

《秋胡戲妻》之傳承與新變及其文化意蘊

王妙純

國立虎尾科技大學 通識教育中心 副教授

摘 要

秋胡事跡早在民間，就已口耳相傳，直至西漢劉向才載入《列女傳》。這個故事從此一直流傳下來，至今國劇亦有此戲碼，前後已逾二千年。秋胡故事歷經時空的演變，其內容已有所添枝增葉，隨著時代的推移而有不同的新風貌。這個故事的情節、人物、思想主題、敘述模式、作者的評價均發生過一些微妙的變化。而舊劇變新劇，必須與時推移，反映民心，才是有血有肉之作品，元代劇作家石君寶以自身的角度，用其絢爛之巧筆，描寫出他所看到的時代的一隅。石君寶所著《秋胡戲妻》，吾人亦可當成元代社會一面鏡子，透過這面鏡子，我們可以窺見人民共同的苦痛、希望與要求；它是現實生活的真實反映，是血淚交織的時代證言。本文企圖由《秋胡戲妻》中，縱向去觀察其傳承與新變；橫向去探討其所展現的文化意蘊。

關鍵字：秋胡故事、秋胡戲妻、石君寶、梅英、秋胡

*聯繫作者：國立虎尾科技大學通識教育中心，雲林縣虎尾鎮文化路64號

Tel：+886-5-6315847

Fax：+886-5-6336061

E-mail：hope@nfu.edu.tw



壹、《秋胡戲妻》本事之演變

秋胡事跡早在民間，就已口耳相傳，直至西漢劉向才載入《列女傳》。這個故事從此一直流傳下來，至今國劇亦有此戲碼，前後已逾二千年。曾永義先生曾云：「民間故事發展的原則，不外乎先有個根源，由此而生枝長葉，而蔚為大樹。這就是『基型』、『發展』、『成熟』的三個過程。其所汲取的滋養，就是人們隨時隨地所注入的思想感情。」秋胡故事歷經時空的演變，其內容已有所添枝增葉，隨著時代的推移而有不同的新風貌。這個故事的情節、人物、思想主題、敘述模式、作者的評價均發生過一些微妙的變化。

歷代文人、作家對秋胡故事，曾以史傳、筆記小說、詩歌、變文等不同的文體來描寫。現存文獻資料中，以劉向《列女傳·卷5·節義·魯秋潔婦第9》所載秋胡故事最早也最完整。¹事載秋胡外出做官五年，回到家裡，在桑遇到己妻並調戲之。妻子返家後得知調戲者竟是自己朝思暮想的丈夫時，遂投河而死。《列女傳》成書於漢成帝之時，劉向著此書之動機，曾云：「向睹俗彌奢淫，而趙、衛之屬起微賤，踰禮制。向以為王教由內及外，自近者始。故採《詩》、《書》所載賢妃貞婦興國顯家可法則，及孽嬖亂亡者，序次為《列女傳》，凡八篇，以戒天子。」²由此可見「貞節」的觀念，在西漢士大夫已有之。而貞節之強調也是以男性觀點為主體的文化標記。秋胡婦從此以「貞節」為其基調，雖異朝異文，也都離不開此原型。

秋胡故事流傳至魏晉之時，載入葛洪《西京雜

記》，其與《列女傳》所載之事跡略同，細節不一。

《列女傳》謂婚五日而離家，《西京雜記》謂婚三月而離家；《列女傳》曰秋胡游宦五年，《西京雜記》曰游宦三年；傳與記皆言妻投河而死。比較值得注意的是，《西京雜記》偏重於秋胡妻內心的感受，文中有「幽閨獨處」的話語。至晉傅玄〈秋胡行〉二首將娶妻日期縮短為三日，並道出秋胡妻之所以投河，乃是「清濁必異源，鳧鳳不並翔」之故，詩末發出「彼夫既不淑，此婦亦太剛」的評語。其後有南朝宋顏延之〈秋胡行〉九首，用字雕琢晦澀，倘若不熟悉此故事者，則難以體會出詩之內涵。另外，又有南朝齊王融〈和南海王殿下咏秋胡妻詩〉七首，本詩用極大之篇幅描繪秋胡妻閨怨之情。繼之，南朝梁邵陵王蕭綸有〈代秋胡婦閨怨詩〉一首，亦是從「幽閨獨處」著眼。秋胡故事發展至唐代晚期，則有《秋胡變文》，此文前面缺少「娶妻」、後面缺少「投水」情節，然其中故事情節內容卻大為豐富了起來，增加了「求學」、「求母」、「問妻」、「遇仙」、「投魏」、「求歸」、「改嫁」等等情節，這些情節反映了唐代人民對功名的渴望與求仙、改嫁的時代風潮。變文表現手法相當細膩，人物的心理刻畫與環境的描寫都更為突出，與前代史傳、詩歌相比，藝術技巧更為純熟，使得故事更引人入勝。不論是情節安排、人物描寫、文字表達，都可視為秋胡故事邁向完美呈現的重要里程碑。

直至元代，石君寶取材漢以來所盛傳的秋胡故事，並融入時代背景，舖演成四折之雜劇，其各折內容大意如後：

第一折：魯人秋胡娶羅大戶之女梅英為妻，新婚三

¹ 漢·劉向：《新刊古列女傳》（臺北：藝文印書館，1965年）。

² 《漢書·卷36·楚元王傳第6》（臺北：鼎文書局，1986年10月），頁1957-1958。



日，秋胡即被勾軍抓去從軍，使原本熱鬧歡喜之場面，突然陷入愁雲慘霧之中。

第二折：秋胡離家數十年不歸，梅英採桑養蠶，侍奉婆婆，任勞任怨。村人李大戶知梅英貌美賢淑，欲佔為己妻，於是騙羅大戶曰秋胡已死，且以其所欠四十石糧要脅，於是兩人共同協商，使胡母接紅定，勸梅英改嫁，然梅英自誓守節，並斥責父親與李大戶之作為。

第三折：秋胡從軍十年，累建奇功，魯昭公授予中大夫之職，然因思念老母與妻子，得魯昭公所賜金餅，返家省親。抵返故里，見桑園有一女採桑，形容姣好，在四顧無人之下，欲加調戲，女嚴拒以抗，胡又獻金餅以誘，更遭女之痛責，胡自知無趣而離去。

第四折：秋胡返家，獻金奉養母親，母詳述梅英守節奉親之情，秋胡問妻何在，才知嚮所戲之採桑女為己妻。梅英歸來，見方才調戲之人竟是闊別十年之夫婿，怒不可遏，遂而提出離婚之要求。此時李大戶前來搶親，正好被秋胡捕之治罪。梅英後因婆婆以死威脅，終於承認夫婿而一家團圓。

本劇與《列女傳》顯著之不同，約有以下幾點：(一)《列女傳》中，秋胡之母與妻均無姓名，然在此劇中，胡母名喚劉卜兒，胡妻名喚羅梅英。(二)人物由三人增至八人。多了梅英父母、媒婆、勾軍，李大戶等五人。(三)《列女傳》中言秋胡結婚五日離家，五年返家；此劇則改為結婚三日離家，十年

才返家。這樣的安排，更符合劇情所需，十年後秋胡之所以不識其妻，其問題即在兩人認識時間短而離別時間長。(四)《列女傳》中，秋胡離家動機是因求官，此劇則歸究成國家用兵。(五)增加秋胡宴請岳父母、媒婆勸改嫁、李大戶逼婚與搶親之情節。(六)《列女傳》之結局是秋胡妻投河自盡，此劇則安排夫妻大團圓。

舊劇變新劇，必須與時推移，反映民心，才是有血有肉之作品，故李漁云：「凡人作事，貴於見景生情。世道遷移，人心非舊。當日有當日之情態，今日有今日之情態。傳奇妙在入情，即使作者至今未死，亦當與世遷移，自轉其舌，必不為膠柱鼓瑟之談，以拂聽者之耳。」³元代劇作家以自身的角度，用其絢爛之巧筆，描寫出他所看到的時代的一隅。石君寶的《秋胡戲妻》，吾人亦可當成元代社會一面鏡子，透過這面鏡子，我們可以窺見人民共同的苦痛、希望與要求；它是現實生活的真實反映。本文企圖由《秋胡戲妻》中，縱向去觀察其傳承與新變；橫向去探討其所展現的文化意蘊。

貳、《秋胡戲妻》之傳承與新變

「雜劇」是元代新興的文體，它是一種文學與表演並重的藝術形式，因受時間、舞台與觀眾之限制，需要以人物道白唱腔與表演體現其內容，故宜採用明確精練的曲辭與賓白來展開故事情節、顯示人物形象與表現主題思想。本文即從故事情節、人物形象、曲白文辭等三方面來探討《秋胡戲妻》之傳承與新變。

³ 李漁：《閒情偶寄·卷2·演習部·變調第二》「變舊成新」條，收於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁73。



一、「故事情節」之傳承與新變

從《列女傳》至傅玄《秋胡行》秋胡故事之情節大同小異，然到《秋胡變文》一變，而至《秋胡戲妻》又一大變。為使讀者一目了然，茲將較具有代表性秋胡故事的各種文體之情節比較如下：

主要情節	《列女傳》	《西京雜記》	《秋胡行》	《秋胡變文》	《秋胡戲妻》
1、娶妻	娶妻五日離去，而宦於陳	娶妻三月，游宦三年	娶妻三日，會行仕宦	缺	結婚三日，即被勾去當兵
2、宴客	無	無	無	無	婚後秋胡宴請岳父母
3、求學	無	無	無	三年	無
4、求母	無	無	無	告知其母求學目的乃在取得功名利祿，以顯宗耀祖。	無
5、問妻	無	無	無	對妻信誓互旦旦，乞求同意遊學	無
6、遇仙	無	無	無	於勝山石窟中遇仙求學	無
7、游宦年限、地點與官職	游宦年限：五年。 游宦地點：陳國 官職：未言	游宦年限：三年。 游宦地點：未言 官職：未言	未言游宦年限、地點、官職	游宦年限：九年。 游宦地點：魏國 官職：拜為左相，為股肱之臣	游宦年限：十年。 游宦地點：魯國 官職：中大夫之職
8、改嫁	無	無	無	婆婆勸媳婦改嫁，秋胡妻堅決守志	一、新婚三日，媒婆即勸梅英改嫁有錢人 二、秋胡十年未歸，李大戶用計逼親改嫁 三、羅大戶亦逼女兒梅英改嫁李大戶
9、求歸	無	無	無	秋胡向魏王請求歸故里奉養老母	乞賜給假還家，魯昭公賜黃金一餅
10、桑遇	秋胡於桑下巧遇其妻，但已不識其妻。	同《列女傳》	同《列女傳》	同《列女傳》	同《列女傳》
11、贈金	只言有金	遺黃金一鎰	遂下黃金裝	黃金二兩，亂綵一束	一餅黃金
12、拒誘	嚴拒夫婿之求歡（因不識其夫）。	同《列女傳》	同《列女傳》	同《列女傳》	不僅言詞拒誘，當秋胡欲動手打她時，大罵其七代祖先
13、返家	秋胡返家與母親相會	同《列女傳》	同《列女傳》	同《列女傳》	同《列女傳》
14、見妻	秋胡方知所戲者為己妻	同《列女傳》	同《列女傳》	同《列女傳》	同《列女傳》
15、訓夫	不孝、不忠、不義	無	無	不孝、不忠	「據著你那愚濫荒唐，你怎消的那烏靴象簡，紫綬金章？你博的個享富貴朝中棟樑…你可不辱沒殺受貧窮堂上糟糠！」
16、反應	秋胡子慚	夫妻並慚	夫「惕然懷探湯」	缺	不承認在桑園戲弄其妻
17、搶親	無	無	無	無	李大戶搶親，值秋胡回來在家，故謊稱來賀禮
18、投河	妻投河自盡	同《列女傳》	同《列女傳》	缺	改投河為夫妻大團圓
19、作者評論	君子曰：「見善如不及，見不善如探湯，秋胡子婦之謂也。」	無	「彼夫既不淑，此婦亦太剛」	缺	「……守貞烈端然無改，真堪與青史標題。至今人過鉅野，尋他故老，猶能說魯秋胡調戲其妻」

由此上表可知，《秋胡戲妻》劇中情節有三個重大改變。茲分述如後：



(一) 秋胡離家之因，非求官或游宦，而是被勾去當軍

從《列女傳》至《秋胡變文》秋胡之離家都是為求官或游宦之故，然《秋胡戲妻》中秋胡離家之因，卻是被勾去當軍。劇中秋胡是名「正軍」，元代戶籍制度規定，貧家二、三戶合出兵一名，出兵的人家稱為「正軍戶」。秋胡結婚第三天即被強拉去當兵，且「文書上期限，一日也耽遲不得的」(第一折)，可見元代兵役之嚴格與殘酷。羅梅英得知丈夫即將被勾軍抓去當兵，悲淒地唱道：「他守青燈，受苦辛，吃黃齏，捱窮困，指望他玉堂金馬做朝臣。原來這秀才每當正軍，我想著儒人顛倒不如人，早難道文章好立身。」⁴(第一折)在元代，漢族讀書人之地位十分低落，可能是因為蒙古人以武力統治中原，重武輕文。使得讀書人被視為一無是處之人，鄭思肖《鐵函心史·下卷·大義略序》云：「韃法：一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八民、九儒、十丐，各有所統轄。」⁵鄭思肖此種說法，在元代典章並沒有如此記載，也許是宋代遺民的宣傳，或是知識份子，因一向享有特殊地位，受人尊重，所謂「天子重英豪，文章教爾曹。萬般皆下口，唯有讀書高」的觀念是深入人心的，但至元代突遭劇變，儒人地位一落千丈，故引起強烈的反感。言其處於乞丐之上，也許正是讀書人自我解嘲之心態罷了。⁶而元代雜劇作家常借劇中之人物，說出儒人地位低落之悲哀，如《醉范叔》

云：「人道是文章好濟貧，偏我被儒冠誤此身，到今日越無求進，我本待學儒人倒不如人。」(第三折)《薦福碑》云：「你本是儒人，我著你今後不如人。」(第二折)《舉案齊眉》云：「你道是儒人今世不如人。」(第二折)儒人不如人，其命運何其悲慘。作者將不平之氣盡情奔放，傾瀉無餘，正所謂「借他人之酒杯，澆心中之塊壘」是也。馬致遠《薦福碑》亦曾借張鎬之口，道盡讀書人內心的憤恨不平，曲文中說道：

這壁攔住賢路。那壁又攔住仕途。如今這越聰明越受聰明苦，越癡呆越享了癡呆福，越糊突越有了糊突富。(《薦福碑》第一折)

清人梁廷楠《曲話》評論這支曲文說：「此雖憤時嫉俗之言，然言之最為痛快，讀至此不泣數行下者幾希矣。」曲中十分悲憤地控訴了官場黑暗，反映了元代社會賢愚不分、道德淪喪的現實。

(二) 加入李大戶、梅英父母逼親改嫁，而非婆婆之勸說

改嫁之事，在《列女傳》是沒有這情節的，《秋胡變文》則是因秋胡六年未歸，婆婆不忍新婦守空房而勸其改嫁，秋胡妻泣淚云：「新婦父母疋配，本擬恭勲阿婆；婆兒遊學不來，新婦只合盡形供養，何為重嫁之事，令新婦痛割於心！婆教新婦，不敢違言；於後忽爾兒來，遣妾將何申吐？」秋胡妻自陳願終身奉養婆婆，且不願改嫁，只因冀盼「婆兒」有歸來的一天，夫妻能重聚。而在《秋胡戲妻》則改變了此模式，劇中的李大戶，因沒落的羅大戶還不起四十石糧，於是就騙說秋胡已死軍中，欲以羅大戶所欠他的四十石糧食，換娶其女兒梅英，李

⁴ 本論文所徵引之《秋胡戲妻》原文，係根據楊家駱主編；劉雅農總校：《元人雜劇選注》(臺北：世界書局，1976年4月)版本為主，下文所引也均據此版本，不再加註。

⁵ 鄭思肖：《鐵函心史·下卷·大義略序》(臺北：老古文化事業有限公司，1981年)，頁86云：「韃法：一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八民、九儒、十丐，各有所統轄。」

⁶ 顏天佑：《元雜劇所反映之元代社會》(第四章·文人世界的寫照)(臺北：華正書局有限公司，1984年)，頁155詳細敘述文人處於元代社會之境遇。



大戶對羅大戶道：「你若不肯，你少我四十石糧食，我官府中告下來，我就追殺你！你若把女兒與了我呵，我的四十石糧食，都也饒了；我再下些花紅羊酒財禮錢，你意下如何？」(第二折)羅大戶無力償債，又怕李大戶告官坐罪；再者聽到女婿秋胡已死，心想女兒年紀輕輕就守寡，日後生活恐難熬，為求長遠之計，只好答應李大戶而勸女改嫁。

李大戶與羅大戶商議，由羅大戶先去向秋胡母下紅定，李大戶便牽羊擔酒隨後而至：

(羅上，云)老漢羅大戶，如今到這魯家莊上，若見了那親家母時，我自有個主意也。不要人報復，我自過去。(見科，云)親家母，你這幾時好麼？(卜兒云)親家請坐。今日甚風吹的到此？(羅云)親家母，我為令郎久不回家，我一徑的來望你，與你散悶。這裏有酒，我遞三杯。(卜兒云)多謝親家，我那裏吃的這酒？(羅遞酒三杯科，云)親家母吃了酒也。還有這一塊兒紅絹，與我女兒做件衣服兒。(卜兒云)親家，這般定害你，等秋胡來家呵，著他拜謝親家的厚意也。(接紅科，羅做擱手笑云)了、了、了！(卜兒云)親家，甚麼了、了、了？(羅云)親家，這酒和紅都不是我的，都是本村李大戶的。恰才這三鐘酒是肯酒，這塊紅是紅定。秋胡已死了也，如今李大戶要娶梅英，他自家牽羊擔酒來也，我先回去。(第二折)

秋胡母不明究理的喝下三杯肯酒，又收下紅定，等得知事情原委後，猶如啞巴吃黃蓮，真是有苦難言。李大戶、羅梅英父母攜人敲鑼打鼓前來，此與

搶親有何兩樣？簡直是欺人寡母寡婦。這個情節鮮明地揭示著元代豪紳之橫行霸道、惡行惡狀的無賴行徑。不僅是有錢人家依錢仗勢為害百姓、搶人妻妾，連官吏亦是如此，關漢卿《魯齋郎》一劇，即描述了此狀況：

(魯齋郎云)一個好婦人也！與他三鐘酒吃。我也吃一鐘。張龍，你也吃一鐘。兀那李四，這三鐘酒是肯酒；我的十兩銀子與你做盤纏；你的渾家，我要帶往鄭州去也。你不揀那個大衙門裏告我去！

像魯齋郎這種魚肉百姓、糟蹋人民的官吏，人民只能聽任其予取予求，敢怒不敢言。雖然元代法律禁止搶人妻妾、以人為貨，然而官吏財主們仍是我行我素，受害者永遠是申訴無門的無辜老百姓。元劇作者用文字反映現實人生百態，吾人可視為元代社會的小縮影。

(三)以大團圓的喜劇作結尾，而非投水自盡

在《秋胡戲妻》之前所流傳的秋胡故事，大都言胡妻投水自殺，以悲劇收場。然本劇卻是現存文本中第一個以歡喜大團圓結尾。為何作者會改變悲劇結尾？縱觀元雜劇往往以大團圓收尾，以愛情劇、社會劇而言，只有少數的團圓結尾是符合劇情發展之結果，如《望江亭》、《救風塵》、《漢宮秋》、《牆頭馬上》等類，其餘許多元劇作品之結尾常是出現生硬、不合邏輯之痕跡。以本劇而言，梅英最後妥協在「孝」字上，就破壞了戲劇之統一性，傷害了原本一貫的反抗性格。然石君寶為何選擇這樣的結尾呢？

元代受異族統治與壓迫，漢民族之生活十分困苦，在精神與物質兩乏之情況下，若將故事寫成悲



劇將會令人更感傷，而覺人生無望。故而將悲劇之故事加以美化，使其得到圓滿的回報，此無非是這種心理的補償作用。心理學家即認為，當一個人生理上或心理上有缺陷而感到不適時，企圖用種種方法來補償這些缺陷，以減輕其不適之感，此即「補償作用」。⁷俞大綱在〈國劇學理〉一文中也云：「因為中國人生活太苦，在人世間得不到的東西，希望在舞台上獲取滿足，這就是所謂補償作用。……中國人相信，只要能掌握人性，有極深刻的感情，就可以感動自然界，而能給予自己某種補償，這補償也不一定要在有生之年。這類昇華了的感情，往往造成本身固然是悲劇結束，而其精神，則是喜劇的，尤其在處理戀愛方面的故事，更是如此。」⁸李元貞加以詮釋說：「所謂『掌握人性』，不如說掌握家族倫理的精神，『忠孝節義』既然是家族倫理精神上至高的道德，而且在以前專制政體下，這些道德又是不容懷疑的，劇作家要落實這個理念，以正『風化』達到戲劇教育的功能，必然會和這個道德理念妥協，以喜劇收場來補償人間的不公平。」⁹劇中的梅英已歷經苦難、克勤克儉、不屈不撓地盡好為人妻、為人媳之角色，倘若這麼好的人卻遭逢惡報，這如何平息臺下所有人的心情？大陸學者劉季即指出：

雜劇表演的是一種互動性很強的演出形式，演員和觀眾之間是有交流的，試想臺下觀眾如何能接受梅英或死或流落街頭的命運呢？故大團圓結局不是傳統意義上的只為了團圓而團圓的設置，而是整部戲合

情合理的自然發展的結果。¹⁰

劉氏所言大團圓結局是「整部戲合情合理的自然發展的結果」，筆者以為若以戲劇劇情之邏輯性而言未必如此，然而「團圓的設置」絕對為觀眾所接受、所希冀的結局。王國維在〈紅樓夢評論〉中曾云：「吾國之文學，以挾其樂天之精神，故往往說詩歌的正義，善人必令其終，而惡人必離其罰，此亦吾國劇曲小說之特質。」¹¹故大團圓結局是遭逢末劫的文人一種的補償作用；是廣大人民期待「善有善報」的心理願望，它折射出元代異族鐵蹄蹂躪下，人民集體的願景與渴望。

二、「人物形象」之傳承與新變

秋胡妻是中國歷史上有名的烈女，亦可以說是典型的貞婦代表。她內外兼具的美，千年來感動著不同時代的文人，以各種不同的文學形式（詩、文、小說、戲劇等），來歌頌她的美好。也因此，秋胡妻也隨著不同的時空，換上了新的髮型、新的服飾、新的精神面貌。而歷代秋胡故事的描寫主軸，也都放在秋胡妻一人的貞烈節行上。儘管《秋胡變文》中，有較多對秋胡的描述，然歌頌的主體，仍是放在秋胡妻，其著墨仍是較秋胡來得多。而元雜劇要求「一人一事」的經濟布局，作者更是要在有限的文字中，突顯其人其事。張庚在《中國戲曲通史》中說：「北雜劇四折一楔子、一人主唱的體制，對雜劇創作提出來一個根本的要求，即必須做到最大的精煉。盡量刪削枝蔓，突出主線，把劇情發展

⁷ 徐靜：《心理自衛機轉》（臺北：水牛出版社，1992年），頁63-65。

⁸ 俞大綱：〈國劇學理〉，收於鄭騫等著：《談文學》（臺北：三民書局，1973年），頁116。

⁹ 李元貞：〈元明愛情團圓劇的思想框架〉（《中外文學》第10卷第1期，1981年6月1日），頁58。

¹⁰ 劉季：〈論《秋胡戲妻》中梅英形象〉（《青島技術學院學報》第18卷第1期，2005年3月），頁46。

¹¹ 吳宏一編：《紅樓夢研究彙編》（一）（臺北：巨浪出版社，1974年），頁15。



集中到主要人物身上來。」¹²這種突出主線、集中刻畫的情節安排,其實就是李漁主張的「一人一事」結構原則:「一本戲中,有無數人名,究竟俱屬陪賓。原其初心,止爲一人而設。即此一人之身,自始自終,離合悲歡,中具無限情由、無窮關目,究竟俱屬衍文。原其初心,又止爲一事而設。此一人一事,即作傳奇之主腦也。」¹³無疑地,《秋胡戲妻》中的「主腦」即是羅梅英一人;而其「初心」,亦在其貞節一事;所有之「陪賓」、「衍文」都是爲了塑造梅英之貞潔之形象。

爲了使梅英的形象飽滿而更富張力,石君寶在原來的故事內容基礎上,加入了新的元素,使梅英在與媒婆、父母、李大戶與丈夫的矛盾衝突之中,突顯其性格,深化其節操。當梅英結婚才三日時,媒婆即不斷勸她再改嫁一個有錢的,梅英義正辭嚴唱道:

【油葫蘆】至如他釜有蛛絲甑有塵,這的是我命運。想著那古來的將相出寒門,則俺這夫妻現受著齋款困,就似他那蛟龍未得風雷信。你看他是白屋客,我道他是黃閣臣。自從他那問親時,一見了我心先順,咱人這貧無本、富無根。(第一折)

【天下樂】咱人腹內無珍一世貧。你著我改嫁他也波人,則不如先受窘。可曾見做夫人自小裏便出身?蓋世間有的是女娘,普天下少甚麼議論,那一個胎胞兒裏做縣君?(第一折)

由此可見,梅英嫁給秋胡,不是貪於金錢權勢,而是一見鍾情——「自從他那問親時,一見了我心先順。」她也自信她的夫婿未來是「黃閣臣」(即「丞相」),¹⁴而她也穩坐未來的「縣君」。¹⁵梅英認命守貧之生命態度,令人敬佩。而這番唱辭是新婚三朝所云之話。閱讀至此,很容易讓讀者認爲這是不曾深思、不經世事、不知疾苦的新嫁娘的率爾出口之語。然梅英在歷盡十年風霜、飽嚙苦難之後,仍能知命守分、貧賤不移,就可看出她生命之韌度與堅強。

新婚三日,秋胡被勾去當兵,十年未歸。梅英替人「縫聯補綻,洗衣刮裳,養蠶擇繭」(第二折)來供養婆婆。同村有個李大戶知道梅英貌美,於是對梅英之父——羅大戶騙稱秋胡已死,且以羅大戶所欠四十石糧要脅梅英改嫁。當梅英得知此事,非但不爲錢財所動,且守節自誓,並痛斥父親:

【滾繡球】我如今嫁的雞,一處飛,也是你爺娘家匹配,貧和富是您孩兒裙帶頭衣食。從早起到晚夕,上下唇並不曾粘著水米,甚的是足食豐衣!則我那脊樑上寒噤,是捱過這三冬冷;肚皮裏淒涼,是我舊忍過的饑,休想道半點兒差遲。(第二折)

梅英強調嫁雞隨雞,何況這門婚事當時也是爹娘所匹配的。自己起早趕晚,忍饑受凍,年復一年,貧富都是自己的命。當李大戶調戲她時,她公然打他一個嘴巴,並咒罵:「這等清平世界,浪蕩乾坤,

¹² 張庚、郭漢城:《中國戲曲通史》(第一冊)〈第四章·北雜劇作家與作品〉(臺北:丹青圖書有限公司,1992年),頁171。

¹³ 李漁:《閒情偶寄·卷1·詞曲部上·結構第一》「立主腦」條,收於《李漁全集》(杭州:浙江古籍出版社,1992年),頁8。

¹⁴ 漢代丞相府裡大廳的門是黃色的,因稱爲「黃閣」。見楊家駱主編、劉雅農總校:《元人雜劇選注》(臺北:世界書局,1976年4月),頁209。

¹⁵ 「縣君」即皇帝給予婦女的一種封號。元代五品官員的母親或妻子,可以得到這種封號。同前註,頁209。



你怎敢把良人家婦女公調戲！」(第二折)又說:「其實我便覷不上也波哥,我道你有銅錢,則不如抱著銅錢睡！」(第二折)梅英對李大戶的反抗,反映出她忠於愛情,蔑視金錢權貴之精神面貌。

十年之後,秋胡返家。夫妻在桑園相遇,但彼此已不相識,秋胡仗恃自己官位與權勢,光天化日之下,公然調戲良家婦女。梅英幡然作色:「怎人模人樣,做出這等不君子！」(第三折)「道是峨冠士大夫,原來是個不曉事的喬男女。」(第三折)當秋胡拿出金餅以誘梅英時,她不為金錢所動,反大聲斥責道:「哎,你個富家郎,慣使珍珠,倚仗著囊中有鈔多聲勢,豈不聞財上分明大丈夫,不由咱生嗔怒。我罵你個沐猴冠冕,牛馬襟裾！」(第三折)秋胡最後使出武力相逼時,梅英也毫不示弱,痛快淋漓地罵了秋胡的七代先靈:

【尾煞】這廝睜著眼,覷我罵那死屍;腆著臉,著我咒他上祖。誰著你桑園裏戲弄人家良人婦!便跳出你那七代先靈,也做不的主!(第三折)

在沒錢沒勢、又沒有男人保護下,梅英之處境,可謂岌岌可危。且才貌兼俱、賢良端正的女子,往往是很多男人覬覦的對象。梅英要空手捍衛自己的身體、維護自己的貞節,可謂備嘗艱辛。而梅英爽朗潑辣生動的口語,令人覺栩栩如生。

當梅英得知桑園中調戲她的正是自己夫婿時,她極為驚訝,於是向秋胡索求休書,決意離去。然因秋胡母以死相逼,故而妥協留下。她解釋言道:「若不為慈親年老誰供養。爭些個夫妻恩斷無敢望。從今後卸下荆釵,改換梳妝,暢道百歲榮華,兩人共用。非是我假乖張,做出這喬模樣,也則要

整頓我妻綱。」(第四折)儘管作品之結尾梅英還是作回原來秋胡之妻,但是她那不受父母、丈夫、財主金權擺佈及「整頓我妻綱」的呼聲,對元代傳統道德的觀念,應是會激起很大的迴響。

作者寫媒婆,側重其唯利是圖;寫父母,突出其重利輕義;寫李大戶,著重其以財欺人;寫秋胡,則突顯其恃權作惡。這些人都是負面形象的人物,作者越是寫這些人的貪婪無恥,越是標高梅英的品行節操——出污泥而不染。這些人個性軟弱容易向惡劣環境低頭,則越顯梅英即便是四面楚歌也不向命運屈服。李漁云:「說一人,肖一人,勿使雷同,弗使浮泛,若《水滸傳》之敘事,吳道子之寫生,斯稱此道中之絕技。」¹⁶而石君寶者,亦可謂得此道中之三昧。

三、「曲白文辭」之傳承與新變

元雜劇既是舞臺上真人演出的藝術,為了讓觀眾易於聽懂、引起共鳴,則去除了唐宋以前文學作品中使用的書面語言,而在講唱文學的基礎上,結合當時人民大眾的口語方言,並吸收較為人民接受、容易理解的詩詞、經史成語與典故。石君寶的語言風格,樸素無華,當屬本色派作家。他在《秋胡戲妻》一劇中,所使用的語言俚俗,生動活潑,相當具有時代色彩,堪稱元代語言的「活化石」。如本劇第三折,秋胡以金餅利誘其妻失敗後,接下來,欲以蠻力威脅就範:

(秋胡云)小娘子,休這等說。你若還不肯呵,我如今一不做二不休,拚的打死你也。
(正旦云)你要打誰?(秋胡云)我打你。(正

¹⁶ 李漁:《閒情偶寄·卷2·詞曲部下·賓白第四》「語求肖似」條,收於《李漁全集》(杭州:浙江古籍出版社,1992年),頁47-48。



旦唱)

【三煞】你瞅我一瞅，黥了你那額顛；扯我一扯，削了你那手足；你湯我一湯，拷了你那腰截骨；掐我一掐，我著你三千裏外該流遞；摟我一摟，我著你十字階頭便上木驢。哎，吃萬剛的遭刑律。我又不曾揪了你家墳墓，我又不曾殺了你家眷屬！
(第三折)

這些語言，刻畫出梅英「威武不能屈」的堅毅女性形象。一個堅貞不屈、倔強潑辣的農村婦女，就活生生地出現在觀眾與讀者面前。而之所以栩栩如生的原因，即在於作者運用了俚語、村言，雖是俚語、村言，但卻不粗野鄙俗。相反地，這些語言為該劇加分不少。這些活在當時人們口中的語彙，使觀眾或讀者倍感親切，且非常符合農村婦女身份。如「瞅」、「扯」、「湯」(即「碰」之意)、「掐」、「摟」、「吃萬剛的」等。日人青木正兒即云：「《曲江池》和此劇的曲辭都極有味。在本色之中，往往可以看到俊語，決非凡手所能辦。」¹⁷這種本色、真摯、自然、樸實的文字，使元劇從傳統典雅的用詞中解放出來，而走向大眾化。假若作者使用文縷縷的語詞，終究與生動活潑的口語隔了一層，也無法引起人民之共鳴。

除此生動潑辣的口語外，《秋胡戲妻》中，亦有優美典雅、情景交融的文字：

【普天樂】放下我這采桑籃，我揀著這鮮桑樹。只見那濃陰冉冉，翠錦哎模糊。衝開他這葉底煙，蕩散了些梢頭露。(做采桑科，唱)我本是摘繭織絲莊家婦，倒做了個

拈花弄柳的人物。我只怕俺的蠶機，那裏管采的葉敗，攀的枝枯？(第三折)

這一曲將桑園的情景結合採桑動作和盤托出：放籃、揀樹、見蔭、衝葉、散露，把梅英採桑的過程與動作全部細膩地描給出來，如詩如畫。未幾句描述梅英急於採桑，故而不管葉敗枯枝，用語雖然極精簡，但把蠶婦心疼蠶兒的挨餓的心情，刻劃得入木三分。元初雜劇大部份都不重視寫景，而石君寶卻能將景物結合人物心情，輕輕勾勒，即成佳句。日本學者青木正兒特別推重此劇的本色派語言風格，他曾評論說：「關於農家的話，在曲辭中都巧妙地交織進去，各能靈巧的表現出他們的情趣來。」¹⁸

此外，《秋胡戲妻》中亦有許多諺語，凡是冠有「常言道」、「正是」、「可不道」的句子，大概都是當時之俗諺：

(一)冠「常言道」者：「常言道，媳婦是壁上泥皮。」(第二折)「常言道，財動人心」(第三折)

(二)冠「可不道」者：「可不道順父母言，呼為大孝」(第二折)「可不道男子見其金，易其過；女子見其金，不敢壞其志。」(第三折)「可不道書中有女顏如玉」(第三折)

(三)冠「正是」者：「正是一夜夫妻百夜恩」(第一折)「正是：洞房花燭夜，金榜掛播槌。」(第二折)

由此管窺可知，把諺語放入賓白或曲辭之中，乃是當時雜劇作家一種習慣，這顯示了作者熟悉人民生

¹⁷ 青木正兒著，隋樹森譯：《元人雜劇概說》(香港：中華書局香港分局，1977年4月)，頁76。

¹⁸ 青木正兒著，隋樹森譯：《元人雜劇概說》(香港：中華書局香港分局，1977年4月)，頁76。



活經驗與智慧。另外，在本劇第四折所梅英所言「可不道要我桑中，送咱淇上。」(第四折)即是鑄鑄《詩經·鄘風·桑中篇》「期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣。」之語彙，桑中、上宮、淇上都是男女歡會之地。由此更可見梅英從小涵養詩書，吐屬自然不俗。由於雜劇有了如此靈活運用文字的空間，於是它可以是精美凝練的詩詞雅言；它可以是生動活潑的俚語方言。它大膽地遊走在雅俗之間，如實地傳遞了貴族與平民的快樂與憂愁。

元雜劇作者的欲望，是企圖把社會上流行的語言，不分雅俗，兼容並包，積極地加以利用而練成賓白或綴成歌辭。臧晉叔《元曲選》序中敘述了元曲的理想是：「如六經語、子史語、二藏語、稗官野乘語，無所不供其採綴，而要歸斷章取義，雅俗兼收，串合無痕，乃悅人耳，此則情詞穩稱之難。」¹⁹臧晉叔所云雖是元曲的理想，實則是對元曲的推崇。而周德清在《中原音韻》裡，為散曲用語所下的規定，在「作詞十法」的「造語」條云：

可作

樂府語 經史語 天下通語

不可作

俗語 蠻語 謔語 嗑語 市語 方言
書生語 譏諷語 全句語 拘肆
語 張打油語 雙聲疊韻語 六字三
韻語 語病 語澀 語粗 語嫩

吉川幸次郎則以為，此法並不適用於雜劇，他說：「把這些『不可作』的語言，加上『可作』的語言，即『樂府語』、『經史語』、『天下通語』，便是當時

¹⁹ 明·臧晉叔：《元曲選》序二（臺北：正文書局，1970年7月），頁2。

語彙的總合。」²⁰又說：「至於曲『不可作』的部分，雜劇不是『不可作』，而且也照樣的『可作』，……總而言之，雜劇是沒有『不可作』的語言的。」²¹吉川所云甚是，以周德清所云「全句語」言之，即指全語全句之謂，《秋胡戲妻》第四折梅英所謂「女慕貞節，男效才良」即是從《太公家教》一書而來，此句亦為白樸所引用，《牆頭馬上》第三折（尚書怒云）：「可不道女慕貞節，男效才良，聘則為妻，奔則為妾，你還不歸家去！」可見這是當時耳熟能詳的熟語、爛語。也是一種定型的語言。由於雜劇本是以民眾為對象的產物，故所引用的成句成語，也多出於俗間的書籍，這是雜劇的特色。

王國維論元劇之文章，即言：「元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文學，無不以自然勝，而莫著於元曲。」²²又云：「元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以謂之有意境，曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也。」²³王氏此一見解，實已完全把握了元雜劇的語言特性，同時也洞察到它的寫實精神與其活力之來源。而石君寶的語言，也達到「說一人，肖一人」之審美要求，完全切合劇中人物性格與特定環境，使觀眾如聞其聲，如見其人。

參、《秋胡戲妻》所展現之文化意蘊

一、揭發元代社會之經濟剝削

《秋胡戲妻》第四折，敘述李大戶前遭梅英拒婚，心有不甘，於是帶著家僕前來搶親，梅英父母

²⁰ 吉川幸次郎：《元雜劇研究》（臺北：藝文印書館，1987年），頁252。

²¹ 同前註，頁253。

²² 王國維：《宋元戲曲考》〈十二·元劇之文章〉（臺北：藝文印書館，1974年4月），頁120。

²³ 同前註，頁122。



在李大戶的逼迫之下，亦淪為幫凶，一行人來到秋胡家中，適秋胡已得官返家，逮個正著。從李大戶與秋胡的對話中，可看出當時社會「廣放私債」之情形：

(李云)這也不是我的主意，就是你的岳翁岳母，欠了我四十石糧食，將他女兒轉賣與我的。(秋胡云)這等一發可惡，明明是廣放私債，逼勒賣女了。左右，你去與縣官說知，著重責四十板，枷號三個月，罰谷一千石。備濟饑民，毋得輕縱者。

這種放高利貸的情形，在其他的雜劇亦屢見不鮮，如無名氏《來生債》楔子中龐居士云：「我有一故友，乃是李孝先，往年問我借了兩銀子，出外做買賣去，本利該還四個了。」此種一本一利之高利貸，又稱為「羊羔利」，如《救風塵》第一折云：「幹家的乾落得淘閒氣，買虛的看取羊羔利。」

這種被羊羔利剝削的窮苦百姓，常被迫鬻妻賣子，如《竇娥冤》一劇，竇娥父因向蔡婆借二十兩，連本帶利必須還四十兩，但因要上京趕考，不僅不能還四十兩，反而還要再借十兩當盤纏，於是只好將年僅七歲的竇娥賣給蔡婆當童養媳，當竇秀才親口說出賣女之事，話中之淒涼，令人鼻酸：

誰想蔡婆婆常常著人來說，要小生女孩兒做他兒媳婦，況如今春榜動，選開場，正待上朝取應，又苦盤纏缺少。小生出於無奈，只得將女孩兒端雲送與蔡婆婆做兒媳婦去。〔做歎科，云〕嗨！這箇那裏是做媳婦？分明是賣與他一般。就准了他那先借的四十兩銀子，分外但得些少東西，勾小生應舉之費，便也過望了。(第一折)

竇娥一連串不幸的遭遇也由此展開，「高利貸」可以說是導火線。另外，無名氏《鴛鴦被》第一折也載放高利貸之事：

(劉員外云)請你來別無他事。自從李府尹借了我十個銀子，今經一年光景，不見回來，算本利該二十個銀子還我，你與我討去。(道姑云)員外再等幾時，待老相公回來，還你這銀子。……(劉員外云)……假若相公一年不來，我等一年，十年不來，我等十年？你好不曉事！我不瞞你說，你如今問他那小姐討那銀子去。有便還我，若無呵，這裏也無人，我雖然叫做員外，這等年紀，我沒渾家。他若肯與我做個渾家，一本一利，都不要他還。

這種用孩兒、媳婦的名義，質押給債主之行爲，正是「以人爲貨」。敘述這種羊羔利的高利貸事情，在文章與正史都可以得到印證，如王磐〈中書右丞相史公神道碑〉云：「兵火之餘，民間生理貧弱，往往從西北賈人借貸，周歲輒出倍息，謂之羊羔利。稍積數年，則鬻妻賣子，不能盡償。」²⁴即便鬻妻賣子，尚不能還債，人民生活之苦，可想而知。另外，《元史·卷 146·耶律楚材傳》也云：「先是，州郡長吏，多借賈人銀以償官，息累數倍，曰羊羔兒利，至奴其妻子，猶不足償。楚材奏令本利相侷而止，永爲定制。」²⁵耿湘沅先生認爲像耶律楚材能奏請定爲「本利相侷，永爲定制。」還算是

²⁴ 元·蘇天爵輯：《國朝文類·卷 58·神道碑》(上海市：上海書店，1989年)。

²⁵ 明·宋濂《元史·卷 146·耶律楚材傳》(臺北：鼎文書局，1986年 10月)，頁 3461。



賢臣，然這種賢臣畢竟太少，諸王、后妃、公主、貴臣、寺官、軍官、回回、地主、豪強無不經營幹脫業（即放高利貸），債戶到期不還本利，妻女牲畜多被拖走，這種慘狀都被寫在元劇裡。²⁶

大陸學者喬幼梅先生研究指出，元代的官營高利貸比宋代有更大的發展，可以說是達到了登峰造極的地步。官營高利貸大致可分為兩類，一是地方官府兼營高利貸，二是由官商經營的幹脫錢。前者大都得到皇帝的許可。實際上，即便無詔令許可，地方官府都普遍經營高利貸，而且往往採取行政強制的手段，賦民以錢，使以子本相生，謂之「規畫」。後者即官營的第二種高利貸，即幹脫錢或幹脫官錢。早在成吉思汗時代，幹脫就開始活躍，此後迅速發展，逐步設置了專管大臣和專門機構。元代的幹脫高利貸者，則不僅利用貨幣力量，而且利用政治特權與行政權力來榨取人民的膏血。²⁷在元代外族統治下，高利貸盛行，貧窮百姓鬻妻賣子之風可謂十分普遍。元劇作者石君寶，加入了慘痛酷虐的羊羔利作為情節，表現了社會之實情，控訴了這種經濟迫害，也抒寫了高利貸給予人民之痛苦。

二、承襲「女慕貞節」的舊思惟

《秋胡戲妻》第四折，當秋胡問梅英為什麼要

²⁶ 參見耿湘沅：《元雜劇所反映之時代精神》（臺北：文史哲出版社，1987年7月），頁81。

²⁷ 喬幼梅也指出：「元朝政府針對幹脫高利貸的擾政害民，曾經企圖稍加限制，僅據《元典章》記載，至元二十年、二十九年，大德二年、三年、五年、六年，屢有詔令，但實際上令不行，禁不止，終元之世，這種高利貸活動依然愈演愈烈。把宋元兩代稍加比較，便可看出，宋代高利貸者如大桶張氏之流，主要是靠其貨幣力量，通過行錢，構成一個高利貸網，吮吸人民的膏血；而元代的幹脫高利貸者，則不僅利用貨幣力量，而且利用政治特權，利用封建行政權力來榨取人民的膏血。元代高利貸的這種新發展，是一個值得研究的社會現象。」見喬幼梅：〈宋元時期高利貸資本的發展〉<http://economy.guoxue.com/article.php/8518>；瀏覽日期（2007/1/14）。

討休書時，梅英唱道：「早插個明白狀，也留與傍人做個話兒講，道『女慕貞潔，男效才良。』」白樸《牆頭馬上》第三折尙書罵其女也道：「可不道『女慕貞節，男效才良』，聘則為妻，奔則為妾，你還不歸家去！」兩齣劇都用到「女慕貞節，男效才良」之俗諺。可見守貞全節為當代作家或人民對理想女性的期待。

自從《列女傳》以貞婦塑造秋胡妻後，歷來文人均在這個基調上著墨，仍是以「貞潔觀」為其歌頌之主軸。《秋胡戲妻》裡的梅英亦是貞烈風格再現，不脫母型、原型。而在該劇中，更是將梅英的堅貞美德發揮到淋漓盡致，非常人所能及。一般而言，富貴人家比起貧窮人家，是比較有不變節的本錢。然而一貧如洗的梅英卻是在惡劣的物質生活中，始終不會有變節之想。劇中，多次描寫其窮態。如第二折梅英唱道：「從早起，到晚夕，上下唇並不會粘著水米，甚的是足食豐衣！則我那脊樑上寒噤，是捱過這三冬冷；肚皮裏淒涼，是我舊忍過的饑，休想道半點兒差遲。」第三折又說：「自從我嫁的秋胡，入門來不成一個活路，莫不我五行中合見這鰥寡孤獨？受饑寒，捱凍餒，又被我爺娘家欺負。早則是生計蕭疏，更值著沒收成歉年時序。」梅英忍饑受凍，辛苦備嘗。生活極是困苦，但卻不會使她萌生異心，這是相當不容易的。《孟子·滕文公上》云：「無恒產而有恒心者，惟士為能。若民，則無恒產，因無恒心。苟無恒心，放辟邪侈，無不為己。」這或許是她「曾把毛詩來講論，那《關雎》為首正人倫」（第一折），受到經典之薰習陶冶。也或許是她受俗諺「一夜夫妻百日恩」（第一折）之潛移默化，劇中的梅英，生活過不下時，她常用此話來安慰、惕厲自己。如第一折：「感一朝雨露恩，把翠眉顰，莫不我成親時分。」第二折：「想



著俺只一夜短恩情，空歎了千萬聲長吁氣。」第三折：「剛只是一宵繾綣，早分開了百年夫婦。」一朝雨露，便換來梅英死守貞節一生，其對愛情之忠誠，恰與夫婿成鮮明之對比。

貞節的延伸，就是對婆婆的盡孝。秋胡離家十年，梅英事親從不間斷，第二折梅英言：「自從秋胡去了，不覺十年光景，我與人家擔好水換惡水，養活著俺妳。」十年操持家務、奉養婆婆如一日。作者也透過婆婆視角來說明梅英之孝順與勤快：「自從孩兒當軍去了，可早十年光景，音信皆無；多虧了我那媳婦兒，與人家縫聯補綻，洗衣刮裳，養蠶擇繭，養活著老身。」(第二折)當梅英拒絕李大戶求親時，婆婆感動言道：「多虧我媳婦兒有那貞烈的心，不肯嫁人，若是他肯了呵，老身可著誰人侍養？媳婦兒今日早桑園裏采桑去了，想他這等勤勞，也則為我老人家來，只願的我死後依舊做他媳婦，也似這般侍養他，方才報的他也。」(第三折)婆婆願來生與梅英角色對調以報其恩情，可見梅英侍養婆婆之赤誠專心。

梅英的堅貞到底到什麼程度呢？她與前代之不同之處又在哪裡呢？作者精心安排讓梅英遭遇一次比一次難度高的貞節考驗。先是結婚三日，媒婆勸她別嫁一個有錢有功名的，此時的梅英認為眼前的夫婿雖是「白屋客」，但來日必是「黃閣臣」，而她必是未來「縣君」。對夫婿未來之前程，她充滿無比的信心與憧憬。這次的考驗，梅英安然過關。接下來作者安排李大戶的考驗。此時秋胡十年未歸，同村的李大戶覬覦梅英之賢淑美色，於是以其父所欠四十石糧食做為要脅強娶梅英，其父母亦成逼婚之幫凶，而婆婆莫名其妙喝下了肯酒、收下紅定後，也無法留她。此時，所有的人都叫她改嫁了，梅英遭遇了四面楚歌、求救無門的境地，她的

堅貞面臨嚴厲的挑戰，她一個弱女子，要如何堅持下去呢？我們在劇中看到梅英為此與父母翻臉，罵父親「全不怕九故十親笑恥。」(第二折)又把李火戶罵個狗血噴頭兼拳打腳踢。對婆婆則用柔性訴求，言道：「妳，想秋胡去了十年光景，我與人家擔好水換惡水，養活著妳；你怎麼把梅英又嫁與別人？要我這性命做甚麼？我不如尋個死去罷！」(第二折)梅英一一跨越了障礙她成為貞婦所有的人事物。於是梅英又安然度過第二關。接下來面臨的考驗也是相當艱難。在桑園中，她遇到十年不見的夫婿，兩人相見不相識，此時夫婿做中大夫之職，梅英看他「不是閒遊的浪子，多敢是一個取應的名儒。」(第三折)秋胡先是用語言挑動她，繼而用金餅誘惑她，最後欲使蠻力制服她，梅英的反抗也一步比一步激烈。照理講，梅英要拒絕秋胡比要拒絕李大戶更難，李大戶充其量只是個不學無術，只靠放高利貸賺錢的暴發戶。而秋胡通文達武、有權有勢，看起來像「峨冠士大夫」。況且這會兒夫婿已整整十年杳無音訊，生計蕭條、受饑挨凍，田裡收成又不好，婆婆也體弱多病。換做別人可能會這麼想著：「眼前這個人看起來還人模人樣，桑園四下無人，又有金餅可拿，說不定還可以當個小妾，依了他，未來生活準有保障。」然而梅英不做世俗之想，她又度過了第三關。考驗愈難，就愈是突顯其守節之堅。

元代為異族統治，處於兵荒馬亂、顛沛流離的時代，守節本非易事，也非當時之普遍現象。《元史·卷200·列女傳第87》即載：

至元間，尹氏夫耀卿歿，姑命其更嫁，尹氏曰：「婦之行一節而已，再嫁而失節，妾不忍為也。」姑曰：「世之婦皆然，人



未嘗以為非，汝獨何恥之有？」尹氏曰：

「人之志不同，妾知守妾志爾。」²⁸

由尹氏姑姑之言，則可知元代守貞風氣不盛。《元史·卷 200·列女傳第 87》又載丈夫因故而亡，宗族、父母、舅姑勸其改嫁之情形：

焦氏，涇陽袁天祐妻也……至元二十三年，天祐復從征死甘州，妻焦氏年少，宗族欲改嫁之。²⁹

聞氏，紹興俞新之妻也。大德四年，新之歿，聞氏年尚少，父母慮其不能守，欲更嫁之。

趙美妻王氏，內黃人。至治元年，美溺水死，王氏誓守忠，舅姑念其年少無子，欲使更適人。

這樣的例子在《元史》不勝枚舉。可見夫死再嫁，在元代是非常普遍之現象。陳東原即說：「元人本是游牧民族，文化幼稚沒有中國這樣的禮教，但後來亦稍受影響。元人婚姻，初本不論行輩，所以嫡子可以娶庶母，姪子可以娶叔母，可是做婦人的，後來受中國式禮教的影響，也要守節了。」³⁰自宋代理學家「餓死事小，失節事大」的教條深入人心後，元代人承繼其學術思想，自然也漸漸重視婦女之貞節。蒲麗惠先生即指出：「在社會風氣頹廢敗壞之下，只有提倡貞節期與扭轉世風，故雜劇作者

處在此環境之下，目睹其害，當然寫作時，融入個人及民眾所殷切的期盼，達到『寓教於樂』的目的。」³¹石君寶強調梅英貞節事跡，其動機或許應從這個地方理解。

三、開展「整頓我妻綱」的新觀念

石君寶塑造梅英形象，傾注了極大同情與崇敬，這個民間女子不肯屈從環境壓迫的潑辣勇敢個性，給全劇染上了明快爽朗、積極樂觀的色調。這個女子，一反男尊女卑的傳統，公然高唱「整頓我妻綱」(第四折)，主動提出休書，更可謂是驚世駭俗，非同凡響。這種描寫，似乎有代女性吶喊、替女權張目而挑戰男權之意味。

首先，是梅英對父權的挑戰，劇中第二折當父親強逼她改嫁李大戶時，她責備爹娘「葫蘆提沒見識」，這時，媽媽則勸：「孩兒也，可不道順父母言，呼為大孝？你嫁了他也罷！」父親又云：「孩兒也，你嫁了他，等我也落得他些酒肉吃。」而梅英絲毫不理會這種順父母之言的愚孝，不僅不聽從，而且還把李大戶「劈頭劈臉潑拳槌」，又對他罵道：「你怎敢把良人家婦女公調戲！哎呀！這是明明的欺負俺高堂老母無存濟。」羅大戶聞此言則大動肝火，口無遮攔對女兒咆哮：「嚕這許多做甚麼？你這生忿忤逆的小賤人！」梅英生氣回父親道：「倒罵我做生忿忤逆，在爺娘面上不依隨。爹爹也，你可便只恁般下的？」由此可見梅英對父母自私、不合理的要求，嚴厲地回絕，一點都沒有妥協的空間。為了秋胡、為了守住貞節，他不惜與父母對立決裂。梅英形象，已與服從三從四德的傳統婦女大異其趣。

²⁸ 《元史·卷 200·列女傳第 87》(臺北：鼎文書局，1986 年 3 月)，頁 4488。

²⁹ 焦氏之例與下文聞氏、王氏之例同出於《元史·卷 200·列女傳第 87》一書，焦氏之例見頁 4487。聞氏之例見頁 4490。王氏之例見頁 4495。

³⁰ 陳東原：《中國婦女生活史》(第七章·元明的婦女生活)(臺北：臺灣商務印書館，1994 年)，頁 173。

³¹ 蒲麗惠：《秋胡戲妻故事研究》(臺北：私立中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1988 年)，頁 171。



接下來是她對強權、豪權的挑戰，劇中第二折當李大戶敲鑼打鼓要來迎娶她時，梅英還不明究理，還以為是賽牛王社，等到知道是李大戶這廝無賴要強娶她時，她破口大罵又揮拳打人，當這些都還未奏效時，她便想像了丈夫現在及未來的排場：

他或是皂蓋雕輪繡幕圍，玉轡金鞍駿馬騎，兩行公人排列齊，水罐銀盆擺的直，斗來大黃金肘後隨，箔來大元戎帥字旗。回想他親娘今年七十歲，早來到土長根生舊鄉地，恁時節，母子夫妻得完備。我說你個驢馬村夫為讎氣，那一個日頭兒知他是近的誰？狼虎般公人每拿下伊，(帶云)他道，誰迤逗俺渾家來？誰欺負俺母親來？(做推李倒科，唱)我可也不道輕輕的便素放了你。(第二折)

此招無中生有，讓李大戶最後落得無趣因而打退堂鼓。梅英為維護自己婚姻，不畏強權豪權的形象，潑辣鮮明。

最後是她對夫權的挑戰，《秋胡戲妻》第四折中描述當梅英得知眼前的秋胡就是在桑園調戲自己的登徒子時，她索求了休書。梅英雖然因為婆婆的緣故，最終不得已認了無行的丈夫，但也聲明：「非是我假乖張，做出這喬模樣，也則要整頓我妻綱。」「夫為妻綱」在傳統社會裡是不二的信條，這裡卻提出要「整頓『妻』綱」，這種自信、執著、剛強、富於膽識和勇氣的女子，在元代愛情劇中是不難找的，而在唐人小說中卻很難見到。如果說女子要求自主婚姻，自己選擇丈夫，在元代雜劇中還是比較常見的現象，那麼，羅梅英要求自主離婚就屬罕見了。

為何梅英可以大呼「整頓『妻』綱」呢？難道女子地位在元代真的提高了嗎？事實不然。元人愛情劇中女子地位往往被提高，於是在戲劇結構上，發生了「中心」位置的轉移。即原來處於結構「中心」位置的儒生，轉到「邊緣」，他們的位置，由女性取代。而女性形象在劇中發生的事件中的地位和作用，往往較唐人愛情小說中來得大。唐人愛情小說中女子是處於被選擇的被動地位上，而在元代愛情劇中，選擇的決定權，甚至還轉移到了女子的手中。³²而唐代士子地位尊貴，使他們的心理上有優越感，因此，當唐代傳奇的作者在處理士子的愛情生活題材時，對於另一方的女子，便表現了「俯視」的角度。相反的，當元代讀書人自覺到自身所處的困境，以及在社會輕視儒生的壓力之下，產生性格上的軟弱、自卑、畏懼時，他們便會對生活中那些帶有大膽的性格、表現了獨立性的女子予以更多的注意，並對她們的觀察採取了「仰視」的角度。³³事實上，元代的儒生，地位是不能與唐代、宋代的士子同日而語的。他們倒不一定是真的處於「倡」、「丐」之間，主要是他們失去了昔日「四民之首」的地位，不再像唐、宋那樣受到優崇。大陸學者么書儀先生即指出：「他們（指元代讀書人或元劇作者）需要果敢堅決、有膽有識的女子為他們伸張正義，在世人鄙薄他們時，勇敢地站出來選擇他們，證明目前他們的處境只是一種『不公』的現象。不是由儒生自己，而是由這些能識英雄於貧賤之時的紅粉知己、巨眼英豪來發現和宣傳他們的價值，把他們從可悲的命運中解脫出來。」³⁴所以石

³² 參見么書儀：《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁42。

³³ 么書儀：《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁49-50。

³⁴ 么書儀：《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁50。



君寶塑造梅英「整頓我妻綱」之形象，可能也是因儒人地位低落，故而對女性採取「仰視」角度，並藉此完美的女性來伸張人間正義，重整社會制序。

但須注意的是，《秋胡戲妻》中，梅英雖能大挫夫威，有能力去反抗別人對她的壓制，勇敢地挑戰父權、強權、夫權，這是非常難能可貴的女權思想。然不難發現，《秋胡戲妻》劇裡夫妻和好是基於梅英守貞基礎之上的。劇中梅英即言：「秋胡，你聽者：貞心一片似冰清，郎贈黃金妾不應。假使當時陪笑語，半生誰信守孤燈？秋胡，將休書來，將休書來！」（第四折）試想，這禮教對女性何其嚴苛，而對男性又何其寬鬆。明清戲曲「秋胡試妻」說的出現，正是貞節觀念的高揚——守節的秋胡妻最終是夫妻團圓，共享百歲榮華，達到了人生追求的極致，這種結局的教化意義不言而喻。畢竟作者石君寶是位男性，故梅英最後妥協在「孝」字上。而提倡忠孝節義觀的又是男性，故而梅英終究走不出男權、夫權，這讓我們看到了時代和社會觀念，帶給劇中作者之矛盾與制約。劇中第二折云：「常言道，媳婦是壁上泥皮。」此話是傳統社會輕視婦女的話，「泥皮」，比喻剝落後還可重塗，猶如妻子去後可以更娶一樣。³⁵這顯示著元代社會，對男女再婚再嫁，仍是充滿不合理、不公平的對待。

肆、結論

秋胡戲妻對前代不同文體的承傳與改造，可以說是相當成功的，他改變了過去秋胡故事情節的簡古不合理、人物的扁平形象、對白語言的缺乏……等等之缺憾，不論是劇情的波瀾起伏、人物的立體飽滿、語言的個性化而生動，都達到可圈可點堪稱經典的境地；其情節更貼近現實生活，其女主人公

³⁵ 楊家駱主編；劉雅農總校：《元人雜劇選注》（臺北：世界書局，1976年4月），頁218。

的性格較之原型有較突破的發展，其語言充滿活潑潑的生命力。石君寶用其滿腔熱血與才華橫溢的藝術筆力，創造了這一齣令人驚艷的壓軸好戲。

秋胡故事自產生以來，流傳甚廣而影響頗大。在基調不變的前提下，每個朝代文人演繹這個故事都有新的變化、新的角度，從文化意涵來看，這個變化由作者所處的環境所決定。首先是本劇揭示了元代社會之經濟剝削——高利貸的迫害，使許多百姓鬻妻賣子，天倫永隔，這是現實生活的真實反映。其次，是對貞節女子的歌頌，這反映了自漢代以來，中國人一貫的審美觀。這種對女性的審美觀，當然是父系社會下的產物，以男性觀點為主體的文化標記。這個時代不僅歌頌「貞節」之舊女性，同時也讚揚「整頓我妻綱」的新女性，這折射了儒人地位普遍低落，讀書人失去了素常「四民之首」的地位，故而對女性採取「仰視」角度，並藉此完美的女性來伸張人間正義，重整社會秩序。

石君寶所著《秋胡戲妻》，吾人亦可當成元代社會一面鏡子，透過這面鏡子，我們可以窺見人民共同的苦痛、希望與要求；它是現實生活的真實反映，是血淚交織的時代證言。

參考文獻

一、書籍

- 1、楊家駱主編；劉雅農總校：《元人雜劇選注》（臺北：世界書局，1976年4月）
- 2、周贐白：《中國戲曲發展史》（上海：上海古籍出版社，1979年）
- 3、吳國欽：《中國戲曲漫話》（臺北：木鐸出版社，1983年）
- 4、張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：丹青



圖書有限公司, 1992年)

- 5、顏天佑：《元雜劇所反映之元代社會》(臺北：華正書局有限公司, 1984年)
- 6、中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》(北京：中國戲劇出版社, 1959年)
- 7、吉川幸次郎：《元雜劇研究》(臺北：藝文印書館, 1987年)
- 8、青木正兒著, 隋樹森譯：《元人雜劇概說》(香港：中華書局香港分局, 1977年4月)
- 9、么書儀：《元人雜劇與元代社會》(北京：北京大學出版社, 1997年)
- 10、元·李繼本：《一山文集》(臺北：臺灣商務印書館)
- 11、元·余闕：《青陽先生文集》(上海：上海書店, 1984年)
- 12、張淑香：《元雜劇中的愛情與社會》(臺北：長安出版社, 1980年)
- 13、耿湘沅：《元雜劇所反映之時代精神》(臺北：文史哲出版社, 1987年)
- 14、鄭騫：《談文學》(臺北：三民書局, 1973年)
- 15、鄭思肖《鐵函心史》(臺北：老古文化事業有限公司, 1981年)

二、碩博士論文

- 1、蒲麗惠：《秋胡戲妻故事研究》(台北：私立中國文化大學中國文學研究所碩士論文, 1988年)

三、期刊

- 1、李元貞：〈元明愛情團圓劇的思想框架〉(《中外文學》第10卷第1期, 1981年6月1日)
- 2、寧稼雨、梁曉萍：〈秋胡故事解析——兼論中國古代女性在婚姻中的自主地位〉(《天津大學學報》社會科學版第3卷第2期, 2001年6月)
- 3、王昊：〈敦煌本秋胡小說敘事研究二題〉(《巢湖學院學報》總第67期, 2004年第6卷第4期)
- 4、李莉：〈敦煌本秋胡故事結局探析〉(《甘肅教育學院學報》社會科學版, 2003年)
- 5、李莉：〈試論敦煌本秋胡故事〉(《中南民族大學學報》人文社會科學版第23卷第5期, 2003年9月)
- 6、劉季：〈論《秋胡戲妻》中梅英形象〉(《青島技術學院學報》第18卷第1期, 2005年3月)
- 7、谷曙光、傅怡靜：〈論石君寶雜劇秋胡戲妻對前代相同題材各文體的承傳創變〉(《民族文學研究》, 2005年2月)
- 8、張大新：〈石君寶雜劇對愛情婚姻題材的拓展與深化〉(《河南教育學院學報》哲學社會科學版, 2000年第4期)
- 9、劉玉紅：〈秋胡戲妻故事之演變及其文化背景〉(《古籍整理研究學刊》第4期, 2002年7月)
- 10、張云生：〈石君寶論〉(《冀東學刊》總107期, 1997年第2期)



Heritage, Changes and Cultural Essence of “Chiu Hu Plays a Joke on His Wife”

Maio-Shun Wang

Associate Professor, Center for General Education, National Formosa University

Abstract

Though Chiu Hu stories were earlier circulated around in town, they were compiled by Liu Hsiang of the Later Han Dynasty in his “Female Profiles.” Ever since then, the stories, one of Beijing opera works, have been passed on over two thousand years. Along with time and space, the stories experienced a certain degree of changes in plots, figures, themes, description and evaluation on the author, thus presenting new images. A successful touching play has to change with time, and reflect people’s mind. Shi Jun Bao, playwright of the Yuan Dynasty, brilliantly wrote “Chiu Hu Plays a Joke on His Wife” from his own perspective. Through this play, readers see shared pain, wishes and desire of Yuan people, indeed a true reflection of a real life and testimony mingled with blood and tears. This paper aims to observe the heritage and changes of “Chiu Hu Plays a Joke on His Wife” longitudinally, and discuss its cultural essence horizontally.

Key words: Chiu Hu stories, Chiu Hu Plays a Joke on His Wife, Shi Jun Bao, Mei Ying, Chiu Hu

*Corresponding author: Center for General Education, National Formosa University, 64, Wen-Hua Road, Hu Wei, Yun Lin, 63208, Taiwan.
Tel : +886-5-6315847
Fax : +886-5-6336061
E-mail : hope@nfu.edu.tw

