

結 論

在符號系統鮮明的中國古代社會裡，男、女的社會性別都是一種文化建構。「男主女從」、「男尊女卑」的價值判準又何嘗不是如此？本文以明末清初約六十年的時間長度作為斷限，對於小說文類中密集出現的扮裝文本作一搜羅與歸納分類，並先以「三言」、「二拍」小說群作為基礎類型的討論，在此基礎討論之下，再作《型世言》以降至《聊齋誌異》的扮裝文本之沿革討論，最後再將明末清初的小說扮裝文本納入它所依存的時空脈絡，以探求扮裝文本在此時密集出現與現實生活中風起雲湧的扮裝興趣之間有機的循環互動，與深層的性別與文化意義。

在研究方法的取徑上，就大的研究面向而言，本文是為中國古典文學的性別研究之新嘗試；就實際操作層面而言，本文則藉由西方豐富的扮裝研究成果作為重要的參考架構，並結合性政治觀點，與符號學理論的運用，嘗試建構出一套適用於中國文學扮裝現象的解讀方式。故而在扮裝意義的探索中，主要透過男外/女內的空間歸屬，與標示尊/卑、陽/陰、上/下的服飾象徵，緊密呼應結合文化中深刻的禮制規範傳統，共同塑模出中國文化傳統中嚴格區分「男女有別」之性別文化建構。而「扮裝」行為在中國性別文化建構的意義，得在身體/服飾/性別認同的辨證弔詭中分化成無數種可能，再經過性別符號的顛倒錯置後，一方面有效複製了現實中男/女性別的二元對立使扮裝成為可能，男子得入內室，女子能出中門，而打破了性別空間的絕對控制；另一方面，扮裝得以成功數年之內不被識出，則清楚顯現為男/女社會性別之可學習、可扮演，乃是一種人為的社會文化建制，而非天生本質的存在。並且一個時代有一個時代的扮演，社會性別終究不是永恆不變的話語論述。

當將扮裝理論的探索進一步運用在扮裝文本時，則在「三言」、「二拍」群的扮裝基礎類型中見到與扮裝理論相扞格的結果。男性編撰者的扮裝書寫在原有不平等的性別文化基礎上，再混以「扮裝」機制的弔詭運作與想像，使男扮女裝的男子一方面巧妙脫離男性的社會規範，二方面則男性編撰者的意識型態反應出男兒之尊不得輕易自降為女子之卑從地位，故而除了外在服飾轉換外，其目的乃是進入內室縱欲奸淫婦女（雖有女子願意，但這已是另一個層次的問題），而這正是性政治中最直接的性宰制模式。扮裝書寫使女扮的男子成為不男不女的性別角色游離者，此時更無男女之防，使扮女之男得以任意進入內室房闈，成為擾亂閨房秩序的嚴重侵害者；相對而言，女扮男裝則有了更自由、更多面的思考空間，扮男之女一方面仍在社會女性三從規範下守貞守節、全忠全孝；另一方面則進入了社會男性規範的活動領域，可以出征、遊學、作官判案、經營生理；更有了求學、做官、追求伴侶等理想實踐的積極意義。若以符號系統的轉換來說，這是極清楚的高低易位現象，高上階層（男性）不願輕易自降，再加上掌控文字發言權者亦是男性，在無法得到平衡觀點的情況下，使扮裝文本確實呈現出與扮裝理論相扞格的情況，男性終究不願意，也不可能真正扮演、或成為性別規範下屈卑的

女性；而低下階層（女性）藉由扮裝的掩護得以向上躍升為男性，其轉換結果在男性作家眼裡（變成自己的同類）自然都是正面、肯定的！中國文化中原已深錮的男女性別規範，今透過通俗文學家的「扮裝」書寫想像後，竟變成男性道德、社會責任減碼，女性貞節、社會責任加碼的結果。社會中確實存在著男女天壤有別的性別期待與要求，透過男女扮裝的運作結果更讓人領略到此性別期待的不平等。

當我們進入扮裝文本的沿革討論，首先見到扮裝類型由原本的倫理型、自我實踐型、縱欲型扮演三型，發展而為倫理型、自我實踐型、犯罪型、與變性改妝四型。若先就扮裝文本的發展面向來看，則扮裝類型的增多，加上創作者對於扮裝情節之增寫，都顯示出扮裝文本受到創作者的青睞，更得到讀者的普遍喜愛，故而有持續發展的空間；若就扮裝意義的層面上來講，則男扮女裝情節每下愈況，由縱欲型更向下發展為犯罪型，最後在進行「閹割懲罰」之後，男扮女裝文本已極少見，幾乎絕跡，而文學文本中的閹割懲罰似乎正呈現出男性潛意識中的閹割恐懼，故對男扮女裝而敗壞風俗縱欲行奸起了一定程度的嚇阻與羞愧作用；另一方面，則女扮男裝的倫理型扮演雖然仍延續節孝兩全情節，但編撰者的評論已能點出扮裝女子特出的精神面貌，而不再侷限於節孝論述，並且此型扮裝數量已大大減少。代之而起的正是更為積極進取，與足讓「娥眉生色」的自我實踐型扮裝。自我實踐型扮裝中，「才性」的實踐方面，除了有男性角色與女性角色扮演的自由轉換，並且都獲得傲人成果的孟姬外，更有大量才女形象的出現，她們一方面與社會現實中才女數量增多有了熱烈的呼應，另一方面更是男性文人對於施行千年的男女性別規範所呈顯出來的男/女不同生命價值重新反省後的投射，所謂「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！」這其中表現極致者，有所謂十歲幼齡的「御賜才女」之封直逼滿朝翰林學士。然而，失意文人（如天花藏主人、蒲松齡）對於才女之才貌予以極力謳歌與盛讚，乃轉化其表面上之性/別政治而為實質的階級政治關懷，創作者汲汲建構出才子與才女對於追求「才貌雙全」之精神潔癖與生命中唯一堅持、認同的高標準，正要鄙棄、區隔假才子藉由趨炎附勢而僭取應以「真才」取士的科考標準。由此，則才女們的扮裝一方面表現為扮裝自媒、試才、為夫出試，確實跳脫了傳統女性規範桎梏，使女性有更積極正面的智識成長空間；另一方面，又不可忽視男性文人藉由創造出稟賦秀異的才女形象（清），來加倍羞辱、藐視晚明政治官僚體系的黑暗腐化與假才子的虛妄鄙陋（濁）。藉此，失意的邊緣文人確實透過才女的扮裝書寫得到了暢快淋漓的精神安慰。

另在「情性」的實踐方面，也從韓玉姿的為情私奔進入到盧夢梨更為主動、自信的扮裝自媒，女子對於自我情感、終身幸福轉被動為主動的追求態度，確實也受到晚明「情至論」、「情教說」的啟發與影響，而有了對人性情慾更進一步的開展。此外，如果說才女的才貌雙全得與真才子結盟共同來譏刺假才子的胸無點墨，則凶殘暴虐的悍婦形象則站回男女有別性政治立場下的戰鬥位置，對於女性千年來被規訓、強迫壓抑的種種所思、所感、所欲轉化扭曲為悍婦的瘋狂暴虐形

象，悍婦先行掠取男權中心的「利權」，並以其「無子」特質來報復父權中心文化（使絕後）對於女性生子的仰賴與控制（將無子列為七出首條）；以「善妒」特質來對抗、阻撓男性風流縱欲的妻妾成群 / 女性則「餓死事小，失節事大」的性別論述，而「妒性」正是男權論述中「女德之凶」之榜首也；最後以「極凶狠殘忍的暴力行為」來反駁、翻轉男外/女內、男主/女從、男尊/女卑不對等的夫婦倫理秩序。明清文學文本中大量出現、並已發展成熟的悍婦形象對於中國文化中的性別不平等對待，確實有象徵意義的瘋狂反抗與殘虐報復。但更不可忽視的是，社會現實中文人筆記小說大量記載無法招架的「悍婦」數量，在明朝已是「不勝書矣」、「比屋可封」，至清初更是十婦九妒，「妒婦」既成為家中必備的普遍常態，可知傳統男主女從的性別規範確實已受到程度不一的挑戰與威脅，男女關係的互動正在找尋一種新的平衡模式。扮裝文學文本發展至清道光年間李汝珍（1763-1830）的《鏡花緣》則更塑造出一個以女性為中心的「女子之國」，在女兒國裡，「男子反穿衣裙，作為婦人，以治內事；女子反穿靴帽，作為男人，以治外事。」李汝珍筆下的世界才真正是男女陰陽大逆轉的世界，「男女有別」的文化建制在女兒國裡使男女性別分別得到易地而處的扮演與體會，除此，李汝珍更提出反對雙重道德標準、反對纏足、反對塗脂抹粉、反對算命合婚、提倡女子教育¹等進步女權思想。故而扮裝文本向下發展的極致，正在李汝珍《鏡花緣》中得到了最精采的表現！

當我們將眼光投入扮裝文本所依存發展的明末清初文化脈絡，則明朝開國以來所頒行的服母喪以斬衰三年，則藉由庶民大眾日常生活所實踐出來的文化價值（服喪斬衰三年之追思體悟當然濃厚深刻於齊衰一年），逐漸增長家庭倫理親情的實質意義，而漸悖離封建宗法社會下禮制的規範，如此一來，律法的頒布施行，確實有泯除父尊/母卑的喪服象徵作用，並進而使實際生活中的父/母、夫/妻、男/女關係有了新的調整可能。

而在明朝嘉靖、隆慶以降因商品經濟的繁榮發展所產生的崇奢尚靡社會風氣，表現在服飾上則為對衣服質料、織功、樣式的翻新與競求，而對官定服制體系與重令禁制不甚理會，服用以「定上下、殊內外」的重要象徵功能因庶民對於服飾裝扮所表現出來的興致勃勃，以致上下階級、士農商職能身分界分泯滅，男女性別符號混亂的情況，此時紅紫載道，男為女飾而不以為忤，女戴男冠服道裝而不以為異，各階層人等蜂湧呈現出對於各類扮裝的勇於嘗試與扮裝樂趣。此時雖有禮部官員的官方禁制，與士子憂心的服妖論述，但已阻擋不了以富商階級為首所建立起來的消費習慣與崇奢文化，依附在禮制規範下的冠服制度至明末清初已因物質文明之發展與眾民精神之普遍認同，而逐漸走向明日黃花之途。

戲曲藝術形式在晚明得以達到鼎盛之發展，除了崑腔之優雅與重要劇作大家沈璟、湯顯祖之起麾曲壇，戲曲表演確實也拜商品經濟流通所致的富裕社會所賜，此時戲曲扮演的熱鬧登場，成為民眾最普遍、也最喜愛的日常娛樂模式。戲

¹ 鮑家麟 李汝珍的男女平等思想，《中國婦女史論集》，鮑家麟主編，台北：牧童文史叢書，1979，頁 221-238。

劇演出除了戲子的穿著打扮直接引領風尚流行，成為民眾服飾模仿競求的對象；舞台上各種形式的男女扮裝與串演，與自徐渭《雌木蘭》、《女狀元》以降所啟發的戲曲扮裝文本的大量創作與敷演，也使廣大的庶民大眾參與其中、樂在其中，使得性別角色的扮演有了彈性轉換的無限可能，風氣所致，將軟化觀者對於性別角色原本固著的想像，並在歡娛取樂的氣氛中潛移默化，而開啟性別、與性別關係靈動的可能性。

在晚明生活現實中時有所聞的扮裝現實，更隨著徐渭《雌木蘭》、《女狀元》的筆力萬鈞造成演出轟動，庶民大眾對於扮裝戲曲的熱烈迴響，則進一步觸發士人對於扮裝事實的蒐集興趣，而當筆記小說的記載達到一定份量時，又成為小說編撰者之上乘題材，在生活現實與文學文本一片扮裝熱情的呼應下，終於因彼此交融互攝之頻繁而點燃了「扮裝流行」循環之火，除了豐富的扮裝文本又成為庶民口中的扮裝傳聞，熾熱的扮裝熱情又在在啟動著創作者的扮裝書寫。「扮裝」，更啟示成為一種行動策略，轉使深閨女子藉由女扮男裝之外在男性符號之標示，而有了機動性的行動自由。明初中期女性藉由扮裝掩護性別身份的不得已，經過明末清初的性別文化發展，已成為才女利用「扮裝」外顯的男性性別符號，來標示自己與之相應的文采見識，扮裝更成為有才思的女子積極自信、自媒說親的象徵形式。

綜觀明末清初的扮裝書寫，男性編撰者一方面複製了現實中男/女權力傾軋的性別不平等，二則在此時代氛圍的刺激下，透過「扮裝」機制弔詭運作所啟動的思考空間，似乎讓女性形象的塑模有了新的思考向度。故而男性的扮裝書寫一方面在強化傳統規範下男女有別的性別論述，另一方面又有了顛覆、轉化性別角色傳統規範的種種可能。此時值得注意的是，女性創作者（尤其是劇作家）於明末清初啼聲初試，開始有了文學文本的創作，在扮裝書寫的面向裡，或有了葉小紈以弔亡姊妹之情寫了《鴛鴦夢》雜劇，是以女劇作家與亡逝姊妹之身分扮演成劇中學養豐富的三位翩翩文士，這是文學書寫形式的「擬男」扮裝；或是梁小玉《合元記》、張令儀《乾坤圈》所演暢的黃崇嘏事，皆是一種尋求角色認同的文學書寫嘗試，兩本雜劇雖皆亡佚不傳，但張令儀曾自題曰：

造物忌才，由來久矣！..崇嘏以一弱女子，以詩謁蜀相周庠，甚稱美，薦攝府掾，政事明敏，吏胥畏服。..因歎崇嘏具如此聰明才智，終未竟其業，卒返初服。寧復調朱弄粉，重執巾櫛，向人乞憐乎？故托以神仙作間雲高鳥，不受乾坤之拘縛，乃演成一劇，名曰《乾坤圈》，使雅俗共賞，亦足為娥眉生色，豈不快哉？²

張令儀認同崇嘏之扮男自薦，並得事攝府掾，卻心疼崇嘏之聰明才智終因社會性別規範所限而不得畢其發展，故女劇作家假扮神仙造物點化，使崇嘏幻化為間雲高鳥遁離翱翔，從此獲得身心解放的自由，不再受乾坤間性別建制之束縛網綁！可見女性劇作家對於扮裝角色之認同、庇護與殷殷期許若是。女性作家對於扮裝

² 胡文楷《歷代婦女著作考》卷一四，上海：上海古籍出版社，1985，頁509。

角色（黃崇嘏之典型）的投情與自我投射，自不同於男性作家筆下安排崇嘏隱於郭中嫁人、對節孝兼全扮裝角色（如謝小娥）的熱烈稱頌，或藉才女、悍婦形象也進行譏刺批判社會文化。剛剛學會發聲，甫綻新芽的女性作家一方面積極模擬、認同男性書寫傳統的精髓，另一方面，則正要借手中之筆嘗試發抒鬱積千年的、真正發自女性內心的千言萬語與無限感慨。故而不同性別的扮裝書寫確實也呈現出「男女有別」的性別論述。

本文藉由極具思辨性的扮裝主題進行明末清初扮裝文學文本與性別文化之觀察討論，得出明末清初密集呈現的扮裝書寫正有強化/顛覆性別角色穩定性的矛盾影響力，而社會文化中廣為流行的扮裝興趣亦助長了消融性別角色/空間的絕對性，這其中所蘊含的物質文化向上影響社會制度的力量、禮法與人情之間的緊張對峙³，階級之間的結盟排擠，性別之間的權力消長，與「男女有別」性別文化內容的不斷重組建構，都成為明末清初士人與文學創作者持續關心而探討的議題。而在男女關係的互動模式上亦有了別於傳統節孝兩全的一元論述，開始有了才女形象、與悍婦形象與孝女貞娘鼎足為三，並繼續發展其他互動的可能。

就如西方扮裝研究指出：「扮裝」的文化意義意味著挑戰男/女，性/別二元對立的性別規範。這些扮裝文本集中出現於明末清初時期，也確實是明末清初的文化氛圍隱含著性別鬆動的諸多因素，故能正面煽風點火、添油加醋地助長文學文本的蓬勃成長。本文因篇幅有限，故只先對小說文類做一番較全面性的搜羅與分析歸納，並已初步勾勒出明末清初扮裝文本流行的面貌，同一時期亦有大批的戲曲扮裝文本同樣呈現出「男女有別」的性別論述，此部份雖已有一些單篇論文的研究成果，但仍未完成較全面性的完整論述，故可成為筆者邁向統攝敘事文本中的扮裝研究之期待與展望。

小說文類的扮裝文本中，男扮為女而匿跡猥瑣，女扮為男而英姿風發，這是性別符號錯置後耐人尋思的文化現象。而如此鮮明的文化現象歷來卻因研究方法之不當而使這樣的現象與背後涵藏的豐富寓意無法精確地顯現出來，雖說本文所嘗試建構、探索真正適用於中國文化的性別研究模式還有待更多的指正與批評，但仍不可否認正視「性別問題」所帶來的解讀、剖析文學文本與文化現象的有效性，而這樣的解讀方式也確實是「性別盲」的觀照下所探求不到的研究成果。西方豐富的性別研究已累積二十年的思辨智慧，雖說對於中國男女有別的文化建制仍是隔靴搔癢，而並不能真正解決屬於中國文化中的性別麻煩，但筆者相信，藉由西方的性別研究觀點必能深刻啟發各種新的思考方向與研究路徑。

路漫漫其修遠兮，吾將上下東西而求索！願與中國古典文學的研究者共勉之。

³ 相關討論可參《禮教與情慾—前近代中國文化中的後/現代性》，熊秉真、呂妙芬主編，台北：中研院近史所，1999。