

# 拉曼大学

中华研究院中文系

## 元杂剧“婢女”角色功能论： 以《西厢记》、《货郎旦》、 《调风月》为例

**A Study on the Role of “Maid” Character in Yuan Drama:  
Case Studies of Script “The Romance of the Western  
Chamber”, “The Peddler Women”, “Love Affair”**

科目编号: ULSZ3094

学生姓名: 林佩怡

学位名称: 文学士 (荣誉) 学位

指导老师: 林良娥 老师

呈交日期: 2018 年 3 月 30 日

本论文为获取文学士荣誉学位 (中文) 的部分条件。

# 目次

题目.....	i
宣誓.....	ii
摘要.....	iii
致谢.....	iv
第一章 绪论.....	1
第一节 研究背景.....	2
第二节 研究动机与目的.....	3
第三节 研究范围与对象.....	4
第四节 研究综述.....	5
第五节 研究方法与难题.....	6
第二章 “婢女”角色的概念诠释与梳理.....	8
第一节 “角色”概念.....	8
第二节 “婢女”角色概念与“婢女”角色在历代文学作品中的流变.....	9
第三节 婢女在元杂剧中的存在意义.....	12
第三章 元杂剧中的“婢女”角色形象分析.....	14
第一节 《西厢记》中红娘的“泼辣”与“口齿伶俐”.....	14
第二节 《货郎旦》中张三姑的“忠诚”与“机智果敢”.....	16
第三节 《调风月》中燕燕的“自我争取”与“果断刚烈”.....	18

第四章 “婢女”角色在元杂剧中的功能探析.....	21
第一节 推动剧情的发展.....	21
第二节 加强戏曲的表现手法.....	23
第三节 揭示人物角色的形象和心理活动.....	26
结语.....	28
参考文献.....	30
古籍.....	30
现代书目.....	31
期刊论文.....	32
学位论文.....	32

元杂剧“婢女”角色功能论：  
以《西厢记》、《货郎旦》、  
《调风月》为例

**A Study on the Role of “Maid” Character in Yuan Drama:  
Case Studies of Script “The Romance of the Western  
Chamber”, “The Peddler Women”, “Love Affair”**

## 宣誓

谨此宣誓：此论文习作由本人独立完成，凡论文习作中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

姓名：林佩怡

学号：14ALB02804

日期：2018年3月30日

## 摘要

本论文试图通过元杂剧剧本研究“婢女”角色在元杂剧中的角色功能。由于元杂剧中的“婢女”角色众多，是以本论文仅择其三，即《西厢记》、《货郎旦》以及《调风月》中的“婢女”角色作为探讨对象。在论文绪论部分，笔者交待了论文所探讨的问题，并略谈学术界对“婢女”角色形象的研究。在第二章里，本论文对“婢女”的角色概念进行了阐释，并界定本论文“婢女”角色的含义。笔者也梳理了“婢女”在历代文学作品中，如汉赋、唐传奇中的形象演变。为了避免在使用词汇上造成任何混淆，故而为“角色”和“脚色”的含义作了简略的梳理。由于元代社会背景的关系，促使“婢女”角色在元杂剧中频繁出现。本论文就此论述了“婢女”角色在剧中的存在意义。论文的第三章，笔者为《西厢记》、《货郎旦》以及《调风月》里的“婢女”角色作出了性格分析。透过分析，笔者进而总结出“婢女”角色的性格是剧中牵引故事情节发展的关键。在第四章中，笔者尝试综合前一章“婢女”角色的性格以及通过分析剧本情节，从而得出三个“婢女”角色在剧中的功能，即推动剧情发展、丰富戏曲的表现手法和揭示人物角色的形象及心理活动。篇末，笔者阐述了“婢女”角色在历代文学作品中流变的概况以及“婢女”角色在元杂剧中形象突出的原因。此外，本论文最主要的核心是论证了“婢女”角色的性格在剧中的重要性。据此论证，笔者从而确认了“婢女”角色在剧中的角色功能。

**关键词：**元杂剧、“婢女”角色、角色、功能

## 致谢

时光飞逝，三年大学生涯即将划上句点，我将步出校园迈向人生另一段里程碑。回首三年，无论是学习方面还是课外活动方面，老师和同学都给予了我许多的帮助。大学生涯给我留下的不仅是美好的回忆，还有心中无限的感念。

首先感谢我的论文指导老师，林良娥老师。无论是从论文的选题、资料收集到最后论文得以完成，老师始终耐心地督促我。她总是不厌其烦地给予指导以及帮助，让我受益良多。正是老师在元曲课时给予许多有关元曲、元杂剧研究范畴的知识，因而启发了我对元杂剧的研究兴趣。此外，我也感谢院系中所有教导我的老师，让我从学习中掌握撰写论文的技巧。

我也想借此机会感谢当初鼓励我就读中文系的中学老师。她的鼓励是我走在中文系路上最大的支持。接着，我也感谢“无言独上西楼聊天区”的战友们。没有他们作为我的后盾、监督，我难以在限时内完成论文。感谢他们！

最后，衷心感谢我的家人，特别是我的父母。由于撰写论文的原因，我鲜少回家，他们每个星期不辞老远驾车来金宝为我带便当，他们无条件的支持是我的动力。

## 第一章 绪论

王国维在《宋元戏曲史·自序》中说：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈文，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者”（王国维，2011：1）。据此，元代戏曲，即元杂剧可说是元代最具代表性的文学成果。文学是社会文化和人类心理的载体。它反映了每个时代的生活、习俗、道德、观念、追求等思想。元杂剧作为元代的代表文学，它通过剧本、故事情节、舞台演绎展现了元代的社会面貌和人文思想。

在结构上，元杂剧一般分为一个楔子和四折，而角色的形象塑造则由宾白、唱词和科介构成。它依据剧情需要设置不同的脚色<sup>1</sup>，如女主角为正旦、男主角为正末，其他配角还有旦、末、冲末、卜儿、净丑等等。各类型配角为剧中的故事情节提供了重要的衔接作用。通过角色的艺术形象，元杂剧得以完整地把一个个引人深思、主题不一的故事呈现予大众。因此，许多关于元杂剧的研究都离不开角色形象的探讨。

目前所流传下来关于元杂剧的研究资料中，角色形象的研究非常普遍，比如有关于商人、母亲、妓女、侠士、才子佳人等角色形象的探析。然而，关于“婢女”角色的研究则不多见。对于“婢女”角色的研究，大多仅止于其形象的分析，并未谈及其在剧中的存在价值。

---

<sup>1</sup> 在中国古典戏曲中，演员不是以剧中人物身份出现，而是以“脚色”的名义出现。对于剧中人物来说，“脚色”象征其所具备的类型和性质；对于演员来说，“脚色”是说明其演戏的恰当，所扮演的人物类型、表演动作的风格与技巧（李伟主编，2008：370）。据安利在〈脚色·戏曲脚色·角色之正名研究〉中，解释“角色”是戏曲中的具体某一个人物。人们之所以把“脚色”与“角色”混为一谈主要是因为“脚”与“角”的古音较为相似，因此产生假借把二者的含义同化（安利，2009：23）。为了以示区分，本论文将按照“脚色”与“角色”的原义进行论述。关于“角色”一词的概念，笔者将会在论文第二章作出阐述。

另一方面，“婢女”角色的形象在明清小说中已经日趋成熟，以至后来的《金瓶梅》、《红楼梦》等明清小说中“婢女”角色的形象塑造更为细腻、丰富、个性化，并且成为热门的研究对象。“婢女”角色在明清小说中的形象日益丰满，元杂剧可说是起了奠基的作用。故此，笔者欲以自己的绵薄之力针对元杂剧的“婢女”角色作出较为深入的探析，以补充前人研究的缺漏之处。

## 第一节 研究背景

戏曲是通过角色的形象来表达中心思想以及反映现实社会形态的文体。精彩的戏曲，关键在于角色形象的塑造。戏曲里的角色都是故事情节、冲突、结构等的代言者。换言之，剧情的跌宕起伏都是由角色诞生出来的。因此，元杂剧中一个个生动具体的角色，让人留下了深刻的印象。

元杂剧里的底层女性角色形象鲜明。《偁梅香骗翰林风月》中，善解人意的婢女樊素为成全小姐裴小蛮和白敏中的爱情而勇于与裴夫人抗争，使二人得以终成眷属；《赵盼儿风月救风尘》里的机智妓女赵盼儿，为了解救宋引章，不惜色诱周舍智取休书；《感天动地窦娥冤》的寡妇窦娥，在面对恶势力和不平世道的斗争时，临刑时立下三桩誓愿为自己平反。他们这种敢于反抗、勇于争取的精神，让人留下难以磨灭的印象。上述底层女性角色不仅形象突显、鲜明，而且对剧情发展的推动起着举足轻重的作用。因此，关于底层女性角色的探讨一直是学术界的热门课题。

本论文从元杂剧入手，选择剧中底层女性群体中的“婢女”角色作为探讨对象。笔者通过举例梳理历代文学作品中“婢女”角色形象的发展脉络，进而探析婢女“角色”在剧中的形象塑造及其在剧中的存在价值。

## 第二节 研究动机与目的

元杂剧是产生于民间的文学，作者通过它表达了人们的爱情观，以及宣泄对现实世界的不满情绪以寻求精神上的满足。每一个角色的产生都有其存在的价值。因此，我们可以通过探究元杂剧中的角色，以勾勒出元代社会的面貌。

《中国戏曲通论》在谈及中国戏曲的人民性时提到，戏剧是反映群众的感情、思想和意志的载体（郭汉成、张庚等，2010：43）。故此，越贴近民间的题材，越能触动人们的心灵。笔者选择“婢女”角色在元杂剧中的功能作为研究课题，是因为元杂剧中的底层女性角色很多时候更能引起观众的共鸣。在现实生活中，底层女性始终是被欺压、让人同情的可怜人。然而在元杂剧中，她们往往被赋予勇敢、聪敏等特质，这些个性鲜明的角色形象丰富了元杂剧的剧情。由于元杂剧多为失意文人所作，所以底层女性角色在剧中的表现让他们在精神上得以满足和调节在生活中遇到的不满。因此，元杂剧中的底层女性角色值得探讨。纵观底层女性角色的研究，笔者发现针对妓女和寡妇角色的研究较为丰富，而针对“婢女”角色的研究，则多以《西厢记》中的红娘作为研究对象，其他剧本的“婢女”角色鲜少被关注。故此，笔者将针对《西厢记》、《货郎旦》以及《调风月》里的“婢女”角色进行分析，并探讨她们在剧本中的角色功能。

有关于婢女“角色”的研究，如关于明末清初才子佳人小说中婢女形象的探讨，太多仅限于形象的分析。至于“婢女”角色在文学史上的流变、在元杂剧中存在的必要性仍处于模糊状态。

《西厢记》、《货郎旦》以及《调风月》中的“婢女”角色在这三个剧本有着举足轻重的存在价值。《西厢记》中的红娘和《货郎旦》中的张三姑皆是

以婢女仆人的角色作为女配角在剧中出现。俗话说“红花还需绿叶陪衬”，因此为了探讨配角的重要性，笔者将通过细读文本，从中探讨“婢女”角色在剧中的功能。《调风月》中的燕燕虽是“婢女”角色，但她却是剧中的女主角。笔者将通过厘清燕燕的“婢女”角色作为女主角在剧中出现的原因，剖析其角色功能。另外，笔者将尝试分析上述三个“婢女”角色在剧本中存在的意义，以窥探元杂剧“婢女”角色的功能性。

### 第三节 研究范围与对象

本论文以三部元杂剧，即《西厢记》、《货郎旦》以及《调风月》里的“婢女”角色——红娘、张三姑和燕燕作为研究对象。三者剧中的戏份皆是较有分量，同时他们的形象也是较为突显的。一个角色的形象塑造得越突显、越丰满，在剧中其存在的功能价值就越高。笔者将依据剧本窥视这些“婢女”角色的外貌、举动、行为、性格等，以分析其在剧中的形象及功能。

元杂剧盛产于元代，故本论文的研究时段为元代。笔者将结合时代背景、社会面貌、文化习俗等，来探讨“婢女”角色在剧中的功能。鉴于《全元戏曲》所收录的现存元杂剧的文本不仅是最为完整的，而且编者在编写此部作品时也参阅了许多古籍文献，诸如《元曲选》、《元曲选外编》、《古名家杂剧》等，是一部具有可靠性及学术性的著作，（王季思，1999：5）故此，本论文所引用的剧本原文皆选自此著作。

#### 第四节 研究综述

近年来，与“婢女”角色形象相关的研究日益丰富，然而研究范围多为明清时期的文学作品。如谢克寒《明传奇中的婢女形象》<sup>2</sup>，从舞台表演和语言的角度来阐述明传奇塑造婢女形象的因素；刘霞的《“三言”“二拍”小说中婢女形象研究》<sup>3</sup>，从尊卑等级、女性观、婚姻观几个方面来探讨“三言”、“二拍”中婢女形象所体现的思想观念；林敏在《明末清初才子佳人小说中的婢女形象》<sup>4</sup>中通过分析比较《金瓶梅》与《红楼梦》两部小说中的婢女形象，论述明末清初才子佳人小说中的婢女形象的演变。

对元代文学作品中的“婢女”角色形象研究，如刘琪莉的期刊论文〈论元杂剧中的婢女梅香〉<sup>5</sup>从分析婢女梅香在元杂剧中所扮演的角色，探讨她们对推动戏曲情节发展的作用，证明婢女梅香在元杂剧中是一个不可或缺的角色。其实，“婢女”角色在剧中的存在，不仅丰富了戏曲的表现手法，同时也对增强剧情的合理性以及活跃剧场气氛起了重要的功能。然，前人未能对这方面作出全面的探究实属可惜。有鉴于此，本论文将在前人研究的基础上，试图分析“婢女”角色在元杂剧中存在的重要性。

笔者从众多的相关文献中发现元杂剧的婢女形象，除了《西厢记》的红娘被广泛研究之外，其他剧本的婢女形象则被鲜少被关注。如赵庆玲在其单篇论

---

<sup>2</sup> 详见谢克寒（2011），《明传奇的婢女形象》，未出版硕士论文，福建师范大学，福建。

<sup>3</sup> 详见刘霞（2009），《“三言”“二拍”小说中婢女形象研究》，未出版硕士论文，陕西师范大学，西安。

<sup>4</sup> 详见林敏（2006），《明末清初才子佳人小说中的婢女形象》，未出版硕士论文，福建师范大学，福建。

<sup>5</sup> 详见刘琪莉（2012），〈论元杂剧中的婢女梅香〉，《重庆电子工程职业学院学报》，第21卷第2期，页53-56。

文〈略论王西厢红娘与侑梅香樊素形象的不同〉<sup>6</sup>的总结中指出，郑光祖所塑造的樊素形象不比王实甫所塑造的红娘形象来得鲜明。

此外，元杂剧的婢女形象通常被前人归类为底层女性来探讨，少有专门立题进行研究，如冯晓玲的《元杂剧底层女性分析》<sup>7</sup>将底层女性归类为：妓女、婢女、寡妇、弃妇，进而依据类别不同叙述个别的形象。由是观之，与“婢女”角色相关的研究是较为匮乏的。因此，笔者在本论文中尝试集中探讨“婢女”角色在元杂剧中的功能，以填补前人研究的不足之处。

## 第五节 研究方法与难题

本论文主要以“文本分析法<sup>8</sup>”进行研究。根据余三定的说法，“文本”是指未经过读者阅读的作品的存在形式（余三定，2004：245）。戏曲是由唱、念、做、打等手段来展现故事内容、刻画角色形象的，所以剧本中角色的唱词、念白、科介对研究角色在剧中的功能性起着关键的作用。

笔者将运用叙事结构分析法<sup>9</sup>识别剧本的结构形式，以找出“婢女”角色的戏份轻重的情节作出分析，进而探究“婢女”角色在剧中的功能。在具体论述中，为免偏离主题，笔者先厘清“角色”的概念，接着再梳理历代文学作品中“婢女”角色的形象，为“婢女”角色的定义进行概括和总结。此外，笔者也通过细读文本，针对“婢女”角色的宾白、唱词、科介作出分析，以探讨剧本中的“婢女”角色形象的重要性和功能性。

---

<sup>6</sup> 详见赵庆玲（2015），〈略论王西厢红娘与侑梅香樊素形象的不同〉，《德州学院学报》，第31卷第1期，页55-58。

<sup>7</sup> 详见冯晓玲（2007），《元杂剧底层女性分析》，未出版硕士论文，西北师范大学，兰州。

<sup>8</sup> “文本分析法”，即是对注重分析作品的内部结构及其形式特征，对作品的语言文体、修辞技巧和艺术结构做出研究。（余三定主编，2004：278）

<sup>9</sup> 叙事结构分析法是将指将叙事作品视为一个结构系统，说明系统中各部分之间的关系。这分析法主要是识别作品的结构模式，发掘作品的二元对立（王先霭、胡亚敏主编，2005：183）。

《毛诗·序》中：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”，说明了怎样的时代背景，便会产生怎样的文学作品。

（【唐】孔颖达，1999：1077）。简言之，这就是所谓的“知人论世”，了解一位作家所生活的时代背景是了解其作品的必备条件。故此，本论文将运用“社会历史批评法<sup>10</sup>”，对比元代社会背景与研究文本中的“婢女”角色，从中探析“婢女”角色在元杂剧存在的价值和功能。本论文所研究的三部作品，除了《货郎旦》的作者生平无法考究之外，《西厢记》以及《调风月》分别由王实甫和关汉卿所作。因此，笔者除了将“婢女”角色与当时社会环境联系在一起观察，也将结合作家的生平经历来探讨其经历是否对“婢女”角色产生影响。

在撰写论文过程中，其中的难题是需要厘清元代以前作品的“婢女”角色形象，说明笔者除了关注元杂剧的“婢女”角色形象之外，还需要把目光放到赋、诗、传奇等有“婢女”角色形象的文学作品。笔者需要细心阅读，分析“婢女”角色形象在各个文学作品中的流变。另外，笔者必须厘清所有相关专业术语和概念，不然在论述过程中极可能出现偏离论题的状况。

---

<sup>10</sup> 社会历史批评法要求运用一定的历史发展观念和社会价值标准，以作品的题材、语言形象塑造等为切入点，深入洞察隐含其中的社会内容，揭示作品的思想意义（王先霭、胡亚敏主编，2005：72）。

## 第二章“婢女”角色的概念诠释与梳理

在中国历代流传的文学作品中，出现了形形色色的人物角色形象，其中有帝王、商人、侠士、才子、佳人等角色形象。本论文的研究对象——“婢女”角色形象也是这些文学作品的产物。在未探讨“婢女”角色形象在剧中的存在价值之前，本论文先界定了“婢女”角色的概念，以及梳理“婢女”角色形象在历代文学作品中的流变。

《中国戏曲通论》中指出：“戏曲是用人物形象来反映社会生活和表现作者的主体精神”。换言之，任何人物形象角色的诞生都与当时社会的大环境有关（郭汉成、张庚等，2010：185）。因此，本章节将从社会、历史的角度去探讨“婢女”角色形象在元杂剧中存在的意义。

### 第一节“角色”概念

在戏曲中“脚色”与“角色”二词常被混为一谈。“角色”作为本论文的关键词之一，故有必要对二者作出区别说明。根据美国社会学学者戴维·波普诺在《社会学》中的解释，“角色（role）”是在一个群体内或社会中具有特定身份的人所期待的行为（戴维·波普诺，1987：40）。在戏曲中，“角色”可以被解释为演员在戏曲内有特定身份，而该身份决定了该演员在剧中的行为。因此，“角色”代表着具体的、有名有姓的人物。在戏曲中，它是指演员扮演人物的身份，如《牡丹亭》中的杜丽娘、《救风尘》中的赵盼儿及《窦娥冤》中的窦娥等等。

在中国古典戏曲中，演员不是以剧中人物身份出现，而是以“脚色”的名义出现。对于剧中人物来说，“脚色”象征其所具备的性质和类型；对于演员来说，“脚色”说明演员所饰演的人物类型、该用如何风格、技巧等表演动作呈现戏曲中的人物（傅谨，2000：371）。演员是一部戏曲的“代言人”，他通过上妆以特定角色的身份语言扮演剧本中的角色。在元杂剧，演员不以人物的角色出现，而是以脚色行当的名义出现。在剧本中，剧中的角色是以脚色行当的身份上场。剧本规定这些角色由特定脚色行当担任。换言之，脚色行当是演员在扮演某个人物角色的中介。

根据〈脚色·戏曲脚色·角色之正名研究〉中的定义，“角色”是戏曲中的具体某一个人物。人们之所以把“脚色”与“角色”混为一谈主要是因为“脚”与“角”的古音较为相似，而产生假借把二者的含义同化（安利，2009：23）。故此，“脚色”的含义渐渐被“角色”所代替，以至后来“角色”有两种含义，本意为指戏曲中的某个人物；后来引申为“脚色”的含义。为了避免混淆，本论文将按照“脚色”与“角色”的本意进行论述。

## 第二节 “婢女”角色概念与“婢女”角色在历代文学作品中的流变

《说文解字》将“婢”字定义为：“女之卑者也。从女从卑，卑亦声。便卑切”（【汉】许慎，2013：260）；《艺林汇考》把“婢”的意思诠释为：“婢，女之卑者，故字从卑。一说，男曰奴，女曰婢，古者以为买人之厮养也”（【清】沈自南，1999：328）。由此看来，“婢”可以被理解为身份卑微低下受役使的女子。婢女，亦可称为“侍女”。在《说文解字注》中，“侍”被定义为：“承也。承者、奉也。受也。凡言侍者皆敬恭承奉之义”（【清】段玉裁，

2007: 654)。综上所述，“婢女”是身份卑微、受人支配、劳役、侍奉人的女性。随着时代的改变，“婢女”的概念不仅于前面所提的狭窄。我们印象中的婢女大多已经演变成陪伴在小姐身旁或是因家境窘困而卖身为奴者。每一个时代都有着不同社会面貌和文化背景，“婢女”的概念也因此而有所差异。有鉴于此，本论文对“婢女”的定义是在阶级社会里存在隶属关系，并且以女性为隶属对象，当中亦包括受雇于家中侍奉主人的女性。

在历代文学作品中，虽有提及婢女形象的文学作品，但其刻画的形象仅限于表面的描述。譬如在汉代，蔡邕的《青衣赋》细致地描绘出青衣女子，即婢女的形象。

“金生砂砾，珠出蚌泥。叹兹窈窕，产于卑微。盼倩淑丽，皓齿蛾眉。玄发  
光润，领如螭螭。纵横接发，叶如低葵。修长冉冉，硕人其颀。绮袖丹裳，  
蹀躞丝靡。盘跚蹴蹀，坐起昂低。和畅善笑，动扬朱唇。都冶武媚，卓砾多  
姿。精慧小心，趋事若飞。中饋裁割，莫能双追。关雎之洁，不陷邪  
非……”（费振刚、仇仲谦，2005：923）。

上述作品中，作者仅从侧面对婢女的外观、举止、神情、性格等进行描绘，人物形象的塑造因而不够突显、不够鲜明。再者，作者仅赋予该婢女“青衣”的代号，连正式名字都欠缺，故此汉代文学作品中的“婢女”角色形象可说是尚未成熟的。

魏晋南北朝时期，《世说新语》中也出现不少“婢女”角色。在《世说新语·文学第四》中有关“郑玄家奴婢”的记载是这样的：

“郑玄家奴婢皆读书。尝使一婢，不称旨。将挞之，方自陈说，玄怒，使人  
曳箬泥中。须臾，复有一婢来，问曰：‘胡为乎泥中？’答曰：‘薄言往愆，逢彼之怒’”（【南朝·宋】刘义庆，1999：118）。

从上文中可以看出，婢女形象的塑造逐渐成形，文本借助对话来表现婢女的形象。作者通过描绘婢女的出口成章，不仅突显出郑玄家的好学成风，同时也显现出婢女活泼直爽的形象。

在唐代，除了诗歌盛行之外，传奇小说也蓬勃发展。其中，唐传奇的人物形象描写更是有新突破。就“婢女”角色形象而言，婢女不再是只停留在侧面描述，而是有较为全面具体的、有血有肉的角色形象。比如说，《红线》里薛嵩的婢女红线，为消除主人的烦恼，不惜冒着危险和辛苦，为主人完成任务。在红线完成任务后，向主人复命时说：“忧往喜还，顿忘于行役；感知酬德，聊副于心期。所以夜漏三时，往返七百里，入危邦，经五六城，冀减主忧，敢言其苦”（束忱、张宏生，2004：402）。通过红线的一段话，可见红线对主人的报答之心和其不惜劳苦“夜漏三时，往返七百里，入危邦，经五六城”地赶回家中，只怕主人为之担忧。

宋话本里也有“婢女”角色的形象，其中《碾玉观音》的女主角璩秀秀的“婢女”角色最为出色。璩秀秀因家境贫寒被迫卖入王府当婢女，故事讲述了她为争取恋爱和自由的经过。璩秀秀在王府失火时，“提着一帕子金珠富贵”逃出来，主动要求与崔宁结为夫妻，并说“既然要做夫妻，一切便听你的”（胡万川，1981：34）。通过这段情节，可以得知璩秀秀的个性敢爱敢恨、大胆。从《碾玉观音》璩秀秀的“婢女”角色来看，在宋代，“婢女”角色的形象逐渐丰满。

不同于唐传奇，元杂剧剧本是为舞台表演服务的。因此，剧本中人物角色可以通过语言、动作、表情等展现其角色的形象，“婢女”角色形象亦是如此。譬如《崔莺莺待月西厢记》“拷红”一折里，当老妇人识破莺莺和张生的

私合后，“婢女”角色——红娘在面对老妇人拷问时的表现是极其出色的。通过红娘回应老妇人的对话，红娘的个性、思想、观念完全显示出来。

从汉赋“婢女”形象在作品中仅有侧面的描写至元杂剧剧本中“婢女”角色可以通过语言、动作、表情等塑造形象，展现了“婢女”角色的形象在历代文学中的演变。综上所述，“婢女”角色形象在历代文学作品中日趋饱满、鲜活。这反映了“婢女”角色形象在后来的文学作品中有着一定的存在意义。

### 第三节 婢女在元杂剧中的存在意义

元杂剧中的人物角色形象繁多，其中有才子、佳人、官人、商人、老人、婢女、小孩等。其中，“婢女”这个角色，论阶级乃属底层社会阶级，但她们却往往在统治阶级中游移。因此，她们的言行举止既反映了底层社会阶级的思想，同时也揭露了统治阶级的观念。“婢女”角色形象在元杂剧的塑造，是元代社会背景、思想观念的反映。

元杂剧的作者群大多数是怀才不遇的文人。故此，他们通过创作以宣泄对现实生活的不满。由于元代是第一个由少数民族统治汉民族的朝代，这样一个特殊的政治时代背景，促使元代汉族男人为保护女性的安全而把女性封闭起来。因此，比起其他朝代的女性，元代的女性更无自主权与自由可言。为了深刻抒发对现实生活的不满，元杂剧的作者群都选用女性角色形象作为主角，以期在剧本中通过这些角色去实现现实生活中不可能实现的圆满结局。其中，

《感天动地窦娥冤》里的窦娥是最经典的女性角色。为证明自己的清白，窦娥不惜在临死前立下三桩重誓。《感天动地窦娥冤》虽是一部悲剧，然而却以父

女死后得以团圆、冤情最终得以昭雪作为结局，反映了作者试图从剧情中寻求慰藉的心态。

婢女是被指使、被奴役的群体，她们是处于社会底层的。同时，她们也是女性，身处在男权社会中，婢女的处境又比其他的男性奴仆来的更坎坷。因此，作者也通过“婢女”角色形象书写剧本，以强化愿望实现的艰难。譬如本论文研究文本之一《诈妮子调风月》里的主角燕燕，她是贵族家里的婢女，为人伶俐泼辣，身为下贱，却渴望过上自由幸福的生活。在《诈妮子调风月》中，燕燕的遭遇和行为正反映了元代社会的阶级观念。燕燕结识小千户后，不久就做了小千户的第二个夫人。虽然燕燕从此摆脱了贱婢的身份，但是她却不是小千户的第一个夫人。这样的剧情安排，正透露了元代社会仍然有门第之见。接着，在燕燕知道小千户另有新欢时，燕燕不怯懦、不退缩，在莺莺和小千户成亲之时大闹喜堂，把小千户欺骗她的事实全部揭露出来。作者表现她与恶势力的斗争，以突显元代劳动人民和统治阶级的矛盾。

要而言之，“婢女”角色形象在元杂剧中起着揭示元代社会面貌以及人民思想观念的作用。从社会历史的角度来看，“婢女”角色形象在元杂剧的出现是必然的。

### 第三章 元杂剧中的“婢女”角色形象分析

元杂剧中出现了众多婢女形象，其中她们大多数只是作为陪衬的存在，甚至名字也一律以“梅香”称之。笔者选择《西厢记》中的红娘、《货郎旦》中的张三姑以及《调风月》中的燕燕作为研究对象的原因是因为她们的个性鲜明，是剧中不可或缺的角色。

#### 第一节 《西厢记》中红娘的“泼辣”与“口齿伶俐”

《崔莺莺待月西厢记》之作者王实甫，名德信，生卒年与生平事迹不详。《录鬼簿》将其列入“前辈已死名公才人”，而位关汉卿之后，故推测他与关汉卿同时而较晚，大约在 1295 年-1307 年间在世（【元】钟嗣成，2006：316）。《崔莺莺待月西厢记》又名《西厢记》，共五本二十一折。《西厢记》是本着“愿天下有情人皆成眷属”这一主题而展开剧情的。它讲述了书生张生与崔相国之女莺莺在寺庙相遇，产生爱情，历经坎坷，通过婢女红娘相助，二人有情人终成眷属的故事。然而在张生与崔莺莺争取他们的爱情自主权的过程中，婢女红娘是撮合他们在一起的重要角色。

红娘的介绍在剧本中最早出现在相国老夫人的开场白中，“又有个小妮子，是自幼伏侍孩儿的，唤作红娘”（王季思，1999：217）。红娘是自幼与小姐崔莺莺一起长大的婢女，服侍莺莺和给莺莺作伴。在张生自报家门时，红娘责骂张生一段：

“（红怒云）……俺夫人治家严肃，有冰霜之操。内无应门五尺之童，年至十二三者，非呼召不敢辄入中堂。向日莺莺潜出闺房，夫人窥之，召立莺莺

於庭下，责之曰：‘汝为女子，告而出闺门，倘遇游客小僧私视，岂不自耻。’莺立谢而言曰：‘今当改过从新，毋敢再犯。’……”（王季思，1999：227）。

透露出相国老夫人对莺莺的严厉，而红娘的“怒云”则间接表示出其受老夫人之命看好莺莺，不让莺莺与外人接触。

在剧中，红娘的角色是一个机敏、泼辣和口齿伶俐的婢女，以下将举例说明。在第一本第二折，红娘意识到张生自报家门的用意时，马上责骂张生，让张生不得其门而入。另外，在责骂张生时，红娘搬出了“男女授受不亲”、“君子‘瓜田不纳履，李下不整冠’”的大道理，似模似样地说退张生（王季思，1999：227）。红娘身份虽然卑微，但却善用“孔孟之道”来说理，可见她的口齿伶俐。

在第二本第四折，张生因老夫人的悔婚不惜下跪向红娘求助。红娘马上就想出方法让张生和莺莺见面。虽不识字，但机灵聪慧的红娘却是撮合张生和莺莺的推手。除此之外，红娘安排张生和莺莺相见的方法也很细致。她吩咐张生以听其咳嗽声为暗号，才开始弹琴，以掩人耳目。张生和莺莺在红娘安排下见面，二人彼此间的爱慕之情开始萌芽，从传信到张生莺莺二人幽会，皆是靠红娘的机智，为他们打掩护才得以成功。

“拷红”一折讲述了张生莺莺恋情被老夫人揭发后审问红娘的经过。红娘口齿伶俐，为张生莺莺争得恋爱自主权。面对老夫人的审问，红娘聪明地抓住老夫人注重门阀的观念，指责老夫人才是张生莺莺二人幽会的祸首。在第四本第二折，老夫人指责红娘：“这端事都是你个贱人”，红娘马上回应：“非是张生小姐红娘之罪，乃夫人之过也”，其泼辣的个性、口齿之伶俐、敏捷的反应，让自己从被审者变成审判者，掌握话语主导权（王季思，1999：290）。红娘数

出老夫人的“罪行”，她先指责老夫人赖婚失信于张生和留张生在书院，“使怨女旷夫，各相早晚窥视”，给机会二人又见面的机会（王季思，1999：290）。此外，红娘也提醒老夫人若没将此事处理好的后果，使得老夫人最后不得不服于红娘的说辞，说：“这小贱人也道得是”，同意把莺莺许配给张生（王季思，1999：291）。

故事中，红娘聪敏地为张生和莺莺安排见面、又为他们以口齿伶俐的嘴舌说服老夫人。综上所述，在《西厢记》中，红娘之“婢女”角色是不可缺少的。她个性的泼辣、聪敏、口齿伶俐以及机智敏锐的形象是牵引整个故事的“药引”。

## 第二节 《货郎旦》中张三姑的“忠诚”与“机智果敢”

《风雨像生货郎旦记》又名《货郎旦》，作者佚名，全剧共四折。《货郎旦》叙述了员外李彦和娶张玉娥，气死妻子刘氏、儿子丢失，最后由张三姑唱〈九转货郎儿〉寻回儿子的故事。副旦张三姑主唱二、三、四折，副旦戏份如此重在元明杂剧中仅此一例。

张三姑乃李彦和员外儿子春郎的奶娘。剧本中，李彦和的开场白介绍了张三姑这号人物，“有奶母张三姑，他是潭州人”，除此之外别无其他关于张三姑的资料（王季思，1999：598）。

张三姑是一个忠诚、待子如慈的奶娘。张三姑在剧本中是一个对主子的儿子春郎倍爱有至的乳母。在第二折中，张玉娥与奸夫魏邦彦盗取李家钱财放火烧房，张三姑背着春郎脱离危险。在逃离火场的路上“穿林过涧，雨骤风狂，头直上打的淋淋漓漓满身湿，脚底下揣着滑滑擦擦滥泥浆”，路途坎坷，张三姑带着

春郎逃走（王季思，1999：605）。从张三姑奋不顾身地带着春郎从火场逃出，到离开火场的路上，可见张三姑对待春郎就像是自己的孩子一般。

此外，在把春郎卖给拈各千户的情节中，也展示了张三姑待子如慈的一面。拈各千户看上春郎，欲买之收作儿子，派人向张三姑询问。张三姑“（副旦做沉吟科，云）我如今进退无路，领着春郎儿去，少不得饿死，不如卖与他罢。”，从张三姑的话中，可见她是考虑到“我扶侍义养儿使长多生受”，怕孩子跟了她受苦，于是逼不得已把春郎卖给路过的拈各千户（王季思，1999：609）。

张三姑是一个侍主忠诚的仆人。在第二折中，张三姑、李彦和与张玉娥一同逃离火场的路上，张三姑知道张玉娥不是好人，故而一直在言语上攻击张玉娥。李彦和多次调停，张三姑依旧痛骂张玉娥。从这一情节中可以窥探出张三姑希望李彦和看清张玉娥真面目的心情。接着，在河边，张玉娥开始想要把李彦和推下河，被张三姑识破。此后，张三姑的舞台举止行为皆显示出其对主人的关心，“（外旦又推李）（副旦扶住科）（李彦和云），三姑我好好的走，你倒扯着我”（王季思，1999：607）。张三姑时刻担心李彦和受伤害。另外，在剧本第三折中，张三姑与李彦和相认后，张三姑提出：“你肯跟我回河南府去，凭着我说唱货郎儿，我也养的你倒老”，言中之意透露出张三姑对李彦和的主仆之情（王季思，1999：614）。

张三姑在剧本中也体现了“机智果敢”的形象。通过张三姑机智和果敢的性格，成功地让李彦和及春郎相认。剧本第四折中，李彦和发现当年卖春郎的文书，告诉张三姑他怀疑驿站小官人就是春郎，而他又不敢上前去认人，让张三姑出主意。张三姑说：

“哥哥，你放心。张撒古那老的，为俺这一家儿这一桩事，编成二十四回说唱。他若果是春郎孩儿呵，他听了必然认我。（李彦和云）这个也好”（王季思，1999：617）。

张三姑机智把张撒古编写的说唱唱给春郎听，进而得到了与之相认的机会。〈九转货郎儿〉的唱词里道：

“‘转调货郎儿’也不唱韩元帅偷营劫寨，也不唱汉司马陈言献策，也不唱巫娥云雨楚阳台，也不唱梁山伯，也不唱祝英台，（小末云）你可唱甚么那？（副旦唱）只唱那娶小妇的长安李秀才。”（王季思，1999：617）。

从张三姑的唱词中也可以看出其果敢之处，她大胆对身为官人的春郎说自己不会唱“韩元帅偷营劫寨”等古代故事，反而要说唱那娶小妇的长安李秀才。也就是因为张三姑的果敢，李氏父子最终得以相认（王季思，1999：617）。

张三姑之侍主忠诚以及行事机智果敢的个性是《货郎旦》整部剧里重要的元素。若张三姑没有及时救春郎出火场，春郎恐怕早已命丧火海；若没有对主人的忠诚之心和果敢的行事作风，也不会有父子相认的戏码。因此，张三姑是贯穿整部剧最重要的角色。

### 第三节 《调风月》中燕燕的“自我争取”与“果断刚烈”

关汉卿（1210？-1300？）<sup>11</sup>为《诈妮子调风月》之作者，元曲四大家之一。根据元代钟嗣成《录鬼簿》记载：“关汉卿，大都人，太医院户，号已斋叟。”（【元】钟嗣成，2006：318）其作品，杂剧成就较大，其中最著名为《感天地窦娥冤》。本论文所探讨的剧本《诈妮子调风月》是关汉卿众多杂

<sup>11</sup> 据推测，关汉卿出生年大约在1210-1215年间，卒于大约1297-1300年间。（应欲康、王忠林，1977：5）详见应欲康、王忠林（1977），《元曲六大家》，台北：东大图书有限公司。

剧本中唯一一部以婢女为中心人物展开的故事。《诈妮子调风月》又名《调风月》，全剧共四折。《调风月》是一部以婢女为主角的元杂剧。故事讲述了金朝洛阳一家女真贵族的侍婢——燕燕为渴望摆脱自己婢女身份的地位，过上自由幸福的生活而做出努力的过程。

燕燕是一个刚烈、理智的“婢女”角色。剧本一开始就通过唱词把燕燕对婚姻的看法道出。

“普天下汉子尽教都先有意，牢把自己休不成人。虽然两家无意，便待一面成亲，不分晓便似包着一肚皮干牛粪。知人无意，及早抽身”（王季思：1999：409）。

燕燕唯恐被欺骗，决计置身于婚姻纠纷之外。即使二人在一起后“知人无意”，也要及早一刀两段以免纠缠。燕燕知道婢女很难获得真正的爱情，所以她将理想深藏在心底，平时“冰清玉洁难亲近”，表现得孤高自负（王季思：1999：411）。语音一落，燕燕就被小千户的外貌、家世以及甜言蜜语给吸引住了，坠入情网。她看上对方“哥哥的家门，不是一身跳”，身世显赫、“便似一团儿搽成官定粉”，外貌又像“官定粉”捏成的“魔合罗<sup>12</sup>”，漂亮得使人喜爱、最重要的是小千户对她的“在意殷勤”，最后，让她主动“许下包髻、团衫、绸手巾”，做“世袭千户小夫人”（王季思：1999：410）。燕燕身为婢女，自知自己身份卑微和“眼里无珍一世贫”的情况，当上小夫人便可以得到从良的机会，便心甘情愿“专等你世袭千户小夫人”（王季思：1999：412）。

接着，燕燕刚烈的个性也在揭发小千户之移情别恋一折中展现出来。在第二折中，燕燕来到书院找小千户，小千户却对她的冷若冰霜。在燕燕为小千户

---

<sup>12</sup> 魔合罗本是七月七日乞巧时用的一个小菩萨，引申为漂亮，可爱的意思。（朱居易，1957：335）

更衣时，发现小千户与莺莺的定情香罗帕。她责问小千户：“老阿者使将来服侍你，展污了咱身己，你养着别个的，看我如奴婢，燕燕哪些儿亏负你？”，面对小千户的出轨，燕燕不是逆来顺受，而是做出抗争（王季思：1999：414）。接着，燕燕看见梳妆台上不属于她的用品，生气道：

“我敢摔碎这盒子，玳瑁纳子；这手帕剪了做靴檐，染了做鞋面，擀了做铺持。一万分好待你，好觑你。如今刀子根底，我敢割得来粉零麻碎”（王季思：1999：415）。

燕燕的刚烈性格表现在“刀子根底”，她要让小千户知道她的态度。为了摆脱婢女的命运，燕燕选择了嫁给小千户，但她发现小千户负情于她后，毅然割断情丝。从这一举动来看，燕燕是个性情刚烈、拥有理性思想的女子。

在第四折中，莺莺与小千户成婚，办婚宴，莺莺得意地问燕燕装扮得如何，燕燕冷冷地恭维一番。从剧本上的“未云”和“揪搜未科”，可以推断，燕燕的恭维惹恼小千户，进而责备燕燕和与燕燕发起肢体上的冲突。于此，燕燕愤怒的在大庭广众揭发小千户的丑行。燕燕的大闹婚宴，最终为自己争得名分，夫人“许以第二个夫人做”。燕燕通过大闹婚宴，以自己过人的勇气，成功为自己摆脱贱卑的身份。

故事中，燕燕勇于追求自己的爱情，又在情人移情别恋时理智抽身并在婚宴上为自己平反。燕燕争取的并不是小千户对自己的爱，而是一个可以摆脱卑微身份的机会。由此可见，燕燕的个性刚烈、理智以及勇敢是其成功摆脱厄运的关键。

## 第四章 “婢女”角色在元杂剧中的功能探析

在元杂剧中，无论在情节、结构、语言等方面，都是由剧中人物角色演绎出来的，故而人物是一部杂剧中最重要元素。本论文所探讨的元杂剧《西厢记》中的红娘、《货郎旦》中的张三姑以及《调风月》中的燕燕，她们是剧中重要的关键人物。

### 第一节 推动剧情的发展

从剧情内容上看，本论文所探讨的“婢女”角色在剧中推动着整个故事情节的发展。马威在《戏剧语言》到：“戏剧语言既是人物的性格外衣，也是情节发展的动力”，人物角色的语言在剧中既能表现人物的性格特质，也能推动情节发展（马威，1985：22）。因此，本论文将通过剧本中的故事情节，并以“婢女”角色的语言、举动和态度进行论述。

《西厢记》的红娘这个“婢女”角色在整部剧中发挥着极其重要的作用。金圣叹在《读第六才子书西厢记法》中曾说：

“《西厢记》止写得三个人：一个是双文，一个是张生，一个是红娘。……

譬如文字，则双文是题目，张生是文字，红娘是文字之起承转合，便令题目

透出文字，文字投入题目也”（金圣叹，2008：11）。

在剧中，红娘无论是从传书递简到对老夫人的对峙，都是张生和莺莺爱情之间的推手。莺莺乃千金小姐，其母相国夫人对她严谨看管，不让她与外界接触，甚至让婢女红娘时刻监视她。张生与莺莺之间可以私下传信、幽会，全靠红娘为他们打掩护才得以成功。老夫人以莺莺已许配郑恒为由，让莺莺和张生结为

兄妹，张生为此向红娘求助。红娘献计安排莺莺与张生见面，试探莺莺对老夫人安排终身的想法，以免错配鸳鸯。接着，莺莺和张生互诉爱慕之情后，张生为此犯相思病，趁红娘探病之际，托红娘把信交给莺莺。直至后来，莺莺在张生房中与张生幽会，皆由红娘为其把风。接着，老夫人审问红娘的时候，红娘以其口齿伶俐为张生和莺莺获得在一起的机会。从以上种种的事迹来看，倘若没有红娘此“婢女”角色，张生和莺莺的爱情故事将无法“有情人终成眷属”。

《货郎旦》里的张三姑，从把春郎救出火场到唱货郎儿让李彦和和春郎相认，她都是关键人物。《货郎旦》第二折，李彦和的家遭人放火烧屋，匆忙逃亡之际，先想到“房廊屋舍，金银钱钞，都烧得无有了”，后来才想到春郎的安危。（王季思，1999：605）张三姑从火场中救出春郎，春郎逃出火海，让剧情可以继续发展。接着，在把春郎卖给拈各千户一情节，张三姑也是重要的角色之一。倘若张三姑没有把孩子卖给拈各千户，剧情的发展可能在张三姑后来遇见李彦和的时候就结束，没有后来父子相认的感人戏码。接着，张三姑是忠心待主的仆人，她在与主人李彦和相遇时候，她提出她靠唱货郎儿给李彦和养老，李彦和才辞工与之同行。后来，父子相认的情节，也是通过张三姑唱的〈九转货郎儿〉才得以圆满结束。综观《货郎旦》整部剧，除了第一折之外，张三姑在其他三折中都发挥着推动剧情发展的角色功能，让故事得以圆满结束。

《调风月》是一本旦本剧，剧中的燕燕作为叙述主体，剧情都围绕燕燕这个“婢女”角色展开。因此，燕燕是推动整个故事情节最主要的人物角色。燕燕是金朝洛阳贵族家的婢女，剧本一开始，燕燕奉夫人的命令去侍候客人小千户，从此被小千户的的外貌、家世以及甜言蜜语给套住了，与其私定终生。后

来小千户移情别恋，对燕燕不理不睬。一开始燕燕面对小千户的冷若冰霜，她担心小千户“莫不是郊外去逢着邪祟？”、又试图“慢松松胸带儿频挪系，裙腰儿空闲里偷提”让小千户一饱肉欲从而开心（王季思：1999：414）。燕燕与小千户的冲突在这一情节里爆发，燕燕为小千户更衣时，看见莺莺送给小千户的手巾，揭发小千户的出轨。接着，在小千户迎娶莺莺的喜堂上，燕燕把小千户欺骗她的经过全部揭露出来，并且痛骂小千户。最后，老夫人开口让燕燕“许第二个夫人做”（王季思：1999：423）。从上述事迹来看，燕燕的个性刚烈、果断，才能成功争取自己的权益。在推动剧情发展方面，燕燕的个性和行为都起着重要的作用。

## 第二节 加强戏曲的表现手法

由于元杂剧是舞台表演，因此在叙事手法上有别于其他文学作品。王国维在《宋元戏曲史》中提到：“杂剧之为物，合动作、言语、唱歌三者而成”，说明曲、宾白、科介之间的关系（王国维，2011：110）。元杂剧中除了曲词之外，宾白和科介也是剧本中的一部分。因此若戏曲中只有曲词，元杂剧的表现方式会显得单调和无法引起台下观众的共鸣。故此，宾白和科介可以加强戏曲的表现手法，让舞台表演更灵活生动。

在《西厢记》中，红娘的宾白发挥了作用，不仅增强了剧情的合理性，同时也让剧场氛围活跃起来。李渔在《闲情偶记·词曲部·宾白第四》中有提到：

“有最得意之曲文，即当有最得意之宾白。但使笔酣墨饱，其事自能相生。常有因得一句好白而引起无限曲情，又有因填一首好词而生出无穷话柄者；是文与文互相触发”（李渔，1978：39）。

文中说明曲白是互相引发、互相牵引的。在第三本第二折中，红娘探望张生后，张生托她交信给莺莺，莺莺读信后大骂红娘：“红娘，这东西那里来的？我是相国的小姐，谁敢将这简帖儿来戏弄我……我告过夫人，打下你个小贱人下截来！”（王季思，1999：268）。红娘不识字，信以为真把莺莺的回信交给张生，并安慰之。张生先是失望，读信后转为大喜，红娘才意识到自己被莺莺骗了：“你看我小姐，原来在我这行使乖道儿！”（王季思，1999：271）。这里，作者把红娘不识字这个事实作为剧中的笑点，让传信的红娘形象更加活泼生动。

此外，在剧中加入民间生活元素，不仅丰富了戏曲的表现手法，而且还能引起观众的共鸣，活跃剧场的氛围。在元代，有一种在乡村和城镇之间游走出售日用百货，身背货郎箱或肩挑货郎担，手摇蛇皮货郎鼓，走街串户吆喝叫卖的流动小商贩，称之为“货郎”。在《货郎旦》中，张三姑机缘巧合认识货郎张撇古，并从之当其义女，继承其货郎技艺谋生。货郎唱货郎儿，主要目的是吸引群众购买其商品，然而在《货郎旦》的〈九转货郎儿〉中，作者利用了唱货郎儿的特质，丰富了戏曲表现手法。在【转调货郎儿】中，唱词中连用五个“也不唱”，五个排比句开场，强调说明她所演唱的不是民间流传的传统曲目，而是当时现实生活中的真人真事，引起观众对剧情的好奇心（王季思，1999：617）。此曲虽短，但是却成功引起观众的共鸣，同时也吸引了剧中角色春郎聆听张三姑接下来的故事。由此可见，在剧中植入唱货郎儿这一生活元素，不但起到了暖场的作用，而且还使得剧情更为合理。【五转】描写了李家

被张玉娥和魏邦彦暗夜放火烧了起来。张三姑的唱词中引用了“太上老君”、“张良”、“介之推”、“田单”、“曹操”五个历史上著名的火攻典故（王季思，1999：619）。作者通过利用这些历史上的重要事件，烘托出李宅被大火烧毁的情况。这段曲的情节把剧情发展推向高潮，使观众对李彦和一家在李宅被大火烧毁后的情况感到好奇。【九转】描写了张三姑与李春郎分别时的情景。此段曲采用了张三姑唱一句，春郎插白一句的方法呈现。这个叙述方式表现出春郎紧张，怀疑自己就是里边的小孩，并在张三姑唱的当儿插话。〈九转货郎儿〉用了十几支曲文叙述一件件不幸事情的发生。所叙述的皆是前三折的剧情，但文字与表现手法却没出现重复的现象，与前三折截然不同。在这九转中，每一转有每一转的情节，一步步地将观众引入故事中心，使得剧情充满紧张的张力。〈九转货郎儿〉是《货郎旦》全剧的亮眼之处，张三姑扮演的角色更是功不可没。

除了宾白，“婢女”角色的语言特色也加强了戏曲的表现手法。在元杂剧中，为了配合该角色的身份，作者会通过角色的语言来塑造该角色的形象。

“婢女”角色出身底下阶层，因此她们的语言都会比较粗俗、直爽，有时候还会滑稽逗乐，起了调节剧场气氛的作用。《调风月》中的燕燕是身份低下的婢女，个性刚烈泼辣，故其语言爽朗、不娇柔做作。在燕燕发现小千户与莺莺的定情香罗帕后，她在骂小千户薄情，

“一般供他衣袂穿，一般过与他茶饭吃，到晚送得他被底成双睡。他‘做成暖帐三更梦’，我‘拨尽寒炉一夜灰’。……呆敲才、呆敲才，休怪天；死贱人、死贱人，自骂你”（王季思：1999：416）。

燕燕骂人用语直白、泼辣，她把对小千户的百般侍候，夜夜满足小千户的肉欲的事全骂出口；接着，燕燕也以“呆敲才”形容自己；“死贱人”骂小千户。燕

燕如此的语言特色，除了符合其婢女底下身份之外，也让台下观众更容易融入剧场的情境中。

### 第三节 揭示人物角色的形象和心里活动

戏曲剧本是舞台表演的根据，因此剧本的结构必须依据从表演的角度来安排。戏曲中人物角色的心理活动在台上往往难以让人察觉。演员在舞台表演中，需要让观众明白人物关系和情绪（傅谨，2000：54）。因此，人物角色的形象和心里活动需要通过科介或者是剧中其他人物作为中介表现出来。

在《西厢记》中，莺莺欺负红娘不识字，隐瞒红娘信中内容，实际上是约张生见面。红娘理解情况后，说道：“小姐也不对我说，我也不瞧破她”（王季思，1999：273）。红娘在这里的独白，让观众们知道莺莺害羞，怕说红娘知道信中内容后会取笑她，故而欺骗红娘。另外，红娘的唱词也透露着张生的心情。在第三本第三折，莺莺约见张生，在红娘视察环境时，张生误以为红娘是莺莺，把红娘搂抱起来。红娘骂道：“便做到搂得慌呵，你也索觑咱，多管是饿得你个穷神眼花”，把张生急于见莺莺的心情一语道出（王季思，1999：275）。

《货郎旦》中的张三姑在剧中是副旦，除了第一折之外，其他三折皆由她领唱。因此，她在剧中的唱词常揭示其他人物角色的形象和心里活动。作为在李彦和家庭恩怨中的“外人”，她完全看清张玉娥歹毒的一面。因此，在逃离火场的路上，张三姑处处针对张玉娥，以及提防张玉娥对李彦和下毒手。在第二折中，李彦和欲上船渡河，张三姑想要阻止他，说：“这婆娘眼脑不好，敢是她约着的汉子哩”（王季思，1999：607）。从这句话里可以看出，张三姑早已知道张玉娥的心怀不轨。借由张三姑这句话，观众可以猜测张玉娥的诡计。此

外，在《九转货郎儿》的【三转】中，张三姑形容李彦和与张玉娥的形象。她唱道：“那李秀才不离了花街柳陌，占场儿贪杯好色”、“抛着他浑家不睬”，介绍李秀才，塑造出李彦和迷恋青楼女子，终日流连在烟酒之地，不顾家的形象（王季思主编，1999：618）。此外，张三姑的唱词中也形容张玉娥的外貌，“柳眉”、“星眼”、“杏花腮”，又形容其内心“相逃泛”、“暗差排”，喜欢挑拨离间又爱暗中伤人，最后以“泼贱的烟花女”概括张玉娥这个人（王季思，1999：618）。

在《调风月》这个剧本里，燕燕的心理活动都体现在她的唱词里边。当她得知小千户欺骗了她时，她的内心非常激动：

“好轻乞列薄命，热忽刺姻缘，短古取情思。（见灯蛾科，云）哎，蛾儿，俺两个有比喻（唱）见一个耍蛾也来往向烈焰上飞腾，正撞着银灯，拦头送了性命。咱两个堪为比并，我为那包髻白身，你为这灯火青莹”（王季思：1999：417）。

燕燕通过唱词，用飞蛾扑火的比喻准确地表现了她一切希望都落空的悲愤心情。此外，燕燕在劝莺莺退婚失败后，她唱道：“说得他美甘甘枕头儿上双成，闪得我薄设设被窝儿里冷”，燕燕的羡慕和妒忌的心情，通过唱出独自在被窝里感受的冷展现出来（王季思：1999：420）。通过唱词，燕燕得以把她的心里感受都揭示在舞台上，让观众更能明白其心情，投入剧情。

## 结语

元杂剧中出现各式各样的人物角色，“婢女”角色只是其中一类。本论文首先梳理了“婢女”的形象角色在文学作品中的流变，发现“婢女”角色形象在历代文学作品的发展中，是从简略到饱满，从模糊至清晰。此一现象表明了“婢女”角色形象随着时代不同而有所改变。接着，本论文也对“角色”一词作出了更详细的界定，区别出“脚色”与“角色”的含义。“婢女”角色在元杂剧中的出现以及其形象的特出，究其原因是和元代的社会背景息息相关。元代怀才不遇的文人，通过书写底层人物在剧中完成现实中不可能完成的愿望，借以慰藉不平之心。

本论文通过“婢女”角色在剧中的表现，分析出该“婢女”角色的性格和形象。笔者从中发现“婢女”角色在剧中的性格能让剧情更为合理以及增添色彩。此外，“婢女”角色存在于元杂剧中也有其作用。本论文通过剧本的分析，得出三个“婢女”角色在剧中的功能，即推动剧情发展、加强戏曲的表现手法以及揭示角色人物的形象和心里活动。在剧情内容上，“婢女”角色的存在有助于推动剧情发展，可说是不可或缺的角色。在戏曲的表现手法上，“婢女”角色通过宾白、在剧中加入民间生活元素以及“婢女”角色的语言特色调节剧场的气氛，让舞台的表演更灵活生动。“婢女”角色通过语言、科介揭示角色人物的形象以及心理活动，能让观众更能投入剧情。

元杂剧中的“婢女”角色，在元代备受观众欢迎的同时，也为后世的文学发展有着深远的影响。例如说清代小说《红楼梦》里的“婢女”角色，个个拥有鲜明的性格和形象，成为炙手可热的研究对象，其形象的源头可追溯到元代的“婢女”角色形象。然而，碍于学识浅薄，笔者未能全面性、系统性地针对

所有元杂剧中“婢女”角色作出探析。是以寄望未来能有学者更全面地研究这个课题。

## 参考文献

### 古籍

1. 【汉】许慎撰、【宋】徐铉校订（2013），《说文解字》，北京：中华书局。
2. 【南朝·宋】刘义庆撰、【南朝·宋】刘孝标注（1999），《世说新语（上册）》，北京：中华书局。
3. 【唐】孔颖达疏、李学勤主编（1999），《礼记正义》，北京：北京大学出版社。
4. 【元】钟嗣成撰、俞为民、孙蓉蓉主编（2006），《历代词话汇编·唐宋元编：新编中国古典戏曲论著集成——录鬼簿》，合肥：黄山书社。
5. 【明】李渔撰、戏剧研究编辑部编（1978），《李笠翁曲话》，澳门：右文出版社。
6. 【清】段玉裁（1981），《说文解字注》，上海：上海古籍出版社。
7. 【清】沈自南（1782），《文渊阁四库全书卷 895——艺林汇考》，上海：上海古籍出版社。

## 现代书目

1. 戴维·波普诺撰、刘云德、王戈译（1987），《社会学》，沈阳：辽宁人民出版社。
2. 费振刚、仇仲谦、刘南平校注（2005），《全汉赋校注（下册）》，广州：广东教育出版社。
3. 傅谨（2000），《中国戏剧艺术论》，太原：山西教育出版社。
4. 金圣叹（2008），《金圣叹评点西厢记》，上海：上海古籍出版社。
5. 李伟（2008），《戏曲考论（戏曲篇）》，上海：上海百家出版社。
6. 马威（1985），《戏剧语言》，上海：上海文艺出版社。
7. 束忱、张宏生注译（2004），《新译唐传奇选》，台北：三民书局。
8. 王国维（2011），《宋元戏曲史》，北京：中华书局。
9. 王季思（1999），《全元戏曲》，北京：人民文学出版社。
10. 王先霏、胡亚敏主编（2005），《文学批评引导》，北京：高等教育出版社。
11. 余三定主编（2004），《文学概论》，南京：南京大学出版社。
12. 张庚、郭汉成主编（2010），《中国戏曲通论》，北京：中国戏剧出版社。
13. 朱居易（1957），《元杂剧俗语方言例释》，上海：商务印书馆。

## 期刊论文

1. 安利（2009），〈脚色·戏曲脚色·角色之正明研究〉，《牡丹江大学学报》，2009年第18卷第3期，页21-28。
2. 刘琪莉（2012），〈论元杂剧中的婢女梅香〉，《重庆电子工程职业学院学报》，第21卷第2期，页53-56。
3. 赵庆玲（2015），〈略论王西厢红娘与侑梅香樊素形象的不同〉，《德州学院学报》，第31卷第1期，页55-58。

## 学位论文

1. 冯晓玲（2007），《元杂剧底层女性分析》，未出版硕士论文，西北师范大学，兰州。
2. 林敏（2006），《明末清初才子佳人小说中的婢女形象》，未出版硕士论文，福建师范大学，福建。
3. 刘霞（2009），《“三言”“二拍”小说中婢女形象研究》，未出版硕士论文，陕西师范大学，西安。
4. 谢克寒（2011），《明传奇的婢女形象》，未出版硕士论文，福建师范大学，福建。