

第三章 明末清初小說的扮裝內涵

—以「三言」、「二拍」群作為基礎類型的討論

本章將從明末短篇小說「三言」、「二拍」的扮裝文本著手歸納，並作詳細的觀察討論。因「三言」、「二拍」本身一方面具備蒐集宋、元、明三代流傳故事的歷時性（diachronic）特質，另一方面二百篇話本又各由其編撰者（馮夢龍與友人、凌濛初）統籌篩選編寫，並同具社會教化之期待，故也具備共時性（synchronic）特徵。此外，「三言」、「二拍」本身因流傳極廣，故亦自成一流傳系譜，本章將以孫楷第先生《三言二拍源流考》一文中所羅列的十五個相關流傳版本，找出扮裝故事重複出現之各本並列入考察，故稱為「『三言』、『二拍』群」，因其文本自有一定的代表性，故可作為歷來到明崇禎初年為止小說文類中扮裝類型的基礎模式。經過時代的推演與觀念的轉變，扮裝動機與情節也有了各式各樣的變形與沿革產生，「三言」、「二拍」群之外的扮裝類型發展部分我們將留待第四章再作考察，希冀藉由扮裝文本自身的歷時發展變化，可讀出時代變遷中性別觀念的演進。

第一節 扮裝文本的類型分析

「三言」為明熹宗天啟年間（1620-1627）馮夢龍（1574-1645 或 1648，明神宗萬曆二年至清世祖順治二年或說五年）與友人先後編刊的三部白話短篇小說：其為《古今小說》、《警世通言》、與《醒世恆言》，各有話本四十卷，合計一百二十卷。「三言」取材多為各代傳抄流行下來之文言小說（包括唐代、宋代、明代）文言記事、或一些優秀的文集（如馮氏自作之《情史》、《古今譚概》、另《西湖遊覽誌餘》為《古今小說》後半部多篇小說提供素材）¹記載之內容。「二拍」則為明崇禎年間（1628-1633）凌濛初所創作的二部話本小說：《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》、《夷堆志》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、士庶消費能力的提昇為俗文學發展提供了一個極佳的環境，馮氏在其《古今小說》綠天館主人序言及：

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，

¹ 詳韓南《中國短篇小說》，頁 114-118。

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》等規範式經典快捷而且深遠。在《醒世恆言》卷首可一居士序總論「三言」價值曰：

六經國史而外，凡著述皆小說也。而尚理或病于艱深，修詞或傷於藻繪，則不足以觸里耳而振恆心。此《醒世恆言》四十種所以繼《明言》、《通言》而刻也。明者，取其可以導愚也；通者，取其可以適俗也；恆則習之而不厭，傳之而可久。三刻殊名，其義一耳。..以《明言》、《通言》、《恆言》為六經國史之輔，不亦可乎？...

馮夢龍提出六經國史之外，其餘著述皆「小說」也（當指志怪、傳奇、雜錄等文言小說²），然而這些小說的內容或者託古而尚理，專注於遣辭造句，對於里耳民心難免流於艱深藻繪而產生隔閡。而《恆言》得以繼《明言》、《通言》之後再行刊刻出版，實在是因為「三言」的編撰完全站在通俗大眾的立場，「極摹世態人情之歧，備寫悲歡離合之致」（《今古奇觀》序），使用的語言更是市井所用的俚俗白話，其生動逗趣的內容實足以導愚適俗所致。另一方面，在馮夢龍的眼光裡，他所編撰的「通俗小說」已非不入流的稗官野史，其教化世俗的社會功能實足以為六經國史之輔而毫不遜色。馮夢龍極度推崇通俗（白話）小說的小說觀，正與當時文人認定文言小說而貶斥白話小說的觀點形成一種歧見。³

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。

由此可見其憂時俗（晚明）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。

馮夢龍、凌濛初的編撰動機顯然皆以寓教於樂的通俗小說來達到導愚適俗、

² 「小說」的定義歷來不同，在明代可依胡應麟《少室山房筆叢》二十八對小說之歸類：一曰志怪、一曰傳奇、一曰雜錄、一曰叢談、一曰辯訂、一曰箴規。詳魯迅《中國小說史略》，台北：里仁書局，頁 10-11。

³ 如胡應麟認為：「小說，唐人之前，紀述多虛，而藻繪可觀；宋人之后，論次多實，而彩艷殊乏。蓋唐以前出文人才士之手，而宋以后率俚儒野老之談故也。」可清楚見出褒貶之意。詳細討論可參（日）小野四平《中國近代白話短篇小說研究》，上海：上海古籍出版社，頁 22-29。

喻世勸諷之效，其創作既有「六經國史之輔」、詩教功能之期待，以下試以「道德評判」準則來作扮裝文本之類型分析，希望能藉此驗證標準來彰顯小說中「頗存雅道，時著良規」之教化作用。

除了「三言」、「二拍」五本短篇小說集之外，因「(馮、凌)二人地位名譽之高，與作書之善，足以移轉一世之耳目，故書出即盛行，作者繼起，爭相仿效，遂開李漁一派之短篇小說，其遺澤至於清初而未斬」⁴。在孫楷第先生的《三言二拍源流考》一文中，更將「三言」、「二拍」之版刻源流作一清楚爬梳，「書在當時，刻本已多。其後選輯本出，或割裂原書，別為標目，又或襲其名稱而與本人無涉」⁵，諸多流傳問題，孫先生皆已作清楚的標目考證與「三言」、「二拍」之源流關係，故本文的扮裝文本亦可在此研究成果基礎上再進一層看出扮裝文本的流傳大概，與那一種扮裝類型受到青睞重視等問題。

據孫文研究，除《全像古今小說》四十卷（明天許齋精刊本）、《警世通言》四十卷（有三桂堂王振華刊本、金陵兼善堂本）、《醒世恆言》四十卷（葉敬池刊本、衍慶堂本）之「三言」，與《初刻拍案驚奇》明季刊三十六卷本、《二刻拍案驚奇》三十九卷附宋公明鬧元宵雜劇一卷（明精刊本）之「二拍」外，另有其他流傳本子與選輯本如下：

- 《喻世明言》二十四卷（衍慶堂刊本），以下簡稱《衍喻》；
- 《別本喻世明言》（馬隅卿藏本），簡稱《別喻》；
- 《衍慶堂二刻增補本警世通言》四十卷，簡稱《衍警》；
- 《別本二刻拍案驚奇》三十四卷，簡稱《別二》；
- 《今古奇觀》四十卷（通行本），簡稱《今古》；
- 《覺世雅言》八卷，（即李漁《十二樓》），簡稱《覺世》；
- 《今古奇聞》二十二卷（見魯迅《中國小說史略》），簡稱《奇聞》；
- 《刪定二奇合傳》十六卷四十回（光緒戊寅刊本）：選《今古》及《拍案驚奇》，簡稱《二奇》；
- 《續今古奇觀》石印本六卷三十回，簡稱《續今古》。

而本章自「三言」、「二拍」共二百篇的話本中共輯得扮裝相關篇章共十篇，其篇目與另見其他流傳版本之相關資料如下：

- 《古今小說》第二十三卷 張舜美燈宵得麗女（源於《熊龍峰小說四種》）；
- 第二十八卷 李秀卿義結黃貞女（《情史》卷二王善聰、卷十祝英台；《衍警》卷三十）；
- 第三十卷 明悟禪師趕五戒；

⁴ 孫楷第《三言二拍源流考》，《明史研究論叢》第一輯，台北：大立出版社，1982，頁103-104。

⁵ 同上註，頁104。

- 《醒世恆言》第八卷 喬太守亂點鴛鴦譜（《譚概》卷三十六嫁娶奇合，《情史》卷二崑山民，《今古》卷二十八，《二奇》第十六回「喬太守亂點鴛鴦簿」）；
- 第十卷 劉小官雌雄兄弟（《情史》卷二劉奇，《奇聞》）；
- 第十三卷 勘皮靴單證二郎神；
- 第十五卷 赫大卿遺恨鴛鴦條（《情史》卷十八赫應祥）；
- 《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（《二奇》第八回「謝小娥智擒群盜」，《續今古》）；
- 第三十四卷 聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼畫錦黃沙術（《續今古》）；
- 《二刻拍案驚奇》第十七卷 同窗友認假作真 女秀才移花接木（《別二》卷三「男美人拾箭得婚 女秀才移花接木」，《今古》卷三十四「女秀才移花接木」，另有《人中畫》第四卷「杜子中識破雌雄 女秀才移花接木」）。

由以上歸納，可略看出 喬太守亂點鴛鴦譜 與 女秀才移花接木 是此群小說中最常被收編的扮裝文本，並分別代表男扮女裝（孫潤之‘風流’）與女扮男裝（斐娥既護家又外出求學之積極自我實踐）在明末清初受到喜愛的類型。而 李秀卿義結黃貞女、 劉小官雌雄兄弟、 李公佐巧解夢中言 謝小娥智擒船上盜、 與 聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼畫錦黃沙術 等篇也都至少有兩本（以上的）流傳版本。

此外，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，身分扮裝一人。而扮裝行動除了是一種掩藏原有身份之行為外，以下試以「道德評判」角度⁶對扮裝動機作出歸納，依次為一、倫理型扮裝，二、自我實踐型扮裝，與三、縱欲型扮裝三型。三種類型的扮裝動機除以「道德評判」為準則，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，而且已是作姦犯科、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。

在處理扮裝分類的同時，筆者也留意到扮裝文本所呈顯出來諸種扮裝動機與內涵，似乎也隱隱呼應著牟宗三先生在《才性與玄理》中所論及的「中國全幅人

⁶ 在筆者已嘗試多種分類方式（如以扮裝事例、扮裝性別等）的比較、考量下，最後還是認為「道德評判」角度的提出最能突顯中國性別文化建構中男女扮裝之性別差異，並且中國小說、戲曲所期待達到的道德教化要旨，正是植基於以儒家文化（「仁」）為主軸核心的中國文化思想精髓，而以「道德」之有無作為衡量個人行為之準則（尤其表現在「倫理型扮裝」），確實與西方藉由扮裝處理個人的性傾向、自我情慾的扮裝類型（Transtestite）有極不同的表現內涵。

性的學問」之重要面向，其界分如下：

這全幅人性的學問是可以分兩面進行的：一、是先秦的人性善惡問題：從道德上善惡觀念來論人性；二、是「人物志」所代表的「才性名理」：這是從美學的觀點來對於人之才性或情性的種種姿態作品鑒的論述。..前者..人性論結穴於宋明儒者的「心性之學」，而轉為「義理之性」。..至於後者，..這一部份結穴於宋明宋明儒者的心性之學，而轉為「氣質之性」。⁷

牟先生將全幅人性的學問大分為二，其一發展為「義理之性」，是「道德的」，可稱為「德性」；其二發展為「氣質之性」，是「美學的」，可稱為「才性」。若就明清之際扮裝文本的動機來看，則「倫理型」扮裝可說是一種「德性」之實踐；「自我實踐型」扮裝則分別為「才性」與「情性」之實踐；「縱欲型」扮裝則可說是一種「色欲」之實踐。明清扮裝文本所呈現出來的「全幅人性」面向之扮裝內涵分別如下：

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，甚至犧牲一己私利。在這樣的動機下，男扮女裝有了代嫁引發偷情的結果，女扮男裝則一一表現出忠孝節烈之內容。

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沖喜使兒子病體好轉，也顧不得孫家女兒貿然婚嫁之風險。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。這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，成就雲雨之事。然紙終包不住火，待玉郎收拾返家，對兩人相好之事只言「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。」可見男女偷情所要擔負的道德責任與社會壓力相差若此，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呢？此種父權中心的得失邏輯，又可在 蔣興哥重會珍珠衫（《古》一）中得到應證，陳大郎因奸騙了三巧兒，後蔣興哥休妻續絃竟娶到了陳大郎妻平

⁷ 牟宗三《才性與玄理》，台北：台灣學生書局，1985，頁 46。

氏，這就是所謂的「得便宜處失便宜」，「我不淫人婦，人不淫我妻」的果報不爽。

以上判決正符合通俗小說中「做了沒脊樑惹羞恥的事，一床錦被可以遮蓋了」⁸的解決方式，不倫關係最終都要通過社會規範認定的婚姻使兩人關係合法化，有時還要藉由男方科考中第的加冕，以官階榮耀來掩蓋年少輕狂。而在扮裝一事上，玉郎本就生得美貌，「如良玉碾成，白粉團就一般」，扮女妝時只要在纏足、耳上環眼上計較即可。待仔細扮成新娘代嫁，卻在緊要關頭把握不住自己的生理慾望，與「此番錯過，後會難逢」的佔便宜心態。故而本是為母、為姐扮裝的玉郎，卻致誘人閨女、鬧上衙門的結果。

在女扮男裝方面，花木蘭（《古》二十八入話）之父被點作邊廷戍卒，木蘭因可憐父親年老多病，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，改名謝保，終日傭工於江湖間打探盜賊姓名，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。小娥在為父夫報仇的動機下扮裝掩人耳目，其後「又能報仇，又能守志」，這個「絕奇的女人」最後在盡孝守貞的牌坊下，落髮披褐，受戒求道去了。小娥餘生全為復仇苟活，無性無我地作完全的犧牲奉獻。

黃父因家中只剩孤女善聰（《古》二十八），故為她「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，全憑心細謹包籠。只憎一件難遮掩，行步蹣蹙三寸弓。」經過九年勤苦並守節，終得扶父柩返鄉。返鄉後直接入內尋其姐姐，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！

可見當時女內/男外之活動領域分野仍然規定謹嚴，平時不得隨意涉足、跨越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：

⁸ 《初刻拍案驚奇》卷二十九，頁534。

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，為姐的也是扮演起執法審斷的角色，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受制者（女性）喘不過氣，更驚悚的卻是受制者（通常是母職輩或姐姐的角色）的意識型態也全然處於被催眠、操控的狀態，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，善聰答以「在先有兄弟之好，今後有男女之嫌，相見只此一次，不復能再聚也。」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，百年偕老，未料善聰「欲表從前清白操，故甘薄悻拒姻親。」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。今見兄屢勸妾婚配。故不得不自明耳。

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，她的犧牲成全精神直到媒婆催逼劉奇娶親，才不得不現出女身之真面目來。

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，成就或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之掩護開始可以外出，進入社會性別規範下的男性活動領域，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。

同時，我們也見到了蜚娥經由男扮得以飽讀經書，並結識了與她意氣相投、學業相長的英銳少年們，在心中更有「在兩個裡頭撿一個嫁他」的自由意志冒頭。可見外出可長人見識，教育可教人思考，不論對象是男是女，皆是不變的真理。蜚娥起初是為了父親武官出身怕被人欺負而男扮求學，其後果然藉助同窗之力救父出獄贏得孝名，而因男扮所獲得的見識 經歷更為她覓得了匹配的好伴侶。

倫理型的扮裝是中國文化中特有的扮裝典型，也是「三言」、「二拍」中人數所佔比例最多的一型。比較起西方扮裝理論的探討，倫理型的扮裝並非站在自我生理、心理的需要改變服飾符碼，而是站在親情倫理的成全上，為了孝順父母、為父母扶柩、為父夫復仇、護家佑父而扮裝外出。而在男女扮裝的差異上，男扮女倫理型的扮裝（只孫玉郎一例）顯然少於女扮男裝（五例），而且男扮女還得逞生理之快，佔人便宜，後贏取個美嬌娘歡樂收場；女扮男裝除了真正在「扮演」社會男性（從軍、行旅、經商、仕進）外，更有了「忠貞節烈」等行宜⁹的嚴格試鍊過程（守貞、拒婚、復仇、救父），最後雖有人配得佳偶（善聰、劉方、蜚娥），更有人選擇清修禁欲了此一生（小娥）。

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的願望而作的裝扮。這樣的扮裝有著更多的主體性與自我的覺醒，而不顧性別規範的事實，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，確實是被當時整個社會鼓勵並予以嘉勉的自我實踐方式。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

⁹ 明代對於婦女「忠貞節烈」行宜的密切關注，可置於明代的文化氛圍與歷代史書 列女傳 的書寫發展來看。依《明史》記載：「劉向傳《列女》，取行事可為鑒戒，不存一操。范氏宗之，亦采才行高秀者，非獨貴節烈也。魏、隋而降，史家乃多取患難顛沛，殺身殉義之事。蓋輓近之情，忽庸行而尚奇激，國制所褒，志乘所錄，與夫里巷所稱道，流俗所震駭，胥以至奇至苦為難能。」也因此，明代婦女「著於實錄及郡邑志者，不下萬餘人，雖間有以文藝顯，要之節烈為多。」故而《明史》列女傳 中有最多的「節婦」、「烈婦」記載。見《明史》卷301 列女一，台北：鼎文書局，1982，頁7689-7690。相關討論可見費絲言《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》，台北：國立台灣大學出版委員會，1998。

於父權規範價值的「三從四德」劃入倫理型實踐，並將「自我實踐型」扮裝大分為「才性」、「情性」兩部分的實踐。

(一)「才性」的實踐

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。英台出門前給家人、自己、與讀者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。

在「神話式」必當守節的承諾下，終得出門遊學三年，並結識梁山伯為兄弟，兩人「日則同食，夜則同臥」，英台衣不解帶。待學問成就，相別回家，本相約互訪，卻因時間耽擱，祝家已將英台許了馬氏，故梁祝兩人無法締結良緣，死後化為蝴蝶同去。其讚云：「三載書帷共起眠，活姻緣作死姻緣。非關山伯無分曉，還是英台志節堅。」

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的遊學機會，去至學堂又得機會結識山伯，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，本期盼返家後得回復女身與山伯成就良緣，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，玉郎全憑意願行事，對慧娘極盡勾引，露出了男兒本色，與慧娘成了夫妻。英台以其扮裝得以外出遊學發展，卻也因扮裝並誓守貞節，而辜負了一段好姻緣，最後更因堅其所愛，與山伯雙雙殉情而死。男扮女與女扮男在此類似的情節中，顯然有著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流露，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社會性別上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，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，永拋鸞鏡畫蛾眉。
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。

崇嘏早年便依其自由意志拋卻女兒裝束，選擇了男子裝扮，她對女服妝扮的「辭」卻與「拋」棄是一種堅定絕決的態度而非只是暫時地掩匿性別，她壯志待酬，期待的是能「永」遠地拋卻女性性別規範的種種設限與束縛，她甘冒違背服制的危險，穿上藍袍為的是扮演男性性別以求自我實踐，而其能力之表現亦足以至「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，因談及婚事而使扮男之事披露，周庠亦立即轉換思考，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，受人尊重，前途一片看好。可惜好景不常，扮裝終敵不過仕進途中政治婚姻（如狀元配宰相女）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，擇士人嫁之，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。

（二）「情性」的實踐

在主動積極追求自我情欲與婚姻上，蒐得二例。張舜美（《古》二十三）在上元佳節來到杭州，在熱鬧的燈會裡偶見一出色女子劉素香，故前去調情搭訕，後得女兒有意，隔日遣下同心方勝，略表春心追慕之意，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，素香拋離鄉井父母兄弟，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當女尼，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，後得機會兩人在船上相逢，靜觀本為行路不便，假扮男僧，

今因巧遇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。

幸而聞人生亦非薄悻之人，兩人得齊心為成就日後婚姻策劃來事。

比起英台、崇嘏為自我實踐扮裝而以喪命、丟官、失去社會地位作結，素香與靜觀可說是主動積極求愛並且得到成功的例子。素香忠其情欲，願為愛情拋棄一切；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，而不似英台始終背負著「守節」包袱而難將真情披露。幸而兩人所遇亦是有情有意之人，否則在當時嚴厲保守的性別觀念下，失貞被棄的婦人可說幾無立身之地。由此四個例子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，或者作掩飾身分的外出求學、積極求愛，更有追求男性性別扮演的做官斷案，卻也存有像英台仍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。

自我實踐型的扮裝相對於西方扮裝理論，一方面是一種扮演社會男性的行為（英台求學、崇嘏當官），另一方面更是藉由扮男裝來符合自己的陽性特質與理想追求（崇嘏之立身挺志、能判疑獄）。而素香與靜觀的扮裝並非真想扮演社會男性，而只是想透過男裝的掩護，積極追求自身幸福。在性別差異上，自我實踐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來完成。

三、縱欲型扮裝

本型扮裝得男扮女裝四例、女扮男裝一例。其中男扮女裝三例更有縱欲無度，並藉此作奸行歹之行為。

赫大卿（《醒》十五）風流俊美，專好聲色。一日來到非空庵，初思勾引女尼空照，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，樂極忘歸，後經不起兩個月來女尼們輪番取樂，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支配的男性。專好聲色的赫大卿本其男性身分進入庵院，見了女尼標緻也是主動勾引，未料竟反被女尼們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，更失去了與外界的連結，後以尼姑身分困居庵中，並成為女尼們集體取樂、滿足情欲的工具，（被迫）扮女之男終至淫慾過度而落得慘死尼姑庵的下場。

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。女尼們為使赫大卿留下而設計將他剃髮、扮裝，赫大卿被摘除了男性社會符號（而非女尼們的威脅利誘），只得「服從」奉承女尼們的情欲。反思若今日赫監生男性社會符號（頭髮）還在，他大可自由進出庵院，而不受女尼控制。所以真正讓赫大卿居內室出不了門的原因，是他的頭髮被剃個精光，由平常人變成出家人的身分窘境，而女尼們迫其縱欲無度則造成他冤死的結果。

同是僧院中因要滿足縱欲需要而扮裝匿身的，還有五戒禪師（《古》三十）欲私紅蓮的故事。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的份兒，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，在本事來源中並無此番描寫¹⁰，則顯然是男性編撰者為禪師脫罪之想像（因奸淫罪名之判立全看女性角色之抗拒或‘欣然’接受而定）。

在西方扮裝研究中，Transvestite 所指為藉由扮裝來引起性欲或性快感的扮裝行為，若與「縱欲型」扮裝作一比較，這裡的扮裝事例都是以縱欲為動機，繼而

¹⁰ 詳譚正璧《三言二拍資料》上，頁 165-170。

以扮裝掩飾性別身分，以求欲望對象留在身邊取樂的故事，與西方研究中扮裝(Transvestite)本身就能引起性快感還是不同。以下所要談及的三例，更是扮裝者設計潛入內室縱欲並進而作姦犯科的故事。

桑茂(《醒》十，入話)偶在廟中避雨，遇一老嫗原是男扮，告之「從小縛做小腳，學那婦道粧扮，習得低聲啞氣，做一手好針線。」後「假稱寡婦，央人引進豪門巨室行教，女眷們愛我手藝，便留在家中，出入房闈，多與婦女同眠，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。

後桑茂被說得心癢，也不去拜訪親戚，也不告別父母，逕向老嫗拜師專心習此「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，「邢部以為人妖敗俗，律所不載，擬成凌遲重辟，絕不待時。」此例之驚世駭俗並非憑空捏造，而是明朝成化年間之犯案實例，此事驚動當時，明人筆記小說亦多有記載¹¹。(詳第五章)

又功德庵庵主王尼(《拍》三十四，入話)以縮陽之術男假為女，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。

理刑還搜得「白綾汗巾十九條，皆有女子元紅在上。又有簿籍一本，開載明白，多是留宿婦女姓氏日期」。案發後，「平日與他往來的人家內眷，聞得此僧事敗，吊死了好幾個。」一人作歹，冤得無數被奸(污)婦女再獲二度傷害，並需以結束生命之縊死證全其名節(潔)之清白。此犯果是「剖其心，剗其目，不足以盡其辜」。

桑茂、王尼的扮裝為女充分掌握了內室/外室區隔的女/男之別，內室之隱密連夫男都要別嫌疑，卻竟有男子「從小」不學「外事」，倒將「內事」(織紉)習

¹¹ 判例可見(明)陸燾《庚巳編》卷第九 人妖公案，犯人名為「桑沖」。另明人筆記小說中記此事者極多，如《五雜俎》、《寶退錄》、《菽園雜記》、《蓬軒別記》等。《三言二拍資料》，頁430-431。

得精熟並藉此行教，王尼亦「自幼」習得伸縮妖術以聚集婦女姦宿。刑犯藉由扮裝轉換性別身分取得了入內室的活動權，再利用教導女工、宗教等藉口有了與女眷們親近、交流甚至獨處的機會，並開始對婦女進行無可防範的迫害，這是一種充分掌握性別空間特性所進行有計劃地犯罪行為。

「三言」中又有一例提及廟官假扮神道淫騙婦人，在此亦可作為男性扮裝多行姦淫醜事之佐證。孫神通身為廟官（《醒》十三），偶聽聞韓夫人寂寞春心之暗禱「..只願將來嫁得一個丈夫，恰似尊神（二郎神）模樣一般，也足稱生平之願。」廟官於是投其所好假扮二郎神前來淫騙天眷韓夫人，並騙取聖賜玉帶。韓夫人以為天神降臨，不疑有他，故與其雲雨歡會多時。直至太尉生疑，始行跡敗漏，後判凌遲之刑。

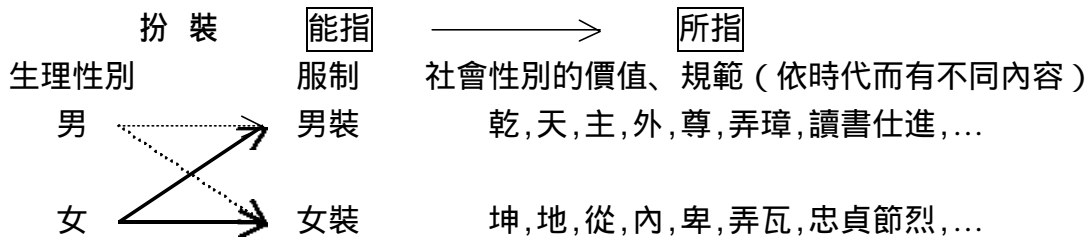
由以上三例看出男子扮裝所凸顯出來的動機多是作奸犯歹，藉由奸騙婦女以滿足其生理慾望。當其得知扮裝為女、或神道偶像可得奸宿婦女之便，故各稟其「標緻」、「紅白細嫩」、「皓齒鮮唇」、「生相似女」的女性特徵，或努力習得針黹手藝，或學伸縮之術以扮婦道親近女色。男子扮女後更得利用女性身分（幾乎就是三姑六婆的角色）之方便，自由進出內室房闈，混入女人堆中行奸淫之事。此時不論婦女是被逼迫陷害，或是出於自願苟合，基於名節的考量，她們或者忍氣吞聲，自嘆悲苦，甚或多贈金帛賄賂，只求奸淫者莫要張揚。可見男扮為女的目的（在編撰者的意識型態下）已先摒除掉真正扮演女人的層次（守貞、卑下），身著女服的男子進入內室既不是在「處理自己的女性化傾向」，作女工行教或宗教傳教畢竟也是障眼的幌子，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，故而男扮女裝的故事情節最後全都導入縱慾內容，在「三言」、「二拍」的扮裝文本中無一例外。男子以主觀意願強佔女人身體，又在得逞後，藉由（女性）社會性別規範的壓力，對受害女子的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¹²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「寡婦」、「女尼」往來，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，再則扮裝的混淆視聽確實也讓女子得到暫時喘息的機會，她們小心遁走在外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。

¹² 詳見《中國古代性文化》，第七章腐朽沒落的封建王朝（明），頁 884

小結：扮裝文本與扮裝理論的扞格

本節基於「道德評判」立場針對文學作品「三言」、「二拍」扮裝相關篇章作類型分析，卻得到了與扮裝理論（詳第二章）相扞格的結果。若以扮裝與文化符號系統關係來看，則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¹³。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，並游走在縱欲濫奸的犯罪邊緣，故男扮女裝畫出了兩條虛線（見圖七），表示扮裝人非男非女的游離身份；相對



圖七 扮裝文本與文化符號系統的關係

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角色期待，並且，男扮之女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，故而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然肩負男女兩性沉重的社會責任與壓力。

¹³ 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，或是故事中的主角）的支配地位和權力在（描寫）性活動中起了主動、宰制的作用。

第二節 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（見表三）：

道德評判		++	+-		--
類別		倫理型 (德)	自我實踐型		縱欲型 (色欲)
			才	情	
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				∨ ∨
扮 神	孫神通				∨ ∨

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；紅蓮扮裝是為匿身以供長老取樂；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。

表三 扮裝類型與性別的關係（一）

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；男扮女裝則主要集中於「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，相對地，「縱欲型」乃至作姦行歹的扮裝也只歸納出男性扮裝之例，而絕無女扮男裝的情況。此外，「倫理型」扮裝更是講究倫理道德的中國文化中特出之例，並且佔有最高

比例，然倫理型的扮裝卻只多見於女性角色，並且伴隨著「至奇至苦」的忠孝節烈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文本同樣「男女有別」，文本表現出來的差異也確有男性書寫者對不同性別刻板地、差等式地想像（女要貞節、男要風流）。明歸有光所言「天地之氣，豈獨偏於女婦？」¹⁴，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」¹⁵的觀點，也隱隱反映在扮裝的相關文本中（女子都去成就忠貞節烈，男子只在縱欲犯姦）。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」¹⁶，這些明清之際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，其豐富多元、甚或矛盾的面向也可在扮裝文本的發展中得到進一步的展現（可與第四章的扮裝書寫作比較）。

一、男扮女裝：游離於性別規範之外

由表三的歸納清楚比較出男扮女裝的動機最後幾乎全部呈現「縱欲」的內容，扮裝者藉由扮裝轉換性別不僅擺脫了男性的社會責任，更不被女性的節孝規範所限制驅使，故而成為性別規範的游離幽靈，潛伏在內室女子身旁，隨時伺機而動。而從明朝開始大量出現的「三姑六婆」角色，頗有穿門入戶、鬆動倫理道德的破壞力，除了筆記小說的記載與閨訓中的警醒外，小說文本中對三姑六婆角色也多所著墨，我們可在凌濛初《初刻拍案驚奇》卷六之入話讀到：

話說三姑六婆，最是人家不可與他往來出入。蓋是此輩功夫又閒，心計又巧。亦且走過千家萬戶，見識又多，路數又熟。不要說那些不正氣的婦女，十個著了九個兒，就是一些針縫也沒有的，他會千方百計弄出機關，智賈良、平；辯同何、賈，無事誘出有事來。所以官戶人家有正經的，往往大張告示，不許出入。其間一種最狠的，又是尼姑。...

此番警戒一方面回應了中國千年來別男女、防淫亂的空間禁忌，所謂「外言入梱則謀及婦人，死之招也」；另一方面也為三姑六婆居中牽線而生出閨房淫亂的故事題材做出歸納，事實上，明代確實出現不少此類型的文學作品，如《金瓶梅》

¹⁴ 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。

¹⁵ 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，固有此言。頁 632。

¹⁶ 見《紅樓夢》第二十回，頁 319。

裡為潘金蓮、西門慶居中作合的，是兼「做媒婆、做賣婆、做牙婆」¹⁷的王婆。蔣興哥重會珍珠衫（《古》一）中撮合三巧兒與陳大郎的薛婆，正是賣珠子的牙婆。

酒下酒趙尼媪迷花，機中機賈秀才報怨（《初刻》六）的入話、正話中害了狄氏性命、壞了巫娘子身軀的正是慧澄老尼、與做牽頭的趙尼姑等等。在扮裝故事裡，我們也可看到男扮女裝者也就是在扮演類似「三姑六婆」的角色，如桑茂之傳授針線類師婆、王尼則是男扮的尼姑，他們不僅使「外言」入廂，更以扮裝之男身進入內室房闈，後來果然「謀及婦人」，使閨房產生種種淫亂。

而男扮為女竟可成為性別規範的游離者，則可試從中國古代美男子多呈女性化特質來理解，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；當女反串扮男，卻是在扮演（男性）性別。」放在中國文學文本的扮裝現象檢驗時，男扮為女並非取笑女性性別。事實上，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、氣質嫺雅的白面書生，而非孔武有力、充滿男性氣概的鐵漢武夫，也就是說中國古代美男子的形象具有更多的女性化傾向，或者說是陰性特質，「這種男性美的取值，..可以說不僅是女人悅慕的對象，同時也很符合好男風者的口味。他們的形象堪稱為中國古代性文化獨創的標本，從登徒子好色賦中的宋玉到《紅樓夢》中的賈寶玉，..全都體現了這種美男原型。」¹⁸據康正果的研究¹⁹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」，在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」²⁰，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」²¹。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「紅顏禍水」、「傾國傾城」的恐/厭女論述（事實上這是男人對美色無法抗拒，而產生對美女由愛欲生恐懼，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」的宋玉舉（連）楚國的絕色美人（都）登牆窺玉三年，玉仍不為所動來反駁登徒子對他「好色」的指控²²，如此襯托的筆法更見宋玉之閑情麗姿；《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

¹⁷ 《金瓶梅》第二回，頁61。

¹⁸ 詳參康正果《重審風月鑑》，頁224。

¹⁹ 見康正果《重審風月鑑》中對「南風和男子的女性化」的討論，頁122-131。

²⁰ 林語堂《中國人》，浙江人民出版社，1988，頁3-12。

²¹ 同註18，頁129。

²² 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》，台北：華正書局，1977，頁349-350。

結果;王羲之盛讚杜弘治「面如凝脂,眼如點漆」,如「神仙中人」²³。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。²⁴

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,不同的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扮女裝是一種取笑女性性別與娘娘腔的行為(當代台灣受到西方審美價值觀影響,也是較貶抑輕蔑男子身上的女性特質),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,以免原有的男性特質受破壞」,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,再以「男性最重要的性徵」去侵害無辜女性。

有了中國古代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,作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」,直至假扮新嫁娘更如「天神一般」;桑茂「垂髻時,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,自由進出內室房闈。因其美貌而不至令夫人小姐們生疑,更甚者會被其吸引掌控,不設防地進入「玉郎勾引慧娘」模式:

一、扮女之男創造兩人
閒話玩耍機會

二、扮女之男極力挑逗女
子,與女子戲作女夫妻

三、男子露出本相,想
與女子作成真夫妻

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」²⁵,並從此認定了情欲對象,「兩相情願,指望永

²³ 見《世說新語》容止 第十四 2,7,19,26 條,頁 607-626。

²⁴ 《紅樓夢》第三回,頁 52-53。

²⁵ 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

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（而非取笑）其陰性特質，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闈，並打亂原本平靜、無性的閨房次序，這是男扮女裝促成的縱欲型作姦犯科，他們的迫害力更甚於「三姑六婆」的牽頭角色。男扮為女更是性政治的越界滲透，並且以無可防範的方式對婦女之人身安全、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「身子壯碩如男子」的身體符號，與得受「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（見表四）。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。

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）	

表四 女扮男裝之文化意義

最有吸引力的男性，也都是十足地女性化的。」頁 219-223。

女性在古代中國文化中處於卑微的弱勢地位，故而女扮男裝有了轉換外在女形向上攀升的無數可能。首先，女性得以藉由男性裝扮跨出內室狹隘的活動領域，為了自身安全，也必須在整個男扮過程中仔細調整與男裝相應的日常規範或應付類似與男子同臥同寢的窘境。透過女扮男裝文本的分析，我們可進一步看到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，這是在西方扮裝文化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，因而以父之名才使得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²⁶：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，要表現出「忠義」的極至也非得到改朝換代之動亂時期才可能彰顯，就算到此非常時節，被迫要作出選擇的也大多針對士宦階級，平民男子固有小忠小義之實踐，但要迫及生死的機會實在微乎其微！相對而言，「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」的準則卻鼓勵每一個女子為她現在或未來的丈夫守身、自殘甚至犧牲生命。家國只有一個，百年也難得遭變；每個女人生命中至少有一個男人（還不算三從中從父、從子兩環），短短數十寒暑可能會經歷丈夫之早亡、強徒姦淫之威脅、不可知之意外危及貞操者，當然也包含家國之動盪等。男子生命之實踐自古就標舉出三大範疇，所謂「三不朽」²⁷：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²⁸）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（投井、上吊、服藥等）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她的丈夫守身、守貞的完成，更是躍升為節婦烈女們為著一種更神聖、屬於道德宗教性的完美情操而執著獻身。若依馮夢龍的看法，則此「忠

²⁶ 以下所述見氏作「天地正氣僅見於婦女—明清的情色意識與貞淫問題」一文，收於《中國婦女史論集》第三集，頁108。

²⁷ 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。」

²⁸ 史書《列女傳》的書寫，發展至明已呈現出「烈女傳」的嚴格收編角度，謝肇淛曾提出相關議論曰：「范蔚宗傳《列女》而及文姬，宋儒極力抵之，此不通之論也。夫列女者，亦猶士之列傳云爾。士有百行，史兼收之，或以德，或以功，或以言，至於方技細流，一事足取，悉附記載，未聞必德行純全而後傳也。今史乘所載列女，皆必早寡守志，及臨難捐軀者，其他一切不錄。則士亦必皆龍逢、比干而後可耳，何其薄責縉紳而厚望荊布也！故吾以為傳列女者，節烈之外，或以才智，或以文章稍足膾炙人口者，咸著於篇，即魚玄機、薛濤之徒亦可傳也，而況文姬乎！」見氏作《五雜俎》卷八，頁634-635。可知明代對於列女收編的嚴苛標準，已是早寡守志、臨難捐軀者。

孝節烈」之行，正是一種「至情」²⁹的真切表現，更是由「至情」所激發出的「情膽」！³⁰既然「情膽大如天耳」，故而可成全「忠孝節烈」而不拒死，也不畏死。這樣的風氣愈演愈烈，使得明代累積記載了成千上萬的貞節婦女，明代同時也有對貞節觀念愈趨嚴格化³¹的態勢。而「三言」、「二拍」的編纂者就是身處在「對於貞節烈女與節烈情境密切關注的文化氛圍」之中，故而在女扮男裝的歷程中也有意識地加入了他們的「貞節」關懷。

女扮男裝的本事來源³²已多為節孝兼全的故事（如謝小娥，黃善聰，劉方），少數未強調「貞節」堅持，而由編撰者加入者，我們得出二例（見表五）：

姓名	本事來源（三言二拍資料）	「三言」
花木蘭	按鳳陽府志：..後凱還，天子嘉其功，除尚書不受，懇奏省覲。及還，釋戎服，衣舊裳，同行者皆駭之，遂以事聞於朝。召赴闕，欲納之宮中，曰：「臣無媿君之禮。」以死拒之。	..役滿而歸，依舊是個童身。...「全孝全忠又全節，男兒幾個不虧移？」
祝英台	按寧波府志：梁山伯，祝英台皆東晉人。梁家會稽，祝家上虞，嘗同學，祝先歸。...	..英台臨行時，..榴花盛開，乃手摘一枝，插於花台之上，對天禱告道：「奴家祝英台，出外遊學，若完名全節，此之生根長葉，年年花發。若有不肖之事，玷辱門風，此枝枯萎。」...「非關山伯無分曉，還是英台志節堅。」
黃崇嘏	按玉溪編事：..周覽詩驚駭不已，遂召見詰問，乃黃使君之女，幼失覆蔭，唯與老嫗同居，元末從人，周益仰貞節，郡內咸皆嘆異。旋乞罷歸臨邛之舊隱，竟莫知所在。	..庠見詩大驚，扣其本末，方知果然是女子，因將女作男，事關風化，不好張揚其事，教他辭去郡椽，隱於郭外，乃於郡中擇士人嫁之。...

表五 「三言」中的女扮男裝文本與本事來源情節差異之比較

²⁹ 所謂「自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。..世儒但知理為情之範，孰知情為理之維乎！」《情史》卷一 情貞類，頁 36。

³⁰ 馮夢龍「掛枝兒」卷一「調情」則後評：「色膽大如天，非也。直是情膽大如天耳。天下事盡膽也，膽盡情也。..忠孝之膽，何嘗不大如天乎？總而名之曰『情膽』。」《明清民歌時調集》，上海：上海古籍出版社，1987，頁 44-45。

³¹ 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。

³² 「三言」、「二拍」中之獨創故事極少，大部分的故事皆有所本，甚至入話、正話之來源也不一致，譚正璧先生《三言二拍資料》已作本事來源之蒐集，韓南先生（Patrick Hanan）《中國短篇小說》更藉由文體分析法，提出有關來源與影響的證據，並進一步確定小說年代之基本問題。

其一，木蘭出征而返後，「來源」所述重點為天子欲授官爵而木蘭不受，後天子得知木蘭為女子，欲納宮中，木蘭以君臣不配之由以死拒之。可見出木蘭一片純孝，而無貪求官爵名位、榮華富貴之意（這其實也是男性避免女性爭名奪位的堂皇說辭）。在小說文本中，我們則見到了編撰者特別強調「依舊是個童身」，以塑造「全孝全忠又全節」之完美女子形象；另外，對於祝英台的敘述，「來源」只交代梁祝兩人「嘗同學」的關係，小說文本則另設英台以榴花自況自誓一節，以表英台外出必守貞節之約定。像這些流傳已久的故事，鄉里百姓多是耳熟能詳，然不同的戲曲、話本編撰者在保留原始故事脈絡與情節架構的前提下，自有其增刪潤飾之考量，這其中也就見出了編撰者個人主觀的價值判斷與關懷重點。木蘭、英台情事同是《古》二十八的入話，若參照正話黃善聰之表現，除了扶父柩返鄉之孝行外，更有其姐嚴驗其身之考驗，後來證得仍是個「未破的童身」，因此「守貞」在整個話本中是除了行孝之外另一個重要主題，故而編撰者在整個文化氛圍的環境下除了認同貞節的重要性外，也為了文學形式上入話、正話之彼此呼應，而有增入並強調貞節的筆法。

同樣作為《古》二十八的入話，黃崇嘏情節的改寫卻有了不同的意涵。這已不是倫理或貞節情節的改寫，而是對女內/另外的權力結構關係之鞏固作出判決。崇嘏男扮出門並非倫理型的扮演，而是一種自我理想之實踐，在來源的敘述中可見周庠對其「元未從人」一事「益仰貞節」，而崇嘏之行「郡內咸皆嘆異」，都是以正面感佩的態度來讚許崇嘏藉扮裝而努力終致郡椽一職，最後因為性別身分洩漏，難戀其棧，故崇嘏主動辭官歸隱。這是時代對性別的限制。相對而言，小說文本卻呈顯出周庠（其實是編撰者的觀點）為規避「將女作男，事關風化」的責任，故令崇嘏辭去郡椽，安排她隱居並嫁人。如此強制支配的態度，使崇嘏的角色反主動為被動，宰制-受制關係一旦翻轉確立，則呈顯出男性作家不但不能鼓勵，而且要以遏止、禁制的手段來面對女性侵占公領域要職。

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層次（見表四），而不只是掩護女性身分而已。木蘭的出征作戰、小娥的傭工於江湖間、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、江湖等公領域間，卻是以身踐履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中「才性」的實踐，而不願再受時代的性別限制，她們藉由扮裝有效地實踐、發揮自己潛在的才華與人格特質。

而更純粹的理想實踐，可見素香與靜觀忠於自我之「情性」的扮裝，她們的女扮男裝並非摒棄女性性別角色，轉而認同男性性別角色（如崇嘏），她們完全棄絕社會規範對於男/女性別角色的制約，雖然假扮為男，但純粹只為掩護方便，她們追求的更是合意的伴侶、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。而這樣的「情奔」表現，在「情主人」馮夢龍的評判裡，已轉換禮法規範下「聘為妻，奔為妾」的不堪尷尬，並以「立情教」的立場引導其行曰：

夫奔者，以情奔也。奔為情，則貞為非情也，又況道旁桃李，乃望以歲寒之骨乎！..。妾而抱婦之志焉，婦之可也。娼而行妾之事焉，妾之可也。彼以情許人，吾因以情許之。彼以真情殉人，吾不得復以雜情疑之。此君子樂與人為善之意。

33

男女苟合，為情私奔，確實不符合傳統禮法規範。但馮夢龍已能抱持「彼以情許人，吾因以情許之」的體諒立場，和「與人為善」的成全態度，來正面引導「至情」的自然流露。晚明自李贄的「童心說」、湯顯祖的「情至」論、發展到馮夢龍的「情教說」³⁴所提出對於至情至性的推崇，人情物欲之肯定，已與傳統禮法名教間產生了一緊張的對峙關係，而依違於「情」、「禮」之間的男女眾生，又要如何作出抉擇？我們即將在自我實踐型扮裝的沿革討論裡看到更豐富的表現。

《晉書》五行志 中傅玄曾對何晏的「好服婦人之服」提出警告批評曰：

夫衣裳之制所以定上下，殊內外也。..若內外不殊，王制失敘，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。³⁵

此說點明了上下、內外的秩序可依靠衣裳之制維持，同時也會因衣裳之制的變易而隨之失敘瓦解！而這樣的亂象卻是統治階層所不願見到的。Marjorie Garber 也曾指出：

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（Transvestite）就是這種基進意義下的‘第三者’。³⁶

當我們檢驗文本中的扮裝者，男扮女裝而作奸行歹者確實以亡身收場，然這是犯罪伏法而非五行災異；男扮女或女扮男也打破了男外/女內之空間限制，與隨之而來的社會性別規範下的處世原則；當女扮之男進入內室而對深閨女子有了情欲上的勾引撩撥，部分女子也確實有成就「女夫妻」的意願而無特別排斥，就這點與其他相關文本³⁷來看，中國古代文化並不特別對同性間（尤其是男性之間）產

³³ 馮夢龍《情史》，卷一 情貞類，頁 36-37。

³⁴ 關於馮夢龍「情教說」，可參陳萬益 馮夢龍「情教說」試論 一文，收於氏著《晚明小品與明季文人生活》，台北：大安出版社，1988，頁 165-183。

³⁵ 二十五史《晉書附注》卷二十七 五行志，頁 600。

³⁶ Garber (1992), p.133。

³⁷ 如《古》1 中薛婆極力撩撥三巧兒的情慾，頁 66-67。《醒》10 入話老嫗與桑茂有一番雲雨，老嫗實是扮女之男。《初刻》34 中間人生對和尚（實為靜觀男扮）惹騷想道：「..恁般一個標緻的，想是師父也不饒他，倒是慣家了！我便與他來男風一度也使得，如何肉在口邊不吃？」，頁 643。《二刻》17 魏撰之對閻俊卿（實為女子）言：「而今世界盛行男色，久已顛倒陰陽，那見得兩男便嫁娶不得？」頁 370。對於中國之男風研究可參考康正果《重審風月鑑》之「男色面面觀」；

生情欲、交合持堅決反對立場，同性戀/異性戀畢竟還是近代西方所分立出來的概念，與中國男風文化還需作更仔細地區分。扮裝的文化意義確實有顛覆所有二元分立的可能性，故而在男尊女卑、男外女內的中國性政治權力結構下，男扮女裝、女扮男裝的現象要以「服妖」論述解釋之，並以亡天下、亡家之後果申誠警告之，可見統治階級之處心積慮也。

Bret Hinsch《中國男性同性戀史》(*Passion of the Cut of Sleeve: the Male Homosexuality Tradition in China*, University of California Press, 1990); 小明雄《中國同性愛史錄》，粉紅三角出版社，1984。