元明散曲的女性藝名書寫：對一種文本現象的考察*

陳田珺

提　要

以女性藝名本身爲題材的書寫，廣泛盛行於元散曲，少見於其它文體。以往研究者常將此種寫作視爲普通的嵌名，但事實上元散曲的女性藝名書寫具有獨特的審美價值，表現爲對雙關形式的創新與對雅俗傳統的融合，體現了元散曲的混合性。元散曲女性藝名書寫的動機不可以社交性、商業性簡單概括，需將其放在金元文學創作及元代曲集編選的歷史情境中加以理解。與其説元散曲的女性藝名書寫是群體的社交行爲，不如説他是共享的文學實踐。女性藝名書寫在明散曲中，經歷了從模仿定型、潤色雅化到取代更新的過程，可與明代對元曲的接受歷程互爲觀照。

關鍵詞：元散曲　明散曲　復古啓新　贈妓　女性藝名

基於女性藝名本身進行創作，被視爲贈妓題材的一個分支，始多見於元散曲，卻一直少被關注。男性文人爲參加宴飲等社交場合的女性寫作詩詞，已是陳套。但這些作品均圍繞女性本身，兼及姓名，並非基於姓名本身寫就。如李商隱《柳枝》與“柳枝”的本義關係不大。再如柳永《木蘭花》四首，以女性藝

* 本文爲國家社會科學基金“歐美學者的中國古典戲曲研究”（項目編號 23CZW037）階段性成果。

名——心娘、佳娘、蟲娘、酥娘——開篇,但作品側重她們各自的表演才能,與姓名無涉。晏幾道多次提及家中歌女蓮、鴻、蘋、雲,但《小山詞》中並無專門圍繞她們名字的詞作。只有在元散曲中,方可見大量基於姓名字面義、引申義、隱喻義創作的作品。如《歌妓米氏小字耍耍》,整首小令基於"玩耍"這一意象,由"耍耍"的字面義衍生。[1] 又如《贈玉香》,全曲雜糅關於"玉"和"香"的歷史、詩歌、感官意象,整體基於"玉香"的引申義。[2] 可以説,女性藝名本身即是這些散曲創作者想象的核心。縱觀《全宋詞》,贈妓詞有約 500 篇,佔全集的 2.5%,其中僅劉過《西江月・樓上佳人楚楚》首句,略符合此處所説圍繞女性藝名書寫的定義。[3] 另一方面,羅斯寧曾在《元代藝妓與元散曲》一文中寫道:《全元散曲》中標明贈妓的小令有約 120 首,套數 36 套,合起來佔全集的 3.5%。[4] 經筆者統計,其中有 64 首小令、8 首套數是依據女性藝名而作,已接近元散曲贈妓題材作品總數的一半。而《全金元詞》中贈妓詞約 30 首,卻少有以女性藝名爲主軸者。由此觀之,元散曲的女性藝名書寫具有文體獨特性,且廣泛流行。

然而,此類作品在學術研究中長期被忽略,或被視爲贈妓詞曲的附庸,或被視爲格調不高的調謔之作。查洪德《元代文人的賞曲之風》在論述元代贈妓曲與宋人贈妓詞、元人贈妓詩詞的不同時,確曾注意到書寫女性藝名的散曲,如亢文苑《爲玉葉兒作》。但在文中對此僅一帶而過,主要仍關注贈妓詩詞的藝術性與贈妓曲的社交性。[5] 前述羅斯寧《元代藝妓與元散曲》一文,將女性藝名書寫歸入元散曲常用的數種修辭手法,如嵌字、頂針續麻、比喻、反復等。而李昌集《中國古代散曲史》對歸隱、嘆世相關的作品高度評價,對風月風情之

1　隋樹森校訂:《類聚名賢樂府群玉》(上海:上海古籍出版社,1982 年),頁 14。亦見隋樹森編:《全元散曲》(北京:中華書局,1984 年),頁 657。

2　楊朝英編選,隋樹森校訂:《朝野新聲太平樂府》(北京:中華書局,1987 年),頁 18。亦見隋樹森編:《全元散曲》,頁 1155。

3　關於宋詞中贈妓詞的統計,見賀佳妍:《宋代贈妓詞研究》(上海:華東師範大學碩士論文,2007 年)。劉過詞《西江月》,附"武昌妓徐楚楚號問月索題",見唐圭璋、王仲聞編:《全宋詞》(北京:中華書局,1999 年),頁 2773。

4　羅斯寧:《元代藝妓與元散曲》,《中山大學學報(社會科學版)》1998 年第 1 期,頁 53—61。

5　查洪德:《元代文人的賞曲之風》,《武漢大學學報(人文科學版)》2016 年第 3 期,頁 34—43。

作評價較低，因此對女性藝名書寫的散曲也不甚看重。[6] 可見研究者對元散曲的女性藝名書寫或泛泛而論，或以評代析。但事實上，這一專題無論作爲散曲的題材選擇還是元代的文學現象，均有獨到之處。無論放在與金元詩詞對照的共時情境中，抑或放在與明代散曲關聯的歷史語境中，都可作爲管窺元散曲藝術特徵、文本存在與傳播接受的入門之徑。

本文擬首先探討元散曲的女性藝名書寫在審美價值上的獨特性，指出其並非想當然耳的嵌字，而是具創新意味的雙關。作爲一種題材的選擇，可體現元散曲雅俗互融、古今互化的混合性特徵。其次通過與金元贈妓詩詞的對比，討論元散曲的女性藝名書寫從創作動機而言，不應僅作社交現象視之，更應與當時的散曲編選狀況結合，作爲群體性的文學現象看待。最後藉觀察女性藝名書寫這一專題在明散曲中的承續與更新，討論元散曲賞鑒標準在明代的流變。

一、名之美？文之美？

長久以來，元散曲中的女性藝名書寫，常被視爲運用嵌字手法的例證。但事實上，僅以嵌字概括此類作品，大大簡化了其在審美方面的複雜。嵌字是古典詩詞中早已有之的文字遊戲，通常指將特定的字嵌入句中特定位置，以示機巧或傳遞信息。南北朝時已有嵌四時、四氣、六府、八音等做法。[7] 任訥《散曲概論》論及散曲的修辭手法時，排列第七的正是嵌字體，文曰："嵌五行及數目，散曲中有之，嵌五色、五聲、八景等，未見也。"[8] 可見任訥使用的是傳統的詩歌嵌字概念，講求特定的嵌字類別（五行、數目、五聲等）及特定的嵌字格式。而元散曲的女性藝名書寫，一來不屬於這些類別，二來從無必須將某字嵌入某句

6　李昌集認爲散曲文學的核心是避世思想和玩世哲學。見李昌集：《中國古代散曲史》（上海：華東師範大學出版社，1991 年），頁 240。

7　譚汝爲：《古典詩歌四種特殊的修辭體式》，《平頂山學院學報》2010 年第 1 期，頁 107—113。

8　任訥：《散曲概論》，見《散曲叢刊》（下）（南京：鳳凰出版社，2013 年），頁 1084。

的定式。因此,任訥未將女性藝名書寫歸爲嵌字,在《曲諧》談到贈妓之作時,使用了"大都切其名而詠之"[9]的表達,將其作爲一種文本現象對待,不以一般修辭手法視之。

元散曲家對女性藝名的書寫,相較局限於形式的嵌字,毋寧説是多樣化的雙關。雙關是在一定語境中利用語詞多義性、諧音性等條件,有意使話語産生語義多重性或語用含糊性,從而有效傳達言者意圖,並産生一定修辭效果的話語方式。[10] 歸納得之,雙關具語境性、模糊性與意圖性。古典詩歌中亦多見雙關,如以"柳"喻"留",以"蓮"喻"憐"。又如張籍《節婦吟》,以貞婦喻忠臣。[11] 結合作者生平或寫作對象理解,是賦予這些諧音、諧義予語境性。雙重意義的存在,即模糊性。如"東邊日出西邊雨,道是無晴卻有晴"既寫自然,也寫情懷。"還君明珠雙淚垂,恨不相逢未嫁時"既可作夫婦之情,又可作君臣之情。而努力還原這些表述的隱藏含義,即揭示作者的意圖性。但是,元散曲女性藝名書寫對雙關的運用,與此相似又有不同。上述古典詩歌中的雙關,多以雙層結構呈現,由字面義—引申義、言此—意彼、文本義—作者意構成。大體而言,俱有基本確定的闡釋指向。但元散曲女性藝名書寫採用多層結構的雙關,追求多重語境的混雜、多種語義的流動和多樣意圖的交織,構造出今古不分、雅俗不别、斑駁陸離的美感。最終導致闡釋的不確定性,繼而誘發層出不窮的聯想與解讀。

元散曲的女性藝名書寫注重語境的混雜,或將風月場景提升至雅文學抒情傳統,或從詩歌場景轉移至世俗日常景象。前者如貫雲石【雙調・蟾宫曲】《贈曹繡蓮》:"薰風吹醒横塘,一派波光,掩映紅妝。嬌態盈盈,香風冉冉,翠蓋昂昂。一任遊人競賞,盡教鷗鷺埋藏。世態炎涼,只恐秋涼,冷落空房",[12]句句寫蓮而不提蓮,並置換行院背景爲古典詩歌的語境。又如張可久【中吕・普天樂】《贈白玉梅》:"謫仙名,樂天姓。緇塵不染,玉骨長清。西樓羌管聲,東閣新

9　任訥:《散曲概論》,見《散曲叢刊》(下)(南京:鳳凰出版社,2013年),頁1151。
10　劉小紅、侯國全:《雙關何以爲構式:詞彙—構式語用學視角》,《北京第二外國語學院學報》2022年第6期,頁148—163。
11　張籍:《節婦吟》,見彭定求編:《全唐詩》(北京:中華書局,1960年),頁4282。
12　隋樹森校訂:《類聚名賢樂府群玉》,頁127。亦見隋樹森編:《全元散曲》,頁368。

詩興。艷紫妖紅塵俗病，論風流讓與瓊瓊。孤山舊盟，黃昏月明，夜雪初晴”，[13]同樣句句寫梅而不提梅。開篇不直言“白”，而以李白之名、白居易之姓替代，建立與雅文化的聯繫。後者如楊朝英【商調・梧葉兒】《戲賈觀音奴》：“龐兒俊，更喜恰，堪詠又堪誇。得空便處風流話，没人處再敢麼。救苦難俏冤家，有吴道子應難畫他”，[14]將神聖的觀音意象化爲“救苦難俏冤家”，將吴道子的藝術創作歸於賈觀音的魅力之下。又如喬吉【越調・小桃紅】《贈劉牙兒》：“瓠犀微露玉參差，偏稱烏金漬。斜抵春纖記前事，試尋思。風流漫惹閑唇齒，含宫泛徵，咬文嚼字，誰敢嗑牙兒？”[15]前半支曲是春纖斜抵牙的古典佳人，後半支曲又有“誰敢磕牙兒”的潑辣風情。尤其值得注意的是，這些散曲中的雙關結構並非規整的雙層對應關係，而是在多語境間摇曳。如寫蓮，即可爲自然情景中的蓮，又可爲詩歌意象中的蓮，同時又可爲眼前名繡蓮之人，或情感意義上被憐之對象。再如寫牙，既寫皓齒本身，又寫皓齒爲美人增色，亦寫以牙“含宫泛徵，咬文嚼字”，使“閑唇齒”不敢惹的風致。

除語境的混雜，散曲家同樣注意語義的流動，以致出現字面義、引申義、隱喻義並舉，無特定闡釋指向的狀況。如劉時中【越調・小桃紅】爲一位名叫春卿的女子而作，整首曲每句都以“春”點題。曲云：“春來苦欲伴春居，日日訊春去。無奈春雲不爲雨，爲春癯。緑窗誰唱留春住，買春不許，問春無語，春意定何如。//爲春憔悴要春醫，苦苦貪春睡。盼得春來共春醉，恨春遲。夜來得個春消息，春心暗喜，春情偷寄，春事只春知。”[16]全曲並置與“春”有關的文學意象與詩歌傳統，而作者匠心獨運之處，卻在“春”的雙關並未形成清晰的語義指向。“春”或可指春卿本人，或可指春季，或可指春意、春情。而由此衍生出的引喻義相應或可解讀爲對春卿的戀慕，對她心意的揣測，對春日的惋惜嚮往。曲家並無意暗示某種確定的意義指向，反而留下皆有可能的闡釋空間。事實上，

---

13 楊朝英編選，隋樹森校訂：《朝野新聲太平樂府》，頁 160。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 870。

14 同上，頁 208。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 1294。

15 同上，頁 130。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 586。

16 隋樹森校訂：《類聚名賢樂府群玉》，頁 12—13。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 659—660。

即使將一句中的"春"讀作"春卿",另一句中的"春"讀作"春日",也全無妨礙。整首曲因此反有了靈活跳脱、霧裏看花的美感。再如周德清【越調・天淨沙】《嘲歌者茶茶》:"根窠生長靈芽,旗槍搠立煙花,不許馮魁串瓦。休抬高價,小舟來販茶茶。"[17]此處的茶同時指實物茶葉、名叫茶茶的歡場女子,及雙漸蘇卿故事中作爲叙事道具的茶。靈芽、旗槍均爲茶名,根窠、搠立均有感官暗示,因此起首二句就交織了茶葉與茶茶兩種意象。後半部分取材於宋元時期同西廂並稱的雙漸蘇卿故事,其中破壞雙漸與小卿戀情的馮魁,正是一位茶商。故此處"休抬高價,小舟來販茶茶"就有了借雙蘇故事嘲諷茶茶風月手段的妙趣,事實上並置了現實生活中的茶茶與虚構叙事中的小卿,增添了該曲的戲劇性。

此類具多重結構的雙關,來自作者精心的結撰,絶非一時應景的隨意隨手之作。或可見對語境、語義有意識的錯層疊加,或可見對雅、俗文學傳統的細膩編織。多位散曲家都曾爲一位名楚雲的女子作曲。如孫周卿【雙調・殿前歡】《題歌者楚雲》,將"楚雲"意象的不同語義與不同語境結合,繼而錯落有致地排列,有明顯可見的匠心痕跡。曲曰:"楚雲高,盈盈淚眼望衡皋,付能盼得春來到。玉困香嬌,是誰人按六幺?紅牙鬧,睡未足把人驚覺。雲偏髻鬟,月淡眉梢。"[18]孫周卿一方面從語義上,同時使用"雲朵"的字面義,"碧雲"的隱喻義,與"雲鬟"的引申義,並將這幾種意思疊合使用。"楚雲高"寫天上的雲,"盈盈淚眼望衡皋"指宋代詞人賀鑄《青玉案》:"碧雲冉冉衡皋暮。"[19]"雲偏髻鬟"即"雲鬟"、"雲鬟"。另一方面,在多組語義雙關外,變换三種語境,分别爲自然清麗的語境、閨閣幽雅的語境與行院香艷的語境。從天之高,到賀鑄典麗的閨怨書寫,再到"按六幺"、"紅牙鬧"的喧嚷,最後終結於"睡未足"時雲鬟新偏的卧房枕上,楚雲究竟應被放置在上述哪種語境中,或其實同時屬於多個語境,孫周卿此曲並未做出清楚説明,卻也因此能夠容納豐富多樣的想象。又如吕濟

17　楊朝英編選,隋樹森校訂:《朝野新聲太平樂府》,頁 111。亦見隋樹森編:《全元散曲》,頁 1339。

18　楊朝英編選,隋樹森校訂:《朝野新聲太平樂府》,頁 38。亦見隋樹森編:《全元散曲》,頁 659。

19　賀鑄:《青玉案》,見唐圭璋、王仲聞:《全宋詞》,頁 659。

民【雙調・蟾宮曲】《贈楚雲》曲寫道："寄襄王，雁字安排。出岫無心，蔽月多才。目極瀟湘，家迷秦嶺，夢到天台。浮碧漢，陰晴體態；逐西風，聚散情懷。卷又還開，去又還來。雨罷巫山，飛下陽臺。"[20]將"楚雲"與巫山神女的典故聯繫，以"寄襄王"開篇，是對詩詞典故陳套的熟練運用。但隨後，吕濟民巧妙使用一連串與"雲"相關的文學意象。"雁字安排"指李清照《一剪梅》："雲中誰寄錦書來，雁字回時，月滿西樓。"、"出岫無心"指陶淵明《歸去來兮辭》："雲無心以出岫，鳥倦飛而知還。"、"蔽月多才"指曹植《洛神賦》："髣髴兮若輕雲之蔽月，飄颻兮若流風之回雪。"、"家迷秦嶺"指韓愈《左遷至藍關示姪孫湘》："雲橫秦嶺家何在，雪擁藍關馬不前。"、"夢到天台"指《幽明録》中劉晨、阮肇游天台山遇神女的軼事。這些意象放在原本的語境中，指向的意義大相徑庭：李清照詞的閨情閨思與陶淵明賦的自得自適，似無關聯；韓愈詩的不遇憤懣與天台遇仙的傳奇艷麗，絶非等同。但吕濟民輕鬆自如地游移在不同的文體、語義與傳統之間，將它們拼合併置，而僅以"雲"爲彼此間强有力的關聯，並以真正的自然之"雲"作收束，描繪了雲朵陰晴不定、聚散無常，"卷又還開、去又還來"的游弋姿態，以此不可捉摸性呼應前文混雜的多種意象，並以此反照楚雲朦朧神秘的美感。全曲仍以"巫山神女"的典故作結，從與雲相關的高雅詩詞傳統，到有雲雨暗示的感官俗情，"楚雲"及其姓名，作爲連綴賦、詩、詞、筆記，乃至文字與身體的審美符號，維繫了雅俗間的微妙張力。

另一典型案例，是當時許多知名文人曲家爲著名女演員珠簾秀所作的酬贈曲。關漢卿【南吕・一枝花】套數題名《贈珠簾秀》，全篇圍繞"珠簾"意象而作。[21] 珠簾秀爲元代知名女藝人，夏庭芝《青樓集》稱其"雜劇爲當今獨步，駕頭、花旦、軟末泥等，悉造其妙，名公文士頗推重之"。[22] 盧摯、貫雲石、胡祇遹、馮子振等都均有贈作，多圍繞"簾"的字面義而寫。又因她"背微僂"，故偶以

20　楊朝英編選，隋樹森校訂：《朝野新聲太平樂府》，頁 18。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 1155。

21　楊朝英編選，楊家駱校訂：《九卷本陽春白雪校注》（臺北：世界書局，2009 年），頁 142。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 170—171。

22　夏庭芝《青樓集》，見《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1956 年），第 2 册，頁 19。

“簾鈎”喻之。馮子振《鷓鴣天》中就曾有“海霞爲帶月爲鈎”[23]的表述。關漢卿的套數追步同仁,以“輕裁蝦萬須,巧織珠千串,金鈎光錯落,繡帶舞翩躚”開篇,以“簾”爲核心構建全曲。他熟練並置一系列雅文學相關的意象,將行院中的“簾”移植到“侯家”、“謝府”、“雕櫳”等富貴之所,充分發揮了“簾”在宫怨、閨怨寫作中的道具作用。但在【梁州】曲的結尾,關漢卿先提及長門怨的典故,卻並不强調“簾”在其中的悲情角色,而提到“愛的是透長門夜月娟娟”。“簾”摇身一變爲玩月的媒介,帶來愉悦而非愁怨,脱離了原有的詩歌典故。其後,關漢卿又提及湘妃的典故,卻並不强調“淚灑斑竹”的本意,而將側重點轉移到“碧玲瓏掩映湘妃面,没福怎能勾見”,以强調“簾”如何渲染簾後之人的美貌。【梁州】曲結尾落在“十里揚州風物妍,出落著神仙”,以風月喧嚷之俗,取代“侯家謝府”之雅。關漢卿《贈珠簾秀》由雅入俗,但同樣以俗濟雅,用直觀感受的熱烈、生機勃勃的喧騰,輓轉古典詩歌與“簾”相關的曲折幽微、凄婉悲哀。由此可見,關漢卿的雅俗相混並非簡單地將雅俗傳統中的意象並置,而是精心鋪排出層次,以雅來點染俗,以俗來點化雅,最終在兩者的反復拉鋸中實現具有混雜性的美學效果。

同時,關漢卿《贈珠簾秀》套數的結構,與亢文苑《爲玉葉兒作》[24]基本相同,可見對於女性藝名書寫應達到何種效果,已初具範式。《贈珠簾秀》調寄【南吕・一枝花】,首曲寫簾之貴之美,【梁州】曲運用一系列簾相關的意象,並從雅過渡至俗,以俗來翻寫雅。【尾】曲以感官之欲突破雅俗之别,曲云“恰便似一池秋水通宵展,一片朝雲盡日懸。你個守户的先生肯相戀,煞是可憐,則要你手掌兒里奇擎著耐心兒卷”,將古典詩詞中常出現的宫殿之簾、閨閣之簾,轉變爲守户之障礙,並以肌膚相親破除内外之隔。亢文苑《爲玉葉兒作》同樣調寄【南吕・一枝花】,首曲寫玉之貴之美,【梁州】曲羅列一系列玉相關的意象,又並置詩歌、小説、歷史典故等多種語境,寫玉盆、玉簫、玉鏡臺,卻以“必團圓”、“知音

23　夏庭芝《青樓集》中有載,亦見唐圭璋匯編:《全金元詞》(北京:中華書局,1979 年),頁 918。

24　楊朝英編選,楊家駱校訂:《九卷本陽春白雪校注》,第 143 頁。亦見隋樹森編:《全元散曲》,頁 1119—1120。

律”、“稱妝梳”濟之。【尾】曲用卞和送玉典故，但置換本來語境中辨玉之難與受冤之苦，轉而强調感官欲望的强烈，指出若是爲了玉葉兒之“玉”，則“姓卞的先生識真玉，休道刖了他二足。一身兒與他做主，至死也懷中抱不足”。兩部套數幾乎一致的架構方式，幾乎相同的混合美感，可間接説明此類有關女性藝名的寫作，已成爲一種共享的創作實踐。

論證混合性是散曲的審美特徵，在中外學者中並不罕見。散曲與前代文學、音樂的接續關係，《中國古代散曲史》已有充分論述，指出散曲是文人詞之“明線”與民間俗曲之“暗流”融匯發展的産物。[25] 美國漢學家奚如谷在 2013 年版《劍橋中國文學史》中指出散曲是一種“混合性詩歌”（hybrid poetry）。[26] 俄亥俄州立大學夏頌在 2021 年《中國文學與文化》專刊中將散曲定義爲“混合文體”（mixed-registers literature）。在她的文章中亦提及《贈玉香》，作爲“混合”的範例之一。[27] 然而對女性藝名書寫的探討，不應僅止步於以此證明元散曲雅俗互融、匯合古今的混合性特徵，更應關注此種精心結撰的多重結構因何而生，如何存在。

二、爲名寫？爲文寫？

一般在論及贈妓詞曲時，均首先關注社交情境對其創作的影響。參加宴飲的文人以贈妓詞曲作爲社交慣例，屬花間遺風。作爲被觀看客體的女性，也認爲可借此提升聲價，因此常有求贈之舉。如《醉翁談録》載：“耆卿居京華，暇日遍游妓館。所至，妓者愛其有詞名，能移宫换羽，一經品題，聲價十倍。妓者多以金物資給之。”[28] 又如劉過《西江月》詞序説明此詞爲“武昌妓徐楚楚號問

25　李昌集：《中國古代散曲史》，頁 317。

26　See Kang-i Sun Chang and Stephen Owen, eds., *The Cambridge History of Chinese Literature* (Cambridge, UK.: Cambridge University Press, 2010), vol.1, 633.

27　Patricia Sieber, “A Flavor All Its Own: Some Theoretical Considerations on *Sanqu* Songs as Mixed-Register Literature,” *Journal of Chinese Literature and Culture*, no.1 (2021): 203–235.

28　羅燁：《醉翁談録》（上海：古典文學出版社，1957 年），頁 32。

月索題”。《清波雜誌》更有“東坡在黄岡,每用官妓侑觴,群妓持紙乞歌詞,不違其意而予之”[29]的記載。可見,若將女性藝名書寫作爲贈妓曲的分支視之,則其必受社交性、商業性的影響,一來作者有應酬的必要,二來求者有“留名”的考慮。那麼“切名以詠之”,就兼顧了創作者對即時性的需求,與受贈者對提高聲望的期待。對於創作者來説,因並非與每個求贈者相熟,故要在有限的時間内構思贈作,最快捷的方式就是從姓名、外貌或才藝入手。而對於求贈者來説,如能直接將自己的名字嵌入贈作中,自然對提升名望大有裨益,於是也更可能直接提出這一要求。

但是,若僅以此解釋元散曲女性藝名書寫的動機,似仍有不足。一來,這種解釋强調作品的即時性、當下性,一般以短小精悍的雙重構思爲佳,不能滿足現存可見所有元散曲女性藝名書寫的文本特徵。不可否認,部分作品是符合的。但此類作品從文本角度,篇幅較爲簡短,構思失於簡單,符合一定套路,偏向傳統的雙層雙關結構,與前文提及的具明顯多重性、混雜性的作品,區别甚著。如張可久【雙調・慶宣和】《歌者花花》:“蜂蝶紛紛鶯燕猜,喧滿香街,一朵妖紅爲誰開? 鬬買,鬬買。”[30]僅寫自然之花與風月之花的單一對照。【雙調・折桂令】《贈千金奴》:“杏桃腮楊柳纖腰,占斷他風月排場,鸞鳳窩巢。宜笑宜顰,傾國傾城,百媚千嬌。一個可喜娘身材兒是小,便做天來大福也難消。檀板輕敲,銀燭高燒,萬兩黄金,一刻春宵。”[31]僅以陳套書寫千金奴的美貌,最後以萬兩黄金一刻春宵簡單題名。盧摯【雙調・蟾宫曲】《贈歌者蕙蓮劉氏》:“問何人樹蕙芳洲? 便春滿詞林,香滿歌樓。紈扇微風,羅裙纖月,作弄新秋。好客呵風流太守,怎生般玉樹維舟。樽酒遲留,醉墨烏絲,當得纏頭。”[32]僅開篇嵌套其名,全詞與名無涉。

29　上海師範大學古籍整理所編:《全宋筆記》(鄭州: 大象出版社,2017 年),第五編(九),頁 54。

30　楊朝英編選,隋樹森校訂:《朝野新聲太平樂府》,頁 73。亦見隋樹森編:《全元散曲》,頁 924。

31　楊朝英編選,楊家駱校訂:《九卷本陽春白雪校注》注徐容齋作,頁 15。隋樹森編:《全元散曲》注孔文升作,頁 136。

32　隋樹森編:《全元散曲》,頁 127。

二來，這種解釋並未提及的現象是：當時承擔社交性功能的贈妓之作，多由詩、詞承擔。的確，金元詞、曲的保存狀況存在差異。詞作可入別集，保存較爲完備，曲作散佚較多，現存可見偏少，且常有曲作混入詞作別集的現象。因此不能排除散佚曲作中亦有將曲用於酬贈的可能。但就現存可見《全金元詞》與《全元散曲》，在社交場合面對女性的求贈時，被求者傾向於選擇詞體而非曲體。同一作者或只有贈妓詞没有贈妓曲，或贈妓詞多於贈妓曲。前者如白樸以曲聞名，卻並無任何贈妓散曲。詞作中卻有【木蘭花慢】序注："歌者樊娃索賦。"[33]又一【木蘭花慢】序注："爲樂府宋生賦。宋字壽香，燕城好事者爲渠寫真，手撚茶蘼一枝。"[34]後者如盧摯贈妓散曲僅見兩首，而贈妓詞作可見四首。白樸與盧摯均爲知名曲家，曲作保存頗多，在此情況下，若説他們曾在酬贈場合作有多首贈妓曲，但一人無一首作品留下，另一人只留下兩首不甚佳的作品，亦甚可疑。與此同時，與宴飲活動有關的詞序，暗示贈詞是更爲主流的舉動。如王惲【喜遷鶯】序云："己丑秋八月二十六日，雨中飲賈方叔家。樂籍劉氏歌以侑觴，衆賓欣然，爲之賞音。劉因求樂府雨予，遂賦此，且道坐客醉語。"[35]【鷓鴣引】序又云："丁亥上巳日，與諸君宴林氏花圃，李氏以歌曲侑觴，醉中懇求樂府，賜鷓鴣天以歌之。李氏字蘭英，樂籍之名香者也。"[36]可見在酬贈場合，當場作長短句是頗爲流行的做法。

又從受贈者角度論之，一來，當時聲望較隆的藝人歌者之名多見詞而非曲。有鑒于詞是當時更爲主流的雅文學文類，故詞在宣傳作用上遠大於曲，也是選擇詞體而非曲體的動機。《全金元詞》中贈妓詞約 30 首，涉及《青樓集》中 8 人，分別爲珠簾秀、張怡雲、杜妙隆、宋六嫂、王玉英、李芝秀、趙真真、楊玉娥。《全元散曲》贈妓曲約 120 首，數量遠多於贈妓詞，卻僅涉及《青樓集》中 6 人，分別爲珠簾秀、李楚儀、喜温柔、玉葉兒、李奴婢、王玉英。在詞中，常見多人爲一位藝人寫作，如王惲、馮子振等均有贈珠簾秀作，張野、程文海等均有爲張怡

33 唐圭璋匯編：《全金元詞》（北京：中華書局，1979 年），頁 639。
34 同上，頁 640。
35 同上，頁 669。
36 同上，頁 681。

雲作。但在曲中,爲珠簾秀作者,僅可見關漢卿 1 人。爲李楚儀作者,唯喬吉 1 人,且二人關係親好,已見《青樓集》記載。爲喜温柔作者,唯曾瑞 1 人。爲玉葉兒作者,唯亢文苑 1 人。爲李奴婢作者,唯夏庭芝 1 人。爲王玉英作者,亦唯夏庭芝 1 人。可見詞比之曲,更多地承擔了"傳名"的功能。

二來,即便是同時寫作贈妓詞與贈妓曲的作者,在爲更有名望的藝人寫作時,也傾向選擇詞而非曲。譬如張可久確有大量爲歌者所寫的散曲(無論是否以姓名書寫爲主題),前文已多有提及。但他的 11 首贈妓曲涉及的人物均不見於其它史料或他人筆下,而兩首調寄【鷓鴣天】詞作,一贈樂府玉英,一贈樂府李芝秀,均爲當時知名藝人。[37] 尤其是李芝秀,有"賦性聰慧,記雜劇三百餘段"[38]之譽。可見雖擅散曲,但在既定的社交情境中,張可久仍傾向作詞。張可久是保存曲作較多、專事散曲書寫的作者,並不以詞擅名,但在數量差異巨大的現存詞、曲作品中,仍出現這一文本現象,其間原因值得細思。顯然,贈妓詞承擔了更多的社交交際功能與商業宣傳功能,因此更具即時性、當下性、程式性。而前文論及的種種精心結撰的女性藝名書寫,並不能以"群體創作"、"社交需求"一以概之,以致忽略其藝術價值與審美特性。

而若從文學性角度看待對女性藝名的寫作,首先便需注意到,女性的姓名本身,一直是浪漫想象不可或缺的構成部分。儘管古時大部分婦女少被提及姓名,如葉夢得《石林燕語》曰:

> 古者婦人無名,以姓爲名,或係之字,則如仲子、季姜之類;或係之謚,則如戴嬀、成風之類,各不同。周人稱"王姬"、"伯姬",蓋周姬姓,故云。而後世相承,遂以姬爲婦人通稱,以戚夫人爲戚姬,虞美人爲虞姬。自漢以來失之。政和間,改公主而下名曰"帝姬"、"族姬",此亦沿習熟慣而不悟。[39]

37　唐圭璋彙編:《全金元詞》(北京:中華書局,1979 年),頁 933。

38　夏庭芝:《青樓集》,見《中國古典戲曲論著集成》(北京:中國戲劇出版社,1956 年),冊 2,頁 29。

39　上海師範大學古籍整理所編:《全宋筆記》(鄭州:大象出版社,2017 年),第二編(十),頁 61。

但這多半指史書有載、有德行、有身分的良家女子。而在以虛構、獵奇、愉悅爲導向的筆記雜録中，美麗的姓名卻能夠實現特定的叙事效果。如王嘉《拾遺記》："孫亮作琉璃屏風，甚薄而瑩澈，每於月下清夜舒之。常與愛姬四人，皆振古絶色：一名朝姝，二名麗居，三名洛珍，四名潔華。……或以人名香，故有朝姝香，麗居香，洛珍香，潔華香。"[40]在這段話中，四位美人的姓名構成了浪漫想象的根基。再如張君房《麗情集》"浣紗桂子，霍小玉侍兒之名"，[41]説明兩個婢女的姓名本身，就有爲霍小玉叙事贈色的功能。

此處所論元散曲的女性藝名書寫應上溯這一傳統，但若考慮到具體的實踐方式，可進一步説：在元散曲中，引發浪漫想象的並非美麗的名字，而是書寫這一行爲本身。的確，部分女性藝名書寫，是直接建立在人—名的聯繫上，以美麗姓名誘發美好聯想。但此類作品多直接嵌名。如曾瑞【商調・梧葉兒】《贈喜温柔》十首，每首均有一"温柔"，[42]也符合《青樓集》對藝人喜温柔"姿容端麗，舉止温柔"的記載。但更大一部分元散曲的女性藝名寫作，某種程度上忽略了人—名聯繫，更注重名字本身引發的與多種文學傳統、感官慾望的共振，最後脱離當下語境，呈現爲圍繞一個特定意象花樣百出的文字狂歡。

元散曲的女性藝名書寫一不集中於特定場合，二不集中於單獨某人，而更集中於幾個核心意象，以意象串聯起豐富的詩詞傳統與日常生活，勾連雅俗。近半數的女性藝名書寫，集中在蓮、雲、春、香、梅、柔、玉、觀音八個意象，列表如下：

蓮 （6 小令）	盧摯【雙調・蟾宫曲】《贈歌者劉氏蕙蓮》、喬吉【越調・小桃紅】《贈郭蓮兒》、喬吉【雙調・折桂令】《贈王玉蓮》、張可久【南吕・金字經】《劉氏瑞蓮》、貫雲石【雙調・蟾宫曲】《贈曹繡蓮》、徐再思【雙調・蟾宫曲】《名姬玉蓮》
雲 （9 小令）	盧摯【雙調・折桂令】《廣帥餞别席上贈歌者江雲》、喬吉【雙調・水仙子】《贈江雲》、張可久【中吕・滿庭芳】《樊氏素雲》、孫周卿【雙調・殿前歡】《楚雲四首》、吕濟民【雙調・蟾宫曲】《贈楚雲》、趙顯宏【雙調・殿前歡】《題歌者楚雲》

40　王根林校訂：《漢魏六朝筆記小説大觀》（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 547—548。
41　上海師範大學古籍整理所編：《全宋筆記》，第八編（八），頁 325。
42　隋樹森編：《全元散曲》，頁 498—499。

續　表

春 (3 小令, 1 套數)	劉時中【越調・小桃紅】《春卿》、薛昂夫《贈小園春》、無名氏【雙調・清江引】《劉春景妓名》、無名氏【雙調・壽陽曲】《妓劉春景》
香 (2 小令)	喬吉【雙調・折桂令】《贈張氏天香》、吕濟民【雙調・蟾宫曲】《贈玉香》
梅 (2 小令)	喬吉【雙調・水仙子】《贈孫梅哥》、張可久【中吕・普天樂】《贈白玉梅》
柔 (11 小令)	喬吉【雙調・水仙子】《贈柔卿王氏》、曾瑞【商調・梧葉兒】《贈喜温柔》十首
玉 (3 小令, 3 套數)	亢文苑【南吕・一枝花】《爲玉葉兒作》、《爲玉梅作》、周德清【越調・鬥鵪鴣】《贈小玉帶》、張可久【雙調・燕引雛】《張氏玉卿》、張可久【越調・柳營曲】《歌者玉卿》、夏庭芝【中吕・朝天子】《贈王玉英》
觀音 (3 小令)	喬吉【雙調・水仙子】《贈顧觀音》、楊朝英【商調・梧葉兒】《戲賈觀音奴》、無名氏【正宫・叨叨令過折桂令】《馱背妓名陳觀音奴》

由上表可知,這八個意象頻繁出現在女性藝名書寫中,共計 39 小令,4 套數,超過元散曲女性藝名書寫總量(64 小令,8 套數)的一半,卻屬於完全不同的幾十位女子。其中雲、蓮、玉爲選用最多的意象群。經翻閱相關文本可知,這三個意象均具同時溝通古典傳統、感官慾望、世俗情景的特徵。雲可爲白雲、孤雲、鬢雲、雲雨之雲;蓮可爲荷花、菡萏、金蓮、愛憐之憐;玉可爲荆山玉、連城玉、抑或温香軟玉。它們可焊接多種語境、語義的特徵,便於散曲家結撰多重的雙關結構,或對散曲的整體構思進行複雜的鋪排,最終營造闡釋的多樣性與意義的不定性。

因此,元散曲的女性藝名書寫不應僅作贈妓曲視之,也不可僅從酬贈社交性、完成即時性等角度加以理解。與其説此類作品是出於當下性、修辭性的考慮,不若説其具有意圖明確的文學性,是具有顯著創作目的的文字創新。從元散曲整體的文本面貌來看,這一推斷符合其它題材散曲呈現出的審美特徵——以特定意象爲中心,嵌套、拼合、結撰不同的語義與語境,形成獨特的混合性效果。如常被關注的"審醜"書寫,多圍繞一個特定的身體特徵,以此作爲

意象，並置、錯置、疊置所有相關字面義、隱喻義及引申義。無名氏【南吕・一枝花】《嘲黑妓》圍繞“黑”的意象，疊置“黑砂糖”、“烏衣國”、“酒樓前貼下鍾馗”等來自不同語境與文學傳統的描述。[43] 再如感官書寫方面，與紅指甲相關的散曲多圍繞“紅”這一意象，進行視覺效果鮮明的鋪陳。張可久【雙調・水仙子】《紅指甲》並置“按桃花扇底風”、“丹髓調酥鶴頂濃”與“玉纖彈淚血痕封”。[44] 至如商政叔【南吕・梁州第七】《戲三英》拼接所有與“燈”相關的意象，[45]查德卿【仙吕・寄生草】《間別》翻寫所有與“恩愛”相關的意象，範例比比皆是。[46] 由此説明，元散曲的女性藝名書寫不應完全放入贈妓傳統的脈絡中理解，還應放在元散曲對特定意象集群式描述的創作慣例中觀看。

這種文字創新的有意識性，及觀者對其的明確認知，在散曲選集的編排中亦有跡可循。對現存可見的元刊三部曲集——《樂府新編陽春白雪》、《朝野新聲太平樂府》、《梨園按試樂府新聲》——的討論，多集中在版本考論與選曲標準方面。[47] 但這些選集在文字層面，均體現出一定的編輯意圖，即對於文字上的創新，通過集中排列、增加題目等方式，予以暗示或説明。集中排列如《梨園按試樂府新聲》中卷，以【滿庭芳】曲牌作引，下屬是多首以妓怨、罵鴇爲題材的作品。[48] 將它們集中排列，顯然使接受者對這一專題的文字創意印象深刻。而增加題目的做法更爲常見。因三部選集均以宫調曲牌爲序，故大多數曲只見宫調曲牌，未見曲名。但對於有特定文字創新導向的作品，均通過題目有所暗示，如四時（春夏秋冬）、四情（悲歡離合）、瀟湘八景等。而對於元散曲的女性藝名書寫，也寫出贈某某，以示名與曲的關係，區别於一般的贈妓曲。

43　楊朝英編選，楊家駱校訂：《九卷本陽春白雪校注》，頁 147。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 1805。

44　隋樹森校訂：《類聚名賢樂府群玉》，頁 168。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 765。

45　隋樹森校訂：《梨園按試樂府新聲》，（北京：中華書局，1987 年），頁 17。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 20。

46　楊朝英編選，隋樹森校訂：《朝野新聲太平樂府》，頁 203。亦見隋樹森編：《全元散曲》，頁 1156。

47　版本考論如趙義山：《元刊十卷本陽春白雪殘缺真相探微及相關曲學史問題考論》，見《文學評論》2021 年第 1 期，頁 188—196。選取標準如楊棟：《試論楊朝英的散曲學觀》，見《求是學刊》2002 年第 2 期，頁 81—85。

48　隋樹森校訂：《梨園按試樂府新聲》，頁 39—41。

上述統計的元散曲女性藝名書寫,有 43 首小令、4 套套數見於元刊本,顯然受到這一編輯原則的影響。《朝野新聲太平樂府》曲對女性藝名書寫的作品特殊處理,顯見對其文字實踐的匠心有所認知。如喬吉調寄【雙調・蟾宮曲】的兩首贈妓曲,未切名的即署《七夕贈歌者》,切名的則署《贈羅真真》,以示後曲"羅浮夢里真仙"的獨特巧思。[49] 孫周卿調寄【雙調・殿前歡】四首曲爲楚雲作,單題《楚雲》,既無贈字,亦無情境的説明,出楚雲之名,恐怕是爲避免讀者忽略四首曲均以"楚雲"開篇的深意。[50]《梨園按試樂府新聲》少署曲名,更重調式,但在女性藝名書寫方面,對其文字的獨特性予以注意。如調寄【雙調・折桂令】的兩首曲,未切名的署《揚州江右丞席上即事》,説明只爲席上酬贈之曲。切名詠之的即署《廣帥餞别席上贈歌者江雲》,因首句爲"問江雲何處飛來"。同樣是席上,卻特意點出江雲之名,突出文本的特殊性。[51] 可見,在元代散曲集的編選過程中,有從文學、文本方面理解女性藝名書寫的考慮。編者傾向於將其作爲一種創意的範式,一種獨具匠心的文字遊戲。而這一點,明代曲家亦有所認知,並有從模仿、潤色到代變的新發展。

三、古之作?今之作?

仔細考察明散曲中女性藝名書寫的狀況,可見明散曲家對這一題材由元末明初的紹續,到明中期的雅化,至晚期的以南替北之變遷。[52] 這一軌跡,與明代對元曲蒐羅、復古、創新的趨勢若合符節。[53] 如果説元散曲的女性藝名書寫更多表現爲意圖明確的文學創意,或有意爲之的文學遊戲,明散曲的女性藝名

49　隋樹森校訂:《朝野新聲太平樂府》,頁 21。

50　同上,頁 38。

51　隋樹森校訂:《梨園按試樂府新聲》,頁 56。

52　趙義山對明散曲作五段分期論,本文所述元末明初,大致指從元末到成化時期,即趙文所論前一、二期。中期指成化至嘉靖期間,約爲趙文所論第三、四期。見趙義山:《明散曲發展歷程之重新認識》,《中國社會科學》2006 年第 1 期,頁 168—177。

53　對於明代元曲學的發展,見李舜華、陳妙丹:《明代元曲學的興起——以元曲本的流變爲中心》,《明清文學與文獻》第七輯(北京:社會科學文獻出版社,2018 年 12 月),頁 261—289。

書寫更傾向於特定理論在文本上的表達與實踐。經統計，終明一代女性藝名書寫在數量上大體呈現出由多至少的態勢，反映出這一題材在明代的逐漸式微。但從具體所用調式及內容上，又呈現出前期多北曲，中期南北分流，晚期以新代舊、以南代北的狀況，可見明散曲中雅俗、南北、復古—啓新的互動。

元末明初的散曲家湯式有 15 首基於女性藝名書寫的散曲，基本上承繼了元散曲的風格。湯式前半生活動在元朝治下，長期混跡於江南文人群體，受到雅集的同題集詠活動及所處社交圈追捧香奩體的影響。在他的女性藝名寫作中，一方面順應元散曲對特定意象群的興趣，如《贈玉蓮王氏》寫玉寫蓮，《贈鳳臺春王姬》寫鳳寫春，《贈素雲》與《贈妓宋湘雲》寫雲，《贈王觀音奴》寫觀音。[54] 但另一方面，仍與元散曲有細微區別。一則元散曲的形式較爲活潑自然，不拘小令套數，亦不拘何宮何調，而湯式 15 首曲中的 11 首，均爲調寄【南吕・一枝花】的套數。從關漢卿【南吕・一枝花】《贈珠簾秀》到亢文苑【南吕・一枝花】《爲玉葉兒作》，可作爲元散曲女性藝名書寫的典範，並且關曲與亢曲遵循相似的結構。因此，湯式的女性藝名書寫散曲，多循此宮調與套路而作，很難完全以巧合視之。可見他對元散曲女性藝名書寫在文學實踐上的刻意性有所認知，並傾向選擇一題，用限定體式，做意象鋪排，更接近同題集詠中的限題或詠物寫作。二則元散曲的女性藝名書寫鮮少與具體社交情境相連，即便作者本人與被書寫對象相熟，通過散曲本身也難以體現。而湯式通過小序的方式，毫不諱言與所在文人圈文化活動的聯繫。如《贈美人號展香綿》注：“楊鐵笛爲著此號。”[55] 全曲寫綿，與楊維楨的香奩詩風同類。三則在現存可見的元散曲中，並無將其它修辭方式（如反復、頂針）與女性藝名書寫結合的慣例，兩者屬不同的文字創意方式。而湯式卻嘗試將女性藝名書寫與獨木橋體結合，即【雙調・天香引】《戲贈趙心心》。[56] 每句有“心”字，卻並不似元散曲關注不同語境、語義的交錯疊加，而關注心字本身在結構、韻律上的奇趣。説明湯式一邊承續元散曲在女性藝名書寫上的特點，試圖從形式上對此加以規範，另一邊又透露出增

54　謝伯陽編：《全明散曲》（濟南：齊魯書社，1994 年），頁 87、88、98、137—138、139。
55　湯式《筆花集》【北南吕・一枝花】，見謝伯陽編：《全明散曲》，頁 100—101。
56　《筆花集》【北雙調・天香引】，見謝伯陽編：《全明散曲》，頁 44。

加個人創新的嘗試。

在規範化方面,朱有燉的態度更爲明確。伊維德在對朱有燉的研究專著中指出,《誠齋雜劇》從排版、格式等方面都嘗試對雜劇體進行規範。[57] 這符合明開國以來,官方盡收天下圖書予以整理統一的趨向。[58] 因此,朱有燉以女性藝名書寫爲主題的散曲共 3 首,均爲套數,且均調寄【南吕・一枝花】,就絶非偶然無心之舉。從關漢卿【南吕・一枝花】《贈珠簾秀》到亢文苑【南吕・一枝花】《爲玉葉兒作》再到上論湯式大量調寄【北南吕・一枝花】的散曲,以此宫調書寫女性藝名,並按特定結構鋪排全文,作雅俗意象的結撰,已成陳套。因此,朱有燉的三首散曲均循此路而作,有以此定例的意味。同時,朱有燉的三套曲分别爲《賞玉堂春席上作》、《贈李氏素蓮》和《贈秀蓮》,呼應寫玉、春、蓮等意象的傳統。[59] 可見朱有燉從宫調、結構、内容方面,均能把握元散曲女性藝名書寫主題的特質。這與朱有燉處理元散曲其它題材的方式一脈相承,如元代散曲家多用【越調・寨兒令】作嘲,諷刺風月場内各種騙局亂象,但也有用此調寫另外題材的作品,並無限制。[60] 而朱有燉僅用【越調・寨兒令】作嘲體,並以長序對其文本的歷史、類别、主題加以清楚説明。[61] 朱有燉以文本形式從宫調—題材—思想方面,對散曲做了事實上的規範。

到明代中葉,元散曲作爲復古的標誌以被模仿、學習的對象出現。李舜華曾論及成弘間曲家陳鐸對文學復古思潮的實際作用。[62] 在創作方面,他"詩宗盛唐,詞法北宋,曲尚金元"。而在"尚金元"的具體表現上,陳鐸又有自己的理解,一方面對曲中與詞相似的題材——如花間飲宴、風月閨情——作雅化提升,但又體現曲比之詞更爲冶艷的一面。另一方面對曲中與世俗日常相關的題材,作特别的提煉渲染,從文本實踐上確立散曲審醜、善嘲的面貌。在雅

57　Wilt Idema, *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun* (*1379－1439*) (Leiden: E.J.Brill, 1985), p.34.

58　李舜華:《禮樂與明前中期演劇》(上海: 上海古籍出版社,2006 年),頁 143。

59　朱有燉《誠齋樂府》【北南吕・一枝花】,見謝伯陽編:《全明散曲》,頁 344、370、375。

60　如貫雲石用【越調・寨兒令】寫嘆世歸隱,見隋樹森編:《全元散曲》,頁 392。

61　《誠齋樂府》【北越調・柳營曲】(即寨兒令),見謝伯陽編《全明散曲》,頁 329—334。

62　李舜華:《從詩學到曲學——陳鐸與明中期文學復古思潮的濫觴》,《文學遺産》2013 年第 1 期,頁 92—104。

化方面，陳鐸將原本僅見於金元詩、詞的題材入曲，以香閨十事和香奩八詠爲代表。[63] 在女性藝名書寫上，雖順應元散曲的基本範式，但在遣詞造句方面更典雅含蓄。陳鐸有 4 首散曲寫女性藝名，分別爲【北商調・梧葉兒】《詠觀音奴》、【北商調・水仙子】《詠妓泥人兒》、【北南吕・一枝花】套數《爲妓陳卿雲賦》和【北雙調・夜行船】《爲妓白蓮賦》。[64] 觀音、雲和蓮均爲元散曲女性藝名書寫常見意象。【北雙調・夜行船】爲湯式切名作曲時用過兩次的宫調。【北南吕・一枝花】已成陳套，陳鐸《爲妓陳卿雲賦》與關作《贈珠簾秀》也有明顯結構、用詞上的相似性，但顯然更爲雅遜。關漢卿【尾】爲“你個守户的先生肯相戀，煞是可憐，則要你手掌兒里奇擎著耐心兒卷。”陳鐸的【尾】卻爲“喜的是聚著，怕的是散了，則待要手掌上奇擎著看一個飽。”模仿關漢卿的意圖明顯，然比關曲更含蓄温婉。值得注意的是，對元曲在雅化基礎上加以繼承，但又與同題材元曲略有區别，是當時常見做法。如王九思有 4 首女性藝名書寫的散曲，分别爲【北雙調・沈醉東風】《代友人贈妓美蓮》、【北雙調・落梅風】《代友人贈美蓮妓》（兩首）和【北中吕・朝天子】《代友人贈美蓮》。[65] 這些曲與元散曲一樣寫蓮，可顯然所用典故更典雅，所作詞句更内斂。但陳鐸亦通過用風趣幽默的筆調描寫世情百態、大量創作解嘲體等方式，確定元散曲俗、謔、怪的一面。[66] 以至於到嘉靖以後，在此基礎上出現了南、北曲風格的裂變。

在馮惟敏的散曲中，再次出現數量可觀的女性藝名書寫，粗略統計共 22 首，但其中 21 首爲南曲。比對這部分曲作與馮惟敏其它作品，可看出馮惟敏傾

63　金元詞多見香奩八詠題材，如王國器《踏莎行》、沈禧《踏莎行》，見唐圭璋彙編：《全金元詞》，頁 1035—1036、1044—1045，元曲中卻不可見。而陳鐸有曲《寫香閨八詠》，見《可雪齋稿》【北中吕・滿庭芳】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 503—505。

64　陳鐸《梨雲寄傲》【北商調・梧葉兒】【北商調・水仙子】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 457、474。《月香亭稿》【北南吕・一枝花】【北雙調・夜行船】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 666、668。

65　王九思《樂府拾遺》，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 914、918、919。

66　例如《梨雲寄傲》【北雙調・水仙子】《嘲風月》寫妓院生活，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 474。《秋碧軒稿》【北中吕・滿庭芳】寫《秃子》、《啞子》、《瞎子》、《瘸子》、《豁子》，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 489—490。

向於以南曲寫雅題,以北曲寫俗題,將北曲野、謔的一面固定化,而將北曲中柔、雅的一部分交由南曲承擔。與元散曲同屬一脈、意象較艷麗的姓名,馮氏均以南曲創作,如【南仙吕・桂枝香】《贈妓桂香》,寫月寫桂,與元沈禧的【南吕・一枝花】《贈妓桂香秀馬氏》相去不遠。[67] 又如【南中吕・駐雲飛】《贈潤仙名玉塊》寫玉,[68]【南雙調・玉抱肚】《贈小妓孫曉臺》寫臺。[69] 即便在爲同一人寫作時,用南曲則語言更爲典麗,用北曲則遣詞更爲口語。在贈牛月娥及其女少娥的作品中,用南調的【南雙調・玉抱肚】《贈牛月娥》兩首與【南中吕・駐雲飛】《題贈小娥》兩首鋪陳與月相關的意象,[70]而北調的【北中吕・朝天子】《又贈》僅以"月娥、少娥,一輩兒傳一個"[71]作結。與其同時的梁辰魚以南曲來延續北曲中與詞相通、較爲雅艷的書寫。梁氏【南仙吕・桂枝香】《詠輕雲贈王秋卿》全篇寫雲,極爲清雅。曲前有序,爲王秋卿做小傳,儼然詩詞做法。[72] 又【南仙吕入雙調步步嬌】《題居士貞畫金陵王儒卿賽玉卷》,全篇寫玉,且帶長序。[73]由此可見,女性藝名書寫被划入元散曲雅的一面,與元散曲俗、謔、野的一面割裂開來。因此,嘉靖時曲家陳全,以"工於嘲罵"著稱,寫較俚俗姓名全用北曲,如【北中吕・朝天子】《寄妓者小名瓢兒》和【北雙調・水仙子】《寄妓者小名馬兒》。[74] 又如無名氏著【北中吕・朝天子】《嘲妓名鐘兒》,【北中吕・普天樂】《嘲妓朱觀音奴》等。[75]

這與嘉靖以後南北曲風格的分流遥相呼應。嘉靖以後的散曲創作,的確出現許多對元散曲老題的仿寫、重寫與翻寫,從題材與風格上定性元散曲的文體面貌。王寅【北雙調水仙子帶過折桂令】《嘲老妓》、【北雙調・水仙子】《嘲

67　馮惟敏《海浮山堂詞稿》,見謝伯陽編:《全明散曲》,頁 1997。沈禧曲見隋樹森:《全元散曲》,頁 1001。
68　《海浮山堂詞稿》【南中吕・駐雲飛】,謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2005。
69　《海浮山堂詞稿》【南雙調・玉抱肚】(其一),謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2007。
70　《海浮山堂詞稿》【南雙調・玉抱肚】【南中吕・駐雲飛】,謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2007、2011。
71　《海浮山堂詞稿》【北中吕・朝天子】,謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2011。
72　梁辰魚《江東白苧》【南仙吕・桂枝香】,謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2195—2196。
73　《江東白苧》【南仙吕入雙調步步嬌】,謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2214—2215。
74　謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2625—2626。
75　同上,頁 4789、4756。

黑妓》均爲元代出現過的題目。[76] 胡文煥作品中亦有大量元時題目的重現，但根據題材不同作南北曲的分類。偏俚俗、香艷的用北曲，並採潑辣的筆法。偏閨情、愁怨的用南曲或南北合調，行文清柔綿麗。[77] 沈璟亦如此，對許多南曲直接附注"翻北詞"。[78] 對於北曲中女性藝名書寫的題材，更在有明確出處的前提下，直接用南曲寫之。其調寄【南南吕・金絡索】的《贈妓粉英》雖是切名，事實上與元代徐再思的散曲【雙調・蟾宫曲】《贈粉英》同名，且在行文遣詞上如出一轍。[79] 可見沈璟一方面熟悉元曲，進行有意識地復興，另一方面遵循南雅北俗的標準，作題材、風格的調整與切換。

隨著女性藝名書寫被融入類詞近雅的傳統，此類作品的數量在明散曲中逐漸減少，是不爭的事實。明中葉後，大多數曲家涉及青樓、行院相關的風月題材時，均不再採用切名的做法。如屠隆、陳與郊、梅鼎祚、王驥德、顧起元、周之標、施紹莘等人，雖多風情相關的書寫，與行院衆人交往頻繁，也常贈美人、寫美人，卻無一首以女性藝名爲主軸的作品。但與此同時，在以女性爲書寫對象的南曲中，新的文字實踐與文學創意開始出現並盛行。

一則翻新舊的北題，前述馮惟敏寫作女性藝名的南曲，已有別出心裁的細微改動，如【南商調・黄鶯兒】《弱仙》不寫仙而寫弱，同調《韶仙》不寫仙而寫韶。[80] 【南中吕・駐雲飛】《贈麗江名金塊》寫專寫金，《贈劉一兒》用獨木橋體，一句一個"一"。[81] 這使後期的藝名書寫專門挑選名字有特別之處的女性作爲對象，沈自徵套數【南仙吕入雙調步步嬌】《詠名妓金

76　王寅《嘲老妓》見謝伯陽編《全明散曲》，頁 2649，《嘲黑妓》見《全明散曲》，頁 2650。元時有作如曾瑞【黄鐘・願成雙】《贈老妓》，見隋樹森：《全元散曲》，頁 504。又如無名氏【南吕・一枝花】《嘲黑妓》，見隋樹森：《全元散曲》，頁 1805。

77　如【仙吕・一半兒】爲元時老題，多寫風月。胡文煥曲題即《風情》。見胡文煥輯《群音類選》【北仙吕・一半兒】，隋樹森：《全元散曲》，頁 2928—2929。

78　如【南仙吕・八聲甘州】《集雜劇名》，直接附注"翻元人吴昌齡北詞"。見謝伯陽編：《全明散曲》，頁 3256—3258。又如【南中吕・駐馬聽】《秋閨》，附注"翻鄭德輝北詞"。見謝伯陽編：《全明散曲》，頁 3264—3265。

79　沈璟曲見謝伯陽編《全明散曲》，頁 3255。徐再思《贈粉英》見隋樹森《全元散曲》，頁 1052。

80　《海浮山堂詞稿》【南商調・黄鶯兒】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 2001—2002。

81　《海浮山堂詞稿》【南中吕・駐雲飛】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 2005。

瓶》專詠瓶。[82] 范垣數十首調寄【南中吕・駐馬聽】的小曲特注《當筵賞妓賦名兼寫各情態》。[83] 除在切名基礎上增加情態描寫,所選妓名亦頗特殊,如倭共、都喜、吴趙、王瓣等,均不屬元散曲常見意象群,且從字面義上難以入句,詠之可顯遣詞造文的手段。

二來,對北曲中已有但未充分流傳的題材加以拓展,尤以代作爲典型。散曲中確有以代作爲題寫風月情事的作品,多是代友述怨,或借聲作嘲。貫雲石《代人作》寫書生被負之愁,[84]喬吉《嘲友人愛姬爲人所奪》借用雙蘇故事,將友人比爲故事中被拋棄的書生雙漸,將友人愛姬比作變心的蘇小卿,將奪姬之人比作富有的茶商馮魁。[85] 嘉靖前後此類作品開始增多,多爲述情述恨之作。如梁辰魚【南中吕・好事近】《代寶界山人寄趙素卿作》、《癸酉季秋代緑蘿居士懷馬湘蘭作》等。[86] 陳所聞更自擬自作,自問自答,構成獨立叙事,以【南商調・金絡索】連續寫作《代贈皖城王姬》、《代王皖城答》、《代潘新安留别皖城王姬》、《代王皖城送别潘新安》四套曲,在潘新安與皖城王姬兩個角色間反復切换。[87]

三來,明散曲家書寫女性相關的風月題材時,以構建戲劇化場景、增加人物形象的層次、形成完整叙事爲主導,建立之前未有的寫作範式。馮惟敏在書寫贈妓曲時,便嘗試採用不切名亦不酬贈,轉而寫人物情事的方式,如【南雙調・玉抱肚】《寄示潤仙》四首,若按一般套路,可寫潤亦可寫仙。[88] 範例有明初唐復【北越調・小桃紅】《贈歌者潤卿》寫潤與玉,及馮惟敏自己的【南中吕・駐雲飛】《贈李沂仙》寫仙。[89] 但此處馮氏卻用四首曲寫情事,勾勒與潤仙的情

82　謝伯陽編:《全明散曲》,頁 3945—3946。
83　同上,頁 3900—3906。
84　隋樹森:《全元散曲》,頁 357。
85　同上,頁 618。
86　《江東白苧》【南中吕・好事近】,隋樹森:《全元散曲》,頁 2230、2233—2234。
87　陳所聞輯《南宫詞紀》【南商調・金絡索】,謝伯陽編:《全明散曲》,前兩首見頁 2479—2480,後兩首見頁 2517。
88　《海浮山堂詞稿》【南雙調・玉抱肚】,謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2008。
89　唐復曲見《全明散曲》,頁 224。馮氏曲録《海浮山堂詞稿》,見謝伯陽編:《全明散曲》,頁 2006。

感軌跡。梁辰魚【南南吕・七犯玲瓏】《再寄陳芳蘭》，汪道昆【南仙吕如雙調園林好】《贈徐姬飛卿》，史槃【南仙吕・九回腸】《贈李妓湘蘭》均順應此種範式。[90] 另有化對美人之名的關注爲對美人性格特徵的概，爲被描寫對象安置戲劇化的場景與特定人設，以王驥德【南南吕・梁州新郎】爲代表。三隻曲題名《即席詠妓》，但分附小題《俠妓》、《齋妓》、《負心妓》，以性格來區分被書寫的女性。[91] 類似做法亦可見周之標《吴姬百媚》集。[92] 這些獨屬於明散曲的實踐與創作，與晚明人人有詩，代代有文的信念相呼應，成爲新的引人入勝的文學創意。

餘　論

元散曲研究的範式，常聚焦於特定幾位名家或特定幾個題材。在作家研究方面，或論關、馬、白，或論夢符、雲莊、小山，偶涉酸甜二齋。在作品研究方面，涉及思想性分析則高度評價嘆世、警悟、恬退、不遇等作，涉及語言的賞鑒則間或提及妓怨、罵鴇等作。而對於數量佔現存元散曲一半的行院、女性、風月相關作品，常一筆帶過，或因其從藝術價值上格調不高貶抑之，或以其從創作目的爲遊戲之作忽略之。但此類作品從總體存量、作者分布、題材重復方面，均足以代表元散曲審美與文體特徵的一個側面。弱化它們的存在，則有對元代散曲認識不全的遺憾。

當然，若單從文本層面認識這部分作品，對其做文學性的分析，易可導致流於表面，得出與分析名家與經典化題材區別不大的結論。因此，需嘗試將它們放入同時的歷史、文化、社會語境中，或觀察此類作品的創作動機，或思考其與其它文體的聯繫，或以點帶面，借用一組專題文本勾連物質文化、日常生活方面的種種問題。如對於大量審醜作品創作動機的討論，對於八景主題在不

90　梁辰魚《江東白苧》【南南吕・七犯玲瓏】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 2194。汪道昆【南仙吕入雙調園林好】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 2389—2390。史槃【南仙吕・九回腸】，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 2631。

91　謝伯陽編：《全明散曲》，頁 3369。

92　周之標《吴姬百媚》，謝伯陽編：《全明散曲》，頁 3670—3681。

同文體中的呈現,對於妻—妾—婢關係在現實與虛構中的互動,等等。另一方面,可將這部分作品放入歷時的發展、傳播、接受脈絡之中,通過分析其保存、重塑與改寫,既反思元散曲經典化的歷程,又通過後世特定文體對元散曲的態度,反思該文體自身的流變。明散曲對元散曲特定題材的認識,如何從文字上呈現,又如何與版本比較、文學思潮、審美風尚發生互動,可爲一例。對元散曲女性藝名書寫的探討,是對上述觀點與方法初步、簡略的嘗試。後續何以提升並完善,誠請方家指正。

(作者:華東師範大學中國語言文學系助理教授)

引 用 書 目

一、中文

（一）專書

上海師範大學古籍整理所編：《全宋筆記》。鄭州：大象出版社，2017 年。

王根林校訂：《漢魏六朝筆記小説大觀》。上海：上海古籍出版社，1999 年。

任訥：《散曲叢刊》。南京：鳳凰出版社，2013 年。

李昌集：《中國古代散曲史》。上海：華東師範大學出版社，1991 年。

李舜華：《禮樂與明前中期演劇》。上海：上海古籍出版社，2006 年。

何良俊：《四友齋叢説》。北京：中華書局，1959 年。

陳多、葉長海選注：《中國歷代劇論選注》。上海：上海古籍出版社，2010 年。

唐圭璋彙編：《全金元詞》。北京：中華書局，1979 年。

唐圭璋、王仲聞編：《全宋詞》。北京：中華書局，1999 年。

夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》。北京：中國戲劇出版社，1956 年。

隋樹森校訂：《類聚名賢樂府群玉》。上海：上海古籍出版社，1982 年。

隋樹森：《全元散曲》。北京：中華書局，1984 年。

隋樹森：《梨園按試樂府新聲》。北京：中華書局，1987 年。

楊朝英編選，隋樹森校訂：《朝野新聲太平樂府》。北京：中華書局，1987 年。

楊朝英編選，楊家駱校訂：《九卷本陽春白雪校注》。臺北：世界書局，2009 年。

謝伯陽編：《全明散曲》。濟南：齊魯書社，1994 年。

羅燁：《醉翁談録》。上海：古典文學出版社，1957 年。

（二）論文

李舜華：《從詩學到曲學——陳鐸與明中期文學復古思潮的濫觴》，《文學遺産》2013 年第 1 期，頁 92—104。

李舜華、陳妙丹：《明代元曲學的興起——以元曲本的流變爲中心》，《明清文學與文獻》第七輯（北京：社會科學文獻出版社，2018 年 12 月），頁 261—289。

查洪德：《元代文人的賞曲之風》，《武漢大學學報（人文科學版）》2016 年第 3 期，頁 34—43。

賀佳妍:《宋代贈妓詞研究》。上海:華東師範大學碩士論文,2007 年。

程芸:《明人"翻北曲"現象初探》,《南京師範大學文學院學報》2015 年第 3 期,頁 66—71。

劉小紅、侯國全:《雙關何以爲構式:詞彙—構式語用學視角》,《北京第二外國語學院學報》2022 年第 6 期,頁 148—163。

楊棟:《試論楊朝英的散曲學觀》,《求是學刊》2002 年第 2 期,頁 81—85。

趙義山:《明散曲發展歷程之重新認識》,《中國社會科學》2006 年第 1 期,頁 168—177。

趙義山:《元刊十卷本陽春白雪殘缺真相探微及相關曲學史問題考論》,《文學評論》2021 年第 1 期,頁 188—196。

羅斯寧:《元代藝妓與元散曲》,《中山大學學報(社會科學版)》1998 年第 1 期,頁 53—61。

譚汝爲:《古典詩歌四種特殊的修辭體式》,《平頂山學院學報》2010 年第 1 期,頁 107—113。

二、外文

(一)專書

Chang Sun, Kang-I, and Stephen Owen, eds. *The Cambridge History of Chinese Literature*. Cambridge, UK.: Cambridge University Press, 2010.

Idema, Wilt. *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun* (*1379－1439*). Leiden: E.J.Brill, 1985.

(二)論文

Sieber, Patricia. "A Flavor All Its Own: Some Theoretical Considerations on Sanqu Songs as Mixed-Register Literature." *Journal of Chinese Literature and Culture* no.1 (2021): pp.203－235.

Wang, Shih-pe. "Plays within Songs: Sanqu Songs Between Refinement (*ya*) and Popular Appeal (*su*)." *Journal of Chinese Literature and Culture* no.2 (2021): pp.307－340.

A Discussion on the Representations of Female Entertainers' Stage Names in Yuan and Ming *Sanqu*

Tianjun Chen

(Assistant Professor, Department of Chinese, East China Normal University)

Abstract

Writing on the female entertainers' stage names can be commonly found in Yuan *sanqu*, which was rarely seen in other literary genres. The previous scholarship regarded this trope of *sanqu* as a normal rhetorical technique called *qianming* 嵌名 (embedding names in sentences). However, this trope reveals Yuan *sanqu*'s distinctive aesthetic by innovative punning and creatively uniting *ya* (refined) and *su* (popular). Writing on the female entertainers' stage names proves Yuan *sanqu* as a mixed-registers literature. Nevertheless, the motivation of inventing this trope should not be simplified as pursuing immediacy in a social, communal environment. Instead, by relating writing on the female entertainers' stage names with the writings of the Jin-Yuan *ci* song lyrics and the compilation of Yuan *sanqu* collections, it is safe to say that this trope is more oriented toward literary creation than for social orcommercial purposes. Later on, the writings on the female entertainers' stage names underwent changes in Ming *sanqu*, which correspond to the Ming playwrights' reception towards Yuan *sanqu* as canonized literature.

Keywords: Yuan *sanqu*, Ming *sanqu*, courtesans, stage names, performance culture