

## 第四章 明末清初小說中的扮裝內涵

### --從《型世言》到《聊齋誌異》的扮裝沿革討論

本章將在第三章「三言」、「二拍」群的扮裝基礎類型討論下，繼續分析明末清初較具代表性的小說文本，並同樣做出類型分析以觀察扮裝主題本身的發展。以下探討的文本計有《型世言》、《奇女子傳》、《鼓掌絕塵》、《玉嬌梨》、《平山冷燕》、《無聲戲》、《警悟鐘》與《聊齋誌異》等小說。其中《型世言》第三十七回、與《無聲戲》第六回所涉及的是由男變女的變性改裝（妝），對於性別越界不只是服飾符碼的改變，更是從生理性別的變性作根本的改變，故而有非常有趣的性別認同轉移所連帶影響的性別論述。《奇女子傳》蒐錄歷來奇女子之言行事跡，作者吳震元的評鑒每有超越時人的眼界，以今日性別研究的眼光看來仍十分具有啟發性，書中亦記有幾則倫理型、自我實踐型的扮裝故事。《鼓掌絕塵》分為風、花、雪、月四集，其中風集、雪集所述婚姻故事，皆屬於才子佳人小說，可視為明末清初大批才子佳人小說之先趨，書中扮裝情節則出現在風集。《玉嬌梨》《平山冷燕》為才子佳人小說之重要代表作品，書中女主角更是養成的才女，她們的扮裝是一種足以與才子詩文抗衡的競演，故而使「自我實踐型」中「才」的實踐扮演達到極致表現。而《聊齋誌異》主要為「談狐說鬼」之書，其間難免蒐錄奇詭荒誕、甚或驚世駭俗之故事，其中有幾則扮裝奇聞如下：（一）男扮女裝：卷十三之「男妾」、「人妖」；（二）女扮男裝：卷十之「顏氏」、卷十四之「商三官」、與卷七「江城」之部分情節。由以上各型各樣的扮裝故事，我們可在第三章的扮裝分類基礎上歸納出四種扮裝類型：一、倫理型扮裝；二、自我實踐型扮裝；三、犯罪型扮裝；四、變性改妝。我們將在「自我實踐型」扮裝型態中分別見到「才性」、「情性」面向更進一步的發展；而「縱欲型」的扮演則等而下之成為「犯罪型」的扮演；更有從生理性別一夕轉變，並帶動外在服飾的變性改裝（妝）者。

#### 第一節 扮裝文本的類型分析

##### 一、倫理型扮裝

本節倫理型扮演共錄有三個事例。

明吳震元（長卿）所著《奇女子傳》為短篇文言小說，共分四卷，所記為歷來至萬曆年間奇女子百餘人之事蹟，陳繼儒（1558-1639）為其題詞言及：

《易》稱「無成有終」；《詩》稱「無非無儀」。女子而以奇顯，非閨壻事也。雖然，《河》、《洛》不載奇耦乎？《易》不載兌少女、離中女、巽長女乎？《詩》不載 卷耳、 膠木 乎？《春秋左國》不載共姜、共伯之母乎？其他中壘之列女有傳，臨川之賢媛有《世說》，何獨于奇女子而異之夫？

雖說女子而以「奇」顯，不合經典中之訓示，然而女子之諸行亦散見於經史列傳，何獨奇女子而無傳？陳氏繼而比較男女事蹟寫入歷史之差異曰：

丈夫生而逢年，或不得志以殉，其磊砢光大之行，或見于學士大夫之史書，及逸民遺老之筆記，猶庶幾有一二存焉者。獨婦人女子生長深閨之中，淪落于山陬海曲、村墟艸莽間，何限雖有奇無聞，即聞亦不過如野燒之跡，流螢之火，若隱若現，若存若亡而已。故長卿哀而集之，小加評鑒，其間有奇節者、奇識者、奇慧者、奇謀者、奇膽者、奇力者、奇文學者、奇情者、奇俠者、奇癖者種種諸類，小可以撫掌解頤，大可以奪心駭目。...

陳繼儒已能在謝肇淛「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」<sup>1</sup>的反省建議中，進一步提出男子不論生而逢年，或抑鬱不得志，其累累事蹟言行，終有史書或筆記為其紀錄，使進歷史之流；唯獨女性生長於深閨之中，受性別規範之諸種限制，因此縱有奇而無聞，即聞亦不過若隱若現、若存若亡而已。而明代文人一方面已能提出「奇女子而無傳」的不合理現象，更有文人如吳震元者仔細搜羅紀錄歷來奇女子事蹟，其評鑒或對奇女子之行予以正面頌讚，又多有「男子之不如婦人矣」之感嘆。而《奇女子傳》對於蒐錄歷來女子之「奇」行的編寫角度，可說直接地影響馮夢龍專以「情」的角度來蒐錄歷來男女之情的筆記故事<sup>2</sup>。而不管是奇女子的「奇節」、「奇識」、「奇慧」等等諸類，或是《情史》中「情貞」、「情緣」、「情私」等二十四個分類<sup>3</sup>，相信已打破明代以來史書筆乘 列女傳 中專重「節烈」蒐錄角度的嚴格侷限性，使得女子形象有了更豐富、多元的面貌紛陳、躍然紙上。在《奇女子傳》中，共錄有倫理型扮裝女子二人：卷二木蘭、卷三謝小娥；與自我實踐型三人：卷二婁逞、張 之妻（孟嫗）與黃崇嘏。

因木蘭、謝小娥之扮裝事蹟已見第三章的討論，在此僅列吳震元之評鑒以詳立傳者之觀點：

長卿曰：「木蘭墓在亳州北五十里，墓有廟，廟有像，像猶女子也。世以女子故，

<sup>1</sup> 謝肇淛《五雜俎》，卷八，頁 634-635。

<sup>2</sup> 《情史》的後評多處直接引用吳震元《奇女子傳》中「長卿氏曰」的評語，可見馮氏直接受此書影響。相關討論可見陳萬益 馮夢龍「情教說」試論 一文，頁 174-175。

<sup>3</sup> 《情史》二十四個分類分別為：情貞、情緣、情私、情俠、情豪、情愛、情痴、情感、情幻、情靈、情化、情媒、情憾、情仇、情芽、情報、情穢、情累、情疑、情鬼、情妖、情外、情通、情跡類。

疑無有是事，并無是人。使古人以男子在中饋，而令女子桑弧蓬矢以志四方，也將轉而疑男子云。」

長卿詳細描繪木蘭墓的地點與景觀，以破世人因木蘭乃女子，故疑木蘭為父出征為「無有是事，并無是人」的觀點。木蘭事之真偽今已難考，但長卿提出的反面思考卻極具批判力，以為若使男子居內室，料理中饋之事；而令女子居外發展，志在四方，男女異位而處後，則今日之疑將轉疑男子矣。由此看出，長卿確實站在女子的處境去著想並同情女子的實際侷限，並積極肯定女子以其困難處境而有此奇行，故而值得立傳以宣揚其事。

對於小娥扮裝備保於江湖間，求為父、夫復仇之事，長卿則提出：

謝小娥可謂探珠鮫宮，取於虎穴者矣。結念千古，死生以之，以此入道，何道不入？以此立功，何功不立？嗚呼，古來聖賢豪杰，成佛作祖，不過如是而已。

自李公佐為小娥立傳以來，歷來對小娥的評價多強調其「節孝」內涵。至長卿之評鑒，則將小娥為父、夫復仇的心意提高為一種「結念千古，死生以之」的專注精神，此精神用以入道，則「何道不入」？用以立功，則「何功不立」？長卿以為小娥的專注精神，比起古來聖賢豪傑、成佛作祖之執著堅定，實不遑多讓。可見長卿對女子生命的評價已能跳脫女子節孝實踐的單一價值，而強調女子專注一事的堅忍執著，此精神已可與古之聖賢等量齊觀。

蒲松齡（1640-1715）所著《聊齋誌異》共十六卷凡四百三十一篇，其自誌題於康熙十八年（1679），此時本書已粗具規模，然蒲氏卻仍在持續搜羅資料並創作中。《聊齋》主要「採唐人傳奇之筆調，取六朝志怪之題材，（以）抒個人生平之感慨」<sup>4</sup>。書成極受王漁洋（士禎）之推崇。

在《聊齋》中所出現的女性形象，除了妖狐鬼怪之外，蒲松齡亦描繪了幾位女中丈夫藉由扮裝而有所作為者。

卷十四「商三官」所記為商三官為父復仇之事。商士禹因醉酒謔忤豪家後被亂捶打死，商士禹有二子一女，二子經年訟官皆不果，女兒三官則以「父尸未寒」卻其婚事，後夜遁而去，易名「李玉」扮裝為男至優人處投做弟子，半年後得入豪家誕辰獻戲，李玉雖不稔歌辭，卻因「往來給奉，善觀主人意向」，故豪悅之，留與同寢。李玉趁機力斷主人身首並自縊身亡，完成了為父復仇之志。諸僕聞有異聲入內查看，才發現「主人身首兩斷，玉自經死，繩絕墮地上」，待移動玉尸於庭，又發覺「其襪履虛若無足，解之則素舄如鉤，蓋女子也。」後更有二僕撫之，「肢體溫軟，二人竊謀淫之」，一人正要緩其繩結，「忽腦如物擊，口血暴注，頃刻已死，其一大驚，告眾，眾敬若神明焉。」

商三官為父復仇的故事，可說屬於謝小娥節孝兩全的扮裝類型。商三官得知父親冤死，已先絕婿家畢婚的請求，後見兄長屢訟官不成，憤言「人被殺而不理，

<sup>4</sup> 葉慶炳語，見氏著《中國文學史》，台北：台灣學生書局，1987，頁401-402。

時事可知矣。」對於公理之不彰，三官只得用心謀劃，扮裝學做優人投入仇家復仇。異史氏評曰：

家有女豫讓而不知，則兄之為丈夫者可知矣。然三官之為人，即蕭蕭易水亦將羞而不流，況碌碌與世浮沉者耶。願天下閨中人買絲繡之，其功德當不減於奉壯繆（醪）也。<sup>5</sup>

對於報父仇一事，異史氏對二兄一妹的褒貶清楚可見，三官作為一個孝勇節烈的女刺客，即蕭蕭易水也要因羞慚而不流，更何況與世浮沉之人。他更呼籲天下閨女皆買絲綢以刺繡紀錄三官之英勇事蹟與功德。王漁洋評此篇亦讚曰：「龐娥、謝小娥得此鼎足矣。」扮裝復仇之女因成就了父權中心所期待的「節孝兩全」高道德標準，故不僅故事後來以神話的方式使奸人暴死來維護三官的貞節，異史氏更以貶兄（丈夫）揚妹的方式對其推崇有加。可知三官所表現的扮裝，同「三言」、「二拍」所歸納出的女扮男裝類型同樣被賦予了雙重的文化責任與壓力，但其價值已從婦女最高道德規範的「節孝兩全」提昇至可使丈夫汗顏的英勇「女豫讓」的功德了。

## 二、自我實踐型扮裝

本節自我實踐型扮裝共錄得九個事例，並且是此階段所佔比例最高的扮裝類型。其中「才性」的實踐最為豐富，共得六例，「情性」的實踐則有三例。

### （一）「才性」的實踐

《奇女子傳》卷二錄有「婁逞」事，南齊東陽女子婁逞「變服詐為丈夫」，「粗會纂，博解文義，游公卿門，仕至揚州從事」，後來事泄，「明帝令東還，始作婦人服。」婁逞自嘆：「有如此技，還為老嫗，豈不惜哉！」然而史臣卻言：「此人妖也。陰為陽事不可，後崔惠景舉事不成應之。」由此見到婁逞女子為求自我實踐而扮裝游公卿門、仕至揚州從事，後被迫返回初服的不甘與自我惋惜；史臣的觀點基本上不出服妖論述、逆反陰陽將致災異的邏輯籠罩之下。吳震元所提出的觀點則可新人耳目：

長卿曰：「古今人為丈夫事而服丈夫服者，豈即丈夫哉？獨以婁逞為人妖，何哉？夫陰為陽且不可，而況陽為陰也？」

<sup>5</sup> 《聊齋誌異》卷十四「商三官」，頁461。

長卿把人的主體與社會規範分得極清楚，認為「為丈夫事而服丈夫服者」是一種社會規約的結果，真正「為丈夫事而服丈夫服者」，卻不一定是「生理上」的丈夫，故而史臣將婁逞斥為人妖，是沒有道理的。長卿對於陰、陽之別另有看法，在卷一「龐娥親」（龐娥親為父報仇，在光天化日下手刃仇人）的評論裡，長卿提出：

秦醫和曰：女，陽物也。夫女而俠，俠而殺人報仇，非陽乎？然俠者始多改形破貌，絕蹤詭跡，使人不堤防，陰賊殺之，殺之又逃死，以去賊不得國，不知姓名，若是猶陰也。..娥親晝夜哀酸，志在殺壽，..白日清明都亭猝遇，挺身奮手反覆盤旋，如烈士之搏猛虎何異，..百折不回，直與日月爭光可也。吾乃知李十一娘之徒女子也；隱娘香丸婦人之徒女子也；聶政、荊軻之徒亦女子也；娥親蓋女而陽者云。

長卿認為生理女子而有俠氣，並能秉其俠氣而殺人報仇者，豈不是種光明、陽剛的作為嗎？另一方面來說，若作為俠者而改形破貌以資掩護，絕蹤詭跡使人難防，這樣藏匿的行為，則猶為陰伏、隱密的作法，故而著名刺客如聶政、荊軻之徒其行徑亦猶如「女子」。而龐娥親先使仇家明白必報父仇之意，又在白日青天之下手刃仇人，其報仇事蹟之坦蕩公開，則可稱為「女而陽者」。由此可見長卿對於傳統男/女、陽/陰之間的固定對應模式，有了新的反省和特出的想法，而這種跳脫傳統性別文化的想法，確實使得長卿筆下的眾奇女子們，有了較為正面肯定、與真實的身影呈現，其溢出性別規範的言行舉止也得到了較客觀的評價。

長卿一方面反駁斥婁逞為「人妖」的批評，另一方面則積極應證「為丈夫事而服丈夫服，豈即丈夫哉」的說法，又舉張 之妻孟嫗、與黃崇嘏事例（已分見第一、三章討論，此略）再明女扮男裝乃為女子「自我實踐」的扮演，與「人妖」之說毫無干係。

夫婁逞、黃崇嘏一女子而傲游公卿將相間，若狎海鷗，自婦人而為男子，自男子而為婦人，遊戲玩弄，斯亦奇矣。孟嫗二十六而從夫，夫死而偽為夫之弟，以事汾陽，汾陽死而寡居者一十五年，又復嫁，嫁時年已七十二，又復生二子，子年且五十餘而猶未死，是不亦可怪可愕之甚也哉？木蘭之戍平平也。

婁逞、崇嘏以其女子身分，透過扮裝之掩護而「傲游公卿將相間」，其扮女為男，後因事揭發再由男扮返回女身，兩人性別身分的自由轉換，就好似遊戲人間一般，確實令人稱奇。而孟嫗之為人婦，因見汾陽令惋惜丈夫張 之死，故而假扮其弟以事汾陽，後更承夫之職達十五年之久，「軍中累奏兼御史大夫」。待官場疲憊後，又思榮獨一人，故返回女扮再嫁潘老為婦，後又生養二子已屆五十之年。可見孟嫗不僅健康長壽，而且扮男向外發展至厚祿高官，作人婦後則家庭生活圓滿，其自我實踐、生涯發展最是完滿，已達到令人「可怪可愕」之地步，木蘭的

代父出征一比起來，可又平平了。由此見出長卿對於女子特出之行確實有其獨到而深刻的眼光，其視野已遠遠超出傳統男/女二元對立的性別文化之外。

《平山冷燕》又稱《四才子書》，所述為才女山黛、冷絳雪、與才子平如衡、燕白頷四人以詩競才，後因才貌相當，終成眷屬的才子佳人小說。

才女山黛在十歲幼齡之時就因一首「白燕詩」壓倒滿朝文武，天子讚曰：「如此閨秀自是山川靈氣所鍾，人間凡女豈可同日而語。」於是欽賜「玉尺一條」以為天子丈量天下之才，「再賜金如意一執」，「可以扞御強暴，倘後長成擇婿，有妄人強求，即以此擊其首，擊死勿論。」又「親灑宸翰御書弘文才女四大字以賜之。」可知山黛之才更非一般之才，而是被賦予凡間最高榮譽的欽賜才女之名，故山黛之才女形象幾乎已可說是「山川靈氣所鍾」之極致表現。再看作者如何描摹這欽賜才女：

生得美如珠玉，秀若芝蘭，潔如冰雪，淡若煙雲，此其容貌，一望而知者。至於性情沉靜，言笑不輕，生於宰相之家而錦繡珠翠非其所好，每日只是淡妝素服，靜坐高樓，焚香啜茗，讀書作文以自娛樂，舉止悠閒，宛如一寒素書生，閨閣指粉妖淫之態，一切洗盡。

作者塑造出來的曠世才女除外貌之美外，更專注於性情之沉穩莊重，淡妝素服而無珠翠之累，每日惟以焚香品茗，讀書作文為娛，平日所讀之書除經史典籍，也讀《奇女傳》<sup>6</sup>，約略可見其角色認同正是歷來奇女形象。面對外人時，因「以才子自待，任是何人他都相見，相見時正色談論，絕不作一毫羞澀之態。」如此速寫確已不同於小說中對一般女子面貌、媚態的刻板女性特質的描述，而嘗試塑模出一個沉靜嫺雅、專注於詩文的讀書奇女子形象。後其父造「玉尺樓」為山黛讀書之地，更為詩人才士與山黛比劃文采、求詩問文之所在。

山黛與外人詩文往來頻繁，急需識字女子作記事代筆，後得村中才女冷絳雪，才學亦不遑多讓，絳雪「稟性聰明，賦情敏慧，見了書史筆墨，便如性命」。對於擇偶標準，也只堅持「才學」二字。後天子亦賜為「女學士」與山黛為伴。才女二人以才慕才，彼此敬重欣羨。

燕白頷、平如衡則皆為考案首之才子，兩人易名相偕同訪山黛，並留下詩文兩闕「青蓮未遇相如遠，脂粉無端污墨池」、「試看斯文今有主，也須還我鳳皇池」以挫小姐銳氣。後山黛思得一計，將兩人分於東西花園考試，再由山黛、冷絳雪假扮青衣侍兒先考，若真有才將侍兒壓倒，再請到玉尺樓上優禮相見，如此「若是勝他，明日傳出去，只說連侍兒也考不過，豈非大辱？就是輸與他，不過侍妾，尚好遮飾，或者不致損名。」直至筆試當日，雙雙東西園作詩和韻，分庭抗禮，兩兩詩文針鋒相對，絕不放空，過程中彼此心中亦暗暗驚羨，兩才子試完灰頭土

<sup>6</sup>「此時小姐晨妝初罷，正捲起珠簾，焚了一爐好香，在那裡看《奇女傳》。」《平山冷燕》第八回，頁243。

臉出園，才知前日題詩太狂，果然「漫道文章男子事，而今已屬女青蓮」，「舊日鳳皇池固在，而今已屬女相如」。

由第十六回「扮青衣巧壓才人」扮裝一節看出作者正是透過面對面地試「才」（主要表現為詩才）來連結男女關係，而不再是虛泛的指腹為婚或媒妁之言，男女東西對坐，分庭抗禮，毫不忌諱，也不再遵循禮制中「男女不雜坐」的規定，清閨訓中「避嫌不必相隔太遠也，三步之外，只足背立可也」更如空言，書中兩對男女藉由詩文對壘而心生欽慕，後兩生高中由聖上賜婚成佳偶。若與《玉嬌梨》等才子佳人小說並聯觀看，才子佳人小說中表現為「階級政治」的結盟更甚於「性政治」的結盟，也就是傳統中「男女有別」的性別二元對立之「男尊女卑」，在才子佳人小說已表現為以「才學」之有無來作結盟標準，於是有「真才子/假才子」的二元對立，此時性別的男女變得次要，只要真有才就是山川靈氣所鍾之上流之人，若是胸無點墨，而仗勢攀緣至高官厚祿則是鄙陋可恥的下流之人。諸如《玉嬌梨》中冒名頂替的張軌如、蘇有德，《平山冷燕》中吏部老爺的公子張寅皆是徒有虛名的假才子，張寅無才擅登玉尺樓，後幾被山黛持玉如意擊死，可知作者對假才子之鄙視與厭惡。

另據張淑麗教授的研究指出<sup>7</sup>，失意文人藉由才子佳人小說中「子虛烏有式的男女兩性關係以克服現實生活中知識分子的邊緣化」，更透過才貌兼備的才女對才子的賞識作為「男性作家藉以逃避『失勢』的自我肯定策略」，「也成功地將敘述焦點由性別差異轉換至階級差異」，而由男女才情之『同』反襯出階級及權力的不平等。」見諸《平山冷燕》平若衡以案首進學，未料「這年到了一箇宗師，專好賄賂，案首就是一箇大卿宦的子弟，第二至第十，皆是大富之家一竅不通之人，將平如衡直列到第十一名上」，無怪乎平如衡滿心憤恨。而天子見有山黛、絳雪兩才女，則生「怎麼閨閣女子無師無友，尚有此異才，而男子日以讀書為事，反不見一二奇才以副朕望」之嘆，山顯仁（黛之父）也說「小女閨娃識字亦無心僭據斯文，實因時無英雄」。可知才子佳人小說之作，亦深藏著失意文人對明清之際官僚體系腐敗、與商賈買官鬻爵之批判，魯迅也曾指出，「寓譏彈於稗史者，晉、唐已有，而明為盛，尤在人情小說中。」<sup>8</sup>此批判直至清雍正末吳敬梓《儒林外史》出，則有了指摘時弊的諷刺小說之專刺士林。

《聊齋》卷十的「顏氏」篇，亦有一位學問飽滿，豪氣干雲的女狀元。順天某生性鈍而「丰儀秀美」，「善尺牘」，「見者不知其中之無有也。」後娶顏氏之女則為名士之裔，不僅「少慧」聰穎，其父嘗教之讀，「一過輒記不忘」，其父愛女曰「吾家有女學士，惜不弁耳。」兩人成婚後，顏氏睹生文，笑曰：「文與卿似是兩人，如此何日可成？」於是「朝夕勸生研讀，嚴如師友」，可惜生再次落第，思及聲名蹇落，囊餒不繼，不免悲從中來。

<sup>7</sup> 張淑麗 逆讀明末清初才子佳人小說：從《玉嬌梨》談起，《女性主義與中國文學》，鍾慧玲主編，台北：里仁書局，1997，頁408-413。

<sup>8</sup> 魯迅《中國小說史略》，《魯迅小說史論文集》，台北：里仁書局，1994初版二刷，頁199。

女訶之曰：「君非丈夫，負此弁耳！使我易髻而冠，青紫直芥視之。」生方懊喪，聞妻言，睜目而怒曰：「閨中人身不到場屋，便以功名富貴似，汝在廚下汲水炊白粥，若冠加於頂，恐亦猶人耳。」女笑曰：「君勿怒，俟試期，妾請易裝相代，倘落拓如君，當不敢復藐天下士矣。」生亦笑曰：「卿自不知艱苦，請嘗試之。但恐綻露，為鄉鄰笑耳。」女曰：「妾非戲語，君嘗言燕有故廬，請男裝從君歸，偽為弟，君以襦裸出，誰得辨其非？」生從之，女入房中，服而出，曰：「視妾可作男兒否？」生視之，儼然一顧影少年也。生喜。<sup>9</sup>

這一段夫與妻、男與女、沒學問而有資格者與有學問而沒資格者的對話，充滿著男/女能力的個別差異與文化規範之間的衝突。當妻子看不過丈夫屢求功名失利，責以「君非丈夫，負此弁耳」，正是恨鐵不成鋼的遺憾。「丈夫」作為一種社會性別，既被賦予所有追求權力地位實踐之自由，今以能力不及於此，難免辜負了「弁」服所象徵蘊含的性別權力。對比於妻子滿腹經綸，有志難伸，故有「使我易髻而冠，青紫直芥視之」的豪語出，這其中的性別限制，正是冠/髻所代表的男/女分立規範，今若得「易髻而冠」，則功名一事對顏氏而言直是探囊取物，視若草芥。當然，婦從的倫理位置竟發此豪語，自然嚴重傷害了男性的自尊（天尊），故丈夫要一陣怒斥，以壓抑妻勢，所謂「閨中人身不到場屋，便以功名富貴似，汝在廚下汲水炊白粥，若冠加於頂，恐亦猶人耳。」此番議論代表的正是父權的價值判斷，夫君一方面以男外女內之規範斥其越界之不當，另一方面則譏以長處廚下料理內事，就算冠加於頂，恐怕也如己一般，豈能有甚作為。由此可見男性兩重（文化規範、日常生活）的自我防衛與自我安慰，當然對照於後來之發展，這也是蒲氏對於男性價值的一種譏刺，有了兩重優勢還不如女子。

未料顏氏並不滿足於口舌之辯，她躍躍欲試，進而以笑謔的態度曰「君勿怒，俟試期，妾請易裝相代，倘落拓如君，當不敢復藐天下士矣。」顏氏的口氣愈見猖狂，並願易裝捉刀相代，以明所言不虛，倘若落拓如君，則「當不敢復藐天下士矣」！言下之意，可說顏氏此時不僅藐其夫之了了，更不將天下士人看在眼裡！此語出自婦人口中，自有小說驚世駭俗之戲劇效果，但卻不可忽略作者蒲松齡「少負異才」卻「落落不偶，卒困於經生以終」<sup>10</sup>之宣洩寄託，其對科舉考試亦多譏諷批評<sup>11</sup>，故「藐天下之士」同時可代表蒲松齡的批判立場。未料此語一出，丈夫笑而允諾並未進一步阻止。顏氏試以男裝，亦「儼然一顧影少年也」，夫喜。後攜顏氏返回故居，「兄弟」兩人晝夜苦讀，並且「鄉中弔慶兄自出周旋，弟惟下帷讀書」，半年後試期又至，兩人並出，結果「兄又落，弟以冠軍應試中順天第四，明年成進士，授桐城令」，後遷御史，富埒王侯。可見此時夫男的相幫成全的態度已轉為蒲氏個人對婦女角色的期待，後並安排婦人之高舉得官使「藐天

<sup>9</sup> 《聊齋誌異》卷十「顏氏」，頁334。

<sup>10</sup> 《聊齋誌異》序，頁1。

<sup>11</sup> 可參見《聊齋誌異》中「司文郎」、「賈奉雉」、「三生」、「王子安」等篇章，蒲氏對於考官不能拔擢真才，士子汲汲於功名至醜態百出多所譏刺。

下士」之態度坐實成真。

無何，明鼎革，天下大亂，乃告嫂曰：「實相告我小郎婦也，以男子鬪茸，不能自立，負氣自為之，恐播揚至天子召問，貽笑海內耳。」嫂不信，脫靴而示之足，始愕視靴中則敗絮滿焉，於是使生承其銜，仍閉門而雌伏矣。

顏氏後托疾返鄉，又遇明末天下大亂，故向嫂氏告白因男子驚質，不能自立，方負氣易裝求仕。今回復婦人身份，使生承其官銜。這又是另一個天大的諷刺！古來「婦人無爵，從夫之爵，坐以夫之齒」，今則由婦人出試得官，再使夫承其銜與爵，夫主婦從的倫理秩序似乎有了「天」「地」位置之大逆轉。異史氏評曰：

翁姑受封於新婦，可謂奇矣。然侍御而夫人也者，何時無之。但夫人侍御者少耳，天下冠儒冠稱丈夫者，皆愧死矣。

有顏氏如此，天下冠稱「丈夫」者，合當羞愧死矣。另在納妾方面，顏氏（蒲氏）另有一番挖苦的言論：

（顏氏）生平不孕，遂出貲購妾，謂生曰：「凡人置身通顯，則買姬媵以自奉，我宦跡十年，猶一身耳，君何福澤坐享佳麗？」生曰：「面首三十人，請卿自置耳。」相傳為笑。

男子通顯則買姬媵自奉，今婦人官跡十年，卻仍孑然一身，作者一方面讚許女子之貞節，另一方面則對男子買姬媵事有所批判。雖說如此，妻再叱吒官場，其不孕一事，則難逃傳宗接代之壓力，故仍需出資購妾以彌補遺憾。由妻自選自置佳麗由丈夫享之，表面上妻似乎有了選妾的自主權，但事實上卻又強化了「無子」乃妻之罪的文化邏輯。

由顏氏易裝代試並得受封一事，可見蒲氏筆下的女性形象已在「節孝兼全」的傳統女子基礎上再進一層，成為逆轉夫主婦從關係、進而取代丈夫社會地位之女學士、女御史。

## （二）「情性」的實踐

在金木散人編的《鼓掌絕塵》風集中，亦有扮裝事例。風集所述為杜開先與韓玉姿的婚姻故事，共十回。杜開先為杜翰林養子，天生聰穎善作詩，與友康汝平偶遇韓相國家中梨園子弟韓蕙姿、韓玉姿姊妹，彼此有了欣羨之意。玉姿雖墮入朱門為歌伎，閒暇時也習些翰墨，故而也稍具文采。四人初見乃在黃昏後舟楫

之中，黑暗中四人皆認得不清，惟杜開先與韓玉姿彼此和了一首情詩，於是有了日後題詩紈扇，互識姓名的機會。韓相國因久聞杜開先之才，故邀來相府百花軒中讀書，又給開先與玉姿兩人見面的契機。後玉姿趁蕙姿夜裡值班照顧病重的相國，自來百花軒與杜開先相認，兩人相思良久，得此機緣，便先試雲雨，後恐事漏，杜開先建議玉姿把他「書架上的舊巾服兒換了扮作男人模樣」，兩人悄悄逃出巴陵道上，私奔而去。此事類於《古》二十三「張舜美燈宵得麗女」中張舜美與劉素香的偷情私奔情節，雖然蕙姿因誤認杜開先為黃昏聽曲之人，亦急於私贈鳳頭釵給杜開先定情，但玉姿又因識字得與才子詩詞唱和而佔得先機，與才子先行偷情結合，其主動積極追求自我幸福的態度，正如紅拂妓之夜奔李靖，而扮成男裝則成為私奔掩護之上上良策。

除了扮裝劇情之外，《鼓》中人物對於服飾的看重，也略能一探晚明服飾流行之究竟。如韓相國病重得蕙姿、玉姿兩姊妹日以繼夜地悉心照顧，韓相國感念於心，便承諾「待我病起來，每人做一套時樣大袖稱意的衣服與你們便了。」（第六回）所謂「時樣大袖」的稱意衣服，亦見於馮夢龍《古今譚概》中所言，吾蘇遍地「大袖袍」矣（詳第五章），「時樣大袖稱意的衣服」已成為表達心中謝意的餽贈好禮，可知其深獲人心的流行大概。玉姿欲扮裝私奔而去，卻有兩件撇不下的，一件是「房中那無數精緻衣裳、金銀首飾」，捨不得與別人拿去享用；二件才是與「姐姐朝夕同行同坐，過得甚是綢繆，怎麼割捨拋撇了他」。可見作者的書寫所反映出來的價值觀，已將衣裳首飾的重要性與姊妹親情等量齊觀。另外又見作者所點出的時代觀點：

看來如今風俗，只重衣衫不重人品。比如一個面貌可憎，語言無味的人，身上穿得幾件華麗衣服，到人前去，莫要提起說話，便是放出屁來，各各都是敬重的。比如一個校藝出眾，本事潑天的主兒，衣冠不甚濟楚，走到人前，說得亂墜天花，只當耳邊風過。（第八回）

由此看來，「如今風俗」（晚明）正是個以「衣」取人的時代，而不甚管為人之才學內涵，只要穿得上幾件華麗衣服，便能得人之敬重；反之，若衣冠不甚稱頭，恐怕有潑天本事，還留不住一般人的耐性聽講呢！這究竟是一個什麼樣的文化氛圍，竟使得「衣裳」成為如此重要的品評標準，我們且待第五章的討論。

《玉嬌梨》的作者不詳，此書原題為「美秋散人編次」，據《七才子書》所言《玉嬌梨》、《平山冷燕》為同一作者的作品，學者研究此作者很可能就是「天花藏主人」，並是一位「由明入清的不得志的下層文人」<sup>12</sup>。兩書同是才子佳人小說，《玉嬌梨》尤其是此類小說早期重要的代表作。依書中作者口吻則《玉嬌梨》應作於明清交替之際，而《平山冷燕》則作於清初。

《玉嬌梨》又稱《三才子書》，後也稱《雙美奇緣》，故事發生地點在金陵，

<sup>12</sup> 見馮偉民 校點后記，《玉嬌梨》，北京：人民文學出版社，1999，頁230。

白太常之嬌女白紅玉為一「山川秀氣所鍾，天地陰陽不爽，又百分姿色，自有百分聰明」的女學士，白太常為紅玉之親事頗費心思，後其舅吳翰林偶見花下題詩而識得秀才蘇友白，因賞其「才貌雙全」欲為紅玉結下親事，未料蘇友白悄到吳家後園窺探，因認錯了佳人，而百般辭婚。蘇友白孤零一身，父母雙亡，五倫有缺，又君臣遇合難料，故抱定「若不娶一個絕色佳人為婦，則是我蘇友白為人在世一場，空讀了許多詩書，就做一個才子，也是枉然」的想法。在才子佳人小說中，才子追求佳人就是最重要的主題，求功名對才子來說反如探囊取物，倒不十分為意了。且看蘇友白的佳人論：

有才無色，算不得佳人；有色無才，算不得佳人；即有才有色，而與我蘇友白無一段脈脈相關之情，亦算不得我蘇友白的佳人。

若不遇絕色佳人，情願終身不娶！

這裡的佳人正是得與才子匹配、「才貌雙全」，又得兩人脈脈含情的才女，而不再是「女子無才便是德」規範下的順女貞娘了。蘇友白的求佳人歷程，經過幾番遭人頂替、竊其詩篇、陰錯陽差，終因和了紅玉的「新柳詩」、「送鴻」、「迎燕」詩，使兩人相互稱羨而定了姻緣。當蘇友白為婚事南北奔走之際，又在落難中巧遇了盧夢梨，蘇友白正看時，「只見隔壁花園門開，走出一位少年，只好十五六歲，頭戴一頂弱冠，身穿一領紫衣，生得唇紅齒白，目秀眉清，就如嬌女一般。」兩人珠玉相逢，不免才更慕才，惺惺相惜，故並肩而坐，互談心曲。盧夢梨因言：

昨因舍妹在樓頭窺見吾兄才貌，又見揮毫敏捷，以為太白復生，對小弟說了，故小弟妄想一面；不意果從人願，得會仁兄。

在此托言舍妹，實是女扮男裝的夢梨自身。兩人後談終身大事，蘇友白執意「不得一才有德的絕色佳人，終身相對，則雖玉堂金馬，終不快心。」盧夢梨則不免感慨絕色佳人「或制於父母，或誤於媒妁，不能一當風流才婿，而飲恨深閨者不少。」故而「文君既見相如，不辭越禮，良有以也！」友白回道：「禮制其常耳，豈為真正才子佳人而設？」在才子佳人之遇合不辭越禮的共同認知基礎下，盧夢梨又探知蘇友白正為表姐白紅玉親事奔走，幾番沉吟，終鼓起勇氣來自媒說親。「小弟有一舍妹，與小弟同胞也是一十六歲，姿容之陋，酷類小弟。學詩學文，因「嚴親見背」，「家母多病，未遑擇婿」，「兼之門楣冷落，故待字閨中，絕無知者。昨樓頭偶見仁兄翩翩吉士，未免動標梅之思。」蘇友白聞言，「愕然驚喜」，後為先與白紅玉有訂一節商討，蘇友白曰：「若非淑女，小弟可以無求；若果淑女，那有淑女而生妒心者？三人既許同心，豈可強分妻妾？」兩人別後雖多所波折，但最終兩女一男，如娥皇、女英同事一舜，三位才子佳人終成美眷。

由情節觀之，夢梨因家道中落，見俊逸才子不免因追求幸福而行權，改扮男裝自媒說親，此時才子佳人專以才貌為擇偶標準，已置身禮法規範之外。比起「三

言」，「二拍」中的素香扮裝已是兩人偷情事成掩護私奔的扮裝，扮裝的靜觀乃行路中巧遇秀才故成風月，夢梨的扮裝自媒顯然表現得更為自信積極而主動，才子佳人互以才貌吸引，更提升為一種精神層次求愛的嚮往，而不再是行動語言上勾引撩撥、先試偷情滋味所表現出來的情慾飢渴，雖然兩者對於傳統禮教皆有程度不一的叛離，但才子佳人小說的審美構思畢竟已不同於管寫風月的「晦淫」小說了<sup>13</sup>。

至於蘇友白「那有淑女而生妒心者」之言論正反映了晚明（甚至整個中國文化中）一般人對於淑女/妒婦的二元對立心態，馮夢龍在《古今譚概》中有言：「女德之凶，無大於淫、妒，然妒以為淫地也。」<sup>14</sup>可見男子心目中女德之大凶者，就是妒性。而「真正的」淑女，也就是男子規範下的淑女，當然是以「不妒」作為淑女的基本特質，唯有如此，才能使男子得享齊人之福、妻妾成群，並引以為風流佳話。小說中的蘇友白不僅得表姊妹雙美，更有紅玉之婢也一起收用了呢；反過來說，大多數的女子為符合男子的「淑女論述」，必然極力去學習、壓抑、扮演、內化「不妒」的特質。故而「才女形象」對「女子無才就是德」的論述有了批判，才女因與才子有正面的才貌特質吸引，因此最是君子欣羨企求的伴侶。唯有呈現「女德之大凶」的「悍婦形象」才對淑女不妒的論述有了真正的挑戰與破壞力。

另可注意的是，《玉》、《平》兩本小說中的扮裝並不單見於女子的扮裝，其中亦有白太常改做皇甫老人穿起布衣草履遊西湖，又有燕白頷、平如衡改名換姓（趙縱、錢橫）扮作貧士上京應試。可見扮裝易名最是掩護身分之舉，不分男女皆然，而小說家（天花藏主人）在這兩部小說裡也慣用「扮裝」一節來促成小說人物互動之陰錯陽差，以造成劇情中因扮裝而識不出真實身分，使全知的讀者遺憾嘆息於外，劇中人終抱失之交臂之憾的延宕效果。如《玉》第十八回，白太常作山水游偶遇蘇友白，而兩人因都扮裝、假報姓名以致兩人同遊數日仍不識彼此的真面目；《平》燕白頷、平如衡亦改名扮作貧士，後與山黛、絳雪詩才交鋒，亦認不出彼此。也唯有如此波折，好事多磨，才使結局的大團圓顯得彌足珍貴。

《聊齋》中另有一批「悍婦」形象（如「江城」、「喬女」、「邵女」等）則是「河東獅吼」、又善嫉又兼疑的剽悍型人物，書中懼內丈夫對於悍婦的破壞力已完全無法因應，也因此使婚姻關係中「男帥女，女從男」的倫理秩序完全被破壞殆盡。根據吳燕娜（Yenna Wu）的研究，在十七世紀的中國文學中（不論是文言或白話），出現極大量的「悍婦」主題故事，她們所共有的特徵就是：無子、善妒、並充滿極凶狠殘忍的暴力行為。<sup>15</sup>（如明末《醋葫蘆》妒婦不准丈夫納妾、

<sup>13</sup> 相關討論可見王瓊玲《明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思》，《中國文哲研究集刊》第18期，2001年3月，頁139-188。

<sup>14</sup> 馮夢龍《古今譚概》第十九「閨誡部」，馮夢龍全集，江蘇：江蘇古籍出版社，1993，頁360。

<sup>15</sup> Zeitlin, Judith T. (1993) 曾就「悍婦」形象做討論。p.127-128.另見 Wu, Yenna. 'The Inversion of Marital Hierarchy: Shrewish Wives and Henpecked Husbands in Seventeenth-Century Chinese Literature.' (婚姻主從關係之逆轉：十七世紀中國文學中的悍婦與懼內丈夫) *HJAS*. 48.2 (Dec.

《醒世姻緣》中妻妾交相虐待丈夫等，胡適考證此書作者亦是蒲松齡）這樣大量出現的「悍婦」形象，已比謹慎女扮男裝外出的女子們更進一步地摧毀父權文化所循誘教誨、期待的卑從女子面貌。如卷七「江城」中悍婦江城亦有外出扮裝之情節，然她的扮裝除掩護外出安全外，其重要目的則是去揪回流連於酒肆名妓的丈夫。

江城之夫高生平日「面上時有指爪痕」，常「不堪撻楚」，曾暗中招妓往來，後被江城查獲，「摘耳提歸以鍼刺兩股」。一日外出至王生酤肆中飲酒，王告有南昌名妓流寓此間可邀來共飲，宴飲中，妓尤屬意高生，「把生手指書掌作‘宿’字」，生「欲去不忍，欲留不敢，心亂如絲，不可言喻」，後酒酣迷狂，「榻上臙脂虎亦並忘之」。

少選，聽更漏已動，肆中酒客愈稀，惟遙座一美少年對燭獨酌，有小僮捧巾侍焉。眾竊議其高雅。無何，少年飲罷出門去，僮反身入向生曰：「主人相候一語。」眾都不知誰何，惟生顏色慘變，不遑告別，匆匆便去。蓋少年乃江城，僮即其家婢也。生從至家，伏受鞭扑，從此益禁錮之，弔慶皆絕。<sup>16</sup>

這裡的女扮男裝已不再有節孝兩全的道德包袱，更非代夫出試之豪氣干雲。「悍婦」一方面具有男子無法抗拒之美色，其姊夫葛氏嘗嘲生曰：「子何畏之甚？」生笑曰：「天下事顧多不解我之畏，畏其美也。乃有美不及內人，而畏與僕等者惑不滋甚哉。」當然高生之自嘲嘲人又讓自己遭到另一番毒打（江城之二姐）。另一方面，悍婦所具有的暴虐凶狠能量轉而成為對於男性風流淫逸的憤怒與懲罰，可見蒲松齡巧妙安排兼具「絕美」與「剽悍」兩種特質的美麗壞女人形象（可比較男人期待的節孝兼全的節婦形象，或才子期盼的才貌兩全佳人）來徹底破壞、譏刺男人的價值觀。異史氏做結曰：

人生業果，飲酌必報，而惟果報之在房中者，如附骨之疽，其毒尤慘。每見天下賢婦十之一，悍婦十之九，亦以見人世之能修善業者少也。<sup>17</sup>

可見異史氏同明清士人一般，將家有悍婦視為此生之大不幸也，然此大不幸又無從解釋，只能當作人生業報而默然承受之。異史氏更提出當時（清初）賢婦/悍婦之懸殊比例竟為一比九，也與謝肇淛之言「美姝世不一遇，而妒婦比屋可封」、「宋時妒婦差少」，「至國朝（明）則不勝書矣」，依文人的記載看來，在現實生活中，明清之際家有妒婦似已成常態，而不是少數的怪現象，才會引起諸多文人以筆記小說的方式蒐錄記載<sup>18</sup>、或以小說形式敷演<sup>19</sup>。這妒婦眾多的現象，卻也

1988). P.363-382.

<sup>16</sup> 《聊齋誌異》，卷七「江城」，頁219。

<sup>17</sup> 同上註，頁220。

<sup>18</sup> 如謝肇淛《五雜俎》言：「古今妒婦充棟，不勝書也。今略記於左...」。馮夢龍《古今譚概》中亦多有妒婦記載。

不能僅止於從「人世之能修善業者少」的業報觀來解釋，而必須重新全面檢討晚明性別文化的內涵，以探尋女子何以不再百依百順、滿足於傳統女性角色之扮演。雖然「悍婦」故事常以宗教輪迴、果報（上輩子夫欠妻債，宿冤）做解釋，結局更以各種方式（如高僧講輪迴以收悍婦之心）使婦人痛改前非，轉凶悍為溫馴，但仍不能小覷十七世紀的中國文學文本大量出現「扮裝」情節與「悍婦」故事，究竟是什麼樣的性別文化脈絡滋長了這些女性懂得不安於室、不甘卑下？或者應該說，作為既得利益者的男性作家何苦塑造出譏刺男性文化的強悍女性形象？男性作家是為女性發出不平之鳴，還是另有寄託？「扮裝」情節是否也可與「悍婦」文本並聯觀看，一同來反省明末清初的性別與文化意義？這一些提問都有待更縝密地研究以判讀文學文本與社會文化間千絲萬縷的糾葛與關連。

### 三、犯罪型扮裝

《聊齋》卷十三的「男妾」情節，頗似明徐應秋所輯「男子女飾」第四例之詐欺故事（詳第一章）。一官紳在揚州買妾，後以重金向一媼買得十四五歲女子，「丰姿姣好，又善諸藝」，至夜裡入衾，「膚膩如脂」，待「捫其私處，男子也」，駭極，一經詰問，始供出：「蓋（媼）買好僮，加意修飾，設局以欺人耳。」等到黎明奔赴媼所，人已不知去向。這是男扮女裝又一詐欺行為之例。類似情節又見《警悟鐘》第一卷二回中，楊氏與孫寡婦「專在大戶人家走動，與內眷們買首飾，討僕婦」，可說正是三姑六婆人物，兩人先將石羽沖「裝了鬢」在人家穿房入戶跟著交易議價，後更算計「要把羽沖裝作女子，賣與一個大戶人家」，幸而羽沖是個機伶小兒，就在交易寫兌銀之時，衝出「大嚷道，我是石貢生的兒子，如何把我裝作女子來賣入大戶！大怒。遂將兩人一類打罵，掙命逃脫。」羽沖的即時現身，使詐欺未遂，自己反獲賞銀而歸。

在《聊齋》另有「人妖」篇所言則可隸屬桑茂類之扮演（詳第三章）。馬萬寶與妻田氏皆疏狂不羈、放誕風流。一日，有女子來寄居鄰人寡媼家，自稱「為翁姑所虐，暫出亡。其縫紉絕巧，便為媼操作」並暫宿於此，後自稱「能於宵分按摩，愈女子瘵蠱」，雖媼多至馬家宣傳其術，但田氏並不著意。後馬萬寶偶窺此女，「心竊好之」，故與妻謀，「託疾以招之」。後媼再三叮囑此女「畏見男子，請勿以郎君入。」田氏與馬生設好「拔趙幟易漢幟」之計，終引得女子入室，「讓女先上床」，田氏則至後門換馬生入室，「與女子共枕臥」。未料女子「遽探其私，觸腕崩騰，女驚怖之狀，不啻誤捉蛇蠍」，而馬生亦「以手入其股際，則搯垂盈掬，亦偉器也，大駭，呼火。」如此，扮女之男有姦女之心，設計之馬生難掩淫女之意，兩男床上相逢，真是內蛇鬥外蛇，兩人皆吃驚不小！後見女投地乞命，自云：

<sup>19</sup> 如李漁《無聲戲》、蒲松齡《聊齋誌異》、《醒世姻緣》等。

「是谷城人王二喜，以兄大喜為桑沖門人，因得轉傳其術。」又問玷幾人矣？曰：「身出行道不久，祇得十六人耳。」

這裡所說的王大喜為桑沖門人，可證之於《庚巳編》人妖公案 記載之中，桑沖習得扮女姦宿婦女之後，「比有本縣北家山任茂、張虎，谷城縣張端大，馬站村王大喜，文水縣任昉、孫成、孫原前來見沖，學會前情」<sup>20</sup>，之後四散姦淫。可見桑沖扮女奸淫之事不僅多記於明人筆記小說，至清《聊齋》仍可見其「餘黨」猖狂。惟桑沖判凌遲重辟致死的下場，至《聊齋》卻有了新的發展方向。

生以其行可誅，思欲告郡，而憐其美，遂反接而宮之。血溢隕絕，食頃復甦，臥之榻，覆之衾。而囑曰：「我以藥醫汝，創痍平，從我終焉，可也。不然，事發不赦。」王諾之。

馬生因「憐其美」，故將二喜閹割，並進一步威脅若從焉則可，不從則事發告郡。扮女之男此時被處以私刑，落人把柄，也無甚選擇，平復後馬生「夜輒引與狎處」，「早起，則為田提汲補綴，灑掃執炊，如媵婢然。」文中述及比起「桑沖伏誅，同惡者七人並棄市」，王二喜則成「漏網」之魚，撿回一命後，「自是德生，遂從馬以終焉。」

異史氏曰：「馬萬寶可云善於用人者矣。兒童喜蟹可把玩，而又畏其鉗，因斷其鉗而蓄之。嗚呼，苟得此意，以治天下可也。」

由此，我們看到扮女之男行縱欲犯奸之事，已由馬生代行天理，處以「閹割」之懲罰，男扮女裝的犯罪至少已受到了阻嚇與遏止。然再深究之，則馬生所代表的父權宰制對女子的性侵害卻絲毫不受任何質疑與挑戰。首先，馬生窺得鄰家女子美貌便思誘奸，後竟能得妻之協助合力誘騙請君入甕（此難免是編撰者之期待與想像）。兩男欲姦女子之歹念完全一致，今因王二喜扮裝敗俗而受閹割之刑、或如桑沖等人凌遲棄市，而馬生聽憑個人私慾（因憐二喜美，仍欲私之），竟可對人動用宮刑，並言語威脅使二喜就範，馬生之惡行事實上並不下於王二喜等一千人犯，今代表作者評判的「異史氏」竟云：「馬萬寶可云善於用人者矣」，可知受到社會道德制裁的唯有男扮女裝之敗俗而已，奸淫女（男）人的部分並未受到合理的審判。作者更以「兒童喜蟹可把玩」之喻來指涉男人喜「相公、變童之屬」可把玩，「而又畏其鉗，因斷其鉗而蓄之」，顯然對扮女之男進行閹割實在不是為婦女伸張公權力，而是為了斷「鉗」去勢以「蓄」之、以私之。異史氏總結曰：「嗚呼，苟得此意，以治天下可也。」可見作者對於馬生一方面能懲罰並阻遏人妖敗俗，二方面又使自己得一把玩狎暱之媵婢，三得相幫妻氏灑掃執炊的僕奴之

<sup>20</sup> 譚正璧《三言二拍資料》，頁430。

「閹割」處置，評以「治天下可也」的高度肯定！

這確實是一個父權邏輯，當然王二喜扮女行奸確實死有餘辜，但當他被「閹割」去「勢」，不再擁有男人身份後，他變得連女人都不如，進而淪落為父權邏輯裡的雙重受害者，不僅男人對其輕蔑狎暱，女人亦得施以教唆勞動。雖然小說中還努力塑造二喜「自是德生」的平靜幻象，來成就「閹割」的處置使一切混亂的秩序重新回歸父權宰制標準，但筆者以為王二喜最終成為「人妖」，對比於馬生而言，卻是父權文化邏輯裡的最大受害者。「父權標準」的矛盾正在於：一方面汲汲於閹割入內室迫害良家婦女的男子（王二喜），另一方面又慫恿、讚賞（可治天下）每一位男子（馬生）濫情風流、去私淫任一女子或男色。而男色問題實在並不僅止於性癖好，在中國古代社會，男色「也是封建等級制在男人之間所製造的不人道的關係」<sup>21</sup>，其處境有時比女子卑下而難堪。

#### 四、變性改妝

《型世言》為錢塘陸人龍所作，共四十回，約於明末崇禎四、五年前後（1631-1632）出版，所記多為明朝故事，其兄陸雲龍（翠娛閣主人）曾於第三回前「小引」論及：

..運奇謀于獨劫，何必襲跡古人；完天倫于委蛇，真可樹型今世。可惜（借）筆舌，以發隱幽。<sup>22</sup>

此說點明了《型世言》為陸人龍之「獨創」，並非如「三言」、「二拍」之搜羅古來傳抄流行之文言記事等材料，事實上，這些豐富的古人材料，經過馮、凌等人的用心搜羅也幾乎殆盡，至凌濛初也已大量創發新的故事題材，更遑論稍晚的陸人龍。而其內容雖為獨創，然其創作要旨卻仍在「喻世」、「警世」、「醒世」的脈絡下提出「型世」之言，並期能樹型於今世，以完天倫，以發隱微。故《型世言》可與六經國史之輔之「三言」、詩教功能之「二拍」前後爭輝，並列討論，除小說教化功能的強調外，亦愈豐富了晚明文化的面貌。

關於扮裝的討論，我們可在《型世言》第三十七回 西安府夫別妻，郟陽縣男化女 一則故事中讀到的不只是服飾上的扮裝，更是蹊蹺古怪的男變女之變性奇聞。且先看「入話」中陸氏對於男、女性別的看法：

我嘗道，人若能持正性，冠笄中有丈夫，人若還無貞志，衣冠中多女子。故如今世上有一種變童，修眉曼臉，媚骨柔腸，與女子爭寵，這便是少年中女子；有一

<sup>21</sup> 康正果語，見氏著《重審風月鑑》，頁110。

<sup>22</sup> 陸人龍《型世言》第三回，頁147-148。

種佞人，和言婉氣，順旨承歡，渾身雌骨，這便是男子中婦人；又有一種躑躬踞步，趨膾附炎，滿腔媚想，這便是襟紳中妾媵。何消得裂去衣冠，換作簪襖；何消得脫卻鬚眉，塗上脂粉。世上半已是陰類，但舉世習為妖姪，天必定與他一個端兆。嘗記宋時宣和間，奸相蔡京、王黼、童貫、高俅等專權竊勢，人爭趨承，所以當時上天示象。汴京一個女子，年紀四十多歲，忽然兩頤癢，一撓撓出一部鬚來，數日之間長有數寸，奏聞聖旨著為女道士，女質襲著男形的徵驗。又有一個賣青果男子，忽然肚大似懷媯般，後邊就坐蓐，生一小兒，此乃是男人做了女事的先兆。<sup>23</sup>

這一段「入話」傳達了幾個有意思的觀點。首先，陸人龍肯定有一種「人格特質」外於衣冠簪襖、鬚眉脂粉等外在表徵，這種人格特質為「正性」、「貞志」之屬，基本上他肯定「正性」、「貞志」之人格特質，故而人只要能秉持「正性」，表示他/她具有陽性特質，就算是戴笄的女子中也會有丈夫。對於女子亦能持正性的觀點，陸氏倒是說得自自然然；但若一個人連「貞志」這樣的人格特質都沒有，著衣冠的男子中事實上充斥著許多女人。接下來他歷數變童、佞人之例，批評這些趨炎附勢、男人中的婦人。可見陸人龍對於「丈夫」、「女子」的認定雖不僵著於某種「人格特質」，但他對於「陽性特質」（持正性、貞志）「陰性特質」（如媚骨柔腸、和言婉氣）則不免有刻板二分的性別差等，隱隱中也透露著價值高下判斷，認為不管男女擁有「陽性特質」都是好的，而「陰性特質」，尤其是男人習於「陰性特質」則是極不好的徵兆，稱為「妖姪」（女字旁）。

接下來他對「妖姪」採取漢以降天人相應、五行災異的觀點來做詮釋，因上有奸相佞臣專權，故民間有女子生鬚、男子懷媯的反常徵驗。至於國朝（明）則有「這干閹奴王振、汪直、劉瑾與馮保，不雄不雌的，在那邊亂政，因有這小人磕頭掇腳，搽脂畫粉，去奉承著他，昔人道的舉朝皆妾婦也，上天以災異示人。」<sup>24</sup>陸人龍滿腔憤懣地批評時政，指責內寺之閹奴不雄不雌地亂政，以致滿朝皆「妾婦」也。可見「妾婦」又成了詈罵亂國奸臣之代詞，婦女形象之無辜代罪，無非亦是男外女內的規範下，牝雞司晨導致禍亂之源的聯想。

「正話」中「男化女」的變性改妝怪事，就是陸人龍比附的「上天以災異示人」。話說隆慶年間（1567-1572）有李良雨別了胞弟、妻子，與友人呂達外出做生理，後因呂達堅持先到邵陽縣訪妓留宿，竟使李良雨染了「楊梅瘡」，「週身發起寒熱來，小壯下連著腿起上似饅頭兩個大毒」，雖經郎中用藥，無奈蚤毒竟「做了柱梗一節節見爛將下去，好不奇疼」，最後「不惟蛀梗，連陰囊都蛀下」，經這一場病，「先時李良雨嘴邊髭鬚雖不多，也有半寸多長，如今一齊都落下了。」未料「那根頭還爛不住，直爛下去」，把李良雨疼得死去活來，後夢見陰司道：「李良雨，查你前生合在鎮安縣李家為女，怎敢賄囑我吏書將女將男！」（將男將女還需陰間行賄，可知事關重大）故後判「李良雨仍為女身，與呂達為妻。」良雨

<sup>23</sup> 陸人龍《型世言》第三十七回，頁1656-1657。

<sup>24</sup> 同上註，頁1657。

驚醒後暗自去摸，果然已成女身。從此病痛散去，「髭鬚都沒，脣紅齒白，竟是個好女子一般」，未料呂達得知良雨竟「爛做個女人」，便圖謀不軌，心想「我聞得南邊人作大嫩，似此這樣一個男人，也饒他不過，我今日不管他是男是女，捉一個醉魚罷」，後趁他醉酒便予以輕薄（本有朋友之義，今做男女又見主/從關係）。後良雨沒臉回鄉見妻子，與呂達做了夫妻後，又怕留在邵陽「倏然女扮」被人嘲笑，故前往他縣開起酒店來了。

呂達將出銀子來，做件女衫，買箇包頭，與些脂粉。呂達道：男是男扮，女是女扮。相幫他梳個三柳頭，掠鬢帶包頭，替他擦粉塗脂，又買了果腳布，要他纏腳。...自此，在店裡包了個頭，也搽些脂粉，狠命將腳來收，箇把月裡收做半攔腳，坐在櫃身裡，倒是一箇有八九分顏色的婦人。<sup>25</sup>

以上是李良雨由男變女，再仔細女扮的經過。此故事原有所本，在李詡《戒庵老人漫筆》卷五「男子變女」中有李良雨變女之詳實記載，雖說整個過程藉由「陰司之判」使整個劇情合理化而不至太離譜，但我們也見到作者在描繪生理男性霎時變成生理女性時，對於男女性別差異的對比描寫，除了外在服飾裝扮必須完全改妝之外，同是良雨一人，待變成女人，則「人是女人，氣力也是女人，竟沒了」；「前日出門時有兩根鬚，聲音亮亮的。今髭鬚都沒，聲音小了」；良雨本就「生得媚臉明眸，性格和雅」，是個「俊逸郎君」，今變成女人，不但沒有留過去幾十年的男子習染，竟馬上變得「兩頰滿嬌羞」，「啟口處香滿人前，黛染眉修，鎖恨含愁，雙蹙處翠迎人面。正是麗色未云傾國，妖姿雅稱當壚」。由此，除再一次應證南方的美男子取值面容上多女性化之外，南（男）風文化在一般人口裡也確實平常，而作者對於男、女角色的描摹不可諱言地是有著極固著的刻板想像，男變為女不是一種由生理而心理而行為的漸變轉換過程，而是非男即女的二極對立。

故事發展因李良雨家中懷疑呂達謀財害命，故告了官司，李良雨只得「也不脂粉，也不三柳梳頭，仍舊男人打扮」回到鎮安縣與家人對質，才使真相大白。劇情繼而轉為「男變為女，這是非常災異」的上書示警，以明「婦寺乘權，奸邪執政，淆於賢路，晦昧中於士心」之徵兆。「雨侯曰」：

妖不遽興，必有其徵。今紅紫載道，丈夫而女子其飾，妖冶自好；丈夫而女子其容，至諧媚承順；則丈夫而女子其心，浸而士林，浸而仕路，浸而一雌奸乘政，群雌伏附之，陰妖遍天下矣。直一李良雨知羞，而朝野不知羞，反又良雨不若。使非 聖明應河清鳳見麟遊之期，一新朝寧，妖不勝書也。

《型世言》篇末的「雨侯曰」（即陸雲龍），正是全文之議論所在，然其勸化對象已不止於「三言」、「二拍」中的市井小民，而是有感於晚明之政事闇暗，內憂外

<sup>25</sup> 同上註，頁 1676。

患不斷，故以通俗小說形式，下以風刺上，做對策以諫上之苦口婆心，此番議論已直接聯繫到晚明社會現實，一方面論及「紅紫滿道」，丈夫而女子其飾，故可與晚明士人之「服妖」論述作一參看（詳第二、五章）；另一方面，則上刺朝廷中閹寺小人亂政，故而丈夫而女子其容、其心，以致陰妖遍天下矣，故期待 聖明能大刀闊斧擯斥陰妖，一新朝政也。

另在李漁的《無聲戲》第六回「男孟母教合三遷」中，對於南（男）風文化多所著墨，此回小說演暢的正是「一個秀士與一個美童，因戀此道而不舍，後來竟成了夫妻，還做出許多義夫節婦的事來」之故事。所謂「義夫節婦」其中一項就是美童自宮以顯其忠心不貳於秀士的「節行」，李漁認為這樣的行徑是「三綱的變體，五倫的閏位。正史可以不載，野史不可不載的異聞」。

對於南風一事，李漁的態度基本上認為「男女一道是天造地設」，而今南風竟與男女一道「爭鋒比勝起來，豈不怪異！」李漁提出：

至於南風一事，論形則無有餘不足之分，論情則無交歡共樂之趣，論事又無生男育女之功，不知何所取義，創出這樁事來，有苦於人，無益於己，做他何用？... 或者年長鰥夫，家貧不能婚娶，藉此以洩慾；或者年幼姣童，家貧不能糊口，藉此以覓衣食也，也還情有可原。如今世上，偏是有妻有妾的男子，酷好此道。偏是豐衣足食的子弟喜做此道，所以更不可解。

李漁認為男男交合一事，於生理性徵的形狀上並無男女凸凹之分，故非天造地設之自然；論情則無交歡共樂之趣（此說必遭今日同志反駁）；論事則又無生男育女之功，故而無所取義，不知做他何用？奈何明清之際，偏是有妻有妾的男子、豐衣足食的子弟，酷好此道，故而令人難解。當時的南風，既非礙於家貧不能婚娶的理由，又不能以今日同志研究眼光任意冠以「同性戀」、「雙性戀」的標籤，筆者以為除了個人的性慾趨向之外，有很大的部分是與社會文化產生關聯的，明清南風之盛究竟是何等原因造成還有待進一步探究。

小說中主角許季芳秀才「生得面如冠玉，唇若塗朱」、「又像個婦人」，婦人家看了無不喜愛，無奈許季芳「生性以南為命」，對於婦人倒有一番「厭女論述」：

婦人家有七可厭。一、塗脂抹粉，以假為真，一可厭也；纏腳鑽耳，矯揉造作，二可厭也；乳峰突起，贅若懸瘤，三可厭也；出門不得，繫若瓠瓜，四可厭也；兒纏女縛，不得自主，五可厭也；月經來後，濡席沾裳，六可厭也；生育之餘，茫無畔岸，七可厭也。怎如美男的姿色，有一分就是一分，有十分就是十分，全無一毫假借，從頭到腳，一味自然，任我東南西北，帶了隨身，既少嫌疑，又無掛礙，做一對潔淨夫妻，何等不妙？

許季芳所提出的婦人七可厭，其中有屬於生理性徵方面（如乳峰突起、月經），

但數量不及社會性別所規範下的婦女之舉止行宜（如塗脂抹粉、纏腳鑽耳、出門不得、兒纏女縛、除生育外並無其他人生目標等）。許季芳自有其愛好美男的性慾傾向，但其不喜當時社會文化規範下所塑模出來的婦女造作姿態、與不自由卻也是事實。故而娶過一婦，生下子嗣後，也正巧其妻得產癆之症而死，故而許季芳一心只想「尋個絕色龍陽為續絃之計」。

季芳後得當地評鑑「南風冊」、「美男考案」之榜首尤瑞郎，尤瑞郎生得「眉如新月，眼似秋波，口若櫻桃，腰同細柳，竟是一個絕色婦人。..獨有那種肌膚，白到個盡頭的去處，竟沒有一件東西比他..」。尤父家開米店，因欠下許多債務、大小老婆俱亡，兩口棺木還停在家中，故而生出「小兒不幸生在這個惡賴地方，料想不能免俗」的思想來，後公然提出「有出得起五百金的，只管來聘（瑞郎），不然教他休想。」由此見出整個大環境對於南風的造就，貧困的父親也不免在此邏輯下鬻兒紓困。許季芳後來賣房典地，與尤瑞郎成親，同時也還下尤父之債、舉了二喪，又將尤父接來奉養，故而瑞郎對季芳的恩德不僅「願靠終身」，還「誓以死報」。

季芳娶得瑞郎時，還是十四歲小兒，「腰下的人道大如小指，季芳同睡之時，貼然無礙，竟像婦人一般」，及至一年以後，瑞郎「忽然雄壯起來」，季芳開始長嘆憂心，告之「男子..及至腎水一通，色心便起，就要想起婦人來了，一想到婦人身上，就要與男子為讎」，故而傷心。瑞郎見他說得真切，後思得「報恩絕後」，故而拿起剃刀狠命自宮，以斷此孽根，與季芳長相左右。斷根之後，卻生古怪：

他就像有神助的一般，不上月餘，就收了口，那疤痕又生得古古怪怪，就像婦人的牝戶一般。他起先的容貌體態，分明是個婦人，所異者幾希之間耳，如今連幾希之間都是了，還有什麼分辨？季芳就索性叫他做婦人打扮起來，頭上梳了雲鬢，身上穿了女衫，只有一雙金蓮，不止三寸，也教他稍加束縛，瑞郎又有個藏拙之法也，不穿鞋襪，也不穿摺褲，做一雙小小皂靴穿起來，儼然是戲臺上一個女旦。又把瑞郎的郎字改作娘字，索姓名實相稱到底。從此門檻也不跨出，終日坐在繡房，性子又極聰明，女工針指，不學自會，每日爬起來，不是紡織，就是刺繡。

瑞郎的報恩絕後而自宮，使他成為一個名符其實的女人，不只在生理性徵的轉男為女，更在外在服飾的裝束改變上成為女扮，季芳原先的「厭女論述」在此時卻又完全加諸於所鍾愛的變童身上，纏足造作此時卻不再覺得可厭，加上姓名的改「郎」為「娘」，真是名實相稱到底了。有了生理上的變性之後，作者的書寫不免又添加社會性格的一夕轉變，瑞娘進一步成為居內室、善女工針指的婦人。待得閹割事發，季芳被重打懨懨不起，死前叮嚀瑞娘一要遠避他方，替他「守節終身」；二要教養獨子，盼得成名。後瑞娘果真扮女終生，以完成季芳之遺言。由此見出南風之互動關係經由變性的轉換，不免又落入社會規範下男/女二元對立的刻板想像。

## 第二節 男女扮裝所呈現出來的性別差異

由前節的扮裝類型討論，我們歸納出男扮女裝、女扮男裝的性別差異如下(見表六)：

類 別	倫理型 (德)	自我實踐型		犯罪型 (色欲)	變性改妝
		才	情		
女 扮 男 裝	木蘭	√			
	謝小娥	√			
	商三官	√			
	婁逞		√		
	孟姬		√		
	黃崇嘏		√		
	山黛		√		
	冷絳雪		√		
	顏氏		√		
	韓玉姿			√	
	盧夢梨			√	
江城			√		
男 扮 女 裝	王二喜			√	
	男妾			√	
	石羽冲			√	
	李良雨				√
	尤瑞郎				√

表六 扮裝類型與性別的關係(二)

若將本章歸納出來的扮裝類型與性別的關係，與第三章的扮裝基礎類型作比較(表三)，我們就可清楚看出扮裝文本本身的沿革發展。在女扮男裝方面，「倫理型」扮裝仍舊存在，但代表文本已從最多的五例減為三例，其中仍以木蘭、謝小娥為代表典型，商三官的復仇基本上也可歸屬於謝小娥的扮裝類型；「自我實踐型」的扮裝類型歸有九例，已是此階段扮裝人數最多的典型。在「才性」的實踐上，除了黃崇嘏外，婁逞、孟姬之例也由筆記小說的記載進入了小說文本，此外，並進一步有養成的才女山黛、冷絳雪、與顏氏的扮裝，新創發的才女扮裝書

寫也已漸脫離性別規範驅使，而有嶄新的女性形象之呈現。在「情性」的實踐上，從韓玉姿的為情私奔，到盧夢梨的扮裝自媒，乃至悍婦江城的扮裝已表現為對於丈夫必須專情的嚴格要求，並對父權文化有了不可忽視的抵抗與反制。

在男扮女裝方面，則在原有的「縱欲型」基礎上等而下之成為「犯罪型扮裝」，另有生理上根本改變的變性改裝（妝），也約略可讀出當時對於男風文化的價值判斷。由此扮裝文本發展趨勢，愈見山川靈氣鍾於女兒而不鍾於男子的思想已清楚表現在此時的文學創作之中。

### 一、男扮女裝：由縱欲、詐欺到閹割懲罰

在第三章的討論裡，以桑茂為基礎類型代表的男扮女裝入內室而縱欲無度，姦淫婦女不知數，到了第四章《聊齋》中所見的桑沖餘黨，才出道犯案不久便被馬生以其人之道還治其人之身，後更處以私刑，使其不僅無法再對婦女施以姦淫縱欲，更成為馬家媵妾之鄙賤身分，需應付男主人之狎暱，又要遵從女主人之教唆指使，可說使縱欲無度得到了嚴厲無情的閹割懲罰與羞辱，但卻也不可忽視馬生所代表的男權卻未受到質疑挑戰，作者仍以「善於用人」、「治天下可也」的讚頌給予極高的評價。

男扮女裝更有以「男妾」的扮裝形式騙財犯案者。此時的小童多不諳事，而是由貪財大人設計蓄童，將小童培養成具美色、懷技藝的「佳人」，藉此賺騙（有所謂「看錢」）好事者之好奇心，與好色者的荷包。這樣將男扮女，將男作女養成的手法，一方面當然對買妾者有個諷刺的詐欺教訓，另一方面也多少反映出明清之際蓄變童的南（男）風文化。

而《型世言》中的變性奇聞，據本事來源李詡《戒庵老人漫筆》所記載，是李良雨由小腸痛演變成腎囊縮入肚中並轉為陰的奇怪病症（詳第五章），但在小說文本的想像中，陸人龍卻將李良雨的這場小腸痛轉換成與朋友前去宿妓而招染得了「楊梅瘡」，後更以夢中「陰司」判李良雨變為女身使陽道潰爛為合理化。故事後的雨侯曰雖以「李良雨知羞，而朝野不知羞」的比喻將故事影射轉向成：朝野陰妖小人當道，聖上當一新朝政的期待，但原故事情節的發展卻也同樣是對男性風流嫖妓的一種「變形」的閹割形式，這樣的閹割形式雖不似處以宮刑的「血溢隕絕」，但這裡的男性因嫖妓而得梅毒，我們見到作者花了不少篇幅描寫整個毒發潰爛、奇疼暈厥的過程，筆者以為小說中李良雨的男變為女，一方面是對風流男子變形的閹割懲罰，另一方面也呈現出男性作家對於風流宿妓行為的閹割焦慮。

另在《無聲戲》第六回藉由男（南）風夫妻的描寫，更見明清之際男風之流行，有所謂的「南風冊」、「美男考案」品評美男高下，根據文本描述，在福建一帶地區，男風與女子一般，同樣也分「初婚、再醮」之不同，與受聘高下之別，

可知明清之際的男風文化確實已成當時性別文化的一個重要部分，需要更仔細地探究。而變童尤瑞郎為報許季芳之相知相愛、並養父葬母之恩，不惜自宮使兩人成為長遠夫妻，並改名變裝成女。日後閹割事發，季芳被送入衙門重打成病而死，瑞娘則作婦人打扮擔負養子重任、又兼守節終身，不再與人男風往來。由此，男風的男男相契，又轉向社會規範下「夫死婦守節」的互動模式，但男風中因相知相惜，乃至施恩知報，兩人願互相犧牲以成全對方的心跡卻是不可抹滅的。

## 二、女扮男裝：由貞婦的節孝到悍婦的發威

在女扮男裝的部分，「倫理型」扮裝主要還是以木蘭、謝小娥為基本典型，但我們已見到處理相同的扮裝題材時，不同的編撰者已有了演進的觀點。在「三言」、「二拍」中，對於木蘭的描寫主要盛讚其「全忠全孝又全節」的價值，對於小娥則從傭保江湖的辛苦，到為父復仇的堅決，乃至返鄉更落髮修行以絕求聘眾願，一關一關細膩地描述小娥無我無私地矢志節孝。然而吳震元在《奇女子傳》的評論裡，重點已在強調木蘭英勇出征乃真有其事，其事不虛，世人切莫以深閨女子不能有此奇功而心生疑竇；而小娥「結念千古，死生以之」的專注精神，則可與古來聖賢豪傑、成佛作祖之執著堅定，前後爭輝。吳震元對於每個女子生命本質之重視、不同事件所粹鍊出來的生命價值也有了更貼切允當的評論，而不再侷限於節孝規範的框架之下。故而對於歷來流傳的扮裝情節，編撰者已能發展出更多元、更前進的詮釋可能，而不再耽溺、固著於傳統性別文化中的女性實踐與價值。

此外，「商三官」為父復仇的故事幾可與謝小娥節孝兩全之事蹟媲美。「三言」、「二拍」中所熱烈讚頌的節孝兩全論述，在時代的推演下雖仍以不同形式搬演（如清初王夫之《龍舟會》雜劇也是敷演謝小娥的故事），但是編撰者的筆法終究不同了，蒲松齡是以貶兄揚妹的方式，對商三官在官人不管，兄長無能的情況下，獨力完成報父仇的重責大任予以高度地頌揚，其強調重點也不再只是三官的節孝表現了。

倫理型扮裝雖是扮裝文本中的重要類型，但愈往後發展，一方面，同樣的扮裝情節已有了重視女性主體表現的評論出現，而不再固著於「節孝」論述；二方面，倫理型扮裝已漸不是最主要的扮裝類型，至少在「三言」、「二拍」之後，到《聊齋誌異》之前的一段時間裡，「自我實踐型」的扮裝似乎有凌駕「倫理型」扮裝的態勢，而成為作家更常塑造的扮裝典型。

在「自我實踐型」的扮裝發展上，「才性」的實踐從初期黃崇嘏、婁逞為實踐自我才能的扮裝，後兩人皆在女身身分揭露後，被迫恢復女扮，結束事業發展；孟嫗的忽女忽男、性別角色轉換的自由則更甚於崇嘏、婁逞，孟嫗隨心所欲地扮裝，內、外兩個領域分別發展出精采的成績，可說是此階段「自我實踐型」最成

功的事例。再進一步發展，則有「才女」型的扮裝人物代表此階段新創發出來的女性角色，表現為以才女之「才貌」足與才子匹配抗衡，故而有扮裝試才、代夫出試的幾種情況，才女不僅突破傳統禮制的規定，在婚姻的尋求伴侶上有了藉由扮裝自媒說親的情況，更在才學上因男性文人也將山川靈秀之氣賦予了女子，故而有所謂「天子欽定才女」的極致表現。此外，更有藐天下士人，代夫出試而得冠軍的情況。才女型扮演數量的增多並且成為此時最具代表性的女扮男裝類型，事實上也並不是作者子虛烏有的想像，在社會現實中明末清初正是才女之創作大量出現並集結出版的鼎盛期，據陳東原《中國婦女史》的蒐錄，「陳維寂所撰《婦人集》，凡九十七條，記的都是明末清初婦女能詩詞者的軼事。後來冒丹書又有《婦人集補》，補記十條。」<sup>26</sup>在胡文楷先生編著的《歷代婦女著作考》一書中，收錄自漢魏六朝以迄近代女性作家凡四千餘人，其中「漢魏六朝」、「唐代」、「宋代」、「元代」各立一卷而人數有限，自「明代」開始人數增多，分立為二卷，至清代婦女之集更是超軼前代，數逾三千，共分立為十五卷<sup>27</sup>，可知晚明以降至有清一朝女性文學的蓬勃發展。另在戲劇創作方面，據葉長海先生統計，「已知女性作劇，始於明萬曆年間，而且大多集中在明末清初這一時期。現知明代女性劇作家六人，作劇七八種。現知清代女性劇作家十六人，作劇四十八種至五十種」<sup>28</sup>。女性文人創作的勃興當然無法馬上與男性文人數千年的書寫傳統有所抗衡，但女性形象從女從的居內位置，標榜「女子無才便是德」的文化價值到了明清之際確實有了極大的轉變，男性文人轉將「山川靈氣所鍾」之稱頌歸給了女子，除對日益腐化的官僚體系有所指責與批判外，也對施行千年男女不同禮教規範下所呈顯出來的生命價值有了新的反省與認識。

在「情性」的實踐上，韓玉姿得先與情郎結合私奔，實因其識字、略通文墨而勝於面貌相類的慧姿，才子佳人以「才貌」相當作為遇合條件，也慢慢要與縱欲偷情的小說情節區分開來，並開啟「才子佳人」之小說類型。《玉》中的盧夢梨對於傳統婚姻「或制於父母，或誤於媒妁」，以致「不能一當風流之婿，而飲恨深閨」的抗拒與不信任，故而表現為不辭越禮地扮裝自媒，已在「情奔」基礎上有了更為自主、積極地對於「情」的追求與實踐意義。

如果才女的扮裝是站在與真才子才、情「同」的位置上，以進行批判社會上狂妄虛偽的「假才子」與官僚體系；那麼悍婦的扮裝則完全站在男女性別差異對待的面向上，要從傳統規範中男主女從、男尊女卑、男外女內的夫婦倫理互動位置，以無子、善妒、暴虐的人格特質為轉軸，開始進行一場天地陰陽位置之大逆轉！簡言之，「悍婦」不從不卑於父系價值，更不與才子佳人同調，悍婦型的女性形象直接表現出對於男性風流成性、無法專情的反抗。早在十七世紀，謝肇淛在《五雜俎》中就已仔細分析懼內丈夫的類型，並就此提出男女性政治的關鍵所在：

<sup>26</sup> 陳東原《中國婦女生活史》，台北：台灣商務印書館，1997 臺一版第十一次印刷，頁 258。

<sup>27</sup> 胡文楷《歷代婦女著作考》，上海：上海古籍出版社，1985。

<sup>28</sup> 葉長海 明清戲曲與女性角色，《九州學刊》6 卷 2 號，1994 年 7 月，頁 12-13。

懼內者有三：貧賤相守，艱難備嘗，一見天日，不復相制，一也；枕席恩深，山河盟重，轉愛成畏，積溺成迷，二也；齊大非偶，阿堵生威，太阿倒持，令非己出，三也。婦人欲干男子之政，必先收其利權，利權一入其手，則威福自由，僕婢貼服，男子一動一靜彼必知之，大勢既成，即欲反之，不可得已。<sup>29</sup>

由謝肇淛的分析可知，並沒有什麼「天生的」、「本質的」權力，連「懼內」丈夫都是由後天環境與夫妻的互動關係逐漸養成的。懼內丈夫第一型為貧賤夫妻，兩人光是日常生活的周濟都已應接不暇，這種患難中培養出來的同甘共苦，一見天日，如何相制？第二型為由愛生畏型，正是小說「江城」中高生對江城之善怒因「以愛故，悉舍忍之」，後來演變成「畏其美也」，大可類之；第三型則是門戶不對，主要又女方家中財大氣粗，致男方「太阿倒持」，步步不利，終致「令非己出」。除了此三種互動環境會產生「懼內」丈夫，謝肇淛更關鍵地點出：男/女倫理位置的文化建構，正是透由「利權」(今所稱的「權力」)之執掌來決定上/下、尊/卑位置，與統治者/受制者之權力關係，故而只要婦人欲掌男子之政，第一要務就是「收其利權」，而不是努力燒香禱求下輩子轉生成男，只要利權一入其手，則日後夫妻倫理位置的互動內涵將有所轉變，婦人得「威福自由，僕婢貼服」，男子動靜必知，如此一來，「大勢既成，即欲反之，不可得已」。謝氏確實掌握了中國文化中性政治的精神所在。

而「悍婦」形象基本上就是掌握了婚姻關係中的「利權」，故得以對傳統規範的限制肆無忌憚，尤其對於丈夫之蓄姬買妾、留連歌臺舞榭之妓，悍婦必投以最嚴厲的報復，不只對丈夫施以殘酷的體罰，也將怒氣轉嫁在姬妾或優妓身上，嚴重者有虐待致死的情況。此外，又有對翁姑不遜，對丈夫友朋的喝斥輕蔑等等，種種表現出來的一切殘忍暴虐，以今日眼光看來仍有其令人震懾驚悚的破壞力，然筆者認為對於悍婦文本的解讀，不能只看悍婦的殘忍暴虐、幾近瘋狂的面向所造成的各種傷害，而要將「悍婦形象」置回天生的、性別權力不平等的中國性別文化脈絡中作解讀，嘗試去了解「悍婦形象」所代表的千年來女性心理最深層的、不為人知的、被嚴格禁止的各種情緒、想望、與發展的被壓抑扭曲，最後終於鎔鑄變形為暴虐殘忍中帶著瘋狂的「悍婦形象」，因為唯有如此凶狠的剽悍女人形象才具備足夠的能量，可以回過頭來反抗男性對「情」的專制，並對深錮千年的父權文化進行一種翻天覆地、絕滅性的精神抵抗與憤怒反擊！

<sup>29</sup> 謝肇淛《五雜俎》卷八，頁612。