

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第五十五期

中華民國一一〇年九月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.55

September 2021



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第五十五期

中華民國一一〇年九月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.55

September 2021

發行人 潘維大
Publisher: Pan, Wei-ta

編輯委員會
Editorial Board

編輯委員：侯淑娟（召集人・東吳大學教授）
EDITORIAL COMMITTEE: Hou, Shu-chuan
連文萍（東吳大學教授）
Lien, Wen-ping
謝靜國（東吳大學助理教授）
Hsieh, Ching-kuo
叢培凱（東吳大學助理教授）
Tsung, Pei-kai

執行編輯：王雅慧助教
EXECUTIVE EDITOR: Wang, Ya-hui

東吳大學出版
臺灣 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號
*Published by Soochow University, No. 70,
Lin-hsi Road, Shin Lin, Taipei, 11102
Taiwan, Republic of China*

東吳中文線上學術論文

第五十五期

中華民國一一〇年九月

目 錄

【博碩士生論文】

〈牡丹亭題辭〉「待掛冠而為密」考論

.....張鑫誠..... 1

從李碧華《胭脂扣》看香港妓女文化及其變遷

.....黃紫兒.....21

青春送葬者——陳柏言小說中的死亡書寫

.....蕭 驊.....47

〈牡丹亭題辭〉「待掛冠而為密」考論**

張 鑫 誠*

提 要

湯顯祖〈牡丹亭題辭〉中有「必因薦枕而成親，待掛冠而為密者」句，其中「掛冠」一詞若以「罷官」意解之，於文意語境皆不合，坊間注本已成通行，亟待釐清。〈題辭〉中此句出自於初唐釋道世《法苑珠林》。考得此處「掛冠」一詞之用法實際上源於司馬相如〈美人賦〉「玉釵掛臣冠，羅袖拂臣衣」句。「掛冠而為密」中「掛冠」乃上宮之美人掛玉釵於司馬相如冠，「密」即親密之意。釋道世因之以指代男女歡好之事，說明耽於淫邪之弊。湯顯祖〈題辭〉中襲用道世此聯，運用「掛冠為密」以否定一般人流於形骸的愛情觀，《牡丹亭》旨在突顯「真情」與「至情」。由釐清「掛冠為密」之真正含義，明晰湯顯祖《牡丹亭》意在突破才子佳人形體相親的故事模式，而推崇對超越形骸生死至情。

關鍵詞：《牡丹亭》、湯顯祖、〈美人賦〉、《法苑珠林》、掛冠

** 拙文初稿為李惠綿先生「崑劇折子戲專題」課程之學期報告，從課程中得到研究啟示，撰作修改過程中又惠蒙林伯謙先生及兩位匿名審查委員提供許多啟發、釐別、指正，在此特謹致深切謝忱。

* 國立臺灣大學中國文學系碩士生



一、前言

湯顯祖（1550-1616）《牡丹亭》卷首有〈牡丹亭還魂記題辭〉一篇闡述創作旨趣，極言「至情」之強大力量，以至於突破現實與夢境的區分，乃至超越生死，這樣的至情不能以常理來衡量、阻隔。此篇〈題辭〉也成為後代研究者探蹟湯顯祖思想及創作觀的重要材料，如曾永義先生云：「湯氏〈題詞〉，可說是他假藉劇中人杜麗娘來傳達他的『情觀』和『至情觀』。」¹然而現在坊間《牡丹亭》注本，對其中「必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也」之解釋多有乖謬，這是由於未能真正詮解句中「掛冠」一詞的語義、典源，以「辭官」之意牽強解釋。本文所用《牡丹亭》版本為「石林居士序刻本」，以下先列出〈題辭〉原文，再說明並釐清坊間注本之誤：

天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能冥漠中求得其所夢者而生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶？必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也。傳杜太守事者，彷彿晉武都守李仲文、廣州守馮孝將兒女事。予稍為更而演之。至於杜守收考柳生，亦如漢睢陽王收考談生也。嗟夫！人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相格耳！第云理之所必無，安知情之所必有邪！²

湯顯祖在〈題辭〉中說明自身為了表現至情，藝術創作時不必為現實生活所限制。湯顯祖選擇李仲文女、馮孝將子、收拷談生三個志怪故事而為取材，蓋以充分表現出這樣的至情足以超乎軀體、生死。³正如其自言「因情成夢，因夢成戲」⁴，湯顯祖推崇「夢中真情」，反對一般才子佳人故事模式的「形骸之情」，而其中承上啟下的「必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也」句之解釋，頗顯關鍵。

「掛冠」一詞來源於《後漢書·逢萌傳》⁵，其後文人多用以「掛冠」為罷官之代

¹ 曾永義：〈湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》述評（上）——湯顯祖《牡丹亭》二論〉，《文與哲》第三十六期（2020年6月），頁38。

² 〔明〕湯顯祖撰：〈牡丹亭還魂記題辭〉，見於〔明〕湯顯祖撰：《牡丹亭還魂記》（明神宗萬曆四十五年（1617）石林居士序刻本，國家圖書館藏）卷首，有「萬曆戊戌（二十六年）秋，清遠道人題」署名。石林居士序刻本為現存《牡丹亭》刊本中較早者，且被認為最接近湯顯祖作品的原貌。參〔日〕根ヶ山徹，〈《牡丹亭還魂記》版本試探〉，《明清戲曲演劇史序說——湯顯祖《牡丹亭還魂記》研究》（東京：創文社，2001年2月），頁268-269。〈牡丹亭還魂記題辭〉亦有簡稱〈牡丹亭題辭〉者，如〔明〕臧懋循所編：《牡丹亭記》（明末茅暎刻朱墨套印本，日本內閣文庫藏，第一冊卷首），本文以下以〈牡丹亭題辭〉為簡稱。「掛冠」一詞，本文之徵引文獻有時亦作「挂冠」，為明晰考量，行文過程中統一作「掛冠」，特此說明。

³ 鄒自振，董瑞蘭評注：《湯顯祖戲曲全集·牡丹亭》（南昌：百花洲文藝出版社，2016年3月），頁3。

⁴ 〔明〕湯顯祖撰，徐朔方箋校：《湯顯祖全集·玉茗堂尺牘·復甘義麓》（北京：北京古籍出版社，2001年4月），卷46，頁1464。

⁵ 〔南朝宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注：《後漢書·逢萌傳》（北京：中華書局，1965年5月）：「逢萌字子康，北海都昌人也。家貧，給事縣為亭長。時尉行過亭，萌候迎拜謁，既而擲楯歎曰：『大丈夫



稱，如《宋書·關康之傳》載「史臣曰：夫獨往之人，皆稟偏介之性，不能摧志屈道，借譽期通。……掛冠東都，夫何難之有哉。」⁶

今人注本多就逢萌典以解釋「掛冠」為罷官之意，對「密」字之解釋也有不同。如《牡丹亭注釋彙評》中〈題辭〉「掛冠而為密」句，注釋云：「辭官以後才有清淨、安定。」⁷邵海清校注《牡丹亭》卷首〈牡丹亭還魂記題辭〉亦注云「掛冠：離任、棄冠。」⁸鄒自振注《牡丹亭》亦將「掛冠」解釋為「辭官」；而將「密」解釋為「親近」，並引《三國志·諸葛亮傳》「情好曰密」語為證。⁹吳鳳雛評注《牡丹亭評注本》注釋7注云「掛冠：辭官。《後漢書·逢萌傳》：『解冠掛東都城門歸』。孟浩然有詩云：『遲爾同攜手，何時方掛冠。』」¹⁰

然若單純以「罷官」意解之，《牡丹亭》全劇中與辭官、罷官事完全無關，「辭官後安定」與上下文之語境頗有不合。若將「密」解為「(辭官)安定」之意，與戲曲之愛情主題無涉，只是為配合前文「掛冠」之解釋；若將密解為親密、親近之意，則緣何要待罷官乃結為親密呢？故而單純以罷官來解釋〈題辭〉中「掛冠而為密」，似乎難通文意。況「薦枕」乃宋玉〈高唐賦〉巫山神女薦枕楚王之典¹¹，則對句中「掛冠」似乎也應需與情愛之事有關，然「逢萌掛冠」之典卻不涉此域。故關於「掛冠而為密」之解釋，仍需進一步探蹟辯證。本文通過細密的文獻考據，發現〈牡丹亭題辭〉中「待掛冠而為密者」另有正解。然坊間注釋本的解釋，已成通行，有必要釐清，乃成為本文必須考辨之動機。通過「掛冠而為密」之釐清，得更明晰湯顯祖在〈題辭〉中所寄託的創作旨趣及其對形體相親之情的態度。

在展開正文的考論前，必須先說明，筆者撰文之前，已將目力所能見的所有《牡丹亭》注本都一一翻閱，有相當一部分的注本沒收〈題辭〉，或者收了〈題辭〉也沒有進行注釋（尤其早期注本）。而目前的注釋本中，對「掛冠為密」之注釋，皆不見正解，也特將筆者所翻閱的《牡丹亭》注本，表列在文末附錄中。並且筆者查閱現有關於《牡丹亭》的著作與期刊論文，縱使有引到「薦枕而成親，掛冠而為密者，皆形骸之輪」此句，也皆無對「掛冠為密」有進行詳細解釋。又查考徐扶明編《牡丹亭研究資料考釋》，書中收〈牡丹亭題辭〉一篇，並考釋清遠道人、李仲文、馮孝將兒女等事，然全書並未整理出〈題辭〉中「掛冠為密」的相關資料。¹²

此外，不僅現有《牡丹亭》注本未得正解，偶有古文、文論選本選注〈牡丹亭題辭〉者，也可見注釋乖謬的情形：葉長海所編《湯顯祖研究叢刊》選〈牡丹亭記題詞〉，注釋7云：「掛冠而為密：辭官以後才有清淨、安定。掛冠：語本《後漢書·逢萌傳》……。」

夫安能為人役哉！」遂去之長安學，通春秋經。時王莽殺其子宇，萌謂友人曰：『三綱絕矣！不去，禍將及人。』即解冠掛東都城門，歸，將家屬浮海，客於遼東。」（卷83，頁2760）。

⁶ [南朝梁]沈約撰：《宋書·關康之傳》（北京：中華書局，1974年10月），卷93，頁2297。

⁷ 湯顯祖撰，周錫山編著：《牡丹亭注釋彙評》（上海：上海人民出版社，2017年4月），頁8。

⁸ [明]湯顯祖撰，邵海清校注《牡丹亭》（臺北：三民書局，2009年8月）卷首。

⁹ 《湯顯祖戲曲全集·牡丹亭》，頁2。

¹⁰ 吳鳳雛評注《牡丹亭評注本》（北京：中國戲劇出版社，2013年3月），頁1。

¹¹ [南朝梁]蕭統編，[唐]李善注：《文選·高唐賦》（北京：中華書局影印胡刻本，1977年11月）：「昔者先王嘗遊高唐，怠而晝寢，夢見一婦人，曰：『妾巫山之女也，為高唐之客。聞君遊高唐，願薦枕席。』王因幸之。去而辭曰：『妾在巫山之陽，高丘之阻，旦為朝雲，暮為行雨。朝朝暮暮，陽臺之下。』旦朝視之如言。故為立廟，號曰『朝雲』。」（卷19，葉256上）。

¹² 徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，2016年12月），頁13-14。



¹³黎明版《今註今譯古文觀止》選〈牡丹亭題辭〉，王國良註云：「掛冠——辭官。」¹⁴又語譯：「一定要等到同床共寢才能成親，辭官而去才得到安寧，都是膚淺的論調。」¹⁵《中國歷代分體文論選》選〈題辭〉，注釋6：「掛冠而為密：辭官以後才有清靜、安定。掛冠：語本《後漢書·逢萌傳》……」¹⁶《中國古典美學舉要》選〈題辭〉注云：「掛冠：指辭官。密，交誼密切。」¹⁷

注釋乖謬甚至出現在一些語文教科書中，如蘇州大學所編《大學語文》選〈牡丹亭題詞〉，注釋4：「掛冠：辭官」¹⁸上海財經大學所編《大學語文（第3版）》選〈牡丹亭題詞〉，注釋4：「掛冠，指辭官歸家。密，安。」¹⁹《小學教師必備語言文學素質·文學篇》〈牡丹亭題詞〉注釋5：「掛冠，謂辭官。密，親近」²⁰若不及時糾正，誠恐誤後人深矣！

二、從《法苑珠林》到「相如掛冠」之考索

發現牡丹亭題辭中「必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也」句最早出自初唐釋道世（?-683）《法苑珠林》。《法苑珠林》書中「將佛家故實，分類編排，凡百篇。篇各有部，部又有小部。每篇前有〈述意部〉，述意猶言敘意，以儷體行之。每篇末或部末有〈感應緣〉，廣引故事為證，證必注出典。」²¹《法苑珠林》作為類書，兼〈感應緣〉篇章廣引故事，〈述意部〉中亦多可見隸事以敘意。況初唐儷辭中隸事之稠密又甚於六朝，孫梅《四六叢話》即言初唐儷體隸事特色：「鯨鏗春麗，競秀增華，未有如初唐四傑者。事雖僻沉，必有切義，文惟鋪敘，不乏妍詞。」²²非唯四傑，蓋一時之文風使然，同時代的釋道世自然也受影響而文多排偶典彙。司徒秀英曾指出湯顯祖〈題辭〉中提及的李仲文和馮孝將兒女幽媾故事以及談生故事，乃《法苑珠林》本。李仲文和馮孝將兒女事雖有更早出處，然司徒文考證明代《搜神記》乃輯佚本，《搜神後記》刊刻時間又較《牡丹亭》晚，其說甚有可取信處，故從閱讀史的角度，湯顯祖參詳《法苑珠林》「予稍為更而演之」的可能性很大。司徒秀英還指出湯顯祖〈題辭〉中「薦枕、掛冠」之文句亦取自《法苑珠林》，然其文中僅以伏知道詩〈詠人媾妾仍逐琴心〉為「薦枕」、「掛冠」之出處，並未探明「掛冠」典故的真正由來演變，實有遺珠之憾。²³

《法苑珠林》書中〈十惡篇·邪婬部〉中即有「或因薦枕而成親，或藉掛冠而為密」之句，引文如下：

¹³ 葉長海編：《湯顯祖研究叢刊·湯文選注》（上海：上海人民出版社，2015年12月），頁308。

¹⁴ 高明審訂，王更生等註：《今註今譯古文觀止》（臺北：黎明出版社，1992年11月），頁1195。

¹⁵ 同前注，頁1196。

¹⁶ 孫克強主編《中國歷代分體文論選下》（北京：北京交通大學出版社，2006年11月），頁623。

¹⁷ 于民，孫通海編著：《中國古典美學舉要》（合肥：安徽教育出版社，2000年9月），頁695。

¹⁸ 王堯，劉鋒傑主編：《大學語文》（蘇州：蘇州大學出版社，2008年9月），頁240。

¹⁹ 李貴，俞紀東，顧國柱，張覺編：《大學語文（第3版）》（上海：上海財經大學出版社，2016年9月），頁111。

²⁰ 周方主編《小學教師必備語言文學素質·文學篇》（太原：山西人民出版社，2013年10月），頁244。

²¹ 陳垣：《中國佛教史籍概論》（北京：中華書局，1962年11月），頁61-62。

²² [清]孫梅著：《四六叢話》，收於王水照編：《歷代文話》（上海：復旦大學出版社，2007年11月），第五冊，卷18，頁4615。

²³ 司徒秀英〈從「法相唯識」論《牡丹亭》和《南柯記》〉（《嶺南學報》第六輯，2016年7月，頁189-191。



夫姪聲敗德，智者之所不行；欲相迷神，聖人之所皆離。是以周幽喪國，信褒姒之愆；晉獻亡家，實麗姬之罪。獨角山上，不悟騎頸之羞；期在廟堂，寧悟焚身之痛。皆為欲界衆生不修觀解，繫地煩惱不能斷伏。……所以洛川解珮，能稅駕於陳王；漢曲弄珠，遂留情於交浦。巫山臺上，託雲雨以去來；舒姑水側，寄泉流而還往。遂使然香之氣，迴襲韓壽之衣；彈琴之曲，懸領相如之意。或因薦枕而成親，或藉掛冠而為密。豈知形如聚沫，質似浮雲，內外俱空，須臾散滅。²⁴

「因薦枕而成親」顯然乃應前文「巫山臺上，託雲雨以去來」事，正〈高唐賦〉神女之典。然「藉掛冠而為密」卻不易解。按駢文上下句相對，「掛冠」與前句「薦枕」相對，且為「或……或」之句式，則「掛冠」也應為一與情愛相關的典實語彙。「薦枕」乃有以應前文，故需「掛冠」考索是否亦與前文有呼應之處。據考，舒姑泉女與韓壽分香之典皆與「掛冠」情事無關。

以「掛冠」為罷官之代稱現象，南朝初唐以後已頗流行。取正史而觀之，「掛冠」始見於《後漢書·逢萌傳》，其後《三國志》不見使用。至初唐所成的南北朝各正史中，亦多可見以「掛冠」一詞指代罷官之使用（不僅正傳，亦在史臣論贊中出現）。²⁵此時「掛冠」已不特為用典，而與「薦枕」一樣成為蘊於文化寓意的通行語詞（如「掛冠之情」、「掛冠人世」等），用以指代「辭官」，大部分情況是敘辭官去隱居，有時也是不滿政局而辭官。

若將《法苑珠林》中「或藉掛冠而為密」「掛冠」意解釋為辭官、罷官，則釋道世〈邪姪部〉所用典故中僅司馬相如（前 179-前 117）有過「掛冠」的經歷。引《史記·司馬相如列傳》以見之：

會景帝不好辭賦，是時梁孝王來朝，從游說之士齊人鄒陽、淮陰枚乘、吳莊忌夫子之徒，相如見而說之，因病免，客游梁。梁孝王令與諸生同舍，相如得與諸生游士居數歲，乃著子虛之賦。會梁孝王卒，相如歸，而家貧，無以自業。素與臨邛令王吉相善，吉曰：「長卿久宦遊不遂，而來過我。」於是相如往，舍都亭。……令既至，卓氏客以百數。至日中，謁司馬長卿，長卿謝病不能往，臨邛令不敢嘗食，自往迎相如。相如不得已，彊往，一坐盡傾。酒酣，臨邛令前奏琴曰：「竊聞長卿好之，願以自娛。」相如辭謝，為鼓一再行。是時卓王孫有女文君新寡，好音，故相如繆與令相重，而以琴心挑之。相如之臨邛，從車騎，雍容閒雅甚都；及飲卓氏，弄琴，文君竊從戶窺之，心悅而好之，恐不得當也。既罷，相如乃使人重賜文君侍者通殷勤。文君夜亡奔相如，相如乃與馳

²⁴ 〔唐〕釋道世著，周叔迦、蘇晉仁校注：《法苑珠林校注·十惡篇·邪姪部第六》（北京：中華書局，2003年12月）卷75，頁2201-2202。

²⁵ 梁代之《宋書》有〈關康之傳〉中見用；《南齊書》中則有〈裴顛傳〉、〈杜京產傳〉用到「掛冠」《魏書》中見於〈高閭傳〉；《周書》中見於〈蕭大圖傳〉，《北史》中見於〈蕭大圖傳〉（與《周書·蕭大圖傳》重複）、〈江式傳〉；《梁書》中見於〈武帝本紀〉（與《南史·武帝本紀》重複）；《南史》中見於〈阮孝緒傳〉。惟《北齊書》、《陳書》、《隋書》不見。



歸成都。²⁶

是知司馬相如初宦遊於梁，由於辭賦之能而被梁孝王賞識。梁孝王卒後，司馬相如失去依靠，回到故鄉，亦即「掛冠」。〈司馬相如列傳〉又載「昆弟諸公更謂王孫曰：『……長卿故倦游，雖貧，其人材足依也。』」²⁷《集解》郭璞曰：「厭游宦也。」²⁸則相如罷官之意更明。相如由於無職可任，只得回到故里，投靠臨邛令，也因此方得機會參加卓王孫的宴會，得而琴挑文君。可以說是司馬相如正是由於罷官，乃得機會回到臨邛而遇文君，結為秦晉，故釋道世謂「或藉掛冠而為密」。由此論述或可考知知釋道世、湯顯祖用「掛冠而為密」並非坊間注釋本單純泛指「掛冠之後內心安定」，此處「掛冠」乃特指司馬相如罷官回鄉，而以「掛冠而為密」指司馬相如罷官回到臨邛遇見卓文君而交為親密。

然此解又有兩點可疑之處：（1）史傳載「梁孝王卒，相如歸」，司馬相如失去依靠被迫回鄉，然而歷史語料中「掛冠」之使用多是主動辭官，據史傳解「掛冠而為密」稍顯附會。（2）從文學的歷史語言環境而觀，文獻材料中幾乎不可見「相如掛冠」的用法。惟有清代尤侗（1618-1704）在〈閒情偶寄序〉中用到「相如掛冠」語彙：

聲色者，才人之寄旅；文章者，造物之工師。我思古人，如子胥吹簫，正平搗鼓，叔夜彈琴，季長弄笛，王維為琵琶弟子，和凝稱曲子相公。以至京兆畫眉，幼輿折齒，子建傅粉，相如掛冠，子京之半臂忍寒，熙載之衲衣乞食，此皆絕世才人，落魄無聊，有所託而逃焉。²⁹

自「子胥吹簫」至「和凝稱曲子相公」皆就「聲」而言；「以至京兆畫眉」至「熙載之衲衣乞食」皆就「色」而言，說明諸才子有所寄與聲色之理。文中「京兆畫眉，幼輿折齒」即分別用張敞、謝鯤、宋祁、韓熙載事類，皆男女情愛之事，特「曹植傅粉」典故乃與俳優有關（可視為戲曲遠源，亦屬「色」範疇）³⁰。則「相如掛冠」亦應與張、謝、宋、韓類同皆為情愛之典。然緣何前代作品皆不見「相如掛冠」之用法？且懸置此疑，下文將進行解釋。

三、從「玉釵掛冠」到「掛冠而為密」之論證

將《法苑珠林》中「或藉掛冠而為密」「掛冠」意解為辭官、罷官之說似乎值得懷疑，那麼便需思考「掛冠」是否另有他解？若直觀地歷代文學語料中尋覓，似乎「掛冠」

²⁶〔漢〕司馬遷撰，〔南朝宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記·司馬相如列傳》（北京：中華書局，1982年11月），卷117，頁2999。

²⁷《史記·司馬相如列傳》，卷117，頁3000。

²⁸《史記·司馬相如列傳》，卷117，頁3001。

²⁹見於〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1991年8月），第三冊，卷首。序尾署名「吳門同學弟尤侗拜撰」。

³⁰《三國志·王衛二劉傳傳》裴注引《魏略》曰：「植初得（邯鄲）淳甚喜，延入坐，不先與談。時天暑熱，植因呼常從取水自澡訖，傅粉。遂科頭拍袒，胡舞五椎鍛，跳丸擊劍，誦俳優小說數千言訖，謂淳曰：『邯鄲生何如邪？』於是乃更著衣幘，整儀容，與淳評說混元造化之端，品物區別之意。……及暮，淳歸，對其所知數植之材，謂之天人。」〔晉〕陳壽撰，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，1982年7月）卷21，頁603。



只有辭官之意，這也是坊間注釋本受囿困的原因。然此「掛冠」其實是釋道世之凝練省詞而成，還需結合上下文語境即更廣的文學源流視角，終於發現「或藉掛冠而為密」中「掛冠」一詞實源出自司馬相如〈美人賦〉。

針對前人對〈美人賦〉真偽之質疑，簡宗梧〈〈美人賦〉辯證〉考辨其用韻與西漢完全相合，可以相信是司馬相如之作。³¹此賦之構思謀篇脫胎於宋玉〈登徒子好色賦〉，而又有新創。以下對〈美人賦〉進行梳理解讀，以闡明「玉釵掛冠」之原始情境：

司馬相如美麗閑都，遊於梁王。梁王說之。鄒陽譖之於王曰：「相如美則美矣，然服色容冶妖麗，不忠，將欲媚辭取悅，遊王後宮。王不察之乎？」王問相如曰：「子好色乎？」相如曰：「臣不好色也。」王曰：「子不好色，何若孔墨乎？」相如曰：「古之避色，孔墨之徒，聞齊饋女而遐逝，望朝歌而迴車，譬猶防火水中，避溺山隅，此乃未見其可欲，何以明不好色乎？……³²

賦之開篇（賦序之部分）寫鄒陽讒毀賦中的「司馬相如」好色於梁孝王，言相如將「將欲媚辭取悅，遊王後宮」，正有如登徒子讒宋玉於楚襄王。面對梁王「子不好色，何若孔墨」的疑難，司馬相如不得已而展開自辯。其自辯的策略即是，先言孔墨之徒的不好色是由於其避色如水火，「乃未見其可欲」。從而構建自身雖見「可欲」，然猶坐懷不亂的情境，證明自身之決然不好色，以下便開啟其鋪陳（也即賦之正文）：³³

賦中的司馬相如與「上宮女子」之相會過程可以分為三個段落：「登堂嗅芳」、「私意託身」、「坐懷不亂」，以下分別析論：

竊慕大王之高義，命駕東來。途出鄭、衛，道由桑中，朝發溱、洧，暮宿上宮。上宮閒館，寂寞雲虛。門閣畫掩，曖若神居。臣排其戶而造其堂，芳香芬烈，黼帳高張。有女獨處，宛然在牀，奇葩逸麗，淑質艷光。³⁴

首段「登堂嗅芳」先敘自身與女子相會之過程。「桑中」、「上宮」是衛地男女相會之所，出自《詩經·鄘鳳·桑中》：「期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣。」鄭箋云：「桑中，上宮，所期之地。」³⁵「寂寞」一詞上古多形容空間之寂靜，此處語境可自然雙關至宮中獨處女子的寂寥之感。門戶形態上的「掩」、光線上的「曖」，皆透露曖昧氛圍，司馬相如「排戶造堂」，先嗅覺後視覺的雙重衝擊，為其艷遇拉開帷幕：

觀臣遷延，微笑而言曰：「上客何國之公子？所從來無乃遠乎？」遂設旨酒，進鳴琴。臣遂撫弦為幽蘭、白雪之曲。女乃歌曰：「獨處室兮廓無依，思佳人兮情傷悲。有美人兮來何遲，日既暮兮華色衰。敢託身兮長自私。」玉釵掛臣冠，羅

³¹ 簡宗梧：《漢賦史論》（臺北：東大出版社，1993年5月），〈〈美人賦〉辯證〉，頁41-52。

³² [清]嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文·全漢文·美人賦》（北京：中華書局，1958年12月）（卷22，葉489）。

³³ 〈美人賦〉中司馬相如實際上用了「東隣」、「上宮」兩個女子的故事來辯白己之不好色，「東隣」之事很短且與本文論證無關，茲從略，「上宮女子」才是本文主軸。

³⁴ 《全上古三代秦漢三國六朝文·全漢文》，〈美人賦〉，卷22，葉489。

³⁵ [漢]毛亨傳，[漢]鄭玄箋，[唐]陸德明音義，孔祥軍點校：《毛詩傳箋·桑中》（北京：中華書局，2018年11月）卷3，頁70。[清]焦循著：《毛詩補疏》（鳳凰出版社，2015年10月）又據典籍考其詳：「劉昭又引《博物記》桑中在東郡。《通典》汲郡衛縣有上宮臺。」（卷4，頁107）。



袖拂臣衣。時日西夕，玄陰晦冥；流風慘冽，素雪飄零；閑房寂謐，不聞人聲。於是寢具既設，服玩珍奇，金鉦薰香，黼帳低垂；衾褥重陳，角枕橫施。女乃弛其上服，表其褻衣，皓體呈露，弱骨豐肌。時來親臣，柔滑如脂。臣乃脈定於內，心正於懷。信誓旦旦，秉志不回；翻然高舉，與彼長辭。³⁶

幽蘭、白雪二曲已不可考，據史傳相如琴挑卓氏事，或有傳情之意。女子久處上宮，面對榮華不再的憂慮，遂主動以身相許。從弦歌互答致意中，心靈的距離被迅速拉近，兩人身體的距離也逐漸縮小，終於女子主動發起對司馬相如充滿曖昧氣息的接觸：「玉釵掛冠」、「羅袖拂衣」。

隨後司馬相如在最後一段連用二十四組四字句來描繪黃昏之後在發生肢體接觸之後，突然筆鋒一轉，上宮之外，宮內卻春意盎然。雖無明寫，已然可以想象女子在玉釵掛冠之後，並不著急接續進攻，而是從容整理寢具床帳，似乎接下來的一切便順水推舟。接下來「女乃」與「臣乃」形成鮮明對比：賦文極力鋪張描寫美人之情態嬌媚百般誘惑，以至於「弛其上服，表其褻衣，皓體呈露，弱骨豐肌」；然出乎意料的是，司馬相如竟然「信誓旦旦，秉志不回」，並且「翻然高舉，與彼長辭」，呈現出過於常人所難的理想禁欲姿態。〈美人賦〉中司馬相如以自己與上宮女子相會而親，至幾乎就成雲雨，然最終心正於懷，來向梁王辯明自身之不好色。與〈登徒子好色賦〉相較，司馬相如之「脈定於內，心正於懷」，有如宋玉「此女登牆闖臣三年，至今未許也」，〈美人賦〉則將筆墨集中在坐懷不亂之「禁欲」態度上，近宋賦中的「宋玉」形象。

總上所論藉對〈美人賦〉情境的詮釋，可以明晰〈美人賦〉中「玉釵掛冠」是司馬相如向梁王自辯的故事中，上宮女子屬意於司馬相如而「敢託身兮長自私」，於是主動以「玉釵」掛其冠纓這一極曖昧舉動進行試探與挑逗，「玉釵臣冠」可以視為上宮美人有意與司馬相如行雲雨的前奏曲。

下面闡釋《法苑珠林》中用「玉釵掛冠」典故，即「或因薦枕而成親，或藉掛冠而為密」之語境。此句出自《法苑珠林·十惡篇·邪淫部》，釋道世開篇即立意：「淫聲敗德，智者之所不行；欲相迷神，聖人之所皆離。」³⁷而後歷舉眾多因耽於淫欲而失身喪國典故，結合佛教理論，說明耽於淫邪最終「形如聚沫，質似浮雲，內外俱空，須臾散滅」之理。〈邪淫部〉文段之中，即以「或因薦枕而成親，或藉掛冠而為密」兩件辭賦中男女歡會之典，總結概括前文諸多男女情愛之事。司馬相如〈美人賦〉中「臣遂撫弦為幽蘭、白雪之曲。女乃歌曰：『獨處室兮廓無依，思佳人兮情傷悲。』」此豈非即《法苑珠林·邪淫部》中所凝練之「彈琴之曲，懸領相如之意」句。後文「或藉掛冠而為密」即可考證其從〈美人賦〉「玉釵掛冠，羅袖拂臣衣」而來。且《法苑珠林》中前句「薦枕」之主詞亦為神女，正合後句上宮美人主動性的「玉釵掛冠」。³⁸於是可知《法苑珠

林》中「掛冠而為密」的「掛冠」一語，乃上宮之美人掛玉釵於司馬相如冠，「密」即親密之意。「掛冠而為密」即與前句「薦枕而成親」同指形體相親之情感。

³⁶ 《全上古三代秦漢三國六朝文·全漢文》，〈美人賦〉，卷 22，葉 489。

³⁷ 《法苑珠林校注》，卷 75，頁 2201。

³⁸ 順便言之，自「洛川解珮」，道世所用之典都是以女子為主動視角的書寫，開篇亦言「是以周幽喪國，信褒姒之愆；晉獻亡家，實麗姬之罪」，蓋古人易把淫邪之禍歸於女子。



〈牡丹亭題辭〉襲用釋道世語於〈題辭〉中：「必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也」，但並未完全襲用釋道世〈邪淫部〉篇章之意，畢竟〈遊園〉中杜麗娘有著自然發生的情慾流動，湯顯祖並不否定正常的男女情性，下論〈題辭〉中用「掛冠」之含義與情景。發現〈美人賦〉中上宮美人的處境實與杜麗娘有相似之處：上宮女子自身有著「奇葩逸麗，淑質艷光」的美好姿色，卻久居「上宮閒館」，無人問津，遂不免生「日既暮兮華色衰」之感歎，與《牡丹亭》中困於閨闈的杜麗娘何曾相似。卻又有不同，上宮美人僅僅追求「皓體呈露，時來親臣」的肌膚之親，湯顯祖之寄託絕不止於此。故雖然《牡丹亭》中有著杜麗娘遊園而春夢的情節，但杜麗娘、柳夢梅在「夢中情」歡遇後不止於此，更經歷「遊魂情」、「現世情」的重重愛情歷程，誠如曾永義老師所論：

他（湯顯祖）認為「情」是從心中不假造作的油然而發，而且不可遏抑的與日俱深，這樣的人如杜麗娘，也才稱得上是「有情人」。而這種「一往而深」的「情」，生者可以為之而死，死者也可以為之而生；也就是說可以「出入生死」，否則就達不到「至情」的境界。……一般人所認定的男女肌體「親密」，也往往是形骸之表象而已，是無法探究到「真情」與「至情」的根本內涵。看來杜麗娘的「至生而之死」與「至死而之生」，正合乎他在這裏所宣稱的「至情」觀。³⁹

湯顯祖在〈題辭〉中言「薦枕」、「掛冠」等皆只是一般人流於形骸的愛情觀，追求愛情絕不能僅僅追求於此，而應有著一種「超越生死」的勇氣去追求「至情」。〈題辭〉中借用釋道世《法苑珠林·邪淫部》中語句，認為許多世俗人眼中的情愛，皆乃「或因薦枕而成親，或藉掛冠而為密」的形骸之論，並非真正超脫形骸甚至生死的「至情」。湯顯祖認為至情既然超脫形骸生死，自然不應為人欲所綁架，故而在創作時意在突破才子佳人僅以形體相親的故事模式，將「薦枕」、「掛冠」之情視為形骸之論，以此反襯「夢中之情」正乃超越形骸相親之情。至此，〈牡丹亭題辭〉中「掛冠而為密」之疑惑終於探到正解！

如是則前文尤侗〈閒情偶寄序〉之疑亦解。按〈美人賦〉，非是司馬相如主動性的「掛冠」，其實是司馬相如被美人「玉釵掛冠」，蓋尤侗序文之章句限於四字句式且前二字為人名，尤侗遂如此表達。

另尤侗有〈答蔣虎臣太史書〉，論辯宋玉〈高唐賦〉、〈神女賦〉中神女之事，亦用到「掛冠為密」之語句。尤侗以為，神女只在〈高唐賦〉中「薦枕」於楚襄王之父懷王，並未與襄王交歡，否則「父子聚麀，無禮實甚」。⁴⁰尤侗認為是〈神女賦〉中：「其夜王寢，果夢與神女遇，其狀甚麗。玉曰：『其夢若何？』王對曰云云」⁴¹之語，是「王」、「玉」二字顛倒錯置的「一點之訛」，故尤侗以為「更為玉夢無疑也」⁴²。所以世人以為父子聚麀，實際上應當是宋玉夢見神女，王問「其夢若何」，宋玉「對曰」回答。此處順帶可以發現，尤侗當時所讀的《文選》，應當是六臣注系統的文選，才會出現「王對曰」的

³⁹ 曾永義：〈湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》述評（上）——湯顯祖《牡丹亭》二論〉，《文與哲》第三十六期（2020年6月），頁38-39。

⁴⁰ [清]尤侗著，楊旭輝點校：《尤侗集·西堂雜俎二集·答蔣虎臣太史書》（上海：上海古籍出版社，2015年5月），卷5，頁219。

⁴¹ 《尤侗集》，〈答蔣虎臣太史書〉，卷5，頁219。

⁴² 《尤侗集》，〈答蔣虎臣太史書〉，卷5，頁219。



語詞⁴³，李善注系統中，尤刻本及胡刻本所載的都是「王曰」⁴⁴。胡克家《文選考異》與尤侗「王」、「玉」互訛之說所見略同，並且認為錯誤應從尤刻本之前的五臣本開始。⁴⁵

在以宋玉為夢神女者的基礎上，尤侗又引〈神女賦〉中「懷貞亮之絜清兮，卒與我兮相難」等語，認為宋玉更不可能與神女歡好：「神女既託體先王，為臣子者，在君父之前，豈敢昌言苟合？為尊者諱，不亦宜乎？然至於目略微盼，精彩相授，則感動依憑，為已極矣。必抱衾而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也。」⁴⁶

而後尤侗還將宋玉之夢與湯顯祖《牡丹亭》之夢相較：「湯臨川《牡丹亭》云「此女夢中所犯，如曉風殘月」，玉之罪無乃類是」。⁴⁷可知尤侗此書中「待掛冠而為密」，應當是化用了湯顯祖〈牡丹亭題辭〉中的句子，只是把「薦枕」改成「抱衾」。尤侗此書中說明宋玉夢中語境神女，至於「感動依憑」的地步，已經是到了男女之防的極限，再至於形體相親，則是無稽之談了。此處用「掛冠為密」的用法，與〈牡丹亭題辭〉大致是相同的。

四、對考論結果的其他旁證

下文再以「駢文章法」與「歷史語境」兩方面的再次論證，確保此發現準確無誤。

（一）駢文章法層面的輔證

按前文所論，如是則「或藉掛冠而為密」照應「彈琴之曲，懸領相如之意」；而「或因薦枕而成親」，則照應「巫山臺上，託雲雨以去來」。從駢文章法的角度考察，釋道世先以兩聯分別用四個典故。其後第三聯以的上下句，分別牽索第一聯的上聯與第二聯的下聯，即對第一和第四典故作歸納總結。其實「或因薦枕而成親，或藉掛冠而為密」當然亦可概言舒姑泉、韓壽香之句，只是用了第一和第四兩個典故中的特殊語詞來推展文意。

以上論述，從駢文章法角度亦另有佐證，這樣的章法在《法苑珠林》他處亦可見，如《十惡篇·殺生部》云：

⁴³ [南朝梁]蕭統編：《六臣注文選》（明嘉靖二十八年錢塘洪楸刊本，現藏香港中文大學圖書館），卷19，頁8下。

⁴⁴ [南朝梁]蕭統編：《宋尤袤刻本文選》（北京：國家圖書館出版社，影印南宋尤袤刻本，2017年2月），第五冊，卷19，葉112。《文選》（北京中華書局胡刻本），卷19，葉267下。

⁴⁵ [清]胡克家《文選考異》：「【其夜王寢】：陳云：『王寢』『白玉』諸字當如沈存中、姚令威之說。案：何校亦云然，謂『玉』『王』互偽也。說載筆談及西溪叢語。今考互偽始於五臣，見下。……【玉曰】袁本、茶陵本「玉」作「王」，云善作玉。案：二本與尤正同。然則善五臣王玉互換，此其明驗也。……尤本亦多以五臣亂善，賴存此一處，可以推知致訛之由。」可見胡克家認為錯誤應從五臣本開始。另尤刻本無「對」字，胡克家認為存「對」字是正確的。「【王曰晡夕之後】：袁本、茶陵本『王』下有『對』字，是也。案：此『玉對曰』，五臣『玉』作『王』，仍存『對』字。尤本所見又五臣以後之誤者。」（《文選考異》，收於《文選》（北京中華書局胡刻本）書末，葉905上）據胡克家，尤侗之說其實已有宋人先聲，此問題本文不宜再過度展開。

⁴⁶ 《尤侗集》，〈答蔣虎臣太史書〉，卷5，頁219。

⁴⁷ 《尤侗集》，〈答蔣虎臣太史書〉，卷5，頁219。



其中或有擁百萬而橫行，提五千而深進。碎曹公於赤壁，撲項帝於烏江，懸莽首於高臺，橫卓屍於都市。並皆英雄一旦，威武當時。如此之流，弗可為記。莫不積骨成山，流血為海。⁴⁸

「擁百萬而橫行」指後文「碎曹公於赤壁」事，亦即建安十三年（208）曹操敗於赤壁事⁴⁹，眾所俱知，茲不贅述。「提五千而深進」事乃指董卓（138-192）入洛陽掌權之事。中平六年（189），董卓屯兵五千河東，《後漢紀》載：「（中平）六年春正月，……徵卓為少府，卓不肯就，上書輒行前將軍事。既而以卓為并州牧，以兵屬皇甫嵩。卓又上書請將兵之官。……天子以責讓，卓不受詔，選五千騎將自河津渡。」⁵⁰《後漢書》亦載此事，而特強調「駐兵河東，以觀時變」。⁵¹後來何進謀誅閹宦而召董卓進京，卓行廢立之事，其事可見於《後漢書》。⁵²釋道世言「提五千而深進」蓋指董卓「選五千騎將自河津渡」事，《後漢書》載董卓入京時「步騎三千」，則董卓時仍留兩千兵在河東。總之「提五千而深進」事乃照應「橫卓屍於都市」無誤。

於是可知，釋道世在〈十惡篇·殺生部〉中亦用了與〈十惡篇·邪淫部〉相同的章法，即連續四句用典，然後用一聯兩句再總結第一和第四個典故。⁵³〈殺生部〉中「擁百萬而橫行」照應「第一典」：「碎曹公於赤壁」；「提五千而深進」照應「第四典」：「橫卓屍於都市」。「擁百萬而橫行，提五千而深進」合而觀之即總起以下「曹操」、「項羽」、「王莽」、「董卓」四處用典，而特用以曹操、董卓之語來書寫。此與〈邪淫部〉之語段章法相同，只是章句先後順序不同，〈殺生部〉連用四典句在後，〈邪淫部〉用典句在前。此亦可作為「或藉掛冠而為密」即乃呼應「彈琴之曲，懸領相如之意」的有力佐證。

（二）文學歷史語境層面的佐證

考察歷史文獻材料，發現歷代文學作品中亦偶可見中「玉釵掛冠」之使用，可從文學的歷史語言環境角度，作為印證「掛冠而為密」乃指司馬相如〈美人賦〉「玉釵掛臣

⁴⁸《法苑珠林》，〈十惡篇·殺生部第四〉，卷73，頁2166。

⁴⁹《三國志·諸葛亮傳》：「今操已擁百萬之眾，挾天子而令諸侯，此誠不可與爭鋒。……權大悅，即遣周瑜、程普、魯肅等水軍三萬，隨亮詣先主，并力拒曹公。曹公敗於赤壁，引軍歸鄴。」（卷35，頁912-915）

⁵⁰《後漢紀·孝靈皇帝紀》：「天子以責讓，卓不受詔，選五千騎將自河津渡。」〔晉〕袁宏撰，張烈點校：《後漢紀》（北京：中華書局，2002年6月），下卷，頁493。

⁵¹《後漢書·董卓列傳》：「（中平）六年，徵卓為少府，不肯就，……朝廷不能制，頗以為慮。及靈帝寢疾，璽書拜卓為并州牧，令以兵屬皇甫嵩。卓復上書言曰：……於是駐兵河東，以觀時變。」（卷72，頁2322）

⁵²《後漢書·董卓列傳》：「及帝崩，大將軍何進、司隸校尉袁紹謀誅閹宦，而太后不許，乃私呼卓將兵入朝，以脅太后。卓得召，即時就道。……卓未至而何進敗，虎賁中郎將袁術乃燒南宮，欲討宦官，而中常侍段珪等劫少帝及陳留王夜走小平津。卓遠見火起，引兵急進，未明到城西，聞少帝在北芒，因往奉迎。……初，卓之入也，步騎不過三千，自嫌兵少，恐不為遠近所服，率四五日輒夜潛出軍近營，明旦乃大陳旗鼓而還，以為西兵復至，洛中無知者。」（卷72，頁2322-2323）

⁵³〈邪淫部〉中連用「巫山臺」、「舒姑泉」、「含壽香」、「相如曲」四典，而以「或因薦枕而成親，或藉掛冠而為密」為結。



冠」之佐證。題名宋玉的〈諷賦〉中雖亦有「掛臣冠纓」語⁵⁴，然並未確定是宋玉之作⁵⁵，且釋道世《法苑珠林》「或藉掛冠而為密」前有「彈琴之曲，懸領相如之意」句，顯然乃采司馬相如〈美人賦〉意。至於後世文學作品之所取則多不可確知是取自何家，僅如宋葉廷珪所編類書《海錄碎事·婦人門》載：「掛玉釵」，小字注「相如賦美人云：玉釵掛臣冠，羅袖拂臣衣」，則明指相如。⁵⁶下引歷代詩作中用到「玉釵掛冠」者為例：

謝朓〈夜聽妓二首·其二〉：上客光四座，佳麗直千金。掛釵報纓絕，墮珥答琴心。⁵⁷

江總〈和衡陽殿下高樓看妓詩〉：並歌時轉黛，息舞暫分香。掛纓銀燭下，莫笑玉釵長。⁵⁸

唐李百藥〈少年子〉：千金笑裏面，一搦抱中腰。掛冠豈憚宿，迎拜不勝嬌。寄語少年子，無辭歸路遙。⁵⁹

李白〈白紵辭三首·其三〉：激楚結風醉忘歸，高堂月落燭已微，玉釵掛纓君莫違。⁶⁰

《遊仙窟》：五嫂遂抽金釵送張郎，因報詩曰：兒今贈君別，情知後會難。莫言釵意小，可以掛渠冠。⁶¹

又可觀吳敬梓（1701-1754）〈《玉釵緣傳奇》序〉之「玉釵掛冠」運用：

君子當悒鬱無聊之會，托之於檀板金樽以消其塊磊。而南北曲多言男女之私心，雕鏤劇刻，暢所欲言，而後絲奮肉飛，令觀者驚心駭目。且或因發於一時，感於一事，非可因玉釵掛冠，羅袖拂衣，遂疑宋玉之好色也。⁶²

吳敬梓言「疑宋玉之好色」，其實「羅袖拂衣」乃司馬相如〈美人賦〉語詞，蓋宋馬二賦內容相近而混。吳敬梓意指傳奇之中雖多「玉釵掛冠」這樣男女歡好之情節，然這只是君子抑鬱無聊之下的寄託，並非其真有好色之性情也，故而序文末尾即道：「然吾友二十年來勤治諸經，羽翼聖學，穿穴百家，方立言以垂於後，豈區區於此劇哉！……」

⁵⁴ [清]嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文·全上古三代文·諷賦》：「主人之女，翳承日之華，披翠雲之裘，更被白縠之單衫，垂珠步搖，來排臣戶曰：『上客無乃飢乎？』為臣炊彫胡之飯，烹露葵之羹，來勸臣食。以其翡翠之釵，掛臣冠纓。」（卷10，葉144）

⁵⁵ 雖高秋鳳認為〈諷賦〉為宋玉所作，但錢瑋東結合朱曉海、簡宗梧等學者的研究，論述〈諷賦〉可能有偽託宋玉的可能。錢瑋東：《六朝時期宋玉辭賦的經典化及其意義》（臺北：國立政治大學碩士論文，2018年），頁46-56。

⁵⁶ [宋]葉廷珪撰，李之亮校點：《海錄碎事》（北京：中華書局，2002年5月），卷7上，頁273。

⁵⁷ [南朝陳]徐陵編，[清]吳兆宜注：《玉臺新詠箋注》（北京：中華書局，1985年6月），卷4，頁162。

⁵⁸ [唐]徐堅著：《初學記·樂部上·雜樂第二》（北京：中華書局，2004年2月），卷15，頁374。

⁵⁹ [宋]郭茂倩編：《樂府詩集·雜曲歌辭六》（北京：中華書局，1979年11月），卷66，頁952。

⁶⁰ [唐]李白著，[清]王琦注：《李太白全集》（北京：中華書局，1977年9月），卷4，頁265。

⁶¹ [唐]張鷟撰，李時人、詹緒左校注：《遊仙窟校注》（北京：中華書局，2010年5月），頁35。

⁶² [清]吳敬梓著，李漢秋、項東昇校注：《吳敬梓集繫年校注》（北京：中華書局，2011年11月），卷5，頁408。



若以此想見李子（李蘧門）之風流，則不然不然也。」⁶³。再次佐證湯顯祖「待掛冠而為密」乃指男女形骸上的情欲。

至於清代散曲之中亦用到〈美人賦〉「玉釵掛臣冠」之典，如沈謙（1669-1732）之「北仙呂點絳脣」套〈元夕〉：

【油葫蘆】十里紅樓橫玉管，軟那那舞翠盤，抵多少王孫公子競追歡。傳杯弄盞春纖換，停歌待拍春心亂。繡巾兒正寫詩，玉釵兒又掛冠。分明是蓬山閨苑神仙伴，粉弄更香搗。⁶⁴

又可見於吳錫麟（1746-1818）之「南南呂香徧滿」套〈題劉松嵐五十二歲小像〉：

【浣溪沙】那美人啊！綵袖拖，金釵溜，掛臣冠常自香留。吳孃軟語聽須又，陶令閒情懺又兜。珠幾斗，買他箇心兒頭肯真實，不虛教月鏡懸樓。⁶⁵

此用法不見於元明散曲，而清代見用或與湯顯祖《牡丹亭》之影響有關。又清梁紹壬（1792-？）《兩般秋雨齋曲談·京師梨園》載其為表弟之小錄所撰之序，亦用到「玉釵掛冠」：「然而三年宋玉，好色雖異於登徒；十五王昌，薄倖迥殊乎崔灑。使僅闌憑儂袖，亦知眼過烟雲；倘教釵掛臣冠，未必心同木石。」⁶⁶

可見在六朝、初唐的詩作中即已運用「玉釵掛冠」指代男女情意互動，至明清戲曲、散曲中仍「玉釵掛冠」之典故仍見活躍。是知在歷代文學作品中，「玉釵掛冠」確有其歷史語言運用環境，可再為道世、湯顯祖「掛冠而為密」乃〈美人賦〉之「掛冠」作一有利佐證。

五、結語

湯顯祖〈牡丹亭題辭〉是後代研究者探蹟湯顯祖思想及創作觀的重要材料。湯顯祖在〈題詞〉中假藉劇中人杜麗娘來傳達他的『情觀』和『至情觀』，其推崇「夢中真情」，反對一般才子佳人故事模式的「形骸之情」，而「必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也」句之解釋，對〈題辭〉文意的解讀尤顯關鍵。發現其中「必因薦枕而成親，待掛冠而為密者」句出自於初唐釋道世《法苑珠林·邪淫部》中語句。而關於其中「掛冠」之解，坊間注本據《後漢書·逢萌傳》解為罷官、辭官，其實不然，注本之解釋已成通行，故亟待釐清。

推測「掛冠而為密」或與據《法苑珠林》中前文「彈琴之曲，懸領相如之意」有所聯結。先考尋司馬相如史傳，得到疑似結論：「掛冠而為密」乃指司馬相如罷官回鄉，而以「掛冠而為密」指司馬相如罷官回到臨邛遇見卓文君而交為親密。然此解又有兩點可疑之處：（1）歷史語料中「掛冠」之使用多是主動辭官，據史傳解「掛冠而為密」稍顯附會。（2）從文學的歷史語言環境而觀，文獻材料中幾乎不可見「相如掛冠」的

⁶³ 《吳敬梓集繫年校注》，頁 408。

⁶⁴ 謝伯陽、凌景埏編：《全清散曲》（濟南：齊魯書社，2006 年 1 月），〈沈謙·套數〉，頁 377。

⁶⁵ 《全清散曲》，〈吳錫麟·套數〉，頁 1163。

⁶⁶ 任中敏編著：《新曲苑·兩般秋雨齋曲談》（南京：鳳凰出版社，2014 年 9 月），頁 380-381。



用法。

於是又另尋新解，發現「掛冠」一詞實際上來源於司馬相如〈美人賦〉「玉釵掛臣冠，羅袖拂臣衣」，通過對〈美人賦〉情境的詮釋，可以明晰〈美人賦〉中「玉釵掛臣冠」乃是司馬相如向梁王自辯的故事中，上宮女子屬意於司馬相如而「敢託身兮長自私」，於是主動以「玉釵」掛其冠纓這一極曖昧舉動進行試探與挑逗，「玉釵臣冠」可以視為上宮美人有意與司馬相如行雲雨的前奏曲。「掛冠而為密」中「掛冠」乃上宮之美人掛玉釵於司馬相如冠，「密」即親密之意。釋道世以「薦枕」、「掛冠」指代男女歡好之事，說明耽於淫邪之弊。

湯顯祖〈牡丹亭題辭〉襲用了釋道世《法苑珠林》中語句，運用「掛冠而為密」，以否定一般人流於形骸的愛情觀。故杜麗娘與上宮美人雖都寂寞深宮，然湯顯祖之旨趣更在於揭示「真情」與「至情」的根本內涵，「至情」必須一往而深，至於超越形骸生死不渝，故在在「夢中情」之後更安排「遊魂情」、「現世情」的重重愛情歷程。最後本文又從駢文章法、文學的歷史語言環境的層面加以論析，作為釋道世與湯顯祖用典源自〈美人賦〉之旁證。

由此句解釋之辨明，瞭晰湯顯祖在〈題辭〉中反對僅停留在「薦枕」、「掛冠」之上的軀體形骸之情，而追求真正超脫形骸甚至生死的「至情」：「生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」就戲曲故事而言，《西廂記》、《玉簪記》較為接近「薦枕」、「掛冠」之情，而湯顯祖在戲曲創作時，意在突破才子佳人形體相親的故事模式，以「夢中之情」超越形骸相親之情。

此外本文在考釋尤侗〈答蔣虎臣太史書〉中對「掛冠為密」之運用的過程中，順帶發現尤侗當時所閱讀的《文選》很可能是「六臣注」本，而非「李善注」之系統。從此或可引出清初《文選》閱讀問題的討論，暫於此提出，以俟將來發揮。



《牡丹亭》注本注釋「掛冠為密」一覽表

書名	校注者	出版項	是否有收題辭	是否有注題辭	注釋
牡丹亭	徐朔方、楊笑梅	上海：古典文學出版社，1958年	有	無	-
牡丹亭	徐朔方、楊笑梅	北京：人民文學出版社，1963年	有	無	-
牡丹亭選譯	卓連營	成都：巴蜀書社，1994年	無	-	-
牡丹亭	李娜等	北京：華夏出版社，2000年	無	-	-
牡丹亭	俞為民	合肥：黃山書社，2001年	有	無	-
牡丹亭	黃竹三	太原：山西古籍出版社，2005年	有	有	「掛冠」未注
吳山三婦合評牡丹亭	陳同、談則、錢宜合	上海：上海古籍出版社，2008年	有	無	-
牡丹亭	邵海清	臺北：三民書局，2009年	有	有	掛冠：離任、棄冠。
牡丹亭評注本	吳鳳雛	北京：中國戲劇出版社，2013年			掛冠：辭官。
牡丹亭還魂記匯校	根山徹	濟南：山東大學出版社，2015年	有 (附錄)	無	-
牡丹亭	鄒自振、董瑞蘭	南昌：百花洲文藝出版社，2016年	有	有	掛冠，辭官；密，親近。
牡丹亭注釋彙評	周錫山	上海：上海人民出版社，2017年	有	有	辭官以後才有清淨、安定。



徵引文獻

一、傳統文獻

- [漢]毛亨傳，[漢]鄭玄箋，[唐]陸德明音義，孔祥軍點校：《毛詩傳箋·桑中》（北京：中華書局，2018年11月）。
- [漢]司馬遷撰，[南朝宋]裴駟集解，[唐]司馬貞索隱，[唐]張守節正義：《史記》（北京：中華書局，1982年11月）。
- [漢]班固撰，[唐]顏師古注：《漢書》（北京：中華書局，1962年6月）。
- [晉]陳壽撰，[南朝宋]裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，1982年7月）。
- [晉]袁宏撰，張烈點校：《後漢紀》（北京：中華書局，2002年6月）。
- [南朝宋]范曄撰，[唐]李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1965年5月）。
- [南朝梁]蕭統編：《六臣注文選》（明嘉靖二十八年錢塘洪楩刊本，現藏香港中文大學圖書館）。
- [南朝梁]蕭統編：《宋尤袤刻本文選》（北京：國家圖書館出版社，影印南宋尤袤刻本，2017年2月）
- [南朝梁]蕭統編，[唐]李善注：《文選》（北京：中華書局影印胡刻本，1977年11月）。
- [南朝陳]徐陵編，[清]吳兆宜注：《玉臺新詠箋注》（北京：中華書局，1985年6月）。
- [唐]釋道世著，周叔迦、蘇晉仁校注：《法苑珠林校注》（北京：中華書局，2003年12月）。
- [唐]徐堅著：《初學記》（北京：中華書局，2004年2月）。
- [唐]張鷟撰，李時人、詹緒左校注：《遊仙窟校注》（北京：中華書局，2010年5月）。
- [唐]李白著，[清]王琦注：《李太白全集》（北京：中華書局，1977年9月）。
- [宋]鄭文寶撰：《南唐近事》，收於傅璇琮等編：《五代史書彙編》（杭州：杭州出版社，2004年5月）。
- [宋]魏泰撰，李裕民點校：《東軒筆錄》（北京：中華書局，1983年10月）。
- [宋]郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979年11月）。
- [宋]葉廷珪撰，李之亮校點：《海錄碎事》（北京：中華書局，2002年5月）。
- [明]湯顯祖撰：《牡丹亭還魂記》（明神宗萬曆四十五年（1617）石林居士序刻本，國家圖書館藏）。
- [清]李漁著：《閒情偶寄》，收於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1991年8月）。
- [清]尤侗著，楊旭輝點校：《尤侗集》（上海：上海古籍出版社，2015年5月）。
- [清]嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1958年12月）。
- [清]吳敬梓著，李漢秋、項東昇校注：《吳敬梓集繫年校注》（北京：中華書局，



2011年11月)。

〔清〕孫梅著：《四六叢話》，收於王水照編：《歷代文話》（上海：復旦大學出版社，2007年11月）。

〔清〕焦循著：《毛詩補疏》（鳳凰出版社，2015年10月），卷四，頁107。
任中敏編著：《新曲苑》（南京：鳳凰出版社，2014年9月）。

鄒自振，董瑞蘭評注：《湯顯祖戲曲全集》（南昌：百花洲文藝出版社，2016年3月）。

謝伯陽、凌景埏編：《全清散曲》（濟南：齊魯書社，2006年1月）。

二、近人論著

司徒秀英：〈從「法相唯識」論《牡丹亭》和《南柯記》〉（《嶺南學報》第六輯，2016年7月，頁183-210）。

陳垣：《中國佛教史籍概論》（北京：中華書局，1962年11月）。

曾永義：〈湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》述評（上）——湯顯祖《牡丹亭》二論〉，《文與哲》第三十六期（2020年6月），頁1-50。

簡宗梧：《漢賦史論》（臺北：東大出版社，1993年5月）。

（日）根ヶ山徹，〈《牡丹亭還魂記》版本試探〉，《明清戲曲演劇史序說——湯顯祖《牡丹亭還魂記》研究》（東京：創文社，2001年2月）。



The Textual Research Of " Rely on hanging the hairpin on the hat to getting intimate" (待掛冠而為密) in *the Peony Pavilion* *Inscription*

Zhang,Xin-cheng

Abstract

In Tang XianZu's Peony Pavilion Inscription, there are a sentence "Be sure to rely on her bringing pillows or hanging jade hairpins on my hat to make lovers fall in love(必因薦枕而成親，待掛冠而為密者)". If the meaning of resignation is used to explain "Hanging the hairpin on the hat(掛冠)", in the meaning and context are not smooth. But the annotated books on the market have become so widely circulated that the problem urgently needs to be solved. The sentence of the Peony Pavilion Inscription is coming from Shi DaoShi's Fa Yuan Zhu Lin in the early Tang Dynasty. According to the textual research, the usage of the phrase "Hanging the hairpin on the hat(掛冠)" here actually comes from the sentence "She hung the jade hairpin on my hat and touched my dress with her sleeve(玉釵掛臣冠，羅袖拂臣衣)" in SiMa XiangRu's Mei Ren Fu.

"Rely on hanging the hairpin on the hat to getting intimate (待掛冠而為密)" is what the beauty of the upper palace brought up the hat of Sima Xiangru, the jade hairpin, and then got close to him. Shi Daoshi used this allusion to refer to sex as a way to illustrate the detriment of indulgence. Tang Xianzu followed his words, and with the use of "Rely on hanging the hairpin on the hat to getting intimate (待掛冠而為密)" to deny the general view of love flows in the skeleton. Peony Pavilion aims to highlight the "true feelings" and "supreme feelings". By clarifying the true meaning of "Rely on hanging the hairpin on the hat to getting intimate (待掛冠而為密)", we can know that Tang Xianzu's "The Peony Pavilion" aims to break through the story mode of carnal love between the talented man and the beautiful woman, and advocates the supreme affection beyond the body, life and death.



Keyword : *The Peony Pavilion*, Tang XianZu, *Mei Ren Fu*, *Fa Yuan Zhu Lin*,
Hanging the hairpin on the hat (掛冠)



東吳大學
Soochow University

《中文標竿》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第五十五期

從李碧華《胭脂扣》看香港妓女文化 及其變遷

黃紫兒*

提 要

李碧華《胭脂扣》一直受大家熱烈討論，學者多研究小說中香港意識及身份認同等問題，卻忽略了當中一個推動情節的重要元素——妓女。本文針對《胭脂扣》之妓女書寫進行梳理，透過觀察故事中 1930 及 1980 年代之比較，可清楚看到不同年代妓女文化的異同，對妓女文化以至香港的變化做進一步的分析，也探討《胭脂扣》作者如何透過主角的職場身分來反映香港的歷時變化。

透過比較 30 及 80 年代妓女行業之異同，我們可以得知妓女行業的變動與法律制度、社會因素和地點遷移等也有關係。書中能夠看到妓女行業相關法規的改變、風月區的變遷、妓女的分階的不同和妓女的待客之道及狎妓方式的改變等，呈現了 30/80 年代的妓女生活及業界文化。

此外，透過剖析李氏選材及設定，我們得知李氏有意藉《胭脂扣》討論妓女文化外，更討論了妓女的身份階級的問題及困境，並呈現了不同年代的愛情觀和女性觀；同時，透過《胭脂扣》，妓女文化及相關歷史也得以流傳，由此可見李氏的巧妙和細心。

本文對李氏《胭脂扣》文本之研究有別以往，從本研究中可得知，《胭脂扣》可以涉及妓女文化及香港歷史，也能延伸討論當中的戀愛觀和女性觀，由此可見，妓女文化也能展現豐富的文學性和文化性。

關鍵詞：李碧華、《胭脂扣》、香港、妓女文化、狎妓

* 國立中正大學中國文學系碩士生



一、前言

李碧華為香港小說家、劇作家，也在報章上發表專欄，身兼多職。李氏小說以「詭異」¹見稱，因為她的小說，不論長短篇，多少也涉及鬼神、輪迴等題材。李氏不單小說上有成就，改編電影更讓其小說，以另一種方式得以推行，《胭脂扣》（1984）²就是其中一本被改編而又具有代表性的小說。

李氏的《胭脂扣》自 1988 年改編成電影後，即受到熱烈的關注，至今仍然有不少人就劇本及原文小說進行研究。然而，大多數人研究李碧華小說的時候著重在其內容，多離不開男女愛情及女性意識等主題，這些當然是重要的，因為這些內容造就了小說的主軸；但對於一些次要的部分，如妓女文化、女性地位階級研究等部分，則被多數人忽略。本文意在研究《胭脂扣》中的「妓女文化」，雖在小說中，這並非作者主要關注，但卻能從中看到不同年代的香港的狎妓活動之異同。

前人對《胭脂扣》的研究大多集中在小說及電影之對比、歷史意識及女性意識等。以裴雙〈敬畏與抗爭的交錯融合——論《胭脂扣》女主人公如花對命運的態度〉為例，裴氏針對如花對命運的看法和態度，作出詳細的分析，認為如花身處父權社會，作為一個女人，本身就比較卑微，而又作為一名妓女，身份更加低下。³因此，如花對命運是敬畏的，她深信命運，自覺難以對抗命運；但另一方面，她為了追求愛情、尋找愛人，企圖抗拒她的宿命。對於如花本人的性格以及其掙扎，正如裴氏所寫：「她（按：如花）信命，可她卻不是宿命論者，這表現為面對命運和外在壓迫下的每一次非公正的待遇，她作出努力的抗爭」。⁴裴氏對於上述議題有非常仔細的分析，然而，該文之論述是針對電影及小說，兩者混合而得出之結論，甚至更著重於電影研究，因而對文本有所忽略，以致未能對《胭脂扣》文本做出非常深入的研究，也是該文的不足之處，但不可否認的是，它為《胭脂扣》日後的研究者提供了相當有意義的研究基礎。

區肇龍〈試論李碧華《胭脂扣》中所呈現的愛情觀和歷史意識〉⁵一文就李碧華小說內對不同愛情的描寫，並引其多篇散文作例子，對李氏自己及如花的愛情觀作出分析，寫出愛情有不同面貌，每個人對愛情的態度也有異。至於歷史意識的部分，區氏認為李氏「借衰的角色帶讀者尋回本土的趣味歷史」⁶，《胭脂扣》中以 30 年代及 80 年代兩個截然不同的年代為背景，能巧妙的讓讀者從中觀察到兩個年代不同的文化。或因篇

¹ 劉登翰主編：《香港文學史》（北京：人民文學出版社，1999），頁 496。

² 《胭脂扣》第一版出版年份為 1984 年，該版本被改編為電影《胭脂扣》。本文以李碧華：《胭脂扣》（香港：天地圖書有限公司，2016）為主要研究文本，下文所有引文均出自 2016 年之版本。

³ 裴雙：〈敬畏與抗爭的交錯融合——論《胭脂扣》女主人公如花對命運的態度〉，《文學評論》第 1 期（2009），頁 103-112。

⁴ 裴雙：〈敬畏與抗爭的交錯融合——論《胭脂扣》女主人公如花對命運的態度〉，頁 106。

⁵ 區肇龍：〈試論李碧華《胭脂扣》中所呈現的愛情觀和歷史意識〉，《文學研究》（香港）第 1 期（2006），頁 114-118。

⁶ 區肇龍：〈試論李碧華《胭脂扣》中所呈現的愛情觀和歷史意識〉，頁 118。



幅有限，該文未能就愛情觀和歷史意識兩個大議題進行更深入的研究，本論文意圖延伸其研究，更深入地分析《胭脂扣》中的歷史意識和愛情觀。

黃梅〈「漸老芳華、愛火未減、人面變異」——論《胭脂扣》中的兩性書寫與香港意識〉一文中，則明確的討論到兩個部分，第一部分是寫兩性關係，第二部分是寫香港意識。在描寫女主角如花和男主角十二少之間的關係時，黃氏和李氏認為男人多是負心漢，故引用李氏於《青蛇》中的引文，進一步的證明了他們的看法。香港意識的部分，黃氏引用《胭脂扣》原文，展現了香港人對 97 回歸的不安，並在之後提出了一個新的想法，他指出李碧華故意把背景年代相差 50 多年，暗喻了「50 年不變」之議題，這是一個新穎而值得討論的方向。⁷筆者認為該文雖短，但為《胭脂扣》情節發展作了簡單的整理，而黃氏提出「50 年不變」的議題也為未來的研究提供了新的方向。

陳國球編的論文集《文學香港與李碧華》⁸討論了李氏多本長篇小說，當中對《胭脂扣》的討論多與香港意識有關，如藤井省三的〈日本的香港文學研究及《香港短篇小說選》的意義〉⁹、〈小說為何與如何讓人「記憶」香港——李碧華《胭脂扣》與香港意識〉¹⁰和〈李碧華小說中的個人意識問題〉¹¹除了討論到「五十年不變」及身份認同等問題外，也有討論李氏選材、寫作的背景和人物描述等部分；陳麗芬〈普及文化與歷史想像〉¹²和危令敦〈不記來時路——論李碧華的《胭脂扣》〉¹³除了討論了《胭脂扣》的歷史意識外，也有討論李氏的書寫策略；毛尖〈香港時態——也談《胭脂扣》〉¹⁴則透過時間和「虛」、「實」對比討論香港意識。雖然每篇論文的討論角度有所不同，但不同面向的討論也為《胭脂扣》之研究奠下基礎，《文學香港與李碧華》對李氏作品的研究也帶來深遠的影響，至今仍被不少人引用及討論。

以上諸文章針對《胭脂扣》相關的重要議題都能提出值得我們深思的觀察及討論，本文則以《胭脂扣》小說文本為主要研究對象，探索香港不同時期的妓女文化。《胭脂扣》中針對 1930 年代的妓女文化，以女主角如花口述的方式作出了不少解說；其後，第一人稱的男主角，永定也提出 1980 年代的新狎妓模式——魚蛋妹。這些描述都讓我們能對不同時期的妓女文化有一定的了解。故此，本文與以往的研究有別，以《胭脂扣》討論妓女的部分為基礎，配合鄭寶鴻《香江風月》¹⁵、吳昊《塘西風月史》¹⁶及陳國球

⁷ 黃梅：〈「漸老芳華、愛火未減、人面變異」——論《胭脂扣》中的兩性書寫與香港意識〉，《美與時代》5B 期（2010），頁 107-109。

⁸ 陳國球編：《文學香港與李碧華》（臺北：麥田出版，2000）。

⁹ 藤井省三：〈日本的香港文學研究及《香港短篇小說選》的意義〉，臺北：麥田出版，2000，頁 43-60。

¹⁰ 藤井省三：〈小說為何與如何讓人「記憶」香港——李碧華《胭脂扣》與香港意識〉，臺北：麥田出版，2000，頁 81-98。

¹¹ 藤井省三：〈李碧華小說中的個人意識問題〉，臺北：麥田出版，2000，頁 99-118。

¹² 陳麗芬：〈普及文化與歷史想像〉，《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000，頁 119-140。

¹³ 危令敦：〈不記來時路——論李碧華的《胭脂扣》〉，臺北：麥田出版，2000，頁 161-196。

¹⁴ 毛尖：〈香港時態——也談《胭脂扣》〉，《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000，頁 197-208。

¹⁵ 鄭寶鴻：《香江風月》（香港：香港大學美術博物館，2010）。

¹⁶ 吳昊：《塘西風月史》（香港：次文化堂，2010）。



編的《文學香港與李碧華》，進一步探討《胭脂扣》中之妓女文化相關問題。下文主要分為：「《胭脂扣》中所呈現的妓女文化」及「李碧華《胭脂扣》中的妓女及相關觀念討論」兩部分，前者意在討論《胭脂扣》文本中所呈現與妓女相關的部分；後者除了著重討論以妓女為小說主要關切的原因外，也會討論《胭脂扣》中呈現的愛情觀和女性觀，探究不同人物有怎樣的愛情觀和女性觀，並研究形成觀念差異的原因為何。

二、《胭脂扣》中所呈現的妓女文化

現今社會大多數人對於「妓女」的想像都較為負面。事實上，在 1935 年以前的香港，狎妓是合法並且受政府監管的，因此當時的妓女、妓寨有分不同等級，高級妓女，如小說中的如花，甚至會以自己為大寨紅牌而自豪；妓寨對於妓女的訓練以及接待客人的方式等也有不同的要求。《胭脂扣》中，如花作為 30 年代的大寨紅牌，對於這些事情也有深入的了解，而永定作為一個 80 年代的人，雖不能親歷其境，卻能透過如花和報章的描述，想像那時的妓女文化。據此，下文將引用《胭脂扣》（下文簡稱為《胭》）中提及與「妓女」部分相關之部分，對 30 及 80 年代香港之妓女文化進行描述分析，從中了解到該年代之狎妓現象。

（一）《胭脂扣》對娼妓法例的描寫

鄭寶鴻在《香江風月》（下文簡稱《香》）中，對妓女的法例進行闡述：「在開埠初期的 1846 年，港府已發出妓寨牌照。」又寫「妓女牌照的發出，時斷時續。自 1879 年，才有一段較長的『穩定期』。」當時分西洋妓女和華籍妓女，後者維持到 1935 年 6 月 30 日被禁。¹⁷《胭》中對娼妓的描寫與此吻合，《胭》中寫：「香港從一八四一年開始闢為商埠，同時已有娼妓。一直流傳，領取牌照，年納稅捐。大寨設於水坑口，細寨則在荷李活道一帶。」¹⁸

其後《胭》寫出水坑口妓女的「沒落」：

我一直往下看，才知道於一九〇三年，政府下令把水坑口的妓寨封閉，悉數遷往剛剛填海的荒蕪地區石塘咀，那時很多依附妓寨而營業的大酒樓，如杏花樓、宴瓊林、瀟湘館、隨園……等，大受影響，結束業務。¹⁹

本段文字雖像是客觀的描寫；然而，此段引文其實是出自永定之口。當中寫出 1903 年，因政府立令，水坑口的妓寨和酒樓被逼於 1906 年前遷往荒涼的石塘咀。當中用詞，如「封閉」、「荒蕪」等字眼較為負面，而永定也指出大酒樓因妓寨的遷移而結業，這當中似乎多了一分惋惜，這份惋惜除了是因為大寨被逼移往荒地外，也因為因妓寨而繁榮起

¹⁷ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 11。

¹⁸ 李碧華：《胭脂扣》，頁 60。

¹⁹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 60-61。



來的水坑口也因妓寨的遷移而亡。一個因妓寨而繁榮的地方，也因妓寨的遷離隨之沒落，這似乎隱約的透露了李氏對時代變遷的感慨。不過，水坑口的遷徙雖然是一個結束，但也是一個新開始。

妓寨自遷往石塘咀後，再度集中在同一地區，再有酒樓依附妓寨而起，石塘咀似乎就成了妓寨和酒樓新的據足點。²⁰然而，新據點的風光也沒有維持很久，因到 1935 年，娼妓行業就被禁了，《胭》中寫出妓女行業曾風光一時：

不過自一九一〇開始，『塘西風月』也就名噪一時，在一九三五年之前，娼妓一直都是合法化的。花團錦簇，宴無虛夕，真是『面對青山。廳分左右，菜列中西，人面桃花，歌樂昇平』。及後禁娼……。²¹

同時也寫出禁娼的部分：

到了一九三五年，香港政府嚴令禁娼，石塘咀的風月也就完了。²²

事實上，娼妓合法時期，對娼妓有很多不同的管制，諸如夜度資²³和牌照的領取²⁴也有一定的規定。根據吳昊《塘西風月史》（下稱《塘》），1857 年 12 月，因為性病橫行，政府實行「娼妓合法化」以管制妓女，妓女要有牌照才可以執業。如果要當妓女，女人須向華民署辦理登記手續領牌。登記時，她們要主要聲明兩點：「第一，本人甘心情願做老舉，理由係環境所迫，並非龜鴿之流加以壓迫；第二，本人已非處女，願意接客，亦不會拒絕客人應召。」²⁵同時，她們「須要納稅，經常接受檢驗。」²⁶這樣才有資格續牌。這種制度延續到 1930 年代，當時妓寨和妓女也相對有規模和制度，與 1980 年代的妓女有所不同。

80 年代已實行禁娼，但在法律上，私下賣淫並非非法。然而，沒有政府政策的配合，而且法律上也有諸多限制，性服務行業因此一落千丈，妓寨的營運模式因而發生很大的轉變，《胭》提到 80 年代的「魚蛋檔」²⁷就是一個轉變後的例子。「魚蛋檔」類似以往的

²⁰ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 34。

²¹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 61。

²² 李碧華：《胭脂扣》，頁 151。

²³ 「夜度資」即為宿娼的費用，見

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdict/gsweb.cgi?o=dcdbdic&searchid=Z00000152522>，瀏覽日期：2019 年 12 月 6 日。

²⁴ 鄭寶鴻《香江風月》寫出：「妓女歸『華民政務司』（簡稱『華民』）所管轄，必須領牌，表明為環境所迫而自願接客，或本身已非處女，而非由龜鴿所迫。」可見政府對於妓女有一定的管理。見氏著，頁 54。

²⁵ 吳昊：《塘西風月史》，頁 48。

²⁶ 吳昊：《塘西風月史》，頁 48。

²⁷ 「魚蛋檔」是新式的娛樂場所，可算是 80 年代的妓寨。「魚蛋檔」由店中綽號魚蛋妹的妓女而衍生。香港人稱魚丸為魚蛋，但魚蛋妹卻是指剛發育不久，胸部微小，雙峰只得魚蛋般大小的妓女，因摸魚蛋妹的感覺如同擠魚蛋一樣，因而衍生出「魚蛋妹」、「魚蛋檔」及「打魚蛋」（擠魚丸）的專有名詞，見娟娟：〈魚蛋檔 摸黑搞搞震〉，《太陽報》，http://the-sun.on.cc/cnt/adult/20090722/00507_006.html，瀏覽日期：2019 年 12 月 6 日。



妓寨，由於法律規定不可經營賣淫場所，所以大多數「魚蛋檔」都是以「康樂中心」名義而成，表面上是一般娛樂場所，實際卻是供男人狎弄少女的地方。同樣地，政府不再發放牌照，除了難以管理妓女的身份、當妓女的意願及妓女的安全問題外，對於狎妓的收費也沒有規定。因此，不同階級的妓女，待遇必定會相差極多，沒有背景的妓女，私下沒人保護，政府也沒有相應的政策，工作風險就變高，這些都是與以往有法條規範時的最大差異。

（二）《胭脂扣》中的階級描寫

說到階級，不論是 30 年代還是 80 年代，妓女也有分階級。在《胭》中，永定說出中國人重階級觀念，因此妓女間會因階級不同而瞧不起對方，李氏直接寫出高級妓女瞧不起下階妓女的狀況：

連塘西阿姑，也有階級觀念。大寨的，看不起半私明的；半私明的，又看不起大道西尾轉出海旁炮寨的——一行咕喱排著長龍等著打炮，五分鐘一個客。

地域上，石塘咀的看不起油麻地的。身份上，紅的看不起半紅的；半紅的又看不起隨便的；那些隨便的，又看不起乞丐的。²⁸

鄭寶鴻在《香》中，曾略為 1980 年代的妓女分階，他指出「大寨」為塘西獨有，次一級是「二四寨」，上文並沒提及。至於「半私明」，諧音為「半絲棉」，又稱為「半掩門」，當中又分「大半私明」和「小半私明」。妓女中最低級的自然就是「炮寨」，鄭氏有對「最下級者位」作補充，當中指出：

皇后大道西盡頭的堅尼地城海旁，在有石騎樓的樓宇營業，稱為「石騎樓」，為勞苦大眾服務。²⁹

其描述似乎與李氏所說的「炮寨」相符，二人所言之「炮寨」應為同一個。上述引文中，李氏直接借永定之口，先直接寫出階級觀念下產生的狀況，指出妓女間各自定位，上級看不起中級，中級又不屑於下級的。而如花在和永定對話時，也一直強調自己是「大寨」的「紅牌」。由此可見，在 30 年代，妓女是有明顯分級的；而且，如花正是高級的，因此她受的教育、接見的客人，也與一般妓女不同，連對待寮口嫂³⁰，也似乎特別的有底

²⁸ 李碧華：《胭脂扣》，頁 72。塘西是香港的一個地方，曾一度因妓寨、酒樓盛行而成就了「塘西風月」，鄭寶鴻《香江風月》中對塘西作出補充指塘西是西營盤，今聖類斯中學對落的小山岡以西，即屈地街旁煤氣公司後鄰迄至卑路乍街的一段皇后大道西，以及縱貫的山道，並連同山道旁的南里及德輔道西。阿姑為妓女的稱呼之一，鄭寶鴻《香江風月》中指：「口頭上稱呼妓女為大孀、姑、阿姑（當紅者稱為『紅牌阿姑』）。」「咕喱」在香港是指純以勞力換取金錢的工人，也有苦力之意，此詞應從英文「Coolie」或「Cooly」轉譯其諧音而得。

²⁹ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 39。

³⁰ 「寮口嫂」時常出現在阿姑身邊，幫助招待客人。實際上，寮口嫂的工作是照顧和服侍阿姑，以及招待恩客，一間廳有多名。她們須按廳躉指示，打點妓寨雜務。寮口嫂多由年長的妓女或傭婦擔任。同時，寮口嫂也會兼任陪同妓女往酒家及俱樂部出局的工作。詳閱鄭寶鴻《香江風月》，頁 68。



氣，她對待寮口嫂的態度可在之後看到。

根據如花的說辭，她「被賣落寨，原是琵琶仔，擺房身價加高，及後台脚旺，還清債項，回復自己身。恃是紅牌，等閒客人發花箋，不願應紙。」³¹一開始，如花也只是「琵琶仔」，只是後來「台脚旺」，才成了「紅牌」；客人「發花箋」，她也可以「不應紙」³²，這些描述全都是妓女分階的證明，如花也是一步一步的晉升成紅牌。

《塘》中亦對妓女及妓院的分級做出說明：

塘西妓院制度源自水坑口。

水坑口妓院制度源自廣州。

廣州妓院制度源自傳統中國。

中國傳統妓院制度基本上是分成兩個等級：

1. 高級妓院。繼承古代官妓制度的傳統而組織成的，乃供仕大夫紳商名流尋歡作樂之所。這裏的妓女能歌能酒，善於應酬，基本上賣藝不賣身，迫得客人神魂顛倒，牀頭金盡，也未必會與他發生關係。
2. 低級妓院。專供販夫走卒勞動階層洩慾之所，收費低廉，只要付錢，即時速戰速決，純屬肉體交易。³³

這裡所指的「高級妓院」客人非富則貴，阿姑不會輕易出賣身體，有時千金散盡也未能成為「入幕之賓」，與如花所待的大寨相似，再一次證明了如花高級妓女的身份；反之，「低級妓院」的妓女只要有錢就出賣身體供人洩慾，與上文提到的「炮寨」吻合，應為同等級。

永定為進一步了解 30 年代的事情，在圖書館找資料，雖沒找到娼妓專書，卻找到「香港百年史」和「幾本掌故」。³⁴在「石塘嘴春色」中，也有寫明：「大寨妓女分為：『琵琶仔』、『半掩門』和『老舉』……。」³⁵這正是當時妓女的分級，也與如花的說辭有吻合之處。據鄭氏《香》中記載，「琵琶仔」也可稱為「清信人」，是由鴛母自小培養的處女雛妓，她們在妓寨只能陪酒，不能伴寢。」³⁶當中又記：「『自己身』稱為『打夥記』，即自願『客串式賣肉』，並無『賣斷身』，只是借了一筆款項。如還清債項，可轉往別間妓寨客串，行動自由。」³⁷

正因為有階級差異，如花才會對自己的職業感到自豪，因為即使她是妓女，也是最

³¹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 24。

³² 「花箋」是供召妓所用，只有接到花箋，妓女才可出外應召，但妓女也有權「不應紙」，詳閱吳昊《塘西風月史》，頁 15-20。

³³ 吳昊：《塘西風月史》，頁 12。

³⁴ 李碧華：《胭脂扣》，頁 60。

³⁵ 李碧華：《胭脂扣》，頁 60-61。

³⁶ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 55。

³⁷ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 55。



高級的那種，在如花的眼中，她雖低微，但她也有值得高傲的地方，那是「低級妓女」無法擁有的。

因此，當如花與永定講到來港工作的菲律賓工人，並指出她們當有也有做妓女的，且是「一叫便肯過夜」³⁸。當時永定問如花：「難道妳們不是嗎？」³⁹永定把如花也視為「低級妓女」時，如花覺得受辱了，便回答：「大寨自有大寨的高竇處，雖然身為阿姑，却不是人人可以過夜，如果不喜歡，往往他千金散盡，也成不了入幕之賓。」⁴⁰我們又可從上述的對話中得知如花的心理矛盾之處。作為女人，作為妓女，如花的地位可說是在社會的最底層，但因為是大寨中的高級妓女，因此在講述自己的職業又有點沾沾自喜。

我們可以從永定和如花的描述中，看到 30 年代的社會，對於妓女以至妓寨也有明確而有規模的分級，這大概是因為妓女行業在 30 年代受政府監察，所以當時的制度才會如此清楚。從上文我們可清楚的得知，「一叫便肯過夜」的妓女在如花眼中，比自己低級多了，根本不能並論，但那是 30 年代的妓女文化中的現象，真實的 80 年代在分級上又有所不同。

80 年代的妓女等級排定和以往相差很多，雖《胭》沒有明確地為 80 年代的妓女作出明確的分階，但我們從《胭》中還是能看到一些分階的現象。如《胭》寫 80 年代的妓女時，最先談論到妓女階級的引文，是如花和永定討論與妓女過夜的「手續」時提出的。當時，如花與永定講到來港工作的菲律賓工人，並指出她們當有也有做妓女的，且是「一叫便肯過夜」。從「一叫便肯過夜」，我們就可以看到 30 年代與 80 年代的不同。前文我們有討論過，如花是大寨的紅牌，不但不會「一叫便肯過夜」，而且要過夜要經過很多「手續」，也要阿姑本人同意方可。如花的大寨與 80 年代的營運模式無疑是不同的，80 年代的方式顯然隨意多了。

80 年代除了有「一叫便肯過夜」的菲律賓妓女外，也有永定光顧過的「魚蛋檔」，永定更指那是「高級的魚蛋檔」。從現今蒐集到的資料去看，我們難以分出高低檔，但從他們的對話中，我們可以知道，即便是 80 年代的妓女及妓寨，也有分檔次、階級。其實 80 年代不單是「魚蛋檔」有分階級，80 年代流行的夜總會也有檔次之分，當中分西、中、日式，又分高、中、低檔。特別要提的是日式夜總會，日式由於是從日本高級夜總會演變而來，因此檔次也明顯較高，消費也非常高昂。⁴¹雖然 80 年代的妓女以及「妓寨」也有分階級，不過由於缺乏管理和法條的記載，我們難以得知 80 年代是如何為妓女分階，也不能正式地為她們分階。

（三）《胭脂扣》對狎妓的描寫

每個行業都有其待客之道，娼妓也是如此。大概是因為營運模式的不同，30 年代和

³⁸ 李碧華：《胭脂扣》，頁 71-72。

³⁹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 71-72。

⁴⁰ 李碧華：《胭脂扣》，頁 72。

⁴¹ 參閱〈香港的色情業與色情文化〉，<https://bit.ly/2ZFLxzt>，瀏覽日期：2020 年 7 月 16 日。



80年代的待客之道也截然不同。《胭》中對30年代如花置身的大寨有詳細的描寫，由於處身大寨，如花受過嚴格的訓練，行為舉止及言行等，全都有一定的規定。

1. 《胭脂扣》中30年代的待客之道及狎妓方式

根據如花的說法，我們最先可以得知，妓女在招待客人時，絕不會提到自己的姓氏。因此，當永定問她「貴姓」時，她回答：

我從小被賣予倚紅三家，根本不知本身姓什麼。而且客人絕對不問我們「貴姓」，為怕同姓，諸多避忌。即使溫心老契……⁴²

阿姑不表姓氏，據鄭氏之說法，是因為阿姑有一段不可告人的辛酸身世。⁴³《胭》中沒有明確說明「避忌」什麼，但中國人重倫理、宗親，此舉應怕同姓有「同宗亂倫」之嫌，故不提阿姑之姓。恩客正是相反，他們是表姓不表名，恩客們多以姓名加排行作為代號，如《胭》中「陳十二少」正是如此。表姓不表名是因為「顧忌父執輩（不少亦為塘西常客）的根據，他們每每故弄玄虛，在排行上加多十甚至二十。」⁴⁴然而，在《胭》中，對於「排名」，則有另一說法，如花指出十二少其實在家中只排第二，但是當時塘西花客為了表示自己系出名門、人口眾多，所以總愛加上「十」字，因此陳二少也就成了陳十二少。⁴⁵

如花身為紅牌，她的服務更為周到，對待貴客十二少也更講究，當寮口嫂為十二少送上生果，「都是橙啦蘋果啦」，她就叫寮口嫂通通搬走。⁴⁶因為她覺得十二少是貴賓，而橙和蘋果都是「次貨」，不夠高級。所以她罵寮口嫂：

十二少是什麼人？搬次貨出來？十二少肯，我也不肯。來些應時佳果，於是送上的是桂味荔枝、金山提子……⁴⁷

看來在妓女的眼中，客人也略有分級，對於不同的客人，她們招待的方式就有所不同。由如花對待十二少的方式可見，若只是一般客人，她們應會以「一般的水果」招待，但若是較高級的客人，所招待的水果也會較為高級。

同樣的，對待花費較多，「以錢買面」的客人，待遇也會有所不同，如花就曾告知永定，應如何對待出手闊綽的客人，如花指出：「阿姑在應紙到酒樓陪客時，出示一方洒了花露水的雜色毛巾給他抹面，以示與酒樓的白色小毛巾有所不同而已。」⁴⁸

如花的行為都有其用意，以高級水果招待十二少以及使用雜色毛巾，除了是奉承客人外，讓他們有不同禮遇，也能讓他們覺得被重視及有面子；另一方面，從寮口嫂一開始只以普通水果待客，可猜測一般客人也應只以普通水果接待，但如花卻可下令換上高

⁴² 李碧華：《胭脂扣》，頁3。

⁴³ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁54。

⁴⁴ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁70。

⁴⁵ 李碧華：《胭脂扣》，頁23-24。

⁴⁶ 李碧華：《胭脂扣》，頁30。

⁴⁷ 李碧華：《胭脂扣》，頁30。

⁴⁸ 李碧華：《胭脂扣》，頁24-25。



級水果，除了特顯了客人的地位，表示自己對他的重視外，也展現了自己的地位，畢竟不是每個妓女也可以使用高檔貨，如花之舉動，也證明了自己的高檔。

作為大寨之妓女，不止服務，連迎賓也有要求。如花指出：

人客返寨打水圍，如果她已卸裝，只穿褻衣，也會馬上披回「飲衫」出迎，這是她倚紅樓鴛母三家的教導，以示身為河下人，亦有大方禮儀。⁴⁹

可見大寨有其待客之禮儀，要接待上流客人，就應有相對的服務態度和禮儀。

吳昊《塘》中提出，妓女是需要受訓練的，課程主要訓練「禮貌儀態媚術技藝」，當中第一項規定為「不許稍為暴露肉體」⁵⁰，這除了是為了防止多手的客人外，也是因為禮儀。妓女們除了在自己房間外，都一定要穿著整齊，不能只穿內衣褲，⁵¹這也與如花所說的一樣，是為了展示自己「大方禮儀」。《胭》中引「石塘咀春色」，指出龜鴛會訓練妓女規則，因此「她們不輕易暴露肉體，束胸的褻衣，像阿楚所說的『五花大綁』。」⁵²與吳昊《塘》的規定一致。

上文略有提及大寨妓女言行須得體，針對「語言」部分，我們從書中的描述略為可見，李氏寫：「塘西妓女是不易做的，她們在客人面前連『啾、衰、病、鬼』這樣的字眼也不可以出口呢。」⁵³這樣看起來，大寨妓女確實有受過相關的禮儀教育，也難怪永定感嘆：「連一個妓女，也比今昔的少女更注重禮儀。」⁵⁴比起 80 年代較為開放的女人，30 年代的如花確實有儀態多了。

因為大寨妓女訓練有加，連鄭氏在《香》中也對她們作出正面的評價：「鴛母對大寨妓女嚴格訓練，她們大多都保持大家風度，不以出身青樓而遭歧視，即所謂『有大家風，無青樓習』。」⁵⁵

然而，對於李氏在《胭》中寫，塘西妓女不可說「啾、衰、病、鬼」的字眼，鄭氏在《香》中卻有另一說法。在《香》中，鄭氏指出「啾、衰、病、鬼」為「阿姑嬌聲罵人時最多用的形容詞」⁵⁶。

然而，不論當時的妓女是否真的有說「啾、衰、病、鬼」，相信在李氏的想法裡，也是認為她們並不會說出這類的話。從上文可見，其實李氏對高級妓女的想法是正面的，她認為她們有姿色、有儀態，80 年代的女孩開放，甚至會在男生家中隨地坐臥，當著男生的面前脫腋毛，⁵⁷她們在儀態上大多都比不上一個 30 年代的妓女，這是給予妓女

⁴⁹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 33。引文中的「飲衫」指赴宴禮服或穿得較體面的服裝，參閱星島教育網，<http://stedu.stheadline.com/sec/article/13910/%E5%96%9D%E5%A4%9A%E4%BA%86>，瀏覽日期：2019 年 12 月 13 日。

⁵⁰ 吳昊：《塘西風月史》，頁 50。

⁵¹ 吳昊：《塘西風月史》，頁 51。

⁵² 李碧華：《胭脂扣》，頁 70。

⁵³ 李碧華：《胭脂扣》，頁 106。

⁵⁴ 李碧華：《胭脂扣》，頁 106。

⁵⁵ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 55。

⁵⁶ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 56。

⁵⁷ 李碧華：《胭脂扣》，頁 106。



很高的評價；而不說「啾、衰、病、鬼」才能使妓女形象更趨完美，因此李氏說她們不說，可能是單純是李氏和鄭氏所參考的史料有異，所以在記錄上有所出入，但也可能是李氏早已默認，高級妓女並不罵人。然而，就算當時的妓女會嬌聲罵人，恐怕在李氏眼中，她們依然是一個高雅而得體的女人，因為像她們這樣的女人，80年代是罕見的，因此如花才會在永定眼中如此誘人。同時，在小說的塑造上，作者對於角色的設計、性格以及語言表示上本來就可能與現實情形有所不同，這是為了突顯主角的獨特之處。故此，如花不說「啾、衰、病、鬼」可能也是為了突出上流妓女，或是她自己本身就是「出淤泥而不染」，以此突出如花是較高級、高雅、獨特，非一般級別的妓女。換一個角度，撇除妓女身份，如花根本就是男人眼中的女神，但即使她是妓女，也可成為男人「心口上一顆硃砂痣」⁵⁸。

2. 《胭脂扣》中 80 年代待客之道及狎妓方式

到了 80 年代，就沒有那麼華麗和得體的待客方式了。《胭》中以零零幾句交代了永定在「魚蛋檔」中的所見所聞，其中除了提到「打魚蛋」（按：「擠魚丸」的意思）外，也提到：

那卡座椅背和椅墊上有很多烟蒂殘跡。也許是客人捺上去，也許部分也捺到魚蛋妹身上了。那些卡座……⁵⁹

從以上短短幾句中，我們不知道魚蛋妹接待客人時會不會有特別的款待方式，但我們可以從中得悉客人的狎妓方式。客人除了會觸摸魚蛋妹的身體外，也有可能使用較為暴力的方式對待魚蛋妹，他們可能會把烟蒂按到魚蛋妹身上，以獲得滿足，這在 30 年代高級妓寨中，大概不會發生。

黃霑的偽記錄片《大咸濕》中以拍記錄片的形式帶觀眾體驗香港不同的色情文化，當中也有帶大家去「魚蛋檔」，他特別指出去「魚蛋檔」要帶夜光錶、濕紙巾和火機香菸。帶夜光錶是因為「魚蛋檔」環境黑暗，又是計時收費的，帶夜光錶就可以掌握時間；濕紙巾是為了擦乾淨手；火機香菸則是為了在漆黑的環境中看魚蛋妹的長相。⁶⁰另外，「魚蛋檔」也會為每位客人提供一杯汽水，但是那並非拿來飲用，而是用來「清潔」的，這些形形色色的東西都是大寨不會有的，卻是「魚蛋檔」的特色。⁶¹

另一方面，魚蛋妹其實與一般妓女也有不同之處。30 年代的妓寨是可以過夜的，經過一定的流程，也可以和阿姑發生性行為，但 80 年代的「魚蛋檔」卻不會有這些服務。「魚蛋檔」雖說是妓寨的一種，但基本上不提供性服務及場所，大家也只會摸一下，「過手癢」而已。這除了是因為禁娼後不容許經營賣淫場所，「魚蛋檔」多打著「康樂中心」的名義申請營業牌照，不敢直接經營情色行業外，也是因為魚蛋妹大多都未成年，與未

⁵⁸ 張愛玲：《紅玫瑰與白玫瑰》（臺灣：皇冠文化出版有限公司，2010），頁 130。

⁵⁹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 82-83。

⁶⁰ 《大咸濕》，陳果導演，黃霑、蔡欣倩主演，安樂影片有限公司，2013 年。

⁶¹ 見《太陽報》，http://the-sun.on.cc/cnt/adult/20090722/00507_006.html，瀏覽日期：2019 年 12 月 1 日。



成年少女發生性行為是犯法的，所以不提供性服務也是自然不過的。

其實除了「魚蛋檔」以外，上文提過的夜總會的消費模式與 30 年代的大寨是相似的，客人一晚花費過萬是小意思，有的富豪也會一夜傾盡千金只為了讓小姐陪外出；與此同時，由於日式夜總會消費高昂，因此不少生意人會在夜總會裡談生意以彰顯自己的身份，這些大手筆的消費行為在某個程度上與 30 年代大寨的狎妓方式不謀而合，即使名目改變了，但高級夜總會似乎還是維持它一貫的營運模式，除了不可在場內進行性交易外，夜總會在其他方面也與大寨有相似之處，某程度上可以把它視為新一代的大寨。

（四）《胭脂扣》對妓寨環境的呈現

對於妓寨的內外環境，不論是 30 還是 80 年代，《胭》中描寫也不多。不過，我們可以從引文中得知，30 年代的妓寨是相對比較集中的，而上文也有提到，經過遷移後，妓寨其實大多都集中在塘西。

1. 外部環境

《胭》中，如花在見到 80 年代的香港時，一度發出疑問：「到了嗎？在屈地街下車，中間一度水坑。四間大寨：四大天王。」⁶²和「水坑呢？我附近的大寨呢？怎麼不見了歡得、詠樂？還有，富麗堂皇的金陵酒家？廣州酒家呢？……連陶園打八音的鑼鼓樂聲也聽不到了——」⁶³我們可從中大略得知 30 年代時，附近有何建築。至於引文中提及的「四大天王」，其實是指歡得、賽花、詠樂及倚紅，它們是當時的四大妓寨，因而獲稱為「四大天王」。⁶⁴吳昊《塘》中描述了當時石塘咀風光的一面：「一九二〇年，石塘花事開得燦爛，大小妓寨不下一百間，由『山道』一直伸展到一旁的橫街『南里』和『遇安台』，數大寨（高級妓院）開設亦超過二十間以上。」⁶⁵對於當時妓寨及各酒家的位置亦可參閱文末附圖，照片出自《香》，為 30 年代塘西風月區的平面地圖，從中可以看到風月區妓寨和酒樓的位置，也可以從中想像到當時妓女行業是多發達，以至整個地區成為了名噪一時的風月區。

《胭》中雖然沒有仔細地描寫 30 年代妓寨的外部環境，但從補充資料中，大概可推知當時的盛況；然而，對於 80 年代，「魚蛋檔」的外部環境，《胭》則完全沒有描寫，估計這是因為 80 年代早已沒有風月區，營運地點分散時，自然不會如塘西風月區那麼有特色而值得記載。正如上文所言，80 年代的「魚蛋檔」是以「康樂中心」的名義經營的，「魚蛋檔」一般都是以樓上茶室作為招牌，而它們的外部環境，也只是一般的街道而已。

2. 內部環境

⁶² 李碧華：《胭脂扣》，頁 20-21。

⁶³ 李碧華：《胭脂扣》，頁 26。

⁶⁴ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 39。

⁶⁵ 吳昊：《塘西風月史》，頁 13。



至於妓寨的內部環境，《胭》中以幾句簡單描寫 30 年代的妓寨：

一間寨通常三層。地下神廳之後，二三樓都是房間，我因是紅牌，個人可佔一間，其他台腳普通的阿姑，則兩三人同居一房。⁶⁶

在《香》中，鄭氏則有較為詳盡的描寫，可對《胭》作出補充：

每間妓寨均佔整座四層高的唐樓（只有位於山道的「賽花」為相連兩座，稱為「仔仔寨廳」）。每間妓寨的地下入門口處是鋪面，鋪面後為神廳（多供奉紫薇星、少數為關帝，以「刀法見著」而得祀於寨）。神廳後方，以及二、三樓或四樓後半部便是妓女的房間。通常兩名妓女佔一房；紅牌阿姑是「一人一房」，甚至是一人佔打通的兩房。每間妓寨可容妓女六十至八十人。四樓的前方為款客大廳，可容三席筵席檯，每席坐二十多人，供飲客「執寨廳」，宴請全寨阿姑。不少妓寨設有酒筵的廚房。若沒有這樣設施，便由酒樓到會。⁶⁷

《塘》亦有描述妓院內部環境，從地下一樓講到二、三樓的阿姑房間：「地下一層是神廳和客廳，後面是大廚房。……二樓和三樓都是阿姑的房間，四樓是寨廳。」⁶⁸吳昊先做簡單的總結，及後描述客廳「入門屏風過處使便是客廳，此為晉接客人之所，壁間以木為架，作一『群芳譜』。」⁶⁹之後寫二、三樓的阿姑房間，因為地方有限，所以通常要二人（或更多）同住一間，但紅牌阿姑可獨佔一間。房間設備是一樣的：「一張鐵牀，一個四桶櫃，一張枱，幾張椅」⁷⁰，如果要佈置得更堂皇，就要阿姑自己去處理。

至於 80 年代，從永定和阿楚吵架的對白中，可一窺視到「魚蛋檔」的面貌。

「裏頭是怎樣的環境？」

「裏頭有神壇，是拜關公的。」

「裏面呢？」

「——有鴛鴦卡座。」

「然後呢？」

「那卡座椅背和椅墊上有很多烟蒂殘跡。也許是客人捺上去，也許部分也捺到魚蛋妹身上了。那些卡座……」⁷¹

⁶⁶ 李碧華：《胭脂扣》，頁 44。

⁶⁷ 鄭寶鴻：《香江風月》，頁 39。

⁶⁸ 吳昊：《塘西風月史》，頁 26。

⁶⁹ 吳昊：《塘西風月史》，頁 26。

⁷⁰ 吳昊：《塘西風月史》，頁 27。

⁷¹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 82-83。「鴛鴦卡座」的說法源自香港，口語稱之為「卡位」。「卡座」是指中間夾帶桌子，兩個面對面的沙發。「卡位」源於英文的「Car Seat」，當中的「Car」是指以前馬車的車，以往馬車車廂中的座位就如「卡座」，參閱 <https://kknews.cc/zh-tw/home/lrqxzqz.html>，瀏覽日期：2019 年 12 月 15 日。



雖然只有寥寥幾句，卻大約得知裡面應多為鴛鴦卡座，附有一個拜關公的神壇。單是看這幾句，可以想像得出「魚蛋檔」明顯比 30 年代的妓寨小型得多。以往妓寨不單有好幾層，有神廳和很多房間，但 80 年代的似乎就只有鴛鴦卡座，比不上以往豪華的妓寨，展現了狎妓法例變動後，妓女產業不得不作出一些改變；卡座的狹小與大寨作出了極大的對比，除了隱喻了產業沒落之感，也有突顯出妓女行業因時代而改變之意。

的確，由於業界競爭很激烈，不少「魚蛋檔」為了突圍而出，後來就開始偷偷默許客人在「魚蛋檔」內進行性交易，使「魚蛋檔」成為了新一代的小型妓寨。由於這種模式的性交易是違法的，所以政府後來對「魚蛋檔」加強取締，「魚蛋檔」在 1990 年代也迅速沒落，其後由「一樓一鳳」⁷²取而代之，「一樓一鳳」的模式又比「魚蛋檔」更為簡單，只是在一個住宅單位就可以進行性服務，相對持牌經營的「魚蛋檔」而言，「一樓一鳳」簡潔的內部環境，又與較有規模的「魚蛋檔」形成對比，又再一次體現到行業隨時代而改變的狀態。

三、李碧華《胭脂扣》中的妓女及相關觀念討論

由《胭》中，我們得以目睹狎妓文化中的一小部分。上文提到的，都是從《胭》中可見而且可比較的部分。那麼很自然的下一個問題是：為何李碧華要以妓女作為主要角色並以之開展故事？以及她是如何操作？有沒有達到她的意圖？

（一）妓女主角的設定之用意

本文一直在討論妓女議題，那我們就要考慮到一個重要的問題：為何李氏要把女主角的身份設為妓女？妓女又有什麼的特別之處？一般現代愛情小說中，女主角就算不是名媛千金，也不會是妓女，因為妓女顯然是處於社會的低層，以她們作為主角，與一般愛情小說有極大的反差。對於為何要把女主角設定為妓女，陳麗芬在〈普及文化與歷史想像〉中有兩個截然不同的詮釋。一是引用了周蕾〈愛情信物〉中的說法，即「做為文化生產場域的石塘妓院，乃在以其卑下低微的社會身分瑣碎化大文化歷史論述，如花矢志不渝的風範更是對以英雄人物為中心的宏大歷史敘述的抗衡書寫。」⁷³然而，陳氏同時也指出妓女作為主角給予李氏放縱和炫耀的空間，李氏透過《胭》與讀者分享其性幻想，因此對於妓寨的排場、名目和規則的描寫都極具挑逗性，也造成吸引讀者的重大要

⁷² 據《QI Post》〈鳳姐、北姑、魚蛋妹——香港的性工作者如何工作〉一文指：「所謂的『一樓一鳳』，是一種香港法律下獨有的性工作模式。根據香港法例第二百零章《刑事罪行條例》第一百一十七條對『賣淫場所』的定義：『就本部而言，除非有下列情況，否則處所、船隻或任何地方不得視為賣淫場所——（a）該處所、船隻或地方由二人或由超過二人完全或主要用以賣淫；或（由一九九一年第九十號第二條修訂）（b）該處所、船隻或地方完全或主要用以組織或安排賣淫，或與組織或安排賣淫有關而使用。』也就是說，僅一人在一場所賣淫，可被視為非賣淫場所。因此，「一樓一鳳」是在不觸犯法律的情況下營運的一人情色行業。參閱 <http://www.qipost.com/sex-workers/>，瀏覽日期：2019 年 12 月 15 日。

⁷³ 陳麗芬：〈普及文化與歷史想像〉，頁 133。

素之一。⁷⁴以上的評論當然都有其道理，筆者的看法則是認為兩者皆備。

1. 李碧華的書寫策略和文化傳承

首先，以妓女作為主角，無疑能吸引讀者的注意力，因為這與眾不同，且妓女的身份也有無限的遐想和可能性。因為 30 年代的妓女記載不算多，所以以妓女作為主角，不但有更大的發揮空間，也可以書寫更多艷情的內容，一舉兩得。與此同時，由於我們對於妓女的了解有限，李氏書寫的「妓女史」及各種與妓女相關的知識，對讀者而言是新奇而有趣的，這些獨特的題材都可用於吸引讀者。

另一方面，《胭》作為一本小說，情節起伏和人物設計是有很大的關係。因此，李氏以妓女作為主角應與小說情節有密不可分的關係。實際上，以妓女作為女主角有各種書寫上的優點。妓女一般地位低下，縱然是如花這樣的高妓妓女，在社會上也是低下的，因此她們一般都不敢奢望名望地位和成家立室，因為對身在社會低層的妓女而言，要追求這些平凡的東西也是十分困難的，這些社會階級的比較，在本節會再討論，但筆者想提出的是，李氏以妓女如花為了愛情企圖突破界限這點，如同唐傳奇的〈霍小玉傳〉或明代〈杜十娘怒沉百寶箱〉，對於小說而言是非常有張力，帶動情節發展之餘又能牽連讀者情緒。正因為身份低下，所以如花要突破妓女身份從良的困難就可以想像，她對追求愛情而做到真真正正的至死不渝，這些都不是一般妓女輕易會做和能做的抉擇，因此從下層中的下層緩緩突破一切障礙而要獲得回報時，劇情發展帶來的張力也就特別強大，而讀者的情緒也會隨之也得到強化，這是「一般女主角」較難達到的效果。又，李碧華一直遊走在雅與俗之間，如花做為妓女，妓女行業充斥著艷情描寫，是為俗，不過，對於妓女歷史及妓女文化的記錄則是雅的部分。在商業層面的考量上，雅俗兼收時，就能吸引到不同的讀者群。因此，以妓女為主角，除了能吸引一般追求俗文學的讀者外，也能以其文學及文化的內涵，吸引閱讀雅文學的族群。

前文提到陳麗芬認為李氏描寫妓女是為了與讀者分享其性幻想，但於筆者而言，李氏的妓女描寫並不只是耽溺於情慾的書寫；反之，李氏對此下了很大的工夫，李氏描寫不但極具挑逗性，而且繪聲繪影。具體、誇張的描寫讓讀者更容易想像當時的情景，從中還原不同場景，讓他們有置身其中的感覺，這是李碧華小說能訴諸讀者感官的一個原因。此外，這些描寫讓我們了解香港妓女生活及其相關文化。近當代妓女研究並不熱門，缺乏材料也不受坊間重視，近現代的妓女史料本來就不多，流傳下來的就更少。⁷⁵若李氏沒有書寫《胭》，恐怕沒有多少人會注意到妓女文化，大家不會嘗試去了解它，也不會有興趣去了解。故此，筆者認為，李氏也許喜好書寫艷情，她的小說從不乏艷情書寫，但在其書寫艷情的背後，除了她個人的幻想外，也的確有其用處，例如在李氏的其他小

⁷⁴ 陳麗芬：〈普及文化與歷史想像〉，頁 133。

⁷⁵ 現今大多與近現代妓女有關的書籍已經絕版，並且在台灣無法獲取（圖書館沒有實體書可借閱，亦沒有電子書版本），網路上僅有相關書籍的資料或節錄，例如吳昊：《香江風月史》（香港：南華早報，2001）已絕版。



說中，艷情部分對情節的連接和推動也有意義；而在《胭》中，其艷情的描寫主要在於妓女文化的顯現，李氏透過通俗小說帶出妓女文化的資訊和知識，這樣的貢獻，我們實在不應忽視。與此同時，李氏的《胭》因描寫具體，也被列入「城市·漫遊」⁷⁶線上展覽的一部分，透過文字和圖像重構出《塘西風月——老香港風流》，展覽的其中一本參考書籍為《胭》，網頁中亦有引用《胭》的內容，與其他書籍一起進行梳理並加以闡述，由此還原以往的「塘西風月」。《胭》雖然只是一本虛構的小說，但因其歷史背景及妓女文化的描寫皆為真實描寫，這些真實的部分，都使我們透過小說而理解到妓女文化。不管李碧華是否真有呈現真實香港妓女文化的企圖，《胭》中根據真實情境呈現的妓女文化確實展現相當符合現實的歷史再現，將如花和十二少的艷情置於其中，更能彰顯其真實性及衝擊的力度。

妓女文化在某程度上，與我們生活不可分割，因為有人自會有性，有性需求時，妓女就會出現。即使在現代社會，也有紅燈區；而在現今香港，也依然有「一樓一鳳」。相信不少人會有既定印象，認為妓女出賣身體就是低賤，有誰會細想，妓女其實有明確分階級？有時即使千金散盡亦未能與佳人偷歡。一般人大概不會深究這些，也不會去了解，但妓女實實在在存在於我們的生活中，現在也有，妓女自古已有，她們早就成為文化的一環，如唐代狎妓文化興盛一時，我們也會去研究，那近代妓女文化，我們自然不可以忽略。李氏一開始可能真的只是注重於如何吸引讀者及其艷情書寫，也有可能是為了炫耀自己對妓女文化的認識而已，她可能本無「推廣」及記憶妓女文化之意，但由於《胭》以 30 年代的妓女當背景，有不少參考史料而描寫的妓女生活及業界文化，當中的描寫大多都是正確、真實的。因此，李氏的《胭》很大程度上呈現了真實的妓女文化，也的確加深了我們對妓女的認識。

2. 《胭脂扣》中對妓女階級觀念的討論和關懷

李碧華時常在作品中突顯職業上的階級觀念，以及社會觀念之關係，在《霸王別姬》及《生死橋》中，她也寫到戲子的分級。上述二書寫出階級觀念，據鍾宜書《李碧華長篇小說悲劇人物研究》，是為了表現「封建專制思想」，特別是「階級之分」仍深深地影響中國人。⁷⁷《胭》中固然也有相似的論點，李碧華在《胭》中明確提起了妓女間的地位不同，待遇也有不同，上位者比較高貴，因此看不起低廉的下位者，李氏寫：「如花也不過是一個女人吧。她的本質是中國人的本質，她有與眾不同之處，只是因為她紅了。」⁷⁸這裡寫的「中國人本質」自然就是指「階層之分」，她紅了，所以她也成為了「與眾不同的上位者」，鄙視那些身份地位不及她的妓女。然而，筆者認為李氏在《胭》中寫出妓女分階，除了為了突顯如花的地位外，應該還有其他原因。如花是大寨中的紅牌，彰

⁷⁶ 「城市·漫遊」《塘西風月——老香港風流》，<http://www.hkmemory.org/rouge/>，瀏覽日期：2019 年 12 月 15 日。

⁷⁷ 鍾宜書：《李碧華長篇小說悲劇人物研究》（臺灣：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2014），頁 47。

⁷⁸ 李碧華《胭脂扣》，頁 73。



顯了她的身份和其客人的身份。如花是妓女，但活得很有尊嚴；男人雖是狎妓，卻願意為紅顏傾家蕩產。如花是妓女，但她不是一個任人魚肉的妓女，她是讓男人不惜一切的妓女。

然而，男人再愛她，如花再愛自己也好，女人的身份、妓女的身份早已注定了她的低下，極端的行業更讓她處在社會底層難以翻身，這也是為什麼十二少的家人不願意接納她。因為身份、職業，如花再有修養、再有儀態、再有學識、自己有多少身家也好，也配不上一個有上流社會背景的家庭，這就是作為一個底層人士、一個妓女、一個女人的悲歌，如花再努力，她再強大，也無法擺脫她的身份。

筆者覺得李氏寫如花如此高傲又如此悲哀，更突顯出作者為社會低賤的小人物的悲哀無奈，這個女人雖不自悲，但社會逼她悲哀。30年代富有人家看不起妓女，80年代一般百姓也仍輕視妓女。如花一次又一次被看輕、被誤解，她努力讓陳家滿意，但陳家就是不滿意；她不是「一叫便肯過夜」的女人，但一般人不了解妓女的無奈及其對尊嚴的渴望和追求，輕易就定位妓女的工作。不論是30年代還是80年代，妓女再高級，對一般人而言，也只是賣身之人。

妓女制度的流傳，反映了妓女業界對於妓女的定義，亦即「高級」、「低級」。以如花紅牌阿姑的角度來說，她是高級妓女中的高級妓女，她自覺自己比起「炮寨」中的低級妓女更為矜貴，所以她瞧不起同行。自己本身看不起同行，而一般人也看不起妓女，這才是真正的「階級觀念」，這也是如花的悲劇。

李氏透過對妓女階層的描寫，突顯不同身份的人，會以不同的眼光去看待他人，由此看出人與人之間的「高低」，並從中看出對妓女的歧視和偏見。李氏身為女性作家，她的作品中，對女性意識及身份認同等重大議題也有所探討。雖然李氏本身並沒有對《胭》中為何寫妓女行業做出解釋，但本文寫出妓女與妓女、妓女與上流人士、妓女與一般人如何看待妓女，透過對比，表現出妓女在社會中的低微及他人對妓女的歧見，並剖析妓女業界的面貌，除了表示了對妓女問題之關懷及女性地位之重視，為小人物發聲外，也寫出了妓女的辛酸及掙扎。妓女在一般人眼中並不是一個光彩的職業，但職業無分貴賤，妓女也是受過很多訓練，而且也要有牌照才能執業，也試圖要追求並維持作為人的一種尊嚴。李氏對如花心情的描寫是矛盾的，因為如花覺得自己是專業的、高貴的，但她卻沒有受到尊重，也沒辦法受到像人一般的尊重，這是身為妓女無法擺脫的框架。至今（2021），一般人對妓女這個職業依然存在誤解，我們以為在現今社會，歧視會得到改善，但事實是，李氏對職業上的「階級觀念」描寫至今仍適用，李氏以她的作品向大眾展現了一部分的妓女生活，我們看到妓女行業的發展、運作，也能透過如花的記憶、情緒，產生同情反應，了解到妓女在階級中的掙扎，這是李氏不可抹殺的貢獻。

（二）《胭脂扣》呈現不同的戀愛觀

《胭》中的愛情觀比較了處於1930舊時代的如花和十二少的愛情，和新時代1980年永定和阿楚的愛情。



1. 《胭脂扣》中 30 年代的愛情：離開安定，選擇波折

如花和十二少的愛情被塑造成童話故事般一樣，轟轟烈烈、抵死纏綿的愛情，這種愛對新時代的人而言是虛無的。如花事業風生水起，卻為了十二少而從良。然而，如花身世不被十二少家族接受，他們的愛情注定是多災多難的。十二少從小就養尊處優，他幾乎沒有謀生技能，為了讓他有一技之長過活，如花不惜花重金去幫他找師父學戲，如花則成為家庭主婦。然而，十二少學藝不精，一直沒有什麼作為，因此十二少受盡挫折，雖然一直努力，但一個紈袴子弟，終究還是受不了這種磨練，受不了想和如花分手。在生活的波折下，麵包和愛情，如花和十二少一開始都選擇了愛情，十二少承受不住外界的壓力，他還年輕，放棄一個煙花女子，分手回家後又是陳家二少；如花卻不同於十二少，她義無反顧地選擇了殉情。不能同生，但願同死，死後同聚，如花展示了她對愛的忠堅、專一、執著，她為愛可以做出犧牲，不顧一切；反之，十二少卻在愛情中猶豫，雖然最後他也吸食了鴉片，以行動表達了願意與如花同生共死，但是最後他還是膽怯地逃生，苟活於世。對比起軟弱不堅定的十二少，如花生前死後都以行動表達了她的堅貞。如花死後沒有重遇十二少，於是她不惜折來世七年之壽還陽七天，只為還陽尋找愛人，這樣的行動也再一次表現了她對十二少的情深。在還陽第七天，如花得知快要找到十二少了，但她若不回去陰間，也會受到責罰的情況下，如花依然選擇留在陽間，她對十二少的愛是至死不渝，愛到不惜一切，只可惜十二少貪生怕死，最後還是辜負了深情的如花，如花最後總算看清十二少，丟下定情信物胭脂扣離去。

1930 年如花的愛情是單純、濃烈的，愛上了就不顧一切，她可以為愛放棄事業，她也不重視物質，為了和十二少在一起，她拋下紅牌阿姑的名號和身份，甚至擲下重本為十二少鋪路，為的只是想「埋街食井水」⁷⁹，和愛人共度餘生。到最後甚至勇於殉情以證明她的愛，死後更犧牲來世的壽命還陽尋找愛人。如花的愛情，是深情、專一，她追求的是永恆的愛情，為了十二少，為了愛情，她可以付出一切。

2. 《胭脂扣》中 80 年代的愛情：選擇安定，遠離波折

現代不可能有像如花和十二少一樣的愛情，現代人雖然也重視愛情，卻無法為了愛而犧牲，更枉論是殉情。現代的愛情不像以往高尚的愛情，情侶間比較著重物質的愛情，大多數談戀愛就是合則來，不合則離。因此，當永定聽到如花為十二少付出一切，後來更為愛殉情時，他不相信這樣的事。愛情對現代人而言，是即食的，很難會有天長地久、生死與共之情，就算結婚了，感情就是由絢爛歸於平淡，由平淡走向更平淡⁸⁰；而對現代女性而言，愛情也不再是所有的一切，因此他們不會為愛做出那麼多的犧牲，或許也正如阿楚所說的一樣，他們「不敢」⁸¹，現代人沒有為愛犧牲的勇氣，他們自卑，害怕受傷，更不會為了證明自己的愛有多深而殉情。因此，不論是對阿楚還是永定，如花和

⁷⁹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 42。

⁸⁰ 李碧華：《胭脂扣》，頁 160。

⁸¹ 李碧華：《胭脂扣》，頁 51。



十二少淒美的愛情是虛無的。

現代人認為淒美的愛情是虛無的，是因為新時代不似舊時，新時代思想較為開放，大家也有戀愛自由，很多規則和限制已經不在，比如門當戶對的階級問題，在現代社會幾乎已經完全消失，正如永定所想：「現代人有什麼不可以解決呢？」⁸²現代人的戀愛問題可以輕易解決，根本不用像如花和十二少一樣，死後延續姻緣。30年代的愛情要考量的因素比80時代多，當他們掙脫不了束縛時，有的人會選擇屈服於制度之下，有的人則像如花和十二少一樣拋棄一切，另尋出路，這種不顧一切的愛情是彌足珍貴的；80年代的愛情是自由的，人與人之間不再被傳統觀念限制，他們可以追求自己想要的愛情，但正因為沒有束縛，選擇更多，所以他們沒有像30年代一樣，把愛情看得那麼重，真摯的愛情在80年代的人眼中反而顯得不真實、虛無，而這種覺得愛情是不真實的想法其實都是源自於現代人對感情的缺失，因為愛情不再是崇高的，因此大家也不會像以前一樣為愛犧牲一切，反而會對愛情斤斤計較。這樣對比起來，現代人輕視愛情，他們對愛情的重視程度低落到連80年代的妓女都比不上，這樣的對比是一種諷刺。30年代的愛情是罕見但情深，那種愛情是深刻而且神聖的，而80年代的愛情則是即食而且空虛的，雖然愛情唾手可得，卻成了人們眼中的「風俗」⁸³。

（三）《胭脂扣》呈現的女性觀

自古女性總是處於懦弱、被動的一方，女性也是依附男性而活。然而，《胭》對男女主角的塑造，顛覆了我們對男女性的刻板印象。

1. 如花與十二少的形象

《胭》中的男主角都是較懦弱的形象，十二少外表雖意氣風發，為哄佳人一笑，出手闊綽，甚至贈予銅床。十二少的行為看似非常有男子氣概，但實際上在家裡還是得聽父母的話，離開父蔭，沒有了金錢的支援，他雖努力卻一無是處，日常生活的支出、學戲的學費，幾乎都是如花在付。對比起以前是紅牌阿姑，自主獨立，埋街後又有存款養家的女強人如花，十二少就像是一個努力掙扎的小白臉，他不想被養，但卻又無能為力，只能依靠自己的女人，這樣的做法有損他的男性自尊，但他什麼都做不了，只能「屈服」，聽從如花的話去做。然而，這只是他懦弱的一面，真的有如此抱負，就不會明知紅不起來還繼續學戲和演戲，而是會另尋出路，如果十二少有心改變，就不會以分手和殉情悲劇收場。十二少對現實的不滿大多源自於自己，他努力做事卻做不好是因為他本來就是紈袴子弟，沒有能力承受磨練，因為他無能也不敢改變現有的生活，所以他只能依靠如花而活，他雖有骨氣，但這種骨氣卻使他不肯「屈服」於如花，並且讓他不斷受創。直到最後，如花剛烈的選擇的殉情，執意要和十二少共赴黃泉，十二少也是半推半就被強逼下答應，如花感覺到十二少的猶豫，最終偷偷餵十二少喝下加了大量安眠藥的酒，再

⁸² 李碧華：《胭脂扣》，頁51。

⁸³ 李碧華：《胭脂扣》，頁49。



一起吞鴉片自殺，結果十二少還是沒有死去，活下來的他還是回家了，還聽從父母的話，娶了那個門當戶對，但他不愛的女人。

2. 阿楚與永定的形象

至於永定，他的懦弱與十二少不同。十二少因是紈袴子弟，自小養尊處優，沒有受過波折，才會變得懦弱無能，如花在他的襯托下才顯得強勢。永定則是因為阿楚強勢，所以才顯得他懦弱。無論是永定本人，還是他的朋友，也覺得他被阿楚壓制，因為阿楚就像是「捉不住的泥鰍」。⁸⁴如花的強勢是內斂的，阿楚的強勢的外向的，阿楚是新聞記者，她外向、強悍，為了工作到處跑，男朋友有時甚至可以放在第二位。永定控制不住自己的女朋友，女朋友若即若離的態度也讓他感到挫折，如花的出現更讓他體會到溫柔鄉的魅力，讓他進一步懷疑自己和阿楚的是否合適。然而，當到了有機會結束關係時，永定卻猶豫不決，甚至在吵架後才理解到阿楚對他的愛，一直挽回；相反，阿楚在吵架了卻保持表面上的冷漠，甚至更努力地工作，這也展現了現代獨立女性面對失戀困境時堅強的一面。

李碧華在《好男人不過是一瓶好的驅風油》中寫：「女人的命運，因她遇上甚麼樣的男人而改變。是的，女人心灰意冷、發憤圖強、萬劫不復、坐牢、自殺、燦爛或淪落……，變得更好或更壞，更喜或更悲，是因為男人。」⁸⁵女人的個性也是因為男人而改變，與其說是因為男人而改變，不如說是因為愛而改變，強悍的女人因為愛而改變、妥協，不也是她們軟弱、被壓制的一面嗎？雖然《胭脂扣》把男性形象塑造得偏向軟弱，又寫出他們因為軟弱的性格，而被強悍的女性壓制；但反過來，《胭脂扣》中的女性也被愛所困，如花看似強勢，但她的強勢又何嘗不是因為她愛十二少？阿楚也看似強勢，但當她和永定吵架後，不也哭得像個小女人？

3. 《胭脂扣》中的女人的形象

《胭脂扣》中，阿楚和如花聊天時，阿楚列舉了劉曉慶、繆騫人和林青霞等出名的現代女性語錄，指出女生尋找的都只是「安定」。⁸⁶不管是在 30 年代還是 80 年代，再出名、獨立的女生，其實都在追求安定的生活，因為男人給予不到女人安定的感覺，所以女人才會變得強勢，用自己的力量去滿足自己的需求。如花之所以強悍是因為她不得不強悍，否則她會留不住十二少，「一個痴心的人強悍如軍隊」⁸⁷，如花的強悍是源自於對十二少的痴心；阿楚的強悍則是因為她的個性好強，她不會委屈自己，做事風風火火，擋也擋不住，但這樣強悍的女人，卻在看似軟弱的永定面前哭了，誰強誰弱，並沒有一條很明確的界線。即使是 30 年代，傳統的如花，也有現代女強人堅強的一面；而 80 年代

⁸⁴ 李碧華：《胭脂扣》，頁 6。

⁸⁵ 李碧華：《好男人不過是一瓶好的驅風油》（臺灣：皇冠文化出版有限公司，1993），頁 199。

⁸⁶ 李碧華：《胭脂扣》，頁 153-154。

⁸⁷ 李碧華：《胭脂扣》，頁 109。



女強人阿楚，也有柔弱、妥協的一面，《胭》中男女的刻板印象被打破，但李氏沒有強調女性主義，反而是多方面描寫，寫出女性強悍和柔弱的一面，女性不一定要依附男人而活，也不一定要被動、軟弱；反之，不論年代，女性都可以勇敢追求自己想要的東西，應強勢時強勢，應柔弱時柔弱，這才是李氏筆下勇敢面對世俗框架的女性。

四、結語

李碧華的《胭脂扣》流傳至今，是香港小說中的經典之一。表面上，《胭脂扣》只是一篇「人鬼殊途」的愛情故事；然而，若我們深入探討文化層面，就會看到當中有妓女文化、地位階級觀念及香港意識等不同範疇的討論。

本文透過《胭脂扣》、《香江風月》及《塘西風月史》進行互相參照，比較妓女文化的變遷，以呈現真實而具體的妓女文化。

第二節透過比較 30 及 80 年代妓女行業之異同，我們可以得知妓女行業的變動與法律制度、社會因素和地點遷移等也有關係。由於妓女行業的相關法規的改變和地點的變遷也使行業有所起落；因為年代不同，妓女的分階也有不同，唯古今對妓女的歧見依舊；該節也可見妓女的待客之道及狎妓方式的改變，呈現 30/80 年代的妓女生活及業界文化。

除了討論妓女文化的變遷外，第三節透過剖析李氏選材及設定，我們可以看到李氏透過《胭脂扣》重現了妓女文化，並深入探討了身為妓女的如花如何尋求社會的認何及尊重，但徒勞無功地受到打擊、排斥而功虧一簣。此外，透過描述妓女文化使妓女文化及相關歷史得以流傳，是為李氏小說選材的細心和巧妙之處，以及其額外帶出的效果。

由此可見，《胭脂扣》蘊藏著不同的討論面向，本文涉及妓女文化及香港歷史外，也更深入討論了《胭脂扣》中的戀愛觀和女性觀，希望對相關議題之研究有所貢獻。



徵引文獻

一、專書

- 吳 昊：《塘西風月史》，香港：次文化堂，2010年。
- 李碧華：《好男人不過是一瓶好的驅風油》，臺灣：皇冠文化出版有限公司，1993年。
- 李碧華：《胭脂扣》，香港：天地圖書有限公司，2016年。
- 張愛玲：《紅玫瑰與白玫瑰》，臺灣：皇冠文化出版有限公司，2010年。
- 陳國球編：《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000年。
- 劉登翰主編：《香港文學史》，北京：人民文學出版社，1999年。
- 鄭寶鴻：《香江風月》，香港：香港大學美術博物館，2010年。

二、學位論文

- 鍾宜書：《李碧華長篇小說悲劇人物研究》，臺灣：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2014年7月。

三、期刊／專書論文

- 毛 尖：〈香港時態——也談《胭脂扣》〉，《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000，頁197-208。
- 區肇龍：〈試論李碧華《胭脂扣》中所呈現的愛情觀和歷史意識〉，《文學研究》第1期，2006，頁114-118。
- 危令敦：〈不記來時路——論李碧華的《胭脂扣》〉，臺北：麥田出版，2000，頁161-196。
- 陳麗芬：〈普及文化與歷史想像〉，《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000，頁119-140。
- 黃 梅：〈「漸老芳華、愛火未減、人面變異」——論《胭脂扣》中的兩性書寫與香港意識〉，《美與時代》5B期，2010，頁107-109。
- 裴 雙：〈敬畏與抗爭的交錯融合——論《胭脂扣》女主人公如花對命運的態度〉，《文學評論》第1期，2009，頁103-112。
- 藤井省三：〈小說為何與如何讓人「記憶」香港——李碧華《胭脂扣》與香港意識〉，臺北：麥田出版，2000，頁81-98。
- 藤井省三：〈日本的香港文學研究及《香港短篇小說選》的意義〉，臺北：麥田出版，2000，頁43-60。
- 藤井省三：〈李碧華小說中的個人意識問題〉，臺北：麥田出版，2000，頁99-118。

四、報章

- 娟娟著，〈魚蛋檔 摸黑搞搞震〉，



http://the-sun.on.cc/cnt/adult/20090722/00507_006.html，《太陽報》，SUN 樂園，2009年7月22日。

許驥著，〈鳳姐、北姑、魚蛋妹——香港的性工作者如何工作〉

<http://www.qipost.com/sex-workers/>，《QI Post》，2015年5月13日。

二、影片

《大咸濕》，陳果導演，黃霑、蔡欣倩主演，安樂影片有限公司，2013年。

三、網路資源

宋軒麟著，「城市·漫遊」《塘西風月——老香港風流》，

<http://www.hkmemory.org/rouge/>。

建平著，〈喝多了〉，

<http://stedu.stheadline.com/sec/article/13910/%E5%96%9D%E5%A%9A%E4%BA%86>，

星島教育網，2015年5月26日。

家居裝修的那些事兒著，〈餐廳卡座設計，你喜歡哪一種？〉，

<https://kknews.cc/zh-tw/home/lrqxzqz.html>，每日頭條，2018年7月30日。

教育部國語推行委員會著，

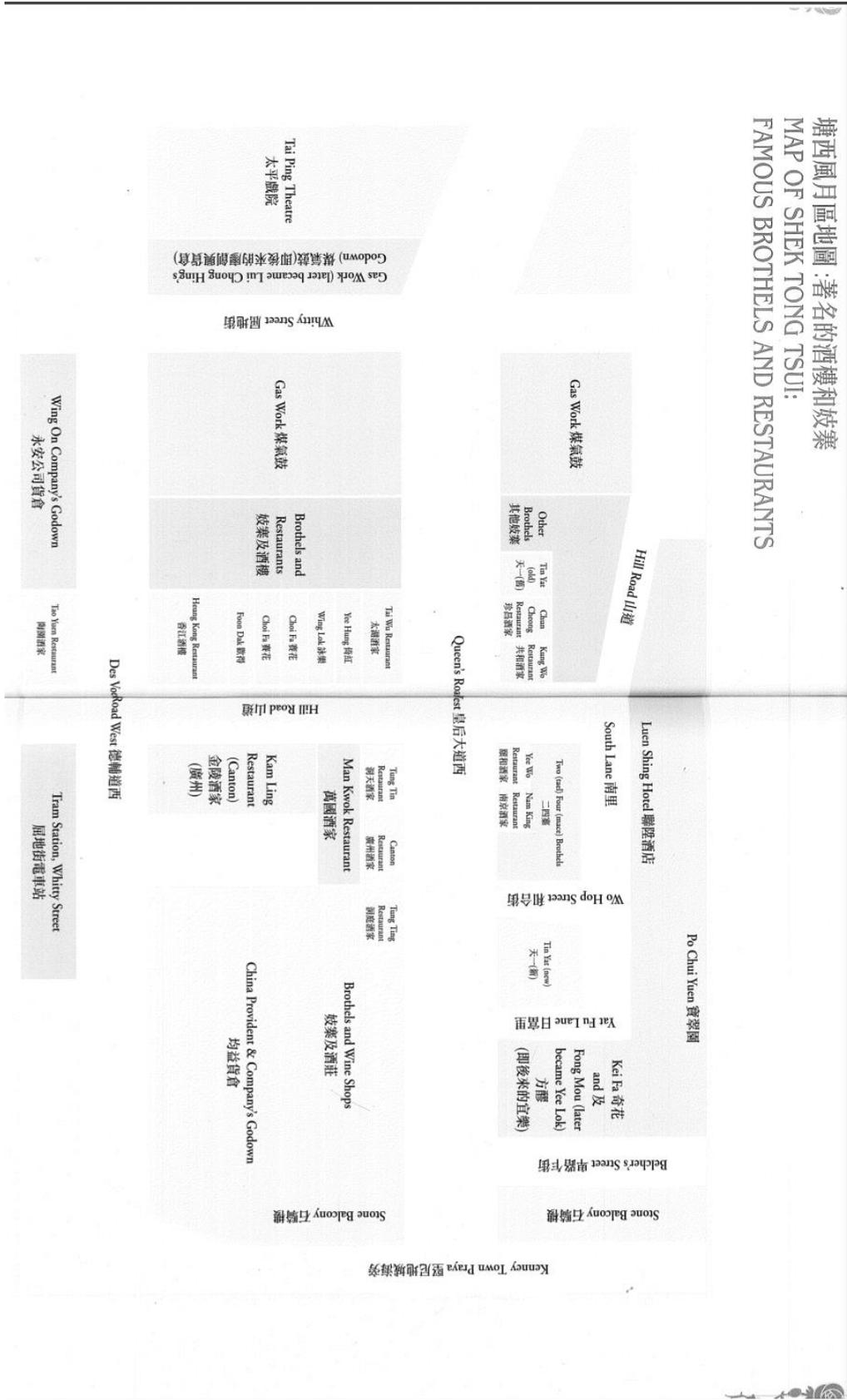
<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gswweb.cgi?o=dcbdic&searchid=Z00000152522>，

《重編國語辭典修訂本》。

圖新書店著，〈香港的色情業與色情文化〉，<https://bit.ly/2ZFLLxzt>，文化共享網。



附圖：《香江風月》塘西風月區地圖（頁 32-33）





Viewing Hong Kong Prostitute Culture and Its Changes from Lee Pik-Wah's "*Rouge*"

Wong, Tsz-yi

Abstract

Lee Pik-Wah's "*Rouge*" has always been heatedly discussed by everyone. Scholars mostly study the issues of Hong Kong consciousness and ethnic identity between HongKongese and Chinese in "*Rouge*", but ignore one of the important elements that advance the plot -- the prostitute. This article organized the writing of prostitutes in "*Rouge*". By observing the comparison between the 1930s and 1980s in the story, we can clearly see the similarities and differences of prostitute culture in different eras. We have further analyzed the changes in prostitute culture and Hong Kong, to see that how Hong Kong changed through the protagonist's career status.

By comparing the similarities and differences of the prostitution industry in the 1930s and 1980s, we can know that the changes in the prostitution industry is related to the legal system, social factors, and location migration. In "*Rouge*", we can see the changes in laws and regulations related to the prostitute industry, the changes in red-light district, the class of prostitutes, the changes of prostitutes' hospitality, and the changes in the way of dallying with prostitutes. It presented the life of prostitutes and the culture of the industry in the 1930s/1980s.

In addition, By Lee Pik-Wah's settings, we know that Lee intends to discuss the culture of prostitutes through "*Rouge*", and express her emotion of the changes in 1930s and 1980s. At the same time, through the "*Rouge*", the culture of prostitutes and related history have passed down to this day, this shows the ingenuity and carefulness of Lee's.

This article is different from the previous research on the text of Lee's "*Rouge*". From this research, we can know that in addition to issues such as gender relations and female consciousness, the prostitute culture can show literary and cultural.



Keywords : Lee Pik-Wah, "Rouge", Hong Kong, Prostitute Culture, Prostitutes

青春送葬者——陳柏言小說中的死亡書寫

蕭 驊*

提 要

死亡是文學裡無法取代的主題，透過死我們得以理解生，進而探索生命的意義。本文以千禧後鄉土小說家陳柏言為研究對象，就其文本內含的死亡書寫作一分析，整理自2017年至今的三部短篇小說文本，探究其死亡書寫與時代的關聯以及表現的主題。首先，界定陳柏言死亡書寫範疇，再針對文本體察關於死亡的不同類型、不同表現技巧，最後，藉由心態分類整理出陳柏言的死亡書寫脈絡，釐清個人生死觀點。小說中面對死亡的態度大致分為焦慮、淡漠、輕蔑三類，面對死亡的心態皆與其死亡方式、死亡人物有對應關係，作家企圖透過三條路徑表現不同的死亡主張，描繪出獨到的死亡書寫地圖。

陳柏言直率的陳述死亡，在書寫上刻意越過那些傷感和悲愴，直指死亡對生者帶來的影響。死亡書寫當然無法代表其小說全貌，卻是不可忽視的存在，死亡大多作為重要的情節鋪墊、或故事轉圜的契機，甚至在開端和結尾化身密語，等待讀者拆解。本文試圖跟隨陳柏言的腳步，藉由小說中的死亡書寫研究正面看待生死，更期待透過文本的爬梳照見當代青年的心靈，並萌生更多詮釋和理解的可能。

關鍵詞：死亡書寫、陳柏言、鄉土、生命意義、地方性

* 國立臺灣師範大學國文學系教學碩士在職專班生。



一、前言

迎接生命令人歡欣鼓舞；但與之道別卻使人惶惶不安，縱然如此，我們活著的每一天都距離死亡更進一步，死亡是萬物必須面對的終極課題，生和死的拉扯迫使眾人省思生命的意義。據此，死亡成為文學永恆言說的命題，死亡書寫映照出人們最深層的恐懼，並在卸下武裝之後得以展露真誠的人生主張。

面對死亡，人們或感慨激憤；或傷痛哀戚、恐懼焦慮，各種湧動的情緒訴說不同的生命態度。八年級作家陳柏言於 2017 年出版第一本著作《夕暴雨》¹，至今累積三部短篇小說集，每個短篇中皆存在死亡及傷逝，態度卻是出奇的冷靜淡然。「我活著／是為送別一個一個離去的朋友／到年紀老了我才知道這個祕密。」²少年老成的陳柏言以文字替小說人物送別，但送別並非為著遺忘，而是將這些深情收藏，成為召喚生者前進的能量。

陳柏言的相關研究目前僅此一篇，李妙晏《後鄉土小說的空間意識——以李儀婷、楊富閔、陳柏言為研究對象》，從空間出發，將三位作家並置討論，細膩拆解文本，分別呈現其創作上的特色，及三位千禧後崛起作家在鄉土文學發展史中的定位。研究中關於陳柏言小說文本分析，亦觀察到其死亡書寫的用心：

陳柏言透視人物的內心對話，再藉由主角的對話，注視著這塊土地，在對話與注視的交互作用下，帶著主角走出成長困境，讓讀者思索死亡與生命的關係，藉由死亡重新審視整個世界，探尋生命意義。³

死亡是小說人物自我反思的重要途徑，他以瀕死經驗激化人物心中的渴望；老者的凋零流露鄉土眷戀；少者的逝去傳遞死亡焦慮，亦將死亡當作敘事背景，建構出一個死寂的城，更嘗試以新聞、遊戲、夢境等多元角度陳述死亡。陳柏言靈活運用死亡議題，藉由各種人物、媒介、題材，甚至是不同的死法展開對生命的探問。

出生於 1991 年的陳柏言在高雄鳳山成長，高中畢業後前往臺北求學，現就讀台大中文博士班，他的書寫中總有一份鄉土柔情，小說背景多半為家鄉寫照，新作《溫州街上有什麼？》⁴亦充斥滿滿的土壤足跡。季季評其作：

我最感欣慰與佩服的是柏言的定力，他的「新鄉土」作品從未落入「偽鄉土」的險境；他回歸舊鄉土，描摹、複製、延伸的是與他的心跳同步的鄉人。⁵

季季於前文〈新鄉土的本體與偽鄉土的弔詭——側看 80 後臺灣小說新世代現象〉⁶指

1 陳柏言：《夕暴雨》（新北：木馬文化，2017 年 1 月）。

2 李魁賢：〈告別詞〉，《我的庭院》（臺北：秀威科技，2010 年 1 月），頁 121。

3 李妙晏：《後鄉土小說的空間意識——以李儀婷、楊富閔、陳柏言為研究對象》（嘉義：中正大學臺灣文學與創意應用研究所碩士論文，2020 年 1 月），頁 55。

4 陳柏言：《溫州街上有什麼？》（新北：木馬文化，2020 年 12 月）。

5 季季：〈遇見陳柏言〉，收於陳柏言：《夕暴雨》（新北：木馬文化，2017 年 1 月），頁 15。

6 季季：〈新鄉土的本體與偽鄉土的弔詭——側看 80 後臺灣小說新世代現象〉，《文訊》（第 298 期



出 80 後寫手筆下的鄉土質素不足，場景單調、稱謂錯亂的各種問題，然而陳柏言卻能把握鄉土內涵，帶出鄉土的真情實感。鄉土是播送情感的重要媒介在鄉土譜出一首首悼念的輓歌，隨著年長的親族逐漸凋零，土壤對青年來說成為一無所恃的荒漠，有人注定離散，有人仍懷抱真切希望。

關於小說，他結合自己的成長經歷，寫出八年級生的共同記憶，但他的懷舊從不是刻意經營，而是掌握生活片段或回憶中的微小細節，試圖將讀者拉回過去，重溫青少年的甘苦日常：

國中和高中的生活則是一片荒原。只是日復一日，把自己規範成普通的考生。……不過，前陣子我讀到一篇教育學論文，竟以〈請勿在此吸菸〉作為臺灣「校園宰制與抗衡」的案例。那位學者非常認真，還以小說主角觀看《危險心靈》和《臺灣霹靂火》，來定錨小說的年分。似乎如何以虛構匿逃，總會留下一些現實的跡證。⁷

縱使如何隱藏，我們總能在作品中看到陳柏言的身影，規範和壓抑讓他積極尋覓出口，小學時期便愛上寫作，自言在作文班學到了小說也能「分頭進擊」的書寫方式，此後便靈活運用，生活中種種養分促成今日的他。而在寫作態度上他誠懇謙遜，自稱沒有雄心壯志：

只是在某些深深的夜裡，一些臉孔忽然浮現。而我寫，只是盡我所能的，追回那些時刻……他們在想些什麼？或者關於我，我自己，在想些什麼？⁸

他反思創作歷程，以書寫重塑往昔，彷彿再一次經歷、感受，並藉由回憶審視自我。而那些關鍵時刻往往建立於死亡的訊息，以虛實交錯的手法呈現對死的觀察，同時透過生命的不可逆強化生者面臨的困局，逼視讀者思索生的意義。

關於小說中的死亡書寫研究多元，有橫向分析特定時代，如黃滢如《臺灣一九七〇年代短篇小說的死亡書寫研究》⁹提取十年間短篇小說中的死亡描述，將死亡類型及背後傳遞思想作完整分類，強調一九七〇年代社會變動帶給文學的影響，在人生無常的思維下感受生命意義，呈現死亡書寫及和社會的互動關係。以及王瓊涓的《瀕臨邊境的可逆之旅：九〇年代以降臺灣現代小說的死亡書寫》¹⁰追溯死亡書寫的開展，蒐集九〇年代著名死亡書寫文本，將當中真實死亡事件與虛構的死亡現象皆納入討論，整合時代背

2010年8月），頁87。

⁷ 陳柏言：〈追憶似水年華 2000年代之9——小說的準備〉，《聯合報·聯副創作》，2020年11月16日。

⁸ 陳柏言：〈後記〉，《夕暴雨》（新北：木馬文化，2017年1月），頁239。

⁹ 黃滢如：《台灣一九七〇年代短篇小說的死亡書寫研究》（臺南：臺南大學國文所碩士論文，2012年7月）。

¹⁰ 王瓊涓：《瀕臨邊境的可逆之旅：九〇年代以降台灣現代小說的死亡書寫》（花蓮：東華大學中文所碩士論文，2006年7月）。



景，試圖以死亡書寫建構更完整的九〇年代文學圖像。據此，可見死亡書寫與時代、社會脈動存在不可分割關係，陳柏言的生死書寫亦能體現當代青年如何看待生死，展露時代意義。

此外，亦有縱向探究作家個人的死亡書寫研究，廖逸芳在《蘇童短篇小說中的死亡書寫研究（1984年~2006年）》¹¹將蘇童死亡書寫的背景與小說對照分析，發現短篇小說能在死亡書寫上呈現出較強力度，研究小說人物具死亡事實的文本，比較不同敘事觀點的書寫用心，以小說人物面對生死的態度分析蘇童生死哲學，歸納出其死亡書寫的特色及寫作手法。短篇小說亦是陳柏言側重的創作類型，卻展露出和蘇童截然不同的風格，陳柏言筆下的死亡總是來得杳無聲息，埋藏於小說背景中。短篇小說少了鋪陳和堆疊的空間，不著意強化力度，陳柏言更重視的是氣氛的營造，死亡是生命的定數，卻不免為故事壟罩一層陰霾。

鄉土文學相關的死亡書寫亦有先行研究，饒展彰《甘耀明新鄉土小說中的死亡書寫研究》¹²中指出甘耀明的死亡書寫意在為鄉土文學尋求突破，寫實的鄉土於九〇年代再次遇到發展危機，故加入魔幻寫實或改寫方式描繪死亡情境，透過死亡書寫進行鄉土敘事改造，並分析死亡書寫如何重塑鄉土。饒展彰發現甘耀明在寫作上直面鄉土老化的現實問題，一方面呈現無可奈何地悲涼氛圍，另一方面用長者的死亡觸發生者繼承鄉土文化，讓鄉土老化的危機成為重生的轉機，這樣的敘事設計與陳柏言頗有類似之處，可作為本文研究基石，並對照不同世代在鄉土中的死亡書寫。

為探究陳柏言於死亡書寫上的用心，在研究方法上首重文本分析，透過直接閱讀陳柏言的小說，提取與死亡經驗、回憶及虛擬情境中的死亡書寫進行分析，並針對生者處理死亡不同的情緒或態度分類，企圖歸納出文本中死亡代表的意義，以其在作品中的象徵。

掌握論文的基礎資料後，拓及陳柏言的生平經歷、所處的時代、千禧後鄉土的文學特色，進而理解陳柏言死亡書寫的創作背景。接著以內容分析揭露文本的隱含意義，將心理分析運用於小說人物中，捕捉文字的言外之意。陳柏言小說中的敘事者多半為青年男性，用年少的眼看待沉重的死亡，說出屬於親族、鄉土、時代的生死故事，亦可觀照敘事主體如何在小說中展其敘事功能，在虛擬與現實場景中製造更豐富的效果，帶給讀者不一樣的思維，找到屬於陳柏言的生死眼光。

為觀照陳柏言小說中的視界，與死亡書寫背後的意旨，本文欲跳脫小說中現實與虛擬界線，將死亡事實與死亡象徵雙雙納入討論範疇，以死亡書寫思想作為分類基準，從三個方面討論之：首先，青年往往是陳柏言小說中的敘事主體，透過同齡人的早衰或己身夢境／想像中的死亡表現恐懼，及面對未知人生的焦慮；其次，長者的老病是小說反覆出現的主題，在這裡陳柏言的筆觸冷靜內斂，透過長者逝去喚起敘事者心中的鄉土情

¹¹ 廖逸芳：《蘇童短篇小說中的死亡書寫研究（1984年~2006年）》（臺南：臺南大學國文所碩士論文，2017年7月）。

¹² 饒展彰：《甘耀明新鄉土小說中的死亡書寫研究》（臺中：中興大學台文所碩士論文，2014年7月）。



懷，在鄉土老化的事實上建立一絲希望；最後，不同於前述兩者的恐懼或冷靜情緒，小說人物在遊戲或想像中塑造能反覆重生的世界，藐視生死，表現將生殺權利握於手中的自信神情。以下將根據三種不同的死亡書寫類型，檢索文本中相關訊息，構築看待生死的各類眼光，拼湊陳柏言小說中呈現的生死觀。

二、少者之死的思索

陳柏言小說世界裡的主角多半來自隔代教養家庭，肩負照顧孩子責任的祖輩幾乎都是獨身一人，年事已高的他們全心給予孫子溫暖支持，卻因為忙於工作或是年齡上的鴻溝，無法瞭解孫子的想法，於是孫子們或自我封閉或對生活展開奇想。這樣的人物心境表露出陳柏言對少者的關懷，亦點出在成長歷程中缺乏理解和認同所造成的現實問題。

小說中的青少年缺乏雙親關愛，祖輩又難以進入孩子的心靈世界，他們彷彿成為鄉土汪洋中的孤島，同齡人的存在使他們被理解，萌生與外界相連的想望。於是無論出現在想像、夢境或現實中，同齡人的死亡都讓青少年惶惶不安，彷彿失去和外界溝通的媒介，也藉由揭露死亡的和自己如此靠近的事實，訴說對生命的焦慮。

（一）向死而生

〈不想要去的地方〉裡飛龍阿公在太太、兒子、媳婦接二連三過世後扛起照養孫子的責任，不斷目視死亡的他，對僅存的血脈表露深切的愛，同時透過夢境展現潛意識裡失去孫子的深層恐懼：

朦朦朧朧就見到兩隻粗壯的手，將一個哇哇哭泣的嬰孩扯住，不讓出來。「他是我的孫子！」飛龍阿公下意識便抓住小腳，心底萬分火急……飛龍阿公面臨人生最大兩難，進退維谷：死拖著也不是，鬆手也不是。他看著嬰孩小小的臉從紅潤，轉為暗沉的紫，黑氣漸漸覆蓋，沉澱。¹³

小說裡暗示鄭俊言有個雙胞胎哥哥，阿公的夢境裡也存在這樣的指涉，無論陳柏言埋下的伏筆為何，都能顯示阿公面對幼小生命的執著，夢中嬰孩逐漸死去的影像，亦說明面對生命流逝再如何緊握也無法挽留的真相。

小孫子鄭俊言，能發出聲音卻遲遲無法組織一句完整話語，飛龍阿公及鄰人將之歸因於兒時看見殺雞割喉產生的陰影，不會說話的他關閉了心境出口，難與他人溝通交流，任由腦中的幻想恣意流動，阿公和他提過的雙生仔故事在他心中留下漣漪，對自己的身世始終充滿懷疑：

鄭俊言不講話，他沒有辦法問清楚，媽媽的肚子裡是不是曾經有另外一個與自己

¹³ 陳柏言：〈不想要去的地方〉，《球型祖母》，（新北：木馬文化，2017年12月），頁108-109。



一模一樣的雙胞胎哥哥。在他出生那天就死了嗎？難道他是被哥哥推出來的？他只能一再做著相同的夢。即使清醒的時候，他都能感覺到那個雙胞胎哥哥，忽然拉住他的手，用力哭了起來。¹⁴

和自己相同血脈、年齡，甚至來自同一個生命甬道的哥哥始終縈繞著他，甚至懷疑自己被哥哥推向世界才活了下來，而哥哥更可能因此犧牲，鄭俊言不斷夢見相同的場景，道出對死亡的深層恐懼，他無法主宰夢境更不可能控制生命，回應小說題名，那個不想要去的地方是死亡之境。阿公和鄭俊言皆透過夢表述對死亡的看法，夢境往往結合自身經驗，反映了身心靈狀態，雙胞胎哥哥是否存在的真相未明，但從飛龍阿公和鄭俊言的夢境即可呈現兩人對於死亡的態度，對孩童死亡的恐懼亦是對生存的渴求。

（二）死亡陰霾

〈采采榮木〉裡充滿各式各樣的死亡，敘事者反覆在旁人的死亡、失蹤中思索生命的意義。父親離家工作後再沒回來過，對來說形同已死之人，家庭也隨之離散，留下來的母親選擇這樣過活：

打開綜藝節目，專注入神的看，廣告時間，又轉至另一個頻道。電視裡的罐頭笑聲，從她喉頭咯咯發出。她的頭髮早已蒼白，每夜必須服藥入眠，直到今天你仍做她口吐白沫而死的夢。¹⁵

這樣的夢境彷彿在期待母親死去，又或者對敘事者而言母親已死。無法供應溫暖關愛的失能家庭，對他反倒是沉重的負擔，只讓他想要遠離。求學時期因為閱讀邱妙津而結識了好友白，白的母親生病離世，父親莫名失蹤，由父親再婚對象組織而成的「新家」只讓白恐懼不安，她亦想逃。兩人分享著深藏的家庭回憶，理應是生命殘忍的刻痕，態度卻像訴說他人故事一般，甚至冷靜到近乎無情，面對這樣的成長經歷他們的情感自是內斂節制，因為只有這樣才能免於再次受傷。

然而，他下一次迎接死亡的消息卻是白的自殺，敘事者在喪禮中尋找白留下的生命軌跡，希望透過訊息的串聯去理解白、理解離家不回的父親，這場喪禮不像是紀念或哀悼，更似尋找答案的旅程：

盛大陽光底下，你記起數個小時前的喪禮。那並非你第一次見到白的家人，他們卻像第一次見你。你們行禮如儀，介紹彼此姓名，乃至與照片中「那個人」的關係。彷彿一切歸零，你們必須將認識彼此的流程，重新跑過一遍。（等等，你真

¹⁴ 陳柏言：《球型祖母》，頁 121-122。

¹⁵ 陳柏言：《溫州街上有什麼？》，頁 27。



的、真的認識白嗎？）¹⁶

曾碰過面的白的家人對敘事者毫無印象，再次凸顯白疏離的家庭關係，訴說她的孤獨心情。此外，亦開展另一個生命問題，人死後，是否一切歸零，我們終將失去和彼此的連結？當時間過去，我們認識的是遺像中的他、別人口中懷念的他，還是個人記憶裡的他？明知種種思考會讓自己陷入更深的疑惑，走進生死的胡同，卻仍是義無反顧向前。

敘事者將白的去世和周遭的死亡經歷相連，對生命的困惑也不斷疊加，白未留下隻字片語便驟然離世，他無法理解更拒絕接受：

她的家人並未在山崖上撿到鞋，一直要到三天以後，才接獲通知：白已被沖刷到河口，成為一具等待認領的屍首。……直到喪禮過後好久，你仍無法說服自己，她已經死了。你認為那是一場騙局，她只是跟你的父親、跟她自己的父親一樣，「失蹤」了。他們的失蹤、缺席，反而讓他們蔓延成無邊的「黃昏」，使他們無所不在。¹⁷

死亡這道無邊的黃昏始終壟罩著他，對白的缺席敘事者不再無動於衷，同輩好友的離世改變了他，決定停止逃避而來到白生活的溫州街，希望透過街道的尋索與過去的白產生對話，賃居於公寓的日常讓他體會白的孤獨，因為無論身在何處，他們自始至終都是局外人，白之所以靠近他也是確認兩人對死亡的想像是否相同。或許無論如何尋索仍找不到生命的解釋，但卻讓他重新認識從前的白，過程中他甚至複製了母親的工作，陰錯陽差地又接近母親一些。透過同輩的死亡興起理解與被理解的想望，敘事者在尋找白其實是尋找自己，靠近死是為了明白生，縱然生命真相未明，卻是死亡開啟的自我追尋路途。

（三）生死疑惑

〈虛線〉裡的鄭俊言妹妹生病離世，年幼的他對死亡充滿恐懼，經常陷入噩夢裡，夢見身後有個幽黑漆深的洞在等待吞噬自己，此種面對手足之死的焦慮感可與〈不想要的地方〉裡的片段互相呼應，但比起想像中的死亡，〈虛線〉裡面對真實死亡的衝擊更為強烈，興起更多對死亡的疑惑和想像：

妹妹急性高燒去世後，鄭俊言就想要製造一個結界。一個無聲的結界，足以拆解時間，重組時間的結界。他以為掃地的方式便是結界，重複，重複，重複；重複讓人心安，讓人幸福。好像只有那樣，才能確認自己仍然擁有記憶。¹⁸

¹⁶ 陳柏言：《溫州街上有什麼？》，頁 20-21。

¹⁷ 陳柏言：《溫州街上有什麼？》，頁 35-36。

¹⁸ 陳柏言：《夕暴雨》，頁 160。



當回憶不復存在之時，那些曾有過的感受也都失去證據，鄭俊言想透過重複的日常來記得妹妹，只要有人還記得她，她便存在人們心中，彷彿就還存在於世，努力保存著家庭未遭逢巨變時的幸福感受。但自我說服也無法壓抑鄭俊言對死亡的好奇，母親如此答覆鄭俊言對死的疑問：「不知道……，但我們都會死。俊言，你不知道的時候，就是你死掉的時候。」¹⁹沒有經歷過自然難以描述，而當我們失去和世界的連結，當我們失去感受就是死亡。

鄭俊言曾經在同學李彤的身上尋找妹妹的影子，他也嘗試透過書寫來記憶、懷念妹妹，但發現這些對死者來說都太多餘，他無法再介入妹妹的世界，甚至開始懷疑自己這麼做的目的和意義究竟為何：

如果死就是沒有知覺，還要對她說什麼？鄭俊言感覺已不是自己在寫詩，而是孤獨的讓筆領著，勾勒一道熟悉卻永難理解的暗影。他彷彿代替了妹妹，重新死過一次。²⁰

在成長過程中摸索死亡，鄭俊言心中的恐懼似乎逐漸消失，那個幽深的黑洞變成陰影，縱然仍是無法理解，但同輩離世、血脈斷絕的孤獨感或許也接近死亡，當世界消失對你的記憶之時，便也等同於死亡。

一次性的死亡，卻讓鄭俊言和媽媽在死亡裡反覆迴圈，找不到出路，引發他們對於死亡的各種想像，透過一次週記書寫的內容，鄭俊言看似找到死亡的解釋：

遙遠的死亡，遙遠至永無法辨清的死。或者，根本沒有死？死者在經歷「死」的片刻就再也無法感知了；只有死者能感知死去，沒有感知，就沒有死。²¹

死亡如同所有抽象之物，若未能感知，它便不存在，倘若死並不存在，那生又是什麼，現在活著的價值和意義又為何？人們又該以何種心態迎接必然發生的死亡？陳柏言並未提供解答，只透過各種角度不斷發問，試著引領出讀者個人心中的答案。但我們也不難發現，當靠近死亡黑洞，陳柏言總選擇背對姿態，在小說末尾往往留下一點點的希望，鄭俊言如此說：「若有記憶，也必是一幅無可奈何卻又無比晴朗的樣子。」²²記憶便是生命的象徵，或許死亡還是難以闡明，活著也總有難以釐清的困惑，卻也有無比晴朗的陽光持續照耀。

以上描繪同輩人之死的片段都可見生死的探問，再再表現出陳柏言對於生命的疑竇及對生者的關懷，張亦絢如此看待陳柏言小說中的生者姿態：

¹⁹ 陳柏言：《夕暴雨》，頁 165-166。

²⁰ 陳柏言：《夕暴雨》，頁 166。

²¹ 陳柏言：《夕暴雨》，頁 167。

²² 陳柏言：《夕暴雨》，頁 170。



小說裡的悼念都有點不明不白、不乾不脆——更像「陌生人難堪的善意與記憶」。這裡有不少新的城市（後家庭的）關係倫理可以探討。如果自殺如常用語是「解脫」，生者的感覺或相對性，就在於「解脫不了」與「不解不脫」。²³

死亡書寫著重的往往是生者心境，向死而生的我們如何看待、消解、調適經歷死亡後的人生，楊照在評蘇偉貞的《時光隊伍》裡有相近的描述：「死亡不是人類經驗，真的與死亡最接近的人類經驗，是『倖存』。死的是別人，然而改變的，卻是未死的人的生命。」²⁴，倖存的人必須獨自承受死亡，已死之人將不再擁有感知能力，而生者的人生卻在體會傷痛中持續改變。

陳柏言小說中的生者未有撕心裂肺的哭喊，同輩人死去，隨之而來的是悵然若失的感慨，以及「不明不白」的哀悼，它不像衰老而死較能理解或接受，不論是意外或是自殺，突如其來的死亡衝擊總留下滿滿疑竇。當無法釐清死亡的真相，也就難看見活著的意義，死後旁人如何面對自我與人生，對生者而言是最大的挑戰。

三、鄉土的衰老與重生

以老者作為鄉土表徵在小說中屢見不顯，人們往往在衰老和絕望裡和死亡越走越近，老者之死是鄉土已死的隱喻，更帶出面對鄉土淪亡的焦慮感，但隨著鄉土定義在不同時代產生變化，老者之死可能是重生的契機。為求呈現陳柏言小說中的鄉土老者死亡的意義、梳理出更清晰的死亡書寫脈絡，以下先述六〇、七〇年代鄉土小說死亡書寫特色。再分析陳柏言小說中老者死亡文本，彙整其如何在前人基石上重建鄉土，並以死亡映照出鄉土情感。

（一）早期死亡書寫裡的鄉土困局

除寫實性的取捨外，鄉土中的死亡書寫亦是一大特色，小說常將老者與鄉土連結，透過老者逝去作為鄉土衰敗的隱喻，鄉土困境肇因於於鄉土人口老化，生命長河有其不可回溯性，所以七〇年代的鄉土小說總是帶著無可追回的濃濃遺憾，作家們將人物的悲劇性描繪的淋漓盡致，善於揭露瘡口引起人們的注目，周芬伶在〈滑稽與諷刺——鄉土小說的道德兩難〉中說道：

²³ 張亦絢：〈抱緊燙手的山芋——我讀小說《溫州街上有什麼？》〉，收於陳柏言《溫州街上有什麼？》頁 15-16。

²⁴ 楊照：《霧與畫：戰後台灣文學史散論》（臺北：麥田出版，2010年8月），頁 399。



在六〇、七〇年代的鄉土小說家，偏愛以反諷手法描寫鄉土小人物的悲哀，一方面他們又以滑稽的面貌表現無可奈何的情境，眾多如王禎和〈嫁妝一牛車〉描寫的「無言以對的時刻」，看起來作家採取的是仰望的低姿勢，事實上是俯瞰的高姿勢。²⁵

諷刺的筆法比起直接譴責來得更加犀利而深刻，鄉土小說中的人物形象往往親切可愛，在特定事件上產生執念，黃春明的〈溺死一隻老貓〉²⁶便是利用諷刺效果發出悲鳴，阿盛伯為了維護清泉村的龍井，嘗試各種方法但仍是徒勞，只好跳進游泳池以死明志，然而在出殯那日迎接他的卻是泳池內歡愉的笑聲，一條生命就被淡忘在眾人的笑聲中。

黃春明讓阿盛伯死在笑聲中，藉由強烈的對比引發眾人注目，希望喚起讀者對鄉土淪亡的危機意識，共同思考鄉土發展的方向。可看出傳統鄉土小說的老者之死是鄉土困境的揭露，死亡是故事的結局，企圖告訴讀者若再不重視鄉土，總有一天終將被外來文化和資本主義掩埋。

（二）陳柏言死亡書寫中的鄉土光芒

李妙晏如此評論陳柏言的書寫：「陳柏言的筆就是藥了，能治癒內心創傷的特效藥。」²⁷相較於早期鄉土殘酷的劃開肌理，迫人逼視鄉土發展問題，陳柏言同樣以老者之死點出鄉土頹敗的困境，卻願意提供不一樣的情節，並且在文中隱隱然流露出希望之光，能治癒飽受傷害的鄉土小人物。〈夕暴雨〉中外曾祖母作為家厝的守護者，雖已失去實際照護晚輩的功能，卻仍是心中一道溫暖陽光：

外曾祖母是這棟樓厝永恆的駐居者：外曾祖母在，三合院在，表姑在，表姑是外曾祖母最後的見證者，猶如這棟被遺落的樓厝，見證著外曾祖母的病與死。²⁸

面對鄉土頹敗的事實，陳柏言探問著當外曾祖母不在，三合院和表姑是否就流離失所？隨著外曾祖母老去、死去，表姑離家、結婚，另組家庭落地生根，記憶中的三合院日常逐漸模糊。最後，敘事者和表姑相逢，兩人重組往日記憶，表姑仍笑著說：「常常都是這樣的。不是我們忘記了，只是暫時沒有想起來。」²⁹為鄉土發展種下希望，或許親族會離散、家宅會崩壞，但終有一天能憶起鄉土帶給我們的感動。

²⁵ 周芬伶：〈滑稽與諷刺——鄉土小說的道德兩難〉，《聖與魔：臺灣戰後小說的心靈圖（1945-2006）》（臺北：印刻出版，2007年3月），頁101。

²⁶ 黃春明：〈溺死一隻老貓〉，《莎啞娜啦·再見（黃春明作品集3）》（臺北：聯合文學，2009年5月），頁169-191。

²⁷ 李妙晏：《後鄉土小說的空間意識——以李儀婷、楊富閔、陳柏言為研究對象》（嘉義：中正大學臺灣文學與創意應用研究所碩士論文，2020年1月），頁45。

²⁸ 陳柏言：《夕暴雨》，頁46。

²⁹ 陳柏言：《夕暴雨》，頁52。



陳柏言筆下的死亡絕不濫情，面對老者之死他態度淡然，將之視為無可避免的生命歷程，看不見生命的抵抗與掙扎，在某些文本裡甚至透過老者死亡表達生命的解脫，或以親族長者的死喚醒青年返鄉之心，企圖再次點燃在人們心中熄滅的鄉土之愛。觀察〈上坡路〉中的老者之死，能夠看見陳柏言的兩種表情，他有時冷靜到近似無情：

造的曾祖母——也就是祖母的母親——被鄰人發現倒臥在棗子園裡……造並不明白，是否應該憂傷，對他而言，曾祖母只是在無人知曉的地方，又死了一次而已。³⁰

未曾蒙面的曾祖母在田園裡工作至死前最後一刻，鄰人們紛紛讚許她的精神，或許對辛勤工作一生的人而言，死亡也是終極解脫，畢竟生存於世便免不了勞苦掙扎。但對造來說，曾祖母早已不存在於世，反而像是流傳在他人口中的一段故事，流落在無人知曉之處，甚至到散發屍臭才被發現死亡。未曾接觸便難以累積情感，亦可知鄉土之情仍得擁有真實的生活刻痕，否則只是虛擬的空中樓閣。

曾祖母之死對造來說像是一段預言，預言祖母也將不久於人世，在尚且年幼的造心中埋下死亡的陰影，祖母之死給予造深刻打擊。那是一段他不願意憶起的過往，他只想透過其餘親族長者懷想祖母，拼湊記憶中的溫暖場景：「造在她們之間看見了祖母。她們蒸發出的汗臭味，她們忽然空掉的眼神，她們笑起來的眼睛……。」³¹小說中以日常點滴堆起祖孫情誼，祖母是他唯一的至親、更是鄉土堅實的象徵。

缺少雙親照顧的造，明白自己將是家厝承接者，更可能是最後的主人，當二十七歲的造重返家鄉，看見屋宅殘破不堪、青苔滿布卻仍是屹立不搖，甚至家具仍穩固如昔，象徵鄉土縱然破敗卻存有難以撼動的力量，而曾祖母的死是一切的引子，祖母之死則觸發造內心深處對鄉土難以割捨的愛與怨對。

〈奔海〉中的鄭俊言自小由父親和祖母撫養長大，隨著求學之路移動，他從旗津來到鳳山，大學後更轉瞬來到臺北，儼然遠離故鄉，然而離開卻是為了歸返，透過距離拉遠視線，確認腳步、釐清方向。他在向臺北駛去的高鐵上藉由祖母的死展開自我對話：

祖母已經走了，旗津港也正以看不見的速度，抹平一紙虛擬的地圖。……丟失了的，全是祖母給予的吧？她給他港，給他鑰匙，給他整片海，卻一次收了回去。父親會怎麼指責呢——或者，父親也一直在丟失物件，而不自知？鄭俊言想起，祖母唯一留給他的，就是她自己的死。那是家族的愛，血脈裡吝嗇、細小，卻絕對必要的愛——此時他突然激烈的感覺到「離開」。³²

³⁰ 陳柏言：《球型祖母》，頁 202。

³¹ 陳柏言：《球型祖母》，頁 212。

³² 陳柏言：《夕暴雨》，頁 68-69。



隨著祖母的離世鄉土日益衰頹，曾經歷的回憶和鄉土一併被收回，鑰匙是開啟鄉土之門的象徵，當鑰匙不再表面上就喪失與港鎮的連結，目的卻是凸顯祖母之愛、鄉土之愛的重要性，而祖母遺留下來的愛便是透過死亡訴說的。對於父親的迷途鄭俊言不再抱有希望，鄉土傳承出現斷層，祖母的愛使他選擇扛起責任。也可進一步發現陳柏言的書寫用心，當鄉土記憶的延續落在孫子輩時，更能凸顯鄉土新生的意義，讓老舊的鄉土萌發重生希望。

祖母死去觸發鄭俊言心中的返鄉動能，對於在旗津成長的他來說，海洋就是鄉土的象徵，與祖母的溫馨互動連同幼時惡作劇的鑰匙掉入海底，說明尋回鄉土的困難性，但他藉由記憶的拼湊，找回往日溫情，即將改變自己以迎接返鄉的時刻：

細雨這時該落下來，他想，再往前一點或許便能遠眺，遠眺祖母遷居的島。如果踏足海的邊緣，他將會發覺腳縫間生出細韌的硬蹼：他知道，這一切皆是為了抵達而奮力完成的演化。³³

高中時的鄭俊言自銅像抗爭事件體會到：「記憶不藏在那些可見的時光物件，而是奔跑時，隨之湧現的風。」³⁴當時光流逝，親族會死去、老厝會倒塌、鄉土會衰頹，但記憶不會消失，每每經過，鄉土溫情便會像風一樣席捲人心。

文學發展走過百年，鄉土意識的漸變是文化流動的過程，在資訊化世代裡小說重心回到個人敘事上，七〇、九〇年代甚至是千禧後對鄉土的關懷或許接近，但心態及表現方式必得改變，才能找到轉機。陳芳明評論後鄉土諸作：「他們的故事很魔幻、很誇張、很扭曲，卻都在追尋一個共同的關懷。如果臺灣人不能自我覺醒，卻只是歸咎於過去的悲慘命運，則鄉土必將繼續沉淪下去。」³⁵面對這樣的問題，鄉土小說中的主角轉變展現實際作用。

老者死亡書寫產生的鄉土交棒傾向，饒展彰在後鄉土小說家甘耀明諸作中亦發掘此現象：

當鄉土小說的主角從前輩作家黃春明筆下的老人，轉移甘耀明小說中的小孩，表示鄉土已經進行世代交替，在這轉換的過程中，最重要的問題便是傳承。甘耀明從鄉土老化的情況中注意到世代交替的意義，藉由死亡凸出傳承的重要性。³⁶

早期鄉土中的老人之死往往帶來絕望，和前途茫茫的無可奈何，卻在九〇後搖身一變成為重生契機，視角的差別是促成死亡涵義不同的關鍵，當小說中的主要角色轉為青

³³ 陳柏言：《夕暴雨》，頁 78。

³⁴ 陳柏言：《夕暴雨》，頁 71。

³⁵ 陳芳明：〈下一輪臺灣文學的盛世備忘錄〉，《臺灣新文學史（下）》（臺北：聯經出版，2011 年 11 月），頁 787。

³⁶ 饒展彰：《甘耀明新鄉土小說中的死亡書寫研究》，頁 79。



年或是孩童，整體氛圍便不再慘淡，老者之死固然為家族帶來打擊，卻也是一記警鐘，鄉土危機仍在，但青年能帶來的希望是難以預料的。

在鄉土傳承方面，甘耀明結合傳統禮俗打造交接儀式，以魔幻筆法刻畫出責任交棒的場景，陳柏言則跳脫儀式傳承，透過往日回憶的追溯促發動機，安排筆下的青年離鄉並且主動歸返，其中並不存在老者的交託或現實的考量，面對鄉土他們展露近乎天真的執念。或許能反映當科技快速發展，現代人日益疏離冷漠，人們急需心靈寄託，找回使心靈安定的力量，於是將之連結兒時記憶，祖輩的懷抱一如鄉土，是堅實的信仰，此時鄉土重要性躍升，顯示出陳柏言的盼望——鄉土的回歸與延續。

陳柏言反覆書寫老者之死，作為小說核心事件，輕描淡寫長者老病，呈現少者從懷疑到堅定坦然，最後踏上返鄉歸途，這樣的安排展現以下作用：首先，老者衰頹作為鄉土象徵，揭開人們對於鄉土發展的危機感。再者，藉由死亡點醒青年的返鄉意識，鄉土溫情若沒有承繼便會亡失，而鄉土淪亡往往是青年最深的恐懼。最後，是鄉土重任的移轉，死亡這種負面的涵義在置入親族關係後，轉為傳承的積極姿態，顯示出鄉土重生的願景。此外，亦觀察到鄉土第二代在小說中的模糊形象，鄉土溫暖多半僅投射在祖輩身上，描述父母相關的片段極少或幾乎缺席，呈現鄉間隔代教養的實際社會現象，而離鄉背井、或者忙於工作的他們，當然無法承擔鄉土傳承的責任，於是孫輩便成了責無旁貸的鄉土繼承人選。

四、掌握生死的自信與荒謬

在青少年的世界中電玩顯然占有一席之地，無論生活在都會區或鄉間他們皆透過電玩交際，這是一種與外界溝通的媒介，更是在課業、家庭、交友的多重壓力下的紓壓管道。陳柏言幾次書寫電玩都著重殺戮遊戲，但這並非玩家的唯一選擇，他刻意透過電玩看待死亡、理解死亡，帶來脫離現實的荒謬感，現實中慘無人道的無差別殺人，在電玩裡僅是影像的切割、重組，積分太差砍掉帳號重來即可，能夠不斷重啟的生命意義該如何找到價值？掌握生殺大權後反而感到乏味。

無論自然死亡、自殺或意外身亡，陳柏言對於死亡歷程的描述皆十分節制，甚至以輕描淡寫的姿態看待之，只在少數片段才表現出血淋淋的一面，這些場景都與電玩遊戲或幻想中的遊戲有關，陳柏言在想像空間和虛擬世界中展演對死亡的殘酷奇想，他期待藉著虛擬世界的殺戮表現什麼、說明什麼？欲透過小說中相關情節呈現，推敲對生命一知半解的少年們經歷虛擬生死後得到的改變或成長。

（一）生死穿梭

在〈罔市罔市〉中以罔市為名的網咖是小說主要的敘事空間，在港鎮的網咖裡進行血肉模糊的屠殺遊戲，老舊的網咖由祖母級的老闆娘鎮守，店內流露一股詭異的氣氛，



網咖祖母兒子死去、店內失火、自己被燒傷後仍持續經營店鋪，時間在這似乎是靜止不動的，敘事者因同學會回到家鄉，跟隨老同學走進神秘的空間，在這間小店裡搬演無止盡的殺伐遊戲：

玩家可以偽作刺客殺的，保鏢運貨，或者拿起一根乾枯樹枝對著惡龍魔獸射出雷電火球。我自覺像個工廠女工，重複捺按同一個對一模一樣的怪物，追趕砍殺。讓我想及現實，比現實還現實的千篇一律，我玩了幾次就疲乏，近乎崩潰。砍帳號，刪檔案。³⁷

對敘事者來說打怪晉級已如現實日常般無聊，重複的動作和運行模式使人困乏，找不到樂趣，身為在資訊社會成長的一代，他們求新求變、求快速、求刺激，但在過程當中反而喪失停下腳步與內在對話的機會，在這個看似萬事都能透過網路查找答案的世界，青少年反倒陷入更深的迷惘之中。

敘事者藉由電玩想起求學時期的回憶，他在追溯的過程中將電玩、新聞、夢境、當下、過去串聯在一起，透過腦海中的想像，讀者得以反覆穿越虛擬和現實界線，有時甚至分不清那些是想像場景，哪些是現實人生，敘事者在夢中對老同學們展開格殺，陳柏言以冷酷殘忍的態度處理死亡場景：

不需更換、補充，我擁有用不盡的子彈。走進「罔市罔市」。我開槍，將那群小屁孩射殺如人形板靶。槍枝並未特別消音，他們卻恍若未聞。我經過他們身後，對準腦門轟。他們倒下前所見的最後世界，永駐於虛擬的數位結構；或許對巷的恐怖分子，正好迎面就是一槍。他們翻過椅背，變成一灘蘋果泥，瀉落地面；或歎口大氣一般，哭垂在漫漫迷霧之中，等待死亡的陰影將之逐漸填滿……³⁸

這是敘事者腦中一再閃現的畫面，當生殺大權掌握在自己手裡，生命竟脆弱如螻蟻，對陷溺電玩的人們而言，讓最後的畫面停留在虛擬世界或許是最好的結局。看似荒謬的情節裡，能夠發現陳柏言對死亡的另一種視角，生命固有其殘酷和不可回溯性，而渺小的人類充滿侷限，既然無法抵抗生命的洪流，那我們活著的意義又是什麼？

小說標題以罔市罔市為名，「罔市」在閩南語中有隨便養育之意，深怕孩子會招天神妒忌而夭折，臺灣傳統社會多以此為女孩取名，這個詞彙不斷被用於小說裡，既然只是隨便養養那活著又何須太認真？如此觀之，生命似乎了無價值，但陳柏言並非以此傳遞對生命的輕視，一如敘事者的電玩經驗，當生死掌控在手中，連血腥刺激的殺戮也會漸漸失去樂趣。生命裡的種種情緒都來自於我們對死的重視、對生的盼望，當死亡失去價值，生便無所適從。此外，值得一提的是，此篇小說中的電玩敘事和現實敘事從區隔

³⁷ 陳柏言：《球型祖母》，頁 141。

³⁸ 陳柏言：《球型祖母》，頁 159。



分明的狀態逐漸走向彼此相混，虛實相間、真假難辨，少年的生死世界濃霧瀰漫。

（二）死亡遊戲

陳柏言在夢境的敘事上融合電玩，戲劇化的場景搭配音效，好似一部科幻電影，主角經常做起這樣的夢，夢中他回到過去下雨的天台和同伴們玩著踩水遊戲，怕高的他在夢裡如此勇敢無畏：

是夢啊。是夢。你大腳一跨，手臂鼓動，像是蜻蜓翅膀。頭髮迎風炸開，呼呼呼呼，你嘴裡也呼呼呼呼自帶音效。地面破碎，你的腳掌穩穩立著，隕石坑裡盛大登場。而你的同伴們總是毫無例外的摔得頭破血流，不要錢那樣湧出鮮血。在夢中，死亡是可以重啟的遊戲。³⁹

夢裡的他像是電玩主角，擁有不死神力，出場時總是自帶音效，反觀實際性格的膽小懼高，凸顯少年在現實中的脆弱無能，越是害怕就越是要在夢境裡放大自己的能力。再者，在夢中死亡可以不斷上演，死亡僅像一場能反覆重來的遊戲。

少年的遊戲空間一路拓展至廟宇，無論何處都無法抑制他的想像，和同伴闖進廟裡像闖入異世界，玩著鬼抓人的遊戲，極其慘忍的在腦中刻劃朋友被獵殺的場景：

你莫名興奮起來：那些人，躲在如此明顯所在的那些人，應該會立刻被抓起來殺掉吧？你想像著：鬼會拖著一根鐵槌，將那些傢伙拉出來（從那可笑的、毫無遮掩的樹幹後面？）叫他們全跪在大佛之下，處刑那樣的，將他們脆弱的頭蓋骨一個個砸碎（或許還會狂笑吸吮他們枯竭的腦髓）。⁴⁰

因朋友們即將被處決而感到興奮不已，卻非代表希望自己的友伴死去，或許是因為在乎、因為害怕失去，甚或是希望自己戰勝一切成為最後贏家。我們不明白主角真實的想法，卻能透過其他片段的描述理解他矛盾的心情，對死亡、友情、家人的困惑是生活中的重擔，他無力面對、無法解決，只好躲進自己的幻想世界中。

在鬼抓人裡最可怕的不是被抓到，而是不被抓到，遭眾人遺忘又不敢現身，不想面對被全世界遺棄的孤獨，主角就這樣躲在遊戲範圍之外的小小經房，一個人待到了最後：「你難過地覺得，你真的變為一個普通人了。那社區、那街道像一場夢。你被推出來了。莫名其妙的，被某個神忽然記起，將你永遠的 delete、排除了。」⁴¹離開原有生活圈後失去熟悉的朋友，用夢回顧從前種種，少年的奇想背後是成長的苦澀，渴望成為遊戲的主控者，其實是源自於現實生活的失控。

³⁹ 陳柏言：《溫州街上有什麼？》，頁 222。

⁴⁰ 陳柏言：《溫州街上有什麼？》，頁 231。

⁴¹ 陳柏言：《溫州街上有什麼？》，頁 254。



生命的不可逆性是死亡書寫的關鍵，陳柏言在虛擬世界中一反常態，將生命化為能反覆重來的遊戲，結合戲劇化的場景和殘酷的死法，看似輕挑實而沉重難擋，或許對青少年而言，生活中總有比死亡更困難的事情，在掌握生死的青少年身上只看到他們對現實的滿滿無力。

五、結論

死亡是個人生命必經之地，更成為重新審視自我的途徑，當虛幻的死亡和現實空間交錯扣合，死亡搖身一變為觀照世界的窗口，在反思個人生命意義之時，連結人們和土地的情感。陳柏言的三部短篇小說集《夕暴雨》、《球形祖母》、《溫州街上有什麼？》充斥各種死亡訊息，依據面對死亡的不同態度分類，發現其死亡思想中的內涵包括：反映現實、探索生命、關懷鄉土，以下將由三部分敘之。

（一）反映現實

死亡反映小說人物的心理狀態，更展現作家對現實社會的觀察，陳柏言藉小孩、少者之死表現他們在生活中面臨的各種問題，對生的迷惘和對死亡的焦慮、人際疏離和生活壓力，反映出現代人的心靈困境。具體呈現隔代教養、單親家庭、父母離異等家庭教育問題，以及在網路世代成長的一輩，資訊取得容易，人與人聯繫方便，但人心的距離卻日益疏遠，讓青少年更不解如何與人交際互動，透過死亡強化問題，帶出青少年面對生存的各種心境變化。陳柏言透過文字表達對不同生命的理解，其死亡書寫的背後一直都是對生的關懷，藉由各式各樣的死亡情節、心態，找回人對生命的重視。

（二）探索生命

透過生死情節的鋪寫，由小說主角一次次的發出生命探問，面對逝去的生命，生者不斷尋索回憶挖掘經歷過的一切，回顧彷彿是面對死亡的必經儀式，是生者對自己的撫慰，陳柏言總是淡然的、隨意的任憑回憶哀悼，因他深知往後所有再與逝者無關，而只剩個人生命的對話，楊照如此描述蘇偉貞《時光隊伍》中的喪葬活動：

所有與死亡相關的儀式，幾乎都是針對倖存者而來的，與死者無涉。還有所有與死亡相關的種種猜測，其實也無非是攷慰倖存者而產生的。喪禮到葬禮到年年歲歲的祭拜，真正的作用是拖長死者離開我們的過程。⁴²

記憶也是這般，藉其讓死者在我們心中多活一陣，為我們上一堂生命課程。周遭人們驟然離世，開始對生產生質疑，為什麼選擇自殺？為什麼因病離開的是親人？自己有

⁴² 楊 照，《霧與畫：戰後臺灣文學史散論》，頁 401。



什麼資格活？一連串的問題針對生死而發，到小說最後陳柏言都無法提供答案，只是透過死亡驗證個人存在價值和反思生命的意義，每個人的生命自有其解答，死亡書寫只是提供契機，讓讀者生成個人的解釋。

（三）關懷鄉土

死亡書寫觸發情節，鄉土敘事與之對話，兩者皆是陳柏言作品中不可或缺的元素，在新作出版後，他有了不同的嘗試和鄉土意識的開展：

評論者常以「鄉土」探討我過去的兩本小說集《夕暴雨》、《球形祖母》，但是在幾篇小說中，這樣的分類可能左支右絀，因為我的城市與鄉土是互相鑲嵌的，景觀中有鄉土，也有城市經驗的錯置。

我想要講的是，在陌生之地要如何找到故鄉？比起我過去的創作，這是本有更強烈「虛構意識」的小說，我想要創造一個溫州街的世界與時間，一個容量很大的時空。⁴³

在臺灣，城鄉差距儼然名存實亡，透過進步的網路和發達的交通我們跨越鄉土和城市的界線，更隨著陳柏言的腳步由鄉土走向城市，場景的置換讓讀者放棄對空間原有的想像，擁有回憶的城市亦是鄉土；能萌生情感之處便可成故鄉。

陳柏言利用小說人物對死亡的不同態度展現關心，使書寫回歸現實，逃脫「偽鄉土」的陷阱，反照人們內心的需求。小說裡的死亡書寫仍在持續拓展，陳柏言以漠然地悼亡訴說生命的疑竇，死亡不再只有哀戚或悲鳴，反倒能帶來省思甚至是重生的希望，替死亡書寫開啟新的一章，並擁有豐沛的創作能量，將來的發展值得期待，如同陳建志在〈臺灣新世代作家文學的總探〉所言：

未來的新世代文學必然可以創造一個被指認的價值感或異議，而這個價值或異議，也必然會跟過去的時代不一樣。至於卡爾維諾所指的「輕」，事實上是正面的，對人或世界有肯定的意義的「輕盈」。⁴⁴

關於書寫，他態度輕盈卻不輕浮，以真誠的眼觀照生命和鄉土，替新世代的死亡書寫開發無限可能。

⁴³ 鄭博元：〈看得見與看不見的溫州街：陳柏言 x 高妍談《溫州街上有什麼？》〉，臺灣：閱讀誌，2020年12月23日。

⁴⁴ 中國青年寫作協會，《林耀德與新世代作家文學論：悼念一顆耀眼文學之星之殞滅》（臺北：行政院文化建設委員會出版，1997年6月），頁452。



徵引文獻

一、專書

- 中國青年寫作協會：《林耀德與新世代作家文學論：悼念一顆耀眼文學之星之殞滅》（臺北：行政院文化建設委員會出版，1997年6月）。
- 李魁賢：《我的庭院》（臺北：秀威科技，2010年1月）。
- 周芬伶：《聖與魔：臺灣戰後小說的心靈圖（1945-2006）》（臺北：印刻出版，2007年3月）。
- 范銘如：《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版，2008年9月）。
- 陳芳明：《臺灣新文學史》（臺北：聯經出版，2011年11月）。
- 陳柏言：《夕瀑布》（新北：木馬文化，2017年1月）。
- 陳柏言：《球型祖母》（新北：木馬文化，2017年12月）。
- 陳柏言：《溫州街上有什麼？》（新北：木馬文化，2020年12月）。
- 黃春明：《莎啞娜啦·再見（黃春明作品集3）》（臺北：聯合文學，2009年5月）。
- 楊照：《霧與畫：戰後臺灣文學史散論》（臺北：麥田出版，2010年8月）。
- 楊澤編《狂飆八〇：記錄一個集體發聲的年代》（臺北：時報文化，1999年10月）。

二、期刊論文

- 季季：〈新鄉土的本體與偽鄉土的弔詭——側看80後臺灣小說新世代現象〉，《文訊》2010年第298期，頁87。

三、學位論文

- 王瓊涓：《瀕臨邊境的可逆之旅：九〇年代以降臺灣現代小說的死亡書寫》（花蓮：東華大學中文所碩士論文，2006年7月）。
- 李妙晏：《後鄉土小說的空間意識——以李儀婷、楊富閔、陳柏言為研究對象》（嘉義：中正大學臺灣文學與創意應用研究所碩士論文，2020年1月）。
- 黃澄如：《臺灣一九七〇年代短篇小說的死亡書寫研究》（臺南：臺南大學國文所碩士論文，2012年7月）。
- 廖逸芳：《蘇童短篇小說中的死亡書寫研究（1984年~2006年）》（臺南：臺南大學國文所碩士論文，2017年7月）。
- 劉恩慈：《鍾玲小說中的死亡書寫》（臺東：臺東大學華文所碩士論文，2018年7月）。
- 饒展彰：《甘耀明新鄉土小說中的死亡書寫研究》（臺中：中興大學台文所碩士論文，2014年7月）。



四、報紙期刊

陳柏言：〈追憶似水年華 2000 年代之 9——小說的準備〉，《聯合報·聯副創作》，2020 年 11 月 16 日。

五、網路資料

鄭博元：〈看得見與看不見的溫州街：陳柏言 x 高妍談《溫州街上有什麼？》〉，臺灣：閱讀誌，2020 年 12 月 23 日，<https://www.openbook.org.tw/article/p-64335>，引用時間：2021 年 5 月 16 日。



Undertaker of Youth : Writings of Death in B.Y. Chen's Novels

Shiau, Hua

Abstract

Unavoidably, death is a quintessential theme in literature since we come to realize life through death and further turn to probe the meaning of life. The author adopted Bo-yan Chen the postmillennial local novelist as the subject and conducted the content / textual analysis of writings of death in his novels. The analytics applied to the texts of three of his novels issued in 2017- and the diverged mindsets towards death served as the criterion of categorization. Try to investigate the relation between death writings and time. The author managed to organize the context of Chen's writings of death and categorized the mindsets towards death as three groups of which each refers to and depicts personal thoughts that diverge. The three mindsets show a corresponding correlation to the way of death and who is the deceased. Chen the novelist managed to draw a unique writings of death map by diverged assertions of death via three paths / approaches.

Chen's honest narration of death is a deliberate attempt to showcase how the deceased impairs the bereaved without excessive writings of sorrows and sadness. Surely, writings of death fail to represent the novel in whole but are barely ignorable. Mostly, death is a hint to some vital plot to come or a turning point of the story. At times, death also turns to be a riddle to be solved by the readers in the prologue and at the epilogue. By following Chen's footsteps to view life and death with a positive mindset through writings of death in the novels, the study hopefully unravels and unveils the mind of the contemporary youngsters and breeds the possibilities of interpretation and comprehension.

Keywords : Writings of death, Death writings B.Y. Chen, Local, Meaning of life, Locality

東吳中文線上學術論文

第五十五期

編輯者／東吳中文線上學術論文編輯委員會

發行者／東吳大學教務處註冊課務組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6037

中華民國一一〇年九月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.55

CONTENTS

September 2021

The Textual Research Of " Rely on hanging the hairpin on the hat to geting intimate" (待掛冠而為密) in <i>the Peony Pavilion Inscription</i>Zhang,Xin-cheng.....1	
Viewing Hong Kong Prostitute Culture and Its Changes from Lee Pik-Wah's "Rouge"Wong,Tsz-yi..... 21	
Undertaker of Youth : Writings of Death in B.Y. Chen's NovelsShiau,Hua.....47	

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China