

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 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

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.200412.0029

中正大學中文學術年刊, (6), 2004

作者/Author：江寶釵

頁數/Page：29-63

出版日期/Publication Date：2004/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.200412.0029>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



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

江 寶 釵

中正大學中文系教授

前 言¹

《三六九小報》在台南創刊，報社名稱即《三六九小報社》，創辦者，是一群台南的傳統文人，發行人趙雅福。每逢三、六、九日出報，從1930年（昭和5年）9月9日，發行至1933年（昭和8年）8月13日第315號後停刊半年，到1934（昭和9年）2月23日復刊316號，而後發行至1935年（昭和10年）9月6日。前後五年，共發行479期。和許多日治時期的報刊如《風月報》一樣，雖然稱之為「報」，刊登新聞卻非主要目的，經常登載小說、詩歌、雜文，形態上更近乎「文學雜誌」²，而且是刊登傳統文學為主的雜誌。經常性出現的專欄有史遺談掌故野史、諧鐸近於笑話、傳說，說海包括長、短篇小說的連載，又有筆記雜俎、詩壇詞林、花叢小記等等。

本文鎖定的主題，即〈花叢小記〉專欄。該欄以介紹藝旦為宗旨，附有藝旦的照片。作者為傳統文人。如果《三六九小報》的出刊以消閒、遣興、遊戲為目的，則既有賞心悅目的圖影，又在字行之間書寫尋問花柳的〈花叢小記〉，無疑地貫徹了該報的書寫與閱聽者共享的意圖（intention），此亦發刊詞所說：

1 本文的撰作，首先謝謝台灣大學國科會人文學研究中心支持的多年期計畫(1999.12~2003.11)「日治時期台灣知見漢詩調查、整理、研究」，這個計畫使我能夠稍窺日治台灣報刊令人驚詫的豐富性；當然，我要謝謝柯芬玲、林莉莉、施湘雲、薛慧盈、郭麗琴、陳素貞、許劍橋、柯喬文在資料整理方面所做的貢獻。可是如果沒有林正弘先生一貫的鼓勵，梅家玲教授的力邀，大概本文也會無法忍耐文獻研究與分析時的孤寂，喪失完成的動力。

2 向麗頻，〈《三六九小報·花叢小記》所呈現的臺灣藝旦風情〉，收錄於《中國文化月刊》第261期，2001年12月，頁50。

「同人撫茶前飯後之卮言」³。

日治時期數百詩社林立，形成台灣漢詩的輝煌期。一般咸以漢詩之興盛，係日治台灣籠絡的手段之一。本文擬自《三六九小報花系列》的呈現，探討當時藝旦、文人、媒體傳播往從的關係，那隱藏著的欲望，實亦推動漢詩書寫興盛的重要推手之一。同時，藝旦此一性文化工業，透過書寫所形塑的意象，深刻地凸顯了那個時代的性別意識與現代性的追求。本文分兩節，首先，提觀視角度，探求藝旦的符號與故事，接著討論藝旦的教育及其所呈現的性別視野。

一、花系列及其觀視角度的提出

自艾布拉姆斯⁴以降，對於閱讀行為的反省日新月異。不管採取的視角如何，閱讀行為大致包括幾個要項，那就是宇宙、作者、作品與讀者。葛里士渥德（Wendy Griswold）的看法裡，由於意在詮釋文化與社會建構的關係，原係包括自然的宇宙狹化作社會世界（social world），與作者同義的專業生產者（creator）、作品則是文化客體（cultural object）、讀者為接收者（receiver）的四種角度來。葛氏的創意在於，他認為四者所形成的網絡，有如鑽石，遂被稱為「文化鑽石」（cultural diamond）。鑽石切面多重，不同的視角可觀察到不同的切面。而一般意識中的正面、側面之分，不來自鑽石自身——因為鑽石自身並無正、側之分，而是由觀視角度（perspective）決定⁵，文化與社會的關係，正可以參照鑽石的構成，它本身也無正面、側面之分，有的只是觀視者的角度。

參考葛氏的說法，放諸《三六九小報》「花系列」，生產者在作者之外，還包括出版者；文化客體除了作品，自然還有被書寫者、媒體（如報刊）；作為一種被閱讀的平面媒體，《三六九小報》，它本身就是「文本」，它在不同的閱聽對象裡，會出現不同的詮釋。此一詮釋，或來自文本自身所呈現的生活情境，或來自閱聽者緣自身生活情境而產生的綜合想像。這當然可以延伸到「花

3 根據刀水所寫的〈發刊小言〉，「本小報創刊之緣起，實成於笑談之間。以三六九命名者，請以三日為期，同人撫茶前飯後之卮言。」

4 Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. (New York: W. W. Norton & Company INC, 1976), 6-26. M. H. 艾布拉姆斯著，鄭雅牛等譯《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》，北京：北京大學，1989，初版。

5 Griswold, W. (1994) *Cultures and Societies in a Changing World*. Thousand Oaks, CA: pine Forge Press. P14.

系列」。文化與社會的關係，正是由生產者、文化客體、接收者與社會所構成的聯結。

準是以觀，則傳統文人專業生產的花系列專欄的作品，在日治時期的性文化工業佔有一席之地。而透過了藝旦書寫此一文化客體的符號語意、敘事結構⁶，不可避免地產生了緣偏好而來的類型特色，呈現了一個社會世界。以下是文化鑽石的部分改寫：

社會世界

生產者（作者／出版者）

接受者（讀者）

文化客體（作品／文本／媒體）

《三六九小報》，本文以「花系列」統括以〈花叢小記〉為主，而時時也在此一稱名之外，應用其他名義，如〈花叢琴韻〉、〈花間瑣語〉、〈閩江花訊〉、〈花界專電〉等等出現。這些專欄，內容報導煙花女子，或嵌「花」字命名；即使不嵌花字，也洋溢著煙花粉味，如〈青樓瑣語〉。至於作者，無一以真名面世，而所取筆名，泰半與「花」有關，如花仙、花叢仙、紫薇仙吏。「花系列」之稱，實至名歸。該系列專欄略如表(一)所示：

6 林芳玫，《女性主義與社會建構論的觀點－女性與媒體再現》，台北：巨流圖書公司，1999，頁14-15。
林氏提出符號語意、敘事結構、類型特色作為分析文化客體的徑路。

表(一):《三六九小報》花系列專欄名稱與出現期號

專欄名稱	出 現 的 期 號	篇 數
花叢小記	2-34, 36-215, 218, 222, 236, 290, 318, 320, 321, 323, 325-338, 340, 341, 343-345, 347, 363, 364-368, 370, 373-376, 378, 381, 383, 385, 387-389, 391, 393, 395, 403-407, 409, 428, 431, 438, 442, 446-466, 468, 470, 471, 473, 476, 478。	299
花叢射覆	35	1
青樓瑣語	226	1
花間瑣語	227, 230, 242, 251, 261-263, 267, 272-275, 277, 278, 280, 282, 283, 286-288, 291, 295, 390	22
閩江花訊	281	1
花界專電	379, 380, 382, 384, 386, 392, 467, 469, 472, 474, 475, 479	12
花間小語	417	1
花叢琴韻	425, 427	2
花明柳暗	429	1
合 計		340篇

製表：許劍橋。資料來源：《三六九小報》。

「花系列」乃系列性談「花」的專欄⁷。專欄的作者，有的曾經實地與藝旦邂逅，觀其芳容，聞其身世，有的則是無緣識面，輾轉聽說。他們撰寫的對象雷同，目標清楚，呈現了一定的敘事形式，具備一定的結構特色，茲徵引其中一條做為基本模式：

雲英校書，樹幟埃南。天然秀麗，不喜修飾，大有卻嫌脂粉污顏色之概。

初南郡中，有二雲英。君芳紀十九，年最少，故人以小雲英呼之。父蔡姓，艮舸人。當英十歲時，臥病不起，英乃請鬻身醫父，遂落稻江惡鴇陳氏之手。稍長。深嘆目今妓女，乏抵抗性，如可憐蟲，一任曲師撥弄，

7 以談花為主的專欄，不僅於《三六九小報》，還有《風月報》，如「花間訪豔記」專欄。兩報的敘述模式、出現模式不盡相同，當另作討論。

鴛母嚙割，思有以懲之。乃逃歸母家，藏匿數月。鴛偵騎四出，費鈔數百，始獲珠還合浦。其奇矯處，較之一輩淫倡，勾連惡鴛，以行其飽掠手段者，奚啻天淵。花仙聞其芳名已久，而無緣做一夕之平視，昨于友處，得其玉照，因繫以詩。

詩曰：「揚州一覺夢猶新。慘綠愁紅跡已陳。老我情場君莫笑。傷心人對畫中人。」(花仙，《三六九小報·花叢小記》第7號，昭和5年(1930)9月29日)

這則關於雲英校書的敘述，概括了她的樹幟地、容貌、性情、才學養成——亦即教育、里籍、年紀、家世，以及在煙花界的遭遇。花系列專欄介紹了數百位藝旦的生平事略，大抵不脫如此的敘述模式。這些內容，大致可以分為幾部分：(1)先說模樣：描摩美人的話語，所謂「明眸皓齒」、「婀娜動人」、「姿態豐艷」等等，反覆出現，幾乎可謂之陳腔濫調(cliche)。這些平面性的詞語，原無太大的美學意義，反倒是裝扮的描寫，如斷髮時粧，復搭配了照片以後，藉由圖影的呈現，清楚展現了當代的美學品味。(2)次談身世：姓字、里籍、年紀、家世、性情、樹幟地、以及在煙花界的遭遇。(3)再敘與文人的交遊往來、其他社會活動。這一部分，往往是敘述的主體，有情節，有鑒評，強烈隱含了撰作者與媒體的動機，如樹幟地，就是重要的消費資訊。此外，他們在記述藝旦形象時，特別注意其養成教育與才藝活動，她們打扮的品味、才藝的表現。

除了藝旦的介紹，《三六九小報》尚有藝旦參與各種活動的消息報導，以及林林總總的小道消息，以近乎世情掌故的書寫方式進行。如底下這則老三嫂的故事：

自某報登載老三嫂倚門選婿，一時傳遍里巷。遂有垂涎其私蓄三千金者，不辭毛遂自薦，踵門求見，戶限為穿。一日有某青年，衣裳楚楚，趨訪秘閣。自言姓何名無忌，貌既英奇，齡纔三十，且一表堂堂，的是福壽之相。兩人聯床握手，附耳談心。惜玉憐香，備極繾綣。

老三嫂于無意中，得此遂心哥哥，不覺大開懷抱，眉遂眼笑。無奈約法八章，僅成其七。至最後，要任儂自由一項，何則俯首沉吟，半晌不

語。老三嫂，一見何有難色，急嬌聲媚語曰：「妾雖說性情乖張，却喜堅貞自矢。縱使聽妾自由，決不至效紅拂之宵征，作文君之密約也。」何聞言，終是模稜兩端。欲許則搖搖心旌，究難放下。不許則垂手巨蓄，失之交臂。躊躇良久，始囁嚅而言曰：「容我熟思，三日奉答。」遂悵悵而返。(花仙，《三六九小報·花叢小記》第2號，昭和5年(1930)9月13日)

就語言結構看來，花系列不管內容如何，皆以拾掇雜記的方式進行書寫。敘述文字是文言，經常結以詩歌。如眾所週知，這種敘述模式，流傳於筆記小說。

本文關注的是，作為《三六九小報》這個文本中的一部分：花系列專欄，在這樣的敘述模式與類型特色底下，它不斷觸及的藝旦教育，運用的是什麼樣的符號（含影像）？反映了什麼樣的語意？表呈了什麼樣的文化視野與意義？本文將分述藝旦的社會角色，其符號與敘事結構著手，探索日治時期藝旦才藝教育及其活動書寫可能隱括的文化視野。

二、誰來作雲英？——藝旦的符號與故事

(一)藝旦的符號

1.藝旦是誰？

藝旦的書寫，與藝旦此一詞彙所指涉的角色內含有關。藝旦究竟是一種什麼樣的角色？台灣大漢學家連雅堂不僅與藝旦王香禪形同師弟，在〈藝旦考釋〉裡並且探究「藝旦」的詞源，他說：

按《說文》：「藝，種也。」《詩·楚茨》：「我藝黍稷。」引伸為才藝。所謂「藝旦」，謂其有彈唱之藝也。「旦」字雖見於元曲，顧此尚非語源，《晉書·樂志》曰：「但歌四曲，自漢世無絃節，作伎最先唱，一人唱，三人合。是但歌不被管絃，凡能但歌者即謂之『但』。」《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。」此則「但」之本義也。元人創造戲劇，棄「人」留「旦」，與生相偶，則所謂「戲旦」也。章太炎《新方言》：「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「旦」，猶云使「旦」吹竽矣。古語流傳，訖元猶在，相承至今」。夫「旦」本歌伎之名，台灣以稱妓女，而加之以藝，風雅典贍，有非他處所能及者矣。（花仙，《三六九小報·花叢小記》，第74號，昭和6年（1931）5月16日）

連雅堂、章太炎都認為「旦」字原係一種清唱形式的描摩，後來指稱清唱者，那就是歌伎了，台灣用來稱妓女，加上一個「藝」字，「風雅典贍」，賦予藝旦一定的內涵，這是台灣「藝旦」優於他處的緣故。而另一位學者呂訴上也為「藝姐」釋義，進一步詮釋「藝」即「才」，剛好印證了傳統文人對「藝」的看法：

藝姐的字義解釋云：「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」⁸。

土娼、藝旦、女給類屬不同，代表其身分、階層與工作內容的區隔。「藝旦」又稱「藝姐」，主要工作是賣藝陪侍，「賣面無賣身」，有時逕名之為「校書」，如：「雲英校書」（7號）、「寶琴校書」（12號）、「金枝校書」（22號）、「金鳳校書」（25號）、「愛月校書」（30號）……等，這是唐文化的遺留⁹。同時，遙遙與清代上海娼界繫連，上海娼妓分四等：書寓、長三、二三、么二，其中書寓例稱先生，能彈唱亦善說白；而長三妓女，則稱校書，能唱者居十之六七，惟都不善說白¹⁰。藝姐（旦）從大陸落腳台灣，一直保持著中國原型：「主要是指清末同治年間到台灣收復前後這一段時間裡，在風月場所以戲曲、音樂侑觴，取悅賓客的歌妓而言」¹¹。

藝旦取悅賓客的任務，可以從她們的命名窺得端倪。

8 呂訴上，〈大稻埕與藝姐戲〉，《台北文物》，第9卷第2期，1960，頁120～121。呂訴上以「姐者，姐已，紂妃也。又《晉》語云：『殷卒伐有蘇氏，有蘇以姐已女焉。』」「姐」為「姐已」，似有可議。

9 「校書」源自於唐代名妓薛濤博識多聞，好事者逕以「校書郎」稱之，後因以借稱妓女。秦克著：《薛濤——十大名妓》，上海：古籍出版社，1980.8，頁21。

10 參考呂訴上，〈大稻埕與藝姐戲〉，台北市：《台北文物》，第9卷第2期，1960，頁120。

11 邱旭伶著，《台灣藝姐風華》，台北：玉山社，1999.4，頁12。

2. 姓字：命名的意義

表(二)：《三六九小報》花系列專欄之藝旦命名熱門排行榜(前五名)

名次	花名首字	詳目	人數
1	阿	阿好、阿碧、阿美、阿水、阿蘭、阿花、阿月、阿春、阿夏、阿秋、阿雪、阿葉、阿蓮、阿雲、阿桂、阿螺、阿燕、阿鳳、阿玉、阿錦、阿琴、阿粉、阿鶯、阿守、阿儼、阿英、阿緞、阿珠、阿娥、阿寶、阿嬌、阿富、阿錦、阿素、阿慎、阿招、阿敏、阿旦、阿頭、阿里、阿味、阿秀、阿治、阿昌、阿欸、阿尾、阿勸、阿甘、阿鼻、阿罔、阿市、阿乖、阿幼、阿伴、阿謹、阿快	55
2	寶	寶琴、寶桂、寶月、寶卻、寶惜、寶金、寶蓮、寶鳳、寶釵、寶玉、寶鸞、寶子、寶雪、寶春、寶珍、寶秀	16
3	小	小鳳、小梅、小杏、小桂、小有、小雲英、小罔市、小玉鶯、小寶貴、小金寶、小寶治、小嫦娥、小蘭花、小月珠、小蓮芳	15
4	玉	玉英、玉麟、玉雲、玉秀、玉鶯、玉枝、玉葉、玉樹、玉鳳、玉卿	10
5	金	金枝、金蘭、金鳳、金鶯、金治、金蓮、金英、金子、金桂	9

名字原可代表身世之一部分，但藝旦的命名，一般習稱「花名」、「別字」，不太取用本名。而她們的命名與她們的身分、職業有關。根據統計資料，可以看到這些名字多半取象天地風物，寓意親暱、可愛的「阿」與「小」、寓美麗、富貴的「寶」、「金」、「玉」，有如表列。她們的命名活動，通常不是通過他們的血緣，也不是她們出生即備有這些「名稱」的特性¹²，而是來自對「藝旦」這個社群的集體想像，此一集體想像，反映了社會觀視女子的方式與價值，能「媚」於人¹³、可人意者，乃能得其所，而藝旦姓字，恰巧是此一心理的極致呈現。

12 索爾·克里普克著，梅文譯，《命名與必然性》，上海：上海譯文出版社，2001，頁2~3。

13 這使我們想起《山海經·中次七經》云：「又東二百里，曰姑嫺之山。帝女死焉，其名曰女尸，化為瑤草，其葉胥成，其華黃，其實如蕓丘，服之媚于人。」所謂「媚于人」即為人所愛，則女為悅人而容的心態，固有其集體心理背景。《山海經》，台北：里仁書局，頁142。

(二)藝旦的故事——身世書寫

1. 家世書寫

《三六九小報》裡，清末買賣養女風氣熾烈，原因有延續子嗣繼承煙火、收養養女解除空虛、減輕負擔找個媳婦¹⁴。這種風氣的形成，有其社會背景，原無可厚非，但日本據台後，買賣養女的目的有根本上的改變：

日本佔領臺灣後，因日本人當時傳統的輕女習慣，比中國還深重得多，臺灣女人的地位自然愈益降低，兼受日本藝妓制度的傳染，養女便漸漸被人當作財產，便是「當養女」制度的產生¹⁵。

女性地位的下降，使得養女從單純地被領養到生家外的家庭，也開始被賣入煙花界，花道人說道：

若今日有一種人家，業非樂籍，亦重女而輕男，甚至藉金錢之力，養他家女兒時，其所望者，則不在貴而在富。於是教以歌曲，炫以豔粧，惟冀錢樹花開，便一生吃著不盡矣。（花道人，《三六九小報·花叢小記》第34號，昭和6年（1931）12月6日）

商品化的養女也不乏被轉賣多次的例子，如小鳳、雲雲：

聞鳳為新莊阿美枝苗媳，父亦新莊人，家貧，以數十元鬻鳳於稻江某氏，後數年，某再以三百元轉鬻之於美，遂使學曲賣俏。（花仙，《三六九小報·花叢小記》157號，昭和7年（1932）2月26日）

雲雲諸羅產，自幼則賣身與大花蕊為苗媳，最近乃以千百八十金，轉鬻於赤崁蔡某者。（花曼倩，《三六九小報·花叢小記》第478號，昭和10年（1935）9月3日）

賣女做藝旦的人家，家長泰半從事下層勞動業：負販、賣花、賣菜、撿茶、販豬肉、榨牛奶、船夫等，要不就是被解聘或子女眾多的教員之家。因著家中變

¹⁴楊百元，〈從保護養女看臺灣的養女問題〉，《臺灣文獻》第18卷第4期，頁101、102。

¹⁵張雄潮，〈臺灣省的養女問題〉，《臺灣文獻》第14卷第3期，頁4895。

故：親人死傷、父親生意失敗（或失業），代償家債，必須栽培兄弟讀書。至於意圖迅速致富而下海的人，則是非常少數。

2. 遭遇書寫

大量的資料都顯示藝旦入行的第一步都是離開故鄉¹⁶。一般而言，藝旦很少終身侷處一處，她們多半經歷南遷的過程。牽涉的，或者並非僅如向麗頻的想像，北部的藝旦多有專屬藝旦間，南部不需樹豔，所需資金不多¹⁷。雖然，經濟必定居決定性的原因之一。經濟之外，猶有林林總總的原因，催動藝旦的飄泊。從良失敗，不得不重操舊業而遷移。立志從良，苦無對象，藉由輾轉遷移，遍歷各館，以俟良機。從良之後，卻不能習於家居生活。從良後為妾，與正室不合而下堂求去，為謀生而重操舊業。從良後，紅杏出牆，被誘逃之後又被棄，再度淪落紅塵，隸籍他館。墜入情網，隨戀人他遷。戀愛失敗，避居他館。與恩客有孕，為產子而異動，或歸故里。而若干曾做金屋阿嬌，自感年華不可恃，在與恩客終止關係後，多選擇他隸。恩客傾家蕩產，恐為其家人所擾，懼而他遷的也有。鴇母不許脫籍從良¹⁸，或被鴇母視為搖錢樹，當舍人恩客欲金屋藏嬌而不被允許，隨之他遷。從小被賣給鴇母，肉體受虐，逃出避居他館，有的不敢隸籍，自行營生。從小被賣給曲師學唱曲、彈琵琶，長成後養父成了皮條客。命運略同於遭到鴇母的控制，也經常流落各縣隸籍。

記者與珠素有一面之識，頗知其蓄有從良之志。（荊如，《三六九小報·花叢小記》第38號，1931年（昭和6年）1月16日）

藝旦能改寫自己的命運的，畢竟少數，她們從良，往往遭遇薄倖，她們逃脫，為了謀生，不得不淪入風塵：

蓋妓家（雲英）本清白，不欲久溷風塵，然徒切從良之念，惜無擇人之明，故數適皆非其偶，鮮克有終。（玄人，《三六九小報·花叢小記》第51號，1931年（昭和6年）2月28日）

16根據女弟施湘雲的統計，由北方南遷者甚多，遷中部者一則，在地發展者，中部、南部，只有兩則，南部北遷者三則。

17向麗頻，〈《三六九小報·花叢小記》所呈現的台灣藝旦風情〉，2001.12，《中國文化月刊》第261期：台北藝旦之所以大多必須要到南部走一遭的最重要因素，就是南部不需要太多資金就可豎豔織討生活。因為北部藝旦大都有專屬的藝旦間，南部藝旦多來自北部，很少是本地人。

18家中兄長，事業成功，欲為親人脫籍，也是原因之一。

而花仙「每見妓女從良，不幸而至離異者，□就熟道，重抱琵琶，前行後繼，幾為成例也」（花散仙，《三六九小報·花叢小記》第160號，昭和7年（1932）3月6日）。幸運的，嫁作錢勢之妾，《昭和六年》裡就說：

有錢人或有勢力者，亦與內地人同樣，將包養藝旦，成為其主人，而有誇耀之風氣，亦有落籍為第二號如夫人、第三號夫人亦做為妾者，但並不像內地人般，以納妾為恥辱，反而有誇耀蓄妾之多者¹⁹。

台灣長久積作的納妾風，使得納妾成為一種習尚，被納為妾的藝旦成為一種用以誇耀的「物品」。不滿於自己被操控的命運，有的藝旦乾脆自己當起鴛兒：

妓（保貝）因屢遭薄倖，遂立志不嫁，現攜所養雛妓，重樹豔幟於嘉義某樓。（花仙《三六九小報·花叢小記》第8號，昭和5年（1930年）10月3日）

自覺前途黯淡的，甚至選擇自殺一途：

燕自覺老大將至，終恐護花無主，日生厭世之念，是夜綺筵客散，遂邀某氏同枕，某應之，詎料更深析靜，自起換裝，然後自縊。（《花叢小記》，昭和9年（1934）12月26日）

大稻埕的繁華曾經揮發了強大的吸引力，形成一個欲望的巨大黑洞，吸入多少命運無法自主的女人！

秀佟……以五百金，鬻與紅桃為苗媳。時其生母，死才百日，秀佟既丁骨之痛，又抱墜溷之悲。呼天籲地，飲泣終宵，所謂紅顏薄命。（秋農，《三六九小報·花叢小記》第331號，昭和9年（1934）4月13日）

三、成為雲英的道路——藝旦的教育書寫及其性別視野

由於藝旦主要以陪侍為主，容貌、才藝是重要的憑藉，而光顧者是文人雅士、地主富商；「土娼」又稱「趁食查某」或「婬」，以出賣肉體為主，顧客

19 田中一二編、李朝熙譯：《昭和六年》，連載於《台北文獻》106期至122期。本處所引乃122期，頁275。

多半為社會底層的農工階層。花仙云：

妓女之所不可缺者。為色藝二事。去一猶可。盡缺則成土娼矣。（花仙，《三六九小報·花叢小記》第208號，昭和7年（1932）8月16日）

葉榮鐘談及鹿港藝旦時，更具體地指出藝旦才藝養成的範疇：

所謂藝旦，除「聲色藝」三要素必須具備外，酒量和猜拳的技術也是不可少的。

葉氏也以才藝作為區隔藝旦與娼妓的必要條件：

……嫖客對於南曲大抵都有一手，所以不容他們亂唱一曲了事。他們有興趣時會來一個「點唱」的玩意，無論大調小曲，需任考不倒纔算夠水準。若不具備這些條件，就上不得台盤，只好流為土娼，鄉人叫作「半掩門」或「趁食查某」²⁰。

王昶雄則進一步認為：

普通妓女跟藝旦的差異，前者是重實際，是唯肉為宗；後者重靈，注重風雅，或專情於琴棋書畫，這是前者所談不上的地方²¹。

藝旦有較高的自主權，索價高²²，屬娼妓階層中的上層，身分優越於土娼，甚至是後起的「女給」。這主要的原因是，她們有一定的養成教育，而這種養成書寫表現在「容態」與「才藝」兩部分。

（一）我見猶憐——藝旦的容態教育

藝旦，在社會階層裡，係屬於以「色」事人的職業。「色」，指的容貌身體。容貌以纖眉、小嘴、皓齒、明眸為主，身體則要肌理白皙。清代李漁逕以

20 葉榮鐘，〈台北藝旦〉，《小屋大車集》，台中：中央書局，1967，頁13。

21 黃武忠整理，〈美人心事：「文人與藝旦」座談會〉，台北：《聯合文學》，第1卷第3期，1985.1，頁66。

22 如《風月報》載小雲英婉拒林綺霞、陳澹香、王雪濤、余雄飛的入局陪酒。曾友正，《日據時期台灣北部施政紀實·警治篇》載當時娼妓月入四十六元七角，藝旦則達四、五百元。台北市文獻委員會，1986，頁306。

「白」來詮釋女子的「色」²³，而花系列專欄以「肌理白皙」、「白皙可愛」等等描繪藝旦的「色」者，不計其數。體態輕盈綽約²⁴，固然討喜，豐腴清潤²⁵，也不乏知音。

有了基本要件，如何教這個基本要件發揮作用，這就是「媚術」。「眉纖如畫。口小於櫻。」1932年（昭和7年4月19日）是天生麗質，但是「蛾眉淡掃」、「濃淡得宜」、「眉目如畫」則有待於化粧，而眉目含情，更必須培養。與容貌之有待化粧，衣著表襯其肌膚，也得之於學習。1932年（昭和7年）7月23日的花魁紅稠「居常好著黑色羅衫」，「如碧月清輝，掩映於彩雲之間，益覺容光煥發可愛」，風月女子著黑衣裳，收效「衣黑肌尤白」襯托效果。

妓戶買得貧家女子，作老鴿的小養女，從小進行各種專門訓練，訓練項目包括：嫵媚之術、才藝養成兩大部分，而才藝養成又包括了應酬功夫。先談前者。

媚術，包括神態與床第。床第方面，經常是老妓的私家秘方。至於神態方面，前者包括屬技術性的修飾、打扮，屬工夫性的眼神、姿態、言笑等等。眼神，要能秋波一轉，勾人魂魄。

高雄高陞樓歌妓采秋，……，粲粲顰眉，湛湛秋水，猶足勾魂蕩魄。

（花仙，《三六九小報·花叢小記》第460號，昭和10年（1935）7月3日）

屬工夫型的媚術訓練，通常由老鴿親自操刀。老鴿命令藝旦囡仔站在鏡子前，招展自己的身體，操習自己的眉眼，仔仔細細地觀看研究。一顰一笑，都要做到溫和自然，恰到好處。

值得一談的是，修飾、打扮。藝旦的修飾、打扮，不僅關係當時的社會時

23 婦女嫵媚多端，畢竟以色為主。《詩》不云乎：「素以爲絢兮。」素者白也。婦人本質，惟白最難。常有眉目口齒般般入畫，而缺陷獨在肌膚者。轉引自陳東原：《中國婦女生活史》，台北：商務印書館，頁223。貌美而肌膚不甚白，則引以爲缺憾。1932年（昭和7年）1月19日，旗津嚴阿岡，「身材纖小，眉目韶秀。唯肌理不甚白，爲美中不足。」

24 歌妓水蓮。稻江產。年近花信。而體態輕盈。綽約可愛。能歌善舞。（秋農，《三六九小報·花叢小記》第340號，昭和9年（1934）5月13日）

25 相書云。瘦不露骨。肥不露肉。據此相貌。其人不俗。味其言。卻有然而未然者。日昨余與霜猿漫遊花叢。途遇公心子。同訪舊相識阿寶。寶台北萬華觀音廟人。體態豐腴。言詞莊雅。眉宇清潤。足擬楊環。（冷□，《三六九小報·花叢小記》第161號，昭和7年（1932）3月9日）

尚，而且是她們塑造自我形象的第一步，這一步跨出良家婦女的門限，她們被叫做「藝旦」。而在形象打扮上，斷髮時粧、長裾短袖，可以做為代表。

1. 斷髮時粧

自明清漢人移住台灣至日治時代的大正年間，結髮盛行。日本治台之初，曾禁令「辮髮」，與禁纏足一般，斷髮是日本在台灣現代化教育的一部分。流風所及，1930年（昭和5年）9月19日，阿乖、王亞梅等人「斷髮時粧」。1931年（昭和6年）8月19日期〈花叢小記〉，就出現了：「輓近妓女。大都斷髮時妝。」「益覺嫵媚動人。其豔麗誠不減于菡萏初開時。」「貌中姿」者，也因時髦而博得青睞。高麗雲研究，斷髮的梳理則有三〇年代初，自國外引進的燙髮技術，用「電夾熱燙」，燙出來的頭髮「波紋非常有規律」有強烈的高低感。其款式，約有下圖幾種²⁶：



短髮吹起流行風²⁷後，相對的，結髮顯得特別。1931年（昭和6年）8月29日〈花叢小記〉載雲鸞「獨雲鸞珍惜其如漆之烏雲，不肯斷去，霧鬢風鬟，別饒韻致。」李秀蓮《中國化妝史概說》，在三〇年代的化妝是：

26 高麗雲，〈台灣女性的髮形〉，《台灣風物》，1952，2（8）（9），頁5-8。

27 葉肅科，《日落台北城》，台北：自立晚報出版社，1993，頁227。

國內的化妝雖不像國外那般風行，但化妝技法到此時已有進步，重點仍在表現五官的柔美與立體感，除了運用色彩深淺修飾外，描劃的線條多以圓弧形表現女性的婉約之美，而優雅細緻的睫毛及纖細的眉型更是當時的特色²⁸。

在那個時代，化粧品昂貴，化粧者仍屬少數。斷髮既是日本政府推行的國民現代化教育中的一環，多少代表了走在時代的前端。斷髮時粧，具體塑造了藝旦頸項以上的容貌，使她明顯地迥異於樸實的在家婦女。

2. 長裾窄袖

日治之後，良家婦女服飾仍保留穿著傳統漢族寬襟廣袖的衫、裙或衫、褲，纏足為美。在找到的圖片裡(另附)，有的頭戴遮眉勒²⁹、髮飾、耳環；穿著清代圓領交襟的寬袖大襟衫、褲裝，領襟、袖口、下擺刺繡花邊，足蹬三寸金蓮。有的上衣是長衫，寬身廣袖趨向合身，袖子緊窄，活動性大了許多。另外，原來低的領子拉高作立領，花邊刺繡趨簡化。髮型為現稱瀏海的「鉸剪眉」³⁰，仿未出嫁少女，褲裝、纏足³¹。

一九二〇、三〇年代，這種狀況開始有了改變。導致這種變化的原因，大概有兩個，其一：負笈東洋的知識分子以及包括蔣渭水在內的台灣本土菁英，他們浸潤於生活已相當西化、現代化的日本內地，被受世界啟蒙思潮的流風，以西洋時粧為美。另一個原因是，甲午戰爭前後出生的嬰兒已經接受了日本統治的事實，因而，當這些知識分子回到台灣，長期而不間歇地推行「新文化運動」，抗拒日趨沉重的日化壓力時，「傳統」／「現代」；「新」／「舊」；「東方」／「西方」；「中國」／「台灣／日本」這些複雜的問題交纏碰撞，具體反映在服飾上，則是日化、西化已不可完全避免，而中式傳統也在保留傳統文化以作為抗拒日化的依據，得到存在的正當性³²。少數知識女性受到大陸影響，開始穿著長衫(旗袍)³³，立刻引來擁有才學的藝妓仿效。1931年(昭

28 李秀蓮：《中國化妝史概說》，台北：揚智文化，1996.12，頁147。

29 狹長的布條從額頭往後紮起，上面加以精美刺繡或綴上玉片珠花，年輕婦女所戴的又叫「春眉」。(參考高本莉對遮眉勒的介紹，高本莉著，《台灣早期服飾圖錄》，台北：南天，1995.10，頁170。)

30 參考片岡巖著，陳金田譯，《台灣風俗誌》，台北：聚文，1990.11，頁89。

31 有關藝旦服裝，請看高本莉著，《台灣早期服飾圖錄》，台北：南天，1995.10。

32 葉立誠：《臺灣服裝史》，台北：商鼎文化出版社，2001.8，頁95。

33 蘇旭珪著《臺灣早期漢人傳統服飾》，台北：商周編輯顧問有限公司，2000.12，頁52～55。

林弘勳：「約莫從昭和五、六年間(1930-1931年)開始，原來作傳統妝扮，巧彈玉指、清啓歌喉的藝旦

和6年)8月19日〈花叢小記〉以推崇的口吻，提到「阿緞」穿「旗袍」。藝旦向知識女性看齊，既表現了她們的身材，也表徵她們的才學。經常出現的「長裾窄袖」，極可能即合身旗袍(或洋裝)的狀寫，爲了標出身材，並且不同於二〇年代，把袖子收窄，裾擺放長。此外，日本進口的布料輕軟、透明，製成蟬翼衣，更能吸引男性的目光，在煙花界也流行一時。「金枝衣銀紅蟬翼衣。貌媚好。圓姿玉色」(1932年(昭和7年)8月19日)，光看就令人銷魂。以蟬翼衣穿著在迎神賽會的行列裡招搖，更是所在多有。

《三六九小報》對於妓女的衣著打扮的綜合觀察，則來自於這一段：

晚近，我台亦漸取法於歐西，而一般妓女之妝飾，亦漸趨歐化。一到勾欄，毛斷西妝，比比皆是。……(醉香生，《三六九小報·花叢小記》第182號，昭和7年(1932)5月19日)

因而，藝旦作爲時代知識女性的長裾窄袖，或者是前衛性感的紅蟬翼衣，打自服裝設計、布料搭配，焦點都帶出日治時期女性參與的現代化。自清末到日治初期，藝旦的服裝模式，代表了他們的身分、地位和階層。進入日治中期以後，藝旦的服裝容許她們去表現自我的個性³⁴，甚至著中性西裝。《風月報》記載林綺霞、陳澹香、王雪濤、和余雄飛赴台南醉仙樓點召小雲英入局：

見其身穿流行洋裝。髮鬘曲折形小髻。頗似西方美人。其溫文爾雅。態度天真，具有大家之風，無妖冶之氣³⁵。

以「西方美人」描寫小雲英，多少說明了日治時期藝旦角色的複雜性，其實得力於時代環境，她們不單是男性情欲的投射，他們還代表了文人的跨文化想像，而這跨文化想像又隱含了台灣的現代性。

(二)傳統文人的觀賞——藝旦的才藝教育

對藝旦而言，「媚」除了身體的操作，還要依賴內涵的養成。何況，做爲

逐漸轉變時尚，紛紛剪短髮、著時裝……」，〈日據時期台灣煙花史話〉，《思與言》第33卷第3期，1995.9，頁101。

34 荻村昭典著，宮本朱譯，《服裝社會學概論》，北京：中國紡織出版社，2000，頁20～30。

35 紫珊室主編，〈花叢春夢錄〉，《風月報》第60期，頁12～14。

藝旦，徒有容貌身材這兩個必要條件，不足以成大器，她還需要具備詩書音樂歌舞方面的「藝」的才能，方得以適應當時的文化情境，受到風雅狎客認可、推許，這是躍居花魁的途徑之一。才藝方面，詩書吟詠寫作自不可或缺，《香草箋》是重要的教材。而彈唱、吟詩、作曲、侑觴、悅人等，也無可偏廢。初入妓院的雛妓被要求投入大量時間和精力於學習：

招仙閣錦秀，……，醉則以哭當歌。殆或有所感於其身世耶，……，聞自五歲時即鬻諸其鴇學曲，擅南北調，歌喉一轉，聞者莫不魂銷。小蓮芳，……，善南管，……，作皮肉生涯時，鴇為挑選南管中之名師曲匠，令其師承，……，而蓮芳又能潛心學習，意領神會，故雖年齒幼穉，而其唱念，已遠駕舊時斯道名妓萬矣。（花仙，《三六九小報·花叢小記》第450號，昭和10年（1935）5月29日）

不管這是否她們的興趣所在，也不管她們是否具備這方面的才具，藝旦因仔被逼著多才多藝。任何抗拒都引來壓抑，因此而遭到暴力以對。老鴇對小養女（藝妓因仔）的管教嚴厲之極，教曲師或漢學仔先（漢學老師）教導時，老鴇手執籐條於一旁監督，藝旦因仔唱錯、讀錯或作鬆懈狀時，養母的鞭子毫不留情地劈落下來³⁶。

阿儼一名鳳嬌，淡水關渡人。年十一，父林某，因艱於家計，鬻其身於稻江老鴇阿香為苗媳。香有女名金滿，素營皮肉生涯。嬌入門，遂迫令學曲。不從，咸以夏楚。嬌不堪其虐，墜樓幾死。後乃屈從。（花仙，《三六九小報·花叢小記》，第27號，昭和5年（1930）12月6日）

藝旦的才學養成，扮演積極角色的，不僅是鴇母，有時也是生母，如周少珠，其母為之延師教曲，一曲琵琶甚至連善才都為之嘆服。

才藝或人人得有，火候各自不同，視訓練者的功力與學者的努力，更要看個人的才調悟性：

鳳英……，解吟哦，善酬應，……，暇時除彈琴誦詩而外，凡訴語舞誦歌曲等藝，無不肆志學習，其精勵勤勉處，諸姊妹輩，莫不咋舌嘆

36 曲師教課，基本上沿續塾師以戒尺懲罰學生的方式，嚴格非常。

服。(花仙,《三六九小報·花叢小記》,第446號,昭和10年(1935)5月16日)

玉雲,……,現樹艷幟於招仙閣旗亭,昨義捐演劇,……,步驟生風,唱作合拍,能使觀者動心悅目,聞其學習時,雖諸姊妹行,同一師承,而雲偏能匠心獨運,故得高出儕輩,其聰明認真處,亦可想而知矣。

才藝出眾者,不特能繪畫、彈琴、下棋、作詩,甚至與客人詩詞酬酢,嘉義名妓彩霞就與嘉義詩人時相往來,並有詩作³⁷。藝旦十四、五歲左右,養母或養祖母會帶著南下台灣各大城市。中部富庶冠全省,地主多,文化水準高,小藝妓一面實際學藝,一面觀摩應對客戶的技巧,琢磨談吐,俗稱之為「飲墨水」³⁸。台灣花系列裡才藝出眾的藝旦,不勝枚舉。游愛唱流行曲;月桂能唱鬚生。花禪眼中的阿鳳,不但工酬應,亦善跳舞;美枝則精鋼琴。花卿以南曲擅名,曲音之妙,直教聽者飄飄然;錦霞伺人意,工跳舞,精烹飪;翠娥貌中姿,藝冠儕輩,閩歌日曲,色色皆精。又有能執卷吟哦……等。藝妓之中,就有「大色藝妓」³⁹,需得外貌艷麗、氣質高雅。

隨著日本教育體制的改革,以及日本統治漸久,一八九八年兒玉源太郎(1852~1906)決定成立永久的國民學校,即文中所提之「公學校」:

首先讓台灣兒章精通日語;其次是給予德教和實用知識,以養成其國民性。六年的公學校課程包括修身、國語、漢文(作文、讀書、習字)、算術、唱歌和體操。它招收8到14歲兒童。1904年,就學年齡改為7歲到16歲;唱歌從必修科改為選修科;手工、農業或商業成為「配合地方情況的選修科」;增加女子的裁縫課⁴⁰。

37 黃哲永,〈嘉義名妓彩霞〉,《嘉義縣文獻》,嘉義:嘉義市政府,出版項待查。

38 邱旭伶,〈台灣藝姐風華〉,台北:玉山社,2002,頁66。

39 台語稱為「大色」即是王版之意,也就是「紅藝姐」也。……一般酒家女叫「酌婦」,陪酒一次的小費是一圓,等於一個勞工一日工資,「藝姐」的陪酒小費一次要二圓,「大色藝姐」的陪酒,一次要五圓,憑此不難推測其身價之高。照史,〈馮課·李菊:名士名花兩相歡〉,《高雄人物評述》第二輯,高雄:春暉出版社,1985年,頁181~197。

40 有關日治時期的教育,論者甚多,此地係參閱派翠西亞·鶴見(E. Patricia Tsurumi)著,林正芳譯,《日治時期台灣教育史(Japanese Colonial Education in Taiwan, 1895-1945)》,台北:仰山文教基金會,1999,頁15~16。

這些「公學校」在三〇年代已十分普及，但臺灣人能公學校畢業的其實不多⁴¹，風月女子就更少了。上公學校、能說日本語，成為「身分」的表徵之一。1930年（昭和5年）11月9日林碧玉「十四時，畢業蓬萊公學校，為新江俱樂部司籌女。未及兩年則沉苦海。」若碧玉之熟悉「國語」，聲名與身價高，那是必然的結果。具語言專長的風月女子，反應快，談笑於酒席之間，也會製造舉座盡歡的娛賓效果：

月裸者，北產也，年近雙十，現樹幟於寶美旗亭，曾肄業公學奉職廈門某醫院，豐肌雪貌，玉立如屏風，善操邦語，又喜諧謔，周旋席間每一吐詞座為譁然，能令黠者木，豪者靜，輕狂者下氣，粗率者改容而終各傳其歡心，無有怨誨，所謂八面玲瓏者。

所以，風月場也會產生這樣的人物：容貌中庸，才藝平平，惟手腕八面玲瓏，辭令雋永，硬教人難以忘懷。

月裡……，現樹幟於寶美旗亭，……，善操邦語，又喜諧謔，周旋席間，每一吐詞，座為譁然，能令黠者木，豪者靜，輕狂者下氣，粗率者改容而終各傳其歡心，無有怨誨，所謂八面玲瓏者。久為江夏生所賞識，時常過訪流連忘返，有若磁之引針，水之融乳，膠之投膝也。（占，《三六九小報·花叢小記》第442號，1935年（昭和10年）5月3日）

這等應對進退的工夫，天賦之外，尤需老鴇言傳身教，藝旦囡仔從旁悉心揣摩，場面閱歷也不可少。行酒拳是應酬的技術之一。藝妓端酒菜，周旋於席間，與客人酌酒猜拳，正如孔雀展翅，一方面展現她的風姿，一面考驗她待客的機智。

幼絨□醉仙閣藝妓，……，貌雖中姿，而於猜拳飲酒一道，造詣頗深，某夜在會筵上，力敵數□，連戰連勝，……。（私立電通，《三六九小報·花界專電》第479號，1935年（昭和10年）9月6日）

時粧斷髮，不為個人興趣，更不是凸出個人的身體主體，而是在取悅他人，為

41 同上註，頁16。

了被觀看而存在，亦即所謂「悅己者」。而諸色才藝，也都以博歡為目的。《三六九小報》文字與圖影的配合，在在說明：「『理想』的觀賞者通常是男人，而女人的形象則是用來討好男人的。」⁴²這一點，充分落實於藝旦才藝的活動場域。

四、女生向前走——藝旦才藝的活動場域

藝旦容態的調教、化粧品味的養成，才學藝能的習得，大抵都為了她們的活動場域而準備。她們的活動場域，分陪侍與社會活動兩種。

(一)陪侍活動

藝旦陪侍的活動空間有兩處，一是她們自己的香閨，人稱藝旦間，一是應邀出局的酒樓。

1.藝旦間

日人田中一二編、李朝熙譯之《台北市史——昭和六年》有一段記載：

藝旦之家幾乎均集中在一處，然藝旦之家乍見很難辨識，因為外表與普通住家相同，並沒有特殊之處，樓下則居住商人或其他人，而藝旦及居住於二樓或三樓，因而若不經台灣人介紹，內地人根本找不到⁴³。

「藝旦間」的門楣，慣例掛著一個寫著藝旦花名的名牌（有如戶長名牌），聊作引導招牌，同時也是空間區劃、身分表徵⁴⁴。

迥異於妓院集十數位妓女的經營方式，藝旦間不太大，頂多三十坪左右，一間臥房、一間客廳、一間供客人飲宴的餐廳，隻几瓶花。掛幾幅字畫，縱無觀光旅社之堂皇，倒屬雅潔高尚。藝旦間不供給酒菜，酒菜從外面酒館送來⁴⁵。

輕古銅環。門啟。登樓一視。室內整然。佈置風雅最觸人眼簾者。則室中用具半是花選贈品。皆有字。蔚為奇觀。（花散仙，《三六九小報·花叢小記》第160號，1932年（昭和7年）3月6日）

42 約翰·伯杰：《視覺藝術鑑賞》，戴行越譯，上海：商務印書館，1994.2，第一版，頁75。

43 日人田中一二編、李朝熙譯之《台北市史——昭和六年（十）》，《台北文獻》直字122期。（民86年12月）

44 見唐五，〈台灣藝旦滄桑史話〉，《台灣風物》17卷第3期（1967年6月），頁69。

45 吳漫沙，〈台北的藝旦〉，《聯合文學》第3期（台北：聯合報社，1985年1月）。

粧設雖非華麗。隻几瓶花。清雅可愛。而粧台上堆滿書籍。（青猿，
《三六九小報·花叢小記》第156號，1932年（昭和7年）2月23日）

入室覺蘭麝撲鼻。明窗淨几。清雅異常。不問而知為紅粉之香閣。（花
頭陀，《三六九小報·花叢小記》第188號，1932年（昭和7年）6月9
日）

房內佈置整整。饒有風雅。（花外仙，《三六九小報·花叢小記》第
159號，1932年（昭和7年）3月3日）

古銅環、蘭麝撲鼻、花選贈品、牆面掛字、粧台上堆滿書籍，這種種傾向典雅
風騷的空間配置，可以看出藝旦交遊對象的性質，大概不脫文人，以及附庸風
雅的名流。《三六九小報》如《台灣日日新報》所載：

藝旦間進門正面，有裝飾華麗的寐台，有的用金銀珠玉鏤刻、或用金
絲銀絲編成唐草模樣的花鳥刺繡，掛著如薄紗的垂帳隱約可見……⁴⁶。

儘管藝旦以招攬來客為業，但香閨仍是私密的空間，僅容許招宴賓客、知友小
酌。對於一般客人，藝旦往往出局陪酒。當時也流行著「二次會」，客人召藝
姐在「江山樓」或「蓬萊閣」飲宴之後，再到藝姐間吃清粥，或重整杯盤，繼
續飲宴⁴⁷。

如果三五知友在藝姐間二次會，夜闌人靜，聽藝姐清脆婉轉的歌唱，
別有一種風味⁴⁸。

2. 酒樓

酒樓一稱「旗亭」⁴⁹。藝旦陪酒獻藝，並不隨便接客夜渡。《三六九小報·
花叢小記》中，記載的酒樓數遠多於藝旦間。

46 《台灣日日新報》，1922年（大正11年），3月20日。

47 同註4。

48 唐五，〈台灣藝姐滄桑史話〉，《台灣風物》，第17卷第3期，1967.6，69頁。

49 旗亭：豎立稱為通旗的旗幟，做招徠顧客的標誌，故有此名。指酒家、酒樓、餐廳、旅館。（又 吉盛清
著，魏廷朝譯，〈台灣今昔之旅：台北篇〉，台北：前衛，1997.9，頁284）

◎《三六九小報·花叢小記》酒樓一覽表：

	地 區	樓 名
北 部	台 北	江山樓、蓬萊閣
	新 竹	樂仙樓、凌雲閣
中 部	台 中	醉月樓
	彰 化	醉鄉、福客寓
	西 螺	牡丹樓、群方閣
	荖 桐	浪花館
	斗 南	第一樓
	虎 尾	春風園
南 部	嘉 義	東薈芳、西薈芳、東薈芳、南薈芳、宜春樓、碧霞樓、文明樓、萃英閣、雙鳳樓
	竹 崎	月津樓
	台 南	寶美樓、醉仙閣、金鶯樓、西薈芳、陽春樓、昭和樓、真花園、小樂天、第一樓、桂花亭、進春樓、鴛鴦閣、小春園、招仙閣、愛月園、江山樓
	麻 豆	聚英樓、醉月樓、德春樓
	善 化	生花閣、第一樓、萬月樓、文明樓
	佳 里	第一樓
	新 化	樓旗亭
	高 雄	第一樓、高雄樓、新春樓、銅雀樓、高陞樓、華美樓、福聚樓、壽榮閣
	岡 山	福月樓、聚仙樓
	東 港	松金樓
	屏 東	日春樓、第一樓
外 島	澎 湖	新月樓
其 他	不明縣市	新旗亭、鴛鴦閣、花世界旗亭、阮春園

施湘雲製表。資料來源：《三六九小報》。

至於，酒樓為何許地？姑以日治時期，台北聞名海內外的大酒樓「江山樓」為例，它的空間布置，大致如下：

江山樓的籌備和建築工程費時一年，總工程費連設備約值當時二十餘萬日圓（按當時二日圓換一銀元）。地坪是一百八十坪，四層樓，磚造房屋。

其設備，二、三樓各有七間精緻的宴廳，屋上四樓另闢特別接應室一間，洋式洗澡房十房，理髮室，屋頂庭園，可容五七十人的大理園石桌座，四五樓展望台，各樓梯裝鉗美術玻璃鏡，一樓充作辦公廳、廚房、作業地等，使用人經常有五十名以上。而宴廳每間以木板門屏隔開，各間均需懸掛當時文人墨客名流的筆墨一二十幅，誠為一大壯觀⁵⁰。

台北為首善之區，酒樓之多，自非台灣他處可比。而選擇個中翹楚江山樓作為酒樓代表，亦未盡允當，此地舉江山樓為例，意在凸出酒樓與藝旦間的差異。藝旦赴酒樓出局，招待的往往是群客，這時候，周旋的身段，飲酒的本事，划拳的反應，就更形重要了。

藝旦間和酒樓，既是藝旦她們展現「體面」的活動場域，另一方面，也是開拓她們聞見，培養她們熟識「場面」的所在。

（二）交遊活動

一般的陪侍活動之外，藝旦也參與公眾活動，多半與詩社有關。例如，花系列經常出現的「花榜」評選⁵¹，本身是一種品評藝旦的活動，其過程約略與詩榜異曲同工。

1. 詩社唱和

（1）花榜評選

花榜的評選標準，花仙說：「古來遴選美人、評章風月者，或以色，或以藝，或取風韻之盛，或重格調之高。四者得一，縱不閉月羞花，亦足名傾香國。」

50 見吳瀛濤，〈江山樓·台灣菜·藝姐〉，《台北文物》8卷2期，1959。

51 「花榜」興起於宋，盛行於明中葉以後。武舟：《中國妓女生活史》，長沙：湖南文藝出版社，1993.4，頁151。

(1931年(昭和6年)7月16日)評選方式則由南北過往狎客投票選出前三名，花點最高者贏得「花榜狀元」、「花榜榜眼」、「花榜探花」的封號。

昭和四年的榜眼黃岡市：「南腔北調。無不各臻其妙。三尺香雲，黑光可鑑。而細骨崢嶸，真可爲掌上之舞矣。琵琶身材。」昭和六年的狀元薛玉雲：「笑容可掬，皮膚嬌嫩，風貌自異尋常。」外行看熱鬧，內行看門道，開設花榜，文人與藝旦興味盎然，市民也樂意撿拾作爲茶餘談資。《三六九小報》登載花榜花選，幾乎都居頭版，文化生產者《三六九小報》對該類活動的看重，不言而喻。

進入花榜的藝旦，獲媒體刊出，街巷傳語，立即洛陽價貴，成爲四方爭相購買的對象，爲他館所網羅，不啻最有力之商業廣告。知名藝旦受矚目的程度近乎明星，甚至成爲輿論關注的焦點。但也不盡然都大家歡喜。得票最高者，會有樓主意圖按票數抽成，造成藝旦和樓主的爭執，也有憤而改隸其他旗亭的。

(2)聯吟

由於彈唱係藝旦必須具備的才藝項目之一，則詩社或詩人間的吟唱、擊鉢吟，也有藝旦的彈唱。鷗社、綠社、七癡社、嘉社聯吟大會，都曾經出現過藝旦翩躚的身影。

時 間	藝旦名稱	事 蹟 與 嗜 好
昭 和 六 年 二 月 九 日	瑤 仙	出版《蓮心集》，羅山詩妓。
昭 和 六 年 三 月 廿 九 日	阿 好	喜吟詩，與情人書，或繫以絕詩。參加嘉社聯吟大會，唱詩榜。
昭 和 六 年 五 月 九 日	彼 美	學詩於花花世界生。 《香草箋》、《疑雨集》，能朗朗上口。羅山詩妓。
昭 和 九 年 九 月 九 日	周 招 治	好濡毫弄翰，就紫珊草堂執弟子禮。喜誦《香草箋》，集清談不倦。

柯芬玲製表。資料來源：《三六九小報》

參加文人活動，提昇聲名與身價。文人與之結識，往來甚密，不惜千金爲之脫籍，王鴻泰曾在〈青樓：中國文化的後花園〉裡說道：

在文人社交活動日益頻繁的同時，妓女逐步深入文人社交圈，……妓女所扮演的角色也從「侍硯席，磨險麤，熱都梁，供茗果」或「和樂酒宴」的服務性工作，轉為加入詩文寫作，具有相當程度文人「同志」意味的活動。以近似同志的身分參與文人活動，是妓女得以深入文人圈的重要因素，而能否深入文人圈則關係到妓女的聲名與身價⁵²。

傳統時興娶婦宜娶德，婦女無才便是德，使得男性在家無所依傍，藝旦確實以她們的教養、識面，彌補了男性的缺憾。

2. 迎神、戲劇活動

藝旦的另一項公領域的活動，仍然與詩社脫不了干係，她們經常應邀於廟會裝扮藝閣，登台公演。同時，廟會也是詩社聯吟的重要場合。清唐贊袞曾經提及信仰的鑼鼓與情色的欲望如何同台飆演，牢牢吸住人們的眼睛，聖與俗奇異地相遇結合，導致現場是多麼地不得體：

台南人好鬼神，遇有神，還有神佛誕期，飲費濫用。當賽會之時，往往招攜妓女，裝扮雜劇，鬥艷爭妍，迎春大典也。而府縣各書差亦或召妓裝劇，騎而前驅，殊屬不成體⁵³。

唐贊袞於〈花叢小記〉留下作者鉛刀對台南崁城迎神的觀察1932年（昭和7年5月13日）：

醉仙閣諸歌妓，獨飾金犢車。車上粥粥群雌，皆衣蟬翼衣，袒胸露臂，玉肌無汗，粉氣脂香，噴溢四衢，隨神繞境。每撚爆竹表歡迎者，□停車，按師而舞，配以伴奏唱片。舞女腰如束素，細骨珊珊，進退疾徐，抑揚俯仰，咸應絃合拍。歡者如堵，車常不得前。有麻衣如雪之青年，顯其友嘆曰：「肉體美與藝術美，吾輩歎觀止矣！」旁有一老者，怒目作恨恨聲曰：「斷髮左衽，吾將末如之何矣！」搖首而去。鉛刀賦詩詩紀之。

52 江寶釵，〈《紅樓夢》對白先勇與瓊瑤的影響及其啟示〉，國立台灣師大第二屆本土文化國際學術研討會，1996/4，即以後花園詮釋古代中國男女被壓抑的情欲；王鴻泰，〈青樓：中國文化的後花園〉，《當代》第137期，1999年，頁26。

53 唐贊袞，《台陽見聞錄》，《台灣文獻叢刊》第三十種，南投：台灣省文獻會，1987，頁145。

少年好色如好德。寤寐求之不可得。老年好德如好色。齊之以禮疑傷刻。有生宜以生理言。直感終知肉感的。誰是當年柳下惠。坐懷不亂吾滋感。

爲了藝閣競賽，聘請臙脂館裡的藝妓，穿著薄薄的透明衣衫，搔首弄姿，袒胸露背，隨著音樂在美麗的金牛車上跳舞的盛況，這可能是最接近今日「電子花車」表演的記錄。花散仙記錄著：

日昨迎神。觀者□集。非特白叟紅童。成群而至。即歌妓酒釵。亦逐隊而來。或寓旅館。或住酒肆。各冀博取多少纏頭。亦彼神女輩營生涯之一好機也。迎神初夜。余友四宜生。宴客於鴛鴦閣。余陪末席。席既定。

樓丁請召司觴者。并告以新妓。謂有一來自東港者。善飲。工南詞。樓丁知生與余好听南調。故特薦之也。（花散仙，《三六九小報·花叢小記》第181號，1932年（昭和7年）5月16日）

嵌城迎神賽會，萬人空巷。藝妓輩，乘機參加行列，藉豪竹哀絲，以售其技，籌神功而廣招徠也。（紫薇仙吏，《三六九小報·花叢小記》第76號，1931（昭和6年）5月23日）

昭和十年就有藝旦公演〈四郎探母〉的記錄：五月廿三日寶惜扮宮主串唱花衫、五月廿六日錦秀飾四郎、六月三日玉雲飾韓擒虎、六月十三日錦秀飾四郎。

藝旦參與迎神、演戲，賺取「纏頭」。日治中期以後，藝旦團體（如永樂社）產生，並到各地公演，台灣總督府民政部法務課構內，《台灣慣習研究會編》記載：

近來在台灣島的本島人（指漢人）藝旦們，忙於戲劇的演出。特殊的如最近大稻埕、艋舺等地偶有冠婚葬祭或慶祝各種喜事，都聘藝旦們演戲助興，這已是很普遍的事。藝旦戲的上演申請備案，政府各支署，日日都有二三件以上。本來二、三年前的台灣，藝旦們並沒有唱曲兼加表演的技能，自日本到台後，日本內地來台灣的日本人藝妓，時常

表演著各種歌舞踊，這深獲本島人歡迎，於是激起模仿的動機，創造了台灣藝旦戲。因此，邇來進展到今日的盛行⁵⁴。

藝旦演戲，從業餘性質，變成職業性質，巡迴全島各地公演收費，前後約歷十年之久。

◎藝旦活動

期	號	內	容
6、7		花選啓示	
8、9		花選第一次開票	
10		花選第三次開票	
11		花選第四次開票	
12		花選第五次開票	
13		花榜發表	
14		花選喜劇	
17		花選頒獎、發表得獎感言	
18		對於花禁(身體檢查)表達抗議	
21		鼓勵花選投票	
45		藝旦林瑤仙與賓客吟宴賦詩	
59		嘉社聯吟大會出唱詩榜	
62		全島聯吟會再樂仙樓	
64		五州聯吟會	
73		藝旦在三六九小報揭曉「花叢射覆」答案之筵席上演唱	
76		藝旦參加迎神賽會	
77		崁城文化三百年祭	
97		藝旦阿秋以台灣美人代表入選某報	

54 參見《臺灣慣習記事》第1卷第5號〈藝旦戲的風行（藝妓芝居の流行）〉日治時代明治34年（1900）8月23日發行，頁88。

108	檢番諸姊妹共組一會，祭祀田都元帥
110	三六九小報一週年會，有藝旦參加
131	藝旦組跳舞俱樂部，有男女學員習舞
175	藝旦教授跳舞，青年就學者頗多
180	崁城迎神，藝旦參加
181	迎神
222	媽祖誕辰
337	妓女閒時多以叉麻雀來排解時間
347	學甲吟社例會，請藝旦吟詩
386	猜燈謎，以藝旦為謎底
448、449、451	藝旦義捐演劇
475	台灣博覽會(1936，日本始政四十年)，藝旦連袂歸北

許劍橋製表。資料來源：《三六九小報》。

由上表可見，藝旦參與的公眾活動，雖未必能掙脫她們的階層定位，但也頗為多樣，她們在博覽會的參與裡，扮演何種角色，不詳，可是至少留下給予她們涉足的空間，則毋庸置疑。而台北的藝旦，就在博覽會結束後的次年，一九三七年二月十二日，成立「稻華會」，會長田村佐太郎，副會長，阿治、寶鳳。該會的成立宗旨：

雖然遲了一些，我們同業者，共同一條心，一起來研練才藝，修身積德，提高氣質，以便跟上時代的進步，因此我們組織「稻華會」⁵⁵。

稻華會的宗旨看起來，雖然，其組織時間看似落後本土獨立婦女團體的組成，如「彰化婦女共勵會」⁵⁶(1925)、而參加組織的成員也非全然是女性，但在婦女

55 轉引自邱旭伶，〈台灣藝姐風華〉，台北：玉山社，2002，頁125。筆者尚未檢得原文。

56 有關台灣本土獨立婦女團體的組成與意義，參考楊翠，〈日據時期台灣婦女解放運動，以《台灣民報》為分析場域(1920~1932)〉，臺北市：時報文化，1993。根據楊氏，以及本人查檢《民報》所見，當時婦女的社會活動，共勵會、協進會、親睦會、讀書會等等，參與的婦女都相當有限。頁527~564。

社會活動參與有限的狀況下⁵⁷，「稻華會」的出現，仍教人感到非常有意義，而這，距離「皇民化」始階(1937)，只有兩年。「藝旦」的養才教育以及因此得以參與的活動，都使得她們比同時代的多數姊妹們，更有條件朝正在發展中的時代迎面走去。

五、藝旦教育書寫的性別視野及其文化意義

本文考察了《三六九小報》花系列的藝旦書寫，從容貌、身體的打扮、粧飾，到頗為特定的身世書寫，各種不同才藝的養成，藝旦，一個力圖在性工業裡融入文化，標幟性服務差異，從而建構其身分的女性階層(status；class)。

如前所述，藝旦在報上的活動，除了「花系列專欄」的報導，他們也主動徵詩(計九次，如表)，詩仔會舉辦時，被招邀酬唱；傳統的迎神賽會，花車遊街、登台公演、以及前衛的電影表演，靡所不至。藝旦參與社會活動的目的，不外乎藉曝光來增加知名度，提昇身價，招徠消費者。而藝旦愛嬌美麗的寫真，顯然是報紙重要的賣點，迎合日治時期閱聽者。

作為二十一世紀的閱聽者，我們反省《三六九小報》花系列專欄的書寫，發現了符號語意、敘事結構所構成的類型模式，無論是藝旦被操作出來的容貌、扮相、姿態，附上影像，還是她們的所能：才藝，抑或楚楚可憐的墜落花濶的身世，正是男性所操控的傳播媒體有序列地進行女性的書寫，近乎今日選美的「花選」活動是其中之尤，參加花榜評選，被宰制的女性多數只能安於他者的位置，因為提供給她們的教育即是如何成為一個特定階層的他者，她們的角色早就被框限、定型，成長的過程裡她們已被剝削掉可能自主的謀生能力，註定永遠於公共領域裡尋不到自己生活的根據，她們唯一能夠有的是，成為老鴇，或領養別的女兒，當她們之中的少部分，挾陪侍累積的經濟實力，主動徵詩，積極挑動創作生產的潮流，她才能夠擺脫框限，然而當時女性普遍難有反抗自我框限的意識，徵詩的結果，仍以被文人凝視結束。下面是獲選者發表的感想，就是最佳明證：

57 另一個由官方啓動，台灣婦女可參與的組織，是「愛國同盟會」。嘉義文人張李德和(1893～1972)即活躍於該會。

蒙諸君子，不遺卑賤下賜品題，妾等三生之幸。妾等，生於孤寒，而處於不可為之環境，操此生涯，面目向人，啼笑皆罪。自顧色藝，我亦猶人，謬膺前列，自深慚愧。（大花，《三六九小報·花叢小記》第17號，1930年（昭和5年）11月3日）

進入日治時期，藝旦的命名、衣著、打扮、言談，明顯沾染日風，她們的形象，或是知識女性，或是性感女神，是最有機會附庸現代化的女性階層之一，雖然後者難免招惹傷風敗俗的感歎。

而文人對藝旦身世書寫在日治時期原具有多重隱喻性。就藝旦自身而言，身世書寫隱含著反情欲，爲了情欲，甘入此業，是壞女人。爲了生活，則有情可原。如果被騙被賣，沉入苦海，尤令人掬一把同情淚。

女性之作皮肉生涯者，皆引為恥，職是之故，大都怨身愴命。……（雪猿，《三六九小報·花叢小記》第198號，1932年（昭和7年）7月13日）

藝旦坎坷的身世與多愁善感的騷人彼此符應。稟色藝而流落的娼妓的命運經常拿來與懷才不遇的文人相比，最早可溯及〈古詩十九首〉，而最知名的莫如白居易的〈琵琶行〉。文人與名妓之間的風流韻事，多如過江之鯽：李益與霍小玉、元稹與薛濤等⁵⁸……，其中還有人們津津樂道的周邦彥與李師師。

是以，青樓曾經是中國傳統文人社交的重要場域，文人與艷妓詩詞⁵⁹相和更是普遍的活動，嚴明曾分析說：

中國名妓藝術在產生、發展和衍變過程中離不開文人士大夫的關心扶植，而歷代文人士大夫也往往離不開從名妓藝術中尋找知音和汲取藝術情趣。……文人與娼妓的社會地位有根本的差異，但作為處於同一社會母體中的兩大群體，文人與娼妓之間有著密切的交往和不可分離的關係⁶⁰。

58 薛理勇，《上海妓女史》，香港：和平圖書，1996年，頁115～116。

59 藝旦能作詩，如嘉義名妓彩雲作〈書懷〉：「淪落羅山感慨多，風塵顛顛奈時何。他年學海能超渡，一瓣心香禮素娥。」相關資料，可參見江寶釵等主持，「台灣漢詩數位典藏資料庫」http://140.123.48.3/poetry/d01_02.htm。至於進一步分析，將另文討論。

60 嚴明，《中國名妓藝術史》，台北：文津出版社，1992，頁209。

青樓在日治時期台灣，分層演化，有娼閣、藝旦間和酒樓。是的，文人及其相類的消費者如富商地主之輩，與娼妓屬不同的社會階層，卻在社會的默許下彼此往來，相濡以沫。可是，我們不要忘記，藝旦畢竟執業於情色，在情感的慰藉之外，仍然以情欲的投射為主，如羅孝廉與花仙邂逅林碧玉，驚為天人，於是，有如是的感歎：

苟使佇立翡翠床前。水晶簾下。不知將惱殺幾箇好男兒也。（花仙，
《三六九小報·花叢小記》第19號，1930年（昭和5年）11月9日）

一位俏女子，窈窕佇立於床第前，其所以令男子銷魂的暗示是什麼，不言而喻。嚴格地說，藝旦「靈」的屬性，與她們的肉體，其實都一致地在作為一種商品。

經過一連串的訓練，藝旦與被「家庭」圈限、被「德性」箍緊的「良家婦女」已不可同日而語。她們除了善於梳粧打扮，肢體語言敏捷，也識字、有才學，知進退，能談吐，色藝雙全，不僅在私下「陪侍」時，「需解彈唱，琵琶獨抱」⁶¹，包君滿意；周旋於酒樓群客之間，她們飲酒行拳，談笑風生，一時也能使波瀾迭起，舉座歡暢。而跨入公共場域，參與社會活動的藝旦，不單單「助興」而已，甚且是「提興」的重要角色。我們必須特別注意，藝旦在藝旦間、酒樓的私領域裡陪侍服務，擴展到公領域時，則相當依賴與傳統文人的互動。報上徵詩、花魁選、詩仔會、迎神賽會，唯一例外的，是稻華會。這些社會活動，又以傳統文人所辦的報紙，如《三六九小報》作為資訊傳播、蒐集的船運站。從報紙的捐助欄裡看出，藝旦即《三六九小報》的重要贊助者，藝旦在《三六九小報》揭曉「花叢射覆」答案之筵席上演唱，也參加了《三六九小報》的週年會。

日治時期的台灣藝旦，擅彈琵琶、能唱南北管曲，精於繪畫、吟詩作詞。在才學這一面，學養甚佳的藝旦，不僅博文人青睞爾爾，甚且是深沉地與文人生命相感通，成為文人「風流」傳統中的一部分。有的藝旦直接參與文人活動，與文人關係進一步發展為同志（如彩霞與嘉義文人）、師友（如連雅堂與王香禪），酬酢唱和，蔚為佳話。明白了藝旦與日治時期傳統文人的關係，我們或許可以理解台灣詩仔會的課題或擊鉢詩裡，何以有這麼多有關妓女的命題：雛妓、病

61 許丙丁，〈台南教坊記〉，《台南文化》3卷4期，1954。

妓、老妓、瞽妓、從良妓……。詩仔會裡的藝旦吟唱或唱酬，都說明了詩仔會很可能因為她們的加入而有了不可告人的秘密的樂趣⁶²。日治時期漢詩吟會的興盛，三百餘個詩社社團，是否遺漏了這個大家都不曾想到的因素：情色的潛藏、觀看、發酵。然而，不管怎樣，日治時期經濟較上層的傳統文人的休閒娛樂、創作生產，都布滿藝旦的形影。

邱旭伶指出，藝旦的出現是「像『斷代史』一般，只發生在清末同治年間到台灣光復前後」⁶³。或者可以這樣說，那些個來自大陸的騷人：有仕宦，有失意的墨客，他們來到荒野台灣，亟需詩文書寫的發抒，淺斟低唱的揮灑，軟紅偎綠的慰藉，這或許可以解釋藝旦所以具備如此文人形態的原因。隨著日治時期詩壇的興盛，經濟的發展，藝旦業成為詩人與紳商消費風雅的對象，曾輝煌一時。藝旦的活動場域，根據1870年（同治9年）出生的郭芬芝口述，先在艋舺，隨即以大稻埕為中心：

至於妓館，娼寮大都集中在商業中心地的艋舺，大稻埕根本就沒有藝旦間（妓館）。到了日據後，民前56年（明治35年）新莊綢來此張起豔幟之後，才漸漸多起來，所以當時假如茶行或是什麼般商大賈，需要藝旦陪酒（侑酒）的時候，那麼就要派轎去艋舺迎接⁶⁴。

郭芬芝的記憶，到了日治時期的吳曼沙已有所改變。「藝旦間」多集中在台北市大稻埕（延平北路、歸綏街、南京西路圓環一帶）⁶⁵。這樣的轉變說明了台北市區內經濟形勢的調整：大稻埕商圈的崛起。藝旦是一種昂貴的消費⁶⁶，必

62 《世說新語》〈言語〉第二，謝太傅語王右軍曰：「中年傷於哀樂，與親友別，輒作數日惡。」王曰：「年在桑榆，自然至此，正賴絲竹陶寫，恆恐兒輩覺，損欣樂之趣。」楊勇，《世說新語校箋》，台北：正文，1992.10.1，頁95。王羲之認為，年暮的悲傷有賴絲竹陶寫，不願兒輩知之。我有一次與汪中老師聊天，老師說何以兒輩覺會損欣樂之趣呢？除非座有歌伎陪侍。或延聘在家，或出入青樓，文人詩酒與女性歌舞，總分不開關係。而此亦魏晉風流之一。

63 邱旭伶著，《台灣藝旦風華》，台北：玉山社，1999.4，頁12。

64 郭芬芝口述、王一剛記：〈台北懷古談〉，台北市：《台北文物》第5卷第1期，頁52。

65 吳曼沙，〈台北的藝旦〉，《聯合文學》第三期，台北：聯合報社，1985年1月。

66 吳曼沙說：「她們並非真的賣面不賣身，只是不隨便接客度夜，有意問津的尋芳客，必須多給她捧場、花鈔票，打動了她的芳心，才延你入幕。」見吳曼沙，〈台北的藝旦〉，《聯合文學》，第1卷第3期，1985.1，頁75~76。林弘勳也說：「藝旦卻也不是單純的『賣面不賣身』，只不過賣得慎重，索價較高。而且藝旦本身具有相對較高的自主權，可以決定是否接受和男客的一夜風流」，見林弘勳，〈日據時期台灣煙花史話〉，《思與言》第33卷第3期，1995.9，頁83~84。兩者都說明了藝旦的身價不菲，豈人人可得以上堂入室？

需經濟的支撐。請看《三六九小報·花叢小記》的觀察：

吾臺花界之沿革，恒視商業之盛衰而相推移。（花頭陀，《三六九小報·花叢小記》第94號，1931年（昭和6年）7月23日）

藝旦自艋舺（今萬華）開始繁榮，延入大稻埕，其興微不僅和社會經濟繁榮密切相關，也反映了社會形態。林弘勳道：

此時的臺灣娼妓，基本上是被放在整個市場經濟的邏輯當中運作的，而臺北娼妓之盛，與當時臺灣北部因為資本主義的生產和消費關係所衍生的若干現象，諸如現代社會的階層分化、相應活潑的階層流動、以及相對不穩定的經濟結構……等等，兩兩之間，具有密不可分的關係⁶⁷。

在廣義的娼妓意義裡，扯動的也許是資本主義市場的生產與消費結構，可是在特定的藝旦這個範疇，卻一直是與台灣社會階層裡文人的身分、位階以及形態的改變，關係密切。惟必需注意的是，日治時期，文人，並不是藝旦最主要的消費者。在清代，文人是帝國官僚的成員，文人階層有權、有閒，也吃較常人為高的官俸，他們是藝旦的主要消費群；降至日治時期，傳統的官僚體系崩解，取而代之的是，技術性知識分子進入社會結構的中堅，新興職業／專業出現⁶⁸，如醫生、律師、貿易商等等，富裕的文人並不多見，她們首要的推銷對象，是地主富商，藝旦的包裝，卻依舊設定在文人消費的形態。風雅的包裝使得她們備受消費者歡迎。

藝旦領一時風騷，擁有並未局限於文人的消費群，證明日治時期社會亦具有普遍意義的風雅想像。從另一個角度來看，這符合當時廣義的詩人身分。詩人的身分不再為文人所獨佔，幾乎各種行業如：畫家、醫生、地主、米店老板等等，都在寫詩，被稱為詩人。沒有足夠的資料可資證明，這是否即台灣在日治以後於失落之「中國」的想像迴光，可以確定的是，要有這樣的風雅想像做基底，才能產生支撐藝旦這樣的行業繼續興盛到戰前末期，台灣文人王昶雄在一九八四年《聯合文學》舉行的「文人與藝旦」座談會上說得好：

67 林弘勳，〈日據時期臺灣煙花史話〉，《思與言》第33卷第3期，1995.9，頁96。

68 這也是日治台灣現代性的具體特徵之一。

「藝旦間」最早始於艋舺，民國初年才到大稻埕一帶。台北藝旦的最盛期，大概是在民國初年到十五年之間，在這期間，她們尚能保持一種傳統的純粹性，那時台灣的經濟組織，還沒進入以工商業為主流的經濟，也就是還在農業經濟時代。可以說重質不重量，精神重於物質，重道義而人情味濃厚的時代。有這樣的時代背景才會形成早期藝旦的特徵⁶⁹。

風雅想像轉變或寢失，使得藝旦的行業逐漸沒落，新興的性行業(如女給)不再以才藝為主，自然也就不復存在才藝教育，文人的酬酢唱和失去品題紅粉、佳人作陪的樂趣，而富商地主的消費順流而下，「性」的目的逐漸擴大。

結 論

《三六九小報》在花系列的部分，符號語意、敘事結構，呈現驚人的類型特色。文章都用古文寫成，篇末也多有七言漢詩。它的生產者與閱聽人也許並非都是日治時代的傳統文人，卻力求文人生活與文學的趣味。文人一方面參與藝旦這個性文化工業的創造，一方面又被運作著的文化工業所影響。他們品題髮粧，書寫美人，成為最佳廣告文案的撰製人。因而，在社會世界裡，它呈現為文人對藝妓的生涯與品題的記錄，隱含著社會前設的性別分工及其不對等。再者，由於專業生產者、書寫者與閱聽者的文學偏嗜，受到其他身分人士如富商地主的消費支撐，使得藝旦書寫與藝旦養成形構一定的文化品味，性工業由是進一步階層化，相對於下階層宿娼之鄙賤卑俗，自清末迄日治時期，藝旦是上階層人士專屬的活動，風雅高尚，價位昂貴。在日治時期，她們是進展中的台灣現代性的一部分，相當真實地反映了那個時代的社會世界。

69 黃武忠編，《美人心事》，台北：號角出版社，1987.8，頁94。

《三六九小報》

◎藝旦徵詩(以綠色標籤作記號)

期	號	徵	詩	內	容
19		花選之後	吟詩		
34		以「瞽妓」為題	徵詩		
38		以「花債」為題	徵詩		
40、41		以「從良妓」為題	徵詩		
45		藝旦林瑤仙與文人為席	吟宴		
53		以「病妓」為題	徵詩		
62		以藝旦「寶桂」為對象	作詩		
84		以藝旦「阿寶」為對象	作詩		

◎嘉義會作詩的藝旦⁷⁰

花	名	期	號
林瑤仙		45、57	
阿好(又名幼春)		59	

70 時人稱兩人「羅山二詩妓」。