

第五章 扮裝的性別與文化意義：以明末清初為中心的討論

本章要將第三、四章所討論的扮裝文本再納入他所依存的、更廣大的明末清初時代脈絡 (context) 裡來觀察。誠如第二章所探討，所謂「男女有別」的性別文化建構正要奠基於男外/女內的空間歸屬與尊/卑、陽/陰、上/下的服飾象徵之上，然而明朝自開國以來，就有了喪服制中服母喪提高與服父喪齊等的重大政策。服飾文化更在明嘉靖、隆慶以降因為商品經濟的發展，促使江南一代地區織造的繁榮蓬勃進而影響市民的穿著習慣與審美競求，這股民間崇尚裝扮的風氣確實形成了一股足以與官訂服制抗衡的強大力量，而使服制藉以「別男女」的重要象徵功能受到了程度不小的混淆與摧毀。而扮裝書寫就是在這樣的時代脈絡下有了發展的絕佳文化氛圍，一方面小說家將社會現實或傳聞中的扮裝故事寫入文本中，另外一方面大量出現的文學文本又成為社會現實中人人人口中稱頌的傳聞，並進一步影響平民百姓對於扮裝的模仿。當男扮女裝而入內室，女扮男裝而出中門，又使男外/女內性別空間的絕對性受到了鬆動與挑戰。扮裝文本與時代的脈動緊緊相依，交互影響，以下將分從一、文化中的服制政策、與各種扮裝興趣與形式來勾勒性別關係靈動的契機；二、透過扮裝書寫的發展與性別論述來呈現扮裝書寫的性別與文化意義。

第一節 明末清初文化中的扮裝興趣開啟性別關係靈動的契機

一、母喪服制提昇重新調整父尊/母卑關係

服制藉以辨明男/女之尊/卑、陽/陰、上/下倫理地位，其中最重要的服喪規定，至明太祖有著極重大的轉變。在整個喪服發展史中，主要依《儀禮》喪服規定：父喪服斬衰三年，母喪若父卒為母服齊衰三年，父在則為母服齊衰杖期，以顯父之「至尊」。至唐朝因有武后之爭取，故朝臣上下對於「服母喪」有了第一次的辯爭。

唐高宗上元元年，武后上表請父在為母服齊衰三年，詔從之。玄宗開元五年，右補闕盧履冰上言，請復舊。下百官議，久不決。七年敕：「自今五服一依 喪服文。」¹後修《開元禮》，從宰相蕭嵩請，始依上元敕，父在為母齊衰三年為定。

第一波的論爭主要是不管父之存歿，服母喪一律為齊衰三年，而父/母之尊/卑則

¹ (清)王弘《山志》，卷六「喪服」，北京：中華書局，1999，頁139-140。

已藉由斬衰/齊衰清楚分辨。武后以自身為母，故能清楚體會母親生子劬勞之種種恩情，她提出「竊謂子之於母，慈愛特深，所以禽獸之情猶能知母，三年在懷，理宜崇報。今請父在為母終三年之服。」²然而整個論爭的反覆不定，一方面是武后政治勢力消長的最佳寫照，另一方面也是宗法制度下尊崇父系宗族以別於禽獸之「知母而不知父」的價值維護戰。無論如何，此次論爭，可說是服制史上一次重大改革，崔述所指：「此五服所最重，古今變更之尤大者。」³是父尊/母卑地位的第一次調整。

到了明太祖朱元璋，對於服母喪才有了更根本的改變。此變事出有因：

洪武七年，孫貴妃薨，太祖命吳王為之子，詔太子服齊衰杖期。懿文奏曰：「在禮，士為庶母總。陛下貴為天子而臣制此服，非所以敬宗廟重繼世也。」太祖怒，太子正字桂彥良持衰衣之，懿文服以拜謝，遂為著令。蓋《孝慈錄》特為庶母起耳。⁴

孫貴妃之薨，引起了太祖與司服的懿文之間服母喪之論爭，懿文所代表、維護的正是《儀禮》以降的禮制喪服傳統，而太祖無疑是明代掌握最高權力的君王⁵，一旦「太祖怒」，則馬上顯現出其間的權力運作，若懿文再議，以明初的問政環境輕則廷杖重將處死，也因此《儀禮》以降的喪服傳統得臣服在太祖的嚴威之下，終在洪武七年，太祖本著「父母之恩一也，而低昂若是，不情甚矣」、「夫人情無窮，而禮為適宜。人心所安，即天理所在」⁶等「緣情立制」、因時制宜的觀點，著《孝慈錄》將服母喪提高並立為定制：

子為母，雖父在，庶子為其母，雖母在，皆斬衰三年。嫡子、眾子為庶母，皆齊衰杖期。⁷

在明陸容（1436-1494）的《菽園雜記》中也曾提及服母喪的改制：

本朝子為母服斬衰三年，嫂叔之服小功，皆所謂緣人情而為之者。然韓退之幼育於嫂，嘗為制服，而程子於嫂叔無服。亦嘗言後聖有作，雖制服可也。母服斬衰，

² 《通典》卷八十九「齊縗杖周」條。唐開元之論爭可再參杜正勝《五服制的族群結構與倫理》，《古代社會與國家》，頁872-873。

³ 《五服異同匯考》卷一。

⁴ 同註1。

⁵ 明太祖為一雄猜之主，對於士大夫常處以嚴罰酷刑。洪武九年，葉伯巨曾上書「今之為士者，...以屯田工役為必獲之罪，以鞭笞垂處為尋常之辱」。太祖更在洪武十三年時廢相，並開始了絕對君主獨裁的局面。說見錢穆《國史大綱》，頁500-501。

⁶ 服制的源流發展，另可參丁凌華《中國古代喪服服敘制度源流考辨》，收於《經學研究論叢》第二輯，林慶彰主編，台北：聖環圖書公司，1994，頁11-40。

⁷ （清）王弘討論完喪服改制之後，又加上「斯禮也，後世必有起而更定之者」的論斷，此時距離明太祖改服母喪制又三百年，王弘顯然站在不贊成的立場，也亟盼後世有起而更定之者，這確實是男尊女卑的意識型態作祟。《山志》卷六，頁140。

則以儒臣群議不合，高皇斷自宸衷，曰：「禮樂自天子出，此禮當自我始。」⁸

陸容以正面的態度肯定為母服斬衰三年、嫂叔之服小功的改制是「緣人情而為之者」，並舉韓愈為報兄嫂養育之恩也嘗為嫂制服⁹之例，以明制度外的彈性權宜也是極重要的考量。陸容肯定因時制宜之必要，故提出「後聖有作，雖制服可也」，由此約略可見明代文化中已暴露出對人情的關懷與傳統禮教相悖、甚至齟齬抗衡的種種，而文化中的各種思辨也就是在尋求這兩股力量最佳的平衡點。然而「經典」的權威論述似乎也非得要透過以霸制霸、以權蓋權的專制手段，所謂「禮樂自天子出，此禮當自我始」的文化承擔膽識與自信，才能抵擋得過眾議諫言、引經據典的質疑或指責。以下再引杜正勝教授所列簡表¹⁰，以明服母喪之歷史發展：

	《儀禮 喪服》	唐《開元禮》	宋《文公家禮》	明律
父卒為母	齊衰三年	因之	因之	斬衰三年
父在為母	齊衰杖期	齊衰三年	因之	斬衰三年
庶子為父後 者為其母	總麻三月	因之	因之	不論為父後與否凡庶 子皆為其母斬衰三年
為繼母	如母	父在父卒並齊衰三年	因之	斬衰三年
為慈母	如母	父在父卒並齊衰三年	因之	斬衰三年

表七 杜正勝教授列「為母服喪發展」表

由上表可清楚見出，對於喪服制「恆久不變」的經典規範（至少已施行五百年），是唐武后首先對 喪服 中服母喪得從父之存、歿之規定重新反省，並上表「請父在為母服齊衰三年」以肯定母親一定的地位與子對母的孺慕之情。之後，再經過六百年，則由明太祖朱元璋直接以天子之權杖，緣情之因時制宜，駁斥千年禮制傳統的深錮價值，使服母之喪全部提高與服父喪齊等。杜教授所提出的解釋為：

《開元禮》是中古門第的產物，與古代宗法精神尚有某種程度的契合；《文公家禮》作於近世，新時代的族群倫理不可能與中古以前相同，惟朱子好古，多因舊

⁸（明）陸容《菽園雜記》卷六，北京：中華書局，1985，頁70。

⁹依《儀禮》喪服之規定，嫂叔無服。但嫂叔之間該不該有服？不知是否受到母喪改制的影響，在明清之際民間確實產生了這個疑問，而後引發學界討論，再進一步影響朝廷改制。詳細討論可參張壽安《嫂叔無服，情何以堪？--清代「禮制與人情之衝突」議例》一文，收於《禮教與情慾：前近代中國文化中的後/現代性》，熊秉真主編，台北：中央研究院近代史研究所，1999，頁125-177。

¹⁰杜正勝《五服制的族群結構與倫理》，《古代國家與社會》，頁872。

慣，故《家禮》的服紀教育意義重於反映現實。到了明代的律禮，為母之喪服普遍加重，才接近家族倫理的實際寫照。..明律對母親或如母親之身分者則一律加為斬衰三年，固因朱元璋平民出身，亦顯示古代宗法和中古門第的家族倫理終於在人性至情的普遍要求下讓步。¹¹

由以上的討論，可歸納出：其一，並無恆久不變的制度、規範真的具備可長可久的普世價值，制度、規範的制定無疑要因時、因地制宜；其二，「權力運作」確實在斬斷傳統、建立新規範的眾聲喧嘩紛云中有著仲裁、決定性的重要主宰力量，然善的權力可扭轉乾坤，使百姓得以追求更符合時代潮流的相應文化價值；反之，惡的權力則將導致全民價值的扭曲與痛苦，位高權重者不可不察。

中國文化中建構男女之別的服飾象徵，最具代表性的喪服制度到了明代終有了關鍵性的改變，使得子女為母親盡孝守思的孺慕之情得以延長至與父親齊等的斬衰三年，這一個突破傳統的關鍵改變對整個性別文化有極重要的影響。對於所有人來說，當為母服喪還有著父親至尊的影子在左右子對母守喪追思之情（三年或一年），其情確實受到了規範的限制與壓抑，當為母服喪不再有父尊之陰影，母尊也得到了應得的尊崇，則由新的律法規範引導所有人的服喪行為，並積極建立起父母之恩並重的價值觀之心理認同，長此以往，風行草偃，不只表現在父母亡故後的服喪追思，更會擴充到日常對於父母態度的一視同仁之上，故對父尊/母卑的文化價值有了新的調整可能產生。

二、平民服飾的流行風尚混淆服制象徵

（一）物質服裝與社會服制的攻防戰

我們曾提及服裝的文化表現至少有三個面向，第一個面向為社會文化的服裝，在中國文化中主要指的是官訂的「冠服制度」所形成的服飾文化標準。「服制」規範決定了什麼是「對的」穿著打扮，什麼又是「錯的」穿著打扮，這是一套結合權力的「話語論述」(discourse, 傳柯語)，晚明士人憂心忡忡的「服妖」論述，就是對在社會上大部分的人都「穿錯衣服」、「亂穿衣服」的現象提出警告與批評；服裝的第二個面向，正是物質文化的服裝，表現為因織造工業之發達進步，而使布料本身有棉、麻、絲、綢、錦、緞種類的變化、色彩染就技術的追求、與織繡縫功之精美講究、服飾剪裁、樣式的各種嘗試，在明嘉靖、隆慶以降，正是民間（尤其是江、浙一帶地區）進入商品經濟蓬勃發展階段¹²，物質文化的服

¹¹ 同上註。

¹² 可參劉志琴《晚明城市風尚初探》，《中國文化研究集刊》第一輯，上海：復旦大學出版社，1984，頁190-208。與徐泓《明代社會風氣的變遷—以江、浙地區為例》，《第二屆國際漢學會議

裝因有極豐沃的經濟、物質條件配合，故累積出極可觀驚人的成就；第三個面向則屬於精神文化的服裝，表現為個人、區域或時代的風格建立與審美標準。而屬於審美面向的服裝，又非得奠基在物質文化達到一定水準之上之發展，才有可能建立。此三種面向相互作用，互有消長，在整個中國服飾傳統的發展裡，主要還是以服制所代表的社會服裝具有最關鍵的決定性力量，到了晚明商品經濟力量的雄厚顯然已足以藉由物質服裝的精美華麗拉攏、吸引民間普遍的想望與追求，因此形成了與統治階級所標舉「定上下，殊內外」的服制功能相抗衡的審美趣味與競艷追求。

以下試舉嘉靖年間南京禮部尚書霍韜（1487-1540）所提出的「定服式以正風化事」¹³來代表官方說法：

據應天府上元縣申照，得南畿地方一時女衣袖大過膝，襖長掩裙，似此不衷，名曰：「服妖。」誠為有關風俗，相應禁革。（略，已見第二章）..京城內外，限半月以裏，各家婦女舊有衣服各自改製，衣限覆腰，袖限尺二寸，俱如弘治年間式樣。如一月外不肯改正，再有婦女穿著違式衣服出外行往，或赴酒席，許地方人等連人拿送到官首告，即將本婦妖服給告人充賞，仍提夫男問罪。娼婦限半月不改，許地方人等連人併衣服送官首告，照前罰治給賞。機戶敢有織造違式緞襖，及縫匠為人裁縫妖服，亦許地方連段疋衣服送官首告，即將段服給告人充賞，機匠問罪。

這裡所提及的女衣違式主要是「女衣袖大過膝，襖長掩裙」違反了女服要「上衣齊腰，下裳接衣，地承天」之象徵意義，「女衣掩裳」因被解釋成具有「女亂男」之象徵意涵，故而要嚴格取締。半月之內，要求婦人、娼婦自行改製，回復弘治年間樣式，期限過後，再有婦人穿著禁服、機戶縫匠敢有違式裁製者，一律送官問罪，而鼓勵地方人等揭發首告的充賞獎品很諷刺的就是這一些「妖服」段疋。當追逐時樣已成為鄉人認同的價值，通城男女皆慣穿「違式」服飾，那裡還有「清白的」地方人等夠資格來舉發別人呢？此番禁革在短時間之內確實收到禁制效果，但就往後的發展來看，顯然這樣的明文禁令、賞罰清楚已抵擋不住市民大眾對於消費文化之熱烈追求了。

我們可在《萬曆通州志》（江蘇省）陳司寇對時俗諸種現象所提出的針貶批評而略見晚明「風俗大壞」之梗概。在士夫家中宴飲聚會方面，從「不求豐腆，相與醉飽而別以為常」，「庶氓之家終歲不讌客，有故則盂羹豆肉相招，一飯人不以為簡也」；到萬曆以降，則「肴果無筭皆取諸遠方珍貴之品，稍賤則懼其瀆客，不敢以薦。每用歌舞戲優，人不能給，則從他氏所襲而奪之，以得者為豪雄。」又有名刺的轉變，從前「用白表紙闊二吋有半」，今則以「六幅長緘加以紅紙簽頭及封筒」；又有書號之濫用，昔乃「重其人不敢舉其字，故號以別之，名有尊

論文集》，台北：中央研究院，1989，頁 137-159。

¹³（明）霍韜《渭文集》，卷九「定服式以正風化事」，頁集 69-303。

也。」今則「米鹽商賈，刀錐吏胥，江湖星下，游手負擔之徒，莫不有號。..此其事殆盛于嘉靖之中業乎。」這其中最嚴重、最要提出批評的就是服飾之逾越服制規範、崇奢尚美：

..吾鄉之俗，遠者不可睹已，弘、德之間猶有淳本務實之風，士大夫家居多素練衣緇布冠，即諸生以文學名者亦白袍青履遊行市中。庶氓之家則用羊腸葛及太倉本色布，此二物者價廉而質素，故人人用之，其風倍簡薄如此。今者里中子弟謂羅綺不足珍，及求遠方，吳繡宋錦，雲縑駝褐，價高而美麗者，以為衣下逮褲襪亦皆純采，其所製衣長裙闊領寬腰，細摺倏忽變易，號為時樣。此所謂「服妖」也。¹⁴

陳司寇主要站在統治者的角度，在「今非昔比」的感嘆下通篇批評整個社會文化現象，整個時代儉奢之分野大約是在明弘治、正德以前民風尚淳樸務實，至嘉靖、隆慶以降則民風趨於崇奢尚美，里中子弟對於布料的講究（吳繡宋錦）衣飾整體搭配的求美（衣下逮褲襪亦皆純采）與各種樣式的大膽嘗試（細摺倏忽變易）都顯現出追求服飾穿著美感的極大興趣。乃至穿著得不得體，是否跟上流行樣式皆已成為鄉人的審美依據與品評人物高下標準：

故有不衣文采而赴鄉人之會，則鄉人竊笑之，不置之上座，向所謂羊腸葛本色布者，久不鬻于市，以其無人服之也。至於駒會庸流，么麼賤品亦帶方頭巾，莫知禁厲，其俳優隸卒，窮居負販之徒，躡雲頭履行道者踵相接而人不以為異。夫物反常則為異，異者禍所從生焉。¹⁵

當物質文化獲得民眾的精神文化認同之後，「不衣文采」將導致鄉人竊笑的同儕壓力，座次也連帶受影響，故而販夫走卒、俳優庸流皆起而效尤，不僅羊腸葛本色布已乏人問津，服制之種種禁制也早拋至九霄雲外而不以為意了。

張瀚（1510-1593）在《松窗夢語》（1593）卷之七「風俗紀」中亦言及「第習俗相延久遠，愚民漸染漸深，自非豪傑之士卓然自信，安能變而更之？」張瀚尤以故鄉杭州之「侈靡日甚」提出感慨，惟「思欲挽之，其道無由」，頗生無奈：

國朝士女服飾皆有定制，洪武時律令嚴明，人遵畫一之法。代變風俗，人皆志於尊崇富侈，不復知有明禁，群相蹈之。如翡翠珠冠，龍鳳服飾，惟皇后、王妃使得為服，命婦禮冠四品以上用金事件，五品以下用抹金銀事件。衣大袖衫五品以上用紵絲綾羅，六品以下用綾羅緞絹，皆有限制。今男子服錦綺，女子飾金珠，

¹⁴（明）沈明臣纂修《萬曆通州志》（江蘇省）卷二，《天一閣藏明代方志選刊》，上海古籍書店據寧波天一閣藏明萬曆科本景印，1963，頁47。

¹⁵ 同上註。

是皆僭擬無涯，踰國家之禁者也。¹⁶

明太祖自開國以來與司服禮官仔細商訂的冠服制度，至嘉靖以降似乎天高皇帝遠，服制規定形同虛設，對於「翡翠珠冠，龍鳳服飾」的服用不僅打破品第階級，更有「男子服錦綺，女子飾金珠」開始有跨越性別裝扮的各種逾規僭越產生。

（今）而服食器用月異而歲不同矣，毋論富豪貴介紈綺相望，即貧乏者強飾華麗，揚揚衿詡為富貴容。..二、三十年間，富貴家出金帛，制服飾、器物，列笙歌鼓吹，招至十餘萬人為隊，搬演傳奇。..人情以放蕩為快，世風以恥靡為高，雖逾制犯禁，不之忌也。¹⁷

服飾的追求華美並非單一的文化現象，雖然士人皆以負面崇奢犯禁的觀點來做嚴厲地批判，但是若從商品經濟發展的角度來看，則此等現象無非是人民（無論富豪貧介）在基本的飽暖需求之外，積極競求更高層次的服食器用消費品質與習慣¹⁸，除了追逐更富裕的物質享樂生活之外，也在富裕生活的優渥閒暇之中，慢慢培養蘊育出屬於藝術欣賞、閑雅生活的品味。故而在富室之家已見招戲優為隊，在家中搬演傳奇戲曲之風雅韻事。而人類文明的追求不過就是在物質與精神兩大生活領域中尋求更高層次的滿足罷了，今欲以少數統治階級的權力優勢嘗試永遠壓抑廣土眾民的普遍需求與想望不啻是「只許周官放火，不許百姓點燈」的老大心態，而完全忽視民生之心理與物質之追求。由晚明統治階級與平民百姓之間所呈現出來的價值落差，約略可看出以農立國的禮法制度施行到晚明，因為商品貿易的繁榮發展，使得民間產生一套自信自足的市民經濟價值觀，而不再依循統治階層所安排的位階等第了。

我們若從貼近民間的通俗文學家馮夢龍的《古今譚概》中看看他所描繪的「異服」¹⁹現象，則會看到馮氏並不站在「服妖」論述的立場做官樣批判，而是用諧謔的方式為晚明文化服裝秀繪出生動的剪影，而這可能才是民眾真實的聲音與扮裝樂趣：

進士曹奎作大袖袍，楊衍問曰：「袖何須此大？」奎曰：「要盛天下蒼生。」衍笑曰：「盛得一箇蒼生矣。」
今吾蘇遍地曹奎矣。

¹⁶ 同上註。

¹⁷ （明）張瀚《松窗夢語》卷之七「風俗紀」，上海：上海古籍出版社，1986，頁122-123。

¹⁸ （明）陸楫（1515-1552）曾有崇奢言論對統治者以「禁奢」為節約財富的手段提出質疑，其重要觀點認為一、節儉只能使一人、一家免於貧窮，甚或致富，而不能使整個社會富有；二、強調「其地奢則其民必易為生，其地儉則其民不易為生」；三、認為奢侈為各種產品提供市場，促進商業繁榮；四、認為風俗之奢儉，是由各地貧富之不同所致，為政者應該因俗而治，不必強欲禁者。詳見林麗月「晚明「崇奢」思想隅論——一文之討論」，《國立台灣師範大學歷史學報》第十九期，1991，頁219-221。

¹⁹ （明）馮夢龍《古今譚概》，第二怪誕部「異服」，頁34-35。

翟耆年好奇，巾服一如唐人，自名唐裝。一日往見許彥周，彥周髻髻，著犢鼻褲，躡高屐出迎。翟愕然，彥周徐曰：「吾晉裝也，公何怪？」

只容得你唐裝？

由馮夢龍俏皮機趣的描繪與評點，可知江蘇萬曆年間之普遍流行式樣正是可「盛得一箇蒼生」的大袖袍，若依服制規定，則「衣大袖衫五品以上用紵絲綾羅，六品以下用綾羅緞絹，皆有限制」，今江蘇遍地大袖衫，誰再去計較等第高下之限制？而文人有人做唐裝打扮，也有人做晉裝打扮，服飾打扮已成為個人風格的呈現與審美選擇，因為時代的演進，也使服制規定與禮法制度間的依存連結愈形鬆弛。此時士人的各憑喜好打扮，既容得唐裝，也容得晉裝，那麼整個時代氛圍自然也容得漢裝、宋裝，或者其他扮裝，李樂《見聞雜記》就載有：「今天下諸事慕古，衣尚唐段、宋錦，巾尚晉巾、唐巾、東坡巾」²⁰，翟耆年與許彥周兩人有趣的對照，就好像是一場歷史服裝扮裝秀，此時的唐裝、晉裝顯然並非權位、階級的表徵，服飾穿著本身的裝飾趣味、復古意味濃厚盎然²¹，兩人爭奇鬥怪，絲毫不以「奇裝異服」為忤，或許還頗能獲得扮穿唐裝、晉裝的樂趣呢。既然服飾打扮的崇奢、尚奇基本上已將服制規定與禁制懸置不顧，而在日常生活中的實際打扮也有了追求「時樣」的趨之若鶩，再配合自己的經濟能力、審美標準來尋求適合自身的穿著打扮，已成為衣著服飾最實際的考量。由此，則「服制」的符號意義已不再有百姓心悅臣服的約定俗成，並願意遵守施行的實質意涵，晚明興起的流行服飾風潮已開始泯滅模糊上下階級的份際，也混淆了男女陰陽的界分。

（二）流行服飾的亂陰/陽、混上/下

「衣裳之制所以定上下，殊內外也」，衣裳所具有的辨階級、別男女的符號象徵功能，至晚明因為流行服飾風尚的蔚興而產生了繽紛鮮豔的服飾文化與民眾的扮裝興趣，也因此開始模糊了階級上下的份際，與男女陰陽的界分。在明初服制的規定裡雖然「重農抑商」意味濃厚（如農夫可用紬、紗、絹、布，商賈只准衣絹、布等），但晚明的商品經濟發展已使商人地位大為提高，不僅買官鬻爵情況普遍（有所謂「捐納」²²），「棄商而以舉業入仕」亦為「明代富商子弟之常情」；另有士人「自幼頗通經典，不意名途淹滯」，乃致轉「作南北經商之客」，可見士、商階級界分漸泯。另「小地主及自耕農之改業為商者」，亦所在多有；商人經商

²⁰（明）李樂《見聞雜記》卷六，上海：上海古籍出版社，1982，頁480。

²¹在巫仁恕《明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應》一文裡，曾指出明代嘉靖以後，各地的方志中都反映出平民服飾「一改明初樸素守制的服飾，而走向華麗奢侈，甚至逾越禮制」的變化，並就明代後期平民服飾之流行風尚與消費心態做過研究，其過程大約是「由復古、新奇、模仿到僭越」，詳細情形可參考巫文。《新史學》十卷三期，1999，頁65-73。

²²自明英宗土木堡之變後，國子監生可由捐納得之。

致富，或以「資金購置田產，而成為商人兼地主」²³，又見農、商階級之互滲。在這一片商機蓬勃的晚明社會環境中，由富商階級建立起來的消費習慣與娛樂行為（如家中搬演傳奇）更成為當時庶民競相摹仿崇尚的對象，而無所謂官方的禁制或懲處了。

在服飾的「亂陰陽」、男女服裝混淆方面，我們可在李樂（浙江人，隆慶二年進士）的《見聞雜記》（萬曆 29 年，1602）中讀到相關的記載：

嘉靖辛丑（20）壬寅間禮部奉 旨嚴行各省大禁民間雲巾雲履，一時有司視為要務，不敢虛行故事，人知畏憚，未有犯者。不意嘉靖末年以至隆萬兩朝，深衣大帶，忠靖進士等冠唯意製用，而富貴公子衣色大類女粧巾式，詭異難狀。朝家亦曾設禁，士民全不知警，不知有司何事沓塵視 聖旨到此。冠服所以章身，匪為飾美，既有舊制，自當遵守。彼治于人者與治人者獨何心哉！²⁴

李樂所持的觀點基本上仍是士人負面的批判角度，他論及嘉靖中對於違式的雲巾、雲履嚴厲地掃蕩（同時亦有霍韜所呈「定服式以正風化事」，可參前）確實獲得良好的績效，未料嘉靖末年到隆、萬兩朝，違式僭越情形愈變本加厲，不僅深衣大帶、忠靖冠（依《大明會典》，需在京文職七品以上始得穿戴）等隨意製用，更有富貴公子衣著色采大類女粧巾式，其狀詭異難書。我們約略可見當時對於布料質感的講究與各種采色的大膽嘗試，昔日的儒家所穿常服—布袍則已被視為「寒酸」²⁵。最後，李樂再申冠服章身的符號象徵意義，否認服裝亦有裝飾美的物質、精神內涵，不僅對於「治于人者」（百姓）的競新求變無法體會，更對「治人者」（官吏）的取締不力無法諒解。李樂另在卷十提及「二十年來東南郡邑，凡生員讀書人家有力者，盡為婦人紅紫之服」，並為此極生感慨，改古詩一首曰：「昨日到城郭，歸來淚滿襟；遍身女衣者，盡是讀書人。」²⁶這裡所稱的女衣，並非指服裝式樣是女裝，而主要指「紫、綠、桃紅及諸淺淡顏色」乃服制規定中民間婦人的袍衫顏色，而服制中特別為士人保留的「襴衫」、「青衣」此時因不受青睞，反失去它原本標舉對讀書人尊重之意。今日讀書人之好穿紅紫衣服，無異是自我貶抑、輕賤成「女流之輩」，無怪乎李樂要悲從中來而「淚滿襟」了。

萬曆期間男穿女衣已不止在服飾采色上的大紅大紫，在蕭雍（萬曆進士）的《赤山會約》談及「節儉」有言：

國制冠服業有定式，晉巾、唐巾制何所昉？又有摺板巾後披一幅如民壯樣，成何觀瞻？又有，女戴男冠，男穿女裙者，陰陽反背，不祥之甚。嘉隆年間，履用布

²³ 詳見黃仁宇 從「三言」看晚明商人，《明史研究論叢》第一輯，吳智和主編，台北：大立出版社，1982，頁 497。

²⁴（明）李樂《見聞雜記》，卷二，頁 155-156。

²⁵「布袍乃儒家常服，邇來鄙為寒酸。」見（明）范濂《雲間據目抄》，卷二「記風俗」，《筆記小說大觀》22 編 5 冊，台北：新興書局，1978，頁 2625-2626。

²⁶（明）李樂《見聞雜記》卷十，頁 816-817。

後加一雲雙雲以為盡飾，今俗則有套雲、有四鑲、有刻絲織錦為襪帶。元黃紫三色，惟君上得用，今人有不知元紫而誤用者，乃黃亦敢僭，豈其未之考耶？²⁷

由以上的記載，則看出自嘉隆至萬曆崇奢尚侈之風有愈變本加厲的狀況，不止頭巾、布履有了更繁複的裝飾，用色已僭越君上之元黃紫三色，甚至有女戴男冠、男穿女裙的情形產生，可知陰陽反背，已完全不符服制之定式要求了。崇禎年間，更有崇禎《興寧縣志》記載：「間有少年子弟，服紅紫，穿硃履，異其巾襪，以求奇好。」²⁸乃至入清的縣志，仍有陰陽亂服的紀錄，試舉《祥符縣志》「風俗」為例：

迨至明季，蠶陵益甚，妓女露髻巾網全同男子；衿庶短衣修裙遙疑婦人，九華是幘，羅漢為履，傲侮前輩，墮棄本業，良可悼也。²⁹

這裡所提的妓女「露髻巾網全同男子」，可以現實中柳如是（1618-1664）於崇禎十三（1641）年冬「扁舟訪宗伯（錢謙益）幅巾弓鞋，著男子服」³⁰為應證（詳圖八）。在晚明名妓、戲子的穿著打扮確實也引領了時尚流行的風騷；至於一般庶人則穿短衣長裙，遠望疑似婦人。另在清汪楫所編《崇禎長編》中「崇禎三年二月戊寅」亦紀錄有：「承平既久，風俗日移，士庶服飾僭擬王公，恥儉約而愚貞廉，男為女飾，女為道裝。」³¹可見到了晚明，男扮女裝、女扮男裝的情形確實是普遍而隨處可見，這裡的男女扮裝也與明朝初、中期所做的扮裝動機有了差別，如果說明朝初、中期所做的扮裝是一種迫於環境需要（避難）所做的掩護行為，晚明的扮裝則完全呈現出一種追求新奇、特立獨行的扮裝興趣，而這樣的扮裝興趣更得以巧妙地利用服制外在的符號意義，使得男外/女內的性別空間限制有了彈性機動地轉換機會，故而若想藉由服制來「別男女」，在晚明的服飾文化邏輯裡已經行不通了。

在明末小說中我們也可讀到類似的批評，陸雲龍在《型世言》第三十七回的「雨侯曰」提及：「今紅紫載道，丈夫而衣女子其飾，妖冶自好」，可見「紅紫載道」，男為女飾，女戴男冠、著道裝在明末已是一種普遍的現象，而士人的「服妖」論述一方面站在傳統的五行災異觀點，認為服妖不祥，將有亡身、亡國之變產生；另一方面，介於統治者（仕宦階層）與被統治者（庶民大眾）之間的士人，面對以富商階級為首的崇奢競美消費心態，將使士人階級面臨最直接的挑戰：士人未得功名故無權勢，又不做生理故無商賈的消費能力，身處如此崇奢尚靡的環

²⁷（明）蕭雍《赤山會約》，《涇川叢書》4，《百部叢書集成》第1585冊，據清道光趙紹祖趙繩祖校刊，台北：藝文印書館，1967，頁10。

²⁸《興寧縣志》，卷一 風俗，《稀見中國地方志匯刊》四四，中國科學院圖書館選編，江蘇：中國書店，1992，頁408。

²⁹《祥符縣志》，卷一 風俗，《稀見中國地方志匯刊》三四，中國科學院圖書館選編，江蘇：中國書店，1992，頁24。

³⁰詳顧苓「河東君傳」，陳寅恪《柳如是別傳》，陳寅恪文集之七，上海古籍出版社，頁343。

³¹本段男女服飾陰陽大混的資料來源多參考巫文（註19），不敢掠美。

河東君初訪半野堂小影
絡園臨
余氏奉



圖八 河東君（柳如是）初訪半野堂小影（一）³²

境，一般士人的因應之道，據巫仁恕的研究有下列三點：一、士大夫危機意識的出現：士人階級的身分威脅；二、士大夫對應的實際行動：要求地方官重申禁令；三、士大夫在服飾上的創新以重新塑造其身份³³。另有一種審美角度，更是透過雅、俗之界分，以建立起士人不同於凡夫俗子的品味，這是晚明文人士自己營造出來的閒賞美學，如文震亨（1585-1645）在《長物志》中對於衣飾提出：

³² 本圖摘自周采泉《柳如是雜論》，江蘇古籍出版社，1986。

³³ 詳巫仁恕《明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應》，頁79-94。

衣冠制度，必興時宜，吾儕既不能披鶉帶索，又不能綴玉垂珠，要須夏葛冬裘，披服爛雅，居城市有儒者之風，入山林有隱逸之象，若徒染五采，飾文績，與銅山金穴之子侈靡鬥麗，亦豈詩人粲粲衣服之旨乎？³⁴

文人自知無法「披鶉帶索」，「又不能綴玉垂珠」，故而應以「披服爛雅」之準則，與「銅山金穴之子」的富商階級的消費心態區分開來。

晚明的確是一個階級混亂的時代，性別符碼糾結不清的時代，正因為商品經濟的力量由「基礎結構」(base)向上影響原先穩定的「上層建築」(superstructure)³⁵，並帶來整個文化價值的浮動，與等待重新調整「上層建築」的內涵。晚明正是一個社會文化、物質文化與精神文化必須重新分配比重的時代，在服飾文化領域中尤其明顯，代表性別符碼的服飾可以是，也可以不是尊/卑、上/下、陽/陰的表徵，此時的服飾主要是自我裝飾的美感追求，而扮裝興趣的蓬勃，在晚明求新求怪也求好求美的環境裡，更可讓扮裝人各自表述（或唐裝、晉裝，或東坡巾、純陽巾，或男為女飾、女穿道裝）而後見怪不怪。這樣看來，文學文本中的扮裝主題在萬曆年間有徐渭《雌木蘭》《女狀元》的大受歡迎，發展到崇禎年間更是小說、戲曲的流行主題，這樣的發展不可說是偶然，文學文本一方面反映了社會上扮裝興趣之現實，另一方面，社會現實之扮裝喜好又回饋給了扮裝文本，讓扮裝故事得以一樁一樁地訴說，一齣一齣地敷演，彼此助長呼應，直到興味疲憊、演成俗套為止。

平民服飾之流行風潮經歷了一場改朝換代的大變動，入清以後，這股追逐流行風尚的熱情終於冷卻下來了，市民的日用消費在戰亂平息之後，亟待建立一套新的價值審美觀，以重建新的秩序，這一切並非憑空而來，而可從晚明閑賞美學中得到延續，清初開始對崇儉尚雅之美有了認同，而這正是對晚明崇奢競侈的一種反省。以下且以李漁（1611-1680）《閑情偶寄》（康熙10年，1671）所積極創造出來的閑雅美學作為代表清初士人的觀點。

李漁對於服飾的定義，跳脫了服制的象徵意義，也摒斥了時樣流行的消費追求，李漁提出「衣以章身」，章非「文采彰明之謂也」，身乃「智愚賢不肖之實備於躬」，故而「同一衣也，富者服之章其富，貧者服之益章其貧；貴者服之章其貴，賤者服之益章其賤。」³⁶李漁將衣服的文采章身功能完全否認去除，而將穿衣主體的富貴貧賤重新凸顯出來，這是針對晚明庶商階級欲以服飾僭越抵除階級

³⁴（明）文震亨《長物志》，《飲食起居編》卷八「衣飾」，上海：上海古籍出版社，1993，頁432。

³⁵ 馬克思語。所謂的經濟「基礎結構」(the economic 'base' or 'infrastructure') 即指由「生產力」與「生產關係」('forces' and 'relations' of production) 結合的「社會經濟結構」(the economic structure of society)；而「上層建築」(superstructure) 所指即為在此經濟基礎之上，一定形式的法律和政治，一定種類的國家，其基本職能是使佔有經濟生產資料的社會階級的權力合法化。「上層建築」還包括「特定形式的社會意識」('definite form of social consciousness')，馬克思稱之為「意識型態」(ideology)，而一個社會的統治意識即是那個社會的統治階級的意識。Terry Eagleton《馬克思主義與文學批評》，文寶譯，南方出版社，1987，頁12。Marxism and Literary Criticism, London: Methuen, 1983, P.5.

³⁶（清）李漁《閑情偶記》卷三「治服第三」，頁118。

的再逆反。另在服飾之好尚方面，李漁提出「有大勝古昔，可為一定不移之法者」，就是「大家富室，衣色皆尚青是已。」³⁷他將服色從明末到清初的變化做了一個扼要的描述，我們藉此可約略感受到這其中繁華落盡見真淳的況味：

記予兒時所見（按：即萬曆、天啟年間），女子之少者，尚銀紅桃紅，稍長者尚月白，未幾而銀紅桃紅皆變大紅，月白變藍，再變則大紅變紫，藍變石青。迨鼎革（清）以後，則石青與紫皆罕見，無論少長男婦，皆衣青矣。可謂「齊變至魯，魯變至道」，變之至善而無可復加者矣。其遞變至此也，並非有意而然，不過人情好勝，一家濃似一家，一日深于一日，不知不覺，遂趨到盡頭處耳。³⁸

李漁紀錄了整個時代變遷對於顏色喜好的轉變，明末狂熱的紅紫載道，入清以後全部冷靜成素樸的玄色了。李漁一方面能體諒人情之好勝，另一方面則不免大力稱讚此變實「變之至善而無可復加矣」！李漁繼而歷數「青之為色，其妙多端」的諸多好處，不僅宜于貌者（面白、面黑皆宜）、宜于歲者（少者愈少，老者不覺甚老）、宜于分者（貧賤富貴皆宜）、宜于體而適於用者也（耐污實穿）等等。顯然李漁對於玄色的大加稱賞，除了可對比於晚明紅紫俗艷的略遜一籌，李漁也已不再有士人藉由穿「青衣」來標示自己值得受尊敬的階級意識。李漁雖難免受到傳統「服妖」論述影響，對於晚明流行的「水田衣」也比附為國將「土崩瓦解」之徵驗（已見第二章的討論），但更值得注意的是，在晚明物質文化的服裝得到空前的發展之後，由李漁所代表的屬於精神的、審美的服裝正要昂揚，而服制所代表的階級意義與社會文化力量確實已漸漸式微了。

三、戲劇之扮演

晚明整個商品經濟蓬勃發展的大環境除了刮起一陣服飾流行之風、與庶民的扮裝興趣外，中國戲劇的發展在嘉靖以降也正要進入崑曲的昌盛期，以下且引青木正兒在《中國近世戲曲史》的研究以明大略：

元中業以來改進復興之南戲，至嘉靖間，更進飛躍之步，尋入萬曆間，沈璟、湯顯祖兩大家起麾曲壇，作家並轡馳騁，競盛一時。由是至明末清初間，諸家所作，尤極殷富燦爛，遂出現南戲之黃金時期，壓倒北劇，南北易處，至完全征服。³⁹

³⁷ 李漁有言「青非青也，元也。因避諱，故易之。」同上註，頁 123。清康熙帝因名「玄燁」，清人為避諱，改玄字做元。而元色是一種黑中帶赤的顏色。

³⁸ 同註 36，頁 123-124。

³⁹ 青木正兒《中國近世戲曲史》，台北：台灣商務印書館，1965，頁 165。

南戲在明末清初這一段時期開花並結出纍纍豐盛的果實，最主要的原因在於「崑腔」的勃興，而崑山腔的發源地正是蘇州，江南魚米絲綢之鄉，蘇州獨占鰲頭，佔盡天時、地利、人和之種種因緣際會，故而人文薈萃，有了物質文化、與精神文化發展最豐饒的環境，蘇州同時也是服飾流行風尚的傳播中心，事實上，許多流行時樣的啟發也常來自戲子的戲服，所謂「其甚俳優戲劇，相率為胡表帽服，騰逐喧譟，戰鬥跳踉，居然胡也。」⁴⁰戲優所穿戴的胡表帽服，進而成為觀戲大眾競相模仿的樣式，可知服飾流行與戲曲演出之繁盛確有一定的關聯。尤其戲曲作為一種藝術形式，它的傳播媒介不再只限於文字、音樂，而是活生生的演員，透過與大眾一般的演員身體，藉由感情的投射、肢體語言的模擬，來「扮演」劇中角色，不可忽視的更是明末清初自徐渭的《雌木蘭》《女狀元》精采上演後，也正啟發著戲曲中扮裝主題之流行，舞台上經常可見的女扮男裝、或男扮女裝，與戲曲舞台上各種形式的扮演對於生活現實中的「扮裝」是否同具有啟發性？甚至透過戲曲演出的繁盛也使得扮裝變得尋常而流行？以下我們且試著一探究竟。

（一） 兼扮、雙演、代角、反串打破性別角色的固著性

本段討論將藉由王安祈教授 兼扮、雙演、代角、反串—關於演員、腳色和劇中人三者關係的幾點考察⁴¹一文中，對於劇場中角色分配的表演型態之介紹來思考觀眾看戲可能引發與性別扮裝相關的心理活動。

正如王文指出「演員必須通過『腳色』的扮飾才能轉換成劇中人」，而這三者的關係，「腳色代表演員各自『表演藝術』的專精」（生旦淨丑），而「不同的腳色象徵著不同的『人物類型』」。以下將簡介四種表演型態並進而討論可能引發的性別角色問題：

「兼扮」指的是「一名演員在同一齣戲中前後兼扮分飾多位劇中人」，有時也以「一趕二（或三、四）」為俗稱。

「代角」是指一名演員除了飾演一位劇中人之外，還必須兼代另一個人物。「代角」其實也是「一趕二」兼扮中的一類，不過它的動機不全來自表演藝術，可以視之為「劇本本身設定的一趕二兼扮。」

「雙演」是劇團和觀眾都常使用的慣用語，一般是指兩名不同的演員前後分飾一位劇中人。（若由三位演員分飾，則稱「三演」，..「四演」、「五演」甚至「六演」..）（又有「前後分飾」型雙演、「同臺共飾、重複扮演」型雙演）。

⁴⁰ 萬曆《滁陽志》卷五，「風俗」，《稀見中國地方志匯刊》，江蘇：中國書店，1992，頁54。

⁴¹ 收於《明清戲曲國際研討會論文集》，華璋、王瓊玲主編，台北：中央研究院中國文哲所籌備處，1998，頁625-667。

「反串」與演員的性別無關，當以本工的腳色行當為基準，凡是演出不屬於本行腳色應工的戲，即稱之為「反串」。..反串是「演員」與「腳色行當」之間的關係，非關「演員」與「劇中人」的性別。所以本為男性的梅蘭芳演《轅門射戟》的呂布是反串，演楊貴妃反倒是正常的。⁴²

簡而言之，「兼扮」、「代角」都是一名演員分飾（至少）二位劇中人；「雙演」則是（至少）二名演員（前後、或同台）共演一位劇中人；「反串」則是超越性別考量之外，只要演出不屬於本行腳色應工的戲皆為「反串」。

觀眾坐在台下看戲，要了解劇情發展的第一步驟就是先認「劇中人」（演員），故而演員一上場的自報家門（「妾身姓花名木蘭。祖上在...」）就成為最基本、重要的訊息，為了顧及瓦欄中出出入入，晚來暫離的民眾需要，在喧鬧的看戲環境裡，哪怕演員已是第三次上場，有時自報家門仍不能免。當觀眾透過「劇中人」與「劇中人」的關係發展，開始進入劇情的脈絡，熟悉並認同了「劇中人」，此時不論是同一個演員忽然另報家門（剛才明明是黃忠，現在怎變成了顯聖的關公？），演起了另一個劇中人（「兼扮」、「代角」）；或是原來的劇中人（如《四郎探母》中的鐵鏡公主）到了下場換了面孔、音色，除了服飾清晰可辨之外，演員卻換了另一人（「雙演」），有意思的是，台下觀眾對於腳色的認定（後來主要透過服飾、與其他劇中人的互動關係）不僅不會產生錯亂、混淆，更沒有抗議整齣戲前後不一、亂演一通，反而能透過這樣的表演型態產生更多的樂趣（如「一趕四」可欣賞該演員極佳的轉換扮演功力，「雙演」通常有競演較勁的味道，觀眾樂得值回票價）。而這樣的觀眾心理，其基礎點正是奠基於戲曲作為一種藝術表演形式，它本來就是一種虛構，一場扮演，雖然舞台上愛恨情仇演得逼真，但它最多二、三個時辰就會謝幕散場，只有台上台下同站在這樣的認知基礎，戲才有可能演下去，否則就會產生台下觀眾憤而持刀衝上舞台殺「曹操」的荒謬悲劇了。

對於「反串」中可能產生的性別角色認同或錯亂，更是劇場中饒富意味的問題。「反串」與演員的性別無關，所指的是反串與演員的「生理性別」（sex）無關，而是以「本工的腳色行當」為基準，如果這個演員（不管是男，是女）所學是旦角，那麼他/她就必須學習、模擬、表現出旦角所應有的身段、唱腔，甚至投入大家所認同的角色感情才有可能扮演好某個旦角腳色。紀曉嵐曾在《閱微草堂筆記》中仔細紀錄一名伶人扮演女角的仔細揣摩歷程：

吾曹以其身為女，必並化其心為女，而後柔情媚態，見者意消。如男心一線猶存，則必有一線不似女，烏能爭蛾眉曼睂之寵哉？若夫登場演劇，為貞女則正其心，雖笑謔亦不失其貞；為淫女則蕩其心，雖莊坐亦不掩其淫；為貴女則尊重其心，雖微服而貴氣存；為賤女則斂抑其心，雖盛妝而賤態在；為賢女則柔婉其心，雖

⁴² 同上註。

怒甚無遽色；為悍女則拗戾其心，雖理詘無異詞。其他喜怒哀樂、恩怨愛憎，一一設身處地，不以為戲而以為真，人視之竟如真矣。⁴³

伶人扮女角一方面要模擬文化中對於女性角色刻板的既定價值（如柔情媚態），二則透過自己的想像誇張化、表演化該「女性特質」。故而所謂的「貴氣」、「賤態」、「柔婉」、「拗戾」要如何透過演員的心領神會，再藉由整個身體的生動傳達，使觀眾接收到的確實是貴女、賤女、賢女、悍女的形象，而不致誤解了劇中人的性格，則確實是演員的火侯功力。在《蝴蝶君》的對白中，宋麗玲（男扮女裝的京劇女伶、間諜）曾告訴劇中的書記為何京劇中的女角皆由男性來扮演時，他提出來的解釋是「因為只有男人才知道怎麼扮演女人。」這句話大有玄機，難道女人反而不會扮演女人？問題是，女人不需要特別揣摩心理、動作，女人只要一站上舞台就是女人自身啊！原來，這句話真正的涵意是：只有男人才知道怎麼扮演好「男人心目中渴望的、最理想的女人形象」，故而只要是由好的男演員扮演出來的女性角色，透過扮相、身段、音聲、眼神的誇張化女性特質，扮演出來的女人一定比日常生活中我們自己或接觸到的女人更「女人」；相反地，女演員在扮演生角時也有相同的性別角色模仿與認同內化的過程，而這就是戲劇中演員對於社會文化建構中「女性特質」、「男性特質」的深化、誇張模仿與扮演。

關於「反串」，在王文中亦提到明代的實際情形：

明代大批的女性演員，雖然女扮男裝登場作戲，但只要她們學的是生、末、外或淨丑，演男性劇中人便不是反串。倒是像徐渭《四聲猿》裡《雌木蘭》《女狀元》等戲，旦行演員要隨著劇情改換男裝以生角的藝術演唱時，演員才面臨反串的藝術考驗。不過很可惜相關的表演資料似乎未見紀錄。⁴⁴

明代大批的女性演員確實女扮男裝地登場作戲，也得到台上台下一致的認可，並且台下觀眾對台上演員的性別認同是透過其服飾扮相、所飾演的劇中人而定，而從來不是演員的生理性別。那麼對於徐渭的《雌木蘭》《女狀元》雜劇來說，「女扮男裝」就是其主要情節，不同性別的演員又將有什麼樣的演出問題呢？雖然目前不見相關的表演資料記錄，但筆者認為嘗試去揣摩這中間兩重的性別認同問題該如何克服將會是非常有意思的思辨過程：（詳表八）

⁴³（清）紀昀 槐西雜誌二，《閱微草堂筆記》卷十二，中國文言小說百部經典，北京：北京出版社，頁 10379-10380。

⁴⁴ 同註 41，頁 653-654。

	演員性別	本行腳色	劇中人：木蘭或崇嘏	性別角色轉換過程
1	男	生	反串	男 生反串 扮男 生反串
2	男	旦	常態	男 旦 反串扮男 旦
3	女	生	反串	女 生反串 扮男 生反串
4	女	旦	常態	女 旦 反串扮男 旦

筆者按：所謂「性別角色轉換過程」即：演員的生理性別 劇中人（如木蘭女子）
木蘭女扮男裝 木蘭恢復女扮

表八 演員扮演「女扮男裝」角色的可能情形

以上四種情形因為劇中人經歷了「女扮男裝」的過程，又以扮裝後的角色作為劇情核心發展部分，故而使得整個扮演與性別角色的認同產生了較為複雜的轉折，若以本行為「旦」角的演員來說（2,4），扮演木蘭或崇嘏是他/她們的常態演出，但當劇情轉到扮男之時，必須作生角的藝術演唱與扮演對他/她們來說會是一種技術上的考驗。此外，男演員的扮男必須讓觀眾知道這是「女扮男」，而不是生演男的常態，也是一層困難；若以本行為「生」角的演員來說（1,3），要他/她們扮演木蘭或崇嘏本就是一種反串，但當劇情轉到扮男之時，反而轉到了他/她們的當行本色。故而四種可能各有其當行與反串之考驗，而在生理性別、社會性別都接近木蘭、崇嘏角色的應該還是第4種扮演吧！徐渭的《雌木蘭》與《女狀元》一方面給戲班出了一個選角的大難題，另一方面這種舞台上極特出的性別表演，讓觀眾目睹、參與其中，無疑提供給觀眾一種性別可流動、有彈性、不固定的訊息，而這樣的性別表演從頭至尾都是一種扮裝，一種扮演，並且都與演員的生理性別無關。

（二） 明末戲劇演出的繁榮鼎盛

明萬曆以降，崑曲因「校（較）海鹽又為清柔而婉折，一字之長延至數息」，故「士大夫稟心房之精，靡然從好」⁴⁵，致流傳愈廣，江蘇、浙江一帶已皆用崑曲，「海鹽等腔已白日欲睡」，北曲更成絕響。而在明傳奇的實際演出方面，由王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》⁴⁶之研究可知，戲劇的演出除宮廷劇團之外，

⁴⁵（明）顧起元《客座贅語》，卷九「戲劇」，百部叢書集成 1614，台北：藝文印書館，1965。

⁴⁶ 王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》，台北：台灣學生書局，1986。

明朝已組織有民間職業的戲班，若舉《菽園雜記》之記錄，就有「嘉興之海鹽、紹興之餘姚、寧波之慈谿、台州之黃巖、溫州之永嘉，皆有習為倡優者，名曰戲文子弟」，並且「雖良家子亦不以為恥」，職業戲班還必須跑碼頭、趕廟會地四處公演。而在萬曆以降開始盛行的私人家樂，則主要以士大夫階級為主，著名的家班如申時行、鄒迪光、祁豸祥、張岱等人，他們籌組家班、延師訓練指導戲優、除了平時的看戲活動外，有時也寫劇本給家班排演、兼寫劇評，甚至自己粉墨登場，也來串演幾段，可說日常「官場應酬、文士宴集，無不借演劇以助興」。而在民間演出方面，主要以迎神賽會為主，平時則在勾欄、廣場演出，此時，「戲劇演出，不僅是農業社會人民最佳的休閒消遣，同時更因節令慶典與迎神賽會的相互結合，帶有祭祀性質的演劇遂成為「酬神」與「娛人」神人共樂的重要節目。」

47

除了戲劇演出的普及化與大眾化外，更有各種形式的戲痴對戲劇投以瘋狂迷醉的熱情。在張岱《陶菴夢憶》中就記錄了一些實例，有「彭天錫串戲」，「曾以一齣戲延其人至家，費數十金者，家業十萬，緣手而盡。」更在三年之內到張岱家「串戲五、六十場」⁴⁸；而張岱的蘊叔為演「目蓮戲」，也是「搭一大臺，選徽州旌陽戲子剽輕精悍、能相撲跌打者三、四十人，搬演目蓮凡三日三夜，四圍女臺百十座，戲子獻技，...一似吳道子地獄變相，為之費紙札者萬錢。」⁴⁹另對湯顯祖《牡丹亭》著迷的程度，有女伶商小伶作自我際遇之投射，唱《還魂記》「尋夢」而至氣絕倚地者⁵⁰；更有「自矜才色」的女戲迷，讀《還魂記》而欲以身相許，未料親見大劇作家已是皤然一老翁矣，故自嘆：「吾生平慕才，將托終身。今老醜若此，命也！」因投水而身亡⁵¹。可見戲劇演出對某些人來說已不再止於消遣娛樂，而是可費家業、棄生命來交換的精神寄託，與積極追求生命與藝術融攝合一的最高價值！

當看戲已成為平民文化極重要的一種娛樂形式，而演員的性別也不拘於男性，明代更有許多出名的女伶扮演生、旦角色，同時，女妓也以串戲為韻事⁵²，除有男女合演的演劇之外，更有清一色女伶所組成的「女梨園」⁵³。當女演員慣扮男裝，觀眾也慣看女扮男裝時，當戲劇謝幕結束，扮裝活動若延伸到日常生活，似乎也因為戲劇演出的頻繁普遍與頗獲民心，而使一般大眾的心理不至於對女著男飾（尤其是妓女樂戶所兼任的伶人）或男著女衣（色衣）感到特別奇怪，而這樣的情形是否可與社會上的流行服飾風尚結合，來解讀庶民心目中認定許可的穿著扮裝彈性確實已與士人的「服妖」論述格格不入了！

在戲劇的創作、表演形式上，我們又可在明崇禎 16 年（1643）孟稱舜的《貞

⁴⁷ 同上註，頁 132。

⁴⁸ （明）張岱《陶菴夢憶》卷六，台北：藝文印書館，1965。

⁴⁹ 同上註。

⁵⁰ （清）焦循《劇說》卷六，台北：廣文書局，1970，頁 108。

⁵¹ 同上註，卷二，頁 33。

⁵² 同註 48，卷七「過劍門」：「南曲中妓以串戲為韻事」。

⁵³ 同註 48，頁 85-86。

文記》中第二十一齣「場戲」中看到一場戲中戲。此齣所演是諸生赴科場應考，主考官言「先朝皆以論策詩賦取士，獨我元朝，改用梨園樂府，今年延試諸生，就以「女狀元辭鳳得凰」為題，當場演戲。」⁵⁴故而整個應試過程就是台上諸生當場演出徐渭《女狀元辭鳳得凰》來筆劃高下，最後名次的排第也恰如所飾腳色，此齣戲的結語詩曰：「一顛一倒兩陰陽，自古文場似戲場，今日舉朝皆女子，何止西蜀一黃郎。」由此可見其一，孟稱舜竟一反傳統取士之法，改用梨園樂府取士，並以《女狀元》為題，可知徐渭戲曲確實極具代表性並深獲人心；其二，所謂「自古文場似戲場」，孟氏將文場比喻為插科打渾的戲場，則頗見諷喻之意，當然「戲場」在此成為一個象徵符號，也可略見戲場在晚明之普遍、受歡迎程度；其三，所謂的「今日舉朝皆女子，何止西蜀一黃郎」卻更見貶意，在《貞文記》中之眾男扮女（崇嘏）已非徐渭《女狀元》中正面盛讚女才子的精神，而成為「舉朝皆女子」的一種諷刺，類於陸雲龍所言「丈夫而衣女子其飾，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，陰妖遍天下矣」的「服妖」不祥論述。在伊維德的討論裡，同樣將這齣戲中戲的扮裝解釋為「創造性地讓王娟等男性角色當眾在舞台上裝扮為女人做科表演時，劇作家對那些賣身投靠異族統治的漢族文人的抨擊和諷刺，便以舞台性別更換和表演的方式得以巧妙的表達。」⁵⁵

戲劇因其藝術扮演形式廣受民間大眾之歡迎，影響所及，不僅文士評戲也會聯想到「以戲說法」⁵⁶，連佛門的禪師說法也不免借用戲劇形式的「逢場作戲」來開示「人生如戲」的道理，明末清初禪師覺浪道盛（1592-1659）即曰：

傀儡戲曲，盡古今人物之差別，線索雖百般抽牽，何曾動著？本身妄想生滅顛倒，不曾動著常住真心。如群兒之舞弄鏡光，故曰迷之則生死始，悟之則涅槃證。⁵⁷

在舞台上，傀儡戲曲的百般牽動雖然演盡古今人物之差別，但它畢竟仍在藝術的框架中，而不曾動著。而在台下端坐觀看的我們，卻已隨著戲曲的牽引而產生妄想生滅顛倒，卻不曾動著常住的真心。由此譬喻人生如戲，「迷」、「悟」之間如何取捨就要看眾生的智慧了。除藉由戲曲為喻來說法開示外，更有禪師身著戲服上堂說法的自身扮演形式出現，如襄州關南道吾和尚因聞樂而開悟，後「凡上堂示徒，戴蓮花笠，披欄執簡、擊鼓吹笛，口稱魯三郎。有時云：『打動關南鼓，唱起德山歌。』」至明萬曆中葉之後，「人生如戲」的說法更是普遍⁵⁸，可知此語得作為人生處世之警語，確實拜戲曲之流行與民眾喜愛看戲的文化環境所賜。

⁵⁴（明）孟稱舜《張玉娘閨房三清鸚鵡墓貞文記》下，上海：上海商務印書館，1955，頁9-10。

⁵⁵伊維德（Wilt L. Idema）女性的才性與女性的德行—徐渭的《女狀元》與孟稱舜的《貞文記》，《明清戲曲國際研討會論文集》，華璋、王瓊玲主編，1998，頁549-571。

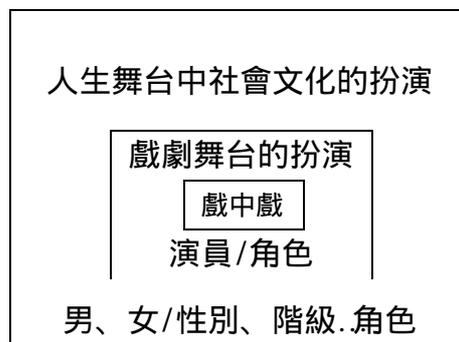
⁵⁶張岱評「目蓮戲」時，就曾說「裝神扮鬼愚蠢的，心下驚慌怕當真也；是如此成佛作祖聰明人，眼底忽略臨了時，還待怎生？真是以戲說法。」《陶菴夢憶》卷六，頁11。

⁵⁷覺浪道盛 參同說，《覺浪道盛禪師全錄》，《明版嘉興大藏經》卷34，頁25。

⁵⁸相關論述可參廖肇亨 禪門說戲——一個佛教文化史觀點的嘗試，《漢學研究》第十七卷第二期，1999，頁277-298。

由以上的討論，可知戲劇扮演除了透過舞台上演員、角色、來扮演成劇中人的演出之外，戲劇舞台本身就能再設計另一個框架的戲中戲；而在戲劇舞台之外，則可將扮演置於文化脈絡中觀察男/女生理性別對於社會文化規範下男女性別角色的扮演；若再推遠一層，又是宗教之看人生，一切如夢幻泡影，人生也不過是逢場作戲的扮演罷了！（如圖九）故而對於真、假之間的辨證，本質、建構之間的體會、與迷、悟之間的反省，唯有能入乎其內，又須出乎其外，才能有主觀深刻的體會，與客觀冷靜的觀察了。

宗教輪迴舞台中人生如戲、逢場作戲的扮演



眾生/天道、人道、阿修羅道、地獄道、惡鬼道、畜生道（六道輪迴）

圖九 扮演

四、生活現實中的扮裝傳聞與事實

扮裝故事會在明末清初這一段時間流傳起來，除了服飾流行、戲曲演出繁盛的外圍環境之外，實際上最直接的觸發和影響應該就是生活現實中頻頻可聽聞的扮裝奇聞與事實。這些怪怪奇奇的扮裝事實經由文人的筆記小說紀錄，再進而成為小說編撰者的上乘題材來源。以下擬從文人筆記小說的敘述裡舉出直接與小說文本相關的扮裝事實以探當時環境。此段討論請參看「表一」所錄「扮裝文本與現實、傳聞繫年」，以詳扮裝流行之發展脈絡。

在焦竑的《焦氏筆乘》卷三曾錄有「我朝兩木蘭」(詳第一章)，所記之一為韓氏，保寧民家之女，元末明初明玉珍亂蜀時，女子恐為亂軍所擄掠，故而易男子飾，從征雲南，韓氏一方面自保，一方面也實際過著七年征戰動盪的生活，故而是亂世中真正的木蘭女子。所記之二則為金陵人黃善聰，因母死與父外出販香

而男扮，後父死再與同鄉李英約為生意夥伴，直至弘治辛亥正月（1491年）才返鄉回復女扮，喬裝扮男共八年也，小說所記與筆記所述事實相差無幾⁵⁹。此事先見黃瑜的《雙槐歲鈔》（嘉靖38年）卷十「木蘭復見」⁶⁰，又見馮夢龍《情史》卷二「王善聰」，黃氏按語言：「女易男飾，後返初服者，南齊時有東陽婁逞，五代時有臨邛黃崇嘏，國初蜀有韓貞女，蓋不獨善聰也。」可見士人的讀書筆記也在累積計算、關懷實際的扮裝人數。

至於宣德間（1426-1435）河西務劉翁夫婦收養劉方、劉奇兩位他鄉落難兄弟，後揭露劉方扮女之隱，兩人並締結婚姻，「里中傳為異事，因名其地為三義村」。此聞先由謝肇淛《五雜俎》提出「劉方兄弟小說未詳，其世當續考之」，謝氏只略聞劉方有扮裝之事，卻不知其詳，故黽勉後學之人「續考之」。此事繼由徐應秋《玉芝堂談薈》做了詳盡地紀錄，後亦見馮夢龍《情史》卷二「劉奇」。因故事已如實寫入 劉小官雌雄兄弟（《醒》十），故略去不談。

憲宗成化朝的萬貴妃「專房異寵」，沈德符在《萬曆野獲編》⁶¹中記載：「萬氏豐艷有肌，每上出遊必戎服佩刀，侍立左右，上每頤之，輒為色飛。」後傳萬妃薨，憲宗久久不語，「但長嘆曰：萬侍長去了，我亦將去矣，於是悒悒無聊，日以不豫。」沈德符以為「婦人以纖柔為主，今萬氏反是而獲異眷，亦猶玉環之受寵於明皇也。」後更提出服妖論述之「妹喜冠男子之冠，桀亡天下」、「惠帝時女屐亦如男子，以為賈南風專妒之應」，來說明「今萬氏女而男服，亦身應之。」又「成化十六年，福建長樂縣地中突起一阜，高三四尺，人畜踐之輒陷，尋又湧出一山，廣袤五丈，此見《雙槐歲抄》，以為男女易位之象，蓋亦以屬萬氏之服妖云。」可見憲宗皇上欣賞的正是男扮為「萬侍長」的萬貴妃，士人的批判則不離服妖論述，兩者立場不同也。

男扮女裝的縱欲原型則是成化年間（1465-1487）驚動當時的桑 案。據陸燾《庚巳編》卷第九「人妖公案」記載：

都察院為以男裝女，麗媚行姦異常事，該直隸真定府晉州奏：犯人桑 供：係山西太原府 ..李大綱姪，自幼賣與榆次縣人桑茂為義男。成化元年，訪得大同府 ... 谷才以男裝女，隨處教人女子生活，暗行奸宿，一十八年不曾事發。沖要得仿倣，到大同 ..尋見谷才，投拜為師，將眉臉絞剃，分做三柳，戴上髮髻，粧做婦人身首。就彼學會女工，描剪花樣，扣繡鞋、頂合包、造飯等項，相謝回家。比有本縣北家山任茂、張虎、谷城縣張瑞大、馬站村王大喜，文水縣任昉、孫成、孫原前來見沖，學會前情。 ..沖與各人言說：『恁們到各處人家，出入小心，若有事發，休攀出我來。』 ..成化三年三月內沖離家，到今十年，別無生理。在外專一圖奸，經歷大同、平陽、 ..共四十五府縣及鄉村鎮店七十八處。 ..似此得計十年，

⁵⁹ 兩事記載又見《留青日札》、《智囊補》，「文字亦無甚殊異。」《三言二拍資料》，頁155。

⁶⁰ （明）黃瑜《雙槐歲抄》，《北京圖書館古籍珍本叢刊》67，據明嘉靖三十八年陸延枝刻本影印，北京：書目文獻出版社，1988，頁773。

⁶¹ （明）沈德符《萬曆野獲編》，「萬貴妃」，台北：偉文圖書出版有限公司，1976，頁220-223。

奸通良家婦女一百八十二人，一向不曾事發⁶²。

以上所載乃陸粲「得之友人家舊抄公牘中」的成化年間判案文件，「以男裝女以暗行奸宿事」竟為一專門事業，不僅師承清楚，教授女扮課程設計完備（從梳妝、女工、到造飯），學成後互做掩護約定，並行萬里路學以致用，奸成後亦作成個人紀錄存檔。此案牽連甚廣，案情也令人咋舌！至成化十三年七月十三日酉時分，桑沖行到真定府晉州，夜裡「有高宣婿趙文舉潛入房內求奸」，才使行跡敗漏，押上衙門。最後上呈都察院與聖上處：

成化十三年十一月二十日，掌院事太子少保兼左都御史王等具題，二十二日於奉天門奏。奉聖旨：是這廝情犯醜惡，有傷風化，便凌遲了，不必覆奏；任昉等七名，務要上緊挨究，得獲解來。欽此。

此案餘黨在逃、犯案手法卑劣、被害婦女「其奸非出本心，又干礙人眾」，得「免其查究」。這麼多的悚動內幕，故而明人筆記記載此案者極多，如《五雜俎》《賓退錄》《菽園雜記》、《蓬軒別記》等等，可見此案對當時社會產生不小的衝擊，對於男扮女裝的聯想也有了一個深刻的「桑沖」烙印。

另馮夢龍《古今譚概》卷三十六「嫁娶奇合」、《情史》卷二「崑山民」皆記有因兄姐得成夫婦的奇事：

嘉靖間，崑山民為男聘婦，而男得痼疾。民信俗有沖喜之說，遣媒議娶。女家度婿且死，不從。強之，乃飾其少子為女，..既草率成禮，男父母謂男病不當近色，命其幼女扮嫂寢，而二人竟私為夫婦矣。⁶³

此事即為「喬太守亂點鴛鴦譜」（《醒》八）之本事來源。

對於《型世言》中的變性改裝也不是空穴來風，據（明）李詡（1505-1593）《戒庵老人漫筆》（刻於萬曆二十五年，1597）卷五「男子變女」所記就是李良雨忽轉女形的傳聞：

隆慶二年，山西太原府靜樂縣龍泉都民李良雲弟良雨忽轉女形，見與岑城都民白尚相為妻。..隆慶元年正月內，雨偶患小腸痛，旋止旋發，至二年二月初九日，臥床不起。有本村民白尚相亦無妻，於雨病時，早晚周旋同宿。四月內，雨腎囊不覺退縮入肚，轉變成陰，即與白尚配偶。五月初一經脈行通，初三日止，自後每月不爽。雨方換丫髻女衣，裹足易鞋，畏報迴避不與人知。..巡按御史宋纁於十二月二十五日奏聞，稱男變為女乃陰勝陽微之兆，以祈修省。⁶⁴

⁶² 譚正璧《三言二拍資料》，頁 430-431。

⁶³ （明）馮夢龍《古今譚概》卷三十六，頁 760。

⁶⁴ （明）李詡《戒庵老人漫筆》，卷五，北京：中華書局，1982，頁 181-182。

由小腸痛演變成腎囊縮入肚中並轉為陰，究竟是什麼樣的病症還有待考察，但陸人龍的變性小說顯然是以此為本，再進行局部地修改，如小腸痛改成嫖妓得楊梅瘡，臥床不起後又加入了一段陰司判女的夢境，使整件變性怪聞得到較合理的解釋。

以上所舉為明初到隆慶年間文人筆記小說所紀錄的社會上流傳之扮裝傳聞與事實，到了明清之際，另有一特出的才女扮裝之文化現象。明末清初時期大量出現的才女普遍呈現一種模擬、追求「文人化」的傾向，不僅在詩詞創作與文人同樣追求一種「清」的特質⁶⁵，女劇作家或者直接想像自己就是文人（如葉小紈《鴛鴦夢》為悼念姊妹亡逝之作，劇中卻以三位文士之酬唱、聚散作表現⁶⁶），或者尋求歷史上女扮男裝的角色認同人物（如梁小玉寫《合元記》、張令儀寫《乾坤圈》都是演暢黃崇嘏事），在現實生活中，明末清初才女一方面建立起擬文人生活的「才女文化」（即高彥頤所提的'Women's culture'⁶⁷），「她們致力於吟詩酬唱、遊山玩水、琴棋書畫等生活情趣的培養」（如商景蘭、黃媛介）⁶⁸；另一方面則有女扮男裝外出的實際行動，才女柳如是以「卑微的身世，蓋世的才華，擇婿十年，無一當意」，後竟昌言於眾：「吾非才學如錢學士虞山者（謙益）不嫁！」此語一出，驚世駭俗，而錢牧齋聞之大喜，曰：「今天下有憐才如此女子者乎？吾非能詩如柳如是者不娶」⁶⁹，錢柳二人正是現實生活中以「才」互重相惜的「才子佳人」，後柳如是（河東君）於「崇禎庚辰（十三年）冬扁舟訪宗伯。幅巾躬鞋，著男子服。口便給，神情灑落，有林下風。」⁷⁰（詳圖十）而「宗伯大喜，謂天下風流佳麗，獨王修微、楊宛叔與君鼎足而三。」柳如是此番扮男訪士子，正是以自身的才學自顯，並尋求自媒的扮裝形式。柳如是除了「喜著男子服裝」之外，平日「與諸名士往來書札，皆自稱弟」。後適與牧齋後，「河東君侍左右，好讀書，以資放誕。當牧齋倦於見客之時，如是即代主人出與酬應，「竟日盤桓，牧齋殊不芥蒂」，「嘗戲稱為柳儒士（正與『如是』諧音）」⁷¹。可見明末清初的才女扮裝除了是一種「擬男」的深層願望之外，又結合了整個晚明社會環境、文化氛圍對於服飾流行之追求打破服制「別男女」的規範，性別扮演的頻繁也使得「扮裝」行動成為尋常，而不再是早期為避戰亂、為保女身安全的掩護扮裝（mask），晚明才女們急於外顯的女扮男裝，顯然已將「男裝」完全顯現為一種「象徵符號」，藉以標示（mark）說明自身主體所具備的溫文儒雅與才學兼備，而不再是小說家扮裝書寫所極力稱頌的「節孝兼全」了。

⁶⁵ 孫康宜 走向「男女雙性」的理想，《古典與現代的女性闡釋》，頁 72-83。

⁶⁶ 可參華瑋 明清劇作中之「擬男」表現與性別問題，《明清戲曲國際演討會論文集》，頁 7-13。

⁶⁷ Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth Century China*. (《閨塾師》) Stanford: Stanford Univ. Press, 1994, p.226-232.

⁶⁸ 孫康宜 寡婦詩人的文學「聲音」，《古典與現代的女性闡釋》，頁 85-109。

⁶⁹ 周采泉《柳如是雜論》，江蘇：江蘇古籍出版社，1986，頁 37。

⁷⁰ 顧苓 河東君傳，見陳寅恪《柳如是別傳》，頁 343。

⁷¹ 陳寅恪《柳如是別傳》，頁 375。



圖十 河東君（柳如是）初訪半野堂小影（二）

小結：文化中的扮裝消融性別角色/空間的絕對性

透過本節的討論，可知明朝一開國，就有明太祖以天尊的權力考量親情倫理的實際需要，力斬禮法制度已深錮的父尊母卑服喪傳統，並頒行為母服喪為斬衰三年的重大政策，此舉透過律法的頒定執行，相信對於母親地位的提昇有極正面的實質意義。雖說在明開國之初，明太祖對於冠服制度的訂定也同樣展現積極參

與的熱情，除了要求「別華夷（元）」之外，更要達到「辨貴賤、明等威」的目的。未料到了嘉靖、隆慶以降，江、浙一帶地區因商品經濟的繁榮發展，故而帶動了整個物質生活富裕的競求，表現在服飾上，除了布料、采色、織染、裁製上的追求時樣，更有了復古、新奇、模仿乃至僭越的濃厚扮裝興趣，士人對於僭越模仿之風雖頻以「服妖」論述要求朝廷頒布禁令以正風化，然民風之奢靡競侈，自有其追求物質生活享受之心理需求，故而服制用以「定上下、殊內外」的重要社會文化象徵功能，在明末幾乎被物質文化的流行服飾力量摧毀殆盡，造成上下階級難分，士農商階級互攝，與男女性別界分含混的狀況。而明末以來由文士主導、參與的戲曲創作與演出，更在商品經濟所根植的豐沃土壤之下，發展出了崑曲藝術的繁盛時期。戲劇舞台上的角色扮演與各式男女扮裝，因為民眾觀戲的參與熱情與認同，故對服飾文化的流行、扮裝興趣的啟發導引，確實都起了正面積累的催發、助長作用。

男女之別的服飾象徵功能既已漸失去辨識能力，對於性別空間的男外/女內之別是否也造成不小的衝擊？以下我們先以明呂坤（萬曆進士）所著《閨範》中對於婦女活動空間的看法：

孔子曰：「婦人，伏于人也。」是故無專制之義，有三從之道，無所敢自遂也。教令不出閨門，事在饋食之間而已耳。

是故，女及日乎閨門之內，不百里而奔喪，事無擅為，行無獨成，參知而后動，可驗而后言，晝不游庭，夜行以火，所以正婦德也。⁷²

呂坤基本上仍在禮制的規範論述脈絡之中，教令婦女不出閨門，只行饋食之事。然而在社會現實中，我們卻看到南京禮部尚書霍韜憂心的「正風俗疏」：

臣到任蒞事，見南京都城內外，凡送喪出葬，用鼓樂前導，僧尼混雜。有喪之家，於郊外大置筵席，男子自為一聚歡宴酒食，婦女自為一聚亦歡合酒食，以筵席豐大為美觀，以賓親眾集為富盛。..婦女送喪，麗服艷容，競為冶色，惡少聚觀，共相誇羨，禮教蕩矣。臣乃諭之曰：..婦人出門掩蔽其面，禮也。冶容麗服，呈身郊郭，餌人酒肆，其羞惡之心何如也？⁷³

這是霍韜對於當時南京都城內外辦喪事所提出的批評，除了前文所提及整個社會瀰漫著崇奢尚侈風氣外，婦女對於「不百里奔喪」、「出門掩蔽其面」的諸種規範顯然已不加諸自身，更甚者，還自聚歡宴，「麗服艷容，競為冶色」地外出送葬，百無禁忌，何羞惡之有？喪事有其殊性，若說「晝不游庭」，戲曲《牡丹亭》（萬曆 24 年，1598 年）偏說的是杜麗娘游園、「驚夢」、「尋夢」的故事，不僅麗娘

⁷²（明）呂坤《閨範》，收於《女誠—女性的枷鎖》，頁 59。

⁷³（明）霍韜《渭崖文集》卷四，頁集 69-14。

「人立小庭深院」，更發出「不到園林，怎知春色如許」⁷⁴的驚嘆！《牡丹亭》所造成的轟動文壇、攬獲民心，更使「游園」進一步結合了豐富的「尋夢」想像，使杜麗娘的一往情深，可生可死，成為「情至」的動人典型⁷⁵。此時再說「晝不游庭」，恐怕是言者諄諄，聽者藐藐了。請再看「夜行以火」一事，李樂（嘉靖二十七年進士）《見聞雜記》有言：

余少聞蘇松間婦女夜走城市，步月橋李（按：古地名，在今浙江省嘉興縣西南），則目及睹之，不意湖城敦朴地，二十年以來亦踵其陋風，恬不知恥。至於設席則湖尤在蘇嘉之上，蓋作俑於大官家，可慨也。⁷⁶

對於女子「夜行以火」一節，顯然嘉靖年間的蘇松婦女，更懂得夜行城市就當月光漫步才有情緻，二十年後，湖城婦女「亦踵其陋風」，開始懂於這樣的閑雅滋味。當然，女子如此自在地夜行城市在士人眼裡已是抵觸閨訓、「恬不知恥」的行徑，與當時動輒設席宴客的奢侈靡費一樣，都讓「先天下之憂」的士人由衷發出風俗敗壞的聲聲慨嘆矣。

明末清初的婦女生活空間，且莫說江南市鎮的名媛淑女、女性文人除在閨房之內，已有了「從宦遊」、「賞心遊」、「謀生遊」與「臥遊」⁷⁷等諸種出遊機會；明初的民間婦女就有了「三姑六婆」人物，等於就是當時的「職業婦女」，她們穿門入戶地謀生，同時也散播傳遞內外消息，讓身處內室的良家婦女們與外界有了訊息的往來，當然夫男最怕的就是有姦情的往來，故對三姑六婆懷有極深的敵意。除此，一般婦女得以集結外出，可就是風俗節慶之時了。張岱《陶菴夢憶》中有對中秋上虎邱（在蘇州市郊）賞月的描述：

虎邱八月半，土著流寓，士夫眷屬，女樂聲伎，曲中名妓，戲婆民間，少婦好女，崽子嬰童，及游冶惡少，清客幫閑，僉僮走空之輩，無不鱗集，自生公臺、千人石、鶴澗、劍池、申文定祠下，至試劍石一二山門，皆鋪毯席地坐，登高望之，如雁落平沙，霞鋪江上，天暝月上，鼓吹百十處，大吹大擂，十番鑼鼓，..更深人漸散去。⁷⁸

好一個中秋賞月人團圓的節慶，在虎邱上不分男女老少，大量集結了各階級人等鋪毯而坐，同賞明月，共品鼓鑼絲竹、歌唱蹲踏，天涯共此時。此時何有男外女內之別？再看田汝成（1502-1566）所言浙江觀潮之盛會：

⁷⁴（明）湯顯祖《牡丹亭》第十齣「驚夢」，台北：里仁書局，1995，頁58-59。

⁷⁵見湯顯祖「牡丹亭記題詞」：「如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。生而不可與死者，死而不可復生者，皆非情之至也。..萬曆戊戌（26年）秋清遠道人題」，同上註，頁1。

⁷⁶（明）李樂《見聞雜記》卷十，頁799-800。

⁷⁷詳參高彥頤「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間，《近代中國婦女史研究》第3期，1995，頁21-50。

⁷⁸（明）張岱《陶菴夢憶》，卷五「虎邱中秋夜」，頁8。

是日，郡守以牲禮致祭於潮神，而郡人士女雲集，僦幄幕次，羅綺塞塗，上下十餘里間，地無寸隙。伺潮上海門，則泅兒數十，騰躍百變，以誇其能。豪民富客，爭賞財物。其時，優人百戲，擊球關撲，魚鼓彈詞，聲音鼎沸，蓋人但借看潮為名，往往隨意酣樂耳。⁷⁹

由此可觀郡人士女或為觀潮，或為隨意酣樂，優人百戲各項演出已是市民娛樂極普遍的生活形式了。對於婦女之游，王士性（1546-1598）在《廣志繹》中有更詳細的記載：

都人好游，婦女為甚。每歲，元旦則拜節。十六過走百病，燈光徹夜。元宵燈市，高樓珠翠，擊擊肩摩。清明踏青，高梁橋盤盒一望如畫圖。三月東岳誕，則耍松樹，每每三五為群，解裙圍松樹團坐，藉草呼盧，雖車馬雜踏過，不顧。歸則高冠大袖，醉舞驢背，間有墜驢臥地不知非家者。至中秋后游蹤方息。

婦人平日率都深居內室，但每遇節慶盛會，則最喜結伴出游，文中描繪之「解裙圍松樹團坐，藉草呼盧，雖馬車雜踏過，不顧」，最有恣意取樂之態。

晚明婦女的活動空間整體而言雖然還是以居內位置、不令出閨房為大原則，但是只要遇有各式節慶活動，便是婦人外出玩賞的正當理由，難得出門的婦人，必定盛裝出遊，除了閑耍玩樂之外，此時也正是青年男女互覓伴侶的求偶時機，遣下同心方勝、一方絲絹都是傳情之物，小說戲曲中也多有類似情節。除此，職業婦女固然因職業謀生難免拋頭露面，一般的良家婦女若平時想出門，似乎在整個文化環境的氛圍下，扮男裝出門確實是最容易被設想與考慮的掩飾女身方式。而在現實生活中，男性本不受行動空間之限制，所以男扮女裝並無實際需求（除非另有機心）的考量，因此男扮女裝之例極為罕見。流行服飾風尚的流行確實激發了平民一般的扮裝興趣，但對於深閨女子來說，女扮男裝形式最是引領大門不出、二門（就是中門）不邁的女子們外出的最佳裝束，此時男外/女內的性別空間要求雖然依舊存在，但女子已能藉由轉換自身服飾符號的方式，一方面不違逆性別空間規範，另一方面也能達到小幅度的行動自由（如第四章才女型扮裝、悍婦型扮裝之形式）。故而明末清初的性別空間在男外/女內的認知基礎上，已有了一些彈性上的調整，可說整個文化中的扮裝興趣確實助長了消融性別空間男外/女內的絕對性。

⁷⁹（明）田汝成《西湖遊覽志餘》，收於《明清閒賞小品》四，夏咸淳、何滿子主編，上海：東方出版中心，1997，頁24-25。

第二節 扮裝書寫的性別與文化意義

一、扮裝書寫密集呈現的發展過程

在晚明這樣一個瀰漫著扮裝文化的氛圍裡，扮裝文本的書寫與社會文化之間的關係是互為因果，彼此相互作用影響，以致有扮裝書寫愈趨密集流行的趨勢，以下試將其發展軌跡約略敘述如下：

（一）錄奇：由文學題材的崛起到蒐錄現實中的扮裝

在明末清初這一段時間裡，很難肯定地說是誰開始留意扮裝現象，但徐渭所創作的《雌木蘭》、《女狀元》因為創造出異於傳統中節婦（如《琵琶記》中的趙五娘）佳人（如《西廂記》中的崔鶯鶯）的女英雄、女狀元形象，加上徐文長筆力萬鈞，內容精采，故成為流傳極廣、也極受歡迎的戲曲文本，木蘭、崇嘏的女扮男裝故事既得大家稱頌，則或觸發了文人有了「近有兩事與此類，聊附載之」的心理，故有了焦竑的《焦氏筆乘》所錄「我朝兩木蘭」，所記載則為社會現實中實際的扮裝奇事（韓氏、善聰）在焦氏之後，李詡《戒庵老人漫筆》卷五「男子變女」亦記有隆慶年間男子變女後改裝的故事，謝肇淛的《五雜俎》、徐應秋《玉芝堂談薈》更依時代先後、較全面地蒐錄「女子男飾」與「男子女飾」傳聞或事實，以明「不獨世所傳木蘭、祝英台也。」

（二）頻演：敘事文學大量搜羅演暢扮裝故事

扮裝題材既有徐渭演暢木蘭、崇嘏事而大受歡迎，今又得謝肇淛、徐應秋等人豐富之蒐輯成果，故而馮夢龍與友人（席浪仙）之於《三言》、凌濛初之於《二拍》也本著編撰宋元明流傳故事的基本態度，開始對相關扮裝事例有了搜羅及編寫，如刊行最早的《古今小說》中以扮裝故事為主要情節的卷二十八，「入話」歷數木蘭、英台、崇嘏事，才帶入「正話」國朝（明）弘治年間所發生的黃善聰扮裝實事。當編撰者汲汲於書寫扮裝之奇，故而連本事來源本無扮裝事，小說文本也要特別加上一段扮裝情節，可能也是滿足觀眾好聽扮裝故事的心理需求。如《古》二十三 張舜美元霄得麗女 本事來源中女子與男子相約思奔出城，「二鼓已深，天色陰晦，忽見女子，攜一繡囊，躡足而來。」⁸⁰到了《古》中的劉素香，則「收拾了一包金珠，也粧做一箇男兒打扮，與舜美攜手迤邐而行。」後則有小小一雙腳兒穿著一雙大靴如何跋涉困難的描寫；另有《醒》十五 赫大卿遣

⁸⁰譚正璧《三言二拍資料》，頁132。

恨鴛鴦條 本事來源《涇林雜記》中只記赫生「淹留浹旬，樂而忘返。生忽染一疾，竟至不起，潛瘞庵後，人無知者。」最後「執條聞官，捕尼至，一訊而服。然以生實病故，非尼所害，但杖而遣之還俗。」⁸¹不似小說中靜真尼忽生一「妙策」，將赫監生剃去頭髮、再作尼姑粧束，使得赫監生返家不得，後與尼姑們晝夜淫樂，終於縱欲身亡。當然最後的審判也改為「靜真、空照設計恣淫，傷人性命，依律擬斬。」此兩例實在就是為加入扮裝情節而作的書寫，可知扮裝情節已成為當時討喜觀眾的噱頭之一了。

除了本文已作分析討論的豐富小說文本之外，戲曲文本事實上自徐渭的《雌木蘭》、《女狀元》精采上演之後，也刺激了明末清初男女劇作家對扮裝題材的創作。除了今存的戲曲文本或名目，我們也試由明末的重要劇評家祁彪佳所著《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》二書所提及的扮裝文本做一歸納整理，以便更直接地透過當時劇評家所能見到的戲曲文本來觀察扮裝故事在民間實際流傳的情況。

《遠山堂曲品》乃明祁彪佳（1602-1645）所著，此書為祁氏在明呂天成《曲品》的基礎上再作擴充的作品，《曲品》所錄戲曲未滿二百種，祁氏則自言「所見新舊諸本，蓋倍是而且過之。」⁸²這主要是因為祁氏的父親祁承 正是明代著名的藏書家澹生堂主人，故而祁氏有環境上先天的優渥條件，可透過家中豐富的戲曲藏書建立起較為公允的品評標準與賞鑑趣味，其意見也較能反映晚明戲曲流傳的實況。此書體例分為妙、雅、逸、艷、能、具六品，「品中皆南詞」也，另有雜調一類，專收弋陽諸腔劇本。以下專就述及扮裝情節者摘錄如下：

逸品

1. 沈璟《四異》：巫、賈二姓，各假男女以相賺，賈兒竟得巫女。吳中曾有此事，惟談本虛初聘於巫，後娶於賈，係是增出，以多其關目耳。

能品

2. 無名氏《金花》：作者目中，只識數字，便欲掉弄筆端；雖淺淺鋪敘，而優人已
有歌舞之矣。其事大類木蘭女，以女偽男，不免涉近日之俗套。
3. 王元壽《題燕》：劉方、劉奇事，自葉桐柏作劇之後，已再見於黃履之之《雙燕
記》矣。
4. 張太和《紅拂》：湯海若序此記云：「《紅拂》已經三演：在近齋外翰者，鄙俚而
不典；在冷然居士者，短簡而不舒；今屏山不襲二家之格，能
兼諸劇之長。」
5. 鹿陽外史《雙環》：記木蘭從軍事，全不蹈徐文長一語。
6. 王元功《檢書》：..但耳子為女，賈女作男，止入傳奇纖巧一道耳。輕煙為廣陵
之妓，安能遽逸至滇中做賊？賈女亦安能以紅粉戴兜鍪，從戎對
壘哉？
7. 何斌臣《女狀元》：為女狀元增一弟純嘏，蓋以結周女嬌鳳之配耳。就徐劇略演

⁸¹ 同上註，頁 459。

⁸² （明）祁彪佳《遠山堂曲品》敘，《歷代詩史長編二輯》六，台北：鼎文書局，1974，頁 5。

之，為齣止十八。其中數折，不失文長本色。

8. 梁玉兒《合元》：此即文長《女狀元》劇所演者。閨閣作曲，終有脂粉氣；然其艷香殊彩，時奪人目。紅兒、雪兒、玉孃以一人兼之矣。
9. 青山高士《鹽梅》：構思曲折，極欲超出俗套，但其中如宋道光以登賢書，復改青衣之飾，人情乎？迨後王勝兒偽為男粧，亦覺饒舌，總是未當家處。
10. 黃中正《雙燕》：劉爾正以探叔失水，投劉珍為子；方一娘亦因流離相托，遂以結姻。

雜調

11. 朱少齋「英台」(即《還魂》)：祝英台女子從師，梁山伯還魂結褵，村兒盛傳此事。或云即吾越人也。朱春霖傳之為《牡丹記》者，差勝此曲。

《遠山堂劇品》為明祁彪佳所著錄明人雜劇之專書，共錄妙品二十四種，雅品九十種，逸品二十八種，艷品九種，能品五十二種，具品三十九種，共二百四十二種。今亦摘錄提及扮裝情節的雜劇如下：

妙品

1. 徐渭《雌木蘭》：腕下具千鈞力，將脂膩詞場，作虛空粉碎。湯若士嘗云：「吾欲生致文長而拔其舌。」夫亦畏其有鋒如電乎？
2. 徐渭《女狀元》：南曲多拗折字樣，即具二十分才，不無減其六七。獨文長奔逸不羈，不斂於法，亦不局於法。獨鶻決雲，百鯨吸海，差可擬其魄力。
3. 凌濛初《莽擇配》：眉公長恨以南曲傳髯客，如雷霆作嬰兒啼。乃以紅拂之俠，使歌纖調，亦是詞場一恨事。初成以慷慨記之，且妙有蘊藉，每見其勝衛公一籌。

雅品

4. 葉憲祖《三義成姻》：近黃履之已演為《雙燕記》，王伯彭已演為《題燕記》。
5. 王驥德《男王后》：取境亦奇。詞甚工美，有大雅韻度。但此等曲，玩之不厭，過眼亦不令人思。以此配《女狀元》，未免有天巧人工之別。

能品

6. 汪廷訥《詭男為客》：如黃善聰以女子客處，能全身於始，為勸之一也。惜其作法不撇脫，造語未尖新。此必於善聰與李子同處時，極力摹擬，乃見善聰有潔身之智。

由祁彪佳所錄就的晚明劇壇流傳劇目實況，再與小說文本相互對照，就可略見扮裝文本被文學家大量地搜羅敷演，在晚明已是一流行的文學主題。

(三) 尋常：從文學題材的俗套到現實中的扮演

扮裝文本已因大量傳寫而使得相關文本數量日豐，若我們再由祁彪佳所著錄的《曲品》、《劇品》所提及的扮裝故事進行進一步的歸納，則可得出以下看法：其一扮裝故事反覆出現在某些固定典型人物身上；其二扮裝主題已漸為文學主題的俗套，而不復有新奇之意。

當扮裝主題文本經過大量蒐集而改編之後，除了編撰者個人的主觀選擇與創作高下外，觀眾的接受、喜好程度等市場反應，都使晚明扮裝典型的代表人物慢慢浮顯出來，分別如下：

- 一、木蘭：《雌木蘭》、《金花》、《雙環》
- 二、黃崇嘏：《女狀元》、《合元》、何斌臣《女狀元》
- 三、劉方：《三義成姻》、《題燕》、《雙燕》
- 四、祝英台：《英台》、《牡丹記》（《兩蝶詩》、《同窗》、《訪友》⁸³）

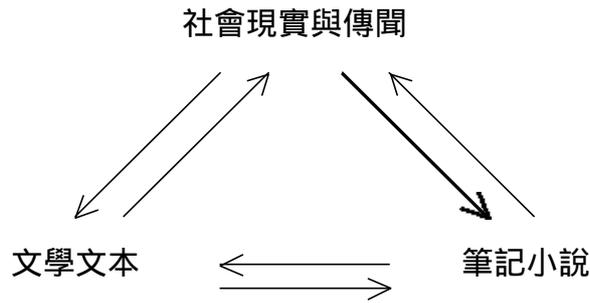
由以上的歸納結果，可見出徐渭創作的《雌木蘭》、《女狀元》確實在扮裝題材上有開先鋒、立典範的重要示範作用，不管在主角人物的選擇上，或是內容形構的奔逸不羈、筆鋒如電的魄力上，都給後出的劇作家極大的啟發與影響。我們也見到一再重複演出的扮裝典型就是木蘭、崇嘏、劉方、與祝英台故事，而並無男扮女裝故事，另有紅拂扮裝夜奔故事亦是四本以上的流行文本，紅拂俠女的典型比起木蘭出征實不遑多讓。在這些典型中，我們又見到女劇作家啼聲初試的創作，所選擇的認同角色並非節孝兩全的木蘭或劉方，也不是為愛殉情的英台，而是自我實踐型的黃崇嘏。

根據祁彪佳對《金花》的品評：「作者目中，只識數字，便欲掉弄筆端；...其事大類木蘭女，以女偽男，不免涉近日之俗套」。評《鹽海》稱「極欲超出俗套」等語，可約略看出扮裝故事在晚明已是一種流行過頭，普遍而趨近於俗套的題材內容，若創作者不能在情節構思、文辭上有所著力，則將落入俗套之譏而無甚價值可言。

文學的扮裝文本發展到晚明已成一種俗套，同時期的服飾流行也已發展到了「女戴男冠，男穿女裙」、「男為女飾，女為道裝」的男女服飾大混情況（可參表一），社會現實的扮裝流行與文學文本的扮裝情節若合符節的發展絕非偶然，兩者間微妙、有機的呼應，互為因果的感染影響，溶攝成晚明的服飾時尚與明末清初文學扮裝文本大流行⁸⁴，以下試以圖示說明其間複雜交感的力量：

⁸³ 見林美清《梁祝故事及其文學研究》中的歸納，頁 63-64。

⁸⁴ 文學文本用以反映、反省現實，因為需要時間觀察與沉澱，所以基本上都在現實發生之後。



圖十一 扮裝文本與社會現實間扮裝流行的循環

在詮釋學的研究中，有所謂「詮釋學循環」的概念，其提出「我們理解某物是靠我們將它與我們已知的某物做出比較。我們所理解的東西自身就構成了系統的統一體，或由部分組成的詮釋學循環。此循環做為一個整體規定著個體的部分，部分相結合又構成這個循環。..廣義地說，一個單獨概念從它所處的語境或視界中就獲得了它的意義；然而視界是由眾多不同的因素構成，視界給這些因素賦予了意義。通過整體與部分間的辨證之相互作用，它們就把意義互給了對方；這樣看來，理解就是一種循環。由於在此「循環」之內意義最終持存著，故我們就稱它為『詮釋學的循環』。」⁸⁵

以下筆者就要以「詮釋學循環」的概念來說明晚明庶民大眾對於「扮裝」這個視界 (vision) 的理解與相關概念的形成過程。如前文所及，要確切地指出扮裝流行之始確有其困難，然而現實中單一事實的流傳畢竟囿於時空的侷限，終不及優秀文學以藝術形式不斷地公開演暢，故而嘉靖以降已逐漸形成的崇奢尚侈風氣提供給服飾流行一個合適的環境，此時文人筆記小說雖有單條紀錄社會扮裝現實（如桑沖案、黃善聰扮裝等），終究比不上徐渭《雌木蘭》、《女狀元》的筆力萬鈞，不僅湯顯祖為文長所批卷首為「此夫有萬夫之稟」，王驥德更推崇《四聲猿》「是天地間一種奇絕文字」⁸⁶，徐渭可說點燃了「扮裝文本」流行之火，不僅筆記小說（《五雜俎》、《玉芝堂談薈》）開始搜羅歷來扮裝事例，這些事例又進一步成為文學文本（「三言」、「二拍」）的資料來源，經由小說文本的傳頌流行與扮裝戲曲的重複演暢，扮裝故事再加入社會上「扮裝流行」的循環系統，成為平民口中稱頌、心理上愛看的流行主題。戲劇舞台上的扮演透過演出的盛況也一再引領民眾服飾的流行與扮演，而舞台上的扮演、小說文本的扮演因為出現的頻繁又進一步滲入傳統男女有別、男外/女內思想，可知社會現實的變遷（服飾流行）、筆記小說的錄實、與文學形式（小說、戲曲）的敷演流傳共同形成了明末清初「扮

⁸⁵ 帕瑪 (Richard E. Palmer) 《詮釋學》，嚴平譯，台北：桂冠圖書公司，1992，頁 98。

⁸⁶ 分見王思任《批點玉茗堂牡丹亭敘》，王驥德《曲律》卷四，收於徐渭《四聲猿》，台北：華正書局，頁 207，209。

裝流行」這個範圍極大的循環系統，此系統促使民眾因為認同「扮裝」的視界，故而也影響自身產生濃厚的扮裝興趣，最後更藉由「扮裝」的視界來混淆傳統服制用以別男女的象徵意義，與閃躲性別空間規範的絕對性。明末清初以商品經濟為基礎，文學藝術為導向的「扮裝流行」循環系統對於傳統建構男女之別的文化建制，確實產生了混淆顛覆的破壞作用！

二、扮裝書寫所蘊含的性別論述

透過第三章、第四章的討論，我們見出男性編撰者在處理扮裝情節時一方面仍是抱持著「男女有別」的態度，當然這也受到社會現實取材的影響，對於男扮女裝、女扮男裝分別有不同的想像與書寫，並且幾乎是複製了現實中男/女二元對立的性別角色；二方面則隨著時代的推演，扮裝題材的累積書寫，在戲曲方面有了集中重複某些固定角色的扮裝書寫，小說文本則開始出現新觀點詮釋下的女性形象（如《奇女子傳》中的木蘭、小娥），另有創新的人物形象，尤其是女性形象，而不再滿足於歷代流傳的扮裝典型。以下將分別透過（一）對於現實男/女性別角色的再複製；（二）對於女性角色的重新塑造兩方面來談明末清初小說文本扮裝書寫所呈現出來的性別論述，此兩者之間也隱然有時間先後的發展進程。

（一）對於現實男/女性別角色的再複製

韓南教授除對中國短篇小說（含「三言」）作時代分期外，也嘗試藉由「文體」來區分編撰作者，如同第一章表二之歸納，我們可看出「三言」的扮裝文本主要由 X 作者（席浪仙）負責編撰，而「二拍」則全由凌濛初編撰。我們明確看到 X 作者（席浪仙）對於男女扮裝題材的搜羅顯現了極濃厚的興趣，在《醒世恆言》的卷八、十、十五密集地出現扮裝故事，並且他也為男女扮裝作出「男人妝女敗壞風俗」、「女人妝男節孝兼全」（《醒》十）的價值判斷與區別來。韓教授研究指出，X（席浪仙）小說有幾種類型⁸⁷，最值得注意的是幻想小說（如老人與花的故事《醒》四、變為魚的人《醒》二十六），也常見夢與夢魘題材的小說，筆者以為男女扮裝也是 X（席浪仙）小說中一個極具特色的題材。乃至受「三言」影響的凌濛初，其扮裝故事類型基本上不出「三言」範圍，如《初刻》三十四入話的王尼則頗似《醒》十的桑茂情節；正話中聞人生雖與靜觀尼終成眷屬，但聞人生進入翠浮庵的情節頗似《醒》十五赫大卿輪番與庵中女尼們取樂的模

⁸⁷ 韓南《中國短篇小說》，頁 121。

式。此外，韓教授認為要「區別馮夢龍與 X 的簡單標誌是他們對待婦女的不同態度」⁸⁸：

在這個問題上，馮夢龍持新觀點，X 持舊觀點。X 傾向於把他筆下的女主角們寫成孝道的典型，模範的家庭主婦，讓她們以美德的絕對力量來統治男人，但卻沒有把她們作為人來認識。X 小說中沒有一篇像古今 1、古今 2（表明對婦女的寬厚）通言 32、通言 34、通言 35（都是關於婦女及愛情的悲劇故事）等篇那樣把婦女作為一個帶有自身潛力的個人對待。

我們看見《醒》十中的劉方為使父母同葬而努力奔走，對待義父義母亦是極盡孝敬之禮，最後又為家業尚微而與劉奇一起奮鬥，如此犧牲奉獻的無我人格真可稱得上是 X（席浪仙）筆下的典型女性角色。

此外，若再延伸韓教授的觀點檢視《古》二十八的女扮男裝情節，如上文所論本卷編撰者在正話極力讚揚黃善聰之節孝，因而在入話故事中，分別為木蘭、英台加入「貞節」情節與周庠對崇嘏的態度由「益仰貞節」轉為「安排」去留、嫁娶，如此漠視婦女的觀點，應可間接證明此篇不為馮夢龍所編寫，因 X（席浪仙）只參與《醒世恆言》的編撰，故而此篇作者應另有其人。

在本段的歸納裡，「三言」、「二拍」的倫理型扮裝與「一型」的變性改裝故事，編撰者基本上仍在中國傳統性別文化的社會規範下，透過語言文字的論述再一次建構出「男女有別」的文化建制，作者透過服飾的仔細包籠改妝（女裝：束髮梳頭、擦粉塗脂、纏足/男裝：青衫、道袍），就使人物分別置於與文化規範下不相應的性別空間之中，使得假女人（男人）得入內室閨房，假男人（女人）得出中門發展，扮裝後所呈現出來的仍是扮演成「男性角色」呈顯正面積極形象，而扮演成「女性角色」則成為匿跡猥瑣的小人行徑，基本上還是反映著文化中「男尊女卑」的文化價值，產男則相賀，生女雖不一定殺之，卻一定賤之、卑之、鄙之。扮裝為「男」確實也獲得積極熱烈的歌頌（不管歌頌的是男性或女性價值，只要變為男身都是好的），扮裝為「女」則是自我輕賤，自我貶抑的行為，加上姦淫婦女過眾，妨害內室閨房秩序，故而必須處以人妖敗俗、凌遲重辟之嚴懲，以殺雞警猴。如此性別論述再一次抬高男性角色，貶抑女性角色，故而日後扮裝書寫發展，男扮女裝之例極少（《贈書記》中有較為公允的男扮女角色談子玄），幾乎絕跡；女扮男裝之例則愈益增多，並衍生出各種不同動機之扮演。

然而透過「扮裝機制」的弔詭運作，更使得男扮女裝者成為性別角色的游離分子，不僅跳脫了男性社會規範價值，更不需遵守女性社會道德規範；而女性雖得扮裝為男，得到了男性社會角色的扮演（木蘭、黃善聰、劉方、崇嘏）與自我理想的實踐（斐娥、崇嘏、英台），但卻仍跳脫不了作為一位生理女性所被賦予的三從準則，一方面以倫理實踐之正當理由扮裝出門，二則積極守身貞節才得返歸（木蘭、謝小娥、黃善聰、劉方），故而女扮男裝成為節孝兩全的完美典型，

⁸⁸ 同上註，頁 121-122。

並肩負男女雙性的道德文化責任。

在扮裝書寫的性別論述中，發展初期大部分故事是為現實生活中扮裝事例的真實呈現，我們也同時見到，莫基於真實人物外，又有編撰者自身對於貞節情節的增寫與強調（如「三言」中的木蘭、英台），更有壓抑女性才能表現的處置（如「三言」中周庠對黃崇嘏的安排），這樣的扮裝書寫同站在文化規範的脈絡裡再一次以文字建構的力量壓抑女性的發展，除了複製現實中的男/女二元分立的價值外，又透過文學表現形式強化女性規範、限制女性發展，也更加深性別角色刻板化的印象（女人就是要死守貞節、不能出外發展等等）。這是在扮裝文本發展初期所呈現出來的性別論述，主要的代表為「三言」、「二拍」中的倫理型扮裝，與《型世言》中的變性改裝。

（二） 對於女性角色的重新塑造

「三言」、「二拍」故事中，另有自我實踐型的扮裝，雖然這些角色仍在傳統的貞節束縛中有條件、受限制地外出發展（如黃崇嘏、祝英台），但她們的形象與扮裝動機已有了伸展自我抱負的意義，而漸漸脫離傳統婦女「三從」的規範，並開始發展屬於自我的「專制之道」。這其中，因為觀念的再演進，在凌濛初所書寫的女扮男裝故事裡，我們已可看到主體性極強的女性形象，凌氏在《二刻》十七的「評論式」敘述語態裡，就說及「至今兩川風俗，女人自小從師上學，與男人一般讀書。還有考試進庠做青衿子弟，若在別處，豈非大段奇事。」此段話所說應就是川蜀現實，而在這樣的現實中發展出來的扮裝故事，我們見到女秀才聞蜚娥「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」，所以這是一種機動式的扮裝，可能也更符合社會上實際的情況，也就是女子在需要外出活動時就扮成男裝，回到內室則恢復女裝，而她的行動基本上是自由的，女子透過扮裝外出的策略突破了男外/女內的空間限制。「如此數年，果然學得滿腹文章，博通經史，這也是蜀中慣做的事。」凌濛初對才女扮裝出外求學的故事說得自然尋常，並且動輒脫口說「這也是蜀中慣做的事」，後蜚娥扮男與一對從僕也是夫妻裝扮之事揭發後，凌氏再借杜子中之口笑說：「有其主必有其僕，有才思的人做來多是奇怪的事。」可見崇禎年間的扮裝思考（蜀中慣做的事、有才思的人做的事）顯然已大不同於萬曆末年《古》二十八所持「如今單說那一種奇奇怪怪、蹊蹊蹊蹊，沒陽道的假男人，戴頭巾的真女人」的搜奇意味。譚正璧先生在《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。」⁸⁹蜚娥（聞俊卿）的扮裝外出上學，顯然已不只是祝英台式的自我實踐，她還被賦予作個「貴門出入」的秀才以捍衛武弁出身父親的責任。遇著提學到來，則自報名為「勝傑，說是勝過豪傑男人之意。」除此，蜚娥更有自

⁸⁹ 見譚正璧《三言二拍資料》，頁 829。

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，這樣一個具有時代感、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，盡孝護家同樣可用自我實踐的方式完成，所以蜚娥恐怕是晚明才創發出來的新角色。若再輔以其他佐證，則本篇男主角其一名為魏造，字撰之，另一名為杜億，字子中。作者詼諧逗趣地取「偽造」、「杜撰」之諧音極為明顯，加上譚先生之努力搜羅暫找不到出處來源，很有可能此篇就是凌濛初自己的創作。蜚娥的故事後又被收入《今古奇觀》卷三十四「女秀才移花接木」、《別本二刻拍案驚奇》卷三「男美人拾箭得婚 女秀才移花接木」、與《人中畫》第四卷「杜子中識破雌雄 女秀才移花接木」，可見此故事之引人入勝，蜚娥所散發的自信魅力經由不同編撰者的反覆蒐錄傳抄，已使得正面積極的女子形象流傳於民間。

除了《二刻》中的聞蜚娥之外，出現在《奇女子傳》裡的木蘭、謝小娥，與《聊齋》中的商三官，其扮裝模式雖然還是一種倫理型扮演，但編撰者（吳震元、蒲松齡）已不再以「節孝」論述觀點將奇人奇事收編，而是以一種呈現個別生命主體的特出價值、不朽精神為主，甚至不惜以貶男揚女（「家有女豫讓而不知，則兄之為丈夫者可知矣。」）的對照方式，來更加突顯其扮裝實踐所呈現出來的生命意義。這樣的編撰態度與詮釋角度，使得此時的倫理型扮演又有了嶄新的女子形象呈現。

「自我實踐型」的扮裝可說是女扮男裝題材繼「倫理型」扮裝之後出現比例最多的扮裝典型，這是在男性編撰者或作家筆下所呈現的女性形象之轉變。在扮裝沿革的自我實踐型扮演中，「才性」的實踐方面，除了婁遲、黃崇嘏男扮而獲官階，後因女身身分的揭露而終止發展外，吳震元特別提出來的奇人奇事更是張之妻孟嫗。張 為汾陽令所重，故其死後，汾陽念之不已，孟嫗因與夫貌似，竟男扮稱是張 之弟，一方面得寬慰汾陽之心，另一方面則因此代替張 之缺，開始了十五年寡居的公職生活，其表現更致「軍中累奏兼御史大夫」。待其忽思榮獨，棄官返回女扮再嫁給潘老為婦，後生二子，過著自己所追求的家庭生活。孟嫗一生或作男或作女的性別角色扮演，已完全不受外在環境與性別規範限制，扮男扮女完全出於自我選擇的自由意志，不受強迫，也不是一種權宜，依其一生紀錄看來，其或內、或外的角色扮演也都非常成功，比起婁遲、崇嘏的男扮被迫半途而廢，可說又前進了一層。

而在《平山冷燕》的扮裝試才中，山黛秉其「天子欽定才女」之名，持御賜玉尺一柄，量盡天下之才。後與冷絳雪聯試兩狂妄書生平如衡、燕白頤，又設計「假扮做青衣侍兒」來作初試，使輸與書生不致損名，勝了書生使他受辱。由此情節的安排，已見作者所塑造的女子形象已不是一般才女，而是文才足以蓋過滿朝文武的「御賜才女」地位。除了歸有光、馮夢龍對於當今之世，有「天地之氣，豈獨偏於女婦」之感慨外，在文學文本中也同樣傳遞著這樣的訊息與感嘆，上溯至徐渭《女狀元》中的結語詩：「世間好事屬何人，不在男兒在女子。」《玉嬌梨》中蘇友白也曾盛讚盧夢梨曰「吾兄柔媚如女子，而又具此俠腸，山川秀氣，所鍾

特異。」(第十四回)乃至《平山冷燕》中天子讚山黛「如此閨秀自是山川靈氣所鍾，人間凡女豈可同日而語。」燕白頷與青衣女子交鋒三回合後，也不免歎道「天地既以山川秀氣盡付美人，卻又生我輩男子何用？」(第十六回)此觀點向下傳承，至曹雪芹《紅樓夢》終幻化成金陵十二金釵正冊、副冊、又副冊中眾女子們的風華絕代，各顯丰姿，而寶玉除了料定「鬚眉男子不過是些渣滓濁沫而已」，連他自己誤闖太虛幻境，也要「自形污穢不堪」了。(第五回)由此可見明清文人對於才女形象的讚賞與認同，表現在「才子佳人」小說中對於佳人形象的塑模就是才貌兼備的才女，而漸與早期貞女節婦節孝兩全的論述區隔開來。

而《聊齋誌異》中豪氣干雲並學富五車的顏氏，除了對丈夫有「負此弁」之苛責外，更是藐天下之士，後扮裝出試成功，得受遷御史，直到國亂方將爵祿讓出，使夫承其官銜。作者對於顏氏的發展過程顯然安排得極從容順遂，而其夫的態度也是站在讚賞、樂觀其成的立場助其發展，顏氏的故事比起徐渭筆下黃崇嘏之拔得頭籌實不遑多讓。崇嘏後來辭了周庠宰相之女，反得宰相之子新科狀元為配(辭鳳得凰)，女身一現也是原職銜除，由其夫婿代之。妻職夫承的情節可說在《女狀元》中已見安排。而《古》二十八版本中的黃崇嘏，則顯然其發展受周庠居中阻撓，使崇嘏遽然丟官並被安排嫁人。可見同一個故事體裁，不同作者寫來確有不同的安排，在黃崇嘏扮裝故事裡，主要是作者的性別觀點在左右著女扮男裝而出仕，是要給予崇嘏女狀元頭銜，並使其「辭鳳得凰」，以保留對崇嘏才華的肯定與愛賞；還是事關風化，安排她重隱於郭外嫁人。在這一點上，顯然徐渭立下了一個正面肯定女子才華的典範。

在「三言」、「二拍」的扮裝故事中，對於追尋合意的伴侶，也就是「情性」的實踐方面，劉素香、靜觀尼主要還停留在情慾偷情的層次，但在《鼓掌絕塵》中的韓玉姿，已加入了識字、頗喜文墨的才性，使得兩個面貌相仿的姊妹，玉姿因得與才子和詩，也讀懂了才子所贈情詩蘊意，故佔得優勢，先與才子結合。情的實踐得藉由「才」的連結開始，事實上已進入了「才子佳人」小說的思維脈絡與審美構思之中。在《玉嬌梨》裡盧夢梨的扮裝自媒也與蜚娥射箭卜卦自媒的情節類似，盧夢梨對於蘇友白必擇一才德兼備的絕色佳人，才得終身相對的堅持，表示「蘇兄擇婦之難如此，不知絕色佳人，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。」一言點破自身與天下女子遂己意而擇良偶之困難重重，而作者對此困境，更借蘇友白之口言：「禮制其常耳，豈為真正才子佳人而設？」可見在文人眼中，「禮制」已成為虛設之標準，真正的才子佳人豈有受限之理！此言雖不反禮教，卻已將禮教閨訓置之高閣供起，不願再受禮教規範拘束了。

才女形象的出現與女子才華受見賞與稱頌，已與明末清初大量出現的才女事實有了呼應，而另外一極的女性形象塑模，則可說是「悍婦」型女性的出現，雖說在扮裝文本中只蒐得「江城」一例，但在吳燕娜⁹⁰的研究裡就已提及，悍婦故

⁹⁰ 吳燕娜(Yenna Wu) 'The Inversion of Marital Hierarchy: Shrewish Wives and Henpecked Husbands in Seventeenth-Century Chinese Literature', *HJAS* 48.2, (Dec. 1988) p.363-382.

事雖可溯至五世紀（南北朝）時以筆記小說或笑話集的形式出現，但是悍婦故事主題要到十七世紀（明末清初）才發展到極致，並以成熟的滑稽劇或諷刺文學的形式呈現。吳文也認為，悍婦文本在十七世紀達到最成熟的發展（如李漁《無聲戲》、蒲松齡《聊齋誌異》等），一方面反映了社會現實⁹¹，另一方面也傳達了男性作家的倫理道德關懷（因晚明的情教說已打亂原本的倫理次序），而悍婦文本更深層地反映出：男性對於悍婦的反父權姿態將會威脅甚至推翻父權秩序所產生的一種深層焦慮。筆者同時也要提出悍婦形象同樣可作為失意文人（如蒲松齡）批判文人階級的角色投射。無論作者的初衷如何，寫成的文學文本都要進入廣大的消費市場接受讀者的檢定，此時，悍婦形象的發威一方面對男性有警告作用（要先做好馴婦工作），另一方面也確實對父權文化產生激烈的批判與威脅。總之，悍婦暴虐、反抗的形象已與逆來順受、將所有生命中的災難合理化的順女貞娘產生對立的兩極，也唯有激進反對派的誕生，才有可能使兩個極端的力量相互融攝，並慢慢走向中庸平和。

小結：扮裝書寫強化/顛覆性別角色的穩定性

明末清初集中出現的扮裝文本，一方面仍在複製傳統男/女二元對立的性別關係，並藉由扮裝書寫的文字形式進一步深化、強化性別角色的刻板形象；另一方面，新的女性形象之塑造（如才女、悍婦）使得男女互動關係產生了新的調整可能，尤其女扮男裝的盛行使得才女角色得利用扮裝策略巧妙地跳脫傳統性別空間之束縛，而得到活動空間上的自主權，並進而發展屬於自己的專制之道，故而扮裝書寫中對於女性形象的重新塑造，確實存有顛覆性別角色穩定性的力量。

中國文學文本同在明末清初時期出現了大量的扮裝文本（尤其是女扮男裝）才子佳人故事（才女形象）與悍婦文本，這些文本表面上互不干涉，實際上這些文本都是晚明社會現實的一種反映，也就是對於男/女性別角色的界定開始產生禮教規範與實際呈顯出來的生命價值之反省、藉由扮裝突破男外/女內性別空間的固著性與能力發展受限的藩籬、男女婚戀關係中禮教與情教之對立衝突與嘗試揉合的反省⁹²、男女婚姻關係中主從倫理秩序之重建反省等等。簡而言之，就是關於男/女規範的重新界定、男/女性別角色的重新認識、與男/女關係的重新調整諸種性別問題。這些文本的密集出現，使男女關係的互動挑戰了傳統「男女有別」模式而產生了各種新的可能，不論是貶男揚女（山川秀氣只鍾於女子）

⁹¹ 如《五雜俎》提及「美姝世不一遇，而妒婦比屋可封。..然江南則新安為甚，閩則埔城為甚，蓋戶而習之矣。」「古今妒婦充棟，不勝書也。」「宋時妒婦差少，由其道家法謹嚴所致，至國朝則不勝數矣。」（明）謝肇淛《五雜俎》卷八，頁 610-621。

⁹² 關於才子佳人小說中情觀的轉變與如何含攝禮教內涵，可參考王瓊玲《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，中央研究院中國文哲研究所，頁 139-188。

才子佳人之自覓良偶、或悍婦/懼內婚姻倫理關係的大逆轉，扮裝更使男/女角色有了各式互動的可能。明末清初的社會文化環境確實對傳統男女有別的性別建構有了新的反省與對應方式，而社會上扮裝興趣的濃厚與文學文本中扮裝情節的密集產生，筆者以為就是黎民百姓（尤其是屈從的女性）急欲突破深錮的男/女性別規範的深層心理反映。