

第三章 移動出走與回歸停留：

論女子與家的移動關連

先前提到中國自周代以來，就建立形成了一套極為嚴明的宗法制度，無論是上下階級，抑或內外之分，都藉有典章制度來加以規範。以《禮記》曲禮上為例：

男女不雜坐，不同椀枷，不同巾櫛，不親授。叔嫂不通問。女子許嫁纓非有大故不入其門。姑姊妹女子，子以嫁而反，兄弟弗與同席而作，弗與同器而食。父子不同席，男女非有行媒不相知名。¹

男女之間不但「不雜坐」，還有各樣種種「不同」的條例規範，可見當時男女性別分際的嚴苛。又《禮記 內則十二》：

男不言內，女不言外，非祭非喪不相授器。男女不通衣裳，內言不出，外言不入。男子入內，不嘯不指，夜行以燭，無燭則止；女子出門必擁蔽其面，夜行以燭，無燭則止。道路男子由右，女子由左。²

先是一句「男不言內，女不言外」，男人不過問家務瑣事，女性不過問外面事物，再言「內言不出，外言不入」，內房的話不能傳出去，外面的話也不能傳進來。隔絕了女性和外在世界兩者之間的溝通，也再度標明了男女之「外內有別」，各有其位，各司其職，是一條不可隨意跨越的界線。這樣的「內外領域有別」空間意涵，鞏固了男主外、女主內的「性別」分界，也說明了男女動（主動）靜（被動）之間的差異。

在《文化地理學》一書中，作者 Mike Crang 提到「家」這個明確的內外空間地點，並論述到「不同空間裡的活動被賦予不同的地位與經濟價值，因此，『家』可視為性別化地景的一部份。」³在書中提到皮耶 布迪厄以北非的阿爾及利亞

¹ 引自《禮記 曲禮上》卷 2，(影印阮刻十三經注疏)，(台北：文化圖書公司，1970)，頁 1240。

² 《禮記 內則十二》卷 27，同上註，(影印阮刻十三經注疏)，頁 1462。

³ Mike Crang 著、王志弘、余佳玲、方淑惠譯：第三章 具有象徵意義的地景，《文化地理學》(台北市：巨流，2003年3月初版)，頁 37。在此處，筆者必須說明一下「地景」在此書中所含的意涵：「地景首先暗含了自古至今對大地的集體塑造。地景並非個人資產；地景反映了某個

喀比里 (Kabyle) 人的住宅為例，從家庭住宅空間的使用和配置顯示了喀比里人的世界觀和宇宙觀。其中，女性的工作場所經常是位於住宅的陰暗部分，男性勞動則在戶外。外面是男性空間，屋內則被女性使用，亦為一「空間」與「性別」的有別秩序，並且，還具體的落實在「住宅的空間使用」之上。呈現出了住宅的這一套男與女、光明與黑暗、以及文明與自然的對比。⁴這喀比里人的住宅空間分配，和我們中國傳統觀念中的「家」的「男女外內」配置，同樣具體的形塑了社會當中的「性別關係」。蘇小妹三難新郎中（《醒》卷 11）即寫道：「自混沌初，闢乾道成男，坤道成女，雖則造化無私，卻也陰陽分位。陽動陰靜，陽施陰受，陽外陰內。所以男子主四方之事，女子主一家之事」。本章擬援用 Mike Crang 及中國傳統宗法對「家」所編派的空間性別秩序，來觀看三言兩拍中女性身體與生活空間的被侷限性以及移動的可能性意義。

《爾雅 釋宮》中提到：「牖戶之間謂之扃，其內謂之家」⁵，表示在古代供電當中窗和門之間的地方稱之為扃，而窗門以「內」的地方則稱之為「家」。又「宮中之門謂之闈，其小者謂之閨，小閨謂之閣。」⁶在家中又另有一宮門，這一道又一道的門，形成了重重阻隔才能到達的閨閣之房，這一個閨閣，正是本章中所欲討論的一個家空間與閨閣空間之意涵。在三言兩拍中，涉及到閨閣女子的故事不在少數，從 陳御史巧勘金釵鈿（《喻》卷 2）的顧阿秀、單符郎全州佳偶（《喻》卷 17）的刑春娘、兩縣令競義婚孤女（《醒》卷 1）的石月香、錢秀才錯占鳳凰儔（《醒》卷 7）的高秋芳等都是有關於閨閣小姐的故事。這一些從小生長在閨閣之「內」的未婚女子，多半是被「禁錮」與「停留」於「家庭」之中，就猶如劉向《列女傳》：「有閨內之修，無境外之志」⁷一般，呈現出女性的活動空間範圍，就僅只在於家庭之中。然而在某些故事當中，未婚女子「出外移動」的情節變化卻是整個故事焦點鋪陳與重心敘述的關鍵。本文擬以「家」之內外對女子的空間差異象徵內涵，論未婚女子「移動」於「家內」、「家外」的空間意涵。

社會—文化—的信仰、實踐和技術。」頁 18。在本文中，筆者並沒有特別沿用「地景」此一詞彙，但引用說明「家」這個空間與「性別」的關係。

⁴ 書中提到「住宅通常有些坡度以利排水；這個坡度將活動結構起來，下坡端容納所有潮濕、陰暗與綠色的事物，同時也是人類自然活動，如生產、性、睡眠與死亡之處，而上坡端則涵蓋所有與光、火、及招待訪客有關的事物活動，這就形成了文明與自然的區分。」參考同上注，頁 38-40。

⁵ 《爾雅 釋宮》卷 5，引自同註 1，（影印阮刻十三經注疏），頁 2597。

⁶ 《爾雅 釋宮》卷 5，引自同註 1，（影印阮刻十三經注疏），頁 2597-2598。

⁷ 劉向編撰：《列女傳》，（台北市：台灣商務，1966 年），頁 27。

第一節 女子與家的空間關係：移動與停留

在傳統中國文化與書籍的記載當中，離開家鄉而四處奔波移走的人，可以說都是以男人做為主要書寫對象，其角色之多樣，有書生、商人、官員使節等等不同角色；而女人，卻只有最單純的依附男子之三種性別角色，即不外乎是母親、妻子、或者女兒和媳婦。在這一動一靜的對照當中，反映了傳統社會婦女的一個生活空間及其框架限制，因為不論女性扮演的是這三類中的哪一個角色，她都必須與家庭這個「私（內）空間領域」，緊緊的聯繫在一起，所謂「女子主一家之事」。於是，除了停留於家中，她還是停留，而別無他留或去處。家中的繁忙事務如女工、祭祀、佐中饋使她們被家庭所牽絆，即便是偶而有了空間時段，外面的諾大空間也沒有保留一個給女性的位置；相反地，以「男外女內」的性別空間分立名義，還處處設有道德與禮法的種種規範、限制、禁忌甚至懲罰。於是，在男性權力（父權文化）操縱之下的女性，只能被動地去遵循、去扮演所謂好母親、好妻子、以及好女兒的角色。甚至說，女子一生中最遠的移動，很可能只有那唯一的「出嫁」，尤其「出嫁」必得伴隨著一只封閉特質的「轎子」才得以讓女性由自家到夫家的移動。於是，在這裡所表現出來的是，古時候的女性被禮法規範嚴禁了所有「移動」的可能性。⁸而這樣的「移動」無疑的被賦予了「權力」的意涵，並且是帶有「性別」差異的一個「權力操控」。以下便要討論內／外、停留／移動這兩組與性別相互牽連的隱喻意涵。

（一）家內

一般而言，當論及女子和「家內」的同時，總是會不自覺地聯想起一連串與其相關的形象語碼：靜態、被動、停留、禁錮、限制、保護以及穩定等形象語言。而這樣的定點式的穩定，對於一身處於閨閣之內的閨秀小姐女子而言，似乎成為一種極為「正常」的常態生活形式。但在這個部分，我們可以看到的是，如果將「禁錮」一詞做為一種中性語言，不做任何批評好壞的論斷，它其實就是一種含有「停留」意味的詞彙，在不同故事中的不同父母長輩對其女兒小姐的不同禁錮作法，可能有的是保護，也可能有的是屬於限制，但不論限制或保護，都代表了將女子的身體與主體性由男子給「停留了下來」。

在《醒》第 17 卷 張孝基陳留認舅 中，過善的女兒過淑女，相貌端莊，天性孝友，長到一十八歲，尚未許人。原來是因為過善甚愛這個貼心女兒，一心

⁸ 見王志弘：速度的性政治，收錄於《流動、空間與社會》（台北市：田園城市文化事業，1998 年 11 月初版 1 刷），頁 221。

要她覓一個出眾女婿為搭配，無奈揀擇了多少子弟，沒個中意的，加上兒子過遷性喜遊蕩，敗家不肖，兩相對比之下，過善就越捨不得女兒，將其當成心頭上的唯一依靠，硬是要擇個出人頭地的男子，贅入家中，才好放心託付家事，於是，這一來一往之間反更難為其許配，故而才蹉跎許多歲月。在此敘述當中，對於淑女而言，「家」是由父親作主之一空間範圍，傳統女子在男女空間的分派秩序上，必得於「內」，這所謂「內」，就是國家社會最基礎的單位「家」，「家」對女性而言，是她們從小到大的常態活動範圍，而此空間範圍的主事者，是父親過善，父親的疼愛與照料，使得女兒淑女長至十八歲仍為挑選不到好女婿而未許人，就女性的身體與空間關係而言，呈現的是一種女性身體被停留於「家」中的關係，我們說「家」雖然對於淑女而言，是一種過濾外來份子與保護的一個安全網，但另一角度來看，也是「停留」了女子的身體以及其行為的移動能力。相同類似故事的還有《喻》第 27 卷的 金玉奴棒打薄情郎，杭州金團頭因女兒玉奴「生的美貌，讀書識字、詩賦俱通，一寫一作，信手而成。又兼女工精巧，亦能調箏弄管，事事伶俐」。故而，多少有著看著女兒如花般容貌，父親捨不得女兒歸宿不好的心態，立下心願就是要為女兒尋覓個讀書士人，為女兒爭個出頭和好日子，脫離團頭叫化兒的名號。故而女兒一直到一十八歲，尚未許人。這本意是一種父親保留女兒於家內，等待好人家的相訪，卻無意地限制了女兒可能另外嫁娶的各種可能性。故事中的金老大招書生莫稽為婿，以為替女兒找了一個才學飽讀的人才，卻無奈連莫稽日後也嫌棄起金家的丐戶出身，連帶拖累女兒差點被夫君莫稽害死的遭遇。

另外在 錢秀才錯占鳳凰儔（《醒》卷 7）中，故事裡的女主人翁秋芳，也是因為父親以為女兒「人物整齊，且又聰明，一心要揀各讀書君子，才貌雙全的匹配。」不論聘禮厚與薄都不太重要了，即便對方人物好，就算賠上粧奩也無妨，可見得父親高贊對於女兒秋芳歸宿看之深重的程度。也由於父親這般對於秋芳的執意的保護心意，秋芳最後才得以嫁給一表人才，語言響亮的錢青為妻。於是，這篇故事中的「停留」，實則為一個「善意的保護」。其中，故事裡提到江南地方娶親，本來是女親家和阿舅自己送上門的，但因父親高贊太過高興以為選中成龍佳婿，故定要女婿上門迎親，準備大開宴席，給親朋好友一同相聚慶祝。還好因為有這一個「入家門迎親」的舉動，秋芳嫁的才會是錢青，而不是那相煩錢青代為行聘，既「不顏也不俊」又「胸中無才濟」的表兄顏俊，可見得父親高贊對於女婚姻一事的著重程度。婚姻對女子來說，本為一生中之大事，然在故事中的秋芳，實際上所被描繪的篇幅卻是相當地有限，反而多為父親高贊的意見與聲音，來主張著這樁婚姻的一切大小事項，由此可見得，女子在「家中」時是沒有任何出聲音的機會。另外一篇完全「失聲」的女兒，則是在 韓秀才乘亂聘嬌妻

吳太守憐才主姻簿（《初刻》卷10）一文中的金氏朝霞，由於朝廷要徵召？女入宮，徽州的金朝奉由於不捨女兒入宮，匆忙間許給了韓秀才，事後因見韓秀才窮儒模樣，倒又懊悔當初的決定太過慌張草率，又欲以毀婚。其實整篇故事的描述，大有父親金朝奉心中對於女兒的一種體貼與善意保護，只是相同地是，攸關朝霞自己的終身大事，此後人生的去留與依靠，卻不見任何的一字一語來表達朝霞自己心中到底有何打算或心情，可見得女兒在「家中」，雖是被保護，然同時不單單有「停留」之意，更同時被「限制」了她自由的心聲。

在 陳御史巧勘金釵鈿（《喻》卷2）中，江西贛州府石城縣有魯廉憲和顧僉事是為累世通家，魯家有一子學曾；顧家有一女阿秀，兩家自幼便相約為婚，來往間也多以親家相呼。不料魯家先是魯奶奶病故，又是魯廉憲病亡，學曾扶柩守制三年，家事逐漸消乏，連飲食都無法周濟。顧僉事在見到女婿魯學曾窮的不像話的模樣之下，嫌棄學曾貧窮困頓，遂有刻意毀婚之意。還與夫人孟氏商議地：

魯家一貧如洗，眼見得六禮難備，婚娶無期；不若別求良姻，庶不誤女兒終身之託。（頁41）

而此可見，做為父親身份的顧僉事，雖說有嫌棄女婿之意，然就其立場角色而言，仍多半是為女兒的未來所擔心，是站在一種保護女兒的心態；而對映就另一層面來看，這樣的一層保護，也同時存在著顧阿秀被侷限與禁錮於家中的一面，由父親：「在家從父，這也由不得他。」一句話語中，一舉道破了男女上下尊卑的一個主動與被動性差異。如果說，顧阿秀平日謹守男女禮法，不自覺的一一遵循著男外女內的性別界線，完成被父親與整個社會所劃下的禁錮界線，做一個安靜無聲的「貞賢女子」，那麼，這一回當母親孟氏對女兒提起毀婚一事之時，阿秀第一次感受到這一面「被禁錮之牆」，試圖以自我之意志與想法來表現自己的去留：

阿秀道：「婦人之義，從一而終；婚姻論財，夷虜之道。爹爹如此欺貧重富，全沒人倫，決難從命。」孟夫人道：「如今爹去催？家行禮，他若行不起禮，倒願退親，你只索罷休。」阿秀道：「說那里話！若？家貧不能聘，孩兒情愿守志終身，決不改適。當初錢玉蓮投江全節，留名萬古。爹爹若是見逼，孩兒就拼？一命，亦有何難！」（頁41）

家中長輩權威所禁錮的「牆」之壓力，在阿秀身上竟成了一種激烈的反抗，但身為女性角色的她，終究只能被動地停留於家中，等待著魯學曾的迎娶，如果說魯家今日真的無法或無力準備婚事，女性的角色也只能以被動的方式表現出自己的

聲音。而在同樣身為長輩的父母身上，我們見到有兩種不同的呈現方法，一種是父親的權威施加性，另一種則是母親對女兒的苦執與憐惜，這一憐惜，便使母親心生一計，設想以瞞住僉事之法，偷渡魯學曾進入內室，使小姐與其兩人相見。筆者以為，母親或許是真的同情女兒阿秀的一番心情，但另一方面來看，或許也是因為母親深知這禁錮與限制對女兒的生命而言，是怎樣的一種重重深鎖，才會讓女兒在禮法之外暗自先行見過己身之夫婿，好讓女兒因此能安心好好過生活。

在此處的所謂「家」內的意義，對女性而言，不單單是意味著一相反於外在世界的閉鎖空間，同時也是一個擁有長輩權威力量操控女性身體移動與歸屬的場域範圍。在上兩篇 張孝基陳留認舅 與 陳御史巧勘金釵鈿 中的父親角色，他們都「停留」了身邊女兒的移動能力，也為了他們的「保護」原因，指示了女兒的情歸去留。對於淑女與阿秀而言，她們身處在這樣的家內都是一種被他人決定己身命運的角色，都是一個被動而任其長輩禁錮己身於家內的「停留者」。

在三言兩拍當中，面對著父親權威式的教導與限制，女兒宛若被父權禮教給禁錮在一「家」之中，不同的是，好一點的禁錮，我們或者可以稱之為父母對於女兒的一個不捨與保護；而另一種禁錮則較多以父母的自我觀點出發，而不顧女兒的心意與情意。

（二）家外或出外

在第一章時筆者曾提到，由於男女的一個性別空間內外分明之嚴謹，故而當女性遊走於空間內外時才格外引人注目。女性的出走行動，對於「男女有別」的空間內外分派是一種違反社會規範的建構或主體自覺的對抗。既然是「違反」，於是相對於家內的「穩定」、「安全」等形象語碼而言，女性若孤身一人來到「家外」之時，則呈現出完全相反的一組詞彙語言，也就是帶有一點因著「違反」的基礎，而有的種種不順遂遭遇，諸如：漂泊、流離、失去了保護以及不穩定的遷徙流動。不同於男性在外界的一種行動自由與寬廣無限的理想抱負，隻身遊走於外在世界的女子，不僅沒有其可依附的歸屬，更失去了她可生存與活動的空間。

樂小舍拚生覓偶（《警》卷23）中的喜順娘，就曾經因到家外看潮，而發生險些喪失生命的危險。話說南宋臨安府的樂美善，與安氏生有一子樂和，幼年寄在母舅家撫養，附在隔壁喜將仕館中上學，喜將仕也有個女兒，小名叫做順娘，小樂和一歲，兩個作伴一同唸書，被同學時常取笑「喜樂和順，天緣一對」，兩個彼此之間倒也歡喜，私下約為夫婦作伴。到了樂和十二歲 順娘十一歲之時，

兩個各自回家，順娘深閨女工，再不相見，即如同我們先前提及的「性別反射在居住空間上時，呈現出男女內外之別」，以順娘習作女工之職，好禁制其於閨房中無法游動。即便游動移走出家外，也必然有父母家人一同陪伴：

臨安有個風俗，但凡湖船，任從客便，或三朋四友，或帶子攜妻，不擇男女，各自去占個座頭，飲酒觀山，隨意取樂。安三老領著外甥上船，占了個座頭，方纔坐定，只見船頭上又一家女眷入來。看時不是別人，正是間壁喜將仕家母女二人。此時順娘十四歲，一發長成得好了。樂和有三年不見，今日水面相逢，如見珍寶。雖然分桌而睡，四目不時觀看，相愛之意，彼此盡知。（頁 331）

這一相見，樂和更堅定要與對方做鴛侶的心願。只是父親以為喜將仕名門富室，不如樂家家道衰微，不允央媒說親一事。這一等待，就是樂和十八與順娘十七，一人未有室而一人未有家了。直到一日喜家全家同行看潮，順娘與樂和又有了相見的機會：

樂和緊緊的貼著蓆棚而立，覷定順娘目不轉睛，恨不得走近前去，雙手摟抱，說句話兒。那小娘子？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，寸步不離，無由相會一面。（頁 335）

照理說，順娘跟隨在父母身邊，雖離開家的保護網，卻在父母看管照料下，蓆棚就有如同「家」的一個保護範圍，外人並不可隨意地自由進入，故而在蓆棚外的樂和，在怎樣心動不已也只能趨前褪後，而非與順娘就此傾訴情衷。只是這個蓆棚畢竟不同於「家」的空間意涵，尤其當這個蓆棚所處的位置，又相當鄰近海浪潮水，位處其陸地與海水交接的邊緣地帶，加強了此處空間的一個不穩定多變性意義。果然，一個潮頭的忽然一湧而至，「直打到岸上高處，掀翻錦幙，衝到蓆棚」，就見順娘一個出神在小舍人身上，腳一滑，轉眼便捲入波浪之中。這個從天降下的水浪，就差點失去了她的生命。可見女子家外環境對女子而言，不若男子一般自若自得，而是時時充滿著不安定的危險因子。

在 趙太祖千里送京娘（《警》卷 21）一文中，趙京娘出外離家所遭遇的危險遭遇比起喜順娘的潮浪更多了幾分無處可施力的無奈之感。趙京娘因隨父親到北岳還香愿，不料半路遇著兩個響馬強人，見京娘有幾分顏色，擄掠著爭要成親而互不相讓。最後為免傷義氣，只好將京娘寄放在清油觀內，要另外找一美貌

女子，湊成一對，兩兄弟才好同日成親。京娘被關在降魔寶殿之中，沒有方法可想，唯有哭泣一事而已。由此可知，當女子走出閨房、步出家門，就代表了一種「危機隨時降臨」的可能性，一種失去依靠、失去家邊界保護的穩定性就此不復存在，相反地是一種無力的漂泊之感時常伴隨著京娘的意識與思維。在故事延續上，當趙匡胤出面表示要解救她，送她回家，與父母相聚之時，京娘的第一反應卻是女子一人無以為力可成就任何行為的表現：

雖成公子美意，釋放奴家出於虎口，奈家鄉千里之遙，奴家孤身女流，怎生跋涉？（頁 293）

其實，這也怪不得京娘的悲觀想法，因為對於女子而言，家外的環境的確充斥著各項不可知的危險，尤其此去路途遙遠，又是一名男子千里護送，難免會有道德上的其他顧忌。

此去蒲州千里之遙，路上盜賊生發，獨馬單身，尚且難走，況有小娘子牽絆？（頁 294）

古者男女坐不同席，食不共器。賢姪千里送小娘子，雖則美意，出於義氣，傍人怎知就裏，見你少男少女一路同行，嫌疑之際，被人談論，可不為好成歡，反為一世英雄之玷。（頁 294）

方纔叔父說一路嫌疑之際，恐生議論。俺藉此席面，與小娘子結為兄妹，俺性趙，小娘子也性趙，五百年合是一家，從此兄妹相稱便了。（頁 294）

這小娘子弓鞋襪小，怎跟得上？可不擔誤了程徒？（頁 295）

女子在外行動不便，其最相當重要的一個原因，自然就是因為「女流之輩」的「弓鞋襪小，怎跟得上？」女子不慣馳聘，不便於長路途的遊走移動，面對千里的遙遠路途，若非有趙公子的千里護送，否則茫然失其方向，又伴隨著一柔弱身子骨，怎有可能性回歸家中。

除卻女子「弓鞋襪小」的因素之外，還有一個最主要的原因是女子不識得家外的道路。由於傳統性別的空間分立，「男外女內」的禮法規範，讓女子多停留於家中而鮮少外出的機會。而若女子一日單獨地落於家外的諾大環境之中，當然會有茫然不知方向，不知何去何從的慌亂心情，又若有人在旁邊呢喃個

幾句，女子少出家門，少有見識，其思考與辨別的能力自然不如男子一般精巧，故而出外就是女子遇到「危機」的時候。如 大樹坡義虎送親（《醒》卷5）的林潮音因固執不肯改嫁，父母便暗地受聘，意欲「事到其間，不怕他不從」，於是以「轎」相接，以「女孩而家不出閨門，不知路徑」為由，要潮音嫁與李承務一家。原來謹守內外分際、女子禮法，堅持等待夫君而不肯改嫁他人的林潮因，因父母的一個心意，不願女兒就此獨守一生，故而安排暗自出嫁，這出嫁就是女子的唯一可允許移動，但透過「轎子」的封閉式邊界移動，仗著女子不識路途，仍舊是以保護的心態出發、禁錮的行為，做為父母為女兒的一個去留方向的決定。又或 姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯（《初刻》卷2），姚滴珠因忍不住公婆的凶悍，欲回家告知爹娘，如此隻身離家來到渡口，就遇到了不安好心的光棍汪錫，文中寫道滴珠「正是女流之輩，無大見識，亦且一時無奈，拗他不過。還倒是對方好心，故隨得他上岸。」就如同 賣油郎獨佔花魁（《醒》卷3）的莘瑤琴，與父母失散的她，遇上鄰人卜大郎，只聽了卜大郎的幾番言語，就也全然沒有一絲疑心地跟著卜大郎作伴走了。可見得女子正是因為性別空間的差異化，導致她們對於事物的辨別與思考能力相對男性較弱，偶一來到了這外邊的偌大世界時，自然容易被他人欺騙或上當，而造成多重的危險性容易加諸其身。

同時筆者也發現，家外的危機不單單只出現於閨秀女子的身上，便是平民一般人家或妓院的女性，只要當女子來到這諾大的外在世界，「女流之輩，不識路徑，若前途有荒僻曠野的所在，需是用心提防。」⁹如 賣油郎獨佔花魁（《醒》卷3）中的女主角莘瑤琴因為戰爭的關係，與父母一同棄家逃難，不幸於途中遭亂軍衝散，不見了爹娘，只見她「欲待尋訪，又不認得路徑。只得望南而行。哭一步，捱一步。約莫走了二里之程。心上又苦，腹中又飢。望見土房一所，想必其中有人，欲待求乞些湯飲。及至向前，卻是破敗的空屋，人口俱逃離去了。瑤琴坐於土牆之下，哀哀而哭。」可見得女子一人獨處在外的不安心情。恰巧的是，在此啼哭之聲下，引來一近鄰卜大郎，原來卜大郎也是因為被官軍沖散，正好獨自而行，發現瑤琴的身影之後，心生一計決定賣瑤琴以好換盤纏度日。在這男與女的兩相對照下，不難發現女性面對單身一人的情形時，所引發的無依與無助是怎樣讓她慌亂與害怕，雖說在此篇故事中，瑤琴尚未面對到特定的危險情況，如盜賊或被奪去貞節，但我們可以發現的是，女性一人面對諾大無邊的外界，其所有故事中的描繪特點都在於表現出，一無計可施只能哭泣的女子形象。在這裡呈現的是，儘管瑤琴多麼樣地聰慧伶俐，在這樣的「無可奈何之際」，面對卜大郎的扯謊說父母託他來相尋瑤琴，竟失去自我思考與判斷的「全然不疑」，可見女

⁹ 馮夢龍編、顧學頡校注：沈小霞相會出師表，《古今小說》，卷40，頁625。故事中間淑女對夫君沈小霞說的話。

子在慌張與情急之下，是完全沒有保護自身的能力。於是本以為有個人可相互照料與依靠的瑤琴，完全沒想到卜喬的真正用心是欲將她賣給老鴇王九媽，可見得女子在外的一個危險。

華裔地理學者段義孚曾經論及「空間與家」在現象學上的意義：「空間(space)的開放性提示未來、啟發人積極行動。然而空間的曠闊與自由亦能帶來負面的無助與恐懼感。」¹⁰筆者以為，這所謂「負面的無助與恐懼感」在身處家外的女性身上尤其明顯。因為古時女子多是依靠父親或郎君的某個「家」範圍圈圍式的保護，走出「家」的邊界後，卻是必須面臨一個無處可去留與安身的現實問題，諾大環境的隱射下，女子一人孤苦無依的圖像，呈現一種大海茫茫漂流的不定性特質，故而在故事中，女子來到家外，在她無奈何之際，多是哭泣，或只得尋個死休，那最歸的重點就是因為沒有一個可投奔之處：

我上無片瓦，下無立椎，丈夫又不要我，又無親戚投奔，不死更待何時？這婆子知他是我姑姑也不是，我如今沒奔處，且只得隨他去了，卻再理會。¹¹

「只得隨他去了」，可見得女子的無力之感。而在襄敏公元宵失子十三郎五歲朝天（《二刻》卷5）一文中的真珠姬，先是被一夥聚賊以轎？到古廟，失去了貞潔，後再被從事買賣的牙婆轉賣與城外一富家為妾，後富家主翁因知真珠姬乃宗王之女，唯恐事發被相連累，又派人將真珠姬之轎一？至荒野之中。無怪說「婦人不可出閨房」¹²，女子隻身在外，拋頭露面地容易招來危險，故而當女子在必要時候的出門離家，多半會搭乘個小轎。此「小轎」為一封閉式的移動，範圍式的空間仍罩著女子的身體，不讓外界多人輕易的接觸與互動。好藉以減少與避免女性遭遇外來危機的任何可能性，只是在這一個禁制與保護的循環當中，男子禁制了女子的出外機會，以保護女子的不被打擾，但同時也封閉了女性的見識能力，於是當女子偶一來到家外，外在的各項不可知事物增多，相對於單純無心思的女性，自然成為一危機伺服的環境空間，而為讓女性又得有安全的保護，只得在設計個籠罩式的小轎，於是循環反覆往來，男子對於女性的一個空間管轄範圍自然又必得嚴密許多。

¹⁰ 轉引自高彥頤：「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間，收錄於《近代中國婦女史研究》（台北：中央研究院近代史研究所）第3期，1995年8月，頁21。

¹¹ 馮夢龍編、顧學頤校注：簡帖僧巧騙皇甫妻，《古今小說》，卷35，頁520

¹² 凌濛初原著、劉本棟校訂、繆天華校閱：酒下酒趙尼？迷花機中機賈秀才報怨，《拍案驚奇》，卷7，（台北市：三民出版社，1995.5），頁72。

（三）移動出走，還是回歸停留？

封建社會道德禮教中，男女內外之分際受儒家思維影響甚深，先前我們提到了女子與空間的相對關係是於「家內」，既多半停留於家中，出外一事對女子而言，也是一件沒有可能性的想像。對許多女子而言，她們終其一生最遠距離的移動，很可能只有那唯一的「出嫁」。而即便是唯一出嫁，唯一的「由內往外」移動，女子也只是端坐於轎內隨著眾人將之遊走與移動，而非以自身的行為能力行走移動，換句話說，仍是有一封閉性的邊界範圍可以保護著女性不受外界的任何侵害。然而，難道說古時女子完全沒有出入過家之門外嗎？在古典小說中，那麼，女子有何種方式可以任其主體的移動呢？

沈小霞相會出師表（《喻》卷40）中之沈襄，號小霞，因父親遭奸人陷害，自家私被全數抄沒不算，還把沈小霞從紹興提去保安問罪。原本沈小霞吩咐此去凶多吉少，望孟氏與小妻一同往丈人爺娘家過活，不需為其憂念。卻不料自己反被有才有智的小妻聞淑女和孟氏一同說服，成為聞淑英隨夫沈小霞移動，伴隨照料官人一路前行：

只見聞氏淑英說道：「官人說那里話，你去數千里之外，沒個親人朝夕看顧，怎生放下？大娘自到孟家去，奴家情願蓬首垢面，一路伏侍官人前行。一來官人免致寂寞，二來也替大娘分得些憂念。」沈小霞道：「得個親人做伴，我非不欲；但此去多分不幸，累你同死他鄉何益？」聞氏道：「老爺在朝為官，官人一向在家，誰人不知？便誣陷老爺有些不是的勾當，家鄉隔絕，豈是同謀？妾幫著官人到官申辨，決然罪不致死。就使官人下獄，還留賤妾在外，尚好照管。」孟氏也放丈夫不下，聽得聞氏說得有理，極力攙掇丈夫帶淑女同去。沈小霞平日素愛淑女，有才有智，又見孟氏苦勸，只得依允。（頁624-625）

雖說我們先前一再強調男女的內外有別、女子不可輕易拋頭露面等，但在當男子一家之主有所災變之時，女子亦可以人情義理思考出發，做為女子出外移動的合理原因。但值得注意的是，在這篇「沈小霞相會出師表」中，聞氏所得以跟隨出門、千里移動的主因，仍舊是為了她的丈夫，也就是當一女子隨身隨側地伏侍著一男子，在這樣的關係下，筆者以為，女子雖移動身處於家外的環境中，卻因其活動空間仍不脫男性身旁甚而隨身照料，看似女子照管男子的實情背後，實則為她仍接受了男子範圍之保護，故而未必會立即性地遭遇狀況或危險，然家外的

外在社會環境對女子而言畢竟不利且危機伺伏，不知何時就會有危險狀況的出現，「看那兩個潑差人，不懷好意，奴家女流之輩，不識途徑，若前途有荒僻曠野的所在，需是用心提防」。在這篇故事中，閨氏由於發揮了她的觀察、反應與才智，先是小心提防了差人的不懷好意，適時與沈小霞暗地商量，還與丈夫沈小霞前後計謀搭配，不但還了夫君小霞一身的清白，也保全己身於尼姑庵寄居。由閨淑女的移動經歷可見得女子的出外移動必須有一個足以支持她合理移動的正當理由，在這篇故事當中，我們見到的是照料夫君的隨夫移動，而即便是隨夫移動，若當外在環境隨時產生有不利狀況時，為保女子的生命安全，也需找一處如「家」一般的邊界保護範圍，如同故事中的尼姑庵，好讓閨淑女得以安心等待夫君改日的重逢。

在 張舜美燈宵得麗女（《喻》卷 23）中素香和張舜美則是隨情郎私奔的移動：

明日父母回家，不能復相聚矣，如之奈何？ 你我莫若私奔他所，免使兩地相思永抱相思之苦，未之郎意何如？（頁 360）

是夜素香收拾了一包金珠，也粧做一箇男兒打扮，與舜美攜手迤邐而行。

只為那女子小小一雙腳兒，只好在廐廊緩步，芳徑輕移，擎檯繡閣之中，出沒湘裙之下，腳又穿著一雙大靴，叫他做跋長途，登遠道，心中又慌，怎地拖得動？（頁 360）

雖劉素香決定要扮裝離家，為情出走，但女子的身份仍為素香帶來許多不便的實際現況問題，一則是因女子從小內外之際分明，長時間身處家中，小腳緩步碎步輕移，怎堪忍受突來這長途之跋涉；又女子相較於男子而言，少出遠門，少見市面，一趟決心出門的出走移動，已足讓女子的心情情緒整個浮動燥動起來，所謂內亂則外不安，在慌亂慌張的內心紛亂之際，其腳步行動自然也是一團地混亂，故而「光一段三四里的道路，就已花費不少時光」，加上當時「城中人要出城」，而「城外人要又入城」，雖說舜美與素香前後隨行不離，但人潮一旦急速湧現，何來兩相之顧？於是這兩人便一出城門，依舊路地相反方向趕去。而劉素香這樣隻身來到家外，有怎樣的出外的危險哩？故事裡敘述因劉素香以女身假扮男裝，所以似乎並未有多大或立即性的災難遭遇；但若就出外的無力與不安而言，劉素香仍舊是成現了女性在面對外在環境時的無依無靠之感：

素香乘天未明，賃舟沿流而去。數日之間，雖水火之事，亦自謹慎，梢人亦不知其為女人也。比至鎮江，打發舟錢登岸，隨路物色，訪張舜美親族，又忘其姓名居止，問來問去，看看日落山腰，又無宿處。素香自思，為他拋離鄉井父母兄弟，又無消息，不若浣紗女遊於江中。哭了多時，只恨那人不知妾之死所。不覺半夜光景，亭隙中射下月光來。素香嗚嗚咽咽，自言自語，自悲自歎，不覺亭角暗中，走出一個尼師。（頁 361-362）

即便是因男裝扮未被發現女兒身，但不知己身的去留何從，讓女性在無依靠的情況下，往往又只得以哭泣一事來做為無生存空間的表徵。多虧素香得遇為一大慈菴的尼師，這才有所落腳之處，重獲生存的空間。

陶家翁大雨留賓 蔣震卿片言得婦（《初刻》卷 12）浙江杭州府餘杭縣有一儒生子弟蔣震卿，生來心性倜儻，玩耍戲浪，不拘小節，最喜遊山玩水。一日與鄉里兩個客商結伴到江南去走走，偶到諸暨村一莊宅，因大雨請求陶老讓其進屋避雨，唯有蔣震卿因一句「此乃我丈人家裡」而被關在大門之外。在門外冷落沒趣的蔣震卿，本欲自找安頓去處，卻聽到有人低聲道：「且不要去！」、「有些東西拿出來你可收拾好！」一望牆上又跳下兩個人來，一時以為是兩個朋友在搗蛋，走到天明才驚然發現竟是兩個女子。原來，陶老之女陶幼芳因不願順從嫁與自幼許配的褚家盲子，反有意私定於表親之子王郎，本以為此番私奔離家舉動可以與王郎幸福安然過一生，一夜路上與丫鬟兩個為免他人發現，不敢太過靠近蔣震卿，直到天明才發現雙方的誤會一場，然幼芳見事已至此，也只能跟隨蔣震卿同行。這一則可謂是誤會一場的移動：

引這丫鬟拾翠為伴，踰牆出來，看見你在前面背囊而走，心裡道「自然是了。」恐怕人看見，所以一路不敢相近。誰知跟到這裡，卻是差了。而今既已失卻那人，又不好歸去得，只得隨著官人罷。也是出於無奈了。（頁 133。）

對於陶家小姐來說，原本身處家中安全保護網的她，雖有父親的嚴加看管以及面對自身不喜的婚嫁對象，但不需如此刻意小心地「恐他人發現」；而當她超越家之內外界線「踰牆」的時候，開始得思考著家外社會環境的危險，這一出走也無法回歸家中的單行道，只有一個唯一的選擇，就是找一個男子做為女子的安全依歸，故而「只得隨著官人罷」的簡單一句，既表現了幼芳對於己身命運的無可奈何，但同時也呈現出女子無法獨活於家外環境的現實層面考量。

在一個父權體制的社會之中，「空間」與「性別」被賦予了移動能力的支配權力場域。自由的移動能力原本是男性的出入空間權力象徵，因此，要使用移動這個隱喻時，要先解構其男性權力的意涵，揭露出移動現象中的性別差異關係。吉拉汀·普瑞特以為，「移動能力的隱喻通常表示了持續移置（displace）中心和邊緣之間界線的慾望，意涵了對於固定的身份認同和範疇的開始質疑。」¹³就如同《二刻》卷23的大姊興娘，對於女性固定身份的被禁錮與終身地等待導致此生生命的枯竭與衰亡。直到成為「靈魂」的她，才開始有了自覺與想法，於是那藉由鬼魂的形式的附身於小妹慶娘身上，以慶娘身體跟隨崔生的移動，做為自身追求愛情的出走，在某種程度上，可以說是以「移動的行動」跨越了僵固的性別界線，跳躍了「家內」、「家外」的「空間性別政治」。但更深一層的是，在以上的故事當中，雖然說女子的移動是暫別了「空間」加附在「性別」上的束縛，但兩女主角實際上仍舊是「一個家」不斷地移動到「另一個家」。於是，在這當中的女性移動，雖都曾踏出了「家」的範圍，最終卻畢竟又回歸到父權體制權威，再度選擇進入了「家」的禁錮之中。這種表面的「假象移動」，實質上依舊屬於「真實不變的停留」。於是，對於女子來說，那出走背後的最終，依舊是為了某一穩定式的停留意義。

第二節 偷情與交歡的情色空間：登樓與入室

所謂「情色」：

眼意心期卒未休，暗中終擬約登樓；光陰負我難相偶，情緒牽人不自由。
遙夜定憐香蔽膝，悶時應弄玉搔頭；櫻桃花謝梨花發，腸斷青春兩處愁。

14

強調「情」與「色」二字，本為一體，緊密相繫，「故色絢於目，情感於心，情色相生，心目相視，雖亙古迄今，仁人君子，弗能忘之。」表現了人對於「情色」的一個迷惑以及容易沈溺狂歡於其中的一個特性。在《三言》、《兩拍》小說中出現了不少以情色為題材的故事，在這些情色故事中有的由欲而生情、也有的以縱欲、通姦為主所進行的空間敘述與主體活動，同時進一步構成了「情色空間」的內涵意義。佛洛伊德(Sigmund Freud,1856-1939)曾經指出：「根據一般的見識，『性』

¹³ 轉引自王志弘：《女性主義與後現代主義的地理學連結—重要文獻評介》，《流動、空間與社會—王志弘 1991-1997 論文選》，（台北：田園城市文化出版社，1998），頁 45。

¹⁴ 馮夢龍、嚴敦易校注：《警世通言》，卷 38，頁 573。

即意指兩性的差別 快感的刺激和滿足 生殖的功能 齷齪而必須隱藏的觀念等」¹⁵這一句「齷齪而必須隱藏的觀念」，明示了人們對於情色性事的迴避，投射到空間上所落實的即為一「隱蔽式的封閉空間」。

在《三言》、《兩拍》小說作品中出現放縱情色的具體空間，多以女子的「內室」、「臥房」、「樓房」為主要鋪陳之場所，這類型的空間特徵多為相對於「男外」的「女內」，其層層的門限設計，如先有堂，後有門，門中又有小門，於是有閨閣，這一道又一道的空間間隔造就出一個「封閉」、「隱密」的空間特徵。如果說外在空間是一種道德行為的拘束與禁制；那麼封閉的內在空間，隱密性的掩人之耳目，才能有自由、恣意、自在任意的歡樂、狂歡、放蕩以及淫慾交流。而小說中的各式男女主人翁即以進入此類封閉隱密的空間，來完成對於情色慾望行為的享樂。以 贈芝麻識破假形 擷草藥巧諧真偶（《二刻》卷 29）為例，一江西官人本於西湖遊玩，一日於休息之時，望一民家屋內望去，見一女明艷動人，原來是賣酒店家夫婦的女兒，兩人眼波交流情意，然店於路傍，又內有父母，怎生兩人魚水之歡？五年後，官人乎與女子相遇，兩人一同進入官人的館舍，這才了卻兩人歡樂之事。這館舍是這樣描寫的：

那館舍是個獨院，甚是僻靜。舍中又無別客，止是那江西官人一個住著，女子見了光景，便道：「此處無人知覺，儘可偷住與郎君歡樂，不必到吾家去了。吾家裏有人，反更不便。」（頁 499）

先是說明此地唯一「獨院」又「僻靜」的館舍，再以「無別客」的字眼加強此館舍的一個「封閉」特性，這樣一個絕佳適合的情色空間，自然不需女子在另花心思尋系其他處所。

又在 聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼晝錦黃沙術（《初刻》卷 34）一文當中，故事中的眾尼姑由於要去道場念經做三日功果，於是只留靜觀與聞人生兩個相陪作伴，營造出一個兩人共處的共同隱閉空間，但即便於此，靜觀隨後又安排了庄內房靜室中，一個「無人敢上門」的封閉隱密性空間。雖說故事中的靜觀所表現出來的是其不似眾尼一般，被慾望所沖昏了頭，而是關心著聞人生「金試期已近，若但迷戀于此，不惟攀桂無分，亦且身軀難保」。然透過一內室的封閉性特徵，不但具有將聞人生隱藏了起來唸書的意涵，更重要的是靜觀的這番舉動同時也阻隔了聞人生與他眾尼的情色空間與情色行為的延續。又 赫大卿遺恨鴛鴦？

¹⁵ 佛洛伊德著、業頌壽譯：《精神分析引論》，（台北：志文出版社，1999年），頁 288。

（《醒》卷 15）中的赫應祥，字大卿，一日於郊外踏青遊玩之時，步入非空庵，見尼姑說道「請裡面軒中帶茶」的第一個念頭，便是「料有幾分光景」，可見透過由外至裡面的移動，「行過幾處房屋，又轉過一條迴廊，方是三間靜室」、「空照輕輕的推開後壁，後面又有一層房屋，正是空照臥處」，乃無一不以主人翁的身體空間移動，來暗示著讀者們故事情節接續下來所鋪陳的情竇氾濫與情色行為的一蹴即發，於是，「情色空間」的一個很重要的特質，必然是必須掩人耳目，經由主體的移動，一層層由外至內的「關門閉戶」，好以一封閉隱密的空間內室，來完成外在開放空間所不允許的自由恣意的情色交歡。

「兩性之間的情色空間」相較於男子於外開放、寬闊性的市井社會空間而言，其空間範圍不單具有封閉與隱密性，還包含了限制性及縮小性的特質，它不同於市井社會空間的開放性活動空間，含有各種活動與行為之可行性與可能性特質。¹⁶大體而言，當論述到所謂「情色空間」的時候，多集中焦點於男女兩人之間的情色歡愛與放縱淫慾的敘述與描寫。而當故事中的情節鋪陳一路進展到封閉、隱蔽的情色空間時，其主體移動的路程，經常出現一種「由外到內」或「由下往上」的空間移動過程，賦予了情色空間的一種空間立體感¹⁷。所謂的「由外而內」，是因為情色空間主要呈現了男女雙方一隱私躲藏性質的情慾交歡行為。在 勘皮靴單證二郎神（《醒》卷 13）中宋徽宗的妃子韓玉翹夫人，因進宮多年，從未皇上的雨露之恩，寂寞守日，愛欲無法滿足，憂鬱成病。楊太尉因為當初推舉她進宮，故在皇帝恩准之下，將韓夫人帶回府中休身養病。楊太尉便於是將府中一宅分為兩院，收拾了西園，為韓夫人所居住，平日：

門上用鎖封著，只許太醫及內家人役往來。太尉夫妻二人，日往候安一次。閑時就封閉了門。門傍留一轉桶，傳遞飲食、消息。（頁 243）

可謂是一個具有封閉性質的「深閨」。在此深閨中的韓夫人因並未滿足其「多情欲」的慾望，在得不到皇帝的寵愛後，轉念為「嫁一個丈夫」，才不枉為人此生。在病情不見好轉情況下，太尉夫人陪她至二郎神廟許願，一見到豐采俊雅的二郎神，韓夫人的一顆多情芳心，竟不自覺許下「願將來嫁的一個丈夫，恰似尊神模樣一般，足稱平生之願。」回到西園之後，孫神通假扮之二郎神「響亮降臨」，自此天天深夜相會與歡。這樣一個嚴守封鎖的西園：

¹⁶ 參考金明求：《虛實空間的移轉與流動—宋元話本小說的空間探討》，台灣大學國文研究所博士論文，2002，頁 129。

¹⁷ 同上註，頁 133。

雖是一宅分為兩院，卻因是內家內人，早晚越加堤防。府堂深穩，料然無閒雜人輒敢擅入。（頁 249）

府中牆垣又高，防閑又密，就有歹人，插翅也飛不進。（頁 249）

表現出高度防守內外空間的分際。這樣一個越是防備森嚴的空間，一旦當二郎神（孫神通）由外而內進入時，反倒成為他們享受魚水情愛之歡的一個最佳隔絕外界介入與影響的情色封閉空間。於是，西園的隱密封閉特質，實現了韓夫人希念原本其情色的禁忌，透過孫神通由外而內的突破重重防閑之後，則成為一個韓夫人與二郎神歡樂恣意、享受情慾的情色空間。尤其，偏重於偷情、肉欲的情色行為本身即帶有隱蔽、幽秘的特徵，情色行為所存在的具體空間也同樣是狹窄、躲避、侷限的場域，如「閣樓」、「房室」等。

由外而內的空間移動還有如 程朝奉單遇無頭婦 王通判雙雪不明冤（《二刻》卷 28），程朝奉一向心喜女色，見有婦女生有姿容的，就千方百計要弄到手。徽州府賣酒的李方哥之妻陳氏，正是一個豐采動人的嬌媚女子，程朝奉見此家為貧難之人，故以利相誘，欲與陳氏成其雲雨之事。於是李方哥辦了個東道，請程朝奉晚間在小房內吃酒，這一「整酒在小房中小房」，立即讓程朝奉喜之不勝，「果然利動人心，他已商量得情愿了。今晚請我，必然成事。」可見得當男人「由外而內」入得女子臥房之時，實則寓含了「請君入甕上馬」的空間情色意涵。在 贈芝麻識破假形 擷草藥巧諧真偶（《二刻》卷 29）中，馬少卿家中的雲容小姐，因內樓小窗可見店前之人，故小姐或閒時時常登樓看望作耍。就這樣某一日臨窗之時，被一浙江客商蔣生所瞧見，那小姐半面遮掩著，卻也不住窺視著蔣生。先前提過女子相對於男子來說，不但必須身處一邊界式的居處範圍以保安全，也不得隨意與人見面互有來往，故而，故事中當情節安排到女子與男子的首面相會時，才常有由「掩蔽」或陰暗處「窺視」的場景產生。話說蔣生日思夜想著小姐，卻在一日晚間，關了房門，正待獨自去睡，只聽得房門外有行步聲響，輕輕將房門彈響。蔣生幸未熄燈，急忙添明了燈，開門出看，只見一個女子閃將入來。定睛仔細一認，正是馬家小姐。一句「外邊有聲響」，透過聲音來暗示蔣生門外頭有人物在做空間的移動，以聲音來做為空間方位的提示，好引導蔣生的「一出」而後女子的「一進」，透過由外而內的空間移動，作為其後于飛之樂的情節發展。

而「由下而上」的移動路徑，則是樓房中「由樓下往樓上」的「登樓入室」移動的空間移轉現象。在《三言》、《兩拍》之中，許多故事情節中的情色具體場所，就是以「屋舍」中的「樓上」來完成男女主人翁之情慾交流的情色行為。如

蔣興哥重會珍珠衫（《喻》卷1）、新橋市韓五賣春情（《喻》，卷3）、任孝子烈性為神（《喻》卷38）、陸五漢硬留合色鞋（《醒》卷16）等等。透過男女主人翁身體「上樓」的移動來暗示著「樓上」縱欲交歡與享樂行為的情色空間內涵。趙縣君喬送黃柑 吳宣教乾償白金強（《二刻》卷14）中的婦人道：「我日日自下而升，人人看見，畢竟免不得起疑，官人何不把房遷了下來？與奴相近，晚間便好相機同宿了。」¹⁸這一個「自下而升，人心起疑」就是一個代表「由下而上」的主體移動賦予給樓上空間一個情色意味的空間內涵，若不是因為這一個「由下而上」的移動，代表著情色行為的接續發展是一個普遍的概念，又哪裡會有「人心起疑」的聯想呢？

新橋市韓五賣春情（《喻》卷3）中的「樓上」，即這樣具有暗喻情色空間意義，故事中敘述臨安府一富戶吳防禦生有一子吳山，吳山於市中開一絲棉鋪，店鋪門面為生意之所，房屋裡頭則空無人居。一日，一小娘子以一時無處尋屋為由，暫進住店鋪屋內。原來店鋪中有兩個房屋，一屋是為店面絲鋪，故小娘子金奴尚還有一房可供安身居住。老闆吳山原本是一名粗知禮義，生平耿直的年輕人，然一見到青春貌美的小娘子金奴，不免心動漣漪。於是，一日假裝巡視，先從「官人請裡面坐」的由外至內到「中間軒子坐下」，再步步由下往上移動走入隱閉空間之中：

吳山除下帽子，正欲拔時，被小婦人一手按住吳山頭髻，一手拔了金簪，就便起身道：「官人，我和你上樓去說句話。」一頭說，徑走上樓去了。吳山隨後跟上來討簪子，正是：由你好似鬼，也喫洗腳水。吳山走上樓來，叫道：「娘子，還我簪子，家中有事，就要回去。」婦人道：「我與你是宿世姻緣，你不要粧假，願諧枕席之歡。」婦人放出那萬種妖嬈，攙住吳山，倒在懷中，攜手上床，成其雲雨。（頁66）

原來屬於小婦人、老婦人與胖婦人的「樓下」，是生活中接待與交際吳山的「開放寬闊」空間，透過調情、引誘、與戲弄之後，移動至「隱蔽封鎖」的「樓上」，以便完成雲雨之事，這樣上下空間的分隔，加深了「樓上」具有一歡樂縱慾與偷情交歡的空間內涵。後來吳山安排金奴搬到橫橋街上，吳山欲以金奴重溫情意時，也是透過往「樓上」的移動來鋪排男女之間的情色空間：

吳山同金奴到樓上房中。正所謂：合意友來情不厭，知心人至話相投。金

¹⁸ 凌濛初原著、徐文助校訂、繆天華校閱：趙縣君喬送黃柑 吳宣教乾償白金強，《二刻拍案驚奇》，卷14，頁250~251。

奴與吳山在樓上，如魚得水，似漆投膠，兩個無非說些深情密意的話。少不得安排酒榖，八老搬上樓來，掇過鏡架，就擺在梳妝桌上。八老下來，金奴討酒，纔敢上去。兩個並坐，金奴篩酒一盃，雙手敬與吳山道：「官人灸火，妾心無時不念。」吳山接酒在手道：「小生為因灸火，有失期約。」酒盡，也篩一盃回敬與金奴。吃過十數盃，二人情興如火，免不得再把舊情一敘。交歡之際，無限恩情。（頁 73 74）

以「家是容器」的隱喻概念¹⁹，我們更可以具體地想像在人們居住的屋室範疇，大部分都是一封閉、隱蔽的場所，對比起開闊的市井社會空間，無疑地更具有狹窄、圍堵的邊界空間特徵。但同時，「情色空間」又常與市井社會空間連結在一起，在故事中的背景即往往以開放的市井街道為鋪陳基礎，對比表現故事男女主人翁幽豔，暗淫的情色舉止及情色空間的特色。²⁰

在 蔣興哥重會珍珠衫（《喻》卷 1）一文中，蔣興哥和三巧兒原本是一對恩愛夫妻，因蔣興哥為取帳辦貨，需走上廣東一趟做買賣生理，儘管不忍分離，也為成家立業之事而獨自出外上路。出門前，丈夫蔣興哥的一句「娘子耐心度日。地方輕薄子弟不少，你又生得美貌，莫在門前窺矚，招風攬火。」表現出上一節的古代女子不能也不應隨意地離家出外移動，甚便是自家門前，女子也不宜日常的遊走行動，以防招來男子的覬覦抑或莫名之事。果然在丈夫吩咐下，三巧兒數月之內，「目不窺戶，足不下樓」。只是光陰似箭，殘年又過，三巧兒等尋不著蔣興哥的歸期之日，又在丫頭晴雲和煖雪的力勸慫恿下，行到前樓，由窗子的簾內觀看著街坊的熱鬧景象。這一時常走向前樓，時常在簾內東張西望，竟也惹來男子陳大郎的鍾心情款，細心請求大市街東巷的賣珠薛婆，央求她為與三巧兒的情意交流：

這裡婆子捉箇空，招著陳大郎一溜溜進門來，先引他在樓梯背後空處伏著。

一般平民的居住房宅結構中的「樓上」，是一個可以拒絕外界干涉，保有隱藏私密性的隱蔽空間，如同「家」的空間意涵一般，這是一個父母長輩保護自家女兒

¹⁹ 喬治 萊科夫（George Lakoff）和馬克 約翰遜（Mark Johnson）在《我們賴以生存的隱喻》中提到譬喻性語言並非文學的專利，而是一種人們的思維方式，是我們思維、語言、行為、歷史、文化的基礎，左右人們的心智運作。而以容器基模理解範疇，以中心—邊緣、上—下、前—後的認知運作，透過「物質空間」瞭解「概念空間」的此一映設，是以同一進出概念做為隱喻思維的理解。見周世箴：《語言學與詩歌詮釋》，（台北：晨星，2003.03），頁 95-96。

²⁰ 同註 20，金明求：《虛實空間的移轉與流動—宋元話本小說的空間探討》，頁 129。

的獨立性空間，然保護的同時，也造成了另一層面的禁錮，女子芳心在這鎖不住的空間中，竟成全了慾望的帶領而將情色事件帶入此隱蔽性空間之中。尤其是偷情縱欲、歡愛淫穢的性行為之前，常可發現故事中皆有一「由下往上」的空間移動現象。陸五漢硬留合色鞋（《醒》卷16）中就是原本計畫好張蓋先在樓牆下以咳嗽為暗號，潘壽兒把布匹接長垂下樓後，待他從布上攀緣而上，兩人好貪愛情熱，恣意取樂。

透過「上樓入室」的具體移動和「隱蔽」與「開放」的空間特徵，來突顯情色空間「上下」、「內外」、「隱現」的立體感，並呈現其中的種種活動與生活過程，來把握情色空間的主要特徵與內涵。²¹其中，在樓房的「樓上」的空間比起一樓的平地，分屬同一棟建築物之內的不同區塊，卻包含有隱藏、封閉和私密的空間內涵意義，透過「上」而「下」，又「下」而「上」的移動現象，顯示出男女心情情緒上下起伏，連結了歡樂情色、淫慾的行為舉止。²²任孝子烈性為神（《喻》卷38）中臨安張員外生藥鋪中有一主管任珪，母親早喪，只有老父，雙目失明，經常只得端坐於家中。任珪每日辭父而出，到晚才復歸參父，娶城內梁公之女聖金為妻，梁氏出嫁前曾與對門鄰居周得有姦，婚後因不滿任珪早出晚歸，又嫁與江頭，路途遙遠歸家不便，只一心想念周得，兩人餘情未了，甚而仍常有互相往來：

這兩個上得樓來，就抱作一團。婦人罵道：短命的！教我思量得你成病，因何一向不來看我？負心的賊！周得笑道：「姐姐，我為你嫁上江頭來，早晚不得見面，害了相思病，爭些兒不得見你。我如今要來，只怕你老公知道，因此不敢來望你。」一頭說，一頭摟抱上床，解帶卸衣，敘舊日海誓山盟，雲情雨意。／霎時雲收雨散，各整衣巾。婦人摟住周得在懷裡道：「我的老公早出晚歸，你若不負我心，時常只說相訪，老子又瞎，他曉得什麼！只願上樓跟你快活，切不可作負心的。」（頁573）

於是周得每次來騙任老太公說姑表兄妹，上樓就和梁聖金互通，任公每日只閉著大門，坐在樓簷下板凳上念佛。這一個周得與梁氏往「上」的空間移動，就蘊含了進入情慾空間的象徵意義，而兩人往「下」的空間移動，則是邁出情慾空間的具體動作。在這一屋簷之下，「樓下」的空間是任公閉著大門坐在屋簷下念佛的修養、克制的空間，並且是任珪表現孝心「辭父出、晚歸參父」的恭敬場所，相較於「樓上」則是攜手上床、狂歡放蕩、雲情雨意的情色空間。周得沒來任家時，

²¹ 同註20，金明求：《虛實空間的移轉與流動－宋元話本小說的空間探討》，頁125。

²² 同註20，金明求：《虛實空間的移轉與流動－宋元話本小說的空間探討》，頁130。

任公主要生活在樓下的空間，和梁氏的縱欲樓上空間完全隔絕，並且幾乎沒有主角人物之移動狀況，只有任公在樓下閉門而念佛，梁氏在樓上無聊與等待而已，兩個局部空間形成了一種「靜止」的「無生氣空間」；唯有當周得出現的時候，才打破了這樣一個寧靜、停頓的空間，一句任公「娘子，有你阿舅在此相訪」，與梁氏「連忙濃添脂粉，插戴釵環，穿幾件衣服，三步那做兩步，走下樓來，布簾內瞧一瞧」的行動，以「呼喊聲」和「下樓」的具體移動串連起原本上下隔絕的聲音，形成空間移動與轉換的一種現象。

這樣一來，在任珪家中，我們可以見到一個極度反差的對比空間形式：在樓下表徵了老年、克制、孤獨的同時；樓上則暗指了年輕、放縱、合歡的內涵意寓。透過「上下」的一個空間轉換與對比，加深突顯了樓上情色空間的整體性意義。

23

透過人物移動於空間的「上」與「下」，暗喻聯想了男女兩性之間歡愉性交的「進」與「出」，於是「登樓入室」的移動路徑，就意味著男女雙方淫慾激情的「深衝淺刺」，上樓的立體空間也同時意味著內在心情的「上升」，就「情興如火」；但雲收雨散之後的內在感受也隨之「往下」而「各整衣巾」。如此透過人物穿梭空間的立體遊移，蘊含了情色空間的豐富內涵。

²³ 整體與局部是相對而言的。一個具有整體性的空間，是由各個局部空間所組合而成的。只進行局部的空間敘述，難以產生空間感。只有對各個局部進行敘述，並且通過各個局部的轉換，從而顯示出各個局部的相對位置，把各個局部組合起來，才能顯示出空間的整體性，才能產生空間感。參考吳效剛，論小說的敘述空間，《西北師大學報：社科版》，2000年第5期，頁63。轉錄自同註20，金明求：《虛實空間的移轉與流動－宋元話本小說的空間探討》，頁134。