

第二章 三言兩拍中女性的生活空間

「生活」一詞，從傳統的觀念看來，大都意涵有「活動」、「勞作」或「勞動」的意思。從生活的詞彙偏重於勞作的意義，到「生活」逐漸包含有更多的意涵，這不單是一個字詞的變遷，更反映出明代人生活觀念的一個思維性轉變。¹至今，我們仍可常聽到「要活就要動」的長輩教導，可見得在中國人的觀念裡，所謂的「生活」，就是每天的「勞動」行為的累積，每一天的生活作息中都必須涵蓋有「動作」的做事行為本身，來表示著「生活」的意義。而從勞作這一含義來看，明朝人的語言中，有很多都與「生活」所做的事情，相關聯繫於一起，如明呂坤說：

流傳俗語，最有深意，事業謂之「生理」，勤者謂之「做活」，懶者謂之「沒營生」。或謂「做生活」，言奔走營運則生活，安逸惰慢則死亡也。²

在傳統的民間觀念當中，生活與活動，也就是要活出生命就要身體活動地去做，生活是來自於奔走營運的「做」，唯有一途，才能生活；倘若安逸懶惰，則只有死亡而已。由此可知，在當時社會當中，無論是「生理」、「做活」抑或「生活」都是同一個含義，也就是一種人們可生存、可延續生命的生計事業。³

傳統中國社會的勞作生活內容中，無非就是「男耕女織」的男女分工生活形態。然在明中葉以後，傳統的觀念開始面臨挑戰。「生活」一詞已不單是男耕女織，而是擴大到了商業的營生買賣，於是生活之外，小說中我們更可見到所謂「生意」一詞的出現。⁴

而在本文中所言「生活」一詞乃是以女性的平時作息、生存空間所可遊走的「範圍空間」做為一個「生活」詞義的擴大。所謂生活，就是「家常」加上「身常」。換句話說，綱常倫理貫穿於生活的各個角落。所謂家常，就是一門之內，父子兄弟與長幼尊卑之間各有條理的秩序；所謂身常，則是飲食起居、動靜語默，都要遵守一「中正」的原則。過去的齊家之道，莫過於以一男性家長為主體的綱常倫理，男女內外之別的遵守與各盡職則，也就是將生活的觀念貫穿於家常之

¹ 見陳寶良：《明代社會生活史》，北京：中國社會科學出版社，2004年3月，頁37。

² 呂坤《實政錄》卷1《小民生記》，明萬曆二十六年趙文炳刻本。

³ 同註一《明代社會生活史》，頁37。

⁴ 同註一《明代社會生活史》，頁38。

中。到了晚明，齊家之道發生了轉變，隨之生活的觀念與內容也有所不同，才從「齊家」轉向「治生」、「營生」買賣的過渡。也就是說，過去一直奉行不悖的傳統齊家與性別之道，到了晚明，則是轉以治生為首要當務之急。⁵

在本章節中，筆者即以明代社會環境的轉變為界線，探究傳統女性與晚明女性的生活空間為何？雖說晚明以治生謀生為生活之急要，但面對儒家禮教歷年來的男女嚴格的內外分際，晚明尤其以恪守規範的閨秀小姐自然有其生活作息與空間上範圍的嚴格劃分。而因晚明政治社會環境因素的變化，另外一批必須參與治生謀生，好得以生存的女性，則藉著走出男女的內外之門檻，才可就已身勞動換取自我的生存與生活空間。是故，筆者以傳統性別空間的建構與顛覆作為主軸，以正反兩面來看明代社會女性生活的一個社會觀念變動性意涵。

其中，第一節是就「女性的成長與教育空間」為主，先就中國傳統儒家經典和士人家訓對男女內外空間的畫分，以及個別的職責歸屬，以建構傳統性別空間的一個內外之別，以探究女性是如何在成長過程中被教育以及被期待被塑造。第二與第三節，則是分別論述明代變動社會影響下，女性的謀生空間以及情色空間，是以男女「內外分際」之外的一種女性越界，故喻含有性別空間的一種顛覆意義。

第一節 性別空間的建構：女性的成長與教育空間

在傳統中國文化當中，若要對男子的身份進行分類，我們常可以列舉出諸如書生、官員、商人等以職業為別的分類標準，最簡單的即「士、農、工、商」四民階級所劃分出的社會成員層級標準。在中國古代社會中，往往有能力去參與外界事務者僅限於男性之身分，故而所有男子分據了各社會的某一層級與職位，各司其職，各盡其位。在社會上層可能為帝王、王公大臣和貴宦達臣；中間份子則為讀書士人、農工商者；最下層則可能是奴隸佃農、流氓盜匪之類等。但若論女性來說，其不似男子有其職業之分類法。女性是社會的「第二性」，是存在是從屬於男性的，活動範圍也被限制於家中，甚而有的女性更被侷限在家中內的閨房或廚房之間而已。在女性的身上，其唯一的責任就只有「佐中饋」與「延後嗣」。於是，在故事當中，我們常顯而易見的發現，當我們以空間作為一種對男女性別的分劃時，故事中的女性人物常多獨處在一個封閉且四處圍封的隱密場所之內。

⁵ 參考同註一，《明代社會生活史》，頁 39。關於這種歷史性的轉變，可另外參考呂坤：《呻吟語》卷 1 內篇 倫理，頁 42。

傳統女性的生活空間清單無論是閨房、繡房、高樓陽臺、宅院陽臺抑或私人庭園……等等，皆是介於一私領域的家庭空間範圍。在狹義的定義上，閨房一詞指的是女性專有的生活空間範圍。在明末福建建陽出版的《萬用正宗》日用類書中，提到「買屋契」一紙契中明列一典型房舍的基本構成組合部分，就日用起居所用的空間，計有廳、夾箱、照廳、祀堂、後堂、遮堂樓幾間、穿堂、懸堂……天井、明堂、臺榭、閨閫、後槽、披廡、庖廚……等等。⁶透過對「買屋契」此紙契中的「典型」房舍基本構成部分，我們可以推測「閨閫」一詞的專名空間，應有一相當程度的普遍性存在。由於男性文人所創的「閨怨」詩之濫觴，人們多以閨房為女性被禁錮與封閉的代名詞。但若由中國古代建築理念等廣義層面來看，「閨閣」一詞具有更豐富的內容。

《爾雅·釋宮》中提到：「宮中之門為之闈，其小者為之閨。」⁷又《漢書·卷八十九·循吏傳·文翁傳》說：「使傳教令，出入閨閣。」⁸故可知「閨」於當時，指的是宮中小門，給予人一種深邃而難以接近的感覺，但不一定是專指婦女的居寢內室生活空間。而「閣」，乃門旁戶也。《爾雅·釋宮》曰：「小閨為之閣，按漢人所謂閣者，皆門旁戶也，皆於正門之外。」⁹故知「閨閣」，原指內中小門也。《禮·仲尼燕居》：「以之居處長幼失其別，閨門三族失其和。」¹⁰則表示出閨門還泛指有家庭家族之空間範圍。後《禮·樂記》：「樂在閨門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親。」¹¹以及《漢書·張敞傳》：「臣聞閨閣之內，夫婦之私，有過於畫眉者。」¹²則將閨閣的活動空間範圍更為縮小，將閨門暗指為婦女之居所，女子之內室，然閨門界線仍有一彈性，內外同聽禮樂，有助於和樂和親的家庭家族諧和。

在高彥頤「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間¹³一文中提到有關「閨房」的一個豐富象徵性意義。高氏以為「閨房的理想形象是一上圓下方的窄門，上圓象天循環不息的生機，下方象地平穩恆在的操守，直指古人的宇宙觀及倫理觀，動靜皆備，內外交融。」¹⁴可以想見，閨門實蘊含有古代人們一追

⁶ 余象斗：《三台萬用正宗》，（余氏雙峰堂，萬曆 27 年）。

⁷ 《爾雅·釋宮》，引自（影印阮刻十三經注疏），（台北：文化圖書公司，1970）頁 2597-2598。

⁸ 《漢書·循吏傳·文翁傳》卷 89，（台北：新陸書局，1964），頁 1187。

⁹ 《爾雅·釋宮》，同註 7，（影印阮刻十三經注疏），頁 2598。

¹⁰ 《禮·仲尼燕居》卷 50，同上註，（影印阮刻十三經注疏），頁 1613。

¹¹ 《禮·樂記》卷 39，同上註，（影印阮刻十三經注疏），頁 1545。

¹² 《漢書·張敞傳》，卷 76，（台北：新陸書局，1964），頁 957。

¹³ 參考高彥頤：「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間，《近代中國婦女史研究》第 3 期，（1995.8），頁 23-26。

¹⁴ 《說文》：「閨，特立之戶，上圓下方，有侶圭，從門圭，圭亦聲。」所謂「圭」，《說文》提到：「瑞玉也。上圓下方。」圭此會意字，原有天子分封諸侯，賜瑞玉以量度土地以治天下之

求天地人之和諧狀態的期望與期許。而另外，在討論閨房隸屬於傳統宅居中屬廳之一隅，與「閨」為宮中小門、偏門之原義相互呼應，似乎還暗示了男生與女生位置之間的一個「主從」、「內外」的空間領域，但若以「內外有別」的倫理秩序來看，閨房既座落於大內之內，暗喻婦女在家庭中實有一相當的重要性，若缺少了女性做為支撐，則內外井然之倫理秩序亦無法維繫。由臥室、內室的「個」別生活空間為基本單位，延伸至一家或一族的「廳」之聚合場所中心，自內而外集合組織，形成一儒家內外長幼秩序的空間架構，將居住空間與性別內外連結了一個有秩序的空間關係。

雖說高氏以為「閨」喻示了婦女在天地人上的和諧，以及上下內外交融、秩序分明之理想社會的重要性，而不以為應該將「閨房」視為一單純禁錮女性的空間場所，以閨比固若金湯的牢獄，即所謂「三步不出閨門」是也。但就《三言》、《兩拍》小說中來看，這所謂的「性別」空間仍有呈現一明顯的「內外」之別，我們以 衛朝奉狠心盤賣產 陳秀才巧計賺原房（《初刻》卷 15）入話為例：因昭慶寺僧慧空有意勒詐李生，故意不還李生之原契屋宅，賈秀才便以男女子內室之界線分明為基底，設計了一個計謀，要慧空長老歸還李生的房舍。原來，賈秀才假扮慧空，對住宅後窗對樓的郝姓大戶人家之婦人百般調戲，這等不知迴避人家之內樓內室，竟逼得慧空不得不為了省是非而匆離賣還房屋與李生：

賊禿廬！敢如此無狀！公然樓窗對著我家內樓，不知迴避。我們一向不說，今日反大膽把俺家主母調戲，送到官司，打得他逼直，我們只不許他住在這裡罷了。（頁 155）

賈秀才透過李生房屋後窗與鄰人郝家內樓的相對設計，而引發這場趕慧空策略的成功。可知男女的內外居室空間，在當時的社會環境中，具有相當性質的一個界線分明性與界線的不可侵犯性，一旦踰矩超越了界線，則即便是出世的寺廟師父，亦不得例外地必須接受眾人及社會輿論力量的壓力，而匆匆搬離。而從男女內外居住空間的一個對照來看，呈現出一種內外有別的秩序規範。

在 單符郎全州佳偶（《喻》卷 17）中的符郎與邢春娘，兩人雖幼時常於一處遊戲、一同嘻笑，漸長成後則反倒各不相見，即一個進館讀書，而一個深居繡閣之中。如同《禮記 內則十二》提到的「女子十年不出」，以男子往外而女子留內的分隔，標明了男女所應該去留的位置。在 陳御史巧勘金釵鈿（《喻》

意。「圭」後借為「閨」，指宅中獨立小門，亦足見齊家與治國相通，內外無明確分野的中國傳統概念。

卷2)中，顧、魯兩家原都是官宦人家，魯家有子名學曾，顧家有女阿秀，兩家相約為婚。然魯家因魯公與夫人相繼過世，於是這一向清廉、家事消乏的魯學曾竟被顧父嫌棄進而心生有悔親之意。疼愛女兒阿秀的母親，感於女兒的拚死守身、決不改適，於是私下邀約魯學曾，想助他些東西，作速行聘。不料卻讓登徒子梁尚賓有機可乘，導致阿秀的奸騙失身。話說梁尚賓背卻魯學曾，逕向顧家走來，是晚老園公在黑影中見一後生，急請這位假公子到園中亭子稍坐，後夫人更請往內室相見，只見得「纔下得亭子，又有兩個丫鬟，提著兩碗紗燈來接。彎彎曲曲行過多少房子，忽見朱樓畫閣，方是內室」，可見得男女之間，透過了居住空間上所建構的實際距離，建立了兩相有別的內外對立關係。又見夫人在請小姐阿秀出來相見假公子時，阿秀原先以閨訓之禮不肯相見，惟因怕父親堅持賴婚，思索今日即為永訣，這才「離了繡閣，含羞而出」，明示出男女之間的內外有別之隔。

其實在閨秀小姐的生活成長過程當中，其生活活動的空間範圍通常不離閨房、繡房或書房等的空間區域。就閨閣繡房或閨塾書堂兩者而言，大體來說似乎都是屬於父權文化針對女性所設計的一個規範性空間。在 錢秀才錯占鳳凰儂（《醒》卷7）中就提到西洞庭富家高贊之女高秋芳：

高贊請個積年老教授在家館穀，教著兩個兒女讀書。那秋芳資性聰明，自七歲讀書，讀至十二歲。書史接通，寫作俱妙。交十三歲，就不進學堂，只在房中習學女工，描鸞刺鳳。看看長成十六歲，出落得好個女兒，美艷非常。（頁130）

這裡的「鸞鳳」，指的是刺繡紙上的描彙之物，明確地標明出女子於房中的生活作息即為針線刺繡一事。故事中的秋芳打自十三歲開始，一連三年當中，其女性的生活空間範圍，都是以閨房內室為主，而日常活動更是圍繞著婦職女工為重。

樂小舍拚生覓偶（《警》卷23）中，有喜將仕之女喜順娘，自小順娘便與間壁鄰人樂美善之子樂和兩個同學一同讀書，到樂和十二歲，順娘十一歲之時，樂和回家，順娘則深閨女工，兩人從此各不相見。又 李將軍錯認舅 劉氏女詭從夫（《二刻》卷6）中的劉翠翠，生來聰明異常，見字便認，五六歲時便能誦讀詩書。父母見他如此，商量索性送他到學堂去，等他多讀些在肚裡，做個不帶冠的秀才。於是，就送往鄰近的義學，直到年歲漸長，才不到學堂中來。¹⁵綜合三篇故事來看，我們可以看見有關於女子的閨中生活，在故事中的女子，大多自幼

¹⁵ 凌濛初原著、徐文助校訂、繆天華校閱：《二刻拍案驚奇》卷6，（台北：三民出版社，1993.9），頁114。

時開始讀書識字，然除了稍早年歲幼小時期可以自由進入學堂學習識字書史之外，隨著年歲的增長之後，歸家生活於閨閣當中所唯一能面對了，則除了女工之外，似乎別無其他生活活動與重心。

但由另一方面來看，古代的女性其實仍有接受所謂基礎教育的機會，這樣的一個婦女教育，其實不太相同於男子的受教育權利。因為女性所接受的教育，其實重點並不在於學習知識、啟發思考；相反地，而是要讓女子知曉儒家禮法、家範婦道，好成為父權社會下所要求的乖巧女兒、賢德貞婦。既然要守禮達禮，先決條件的識字知書，變成為一件再自然不過之事了，也就是因為如此，女性得到了一定的讀書學習機會，並從中習有禮教文化的規範與薰陶。但論及女性的一個生活勞作之時，我們發現，傳統女子的確是以「女織」做為主要的生活勞動內容。我們再以 兩縣令競義婚孤女（《醒》卷1）中的月香為例來做一說明：由於父親石璧遭時不幸、抑鬱身亡，石月香只得淪為下賤，轉落牙婆官賣，幸虧父親生前是一清官，曾替百姓賈昌審出冤情，將他釋放，而賈昌在得知恩人身死後，不但撫尸痛哭、與他殮殯，還領取石璧之女月香與養娘回到家中，做為賓客相待，希望假以時日之後，送還親屬，抑或待小姐長成，能為其擇個門當戶對的人家。不料，賈昌之妻心生不耐，不滿賈昌對於月香小姐噓寒問暖、請安問候的用心伏侍，竟然趁著賈昌出外從商之時，使喚養娘於外邊雜差雜使，還限定小姐要作若干鍼指女工，以使用勞動紡織做為平日供養的歸還，不容許兩人有一刻空閒片段。由此可知，若非今日月香還因有此指上功夫，只恐怕下場也將如養娘一般，以實際的雜使勞役來做為被虐待被利用的回報了。但回頭說來，也表示出月香在父親生前應當也以閨房或繡房作為她的主要生活空間範圍，甚而她必須在紡織刺繡上花費相當心神與心力，才能在日後以此功夫做為她的一個基本保護自己的生存方式。

在古代社會當中，人們對於女性教育的基本看法，是以「德育」為中心，所謂「女教」是也。如《白虎通 嫁娶》的「婦人所以有師何？學事人之道也」¹⁶。或《文史通義 婦學》中的「婦人本自有學，學必以禮為本」¹⁷婦女之所以有接受教育的機會，其實主要是為了要學習禮法和婦道，學習「事人之道」。除卻讀書習禮，女性對於針指女工一事，更是閨中教育的另一項重要內容。在高秋芳或喜順娘兩人身上，我們都可發現，在女性稍長之後，整個閨中生活，竟都忙於女工刺繡的活動，這樣的勞動描繪，使得針指一事顯然成為了女性的一種專業職責。父性文化如此強調女工家教，以刺繡女工佔據了女性的唯一生活，其作用相

¹⁶ 漢班固著：《白虎通 嫁娶》，王雲五主編：「叢書集成簡編」，（台北：台灣商務印書館，1966）

¹⁷ 清章學誠著：《文史通義 婦學》，「叢書集成新編」，（台北：新文豐出版，1985）

近於女性的纏小腳一般，可以說是一種似於對女性身體與空間的管理、壓制、監控與宰制。在前文中我們曾提及，在男女之別的界線分際之下，女性的空間不但是位居相對於男性遊走四方的「內」，甚而是一「家」之中，中堂以後或專指內室閨房的「內部」。這樣深重的道道枷鎖，把女性給拘束起來，而女子身處在這樣的閨閣生活之中，其空間的可活動範圍其實相當狹小，就宛如置身於一個小小的牢籠一般。女性做為一個個體的存在與自由，除了針指工作之外，其實女性的身份或心情都完全被漠視，如故事中的秋芳或順娘，在她們的生命旅程當中，故事中對於其心聲的描述或期待的心情之篇幅著墨其實可謂少之又少。

如以 樂小舍拚生覓偶（《警》卷 23）中的喜順娘為例，她與樂和因名字被同學取笑有「喜樂和順」之義，含有湊合姻緣一對的意涵，加以兩人自小一同讀書作伴，心中歡喜，甚至兩人已暗有約為夫婦之舉動。但話說兩人分開各自歸家後，身為男子的樂和，尚可為順娘與自己的婚配所努力，雖說被父親以門戶不當不對的理由所拒絕，但究竟有一番為自我意志與自由的抒發心意；但身為女子身份的順娘，顯然就不是這樣一回事了。在故事中，兩人因看潮而眼神交流，只見「那小娘子擡頭觀省，遠遠的也認得是樂小舍人，見他趨前褪後，神情不定，心上也覺可憐。只是父母相隨，寸步不移，無由相會一面。」所以說，女子即便由「內」來到「外」，其身體仍必須在父母可監控與管制的空間範圍之內，這樣的一種「男女之別」，正是因為女性接受有禮法的教育薰陶思想；同時，也可以看到女性對於自身身體的存在與自由其實是無力作任何意志的決定的。

綜合以上說明，我們或許可以得出一個簡單的結論，在閨秀女子的成長與教育之生活空間當中，學堂的性質和屬性相較於繡房或閨房而言，是一個比較傾向於精神式的牢籠空間，這些父兄輩之所以鼓勵女子學文讀書，乃是希望女子能遵循古今賢達的女模典範，來塑造自己的女兒成為一個「賢淑之女」，而這其實是父權體制中對女性所施行的一種文化制約，並非是單純地讓女性接受真正等同於男性一般的完整教育。這學習詩書主要的目的，是為了「管束女子的身心」，是為了透過制式的古籍經典來馴服女性，好讓女性守規遵禮，納入傳統性別典範的一個模子當中。但對於女性的管制而言，學堂則又與繡房成為一體之兩面，是另一種重圍框圈。閨房繡房中的課以女工針指，是以勞動來限制女性的身體能動性，而生活在這「內」部空間的女性，由於終日都被圈圍在深閨之中，無論是精神或聲音都是被忽略的，也因此女子的生命相較於男性而言，似乎少了許多的生活重心抑或活力、熱力之來源。而由於女子之無法發聲，或即便是發了聲也無人聽見，故而自古以來，每當論及女性或形容女子的時候，總是以「深邃幽靜」來表現女子或描繪女子。所謂庭院深深深幾許，終日的課工針指，以勞動做為對女

子生命的重心，更突顯女子的處處被限制，以及無主動性之自我主體意識。閨房與學堂的封閉空間，不單是圈限女性身體的空間，也是制約女性身心的空間政治。父權的控制無所不在，無論是女性在閨房中的行為舉止，抑或書堂中所接受的性別思想觀念，都受到父權文化的嚴密監控。由空間性別政治而言，父權社會的終極目的就是接管女性的整個人生與生命。¹⁸

於是，性別空間的一個建構，乃是一個以女性從小成長與接受教育的一個有限制空間中，去潛移默化的內外之界。女性由身體的被管制與拘束進而影響到心靈空間的一個無法自由發揮，但在第三章當中，筆者意欲討論在這個「家」的分際內外之界線中，女性如何透過「移動」與「出外」，去走出女性另一種意義的生命空間意涵。

第二節 性別空間的顛覆：女性的謀生、生存空間

明代的旅遊，至嘉靖萬曆而盛行。商品經濟的發達，助長手工業的興旺與農業貿易市場的流通性與專業化。米糧的販賣運送、棉織品及其他生活必需品的流通、絲織茶葉瓷器的長途貿易，在在促進了城鎮的發展和水路交通等的頻繁往來。¹⁹交通的發達不但幫助了流動於城鄉之間的勞動流動人口，促進經濟的商品化和城市化，同時亦發展了新的就業型態。就旅遊與交通流通下所帶起的是客舍、酒館、茶樓、挑夫、船戶等相關行業的發達，若以屢試不就或不屑入仕途的文人，亦有如坊刻出版、編集、徵文約稿、監修譜志、書畫買賣等新的文化事業。在此風氣下，也有少數的女詩人或女畫家投入投入筆耕的行列。²⁰以黃媛介（字皆令，約萬曆末至康熙初人）為例，雖出生自書香世家，使其接受有詩書的陶冶，而文學造詣超出尋常閨秀；但也因家庭背景之窮困，使得媛介日後離鄉外出，流離於江浙之間，以詩畫為生。即便媛介日後歸一楊世功為妻，但因夫君世功讀書不成，既無功名也缺才名，反倒不如內子媛介負有文名，於是婦代夫營生養家育子，使「內人」反倒於外，而「外人」反倒於內，形成一種夫妻內外倒置的錯位。又另一女文士王端淑（字玉映），也是類似的人生遭遇。由於明亡後家境日困，其夫讀書不成，故而開始她從事筆耕、以書畫筆札賴以為生、謀以為活的日子。高彥頤以為，其實這種女文人代夫養家的舉動，其實並不完全代表著兩性秩序的錯亂與顛覆；而是在「內外有別」的概念上，加強了其權威的意涵。畢竟，所謂

¹⁸ 參考張淑香：杜麗娘在花園——一個時間的地點，《湯顯祖與牡丹亭國際學術研討會》，頁 3。

¹⁹ 引自註 7，高彥頤：「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間，頁 30。

²⁰ 參考同上註，高彥頤：「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間 頁 30 以及頁 41-42。

內外分明與男女有別的传统倫理規範，是一種相對性的概念，而並非為一絕對的標準，人應因時因事之制宜，去做一個有彈性的生活行動空間。²¹

而在《三言》《兩拍》中的婦女，由於多以中下階層的平民女子或民婦為主，實際現實生活自然不同於黃媛介或王端淑一般，幼時還可接受詩書禮法的薰陶。相對於於本章第一節中可能出身教養較好，但規矩禮法較嚴謹的閨秀女子來說，這一群家庭環境並不優渥的平民女性，無疑地，也較具有自由的生活活動空間。她們不似豪宅大院的深閨女子那般養尊處優，她們或許也相同必須遵守男女內外之別的界線；但另一方面，若為生活生計所迫，則又不得不靠自身的力量與一技之能以謀求生存空間。由於其身份低於一般的閨秀大家女子，面對著生活中的現實生存問題，自然要來的切身許多。此類女子所依靠的，大多是針指手上功夫或家中紡績做為己身的嫁娶條件或謀生能力，以此來與外在環境的男子爭取求生的機會，以針線縫補來換取衣食，得以過活謀生。

在 崔待詔生死冤家（《警》卷 8）一文中提到：

原來這女兒會繡作，所謂「深閨小院日初長，嬌女綺羅裳；不做東君造化，金針刺繡群芳。」（頁 93）

先是一句「深閨小院」明顯指出女子生活活動範圍位於「家內」的「小小範圍」之內，在一方小天地之中，秀秀在漫長日子裡，慣以針線打發時光，故而刺繡技藝有其獨到之處。也由於如此，故事中的郡王才給與女子身價，取名秀秀養娘。原本家中從事裝裱書畫的秀秀家中，家中清寒，並無多於金錢來為秀秀謀取婚姻一事，即便秀秀「雲鬢輕籠蟬翼，峨眉淡拂春山」又「蓮步半折小弓弓，鶯囀一聲嬌滴滴」，擁有宛若一小姐般的姿容與教養，也只能打算著獻與給官員府第，而郡王一句「小娘子有甚本事？」以及「小娘子原來會繡作」兩句中充分顯示出，女子被男子待價而沽的一種被動性，以及女子任從男子來處決自己的人生方向與去留。又 木綿菴鄭虎臣報冤（《喻》卷 22）中的王小四因連年種田折本，只得在附近人家趕生活度日，但貧賤夫妻百事哀，餓一日餓不得三日，故王小四始終思索著打妻子胡氏的主意：

王小四對胡氏說道：「主人家少箇針線娘，我見你平日好手針線，對他說了，他要你去教導他女娘生活，先送我兩貫足錢。這遍要你依我去去。」胡氏

²¹ 見同上註，高彥頤：「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間，頁 41-46。

半倚著蘆簾內外，答道：「後生家臉皮，羞答答地，怎到人家去趁飯？不去，不去。」王小四發箇猴急，便道：「你不去時，我沒處尋飯養你。」「你不曉得我窮漢家事體：一日不識羞，三日不得餓。卻比不得大戶人家，喫安閒茶飯。」（頁 328）

在農家生活中，務農為生是以天吃飯謀生的，因此在男耕之外，女織也顯得相對重要。王小四由於耕作不順利，只得打量著女織的手藝，可見女子的生存空間雖有賴於夫婿男子的身上，若夫婿也無計可施、無力掙錢謀生活，便得以女子作為其財產所有物，無論是以妻投靠他人家為針指女娘，或賣妻寫文契，並無女子的可說話餘地。幸虧賈涉已和胡氏婦人先有意說合，才不失為一樁悲劇故事。

在這兩篇故事當中，有兩點可值得我們留意，第一、女性的身價與去留，是由男性來評比，並且以手工技藝與容顏應對作為其評分標準。第二、女性對於其自身的何去何從並沒有自主權力。但在這兩篇故事中，無論是秀秀養娘抑或胡氏婦人都因尚有好手針線技能，而得以幫助原生父母家庭或丈夫好延續一絲生存的機會。而若女子一旦失去家的保護、失去父夫的依靠，抑或再無一技之本領，則很可能因無空間可生存與依靠，而不得不上死亡一途。

在 吳保安棄家贖友（《喻》卷 8）一文中，遂州方義尉吳保安因友人郭仲翔陷沒蠻中，為救贖郭仲祥，不但傾家所有，出外從商，只為求得一千疋絹，遂撇了妻兒兩母子，朝馳暮走，東趁西奔，積求生活一切所需只為買絹救郭仲翔，一轉眼，就是十年光陰。卻說吳保安之妻張氏，同週歲的幼小孩兒，孤孤悽悽的住在遂州，雖然說頭一開始還有人會看在縣尉吳保安的份上，好心地周濟幫忙張氏過生活，但一連幾年不通音耗，自然沒人再理會此二人母子的生活起居了。偏偏吳保安家中當初早已傾家所有買絹，實在毫無積蓄二字可言，張氏好不容易捱到十年：

衣單食缺，萬難存濟，只得並送幾件破家火，變賣盤纏，領了十一歲的孩兒，親自問路，欲往姚州尋取丈夫吳保安。夜宿朝行，一日只走得三四十里。好不容易到了戎州界上，然盤纏已盡，實在沒有別的方法。本來打算求乞前去，又含羞不慣。思量薄命，不如死了算了；看了十一歲的孩兒，又割捨不下。左思右想，看看天晚，坐在烏蒙山下，放聲大哭。（頁 126）

在這篇故事當中，張氏本是一縣尉之妻，照道理應可過著無憂慮的生活，然夫君

為「義」字拋妻棄子，於是這維持家裡與教育孩兒的擔子就全落到了張氏一人身上。在故事中的張氏，並未有針指功夫的描述，或者因為如此，張氏的日子也才如此艱難與倍感辛苦，夫君不在身旁，沒有了家的保護網，張氏在毫無變通方法之下，才以親自走出家的範圍，以口問路，尋求丈夫的下落，以好求得生命的維繫與保存家庭的香煙命脈。幸虧的是，張氏在放聲大哭的同時，驚動了一位過往的官人，且官人楊安居十分佩服吳保安的棄家贖友的義士精神，在楊安居的安排與照料下，張氏才有一處得以安身立命，不然，只怕在無生存空間的情形下，也只得走上死亡一途。

而在 范鰍兒雙鏡重圓（《警》卷 12）的入話中提到：戰亂中，徐信與妻崔氏奔走失散，於路途中遇見一婦人之悲泣，心想她可能也是遭難的，只見婦人道：

奴家乃鄭州王氏，小字進奴。隨夫避兵，不意中途奔散，奴孤身被亂軍所掠。行了兩日一夜，到於此地，兩腳俱腫，寸步難移，賊徒剝取衣服，棄奴於此。衣單食缺，舉目無親，欲尋死路，故此悲泣耳。」（頁 159）

又 簡帖僧巧騙皇甫妻（《喻》卷 35）一文中，皇甫松因脾氣剛直，受人挑撥，以為自身妻子背著他與人私通，一時氣不過，便把妻子當官休了。

小娘子見丈夫不要他，把他休了，哭出州衙門來，口中自道：「丈夫不要我，又沒一箇親戚投奔，叫我那里安身？不若我自尋箇死休。」至天漢州橋，看著金水銀堤汴河，恰待要跳將下去。（頁 519-520）

由兩篇故事可以瞭解，若女子「上無片瓦，下無立錐」，一旦丈夫與丈夫分離，女子無對著無他可依靠的空間環境，沒有謀生之法，只能哭喊著「不死更待何時？」的哀傷心情，其實暗藏有一種消極面對人生的思維想法。也呈現出男子丈夫作為女子生存的依靠之重要性，與女子的依賴性格。

宋小官團員破氈笠（《警》卷 22）崑山宋敦之渾家盧氏，夫妻二人不做生理，原靠祖遺田地，見成收些租課過活。後宋敦一病嗚呼，盧氏掌家，卻連年遭遇荒歉，又里中欺他孤寡，科派戶役，盧氏掌持不定，只得將田產房舍漸次變賣，最後賃屋而居，在坐吃山空之下，亦病而亡。文中一句「自古道：『家中百事興，全靠主人命』」，在傳統中國的家庭思維中，只有男子才做為一主人的身份，也就是故事中的宋敦，宋敦的哀哉病亡，讓整個宋家連遭大變，先是收成不佳，

後又徭役當差，由此見得若女性無男子可依靠，便只得讓他人欺壓欺負，而若再沒有方法與本事生錢來度日子，則就連生存的空間也都岌岌可危，例如盧氏最後就是因為病亡而離去。

於是我們發現，除非當女子擁有了一技之能，她才能掌控著自我的生存空間而得以存活下來。白玉孃忍苦成夫（《醒》卷 19），白玉孃本重慶人氏，因其父守城抗拒元兵入侵，破城被擒，兀良元帥一氣之下將一門抄戮，是張萬戶見玉孃幼小，才帶歸家中作為婢女服侍夫人。玉孃因德性溫柔，舉止閒雅，且是女工中第一伶俐，夫人平日非常喜歡她，待她如親生一般，還將她許配嫁個人才出眾的程萬里。這時的白玉孃靠的不單只是「含羞怯步」的優雅舉止，還因有著「織女」般的穿梭手藝而撐持自我，雖在元軍的陣營家中，仍有一絲生存的容納之所。後因玉孃勸諫夫君逃歸以求顯祖揚宗，別只甘心於人奴之下，導致玉孃被主人轉引牙婆賣去開酒店的顧大郎為婢。白玉孃雖轉嫁與市井小民，然性格溫存又人生美麗，顧大郎之渾家和氏為求延續顧家煙火，希望玉孃能為顧家生一男半女，所以沒有一般正室的嫉妒之心，還願意與玉孃與姊妹相稱，只是玉孃心中只有夫君程萬里一人，反倒只願以奴婢身份伺候。和氏心聲不悅，故意為難限玉孃一日紡績，卻見玉孃頭也不抬，不到晚全都做完了。和氏一方面暗自稱奇，但一方面又為持續為難她，再限她夜中趲趕多少，玉孃也不推辭，直紡到破曉天白。就這麼在和氏與顧大郎一連測試她幾回之下，兩人終於明白了玉孃的堅決之心，才不再勉強，改任其為義女。玉孃雖放下心來，然夜間仍和衣而眠，日夜辛勤紡織，不上一年，將做成布匹，提出以布匹抵償身價，求故顧大郎夫婦成全，求為尼姑。和氏見她誠懇之心，也不強留，甚而幫助她送往曇花菴為尼。在玉孃一連串的遭遇之下，我們可得知玉孃相當有自己的一番見識，先是主張丈夫叛逃主人歸鄉以成大器，後有以立性貞烈，不肯解衣寢臥，相從顧大郎的一切思想意見，然若非玉孃憑藉著自己身上的一番好手藝功夫，無論在張萬戶或顧大郎家，可能都無法如她自己意願這般順心如意。由此可知，在當時的女性，仍以「女織」的身份與技藝，一方面維繫「男女之別」的規範；另一方面則才得以作為其自己的一個可依活的生存空間。

其實，即便不一定具備有閨秀小姐之身分，但只要是對女性而言，不論貧窮貴賤，不論小姐或百姓，人人都以女工針指功夫做為女子的基本配備。賣油郎獨占花魁（《醒》卷 3）中，莘善與渾家阮氏夫妻兩口居住於汴梁城外安樂村，開個六陳舖兒。雖則糴米？生，一應麥豆茶酒油鹽雜貨，無所不備，家道還算得過。在莘善年過四十的時候，阮氏生下了一女，小名叫做瑤琴。瑤琴自小即生得清秀可愛，且還資性聰明。滿七歲的時候，送往村學中讀書，日誦千言。到了十

歲之時，便能吟詩作賦，曾有一絕，為人傳誦。詩云：

朱簾寂寂下金鉤，香鴨沉沉冷畫樓。
移枕怕驚鴛並宿，挑燈偏恨蕊雙頭。

到了瑤琴十二歲那一年，琴棋書畫，無所不通。若題起「女工」一事，飛針走線，更是出人意表。莘善因女兒靈巧多能，難乎其配，所以求親者儘管多，卻從不曾許配。而在瑤琴身上我們卻發現，這裡不獨強調書史中的儒學禮法，而是將女子視為如同男子一般，詩賦俱佳；唯獨不同之處在於，尤其強調女性的「針指功夫」，似乎女子只要有此一技之長，就能揚眉吐氣，轉化女性原本屬被動的被選擇特質，如莘善即因女兒的多才多藝，故抬高自身與女兒的嫁娶姿態。可見由女工一事對女子身價的重要性。

在傳統的中國社會中，百姓們大多是以「男耕女織」的「分工」模式，過著自給自足式的生活；其中以農業為其生產與生存的主要依靠，而女工的紡織手工業則是做為應付政府稅賦與貼補家中消費的一個補助性角色。到了明中葉以後，政府開始設立許多名目以徵收稅賦，成為百姓人民除卻生活壓力之外的另一種經濟負擔。尤其如明武宗的荒嬉、世宗的崇道，乃至於神宗的酒色財氣等的貪婪揮霍，都是奠基在人民的努力於稅收的成全之上。所謂：

丁田糧差，歲有定額，無明之斂，又再倍之 推剝多端，蠶絲殆盡。²²

在這樣的情形之下，農家傳統的農作物無以趕付稅收的徵討，於是加速人民家庭手工業的發展趨勢；甚而有些許農家直接以經濟作物來代替傳統稻米作物好用來改善生活。在 施潤澤灘闕遇友（《醒》卷 18）一文中是如此文字寫道：

說這蘇州府吳江縣，離城七十里，有箇鄉鎮，地名盛澤。鎮上居民稠廣，土俗淳樸，俱以桑葉為業。男女勤謹，絡緯機杼之聲，通宵徹夜。（頁 359）

又 一文錢小隙造奇冤（《醒》卷 34）

話說江西饒州府浮梁縣，有景德鎮，是個馬頭去處。鎮上百姓，都以燒造瓷器為業。就中單表一人，叫做丘乙大，是窯戶家一個做手。渾家

²² 見《明臣奏議》卷二，《明臣奏議》為清高宗？撰，共四十卷。「叢書集成新編」第三十一冊，（台北：新文豐出版，1985）

楊氏，善能描畫。乙大做就瓷？，就是渾家描畫花草、人物，兩口俱不喫空。（頁 711）

由此可知，在晚明的時空背景裡，單純的「男耕女織」已不能滿足百姓的生活需求，代之而起的是以手工商品為主的商品經濟。當商品經濟開始蓬勃發展，女性在家庭生產中所付出的勞動力也相對增加，不再只是單單輔助家計的角色而已。女性有能力賺取自身的生活所需，自給自足，不全然依賴於丈夫在經濟上的給予如上述的 施潤澤灘闕遇友（《醒》卷十八）以及 一文錢小隙造奇冤（《醒》卷三十四）中的施復與妻子喻氏、丘乙大和妻楊氏都是夫妻分工的例子，兩人合力撐持家計，以便維持家中生活之所需。

總和以上篇章，筆者整理的大多是以「針指女工」一事對女性生存空間的表現與重要性，但其實在庶民百姓女子的生活中，並不完全獨以仰賴女工一事。在 計押番金鰻產禍（《警》卷 20）中的慶奴與張彬，因勒死了宅裡小官人，只得收拾包裹連夜逃走，兩人取路到鎮江之時，張彬卻因心繫娘親不下，由此病倒，於客店中休養身體，慶奴無計可施之下，只得以其一身本領，賣唱曲子來使用：

張彬道：「要一文看也沒有，卻是如何計結？」簌簌地兩行淚下：「叫我做個失鄉之鬼！」慶奴道：「不要煩惱，我有錢。」張彬道：「在那裏？」慶奴道：「我會一身本領，唱得好曲，到這裡怕不得羞。何不買個籊兒，出去諸處酒店內賣唱，趁百十文，把來使用，是好也不好？」張彬道：「你是好人家兒女，如何做得出這等勾當？」慶奴道：「事極無奈。但得你沒事，和你歸臨安見我爹娘。」從此慶奴只在鎮江店中趕趁。（頁 281）

這一來一往的思索商量，可見得平民女子在生計考量下，若真無計可施之時，亦拋頭露面、招攬賣唱也顧不得羞，甚而穿梭酒店中趕趁，也只為求許討生活過日子而已。另外，若加論另一類角色即所謂「三姑六婆」的女性生存空間，則還有穿門踏戶、遊走男女性別的邊際，活躍於市井的經營小買賣、小生意，則不僅只於本節所討論的生存空間了，這一部份則留至第三章中討論。

大抵而言，對於市民階層來說，面臨現實生活的壓力下，如何解決家庭經濟生計絕對比遵守禮教規範來得重要，唯有當生活條件與經濟狀況逐漸好轉，市民百姓才會試圖融入上層社會，對於家中女性的規範逐漸增加，但市井女性在適應由寬鬆到嚴苛的禮教規範過程中，或許也對一向生活嚴謹禮教規範下的上層社會的女性產生了些許的影響，進而撼動了上層社會女性向來備受壓抑的自我，因此

在晚明時期的不論是女性或男性文人，開始對於過去加諸在女性身上的過度不合理要求，產生了另一種的或反抗或另一種平等思維，導致女性的對自我意識逐漸有所認知與覺醒。²³於是，就各種不同階層的女性，她們可能為了自身的心情與期待去追求她們的愛情，如慶奴就選擇和張彬離去，而非遵守禮法地嚴守「女內」的分際，而若影響到生計與生存的緊要關頭，女性也不得不拋頭露面，招攬賣唱。當這一些本屬於民間的女性逾越了男女的規範，位於上層的女性也可能因著自身的情慾迸發，而做出對抗傳統禮法與規範的舉止，以下就第三節論述之。

第三節 性別空間的顛覆：女性的情慾空間

在自古至今的小說中，我們常可見到無論是男性抑或是女性常為了實現其自身的愛情而不惜犧牲一切甚至是肉體生命或靈魂的主題。愛與死的關係，是與人類傳統倫理道德、禮法婚姻制度觀念密切相關的。中國古代小說中，男女的愛情婚姻往往受限於「父母之命，媒妁之言」²⁴的強制，造成一個對立的衝突悲劇，這樣的不幸，肇因於人類自然情慾與社會禮教規範的兩相對立，長期被壓制的自然情思與慾念，終於在愛情的選擇題下氾濫而出。因而情慾與禮教更形成了緊張對立的局面，在這種對立下關照情慾與禮教的開展，就形成了自宋到明的一個對話。

明代中葉以後，中國經濟結構改變，帶動了社會的各層面發展，在思想領域也有重大的變革。從宋代理學集大成者朱熹強調「存天理去人欲」，晚明的李贄強調「私心」、「人欲」，以為：「夫私者人之心也。人必有私而後其心乃見，若無私則無心矣。」²⁵及「吃飯穿衣即是人倫物理，除卻穿衣吃飯，無倫物矣！」²⁶主張「童心說」²⁷，推崇「真心」；湯顯祖則講求「至情」、「真色」²⁸，而馮夢龍則以為「情」具有超越有限生命的性質，他在《情史》情貞中提出真情觀：「自古忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者也，

²³ 參考許妙瑜：《明末清初小說中的療妒主題研究》，逢甲大學中國文學所碩士論文，民92年，頁25。

²⁴ 《孟子 滕文公下》，詳見朱熹：《四書集註》（台北：學海出版社，1991年3月），頁267。

²⁵ 明 李贄：《藏書》（台北：台灣學生書局，1974年8月），頁544。

²⁶ 明 李贄：《焚書》（台北：漢京文化事業公司出版社，1984年），卷一 答鄧石陽，頁4。

²⁷ 「夫童心者真心也，若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假存真，最初一念之本心也。若失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。人而非真，全不復有出矣。」明 李贄：《焚書》（台北：漢京文化事業公司出版社，1984年），頁99。

²⁸ 湯顯祖再三強調人的情感需要，肯定人的審美欲求。見袁行霈主編：《中國文學史》，第四卷，（北京：高等教育出版社，2002），頁127-129。

無情之夫，必不能為義夫，無情之婦，必不能為節婦。」²⁹以人性的觀點去重新思考女性的生活處境，面對女性切身的情慾問題，馮夢龍以「至情」揚棄了固有的禮法觀點，建構一新的準則秩序，是以「真情」為衡量行為的準繩與尺度。

從李贄的「夫婦，人之始也」³⁰論天理只在人欲中到馮夢龍的「情始於男女，而後流注於君臣、父子、兄弟、朋友之間」，認為夫婦才是人倫的基礎，這種新五倫關係，所謂「夫婦正，然後萬事萬物無不出於正」的思維，意味著人們對於過去三綱五常的一種顛覆，喚起人們對於愛情與婚姻兩性關係之間的重視。於是，在《三言》、《兩拍》作品中的大量愛情故事，塑造了許多市民的愛情主角，如：蔣興哥、三巧兒、金玉奴、王嬌鸞、杜十娘、秦重、玉堂春等等故事，都表現肯定了這些主角們對於七情六欲的追求與肯定。然而，晚明時期所講的「情」與「慾」並未是完全一分為二。事實上，在情慾的驅使下，人們很容易失去理性，而有所謂偷情、私通等偏差行為的出現。於是情慾難分、情色一體的情感問題，才會成為《三言》、《兩拍》作品中相互矛盾的焦點話題。

愛情與婚姻是平民社會生活中涉及人民生活層面最為廣泛的一環，它反映出社會風氣，與市風民情緊密相關，首先可以看到的是，原本屬於封建制度中「門當戶對」、重視的是既富且貴的男女嫁娶原則，開始有了不同的變化。在錢秀才錯占鳳凰儂（《醒》卷7）中，富商高贊嫁女，是不論「豪門」也不論「聘禮」而只看重所謂的「才貌兼全」。也因如此，才有醜臉顏俊要求錢青「李代桃僵」來騙婚一事的起因，只是等到事跡敗露之際，女方仍舊是情願選擇飽讀詩書、才貌雙全的錢青，也不願嫁與腹中全無滴墨、既「不顏也不俊」的顏俊。在這篇故事中，表現的是一種與過去封建制度婚姻下完全相對立的一個擇婿標準觀點。

³¹在喬太守亂點鴛鴦譜（《醒》第八卷）中的喬太守在為了成全男女主角孫潤與劉慧娘時，則是在兩人身上尋找著相同特質與條件：

玉郎姊弟，果然一般美貌，面龐無二。劉璞卻也人物俊秀，慧娘豔麗非常。暗暗欣羨道：「好兩對青年兒女！」心中便有成全之意。（頁173）

屬於世人眼中的「奸夫淫婦」孫潤與劉慧娘，雖說兩人的之所以交合是出於兩方家長之故，但也因兩人無法控制自身情慾，而導致鬧上衙門。幸虧喬太守的成全，

²⁹ 馮夢龍評輯、周方、胡慧斌校點：《情史》（江蘇古籍1993.3第一版），頁36。

³⁰ 「夫婦，人之始也，有夫婦然後有父子，有父子然後有兄弟。」明 李贄：《焚書》（台北：漢京文化事業公司出版社，1984年），卷三 夫婦論，頁90-91。

³¹ 參考周中明：論《醒世恆言》在思想和藝術上的新發展，《明清小說研究》，（1991年4月），頁107。

才有一段圓滿的結局，而在這篇故事中，除了肯定人的情慾之外，我們還可見到屬於「郎才女貌」的婚姻匹配觀，重視著男女雙方自身價值的「齊」與「配」，而較不重視雙方的門第家世，這對於傳統封建制度而言，是一種觀念上的突破，也可見到晚明的社會風氣，多了一股對於人的價值的尊重。³²

既然三言的婚姻觀由「門當戶對」轉為「郎才女貌」，那麼這也意味著青年男女也不是完全被動地去遵從與接受由父母單方所安排的婚姻，他們開始有屬於個人的自主意願去追求自己內心的感覺與情慾，而這種改變在《三言》、《兩拍》中表現在女性的身上尤其明顯。以王嬌鸞百年長恨（《警》卷 34）為例，故事中的王嬌鸞及笄未嫁，羅帕被周廷章所拾去，當嬌鸞驚鴻一瞥周公子時，嬌鸞心中的反應是：

自見了那美少年，雖則一時慚愧，卻也挑個「情」字。口中不語，心中躊躇道：「好個俊俏郎君，若嫁得此人，也不枉聰明一世。」（頁 519）

即作詩與周廷章唱和。而在陸五漢硬留合色鞋（《醒》卷 16）中的潘壽兒亦同王嬌鸞一般，自從見了風流子弟張蓋之後，心神不寧、精神恍惚，茶飯不思，心中只想道：

我若嫁得這個人兒，也不枉為人一世！但不知住在哪裡？姓甚名誰？那月夜見了張蓋，恨不得生出兩個翅兒，飛下樓來，隨他同去。（頁 314）

而在閒雲菴阮三償冤債（《喻》卷 4）中的玉蘭小姐，因為父親的嚴苛擇婿條件而耽誤自己的婚姻大事，而當她聽到阮三的吹簫唱吟聲，樂聲飄渺，不但響徹雲霄，也飄進了心坎，情不能已，一夜不曾闔眼，心心念念，只想著阮三：

我若嫁得恁般風流子弟，也不枉一生夫婦。怎生得會他一面也好？……一時間春心動搖，將手指上的一個金鑲寶石戒指做為信物，引邀阮三一會面。（頁 82）

這三位未婚女子對於愛情的追求都是跟隨自我的內心感覺與情慾流動，屬於較為主動而積極面對自身感情的人物：陳玉蘭因阮三的簫聲悠揚而春心芳動，主動吩咐心腹丫頭碧雲引阮三一見；王嬌鸞雖有官家女子的矜持，但也難敵周廷章的挑情詩句，而與之往來唱和；潘壽兒更是明目張膽地與張蓋眉目傳情，贈以貼

³² 詹淑杏：《〈三言〉公案小說所反映的明末社會現象》，彰化師範大學國文研究所碩士論文，94年6月，頁80-83。

身的合色鞋，向張蓋釋出了同意私下情通的訊號。³³當她們見到心儀已久的對象，毫無保留地表露自己的情感，當然，我們可以解釋為對於女性面對父權禮教規範的遵守，那是一種壓抑已久後的心靈釋放與寄託，意味著這些女性她們開始學習並順應著自我慾念的自然生命趨向，勇敢面對自己的內在情感需求，甚至，那不只是情思，更有著委身相許的嚮往與對於傳統禮法的背叛，打破了「女非媒不嫁」的禁錮。³⁴

在情愛之嚮往的選擇題上，這些女性選擇了其自主權，由自我決定其愛情與婚姻命運的方向。陳玉蘭在阮三死後，守節不嫁，教子成名。王嬌鸞在周廷章的感情背叛時，毅然決然選擇自盡，但她死前「怨憤填胸」的激烈報復，在勇敢嚴厲中透露著自負不屈的精神與形象。³⁵潘壽兒在「錯認」張蓋之後，面對陸五漢及命運捉弄時，在雖成救了自己的愛情卻犧牲了父母的性命下，選擇走上絕路，一方面雖說是潘壽兒的毫無選擇，再也沒有家的羽翼保護網而無法生存；另一方面也表示了女性對於愛情願意犧牲付出一切，在「情真」的執著上反映了自身主體價值的認知，是一種對自我何從何去有所抉擇的婦女自主意識。

尤其，這三位女性的身份，陳玉蘭與王嬌鸞為官家小姐，潘壽兒則為平民百姓，這意味著上至大家閨秀，下至庶民女子，都有著追求愛情、自主情欲的觀念。如在《鬧樊樓多情周勝仙》（《醒》第十四卷）及《張舜美燈宵得麗女》（《喻》第二十三卷）的周勝仙和劉素香，一個是以買糖水為由，主動暗示自己的住處、姓名、年齡告知與范二郎；一個則是遺留下同心方勝兒，透露邀會日期給張舜美，一同私奔他鄉。此二人都有「自媒」而非「他媒」的傾向，以自身感覺與意願為出發點，跨越第三者「媒人」的從中牽線，大方且主動爭取自身的幸福，而似乎是做為一種女性長期被壓抑被要求的反封建作為之自我意識認知。

於是，在《三言》、《兩拍》中我們大致可將女性的情慾分為兩種類別，一種是以肯定女性情慾為其故事的探討主軸；另一種則是規誡世人不要太過沈迷於情慾的浮海當中。如《蔣興哥重會珍珠衫》（《喻》卷一）中三巧兒。晚明因社會的變化，商業氣息濃厚，導致商人婦之人數相對增加，雖說商人男子於外四處奔波，因交通不便、往來費時，難免生病或遭遇突發狀況影響歸期，而苦苦等待的妻子因失去唯一的歸期寄託，芳心寂寞又長期等候，那種空閨上的精神折磨，才導致

³³ 康正果：《重審風月鑑——性與中國古典文學》（台北：麥田出版社，1996年1月），頁229。

³⁴ 康韻梅：《三言》中婦女的情慾世界及其意蘊，《臺大中文學報》第八期（1994年4月），頁158。

³⁵ 劉灝：《「三言、二拍、一型」中的婦女形象研究》（台北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1995年12月），頁157。

女子之意志不堅的局面。陳永正先生以為，馮夢龍同情三巧兒因與丈夫長期分隔兩地，其精神上的孤單與痛苦，故而對於其「踰檢」行為的失當，在這篇故事中，呈現的是對於三巧兒心裡的掙扎，她的搖擺與易受他人影響，呈現女子對於自己情慾需求的面對性與不可確定性，而並非只是單一指責她的失貞與淫蕩。³⁶而三巧兒之所以犯下私通的禁忌，實則起因於她對於丈夫蔣興哥的愛與思念。³⁷尤其，作者其實並沒有將三巧兒寫做一個「淫婦」的角色，而是寫成一個拿不定主意，善良但軟弱，有情有義的普通市井婦女。於是，我們知道這一篇故事並不全然是指責三巧兒的婦貞失守不當，更有著對於壓抑女性情慾的同情，以及另一種角度的探討問題，也就是在晚明的社會風氣所反映出來的是，肯定人欲、主情思想的影響下所發展出來的一種市民意識和道德觀念。³⁸

由此可以推測，《三言》、《兩拍》展現了市民女性們對於情慾的追求，也意味著人類其實對於追求情慾一事，只是一種必然且極其自然的本能行為反應。但相對於對於情慾的肯定，當人們在受有情慾的驅使與誘惑之時，其實也很容易有偷情、私通的偏差行為的發生。如 蔣淑真剝頸鴛鴦會（《警世》卷 38）中的蔣淑真，年方及笄，心中風月一事早已不知傷春多少回，偏議親一事東也不成，西也不就，故而做張聲勢，臨街獻笑，甚而相誘隔壁鄰家兒子阿巧，強合取之。又如 赫大卿遺恨鴛鴦條（《醒世》卷 15）中的赫大卿及其流連慾海之中的女尼們或 甄監生浪吞密藥 春花婢誤洩風情（《二刻》卷 18）中的甄監生等男主角在面對情色時，都讓其人之原欲控制了理性的思維，以當下的本我享樂全然地放縱，導致遺忘還有社會的道德行為規範準則。如 崔衙內白鷄招妖（《警》卷 19）內容中，就提出對於情色容易「沈溺」的特質，就

色，色！難離易惑，隱深閨，藏柳陌。長小人志，滅君子德。後主謾多才，紂王空有力。傷人不痛之刀，對面殺人之賊。方知雙眼是橫波，無限賢愚被沈溺。（頁 270）

這樣一個以「淫佚」和「肉慾」為主的情慾，和與「真情」、「情重」為主要觀念的情色自然差異極大，缺乏了相互之間建立精神愛情的建構，於是當作品中只是出現對於男女追求淫穢享樂的暫時性肉慾滿足時，所謂淫慾狂寂，其結果大都是走向傷身而亡身的命運。

³⁶ 陳永正：《三言兩拍的世界》（台北：遠流出版事業公司，1999年6月），頁41。

³⁷ 夏至清著、林耀福譯：《話本裏的社會與自我——收入於鄭明俐編：《貪嗔癡愛》（台北：師大書苑，1989年1月），頁218。

³⁸ 歐陽代發：《世態人情說「話本」悲歡離合》（台北：亞太圖書出版社，1993年9月），頁235-237。

雖說《三言》、《兩拍》中有相當的篇幅展示了對於人之情慾的肯定，但在男女的交歡組合下，並非每一對都是遵循著「父母之命」的規矩行事，於是，也引發了是情慾與禮法的對立與矛盾衝突。其中或者是以悲劇的結局來揭露封建禮教對女性的壓迫，或者是以喜劇的結局來否定禮而肯定情。前者可以《閒雲菴阮三償冤債》與《王嬌鸞百年長恨》中的陳玉蘭和王嬌鸞為代表，兩人因情慾超越，舉止違反了禮法對於女性的要求，做出男女偷情的舉動，而後又因心中的不安與害怕，導致故事中出現另一半死亡與背叛的結局。後者則以《喬太守亂點鴛鴦譜》（《醒世》卷 8）作為說明的例子。原本依照禮法所安排的三對男女婚姻，卻因孫潤與慧娘的肌膚相親發生情慾而造成禮法的混亂，呈現了情慾與禮法的一種衝突。喬太守以裁判者的角色，位居傳統官方地位，卻以「情慾」的觀點出發，調整了情慾與禮法的優先順序，以「相悅為婚，禮以義起……事可權宜」的思維，重新判定破壞禮法的孫潤與慧娘結為合法夫妻。情慾與禮法先後順序的改變。生命的重心逐漸由超越性的「天理」轉移到經驗性的「人欲」層面，情慾可突破禮法的限制，有了存在的可能性空間。當代表「情慾」的愛情不再侷限於禮法的化外之區，而意圖走入現實社會時，必然會遭受許多阻攔，情與理產生衝突與對立，也必然對社會的人倫秩序產生了挑戰。³⁹

傳統「父母之命」的婚姻關係，主要決定權在於父親身上，也就是五倫當中的「夫婦」是由「父子」一倫所組成的；而「相悅為婚」的發生，代表著兒女私情與父母之命的互相違背，故而產生了矛盾衝突，這種衝突在妓院愛情中發生的最為明顯。⁴⁰《玉堂春落難逢夫》（《警世》卷 24）中，王景隆沈醉在青樓酒館，直到千金散盡，想回家求取功名時，父親對於兒子的放蕩行為相當不能諒解，「沒下稍的狗畜生，不知死在哪裡了，休再題起了」（頁三五六）可見父親對於王景隆的心中生氣與失望，幸虧還有家中兄姊的求情，但真正的化解，終究是等到王景隆功成名就之後，不但父子之情甚而夫婦之情也都才圓滿落幕。儘管玉堂春與王景隆兩情相許，但在禮教的人倫秩序當中，情慾與禮法抵觸者，唯有以禮法做為優先考量，於是終需是得要父權掌權者的一個同意，故事才有機會劃下完美的句點。

³⁹ 王鴻泰：《三言二拍》中的情感世界——一種「心態史」趣味的嘗試，《史原》第十九期（1993年10月），頁114。

⁴⁰ 同上註，頁114—115。