

# 論連橫對台灣藝旦文化的考釋與述作

江寶釵

國立中正大學台灣文學與創意應用研究所教授

## 中文摘要

本文討論連橫之出入風月場所，以及相關於藝旦文化的各種論述，意在指出連橫對當時的女性文化文獻、女性文藝或曲藝的保存，有著具體的貢獻。他裨補了某些文化知識的缺口，一方面，當時文人與藝旦在風月場裡的交流，以及活動舉辦的形式，他觀視藝旦不免有物化女性的傾向，另一方面，他又鼓勵女性教育、革命，將藝旦的詩歌創作納入詩話，具先鋒性的女性主義主張，展現了性別意識在現代與傳統之激盪下的諧和與矛盾。尤有進之，他的詩裡寫出原鄉在不同場域舉行的文藝活動，如射覆藏鉤、鬥茗敲詩、傳臚評春，也在殖民地的風月場裡流行著。閨房之私的鬥茗敲詩，歡場中短暫相值的男女仿擬趙明誠、李清照兩人的鯁鯁情深；祭儀後的射覆拼酒、藏鉤競局，模仿了百姓生活中的嘉年華；而花榜評春，更是複製了科舉場中傳臚形式，撫慰著世變下進退失據的台灣傳統文人。風雅想像如何成為寄託自我懷抱以及中原國族想像之所在，值得吾人注意。

關鍵詞：連橫、藝旦、台灣日治時期、女性文化、傳統文人

# Research on Lian Heng's Interpretation and Writings about Taiwanese Singsong Girls' Culture

Chiang, Pao-chai

Professor,

Graduate Institute of Taiwan Literature and Creative Innovation,  
National Chung Cheng University

## Abstract

During the Japanese colonial occupation, the traditional literati Lian Heng was a usual visitor to the brothel. He wrote down lots of literary works in different genres such as notes, poetry, essays, and contributed a lot to reserve the female records, writings and songs. His contribution helps us fill the missing puzzle of our understanding about how the three types of Chinese traditional activities, such as she fu cang gou (射覆藏鉤), dou ming qiao shi (鬥茗敲詩), chuan lu ping chun (傳臚評春) were held in the brothel, how the singsong girls communicated with the literati, and how the contradictory feels about gender expressed. However, his writing was in a form of scattered fragments, which offers us a new perspective of why the traditional literati was so much obsessed with the brothel and the singsong girls. In addition, his writings have also uncovered the multiple meanings and values of his conflicting attitude toward gender imaginations.

**Key words:** Lian Heng, singsong girls, the Japanese occupation in Taiwan, female culture, traditional literature

# 論連橫對台灣藝旦文化的考釋 與述作\*

## 一、前言

日治時期的台灣，適逢宗主國極力脫亞入歐，殖民政府要求女性接受現代國民教育，台灣傳統漢人社會所謂「女子無才便是德」、「大門不出，二門不邁」等閹範，逐漸調整。女性成為識字階層，投入社會生產機制，變成一普遍的現象。於是有女記者、女車掌、女店員等，不一而足。同一時間的中國大陸，亦大興婦風，女性的社會參與蔚為風氣，反映於台灣傳統文人的女性書寫或性別觀念，呈現出多元的面貌，相關研究，學者已累積了一定的成果。如翁聖峰對漢詩書寫女性職涯的研究<sup>1</sup>，又如李毓嵐指出當時漢詩人以傳統道德標準要求女性，自己則蓄妾、出入風月場所<sup>2</sup>，二、三〇年代後，觀念有所進步，多數人卻積習難改<sup>3</sup>。王振勳研究櫟社文人，提出類似的看法，但他以連橫為進步觀念的指標，說明連橫出而當代詩風為之一變<sup>4</sup>。本文以為，傳統文人的性別觀念與行

\* 感謝匿名的審查意見，提供本文做了非常有意義的修訂。

<sup>1</sup> 翁聖峰，〈日治時期臺灣「女車掌」文學與文化書寫〉，《文史臺灣學報》第1期（2009年11月），頁207-246。翁聖峰，〈日治時期職業婦女題材文學的變遷及女性地位〉，《臺灣學誌》第1期（2010年4月），頁1-31。

<sup>2</sup> 李毓嵐，〈日治時期臺灣傳統文人的女性觀〉，《臺灣史研究》16卷1期（2009年3月），頁87-129。姚政志，〈《三六九小報》中的臺灣藝旦（1930-1935）〉，《政大史粹》第7期（2004年12月），頁37-90。曾久晏，〈《三六九小報》與《風月》報刊中的女性影像〉，《藝術論壇》第6期（2009年7月），頁64-84。

<sup>3</sup> 對於傳統文人的女性觀，衛琪從王松的《臺陽詩話》（1905）中擇取女性為事主的六則內容，分析她們的出身背景、家學淵源、從師問學、詩作內容等，詳：衛琪，〈王松《臺陽詩話》中的女性論述〉，《嶺東通識教育研究學刊》4卷2期（2011年8月），頁175-210。

<sup>4</sup> 王振勳同時還強調1911年梁啟超訪台對台灣傳統文人女性觀有所導正。參：王振勳，〈櫟

動並非「進步」抑「保守」可以概括，連橫是一個非常好的例證。連橫既身處於殖民現代化的環境中，亦曾有一段時間在中國旅遊，蒐集《臺灣通史》的纂述資料。當他追尋明朔遺跡之際，遇接當代人物，觀察時勢，也出現了不少女性論述與創作。本文在前行的研究基礎上<sup>5</sup>，聚焦於連橫有關藝旦文化的述作，例如：他對藝旦語源的考釋、對曲藝、文藝演示的探索、其相關活動與互動的書寫等等，藉此說明他對當時的女性文化文獻、女性文藝或曲藝的保存，有過何種具體的貢獻？如何教我們理解當時文人與藝旦於風月場裡的相處，以及他們在藝旦活動的舉辦形式中扮演的角色？而又如何展現連橫之性別意識在現代與傳統激盪下的諧和與矛盾。

社詩人的社會意識與女性態度之研究》，《朝陽人文社會學刊》2卷1期（2004年6月），頁1-35。

- <sup>5</sup> 期刊如張文薰，〈評論家／小說家的雙面張文環——以藝旦·媳婦仔問題為中心〉，《臺灣文學學報》第3期（2002年12月），頁209-228，作者透過解讀張文環〈藝旦の家〉，挖掘台灣知識分子思考的面向，以及日治時期媳婦仔——藝旦衍生的社會問題；姚政志，〈《三六九小報》中的台灣藝旦（1930-1935）〉，《政大史粹》第7期，頁37-90，作者以《三六九小報》為觀察核心，發現這群裝扮時髦，學習新式歌曲和舞藝的女子，不僅在陪酒待客上發揮她的長處，在一些特殊的公開場合也提供了戲劇、歌舞服務；曾久晏，〈《三六九小報》與《風月》報刊中的女性影像〉，《藝術論壇》第6期（2009年7月），頁64-84，作者透過《三六九小報》與《風月》藝旦的寫真影像，考察其與時代社會的關係與具備的文化意涵。江寶釵，〈日治時期台灣藝旦養成教育之書寫研究——以“三六九小報花系列”為觀察場域〉，《中正大學中文學術年刊》第6期（2004年12月），頁29-63，作者以《三六九小報》的〈花叢小記〉專欄，分別論述「藝旦的符號與故事」、「藝旦的教育書寫及其性別視野」；向麗頻，〈《三六九小報》〈花叢小記〉所呈現的臺灣藝旦風情〉，《中國文化月刊》第261期（2001年12月），論及藝旦執業場所。學位論文如莊于寬，《1930年代臺灣藝旦的音樂活動——以《三六九小報》為主要分析文獻》（台北：國立台灣大學音樂研究所碩士論文，2004年），作者討論藝旦曾經參與的酒家執業，以及廟會、私人筵席、公開活動等；張志樺，《情慾消費於日本殖民體制下所呈現之文化與社會意涵——以《三六九小報》及《風月》為探討文本》（台南：國立成功大學台灣文學系碩士論文，2006年），作者將社會文本與文學文本相互參照，針對以殖民／男性為主的情慾消費進行細緻的討論；柯美齡，《一段女性表演史研究——以日治時期臺灣藝旦戲與查某戲為論述中心》（台北：中國文化大學戲劇研究所碩士論文，2005年），作者剖析藝旦具備的文化意涵，仔細觀察她們在日治時期的演劇歷程；張美鳳，《「風雅想像」的權力意涵：日治時期藝旦文化之分析》（宜蘭：佛光大學社會學系碩士論文，2007年），作者認為藝旦文化「風雅」的符碼是權力運作的結果；陳雅柔，《日治時期藝旦書寫——以《三六九小報》為研究場域》（高雄：國立高雄師範大學台灣歷史文化及語言研究所碩士論文，2014年），作者談論日治時期關於藝旦的書寫樣貌。詹金娘，《台灣日據時期藝旦色與藝之研究——以「風月報系」文人書寫為例》（中壢：國立中央大學中文系博士論文，2017年）係最新的一本學位論文。專書如邱旭伶，《臺灣藝旦風華》（台北：玉山社，1999年），該書展演藝旦風情；黃武忠，《美人心事》（台北：號角出版社，1987年），該書收錄許多文人以藝旦為主的相關文章；柯瑞明，《臺灣風月》（台北：自立晚報，1991年），該書是民間研究者探討台灣風月文化。惟相關研究頗眾，此處僅就其大概略陳如此。

## 二、對藝旦名謂與職能的考釋

就一般人的認知，藝旦是青樓女子，但是對日治時期的台灣傳統文人而言，她們是詩歌風雅文化中極其重要的一部分<sup>6</sup>。這是為什麼連橫編輯《詩薈》，會以「藝旦考釋」<sup>7</sup>出題，徵求答案。時經月餘，他不曾接到任何投稿。連橫感到奇怪，明明台灣多鴻博之士，竟然沒有引起任何注意。是因為方家誤以這個題目為遊戲之文而不肯做呢？還是以為這是一個沉重的考釋題目而不敢隨意下筆？由於沒有來稿，再加上連橫向來對保存台語資料擁有著濃厚的興趣<sup>8</sup>，便自己做了一番考釋。以下是針對他的考釋內容所進行的析辨。

連橫指出「旦」字雖見於元曲，卻不是語源。《說文》：「藝，種也。」種，音去又厶ノ，後熟之禾。種為藝也，猶言栽也、點也、插也。《詩·楚茨》：「我藝黍稷。」<sup>9</sup>引申為才藝。所謂「藝旦」，謂其有彈唱之藝也。這是一種怎樣的彈唱之藝呢？《晉書·樂志下》：「但歌，四曲，出自漢世。無絃節，作伎最先唱，一人唱，三人和。魏武帝尤好之。時有宋容華者，清澈好聲，善唱此曲，當時之特妙。自晉以來不復傳，遂絕。」<sup>10</sup>因此，連橫得出「但歌不被管弦，凡能但歌者，即謂之『但』」（《雅堂文集》，頁27）的結論。嗣後，連橫復引《淮南子·說林訓》：「使但吹竽。」註：「但，古不知吹，人以徒歌，故云不知吹。」（《雅堂文集》，頁27）

根據以上的說法，筆者以為，所謂「但歌」，係漢魏時不用琴瑟之節拍以伴奏的徒歌，指的是無管弦伴奏的清唱，換言之，徒歌的演唱者就被稱為「但」。亦即「但」是「旦」的本字，這也才是藝旦的「旦」字本義。而若追溯「旦」字本義，許慎《說文解字》云：「旦：明也。从日見一上。一，地也。凡旦之屬

<sup>6</sup> 當時台灣的性工業者與藝旦同時的，另有土娼；後於藝旦出現的，有咖啡店、喫茶店中的「女給」（又稱女招待或女服務生），其服務型態與藝旦絕不相同。不過，這與本文的論述主題關係不大，不復贅言。

<sup>7</sup> 連橫，《雅堂文集》（南投：台灣省文獻委員會，1992年），頁27。

<sup>8</sup> 連橫撰著的《臺灣語典》、《雅言》合輯（南投：台灣省文獻委員會，1992年），迄今仍是重要的台語語料的著作。

<sup>9</sup> 〔西漢〕毛亨、〔唐〕孔穎達、〔唐〕陸德明、〔東漢〕鄭玄，《毛詩注疏》卷二十，頁46，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

<sup>10</sup> 〔唐〕房玄齡，《晉書》卷二十三，頁28，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。



皆从旦。」<sup>11</sup>許氏認為「旦」是天明的意思，意指太陽從地平線上升起，若考諸甲骨文，則「旦」字分作如下原形：



【字形擷取自「象形字典」<sup>12</sup>】

以上，甲文第二、三字形，其詮釋意義基本上與《說文》無異，「旦」上半部件為日，下半部件乃土塊（以四方形表之）<sup>13</sup>，此說因與《說文》雷同，故筆者不擬深論；但若要尋求較具啟發意義的理解，筆者以為，圖中甲文第一字形「旦」，上頭的四邊形指事符號，代表著天字四方，下頭的四邊形指事符號，代表大地，其造字本義意謂：世界從黑暗混沌合一的狀態中分離出天與地，即天亮<sup>14</sup>。雖則「旦」字本義看似與後來的衍申意義並無深涉，惟《晉書·樂志》所謂「作伎最先唱」云云，顯示「旦」在表演節目中屬於「獨秀」的角色，故我們或可作此聯想：清晨「平旦」<sup>15</sup>之時，正係一日活動的序曲，此時天際只存旭日獨昇，若比諸演藝，則如同「清唱」般主要是一人獨秀場面。最後，連

<sup>11</sup> [北宋]徐鉉、[東漢]許慎，《說文解字》卷七上，頁5，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

<sup>12</sup> 象形字典，（來源：<http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=1981>，2015年2月28日）。按：圖形中「粹」，指郭沫若編：《殷契粹編》第二卷（日本：文求堂，1937年）；「後下」，指羅振玉編，《殷墟書契後編》下冊（中國：珂羅版影印本，1916年）。

<sup>13</sup> 另外，劉興隆，《新編甲骨文字典》（台北：文史哲出版，1997年），頁390，則表示：「旦：象太陽剛出地面之形。假作壇臺之壇。」

<sup>14</sup> 同註12。

<sup>15</sup> 古代十二時辰的劃分，平旦屬「寅時」（早上三點到五點），惟若細分又將夜半時分區分為雞鳴、昧旦、平旦三階段；昧旦指天將亮而未亮的時間，平旦指天剛亮以後的時間。我要特別感謝黃清順博士對「旦」一字所給與我的高見。

橫下結論說：「元人創造戲劇，棄『人』留『旦』，與生相偶，則所謂『戲旦』也。」（《雅堂文集》，頁 27）他的這個看法，事實上大部分來自章太炎《新方言》的啟發，章太炎說：「今傳奇有云旦者，起自元曲，則所謂作伎最先唱者，本是但字，直稱其人為但，猶云使但吹竽矣。古語流傳，訖元猶在，相承至今。」<sup>16</sup> 這個作伎最先唱者，很可能意謂著在晉代的「但」為沒有絃節的徒歌，卻在後來演變為表演暖場的序曲。我們知道，元劇中每折唱者只限一人，或末或旦，其他角色則有白無唱，此正係「但」歌的遺緒。最後，連橫在考釋章氏這個說法之餘，更進一步強調了臺灣「藝旦」一詞：「夫旦本歌伎之名，臺灣以稱妓女，而加之藝，風雅典贍，有非他處所能及者矣。」（《雅堂文集》，頁 27）

易言之，連橫以藝能指認台灣藝旦的特質暨其優越性。章太炎曾在《臺灣日日新報》的任職，連橫援用他在《新方言》的看法，自文字的訓詁出發考鏡知識源流，這種做法基本上是清代樸學風氣之遺。這些看法，啟發吾人對藝旦文化的推源，有其特殊性。不過，我們自然也當理解，中國古代的「妓」字本義，主要指歌舞表演而言，武舟《中國妓女文化史》表示：

「妓女」又稱「娼女」，也可合稱為「娼妓」。在古代，「妓」字與「伎」字通，「娼」字與「倡」字通。魏人張揖《埤蒼》釋「妓」為「美女」，隋代陸法言《切韻》則說：「妓，女樂也。」後代的字典辭書如《正字通》、《康熙字典》、《辭源》等都釋「妓」為「女樂」。可見妓女的確起源於「女樂」。所謂「女樂」，實即歌舞女藝人，她們最基本的特徵就是姿容美，擅長音樂舞蹈。<sup>17</sup>

另外，孔慶東《青樓文化》也指出：

「娼妓」二字本意<sup>18</sup>並非是指今日那些只知道以肉體換取金錢的時髦女郎們，這些女郎實在是連「娼妓」也不配的。「娼妓」的本意是女樂。

<sup>16</sup> 轉引自連橫，〈藝旦考釋〉，《雅堂文集》，頁 27。

<sup>17</sup> 武舟，《中國妓女文化史》（上海：東方出版中心，2006 年），頁 15-16。

<sup>18</sup> 筆者按：當作「本義」，下同。

女樂並不提供性服務，而是以藝術表演為己任，大致相當於今天官辦的歌舞團。如果沒有相當的水平，是難以濫竽充數的。<sup>19</sup>

如果以「古義」來看待「妓女」，其實和「藝旦」也有相通之處，不過，連橫所謂的「風雅典贍」，自然除了歌舞表演之外，還包括了琴棋書畫乃至於詩詞歌賦等「才能」，這方面要以唐代被雅稱為「女校書」的薛濤最可為代表<sup>20</sup>。

另一位學者呂訴上也為「藝旦」釋義，旦同旦，他進一步詮釋「藝」即「才」，剛好印證了連橫對「藝」的看法：

藝旦的字義解釋云：「藝者，才能也。《禮記》云：『月以為量故功有藝也』」。又在《周禮》云：「會其什伍而教之以道藝，藝是禮、樂、射、御、書、數也。」<sup>21</sup>

呂訴上所謂的才藝所包括的內容，這是古代「士」人的基礎養成。就藝旦論，書、樂大致與古代類似，前者包括說話、識字、吟詩、作文，後者則是歌唱與樂器彈奏，「禮」本指的五禮，即吉、凶、賓、軍、嘉<sup>22</sup>，在此可為應對、進退、著衣、談吐等酬應能力；「數」為基本計算能力。至於射箭技術的「射」、駕車技能的「御」，則可以視為男士應具的生活技能<sup>23</sup>，藝旦女子自非其列。呂氏的說法再參照筆者的論述，則藝釋為六藝，雖然有比附之嫌，不能盡得其實際，卻可以看到藝旦必備之職涯技能的多元性，這也是為什麼連橫以「藝」稱台灣藝旦較其他地方之「性工作」女性高明的原因。儘管名謂風雅，她們的才藝也

<sup>19</sup> 孔慶東，《青樓文化》（北京：世界知識出版社，2008年），頁8。

<sup>20</sup> 校書者，唐代薛濤，係蜀中能詩文的名妓，時稱「女校書」，胡曾〈贈薛濤〉：「萬里橋邊女校書，枇杷花裏閉門居。」見：〔清〕愛新覺羅玄燁，《御定全唐詩》卷三百一，頁21，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。後因以「女校書」為妓女的雅稱。

<sup>21</sup> 呂訴上，〈大稻埕與藝旦戲〉，《臺北文物》2卷3期（1953年11月），頁120-121。呂訴上以為：「旦者，旦己，紂妃也。又《晉》語云：『殷卒伐有蘇氏，有蘇以旦己女焉。』」不過，筆者以為，用「旦己」釋旦，稍隔一層，「旦」與本文前論的「但」應係同字異文。

<sup>22</sup> 吉禮行祭祀之事；凶禮行喪葬之事；賓禮行賓客之事（如朝見、聘問、會盟等）；軍禮主行軍旅之事（含戰爭、田獵、築城等動員眾人之力者）；嘉禮之「嘉」，美也、善也，凡婚禮、冠禮、饗燕禮、慶賀禮、賓謝禮，君王聖誕、立儲冊封等均屬之。

<sup>23</sup> 江寶釵，〈日治時期臺灣藝旦養成教育之書寫研究——以「三六九小報花系列」為觀察場域〉，《中正大學中文學術年刊》第6期（2004年12月），頁45。



為她們贏得敬重，逕名之為「校書」，連橫曾撰詩〈悼李蓮卿校書〉<sup>24</sup>，她們的實際身分仍是賣藝陪侍的性工作從事者，難免時而受到輕鄙。

倘若追溯「藝旦」的起源，自然如前文所云，必須考察整個中國古代的青樓文化，此一工程耗大，且相關典籍早有詳細論述，故本文不再置喙。與本文攸關者，則是：藝旦一詞起於何時？蔡欣欣以為清代已經出現<sup>25</sup>。她用來推論的主要根據，是劉家謀《海音詩》百首之二十六前的詩及小序中的說法：

山邱零落黯然歸，薤上方嗟露易晞。歌哭驟驚聲錯雜，紅裙翠袖映麻衣。

註云：「賽神，以妓裝臺閣，曰『倪旦棚』；今乃用之送葬。始作俑於某班頭；至衣冠之家亦效之，可慨也夫！」<sup>26</sup>

上引文字，意味著賽神的場合做台閣，即邀請盛粧打扮的女性表演才藝，後來用於出喪；有無可能其後續的演繹與發展，即為藝旦，而「倪旦」即藝旦的前身。在賽神廟會台閣裡，另有童男、童女妝扮而稱「兒旦」，指認其年齡幼小，然而藝旦妝台閣未必年齡幼小而一體稱為「兒旦」，略有輕蔑之意，似也符合社會對藝旦這類女子拋頭露面的評價。

藝與旦究竟在什麼時候合用為複詞，則無從考。日治時期的藝旦與日本內地的藝妓合流，整體人數變多，其執業情形或社會活動參與，就紀錄所見，都較清代多元。

### 三、藝旦的職能暨其風雅活動

如同前述，知音是藝旦才藝的基本訓練，她們演唱南、北管音樂。連橫的音樂造詣如何，以今日知見的文獻，殊難作一判斷。惟他留意到藝旦演示歌藝的變遷，則為台灣女性文化留下可貴的見證。在《雅言》第 76 則中，連橫試圖說明南、北管的差異：

<sup>24</sup> 連橫，《劍花室詩集》（南投：台灣省文獻委員會，1992 年），頁 128。

<sup>25</sup> 蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時期妝扮景觀初探〉，《台灣文學學報》第 8 期（2006 年 6 月），頁 198。

<sup>26</sup> 轉引自蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時期妝扮景觀初探〉，同註 25，頁 194。

臺灣音樂有「南管」、「北管」之分。「北管」樂器、曲調「正音」同，亦能登臺扮演；所謂「子弟班」也。「南管」則「南詞」，其曲多泉州文士所製，取材富麗，音韻抑揚，又多兒女子事，使人之意也消。「北管」之聲宏而肆、「南管」之聲緩而悲，則民俗之異也。<sup>27</sup>

南管並不等於南詞。所謂的南詞，原係宋元時長江以南之溫州、永嘉等地為中心的戲曲、散曲，其所用各類曲調之統稱；南戲，又名戲文、南曲戲文、溫州雜劇、永嘉雜劇等。而南管音樂，盛行於閩南語系的泉、廈地域，稱為「南音」（另有「南樂」、「南曲」、「弦管」、「御前清曲」、「閩南舊曲」、「南腔」、「泉南之樂」、「郎君唱」、「五音」、「十音」，等等名稱<sup>28</sup>）；其唱唸法以泉州鄉音為主，又稱「泉州絃管」。演奏方式保留唐代大曲坐部演奏之舊制，以「上四管」（即：琵琶、洞簫、三絃、二絃）為主，稱為「簫管」，若「上四管」與「下四管」（即：響盞、叫鑼、拍板、四塊四種打擊樂器），再加上「雙鈴」、「噯仔」（另稱「噯玉」，即國樂中的「小嗩吶」），就是「十音」。演唱時，歌者執拍以制樂節，似漢代相和歌遺風；樂器形制，若琵琶、二絃、洞簫等，襲唐宋制；樂曲名則沿用歷代詞牌或曲牌<sup>29</sup>。因「南管」以絃管樂器為主，故曲風舒緩幽雅、意境悠遠，而相對的北管，二者最大的區隔是北管運用「鑼鼓樂」等北方樂器，故曲風昂揚激越、高亢豪邁，因後者較為熱鬧，故在台灣傳統的農業社會中，深受歡迎，並使用於婚、喪典禮，或廟會節慶中的陣頭，廣泛地響振於台灣漢人生活空間裡<sup>30</sup>，而前者因為舒緩綿密，故往往有曲高和寡之嘆。惟因其幽雅細膩，故頗為迎合文人雅興，自然早期藝旦操持，要以此為主。

南、北管聲情不同，流行的地域亦不同。連橫考察台南風俗時，有一說台南保留了很多漳地純古的風俗，「多沿紫陽治漳之法。」（《雅堂文集》，頁 184）紫陽是朱熹的別號。蔡欣欣對閩地風俗進行的研究，也指出台灣移民以泉、漳

<sup>27</sup> 連橫，《雅言》（南投：台灣省文獻委員會，1992年），頁 34。

<sup>28</sup> 引自呂炳川說法，詳參呂氏，〈南管源流初探〉，收於劉靖之主編，《民族音樂研究》（香港：商務印書館，1989年）。

<sup>29</sup> 施炳華，〈南管的淵源與流傳〉，《《荔鏡記》音樂與語文之研究》（台北：文史哲出版社，2000年），頁 121-128。

<sup>30</sup> 吳佩熏，〈南管樂語、腔調及其體製之探討〉，（來源：<http://trd-music.tnua.edu.tw/ch/intro/d.html>，2016年3月25日）。

為多，所嗜亦多與泉、漳同，印證了連橫的說法。據是，南北管與藝旦的關係是，她們的演唱原以南管為尚。《雅言》第 77 則中，連橫便推闡自南詞源起，其後轉為北曲，以及造成此一變遷的可能原因，他是這樣說的：

海通以前<sup>31</sup>，臺之商業與泉州關連；「一府、二鹿、三艋舺」，亦多泉人貿易。故勾欄最重南詞，以泉人之好之也。泉船載貨，北自天津、牛莊，南訖暹羅、呂宋，一年數至，貨物充積；操其奇贏，頗肆揮霍，故勾欄亦盛。及各國互市，輪船來往，泉船漸失其利；而藝旦亦唱北曲。然北曲流傳既久，失其本真，士人復少知者。光緒十七年唐景崧任布政使司，為母介壽，特召上海班來演。當是時臺北初建省會，遊宦寓公簪纓畢至，大都中土人士，雅好京調；勾欄從而習之，而南詞遂微微不振，是亦風氣使然也。<sup>32</sup>

上引，泉、漳以海上貿易發達，盈餘多而肆揮霍，這個優勢在中國通商港埠大開後，不復可恃。再加上台北初建省會，往來遊宦寓公多為中原人士，他們喜好京調，藝旦便從南詞轉而都唱北曲了。如同前述，南詞不等於南管，北曲亦不等於北管，乃係金、元時期流行於北地之雜劇與散曲所用的音樂，其源始為唐宋大曲、諸宮調、宋詞、鼓子詞、唱賺、轉踏等，尤以諸宮調為大宗。此地連橫逕以南詞稱南管，北曲為北管，應屬一時權宜而已，他的主要目的，在說明南、北管的歌樂風格與唱唸音系之不同。

連橫對當時台灣流行表演的觀察，還注意到一種叫做「詠霓裳」的女伶文化，《雅言》第 73 則云：

三十年來，臺北始有女伶，曰「詠霓裳」。其曲師多京、滬班人，聲調步驟悉如正音；有時且過之，可謂青出於藍矣。「詠霓裳」之伶多名角，或死、或嫁，今已寂然。繼之者為桃園之「永樂社」，亦多佳麗，而紅

<sup>31</sup> 原文疑衍一「海」字，逕改之。

<sup>32</sup> 同註 27，頁 35。

豆、月中桂且以抑鬱死。余有詩云：「酒徒散盡佳人老，說到看花便惘然！」思之深喟。<sup>33</sup>

何謂「咏霓裳」？《玉谿生詩集箋注》卷二：「空記大羅天上事，眾仙同日詠霓裳。」清·馮浩箋注：「鄭嵎津陽門詩注：葉法善引上入月宮，上若淒冷，不能久留，歸于天半，尚聞仙樂；及歸，且記憶其半，遂於笛中寫之。會西梁都督楊敬述進婆羅門曲，聲調相符，遂以月中所聞為之散序，用敬述所進其腔，而名霓裳羽衣法曲。」又注引《唐逸史》：「羅公遠嘗與明皇游月宮，見仙女數百，皆素練霓衣，舞于廣庭間，其曲曰霓裳羽衣，帝默記其音調而還。明日，召樂工作是曲。」<sup>34</sup>根據徐亞湘科技部專題計畫「優倡之間」<sup>35</sup>的研究成果報告，日治時期以藝旦為業者，學習戲曲音樂、表演並進而登台演出的一種以職業特色為主的戲曲演出樣態，演出內容主要以京劇為主，稱之為「藝旦戲」，桃園永樂社即屬之。則「咏霓裳」應就是藝旦戲。不管藝旦戲唱的是南詞北曲，在台灣流行既久，往往會寢失一些原鄉元素，與所謂的「正音」漸離漸遠。因而，台北出現「咏霓裳」女伶，來自上海、北京的表演者，無論聲調、做工都十分道地，就能獨領一時風騷，贏得時人的讚譽。

藝旦在才藝方面的訓練與演示，除了曲藝，文藝能力也很重要。連橫在長詩〈天上〉吟詠他與名妓王香禪的交遊裡，寫及：「射覆猜紅豆，藏鉤賭綠橙。」（《劍花室詩集》，頁17）射覆，原為一種猜物遊戲，將物品藏在碗盆下，讓人猜想，亦作占卜用。後為一種酒令，於喝酒行令時，出題者先以詩文、成語或典故隱喻某事物，使得猜謎者得以另一種詩文、成語、典故揭開謎底；若猜不出，或猜錯，或出題者誤判，皆須罰酒。藏鉤係河南省義陽，於臘日祭祀之後，叟嫗兒童之一種遊戲。將人員分為兩方，一方藏鉤在手中，一方猜謎，猜中屬贏者。在〈與香禪夜話〉裡，他更提及敲詩鬥茗：「旗鼓東南戰

<sup>33</sup> 同註27，頁33。

<sup>34</sup> [唐]李商隱著，[清]馮浩箋注，《玉谿生詩集箋注》上冊（上海：上海古籍出版社，1979年），頁534。

<sup>35</sup> 徐亞湘，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告〈優倡之間——臺灣藝旦戲研究〉（計畫編號：NSC92-2411-H-034-003），（來源：<http://ir.lib.pccu.edu.tw/bitstream/987654321/942/1/902215E034.pdf>，2015年12月23日）。

伐頻<sup>36</sup>，玉關楊柳拂征塵。誰知風雪穹廬夜，竟有敲詩鬥茗人。」（《劍花室詩集》，頁 16）

引詩中「玉關楊柳」出自「旗亭畫壁」<sup>37</sup>故事。連橫用此掌故，一指離愁，一擬王香禪為知音<sup>38</sup>。謝介石受聘為吉林法政學堂教習兼治報務，與王香禪移居吉林。1913 年，連橫受《新吉林報》之邀，再次與王香禪續緣半年，兩人有比較多的往來，此詩寫的應即是風雪夜裡的雅聚。敲詩，推敲詩句；「鬥茗」亦作「鬪茗」，猶鬥茶。據說李清照、趙明誠兩夫妻共勘奇書，整理題簽。而李清照性喜博戲，她與丈夫飯後對坐，在歸來堂中烹茶。兩人指著滿屋的書籍互相考問，猜中的人先飲茶，以此為樂。

「傳臚」是另一種與射覆藏鈎、鬥茗相類的遊戲，它原係殿試揭曉唱名之一種儀式。話說殿試公佈名次之日，皇帝必須入殿宣佈，由閣門承接，傳於階下，衛士齊聲傳名高呼，這就是傳臚。傳臚原本可指三甲（賜同進士出身）第一名，後來逐漸僅指二甲頭名而已<sup>39</sup>，酒樓裡以詩詞吟詠歌唱的文人與藝旦，拿這個儀式改編為遊戲。連橫這首詩具體描寫了傳臚的作用：「香國評春春事娛，二分明月勝姑蘇。江山樓上群花放，猶記傳臚唱碧珠。」（《劍花室詩集》，頁 72）

上引這首詩寫著，春天了，夜中有兩分的月色，置身鬢影衣香的酒國裡，更覺勝過張繼吟詠中的蘇州夜景。春事指花事，也暗指男女歡愛，但在這裡的確解應是江山樓上貌美如花的諸位藝旦，評春即文人對她們進行評選，花名碧珠的藝旦獲得了二甲（或三甲）第一名。這種評選可以是座中不拘形式、隨興

<sup>36</sup> 筆者案：旗鼓東南指的是以孫中山為首發動的二次革命，反對袁世凱之役，江西、江蘇、安徽、上海、廣東、福建、湖南、四川等地一度脫離北洋政府獨立；對於身在吉林的連橫，二次革命的旗鼓位在東南。

<sup>37</sup> 唐代詩人王昌齡、高適、王之渙三人一日於旗亭一面飲酒，一面聽梨園的伶人歌唱，私下賭酒，約定以詩作被選唱的多寡定三人作品的高下，並各自在牆上做記號，稱「旗亭」畫壁。後最出色的伶人所選唱的是王之渙〈涼州詞〉：「黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山；羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。」被視為略勝一籌。事見〔唐〕薛用弱，〈王之渙〉，《集異記》，頁 12-14，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。這是連橫好用的典故，選歌、春風、楊柳用以暗示他與藝旦之間的互為知音。

<sup>38</sup> 連橫另有〈江樓夜飲贈賈晴雯〉詩：「旗亭鬥酒句爭工，莫負花枝映肉紅。一曲黃河天上遠，玉關楊柳有春風。」亦用此典以贈歌伎。同註 24，頁 14。

<sup>39</sup> 參李新達，《中國科舉制度史》（台北：文津出版社，1995 年），頁 251、300。



而作，也可以是正式對外公開投票，連橫就曾開「赤城花榜」，榜首李蓮卿，惹出不少物議<sup>40</sup>。日治後傳統文人藉科考以取得功名的自我實現之徑路消失所產生的失落感，藉著傳臚這種模擬的遊戲，似乎得到了彌補。

日治時期台灣藝旦間、酒樓裡的文人、妓女的互動，在連橫筆下栩栩如生。透過不同的想像仲介，如閨房之私的鬥茗敲詩，歡場中短暫相值的男女仿擬趙、李兩人的鸚鵡情深；祭儀後的射覆拼酒、藏鈎競局，模仿了百姓生活中的嘉年華；而花榜評春，更是複製了科舉場中傳臚形式，這些活動被挪用到妓院裡並遊戲化了，其所代表的，不只是藝旦較一般婦女受過豐富的酬酢、文藝訓練，更是漢詩風雅從閨房私領域到公領域的非常生活，如祭儀與科場的想像，用以填補文人被殖民政府統治下的匱缺感。易言之，異族統治，使得傳統文人在自己的國境中漂泊，成為外國人，青樓詩樂所營造的風雅，將他們帶回到祖國文化的懷抱，從中得到依傍，此即「一生肝膽酬巾幗，千古文章付劫灰。」（《劍花室詩集》，頁 111）在殖民統治後，台灣文人功名無望，只好流連酒色，以為寄託，這是為什麼初期櫟社成員，無論是被視為觀念較傳統的蔡啟運、林癡仙，或較進步的連橫，倡議男女平權，積極鼓勵女智，一無例外地都流連於青樓風雅，貌似沉緬女色，這絕不是單純的自我放棄，或是將女性商品化，視女人為男人的玩物，其始，實是另有自我與國族的懷抱與寄託<sup>41</sup>，這種懷抱與寄託自然而然在歲月的淘洗中被淡忘了。

若此等等的戲遊活動在藝旦的工作場所如酒樓、藝旦間裡流行著。值得注意的是藝旦間這個專屬於藝旦自身或群體的特殊空間，如何打造出一種演示性的風雅？連橫對此曾有不少描寫，如〈贈歌者雲霞〉：「酒邊昵汝更嬌歌。」（《劍花室詩集》，頁 62）她們天生容貌姣好，受過有計畫的才藝培養，能吟詩歌唱，口說便給，善宴飲，說話、陪酒、歌唱，而保持一種妖嬈嬌柔的姿態吸引座客。

<sup>40</sup> 此榜開在《臺南新報》，過程比前述鷗社花選簡單得多：先是庚子之秋，余乏南報，曾開赤城花榜，遴選十美，以李蓮卿為首。由於缺乏公開的過程，招來不少批評，間接害了蓮卿。蓮卿病歿後，他為她寫的十首系列性悼念組詩前序敘寫他的遺憾之情：「蓋狂且之肆辱由是而起，余至是而為之恨矣。」同註 24，頁 128-129。

<sup>41</sup> 如王振勳所指出蔡、林等人沉湎女色，蓄妾狎妓，頗有風月之作。連橫出而詩風為之一轉。參王振勳，〈櫟社詩人的社會意識與女性態度之研究〉，《朝陽人文社會學刊》2 卷 1 期（2004 年 6 月），頁 1-36。

這些女性通常都背負著家庭貧困的包袱，有一個不堪的身世，不得不賣身侍客，混跡歡場，生張熟魏，他們也不乏對某一人專情，誓為知己，因他出生入死，形塑了豪爽的性格，忠義的美德，並指認了唐代的「傳奇」如〈霍小玉傳〉、〈李娃傳〉等敘事中的妓女形象，兩者具有著高度的類似性。對於她們的性工作，連橫為之辯解道：「青樓亦一業，修其容，習其聲，以售其技；博金錢於溫柔繾綣之中，固賢於貪吏之強噬民血也。」<sup>42</sup>

連橫接受新思潮洗禮，持守著進步的男女觀念，殖民政府極力推動女性教育、強調男女一同，女性亦尚武，可與男子並肩戰，過廈門，他與怡園林景商<sup>43</sup>縱談人權新說，主張男女平等應在「國國之平等，先求君民之平等」（《雅堂文集》，頁 271）的實踐之前。當時上海設交通部，部長林宗素創女子法政大學於城內，該大學教師張雅昭自刊女權雜誌，唐群英、沈佩貞等設女子參政同盟會於北京，「設女學、開女會、演女報者」，連橫稱她們為中原志女<sup>44</sup>。當台灣漢文面臨空前危機，台北有吳瑣雲邀集同志設立漢文研究會，有人懷疑她可能有什麼不可告人的理由，有人甚至以為這是牝雞司時，連橫不僅表示贊成，還期許她只要主事者「熱誠其心，高尚其志，黽勉其業，復得明師益友而切磋之，以副其所期，則疑者自釋而憂者且喜。」此外，他不僅主張「社會盛衰，男女同責。況研究漢文，尤為正當，復何疑？」<sup>45</sup>更且付諸行動，關心女性創作：「臺灣詩學雖盛，而閨秀能詩者尚少。」（《雅堂文集》，頁 304）一句，表達連橫擺脫「女子無才便是德」的縛綁，矜惜女性才學，他創刊的《詩薈》輯錄作品時，錄及女詩人的生平與投稿詩作，評析、揄揚她們的作品<sup>46</sup>，認為女性在詩壇應占一席之地<sup>47</sup>，亦是復興漢文的生力軍，可與男子同站在第一線捍衛漢文，與

<sup>42</sup> 連橫，〈大陸游記卷一〉，《雅堂先生文集·餘集》（台北：文海出版社，1974年），頁 17-18。

<sup>43</sup> 景商為林輅存（1879-1919）字，號驚生，福建安溪人，林鶴年（擘雲）第四子。乙未（1895）滄桑，中日馬關條約簽訂後，台灣割讓，林鶴年偕好友林時甫、林維源內渡廈門，築宅鼓浪嶼，輅存隨之。怡字，心懷台灣，不忘台灣之意。

<sup>44</sup> 連橫引述林氏的說法云：「女子參政雖遭阻遏，不能徹本衷，然我輩昔昔而求之，必有成功之日，亦唯朝莫問爾。」連橫，〈惜別吟詩集序〉，《雅堂文集》，同註 7，頁 48。

<sup>45</sup> 「夫今日之女子，非復舊時之女子也。社會盛衰，男女同責；況研究漢文，尤為正當，復何疑？」同註 7，頁 271。

<sup>46</sup> 如：「臺灣閨秀之能詩者，若蔡碧吟、王香禪、李如月諸女士，摘藻揚芬，蜚聲藝苑，皆雋才也。」同註 7，頁 271。

<sup>47</sup> 「十數年前，聞洪女士浣翠之名，而讀其詩，語多淒怨。今則一洗俗調，無語不香，有

男性並肩為漢學奮鬥。在女性主義裡，這是於文學史中納編女性聲音，在當時保守的性別觀念裡，具一定的先鋒性。

若論連橫對於青樓女性俠義的理解，則於〈庚子秋夕訪李蓮卿於城西，賦此〉這首詩裡有所呈現：「半存俠氣半柔情，躍躍腰間隻劍鳴。燕市已無屠狗輩，酒場漸覓女荊卿。」（《劍花室詩集》，頁 108）斯女被稱為酒場女荊卿，首見其善飲，次顯其個性豪放，持守赤誠之心待人，肝膽相照一笑間，通過連橫的筆墨，蓮卿的性格、舉止迄今如在眼前。佳人早逝，荊軻只是對她的性格的喻詞，真正投入革命，建立任俠形象的，則有上海名妓江海萍，連橫云：「便把柔鄉埋俠骨，風流仍屬女荊卿。」（《劍花室詩集》，頁 22）另一上海名妓張曼君，則更清楚紀錄其人的女俠風範，她能讀報，曾為姐妹求自由，倡議籌建「青樓進化團」，以演劇籌款<sup>48</sup>。連橫為其自愛、自立之行所動，作詩稱其為女中豪傑，支持其爭取女權的行動，在〈示曼君〉這首詩裡，他寫道：「奇才未必天能妒，豔福從今取次修。千古美人原不老，一時名士盡低頭。藉憑雨雨風風意，管領鶯鶯燕燕愁。劍影簫聲同此夕，銀河迢遞笑牽牛。」（《劍花室詩集》，頁 4）

「一時名士盡低頭」是何等的推崇語？另一首〈出關別曼君〉也有「群雌粥粥女偏雄」（《劍花室詩集》，頁 11）之語。以故，可以見連橫對於青樓女子之嘉勉有加。

連橫的詠歌具體描繪了藝旦的各個面相，這些碎片拼貼頗完整地說明了藝旦的職能，她們的人物特質是他心目中紅拂這類女性俠義傳統的延續。對於藝旦創作，他一視同仁，器重猶有過之。他收王香禪為女弟，與她唱和平生而在一定的禮教規範之下，都是當時與藝旦交遊的特殊案例。

---

詞皆秀。然後知詩之有關於境遇也。女士稻江人，曾學書於杜逢時先生，亦能篆刻。現居臺中，潛心詩學，又得陳沁園先生之指導，故其錦囊時貯佳句，乃以近作惠寄詩蒼。頌椒詠絮，巾幗多才。諸女士之揆藻揚芬，當與藝苑文人爭光壇坫矣。」同註 7，頁 304。

<sup>48</sup> 孫風華，〈連橫的三次上海之行〉，《新民晚報》，2009 年 6 月 28 日，B13 版。

#### 四、流眇於北里風雅：禮教之外的人生境界

文人對藝旦的風雅想像以妓女為對象之外，她們所在的場所：妓院，亦扮演著重要的角色。從六朝金粉的秦淮河畔，到長安妓女集居在北門平康里，人稱「北里」，相沿而為妓院的代稱。北里不只是自成當時青樓群聚的場所，也是相關想像複製傳承的源頭。學者王鴻泰指出，就社會意識而言，妓院作為一個活動空間，是一個禮法的化外之區；它的前提先已違反禮教，其存在一開始就是禮教的禁區，脫離禮教的規範，形成禮教所鞭長莫及的場域，在這裡，男女確然明白地以「情慾」作為主題，面對面直接交往，無所顧忌地進行調情活動，率直地發展情慾關係。在禮教文化居於絕對優勢時，這個社會場域是社會文化中一個「存而不論」的特區。禮教所重之男女關係的區界，在此都不適用。他進一步推論道：「妓院乃在文人文化的浸潤下，發展成為一個具有豐富文化意涵的『情感世界』，隱然成為禮教之外的另一種人生境界。」<sup>49</sup>

在台灣，能夠具有發展另一種人生境界之文化內涵的性工作者，只有藝旦。而包括連橫在內的當時文人出入藝旦場所的風氣，是這種人生境界的追求，有時候不免有所陷溺，傾家蕩產者，恐大有人在。

藝旦間、酒樓，與土娼營業的查某間、女給喫茶店、咖啡店，有所不同。工作場所不只指涉其工作內容，也區隔她們的身分與階層，土娼純粹是「情慾」交媾的滿足，女給穿著現代化，店裡重視霓虹聲光，以茶飲陪侍為主，兩者都未經過嚴格的才藝訓練，也不作任何公開的演示性活動。同時，藝旦的消費型態與台灣當時的性工作者亦頗為不同，強調其「藝能」，她們只留在調情、陪伴，她們「賣面」是必然的，是否「無賣身」呢？林淑慧在她的大作〈《三六九小報》花系列專欄的女性身影及其文化意義〉<sup>50</sup>裡曾專節考察鷗社花選的經過，提供了我們可貴的參考資料。花選開始，小報先刊出廣告，詳細說明花選的對象，

<sup>49</sup> 王鴻泰進一步分析道，妓院提供的不只是財色交易的所在，也是男女交往這個社會活動發生的場域；嫖客既要消費女性身體，也要學習迎合女性需求，於是形成「學風流」的風氣，在明末出現了《嫖經》之類的書，教導嫖客如何培養男女之間的情感互動，不只要「買」妓女的身體，也要擄獲她們的感情。妓院遂成為一個發展愛情的場域。以上整述自：王鴻泰，〈青樓：中國文化的後花園〉，《當代》第137期（1999年1月），頁29。

<sup>50</sup> 林淑慧，〈《三六九小報》花系列專欄的女性身影及其文化意義〉，（來源：[http://in.ncu.edu.tw/csa/journal/59/journal\\_park448.htm](http://in.ncu.edu.tw/csa/journal/59/journal_park448.htm)，2015年12月23日）。



選票內附於鷗社出版的《品紅集》之中，購書後始得填寫，每四日公佈得票數，投票期間計二十日，報社累計總票數後公佈名次，刊登前六名藝旦玉照，公開頒獎，並提供花選中各種花絮。鷗社花選結合詩社鬻書，其商業化不只是身體消費，更刺激報紙與圖書買氣，吸引護花投票人與花絮投稿人，目的是多重的，她因而得到賣面不賣身的結論。

不過，筆者以為，所謂賣面不賣身，頗可懷疑。在嘉義鷗社舉辦的花選裡，形容其競爭激烈，就曾經有這樣的描述：

諸羅花選期間中，諸姊妹行，每日粉汗淫淫，多奔走於逐鹿場中，力竭聲嘶，號召嫖客，求為後援。諸嫖客亦多指望愛人，高占鰲頭，為交遊光寵，不惜犧牲其物質，購票紛投，期達最高點數。<sup>51</sup>

參與鷗社花選的藝姐所交往的對象，被《三六九小報》逕以嫖客稱之，則藝姐其實應也賣身的。再證諸當時的藝旦聲名較高者，都設有自己的「藝旦間」，藝旦必須定期接受殖民地政府的身體檢查，確認其健康無虞，則藝姐之賣不賣身，未必不是一種抬高身價的策略，另一種更大的可能是，賣身與賣藝係同時存在的選項之一，實際上，則因藝旦各人的際遇與出處而有所不同，以故學者亦以為藝姐介乎優娼之間<sup>52</sup>。

把藝旦的交往對象逕稱為嫖客的小報，同時也是女性身體需要展售的通路。報刊印刷現代性提供的虛擬空間或透過文字的書寫描繪、肖像漫畫的擬像，照片之展陳，都能達到一定的效果；從擬像到照片，標識著脫亞入歐的日治台灣，其印刷現代性之新時代的到來，對女性身體的公開演示，殊無忌憚，與連橫關係匪淺的《三六九小報》便長期刊載了花系列作品。相較於擬像的虛構，照片能確定其具體、實感的真實性，對於女性身體之想像與窺伺的慾望投射，顯然更具實踐性，連橫有一首為青樓女子小影題寫的詩，聚焦於獨照人體之描繪：

<sup>51</sup> 參見棄人大王，〈花選喜劇〉，《三六九小報》，1930年10月23日，第14號，頁4。

<sup>52</sup> 同註35。



春陰冉冉春雲寒，海棠直壓紅闌干。  
 釵橫鬢亂初睡起，鈿絲巾角微含歎。  
 搗麝成塵亦多事，驚鴻豔影來無端。  
 貯之金屋醉以酒，長臥屏風側側看。（《劍花室詩集》，頁 22）

上引詩寫出風雅與女體想像的互為加值，女體透過圖文共抒之意象的仲介而完成。儘管女體的現代性想像在介入之中，文人對於佳人，亦仍可以偶而保持一種美學的閒賞，如蘇小小（479-約 502）相傳為錢塘著名歌妓，貌美艷麗，聰慧多才，常坐油壁車，迷倒不知多少人。死後葬於浙江杭州西湖，成為千古勝跡。連橫於他的大陸之行中，來到位於孤山與蘇堤間的西泠橋側，憑弔蘇小小於她的墳前，寫下〈蘇小墓〉：

桃花成雪我來遲，繫艇垂楊獨賦詩。  
 管是酒殘人去後，西泠橋畔月如眉。（《劍花室詩集》，頁 3）

連橫憑弔蘇小小的時節，正是桃花怒放達數里之遠，宛如一片粉紅春雪，卻已是尾聲了。墓畔的光景，彷彿盛宴裡賓客已離席，孤魂長對橋畔的月眉。女性作為一種消費文化，存在於前現代社會<sup>53</sup>，它注重觀賞、審美的價值，繫乎姿儀，一種與環境結合的氛圍，而非實在的身體，是一種繼承自中國文化傳統的觀看方式。

台南，是連橫故鄉，也是《三六九小報》的發行地，做為清國領台的府城，曾有一段南國金粉的菁華歲月。然而，光緒九年（1884），劉銘傳的艋舺中軍守備署設北皮寮<sup>54</sup>，帶動了妓女業大規模的展開。隨著城市建設的北移，進入日治時期，台北做為台灣「島都」的地位已經十分鞏固，在商業、軍事等，都領先全島，所有的身體消費自然也就隨之在地生根。對此，連橫有以下的觀察：

<sup>53</sup> 工業革命以前為前現代；惟由於各國與各地現代化的時間進程不同，因而前現代用以指任何非現代化前的各種文化現象。

<sup>54</sup> 即剝皮寮，鄰康定路、廣州街交會口一帶；清代中國杉木藉福州商船輸入台灣，運至此地剝去樹皮，是以得名。參陳華民，《臺灣野史小札》（台北：常民文化，1988年），頁 159。

臺南固舊時都會，仕宦遨遊，商賈雲集。西關之外，盛設女閭，風定日斜，歌聲漸起，衣香花氣，蕩魄銷魂，誠昇平之樂事，而沉醉之柔鄉也。

海桑以來，日就衰落。閱今僅三十年，而南都金粉變為北地臙脂，迴顧花叢，閒愁萬種，真不勝今昔之感矣。<sup>55</sup>

這個北地臙脂的集聚之域，橫亙著淡水河的船運，以及不斷興盛中的艋舺、大稻埕商圈，很快的取代了府城成為性工業的首要產地。

大橋千尺枕江流，畫舫笙歌古渡頭。

隔岸素馨花似雪，香風吹上水邊樓。（《劍花室詩集》，頁 71）

連橫這首詩以耶悉茗、佛書作「鬢華」的白色常綠灌木素馨，香氣清冽，譬擬岸上往來的藝旦。大橋指台北橋，是台北市歷史最悠久的一座橋，五十多年前，它也是唯一橫跨淡水河上的重要交通要道。大橋的前身原為一木鐵混合建築的橋樑，用來通行火車，於光緒十四年（1889）興建完成。橋上靠近台北端處，原為一鐵懸橋，每日懸放，供往來淡水河上的船隻通行，是一古渡頭，如今橋畔則成為姚冶脂粉的集散地，畫舫笙歌、旖旎夢鄉，此地脂香對照彼岸花香，人面、馨花相映成景。連橫這樣描寫該地景觀：

火樹銀燈鬧上元，稻新街上管絃喧。

多情惟有春宵月，猶自娟娟照北門。（《劍花室詩集》，頁 71）

上引詩中的稻新街為大稻埕重要的街路，今甘谷街，昔時因米穀行甚多而命名，又因位於土地廟之北，故稱「土地廟仔街」。北門，則是舊城拆除後剩下的城門。上元節，稻新街兩旁的樹上掛滿彩燈，有如火樹，照得整條街燈火通明之景象，恰似銀花閃耀，歌聲舞曲盪其間。在同一組詩裡，連橫寫道：

<sup>55</sup> 連橫，〈花叢迴顧錄（一）〉，《臺灣詩薈（下）》（南投：台灣省文獻委員會，1992年），頁 396。

怡和巷口夕陽斜，長樂街頭喚賣花。

十二珠簾齊捲起，玉樓沈醉美人家。（《劍花室詩集》，頁 71）

上引詩裡的怡和巷、長樂街，都是昔日大稻埕的街路名；長樂街約今民樂街、民生西路口。也就是說，當時的酒樓、藝旦間、查某間大約以江山樓為中心，緣著淡水河向台北橋、北門兩翼的方向展開，而又以酒樓、藝旦間為勝，因而俗諺道：「未看見藝旦，麥講大稻埕。」張達修在他的〈臺北橋晚眺〉裡寫道：「北里胭脂明夕照。」<sup>56</sup>藝姐的胭脂讓夕陽顯得更加嫣紅，這便是張達修、連橫為之詠歌、擬為北里的所在之地。女性姿色以「花」為喻體，已是文學語言中的陳腔濫調。妓院所在被稱為花柳，妓女群聚，被稱為花柳叢，事實上，大稻埕延平北路二段 135 巷，早期地方即稱之為「花街」巷。則此地的賣花，自然會聯想到性的交易行為。長樂街頭叫喚賣花，整條街的酒樓、藝旦間皆「珠簾齊捲」以迎接臨門的貴客。連橫生動地描述了群芳嬌嬈、亟欲款待的殷切之情。來客品花「評春」、猜謎，戲論花榜（香國評春春事娛），青樓女子群舞翩翩，傳唱珠玉金聲（猶記傳臚唱碧珠），大稻埕實不遑多讓。由於妓院或從事靈肉交易這種特定場所，意指閒適風流，被稱為風月場，因而此中勝地，常有「明月」的擬喻，所謂「二分勝姑蘇」、「二分明月在揚州」<sup>57</sup>。以故，連橫筆下也常見相類的譬擬：

簫鼓聲停酒未消，桃花燕子話南朝。

賞心別有春燈謎，踏月江濱舊板橋。（《劍花室詩集》，頁 71）

此地的簫鼓、春燈謎，而以「踏月」作結，「風月」與前論文人與藝旦間戲擬的風雅並無二致，係文人流連其間的重要理由。然而，酒樓、藝旦間做為風月場的特別布置，因之而經營出的不同於家居的氛圍，再加上時時結合了踏春、廟會節慶的非常活動，群聚交遊，宛如熱鬧的文藝嘉年華，恐亦是北里所以高度吸引文人魂魄流連不已之處。

<sup>56</sup> 張達修，《醉草園詩集》（台北：龍文出版社，2006年），頁 59。

<sup>57</sup> [唐]徐凝〈憶揚州〉有「天下三分明月夜，二分無賴是揚州」之語。[清]愛新覺羅玄燁，《御定全唐詩》卷四百七十四，頁 5，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

就中國傳統文人而言，他們從青樓女子身上的自我投射是多重的，它是身體情慾、風雅寄託，以及才德想像，更是時光荏苒的宇宙悲情，這是因為這些女子的命運往往是少時身世坎坷，不得不以色事人，墮落風塵；歲月既長，美人遲暮，因而經常衍派出一種知己感，這是中文詩歌中常見的主題。〈贈愛卿，次蕉綠軒主韻〉共四首組詩裡有最能看到連橫出入歌樓酒肆的情懷：

十載歌場顧盼雄，狂生合拜美人風。未修鶴鳥三年約，到底靈犀一點通。  
文字新交金粉地，姓名舊注綺羅叢。看花我亦傷心者，欲補情天奪化工。

當場歌舞管絃清，福慧修來笑幾生。半榻燈光釵影亂，一鞭春色麴塵輕。  
迷離楊柳藏蘇小，管領芙蓉比曼卿。紅袖青衫知己淚，天涯淪落兩心傾。

底事紅稀綠暗時，捲簾無語客來遲。如花美眷憐君豔，似水流波顧我癡。  
閑課侍兒鈔樂府，早知好色誦風詩。未曾真箇消魂否，漂渺巫山化幾疑。

千里追風附驥蠅，鞭搖金縷我非能。尋春杜牧遲三月，賣賦長門病茂陵。  
兒女情長花解語，英雄氣短劍飛騰。劇憐羅隱評春慣，聲價從茲十倍增。

（《劍花室詩集》，頁 139）

上引第一首首聯「十載歌場顧盼雄，狂生合拜美人風」，係連橫自道其出入金粉堆的歷史。文字結交，樂府風詩，乃至「紅袖青衫」、「天涯淪落」，佳人與我實非身體互為慾望而已，更是彼此人生遭遇之互為參照，此典巧妙化用白居易〈琵琶行〉中「座中泣下誰最多，江州司馬青衫濕」<sup>58</sup>之語，將「紅袖」與「青衫」渾然聯繫，於是主客同病相憐，驟生蕭條於不同時地的知己感，「看花我亦傷心者，欲補情天奪化工」。如果吾人另讀〈贈江海萍〉：「柳花夙有何冤孽，狼藉東風化作萍。」（《劍花室詩集》，頁 22）則將有更深的體會。這中間除了對美人的憐惜，也有著回顧一己光陰蹉跎，而有無限年光有限身的自我折射，延續傳統命運多舛、美人遲暮的意象。格外的感慨沉深，加重了知己感，為之下千行之淚了。

<sup>58</sup> [唐]白居易，《白氏長慶集》卷十二，頁 22，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

連橫與王香禪往來密切，成為士林佳話，兩人的唱和更可以證明文人在妓院、藝旦的交遊，實係另有懷抱者。〈幼安、香禪邀飲杏花樓，並約曼君同往〉：

畫燭雙行照綺樓，酒觥詩卷儘風流。已開芍藥春婪尾，謾采芙蓉豔並頭。  
太史文章牛馬走，美人心事燕鶯愁。他年各有湖山約，管領風雲百自由。  
（《劍花室詩集》，頁 4）

〈留別幼安、香禪〉：

平生不作離愁語，今日分襟亦惘然。客舍扶持如骨肉，人間聚散總因緣。  
塞雲漠漠遲春色，海月娟娟憶去年。賓雁未歸征馬健，一簫一劍且流連。  
（《劍花室詩集》，頁 19）

連橫詩作中述及王香禪最多的，就在《新吉林報》任職的時期<sup>59</sup>。〈吉林重晤香禪〉寫道：

萬里投荒一劍雄，出門真覺氣如龍。山河兩界留詩卷，風雨千秋付酒筒。  
塞草未霜遲客綠，園花半老對人紅。莫嫌身世同萍梗，且向雞林印爪鴻。  
（《劍花室詩集》，頁 13）

挾劍萬里投荒，確懷抱著不同凡響的希望，可惜書生所能者，惟詩爾。塞草未霜，彷彿還有無限希望；園花半老，年華已經無情逝去。生命之種種紛擾終將隨著時間成為過去，留予後人飲酒的話資。且暫將生命的記憶付諸文字，聊以傳世詩文寄託精神生命的不朽吧！在這裡，他因王香禪自殖民地統治的台灣赴滿州，滯留半年《新吉林報》的記者生涯，其經驗中的政治感受，其再現只淡淡以「風雨付酒筒」帶到，其念茲在茲，只在於回歸祖國「山河兩界留詩卷」的文化理想，只見與「園花對人紅」的兒女情長。這也適度呈現連橫與當時部分的台灣文人一樣，抱持著雙鄉情懷，一方面以祖國文化為一生職志，一方面

<sup>59</sup> 龔鵬程，《中國文人階層史論》（蘭州：蘭州大學出版社，2004年），頁 384-385。Geta 君的台灣塾，〈台灣傳奇美人王香禪差點當了連勝文的曾奶奶?!〉，（來源：<https://news.tvbs.com.tw/ttalk/detail/life/8799>，2017年12月10日）。



也與殖民統治者多所交遊。而這種文化祖國，生命雙鄉的矛盾情境，便如此這般顯示於連橫與藝旦的往從之中<sup>60</sup>。

妓院，不只是出入其間的柳陌花叢而已，也是一種文化符碼，甚且被神話化，連橫詩歌書寫裡就用了一則故事，北宋時代的詩人和書法家石延年（994-1041），字曼卿，著有《石曼卿詩集》。他生前性情豪放，飲酒過人，不拘禮法，不慕名利，身後竟有一說，他在他界已為鬼仙，主管「芙蓉城」<sup>61</sup>。對台灣文人而言，妓院在人生的禮教情懷外，委實是文化祖國風雅生活之想像中的一部分。

以上的相關述作，都可以看到連橫與藝旦的關係，給予吾人極其多元的性別想像。

## 五、結論

連橫自幼接受傳統教育，長逢日本脫亞入歐之際，再加上民國肇建時的大陸旅遊，他的身上固然留下諸多傳統漢文化的刻痕，卻有無數殖民地「毛斷」（modern 的台語音譯，現代化之意）的影響，連橫的女性觀並非論者之「觀念進步、行為保守」所能涵括，更不能單純作為觀念進步的表徵。

從本文的研究，可以看到連橫對於藝旦暨其文化，提出了一般人迄今仍一知半解的考釋：旦原是舞台上扮演先發的清唱者，由於他對知識的跨海峽的傳播有一定的把握，因而能指出，從傳入日本再到台灣在地化之後的藝旦文化，已與他處大不相同。其原因即藝旦們長期接受「藝」的訓練，為了精進其文藝，向文人學習。在有關藝旦的述論裡，他的思維上同時保留著傳統與現代的刻痕，那不只來自其個人經驗，更是時代的印記。即便是他沉湎酒色，觀看藝旦的方式，都有著傳統性與現代性的不同交錯。他為青樓開花榜，書寫女體小影，憑弔蘇小小，以上這些面相，有著物化女性的凝視，卻也有同情、理解與讚賞，不僅顯示出連橫多層次的性別想像，而最重要的，則是博雅好思的連橫，因著

<sup>60</sup> 有關連橫的國族想像，此地的探討僅限於與藝旦有關者。較全面的論述詳倪仲俊，〈連橫《臺灣通史》中的國族想像〉，《通識研究集刊》第4期（2003年12月），頁141-192。

<sup>61</sup> 歐陽修〈六一詩話〉：「曼卿卒後，其故人有見之者，云恍惚如夢中，言：我今為鬼仙也。所主芙蓉城。」收於郭紹虞主編，《六一詩話 白石詩話 滄南詩話》（北京：人民文學出版社，1962年），頁15。

他的行跡接觸，記錄了大稻埕、台南府城的風月場，對文人與藝旦在其間的活動或相關的知識生產有獨到的看法，裨補了若干迷失於歷史之中的碎片，青樓也曾經被用來作為漢文教育之地，而自幼被施以特殊訓練的「旦」遂得以較一般女子能說善道，嫻於文藝，在她們的藝旦間裡流行著原鄉在不同場域舉行的文藝活動，射覆藏鉤、鬥茗敲詩、傳臚評春，撫慰著台灣傳統文人，風雅想像成為寄託中原國族懷抱的所在，然而，這種風月場所的遊藝不免流入物化女性的男性想像，而倡議女子教育、革命，歎賞藝旦投入文學書寫、將她們的書寫收入詩話之中，又皆是符於女性主義的前衛論述與行動，可視為進步的性別意識。此種既複製傳統的士大夫才情文化的兩性互動與標榜進步文人間的文化矛盾，反映了台灣傳統文人在世變中的進退失據。

此外，假如說於花叢交遊為文人在禮教之外的一種人生境界，欲望的暗影幢幢，處身其中，仍得以持守、展現其靈明自覺，則連橫對藝旦的考釋，對藝旦文化衍派的理解、載記和描繪，與藝旦的唱酬經歷，如與王香禪的往來，鋪陳出的襟懷寄託與文化理想，或可以說是此一人生境界所開展出來的一個知性與感性兼至、現代性與傳統性矛盾的面向，突顯了台灣多元的文化傳承與特殊的歷史經驗，無法以西方或單一的現代性視之，而呈現為一自具特色的另類現代性<sup>62</sup>。

尤有進者，連橫的考釋與述作，不只揭示了台灣藝旦此一無形文化遺產中若干未被留意的內含，使得吾人得以更深入看見當年大稻埕藝旦風華之各種面相，足資今日論者參考，更為他自己以及同時代的台灣文人的青樓行跡留下可資參考的資料。

<sup>62</sup> 詹姆遜 (F.R. Jameson) 撰《單一的現代性》，指出以歐美價值為核心之現代性的樣貌與局限，呈現單一現代性在不同方國落後、追趕以及融入其國情發展之後的其他可能性。弗雷德里克·詹姆遜 (F.R. Jameson) 著，王逢振、王麗亞譯，《單一的現代性》(天津：天津人民出版社，2005年)。廖炳惠緣是指出台灣在接受不同階段的殖民經驗之後，如何與現代性產生多元的交錯，以及至少產生四種現代性(另類現代性、單一現代性、多元現代性、壓抑性的現代性)的過程。這四種現代性的交織，形成一種難分難解的族群和殖民文化問題。另類現代性即被殖民者以其歷史文化在現代性影響下自行發展出的非此非彼的、自具特色的現代性。廖炳惠，〈從後殖民角度看臺灣〉，《臺灣與世界文學的匯流》(台北：聯合文學出版社，2006年)，頁42-49。

## 參考書目

### 一、專書

- 孔慶東，《青樓文化》（北京：世界知識出版社，2008年）。
- 弗雷德里克·詹姆遜（F.R. Jameson）著，王逢振、王麗亞譯，《單一的現代性》（天津：天津人民出版社，2005年）。
- 李商隱著，清馮浩箋注，《玉谿生詩集箋注》上冊（上海：上海古籍出版社，1979年）。
- 李新達，《中國科舉制度史》（台北：文津出版社，1995年）。
- 武舟，《中國妓女文化史》（上海：東方出版中心，2006年）。
- 邱旭伶，《臺灣藝姐風華》（台北：玉山社，1999年）。
- 施炳華，《《荔鏡記》音樂與語文之研究》（台北：文史哲出版社，2000年）。
- 柯瑞明，《臺灣風月》（台北：自立晚報，1991年）。
- 張達修，《醉草園詩集》（台北：龍文出版社，2006年）。
- 連橫，《台灣詩薈》下冊（南投：台灣省文獻委員會，1992年）。
- 連橫，《臺灣語典》、《雅言》合輯（南投：台灣省文獻委員會，1992年）。
- 連橫，《雅堂文集》（南投：台灣省文獻委員會，1992年）。
- 連橫，《雅堂先生文集·餘集》（台北：文海出版社，1974年）。
- 連橫，《劍花室詩集》（南投：台灣省文獻委員會，1992年）。
- 郭沫若編，《殷契粹編》二卷（日本：文求堂，1937年）。
- 郭紹虞主編，《六一詩話 白石詩話 滄南詩話》（北京：人民文學出版社，1962年）。
- 陳華民，《台灣野史小札》（台北：常民文化，1988年）。
- 廖炳惠，《臺灣與世界文學的匯流》（台北：聯合文學，2006年）。
- 劉靖之主編，《民族音樂研究》（香港：商務印書館，1989年）。
- 劉興隆，《新編甲骨文字典》（台北：文史哲出版，1997年）。

羅振玉編，《殷墟書契後編》下冊（中國：珂羅版影印本，1916年）。

龔鵬程，《中國文人階層史論》（蘭州：蘭州大學出版社，2004年）。

## 二、論文

### （一）期刊論文

王振勳，〈櫟社詩人的社會意識與女性態度之研究〉，《朝陽人文社會學刊》2卷1期（2004年6月），頁1-35。

王鴻泰，〈青樓：中國文化的後花園〉，《當代》第137期（1999年1月），頁16-29。

向麗頻，〈《三六九小報》〈花叢小記〉所呈現的臺灣藝旦風情〉，《中國文化月刊》第261期（2001年12月），頁48-76。

江寶釵，〈日治時期臺灣藝旦養成教育之書寫研究——以「三六九小報花系列」為觀察場域〉，《中正大學中文學術年刊》第6期（2004年12月），頁29-63。

呂訴上，〈大稻埕與藝旦戲〉，《台北文物》2卷3期（1953年11月），頁120-123。

李毓嵐，〈日治時期台灣傳統文人的女性觀〉，《台灣史研究》16卷1期（2009年3月），頁87-129。

姚政志，〈《三六九小報》中的臺灣藝旦（1930-1935）〉，《政大史粹》第7期（2004年12月），頁37-90。

倪仲俊，〈連橫《臺灣通史》中的國族想像〉，《通識研究集刊》第4期（2003年12月），頁141-192。

翁聖峰，〈日治時期台灣「女車掌」文學與文化書寫〉，《文史臺灣學報》第1期（2009年11月），頁207-246。

翁聖峰，〈日治時期職業婦女題材文學的變遷及女性地位〉，《臺灣學誌》第1期（2010年4月），頁1-31。

張文薰，〈評論家／小說家的雙面張文環——以藝旦·媳婦仔問題為中心〉，《臺灣文學學報》第3期（2002年12月），頁209-228。

曾久晏，〈《三六九小報》與《風月》報刊中的女性影像〉，《藝術論壇》第 6 期（2009 年 7 月），頁 64-84。

蔡欣欣，〈台灣藝閣名義與日治時期妝扮景觀初探〉，《台灣文學學報》第 8 期（2006 年 6 月），頁 177-211。

衛琪，〈王松《台陽詩陽》中的女性論述〉，《嶺東通識教育研究學刊》4 卷 2 期（2011 年 8 月），頁 175-210。

## （二）學位論文

柯美齡，《一段女性表演史研究——以日治時期臺灣藝旦戲與查某戲為論述中心》（台北：中國文化大學戲劇研究所碩士論文，2005 年）。

張志樺，《情慾消費於日本殖民體制下所呈現之文化與社會意涵——以《三六九小報》及《風月》為探討文本》（台南：國立成功大學台灣文學系碩士論文，2006 年）。

張美鳳，《「風雅想像」的權力意涵：日治時期藝旦文化之分析》（宜蘭：佛光大學社會學系碩士論文，2007 年）。

莊于寬，《1930 年代臺灣藝旦的音樂活動——以《三六九小報》為主要分析文獻》（台北：國立台灣大學音樂研究所碩士論文，2004 年）。

陳稚柔，《日治時期藝旦書寫——以《三六九小報》為研究場域》（高雄：國立高雄師範大學台灣歷史文化及語言研究所碩士論文，2014 年）。

詹金娘，《台灣日據時期旦色與藝之研究——以「風月報系」文人書寫為例》（中壢：中央大學中文系博士論文，2017 年）。

## 三、報紙文章

棄人大王，〈花選喜劇〉，《三六九小報》，1930 年 10 月 23 日，第 14 號，頁 4。

孫風華，〈連橫的三次上海之行〉，《新民晚報》，2009 年 6 月 28 日，B13 版。



#### 四、電子媒體

〔唐〕白居易，《白氏長慶集》卷十二，頁 22，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

〔唐〕房玄齡，《晉書》卷二十三，頁 28，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

〔唐〕薛用弱，〈王之渙〉，《集異記》，頁 12-14，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

〔北宋〕徐鉉、〔東漢〕許慎，《說文解字》卷七上，頁 5，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

〔西漢〕毛亨、〔唐〕孔穎達、〔唐〕陸德明、〔東漢〕鄭玄，《毛詩注疏》卷二十，頁 46，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

〔清〕愛新覺羅玄燁，《御定全唐詩》卷四百七十四，頁 5，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

〔清〕愛新覺羅玄燁，《御定全唐詩》卷三百一，頁 21，文淵閣四庫全書電子版【內聯網版】。

吳佩熏，〈南管樂語、腔調及其體製之探討〉，（來源：<http://trd-music.tnua.edu.tw/ch/intro/d.html>，2016 年 3 月 25 日）。

林淑慧，〈《三六九小報》花系列專欄的女性身影及其文化意義〉，（來源：[http://in.ncu.edu.tw/csa/journal/59/journal\\_park448.htm](http://in.ncu.edu.tw/csa/journal/59/journal_park448.htm)，2015 年 12 月 23 日）。

徐亞湘，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告〈優娼之間——台灣藝旦戲研究〉（計畫編號：NSC92-2411-H-034-003），（來源：<http://ir.lib.pccu.edu.tw/bitstream/987654321/942/1/902215E034.pdf>，2015 年 12 月 23 日）。

象形字典，（來源：<http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=1981>，2015 年 2 月 28 日）。

Geta 君的台灣藝，〈台灣傳奇美人-王香禪差點當了連勝文的曾奶奶？！〉，（來源：<https://news.tvbs.com.tw/ttalk/detail/life/8799>，2017 年 12 月 10 日）。

