

香港理工大学中国化学系

硕士学位论文

Department of Chinese Culture

The Hong Kong Polytechnic University

Master Thesis

《笠翁十种曲》中的情爱两性关系研究

——以观赏审美与四德意识为讨论中心

A Study on the Sexual Love Relationships in Ten
Songs of Liweng—Focusing on Ornamental
Aesthetics and Four Virtues Consciousness

指导教授： 吴宛怡博士 WU Wanyi,Ph.D.

Advisor: 谢伟杰博士 Wicky W.K.Tse,Ph.D.

研究生： 张 珺 ZHANG Jun

2018 年 12 月

December,2018

中文摘要

明末清初阶段，李渔历经「情欲觉醒」至「礼学复兴」的哲思变迁，于《笠翁十种曲》中塑造大量男女观赏行为，这不仅是李渔审美观念的架构，亦成为剧中男女疏解自我欲望的自由空间。其中，男性对女性的观赏呈现出「恋物癖式」特质。女性亦藉此物化自我，在男性的观赏视域内呈现自我的形象、深情、欲望，确认自我的存在价值。同时，李渔提出并践履自身对于女性「四德观」的新解，并提出一种情爱婚恋关系中「才、色、德」兼备的理想女性标准。然而，李渔在《笠翁十种曲》中的结局部分仍是选择让剧中人物重返正轨，以消解对传统性别秩序所造成的颠覆倾荡的危险。

关键字:观赏行为 审美意识 女性的自我物化 四德观 理想女性

Abstract

In the late Ming and early Qing dynasties, Li Yu went through profound thoughts from “desire awaking” to “rejuvenation of rites”. The great amount of ornamental behavior of men and women portrayed in “Ten Songs of Liweng ”was not only the architecture of Li Yu’s aesthetics, but also had become the free zone of the men and women easing their desires. Among this, the ornamental behavior of men towards women presented the characteristics of “fetishism”.Female also takes this opportunity to objectify themselves, presenting their images, deep feeling,and lust to ensure the existence value of themselves in the male’s viewing fields. In the meantime, Li Yu put forward and put into practice his new views of the female four virtues, and put forward an ideal female standard that “talent, beauty and virtues” are combined in a kind of love relationship. However, Li Yu still wrote the ending of “the Ten Songs of Liweng ”where the characters in the show were back on the track to eliminate the risks that subversive changes will take place to ruin traditional gender order.

Keywords: Ornamental Behavior, Aesthetic Consciousness, Female Reification, the Views of the Four Virtues, Ideal Female.

致谢

仍记得大一时期的某天，我的姐姐对我说：「希望你以后能去香港或者台湾读研，领略外面的风景。」没想到竟然一语成谶，如今我在香港的求学生涯即将划下句点，回首往昔，只觉得一切恍然如梦。

于我而言，前来香港求学，并不是一件轻而易举的事。我感激时光对我的赐予及厚爱，这一年在香港展开了一场大探险，在许多地方都留下了足迹，也从刚开始的无所适从到逐渐融入这里的生活，这里所蕴含的多面气质使我深深迷恋。我发现这里是繁华拥挤快节奏的国际金融都市，但却也有着如同长洲岛般静谧安逸，充满浓浓烟火气与人情味的所在。人与人之间总是维持的礼貌而疏离的距离，我自由地享受这沉浸在自我小世界而不被打扰的乐趣。

从五月开始阅读书籍文献并记录笔记，暑假期间，我的思路及题目范畴在与吴老师的多次沟通中日渐明晰，亦于此阶段提交我论文的大纲及前言，九月提笔开始正式书写。算至今日已整整半年有余，这让我在欢喜之余亦感到万分的眷恋与不舍。为这篇论文所倾注的点滴心血，是我燃烧生命火焰而留下的印痕。如今看着论文已具备规模，拥有了清晰的脉络，我已然忘却路途中的艰辛与孤单，只遗留满满的幸福。

在此感谢家人这一年中所给予我的全部经济支持，使我能够心无旁骛，毫无后顾之忧地投入学习之中。感谢母亲在我多年独自求学遭遇坎节时，对我的所有鼓励及支持，你是我心中安放的一盏温暖明灯。感谢在我这奔跑前行的旅途中所遇见的志同道合的朋友们。在我彷徨失落时，珍贵的你们给予我许多的安慰与鼓励。以及感谢我本科期间亲爱的老师及表姐陈文婷，始终对我严格要求，不断鞭策着我前进，亦点燃了我名为人生梦想的火柴。我在耳

濡目染间知晓了许多为人处世的道理，受益终身，结下亦师亦友亦是亲人的难得缘分。

最后我要深深致谢的是我在留学期间所遇见的诸位老师，特别如吴宛怡老师、张寿安老师、胡光明老师、谢伟杰老师。吴老师上课永远充满热情，其所教授的性别及戏曲课程以女性为研究视点，激发了我对此方向的浓厚兴趣。我第一次惊奇地发现国粹戏曲所蕴藏的典雅之美，开始聆听被长久掩埋于浓厚沉重的历史幕布中的女性心声。记得当我对老师表达无法按时完成初稿的忧虑时，老师总是体己入微地宽慰我，试图减轻我的压力与负担。吴老师不仅为我扫除思路上的阻碍，亦规划论文分次的提交时间及步骤，使我得以尽早完成论文。感谢张寿安老师对我的关心及对我论文的提点，每次与老师的交谈总能使我的学习与生活受益匪浅，使我学会要时刻思考自省。以及感谢总是热心助人的胡老师对我的课业及就业方向所提出的诸多宝贵建议。谢老师在确定为我的批改老师后，即约我见面，希望我在论文中能丰富扩展相关的历史背景，完成论文后亦给予我许多的指导与建议。面对诸位老师，唯有深深的感恩。

香港如今已进入凉爽舒适的秋季，此刻我坐在图书馆的靠窗位置，窗外的棕榈叶正随风律动，我望着阳光洒落在它们身上的金色光晕，敲下这段文字，内心只觉得澄澈清明。这一年我在书本中寻觅到心灵的安置休憩之地，开始享受为学习而付出的过程。人唯有面对压力与困难，才能清晰地望见身上被一直被隐藏的弱点，在学会克服并坚持前行的每一步中，我感知到生命所赠予的沉重分量，这是一个发现及修行自我的过程。

言语间我已隐约听见来自远方的召唤，我将继续风雨兼程，惟愿永远做

一个清醒自知的人，在自己的生活中好好感受人生的千百种滋味，不辜负这美好绚烂的沿途风景。

目录

中文摘要	I
Abstract.....	II
致谢	III
目录	VI
表目录.....	VIII
一·前言	1
二·藉观赏审美而建构的情色场域	8
(一)「情欲觉醒」与情欲之辨	10
(二) 男女的观赏行为与情爱关系当中的实质	12
1.男女观赏审美体现的理想价值	12
2.男性主体的「恋物癖式」观赏鉴美.....	46
(1) 男性「恋物癖式」的个人观赏.....	46
(2) 男性「恋物癖式」观赏权力的强化	47
(3) 男性群体「恋物癖式凝视」的惩戒与规训	50
(4) 男性观众「恋物癖式」的视域设计	57
3.女性的自我物化.....	59
(1) 女性的身体与装扮	61
(2)「被观赏的快感」	64
(3) 痴情的塑造.....	66
(4) 女性自我欲望的呈现.....	70
三·情爱关系中的「四德」意识.....	76

(一) 李渔的审美创造——女性「妇容」标准的集制与新解.....	77
(二) 妇德——女性理想人格的表征	81
1. 妒忌的隐忍——女性美德的塑成.....	82
2. 「失足女性」的漫漫回归道路	89
3. 才·色·德兼备——李渔的「才德观」	96
(三) 从「妇功」至「妇顺」: 典范与弃妇的命运.....	105
四·结论.....	112
五·参考书目	117
六·附录.....	123

表目录

表 2-2-1：《笠翁十种曲》中男女主角身体观赏的相关描述	13
表 3-2-2-1：历代节妇数目比较表.....	123
表 3-2-2-2：历代烈女数目比较表.....	123

一·前言

明末时期，由李贽、汤显祖、袁宏道等文人所提倡而兴起的个性解放思潮，有意宣扬肉欲、人情以对抗儒学的禁锢，使作为正统思想的「程朱理学」之地位受到挑战。其中，汤显祖首倡「至情论」，提出：「情有者理必无，理有之情必无」¹，将「情」、「理」的对立提高到前所未有的高度，以试图解决二者间长久存在的固有矛盾。²受此思潮陶染，文学领域亦随着兴起一场「尚真」的风潮，以「情」为抒写主题的「才子佳人」传奇作品如雨后春笋般涌现，亦发展出相应的情节模式，成为此阶段中的一股独特文学力量，并衍生而出被文人争相模仿的情爱两性交往模式。³

¹ 汤显祖，《汤显祖集·寄达观》（上海：上海人民出版社，1973），册2，页1268。

² 华纬对此曾解读道：尽管诸多学者所持汤显祖「情理对立」的观点固然不错，但《牡丹亭》中亦写出情与理的统一，其认为：「情理不必互斥，尽可互容；理学世界应该承认『情』的现实存在，而『情』也能兼顾『理』的要求。」华玮，〈世间只有情难诉〉，《大陆杂志》，卷86期6（1983年6月），页38。

³ 明代中叶以降，王阳明所提出的「心学」思想，「掀起一股摆脱礼教束缚、提倡个性自由的强劲哲学思潮，进一步影响了文坛和曲坛风气的改变，这种新气象自万历时期达到顶峰。」情欲受此思潮影响，在明代文人的笔下亦得到了正视与肯定，故有「情欲觉醒」之说。李贽在〈读律肤说〉中就提出：「盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义。」的观点。汤显祖则进一步肯定人的天性人情，一言以蔽之：「世总为情」，认为：「人生而有情，思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，行诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。」袁宏道提出：「独抒性灵，不拘格套」的文学理念，强调作者的文学创作应抒发真情实感与独特个性，这是以晚明袁宗道、袁宏道、袁中道兄弟为代表的「公安派」所树立的理论旗帜。冯梦龙则高倡「情教说」，可以归结为：「天地若无情，不生一切物。一切物无情，不能环相生。生生而不灭，由情不灭故。……我欲立情教，教诲诸众生。」在戏曲领域，「情」与「理」的哲思冲突亦演化为戏剧冲突，「放纵人生、向往自由、主张平等、歌颂世俗享受的才子佳人之作林立剧坛」。万历时期的传奇作品如：梅鼎祚《玉合记》、王玉峰《焚香记》、王骥德《题红记》等，均呈现出相似的人物形象、情节、大团圆结局模

李渔目睹明清革鼎，历经兵革互兴，所著之《笠翁十种曲》继承了前代「才子佳人」传奇的文学特点，实质上仍为「才子佳人」剧。与前期、同时期的一些作家在作品中将男女情爱推崇备至的境况不同的是，李渔以自身巧思，赋予作品中的两性情爱关系一定的现实性，如李渔作品中角色之间所持有的择偶观念皆为不同，亦涉及生、旦、净、末、丑等角色的多向情爱关系描写。

《笠翁十种曲》中所提及的大量观赏行为是情爱两性关系中的重要体现，女性身体的物质性是男性目光品鉴的主要内容，譬如容貌、金莲、身形、风姿等等，同诗才、技艺、品德一并提升为女性的价值。这不仅蕴含男性的情色想象，亦是其审美标准的映照，一个情色场域由此建构。⁴男女主角初见之时，男性即拥有一段短暂或相对较长的观赏女性才貌的时间，此种观看行为通常是心仪男女发展情爱关系的第一步，⁵李渔亦为剧中男女情欲的抒发保留

式。再加之万历年间，剧坛常有传奇作者密切往来，切磋作品之风气，明代传奇创作的科套和模式由此形成，影响日益深远。传奇创作之高峰自万历时期一路延伸，清代在相当长的阶段之内仍维持了传奇创作的热度，但内容创作上大多不出于才子佳人的窠臼。「情欲正是这一模式的骨格与精髓」。参见李贽，《焚书 续焚书》（北京：中华书局，1975），页 132。汤显祖，《汤显祖集·耳伯麻姑游诗序》，册 2，页 1050。汤显祖，《汤显祖集·宜黄县戏神清源师庙记》，册 2，页 1127。蒋松源，《袁宗道·袁宏道·袁中道》（沈阳：春风文艺出版社，1999），页 81-82。冯梦龙，《情史》（杭州：浙江古籍出版社，2011），页 3。廖奔、刘彦君，《中国戏曲发展史》（太原：山西教育出版社，2000），册 3，页 205-207，页 295-296。廖奔、刘彦君，《中国戏曲发展史》，册 4，页 217。

⁴雅克·拉康(Jacques Lacan)在其所著《治疗的方向及其权力原则》中指出欲望的可建构性，其认为：「人的欲望总是一种无意识的欲望，……这意味着我们对主体之的欲望解读从此需要到他者场域中去寻找，意味着我们必须从他者的逻辑来了解欲望的结构机制。」吴琼，《雅克·拉康——阅读你的症状》（北京：中国人民大学出版社，2011），册 2，页 603。

⁵《笠翁十种曲》中，除生、旦之间的观赏行为、其余角色如丑、净等存在着同样的行为。

些许空间。女性藉同性的容姿来比对自身的这一过程通常具备竞争性。当女性接收到男性的欣赏目光，从中可以获取一种「被观赏的快感」。女性开始意识到自身的美丽，唤醒了其心目中对于爱的情感追求，她们的日常行为与人生轨迹也因此而改变。然而，女性有时需要付出身心受损的情感成本，在男性的追求与赞赏中反复确定自我的存在感，以此来界定自身在社会中所处的位置。关于此种快感，劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）在〈视觉快感和叙事性电影〉一文中引用弗洛伊德在《性别的三篇论文》中所提出的观点，对此解释道：「观看癖作为性本能的成分之一，它是作为相对独立于动欲区（erotogenic zone）之外的内驱力（drive）而存在的。他把观看癖和以他人作为看的对象联系在一起，使看的对象从属于有控的和好奇的目光（gaze）之下。观看癖是一种主动的行为，看的快感就类同（analogy）的规律转到他人身上……但是本能继续作为以他人作为看的对象来取得快感的色情（erotic）基础而存在。」从而引出：「观看癖（scopophilia）在有些情况下，看本身就是快感的源泉，正如相反的形态，被看也是一种快感」的定义。⁶

《怜香伴》、《意中缘》中，均出现了「女扮男装」的情节，此亦为男女

同时，群体性的观赏行为在《风筝误》、《比目鱼》、《慎鸾交》中亦有所涉及。《风筝误·艰配》中韩世勋藉状元游街时机，对媒婆推介之婚配对象的容貌、眉形、腰肢、发型、服饰、妆容等进行评点。《比目鱼·别赏》中，谭楚玉与朋友相约前往观戏，并于戏班的必经路途中驻足观赏及点评了刘绛仙、刘藐姑二者的姿色。在此类群体性的观赏活动中，男性始终占据着主体位置。参见李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》（天津：天津古籍出版社，2009），《风筝误》第十八出〈艰配〉，册1，页242-243。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《比目鱼》第四出〈别赏〉，册2，页681-682。《慎鸾交》中男性群体的观赏情节将放置于下一章节的正文中讨论。

⁶参见劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）著，周传基译，李恒基、杨远婴编，《外国电影理论文选》（上海：上海文艺出版社，1995），页565。

观赏行为中的重要环节。「扮装可视为一种性别文化符号的对置，也可达到身份改变的效果。」⁷在装扮过程中，女性开始不自觉地模仿男性的气质及社会性格，并完成由女性向男性的心理转换。⁸女性藉此或是参照「异性恋模式」与情人订情，或是因为在「父权社会」中行走，需要隐藏「柔弱、脆弱」的阴性特质。男性则通常认为此类装扮充满新奇的风趣，对其的观赏就具有肉欲的旖旎色彩，仍被视作一种「父权」掩饰下的游戏行为。

「『情欲』关乎色情，而眼睛则是情欲之窗。」⁹《笠翁十种曲》中的男女观赏行为与肉欲血脉相连。虽然李渔于《怜香伴》、《巧团圆》、《慎鸾交》中提出「情欲之辩」，试图贬低肉欲，抬高真情，但观照其余诸剧，生/旦与旦角之间的观赏行为、谈笑对答、诗歌技艺的切磋过程中，亦催发了自身的性心理，但生、旦的交往主要突显的还是情的层面，二者并未突破「发乎情止乎礼」的性别规则。¹⁰赤裸直白的性心理及性爱场面则专由净、丑等角色展现，藉之对传统进行嘲讽与戏谑，呈现出啼笑皆非的喜剧效果。情欲正是男女情

⁷ 蔡祝青，〈明末清初小说中男女扮装之性别与文化意义〉（嘉义：南华大学文学所硕士论文，2000），页54。

⁸ 巴特勒(Judith Butler)提出「性别操演」(gender performativity)概念，认为：「性别是种操演(act)，性别的行动(action)需要重复地践履。通过谐拟，即没有根源的模仿，不断移置构成身份的流动性。在模仿性别时，变装隐约地揭露了性别本身的模仿结构——以及它的随机性。变装的践履，将践履者的生理构造和被演出的性别之区分把玩于中。性别的效果经由身体的风格化而制造，让身体姿态、动作和各种风格，构成持久性别化自我的幻觉。」参见巴特勒(Judith Butler)著，林郁庭译，《性/别惑乱——女性主义与身份颠覆》(苗栗：桂冠图书股份有限公司，2008)。页 213-217。

⁹ 陈建华，〈凝视与窥视：李渔〈夏宜楼〉与明清视觉文化〉，《政大中文学报》，期9（2008年6月），页44。

¹⁰ 此处关于情欲所讨论的人物不包括《笠翁十种曲》中有从良心愿的妓女。

爱实践中的天性使然，亦是建构两性关系的重要修习。李渔在抒写时并未将情欲完全分离，而是使肉欲描写悄然偷渡，其笔下绝大多数的生/旦与旦角的情爱关系并未停留在肉欲阶段，而是透过重重波折与考验不断升华，呈现出情欲交织的状态。当男女主角走至情爱关系的终点——婚姻，灵性与肉体实现了真正的结合，此时剧中的叙述重点转而放置于二者成为礼教「义夫贤妇」这一典范的成长过程，情欲的性质不再表现出转化的迹象。情欲亦因此逃离了漫长时间的控制，获得了永恒的价值。

李渔于《闲情偶寄·声容部》中言及理想女性的审美标准，亦是自身对姬妾培养方法的总结，其从女性的肌肤、眉眼、服饰、修容、才艺等种种细致角度入手，俨然不失为一部古代理想型女性的「百科全书」，当中透露出除一些天性的劣势难以更改之外，完美型女性可以通过男性的培养与教导而实现，其体现的正是李渔对传统女性应具备的「四德」观念的诠释，¹¹有着将女性物化之嫌。《笠翁十种曲》中尽善尽美的女性得到了剧中生角及李渔的珍爱。反之，一些负面的女性形象，如被丑化的妒妇与不顾名节的闺秀，往往丑陋粗鄙，且招致男性人物的憎恶，实则是李渔对此类女性形象所持「厌女思想」的体现。恰如 David D.Gilmore 在《厌女现象——跨文化的男性病态》

¹¹ 传统女性应遵循的「四德」即是指：古代女性在日常行为、修养、礼仪等方面所需要符合的儒家道德标准，即妇德、妇言、妇容、妇功。《周礼正义》的〈天官冢宰·九嫔〉篇中即言道：「妇德谓贞顺，妇言谓辞令，妇容谓婉娩，妇功为丝枲。」东汉时期，班昭在其所著《女诫》中，将同样的四类内容归入「四行」并作出补充说明，即：「妇德不必才明绝异也。妇言不必辩口利辞也。妇容不必颜色美丽也。妇功不必工巧过人也。」分别参见李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》（北京：学苑出版社，1998），页 206-298。孙诒让著，王文锦、陈玉霞点校，《周礼正义·九嫔》（北京：中华书局，2003），册 1，页 552。班昭著，袁毓芳注，《女诫注释》（上海：医学书局，1916），页 9。

中对「厌女」(misogyny)实质的阐释：「任何社会中对女性非理性的明显恐惧与厌恨。女人非但不是扮演抚育与温柔的角色，她们还被视为带来灾难、深不可测的，就像毫不宽容的妖魔，对男人及其成就施行无法想象的蹂躏。」

『厌女』是一种精心培育出来的偏见，其目的在于贬低女性，而且将女性在社会上所受到的压迫合理化。」¹²

关于「妒忌」，李渔认为妻妾适当的醋意可以为夫妻关系增添趣味，但不可逾越「夫权」界限。妻妾之间相处和谐，是因为丈夫「驭女有术」，在维系家庭和谐方面发挥了主要作用。妄图挑战男性权威的女性形象，因为违背了文人阶层关于理想女性品格中「善」质与「贞洁」的标准，在剧作中成为恶势力的象征。妻子想要为自己寻觅一个知心女伴，从而支持丈夫纳妾的行为，以及注意妻妾之间的相处之道，做到和谐相处，不妒不怨，将会得到「父权社会」的褒扬。为成为贤良淑德的楷模，妻子即使面对家庭的权力地位被动摇争夺的风险，亦应主动收敛这种「恶」质，以隐忍的心态经营家庭关系，用「理解包容」的态度赢得男性的认同与赞赏。

除反面人物「妒妻」外，李渔在《笠翁十种曲》中亦描写一系列的「失足女性」：如名妓、女旦、被逼迫完婚或历经战乱的贞节女性，从中可以看出李渔对于传统女性「妇德」的抒写。剧中「父权社会」对女主角的贞节皆有严格的要求，将其视为女性尊严与体面的一部分，尤其是未出嫁的闺中少女，其贞节通常处于父亲密不透风的管控与压抑之下。「失足女性」的命运与此类闺秀的命运较之，则更为多舛坎坷。为了重新被传统的伦理秩序接纳，回归

¹²参见 David D.Gilmore 著，何雯琪译，《厌女现象——跨文化的男性病态》(台北：书林出版有限公司，2005)，页 14，页 67，页 266。

到正常的家庭生活中，这些「失足女性」不得不通过「父权社会」为其所设的「贞节测试」，譬如其他男性的觊觎骚扰或是父母的逼嫁决定等种种考验，以激烈的反抗态度证明对男性的忠贞以及为从良而付出的真心诚意。在旁观者对女性贞节的见证中，使男主角完成对其贞节成果的最终验收。女性若想维持长久的情爱关系，获得「父权社会」的认同，只能通过长期的自愿奉献、压抑自我，以及不断经受身心上的折磨而实现。女性身心所遭受的创伤越深，则越能体现对男性人物的情贞，男性正是这些「失足女性」回归正统的引路人，从中可见传统观念中「男权本位」的深植。女性的「贞节测试」是「妇德」中的一项重要评判标准，也是此类男女情爱关系深入发展的一道临界点。

《怜香伴》、《凰求凤》、《奈何天》等剧中，李渔塑造一系列在情爱关系中有胆识的新女性形象，以及需要倚靠女性财产而成家的男性角色，反映出一种女强男弱的性别逆转现象。然而，李渔最终还是未能逾越「父权」的外化之墙，无力消解这性别逆转背后所蕴含的深层矛盾，只能选择让生、旦回归正统，并藉净、末、丑等角色的诙谐举止对传统进行戏谑与嘲弄。

笔者将以《笠翁十种曲》中男女的观赏行为及审美意识为阐述中心，进而探讨男女观赏的实质，以及女性藉男性观赏而物化自我的呈现过程。结合李渔所著的《闲情偶寄》对理想女性的刻画，阐述李渔对传统女性「四德」规范的看法。李渔在所创作的虚幻戏曲世界中，当担定义女性之美的造物者角色，用所虚构的理想女性形象，满足自身的心灵渴求。体现了其对符合传统伦理规范、至善至美女性人物的优待，以及与对丑陋粗俗等负面女性的鄙弃。尽管《笠翁十种曲》中刻画了大量强势的女性形象，并由此衍生出一种两性权力逆转现象，但女性在两性情爱关系中的权力分配，仍在一定程度上

受到男性的钳制。笔者想要讨论的，正是李渔在传统「父权社会」的压抑高墙之下，给予女性一个情欲流动及释放的出口，及其为之所作出的一番偷渡概念的尝试。

二·藉观赏审美而建构的情色场域¹³

传统「父权社会」中，「男女授受不亲」是伦理规范与「宗法血缘制」家庭结构所建构而生的基本性别法则，¹⁴亦是两性相处必须严防死守、不可逾矩的礼教大防，当中即呈现出尊卑分明的纵向梯度，¹⁵譬如林素娟在其专著《空间、

¹³ 本文中主要引用劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）所提出的电影的凝视理论为根据。戏剧与电影作为观看媒介，有着诸多共通性：如电影与戏剧都是集视觉、听觉于一体的综合媒介，情节皆具有叙事性，是导演、编剧、演员等人共同的艺术创造。演员的表演则是核心，观众是观看者与接收者。不同的是，戏剧作为舞台艺术，是演员「直接面对观众表演某种能引起戏剧美感的内容的艺术，也是具有直观性、双向交流性与不可完全重复的一次性艺术。」演员在表演中将接收到观众的反馈，而其所表演「戏剧美感的内容，会唤起观众的心理感应」。电影演员在表演时面对的则是摄像镜头，观众只能观看经由后期制作而成的电影镜头，是单向交流。参见董健、马俊山，《戏剧艺术的十五堂课》（台北：五南图书出版股份有限公司，2008），页 12。页 22 页。页 25。笔者之所以选用「凝视」电影理论，一是因为电影与戏剧皆为观看介质，二者有着许多相同之处。二是因为李渔在《笠翁十种曲》中涉及大量男女的观看情节，「凝视」理论让笔者深受启发，亦能帮助论述笔者的观点。

¹⁴ 「男女授受不亲」引用自《孟子·离娄上》：「淳于髡曰：『男女授受不亲，礼也？』孟子曰：『礼也。』」万丽华、蓝旭译注，《孟子》（北京：中华书局，2007），页 161。

¹⁵ 除两性间尊卑分明的纵向区别以外，此处点明的性别法则亦包括传统礼书规范中「宗法血缘制」家庭与社会伦理的横向切面。《礼记集解·内则第十二之二》及《礼记集解·内则第十二之一》中所就言及同处家族内部男女防嫌的境况：「七年，男女不同席，不共食。……（男子）十年，出就外傅，居宿于外。女子十年不出，忙于学习织作、家务与祭礼的操持。」家族平日「男不言内，女不言外」，难以见面。《礼记集解·曲礼上第一之二》更是言道：「（男性）非有大故，不入其门。」家庭中的男女之防还涉及对公媳、嫂叔的防嫌，其中「嫂叔之防是最被看重的焦点。」上层社会家族男女关系相较于中下层阶级，则更为严苛。家族中男女防嫌尚且如此，可想家族血缘关系之外的两性关系境况应是如何。分别参见孙希旦著，沈

身体与礼教规训——探讨秦汉之际的妇女礼仪教育》中援引《诗经》、《礼记》、《礼仪》、《周礼》等典籍资料,归纳男女的衣着装束、相见礼、聘礼仪器、拜堂仪节、应答方式、祭礼中的饮酒仪式、教育内容、饮食顺序与所使用器皿等方面的严格界定与规范,体现「『男』尊『女』卑」的阶级区分。李渔在其所创造的《笠翁十种曲》中,赋予男女情爱关系展开之际一处相对自由的凝视空间。男女主角在选择理想对象时,对其才貌的赏鉴是当中重要的基石,这通常也是男女情爱关系得以深入联结的第一步。剧中男女角色深知择配艰难的婚姻现实,但仍显露出对「他者」才貌的苛求,实质是以「自我为爱欲对象」的一种延伸与投射。¹⁶《笠翁十种曲》中,剧作中男性并非观赏行为中唯一的凝视主体角色,女性角色亦拥有自主观看的意识与行为,不再单纯是男性中心文学之下丧失话语权与观看权利的被凝视客体。

剧中男性角色透过对女性的观赏行为尽情释放自我的情色快感,正如劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)在《视觉快感与叙事性电影》中所提出的:「在一个由性的不平衡所安排的世界中,看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性。起决定性作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上。女

啸寰、王星贤点校,《礼记集解·内则第十二之二》(北京:中华书局,1989),册2,页768—769,页772-773。孙希旦著,沈啸寰、王星贤点校,《礼记集解·内则第十二之一》,册2,页735。孙希旦著,沈啸寰、王星贤点校,《礼记集解·曲礼上第一之二》(北京:中华书局,1989),册1,页44。参见林素娟,《空间、身体与礼教规训——探讨秦汉之际的妇女礼仪教育》(台北:台湾学生书局有限公司,2007),页216-238。

¹⁶ 雅克·拉康(Jacques Lacan)认为:「从欲望的角度说,自恋的想象性认同是为了从他人那里获得对自身的辨认,在这里,他人并不是作为一个独立的欲望主体而存在的,在想象界的层面,自我与他人的关系是一种想象关系,……不是一个欲望与另一个欲望之间的关系,而是欲望与欲望对象之间的关系,自我欲望从他人那里辨认出自己的理想形象。」吴琼,《雅克·拉康——阅读你的症状》,册2,页598。

人在她们那传统的裸露癖角色中同时被人看和被展示，她们的外貌被编码成强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。」¹⁷然而，李渔亦为笔下女性的目光遗留抒写的余地，为其悄然开辟一个传达本身欲望的出口。¹⁸

（一）「情欲觉醒」与情欲之辨

「十七世纪以降，中国社会文化呈现出两大走势：其一为『情欲觉醒』，其二为『礼学复兴』。这两股看似对立却又同时存在，是两股看似背驰却又不断对话的历史事实。」¹⁹「情欲觉醒」在「通俗文化领域」，如戏曲、小说等题材变迁前言已有所阐述。思想界则以戴震所提出的「达情遂欲」一说最为熟知，其对「情」与「欲」的实质与联系，作出说明道：

人生而后有欲，有情，有知，三者，血气心知之自然也。给予欲者，声色臭味也，而因有爱畏；发乎情者，喜怒哀乐也，而因有惨舒；辨于知者，美丑是非也，而因有好恶。声色臭味之欲，资以养其生；喜怒哀乐之情，感而接于物；美丑是非之知，极而通于天地鬼神。……惟有欲有情而又有知，然后欲得遂也，情得达也。天下之事，使欲之得遂，情之得达，斯已矣。惟人之知，小之能尽美丑之极致，大之能尽是非之极致。然后遂己之欲者，广之能遂人之欲；达己之情者，广

¹⁷ 劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）著，周传基译，李恒基、杨远婴编，《外国电影论文选》（上海：上海文艺出版社，1995），页567。

¹⁸ 《笠翁十种曲》中即描写了女性观赏男性容貌气质的情节。净、末、丑等女性角色对男性的性欲心理则显得更为裸露直接，并通常伴随着挑逗行为。李渔亦于《怜香伴》、《意中缘》中塑造女女情色场域，笔者将在之后的小节中详谈。

¹⁹ 张寿安、吕妙芬，〈明清情欲论述与礼秩重省〉，《汉学研究通讯》，卷20期2（2001年5月），页6。

之能达人之情。²⁰

戴震认为人皆具有「欲」、「情」、「知觉」的天性本能，唯有经由上述三者方能进入「遂欲达情」的境界。满足人的耳、目、鼻、口感官之欲，使其衍生出爱与畏惧心。人透过外界接触而感知到「喜怒哀乐」，此即为「情」。能明辨知觉者，亦可知晓美丑是非，从而生出好恶心。可见三者与外在物质、内在精神世界皆有着密切联系。戴震亦言及：「既有欲矣，于是乎有情，性之征于情，喜怒哀乐而惨舒分。」²¹指出「欲」是「情」的衍变前态，且二者有推己及人，遂他人之「情」、「欲」的功效。

明清阶段，儒学领域历经「礼学复兴」，即从理学转向礼学。「儒学摆脱了以个人内在心性修为为主的哲学形态，走向礼学实践的社会学形态。儒学者企图通过彝伦常序、家族重整、乡党关系重建、礼俗等生活日用的实事践履，重整社会秩序。新的『情理观』由此形成。」²²李渔历经明清政权更迭，其亦深受明中叶以降的哲思变迁的影响。单论情欲而言，虽然李渔在《笠翁十种曲》一再试图将男女情欲分为二元对立的介质，²³但文中矛盾之处在于肉

²⁰ 戴震，何文光整理，《孟子字义疏证》（北京：中华书局，2008），页 40-41。

²¹ 戴震，何文光整理，《孟子字义疏证》，页 64。

²² 张寿安，〈礼教与情欲——近代早期中国社会文化的内在冲突〉，收入姜广辉编，《郭店简与儒学研究（中国哲学第 21 辑）》（辽宁：辽宁教育出版社，2000），页 431，页 442-445。

²³ 在《怜香伴·减愁》中，曹语花就对婢女留春说道：「从肝膈上起见的叫做情，从衽席上起见的叫做欲。若定为衽席私情才害相思，就害死了也只叫做个欲鬼，叫不得个情痴。」《玉搔头》中武宗就说：「莫恃娇娃情义美，身随未必心随。」《巧团圆》中，尹夫人的看法则是：「既不曾有枕席之欢，也就是看得见的情义了。」《慎鸾交》华秀、侯隽亦发：「知慕色，不同情」之语。情欲被分开阐释。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第二十一出〈减愁〉，册 1，页 109。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《玉搔头》第十三出〈情试〉，册 2，页 819。

欲是情的基础，亦是发动观赏行为的核心，情欲交织正是男女情爱关系不断加深的体现。唯有将其升华至情的层面，男女的情爱关系才得深沉隽永。²⁴

诚如前言所述，《笠翁十种曲》中的生、旦肉欲心理描写隐晦幽微。笔者将在下节内容中围绕男女个人与群体的观赏行为，阐释李渔对于肉欲的择选及抒写。李渔不仅以肉欲催发了男女主角的情感，更以净、丑等角色调谐传统，而且给予女性角色得以抒发情欲的自主空间。

（二）男女的观赏行为与情爱关系当中的实质

1. 男女观赏审美体现的理想价值

《笠翁十种曲》中设计了众多男女观赏对方身体的情节，笔者将以男女主角为论述中心，现将《笠翁十种曲》中直接可观的围绕男女身体的观赏情节简要归纳如下：²⁵

李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《巧团圆》第十七出〈剖私〉，册2，页921。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第九出〈心归〉，册2，页1002。

²⁴ 《笠翁十种曲》中除《奈何天》、《风筝误》两剧以外，男女主角的相处模式皆能见到明显的情欲转化。男女初次相遇时对对方姣好容貌的赏鉴与评价，并由此引发了心理反应与变化，实际是肉欲本能驱使所致。虽然随后二者通过种种考验将肉欲逐渐升华为情欲交织的状态，但后期肉欲描写还是明显少于情。种种考验如净、末等男性角色对其的垂涎与争夺、战乱及流离失所、以及「父权机制」对女性无处不在的管控与「贞节测试」等等。男女主人公通过对情的坚守与付出，最终成就婚姻，情之于此获得恒久不变的价值。笔者于下文所探讨的重点，则是李渔置放于观赏行为当中的模糊肉欲设计，以及尝试讨论李渔如此设计的原因。情欲交织将会简要阐述，对情将不会再作详细说明。

²⁵ 此处归纳的是《笠翁十种曲》中直接点出观赏举止的描述。《风筝误》与《慎鸾交》中还有群体（指三人及三人以上）的观赏行为描写，从3中可见情欲的流动与波转，由于篇幅较多，将择取有关内容在下文进行阐述。参见李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，册1，页3-562。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，册2，页565-1096。

表 2-2-1：《笠翁十种曲》中男女主角身体观赏的相关描述

剧目名称	观赏主体/客体	观赏描述	观赏性质	观赏结果
《怜香伴》	曹语花（小旦）、留春（贴旦）/崔笺云（旦）	（小旦 贴旦暗上偷觑）（小旦）留春，你看好一个俏丽人儿。 【南吕过曲·懒画眉】推窗试把艳妆窥，毕竟扬州花擅奇，教人怎不妒娥眉。天风何处吹将至，莫不是佛殿闲游人姓崔？	双向、较长时性的目光交流及互动。	拉近二者心灵距离，推动双方情感的建立与联结。
	崔笺云（旦）/曹语花（小旦）	（旦背介）你看他不假乔装，自然妩媚，真是绝代佳人。莫说男子，我妇人家见了也动起好色的心来。		
	曹语花（小旦）、留春（贴旦）/周公梦（净）	（净吊场，打恭送介）（小旦、贴旦立高处看介）（贴旦）小姐，你看好一个会打恭的秀才（净抬头惊看介）（旦）留春，楼下有人，下去罢。（同下）	双向、短促的目光交流。	男女目光联结以女性的躲避行为即刻终止。推动男性对女性单向的情感追求。
	周公梦（净）/曹语花（小旦）	（净抬头惊看介）奇哉，奇哉！分明是月窟嫦娥，瑶池仙子。		

	旦)	若不是他俏语相闻，我几乎低头错过。【前腔】一见魂飞，偷把嫦娥仰面窥。人耳芳声媚，喷鼻脂香腻。我若不穿衣巾，他那知我是个秀才？况且与县官打恭，何等荣耀！嗟！纱帽作良媒，衣冠佳婿。我闻得人说，曹个臣有个女儿，未曾许人。我正要去求亲，但不知他容貌若何，那里知道是个绝代佳人。分明是铜雀春深，锁着乔公女，你不嫁周郎嫁阿谁？		
	崔 笈 云 (旦)、曹语 花(小旦) 同时既为对 方的观赏主 体，又为客 体。	【三换头】(旦)相看抵掌，这段姻缘奇创。似假生真旦，簇新演戏场。小姐，我痴长一岁，原该是我做丈夫。叨长该做郎。这其间休怪我，不合将风流占强。我虽不是真男子，但这等打扮起来，又看了你这娇滴滴的脸儿，不觉轻狂起来。爱杀人儿也，寸心空自痒。不	双向、较 长时性 的目 光 交 流 及 互 动。	二者藉换装确定了性别角色。此举催发崔笈云(旦)的性欲心理，并开始挑逗曹语花(小旦)，二者通过拜堂仪式正式订

		<p>但我轻狂，小姐你的春心，也觉得微动了。好一似红杏墙头，一点春情难自防。（小旦背介）</p> <p>你看他这等装扮起来，分明是车上的潘安，墙边的宋玉，世上那有这等标致男子？我若嫁得这样一个丈夫，就死也甘心。</p> <p>【前腔】装来阿敞，竟是画眉人样。便潘安卫玠，也输他倩妆。（转介）大娘你不但年长该做郎，这期间也让伊，过来人的风流老腔。笑杀人儿也，风流徒自谎。这的是梦里阳台，赢得虚名陪楚王。</p>		情。
《风筝误》	韩世勋（生） 詹爱娟（丑）	<p>（生看丑大惊，背介）呀！怎么是这样一个丑妇！难道我见了鬼怪不成？方才那些说话，一毫文理不通，前日的诗，那里是他做的？【摊破地锦花】</p> <p>惊疑，多应是丑魑魅，将咱魔迷。凭何计，赚出重围？</p>	双向、较长时性的目光交流及互动。	二者心灵距离进一步疏远，女性对男性的单向情感得以建立。男女目光联结以男性受到极大惊

	詹爱娟(丑) / 韩世勋 (生)	(丑背指生介) 觑着他俊脸娇容，顿使我兴儿加倍。不知他为甚么缘故，再不肯近身？是了，他从来不曾见过妇人，故此这般腼腆。头一次见蛾眉，难怪他忒腼腆把头低。		吓，想要迅速逃离现场而终止。
	韩世勋(生) /詹淑娟(旦)	(老旦、副净擎灯高照，生遥认，惊，背介) 呀！怎么竟变做一个绝世佳人！难道是我眼睛花了？(试目介)【六么令】把双睛重揉(近身细认，又惊，背介) 逼真是一个绝世佳人！那里是幻影空花，炫我昏眸。谁知今日醉温柔，真娇艳，果风流！不枉我铁鞋踏破寻佳偶，铁鞋踏破寻佳偶！	单向，较长时性的目光凝视。	韩世勋(生) 此前将詹淑娟(旦) 错认为詹爱娟(丑)，此刻心结尽释，并一改前态，以认错的方式急切地想与妻子发生性行为，推动双方情感与肉体的联结。
《蟹中楼》	舜华(旦) 及琼莲(小旦)、柳毅	【赏官花】(生上)行吟到水乡，俄惊绣幕张。你看海色灏茫，潮声澎湃，果是洋洋大观。只	舜华(旦)及琼莲(小	拉近两位佳人同柳毅(生)的心灵距离，

<p>(生)同时既为观赏主体,又为客体。</p>	<p>是这大海中间,怎么有一座朱楼,上面又有美人登眺?好生奇怪!欲待过去一看,但恨无路可通。(丑)公主,你看海边上,立着一个男子,好生标致。(旦望介)果然好个俊雅书生。远观那样风致,近看还不知怎样风流?(生望介)原来有一条长桥可渡。顾不得艰险,也要走将过去。(小旦)姐姐,你看那个书生,竟要过桥来也。(生缓缓过桥介)蓬岛人难至,谁驾海中梁?(做欲跌、立住介)(旦)那位书生,险些掉下海去,带累我吃了一惊(小旦)我也替他吓出一身汗来。(生)你看那两位佳人,好生顾盼我也。(旦、小旦)那位书生,仔细行走,海深桥窄,不是当耍的!(生听作呆介)怎么?起先还不过露之颜色,如今竟发于</p>	<p>旦)的目光集中于柳毅(生)一人身上,两位佳人亦是柳毅(生)眼中的风景。所以此处观赏性质为双向、较长时性的目光交流及互动。</p>	<p>并最终促使柳毅(生)同舜华(旦)订立婚约,推动双方的情感联结,柳毅(生)的欲望在主动接近两位佳人的过程中不断膨胀。</p>
--------------------------	--	---	--

		<p>声音了。饿眼甫亲眉黛色，饒喉更咽口脂香。</p> <p>【降黄龙】我徜徉，心口相商，才得班荆，怎好把朱陈轻讲？我想她在楼上，我在楼下，还不十分相近。况且下半段身子，不曾看见，怎么就轻易求亲？我有道理。（转介）禀告小姐，小生欲借琼楼一登，以穷远目，不知可容上来？（旦）男女混杂不雅，君子若要登临，待妾辈下来相让。生（多谢）（旦、小旦、丑下楼介）（生细看、背介）若非月窟嫦娥，定是潇湘神女。尘凡世界，哪有这等姿容？我柳毅遇了神仙也！看他那轻盈态度，绰约丰姿，顿使我痴魂飘荡。</p>		
《意中缘》	林天素（小旦）/陈继儒（小生）、董	（见介）（小旦）那一位是太史？那一位是征君？（外各指介）（小旦）高风雅度，梦想多	多向、较长时性的目光	拉近林天素（小旦）与陈继儒（小生）

	其昌（生）	时，今朝才得识面。（生、小生）彼此皆同。	交流及互动。	的心灵距离，推动双方的情感联结，并订
	董其昌（生）、陈继儒（小生）、江秋明（外）/林天素（小旦）	（生对小生、外介）眉公，怀老，你看他神如秋水，黛若春山，有这一种清姿，自然有那一管秀笔，可谓貌称其才，名副其实了。（小旦）惭愧。【啮林莺】（生）眉修态妍神气爽，温柔端可称乡。却原来春山有谱在眉尖上，眼儿边秋水汪汪，这便是你画溪山的底样。怪不得毫端疏朗，多管是你对菱花，频照影，个中悟出端详！（外）眉公，昨日之言，方才与天素讲过，他已欣然许了。（小生喜介）尘凡下士，怎敢仰配琼仙？虽蒙见允，还只怕没福消受。	「他者」目光的品鉴，将女性容貌物化为画中山水。	下婚约。
	杨云友（旦）/（扮作男装）的林天素	（细看小旦介）呀！看了那张郎自画的镜台眉，只怕我新人还不及新郎美！（丑）相公，你走几个俏步儿与小姐看看（小	单向、较长时性的目光凝视。	拉近二者心灵距离，推动双方的情感联结。扮作男装

		旦行介(旦)说甚么凌波纤步，轻盈欲飞；似这等凌云仙致，也飘飏似吹。风流仿佛张家绪！妙香，你对他说：才称其貌，技称其才，不愧乘龙之号，准与联姻。		的林天素(小旦)为帮助实现董迪昌(生)代娶佳人的心愿，遂通过杨云友(旦)所设计对其诗才、画技、容貌的三重考验，杨云友(旦)允诺二人当即成婚。杨云友(旦)视域中林天素(小旦)的身体展示带有强烈的色情意味。
《凰求凤》	吕曜(生)、乔梦兰(小旦)同时既	(生、旦各觐介)(生背介)好一位佳人，果是目中仅见。【集贤宾】蛾眉皓齿冰霜肤，羞尘	双向、较长时性的目光	拉近二者心灵距离，推动双方的情感联

	<p>为对方的观赏主体，又为客体。</p>	<p>气全无，初下瑶池来月府。玉纤纤长爪麻姑，腰围胜楚，嗅不尽他衣边香雾。疑洛浦，重遇水仙江浒。</p> <p>（副净背对小旦介）小姐，今日的相法，又比前日不同，愈加看得仔细了。容貌如何？【前腔】（小旦）仪容细观今胜初，喜风韵萧疏，越看教人心越妒。甚淫娃擅把婿字轻呼？</p>	<p>交流及互动。</p>	<p>结，并订下婚约。</p>
	<p>吕曜（生）/ 曹婉淑（旦）</p>	<p>（生）代我揭去纱罩，预先温存几句，才好劝他吃酒。（代揭纱罩，细看惊背介）呀！我前日面相的不是这副姿容，怎么隔了几时竟改变了？你看花容妩媚，玉质嫣然，另是一种销魂之态。这桩事情着实有些费解。【渔灯儿】亲玉面好教我喜还疑，想象从前为甚的换境界？隔时光连这姿貌也移迁。似这等昨日今朝别是妍，还只</p>	<p>单向、短时性的目光凝视。</p>	<p>许仙俦（老旦） 设局骗取吕曜（生）同曹婉淑（旦）成亲。 不解真相的吕曜（生）虽然模糊察觉新娘容貌与前日所相的乔梦兰（小旦）有异，但仍对曹婉淑</p>

		怕转晴处又生他艳？眼见得不寻常是个变体神仙！		（旦）的仪容风姿非常满意。在其后许仙俦（老旦）惩治其负心举动过程中，其宁愿领打，也不想错过这段姻缘。推动并加深生、旦之间的情感联结。
《奈何天》	邹氏（老旦） 阙素封（丑）	（老旦）我虽则与他共寝，还不知他相貌何如。若果然生得十全，就有这种气息，我拼得用些刮洗的工夫，把他收拾出来，也还将就过得。万一相貌也只平常，就懒去修饰他了。且喜天色将明，待他起来，看是怎生一个面貌。眼盼盼，待看伊行貌，还是个掷果具，投	单向、短时性的目光凝视。	邹氏（老旦）悲啼不止，自此深恶蠢陋的丈夫，并在书房塑一尊观音法像，藉出家之名躲避难堪的婚姻生活。剧中二者的夫

		<p>砖料？（内连叫小姐，老旦不应，丑蓬头、跛足、披衣上）</p> <p>【会河阳】睡拥佳人，醒失阿娇，为甚的同眠先起把人抛？小姐，为何这等勤谨，东方未白，就起来了？（老旦大惊、避介）呀！为甚么洞房里面走出一个鬼来？（丑）我是你的丈夫，不要看错了。并非牛鬼蛇神，山精水妖，你记不得昨夜把鸾凤效？（老旦背介）呀！原来就是他！我嫁着这个怪物，怎生是好？我那爹爹呵！（大哭，丑劝介）</p>		<p>妻关系直至最后一出〈闹封〉，皆呈现出断裂的状态。</p>
	<p>何夫人 （旦）、何小姐（小旦）/ 班戏正生 （生）（扮演阙素封）</p>	<p>（旦）一妈，方才这两位，那一位是阙郎？（副净）那一位绝标致的就是了。（旦）果然好个人物！我儿，你道怎样？（小旦）姿容便好，可惜轻浮了些，竟像个梨园子弟的模样。（副净）那不要怪他。只为近来的</p>	<p>多向、较长时性的目光交流及互动，「他者」目光的</p>	<p>邹氏（老旦）躲入静室，与其置气的阙素封（丑）打算另娶一位姿容极美的佳人，遂委托媒婆张</p>

		<p>文人都喜欢串戏，他曾串过正生，所以觉得如此。(旦) 这等说，我女儿的眼力，其实不差。</p> <p>【南江儿水】(小旦) 超外初无脱，清中自有狂。为甚的衣冠忽作优人相？这的是秀才硬脱头巾障，终不然解元定是风魔样。</p>	<p>替代与品鉴。</p>	<p>一妈(副净) 出面。媒婆(副净) 陪伴两位女性一同前往菩提寺相面，替代阙素封的正生(生) 获得何夫人(旦) 的首肯，在阙素封(丑) 百般丑状的衬托中，(小旦) 随后亦同意与正生(生) 的婚事。阙素封(丑) 对此狂喜不已。戏班正生(生) 为阙素封(丑) 解读及品鉴何小姐(小旦)</p>
	<p>阙素封(丑)、戏班正生(生)(代替阙素封的目光)/何小姐(小旦)</p>	<p>(生) 这一位小姐真是天姿国色，绝代无双，大爷你一定是中意的了。(丑) 不瞒你说，我这双眼睛是有白花的，看不十分明白，求你细讲一讲，她面上的颜色何如？【北雁儿落带得胜令】(生) 俏风姿，似月有光；好颜色，似花初放。(丑) 眉眼如何？(生) 觑着她展春山，兴欲狂；转秋波，魂都丧。</p> <p>(丑) 态度何如？(生) 腰似柳，在风前飏；态如云，在物外翔。(丑) 这等，那双小脚儿，</p>		<p>(生) 这一位小姐真是天姿国色，绝代无双，大爷你一定是中意的了。(丑) 不瞒你说，我这双眼睛是有白花的，看不十分明白，求你细讲一讲，她面上的颜色何如？【北雁儿落带得胜令】(生) 俏风姿，似月有光；好颜色，似花初放。(丑) 眉眼如何？(生) 觑着她展春山，兴欲狂；转秋波，魂都丧。</p> <p>(丑) 态度何如？(生) 腰似柳，在风前飏；态如云，在物外翔。(丑) 这等，那双小脚儿，</p>

		<p>约有几寸？（生）要量他的小脚呵，那《西厢记》上有个现成的法子。要知她踏软径的新鞋样，（指地下介）只将那验芳尘的旧法量（丑）这等说起来，竟是个十全的了。（生）无双，这是女娲氏炼就的娉婷样。相也么当，要补凑您这阙形骸，做个比目娘。</p>		<p>身体，二者的情色快感在这一过程中逐渐强化。</p>
	<p>阙素封（丑）、何小姐（小旦）同时既为对方的观赏主体，又为客体。</p>	<p>（丑做远远偷觑，备现诸般丑状介）（小旦扯副净背介）一妈，那旁边立的是个什么人，就丑到这般地步？（副净）那是他的陪堂。（小旦掩口笑介）（丑）你看她满面笑容，一定是相中我了。（小旦背介）我起先单看那人，不曾觑着这个厌物，所以求全责备，不觉的苛刻起来。</p>	<p>主要为双向、较长时的目光交流及互动。「他者」的简要评点。²⁶</p>	

²⁶何夫人（旦）同样在观看正生（生）与阙素封（丑），并对正生容貌有所简要点评，但为突显阙素封（丑）及何小姐（小旦）的情爱婚恋关系，此处主要以二者的观赏情节展开论述，所以此处的观赏性质笔者将其主要归纳为双向的视觉交流。表格中若男女角色同时发起观赏行为，将着重以二者为讨论对象。

		<p>如今看了这副嘴脸，再把那人一看，就不觉怨了许多。真个是两物相形，好丑自见。(旦)我儿，这位郎君也看得过，就许了他罢!(小旦)便凭母亲做主。【南园林好】论仪容，还须再商，当不得那丑郎君，将他衬帮。(对副净介)你对他说，全亏那同行魑魍，这是个真月老，莫相忘。(旦、小旦虚下)</p> <p>(副净对生介)恭喜相公，夫人、小姐都亲口许了，快选吉日，送聘礼过去。(丑作狂喜大笑介)</p>		
	<p>何小姐(小旦)/阙素封(丑)</p>	<p>(净揭纱罩，小旦见丑大惊，背介)呀!前日相的是那一个，这是他的陪堂，为何那人不见，倒与陪堂做起亲来?哦，我知道了!我知道了一一【画眉序】这赚法巧同温，(指丑介)那分明是玉镜台前的老猢猻。不知</p>	<p>单向、较长时性的目光凝视。</p>	<p>何小姐(小旦)此刻方才领悟菩提寺中的相面是一场骗局，此举引发何小姐(小旦)的对抗行为。二</p>

		把谁家刘阮，硬扮仙群。买嘱了梦里冰言，指定着道旁玉润，到如今把仙郎换作村郎也，教人方悔迷津！（又看介）世上的丑人也有，何曾见丑到这般地步！仔细看来，竟是个鬼怪了。难道我好好一个妇人，竟与鬼怪做亲不成？坐定了，不要理他。（坐介）		者的夫妻关系直至最后一出〈闹封〉，亦为断裂的状态。
	韩照（小生）、吴氏（旦）同时既为对方的观赏主体，又为客体。	（旦隔帘偷觑介）果然好一位郎君。质如琼，貌似莲，且莫把文章试，这貌先可元。怪不得那有眼的嫦娥私少年。（副净）待我卷起帘子来（卷帘介）韩相公，新人出来了，请相。（小生细看，背喜介）好！果然是天姿国色，一毫假借也没有。	双向、较长时的目光交流及互动。	拉近二者心灵距离，推动双方的情感联结，最终同意订亲。
	阙素封（丑）、周氏（小旦）同	（卷帘介）（副净对丑介）这就是周奶奶，请相。（丑细看介）（小旦抬头一见，大惊，避下）	双向、短促的目光交流。	此次仍由媒婆张一妈（副净）出面做媒，男

	<p>时既为对方的观赏主体，又为客体。</p>	<p>何如？相得中么？（丑）我便相中他，只怕他相不中我。【五般宜】（丑）他与我才相逢，就把脚儿猛旋；他见我才相顾，就把脸儿忽偏。多因是怪我这乔面孔，未必肯相怜。（副净向内介）周奶奶，新郎中意么？（小旦冲上，大怒介）有你这样死媒人，说这样的鬼亲事，难道阳世间就没有男子，定要在阴司里面去领鬼来相！（副净）这话从那里说起？【五韵美】（小旦）我只道你做媒人，联姻眷，又谁知是女巫惯把魑魅遣，怪青天白日魑魑现。若不是我惊魂易转，险些儿隔断了桃花人面。你好好去回绝了他，若还送聘过来，就是逼我上路了。</p>		<p>女的目光联结以女性的躲避行为即刻终止。</p>
	<p>阙素封（丑）、吴氏</p>	<p>（丑上）（行礼照常介）（丑、旦一面拜，一面偷觑，各惊介）</p>	<p>双向、短时性的</p>	<p>适逢韩照（小生）退亲，周</p>

	<p>(旦)同时 既为对方的 观赏主体， 又为客体。</p>	<p>(丑)你们众人都出去。(净扮丫鬟在场，余众齐下)(丑背介)好奇怪，昨日相的时节，没有这样齐整，怎么过得一夜，就艳丽了许多？难道我命里该娶标致老婆，竟把丑的都变好了不成？【忒忒令】把一个黑溜溜寻常的阿姬，变了个白皎皎可人的娇丽。且莫说态度嫣然，不象昨日那般者实，就是脸上的皮肉，也细腻了许多。为甚么肌肤颜色，一旦光而腻？(叹介)天哪！我阙里侯前生前世造了甚么孽障，只管把这些美貌的妇人来磨灭我？似这等越娶越风流，受花磨，遭云障，缠到何日已？且住，我昨日去相的时节，当面与他说过的，他情愿跟随我。今日才嫁过来，为甚么又从头虑起？不要怕他，放开胆来去同他对坐。(坐</p>	<p>目光交流及互动。</p>	<p>氏(小旦)自尽，不知内情的吴氏(旦)顶替周氏(小旦)嫁给阙素封(丑)，于婚礼上方才知晓真相，亦对丈夫的丑状厌恶不已。吴氏(旦)为保全名节，重返袁滢(生)身边，遂心生智计哄骗恐吓阙素封(丑)，阙素封(丑)当夜就将其送入静室，并在日后袁滢(生)暂驻家乡时，亲</p>
--	--	--	-----------------	--

		<p>介)(旦背介)好奇怪的事，昨日来相我的，是那韩解元，好不生得风流俊雅。为甚么换了这个怪物？哦，我知道了，这分明是媒婆与大娘串通了做的诡计，见周氏死了，没人还他，故此捉我来替代。是了，是了！</p> <p>【沉醉东风】这机谋设得好奇，遣死妾硬将生替。我只道入鸳帏，做百年佳会，又谁知盼神仙，忽逢魑魅。</p>		<p>自护送吴氏(旦)前往其所在的官船，但最终这一要求被袁滢(生)拒绝。</p>
《比目鱼》	<p>谭楚玉(生)、谭楚玉之文友(末)/刘藐姑(旦)、刘绛仙(小旦)</p>	<p>(生觑小旦，复觑旦介)(旦作羞容流盼介)檀郎瞥遇愧难禁，(小旦)休教误却缠头锦(合)及早登场各用心。(旦回顾生，随众下)(末)何如？小弟的说话，可也赞得不差。(生)所谓刘绛仙者，就是前面那一位么？(末)正是。(生摇头介)也不过如此。(末)妇人的姿色到这般地步，也勾得紧了，难</p>	<p>多向、较长时间的目光交流及互动。女性容貌的物化。</p>	<p>谭楚玉(生)为接近佳人，不顾名节而决意进入戏班学戏。然而戏班亦有「男女防嫌」的规矩，二者于戏班众人拜祭二郎神时再次相见，</p>

		<p>道还有好似他的？（生）有有有！（末）这等，在那里？（生）就在眼前。（末）既在眼前，何不指引小弟同去看一看？（生）方才在后面走的那个垂髫女子，难道不是天香国色？为甚么对了人间至宝，全不赏鉴，倒把寻常的姿色，那般抬举起来？（末）那是他亲生的女儿，叫做藐姑，带在身边学戏的。据小弟看来，好便好了，也未必在母亲之上。【前腔】从来好美有同心，独有你这识宝的双眸不类今。（生）要从别调见知音，这位女子就象胎里的明珠，璞中的美玉，全然不曾雕琢的。非具别眼的人，那里识认得出！（末）便道是含苞异日开如锦，怎似这现在的名花得气深！</p>	<p>虽未言语，但女方已然从谭楚玉（生）的眼神中知悉其的情意，并将其认定为终身之靠，拉近二者的心灵距离。在下文中，谭楚玉在刘藐姑（旦）的授意下「由净改生」，二者遂以「做戏中夫妻」的方式加深情感联结。</p>
	<p>谭 楚 玉 （生）、刘藐</p>	<p>（旦见生惊，背介）呀！这是一位书生，前日在路上遇见的，</p>	<p>双向、较长时间</p>

	<p>姑（旦）同时既为对方的观赏主体，又为客体。</p>	<p>他怎么也来学戏？（生做流连，示意介）（旦）哦！我知道了。（内送祭礼上，副净烧纸毕，率众拜介）【驻云飞】护法金汤，俯首虔诚拜二郎。默把吾徒相，暗使聪明长。嚟！开口便成腔，不须摹仿；身段规模，做出都成样。一出声名播四方（副净）师父请坐了，等他们好拜。（小生）教戏虽是我，扶持照拂全靠主人，该与你一同受拜。（拉副净并立介）（众齐拜介）（生旦并立，一面拜，一面觑介）（旦吊场）我看这位书生，不但仪容俊雅，又且气度从容，岂是个寻常人物？决没有无故入班，肯来学戏之理。那日在途间相遇，他十分顾盼奴家；今日此来，一定是为我（叹介）檀郎，檀郎！你但知香脆之可亲，不觉倡优之为贱；欲得同</p>	<p>的目光交流及互动。</p>	
--	------------------------------	---	------------------	--

		<p>堂以肄业，甘为花面而不辞。</p> <p>这等看来，竟是从古及今，第一个情种了。我如何辜负得你？奴家遇了这等的爷娘，又做了这般的营业，料想不能出头，不如认定了他，做个终身之靠，有何不可。【驻马泣】【驻马听】天付鸾凰，今日这一拜呵！只当是暗缔姻亲预拜堂。那些众人呵！权当做催妆姻戚，伴嫁媒婆，扶拜的梅香。我那爹爹呵！若不是他私心认做丈人行，怎肯无端屈膝将伊让！是便是了，你既有心学戏，就该做个正生，我与你夫妇相称。那些口角的便宜，也不被别人讨去，为甚么做起花面来？</p>		
《玉搔头》	<p>武宗（生）、 刘倩倩（旦） 同时既为对 方的观赏主</p>	<p>【懒画眉】接得佳音步忙移， 转过纷纷桃李蹊，伊家门户向 东西？（丑指介）那朝北的门 儿，就是他家。（生）我和你面</p>	<p>双向、较 长时性 的目光 交流及</p>	<p>刘倩倩（旦） 将微服私访的 武宗（生）认 定为可倚靠的</p>

	<p>体，又为客体。</p>	<p>南面北遥相对，莫不是千里姻缘缩地随！(丑)来此已是。周二娘在家么？(老旦上)眼前才得静，耳畔又闻呼。呀！相公到了，请进。(生进介)小生因慕令爱芳名，特来相访，可好请出来一见？(老旦)当得奉陪，女儿快来。【前腔】(旦上)才听人呼又攒眉，所见虽多所愿违。(见生睇视，作惊退介)呀！何曾经见这容仪，教人欲进还惊退，比着那梦里襄王更有威！(见介)(生)猥琐凡夫，岂幸得逢仙子。(旦)风尘贱地，何缘忽驻高轩？(生背介)真是天姿国色，六宫里面，那有这一位佳人？不枉了此番跋涉也。</p>	<p>互动。</p>	<p>良枝。拉近二者心灵距离，二人盟誓并缔结婚约，推动双方情感与肉体的联结。</p>
	<p>范淑芳(小旦)、乳母(副净)/武</p>	<p>(副净)小姐，我和你一向不上楼来，不觉又是春天的景致了。(小旦)许多时未上层楼，</p>	<p>单向、短时性的目光凝</p>	<p>女性在「他者」指引下观赏男性，此举不仅</p>

	宗	好春光又满芳郊。萋萋绿遍王孙草，关关啼彻风人鸟！(副净指介)小姐，远远望见两个骑马的来了，那前面一个，好不生得标致。(小旦)又早的擲果车轮度画桥。(小旦)果然好一位郎君，不是寻常的骨格。	视，「他者」目光的指引与品鉴。	挑动范淑芳(小旦)的心情，自此亦触发愁思，为其下文成为贵妃埋下铺垫。
	朱彬(丑)/ 刘倩倩(小旦)	(丑)万岁，你看那高楼之上，好一个标致女子。(生)国色无双，佳人难再。终不然当今现世，还有第二个刘倩倩不成？寡人这双眼睛，从今以后，再不看妇人了。伤春怕惹闲花草，钟情最忌多头脑，我不遇同心誓不瞧！(加鞭急下)(丑)这样好妇人不看，一个辮头竟放去了。待我替他赏鉴一番(作仰视诨介)东君不惹闲花草，痴心忌说多头脑，让与我这识货的陪堂着意瞧。	单向、短时的目光凝视，「他者」目光的品鉴与替代。	「他者」的目光及品鉴，突显范淑芳(小旦)的容姿，为下文其成为贵妃埋下铺垫。
	武宗(生)/	(小旦朝见，生大喜，扶起介)	单向、较	武宗(生)将

	<p>范淑芳（小旦）</p>	<p>刘美人，你来了！我和你是贫贱之交，不消行此大礼，快起来。（细看小旦，笑介）美人，你为我担忧受吓，东奔西逃，寡人只怕你受不惯劳苦，未免要瘦损朱颜，不想还是这般的风韵。（小旦低头不语，作羞态介）（生沉吟介）你与寡人初会之际，情意那样绸缪；今日相逢，反是这般羞涩，却是为何？</p> <p>【园林好】乍相逢不羞半毫，重相见从新作娇，哦，是了，寡人累你受了无数苦楚。今日相逢，也不曾陪个不是，难怪你冷落寡人。寡人如今谢过了。</p> <p>（揖介）（小旦急跪，生扶起介）忙谢过求回尊恼，甘受罚，敢求饶，甘受罚，敢求饶！（小旦跪介）臣妾略诉下情，求陛下俯垂天听。（生扶起介）有甚么话，快起来讲。【江儿水】（小</p>	<p>长时性的目光交流，容貌的一致性。</p>	<p>范淑芳（小旦）错认为刘倩倩（旦），对其关怀备至。历经长时分离而团聚时，男性对女性容姿的观赏是必经的步骤。范淑芳（小旦）独特的风韵与气质在武宗（生）多次观赏中显现。男性呈现出熟悉——陌生、疑惑——了然欣忭的心理转变。武宗（生）藉观赏对新人加以熟悉，亦快速拉近二者</p>
--	----------------	--	-------------------------	---

		<p>旦)未识君王面，难将雨露叨。 西施错把东施调，媼颦难把妍 颦效，无情怎把多情冒，此际 踌躇多少。对着这咫尺天颜， 怎敢故生烦恼？(小旦)臣妾 并不姓刘，乃总兵范钦之女。 自幼生长闺房，半步门庭未出， 并不曾亲近天颜，不敢擅冒欺 君之罪。(生惊介)怎么，你难 道不是刘美人？(小旦)臣妾 不是。(生扯小旦细看介)这面 貌一些不差，怎么说个不是？</p> <p>【五供养犯】休来故谑，独本 琼花，那有分条？眉还前日翠， 面亦旧时娇。终不然天公恁巧， 暗教就一般颦笑。这等，你且 行走几步，待寡人看来。(小旦 行介)(生)原来态度之间，稍 有分别，却另是一种风神。同 处堪心醉，异处也魂消。何幸 今生，得逢双妙！</p>	<p>心灵距离，推 动二者的情感 发展。此时， 刘倩倩(旦) 与养母亦流亡 至范钦(末) 处。范淑芳(小 旦)凭藉着与 其一致的容 貌，不仅被先 行封为贵妃， 亦成为替代刘 倩倩(旦)的 角色。</p>
--	--	--	---

<p>《巧团圆》</p>	<p>曹小姐 (旦)、姚继 (生)同时 既为对方的 观赏主体， 又为客体。</p>	<p>(生)这篱笆西首，就是曹小姐的卧房，他时常隔着篱笆，将一双娇娇滴滴的眼儿觑我，所以走到这边，就觉得依依难舍。原来我不忍离家，就为着这桩心事。你看卧房门后，想是曹小姐听见声音，知道小生在此，又出来探望了。我且闪在一边，看他出来做些甚么？ 【前腔】(旦上)轻将莲步背亲移，毕竟与那正大光明举动违。又并无谁个进柴扉，我这心慌似有人来至，缩住金莲不敢西。 (生)你看他遮遮掩掩，欲进不进，分明要待我呼唤，方才近身。嗳！我若要招揽他来，有甚难处，只为他父亲是个好人，又有恩义到我，我若调戏他令爱，就是个负心汉了。我且不言不语，听其自然。(旦)立了半晌，不见他则声，可见</p>	<p>双向、较长时性的目光交流及互动。</p>	<p>此处所择取的内容描写的是二人如何悄然规避传统礼教「男女防嫌」相处法则及「父母之命媒妁之言」的婚姻模式，进而默订姻缘之事。此处所描写的男女容姿观赏情节在全剧中只占据极少的一部分。</p>
--------------	---	--	-------------------------	---

		<p>是个志诚君子，愈加令人起敬。我如今说不得了，把帕儿掷在篱边，竟进卧房，且看他作何举动？（掷帕介）（生）（作拨篱、取帕看介）「关关雎鸠，在河之洲。窈窕君子，淑女好逑。」生（转身取玉尺介）他用毛诗赠我，我也用毛诗答他；他会颠倒字眼，我也会变换文法。待我写来！（写完，念介）「投我以琼瑶，报之以木桃，匪报也，永以为好。」也待我依旧拨开篱缝，塞将过去，把身子闪在一旁，且看他拾到手时，说些甚么？（作拨篱丢尺介）</p> <p>【前腔】（旦上）偷觑伊，把门潜后，为藏羞头儿故垂。呀！怎么不见了他？莫不是辞好合，预将身躲，带羞惭不使人窥。他既不在，待我散行几步，诉说闷怀，有何不可！无人由我</p>		
--	--	--	--	--

		<p>长叹息，愁日后命薄无依。真堪耻，无因自媒；都只为，遭逢乱世预防危。人便不在，却有一件东西掷在篱边，一定是他回赠之物了。待我拾将起来。</p> <p>（念前诗介）回得好，回得好！</p> <p>「琼瑶」二字不便自称，也移在奴家身上。真可谓机锋对合，旗鼓相当。这「永以为好」四个字，分明是订就婚约，始终不渝的了。我掷诗与他，并无邪念，不过为此。如今既得回音，何须久立，只索进去便了。</p>		
《慎鸾交》	<p>华秀（生）、王又嫿（旦）</p> <p>同时既为对方的观赏主体，又为客体。²⁷</p>	<p>（生）好一个榜首，取得不差，真个是天下无双，人间第一。</p> <p>【北折桂令】（生）觑芳容顿使魂消，这的是名下无虚，迥别时髦。（众复迎上，绕场数匝，旦频频顾生，随众下）（生）前面那一双俊眼，不住的顾盼小</p>	<p>双向、长时性的目光交流互动。</p>	<p>王又嫿（旦）于花案游街及赴宴时，心仪华秀（生），并将其认定为终身依靠。男性接受到女性的</p>

²⁷ 剧中花案游街及虎丘宴会是为男性群体观赏女性群体的情节，此处择选是华秀（生）及王又嫿（旦）的视觉交流的内容，男性的群体性情节将一并置放于下文讨论。

		<p>生。(叹介)小娘子，小娘子！我是个迂腐之人，辜负你这番盛意也。【北雁儿落带得胜令】</p> <p>(生)试看他眼频回首欲招，露一线倾城笑。却象要趁扁舟入五湖，随箫史归蓬岛。怎知俺是乔措大腐儿曹，枉俊美空年少。见掷果思回辙，遇琴心怎解挑？空劳，你那眉共眼把殷勤效；难叨，反教俺避风情把目逃！(旦顾生背介)呀！我只道评定花案的人，是些风流才子，如今看来都不见得。只有一位可意的，却又远远避开，不来相见，却是为何？(旦频频顾生，背指介)好一位风雅郎君，可谓貌称其才，才副其貌。【前腔换头】(生)他眼波去来频送影，比马上回头更有情。</p>		<p>主动目光，及所释放出的好感讯号，却强自压抑内心由此产生的情感波动。为下文双方的情感联结预设铺垫，二者关于情感的纠缠拉锯由此展开。</p>
	侯隼(小生)	(小生)小弟今日之来，不为	单向、短	侯隼(小生)

	/贺承恩侄女、养女	<p>别事，有一句风流跌宕的话儿与年兄商议，你须要允从，不可又似当年执拗。(生)有何赐教?(小生)这句话儿呵，【红衲袄】说将来最兴头，只是对着你老成人偏缩口。这是我做官的分内应该有，不比那旧酸丁无能肆强求。有两朵上苑花娇复柔，显的那故乡人卑且陋。要同你照股均分，做一出公道生涯也，不枉了并雕鞍在上国游!(生)想是劝小弟娶妾么?(小生)然也。(小生)小弟游街之日，看见一间楼上，坐着两位佳人，都是天姿国色。</p>	时性的目光凝视。	<p>提议与华秀(生)各娶一位佳人的要求被其拒绝后，遂决意隐瞒华秀(生)，联合媒婆(副净)巧言设计，终得迎娶双美，为下文侯隽(小生)兴休妾之念，寄离绝书的行为设下伏笔。</p>
	华秀(生)/邓蕙娟(小旦)、王又嫱(旦)	<p>【五韵美】(小旦上)羞见郎是这乔模样，要把冤情诉与难避藏。状元在那里?待奴家叩见。(生惊避介)呀!这是那一个?(小旦)是你相与过的，难道就认不出了?不怪你糊涂</p>	多向、较长时性的目光交流及互动。女性容貌	<p>华秀(生)对分离两年之王又嫱(旦)容貌的观察。邓蕙娟(小旦)对华秀(生)</p>

		<p>是我成魍魎。(生)难道是蕙娘不成?(旦)正是。(生)为甚么病得这般狼狈,把面庞都改变了?</p> <p>(生)我看二位的面庞瘦者愈瘦,肥者愈肥。他那致瘦之由,不过为盼望佳期而不得,以致如此,其理甚明。又娘,你与下官分别之后,不瘦也罢了。为甚么倒丰腴润泽起来?这个来历,你可知道么?娘行,两人相比,活判人间天上。试问是孰胎安乐,孰分甘苦,谁与凄惶?</p> <p>【蛮牌令】免瘦赖奇方,先远志后回乡。须知道从容无泪眼,急性起愁肠。合眼睡千更也不长,担闷坐半夏也难当。若不亏了那宽中散,定心汤,只怕此时呵,也似他眉无青黛,面似姜黄。</p>	<p>的对比性。男性对女性憔悴病容的本能回避。</p>	<p>状告侯隼(小生)弃绝自己之事,推动下文华秀(生)生有意冷落,闭门不见侯隼(小生),只为警醒对方的情节。</p>
--	--	--	-----------------------------	--

通过归纳，笔者发现《笠翁十种曲》中男女通过观看而对对方仪容、风姿等方面所展开的优劣评判，当中所寓合的正是男女自身的审美标准，观看行为由此提升至观赏境界。男女的观赏情节绝大多数集中于剧作前部分，所占篇幅少。虽然李渔赋予剧作中女性人物观赏的权力，女性得以自发地凝视男性，但其的观赏行为无法独立发起，总是需要与男性目光粘滞牵连。²⁸整体而言，男性对女性的观赏行为则更为具体，女性眼中的男/女仪容表述，则通常是简短带过，且所催发的性心理描写则远远少于男性。女性因为男性的目光凝视而显示自我的存在性，实际上是男性物化女性，女性藉以自我物化的方式。

同时，观赏的过程具有筛选性与竞争性，只有从观赏对象中脱颖而出，符合自身审美标准之人，才能获得与自己开启情爱关系的钥匙，对其的观赏时间也随之变长。反之，男女主角对未能契合自身审美的对象的观赏时限则较短，有些甚至一经发起便即刻终止，双方未能搭建情感联结。身体、才学、气质上升为被选中之人的理想价值，使得其具备不可替代的特质。正如基·瓦西列夫（Kyril Vassilev）在《情爱论》中所言：「爱情对象的选择是对熟悉的众多异性中某一个人的具体偏爱，是对这个人的价值理想化。在选择对象时，『不能替代』的他或她的品质经常被理想化。」²⁹

男女的审美标准亦呈现出相对的一致性。对男性而言，对女性身体的品鉴位于第一顺位，主要包括面容、腰肢、发型、金莲、手形、风姿体态等等。

²⁸ 《笠翁十种曲》中，并没有出现女性单向观赏男性的情节。

²⁹ 基·瓦西列夫（Kyril Vassilev）著，赵永穆、范国恩、陈行慧译，《情爱论》（北京：生活·读书·新知三联书店，1992），页 284，页 289。

而女性才华、德行的渲染与讨论则着重放置于第二顺位。二者合而为一，成为彰显女子理想特质的价值体系。然而，女性关注的则是男/女的仪容、气度、才技，³⁰此三者成为女性心目中的有形价值资产。李渔在《意中缘》中对于才技的描述所费的笔墨最多，男主角董其昌、陈继儒以「画技」名满天下，这是其无法被替代的特质，剧中女性角色对男性才华、气性的重视远远胜过对容貌的关注。当女性对于伴侣「才貌俱佳」的爱情理想幻灭之时，往往有一个用以自我消解的「灰色空间」，男性容貌不扬可以被接纳，但是其的真实才学成为维持二者情爱关系的最后一道关闸。剧中林天素所提出的新式「怜才观」就对此有所映现：「才貌相兼，固所愿也。只是真正才子，也不必定以姿

³⁰《玉搔头》、《比目鱼》等剧中就提及观赏过程中，使女性留下深刻印象的男性「气度」，亦为剧作中男主人公的理想特质。在笔者看来，这是一种「男权中心社会语境」描述当中，「男性阳刚气质」的展现。《玉搔头》中，刘倩倩初见武宗之时，即为武宗的威仪所震慑，其对武宗言道：「奴家年齿虽幼，眼力颇高。见过多少公卿，那有郎君这种气概。若非眼前之将相，定是异日之公侯，奴家正要剖腹推心，千万不要藏头露尾。」再观《比目鱼》刘藐姑对谭楚玉的观赏评价：「我看这位书生，不但仪容俊雅，又且气度从容，岂是个寻常人物？」男性显露的气质总是与功名权力相关联，仍是出于男性话语的建构，亦成为女性对于其是否可靠的认知与判断。亚伦·强森（Allan G. Johnson）在《性别打结——拆除父权违建》中，对「男性气质」与「女性气质」作出解释说明道：「『阳刚特质』与『阴柔特质』透过人格特质来刻画男和女成为『对立的两性』的文化观念。依据父权文化的划分：「男性是有攻击性、勇敢、理性、情感深藏不露、强壮、冷静、自制力强、独立、积极、客观、具支配性且有决断力、有自信但不善于养育。女性则是由相反的词汇描绘而成：不具攻击性、害羞、直觉、善于表达情感、柔弱、歇斯底里、反复无常并且缺乏自制力（特别是在月经来潮时）、依赖、被动、主观、顺服、没有决断力、缺乏自信，以及擅长养育。这样的区分形塑着我们的性别观念，造成很大的分化。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《玉搔头》第八出〈缔盟〉，册2，页800。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《比目鱼》第七出〈入班〉，册2，页688。亚伦·强森（Allan G. Johnson）著，成令方、王秀云、游美惠、邱大昕等译，《性别打结——拆除父权违建》（台北：群学出版有限公司，2008），页107-108。

貌见长。……若还看他人物风流，然后以终身相许，这怜才的念头，倒未必十分真切了。」³¹杨云友眼见「新郎」黄天监「貌既不扬，性又粗鄙」，顿时发出「错配姻缘」之叹，但经过深思熟虑，最终还是决定给予其一次机会：「相貌是天生成的，也教他改移不得。古来有才无貌者，世间或有之。自古道，读书可以变化气质。……若果有真才实学，我就恕他些也罢了；万一内才也不济，我就拼一死，也决不与他成亲。」³²杨云友认为知识与才情可以通过持续的累积从而提升、转化为气质，从而引出下文以其的意识为主导，考量黄天监真实内才的情节。

女性通常只能藉男性视觉发现自身的价值，这是女性物化自身，亦被男性物化的表现。「女性藉由男性的视觉所决定的价值，其实也正是一种男性沙文的宰制力量，亦即所谓『凝视的暴力』。」³³

2. 男性主体的「恋物癖式」观赏鉴美

(1) 男性「恋物癖式」的个人观赏

罗秀美在《隐喻·记忆·创意——文学与文化研究新论》一书中提出：女性「身体外头的艳色以及性感的脚踝，皆为女性魅态的最佳展示部位」，男性「因凝视而来的愉悦与快感，便是恋物癖的表现，所以凝视女体疑为恋物癖式的

³¹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第八出〈先订〉，册1，页417。

³² 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第十一出〈赚婚〉，册1，页423。

³³ 罗秀美，《隐喻·记忆·创意——文学与文化研究新论》（台北：万卷楼图书股份有限公司，2010），页78。

观看。」³⁴

诚如前文所述，男性因观赏行为而引发了性愉悦心理，女性的主体性于此中得以显现，实则是物化女性的一种方式。《蜃中楼》中，柳毅游览东海胜景，遇见舜华、琼莲两位美人登眺蜃楼。在长桥行走的过程中，柳毅接收到两位佳人不停顾盼自己的目光，以及二人对其「仔细行走，海深桥窄，不是当耍的！」的叮嘱。耳目声色遂对其唤起强劲的心灵冲击，舜华、琼莲成为男性视域中的欲望客体，柳毅「饿眼甫亲眉黛色，馋喉更咽口脂香」的急不可耐的神态，正是其性饥渴心理的突显。在性欲本能的驱使之下，柳毅生出决绝的勇气，他鼓励自己道：「他既有这样美情到我，我就掉下海去，葬在鱼腹之中。也是情愿的了。不要怕它，大着胆走过去。」从起先的谨小慎微到不惧生死的大步行走，急切想要拉近与佳人之间的疏远距离。柳毅于蜃楼中对舜华、琼莲的身体观赏：「若非月窟嫦娥，定是潇湘神女。尘凡世界，哪有这等姿容？我柳毅遇了神仙也！」使自我产生「痴魂飘荡」的愉悦知觉，这正是男性获取观赏快感的展现。³⁵

（2）男性「恋物癖式」观赏权力的强化

男性对女性「恋物癖式」的观赏及随之产生的情色快感，其实就是权力的映现。「他者」目光的替代与品鉴，则强化了这一过程。《奈何天》中，何

³⁴ 尼古拉斯·米尔佐夫 (Nicholas Mirzoeff) 于《视觉文化导论》中解释了「恋物癖」的含义：「恋物癖式的看不限于患有神经官能症的恋物癖者，可以说他也是日常视觉消费的一个重要部分。……在恋物癖者的凝视中，现实是存在的，但是蒙上了观看者的欲望。」参见尼古拉斯·米尔佐夫 (Nicholas Mirzoeff) 著，倪伟译，《视觉文化导论》(南京：江苏人民出版社，2006)，页 201-202。罗秀美，《隐喻·记忆·创意——文学与文化研究新论》，页 63。

³⁵ 此段所引用内容皆取自李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第六出〈双订〉，册 1，页 312。

小姐与阙素封、正生的相面场域就选择在菩提寺。戏班正生扮演阙素封的角色，其观赏前已从宝殿「旃檀气」中嗅出些许的「兰麝幽香」，³⁶菩提寺俨然成为催发男性性快感的场所。正如何满子所言：寺庙正是「禁欲最严格的场合，越开放的场合越无须色情渲染，越禁欲就越催化出色情。」³⁷其偷觑何小姐的身体时，即刻催动自身性心理的产生：「觑着那俊庞儿，好教俺生平技痒，险些儿把跳东墙的脚步高张。怎当她前有萱堂，后有红娘，便道是做张生全要风流，怎奈这郑恒的对面当场。」³⁸正生的目光替代了「眼睛有白花，看不明白」的阙素封，对何小姐的身体进行一番品鉴：

（丑）求你细讲一讲，她面上的颜色何如？【北雁儿落带得胜令】（生）
俏风姿，似月有光；好颜色，似花初放。（丑）眉眼如何？（生）觑着她展春山，兴欲狂；转秋波，魂都丧。（丑）态度何如？（生）腰似柳，
在风前飏；态如云，在物外翔。（丑）这等，那双小脚儿，约有几寸？
（生）要量他的小脚呵，那《西厢记》上有个现成的法子。要知她踏
软径的新鞋样，（指地下）只将那验芳尘的旧法量。³⁹

正是因为阙素封的视觉盲点，作为替身的正生反而成为观赏主体，在描绘何小姐的容姿的过程中，获得酣畅淋漓抒发自身昂扬情色快感的权力。阙素封作为「本我」反而成为旁观者。阙素封凭藉正生高扬的情色解说亦产生

³⁶ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第九出〈误相〉，册2，页596。

³⁷ 何满子，《中国爱情与两性关系》（香港：商务印书馆，1994），页127。

³⁸ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第九出〈误相〉，册2，页596。

³⁹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第九出〈误相〉，册2，页596。

性快感，认知到何小姐是个「十全」的理想女性。此时他终于开始扮演自己的角色，模拟正生的风流态度，开始了自身的「凝视」行为：

（丑背介）那夫人、小姐又进来了，待我也做些风流态度与她相相，或者替身相不中，倒相中了正生，也不可。知。（预做身势介）……（丑做远远偷觑，备现诸般丑状介）（小旦扯副净背介）一妈，那旁边立的是个什么人，就丑到这般地步？（副净）那是他的陪堂。（小旦掩口笑介）（丑）你看她满面笑容，一定是相中我了。⁴⁰

阙素封企图操纵女性对自身的印象，并想象其从自我「凝视」中获得了愉悦，正是拿回属于自己的话语权，物化女性的表现，旁观的「他者」与「本我」的视觉在此刻回归本位。正如厄文·高夫曼（Erving Goffman）所言：「在日常交往中，每个人都对他人表现的自我和活动，并运用特定的技巧维持自己的表演，同时试图导演与操纵他人对他所形成的印象。」⁴¹然而吊诡的是，何小姐正是因为阙素封的丑态衬托，从而选择替身的正生作为婚姻对象。正生在此时，亦开始幻想二人成亲时的性爱场景：

【北沽美酒带太平令】（生背唱）贺新婚的口大张，听佳音的喜欲狂，把花烛安排入洞房。俺还替他愁着哩，觑温柔，玉有香，怎当得那猛摧残，一番奇创！捱一阵进门时的惊风骇浪，拜堂时的肚膨气胀，上床时的死推活攘，合欢时的牛舂马撞，才得个心降、意降。⁴²

⁴⁰ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第九出〈误相〉，册2，页596。

⁴¹ 高夫曼（Erving Goffman）著，徐江敏、李姚军译，余伯泉校阅，《日常生活中的自我表演》（台北：桂冠图书股份有限公司，1992），页xiv。

⁴² 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》

当正生换上阙素封的「唐巾、晋服」时，内心已经开始对阙素封这一角色的扮演，正生把何小姐当作自己的欲望对象，所铺展开的情色遐想逐步升温，其实是自身对阙素封身份及观赏权力的代入与内化。何小姐承载着男性的情色狂想，自身情色联想反而缺失。这不仅是物化女性的方式，亦体现男性在对女性「恋物癖式」观赏中所行使的视觉权力。

（3）男性群体「恋物癖式凝视」的惩戒与规训

《风筝误》、《比目鱼》、《慎鸾交》中，均涉及男性群体的观赏活动。明清时期品评妓女的花案盛会蔚为风尚，《慎鸾交》中男性文人群体为妓女定下花案次序，历史上亦有真事可考，如余怀在〈珠市名姬附见〉中，就记载了崇祯十二年（1639），发生于南京的一次花案活动：

己卯岁牛女渡河之夕，大集诸姬于方密之侨居水阁。四方贤豪，车骑盈闾巷，梨园子弟，三班骈演。阁外环列舟航如堵墙。品藻花案，设立层台，以坐状元。二十余人中，考微波第一，登台奏乐，进金屈卮。南曲诸姬皆色沮，渐逸去。天明始罢酒。次日，各赋诗纪其事。余诗所云「月中仙子花中王，第一姮娥第一香」者是也。⁴³

花案不仅是由男性文人所打造的传统，亦被其当作具有声名效应的风流逸事。《慎鸾交·品花》一出中，男性文人提出制订花案，为本地妓女排列名序。侯隽为避免出现之前花案评选者私收贿赂，导致排名不公的境况，遂提出此次评选的标准应要「认真殿最，各秉至公，不可受人贿赂与曲徇私情」，

第九出〈误相〉，册2，页597。

⁴³ 余怀著，李金堂校注，《板桥杂技（外一种）》（上海：上海古籍出版社，2000），页49-50。

并带领众人立下「日后功名不吉，即世里不遇佳人」的誓言。⁴⁴可见花案的举办权、评选规则是由男性文人所制定的，审美衡量尺度的规定权始终掌握在男性手中。王又孺、邓蕙娟凭藉「名妓」的声名被分别拟定为状元、榜眼。王又孺当选状元，是因为其在当地「颜色最好，又有才技」，孟小二则是因为「睡情最妙」被取做探花。⁴⁵可知男性文人是以女性容姿、技艺的有无、从其身体可获得的性快感为审美标准。

观榜游街时，男性群体对女性身体展开「恋物癖式」的观察，使女性成为男性欲望的投射对象。男性交流、分享彼此的性快感心理，让自身的色欲在共同品鉴盛会中尽情流泻，这是男性特权的显现。在〈目许〉中，就写出众妓四次上场游街的盛况，以及男性性快感的渐升过程：

【南步步娇】（众结彩亭，抬花案在前，旦、小旦、副净作骑马在后，鼓吹迎上）蚁聚蜂屯人喧闹，争看如花貌。生来本是娇，榜上题名，愈增波俏。不愧女英豪，游街胜似游蓬岛。

（齐下）（生）好一个榜首，取得不差，真个是天下无双，人间第一。

（众）万口相同，可见我们原有眼力。

【北折桂令】（生）觑芳容顿使魂消，这的是名下无虚，迥别时髦。

（众复迎上，绕场数匝，旦频频顾生，随众下）（小生、净、末，齐赞介）好三位佳人，不愧这一张花案也！

⁴⁴ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第四出〈品花〉，册2，页983-984。

⁴⁵ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第五出〈贿箴〉，第四出〈品花〉，册2，页988，页984。

【南江儿水】（合）马上千回艳，风前百倍娇。鞍轻摆不定腰肢嫋，
镫宽收不住金莲小，鞭长赛不过麻姑爪。一样把秋波凝眺，偏是那榜首
垂青，更觉的满身光耀！

（众复上，绕场数匝即下）

【南饶饶令】（小生、净、末）山头观倚棹，水面望乘雕。两处心魂
皆如掉，恨不得缩手入兰房把琴瑟调。

（众复上，绕场数匝，即下）

（小生）你看马上的佳人都有些倦意了，那种徙倚之态，分外觉得可
人。

【南园林好】汗频挥肌香不消，力将疲身容愈娇。悄一似睡不稳的海
棠风搅，红欲坠，绛思飘。⁴⁶

众妓首次出场时，其的容貌以男性群体中的外来者华秀的评点而展现，
主要描写的是华秀视域所催发的性快感。第二次上场时，主要展示的是男性
群体视野中女性充满魅惑的身体部位，如女性腰肢随马鞍摆晃而更加摇曳婀
娜的姿态、以马镫之宽反衬女性娇小的金莲、藉马鞭之长抒写女性灵巧纤细
的手。第三次突显的则是男性群体性快感的阐述。最终出场时，男性目中所
见即为佳人疲倦的娇媚艳态，其的欲望在此时攀至最高点。在此观赏过程中，
男性对女性的占有与征服欲愈加强烈，女性的娇态亦在男性的「凝视」与性
快感的描绘中呈现，其实是对女性的一种物化。仅有王又孺面对男性的观赏
目光，亦激活自身对华秀的「凝视」，女性藉男性的目光安置自我的欲望，

⁴⁶ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》
第八出〈目许〉，册2，页998-999。

这亦是一种视觉权力的建构。

李渔「意脱窠臼」,⁴⁷在《慎鸾交》中亦设立由女性择取的男性花案,男状元即为理想女性的欲望对象。由于女状元的垂青象征着男性的荣耀体面,所以男性文人开始对王又嫿欲望(目光)的归属展开争夺,并表现出对外来者华秀的排斥。

王又嫿在游街与赴虎丘寺盛会之时,皆是男性眼中的欲望焦点,男性对其殷勤备至,百般讨好。然而王又嫿的「凝视」目光只落在华秀身上,对其他男性「凝视」欲望表现出「夷然不屑」的态度,这在〈心归〉一出中就有所展现:

(末向旦打躬介)男举子打躬迎接,请女状元下马。(旦)不敢劳,请起。(净跪介)生员跪接大宗师,请下马赴宴。(旦)不敢当,请起。(小生)众人这等谦恭,我也怠慢他不得了。(转介)美人自己下马,恐怕损了尊躯,待小生抱将下来。(旦)也不敢劳,请立开些,待奴家自己下马。(副净招小生介)奴家不会下马,走来抱我一抱。

(小生不理介)(众各下马介)(小生、末、净见毕,向旦各致殷勤介)(旦顾生背介)呀!我只道评定花案的人,是些风流才子,如今

⁴⁷ 李渔于《闲情偶寄》,〈结构第一脱窠臼〉中就提出传奇创作应「求新求奇」的主张,其认为:「『人惟求旧,物惟求新』。新也者,天下事物之美称也。而文章一道,较之他物,尤加倍焉。戛戛乎陈言务去,求新之谓也。至于填词一道,较之诗赋古文,又加倍焉。……古人呼剧本为『传奇』者,因其事甚奇特,未经人见而传之,是以得名,可见非奇不传。『新』即『奇』之别名也。若此等情节业已见之戏场,则千人共见,万人共见,绝无奇矣,焉用传之?是以填词之家,务解『传奇』二字。欲为此剧,先问古今院本中,曾有此等情节与否,如其未有,则急急传之,否则枉费辛勤,徒作效颦之妇。」参见李渔著,杜书瀛评点,页23-24。

看来都不见得。⁴⁸

在此过程中，王又嫿表现出对男性「凝视」及性欲暗示的不顺从。花榜状元正是最具观赏价值的理想女性，这个以男性欲望而成就的头衔本身就具有强烈的性暗示。男性文人选择平素「性太孤高，令人难近」的王又嫿为状元，正是出于对她身体的欲望。当男性文人皆托箴片对王又嫿传达：要「感激主司，以身相报」，选其做男状元的游戏规则时，王又嫿对此表示拒绝并提出自己的选评规范：「我这个状元是他们从公定的，他们的状元也该听我从公选择，为何央你来先容？我是个不受贿赂的主司，叫他们不要妄想。只要才堪敌，貌比肩，何愁不入青钱选。」对男性制定花案规则这一特权提出挑战。⁴⁹

当女性僭越男性特权，以反抗姿态拒绝男性性快感外化时，将会招致男性文人群体的惩罚。正如西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）所言：「女人过分明显地迎合男性的欲望固然令人厌恶，但拒绝这种欲望也是不足称道的。……她要是拒绝接受她的性客体角色，就是向社会挑衅。」⁵⁰〈心归〉中，华秀逃席之后，其余男性强迫王又嫿遴选出男状元，王又嫿再次表示出对男性欲望的抗拒与嘲讽：「（旦）那位相公虽不中选，也还值得一问；若是二位，就免劳赐教也罢了。休嗔怒，不徇情，并无可喜只堪憎。惊怪状，诧奇形，

⁴⁸李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第九出〈心归〉，册2，页1003。

⁴⁹ 此段依次引用自李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第四出〈品花〉，第五出〈贿箴〉，第七出〈拒托〉，册2，页982，页988，页995。

⁵⁰ 西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶铁柱译，《第二性》（北京：中国书籍出版社，1998），册2，页601。

一双尽是眼中钉！」⁵¹王又嫫因为一再挑战男性特权的行为终于超越男性所能容忍的限度而遭到了惩戒：

（净、末大怒介）哇！小狗娼，臭淫妇，不识抬举的贱丫头，我们好意作兴你，不要一文钱钞，白白取你做状元，你不图报效也罢了，还把恶话来唐突我们。若不看花案分上，大家赏你一顿毛拳。【大趂鼓】

（净、末）教人，怒气生。既忘恩义，反肆狰狞，不怕拳头硬！且留一线惜花情，少不得煮鹤烧琴别有铛！……我们下船，丢他一个在千人石上坐到天明，就不饿死也要冻死。⁵²

剧中男性的惩罚以一系列暴力的形式表现，包括：犀利言辞的折辱、肢体的威胁、疏远冷遇、死亡的恐吓。诚如米歇尔·福柯（Michel Foucault）在《疯癫与文明》、《临床医学的诞生》、《规训与惩罚》中提出了「凝视理论」，其认为：「『凝视』是一种『建制化』的过程，把原本看不见的事物变成清楚易见且可掌握的客体。『凝视』是观看主体凭藉着一种权力关系对被观看者（客体）进行惩罚、压制的一种具体行为，观看客体在这一过程中将规训与惩戒内化，内心产生自我监禁的主体。」⁵³这种具备强烈规训意味的「凝视」，成为权力运作的管道。对此，米歇尔·福柯（Michel Foucault）在《规训与惩罚：监狱的诞生》中引用边沁（Bentham）的「全景敞视建筑（panopticon）」

⁵¹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第九出〈心归〉，册2，页1004。

⁵² 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第九出〈心归〉，册2，页1005。

⁵³ 此处理论参见廖炳惠编著，《关键词200：文学与批评研究的通用词汇编》（南京：江苏教育出版社，2006），页115。李文波，〈女性凝视的批判性反思〉，《青年与社会》，卷523期13（2013年5月），页177。

模式」，作出解释道：「其是一种可以被随时观看和一眼辨认的空间设置，军营、监狱、学校、工厂都是以此模型建造，从而形成一个规训机制彻底渗透的社会在一种易于转换的基础机制层次上的基本运作程序。简言之，规训成为一种权力类型，一种行使权力的轨道。」⁵⁴剧中花案游行及虎丘宴会均属于此类空间模式，女性处于男性群体的视觉网络中，身体部位被其详细地评点。男性规训女性需要安于性客体的位置，并对其挑战男性权威的行为施以惩戒。然而，女性亦表现出甘愿领受男性惩罚的态度，并将此番遭遇归结为自身的症结，这一自我规训的进程，亦是男性特权的彰显。从王又嫿在剧中对邓蕙娟、华秀的回应来看，王又嫿对此事审视的结果，是将男性的惩罚视为自己气性、命数的问题：

（旦）呀！邓家姐姐，你果然来了。（小旦）妹子，你今日的性格，比往常一发清奇，做妓女的人，都似这般骄傲起来，怎么行得去？（旦）我也知道行不去。只是见了那班俗子，就象前生前世有甚么旧仇宿恨的一般，由不得自己做主，要与他抢白起来，这也是命该如此。

（生上）淡交欲淡后来交，切记先疏第一遭。初见若教浓似漆，将来焉得不如胶。又娘那里？（见介）又娘，闻得你在千人石上，受众人许多闲气，又且冷冷落落度了一宵，都是小生累你。（旦）那是奴家气乖张，不肯随波逐浪，以致如此。干郎君甚么事来？⁵⁵

在男性群体的视域内，女性成为被观赏的景观，男性藉观赏标注、划分男

⁵⁴参见米歇尔·福柯（Michel Foucault）著，刘北成、杨远婴译，《规训与惩罚：监狱的诞生》（北京：生活·读书·新知三联书店，1999），页 224-242。

⁵⁵ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第十出〈待旦〉，第十四出〈情访〉，册 2，页 1007，页 1018。

性的特权界限，亦是前文所述「凝视暴力」的映现。

(4) 男性观众「恋物癖式」的视域设计

在剧场内，女性角色不仅是舞台上男演员的「物恋」对象，亦无时无刻处于男性观众「恋物癖式」视域的审视之下。男性观众透过男演员对女性身体的观赏与品鉴的过程，亦会唤起自身的性快感。李渔于《闲情偶寄》，〈科诨第五·诫淫褻〉中就提及男演员与观众之间天然存在的视觉及心理联结。男性观众面对女演员的肉欲展演，采用「不听不闻，防男女同观」的方法试图阻隔自身性快感的产生，这亦能起到防堵男女私情的效用：

戏文中花面插科，动及淫邪之事，有房中道不出口之话，公然道之戏场者。无论雅人塞耳，正士低头，惟恐恶声之污听，且防男女同观，共闻褻语，未必不开窥窃之门，郑声宜放，正为此也。不知科诨之设，止为发笑，人间戏语尽多，何必专谈欲事？即谈欲事，亦有「善戏谑兮，不为虐兮」之法，……人问：善谈欲事，当用何法，请言一二以概之。予曰：如说口头俗语，人尽知之者，则说半句，留半句，或说一句，留一句，令人自思。则欲事不挂齿颊，而与说出相同，此一法也。如讲最褻之话虑人触耳者，则借他事喻之，言虽在此，意实在彼，人尽了然，则欲事未入耳中，实与听见无异，此又一法也。⁵⁶

正如前文所言，《笠翁十种曲》中的「欲事」以目光而触发。李渔在剧本中将主人公的欲望设计处理得隐晦不扬，并将女性身体的色欲魅力以物化的方式呈现。净、末、丑等男女角色则是透过直白的肉欲以达至引人发笑、戏谑传统的效果。

⁵⁶ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页132。

《蜃中楼》的男主角柳毅渡桥后与二旦的距离已是一步之遥，此时丑角再将旦角往生的位置推近，观众视域中生旦之间的距离逐渐缩小至「眉睫之内」。⁵⁷生角在这一进程中窥探女性金莲，对观众而言亦为隐秘的性暗示，可催生其的性愉悦感。李渔于剧中设计将男主角的视域逐步推近的过程，强化男观众与男主角的性欲「凝视」与心理的联结关系。两者得以结合的原因，是因为在观看过程中男性观众会对男主角产生一种「理想自我」的认同心理，藉生角对旦角所行使的「恋物癖式」观赏权力，获得全方位的满足感。对此劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）言道：

当观众与男主人公认同时，观众就把自己的视线投射到他的同类身上，……从而使男主人公控制事态的威力和色情的观看的主动性威力相结合，两者都提供了全能的满足感。因此，一个男性演员的威力特征显然是注视色情对象的特征，而且是更为完全、更为有力的理想的自我的特征。⁵⁸

《奈何天》中，丑角阙素封为男主角，正生成为阙素封目光的替代，并扮演其的身份，展开与何小姐性爱情景的想象。《慎鸾交》中以外来者华秀视域对

⁵⁷ 「眉睫之内」转引自《列子译注·仲尼第四》中的「其有介然之有，唯然之音，虽远在八荒之外，近在眉睫之内，来干我者，我必知之。」王立波译注，《列子译注》（哈尔滨：黑龙江人民出版社，2002），页84。

⁵⁸ 劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）引用雅克·拉康（Jacques Lacan）的「镜像阶段」理论：「镜像阶段」即婴儿六至十八个月中出现的自我认同阶段，在此阶段婴儿开始在镜子中辨别出自己的影像，并做出动作姿势来回应自我的「镜像」，「个体通过自己的力比多投射在那一物理或光学之像中所结构出来的心理的或想象的理想形象，认同就是对这『意象』的认同，在认同中形成『理想自我』。」吴琼，《雅克·拉康——阅读你的症状·镜像的神话》，册1，页122-126。劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）著，周传基译，李恒基、杨远婴编，《外国电影理论文选》（上海：上海文艺出版社，1995），页575。

女性身体的品鉴，男性群体「恋物癖式凝视」将女性的风姿物化。净、末、丑等男性角色对女性欲望对象所表现出诸般丑态，皆起到调笑的作用。李渔藉剧中男主角、男性「他者」、男性集体的视域设计，牵引男性观众与男演员之间搭建视觉及心理的互动桥梁，强化男性观众对女性身体的欲望催化过程。

3.女性的自我物化

由于李渔本身是一位男性作家，所以笔者于上一小节中引用劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）的观点：「男性的凝视是决定性、主动的视觉机制，而女性是被动的凝视对象，男性欲望的接收者」，⁵⁹主要以男性视域为切入点探讨其对女性「恋物癖式」观赏及视觉特权的展演。然而，《笠翁十种曲》中所抒写的大量女性观赏行为亦值得深思讨论。⁶⁰如果一味强调男性的观赏特权，便容易忽略女性在观赏行为中所具有的自主性，以及其从中同样获得性快感的这一境况，所以此节笔者将以女性角度进行阐述。

前文笔者已提及传统社会中男女吃穿用度皆有着严格的性别规范与尊卑

⁵⁹秦喜清，《电影与文化：电影史论·女性电影·后现代美学》（北京：北京时代华文书局，2015），页183。

⁶⁰女性的观赏情节如：《风筝误·惊丑》中，即有詹爱娟观赏韩世勋容貌及唤起自身性快感的描写：「觑着他俊脸娇容，顿使我兴儿加倍。」《蜃中楼·双订》中，舜华远望柳毅时，便发出：「果然好个俊雅书生。远观那样风致，近看还不知怎样风流？」的感慨。《奈何天·逼嫁》吴氏被袁夫人遣嫁时，亦有观看结亲对象韩照的情节：「（旦隔帘偷觑介）果然好一位郎君。质如琼，貌似莲，且莫把文章试，这貌先可元。怪不得那有眼的嫦娥私少年。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《风筝误》第十三出〈惊丑〉，册1，页223。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第六出〈双订〉，册1，页312。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第十九出〈逼嫁〉，册2，页626。

等级。这不仅是男性能将女性物化的原因，亦是女性身处被传统规范严加抑制的有限空间中，参照男性审美产生不断物化自我的意识，使女性目光、身体装扮、内在自我的情欲安置，这些物质性藉男性的观赏目光而呈现。在这一过程中，女性得以建构与外部物质世界的联系，并且可能获取一定的特权。换言之，女性需要持续地透过物化自我展现主体的存在性，在不同角色的转换扮演中，实现自我的价值。关于女子通过物化形成与自我、男性之间的关系，约翰·伯格（John Berger）说道：

男性遇到女性时，会先审视打量她们，然后决定该如何对待她们。所以女性在男子眼中的形象，可决定她所得到的待遇。为了在审视的过程中取得某些支配权，女性必须控制这种审视，甚至把它内化。她必须以她内在的「审视者」自我对待她内在的「被审视者」自我，借此向别人展示他们该如何对待她这个人。她的存在与风度就是由这种示范性的自我对待所构成。……女人内在的审视者是男性：被审视者是女性。她把自己转变成对象——尤其是视觉的对象：一种景观。⁶¹

女性透过物化形成两个对立的自我，即：「审视者」与「被审视者」。女性以男性为参照标准审视自我的结果，构成其在男子眼中所呈现的形象。男性对此的认可将决定女性在外在世界可获得的「待遇」与权力。同时，女性物化自我的这一呈现过程使得《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》等剧中的女性欲望获得流动宣泄的出口。基于此，笔者认为，女性的自我物化不应仅仅被视作男性视域下被压制、被缺席的负面物质，女性藉「他者」视域物化自

⁶¹ 约翰·伯格（John Berger）著，吴莉君译，《观看的方式》（台北：麦田出版社，2005），页57-58。

我的这种自觉意识，应予以正面的对待。

（1）女性的身体与装扮

女性的身体与装扮是最为直观的存在。女性本身就具有通过装扮展示自我魅力的自觉。正如西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）在《第二性·社交中的女人》中所言：「服装可以掩饰身体，可以改变形体，或追求曲线美；在任何情况下它都把身体放在供人观赏的地位。这就是盛装打扮成为令小女孩着迷的游戏的原因，她喜欢注视自己；后来她童年的独立性增大了，她开始反抗淡色细布和漆皮鞋加给她的束缚；到了未成熟的青春期，女孩子既希望展示自己又拒绝这样做，感到左右为难；但是她一旦接受她的性客体命运，就会喜欢装饰自己。打扮不仅仅是修饰；它还表明了女人的社会处境。由于化妆具有社会意义，女人便有可能通过穿着方式去表明她对社会的态度。」⁶²女性对自我形象的重视，不仅是悦纳自己的表征，亦是为在男性的观赏视域内能够更好地呈现自我，从而与男主角建立情爱婚姻关系。在此阶段中，女性物质性随之改变，开始显现自我的主体性，这亦是女性物化自我的体现。

《蜃中楼》中，舜华、琼莲平日身处密不透风的「父权机制」的监控中，自我性欲被严加抑制，能够说服父辈前往蜃楼观赏东海景致，且亦有可能望见凡间男子，⁶³已是一件遂心悅事，二者遂以龙宫内最为流行的妆容样式精心装扮自己：「【凤凰阁】（旦）湘裙飘荡，窄窄莲浮水上。（小旦）珮声轻

⁶²西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶铁柱译，《第二性》（北京：中国书籍出版社，1998），册2，页598-599，页601，页602。

⁶³当琼莲提出携舜华前去游览东海胜景时，舜华之父洞庭君就言道：「海滨之上，怕有凡间男子往来。……不去的是。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第四出〈献寿〉，册1，页306。

曳也叮当，惊起海鸥西向。（丑）看新妆宫样，水镜里盘龙影双。」⁶⁴这不仅体现女性喜爱装扮的天性，亦是悦纳自我的表现。二者随后瞧见一对正在亲热的鸳鸯，怀春之情被牵引而出。可见女性装扮自我另一原因正是为提升自己的性吸引力，渴望与所遇见的风流才子开展情爱关系。才子的观赏与爱慕是女性观照自我美丽的一面镜子，并因为其的回应而让自身增添魅力的行为充满了意义。正如西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）所言：「爱打扮的女人若是不被人看到，便永远无法得到完全的满足。」⁶⁵当女性的装扮不能得到男性同等的欣赏与回应，便失去了存在的价值。《奈何天·惊丑》中，邹小姐于新婚之夜见到蠢陋怪状，形如鬼魅的阙素封时，就全然失去了装扮的兴致：「嫁着这男人，梳甚么头！净甚么脸？倒不如蓬头垢面，也妆一副鬼魅形骸，只当在阴间过日子罢了。……不是无膏沐，羞为俗子容。」⁶⁶在与男性的交往过程中，女性亦有意识的将自我的性魅力当作最直观的优势。《蜃中楼·传书》中，舜华就言道：「奴家如今形容枯槁，鬓发蓬松，全不似当初的容貌。莫说不能勾见面，就见了面，看见这样鬼魅形骸，他也要远远相避了。教他另选高门，早谐姻眷。奴家今生不能勾操箕帚，来生定与他偕伉俪。书去之日，就是奴家命尽之期。」⁶⁷舜华深知自己的容貌与身体是在短暂

⁶⁴ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第六出〈双订〉，册1，页311。

⁶⁵ 西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶铁柱译，《第二性》（北京：中国书籍出版社，1998），册2，页607。

⁶⁶ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第四出〈惊丑〉，册2，页581。

⁶⁷ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第十八出〈传书〉，册1，页348。

的时间中，吸引柳毅与之订情的主要缘由。当她失去这一价值，她的自信、婚姻理想亦随之破灭了。自我的生命价值无从显现，遂萌生求死之心。

然而，女性的互相观照亦能呈现彼此，其身体所具备的性魅力成为无形的权威，女性亦将此性质与自我的命数相结合。《奈何天·巧饰》中，邹氏与何氏所发之言就体现了这点：「我们一个有才，一个有貌，总不及他才貌兼全。况且才貌两桩，又都在你我之上。这等的佳人，尚且落在村夫之手，我们两个，一发是该当的了。（小旦）正是。……从今不敢斗芳菲，就是沉香亭畔，也难同倚。（合）愿相同，终朝不离。」⁶⁸可见邹氏与何氏从对吴氏才貌的观照中，得出自己所嫁非人的不幸是应得命数的结论，从中获取心理上的平衡与宽慰。吴氏的才貌是其所具性魅力权威的象征，这在无形中就形成女性价值的次序，故邹氏与何氏不敢与其争锋。同样拥有魅力属性的女性之间极易产生相怜的心境，同嫁阙素封的厄运更将三人紧密联结。

当女性的审美标准由男性定义，性魅力的优先次序可决定自我被男性观赏的程度时，妓女群体时常透过相互竞争以确认自我的价值。《慎鸾交·拒托》中，就描写妓女真小一对王又嫿、孟小二提议花榜状元可于坐椅上接受参拜，并对其展开争夺的过程。由于状元是男性认可的最具性魅力的对象，亦是招致妓女群体艳羡嫉妒的所在，所以状元坐椅已然成为权威性的表征。获得状元头衔的王又嫿最终以戏谑二者的方式完成对自我权威性的确认：「（旦坐椅上拱手介）谨遵二位的台命，奴家僭坐了。二位免参，只是行常礼罢。」⁶⁹正

⁶⁸ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第二十一出〈巧饰〉，册2，页633。

⁶⁹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第七出〈拒托〉，册2，页995。

如西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）言：「女人打扮是为了引起别的女人的嫉妒，而这种嫉妒实际上是成功的明显标志，但这并不是唯一的目的。通过被人嫉妒、羡慕或赞赏，她想得到的是对她的美、典雅、情趣——对她自己的绝对肯定，为实现自己而展示自己。」⁷⁰

（2）「被观赏的快感」

恰如前文所言，在男性主体的「恋物癖式」的观赏进程中，女性主体对男性亦投以「回眸凝视」，试图打破男性目光的禁制。⁷¹但女性的目光缺乏独立性，只能倚靠男性的目光而表现主体的自觉，对此伊安·卡普兰（Ian Kaplan）认为：「『凝视』不是字面意义上的男人（male）的目光，只是在我们的语言和无意识结构的作用下，必须站在男性（masculine）的立场上才能拥有并激活这种目光。也就是说，男女双方都可以拥有『凝视』，其本身并不是本质主义地跟某个性别联系在一起。『凝视』机制于此成为一种『中性立场』。」⁷²女性目光因男性的「凝视」而「激活」。换言之，女性的观看需藉助男性的视角而呈现，并于此中获得了「被观赏的快感」。⁷³

女性「被观赏的快感」于《笠翁十种曲》中可以有两种解释：一是净、末、丑等女性角色对男性「恋物癖式」的观赏以及所唤起的生理层面的性快感。⁷⁴正如《风筝误·惊丑》中，詹爱娟望见韩世勋的容貌于灯下显现，其的

⁷⁰ 西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶铁柱译，《第二性》（北京：中国书籍出版社，1998），册2，页609。

⁷¹ 「回眸凝视」引用自廖炳惠编著《关键词200：文学与批评研究的通用词汇编》，页114-115。

⁷² 转引自秦喜清，《电影与文化：电影史论·女性电影·后现代美学》，页190

⁷³ 参见劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）著，周传基译，李恒基、杨远婴编，《外国电影理论文选》（上海：上海文艺出版社，1995），页565。

⁷⁴ 《笠翁十种曲》中，旦角对生角的观赏，虽然映照的是自身的审美意识，但并未描写其引

性快感由此激增：「觑着他俊脸娇容，顿使我兴儿加倍」，⁷⁵愈加急切地开始强迫韩世勋与其交合。另一快感则是指，女性置身于男性「凝视」中获得一种非性生理层面的愉悦感，其自身的物质性：如性格、行为、心理、身体状态亦因此而转变。女性在男性的追求与肯定中获得快感，从而实现自我。女性亦将自我的「痴情」提升为价值，进而换取男性社会的特权。

《蜃中楼》、《玉搔头》、《慎鸾交》中女性角色的相思症，便是自身物质性转变的表征之一。《玉搔头》中，刘倩倩与武宗分别后，亦「害起病来，如今骨瘦如柴，恹恹待毙，身子愈加沉重」。⁷⁶《蜃中楼》中，舜华、琼莲自蜃楼碰见柳毅后，二者容颜日渐消瘦，不仅皆表现出愁思幽绪，日常行为亦因此而改变，如舜华是：「寤寐之间，恍恍惚惚，若有所遗，好生不自持也」！琼莲则是至「心神恍惚，坐卧欠宁，茶饭不思，药石皆无所用」的境地。

⁷⁷当女性与男性已然订情，并分隔两地时，男性以考取功名、平定战乱的方式专注于权力的获得，女性则是失去与外界联结的钥匙。在此阶段中，她的主体性是透过自我身体的耗损，精神上的枯萎来呈现的。《凰求凤》中，乔梦兰从细观吕曜的容貌气质中感知到愉悦：「仪容细观今胜初，喜风韵萧疏。越看教人心越妒。甚淫娃擅把婿字轻呼？」⁷⁸乔梦兰所出现的新的心理特质——

起了生理层面的性快感，故笔者认为不能将之归为「恋物癖式」的观赏。

⁷⁵ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《风筝误》第十三出〈惊丑〉，册1，页223。

⁷⁶ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《玉搔头》第十四出〈抗节〉，册2，页821。

⁷⁷ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第十出〈离愁〉，第十七出〈闹闹〉，第二十二出〈寄恨〉，册1，页322，页343，页344，362。

⁷⁸ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《凰求凤》第

妒忌，皆因许仙俦对妾室位置，与吕曜姻缘的先订而起。妒忌的心理此时被催发壮大，乔梦兰遂提出要吕曜同许仙俦断绝关系，只准许娶她，并且要求吕曜「入赘」以实现对方身体的管控，为下文与曹婉淑、许仙俦的纷争埋下隐患。

女性需要藉男性的观赏目光而物化自我，因为这是她们照见自我的方式。《玉搔头·仇玉》一出讲述的是范淑芳藉武宗所遗之玉搔头，以消解因其策马疾驰不看自己而种下的愁怨。《慎鸾交》中，王又嫿注意到华秀对自身「频频凝视」的刻意回避，反而以更加主动的姿态前去亲近，如：为试其才坚持组诗局，向其取扇知晓姓名，随后又以社友之名前往拜谒等皆为例证。

（3）痴情的塑造

女性将自我情感特质透过性格、行为、心理、身体状态的改变从而提升至痴绝的层面，期望在男性的肯定与赞赏中获得快感及特权，此亦是在内在自我的审视中物化自身的表现。女性的这种自我塑造及内化性，罗伯特·E·帕克（Robert Ezra Park）说道：

只要这种面具代表着我们已经形成的自我概念，即代表着我们力图充分体现的角色，那么，这种面具便是我们的更真实的自我，即我们所希望努力达到的自我。久而久之，我们对自我角色的概念便成为第二自然，变成我们人格中不可分割的一部分。⁷⁹

《慎鸾交·情访》中，华秀设置「简朴粗糙的饮食，不与其同宿」两道关

九出〈媒间〉，册1，页502-503。

⁷⁹转引自高夫曼（Erving Goffman）著，徐江敏、李姚军译，余伯泉校阅，《日常生活中的自我表演》（台北：桂冠图书股份有限公司，1992），页23-24。

卡，是参照名妓的生活水准及环境而设。华秀并没有婚姻的意愿，对其刻意冷淡，一是认为名妓无法忍受寒酸的生活，二是在压抑自身的性欲。然而王又嫿早已厌倦妓女生涯，将华秀视为可倚靠的良枝，其在华秀住处的表现则是：

（摆饭介）（旦细看背介）呀！从来嫖妓之人，那一个不卖弄豪华？就是极贫之士，也要借几文钱钗妆些体面出来，独有他不改家常，与自吃的无异。只此一件，就脱俗起了。……（旦欣然举箸介）

（旦）我们做妓女的，终日在锦绣场中过活，笙歌队里营生，对了那美酒肥羊，不觉可喜，反觉可厌。今日忽遇粗茶淡饭，不觉耳目一新，竟像在良家过日子的一般，所以心旷神怡，不觉吃了一饱。

（旦）奴家最喜独宿，若得如此，更见高情。

【前腔】青楼鸳梦，最苦是难饶。得拥孤衾睡一宵，犹如槛凤上青霄。

80

在王又嫿心目中，粗常茶饭正是良家生活的象征，是与青楼的骄奢淫逸截然相反的「脱俗」之物，符合其对良家生活的想象。王又嫿身处这样的环境中，又面对着华秀的「凝视」，亦开始以良家女性的行为准绳要求自己，并在自我形塑中获得了快感。华秀令其独宿，不作肉欲的痴缠时，则被王又嫿认为是「高情」的体现。王又嫿对华秀的赞赏，是为表现自己对良家生活的适应与爱悦，以期望获得华秀的认可，从而许以婚姻。⁸¹

⁸⁰李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第十四出〈情访〉，册2，页1018

⁸¹「脱俗」、「高情」引用自李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第十四出〈情访〉，册2，页1018。

女性对自我痴情特质的内塑，亦从对「父权机制」的反抗中体现。《蜃中楼·闹闹》中，蜃楼事发之际，琼莲就展露出直面一切的决心：「若果然是这桩事发，我顾不得就要直陈了。好和歹，全凭这遭！我也害不了这羞娇。」面对父亲的责问，不卑不亢地展开辩论，如实陈述当日蜃楼订情的经过。琼莲对痴情的提升与内化，正是在自我反抗中成就的。当琼莲感知到张生诗中所蕴含的千里赴会的情意时，便决意「以死全情」：「他既有这样情到我，我今日便为他死，也自甘心。他为我驰驱枉劳，我拚一死赎虚乔。」由于事发时张生不在场，琼莲之举更多的是为呈现、提升自我的生命价值，在不断反抗中塑造自己的痴情形象，以此获得心理的满足与快感。即便遭到父亲的责打，琼莲仍是不肯认错，对其展明自身宁死不屈的态度：「爹爹若肯把孩子嫁他，孩子情愿打死。爹爹若不肯把孩子嫁他，孩子也情愿打死。若象姐姐受气不过，改嫁泾河那样遗臭万年的事，孩子断断不做。」琼莲的痴情以不同寻常的行为、性格而呈现，这不仅是因为男性的铸就，亦是女性的自我物化所致。对痴情特质的标榜成为琼莲在严密监控的「父权机制」中争取「情爱自主」的空间，并发出自己的心声。⁸²

女性缔造自我的情痴特质获得「父权机制」的认可后，便可冀望于丈夫以实现自身的尊荣，这即为女性权力的标志，譬如女性可凭藉与丈夫的婚姻关系获封同样的诰命，这是其在「父权机制」中藉以显名的方式。明清时期已然具备完善的诰命、敕命封赠制度，如：「清朝遇国家庆典时，封赠五品以上官员及世爵承袭罔替者，发给诰命。敕封外藩，封赠六品以下官员及世

⁸²此段中三处引用皆来自李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第十七出〈闹闹〉，册1，页344-345。

爵有袭次者，发给敕命，这被视为永久的荣耀。」⁸³「妻亦是受封赠者之一，职级跟随丈夫的品阶。只要获得封赠，俗称都叫诰命夫人，没有实权，但按照品级享受俸禄。明清诰命敕命在年节庆典时颁发，有规定的仪式，由受封者家人世代保存。」⁸⁴上述例证是对女性依据诰命可获得的尊贵名衔及社会地位的诠释。除此以外，已婚女性在夫家则需扮演妻、母、儿媳的角色，亦可藉此于家庭内部逐步构建自身的权力行使范围。诚如高彦颐（Dorothy Ko）在〈「空间」与「家」——论明末清初妇女的生活空间〉一文中，以沈宜修的家庭境况为例，言及明末清初阶段一些传统家庭的主妇可从「婆婆手中接管持家理财」的权力。高彦颐（Dorothy Ko）亦引用 Margery Wolf 的台湾田野调查报告，指出：「新妇入门，除顺应以男性为本位的宗族要求外，亦暗自建构一以母性为中心的『阴性家庭（uterine family）』，从中行使权力，叫儿媳唯命是听，女性虽称内人，并不俯仰父权鼻息求存。」⁸⁵女性正是在「父权社会」的嘉奖及所赋予的权力，以及于家庭内部构建自身的权力范畴而实现自我的主体性。《慎鸾交·席卷》中，王又嫿与母亲避迹乡间，其母担忧将会沦落至「积蓄用尽，无人接济」的地步，王又嫿则是宽慰其道：「我看华郎精神发越，意气飞扬，不久自然荣贵。我和你耐心守他几年，自有个出头的日子。」⁸⁶王又嫿已然将自我命运同男性的尊荣结合，在有限的空间内以情痴的方式表

⁸³程大鯤，〈清代的诰命与敕命〉，《兰台世界》，期 11（2004 年），页 38。

⁸⁴邹爱莲，〈明清时期的诰命与敕命〉，《北京档案》，期 1（2014 年），页 7-8。

⁸⁵高彦颐（Dorothy Ko），〈「空间」与「家」——论明末清初妇女的生活空间〉，《近代中国妇女史研究》，期 3（1995 年 8 月），页 36-38。

⁸⁶李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第二十出〈席卷〉，册 2，页 1037。

现自我，显露出对安稳良家生活及妾室权力的渴望。《比目鱼·荣发》一出中，亦简要描绘出情痴与尊荣相互成就的关系。刘藐姑在两者的实现中获得极大的愉悦：「把酒庆雄飞，不枉当年苦相依。笑一场生旦，两世夫妻。你为我名节都捐，我为你形骸甘弃。到头喜得身荣显，看来落得情痴！」⁸⁷女性的苦难遭际这一刻获得全部的补偿。

（4）女性自我欲望的呈现

女性欲望通常要以「他者」视域而呈现，并于此中获得满溢、宣泄的出口。《笠翁十种曲》中，女性袒露直白的欲望以多种形式表现：一如末、净、丑等女性角色在男性「恋物癖式」观赏中所唤起的自身的性快感。⁸⁸另一则是

⁸⁷ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《比目鱼》第二十四出〈荣发〉，册2，页736。

⁸⁸ 《笠翁十种曲》中亦塑造一系列通过性别逆转呈现自我欲望的女性形象。如《奈何天》中就塑造军事才能远远位于兄长黑天王之上的白天王形象，黑天王统领男军，主张武力盲攻，而白天王则分管女军，强调应以策略智谋取胜。黑天王提议两人分开行军，谁先入主京师，便可称王。此时白天王就谈及若可以称帝，自己的心愿便是：「少不得把美男遍选作嫔妃，这的是佳人忽享齐天福。」在行军途中，白天王军队遍掳美貌男性行奸淫之事。袁濯最终能够平定叛乱，亦是内应阉忠以「美男计」引诱白天王而实现的。此剧将「女强男弱」现象加以呈现，男女传统性别角色得以置换，「柔弱」的男性反而变成为女性提供性服务的对象。《意中缘》中亦描写了此类男性形象，如没有「人道」的黄天监，是《笠翁十种曲》中唯一被「被阉割」的男性。杨云友得知此事后，因为其并不具备男性所象征的「侵入威胁」，立刻就放松了对他的警惕，对妙香言道：「我和你两个妇人，来在他乡外国，没有一个男子护身，也走动不得。他总是个没阳气的人，倒要把他认做丈夫，才好行事。」在「卷帘卖画」时，杨云友被一位公子纠缠叨扰。杨云友遂决定为黄天监购买官位，使之拥有权势以保全自己。杨云友与黄天监虽有夫妻名衔，但无「夫妻之实」，所以仍于名节无损。黄天监则依靠杨云友获得权力富贵。此类性别置换现象，正如前言已提及的巴特勒（Judith butler）的「表演理论」所说：「性别只是『扮演』，同时具有意图性与表演性。藉由扮演不同形式的性别行为，个人可以发现性与性别之间只有随意的关系，进而能发展出性别转换（gender transformation）的可能性。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈

女性之间由观赏而形成的欲望场域，如《怜香伴·香咏》中，崔笺云闻见由神佛之力牵引而至的语花体香，并在赏摩其貌时，便催动自身爱欲的产生：「你看他不假乔妆，自然妩媚，真是绝代佳人。莫说男子，我妇人家见了也动起好色的心来。」⁸⁹同时，女性藉「扮男装」的途径使自我欲望在男性视域中呈现，从而期许获得男性的认同而实现自身的心愿。⁹⁰

《怜香伴·盟誓》中，曹语花为拟定来世夫妻关系中性别角色而展开了一番踌躇：「就是他做了男子，只要像今生这等才貌，我便做他妻子也情愿。但愿他来生不改风流样，我便失却便宜也不妨。」⁹¹揭示出即使女女情爱关系，亦存在「『女』卑『男』尊」的权力性别梯度。由于「员领、方巾」已然成为一种男性符号的表征机制，女性的荣耀、权力皆系于此而显现，所以女女情爱关系当中的性别角色亦因此划分。崔笺云与曹语花分别进行试装，正是崔笺云身形体态对男性服饰的贴合，以及其在两性相处中展露出「雌雄同体」的特质，⁹²使得崔笺云成为此段情爱关系中的权威。正如西蒙娜·德·波伏娃

何天》第十五出〈分扰〉，第二十四出〈擄俊〉，第二十五出〈密筹〉，第二十六出〈师捷〉，册2，页613-615，页640，页642，页644-646。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第六出〈奸囿〉，第十一出〈赚婚〉，第十八出〈沉奸〉，第二十一出〈卷帘〉，第二十三出〈返棹〉，册1，页410，页422，页442，页448-450，页454。此处巴特勒（Judith butler）「表演理论」的归纳转引自林宇玲著，何春蕤编，《跨性别》（中坜：中央大学性别研究室，2003），页180。

⁸⁹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第六出〈香咏〉，册1，页30。

⁹⁰ 《笠翁十种曲》中，亦有许多女性怀春的描写，此类欲望不因男性的观赏而阐发，笔者将其视为女性的天性自觉，故于论文中不予详谈。

⁹¹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第十出〈盟誓〉，册1，页51。

⁹² 前文中笔者已提及男性「阳刚气质」与女性「阴柔气质」的区分，崔笺云正是《笠翁十种

(Simone de Beauvoir) 言道：「服饰使女人产生幻觉，同时重塑外部世界与内在自我。」⁹³ 其的男性装束皆使二者产生崔笺云的身体已然转化为「男性」的幻觉。

张小虹曾提及服饰于性别中可建立的形塑 (make) 与掩饰 (mask) 功用：

「形塑 (make) 是指：让衣服形塑我们的感情、思想和话语。掩饰 (mask) 性别则是指：两性虽有差异，却彼此混杂，在每一个人之中都有由一个性别朝向另一个性别的摆荡，而往往仅由衣服来维持男性与女性的类同，而隐藏于下的性别正相反于浮现于上的性别。指出身体可变性、性别认同可摆荡的特质。」⁹⁴ 〈盟谗〉中服饰凭藉本身所具有的形塑与内化作用成为一种权威符号，身着男装的崔笺云对自我因服饰塑造而成的男性身份爱恋不已，不仅对曹语花展开一番情色狂想，亦援引「异性恋模式」开始公然的挑逗行径：「我虽不是真男子，但这等打扮起来，又看了你这娇滴滴的脸儿，不觉轻狂起来。爱杀人儿也，寸心空自痒。不但我轻狂，小姐你的春心，也觉得微动了。好一似红杏墙头，一点春情难自防。」⁹⁵ 由于服饰遮掩了崔笺云的女性身份，形

曲中具有「男性气质」的女性角色。〈盟谗〉中二人来世夫妻之约由崔笺云提议并积极促成而成。崔笺云亦于下文中说服丈夫石坚，勇敢的只身一人通过曹有容设置的文试而进入翰林院与曹语花相见，此类事例于剧中还有许多描绘，此处不作一一叙述。崔笺云始终在与曹语花的关系中占据主动性。在谋求同嫁石坚以求长久相守的计划不遂时，崔笺云展露出的理性决断，以及不断争取的精神，笔者认为皆是其具有「男性气质」的例证。参见李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第十出〈盟谗〉，第二十五出〈闻试〉，第二十六出〈女校〉，第二十七出〈惊遇〉，册1，页51-53，页121-135。

⁹³ 西蒙娜·德·波伏娃 (Simone de Beauvoir) 著，陶铁柱译，《第二性》(北京：中国书籍出版社，1998)，册2，页604。

⁹⁴ 张小虹著，张小虹编，《性别研究读本》(台北：麦田出版股份有限公司，1998)，页245-246。

⁹⁵ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》

塑其的「男性身体」，一个性别认同机制由此构造。曹语花在对其装扮后容貌气质的观赏中渐渐消解顾虑，并认可其的权威：「你看他这等装扮起来，分明是车上的潘安，墙边的宋玉，世上那有这等标致男子？我若嫁得这样一个丈夫，就死也甘心。」⁹⁶

由于男性视觉的缺席，崔笺云、曹语花的情欲在互相观赏中得以自由流曳。然而，由于传统伦理法则与性别规范的重重拘束，女性对外界的感知及联系通常要藉男性而实现。二者自觉援引「异性恋形式」而订情，真实表露心中的声音与期盼。不仅是为确认二者情爱关系的正当性，亦成为女性呈现自我主体性的道路。二者为实现常伴相守的心愿，则需使女女情欲通过「父权机制」的审视，获取被其承认接纳的权利，所以李渔亦增添男性的观察视角。如《怜香伴·倩媒》中，石坚与张仲友面对周公梦这一「观戏者」，选择以联合作戏的方式完整再现了两女相识相知，拜堂订情的经过。由于女女情爱于女性贞节无损，男性遂以调笑的态度将其定义为「顽皮」之事，这实则是男性「阳具中心观」的体现。诚如张娟芬所说：「阳具中心观是异性恋思维、父权的产物，因为它们所谓的『性关系』唯一的主角就是阴茎，只有『插入』才是性。……非插入的行为都被排除在外。」⁹⁷将女性贞节的完好视为衡量女女情爱是否具备威胁的唯一标准，无疑是男性中心话语下对女性欲望的霸权论述。但立足于当时的社会文化脉络，正是由于崔笺云的扮装行为，

第十出〈盟誓〉，册1，页52。

⁹⁶ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第十出〈盟誓〉，册1，页52。

⁹⁷ 张娟芬，《姊妹「戏」墙：女同志运动学》（台北：联合文学出版社有限公司，1998），页39-40。

以及二者对「异性恋模式」的「谐拟」，不仅对性别二元刻板疆界产生了游移的作用，亦使得二者的情欲能够轻盈巧妙地越过「父权社会」的重重牵掣与监控，筑成女女得以恩爱厮守的情爱家园。

然而与《怜香伴》中，女女以「扮男装」征引「异性恋形式」呈现彼此的深情慕恋不同的是，《意中缘》中的林天素扮作男装与杨云友拜堂洞房，更贴近男性视域下的一种游戏行径而展现。林天素此番扮装，是出于丈夫陈继儒、友人江秋明的委托与诉求，女女欲望在男性的许可及「游戏」氛围的建构中获得最大的阐释空间。⁹⁸

在〈诳姻〉中，杨云友在细观身着男装的林天素的容貌及身体的过程中，林天素的金莲形态成为被重点描绘的部位：「说甚么凌波纤步，轻盈欲飞；似这等凌云仙致，也飘飏似吹。风流仿佛张家绪！」⁹⁹此处金莲扮演的正是体

⁹⁸〈设计〉一出中，江秋明提出建议，并要求林天素扮作男装代替董其昌迎娶杨云友之事，面对林天素的初始的推辞之意，江秋明道：「这般小事，只当游戏一般，何险之有？」，再加之丈夫陈继儒亦赞同此举，林天素提出三个前提最终应允了此事。「游戏」一词为女女相面、拜堂、洞房预定了基调。在〈诳姻〉中，二者拜堂时，陈继儒与江秋明前往偷觑，闯进婚礼场所，欲以「打喜」的方式向林天素「贺喜」。男性同样展示出调笑的态度，以匆匆笑闹的形式强化了「游戏」般的氛围：「（净扮宾相上，照常赞礼介）（外、小生潜上偷看，笑介）（小旦行礼毕，更衣坐介）（外、小生闯进贺喜介）林兄娶了这样好新人，甚为可妒。俗例原该打喜，如今未能免俗，也要各奉几拳，作为贺礼。（欲打介）（小旦笑介）打喜虽是旧例，求看相与面上，饶过了罢。（外、小生）这等，打便饶了，喜酒是要吃的。（小旦）今晚请回，明日过来奉请。（送出介）（小生）果然是个绝世佳人。可喜，可喜！（对外小旦介）娶便娶过来了，只是后半篇文字比前半篇更难，你须要用心去做。我们别了。（同小生笑下）（小旦转介）有这样不知趣的朋友，可恨，可恨！」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第二十七出〈设计〉，册1，页462。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第二十八出〈诳姻〉，册1，页465。

⁹⁹李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第

现女性性征的角色，林天素的女性特质于此被隐然揭露。随后，林天素自行解衣除巾，将身体之上的男性符号逐渐剥除，「本我」的女性身体特质慢慢得到全然的显现，象征林天素对正统女性装扮的回归：

（除巾介）（老旦细看，背对旦介）你看好一头黑发，竟与小姐的云髻一般！（旦）正是。【玉交枝】（老旦）为甚的男梳云髻，褪儒冠双环渐垂？（小旦脱衣介）（老旦）看沈郎一捻腰肢细，与娘行肥瘦堪比！相公请坐，待梅香替你脱靴。（代脱靴介）（老旦大惊，背对旦介）呀！小姐，皂靴脱去，竟是一双三寸金莲。这等看起来，是个女子无疑了。云鬓瘦腰俱可疑，看看露出金莲底！¹⁰⁰

除去方巾与衣物，林天素所露出的黑发云髻与细长腰肢，依然形成令人难以分辨性别的模糊地域。直至林天素脱靴露出「三寸金莲」，其的女性身份方得到确认，女性的「三寸金莲」成为最具说服力的女性性征。正如柯基生指出的：「缠足扮演重要的『性角色』，它让女性多增加一个『性器官』，可以让其他人参与性行为。」¹⁰¹

由于李渔对剧中「游戏」氛围的反复重构，¹⁰²女女欲望描写显得直白赤裸。同时，李渔熟知男性观众的色欲心理，遂令两位女性逐渐脱去掩饰的衣物，对男性观众展示其的身体及媚态。在男性观众对林天素的女性身份心知肚明的前提下，剧中林天素为杨云友除去簪饰，解衣时间闻到其所散发的缕缕

二十八出〈诳姻〉，册1，页464。

¹⁰⁰ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第二十八出〈诳姻〉，册1，页466。

¹⁰¹ 柯基生，《性·欢欲·金莲——解构缠足性文化》（台北：独立作家，2016），页52。

¹⁰² 关于剧中「游戏」氛围的构建可参见注脚99。

幽香，以及林天素缓缓揭开自我的女性特质，以神秘魅惑的金莲作为最终展现的情节，无疑释放出一种极具观赏价值的强烈性爱讯号。¹⁰³李渔于《闲情偶寄》中就将「美妇扮生」视为一种为男性性快感而设的「温柔乡之异趣。」¹⁰⁴女性的身体「变成一个『性幻想』的场域，男性观看者也被他的『女性魅力』所撩动」，¹⁰⁵产生高度的性快感。然而女观众亦与女主角的视觉相结合，藉由女主角扮作男装的方式打破视觉禁制，获得踏足男性世界的快感。¹⁰⁶如劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)所言：「女性观众的性身份具有不稳定的特点，因为通过对自己『主动』阶段的记忆而暂时接受『男性化』，也就是说，女性观众的主动欲望还需要暂时进入男性立场才能获得，这样，女观众通过换装(transvestism)完成跨性认同。」¹⁰⁷

三·情爱关系中的「四德」意识

笔者在上一章节中，以《笠翁十种曲》中男/女对女性身体气质的观赏行

¹⁰³ 李渔在《闲情偶寄·声容部》即描绘女性金莲专为满足男性性欲而具有的日夜不同效用：「瘦欲无形，越看越生怜惜，此用之在日者也；柔弱无骨，愈亲愈耐抚摸，此用之在夜者也。」指出夜晚金莲所具备的性爱价值，男性于此中获得感官上的刺激与快感。李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 222。

¹⁰⁴ 李渔于《闲情偶寄》，〈声容部·习技第四〉中写道：「至于美妇扮生，较女妆更为绰约。潘安、卫玠，不能复见其生时，借此辈权为小像，无论场上生姿，曲中耀目，即于花前月下偶作此形，与之坐谈对弈，啜茗焚香，虽歌舞之余文，实温柔乡之异趣也。」李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 298。

¹⁰⁵ 林宇玲著，何春蕤编，《跨性别》（中坜：中央大学性别研究室，2003），页 216。

¹⁰⁶ 《意中缘》中即描写林天素只携一平头，女扮男装前往闽中葬亲，被劫至刘香老营寨中充当幕宾，后以智计写信给陈继儒得以脱困之事。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》，第十三出〈送行〉，第十五出〈入幕〉，第十九出〈求援〉，册 1，页 426-428，页 434-435，页 445。

¹⁰⁷ 转引自秦喜清，《电影与文化：电影史论·女性电影·后现代美学》，页 188。

为及所契合的审美意识为阐释中心，而此章所探讨的重点是两性情爱关系中的道德抒写。「四德」是儒家为古代女性所设的仪礼教育内容，其中「妇德」则被分化为针对女性而设置的「父权机制」的测试内容。女性通常需通过验证，方能将爱情的价值提升至痴绝的层面，最终得以缔结婚姻。在这一阶段中，女性接受「礼教」规训并将其潜移默化日常行事的准则，同样展现出男性物化女性以及女性物化自我的关系。笔者于此章节将探讨李渔对《闲情偶寄》及《笠翁十种曲》中的「妇容」、「妇德」、「妇功」的巧设与解构。¹⁰⁸

（一）李渔的审美创造——女性「妇容」标准的集制与新解¹⁰⁹

传统女性以「四德」作为日常的修习标准，此亦成为其评判自身的价值体现。前一章节已言明《笠翁十种曲》中男/女性对女性，以及女性对自我身体气质的注重，这正是女性应持有的「妇容」的内容要义。班昭曾言「妇容」的概念，即为：「盥浣尘秽，服饰鲜洁，沐浴以时，身不垢辱，是谓『妇容』。」¹¹⁰指出维持身体与服饰洁净的必要。李渔在所著的《闲情偶寄·声容部》所持的相关观点与之相同，¹¹¹但亦丰富至女性身体、修饰、服饰、技艺层面，¹¹²是

¹⁰⁸ 《笠翁十种曲》中，由于「妇德、妇容、妇功」的描绘相对较多，所以笔者于此章节中主要选取女性「四德」中的「妇德、妇容、妇功」的相关内容，「妇言」的内容将放置于其他三者的框架下简要阐释，不独立开辟章节讨论。若择取《怜香伴》为例证，将会加入「女女」视角讨论，一般默认为男女视角。

¹⁰⁹ 由于上一章节笔者藉男女的观赏视域，已对女性的身体之美有所展现。所以这一小节，笔者将主要以《闲情偶寄》中的「妇容」部分为探讨文本，并辅以《笠翁十种曲》中的曲文，以使李渔所架构的身体美学理论更加明辨清晰。

¹¹⁰ 班昭著，裘毓芳注，《女诫注释》，页9。

¹¹¹ 李渔认为：「妇人之衣，不贵精而贵洁。」其在〈薰陶〉篇中，指出用「香皂沐浴」可洗除身体的污秽。参见李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页260,页242。

第一部完整的关于女性容仪审美理论的集大成者，李渔亦于此中抒发新见。

李渔自诩为「红裙知己」，¹¹³是一个细致的女性观察者，且出于曾帮助富家挑选妾室的经历，¹¹⁴从中总结出女性身体的理想标准，亦提及可透过对女性身体部位、肤质、形态、丰满程度的辨别来判断本性，如〈选姿〉篇中，李渔就认为：「女性肌肤以白、嫩、宽者为上佳。从眉眼形状可判别女性的性情。手足状态可视为女性的聪慧及日后富贵尊荣的象征。」¹¹⁵ 女子的修饰是不可或缺的步骤，亦是改进天然劣势的方法，如李渔在〈点染〉中，指出肤色为深黑，或介于黑白之间的女性，皆可通过「二次傅粉」之法达到「变换肌肤，使黑者渐白，妆容近观亦显匀称」的效果。¹¹⁶然而，李渔认为须求之自然，劝诫女性不可对当世的时新风尚趋之若鹜，以致失去自我的真实美感。〈盥栉〉中，李渔就批评了当世所流行的「牡丹头、荷花头」等新异怖怪的发式，认为发髻创新应符合「理之要义，参照『云龙』形态」。¹¹⁷《风筝误·艰配》中亦可见对此类趋势的抨击。韩世勋藉状元游街之机，便览帝都名媛形貌时，就表露出对其中一位小姐所梳之「牡丹头」的嫌恶与指斥：「（生）呀，都似这般样

¹¹² 〈声容部〉主要分为以下部分：选姿第一：肌肤、眉眼、手足、态度；修容第二：盥栉、薰陶、点染；治服第三：首饰、衣衫、鞋袜；习技第四：文艺、丝竹、歌舞。

¹¹³ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 247。

¹¹⁴ 李渔在〈声容部·态度〉中，就谈及此种经历：「向在维扬，代一贵人相妾。」李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 227。

¹¹⁵ 李渔认为：「目细而长者，秉性必柔；目粗而大者，居心必悍；目善动而黑白分明者，必多聪慧；目常定而白多黑少，或白少黑多者，必近愚蒙。眉形应呈曲状之美。」李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 217-220。

¹¹⁶ 「二次傅粉之法」是指：「先傅一次，俟其稍干，然后再傅第二次，则浓者淡而淡者浓，虽出无心，自能巧合，远观近视，无不宜矣。」李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 246。

¹¹⁷ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 236-238。

的时兴宝髻呵，到不如那痢痢头，短发如毡。似这等愈奇愈出不如前。那些个食蔗后来鲜，好教人呕涎。马蹄儿怎前，只得把绒缰带急狠加鞭！」¹¹⁸可见《笠翁十种曲》中形塑女性形象的标准亦是李渔审美理念的照映。

李渔在写予龚芝麓的书信中言道：「庙堂智虑，百无一能；泉石经纶，则绰有余裕。惜乎不得自展，而人又不能用之。他年赍志以没，俾造物虚生此人，亦古今一大恨事。故不得已而著为《闲情偶寄》一书，托之空言，稍舒蓄积。」¹¹⁹既然「经世致用」的文人理想无从实现，那么李渔试图为所处时代的居室园林、美容等方面归结出一个美学标准，被其视作实现人生意义的舒释方式。为扩大其理论的实践空间，康熙十年辛亥（1671），李渔将数十部《闲情偶寄》送呈在京的龚芝麓、陈学山等人。¹²⁰由于《闲情偶寄·声容部》是男女皆可阅读参见的部分，如此便不排除其家属内眷阅读此书的可能，这无形中将对上层社会的女性审美趋势产生一定的影响，民间亦有可能随之兴起相应的风尚。

李渔于《闲情偶寄》中言：「我有美妻美妾而我好之，是还吾性中所有，圣人复起，亦得我心之同然，非失德也。」¹²¹指出好色是男性天性使然，不应以道德规准相予衡量。李渔更指出姬妾所起到的正是「为娱情而设，所重在耳目」的作用。¹²²在满足男性色欲的同时，男性对女性才技、学识的悉心教导，

¹¹⁸ 李渔的审美理论体系在《闲情偶寄》中方才正式成型，但观之其于《笠翁十种曲》中塑造女性形象的方式，亦可见李渔对女性审美观念的思考与构造。此类例子还有诸多，详情可翻阅上一章节。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《风筝误》第十八出〈艰配〉，册1，页242-243。

¹¹⁹ 李渔，《李渔全集·与龚芝麓大宗伯》（杭州：浙江古籍出版社，2010），册1，页162。

¹²⁰ 参见李渔，《李渔全集·李渔年谱》（杭州：浙江古籍出版社，2010），册19，页72-77。

¹²¹ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页206。

¹²² 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页276。

更是成为增添闺房趣味的行乐手段。正如康正果所述：女性「魅力绝非来自那纯肉体性的美色,而是来自她的意态和舞姿在梦幻者心中所唤起的『爱欲(eros)』」。¹²³对于男性读者而言,李渔的贡献在于塑造了一个兼含内外的女性理想形象,以及提炼多种培养女性妩媚风姿的方式。同时,李渔亦言道:「妇人妩媚多端,毕竟以色为主。」¹²⁴教导女性应有注重自我形象的自觉意识,应为悦己者容以取悦男性。李渔提出的女性理想审美准则,是将女性物化的表现。然而,女性面对男性所设立的审美标准,亦会产生一种「自我催化」的意识。在阅读此书的过程中,女性读者将会熟知男性的性心理,同时参照理想模板学会修饰、改易、修炼自我的形体与媚态,提升自我性魅力以吸引男性,从而照见现实及自我的存在性。

李渔的审美标准不仅具体分化至女性身体、修饰、才技方面的要求,亦包括女性凭此愉悦男性的能力,正是李渔情色理想的体现。李渔通过培养而使女性符合自身审美理想的观念,从其最亲密的妾室乔姬的生平经历就可略见一斑。康熙五年丙午(1666),李渔始纳时龄13岁的乔姬,其对戏曲展现出极为难得的资质与天分。李渔不仅请一优人教其唱曲,还教其读书识字。¹²⁵康熙十一年壬子(1672),李渔携诸妾游览楚地,抵达汉阳时,乔姬因生女不善养生而逐渐病入膏肓,仍然尽力维持自己的姿容及修养,如:「(乔姬)病

¹²³ 康正果,《风骚与艳情》(上海:上海文艺出版社,2001),页91。

¹²⁴ 李渔著,杜书瀛评点,《闲情偶寄》,页212。

¹²⁵ 事件时间参见〈李渔年谱〉。李渔曾教乔姬读书识字的依据参见〈乔复生、王再来二姬合传〉中所载:「复生未读书而解歌咏尝作五、七言绝句,不能终篇,必倩予续。」李渔,《李渔全集·李渔年谱》,册19,页49—53。李渔,《李渔全集·乔复生、王再来二姬合传》,册1,页99。

渐加而容不减，非惟不治药饵，仍望以丝竹养生，因所耽在是，非此不足陶性情也。……病剧半载，从未恋榻，惟临终数日始僵卧不起，前此皆力疾而行，仍施膏沐。同侪讯以故，答曰：『非不欲卧，恐以不起愁主人，徒扰文思，无益于病者。』……凡人之死，未有不改形易貌，或出谗语；渠自抱疴至终，无一诞妄之词，诀语亦无微不悉。死时面目，较生前觉好。」¹²⁶可见乔姬已将李渔的审美标准内化为对自我的要求。李渔之所以如此怀恋乔姬，不仅是因为二者对戏曲同样的痴迷与热爱，乔姬的体解文心，亦是因为乔姬是全然依照自我审美而创造的理想型。正如李渔于〈断肠诗二十首哭亡姬乔氏〉中所述：「竭技毕能以娱之，之死靡他以事之。」¹²⁷点出李渔对乔姬的追忆与赞赏，正是因为乔姬穷尽毕生所学之才能以待奉自身，竭力发挥「娱情」的效用。¹²⁸

（二）妇德——女性理想人格的表征

班昭曾言「妇德」的含义：「清闲贞静，守节整齐，行已有耻，动静有法，是谓妇德。」¹²⁹认为女性应时时向内审视自己羞耻心及贞节意识，使自我举止符合道德规范，「妇德」无疑是「父权机制」的一种文化建制。前文中已言明，女性的身体、媚态、修饰、才技、学识成为其理想价值的衡量要素，「妇

¹²⁶事件时间参见〈李渔年谱〉。李渔在《闲情偶寄》将丝竹放置于技艺类中第一位，可见对其的重视。李渔认为：「妇人学此，可以变化性情，欲置温柔乡，不可无此陶熔之具。」乔姬身体病痛，仍然坚持吹奏丝竹，可以观见李渔出于自身审美标准对乔姬进行培养的痕迹。李渔，《李渔全集·李渔年谱》，册 19，页 77-83。李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 285。李渔，《李渔全集·乔复生、王再来二姬合传》，册 1，页 99。

¹²⁷ 李渔，《李渔全集·断肠诗二十首哭亡姬乔氏》（杭州：浙江古籍出版社，2010），册 2，页 204。

¹²⁸ 「娱情」二字引用至：「为娱情而设，所重在耳目。」李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 276。

¹²⁹ 班昭著，裴毓芳注，《女诫注释》，页 9。

德」亦成为女性理想人格的表征,其特质如高彦颐所说:「妇女的人格取向,与男性外向伸展扩张的『离心型』相反,属一种内敛的『向心型』,此为名副其实的道德之身体实践(embodiment)。」¹³⁰此小节将围绕女子妒忌、贞节意识、「才德关系」、「妇功」当中所隐含的道德意味,以及《笠翁十种曲》中「四德」理论的践履境况而展开讨论。

1. 妒忌的隐忍——女性美德的塑成

由于明末清初「情欲觉醒」的思潮影响,人的天性本能得到肯定及重视。李渔在《笠翁十种曲》中亦对妒忌这一人类本性有所抒写,其不仅认为男女皆具备妒的能力,亦于《无声戏·移妻换妾鬼神奇》中援引醋的概念与妒进行比对,藉此抒发自己的新解:

人只晓得醋乃妒之别名,不知这两个字也还有些分辨。「妒」字从才貌起见,是男人、女子通用得的;「醋」字从色欲起见,是妇人用得着、男子用不着的。……妒是个歪字眼,醋是件好东西。……吃醋是他本等,怎么比做争锋夺宠之事?……可见吃醋二字,不必尽是妒忌之名,……究竟妇人家这种醋意,原是少不得的。当醋不醋谓之失调;要醋没醋谓之口淡。怎叫做当醋不醋?譬如那个男子,是姬妾众的,外遇多的,若有个会吃醋的妻子钳束住了,还不至于纵欲亡身;……怎叫做要醋没醋?譬如富贵人家,珠翠成行,钗环作队,若有个会吃醋的妻子夹在中间,愈加觉得津津有味;……只是这件东西,原是拿来和作料的,不是拿来坏作料的,譬如药中的饮子,……若用多了,

¹³⁰ 高彦颐,〈「空间」与「家」——论明末清初妇女的生活空间〉,页29。

把药味都夺了去，不但无益，而反有损，那服药的人，自然容不得了。

131

李渔认为在情爱婚恋关系中,女性对男性的情欲是引发醋味的根结,亦是女性因男性而具备的天然本性,正如《奈何天·妒遣》中言:「要使妇人不妒,除非阉尽男儿。」¹³²妻子妥帖适当的争宠吃醋可为男性与妻妾的相处施加调味、增添情趣,男性于此中可获得极大的心灵满足感,女子吃醋遂成为男性赏心悦见之事。同时,醋亦起到帮助丈夫节制性欲,有益身心之功效。¹³³虽然李渔指出吃醋的诸多益处,但亦需要男性从中调衡,加以控制,如虞君哉在《怜香伴·序》中,就曾描绘亲眼所见的李渔妻妾恩爱互怜之景,并将其归结为李渔善御的作用。¹³⁴但若女性醋味失当过多,试图僭越「夫权」,不仅妨碍男子行乐,亦引起家庭秩序的纷争动荡,醋即转化为「悍妒」,¹³⁵这是男性难以容忍及嫌恶的物质。

¹³¹ 李渔,《李渔全集·无声戏》(杭州:浙江古籍出版社,2010),册8,页190-191。

¹³² 李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》,《奈何天》第十六出〈妒遣〉,册2,页618。

¹³³ 《奈何天·隐妒》,袁滢嫡妻对袁滢与妾室周氏、吴氏同房严加节制,而袁滢亦感念妻子所为自己免于因恣情纵欲而引起的性命忧患:「我想男女行乐,何必定在衽席之间?只此眼底留情,尊前示意,尽有一种不即不离之趣。……正是:培养精神亏丑妇,维持风月赖佳人。」李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》,《奈何天》第五出〈隐妒〉,册2,页584。

¹³⁴ 《怜香伴·序》中,虞君哉就言道:「笠翁携家避地,穷途欲哭,余勉主馆粢,因得从伯通庖下,窃窥伯鸾,见其妻妾和谐,皆幸得御夫子,虽长贫贱,无怨。不作《白头吟》,另具红拂眼,是两贤不但相怜,而直相与怜李郎者也。」李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》,《怜香伴·序》,册1,页3。

¹³⁵ 在《笠翁十种曲》中,醋为妒的前态,醋即为浅妒。妒既然为人的天然本质,亦有「贤妒」与「悍妒」之区别,男性虽不喜「贤妒」,但嫡妻因此可约束丈夫性欲,此举不仅获得

传统社会即有丈夫限于特定境况方可弃绝妻子的七种根据：如「《大戴礼记·本命》中唤其为『七弃』，即为：不顺父母，去，为其逆德也；无子，去，为其绝世也；淫，去，为其乱族也；妒，去，为其乱家也；有恶疾，去，为其不可与粢盛也；口多言，去，为其离亲也；盗窃，去，为其反义也。后以『七出』称呼之，唐宋元明清皆出此律令。」¹³⁶妻子的悍妒举止被视为扰乱家庭秩序的因素，并将其提升为具有法律制令保障的道德性要求，使得妻子之妒足以成为被丈夫休弃的罪责。礼教规范及法律要求形成一种警诫女子应内敛妒欲的规训。在此文化机制的抑制与外化中，女性的妒忌被当作负面的品质。而不妒不争的行径，不仅是「妇德」当中的要求，亦成为一种美德赞誉。

《怜香伴》、《凰求凤》中，即有男性将女子的妒忌当作一种身体内部失衡而致的病症，试图藉药物的治疗以减缓女性症状。《怜香伴·狂喜》中，石坚就对妻子崔笈云表达若纳语花为妾，其出现吃醋境况的忧虑：「【猫儿坠】医书翻尽，疗妒少奇方。娘子你，醋味生来尚未尝，一尝滋味便思量。」¹³⁷亦如《凰求凤·画策》中吕哉生举药石之例，询问殷四娘巧娶乔梦兰的妙计为何：「（生）莫不是煮仓鹑的疗妒方？（丑）不是。」¹³⁸从中可见男性对女性妒欲本源的曲解，不失为一种「父权机制」的文化设计。

丈夫的感激，亦被视为一种功劳。「悍妒」所作出的、行为则是在挑战「夫权」，家庭纷争亦因此而起，男性皆深恶痛绝之。「父权机制」的改造行为亦是针对「悍妒」而展开，下文中所述之妒皆默认为「悍妒」，「贤妒」将不再做讨论。

¹³⁶ 曾庆敏编，《法学大辞典》（上海：上海辞书出版社，1998），页 11-12。

¹³⁷ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第十二出〈狂喜〉，册 1，页 64。

¹³⁸ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《凰求凤》第二十二出〈画策〉，册 1，页 537。

关于女性「悍妒」的规训过程必然伴随着一种转化机制，即女性对自我妒念及相应行为的审视与悔悟，这是女子从所受侮辱中换取的教训，是另一种消除妒欲之法。《鳳求凤》中，乔梦兰因吕戡生兴起妒念于前文已有所阐述。随后许仙侑以「父权机制」的名义对其的妒性施加了惩戒，如其藉吕戡生之名给予乔梦兰一封布满侮辱之言的离绝书，¹³⁹并假藉乔梦兰为寻夫招贴，晓谕公众道：其逃亡退亲正是出于对乔梦兰「丑貌妒心的憎嫌」。¹⁴⁰身为闺秀却要背上妒妇的负面名声，亦失去原本应得的嫡妻地位及权力，百般操弄却落得如此下场，皆是由于自己的妒心所致。乔梦兰在愤懑羞惭之中，亦直言自己的悔恨与错处：「如今追想起来，那许仙侑与我并无仇隙，为甚么该离间他？当初那番举动，原是我自家不是。……【皂罗袍】到如今呵，心儿自悔，说来又被嘲；倘若是头儿不转，气来又怕淘。」¹⁴¹若想三者化解干戈，达至妻妾和谐的境地，李渔于《鳳求凤》中则提供一种规训之法，即以「推男子之爱波及妇人」的方式消释妒恨。¹⁴²剧中吕戡生佯装重病，三女因其「性命危急」而惊惧慌张不已，正如乔梦兰所发之语：「这等怎么处？可曾替他求医、问卜？」

¹³⁹ 〈酸报〉中，乔梦兰就亲口描绘退亲书信的内容：「（小旦）岂止退亲，还有许多放肆的话，说我妒心太重，面皮忒老，全不象个处子，竟与重婚再醮的一般。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《鳳求凤》第十六出〈酸报〉，册1，页525。

¹⁴⁰ 〈揭招〉中，招子的其中一段内容为：「忽于赘亲之夜，憎嫌丑貌，兼怪妒心，忽地逃亡，不知下落。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《鳳求凤》第十九出〈揭招〉，册1，页530。

¹⁴¹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《鳳求凤》第二十五出〈妒悔〉，册1，页545。

¹⁴² 「推男子之爱波及妇人」引用自李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《鳳求凤》第三十出〈让封〉，册1，页557。

没有甚么大事么？……(小旦大慌，背哭介)我那吕郎呵！是奴家害了你也。」

¹⁴³瞽目道人的测算结果，更将许仙侑、曹婉淑的命格系于吕哉生一身。女性均认为是因自己妒忌而招致男性及自身的灾祸，如此唤起女性的悔悟心。〈让封〉中，乔梦兰见到二人才貌，遂实现心境的三次转换：「都只为邢尹相隔，枉教人生妒。到如今妒生怜，怜生愧，一刹时三换了肺腑。」¹⁴⁴，其后三人互相谦让封诰，男性理想中的妻妾和谐之家已然筑成。

吴存存于《明清社会性爱风气》中言道：「女性在性爱中正常不过的排外心理在明清时期被认为是不合乎道德要求的，当时社会认为『劝夫纳妾』、『善待婢妾』、『夫喜亦喜』是为人妻者的基本修养。」¹⁴⁵但倘若嫡妻试图僭越「夫权」，欺凌、相逐妾室挑起家庭争端，或者并未接受「父权机制」的规训而消解自我妒欲，表现出自悔的意识。女性的这种「反叛力量」被认为是不贤德的表现，¹⁴⁶此类「悍妒」女性形象在《奈何天》、《慎鸾交》中则皆被丑化。《奈何天》中袁滢嫡妻的形象是「当今之嫫姆，劣状多般，秽形毕集」，¹⁴⁷《慎鸾交》侯隽嫡妻形象亦如是。二者对丈夫的感情皆展露出强

¹⁴³ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《凰求凤》第二十七出〈作难〉，册1，页550。

¹⁴⁴ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《凰求凤》第三十出〈让封〉，册1，页557。

¹⁴⁵ 吴存存，《明清社会性爱风气》（北京：人民文学出版社，2000），页7。

¹⁴⁶ 「反叛力量」引用自张本芳〈中国传统妒妇故事研究〉（台中：逢甲大学中国文学研究所硕士论文，1992）中的一句话：「妇女对传统不平等两性标准和婚姻制度的一种反叛，嫉妒是反叛力量的一种表现方式。」转引自余安邦著，熊秉真、余安邦编，《情欲明清——遂欲篇》（台北：麦田出版股份有限公司，2004），页228。

¹⁴⁷ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第五出〈隐妒〉，册2，页583-584。

烈的独占性与排他性，侯隼嫡妻更被塑造为「淫妇」的形象。正如《慎鸾交·耳醋》中，其便言道：「男儿性子真乖劣，娶个妖媚为爱妾。不分昼夜伴他眠，叫我未死良人先守节。」¹⁴⁸直指出其产生妒恨的根源，是因为作为嫡妻应享的性权力未得到丈夫的满足，并将所经受的空虚孤寂最终怪罪至妾室邓蕙娟身上。其立于房门外偷听，将邓蕙娟捶捣侯隼棉袄的声响与节奏拟想为二人的性高潮，并展现出饥渴难耐的淫态：

（潜听介）（小旦缓缓捶衣，先轻后重介）（丑啮指，摇头介）这不住响，你看就象捣生姜、舂大蒜的一般，一下重似一下，听到这般地位，可不痒杀人也。【剔银灯】想着他知情处是能高始低，中款处是先徐后疾。似这等狠巴巴不肯留余力，直待把白儿舂碎。（又听介）（小旦连捶不住介）（丑）你看，里面的势头一发凶勇起来了。只是一件，为甚么止见山崩，不见水涨，难道那淫妇的家伙，另是一种不成？惊疑，怎不见其中鼎沸，这的是天生就作怪狐狸！¹⁴⁹

这种将「悍妒」女性赋予「淫」性的形象建构，正是丑化的方式。正如林保淳所言：「作者显然不是在为妇女的不公平待遇鸣冤，反而故意将此一问题移花接木，转向妇女性生活的『乐趣』受剥夺上延伸，有意将妒妇等同于『淫妇』，而予以丑化。这是当时相当普遍的一种归罪方式。」¹⁵⁰二者因

¹⁴⁸李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第十八出〈耳醋〉，册2，页1031。

¹⁴⁹李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第十八出〈耳醋〉，册2，页1031。

¹⁵⁰林保淳：〈「妒妇」与明清小说——一场男人与女人的战争〉，收入国立中央大学共同学科编《第二届明清之际中国文化的转变与延续学术研讨会论文集》（台北：文史哲出版社，1993），页101。

为「悍妒」的行为遭受丈夫的厌弃，结局皆是不尽人意，亦是李渔「厌女症」的体现。¹⁵¹

《慎鸾交》中亦塑造通过抑制自我妒念而成就的典范贤妻形象。剧中华秀之妻劝丈夫寻觅一妾室为自己增添知心女伴的行为，就得到华秀的感怀与赞言。¹⁵²正是因为其将「父权机制」的「无妒」要求内化为自我行事举止的

¹⁵¹ 《奈何天·妒遣》中，院子就指出袁夫人今后将要面对的处境：「夫人，你如今遭了出去，明日老爷回来岂不切齿！就作做官的人要惜体面，不好怎么样你，只怕比往常的恩爱，也要略减几分。便做道顾纲常，不致夺花封，只怕你挂虚衔，也要略减些儿俸。」而《慎鸾交·却媒》中，侯隽得中功名时，适逢其嫡妻去世，这使得侯隽谋娶佳人的阻碍消失，侯隽遂将其视为一件喜事。〈弃旧〉中，侯隽观赏新娶两位夫人的容貌时，亦言：「亏得家中那个丑妇预先死了，万一不曾死，少不得要会在一处，与这两位佳人比并起来，连下官也要羞死。」对「悍妒」之妻的嫌恶跃然纸上。前节已言及李渔于《闲情偶寄·声容部》中，归结并提出对女性身体部位、修饰的美学标准，以及如何培养女性方便男性更好行乐的途径。李渔在《奈何天》、《慎鸾交》中，将两位「悍妒」妇女的形象塑造得如此粗鄙丑陋，可想而知对其的厌恶之深。李渔于所写《贤内吟十首之四》中，就描绘自家妻妾和谐恩爱的情景，并赞扬妻子徐氏怜爱妾室曹氏的贤德：「诩知内子之怜姬，甚于老奴之爱妾，……晓沐虽分次第班，互相掠鬓整云鬟。……山妻挥麈妾焚香。」但正如余安邦所言：「传统中国家庭中，妻贵妾贱、妻正妾偏、妻上妾下的深层价值观念，以及礼法制度偏向保障妻之社会地位与巩固其在亲属结构中的权威。」《奈何天》、《慎鸾交》的「悍妒」嫡妻虽然招致男性的厌恶，但在妻妾相争的境况中，丈夫还是选择维护妻子的体面与地位，而缺乏此类保障的「悍妒」妾室可能会落得被男性相逐抛弃的结局。李渔就曾写道自己曾因为「诸姬中有一善妒者，好与人角，予怒而遣之」的经历，点出此女的最终遭遇，表明对其的憎恶态度。分别引自李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第十六出〈妒遣〉，册2，页618。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第二十二出〈却媒〉，第二十六出〈弃旧〉，册2，页1045—1046，页1061。李渔，《李渔全集·贤内吟十首之四》，册2，页320—321。余安邦著，熊秉真、余安邦编，《情欲明清——遂欲篇》（台北：麦田出版股份有限公司，2004），页227。李渔，《李渔全集·乔复生、王再来二姬合传》，册1，页100。

¹⁵² 在〈送远〉中，华秀就感叹道：「且喜荆妻贤淑，有《周南·樛木》之风，结褵未几，就劝小生娶妾。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，

准则，并对男性纵欲表现出温驯、服从、宽忍的品格风范，遂获得贤良淑德的赞誉。正如康正果所言：「『忍』的精神是佳人必须具备的品质，因为只有无条件地容忍难以容忍的一切，绝对地克制难以克制的一切，佳人才能维持她的身份，……即在权力关系中作为受支配的个人应对支配者一味顺从，以致顺从到对自己残忍的程度。」¹⁵³妻子以「无妒」的德行取悦迎合丈夫，希望换得丈夫的宠爱及珍重，得到法律、亲属及社会关系组成的伦理结构对其地位尊荣的保障，亦是传统家庭中一些妻子的生存智慧。

2. 「失足女性」的漫漫回归道路

「守贞」正是传统女性「妇德」中的核心内容，其要求女性在情爱婚恋关系中应保持对男性情欲的贞一，此亦成为良家女性的理想人格之一。¹⁵⁴明清时期的统治者在伦理、法律层面大力倡导贞节观念，正如《明会典·旌表》中所载：「洪武元年，令凡孝子顺孙，义夫节妇，志行卓异者，有司正官举名，监察御史、按察司体覆，转达上司，旌表门闾。又令民间寡妇，三十以前夫

《慎鸾交》第二出〈送远〉，册2，页974。

¹⁵³ 康正果，《风骚与艳情》，页377。

¹⁵⁴ 提倡女性「守贞」的传统由来已久，譬如经书、礼书典籍中就载有这样的「礼教」规训，如《周易·恒（卦三十二）》中所言：「『妇人贞吉』，从一而终也。」《礼记集解·郊特牲第十一之二》中载：「信，妇德也。一与之齐，终身不改，故夫死不嫁。」教导男性应如何对待女性的身体，以及女性对此的自觉意识。章义和、陈春雷亦指出：贞节「特指对女性性的要求，是指女性须为男性保持身体的『洁』即性贞。具体地说，女子婚后要从一而终，不能于婚前失贞，丈夫生时不能离夫改嫁，女子死了不能再嫁他人。……它是一种观念，一种制度，一种社会生活，甚至一种文化。」情欲的讨论在此具有强烈的道德意涵。孙希旦著，沈啸寰、王星贤点校，《礼记集解·郊特牲第十一之二》，册2，页707。周振甫译注，《周易译注》（香港：中华书局（香港）有限公司，1996），页115。章义和、陈春雷，《贞节史》（上海：上海文艺出版社，1999），页1。

亡守制，五十以后不改节者，旌表门闾，除免本家差役。」¹⁵⁵女性「守贞」这一被嘉许的行径可为家族换取荣耀及利益，无疑是将女性贞节价值化的体现，如此强调女性贞节的文化建制导致明清时期贞节烈女的数量激增。¹⁵⁶

李渔于《蜃中楼》、《比目鱼》、《玉搔头》、《巧团圆》、《慎鸾交》剧中皆描绘一系列「失足女性」：譬如名妓、女旦、历经形式婚姻或战乱洗礼的贞节闺秀。这些「失足女性」因所从事的纵欲职业或遭遇被认定为「贞性」有瑕，但由于其的「沦落」是有不得已的苦衷，且皆展露出浓厚的贞操意识及步入正轨家庭的夙愿，¹⁵⁷遂隐含重被传统伦理接纳，获得「良家女性」这一身份

¹⁵⁵ 申时行等修，《明会典：万历朝重修本》（北京：中华书局，1989），页 457。

¹⁵⁶ 董家遵于《历代节烈妇女的统计》中的统计数据就对此有所说明，详情可参见附录部分的《历代节妇数目比较表》及《历代烈女数目比较表》。在《历代节妇数目比较表》中，明朝及清初的节妇数目依次为 27141、9482，分别占据 72.9%及 25.47%。《历代烈女数目比较表》中，明朝及清初的烈女数目则分别为 8688 及 2841，依次占据 71.46%、23.37%。董家遵对表格作出解释说明道：「节妇和烈女并不作嫁与未嫁的区分，最主要的区别是在『贞』与『烈』两字上；节妇只是牺牲幸福或毁坏身体以维持她的贞操。而烈女则是牺牲生命或遭杀戮以保她底贞操。前者是『守志』。后者是『殉身』。由于统计资料中，《图书集成》是最近世，且仅至清初的材料，所以清代的数目与明代相差较多，但二者总和仍多于其它朝代。」表格及说明引用自董家遵著，鲍家麟编，《牧童文史丛书·中国妇女史论集》（台北：牧童出版社，1979），册 26,页 112-114。

¹⁵⁷ 以上女性人物之所以有浓厚的贞操意识，是因为本身皆知书明理，故遂有「失贞」的廉耻心。保持贞节的闺秀即指《蜃中楼》中的舜华与《巧团圆》中的曹小姐，二者将自我情欲仅投射男主角一人身上。舜华被逼嫁与泾河小龙时，因展现出宁死不屈的态度遂被泾河龙王罚至泾河边上牧羊，备尝艰辛，舜华的表现实则是对「父权机制」所造成的「婚姻无法自主」这一社会现实的反抗。曹小姐因战乱被掳，使用巴豆免于闯王部下过天星的侮辱。二者皆展现出积极保卫自我贞操的决心与精神。爱惜贞操以证明自己清白洁净的身体，将其看的跟生命一样珍贵。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第十四出〈抗姻〉，册 1，页 333-335。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《巧团圆》第十五出〈全节〉，册 2，页 915-916。名妓与

的可能。女性通过「父权机制」为其设置的「贞节测试」，凭藉对男性的贞操辩明自我的情深、品德、人格，用贞性锻造出一条悲欢充盈的回归道路。¹⁵⁸

剧中「失足」女旦与名妓皆凭身份的便利享有与文人名士浪游相交以择婿的自由，且皆展露出从良的坚定意志，如《玉搔头·讯玉》中鸨母周二娘便言道：「（刘倩倩）云雨羞谈，但借诗书为乐。好笑他，未接客先矢从良，我这青楼中，那有个不更二夫的贞女？既心高又兼眼大，常怪普天下竟没有个堪偕百岁的倩郎。如今长成一十六岁，还是一朵未拆瓣的琼花。那些富商大贾，公子王孙，终日央人说合，要来梳枕，怎奈他口缝不开。」¹⁵⁹亦如王又孺的自言：「母女同遭丧乱，两人相继失身，流落三吴，卖歌为活，借浪交而择婿，不副所求；对俗物以呼郎，深污其口。」¹⁶⁰ 由于剧班及青楼皆为伦理秩序之外允许男性寻欢取乐、满足性欲的场所，女旦与妓女亦深知这层身份正是卑贱社会地位的标示。¹⁶¹所以将符合自己审美标准的男性认定为终身倚靠，并将自我性欲的忠诚视为一种可获得男性认可，从而提升自身卑微地位、换取

女旦可讨论的相关内容较多，将置放于正文中论述。

¹⁵⁸ 虽然贞节意识日渐深入人心，但诚如前文所说，明清更迭之际兴起的「情欲觉醒」哲思风潮，不仅「造就了妇女解放的社会氛围」，亦逐渐向礼学实践而过度，李渔亦深受此类思想影响。「贞节测试」是李渔提出并践履自己贞节新观的体现。「造就了妇女解放的社会氛围」引用自蓝慧茹，《从〈聊斋志异〉论蒲松龄的女性观》（台北：秀威资讯科技股份有限公司，2005），页91。

¹⁵⁹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《玉搔头》第四出〈讯玉〉，册2，页783。

¹⁶⁰ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第三出〈论心〉，册2，页980。

¹⁶¹ 正如李渔在《谭楚玉戏里传情 刘藐姑曲终死节》入话处指出的：「天下最贱的人，是娼优隶卒四种，做女旦的，为娼不足，又且为优，是以一身兼二贱了。」李渔，《李渔全集·连城璧》，册8，页252。

物质的补偿（名分及名声）、升华人格的手段。高彦颐（Dorothy Ko）在《闺塾师——明末清初江南的才女文化》一书中就言及名妓守节的道德含义：「那些有着最大身体流动性的女性，也是最依赖男性的。妻与名妓的明显道德鸿沟也并非难以逾越。在理论和在实际中，无论是『好的』家内女性，还是『坏的』公众女性勾引者，都能通过忠于一位男性而获取贞节。……通过纯洁的目的和道德坚韧性，名妓可以是『贞节』的。」¹⁶²

由于「贪财慕势」正是男性认为妓女从良需要彻底杜绝的劣性，所以男性对「失足女性」展开「贞节测试」，实则是检验其在面对财利及权势时，是否能节制自我欲念以践履对情忠贞的誓言，此亦体现男性文人心目中早已形成的青楼与剧班钱欲横流、众人贪财畏权的刻板印象。《玉搔头·缔盟》中，武宗便抒发对鸨母及刘倩倩难抵钱势的疑虑：

（生）小娘子与下官订过，自然金石不移。只是一件，从来做鸨母的人，不论情义厚薄，只论钱财多寡。倘若下官去后，又有挥金如土的来，万一令堂要改易前盟，如何是好？……（生）这等说起来，「财利」二字，是不能摇动的了。只怕有大富大贵之人，把势力来相逼，到那时节，不怕你不依。（旦）有人倚势来相逼，我拚个珠沉与玉碎，便是帝王何足畏！¹⁶³

刘倩倩对其表示，即使帝王相召亦会拼死全节的决心。然而吊诡的是，发起测试的正是与刘倩倩订情的武宗本人，体现武宗多疑的性格。在〈抗节〉

¹⁶² 高彦颐（Dorothy Ko）著，李志生译，《闺塾师——明末清初江南的才女文化》（南京：江苏人民出版社，2005），页 291，页 271。

¹⁶³ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《玉搔头》第八出〈缔盟〉，册 2，页 801。

中，宫廷内侍奉武宗旨意强迫刘倩倩入宫，在多番紧张的拉锯中，刘倩倩「以死相逼」化解了这一危局，成就自身「节妇烈女」的名声：

（旦厉声介）住了！自古道：一人敢死，万夫难敌。你们若要硬扯，我还你个没头没脑的妇人抬进宫去！【金蕉叶】你道是君王命谁人敢方？俺拚着红颜命谁人敢当！你要个善袅娜的风流艳妆，还你个没气息的皮包血囊！（外、小生背介）万岁爷分付的话，不可忘了，若还逼出事来，是咱们的干系。如今只得要放手了。（旦取剑自刎，众慌介）老太太快些扯住，我们不敢相强，转去复命就是了。……（外、小生）这等看起来，真个是一位烈女，我们转去，定要替你表扬一番。

164

皇帝正是「父权机制」中的权势核心，亦能给予女性尊贵显耀的身份地位。刘倩倩对这份滔天权势的拒绝正是忠贞的体现，此亦为武宗心中真正渴求的真情。女性情贞的标准由男性设定，正如康正果所言：「『情』成了一个预先已经被规定的了的感情，它仅仅特指真情和净化了的感情，它只是一种道德化和审美化的感情。」¹⁶⁵

「失足女性」面对「他者」对自我贞节的潜在侵犯危机，俱开展一番愿牺牲生命以守护贞节的表演，正是其将贞节观念内化的表现。女性凭此创造自身「节妇烈女」的理想形象与故事，展现出渴望在由男性所抒写的青史中留名的意图，此亦成为其被传统伦理纲常体系认可与接纳的机会。¹⁶⁶「失足女

¹⁶⁴ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《玉搔头》第十四出〈抗节〉，册2，页823。

¹⁶⁵ 康正果，《风骚与艳情》，页381。

¹⁶⁶ 「父权社会」的伦理纲常体系的认可与接纳即指：「失足女性」矢志守节的行为皆获得「父

性」的这种在生死之间徘徊的激烈心理历程在上述诸剧中皆有展现。《蜃中楼·怒遣》中，舜华就言道：「我如今要拼一死，有何难哉！只是人要死得其所，……【尾声】我偷生不为求全瓦，念玉碎须明声价。怎肯做个匹妇沟渠没账查。」¹⁶⁷《比目鱼》中的刘藐姑在历经同样的思想挣扎后，决意当着众人之面，全然投入《荆钗记·抱石投江》的剧情以演示自我心境。藉戏痛骂钱万贯淫荡无耻的行径后，深觉无愧于心的刘藐姑遂与谭楚玉诀别并跳江赴死，

权机制」的认同与赞赏，如此章节中所引用的《玉搔头·抗节》的相关情节就说明了此点。《慎鸾交》中，王又嫿将赵钱孙诉诸公堂，其守节的心志，就得到苏州知府卜康民的赞赏：「青楼之中，一般也有贞节女子，可敬，可敬！」卜康民遂令王又嫿手书一封家报叙其经历，以公文信函的形式送至华秀处，使其知悉王又嫿的守节心迹。随后卜康民亦趁华父奉旨回朝停留此地的会谒之机，将王又嫿与华秀的事迹告知华父。华父亦夸赞王又嫿为「节妇」，决定将其一并接回与华秀完婚，正是代表家族认可、接纳其的表现。华秀迟迟不肯娶王又嫿，正是考虑到：「未得父命，且家族世代不娶青楼」的规训。由家族中「父权」的代表者华父出面撮合两人，才使华秀的顾虑得以消解。王又嫿终得如愿从良，嫁与华秀为妾。参见李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第二十五出〈雪愤〉，第三十出〈受降〉，第三十二出〈谏讽〉，第八出〈目许〉，册2，页1058，页1072，页1080-1082，页999。

¹⁶⁷ 以上诸剧中，女性在萌生死意的冲动过后，对造就自我「节妇烈女」的声名有着多种考虑。因为其是忠于情人的「节妇」，且又展露出求死之念，所以仍可算是「烈女」。如《巧团圆》中，曹小姐遭逢战争，与家人离散，其的抉择同《蜃中楼》中的舜华相似，皆是选择忍辱偷生以待日后机缘：「我想妇人遇难，除一死之外并无他想。若还死在太平之世，虽然无益于生前，尚可留名于后世。如今死在乱离之中，莫说官府不能表扬，父母无从声说，就是自己心上的人，他也不知下落。或者倒把死节之人，认作偷生之辈，也未见得。我如今要想个法子出来，就被贼兵掳去，也还不至辱身，保得一日的名节，且看一日的机缘；或者做了乐昌公主，破镜有重圆之日，也未可知。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《蜃中楼》第十二出〈怒遣〉，册1，页328。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《巧团圆》第十三出〈防辱〉，册2，页910。

「烈女」之名成矣，所幸得神灵平浪侯庇佑而不死。¹⁶⁸以上诸剧中的女性皆不甘心当即默默无闻地死去，而是选择隐忍偷生或等待时机当众自尽的方式成就自我。女性因「苦节」遭受的灾难正是因为被男性观见，获得其的认可才具有真正的意义。成为「节妇烈女」是这些「失足女性」回归正统的机缘，情贞的表达在这一进程中亦被推向了极致。郑培凯就曾言及元明之后「烈女」通过「自虐或自杀成为道德表率」这一现象背后所蕴含的深层社会心理：「妇女处在这种情况下，而能有所表现（最后得到道德家扭曲的记载），不是有一番自我的心理挣扎，为了伦理或人生处境而不得不死，就是对追求一个更高的完美形象（就当时的社会处境来说是个幻象），有一种执着与狂热。……真正的烈妇之死，不是追求人的理念（the idea of the human），就是追求神的理念（the idea of the divine），……这是性意识最高的升华。」¹⁶⁹然而这些贞节女性最终并未真正付出生命的代价，体现了李渔对其的悲悯情怀。

女性通过「守贞」的方式显现自我的美德。然而，李渔于上述剧作中同样建构了「义夫」形象。此类男性形象对女性许以情爱与婚姻的承诺后，亦以守节要求自己，但男性此举并非出于伦理准则，而是自发遵从内心对情的忠贞。¹⁷⁰如《慎鸾交·悲控》中，王又嫱与华秀相隔两年团聚，王又嫱的言语便

¹⁶⁸ 参见李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《比目鱼》第十五出〈偕亡〉，第十六出〈神护〉，册2，页712-718。

¹⁶⁹ 郑培凯著，鲍家麟编，《中国妇女史论集·三集》（台北：稻乡出版社，2004），页109。

¹⁷⁰ 《玉搔头》中，武宗正是「父权社会」中的最高统治者，亦是伦理秩序的制定者与管控人。武宗纳范淑芳为妃，是因为其与刘倩倩如出一辙的容貌而误认，是多番机缘巧合所致，未肯弃昔日「国色无双，佳人难再。终不然当今现世，还有第二个刘倩倩不成？寡人这双眼睛，从今以后，不再看妇人了。……我不遇同心誓不瞧！」的誓言，故不能算是失节。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《玉搔头》第十二出〈拾

透露出男女守节所蕴含的不同含义：「（旦）妇人守节是理之当然。闻得相公初中状元，有两位佳人一同见许，相公坚辞不受，这才是桩难事。奴家闻得此信，也感颂不已。【江头送别】男儿汉，辞婚配，实堪表章。比不得裙钗辈，矢冰操，值不得一言夸奖。亏你做中流砥柱桃花浪，不似那跳龙门的个个颠狂！」¹⁷¹指出守节是女子应尽的本分。然而，传统社会中男性本就享有不受拘限的行动自由，题名金榜者通常要面对京城内纷至沓来的声色及权势诱惑，康正果就曾指出「『金榜题名』所意味的『享乐主义』」：「富贵生活的主要内容就是享乐，特别是声色之乐，一个人只有在富贵的条件下才能享受它，只有在年轻的时候才能充分地感受它的乐趣。」¹⁷²反映出华秀身处此境况中，仍能端正自我、克制物欲的难度。华秀不仅证明自我的情贞，亦得到王又孀的感念，二者自发的守节行动为此段情爱关系注入永恒的价值。

3.才·色·德兼备——李渔的「才德观」

女性的「才德关系」是中国传统思想脉络中被恒久讨论的话题。传统女性的「才德观」如「重德轻才」、「才德相妨」等，皆将「德」置放于首要次序，显映出二者间早已深深植根的矛盾关系。¹⁷³明末开始出现并日益深入人心的「女子无才便是德」观念，¹⁷⁴将「才」与「德」推至两极的境地。女

愁》，册2，页815。

¹⁷¹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第三十一出〈悲控〉，册2，页1076。

¹⁷² 康正果，《风骚与艳情》，页230。

¹⁷³ 参见刘咏聪，《德·才·色·权：论中国古代女性》（台北：麦田出版股份有限公司，1998），页186-197，页202-206。

¹⁷⁴ 陈东原在《中国妇女生活史·「无才是德」一语之产生》中引用《女范捷录》、《教女遗规》、《古今女史》等史料，考证「女子无才便是德」一语源起于明末。陈东原，《中国妇女生活

性读书识字、搬弄才学通常被认为是奸淫之事的根源，正如《靳河台庭训》中所言：「女子通文识字，而能明大义者，固为贤德，然不可多得；其他便喜看曲本小说，挑动邪心，甚至舞文弄法，做出无耻丑事，反不如不识字、守拙安分为愈也。」¹⁷⁵可见当时确实存在反对女性识字的社会舆论，¹⁷⁶「抑才全德」正是传统「父权社会」为避免才女失德所设的思想防线。才女的命数亦被赋以坎坷多舛的「不祥」意蕴，遂有「才厚福薄」、「才多妨命」之说。¹⁷⁷李渔于《闲情偶寄》中就驳斥「女子无才便是德」的结论，亦抒发对女性「才德」的新解：

「女子无才便是德。」言虽近理，却非无故而云然。因聪明女子失节者多，不若无才之为贵。盖前人愤激之词，与男子因官得祸，遂以读书作宦为畏途，遗言戒子孙，使之勿读书、勿作宦者等也。此皆见嗜废食之说，究竟书可竟弃，仕可尽废乎？吾谓才德二字，原不相妨。有才之女，未必人人败行；贪淫之妇，何尝历历知书？但须为之夫者，既有怜才之心，兼有驭才之术耳。¹⁷⁸

李渔认为女性才智与所谓「淫」性之间并不具备必然的因果联系。若想

史》（北京：商务印书馆，2015），页 147-149。

¹⁷⁵ 王利器，《元明清三代禁毁小说戏曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981），页 175。

¹⁷⁶ 明清之际，出现数目众多享誉才名的歌妓，譬如柳如是、王微等人。不仅歌妓被鼓励刊刻诗集作品。闺秀亦「一有所作即付之剞劂，『女作家』的人数因而暴增。……可谓闺秀合集的年代。」文人以怜才的方式对待「诗媛」，并对其敬重有加，可谓当时的潮流。参见孙康宜著，李爽学译，鲍家麟编，《中国妇女史论集七集》（台北：稻乡出版社，2006），页 147-152。

¹⁷⁷ 参见刘咏聪著，鲍家麟编，《中国妇女史论集三集》（台北：稻乡出版社，2004），页 121。

¹⁷⁸ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 276。

促成「才德相成」的境界,¹⁷⁹李渔就指出丈夫(男性)身处其间所应发挥的核心作用:如不仅要爱惜、培养女性的才智学识,亦需统御二者的关系以维系平衡。¹⁸⁰然而李渔的「才德观」实则蕴含浓厚的色欲意味,「才」是为实现「色」而服务的,「德」则发挥制衡的效用。¹⁸¹诚如前文所言,李渔认为家庭中「姬妾婢媵」是以才技专为男性提供色欲,使其愉悦的角色,¹⁸²愿意耗费大量的心力、时间悉心栽培所购置的姬妾,¹⁸³如其在《闲情偶寄》就总结了自身引导教习姬妾通文作诗的心得。李渔认为女子「学技必先学文」,因为读书习字是掌握

¹⁷⁹ 「才德相成」一词引用自刘咏聪,《德·才·色·权:论中国古代女性》,页206。

¹⁸⁰ 由于此章节的讨论重点为「才德」关系,所以「才」特指的是女性「作诗及词曲」的文艺。从《闲情偶寄》中,就可见李渔对姬妾此类才学的培养。

¹⁸¹ 此章第一小节中,笔者已对《闲情偶寄》中女性身体美学标准有所论述,李渔在《笠翁十种曲》中的女主角形象塑造形式就其对女性美色的重视,可以说「才、色、德」兼备才是李渔心目中的理想女性标准,三者缺一不可。

¹⁸² 李渔在《闲情偶寄·习技第四》中即对妻妾角色在家庭中所具备的不同含义及作用补充道:「至于姬妾婢媵,又与正室不同。娶妻如买田庄,非五谷不殖,非桑麻不树,稍涉游观之物,即拔而去之,以其为衣食所出,地力有限,不能旁及其他也。买姬妾如治园圃,结子之花亦种,不结子之花亦种;成荫之树亦栽,不成荫之树亦栽,以其原为娱情而设,所重在耳目,则口腹有时而轻,不能顾名兼顾实也。使姬妾满堂,皆是蠢然一物,我欲言而彼默,我思静而彼喧,所答非所问,所应非所求,是何异于入狐狸之穴,舍宣淫而外,一无事事者乎?」正文中已论述姬妾所发挥的作用,与其不同的是,此处指出妻子是家庭女性中的「德行典范」,因为其需尽到操持家务的责任,使之成为维系家庭正常运转的根基,其在家庭内部的权力地位远远凌驾于姬妾之上,这在《乔复生、王再来二姬合传》中亦有所体现。上文已言李渔曾遣送一位「善妒」之妾,王姬不解其意,担忧自己亦遭受同样的待遇,便对嫡妻及众妾室言曰:「生卧李家床,死葬李家土;此头可断,此身不可去也。」其妻为测试其的贞心有意为难道:「主人老矣,不若乘此芳年,早求得所之为愈。」可见妻子正是凭藉自身为「德」之象征对姬妾「才、色」有所制衡的展现。参见李渔著,杜书瀛评点,《闲情偶寄》,页276。李渔,《李渔全集·乔复生、王再来二姬合传》,册1,页100。

¹⁸³ 李渔曾言及自己购买并教授姬妾的经历:「买姬置妾,多在三五、二八之年,娶而不御,使作蒙童求我者,宁有几人?」参见李渔著,杜书瀛评点,《闲情偶寄》,页279。

所有技艺的先决条件。男性应把握女性因「情窦未开」而能专心一用的时机，以「循循善诱」的教授方式激发其的学习兴趣。李渔亦指出所择取的阅读材料应「由易至难」，首先应教其识字，历经「一年半载」的积淀，在其开始对文章书本的文意触类旁通时，再寻觅载以通俗浅显之言之「传奇、小说」供其阅读。至于「学诗」，李渔则认为应「使之多读」，自会逐渐体悟「诗意诗情」。针对女性的才智水平，可令其所读的诗歌内容、风格、难易皆有所区分，如「平易者，使之易明且易学；尖颖者，则选「纤巧」风格的诗，莫妙于晚唐及宋人，初中盛三唐，皆所不取；至汉魏晋之诗，皆秘勿与见，见即阻塞机锋，终身不敢学矣。」且李渔使其学习的内容多以「闺阁诗」为主。若女性已然熟习作诗的方法，那么将其「扩长」为词曲并非一件难事。李渔为姬妾挑选的诗歌风格及内容，正是符合女性的「性别特质」，亦是家庭内部「男女有别」的建构。¹⁸⁴李渔于《闲情偶寄》中同样言及提升姬妾文学修养的诸多益处：不仅能为闺房乐趣添色，¹⁸⁵亦能按照自我的才学理念塑造「闺阁才女」，使之成为能够体悟才心的文字知己。双方在文艺交流中抵达才思、心神皆交汇契合的风流妙境。¹⁸⁶

¹⁸⁴ 此处皆引用自参见李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 278-282。

¹⁸⁵ 李渔指出，女性「初学之时的姿态」就是一幅令人赏心悦目的观赏图：「妇人读书习字，无论学成之后受益无穷，即其初学之时，先有裨于观者：只须案摊书本，手捏柔毫，坐于绿窗翠箔之下，便是一幅画图。班姬续史之容，谢庭咏雪之态，不过如是，何必睹其题咏，较其工拙，而后有闺秀同房之乐哉？噫，此等画图，人间不少，无奈身处其地，皆作寻常事物观，殊可惜耳。」李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 280-281。

¹⁸⁶ 〈文艺〉中就指出，李渔十分欣赏姬妾佳人的才艺创造，如：「听其自制自歌，则是名士佳人合而为一，千古来韵事韵人，未有出于此者。吾恐上界神仙，自鄙其乐，咸欲谪向人寰而就之矣。」将其视为一件极为雅致的风流韵事。李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 282。

李渔于《怜香伴》、《意中缘》、《慎鸾交》中塑造「才、色、德」兼全的女性形象，其的「才德观」因已婚女性、闺秀、妓女的身份区别亦有不同的践履形式，亦是「馭才」方法的体现。《怜香伴·僦居》中曹有容对「女子无才为德」的诠释，即可见「父权机制」对闺秀「才学忌出闺阁」的严格管控。剧中曹有容对曹语花训诫道：

（外）孩儿，你终日吟诗作赋，手不停挥，虽不是内家本等，但你性之所好，我也不好阻挡。只是妇人家的才情切忌卖弄，但凡做诗，只好自遣，不可示人。就是稿纸也要谨密收藏，不可只字落人之手，以滋话柄。我如今送你到舅舅宦邸暂居，虽是嫡亲瓜葛，也比家内不同，须要十分谨飭。【正宫过曲·刷子序】名山自存。把奚囊紧括，休露诗痕。残稿收藏，不嫌吝惜如珍。堪焚。女子无才为德，名与字忌出闺门。一任你织回文巧擅苏娘，终不似安机杼本分天孙。¹⁸⁷

曹有容并非反对其于闺阁内吟诗弄墨的「自娱」方式，但认为闺秀「表露诗才」或「显扬才名」将使自身招致舆论谴责的风险，所以劝诫曹语花应恪守内敛女才的闺范。「闺门」成为检测才女是否「失德」的警戒线，亦成为束缚才女身心文思的无形枷锁。章学诚对此亦持同样的观念，其于《遗书》中言道：「『女子无才为德』的首议者并非厌恶『女才』，而是希望藉此警醒炫才惊俗的女流，免得她们为人利用而不自知。……实指贤媛不以炫才为能事。」

188

¹⁸⁷ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第三出〈僦居〉，册1，页14。

¹⁸⁸ 转引自孙康宜著，李爽学译，鲍家麟编，《中国妇女史论集七集》（台北：稻乡出版社，2006），页135。

剧中已婚女性与妓女的「才德」拘限相较闺秀而言则相对宽松，妓女汲汲于表现的正是「以才映德」。《慎鸾交·心归》，即描述王又嫿在花案胜会中以择取男状元为名目，在与其余三位男性文人组成的联韵诗局中表露自身才学的境况：

（小生）华兄是客，我辈是主，就借重尊客起韵。（生）僭妄了。（朗吟介）「枯毫不合赞群葩，愁负江南第一花。」（小生）「未许效颦如别榭，只宜分艳似邻家。」（末）「已魁众卉人争赏，未最群枝我独夸。」（旦）「但是幽芳都喜静，不应繁口闹蜂衙。」（众）末后一联，更有意思。¹⁸⁹

矢志从良的王又嫿藉诗句「但是幽芳都喜静，不应繁口闹蜂衙」传达自我对「妇德」的期许，其的才德不仅得到华秀的认同，亦令其打破对其名妓身份的固有印象：「『幽闲贞静』四个字，乃妇人家所宜有，此二句，不但得风人之旨，还见他有些妇德。」¹⁹⁰ 正如孙康宜所言：「明末在诗苑力争上游的歌妓并不以『才』炫人，强调的反而是『德』。这是她们晋身的策略。」

¹⁹¹李渔此番描述正是对明末风尚的承袭。

上列诸剧中亦有展现才女抒发男性豪情的诗作。《意中缘·入幕》中，扮作男装的林天素被擒入贼营，刘香老遂令其以所配的古剑作诗，林天素吟道：「千年宝剑气如虹，昔日曾交楚汉锋。莫道斩蛇皆仗汝，也曾江上芻重瞳。」

¹⁸⁹李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第九出〈心归〉，册2，页1003-1004。

¹⁹⁰李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第九出〈心归〉，册2，页1003-1004。

¹⁹¹孙康宜著，李爽学译，鲍家麟编，《中国妇女史论集七集》（台北：稻乡出版社，2006），页150。

¹⁹²此诗尽显雄伟气势，丝毫不见闺门气韵。林天素引用「楚汉相争」的典故，表达对刘香老及部下所作之事的鄙薄不屑之意。林天素身着男装，亦为自身模仿男性风格的诗作这一行为寻得合理性。在曹有容为治愈女儿心症而设计的文试中，崔笺云抽取的诗题正是《班姬续史》，其的一番心境自白，不仅展现了对自身才学的自信，亦透露出渴望获得男性赏识从而在男性中心文学范畴内才名传世的意图：

【正宫过曲·玉芙蓉】（旦）班家有隼英，汉代多奇政。羨一朝盛史、
兄妹相成。我想班姬以一女子，夺太史公著作之权，真是千载奇遇。
虽然是他平日稽古之力，也还由汉天子破格之仁。若使班姬生在今时，
谁许他恁般得志？倘若是育才不遇怜才圣，不过向绣阁香奁著小名。
真侥幸，妒红颜有命，等闲间、与丘明迂固并芳声！¹⁹³

曹有容对其所作之诗赞赏不已：「此诗才识俱高，风格又别，是左芬、道韞之流。」¹⁹⁴遂将崔笺云取做第一。关于男性赞许女性模仿雄性风格的深层心理，康正果就言道：「正由于她们抒写了闺怨以外的其他内容，模拟了男性的诗风，因而才得到了传统诗评的称赞。这些言论大都着眼于她们对所谓『闺阁习气』的超越。」¹⁹⁵

¹⁹² 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《意中缘》第十五出〈入幕〉，册1，页435。

¹⁹³ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第二十六出〈女校〉，册1，页126。

¹⁹⁴ 崔笺云所作的诗内容为：「兄未成书妹踵将，千年文字数班香。女中何代无良史？才格惟闻破汉皇。」参见李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《怜香伴》第二十六出〈女校〉，册1，页127。

¹⁹⁵ 康正果，《风骚与艳情》，页337。

然而，女性才学通常被视为导致其「福薄」、「夭折」宿命的根结。李渔就将乔姬难以完结诗篇的行为视作「早夭」的征兆，如：「复生未读书而解歌咏，尝作五、七言绝句，不能终篇，必倩予续，是即夭折之征。」¹⁹⁶《奈何天》中言及传统社会中才女婚姻难以自主，被配与丑夫的境况，这亦是其「福薄」的体现，劝诫才女安于天命成为一种「馭才」方式。剧中邹氏、何氏、吴氏均是「才色兼全」的女性，¹⁹⁷然皆嫁于蠢陋至极的阙素封，三者使计欺瞒、违抗夫命正是女性「失德」的体现。¹⁹⁸李渔在〈锡祺〉一出中，藉神灵之口置换「红颜薄命」的先后因果关系：「不是他有了红颜，方才薄命，只为他应该薄命，所以罚做红颜。但凡前生的罪孽重大不过的，才罚他做红

¹⁹⁶ 李渔,《李渔全集·乔复生、王再来二姬合传》,册1,页98。

¹⁹⁷ 邹氏、何氏亦为「才色兼全」,只是更分别侧重的是才、貌方面。如〈忧嫁〉中,邹先民便言及女儿是个「绝代佳人」,且平日喜爱读书,常代其父作「应酬之诗文」。〈媒欺〉中,媒婆谈论道:「何小姐是近来第一个佳人」,何小姐择婿正是以「才、貌」为考量标准。参见李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》,《奈何天》第三出〈忧嫁〉,册2,页575-576。参见李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》,《奈何天》第七出〈媒欺〉,册2,页591-592。

¹⁹⁸ 此剧中三人所使的计谋正是女性才智的表现。邹氏、何氏相继逃入新修缮的禅房中,藉「出家」之名摆脱阙素封。袁夫人素来妒忌妾室周氏与吴氏,趁袁滢身负皇命外出巡视之机,将二人分别遣嫁。而吴氏在不知情的境况之下,替代已经自尽的周氏嫁给阙素封,于新婚行礼之际方才得知真相。吴氏为保全名节以图重返袁家之机,遂心生一计欺骗阙素封,即她与周氏原为袁滢守节而相约自尽,奈何周氏先亡,她之所以保全性命,是想「死」在阙家,「一则替丈夫守节,二则代周氏伸冤,三来问你(阙素封)讨一口好棺木,省得死在他家,盛在几块薄板之中,后来要抛尸露骨。」吴氏告知阙素封,袁滢将会秋后算账,随后便上演一出上吊的闹剧。阙素封惊惧不已,不仅将吴氏送入禅房与邹氏、何氏作伴,日后亦试图将其归还袁滢。参见李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》,《奈何天》第四出〈惊丑〉,第六出〈逃禅〉,第十三出〈软诓〉,第十四出〈狡脱〉,第十九出〈逼嫁〉,第二十出〈调美〉,第二十一出〈巧怖〉,册2,页579-581,页587-589,页607-609,页610-612,页625-627,页629-630,页631-633。

颜妇人。但是红颜妇人，一定该嫁丑陋男子。阙家那几个妇人，若不是罪深孽重，如何生做红颜？若把丈夫变好了，他愈加得志，不想回头，来生的果报，又不知如何惨刻。」¹⁹⁹将才女的性别归纳为前世所犯的罪责所致，并将其与丑夫的婚姻视为天命的安排。指出才女身处此类婚姻中应以「妇德」修习自身，从而改善、扭转来世的业报。

〈计左〉中，袁滢以「覆水难收」为由拒绝吴氏后，亦言「红颜妇人多薄命」之语，训诫其要恪守「妇德」，尽心侍奉丈夫阙素封。²⁰⁰心灰意冷的吴氏最终接纳这种「宿命论」。此时李渔遂令其适当地「出戏」，对舞台下「才貌兼全」的女观众规训道：「你们看戏的里面，凡是有才有貌的佳人，嫁不着好丈夫的，都请来看样。就作才思极高，不过像邹小姐罢了；就作容貌极美，不过像何小姐罢了；就作才貌兼全，也不过像我吴氏罢了，都嫁这样的男人，任你使乖弄巧，也不曾飞得上天，钻得入地。可见红颜薄命四个字，是妇人跳不出的关头。况且你们的丈夫，就生得极丑，也丑不到此人的地步。大家象我一般，都安心乐意过了一世罢！」²⁰¹这番训言因此具有更加真实的说教意义。男性对才女「红颜薄命」的规谏劝诫正是防堵其于婚姻中

¹⁹⁹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第二十七出〈锡祺〉，册2，页648。

²⁰⁰ 袁滢言道：「红颜妇人多薄命。你这样女子，正该配这样男人。若在我家过世，这句旧话就不验了。你如今好好跟他回去，安心贴意做人家，或者还会生儿育女，讨些下半世的便宜。若还吵吵闹闹，不肯安生，将来也与周氏一般，是个梁上之鬼。莫说死一个，就死十个也没人替你伸冤。」参见李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第二十三出〈计左〉，册2，页637-638。

²⁰¹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《奈何天》第二十三出〈计左〉，册2，页638。

失德的思想手段,使之抵达「才、色、德」兼备的理想境界。²⁰²

(三) 从「妇功」至「妇顺」: 典范与弃妇的命运

「妇功」是传统「妇教」为培养女性家庭职责而设的重要内容,女性理想人格「妇顺」亦以此体现。关于「妇功」的定义,班昭即言道:「专心纺织,不好戏笑,洁齐酒食,以奉宾客。」²⁰³《礼记集解·内则第十二之二》中的含义则更为具体:「女子十年不出,姆教婉、娩、听从;执麻枲,治丝茧,织紵、组、紃,学女事,以共衣服;观于祭祀,纳酒浆、笱豆、菹醢,礼相助奠。」²⁰⁴两者皆指出妇女应具备的纺织、制备酒食、操持祭祀等家事劳务的能力,女性每日因此需耗费大量的时间及精力。除上述提及的劳务外,侍奉舅姑亦是儿媳所要承担的繁重琐碎家务中的一部分。《礼记集解·内则第十二之一》中就记载儿媳服侍舅姑应遵从的规范及步骤:儿媳以「鸡初鸣」为晨起时间,首先需要完成对自我身体的洗漱清洁,亦使梳理与装扮配饰符合次序及要求。²⁰⁵抵达舅姑住处后,需「下气怡声,问衣燠寒,疾痛苛痒,而敬抑、搔之。出入则或先或后,而敬扶持之。进盥,少者奉槃,长者奉水,请沃盥,盥卒,授巾。问所欲而敬进之,柔色以温之。饘、醢、酒、醴、芼、羹、菽、麦、

²⁰² 「红颜薄命」引用自「红颜妇人多薄命。」参见李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》,《奈何天》第二十三出〈计左〉,册2,页638。

²⁰³ 班昭著,裘毓芳注,《女诫注释》,页9。

²⁰⁴ 孙希旦于《礼记集解》中援引郑玄注释对此解释道:「以婉为妇言,娩为妇容,听从为妇顺,『执麻枲』以下为妇功。」孙希旦著,沈啸寰、王星贤点校,《礼记集解·内则第十二之二》,册2,页772-773。

²⁰⁵ 如「咸盥、漱、栉、緝、笄、总,衣绅。左佩纷帨、刀、砺、小觶、金燧,右佩箴、管、线、纺,施繁褰,大觶、木燧、衿纓、綦屨。」孙希旦著,沈啸寰、王星贤点校,《礼记集解·内则第十二之一》,册2,页727。

蕡、稻、黍、粱、秫唯所欲，枣、栗、饴、蜜以甘之，董、萱、粉、榆、兔、蕘、滫、瀡以滑之，脂、膏以膏之。父母舅姑必尝之而后退。」²⁰⁶指出儿媳应时刻持以恭敬柔顺的态度，诸事皆需亲力亲为。不仅需询问舅姑衣物的厚薄程度及身体境况，并为其按摩疥疮而缓解异状。出入则要小心谨慎地搀扶，亦需按照常例服侍其清洁。媳妇所制备的饮食亦有严格的颐养要求，需亲自侍奉在侧为其进奉、调和饮食。李渔于《闲情偶寄·习技第四》中同样指出妻子须承担家事内务的责任：「娶妻如买田庄，非五谷不殖，非桑麻不树，稍涉游观之物，即拔而去之，以其为衣食所出，地力有限，不能旁及其他也。」²⁰⁷虽然李渔于此章节详细阐释培养女性多种才技的方法，但仍将「女红」视为其的本职：

技艺以翰墨为上，丝竹次之，歌舞又次之，女工则其分内事，不必道也。然尽有专攻男技，不屑女红，鄙织紵为贱役，视针线如仇讎，甚至三寸弓鞋不屑自制，亦倩老嫗贫女为捉刀人者，亦何借巧藏拙，而失造物生人之初意哉！予谓妇人职业，毕竟以缝纫为主，缝纫既熟，徐及其他。予谈习技而不及女工者，以描鸾刺凤之事，闺阁中人人皆晓，无俟予为越俎之谈。其不及女工，而仍郑重其事，不敢竟遗者，虑开后世逐末之门，置纺绩蚕缲于不讲也。²⁰⁸

²⁰⁶ 孙希旦著，沈啸寰、王星贤点校，《礼记集解·内则第十二之一》，册2，页728-729。

²⁰⁷ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页276。

²⁰⁸ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页277。

然而，「妇顺」人格的形成正是「妇教」的期许成果。²⁰⁹由于「妇功」正是「妇教」中的重要成分，所以「妇功」的展现具备深厚的道德意蕴，女性亦以此贤德标榜自我。正如《礼记集解·昏义第四十四》中所言：「妇顺者，顺于舅姑，和于室人，而后当于夫，以成丝麻、布帛之事，以审守委积、盖藏。是故妇顺备而后内和理，内和理而后家可长久也。」²¹⁰「妇顺」即指女性需对舅姑及丈夫所分别尽到的孝顺、服从责任，以及需维持和善的女性亲属关系，构建和乐融洽的家庭氛围。同时，凭藉「妇功」治理家务，使家庭秩序稳当得宜。「妇顺」被视作家庭安定繁荣的根基，亦成为束缚女性身心的沉重道德负担。《慎鸾交·送远》中，从华秀妻子早起为饯别姑舅而置办酒食的场景中，儿媳恭敬孝顺的行为被加以侧重：

【绕红楼】（小旦带净上）闻道高堂赋远征，愁不寐早听鸡声。滌滌亲尝，壶觞手奉，聊致别离情。（见介）（生）爹妈今日远行，孩儿与媳妇备有鲁酒奉饯。（外、老旦）生受你们了。（生、小旦送酒介）

【倾杯序】（合）骨肉歌骊送远行，孝里生恭敬。食落欢肠，饱反成饥，酒入宽衷，醉变为醒。把他年定省，后来甘旨，预并作此时欢庆。

²⁰⁹ 《礼记集解·昏义第四十四》中有言：「是以古者妇人先嫁三月，祖庙未毁，教于公宫，祖庙既毁，教于宗室，教以妇德、妇言、妇容、妇功。教成，祭之，牲用鱼，芼之以苹藻，所以成妇顺者。」女性「妇顺」的品格是「妇教」的成果，由于《笠翁十种曲》中女性「妇功」的内容描述极少，所以此章节笔者选择增添女性「妇顺」品格的描写内容，着重阐释「妇功」与「妇顺」的关系，使笔者的绪论更加完整。参见孙希旦著，沈啸寰、王星贤点校，《礼记集解·昏义第四十四》（北京：中华书局，1989），册3，页1421。

²¹⁰ 「室人」，郑玄注曰：「女媯、女叔、诸妇也。」孙希旦著，沈啸寰、王星贤点校，《礼记集解·昏义第四十四》，册3，页1420-1421。

噪家声，看门阑喜气逐年增！²¹¹

此举不仅得到舅姑的认可与赞赏，亦将其与家庭的声望吉庆紧密联系，可见仍是以「男权」为论述角度。²¹²女性藉「妇功」表现「妇顺」的贤德以维系亲族间的感情，是其扎根于家族的生存根基。此剧即试图构建婆媳之间的亲密深切的情感关系，当得知儿媳被单独留置家中，体己的婆婆表达了对其苦守家中，孤寂难捱的怜惜与担忧，并规劝华秀尽早归家。²¹³婆婆的态度正是对其「妇顺」品格的认证。²¹⁴妻子为排解寂寞及内务家事的繁重压力，遂对华秀提出纳妾的请求，这被视作「贤德」的表现。²¹⁵由于前文已详述的妻妾家中不同的权力地位，华秀妻子成为家庭「妇顺」的贤德典范，此剧中的另一妓女角色邓蕙娟则面临被遗弃的命运。

²¹¹ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第二出〈送远〉，册2，页974-975。

²¹² 〈全终〉中言道：「贤妻贞妾人间少，合来媲美夫纲！」将妻妾的贤德贞操的品性视作可与「夫纲」媲美的事物。李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第三十六出〈全终〉，册2，页1095。

²¹³ 「（老旦）这等说起来，孩儿此番出去，没有一定的归期，媳妇在家无人作伴，怎生是好？【玉芙蓉】你朱门独自扃，相伴惟花影。便金铃小犬，欲吠也无声。似这等家空没个男儿剩，姑舅成双倒把媳妇零。也觉得心肠硬，那些儿顺情？劝游人、把行粮少裹办归程！」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第二出〈送远〉，册2，页975。

²¹⁴ 〈全终〉中便写道：「媳好歹婆婆脸上。容颜关系家门事，休言憔悴无妨。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第三十六出〈全终〉，册2，页1095。

²¹⁵ 除前文已提及的〈送远〉以外，〈全终〉一出中妻子的言论亦表现出其所承担的家务及贤德：「（小旦上）闻说新添女俊髦，不忧分宠喜分劳。蚕桑有伴丝成易，何必夫人手自缣。呀，公婆回来了！公公、婆婆请上，容媳妇拜见。」李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第三十六出〈全终〉，册2，页1095。

因为劳作被视为具有「洗涤淫心」的效用，邓蕙娟在承担内事家务的过程中完成由妓女至良家妾室的身份认同。正如林素娟所言：「织紵既是妇职的象征，同时透过织紵可使妇女处于劳动状态，透过不断的劳动以消弭淫佚之心。」²¹⁶〈耳醋〉中，便展现邓蕙娟忧虑侯隽在赴春闱路途中受凉，开始悉心为其缝制、折叠可保暖的棉衣，并用棒槌捶打使其服帖的这一过程：

【渔家傲】剪縠装绵制客衣，怕的是里缝高低，侵他玉肌。怎能勾寻针觅线浑无迹，缝似俺情儿般密，性子般柔，心儿样细，才得他贴肉粘身不暂离。缝完了，待我叠将起来。（叠衣介）且住，这新叠的绵袄，不十分服贴，须要捶他几下才得和软。待我取棒槌过来。²¹⁷

邓蕙娟耗费自身的劳动价值试图表现「妇顺」的贤德，但由于其与嫡妻争风吃醋以至难以互容的境地，扰乱了家庭的正常秩序，所以其对「妇顺」的展演实质上并未获得丈夫侯隽的认可。邓蕙娟正是因为劳作及「善妒」之性，使得自身在侯隽心目中的性魅力逐渐降低。当侯隽另娶两位佳人享尽艳福，决意将其遗弃的理由便说明了此点：「一来美恶相形，怕被这两位佳人耻笑；二来愁他性子不好，把待以前做大的局面，待如今这两位夫人，就少不得累我淘气，难道好说这两位夫人的不是，倒把他骄纵起来不成？」²¹⁸劳作对妓女的情色价值是一种耗损，正如乔治·巴塔耶（Georges Bataille）于《色情史》中就言道：「从根本上来看，妓女是惟一顺理成章地赋闲的人。如果妓女生活在

²¹⁶ 林素娟，《空间、身体与礼教规训——探讨秦汉之际的妇女礼仪教育》，页 360-361。

²¹⁷ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第十八出〈耳醋〉，册 2，页 1031。

²¹⁸ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第二十六出〈弃旧〉，册 2，页 1061。

闲暇中，她本身就保留了劳动所消减的纯粹女性特征，即声音、笑容和整个身体的温柔和流畅的形式，或对女人的欲望中固有的一种形式要求的稚气的温存。引发情欲的美，无论如何，都与劳动对立，从事劳作无疑减弱了女性的性魅力。」²¹⁹邓蕙娟自进入乐善庵内，每日的常态便是细数日子等候侯隽相接，所呈现的正是「思妇」形象。〈庵遇〉中即描写邓蕙娟得知侯隽中选探花，但却一直杳无音信的疑虑及寂寥愁闷的心情：

（小旦自言自语，作坐不定介）接我的人役为甚么不到？难道路途之间有甚么阻滞不成？【豆叶黄】怪来人阻滞，使我心劳。他止剩我一个孤身，又没有别的家小。怕甚么人多难带，资重费挑！到此际不来迎接，到此际不来迎接，多管是伊行，亲自来招！……（小旦）我这种道理也容易讲，他许我得中之后就来接我，决不耽迟一日。我从他中的日子算起，算到如今，却是再迟不去的时候了，所以刻刻担心，再睡不着。【六么令】移辰换卯，自得佳音，算到今朝。屈伸一日几千遭，生折断指头腰。再迟定把人愁老，再迟定把人愁老！²²⁰

正是出于对丈夫的深刻思念，牵动了邓蕙娟所有的忧虑愁绪。直至邓蕙娟收至离绝书，其的身份由「思妇」转变为一位真正的「弃妇」。康正果就曾言道「思妇」及「弃妇」这两层身份之间所存在的因果关系：「在更多的情况下，生离无形中使丈夫在感情上与妻子日益疏远，新人的插入与故人的被弃便成了最常见的结局。……因此，当一个妻子长期成为思妇的时候，弃

²¹⁹ 乔治·巴塔耶（Georges Bataille）著，刘晖译，《色情史》（北京：商务印书馆，2003），页122-124。

²²⁰ 李渔著，王学奇、霍现俊、吴秀华编，王学奇等校注，《笠翁传奇十种校注》，《慎鸾交》第二十七出〈庵遇〉，册2，页1063-1065。

妇的命运也就快落到她的头上了，同时，猜疑和担忧又不断加深她对丈夫的思念。」²²¹

《笠翁十种曲》中「妇功」仅在「四德」抒写中占据极少的部分。李渔未对女性「妇功」赋予同等的重视，这应与明清之际江南手工制造业兴盛的情况相关。《中国经济概论》对此介绍道：「明清时期（清朝早期），手工业的生产技术更加进步，分工更细。在各种手工业品中，最重要的是各种纺织品。棉纺织业在明代已成为普遍的家庭副业，并脱离农业而独立。与以前朝代相比，明清两代手工业有很大发展，它的商品化程度比农产品也有一定的提高。江南一带棉纺织业成为当地主业。」²²²李渔于《闲情偶寄·声容部》中列举并评点了当时苏州地区女性的时新首饰、衣饰的款式及价格，亦是这一局势的体现，如：「近日吴门所制象生花，穷精极巧，与树头摘下者无异，纯用通草，每朵不过数文，可备月余之用。绒绢所制者，价常倍之，反不若此物之精雅，又能肖真。而时人所好，偏在彼而不在此，岂物不论美恶，止论贵贱乎？……吴门所制之花，花象生而叶不象生，户户皆然，殊不可解。若去其假叶而以真者缀之，则因叶真而花益真矣。亦是一法。近日吴门所尚『百裥裙』，可谓尽美。又有所谓『月华裙』者，一裥之中，五色俱备，犹皎月之现光华也，予独怪而不取。人工物料，十倍常裙，暴殄天物，不待言矣，而又不甚美观。……惟近制『弹墨裙』，颇饶别致，然犹未获我心，嗣当别出新裁，以正同调。思而未制，不敢轻以误人也。」李渔亦对当时所流行的鞋子配饰抒发自己的见解：「近日女子鞋头，不缀凤而缀珠，可称善变。珠出水底，宜在凌波袜下，

²²¹ 康正果，《风骚与艳情》，页126。

²²² 何峻峰编，《中国经济概论》（成都：西南财经大学出版社，2015），页24。

且似粟之珠，价不甚昂，缀一粒子鞋尖，满足俱呈宝色。使登歌舞之氍毹，则为走盘之珠；使作阳台之云雨，则为掌上之珠。然作始者见不及此，亦犹衣色之变青，不知其然而然，所谓暗合道妙者也。」²²³

四·结论

观赏是一场无声的爱欲展演，亦是彼此互相试探、博弈的过程。《笠翁十种曲》中男女的情爱婚恋关系正是以贴合自我审美理念的观赏行为而开启的。男性对女性的「凝视」通常具备「恋物癖式」的特质。「旁观者」目光的替代及解说，以及「父权机制」对拒绝承载男性欲望的女性的惩罚，皆是强化男性「凝视」权力的体现。女性「凝视」因男性的目光而激活，从中获取「被观赏的快感」，自身的性格、行为、心理亦随之改变。由于传统女性身处被儒家伦理教义所严格拘限的空间中，只能藉助男性「凝视」的管道盛放自我意识，将自我形象、痴情、欲望的呈现视为实现生命完整的方式，从中获取相应的权力，这亦成为李渔为安置女性欲望而设计的出口。²²⁴由于李渔在剧本中对女性身体的情色建构加以强化，男女观众在观看演出时亦会代入演员角色，譬如男性观众藉此宣泄自我的色欲狂想，而女性观众则通过「性别逆转」及「女扮男装」，获得踏足「父权社会」及相应特权的快感。

「四德」正是传统「妇教」的基本内容，亦是女性理想人格的体现，譬如宽忍不妒、忠贞、「妇顺」等等。女性在面对儒家「妇功」、「妇容」、「妇德」的品德要求，亦将其内化为自我的意识。李渔在《闲情偶寄》及《笠翁十种曲》

²²³ 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页 255-256，页 266-267，页 273。

²²⁴ 《怜香伴》中，崔笺云、曹语花为女女「凝视」，《意中缘》中亦有男性装扮的林天素「凝视」杨云友的情节。此处所指的《笠翁十种曲》中除此两处描写的其余剧作。

中针对女性「四德」亦提及自身的观点。关于「妇容」，李渔在所著的《闲情偶寄·声容部》中围绕女性容姿、修饰、衣饰、才技层面，首次汇集前人对于女性的审美理念，对此亦有创发性的见解。李渔总结自身培养姬妾的经验，在书中不仅传授男性培养及改进女性先天劣势的方法，亦教导女性应注重修饰及装扮自己的身体，提升自身的性吸引力，使之更好地提升愉悦男性的效果。

李渔将妒忌与醋味定义为两种不同的介质，将女子适当地吃醋视作增添夫妻生活趣味的手段，但对妻妾不和以至扰乱家庭秩序，僭越「夫权」的「悍妒」的行径则是表现出难以容忍的态度。「悍妒」的女性被赋予「淫性」的恶质，正是李渔「厌女症」的体现。剧中提出两种男性可以驯化女性「悍妒」方式，一种是使用药物进行治疗；另一种则是使女性因「悍妒」付出相应的沉重代价，以及认为男性身体是因此而遭受折损，从而唤起女性的悔悟心理。李渔于剧中构建了一种妻妾恩爱互怜的理想家庭模式，即使得先前难以互容的女性最终出于对丈夫共同的爱而消解自身的「悍妒」心理。妒忌与吃醋是人的天性，李渔于《闲情偶寄》及《笠翁十种曲》中传授化解「妒」质的经验之谈，可见仍是立足于「男性本位」的文学论述传统。

李渔在《笠翁十种曲》中塑造一系列皆有从良心愿的「失足女性」，其为回归正常的家庭伦理秩序中，只得通过「父权机制」为其所设计「贞节考验」。在此进程中，女性身心所经受的创痛愈深，便愈能证明自身的情贞。女性于此中亦试图打造自身「贞节烈妇」的名声，表现出留名青史的意图。「才德」的关系在传统思想史的讨论中历来侧重「德」的表现，「才」则处于被贬抑的地位，但李渔却持不同的观点，为读者提供一种「才、色、德」兼全的理想

女性标准，以及如何培养造就的方式。《慎鸾交》中的名妓王又孀正是藉自身才学，专注于德行的展现。李渔于《怜香伴》、《意中缘》中亦对女性模仿男性风格或展露出「才名传世」意愿的情节加以描绘，标示其对超越传统「闺阁习气」诗作的赞赏态度。²²⁵同时，男性对「才色兼具」的女性灌输「才厚福薄」、「红颜薄命」的理念，实则是规训其面对所嫁非人的境遇时，仍要安于婚姻，不可妄图挑战「夫权」。此类女性在男性「红颜薄命」的思想改造中，不仅选择接受这一不幸遭遇，亦将其归化为宽慰自我的准则。

相较「妇容」及「妇德」而言，李渔对于《笠翁十种曲》中的「妇功」抒写仅耗费极少的笔墨，是其较不重视的部分，这与明清时期江南手工业兴盛的境况相关。《慎鸾交》中塑造辛勤承担内务的「妇顺」典范华夫人，其的付出不仅获得华秀及舅姑的一致称赞，亦奠定其在家族中难以替代的尊贵地位。而此剧中另一从良的名妓邓蕙娟却在劳动及与正室的争斗中，日渐消耗了自身的性魅力。侯隽将邓蕙娟独自安置于乐善庵内，对其不问不顾。邓蕙娟长久扮演了「思妇」这一角色，最终迎来被弃的命运。

虽然李渔藉作品阐述自我对于女性身体观的新解，亦给予女性身体魅力详尽备至的定义，但实际上其并非一位绝佳的女性观察者。《笠翁十种曲》男女观赏行为通常集中在初遇部分，女性因为男性「凝视」而获得的性愉悦的描写实在太过稀少，亦缺乏女性单独发动的观赏行为。女性并未因为男性的「凝视」引起自身形象的不断变化，导致女性自我物化的呈现还是有所局限。剧中男性并非只是单纯地观赏、感知女性的魅力，而是试图将其永远的占有，

²²⁵ 「闺阁习气」引用自康正果，《风骚与艳情》，页 337。

使得这种观赏具备规训的性质，这是《笠翁十种曲》中李渔塑造女性形象的遗憾不足之处。

李渔藉剧中净、末、丑等角色尽情释放天马行空的想象与创造力，同时亦藉给予女性自由阐发情欲的空间。净、末、丑等女性角色直白赤裸的肉欲展现，以及女女情欲、女扮男装、性别逆转的描写，皆颠倒男女性别刻板秩序，产生反讽戏谑的效果。然而，李渔虽然对传统加以谐谑，但并未彻底颠覆「父权机制」的外化之墙。虽然绝大多数生、旦的婚姻缔结未经过「父母之命、媒妁之言」，²²⁶但二者在情爱交往过程中的相处模式始终遵从道德的标准，未曾真正逾越礼教防闲，做出「通奸」之事。且李渔最终皆使生、旦回归正统，如男性通常获取功名官位，女性的自我意识仅在情爱阶段展现，最终二者完婚成为礼教「义夫贤妇」的典范。关于李渔所述的性别逆转，并最终回归正统的现象，实则是其两性观点的体现。李渔于《闲情偶寄·节色欲第四》中即将男女分别喻作「天、地」，指出男女相依相存的关系，亦对女性的价值及地位加以认可：「天苟去地，非止无地，亦并无天。」但李渔认为男性在两性关系中应处于权威地位，女性需听命于男性，其亦言及男女于家庭内部的分工职责，如：「天使地晦，则地不敢不晦；迨欲其明，则又不敢不明……是天也者，用地之物也；犹男为一家之主，司出纳吐茹之权者也。地也者，听天之物也；犹女备一人之用，执饮食勤处之劳者也。」²²⁷

李渔的结局设计亦是出于对政治局势的深刻考衡，如《中国近三百年学

²²⁶ 「父母之命、媒妁之言」引用自《孟子·滕文公下》：「不待父母之命、媒妁之言，钻穴隙相窥，逾墙想从，则父母国人皆贱之。」万丽华、蓝旭译注，《孟子》（北京：中华书局，2007），页127。

²²⁷李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》，页521。

术史》中就介绍了清初江南文士人人自危的情景：「顺治十一二年至康熙十年，约十七八年间，（满廷）采取打击文人的高压政策。满廷最痛恨的是江浙人，因为这地方是人文渊薮，舆论的发纵指示所在，『反满洲』的精神到处横溢。（满廷）借『江南奏销案』示威，被牵累者一万三千余人，缙绅之家无一获免。同时亦大兴科场案与文字狱，如康熙二年湖州庄氏史案，一时名士如潘力田等七十多人同时遭难。」²²⁸可见回归正统，不仅是李渔悄然转移生、且因为「情爱自主」对礼教造成的冲击，亦是李渔身处清廷「高压政策」之下藉以自保的方式。²²⁹

²²⁸梁启超著，夏晓虹、陆胤校，《中国近三百年学术史》（北京：商务印书馆，2011），页17-18。

²²⁹另一原因则是李渔身处此阶段中，历经明末开始出现的新「情观」至「新情理观」的哲思变迁所带来的影响，详情参阅第二章。正如聂春艳所提出的：「反映作者内心深处对社会主宰者男性的失望，只好将男性的人格通过女性形象表现出来。实际上对社会主宰者男性的失望，正是基于对『末世』社会的失望与绝望。」聂春艳，〈一次不够成功的「颠覆」——评《玉娇梨》、《平山冷燕》的「佳人模式」〉，《明清小说研究》，期4（1998年），页68。

五·参考书目

- 班昭著，裘毓芳注，《女诫注释》。上海：医学书局，1916。
- 汤显祖，《汤显祖集》。上海：上海人民出版社，1973。
- 李贽，《焚书 续焚书》。北京：中华书局，1975。董家遵著，鲍家麟编，〈历代节烈妇女的统计〉，《中国妇女史论集》，1979年10月，页112-114。
- 王利器，《元明清三代禁毁小说戏曲史料》。上海：上海古籍出版社，1981。
- 孙希旦著，沈啸寰、王星贤点校，《礼记集解》。北京：中华书局，1989。
- 申时行等修，《明会典：万历朝重修本》。北京：中华书局，1989。
- 高夫曼（Erving Goffman）著，徐江敏、李姚军译，余伯泉校阅，〈译者前言〉，《日常生活中的自我表演》，1992年5月，页xiv。
- 高夫曼（Erving Goffman）著，徐江敏、李姚军译，余伯泉校阅，〈表演〉，《日常生活中的自我表演》，1992年5月，页21，页23-24。
- 基·瓦西列夫（Kyril Vassilev）著，赵永穆、范国恩、陈行慧译，〈对象的选择〉，《情爱论》，1992年6月，页284，页289。
- 林保淳，〈「妒妇」与明清小说——一场男人与女人的战争〉，收入国立中央大学共同学科编《第二届明清之际中国文化的转变与延续学术研讨会论文集》。台北：文史哲出版社，1993，页101。
- 何满子，《中国爱情与两性关系》。香港：商务印书馆，1994。
- 劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）著，周传基译，李恒基、杨远婴编，〈视觉快感和叙事性电影〉，《外国电影理论文选》，1995年9月，页565，页567，页575。
- 周振甫译注，《周易译注》。香港：中华书局（香港）有限公司，1996。
- 李渔著，杜书瀛评点，《闲情偶寄》。北京：学苑出版社，1998。

张娟芬,《姊妹「戏」墙:女同志运动学》。台北:联合文学出版社有限公司, 1998。曾庆敏编,《法学大辞典》。上海:上海辞书出版社,1998。

刘咏聪,《德才·色·权:论中国古代女性》。台北:麦田出版股份有限公司, 1998。西蒙娜·德·波伏娃(Simone de Beauvoir)著,陶铁柱译,〈社交中的女人〉,《第二性》,1998年2月,页601,页607,页609,页604。

张小虹著,张小虹编,〈两种《欧兰朵》——文字/影像互动与性别/文本政治〉,《性/别研究读本》,1998年8月,页245-246。

蒋松源,《袁宗道·袁宏道·袁中道》。沈阳:春风文艺出版社,1999。

章义和、陈春雷,《贞节史》。上海:上海文艺出版社,1999。

米歇尔·福柯(Michel Foucault)著,刘北成、杨远婴译,〈全景敞视主义〉,《规训与惩罚:监狱的诞生》,1999年5月,页224-242。

廖奔、刘彦君,《中国戏曲发展史》。太原:山西教育出版社,2000。

张寿安,〈礼教与情欲——近代早期中国社会文化的内在冲突〉,收入姜广辉编,《郭店简与儒学研究(中国哲学第21辑)》。辽宁:辽宁教育出版社,2000, 页431,页442-445。

余怀著,李金堂校注,《板桥杂技(外一种)》。上海:上海古籍出版社,2000。

吴存存,《明清社会性爱风气》。北京:人民文学出版社,2000。

康正果,《风骚与艳情》。上海:上海文艺出版社,2001。

王立波译注,《列子译注》。哈尔滨:黑龙江人民出版社,2002。

孙诒让著,王文锦、陈玉霞点校,《周礼正义》。北京:中华书局,2003。

乔治·巴塔耶(Georges Bataille)著,刘晖译,〈欲望的对象〉,《色情史》,2003年3月,页122-124。

林宇玲著，何春蕤编，〈解读台湾综艺节目「反串模仿秀」的性别文化——以《台湾红不让》的〈变男变女变变变〉单元为例〉，《跨性别》，2003年12月，页180，页216。

余安邦著，熊秉真、余安邦编，〈报的规约与情的纠葛：清代笔记小说中的妻与妾〉，《情欲明清——遂欲篇》，2004年3月，页227，页228。

郑培凯著，鲍家麟编，〈天地正义仅见于妇女：明清的情色意识与贞淫问题〉，《中国妇女史论集.三集》，2004年8月，页109。

刘咏聪著，鲍家麟编，〈清初四朝女性才命观管窥〉，《中国妇女史论集.三集》，2004年8月，页121。

蓝慧茹，《从〈聊斋志异〉论蒲松龄的女性观》。台北：秀威资讯科技股份有限公司，2005。

高彦颐（Dorothy Ko）著，李志生译，〈名妓与名山：男性社会中的妇女文化〉，《闺塾师——明末清初江南的才女文化》，2005年1月，页291，页271。

David D.Gilmore 著，何雯琪译，〈厌女研究的定义与领域〉，《厌女现象——跨文化的男性病态》，2005年7月，页14。

David D.Gilmore 著，何雯琪译，〈利齿阴道〉，《厌女现象——跨文化的男性病态》，2005年7月，页67。

David D.Gilmore 著，何雯琪译，〈女性主义观点〉，《厌女现象——跨文化的男性病态》，2005年7月，页266。

约翰·伯格（John Berger）著，吴莉君译，《观看的方式》，2005年10月，页57-58。

廖炳惠编著，《关键词 200：文学与批评研究的通用词汇编》。南京：江苏教

育出版社，2006。

孙康宜著,李爽学译,鲍家麟编,〈明清诗媛与女子才德观〉,《中国妇女史论集七集》,2006年1月,页135,页147-152,页150。

尼古拉斯·米尔佐夫(Nicholas Mirzoeff)著,倪伟译,〈物恋化的凝视〉,《视觉文化导论》,2006年8月,页201-202。

万丽华、蓝旭译注,《孟子》。北京:中华书局,2007。

林素娟,《空间、身体与礼教规训——探讨秦汉之际的妇女礼仪教育》。台北:台湾学生书局有限公司,2007。

戴震,何文光整理,《孟子字义疏证》。北京:中华书局,2008。

董健、马俊山,《戏剧艺术的十五堂课》。台北:五南图书出版股份有限公司,2008。

亚伦·强森(Allan G.Johnson)著,成令方、王秀云、游美惠、邱大昕等译,〈意识形态,迷思与魔术:阴柔特质、阳刚特质与「性别角色」〉,《性别打结——拆除父权违建》,2008年3月,页107-108。

巴特勒(Judith Butler)著,林郁庭译,〈身体铭刻,践履颠覆〉,《性/别惑乱——女性主义与身份颠覆》,2008年12月,页213-217。

李渔著,王学奇、霍现俊、吴秀华编,王学奇等校注,《笠翁传奇十种校注》。天津:天津古籍出版社,2009。

罗秀美,《隐喻·记忆·创意——文学与文化研究新论》。台北:万卷楼图书股份有限公司,2010。

李渔,《李渔全集》。杭州:浙江古籍出版社,2010。

冯梦龙,《情史》。杭州:浙江古籍出版社,2011。

- 吴琼，《*拉克·拉康——阅读你的症状*》。北京：中国人民大学出版社，2011。
- 梁启超著，夏晓虹、陆胤校，《*中国近三百年学术史*》。北京：商务印书馆，2011。
- 何峻峰编，《*中国经济概论*》。成都：西南财经大学出版社，2015。
- 秦喜清，《*电影与文化：电影史论·女性电影·后现代美学*》。北京：北京时代华文书局，2015。
- 陈东原，《*中国妇女生活史*》。北京：商务印书馆，2015。
- 柯基生，《*性·欢欲·金莲：解构缠足性文化*》。台北：独立作家，2016。
- 华玮，〈*世间只有情难诉*〉，《*大陆杂志*》，卷 86 期 6，1983 年 6 月，页 38。
- 高彦颐 (Dorothy Ko)，〈*「空间」与「家」——论明末清初妇女的生活空间*〉，《*近代中国妇女史研究*》，期 3，1995 年 8 月，页 36-38，页 29。
- 聂春艳，〈*一次不够成功的「颠覆」——评《玉娇梨》、《平山冷燕》的「佳人模式」*〉，《*明清小说研究*》，期 4，1998 年，页 68。
- 张寿安、吕妙芬，〈*明清情欲论述与礼秩重省*〉，《*汉学研究通讯*》，卷 20 期 2，2001 年 5 月，页 6。
- 程大鲲，〈*清代的诰命与救命*〉，《*兰台世界*》，期 11，2004 年，页 38。
- 陈建华，〈*凝视与窥视：李渔〈夏宜楼〉与明清视觉文化*〉，《*政大中文学报*》，期 9，2008 年 6 月，页 44。
- 李文波，〈*女性凝视的批判性反思*〉，《*青年与社会*》，卷 523 期 13，2013 年 5 月，页 177。
- 邹爱莲，〈*明清时期的诰命与救命*〉，《*北京档案*》，期 1，2014 年，页 7-8。
- 蔡祝青，〈*明末清初小说中男女扮装之性别与文化意义*〉。嘉义：南华大学文学

所硕士论文，2000。

王敏杰，〈从「性/别研究」视角看《笠翁十种曲》〉。台中：静宜大学硕士论文，2011。

林忠德，〈清初前期遗民话本作家及其性别意识研究〉。嘉义：国立中正大学硕士论文，2017

六·附录

表 3-2-2-1：历代节妇数目比较表

时代	周	秦	汉	魏晋南 北朝	隋唐	五代	宋	元	明	清
百分比	0.02	0.003	0.06	0.08	0.09	0.006	0.41	0.96	72.9	25.47
数目	6	1	22	29	32	2	152	359	27141	9482
目次	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

(注)：本百分比求到小数后两位止，剩余之数用四舍五入法，下同此

表 3-2-2-2：历代烈女数目比较表

时代	周	汉	魏晋南 北朝	隋唐	辽	宋	金	元	明	清
百分比	0.06	0.16	0.3	0.24	0.04	1	0.23	3.15	71.46	23.37
数目	7	19	35	29	5	122	28	383	8688	2841
目次	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10