郎的從容反應，我們大概可以猜想此時墮胎藥的普及。

登咯登登」地登上樓來的佳人，顯然也能自得其樂地欣賞滿園愉悅的景致：「上樓來，四面八方都瞧到，（快樂逍遙）。叫了聲春香，喚了聲碧桃，（快些來哨）。你看那，滿園花兒開的俏，（美景良宵）。還有那對鳥兒在樹上哨，（聲音瀟條）。」（〈玉美人——其三〉，《白》1-26b）

對小腳金蓮的描述，在對女性身體的觀望中，佔了很大的份量。而女性也強烈地自覺到金蓮之爲物的誘人所在：

> 兩隻金蓮一般大，虧了奴的媽，又不倒打，又不歪拉，（從小裹殺）。扎一扎金蓮無有三寸大，（步步走梅花）。穿一雙，紅緞子花鞋，上面插的是梔子茉莉江西臘，（金絲把手掐）。人人喜歡，個個愛俏，（非奴自誇）。尋上一個俏郎君，不讚奴的腳兒不說話，（奴不理他）。他若讚奴的腳，他要怎麼便怎麼，（無不依從他）。（〈兩隻金蓮〉，《白》1-28a）
>
> 情人愛我的腳兒瘦，等他來時賣些風流。大紅鞋上面就拿金絲扣，穿起來故意又把鞋尖露。淡勻粉臉，梳上油頭。等他來站在跟前，被他看一個彀。今夜晚上和他必成就。（〈情人愛我腳兒瘦〉，《霓》4-5b）

在這些同樣充滿喜劇風格的「金蓮頌」中，我們看不到一絲一毫纏足的苦痛和陰暗。這個時代的女性，完全借用了男人的眼睛，將自己的一雙小腳看成情欲征逐場上的利器。而展露金蓮的策略，也無往不利地達到預先設定的目的：

> 情人愛我的腳兒瘦，我愛情人典雅風流。初相交，就把奴家溫存透。提羅裙，故意又把金蓮露。你恩我愛，是那般的溫柔。手兒拉著手，（哎喲），肩靠肩兒走。象牙床上，羅幃懸掛鉤。（哎喲），俏二人，今夜晚上早成就。舌尖嘟著口，（哎喲），情人莫要丟，渾身上酥麻，顧不的害羞。（哎喲），是俏的，不由人的身子往上湊。湊上前，奴的身子夠了心不夠。（〈情人愛我〉，《白》2-24b, 25a）

在強調「男女之大防」的社會中，手拉手，肩靠肩的行爲本已令人側目了。性愛過程中，「渾身酥麻，身子前湊」的大膽刻畫，更如直搗黃龍般，將傳統社會加諸女性身體的最後禁錮一舉摧毀。而分析到最後，我們更驚訝地發現，這名「腳兒瘦」、「金蓮露」的十八世紀女性，需要的不只是身體上的救贖，還有心靈上的救贖。

除了三寸金蓮，我們也看到一名未成年少女「雪白的肉」，如何激起少年男子狂野的欲求：

玉美人兒纔十六，挽了挽烏雲，欲梳油頭。露出了，鮮紅的兜兜雪白的肉，勾惹的年輕的玉郎望上湊。手扶著肩膀，要吃個舌頭。佳人便開口，（哎喲），你莫要瞎胡摟。梳罷油頭，再去風流。（哎喲），玉郎說，這陣慾火實難受，木梳往桌案上丟。（哎喲），顧不的兩手油，垂下帳幔，落下金鉤，（哎喲），他二人，重入羅幃把佳期湊。二人到了情濃處，口對著香腮，叫聲乖乖又叫聲肉。（〈玉美人——其三〉，《白》2-28a）

就一首供人演唱的歌曲而言，我們不能不佩服作者精彩絕倫的高度寫實描述。從油頭、雪白的肉、肩膀、舌頭、口對著香腮，再回到雪白的肉，短短一首情歌中，身體的引誘力被發揮到極致。

身體除了是慾望所繫的對象，更是戲謔促狹的笑料來源。醜陋、肥胖、大腳全成了搞笑的題材：

久聞姑娘名頭大，（見面也不差）。腳大臉醜，賽過夜叉，（渾身怪膩臢）。何曾懂的說句交情話，（開口令人麻）。若問他的床鋪兒，放屁咬牙說夢話，（外代著爭開發）。一張臭嘴，焦黃的頭髮，（虱子滿身爬）。唱曲兒，好似狼叫人怕怕，（又不會彈琵琶）。要相好，除非倒貼兩吊大，（玩你後庭花。）（〈久聞大名〉，《白》1-18b）

這個從頭到尾，一無是處，最後還要淪落到「玩你後庭花」的負面描述，在惡意之外，透露出強烈的搞笑意味。下面這個胖太太的遭遇，就只能叫人大笑不已了：

冤家進門你別睡，街坊出了個匪類，走過來，走過去，說奴生的肥。我是一個婦人家，怎肯出去與他對。等他來時你去把他推，你在外面推，奴在窗户洞裡幫著你碎。（〈冤家進門你別睡〉，《霓》4-13b）

我們可以想像這種「我在洞裡幫著你碎」的「夫唱婦隨」的畫面嗎？這首可愛的曲子顯然相當的受歡迎，所以在兩本集子裡又另外出現了三次，而主題則從肥胖的身軀移到大腳：「冤家進門你坐下，街坊上面出了油滑。走過來，走過去，口中只說奴家的腳兒大」、「冤家進門你別睡，街坊上面出了匪類，走過來，走過去，口中說奴腳兒造的肥」、「情人進門你坐下，街坊家出了油花。走過來，走過去，說奴的腳兒大。」[38] 如果歌曲出現的次數可以當成指標的話，做

[38] 三首歌分別是〈冤家進門〉其二、其三，《白》2-19a，以及〈情人進門你坐下〉，《霓》4-23ab。

一名肥胖或大腳的女子，在十八世紀似乎不是一種愉悅的事，必須不斷忍受街坊上的匪類和油滑、油花之徒的閒言閒語。但有趣的是，透過歌曲的折射，我們看到的不是婦女的憤怒，而是洋溢搞笑色彩的歡愉之情。

巴赫亭 (Mikhail Bakhtin) 在研究中古歐洲的民間文化時，就發現「搞笑」(laughter) 是民間文化最重要的質素之一。[39] 我們在上面看到許多的情歌中，其實也顯露出同樣的喜劇特質。不論是肥胖、大腳或醜陋的面容、身軀，都可以變成取笑的對象。這種因爲不合正常標準的身體上的缺陷——包括因爲不同的性取向而帶來的器官功能的錯置——所帶來的喜劇效果，在民間戲曲中也可以清楚地看出。下面就用《綴白裘》的幾齣折子戲來說明。

首先是〈看燈〉、〈鬧燈〉。這齣戲描述的是汴梁城內，男女老少在一月一日結伴觀看花燈的景象。戲一開始就充滿了搞笑成分：「有錢朝朝元旦，歡娛夜夜良宵。自家高公子是也，今日汴梁城中，大放花燈，士女滿街，佳人遍地，叫小廝們。（雜）有。（小生）一路去若有標緻女子搶他一個回去，不可有違。」這段引子看似可笑，卻也不是憑空捏造，從梁其姿的研究中，我們知道在十八世紀的江南等地，搶婚、逼婚其實是相當普遍的惡俗。[40]

在上層士紳或皇室搬演的曲目中，也不乏這類歡慶昇平的應景節日戲，但上場的不是才子佳人、品官命婦就是菩薩神仙。但在民間小戲的歌舞昇平中上場的，卻是各有殘缺的凡夫俗子。我們首先看到的是「念了三卷經，打破了七個磬」的肉饅頭和尚，然後是一個瞎子。接下來是媒婆、醜婦、賺錢給先生拿去嫖妓的洗衣婦，有三、四個兒子、養子的三師太，再加上專搶標緻女子的惡霸，共同經營出一個由邊緣、畸零之人組成的人間世界。在將角色的特質推展到極端誇張的筆法之後，我們看到的不正是一個不完美的現實世界的寫照嗎？人生雖有殘缺，但還是要苦中作樂，強打精神地把戲唱下去。所有肢體上的殘缺和不合世俗社會「正常標準」的身份、情欲，在虛構的舞台上，全變成戲謔、搞笑的素材。

---

[39] Bakhtin 對中古歐洲民間文化的研究，主要見於 *Rabelais and His World* 一書，這本書不僅是巴赫亭最重要的代表作之一，也是文藝復興研究的經典。一般認爲這本書最重要的貢獻之一，就是重建歐洲中古民間文化中的主旋律——「搞笑」(laughter)，見 Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988), translated by Janos M. Bak and Paul A. Hollingsworth, pp. 177-178.

[40] 梁其姿，《施善與教化》，頁160-167。

首先是瞎子：「瞎子生來眼不明，終朝下雨當天晴，飯食拿來看不見，不知吃了多少死蒼蠅。」親家趁著拜年之便，邀請他來一同前去看燈，瞎子道：「我眼又不明，看什麼燈」「燈雖不看不見，聽聽鑼鼓也是好的」。瞎子好容易被說服了，在路上卻一不小心，跌到水溝中，沾染了一身臭泥。戲曲創作者看似殘忍地拿缺殘開玩笑，但這不也是殘酷現實的反映嗎？[41]

媒婆王大娘一出場的光景是這樣的：「奴奴生來嬌態嬌態，一表人才誰不愛，王母娘娘來做媒，九天玄女下插帶，嫁與托塔李天王，好似二郎降八怪，連我老娘弄九怪。」用典型的誇張手法，襯托自己不同凡響的怪異。但從其後的表述中，我們知道王大娘真正的問題還在那一雙大腳：「冤家嫌我的腳兒大，不怨爹來不怨媽，單只爲我從小兒就不肯裹腳，我的媽未曾動手，我就將他的罵。到如今一雙腳兒到有兩雙大。去年九寸，今年兩跨。恨只恨，丈夫的鞋子穿不著。恨只恨，丈夫的鞋子穿不著。」[42]

醜婦的良人是個庄嫁漢，四十九歲，兒子叫阿狗，在先生的慫恿下，一起來到汴梁城中看花燈。她用一首我們已經十分熟悉的曲式，唱出自己的心聲：「這幾日街坊上出了一班的小促壽，他在人前人後嚼他娘的舌頭。他說些什麼？他說我眼大眉粗嘴又臭，我那當家的拿我當做心兒上的肉。你看我行動說話，那有一點兒的不風流。那些二八強兒想我到手也不能個。」[43]

所有人世的殘缺，用這種戲謔的語言，放在一個充滿節慶、歡愉氣氛的新年看燈的場景中，其用意值得深究，我們當然可以簡單的看成一個鬧劇，藉著插科打諢來娛樂觀眾。就創作者而言，角色的塑造固然有類型化的傾向，但如果不是觀眾生活周遭熟悉的人物、場景，恐怕不易引起強烈的共鳴。就觀者而言，戲曲可以說是傳統時期，一般民眾建立價值標準和行爲模式的主要根據之一。我們從今天的大眾媒體上學會如何對肢體的殘缺、不完美抱持一種哀矜或尊重的態度。傳統的民眾從這類小戲中，會養成什麼樣觀照人生的態度呢？在表面的戲謔、嘲諷之後，是否讓人可以用一種笑鬧的方式，去承認身體的殘缺和不完美？在恣情笑鬧、直接的嘲弄之後，是否可能用一種寬容、承認現實的態度，坦然面對生命中的各種造化呢？

---

[41]〈看燈〉收於王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》70《綴白裘》（乾隆四十二年冬武林鴻文堂增輯綴白裘外編十一集方集），頁4587-4599。

[42]〈看燈〉，《綴白裘》，頁4591，〈鬧燈〉，《綴白裘》，頁4599-4600。

[43]〈看燈〉，頁4594。

我們當然不能把舞臺上的藝術呈現，簡單的轉化成現實生活中的價值觀或行爲模式。更不能從幾齣民間小戲，就輕易地推斷出中國民眾的集體心態。但同樣的，我們也不能否認，戲曲的渲染力量，極可能在民眾價值觀或行爲模式的形塑上，提供了一個重要的管道。我們當然可以憑常識或對人性的一般理解，來假設傳統時期的中國民眾，必然會用一種粗暴或殘忍的態度，來面對他人肢體或道德上的殘缺。我的目的並不在完全否認這種論斷的有效性，而只想藉著小戲提供的文本和證據，推設出另一種面對殘缺的可能性。

在嘉年華會般的場景中，我們很容易感覺出歡愉，笑鬧的氣氛，但這種用笑鬧去面對「異常」的態度並非特例，而是民間小戲中一貫的特色。下面這段對男色的調侃是另一個例證。這齣小戲的背景從我們熟知的燈會轉換到另一個民間普遍通行的習俗：請法師捉妖。戲一開始，家住杭州的小生周德龍自稱爲妖魔纏擾，特地前請王法師捉妖。

從王法師的自報家門中，我們已經嗅出一絲搞怪的意味：「家住杭州鼓樓前靠山，一生屁股慣朝天。要錢賭錢吃酒括小官」。報過家門，聽到門外叫聲喧，原來周德龍已到了門外。王法師一句：「我說你做小官的好屁眼會賺錢」，爲全戲的主旨——以好男色者的身體爲搞笑的對象的鬧劇——揭開序幕。

王法師聽明來意後，隨著周小官來到他的住處：「到了，待我開了門」。「阿嘎，好騷氣。」「敢是妖氣？」「不錯的，是妖氣。」「王法師你看是什麼妖怪？」「臭得緊是個屁精。」「愛愛噯，屁那裡有什麼精的？」「咳，你不曉得，小官家想與得大哥哥多，受這些精帶，肚皮裡結成了胎，養出一個兔子來，就變了個妖怪了嚇。」

接下來，在一連串的插科打諢之後，王法師拿著劍，踏著罡步，做出奇異的動作。「王法師，你在那裡做什麼？」「伏陽。」「只有伏陰，那裡有什麼伏陽的？」「你不曉得，以前原是伏陰的，我有個徒弟到人家去做做法事，在那裡伏陰，不道他是蘇州人，愛男風的，看見我那徒弟的屁股鞠在那裡，竟被他打了個死老虎去。因此我們道士行中齊了行，大概是伏陽的吧！」[44]

在看燈那個熱鬧而爲民眾所熟悉的場景中，一個個身體不完美或身份異常的卑微人物紛紛登場，接受觀眾的笑謔。在此處，道士捉妖仍是民眾慣悉的場景，但促狹的對象卻換成了好男風者身體最引人注目的器官——屁股。整齣戲就以男

[44]〈請師〉，《綴白裘》，頁4631-4635, 4644-4645。

同性戀者的屁股開始，笑鬧登場。戲中的主角雖然身份有別，但都以他們殘缺或功能迥異常人的肉身，爲觀者帶來片刻的歡愉。[45]

我們仔細分析兩個劇本，可以發現不論是瞎子，大腳的王大娘，醜陋的阿狗的娘，還是有著特殊屁眼的周小官，都是以笑謔的對象出現在戲裡。在細細體會這幾個劇本的基調時，我們發現這些人都因爲迥異常人而受到特別的注目，但並未被惡意相待，特別是〈請師〉一齣，更是通篇搞笑。巴赫亭在對歐洲中古的嘉年華會進行分析時，認爲嘉年華會是一個顛倒一切既有秩序的節日。在這一天，所有既定的成規、角色、習慣、道德戒律都暫時停擺，人們恣情縱慾地顛倒世界，爲嚴肅的中世紀社會帶來平日難得一見的歡樂。[46]〈看燈〉、〈請師〉等民間戲曲在性質上，與巴赫亭的嘉年華會類同。這些戲正因爲呈現的是「不正常」、「不一樣」的場景，才充滿了爆笑。而〈看燈〉、〈鬧燈〉裡的場景，更是一個典型的嘉年華會式的場景。但我想問的是：這些戲裡所呈現的歡愉場面，是否只是舞台上的建構？觀眾是否只有在舞台上，才能短暫的放下包袱，對一切周遭異常的身體，發出不具惡意的笑聲。

我當然不否認異常的身體，在每個時代都是令人不悅的殘酷現實。但十八世

---

[45] 對怪誕的身體 (grotesque body) 的研究，是巴赫亭的另一個重點。相較於教會對身體的各種功能和活動——特別是性功能和活動——的禁抑，巴赫亭認爲嘉年華會中所顯示的是民眾自由的身體交合，毫不克制，毫無羞恥的展示身體的各項功能——包括吃、喝、拉、交媾。透過這種對「身體的下半截」的描繪，巴赫亭再度展示了一個和嚴肅的官方文化截然不同的價值觀和文化風貌。嘉年華中的庶民的身體，不但在功能上和上階層人士不同，在結構上也有重大的差別。上層的身體，就像他們所代表的國家一樣，如大理石般神聖完美，凜然不容侵犯。而在嘉年華會中展示的詭異的身體，卻是奇形怪狀，可以隨意的和外在世界交通。這樣的身體，正因爲其殘缺、不完美，反而充滿了各種可能性，可以不斷的成長，超越自己的限制。參見 Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), pp. 303-304, 311。劉康對這樣的文化和身體特色，也有很鮮明的描繪：「這是一個歌頌肉體感官慾望的反文化和大眾文化之聲，以對抗官方文化、神學和古典文化。」「生育的肉體形象被誇張、變形，成爲『怪誕寫實主義』中的核心。『肉體的低下部位』和『開放的孔穴』被盡情謳歌、嘲弄、消解、懸置，拉平了高雅與低俗、官與民、士與痞的一切等級差異和距離。」劉康，《對話的喧聲：巴赫亭文化理論述評》（臺北：麥田出版股份有限公司，1995），頁262-263。我們在中國的嘉年華會——看燈、鬧燈等場景——中，也看到極爲類似的對怪誕的身體，和肉體的低下部位的嘲弄、戲謔與消解。

[46] Aron Gurevich, 前引書，Chap. 6。不過 Gurevich 並不同意巴赫亭將上層文化和民間文化截然劃分的主張。

紀的民歌和小戲選擇用笑謔的形式來看待這些身體，是否有著特殊的意涵？創作者爲什麼不選用殘酷的鄙夷，惡意的攻擊，嚴肅的人道關懷或者官府的禁制等視角來處理這些身體，而偏好笑鬧的形式？[47] 這是否意味著在十八世紀的中國社會

[47] 除了民間小戲外，明清的文學作品和文人文集中，也充滿了對「男風」的頌揚之詞。十八世紀最著名的江南詩人、文學家袁枚 (1716-1798)，就從不隱瞞自己對年輕歌童的迷戀，有不少詩作都是題贈給這些受到寵愛的歌童。而當時人及稍後仰慕袁枚盛名的後進，也從不避諱袁枚的特殊癖好，甚至引爲美談。在同治三年刊行《隨園軼事》的蔣敦復，就輾轉從袁枚的後人處，打聽到許多袁枚的風流韻事，並用欣羨的筆調記載下來。下面可以舉三則蔣敦復的記載，來說明當時人對男風的看法。「先生宰江寧時，而宰上元者，許令也。同官一處，相得甚歡，許以道學自矜，屏絕聲色。一日，秦淮小集，坐有歌郎，許目懾之，郎即引去。先生迂許憐郎，而格于同在官場，不便誚讓；未終席先生先回署，遣人招郎至。郎誤先生猶許意也，不敢來。先生手書小札貽郎，自明其相慕之意，郎乃至。郎固花容月貌，韶秀有姿者，先生大悅之。由是郎出入衙署，習以爲常。人謂先生與許同是縣官，同有政聲，而志趣則兩不相同，先生更不愧風流令尹也。」（〈手札召歌郎〉）。這段文字，一方面說明了十八世紀卻有一些具有清教徒精神的道學先生，叫人望之生畏；但同時也有像袁枚這樣的地方官，公然與男寵出入公門，卻博得風流的美名。

下面兩則，雖沒有小戲的搞笑色彩，卻明顯透露出喜悅浪漫的氣息：「先生好男色，如桂官、華官、曹玉田輩。不一而足，而有名金鳳者，其最暱愛也。先生出門，必與鳳俱。某年游天台，鳳亦同行。劉霞裳秀才，先生弟子也，時劉亦同在舟中，一見鳳而悅之。劉年少，美風姿，鳳亦頗屬意也。先生揣之兩人意，許劉與鳳宿，作詩有『成就野鴛鴦，諸天色歡喜』之句。此可以見先生之風流自在者臆矣。」（〈金鳳〉）小戲中說蘇州人、杭州人好男風、捧小官，這則記載多少可以用來證明江南男風的流行。

「先生之暱桂官，不亞於金鳳。桂官姓錢，故有『小子桂枝仙，錢郎劇可憐』之句。一日，先生尋春揚州，與桂偕行。桂善歌，舟中爲先生度曲，先生以洞簫和之，有姜石帚『小紅低唱我吹簫』之趣。先生時年六十餘，行市中不扶杖，而桂爲之挽手，市中人觀而羨之，目爲神仙焉。」（〈桂官〉）一般人對這種形式的老少配，不以爲怪，反而目爲神仙，反映出十八世紀中國對同性戀情不同的價值觀。以上三則記載收於《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993），卷八，《隨園軼事》，頁6及77。關於清代士大夫的男寵之風，可參考吳存存，〈清代士人狎優蓄童風氣敘略〉，《中國文化》15/16(1997)：231-243。

類似文學作品中呈現的同性戀情，一方面有很強的寫實風格，一方面也充滿了浪漫的氣息。但在政府檔案中，我們看到的卻是一個大不相同的畫面。根據 Sommer 的研究，歷來對男性同性性交的處罰，僅限於扮演女性角色的男娼。明嘉靖年間，法令首度出現禁止男性同性性行爲的禁令。滿清入關後，相關的條文繼續存在，但卻有了重大的轉變，男性同性性行爲首度被放在「姦」的項目下進行懲處。同意被人雞姦的男性，所受到的懲罰，和同意和男性發生性行爲的婦女相同。(p. 146) Sommer 所徵引的檔案內容，也清楚的顯示，在這樣的性關係中，扮演男性角色的男子，較易爲社會所接受。有的男子，

中，民眾原來就偏好用一種夾雜著戲謔、認命、接納或者同情的態度來看待這些「異常」的身體。是否在現實社會中，原來就存在著各種不合常態的不完滿，以致不合常態的缺陷竟成了生活中的常態呢？如果城鄉四周到處存在著王大娘、阿狗的媽、瞎子、和尚、師太、小官一類的人物時，人們是否變的更具寬容性，而願意用一種無可奈何或戲謔的態度接受這些現實呢？再進一步，像前面提到的，聽多了類似的歌曲或者看多了類似戲曲的民眾，是否因爲不斷地浸染而不知不覺地接受了歌曲、戲曲中所提供的感情表達方式呢？

五、淫詞小曲的作者、傳遞與社會意涵

「禮學」復興給人的第一個聯想，就是一套嚴肅的、道貌岸然的道德體系，重新掌控全局，對社會中原有的愉悅的、頹廢的、淫猥的成分加以清除整肅。我在前面的敘述，基本上就是要證明這樣的看法難以成立。我們固然從禮學家的著述和官府的文告中，看到各種嚴肅的道德、禮法訴求。但另一方面，我們仍然看到上述的時調唱本和劇本選中，蕩漾的情欲和鄙俗爆笑的演出。禮教論述和官方禁令雖然對下層社會的情欲文化有一定的禁制作用，但我們並不能因此認定禮教壓倒了情欲。官府雖然可以重點式的禁止某些劇目的演出或某些唱本的販售，但以傳統政府的統治能力，勢必也只能做到「禁者自禁，演者自演，唱者自唱」的地步。

還面帶得色的主動向外宣揚。相反的，在這種關係中，扮演女性角色的男子，卻承受極大的社會壓力，並在聲名掃地後，憤而行兇。Sommer 的結論是：從十八世紀初開始，官方對男性同性性行爲的憂慮，逐漸加深。可能的原因是擔心被插入的男性，如果對這樣的行爲樂此不疲，將對傳統附加在男性身上的刻板特性（如生育後代、雄性特質）帶來過大的傷害，就如同女子的貞操在姦淫案中受到污染一樣。男性扮演女性角色，和女性貞操受到污染一樣，同樣是對正統儒家意識型態的最大挑戰，必須用法律來克制和打擊。詳見 Matthew H. Sommer, "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma," *Modern China* 23.2(1997): 140-180. 特別是頁140, 146, 172。

刑案記載和文學資料中，對男同性戀態度的落差，值得進一步研究。可能的解釋是：這些刑案資料不是普通的爭執和鬥毆，而牽涉到人命，因此所呈現的圖像自然不可能是愉悅或明朗的。此外，這些命案的場景多半是鄉村，犯案人多半來自下階層，和文學資料由（江南）城市的士大夫所記述，構成了明顯的城鄉、區域和階級的差別。不過換一個角度來看，十八世紀相關法條的趨於嚴苛，是否和禮學論述的興盛一樣，反映出各種背德的情欲行爲的滋蔓，而需要用各種統治者用得到的手段加以禁抑呢？

前面提到，民間小戲中用笑謔的方式看待身體和「殘缺」的態度，很可能爲觀賞的民眾提供了一個學習的榜樣和看待「異常」的視角。在此，民間小戲其實扮演了價值形塑的功能。同樣地，歌曲中繁複的情欲表現，也在經書典籍之外，提供了另一套可以學習倣效的價值觀和表達情欲的模式。前面做的，基本上是文本的分析，這裡我打算進一步，把這些曲詞放在大的社會脈絡下來觀察其意涵。不過由於資料的限制，這裡的討論將集中在情欲的部份，即使在這一部份，我也只能做一種概略的觀察，而無法仔細分析任何一首特定曲詞的製作和流傳。但我相信這種概述性的周遭證據，已足以達到本文的目的，證明在十八世紀的中國，情欲論述和禮教論述並行不悖，並對這個時期的社會、文化風貌有極大的影響。

首先是作者的問題。要想確定這些流行歌曲的個別作詞者，當然是不可能的事。我這裡打算做的，只是稍微分疏一下作者的性別問題。我們當然不能說男性作詞者就無法細膩的揣測、描述女性的感情世界，但我們也很難想像許多歌詞中真切、傷痛的吶喊，竟不是出自女性自身。事實上，盛安在《霓裳續譜》的序文中，就清楚地指出，這些作品除了出自文人才士之筆外，還有一部份是「村嫗蕩婦之談」。我們可以想像，這些不受禮教束縛的「村嫗蕩婦」，或城市鄉野的懷春少女，都可能有感於心，藉著歌曲來抒發情懷。下面可以用李開先 (1502-1568) 在《詞謔》一書中的記載，來證實這樣的推斷。這段記載雖然講的是明末的情形，但文中提到的曲牌「鎖南枝」在《霓裳續譜》中仍然收錄了五首，[48] 雖然曲詞不同，但仍然可以用來證明一些流行歌曲的曲詞，確有可能出自女性之手：

> 有學詩文於李崆峒者，自旁郡而之汴省。崆峒教以：「若似得傳唱鎖南枝，則詩文無以加矣。」請問其詳，崆峒告以：「不能悉記也。只在街市上閒行，必有唱之者。」越數日，果聞之，喜躍如獲重寶，即至崆峒處謝曰：「誠如尊教！」何大復繼至汴省，亦酷愛之，曰：「時詞中狀元也，如十五國風，出諸里巷婦女之口者，情詞婉曲，有非後世詩人墨客操觚染翰，刻骨流血所能及者，以其眞也。」……若以李、何所取時詞爲鄙俚淫褻，不知作詞之法，詩文之妙者也。詞錄於後，以俟識者鑒裁：「傻酸角，我的哥，和塊黃泥兒捏咱兩個。捏一個兒你，捏一個兒我。捏來一似活托，捏的來同床上歇臥。將泥人兒摔碎，著水兒重和過。再捏一個你，

[48] 參見張繼先的統計，《霓裳續譜研究》，頁75。

再捏一個我——哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。」[49]

歌中「將泥土打碎，重新和過」的主題，在當代作曲家李抱忱的藝術歌曲〈你儂我儂〉中依然援用。但在嘉靖年間，卻是用〈鎖南枝〉之名，在民間廣泛流傳。引文中提到的何大復和李崆峒一樣，對這首民歌推崇備至，認爲和十五國風一樣，「出諸里巷婦女之口」。雖然被許多士大夫目爲「鄙俚淫褻」，但只要走在街上，就一定「有唱之者」。

這些歌詞，由於出諸里巷，又是由「村嫗蕩婦」口中唱出，自然是不見經傳，李開先的記敘就格外可貴。李開先又摘錄了一首相當長的詞曲〈趕蘇卿〉，並做了簡單的評介：「又中呂、趕蘇卿，大都歌妓王氏寄情而作。雖婦人亦知音，宜乎元以詞擅名也。」[50] 由於是元朝的詞作，和這裡討論的十八世紀流行歌曲，有不小的距離，所以不加引錄。但由此我們也可以合理的推測：十八世紀的流行歌曲，必定也有類似的寄情之作。歌妓和其他心有所感的女性，都有可能是這些曲詞的作者。[51]

雖然我們無法直接證明《霓裳續譜》、《白雪遺音》中的身份和性別，但從李開先提到的〈鎖南枝〉「出諸里巷婦女之口者」，到盛安的「村嫗蕩婦之談」，我們其實已經有充分的證據，推斷這些情歌必定有出諸婦女之手（口）者。但退一步看，作者的性別其實和歌曲的流傳、影響可以毫無關係。不論作者的身份、性別，只要一旦在民間流傳，就必定會在士大夫的「禮教論述」之外，呈現一個與之相頡頏的「情欲論述」。換言之，這些不知名姓，多半來自社會底

---

[49] 李開先，《詞謔》，《中國古典戲曲論著集成》（三）（北京：中國戲劇出版社，1980），第二十七條，頁286-287。

[50] 李開先，《詞謔》，頁312。

[51] 李開先的另一項記載中，作詞者雖然不是女性，但卻是有各百姓的下階層工匠，可以增加我們對明清民歌生產、流傳過程的認識，一併錄於此：「匠作以謊爲常，而縫衣、打鐵者尤甚。馬惠善製衣，以吾家所久用，稍不敢脫空，在他處則不然矣。有一嚴鎖，久不用，生澀難開，底且有壞處，付之鐵工靳循，略加整磋。往來索取，坐積歲時不獲。偶遇訪途，靳遂引避酒肆廁中，馬如廁，提其耳出之，對眾高唱清江引詞曰：『我來訪君君莫躲，一把鎖煩加磋，年前許送來，今尚無皈落，誰知你的謊兒大似我！』眾皆爲之絕倒。至今傳流里巷云。」李開先，引同上，頁281。這首歌雖然與情欲無涉，但卻讓我們看到下階層的百匠、民眾，如何從日常生活就地遇材，淺白俚俗的歌詞和我們在十八世紀的情歌中看到的，有異曲同工之妙。工匠可以出口成章，流傳里巷。懷春少女、閨中怨婦當然也可能有感於心，就近取譬，編製出一些以日常生活、景物爲背景的「淫詞小曲」。

層的作者，共同塑造了一個有著多重風貌的「化外世界」。

這些流行歌曲的傳佈，前面已略爲提及，靠的多半是四處流動的商旅和賣唱的倡優妓女。十八世紀的汪啓淑在一本描述北京的社會生活和日常風俗的作品中，提到宴客時請人演唱歌曲的情形：

> 曩年最行檔子，蓋選十一、二齡清童，教以淫詞小曲，學本京婦人妝束。人家宴客，呼之即至。席前施一氈毹，聯臂踏歌，或謂秋波，或投纖指。人爭歡笑打彩，漫撒錢帛無算，爲害匪細，今幸已嚴禁矣。[52]

汪啓淑是知名的鹽商，乾隆時援例捐資入仕，他是江南著名的藏書家，和程晉芳、翁方綱等知名的學者時相唱和。[53] 此處所謂的「淫詞小曲」、「爲害匪細」雖充滿了道學家的氣息，卻爲我們留下了可貴的資料。不過文中指稱的嚴禁，究竟有多少效力，讓人懷疑。

李家瑞在論及北京的俗曲演唱時，也提到娼妓、優伶、歌童、盲女，或是在妓院爲客人表演，或組成「清唱小隊」，專門「赴宅第唱小曲」。這種專門「赴宅第唱小曲」的「清唱小隊」和汪啓淑講的「檔子」，性質相似，都是流行情歌的傳佈者。此外，在道光以後，還出現了在茶館裡附設「雜耍館」「唱清音小曲」的情形。[54]「清唱班」服務的對象看起來是比較有侷限性的上層社會，茶社（館）中的「雜耍館」，其觀賞群眾，自然大爲擴展。看起來，遭到嚴禁的「檔子」，不但沒有禁絕，類似的演唱團體反而有向下滲透的趨勢。

除了透過這種口語傳播，販售唱本是另外一種使流行歌曲得以保留、流傳的重要管道。在這些販售唱本的書店中，最有名的是北京西直門的「張姓百本堂」（或稱「百本張」）。這家書店出現在乾隆年間，專責販賣各種俗曲唱本，數量有一千多種。約略同時，北京還有一家規模比較小的俗曲專賣店「智壽齋」。中央研究院歷史語言研究所藏的俗曲資料絕大多數出自這兩家書店。[55] 這些歌曲有的收在《霓裳續譜》、《白雪遺音》中，有些則和這兩本情歌選中的歌曲同一曲

---

[52] 汪啓淑，《水曹清暇錄》卷八〈檔子〉條。這本書最早的刻本，由作者於乾隆五十七年(1792) 親自刊行。此處用的是楊輝君的點校本（北京：北京古籍出版社，1998），頁119。

[53] 同前，〈前言〉，頁1。

[54] 李家瑞，《北京俗曲略》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1933），頁6-7。

[55] 李家瑞，〈智壽齋的唱本〉，《李家瑞先生通俗文學論文集》（臺北：臺灣學生書局，1982），頁157-160。

牌，內容大同小異。這些唱本有很多印刷非常拙劣，價格低廉，很可能是以一般城市的民眾爲對象。[56]

在妓院、「清唱小隊」和「雜耍館」之外，專業俗曲販售店的出現，更讓我們見識到淫詞小曲在北京這個聲教所在的首善之都的普及情形。在蘇州，我們也看到一些類似的記載。曾經在道光年間做過江蘇按察使的裕謙，爲了蘇州郊外閶門、桃花塢和虎邱等重要觀光據點不斷出現販售色情出版品的現象，三令五申，嚴加禁止。在其中一份禁約裡，裕謙首先爲這些不良風俗發生的時間、地點做了有趣的勾勒：

> 虎阜、靈岩，名山勝景，春秋佳日，何礙清游。……獨可恨者，浪游子弟，以流覽爲名，借觀婦女。……每至花時，又有狡猾棍徒，租賃園亭，刷印小票，招集青樓妓女爲群芳會。吹彈雜耍，悉聚園中，良賤不分，男女混雜。

這樣熱鬧的場景，自然吸引了無數聞風而至的青年男女和出售色情的小販：

> 少年子女，耳聞目見，蕩志傾心。因而畫舫燈船，龍舟賽會，四時八節，各自追蹤。而且淫詞列于市肆，淫畫售于山塘，淫出（齣）演于戲園。蕩檢逾閑，無所不至。

這種在少年男女出入頻繁的觀光據點陳售的淫詞淫書，較之北京的百本張、智壽齋，似乎有更大的流動性。

在印刷品的販售外，我們也同樣看到曲詞演唱的普及：

> 一應昆、徽戲班，只許演唱忠孝節義故事，如有將水滸、金瓶梅、來福山歌等項奸盜之齣，在園演唱者，地方官立將班頭幷戲園之人，嚴拿治罪。……其各處茶館彈唱之詞，亦毋許男女雜坐，鬧至深更。[57]

從裕謙的告示中，我們看到戲園、茶館都有淫詞小曲的演唱。觀眾不但男女雜遝，而且嬉鬧到深更。可見即使在乾嘉重鎮的江南城市，仍難抵禦情欲洪流的侵蝕。

裕謙的幾條告示，刊佈於道光十八、十九年間，其成效如何，從對社會風情有敏銳感受的余治的記載中可以看出。余治 (1809-1874) 是江蘇無錫人，咸豐二

---

[56] 比較詳細的介紹，見李孝悌，〈娛樂、情色與啓蒙——俗文學的幾個面向〉，《古今論衡》（臺北：中央研究院歷史語言研究所）3(1999.12)：44-50。

[57] 轉引自王利器輯錄，《元明清三代禁燬小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981），頁129-130。

年 (1852) 第五次應鄉試不中，遂絕意仕途，積極籌辦善會、編印善書，當時人稱爲「余善人」。他在道光二十九年 (1849)「采取古今各種善舉章程，足資仿辦者，彙成一書」，是爲《得一錄》。這本書後來遇火焚燬，在同治八年 (1869) 又重行刊行。[58]

前文曾提到梁其姿對明清慈善組織的研究，根據這項研究，我們看到清中葉以後，慈善組織一方面有「儒生化」的傾向，一方面又有朝地方社區化發展的趨勢。究其原因，是因爲一般儒生所服膺的道德條目和價值觀受到嚴重的挑戰。爲了維護自身的信念和尊嚴，而有各種具有道德教化意味的對應手段。[59] 余治正是這一類下層儒生的最佳代表。他有鑒於淫詞戲曲對道德人心的毒害，寫了大量的道德教化劇，[60] 並自組童伶戲班演出。他所編輯的《得一錄》，內容從戒溺女、禁淫書到辦義莊、保嬰、恤嫠、清節、義倉、救荒等議題，將下層儒生的主要關懷一網打盡。[61]

余治對他生活周遭道德淪喪的現象，有強烈的感觸，所以在他所摘錄或自己創作的文章中，有其他地方不容易看到的詳實記載。透過這些描述，我們可以反過來觀察到當時情欲書寫的普及與流通。從這些記載中，我們知道裕謙的禁約並不是個案。在他之前、之後，都有查禁色情出版品的告示。道光十七年，地方大員曾出過告示，禁毀淫書板本。各書店爲了響應政府號召，還慎重其事地開會商討出具體的辦法：

> 立同議單，書業堂……等，奉臬憲周出示禁毀淫書板本。茲於十月十二日邀集同行，在邑廟公議規條，……。
>
> 議得書板大小新舊不同，今公同議定，大新板每塊一百文，大舊板每塊七十文。……灘頭小片每塊二十文，唱本板每板三十文。
>
> 道光十七年十月□日立公同議單。
>
> 書業堂、掃葉山房、酉山堂、興賢堂、文淵堂、桐石山房、文林堂、三味堂、步月樓。（書坊甚多，不及備載）

---

[58] 此處關於余治生平的介紹，參考游子安，《清代善書與社會文化變遷》（香港中文大學歷史系博士論文，1994），頁111-112。

[59] 梁其姿，前引書，第五章、第六章。

[60] 其中的二十八種，在他死後被人輯爲《庶幾堂今樂》印行。

[61] 參見游子安，前引文，頁112-115。

> 共計書坊六十五號，各當面齊集城隍廟拈香立誓，各書花押，一焚神前，一呈臬憲。[62]

這段資料最醒目的地方，當然是參與書坊的數量。多達六十五家書坊聯合具結，讓我們可以想見蘇州印刷業的發達。[63] 雖然不是每家書坊都會印行色情刊物，但蓬勃發展的出版業，爲色情作品的流佈提供便捷的管道，卻是無庸置疑的。其次，在由業者出資購買銷毀的書版之中，唱本單獨劃爲一個類別，價格也相對低廉，這些都可以看做唱本普遍流行的佐證。

雖然有六十五家書坊慎重其事地在城隍廟前立誓具結，但第二年開始，另一位地方首長又需要三令五申地高喊禁絕色情，我們當然不難想像禁絕行動的成效。而即使前後兩任職司風憲的地方首長連續大力查禁，仍逃不了「野草除不盡，春風吹又生」的結局。余治在稍後出版的《得一錄》中，就做了如下的觀察：

> 從來愚蒙之性，從善爲難。淫穢之詞，移人最捷。有如淫詞小說，傷風敗俗，例禁久嚴。往年蘇郡紳士，曾稟奉大憲出示，設局收買，將各書店淫書板片，一律繳毀，勒碑永禁，使數百年風俗人心大害，一旦掃除，快事也，亦盛事也。但恐奸商射利，此散彼聚，輾轉販售，妖焰仍熾。非得有心人時相提倡，照案續辦，頻頻收毀，則毒種必難永斷。[64]

余治這段記載，讓我們確認官府銷毀書板的行動，並沒有真正的效力，射利的奸商仍然繼續輾轉販售。余治更務實地體認到除非有心人不斷出面推動，否則色情刊物永遠無法禁絕。這裡，我們看到像余治一樣的下層儒生和衛道之士，面臨的是如何險惡的社會實情。

接下來，余治轉到文章的重點：

---

[62] 余治，《得一錄》（中央研究院歷史語言研究所藏同治八年 (1869) 刊本），卷五，頁44上-45下。

[63] 蘇州的印刷業在明代就非常發達，和南京同爲印刷業的中心。到了清代，印刷仍然是當地重要的生產事業，規模相當龐大。此處所舉幾十家書商聯合行動的做法，並非特例。乾隆二十一年，城內三十四名紙坊坊主聯名立碑，要求地方官頒令禁止紙坊工匠罷工。道光二十五年，吳縣的書坊印書工人也有組織工會，以與書商相抗爭的例子。參見邱澎生，〈明代蘇州營利出版事業及其社會效應〉，《九州學刊》5.2(1992)：139-159，特別是頁149-150。紙商、印書工人和書坊的聯合行動，一方面說明蘇州印刷業的發達和分工的細緻，一方面也說明集體行動，已經是這一個行業的固有文化。

[64] 余治，〈勸收毀小本淫詞唱片啓〉，《得一錄》卷五，頁47下-49下。

> 尤可惡者，近時又有一種山歌小唱灘簧時調，多係男女苟合之事。有識者不值一笑，而輾轉刊板，各處風行，價值無多，貨賣最易，幾乎家有是書。少年子弟，略識數字，即能唱說。鄉間男女雜處，狂蕩之徒，即借此爲勾引之具。甚至閨門秀媛，亦樂聞之，廉恥盡喪，而其害乃不可問矣。此而不爲加意絶之，恐愈傳愈遠，禍及海內，是聖賢千言萬語，十人中不及領略一二者，反不如此等粗淫小書，知之者幾十有八九也。……此等妖淫毒種，户誦家弦，遠出于聖經賢傳之上，爲吾教之仇敵。[65]

這段話透露出許多重要、有意思的訊息，值得細加解析。第一，是余治明白地指出唱本、時調的流行，這一點和本文的關係最爲密切。由這段文字，我們可以知道以「男女苟合之事」爲主題的小唱、時調、山歌在妓院、旅店、碼頭等場合之外，也依然照樣流行。這種流行，和唱本的流傳大有關係。余治告訴我們，所有這些「有識者不值一笑」的流行歌曲的唱本，沒有所謂版權的問題，書商輾轉翻刻，價格低廉，所以可以輕易購得，甚至到了「幾乎家有是書」的地步。

第二，這些唱本可能因爲文字簡單、直接，講的又是少年男女切身的主題，所以只要「略識數字」，就可以說說唱唱，不僅鄉間男女借此相互勾搭，即使理論上應該「知書達禮」的大家閨秀，也不甘寂寞地加入這個「廉恥喪盡」的行列。余治的敘述即使有所誇大，我們仍可以合理的推測：這一類的男女情歌，在城鄉和不同階級的女性讀者和聽眾之間，都可能引起相當的迴響。

第三，所謂「户誦家弦，遠出于聖經賢傳之上，爲吾教之仇敵」，又進一步印證了前面所說的，清中葉以後，儒生所信守的價值觀受到嚴重的挑戰，而有了深刻的危機感。上層士大夫趨之若鶩的乾嘉考證或「禮學論述」，對一般世間男女來說，可能是完全不能理解的另一個世界的囈語。他們即使與這個世界的訊息有所接觸，也往往要經過一些中介——多半是「教忠教孝」的戲曲，或帶有教化色彩的宗教性媒介物。相形之下，淫詞小曲和色情書刊反而能毫不折射地直接打動他們的本能。從這個角度來看，山歌小唱時調「户誦家弦，遠出于聖經賢傳之上」，無寧是自然的發展。

余治在這段義憤填膺的啓事之後，開刊了近六十種「小本淫褻攤頭唱片」的清單。其中像〈繡荷包〉、〈九連環〉、〈鬧五更〉、〈楊柳青〉、〈紅繡鞋〉、〈王大娘補缸〉、〈小尼姑下山〉、〈姑嫂開心〉和《霓裳續譜》、《白

---

[65] 引同上文。

雪遺音》中收錄的歌曲，從歌名看來或是完全相同，或是大同小異。說明這些歌曲除了被收在選集外，還往往以單行本的方式，輾轉刊刻，在民間流行。

根據余治的說法，這些淫褻的小本唱片，由於價格低廉，一般民眾可以很容易地買來閱讀學唱。但還有一種情形是買了唱本後，照章表演出來，供眾人觀賞。余治這裡舉的例子是流行在寧波、紹興一帶的「串客戲」。這種民間小戲和簡短的情歌，在體裁上有些區別，和規模比較大的「大戲」也不相同，是介於短曲和大戲之間的一種類別。在《白雪遺音》中收集的一些曲牌，如〈兩親家頂嘴〉、〈母女頂嘴〉、〈王大娘〉都是篇幅較長的曲子，而且都採用兩人對唱的方式。此外，《白雪遺音》卷四收錄的〈玉蜻蜓〉被視爲彈詞寶卷的一種，其中採用了大量蘇州方言，很可能是江南的說書藝人採用的底本。[66] 這些曲目和余治批評的「串客戲」，在體裁、內容上都相彷彿。此外，《綴白裘》中一些多帶有淫猥色彩的搞笑戲，也可能和余治所批判的「串客戲」相類似。我們下面看看余治對這一類色情型態的描述：

> 淫戲本不可演，而串客淫戲更不可演。蓋大班正戲多，淫戲少，揀戲者既勿點淫戲，班內斷勿取自做。若串客之花鼓淫戲，則全是醜惡可憎之淫戲，並無一齣正戲。且都係遊手好閑，不習上流之子弟，平日毫無廉恥，專喜淫蕩。把一種小本唱片買來，你唱我和，及至上台，一花面，一旦腳，扮做男女，備極醜態，裝盡油腔。而其白口由子，又都是土話，使婦女小兒們聽了，句句記得。……所以大班演戲，婦女看的還少，若打聽得某處有串客做，則約妯娌會姊妹、帶兒女、邀鄰家，成群結隊，你拉我扯，都去看到。做一日，看一日。做一夜，看一夜，全然不厭。做串客的見了年輕婦女越多，他裝做淫相越醜，頓使婦女們當下眼花撩亂，慾火焚燒，已有按捺不住之勢。再加以輕薄子弟，游蕩淫棍，從旁百般戲謔，無所不至。……若是沒廉恥婦女，淫念一起，奸情百出。往往看此戲後，有私期偷會的，有密約拐逃的，有不顧貴賤主僕通奸的，有丈夫久出不歸，勾引狂童入室的，有孀婦空房難守，招攬光棍當家的。[67]

在這段引文中，余治首先說明大戲（正戲）與小戲的區別。大戲的演出，一

---

[66] 參見趙景深爲中華書局的《白雪遺音》所寫的序文，頁7下-8上。

[67] 余治，《得一錄》（同治八年得見齋刻本影印，臺北：華文書局，1969），《中華文史叢書》第十輯六種，頁821-822。這個版本和前引史語所藏刊本雖然同樣在同治八年(1869) 刊行，但詳略有別。這篇〈勸禁演串客淫戲俚言〉，只收於得見齋刻本。

般只要揀戲者不點，戲班不會主動演出。小戲則不然。通稱花鼓小戲的串客戲，和前引《綴白裘》中一些插科打諢、淫猥俚俗的小戲在形態上相彷彿，只要兩、三個人，隨時就可以在各種場合機動演出。第二，這些小戲的演出者，不一定非是職業演員，根據余治的描述，這些人多半都是一些遊手好閑的市井少年。他們將各地書店輾轉刊刻的小本唱片買來，有樣學樣的，現買現賣的在街頭表演起來。

在這篇文章的末尾，余治特別向官府呼籲查禁串客淫戲，「奉勸各處紳士鄉耆公稟縣尊請示嚴行禁止」。當地的地方官對這項呼籲似乎立刻有所回應，發佈了一份〈禁串客淫戲告示〉。在這份告示中，我們對這種機動性極高的小戲的演出場合有了更進一步的了解：「惟串戲一項，……專習淫褻詞調，扮演男女私情。當街搭台，備極醜態，以至男女聚觀。」「前于咸豐年間，迭經各紳士呈請示禁。蒙前道府二憲，并縣主會銜出示。……自此城鄉各處，咸知畏惕，不敢演唱。無如逆擾以後，城市尚知斂跡，四鄉特以路途廣遠，查禁難周。」[68]

從這兩段記載中，我們知道市井無賴買了唱本後，就在街上搭台演將起來。雖然地方士紳不斷有所反映，官府也三令五申地加以查禁，卻成效不彰。城裡面也許稍爲斂跡，鄉下地方就鞭長莫及。經由書寫的形式捕捉下來的情欲模寫，就藉著這樣的演出，四處傳佈開來。

余治的敘述中第三個值得注意之處是：無賴子弟的演出，常常用地方土話，所以真正能做到「婦孺皆解」的地步。透過他生動的描述，我們看到這些淫詞小曲如何受到女性觀眾的喜愛。同時，由余治細膩的觀察，我們看到婦女不軌行爲的各種類別。前面曾提到《霓裳續譜》和《白雪遺音》中的情歌，呈現了一個我們從士大夫的禮教論述中所無法想像的情欲世界，也爲情欲的可能樣式提供了模擬、學習的範本。余治的觀察，無疑爲這樣的推論，提供了堅實的證據。原來，這種情欲的奔放呈現，並不只是一種虛擬的藝術性想像，而是現實生活的寫照。當然，我們已難進一步釐清，是因爲有了這些情歌、唱本的流傳，才影響到女性在現實生活中的不軌行爲？還是先有了這樣的生活，才有這樣的作品？或者，現實生活爲情欲書寫提供了豐富的素材，情欲書寫又反過來爲現實生活提供了指引。

花鼓小戲除了可以在城市、鄉村就地搭台演唱外，也可以在茶鋪中彈唱。在《得一錄》中另外一篇討論禁演花鼓戲的長文中，就提到在茶坊彈唱淫辭的現象。文章的開頭，首先指出花鼓淫戲不是某個地區的特殊產物，而是在民間普遍

[68]〈禁串客戲告示〉，《得一錄》，得見齋刻本，頁821。

流傳的惡俗：「近日民間惡俗，其最足以導淫傷化者，莫如花鼓淫戲。吳俗名攤簧，楚中名對對戲，寧波名串客班，江西名三腳班。」[69] 接著，提到茶坊的演出：「近來茶坊中又有彈唱一流，男女對白所唱者，多閨房醜事竟與灘簧戲無異。又有在勝會場茶坊中，坐唱灘簧者，鬨動多人，爲害日甚。」[70] 從這段文字中，我們得知在茶坊中表演的彈唱，類似灘簧戲，但並不稱戲，而是一種演唱，內容多是閨房醜事，和《霓裳續譜》、《白雪遺音》中的各種型態的男女情歌，可能也相當接近。由此可知，俗曲演唱並不僅限於北京茶館附設的「雜耍館」，在其他各地的茶坊，也以不同的名目出現。

除了目標顯著的花鼓小戲外，彈唱也常常被攻擊爲敗壞風化的表演形式：

> 近有一等少年瞎姑及男瞽，彈唱詞曲，描寫佳人才子，苟合成歡，百般醜態，無不盡其情致。開少年子弟之情竇，動無知婦女之春思，因而做出醜事。凡爲家長者，斷不可令此等人入門。[71]

這種登堂入室的說唱文學，在婦女聽眾之間引起莫大的迴響：

> 獨有沿街敲鼓唱說書詞之人，編成七字韻，婦女最喜聽之。以其鄙俚易解，又且費錢無多，大家小户，往往喚來唱說，雜坐群聽。初則階下敷陳，久則内堂演說。始而或言賢孝節義之事，繼而漸及淫奔苟合之詞。婦女聽至患難淒慘，每多感嘆墜淚。及聽到綢繆私合，保無觸念動心。余意婦女概不令其讀書，尤不可容看戲文，聽唱說也。[72]

士大夫以爲女子無才便是德，但卻沒有想到不令婦女讀書識字，她們就無法直接受到聖賢經傳的感召。這個時候，戲曲和說唱文學自然就乘虛而入。一般的說法，都認爲彈詞和寶卷宣講在女性聽眾之間特別受歡迎，這和婦女的不識字顯然有一定關係。對讀書識字的人來說，他們可以仰仗文字做主要的知識和娛樂來源；對不識字的人來說，戲曲、講唱則成爲最主要的知識、娛樂媒介。這段資料最後既不許婦女讀書，又不許她們看戲文、聽唱說，等於將婦女所有的知識、娛樂管道都封鎖起來，可以看做是儒家基本教義派的代表性言論。但從這段敘述中，我們也可以看出情欲論述如何透過一個簡易的方式，對「大家小戶」的婦女聽眾發生深刻的影響。

---

[69]〈禁止花鼓串客戲議〉，《得一錄》，得見齋刻本，頁815。

[70] 同前，頁820。

[71]《至寶錄》內篇，轉引自王利器，前引書，頁177。

[72] 李仲麟，《增訂願體集卷一》，轉引自王利器，前引書，頁179。

六、結語

本文爲了敘述方便，將時限訂在十八世紀，但《霓》、《白》二書蒐集的歌曲，有的可能在明代就已流傳，有的則流行於十九世紀初。《霓裳續譜》刊於乾隆六十年 (1791)，當然可以看成是標準的十八世紀情歌選。《白雪遺音》有嘉慶九年 (1804) 的序，刊刻的年代則晚到道光八年 (1828)，其中蒐集的歌曲應該有一部份流行於十九世紀初，而不完全侷限於十八世紀。這其中，卷四的〈南詞〉尤可注意。根據趙景深的看法，卷四〈南詞〉中一些篇幅極短的曲詞（其中一部分在前文中曾經徵引、討論），其實是嘉、道年間長篇彈詞的開篇曲。至於卷四第二部分長達九回的南詞〈玉蜻蜓〉，在道光十六年 (1836)、咸豐年間和同治十二年 (1873)，都有選刊和全刊本。趙景深認爲《白雪遺音》中轉錄的九回本〈玉蜻蜓〉除了最早出外，極可能還是說書藝人的底本。[73]

這段考證，進一步說明了《白雪遺音》中蒐集的一些短歌和春色無邊的長篇彈詞，其實在十九世紀中葉還在流行。換句話說，上一節中引用的余治在十九世紀所做的各項觀察，完全可以用來證明《白雪遺音》，乃至《霓裳續譜》中輯錄的情欲，是如何在現實生活中流傳的。

在上層思想趨於嚴格的十八世紀，我們仍然能夠透過一些性質特殊的資料，體會到民間文化中的款款深情，那麼在道德意識鬆動的其他時代，我們當然更有理由期盼看到和十八世紀類同的民眾心態。明末的《山歌》、《掛枝兒》就是很好的線索。不過由於資料的限制，再加上本文的目的只在解決一些和十八世紀的思想文化史相關的問題，所以我不打算在此做過多的推論。由於《霓裳續譜》、《白雪遺音》和《綴白裘》的存在，讓我們可以對這個時期的情欲世界做比較詳細的演繹，但這並不表示奔放的民眾情欲，是十八世紀特有的文化現象。我們只能說，十八世紀特有的資料，讓我們對情欲這個普世或結構性的主題，有了比較具體、細緻和切近肌膚、血脈的體察。有了這個據點，我們在探索情欲這片波瀾之水時，就有了可以上下迴旋的座標。

我在前面提到《霓》、《白》兩個集子裡收藏的情歌很多來自北方，但也有不少是來自其他各地。而經由客棧、妓院、碼頭和通渠要地的四散傳播，更使這些歌曲的起源難以判別。所以我們雖然在某些個例中，可以區別某些歌曲是來自

[73] 趙景深，《白雪遺音》〈序〉，頁7下-8上。

山東，某些小戲用的是蘇州或上海方言，但並不能據此達成任何有效的結論。所以本文並不打算對地域的差異做進一步的分析，只能概而論之。就性別而言，這些情歌的主角絕大多數是女性，但卻可能來自不同的階級，有著不同的文化素養。不過，雖然出身背景有別，教育程度互異，對情欲的渴慕，卻是一致的。

十八世紀乾嘉禮學論述的出現，使明末上層文化、思想中呈現的解放趨向乍然中止。[74] 新的道德嚴格、保守主義，當然不可能不對一般人民造成影響。但從本文的描述，我們似乎也不能高估禮學家改良庶民文化的成效。事實上，即使在上層士大夫之間，也可能有一些人像王廷紹、盛安一樣，對活潑、奔放的俚俗文化抱持高度的同情，而不願意接受嚴格、枯索的道德觀的束縛，更不用說像華廣生一類的下層士人了。《霓裳續譜》、《白雪遺音》和《綴白裘》中收錄的小戲，讓我們在嚴肅、禁欲的上層（表層？）文化之下，看到了一個活潑奔放、顛覆搞笑的鄙俗文化。在這一個教化所不及的歡樂世界中，女性擺脫了綱常禮教的束縛，勇敢而主動地抒發官能的欲望。殘缺異位的肢體，也因爲其另類的特質，得到片刻的救贖。盛清時代的中國，因爲這樣一個歡愉、搞笑的世界，而變得豐腴起來。

（本文於民國八十九年八月十九日通過刊登）

---

[74] 事實上，根據王汎森的研究，道德的嚴格主義並不待十八世紀才出現。在清初的陳確、顏元等人身上，都可以看到一種道德嚴格主義。不過有趣的是，這種思想卻可能和解放情欲的主張，出自同一種思想潮流——所謂的「自然人性論」思想。而這種既要存天理，又要存人欲的理欲合一的人性論，在明末的王學中，已經是相當普遍的看法。換句話說，純就思想本身的意涵而論，明末的思潮可以同時往情欲解放和道德嚴格主義兩個方向發展。明末清初那些重視道德修養的思想家，也可能肯定人欲的重要性。見王汎森，〈明末清初的一種道德嚴格主義〉，《近世中國之傳統與蛻變——劉廣京院士七十五歲祝壽論文集》（臺北：中央研究院近代史研究所特刊5，1998），上冊，頁69-81。這項分析，讓我們看到明清上層思想的延續面，和此處側重在斷裂面的取徑有些差異。不過這種對延續面的解析，固然讓我們對明清思想的複雜面貌有更深刻的瞭解，卻和我們一般對明清上層思想斷裂性的理解，沒有實質的衝突。

引用書目

一、傳統文獻

王利器輯錄，《元明清三代禁燬小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981。

王廷紹，《霓裳續譜》，北京：中華書局，1959。

王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》，臺北：臺灣學生書局，1984。

余治，《得一錄》，中央研究院歷史語言研究所藏同治八年 (1869) 刊本。

余治，《得一錄》，同治八年得見齋刻本影印，臺北：華文書局，1969，《中華文史叢書》第十輯六種。

李開先，《詞謔》，《中國古典戲曲論著集成》（三），北京：中國戲劇出版社，1980。

汪啓淑著，楊輝君點校，《水曹清暇錄》，北京：北京古籍出版社，1998。

袁枚，《袁枚全集》，南京：江蘇古籍出版社，1993。

羅夢鴻，《五部六冊》，臺北縣板橋：正一善書出版社，1994。

二、近人論著

夫馬進

1982 〈同善會小史——中國社會福祉史上における明末清初の位置つけのために〉，《史林》65.4。

王汎森

1998 〈日譜與明末清初思想家——以顏李學派爲主的討論〉，《中央研究院歷史語言所集刊》69.2。

1998 〈明末清初的一種道德嚴格主義〉，收入郝延平、魏秀梅主編，《近世中國之傳統與蛻變——劉廣京院士七十五歲祝壽論文集》上冊，臺北：中央研究院近代史研究所特刊5。

王鴻泰

1994 《三言二拍的精神史研究》，臺北：臺灣大學文學院。

余英時

1987 〈中國近世宗教倫理與商人精神〉，收入氏著，《中國思想的現代詮釋》，臺北：聯經出版事業公司。

吳存存
1997 〈清代士人狎優蓄童風氣敘略〉，《中國文化》15/16。
巫仁恕
1999 〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉，《新史學》10.3。
李孝悌
1999 〈娛樂、情色與啓蒙——俗文學的幾個面向〉，《古今論衡》3，臺北：中央研究院歷史語言研究所。
李家瑞
1933 《北京俗曲略》，中央研究院歷史語言研究所。
1982 〈智壽齋的唱本〉，收入氏著，《李家瑞先生通俗文學論文集》，臺北：臺灣學生書局。
林鋒雄
1983 〈船載書目所錄綴白裘會集釋義〉，《天理大學學報》140。
林麗月
1999 〈衣裳與風教——晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉，《新史學》10.3。
邱澎生
1992 〈明代蘇州營利出版事業及其社會效應〉，《九州學刊》5.2。
徐泓
1989 〈明代社會風氣的變遷——以江、浙地區爲例〉，《中央研究院第二屆國際漢學會議論文集》，臺北：中央研究院。
1989 〈明代後期華北商品經濟的發展與社會風氣的變遷〉，《第二次中國近代經濟史研討會論文集》，臺北：中央研究院經濟研究所。
酒井忠夫
1947 〈明代の日用類書と庶民教育〉，收入氏著，《近代中國教育史研究》，東京：國土社。
1960 《中國善書の研究》，東京：國書刊行會。
馬西沙、韓秉方
1992 《中國民間宗教史》，上海：人民出版社。
張繼光
1989 《霓裳續譜研究》，臺北：文津出版社。
梁其姿
1986 〈明末清初民間慈善活動的興起——以江浙地區爲例〉，《食貨月刊》復刊15.7/8。
1997 《施善與教化：明清的慈善組織》，臺北：聯經出版事業公司。

曾永義
1980 《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司。
游子安
1994 〈清代善書與社會文化變遷〉，香港中文大學歷史系博士論文。
費絲言
1997 《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》，臺灣大學歷史研究所碩士論文。
黃志良
1992 《《白雪遺音》研究》，東吳大學中文研究所碩士論文。
楊蔭瀏
1986 《中國古代音樂史稿》，臺北：丹青圖書有限公司。
劉志琴
1984 〈晚明城市風尚初探〉，《中國文化研究叢刊》第一輯，上海：復旦大學。
劉康
1995 《對話的喧聲：巴赫亭文化理論述評》，臺北：麥田出版股份有限公司。
鄭振鐸
1986 《中國俗文學史》下冊，臺北：商務印書館重印本。
鄭培凱
1995 《湯顯祖與晚明文化》，臺北：允晨文化實業股份有限公司。
Bray, Francesca
1997 *Technology and Gender: Fabrics and Power in Late Imperial China.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Brokaw, Cynthia J.
1991 *The Ledgers of Merit and Demerit: Social Change and Moral Order in Late Imperial China.* Princeton: Princeton University Press.
Chow, Kai-wing
1994 *The Rise of Confucian Ritualism in Late Imperial China: Ethics, Classics, and Lineage Discourse.* Stanford: Stanford University Press.
Clark, Katerina and Holquist, Michael
1984 *Mikhail Bakhtin.* Cambridge: Harvard University Press.
Gurevich, Aron (translated by Janos M. Bak and Paul A. Hollingsworth)
1988 *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception.* Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Hsia, C. T.

1970 "Time and the Human Condition in the Plays of T'ang Hsien-tsu," in de Bary ed., *Self and Society in Ming Thought.* New York: Columbia University Press.

Ko, Dorothy

1994 *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*. Stanford: Stanford University Press.

Mann, Susan

1987 "Widows in the Kinship, Class and Community Structures of Ch'ing Dynasty China," *Journal of Asian Studies* 46.1.

Sakai, Tadao

1970 "Confucianism and Popular Educational Works," in de Bary ed., *Self and Society in Ming Thought.* New York: Columbia University Press.

Sommer, Matthew H.

1997 "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma," *Modern China* 23.2.

de Bary, Theodore

1970 "Individualism and Humanitarianism in Late Ming Thought," in de Bary ed., *Self and Society in Ming Thought.* New York: Columbia University Press.

Desire and Body in Eighteenth Century Chinese Society: Carnival beyond "Civil" Society

Hsiao-t'i Li

Institute of History and Philology, Academia Sinica

Ushered in by a prosperous commodity economy from the early sixteenth to the mid-seventeenth centuries, late Ming culture is commonly characterized as liberated, exemplified by the appearance of diverse writings, with 'desire' as their core concern. With the establishment of the Qing, however, this liberated and decadent culture underwent radical changes. The focus on the study of ritual behavior (*li*) in mainstream eighteenth century thought is seen as symptomatic of a revival of moral conservatism.

In this article, while not completely denying the validity of this argument, I suggest that we should not over-emphasize the restraints "li-chiao discourse" placed upon either elite culture or the general public. The emphasis on the study of ritual behavior among the gentry-literati class could, of course, influence to some extent the value system of the general public. However, contemporary with the massive writings on ritual by eighteenth century literati, there was a large variety of texts which conflicted with the solemn "li-chiao discourse."

In this article, I shall use *A sequel to the Ni-ch'eng Tune*, *An Extant Version of the White Snow Tune* and *Patching a White Fur* to demonstrate the richness and diversity of "desire discourse" in eighteenth century Chinese society.

Keywords: desire, *li-chiao*, body, homosexuality, laughter