

## 第四章 雙重空間對一般女性與三姑六婆的移動意涵

在女性的情慾空間當中，其描繪人物的活動與空間移轉過程，除了「內室」、「臥房」以及「登樓入室」的途徑之外，另外一種引發女性情慾的空間，就是「花園」。為何要將「花園」於另一章節中作一討論，是因為花園的空間特質具有一個空間的二元雙重性，一方面來說，花園的花草林木乃屬於大自然的空間範疇；但另一方面，花園也同時被人們做為一個「圈圍式」的屋室空間格局之一，帶有人為操縱與整修的味道，於是這樣二元的雙重性將給予花園這一個空間場所不同於其他的情慾空間意涵，而帶有屬於自己的空間獨特性。同時，第二節中，也討論了「船」這一個空間場景，同質於「花園」的空間獨特性，「船」也同時並存了豐富的「雙重」空間含意，漂泊於寬廣的大海或河面之上的「船」，即便擁有了一「包圍式」的封閉邊界特質，卻也同時被無邊界的大海空間所包容，於是當女性遭遇到「船屋」此一空間場景時，其人生的各樣可能性變化，是令人無法也無力去改變的。最後，則併入有關「三姑六婆」此一角色的探討，由於此類女性的角色特殊性，導致其可自由任意穿梭在男女的「內」與「外」之邊際，由於跨越性別的一個分界，故而一併加入在此「雙重」的空間意涵中討論。

### 第一節 花園空間的雙重性意涵

「花園」，一個經由人們經營營造的空間，就實用功能來看，花園具有阻隔街上喧嘩的作用，同時也可表現一家之主的品味與富饒。我們可以說「花園」本身的空間具有一種雙重特性，一方面它是經由人為所刻意營造設計的一個空間場景；但另一方面，由於自然花草的相互融合，我們又同時感受到花園中大自然的種種生氣與勃發。在本節中所要討論的「花園」，不單是純指花園本身，而是當人「進入」了此一空間後，所產生出來的化學情慾。

相對於繡房與學堂的空間制約符號來說，花園的性質則比較複雜一點。因為就花園的空間形式，是一個夾處於自然與文明兩者之間的矛盾處所，也可以說是經由自然與文明兩者交錯整合後的一個結合空間。張淑香在《杜麗娘在花園——一個時間的地點》<sup>1</sup>一文中提到了有關於花園的一個空間意涵，張淑香以為花園就一方面來說，可以說是父權文化的場域標記，它相同於閨房與書堂的文化意義，

<sup>1</sup> 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》，台北，2004年4月，頁4。

都是一個被父權文化、傳統禮教圈圍所定義下的空間意涵，意味著對於自然的馴服、管理、塑造與駕馭；但同時，花園提供人們享樂、生產、裝飾等實際的效用。在父權符碼中，花園與女性正屬於同一功能範疇，因為女性也是一種被父權文化馴服、管理、塑造與駕馭的同等性質角色，這一點在第三章中，已經透過對於「家」空間的闡述，而得以讓我們理解父親如何以「性別空間」及「職業女工」來塑造與管理她們的女兒；而同時，女子對於男子的意義，大多仍舊是停留在可供享樂，或從事生產的功能上面，這一點則可透過情色空間與女性的手工業生存空間中得知一二端倪，故而可得知花園這一個空間連結了女性對於花園的一個感同身受的嚮往，我們可以說是由於兩者同質性範疇的意涵很切合之故。另外一方面，花園無論再怎樣被文明修剪模塑，其中自然的再生活力與春色的繽紛亮麗是很難被壓抑掩蓋住的；所以花園也暗示了女性的某種情慾，而文學中的花園還常做為故事女主人翁感情的啟始與發酵的處所。於是，當女性碰上了花園，兼併了文明與自然的結合主題，一個既封閉又開放的空間，就成了女性感情生發流蕩與禮教文明矛盾的雙重性空間意涵了。那麼，花園所呈現在觀眾面前的，究竟是怎樣的一個樣貌景致呢？它在父權文化的有心管理之下，是否又有將花園與女性做上怎樣的一番聯繫與牽扯呢？

在 俞仲舉題詩遇上皇（《警》卷 6（入話））卓王孫家中的花園，一開始首先所描寫的是「有亭臺池館」，「四面芳菲爛漫，真可遊息」可見此座花園的空間範圍頗有一片天地，有亭子、池子與館屋座落於內、環繞其中旁以四周的芳菲花束，可謂不但以花園之布景景致展示了卓王孫家中的富庶程度之外，也同時呈現出男子對於花園的一種駕馭與管理能力，接著又道「京洛名園，皆不能過此」，於是我們除了可以想見這一座花園甚有可觀的風景之外，更還有男性的某種程度的馴服自然的霸性與氣勢於內。

又，宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣（《初刻》卷 9）中，在元朝之時，有位宣徽院使李羅，其私居後，有花園一所，所謂「春色滿園關不住，一枝紅杏出牆來」，故而取名「杏園」是也。在這座杏園中：

花卉之奇，亭榭之好，諸貴人家所不能仰望。每年春，宣徽諸妹諸女，邀院判、經歷兩家宅眷，於園中設鞦韆之戲，盛陳飲宴，歡笑竟日。（頁 95）

原來，每年當到了春天的時節，宣徽的眾多妹妹們，總會邀請鄰人院判、經歷兩家宅眷，一同到花園裡欣賞春意，在園中設有鞦韆之遊戲，並同時「盛陳飲宴」，自二月末至清明後方罷，此謂之「鞦韆會」。在這一卷中，我們同樣地發現，「杏

園」中的花卉亭榭之特殊，似乎暗示著讀者此一人家身份之富貴，又身為男子的宣徽必須在營造出如此一座宏麗的園子的空間之後，才有讓親戚女子遊戲於內的可能性。所以說，花園此一空間其實也做為男子表現自身能力的一種身份象徵，佔地越是寬廣、園中花卉樹木越是奇美、亭軒越是潔淨，就表現此男主人的身份越是尊貴。又透過花園的春意正濃，「關不住」三字，暗指著「情」字散發時一個無從可限制起的自然勃發，花園的春意盎然，暗指了四季的一個開端，自然中的新興生命力的旺盛的蓬勃；而其中遊玩的人兒們自然也生氣蓬勃的發展著她們的青春年華，一個生命的起始點就彷彿連牆也無法關住的了。果然，接下來的情節鋪陳就提到一男子拜住，騎馬自花園牆外走過時，只聞得牆內笑聲，在馬上稍微欠身一望，「正見牆內鞦韆競就，歡鬧方濃，遙望諸女，都是絕色。」

我們再看一個也是「關不住」情意勃發的故事，那就是 皮靴單證二郎神（《醒》卷13）中的楊太尉府「西園」。故事中的韓夫人因為不沾皇帝的雨露之恩，惹下一場病。故而皇帝請楊太尉照料韓夫人病體，待得康安痊癒，再重新進宮。楊太尉於是把一宅分成兩院，收拾西園給韓夫人居住。由於是皇帝之妃子，可以想見的是，楊太尉對於男女內外防嫌之門禁森嚴：

門上用鎖封著，只許太醫及內家人役往來。太尉夫人二人，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）

韓夫人因心病得不到抒解，一絲兩氣，最後於是到「二郎神廟」去祈求神靈庇護。然情緒未得一個發端的韓夫人，即便看到豐神俊采的二郎尊神，唯一的念頭卻也只有「如能嫁得一個丈夫，恰似尊神一個模樣，也足稱平生之願。」如此回到西園的韓夫人，儘管重重枷鎖鎖住了韓夫人的身體，其一顆心卻是日思夜念的祈禱婚嫁一事。這一個情意完成的開端始點空間，就被鋪陳在西園這一個花園當中：「韓夫人心心念念，只是想著二郎神模樣。驀然計上心來，吩咐侍兒們端正香案，到花園人靜處，對天禱告。」這一個到「花園人靜處」的對天禱告，連結起花園的生命力與韓夫人需要情來點燃生命力的同質意味，而後西園中那「萬花深處」一聲響亮的二郎神現身，才完成接下來由外而內的主體移動與情色空間的情意得以獲得舒展。可見得儘管「府堂深穩」也關不住韓夫人的一片春心。

雖然說花園是一種自然風貌的表現，可供人們在內欣賞遊憩，但由於花園的空間畢竟位在一家或一宅之「中」之「內」，故而我們說它是界線於文明與自然的中間地帶，是屬於自然與文明的一種結合，透過兩者的結合，於是花園既不是完全的自然也不是完全的文明，它是另一種新生成的空間，含有另一種的文化意

義。

在 宿香亭張浩遇鶯鶯（《警》卷 29）中，才子張浩因繼承祖父之數萬家藏遺業，其宅「連簷重閣，華麗雄壯」，所居之北，則有一園，見之中有：

風亭月謝，杏塢桃溪，雲樓上倚晴空，水閣下臨清泚。橫塘曲岸，露偃月虹橋，朱檻彫欄，疊生雲怪石。爛熳奇花豔蕊，深沈竹洞花房。飛異域佳禽，直上林珍果。綠荷密鎖尋芳路，翠柳低籠？草場。（頁 449）

又「時當仲春，桃李正芳，牡丹花放，嫩白妖紅，環遶亭砌。」這樣多文字地敘述，不單有亭閣、有小溪、有曲塘、有虹橋、有雕欄、有怪石，還有足以讓以眼花撩亂的各式花蕊，透過一重重的文字描寫，彷彿從眼前浮現起一幅美不勝收的花園圖畫來，在這樣色彩繽紛的一個背景襯托之下，乃是女主角李鶯鶯的出場現身，可見得「人比花嬌」，鶯鶯的出現，已掩蓋所有花園的各式色彩，只由得讓目光任意地被吸引到鶯鶯的身上來了：

新月籠眉，春桃拂臉，意態幽花未雁，肌膚嫩玉生光。蓮步一折，著弓弓扣繡鞋兒；螺髻雙垂，插短短紫金釵子。似向東君誇豔態，倚欄笑對牡丹叢！（頁 450）

這一幕的男女相見場面，讓張浩一見鶯鶯即神魂飄盪，不能自持，張浩又因酒興使然，竟奮步趕上，雙手抱持著鶯鶯，可見在花園的情景之中，實醞釀出一種氛圍，成為男女兩人之間情慾流蕩所沈澱的空間處所。而好友山甫在一旁勸阻道：「但凡讀書，蓋欲知禮別嫌。今君誦孔聖之書，何故習小人之態？若使女子去遲，父母先回，必詢究其所往，則女禍延及於君。豈可戀一時之樂，損終身之德。請君三思，恐成後悔！」浩才不得已放手而失落地回到宿香亭之上。

由此可知，花園雖依舊呈現著父權男子對於其的操控與驕傲，另一方面，花園無論再如何被文明修剪模塑，其中自然的再生活力與春色的繽紛美麗是怎麼樣都壓抑掩蓋不住的；正如同著女孩的情韻一旦促發，即便是父權過去如何的教誨、塑造與約束，女子也無法控制住自身的心意不去思想一個人。所以花園又直接連繫於女性的生殖能力與性感特徵，這解釋了在文學傳統中的花園，為什麼總是男女愛情溫床所發生的原因了。所以說，花園它既開放又封閉的雙重特徵，讓

花園成為了文明裝飾實用與自然情慾流蕩的形模並置的處所。<sup>2</sup>

在王嬌鸞百年長恨（《警》卷34）中，亦出現有一座後花園子。王嬌鸞，原為臨安衛指揮王忠之長女，自幼通書史，舉筆成文，因父母愛女慎於擇配，以一十八歲還及笄未嫁，故嬌鸞每臨風而感嘆，對月而淒涼。另有曹姨與嬌鸞相厚，故此心事，亦惟有曹姨得知是也。故事的開展就發生在後園當中，一日，正當嬌鸞與侍兒明霞在後園中遊玩鞦韆之時，卻在牆缺處見一美男子連聲喝采，慌得嬌鸞滿臉通紅，急回香房。沒想到此生一見園中無人，竟踰牆而入，拾起了嬌鸞的香羅帕。而同一時間，嬌鸞則命侍兒來尋香羅帕，生聞有人聲自內復返，連忙踰牆而出，立於牆缺處觀看。原來此生名為周廷章，乃本學司教之子，而衛署與學工因基址相連，衛叫做東衙，學叫做西衙，故周家與王家實只一牆之隔，「花園之外，便是學中的隙地」。在這周廷章的一進一出於牆缺處之際，其實已經透露出男女的設界別嫌之禮，而又即便是目光的交會觀看，仍屬於一種失禮的情況，故而才會有「嬌鸞滿臉通紅，推著曹姨的背，急回香房」的行為舉止出現。所謂「牆」，是為了完整「家」的一個界線性與圍籬意義，落實父親對於女子的一個保護和限制；然故事中的「牆缺」，方便了周廷章的窺伺，這一個窺伺，以眼神突破了「內外的界線」之分，才有後續可供男女雙方發展情意的可能性。而背景花園，鋪陳了兩人對彼此的首次接觸，花園在家中範疇之內，是一個附有父權文明的管束地，故而嬌鸞急得要立刻回房，斷絕男女內外逾越的嫌疑；但花園又同時是自然的一部份，於是嬌鸞的一顆芳心也經不住情意的順勢，流蕩往周廷章那方去了。尤其，故事中嬌鸞的婢女明霞，為著傳遞兩人心意，足跡不曾斷於後園，就如同蝴蝶翩翩起舞於花園當中，為園中的每一朵花蕊散著花粉，為其花兒生命的交合，就形同為廷章與嬌鸞搭起一座接通情思的橋樑。又之後周廷章以借衛署後園觀書為理由，進入後園書室。一開始，王翁尚知「內外之隔，將內宅後門下鎖，不許婦女入於花園」，導致廷章與嬌鸞反倒不便於音信往來了。嬌鸞在此父權與「家」空間的禁錮中，身體的主體性毫無自由移動的能力，無發出聲表達心意與情意的她，最後只好心理影響身理的抑鬱成病。

## 第二節 船屋空間的雙重性意涵

先前我們所提到與女性有關的生活空間，大多是以「家」為一個「邊界容器」

<sup>2</sup> 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》，台北，2004年4月，頁4。

的概念，敘述「家」對於女性的一個藩籬作用，透過男女的「內外有別」的空間邊派，得以維持倫常的秩序與禮教的規範。然在本節當中，筆者想要提出的是當女性身處「家」外的另外一種情形，在《三言》《兩拍》的眾多故事中，有一類女性身處於家外的世界環境之時，她們都不約而同地碰到了「船」的這一情節場景。那麼，這一個「船」的空間意涵究竟有什麼樣的意義呢？又當女性離開了「家」的一個保護之時，這外在世界中擺盪的「船」，一個看似封閉又漂浮於無依的水面之上，對於女性的移動表現又帶來怎樣的雙重意義呢？

米歇爾 福柯 (Michel Foucault) (1926-1984) 以為，「船」是一個絕佳的差異地點空間表現：因為「船」是一個浮游的空間片段，是一個沒有地點的地方，以其自身存在，自我封閉，但同時又被賦予大海的無限性，從一個航向到另一個航向，從一個港口到另一個港口，從一個岸邊到另一個岸邊。<sup>3</sup>而筆者以為，「船」的意涵不僅止於此，「船」宛若「家」一般，具有圈圍的邊界概念，涵蓋有某一封閉與私密的特質；但它同時卻又相異於「家」，因為「船」畢竟為外在世界（家外）中的某一點，一個自由遊走的小小空間。又由於「船」是棲息在一廣闊的水面上，這樣的「遼闊」意象，不僅豐富了「船」的多樣性含意，也加深了「船」這一背景與自然，和文本故事主人翁互動的深度。

如果說，前文中的「家內」對於女性而言，是一種穩定的常態狀況，相較於「家外」是反為一種不穩定的空間，充斥著不安與危險。而「船」這一宛若家一般的小小封閉空間，不但位於「家外」環境空間中，更是漂浮於不停流動的水面之上，這樣多重的不穩定空間，促使當女性一碰到這一「船屋」，就蹦發出改變她人生命運的轉捩點。賣油郎獨佔花魁女（《醒》卷3）中的瑤琴，原本執意不肯接客，王九媽只好與金二員外設計請瑤琴上「舟」看潮，轉眼間，只見得瑤琴被灌得爛醉，手足軟嫩無力，只得被金二員外得逞此事。於是，瑤琴從此被破了身子，開始她花魁美娘的另一生活。又陶家翁大雨留賓 蔣震卿片言得婦（《拍案》卷12）（入話）裡，有一京中女子原本與情人要一同私奔，以擲瓦為信，不料卻被王生所拾去。一個閨中女子，約人夜間相會，已非不良之舉，又怕王生聲張，於是女子只得從了王生。只是王生因事之故，必須離京而去，只留女子同奶媽，住在寓所守候。從此男外女內的空間分隔更加明顯，男子四處移動，又是回家拜見父親，又是起身福建，只有女子獨處家中靜靜等待，可見得女子的形象唯有一靜態式的定點停留。後因王生去日已久，女子錢財所剩不多，母親又

<sup>3</sup> 米歇爾 福柯著、陳志梧譯：不同空間的正文與上下文，其中還有對「差異空間」的多項說明和分類，見夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北：明文書局，1999年3月增訂再版1刷），頁408。

已病死多時，女子在一身無靠下，只得到王生家去尋他。可見得在女子若無法可生存的情況之下，才有出外移動的動力，或這我們也可以說，作者也才有合理女子移動的一個方法與理由。於是央請老媽雇了一隻船，這一個「船屋」的尋夫移動，就轉變了女子原本可以安穩的命運，原來老媽因高年，加上船上早晚感冒些風露，就這樣一病不起了。女子此身無主又無處可投奔，只能盡啼哭一事而已，這一哭泣聲，引來三姑六婆的詢問，女子在慌忙中不知好歹，於是後被蘇大轉為娼妓去了。原本在家的生活還算是安全的瑤琴或女子，都由於上了「船舟」，以船舟的不穩定性影響了她們此後的人生際遇。

另外，在 蔡瑞虹忍辱報仇（《醒》卷 36）一文中的蔡武本高興歡喜地要去湖廣上任將軍一職，全家僮僕盡隨往任所，然在船上也同樣也遭遇了稍公水手的搶劫：

那家人見勢頭來得兇險，叫聲：『老爺，不好了！』說時遲，那時快，叫聲未絕，頂門上已遭一斧，翻身跌倒。那些家人，一個個都抖衣而顫，那裡動彈得。被眾強盜刀砍斧切，連排直殺去。（頁 761）

瑞虹見合家都殺，獨不害他，料必然來污辱。奔出艙門，望江中便跳。

原來船上的稍公水手見到蔡家的眾多行李，心裡早就有所盤算，其中稍公陳小四見瑞虹美艷，一心要留他做個押艙娘子。錢財與美色的雙重誘惑，就這樣斷送了蔡武全家上下的性命。而蔡瑞虹自此失去家以及父親的一個保護網，開始她命運的風波。先是擔心盜賊污辱貞節，寧跳海而亡，可見得女子若無空間可生存時，性命對她已沒有可留戀之處；即便後來保存了一條性命，然面對無父親與丈夫的依靠和保護的瑞虹，一連先是遭受摧殘身體的屈辱，又是險些而也賠上性命。

李公佐巧解夢中言 謝小娥智擒船上盜（《初刻》卷 19）中的謝小娥，本是豫章郡一富人之女，後父親將她許給一俠士段居貞，兩姓合為一家，同舟載貨，兩家弟兄子姪與僮僕等，也多在船上討生活。故事就恰巧是發生在謝小娥與段居貞成婚還不到一個月的某一天，遇見了幾隻汪洋大盜的船：

各執器械，團團圍住。為頭的兩人，當先跳過船來。先把謝翁與段居貞一刀一個，結束了性命。以後眾人一齊動手，排頭殺去，總是一個船中，躲得在哪裡？間有個把慌忙奔出艙外，又被盜船上人拿去殺了，或有得跳在水中，只好圖得個全屍。湖水溜急，總無生理。（頁 207）

本來自謝小娥八歲之時，父親就許給了段居貞，兩家人交遊豪俊，舟船往來於吳楚之間，一連幾年，船貨貿易規模越做越大，江湖上無人不曉得謝家船。然謝小娥才嫁與段夫不到一個月，也就是說，小娥上船的時間也才短短未及一月，「船屋」的不定性就此發生。先是父兄郎君無一倖免於盜賊之手下，即便是小娥自身溜撒得快，在一片混亂中躲在舵上，後又一個失腳地落入水中，免遭盜賊席捲舟船時亦將小娥給殺害。但即便是小娥躲過了這一改變她人生際遇的不幸遭遇，被一漁人夫婦給救起性命，也畢竟失去了家的庇護，無以安身立命之處，沿途只得抄化度日，最後只得落腳安宿於妙果寺暫做棲身之所。

透過以上幾個故事我們發現，「船」在大浪中的不穩定性空間，暗示了此一空間將帶給故事中主人翁一個不穩定的巨大危險，以及一個負面的人生轉折影響力。這所謂負面的人生轉折力量，於蔡武全家、謝翁及段居貞而言，是從此與人間別離，而在瑞虹與小娥身上，則是從此失去了「家」的保護網，就此漂泊流離在外的空間移動，唯一支撐她們活下去的動力，只有為父夫被殺之仇。又顧阿秀喜捨檀那物 崔俊臣巧會芙蓉屏（《拍案》卷 27）中的崔俊臣與美妻王氏，一個自幼聰明，寫字作畫一絕；一個讀書識字，寫染皆通。夫妻兩個好不恩愛。後因俊臣以父蔭得官，同妻赴任浙江溫州永嘉縣尉一職，俊臣帶著家奴使婢，搭著大船一隻，就此長江一路進發。中途船家為祭江湖之神，送來一桌牲酒，俊臣不曉得江湖上的禁忌，喫酒一時高興之下，竟然把自家的金銀杯觥的都一併拿出來。於是船家覬覦而起了不良之心，意欲行搶崔家，就這樣家人被殺 崔俊臣跳入水中再無消息，而王氏假意應承船家嫁娶成親一事，實則找尋恰好時機好逃脫歹人手中：

王氏輕身跳了起來，趁著月色，一氣走了二三里路。走到一箇去處，比舊路絕然不同，四望盡是水鄉，只有蘆葦菰蒲，一望無際。仔細認去，蘆葦中間有一條小小路徑，草深泥滑，且又彎彎纖細，鞋弓襪小，一步一跌，喫了萬千苦楚。又恐後邊追來，不敢停腳，盡力奔走，漸漸東方亮了，略略膽大了些。遙望林木之中，有屋宇露出來。（頁 305）

進一步抬頭一望，是一箇尼庵。總算暫且有個安身之所。這才讓王氏得以放心。又因自身貌美，怕惹多餘事端，故多在自己靜室，不輕易露形。在一個因緣際會下，王氏知道了強盜的蹤跡，只可惜自己是個女兒身，又已請師父落髮做了出家人，儘管冤仇當雪，然一時也無處伸理，只得忍在心中，暗暗傷悲，再看機會。而瑤琴開始她花魁娘子的角色時，她原本只被停留在妓院的限制性消失了，開始

隨客到處遊玩，隨孤老走春賞花，這一個不停移動的瑤琴，其移動的能力也並非來自於主體的能力，而是藉由孤老們的存在之故，尤其，若深究瑤琴的心裡，這其實都來自於不得已的移動，是為了追求她「從良」後的穩定，才有的不停移動，於是這一個「船屋」的空間，不但影響了瑤琴第一次的轉念際遇，就連第二次當吳八公子要拖瑤琴上船，又欺侮她卸下秀鞋，自身走向妓院時，瑤琴心理只剩下懂得惜她廉她的秦重，而不願在延續於名士富豪中不停地移動。暗示了在「船」的空間意象當中，雖然不穩定，卻也蘊含了各樣的可能性。

對於男女主角等當事者來說，無論是船上大小事務或是海上河上的任一路途，都是不識路徑的，故而在張廷秀逃生救父（《醒》卷 20）故事當中，即便是男兒身的廷秀與文秀，遇上有心刻意陷害的楊洪，裝作船家，於夜中灌醉兩兄弟後，一個撲通的把兩兄弟從船上扛起丟進長江水中，眼見性命即將不保。剛剛我們提過，既然船舟、江海是一不穩定的空間意象，除卻有危險的改變人之命運方向外，其無限寬廣的意象自然也包含有另外無限的各樣可能性意涵。於是，故事中的文秀被商人褚衛相救；而廷秀半沈半浮之間，被一個大浪衝至沙洲蘆葦旁，後則被戲子潘忠所救。先前的危險都是來自於家人之外的，有的或盜賊或刻意陷害；這裡則有一個則是丈夫存心不良的故事：金玉奴棒打薄情郎（《喻》卷 27）中的金玉奴由於父親團頭身份，恨自己門風不好，故而多勸莫稽丈夫刻苦讀書，要掙個出頭。凡古今書籍，不惜價錢，買來給丈夫看，又不吝供給之費，請人會文會講，丈夫從此才學日進，二十三歲竟連科及第。玉奴用盡心意栽培丈夫，卻萬萬沒料到，丈夫莫稽在領妻趕舟赴任淮西時，在「船舟」上，被夫君莫稽以夜晚邀賞月華為由，騙玉奴出船艙，見四顧無人，又牽玉奴出船頭，推墮入江海之中。於是這一個「船舟」空間，同樣對玉奴產生了一負面式的人生遭遇，即便後來托物隨波而上岸的玉奴，面對江水之茫茫，無處依棲，轉思苦楚，以此痛哭。然江海茫茫無限延伸，雖然讓玉奴不勝歎噓，看盡莫稽的貴而忘賤與忍心害理，也同時給予玉奴另一種的人生經歷，因為出現有淮西轉運使許德厚許公夫婦，感憐玉奴的不幸遭遇，收為義女，讓玉奴真正擺脫了團頭之女的名聲。

在呂使君情媾宦家妻 吳太守義配儒門女（《二刻》卷 7）中。董家之船是舊漢州太守董元廣所有，正準備前往臨安公幹，同行聯舟相遇有呂使君一人，因有通家情誼，兩家不是你到我船，便是我到你船，其中或是飲酒、或是下棋、或是閒話，就著船上的長途寂寞好消磨時間。只是當呂使君到得船艙中，元廣的繼室見了使君風容俊美，就不禁動火起來，只是船上人多嘴雜，自然不可能成全兩人此事。後因董元廣及早就去世了，呂使君和董孺人倒從一「開窗」一「推窗」，約定晚間走過船艙相會，至明目張膽禮聘董孺人為外室，兩相自主婚嫁去了。在

「船」這一小小空間中，由於其船艙的封閉特質，即便是董元廣偕妻女同行，呂使君頻頻到我船，也分有裡外之別，故而即便一剛開始的董孺人再怎樣心儀呂使君與動火，也唯有在夫君元廣身上發洩此事。只是，船屋的空間特殊性在於其的不穩定與無限可能性，這一個成為故事改變情節的一個點，不單單是讓呂使君與董孺人順利偷情，甚而將原本不利於他們的船屋封閉性，藉由元廣的去世，反倒成為他們相偎相抱的一個絕佳偷情空間。還讓原本一「自有家」與一「自有室」的兩人，為了常樂此哉，自主了婚姻，使得船屋這一雙重反覆的空間特性，增加其無限的可能性意涵。

最後再看在 杜十娘怒沉百寶箱（《醒》卷 32）這一則故事，剛搭上民船的十娘，由於有李甲這一宛若「家」保護意義的男子之陪伴與依靠，可謂是十分安全而受有保護，但在文中，仍然出現了女性離開家此一空間藩籬的行為不便與言語限制：

公子和十娘坐於舟首。公子道：「自出都門，困守一艙之中，四顧有人，未得暢語。今日獨佔一舟，更無避忌，且已離塞北，初近江南，宜開懷暢飲，以舒向來抑鬱之氣，恩卿以為何如？」十娘道：「妾久疏談笑，亦有此心，郎君言及，足見同志耳。」（頁 493）

自《禮記 內則十二》中提及「內言不出，外言不入」<sup>4</sup>，男女之內外分際就有了一條明顯的界線，尤其阻隔了女子與外在世界兩者之間的溝通，我們可以聯想把「家」視為一「容器」隱喻，間斷了女子移動容器內外邊界的能力，這一個容器我們可以假想成一瓶口窄小的容器花瓶，對女子而言，出入備感艱辛。而即使轉移到船艙這一看似封閉的如「家」容器之「內」，女子仍多有束縛，否則就會落入「家外」艱險環境所導致的漂泊無依。回到十娘為李甲展放歌聲的同時，本以為「獨佔一舟」已有絕對的私密性與安全性，卻遺忘了「船」仍置身於「家外」，甚而是漂泊無邊的水上河流之上，十娘的歌聲嘹亮一下子就引來了危險——他舟一少年孫富。再度表現了這種不穩定的「非」常態生活形式，對女性的「失卻保護網」。又我們以「船」為家，做為一種封閉的暫時性空間，而故事中的杜十娘原本只稍待於船的空間當中，以其隱密特質做為屏障，就可安然度過人生，卻因為「歌聲嘹亮」，傳至了另一艘孫富的船，將船的封閉小空間立即放大到寬廣的

<sup>4</sup> 「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。」《禮記》內則十二》卷 27，（影印阮刻十三經注疏），（台北：文化圖書公司，1970），頁 1462。

河面之上，於是不單是空間上產生了由小至大的移轉變化，連帶地將十娘的遭遇也又帶往了另一個人生的轉折點。

也正是因為「家外」(容器外)對女性的這種不穩定空間隱喻意象，於是我們發現不論是李甲或孫富，這些男子的自由主張，是可任意地支配十娘的身體歸屬以及人生去向，也就是男子可隨意地將她轉換於各個容器或空間之間。女性、家與船的容器概念結合，運用在杜十娘的人生遭遇上，我們看到，她先是由家容器的活動範圍隨著李甲的陪伴，從陸地邊界轉移到海上船中，卻又因船的水上漂流不穩定性空間，導致她無法續留在船這一容器當中。在沒有可容納的容器空間之下，故事的結局，便只能發展為「十娘的向江心一跳」，歸至於「江魚之腹」的另一個安身容器空間之中。

### 第三節 穿門踏戶--三姑六婆的女性移動

今天我們所提到的「三姑六婆」，大體指的是一些好說人長短、道人是非八卦的長舌婦人。從過去傳統的文獻上來看，在宋代仍未出現「三姑六婆的名詞」，到了元末明初，才有所謂「三姑六婆」的合稱：

三姑者，尼姑、道姑、卦姑也；六婆者，牙婆、媒婆、師婆、虔婆、藥婆、穩婆也。蓋與三刑六害同也，人家有一于此而不致姦盜者，幾希矣；若能謹而遠之，如必蛇蠍，庶乎淨宅之法。<sup>5</sup>

明代以後，小說、戲曲中更是經常出現「三姑六婆」之類的角色。不過這些文人筆下的「三姑六婆」，普遍呈現出這類女性舌燦蓮花、搬弄是非、貪財好利、媒介姦淫的負面特質與形象。這類女性或者因為深諳女子修容的好惡，又或者瞭解女性的心裡情緒或身體疾病狀況，藉以性別的方便，得以自由出入閨閣、穿房踏戶，因此，在討論女性空間移動的時候，我們自然不能漏掉這一類女性，尤其，她們本身的生活活動，如謀生、買賣，又是與平民女子的生活息息相關。

三姑六婆不同於一般的官宦或富室女眷，她們大多是上了年歲，位居社會底層的平民女子，必須倚靠自己的一身技能好換取經濟的報酬以維持生計與生活空

<sup>5</sup> 元 陶宗儀：《輟耕錄》，(台北：新興書局，筆記小說大觀 7 編第一冊，1982.11)，卷 10，三姑六婆，頁 435。

間，然她們因受限於傳統社會對於女性的規範與約束，可以從事的職業並不多。在衣若蘭所分類的「三姑六婆職業」中，大致可分為宗教類的神職人員，以尼姑、道姑、卦姑與師婆為一類；醫療生育的藥婆、穩婆；仲介買賣的賣婆、牙婆、媒婆與虔婆。<sup>6</sup>但就實際狀況而言，「三姑六婆」的所屬職業其實並不容易分類，因為以一人從事數職的情況相當多見。鬧樊樓多情周勝仙（《醒》卷14）中的范二郎與周勝仙，在賞玩金明池時兩人一見鍾情，後周勝仙思念成疾，母親不知原由，家中又無男子在家，不敢獨自出去找醫生，只得請了隔壁的王婆來給女兒診醫。這王婆名叫「王百會」，不但會接生、會針線、做媒人、甚而給人把脈看醫，一人即橫跨了數種職業，不但是穩婆、針線婆也是媒婆。就是由於王婆的說話投機，得了周勝仙的心意，又居中串媒牽線，周母才暫時定下女兒的親事，安了女兒的一樁心事。這些民間的老婦人，其實並不是以其專業本能作為職業來謀生，她們大多乃是由於相關經驗豐富，通曉各種技藝或女兒心事，透過對於市井街弄的人熟識廣，好從中傳遞各式消息與婚姻仲介。王鴻泰即以為在明清城市資訊網的形成中，「三姑六婆」扮演了類似「傳訊介質」的一個關鍵角色。<sup>7</sup>同時也顯示了「三姑六婆」的「穿門踏戶」與「說人長短」的形象與特質。

既然是為了謀生營利，「三姑六婆」這類女子對於財利的貪好與喜愛，自然成為她們的一個特質。常言道：「三姑六婆，嫌少爭多」。那媒婆是最愛錢的，多許了他幾貫謝禮，難道尋不出箇好對頭？<sup>8</sup>又所謂「妓愛俏，媽愛鈔」<sup>9</sup>，老鴇藉由手中的女子出賣身體與技藝換取金錢，以商場的名號騙取男人情慾與精神的需求與滿足，那老鴇的左一下奉承賓客，右一下安撫花魁娘子的口語說合，最後那唯一的目的無非就是想要求取大把的銀子好以安身養家。即便是賣油郎秦重，無甚錢財可供老鴇覬覦，但「雖然不是個大勢主菩薩，搭在籃裏便是菜，捉在籃裏便是蟹，賺他錢把銀子買蔥菜，也是好的」<sup>10</sup>，於是用盡心機，王九媽也要幫秦重促成對於花魁女的一番心意與好事，更重要的是她可從中獲取她的利益。無怪有「世上虔婆，無不愛財」<sup>11</sup>的說詞，而「貪財好利」更是成為老鴇密不可分的形象敘述。從事仲介買賣的牙婆，當然也是以利字作為其居中說合的最大動力，「從來做牙婆的，哪個不愛鈔？見了這般黃白之物，如何不動火？」<sup>12</sup>薛婆之所

<sup>6</sup> 此分類參考衣若蘭對三姑六婆的職業分類，見衣若蘭《三姑六婆—明代婦女與社會的探索》，（台北：稻鄉，2002），頁33-85。

<sup>7</sup> 王鴻泰：《流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，國立台灣大學歷史研究所博士論文，1998.11，第四章 資訊網絡與公眾社會。

<sup>8</sup> 馮夢龍：《木棉菴鄭虎臣報冤》，《喻世明言》，卷22，頁332。

<sup>9</sup> 馮夢龍：《賣油郎獨佔花魁》，《醒世恆言》，卷3，頁31。

<sup>10</sup> 同上註，頁49。

<sup>11</sup> 凌濛初：《何道士因術成奸 周經歷因肩破賊》，《初刻拍案驚奇》，卷31，頁353。

<sup>12</sup> 馮夢龍：《蔣興哥重會珍珠衫》，《古今小說》，卷1，頁8。

以花費如此時間與心力在三巧兒身上，無非也是見錢眼開，看著陳大郎的酬謝之禮也要多用點心思花哄三巧兒的心緒安穩。又媒婆之所以甜言蜜語，能言詞說，在男女兩家不同地走動往來，當然也是為了求取最後的媒人婆錢。

這些走遍了千家萬戶，熟門熟路，見多識廣，閱歷豐富的姑婆們，為了謀生求利賺錢，多有花言利嘴一張、以及其精明老練的形象，如 賣油郎獨佔花魁（《醒》卷3）中的劉四媽就是一個能言快語的「天生海口」，有啥事交由她「老身身上」，都能「說」得羅漢思情，嫦娥想嫁，一番「真假、苦樂」的從良之說，讓原本烈性寧死的瑤琴，也改變了心意，開始以花魁的身份接客，可見得劉四媽花嘴舌兒的「利害」。其中，媒婆的巧言與搬弄也有相當多的記載與敘述，即所謂「媒人口，無量斗」<sup>13</sup>。在《古今小說》裡，寫有三種口嘴是為天下之最厲害的，一是「秀才口，罵遍四方」、一個是「和尚口，喫遍四方」，最後一個就是「媒人嘴，傳遍四方」。那麼，這些媒婆們到底是怎樣用她的一張利嘴傳遍四方的呢？

東家走，西家走，兩腳奔波氣長吼。  
牽三帶四有商量，走進人家不怕狗。  
前街某，後街某，家家戶戶皆朋友。  
相逢先把笑顏開，慣報新聞不待扣。  
說也有，話也有，指長話短舒開手。  
一家有事百家知，何曾留下隔宿口？  
要騙茶，要喫酒，臉皮三寸三分厚。  
若還羨她說作高，伴乾？沫七八斗。<sup>14</sup>

透過這些媒婆們的「走一遍、說一遍，一傳十、十傳百」，霎時間家喻戶曉，滿京城知道了。可見得她們「穿門踏戶」與「說人長短」能力之專業。

在傳統嚴密禮教的道德規範之下，男女雙方無法是於婚前自由見面交往的，於是唯有透過媒婆的種種說詞，來達到對於未來另外一半的瞭解與想像。假設媒婆為了說合此件婚事，哄騙欺瞞，道盡一切好話好語，等到女嫁男娶之後，才發現不若當初所預期，自然會對這樁婚姻的幸福造成不可抹滅的影響。以 姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯（《初刻》卷2）一文為例，本為富室之女的姚滴珠因聽媒說合，嫁給了屯溪潘氏，那潘氏雖說是舊性人家，卻早已家道艱難，成一

<sup>13</sup> 明 西湖漁隱主人編：《花二娘巧計認情郎》，《歡喜冤家》，卷1，（北京：北京師範大學出版社，1993），頁2。

<sup>14</sup> 明 馮夢龍：《李秀卿義結黃貞女》，《喻世明言》，卷28，頁424-425。

破落戶，讓姚滴珠對此好生不滿，唯有靠丈夫知曉其心事，好生好語地安慰她，文中即如此形容媒人，道：

看來世間聽不得的是媒人口，他要說了窮，石崇也無立錐之地；他要說了富，范丹也有萬傾之財。正是：富貴隨口定，美醜趁心生。再無一句實話的。<sup>15</sup>

媒婆為了撮合兩方婚事，總是有誇大修飾之詞，如果輕言相信媒婆之言而成婚，有時反倒造成夫妻兩個不合的悲劇。如故事中的姚滴珠。是故，袁采曾經告誡子孫「媒者之言不可盡信」<sup>16</sup>。可知媒婆的花言巧舌，能言善道之程度，但偏缺了她們又不得成親<sup>17</sup>，故成為一種不得不用媒婆的現象與無奈。除了媒婆的嘴之外，虔婆也是箇中高手，在《賣油郎獨佔花魁》中即提到，「若還都像虔婆口，尺水能興外丈波」。所謂虔婆，指的是多在青樓內以招待貴客、哄撫妓女維生的老嫗嫗，由於她們經常招攬各式顧客，見多識廣，其伶牙俐齒的分寸拿捏自然不同於一般平常婦女。

另外，出家修行的尼姑亦有「巧舌為言」的一流口才。因為她們時而要勸說人施捨布施，或常兼作媒婆之事，都必須要利口才行。<sup>18</sup>《初刻》寫那蘇州府王尼姑「一張花嘴，數黃道白，指東話西，專一在官宦人家打聽，那女眷們沒有一個不被他哄得投機的」<sup>19</sup>，藉著說些因果為名，周旋於各個官宦富室人家，不但奉承人人開心，甜言蜜語，甚而進出內房內室，毫無避諱可言。以王尼姑為例，除了花嘴一張與善體人意、隨機幫襯之外，她還同時有著一手寫作、刺繡好手藝，引著那些大戶人家的女眷，也有請她到家裡來教的，也有到她庵裡就教的。又不時有求子的心願，尼姑有時便引誘富貴人家或鄉村婦女到庵中相會，庵中留有靜室十七間，就是以此做為私通淫慾的空間。可見得以尼姑角色為優勢，出入男女之內外界線，形成了對於「男外女內」性別空間的一個威脅與破壞。

在傳統內外分際嚴明的禮教約束下，男子是不得隨意出入閨閣的，故而面對此類「三姑六婆」的女性，自然無法明確的掌握她們於深閨中的一言一行，而自家那些大門不出、二門不邁的閨女們，既沒有這些姑婆們的飽經世故與見識，也

<sup>15</sup> 凌濛初：《姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯》，《初刻》，卷2，頁18。

<sup>16</sup> 宋 袁采：《睦親》，《世範》，卷上，（台北：新興書局，筆記小說大觀4：4，1974），頁8。

<sup>17</sup> 「大抵嫁娶故不可無媒，而媒者之言不可盡信如此，宜謹察於使。」宋 袁采：《睦親》，《世範》，卷上，（台北：新興書局，筆記小說大觀4：4，1974），頁8。

<sup>18</sup> 見衣若蘭，《三姑六婆—明代婦女與社會的探索》，（台北：稻鄉，2002），頁125。

<sup>19</sup> 凌濛初：《閨人生野戰翠浮庵 靜觀尼畫錦黃沙術》，《初刻》，卷34，頁391。

不及她們對於女性心裡的熟悉與瞭解，故而當閨房中的女性因獨守空房而寂寞時，自然在心裡殷切盼望著這些姑婆們的偶一走動，好為之生活帶來一絲不同於針指女工的趣味性。於是最令男子擔憂的不單只是三姑六婆的巧言令色，而是她們直入「內房深處」的自由遊走內外空間之移動，打破「家」與「家」之間的藩籬牆垛。因為就算媒婆做不成媒，私下的牽合行徑，總歸也是跑不掉的。如《初刻》卷 29 中的賣花楊老媽，為賺主大錢，曉得羅惜惜與張幼謙兩個彼此多有情意，但礙著父母要張小官人功名求得才願意許下婚事。故而藉由楊老媽的兩方走動，男女小倆口不但互換金指環，還撮合了兩人的交歡一事。可知這些姑婆們透過經常出閨閣門禁，讓「家」空間的堅固堡壘，受到威脅。原本以藩籬圍「牆」築起防線的「家」，可讓父親在家中掌控著女兒的一切思維與行徑，讓「家」不單是存在防外的入侵，也同時是防內的女子慾念的跨越；卻因為三姑六婆的自由出入，與家中女眷的頻繁往來，讓父親對於整肅家中門風，只得以父親威嚴強迫逼之，卻又抵擋不住女兒一顆芳心的私情逾越。

話說三姑六婆，最是人家不可與他往來出入。蓋世此輩功夫又閒，心計又巧。亦且走過千家萬戶，見識又多，路數又熟。不要說有些不正氣的婦女，十個？了九個兒，就是一些針縫也沒有的，他會千方百計弄出機關。智寶良（張良）平（陳平），辯同何（隨何）賈（陸賈），無事誘出有事來。所以宦戶人家有正經的，往往大張告示，不許出入。其間有一種最狠的，又是尼姑。他藉著佛天為由，庵院為圍，可以引得內眷來燒香，可以引得子弟來遊耍。見男人問訊稱呼，禮數毫不異僧家，接對無妨。到內室念佛看經，體格終須是婦女，交搭更便。從來馬泊六、撮合山，十椿事到有九椿是尼姑做成尼庵私會的。<sup>20</sup>

可知此等三姑六婆仗著己身性別的方便性，得以讓女子安心又自由出入閨房之內。「三姑六婆」專為男女私情牽線搭橋，因而被稱為「馬泊六」<sup>21</sup>。其中尼姑時常被人們冠上姦淫的印象。尼姑在庵中接見香客，出外化緣，種種拋頭露面的行為，在在都與內外分明的傳統禮教相互悖離。又若是年輕貌美的尼姑，自然更容易引人注目與遐思。赫大卿遺恨鴛鴦？（《醒》卷 15）的賀大卿，就是因為貪圖非空庵內有標誌尼姑，淫慾無度，樂極忘歸，後導致沒上一條性命的故事。故事中的靜真或空照，都是風流尼師，藉著尼庵與外界隔絕的封閉性，進行男女歡樂。又尼道亦常藉著化緣、誦經的名目，來接觸大戶的閨閣女子，卻實際上從

<sup>20</sup> 凌濛初：《酒下酒趙尼？迷花 機中機賈秀才報怨》，《初刻》，卷 6，頁 58。

<sup>21</sup> 馬指女陰；泊，停留；六即鳥，指男陰。實為穢詞，藉以指不正當男女關係的牽合人，見龍潛庵：《宋元言語詞典》，（上海：上海辭書出版社，1985），頁 93。

事媒介仲介之實。故而有言「但是尼庵僧院，好人家兒女不該輕易去的！」

「三姑六婆」因女性的性別身份與職業的便利，得以自由出入尼庵寺院的開放空間或私宅閨閣的隱密空間，她們周旋於富豪大族或小戶人家的婦女中間，以一張利辨之嘴，從事買賣，傳言說事。尤其是為人說合或販賣婦女用品的媒婆或牙婆，以及到內室宣講經卷的尼姑，常與某富家豪室往來互動，關係密切，所以一旦哪家發生了事情，「那三姑六婆沒一個不來奉承他的」<sup>22</sup>。由此可見，「三姑六婆」的活動領域是超越內／外界線，打破「家」與「家」之間的藩籬，甚至到達男性無法宰制的空間。<sup>23</sup>既然「男女有別」的性別空間區分了男女之「內與外」，作為了中國傳統的一個理想和諧的兩性關係。那麼「三姑六婆」由於其職業或身份，混跡遊走於市井巷弄之間，跨越了男女的空間性別關係，又引誘了閨閣女性違反傳統禮教，自然被讀書士人所不容。

如 劉小官雌雄兄弟（《醒》卷 10）一文中的一老嫗原本乃男子之身，卻裝作女子寡婦，以針線手藝吸引女眷留意，出入女子臥房：

從小縛做小腳，學那婦道粧扮，習成低聲啞氣，做一手好針線，潛往他鄉假稱寡婦，央人引進豪門巨室行教。女眷們愛我手藝，便留在家中，出入房闈，多與婦女同眠，恣意行樂。那婦女相處情厚，整月留宿，不放出門。也有閨女貞娘，不肯胡亂的，我另有媚藥兒，待他睡去，用水噴在她面上，他便昏迷不醒，任我行事。及至醒來，我已得手。他自怕羞辱，不敢聲張。還要多贈金帛送我出門，囑咐我莫說。（頁 197）

藉由著三姑六婆的遊走特性，於內外空間中自由地出入，可見得三姑六婆此類角色對於「閨門禮教」約束力的一個破壞力之強。即便是男扮女裝地進入內室之中，好不容易有人作伴談心的閨女們，或生怕事情張揚的貞女們，也只能息事寧人地放任老嫗離去。於是三姑六婆的一個「自由移動」的主體性，可窺知一斑。

雖然說大多小說故事中的三姑六婆大多扮演負面的人物形象，然三姑六婆的存在又其實有自身的時代與社會意義。由於三姑六婆從事許多中下階層的職業，透過家與家界線的跨越，供應閨中女子各式需要的裝飾物品，如煙脂花粉、珠串髮簪等，然除卻交易物品的一個媒介角色，這些姑婆們同時也為閨秀稍來各式消息，傳遞訊息與情物：

<sup>22</sup> 凌濛初：莽兒郎驚散新鶯燕 梅香認合玉蟾蜍，《二刻拍案驚奇》，卷 9，頁 175。

<sup>23</sup> 參考同註 18，衣若蘭，《三姑六婆—明代婦女與社會的探索》，頁 122。

只有牙婆是穿房入戶的，女眷們怕冷靜時，十箇九箇到要扳他來往。今日薛婆本是箇不善之人，一般甜言軟語，三巧兒遂與他成了至交，時刻少他不得。<sup>24</sup>

透露出女眷們藉由三姑六婆的串門談笑，來排解自身獨處於閨房的冷清。故其實就某一程度上而言，姑婆的出現，其實也安撫了閨女們的心情，以及拓展了他們的精神生活領域。

---

<sup>24</sup> 馮夢龍：蔣興哥重會珍珠衫，《古今小說》，卷1，頁15。