

三言二拍中男女扮裝之性別與文化意義

蔡祝青*

摘 要

本文擬以「扮裝研究」角度，對晚明文學文本——馮夢龍與友人所編纂的「三言」（《古今小說》、《警世通言》、《醒世恆言》）與凌濛初所著「二拍」（《初刻拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》），進行中國小說文類扮裝研究的觀察，並嘗試以西方豐富的扮裝研究成果作為參考架構，以 Kate Millett 的「性政治」（Sexual Politics）觀點作為本文的基本立場，再結合符號學理論的運用，期能建立一套適用於中國文學文本的扮裝理論，以解讀「三言」、「二拍」中男女扮裝之性別與文化意義。

本文自「三言」、「二拍」的小說文本中共輯得男女扮裝相關篇章九篇，並經由「道德評判」角度作扮裝類型分析，得出：一、倫理型扮裝；二、自我實踐型扮裝；三、縱欲型扮裝。經由三種類型的分析比較，又清楚呈現出男性編撰者在男女有別的性別文化建制下，再加上「扮裝」機制的弔詭運作。所呈現出來的扮裝書寫更為：男扮女裝而游離於性別角色規範之外；女扮男裝則肩負雙重的文化責任與壓力。明末清初士人所反省、感慨的「天地正氣，豈獨偏於女婦？」似乎也隱隱表現在扮裝文本之中，正當明清文人對於性政治下男、女不同規範期待與呈現出來的生命價值有了新的界定與反省之時，「扮裝」書寫所啟動的性別越界思考，似乎也讓女性形象有了種種重塑之可能。

關鍵字：三言、二拍、扮裝、性政治、性別研究

* 輔仁大學比較文學研究所博士班研究生

本文為筆者碩士論文第三章之改寫，因篇幅限制，扮裝文本的沿革發展，與明末清初時代脈絡的密切關連與相關討論，概以筆者碩士論文為準。蔡祝青（2001）*明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義*。南華大學文學研究所碩士論文。在此僅對兩位匿名審查人所提供的寶貴意見致上謝忱。

壹、前言

一、研究動機

中國婦女不論是在歷史洪流或是文學作品中，一直在男性霸權文化之規範與逼迫下，扮演著屈從與次等的角色，絕大多數的女性一以未有受教育的機會，故不得智能之發展，進而掌握文字與知識為自己發言；二以未得經濟自主權，故而需依附在以男性為合法繼承人之禮法制度之下，一生在從父、從夫、從子的過程中日漸凋零而無法擁有自主之生命，這其中更隱含著色衰愛弛、不能生子等七出⁽¹⁾的危險，又有時局紊亂父可鬻女（如竇天章賣竇娥抵債）、夫死婦當守節（如魏代曹令女，夫死以截耳斷鼻的方式拒絕改嫁）等意外...，婦女之生命隨時處在無法自知並掌控的狀態中，幾千年來的「男尊女卑」、「男主女從」模式一直重複地犧牲耗弱佔二分之一人口的婦女生命，此種現象要到清末民初之際因西風東漸才有了重新反省的契機。

古代婦女之困難處境與從屬地位自不待言，而在中國嚴密的禮法制度社會下，男女之分際與身分地位之認同是極為清楚的，簡言之可化約為男尊女卑、男外女內的「宰制/受制」模式，故一般觀念裡男子得以身為男兒自豪，女子則多以身為女兒自卑，這是一種天生的不平等，男女性別的孑然分立與隨之而來的不同社會規範在儒家禮教千年來的教導與浸染下，早生根成一種中國文化的深層結構而難以撼動，更已內化成不管是男人或是女人、古代人或當代人的集體文化基因與道德規範準則。

在教育並不普及的古代社會，宗教對於黎民百姓自有一種教化與安頓生命的功能，其經典中的祝願祈求可說最貼近於百姓們的深層願望，在唐朝的《藥師經》⁽²⁾中藥師佛行菩薩道所發出的十二大願，對於來世的期盼除了「智慧無邊」、「端正點慧、諸根完具、無諸疾苦」外，第八大願為「願我來世，得菩提時，若有女人，為女百惡之所逼惱，極生厭離，願捨女身，聞我名已，一切皆得，轉女成男，具丈夫相，乃證得無上菩提。」對於女人來說，今生今世的「百惡之所逼惱」，只能虔誠地燒香拜佛以求來世轉生為男，才得

⁽¹⁾ 《唐律疏義》言：「七出者，依令一無子、二淫佚、三不事舅姑、四口舌、五盜竊、六妒忌、七惡疾。」是目前所見最早收入七出條文的法典。詳見《唐律疏義》卷十四，總頁 89。

⁽²⁾ 本經為唐朝三藏法師玄奘奉詔所譯。詳見《藥師經旁解》，頁 15

脫離苦海，證得無上菩提！這是宗教中特別針對女人拜佛得以解脫、轉生成男的「勸誘」，卻也契合受苦難之芸芸女眾生的期待。兩者同樣呈顯出男尊女卑的價值判斷。

然而，女變男身的宗教期待終究是現世一個無奈、緩不濟急的心靈寄託，在古代醫學尚未發展出變性觀念⁽³⁾與技術的情況下，史書與文學戲劇中倒出現有女扮男裝、男扮女裝故事嘗試打破性別既定僵局，扮裝者爲了各式理由藉助喬裝打扮而改變性別、身分，若就一般觀念來看，女性長期處於男尊女卑、男外女內的社會期待之下，故女扮男裝有其社會規範限制、人身安全考量、自我實踐等需要，其扮裝外出以掩護自己性別是較容易被理解的；相對來說，男扮女裝就成了中國社會中較反常、負面、所謂人妖敗俗的層次了。另一方面，「扮裝」在西方的扮裝研究裡有極大部分與同志情慾或認同產生關聯⁽⁴⁾，但扮裝者的目的與心態五花八門⁽⁵⁾，同志中有人（並非全部）喜愛扮裝，這代表她/他們的性傾向，卻不足以涵蓋說明「扮裝」所具備的豐富文化意涵。尤其在中國古代文化中並不特別對同性之間的情慾（在中國有男風或男色）有道德上的譴責⁽⁶⁾，故其行爲並不需透過扮裝來完成。那麼「扮裝」在中國文化中究竟呈顯什麼樣的面貌？扮裝者的動機爲何？不同的性別扮裝又分別引發出什麼結果？如果說男女扮裝是一套外在文化符碼（code）的改變，人們認同的會不會只是一套顛撲不破的符號系統網，在本文中即「男尊女卑」、「男主女從」的權力結構關係，而不管文化符號背後真正的性別事實與人之爲人可能存在的內在價值與能力？

(3) 變性觀念指的是人能夠依自己意願改變生理性別。如醫生對於生理性別不明者（如陰陽人），可動手術確定其性別（在重男輕女的中國社會裡，絕大部分是將他們變成男性）；或當事人主動要求以手術或藥物方式改變生理性別以符合其內在的性別期待。

(4) 西方的扮裝研究曾區分出，transvestite 是「穿上自己的新衣服來獲取性快感」，戀物癖（fetishism）則是「透過所鍾愛者的衣物來獲取性快感」，而 cross-dressing 則是指與性慾、性快感無涉的扮穿異性服飾行爲。在筆者大量蒐羅明清扮裝文本的過程中，並未發現類於西方 transvestite, fetishism 的扮裝事例，故明清時期的扮裝文本可歸爲 cross-dressing 之屬。

(5) 美國「文藝復興跨性別協會」（The Renaissance Transgender Association, Inc.）在其網頁上對「男人爲什麼會想要扮成女人？」提出了幾點理由：一、扮裝是情色刺激、也是情色戀物；二、扮裝可以消除緊張、紓解壓力；三、扮裝是爲了要展現潛藏的人格特質。「人本來就是雌雄同體」；四、扮裝是因爲羨慕女人；五、扮裝是爲了要愚弄世人；六、扮裝者有意識的「另類人格」；七、扮裝是創造力的展現。詳參<http://sex.ncu.edu.tw/repression/deviant/transgender/index.htm>, 2000.11.17.

(6) 「在古代中國，同性戀與異性戀從來都不是兩種完全對立和互相排斥的關係，在很多情況下，前者常常是對後者的補充和戲仿。男色不僅是個別人天生的癖好，同時也是封建等級在男人之間所製造的不人道關係。」中國男風文化並不適合全以西方同性戀觀點來理解，相關研究可參考康正果《重審風月鑑》第三章男色面面觀，頁 109-166。

二、研究文獻與方法

本文試以中國古典文學的「扮裝研究」作為觀察切入角度。據筆者研究發現，在明末清初約六十年左右的一段時間裡，扮裝主題的書寫有密集呈現與流行的趨勢（詳表一），而扮裝主題得受注意並成為流行，又非得歸功於徐渭《四聲猿》中《雌木蘭》、《女狀元》兩齣雜劇對木蘭、黃崇嘏女扮男裝事之極力推崇，文長筆力萬鈞所塑造出來的女英雄、女狀元形象更跳脫當時戲曲女性形象的典型（如《琵琶記》趙五娘、《西廂記》崔鶯鶯等），後因兩齣雜劇之廣受歡迎，進而啟動文人在筆記小說裡搜羅歷來扮裝故事的動機（如《五雜俎》、《玉芝堂談薈》等），此番蒐集再配合晚明社會大眾對於服飾流行所引發的「扮裝興趣」，使得現實中實際流傳的扮裝事例又成為通俗文學家馮夢龍、凌濛初等人編撰話本小說的上乘題材。因此欲觀察小說文類的扮裝文本自當從明代馮夢龍等所編纂之「三言」（1620-1627），與凌濛初所撰寫之「二拍」（1628-1633）開始。另在筆者的扮裝研究裡，扮裝文本自有其歷時性的沿革發展，故「三言」、「二拍」所呈現出來的扮裝內涵同時可作為扮裝故事基礎類型之討論。

觀察文本集中至少有以下優點：其一，「三言」、「二拍」並非一人一時之作，而是馮夢龍及其友人蒐錄編寫宋、元、明各代傳抄下來廣受歡迎的流傳故事，及凌濛初取材《太平廣記》等舊聞傳說創發而成，故其文化取樣有其代表性；其二，雖然編撰者並不專以「男女扮裝」故事為蒐集角度，但扮裝文本中為顧及話本體例「正話」、「入話」⁽⁷⁾的對稱或關聯呈現，必已先做過相關流傳故事的篩選與編輯，如《醒世恆言》第十卷入話、正話間夾敘有「方纔說的是男人妝女敗壞風化的。如今說個女人妝男節孝兼全的來正話」之語；其三，晚明白話小說是一種更貼近普羅大眾的通俗文學，小說中所呈現出來的評判與觀點多少會反映出一定程度的社會文化價值。故而本文將以「三言」、「二拍」作為小說文類的扮裝觀察起點。

⁽⁷⁾ 話本形式一般都有與正文性質相似的故事作為起頭，以引入正文，稱為「入話」，正文則稱「正話」。「入話」或以故事起頭，也有以一首詩或簡短數語開始的，原則是篇幅不得過長，以免喧賓奪主，搶了「正話」風采。

表一 扮裝文本與現實、傳聞繫年

朝代	帝王年號	西元紀年	敘事文本中涉及扮裝情節者	社會現實、傳聞
元 明	元末明初	1360	《菽園雜記》	韓氏從征雲南 《明律》改母喪服 劉方、劉奇事 桑冲扮裝行姦 萬貴妃戎服 黃善聰扮男販香
	太祖洪武 13	1381		
	宣帝宣德	1426-35		
	憲宗成化 3	1468-1487		
	孝宗弘治 4	1491		
	武宗正德	1506-21	《雙槐歲抄》「木蘭復見」(38)	定服式以正風化 崑山民嫁娶奇合 李良雨忽轉女形
	世宗嘉靖	1522		
	穆宗隆慶 2	1568		
	神宗萬曆 1	1573	《雌木蘭》《女狀元》(15)，《焦氏筆乘》 《熊龍峰小說四種》，《松窗夢語》(20) 《戒庵老人漫筆》(25)，《見聞雜記》(29) 《五雜俎》(36) 《玉芝堂談薈》 《古今譚概》，《古今小說》(1)	男子服錦綺，女子飾金珠。 富貴公子衣色大類女粧巾式。 女戴男冠，男穿女裙。
	萬曆 48	1620		異服：大袖袍、唐裝、晉裝。
	光宗泰昌 1	1620		
	熹宗天啓 1 天啓 7	1621 1627		丈夫而女子其飾。男爲女飾，女爲道裝。
	思宗崇禎 1	1628		
清	崇禎 17	1644	《衍慶堂警世通言》 《醒世恒言》(7)，《奇女子傳》(?) 《初刻》《情史類略》《型世言》《鼓掌絕塵》《二刻》《今古奇觀》《合元》《曲品》《劇品》《玉嬌梨》《贈書記》《貞文記》《遍地錦》	柳如是扮男過訪錢謙益(13)
	世祖順治 1	1644	《別本二刻》，《人中畫》 《龍舟會》，《玉鴛鴦》 《平山冷燕》(15)，《無聲戲》(17)	才女扮男外出。 無論少長男婦皆衣青矣。
	順治 18	1661		
	聖祖康熙 1	1662		
			《江花夢》 《警悟鐘》(?) 《聊齋誌異》(18)	
			《乾坤圈》(36)(佚)，《評點五色石》(44)	
	高宗乾隆	1736-95	《繁華夢》(43)，《陔餘叢考》(55) 《浮生六記》(14) 《鏡花緣》(5)，《喬影》(6)，《梨花夢》	芸娘扮裝外出看戲
	仁宗嘉慶	1796-1820		
	宣宗道光	1821-50		

註：扮裝文本下加線者爲戲曲，列入繫年以見扮裝主題流行之大概。「社會現實、傳聞」一欄則爲筆記小說記載內容。

在研究方法的取徑上，西方扮裝研究在國內的引介與運用，主要是在西方文學文本的解析、劇場表演、或同志扮裝表演的相關論述之上⁽⁸⁾。除此之外，其他相關領域裡還少有「扮裝」的相關研究或系統論述。反觀西方的扮裝研究可說自 1910 年就已開始，在周華山的歸納研究中（1995：69-104）又將西方扮裝⁽⁹⁾研究分成兩類：一是心理分析的陽具中心扮裝觀點；二是女性主義者的扮裝觀點。陽具中心的扮裝觀點認為扮裝是男人的專利，「整個扮裝的心理系統，（讓男性）有效地處理自己的女性化傾向，以免原有的男性特質受破壞。...即使去到反串扮裝的地步，他仍擁有男性最重要的特質——陽具。」（1995：71）然此觀點忽視女性扮裝的可能與實際狀態，故招致多方批評。女性主義者的扮裝觀點則提出不同性別扮裝的社會涵義：「當男反串扮女，是在取笑（女性）性別；當女反串男，卻是在扮演（男性）性別。」（1995：76）至 1986 年 Joan Riviere 提出一個突破性的觀點：女性化就是一種「偽裝」。並且女性化與偽裝幾乎是不可能分開的。Majorie Garber 則在 1992 年更深層、本質地提出「扮裝」與文化的關係，她認為「沒有扮裝就沒有文化」，而「扮裝的文化意義就是在顛覆所有的二元對立，諸如男/女、同性戀/異性戀、與性/性別，而扮裝者就是這種基進意義下的‘第三者’。」（Garber, 1992：133）此觀點打破男女差異為「本質論」的論述，並彰顯一時代有一時代之扮演，一時代之扮演代表該時代之文化取值，這是特定時空意義下的性別論述。

「扮裝」足以混亂性別論述與服飾符號間頑固的連結，並突顯人為的社會性別建構並非本質存在，而是特定時空背景下的文化產物。本文將以西方豐富的扮裝研究成果作為理論參考架構，並回頭檢視中國文化中的扮裝現象，希望中西文化互為參照，文本與理論間彼此崢嶸的情況下，可有新的對話產生。

除此，女性主義文學批評中的「性政治」（Sexual Politics）觀點亦可做為本文的基本立場。《性政治》是 Kate Millett 的博士論文，於 1969 年出版，此書的出現確立了女性主義文學批評的地位。Millett 的主要觀點為「性即政治」，男女關係一如政治當中結構性的權力關係，「是指一群人用於支配另一群人的權力結構關係和組合」（宋文偉譯，2000：32-34），歷史上的兩性間即呈現出「宰制/受制」、「統治/從屬」的關係。Millett 進一步

⁽⁸⁾ 如張小虹（1995）兩種《歐蘭朵》，*性別越界*。台北：聯合文學；周慧玲（1996）女演員、寫實主義、「新女性」論述--晚清到五四時期中國現代劇場中的性別表演，*近代中國婦女史研究*，第 4 期。

⁽⁹⁾ 周氏（香港人）將 Transvestism 譯成「易服」，本文則統一沿用國內學界的習慣用法「扮裝」。

定義性政治爲：「統治的性別嘗試將其對從屬性別之權力維持及伸展的過程。」（陳潔詩譯，1994：23）在中國，禮法制度與經典論述（discourse）就是建構「父權制度」的依據，其確立「男尊女卑」、「男主女從」的性政治，更藉由不斷社會化、性別角色刻板化的過程，使男/女不僅服膺接受，更將統治/從屬的社會分工內化爲意識型態。這是一種最巧妙，範圍最廣的「內部殖民」。（宋文偉譯，2000：32-34）

而「扮裝」中的重要依據—服飾，除了避體的實用功能、美化形容的美感層次外，「服飾」更是一種非語言的文本，它是符號學中的「二度體系」⁽¹⁰⁾，建立在可被語言解釋的基礎上。服飾，更聯繫著該文化的釋意方式與價值規範體系，如「喪服」中的「五服」⁽¹¹⁾透過布料的粗細與服喪時間的長短，嚴格規範著生者與死者間的禮法倫理關係；「被髮左衽」、「斷髮紋身」在中國文化價值中則被解讀爲蠻夷之邦的化外之民。在中國，服飾更是一種制度化的規定，歷代皆有「冠服制度」之嚴格施行，其依附於禮法制度，用以彰顯各階級、職業、性別的身分地位，故別具重要的象徵意義。西方性別研究學者 John Money 曾強調「服飾幾乎是全世界傳統的性別符碼，（所以）扮裝可說是一種高度明確的性別符碼越界」（Garber, 1992：132）。由此看來，身體與服飾之間的辨證關係，加上「扮裝」機制的性別顛倒、越界，使得身體、性別認同、服飾之間產生極複雜的流動性與對話關係，本文將嘗試以符號學理論對於男女扮裝之文化現象提出觀察與討論。

貳、扮裝意義之探索

一、服飾的象徵意義體現性政治內涵

中國早在周朝就形成了禮法制度，並從而確立了上下階級與內外之分，而如此鮮明的階級意識更是藉由典章制度來彰顯其內容，上自國土分封⁽¹²⁾、祭典禮儀⁽¹³⁾、居處宮室，

⁽¹⁰⁾ 語言是人類最重要的初始符號體系，其次，舉凡可被語言解釋的體系，稱爲「二度體系」，如文學、藝術、宗教等，都是二度體系。詳見趙毅衡《文學符號學》，頁 80。

⁽¹¹⁾ 「五服」爲斬衰、齊衰、大功、小功、緦麻。

⁽¹²⁾ 見《禮記》〈王制第五〉，「王者之制祿爵，公、侯、伯、子、男凡五等，...天子之田方千里，公侯田方百里，伯七十里，子男五十里，不能五十里者，不合於天子，附於諸侯曰附庸。」《十三經注疏--禮記》，頁 1321-1322。

⁽¹³⁾ 如《禮記》〈禮器第十〉，「天子七廟，諸侯五，大夫三，士一。天子之豆二十又六，諸公十又六，諸侯十又二，上大夫八，下大夫六。...」同上註，頁 1430。

下至日常車輿、衣著服飾等無不規範謹嚴而不得任意僭越，所謂：

山川神祇有不舉者爲不敬，不敬者君削以地；宗廟有不順者爲不孝，不孝者君紕以爵；變禮易樂者不從，不從者君流；革制度衣服者爲畔，畔者君討⁽¹⁴⁾。

中國之統治階級創造出嚴密的符號系統來填充其禮法制度，更透過這一套符號系統來強化統治者的穩固地位，並從嚴控管低下階層對此符號系統的顛覆。可說中國人千年來都是活在宗法階級的「符號系統」規範下！

正因為中國人的文化符號系統鮮明，男女性別之分際在《禮記》〈曲禮上〉即已規定得極清楚：

男女不雜坐，不同棐枷，不同巾櫛，不親授。嫂叔不通問。...女子許嫁纓非有大故不入其門。姑姊妹女子，予以嫁而反，兄弟弗與同席而坐，弗與同器而食。父子不同席，男女非有行媒不相知名。（《十三經注疏--禮記》，頁 1240-1241）

又《禮記》〈內則第十二〉亦規定男女內外之別：

男不言內，女不言外，非祭非喪不相授器。...外內不共井，不共湢浴，不通寢席，不通乞假，男女不通衣裳，內言不出，外言不入。男子入內，不嘯不指，夜行以燭，無燭則止；女子出門必擁蔽其面，夜行以燭，無燭則止。道路男子由右，女子由左。（《十三經注疏--禮記》，頁 520）

故而男女有別，男主外而女主內，各司其職而不可隨意跨越。而影響著男女地位之高下者，有《周易》乾坤之說：

⁽¹⁴⁾ 同注 12，頁 1328。

天尊地卑，乾坤定矣。...乾道成男，坤道成女。（《十三經注疏--周易》
〈繫辭上〉，頁 75-76）

男女既承乾道、坤道所生，其尊卑地位亦隨天地之別而致「男尊女卑」。女子因居下而有了「三從」之必要：

婦人有三從之義，無專用之道。故未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子。故父者子之天也，夫者妻之天也。（《十三經注疏--儀禮》〈卷三十喪服〉，頁 1106）

男人相對於女人是處在「天」的位置，女人的「天」隨著三從規範而有階段性由父而夫的轉移。

出乎大門而先，男帥女，女從男，夫婦之義由此始也。婦人，從人者也，幼從父兄，嫁從夫，夫死從子。夫也者夫也，以知帥人者也。...故婦人無爵，從夫之爵。（《十三經注疏--禮記》〈郊特牲〉，頁 1456）

除了天生的尊卑異位，丈夫更在知識（知）上與經濟（爵）上之自主發展得以為婦人之帥，由此則宰制者與受制者，統治者與從屬者的性政治權力結構已由經典制度劃分區別，男女地位因此被規範在「男主女從」、「夫為妻綱」的系統底下。

此外，中國冠服制度自《周禮》、《儀禮》已臻完備，其與階級制度相互對應，互相說明，不論在款式、布料、采色、文飾或形制等方面都有清楚而嚴格的規定⁽¹⁵⁾，也因此形成一套極富象徵意義、可資辨識的符號系統。若舉「三言」、「二拍」的成書年代--明代的服制為例，服裝類別計有皇帝冕服、常服、后妃禮服、文武官員常朝之服、及士庶階層的巾服等種類。又有「不許官民人等使用蟒龍、飛魚、鬥牛圖案，不許用元色、黃色

⁽¹⁵⁾ 如明代文武官員重大節慶之服制為：「一品，冠七梁，革帶用玉，綬用雲鳳四色花錦。二品，冠六梁，革帶用犀，綬同一品。三品，冠五梁，革帶用金，綬用雲鶴花錦。...」見《中國古代服飾風俗》，頁 185。又「常服」之補子規定「公、侯、駙馬、伯，用麒麟、白澤。文官一品用仙鶴，二品用錦雞、三品用孔雀...。武官一品二品用獅子，三品四品用熊羆，六品七品用彪...。」見頁 187。

和紫色，不許私穿紫花罩甲等」⁽¹⁶⁾禁制。對於士宦階級來說，其品第之高下自有土地分封、車輿、祭器、冠服等外在符號作為權力地位之表徵。若論及男女性政治地位之表徵，除了在起居空間、活動領域的歸屬有了規範式的男外/女內之區隔，對於隸屬同一階層的男女，其最直接、可區分的外在符號可說就是服飾系統了，然服飾系統又如何能在象徵意義上「別男女」呢？

首先，死者為大，喪服之制對服父母之喪的規定確實有性別差異。依《儀禮·喪服》規定，為父服喪最重是斬衰三年，為母服喪若父卒則齊衰三年，父在則必須摒棄子對母之私情、「私尊」，服齊衰杖期一年，以顯父之「至尊」⁽¹⁷⁾。由此知父親之至尊地位不容懷疑，而服母之喪已在布料上採輕於斬衰的齊衰，服喪時間則必須「從」父之存、歿來決定一年或三年，可見女從之地位至死仍然。此制奉行千餘年，至《明律》才將母喪提高與父喪齊等。（杜正勝，1992）

若依《周禮》⁽¹⁸⁾規定，天子之服有九種，含祭服六種與常服三種；王后之服則有六種，祭服、常服各三種。相較之下，王后之服少了祀昊天上帝/祀五帝、祀四望山川、祭社稷祭服三種，原因是王后根本沒有資格參與這三種祭祀大典。王后雖貴為一國之母，然相對於天子而言，王后的職責所在只限於「家」內，而非遼闊的「公」天下，故王后需要祭祀先王、先公與群小，而沒有資格祭祀象徵政治權力場域的昊天上帝、五帝、與山川社稷。可見男外/女內之性政治運作。

在一般平民的服飾上，上衣下裳之長短亦用來區分男女陰陽的象徵位置，如在《後漢書》〈五行志〉記載：

獻帝建安中，男子之衣好為長躬而下甚短，女子好為長裙而上甚短，時益州從事莫嗣以為「服妖」，是陽無下而陰無上也。天下未欲平也，後還遂大亂⁽¹⁹⁾。

⁽¹⁶⁾ 同上注，頁 178。

⁽¹⁷⁾ 《儀禮·喪服》卷二十九「為父何以斬衰也？父至尊也。」，見《十三經注疏》，頁 1100；卷三十「...何以期也？屈也，至尊在，不敢伸其私尊也。」頁 1104。

⁽¹⁸⁾ 《十三經注疏--周禮》卷第八〈內司服〉頁 691，卷第二十一〈司服〉頁 781。

⁽¹⁹⁾ 《二十五史--後漢書》〈五行志〉，頁 1183。

在建安時期流行的穿著服飾，是男子好穿長上衣而下甚短，女子則好穿長裙而上甚短，服妖論述以為這是一種「陽無下而陰無上」的表現，可見建安時的服制規定，正代表著上衣為男，而下褲/裙為女的倫理象徵位置。另在明嘉靖年間的禮部尚書霍韜(1487-1540)也曾上書批評女子服飾曰：

一時女衣，袖大過膝，襖長掩裙，似此不衷，名曰「服妖」。...長短之式，男女異制；女服上衣齊腰，下裳接衣，地承天也；男服上衣覆裳，天包地也。女衣掩裳，女亂男也。敦陰陽之分，亂男女之辨，召災殃之變，不止上有餘下不足為「服妖」而已⁽²⁰⁾。

由此，因上衣穿在身體的位置居上，故象徵天；下裳位置居下，故象徵地。如此則女服應為下裳接上衣，以象地承天之順也；男服則需上衣覆蓋下裳，以象天包地也。故而不符衣裳長短之制者，過猶不及，都是變亂陰陽、天下遭變的徵兆，稱「服妖」。然而，建安時期至魏晉時代正是一個講究審美賞鑑風尚的時代，不論是士夫之傅粉或是服飾的男好長躬、女好長裙，自然都是當時服飾審美之表現，而漸遠離了服制規範。至明代更因商業發達，織造進步，促使服飾有了蓬勃的發展，服飾的搭配也產生多樣的變化組合，而不再依循單調劃一的服制規定。不管是審美競求，還是物質文明發展之必然，這日趨繁華富麗的現象，站在中央集權政府的立場來看，自然要斥之以「服妖」之變陰陽、亂男女，並需以懲戒的方式來加以遏阻。

除了衣裳之長短呈現天地陰陽之象徵位置外，屐鞋的形狀亦大有文章：

初作屐者，婦人頭圓，男子頭方。圓者，順之義，所以別男女也。至太康初，婦人屐乃頭方，與男人無別，此賈后專妒之徵也⁽²¹⁾。

⁽²⁰⁾ 霍韜《渭厓文集》卷九「為定服飾以正風化事」，《四庫全書存目叢書》集部六九，台北：莊嚴文化。頁 303。

⁽²¹⁾ 《二十五史--晉書斟注》卷二十七〈五行志〉，頁 601。

一雙僅可適足的屐鞋，鞋頭是圓是方卻是區別男女之關鍵，女子既為「從」人，故而屐造圓頭，以取「順」之義。且不論婦人屐方乃賈后專妒徵兆之穿鑿附會，意義之判定難免結合權力運作而形成一套不許質疑批判的論述，為何天子「冕冠綖板前圓後方，取天地之象」，天圓地方的象徵論述到了女屐卻轉換成「圓者，順之義」的矛盾，而不復有「天尊」之義？

「服妖」論述自西漢以來結合了五行災異之說，對於所有不符合服制規定的現象都斥之以服妖現象。所謂：

貌之不恭，是謂不肅，厥咎狂，厥罰恆雨，厥極惡，時則有服妖，...人君行己，體貌不恭，怠慢驕蹇，則不能敬萬事，失在狂易，固其咎狂也。...風俗狂慢，變節易度，則為剽輕奇怪之服，故有服妖⁽²²⁾。

在此警惕人君若行己不恭、失在狂易，則將使風俗狂慢，變節易度，致「服妖」大作。反過來說，如果社會上普遍出現「剽輕奇怪之服」的現象，則是人君不能敬萬事，將致天下敗亂之徵兆也。

尚書何晏好服婦人之服。傅玄曰：「此妖服也。夫衣裳之制所以定上下，殊內外也。...若內外不殊，王制失敗，服妖既作，身隨之亡。末嬉（妹喜）冠男子之冠，桀亡天下；何晏服婦人之服，亦亡其家。其咎均也。」⁽²³⁾

這是中國文化中對嗜好「扮裝」者所羅織的罪名。「扮裝」的結果是否將嚴重到亡國亡身的境地？很顯然這是統治者為鞏固中央集權所衍生出來的「服妖」論述，極具比較觀點地，我們將在「三言」、「二拍」的扮裝文本中看到通俗文學家熱烈歌頌扮裝者「節孝兩全」的論述。在政治現實中，「扮裝」將使內外不殊，王制崩潰失敗，因各種僭越情形層出不窮而不便管理統治是真。但在文學世界裡，「扮裝」卻有了更多通俗文學家對於性別越界的想像。

⁽²²⁾ 《二十五史--漢書》卷二十七中之上〈五行志〉，頁 611-612。

⁽²³⁾ 《二十五史--晉書斟注》卷二十七〈五行志〉，頁 600。

由以上討論可歸納出，同一階級之男女，除了在內/外空間上已作出活動範圍區隔，他們表現在外的服飾裝扮可說是最直接表現性別差異的符號系統，而此服飾系統除有男裝、女裝搭配的兩大句式結構外，更透過服制之喪服、祭服、衣裳長短、屐鞋圓方等差異來彰顯「男尊女卑」、「男主女從」之陰陽上下秩序，與深刻的性政治象徵意義，所以男扮女裝、女扮男裝被當權者斥為「服妖」之亡國亡身徵兆。扮裝在政治意義上確實是一種基進的反制行動，然而扮裝動機千差萬別，扮裝如何藉由轉換服飾符號而顛覆男外/女內、男主/女從的性別規範，並開啓性別靈動的無限可能？以下試以符號學理論討論之。

二、扮裝的性/別符號意義

當我們進入性別研究的議題時，首先要將性/別做出二種層次的區分。其一是性（sex），指的是生理性別，可分為男（Male）、女（Female）、或陰陽人（其生殖器無法確切辨別是男是女，也許兩者都有）。其二是性別（gender），指的是社會性別，可分為男性特質（Masculine），或女性特質（Feminine）⁽²⁴⁾。「性」是每個人出生時的生理性別，而「性別」卻是一種後天習得的社會文化建構。若再呼應 Majorie Garber 提出的扮裝與文化的密切關係，我們就可看到「性別」的文化建構就是一連串強制性、規範性的學習、模擬過程，社會文化建構要求男人要有「男人樣」，女人要有「女人樣」，也因此，男人/女人要不斷模擬、扮演社會標準認同的「男性特質」/「女性特質」，而「男性特質」/「女性特質」的內涵又將因時代變遷而有所改變。

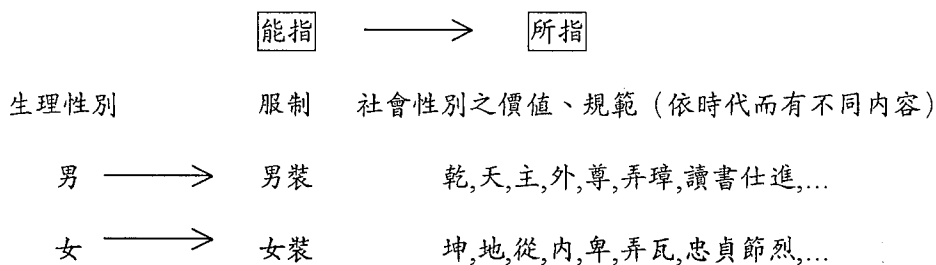
當我們論及「扮裝」的符號學意義時，主要是強調扮裝放在整個文化符號脈絡中所代表的意義，穿衣服的雖是生物性的身體，但服飾本身（尤其是中國的冠服制度）就具有一套「定上下、疏內外」的指涉（signify）功能，故而男扮女裝，或女扮男裝都將使原本的指涉顛倒錯置，而產生新的結果。結構主義學家羅蘭·巴特（Roland Barthes）曾在他的研究中將結構語言學的觀念應用到服飾裝扮現象中。他以為「服裝」可說是一種純粹制度化、標準化的準則，一如語言學中的「語言」（langue）；而「裝扮」行為則是一種個人化、實踐化的穿衣過程，可對應於「言語」（parole）（敖軍譯，1998：29）。他提出：

⁽²⁴⁾ 這兩個詞彙有學者翻成「陽剛特質」、「陰柔特質」，這是當代對於男/女兩性特質的定義，本文所要探討的中國古代社會的男女性別建構不見得適合陽剛/陰柔的定義，故採男性特質/女性特質之說法。

語言是一種制度，一個有所限制的抽象體。言語是這種制度短暫的片刻，是個人爲了溝通的目的而抽取出來並加以實體化的那一部份。（敖軍譯，1998：30）

若對應著服裝來思考，在古代中國「服飾」是一套統治者制定的冠服制度，它是一個有所限制的體制，並以辨識身分爲目的，表現在服飾的圖案、顏色、長短、形制上而有諸多專屬或禁制。而每一次的「裝扮」都可說是冠服制度實際執行的過程，即個人在社會活動時將其抽取出來並實體化的那一部份，而對外「溝通的目的」就是讓觀者辨識出裝扮者之身分、階級與性別。以此論述邏輯推理，則「男扮女裝」或「女扮男裝」正是裝扮者有意的以服裝制度爲前提，並藉由裝扮進行掩飾性別事實並達到對外溝通的目的。

將此概念與文化符號學結合時，所謂符號，「即發送者用一個可感知的物質刺激，使接受對方能約定地了解關於某種不在場或未出現的某事物的一些情況」。（趙毅衡，1985：5）在扮裝討論中，「服飾」就是「可感知的物質刺激」，也就是「能指」（signifier），因爲服制具有別男女，殊內外的重要象徵功能，故服制將帶領中國人約定地指向性政治之權力結構（如男尊女卑）與處世規範（如男外女內）的性別分立概念（所指）（signified）（如圖一）：

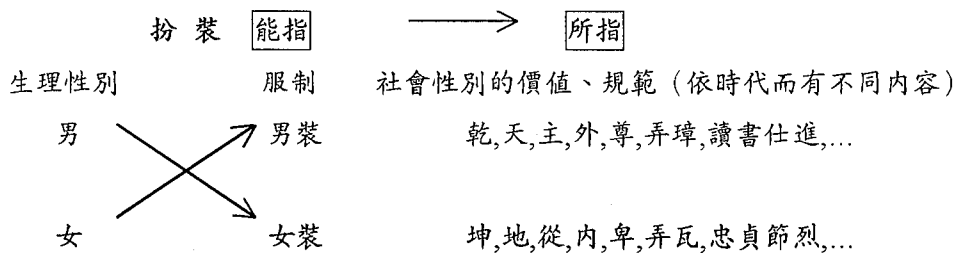


圖一 性別、服制與文化符號系統的關係

當能指（服制）與所指（社會性別之價值、規範）緊密交織成文化符號網時，則天生爲男則享「載寢之床，載衣之裳，載弄之璋」；不幸而爲女，則「載寢之地，載衣之裼，

載弄之瓦」⁽²⁵⁾，不只照顧安置的地點有床/地的尊/卑差異，所著服飾是晝日之衣/夜臥之衣（裼）的外/內區別⁽²⁶⁾，手上玩弄的是白玉璋/陶垂紡以辨明將來的執掌（做官/紡紗），對於嬰兒的祝福一個是穿著朱紅禮服更輝煌，將來周室作君王；一個則是訓誨式的：不許違抗多議論，只管酒食作家務，別給父母添麻煩！可見中國嬰孩的性別教育啓蒙顯然更早，其性別認同透過所著衣服、把弄器物等的象徵意義而逐一確立完成。嬰兒出生後，其生理性別隨即必當學習服膺社會性別的價值與規範。

性別上的天生不平等，因為能指與所指間頑固而緊密的連結，故而女子只能透過宗教祈求來世轉身成男。現世變性既不可能，故而偶爾的謹慎扮裝倒成了權宜變性之法，不管其目的為何，然而藉由扮裝可進行性別符號的對置，也可達到身分改變的效果。原本被視為當然的生理男性（或女性）服膺社會男性（或女性）的價值或規範（見圖一），經過男女扮裝後，外在的辨識系統因為服飾的顛倒錯置（見圖二），一則掩藏起生理性別的事實，二則刻板的性別價值與規範也跟著鬆動，不論男女忽然可以易位思考。進一步說，「扮裝」的意義即是撤換掉原本加諸個人的符號系統，如性別、階級、身分地位與隨之而來的處世規範與禁忌等，而扮裝即意味穿戴上了另一套文化符碼以供他人辨認、解讀，除能避開原有身分之窒礙難行外，新身分更帶來處世行事之方便，扮裝人得藉此達成一己之宿願或目的。



圖二 扮裝理論與文化符號系統的關係

⁽²⁵⁾ 《詩經·小雅》斯干篇：「乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋。其泣嗶嗶，朱芾斯皇，室家君王。乃生女子，載寢之地，載衣之裼，載弄之瓦。無非無儀，唯酒食是議，無父母詒罹。」《十三經注疏--詩經》，頁 436。

⁽²⁶⁾ 鄭玄箋：「男子生而臥於床，尊之也。裳，晝日衣也，衣以裳者明當主於外事也。...臥於地，卑之也。裼，裸也，夜衣也，明當主於內事。」同上註，頁 437-438。

參、「三言」、「二拍」中的扮裝類型分析

「三言」為明熹宗天啓年間馮夢龍與友人先後編刊的三部白話短篇小說：其為《古今小說》（後改名為《喻世明言》）、《警世通言》、與《醒世恆言》，各有話本四十卷，合計一百二十卷。所編纂多為各代傳抄流行下來之文言小說、文言記事、或一些優秀文集。

「二拍」則為明崇禎年間凌濛初所創作的二部白話小說：《初刻拍案驚奇》、與《二刻拍案驚奇》，各有話本四十篇，故事多取材《太平廣記》等古籍舊聞，卻多所創造。馮夢龍所處時代正是晚明商業發達、社會各階級之界分逐漸混淆、士庶消費能力逐次提昇之時，故而也為俗文學發展提供了一個極佳的環境。馮氏在其《古今小說》緣天館主人序言及：

試令說話人當場描寫，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲決脰，再欲捐金；怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑頓者汗下。雖日誦孝經、論語，其感人未必如是之捷且深也。噫！不通俗而能之乎？

馮氏深刻體認到通俗文學對於民間百姓所能產生的積極教化作用，故而透過通俗的日用語言--白話、與貼近普羅大眾的生活化描寫來鋪陳歷代流傳故事，這種專以庶民大眾為對象，寓教於樂的方式，其效果確實比《孝經》、《論語》等規範式經典更容易打動人心且影響深遠。

深受馮夢龍影響的凌濛初則於《初刻》之序言中提及：

宋、元時有小說家一種，多採閭巷新事為宮闈承應談資。語多俚近，意存勸諷；...。近世承平日久，民佚志淫。...獨龍子猶氏所輯喻世等書，頗存雅道，時著良規，一破今時陋習。...因取古今來雜碎可新聽睹佐談諧者，演而暢之，得若干卷。...總以言之者無罪，聞之者足以為戒，則可謂云爾已矣。

可見凌氏憂時俗之日趨佚淫，因推崇馮氏輯書之功，故亦蒐集古今舊聞可新耳目者而創作，盼能達到「言之者無罪，聞之者足以戒」的詩教功能。

由此可知馮、凌兩氏的編撰動機皆以寓教於樂的通俗小說來達到導愚適俗、喻世勸諷之效，故以下擬以「道德評判」角度來作扮裝文本之類型分析，希冀藉此驗證小說中「頗存雅道，時著良規」之教化功效。

本文自「三言」、「二拍」二百篇的短篇小說中輯得男女扮裝相關篇章共九篇，其篇目如下：

- 《古今小說》第二十三卷 張舜美燈宵得麗女；
第二十八卷 李秀卿義結黃貞女；
第三十卷 明悟禪師趕五戒；
《醒世恆言》第八卷 喬太守亂點鴛鴦譜；
第十卷 劉小官雌雄兄弟；
第十五卷 赫大卿遺恨鴛鴦條；
《初刻拍案驚奇》第十九卷 李公佐巧解夢中言 謝小娥智擒船上盜；
第三十四卷 聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼晝錦黃沙術；
《二刻拍案驚奇》第十七卷 同窗友認假作真 女秀才移花接木。

其中，又因話本小說形式有「入話」、「正話」之分，故共歸納出男扮女裝四人，女扮男裝十人。而扮裝行動除了是一種掩藏原有身份之行為外，以下又依扮裝動機歸納為一、倫理型扮裝；二、自我實踐型扮裝；三、縱欲型扮裝三型。三種類型的扮裝動機是以「道德評判」為標準，並有道德層次遞減的關係，故而「倫理型扮裝」是在五倫關係的考量下最著重倫理道德實踐的扮演；而在重視「捨生取義」的中國文化判準下，「自我實踐型」扮裝因停留在自我層次，故而次之；再其次為「縱欲型扮裝」，已漸不符合社會道德規範，縱欲型若淫亂無度，推到極致，則不僅違反道德綱紀，而且已成為作姦犯科、危害社會秩序的犯罪行為。故而愈是前者愈呈現出正面意義，愈是後者則呈顯負面意義。扮裝動機的分類結果如下：

一、倫理型扮裝

倫理型扮裝共有男扮女裝 1 人，女扮男裝 5 人。此型扮裝係指扮裝人以成就倫理關係中的道德情操為前提，藉由改變性別身分來為家人承擔責任、犧牲私利。在此動機下，男扮女裝有代嫁引發偷情的結果，女扮男裝則一一表現出節孝之內容。

劉孫兩家早有婚聘，後因劉璞（《醒》八）寒症病篤，劉公本要回絕孫家親事，誰知劉媽執意以婚事冲喜使兒子病體好轉。孫寡婦護女心切，又拗不過親家催逼，故令子玉郎代嫁以探虛實，玉郎平昔孝順，不敢違逆，只得依了母親。玉郎之扮裝動機原是順從母意、代姐而嫁。誰知成親之日劉母偏教女慧娘代兄拜堂、陪宿，如此一番陰錯陽差竟使玉郎勾引慧娘，成就雲雨。然紙終包不住火，待玉郎收拾返家，對兩人之事只言「你已許人，我已聘婦，沒甚計策挽回，如之奈何？」慧娘則言：「君若無計娶我，誓以魂魄相隨。決然無顏更事他人。」可見男子之一夜快活，卻是女子之名節大事，攸關生死。乃至喬太守之判案，雖說其內心有成全之意，但其判詞也非得以「懲處」立場--「奪人婦人亦奪其婦」來判之，才使兩家風波平息。這其中透露著判案準則係以男人之得失為懲罰依據，被奪婦人者（裴政）以「奪其（孫玉郎）婦」之報仇心態得到心理補償，而女人一如財物，只是男性之附屬品，被奪之婦又將在何處彌補她生命中的種種虧欠？

花木蘭（《古》二十八入話）之父被點作邊廷戍卒，木蘭可憐父親年老多病，故扮女為男，代父從戎。十年戰役，受了百般辛苦，後來役滿歸家，「依舊是個童身」。其論述重點有二，一以孝親之故代父從軍，二則雖處軍中與男兒雜處多時，卻謹慎守身，全節而退。故其論讚云：「全孝全忠又全節，男兒幾個不虧移？」誰還管得木蘭立了多少軍功，馳騁沙場，如何智勇雙全？

謝段兩家聯姻同在江湖上貿易（《拍》十九），因富豪招人耳目，謝小娥之父與夫為江洋大盜所殺，小娥則逃至佛寺躲避，本也情願出家，卻以「父夫被殺之仇未復，不敢便自落髮」，後扮作男子模樣，終日傭工於江湖間，最後蒐證報官得為父夫報仇。此事傳開，除獲頒旌表外，又得里中豪族慕名求聘，小娥誓心不嫁曰：「我混跡多年，已非得已。若今日嫁人，女貞何在？寧死不可。」故回佛寺落髮為尼，以絕眾人之願。

黃父因家中只剩孤女善聰（《古》二十八），故「製副道袍淨襪，教女兒穿著，頭上裹個包巾」男扮後，父女兩人相伴外出販香。未料黃父害病而死，善聰只得與同行李英合夥為計，而「女相男形雖不同，全憑心細謹包龍。只憎一件難遮掩，行步蹣蹣三寸弓。」經過九年勤苦並守節，終得扶父柩返鄉。返鄉後直接入內尋姐，姐姐見一男子直闖入室，大罵：

是人家各有內外，什麼花子，一些體面不存，直入內室，是何道理？男子漢在家時，瞧見了，好歹一百孤拐奉承你，還不快走！

可見當時男外/女內之分野規定謹嚴，平時不得隨意涉足不符合自我性別身份的空間。此時，只見善聰笑嘻嘻地作揖，將這九年辛苦說了一番，姐姐進而扮演衛道之士曰：

你同個男子合夥營生，男女相處許多年，一定配為夫婦了。自古明人不
做暗事，何不帶頂髻兒？還好看相。恁般喬打扮回來，不雌不雄，好不
羞恥人！

面對久違的姐姐苛刻的責難，善聰急著辯解自己「還是童身，豈敢行苟且之事玷辱門風。」其姐不信，遂嚴厲地將其帶入密室驗身，最後證得妹子還是個「未破的童身」，姊妹經過「貞節」之考核後終能相認，抱頭痛哭。親如姊妹久經離散，待歷劫而返，為姐的也是扮演執法審斷的角色，同樣在貞節的規範下要求受制者服從。類似的情形，也見《醒》八的劉媽（而非劉父）堅持孫家女兒嫁來為病篤的兒子沖喜。整個父權體制的壓迫已讓女性喘不過氣，更驚悚的卻是受制者（通常是姐姐或母職輩）的意識型態也全然處於無知狀態，最後與宰制者緊密結合成一牢固的共犯結構，並且事無親疏，是一種普遍的存在。

日後李英尋訪善聰，善聰以「在先有兄弟之好，今後有男女之嫌」拒之，李英得知善聰為女後，思及五六年與她同行同臥，故求兩姓之好，未料善聰「欲表從前清白操，故甘薄倖拒姻親。」可見錯過良緣事小，被誤傳失節事大，這是善聰為父守孝，為己守節之行也。

方申（後改名劉方）（《醒》十，正話）、劉奇皆因意外為劉氏夫婦所救。兩人情投意合，後拜為兄弟承歡劉氏。不幸劉氏夫妻亦相繼亡故，留得兩兄弟合夥開起布店。歲月忽忽，鎮上富家央媒與兩兄弟議婚，劉方執意不從，劉奇才由劉方和詞中見出蹊蹺，反省劉方之「恁般嬌弱，語音纖麗，夜間睡臥，不脫內衣，連襪子也不肯去」等行跡。後劉方細說扮裝之由曰：

妾初因母喪，隨父還鄉，恐途中不便，故為男扮。後因父歿，尚埋淺土，
未得與母同葬。妾故不敢改形。...幸得義父遺此產業，父母骸骨，得以
歸土。妾是時意欲說明，因思家事尚微，恐兄獨力難成，故復遲延。

可知劉方之用心良苦，由母喪父歿之考量，到與劉奇同心戮力奮鬥，她的犧牲成全直到媒婆催逼劉奇娶親，才不得不現出女身來。

蜚娥（《二刻》十七，正話）因見父親是個武官出身，家中子弟亟需廣結文士，才能不受外人欺負，爭奈兄弟幼小，故蜚娥「一向妝做男子，到學堂讀書。外邊走動，只是個少年學生，到了家中內房，方還女扮。如此數年，果然學得滿腹文章，博通經史」，後考上秀才，結交斯文士夫無數，爾後更有意在兩位英銳同學中擇一嫁之。蜚娥之父後因事入獄，多虧蜚娥在外張羅奔走，終得救父出獄，也為自己配得了好姻緣。

木蘭、小娥、善聰、劉方、與蜚娥都是基於「孝心」所致的扮裝。本應大門不出，二門不邁，身居內室，出門必擁蔽其面的女兒們，今日為著父老多病、父仇未復、或父死柩未扶、武弁人家怕被人欺負等理由，於是有了仔細男扮的動機。她們從事艱困的軍旅、拋頭露面與人交際做生意、或者甘冒生命危險行走江湖，後入賊窟為父夫報仇，在這一切犧牲自我，維護父夫的英勇作為之後，待其返鄉，仍能保持童身，並願意再一次以餘生落髮為尼（小娥）或拒絕良緣（善聰）的方式證其守貞守節。可見女扮男裝後，一方面女子得有男裝的庇護開始可以外出，進入社會性別規範下的男性公領域，從事軍戎、商旅、布莊買賣、與求學仕進；二方面卻仍脫不開社會性別下對女性的忠貞節烈規範，故而以「孝」為名男扮出門後，必當「守貞」歸來，方得恢復女兒身。

二、自我實踐型扮裝

自我實踐型的扮裝全是女扮男裝，共歸納出四人。此型的扮裝凸顯出自我需求，是主動積極為實踐自我理想而作的裝扮。扮裝人積極冒險地撤換自己身分，更是對社會刻板價值規範的一種反動，而對自我的想望有了勇敢的追求。當然，在古代中國社會裡，婦女平日所受教誨即是以「三從四德」為最高道德規範，故而婦女對「三從四德」的努力實踐，確實是當時整個社會鼓勵並予以嘉勉的自我實踐方式。然本文的分類為使真正針對「自我理想」之追求突顯並區隔出來，故將依附於父權規範價值的「三從四德」劃入倫理型實踐。

常州義興人氏祝英台，自小通書好學，故欲出外遊學，其哥嫂止之曰：

古者男女七歲不同席，不共食，你今一十六歲，卻出外遊學，男女不分，豈不笑話！（《古》二十八，入話）

未料英台悉心扮成男子模樣，哥嫂難辨，故只得應允其要求。英台出門前的誓約是以榴花折枝自況曰：

奴家祝英台出外遊學，若完名全節，此枝生根長葉，年年花發；若有不肖之事，玷辱門風，此枝枯萎。

英台以強烈的求學動機、謹慎的扮裝、與守節的誓約向家人換得三年遊學機會，並得機會結識山伯，梁祝兩人三載朝夕相處，同床共眠，英台秉以志節之堅，終未洩漏女身秘密，本期待回復女身得與山伯成就良緣，無奈命運弄人，活姻緣成了死姻緣。相對於孫玉郎（《醒》八）扮女代嫁，夜裡初與慧娘同床而臥，便打熬不住，與慧娘成了夫妻。英台藉由扮裝得以外出遊學，卻因誓守貞節辜負了一段好姻緣，最後為堅其所愛，更與山伯雙雙殉情而死。可見男扮女與女扮男在類似的情節中，顯然有極不同的考量與結果。

英台果然「完名全節」地歸來了，然而三年的扮裝守節卻使英台自迫性地壓抑其真情，此自迫性來自社會規範內化的壓力，以致心理上愛慕山伯的英台與必當完名全節的英台相互矛盾異化。最終，英台的生命還是枯萎了，完名全節畢竟無法滋榮英台的生命，兄嫂之命，媒妁之言反讓英台失去與所愛締結的想望。英台之死豈是殉情而已？其背後實重重鎖鏈著不可撼動的性政治運作，這是禮教殺（女）人的見證！

西蜀黃崇嘏（《古》二十八）假扮秀才，後被周庠薦為郡掾，所斷疑獄無數，四處皆有名聲，後周庠首薦於朝，言其才可大用，欲妻之以女。崇嘏笑而不答，作詩一首曰：

一辭拾翠碧江湄，貧守蓬茅但賦詩；自服藍袍居郡掾，永拋蠻鏡畫蛾眉。
立身卓爾青松操，挺志堅然白璧姿。幕府若教為坦腹，願天速變作男兒。

崇嘏依其自由意志拋卻女兒裝束，全心全意在仕宦發展，其能力亦足至「胥徒畏服，士民感仰」之地步。未料正值才華見賞，更待拔擢之時，卻因論及婚事而使扮男之事披露，周庠隨即轉換思考，以為「將女作男，事關風化，不好聲張其事，叫他辭去郡掾，隱於郭外，乃於郡中擇士人嫁之。」

崇嘏藉由扮裝建立起自己的男性社會性別，更在讀書仕進的路上有所發揮，並得斷疑獄，享名聲，前途一片看好。可惜好景不常，扮裝終敵不過仕途中政治婚姻的考驗，崇嘏

委婉地托出性別真相，辭謝了婚姻，未料其性別真相反被周庠免去官階，後被安排隱於郊外，以遮掩周庠用人不慎（竟拔擢個女人！）與「事關風化」的責任。可憐崇嘏全憑努力與能力爬上社會高層，這麼一個被迫回復原來性別，讓她馬上從政治場上、社會的公領域裡銷聲匿跡，隱姓埋名，被宰制者安排作個噤聲的婦人。

另在主動追求自我情欲與婚姻方面，則蒐得二例。張舜美（《古》二十三）於上元佳節來到杭州，在熱鬧的燈會裡偶見一出色女子劉素香，後得女兒有意遣下同心方勝，次日張生依約前往幽會，兩人相見如惡虎逢羊，未及問名敘禮已雲雨歡會起來。後兩人商議來事：

素香曰：「你我莫若私奔他所，免使兩地永抱相思之苦，未知郎意如何？」

舜美大喜曰：「我有遠親，...可往依焉。」

當晚兩人收拾好簡單行囊，素香拋離鄉井家人，為求愛情作成男子打扮，與舜美攜手迤邐而去。素香全然不受社會規範束縛，主動果敢追求自我幸福之意志強烈，其後雖多生波折，但最後終能結成連理。

又楊家女兒（《拍》三十四，正話）因身子怯弱被老媽媽送至庵中扶養，法名靜觀，以期身體健旺。靜觀長成後，在庵中巧遇秀才聞人生而翩然情動，起初自恨出家不敢妄想，後靜觀假扮男僧外出之際，得在舟途與秀才獨處，不免露出情欲，與秀才成就風月。女尼自表：

看見相公...便覺神思不定，相慕已久。不想今日不期而會，得諧魚水，正合夙願，所以不敢推拒，非小尼之淫賤也。願相公勿認做萍水相逢，須為我圖個終身便好。

幸而聞人生亦非薄倖之人，兩人得齊心為成就日後婚姻策劃來事。

比起英台、崇嘏的扮裝以喪命、失去社會地位作結，素香與靜觀可說是主動積極求愛並且成功的例子。素香忠其情欲，願為所愛拋棄一切；靜觀實非本願出家，今見如意郎君而勇敢自白，雖是不期而會，實則主動求歡之意願強烈，不似英台始終背負「守節」包袱而難將真情表露。幸而兩人所遇亦是有情之人，否則在當時嚴厲的性別觀念下，失貞被棄

的婦人可說幾無立身之地。由此四例見出男扮之女可在社會性別的男性身分上有了多重的考量與選擇，或者外出求學、做官斷案、積極求愛，卻仍存在著像英台被社會性別的女性規範牽絆而喪其良緣與生命，崇嘏的真實身分曝光後，亦難逃被宰制安排的命運。又此型只見女扮男裝實例，而無男扮女裝之例，由此證明，女性扮男實有社會弱勢地位之背景與需要，相對而言，男性之自我實踐根本不需藉由女形完成。

三、縱欲型扮裝

此型扮裝輯得男扮女裝三例、女扮男裝一例。其中男扮女裝二例更有縱欲無度，並藉此作奸行歹之行爲。

赫大卿（《醒》十五）風流俊美，專好聲色。一日來到非空庵勾引女尼空照，未料女尼正是個「真念佛，假修行，愛風月，嫌冷靜，怨恨出家的主兒」，兩人一番言語撩撥，果然一拍即合。隨後空照連同西院的靜真與女童們共享「天下美士」，赫大卿起初「放出平生本事，竭力奉承」，淫慾無度，後經不起女尼們輪番取樂，終致身困思家。然女尼們不捨其風流，於是出一妙策：

今夜若說錢行，多勸幾杯，把來灌醉了，將他頭髮剃淨，自然難回家去。

況且面龐又像女人，也照我們妝束，就是達摩祖師親來，也相不出他是個男子。落得永遠快活。...

這是男扮女唯一被女性宰制的男子。赫大卿本其男性身分進入庵院，見女尼標緻也是主動勾引，未料竟反被女尼的集體情欲反撲吞沒，並進而摘除其男性的外在識別符號-頭髮與妝束，使其無顏返家見人，後以尼姑身分困居庵中，淪為女尼們滿足情欲的工具，終至淫慾過度而慘死尼姑庵。

這裡的男扮為女，雖是被人陷害，然赫大卿進入庵院的動機本不純良，故也難辭其咎。因其經歷了性別（男變女）、身份（平常人變為出家人）的雙重扮裝，故而有較複雜的意義。相較於下文功德庵庵主王尼（《拍》三十四，入話）多與外頭的夫人小姐往來，藉由縮陽之術夜度十女；赫大卿則是羊入虎口，進入庵院成為眾尼洩慾的工具。兩者雖有一男逞雄風度女無數之雷同，卻有了主動/被迫扮裝、宰制/受制的差異。赫大卿被摘除了男性社會符號，只得「服從」奉承女尼們的情欲。若今日赫監生男性社會符號（頭髮）未

曾剃除，他大可自由進出庵院，而不受女尼們控制。所以真正讓赫大卿出不了門的，是他的頭髮被剃個精光，由平常人變成出家人的窘境，而女尼們迫其縱欲無度則造成他冤死的結果。

同是僧院中要滿足縱欲需要而扮裝匿身的，還有五戒禪師（《古》三十）私紅蓮的故事。禪師命清一送紅蓮至臥房中，說道：

你若依我，我自抬舉你，此事切不可洩漏。只教他作個小頭陀，不要使人識破他是女子。

清一待紅蓮若自生之女，自知依言送去「必壞了女身」。無奈長老後又施銀賄賂，清一只得吩咐紅蓮前往伏事長老。夜間兩人「一個初浸女色，猶如惡虎吞羊。一個乍遇男兒，好似渴龍得水。」然五戒禪師已犯色戒，將多年清行，付之東流；紅蓮則在清一的要求下，「初被長老淫勾，心中也喜。」

由此見得兩重「宰制-受制」關係，一則長老之於清一，是上對下，年長男子對年少男子的階級壓迫，再加以長老施銀賄賂，清一實難違逆。二是男性慾望對無知少女的宰制，外來的紅蓮身世不詳，既受禪寺養育之恩，故而凡事只有聽從順服，不管是扮裝匿身或是獻身伏事長老，都是受人擺佈驅使，而未能察覺其中之受制身分。而紅蓮初被淫勾而有「心中也喜」的反應，在本事來源並無此番描寫（譚正璧，1981：165-170），則顯然是男性編撰者為禪師脫罪之想像（奸淫罪名之判立與否全看女性角色之抗拒或‘欣然’接受而定）。

以「縱欲型」扮裝來看，以上兩例都是以縱欲為動機，繼而以扮裝掩飾欲望對象的性別身分，以求其留在身邊取樂的故事，與西方扮裝研究中扮裝(Transvestite)本身就能引起性快感還是不同。以下所要談及的二例，更是扮裝者設計潛入內室縱欲並作姦犯科的故事。

桑茂（《醒》十，入話）偶在廟中避雨，遇一老嫗原是男扮，告之學扮婦道得入豪門巨室與婦女同眠，恣意行樂種種：

那婦女相處情厚，整月留宿，不放出門。也有閨女貞娘，不肯胡亂的，我另有媚藥兒，待他睡去，用水噴在他面上，他便昏迷不醒，任我行事。及至醒來，我已得手。他自怕羞，不敢聲張。還要多贈金帛送我出門，囑咐我莫說。

後桑茂向老嫗拜師，習此「快活好事」。學成後自稱鄭二姐行騙十年，所奸婦女不計其數，直至某大戶之女婿愛其俏麗卻求歡不得，終洩其密，後送官審問，「邢部以爲人妖敗俗，律所不載，擬成凌遲重辟，絕不待時。」此例爲明朝真人真事改編，此事驚動當時，明人筆記小說亦多有記載。（譚正璧，1981：165-170）

又功德庵庵主王尼（《拍》三十四，入話）以縮陽之術男假爲女，奸騙婦女無數，後理刑因疑有他，命人塗油於其陰處，令狗舔食，未幾「騰的一條棍子，直統出來，且是堅硬不倒」！後經重打始招供曰：

身係本處游僧，自幼生相似女，從師在方上學得採戰伸縮之術，可以夜度十女。一向行白蓮教，聚集婦女奸宿。...變充作本庵庵主，多與那夫人小姐們來往，來時誘至樓上同宿，人多不疑，直到引動淫性，調得情熱，方放出肉具來，多不推辭。也有剛正不肯的，有個淫咒迷了他，任從淫慾，事畢方解。所以也有一宿過再不來的，其餘盡是兩相情願，指望永遠取樂。

桑茂、王尼的扮裝充分掌握了內/外室區隔的女/男之別，內室之隱密連夫男都要別嫌疑，所以刑犯藉由扮裝轉換性別取得了入內室的活動權，再利用教導女工、傳教等藉口有了與女眷們親近、獨處的機會，並開始對婦女進行無可防範的迫害，這是充分掌握性別空間特性所進行有計劃地奸淫犯罪。

由以上二例看出男子扮女所凸顯出來的動機多是作奸犯歹，藉由奸騙婦女以滿足其生理慾望。當其得知扮裝爲女可得奸宿婦女之便，故各稟其「標緻」、「紅白細嫩」、「生相似女」的女性特質，或努力習得針黹手藝，或學伸縮之術以扮婦道親近女色。此時不論婦女是被逼迫陷害，或是出於自願苟合，基於名節的考量，她們或者忍氣吞聲，自嘆悲苦，甚或多贈金帛賄賂，只求奸淫者莫要張揚。可見男扮爲女的目的（在編撰者的意識型態下）已先摒除掉真正扮演女人的層次（守貞、卑下），身著女服的男子進入內室既不是在「處理自己的女性化傾向」，作女工或傳教到頭來只是障眼的幌子，扮女之男不管是文學的想像，或是實際的情況（桑茂之案例）都是以男性最重要的性徵—陽具進入內室繼續宰制女性，故而男扮女裝的情節最後全都導入縱慾內容，並在「三言」、「二拍」的文本中無一例外。男子以主觀意願強凌女人身體，又在得逞後，藉由女性社會規範的壓力，對其

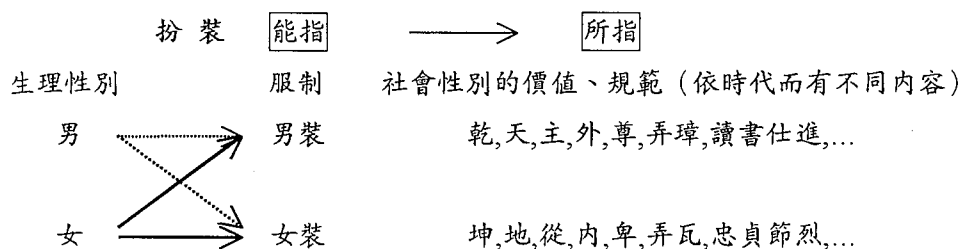
貞節名聲甚至生命再一次持有恐嚇與宰制權！其惡行惡狀終要遇到同處宰制地位的男子，或是以其人之道還治其人之身（某大戶對桑茂強行求歡），或是被執行社會規範之代表-理刑起疑，才能責成「人妖敗俗」、「凌遲重辟」的懲罰。

另一方面，則不可忽視那些應有「教養」的夫人小姐們竟有「相處情厚，不放出門」、「多不推辭」的行為表現！這正是明代力倡貞節的風氣下女性情色意識隱微的面向，此種曖昧關係反成了部分深閨女子在重重性壓迫、性禁錮的壓力下一隱密的宣洩口。這樣貌似女兒的男兒之身，讓夫人小姐們可以暫時釋放男女大防之約束與拘謹，在心理上得以自欺、說服自己是與「婦人」、「女尼」來往，在情欲上則扮裝之男確實滿足了深閨寂寥女子的生理需求，她們小心遁走在禮教的嚴格規範之外，「名節貞操」又得以保全。難怪夫人小姐們「指望永遠取樂」，男扮女裝者更不用說是陶然其中、「任從淫慾」了。

小結：扮裝文本與扮裝理論的扞格

本文透過「三言」、「二拍」扮裝相關篇章類型之分析，卻歸納出與扮裝理論相扞格的結果。生理男性扮成女裝時只在外在服飾上有所改變，扮裝人得以打破性別空間限制而進入內室，其行為規範自己跳離男性外在活動領域所要求的社會職責與讀書仕進壓力，然而當其穿門入戶與婦人相處，非但未曾服膺女性順從、卑下、忠孝節烈之規範，更甚者，還以最重要的男性生理性徵對女性進行縱欲式、甚至作奸行歹式的權力宰制⁽²⁷⁾。這樣不男不女的男扮女裝者，透過扮裝機制竟然跳離、規避了男性、女性雙重的社會規範，並游走在縱欲奸淫的犯罪邊緣，故男扮女裝畫出了兩條虛線（見圖三），表示男性扮裝後，反成就其非男非女的游離身份；相對而言，則生理女性扮成男裝時，不論是其外在形象或表現出來的能力多能符合社會男性的期待，並且，男扮之女始終未能跳脫原本加諸自身的三從、忠貞節烈等社會女性規範，使得女扮為男成為道地的男女雙性人，故以兩條實線表示扮裝女子竟肩負男女兩性沉重的社會責任與壓力。

⁽²⁷⁾ 男扮女裝情節中的男性對女性誘奸的過程，都可顯示男子（不管是編撰者，或是實際案例）的支配地位和權力在（描寫）性活動中起了主動、宰制的作用。



圖三 扮裝文本與文化符號系統的關係

肆、男女扮裝所呈現出來的性別差異

由以上三型扮裝動機的分類中，我們歸納出男扮女裝、女扮男裝的性別差異如下（見表二）：

表二 扮裝類型與性別的關係

道德評判		++	+	--
類別		倫理型	自我實踐型	縱欲型
女扮男裝	花木蘭	✓		
	謝小娥	✓		
	黃善聰	✓		
	劉方	✓		
	蜚娥	✓	✓	
	祝英台		✓	
	黃崇嘏		✓	
	劉素香		✓	
	靜觀		(✓)	
	紅蓮			(✓)
男扮女裝	孫玉郎	✓		(✓)
	赫大卿			✓
	桑茂			✓✓
	王尼			✓✓

說明：(✓) 表示並非扮裝人之主要動機，如靜觀尼以行路不便，扮成男僧出門，後因此覓得良緣；清一為紅蓮扮裝以便匿身供長老取樂；玉郎扮裝是為姐代嫁，終致縱欲勾引處子；✓✓ 指縱欲無度，乃至作奸行歹的犯罪行為。

以道德評判標準來看，女扮男裝顯然多集中於「倫理型」、「自我實踐型」的扮演，是屬於正面型的扮裝；男扮女裝則幾乎全為「縱欲型」的扮演，是屬於負面型的扮裝。其中，「自我實踐型」扮裝更只出現女扮男裝之例，相對而言，「縱欲」乃至作奸行歹的扮裝也只歸納出男扮女裝之例⁽²⁸⁾，而絕無女扮男裝的情況。此外，「倫理型」扮裝更是重視倫理道德的中國文化中特出之例，並且比例佔最多數，然倫理型的扮裝卻多見於女性角色，並且伴隨著「列女傳」式的貞節實踐來成就女扮男裝「節」、「孝」兩全的完美無暇，唯一男扮為女的孫玉郎，反有誘人處子成就風月情事。可見男女兩性的扮裝同樣「男女有別」，文本表現出來的差異也確有書寫者對不同性別刻板地、差等式的想像（女要貞節、男要風流）。明歸有光所言「天地之氣，豈獨偏於女婦？」⁽²⁹⁾，與馮夢龍《古今譚概》錄謝希孟語「自（陸）遜、抗、機、雲之死，英靈之氣，不鍾於世之男子，而鍾於婦人」⁽³⁰⁾，似乎也隱隱反映在扮裝的相關文本中，乃至《紅樓夢》中的賈寶玉也「料定...凡山川日月之精秀，只鍾於女兒，鬚眉男子不過是些渣滓濁沫而已」⁽³¹⁾，這些文化中相承的觀點已見出男性文人開始對性政治下男、女不同之規範期待與呈顯出來的生命價值有了新的界定與思考。

一、男扮女裝—游離於性別規範之外

由表一的歸納看出男扮女裝的動機幾乎全部呈現「縱欲」的內容，扮裝者不僅不需擔負男性的社會責任，更不被女性的節孝規範所限制，故而成為性別規範的游離幽靈，潛伏在內室女子身旁，隨時伺機犯奸。

而男扮為女竟可成為性別角色的游離者，則可從中國古代美男子多呈女性化特質，故而編撰者有了美貌男子扮女後可進入內室奸宿婦女，可能還頗受女子青睞之想像。西方扮裝研究指出「當男反串扮女，是在取笑（女性）性別。」放在中國文學文本的扮裝現象檢驗時，顯然並非如此。在中國文化的語境裡，美男子的審美標準反而多是文質彬彬、氣度

⁽²⁸⁾ 《醒》卷十三〈勘皮靴單證二郎神〉為廟官扮演神道淫騙婦人的故事，亦可作男性扮裝多行姦淫醜事之佐證。

⁽²⁹⁾ 詳鄭培凱〈天地正氣僅見於婦女—明清的情色意識與貞淫問題〉一文中歸有光為王烈婦寫碣，對張貞女死事激憤的討論。頁 110-118。

⁽³⁰⁾ 見《古今譚概》第三十微詞部「鴛鴦樓」，謝希孟狎妓曾遭陸象山責難，後謝復為妓建鴛鴦樓，陸又責之，故有此言。頁 632。

⁽³¹⁾ 見《紅樓夢》第二十回，頁 319。

嫵雅的白面書生，而非孔武有力、充滿男性氣概的鐵漢武夫，據康正果的研究（1998：122-131）指出，上自戰國楚人對女性化美男子的欣賞，乃至魏晉南北朝上層階級「模擬女性姿容的貴族趣味和唯美的矯飾風格」，因中國南方先天環境的溫暖柔媚，相對於北方的嚴寒蕭瑟，涵養出「皮膚更細膩，聲音更輕柔」，「身體退化，發育不全的男人」（林語堂，1988），南方男人的普遍特徵生來就與女人較接近，「因而理想的美男子自然傾向於女性化」。理想美男子之美更是一種純粹、無害的、老少咸宜、不分階級男女都會被吸引的理型，而有別於絕色女子將產生「紅顏禍國」、「傾國傾城」的恐/厭女論述（事實上這是男人對美色無法抗拒，進而對美女產生由愛欲生恐懼，再生壓抑與規誡的矛盾複雜心態）。

當我們檢驗歷代美男文獻就會看到，「體貌閑麗」的宋玉連楚國的絕色美人都登牆窺玉三年，玉仍不為所動⁽³²⁾；《世說新語·容止》篇更是大篇幅地報導魏晉時代各階層人等對美男子的容貌與舉止所發出的好奇、欣賞與讚嘆。魏明帝疑何晏之「美姿儀，面至白」，乃至試以熱湯餅，卻更見其天生麗質不假傅粉，「色轉皎然」；潘岳之「妙有姿容，好神情。...婦人遇者，莫不牽手共縈之」；衛玠之美「人久聞其名，觀者如堵牆。先有羸疾，體不堪勞」，終致「看殺衛玠」的結果；王羲之盛讚杜弘治「面如凝脂，眼如點漆」，如「神仙中人」⁽³³⁾。上自帝王名士，下至販夫走卒，無分男女對於美男子之讚賞一如對藝術精品的品評賞鑑。再看《紅樓夢》中對靈魂人物賈寶玉初次出場的描述：

面若中秋之月，色如春曉之花，鬢若刀裁，眉如墨畫，面如桃瓣，目若秋波。雖怒時而若笑，即瞋視而有情。...（轉身換裝後）越顯得面如敷粉，唇若施脂；轉盼多情，語言長笑。天然一段風騷，全在眉梢；平生萬種情思，悉堆眼角。（《紅樓夢》第三回，頁 52-53）

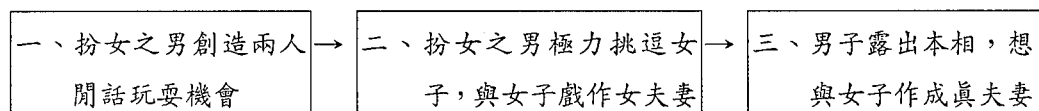
這樣一位眼波流轉而顧盼生姿，面若桃花而鬢眉如畫的美男子，用來描述美人也句句妥貼生動，而無不適之處，可見在中國傳統文化語境中美男子的標準在面容上與女子之美無甚差異，可區分不同者惟其外在服飾裝扮與生理性徵罷了。所以西方扮裝理論所歸納出的男

⁽³²⁾ 見宋玉〈登徒子好色賦〉，收於梁昭明太子蕭統編《增補六臣註文選》（1977），台北：華正書局。頁 349-350。

⁽³³⁾ 見《世說新語·容止》第十四 2、7、19、26 條，頁 607-626。

扮女裝是一種取笑女性性別的行為（當代台灣受到西方審美價值影響，也是較貶抑男子身上的陰性特質），與古代中國的美男子取值的確有所不同。另外，若說扮裝在心理層面上可讓男性「有效地處理自己的女性化傾向」，在「三言」、「二拍」的扮裝文本中，反而是男性有效地「利用」自己的女性化傾向，加上服飾裝扮的掩護，進入內室後，再以「男性最重要的特徵」去侵害無辜女性。

有了理想的美男子多傾向於女性化，並且對男女同具吸引力的認識後，再回頭檢視「三言」、「二拍」的扮裝文本時就會發現，編撰者所描繪的男扮女角色基本上都符合了女性化的「美男子」標準。孫玉郎與姐珠姨「都生得一般美貌，就如良玉碾成，白粉團就一般」，直至假扮新娘更如「天神一般」；桑茂「垂髫時，生得紅白細嫩」，老嫗讚曰「似小官恁般標致，扮婦人極像樣了」；出色的王尼則是個「又美麗，又風月」、「嬌嬌嫩嫩」、「粉團也似的和尚」；赫大卿則「風流俊美」，「面龐又像女人」。其貌已美，再透過仔細扮裝，外觀實與女子無異，故而可打破性別空間限制，自由進出內室房闥。因其美貌而不令人生疑，更甚者會被其吸引掌控，不設防地進入「玉郎勾引慧娘」模式：



此模式全由扮女之男主控並宰制，上鉤的女子本只是無心玩耍，到得第三階段才識破女子竟是男扮，並在羊入虎口的情況下馬上要面臨接受交歡或反抗奸淫的關卡。此時，「多不推辭」者在讚美男子美貌的心理基礎上再進一層，有了「由佯裝不知到只得承認的漸變過程」⁽³⁴⁾，並從此認定了情欲對象，「兩相情願，指望永遠取樂」；另有所謂「閨女貞娘」、「剛正不肯的」見到「放出肉具」多是驚嚇之餘抵抗不從，此時奸淫者再用非常手段，或媚藥兒、或淫咒使人昏迷，終致作奸者任從淫欲迫害無辜婦女的結果。

由此看來，男反串女是借助其女性特質，透過面貌似女再加上外在服飾的掩護，使得對婦女的性迫害、性宰制進一步延伸到女性所在的內室房闥，並打亂原本平靜的閨房次

⁽³⁴⁾ 見康正果《重審風月鑑》對〈喬太守〉中的慧娘、〈珍珠衫〉中的三巧兒面對男子混入閨房偷情的討論。「或為淑女，或為貞婦，她們都傾向於接受一種由佯裝不知到承認的漸變過程，似乎只有經過了準同性戀接觸的預熱，她們的情慾才足以亢奮到與陌生男子交歡的程度，而且對她們最有吸引力的男性，也都是十足地女性化的。」頁 219-223。

序，這是男扮女裝促成的縱欲型作奸犯科，也是男性外在符號摘除後，繼續以其生理性徵對女性進行性宰制，這是性政治的越界滲透，並且以無可防範的方式（此時連男女之防都已去除）對婦女之人身安全、財物金帛、乃至貞節名聲造成程度不等的威脅。

二、女扮男裝—肩負雙重的文化責任與壓力

在面貌上古代美男子既多女性特質，故女子仔細男扮就可能成為面龐清秀之男子，這時再加上「身體壯碩如男子」、得受「百般辛苦」、「立身卓爾」、「挺志堅然」等陽性特質，故而在外在形貌上得以成功地扮男外出。

而透過以上女扮男裝故事的歸納，我們試從三個層次探討女扮為男的文化意義。其一為倫理、貞節的實踐；其二即西方扮裝研究也提出來的，扮演社會男性性別；其三則為自我理想之實踐（見表三）。

表三 女扮男裝之文化意義

姓 名	倫理實踐	貞節實踐	男性扮演	理想實踐
花木蘭	代父出征	未嫁守貞	出征作戰	
謝小娥	為父、夫復仇	夫死守節，抗拒再婚	傭工於江湖間	
黃善聰	扶父柩返鄉	未嫁守貞，犧牲幸福	作販香生理	
劉方	使父母同葬	未嫁守貞	作布店生理	
蜚娥	就學護家救父		求學並考得秀才	選擇伴侶
祝英台		完名全節	外出遊學	外出遊學
黃崇嘏			扮秀才，作郡椽	做官判案
劉素香			（掩護）	追求伴侶
靜觀			（掩護）	追求伴侶
紅蓮	（聽從義父指示）		（掩護）	

女性在中國古代文化中處於卑下的弱勢地位，故而女扮男裝有了轉換外在女形向上攀升的無數可能。透過女扮男裝文本的分析，我們歸納出女扮為男更被男性小說家賦予了倫理、貞節實踐的重責大任，這是在西方扮裝研究中所沒有的文化意涵。在倫理的實踐上，主要以事「父」為主，這是女子三從中之第一從，因而以父之名才使扮裝外出的理由正當、合理化。權宜地扮裝外出之後又要如何返回內室，恢復女扮呢？條件正是「貞節實踐」，不管已婚未婚，這正是對第二從「夫」負起守身之責。

鄭培凱先生曾指出（1993：108），元明之時，統治階級為鼓吹道德重整，故分別以「忠義」與「節烈」為男女最高道德標準的典型。然而一個崇高標準的提出，對男子來說，實際上能考驗忠誠度的時機不多，尤其要迫及生死的機會實在微乎其微！然而，「節烈」的標準卻是針對各階級、各年齡層的所有女子一個極切身、極重大的處世原則。「忠義」的最高準則是為家國犧牲生命，「節烈」的準則卻鼓勵每一位女子為她現在或未來的丈夫守身、自殘甚至犧牲生命。男子生命之實踐自古就標舉出三大範疇，所謂「三不朽」⁽³⁵⁾：立德、立功、立言，三者可獨立發展而不相妨害，故而成就道德實踐畢竟只是個人的一種選擇而已；「節烈」之於女子的重要性就不同了，女子的居內位置無從立功、立言，「節烈」作為「虛設的道德表率」就成了卑微女子唯一足以彰顯自我生命意義、留名青史（列女傳）的最高價值！故而史傳或小說中的女子動輒受辱自殘、夫死則進行各式道德性自殺，實在不是她們勇於、樂於為之，而是在無更佳選擇出路的處境下不得不然，與其悖離社會規範而苟活，她們寧可捨生取「貞」，殺身成「節烈」。而這樣的實踐已不單純是女子為丈夫守貞，更是躍升為節婦烈女們為著一種更神聖的完美情操而執著獻身。這樣的風氣愈演愈烈，在明代則有對貞節觀念愈趨嚴格化⁽³⁶⁾的態勢。

當女性藉由扮裝得以晉升扮演郡椽角色，審判地方疑獄以彰顯社會正義時，女扮男裝已進入了男性社會性別的扮演（見表三），而不只是掩護女性身分而已。木蘭的出征作戰、小娥傭工於江湖間、善聰與劉方做販香、布店生理，與蜚娥的就學雖說有一個更高的倫理實踐目的，但其活動於沙場、江湖等公共領域間，以身踐屢地打破原先的性別限制；英台的外出遊學與崇嘏的扮秀才、作郡椽更是一種自我理想的實踐，而不願再受時代的性別限制，她們藉由扮裝實踐、發揮自己潛在的才華與人格特質；而更純粹的理想實踐，可見素香與靜觀的扮演，她們的女扮男裝並非摒棄女性性別，轉而認同男性性別（如崇嘏），她們棄絕的是社會規範對男/女性別角色的制約，其假扮為男純粹只為掩護身分，她們追求的是合意的伴侶、自身的幸福，不從父也不從夫，她們說服男子與她們私奔而去。

除此，凌濛初筆下的蜚娥更是擺脫傳統女性角色的扮演。蜚娥「一向妝做男子，到學堂讀書」，她不只是祝英台式的自我實踐，她還被賦予作個在「貢門出入」的秀才以捍衛

⁽³⁵⁾ 見左傳襄公二十四年：「太上有立德，其次有立功，其次有立言，雖久不廢，此之謂不朽。」

⁽³⁶⁾ 見費斯言《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀的嚴格化》。其結論認為：貞節烈女記載的大量出現，一方面使社會焦點集中，形塑了一種對於貞節烈女與節烈情境密切關注的文化氛圍；另一方面，則生產出的節烈故事再經過流傳之後，又縮減了貞節烈女在社會意識中「典範」與「規範」之間的距離，故有了明代貞節觀嚴格化的趨勢。頁 351。

武弁出身父親的責任。蜚娥更有自己擇偶的想法，身懷「矢不虛發，發必應弦」的絕技，與「游庠已過，一向算在丈夫之列」、一切可憑「胸中見識」等自信豪語，這樣一位具有時代感、積極進取的鮮活女子形象，實已脫離傳統以自我犧牲成就節孝的悲苦典型（如小娥），故蜚娥恐怕是晚明才創發出來的新角色⁽³⁷⁾。

《晉書》〈五行志〉中傅玄曾對何晏、妹喜的扮裝提出：服妖既作，身、國將亡的警告批評。這點明了上下內外的秩序可依靠服制維持，同時也會因服制的變易而隨之動搖！而這樣的亂象卻是統治階層所不願見到的。當我們檢驗文本中的扮裝，多數男扮女裝者確實以身亡收場，然這是犯罪伏法而非五行災異；扮裝也確實打破了男外/女內之空間限制，使女子外出的自我實踐成為可能。扮裝的文化意義確有顛覆男女二元分立的可能性，故而在男尊女卑、男外女內的性政治權力結構下，扮裝現象要以「服妖」論述解釋之，並以亡天下、亡身之後果申誠警告之，可見統治階級之處心積慮也。

伍、結 論

在符號系統鮮明的中國古代社會裡，男女的社會性別都是一種文化建構。「男主女從」、「男尊女卑」的價值判準又何嘗不是如此？本文試由明代文學文本「三言」、「二拍」中男女扮裝現象作為扮裝研究的觀察出發點，得出男扮女裝的男子一則脫離男形的社會規範，二則男性編撰者的意識型態反應出男子之尊不能輕易自降為女子之卑下地位，故而男扮女裝除了外在服飾轉換外，其目的乃是進入內室縱欲奸淫婦女（雖有女子願意，但這已是另一個層次的問題），這就是性政治中最直接的性宰制模式；女扮男裝則有了更自由、更多面的思考空間，一方面仍在社會女性三從規範下守貞守節、全忠全孝；另一方面則進入了社會男性規範的活動領域，可以出征、遊學、作官判案、經營生意。以符號系統的轉換來說，這是極清楚的高低易位現象，高上階層（男性）不願輕易自降，再加上掌控文字發言權者亦是男性，在無法得到平衡觀點的情況下，使扮裝文本確實呈現出與扮裝理論相扞格的情況；而低下階層（女性）藉由扮裝得以向上躍升為男性，其轉換結果在男性作家眼裡（成為自己的同類）自然都是正面、肯定的！中國文化中原已深錮的男女性別規範，今透過通俗文學家的「扮裝」書寫想像後，竟變成男性道德、社會責任減碼，女性貞節、社會責任加碼的結果。社會中確實存在著對男女不同的性別期待與要求，透過男女扮

⁽³⁷⁾ 譚正璧《三言二拍資料》中明白指出「本篇來源尚待發現，俟有所得，再為補入。」頁 829。

裝的結果更讓人領略到此性別期待的不平等。

此外，卻不可忽視女扮男裝「自我實踐型」的扮演，其自我實踐的層次某部份已超越社會性別規範，她們不再只是扮演社會男性角色，編撰者也開始嘗試站在女性的立場，去思考女性主動追求自己的幸福、藉由學習建立起女性的自信，並保護家人的種種可能。男性文人透過「扮裝」所啟動的思考空間，似乎讓女性形象的塑模有了新的思考向度。就如西方扮裝研究所謂：「扮裝」的文化意義意味著挑戰男/女，性/別二元對立的性別規範。據筆者研究發現，扮裝主題的文學文本（包含小說、戲曲⁽³⁸⁾）集中出現在明末清初時期，一方面可見出編撰者對於「扮裝」書寫的興趣，不僅是男性作家開始正視女性的實際困難處境與各種潛藏的能力，女性劇作家也開始透過女扮男裝（尤其是黃崇嘏典型）劇作的編演來自抒抱負、「為蛾眉生色」。扮裝主題在明末清初成為流行實非偶然，其植基於社會現實裡因著商業之繁榮活絡，蘇杭紡織業之蓬勃發展所帶動的服飾流行與時尚⁽³⁹⁾，庶民爭奇鬥艷、「女戴男冠，男穿女裙」、「男為女飾，女為道裝」的情況普遍，另有文化中禮教與情慾之間所產生的矛盾衝突，男女關係互動的新發展（不管是文學文本或現實生活中才女、悍婦的大量出現），至晚明更有才女扮男裝出門的實際情況（如柳如是扮裝過訪錢謙益），好著「異服」實已超出對服制僭越所能說明的內涵。而江、浙正是馮夢龍（蘇州）、凌濛初（烏程）的故鄉，通俗文學家對扮裝文本的蒐集、關心與俗儔生活所見所聞的社會景象實有密切的關係。

「三言」、「二拍」的文學文本中，男扮為女而匿跡猥瑣，女扮為男而英姿風發，這是性別符號錯置後耐人尋思的文化現象。雖說本文只列舉出「三言」、「二拍」二百篇短篇小說做為文化取樣，然「三言」、「二拍」本身是馮、凌兩氏蒐集歷代流傳故事之作，其呈現出來的文化現象應具有一定的代表性，並且扮裝文本的歷時發展確實也在此基礎下有了不同沿革的面貌⁽⁴⁰⁾。經由對此九篇文本的解讀，再回應到馮、凌兩人高舉的「詩教」創作要旨，雖說作者自期達到「怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑頓者汗下」的教化效果，相

⁽³⁸⁾ 明嘉靖年間徐渭有《雌木蘭替父從軍》、《女狀元辭鳳得鳳》（黃崇嘏事）兩劇，明末清初更有《贈書記》、王夫之《龍舟會》、周坦綸《玉鴛鴦》、龍燮《江花夢》等劇。詳葉長海〈明清戲曲與女性角色〉，收於《九州學刊》6卷2期，1994，頁18-22。

⁽³⁹⁾ 可參考巫仁恕（1999）〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉，《新史學》，十卷三期，頁55-107；林麗月（1999）〈衣裳與風教—晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉，《新史學》，十卷三期，頁111-157；或筆者論文第五章「扮裝的性別與文化意義--以明末清初為中心的討論」。

⁽⁴⁰⁾ 詳筆者碩論第四章的討論。女扮男裝有了倫理型扮裝、自我實踐型扮裝更豐富面向的發展；而男扮女裝則成為犯罪型扮裝，另有變性改裝的沿革。

關文本中，也自有行惡者不得善終，終至依法嚴辦的結局（如桑茂的凌遲重辟、靜真與空照依律擬斬等），但仍不可小歟文本中所鋪陳出來的文化現象：男扮為女最終還是縱欲犯奸而不可能真正扮演卑下的女性角色；女扮為男所呈現出來的複雜多面正是男性作家一方面反映時代風潮與個人意識型態，一方面也開始思索探討女性實際之困難處境，甚至嘗試為女性形象開新局面。另外，更有本應嚴守清規戒律的僧院中，卻演出一幕幕人慾橫流的戲碼。作者苦心機慮演暢忠孝節義，卻在無意間揭露出人性情慾之實體存在⁽⁴¹⁾，並與道德規範相扞格的種種。扮裝文本的發展研究仍是一個未被開發的領域，筆者現已完成明末清初小說文本中扮裝現象的初步勾勒，期待日後得向整合敘事文學中的扮裝研究繼續邁進。

參考文獻

- （唐）玄奘 譯，何子培居士 輯注（1934） *藥師經旁解*。上海：中華書局。
- （明）馮夢龍 編，李田意 攝校（1957） *警世通言*。台北：世界書局據明金陵兼善堂本景印。
- （明）馮夢龍 編，李田意 攝校（1958） *古今小說*。台北：世界書局據明天許齋本景印。
- （明）馮夢龍 編，李田意 攝校（1959） *醒世恆言*。台北：世界書局據明天啓丁卯葉敬池刊本景印。
- （明）馮夢龍 編撰，陸國斌、吳小平校點（1993） *古今譚概*。馮夢龍全集 6。江蘇：江蘇古籍出版社。
- （明）馮夢龍 評輯（1993） *情史*。馮夢龍全集 7。江蘇：江蘇古籍出版社。
- （明）凌濛初 撰（1989） *初刻拍案驚奇*。台北：世界書局。
- （明）凌濛初 撰（1986） *二刻拍案驚奇*。台北：世界書局。
- （清）陳夢雷 原編（1964） *古今圖書集成*。台北：文星書店。
- 文化圖書公司（1970） *景印阮刻十三經注疏*。清同治十年廣州書局覆刻武英殿本，阮文達公元刻附校勘記本。台北：文化圖書公司。

⁽⁴¹⁾ 關於《三言》中情慾之探討，可參考康韻梅〈《三言》中婦女的情慾世界及其意蘊〉，收於《古典文學與性別研究》，頁 237-281。

- 藝文印書館（1955） *二十五史*。藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印。台北：藝文印書館。
- 王關仕（1976） *儀禮服飾考辨*。台北：文史哲出版社。
- 王秋桂 編（1979） *韓南中國古典小說論集*。台北：聯經出版事業公司。
- 王青平、曾虹 譯（1997） *中國短篇小說*（by Hanan, Patrick）。台北：國立編譯館。
- 沙·巴利，阿·薛施藹 編（1985） *普通語言學教程*（by Saussure, Ferdinand de）。台北：弘文館。
- 杜正勝（1992） *五服制的族群結構與倫理，古代社會與國家*，頁 869-874。台北：允晨文化。
- 巫仁恕（1999） *明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應*，*新史學*，10：3，頁 55-106。
- 宋文偉 譯（2000） *性政治*（by Millett, Kate）。南京：江蘇人民出版社。
- 林語堂（1988） *中國人*。浙江：浙江人民出版社，頁 3-12。
- 林麗月（1999） *衣裳與風教--晚明的服飾風尚與「服妖」議論*，*新史學*，10：3，頁 111-157。
- 邱衍文（1980） *中國上古禮制考辨*。台北：文津出版社。
- 邱貴芬（1995） 「你看我是女人嗎？」從「蝴蝶君」看後殖民性別問題的曖昧空間，*中外文學*，24：5=281，58-71
- 長孫無忌等撰（1985） *唐律疏義*，叢書集成新編 27。台北：新文豐出版公司。
- 金嘉錫撰，劉義慶原著（1984） *世說新語箋疏*。台北：華正書局。
- 周汎，高春明（1989） *中國古代服飾風俗*。台北：文津出版社。
- 周華山（1995） *同志論*。香港：香港同志研究社。
- 胡士瑩（1983） *話本小說概論*。台北：丹青圖書公司。
- 高世瑜（1993） *中國古代婦女生活*。台北：台灣商務印書館。
- 高春明（1998） *中國古代平民服裝*。台北：台灣商務印書館。
- 常金倉（1993） *周代禮俗研究*。台北：文津出版社。
- 康正果（1998） *重審風月鑑*。台北：麥田出版。
- 陳東原（1990） *中國婦女生活史*。台北：台灣商務印書館。
- 陳潔詩 譯（1994） *性別/文本政治：女性主義文學理論*（by Moi, Toril）。台北：駱駝出版社。
- 康韻梅（1997） *《三言》中婦女的情慾世界及其意蘊*，*古典文學與性別研究*，頁 237-281。

- 陳潔詩 譯 (1994) *性別/文本政治：女性主義文學理論* (by Moi, Toril)。台北：駱駝出版社。
- 康韻梅 (1997) 《三言》中婦女的情慾世界及其意蘊，*古典文學與性別研究*，頁 237-281。台北：里仁書局。
- 敖軍譯 (1998) *流行體系 (一) 符號學與服飾符碼* (by Barthes, Roland)。台北：桂冠圖書公司。
- 馮其庸等 校注，曹雪芹、高鶚原著 (1995) *紅樓夢*。台北：里仁書局。
- 張小虹 (1995) 東方服飾--《蝴蝶君》中的文化/性慾/劇場含混，*性別越界：女性主義文學理論與批評*，頁 138-60。台北：聯合文學。
- 張小虹 (1998) 兩種《歐蘭朵》--文字/影像互動與性別/文本政治，*性別/研究讀本*，頁 239-263。台北：麥田出版。
- 費絲言 (1998) *由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化*。台北：國立台灣大學出版委員會。
- 葉慶炳 (1987) *中國文學史*。台灣：學生書局。
- 趙毅衡 (1985) *文學符號學*。北京：中國文聯出版公司。
- 廖炳惠 (1993) 時空與性別的錯亂：論「霸王別姬」，*中外文學*，22：1=253，6-18
- 劉達臨 編著 (1995) *中國古代性文化*。台北：新雨出版社。
- 劉靜貞 (1999) 劉向「列女傳」的性別意識，*東吳歷史學報*，5：1-10
- 鄭培凱 (1993) 天地正義僅見於婦女—明清的情色意識與貞淫問題，*中國婦女史論集三集*，頁 97-120。台北：稻鄉出版社。
- 顧燕翎 編 (1997) *女性主義理論與流派*。台北：女書文化事業。
- 譚正璧 (1981) *三言兩拍資料*。台北：里仁書局。
- Garber, Marjorie (1992) *Vested Interest: Crossing-dressing & cultural anxiety*. New York: Routledge

The Gender and Culture Meanings of Cross-Dressing in Sanyan & Erhp'ai

Chu-Ch'ing Ts'ai*

Abstract

In this paper I try to focus on cross-dressing in literary texts in the Late Ming period --*Sanyan* (三言) edited by Feng, Menglung (馮夢龍) and *Erhp'ai* (二拍) written by Ling, Mengch'u (凌濛初). I try to adopt Cross-Dressing research in Gender Studies, Kate Millett's theory in *Sexual Politics* and Semiology to discuss the gender and culture implications in cross-dressing.

In ancient China, the power structure model based on "male esteem" (Nantsun Nüpei 男尊女卑), "male dominance" (Nanchu Nüts'ung 男主女從) predominated. Cross-dressing has been considered "loosened" the tight grip of such dominance. The expression of it in forms of perversion of sex role and action, however, still shows opinionated interpretations. By comparing the texts, male and female cross-dressing, one detects different purposes and consequences. In short, male cross-dressing always leads to sexual violation against the female sex; however, female cross-dressing usually leads to variable consequences almost all positive in moral, ethical, and social terms. This leads to conclude that male editors and writers' writing cross-dressing texts, on the one hand, still copy the real situation between male and female, on the other hand, male editors and writers have created some new "Images of Women" by cross-dressing's inspiration.

After all, "Clothing" is something "outside", and it is a constructed semiotic system. "Gender" is some kind of "performance", and it is constructed by culture. It is the human being who is being dressed is the true subject. We're looking forward to building up some kind of culture having respect for any genders.

Key words: Sanyan, Erhp'ai, Cross-dressing, Sexual politics, Gender studies.

* Doctoral Student, Graduate Institute of Comparative Literature, Fu Jen Catholic University