

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所



碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

社會文化嬗變下的人與物：

明清文人戲曲中「信物」的運用及其文化意涵

People and Objects amidst Sociocultural Transformations:
Application and Cultural Significance of Tokens in Ming-
Qing Literati Drama

林陳恩

Chen-En Lin

指導教授：林鶴宜 博士

Advisor: Ho-Yi Lin, Ph.D.

中華民國 112 年 7 月

July 2023



國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

社會文化嬗變下的人與物：明清文人戲曲
中「信物」的運用及其文化意涵

People and Objects amidst Sociocultural Transformations:
Application and Cultural Significance of Tokens in
Ming-Qing Literati Drama

本論文係林陳恩（學號 R06129004）在國立臺灣大學戲劇學
研究所完成之碩士學位論文，於民國 112 年 7 月 21 日承下
列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

口試委員：

林鶴宜

（指導教授）

李仁恕

王曉玲

系主任/所長：

謝心政



誌謝



寫了三年，終於完成了。真是切身體會了什麼是「學海無涯」。一路走來雖然漫長，卻也滿了感謝。

首先要感謝我的指導教授林鶴宜老師。鶴宜老師的直率性格以及治學的專注投入，是我嚮往達到的目標。感謝老師總在百忙之中撥出時間用心指點，不只花時間幫我查找參考資料，更是幫助我改正自己的論述缺陷，使我能更好的組織出適切的語句來表達自己心中所想。感謝老師在每次面談指正的過程中，總願意傾聽、瞭解我的想法。在面談中，老師幫助我瞭解現在學界情況的不易，但在其中最讓我感動的是老師始終都在盡力鼓勵、扶助已經畢業的學長姐。「一日為師，終生為父」通常是用來教導學生尊師。但用在鶴宜老師身上，卻是一日為學生之師，終生為其父、為其母，盡力扶持照顧自己的學生孩子。這使我儘管還不知未來動向如何，但我相信若走做學問這條路，老師必會盡所能相助。非常謝謝老師的培育。

感謝我的兩位口試委員——王璦玲老師和巫仁恕老師——答允邀約並給予指導。謝謝璦玲老師事前多次的溫馨鼓勵，以及針對論文題名、定義及學術寫作這些核心要點上給予修正建議，幫助我更明確的釐清研究內容，提前避開因定義不明可能延生的弊端。謝謝巫老師為我提供多項寶貴的研究材料以供進一步延伸，並指正我一些使用材料的誤讀。兩位老師都是專業領域中的大師，能得機會受兩位老師的指教真是十分有幸。我絕不敢說這篇論文在修改後已經完美、能完全達到老師們的要求，但這篇論文的確在兩位老師的指教過後變得比原本更好了。非常感謝兩位老師。

感謝我的父母，雖然不了解我所做的研究有什麼價值，卻依然盡全力全面支持我，沒有怨言。別的父母難有這樣的包容，容忍自己的兒子碩士讀六年還沒有工作拿家裡的錢。我的感激和羞愧難以訴盡。只能說能得你們作我的父母，我真是感謝神。

感謝所有為我代禱、關心、鼓勵我的聖徒。讓你們擔心這麼久、禱告這麼久，真是不好意思。謝謝你們。

最後，也是最重要，感謝我的神。祂是首先，也是末後。祂是一切，又在一切之內。我知道是主照我的禱告給了我這個題目，又在過程中藉著各樣人事物幫助我達成當初的目標。主更是我每天喜樂、力量的泉源。我想若沒有神和聖經的話，我不可能平安喜樂的完成這個階段。感謝神，使我一路走來路滴脂油，恩重重。接下來，我也願意繼續相信、跟隨你的帶領。

摘要



本文以文人戲曲中的重要信物為中心，結合其他材料中所記錄的社會環境、物質文化以及戲曲發展，探究不同時代文人戲曲中的信物如何體現出民風、物質文化和價值觀念的變遷，以此提供一個針對戲曲研究的新路徑。

信物傳統淵遠流長，其功能和淵源可以追溯至先秦時代，之後在各朝中伴隨著不同的社會、物質文化和文學作品刺激，一層一層積累，在明清文人傳奇中才得以有一席之地。文人戲曲中的信物隨著社會文化一同變化，第一次的重大改變發生於明中後期因經濟結構轉變所致的窮奢民風，這使得信物從元代雜劇的質樸日常生活之物，轉為以獨一無二、精緻奇巧的信物至上。除了受外在社會文化影響，這些獨特精巧的信物亦隨著文人傳奇在明中後期的發展，在戲劇表演中變得至關重要。第二次的重大變化發生於明清易代，災荒戰亂使社會思潮轉向經世致用，也進一步改變了文人傳奇的題材和旨趣。經歷了改朝換代的戰亂，面對思想和風俗新舊交雜，以及皇權的高張，最終使得文人傳奇中的信物產生分裂：一派基本維持晚明傳奇的信物特質，未有進步或改變；另一派則在經世之學下，追求再現歷史的血淚或社會矛盾以求反思和淨化，此派信物在此風中漸漸脫離了實際物質層面的講究，而開始帶有靈性、神力或是有御賜的特殊背景，產生了和明代截然不同的新局面。

關鍵詞：明清傳奇、文人戲曲、信物、物質文化、世變

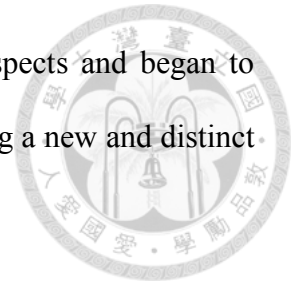
Abstract



This thesis focuses on the important tokens in literati drama, combining various materials related to the social environment, material culture, and the development of Chinese opera to explore how the tokens in literati drama in different eras reflect the changes in customs, material culture, and values, so as to provide a novel approach to the study of Chinese opera.

The tradition of tokens has an extensive history, with its functions and origins tracing back to the pre-Qin era. Its meaning and functions evolved through different culture and representation in literatures in the subsequent dynasties, before eventually finding its place in Ming-Qing literati Chuanqi(傳奇). The tokens in literati drama changed in accordance with the shifts in society and culture. The first prominent change occurred in the mid-Ming dynasty due to economic transformation. This transformed the tokens from simple everyday objects in the Yuan Dynasty plays into unique and exquisite ones in Ming Chuanqi. Apart from being influenced by external social and cultural factors, these unique and exquisite tokens also became crucial in theatrical performances following the development of literati Chuanqi in the Ming Dynasty. The second prominent change took place during the transition from Ming to Qing dynasty, when years of disasters, famines and wars turned the trend of literati thought to Statecraft (經世致用). Consequently, the theme and purpose of literati Chuanqi underwent further changes. In the face of intricate complexities resulting from changes in governance, thoughts, and customs, the tokens in the literati Chuanqi were ultimately divided: one faction basically retained the characteristics of tokens in late Ming Chuanqi without any progress or change, while the other faction, influenced by the trend of Statecraft, pursued the reenactment of historical events or social conflicts in order to encourage reflection and catharsis. The tokens in the

latter faction gradually deviated from the emphasis on material aspects and began to possess spiritual, divine, or specially bestowed backgrounds, creating a new and distinct situation in comparison to Ming Dynasty.



Keywords: Ming-Qing Chuanqi(傳奇), literati Drama, tokens, material culture, era of change.

目錄



誌謝	i
中文摘要	iii
英文摘要	iv
第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 文獻回顧	6
第三節 研究方法、範圍與架構	9
第二章 明清以前的文化積累：信物的淵源、發展和功能	14
第一節 物如何成為人的替代？——信物的傳統淵源和功能	14
一、信物的主要功能：作為盟約證明，或人的替代	14
二、信物的附加功能：取其美好喻意以表情達意，或作為身分的證明物	20
第二節 物如何成為人的想像投射？——信物在社會文化和文學交替影響下的發展	22
一、先秦到唐宋：信物逐漸的多元化、多功能化	24
二、元代：以質樸的日常可見之物為信物，體現信物以人為本	31
第三章 明代文人戲曲中的信物——商品經濟興盛下的精緻物品	38
第一節 明代民風的演變——由儉樸安定走向窮奢極欲	38
一、明中葉以前的演劇及民風情形——儉樸安定、缺乏刺激	38

二、明中後期民風大變——經濟發達以致奢侈之風興盛	41
第二節 精美絕倫、獨一無二的信物——明中葉後商品經濟的迸發之 於文人傳奇創作的影響	49
一、從《香囊記》到《玉簪記》——信物順著物質文化的改變愈 趨精緻奇巧	49
（一）獨一無二的信物	59
（二）以玉製品為大宗	64
1、玉製簪釵	64
2、玉墜、扇墜	69
3、玉杯	74
（三）家傳之物的出現	78
二、信物隨著創作手法、舞台演劇效果在劇中更趨重要	86
（一）受到創作手法及受眾審美的影響	86
（二）受到舞台穿戴的進步、演劇效果的影響	90
第四章 清代文人傳奇中的信物——經世致用與宗教信仰交互作用下的新 局面	96
第一節 明末到清盛世的社會現況及演劇情形	96
一、明末清初的社會及演劇情形	96
二、清盛世的演劇情形	100
三、文人傳奇的沒落	103

第二節 皇權與神力支撐的信物——改朝換代安定人心的法寶	107
一、清傳奇信物運用的基本分析	109
二、出於宮中之物與家傳之物並重	113
三、帶有神力的古董	125
四、清傳奇信物的創新和沿襲之得失	134
第五章 結論	140
附錄一 具有重要信物的明傳奇之故事原型及信物出現齣數整理表	145
附錄二 具有重要信物的清傳奇之故事原型及信物出現齣數整理表	155
參考書目	162



第一章 緒論



第一節 研究動機

信物，即作為憑證的物品，有政治制度以及私人應用兩面的講究。就政治制度而言，兵符與帝璽即是一種政治信物。皇帝制度於秦漢時期建立，而兵符與帝璽便是君主行使專權，連結中央和地方的重要依據：政令頒布需要璽印，將領發兵須持符，可說這兩者提高了君主的權威，將權力集中在君主手上。¹特別是帝璽，之後更成為皇權的重要象徵，如《漢書·元后傳》記王莽篡漢之後，差人向太皇太后王政君討要傳國璽，惹得王太后不悅，將璽投地。²王莽之所以索要玉璽，就是為了傳國璽與天子之間的象徵關係。總要之，帝璽與兵符制度雖然在各朝都有一些變化（如帝璽數量增減或符牌形制不同，其重要性整體而言從實際應用漸傾向於象徵意涵），但大體一直到清朝都是政治制度的一環。此類政治信物也得見於民間的戲曲、小說故事中，如元雜劇《虎頭牌》中的勅賜雙虎符金牌，賦予主角山壽馬便宜行事、先斬後奏的權利；³或如南戲《金印記》中公孫衍向魏王舉薦蘇秦時說：「願陛下將御寶印押御書與蘇秦為驗，遊說六國。」⁴其中蓋有御寶印之書就是蘇秦作為奉命使節的信物。

但本論文更著重於信物在私人關係中的運用。就私人的應用上，信物通常是在雙方欲建立或穩固某種約定或關係之時，透過相互贈與或一物各執一半作為關係或約定的憑證之物。作為憑證之物的信物，對關係中的雙方為日後履行約定、確認關係之依據，對外人則成為雙方關係的證明。如〔明〕賈仲明（1343-1422）《玉壺春》第一折：「妾身有隨身的珠翠囊的一枚，更有二十五輪香串一腕，與秀才權為信物。」⁵便是女方以自己所有之物給予男方為愛情憑證，確認兩人的愛情關係。

¹ 詳見孫聞博：〈兵符與帝璽：秦漢政治信物的制度史考察〉，《史學月刊》，2020年第9期，頁32-43。

² 〔東漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：《前漢書》（台北市：中華書局，2020重製版），卷九十八，列傳第六十八，〈元后〉，頁13a-13b。

³ 〔元〕李直夫：《虎頭牌》，收於〔明〕臧晉叔：《元曲選》（北京：中華書局，1989重排版），第一冊，頁406。

⁴ 〔明〕無名氏：《金印記·魏廷獻策》，《古本戲曲叢刊》初集，第三函【10】，據長樂鄭氏藏明刊本影印，卷三，頁24a。

⁵ 〔明〕賈仲明：《玉壺春》，收於〔明〕臧晉叔：《元曲選》，第二冊，頁476。需注意：臧晉叔在

或是如〔元〕陸登善（生卒年不詳）《勘頭巾》第二折：「明日員外出城索錢去。你跟到無人去處。將他所算了。我要兩件信物。芝麻羅頭巾。減銀環子。若殺了時來回我的話。咱兩個永遠做夫妻。可不好也。」⁶便是私通的劉員外之妻與道士王知觀之間以索要信物確認完成殺人約定。信物在小說和戲曲中亦常被稱為「表記」，如〔元〕喬孟符（1280-1345）《金錢記》：「又留下五十文金錢，以作表記。」⁷有時亦會直接簡稱「信」、「記」或「驗」，如《京本通俗小說·菩薩蠻》：「恩王，錢原許妾供養，妾怕他翻悔，已拏了他上直朱紅牌一面為信。」⁸明傳奇《玉釵記》：「曾以玉釵為記。」⁹以上這些都是指作為「憑證」的信物。本文在接下來的行文中，除引文之外，皆以最為現代人所熟悉的「信物」一詞稱之。

中國信物文化淵源流長，特別是在男女情愛關係中的使用一直為人津津樂道；即便是在當代的古裝劇中，信物的使用依舊十分的常見，常是男女表情、定情或私情曝光的關鍵要素。除此之外，在一些家庭離散的場面中，也常見信物的使用。這一些劇情都是自明清甚至是更早就有的傳統。讓筆者首先注意到這種特殊文化現象的是明代傳奇《易鞋記》。《易鞋記》講述程鵬舉與白玉娘在患難中以各自的鸞鞋、鳳履中的一隻交換為信物，兩人分離。之後程鵬舉建功立業，托張二帶著信物去尋玉娘。張二在打聽到玉娘下落之後，便假扮賣鞋者接近，並拿出信物之鞋以試玉娘反應。經玉娘拿出自己留下的那隻兩相比對之後，張二與主母相認，先行回府差人來迎。之後，程鵬舉更憑信物之鞋先與岳父岳母（玉娘父母）相認，因鞋為玉娘之母縫製。後玉娘到來，全家團圓。《易鞋記》事本〔元〕陶宗儀（生卒年不詳）《南村輟耕錄》卷四〈賢妻致貴〉，原故事中就有易鞋為信、以鞋相認之舉。男女之間交換信物是很早就有的傳統，但讓筆者驚訝的是，《易鞋記》竟是以「鞋」為愛情信物。鞋，在現代人眼中常因接觸地面而被視為骯髒之物（至少對筆者而言是如

《元曲選》中將《玉壺春》作者署名為武漢臣，但本論文採賈仲明為作者之說（根據《錄鬼簿續編》得出之結論）。見李修生主編：《古本戲曲劇目提要》（北京市：文化藝術出版社，1997），頁157，「玉壺春」條目。

⁶ 〔元〕陸登善：《勘頭巾》，收於〔明〕臧晉叔：《元曲選》，第二冊，頁670。需注意：臧晉叔在《元曲選》中將《勘頭巾》作者署名為孫仲章，但本論文採陸登善為作者之說（根據《錄鬼簿》得出之結論）。見李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，頁72-73，「勘頭巾」條目。

⁷ 〔元〕喬孟符：《金錢記》，收於〔明〕臧晉叔：《元曲選》，第一冊，頁17。

⁸ 無名氏：《京本通俗小說》（上海：中國古典文學出版社，1954），第十一卷〈菩薩蠻〉，頁25。

⁹ 〔明〕心一山人：《何文秀玉釵記》，《古本戲曲叢刊》初集（上海市：商務印書館，1954），第五函【7】，據明萬曆間富春堂刊本影印，四卷，頁12b。

此)，除了西方童話《灰姑娘》中的玻璃鞋（或在一些版本中為金縷鞋）或一些特殊的戀物癖之外，一般來說「鞋」難以和男女情愛產生直接關聯。筆者帶著這奇特的發現來請教林鶴宜老師，後來才知道這是一種明清傳奇的慣用編劇手法，即以一件物件縮合關目，幫助劇情的發展和收束，已有專文探討。老師便向我推薦了洪逸柔的碩士論文〈《六十種曲》表記情節研究〉¹⁰。但在讀完論文之後，筆者產生了更進一步的疑惑，就是這些劇作家是以何種標準來選擇作為信物的物件？其中除了是受文人風雅文化理想的影響（即洪逸柔碩論及其他相關戲曲小說信物研究的視角），是否也與當時時代的物質文化有關？當時對物質的概念為何？如何界定高貴和平凡之物？物作為一個文化載體如何可以帶我們一窺一個時代的共同文化價值？這些是筆者嘗試想要解答的，故筆者開始了本篇研究。期望能藉著統整出不同時代被選作重要信物之物件的特性，歸納出不同時代的物質文化、社會普遍的價值意識及共同經驗，更藉由相互比對看出社會文化的演變。

明代中葉後，商業發展及人民的生活水準提升到了一個全新的高度，生活的娛樂也隨之進入新的高峰——其獨特之處，在於市民文學（特別是小說和戲曲）的普遍出版。這顯示出幾個特點：一、市民文學能夠普遍出版，在於有足夠的市場；明代因教育普及，粗通文墨者變多（女人、兒童亦能讀戲曲或小說），人民的整體文化程度上升，一般市民也會進行消費，讀本傳播才能普及。二、出版市場隨之擴大，出版商會推神出新，如出選集，或配上插圖，亦或加上評點批注（如附註一些生難字的讀音及意思）等，無所不用其極的去提升印刷品的購買率。¹¹在此之前，戲曲和小說大多只有表演時的藝人底本，因此保存不易，大多佚失，僅能靠一些文人收藏編撰而存留（如臧懋循編《元曲選》，《元刊雜劇三十種》為李開先舊藏）。但因明代開始通俗文學印刷的普及，因此許多作品都被保留了下來。加上其作品中的通俗性，小說戲曲成為今人研究明清文化的優良材料。

但筆者之所以選擇文人傳奇而不用小說進行研究的原因有三：一、因為論證聚焦於信物的使用，而信物絕大部分出於才子佳人的情節，而才子佳人傳奇先於小說

¹⁰ 洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2011。

¹¹ 參見戴健：《明代後期吳越城市娛樂文化與市民文學》（北京市：社會科學文獻，2012），第二章〈吳越城市娛樂文化的構成〉，第三節〈文學閱讀〉，頁 81-104，其中有更詳細的論證。

產生（才子佳人小說是受才子佳人劇的流行影響而生），故以文人傳奇作為研究對象；二、文人傳奇較小說具有更明確的時代特性，流行時間約為明中後期到清中葉（乾隆朝），而後為更新的聲腔劇種取代；小說的流傳及藝術價值則跨度更廣更長，時代特性相較之下較為薄弱，筆者遂選擇更具時代特色的傳奇作為研究論據。三、前人利用小說進行物質文化研究多，而利用戲曲傳奇者研究物質文化者少（現有戲曲傳奇研究大多停留在文學分析評論），故選擇以文人傳奇作為研究材料。

之所以選擇文人戲曲來作研究，而非小說或其他文類，另有一個主要的原因，便是戲曲作為戲劇的獨特性。以下整段來自王璦玲，筆者認為是關於戲曲獨特性很好的評述：

一般而言，戲劇演出是由演員團體以演出的方式進行的「藝術創造」進程，與觀眾共同產生的「欣賞作為」兩部分組成。而且，這兩個部分常產生相互激發、相互交匯的複雜關係。因此，不能孤立地把劇作家的劇本視為戲劇，而應把從劇作家到創作，經由演員演出的中介，在觀眾中發生效應的整個精神過程，視為一完整的戲劇流程。因此戲劇存在著非他種藝術所可以的特徵，這就是，劇作家與觀眾，演員與觀眾之間那種息息相關的精神關聯……戲劇理論家稱這種現象為「集體心理體驗」。在這股精神現象中所反映出的，不僅是演員藝術天才的發揮，導演高明的手法，劇作家的創造能力，更有觀眾的審美趣味、文化習俗、思維方式、情感力度等等。¹²

戲劇之所以有別於其他的文類或其他的藝術形式，在於其必須經過「演出」，實際的讓觀眾欣賞，才算一完整的流程。因此戲劇在劇作家、演員到觀眾精神層面的多方交流，相互激發、融匯，使得戲劇能較其他文類或藝術形式更能交融多方，激發思維的廣度及加深情感的力度。

再進一步地說，文人戲曲是雅俗文學的交融點。從元雜劇即是如此：士人創作，優伶演出，百姓觀賞。上至帝王貴族，下至販夫走卒，人人都能對戲曲產生共鳴及

¹² 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北市：中央研究院中國文哲研究所，2005），第五章〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，頁 481-482

喜愛，可說戲曲不僅能體現出上層文人（劇作家）的風雅文化，亦能體現出一般大眾（觀眾）的審美傾向，這點亦是戲曲有別於小說等其他文類的一大特點（小說是俗文學，體現的主要是下層人民的喜好）。戲曲創作若要完整，至終必須考慮演出效果，因此劇作家在體現自身理想和偏好的同時，多少會考慮觀眾的觀感。所以劇作家不會隨便選擇一物作為重要信物，能作為承載全劇情感的重要信物，必定要是夠獨特尊貴或能讓普羅大眾產生共感之物。因此筆者選擇以文人戲曲當作主要研究材料。

進一步來說，小說中的物質文化研究早已成熟，其中以《金瓶梅詞話》和《紅樓夢》的研究最受矚目，如揚之水《物色〈金瓶梅〉：活色生香的明代器物誌》¹³從名物角度分析《金瓶梅詞話》，其中結合考古文物和圖證，鉅細彌遺的將《金瓶梅詞話》中的各色器物，包括首飾、盒具、床、酒器等生活物品的明代真實樣貌一一呈現，讓讀者藉物色更貼近明代生活的細節。《紅樓夢》的物質文化研究更為細分，包括飲食文化、茶酒文化、建築文化、醫藥文化、服飾文化等都已有專論甚至專著，¹⁴如詹丹的《紅樓夢的物質與非物質》¹⁵和張惠的《〈紅樓夢〉的物質文化與非物質文化研究》¹⁶，前者物質文化研究包括《紅樓夢》中的飲食、服飾、居所和物件，後者則探討其中的飲食與用餐禮儀、醫學文化、傳染病與洗手文化等。

相比之下，戲曲的物質文化研究目前相當少見，現有相關研究多為透過戲單或唱片來研究戲曲物質文化，如蔡欣欣的〈重返歷史現場——「戲單」中圖文彰顯的臺灣歌仔戲〉¹⁷和王安祈的〈京劇名伶灌唱片心態探析——物質文化與非物質文化相遇（以京劇為例之二）〉¹⁸，皆使用當代物質文化主要的研究方法，即以一實際器物的發展或特點來談特定的歷史文化。目前戲曲研究仍缺乏如柯律格（Craig Clunas）的名作《長物：早期現代中國的物質文化與社會狀況》（*Superfluous things : material*

¹³ 揚之水：《物色〈金瓶梅〉：活色生香的明代器物誌》（新北市：聯經，2020）。

¹⁴ 見鄭紅翠：〈《紅樓夢》文化現象研究綜述〉，《齊齊哈爾大學學報（哲學社會科學版）》，2008 年第 6 期，頁 8-11。其中有列舉《紅樓夢》以上各個領域的研究作品。

¹⁵ 詹丹：《紅樓夢的物質與非物質》（重慶：重慶出版社，2006）。

¹⁶ 張惠：《〈紅樓夢〉的物質文化與非物質文化研究》（廣州：中山大學出版社，2022）。

¹⁷ 蔡欣欣，〈重返歷史現場——「戲單」中圖文彰顯的臺灣歌仔戲〉，收於王靖宇、王瓊玲主編：《中國戲曲研究的新方向》（台北市：國家，2015），頁 343-396。

¹⁸ 王安祈：〈物質文化與非物質文化相遇（以京劇為例之二）京劇名伶灌唱片心態探析〉，收於陳珏主編：《超越文本：物質文化研究新視野》（新竹市：國立清華大學出版社，2011），頁 195-221。

culture and social status in early modern China)¹⁹這樣以一本著作(《長物志》)中的記敘,來談物品觀念及其背後的社會文化意義之作。柯律格之作的價值在於,首次將以往被認為屬於邊緣的材料(因《長物志》聚焦於「長物」這類「多餘的東西」,並非以往明清經濟發展史或社會文化史研究的焦點)拉入學界的視野內。並且柯律格沒有以《長物志》作為單一文本限制自己的思路,而是以《長物志》為中心向外發散,多方結合其他文獻材料,將原本只屬靜態的品味鑑賞文學,與外在社會的動態變化(如生產、消費活動的改變帶來的刺激)互相連結,以探討晚明的價值觀念和社會結構。因此,筆者受其啟發,期望能為目前戲曲研究補齊此缺角,帶給學界一定刺激,進而為戲曲作為研究材料帶來更多應用的可能。

第二節 文獻回顧

目前,戲曲的信物研究大多關注於愛情信物,而忽略其他應用(如家庭團聚),研究路徑及內容基本不出以下四種:信物文化形成的淵源、戲中信物的類型歸納、信物在劇中的作用與信物的象徵意義。較早的專文有張青〈明傳奇中的定情信物〉²⁰及王慶芳〈古代愛情劇中信物的作用及文化意蘊解析〉²¹。張青文章中將信物分成三類:「珍寶類」、「詩詞類」與「日常用品類」,並分析其具備三種特徵:美好、便攜、永恆;在探討完信物源流及文學中的應用例子之後,張青接著談信物的文化意蘊是對封建婚姻制度的反抗和叛逆,這是張青的文化分析切入點。而王慶芳的文章則較從功能論切入:強調信物作為愛情憑證的功用,以及信物作為戲劇道具所具備的紐帶作用(即串連劇情),而其文的文化分析則側重於信物所承載的道德意蘊(如《荊釵記》中的荊釵表現的是「貞節」、《桃花扇》中的桃花扇表現的是「氣節」)²²。另有凍鳳秋〈戲中「信物」〉²³一文,其文雖不符合正規學術格式,但其中舉許多戲曲例子以歸納信物特點,並舉了一些西方戲劇中的信物作對照。除此之外,另有廖玉蕙將表記(即信物)視為一種文學表現形式,稱其為「表記文學」,並作文

¹⁹ (英)柯律格(Craig Clunas)著;高昕丹,陳恒譯:《長物:早期現代中國的物質文化與社會狀況》(北京市:生活·讀書·新知三聯書店,2015)。

²⁰ 張青:〈明傳奇中的定情信物〉,《民俗研究》,第二期(2003),頁177-182。

²¹ 王慶芳:〈古代愛情劇中信物的作用及文化意蘊解析〉,《孝感學院學報》,第24卷第4期(2004年7月),頁47-52。

²² 王慶芳:〈古代愛情劇中信物的作用及文化意蘊解析〉,頁51。

²³ 凍鳳秋:〈戲中「信物」〉,《戲劇之家》,2003年第4期,頁8-10。

探討其於各朝代文學之中的應用，及不同類型的表記所代表的時代意義，收於其書《細說桃花扇——思想與情愛》第二章第三節。²⁴這幾篇論文可謂是為後面論文立下基礎；後來的論文基本不出其框架。如程春亞的〈中晚明愛情劇信物的作用及文化意蘊〉²⁵，其文中遵照張青的分法把信物分成三類，主軸還是在強調信物在戲曲中的貫穿、鋪陳作用，在文化方面的解析為女性獲得戀愛的主動權（可以主動給予信物給男方）、強調其中反封建婚姻，追求自由戀愛的精神。

洪逸柔的碩士論文〈《六十種曲》表記情節研究〉可謂是以上各家精華之集大成，尤其受廖玉蕙影響最深（洪逸柔在自己論文的謝誌中有提到廖玉蕙是其大學及其研究的啟蒙老師）。洪逸柔除了詳盡的考察了信物（受廖玉蕙影響，洪在其文內皆稱信物為「表記」）的文學源流與發展，將重點放在明傳奇中信物「情節模式化」²⁶之溯因、作用及意義，並針對《六十種曲》中的作品進行評點，最後收束於信物所反映出了文化意蘊：包括「文人生命理想的追求」、「對儒家道德的挑戰與妥協」、「佛道思想的反映」、「女性形象的塑造」等。洪逸柔亦製作了許多詳盡的表格，供讀者參考。整體而言，洪逸柔組織論述精細、周密，是很好的入門文章，筆者亦受其文之助益甚多。本篇論文第二章談到信物的源流和在各朝文學中的發展，基本上便是以洪逸柔的論文為重要參考資料。洪逸柔的論文基本已將各朝文學中的信物記載及應用詳細翻查出來，省去了筆者相當多自己摸索尋找的時間。筆者只要在其基礎上進行查找彙整，並針對些許錯誤進行修正即可。本論文三、四章中的表格分類也是受洪逸柔論文中的分類啟發，再就著筆者本人的考量及應用進行修正。此外，因為洪逸柔的論文已將「情節模式化」及戲曲信物中包含的基本文化意涵講解得十

²⁴ 廖玉蕙：《細說桃花扇——思想與情愛》（台北市：三民，1997），第二章〈《桃花扇》中桃花扇的運用線索〉，第三節「《桃花扇》與表記文學」，第一、二點「表記文學源流考」、「表記的種類及其所代表的時代意義」，頁 127-154。

²⁵ 程春亞〈中晚明愛情劇信物的作用及文化意蘊〉，《安康學院學報》，第 22 卷第 5 期（2010 年 10 月），頁 69-73。

²⁶ 關於以一物件作為綰合、貫穿關目（劇情結構）之關鍵，是傳奇中的常見創作手法，王安祈、林鶴宜、俞為民、王昊等人雖未專門立文談之，但皆很早就發現並在其文中註明之。洪逸柔的論文中皆有標示並引用，分別為：王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（台北：台灣學生書局，1986），頁 190。林鶴宜：〈阮大鍼石巢四種〉，東海大學中文研究所碩士論文，1986，頁 111。俞為民：《李漁〈閒情偶寄〉曲論研究》（江蘇：江蘇教育出版社，1994），頁 42。王昊：〈古代戲曲道具功能簡論〉，《安徽師大學報·哲學社會科學版》，第 25 卷第 4 期（1997），頁 526-530。由於這是一基本概念，貫穿的物件又不一定是信物，故在此並不贅述，意者可就以上出處自行尋找，或直接參照洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第一章〈緒論〉，第二節「明傳奇中『表記文學』之研究意義」，第二點「研究成果回顧」，頁 7。



分詳盡，筆者便不用就著這些點再長篇大論，而更能匯聚精力於物質文化層面。簡單來說，洪逸柔之作是筆者的重要奠基，在其穩固、嚴謹之根基上，筆者才得省去大半挖地基的時間，而能著重於三、四章主要論述的建立。

在洪逸柔之後，戲曲中的信物研究更少見突破。李雪梅的碩士論文〈明傳奇中的愛情信物研究〉²⁷大約晚洪逸柔半年時間完成，根據其章節及內容，應沒有借鑒洪逸柔之作，但其作之立意、格局和論述之嚴謹度明顯都不如洪逸柔之作。另有尹秀華的碩士論文〈清傳奇表記情節研究〉²⁸，其論文明顯是受洪逸柔論文影響，題目、章節、內容皆是以洪逸柔之作為模板，各面都沒有新意或突破。至於期刊論文，如翟慧賢〈明傳奇中的愛情信物〉²⁹、牛曉玲〈論元雜劇中的定情信物〉³⁰，或如金曉雪〈定情信物在《鴛鴦被》《金錢記》中的作用〉³¹針對特定作品的信物進行分析，全都不脫為信物分類、闡述信物的功能論（服務內部劇情結構，或是塑造人物形象），文化意涵分析一樣停留在文人愛情理想化和封建婚姻的限制，重複性極高，在此不一一列舉。可以說目前戲曲信物研究已可謂山窮水盡。這些針對文人戲曲的研究，多只停留在文學分析層次；即便拉到社會文化研究，受限於文人的特殊身分，研究容易陷入兩個困境：一、全然不注意文人的特殊身分，而錯將文人筆下的世界當作真實世界的鏡像呈現；二、太注重文人的特殊身分，使得研究只停留在上層文化（high culture，亦可譯為高尚文化；與下層即大眾文化相對）研究。但實際上，文人戲曲是雅、俗的交匯處，不只供文人欣賞品味，也可供市井小民觀賞取樂。因此，文人戲曲若應用得當，自然能作出一個更全面、打破階級限制的社會文化研究。但以上所舉戲曲信物研究大多都未達到這樣的標準。

以上主要就著戲曲中的信物研究而論，但實際上小說的信物研究也是類似情形，不論是分析《三言》、《紅樓夢》，亦是差不多，大多僅將信物在文學作品中功能化：縮合劇情、彰顯人物的形象、傳遞自由戀愛精神等。僅少數有做出成功的物質和社會文化研究，如同前面所舉揚之水作品。在此不贅述。簡言之，當代的信

²⁷ 李雪梅：〈明傳奇中的愛情信物研究〉，陝西師範大學中國古代文學碩士學位論文，2011。

²⁸ 尹秀華：〈清傳奇表記情節研究〉，蘇州大學戲劇戲曲學碩士學位論文，2012。

²⁹ 翟慧賢：〈明傳奇中的愛情信物〉，《章回小說》，2018年第12期（總第582期），頁40。

³⁰ 牛曉玲：〈論元雜劇中的定情信物〉，《東莞理工學院學報》，第28卷第2期（2021年4月），頁31-36。

³¹ 金曉雪：〈定情信物在《鴛鴦被》《金錢記》中的作用〉，《語文學刊》，2015年第4期，頁72-73。

物研究，不論是針對明清戲曲或是小說，大多都難逃出文學文本的框架，探討層面僅停留在文學分析（談其如何利於文學敘事、加深文學意涵，利於編排戲劇結構、關目情節），故只能一再得出相同的結論，如同戲曲的情節套式一樣，了無新意。

第三節 研究方法、範圍與架構

為了打破前面所論信物研究的僵局，筆者不再採取傳統文學研究方法——即純以文本為中心——而採取「新歷史主義」或「新文化史」的研究方法，即跨學科領域方法，結合文學以外的文獻資料交互佐證。此外，再結合一些特定物品的現存文物或發展歷史來加強論證，以探討當時的風尚習俗、戲曲發展、對物件的價值觀，以及人與物的關係。

新歷史主義是一種文學理論，發源於 1970-80 年代，主張將同時代的文學文本和非文學文本並行閱讀，打破以往以文學為前景（foreground），以非文學文本為背景（background）的實行，可謂將文學和非文學文本視為共存文本（co-texts），使非文學文本不再被視為文學研究的背景材料（contexts），而能在其協助之下，重新解讀文學作品，以求揭露一個時代的權力結構（如國家權力 state power、父權或殖民）及與之而來的思維心態（mind-set）。代表學者如史蒂芬·格林布拉特（Stephen Greenblatt）及路易·蒙特羅斯（Louis Montrose）之研究皆是結合英國伊莉莎白一世時代的政治、社會、文化來重新閱讀莎士比亞作品，揭示出其中的文化想像如何契合並進一步強化社會的共同文化想像。³²自新歷史主義之後，以往為史學家所不屑的文學文本也成為一種可使用的歷史材料。

在新歷史主義發展的同時，歷史學界開始流行的「新文化史」。新文化史承續於 1950 年代開始興盛的社會史，反對傳統偏重少數政治人物的政治史，關注下層群眾和結構。但相較於社會史認為能夠以此還原歷史真實，新文化史受 1970 年代傅柯（Michel Foucault）和波迪爾（Pierre Bourdieu）等人的學說影響，不再相信存

³² 如蒙特羅斯的文章 ‘*A Midsummer Night’s Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form*’ 便是以莎士比亞的《仲夏夜之夢》中的女王形象如何與伊莉莎白一世的「處女女王」想像相符，進一步顯明生活（life）和文學之間的交互作用關係：《仲》劇一面是受本就有文化（女王的特殊形象）影響而創作，另一面此作品的賣座又進一步強化了女王的特殊形象。關於此例和新歷史主義更詳盡的說明，詳見 Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester: Manchester University Press, 2017), 175-184.

在一個先驗、客觀真實的歷史，故不再追求利用科學的規律性和普遍性來闡述一個歷史的真理，轉而關照文化、族群、人物、時空的差異性、獨特性，並採跨學科領域的方式進行研究。³³現在台灣中研院中研究明清文化史的學者，³⁴如王鴻泰、巫仁恕等，除了傳統方志、文獻外，亦使用話本小說、民歌戲曲等通俗文學材料進行文化研究。特別是巫仁恕藉著綜合應用不同文獻，發表探討晚明消費社會下文人的品味風尚的《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，³⁵以及明清婦女的消費文化³⁶的《奢侈的女人—明清時期江南婦女的消費文化》，兩者皆可被歸納於新文化史底下之物質文化研究。³⁷筆者受其啟發，希望能以相似的方法進行研究。筆者將文學文本及文獻史料作為共存文本（co-text 而非 text/context）結合應用，期望能以戲曲演劇的發展及作品中出現的信物特點及其描寫、應用出發，結合其他文獻材料（如方志、文人筆記、散文等）以及現存文物綜合比對，以此突出、比較明清兩代社會文化之異同。

除了拓寬使用材料至文獻及文物之外。回到戲曲本身，傳奇為雙主角制，是以愛情和家庭為兩大題材為主軸，其中亦包含歷史、公案……等主題，既然傳奇主題並不只限於愛情，筆者不再將目標僅限於愛情信物，必須將其他重要信物，如促成家庭團聚的信物拉回論述裡。期望能因此將視野放到更高、更全面的位置，讓戲曲中的這些重要信物自己說話，而不將目光僅限縮於才子佳人傳奇中的男歡女愛。這有助於我們跳脫思維窠臼。另外，一些原本較容易被文學研究者忽視的信物，如歷史學較常研究的政治信物：符、節、印章等，亦是傳統信物文化的重要一環，更準確的來說這些政治信物是信物文化根基，因為符、節在先秦時代就有作為憑證之意，

³³ 李孝悌：《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》（臺北市：聯經，2008），序言：〈明清文化史研究的一些新課題〉，頁 1-2。

³⁴ 關於明清社會、文化史研究的流變及發展，可參考王鴻泰：〈社會圖像的建構——百年來明清社會史研究的透視〉，《東吳學報》，第 22 期（2009），頁 73-130。

³⁵ 巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（臺北市：聯經，2007）。

³⁶ 巫仁恕：《奢侈的女人—明清時期江南婦女的消費文化》（臺北市：三民，2005）。

³⁷ 物質文化研究傳統起源於 19 世紀西方帝國主義興盛時期，因為西方勢力的擴張，使西方獲得很多異文化的文物，人類學和考古學針對文物進行研究，並結合博物館收藏展示，此為物質文化起頭。到了 20 世紀中期，物質文化研究因為缺乏新觀念曾凋零一段時間。直至 1975 年，隨著結構主義和後結構主義發展，物質文化研究重獲新生；物件作為了解工業革命後現代人類與社會文化的一種媒介與證物，或是被視為一種符號系統，如何解析其中的複雜關係，成為當代的研究方向。詳見李如菁：〈物質文化研究文獻評述〉，《設計研究》，第 2 期（2002），頁 45-52。若想瞭解自 1980 開始的明清物質文化研究發展，可參考邱澎生：〈消費使人愉悅？略談明清史學界的物質文化研究〉，《思想》，第 15 期（2010），頁 129-147。

可兩相比對確認真偽。而在先秦時期的愛情信物，根據《詩經》記述，還僅停留在表情意的層面，尚未有訂盟之意（以信物為愛情訂盟是後來才發展出來的文化）。這些一般學者容易忽視、省略的小細節，筆者嘗試在第二章談信物源流時一併補齊。筆者相信若補齊這一些缺角，並改變我們觀看戲曲信物的傳統視角，戲曲的信物研究必能更加厚實、全面。

談完方法，也必須談本研究的範圍。前面說過戲曲的獨特性在於除了作家創作，還需透過演出給觀眾欣賞才算一個完整的戲劇過程；藉由完整的戲劇過程，使得文人戲曲能結合雅俗，多方融會貫通，因而其所代表的文化更具普遍性。所以，筆者未將案頭化（即不能演出，只供閱讀欣賞）的戲曲納入討論範圍。這便剔除了明中葉傳奇開始盛行之後式微的雜劇，以及清中葉（乾隆）之後被花部擊敗的文人傳奇，因為這些不能演出的案頭化劇作僅屬於雅文學，無法與一般平民產生連結，因此無法體現大眾文化傾向。同理，本研究不包括花部的重要原因，在於花部純屬俗文學，創作多是梨園演出抄本或藝人口傳心授，刊刻付印的定本極少（如此也方便逃脫政府審查），因而缺乏知名的劇作家，其內容也不似文人傳奇一般雅俗交融，缺乏傳達較為深厚的家國情懷或反思社會現況之作，多側重於表現百姓日常俚俗趣味、宣揚勸善懲惡的價值觀念或追求生動熱鬧的武打場面，其中的俚俗性為文人不齒，卻深受百姓歡迎，所以花部僅能代表各地區下層社會的風俗喜好，而難以融入上層社會進行更全面的綜合討論。

再進一步來看，根據《古本戲曲劇目提要》所記載的劇目，比對元代雜劇和明代傳奇，會發現兩者總齣數相差不多，但明傳奇以物件為題名（如《香囊記》、《玉簪記》）的劇目明顯多了一倍不只。許多明傳奇作家喜以物件為作品題名，如沈璟（1553-1610）、張琦（生卒年不詳）的作品就多以物件為題名，這自然是與創作手法（以物件綰合關目）有關，後面會詳述。但明傳奇不似唐代傳奇小說或元代戲曲多以人物為題名（如唐傳奇小說〈李娃傳〉、〈霍小玉傳〉，或如元代戲曲《趙氏孤兒》、《竇娥冤》、《秋胡戲妻》等），而多以物件為題名，是一值得注意的現象。即便是不以物件為題名的劇目，也常以一物件為情節核心關鍵，如王元壽（生卒年不詳）的《異夢記》以紫金碧甸環為關鍵信物綰合劇目。並且作家選為關鍵物的物品，隨著社會經濟的發展，越發推陳出新，追求精緻絕美、獨一無二。這種現象在清代

又漸漸產生變化，因為清代作家多不再以《○○記》為題，改以《○○○》三字為題，如《秣陵春》、《雨蝶痕》，題目通常更為寫意，使直接以物件為題者在清代傳奇中的占比明顯下降。這可以與清傳奇中帶有多重特性卻脫離物質現實的信物傾向相呼應。花部的劇目名稱則更少直接以物件為題；若有物出現於題名中，通常前面會接動詞，如《借靴》或《斬黃袍》，³⁸可見其重在表現人而非物。若將以物為題名的比例視為不同社會對物質的重視程度，其高低趨勢發展基本與筆者劃定的研究範圍一致：物質文化在明傳奇信物中迸發，態勢最為顯著，其勢亦表現在明傳奇題名趨勢上。清傳奇的信物產生了不同變化，如同題名傾向的改變。清傳奇最後衰亡，也象徵著其中信物與現實物質的徹底斷裂，不再能反映真實物質文化發展。

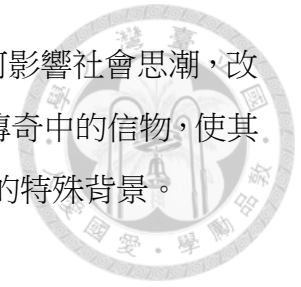
所以本論文探討的戲曲範圍為元至明初的雜劇和南戲，以及明中葉之後盛行到清中葉的文人傳奇，因其較能代表整體社會的風俗和物質文化傾向。這恰好是《古本戲曲叢刊》第一到第六集的收錄範圍，故筆者的明初雜劇以及明清文人傳奇以有收錄在《古本戲曲叢刊》裡的作品進行整理。而元雜劇則以《元曲選》及《元曲選外編》為主要材料來源。

又，為免論述淪於瑣碎，筆者在明清傳奇中僅提取出具有重要信物（即以一物綰合、貫穿全劇者）的作品來整理並建構論述。此外，筆者在引用古本時，會盡量遵從古本裡使用的字。若是古字為當代輸入法已無法打出的異體字，便會 1.先取形狀最相近的異體字，再 2.直接以當代正體字表示。若有通用字或其他特殊情形筆者會再加上註腳或括號說明。

本論文的架構如下：第一章先介紹研究動機、文獻回顧及研究方法等。第二章談信物的功能和淵源，並以廣泛的文類回顧信物文化在明清以前如何層層積累，為之後的章節打下必要基礎，並彙整前人的信物研究成果。第三、四章為本論文的重點。第三章探討明中後期因經濟結構的轉變開始的窮奢民風，如何體現在與元代質樸的日常生活之物截然不同，反倒追求獨一無二、精緻奇巧的文人傳奇信物之上。並探討這些獨特精巧的信物又是如何隨著文人傳奇在明中後期的發展，在戲劇表

³⁸ 關於花部的劇目，筆者參考曾永義：〈戲曲劇目之題材內容概論〉，《文與哲》，第二十七期（2015），頁 1-102。

演中變得至關重要。第四章則從世變開始，談明清易代戰亂如何影響社會思潮，改變了文人傳奇的題材和旨趣。並探討這樣的改變如何影響文人傳奇中的信物，使其漸漸脫離實際物質層面的講究，開始帶有靈性神力或是有御賜的特殊背景。



第二章 明清以前的文化積累：信物的淵源、發展和功能

信物在明清文人傳奇中，除了可以是男女定情之物，或是促成家庭團圓之物，亦是劇作家綰合關目的利器。但在實際生活中，信物並不是明清才出現的文化，而是具有淵源流長的傳統。本章意欲探討信物如何自先秦開始，一步步透過不同時代的物質文化及文學記述進行積累和深化，直到明清時期的傳奇中迸發的過程。

另外，由於明清傳奇中多為才子佳人故事，其重要信物應用多為情意證明，或是在少數家庭離散聚合劇目中作促成團圓之物。但明清傳奇中信物的表現實際上不只以上兩種，由於這兩種以外的信物在劇目中並非不可或缺之物，故在後面兩章會省略，而改在本章中一併談論。

第一節 物如何成為人的替代？——信物的傳統淵源和功能

首先，我們需要先釐清信物的功能及其淵源，以便讀者先掌握信物在實際生活中的應用方式，再結合其在文學中的應用，方便讀者對信物的功能及應用先建立全面的概念。為此，筆者將信物的功能區分為兩個主要功能以及兩個附加功能，主要功能為只要使用信物的場合基本就會有的功能，附加功能則指在一些特定情景下信物會帶有的次要功能。

一、信物的主要功能：作為盟約證明，或人的替代

袁香琴在《淺析古人的「信物」》中解釋信物的起源：

在古代漢語中，「信」分別有誠實、相信、信用、信任之意……信物是指「信」的憑證物品，是人與人之間履行「信」的承載物。在古代，信物主要是由玉、竹、木等材料製成。³⁹

信物帶有誠實、信用之意，是人與人之間「信」的憑證物品，可由多種材質組成。袁香琴進一步以古字來看，以「契」字本作「𢶏」為例，此字原形以木為形旁，說明以前的契約較多刻之於木上，以此為信約。還有以玉為材質的信物有璧、瑞、璋、

³⁹ 袁香琴：〈淺析古人的「信物」〉，《群文天地》，2011年第21期，頁200。

琮、玖、瓊等。特別是「瑞」是古代用玉做成的信物，諸侯持以朝祭或作為符節，如在《說文解字》中：「瑞，以玉為信也。」及《玉篇》：「瑞，信節也。諸侯之珪也。」⁴⁰所述。袁香琴進一步解釋，

在紙還沒有發明之前，在古代通行的信物主要有以上涉及到的瑞、璧、符、節、契等幾種。而由信物延伸出來的字有「班」、「券」、「蒯」、「判」等，它們都與分割信物的動作有關。《說文》：「班，分瑞玉。從，從刀。」從字形上看是用刀將一塊玉分割成兩半，雙方各執行一半以作憑證，意味著誠信真摯。⁴¹

作為分割信物的券、蒯、判都有一分為二，各執為證的含義。可見古人之間早有以物為信的傳統，或雙方建立某種契約，各執一半信物以為憑證，在對的時機以信物為憑證可要求履行約定。如調兵的兵符、令牌即是信物的一種，也是一分為二，可以交相比對之物。

古代兵符能分成左右兩半，左一半交給帶兵的將帥，右一半由國君保存。當要調動軍隊之時，國君就將右一半交給差遣者拿去和帶兵將帥手中的左一半扣合。若兩者互相完整符合，表示命令可信，將領才會調動軍隊。這種符最早呈伏虎形，因此被稱作虎符。⁴²虎符的材質多為銅，「剖面有齒相嵌合，背上大多有文字，文字分書在兩邊，內容相同。也有將文字對剖的。這些文字大多是錯金書注，即便歷經千年，也依然熠熠生輝。」⁴³這些眾多的講究，都是為了保障作為信物的虎符不被偽造，只有外型相同並能夠實際相合為一，且其上銘文亦同者才為真。在「竊符救趙」的故事，講述戰國時代趙國被秦國圍困於邯鄲，趙國求助魏國，魏王卻懼秦王之勢，延宕觀望，不敢直接出兵。直到信陵君魏無忌（？—西元前 243 年）採侯嬴（？—西元前 257 年）之計，借魏王姬妾如姬（生卒年不詳）之手竊得兵符，藉此從晉鄙（？—西元前 257 年）手中奪取兵權，成功擊敗秦兵，救了趙國，也鞏固了魏國。在故事中，當信陵君帶著兵符到鄴矯宣王令自己代替晉鄙時，晉鄙還特意將信陵君

⁴⁰ [清]張玉書等奉勅撰；渡部溫訂正；嚴一萍校正：《校正康熙字典》（台北縣：藝文印書館，1973 校正再版），頁 1669。

⁴¹ 袁香琴：〈淺析古人的「信物」〉，《群文天地》，2011 年第 21 期，頁 201。

⁴² 呂博：〈說「兵符」〉，《尋根》，2009 年第 4 期，頁 49-51。

⁴³ 文鐘葵：〈古老的中國兵符〉，《科學大觀園》，2012 年第 4 期，頁 51-53。

之符與自己所有之符交相比對，最後因還是不肯交出兵權而被處死。此事除了被記於《史記·魏公子列傳》之外，戲曲亦有改編之作，如明代張鳳翼的《竊符記》。可見兵符作為信物，在王和將令手中各執一半以作憑證，可以此驗證王命。

就此，我們可以進一步來談信物的下一個重要功能：作為人的替代。之所以是「替代」而非「代替」，是取「替代」的「交替代理」之意，其意接近英文的「substitute」而非「replace」。因「代替」一詞接近「replace」，具有更強的主動性，含有「取代」的意味，因此不適用於信物的情形。信物僅能「暫時代理」其中一方，以要求另一方履行約定，遂在此採「替代」一詞使用。信物作為信的證明，又可是人的替代，是因為明白雙方契約關係之證人不一定能隨時隨地出現，此時信物便可以替代其人以證擁有者之誠信，並賦予擁有者「代理人」的權利，以利事務的接續發展。古代交通的不便，限制了人快速移動的可能。人既無法同時身處多處，但約定必須完成，就可利用信物作為人的代替，託人帶著信物以傳話。信物不只可以賦予擁有者「代理人」的身分，我們甚至可以說信物暫時替代約定一方作為另一個證人到來，以證明並要求約定對方履行承諾，如前面所舉兵符的例子。

除了能一分为二、兩相比較的兵符之外，還有御賜的尚方寶劍、金牌、旗牌、符節等亦是信物，除了代表擁有者是被皇帝賦予權力的使者之外，這些特定的物品在意義上也會被視作皇帝本人親臨，所有人必須向其跪拜，以對皇帝禮敬之。所以這種特定信物，可以被視作權力者的替代，代替權力者出席，賦予持有者權力——但不可搞錯的是，持有者並不因持有這些特定的信物而成為權力者（御使不會因為拿了尚方寶劍就成為皇帝）；這些特定信物作為權力者暫時的替代，在地位上高於持有者，持有者只得享有此種信物作為權力象徵所帶來一定程度的決斷執行權（基本上此權力受到一定的限制，例如尚方寶劍僅能對特定品級以下的官員先斬後奏）⁴⁴，並不完全享有信物代表者的權力，自然更不享有其所代表者的身份地位——這種較為特殊的信物，雖於日常生活中不常見，卻是文學故事中一個很好使用的特殊物件，可以讓故事中的特定角色即刻獲得權力，也能讓「不在場」的皇權「在場」。

⁴⁴ 《明熹宗實錄·卷十二》：「甲辰 上俞閣臣請以經略尚書熊廷弼奉命專徵宜重事權兼隆禮數除專敕外加賜敕書一道尚方劍一把將士不用命者副總兵而下先斬後奏……」。收於易行，孫嘉鎮責任編輯：《鈔本明實錄》（北京市：線裝書局，2005），第二十三冊，頁151。

以上所舉的信物例子都是在正規的政治領域中的使用，與國家、君臣密切相關。但在後世的小說、戲曲中更常出現，或說更為人所稱道的是愛情信物的使用，一件信物在相愛男女分離之際被一分為二，各執為證。信物作為兩人之間的定情憑證，為還沒結為連理的雙方訂下婚約，在小說和戲曲中這種信物亦可稱為「表記」。

洪逸柔於其碩士論文中，以馬歇·牟斯（Marcel Mauss）的《禮物：舊社會中交換的形式與功能》⁴⁵裡面傳統部落社會的贈物理論為基礎，以此說明中國禮教文化中的饋贈如何從「禮尚往來」逐漸演變出「立約訂盟」的功能：根據《禮記》的規範從士人第一次見面的贄禮，便會依照贈者社會階級、性別、年齡甚至是見面地點的不同，而有明確嚴格的劃分和規範，並且贈送的物品已經具備了特定的含義，以此便可看出中國的饋贈文化，早在先秦時期已發展出豐富的「物外之意」，再加上禮尚往來的傳統，在有來有往的贈受行為中，逐漸形成人際上的某種信約關係。因而饋贈在中國傳統的禮俗文化中，逐漸發展出了「立約訂盟」的意義；餽贈並不只是單純的興致所致或情意生發，而是在給予和收受之間具有建立信約關係的規範。⁴⁶以此來看傳統中國婚姻，我們可以將聘物視為證明男女婚姻關係最嚴肅、正經的信物。「六禮」中兩個最重要的環節，「納采」與「納徵」皆是以物為聘的儀式，在聘物的贈與收中，兩家的婚約得以確立，不得輕易反悔。這也就是為什麼在《香囊記》第三十六齣、《鮫綃記》第二十四齣、《金鈿盒》二十到二十二齣、《玉鴛鴦》第十齣中會有惡霸派人硬留聘物財禮於女方家而後導致糾紛的情節，糾紛原因便在於惡霸一方主張女方既收了財禮，就算兩方訂親。

信物經過贈與和收受，一旦建立了盟約，便會產生了兩個結果：一、贈與的動作和過程成為了收贈兩方之間共同的特別回憶，信物成為紀念物；二、信物向著外人成為證明兩人盟約關係的證物。如滇西大理的白族男子，不管是白髮蒼蒼，或是年輕小伙，只要有心上人，便會在身上配戴白族姑娘親手所縫的繡花荷包；⁴⁷或如現代人若有婚約會帶婚戒。可見，信物除了對贈收兩方具有私人意義外，某些物品

⁴⁵ （法）牟斯（Marcel Mauss）著；汪珍宜，何翠萍譯：《禮物：舊社會中交換的形式與功能》，《新橋名著文庫》叢書（台北市：允晨，1984）。

⁴⁶ 洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第三章〈《六十種曲》表記情節模式化溯因〉，第一節「贈物傳統的淵源與發展」，第一點「餽贈制度與風俗的反應」，頁 38-39。

⁴⁷ 李燦繁：〈愛情的信物——繡花荷包〉，《中國土特產》1995 年 03 期，頁 37。

甚至會在文化中被賦予獨特意義，成為共同習俗下某人身處盟約關係中的公開證物。

另外，還有一種比較特別的盟約證明信物，通常出現於買兇或戰爭，需要用目標的首級或特定所有物來作為信物，證明自己完成任務，以此向上級或買兇者回覆來獲得約定的利益或獎賞——這在資訊跟交通相對不流通的古代，是可以理解之事，並且不只在東方，在西方也有——如在白雪公主的故事裡，皇后命令獵人殺害白雪公主時，要獵人將其心臟帶完作為證明。這種盟約信物雖與愛情信物相比，在日常生活及文學記敘中較不常見，但也的確存在。如在元雜劇《薦福碑》第二折中，張浩冒名頂替主角張鎬上任，為杜絕後患，便派侍從趙實殺張鎬，並要三件信物：「他那衣衫襟子。刀上有血。掙命的土刻灘子」⁴⁸，以此證明已殺張鎬。最後趙實聽張鎬訴原委，同情未殺之，偽造三種信物，回去覆命。這一段殺人要信物故事在明代沈璟的《雙魚記》傳奇中亦被借用，只是人物名字改為劉嶠（主角）跟留浩（頂替者）。

回到愛情關係，信物除了可用於兩人訂盟之外，亦可在分離之際暫時作為戀人的替代。洪逸柔以漢魏詩詞對比先秦時的《詩經》、《楚辭》中信物贈送的描寫，發現「在贈物方式的描寫上，漢魏詩作跳脫了先秦文學即時性的贈與受，多為寄遠、贈行之作；漢詩常以表記的路遠難致，帶出時空阻隔之下的離亂之感」⁴⁹。因為路途遙遠、贈送艱難，信物不再以《詩經》、《楚辭》中臨時以易得易朽的花草為贈，而開始具有不易損毀、值得永久保存的特質。正因為人與人之間會有分離，不易相見，因此，不易損壞，能永久保存的信物作為對方的贈與物，是雙方情誼的紀念品，

⁴⁸ 〔元〕馬致遠：《薦福碑》，收於〔明〕臧晉叔：《元曲選》，第二冊，頁 585。

⁴⁹ 洪逸柔以張衡《四愁詩》為例：

一思曰，我所思兮在太山。欲往從之梁父艱，側身東望涕沾翰。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚逍遙，何為懷憂心煩勞。

二思曰，我所思兮在桂林。欲往從之湘水深，側身南望涕沾襟。美人贈我琴琅玕，何以報之雙玉盤。路遠莫致倚惆悵，何為懷憂心煩傷。

三思曰，我所思兮在漢陽。欲往從之隴阪長，側身西望涕沾裳。美人贈我貂襜褕，何以報之明月珠。路遠莫致倚踟躕，何為懷憂心煩紆。

四思曰，我所思兮在雁門。欲往從之雪雰雰，側身北望涕沾巾。美人贈我錦繡段，何以報之青玉案。路遠莫致倚增嘆，何為懷憂心煩惋。

其中往來皆為華貴之物，卻因路程遙遠，未能送達伊人手中。類似的無奈之感大量出現於東漢古詩之中。參考洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第二章〈表記文學源流與發展〉，第一節「詩歌中的表記描寫」，第二點「漢魏」，頁 21-22。

更可暫時作為思念之人的替代，暫時代替贈送之人陪伴對方，使受者能睹物如見人，近一步睹物而思人。所以即便人不一定能一直陪伴身旁，攜帶的物卻能作為暫時的替代，成為情感的投射和抒發。再者，因這些物品的性質是長久不變的（金玉珠寶），不會消耗、腐爛，以此比喻即便海枯石爛，仍要矢志不渝。故只要物品不離身好好的保存，有時反倒相比於人世常有的悲歡離合，在性質上更加穩固不變。所以在人去或情變以後，物能成為一個人或一段情感永遠的紀念，可留作永遠的念想。

信物作為人的替代，除了在分離時能發揮作用，也能夠在兩人尚未見面前作為情感的橋樑。這在中國傳統講究「男女有別」的文化中特別有意義。因為雖然在《詩經》中便有男女私自贈送信物定情的民間風俗，在唐代的傳奇小說中也有許多互贈信物的故事，但在後續儒家文化的發展下，特別是到了宋代程朱理學「存天理，滅人欲」為根基的論述產生後，「男女授受不親」在其後的朝代開始發揮極大的影響。對於有身分臉面的書香人家，男女界線越來越涇渭分明，需堅守嚴防。男女私會及物品的私相授受是不合禮法、有失節操的表現。這種觀念的約束力不一定能實際規範到社會底層的市井及農民的生活，但男女有別的確確成為了當時普遍的價值觀。特別是待嫁閨女，若發生了與男屈私相往來之事，傳出去便會成為極大的醜聞。以〔元〕曹瑞卿的雜劇《留鞋記》的故事為例，正旦飾演的王月英與郭華未婚相慕，兩人私約夜裡相會，但郭華酒醉昏睡不醒，赴約的王月英只好用繡羅帕包一只繡鞋，給郭華留作表記信物。不料郭華醒後覺羞慚，吞羅帕昏迷。此事遂成命案，由包公審理。因為現場有自己的繡鞋，王月英被審問，但她因為知道男女私會是見不得人的醜事，害怕自己名節不保，所以在面對包公的審問，一直不願直接陳明事實（即自己與郭華僅有私會私贈，但並未害其性命）。直到包公開始以刑相逼，王月英方才道出真相，請求包公還其清白。而當包公得知她曾對死者私下贈物留情的事實後，勸她：「你是未嫁的閨女。可也不該做這等勾當。」⁵⁰元雜劇與之後的明清傳奇相比，較無文人的矯飾，可比較直觀視為當時世態真情的表現，因此從王月英對自己私相往來一事擔憂羞慚的表現，可見當時對於未婚女子的貞節要求，禁止男女私下往來是社會普遍的價值觀。

⁵⁰ 〔元〕曹瑞卿：《留鞋記》，收於〔明〕臧晉叔：《元曲選》，第三冊，頁 1275。

在這樣的價值約束之下，所有自視為正經人家的兒女基本上都會有一定的自我要求，所以私下直接見面往來，及至相贈信物定情，常常只是故事中肆意的綺想。可是物品除了人與人之間當面給予之外，還能透過不同的手段達到對方的手中。如媒婆代表男方，先帶著男方所託能顯示自己心意的聘禮來提親；而新人卻可能要等到親事已定，甚至洞房花燭時才得實際見面。因此，物作為人的替代，可先經他人之手轉交，讓物代人先到，先表心意。在明清傳奇中，才子常託小姐丫鬟先轉交信物與佳人，在丫鬟代替兩人你來我往的以物傳情後，兩人才相約見面。信物作為物件，正是因為具備了這樣的流動性，而成為禮俗規範下人的替代，進一步給予人在遵德守禮的前提下，能有一個可發揮想像、表明情意的彈性空間。

二、信物的附加功能：取其美好喻意以表情達意，或作為身分的證明物

然而，信物並非只有訂盟憑證，或暫時作為人的替代這兩種功能。特別是在男女關係中，信物並不是一開始就具有立約訂盟的功能，最初信物僅是表達兩情相悅之物。信物在中國最早的記述見於《詩經·國風》，是用於男女之間互贈愛情信物以示歡好，其中最經典者為〈衛風·木瓜〉：⁵¹

投我以木瓜，報之以瓊琚。匪報也，永以為好也！

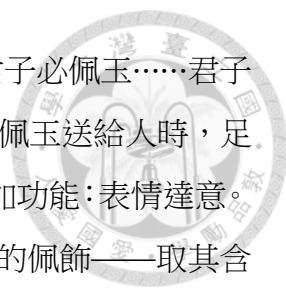
投我以木桃，報之以瓊瑤。匪報也，永以為好也！

投我以木李，報之以瓊玖。匪報也，永以為好也！⁵²

其中以男性口吻描述女性以瓜果相贈，而男性自己回贈以象徵著『君子之德』的玉飾，以此期望兩人能永結為好。在這裡，「永以為好」並不代表兩人之間立下海誓

⁵¹ 另有〈邶風·靜女〉：「……靜女其孌，貽我彤管。彤管有煒，說懌女美。自牧歸荇，洵美且異。匪女之為美，美人之貽。」〈陳風·東門之枌〉：「視爾如荍，貽我握椒。」以上兩者皆是以野生之植物芒草的含義（如花椒多子）來表情意。還有男子以獵物顯示自己的強健善獵，以此取悅情人，如〈召南·野有死麕〉「野有死麕，白茅包之。有女懷春。吉士誘之。」〈鄭風·女曰雞鳴〉：「知子之來之，雜佩以贈之。知子之順之，雜佩以問之。知子之好之，雜佩以報之。」是君子解佩相贈。在此並不贅述，可參考洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，〈《六十種曲》表記情節研究〉，第二章〈表記文學源流與發展〉，第一節「詩歌中的表記描寫」，第一點「先秦」，頁18。

⁵² 梁錫鋒注說：《詩經》，《國學新讀本》系列（開封：河南大學出版社，2008），頁123-124。



山盟，只是表達對兩人情感的期許。《禮記·玉藻》曰：「古之君子必佩玉……君子無故玉不去身，君子於玉比德焉。」⁵³當君子願意把這樣重要的佩玉送給人時，足以代表情之堅深不移，恆久不變。在此便出現了信物的第一個附加功能：表情達意。用贈送的美好物件——如芬芳美麗的花朵、盈盈纍纍果實、玉製的佩飾——取其含義，以表達彼此情意的可愛、美好、深厚。⁵⁴這也就是中國「借物起興」的傳統。情人藉信物表達自己的真誠情意之外，也藉物的美好寓意表明對感情的美好願景，如信物上帶有鴛鴦之形象（不論是玉製鴛鴦，或是在帕或香囊上的鴛鴦繡樣），都是以鴛鴦帶有的成雙成對、形影不離的美好寓意來寄託對感情的期許。這樣在信物中寄託寄託美好寓意之舉，從先秦直到明清傳奇，各朝文學中皆可見（詳見下一小節），算是男女愛情信物的一重要傳統。所以，儘管在《詩經》或先秦文學中的男女間因情相贈之物並沒有約定憑證之意，但卻普遍會被當代學者納入信物的淵源探討之中。

信物的第二個附加功能：作為身份地位的證明。信物作為身份證明則有兩面的講究：第一，直觀的證明自己的身份地位。例如拿有兵符者便為元帥，帶有尚方寶劍者便為御使；或是擁有某些人的贈與或傳承的信物，以此證明自己的特殊身份。後者通常屬於特殊的情況，發生於親子自小分離，或是夫妻情人間久別，在這樣的情形裡可能無法僅憑外貌直接確認身份，故在此時，擁有特定的物件便可發揮信物的功能，以此進一步應證、確認身份關係而彼此相認——這種戲劇化的情節在文學、戲曲中常見，在之後的章節會再詳述。第二，不同的物件作為信物可以側面烘托擁有者的身份地位。什麼身份的人拿什麼身份的東西：基本上，平民百姓間不會以奇珍異寶為信物，因為無法擁有；奇珍異寶作為信物只能出現在貴冑之家、有身份體面的人中間。而在文學敘述裡，擁有奇珍異寶為信物不只有從側面烘托身份的講究——如明清傳奇中的旦通常是大家閨秀，父親是功勳卓著的宰相或將軍，所以擁有奇珍異寶，可以用來作為信物——另一面，奇珍異寶透過贈與給還未發跡的生角為信物，此時生雖尚未建功立名，但先擁有了獨特之物，這暗喻此人日後必定飛黃騰達、出人頭地，所以配擁有這樣的奇物，而這樣的奇物甚至可以幫助主角建功立業。

⁵³ 陳戍國點校：《周禮·儀禮·禮記》（長沙市：岳麓書社，1989），頁 402。

⁵⁴ 廖玉蕙：《細說桃花扇——思想與情愛》，頁 129-131。

如同明傳奇《龍膏記》及其故事原型中，窮困潦倒的張無頗從通鬼神事的袁大娘那裡得了能治業疾的龍膏藥，袁大娘指示張無頗如何憑此藥得富貴，張無頗將藥裝於暖金盒中，最後真因龍膏和暖金盒得著富貴姻緣，一切皆是命中註定，所以張無頗才會得此奇物。所以，信物在日常生活或文學記述裡，皆可是身份的證明之物。

在明白了信物的兩個主要功能（作為盟約證明或人的替代）及兩個次要的附加功能（取其美好喻意以表情達意，或作為身分的證明物），還有相關在生活中和文學中的淵源和基本應用之後。我們還需要額外注意信物的流動性。信物作為物具有的流動性，不只有橫向一面的流動——物在人與人之間來往，不論是餽贈、轉交、賜與，甚至是通過買賣建立的交換行為，皆為橫向流動——但除此之外，信物作為物既然帶有不具損毀、值得永久保存的特性，勢必還會有縱向一面的流動，也就是「繼承」或「傳承」，物品由上一個世代的人傳承給下一個世代的人。橫向流動通常是發生在沒有血緣、無明確關係之人中間，進而因著物品的橫向流動而使兩方建立關係，像是以上所提通過餽贈以信物定情結約，或是透過交易行為確立買賣關係。縱向流動，雖也有餽贈的行為，卻是在已建立明確關係（如血緣）的人與人之間流動。其強調的不是兩方關係的確立，而是強調兩方為一個整體（union）的擴大發展：向內累積財富、傳承品味，向外顯明地位、作出區別。物不會只有一種的流動，橫向和縱向可以一再交替出現，如聘物本為橫向流動，但在兩方婚姻關係建立成為一個整體後，物可以成為家產傳承下去，即變為縱向流動；本為縱向流動的家傳之物，之後又可再被拿來當作聘物使用。值得注意的是，以上情形一旦發生，此時物便不再只是單純男女雙方感情的確定證物，而是兩個家庭或是家族（本各為一整體），形成一個擴大的新整體。由此，隨著物在物質層面的流動，物的精神意義也隨著產生變化。如同清代傳奇《軟羊脂》中的祖傳漢代玉碗「軟羊脂」，本來是李兆騫的家傳之物，顯示其家雖未從仕卻有風雅之文人品味，到之後李兆騫許芷瓊以玉碗為聘物，兩人定情，玉碗遂成兩人情感的寄託。這在第四章會有更詳細的論述。總之，信物的流動，不論是橫向還是縱向，以及隨著這樣的流動所產生的意義變化，各方面都需要考量和注意。

第二節 物如何成為人的想像投射？——信物在社會文化和文學交替影響下的發展

談完了信物的淵源和基本功能，接著來談信物在社會文化和文學中的流變。首先需要釐清一個重要觀念：社會文化和文學並非絕對的一方宰制另一方的關係，如文學是社會文化的產物，所以是社會文化的附屬品。這說法並沒有過失，因為文學源於創作者，創作者的思考起發於自身所處的社會文化，所以文學的確是出自社會文化。但是文學也能反過來影響社會文化。如明中葉以後，宋代程朱理學開始退場，而主張「心即理」的王陽明（1472-1529）心學開始興起，其後的泰州學派、及李贄（1527-1602）的「童心說」，基本上主張越來越朝向反對理學對人性的壓抑，提倡自然，肯定人的私慾，主張適當滿足個人合理慾望，講求順乎人情本心的真實情感。在此文化基礎下，近乎人情、正視慾望的市民文學——小說、戲曲等蓬勃發展。湯顯祖（1550-1616）便是王學門人羅汝芳（1515-1588）的弟子，⁵⁵又受李贄學說的影響，才能創作出至情的《牡丹亭》。所以文學的確是文化的產物。但在《牡丹亭》出世後其帶來的文化影響也十分巨大：才子佳人傳奇因此更為盛行及定型化，近一步形塑文人及百姓的共同喜好。所以文學的確是出於社會文化，但文學也會形成新的文化風潮，反過來改變原本的社會文化。

再者，當我們在研究文學作品及社會文化的關係時，絕不能直接將文學視為「一手史料」，將其中描述當作歷史及社會文化生活的寫照。因為文學是通過想像而創作出的，所以其中必定會有與現實生活脫節的想像，以符合娛樂的需求——如戲劇為求戲劇化，會有許多不合理的巧合及人物設計，如明清傳奇中佳人必定是大家閨秀，富有詩書才華；日常生活除做針線女紅外，基本上就是吟詩作對，才情品性都與日後的狀元郎生角相匹配，這自然不能直接視為當時閨門小姐的生活寫實（畢竟不是每一位閨門小姐都有堪比狀元的才華，或能嫁得如意郎君），這是作者的理想化創作。然而作者在進行創作時，也不可能完全不考慮受眾的心理，而做出一個讓人無法理解並進行想像投射的作品。作者的創作想像絕不是憑空而出，而是在共同社會文化基礎下，合乎大眾人情世理認知的創作。正因為社會已有一套文化價值，作為大眾共同的思考評斷標準，才能在此價值體系下進行一個的想像——這樣的想像最後可能變成一個社會的共同想像，如同文學故事中小姐必是知書達禮、

⁵⁵ 羅汝芳師從顏均，顏均師從王泰州（字艮，號心齋）。王泰州為王陽明弟子，創立泰州學派，是為王學一主要分支。詳見黃文樹：〈泰州學派人物的特徵〉，《鵝湖學誌》，第20期（1998），頁133-178。

冰清玉潔（即便身不由己，也是賣藝不賣身），狀元必定文武雙全、忠義正直，而員外大多貪財好色、不擇手段；這些形像化的想像雖然與現實生活有距離，但卻反應出一定的共同文化基礎和思想價值：如「萬般皆下品，唯有讀書高」的觀念，時代對於理想女性的定義，或是其中隱含的社會階層對立等——所以，儘管我們不能將文學直接視為史料紀實，但其中過度理想化、誇張化的創作內容，藉由結合史料或其他資料、紀錄，能讓我們摸索出一個社會的共同想像，及其背後承載的文化基礎，也可進一步研究這樣的文化基礎有否透過文學創作及流傳被進一步強化或再被改變，以此解開社會文化和文學之間相互滲透影響的關係。

以此回到文學中信物的描寫，我們會發現不同時代因為擁有不同的物質文化，便會有不同對物的書寫與想像；通常，物質文化越富裕的時代，文學中對物的書寫會有更多的描述和渲染。一面，我們可以藉此看出不同時代的文化特色，另一面也可以探究信物的意義與應用如何隨著時代、社會文化、文學傳播所產生的變化，步步積累沉澱，有深厚的文化底蘊。上一個章節所談信物各樣的功能，便是隨著不同時代社會文化及其中作品的記敘和流傳，而越來越全面深入，而後形成出一個完整的信物文化。以下，便簡單以明清前各個朝代的流行文學作品，其中對信物的描述和應用，簡述物如何逐步成為人想像投射的中心焦點。

在進入更詳細的論述之前，亦須再點清二個事實：第一、關於信物在文學中的應用和流變在其他文章中亦多有論述，尤以洪逸柔的碩論最為詳盡。因此，筆者在此不擬深入先秦至唐宋文學中的例子，而是以更精要的方式總結、補強並修正洪逸柔的論點，並在此之上，盡量側重於信物在各朝代社會文化和文學交互影響下而有的「文化積累」。第二、以下引用文學包含不同文類，包含詩歌、小說和戲曲，從雅文學到俗文學皆有，因文類不同可能造成觀看視角的差異，如漢代古詩、樂府詩就不似唐宋詩詞有較強的雅化傾向。筆者會盡力在其中點出文類不同需注意的點。

一、先秦到唐宋：信物逐漸的多元化、多功能化

如在本章第一節的第二點所述，最初在《詩經》中我們還可以看到易毀易朽的花果為信物，以此表情達意，因為原始社會物質水平並不高，稀有、特定的人造物

(如玉佩)是身份地位的象徵,故對於普通百姓而言,只能就近利用自然生產物略表心意。⁵⁶到了漢魏的詩作中,⁵⁷信物開始被用於寄遠和贈行,信物基本上變成精心挑選、不易損壞的寶物。這為之後明傳奇才子佳人分離時互相贈與信物打下基礎。洪逸柔認為漢魏詩作中的信物描寫主要還停留在「贈物」動作本身,重在用物品名稱及其代表的華貴意義,以此表情達意,並無對物件進行細節描述。事實上,她忽略了漢代樂府詩中對信物進行詳細描寫的名作〈有所思〉:

有所思,乃在大海南。何用問遺君?雙珠玳瑁簪,用玉紹繚之。聞君有他心,拉雜摧燒之。摧燒之,當風揚其灰。從今以往,勿復相思。相思與君絕!雞鳴狗吠,兄嫂當知之。秋風蕭蕭晨風,東方須臾高知之。

(按:在此引用羅丹對此詩的分析)「有所思」,即是指有所思念的人,「乃在大海南」,就大海的南邊,「何用」二字,側面突出了主人公在相戀的過程中,具有忐忑的微妙心情。「雙珠玳瑁簪,用玉紹繚之」,這是一支裝飾有珍珠的玳瑁簪,用美玉纏繞着它。主人公細心準備好精美的信物,卻聽聞「有他心」。曲辭風格一轉之前的纏綿蜜意,「拉雜」、「摧燒」掉以往的信物和情意,而「拉」、「摧」、「燒」、「揚」一連串的動作,如快刀斬亂麻,乾脆利落,果斷決絕,足以表現主人公欲與對方斷絕的憤怒和決心。在與對方斷絕之後,忽而又回想其以前私下見面的時候,「雞鳴狗吠,兄嫂當知之」。秋風的聲音嘶嘶作響,陣陣淒涼,野雉的悲鳴聲不時傳來,東方日出之時我便知道自己該怎樣做,主人公在心中憤怒平息之後,想起往日的種種,略帶一絲想念的憂傷。⁵⁸

其中便有特別提到女子打算送給心愛的男子一支裝飾有珍珠及玉的玳瑁簪,其簪之精美,表徵著女子的用情至深,最後女子發現自己被背叛,便將簪子果斷損壞,表徵情終。其中情感真摯濃烈,未加修飾,這是漢魏樂府詩的特色,其保留了《詩經》中樸實自然的語言和情感。女子表現的是真實血肉之人的情感,情濃時欲把最好的給對方,發現被背叛時,也以毀物洩恨,對之「拉」、「摧」、「燒」、「揚」,毫

⁵⁶ 自然生產物除了植物外,也可能包含獵物。可參考註 51。

⁵⁷ 見註 49。

⁵⁸ 羅丹:〈《樂府詩集·有所思》淺析〉,《安徽文學》,2018年第8期(總第421期),頁17。

不修飾的展現女子的憤恨，令人不只歷歷在目，也能感同身受。在〈有所思〉中，我們可以看到漢代樂府詩中信物不只用於贈行，也不是各種華貴物品的一再堆疊，而是藉一明確的精緻物品承載了主角的感情，情始至情終皆扣合於一信物之上——一情在物在，物毀情毀。這為後面信物在傳奇中的文學應用打下美好的基礎。所以儘管大多漢魏詩作的信物還停留在「贈物」層面，對物件本身並無著墨，但也已經出現如〈有所思〉一般以一物明確扣合情感主題之作。

到了唐宋，由於社會在經濟和文化兩面上的富裕，唐宋詩作開始對物的外觀和特質有更具體的描述，在其中寄託人生際遇之深意。如皎然（730-799）的〈採實心竹枝寄贈李萼侍禦〉以及蘇軾（1037-1101）的〈子瞻惠雙刀〉兩首詩，兩者雖都非信物，但都對物及物的特性有詳細的描繪，並以物寄託更深層的人生際遇及期許。而宋詞，由於其文體多為兒女艷情、春愁閨怨，因此讓愛情信物得到長足的發展，常被用來寄託相思傷懷之情。信物也更多與女子的形象貼近，除了釵鈿、香囊，更有香帕、羅巾等暗示肌膚之親的物件。這些信物被一分为二，如同情人分離，只能藉物追懷。⁵⁹唐宋的詩詞，雖然因文人傾向雅化，特別是宋詞的婉約雅麗，皆不能代表市井小民的審美，但其之於後世傳奇的創作卻是助益，因宋詞關注男女情愛，以物定情，或在贈物分別，對物抒情感嘆，都是才子佳人劇中常見的劇碼。

唐宋時期，除了有傳統的詩詞文章之外，亦流行小說這種文體。小說最早起源於六朝，當時流行為短篇故事的筆記小說，有志人（如《世說新語》）和志怪（如《列異傳》、《搜神記》）兩類。志怪類小說常有贈物留念情節，最早應是源於西漢劉向（西元前 77 年—西元前 6 年）的《列仙傳卷上·江妃二女》，其中描寫鄭交甫在江漢之湄遇江妃二女事。鄭交甫見到二女便喜歡她們，並不知道二女其實是神仙，於是向二女搭話，欲索要二女身上的佩飾，以便留作紀念信物。二女在與他交談後將佩解下交給他。鄭交甫開心的收下，並將佩飾藏於懷中，不想行數十步後，發現懷裡已空，回頭亦不見二女。這一段玄幻的奇事，為之後志怪類小說的贈物情節打下基礎：信物多是由女性異類臨別時贈予男性人類，作為邂逅的憑證、永訣的紀念

⁵⁹ 關於唐宋詩詞其中描物以寄託深意，或是隱含艷情幽怨的愛情信物之例，詳見洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第二章〈表記文學源流與發展〉，第一節「詩歌中的表記描寫」，第三點「唐宋」，頁 24-25。



物。另一值得注意的特點，這些信物因贈者多為女子，故物件幾乎皆為明珠、金合、腕囊、指環、錦綳、繡枕等女性裝飾或閨閣用品（皆為人世之物），可見其雖具鬼神形象，實際蘊含的盡是人世情感的投射。⁶⁰

到了唐代，由於與西域文化的豐富交流，經濟達到前所未有的富庶光景，使得傳奇小說故事情節變得更為多元，其中的贈物情節，不再只是異類與人臨別前所贈的永訣紀念物，或是單純的借物寓意以表情達意之物，而開始作為人與人之間用以堅固情盟的信物。如蔣防（生卒年不詳）的〈霍小玉傳〉⁶¹中李益與霍小玉於烏斯欄素縑上題詩為盟，藏於寶篋中。或如陳鴻（生卒年不詳）的〈長恨傳〉⁶²裡以鈿合⁶³金釵為唐明皇及楊貴妃的定情物。物品在傳奇故事裡，除了開始可以固盟之外，在表情達意的層面也開始借物表達更深的情意，如許堯佐（生卒年不詳）〈柳氏傳〉⁶⁴中柳氏與韓翃久別重逢，卻因身不由己的苦衷，只得贈其裝有香膏的玉合⁶⁵，以示永訣的不捨之情。或元稹（779-831）〈鶯鶯傳〉中，鶯鶯寄送玉環、亂絲、文竹茶碾子等蘊含意義之物給張生，以表自己的真情；玉環除了是自己「嬰年所弄。寄充君子下體所佩」⁶⁶，更是有「玉取其堅潤不渝。環取其終始不絕」⁶⁷之意，可以看出玉環除了能作鶯鶯的替代，代鶯鶯貼身陪伴張生，更是藉其特殊的文化含義表情，而不只是單純的名貴之物。

以上傳奇故事中的描寫進一步形塑出一種新的社會想像和認知：信物不一定需要華貴，可以是僅對情感雙方有特殊意義的私密之物，如李益與霍小玉以題詩素縑為信物，素縑相較金銀珠寶並非名貴之物，但因李益在其上立詩為盟，使其成為了不俗的文化之物，因而此素縑便在兩人的情感中被賦予了超凡的意義和地位。再者，物之所以能為信物，也有可能是取其文化意義，如〈鶯鶯傳〉中鶯鶯贈送張生

⁶⁰ 洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第二章〈表記文學源流與發展〉，第二節「小說中的表記運用」，第一點「六朝志怪」，頁 25-26。

⁶¹ 〔宋〕李昉：《太平廣記·卷四八七·雜傳記四·霍小玉傳》（北京：中華書局，2006 重印），頁 4006-4011。

⁶² 〔宋〕李昉：《太平廣記·卷四八六·雜傳記三·長恨傳》，頁 3998-4001。

⁶³ 在此「合」即通「盒」。未免一些讀者閱讀原文時有所困惑，故維持古字「合」，在此說明之。

⁶⁴ 〔宋〕李昉：《太平廣記·卷四八五·雜傳記二·柳氏傳》，頁 3995-3997。

⁶⁵ 同註 63。

⁶⁶ 〔宋〕李昉：《太平廣記·卷四八八·雜傳記五·鶯鶯傳》，頁 4015。

⁶⁷ 同前註。

玉環，是取玉的堅潤不渝之意，以及環因著圓形能代表情意始終不斷，也有圓滿之意。



另外，值得注意的是，

……唐傳奇中尚有一類贈物情節，發生於家庭之間；寫夫妻遠行遇害，丈夫亡故，妻子在外含辛茹苦撫養兒子成人，兒子路經故鄉，得遇從未謀面而不相識的祖母，祖母以其面似子而贈衣衫，衣衫上有特殊記號或痕跡，使其母認出，方告子亡父始末，而後子報父仇，並促成一家團圓。這類作品如〈陳義郎〉、〈崔尉子〉、〈李文敏〉等，悉收於《太平廣記·報應》一類，以此件帶有辨識度的衣衫作為表記，收攏親情線索、彰顯因果報應，並促成闔家團圓，已粗具明代傳奇中以物貫串並推動情節的重要功能。⁶⁸

不論是家庭離合，或是風流愛情故事，唐傳奇在明清多被改編為戲劇。整體而言，儘管唐代傳奇故事中情人間的信物贈與還沒有貫穿推動情節的功能，主要還聚焦於情感的抒發及定位，但其中的很多故事都在明代被改編為戲曲傳奇，甚至很多原本並無贈信物情節的傳奇故事在明代的戲曲改編中都被加入了以信物分合為主線的劇情，這點在下一章會有更詳細的論述。

及至宋代，坊市制的崩潰導致更為發達的市場經濟，也產生了更為豐富多元的市井文化。城市街道能被各式各樣的店舖、茶坊酒店所充滿，不可能只靠士大夫一個階層來維繫，必定是一般市井人家普遍具有消費能力，才能維持市井的繁榮。人必定是「飽暖思淫慾」，在基礎的生活所需未被滿足以前，不會有額外的能力消費。所以，從以上所述，宋代城市能店舖林立，甚至有專門的娛樂消費場所瓦子，便可知道人民生活水平之高。因此，宋代與唐代相比，不只在物質文化上擁有前所未有的富裕，此外，一個主動進取（而不再只是在文獻中被動提及）的市民階級也自此正式產生，故宋代在社會文化上也達到前所未見的新高度。市民擁有豐富的生活內

⁶⁸ 洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第二章〈表記文學源流與發展〉，第二節「小說中的表記運用」，第二點「唐傳奇」，頁 28。

容：除了食衣住行等生活基本所需的精緻化發展之外，也擁有多元的娛樂生活。

宋代市民有許多的娛樂，各色歌舞、雜技、戲劇表演。其中的「說話」伎藝，不斷的精進發展。講「如煙粉、靈怪、傳奇。說公案，皆是搏刀趕棒及發跡變泰之事」⁶⁹的「小說」，與「說鐵騎兒、說經、講史書」一同列為說話四家。⁷⁰小說的故事題材範圍相較另外三家最為廣泛，其中包含著唐代的傳奇故事，都會被拿來講說給市井小民。說故事者在不斷的講說、表演的過程中，漸漸的建立出一個一個的故事底本，也就成了「話本小說」。由於受眾不再只是識字、懂文言文的文人，而是一般的市井百姓，話本小說除了用字遣詞貼近日常生活，更是為了吸引觀眾，因而使得故事情節更為曲折離奇。不過可惜的是，宋代話本留存極少，現存多為明代經過文人大量潤飾的「擬話本」；擬話本並不能真實體現宋代的庶民情形。洪逸柔的論文舉〈蔣興哥重會珍珠衫〉、〈陳御史巧勘金釵鈿〉、〈戒指兒記〉⁷¹等明代擬話本，來佐證宋代話本小說中「表記的重要性大幅提高……成為製造衝突的原因，或人物離合的關鍵……故事敘述的重點線索」⁷²，然而，根據胡士瑩的《話本小說概論》，〈蔣興哥重會珍珠衫〉及〈陳御史巧勘金釵鈿〉應皆為馮夢龍（1574-1646）手筆，⁷³而〈戒指兒記〉在其推論下也是明人手筆，而非宋人話本。⁷⁴

⁶⁹〔宋〕孟元老：《都城紀勝序》，瓦舍眾伎條（北京：中國商業出版社，1982），頁11。

⁷⁰《都城紀勝序》，瓦舍眾伎條原文：

說話有四家：一者小說，謂之銀字兒，如煙粉、靈怪、傳奇。說公案，皆是搏刀趕棒，及發跡變態之事。說鐵騎兒，謂士馬金鼓之事。說經，謂演說佛書。說公案，謂賓主參禪悟道等事。講史書，講說前代書史文傳、興廢戰爭之事。最畏小說人，蓋小說者能以一朝一代故事，頃刻間提破。合生與豈另、隨令相似，各占一事。

說話有四家原文中究竟是哪四家，並沒有說清。對照《夢梁錄》、《武林舊事》、《西湖人繁盛錄》等相關記載，「小說、說經、講史書」已為學界公認為其中三家，但最後一家究竟為何，眾說紛紜：有的將「說公案、說鐵騎兒」列為第四家，也有人將「合生」列為第四家。在此不贅敘。本處採趙伯陶的意見，將說公案納入小說裡面，所以正確的標點應是「如煙粉、靈怪、傳奇、說公案，皆是搏刀趕棒及發跡變泰之事」。關於宋朝小說技藝的發展，及以上所涉小說四家的論點，可參考趙伯陶：《市井文化與市民心態》（武漢：湖北教育出版社，1996），頁84-85。

⁷¹收於〔明〕洪楹：《清平山堂話本·兩窗集上》。其改本亦收於馮夢龍《古今小說》（《喻世明言》）第四卷，篇名為〈閑雲庵阮三償冤債〉。

⁷²洪逸柔：《〈六十種曲〉表記情節研究》，第二章〈表記文學源流與發展〉，第二節「小說中的表記運用」，第三點「宋話本」，頁25。

⁷³胡士瑩：《話本小說概論》（北京：商務印書館，2011），第十四章〈明代擬話本故事的來源和影響〉，頁682-684。

⁷⁴胡士瑩根據許正揚的推導，將此作視為明人手筆，而非宋人話本。筆者採此說。詳細內容見胡士瑩：《話本小說概論》，第十四章〈明代擬話本故事的來源和影響〉，頁684。

事實上，根據學者研究，現存宋代話本僅 40 篇，⁷⁵筆者從中找到〈碾玉觀音〉⁷⁶及〈張生彩鸞燈傳〉⁷⁷，僅此二者是以物件為題，其物件應用也較鬆散：〈碾玉觀音〉中的玉觀音雖有稍微推動劇情，如讓崔寧因著製成玉觀音而得著郡王賞識，而後崔寧成為玉碾作，但玉觀音並非信物，而〈張生彩鸞燈傳〉正式故事前的人話講述張生元宵賞燈拾得題詩紅綃帕，詩中約有情人來年相見，表示自己車前會掛鴛鴦燈為記，隔年張生赴約，終得美人，其中不論是詩帕或是鴛鴦燈都不算信物。之後正式故事中的彩鸞燈亦非信物；之所以題名為彩鸞燈，是因張舜美每次見情人劉素香時，劉前頭的侍女總是帶著彩鸞燈引劉而來，故就張舜美而言，彩鸞燈象徵著他與劉之間的愛情。故事中惟一接近信物者為劉素香故意遺留給張舜美的同心方勝兒（一種由兩個菱形結合成的女子頭飾；用紙或布摺疊而成），這個方勝兒是用一題詞花箋紙做成，上面的詞是邀約張舜美夜至家裡私會。但這個方勝兒僅用於此處，並且不是用於定情立盟，而只是為傳遞訊息，故其實際上亦難稱為信物。

總之，洪逸柔關於宋代話本中的信物（在其論文中稱為「表記」）及其結論有待商榷。洪逸柔可能受廖玉蕙之作影響。廖玉蕙對宋元以來文學及其中信物有以下論述：

宋元以來，平民化的文學逐漸抬頭。從士人階層走向市民階層，亦影響了文學中的表記。因為主角人物不再限於士人階層，販夫走卒的愛恨冤嗔開始受到注目，高貴的配飾及稀罕的寶物終非小門深巷所能擁有，因此，貼身的衣物遂逐漸代之而起。玉梳、鴛鴦被、繡鞋、汗衫、五色鞋、汗巾、扇子……等肉慾象徵的表記活色生香地成為小市民階層的代言人，迸射奔放的愛情藉著肌膚相親的貼身衣物傳達大膽、坦率的慾念，確實要比含蓄的佩飾，更能曲盡倚羅偎翠的旖旎且直接的情感。⁷⁸

廖玉蕙此處並未舉出明確例子，但其中所提物件明確見於元雜劇（可見於下個小節

⁷⁵ 王水照主編：《宋代文學通論》（開封：河南大學出版社，1997），〈學術史篇〉，第二章〈宋代文學文獻敘錄〉，第三節「話本·志怪·傳奇·筆記」，頁 555-558。

⁷⁶ 收於《京本通俗小說》第十卷。《警世通言》第八卷〈崔待詔生死冤家〉事同，文字略有改動。

⁷⁷ 收於明刊本《熊龍峰刊行小說四種》。〔明〕熊龍峰刊行；石昌渝校點：《熊龍峰刊行小說四種》，《中國話本小說》叢書（南京：江蘇古籍出版社，1990），頁 1-16。

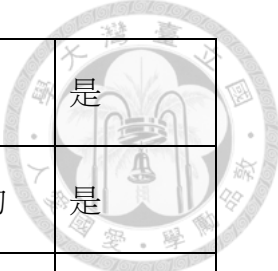
⁷⁸ 廖玉蕙：《細說桃花扇——思想與情愛》，頁 153。

的表格)，但若用此段結論直接套用宋代話本則不成立，因為洪逸柔所舉幾個擬話本中的信物，包括珍珠衫、金釵鈿、戒指，皆與廖玉蕙所舉的物品（鞋、衫、汗巾……等）完全不同。總之，要以宋代話本談信物是難行的。但話本小說的確是開了先例，以平民百姓為主角（如〈碾玉觀音〉的主角崔待詔本只是在郡王手下辦事者，後來成為玉碾作），整體更貼合市民的生活想像，也為明代的擬話本小說立下根基。

二、元代：以質樸的日常可見之物為信物，體現信物以人為本

前面所提的唐宋詩詞小說，多為文人之雅作，難以體現市井小民的心理，主要只能就其談論文人文化的積累，如何影響之後的創作。但到了元代，由於科舉晉升的不易，讓漢族士人的地位大不如前，許多的士人投身於雜劇的創作之中，使得雜劇盛行。元雜劇在勾欄進行商業演出，整體語言題旨更為貼近一般大眾，脫離宋詞的咬文嚼字，更能代表社會大眾。所以元雜劇中的信物自然也更貼近社會大眾。但在此必須注意的是，儘管雜劇主題意蘊因為統治階級對漢人的壓迫（如從法律規定和執行上，漢人的權益低於蒙古人），以及士人科舉無門、無法伸志的失意，從而充滿真情血淚的抒發和正義公理的追求實行（其中以《竇娥冤》、《趙氏孤兒》為代表），但元代城市生活並非如現代人想像中的如此不堪，首都大都還是有維持著商業活動，有來自各地的商品、有各種專門的市集，並且雜劇作為消費型娛樂存在並且盛行也可作為例證。不過由於普遍人民生活水平並不特別的富裕，加上限於「四折一楔子」的短篇幅，故雜劇中信物及相關描述並沒有特別突出之處，雖有華貴之物，但以日常可見的衣飾物品為主。元代雜劇中的信物請見以下表格：

作者／劇名	信物	信物功能	物品屬性	對情節是否有重大影響
李直夫《虎頭牌》	虎頭牌	身份證明、權力來源：敕賜讓其便宜行事	御賜之物	否
張國賓《合汗衫》	汗衫	家庭團聚	日常可見之物	是



無名氏《小尉遲》	水磨鞭	家庭團聚	專特擁有物	是
無名氏《貨郎旦》	賣身文契	家庭團聚	日常可見之物	是
喬孟符《金錢記》	御賜金錢	愛情信物	華貴之物	是
喬夢符《兩世姻緣》	真容	愛情信物	日常可見之物	是
曾瑞卿《留鞋記》	繡鞋、香羅帕	愛情信物	日常可見之物	是
鄭庭玉《後庭花》	桃符	愛情信物	日常可見之物	是
鄭德輝《傷梅香》	以香囊、玉帶為主；玉簪、金鳳釵為輔	愛情信物	日常可見之物／華貴之物	是
鄭德輝《智勇定齊》	玉帶	愛情信物	華貴之物	否
戴善夫《風光好》	題詞汗巾	愛情信物	日常可見之物	是
關漢卿《玉鏡台》	御賜玉鏡台	愛情信物	華貴之物	否
關漢卿《調風月》	手帕	愛情信物	日常可見之物	是
無名氏《鴛鴦被》	親手所繡鴛鴦被	愛情信物	日常可見之物	是
無名氏《黃花峪》	棗木梳	愛情信物	日常可見之物	是



無名氏《單鞭奪槊》	火尖鎗、深烏馬、水磨鞭、衣袍鎧甲	表示誠信的抵押之物	專特擁有物	否
馬致遠《薦福碑》	衣衫襟子、刀上有血、掙命的土刻灘子	殺人證明	日常可見之物	否
陸登善《勘頭巾》	芝麻羅頭巾、減銀環子	殺人證明	日常可見之物	是
李好古《張生煮海》	鮫綃帕	愛情信物	神仙之物	否
楊景賢《西遊記》	手帕	送信憑證	日常可見之物	否

以上表格將元代雜劇中出現的信物及其功能作成表格，可以看出被選作信物之物件種類以日常可見的質樸之物為主，稀有華貴之物次之。其中《小尉遲》及《單鞭奪槊》都是尉遲恭（字敬德，585-658）的故事，以水磨鞭為信物。儘管正史上並無記載尉遲恭使用兵器為鞭，⁷⁹亦不確定民間是否有更早關於尉遲恭用鞭的傳說，總之，在此二劇裡，水磨鞭是尉遲恭的專特擁有物。尉遲恭與鞭的連結在明代尉遲相關故事中繼續出現，故此二劇有可能是這種形象的源頭——不過這只是筆者淺

⁷⁹ 《舊唐書·列傳第十八》：

敬德善解避稍，每單騎入賊陣，賊稍攢刺，終不能傷，又能奪取賊稍，還以刺之。是日，出入重圍，往返無礙。齊王元吉亦善馬稍，聞而輕之，欲親自試，命去稍刃以竿相刺。敬德曰：「縱使加刃，終不能傷。請勿除之，敬德稍謹當卻刃。」元吉竟不能中。太宗問曰：「奪稍、避稍，何者難易？」對曰：「奪稍難。」乃命敬德奪元吉稍。元吉執稍躍馬，志在刺之，敬德俄頃三奪其稍。元吉素驍勇，雖相嘆異，甚以為恥。及竇建德營於板渚，太宗將挑戰，先伏李勣、程知節、秦叔寶等兵。太宗持弓矢，敬德執稍，造建德壘下大呼致師。賊眾大驚擾，出兵數千騎，太宗逡巡漸卻，前後射殺數人，敬德所殺亦十數人，遂引賊以入伏內……。

可知與尉遲敬德相關兵器為稍（即槊），並沒有鞭的記載。楊家駱主編：《新校本舊唐書附索引三》，《中國學術類編》系列（台北市：鼎文書局，1985），頁2496。

見，尚未見其他學者對此有合理的研究。⁸⁰回到表格，並非每一個信物在故事中都 是貫穿、推動劇情的關鍵之物——如《單鞭奪槊》信物只是尉遲敬德與李世民約定 將來必定回來投誠的抵押物，《虎頭牌》僅是身份權位的象徵，而《智勇定齊》中 的玉帶則是婚姻定禮——但貫穿、推動劇情之物的比例較高。信物除了是兩方關係 的內證外，也會成為外證——如《後庭花》中翠鸞被殺後，用兇手店小二插在自己 屍體上的桃符，變作桃花，以魂旦形象給予劉天義為信物，讓他可以像包公證實自 己所言遇到翠鸞冤魂與其談情之事為真，自己並非兇手——信物完全發揮了憑證 物的功用，成為情節牽和的重點線索。

此外，廖玉蕙還注意到：「元雜劇之前，男女相互贈物表情屬常事，但一直還 未明確成為『約為夫婦』的憑證。」⁸¹在元雜劇之前，儘管已有以信物為盟約的故 事，但這些故事中盟約多為「海誓山盟」，惟願感情如物長久存在，永不改變，但 並不強調「約為夫妻」——如唐代《霍小玉傳》李益與霍小玉以題詩素縑為信約盟 物，強調的是兩人間的情感相約不改變，而非兩人約為夫妻——「約為夫妻」，應 首次出現在元雜劇裡，如《金錢記》、《對玉梳》和《鴛鴦被》等裡，都是以信物作 為異日重逢、約為夫婦的憑證。這成為之後明清才子佳人傳奇中的重要信物功能。

以《智勇定齊》鍾離春與公子「約為夫妻」之信物為例。僅管《智勇定齊》中 信物僅出現於第二折，對於劇情並無重要串合的功能，但其中鍾離春託晏嬰向公子 索要「約為夫妻」的信物時，描述卻十分有趣：

〔公子云〕途中無甚寶物。將這紫絲鞭權為信定。〔晏嬰云〕將來。賢女。
俺公子將此紫絲鞭為信定。〔正旦云〕要結夫婦之禮。豈為絲鞭之事。
……〔公子云〕將這口劍為信定。〔晏嬰云〕也罷也罷。賢女。公子這口
寶劍為信定。〔正旦云〕兵器乃不詳之物。豈可為信物。……〔晏嬰云〕
公子。賢女說。兵器者不詳物也。不可用為信物。〔公子云〕可怎生。〔晏

⁸⁰ 筆者目前僅找到一篇論文嘗試探討此問題，為：楊霄、宋建駟：〈唐代武將尉遲恭的「鞭槍」武 藝考證〉，《蘭臺世界》，2014 年 27 期，頁 119-120。其中也承認唐史中並未記載尉遲恭用鞭，但其 以宋代被成為「小尉遲」的呼延贊，以及《水滸傳》中被稱為「病尉遲」和「小尉遲」的孫立和孫 新，三人皆善槍鞭，被稱為小尉遲，為人們普遍認同尉遲恭耍鞭的明證。但第一、以上三人皆善槍 和鞭，他們可能是因「槍」而被有小尉遲之名（槊即為一種槍型武器）。第二、《水滸傳》是明代作 品，晚於元雜劇。總合以上，筆者以為此文立論不穩，遂不採納。

⁸¹ 廖玉蕙：《細說桃花扇——思想與情愛》，頁 154。

嬰云〕公子將腰間玉帶與賢女。堪為信物。⁸²

最後鍾離春才接受信物。此段描述，除了可以看出鍾離春的智慧 and 主見之外，也可看出並不是什麼寶物都能作為信物——劍儘管是「寶」劍，卻因為兵器帶有不詳之意被回絕——信物不能帶有錯誤意義（如執鞭＝駕車），信物必須是帶有美好意義之物。在鍾離春收了玉帶後，公子派晏嬰向鍾離春討要回奉禮，鍾離春以一棗木梳回奉，遭到公子嫌棄：「我那玉帶價值百金。量這桑木梳有甚稀罕」。鍾離春回覆來傳話的晏嬰：「大夫。休看這桑木梳小可。他能理萬法。」公子聽到回覆云：「句句字字。皆合乎大道」。在此棗木梳是鍾離春的自我比喻：儘管沒有美麗出眾的外貌或尊榮超凡的身份，但這樣一個微小之物（人）卻能梳理萬機、不可或缺。在此我們可以看見平凡之物因與人發生了關係，便產生了不平凡的含義，能發揮不平常的功能。

元代除了北方雜劇盛行之外，南方也有自己流行的南戲。儘管現存南戲都已經過明代文人一定程度的改動，其中關於信物的描述也大多僅停留在贈物「表情、定情」的層面，僅為劇情其中一個環節，在其後的劇情中就不會再被提及。洪逸柔根據錢南揚的《宋元戲文輯佚》中收錄之佚曲整理出以下劇目及其信物使用：如《朱文太平錢》、《孟月梅寫恨錦香亭》、《張資鴛鴦燈》、《薛雲卿鬼作媒》等劇中皆可見女子奉贈太平錢、手帕、香囊與疊勝環兒等信物與男子的唱詞，以及男子受物的反應，但這些物件在其後的情節中不再被提及。由此可知，基本上南戲中之信物多用於一時表情。但也有例外，如從《劉文龍菱花鏡》及《樂昌公主破鏡重圓》的佚曲中，發現其中的信物除了用於臨別相贈之外，也成為最後相認重合的憑證。⁸³

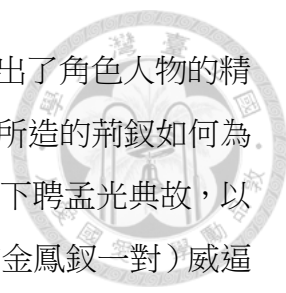
另外較為特別者為《荊釵記》。現存《荊釵記》雖多為明代刻本，多少經過明人之手的編改，但明姑蘇葉氏刻本的《原本王狀元荊釵記》，與其他版本相比，文辭較為質樸，並保留了王十朋、錢玉蓮舟中相會團圓的結局，被認為較接近古本。

⁸⁴《荊釵記》中以荊釵貫穿、綰合全劇架構，人物的分合、情感的厚度皆扣合於荊

⁸²〔元〕鄭德輝：《智勇定齊》，收於隨樹森編著：《元曲選外編》（台北市：宏業書局，1982），頁504。

⁸³洪逸柔：《〈六十種曲〉表記情節研究》，第二章〈表記文學源流與發展〉，第三節「元雜劇和南戲中的表記關目」，第二點「宋元南戲」，頁34。

⁸⁴李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，頁226-227，「荊釵記」條目，條目為張燕瑾書寫。



釵之上，包括以荊釵為聘，守釵殉節，借釵團圓，各環節皆彰顯出了角色人物的精神高度。如劇中多次透過王十朋、錢玉蓮繼母之口質疑非金非銀所造的荊釵如何為聘物，以此為丟人之舉。但王母、錢父等卻以漢朝時梁鴻以荊釵下聘孟光典故，以之為美事。而錢玉蓮面對繼母拿著錢流行給的聘物（重二十兩的金鳳釵一對）威逼利誘，仍堅決不受，寧願選擇木刻的荊釵，體現其愛之純潔貞堅，不為錢財、權勢所利誘逼迫。一個外表卑微、僅憑其富含之深意真情為聘物的普通荊釵，不只勝過了明顯貴重、華美的一對金鳳釵，還被賦予了確定真情、貫穿離合的重要功能，至終奠定了明傳奇的情節套式基礎。這與之後明末多以華貴之物為首的創作傾向（即便是個人貼身穿戴、生活可見之物，在描敘裡也都不平凡，會描述其特別的高貴雅緻），呈現了明顯的反差，可反映出不同物質生活水平的不同，影響了對不同之物的渴想與重視。另外值得注意的是，《荊釵記》一改原先故事中的負心結局，而讓王十朋不只以富貴易妻，還在聽聞錢玉蓮自殺消息後矢志不再另娶，⁸⁵使得王十朋與錢玉蓮在情感的忠貞上成為匹配，兩人最後有美好結局，這種版本一直流傳，至明代仍不斷有人對其進行加工改作，可見美好結局較負心戲更能迎合人心，⁸⁶也為之後的才子佳人傳奇鋪下墊腳石。

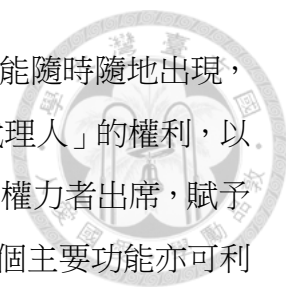
綜合以上表格及論述，我們可見元代一般人民的生活中，儘管缺少華貴之物，但是生活可見之物反倒不被小覷——正因這些物件緊連於生活、不可或缺，因而被賦予了重要的情感意義，甚至能在故事中佔有舉足輕重的地位。物在此毋須奢華、鋪張。物是被人的情感賦予了重要性，而不是因物的本質尊貴難得。這樣緊密貼合於平凡社會的平凡描寫，在明代豐富的物質、社會文化衝擊下會再次改變。

小結

信物傳統淵遠流長，古人之間早有以物為信的傳統，為雙方建立某種契約或關係，各執一半信物以為憑證，在對的時機以信物為憑證可要求履行約定。如調兵的兵符、令牌即是信物的一種。這是信物的第一個主要功能。信物除了可作為信的證

⁸⁵ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原市：山西教育出版社，2000），第二卷，下編〈元雜劇與南戲〉，第七章〈南戲：人生倫常〉，第二節「《荊釵記》」，頁 365-369。

⁸⁶ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第二卷，下編〈元雜劇與南戲〉，第七章〈南戲：人生倫常〉，第二節「《荊釵記》」，頁 367。



明，又可是人的替代。這是因為明白雙方契約關係之證人不一定能隨時隨地出現，此時信物便可以替代其人以證擁有者之誠信，並賦予擁有者「代理人」的權利，以利事務的接續發展。特定信物甚至可被視作權力者的替代，代替權力者出席，賦予持有者權力，如尚方寶劍。這是信物第二個主要功能。信物的兩個主要功能亦可利用在男女情感上，一面通過贈與和收受，使得兩方形成盟約，而信物成為盟約關係的證明物；另一面作為人的替代，使得雙方儘管受到時空的限制，都不能截斷情感及關係的延續，因為有物在身代對方相陪。除了以上兩個的主要功能，信物亦有兩個附加功能：第一、表情達意。以物件本身的性質或其帶有的美好含義，表達自己的情感；第二、證明自己的身份地位，因為什麼樣的人擁有什麼樣的物。信物除了能直觀證明自己的身份，以求相認團圓，也能從側面烘托擁有者的身份地位。

若從各朝流行的文學來談信物文化的積累，從先秦時便有《詩經》中男女相戀互贈信物表情的描寫，從起初以美好的花果或美玉瓊瑤相贈以表長情，希冀永結為好的簡單渴求，到了漢魏的樂府詩中，信物不只是遠遊時帶在身邊以解相思之苦的華貴之物，甚至在〈有所思〉中成為情感始終的象徵依據。發展至唐代，迎來了新的盛世，隨著社會文化變得多元豐富，這亦體現在文學作品的信物應用上：一面是唐詩中對物描寫更加細膩傳神，另一面是唐傳奇小說中男女相贈信物表情、定情的故事更為盛行流傳。及至宋代，由於整個時代的安逸富裕，物質文化達到了空前的富有，這體現在多談兒女艷情、春愁閨怨的宋詞中。愛情信物在宋詞中得到長足的發展，常被用來寄託相思傷懷之情。信物除了釵鈿、香囊，更多了香帕、羅巾等暗示肌膚之親的物件。

而元代雖在物質文化上發展不如宋代，但不論是雜劇或是南戲，因其更為貼近大眾的審美，所以較唐宋詩詞更富有研究價值。元雜劇和南戲中的信物以日常可見之物為主，強調其與生活的連結，以及這些平凡無奇的物品如何藉著人的情感被賦予超凡的意義。在一些劇作中，信物開始具有「約為夫婦」的意義，以及貫穿劇情的功能性，影響之後明代傳奇的發展。

在我們釐清了信物的淵源及功能之後，在下一章我們會進入明代，看信物在明代戲曲中的應用，相比於前朝有何承繼及變化，其中如何體現出明朝不一樣的社會及物質文化。

第三章 明代文人戲曲中的信物——

商品經濟興盛下的精緻物品



在前一章裡，我們藉著結合各朝的社會文化發展和其所產出的文學作品，整理出了信物的基本功能，以及信物文化在明代以前各朝中的發展軌跡，由此可看出信物的文化並非一朝一代便從無到有、從此定型不變，反倒是隨著各朝社會文化的發展不斷被形塑；一面就著不同的社會文化、物質背景適時的變化，一面也逐步累積、不停的加厚、加深其文化底蘊。

本章意在探討信物文化在明代中期社會安定，商業發達，民生富強後，隨著新物質文化的刺激，如何達到新的高峰和質變，以及這樣的變化如何體現在明代的文人戲曲創作中對信物的描寫、利用。

第一節 明代民風的演變——由儉樸安定走向窮奢極欲

一、明中葉以前的演劇及民風情形——儉樸安定、缺乏刺激

戲曲自元代開始流行，北有雜劇，南有戲文。在明初亦受統治者的喜愛，如李開先（1502-1568）年曾寫：「洪武初年，親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。」⁸⁷一千七百本自然很可能是誇大之詞，但以此誇飾更可形容出明太祖朱元璋（1328-1398；1368-1398 在位）如何喜愛、珍視戲曲。關於明太祖喜愛戲曲的記載，亦見於徐渭（1521-1593）的《南詞敘錄》：

永嘉高經歷明，避亂四明之櫟社，惜伯喈之被謗，乃作《琵琶記》雪之，用清麗之詞，一洗作者之陋，於是村坊小伎，進與古法部相參，卓乎不可及已。……我高皇帝即位，聞其名，使使徵之，則誠佯狂不出，高皇不復強。亡何，卒。時有以《琵琶記》進呈者，高皇笑曰：「五經、四書，布、帛、菽、粟也，家家皆有；高明《琵琶記》，如山珍、海錯，貴富家不可無。」既而曰：「惜哉，以宮錦而製鞵〔按：同「鞋」〕也！」

⁸⁷ [明]李開先：《李中麓閒居集》，收於《續修四庫全書·集部·別集類》（上海市：上海古籍，2002），卷六，〈張小山小令後序〉，頁52。

由是日令優人進演。尋患其不可入絃索，命教坊奉鑾史忠計之。色長劉杲者，遂撰腔以獻，南曲北調，可於箏琶被之；然終柔緩散戾，不若北之鏗鏘入耳也。⁸⁸



其中描述高明（1305-1359）的《琵琶記》如何受到明太祖的推崇，誇其「如山珍、海錯，貴富家不可無」。儘管因明太祖不喜南曲音樂，較喜北曲之鏗鏘入耳，所以為《琵琶記》以南曲入樂感到可惜，但明太祖喜其曲文及其中傳達的精神是肯定的。明初身為親王的朱有燉（朱元璋第五子之嫡長子，世稱「周憲王」；1379-1439），亦多產雜劇作品。所以在明初，戲曲的創作仍能不衰，並沒有受到改朝換代或是明初厲治的影響而消聲匿跡。根據方志遠在《明代城市與市民文學》中，所作出的明代版刻市民文學品種及刻印時代表可見，洪武至天順年間，雜劇的產量相較於其他文種佔有絕對的優勢，接在後的是詩選集，其餘的如詞選集、散曲、傳記、笑話等數量明顯不及，其餘文種（如散文、民歌唱本等）基本全無。⁸⁹可見在明初如果沒有明太祖的提倡，戲曲就會如其他文類一樣在明初經歷低迷期。及至明中葉的明憲宗（1447-1487；1464-1487 在位）和明武宗（1491-1521；1505-1521 在位）亦傳載他們好戲曲，如李開先：「人言憲廟好聽雜劇及散詞，搜羅海內詞本殆盡。又武宗亦好之，有進者即蒙厚賞。如楊循古、徐霖、陳符所述，不止數千本。」⁹⁰在明初統治者的支持下，戲曲得以存活，產量也不少，但在精神層面卻難有突破。根據曾永義的《明雜劇概論》：

大明律規定雜劇、戲文只能粧扮神仙道扮及義夫節婦孝子順孫勸人為善者，而對於扮演歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢則予以禁止，這固然由於太祖為了建立鞏固統治者威權，以免被優伶褻瀆尊嚴；但因此戲劇的生命被侷限了。到了成祖，更嚴厲的執行他父親這項律令。……這樣的嚴刑峻法，不止作者廢筆、演員畏縮，就是觀眾也裹足不前。戲劇限制

⁸⁸ [明]徐渭著，李俊勇疏證：《南詞敘錄疏證》（南昌：江西教育，2015），〈曲史、曲論〉，頁6。

⁸⁹ 方志遠：《明代城市與市民文學》（北京市：北京中華，2004），第三章〈明代市民文學的主要品種及其發展的階段性〉，頁180-181。

⁹⁰ [明]李開先：《李中麓閒居集》，收於《續修四庫全書·集部·別集類》，卷六，〈張小山小令後序〉，頁52。

到成為宣傳宗教、道德的工具，比起元代自由發展的恢宏氣魄，自然要萎縮退化了。⁹¹

由於明初政令對戲曲題材的限制，使得雜劇的創作內容難有突破，內容基本為神仙教化，或愛情劇碼，並無特別新意；明雜劇相較於元代，缺乏由政局壓抑下發自文人內心真實的激昂澎湃，以及暢抒其懷的自由意志。

以信物來看，明初雜劇中基本上沒有特別的信物。如賈仲明的兩個劇作：一為《對玉梳》，寫顧玉香與荊楚臣分離時，解下釵環作為路費，並將貼身玉梳拈做兩半，兩人各留一半，互為表記；另一劇作為《玉壺春》，寫李素蘭以隨身的翠珠囊一枚、二十五輪香串一腕贈與李斌為定情信物，李斌則回贈掠鬢角的玉螳螂一枚，白羅春扇一把為信物。但兩劇中的眾多信物，並沒有促成任何巧合或造成最後有情人終成眷屬的結局，僅單純為二人的愛情信物而已。朱有燉的《慶朔堂》中，范仲淹送甄月娥一對金釵作為定禮，在劇中並非重要物件，對金釵無任何描述。朱有燉另有《香囊怨》，寫盼春因貞志守情而亡，屍體雖燒化，但隨身配戴的香囊卻未燒化，裡面裝著周生當初所贈表達情意的書簡和詞調毫未受損。但香囊並非周生所贈信物，而書簡詞調不算信物。另有無名氏《渭塘奇遇》及《認金梳》，不知著者和所做年代，今存脈望館鈔校于小穀本，《古本戲曲叢刊》四集據其影印。《渭塘奇遇》，與〔明〕王元壽《異夢記》傳奇同故事，皆是本《剪燈新話·渭塘奇遇》，信物為紫金碧甸戒指、水晶雙魚扇墜。信物在劇中的使用與在本事中一致，用於王文秀跟盧玉香夢中定情，並在兩人成婚之後共同回憶、比對夢中細節時，拿出信物確認夢中奇緣為真。至於《認金梳》，根據其故事基調（冤案）及曲詞，筆者推測其極有可能為元末明初作品。劇中李淑蘭與剛生下的兒子被迫分離，拿出兩根金簪、一把玉梳交給王嬈嬈，作為撫養兒子之資。王嬈嬈後來將孩子交給王素雲撫養，以金簪玉梳為表記，日後成為親母子相認信物。上述幾個作品中，除了《對玉梳》對信物有描寫（顧玉香贈物時有講述玉梳是自己平日所愛之珍，也有表達贈物為記的期望是荊楚臣得第後莫將其撇在腦後），信物在劇中明確首尾呼應（最後荊楚臣得官，請銀匠用金鑲玉梳，使其完好如初，以表至誠）之外，其餘劇作中信物皆不得

⁹¹ 曾永義：《明雜劇概論》（台北市：學海，1979），第一章〈總論〉，頁 74-75。

視為人的替代，信物被賦予的情感和功用十分有限，如《認金梳》中李淑蘭贈金簪玉梳是為撫養之資，金簪玉梳成為信物是王嬾嬾和王素雲的作為。李淑蘭後與兒子重逢相認時，還驚訝於金簪玉梳本為恩養之資，王素雲則表示自己是刻意將這些東西收留為記。但在此信物僅作為證明物存在，除了烘托了王素雲的氣度外，並無鋪敘，或以物寄情之意。故從整體來看，我們可以說信物在明初戲曲中的應用，與元代戲曲的普遍情形並無太大出入。但這樣的情形，將隨著明代中後期民風之轉變，以及雜劇的式微、南戲諸聲腔的崛起流行，而發生劇變。

二、明中後期民風大變——經濟發達以致奢侈之風興盛

基本上，關於明代中後期開始發生的社會風氣變化，已有多位學者憑藉各地縣志、各類文獻記載等做出相關研究，如巫仁恕《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》、王鴻泰：〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉⁹²等作，其中尤以徐泓：〈明末社會風氣的變遷——以江浙地區為例〉⁹³內考察資料最為詳盡，研究時間也較早（1980 年代）。以下所舉社會風變化之記載，大多出於徐泓之作，在下文中不另外註明。已有多人引用的材料，在下文亦不標明。巫仁恕之書大多也有包含徐泓所引用之材料，並額外再多出幾個資料。以下亦有幾個史料是出於王鴻泰或其他學者之作，並未包含在徐與巫之研究中，筆者會另外標明。

明代中葉社會風氣有明確的變化，此變化主要由長江下游開始發生。根據嘉靖時所修的《江陰縣志》記載：

國初時，民居尚儉樸，三間五架，制甚狹小；服布素，老者穿紫花布長衫，戴平頭巾，少者出遊于市，見一華衣，市人怪而譁之；燕會八簋，四人合坐為一席，折簡不盈幅。成化以後，富者之居，僭侔公室，麗裾豐膳，日以過求，……非前日比矣。⁹⁴

⁹² 王鴻泰：〈明清感官世界的開發與欲望的商品化〉，《明代研究》，第十八期（2012），頁 105-143。

⁹³ 徐泓：〈明末社會風氣的變遷——以江浙地區為例〉，《東亞文化》，第 24 輯（1986），頁 83-110。

⁹⁴ 〔明〕趙錦修，張袞纂：《嘉靖江陰縣志》，據寧波天一閣藏明嘉靖刻本影印，收於《天一閣藏明代方志選刊》，第 5 冊（台北市：新文豐，1985），卷四，〈風俗記第三〉，頁 58。標點符號參照王鴻泰：〈明清感官世界的開發與欲望的商品化〉，頁 109。



另有《江蘇省江陰縣志》記載：

迨天順初，人始尚文、樂、仕，而儉素之習漸移。嘉靖中彌盛，……國初淳龐之氣，鮮有存者矣。〔分行〕邑在明初，風尚誠樸，非世家不架高堂，衣飾器皿不敢奢侈。若小民咸以茅為屋，裙布荆釵而已；即中產之家，前房必土牆茅蓋，後房始用磚瓦，恐官府見之以為殷富也。其嫁娶止以銀為飾，外衣亦止用絹。至嘉靖中，庶人之妻多用命服，富民之室亦綴獸頭，循分者歎其不能頓革。萬曆以後，迄於天〔啟〕、崇〔禎〕，民窮世富，其奢侈乃日勝一日焉。⁹⁵

王鴻泰從顧起元（1565-1628）的《客座贅語》發現：

王丹丘先生著有《建業風俗記》一卷。其事自冠婚喪祭，以迨飲食衣服，其人自鄉士、大夫、秀才以至於市井之猥賤，亡不有紀。大較慕正〔德〕、嘉〔靖〕以前之彪厚，而傷後之漸以澆薄也。……又云：「嘉靖十年以前，富厚之家，多謹禮法，居室不敢淫，飲食不敢過。後遂肆然無忌，服飾、器用、宮室、車馬，僭擬不可言。」⁹⁶

以上三個史料皆顯示出幾個共同特點：一、明初時民風淳樸，社會秩序穩定，階級分隔嚴謹。二、最早大約於天順、成化年間，民風開始改變。三、民風由儉素改為窮奢極欲，階級秩序在食衣住行各方面都被打破，此風於嘉靖時開始步入高峰，萬曆時發展完全。在明初，根據朱元璋所頒布的律令，光針對穿戴便有嚴格的限制：「男女衣服，並不得用金繡、錦綺、紵絲、綾羅，止用紬絹素紗。首飾不得用金玉珠翠，止用銀」⁹⁷但一切限制在明中葉後都被打破。根據張瀚（1510-1593）的《松窗夢語》記述：

⁹⁵ 〔清〕陳口纘等修，倪師孟等纂：《江蘇省吳江縣志卷》，據清乾隆十二年修石印重印本影印，收於《中國方志叢書》，華中地方第 163 號（臺北市：成文，1975），卷三十八，〈崇尚〉，頁 1120。

⁹⁶ 〔明〕顧起元撰，張惠榮校點：《客座贅語》（南京：鳳凰出版社，2005），卷五，〈建業風俗記〉，頁 188。

⁹⁷ 易行，孫嘉鎮責任編輯：《鈔本明實錄》，第一冊，〈太祖高皇帝實錄卷之五十五・洪武三年八月・庚申〉，頁 290。

國朝士女服飾，皆有定制。洪武時律令嚴明，人遵畫一之法。代變風移，人皆志於尊崇富侈，不復知有明禁，羣相蹈之。如翡翠珠冠、龍鳳服飾，為皇后、王妃始得為服；命婦禮冠四品以上用金事件，五品以下用抹金銀事件；衣大袖珍，五品以上用紵絲綾羅，六品以下用綾羅綢緞；皆有限制。今男子服錦綺，女子飾金珠，是皆僭擬無涯，踰國家之禁者也。

98

曾經階級制度的嚴謹體現在穿著上，官階差一品穿著都不同，遑論庶民與士人的差別。但在民風轉向崇奢之後，由上至下，全不尊禁令（甚至不知有禁令），不分階級，著錦配金，男女皆然，連士人也無法倖免：

布袍乃儒家常服，邇年鄙為寒酸。貧者必用紬絹色衣，謂之薄華麗。而惡少且從典肆中，覓舊緞舊服，翻改新製，與豪華公子列坐，亦一奇也。春元必穿大紅履。儒童年少者，必穿淺紅道袍。上海生員，冬必服絨道袍，暑必用駱巾綠傘。雖貧如思丹，亦不能免。更多收十斛麥，則絨衣巾蓋，益加盛矣。余最貧，最尚儉樸。年來亦強服色衣，乃知習俗移人，賢者不免。⁹⁹

本來士人穿著安於儉樸，但隨著風俗的改變，亦受其影響，開始追求穿著彩衣，即便連貧窮者都會想方設法（如買不起錦緞，也要著絲綢），以便讓自己看起來體面華麗。《松窗夢語》中也有類似的記載：

秦少游云：「杭俗工巧，羞質樸而尚靡麗，人頗事佛。」今去少游世數百年，而服食器用月異而歲不同已。無論富豪貴介，紈綺相望，及貧乏者，強飾華麗，揚揚矜詡，為富貴容。¹⁰⁰

⁹⁸ [明]張瀚著，盛冬鈴點校：《松窗夢語》（北京：中華書局，1985），卷七，〈風俗紀〉，頁140。

⁹⁹ [明]范濂：《雲間據目抄》，收於叢書《筆記小說大觀》（台北市：新興，1978），22編第五冊，卷二，〈記風俗〉，頁2626。

¹⁰⁰ [明]張瀚著，盛冬鈴點校：《松窗夢語》，卷七，〈風俗紀〉，頁139。

其中所引秦少游（1049-1100）為北宋人，可見宋代江浙便有尚靡麗之風。張瀚引其言寫江浙明中葉後再興的崇奢之風，紀錄從富豪貴族到貧乏者皆穿著華麗貴氣。巫仁恕在《客座贅語》中有發現論到南方地區士大夫服飾改變的相關記載：

南都服飾，在慶、曆前猶為樸謹，官戴忠靜冠，士戴方巾而已。近年以來，殊形詭製，日異月新。于是士大夫所戴，其名甚夥，有漢巾、晉巾、唐巾、諸葛巾、純陽巾、東坡巾、陽明巾、九華巾、玉台巾、逍遙巾、紗帽巾、華陽巾、四開巾、勇巾。巾之上或綴以玉結子、玉花餅，側綴以二大玉環。……於是首服之侈汰，至今日極矣。足之所履，昔惟雲履、素履，無它異式；今則又有方頭、短臉、毬鞋、羅漢靴、僧鞋，其跟益務為淺薄，至拖曳而後成步，其色則紅、紫、黃、綠，亡所不有，即婦女之飾，不加麗焉。嗟乎！使志五行者，而有徵于服妖也。折上之中，露卯之履，動關休咎，今之中履，將何如哉！¹⁰¹

以上幾個資料都是由士大夫記述，自然有意識形態的問題。先不論其中推崇階級、批評奢侈的士人意識，但從其中記述可明確看出世風的轉變，是時人都有目共睹的事實。而造成這樣世風大變的原因，是因為市場經濟蓬勃發展。

以弘治時期的吳江來看，記載是這麼描述的：「城內外接棟而居者，烟火萬井……皆市廛闐閤，商賈輻湊，貨物騰湧。」¹⁰²可見吳江城中繁茂的商業行為，商人貨物皆聚集於此，熱鬧非凡。此時城市的熱鬧尤勝於前朝（以往各朝大城市內也熱鬧非凡，但經濟活動僅限於這些少數城市），原因在於中國的市場經濟進入專業市鎮生產，不僅是各城鎮間進行不同的生產（如景德鎮專產陶瓷，外銷到其他城市），在城市裡專業化生產也越發細緻。例如原本鞋襪都是由家中婦女自己縫製，但在明中後期之後，鞋襪也成為了商品：

郡中絕無鞋店與蒲鞋店。萬曆以來，始有男人製鞋。後漸輕俏精美，遂廣設諸肆於郡東。……自宜興史姓者客於松，以黃草結宕口鞋甚精，貴

¹⁰¹ [明]顧起元撰，張惠榮校點：《客座贅語》，卷一，〈巾履〉，頁22。

¹⁰² [明]莫旦：《弘治吳江志》（臺北：臺灣學生書局據明弘治元年刊本影印，1987），卷二，〈市鎮〉，頁80-81。標點符號為自己標注。

公子爭以重價購之，謂之史大蒲鞋。此後宜興業履者，率以五六人為羣，列肆郡中，幾百餘家，價始甚賤。……〔按：原文分段〕松江舊無暑襪店，暑月間穿氎襪者甚眾。萬曆以來，用尤墩布為單暑襪，極輕美，遠方爭來購之。故郡治西郊，廣開暑襪店百餘家。合郡男婦，皆以做襪為生。¹⁰³

在專業市鎮生產及商品經濟的催化下，不只本來各家各戶自己生產的日常之物（如鞋襪）成為精美的商品，讓人趨之若鶩、不惜重價爭購。並且一旦一個商品成功吸引客群之後，同地區的人也會一起投入生產，使得一個地區（如一個郡或一個縣）會以某商品聞名，其中的人民（不論男人或婦女）大部分皆以從事此商品的生產維生。我們從其中也可看出一個成功的商品剛推出時，價格昂貴但引人搶購（供不應求），最終成為流行，人人效仿開店販售同樣產品後，因為供過於求，價格便會變低，原本的奢侈品便成了平凡之物。此時人們便會需要更新奇、更精美商品的刺激，自此，商品經濟自宋代以後達到新的高峰，消費成為普遍風氣。

另一面，消費之所以能成為普遍風氣，是由於生產結構的改變（專業化），民生普遍水品提升，一般平民在日常生計外，多了閒錢可以進行奢侈消費。以婦女為例，根據巫仁恕的《奢侈的女人：明清時期江南婦女的消費文化》，明代後期因為人口膨脹，人均耕地面積縮小，農村婦女不再需要下田農作，而有更多時間在家專心從事紡織，技術因此更為成熟。由於「男耕女織」的分工模式亦逐漸定型，生產率提高，農村婦女從事紡織業的所得在家庭生計的佔比開始越來越高，成為重要經濟來源。巫仁恕認為正因如此，婦女才可以從事奢侈性消費。¹⁰⁴另外，也不只是農村婦女，府城中的婦女也因投入紡織生產，而開始在服飾裝扮上有高消費力，如巫仁恕所言：

從一些地方志記載婦女消費的現象，也直接證實了從事紡織成衣業的婦女們，在服飾上的消費異常奢華。首先就以江南的紡織業重鎮蘇州府為例，明清時期的蘇州從事紡織業的勞動人口中有相當大的比例是婦女，

¹⁰³ 〔明〕范濂：《雲間據目抄》，卷二，〈記風俗〉，頁 2628。

¹⁰⁴ 巫仁恕：《奢侈的女人：明清時期江南婦女的消費文化》（台北市：三民，2005），頁 55。

而且這些善於操作織紉刺繡的婦女，在精巧方面是其他地區所莫能及的。再看看方志中對這類婦女消費能力的描述，如明代隆慶《長洲縣志》就形容蘇州城內已織造為業的「機房婦女」，在服飾上特別「好為豔妝炫服」。¹⁰⁵

婦女因投入生產，並且掌握技術，因而收入提升，消費能力提升，消費習慣也隨之改變，開始追求奢侈型消費。¹⁰⁶

奢侈型消費之風，尤以江浙一帶最為繁盛：

由今觀之，吳江號為繁盛，四郊無曠土，俗多奢少儉，有海陸之饒，商賈並輳，精飲饌，鮮衣服，麗棟宇；婚喪嫁娶，下至燕集，務以華縟相高；女工織作，雕鏤塗漆，必殫精巧。¹⁰⁷

江浙一帶食衣住行、婚喪集慶皆追求精美華貴。並且其興茂不僅限於一地，而是擴展到全國，引領全國的風尚：

至於民間風俗，大都江南侈於江北，而江南之侈尤莫過於三吳。自昔吳俗習奢華、樂奇異，人情皆觀赴焉。吳制服而華，以為非是弗文也；吳製器而美，以為非是弗珍也。四方重吳服，而吳益工於服；四方貴吳器，而吳益工於器。是吳俗之侈者愈侈，而四方之觀赴於吳者，又安能挽而之儉也。¹⁰⁸

民間四方皆嚮往、追求吳地¹⁰⁹新奇奢華的風俗、服制和器具，使得吳地生產更為精進，風俗更為奢侈，而全國四方隨之亦更趨奢侈。當時吳地（江浙一帶）以出產精

¹⁰⁵ 巫仁恕：《奢侈的女人：明清時期江南婦女的消費文化》，頁 56。

¹⁰⁶ 關於明中後期婦女從事生產與商業經濟的關聯，亦可參考卜正民（Brook, Timothy）著；方駿，王秀麗，羅天佑合譯：《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》（台北市：聯經，2004），第三章〈夏（1550—1644 年）〉，「消費與生產」小節中關於「商業經濟中的婦女」的段落，272-276。

¹⁰⁷ 〔明〕曾一麟修，徐師曾等纂：《嘉靖吳江縣志》（臺北：臺灣學生書局據明嘉靖四十年刊本影印，1987），卷十三，〈典禮志三·風俗頁〉，681-682。標點符號參照王鴻泰：〈明清感官世界的開發與欲望的商品化〉，頁 116。

¹⁰⁸ 〔明〕張瀚著，盛冬鈴點校：《松窗夢語》，卷四，〈百工紀〉，頁 79。

¹⁰⁹ 本文中的「吳地」，以現代地理位置來看，主要是指江蘇省和浙江省一帶，也就是大家所熟悉的「江南」。筆者在之後行文中會以「吳地」、「江浙」或「江南」交互使用，所指相同，在此說明之。

美之器物聞名，各類器物各有名匠，而名匠皆聚集於吳地。如袁宏道(1568-1610)的記載：

古今好尚不同，薄技小器，皆得著名。鑄銅如王吉、姜娘子，琢琴如雷文、張越，窯器如歌窯、董窯，漆器如張成、楊茂、彭君實，經歷幾世，士大夫寶玩欣賞，與詩畫並重。當時文人墨士名公鉅卿，炫赫一時者，不知湮沒多少，而諸匠之名，顧得不朽，所謂五穀不熟，不如稊稗者也。

〔分段〕近日小技著名者尤多，然皆吳人。瓦瓶如龔春、時大彬，價至二三千錢，龔春尤稱難得，黃質而膩，光華如玉。銅鑪稱胡四，蘇、松人有效鑄者，皆不能及。扇面稱何得之。錫器稱趙良璧，一瓶可值千錢，敲之作金石聲，一時好事家爭購之，如恐不及。其事皆始於吳中，獮子轉相售受，以欺富人公子，動得重賞，浸淫至士大夫間，遂以成風。然其器實精良，他工不及，其得名不虛也。千百年後，安知不與王吉諸人並傳哉？〔按：粗體為筆者加註〕¹¹⁰

其中在記敘時尚時，先點出萬曆時人的喜好與古代不同——當今流行精巧之物，對製作技術的要求更高。再來，袁宏道明確提出各器物的名匠之名，可見這些名匠是由時人公認，而這些名匠皆為吳人。最後，袁宏道甚至將這些名匠比作西漢大臣王吉，認為這些名匠之名亦能傳世千百年。袁宏道作為一個非生產階級的士人，能對這些名匠有這麼高的評價，足見時人對這些名匠的推崇。吳地的工藝技術和風尚，在萬曆時達到高峰，領先全國，在明清異代之後並無太大改變。王鴻泰從康熙時修的《靖江縣志》中找出以下敘述：

或曰：今天下風俗之壞，三吳壞之。吳本泰伯、仲雍、季札、言偃所遺，而自唐以後，五方雜處，為聚巧之會，其文而薄也久矣。今夫輕紉阿錫必曰「吳綃」，寶玉文犀必從吳製，食前方丈瑤錯交陳，必曰「吳品」；

¹¹⁰ 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008 二版），卷二十，〈瓶花齋集之八——雜錄·時尚〉，頁 730-731。

舟車服玩，裝飾新奇，必曰「吳樣」。吳之所有，他方不敢望；他方所有，又聚而萃之於吳。¹¹¹



可見吳地風尚、商品、工藝等，在康熙時並未見衰頹之勢，依舊為全國之首，他地望塵莫及。

江浙這樣的富庶之地，不只在物質層面（因商業發達而）富裕，在藝術、文化方面也是有極高的造詣。根據戴健於《明代後期吳越城市娛樂文化與市民文學》中所作統計和整理，晚明豐富的市民文學，除了笑話之外，包括曲、小說、小品等，皆是以吳越籍文人及其作品為大宗（超過半數）。單以傳奇來看，晚明 121 位作家中，有 91 位是吳越籍，佔比 75%；共 372 部作品，270 部為吳越籍作家的創作，佔比 73%。¹¹²等於是將近四位傳奇劇作家裡，有三位籍貫是出於吳地，只有一位是出於其他地方。劇作家的佔比即如此，作品占比自然也如此（四部傳奇中，會有三部出自吳越籍作家）。可見吳地的富裕、安寧，使得其人才輩出，創作不息。

總結以上，根據文獻，最早大約於天順、成化年間，原本純樸的民風開始改變為奢靡之風，階級秩序在食衣住行各方面都被打破。此風於嘉靖時開始步入高峰，萬曆時發展完全。造成民風改變的原因在於中國的市場經濟進入全面的專業市鎮生產，許多市民，不分階層、男女皆投入生產，各城鎮互通有無，商業發達，民生改變，人民的消費習慣遂轉為高消費，促進商品化經濟的發展。由於商品化經濟的影響，商品講求精緻（亦即稀少）、新奇，故促進生產技術不斷進步，市場經濟也因此不斷壯大，民風亦越來越奢侈，其中尤以江浙一帶（吳地）為首，引領全國風尚。江浙生產之物及生產的技術，他地遠遠不及，造成江浙越來越富庶。江浙的富饒、安定，也產生出了眾多文人進行創作——以傳奇創作的比例來說，四位作家中就有三位為江浙籍作家，四部作品裡有三部出於江浙籍作家之手——這使江浙不只在物質層面領先全國，在文化方面亦透過大量娛樂文學出產穩占主導地位。

¹¹¹ [清]鄭重修，袁元等纂：〔康熙〕《靖江縣志》，據清康熙年間刻本影印，收於《稀見中國地方志匯刊》，第 14 冊（江蘇省金壇縣：中國書店出版，新華書店發行，1992），卷十六，〈記·靖江縣重建儒學記〉，頁 185。標點符號參照王鴻泰：〈明清感官世界的開發與欲望的商品化〉，頁 139-140。

¹¹² 戴健：《明代後期吳越城市娛樂文化與市民文學》，頁 237，表格：「晚明吳越籍市民文人市民文學創作成就」。

第二節 精美絕倫、獨一無二的信物——明中葉後商品經濟的迸發之於文人傳奇創作的影響



正如上一小節所論，民間的社會風氣因商業的發展，約自天順、成化年間開始發生變化，民間的流行戲曲也於差不多的時間發生改變。根據廖奔、劉彥君的《中國戲曲發展史》，約自成化開始，南戲每隔幾年在東南各省（主要為吳語方言區域）便會產生新的腔調，並快速洶湧的向南北各地流布，南戲遂取代北雜劇成為流行娛樂。¹¹³南戲的發展軌跡基本與商業發展十分相似：不同腔調一波一波的流行，正如商品不斷推陳出新；同個聲腔隨著時間的演進也會精進革新——如崑山腔在嘉靖後先經魏良輔（生卒年不詳）之手，成為唱起來細若游絲的水磨腔，後在梁辰魚（生卒年不詳）的《浣紗記》中被發揚光大，遂成為流行，在萬曆朝深受士大夫喜愛，被稱為傳奇——南戲（後統稱傳奇）越發雅緻綺麗，正如社會風氣越來越追求奢侈華美一般。筆者在緒論時有提過，明傳奇以物件為題名（如《香囊記》、《玉簪記》）的劇目較元雜劇明顯多了一倍不只。這一定程度的顯示了物質文化的豐富，激起人民審美的鬥妍，越發在物上追求價高、珍貴等特性以求與人比肩甚至是高人一等。在此發展下，相同物上出現了審美比較——如文震亨（1585-1645）的《長物志》即是一種教人何為風雅的書，內容基本上是介紹一個物品，針對這個物品的某些材質及使用方式介紹何為風雅有品味，何為毫無風雅不可行。以上這些現象都顯示出明傳奇作為娛樂，因著明中後期社會文化的趨奢窮欲之風，其特點及人們對其的關注、喜好之處，都與在此之前的戲曲作品截然不同。本節將以文人傳奇中的信物描寫，來嘗試探究明中後期的社會和物質文化。

一、從《香囊記》到《玉簪記》——信物順著物質文化的改變愈趨精緻奇巧

根據廖奔《中國戲曲發展史》：「南戲劇本，宋元時人稱之為『戲文』……明代以後稱之為『傳奇』。」「傳奇」名稱始於唐代裴鉞所作的文言小說集《傳奇》，後人遂用此名稱來指稱唐代所有的文言小說。宋以後，通俗文學盛行，其中包括諸

¹¹³ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第三卷，上編〈明代聲腔演變與舞台發展〉，第一章〈總論〉，頁3。

宮調、話本小說，都有借用傳奇的稱號。及至元代，甚至到明初，文人以「傳奇」稱雜劇劇本，「戲文」稱南戲劇本。「但隨著明代南戲的興盛，文人創作南戲劇本的日多，『傳奇』名稱遂逐漸為南戲劇本所專用，反而把雜劇排除在其概念之外。……萬曆以後一概以『傳奇』指稱南戲劇本」。此時南戲雖已分化為各種南曲，但並不影響統一以「傳奇」指稱所有南戲劇本。現在所說的「明傳奇」，就是專指南戲劇本。¹¹⁴

雖然傳奇大約於弘治年間開始流行，與文獻中商業興茂致使民風改變的時間相近，但我們從邵燦（生卒年不詳）《香囊記》中的信物記載，還是可以看見明中葉以前的純樸之風。《香囊記》，亦稱《五倫傳香囊記》，作者為邵燦。雖然邵燦生卒年不詳，但他在《香囊記》中的第一齣開場中藉末之口表示：「因續取《五倫》新傳，標記《紫香囊》」，加上本劇名《五倫傳香囊記》，可看出《香囊記》是受邱濬（1421-1495，永樂年間出生，弘治年間去世）的《伍倫全備記》影響所作，加上其作品內容基本上「緊步《五倫全備記》的後塵，亦是一部說忠教孝的作品。其結構鬆散，關目蹈襲《琵琶記》」¹¹⁵，可見其應是傳奇初期作品。郭英德的《明清傳奇綜錄》推估邵燦約為成化、弘治時人。¹¹⁶故我們可將《香囊記》視為弘治時的作品。《香囊記》主要講的是張九成剛娶新婦趙貞娘不久，張母便勸他及弟弟（張九思）赴試，九成隨與貞娘分離。後九成因得罪丞相秦檜，被派入岳飛幕下，參與討伐契丹。但其隨身所配香囊在戰場上不慎遺失，為一逃兵所拾，跟著此兵回到了故里。此兵此後行乞維生，一日到了張家，貞娘與張母見其所帶香囊，以為九成已遭難。後此逃兵將香囊賣給了趙運使之子，趙遂以此為聘物欲強娶貞娘，貞娘堅決不受，向新任觀察使告狀，新任觀察使正是張九成。最後遂得全家團圓。

《香囊記》中的香囊一開始並非信物。張九成在發現香囊遺失之時，僅感慨其由張母親手所製，自己已佩帶二十餘年。但香囊在輾轉進到趙運使之子趙丙的手裡後，被當成聘物使用，遂也算得信物。趙在請媒婆帶著香囊去提親時，騙媒婆此香囊為無價古物（實則僅用二升米買來），還以此沾沾自喜。不料媒婆提親，貞娘堅

¹¹⁴ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第三卷，上編〈明代聲腔演變與舞台發展〉，第三章〈南戲體制的演進〉，第三節「劇本體制」，頁 109-110。

¹¹⁵ 李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，頁 233，「香囊記」條，條目為吳書蔭編寫。

¹¹⁶ 郭英德編著：《明清傳奇綜錄》，（石家莊：河北教育出版社，1997），頁 10。

決不受，媒婆遂撇下香囊，強迫貞娘收下此聘禮，以此訂下親事。香囊後又在貞娘陳明冤情時成為證物。香囊在劇中除了推進劇情之外，也有抒情之用：貞娘在劇中兩次見香囊，一次是在乞丐身上，一次是媒婆帶來作聘禮，兩次皆有睹物思人之感、物是人非之傷。香囊是丈夫從前隨身佩戴之物，以前見丈夫便見香囊，見香囊即見丈夫。但如今貞娘再見香囊，丈夫卻不在。此時的香囊在貞娘眼中必是被視為丈夫的替代，才能對其睹物思人、感嘆物是人非。

值得注意的是，香囊在古代為常見的佩戴之物，不分男女老少，身上都可能掛著香囊。香囊的材質、種類甚多，無所不包：從便宜的棉麻所製，到名貴如金、玉雕鏤的都有；其大小、形狀，不論圓的、方的、葫蘆形的、石榴形的、桃形的、魚形的……各種都可；繡在其上的紋飾可以是花鳥、植物、飛禽走獸、福壽紋……各式各樣。香囊及其紋飾由贈送者選擇並親手縫製，以表贈送者的心意——情人間，可以由女方在其上縫製如鴛鴦、或帶有美好寓意的花草贈與男方；也可以是家長贈送給孩童，其上繡有虎紋或麒麟紋等以求驅邪避凶。香囊內除了裝有多種材料製成的香粉，使其散發清香以求驅蟲、避瘟、防病等功能外，也可以裝入靈符、銅錢，以求驅邪避凶。情人也可以在香囊中裝一撮對方的頭髮、或對方喜歡的花瓣、詩句，貼身配戴，以作情人的替代，使其可以常伴其身。香囊在古代是如此普遍又帶著各種可變性的物品。但在《香囊記》中，不論是在趙貞娘之唱詞或是張九成之念白中，都僅強調香囊是張母親手所作，以及其是張九成配戴二十年之舊物，並沒有其他外觀的描述（除了顏色為紫），可見其質樸。香囊由於是由母親親手縫製，所載的情感是「親情」而非愛情，正如劇中張九成多次掛念老母，感嘆忠孝難以兩全，僅有一次唱詞是紀念荊妻之恩義，從這樣的細節便可看出此劇強調「忠孝」之倫理。《香囊記》和《伍倫全備記》同被視為倫理教化劇，在研究中容易為當代學者所詬病，批評其為陳腐的封建思想。¹¹⁷但實際上，《香囊記》流傳盛廣，萬曆時還有許多演出，直至清末都還有演折子戲，¹¹⁸可見其必定存在著一定吸引力，才會被廣泛的接

¹¹⁷ 此二劇的批評可見陳國華：〈明太祖話語權對通俗文化的影響〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》，第34卷第5期（2007年9月），頁157-161。

¹¹⁸ 吳書蔭在馮夢禎《快雪堂日記》及祁彪佳《祁忠敏公日記》皆有發現看《香囊記》的演出記錄。祁更是觀賞過三次。馮、祁兩人皆是萬曆時人。清末的演出則是吳書蔭據陸萼庭《崑劇演出史稿》中蘇州大雅崑班演出得來。詳見李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，頁233，「香囊記」條，條目為吳書蔭編寫。

受和傳播。所以我們不能用現代人的眼光批評其迂腐，而需要回到過去觀眾的接受角度來分析背後的文化意義。無論如何，從傳奇發展初期的《香囊記》中由母親親手縫製的香囊，我們還可見繼承自《荊釵記》以質樸之物寄託的純樸情感（《荊釵記》之荊釵亦是出自母親）。此時傳奇作品中的信物不講求物品一定要帶有特別的美好寓意，也還沒有隨民風被「商品化」，以精美、獨特之物取巧。但之後開始發生變化：除了作為信物的物件越發稀有、精緻、帶有特殊寓意之外，信物在劇作中也越發具有起承轉合的功能，成為一種常見的編劇寫作手法。

為免下面論述淪於瑣碎，接下來所舉的傳奇作品以其中信物重要、重複出現或有明確推動劇情者為主；劇中信物僅曇花一現、對劇情並無影響者在此先略過不提（如《白袍記》中唐王答應秦懷玉平遼之後招他為駙馬，以白玉帶為憑證；及薛平貴因救駕有功，唐王向其要記以為他請功，薛遂扯下白袍一幅與聖駕為記。白玉帶和白袍都為信物，可是因為僅各出現於一折中，對劇情並無深刻影響，故在此省略之；或如《紫釵記》第十六齣，本於本事〈霍小玉傳〉，而有李益在烏絲闌素縑三尺上提誓與霍小玉為證的情節，但此物僅出現於一折，全劇主要是以紫玉釵貫穿，故以下表格只標明重要信物紫玉釵，而不標題詩素縑；《玉合記》中除了玉合之外還有鮫帕等其他小物，但因為貫穿並推動劇情者為玉合，故只標玉合）。下表為筆者整理出的表格：「明傳奇中出現的重要信物及其特質整理表」。

明傳奇中出現的重要信物及其特質整理表						
作者 * 為籍貫 出於吳地 （江蘇、 浙江籍） 119	作品名稱	信物	物品屬性	物品來源	信物是否為作者創發	
傳奇生長期：弘治至萬曆十四年（1465-1586）						

¹¹⁹ 關於有作者詳細籍貫，可參考附錄一：「具有重要信物的明傳奇之故事原型及信物出現齣數整理表」。

1	邵燦*	《香囊記》	香囊	貼身物品	母親親手縫製	是
2	童養中 (或無名氏)	《臙脂記》	繡鞋、羅帕	貼身物品	無描述	否
3	梁辰魚*	《浣紗記》	紗	貼身物品	無描述	否
4	鄭若庸*	《玉玦記》	玉玦	妝品配飾	無描述	是
5	王濟*	《連環記》	玉連環； 鳳頭簪	奇珍異寶； 妝品配飾	主人所賜； 無描述	是
6	陸采*	《明珠記》	夜光明珠一雙	奇珍異寶 ¹²⁰	朝廷賜予	是
7		《懷香記》	西域異香一盒； 題詩汗巾	奇珍異寶； 貼身物品／ 詩箋	朝廷賜予	否／是
8	李開先	《斷髮記》	由純陽和純陰之氣打造而成的雄雌寶劍	奇珍異寶	神仙之物	是
9	沈鯨*	《鮫綃記》	鮫綃帕	貼身物品	家傳之物	是
10		《雙珠記》	兩顆明珠	奇珍異寶 ¹²¹	家傳之物	是
11	張鳳翼*	《紅拂記》	破鏡、紅拂	妝品配飾 ¹²²	無描述	否
12	朱期*	《玉丸記》	玉丸	奇珍異寶	外朝進貢	是

¹²⁰ 洪逸柔在其論文中將明珠歸為「妝品配飾」。但筆者以為明珠在劇中並不是具有穿戴性質的裝飾物品，而是「朝廷賜予的特殊珍寶」，故應算為「奇珍異寶」。

¹²¹ 洪逸柔在其論文中將明珠歸為「妝品配飾」。但筆者以為明珠在劇中並不是具有穿戴性質的裝飾物品，而是「家傳珍寶」，故應算為「奇珍異寶」。

¹²² 洪逸柔在其論文中將紅拂歸於「貼身物品」。但筆者思索再三，覺得在戲台上的紅拂更算為紅拂女「具代表性的裝飾配件」，故將其算為「妝品配飾」。

13	高濂*	《玉簪記》	碧玉簪、家傳白玉鴛鴦扇墜	妝品配飾	家傳之物	是
傳奇勃興期：萬曆十五年至崇禎末年（1587-1644）						
14	梅鼎祚	《玉合記》	玉合（玉製的盒子）為主	奇珍異寶	無描述	否
15		《長命縷》	長命縷	妝品配飾	無描述	是
16	湯顯祖	《紫釵記》	紫玉釵	妝品配飾	母親請玉工新做之物	否
17	沈璟*	《桃符記》	碧桃花（桃符）	妝品配飾 ¹²³	無描述	否
18		《雙魚記》	白玉雙魚（雙魚比目玉墜）	妝品配飾	無描述	是
19		《一種情》	金鳳釵	妝品配飾	無描述	否
20		《紅蕖記》	題詩紅綃、紅牋	貼身物品／詩箋	無描述	否
21	雲水道人	《玉杵記》	玉杵臼	奇珍異寶	無描述	否
22	月榭主人	《釵釧記》	葵花樣金釵，以及龍形珠釧	妝品配飾	父親傳人在家打造的	是
23	心一山人	《玉釵記》	玉釵、金扣	妝品配飾	無描述	是 ¹²⁴
24	史槃*	《鵲釵記》	鵲釵一對	妝品配飾	神仙之物	是

¹²³ 在包公的要求下，劉天儀向裴青鸞的鬼魂索要她頭上戴的碧桃花（實為店小二為鎮壓其鬼魂而插在其鬢上的桃符版）為信物。後碧桃花在包公手中變回桃符板，成為破案的重要證物。桃符並不算是妝品配飾，而是無法被歸類的特殊物品，但由於在桃符被給予為信物時是以戴在鬢上的「碧桃花」之姿被索要，故在此還是將其歸為妝品配飾。

¹²⁴ 《古本戲曲叢刊》根據《曲海總目提要》謂《玉釵記》「本小說彈詞而作」，但並未標明出處為何作品。《明清傳奇綜錄》經推導後認為本劇事無所本，《曲海總目提要》有誤。筆者以為，玉釵這樣的玉製品為信物，符合明傳奇的創作風潮，加上劇情關目與信物結合緊密，故在此沿用《明清傳奇綜錄》的結論，將劇中信物算為作者創發，而非本事即有之物。

25	楊柔勝*	《玉環記》	一雙紫金魚扇墜、 一對玉環	妝品配飾	無描述	是
26	陳與郊*	《麒麟鬪》	玉麒麟扇墜	妝品配飾	無描述	是
27	汪廷訥	《種玉記》	玉繚環	奇珍異寶	神仙之物	是
28		《投桃記》	核桃、詩帕	貼身物品／ 詩箋	無描述	否
29	單本*	《蕉帕記》	詩帕、夜明珠	貼身物品／ 詩箋 奇珍異寶	神仙之物	是
30	顧大典*	《青衫記》	生的青衫	貼身物品	無描述	否
31	周履靖*	《錦箋記》	錦箋	詩箋	無描述	是
32	葉憲祖*	《鸞鏡記》	碧玉鸞鏡一對	妝品配飾	無描述	是
33	朱鼎*	《玉鏡臺記》	玉鏡	奇珍異寶 ¹²⁵	無描述	否
34	王鏐*	《春蕪記》	由母親所贈手帕，名曰春蕪，出自波斯，佩戴會有香氣不散	貼身物品	母親所贈	是
35	董應翰	《易鞋記》	鸞鞋、鳳履	貼身物品	鳳履為母親親手針線	否
36	楊珽*	《龍膏記》	御賜西域所貢煖金盒（實際上是水府廣利王鎮海之寶）	奇珍異寶	御賜之物／神仙之物	否
37	王元壽	《異夢記》	紫金碧甸環	妝品配飾	無描述	否
38	沈嵒*	《綰春園》	帶著琥珀墜的白綾詩帕、玉環	妝品配飾／ 詩箋	無描述	是

¹²⁵ 洪逸柔的論文將玉鏡（臺）視為妝品配飾，但筆者認為玉製成的鏡子在古代亦十分罕見（古時日常生活多用銅鏡），故應屬「奇珍異寶」。

39	馮夢龍*	《萬事足》	上有題詩的襟衫	貼身物品／詩箋	無描述	是
40	路迪*	《鴛鴦繡》	鴛鴦白玉繡	妝品配飾	無描述	是
41	范文若*	《花筵賺》	小姐題詩於上的白團扇 ¹²⁶	妝品配飾／詩箋	無描述	是
42	阮大鍼	《雙金榜》	碧玉蝴蝶一對	奇珍異寶	家傳之物	是
43		《牟尼合》	牟尼珠一對	奇珍異寶	家傳之物	是
44	張琦*	《明月環》	旦自小配戴，以明珠鑲成的明月環、詩扇（湘竹扇）	妝品配飾／詩箋	無描述	是
45		《靈犀錦》	靈犀錦（出自大軫國，五色蠶繭織成，由老相公帶回給小姐的無價之物） 一對玉人（兩人自幼定親的聘禮）	奇珍異寶	靈犀錦為父親所贈無價之寶	否
46		《金鈿盒》	紫金鈿盒	奇珍異寶	無描述	否
47	鄒玉卿*	《雙螭壁》	雙螭壁一對兩枚（從漢代流傳至今的傳家物）	奇珍異寶	家傳之物	是
48	無名氏	《雙盃記》	鴛鴦白玉盃一對	奇珍異寶	無描述	是
49	無名氏	《箜篌記》	箜篌（樂器）	奇珍異寶 ¹²⁷	無描述	是

¹²⁶ 因主角為溫嶠，故劇中另有聘物玉鏡臺，還有一金鏡，但因僅出現於兩齣，並且於劇情並不十分重要，故在此僅列重要的詩扇。

¹²⁷ 箜篌為傳統樂器，興於漢代，盛於唐代，宋代後慢慢衰落，明清時逐漸失傳。目前可確定的是箜篌還有出現在明初宮廷記載：箜篌會被使用於大型朝會宴樂的大樂隊儀制之中，或被皇帝賞賜給蒙古可汗。但到明憲宗成化年間，因樂工不善演奏而逐漸走向衰敗（見謝瑾：〈明代箜篌的形制及其運用〉，《中央音樂學報》2009 年第三期）。關於明代箜篌在民間的普及程度和演奏情形則不明。

50	無名氏	《高文舉珍珠記》	珍珠	奇珍異寶	無描述	否
特徵總結	籍貫出於吳地： 26/40 ¹²⁸ (40位中有八位作家是身分或生平不詳)		玉製品最多： 21/50齣劇目是以玉製品為信物。 ¹²⁹	妝品配飾： 20 奇珍異寶： 20 貼身物品： 12 詩箋：9	家傳之物(加上父母所贈)：6+6=12 ¹³⁰ 神仙之物：5 御賜或進貢之物：3+1=4 無描述：29	是作者創發者：31 否：19 ¹³¹

表格中「物品屬性」欄位參考洪逸柔的論文並進行一些定義修改，主要將信物屬性分為四大類：「妝品配飾」（包括女子的妝飾物品，如簪、釵，及男子配飾，如玉玦、扇墜等）、「奇珍異寶」（來源特殊，如出於異域、御賜或為神仙所給之物，或普世認知中價值連城、並非妝飾用的寶物）、「貼身物品」（包括羅帕汗巾、衣衫、繡鞋、香囊等）、「詩箋」¹³²（有題詩於物上，證明情意者皆算）。屬性為「詩

但據其在宮廷中的發展，及少量（對比於唐宋）的詩文記載，筆者推斷箜篌於明末應不是常見之樂器。故筆者認為箜篌在文人筆下應是具有風雅意義的「古物」，而非具有演奏功能的樂器（《琵琶記》中的琵琶便是具有演奏功能，展現演員才華的樂器），故在此筆者將箜篌算為「奇珍異寶」。

¹²⁸ 即便籍貫並非吳地（江浙）者，籍貫大多也為安徽或江西。安徽、江西為江浙鄰近省分，因地緣位置，其文化也與江浙地區相近。

¹²⁹ 以戲計算，不以物品件數計算。只要戲裡的信物有玉製品即算，不論戲中信物的件數（如《玉簪記》裡碧玉簪、白玉鴛鴦扇墜兩個玉製品，但只以劇計算，故只算一）。

¹³⁰ 父母贈與除《春燕帕》、《靈犀錦》之外，亦包含《釵釧記》、《香囊記》、《紫釵記》、《易鞋記》。因《釵釧記》中的葵花樣金釵及龍形珠釧，是史碧桃的父親傳人來家裡打造的，應是為女兒打造，後再由史碧桃贈與皇甫吟。既是父親請人（為女兒）打造的，便算在父母贈與之內。同理，《紫釵記》中的紫玉釵是霍小玉母親鄭六娘托老玉工新做再贈與霍小玉插戴，亦是父母所贈之物。《香囊記》中母親親手縫製的香囊，算為父母贈與之物；《易鞋記》母親親手針線之鳳履，同理。

¹³¹ 為免統計數字混亂（總數若加起來不等於 50 會讓讀者困惑），陸采《懷香記》中的西域異香是出於本事，題詩汗巾是作者創發；但由於題詩汗巾主要為點綴之用，異香才在劇情中佔重要地位，故以異香而論，《懷香記》在此算「否」不是作者創發。

¹³² 洪逸柔在論文中將表記（信物）分為「妝品配飾」、「奇珍異寶」、「貼身物品」、「詩箋畫容」四種。洪逸柔將「詩箋畫容」等風雅之物特別獨立出來，是以物品在劇中的主要功能論而定（作為詩箋畫容之物在劇中通常是為烘托生、旦才情相匹配），故在洪的分類下，詩帕既強調「詩」與才情，便算為「詩箋畫容」；洪為避免重複歸類，忽略帕亦身為貼身物品的特徵，不將詩帕歸於貼身物品。但這第一、與筆者強調物質性的論述相悖（筆者認為選擇將詩題於羅帕這種貼身之物上，是不能忽略的特點），第二、筆者所整理表格中並不似洪逸柔將《玉環記》、《還魂記》（即《牡丹亭》）中的真容視為信物（洪將真容視為表記，但筆者認為真容在兩齣劇中雖是重要物件，但兩齣劇中的真容在贈予、流動的過程中從來沒有被賦予或被稱為表記信物，所以筆者認為真容不算信物），筆者整理出的信物並沒有任何真容畫像。根據以上兩點考量，筆者雖基本沿用洪逸柔的分法，維持四大屬性分類，卻將第四類刪去畫容，只留「詩箋」，並且將其定義改為可與其他屬性重疊。如此，一面

箋」者可能同時有另外一個物質屬性，例如題詩羅帕，就是同時身為貼身物品又具詩箋特質。根據統計，50齣明傳奇劇目中的信物以妝品配飾、奇珍異寶為大宗（有20齣的信物屬妝品配飾，20齣的信物屬奇珍異寶）。此現象與元代雜劇多以質樸的日常可見之物為信物相差甚多。可見明中後期社會物質文化的豐富，使得作家的創作與民眾的審美改變，在後面會詳述。

表格中的「物品來源」欄位則是根據劇中有無口頭交代物品來歷而定；劇中有特別交代物品來源者大致不出以下幾種情形：家傳之物（其中包含由父母所贈，一切縱向流動之物）、神仙之物（由神仙贈予之物）、御賜或進貢之物（在此將朝廷賞賜等同於御賜）。在劇中沒有特別交代物品來源者有兩種情形，一是作為信物的物品在本事中即有出現（即物品並非劇作家自己創發，原型故事中即有），因此劇作家並未額外對物品來源進行描述；再者是物品雖由作者創發，但未特別描述鋪墊物品來歷，兩者皆標為無描述。基本上，多數劇目並未交代物品來歷（50齣中有29齣沒有交代物品來歷）。21齣有交代物品來歷者，以家傳之物（加上父母所贈）較多（佔12齣），神仙之物佔5齣，御賜或進貢之物佔4齣。

明傳奇大多事有所本，例如本於唐代的傳奇故事或宋代的文言小說；只有極少數是事無所本，完全由作者創發的。¹³³表格的最後一欄「信物是否為作者創發」便是比對劇目及其故事原型（本事）而定：若劇中的重要信物是本事裡沒有的，即是由劇作家（作者）在劇本裡自創的，便算為作者創發；若作為重要信物的物品源於本事（即在本事就有出現），則不論其在本事中算不算信物，在此都不算作者創發；如湯顯祖《紫釵記》中的紫玉釵，在本事〈霍小玉傳〉中即有，但紫玉釵在本事中並非信物，是在湯顯祖的改編中才變為信物；儘管在湯顯祖的筆下，紫玉釵在故事中的地位提高為重要信物，但本事中即有的紫玉釵依舊不能算為湯顯祖獨特的創發。根據統計，信物是本事未見而由作者創發者佔多數（50齣內有31齣的信物都為作者創發）。出於本事，並非由作者創發的信物僅19齣。

既還是能如洪逸柔一樣點明信物因詩作而有文人考量、看重施展才情的特點，另一面也能關照被題詩之物是否具有其他的物質特性及其意涵。

¹³³ 關於有重要信物的明傳奇劇目的本事來源，請參考附錄一：「具有重要信物的明傳奇之故事原型及信物出現齣數整理表」。

筆者在表格中順便標明了劇作家的籍貫，以體現上一節所說「以傳奇創作的比例來說，四位作家中就有三位為江浙籍作家，四部作品裡有三部出於江浙籍作家之手」，表格中 40 位劇作家中，扣除 8 位不知身分或籍貫的劇作家，32 位已知身分及籍貫的劇作家中，有 26 位籍貫是江浙籍，比例高於 3/4，可見物質富餘與文化博深關係的緊密。表格沿用郭英德於《明清傳奇綜錄》裡的分法，將明代傳奇發展分為生長期（弘治至萬曆十四年，1465-1586）、勃興期（萬曆十五年至崇禎末年，1587-1644）。生長期初期作品除了《香囊記》外，《臙脂記》（與元雜劇《留鞋記》同故事）及梁辰魚《浣紗記》中的信物如錦帕、繡鞋、溪紗，雖然這些物品是出於本事或特定人物，但以物品來說都還算是普通生活可見物品。但之後作品中選擇的物件可以看出明確的新創作傾向：一是以精緻華美之物——奇珍異寶、妝品配飾——為主。再來，若是信物是貼身物品（如帕或汗衫），通常都會在此貼身物品上題詩，所以一個物品除了為貼身物品（取其貼身情意）之外，更因帶有「詩箋」功能，顯示出生、旦詩文才氣匹配相交的情意，符合文人追求風雅的創作傾向。以下便總結出幾個明傳奇的信物特點及其代表的文化意義。

（一）獨一無二的信物

明傳奇中的信物基本上都講求物件的獨一無二，因為信物若非獨一無二，便無法憑藉信物相認。一面，這自然是作者為了合理化其中戲劇情節推進的前導設定。這些前導設定包含以下幾種情形：一、作為信物的物件為親手縫製，如《香囊記》中的香囊；二、作為信物的物件由主角自小配戴或配戴已久，如《明月環》中喬羅浮自小配戴的明月環；三、作為信物的物件稀有、昂貴至極，如《明珠記》中朝廷賜予的夜光明珠；作者針對信物作的前導設定基本上不出以上三者。不論作者在劇中是否有藉角色之口明言此物的獨特，觀眾都能透過這些前導設定自然理解物的獨特性。一齣劇中的信物也可能不只一項前導設定：如《香囊記》中的香囊除了是老母親親手縫製之外，也已經是張九成隨身佩戴二十餘年之物（所以邵貞娘才可以一見香囊即思丈夫）；或如《雙珠記》的雙珠，除了雙珠為「先世所遺」¹³⁴的「隨

¹³⁴ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·遺珠入宮》，《古本戲曲叢刊》初集，第十一函【8】，據明末汲古閣原刻初印本影印，上卷，頁 40b。

嫁」¹³⁵之物具備的稀有、昂貴特性之外，雙珠也是由盛氏「親手製線」，才會「纍纍分明」¹³⁶，不會錯認，這在之後的小節會有更詳細的描述。

但除了以上這種作者為了合理化劇情的前導設定，信物關目的背後亦有時代的特性，促成觀眾能夠自然而然的接受以一信物相認、為物證，而不怕錯認。這樣的時代特性在於物件在當時是如何被生產出來的。在明代，物件是透過工匠之手打造的；透過工匠之手，便會有工匠個人的特徵標記。如玉匠陸子剛（或作子岡，生卒年不詳），會在其所製玉器上刻留自己的署名「子剛」（或「子岡」）；雖然明末清初許多蘇州玉工也會在玉器上刻上子剛二字仿冒，以其圖謀高利，但細究其工藝還是能辨明優劣。¹³⁷玉器、簪釵等貴重物品基本皆如此，即便沒有如子剛治玉一般有所製商品上有明確署名，但因這些貴重商品都是經過工匠之手所做，所以都能從其工藝優劣判斷真偽。贗品也許可以欺騙混然不懂的百姓或財大氣粗的門外漢，但並不能蒙蔽行家之眼。這些奢侈「清玩」的擁有者，大多都是收藏行家。這些收藏行家，日夜「玩賞」這些收藏，自然越發專精於閱玩、鑑賞名家之作及其手法，更能辨明真偽，不會錯認。即便是首飾配件（如簪釵、玉佩等），雖不如清玩如此稀有、珍貴，但首飾亦是經過工匠純手工打造而成，所以即便是同一個師傅打出的玉簪，必定會有細微不同，不可能完全一致，更遑論不同師傅、作坊之間會有差異。所以即便明中後期民風大變，連原本習慣自家縫製的鞋襪都開始商品化，但由於商品還是都經人手所做，所以物件儘管式樣相同，也依舊在細微處會有所不同。活在現代的我們，受到西方工業革命後大量生產（mass production）的影響，習慣了物美價廉卻經過「標準化」（standardized）的統一產品；這些標準化生產的產品，能品質管控到每個商品幾乎一模一樣。所以若以現代的眼光回看以信物相認的劇情容易覺得奇特，認為人與人之間怎麼可能憑物相認？不怕有人拿假貨來糊弄冒充嗎？但我們若將自己的視角放回明代甚至更早，便可以理解憑物相認的可能。何況傳奇中大多的信物若不是一分為二（如《浣紗記》中范蠡和西施各執一半溪紗，或如《錦箋記》中梅玉及柳淑娘將錦箋分裂各執一半，都使物件具有新的獨

¹³⁵ [明]沈鯨：《雙珠記·珠傳女信》，下卷，頁 65b。

¹³⁶ 「親手製線，纍纍分明」出處同前註。

¹³⁷ 鄭家瑋，鄧淑蘋編著：《中華雕刻史》（台北市：台灣商務，1987），上冊，〈乙、西漢至清代的玉器藝術〉，「（三）宋元明三代玉器藝術」下「三、雕玉名家陸子剛」，頁 122-124。

特性，難以被複製），不然就是信物本為一對（如《明珠記》、《雙珠記》、《鵲釵記》、《鸞鏡記》、《雙金榜》、《牟尼合》、《雙螭壁》、《雙盃記》中的信物都為一對），可以拿來比對相認（如《明珠記》第四十一齣〈西市認母〉中便有盛氏拿出另一珠，比對兩珠，確認是一對的情節；或如《雙盃記》中第二十八齣〈見盃傷感〉王玉姐拿出自己的雌盃來與張廷秀被盜賣的雄盃作比對，兩個例子在接下來的小節都會詳述），這些都確保了信物的獨一無二、不被錯認的特性。

以下先以月榭主人的《釵釧記》為例。《釵釧記》講的是皇甫吟和史碧桃之間曲折的婚事。皇甫吟的父親還活著的時候，曾為兒子聘史直的女兒史碧桃為親。但史直嫌棄皇甫吟家窮，要將女兒另嫁其人。史碧桃得知後，隨即遣侍女雲香去找皇甫吟，邀其夜會。不料皇甫吟正好不在家。雲香在等待皇甫吟的過程中，不小心將此事洩漏給皇甫吟的學友韓時忠知道。韓時忠勸皇甫吟其中有詐、不可赴約，自己卻假冒皇甫吟身分赴約。史碧桃以為來者就是皇甫吟，遂贈金釵一對、金釧兩股還有五十兩銀子，要皇甫吟將這些拿去變易，儘速來娶。史碧桃被父親逼婚逼得緊，又一直等不到皇甫吟來，遂再遣雲香去皇甫家催促。皇甫吟母親堅決否認，表示皇甫吟不曾赴約，更不曾受過釵釧和銀子，與雲香發生爭執。雲香歸來告史碧桃，史碧桃埋怨皇甫吟薄情，遂在汗衫上題詩一首以表心意，便投江自盡，後被御史張所所救，並收為養女。史直見和山上題詩，知女兒已投江，遂告皇甫吟因姦致死人命。審案的刺史將皇甫吟屈打成招，判死罪。正巧有學士李若水到真州檢查刑獄，在勘問下，李若水得知皇甫吟不曾赴約的原因，遂設局請韓時忠用飯，按派人去其家中搜尋釵釧。後來對簿公堂時，史直認出釵釧是自家之物，雲香也認出韓時忠是當時赴約之人。於是韓被棄市，皇甫吟被釋放。史直心存愧疚，認皇甫吟為半子。皇甫吟感念碧桃貞烈，誓不再娶。史直感動，要皇甫吟將女兒留下的釵釧收好。後皇甫吟中進士，張所從皇甫吟和李若水的對談中，明白皇甫吟即為義女碧桃的未婚夫，便借言要為女兒做釵釧，向皇甫吟借釵釧以作樣。張所將借來的釵釧帶回家，史碧桃認出釵釧即為自己的舊物。最後有情人終成眷屬，共享團圓。

嚴格說來，《釵釧記》中的釵釧不太算信物，因為當初史碧桃給予釵釧給韓時忠假扮的皇甫吟時，是希望皇甫吟將此物拿去典賣，以獲取聘禮之資來盡快提親迎娶。因此，釵釧之於史碧桃、皇甫吟的情感，並不能算作兩人的定情信物。但是，

釵釧的確代表史碧桃的情意——她願意以自己所有之物幫助皇甫吟完成兩人之姻緣——這是信物的其中一種功能：表情達意。另外，釵釧在李若水的審案中，是關鍵「證物」，使案情翻轉。又，當李若水審案結束，真相大白之後，史直認皇甫吟為「姻續半子」¹³⁸，皇甫吟也直接稱呼史直為岳父。後皇甫吟表示自己不再娶，史直感動，向皇甫吟說：「難得賢壻。小女在日，遺下釵釧，原與賢壻。收下，見此釵釧，如見我女一般。」¹³⁹就此，一面是皇甫吟和史碧桃的婚姻關係已被雙方父母承認，另一面，史直要皇甫吟收下釵釧，「見此釵釧，如見我女一般」，就是發揮信物的另一基本功能——作人的替代，使擁有者可以睹物思人。綜合以上，筆者認為釵釧在本劇形同信物，故將其等同視之。再者，《釵釧記》中的釵釧是明傳奇中少數有明確記載樣式、重量及物品來由的信物——大多數明傳奇中的信物都僅依某個有美好寓意之物為外形，物的形、材質直接和名綁在一起，如玉麒麟扇墜、白玉雙魚墜、金鳳釵等，大多沒有針對物品樣貌進行額外、更詳細的描述——但《釵釧記》不只有特別描述其樣式和重量，並且其樣式、重量成為之後案情真相大白的關鍵，故《釵釧記》在明傳奇中意義非凡，故特此另立篇幅探討。

《釵釧記》中關於釵釧的樣式、重量首次被明確提起，是在李若水開始審理皇甫吟案之時。李若水詢問雲香關於案情的始末，雲香回答自己當初為何、如何為小姐送釵釧銀兩到皇甫家。李若水遂問：「釵釧是什麼樣？重多少？」雲香回答：「葵花樣，重八兩。」李若水又問：「釧呢？」雲香回答：「龍形珠釧，重十二兩。」¹⁴⁰這是劇中首次對釵釧外形、重量有明確的描述。而後李若水命令從庫上取釵釧出來，才發現前面審案的污吏根本沒有將作為贓物的釵釧追回，此案確定難以定罪，重新審理。而後，李若水用計，在韓時忠家中搜出釵釧。重開公堂審訊時，先問了史直：「釵釧有了，你可認得？」史直答：「小生傳人在家打造的，怎麼不認得？」李若水接著問：「釵重多少？什麼樣式？」史直答：「葵花樣，重八兩。」李若水再問：「釧重多少？什麼模樣？」史直答：「龍形珠釧，重十二兩。」李若水便吩咐：「取與他看。」史直看後答：「正是了。」¹⁴¹這裡詳細的問答，除了是為顯示

¹³⁸ [明]月榭主人：《釵釧記·放歸》，《古本戲曲叢刊》二集（上海市：商務印書館，1955），第六函【1】，據清康熙抄本影印，下卷，頁19b。

¹³⁹ [明]月榭主人：《釵釧記·放歸》，下卷，頁20a。

¹⁴⁰ [明]月榭主人：《釵釧記·恤刑》，下卷，頁5b。

¹⁴¹ [明]月榭主人：《釵釧記·後審》，下卷，頁14a。

官場審案的細緻條理，讓觀眾有帶入感之外，也是為了確認劇中釵釧具有獨特的樣式，加之重量，使其獨一無二，故人不曾錯認。但除此之外，這其中亦透露出了古時釵釧的製造方式之一：請人來家裡專門打造。這是有錢人家的手段之一，一面能確保打造出來的物件完全符合自己的喜好。另一面的考量，可在《金瓶梅詞話》第二十回中找到答案。李瓶兒陪西門慶用飯後，

一面開箱子，打點細軟首飾衣服，與西門慶過目。拿出……一件金鑲鴨青帽頂子，說是過世老公公的。起下來上等子秤，四錢八分重。李瓶兒教西門慶拿與銀匠，替他做一對墜子。又拿出一頂金絲髻髻，重九兩。……婦人〔按：李瓶兒〕道：「我不好帶出來的。你替我拿到銀匠家毀了，打一件金九鳳細根兒，每個鳳嘴啣一掛珠兒；剩下的再替我打一件，照依他大娘〔按：吳月娘〕正面戴的、金鑲玉觀音滿池嬌分心。」西門慶收了，一面梳頭洗臉，穿了衣服出門。¹⁴²

李瓶兒想要做新首飾，但不能自己親自到銀匠處，故託西門慶代勞。這段引文相當有意義，第一、儘管首飾是女性妝點品，但由於有身分地位的女性無法自己出門，便只能託家中男性（父或夫）來為其張羅首飾的訂製，這點便如《釵釧記》中是由史直請人到家裡來打造葵花樣金釵和龍形珠釧一樣，史直並不是自己要用這釵釧，而是為女兒史碧桃張羅。第二、首飾可以託工匠「毀了再打」成新的式樣。第三、首飾的樣式及重量是與其他首飾辨明的一重點，李瓶兒的首飾都有標明重量；《釵釧記》中的釵釧在審案中也有強調其重量，應是作為證物特點；另外，嚴嵩的抄家單《天水冰山錄》中，每個首飾除了記名和件數之外，下面都會記載其重量。第四、打造的首飾式樣是可以模仿他人的，因為李瓶兒要照吳月娘戴的金鑲玉觀音滿池嬌分心，也打一件。這不只在《金瓶梅詞話》裡是如此，回到《釵釧記》，當張所推測皇甫吟即是義女碧桃的未婚夫，為驗證此點，他便向皇甫吟和李若水說：「學士大人，荊欲造釵釧與小女，缺少樣式，適見進士公釵釧甚佳，意欲借去，少觀樣式，即便送還，不知可允否？」¹⁴³張所以要為女兒造釵釧需要樣式為藉口向皇甫吟

¹⁴² 〔明〕蘭陵笑笑生著；梅節校訂，陳詔黃霖註釋：《金瓶梅詞話重校本》（香港：夢梅館，1993），第一冊，第二十回〈孟玉樓義勸吳月娘 西門慶大鬧麗春院〉，頁 225-226。

¹⁴³ 〔明〕月榭主人：《釵釧記·會釵》，下卷，頁 26b。

借釵釧，以帶回家給史碧桃確認。可見那時後見他人首飾式樣好，是可以借他人的式樣來打造首飾的。這樣並不會造成首飾的獨特性喪失，正如前面所述，經過不同工匠、作坊之手打造出的成品，儘管大致的式樣可能一樣（同樣是葵花樣釵、龍形珠釧或金鑲玉觀音滿池嬌分心），但成品絕不可能完全一樣（從做工精細及師傅在作品上的署名都會有所不同）。

綜合以上，《釵釧記》中對信物釵釧的描寫，較其他傳奇作品，更能為我們看見明中後期首飾的特點，讓我們明白首飾如何被提及、運用和打造。雖然明後期幾乎所有物件都商品化（而不再如以往自家生產），但手工生產及工匠技藝高低依舊確保製作出的每一個物件都還是獨一無二的存在，故明傳奇中的人物雖不一定親手製作信物（如元雜劇《鴛鴦被》一樣是親手縫製），但也「不會錯認」信物，因為這些信物都是精緻奇巧、獨一無二的商品。最後用一小段話來補述明傳奇中首飾的特點：

在唐宋詩詞中，女子的簪戴多是用來寄寓相思和閨情，雖有局部的真切和清晰，但人物的身分常常不很明確，背景也每每是模糊的。明代小說中，屬於女子的頭面真正歸屬了女子，且以它總是活躍在日常生活的細節裡而有了真實的場景。¹⁴⁴

雖然上面是用明代小說（特別指《金瓶梅詞話》）來陳述明代小說記述簪戴首飾已與前代詩詞有所不同，因為在明代小說中，首飾明確的屬於了某一個人，活躍於日常生活當中，而不是如唐宋詩詞僅用首飾寄託閨怨思情而已。但這樣的特點並不僅限於小說，在傳奇中亦是如此。正因為傳奇中的首飾、物件都明確屬於一個人，才能發揮信物作憑證，或做人的替代以「睹物思人」的功能。也正因為這些專特屬於某人的物件在日常生活中活躍、流動，使得傳奇中的悲歡離合成為可能。

（二）以玉製品為大宗

1、玉製簪釵

¹⁴⁴ 揚之水：《中國古代金銀首飾》（北京市：故宮，2014），第二冊，第五章〈明（上）〉，「小引」，頁400。

明傳奇中的信物，不論是妝品配飾或是奇珍異寶，基本上都有美好或吉祥寓意（鸞鳳、鴛鴦、成雙成對……），可以看出其延續信物傳統的功能：以物品帶有的美好喻意來表情達意。值得注意的是，其中信物不論是奇珍異寶或是妝品配飾，皆以玉製品為大宗，在 50 齣有重要信物的劇目裡，就有 21 齣劇目裡的重要信物包含玉製品。¹⁴⁵洪逸柔認為這是因玉本身蘊含濃厚的儒家文化精神，更可凸顯文人自身的君子風範與世人雅趣。¹⁴⁶這是正確的，正如以詩箋相關物（如詩帕）為信物，是為了滿足文人作家追求才氣風雅。但這樣的分析是從作者的審美創作意圖來看。就實際的物質文化發展來看，玉作為配飾是從先秦時代便有的傳統，¹⁴⁷《禮記·玉藻》曰：「古之君子必佩玉」，這也就是為什麼在《詩經》中會有「投我以木瓜，報之以瓊琚」。玉作為女性髮飾則從隋唐開始盛行（如玉梳背、玉釵或玉簪花）¹⁴⁸，唐傳奇〈霍小玉傳〉中便有霍小玉變賣紫玉釵以打聽李益消息的情節。發展至明中後期的嘉靖、萬曆朝，在各類器物皆各有名匠的蘇州出了有名的玉匠陸子剛，其製作工藝精湛精良。據崇禎十五年的《太倉州志》卷五〈物產〉記載：「凡玉器類砂礪，五十年前，州人有陸子剛者，用刀雕刻，遂擅絕。今所遺玉簪，價一支值五六

¹⁴⁵ 這種現象在基本都由文人創作的明傳奇中格外明顯。若以小說而論，明代小說合集三言二拍中，有以信物貫穿情節的故事及其信物如下：《喻世明言》中的第一卷〈蔣興哥重會珍珠衫〉的珍珠衫、第二卷〈陳御史巧勘金釵鈿〉的金釵鈿、第四卷〈閑雲庵阮三償冤債〉的金鑲寶石戒指；《警世通言》第十二卷〈范鰍兒雙鏡重圓〉的鴛鴦寶鏡；《醒世恆言》第九卷〈陳多壽生死夫妻〉的銀釵、第十五卷〈赫大卿遺恨鴛鴦線〉的鴛鴦線（線：用絲線編織成的花邊或扁平的帶子，可以裝飾衣物）、第十六卷〈陸五漢硬留合色鞋〉的合色鞋、第十九卷〈白玉孃忍苦成夫〉的繡鞋、第三十二卷〈黃秀才微靈玉馬墜〉的玉馬墜；《二刻拍案驚奇》第九卷〈莽兒郎驚散新鴛燕 傷梅香認合玉蟾蜍〉的白玉蟾蜍鎖紙、第十七卷〈同窗友認假作真 女秀才移花接木〉的羊脂玉鬧妝（鬧妝：以寶石雜綴而成的帶狀佩飾）、第二十三卷〈大姊魂遊完宿願 小姨病起續前緣〉的金鳳釵（亦收於《初刻拍案驚奇》），共 12 篇。根據胡士瑩《話本小說概論》第十四章〈明代擬話本故事的來源和影響〉，三言中的九篇，除〈閑雲庵阮三償冤債〉、〈陸五漢硬留合色鞋〉外，都極有可能是馮夢龍的手筆；二拍中的三篇，第九卷本薛調〈無雙傳〉（但本事並無信物），第十七跟二十三卷來源待考（但同時期《情史》、《剪燈新話》或《剪燈餘話》亦有收錄這兩個故事，故應為明末開始流傳的故事）。簡言之，即三言二拍中的 12 篇以信物貫穿情節的故事基本也多為明人所創作，雖在 198 篇（三言總收小說 120 篇，加上二拍扣除重複的一篇、雜劇一篇，總收小說 78 篇，三言二拍共計 198 篇）中佔比不重，不過這 12 篇基本都是以編纂的文人為撰寫者（文人不只是潤色，而是主要創作者），故這些篇目都以信物貫穿情節（儘管本事大多無信物情節），如同傳奇創作一樣。12 篇中的信物，大多都為妝品配飾，其中三篇故事的信物是玉製器物，三篇為金製飾品。雖然玉製器物在小說中並未佔絕對多數，但也屬於一顯著現象，故在此一併點出。

¹⁴⁶ 洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第三章〈《六十種曲》表記情節模式化溯因〉，第二節「文人審美價值的主導」，第一點「借物起興傳統的繼承」，頁 48-49。

¹⁴⁷ 可參考胡一凡、張榮紅：〈先秦時期佩玉觀念的當代價值探究〉，《寶石和寶石學雜誌（中英文）》，第 24 卷第 6 期（2022 年 11 月），頁 152-158。

¹⁴⁸ 玉釵和玉梳自先秦時代即有，但自隋唐之後才開始成為女性頭上常見的飾物。見常素霞：《中國玉器發展史》（北京：科學，2009），第五章〈隋唐五代玉器〉，頁 251、263-265。

十金。」¹⁴⁹記述裡特別提了陸子剛所製玉簪及高價。據傳聞記載：「陸子岡，碾玉妙手，造水仙簪，玲瓏奇巧，花莖細如毫髮。」¹⁵⁰陸子剛這一種依水仙花所製的玉簪，簪體細如毫髮自然是誇飾用詞，但能用此誇飾形容，足可以見其工藝的奇巧。陸子剛在萬曆朝亦出現於眾多文人記述之中，包括王世貞（1526-1590）《觚不觚錄》、文震亨《長物志》、陳繼儒（1558-1639）《妮古錄》、屠隆（1543-1605）《文房器具箋》、張岱（1597-？）《陶庵夢憶》中只要提到玉器或治玉，都與陸子剛有關。連作《玉簪記》的高濂（生卒年不詳）也有對陸子剛作品的讚賞：「有玉為圓壺方壺者，其花紋甚工。又見吳中陸子岡，制白玉辟邪，中空貯水。上嵌青綠松石者，法古舊形，滑熟可愛。」¹⁵¹這是高濂針對陸子剛所做白玉辟邪水注（一種把水滴進硯臺的文具）的讚譽，足可見當時文人因陸子剛所製的仿古玉器技法嫺熟，成品精巧卓然，而十分推崇陸子剛所製玉器。由此可知《玉簪記》中的信物為玉簪，以及這麼多作品中都為玉製品，很可能便是由於當時陸子剛治玉的流行。難怪徐渭〈水仙五首〉其中第三首詩作：「略有風情陳妙常，絕無烟火杜蘭香；昆吾鋒盡終難似，愁殺蘇州陸子剛。」¹⁵²雖然其詩名題水仙，總共有五首詩，但此詩應為意在詠水仙簪，故題陳妙常的玉簪。當時玉簪之最，便為陸子剛的水仙簪。傳聞陸子剛是用昆無峰（一種刀）磨製玉器，而「昆吾鋒盡終難似，愁殺蘇州陸子剛」便是指陸子剛努力要將自己的水仙簪做得像真的水仙花一樣，但終難達成。儘管在此處作者真正意圖在詠水仙花之美的難以模擬，但其中亦透露出了當時人對陸子剛水仙玉簪的流行推崇。

以玉製簪釵為信物者，依照信物在劇中的重要性，當以心一山人的《玉釵記》為例。《玉釵記》講述儒生何文秀與妓女劉月金相愛並訂下終身，後因何文秀錢財被騙，遂被老鴇趕出。臨別前，劉月金贈何文秀玉釵，奉為表記，並向何文秀表示：

¹⁴⁹ [明] 錢肅樂、張采纂修：《太倉州志》（明崇禎十五年刊清康熙十七年修補本；現藏於台北故宮博物院），卷五，〈物產〉，頁 46a。

¹⁵⁰ 轉引自周南泉：〈陸子岡及「子岡」款玉器〉，《故宮博物院院刊》，第三期（1984），頁 85。本句出處在文中標為《蘇州府志》。根據周南泉註解，此處是轉引自〔清〕光緒吳拭《中國藝術家徵略》中「陸子岡」條。由於周南泉並非直接翻找《蘇州府志》，而是轉引光緒時人著作，筆者翻找《蘇州府志》亦未找著，故此條目不宜直接記為出於《蘇州府志》，而在此記為傳聞。

¹⁵¹ [明] 高濂：《燕閒清賞箋——遵生八箋之五》（成都：巴蜀書社，1985），中卷，「水注」條，頁 109。

¹⁵² [明] 徐渭著，周郁浩校：《徐文長集》（上海：廣益書局，1936），〈七言題畫絕句·水仙五首〉，頁 169。

「他日得覩此釵，如覩奴家之面。……奴家這股釵兒是奴家一點真心。君不信心隨君去，應念取釵為表記。……休教做玉釵墜折鈿合久無期。」¹⁵³劉月金贈玉釵給何文秀，是因為自己不得直接與何同去，遂以玉釵代自己同去，除表自己的真心，也望何文秀能常睹物思人，勿忘舊情，儘早歸來。何文秀則表示：「卑人既受此釵，終身珍重，不敢遺忘。」¹⁵⁴表示自己接受了劉月金的心意，定會珍重玉釵，如珍重兩人的情感，絕不敢忘。而後何文秀與太師女兒王瓊珍相戀，何文秀贈玉釵為表記，「願小姐無忘此盟」¹⁵⁵，而王瓊珍則回贈金扣一副，表示「願此心如金之堅，如扣之合」¹⁵⁶。從以上兩個贈送信物的情節，我們可以看出，信物除了可以為男女雙方確認情感（定情），以其美好寓意祝願彼此感情長久不變外，也可在已定情男女離別之際，起到「固情」的作用，使兩方的情感藉著臨別時信物的贈與，再被強化以求情感穩固，不因二人分隔兩地而致生變。相愛的兩人在定情時互贈帶有美好寓意的信物，是確立兩人之間的山盟海誓。臨別時的贈與則不只是為了訂結盟約，而是為了強化、穩固盟約；贈與方期待對方能將信物帶著，常常拿出來觀看念想，就如自己陪伴在情人身邊，使情感能夠延綿不斷，牢固不移。

但感情必定會發生波折。如在《玉釵記》中何文秀和王瓊珍互贈信物定情之後，被王太師發現，更在何文秀身上搜出表記金扣。王太師為保名聲，遂命令將兩人壓去投河，幸得太師夫人將二人偷偷放走。之後兩人雖暫時得在一起，後又因監生張堂欲謀取貌美的瓊珍，構陷何文秀，使何被判死刑。瓊珍來獄中探視，二人悲悽訣別後，瓊珍離開，何文秀則拿出兩人當初的定情之物玉釵，感嘆道：「呀，這釵幸得不落他人手。我心耿耿，淚雙雙。覩物思人，苦怎當。玉釵付與千年記，誰想今朝拆散場。」¹⁵⁷此處為戲劇中段結尾（此劇共四卷四十四齣，此處為第二十三齣，二卷結尾），何等悲苦辛酸，滿富真摯濃烈的情感。我們在這裡看到何文秀儘管自身遭人誣陷，即將命不可保，何文秀依舊記掛著玉釵，亦即仍舊感念玉釵所代表的真摯情感。¹⁵⁸儘管自身的命將被賠付，所幸他最珍重的玉釵，他自己最真摯的情感，

¹⁵³ [明]心一山人：《何文秀玉釵記》，《古本戲曲叢刊》初集，第五函【7】，據明萬曆間富春堂刊本影印，一卷，頁 23a-23b。

¹⁵⁴ [明]心一山人：《何文秀玉釵記》，一卷，頁 23b。

¹⁵⁵ [明]心一山人：《何文秀玉釵記》，二卷，頁 9b。

¹⁵⁶ 同前註。

¹⁵⁷ [明]心一山人：《何文秀玉釵記》，二卷，頁 26b。

¹⁵⁸ 有些現代讀者可能會有疑慮，就是何文秀將當初劉月金所贈的玉釵轉贈瓊珍定情，怎可以說玉

依舊沒有遺失。玉釵使何文秀覩物思人，何文秀思念的不只是剛與自己永別的瓊珍，想必也是思念當初贈與這玉釵的劉月金。在此，一個玉釵被寄託濃厚的情感張力，在戲劇的中段為戲劇結構起到綰合、貫串的功能，將觀眾再度扣合回主題，並發揮連結前面情感的作用，將全劇推入戲劇高潮，使觀眾與主角一起感受生死離別、命運多舛的極深苦楚，以及面對未知生死、不明未來的懸宕延疑之感。

所幸何文秀死裡逃生，得獄官王鼎相助，並被其認為義子，改名王察。之後何文秀赴試中選，又建立了軍功，成為了浙江巡按。打發了惡人張堂，解救了寧願削髮毀容亦不從張堂的瓊珍。但何文秀卻並未直接與瓊珍相認，而是扮作算命先生，與即將歸返原籍的瓊珍上了同一艘船，並在瓊珍面前故意拿出兩人的定情信物玉釵，假作是路上拾得，以此試驗瓊珍的反應。瓊珍見玉釵，悲從中來，向其借來了釵，對玉釵道：「釵，今日我還得見你，不知我丈夫在那裡？覩丈夫遺物，依然物在人非。休羨。我的夫，問何時再會，人物俱全。」¹⁵⁹瓊珍感嘆得再見玉釵，卻不得再見丈夫，感嘆信物雖在，情人卻不在，無法再人物俱全。何文秀見瓊珍真心，便向瓊珍及一路相助陪同的鄰居老嫗表明真實身分，瓊珍並未直接相信，而是問「有甚為記？」何文秀答：「西園內，玉釵為記。」¹⁶⁰兩人遂相抱痛哭。在此玉釵及其所代表的情感及記憶，發揮了信物的功能，促使二人相認。之後何文秀也將與劉月金之情及其贈玉釵為記一事告知瓊珍，瓊珍答應文秀納月金之請。何文秀遂向瓊珍要回玉釵，因「曾以玉釵為記。今日見他若無此釵，只道是下官薄情。願夫人付下，以全其美。」¹⁶¹瓊珍便將玉釵交付。最後文秀成功將月金迎來，一夫二婦偕連理。在這裡由瓊珍答允文秀之請，並交付玉釵，一面是顯示瓊珍的大度，另一面也顯示出了文人根深蒂固的想法：文人一面雖想要享齊人之福（雙妻平等，互相友

釵代表何文秀「真摯」的情感。但第一、古代中國雖是一夫一妻制，卻也鼓勵男人三妻四妾。所以古代中國男人的「用情」跟現在的「專情」是不一樣的概念。雖然在古代中國也有男人符合現在「專情」的標準（一生只有一妻，並無妾），但男人「多情」並不受到譴責，甚至在正妻之外有許多小妾，被視為身分財力的象徵。這種概念在清末民初逐漸受西方思潮影響而改變，在現代已被拋棄。所以我們不能以現代眼光批評何文秀沒有真情，只是當時的男女情感與現在講求的「專情」並不相同。第二、一夫二妻、齊人之福的故事在明清戲曲中十分常見，並且與兩個女子的信物大多都為同一物，可以說從劇情發展而言，用同一物定情二女幫助劇情更為收束緊密，這是一種慣用創作手法。綜合以上兩點，我們無須懷疑何文秀對兩位女子的真心，只能說時代的不同導致思想的不同。後面何文秀「試妻」之舉，也是同樣道理。

¹⁵⁹ 〔明〕心一山人：《何文秀玉釵記》，四卷，頁 3a。

¹⁶⁰ 同前註。

¹⁶¹ 〔明〕心一山人：《何文秀玉釵記》，四卷，頁 12b。

愛不爭競），但另一面還是要合乎禮法和身分——瓊珍是太師女兒、大家閨秀，由正旦飾演，這才符合一個遵從禮法之人理想中的正妻形象。文秀必須經過瓊珍（相當於正妻）同意，才可將柔情似水卻身分卑微的妓女月金（由小旦飾演）收房。若瓊珍不同意，月金便不能入房。所以儘管最後二女都會互相謙讓、和和美美，但實際的主次之分，包括劇情的主線，都會是以小姐（正旦）為主，這才符合儒家文化。¹⁶²儘管有這樣的意識形態在背後主導，但我們也不可忘記，兩女依舊是由同一信物玉釵為記，以此與生（何文秀）立盟，這也幫助了二女在情感層面能達到真正的平等。藉此三人最後得以合唱：「一夫二嬪諧連理，人間有幾？全忠全孝全節義，玉釵終始多情緒。」¹⁶³可見《玉釵記》裡一切事件的始末，中間的串連，情感的抒發、渲染及延綿，都由一玉釵作始終。

2、玉墜、扇墜

玉製的妝品配飾除了簪釵之外，尤以玉墜最為常見。如沈璟的《雙魚記》中的信物「白玉雙魚」是比目雙魚玉墜，這玉墜是劉嶧和邢春娘兩家自小定親的聘物。邢春娘在第三齣〈觀魚〉便是對玉墜排遣傷春情懷。之後儘管遭難變故，不知劉嶧行蹤，春娘不得不變賣一切所有，但她仍留白玉雙魚墜，不肯變賣。最後已為官的劉嶧和淪落風塵的春娘二人重逢，在談話中，劉嶧先認出了春娘，但恐污自己名節，不敢直接相認，但後來發現春娘守志不變，便主動挑明身分相認，可春娘不信，問劉當日聘禮為何，「若說得是呵，始信你沒有差訛」¹⁶⁴。劉嶧答出是雙玉比目玉墜一個為聘，春娘才信，兩人始得相認。可見信物的贈與及其所創造的回憶，除了能一、作為兩人盟約的證明（如聘物），二、守住物品即代表守住信約（春娘不願變賣玉墜，為劉嶧守志不變），三、作為情感的抒發排遣之物（春娘對玉墜抒發傷春

¹⁶² 在此補充一點：雖然禮教、法律一直不允許「一夫二妻」，若有違會施以刑罰。但民間始終有「平妻」（又稱「並嫡」）制的實行，並且民間以此舉為有情有義。從官方的司法實踐來看，通常遇到並嫡情形時，官方處理最終常屈服於民間以情為重的習慣，承認平妻並嫡。見王禕茗：〈歷史上的「平妻」現象及其法律問題初探〉，《暨南學報（哲學社會科學版）》，2016年第三期，頁43-50。筆者認為這也許就是為什麼明代文人戲曲中會有許多類似「一夫二妻」的二女共事一夫結局，因為當時不只民間，連同心學思潮，加之《牡丹亭》以後的戲曲、小說，皆重「情」而超脫傳統禮法的束縛。所以戲曲中的二女共事一夫可能不單是文人對「齊人之福」的意淫，而是貼近、符合百姓重情而禮法混淆的實踐。

¹⁶³ 〔明〕心一山人：《何文秀玉釵記》，四卷，頁27a。

¹⁶⁴ 〔明〕沈璟：《雙魚記·晤言》，《古本戲曲叢刊》初集，第11函【1】，據明萬曆間繼志齋本影印，下卷，頁25a。

情感)，四、信物更可為兩人相認之物（不論是以實物相認試探，如心一山人的《玉釵記》裡何文秀假扮他人，以兩人的定情玉釵試探久別的妻子王瓊珍的心意；或以曾經的給予動作所創造出來的共同回憶相問，如在此春娘以當初以何信物為聘考驗劉嶠）。

在明朝，玉墜不只會被佩在人身上，甚至被用於扇上，成為扇墜：如《玉簪記》中的家傳白玉鴛鴦扇墜，或楊柔勝（生卒年不詳）《玉環記》中的紫金魚扇墜。扇墜目前可見最早的文字紀錄似乎是在宋代朱翌（1097-1167）的詞〈生查子·詠摺疊扇〉最後兩句中：「莫解玉連環，怕作飛花墜。」¹⁶⁵此處似指在宋代，便有在摺扇上佩墜飾（玉連環）之舉。莊申在《扇子與中國文化》中根據《禮記》中的「周之璧翬」及後人對其意的解釋，認為其代表在周代就有扇子以璧（圓而中空的玉）及一點繽紛的羽毛為扇墜。另外，莊申也以〔明〕田汝成的《西湖遊覽志餘》卷二中記載的宋高宗的玉孩兒扇墜遺失，輾轉跑到張俊手上，最後失而復得的軼事，得出扇墜應在南宋初期便有被使用的結論，但兩者都缺乏實際文物佐證。¹⁶⁶筆者個人對以上兩個的材料作為史料解讀是否合宜保持懷疑態度。無論如何，可以確定的是扇墜是明代以前便已經存在，這點可以從明初《剪燈新話·渭塘奇遇記》中主角以水晶雙魚扇墜為愛情信物得到佐證。扇墜成為風尚可能是在明代中後期。根據明代朱國禎（1557-1632）的《湧幢小品》記載：「世廟初年，勳輔諸臣同遊。賜畫扇，有木刻海榴罌墜子。可寸許，穴其腹，藏象刻物件凡一百件，示天下絕巧也。」¹⁶⁷若此記述為真，代表在嘉靖初年，扇墜連同扇子已成為宮廷御賜之巧物。文震亨的《長物志》中亦有專門談到扇及扇墜的一節，其中關於扇墜的記述為：「扇墜宜用伽楠、沉香為之，或漢玉小玦及琥珀眼掠皆可，香串、緬茄之屬，斷不可用。」¹⁶⁸《長物志》共十二卷，各卷各有主題，從室廬、花木、水石、禽魚、書畫、几榻、器具、衣飾、舟車、位置、蔬果到香茗，無所不包，其內介紹各色物品的來源，特點及鑑賞標準（即什麼是好的，什麼是壞的；如在此記載扇墜適合用伽楠、沉香或

¹⁶⁵ 唐圭璋主編：《全宋詞》（上海：中華書局，1965），第二冊，頁 1171。

¹⁶⁶ 莊申：《扇子與中國文化》（臺北市：東大出版；三民總經銷，1992），頁 153。

¹⁶⁷ 〔明〕朱國禎：《湧幢小品》，卷之一，「海榴罌」，頁 25b，收於姜亞沙、經莉、陳湛綺編輯：《中國古代小品精選》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心出版；新華發行，2005），第三冊，頁 62。

¹⁶⁸ 〔明〕文震亨著；海軍、田君注釋：《長物志圖說》（濟南市：山東畫報，2004），卷七〈器具〉，條目 45「扇 扇墜」，頁 351。

玉石為之，但不可用香串、緬茄為之）¹⁶⁹。在此扇墜與扇是同一個條目，雖然扇墜在其中的篇幅明顯不及扇（整段中僅最後一句話是論扇墜，主體仍是以論扇為主），但這仍可側面證明扇墜是當時扇的基本附屬物（至少在講究品味的文人眼中），才會不只在文末被提及，還能直接在條目裡與扇一同被標明。這等於，明代文人在講求扇的品味高低時，扇墜亦是其中一環，不可輕忽。扇墜之所以在這時可以成為流行，應也是得力於晚明摺扇的流行。發源於日本的摺扇雖然在宋代便已從韓國間接傳入中國，但在晚明以前僅有少數文人與外交使節見過並使用過，摺扇真正普遍流行應是 16 世紀之後。¹⁷⁰張長虹在其作《品鑒與經營：明末清初徽商藝術贊助研究》¹⁷¹中便有從沈德符（1578-1642）的《萬曆野獲編》中發現關於摺扇之風的紀錄：

今吳中摺扇。凡紫檀象牙烏木者。俱目為俗製。惟以棕竹毛竹為之者稱懷袖雅物，其面重金亦不足貴。惟骨為時所尚。往時名手。有馬勳、馬福、劉永暉之屬。其值數銖。近年則有沈少樓、柳玉臺。價遂至一金。而蔣蘇臺同時。尤稱絕技。一柄至直三四金。冶兒爭購。如大古董。然亦扇妖也。¹⁷²

當時在吳地，以竹骨扇最為風雅流行，名家所做之扇，一柄甚至可以賣到三四金，如此高價卻仍引發爭購，可見其流行。總之，伴隨著摺扇的流行，不只名家手筆的書畫扇開始流行，成為炙手可熱的收藏品，扇墜也隨此勢而起，成為一個可以加乘品味之物。

若以墓葬出土來看，明晚期的學士華師伊（1566-1619）夫婦墓出土沉香木扇墜和白玉質扇墜（刻虎紋玉牌），還有上海打浦橋御醫顧東川（即顧定芳，嘉靖時人，生卒年不詳）之墓出土白玉執荷童子扇墜、白玉雙體鳥扇墜及白玉雙體魚形扇墜，以上出土墓葬皆是明確與扇繫在一起的「扇墜」而非一般墜子，雖然出土數不

¹⁶⁹ 值得注意的是，《長物志》對好壞的區別主要與品味的高低之分（雅／俗）有關，而不一定代表普遍民風習俗的趨向，即其不一定能反應出普通平民對扇墜的認知及使用情形，只能體現文人雅士認為什麼才是風雅的扇墜。

¹⁷⁰ 莊申：《扇子與中國文化》，頁 91-99。

¹⁷¹ 張長虹：《品鑒與經營：明末清初徽商藝術贊助研究》（北京市：北京大學出版社，2010），第二章〈晚明徽商與蘇州市場〉，頁 46。

¹⁷² 〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959），卷二十六，〈玩具〉，「摺扇」條，頁 663。

多，但保存良好，也給我們看見玉質扇墜的各種形狀可能（人形、鳥形、魚形，只要寓意吉祥良好，便可做）。扇墜是自明代後期開始流行，除了反映在墓葬上（僅有明末墓有出土扇墜），亦反映在文人記述上：除明末《湧幢小品》、《長物志》外，高濂的《燕閒清賞箋》上卷中亦可見。¹⁷³到了清朝，雖然少見於墓葬，扇墜還是存在，如在清代的彈詞和傳奇《玉蜻蜓》中的重要信物玉蜻蜓即為扇墜，或是在呂履恆《洛神廟》傳奇中以家傳寶物雌雄香扇墜綰合全劇（並非信物），連《桃花扇》〈訪翠〉、〈眠香〉中也可見扇墜身影。明清小說中也不時會出現扇墜的使用，在此僅舉一例：《紅樓夢》第二十八回中賈寶玉贈與蔣玉函一玉玦扇墜。¹⁷⁴扇墜在《清稗類鈔》之中亦見：一是出現於一奇案〈伍子衡冤獄〉¹⁷⁵之中，扇墜為冤案的破案關鍵證物；另外還有在鑑賞類中的兩個條目，一是「金明齋藏漢玉扇墜」，另一是「宗嘯吾所見晶墜石子」¹⁷⁶，兩者都與扇墜鑑賞有關。根據莊申，宮廷裡直到清末都還有出現帶有扇墜的紈扇（藏於臺灣故宮的「彩繡嵌珠寶翠玉花蝶紈扇」）。¹⁷⁷所以可看出扇墜在清代依舊是風雅之物。

以下以楊柔勝《玉環記》裡的紫金魚扇墜¹⁷⁸為例。《玉環記》是本元代喬吉的《兩世姻緣》雜劇改編，在原著中促成兩世姻緣得成的關鍵是韓玉簫死前自畫的真容，證明了張玉簫為韓的轉世，最後成全了其與韋生的姻緣。到了楊柔勝的改編中，真容情節依舊存在，但由於整體劇情篇幅變長（從雜劇四折到傳奇三十二齣），韋生除了與小旦扮的玉簫／姜簫玉（轉世）情長，亦多了與正妻張瓊英（正旦扮）的互動，還有建功立業殺場爭戰橋段。並且楊柔勝多加了一雙紫金魚扇墜和一對玉環作為韋生和玉簫分別時的信物，並以此二信物貫穿、綰合全劇。第八齣二人分離時，玉簫在贈紫金魚扇墜時表示：「贈君佩之，以應佩金魚之兆」¹⁷⁹。當時，「以魚作

¹⁷³ 「論古玉器」及「論剔紅倭漆雕刻鑲嵌器皿」兩個條目中可見。

¹⁷⁴ [清]曹雪芹著，馮其庸重校評批，《瓜飯樓重校評批紅樓夢》（瀋陽市：遼寧人民，2005），第二十八回〈蔣玉函情贈茜香羅 薛寶釵羞籠紅麝串〉，頁455。

¹⁷⁵ [清]徐珂編撰：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1984），第三冊，〈獄訟類·伍子衡冤獄〉，頁1185-1186。

¹⁷⁶ [清]徐珂編撰：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1986），第九冊，〈鑒賞類·金明齋藏漢玉扇墜〉，頁4510-4511；〈鑒賞類·宗嘯吾所見晶墜石子〉，頁4512。

¹⁷⁷ 莊申：《扇子與中國文化》，頁155-157。

¹⁷⁸ 由於《玉環記》中並未明說紫金魚扇墜的材質是「玉」。又，根據文震亨的《長物志》：「扇墜宜用伽楠、沉香為之，或漢玉小玦及琥珀眼掠皆可」，不論是琥珀或玉都有紫色種，所以紫金魚扇墜可能為玉，亦可能為琥珀。在此點出，請讀者注意。

¹⁷⁹ 無名氏：《韋鳳翔古玉環記》，《古本戲曲叢刊》初集，第三函【5】，據北京圖書館藏明刊本影印，

配器是明代社會所流行的一種風尚，故明代的魚形佩器類較多，且造型各異」¹⁸⁰，所以在明代上海地區的墓葬中，墓葬出土玉器超過十件者共五座墓，其中有三座中包含魚形玉飾。

佩魚並非明代才出現的風尚。根據《上海出土唐宋元明清玉器》的介紹，魚形佩器，早在商周時代就被當作實用生活工具使用，自隋唐起，則成不同官階身分的符信證明，及至金代，魚形佩器除了金屬材質外，也多了玉材所製玉魚，最為尊貴。發展至明代，隨著玉器的世俗化，魚形佩器不再是貴族及為高官者的符信外，而轉為一般人家也可佩帶的吉祥之物，並且除了簪飾、佩飾外，更有繫於摺扇上為扇墜者。¹⁸¹玉簫贈紫金魚扇墜，即是以佩魚曾帶有的為官意義祝福韋生順利高中。而韋生則回贈玉環一對，表示「彼此各留一隻，以為後日再見之表」¹⁸²，以此相約不負。之後玉簫對玉環興嘆思念，因相思成疾抱病而死之時，手裡便緊握著玉環。而與張瓊英成親的韋生，因受小人富童的讒言，被岳丈逐出家門。韋生離去前，便將玉簫所贈的紫金魚扇墜轉贈與張瓊英，「以冀後日魚水之歡」¹⁸³，可見同一個信物，能在不同的情景中被賦予不同的美好寓意。最後韋生也是以紫金魚扇墜下聘姜簫玉（玉簫的轉世），以前世玉簫所給信物再聘轉世的簫玉，使兩世情感連結，達到完滿。

再如陳與郊（1544-1611）《麒麟齋》中的玉麒麟扇墜，是韓世忠和梁紅玉定情後，梁紅玉贈與韓世忠之定情信物（梁在贈與時雖未明言為定情信物，但根據其給予的時機以及物品的貴重性質，可視為兩人的定情信物），以祈韓世忠能「早畫麒麟」¹⁸⁴，即早為將相、出人頭地，其中也是富含美好的寓意和期盼。而後韓世忠將扇墜贈與剛出世的孩子彥直配戴，則是將這美好寓意祝福兒子，以表對兒子滿了期許。此時信物便從原先的水平流動（由梁贈韓，確立兩方關係），變成了垂直流動（由韓贈兒，延續期盼）。長大後的彥直，在第三十三齣與母親談心，便向母親

卷上，第八齣〈恨別渭橋〉，頁 18a。

¹⁸⁰ 上海市文物管理委員會編；黃宣佩主編：《上海出土唐宋元明清玉器》（上海市：上海人民，2001），頁 156。

¹⁸¹ 上海市文物管理委員會編；黃宣佩主編：《上海出土唐宋元明清玉器》，頁 72-73。

¹⁸² 同註 179。

¹⁸³ 無名氏：《韋鳳翔古玉環記》，卷上，第十七齣〈比翼分飛〉，頁 41b。

¹⁸⁴ 〔明〕陳與郊：《麒麟齋·韓門邂逅》，《古本戲曲叢刊》二集，第二函【2】，據北京圖書館藏明刊本影印，卷上，頁 11b。

說：「爹爹自幼珮孩兒玉麒麟，期望不淺，您孩兒所志亦豈。」¹⁸⁵彥直表示自己明白玉麒麟所承載的期望，定不辜負父母的期許。帶有美好寓意的玉麒麟，極有可能再由彥直傳給下一代，並一直傳下去，成為傳家寶。可見信物及其所帶有的美好寓意，不只能由男女相贈以表兩相情好，更可以在雙方共組家庭後，以其美好寓意祝福子孫，作為傳家之物一直流傳下去。

3、玉杯

除了簪釵墜飾等配件，明末還有許多玉製器皿，當時

實用玉器皿中，數量最多、形勢變化最大的是玉杯。其形式有雙耳杯、鏤雕花式杯、合卺杯、竹節形杯、英雄杯、爵式杯等。每一類的數量都相當多，而且造型變化多端，幾乎沒有一件是相同的。¹⁸⁶

玉器皿中，玉杯擁有最多的變化可能，符合明末商品經濟的特質（商品必須求新、求變，才能一直吸引客群消費）。因此《雙盃記》中的信物為鴛鴦白玉盃（「盃」同「杯」，本文尊重原著記載使用）一對，此玉盃不僅擁有鴛鴦的好意頭，其物品本質亦具有流行性（受時代風尚影響）及獨特性（在此之前的文學作品中，難見玉盃作為被特別關注、重點描述的重要物件；連與《雙盃記》情節相似，不知孰先孰後的小說《醒世恆言》卷二十《張廷秀逃生救父》，在小說中王家是開玉器鋪的，即便如此，小說中也未見玉盃情節）。

《雙盃記》講述張廷秀出身貧寒，與父親張權、母親陳氏和弟弟張文秀相依為命，因遇凶年，無以過活，父親便帶著兩個孩子進城，以匠作製器為生。蘇州富翁王憲只有二女：長女瑞姐，以趙昂為婿；次女玉姐，尚未聘娶。一日張權父子到了王宅，王憲雇其為瑞姐治妝奩。王憲見張廷秀聰慧俊俏，便將其收為嗣子，並出白金百兩，助張權開店度日。王憲見張廷秀認真上進，有意將其入贅為玉姐女婿。但趙昂欲獨霸王家財產，遂誣陷張權與強盜勾結，害得張權一家不得安生，骨肉分離。後趙昂又在王憲面前進讒言，害得張廷秀被趕出王家。張廷秀被趕出時，得王憲妻

¹⁸⁵ [明]陳與郊：《麒麟圖·閣內論心》，卷上，頁21b。

¹⁸⁶ 周南泉主編：《玉器（中）》，《故宮博物院藏文物珍品全集》41冊（香港：商務印書館，1995），頁26。

徐氏贈銀五百兩，更得王玉姐贈鴛鴦白玉盃中的雄盃。玉姐說：「官人，我父親初時召汝為婿，却為趙昂所忌，竟欲悔親。但我既決盟于君，再無他從之意。所有鴛鴦白玉盃一對，將雄盃贈君，雌盃我留下，以為記驗。」¹⁸⁷王玉姐表示儘管自己的父親心意改變，但自己的心意絕不改變。鴛鴦白玉盃二人各執雄雌盃，即是二人感情不變之記驗，也就是信物。並且鴛鴦雄雌兩盃本為一對，就像張王兩人，儘管暫時分離，但將來還要再相合，配成一對才是（作者在此選擇鴛鴦白玉盃作為信物，即有此深意）。不料張廷秀不慎被騙子拐走玉盃及銀兩，幸得貴人相助，得以入京應試中舉。玉盃則輾轉，最後又來到王玉姐家裡。是一位相公買得玉盃一隻（即廷秀被盜之雄盃），期望來王家能將其照式相配成對。王玉姐一見便說：

呀，此盃乃吾家之物，向日廷秀臨行，我將此盃贈彼，雌盃留存在此，原何却落他人之手？……當日親付與玉盃，再三囑咐，此本一對，彼此兩分，以為記念，切不可毀壞。今入于他人之手，難道另生有什麼枝節？他之前程，未知納否？此際覩物思人，好生感傷。¹⁸⁸

王玉姐見到贈與張廷秀的玉盃如今淪落他人之手，便即刻想起當日親手交付玉盃時，以為彼此間感情的表記信物，叮囑張廷秀務必保管妥當。不料現在玉盃就在眼前，張廷秀卻不見人影。王玉姐並未責怪張廷秀保管不當，背守諾言，而是當心其前程安危，認為可能發生了什麼意外才致如此。王玉姐睹物思人，感傷一路走來多般禍苗、命途艱難。而玉姐的母親則安慰玉姐：「物有相同，還宜細瞧。」¹⁸⁹鼓勵玉姐拿出自己的雌盃來比對分辨。玉姐確定「係良工同琢造，精奇製作……觀手跡端的，是不差半毫，視顏色，本羊脂，潤而且嬌」¹⁹⁰確認這兩個精雕細琢的羊脂玉盃本是一對的，遂吩咐另配一對給來配對玉盃之人，而將兩人的信物玉盃留下，「以懲相會之驗」¹⁹¹。可見，儘管王玉姐明瞭張廷秀可是出了一些差錯，不得已才將玉盃轉賣，但這終究是失約之舉，若來日二人得重逢，應懲之。待最後張、王兩人重逢，共度花燭，在敬酒之際，玉姐向廷秀說：「向日贈君之盃，雖被騙去，幸而獲

¹⁸⁷ 無名氏：《八義雙盃記·贈銀分盃》，《古本戲曲叢刊》二集，第六函【6】，據明金陵廣慶堂刊本影印，下卷，頁 3a。

¹⁸⁸ 無名氏：《八義雙盃記·見盃傷感》，下卷，頁 11a-11b。

¹⁸⁹ 無名氏：《八義雙盃記·見盃傷感》，下卷，頁 11b。

¹⁹⁰ 無名氏：《八義雙盃記·見盃傷感》，下卷，頁 11b-12a。

¹⁹¹ 無名氏：《八義雙盃記·見盃傷感》，下卷，頁 12a。

歸吾手，即將此為敬，見人物團圓之喜。」¹⁹²玉姐並未因張遺失玉盃而真的懲罰他，而是代劇作家之言，早已知事情原委真相，並代為說出。玉姐在兩人拜堂成親之際，以此盃相敬，正好表人盃團圓之意，也供新人合卺，終為二人多折的情感成就了花好月圓。可見劇作家選擇白玉鴛鴦盃作為信物，除了源於明末的風尚（玉製器皿流行）之外，也考量到了其於劇中的使用，如何使得劇情及情感更臻完美。所以儘管《雙盃記》有些許前後不相合之處（如玉姐在重見張廷秀的玉盃時，抱怨贈與玉盃時再三囑咐，但實則玉姐在贈盃時並未多言，僅說各執一盃，「以為記驗」），但整體不影響觀賞。

不過需注意的是，儘管明代玉製物件很多，但單以首飾來看，當時首飾（如簪釵等）主要還是以金、銀為底再鑲嵌寶石；玉也是其中常見的鑲嵌寶石。明末因工匠技法更上一層樓，加上社會競奢的趨向，習慣在金銀工藝上再鑲玉鑲寶。如《中國玉器發展史》中所言，明代不論是皇親國戚，還是富庶人家，似乎都不再滿足於玉器本身單一的色調，因而開始將玉或以金銀工藝為一器，或在金銀工藝上再鑲玉寶，致使大批鑲嵌珠寶玉器的產品相繼問世，成為明代玉器的一大特色。¹⁹³如明神宗（即萬曆帝，1563-1620，1573-1620 在位）墓葬定陵出土的鑲玉寶石金簪、上海黃浦明代進士朱察卿（1524-1572）夫婦墓出土的金鑲玉蝴蝶頭簪；或在玉之上加以金銀工藝為一器（如定陵出土的金托玉爵杯）使得器物能更光彩奪目。像白玉簪這種純以玉為整體精雕細琢出來的玉件首飾，量更少、價更高，加上成品傾向清麗雅緻，故在普羅大眾中並不如金銀首飾普及，算是較為稀有之物——民間大眾對於首飾的追求可能還是以金銀飾（最多再鑲以寶石）為主。這點除了可從墓葬中的陪葬首飾看出，¹⁹⁴亦可從嚴嵩（1480-1567）家產籍沒冊之抄本《天水冰山錄》中窺得。

《天水冰山錄》中詳細記載嚴嵩家所擁有之器玩首飾、書畫收藏等等。單以首飾而論，其所有之金鑲珠玉首飾共 23 副（240 件）、金鑲珠寶首飾共 159 副（1803

¹⁹² 無名氏：《八義雙盃記·省親花燭》，下卷，頁 31b。

¹⁹³ 常素霞：《中國玉器發展史》，第七章〈明清時期玉器〉，頁 348。

¹⁹⁴ 關於墓葬出土配飾，可參考揚之水：〈王士琦墓出土金銀器的樣式與工藝〉，《東方博物》，第 28 輯（2008 年第三期），頁 6-17。其中所列出王士琦墓葬出土的首飾全為金飾，之中有一些金飾鑲有玉或寶石。文中對這些首飾的外觀樣式及工藝亦有介紹。

件），頭箍圍髻 21 條、耳環耳墜 267 雙、墜領墜胸事件 62 件基本也都為金鑲珠玉寶石，金鑲珠寶簪共 309 根，鐲釧共 105 件也多為金鑲珠玉寶石，另有雜色金首飾共 760 件，帽頂 35 個、縹環 208 件、縹鈎 68 件也大都以金為底在鑲嵌珠寶，以上皆算為金器。再來是銀器，其所有之銀嵌寶首飾 628 件。玉器則大多為壺、盃、盤等大型器物，算為首飾配件類的為縹環 51 件、縹鈎 56 件，其餘戒指、耳環、手鐲等皆為數不多，玉簪也僅九支，故在此玉製首飾並未如金、銀有特別劃分出「○○首飾」項，而是直接記在大型器物之後，都算為玉器。比較特別的是玉帶，有單獨標出項目不與其他玉器同算，並且數量驚人共 202 條——現存最早的玉帶出土於南北朝的墓葬（北周若雲墓），自南北朝起及至明末，一直代表著統治階層的權利與地位，可彰顯佩戴者的身分地位。¹⁹⁵玉帶亦是戲曲中常見的信物，如元雜劇《傷梅香》、《智勇定齊》、明傳奇《白袍記》……等，都有以玉帶為信物，在其中玉帶通常是由上位者給予下位者之物，如《傷梅香》中的玉帶是「官裏所賜」¹⁹⁶，後用作婚約信物；《智勇定齊》則是公子給鍾離春的婚約信物；《白袍記》中唐王答應平遼之後招秦懷玉為駙馬，並以白玉帶為憑證信物——《天水冰山錄》中所記玉帶應為嚴嵩本人使用，是為官階地位的表徵，不算為一般配飾。若如此，純玉首飾數量在清單中遠不如金、銀首飾。玉若用於首飾則多用於鑲嵌，如冊中的「金鑲珠玉首飾」都為金鑲玉。¹⁹⁷單以金鑲玉簪而論，共 53 根（支）；¹⁹⁸金鑲珠寶簪共 309 根，所以金鑲玉簪在其中大約佔 1/6。綜合以上數據便可知，明末首飾多為金銀鑲嵌珠寶，純玉首飾不多；玉在首飾中多用於鑲嵌。以上是單以首飾而論。若論大型的玉器（如玉盃），那自然更不是一般人家能輕易擁有。根據《孫時立鬪書》

¹⁹⁵ 喬萬寧：〈淺談明代玉帶板的等級制度〉，《文物天地》，2022 年第 5 期，頁 73-79。

¹⁹⁶ 〔明〕臧晉叔：《元曲選》，頁 1146。

¹⁹⁷ 「金鑲珠玉首飾」類詳細名單為：「金廂玉寶壽福祿首飾」、「金廂玉鳳項珠寶首飾」、「金廂玉孔雀牡丹首飾」、「金廂玉桃孔雀首飾」、「金廂玉壽星首飾」、「金廂玉仙花首飾」、「金廂玉蓮首飾」、「金廂玉牡丹首飾」、「金廂玉草蟲嵌寶首飾」、「金廂玉寶首飾」、「金廂玉蠅荷葉首飾」、「金廂玉寶摺絲首飾」、「金廂玉點翠珠寶首飾」、「金廂玉花首飾」、「金廂玉仙玉兔首飾」、「金廂玉人物花草首飾」、「金廂玉草蟲首飾」、「金廂玉寶人物鳳鳥首飾」、「金廂玉人物嵌珍寶首飾」、「金廂玉花草首飾」、「金廂玉縵絲首飾」、「金廂玉壽星首飾」、「金廂玉縵絲佛塔首飾」等。供讀者參考。

¹⁹⁸ 詳細名單為：「金廂玉瓜頭簪二根」、「金玉頂梅花簪二根」、「金廂玉梅花簪二根」、「金廂玉圓頭簪六根」、「金廂玉石榴簪二根」、「金玉玲瓏榴簪二根」、「金廂玉梅花簪二根」、「金廂玉方頭簪一根」、「金廂玉頭簪四根」、「金廂玉簪四根」、「金玉鴛鴦小插二根」、「金廂玉蓮小插二根」、「金廂玉茶邊花簪二根」、「金廂玉銀腳簪二根」、「金縵絲玉蟲簪二根」、「金廂玉寶簪四根」、「玉頭金腳簪二根」、「金廂玉簪一十根」。

的分家清單，一般富貴人家所擁有的器皿大多是金銀、錫銅等金屬器，或是漆器、瓷器，而少見玉器。關於《孫時立鬪書》，在下一個小節會有更詳細的說明。

民間常見的純玉飾應為玉佩、玉墜或繚環這類較小型的配飾，這與文人傳奇中顯現的情況相似：文人傳奇中出現最多的玉製品為小型配飾，包括《玉玦記》的玉玦、《玉簪記》的家傳白玉鴛鴦扇墜、《雙魚記》的白玉雙魚墜、《種玉記》的玉繚環、《鴛鴦繚》的鴛鴦白玉繚。再來是簪釵這類插在頭上的髮飾，包括《玉簪記》的碧玉簪、《紫釵記》的紫玉釵、《玉釵記》的玉釵、《鸞鏡記》的碧玉鸞鏡。其他如玉環、玉盃、扇墜、玉丸這些比較小眾的獨特之物數目則不多，各自大約一、兩件。玉佩、玉墜或繚環配飾雖不大，但樣式多變，不論是花草、動物、昆蟲或祥瑞物，只要帶有吉利意義就可作成配飾佩帶於身，為自己祈求好運。根據《中國玉器發展史》，明代民間玉器與宮廷玉器在裝飾手法上不同，宮廷玉器多為金玉寶石多重鑲嵌工藝製成，民間則較為素雅質樸。文人追求風流雅趣，百姓追求美好的吉祥寓意，使得吉祥圖案（如八仙或和合二仙，或是有吉祥寓意的葫蘆、靈芝、鹿、鶴、龍鳳等）極為盛行。¹⁹⁹無論如何，明朝各形各色的玉飾、玉器能滿足各種人的需要。

（三）家傳之物的出現

傳奇中的信物，雖大多都是直接拿出，並無特別交代其來源。但有特別交代來源者，以家傳之物或父母給予為大宗（如表格所示，有對物件來源進行交代描述者為 19 齣，其中家傳之物（加上父母所贈）即佔 12 齣）。這種家傳之物，從《牟尼合》裡的一對牟尼珠這類的奇珍異寶，到妝品配飾——如《玉簪記》裡家傳的白玉鴛鴦扇墜——都有。這種縱向流動是一個很特別的現象，在前朝的流行文學裡甚少見。信物在此之前雖也可能是奇珍異寶，但甚少同時為家傳之物。或如妝品配飾也為發展已久的信物，各色釵鈿、墜飾皆為常見信物，但在此之前這些配飾極少為家傳之物。之所以到了明傳奇時，家傳之物能夠成為一個明顯的趨勢，這與民生的改變有極大的關係。我們上一節有提到，明中期後由於生產結構專業化，民生普遍水品提升，一般平民在日常生計外，多了閒錢可以進行奢侈消費。這樣的奢侈型消費

¹⁹⁹ 常素霞：《中國玉器發展史》，第七章〈明清時期玉器〉，頁 330-331。

不盡然全是金銀物件，也可能是風雅文化物件（如字畫、捲軸等）。明中期後，商人地位崛起，不再如以前一般低下。許多人因從商發家，發跡後便會有奢侈物件的積累。巫仁恕在《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》的導論中，提出其使用的兩個特別材料：除了鑑賞品味的作品（如前文提過的《長物志》或《遵生八箋》），便是契約文書中的「鬮書」（即分家單）。巫仁恕提出現存的徽州契約文書中的分家單不只包含不動產，亦包含金銀器皿、家具等不動產，可以利用這些材料一窺時人的消費情況。²⁰⁰筆者在此基礎下翻找徽州契約文書。以嘉靖四十年《孫時立鬮書》²⁰¹為例，便記載自父親開始從商發跡，孫時自己也跟著父親辛勤經營，所累積下的資產，其中物件種類品項繁多，²⁰²記載詳細（一些金銀器重幾兩亦有紀錄）。以往的分家單基本上以田地宅子為主，少有包含物件的分家單。但自成化之後，物件也開始視情況被納入分家單中。這自然體現出民間生計良好，有錢可以攢存各色物件。上一節也提過，當時婦女也因為投入專業生產，使得家庭經濟結構改變。從事專業生產（如紡織、刺繡）的婦女，便會有錢購買較為昂貴的服裝配飾妝點自己。而這樣的裝飾，也可能承繼下去給自己的女兒為嫁妝。在崇禎二年（1629）的《休寧程虛宇立分書》²⁰³中父親把母親所遺奩儀也納入了分家單中，故除了金銀所做的各式食器擺設之外，也將女子的首飾頭面納了進去：金簪頭、金耳環、金龍鳳、金花冠簪、銀簪都成為分家物件，各自重幾兩、幾錢、幾分多都有記錄。雖然其中物件總件數及種類相較於《孫時立鬮書》而言少許多，但可看出見於記載之物更為華美精緻，這些物件必定更是值錢。分家單只會對值錢的東西進行造冊。可見程氏家底必然更為殷實豐厚，只需記錄下真正值錢的頭面首飾和器用雜物。總的來說，由以上兩個分家單，我們可以看出明中期後，許多家庭因為從商而發達之後，家裡能擁有、進行傳承之物變多——不論是金銀器用，或是首飾頭面皆可。

²⁰⁰ 巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，〈導論：從生產的研究到消費的研究〉，頁 19。

²⁰¹ 中國社會科院歷史研究所：《徽州千年契約文書：宋・元・明編》（石家莊：花山文藝出版社，1991），第五卷，頁 413-435。

²⁰² 有各色金銀酒器（如金盞壹隻、金鑲象牙筋拾隻、燒金銀茶匙六箇……共 11 件）、銅錫器（如銅聖像壹尊、銅錫水火爐壹副、大錫燭臺壹對……共 26 件）、各式漆器傢俱（如金漆卓【按：即「桌」】四拾張、金盤九担……共 66 件）、磁器（如青盤七面、白碗壹隻連架……共七件）。除此之外，還有一存眾手卷（如瑤山手卷式箇、文徵明手卷壹箇……共九箇）、卷軸（如御製敬一箴字壹軸、瑤山壽文壹軸……共 32 軸）等風雅物件。

²⁰³ 中國社會科院歷史研究所：《徽州千年契約文書：宋・元・明編》，第八卷，頁 277-396（金銀器皿分家單於頁 374-385）。

此風之變亦體現在傳奇裡，傳奇中的信物，不論是奇珍異寶、妝品配飾甚至是貼身物品，都多了身為「家傳之物」的渲染。並且，劇中對於家傳或父母所贈之物的渲染有越來越誇張的趨勢。《香囊記》中由母親縫製的香囊也算為母親贈與之物，但香囊的情意和價值都在於是「母親親手縫製」。到了沈鯨（生卒年不詳）的《雙珠記》中母親表示是「先世所遺」的兩顆明珠，並沒有說流傳了幾代。但到了阮大鍼（1587-1646）《牟尼合》，主角蕭思遠，作為梁武帝後代，家傳有一對由「達摩祖師贈梁武帝」的牟尼珠，再到鄒玉卿（生卒年不詳）《雙螭壁》中的雙螭壁是「從漢代流傳至今的傳家物」，可以看見明顯誇張化的趨勢。這興許是因為社會的富裕，使得奢侈品的流動與擁有變得更為容易，因此奢侈品與奢侈品之間開始產生了比較，「古董」器物因為量少，自然較仿古器物價高。加之，明中後期文人開始有追求古董清玩之風。郎瑛（1487-1566）便稱自己「性癖好古」²⁰⁴。對於文人而言，古董清玩及其鑑賞是風雅的表現。但這樣的雅習因為文人在社會中的指標性，而開始被其他階層複製追捧。「士人嗜好字畫古董的風氣還波及到其他階層，富豪之家往往不吝千金購藏名品佳作，以顯示其生活趣味的高雅。」²⁰⁵這樣的風氣文化之所以能普及，更是與經濟密切相關，如戴健所言：

明以前，清玩之風尚未普及，主要原因在於古玩字畫尚是富貴之家的奢侈品，私人收藏和玩賞者若沒有相當的經濟實力是不可能實現的，「清玩」與平民百姓的生活相去甚遠。這一點可以從張應文《清秘藏》和董其昌《筠軒清閥錄》二書所列「古今鑒賞家」中得到印證，二人對歷代鑒賞家的看法相同，明以前的鑒賞家皆舉 150 人左右，從身份而言，全為帝王公卿或書畫名家。至明代後期，情形則大不相同，隨著市場經濟的長足發展，全國的大、中城市中皆有民間收藏品市場，藏品買賣十分

²⁰⁴ [明]郎瑛：《七修類稿》（北京市：中華書局，1959），下冊，卷四十一〈事物類·古鏡〉，頁 592。許多學者亦舉晚明文人李日華《味水軒日記》中的記述來看晚明收藏鑑賞文化。在此不詳述。參照戴健：《明代後期吳越城市娛樂文化與市民文學》，第六章〈市民文學的世俗性〉，第四節「清玩風尚與文學中的清賞題材」，頁 338-339。或柯律格（Clunas, Craig）著；黃小峰譯：《大明：明代中國的視覺文化與物質文化》（北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2019），第五章〈娛樂、遊戲與縱情聲色〉，頁 179-180。或卜正民（Brook, Timothy）著；方駿，王秀麗，羅天佑合譯：《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》，第三章〈夏（1550—1644 年）〉，「時尚」小節中關於「物件的時尚」的段落，頁 302-303。

²⁰⁵ 陳江：《明代中後期的江南社會與社會生活》（上海：上海社會科學院，2006），第三章〈消費風尚和生活情趣〉，第三節「多元錯綜的生活情趣」之下第二條「文房清玩中的閒情逸致」，頁 180。

興盛，經濟富庶的吳越更是成為全國藏品交易最為活躍的地區。民間收藏品市場的孕育成熟，一方面刺激了市民古董收藏和交易的積極性，同時也激活了古董的玩賞。至此時，清玩不僅是少數達官貴人標榜高雅的精神享受，而且是市民謀生的手段之一，從而與更廣大民眾的現實生活產生聯繫。〔按：原文分段〕明代後期，收藏之風甚烈，私人收藏家涉及各個階層，藏品持有者已不限於上層社會的帝王公卿、達官顯貴、富商巨賈，也有市民文人、僧尼奴僕等社會平民階層人物。²⁰⁶

古董清玩之風在明代後期滲透各個階層，不論是貴胄、富豪及至一般市民、奴僕，都可以是古董收藏家。這樣的滲透使之成為廣大的市場，便與更多市民百姓的生活產生聯結。根據巫仁恕的《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》，當時古董與藝術品市場不只在蘇州、杭州、揚州、嘉興等江南大城，徽州各地也因著徽商的壯大亦形成交易集散地。巫仁恕接著根據徽州契約文書，發現當時即使是小型的徽州商人，家內多少都有一些古董或藝術品蒐藏，可見古董清玩的收藏之風是士商共有的。²⁰⁷另有張長虹引用《萬曆野獲編》、《味水軒日記》、《珊瑚網》、《書畫記》……等眾多資料來闡述雅好收藏的徽商如何刺激江南地區古董或藝術品市場蓬勃發展，使得北方許多藏品南流，直到清代因北方藏家崛起才有轉變。當時連江南的文人收藏家也會前往徽州商人家中品賞古玩，可見古董藝術市場不只促進了南北市場的交流，也一定程度的促進了士商之間的往來。在這樣熱絡的古董藝術市場刺激下，藝術交易人或曰專門藝術商人應運而生，在不同收藏家中作中間人以謀取利益。²⁰⁸除此之外，也產生了另一種特殊職業：當時有許多不肖業者甚至文士製造古董贗品以謀財，這種現象亦見於沈德符的《萬曆野獲編》卷二十六〈玩具〉的「假骨董」條目：「骨董自來多贗。而吳中尤甚。文士皆借以餬口。」²⁰⁹吳地是古董贗品最大的集散地，連文士都投入贗品生產，可見古董市場之大、流通滲透之

²⁰⁶ 戴健：《明代後期吳越城市娛樂文化與市民文學》，第六章〈市民文學的世俗性〉，第四節「清玩風尚與文學中的清賞題材」，頁 338。

²⁰⁷ 巫仁恕：《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》（臺北市：中央研究院近代史研究所，2013），第六章〈士商的休閒購物與男性特質〉，頁 334-339。

²⁰⁸ 詳見張長虹：《品鑒與經營：明末清初徽商藝術贊助研究》，第六章〈明末清初江南藝術市場與藝術交易人〉，頁 153-198。

²⁰⁹ 〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》，卷二十六，〈玩具〉，「假骨董」條，頁 655。

廣，其中必定有一個「龐大到幾乎不加選擇購買人群的存在」²¹⁰（就如陸子剛的玉器也有許多仿冒贗品一樣）。故文人的鑑賞文學，如《燕閑清賞箋》、《長物志》等，亦越來越專精，詳述如何辨明古董真偽。總之，以上所舉例子都都再再證明收藏晚明古董清玩之風及其市場之盛況；此盛況亦是造成明傳奇中開始出現家傳信物，並且對家傳信物渲染越發誇張的重要推手。

以下以沈鯨的《雙珠記》為例。《雙珠記》中的信物兩顆明珠並不如其他劇作一般為愛情信物，而是為促成家庭團圓。儘管如此，信物的使用基本與其他劇作一致。第一，在臨行時以信物代表的美好寓意祈願祝福。主角王楫與妻子郭氏即將離開老母親盛氏去邊陲從軍，臨行時，母親將「先世所遺、不敢輕棄」²¹¹的兩顆明珠，分了一顆給他們帶走，並自留一顆，以求王楫夫妻「合浦還珠」²¹²，平安復返。第二，以信物作為人的替代，使人能打破時空限制，見信物如見人。如王楫的妹妹王慧姬被徵入宮，母女分離，母親將所剩一顆明珠贈與女兒帶進宮裡以作念想，表示：「此別後，見此珠如見你做娘的面」²¹³。在此基礎上，信物使人能「睹物思人」，對物抒發思念之情。如劇中王楫被陷害下監，郭氏願隨夫而亡，因此在街上賣兒子。分離之際，將明珠繫在兒子頸上，表示「我夫妻俱死，此珠終至失所，孤我婆婆之望。不若繫在兒頸上。倘長大成人，未免見鞍思馬，覩物傷情。雖沒處討你父母，或者婆婆天年未終，猶得還珠合浦」²¹⁴這裡，郭氏不只期望兒子將來能睹物思親，更盼望兒子能代替父母完成婆婆盛氏合浦還珠的願望。另外，王慧姬在宮中看珠思念母親唱道：「明珠繫久，怎見得萱容依舊。（合）心似炙痛，骨肉數遭陽九」²¹⁵對珠抒發思母的煎熬。而王楫與郭氏的孩子王九齡長大後，亦是對著明珠思念、感懷父母：「（悲介）臨別之時，母親將明珠一顆繫我頸上。來此十一年，今以十六歲矣。（看珠介）珠雖在此，不知我父親曾出獄否？母親能無恙否？物是人非，豈勝傷感」²¹⁶。

²¹⁰ 卜正民（Brook, Timothy）著；方駿，王秀麗，羅天佑合譯：《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》，第三章〈夏（1550—1644年）〉，「時尚」小節中關於「物件的時尚」的段落，頁307。

²¹¹ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·母子分珠》，上卷，頁16b。

²¹² 同前註。

²¹³ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·遺珠入宮》，上卷，頁40b。

²¹⁴ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·賣兒繫珠》，上卷，頁68b-69a。

²¹⁵ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·續衣寄詩》，下卷，頁11a。

²¹⁶ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·師徒傳習》，下卷，頁23a。

除了上述的信物基本功能。劇中物的流動也推進了情節，製造了更多戲劇效果。如之後王慧姬因在繡衣中寄詩，被軍士陳時策發現其詩，後得皇帝賜婚（此段為〔唐〕孟棨《本事詩》中的〈袍中詩〉事），王慧姬被護送出宮前往陳時策所在的劍南道。王慧姬在路途中取珠觀看，卻不小心將珠遺落，被軍餘朱快（淨扮）拾取，拿去換酒肉吃。朱快將明珠拿到韓媽媽（丑扮）處欲換酒肉，正巧已重逢的盛氏（老旦扮）與郭氏（旦扮）也住在此處。韓媽媽為盛氏舊友，認出珠子好像是盛氏嫁時之物，便叫她來看。盛氏看珠立即興悲：

【催拍】忽觀明珠就輝，頓驚心不覺涕洟。（淨）這珠是遠來之物，只恐不是你家的。（老旦）雙雙隨嫁貲。（淨）元來你的珠是兩顆，如今為何只有一顆？（老旦）子從軍贈向邊陲。（淨）還有一顆却在那裡？（老旦）有女之京贈入宮闈。（淨）雖是這等，你不要錯認了。（老旦）親手製線，纍纍分明，是復合疑？（旦）這珠莫不是婆婆與我夫妻的？（老旦）不是，這正是與你小姑帶入宮的，已及數年，不知那人從何得來？（丑）你把這珠來歷從實一說，多換些酒肉與你。（淨）列位奶奶聽我告稟

【前腔】我本是公差健兒送宮女劍南乍回。那宮女在禡亭驛站前失落此珠，我便拾取。（老旦）你既送他去，必知何方人氏姓甚名誰。（淨）是涿州王慧姬（老旦悲介）天那正是我女孩兒了。為甚麼官差你送他去（淨）託物傳情，繡服縫題……²¹⁷

在盛氏（老旦）與朱快（淨）的一問一答中，一面是盛氏就此知道了女兒的經歷，另一面也替觀眾複習了之前的劇情。

明珠重回盛氏手中，盛氏因此得知女兒下落。媳婦郭氏卻感傷於兒子和另一珠還下落不明：

【前腔】悵憶雙雙繫珠，惜姑氏分遺兩兒。這一顆呵，今朝得所歸，小姑有了信息，已慰親顏，甚解憂思。那一顆呵，在九齡孩兒處，更適遐方，畢竟何之？（哭介）方纔見物是人非，怎禁得淚偷垂。（丑）我曉得了，婆婆見這珠添得一喜，媳婦見這珠添得一憂了。

²¹⁷ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·珠傳女信》，下卷，頁 65b-66a。

【前腔】論憂喜出于秉彝，在物情尤宜類推。雙珠逢百罹，兄妹多艱，彼此分攜。（旦）此珠一在一亡，不能無感。（丑）合浦終還，緩速難齊。甥婦不必愁煩，看此物既著神奇，如趙璧有完期。²¹⁸



郭氏因見明珠而睹物思人，思念不知在何處的兒子王九齡，表示自己是「見物是人非……淚偷垂……不能無感」。而丑扮的韓媽媽則對郭氏表安慰和認同，說：「論憂喜出于秉彝，在物情尤宜類推。」意思是會生憂喜乃是出於人之常情，（盛氏和郭氏）因見一物即生出不同情感便是最好的證明（這裡的「物情」應不作世情或是民心解，否則文理不通。根據上下文，此處的「物情」應是指因物（明珠）刺激生發之情感，如婆婆見珠喜，媳婦見珠憂）。韓媽媽安慰郭氏說此物（明珠）既然如此神奇，王九齡和他帶著的明珠，必定能如完璧歸趙一樣歸來。不想才這樣說，隔天朱快在路上即見到王九齡。王九齡當時正在對珠感嘆，思念父母。朱快見他拿著明珠與自己前日所拾之珠類似，便告訴他昨日所發生之事。王九齡聽畢，便叫朱快拿著自己的明珠再去韓媽媽家換酒一次，看對方會得到什麼反應。朱快到了韓媽媽家，拿出明珠要換酒食，盛氏又認出明珠是自家之物。郭氏借珠相看，立刻又哭了出來。盛氏拿出另一珠，比對兩珠，果然是一對。朱快向盛氏、郭氏說明王九齡已為官後，回去回稟。因此王九齡得與母親、祖母相認。以上兩段即第三十九齣〈珠傳女信〉、第四十齣〈與珠覓珠〉、第四十一齣〈西市認母〉這三齣中之內容。在這三齣裡，劇情緊密的貼合著信物，藉著信物的流動而推進劇情。之後的劇情是榮升的王楫和王慧姬先相認，感嘆明珠遺失。而王九齡受祖母、母親之託帶著兩顆明珠去尋找父親和姑姑。最後因明珠與父親、姑姑相認。王楫在看到明珠後，淚泣：「天那，這原是萱親贈別妻拋漾，今復覩舊形象。」²¹⁹一樣遵循著信物致使人睹物思人、見物如見其人的傳統。王楫看明珠便想到老母親和妻子。最後一家團圓，王楫、王慧姬將明珠奉還母親。雙珠合，骨肉亦重逢相聚。全劇主線扣合著雙珠進行，藉由分珠、失珠、珠傳、珠還，縮合劇目之外，亦藉著雙珠寄寓、抒發情感。

其中有趣的是，在第三十九齣〈珠傳女信〉中，朱快一再對盛氏說「這珠……恐怕不是你家的」、「雖是這等，你不要錯認了」，而盛氏堅持這就是自己的雙珠

²¹⁸ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·珠傳女信》，下卷，頁 66b-67a。

²¹⁹ 〔明〕沈鯨：《雙珠記·月下相逢》，下卷，頁 96b。

之一，最後更答：「親手製線，纍纍分明，是復合疑？」。郭氏（旦）聽後也問：「這珠莫不是婆婆與我夫妻的？」而盛氏明答「不是，這正是與你小姑帶入宮的」，這一切的反應，顯示出了盛氏與物之間極深的連結。原因不只是因為雙珠是盛氏「親手製線」，也不只是因雙珠是「先世所遺」，更是因雙珠是盛氏的「隨嫁」之物。雙珠並非是夫家（王家）的傳家物，而是盛氏的娘家之物，代表了盛氏與母家深厚的連結；雙珠如何能讓王楫夫婦和王慧姬想到自己的母親，雙珠同樣也能讓盛氏追念自己的母家。並且，儘管雙珠為了劇情的起承轉合，配合「合浦珠還」的意頭，最後隨著人物的團圓，暫時回歸盛氏之手。但雙珠既為先世所遺的傳家物，未來必定在盛氏仙逝後，繼續傳給自己的兒女。因此，在《雙珠記》中，女性作為母親的情感和期許可以透過實際物件（雙珠）代代傳承（盛氏對王楫和王慧姬、王楫夫婦對王九齡）。這與其他劇作明顯不同，因為不論是《鮫綃記》的鮫綃帕、《雙金榜》的碧玉蝴蝶、《牟尼合》的牟尼珠或《雙螭壁》的雙螭壁，這些家傳之物都是符合傳統的「父系傳承」，由父親傳與兒子（如同姓氏和祭祀一樣），所以可以跨越好幾代不斷傳承下來。但劇作中屬於母親的東西，如《香囊記》的香囊、《春蕪記》的春蕪手帕，雖然也可能為貴重之物（如春蕪帕出自波斯，佩戴會有香氣不散），但大多僅停留在一般贈與，而並未到「傳家」的地步，因此劇作中母系的情感大多僅限於兩代之間（母親對自己的子女、子女與自己的配偶），而未一直延續下去（即通過子女再傳承至孫輩）。這種現象與人類學家瑪姬·沃爾芙（Margery Wolf）的「子宮家庭」（uterine families）理論相似：中國文化傳統中的女人與男人不同，男人一出生就被記錄在家譜裡，一直的屬於一個家庭，是家庭的代表（前繼承祖先，後傳承後裔），但女人從出生起就沒有一個永久不變的家庭位置（女人必須要嫁人，成為夫家的一分子才得享祭祀；未婚死亡者在娘家不貢牌位，可以說不算家中的正式成員；但即便女兒嫁進了夫家，仍會被夫家成員視為外人）。所以，女人對家庭的認同，是建立在子宮家庭，也就是以母親為中心的家庭單位。子宮家庭的運作方式是以母親為中心，孩子作為其組成。離開了父家的女人，與父家的承繼再無關聯（透過潑水儀式完成），加上來到夫家，依舊不能輕易被認同接受，因此，女性為了重溫當初由母親創造的子宮家庭所帶來的歸屬感，就必須透過生育產生自己的子宮家庭。日後，兒子娶了媳婦，媳婦也會產生自己的子宮家庭。²²⁰由此，

²²⁰ Margery Wolf, *Women and the Family in Rural Taiwan* (Stanford: Stanford University Press, 1972),

女性便在中國傳統以男性繼承（一代傳一代）為主的脈絡中找到自己的歸屬：強調女性與孩子之間情感連結的子宮家庭。這亦體現在歷代慈母孝子的故事中：母親透過細心教養兒子長大成人，不只能得到兒子的孝敬作為情感滿足，若兒子真是出人頭地、封侯拜相，母親亦能得封誥命，死後得享哀榮。此為子宮家庭發展的極致。但子宮家庭是一個一個以母親為主的小單位，而缺乏延續性。《雙珠記》卻能在子宮家庭之上，以母親明珠的傳承達成了橫跨四個世代（盛氏與娘家、盛氏對自己的子女、到孫輩王九齡）的母系情感聯結，產生出一個以女性為主的延續脈絡。這在其他劇作中未曾見過。會有這樣的作品出現，一定程度上與筆者在上一節所提明中後期婦女開始投入專業紡織生產，因而收入提升，導致消費力提升，開始進行奢侈性消費有關係。正因為明中後期連女性都投入專業生產，有能力買取能傳承的奢侈品，填作家產或女兒的嫁妝——²²¹而不似以往或全以男性為家中經濟命脈（家產屬於男性家長，由兒子繼承），或全家以務農維生（僅能維持普通生計，無法進行奢侈消費）——由於這樣生產模式、社會風氣的全然改變，才可能出現《雙珠記》中的母系物品多代傳承。

二、信物隨著創作手法、舞台演劇效果在劇中更趨重要

（一）受到創作手法及受眾審美的影響

第一節有提到，明初雜劇由於體制關係，信物基本維持元雜劇的特色，多以日常生活可見的質樸之物，不一定具有綰合關目的功能。而在原本的南戲中，除了《荊釵記》之外，信物於劇情中的重要性普遍薄弱。但這一切在明中葉，隨著南戲轉型

32-37.

²²¹ 目前難見專門的明代嫁妝研究，原因如下：一、缺乏如同《田藏契約文書選粹》中清代嫁妝清單這類史料，二、作為嫁妝的衣物首飾、家具器皿等容易變賣或被消耗，難以一直保存。但學界普遍認為明代如宋代一樣有「厚嫁」或「奢嫁」之風，特別是在明中後期經濟結構及民風改變之後。厚嫁之風在清代延續。關於清代的嫁妝研究，可參考毛立平：《清代嫁妝研究》（北京市：中國人民出版社，2007）。其中一重要概念為，婦女的嫁妝通常為婦女的「私財」，而不算入夫家的家庭共有財產之內，基本上夫家他人無權干涉婦女如何應用其嫁妝（若要動用必須徵得本人的同意），連丈夫也無權直接應用婦女的嫁妝。婦女通常將嫁妝應用在：一、補貼生活、孝養公婆；二、為家庭成員婚娶（如為晚輩操辦婚事，或為丈夫納妾）；三、資助丈夫入仕或經商；四、解決家庭債務等經濟危機；五、流傳子孫的財產（如畝田）。所以儘管婦女的嫁妝是私財，但這種財產多還是用以經營家庭為主。見其第四章〈婦女嫁妝之支配權的考察〉，頁 205-224。

成為傳奇，開始發生變化。在這樣的發展變化中，信物與劇情的關係由薄弱轉強，信物的特質由質樸轉為華麗。

明傳奇雖大多都事有所本（大多本於唐代傳奇或明中葉以前的劇作），但其中這些華美精緻的信物，大多數都並非出於本事，而是由這些生活在吳地富饒下的作家所創發出來。如王濟（1474-1540）的《連環記》，演王允利用貂蟬挑撥呂布、董卓事，原本故事中並無任何以信物定情的情節，但在此王濟卻刻意添加了玉連環於故事中，作為王允給貂蟬的賞賜，後作為貂蟬和呂布之間的定情信物。陸采（1497-1537）《明珠記》、沈鯨《雙珠記》、高濂《玉簪記》、梅鼎祚（1549-1615）《長命縷》、沈璟《雙魚記》、陳與郊《麒麟罰》、路迪（生卒年不詳）《鴛鴦繚》、鄒玉卿《雙螭壁》、無名氏的《雙盃記》、《筌篨記》，這些劇作的原型故事中都沒有以信物定情或相認的情節，但在明傳奇裡卻被添加了推動劇情的信物，並且信物皆為精緻華美之物。這絕對與當時豐富的物質文化緊緊相連。

還有另一種情形是作為信物的物件的確出於原型故事中，但這物件原本並非信物或是並不重要，是經劇作家改動後，這些信物才在戲劇故事中變得至關重要。如湯顯祖的《紫釵記》，紫玉釵是出於〈霍小玉傳〉中霍小玉為打聽李益的消息，託侍女賣掉自己貴重的紫玉釵這一段情節。在〈霍小玉傳〉中，紫玉釵並非霍小玉與李益的定情信物，兩人的信物為李益的題詩素縑；賣紫玉釵情節僅為烘托霍小玉的癡情。但在《紫釵記》，湯顯祖卻讓紫玉釵成為霍李二人的定情信物，在後面的劇情中，霍小玉一樣為打探消息，遣婢賣釵，但不料紫玉釵被賣給一心想招李益為婿的盧太尉，盧太尉遂以釵設計，讓李益以為霍小玉已變心，才會變賣玉釵。使得李益對著玉釵傷情。所幸最後霍李二人重逢，解開誤會，重修舊好。紫玉釵雖然出於本事，但在湯顯祖的創作中，成為了重要的情節推動物。梅鼎祚的《玉合記》本於〈柳氏傳〉，原本故事中的玉合（玉製的盒子）確為兩人情感的重要物品，但僅出現於訣別時。但在梅鼎祚的編寫中，玉合成為兩人的結緣之物，多了前面兩人託侍女輕娥居中傳話及傳遞玉合，一來一往直至定情的情節。使後面的投合訣別，一經對照，更顯哀苦無奈。玉合也成為貫穿全劇情節之物。這樣將原本信物重要性提升，除了在於對物的看重及追求之外，也體現出了當時劇作家流行的創作手法。

明傳奇的創作之所以這麼看重物品、以一物貫穿全劇，這一面是一種當時普遍的創作傾向，如洪逸柔的碩論中所整理出的表記（信物）情節於關目起承轉合中的應用：從最初作為「情感起始」（以物為傳情媒介、以物為聘，成就婚姻、以物定情，情感確立），到中間發生「情感轉折」（贈物留別、對物思人、寄物溝通、歸物訣別、因物洩情或遭拆散、因物流離而引起誤會）、最終達到「情感圓滿」（憑物相認或證明身分、合物、詠物團圓），信物在劇作家的手中，在發展關目情節上被應用的淋漓盡致。²²²正因為利用信物作為關目情節起承轉合的黏著劑，有助於鴻篇巨製的傳奇維持明確主線發展，幫助劇情收束而不發散，故傳奇作家喜於利用信物。這是就創作者一面而論的好處。

明傳奇中的信物主要的用處在於綰合收束劇情，而不重在對物抒情。這一點可以從傳奇中對信物的描寫得到印證。大多數的傳奇作品基本上都只有在念白和表演中談到信物及其流動，主要都是在於推進或幫觀眾回憶劇情。關於信物的唱詞基本上不出「睹物思人」、感嘆「物是人非」，甚少針對信物的外觀、材質進行詳細、深刻的描述，亦即信物只提供睹物思人，而沒有發揮清玩文化影響下玩賞之物的功能，更缺乏深刻的借物起興的感物之作。五十齣有重要信物的明傳奇中，僅有一齣《玉丸記》有較為深刻的借物起興之作。

《玉丸記》為朱期（生卒年不詳）的作品，講述主人公朱其因策試得罪嚴嵩，因而歸隱三山，號三山主人。後遇宰相雲太師之女雲娟，聽聞雲娟一向獨弄日本國主進獻給宰相的玉丸而不嫁，後展開對雲娟的追求。在經歷多次的你來我往、調情、反悔又和好之後，兩人終於成親。在第二十五齣〈三山弄玉〉中，剛成親的朱其和雲娟一起遊山水，面對山水奇秀，兩人唱：

【本序】（生）三山得²²³侶，喜琪花玉樹，瑩然合璧聯珠。曲水奇山環遶處，便有仙境無如。佳遇，身到明湖，玉丸一見，心同道合意相契。（合）珠與玉，光涵明月，長耀穹廬。

²²² 洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第四章〈《六十種曲》中表記象徵與情節模式析論〉，第二節「表記在劇中的關鍵作用」，頁 76-86。

²²³ 「得」的異體字。



【前腔】(旦)看取，三山別墅，有蜃湖清冽，溪山曲曲環聚。不忝明湖，儘可罄枕石漱流佳趣。情注，獨弄靈丸，珠璣相遇，玉珠情合爾合予。

(合前)

〔按：省略一曲〕

【前腔】(旦)吾汝，珠玉聯光，月湖同色，冰翁月老檢成書。還妄想，還妄想，欲攬天上僊²²⁴姝。心喜，抹月披風，傍花隨柳，百年生死莫相離。(合前)

【古輪臺】(眾)酒如池，瑤光激灩碧玻璃，香莢濁釀新浮蟻，斟酌醕猛。拚着爛醉如泥，殺核盃盤維旅。才子佳人偏稱四美更，玉丸瑩徹，美丰姿珍珠可比。〔後面省略；粗體為筆者所標〕²²⁵

這一段唱詞基本上是在說兩人的湖光山色何等秀美，這樣的美景及兩人之間的情感如何讓兩人暢快癡迷。其中粗體的部分為歌頌兩人之間的情感如同玉丸一般瑩徹光亮，合情豐美。這一段唱詞的詠物有兩個層面的詠物，一是傳統對於山水風光，即景物的歌詠；二是對著兩人信物玉丸，及物件的歌詠。但不論是在詠景物，或是在詠信物，實際上都是在歌詠兩人之間情感的美好、伴侶可貴的特質。

除了以上一段詠物唱詞之外，還有一段出現在第二十七齣〈失丸歸第〉：雲娟不小心遺落下玉丸，玉丸遂被趁亂竄入朱府的毛鰲搜得帶走。雲娟得知視如己命的玉丸被奪，悲催不已，唱：「此玉丸關奴性命，賽夜光潔白兼圓淨。今失了，妾身無幸。那時節，何不沉波死？留我孤梗殘軀玷此生。(合)心中省，玉丸一失，忍明珠污陷膾塵。」²²⁶雲娟看重玉丸如同自己的性命，甚至是將玉丸與自己的貞潔相比：玉丸「賽夜光潔白兼圓淨」，正如雲娟自己；玉丸落入俗塵污手，讓雲娟覺得自己只剩殘軀，情願了卻性命。後朱其歸鄉，知道這事，給予安慰，兩人一同歸家。途中，被侍女攙扶著的雲娟再唱：「恨妾身水萍風梗。此玉丸猶身隨影，今失去²²⁷，就如奴命，殞血碌碌，此心何忍。萬金寶，一旦歸夷手，頃使肝碎心摧兩淚零。」

²²⁴ 同「仙」。

²²⁵ 〔明〕朱期：《玉丸記·三山弄玉》，《古本戲曲叢刊》初集，第十二函【10】，據北京圖書館藏明刊本影印，下卷，頁12a-12b。

²²⁶ 〔明〕朱期：《玉丸記·失丸歸第》，下卷，頁16b。

²²⁷ 「去」之異體。

²²⁸感嘆自己與玉丸命運多舛，更傷懷於玉丸這寶貝落入叛亂者（通夷者）。正因為曾經雲娟獨弄玉丸不嫁，玉丸於其猶影隨身，所以雲娟能將玉丸視為自己的一部分；玉丸如何光亮美好，愛玉丸的雲娟便如何清亮可愛。失去玉丸，對雲娟而言猶如失去自己身體的一部分，雲娟自己只剩「殘軀」，不再完整。這一段詠物唱詞將物件和人緊密的結合，視作一體，是明傳奇中少見的詠物佳作。基本上，除了以上《玉丸記》的兩段唱詞之外，明傳奇中的信物大多是只為劇情效力，不論是在唱詞或念白中多是感嘆物是人非或是睹物思人而已，缺乏如《玉丸記》這樣有深度感物並詠物，讓物我達到合一的作品。

儘管信物及其情節對於劇作家多為一種創作手段，而缺乏深度的物我交融之感。但對於傳奇受眾，不論是觀眾或是讀者，這樣關目套式能一再出現，代表其一定符合其審美喜好，意即這個審美心理是作者與受眾長期交互影響下培養而出的。洪逸柔根據郭英德〈元明清小說戲曲中的雷同人物形象〉²²⁹及王璦玲〈明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構思〉²³⁰得出了以下結論：這些關目之所以能一而再，再而三的被創作並上演，就是因為觀眾喜歡並習慣了這種特定的套式，已經培養出一種審美習慣，所以這種陳套劇情便不斷複製出現。²³¹正因為觀眾喜好這樣的劇情發展，而戲劇演出除了家班之外，不外乎為了票房、要吸引更多觀眾，因此這樣的觀眾喜好也返回來決定傳奇的創作傾向。正如筆者所整理的五十部以信物貫穿劇情的明傳奇中，除了《雙珠記》、《雙金榜》、《牟尼合》和《雙螭壁》中的信物是家庭團圓信物外，其餘大多是愛情信物，可以看出當時「十部傳奇九相思」的流行傾向。總言之，信物之所以在傳奇中能成為貫穿劇情之重要物品，便是在當時創作、演出及受眾多方審美習慣、喜好交織影響下形成的產物。

（二）受到舞台穿戴的進步、演劇效果的影響

²²⁸ [明]朱期：《玉丸記·失丸歸第》，下卷，頁17a。

²²⁹ 郭英德：〈元明清小說戲曲中的雷同人物形象〉，收於《中國戲曲的藝術精神》（臺北市：國家，2006），頁289-346。

²³⁰ 王璦玲：〈明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構思〉，收於《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北市：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁107-168。

²³¹ 洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，第三章〈《六十種曲》表記情節模式化溯因〉，第四節「傳播考量下的創作心理定勢」，頁61。

再者，明傳奇中這些信物大多為華貴的妝品配飾，這也與此時傳奇演出時的華麗穿戴有關係。在《松窗夢語》中張瀚談論傳奇說道：

夫古稱吳歌，所從來久遠。至今遊惰之人，樂為優俳。二三十年間，富貴家出金帛，制服飾器具，列笙歌鼓吹，招至十餘人為隊，搬演傳奇；好事者競為淫麗之詞，轉相唱和；一郡城之內，衣食於此者，不知幾千人矣。人情以放蕩為快，世風以侈靡相高，雖踰制犯禁，不知忌也。²³²

其中提到當時富貴家會出金帛用以製作演出的服飾器具。這有兩層的意義：一、如上一節所提，當時連一般平民都可以因商業發跡，而穿錦著綺、配金戴珠，自然在戲曲演出中且及其家人作為富貴人家，穿戴必得更為華麗，才能使看戲的民眾信服。二、連演出穿戴都能如此重手筆的精心製作，可見當時投入其中的金銀錢財之多。這麼多錢財資源的投入，吸引許多人投身其中，樂為優俳倡伶，整體世風更趨奢靡。在《陶庵夢憶》裡亦有記載：

楓橋楊神廟，九月迎臺閣。十年前迎臺閣，臺閣而已。自駱氏兄弟主之，一以思緻文理為之，扮馬上故事二三十騎，扮傳奇一本，年年換，三日亦三換之。某人與傳奇中人物必酷肖方用，全在未扮時，一指點為某似某，非人人絕倒者不之用……人定，然後議扮法。必裂繒為之。果其人其袍鎧須某色、某緞、某花樣，雖匹錦數十金不惜也。一冠一履，主人全副精神在焉。諸友中有能生造刻畫者，一月前禮聘至，匠意為之，唯其使。裝束備，先期扮演，非百口叫絕又不用。故一人一騎，其中思致文理，如玩古董名畫，一勾一勒不得放過焉。²³³

其中描寫楓橋楊神廟自駱氏兄弟主之之後，每年九月的迎臺閣開始會年年演不同的傳奇戲碼。並且除了選角必尋符合角色長相的之外，連角色穿戴的衣袍鎧甲、一冠一縷的花樣色緞全部都有要求和考究，即便花費錦匹數十金也在所不惜，一切只

²³² [明]張瀚著，盛冬鈴點校：《松窗夢語》，卷七，〈風俗紀〉，頁139。

²³³ [明]張岱著：《陶庵夢憶》（北京：中華書局，1985），卷四，〈楊神廟臺閣〉，頁29。

為求刻畫相符，使人能讚不絕口。在范濂的《雲間據目抄》也可見演劇穿戴華麗的記載：

至萬曆庚寅……演劇者，皆穿鮮明蟒衣靴草，而襍頭紗帽，滿綴金珠翠花，如扮狀元遊街。用珠鞭三條，價值百金有餘。又增妓女三四十人，扮為寡婦征西、昭君出塞，色名華麗尤甚。其他彩亭旂鼓兵器，種種精奇，不能悉述。²³⁴

可見在萬曆朝中的演出穿戴已經華麗非凡：除了著蟒衣靴草，頭上滿綴金珠翠花，如狀元遊街之外，連所用珠鞭都能價值百金有餘，其餘各種砌末道具也十分精奇。既然演員的穿戴都這般華貴，劇中所用之信物作為道具砌末自然也精緻非凡，並且會有能彰顯其華美價值的材質和物品來源。

另外一面來說，戲劇必須要考慮舞台呈現效果，並不是所有華美之物都適合成為信物的砌末。如戒指，是古時男女常見的首飾，亦可作為信物表記，像是唐代李景亮（生卒年不詳）所著〈李章武傳〉中李章與王氏子婦告別前，李章武留交頸鴛鴦綺一端，子婦則答白玉指環一雙，還贈詩曰：「念子還相思，見環重相憶，願君永持翫，循環無終極」。²³⁵其中白玉指環便是玉作成的戒指，因其形為環狀，可表感情循環無終，故作為信物供對方帶在身上，使對方可以睹物思人，永念長情。或是像明代話本〈戒指兒記〉中小姐給予阮三的表記信物便為自己的金鑲寶石戒指。直至現代，戒指都是重要的愛情信物。在明代金銀工藝更進，由金打造再鑲嵌寶石的精緻戒指出土於諸多墓葬，可見其亦為常見的貴重飾品。可是對於舞台呈現而言，戒指是太過微小的物件，不易從遠距離觀看其之華美。再者，戒指不似其他飾品以插戴為主，反倒講求與穿戴者手指尺寸契合，對於戲曲的砌末行頭，難以給所有演員通用，保管這麼小的物件亦有難度，整體不符合效益。既然戒指對於舞台呈現效果並不會加分（甚至某面可能反面干擾演員手勢、身段的進行），自然就不會作為「重要信物」出現在戲曲劇本裡。如王元壽《異夢記》傳奇就將本事《剪燈新話·渭塘奇遇記》中的紫金釵「指環」改為紫金釵「環」。明傳奇中僅有朱期的《玉丸

²³⁴ [明] 范濂：《雲間據目抄》，卷二，〈記風俗〉，頁 2636。

²³⁵ [明] 陸楫等輯：《古今說海》（成都：巴蜀書社，1988），〈說淵七·別傳七·李章武傳〉，頁 250-253。〈李章武傳〉亦收於《太平廣記·卷三百四十·鬼二十五·李章武》。

記》第十二齣〈弄月阻興〉中，雲娟（旦）以手折金指環，以一半付朱其（生），與他拜天立誓。但是：一、金指環只出現在這一折之中，全劇是以玉丸貫穿。二、《曲品》認為《玉丸記》的故事為作者朱期的自況²³⁶（按：生角名朱其即與作者姓名幾乎相同），若依此推斷，興許作者朱期當初即是以金指環與情人定情，這樣也側面證實了古代常以戒指為定情信物。但無論如何，戒指這種小物件不適宜舞台表演，故甚少出現，更不可能是貫穿全劇的重要信物。因為戲曲必須考量舞台呈現效果。

再者，戲劇終究有虛擬、誇張一面的呈現。傳奇中著重敘述信物的來源、特質，是為凸顯故事、人物或物品的獨特超凡。如手帕人人都有，但在傳奇裡，連平凡的手帕、汗衫這等普通日常的貼身物品，都會因詩文或是其他背景因素而有超絕的地位。汪廷訥（1573-1619）《投桃記》的潘用中、黃舜華，和沈嵎（？-1645）《縮春園》中的楊珏、崔倩雲、阮蒨筠皆是因詩帕結緣，極富風流。或如馮夢龍（1574-1646）的《萬事足》，高谷撕下自己的衣襟在上題詩，與在外私娶的小妾柳新鶯為信物證明。被撕下的衣襟並無任何金錢價值，唯一價值便在於上有高古親筆題詩，證明自己與柳新鶯之關係。除了以上藉由詩文增貼風雅氣息以使物超凡突出之外，另有一種情形是透過劇中人物的念白，介紹物品的來歷以及特色。如王鏐（生卒年不詳）《春蕪記》中的春蕪帕，說是由母親所贈手帕，出自波斯，佩戴會有香氣不散。或如張琦《靈犀錦》中的靈犀錦，說是出自大軫國，五色蠶繭織成，由老相公帶回給小姐的無價之物。再如沈鯨的《鮫綃帕》中的鮫綃小帕也說其為家傳之物。三者作為砌末的本質皆只是平凡手帕，卻可以藉著念白、唱詞、演員表演，而被烘托成為無價之寶。同理，所有神仙之物，如《蕉帕記》中白狐為撮合龍生與胡弱妹，遂假扮小姐，將蕉葉變為羅帕，在上題詩，贈與龍生，亦是透過唱詞、念白、表演等，為普通的砌末增加一些玄幻色彩，更引人入勝，增添故事的魅力。或如明珠，不論是陸采《明珠記》的夜明珠、沈鯨《雙珠記》的明珠跟阮大鍼《牟尼合》的牟尼珠，興許在舞台表演上都是用一樣的砌末（用同樣的珠子），但一樣可以通過念

²³⁶ 李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，頁 322，條目為苟人民編寫。

白、唱詞和表演表達出不一樣的物品特色和價值，以此滿足人民綺麗的想像。這就是戲劇表演的力量。

總結以上，信物之所以在明傳奇中佔據如此重要的地位，除了源自外界豐富的物質文化及其流行風尚所帶來的衝擊，也源於劇作家喜以信物貫穿情節的創作手法，加上觀眾喜好這樣的劇情發展，以物件綰合關目情節遂成風氣。另外，物質文化的豐富使得民眾需要更高的物質刺激，舞台表演的穿戴及砌末被投注更多資源及心力，因此更為華麗精緻，以符合擁有更高審美要求的民眾想像。精緻物品於民間的盛行也使得劇作家在劇中需要烘托自己物件之不凡之處，使原本平凡之物（如手帕）藉著念白、唱詞、表演等媒介成為不凡奇物。

小結

明初戲曲由於政權的支持不僅存活，並且依舊盛行。但由於民風質樸安穩，缺少新的刺激，故信物在明初戲曲中的應用，與元代戲曲的普遍情形並無太大出入。但大約於明中葉天順、成化年間，中國的市場經濟開始進入專業市鎮生產，男女皆投入生產，各城鎮互通有無，商業發達，民生改變，人民的消費習慣轉為高消費，促進商品化經濟的發展。原本純樸的民風開始改變為奢靡之風，階級秩序在食衣住行各方面都被打破。此風於嘉靖時開始步入高峰，萬曆時發展完全。由於商品化經濟的影響，商品講求精緻、新奇，生產技術要求越來越高，市場經濟也因此持續壯大，民風亦越來越奢侈，越發追求精緻奢侈的器玩配飾。此風以江浙一帶（吳地）為首，因江浙生產之物及生產的技術，他地遠遠不及，造成江浙越來越富庶。江浙的富饒、安定，也產生出了許多文人進行創作，這使江浙不只在物質層面在全國引領風尚，在文化方面亦透過娛樂文學（如傳奇、小說）大量出產（包括演出及出版）穩居主導地位。

民風的改變體現於戲曲上，首先便是吳地流行的南戲傳奇取代雜劇成為新的流行娛樂。傳奇在文人手中越發雅緻綺麗，正如社會風氣越來越追求奢侈華美一般。傳奇中的信物，也從《香囊記》由母親親手縫製的質樸香囊，轉換為《玉簪記》中家傳的玉簪或《雙盃記》裡的鴛鴦白玉盃等獨特的精巧之物。明傳奇中獨一無二的精緻信物，除了是劇情發展的需要存在之外，也可以體現出明代工藝的進步、手工

生產方式及商業的普及，這些時代特點使生產出的商品物件不只精緻奇巧，更是能獨一無二。經整理，明代文人傳奇中體現的信物特質，以奇珍異寶、妝品配飾為大宗，其中大多為玉製品，體現出明人（特別是文人）對玉器的追捧；除了玉簪、玉盃之外，尤以玉墜、扇墜最具時代特色。再者，由於社會民生的轉變，加上清玩文化的盛行，明傳奇中的奇珍異寶、妝品配飾開始夾帶家傳背景以烘托物品的獨特性。

明傳奇大多事有所本，但明傳奇作家喜好於本事之外加入獨特精緻之物，並且抬高這些精緻之物於故事中的地位，使劇情圍繞這些精巧之物推進。這除了是因外界豐富的物質文化帶來的刺激，也源於劇作家喜以信物貫穿、收束情節的創作手法；但這樣的慣用手法使明傳奇中對信物的描寫和應用普遍淪為平庸，一切僅為推進或提點劇情，劇中角色面對信物時的抒情基本不離「睹物思人」、「物是人非」，缺乏深度的感物、詠物之作。但觀眾的喜好促成這樣的劇情發展重複出現，以物件縮合關目情節遂成流行風氣。另外，物質文化的豐富刺激，使得投入舞台演出的金錢及珠飾錦緞等資源更為豐厚，舞台表演的穿戴及砌末遂更為華麗精緻，以符合更高的審美要求和民眾對於富貴的想像。再者，傳奇作為戲劇作品，必須要考慮舞台呈現效果，並不是所有華美之物都適合成為信物的砌末，如微小的戒指雖是長久以來常見的愛情信物，但在傳奇中卻幾乎未見。精緻物品於民間的普及也使得劇中需要額外通過念白、唱詞、表演等媒介來烘托、突出劇中物件之不凡之處，使原本平凡之物（如手帕）藉此成為不凡奇物，以求刺激民眾的綺麗想像。

第四章 清代文人傳奇中的信物—— 經世致用與宗教信仰交互作用下的新局面



在上一章中，我們看到明代中期大約天順、成化之後由於生產的進步、商業的發達，使得民生及民風改變，城市裡的居民從明初的純樸轉向窮奢，越發追求精緻奢侈的器玩配飾。這種奢侈之風尤以富饒的江浙一帶最為明顯，此風在萬曆朝達到高峰、發展完全。江浙的富庶安定，使得江浙不只在物質層面引領風尚，亦於文化方面領頭主導。將其結合戲曲而論，我們可以看到江浙領頭的流行風尚如何體現於江浙文人的傳奇中，使得傳奇中的信物亦越發精緻、奇巧。

但儘管明中葉後江南城市看似滿是富裕奢麗，在物質及文化兩面都產生了爆炸性的突破，來到新的高峰。但是明代政局的弊端，如無休止的黨爭，亦在萬曆朝越演越烈，加上積弊已久的稅收制度改革的失敗，皆為明朝的覆亡蓋棺封釘。經過天啟的宦官弄政，再到了崇禎年間，頻繁出現的旱災、嚴寒、水災等天災所引發的饑荒，無疑是為明朝撒下一把一把埋葬用的黃土。被天災飢荒、強徵暴斂壓制下苦不堪言的鄉村百姓遂在各地起事，發動民變。不只內憂，北方的外患清軍亦步步進逼。直至崇禎 17 年（1644），李自成攻入北京，崇禎帝自縊，明朝覆滅。不久，清軍入關，李自成戰敗退出北京，清軍於北京建立政權。但各地的民亂紛爭並未立刻止息，除了南明及其相關勢力（如明鄭），後又有藩鎮，清政權並未立即統一，使得這樣青黃不接的危險日子維持了一段時間。在這樣政權交替的過程中，文人的處境、演劇的情形都產生了變化。本章即是從明末清初開始談論清代的建立及進入盛世之於文化產生了何種變化，我們如何能從文人傳奇中信物的變化看出這一轉變。

第一節 明末到清盛世的社會現況及演劇情形

一、明末清初的社會及演劇情形

明中後期開始由江浙領頭的經濟盛世並未一直延綿不斷。萬曆朝（1573-1620）可謂是富奢風氣之最，外面的富庶，也使得娛樂文學如戲曲、小說創作發展最盛。萬曆朝以政局而言，除了前期短暫的變法帶來的復興外，之後隨著神宗長大親政，

首先廢止前面一切的改革措施（僅保留一條鞭法），並慢慢開始怠慢朝政，沉溺酒色、揮霍無度。神宗在位期間亦發生國本之爭及黨爭等亂局。雖然萬曆朝並未因此產生顯著的宦官或外戚亂政之事。但當時明朝積累已久的弊端，在張居正（1525-1582）改革失敗後並未獲得正視處理，使得政局進入強弩之末。奢侈之風亦導致了對錢財的需求提高，因此官宦想盡辦法斂財，造成政局更加腐敗。²³⁷進入明末，明光宗（1582-1620；1620-1620 在位）即位後不久便因紅丸案去世，繼任的明熹宗（1605-1627；1620-1627 在位）重用宦官魏忠賢（1568-1627）。魏忠賢專權，逼迫東林黨派異己，使得朝局腐敗不堪。加上北方女真族的崛起進逼，這一切都為本已殘敗的政局雪上加霜，敗壞國之根本。明思宗（即崇禎帝；1611-1644；1627-1644 在位）即位之後，更是發生了多次的天災導致民生窘迫。巫仁恕舉清人葉夢珠的《閩世編》中崇禎十五年（1642）的松江府經濟衰退紀錄：

蓋松民貿利，半仰於織紡。其如山左荒亂，中州糜爛，尤甚吾鄉，易子而食，析骸而炊，布商裹足不至，松民惟有立而待斃耳。加以軍興餉急，欠漕米一石，時須價銀五兩有奇。本邑無米，乞糴他境，莫不敗家。²³⁸

本仰仗紡織、在萬曆朝以做襪為專業的松江府，其所仰賴的他地布商因饑荒太盛而「裹足不至」，使得松江府人民只能坐以待斃。由此可看出曾經繁華的江南隨著崇禎年間多次的天災，使得糧食與物資短缺。各城鎮的專業化生產也因此衰退甚至停止，失業率大增，但糧食之價卻居高不下，人民生活苦不堪言。連向來最富庶的江南地區都如此光景，更遑論住在北方地區的百姓，所以人民起義不可避免。民變自天啟末年即從陝西爆發，使得北方常年烽火連年。

但儘管明末各地戰亂、飢荒不斷，導致經濟蕭條，但江浙地區演劇仍然興盛，甚至不衰反盛。根據巫仁恕的研究，在崇禎末年一些記載中依舊可見江南地區演劇的盛況，在此僅舉其中一例：王抃（1628-1692）在其自撰之《王巢松年譜》記崇禎十六年（1643）時，「州中元宵最盛，大人致郡優演劇，見《炳靈公》一齣，觀者無不叫絕，詢之方知為宋子儀也」²³⁹。崇禎十六年是明朝覆亡前一年，在太倉州

²³⁷ 徐泓：〈明末社會風氣的變遷——以江浙地區為例〉，頁 107-108。

²³⁸ 〔清〕葉夢珠：《閩世編》（上海：上海古籍出版社，1981），卷一，〈災祥〉，頁 14。

²³⁹ 〔清〕王抃：《王巢松年譜》（蘇州：江蘇省立蘇州圖書館，1939），「癸未十六歲（崇禎十六年）」

(今屬江蘇省蘇州市，與上海相鄰)還盛大舉行元宵，請來名腳宋子儀來演《炳靈公》，令觀者無不叫好。隔年，也就是崇禎十七年(1644)三月，李自成(1606-1645)攻破北京，崇禎帝自縊，但江南地區在這一兩年間卻仍舊舉辦盛大的賽會演劇，似乎人民全無亡國之憂。巫仁恕認為，一面這是起因於江南地區未受兵害，加上當時新聞傳播得較慢才導致的情形。另一面，儘管當時飢荒席卷各地，但「在某些大城市中內，由於官僚、士大夫與富戶的持續增加，使得某些服務業如酒樓茶館、鬥雞走狗、擊筑歌舞等娛樂場所依舊興旺」²⁴⁰，亦即富者或在上位者並未受到飢荒、經濟的侵襲，所以娛樂需求未減。更重要的是，當時演劇賽會之所以能越發興盛，「實乃為祈神禳災而形成的」²⁴¹。正是因為當時災荒不斷，所以人民才更需要尋求鬼神的幫助，使得迎神賽會及演劇更為興盛。

但這樣的盛況並未一直持續。隨著北京被攻破，許多北方大家遷居南京，而後福王在南京即位為弘光帝(1607-1646；1644-1645 在位)，南明政權成立。定都北京的清軍為確立政權主張剃髮令，在北京推行時即引起不小反抗風波。多爾袞(1612-1650)因此一度採納降清漢臣的建議，暫時廢除剃髮令，以安民心。²⁴²但等順治二年(1645)清軍進兵江南，於五月成功進居南京，多爾袞遂復行剃髮令，並要求嚴格實施，引起江南人民強烈反抗。當時蘇州、常熟、太常、嘉定、江陰、金壇、武進、嘉興、上海等地陸續或同時發生反剃頭抗清鬥爭。²⁴³江南終於正式陷入戰火之中。其實大多數的抗爭之所以發生，並非是真的是為了「復明」，更多是為了守住長久的文化風俗。根據陳生璽的說法，明末普遍人民賦稅甚重，江南地區如蘇州、松江一帶更重，故在面臨改朝換代之時，一開始江南人民並無激烈反抗，甚至期待清政府能減輕田賦，使氣象一新。²⁴⁴清兵一開始頒布的詔令是「從俗不難髮，故百姓競引睇北望，唯恐後」²⁴⁵，可見本來人民是歡迎清軍的。不料清軍之後卻嚴令行剃髮，這才激起人民激烈反彈。結果便是：由於清政府在剃髮上的堅持，

條，頁 16。

²⁴⁰ 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 31 期（民國 88 年 6 月），頁 8。

²⁴¹ 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，頁 12。

²⁴² 陳生璽：《明清易代史獨見》（鄭州：中州古籍出版社，1991），〈七、清初剃髮令的實施與漢族地主階級的派系鬥爭〉，頁 150-155。

²⁴³ 陳生璽：《明清易代史獨見》，〈八、剃髮令在江南地區的暴行與人民的反抗鬥爭〉，頁 163-183。

²⁴⁴ 陳生璽：《明清易代史獨見》，〈八、剃髮令在江南地區的暴行與人民的反抗鬥爭〉，頁 185-186。

²⁴⁵ 〔清〕查繼佐：《國壽錄》（上海：中華書局，1959），卷二，〈徐石麒傳〉，頁 36。

使人民的不滿情緒沸騰。本來對人民而言只是單純的政權轉移至此被激化成為強烈的民族隔閡和民族仇恨，更成為一些有心人士得以利用的口號。這一切使得清政府統一全國的大業一直要拖到康熙（1654-1722；1661-1722 在位）朝才得以完成。

246

這段期間的兵亂也衝擊到了江浙原先的演劇風氣。根據巫仁恕的研究，如南京、杭州等地演劇風氣受挫較為嚴重，有些要一直到康熙初年才逐漸好轉；另有一些城市和地區，如蘇州的影響就不大，在順治（1638-1661；1643-1661 在位）朝即恢復官廳搭台演劇和民間迎神賽會社戲。²⁴⁷雖然在政策上，從順治初年、七年（1644、1650）都對滿人禁止觀戲的禁令三令五申，²⁴⁸朝廷也常以危害社會風俗為名對演劇及戲館屢申之禁令，但因為宮中、仕商等人的喜愛、贊助和提倡，禁令難以徹底執行。²⁴⁹清朝的皇帝自順治帝即對戲曲相當關注。清宗室昭槿（1776-1830）所編的《嘯亭續錄》中便記載順治命人將《國語》、《四書》、《三國志》譯為滿文，其中有人將《西廂記》、《金瓶梅》等戲曲、小說翻譯成滿文，翻譯得極好，引得「人皆爭誦焉」²⁵⁰，潘天和劉水云認為這推助戲曲在宮廷的風行。另有《弘覺忞禪師北遊集》卷三中的《奏對別記》，其中記載順治與禪師談《西廂記》、《紅拂記》，順治帝對聲韻、詞曲皆有見識能作評價。²⁵¹雖二者皆非正史史料，但一出自清代宗室著作，一則廣為流傳，故具有一定的參考價值。還有其他許多的文人記錄中皆有關於順治帝改革宮廷樂部、將《鳴鳳記》引進宮中並命人進行改編，以及順治帝優待一些戲曲名師等記載，在此不一一例舉。²⁵²總之，由於新統治者的喜愛，戲曲得以繼續被保留、進一步發展。

²⁴⁶ 陳生璽：《明清易代史獨見》，〈八、剃髮令在江南地區的暴行與人民的反抗鬥爭〉，頁 191-192。

²⁴⁷ 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，頁 13-14。

²⁴⁸ 潘天、劉水云：〈清順治帝關注戲曲的社會文化背景及戲曲史意義〉，《文化遺產》，2020 年第 6 期，頁 140。

²⁴⁹ 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，頁 23。

²⁵⁰ 〔清〕昭槿：《嘯亭續錄》，收於《嘯亭雜錄》（北京：中華書局，1980），卷一，〈翻書房〉，頁 396-397。

²⁵¹ 〔清〕門人真樸編次：《弘覺忞禪師北遊集》，卷三，〈奏對別記上〉，頁 10a-10b，收於《徑山藏》編委會編：《徑山藏》（北京市：國家圖書館出版社，2016），第 164 冊，頁 394。

²⁵² 詳見潘天、劉水云：〈清順治帝關注戲曲的社會文化背景及戲曲史意義〉，頁 141-143。或見朱家潛、丁汝芹：《清代內廷演劇始末考》（北京市：中國書店，2007），〈順治朝——政權未穩固，演劇尚無定制〉，頁 2-3。



二、清盛世的演劇情形

順治的繼任者康熙對戲曲的喜愛更為明顯，在康熙朝時，宮廷內「設立了專門的機構，如南府、景山等管理戲曲人才培養、演出等事務。根據《清代內閣大庫散佚滿文檔案選編》一書的記載，從康熙二十年至五十一年（1681-1712），就有不少關於以上機構『開支銀兩的題本』。」²⁵³不僅如此，董含（1624-？）的《蓴鄉贅筆》亦有記載康熙二十二年（1683），平定三藩之亂以後的慶祝演出：

二十二年癸亥，上以海寧蕩平，宜與臣民共為宴樂，特發帑金一千兩，在後宰門架高臺，命梨園演《目連傳奇》，用活虎、活象、真馬。先是江寧、蘇、浙三處織造各獻蟒袍、玉帶、珠鳳冠、魚鱗甲，俱以黃金、白金為之。上登臺拋錢，施五城窮民。綵燈花爆，晝夜不絕。²⁵⁴

這個例子，是康熙為與臣民共樂，由國庫出資舉辦大型慶祝演出活動，其場面之盛大，甚至用真正的老虎、大象、馬來演出，令人驚嘆。到了乾隆（1711-1799；1735-1796 在位）朝，根據趙翼（1727-1814）的《簷曝雜記》中的記載可見當時為慶皇太后六十大壽所設之大慶演劇之盛況：

皇太后壽辰在十一月二十五日。乾隆十六年年屆六十慈壽，中外臣僚紛集京師，舉行大慶。自西華門至西直門外之高梁橋，十餘里中，各有分地，張設燈綵，結撰樓閣。天街本廣闊，兩旁遂不見市塵。錦繡山河，金銀宮闕，剪綵為花，鋪錦為屋，九華之燈，七寶之座，丹碧相映，不可名狀。每數十步間一戲臺，南腔北調，備四方之樂，僂童妙伎，歌扇舞衫，後部未歇，前部已迎，左顧方驚，右盼復眩，遊者如入蓬萊仙島，在瓊樓玉宇中，聽霓裳曲，觀羽衣舞也。……。此等勝會，千百年不可一遇，而余得親身見之，豈非厚幸哉！……。皇太后見景色鉅麗，殊嫌繁費，甫入宮即命撤去。以是，辛巳歲皇太后七十萬壽儀物稍減。後皇

²⁵³ 黃建軍：〈康熙與清初戲曲〉，《中國韻文學刊》，第25卷第一期（2011年1月），頁64。

²⁵⁴ （清）董含：《蓴鄉贅筆》，收於《叢書集成續編·子部》（上海：上海書店，1994），第96冊，據《說鈴》本影印，頁76（刊本頁碼19a），「大酺」條。

太后八十萬壽、皇上八十萬壽，聞京師鉅典繁盛，均不減辛未〔按：即乾隆十六年〕，而余已出京不及見矣。²⁵⁵

趙翼的《簷曝雜記》記述自己一生官場的經歷見聞之零散筆記文字的匯輯。趙翼在乾隆十六年（1751）得以參與並記錄下皇太后的六十壽辰之況，我們能通過他的文字看到其中除了張燈結綵，以錦繡金銀等為裝飾之外，更是「每數十步間一戲臺」，表演包含各式腔調，優秀的歌舞表演，讓人「如入蓬萊仙島，在瓊樓玉宇中，聽霓裳曲，觀羽衣舞也」。其中的鋪張讓皇太后看到都覺得過於靡費，命人撤去。所以導致皇太后七十萬壽時「儀物稍減」。但之後的兩次萬壽大慶典又恢復了繁盛的景象。

宮廷內是如此盛況，皇威所及之處自然也是如此。隨著康熙朝中期國家一統，戰事歇停，民生中興，經濟復甦，中國進一步達到新的盛世，演劇活動得以再次復興。但這次與明中後期的盛世較為不同的是，戲曲與皇權的關係更為緊密。此話有兩層含義：就正面意義來看，皇權推進了戲曲的發展和繁盛。學者們在談到康熙、乾隆與戲曲時，多會提到戲曲促進了南北、滿漢文化的交融；²⁵⁶不同族群及身分階級對戲曲共同的熱愛、參與即是明證。此外，皇權更是直接催化了戲曲復興與進一步的發展。如康熙、乾隆的多次南巡，激化了江南地戲曲的復興。以揚州等地的鹽商為例，揚州由於位處京杭大運河與長江的交匯處，是為重要的漕運樞紐，又西接安徽、南京，東接江浙，是為徽商的重要據點。徽商自明中後期開始，因為兩淮鹽業成為明清商界的中堅勢力。萬曆時期揚州的徽商就有跟隨當時風潮蓄養家班，但到清代康、乾年間此風達到極盛，正是由於康熙、乾隆採取厚商政策，並在多次親巡江南的過程中與這些鹽商建立情感，使得這些鹽商越發富有，多花重金蓄養家班。²⁵⁷而這些富有的鹽商在迎接皇帝南巡御駕時即使盡混身解數，以期討好皇帝。除了以各種稀世珍玩財寶進獻之外，就是在戲曲供奉上格外盡心。

²⁵⁵ 〔清〕趙翼：《簷曝雜記》（北京：中華書局，1982），卷一「慶典」條，頁9-10。

²⁵⁶ 例如夏柯：〈清代戲曲對滿漢交融的催潤〉，《求索》，2009年10期，頁223-225。以及趙山林：〈順治、康熙二帝的文化取向與戲曲的南北交流融合〉，《曲學》，第四卷（2016），頁187-203。

²⁵⁷ 劉水云、鄭培凱：〈清康乾年間崑曲復興的鹽商背景〉，《戲劇藝術》，2013年01期，頁34。

戲曲供奉在康熙第五次南巡時即有，見於《聖駕五幸江南恭錄》。根據記錄，基本上御駕所及之處幾乎都有戲相伴，在此僅舉其中一例：

二十二日。皇上自龍潭行宮起駕，駕幸東流行宮進宴……駕東流離省三十里，沿途俱有黃篷，張燈結綵，抬台演戲，並抬閣裝扮故事數十座，及裝扮捉法猴會、踮高蹺、走軟索、爬杆、賣解、打花鼓人等，跳演迎接聖駕。²⁵⁸

康熙聖駕所及之處沿途有戲及表演可看，十分熱鬧。這種熱鬧到了乾隆時期不只更盛，亦更奢華取巧。華立的著作〈「唐船風說書」與流傳在日本的乾隆南巡史料〉中，將珍貴的日本相關史料《大清皇帝南巡始末聞書》（或稱《乾隆帝南巡始末聞書》，京都大學文學部圖書館藏鈔本）翻譯成中文，內容是有關乾隆的第三次南巡時，「揚州、蘇州、嘉興、杭州四府鹽商及渡海赴日本辦銅之官商等人，皆搭設高台演出歌舞，不惜錢物極盡奢華。大凡數百里內迎駕之時，舞台數千座，無一相同者……」²⁵⁹可見乾隆第三次南巡時，各地鹽商即已「不惜錢物極盡奢華」，只為給皇帝看最好的表演。到了第五次南巡時，表演更為奇巧，能使人驚呼連連。《清稗類鈔·巡幸類》中有一文為〈高宗南巡供應之盛〉，其中記載了第五次南巡的迎駕演出之盛況：

高宗第五次南巡時，御舟將至鎮江，相距約十餘里，遙望岸上著大桃一枚，碩大無朋，顏色紅翠可愛。御舟將近，忽煙火大發，光焰四射，蛇掣霞騰，幾眩人目。俄頃之間，桃蹇然開裂，則桃內劇場中峙，上有數百人，方演壽山福海新戲。彼時，各處紳商爭炫奇巧，而兩淮鹽商為尤甚，凡有一技一藝之長者，莫不重值延敬。……。當御舟開行時，二舟前導，戲臺即架於二舟之上，向御舟演唱，高宗輒故而樂之。²⁶⁰

²⁵⁸ 〔清〕無名氏：《聖駕五幸江南恭錄》，收於《叢書集成續編·史部》（上海：上海書店，1994），第25冊，據《振綺堂叢書》本影印，頁281（刊本頁碼30a）。筆者在黃建軍：〈康熙與清初戲曲〉，《中國韻文學刊》第25卷第一期（2011年1月），頁64-65中發現這個史料，內容雖一致，可是其題名為：《聖祖五幸江南全錄》。筆者比照其出處書目，似乎是因《振綺堂叢書》在目錄將其標為《聖祖五幸江南全錄》所致，但內文之題確為《聖駕五幸江南恭錄》。在此說明之。

²⁵⁹ 轉引自華立：〈「唐船風說書」與流傳在日本的乾隆南巡史料〉，《清史研究》，1997年第3期，頁100。

²⁶⁰ 〔清〕徐珂編撰：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1984），第一冊，〈巡幸類·高宗南巡供應之

根據記載，第五次南巡的戲曲供奉不只五光十色，熱鬧非凡，更是別具巧思，如以大桃將數百名表演者遮蔽，到御船接近時在將其開裂，加上煙火四射，再開始進行演出，使表演滿了驚奇。當時為討皇帝開心，表演也不只會在岸上架舞台，甚至會在二艘船之上搭戲台演出，可謂是煞費苦心。²⁶¹

商人仕紳，尤其是鹽商們為取悅皇帝在戲曲供奉上爭奇鬥豔，帶來了幾個結果：一、江浙一帶戲曲活動達到了新的高峰。如為了迎接皇帝，戲台、戲亭演劇場所都是仿照京中樣式興建，演唱空間的擴大，使得演出內容、演出形式也擴大。又因當時鹽商為給皇帝最好的演出，廣徵各地名優組建戲班，這擴大了藝人的交流，提升整體戲班的演出水平和藝人自身技藝，²⁶²，也進一步促進了聲腔表演的融合。二、揚州因著是鹽商重鎮成為新的戲曲演出重地；不只如此，也因著這些徽商的鄉情和喜愛，「使許多來自徽州，甚至徽州以外的安徽沿江地區的班社及藝人得以在揚州立身，並贏得廣闊市場。使得徽班在揚州一天天發展壯大起來」²⁶³這些壯大後的揚州徽班後來在乾隆五十五年（1790）皇帝八十大壽時進京，促成皮黃聲腔的一代之盛。雅部崑曲在此前即已受過秦腔的衝擊，早已奄奄一息——儘管朝廷在乾隆五十年（1785）即有頒過禁止花部演出令（僅允許崑、弋兩腔演出），曾短暫打擊過當時京城內風行的秦腔——但隨著統治者自己打破規定，在八十壽辰允許徽班進京祝壽，皮黃聲腔旋即取代秦腔，成為花部新霸主，而雅部崑曲則再難迴天。²⁶⁴文人傳奇至此越發變為孤芳自賞的案頭之作，而甚少再有公開演出。

三、文人傳奇的沒落

文人傳奇之所以會沒落，除了是受到更為熱鬧激昂所以更討大眾喜愛的花部聲腔所衝擊，另一面也與清代文人傳奇性質的改變有關。明清易代，為文人帶來了許多改變，這不僅包括在外面肉身可見的衝擊（如剃髮易服），更是在心靈層面承

盛》，頁 341。

²⁶¹ 論乾隆南巡及之後民眾的自娛等船臺演出，可參考康保成：〈論明清時期的船臺演出〉，《戲曲學報》，第二期（2007），頁 93-124。

²⁶² 楊飛：〈乾隆南巡與揚州的戲曲供奉〉，《中華戲曲》，第 42 輯（2010），頁 199。

²⁶³ 王長安：〈無徽不成鎮，無徽不成班〉，《黃梅戲藝術》，1999 年 01 期，頁 14。

²⁶⁴ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第四卷，上編〈清代地方劇種的興起與舞台繁榮〉，第五章〈花雅之爭〉，第二節「清廷對於花部的禁抑」，頁 112-113。

受文化巨變。面對這樣的改變，總會讓人反思並嘗試進行改正以求進步。因此，清初文人主張經世之學，意即一切學問、思想都要能經世致用；他們「不滿明人空談心性，以致亡國，因而提倡經世致用」²⁶⁵，反對理學（更準確的說是理學中以王陽明為首的「心學」一派）。這一點可以反映在清代戲曲家的創作上：「在實學思潮影響下逐漸盛行的樸學思潮又使得清代戲曲在題材的選擇上具有徵實化傾向，而在創作方法上具有考據化的傾向」²⁶⁶。如孔尚任（1648-1718）的《桃花扇》即在凡例中表明此作：「朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借。至於兒女鍾情，賓客解嘲，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。」²⁶⁷可見其創作並非任意揮灑，而是經過嚴謹考證而作。另外，孔尚任在《桃花扇》小引亦說到：「傳奇雖小道……其旨趣實本於《三百篇》，而義則《春秋》；用筆行文，又《左》、《國》、《太史公》也。於以警世易俗，贊聖道而輔王化……《桃花扇》一劇，皆南朝新事……不獨令觀者感激涕零，亦可懲創人心，為末世之一救矣。」²⁶⁸便是將傳奇戲曲比作能救世的經史，其意旨用處皆在警世、救世。不只孔尚任，以李玉為首的蘇州作家群，「其作品能多方面地真實表現其時代，具有警世勸俗的作用」²⁶⁹，亦是相同道理。張曉蘭認為這些清代劇作家側重世教的劇作，就著尊體意識而言，消弭了戲曲和詩詞文之間的差距，使戲曲尊體論得以實化，即戲曲得被文人算為正統文學，但這使得戲曲失去了自身的生命力，²⁷⁰「遠離了最初的娛樂為主的功能」²⁷¹，因此使得傳奇成為花部的手下敗將。張曉蘭認為傳奇越發雅化，成為正統儒家思想中具有教化意義的利器，所以儘管

清前期猶然重視排演，如《長生殿》、《桃花扇》，除了是供文人學士案頭供讀的文學佳作，也被演之場上。蔣士銓的戲曲作品也曾在揚州鹽

²⁶⁵ 張曉蘭：〈曲以存史——論清代戲曲的徵實化與世教化傾向〉，《殷都學刊》，2010 年 01 期，頁 75。

²⁶⁶ 同前註。

²⁶⁷ 〔清〕孔尚任：《桃花扇·凡例》，《古本戲曲叢刊》五集（上海市：上海古籍出版社，1986），第五函【3】，據清康熙刊本影印，上卷，頁 2a。

²⁶⁸ 〔清〕孔尚任：《桃花扇·小引》，上卷，頁 1a。

²⁶⁹ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第四卷，下編〈清代戲劇創作與理論發展〉，第二章〈蘇州作家群的藝術追求〉，第一節「概述」，頁 229。

²⁷⁰ 張曉蘭：〈論清代戲曲尊體觀〉，《浙江藝術職業學院學報》，第 13 卷第 4 期（2015），頁 44。

²⁷¹ 張曉蘭：〈曲以存史——論清代戲曲的徵實化與世教化傾向〉，《殷都學刊》，2010 年 01 期，頁 76。

商江春的戲班中盛行一時。而到後期，則搬演的作品很少有清人自己創作的劇本，大多只是搬演舊有的劇本或題材。前人的作品，則摘取經典作品中的折子戲進行演出。隨著花部興起，雅部衰落，花部地方戲大量搬演。而文人又鄙屑花部品味低下，無意染指其作品的創作。²⁷²

文人傳奇如《長生殿》、《桃花扇》在康熙時代皆有實際演出，且獲得良好的反響。但之後乾隆末年，花部崛起，僅演經典劇作中的折子戲，而沒有新的創作。文人不願投身花部創作，其創作遂與大眾脫節成為案牘之作。張曉蘭將雅部的失敗簡單歸於文人傳奇被雅化、經典化，這其實是過於武斷的說法。事實上，這些清初改編自明末真人實事的劇作，

打破了明代中後期形成的「十部傳奇九相思」的狹窄題材框範，一反劇壇沿襲成風的才子佳人俗套，關注現實，將廣泛的社會生活內容引進傳奇創作，從而多方面地擴大了傳奇的表現範圍，增強了其現實主義精神。

273

這些現實化的劇作拉寬並深化了傳奇創作的藝術價值，使其脫離了才子佳人的俗套，其實是為文人傳奇注入了新血，使其氣象煥然一新。但之所以這種劇目在乾隆之後越發少見於實際演出及至於創作，是因為皇權對戲曲的干預。

根據巫仁恕，這些「一是描寫明清之際抵抗流寇的英雄傳奇，另一種是涉及南明政權興衰」²⁷⁴的時事劇，在明末清初這段時間相當流行。李玉（生卒年不詳；約生於萬曆朝，卒於康熙朝）等蘇州派作家及孔尚任的《桃花扇》，都可包含在內。巫仁恕認為時事劇的衰微與皇權的介入息息相關。在巫仁恕引用的資料裡，據傳順治十四年（1657）因順治帝看了尤侗（1618-1704）的《鈞天樂》（寫沈白赴試落第而痛揭科場弊端的故事）得知江南鄉試的舞弊，因而興大獄，之後又在順治十八

²⁷² 張曉蘭：〈論清代戲曲的案牘化傾向——以戲曲文學為本位〉，《戲劇文學》，2009年08期（總第315期），頁48。

²⁷³ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第四卷，下編〈清代戲劇創作與理論發展〉，第二章〈蘇州作家群的藝術追求〉，第一節「概述」，頁230。

²⁷⁴ 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，頁17。

年（1661）進一步以辛丑奏銷案，進一步打擊江南的士大夫勢力，使得士大夫不太再敢就著時政進行創作。²⁷⁵

康熙以後禁演戲之法令愈加嚴格，再加上雍、乾年間文字獄興，尤其到乾隆四十五年（1780）上諭有言「因思演戲曲本內，未必無違礙之處，如明季國初之事，有關涉本朝字句，自當一體飭查。」因之此後即使是原有述及明季之時事劇都被查禁，遑論創作新的時事劇。……清朝以危害社會風俗為名對演劇及戲館屢申之禁令，雖然因為宮中與仕宦、商人的贊助提倡，根本無法絕禁與徹底執行，但是對劇本的主題方面確實有相當的影響，至十八世紀，原來在清初曾盛行一時以科場弊端、晚明歷史與滿漢關係為主題的時事劇，到了乾隆時都消聲匿跡了，代之而起的則是以才子佳人以及歷史故事為主題的劇本，在當時城市中特別流行。

276

簡單說來，隨著雍正之後文字獄的施行，明確限制了劇本的自由創作，導致明末清初曾流行的時事劇，在乾隆朝即消失。也別忘了，康熙時洪昇（1645-1704）和孔尚任都在劇作發表的隔年身分受到影響：洪昇是因為在國忌日演出《長生殿》，因而被小人進讒，遂從國子監除名；²⁷⁷而孔尚任則是被罷官。雖然孔尚任本人及當時朝官雖沒有直接將罷官一事與《桃花扇》相聯，但其中《桃花扇》的影響仍不可完全不論。²⁷⁸所以，雖然一面來說，清代演劇活動從未因禁令斷過，甚至越來越興盛，但劇本的主題、題材的選擇卻明確在皇權的查禁下受到了抑制。至此，真有思想的文人劇作家有志難酬，不敢隨意動筆怕被牽連。敢寫的文人劇作家開始在詞藻意旨上鑽牛角尖，不顧戲曲的表演性。而民間盛行的花部沒有好的新作品演出，只能搬演經典劇作。所以，文人傳奇的興衰原因是很複雜的，其在雅、俗之間的周旋（花

²⁷⁵ 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，頁 20-22。

²⁷⁶ 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，頁 22-23。

²⁷⁷ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第四卷，下編〈清代戲劇創作與理論發展〉，第六章〈同構：洪昇與《長生殿》〉，第一節「洪昇的人生嘆息」，頁 302。

²⁷⁸ 廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，第四卷，下編〈清代戲劇創作與理論發展〉，第七章〈藝術和人生：孔尚任與《桃花扇》〉，第三節「歷史與藝術」，頁 335-344。

雅之爭)，與皇權在其中的引導（如乾隆的南巡及大壽）及介入（針對題材的審查），都密切有關。

總要之，明末清初的戰亂曾多少衝擊江浙一帶的演劇情形，但因著新統治者對戲曲的喜愛，加上康熙之後國家統一，紛亂停歇，使得民生復甦，戲曲活動不只得恢復甚至進入新局。一面皇權對戲曲的喜愛使戲曲在表演藝術上更為精進、盛大，使戲曲進入全新的局面。但另一面來說，皇權對戲曲內容的審核也限制了劇作家全然自由創作的可能。隨著新聲腔的流行，文人傳奇遂與一般社會大眾越發脫節，不再如其在明代能反映社會大眾的價值觀，而終被社會淘汰，只供文人作家自己案頭欣賞。

第二節 皇權與神力支撐的信物——改朝換代安定人心的法寶

在了解明末清初及至乾隆朝的演劇情形之後，不難看出明清之際發生一個重要的轉變，即戰亂及改朝換代之於文人身心的衝擊，使得清初大多數文人在創作題材上有了大的轉向，不再是「十部傳奇九相思」，而是更關注於現實，從歷史、時事中尋找題材，期望從其中的血淚表達經世濟民之心志，以教化人民善惡忠貞。這也可以從清代傳奇中的信物看出端倪，在筆者整理出 27 齣含有重要信物的清傳奇中（見下表），其中《龍燈賺》、《御袍恩》、《珊瑚玦》、《合劍記》、《羅衫記》、《義忠烈》、《玉蜻蜓》、《百子圖》8 齣中的信物都是為促成家庭團聚，而非純粹的愛情信物。這些劇目中造成骨肉分離的原因可能是因匪寇、戰亂而被迫分離（如《珊瑚玦》、《合劍記》、《羅衫記》、《百子圖》），或是因姦人陷害導致家破人亡（如《御袍恩》、《義忠烈》²⁷⁹），或是其他原因（如《龍燈賺》是以女嬰換男嬰、《玉蜻蜓》是丈夫在外生的孩子如何憑信物與嫡母相認，以認祖歸宗）。總之，在 27 齣有 8 齣的比例乍看之下雖沒有佔絕對多數，但是相較於筆者在前一章整理出的 50 齣明傳奇中，僅有 4 齣中的信物是家庭團圓信物，分別為沈鯨《雙珠記》、阮大鍼的《雙金榜》和《牟尼合》、鄒玉卿《雙螭壁》。額外值得注意的是，除沈鯨應為成化年間之人外，²⁸⁰另外 3 齣很大機率為明末作品——阮

²⁷⁹ 兩者主要劇情相同，不知孰先孰後，惟無名氏的《義忠烈》多了很多旁支情節，篇幅較長（共 50 齣，而丘園的《御袍恩》僅 27 齣）。

²⁸⁰ 根據郭英德《明清傳奇綜錄》頁 26，沈鯨生平待考，目前其生平記述僅見於《咸豐興化縣志》

大鉞作品應多做於崇禎朝被罷官之際；鄒玉清雖生平不詳，但所存二劇現存皆為清刊本，故鄒有可能是明末清初之人。在此比較之下，即可看出自明末清初起，傳奇中家庭團圓信物比例明顯的上升。這反應了劇作家和觀眾對這類作品的喜好或是關注程度明顯提升。而造成這情形的原因自然是明末清初的動亂帶給大眾的共同創傷。除此之外，單從《玉蜻蜓》把本事《赫大卿遺恨鴛鴦繡》中單純描繪尼姑庵淫亂的奇事（故事中鴛鴦繡是引導妻子破除丈夫冤案的起頭），變化為尼姑淫亂後生子，兒子如何憑信物玉蜻蜓認祖歸宗的勵志故事，即可看出清傳奇對宣揚人倫道德的偏好。這些都是清傳奇與明傳奇不同之處。

但並不是所有清代傳奇都具時代動亂之感或滿了人倫教化，其中最為有名的便是李漁（1611-1680）的劇作。李漁的戲劇作品取奇尚巧、針腳細密，在明代的才子佳人傳統的基礎下帶進了更為曲折離奇、引人入勝的故事，又結合俚俗趣味，加之李漁在編導、戲劇呈現上的格外用心（甚至發展出專門理論），使他的作品頗受觀眾喜愛。李漁與他的作品獨立、超然於其他受經世之學影響的著作，保留並強化了戲曲的娛樂性，在清初傳奇中獨樹一格。李漁劇作中的信物基本上不用於加深感情的力度，僅為一時劇情服務：如《蜃中樓》柳毅為幫自己和好友張羽定親，向龍女舜華、瓊蓮要信物，因此得了鮫綃帕、晶佩，但在之後劇情中鮫綃帕、晶佩幾乎毫無用處，只為了定親一折的劇情需要存在。再者，李漁最著名的著作《風箏誤》，裡面造成有趣誤會發生的關鍵「風箏」，雖然並不算信物（因其在劇情裡並沒有被賦予「信物」的地位，只停留在「傳信」的階段，並沒有用於定情），但其存在與使用一樣明顯是為劇情服務，在前段促成誤會之後，後面便再也不見，沒有帶來任何感情深度。李漁劇作中貫穿全劇又較富有意義的是《玉搔頭》中的玉搔頭（玉簪），但玉搔頭也並非李漁創發，而是本事「明武宗取太原妓劉氏」中即有的重要信物。另外還有李漁本於自己小說《十二樓》之〈生我樓〉的《巧團圓》，劇裡定情的玉尺是男女主角之後重逢的關鍵，²⁸¹但劇裡亦沒有任何對信物抒情的橋段，信物玉尺

卷七《選舉》二：「明成化年間，任嘉興府知事。」故應為成化年間人。

²⁸¹ 主角姚繼和曹女（欲招贅姚繼之曹家養女，無名）定情後因戰亂分離，曹女被俘。所有被俘婦女都被裝進布袋裡拍賣。姚繼為救曹女，買回一布袋，但其中所裝為一老婦（尹小樓之妻，也是姚繼失散多年的生身父母），並非曹女。姚繼念其老，認其為母。老婦感念姚繼之心，欲為姚繼娶妻，遂透露被買賣的婦女中，有一守貞美人，其袖中常藏一尺，緊帶隨身，一刻不放下。姚繼就此買得對的布袋，遂與曹女重逢。

純然是為曲折劇情服務，促成男女主角的重逢。由以上李漁劇作中的信物即可看出一部分人對李漁劇作的批評：劇情過於曲折做作、缺乏具有深度的真實情感。但也有一部分的人認為這是其優點，因其省去了一些不必要的抒情場面，使得主線明確，劇情更為緊湊。

一、清傳奇信物運用的基本分析

排除以上所舉李漁劇作的信物，大部分清代的文人傳奇在信物的應用上已經十分得心應手，信物基本上緊緊綰合關目，完整貫穿劇情，並被賦予重要意義，已較少出現如明末一些劇作中信物僅為點綴（如陳與郊的《麒麟鬪》中的玉麒麟扇墜僅出現兩折，於劇情缺乏深刻關聯），或是在信物的應用上虎頭蛇尾的情形（如王鏐的《春燕記》中的春燕帕在劇情前半部至關重要，在後半部卻沒有再出現）。

下表是筆者整理出的表格：「清傳奇中出現的重要信物及其特質表」。為免過於瑣碎，以下表格基本上省略沒有綰合關目的信物。故如上所述李漁的《蜃中樓》和《巧團圓》，或是擁有同樣問題，即信物只為一、兩折劇情服務的點綴之物（如周鼎的《玉鴛鴦》），都會在下表被省略。除此之外，以下表格的欄位及其功能基本參照上一章中「明傳奇中出現的重要信物及其特質整理表」，在此不再作說明。

清傳奇中出現的重要信物及其特質整理表						
	作者 *為籍貫出 於吳地（江 浙）	作品名稱	信物	物品屬性	物品來源	信物是 否為作 者創發
1	吳偉業*	《秣陵春》	白玉杯、 宜官寶鏡	奇珍異寶	御賜家藏 ²⁸²	是
2	李漁*	《玉搔頭》	玉搔頭（玉簪）	妝品配飾	生身父母所 遺之物 ²⁸³	否

²⁸² 白玉杯同時為御賜（李後主賜與徐鉉）亦為家傳之物（徐鉉再傳給兒子徐適）。宜官寶鏡則是黃家家藏的御賜之物。

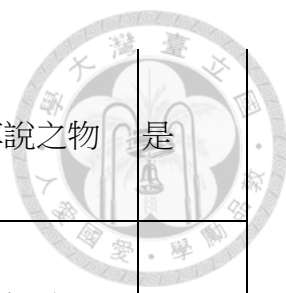
²⁸³ 算為家傳之物。

3		《巧團圓》	玉尺	奇珍異寶／ 詩箋	夢中得知是 與婚姻有關 之物 ²⁸⁴	是
4	朱雲從＊	《龍燈賺》 ²⁸⁵	聖上所賜渾儀寶 鏡、 避風犀	奇珍異寶 妝品配飾	御賜	是
5	朱佐朝＊	《雙和合》	絲線結成的兩對 和合	妝品配飾	親手所製	是
6		《萬壽冠》	萬壽金冠	奇珍異寶	選太子所用 之物	是
7	朱雱，字素 臣＊	《龍鳳錢》	龍鳳金錢二枚	奇珍異寶	皇帝兒戲之 物	否
8	丘園＊	《御袍恩》 ²⁸⁶	御袍	奇珍異寶／ 詩箋	御賜	是
9	孫郁	《雙魚珮》	玉魚珮兩枚	妝品配飾	正旦自幼配 戴之物	是
10	丁耀亢	《西湖扇》	題詩金宮扇	妝品配飾／ 詩箋	無描述	是
11	洪昇＊	《長生殿》	金釵鈿盒	妝品配飾	無描述	否
12	孔尚任	《桃花扇》	題詩白紗宮扇， 散發香味	妝品配飾／ 詩箋	無描述	否
13	周稚廉＊	《珊瑚玦》	珊瑚玦	妝品配飾	旦朝久配戴 之物	是
14	孔傳鈇	《軟羊脂》	祖傳漢代玉碗 「軟羊脂」	奇珍異寶	家傳之物	是

²⁸⁴ 姚繼自小與父母失散，後被人撫養長大。姚繼時常夢見一小樓，令他不知為何感覺十分熟悉。一次姚繼又做了一樣的夢，這次他在夢中登樓，遇一老者為他解惑。老者說此樓為他的誕生之所，並指一箱籠說裡面裝滿了姚繼還是孩童時戲耍的物件。姚繼提到自己小時候父親給予一玉尺為傳家之寶，老者則回答玉尺並非他父母所賜，卻關係到他的婚姻，不可丟棄。後姚繼夢醒。所以關於劇中玉尺的背景來源，姚繼本以為是父母所賜的傳家之物，但被夢中老者糾正，老者雖未指明玉尺從何而來，卻說玉尺關係到姚繼的婚姻。所以，雖不清楚玉尺究竟從何而來，但可以肯定的是玉尺因著夢諭、命定論而帶有一定的神仙色彩，故在此註明之。

²⁸⁵ 與〔清〕朱佐朝的《軒轅鏡》本事詞曲基本上完全相同，唯其中幾齣的齣名不同。本劇亦較《軒轅鏡》前後多幾齣（31齣與26齣的差別）。不確定兩劇孰前孰後，亦可能相互影響所致。但由於現存《軒轅鏡》僅有26齣，並且缺乏最後信物相認的結局，遂在此省略，僅以《龍燈賺》為代表。

²⁸⁶ 事同〔清〕無名氏《義忠烈》，相關關目也極相似（但不知孰先孰後），差在本劇篇幅與《義忠烈》相比較短。



15	劉鍵邦	《合劍記》	高陽氏之「騰空」、「畫影」二神劍	奇珍異寶	傳說之物	是
16	浣霞子	《雨蝶痕》	題詩的白汗巾，後有蝶神於其上留下蝶粉香痕	貼身物品／詩箋	無描述	是
17	夏綸*	《無瑕璧》	太祖高皇帝所賜無瑕白璧一雙	奇珍異寶	御賜	是
18	石琰*	《錦香亭》，一名《香羅帕》	題詩羅帕	貼身物品／詩箋	無描述	否
19		《兩度梅》	玉蟹金簪	妝品配飾	無描述	否
20	李本宣*	《玉劍緣》	家藏玉劍	奇珍異寶	家傳之物	是
21	臥月樓主	《玉梅亭》	詩扇、釵	妝品配飾／詩箋 妝品配飾	無描述	是
22	無名氏	《羅衫記》	母親新手所做的男女衫各一件（用父親遺留的雲羅所作）	貼身物品	親手所製	否
23	無名氏	《義忠烈》 ²⁸⁷	御袍	奇珍異寶／詩箋	御賜	是
24	無名氏	《玉蜻蜓》	御賜玉蜻蜓扇墜，曾為法器	奇珍異寶	御賜家傳 ²⁸⁸	不明 ²⁸⁹
25	無名氏	《四合奇》	題詩羅帕	貼身物品／詩箋	無描述	是

²⁸⁷ 事同〔清〕丘園《御袍恩》，相關關目也極相似（但不知孰先孰後），差在本劇篇幅長，多了很多旁支情節。

²⁸⁸ 根據第四齣〈歸寧〉，張氏向丈夫說玉蜻蜓是由聖上〇與張氏父親，其父再〇〇與張氏的（〇〇字為難以辨識之字），儘管如此，根據語意判斷，其應為賜、贈或送。所以玉蜻蜓既是御賜，又可以算家傳。

²⁸⁹ 《玉蜻蜓》（或稱《芙蓉洞》）傳奇與彈詞皆是本蘇州傳說及小說情節（如《赫大卿遺恨鴛鴦緣》）而成，故事內容及人物性格雖隨著不同版本有變化，但以玉蜻蜓為孩子的信物這點是不變的。根據目前研究，包括《古本劇目提要》、《明清傳奇綜論》以及彈詞研究皆無法明確分別孰先孰後。筆者個人傾向是彈詞在先，因為彈詞的版本眾多，似乎發展時間更長，而傳奇目前僅以手抄本留存。但為保險起見，筆者以「不明」標之。

26	無名氏	《百子圖》	祖傳避邪古鏡	奇珍異寶	家傳之物	是
27	無名氏	《萬珠袍》	萬顆明珠	奇珍異寶	家傳之物	是
特徵總結	籍貫出於吳地：11/16 (扣除 8 位身分或生平不詳的作家)		玉製品最多：10/27 齣劇目是以玉製品為信物。	奇珍異寶：14 妝品配飾：9 貼身物品：4 詩箋：9	御賜(宮中之物)：8 家傳+自幼配戴：7+2 ²⁹⁰ 無描述：8 親手所製：2 其他：2	是作者創發者：19 否：7 不明：1

27 齣有重要信物的清傳奇劇目，共有 24 位劇作家，扣除 8 位身分或生平不詳的作家，知道身分和籍貫的作家共有 16 位，其中有 11 位作家出於吳地(即江浙地區)，可見江浙依舊為戲曲重地。27 齣劇目中有 10 齣的信物為玉製品(約 37%)，相較於明傳奇 21/50 (42%) 的比例稍微下降，但依舊是最多。若以信物屬性分類來看，27 齣劇目中的信物以「奇珍異寶」類最多(14 齣，即佔一半)，妝品配飾第二(9 齣)，貼身物品最少僅 4 齣。而清傳奇中的信物同時具有詩箋性質者(有在信物上題詩者)則有 9 齣(約 33%)，相較明傳奇 9/50 (18%) 比例有上升，是因清傳奇題詩於信物上的應用被擴展，不只如明傳奇題詩於愛情信物上，而亦會使用於家庭團聚的信物上(如《御袍恩》、《義忠烈》在御袍上題血詩)。²⁹¹關於劇中信物的來源，扣除掉 8 齣沒有特別描述物品來歷的劇目，剩餘 19 齣劇目中有特別交代信物來歷者，御賜及出於宮中之物有 8 齣，家傳之物有 7 齣，若算上自幼佩戴為 9 齣，這就與明傳奇明顯不同(明傳奇中有交代來源的信物以家傳之物最多佔第一，神仙之物第二，御賜第三)，另還有 2 齣的信物為親手所製之物，2 齣的信物為其他類型(夢中得知是與婚姻有關之物、傳說之物)，這一切在後面會有更詳細的論述。而 27 齣劇目中有 19 齣的信物為作者創發，信物為作者創發比例約為 70%，

²⁹⁰ 因《秣陵春》、《玉蜻蜓》兩齣的信物同時為「御賜」又為「家藏」，故兩者(出於宮中、家傳之物)都記，所以此表格最後總數不會是 27 (表格總齣數)，而為 29。在此註明之。

²⁹¹ 明傳奇裡只會將詩題於箋、扇、衫等物上。但李漁的《巧團圓》裡姚繼為回應曹女的詩帕，甚至將詩題於玉尺再投擲回贈。在此補充之。

與明傳奇 31/50（62%）的比例相比微微上升。以下便就以上幾個較為顯著的特點進行論述。



二、出於宮中之物與家傳之物並重

首先可注意的一個現象是清傳奇共 27 齣有重要信物的劇目，其中 19 齣劇目有特別交代信物來歷者，8 齣沒有特別描述物品來歷的劇目，這與明傳奇是 50 齣中 20 齣有特別交代信物來歷者，30 齣沒有特別交代信物來歷，完全相反，可見清傳奇較重物品的來歷。造成這個現象的可能原因，筆者在上一章「家傳之物的出現」段落已有談到：明傳奇對於家傳或父母所贈之物的渲染有越來越誇張的趨勢，造成這現象的原因是因為社會的富裕，使得奢侈品的流動與擁有變得更為容易，因此奢侈品與奢侈品之間開始產生了比較，加之古董市場的蓬勃發展，使得收藏家跟商人都更需要烘托、強調物品來歷以凸顯自己所有為稀世的正品，（儘管對一些不肖商人而言這些物品來歷很可能只是推銷的話術）。無論如何，由於明後期古董市場、商品經濟的蓬勃發展，使得商品（特別是像古董這類的奢侈品）來歷越發被強調。清代的古董市場一樣勃發甚至更為興盛，這在後面會進行更詳細論述。總之，這種社會文化被體現在了清傳奇中常特別提到信物來歷的現象之中。

19 齣有特別介紹信品來源的清傳奇中，以出於宮中之物（共佔 8 齣）與家傳之物（7 齣）兩者最為顯著。御賜之物，自然算是出於宮中之物。信物為御賜之物的劇目有 6 齣。除了御賜之外，《龍鳳錢》中的龍鳳錢原是皇帝兒時戲耍之物，後被皇帝投擲到民間，拾得者男可入翰苑，女可作次妃；《萬壽冠》是選太子所用之物，後來太子元慶在逃亡過程中將其贈與蒲姿為愛情信物，兩者皆是流到民間的宮中之物。所以出於宮中之物在 27 齣劇目中共佔 8 齣，數量顯著。並且這 8 齣劇目，除了《龍鳳錢》和《玉蜻蜓》中的信物不算作者創發，²⁹²另外 6 齣信物都是出於清代作者的創發。此外，雖然《御袍恩》與《義忠烈》故事及信物都相同，都是在講被奸人所害的高瓊在逃難過程中，以御袍包裹剛出世的兒子，並在其上題血詩，再將孩子送養，至終憑血袍家人團聚之事，但從此相同劇目重複出現，可見此故事一定程度上獲得認可、被人喜愛，才會導致劇目的重複出現。總之，清傳奇中的信物

²⁹² 《龍鳳錢》的信物是本事即有之物。《玉蜻蜓》則是不明（詳見註 289）。

以出於宮中之物佔第一，家傳之物（不加上自幼配戴之物）則佔第二（共 7 齣），基本上二者不相上下，並且其中有兼備兩種特性者，如《秣陵春》和《玉蜻蜓》。這與明傳奇的情形相當的不同。首先明傳奇中信物來源為御賜之物者僅 3 齣：《明珠記》、《懷香記》、《龍膏記》，其中《懷香記》本於韓壽偷香的故事，其中信物皇帝所賜的西域異香是本事即有之物；《龍膏記》之暖金盒是本事唐代傳奇〈張無頗〉中即有，但在本事並非御賜，而是在楊珽將原故事複雜化後新增的橋段；《明珠記》的明珠則完全是陸采的創發。這 3 齣在有特別介紹重要信物背景的 21 齣明傳奇裡便不算太多，若放回 50 齣明傳奇裡，佔比則更低，與清傳奇僅 27 齣就有 8 齣重要信物出於宮中之物（佔比將近 1/3），完全無法相比。

在上一章，我們提到文人傳奇在選擇重要信物時，一面會受文人的理想與物品所代表的意涵所牽引（如文人喜玉的美好意義，便多選擇玉製品為重要信物），但另一面來說，文人所選擇的物件，必定在一定程度上能體現出當時的流行風尚及工藝文化，以及時人對於物品的觀念（即何為稀有、珍貴，何為庸俗、平凡）。既是如此，清傳奇多選擇出於宮中的御賜之物作為信物，自然也能體現出清代的物質文化。

首先需要先釐清的是，以往研究清初傳奇的文章，多以「追懷舊朝」為核心題旨，如王璦玲的〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感傷之戲劇轉化〉或是孫承娟的〈舊事風流說南唐：吳梅村《秣陵春》的歷史隱喻與古玩懷舊〉。讀者在閱讀時若不注意，很容易陷入二元論，即追懷舊朝等於對新朝並不認同。但實際上，如同我們在上一節談論明清易代時江南人民一開始對清軍是持歡迎態度的，因他們早已厭倦明朝的腐敗、重賦；當時若非薙髮令的堅決實行，清軍高概率會和平接收南方地區的。同理，在新舊朝的認同效忠上，不只一般百姓的心態反覆、複雜，文人亦是如此。有些人喜歡放大文人講求「忠」君，不事二主的心態，但實際上最終出仕新朝是絕大數（不論掙扎猶豫了多久或是否被迫）²⁹³，在行動上完全將自己視為「遺民」而明確表態不認同新朝是極少數。所以，「追懷舊朝」並不能直接等同於「認同前朝」，或「嚮往回到舊朝」。如同王璦玲在文章裡所說：

²⁹³ 如《秣陵春》的作者吳偉業即在順治十年（1653）迫於形勢所逼入仕清廷。

明末以至清初這一時期的文人，他們因世變所引生的情感焦慮與紛雜，主要來自兩項根源：一為「前朝意識」，另一則為「遺民情結」。所謂「前朝意識」指的是一種基於前代歷史記憶所引生的一種與現實經驗不相協調的生活意識。這種意識具有剝奪現實經驗「真實感」的作用，它可使當事之人始終生活在價值的矛盾與衝突之中。……。「前朝意識」、「遺民情結」這兩種心理狀態，雖相關聯，但並非一致。²⁹⁴

多數清初文人所面對的是因存有「前朝意識」所帶來的不協調、焦慮之感，而非純粹的「遺民情結」。他們在進行明清易代的歷史書寫時，所展現的多是面對世變的複雜心緒：他們的追懷前朝，一些是藉著反思過往，而展望未來；一些是因屢試不第因而意志消沉，在劇作中投擲滿腔怨懟；一些是親身見證風雨血淚，願意藉著劇作與大眾共同療傷；一些是傷懷於時移世易的不可逆，徒留不可彌補的破滅之感。文人所面對的深層矛盾在於不能真正回歸舊朝，又或者根本不想回歸腐敗的舊朝，但舊朝和世亂的記憶根深蒂固，新朝又為立威不時敲打，使文人（特別是江南文人）不一定能有順遂仕途或安定生活，亦即在新朝亦難立深根，故產生的一種內在拉扯，因而文人們嘗試借追懷前朝，即再思世變，來紓發、亦梳理複雜的心緒，嘗試找到自己的立身之道。故這些有關明末清初的歷史劇（或巫仁恕所稱「時事劇」），絕不能將其意涵直接概括為文人嚮往回到舊朝，而須綜合考量著者、著時和社會環境（如文字獄的情形）而論。

擺脫了上述二元論思維的束縛，再進入信物以出於宮中之物最多這個現象，便不會得出皇權高漲，控制文人對皇權進行吹捧等錯誤結論。以《龍燈賺》為例，其中的信物渾儀寶鏡是祛邪之物，王元成在為兒子配戴之時便唱「全憑寶鏡光輝霽，那怕他邪魔魑魅。」²⁹⁵中國自古以來，家中父母長輩便會在孩童身上配戴香囊、玉佩……等，以求驅邪避凶，所以王元成為兒子佩戴渾儀寶鏡屬常事。但王元成的這個渾儀寶鏡並非稀鬆平常之物，而是聖上所賜之物。這立即便突出了此物及物主王元成的獨特性，也進一步合理化了最後憑物相認的結局。文人選擇御賜之物作為信

²⁹⁴ 王瓊玲：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感傷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》，第二十四期（2004年3月），頁40-41。

²⁹⁵ 〔清〕朱雲從：《龍燈賺·賞燈》，《古本戲曲叢刊》三集（上海市：文學古籍刊行社；上海商務印書館印刷，1957），第九函【2】，據北京圖書館藏舊鈔本影印，上卷，頁4b。

物，其展現出的是對皇權的仰慕，是文人渴望獲得皇權認同、出人頭地之心。以上這些是就著文人創作心理一面來看。

就著社會層面來說，主打物品「出於宮中」，或是「宮中流行」成為商人新的推銷技巧。前一章有說過，明中後期開始贗品市場便十分猖獗——不論是當代生產的時物（如陸子剛的玉器）或是古玩皆是如此——到了清朝亦是如此。商人一面跟風、仿冒，一面也需要標新立異。因此「出於宮中」成為新的標新立異之法。如賴惠敏在探討乾隆帝的喜好如何從上至下影響江南的生產及消費文化發展一文中，有提到在徐揚《姑蘇繁華圖》中的發現：

徐揚《姑蘇繁華圖》有 14 家絲綢店鋪，經營規模相當大，有 2 層樓房、5 間門面，最大的一家有 7 間門面，多數是 1、2 間門面。絲綢店招牌寫著上用紗緞、進京貢緞、漢府（南京）八絲金銀紗緞、嗶嘰羽毛、粧蟒大緞、宮綢蠶綢等。范金民認為，店鋪上寫的「上用」、「內造」、「進貢」等名詞，是當時民間以「貢品」為高級品的代名詞，民間生產的綢緞標榜為貢品。²⁹⁶

其中有許多絲綢店鋪上寫「上用」、「內造」、「進貢」等，姑且不論這些店鋪是否真如招牌所說專賣這些物品，光從招牌主打便可以看出民間以此為高級品的普遍心態。

事實上，皇室的喜好與風尚息息相關，但這樣的關係並非是一方宰制一方，而是相互滲透影響。如以玉器來看，在上一章我們便有提到玉製品及其工藝在明中後期的發展，以及文人對器物的偏好及鑑賞，導致古董清玩之風的流行，使得各個階級，只要經濟情況允許，都可能進行古董收藏。古董收藏之風亦延續到在清代初年，如孔尚任在其作《享金簿》中記載了他的書畫古玩收藏，其中玉器有「漢玉羌笛」、「雷公斧」、「古玉荷葉洗」、「白玉螭玦」、「碧玉小玦」、「漢玉環」、「碧玉羊頭」、「漢玉鷹揚硯」等。其中記述最多者為「漢玉羌笛」及「漢玉鷹揚硯」，

²⁹⁶ 賴惠敏：〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 50 期（2005 年 12 月），頁 216-217。此段引文中所指范金民的文章為日文發表：范金民著，岩井茂樹訳：〈清代蘇州都市文化繁榮の実写：『姑蘇繁華図』〉，《都市文化研究》，號 2（2003），頁 147-176。筆者無法獲得亦不懂日文，所以此處直接引賴惠敏文章。

兩者都是漢代古玉，孔尚任對其外形描述、鑑定欣賞及如何獲得此物都有詳細記述，如：「漢玉羌笛，色甘黃如柳花……其為漢器無疑。全體光瑩，不沾汗漿……蓋在內府秘藏者。予得于越人余叔菴，錦囊檀匣守為重寶，不啻天球矣。」²⁹⁷孔尚任除了描繪漢玉羌笛的外形、鑑定其為優良漢代古玉器之後，更是說其曾為內府秘藏品，不只是一般的古玉。而得於廟市的漢玉鷹揚硯，在來源、外形及鑑賞等記述後，孔尚任最後稱其為「家傳至寶也」²⁹⁸，可見他何等寶貝。除了孔尚任的文字，清代黑舍里氏墓葬品也可以讓我們有些特殊發現：

1962 年，在北京西郊小西天師範大學工地施工時，發現了一處康熙十四年下葬的滿族貴族墓葬，墓中所葬是大臣索額圖之女。隨葬器物中有諸多玉器，其中有「子剛」款玉樽，花形玉佩等前代作品，也有白玉雞心佩，碧玉雞心佩等康熙時期作品，還有一些玉器為唐宋時所製。這一墓葬中的隨葬玉器並非臨時應製的明器，而是索氏家族的藏玉。其中的仿古雞心式玉佩，是清代製造的實用玉器，可能為墓主生前所佩帶，這就說明清初部分滿族貴族的藏玉和用玉觀念和漢文化的傳統觀念相一致，並佩用漢文化傳統的仿古玉器。²⁹⁹

可以看到康熙時，除了漢人（孔尚任）會收藏古玉之外，連滿人（如索額圖家族）亦會收藏古玉並用於陪葬，用玉觀念已經與傳統漢文化一致。既然整個社會追求收藏古玉，故新製的玉器亦會仿古，以求迎合流行。後來「乾隆帝愛玉成癖，不遺餘力的大力提倡和千方百計的收集舊藏，創作新品種，從而使清代尤其乾隆年間玉器製作，達到中國玉雕史的頂峰。」³⁰⁰可以說，收藏古玉之風在清初直至盛世是不減反增的。這體現在清傳奇中以古玉為信物的佔比較明傳奇上升。27 齣有重要信物的清傳奇中，有 10 齣的信物為玉製品，而這 10 齣的玉製品中，明確有古玉性質的玉製品就佔 3 齣：《秣陵春》中的白玉杯（在第二齣中與徐適一同品賞古董的蔡游稱其為「真正江南第一件古董」³⁰¹），《軟羊脂》的祖傳漢代玉碗，以及《玉劍緣》

²⁹⁷ 〔清〕孔尚任：《享金簿》，《美術叢書》初集第七輯四冊（上海：神州國光社，1936），頁 22a。

²⁹⁸ 〔清〕孔尚任：《享金簿》，頁 23a-23b。

²⁹⁹ 張廣文主編：《玉器（下）》，《故宮博物院藏文物珍品全集》42 冊（香港：商務印書館，1995），頁 15。

³⁰⁰ 常素霞：《中國玉器發展史》，第七章〈明清時期玉器〉，頁 350。

³⁰¹ 〔清〕吳偉業：《秣陵春·話玉》，《古本戲曲叢刊》三集，第六函【3】，據長樂鄭氏藏清順治刊

的家藏玉劍（因玉裝飾劍流行於漢代，稱為玉具劍）³⁰²。對比 50 齣有重要信物的明傳奇中，有 21 齣以玉製品為信物，其中僅《雙螭壁》中的家傳漢代雙螭壁之性質明確為古玉；《玉簪記》中的家傳玉簪和《雙金榜》中的碧玉蝴蝶因其為家傳之物，所以有可能為古玉；但即便把《玉簪記》和《雙金榜》中的家傳玉都算為古玉，明傳奇中古玉佔比還是遠不及清傳奇。簡單來說，清傳奇中較為古玉的信物，我們可從中看出清朝收藏古玉之風先上下來回的交互影響：一面，滿人接受了漢人收藏及用玉習慣，另一面，收藏之風隨著滿人統治階層的喜愛而在民間更被強化，故在清朝達到新的高峰。

除此之外，根據巫仁恕的《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》，服飾從明中後期一直以江南為時尚中心，其中尤以蘇州最為突出，有「蘇樣」之稱。但這在清代中期似乎發生變化。巫仁恕根據嘉慶至道光時人胡式鈺（生卒年不詳）之作《寶存》中的記述，發現「京樣」似乎成為新的風尚。³⁰³以下為《寶存》引文：「京師衣帽等物，是諸王府以為式，謂之內造樣。外省效之為新樣。然行至蘇松，必須數年以外，而京師往往又變樣矣。」³⁰⁴京城的式樣，因著王公貴族的特殊身份而開始被仿效。³⁰⁵這一定程度與清朝的異族統治方式有關：雖然統治階層在康熙後越發吸收融合漢人文化，但始終在服制和身分階級上強調滿漢的區別（滿人較漢人享有特權）。因此，滿人貴族的服飾由於其代表的特殊地位而開始成為流行。統治階層也會透過賞賜特殊服裝來籠絡漢人，這在下面會詳述。

總之，從追捧古玉之風受皇室喜好影響而再被強化，以及京樣風尚的流行這兩點我們便可看出皇室貴族在風尚上的影響力。一面來說，皇室被江南地區的風尚吸引（從康熙、乾隆多次下江南，並帶著江南的珍寶器玩、優伶伎者回宮教習可看出）；但從另一面來看，江南地區百姓也會追隨上位者的喜好（如前一節提到為迎乾隆御駕的供奉戲按照京中樣式擴建舞台並極盡巧思的安排驚喜，或是收

本影印，卷上，頁 3b。

³⁰² 常素霞：〈漢代玉劍飾鑒賞〉，《藝術市場》，2007 年 02 期，頁 66-67。

³⁰³ 巫仁恕：《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》，第二章〈休閒購物與城市景觀的變化〉，頁 112-115。

³⁰⁴ 〔清〕胡式鈺：《寶存》（北京市：中國書店，1985），卷三〈事寶〉，頁 1a。

³⁰⁵ 這種現象在清中葉之後更為明顯，有專論探討清代宮廷喜用毛皮如何造成毛皮服飾的流行。見賴惠敏：〈乾隆朝內務府的皮貨買賣與京城時尚〉，《故宮學術季刊》，第 21 卷第 1 期（2003），頁 101-134。

藏古玩之風，又或是服飾流行）。風尚會日新月異，收藏風雅之物的團體也會隨著社會的普遍富裕而被迫擴大，不同階級的人只要有錢，便可以投身收藏行列之中。這對於附庸風雅的文人自然不是喜聞樂見之事，因此文人需要突出自身的品味，以求與一般人做出區別。起初文人是利用著述區別雅俗（如文震亨的《長物志》，李漁的《閒情偶寄》亦是如此），但這依舊不夠，因為隨著商人階級的壯大並躋身仕途，其雄厚財力及日益深厚的文化底蘊使商人成為古玩收藏的中堅分子。因此，光是一般的古玩亦無法滿足立異之慾，故需多加一重特性，即「出於宮中」、「御賜」以凸顯物品及至物主的獨特。

探討完以上社會文化心理，便不難理解為何清傳奇中信物多為出於宮中的御賜之物，原因便在其「稀少」、「難得」、與眾不同。物向來以稀為貴，故在已飽和的市場便需要以此為主張以追新求異。擁有出於宮中的御賜之物，不單是與個人品味或財力有關，而是與個人的成就有關。

以《御袍恩》跟《義忠烈》中的信物御袍來看，雖然賜服（皇帝賞賜服飾），早在武則天時期就有，在宋代發展得更為繁多；到了明代，皇帝亦會賜服給功臣、宦官、外藩王和出訪使臣蟒服、飛魚服、斗牛服或麒麟服等，³⁰⁶所以賜服歷史算是十分悠久。廣義上來說，授官服亦是賜服的一種，但嚴格意義上的賜服，是指跨越原先身分等級服制的額外賜給（如唐代服制規定三品以上才能服紫，但若五品官得服紫袍，便算賜服），或是皇帝為表嘉獎而有的額外恩殊（如明代張居正得賞賜連文武一品都難得、最為貴重的「坐蟒服」）³⁰⁷。回到《御袍恩》及《義忠烈》，雖然兩劇是以宋代為背景，但其中用來包裹兒子的信物是「御賜黃袍」，不難看出其是受清代黃馬褂影響而有，³⁰⁸因為在此之前的各朝代少有以「黃」袍作為賜服。³⁰⁹

³⁰⁶ 趙連賞：〈賜服在明代的作用與影響〉，《形象史學研究》，2012年，頁136-139。

³⁰⁷ 趙連賞：〈賜服在明代的作用與影響〉，《形象史學研究》，2012年，頁137-138。

³⁰⁸ 儘管根據宋史，宋太祖曾賜董遵誨自己所著的「真珠盤龍衣」（見《宋史·列傳第三十二》「董遵誨」條；《宋史·列傳第三十六》「劉綜」條亦有記相同事），但第一，這是極少數皇帝將自己的衣服親賜的例子，宋代大多數的賜衣以授高品階官服為主（服制承襲唐代，三品以上紫服，五品以上緋服）。第二，真珠盤龍衣的顏色不明，不一定是黃色。綜合以上，《御袍恩》及《義忠烈》中的御賜黃袍可能是受清代黃馬褂影響較深。

³⁰⁹ 根據《清史稿·列傳》中的記載，因政績得著武功褂子者，是從乾隆帝開始賞賜，未見乾隆之前，皇帝有賞有功之人黃馬褂（武功褂子）之舉。不過，黃馬褂為行職褂子（即由御前侍衛盡職時穿戴）應是康熙時就有的規矩，這得見於〔清〕高士奇《扈從東巡日錄》卷下「壬戌」年（康熙二

清代，除了補服（即明清官員穿在朝服或吉服之外的服裝，因繡有補子而得名）賞賜，與明代一樣是以衣飾紋樣作為賞賜（最高級的賞賜改為四團龍補服，因團龍為高級皇家宗室才能使用的紋樣）之外，³¹⁰更為著名的便是「黃馬褂」的賞賜。黃馬褂共有三種類型：第一是「行職褂子」，內大臣、御前侍衛在跟從皇帝出行時須穿著此種褂子。第二是「行圍褂子」，是圍獵時皇帝賞給騎射優異者的黃馬褂，僅能在隨皇帝騎射、圍獵時穿著。第三是「武功褂子」，可憑藉軍功獲得。武功褂子又再分為「賞穿黃馬褂」或「賞給黃馬褂」兩種，差別在於前者可以在重要場合穿上身，後者只能家藏不得上身。³¹¹其中第三種「武功褂子」尤為尊榮，在清前中期惟有功勳顯著又極受皇帝寵幸者才可得。黃馬褂的黃是「明黃」，是皇家專用的顏色，象徵著皇權。³¹²黃馬褂由於被視為滿族的特色服飾，³¹³又帶有鮮明、少見（皇家專用）的色彩，加上其不能被複製仿冒，亦不在市面上流通，³¹⁴所以是明確的稀世珍品，能夠彰顯擁有者超然的身分地位及其與皇帝親密的關係。

有趣的是，儘管劇中的御袍本身已經尊貴異常、稀有少見，但在劇作家筆下，還是另外再透過了嚙指滴血題詩於上才使其成為信物，一面是為了強化悲淒之感以符合骨肉生死離別的故事基調，另一面，題詩於衣袍或衫上是明傳奇就有的傳統，

十一年，1682）中的記載，其中稱黃馬褂為黃摺，僅御前侍衛及內大臣（領侍衛內大臣）能穿。《御袍恩》的作者丘園大約卒於康熙二十八年，雖然可能看不到武功褂子，但至少行職褂子已經存在。並且民間一直流傳康熙帝出巡時賜一蒙古老婦黃馬褂的傳說，這御賜黃馬褂如今收藏在巴林右旗的博物館裡（見康敬簡：〈康熙御賜黃馬褂〉，《民間傳奇故事（A 卷）》，2022 年第 5 期，頁 78）。不論傳說真偽，黃馬褂在康熙時就已存在是不爭的事實。所以儘管武功褂子要到乾隆時才明確記於史籍中（亦即武功褂子的獎賞很可能是乾隆設立的獎賞機制），但黃馬褂作為行職褂子在康熙出巡時（康熙第一次南巡是在康熙二十三年，1684）就已發揮影響力。故丘園直接受黃馬褂影響進行創作，或是丘園就著無名氏的《義忠烈》進行刪改，都是合理的。在此說明之。

³¹⁰ 姚文君：〈清代軍功獎勵制度探析〉，《新疆大學學報（哲學·人文社會科學版）》，2020 年第 4 期，頁 97。

³¹¹ 詳見姚文君：〈清代軍功獎勵制度探析〉，頁 98。

³¹² 丁超：〈清代黃馬褂源流考〉，《清史研究》，2011 年第 2 期，頁 129。

³¹³ 根據丁超的文章，清代黃馬褂並非滿族首創，其淵源可追溯至漢魏時期的半臂，明洪武年間的對襟衣則是清代黃馬褂的近祖。努爾哈赤時期，建州女真中從事織錦刺繡的工匠，應為自明朝擄掠來的漢族工匠，而滿洲的服飾品級制度之所以能建立，便是由於這些漢族工匠的作工，使人民可以根據衣飾區分貴賤。所以說滿洲的服飾，離不開來自明朝的漢族服飾傳統，馬褂理所應當是漢族服飾傳統經過本土化改造的產物。只是由於滿族之於漢族是關外崛起的敵對勢力，滿族又普遍採用馬褂，故漢人便將馬褂視為胡服。見丁超：〈清代黃馬褂源流考〉，《清史研究》，2011 年第 2 期，頁 130-132。

³¹⁴ 至少在清中前期，黃馬褂並不輕易賞賜，因此並不多見。到了清後期統治者開始任意賞給（見姚文君：〈清代軍功獎勵制度探析〉，頁 98），黃馬褂便失去原本獨特性，而可能在市面上流通或開始出現贗品。

可是在明傳奇的使用上僅限於情人之間的愛情信物；或如血書亦是淵源流長，以往多與刺血書經有關（最早可追至梁武帝時代，在之後的朝代及至明清越演越烈）³¹⁵，在明傳奇中亦有與家庭悲歡離合有關，如《牟尼合》中荀氏在送養孩子時，不只有附上牟尼珠，還有血書。但《御袍恩》、《義忠烈》卻是將兩個傳統結合，在御袍上題血詩以為信物，可以看出清傳奇在明傳奇的基礎上的進步與革新。在此之後，在袍上題血詩以作為家庭團聚的信物亦有出現在《玉蜻蜓》：尼姑志貞在生完申嗣芳的遺腹子之後，為孩子繫了玉蜻蜓，裹了血汗衫，上有詩一首，記其父母身分，著一尼姑送往申家。不過《玉蜻蜓》中的信物以玉蜻蜓為主，血汗衫為輔（實際於劇情發展上可有可無），故在上面表格中並未標明，但在此一併說明，除了是為體現清傳奇在明傳奇傳統上的革新之外，亦是為了指出清傳奇較明傳奇更為寫實化的特徵：明傳奇可以輕易的以物相認，但清傳奇傾向在物上另加一些特徵以確保身分無誤。除了上述兩個例子以外，還有《百子圖》跟《巧團圓》，都是在物之外，還有額外仰賴身體特徵才能與孩子相認。³¹⁶以上這些例子都可以看出清傳奇更為寫實化的特徵。

回到出於宮中的御賜之物，其在清傳奇中除了多與家庭團圓有關之外，亦與家傳之物交織並重，因為通常這樣的稀有珍貴之物，必會成為家傳之物。所以在清傳奇中，出於宮中的御賜之物多用於世代間的縱向流動，即多會是由父母給予兒女。在 8 齣以出於宮中之物為信物的清傳奇劇目中，僅《龍鳳錢》中信物的流動完全停留在橫向流動（信物僅在情人之間流動），其餘 7 齣皆包含世代間的縱向流動（即有父母贈與子女的行為）。其中又以《秣陵春》和《無瑕璧》明確將御賜之物當作家藏傳承。

³¹⁵ 尹文漢：〈中國古代刺血書經之風——兼論九華山海玉和尚血書《華嚴經》〉，《宗教學研究》，2016 年第 1 期，頁 114-119。

³¹⁶ 《百子圖》講述鄧攸夫婦逃亡過程中無奈棄子保姪，將祖傳避邪寶鏡掛在子鄧賓胸口。後鄧賓被強思萱收養，改名鄧金，長大後與父母團圓時。鄧金問父母有何遺記，父母答古鏡為記，後鄧金又追問自己身上有什麼遺記，而母親答右手有一曲指、唇有二痣。後兩方再經查驗身體特徵與古鏡之後才真正相認。《巧團圓》則是講述姚繼自幼與父母失散，後為人撫養成人，每夜夢見登一三間小樓，床後有一箱，藏有種種玩具，有泥人、土馬、棒槌、鑼鼓、刀槍、旗幟之類，夢中常戲耍諸物。最後姚繼與父母相認，得歸舊樓，恍如舊遊，所見之物，皆甚熟悉。後一一講出箱中所藏物件，並且都正確無誤。眾人開始懷疑姚繼身分。後父親表示還有個驗法，若姚繼連左邊多一個腳趾這點都相同，就必是兒子無誤。最後經查驗確定，兩方始才相認。

以下以《無瑕璧》為例。《無瑕璧》講述鐵鉉將明太祖所賜無瑕白璧一雙分贈其兒女瑤英、福安，而後分離最後重聚事。其主要劇情及齣目緊密扣合信物的分合：〈分璧〉、〈獻璧〉、〈訂璧〉、〈賜璧〉、〈合璧〉。其中信物的使用符合所有信物傳統：一、信物為一對兩個，故可以二分，亦可以交相比對，使見物如見人（鐵鉉在給予無瑕璧給兒女時說：「他日見璧，如見汝父，不可輕棄了。」³¹⁷）；二、有美好的寓意（老鴿崔媽媽因害怕私匿在娼家私匿宮禁寶玩被牽連，因此奪了鐵瑤英的白璧給紀老爺，要他上繳內廷，紀老爺查驗白璧時說「恰似這瓊瑤，不受纖塵瀉。光瑩處，堪驚座。婆子，那鐵小姐乃係縉紳之女，偶遭淪落，與尋常為娼者不同，你不可過於逼他。倘肯小心看待，日後我自有道理。」³¹⁸以白璧瑩潔光亮與鐵瑤英相比，也藉此保全了淪落花巷鐵瑤英的貞潔）；三、作為盟約證明（鐵福安以無瑕璧向林伯父聘其女林瓊枝為親）等。最終，在眾人團聚的結尾，兩個無瑕璧也透過林父和御賜（在〈賜璧〉中皇帝賜予高賢寧當初透過紀老爺上繳的白璧，要他以此轉聘鐵瑤英）再次回到鐵家，使物合、人團圓。鐵家姐弟在拜完父親長輩後，各收執自己的無瑕璧並說出「不為待價沽」、「永作傳家寶」³¹⁹。兩人明確提及要將這當初由父親所贈，而後又成為兩人各自婚配證明之物永遠留下作為傳家之寶。以往傳奇中的家傳多重在來歷（即由前代傳承至今），而甚少明確點出物在團圓之後的去處（再向下一代傳承），大多僅能由推導而得出其應該會繼續傳承下去（如筆者在前一章所舉的《雙珠記》結尾是雙珠歸還老母親，一家團圓）。但在《無瑕璧》中明確點出無瑕璧必要永作傳家寶，此處評註為：「一聯結盡全局，高古無匹」³²⁰，如此不僅將劇情緊密連結收束，也更強調信物的永恆性，不只能全情（不論親情或愛情），更能將情一直延續下去。

若單論家傳之物為信物的應用，應屬《軟羊脂》最具代表性。《軟羊脂》講述山西絳州秀才李潛中年落魄，開古董鋪為生，見兒子李兆騫已長成，便將祖傳漢代奇珍——玉碗「軟羊脂」傳給兒子。河東防禦使完顏蓋生性貪婪，加上愛女芷瓊喜愛玉器，便廣為搜求，後看中軟羊脂，便開始與阮思顯共謀設計李潛。以賭博手法

³¹⁷ [清]夏綸：《無瑕璧·分璧》，《古本戲曲叢刊》六集（北京市：國家圖書館出版社，2016），第十二函【1】，據國家圖書館藏清乾隆世光堂刊本影印，上卷，頁4b。

³¹⁸ [清]夏綸：《無瑕璧·獻璧》，上卷，頁45b。

³¹⁹ [清]夏綸：《無瑕璧·合璧》，下卷，頁57a。

³²⁰ 由夏綸同里徐夢元評。

騙取不成，阮便將李兆騫誘騙至防禦府扣下。李兆騫被芷瓊發現救下，二人私定終身，許玉碗為聘。後李兆騫帶著軟羊脂去投洪玉軒，李家古董鋪則被洗劫，與軟羊脂相似的玉碗（洪玉軒昔日的寄售之物）被奪。李潛從強盜馬大遺落的身分腰牌得知強盜為防禦府中人。幾經波折，後李兆騫助被丞相燕帖木兒迫害的妥歡太子，殺了燕帖木兒因而立下功勞，狀元及第，與芷瓊完婚。《軟羊脂》劇情密切扣合在祖傳玉碗之上，亦發揮信物所有功能，如訂盟（李兆騫與芷瓊以玉碗為聘）、睹物思人（芷瓊在第十八齣〈泣玉〉中得了洪玉軒的玉碗，以為其為李家的玉碗因而傷懷）、比對真假（第三十齣〈真聘〉中功成名就的李兆騫拿出真的玉碗托阮思顯帶回完顏家為聘，第三十一齣〈冤勘〉中芷瓊與父親以為阮思顯拿回的玉碗為假，對阮進行拷打，後經來作伐的洪玉軒證實真假）。

《軟羊脂》處處凸顯清代玉器的物質文化：一、李潛中年落魄，無法中第，便以開古董鋪清閒度日，這可體現出對於文人除了出仕之外最好的生活，是能被古董清玩環繞，以此會友，清雅度日；這樣的設計不只出現於《軟羊脂》也有出現在《秣陵春》，孫承娟在研究《秣陵春》的文章中指出：

當時很多貧士棄儒從商，經營書畫生意，他們常常自稱『山人』、『徵士』，以一種『大隱隱市朝』的姿態進行商業交易來逐利。這就不難理解為甚麼《秣陵春》中不願出仕新朝的徐適並沒有避居山林或者歸耕田園，而是選擇浸淫在骨董行中，這些情節的安排無脫胎於晚明社會現實。

321

孫承娟指出這種大隱隱市的態度在明末就有了，故影響了《秣陵春》作者吳偉業。³²²而《軟羊脂》作者孔傳鉉是康熙盛世之人，亦有此概念，可見在清朝這種概念在文人心中依舊是普遍的；二、劇中有許多對古董特別是玉質的鑑賞文字，以第七齣〈市誇〉（李潛向完顏蓋展示自己的眾多收藏，包括血浸的玉扇墜子、手卷、法帖、玉鎮等等）和第二齣〈授寶〉（李潛將軟羊脂交給兒子）這兩齣最為典型；三、接

³²¹ 孫承娟：〈舊事風流說南唐：吳梅村《秣陵春》的歷史隱喻與古玩懷舊〉，《中正大學中文學術年刊》，第18期（2011年），頁86。

³²² 當然，「在《秣陵春》傳奇中，摩挲把玩骨董不再是為了標榜高雅的生活品味或者象徵社會身分，而是用這些前朝舊物來寄託感懷故國的情思。《秣陵春》中後主及南唐舊臣執著於古玩，不止是文人的審美情趣，更是對家國的執著和懷念。」出處同前註。

續上一點，李家祖傳玉碗與洪玉軒玉碗，兩者同樣為優良玉質所做玉碗（李兆騫在第十齣〈幾諫〉中有花一小段唱詞讚賞洪玉軒玉碗之玉質及價值），只差在李家玉碗玉質會隨季節變化，冬暖夏涼。因此尋常人，或更準確的說不是玉碗的原本擁有者，根本不知道，所以無法分辨。這也是為什麼收藏玉器無數的完顏蓋及芷瓊亦無法分辨，以為洪玉軒的玉碗即是軟羊脂。這樣的劇情設定使《軟羊脂》比《一捧雪》（以贗品玉杯魚目混珠）更能體現清代對「收藏及鑑賞」古董清玩的投入及其所達到的新高度——《一捧雪》中為凸顯主角莫懷古，醜化嚴氏父子、湯勤等人，使嚴和湯等人都無法分辨贗品，直到湯勤從醉酒的莫懷古口中得知真相才曝光。但《軟羊脂》中的完顏蓋父女都是收藏專家，贗品或次品根本無法入其眼，如在第三齣〈家慶〉中芷瓊便嫌棄一節度使特意送給母親作為壽禮的玉杯「新氣未除，雕琢太露」³²³，故而芷瓊不願接受母親的轉贈。《軟羊脂》中的設定更能凸顯收藏行家之間的切磋琢磨，並且這樣的收藏愛好不只是文人獨有的，而是能成為不同階級背景之人彼此交會的中心——四、完顏蓋是為滿足女兒的嗜好才廣蒐美玉，以供女兒收藏賞玩，在第三齣〈家慶〉中，完顏夫人要將節度使贈與的壽禮玉杯贈與女兒，便說到因女兒喜歡玉器，因此要將玉杯「與他收藏，以供清玩」³²⁴，芷瓊也的確是個行家，這些可以凸顯出：文人不再滿足於劇中生、旦僅在詩文才氣上匹配，也開始追求在收藏嗜好上亦能相通，才可謂真正相配。這不只是在《軟羊脂》中是如此，在《秣陵春》中亦是如此。足見古董清玩之風在清代達到鼎盛。

除了《軟羊脂》外，以《萬珠袍》之中的家傳信物應用較為突出。故事講述龐萬珠繼承了先祖封王南海遺下的明珠萬顆，但生性迷花戀柳，妻子鳳娟為其擔憂。後鳳娟認識了黃嬌鶯、嬌燕姐妹，與其結拜，設一計幫助丈夫上進，讓嬌燕扮男裝為黃又蝦與丈夫結識，再讓媒婆引萬珠至黃氏母女處。萬珠見到嬌鶯，十分中意，黃母向萬珠索要明珠萬顆為聘禮，方可為妾。萬珠回家要明珠房契，鳳娟趁機提出分家，再將嬌鶯藏起。收妾失敗的萬珠回到家卻發現自己中了妻子的計，但為時已晚，他已身無分文、無家可歸，妻妾已被黃又蝦佔去。門子轉交鳳娟留給他的一破衣、一竹棒，萬珠覺得妻子故意以乞丐之物譏諷，遂決定上進，期待來日出頭，以

³²³ 〔清〕孔傳鈺：《軟羊脂·家慶》，《古本戲曲叢刊》五集，第六函【4】，據上海圖書館藏稿本影印，卷上，頁17（從第一齣開始算，原文中無頁碼）。

³²⁴ 同前註。

原物奉還妻子受用。之後因萬珠之前救了神仙，得神仙報恩（李鐵拐替他保管破衣竹棒、龍王指點他考中狀元），高中狀元。本想回家羞辱妻子。妻子說出原委，萬珠遣人去領回破衣竹棒，果然發現明珠萬顆細縫在破衣夾層之中，竹棒內藏有家中房契，遂知妻子苦心，與其和好。亦與黃氏姐妹成親。作為信物的明珠在劇裡不只被應用為聘物，更是鳳娟作為妻子賢良苦心籌謀的證明。鳳娟不忍丈夫一事無成、揮霍家業，故設計以明激暗勵之法迫使丈夫上進。最後以縫在破衣夾層中的萬顆明珠向丈夫證明自己的一切籌劃皆是為了丈夫好。家傳的萬珠象徵著家業，本來的龐萬珠根本不屑一顧，為了娶美妾輕易將先祖多年傳承拱手讓人，可見其性格若不受磋磨，敗光家業是早晚的事。但經過妻子一連串的謀算，經歷風霜的龐萬珠終於明白成就及家業的重要，最後也懂得珍視賢慧的妻子，其勸世意圖明顯。萬顆明珠作為信物不只是盟約證明或身分證明，而是妻子衷心的明證，是串連一切謀劃的重要棋子。其應用在傳奇中較為特別、突出，故在此特舉此例。

簡要之，清代傳奇中有特別交代物品來源的信物以出於宮中的御賜之物最多：出於宮中的御賜之物之於創作的文人是與皇帝親近的表徵，能凸顯擁有者及其家庭更崇高的社會地位；就社會層面而言，隨著社會的安定，市場經濟的恢復，「出於宮中」成為商人新的標新立異之推銷法。因著滿族統治者的投入而越發強化的古董清玩之風，使得古董及贗品市場繼續蓬勃發展，此風體現在信物背景次多者為家傳之物這一特點上。從信物多為出於宮中的御賜之物和家傳之物，其中又多為古董，可以看出清代滿族掌權者與漢人百姓之間風尚交互影響而非純粹宰制的關係。

三、帶有神力的古董

古物有神力顯示出的是特定的物觀，這與中國宗教傳統有關。中國的神物幻想，從先秦時代就有，起先是對某些動植物，如神獸玄龜，後開始了對一些原始工具的幻想，如大禹靠玉簡治水，或后羿射日的弓箭。³²⁵到了漢魏時期，開始出現老物成精之說，如《論衡》中所言：「鬼者，老物精也。夫物之老者，其精為人」³²⁶，或如《抱朴子》中的「萬物之老者，其精悉能假託人形，以眩惑人目而常試人，唯不

³²⁵ 程薈：〈神物幻想與文化心理〉，《煙台師範學院學報（哲學社會科學版）》，1988 年第一期，頁 10-12。

³²⁶ 〔東漢〕王充：《論衡》（上海：上海古籍出版社，1990），第 22 卷，〈訂鬼〉，頁 216。

能於鏡中易其真形耳」³²⁷，都是在講老物成精，得以幻化人形以迷惑人。這些精怪不只包含有生命之物，像動物（如狐狸精）、植物（如樹精）等，也包含無生命之人造器物（如《搜神記》第十八卷中飴缶³²⁸怪），在魏晉至唐的志怪小說中很是常見。這樣的精怪故事流傳源於佛道二教的傳播和流行，「佛教通過動物和人的互變宣揚因果報應，道教通過動物修練成仙宣揚神仙方術，這使得精怪的形象開始呈現出人化的趨勢。」³²⁹另外，因「佛道二教都宣揚法力高強、無所不能，鎮壓精怪便成為二教僧侶展現法力的時機，也是佛道二教特有的任務。」³³⁰各樣對人造成危害的精怪，需要靠著神佛道士的指引幫助來滅絕驅散，這同時也開始了另一種物品的神化——即法器、寶物（如照妖鏡）等來收服這些精怪。這些帶有神力、靈性之物隨著宗教、口述、文人創作等不斷的積累傳承，從《太平廣記》、《夷堅志》，到《西遊記》時完全迸發：

小說中誇大一些日常器物的功能，也是合乎下層民眾心態的，同時還具有一定的象徵意義。如葫蘆（寶貝葫蘆）、繩索（細仙繩）、扇子（芭蕉扇）、鏡子（寶鏡、軒轅鏡）等諸如此類，不一而足。乃至現實生活中再普通不過的拴牛鼻子的鐵環，都可以在神話思維中被充分擴展開來，成為難於抵禦的寶物。……小說這類寶物相關的象徵性的精彩描寫，很可能是其廣泛流傳，版本眾多的原因之一。³³¹

《西遊記》中的眾多寶物發源於日常的器物，使得故事更貼近下層民眾，便是宗教、社會文化交融積累的成果。這種情形不只出現在小說中，也有出現在戲曲中。

就戲曲而言，元雜劇中的《盆兒鬼》便是講述楊國用被害做成的瓦盆如何為自己申冤的故事，明初有許多神仙道化雜劇內皆有法物神器，如朱有燉《八仙慶壽》中便有呂洞賓斷貪嗔、除業障的寶劍，徐神翁能包藏大地山河的葫蘆，也有鐵拐李能做乾坤柱石的鐵拐等等，這些劇目大多講求熱鬧，多為神仙集聚慶壽，或是鬥法

³²⁷ 〔東晉〕葛洪：《抱朴子》（上海：上海古籍出版社，1990），第17卷，〈登涉〉，頁128。

³²⁸ 飯勺或飯匙類物品。

³²⁹ 鄭艷：〈古代小說中的器物精怪及其民俗文化分析〉，《民俗研究》，2011年第一期，頁233。

³³⁰ 鄭艷：〈古代小說中的器物精怪及其民俗文化分析〉，《民俗研究》，2011年第一期，頁236。

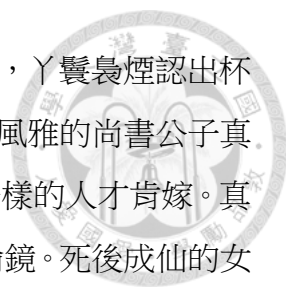
³³¹ 劉衛英：《明清小說寶物崇拜研究》（北京：中國社會科學，2008），下編〈明清小說寶物崇拜的若干來源與文化意蘊〉，第十章〈寶物崇拜的人類學審視〉，頁266。

劇情，法物神器只用於一時（如需斬妖除魔時），而甚少縮合劇目。所以物有靈性、神力的傳統其實淵源流長，也早就見於戲曲之中。到了明中後期的文人傳奇，其中有許多神助情節，都是神仙給予某些物品以助主角建功立業或促成姻緣，如汪廷訥《種玉記》中福祿壽三仙臨凡向霍仲孺示夢，告以日後必娶雙妻，因子得貴，並留賜玉繅環、玉拂塵、紫玉杖等物為信；或如史槃《鵲釵記》中的信物一對鵲釵便是北極帝君座下清華使者奉帝君吩咐，用以撮合宋璟與荊燕紅姻緣之物。這些神賜物品作為縮合全劇的信物自然十分重要。但值得注意的是，這些神賜信物本身並不具有法力，而只是貴重之物而已。

但到了清傳奇，其中的一些信物再次具有神力，使信物可以在故事中適當發揮神力，為主角穿針引線，或幫助主角度過難關。對物的看重和神化，在文人傳奇中最早出現於明末清初劉方的《天馬媒》。《天馬媒》故事本於《北窗志異》（收於《情史》黃損條），其縮合劇情之物為黃家世傳寶物玉馬墜，講述玉馬墜如何解了裴玉娥的厄運，成就裴玉娥和黃損的姻緣。玉馬墜在劇中雖非信物，但其所具有的靈性、神力卻是其他傳奇中未見的：在第二十七齣〈囑馬〉和第二十八齣〈驚歡〉中，氤氳使者囑咐玉馬要救玉娥免受呂用之強暴，玉馬（其形象為白馬）遂到呂府大鬧，為玉娥解圍。在這裡，玉馬墜不再只是物，而是化作神馬，能救人於水火之中，也能進行表演（有跳舞、俯伏、點頭等科介）。作者劉方在〈自題〉中寫：「大凡姻緣作合，實有天意，夫豈人為？緣之所許，死者可以復生，離者可以再合。如黃益叔一事，無天馬媒，裴玉娥必困於豪室……是以若淑之倫，天必假以奇緣；回遙之流，天必降以奇禍。則《天馬媒》一傳可鏡也。」³³²可見作者除了想藉此劇講述姻緣天定之外，更是要講善惡報應必從天而來：善者自會有天定奇緣，惡者則必有天降奇禍。

若以信物而論，當以《秣陵春》為例。《秣陵春》講述南唐徐鉉之子徐適家藏一只白玉杯，原是南唐後主李煜所賜。其鄰為南唐舊將軍黃濟府第，黃家藏有南唐宮中舊物晉唐法帖和宜官寶鏡，由黃濟之女展娘收管。徐適聞知法帖上有其父徐鉉題字，從黃家借來欣賞把玩，因而廢寢忘食，就用家中房宅加上白玉杯換得黃家法

³³² [清]劉方：《天馬媒·自題》，《古本戲曲叢刊》三集，第九函【6】，根據綾中吳氏藏暖紅室刊本影印，6b-7a。



帖。展娘得白玉杯後，斟酒小飲，看見杯中有個人影，感到驚奇，丫鬟裊煙認出杯中人影是徐適。展娘心生愛慕。而後不學無術，奸詐刁鑽且附庸風雅的尚書公子真琦見展娘貌美，托人說親，但展娘表示必須是同杯中人影一模一樣的人才肯嫁。真琦聽說黃家所藏寶鏡照過後人可由醜變俊，便在深夜潛入黃家偷鏡。死後成仙的女道士耿先生為撮合徐適與黃展娘的姻緣，便指派鏡神在真琦偷鏡時把鏡取去，而後再化作賣鏡老嫗把寶鏡送給徐適。徐適取鏡自照，見鏡中有一美貌女子身影，而生情思。展娘因寶鏡丟失，而憂鬱成疾，臥床不起，耿先生遂派鏡神攝取展娘之魂，讓她至洛陽與徐適相見。徐適見她正是自己思念的鏡中美人，又手持玉杯，便猜她是黃家展娘，二人談情。再經歷一些事件後，在神仙作主下，兩人成婚。另一面，因真琦陷害，展娘要奉旨入宮，丫鬟裊煙為報恩，遂帶著玉杯充作展娘入宮。後因一些騷動，展娘靈魂受驚離去，孤魂歸家，真身甦醒。而徐適因騷動一度被下監，幸得好友幫助，又因在聖上面前作賦得聖意，狀元及第。徐適因失去展娘而欲辭官以尋妻，聖上不允，傳旨讓太監張見在三天之內找到狀元夫人。張見把之前收為義女的裊煙（之前進宮因人數已滿，未被選用，遂被張收為義女）充作狀元夫人送給徐適。裊煙帶著玉杯與徐適相認，徐適也藉裊煙之口得知展娘的身分背景。後再經一番波折，徐適、裊煙拜見黃濟夫婦，一切誤會得釋，徐適終得與展娘真身成親，以玉杯為合卺杯、寶鏡為同心鏡成婚。

儘管嚴格意義上來說，《秣陵春》中的玉杯、寶鏡並沒有被明確被當作信物，但由於此二物綰合全劇關目，是徐適和展娘的情始到情終的關鍵之物，加上兩物在最後雖非聘物，但其中玉杯被應用於婚姻禮儀中的重要一環（合卺禮為成親的最後一步）以及鏡是新人成親時常見之物（女方嫁妝通常會用鏡子及梳妝台，或是如溫嶠娶妻故事中以玉鏡台為聘），可說玉杯、寶鏡之於兩人婚姻的完成有不可取代的地位，故筆者將其視為信物。而劇中除了玉杯、寶鏡之外，還有另外兩個重要古董：晉唐法帖以及燒槽琵琶。燒槽琵琶在劇中除了能讓旦角展現才情技藝並在劇情上造成騷亂（樂師曹善才以為徐適和展娘是盜取宮中燒槽琵琶的竊賊而報案，導致展娘鬼魂受驚離去，徐適下監；實則燒槽琵琶是成仙的女道士耿先生奉李後主之命從宋宮中取來與展娘彈奏的）之外，並無其他用處。而晉唐法帖雖然也綰合部分劇目——如前面徐適以白玉杯交換晉唐法帖；後徐適帶著法帖投奔節度使獨孤榮，但獨孤榮有心謀奪法帖，就以借觀之名索要，徐適將半本借他，後獨孤榮強占不歸還，

將來索要法帖的書僮聽蕉監禁，還將徐適趕出洛陽，直到最後得知徐適成了狀元，才放出書僮，讓其帶著法帖歸鄉；最後成親時徐適也把法帖送還岳父為定婚帖（接近信物）——但由於晉唐法帖之於主要劇情並不重要，其主要功能僅為凸顯徐適的風骨和品味，³³³故筆者以玉杯和寶鏡為《秣陵春》的代表信物。

《秣陵春》中的玉杯和寶鏡具有神力，在玉杯及鏡中各顯人影，為徐適和展娘訂下姻緣。一面來說，這樣的設定是全然為劇情服務，讓故事更為希奇曲折，也顯示劇中人物是姻緣天成。另一面來說，鏡在先秦時期便有趨吉避凶、照鑒原形（即照妖鏡）的功用，而後隨著「戰爭使得人民對於未來產生不確定性，因此亟欲求其卜筮，知其未來，此於六朝時常見。如《說郛》……《開元天寶遺事》……《太平廣記》」³³⁴中皆有相關記載：鏡子會顯影或甚至發出聲音說話來預示某人的未來。所以鏡有預示未來的功能也是流傳許久的傳說，並且在古神話中便與避邪有關，可是相關應用少見於明傳奇中的重要信物，到了清傳奇卻有許多：除了《秣陵春》外，《龍燈賺》、《百子圖》中之渾儀寶鏡、避邪古鏡皆是恢復了鏡在神話中的應用功能，又為促成家庭團圓、終成眷屬的重要信物。而杯中顯影源於相似的以水為鑒概念，藉著水與鏡相似的映照作用，來達到預示未來的功能，亦是流傳已久的傳說。

335

在清傳奇中，除了鏡的神力被重新應用之外，「劍」亦是重新具有神力，如劉鍵邦（生平不詳）《合劍記》中的「騰空」、「畫影」二神劍。中國對劍的崇拜也是淵源流長，自春秋戰國時期就有許多名劍傳說，如干將、莫邪、崑崙。劍在當時是近戰的主要兵器。但大約在東漢末年，劍原先的實戰地位便被刀取代。但關於劍的傳說依舊盛行。之所以劍會被視為有靈性之物，其中一個原因在於「東漢以後，

³³³ 見於第七齣〈惜杯〉，徐適猶豫要不要以白玉杯換晉唐法帖，最後說：「這杯雖是我極愛的，反覆思之，圖書筆墨是書生常分，珠玉寶玩非貧士所宜」，決定以白玉杯加祖產宜官閣換晉唐法帖。孫承娟在〈舊事風流說南唐：吳梅村《秣陵春》的歷史隱喻與古玩懷舊〉中以此探討晚明古玩界風尚的真實寫照，表示「這樣的交易看似草率，其實深符晚明古董的市場價值。晚明文人對書畫十分珍視。相對於「珠玉寶玩」，書畫被視為清物雅玩，為士大夫推重，交易頻繁，獲利豐厚。李日華（1565-1635）在品評古玩時，將晉唐法書列於第一，其價值凌駕於繪畫、青銅器、玉器等其他各類型古玩之上。……士大夫之間爭購法帖名畫甚至成為官場傾軋的肇因之一。」（頁86）

³³⁴ 吳世如：〈中國鏡神話研究〉，《問學集》，第11期（2002），頁28-29。

³³⁵ 劉衛英：《明清小說寶物崇拜研究》，下編〈明清小說寶物崇拜的若干來源與文化意蘊〉，第八章〈寶鏡崇拜的社會文化心理及宗教影響〉，頁215-216。

道教不斷發展，法師道士們普遍選用劍作為祛惡辟邪、驅鬼降妖的法器。³³⁶加上寶劍在之後的傳說故事裡與俠客產生連結，如唐傳奇中的聶隱娘便有寶劍一口，並且劍法高明。³³⁷所以儘管劍不再是戰鬥主要兵器，卻依舊存在民眾生活中，並且成為一定的權威象徵。

劍在戲曲中的使用，在元雜劇中大多與王權有關，王賜寶劍給某人，即是授與其一定權力行事，如鄭光祖的《周公攝政》中武王賜周公寶劍一把。到了明初，劍則多為降妖伏魔的法器，如《拔宅飛昇》中許遜以神鋒寶劍斬蛟精。但以上的應用若非為一時劇情所用，就是為熱鬧氣氛而作，其中並無深刻的含意。劍在文人傳奇中亦常見，因為自明中期之後，士人間開始有談兵論劍的風尚活動。³³⁸所以傳奇有李開先的《寶劍記》、《斷髮記》，劍在其中皆具有重要地位——《寶劍記》的寶劍，最後促成林冲夫婦重逢；《斷髮記》中淑英以丈夫所留之劍剪髮明志，拒絕另嫁他人，強化其守貞的意象。又如王濟《連環記》雖是以玉連環為貫穿全劇的重要信物，在其第十一、十二齣〈議劍〉、〈獻劍〉特講王允與曹操議劍並贈劍，希望曹操以劍刺殺董卓，不料刺殺失敗的曹操，以自己是來獻劍為由成功脫身。這幾齣劇目之劍——李開先《寶劍記》之劍為林冲家祖傳寶劍，《斷髮記》之劍是由純陽和純陰之精氣打造而成的雄雌寶劍，王濟《連環記》之劍曹操在議劍時稱其可比純鉤之劍——雖都各自帶有一些古劍的傳奇特性烘托，但在劇中劍並沒有自帶神力（或說沒有實際發揮神力的橋段），其應用主要還是著重於透過對劍的鑑賞，來襯托角色及劇作家的見識和風骨，並或多或少的幫助推動劇情。

但到了清傳奇《合劍記》，劍不只是重要信物，還是能大破敵軍的古劍，其中更有劍神能進行表演。《合劍記》講述明末南宮縣令彭士弘殉節事並古帝高陽氏二劍立下奇功。吳三桂贈彭士弘古帝高陽氏之「騰空」、「畫影」二劍。士弘將「騰空」劍轉贈其姪可謙，隨後攜家小出任縣令。士弘殉國後，王義得其劍。彭夫人托王義帶其書信去找可謙，王義以劍為憑證去找可謙。士弘托夢可謙，要其請吳三桂請清兵以滅李自成，再來要求其迎自己的親眷歸鄉。王義帶劍到來，二人換劍作憑，

³³⁶ 彭華：〈寶劍與中國文化〉，《問東學刊》，第25期（2018），頁68。

³³⁷ 宋巍、董慧芳：〈從寶劍意象看俠義文學〉，《求索》，2005年第8期，頁2。

³³⁸ 詳見王鴻泰：〈武功、武學、武藝、武俠：明代士人的習武風尚與異類交游〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第八十五本，第二分（2014），頁209-267。

相約：可謙去吳營求剿，王義返南宮護送彭家老小歸鄉。最後可謙、王義以二劍助吳三桂大敗李自成軍。

《合劍記》中的傳說古劍不只被用作憑證信物，也不只如可謙在大破敵營之後所說：「說來也奇怪，對陣時陰風颯颯，若有神助。想叔父英靈不昧。非小姪本事，皆騰空寶劍之力也。」³³⁹帶有神力，能助忠貞之人保家衛國，報仇雪恨。此二劍更是帶有靈性——在第五齣〈分劍〉開頭便是二劍的表演：

（內縱神火，作細樂，小淨、丑扮雌³⁴⁰雄劍神跳舞上）

（小淨）靈劍精魂化作神，光如紫電，氣如銀。（丑）惡人遇我頭先斷，不是忠良難佩身。（小淨）俺兩箇乃高陽氏之劍，我名畫影，你名騰空。赤堇如耶之精英，神磨鬼淬之鋒銳，腰間可佩，腦後可藏。劍若一珠之小放，如匹練之長，舉起若無上，運去若無旁。邪人見而心顫，妖魅望而形藏。願斬者數十員誤國之奸佞，願助者五百年應運之忠良。……。

【清江引】數千年劍魂猶未死，霜刃難輕試。今日把似君，誰有不平事。

但逢着至誠人方聽使。（又跳舞虛下）³⁴¹

在這段文字中可以看出眾多神劍傳統：一、古劍有靈性，得化作劍神；二、劍是「神磨鬼淬」而成；三、劍能隨不同使用變換其形；四、劍能斬奸邪妖魅，唯忠良至誠之人可使用等。除以上四點之外，本劇中的神劍還能發出響聲，如在第二十齣〈合劍〉中可謙和王義相見時二劍齊鳴。這些都是神劍傳統。加上火光、舞蹈的舞台效果加成，這一段必能創造出如夢似幻的神鬼之境，令觀眾著迷。之後在彭士弘將劍贈與可謙之時，舞台指示是：「二劍神暗上，作拱手分別下」³⁴²。在此齣中，劍不再只是物品，而是有靈性，甚至是一個活生生的角色。這與明傳奇中信物只是物品，不具有神力、靈性的情形相當不同。

³³⁹ 〔清〕劉鍵邦：《合劍記·迎孀》，《古本戲曲叢刊》五集，第七函【4】，據中國社會科學院文學研究所藏清初刊本影印，下卷，頁56b-57a。

³⁴⁰ 在此刊本原字為「雄」。「雄」通「雄」，此應為刊本錯字，因根據語義以及第二十齣〈合劍〉可謙與王義見面時明確說出「雌雄二劍」。故此處應為「雌」，筆者遂直接改之。

³⁴¹ 〔清〕劉鍵邦：《合劍記·分劍》，上卷，頁15b-16a。此古本中「劍」、「劍」二字混用，為免混亂，故筆者在此統一用現代人最熟悉的「劍」字。在此註明之。

³⁴² 〔清〕劉鍵邦：《合劍記·分劍》，上卷，頁18b。

綜合以上，筆者認為之所以清傳奇中的信物帶有神力，或說恢復了神力的傳統，是來源於時局的動亂。筆者在前一章節已講過明末崇禎年間長年的天災人禍對於人民的影響，頻繁的災禍使人民越發求宗教的寬慰，使得迎神戲越發頻繁上演，演出也越發盛大。正因為在禍患衝擊下，人不再能輕易憑著自己的努力改變自己的處境，所以便期望有「神助」。特別是對於一般百姓，便是憑著「善惡有報」的觀念，努力在困境中求生存。這也就是為什麼自明末清初起，傳奇中的信物開始帶有神力。即便不是帶有神力者，也是來源於神助。根據李艷〈明清道教與傳奇戲曲研究〉所整理出的表格，我們可看出除了「度脫」、「神遊」、「積善成仙」三種情節在明傳奇中出現較多之外，其餘的項目（如「夢喻」、「城隍神助」）基本是持平，而「神靈神力相助」、「齋醮科儀法術展演」則是清傳奇較明傳奇更多。³⁴³正是由於明確經過戰亂的摧殘，才會對神助殺敵以息戰更有共感。清傳奇中神助情節的增長，重要信物開始帶有神力，都可以體現出人民在亂世中求取心安之趨向。

更進一步地說，清代傳奇似乎更強調天命觀，因在亂世中更須由天命裁斷是非善惡。以姻緣來說，清代傳奇更為強調姻緣天定。雖然明傳奇中亦有強調「姻緣天定」的劇碼，如《鵲釵記》、《龍膏記》，靠著神仙之手快速傳遞物件以製造機緣，但在其中信物主要還是必須透過人物之手（即需透過生、旦私相授受）傳遞才更具意義。但在清傳奇中，才子佳人劇比例下降，才子佳人間也明顯少了私相授受的活色生香場面。清傳奇中生、旦在信物的流動中大多只見一面，甚至連一面都沒見過，僅憑藉信物的流動造成的機緣巧合促成生、旦的姻緣。如《秣陵春》中白玉杯和寶鏡的交換就完全沒有透過徐適、黃展娘會面親手交接，而是透過婢女還有神仙之手流動。徐適、展娘在見面以前，僅憑杯、鏡中的顯影（最多再加上展娘法帖上的題跋，及物品帶著的女兒家香氣）因而生發癡情，便訂了終身。生、旦即便能在正式定親（即經過父母首肯）或成親之前見面，亦大多不能以真身，而僅能以魂魄相見。這不只在《秣陵春》中如此，《龍鳳錢》中崔白和周琴心僅有一面之緣（並且見面僅以詩簡單傳情，並無其他逾越之舉），而後崔白生痴，請已先知崔周二人有天定姻緣的道士相助，勾琴心魂魄來相見，這亦是以魂魄相會；或如《雙魚珮》則是讓

³⁴³ 李艷：〈明清道教與傳奇戲曲研究〉，《戲劇》（中央戲劇學院學報），第154期（2014年第2期），頁84-91。

生、旦在夢中相見定情，交換信物。儘管夢中歡會、癡情離魂都是明傳奇就有的劇目（見《異夢記》和《釵釧記》），但一比較佔比便知：明傳奇中的愛情信物大多是生、旦親手賦予對方，不是透過生、旦親手賦予對方者大多也是雙方已經先有婚約所以早就認定彼此。從感情的開始到完成全都未實際見面說話、也未先有過婚約者，似乎只有《玉合記》及《異夢記》兩齣而已；³⁴⁴而清傳奇中卻有《秣陵春》、《龍鳳錢》、《雙魚佩》，除此之外，還有《無瑕璧》和《玉梅亭》，這兩齣都是生與未來岳丈以物定親，而沒有透過生、旦私相授受。³⁴⁵這樣比較下來，我們可以看出清傳奇因「正人倫」的主張，大幅減少生、旦當面調情、私相授受的場面。除此之外，就著民風而論，雖然清代關於婚姻的法律基本延續明代——婚嫁由不得自己做主，皆由祖父母、父母或親長做主，因此而生憾事。如在《清稗類鈔》中有〈姜渭以不娶報未婚妻〉，故事講述秀才姜渭與鄰居老吏徐某的長女相愛，兩人私下相約為夫婦。姜渭托人去求婚，徐吏因流言蜚語不許，堅決拆散二人。即便女兒曾以死明志絕不嫁他人，徐吏亦不許其嫁姜渭，只讓女兒一生不婚待在家裡。即便後來姜渭請來浙江學使來為其說媒，徐吏回答：「無父母之命，何云聘？未聘，何云悔？……兒女婚姻，父主之，部院大人親至，且奈何？」回絕了對方。結果，姜渭抑鬱而終，徐女終身不嫁。³⁴⁶徐吏因為女兒與秀才姜渭未經父母先有私約，所以即便對方是秀才身分，也不許兩人成婚，導致姜渭抑鬱而終，女兒終身不嫁。相比於明後期存在著〈喬太守亂點鴛鴦譜〉這類型的故事並頗為流行，我們可以看出明清即便律例相同，但民風卻有所不同，明後期較清初民風更為寬容開放。總之，清傳奇中的信物不再只是單純穿針引線、引人交往之物，而是成為天定姻緣的證明物。信物所帶有的神力更強化姻緣天定的概念，為更為嚴格的禮教風俗提供解套。

在此也補充一點：清傳奇中具有神力的信物，乍看之下似乎與文人傳奇「徵實」的風氣相悖。但實際上，文人傳奇的「徵實」主要體現於題材的選擇，即從單純的文學創作或市井傳說轉向以真實發生過的人事為題材，而並非如西洋文學的寫實

³⁴⁴ 《玉合記》韓翊驚鴻一瞥便羨柳氏美貌，故找上柳氏侍女托其將玉合轉贈其主，其後來往都是通過侍女，並未當面來往，二人真正見面時便成親。《異夢記》則是王奇俊與顧雲容同做一夢，夢中歡會後交換信物，並未實際見面。

³⁴⁵ 在以上這幾齣劇中，雖然生、旦基本守住禮法規範並未私相授受，但劇中可能會另有生與小旦當面調情給予信物的情節，《雙魚佩》、《玉梅亭》皆是如此。

³⁴⁶ 〔清〕徐珂編撰：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1984），第五冊，〈婚姻類·姜渭以不娶報未婚妻〉，頁2084-2085。

主義一般，追求準確描寫生活現實或逼真事物。³⁴⁷所以，徵實劇作中可以有具神力之物。如《合劍記》中的彭士弘是真實存在的明末烈士，但在此故事基礎之上卻是以具有神力的二劍為重要信物來發展故事。可以說，正因為真實發生過的事件已不可逆，在其中加入神力之物反倒可以給予作家更多創作彈性及提供受眾心靈的痛快舒暢。因此，兩者並不相悖。另外值得注意的是，徵實風氣從未絕對主導清代文人的創作，如李漁一派依舊保持風花雪月、奇聞軼事的傾向。所以，不論是以真實歷史人事，或是以虛構男女情事為題材；以帶有神力之物，或是以一般女性妝品配飾為信物，這些都只是創作選擇，沒有任何一方有絕對的主導權，皆是由劇作家根據自己的喜好或是意圖作決定，在選材和設定上可以自由的搭配甚至疊加。

四、清傳奇信物的創新和沿襲之得失

除了以上兩點之外，清傳奇中的重要信物相較於明傳奇還有兩點創新：一、**血淚與物的交織**。如前面曾說過的，在明傳奇中雖然也有血書，但通常是附加於重要信物之外，如《雙金榜》、《牟尼合》，都是在重要信物（家傳碧玉蝴蝶和家傳牟尼珠）之外額外附上血書以促成孩子與父母的相認重合。但在清傳奇中，血與物交織相融為一。除了《御袍恩》、《義忠烈》的提血書於御袍之上之外，《玉蜻蜓》亦在玉蜻蜓之外另有題詩血汗衫為證。但要說到血淚與物交織的最佳代表，必須提到《桃花扇》。《桃花扇》中侯方域和李香君定情之扇本為白紗宮扇，侯方域在贈與香君為二人訂盟之物時，有在上題詩。題詩之扇在明傳奇中便是常見之物，雖不一定是重要信物，但卻常用以促成才子佳人之情緣，如《錦箋記》、《花筵賺》、《牟尼合》、《明月環》中都有詩扇在其中出現，推進生、旦的感情發展。但《桃花扇》在詩扇的基礎下再更往前一步，其之所以從一般詩扇進化為「桃花」扇，最大的原因便在於其上有「血」。因香君守志，寧死不願嫁給田仰，先是持扇如劍一陣亂打抵抗，後在要被硬抱下樓之時，以頭撞妝樓，立時血花四濺，也濺在方域所贈詩扇之上。隔日侯李二人的媒人楊文驄及另一友人蘇崑老都來探望香君，見染血詩扇，遂將扇上之血點綴成折枝桃花，扇遂成桃花扇。因此，桃花扇是血淚與物的相融合。桃花扇代表的不只是香君的三貞九烈，桃花扇寄託的也是所有被屈辱、被

³⁴⁷ 張錯：《西洋文學術語手冊》（臺北市：書林，2005），「Realism 寫實主義」條，頁248。

逼迫的平民百姓之共同怨痛——逼迫香君的是馬士英、阮大鍼等奸臣，這些奸臣在戰亂時不只不保家衛國，還大肆宴飲，暴取豪奪，因此，香君的反抗不只是貞烈的表現，更是小人物傾身抵抗奸邪大人物之代表。正由於香君雖身分卑微（因家難而淪為娼妓），卻有情有義、正直忠貞，寧死不改志，使她成為這些有權有勢、卻誤國殃民之奸臣最好的反照。所以，桃花扇不只是風雅的爱情信物，更是一個世代痛苦血淚的凝結；其寄寓的不只是男女之情，而是以男女之情談家國仇恨。

這樣以血融之物體現世代血淚，除了在以上劇目可見之外，還有朱佐朝的《血影石》。血影石來由為：黃氏一家為文帝（即明建文帝）舊臣，在靖難之變後，被燕王逮補，其妻翁氏本被逼嫁象奴，奮力逃出，在通濟橋悲天號地，血淚將橋下一石染紅，後投河自盡，其陰靈附於被血染紅的石上，此石遂為血影石。每逢朔望日，翁氏陰魂都會於石中現形，被當作觀音大士現形，因此這塊血影石後被宿某當作珍物，打算進獻朝廷以換取金錢。後因宿某調戲梅墨雲，在梅墨雲的設計下，血影石便到了梅墨雲之手，後隨梅墨雲下嫁黃家之子黃菱而回到黃家供奉。劇中的血影石雖非信物，卻也是由血淚凝聚而成之靈物。《血影石》故事載於《明史》卷一百四十三（列傳第三十一）「黃觀」條，非由作者朱佐朝創發，而《桃花扇》香君的桃花扇亦有一定軼事基礎，³⁴⁸雖兩劇血淚交融之物皆非作者原創，但其故事被選擇改編為戲曲，必是時代態勢所致：除了是因歷史劇流行，也因其帶有「真實發生過」的傳說特性，因此更能引人入勝、動人情腸，以血淚來賺人熱淚。

二、一些清傳奇中的信物能跳脫明傳奇窠臼，不再只應用於定情或離別之際相贈，而是用途更為廣泛。明傳奇因為才子佳人劇目的氾濫，其劇情發展有一定公式，故信物大多是於生、旦定情或離別之際贈與（將物一分为二，各執為念），或是用於調情（如詩帕、詩扇製造生、旦來往的機會），甚少劇目能脫離這樣的公式。清傳奇則因不再拘泥「十部傳奇九相思」的傳統，加之時代易變之下普遍的民風轉變，因而在創作上產生了轉變。此有兩面講究：一面來說，清傳奇開始關注歷史的苦痛經歷，以其為題材以求痛定思痛，因此多了很多家庭被拆散靠信物團圓的劇目，另一面來說，明末清初阮大鍼、李漁等人的劇作皆追求不落入俗套，使得劇情的發展

³⁴⁸ 王璦玲：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感傷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》，第二十四期（2004年3月），頁91。

有無限的可能，因此開啟了綜合劇情之物更奇巧的流動可能，如《燕子箋》的燕子啣箋、《風箏誤》的風箏線斷，都是由於別出心裁之物的流動而激發出一連串的巧合，促成生、旦姻緣。以上兩點綜合促成了清傳奇能打破既有明傳奇的公式，而有不一樣的信物應用，如前面所提過的《萬珠袍》或是《玉蜻蜓》，其故事之曲折複雜，以及其中信物的應用不再受限於愛情信物公式，而是可以為費盡心思籌劃以求丈夫上進之證明，或是成為庶子與嫡母相認的關鍵。

但儘管有以上的創新之處，清傳奇亦有其缺點，即儘管一些清傳奇中的題材和信物的應用能與時俱進，挑戰傳統，但並非所有劇目皆是如此。許多劇目、表演是隨著流行而進行仿作。加上文字管控越發嚴峻，這些都使得文人傳奇逐漸失去原本的活力，而淪落到不斷的自我複製，缺乏新意之境。周貽白的《中國戲劇史長編》在提到花部勃興超越雅部崑曲時便有這樣一段話：

「崑曲」既在明代末年即已開始衰落，清初之轉尚「弋腔」，更形成一種對峙局面。雖然康熙乾隆間「崑曲」又呈復興之象，而各地方劇種亦正各奏爾能地相與爭逐。由是「崑」「弋」之外，復有「花部」「雅部」之分。……。

表面上看來，以「崑曲」為「雅部」，似仍顯示著地位的崇高，實則經此一番分別，反愈速其崩潰。蓋「花部」者，除「崑曲」外，於各地戲劇無所不包。其實力之雄厚，已非只限一隅的「崑山腔」所能比并。……這些腔調便成了「崑曲」的勁敵。因為「崑曲」的復興，已非文詞及聲腔之力，劇本中的關目，舞台上的排場，實為主要關鍵。而關目可以沿襲，排場可以模仿，諸如表情、動作、衣裝、砌末，都是有目共見的東西，不但可以沿襲模仿，而且可以根據這一基礎再加發展。花部諸腔，以「崑曲」視之，不過因其音調粗俗，詞句鄙俚，而表演故事，卻具有一定的內容。有了內容，其形式上之臻進便無從限制。除了文詞和聲腔，凡「崑曲」的一切，它們都可充分利用，從而更進一步地有所增長。於

是，不可一世的「崑曲」，所賸（按：即「剩」）下的便只有文詞和聲腔了。³⁴⁹

以上的話點出了隨著崑曲傳奇逐漸被花部超越，其中一些根本問題逐漸浮現。傳奇當時遇到的一個致命問題在於，什麼都可以沿襲模仿，關目、排場、科介等。如李玉的《一捧雪》為當時熱門劇目，孔傳鈇的《軟羊脂》極有可能便是仿《一捧雪》而作，³⁵⁰雖然兩者劇情並不完全相同，但劇情皆圍繞惡人為奪一古玉器而展開。除《軟羊脂》外，還有胡雲壑的《後一捧雪》，是胡為《一捧雪》補闕之作。據《一捧雪》而有的兩個沿襲之作還算各自為作，但以下所述劇目之重複則基本完全一樣：如前面說過的《御袍恩》和《義忠烈》，另外還有《龍燈賺》、《軒轅鏡》、《混儀鏡》三齣亦是一樣的劇作，只有在齣目上有些刪減，跟一些細微的不同，故難分孰先孰後。但這三齣共同的故事劇情，似乎又有受其他名劇影響。《曲海總目提要》云：「《龍燈賺》。未知作者何人。所載官名。皆明時始有。大抵近世人也。以看龍燈作關目。故曰《龍燈賺》……檀道濟、徐羨之事跡有因。多所增飾。……看燈男女互換。情節略仿《春燈謎》。父為西席教子。情節又似《牟尼珠》。」³⁵¹《龍燈賺》有些情節似乎是受阮大鍼的《春燈謎》和《牟尼珠》影響而作，而其與《軒轅鏡》、《混儀鏡》又都是一樣的關目，等於是複製再複製。以上所舉之例都可以看出劇目的不斷沿襲複製。這樣一再沿襲複製的結果除了可以體現出大眾對特定劇目的喜好之外，亦壓縮到了全新劇目的產出。這樣可說是從根本上斷了傳奇的筋骨，因為花部亦可以複製演出傳奇劇目，其聲腔表演還更討大眾喜歡；傳奇離了創新，進入自我複製的循環裡，無疑是自尋死路的表現。除了熱門關目會複製沿襲之外，關目亦會為表演特定才華而牽制。如《秣陵春》中的四古董之一：燒槽琵琶，其存在意義除了是為彰顯展娘的才情之外，更是為展現旦角的才藝，其雖有稍微推進劇情，但並不具備不可替代性，就著情感深度更完全不及《琵琶記》所展現的辛酸之感。這些都可視為文人傳奇逐漸定型、散失活力的過程。

³⁴⁹ 周胎白：《中國戲劇史長編》（北京：人民文學出版社，1960），第八章〈清代戲劇的轉變（公元一七三六年至一八二〇年）〉，第二十四節「花部的勃興」，頁455-456。

³⁵⁰ 郭英德：《明清傳奇綜錄》，頁820。

³⁵¹ 董康：《曲海總目提要》（北京：人民文學出版社，1959），卷二十九，「龍燈賺」條目，頁1377-1382。



小結

明末清初的戰亂災荒改變江浙一帶的演劇情形——起先在面對災荒時，民眾更加尋求宗教安慰，因而使得迎神戲演出情形更盛。當清軍正式進軍江南時，因薙髮令實行而爆發的激烈衝突，使得江浙地區受到重創，因而使不同地區演劇活動停擺了不等的時間。但因著新統治者對戲曲的喜愛，加上康熙之後國家統一，紛亂停歇，使得民生復甦，戲曲活動不只得以恢復甚至進入新局。一面皇權對戲曲的喜愛使戲曲在表演藝術上更為精進、盛大，江南仕紳商賈為迎接御駕費盡心血財力而有的供奉戲便是最好的例證。但另一面來說，皇權對戲曲內容的審核也限制了劇作家全然自由創作的可能。隨著新聲腔的流行，文人傳奇遂與一般社會大眾越發脫節，不再能反映社會大眾的價值觀和喜好，因而沒落，少有公開演出，只供文人作家自己案頭欣賞。

清代傳奇更強調信物來源。而有特別交代物品來源的信物以出於宮中的御賜之物最多：出於宮中的御賜之物之於創作的文人是與皇帝親睦的表徵，能凸顯擁有者及其家庭更崇高的社會地位；就社會層面而言，隨著社會的安定，市場經濟的蓬勃復蘇，「出於宮中」成為商人新的標新立異之推銷法，成為市民追捧之新的頂級奢侈物。重要信物以家傳之物次多。家傳之物不只與御賜之物並重相交（如《秣陵春》的御賜家藏白玉杯），又多為古董，我們可以從中看出清代滿族掌權者與漢人百姓之間風尚交互影響的結果，便是不減反增的古董清玩之風，在清代來到新的高峰。

清傳奇中的一些重要信物帶有神力，如《秣陵春》能顯影的玉杯、寶鏡，還有《合劍記》中的具有靈性的二古神劍：騰空、畫影，我們除了可以從中看出中國長久的靈物傳統，有神力的信物更是能體現出人民在亂世中求取心安，因而更寄望於天命賞懲之趨勢。

戰亂及改朝換代之於文人身心的衝擊，使得清初大多數文人在創作題材上有了大的轉向，不再是「十部傳奇九相思」，而是更關注於現實，從歷史、時事中尋找題材，期望從其中的血淚表達經世濟民之心志，以教化人民善惡忠貞。其表現在清傳奇信物之上，除了生、旦私相授受信物的煽情場面減少，家庭團聚信物增多之

外，更高明處在於血淚與信物的相融為一（以《桃花扇》為代表）。另一面，阮大鍼及李漁追求新意的奇巧之作，促進了清傳奇信物突破明代才子佳人劇的窠臼而有新的應用方式：如《萬珠袍》中的萬珠不是愛情信物，也不是促成家庭團圓之物，而是妻子至始用心謀劃以助丈夫的情意證明。但這樣的新局並未維持很久，文人傳奇開始不斷沿襲模仿、複製熱門劇目和表演。隨著花部的崛起，以及文字獄的興盛，兩相夾攻下，傳奇最終少有新的劇目產出及公演，而致沒落。

歸結回物質文化，我們可以發現清傳奇中信物的特性與傳奇發展一樣被分為兩派：一派維持著才子佳人的傳統，追求曲折的男女情愛故事，故事多以時興小說改編或全新創作（即事無所本）為主，此派有李漁、孫郁、周稚廉、石琰等人，其中信物保持著才子佳人的傳統，為男女主角傳情、定情；信物的特質基本與明代相差不多，多為簪、釵、羅帕、玉佩等妝品配飾。另一派則開始以經世為己任，在題材方面選擇徵實來進行創作，讓觀者透過歷史血淚或社會矛盾的重演共同療傷，以達心靈的淨化；此派有朱雲從、朱佐朝、朱素臣、丘園、孔尚任、劉鍵邦、夏綸等人，其中的信物背景及特質更為多元、複雜，若不是出於宮中的御賜之物，或是傳家的稀世古董，就是帶有神力之物，甚至可能同時擁有以上多種特性，以滿足經歷戰亂之後不同的社會心理需求。在此傾向影響下，信物漸漸脫離了現實，不再似明中後期一般與物質文化發展緊密連結。簡言之，我們雖無法從清代文人傳奇中的信物看出更高、更進一步的物質文化發展，但我們依舊可以從中剖析出不同社會文化心理及傾向。

第五章 結論

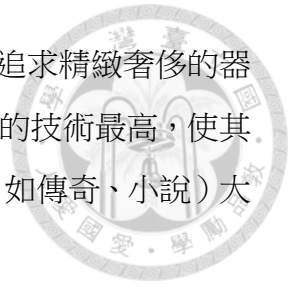


信物傳統淵遠流長，在明清文人傳奇之前便已深植於中國文化之中。其最初形式即是作為憑證，此為信物最重要的功能。在此基礎上，我們可以進一步將信物視為人的替代，信物能替代物主，讓物主不必親臨，僅透過信物要求對方履行約定。如古時的兵符，君主和將領各執一半，君主要調兵遣將時，便會托信使帶著兵符傳遞命令，將領在比對兵符真偽後才執行命令。兵符作為憑證的信物，也是君主的替代，使君主不必親上前線發號施令。信物的這兩種功能，也適用於男女情愛關係：信物一面可透過贈和受，為雙方達成盟約，作二人關係的證明。另一面也可以作為情人的替代，幫助相戀的男女超過時空的限制，傳達情感或堅固盟誓。信物若是具有美好的含義，可以用此表達對情感或是未來的期許，亦可以作為身分的證明物促成家庭團圓，這是信物的兩個延伸功能。

若結合各朝流行的文學來看信物文化的積累，早在先秦《詩經》中就有男女相戀互贈信物表情的描寫，從起初以美好的花果或美玉瓊瑤相贈以表長情，到了漢魏的樂府詩中，信物不只是常存不易朽壞、適宜帶在身邊以解相思之苦的華貴之物，甚至在〈有所思〉中成為情感始終的象徵依據。唐代盛世，更為多元豐富的社會文化，一面使唐詩中對物描寫更加細膩傳神，另一面使唐傳奇小說中男女相贈信物表情、定情的故事更為盛行流傳。及至宋代，物質文化達到了空前的展，愛情信物在宋詞中亦得到長足的發展，常有以信物寄託相思傷懷之作。其中信物除了釵鈿、香囊，更多了香帕、羅巾等暗示肌膚之親的物件。

而元代雖在物質文化上發展不如宋代，但不論是雜劇或是南戲，都更為貼近大眾的審美，故其中的信物以日常可見之物為主，強調其與生活的連結。在一些劇作中，信物開始具有「約為夫婦」的意義，以及貫穿劇情的功能性，影響之後明代傳奇的發展。

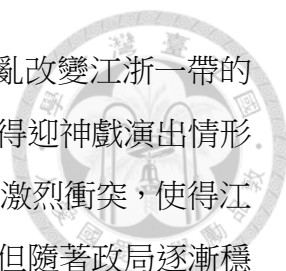
由於民風質樸安穩，信物在明初戲曲中的應用，與元代戲曲的普遍情形並無太大出入。但大約於明中葉天順、成化年間，中國的經濟開始進入專業市鎮生產，各城鎮互通有無，商業發達。隨著商品化經濟的發展，民生改變，轉為高消費社會。原本純樸的民風開始改變為奢靡之風，在萬曆朝發展完全。由於商品化經濟的影響，



生產技術越來越高，商品講求精緻、新奇，民風愈發奢侈，愈發追求精緻奢侈的器玩配飾。此風以江浙一帶（吳地）為首，因江浙生產之物及生產的技術最高，使其不只在物質層面在全國引領風尚，在文化方面亦透過娛樂文學（如傳奇、小說）大量出產穩居主導地位。

民風體現於文人傳奇上，便是傳奇經過文人手筆，從原本南戲的質樸俚俗改為雅緻綺麗，正如社會風氣越來越追求奢侈華美一般。傳奇中的信物，也從《香囊記》由母親親手縫製的質樸香囊，轉換為《玉簪記》中家傳的玉簪或《雙盃記》裡的鴛鴦白玉盃等獨特的精巧之物。這類精緻奇巧的信物，有以下幾個特色：第一、明傳奇中的信物是獨一無二（若是信物本是一對，就是世上僅此一對），除了是劇情發展的需要存在之外，更可以體現出明代工藝的進步、手工生產方式及商業的普及，這些時代特點使生產出的商品物件不只精緻奇巧，更是能獨一無二。第二、信物以奇珍異寶、妝品配飾為大宗，其中大多為玉製品，體現出明人（特別是文人）對玉器的追捧；除了玉簪、玉盃之外，尤以玉墜、扇墜最具時代特色。第三、由於社會民生的轉變，加上清玩文化的盛行，明傳奇中的奇珍異寶、妝品配飾開始夾帶家傳背景以烘托物品的獨特性。

明傳奇作家喜好於在劇中加入獨特精緻之物，並且抬高這些精緻之物於故事中的地位，使劇情圍繞這些精巧之物推進。這除了是因外界豐富的物質文化帶來的刺激，也源於劇作家喜以信物貫穿、收束情節的創作手法；但這樣的慣用手法使明傳奇中對信物的描寫和應用普遍淪為平庸，一切僅為推進或提點劇情，劇中角色面對信物時的抒情基本不離「睹物思人」、「物是人非」，缺乏深度的感物、詠物之作。但觀眾的喜好促成這樣的劇情發展重複出現，以物件綰合關目情節遂成流行風氣。同時，外在物質文化的豐富刺激，使得投入舞台演出的金錢及珠飾錦緞等資源更為豐厚，舞台表演的穿戴及砌末遂更為華麗精緻，以符合更高的審美要求和民眾對於富貴的想像，這也進一步促成劇中信物的精緻化傾向。考量舞台呈現效果，並不是所有華美之物都適合成為信物的砌末，如微小的戒指雖是長久以來常見的愛情信物，但在傳奇中卻幾乎未見。另外，精緻物品於民間的普及也使得劇中需要額外通過念白、唱詞、表演等媒介來烘托、突出劇中物件之不凡之處，使原本平凡之物（如手帕）藉此成為不凡奇物，以求刺激民眾的綺麗想像。



然而這樣的情形並未一直持續不變，明末普遍的災荒和戰亂改變江浙一帶的演劇情形——一面在面對災荒時，民眾更尋求宗教安慰，因而使得迎神戲演出情形更盛；另一面，當清軍正式進軍江南時，因薙髮令實行而爆發的激烈衝突，使得江浙地區受到重創，因而使不同地區演劇活動停擺了不等的時間。但隨著政局逐漸穩定，民生復甦，戲曲活動不只得以恢復甚至進入新局。其中一關鍵要素便是清代統治者對戲曲的喜愛。一面皇權對戲曲的喜愛使戲曲在表演藝術上更為精進、盛大，江南仕紳商賈為迎接御駕費盡心血財力而有的供奉戲便是最好的例證。但另一面來說，皇權對戲曲內容的審核也限制了劇作家全然自由創作的可能，至終加速了文人傳奇的沒落。

一些明傳奇中就有的特質，在清傳奇中被更為強化。如清傳奇較明傳奇更注意信物的背景來源，以及信物多為傳家古董，我們可以從中看出清代滿族掌權者與漢人百姓之間風尚交互影響的結果，便是不減反增的古董清玩之風，在清代來到新的高峰。另有一些信物特質被改變，如在清傳奇中，有特別交代物品來源的信物改以出於宮中的御賜之物最多，原因在於這類物品之於創作的文人是與皇帝親近的表徵，能凸顯擁有者及其家庭更崇高的社會地位，切合文人出人頭地的嚮往；就社會風潮來看，隨著社會的安定，市場經濟的復蘇勃興，「出於宮中」成為商人新的標新立異之推銷法，成為市民追捧之新的頂級奢侈品。

明清改朝之際的戰亂災荒和腐敗政局，衝擊了整個社會。一派文人思想開始轉向經世致用。其表現在傳奇上，便是這派文人多以歷史事件或社會時事為創作題材，期待能借此引起反思，宣揚忠孝仁義的精神。但儘管選材為歷史或時事，其中的重要信物卻開始或帶有神力，或血淚交融，或帶有御賜或家傳背景，或促成家庭團圓，或為天定姻緣牽線，或以上皆有，信物的特質變得更為多重複雜。這類信物雖然脫離了現實的物質層面，但從其中可以看出世變帶給社會不同群體的影響：一些人需要心靈的撫慰，因而寄望神仙法力顯靈；一些人回首故國，耽溺過往，故以古董寄託追懷故國之情；一些人正視現實，渴望獲得新政權認同。

除此之外，還有一些人面對亂世，既不沉溺舊世，亦不求為國為民，只求偏安一隅，享樂人生，如李漁及其劇作。這一派文人的傳奇在明代才子佳人的傳統下將故事發展得更為新奇曲折，但其中的信物卻因才子佳人體裁的限制缺乏新意，依舊

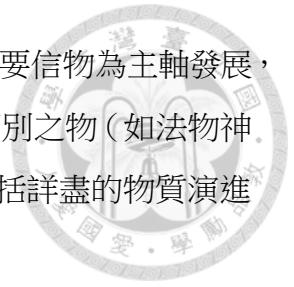
以女性的妝品配飾或貼身的題詩巾帕為主，因而使其中信物在文學意趣結構的應用及反應物質文化發展的兩個層面皆未突破。

儘管清前期，傳奇因著文人思潮的轉向、社會的復甦、統治者的喜愛而短暫重獲新生，有許多打破明代窠臼的信物應用。但這樣的新局，因著花部的崛起，加上文字獄的箝制，未能維持。最終文人傳奇因著缺乏新意之作，走向沒落。

回到本論文主題：以文人戲曲中的重要信物一窺不同時代之間物質文化及價值觀念的轉變。我們可以根據各朝有重要信物之文人戲曲作品整理出一顯著變化：從元雜劇、南戲中貼近日常生活之質樸信物，到明傳奇中精緻奇巧的信物，再到清傳奇中受易代經歷影響而逐漸脫離物質現實、著重意象運用的信物。元明兩代戲曲中信物的特質與物質生活緊密連結，清代傳奇則分為兩派：李漁、孫郁、周稚廉、石琰一派維持才子佳人的傳統，信物的特質基本與明代相差不多，其物質的描寫及應用未見突破。另一派如朱雲從、朱佐朝、朱素臣、丘園、孔尚任、劉鍵邦、夏綸等人以經世為己任，在題材方面選擇徵實來進行創作，讓觀者透過歷史血淚或社會矛盾的重演共同療傷，以達心靈的淨化；其中的信物背景及特質更為多元、複雜——信物若不是出於宮中的御賜之物，或是傳家古董，就是帶有神力之物，甚至可能同時擁有以上多種特性，以滿足經歷戰亂之後不同的社會心理需求。在此傾向影響下，信物漸漸脫離了物質現實。所以，我們無法從清代文人傳奇中的信物看出更高、更進一步的物質文化發展，但我們仍可從中剖析出其社會文化心理及傾向。這三個時代的劇作及其信物，除了出於劇作家的設計，還得考量觀眾的喜好（受社會環境影響）在其中的作用，如元雜劇中的質樸信物是為貼近受眾的日常生活，明傳奇中的精緻信物是在經濟和社會文化突變下人民窮奢欲求的表現，清傳奇中帶有神力的信物，是為在亂世中供人一絲慰藉等。除了與物質文化和社會觀念契合之外，信物特質基本也呼應了文人戲曲的發展脈絡：元雜劇和南戲通俗，明傳奇奇豔，清傳奇激憤，各自創造出戲曲新局，可惜因之後創作題材的局限，加上文人的故步自封，最終不敵更為新鮮熱鬧、俚俗討喜的花部，走向沒落。

本論文以文人戲曲中的重要信物為中心，結合其他材料中所記錄的社會環境、物質文化以及戲曲發展，探究不同時代文人戲曲中的信物如何體現出民風、物質文化和價值觀念的變遷，比較其中的異同，以此提供一個針對戲曲研究的新路徑。本

論文受限於篇幅，無法包含文人戲曲中所有的物件，僅能先以重要信物為主軸發展，拋磚引玉。日後的研究可朝以下面向發展：選定戲曲中一特定類別之物（如法器、刀劍兵器或是稀世珍寶）進行更為詳盡的物質文化研究，包括詳盡的物質演進史或文化觀念的演變，使戲曲的研究面向更為豐富、全面。





具有重要信物的明傳奇之故事原型及信物出現齣數整理表 ³⁵²						
	劇名（總齣數）	作者	故事原型	信物	信物出現的重要齣數 ³⁵³	僅在念白中被提及 ³⁵⁴
1	《香囊記》 （共 42 齣）	邵燦 宜興（今屬江蘇）人	可能本於宋代話本《紫香囊》（現僅存名目）。	老母所作香囊	17、18、 19、21、 32、36、 40	7
2	《臙脂記》 （共 41 齣）	童養中 （或無名氏） 生平不詳	與元雜劇《王月英元夜留鞋記》同題材。本事見《買粉兒》（收於《太平廣記》、《幽明錄》），又見於〔宋〕皇都風月主人《綠窗新話》卷上《郭華買脂慕粉郎》。	繡鞋、羅帕	8、34—40	1
3	《浣紗記》 （共 45 齣）	梁辰魚 崑山（今屬江蘇）人	西施、范蠡事。	紗	2、9、 23、27、 34、45	1
4	《玉玦記》 （共 36 齣）	鄭若庸 崑山（今屬江蘇）人	本事不詳。情節類似〈李娃傳〉。	玉玦	4、13、 19、25、 32、36	1、35
5	《連環記》 （共 30 齣）	王濟 烏鎮（今	據《三國演義》和〔元〕佚名《錦雲堂暗定連環計》雜	玉連環	13、15、 20、21、 26、30	無

³⁵² 作者戶籍、故事原型等資料，基本上參考李修生主編的《古本戲曲劇目提要》或是郭英德的《明清傳奇綜論》。

³⁵³ 算為重要齣數者包括：介紹物品背景、信物有出現在場上並在人手中流動等主線劇情（藉物調情、定情，信物被盜，生亂，及作為證物、相認關鍵……等）、以及兩人分離時睹物思人、對物興嘆、詠物的劇情都算為重要齣數。

³⁵⁴ 僅在念白中被提及者，意思是所有沒有實際推進劇情，只為回顧或總結劇情而提到信物者（如第一齣開場末為接下來所有劇情提綱挈領、或主角向配角述說曾經發生的事）。

		屬浙江桐縣) 人	劇改編而成。原故事中並無交換定情信物的情節。			
6	《明珠記》 (共 43 齣)	陸采 長洲(今江蘇蘇州) 人	改編自〔唐〕薛調傳奇〈無雙傳〉。原故事中並無交換定情信物的情節。	夜光明珠一雙(朝廷賜予)	12、14、23、25、26、31、33、36、37、38、41	1
7	《懷香記》 (共 40 齣)	長洲(今江蘇蘇州) 人	本事見《世說新語·或溺》。宋元南戲有佚名《韓壽竊香記》；元雜劇有李子中《韓壽偷香》；明傳奇有沈鯨《青瑣記》，均無存本。	西域異香一盒(朝廷賜予) 題詩汗巾	3、19、24—28	1、29、33、40
8	《斷髮記》 (共 49 齣)	李開先 章丘(今屬山東) 人	本事《舊唐書·列女傳》。原故事中並無寶劍為信物。又，原故事中裴氏是以剪刀斷髮明志。	由純陽和純陰之氣打造而成的雄雌寶劍	11、32、36	無
9	《鮫綃記》 (共 30 齣)		事無所本。	一方家傳小帕，鮫綃	5、8、27、28	30
10	《雙珠記》 (共 46 齣)	沈鯨 平湖(今屬浙江) 人	本事見〔元〕陶宗儀《南村輟耕錄》卷十二「貞烈墓」條，夾以〔唐〕孟棻《本事詩》中的〈袍中詩〉事。原故事中並無信物情節。	老母親所有的兩顆明珠	5、12、19、27、30、36、39—43、45、46	1
11	《紅拂記》 (共 34 齣)	張鳳翼 長洲(今江蘇蘇州) 人	紅拂女事結合樂昌公主破鏡重圓事。	破鏡紅拂	3、17、19、20、26、28	1、34

12	《玉丸記》 (共 40 齣)	朱期 上虞(今 屬浙江) 人	《曲品》認為此劇 為作者自況。	玉丸	5、12、 18、20、 26、27、 40	10、 19、 25、 32、38
13	《玉簪記》 (共 34 齣)	高濂 浙江杭州 人	事最早見於〔明〕 趙世杰《古今女 史》。本劇應是本 於〔明〕吳敬所 的話本小說〈張於湖 傳〉所作。 原故事中並無信物 情節。	碧玉簪、 家傳白玉 鴛鴦扇墜	2、4、 23、31、 34	無
14	《玉合記》 (共 40 齣)	梅鼎祚 宣城(今 屬安徽) 人	事出〔唐〕許堯佐 〈柳氏傳〉。 本事即有柳氏予韓 生玉和訣別，但本 劇延伸改編，以玉 合貫穿全劇。	玉合(玉 製的盒 子)為主	6、7、 23、29、 35	1、9、 11、 38、 39、40
15	《長命縷》 (共 30 齣)		本事出〔宋〕王明 清《撫青雜說》； 《情史類略》卷二 「單飛英」條轉引 之，馮夢龍《古今 小說》第十七卷 〈單符郎全州佳 偶〉也是同一故 事。 原故事中並無信物 情節。	長命縷	2、5、 16、20、 21、30	1、24、 28
16	《紫釵記》 (共 53 齣)	湯顯祖 江西臨川 人	本事：〔唐〕蔣防 〈霍小玉傳〉。本 劇為湯顯祖在自身 同題材作品《紫簫 記》基礎上重新創 作。 原著便有賣紫玉釵 的情節，但並非定 情信物。	紫玉釵	3、6-8、 44-47、 50、52	1、53

17	《桃符記》 (共 30 齣)	沈璟 蘇州吳江人	取材於〔元〕鄭廷玉《包龍圖智勘後庭花》，稍改人名而敷衍之。	桃符	8、14、18、21、22、26	1
18	《雙魚記》 (共 30 齣)		事出〔宋〕王明清《摭青雜說》及〔明〕馮夢龍《情史類略》卷二「單飛英」，亦間採入馬致遠雜劇《薦福碑》故事（第二十四齣〈獲報〉）。改單符郎名飛英為劉嶠（音「浩」），小字符郎。原故事中並無信物情節。與《長命縷》同題材，不同信物。	白玉雙魚 (雙魚比目玉墜)	2、3、10、26、30	1
19	《一種情》 (又名《墜釵記》，共 31 齣)		本事見〔明〕瞿佑《剪燈新話·金鳳釵記》及明馮夢龍《情史》。	金鳳釵	2、7、11、25	1、4、8、9、16、24
20	《紅蕖記》 (共 40 齣)		事本唐代傳奇〈鄭德璘傳〉。本事即以紅箋、紅綃為定情物。	紅綃、題詩紅箋	10、13、14、16、17、19、40	38
21	《玉杵記》 (共 35 齣)	雲水道人	〔唐〕裴鉞小說《傳奇·裴航》。	玉杵臼	4、6、8、25、27、29、31	1、35、36
22	《釵釧記》 (共 30 齣)	月榭主人	故事來源比較複雜；《曲海總目提要》說：「作者將數事串合，翻換成編。」	葵花樣金釵，以及龍形珠釧	11、13、20、22—24、28、29	1、18、30



23	《玉釵記》 (共 44 齣)	心一山人	《古本戲曲叢刊》根據《曲海總目提要》謂此劇「本小說彈詞而作」。 《明清傳奇綜錄》則根據劇中真實人物反推故事時間應發生在嘉靖年間，但嘉靖並無名何文秀的狀元或王姓的宰相，故認為此劇實際上事無所本。 《曲海總目提要》是將清代本於此劇而作的彈詞作品 《說唱義夫節婦何文秀報冤傳》誤視為其出處。	玉釵、金扣	11、16、 19、23、 38、39	37、 40、44
24	《鵲釵記》 (共 34 齣)	史槃 會稽（今浙江紹興）人	本事無考。	神仙所給鵲釵一對	3、5、7、 13、16、 22、25、 27、29	1、31— 34
25	《玉環記》 (共 32 齣)	楊柔勝 江蘇武進人	據〔元〕喬吉《兩世姻緣》雜劇改編。原本雜劇並無扇墜、玉環等物。	一雙紫金魚扇墜、一對玉環	8、10、 12、17、 28	11
26	《麒麟鬪》 (共 36 齣)	陳與郊 海寧（今屬浙江）人	不滿〔明〕張四維《雙烈記》傳奇而改作，劇情基本一致。原劇中並無綰合關目之物件。	玉麒麟扇墜	5、15	33
27	《種玉記》 (共 30 齣)	汪廷訥 休寧（今屬安徽）人	演西漢霍仲孺、霍去病、霍光父子的故事，本事見《漢書》。	以神賜玉繚環為主	2、4—6、 9、10、 13、19、 21—23、 30	無

28	《投桃記》 (共 30 齣)		本事見《情史·情私類》「潘用中」。	核桃、詩帕	10、12、 14、18、 23—25、 28、29	30
29	《蕉帕記》 (共 36 齣)	單本 會稽(今 浙江紹興) 人	事無所本。	詩帕、明珠	6—9、 11、13、 14、17	1、15、 16
30	《青衫記》 (共 30 齣)	顧大典 江蘇吳江 人	事本〔唐〕白居易 〈琵琶行〉、 〔元〕馬致遠《青衫淚》。	生的青衫	7、13、 19、23、 24、28、 30	1
31	《錦箋記》 (共 40 齣)	周履靖 秀水(今 浙江嘉興) 人	事無所本。	錦箋	6—11、 25、29、 40	無
32	《鸞鏡記》 (共 27 齣)	葉憲祖 浙江餘姚 人	據《唐詩紀事》、 《唐才子傳》、 《唐宋逸史》諸書 零星資料敷衍而 成。史有其人，但 並非原貌。寫晚唐 詩人杜羔與趙文 姝、溫庭筠與魚玄 機故事(雙生雙 旦)。	碧玉鸞鏡 一對	2、5、9、 17、18、 25、26	1
33	《玉鏡臺 記》(共 40 齣)	朱鼎 崑山(今 屬江蘇) 人	溫嶠事，本事見 《晉書·溫嶠記》 和《世說新語》； 關漢卿有《溫太真 玉鏡台》雜劇，此 劇顯然受其影響， 但情節與前劇大 異，另外加了許多 軍事戰爭戲。	玉鏡	7、16、33	22、 34、 37、40
34	《春燕記》 (共 29 齣)	王鈐 錢塘(今	據〈登徒子好色 賦〉敷衍。	由母親所 贈手帕，	3、5、7、 8、12	1、17、 29



		浙江杭州)人		名曰春燕，出自波斯，佩戴會有香氣不散		
35	《易鞋記》 (共 44 齣)	董應翰 生平不詳	事本〔元〕陶宗儀《南村輟耕錄》卷四〈賢妻致貴〉。原故事中就有易鞋、以鞋相認之舉。	鸞鞋、鳳履	19、22、 37、39、 42	1、36、 43
36	《龍膏記》 (共 30 齣)	楊珽 錢塘(今浙江杭州)人	本事見〔唐〕裴鉞《傳奇·張無頗》，又見於馮夢龍《情史》卷十九〈廣利玉女〉。根據呂天成《曲品》，本劇似乎是本呂天成作品《金合記》改作而成。	御賜西域所貢煖金盒(實際上是水府廣利王鎮海之寶)	3、4、8、 9、13、 14、26、 30	1、15、 22、 24、 27、29
37	《異夢記》 (共 32 齣)	王元壽 陝西郃陽人	本事出於《剪燈新話·王生渭塘奇遇記》。	紫金碧甸環	3、8、12— 15、 20、21、 26、30	17— 19、 28、 29、31
38	《綰春園》 (共 44 齣)	沈嵎 錢塘(今浙江杭州)人	事無所本，與〔明〕荻花樓主《選塵圖》故事類似。	帶著琥珀墜的白綾詩帕、玉環	6、14— 16、25、 26、32、 35、38、 39、42	19、 20、44
39	《萬事足》 (共 36 齣)	馮夢龍 長洲(今江蘇蘇州)人	應事無所本。	上有題詩的襟衫	9、26、33	21、 27、 29、 34、35
40	《鴛鴦繚》 (共 38 齣)	路迪，號海來道人 江蘇宜興人	本事見《醒世恆言·張淑兒巧智脫楊生》。	鴛鴦白玉繚	13、21、 35	36

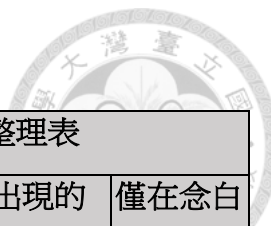
			本事並無給予信物定情情節。			
41	《花筵賺》 (共 29 齣)	范文若 松江(今屬上海) 人	與〔元〕關漢卿《玉鏡台》雜劇、〔明〕朱鼎《玉鏡台記》題材相同，並插入謝鯤事。	小姐題詩於上的白團扇	8、11、21、28	12、13、16、25
42	《雙金榜》 (共 46 齣)	阮大鍼 懷寧(今安徽安慶)人	《曲海總目提要》：「……憑空撰出。推其大指，崇禎初年，大鍼列名逆案，棄不復用，借傳奇以寓意……」	家傳碧玉蝴蝶一對	13、19、30、35、44	14、46
43	《牟尼合》 (共 36 齣)		事無所本。	家傳牟尼珠一對	2、6、11、13、16、20、32—36	無
44	《明月環》 (共 32 齣)	張琦，號西湖居士 浙江杭州人	應事無所本。	旦自小配戴，以明珠鑲成的明月環、詩扇(湘竹扇)	7、8、12、13、15—17、19、26	1、11、18、20、22、24、25、31
45	《靈犀錦》 (共 36 齣)		本事見〔明〕方汝浩《禪真逸史》第 31-36 回。原本故事中張善相與小姐定情物為一羅帕，後將羅帕撕裂各執一半。也有玉人一雙，但為小姐之物，「一作男形，一作女相，出自異域，其香無比，價值連城，家君因征外國得來」。原本故事中	靈犀錦(出自大軫國，五色蠶繭織成，由老相公帶回給小姐的無價之物)一對玉人(自幼定親的聘禮)	12、14、24、27、29、34	1、18、19、21、28、31、33



			的羅帕玉人即貫穿情節的重要物品。另外，原本故事中張善相和小姐是私情來往，而劇中改為早有婚約。			
46	《金鈿盒》 (共 32 齣)		與〔明〕葉憲祖《四艷記》雜劇中的《丹桂鈿盒》、傅一臣雜劇《鈿盒奇姻》、夏基《撮盒圓》題材相同。事亦見於凌濛初《二刻拍案驚奇》，可見當時風潮，當有共同本事來源，但不確定孰先孰後。	紫金鈿盒	2、3、5、7、16、32	1、25、27
47	《雙螭壁》 (共 31 齣)	鄒玉卿 長洲（今江蘇蘇州）人	胡士瑩《話本小說概論》認為此劇本於《初刻拍案驚奇》卷三十八〈佔家財狠嫖妒姪，延親脈孝女藏兒〉。此故事中並無信物情節。《曲海總目提要》認為「其事跡，大段本之稗官，而改換姓名，添飾關目。」本劇情節亦與〔元〕武漢道《老生兒》雜劇相似。	雙螭壁一對兩枚（從漢代流傳至今的傳家物）	12、15、21—24、28—30	1
48	《雙盃記》 (共 36 齣)	無名氏	情節與《醒世恆言》卷二十〈張廷秀逃生救父〉相似，不知孰先孰	鴛鴦白玉盃一對	19、21、28	1、23、25、34、36



			後。 小說中並沒有玉盃情節。			
49	《箜篌記》 (共 34 齣)	無名氏	《曲海總目提要》：「……出唐《逸史》，載《廣記》中。」 劇本前附有〈韋劍南逸稿〉，亦可視為本事。 本事中韋宓並無與壽陽公主兩情相悅，自然無交換信物情節。	箜篌（樂器）	27、30、31	1、22、34
50	《高文舉珍珠記》 (共 23 齣)	無名氏	此本為弋陽腔劇本，是民間戲曲作家據南戲《高文舉》（或稱《還魂記》、《高文舉還魂記》）改編而成。	珍珠	7、18、19	1



具有重要信物的清傳奇之故事原型及信物出現齣數整理表						
	劇名（總齣數）	作者	故事原型	信物	信物出現的重要齣數	僅在念白中被提及
1	《秣陵春》 （共 41 齣）	吳偉業 太倉（今屬江蘇）人	情節全係虛構，作者藉五代末南唐名臣後裔入宋後的奇異經歷，表現對明朝的故國之思。	白玉杯 宜官寶鏡	2、3、7、 9、10、11、 14、17、 25、27、 34、40	1、4、 5、6 、13、 15、20、 41
2	《玉搔頭》 （共 30 齣）	李漁 蘭溪（今屬浙江）人	明武宗取太原妓劉氏，乃實有其事，見《明武宗正德實錄》卷 169……等書。然劇中所記正德時事，虛實參半。	生身父母所遺玉搔頭（玉簪）	4、11-13、 17、18、26	1
3	《巧團圓》 （共 33 齣）		本於李漁小說《十二樓》之〈生我樓〉	玉尺	2、8、24	無
4	《龍燈賺》 （共 31 齣）	朱雲從 吳縣（今江蘇蘇州）人	本於《南史》真人實事，多所增飾，換子情節純屬虛構。與〔清〕朱佐朝的《軒轅鏡》本事詞曲基本上完全相同，唯其中幾齣的齣名不同。本劇亦較《軒轅鏡》前後多幾齣。不確定孰前孰後，或相互影響所致。	聖上所賜 渾儀寶鏡 避風犀	3—5、9、 12、31	無

5	《雙和合》 (僅存 19 齣)	朱佐朝 吳縣(今江蘇蘇州)人	事無所本。	絲線結成的兩對和合	3、4、8、11、13、14、18	開場
6	《萬壽冠》 (共 26 齣)	江蘇蘇州)人	事無所本。	萬壽金冠	3、13、17	1、4
7	《龍鳳錢》 (共 27 齣)	朱睢，字素臣 吳縣(今江蘇蘇州)人	唐明皇遊月宮、投金錢載於〔唐〕《逸史》、《異聞錄》、《集異記》……等書，各版本記載不一。崔白等人的愛情故事則純屬虛構。	龍鳳金錢二枚	2-4、6、9、12、22、24—26	1、5、8、11、27
8	《御袍恩》 (共 27 齣)	丘園 江蘇常熟人	劇本宋代高瓊、呂惠卿事，多有牽合。	御袍	3、11、12、25	27
9	《雙魚珮》 (共 24 齣)	孫郁 直隸大名(今河北大名)人	事無所本。	玉魚珮兩枚	10、18、20、22、23	11、17
10	《西湖扇》 (共 32 齣)	丁耀亢 諸城(今屬山東)人	孫楷第《戲曲小說書錄解題》：「前載宋娟娟題清風店詩及宋蕙湘原詩，知曲為二人而作。其詩清初盛傳，乃當時實事也。」	題詩金宮扇	2、6、8、9、16、20、25、28—30	開場、12、13、17、18、22、24、32



11	《長生殿》 (共 50 齣)	洪昇 浙江錢塘 (今杭州)人	唐玄宗和楊貴妃情事。自〔唐〕白居易〈長恨歌〉、〔唐〕陳鴻〈長歌傳〉後，世人以鈿合金釵為唐明皇與楊妃的定情信物。 〔宋〕樂史《楊太真外傳》描述更為詳細，出現香囊、錦襪事。 戲曲有〔元〕白樸《梧桐雨》、〔明〕吳世美《驚鴻記》，都有以金釵鈿盒立盟的情節。 但本劇最大的不同在於：「盡刪太真襪事」以及以釵盒貫穿全劇。	金釵鈿盒	2、19、22、 25、30、 40、47—50	27、32、 37、38、 41、43
12	《桃花扇》 (共 40 齣， 但加上試一 齣、閏二十 齣、加二十 一齣跟續四 十齣，實 44 齣)	孔尚任 山東曲阜 人	以明末真人實事加以敷衍而成。	題詩白紗 宮扇，散 發香味	6、7、22、 23、27、 28、40	試一



13	《珊瑚玦》 (共 29 齣)	周稚廉 華亭(今 上海市松 江縣)人	根據《明清傳奇綜論》：「劇中一隻虎乃明崇禎時人，《綏寇紀略》及《流寇志》等書皆載之。卜青夫婦悲歡離合，事與明施顯卿《奇聞類記摘抄》所記遼東遊擊王驥父母事相仿佛。《曲海總目提要》卷 22 尚引《太平廣記》、《北夢瑣言》二書所記唐時蜀人姜太師養老兵得遇親父事，實為同一類型之故事。」	珊瑚玦	7、24、26、 27	1
14	《軟羊脂》 (共 34 齣)	孔傳鉅 山東曲阜 人	《明清傳奇綜錄》：「事無所本，蓋仿李玉《一捧雪》傳奇而作」	祖傳漢代 玉碗「軟 羊脂」	2、5、10、 12-18、 30、31、34	1、21、 23、25、 26、32
15	《合劍記》 (共 32 齣)	劉鍵邦 真定(今 河北正 定)人	寫明末南宮縣令彭士弘奮力抵抗李自成之將劉方亮以至殉節之事。	高陽氏之 「騰 空」、 「畫影」 二神劍	4、5、12、 18、20、31	10、26、 29
16	《雨蝶痕》 (共 36 齣)	浣霞子 生平不詳	人物、情節全係虛構。	題詩的白 汗巾，後 有蝶神於 其上留下 蝶粉香痕	6、7、9、 11、16、 27、28、 35、36	1、14

17	《無瑕璧》 (共 32 齣)	夏綸 浙江錢塘 (今杭州)人	事本《明史》、 《明史紀事本末》。	太祖高皇帝所賜無瑕白璧一雙	1、11、13、30、32	撮要、27、29
18	《錦香亭》 (一名《香羅帕》，共 35 齣)	石琰 江蘇蘇州人	本劇蓋本諸小說《錦香亭》。本事即以帕為定情信物。	題詩羅帕	2、4、11、12、14、33、35	10、21、34
19	《兩度梅》 (共 34 齣)		據清初小說《二度梅全傳》改編。本是即以玉蟹金簪為信物。	玉蟹金簪	13、29、30	無
20	《玉劍緣》 (共 36 齣)	李本宣 江都(今江蘇揚州)人	本事待考。	家藏玉劍	2、9—11、13、23、24、28、29	1、31、32、35
21	《玉梅亭》 (共 35 齣)	臥月樓主	事無所本	詩扇、釵	3—8、14、19、24、25、32、(27、34 為釵)	23、35



22	《羅衫記》 (共 28 齣)	無名氏	本事唐人《原化記》崔尉子事，《太平廣記》中「崔尉子、陳義郎、李文敏」等，故事中即以衣衫相認。 馮夢龍編《警世通言》有〈蘇知縣羅衫再會〉，故事中鄭氏留給兒子的除了羅衫，還有金釵。 孫楷第《戲曲小說書錄解題》：「疑此本所據非《通言》小說，即蘇知縣唱本也。」	母親新手所做的男女衫各一件（用父親遺留的雲羅所作）	3、10、21、28	1
23	《義忠烈》 (共 50 齣)	無名氏	事同〔清〕丘園《御袍恩》，相關目也極相似（但不知孰先孰後），差在本劇篇幅長，多了很多旁支情節。	御袍	4、15、17、41、45、49	無



24	《玉蜻蜓》 (共 34 齣)	無名氏	據蘇州傳說，又採小說《赫大卿遺恨鴛鴦繚》，又有彈詞。 小說中鴛鴦繚買來時一樣兩條，丈夫與妻子各繫其一。丈夫於尼姑庵死後，其鴛鴦繚為匠人所拾，後赫妻陸氏得見，起疑追問，派匠人順藤摸瓜，進而揭露丈夫命案。並無尼姑生子情節。	御賜玉蜻蜓扇墜，曾為法器	4、12、15、16、26、30—33	1、17、23
25	《四合奇》 (共 25 齣)	無名氏	事無所本。	題詩羅帕	3、6、11、12、15、17	21、22
26	《百子圖》 (共三十齣)	無名氏	本事見《晉書·鄧攸傳》。 同題材作品有〔元〕李直夫《鄧伯道棄子留侄》雜劇（殘存兩支殘曲）、〔明〕無名氏《鄧伯道棄子抱侄》傳奇（亡佚）。 本劇特別改編處在於最後得以「團圓」。	祖傳避邪古鏡	18、22、29、30	無
27	《萬珠袍》 (共三十四齣)	無名氏	本事待考。	萬顆明珠	2、10、11、15—17、22、25、26、30、34	無

參考書目

(各類皆按作者姓氏筆畫順序排列)



【古籍】

(一) 戲曲類總集

中國社會科學院文學研究所：《古本戲曲叢刊》六集，北京市：國家圖書館出版社，2016。

古本戲曲叢刊編輯委員會：《古本戲曲叢刊》初集，上海市：商務印書館，1954。

古本戲曲叢刊編輯委員會：《古本戲曲叢刊》二集，上海市：商務印書館，1955。

古本戲曲叢刊編輯委員會：《古本戲曲叢刊》三集，上海市：文學古籍刊行社；上海商務印書館印刷，1957。

古本戲曲叢刊編輯委員會：《古本戲曲叢刊》四集，上海市：上海商務印書館印刷，1958。

古本戲曲叢刊編輯委員會：《古本戲曲叢刊》五集，上海市：上海古籍出版社，1986。

〔明〕臧晉叔：《元曲選》，北京：中華書局，1989 重排版。

隨樹森編著：《元曲選外編》，台北市：宏業書局，1982。

(二) 小說、文集、類書

〔明〕文震亨著；海軍、田君注釋：《長物志圖說》，濟南市：山東畫報，2004。

〔東漢〕王充：《論衡》，上海：上海古籍出版社，1990。

〔清〕王抃：《王巢松年譜》，蘇州：江蘇省立蘇州圖書館，1939。

〔清〕孔尚任：《享金簿》，《美術叢書》初集第七輯四冊，上海：神州國光社，1936。

〔明〕朱國禎：《湧幢小品》，收於姜亞沙、經莉、陳湛綺編輯：《中國古代小品精選》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心出版；新華發行，2005。

〔宋〕李昉：《太平廣記》，北京：中華書局，2006 重印。

〔明〕李開先：《李中麓閒居集》，收於《續修四庫全書·集部·別集類》，上海市：上海古籍，2002。

〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》，北京：中華書局，1959。

〔宋〕孟元老：《都城紀勝序》，北京：中國商業出版社，1982。

〔清〕門人真樸編次：《弘覺忞禪師北遊集》，收於《徑山藏》編委會編：《徑山藏》，



北京市：國家圖書館出版社，2016，第 164 冊。

〔明〕范濂：《雲間據目抄》，收於叢書《筆記小說大觀》，台北市：新興，1978。

〔明〕郎瑛：《七修類稿》，北京市：中華書局，1959。

〔明〕洪楸：《清平山堂話本》，北京：華夏出版社，1995。

〔清〕胡式鈺：《寶存》，北京市：中國書店，1985。

〔清〕昭槁：《嘯亭雜錄》，北京：中華書局，1980。

唐圭璋主編：《全宋詞》，上海：中華書局，1965。

〔明〕高濂：《燕閒清賞箋——遵生八箋之五》，成都：巴蜀書社，1985。

〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社，2008 二版。

〔明〕徐渭著，李俊勇疏證：《南詞敘錄疏證》，南昌：江西教育，2015。

〔明〕徐渭著，周郁浩校：《徐文長集》，上海：廣益書局，1936。

〔清〕徐珂編撰：《清稗類鈔》，北京：中華書局，1984-1986。

〔明〕張岱著：《陶庵夢憶》，北京：中華書局，1985。

〔明〕張瀚著，盛冬鈴點校：《松窗夢語》，北京：中華書局，1985。

〔清〕曹雪芹著，馮其庸重校評批，《瓜飯樓重校評批紅樓夢》，瀋陽市：遼寧人民，2005。

〔明〕陸楫等輯：《古今說海》，成都：巴蜀書社，1988。

梁錫鋒注說：《詩經》，《國學新讀本》系列，開封：河南大學出版社，2008。

陳戌國點校：《周禮·儀禮·禮記》，長沙市：岳麓書社，1989。

無名氏：《京本通俗小說》，上海：中國古典文學出版社，1954。

〔清〕無名氏：《聖駕五幸江南恭錄》，收於《叢書集成續編·史部》，上海：上海書店，1994，第 25 冊，據《振綺堂叢書》本影印。

〔東晉〕葛洪：《抱朴子》，上海：上海古籍出版社，1990。

〔清〕葉夢珠：《閼世編》，上海：上海古籍出版社，1981。

〔清〕董含：《尊鄉贅筆》，收於《叢書集成續編·子部》，上海：上海書店，1994，第 96 冊，據《說鈴》本影印。

〔明〕熊龍峰刊行；石昌渝校點：《熊龍峰刊行小說四種》，《中國話本小說》叢書，南京：江蘇古籍出版社，1990。



〔清〕趙翼：《簞曝雜記》，北京：中華書局，1982。

〔明〕顧起元撰，張惠榮校點：《客座贅語》，南京：鳳凰出版社，2005。

〔明〕蘭陵笑笑生著；梅節校訂，陳詔黃霖註釋：《金瓶梅詞話重校本》，香港：夢梅館，1993。

（三）史書、地方縣志及史料合集

中國社會科院歷史研究所：《徽州千年契約文書：宋・元・明編》，石家庄：花山文藝出版社，1991。

易行，孫嘉鎮責任編輯：《鈔本明實錄》，北京市：線裝書局，2005。

〔明〕莫旦：《弘治吳江志》，臺北：臺灣學生書局據明弘治元年刊本影印，1987。

〔清〕查繼佐：《國壽錄》，上海：中華書局，1959。

〔東漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：《前漢書》，台北市：中華書局，2020 重製版。

〔清〕陳□纓等修，倪師孟等纂：《江蘇省吳江縣志卷》，據清乾隆十二年修石印重印本影印，收於《中國方志叢書》，華中地方第 163 號，臺北市：成文，1975。

楊家駱主編：《新校本舊唐書附索引三》，《中國學術類編》系列，台北市：鼎文書局，1985。

〔明〕趙錦修，張袞纂：《嘉靖江陰縣志》，據寧波天一閣藏明嘉靖刻本影印，收於《天一閣藏明代方志選刊》，第 5 冊，台北市：新文豐，1985。

〔清〕鄭重修，袁元等纂：〔康熙〕《靖江縣志》，據清康熙年間刻本影印，收於《稀見中國地方志匯刊》，第 14 冊，江蘇省金壇縣：中國書店出版，新華書店發行，1992。

〔明〕錢肅樂、張采纂修：《太倉州志》，明崇禎十五年刊清康熙十七年修補本，國立故宮博物院藏善本。

【近現代著作】

（一）戲曲研究

◎專著

王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，新北市：花木蘭文化，2012。



王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，臺北市：中央研究院中國文哲研究所，2005。

王靖宇、王璦玲主編：《中國戲曲研究的新方向》，台北市：國家，2015。

朱家潛、丁汝芹：《清代內廷演劇始末考》，北京市：中國書店，2007。

林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辯疑》，台北市：里仁，2003。

周貽白：《中國戲劇史長編》，北京：人民文學出版社，1960。

俞為民：《李漁〈閒情偶寄〉曲論研究》，江蘇：江蘇教育出版社，1994。

郭英德：《中國戲曲的藝術精神》，臺北市：國家，2006。

曾永義：《明雜劇概論》，台北市：學海，1979。

廖玉蕙：《細說桃花扇——思想與情愛》，台北市：三民，1997。

廖奔，劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原市：山西教育出版社，2000。

◎期刊論文

王昊：〈古代戲曲道具功能簡論〉，《安徽師大學報·哲學社會科學版》，第25卷第4期（1997），頁526-530。

王璦玲：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感傷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》，第二十四期（2004年3月），頁39-103。

王長安：〈無徽不成鎮，無徽不成班〉，《黃梅戲藝術》，1999年01期，頁11-14。

王慶芳：〈古代愛情劇中信物的作用及文化意蘊解析〉，《孝感學院學報》，第24卷第4期（2004年7月），頁47-52。

牛曉玲：〈論元雜劇中的定情信物〉，《東莞理工學院學報》，第28卷第2期（2021年4月），頁31-36。

巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第31期（民國88年6月），頁1-48。

李艷：〈明清道教與傳奇戲曲研究〉，《戲劇》（中央戲劇學院學報），第154期（2014年第2期），頁83-96。

金曉雪：〈定情信物在《鴛鴦被》《金錢記》中的作用〉，《語文學刊》，2015年第4期，頁72-73。

凍鳳秋：〈戲中「信物」〉，《戲劇之家》，2003年第4期，頁8-10。

孫承娟：〈舊事風流說南唐：吳梅村《秣陵春》的歷史隱喻與古玩懷舊〉，《中正大學中文學術年刊》，第 18 期（2011 年），頁 75-92。

夏柯：〈清代戲曲對滿漢交融的催潤〉，《求索》，2009 年 10 期，頁 223-225。

張青：〈明傳奇中的定情信物〉，《民俗研究》，第二期（2003），頁 177-182。

張曉蘭：〈論清代戲曲的案頭化傾向——以戲曲文學為本位〉，《戲劇文學》，2009 年 08 期（總第 315 期），頁 46-48。

張曉蘭：〈曲以存史——論清代戲曲的徵實化與世教化傾向〉，《殷都學刊》，2010 年 01 期，頁 73-78。

張曉蘭：〈論清代戲曲尊體觀〉，《浙江藝術職業學院學報》，第 13 卷第 4 期（2015），頁 38-45。

康保成：〈論明清時期的船臺演出〉，《戲曲學報》，第二期（2007），頁 93-124。

曾永義：〈戲曲劇目之題材內容概論〉，《文與哲》，第二十七期（2015），頁 1-102。

程春亞：〈中晚明愛情劇信物的作用及文化意蘊〉，《安康學院學報》，第 22 卷第 5 期（2010 年 10 月），頁 69-73。

黃建軍：〈康熙與清初戲曲〉，《中國韻文學刊》，第 25 卷第一期（2011 年 1 月），頁 63-67。

楊飛：〈乾隆南巡與揚州的戲曲供奉〉，《中華戲曲》，第 42 輯（2010），頁 183-201。

趙山林：〈順治、康熙二帝的文化取向與戲曲的南北交流融合〉，《曲學》，第四卷（2016），頁 187-203。

翟慧賢：〈明傳奇中的愛情信物〉，《章回小說》，2018 年第 12 期（總第 582 期），頁 40。

潘天、劉水云：〈清順治帝關注戲曲的社會文化背景及戲曲史意義〉，《文化遺產》，2020 年第 6 期，頁 138-145。

劉水云、鄭培凱：〈清康熙年間崑曲復興的鹽商背景〉，《戲劇藝術》，2013 年 01 期，頁 32-43。

◎學位論文

尹秀華：〈清傳奇表記情節研究〉，蘇州大學碩士學位論文，2012。

李雪梅：〈明傳奇中的愛情信物研究〉，陝西師範大學碩士學位論文，2011。



林鶴宜：〈阮大鍼石巢四種〉，東海大學中文研究所碩士論文，1986。
洪逸柔：〈《六十種曲》表記情節研究〉，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2011。

（二）文學、歷史及文化研究

◎專著

卜正民（Brook, Timothy）著；方駿，王秀麗，羅天佑合譯：《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》，台北市：聯經，2004。

上海市文物管理委員會編；黃宣佩主編：《上海出土唐宋元明清玉器》，上海市：上海人民，2001。

王水照主編：《宋代文學通論》，開封：河南大學出版社，1997。

方志遠：《明代城市與市民文學》，北京市：北京中華，2004。

（法）牟斯（Marcel Mauss）著；汪珍宜，何翠萍譯：《禮物：舊社會中交換的形式與功能》，《新橋名著文庫》叢書，台北市：允晨，1984。

伊永文：《明代衣食住行：插圖珍藏本》，北京市：中華書局，2012。

李孝悌：《昨日到城市：近世中國的逸樂與宗教》，臺北市：聯經，2008。

巫仁恕：《奢侈的女人：明清時期江南婦女的消費文化》，台北市：三民，2005。

巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，臺北市：聯經，2007。

巫仁恕：《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》，臺北市：中央研究院近代史研究所，2013。

胡士瑩：《話本小說概論》，北京：商務印書館，2011。

（英）柯律格（Craig Clunas）著；高昕丹，陳恒譯：《長物：早期現代中國的物質文化與社會狀況》，北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2015。

（英）柯律格（Clunas, Craig）著；黃小峰譯：《大明：明代中國的視覺文化與物質文化》，北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2019。

常素霞：《中國玉器發展史》，北京：科學，2009。

陳江：《明代中後期的江南社會與社會生活》，上海：上海社會科學院，2006。

陳生璽：《明清易代史獨見》，鄭州：中州古籍出版社，1991。

陳珏主編：《超越文本：物質文化研究新視野》，新竹市：國立清華大學出版社，2011。

周南泉主編：《玉器（中）》，《故宮博物院藏文物珍品全集》41 冊，香港：商務印書館，1995。

張廣文主編：《玉器（下）》，《故宮博物院藏文物珍品全集》42 冊，香港：商務印書館，1995。

張惠：《〈紅樓夢〉的物質文化與非物質文化研究》，廣州：中山大學出版社，2022。

張長虹：《品鑒與經營：明末清初徽商藝術贊助研究》，北京市：北京大學出版社，2010。

莊申：《扇子與中國文化》，臺北市：東大出版；三民總經銷，1992。

揚之水：《中國古代金銀首飾》，北京市：故宮，2014。

揚之水：《物色〈金瓶梅〉：活色生香的明代器物誌》，新北市：聯經，2020。

復旦大學歷史學系：《近代中國的物質文化》，上海：上海古籍出版社，2015。

詹丹：《紅樓夢的物質與非物質》，重慶：重慶出版社，2006。

趙伯陶：《市井文化與市民心態》，武漢：湖北教育出版社，1996。

鄭家瑋，鄧淑蘋編著：《中華雕刻史》，台北市：台灣商務，1987。

劉衛英：《明清小說寶物崇拜研究》，北京：中國社會科學，2008。

戴健：《明代後期吳越城市娛樂文化與市民文學》，北京市：社會科學文獻，2012。

◎期刊論文

丁超：〈清代黃馬褂源流考〉，《清史研究》，2011 年第 2 期，頁 127-133。

文鐘葵：〈古老的中國兵符〉，《科學大觀園》，2012 年第 4 期，頁 51-53。

王鴻泰：〈社會圖像的建構——百年來明清社會史研究的透視〉，《東吳學報》，第 22 期（2009），頁 73-130。

王鴻泰：〈武功、武學、武藝、武俠：明代士人的習武風尚與異類交游〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第八十五本，第二分（2014），頁 209-267。

王鴻泰：〈明清感官世界的開發與欲望的商品化〉，《明代研究》，第十八期（2012），頁 105-143。

王立：〈劍的母題原型與神物幻想〉，《甘肅教育學院學報（社科版）》，1994 年第一期，頁 32-38。

王禕茗：〈歷史上的「平妻」現象及其法律問題初探〉，《暨南學報（哲學社會科學



版)》，2016 年第三期，頁 43-50。

牛雁鋒：〈清代的婚姻制度述論〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》，2008 年第 12 期，頁 146-147。

尹文漢：〈中國古代刺血書經之風——兼論九華山海玉和尚血書《華嚴經》〉，《宗教學研究》，2016 年第 1 期，頁 114-119。

呂博：〈說「兵符」〉，《尋根》，2009 年第 4 期，頁 49-51。

宋巍、董慧芳：〈從寶劍意象看俠義文學〉，《求索》，2005 年第 8 期，頁 132-134。

李如菁：〈物質文化研究文獻評述〉，《設計研究》，第 2 期（2002），頁 45-52。

李燦繁：〈愛情的信物——繡花荷包〉，《中國土特產》，第三期（1995），頁 37。

吳世如：〈中國鏡神話研究〉，《問學集》，第 11 期（2002），頁 23-40。

邱澎生：〈消費使人愉悅？略談明清史學界的物質文化研究〉，《思想》，第 15 期（2010），頁 129-147。

周南泉：〈陸子岡及「子岡」款玉器〉，《故宮博物院院刊》，第三期（1984），頁 82-90。

胡一凡、張榮紅：〈先秦時期佩玉觀念的當代價值探究〉，《寶石和寶石學雜誌（中英文）》，第 24 卷第 6 期（2022 年 11 月），頁 152-158。

姚文君：〈清代軍功獎勵制度探析〉，《新疆大學學報（哲學·人文社會科學版）》，2020 年第 4 期，頁 94-100。

徐泓：〈明末社會風氣的變遷——以江浙地區為例〉，《東亞文化》，第 24 輯（1986），頁 83-110。

袁香琴：〈淺析古人的「信物」〉，《群文天地》，2011 年第 21 期，頁 200-201。

孫可鏐：〈扇墜與扇袋〉，《中華手工》，2016 年第八期，頁 59-61。

孫聞博：〈兵符與帝璽：秦漢政治信物的制度史考察〉，《史學月刊》，2020 年第 9 期，頁 32-43。

康敬簡：〈康熙御賜黃馬褂〉，《民間傳奇故事（A 卷）》，2022 年第 5 期，頁 78。

陳國華：〈明太祖話語權對通俗文化的影響〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》，第 34 卷第 5 期（2007 年 9 月），頁 157-161。

常素霞：〈漢代玉劍飾鑒賞〉，《藝術市場》，2007 年 02 期，頁 66-67。

張尉：〈陸子剛琢玉略考〉，《上海博物館集刊》，第 12 期（2012），頁 404-411。

- 
- 黃文樹：〈泰州學派人物的特徵〉，《鵝湖學誌》，第 20 期（1998），頁 133-178。
- 揚之水：〈王士琦墓出土金銀器的樣式與工藝〉，《東方博物》，第 28 輯（2008 年第三期），頁 6-17。
- 華立：〈「唐船風說書」與流傳在日本的乾隆南巡史料〉，《清史研究》，1997 年第 3 期，頁 97-106。
- 喬萬寧：〈淺談明代玉帶板的等級制度〉，《文物天地》，2022 年第 5 期，頁 73-79。
- 楊霄、宋建駟：〈唐代武將尉遲恭的「鞭槍」武藝考證〉，《蘭臺世界》，2014 年 27 期，頁 119-120。
- 彭華：〈寶劍與中國文化〉，《問東學刊》，第 25 期（2018），頁 60-69。
- 程薈：〈神物幻想與文化心理〉，《煙台師範學院學報（哲學社會科學版）》，1988 年第一期，頁 9-18。
- 趙連賞：〈賜服在明代的作用與影響〉，《形象史學研究》，2012 年，頁 135-146。
- 蔣炳昌，黃玄龍：〈明代扇墜的迷失〉，《收藏家》，2007 年第 10 期，頁 31-36。
- 鄭紅翠：〈《紅樓夢》文化現象研究綜述〉，《齊齊哈爾大學學報（哲學社會科學版）》，2008 年第 6 期，頁 8-11。
- 鄭艷：〈古代小說中的器物精怪及其民俗文化分析〉，《民俗研究》，2011 年第一期，頁 229-241。
- 賴惠敏：〈乾隆朝內務府的皮貨買賣與京城時尚〉，《故宮學術季刊》，第 21 卷第 1 期（2003），頁 101-134。
- 賴惠敏：〈寡人好貨：乾隆帝與姑蘇繁華〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 50 期（2005 年 12 月），頁 185-233。
- 謝瑾：〈明代箜篌的形制及其運用〉，《中央音樂學報》，2009 年第三期，頁 93-100。
- 羅丹：〈《樂府詩集·有所思》淺析〉，《安徽文學》，2018 年第 8 期（總第 421 期），頁 17-19。

◎英文著作

- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Wolf, Margery. *Women and the Family in Rural Taiwan*. Stanford: Stanford University Press, 1972.



(三) 工具書

李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，北京市：文化藝術出版社，1997。

郭英德編著：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。

許少峰編：《近代漢語大詞典》，北京：中華書局，2008。

〔清〕張玉書等奉勅撰；渡部溫訂正；嚴一萍校正：《校正康熙字典》，台北縣：藝文印書館，1973 校正再版。

張錯：《西洋文學術語手冊》，臺北市：書林，2005。

董康：《曲海總目提要》，北京：人民文學出版社，1959。

廣東、廣西、湖南、河南辭源修訂組；商務印書館編輯部編：《辭源》，北京：商務印書館，2002 八刷。