

明清扮裝劇研究——社會與性別含意

陳來玲

摘要

學界對明清扮裝劇的研究，多著眼於女扮男裝及扮裝動機，容易將扮裝情節與含意單一化。筆者以為扮裝之外因——情境，亦起著不可忽視的作用。本文首先論述了情境的重要性。就男扮女裝而言，產生於特定情境下的扮裝，既強化又顛覆了「男尊女卑」的二元體系。就女扮男裝而言，學界往往會誇大性別控訴。男性劇作家筆下扮裝才女並非是否定女性角色；女性劇作家則從「人」的角度出發，探討現實中男女兩性人生出路的問題。

關鍵詞

性別扮裝 性別越界 情境

一、緒論

戲曲中男女扮裝情節之研究，在近 20 年成果頗豐。就性別角度，學者多著眼於某些「典型」扮裝形象，立足於兩性不平等，認為劇中女性角色通過「扮裝」，逾越界限以期男女平等。其實質是女性角色借男權話語發聲，是對男性角色的認同與妥協。李祥林〈男權語境中的女權意識——戲曲中的「女扮男裝」題材透視〉一文，便指出「（女扮男裝）既是女權爭取又是女權閹割，是閹割形式下的女權爭取」。¹筆者以為，前人選取的是比較典型的例子，容易造成扮裝情節單一化的誤區；其次，前人著述多以研究女扮男裝為主，鮮少關注男扮女裝；復次，他們從「代表性」女性之扮裝動機出發，認為扮男之女是對女性性別的否定和對男性角色的認同。²故此，筆者擬以明清扮裝劇為研究對象，討論男女扮裝所含的普遍意義，避免將扮裝情節簡單處理。

¹ 李祥林：〈男權語境中的女權意識——戲曲中的「女扮男裝」題材透視〉，《四川戲劇》1997 年第 3 期，頁 12。

² 前人研究多認為：女性扮男是對男性角色認可，男性扮女則是對女性取笑。如李祥林認為戲曲作品中女性扮男是對古代社會「男尊女卑」觀念的不滿和挑戰；男性扮女則「包含有輕賤女性意識」。見李祥林：〈「男人說女人話」——中國戲曲文化現象解讀之一〉，《民族藝術研究》1997 年第 6 期，頁 8。伊維德（Wilt L. Idema）亦指出男性劇作家筆下，女性扮演男性意在強調男性地位的優越性；

二、情境及其重要性

(一) 情境 (situation) 之重要性

對於「扮裝」這一行為，前人多注重（女性）扮裝動機之研究。筆者以為，動機是人扮裝行為的內因，而作為扮裝行為推動力的外因——情境³亦十分重要。王璦玲指出，「情境」是孕育與承載戲劇衝突的底蘊和基石。⁴18 世紀，德尼·狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）針對古典戲劇中人物性格的單一性、類型化提出異議，他認為人物的性格與所處之現實環境有密切關係，提出「人物的性格要根據情境來決定」；⁵並進一步強調了「情境」的重要性：

要搬上舞臺的，說老實話，已經不是人的性格而是人的情境了。到目前為止，在喜劇裏，性格是主要對象，情境只是次要的。今天，情境卻應成為主要對象，性格只能是次要的。⁶

狄德羅並未對「情境」之定義作明確說明，但其概念應包括人的生活條件及社會處境。所謂「情境」，包含了三個重要因素：「一、人物動作展開的具體的客觀環境，即人物活動的背景；二、對人物生活發生影響的事件——特定的情況；三、特定的人物關係。」⁷這三種因素，有學者認為人物的對立關係最為重要，⁸亦有學者指出事件和人物關係二者皆重要。⁹

筆者以為，於扮裝劇中，客觀環境與事件最為重要。客觀環境即指包含時間、地點等之場合，它的運用可以引發人與人、人與事件之間的矛盾衝突，從而促進情節的發展：「事件是人物動作的來源，是激發人物產生某種思想和感情的條件，甚至往往成為人物一生中的轉折點。」¹⁰事件既然要對人物活動產生影響，必是突發的情況，從而使人物面臨一定考驗或威脅。那麼人物就會產生相應的心理活動即意圖或動機，為

而基於現存兩性社會性別關係，男性扮為女性則含嘲笑等否定意義。見 Wilt L. Idema, "Female Talent and Female Virtue: Xu Wei's *Nü Zhuangyuan* and Meng Chengshun's *Zhenwen ji*," 載華璋、王璦玲編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998），頁 570-571。

³ 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）發展了狄德羅的「情境說」，認為「情境」是「情況的特殊性，這情況的定性使上述那種實體性的統一發生差異對立面和緊張，就是這種對立和緊張成為動作的推動力——這就是情境及其衝突」。見黑格爾著，朱光澤譯：《美學》（北京：商務印書館，1979），第 1 卷，頁 228。

⁴ 王璦玲：〈論明清傳奇名作中「情境呈現」與「情節發展」之關聯性〉，《中國文哲研究集刊》第 4 期（1994 年 3 月），頁 555。

⁵（法）狄德羅著，徐繼曾、陸達成譯：《狄德羅美學論文選》（北京：人民文學出版社，1984），頁 179。

⁶ 同上注，頁 107。此處將 condition 譯為「（社會）處境」，有其他書譯為「情境」、「景況」等。筆者為統一，採用了「情境」譯法。

⁷ 譚霏生：《論戲劇性》（北京：北京大學出版社，1984），頁 129。

⁸ 李秀雲指出：「在諸種因素中，最重要的、最有活力的因素是人物關係。」見李秀雲：《西方文論經典闡釋》（北京：中央編譯出版社，2008），頁 201。

⁹ 譚霏生《論戲劇性》一書認為：「最重要的、和『戲劇性』的關係最緊密的因素有二：一是事件，二是人物關係。」見譚霏生：《論戲劇性》，頁 129。

¹⁰ 同上注，頁 102。

了實現該意圖或動機，人物便會有一定的行動。一方面，人物可能因所處之場合（外因）而產生「扮裝」之行動；另一方面亦可能因情境之事件因素產生心理動機（外因與內因），從而採取「扮裝」行為。且「場合」於「男女有別」之傳統社會尤為重要，因而前人單從扮裝者之動機研究扮裝劇，不完全能解釋這種裝扮現象。

（二）男女扮裝之情境

筆者根據武漢大學唐昱碩士論文〈明清「易性喬裝」劇之研究〉¹¹之明清「易性喬裝」劇目表，共輯錄明清扮裝劇 94 部。¹²其中，僅含男扮女裝情節的劇作 8 部；含「雙重扮裝」¹³情節有 18 部；僅含女扮男裝情節劇作 68 部。可見，單獨男扮女裝文本較少，且大部分男扮女裝情節出現於「雙重扮裝」中；女扮男裝之情節，則具有一定普遍性，無疑與女性社會角色規範有關。筆者將就文本層面，分析男女兩性在何種場合或事件影響之下採取扮裝，以及扮裝所含的多元社會與性別含意。

男性扮裝之場合，大致可分為公共領域、¹⁴私人領域及遊走於公私之間三類。男主外、女主內，公私領域之劃分具有性別含意。公共空間（如郊外）被標明屬於男性，那麼男性又何以扮裝為女性？由此可見，此時情境中的事件因素起了主導作用。女性之私人領域（如閨房、後宮等），男性不可隨意闖入，不論男性出於何種緣由，唯有以「女性」之身份方能進入，此時男性扮裝則由場合因素主導。但研究者不可忽略事件在男性打破「男外女內」空間限定中的作用。遊走於公私領域之間如宮廷，男性扮裝者不僅僅處於後宮，更要面對朝廷。

女性只要走出私人領域，便是進入公共空間。受傳統社會對男女兩性性別角色規範之影響，女性往往需要扮裝為男性，以男性身份方得以安全行走於公共領域。但同樣的，亦不可忽視事件對女性扮裝行為的推動作用。

三、男扮女裝之情境及其社會與性別含義

（一）公共領域

1. 避難

男女兩性因社會動亂、朝廷政治鬥爭等突發事件的影響，進入特殊情境，即生命受到威脅，不得不遠離事發中心以避難。這種特定的情況便成為相應的行為或動作——扮裝的推動力。由此開始，男女兩性往往會假扮、偽裝成另一個人尤其是另一個性

¹¹ 唐昱：〈明清「易性喬裝」劇之研究〉（武漢大學碩士學位論文，2005），頁 6-9。

¹² 唐昱之明清「易性喬裝」劇目表共輯錄 92 部劇本，筆者補增 2 部扮裝傳奇，分別是馮夢龍的《雙雄記》和無名氏的《鹽梅記》，並糾正無名氏的《四和奇》應為《四合奇》，無名氏的《劉海圖》應為《劉海圓》。

¹³ 蔡祝青於〈雙性理想：試扮裝後的「郎才女貌」〉一文中使用「雙重扮裝」一詞，雖未定義，但應是指文本中既含男扮女裝又含女扮男裝情節。

¹⁴ 本文所謂「公共領域／公共空間」指的是廣義的空間意義，指相對個人／家庭／單位所管控的專屬排他的行動實踐的「私」的空間，容許不同人物進出的日常生活和活動的空間和領域，類似我們所說的公共場所，而不是指社會學、政治學上如哈貝馬斯（Jürgen Habermas）提出的那種「介於國家和社會之間的一個領域，是政治權力之外，作為民主政治基本條件的公民自由討論公共事務、參與政治的活動空間」。見哈貝馬斯著、曹衛東譯：《公共領域的結構轉型》（上海：學林出版社，1999），頁 124。

別。扮裝者利用服飾與性別之二元對立關係，通過穿著異性的服飾，成功建構另一性別而不易被發現。

《雙忠廟》之舒真因彈劾權奸劉瑾（1451-1510），招致殺身之禍。本來生活平靜的家庭，突然受此政治事件影響，不得不奔走逃命。僕人王保為避劉瑾追捕，扮女妝攜小公子舒珍出逃，以防遇人起疑盤詰。王保作為成年男性，帶著一個繚裸中的孩子於路上行走，勢必惹人懷疑，因而扮作老寡婦模樣：

今後路上行走，一定惹人疑惑，怎麼處？嘎，有了，包袱內帶有亡妻衣服一件，手帕一方，不免改換女粧。¹⁵

為了達到被別人認作是女性的效果，王保參照既有的性別符碼，穿女性衣服，帶屬女性閨私的手帕，以掩蓋原有男性性別特徵。撫養舒珍的過程中，因兩月的孩童需乳為食，王保無處尋覓口食，便於藏身之所雙忠廟神前哀告，後因忠心得賜雙乳。此時的王保不僅是通過服飾裝扮建構成的女性角色，更是從生理性別轉變為女性，是個「真正婦人」了。哺育子女本是女性職責，劇作家卻安排一位男性，甚至不惜借助神道的力量，令其生出女性生理特徵，代替女性行使職責。一方面，劇作家並未直接安排乳母等此類女性角色攜帶舒珍出逃，而是由一位年長男性，先穿女性服飾扮為女性，再令其生乳，扶養照顧幼兒。於觀眾而言，無疑加強了情節曲折性及趣味性。若由乳母出場，便不會出現作為男性的王保手足無措照顧幼兒以及因擔心無母乳而於神前哀告之場景，更不會出現「男化女」之情節。另一方面，「男生乳」情節亦可以說是男性「在生殖崇拜上對女性話語權力的僭越乃至搶奪」。¹⁶發跡於英國的波蘭人類學家馬林諾夫斯基（Bronislaw Malinowski, 1884-1942）指出：「在土人看來，父親是不相干的；生理上的造育，沒有那一回事。」¹⁷原始生殖觀念中，母親生育、哺育子女，乃女性特有的能力，男性是被排斥在外的，因而（女性）生育對於男性來說是神秘的，亦是不可容忍的。故而進入父權社會後，男性為鞏固自己的權威地位，試圖剝奪女性（母親）的權威，於是「把那『生民』的主權也移歸給男人了。」¹⁸劇作家於此通過神化，將女性獨有行為剝奪並賦予男性，試圖強化男性權威與尊貴。若以此論之，此處男扮女裝亦是強化男尊女卑二元體系之表現方式，但卻也是源於對女性（生殖）崇拜與（權威）懼怕。

2. 發洩對現實的不滿

沈自徵（1591-1641）《簪花記》¹⁹乃作者以明代失意文人楊慎（1488-1559）被謫戍雲南一事²⁰為題材創作而成。與揚慎至死都未能遇赦還朝的經歷類似，沈自徵亦一生

¹⁵ 《雙忠廟》，《古本戲曲叢刊》本（上海：上海古籍出版社，1986），下冊，頁26。

¹⁶ 李祥林：〈「男人說女人話」——中國戲曲文化現象解讀之一〉，頁3。

¹⁷ 李安宅：《巫術的分析》（四川人民出版社，1991），頁190。

¹⁸ 聞一多：《神話與詩》（北京：北京聯合出版公司，2014），頁93。陳海燕亦提到：「由於先民的性焦慮所導致的對女性的禁忌心理，他們在生殖崇拜中逐漸把敬仰的對象由女陰轉換成男根。」見陳海燕：〈陰差陽錯：中國古代文學中人物性別的置換和逆轉〉，《新東方》1997年第5期，頁41。

¹⁹ 《簪花記》，《續修四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1995），頁461-467。

²⁰ 其本事見於王世貞《藝苑卮言》：「用修謫滇中，有東山之癖。諸夷酋欲得其詩翰，不可，乃以精白綾作緘，遣諸妓服之，使酒間乞書。楊欣然命筆，醉墨淋漓裙袖。酋重賞伎女，購歸裝潢成卷。楊後亦知，便以為快。用修在瀘州，嘗醉，胡粉傅面，作雙丫髻插花。門生昇之，諸伎捧觴，遊行

未得重用，二人同病相憐。因此，他對揚慎以扮女簪花之行為發洩對現實不滿的方式，充滿理解。沈自徵借揚慎之口與扮女之「不合禮法」的喜劇式行為，以批判現實社會。那麼，揚慎何以選擇「扮女」來反抗發洩？女性服飾於男性而言通常有恥辱之意。如《晉書·高祖宣帝紀》記載蜀魏之戰：「亮數挑戰，帝不出，因遺帝巾幘婦人之飾。帝怒，表請決戰……」²¹面對司馬懿（179-251）遲遲不出戰，諸葛亮（181-234）以女人之服恥笑他。《舊唐書·杜伏威傳》亦記載類似情節：「煬帝遣右禦衛將軍陳稜以精兵八千討之，稜不敢戰，伏威遺稜婦人之服以激怒之。」²²杜伏威（？-624）同樣是以「婦人之服」來激怒陳稜。男女服飾指向尊卑高低意義。揚慎以穿著女性服飾，貶低自己地位，以顛覆傳統冠服制度和「男尊女卑」二元體系來宣洩對政治黑暗的不滿。

（二）私人領域

1. 避難

男性受突發事件影響，仕途、性命等受威脅，於公共空間仍無法逃避之時，便會扮為女性，躲入女性私人領域。傳統社會，對男女兩性之活動空間作了明確界定：外庭是男性活動空間，於女性而言是禁地；內室則是女性專屬空間，於男性而言亦屬禁地。司馬光（1019-1086）對男女之別作了進一步闡釋：「男治外事，女治內事。男子晝無故不處私室，婦人無故不窺中門。」²³內室雖限定了女性活動空間，但因其私密性與不可見性，某種程度上亦是對女性的一種保護。因而，男性在面臨危險之時，欲藏匿於女性私人領域。一方面，內室對「女性」具有保護作用，可阻止搜捕之人（男性）的進入；另一方面，男性欲進入內室，唯有以「女性」身份才不致引起懷疑。《鬥金牌》裏，紀宮人之子（皇子）被收養商輅府中，為避萬貴妃謀害，被令扮為婢女躲入商女閨房。於儒家上下尊卑之禮制架構而言，扮裝自古以來被統治階級以「服妖」視之，²⁴「或為批評僭禮逾制、奢侈靡費，或為指斥變亂男女、異服招禍」，²⁵會帶來亡身、亡國之災異。何況是位尊之皇子扮裝為女性。皇子扮女雖是患難中不得已之行為，但無可否認是一種對儒家禮制規範的衝擊。蔡祝青亦指出不能以「服妖」說簡單討論扮裝之行為，

扮裝不僅在個別的衣著上違反服制，並且是對整個文化從空間、事業執掌、冠服制度、與聯繫出來的禮制規範各方面辛苦建構起來的「男女之別」做了違逆與挑戰！²⁶

城市，了不為作。」見王世貞著，羅仲鼎校注：《藝苑卮言校注》（濟南：齊魯書社，1992年），頁323-324。

²¹（唐）房玄齡（579-648）等撰：《晉書》（北京：中華書局，1974），頁8。

²²（後晉）劉昫（887-947）等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1974），頁2267。

²³（宋）司馬光（1019-1086）〈居家雜儀〉，載氏著：《司馬氏書儀》，《中國基本古籍庫》本（北京：北京愛如生數字化技術研究中心，2009），卷4，總頁21。

²⁴班固（32-92）在劉向（前77-前6）《洪範·五行傳論》提出「服妖」說的基礎上，於《漢書·五行志》中將服飾、風俗與災異結合：「風俗狂慢，變節易度，則為剽輕奇怪之服，故有服妖。」見（漢）班固撰，（唐）顏師古（581-645）注：《漢書》（北京：中華書局，1974），頁1353。

²⁵林麗月：〈衣裳與風教：晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉，《新史學》第10卷第3期（1999年9月），頁111。

²⁶蔡祝青：〈明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義〉（南華大學碩士學位論文，2000），頁45。

筆者以為，扮裝者之扮裝目的倒並不在「逆反陰陽」，男性扮裝為女性僅是其性命面臨威脅時採取的一種避難手段。此處扮女之男，是「位尊」降至「位卑」，以男性扮為女性，是皇子扮為婢女，以性別與身份雙重錯置這樣一種反常、超越現實之方式，來達到挑戰上下、尊卑有別的社會秩序之作用。

2. 為接近心上人

如果說上述男性是因突發情況，迫於無奈方扮為女性進入私人空間，那麼以下一類男性則是帶有個人私慾進入女性閨房。尤其在中上層社會，不論男性出於何種目的，若想處於女性專有生活空間之內室，與女性又非夫妻關係，則男性唯有扮為女性方有進入私人領域之可能。《落金扇》之周學文與《劉海圓》之龍雲貴，均為見心上人而扮為女子賣身入府。此類劇作中，扮女之男雖於過程中被發現真實身份，但男女主角之間未發生性關係。然而男性私自進入「禁地」之行為，已然違反儒家禮制。為維護女性（貞節）名聲，唯有將男女二人關係合法化——結婚，才可把非禮的行為導入禮的規範。²⁷此中扮裝也僅僅作為男性進入內室、接近女性之工具。

（三）遊離於公私領域之間

王驥德（?-1623）《男王后》²⁸中，作為正宮的陳子高，其扮裝游離於後宮與前朝之間。子高之本事見於《陳書·陳子高傳》。²⁹韓子高（538-567）由歷史上的一位初靠容貌後憑軍功獲得陳王寵信之武將，最終定型為王驥德筆下始終依靠自己容貌而一躍成為正宮的陳子高。劇中子高開篇即道：

憑著我幾分才色，說什麼峨眉不肯讓人，也做得狐媚偏能惑主，饒他是鐵漢，也教軟癱他半邊哩，可惜錯做個男兒也呵。³⁰

子高雖生理性別為男（male），卻想成為女（female）。但這並非意味著他是對女性之認同，而是對建立在女性性別角色之上的權力認同。社會文化建構要求女性應具有「女性（陰柔）氣質」（femininity），男性應具有「男性（陽剛）氣質」（masculinity）。子高「貌似婦人」，其男性社會性別呈現出與之不符的陰柔氣質。陳王雖好男風，但為了讓子高能入住宮中，令其扮女，以女性服飾加之女性氣質所建構的女性社會性別，掩蓋子高真正的生理性別。畢竟作為「娘娘」的子高所處場合，不僅僅是後宮這樣的私人領域，更是社會、天下之公共領域。在陳王與子高這對「同性戀」關係之下，亦有子高與玉華公主之異性戀關係。王驥德試圖以「同性戀」來反抗傳統異性戀父權體系，但於父權社會體制下又不得不加入子高與玉華之異性戀元素。但實際上，陳王為子高與玉華主婚之時，又令子高仍以女性妝扮（王后妝扮）成親。最後以社會性別是女性的子高與生理、社會性別均為女的玉華完婚之形式結尾，依然是對傳統父權體制的顛覆。

²⁷ 康正果：《重審風月鑒：性與中國古典文學》（沈陽：遼寧教育出版社，1998），頁182。

²⁸ （明）王驥德：《男王后》，《續修四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1995），總頁612-626。

²⁹ 《陳書·陳子高傳》記載：「子高年十六，為總角，容貌美麗，狀似婦人，於淮渚附部伍寄載欲還鄉，文帝見而問之，曰：『能事我乎？』子高許諾……及長，稍習騎射，頗有膽決，願為將帥，及平杜龕，配以士卒。」見（唐）姚思廉（557-637）撰：《陳書》（中華書局，1972），卷20，頁269-270。

³⁰ （明）王驥德：《男王后》，頁612。

綜上所述，男扮女裝情節並不能以「對女性取笑、嘲笑」等觀點一言以蔽之。場合、事件因素使得扮裝幾乎都產生於特定情境下，因此不能簡單立足於兩性不平等來討論男性扮裝之含意。扮裝首先是作為男性面臨危險情境欲避難，或為進入內室接近心上人而採取的一種置換性別的手段。其次，男扮女裝具有強化「男尊女卑」之含意，或通過貶低女性，或通過對女性原有尊位的搶奪實現扮裝者的願望。再者，男扮女裝亦或有顛覆「男尊女卑」二元體系之含意，不僅如此，更有試圖顛覆整個傳統父權體制的意義。

四、女扮男裝之情境（動機）及其社會與性別含意

高彥頤指出，明清社會的男女社會性別體系具有流動性，³¹即男女有別、內外界限等規範是相對的，具有一定彈性，可因地制宜、因時制宜。³²明末清初女性外出日益增多，尤其旅行，是極為平常的。但同時高彥頤又表明，外出（旅行）對於大多數女性來說，仍是一種特權和危險的事情。³³儘管明清不少婦女的活動空間得以超越閨房，但女性除非由男性陪同或結伴而行，否則或限於禮教壓力，或困於家庭環境，仍無法出門。像黃媛介（字皆令，約萬曆末至康熙初人）這類女性得以單獨外出，遊離於家庭內外，乃是因她代替了丈夫的職能——養家糊口，為生計而奔走於公共空間，並未否定舊有的家內界限。

女性一旦走出對自己有保護作用的私人領域，不論是迫於客觀環境如面臨戰亂等，抑或是女性心裏產生某種需求如為父報仇、施展才華、追求個人愛情等，進入公共領域，就不得不借助男性服飾以偽裝自己。正如蔡祝青所言：「女性的社會性別本多侷限，造成女性有各式理由必須扮男外出的情況遠較男扮女裝普遍。」³⁴一方面，扮裝為男性使得女性有走出「內室」、走入公共領域之可能；另一方面，扮裝更為女性提供方便和保護自我的功能。

（一）男性劇作家筆下女性扮裝之情境

明清扮裝劇中女扮男裝共有 101 例（94 部）。根據扮裝緣由或目的，其中因愛情婚姻而扮裝的扮裝女性有 35 例，約佔 35%，位居第一；為家庭倫理（忠孝）或避難而扮裝之女性分別有 22 例，均約佔 22%，位居第二。這幾類扮裝女性均出自男性劇作家筆下。

1. 家庭倫理

家庭倫理類扮裝女性承襲傳統。此類女性往往一開始處於安定平靜生活中，後受突然事件之影響（如父或夫被殺），面臨此類特殊處境，心理產生一定動機（如為父或夫報仇）。為達到此意圖，女性唯有採取扮裝之手段，走出閨門接近目標。「三從四德」乃傳統女性應持有的品德，也是女性價值所在。男性劇作家依然強調女性在家

³¹ 高彥頤著、李志生譯：《閨孰師——明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2004），頁 131。

³² 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 年 8 月），頁 21-50。

³³ 高彥頤：《閨孰師——明末清初江南的才女文化》，頁 232-237。

³⁴ 蔡祝青：〈雙性理想：試扮裝後的「郎才女貌」〉，《婦研縱橫》第 72 期（2004 年 10 月），頁 31。

庭方面的表現與貢獻，故而這些建立在儒家倫理之上的扮裝女性，不但不被冠以「服妖」之亂陰陽罪名而加以反對，反而能夠為作者、讀者和觀眾所接受。其中，以為父報仇之商三官為此類典型。

蒲松齡筆下商三官復仇得以成功的很大因素，在於她扮裝為男清唱。「一月前到我莊，又少年又在行，一心跟我去學唱」，³⁵趙惡虎好「男風」，三官便投其所好，扮裝為男子跟隨王成學唱，伺機報仇。明清兩代朝廷禁官紳狎妓，「京師自宣德顧佐疏後，嚴禁官妓，縉紳無以為娛。於是小唱盛行……」，³⁶小唱代替女妓陪酒助興愈加成為主流。清初亦承襲此風氣，因此商三官選擇扮裝為清唱這樣一種身份，得以接近好男風之趙惡虎。

商三官為盡孝，不得不走出閨閣，進入男性統治之公共領域。若三官以自己女性身份為父報仇，不但大仇不得報，自己身體和生命都會受到來自仇人趙惡虎之威脅。三官扮裝為男性，不僅掩飾自己真實性別和身份從而保護自己，亦能以男性之身份接近仇人而不致引起懷疑，伺機殺害趙惡虎。

2. 愛情婚姻

明中晚期，與陽明心學相呼應，戲曲界亦掀起寫男女情愛之浪潮。於扮裝劇本中，女性更是透過扮男走出私人領域，或維護婚姻，或主動追求愛情。「對愛情的體味、張揚和追求，就成為他們對個性的體味、張揚和追求的象徵，愛情理想就成為個性解放的理想象徵。」³⁷因而於明清扮裝戲曲中，「情」之倡導比重最大。徐石麟（1578-1646）的《珊瑚鞭》³⁸中，盧夢梨自認才高志雅，對男性伴侶之期待亦高。因而在樓頭見蘇友白題詩，窺其才貌雙全之時，便欲與之私會，測其品行，好為自己婚姻謀劃。盧夢梨跳脫傳統禮教下的「父母之命」、「媒妁之言」，扮男為自己謀親；亦不拘泥於傳統婚姻中的門當戶對，而是以男性之才貌、德行等為自己擇偶標準。盧夢梨女扮男裝走出閨閣為自己擇婿不僅是對愛情的追求，更是其個性的解放與張揚。閉於深閨的女性，很少有可以造成愛情的際遇，而扮裝可謂給愛情場面的展開提供了一個出奇制勝的機會。³⁹

由此可見，男性劇作家筆下之女性，不論是立足於禮教（盡孝）之家庭倫理類，抑或是深受情教影響的愛情婚姻類，或受突發情況影響，或因內心需要，扮裝於她們而言，不過是一種達到目的的手段或方式，對社會文化建構之兩性性別角色並無重新思考和定位。

（二）女性劇作家筆下女性扮裝之動機

李祥林認為：「戲曲作品中『女扮男裝』對『女卑男尊』的挑戰意味，從木蘭型和崇嘏型兩類角色身上體現得尤其明顯。」⁴⁰同時，指出這種女權的表達是借助於男權

³⁵ 《寒森曲》，路大荒整理：《蒲松齡集》（上海：上海古籍出版社，1963），下冊，頁1023。

³⁶ （明）沈德符（1578-1642）：《萬曆野獲編》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁663。

³⁷ 郭英德、過常寶：《明人奇情》（北京：北京師範大學出版社，1993），頁43。

³⁸ 《珊瑚鞭》，《古本戲曲叢刊》本（上海：上海古籍出版社，1986）。

³⁹ 吳存存：《明清社會性愛風氣》（北京：人民文學出版社，2000），頁281。

⁴⁰ 李祥林：〈男權語境中的女權意識——戲曲中的「女扮男裝」題材透視〉，頁11。

話語，也就是女性「放棄自身性別角色向男性性別角色規範認同」。⁴¹根據李氏說法，女扮男裝之類型大都不出「木蘭型」與「崇嘏型」這兩類，上述扮裝之商三官可歸入前者，盧夢梨則可歸入後者。但從上述分析中，我們首先並不能認為她們的扮裝前提是建立在對男性認同上，其次也無法得出她們對「男尊女卑」觀念不滿的結論。若說三官與夢梨例子牽強，我們不妨直接以徐渭（1521-1593）《女狀元辭鳳得鳳》⁴²之黃崇嘏為例。崇嘏迫於生計，扮為男性走出閨門，甚至在男性專屬之政治領域大施才幹，蔡祝青以為其「摒棄女性性別，轉而認同男性性別」⁴³。

李祥林、蔡祝青等人說法，顯然是將「否定女性角色規範」等同於「認同男性角色規範」。首先，黃崇嘏因「賣珠雖盡，補屋尚餘。計線償工，授餐粗給。但細思此事，終非遠圖，總救目前，不過劫劑」，⁴⁴難以生計，方扮男應舉。維持家庭生活本應是家中男性掌權者（父親或丈夫等）的職責，但因崇嘏「父母相繼而亡，既無兄弟，又不曾許聘誰家」，⁴⁵那麼養家糊口的責任便落在她身上。正是由於男性的缺失，女性不得不代行其職——崇嘏擔任掌權者角色，扮男做官以實踐維持生計的責任。因此，當男性一旦歸位，崇嘏許配給周庠子鳳羽，她也由「男→女」回歸女性角色。

其次，劇中崇嘏雖開篇即道「生來錯習女兒工」、「論才學好攀龍」，⁴⁶但對她來說，扮裝僅是「因急行權」，是不得已而為之。她的不甘雌伏、男性氣質（masculinity）與行男子事，即「認同男性角色規範」，亦只是「暫時」的。最終周庠為其安排的婚姻使之不再生有「不甘雌伏」的念頭，甘願回歸至男性中心社會所規範的女性性別角色。不可否認，以徐渭為代表的男性劇作家，仍是將女性牢牢限制於父權之下和道德秩序之內，她們均以家庭與婚姻為最終歸宿。我們的確可以將崇嘏「（暫時）認同男性角色規範」視為有代表性的女性，因為她讓社會讀者和觀眾看到，女性也有能力做好他們本以為只有男性才能做的事。⁴⁷但無法否認的是，崇嘏類女性僅僅是明清扮裝戲曲中的一個意外，是極少數的，⁴⁸因而並不具典型性。至於「崇嘏型」女性對觀眾的影響，一方面，讓男性重新認識女性，只要給女性同等機會，女性可以同男性一樣有能力治理好政事；但對於男性來說，此類女性對他們的權威地位構不成威脅，因為她們最終都會回歸女性角色。另一方面，女性觀眾自是持有不同於男性簡單享受的心態，由於篇幅所限，筆者於此暫不深入討論。

明清兩代女性劇作家筆下之「擬男」（扮裝）女性多以才子名士之形象出現。男性劇作家筆下女性，扮裝（cross-dressing）多是為行事方便。而女性劇作家筆下女性角色，均或多或少有恨為女身之感，故或轉世為男（cross-gender），或以女作男（cross-

⁴¹ 李祥林：《戲曲文化中的性別研究與原型分析》（臺北市：國家出版社，2006），頁 213。

⁴² （明）徐渭著，周中明校注：《四聲猿》（上海：上海古籍出版社，1984），頁 62-106。

⁴³ 蔡祝青：〈三言二拍中男女扮裝之性別與文化意義〉，《婦女與兩性學刊》第 12 期（2001 年），頁 32。

⁴⁴ （明）徐渭：《四聲猿》，頁 62。

⁴⁵ 同上注。

⁴⁶ 同上注。

⁴⁷ 當然我們不否認徐渭因自身遭遇，對類似不得志才女的同情，故而劇中處處彰顯（或誇大）崇嘏的才學與才幹，但崇嘏事蹟確有本事來源。《玉溪編事·參軍》記載：「黃崇嘏……善碁琴，妙書畫。翌日，薦攝府司戶參軍，頗有三語之稱。胥吏畏伏，案牘麗明。周既重其英聰，又美其風采，在任將逾一載，遂欲以女妻之。」足見崇嘏才幹。見闕名：《玉溪編事》，《叢書保成初編》本（中華書局，1985），頁 2。

⁴⁸ 據筆者統計，101 例女扮男裝中，間接或直接為求才、展才而扮裝的女性僅 4 例，其中包括黃崇嘏。

dressings），來表達自己對既定女性社會角色的不滿。且不論她們的扮裝是一時的（如《喬影》之謝絮才因抱怨為女子改易男裝），或是永久的（如《鴛鴦夢》之仙界菫香等三侍女轉世為蕙百芳等三兄弟），「恨為女身」卻是一生的。她們認為，同閨房一樣，女性性別角色規範不僅束縛了她們的追求，亦浪費了她們的才華。

《繁華夢》、《喬影》開篇分別借才女謝絮才、王夢麟明言忿為女身：

閨閣沉埋十數年，不能身貴不能仙。⁴⁹（《繁華夢》）

生長閨門，性耽書史……無奈身世不諧，竟似閉樊籠之病鶴。⁵⁰（《喬影》）

謝、王二人的壯志為「閨閣」、「樊籠」所束縛，理想與現實之間的衝突，她們將此歸咎為「女身」。她們是想像男性一樣光耀門楣、出人頭地，但這並非意味著她們否定自己的生理性別。表面上，她們的才華是「因為身體性別而被否定和棄置」；⁵¹實際上，社會對女性角色的規範令女性縱有才華，仍無法像男性一樣得以施展。謝、王或扮裝為男子，或於夢中變為男性，與其說她們想成為「男性」，不如說她們想擁有宣洩才華的途徑，因為最起碼科舉為男性提供了展才的機會和平臺。與其說她們認同男性「美人名士相配」等社會價值觀，⁵²不如說她們認同和嚮往的是男性社會角色的空間、自由與優勢。

華瑋指出：

《繁華夢》顯現作者幻想的其實主要還是在個人友情、愛情、親情、婚姻、家庭的私領域，而非政治、權力等公領域的慾望滿足。⁵³

作者王筠（1784-1854）雖言王夢麟狀元及第，卻對之後其政治生涯等未過多描述，可見與一般男性生涯——追求功名權勢——男性所扮演的社會規範之性別角色，仍有本質區別。與其說她們在「描摹懸想一些男人們有的、能做的、快意的事」，⁵⁴不如說她們只是想如男性一般做不受社會、文化禁錮之「人」。然而，她們發現，男性有時同她們一樣無法得志。葉小紉的《鴛鴦夢》雖以悼念姊妹為主，但借擬男的方式，說明了即使身為男性，在現實社會依然沒有出路。此時，女劇作家們已經超越男女性別問題，立足於「人」本身，探索人生出路的問題。

因此，扮裝才女（及女性劇作家）並不是否定自己的生理性別，而是對社會規範下女性社會性別進行否定。但這不意味著她們以男性角色規範作為自己的價值標準。她們從「人」的角度出發，借「擬男」書寫以期女性能獲得同男性同等空間自由的同時，她們更認識到男女兩性現實的出路問題。

不可否認，因東西方女性於傳統男性中心社會中均長期處於受壓抑地位，不少學者受西方女性主義研究之影響，探討男女扮裝含意之時，往往會誇大性別控訴。但是，扮裝在明清劇作家筆下，首先是女性順利進入公共領域之手段。其次，男性劇作家筆

⁴⁹ 華瑋：《明清婦女戲曲集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2003），頁33。

⁵⁰ 同上注，頁251。

⁵¹ 鐘慧玲：《清代女作家專題——吳藻及其相關文學活動研究》（臺北：樂學書局，2001），頁14。

⁵² 同上注，頁21。

⁵³ 華瑋：〈明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題〉，載華瑋、王瑗玲編：《明清戲曲國際研討會論文集》，頁592。

⁵⁴ 嚴敦易：《元明清戲曲論集》（河南：中州書畫社，1982），頁304。

下女性角色多受突發情況影響，扮裝才由此開始；女性劇作家筆下女性角色實為作者寫照，恨為女身故扮為男性，但並不能因此就認為這是女性對男性性別之認同或以扮為男性為榮，她們乃是立足於「人」的需要上，對社會所規範之女性性別角色重新思考，企圖成為像男性一樣可以不受社會禁錮之「人」。

五、結語

本文以明清扮裝劇為研究對象，借狄德羅「情境說」強調「情境」對於「扮裝」這一行為的重要性及其影響。產生於不同情境之下的男扮女裝，含有多重社會與性別含意，既顛覆又強化「男尊女卑」二元對立的傳統父權體制，因此不能以「否定女性」等簡單觀點論之。男性劇作家筆下，以「家庭倫理」、「愛情婚姻」及「避難」為目的的女扮男裝佔較大比重，扮裝於女性而言僅僅是隱藏生理性別保護自我、方便行事的一種手段。男性劇作家筆下的扮裝才女，並非否定女性性別角色，她們實踐男性性別規範亦只是暫時的；而女性劇作家筆下的她們，從對女性性別規範不滿到超越性別藩籬，於「人」的角度出發，探索人生出路。