

第三章 性別越界

在晚近的女性主義理論與性別研究中，性別越界是一個重要的論題。學者以為，透過對二元界域劃分的反動，不但開放了各種性、性別、性傾向、權力、欲望的流通與互動，也提供了思考和文本閱讀策略的可能。文本中的性別越界，便是對性別角色的挪移與戲仿，作者也力圖藉此途徑達到鬆動性別結構的可能。葉德宣與王志弘在其研究中，對以扮裝為性別越界演出途徑的論題，做深入的剖析，他們分別從不同的角度提出：在這個性別角色被拆解與重建的過程裡，性別認同是猶疑擺盪的。¹另外在張逸帆的文章裡，則提到了性別越界（gender crossing），具有詮釋性別的相等作用，它以演出的方式，暴露性別建構的矛盾，並凸顯出父權社會對性別認同的壓迫，於是製造出一種顛覆與不安。²而相對於這些在扮裝反串等，性別越界積極作用的熱烈討論，張小虹在《性別越界》一書裡，則提出論者應該去思索的是，越界的結果，究竟強塑了原本僵化的主流與邊緣，還是達到模糊界限的目的？³她的另一篇文章：越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機，也提到扮裝（drag）所牽涉的是越界認同（cross-identification）的概念，以扮裝為途徑的越界，將模糊了原本涇渭分別的界限，造成範疇危機（category crisis），甚至有論述之間相疊、衝突等的可能（discursive crisis）。⁴對此，張藹珠也有類似的觀點，她認為性別反串及變裝，彷彿雙面刃般不斷猶疑，一方面藉由模仿及逾越，可以凸顯既有權力結構的模仿性；另一方面，卻也將原有結構加以

¹葉德宣：兩種「露營／淫」的方法：永遠的尹雪豔與《孽子》中的性別越界演出，《中外文學》26卷12期（1998年5月），頁67。王志弘：速度的性政治：穿越移動能力的性別區分，《臺灣社會研究季刊》16期（1994年3月），頁150。

²張逸帆：《九層雲霄》裡的性別政治與性別表演，此文出自馮翰士、廖炳惠主編：《文學、認同、主體性 第二十屆全國比較文學會議論文集》（臺北：東海大學外國語文學系、中華民國比較文學學會，1998年），頁51。

³張小虹：《性別越界》（臺北：聯合文學出版社，1995年），頁5-6。

⁴見張小虹：越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機，此文出自紀元文主編：《第五屆美國文學與思想研討會論文選集：文學篇》（臺北：中央研究院歐美所，1997年），頁25。

強化。⁵

總括來說，性別越界，開啟了扣問性別意義的可能，性別位置還可以透過語言或表演行為去操縱。男女扮裝故事，便是藉由操演服飾的文化符號，打破性別的既定僵局，成就其越界的表演。此處欲提出的是，西方學界對性別越界的釐析，多半牽涉到性別認同的問題，而處於中國文化氛圍中的扮裝故事，其扮裝的動機，不必然是為了爭取主體的性別認同，反而另有動機及進路，不同於西方。故此探討文本中的扮裝故事，筆者試圖瞭解，在性別的二元結構裡，越界的深層意涵、時代意義，以及在文學圖像之中的呈顯。蔡祝青在其論文《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》中，曾經提到《三言》的扮裝文本，記載了相關流傳故事，使得正文與入話之間呈現對稱或關連性。⁶《三言》既非一人一時之作，其中收有宋、元、明話本一百二十篇，又表現了說書的通俗性，在中國短篇小說史上，實具有重要地位。⁷因此由《三言》照鑑性別越界，探究其中的寫作觀點及時代現象，必是有文化代表性的。筆者擬從服飾變化，談及創作者如何在扮裝文本中選擇越界的對象？其逾越的動機、過程及結果為何？⁸以及在文本中，性別與文化意義如何被書寫？

⁵張靄珠：「性別反串、異質空間與後殖民變裝皇后的文化羨嫉」，《中外文學》29卷7期（2000年12月），頁156。

⁶蔡祝青：《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》（嘉義：私立南華大學文學研究所碩士論文，2000年），頁16-17。

⁷孫楷第：「宋元明短篇小說，今之湮沒者多矣。吾輩生今日所見宋明短篇小說總集，除繆氏所刊景元本《京本通俗小說》殘存七種，洪楸刊《清平山堂》殘存十五種，皆是舊本外，其在明季，惟馮夢龍《三言》，及凌濛初《初》、《二刻拍案驚奇》所收短篇小說最多，其在小說史上地位亦最為重要。」見《三言二拍源流考》，《明史研究論叢》第一輯（臺北：大立出版社，1982年），頁103。

⁸蔡祝青將《三言》故事中的扮裝動機，依道德評判的角度，分為倫理型、自我實踐型、縱欲型。關於扮裝動機及過程的分析討論，請見第二節。

第一節 服飾的性別符號意義

在《三言》的扮裝故事裡，服飾的改變是一個重要的關鍵，因為服飾本身便是語言符號，在性別文化裡，被當作區別的象徵。故此，要釐清文本所隱喻的性別權力與意識型態之前，就必須探索服飾在中國文化傳統裡，所被寄託的性別意識。以對性別的界定而言，中國人是從社會倫理的性別角色出發。因此，生理性別中的男性或女性，應該要具有社會上對其角色的期許及認可。如《大戴禮記本命》言：

女者，如也，子者，孳也。女子者，言如男子之教，而長其義理者也，故謂之婦人。婦人，伏於人也，是故無專制之義，有三從之道。在家從父，適人從夫，夫死從子。⁹

男尊女卑的觀念，被寄託在性別角色裡，並且反映在服飾上。而一旦與社會文化期待相悖，則被視為服妖，足以禍國殃民，¹⁰其中判斷的依據，便是著裝行為。¹¹從服飾裝扮的變異，認定其逾越性別角色，於是可以得知，古代兩性的著裝規範，在社會文化體制的建構及監督下，是極為嚴格的。《後漢書 光武皇帝本紀》裡有一段話：

時三輔吏士東迎更始，見諸將過，皆冠幘而服婦人衣諸於，繡長屈，莫不笑之。¹²

⁹陳夢雷編：《古今圖書集成 明倫彙編閩媛典 第一卷閩媛總部》395冊（臺北：鼎文書局，1977年），頁4。

¹⁰《後漢書 五行志》記載：「更始諸將軍過雒陽者數十輩，皆幘而衣婦人衣繡擁髻。時智者見之，以為服之不中，身之災也，乃奔入邊郡避之。是服妖也。其後更始遂為赤眉所殺。」引自范曄撰，李賢等注，楊家駱主編：《新校本後漢書并編十三種》（臺北：鼎文書局，1981年），頁3270。

¹¹孫嘉禪、王璐：《服裝文化與性心理》（北京：中國社會科學出版社，1992年），頁60。

¹²同註10，頁10。

由男子服婦人衣，是眾人恥笑的對象，即可看出男女服飾之別，具有禮制及規範的意義，若是逾越了，便會惹來非議。史搢臣在其著作《願體集》，也有提到：

男女不雜坐，不同梳櫛，不同巾櫛 不通寢席，不通衣裳，諸母不漱裳，
女子嫁而反 此曲禮別男女之大節，所以嚴內外，而防瀆亂也。¹³

男女之防嚴，從沐浴、坐席到衣裳，皆有不得跨越的禁忌，以表明謹嚴的性別界限。而直接外現的服飾，便是性別角色的象徵性呈顯，也是無形文化規範的積澱。

追溯服飾差異的起源，民俗學家認為，隨著社會分工趨細，以及為滿足生理需要而強調兩性差別，原本男女通用的原始服飾，必須有性別角色的界定。¹⁴以男性而言，為了外出生產及作戰方便，漸改良為便利的衣褲，而女性則被囿於家庭，處理內務，故衣著傾向內斂。直到後來，服飾的性別差異，由自然的需求，再被賦予文化約定的規範意義。例如雲南鶴慶縣的彝族擺夷婦女，必須圍著一種寬腰帶，這是女性服飾特有的配件，據說是為了約束住，傳說中女性會飛的技能。¹⁵而《古今圖書集成》中孔氏對《禮記 曲禮》，也有這樣的說解：

女子，婦人通稱也。婦人質弱，不能自固，必有繫屬，故恆繫纓。¹⁶

「纓」字在《說文》裡釋為：「冠繫也。」¹⁷即用於繫在冠上，後來因著對女性

¹³ 收於陳宏謀書中，教女遺規。見陳宏謀：《五種遺規》（臺北：德志出版社，1961年），頁9。

¹⁴ 居閱時、瞿明安主編：《中國象徵文化》（上海：上海人民出版社，2001年），頁592。

¹⁵ 擺夷，宋代通稱白衣，元代稱白夷，明代稱百夷，近代則稱擺夷。同上註。

¹⁶ 同註9，頁1。

¹⁷ 許慎撰，段玉裁注，魯實先正補：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1996年），頁659。

的期待，「婦人質弱，不能自固」，而有約束等豐富的文化意涵。總括來說，社會文化依性別差異，形塑了一套服飾的規範，凡是身份不同的人，必然以穿著不同樣式的衣履，加以區別，不容逾越法度。而藉由男女服飾的不同，則又反過來強化了性別意識，體現特定的社會文化。在此節裡，便將從性別文化的觀點，分析服飾的符號意義。

一、兩性服飾差異

中國最早的兩性服飾差異，出現在周代。《詩經 鄘風 君子偕老》裡，有云：「君子偕老，副笄六珈，委委佗佗，如山如河。象服是宜 玼兮玼兮，其之翟也。」¹⁸「象服」指的是古代貴族所身著，繪有日月鳥羽等文彩的服飾。從《說文》釋「翟」：「山雉也，尾長。」¹⁹可知這首詩是描寫貴族女性穿上雉圖樣禮服的美麗模樣。《周禮 天官塚宰》也說：「內司服，掌王后之六服：禕衣、揄狄、闕狄、鞠衣、展衣、緣衣、素沙。」²⁰其中的「禕衣」是指繪上雉的禮服，而「雉」是女性禮服特有的裝飾紋樣。另在《詩經 豳風 九罭》也有：「九罭之魚，鱗魴。我覯之子，袞衣繡裳。」(頁 727-728) 其中的「袞」，《說文》釋：「天子享先王，卷龍繡於下常。」(頁 392) 龍是貴族男性特有的紋飾，由雉與龍的區分可知，周代男女禮服的差異，是建立在服飾上所繪的圖樣裝飾。隨著時間積澱，中華民族文化開始建立起通行於自身群體之間的服裝模式，並且在這個基架上進行模擬與改造。在漢代，兩性的服裝模式為男袍女裙，如《後漢書 輿服志》載有：「皇后謁廟服，紺上皁下，蠶，青上縹下，皆深衣制 貴人助蠶服，純縹上下，深衣制。」(頁 3676-3677)「深衣」是貴族女性的禮服，也是合衣、裳為一的「連衣裙」。依學者考證，「深衣」與「裙」有異曲同工之妙，乃是

¹⁸ 糜文開、裴普賢：《詩經欣賞研究（一）》（臺北：三民書局，1991年），頁 233-234。

¹⁹ 同註 17，頁 140。

²⁰ 鄭玄注，賈公彥疏，趙伯雄整理：《周禮注疏：天官塚宰》（臺北：臺灣古籍出版社，2001年），頁 238。

女性服飾特有的樣式。²¹《後漢書 五行志》也記載：「獻帝建安中 女子好為長裙。」(頁 3273)而「袍」在後漢時，則是特定的朝服，成為男性服飾所特有，如《後漢書 輿服志》所記載：「今下至賤更小史，皆通制袍單衣、皐緣領中衣為朝服。」(頁 3666)至此，以後朝代皆以男袍女裙為基本模式，分別規範兩性服飾。

論及服飾區隔的重要性，《周易 繫辭下》說：「黃帝、堯舜垂衣裳而天下治，蓋取諸乾坤。」²²在儒家文化建構下，服飾被賦與天地、尊卑、男女、陰陽等象徵意涵。干寶《搜神記》裡記載：

靈帝建寧中，男子之衣好為長服，而下甚短；女子好為長裙，而上甚短。

是陽無下而陰無上，天下未欲平也，後遂大亂。²³

在東漢靈帝時流行的穿著，被認為是「陽無下而陰無上」，可知當時是以上衣下裳做為區辨男女的服飾特徵。上衣下裳，亦即上天下地的概念。明代霍韜即以上衣下裳的觀點，批評當時的服飾：

一時女衣，袖大過膝，襖長掩裙，似此不衷，名曰服妖 長短之式，男女異制；女服上衣齊腰，下裳接衣，地承天也；男服上衣覆裳，天包地也。女衣掩裳，女亂男也。斲陰陽之分，亂男女之辨，召災殃之變，不止上有餘下不足為服妖而已。²⁴

²¹ 駱新、姚莽編著：《衣冠滄桑——中國古代服裝的文化觀》(北京：農村讀物出版社，1991年)，頁 42-43。

²² 王弼注，孔穎達疏：《十三經注疏：周易》(臺北：藝文印書館，1955年)，頁 167。

²³ 干寶：《新校搜神記》卷六(臺北：世界書局，1975年)，頁 52。

²⁴ 霍韜：《渭崖文集》卷九，引自四庫全書存目叢書編纂委員會：《四庫全書存目叢書》集部六九(臺南：莊嚴文化出版社，1995年)，頁 69-303。

女性常服，應為下裳接上衣，反映出地對天的奉承、順從；反之，男性常服，則應為上衣覆蓋下裳，以象徵天對地的包容。若上衣與下裳相連，則無法區隔出天地，男女無辨，衣與裳因此有分離的必要性。²⁵從這個方面來說，服飾不但具有區隔性別的意義，那些違背服飾男女有別者被稱為「服妖」，也將招來災殃。因此霍韜說：「亂男女之辨，召災殃之變。」沈德符的《萬曆野獲編》中亦曾記載：

馬尾裙者，不知所起，獨盛行於成化年間。云來自朝鮮國，其始閣臣萬安服之，繼而六卿張悅輩俱效之。直至弘治初元始去位，亦醜顏甚矣，似此服妖，與雉頭裘、集翠裘何異？²⁶

之所以稱「服妖」者，乃因越界者逾越了男不著裙的成規。《明史 五行二 服妖》也有：

給事中朱鳴陽言，曳撒大帽，行役所用，非見君服，皆近服妖也。²⁷

廣義的說，不僅服飾上的亂男女之辨被稱為「服妖」，只要是穿著不合乎自己身份的服飾，皆被視為服之妖也。「服妖」的說法，結合了五行災異，歷來皆被紀錄於歷代正史中的《五行志》，這種天人感應之說，是從服飾可以定上下，取諸乾坤的觀念延伸而來。所謂：「垂衣裳而天下治」，服飾既可象徵天地，一旦發生了逾越服飾規範的現象，人們即聯想到上下失序，產生異象。由「服妖」說對不合服飾規範者的摒斥，可知服飾具有階級、性別等區隔及約束的意涵，亦即從帝

²⁵ 見《服裝文化與性心理》，同註 11，頁 81。

²⁶ 見沈德符：《萬曆野獲編》（下）（北京：中華書局，1959 年），頁 913。

²⁷ 楊家駱主編：《新校本明史并附編六種》卷二十九（臺北：鼎文書局，1982 年），頁 476。

王到庶民，都謹守不能逾越的服飾規約，藉此區隔彼此的身分地位。而同一階級的男女，也透過服飾的種類、衣裳的長短、鞋履的樣式等來區辨性別。²⁸

二、服飾符碼在文本中的應用

隨著朝代遞嬗，中國的服飾文化逐漸形成一套社會身分區隔的體系，其中必須表現出的性別差異，在儒家禮教重視男女有別的要求下，倍顯重要。²⁹藉由男女的服飾相異，《三言》中的扮裝者巧妙地利用這種差異性，做好成功的換裝。在張舜美燈宵得麗女（喻23）中，創作者以男女所著的鞋履不同，點出扮裝者的越界。劉素香穿的是繡花鞋：「小小一雙腳兒，方徑輕移，擎抬繡閣之中，出沒湘裙之下。」（頁404）扮裝後，則穿著一雙大靴。據賈仲的《中華婦女纏足考》³⁰一文中的考證，纏足的風氣始於李後主，³¹到了明代，則纏足之習更盛。《明史 輿服二》便有：「宮人冠服，制與宋同 弓樣鞋，上刺小金花。」（頁1625）若加以探究纏足發生的原因，除了人欲的要求、對女性的約束、貞節的保持之外，便是男女之辨了。³²纏足之婦女，纖細而嬌弱，足以滿足男子生理與心理的需求，文中劉素香便以一雙小腳，展現其女性氣質。³³為了遠行便利，劉素香得脫去繡花鞋，換上男靴，扮演另一個社會性別身份，才能獲得原有女性身分沒有的便利，在公共空間中移動。反觀男扮女裝者，如喬太守亂點鴛鴦譜（醒

²⁸ 林麗月：《衣裳與風教——晚明的服飾風尚與「服妖」議論》，《新史學》10卷3期（1999年9月），頁134。

²⁹ 「內則曰：『禮始於謹夫婦，辨內外。男不言內，女不言外；非喪非祭，不相授器。』蓋所以正婦德、肅閨範也。」見黃標：《庭書頻說》，收於張伯行輯、夏錫疇錄：《課子隨筆鈔》（臺北：廣文書局，1975年），頁151。

³⁰ 賈仲：《中華婦女纏足考》，此文出自鮑家麟編著：《中國婦女史論集》（板橋：稻鄉出版社，1979年），頁185-187。

³¹ 陶宗儀：「惟《道山新聞》云：『李後主宮嬪窈娘，纖細善舞，後主作金蓮，高六尺，飾以寶物細帶纓絡，蓮中作品色瑞蓮，令窈娘以帛繞腳，令纖小，屈上作新月狀。素襪舞雲中，迴旋有凌雲之態。由是人皆效之，以纖弓為妙。以此知札腳自五代以來方為之。』引自《南村輟耕錄》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁127。

³² 同註30，頁182-183。

³³ 男性崇拜小腳的相關討論，可見陳東原：《中國婦女生活史》（臺北：臺灣商務印書館，1965年），頁233-241。

8) 中的孫玉郎，便須以「長裙遮大腳，緩行細步」(頁 147)；在 劉小官雌雄兄弟 (醒 10) 入話中的的桑茂，必須「腳頭纏緊，套上一雙窄窄的尖頭鞋兒」(頁 180) 凡此可知，纏足、小腳，不但約束了女性行動，使內外有別，也是女性纖柔的象徵符號，藉著這個符號的出現或遮掩，將可使讀者預期人物的表現，與故事中即將到來的情境。這樣，服飾符號的形成，便在物質樣式的差異下，表現出社會規範認可中不同的身體語言，既具有象徵性，又有表演特質。³⁴

《三言》成書在明末，又輯錄了宋元明話本，而明代自明太祖滅元興漢，便於洪武二年（西元一三六九年）詔衣冠依唐宋制，分別依階級、性別等不同，頒訂了繁複的服飾制度。《三言》的扮裝文本處於這樣的時代，既反映了唐宋以來服飾的特色，也可見男女有別服飾概念的實踐。以頭髮來說，在中國傳統觀念裡，頭髮象徵的是文明、禮教與尊嚴，不能稍加毀壞或散亂，³⁵女性所用來壓束的飾物是簪釵，男性則為巾幘、冠等³⁶。如《明史 輿服三》有：「儒士、生員、監生巾服。洪武三年令士人戴四方平定巾。」(頁 1649) 以及：「洪武三年，庶人初戴四帶巾，改四方平定巾。」(頁 1649) 其中明列了統治階層對男性頭衣的規定。至於冠，承襲自古代成年禮儀式，男子二十歲則行冠禮，在《明史 禮八》有：「明洪武元年詔定冠禮，下及庶人 凡男子年十五至二十，皆可冠。」(頁 1385) 而女性也有使頭髮整齊的飾物，如：「洪武元年定，命婦一品，冠花釵九樹。」(頁 1641) 以及：「洪武三年定制，士庶妻，首飾用銀鍍金 女子在室者，作三小髻，金釵。」(頁 1650) 從頭衣、首飾的式樣及質料，可分辨出不同的尊卑

³⁴ 李豐楙：服飾與禮儀：離騷的服飾中心說，《中國文哲研究集刊》14期（1999年3月），頁4。

³⁵ 詳細探討可見林曉琦：《先秦典籍中頭髮文化及相關意象研究》（臺中：國立中興大學中國文學系碩士論文，2001年）。

³⁶ 趙超：冠、幘、編髮、扁髻與其他，《中國典籍與文化》2期（2002年），頁71。談論服裝祖型及其衍變，王宇清則說：「有若干種是屬於男性專用的，如頭衣的冑、弁、冕、巾、幘等皆是。冠則按其形制分用於男或女。」見《中國服裝史綱》（臺北：中華大典編印會，1967年），頁115。

等級，也是禮儀制度的重要內容。在扮裝文本中，這些足以辨別性別的服飾符碼，被酌加利用，達成身份轉換的目的。如 喬太守亂點鴛鴦譜（醒 8）中的孫玉郎，在著女裝時，因右耳無環眼，不能如女子一樣戴著耳環，故以膏藥掩飾；改換為男子模樣時，則須「除下簪釵，挽起一個角兒」（頁 155）李秀卿義結黃貞女（喻 28）中，祝英臺裹巾束帶以示男身，黃善聰扮成男裝也是頭上裹箇包巾；金海陵縱欲亡身（醒 23）也有女侍服男子衣冠。

文本中這類扮裝的情節模式，以具性別意義的服飾變換社會性別，說明了性別本身的差異並非是本質性的，而是表象，是可操演的符號。因此，女子可以藉由裹巾束帶喬裝成男子；男子也可以別上簪釵佯裝女子，在這種區隔出性別身分的服飾符碼中，人們寄寓了對不同性別角色的期待。以「男袍女裙」的服裝定式來說，「裙」在劉熙的解釋裡是：「裙之在下者，亦集眾幅為之。」³⁷群幅相連接，走動時搖曳生姿，便呈現出女性的溫柔之美。心理學家也認為長裙的作用，在於造成肉體擴張之感，以佔據多一些空間，並延長女性氣質。³⁸這樣的服飾符號，不僅區隔出男女，還隱含了對性別的氣質期待。在 宋四公大鬧禁魂張（喻 36）裡便出現扮成女裝的趙正，說他的出場是：「油頭粉面，白齒朱唇。錦帕齊眉，羅裙掩地。」（頁 596）為佯裝女子，趙正必須敷粉、擦上胭脂、穿上羅裙，文本中這類描寫女子容貌的俗套詞，類似於將女性形象臉譜化的過程，在作者、讀者之間已形成固定的審美感受。其中所鋪陳的女性服飾語言以及對女性形象的處理，則指出了外觀上的性別區分，有一種經常性的鞏固，性別的邊界，遂藉著服飾的差異性而確立。

³⁷ 同註 17，頁 361。

³⁸ 弗留葛爾 (Flugel, John Carl): 《服裝心理學》(臺北: 水牛圖書出版事業有限公司, 1991 年), 頁 16。

描寫服飾、容貌的重複性、約定性文學套語，近似西方學者羅蘭 巴特所說的服飾體制。他認為符號學可以應用在服飾上，建構出一個流行體系。服飾所扮演的是意符的角色，也就是符號學中的能指 (signifiant)。³⁹ 服飾體制 (c Costume) 則如同結構語言學中的語言結構 (langue)，個別的穿著 (habillement) 便是一種言說 (parole)。當扮裝者藉由服飾來變換性別，男女的扮裝即為服飾意符的改變過程，而「男服上衣覆裳，女服下裳接衣」等男女有別的服飾文化體制，則無法變異。羅蘭 巴特對服飾的能指與所指 (signifie) 的區分，正透露出服飾所開展的，是一個遊戲的空間，藉由服飾符碼指涉的所指，帶來的豐富隱藏意義，被遮蔽的身體，便能在衣服的遊戲中，不斷地變換角色。而本文所討論的扮裝故事，即成功地運用服飾符號，又展現了主體的個性，達成轉換社會性別身分的越界。

第二節 逾越的性別意義

中國的文化傳統中，自我是以個人為出發點，看待與自己相異的性別，並且通過與他人的各種互動關係，實踐自我。周華山於《性別越界在中國》一書中曾經提到，性別在中國文化裡不能孤立存在，而是必須置放在人倫宗法體系中，與階級、長幼年輩，三者彼此互為建構。⁴⁰ 因此，身為一個女性，首先考慮的不是性取向或性別認同的問題，而是在家庭裡扮演什麼角色。她必須做到順從，並以其父親、丈夫、兒子的利益為本。至於男性的自我實踐，則被期許在科舉功名上有所表現，以光耀家門。在《蘇小妹三難新郎》（醒 11）裡，作者便有所評論：

自混沌初闢，乾道成男，坤道成女，雖則造化無私，卻也陰陽分位。陽動陰靜，陽施陰受，陽外陰內。所以男子主四方之事，女子主一室之事。主

³⁹ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著，李維譯：《流行體系 ()：符號學與服飾符號》(臺北：桂冠出版社，1998年)，頁 30。

⁴⁰ 周華山：《性別越界在中國》(香港：香港同志研究社，2000年)，頁 11。

四方之事的，頂冠束帶，謂之丈夫；出將入相，無所不為；須要博古通今，達權知變。主一室之事的，三縷梳頭，兩截穿衣，一日之計，止無過饔飧井臼；終身之計，止無過生男育女。（頁 196）

「男子主四方之事，女子主一室之事」，男主外、女主內的性別界限，不斷地被強調，在文字與口語的傳導下，形成一種關於性別的「話語」(discourse)⁴¹。而明代獎勵貞節婦女尤盛，守孝守節的觀念，已普及到社會各階層，無形中也加深了兩性規範的言行模式。⁴²呂坤在其書《閨範》裡，便這樣說：

丈夫事業在六合，苟非瀆倫，小節猶足自贖；女子名節在一身，稍有微瑕，萬善不能相掩。⁴³

認為男子的事業在天下，名節問題只有在違反倫理時，才需擔憂；而女子守住名節，則比遵守任何德行都來得重要。恰可以說明兩性不但被安置在不同的範疇，也必須在世俗所認定的常理、觀念信仰及價值觀的約束之下，融入社會的正常運作與人交往。

然而，性別觀念卻不是一成不變的，常常是在經濟發展、時代觀念、社會階層不同等因素影響之下，人們逾越了性別界限。孫康宜在《走向「男女雙性」的理想——女性詩人在明清文人中的地位》一文中，曾經對文人的才女情結做了深

⁴¹ 傅柯：「話語的特性——意即說話的權力、理解的能力，對已公式化之聲明集合之合法立即的探究，以及將此話語施用於決策、制度或實行的能力——事實上是為一群特殊的個人組合所控制。」見 Michel Foucault 著，王德威譯：《知識的考掘》（臺北：麥田出版社，1993 年），頁 158-159。

⁴² 對明代貞節觀的研究，可見安碧蓮：《明代婦女貞節觀的強化與實踐》（臺北：私立中國文化大學歷史學系博士論文，1995 年）、劉素里：《三言二拍一型的貞節觀研究》（臺北：私立中國文化大學中國文學系碩士論文，1995 年）、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念的嚴格化》（臺北：國立台灣大學歷史學系碩士論文，1997 年）。

⁴³ 同註 13，收於陳宏謀：《五種遺規 教女遺規》卷中，頁 7。

入的論述。她認為被男性作家所讚揚的女性詩人，對於寫作的自發性、消閑性、分享性的關注，就是一種風格上的「男女雙性」。⁴⁴她們必須跨越性別的疆界，掙脫社會規範對己身的束縛，然後才能改寫原本男性化的寫作價值⁴⁵。明清的女性詩人普遍表現出追求文人化的傾向，「女子無才便是德」的觀念，也在此時開始轉變。另外，統治階層所頒訂的服飾制度，已不能滿足富庶的晚明社會，在李樂的《見聞雜記》中，士人崇尚流行服飾，甚至亂陰陽的記載，常可見到。⁴⁶此時扮裝故事大量被蒐錄⁴⁷，並且於舞臺上演出⁴⁸。《三言》處在性別觀念產生變化的時代脈絡裡，其中的扮裝文本，即表現出人們如何跨過性別規範的界限。

蔡祝青在其研究：《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》中，曾就道德評判的觀點評析《三言》，以求彰顯出馮夢龍導愚、適俗、傳之久遠的創作理念。此論文將扮裝文本依動機分為三大類型，即倫理型、自我實踐型、縱欲型，並追溯故事之原型及流傳大要，以從中得知流傳較廣者，傳達出何種性別與文化意義。這樣的類型分析，可看出研究者已嘗試結合文本的共時性分析與歷時性研究，然而，一部作品的主題，往往是在多個讀者的不同層次閱讀中獲得。為了避免一脈相承的讀法，或簡化文本的意識型態，筆者除了從故事源流的考證、文本分析等路徑，考察創作者如何以文學想像，跨過性別禁忌之限，也擬將焦點集中

⁴⁴ 孫康宜：《走向「男女雙性」的理想——女性詩人在明清文人中的地位》，此文收於葉舒憲主編：《性別詩學》（北京：社會科學文獻出版社，1999年），頁5-8。

⁴⁵ 才女如柳如是，曾經扮成男裝訪士子：「崇禎庚辰（十三年）冬扁舟訪宗伯。幅巾弓鞋，著男子服。口便給，神情灑落，有林下風。」見陳寅恪：《柳如是別傳》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁343。

⁴⁶ 李樂：「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。不意嘉靖末年以致隆萬兩朝，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。」《見聞雜記》卷二（上海：上海古籍出版社，1982年），頁155-156。

⁴⁷ 扮裝故事之集錄，可見明代焦竑：《焦氏筆乘》卷三（臺北：臺灣商務印書館，1971年）、謝肇淛：《五雜俎》卷八（臺北：新興書局，1971年）、徐應秋：《玉芝堂談薈》卷十，《景印文淵閣四庫全書》第八八三冊（臺北：臺灣商務印書館，1986年）。

⁴⁸ 明末祈彪佳收有扮裝的戲曲文本，見《遠山堂曲品》，引自《歷代詩史長編二輯》六（臺北：鼎文書局，1974年）。

在特定時空下，個別作品與不同意識型態的讀者群、社會制度、作者的創作理念產生何種互動。

一、女扮男裝

文本裡女扮男裝者共計八人，據譚正璧的《三言兩拍資料》⁴⁹，節錄其本事，並以《三言》在本事之上有所增者為例，如下表：

扮裝者	本事來源	《三言》故事情節
花木蘭	《鳳陽府志》 木蘭以父當往而老羸，弟妹俱稚，即市鞍馬，整甲冑，請於代父戎 人終不知其女子 召赴闕，欲納之宮中，曰：「臣無媿君之禮。」以死拒之。（《古今圖書集成 明倫彙編閩媛典》第三百四十一卷 閩奇部列傳 一 木蘭）	因父親被有司點做邊廷戍卒，木蘭可憐父親多病，扮女為男 如此十年，役滿而歸，依舊是箇童身。邊廷上萬千軍士，沒一人看得出他是女子。
劉素香	《張生彩鸞燈傳》，此本亦平話體，文極可觀，在蘇長公《章台柳傳》之上，《寶文堂目》亦著錄 生如約往，兩情既洽，遂	是夜素香收拾了一包金珠，也粧做一箇男兒打扮，與舜美攜手迤邐而行 腳又穿著一雙大靴，教他跋長途，登遠道，心中

⁴⁹ 譚正璧：《三言兩拍資料》（臺北：里仁書局，1981年）。

	<p>謀潛逃之鎮江同居。出門後，於鬧市相失。（《日本東京所見中國小說書目》卷二 明清部 一 熊龍峰刊小說四種）</p>	<p>又慌，怎地的拖得動 被 人一湧，各不相顧。</p>
祝英臺	<p>《寧波府志》 梁山伯、祝英臺皆東晉人。梁家會稽，祝家上虞。嘗同學，祝先歸。梁後過上虞，尋訪之，始知為女。（《古今圖書集成 明倫彙編 閩媛典》第三百四十一卷 閩奇部列傳 一 祝英臺）</p>	<p>自小通書好學，聞餘杭文風最盛，欲往遊學 扮作男子模樣 榴花盛開，乃手摘一枝，插於花臺之上，對天禱告道：「奴家祝英臺出外遊學，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。」</p>
黃崇嘏	<p>時臨邛縣送失火人黃崇嘏，纔下獄，便貢詩一章 周覽詩，遂召見，稱鄉貢進士 遂召見詰問。乃黃使君之女，幼失覆蔭，唯與老娘同居，元未從人。周益仰貞潔，郡內咸皆歎異。旋乞罷，歸臨邛之舊隱，竟莫知存</p>	<p>崇嘏假扮做秀才，將平日所作詩卷呈上 乃薦為郡掾 大驚，叩其本末，方知果然是女子。因將女作男，事關風化，不好聲張其事，教他辭去郡掾隱於郭外，乃於郡中擇士人嫁之。</p>

	亡焉。（《玉溪編事》）	
--	-------------	--

由上表，花木蘭扮成男子，才能在軍旅中生活；劉素香必須做男兒打扮遠行；祝英臺以男子模樣入學；黃崇嘏則扮成秀才，進入男性權力價值的核心。可知女扮男裝的動機，多半是為了旅途方便，或為了自由地進出公眾領域。因為「男子主四方之事」，公眾領域向來由男性主導，女性一旦從圍限的家園走出，在公眾領域活動行走，總被視作危險、不方便。這種在行動上的禁忌，使女性採取扮裝的方式，讓自己位於可允許的性別範疇之內，⁵⁰為了掩護，也為了合理化自己的越軌行為，扮成男裝，即成為女性出外必然採取的途徑。追溯扮裝文本的發展脈絡，在本事來源裡，扮裝之事僅具備粗略梗概，到了《三言》，扮裝成了重要的情節架構，且編撰者對於扮裝者的動機及發展過程多詳加細述，並增列關鍵的服飾符碼，如靴子、裹巾束帶等。關於這個從初胎到發展成熟的過程，可與史料相互印證。史料上記載，晚明跨越性別邊界的扮裝蔚然成風，隨著時代觀念的轉變，⁵¹扮裝故事成為晚明文學、戲劇流行的表現主題之一⁵²。在扮裝文本層出不窮，時常於舞台上搬演的情況下，觀眾與聽眾皆對故事本末瞭若指掌；話本小說本身又具有消費取向的特性⁵³，需以廣為流傳的故事貼近、取悅讀者，因此《三言》中所載錄的扮裝故事，多半是讀者耳熟能詳的，在馮夢龍的加工改寫之下，扮裝的情節發展也被強化了。

⁵⁰ Julia Kristeva 著，張新木譯：《恐怖的權力：論卑賤》（北京：生活 讀書 新知三聯書店，2001年），頁 118。

⁵¹ 蕭雍：「女戴男冠，男穿女裙者，陰陽反背，不祥之甚。」引自蕭雍：《赤山會約》，收在《百部叢書集成》一千五百八十五冊（臺北：藝文印書館，1967年），頁 10。以及《祥府縣志》卷一風俗：「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。」引自中國科學院圖書館選編：《稀見中國地方誌匯刊》三四（北京：中國書店，1992年），頁 24。

⁵² 由祁彪佳所錄的《遠山堂劇品》可知，不斷重複的扮裝典型為花木蘭、黃崇嘏、劉方、祝英臺。

⁵³ 綠天館主人：「天下之文心少而里耳多，則小說之資於選言者少，而資於通俗者多。」見《喻世明言》敘。

扮裝文本中為情而奔者如劉素香，馮夢龍曾說：

夫奔者，以情奔也。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。

54

劉素香在私奔過程中逾越性別界限的扮裝，是在迫不得已的情況下被容許。在「君子樂與人為善」的美意下，由情而出發的私奔，應被寬容對待。在張舜美燈宵得麗女（喻 23）裡說：「數日之間，雖水火之事，亦自謹慎，梢人亦不知其為女人也。」（頁 405）因為遮掩了女性的身分，劉素香才能達到在公眾空間自由活動的目的。另外，因實踐才學的動機而扮裝者如祝英臺、黃崇嘏，故事中描述她們跨越性別區分，展現才情，對「女子無才便是德」的傳統認知而言，無疑是種挑戰。⁵⁵祝英臺從小通書好學，欲往遊學的時候，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！（頁 465）

男女的界限分明，是祝英臺求學的最大障礙，於是她裹巾束帶，扮做男子模樣，為的就是滿足自己的求知慾。關於女性才德的問題，孫康宜的研究指出，許多明清文人努力促使女性詩人的作品在選集中被經典化，在這波拔擢女性展現詩才的風尚中，女性的才情受到關注。⁵⁶而馮夢龍的作品，從情教出發⁵⁷，對女性扮裝者

⁵⁴ 馮夢龍：《情史類略》卷一 情貞類（長沙：岳麓書社，1984年），頁 36-37。

⁵⁵ 馮夢龍：《智囊全集》（南京：江蘇古籍出版社，1986年），頁 504。

⁵⁶ 孫康宜：從文學批評裡的「經典論」看明清才女詩歌的經典化，《文學的聲音》（臺北：三民書局，2001年），頁 25。

⁵⁷ 「天地若無情，不生一切物。一切物無情，不能環相生。生生而不滅，由情不滅故。我欲立情教，教誨諸眾生。」見馮夢龍：《情史類略》序，同註 54，頁 1。

也作了相同的處理。如文中贊黃崇嘏：「珠璣滿腹綵生毫，更服烹鮮手段高，若使生時逢武后，君臣一對女中豪。」（頁 467）黃崇嘏既有文采，又有治理國家的才能，她的才情是作者所稱揚的。在《三言》中，馮夢龍不但收納了許多才子佳人的美談，也輯錄了女性自我實踐才學的扮裝故事，可知才女在作者的心目中有極高評價。如 李秀卿義結黃貞女 的引詩，他說：「男子儘多慌錯，婦人反有權奇。若還智量勝蛾眉，便帶頭巾何媿？」（頁 463）其中隱含了對女性賽男子才能的推崇。馮夢龍本身便是表揚閨智的，在其著作《智囊全集》有 閨智部 著錄女性的才學。因為重視女性才學，那些扮裝故事中的才女並沒有被埋沒，或被「女子無才便是德」的偏見所束縛，她們藉由服飾改易，找尋到抒發自己聲音的管道，也以賽男子的才能，為自己在公眾領域佔一席之地。

分析女扮男裝能持續受到讀者喜愛的文化社會因素，便在於那些扮裝者擁有賽男子的奇才，體現了男性價值內涵。在服飾裝扮上，不但必須符合社會上對男性的期待，扮裝者的自我實踐，亦即在公眾領域所展現的能力，也是以男性價值為歸依。以花木蘭來說，代父從軍是為了實踐孝道，等到她役滿而歸，「依舊是箇童身」。祝英臺也以榴花年年發，做為自己不辱門風的誓言。在扮裝期間，她們恪守貞節，如此依然能符合《女誡》、《女訓》等，長久以來教導女性應遵守的德行操守，藉由貞節，她們也得以進入男性中心的秩序世界。當上層文化把扮裝視為服妖，是不祥之事，⁵⁸民間卻大為流行，扮裝文本便藉由貞節為女扮男裝者辯護，以貞節來溝通上層社會與下層社會，希冀能除去逾越禁忌的不合理。因此比較本事來源，在《三言》所增列的情節，多強化了貞節在女扮男裝故事中的份量，用以緩衝才德的對立與服妖招致不祥的擔憂。在呂新吾的《閨範》裡曾說：

⁵⁸ 沈德符：「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。晉傅咸傳云：妹喜冠男子之冠，桀亡天下。今萬氏女而男服，亦身應之矣。」引自《萬曆野獲編》，同註 24，頁 84。《明史 五行志》亦有 服妖 一條，同註 27，頁 476。

是故女及日乎閨門之內，不百里而奔喪，事無擅為，行無獨成，參知而後動，可驗而後言，晝不遊庭，夜行以火，所以正婦德也。⁵⁹

從中可見明代所標榜的婦德，是不能出閨房，也不能擅自作為，男女、內外的界限，藉此獲得鞏固。處在這種男女界限分明的社會，女扮男裝者卻為了情、孝道、實踐才學等動機，逾越性別界限。文本裡，除了被扮為頭陀，以飽私欲的紅蓮之外，那些賣男子的真女人，有的展現才華，有的則提升了在公眾領域移動的能力，她們的越界皆在嘗試突破女性受侷圍的現況，也是對女性角色的重新塑造。

二、男扮女裝

文本裡男扮女裝者共計四人，據譚正璧的《三言兩拍資料》，節錄其本事，並以《三言》在本事上有所增者為例，如下表：

扮裝者	本事來源	《三言》故事情節
桑茂	犯人桑冲供 自幼賣 與榆次縣人桑茂為義男 訪得大同府山陰縣 已故民人谷才以男裝女 ，隨處教人女子生活，暗 行姦宿 冲要得做做 。（《庚巳編》卷第九 人 妖公案）	老嫗看見桑茂標致，將言語調弄他。桑茂也略通些情竅，只道老嫗要他幹事 我不是婦人，原是個男子。從小縛做小腳，學那婦道粧扮，習成低聲啞氣，做一手好針線。

⁵⁹ 同註 13，收於陳宏謀：《五種遺規 教女遺規》卷中，頁 4。

赫大卿	天順間，常熟一會試舉人出遊，七日不返，莫知所之。乃入一尼寺被留，每旦，尼即鑄戶而出，至暮，潛攜酒榖歸，故人無知者。（《菽園雜記》卷六）	將他頭髮剃淨，自然難回家去。況且面龐又像女人，也照我們粧束，就是達摩祖師親來，也相不出他是個男子。
-----	---------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------

由上表得知，桑茂的故事，經馮夢龍的潤飾後加入老嫗的角色，並且出現了同性幽媾的情節。這名老嫗擁有出入閨閣的權利，是教學扮裝的導師，也是一個性啟蒙者。另一則赫大卿扮為女尼的故事，則是藉由男扮女裝，達到留在尼姑庵的目的，也為尼姑庵中流竄的情欲，找到了掩飾的藉口。老嫗與尼姑，皆是三姑六婆之類的人物，在扮裝情節的推動上，實具豐富的性別與文化意義。而最早提出「三姑六婆」這個詞者，是元末明初的陶宗儀。他在《南村輟耕錄》裡說：

三姑者，尼姑、道姑、卦姑也。六婆者，牙婆、媒婆、師婆、虔婆、藥婆、穩婆也。蓋與三刑、六害同也。人家有一於此，而不致姦盜者，幾希矣。

60

在士人的眼光中，三姑六婆總與姦盜之事脫離不了關係。⁶¹在 蔣興哥重會珍珠衫（喻1）也有這樣的評論：

⁶⁰ 同註31，頁126。

⁶¹ 顧起元認為尼姑：「淫穢之聲，尤腥人耳。」引自《客座贅語》卷二（北京：中華書局，1987年），頁68。龐尚鵬認為姑婆們：「煽惑婦女。」引自《龐氏家訓》，收於新文豐公司編輯部：《叢書集成新編》三十三（臺北：新文豐出版社，1985年），頁7-8。

世間有四種人惹他不得，引起了頭，再不好絕他。是哪四種？遊方僧道，乞丐，閒漢，牙婆——只有牙婆是穿房入戶的，女眷們怕冷靜時，十箇九箇到要扳他來住。（頁 19）

士人貶抑三姑六婆的主要原因，是因為她們能「穿門入戶」，進入閨閣與女眷親近。由於深閨與尼姑庵，是男性禁足之地，而尼姑、老嫗、做女紅的婦人，卻可以自由地進入。因此，桑茂選擇扮成老嫗進入閨閣；赫大卿則偽裝成女尼留置尼姑庵。在《劉小官雌雄兄弟》裡，便細膩地描寫扮成女裝的經過：

從小縛做小腳，學那婦道粧扮，習成低聲啞氣，做一手好針線，潛往他鄉，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。（頁 179）

老嫗的婦道粧扮、低聲啞氣、一手好針線，是他得以進入房闈的關鍵。一方面藉著扮裝，男性重演女性服飾特徵，並進入閨閣揭開女性的神秘面紗；另一方面，卻也在老嫗、尼姑與姦淫劃上等號時，將女性形象醜化了。當男性面對閨閣、尼姑庵等，他所不能宰制的空間，所產生的是一種強化藩籬與滲入其中的矛盾情緒。亦即男性以嚴格的戒律規範，防止特殊身份的婦人接觸女眷，卻又在扮裝文本裡，描寫男性扮成三姑六婆滿足淫欲的過程。⁶²因此，從小說中對三姑六婆的描繪，可看出悖離倫常、情欲解放勢力的增長，也體現了士人維繫禮教之防的危機意識。

男扮女裝者，與女扮男裝的文本相較，明顯可見其動機多集中在男性以扮裝

⁶² 衣若蘭：《三姑六婆：明代婦女與社會的探索》（臺北：稻鄉出版社，2002年），頁 136。

之便，行姦淫之事，而缺乏女扮男裝文本中，為情、為才之自我實踐。在 劉小官雌雄兄弟（醒 10）中說：

凡得意之處，不可多住。多則半月，少則五日，就要換場，免露形跡
切忌與男子相近交談。若有男子人家，預先設法躲避。倘或被他指出破綻，
性命不保。（頁 180）

在越界過程中，男扮女裝者必須擔負露出破綻、性命不保的風險，這是在女扮男裝故事中所沒有的。由此可知敘事者看待男性跨越性別疆界的態度，是較女性嚴苛的，文本中常不時透露出違反禁忌的危險。而除了行姦淫之事的扮裝動機之外，唯一行倫理實踐的孫玉郎，其動機在聽從母命，為姐扮裝，最後也無法抵制漁色誘惑，生起淫心。當作者選擇以縱欲的內容呈現男扮女裝文本時，往往在一定程度上也決定了讀者的角度。讀者在閱讀文本後，所接收到的訊息是：男扮女裝者必定懷著淫亂的動機，藉此進入內室，親近女性。在《庚巳編 人妖公案》所錄的桑沖故事，即為這類男扮女裝文本的原型，其中以女裝誘姦的模式，起因於性的吸引，並巧善利用不啟人疑竇的服飾裝扮，行淫亂之事。這些著婦人服的男性，不但不受婦德約束，自由地穿門入戶，還藉此滿足了生理需求。

扮裝故事裡的男性，多具有陰柔美的面貌，一旦穿上婦人服，與女性相異之處唯剩生理特徵了。⁶³如桑茂的樣貌：「垂髻時，生得紅白細嫩。」⁶³「似小官恁般標致，扮婦人極像樣了。」（頁 179）及孫玉郎的描述：「那珠姨、玉郎都生得一般美貌，就如良玉碾成，白粉團就一般。」（頁 142）赫大卿的評語：「況且面龐又像女人，也照我們粧束，就是達摩祖師親來，也相不出他是個男子。」（頁

⁶³ 康正果：《重審風月鑑：性與中國古典文學》（臺北：麥田出版社，1996年），頁 224。

260-261) 赫大卿女性化的俊美，讓尼姑動心，為了能長相廝守，赫大卿被尼姑剃得頭髮一莖不存，摘除了男性的象徵符號。觀察桑茂、孫玉郎、赫大卿等扮裝者，他們所共同具備的都是陰柔特質，因此能成功地掩飾男性特徵，達到越界的目的。在此推動小說情節的扮裝，則有男性特質與女性特質之間微妙的互動。如劉慧娘望著扮成女裝的孫玉郎心想：

一向張六嫂說他標致，我還未信 只可惜哥哥沒福受用，今夜教他孤眠獨宿。若我丈夫像他這樣美貌，便稱我的生平了。(頁 149)

劉慧娘所愛慕的其實是似女子般標致的美貌男子。美男子女性化的特徵，相較於傳統的英雄形象，雖然較為無能，卻無英雄必須禁欲的束縛，他們多半充分發展自己的本能情欲。⁶⁴這類型的男扮女裝者，偽裝的不是那些三姑六婆，上了年紀的婦女，卻有相同的福利，可以進入閨閣與女子親近。因為陰柔美的面貌，為他們的扮裝過程減少了許多阻礙，男性扮裝者遊走在性別邊界之上，既不受女性必須恪守的閨範制約，又可以用男性身體飽其淫欲。

第三節 性別權力的繼續伸展

在扮裝文本裡，服飾所扮演的正是自我與他者的互動遊戲中，意符的角色。因為中國的服飾制度，目的在於使社會秩序化、倫理化、道德化，它規約著人們的行為，使社會達到穩定的狀態。而處於各種社會關係的我，也必須由衣著來實踐，服飾所隱藏的人格價值與社會觀念。因此，當穿著常服，便可以分辨個體應

⁶⁴ 《水滸傳》裡宋江說：「要貪女色，不是好漢的勾當。」(頁 552)、「但凡好漢犯了『溜骨隨』三個字的，好生惹人恥笑。」(頁 553)引自施耐庵、羅貫中著，李泉、張永鑫校注：《彩畫本水滸全傳校注一百二十回》(臺北：里仁書局，1994年)。

該出現的時間與空間，也可表明自己的階級立場。而那些「非常」的扮裝者，以建構性別差異的服飾配件，達到跨越疆界的效果，遂引起了一種厭憎。扮裝的行為不但是悖禮的，同性之間相似的裝束，也無法刺激性的本能⁶⁵。於是主流階層不斷重複告知，一旦性別界限被逾越了，將會造成政治、社會的動亂。漢代以來的服妖說，便導因於人們對性別區分的模糊與不穩定，產生恐懼，因而以樹立禁忌的話語，來抵銷體制被破壞的威脅。在這種情況下，界限和逾越是相互依存的，越是嚴格的限制，也往往浮現性別關係更放縱的一面。扮裝文本，將縱欲快適與士人對藩籬衝破的不安，這種複雜矛盾的情緒，表現得尤其明顯，其中還可以察見創作者眼中的性別角色定位。

一、女人裝男節孝兼全

女扮男裝的文本，實質上並不推翻整個秩序世界，女性扮裝者是在扮演、偽裝成男性角色，並且在其價值規範下行事。這樣的跨越界限，未必達到有效的顛覆，在扮裝過程裡，女性往往學習和吸納了主流文化的價值。以下便據譚正璧的《三言兩拍資料》，節錄本事與《三言》扮裝結果歧異者為例，如下表：

扮裝者	本事來源	《三言》故事情節
花木蘭	《鳳陽府志》 召赴闕，欲納之宮中，曰：「臣無媿君之禮。」以死拒之。帝驚憫，贈將軍，諡『孝烈』。昔鄉人歲以四月八日致祭，蓋孝烈生辰	如此十年，役滿而歸，依舊是箇童身。邊廷上萬千軍士，沒一人看得出他是女子。

⁶⁵ 梁濃剛：《快感與兩性差別》（臺北：遠流出版社，1989年），頁189。

	云。(《古今圖書集成 明倫彙編閩媛典》第三百四十一卷 閩奇部列傳 一 木蘭)	
黃崇嘏	《玉溪編事》 周益仰貞潔，郡內咸皆歎異。旋乞罷，歸臨邛之舊隱，竟莫知存亡焉。(《太平廣記》卷三百六十七 黃崇嘏)	因將女作男，事關風化，不好聲張其事，教他辭去郡掾隱於郭外，乃於郡中擇士人嫁之。後士人亦舉進士及第，位致通顯，崇嘏累封夫人。
劉方	方曰：「妾籌之熟矣。三宗墳墓俱在於此，亦難恣然。兄若不棄，共奉三姓家香火，妾之願也。」是夜，兩人分席而臥。次日，請鎮中年老者為媒，遂成花燭。(《玉芝堂談薈》卷十 女子男飾)	劉方道：「 兄若不棄陋質，使妾得侍箕帚，供奉三姓香火，妾之願也。但無媒私合，於禮有虧。惟兄裁酌而行，免受傍人談議，則全美矣。」是晚兩人便分房而臥。

經過編撰者的改寫後，扮裝結果便具有不同的意涵。在上表中，花木蘭的本事，強調她以死拒之的「孝烈」性格，以塑造完美的女子形象，到了《三言》，扮裝的始末則著重在貞節。而黃崇嘏的故事，敘述她為了實踐才學而扮裝，在事發後，逾越的性別身分為世所不容。本事來源中，其結尾為「旋乞罷，歸臨邛之舊隱」，個體能選擇自己的生活方式，隱遁山林。在《三言》裡，則強調必須守

貞，方能恢復女兒身，而黃崇嘏被迫辭職後，甚且失去自己的主體性，生命價值的榮耀取決於丈夫。再如劉方，卸下男裝後，仍以嫁得美滿歸宿，作為人生的理想目標。在成親之前，兩人必須分房而臥，否則無媒私合，於禮有虧。這種對婚禮儀式的慎重態度，強調男女禮教之防。綜論這三則故事在《三言》中的呈現，有兩則是以婚姻作結，且扮裝者必須以守貞為條件，才能回到秩序世界。其中貞節格套化的模式，乃導因於明代統治階層對貞節烈女，不遺餘力的獎勵。國家除了有旌表制度的實施⁶⁶，還有方志列女傳的撰寫收錄，造成貞節故事大量流傳，士人書寫與國家制度，三種機制共同創造貞節情境的社會記憶。⁶⁷因此，《三言》中被書寫的女性，不論扮裝前後，都需服膺忠孝節烈的規範，嚴守貞節。劉小官雌雄兄弟（醒10）裡說：

我與你同榻數年，不露一毫圭角，真乃節孝兼全，女中丈夫，可敬可羨！昔為兄弟，今為夫婦，此豈人謀，實繇天合。（頁194）

劉方之所以被劉奇稱做「女中丈夫」，在於節孝兼全，可知女性扮裝者回復身分後，守貞的道德節操，已成為男性爭相佔有的價值以及被傳頌的典範。

其他如劉素香，為行走方便而扮裝，與張舜美途中失散之後，便入尼姑庵保其貞節，終得償宿願；祝英臺則與梁山伯化為蝴蝶，成了志節；黃善聰之奇事，感動李公玉成其美。透過文學文本的呈現機制，這些逸出的越界者被重新安置

⁶⁶ 雙節廟記：「王氏有美色，為賊所執，逼欲汙之，給曰：『我不幸至此，豈敢愛其身，願收葬吾夫，然後唯命。』」得其夫亂屍中，置積薪火之，遂自躍火中。使聞於朝下禮部議部，請訪王氏族裏，旌其門閭，收恤其宗親。」同註9，《古今圖書集成 明倫彙編閩媛典 第一百五卷閩烈部》404冊，頁9。又楊貞姑：「按《溧陽縣志》，楊貞姑 父億死，明年母亦死，有弟衍璣尚幼，姑矢不字人，身刺守貞二字以示志。」《古今圖書集成 明倫彙編閩媛典 第四十一卷閩義部》398冊，頁18。

⁶⁷ 衣若蘭：最近臺灣地區明清婦女史研究學位論文評介，《近代中國婦女史研究》6期（1998年8月），頁177。

了。在鞏固「常」與「非常」邊界區分的必要性之下，女扮男裝者，以身體的貞潔向常的世界靠攏，然後摒除那些情色、求學施才的欲望，以走入家庭為依歸。呂近溪的《女小兒語》說：「古分內外，禮別男女，不避嫌疑，招人言語」說明男女的界限分明，有一套不能逾越的禮法。又說：「夫是你天，不可欺心，天若塌了，哪裏安身？」⁶⁸指明女性以夫為依歸的生存目的。女扮為男者，跨越的便是禮法中區隔性別的邊界，是傳統女教思想的嚴格誠律。她們的越界行為，雖暫時脫離了規範的制約，但是秩序的力量，仍然影響著、塑造著女性扮裝者⁶⁹。因此，性別差異所蘊含的權力關係，延伸至扮裝後。劉方在守貞後回復女兒身，獲得「女中丈夫」的稱揚。這個稱號不是讚許她的才能，而是肯定她守貞的節操。黃崇嘏在暴露身分後，擇士人嫁之，因夫榮貴。女性在這個扮裝過程中雖體現了男性價值，其身份也為家族帶來現實利益，為大眾所讚揚，卻依舊無法擺脫生理性別的限制，得到社會上所接受的位置，而唯有在貞節、孝道的辯護下，在婚姻中重新被納入。於是黃崇嘏放棄職務，因所嫁士人位致通顯，累封夫人；劉方與劉奇成親之後，掙起大大家事，生下五男二女。婚姻對這些女性來說，才是存在的最重要意義。

另外，象徵情欲誘惑的紅蓮，則是被動的扮裝者，明悟禪師因她犯了色戒，後紅蓮嫁與做扇子的劉侍詔為妻。而勝哥被服男子衣冠，與主同臥，最後落得畏罪仰藥。兩則故事不以扮裝為主要情節，她們的扮裝，一是為了掩護情事，一是為討主子歡心，但故事皆以紅顏禍水作結，所呈現的便是編撰者評量女性價值的角度。亦即在扮裝文本裡，貞節烈女與妖豔淫婦的形象並陳，貞潔的扮裝者，可獲得美滿歸宿，縱欲的扮裝者，則被冠上禍水的罪名。扮裝文本分別以兩種不同

⁶⁸同註 13，收於陳宏謀：《五種遺規 教女遺規》卷中，頁 1。

⁶⁹「『越界』行為可以使一個人，同一種混亂力量（即尼采稱之為狄俄尼索斯要素的東西）發生接觸；但卻沒有任何一種越界行為，可以不受其在某個歷史領域內的根源的制約。」見 James E. Miller 著，高毅譯：《傅柯的生死愛慾》（臺北：時報文化出版社，1995 年），頁 112。

的情節類型及結局，要求女性禁欲，因為性的誘惑，足以破壞整個秩序世界，為了維持與鞏固秩序，欲望必須被遏止，故此縱欲型的扮裝者，並不多見。⁷⁰而透過文學文本的呈現，守貞型的扮裝者在越界後，故事裡既強調女性貞節情操，又壓抑其才學，過程中實複製、延續了現實生活裡男女二元的價值。然而也因為扮裝，文本中的男女關係已有新的調整和互動，這反映出晚明社會，破壞與循規的衝突力量，正悄悄滋長。這些扮裝文本，便是士人對性別角色界定的反省，經過跨越界限的書寫，他們開始思考起，婚姻關係中禮與情的揉合、男女主外主內空間的僵化以及女性才德等問題。

二、男人裝女敗壞風化

在 劉小官雌雄兄弟（醒 10）裡，曾有一段話：「男人粧女，敗壞風化，女人粧男，節孝兼全。」（頁 180）已大致說明了編撰者對於扮裝故事的價值評斷。女扮為男者，多因行孝守貞吸納了男性價值，或展現才華而獲得社會的讚揚；男扮為女者，則多以服飾的越界，行敗壞風俗之事。因此不論是在扮裝本事或《三言》，男性的越界者大都被施以嚴厲的懲罰。以桑沖的人妖案為例，《庚巳編》說：「都察院，為以男裝女，魘魅行姦異常事 奉聖旨：『是這廝情犯醜惡，有傷風化，便凌遲了，不必覆奏。』」⁷¹到了《三言》裡對桑茂的懲治，也是處以凌遲重辟。再看赫大卿的例子，本事中無扮裝的情節，而《三言》則以扮裝作為留置尼姑庵的關鍵。其扮為女裝雖非自願，然縱欲之實，讓他落得嗚呼哀哉的下場。男扮女裝文本中，性別嚴明的界限，不是不可跨越的鴻溝，但是卻預示了不完整的開始與必然的結局。這場「非常」的性別逾越，打破了原有的平衡，使人籠罩在陌生與距離感的氛圍裡。從故事結局來看，變動不居的越界，卻也暗示著主流

⁷⁰ 劉慧英：《走出男權傳統的藩籬：文學中男權意識的批判》（北京：生活 讀書 新知三聯書店，1995年），

⁷¹ 同註 50，頁 431。

文化對性別區分模糊的不安焦慮與懲罰的到來。

在文本中，對男性越界者所產生的恐懼與憎惡，乃築基在性別界限嚴明的傳統信念，對男性而言，扮為女裝是一種貶抑自己的行為。⁷²當他以服飾裝扮，改變性別角色的位置時，權力關係也隨之變換。在禮分男女、男尊女卑的原則下，他從一個被視為「天」的角色，墮落至「地」，不但必須「伏於人」，還必須做到禁欲。因此這種墮落的恐懼，反過來強化了創作者對女性黑暗面的披露，並利用所扮裝的女性形象，加以詆毀。透過這種戲耍式的越界，男性選擇尼姑、老嫗、做女紅的婦人，作為扮裝的主角，並且在情欲沈淪中，隱喻著性行為所蘊藏的惡果。以桑茂來說，他的扮裝是「人妖敗俗」，小說裡說他：「假充了半世婦人，討了若干便宜，到頭來死於趙監生之手。」（頁 180）其中施以懲罰的劊子手，還必須由男性來擔任，他所象徵的是秩序世界的制裁，目的是為了遏止那些不謹守本份的越界者，在色欲上的耽溺，還為阻絕男性扮為女性的墮落與沈淪。

赫大卿縱欲而亡身，從入「極樂庵」開始，便可預知其下場，在這情欲的追逐中，他已毀滅了自己的生命價值，文中說：

貪花的，這一番你走錯了路！千不合，萬不合，不該纏那小尼姑！小尼姑是真色鬼，怕你纏他不過。頭皮兒都擗光了，連性命也嗚呼！（頁 263）

這則故事裡，重在凸顯情欲的危險性，然而假尼姑真男子的情節，不僅是性別界限的逾越，所暗示的還有明代尼姑不守清規事例的頻生。譚正璧所錄的故事中，如《菽園雜記》卷六、《涇林雜記》、《情史》卷十八等，便出現尼姑惑眾宣淫的

⁷²張小虹：《獨腳戲——《猴行者》中的性別越界》，《性別越界》（臺北：聯合文學出版社，1995年），頁 126。

形象。士人眼中的尼姑，不但帶來家族絕嗣的危機，又違反了女性不得出閨門的原則，因此歷來皆為士人所摒斥。而在世人的想像裡，尼姑是嚮往世俗生活的，也有性生活的渴望。如此一來，佛門禁地，不僅不適合女性與尼姑、和尚接觸，就連男性，進入了這個男女信徒混雜的國度，也多半被塗上了淫亂的色彩。於是在創作者筆下，男性扮裝者一方面以擾亂社會秩序的服飾裝扮，讓真實的情欲流竄；一方面卻在導愚勸誡的標榜之下，被導向社會現實的秩序面。⁷³而這種隔離及懲罰，便是要禁止男性扮裝者所具備的，誘使他人越界的行為特性，也為了使世界回歸於常軌。

在這些被懲罰的扮裝者中，孫玉郎是個例外。他聽從母命為姐扮裝，扮裝緣由是為了實踐倫理孝道，因此情有可原，不必像縱欲型的扮裝者一般，落到被處以極刑的下場。他的故事，呈現出明代士人對婚姻制度反省的現象。文中喬太守的判詞寫道：

弟代姊嫁，姑伴嫂眠。愛女愛子，情在理中。一雌一雄，變出意外 相
悅為婚，禮以義起。所厚者薄，事可權宜。（頁 161-162）

在婚姻禮儀的原則下，人們不可能逾越透過婚姻所組織起來的社會關係，然而父母之命、媒妁之言並不能適應各種情況，當新郎病重時，婚娶必須要有權變之策。因此在情的力量發動之下，禮法的內涵擴大，原本難以納入其中的情欲，也重新被考慮。⁷⁴所以代姊而嫁的男性越界者，可以為了權宜而扮裝沖喜，也可以因姑嫂同眠，而與之產生親密的接觸。孫玉郎雖然犯禁，卻在情的護航下，得以安然

⁷³ 可一居士在《醒世恆言》中的序裡說：「崇儒之代，不廢二教，亦謂導愚適俗，或有藉焉。以二教為儒之輔可也。以《明言》、《通言》、《恆言》為六經國史之輔，不亦可乎？」

⁷⁴ 王鴻泰：《三言二拍》中的情感世界——一種「心態史」趣味的嘗試，《史原》19期（1993年10月），頁123。

回復男裝，並與劉慧娘終成眷屬。因此可以說，所有的衝突與破壞，若有以情出發的人性關懷，因逾越而起的緊張關係便被緩和了。而孫玉郎在事跡敗露之後，帶跌奔回家裡，說明扮裝者的逾越違反了常理，終必須在犯禁後回歸原來身分。在順應情理的情況下，男性扮裝者即使有短暫的逾越，仍須回來盡人子、人夫的義務，社會秩序也依然能鞏固，達到穩定的狀態。⁷⁵

小結

古分內外，禮別男女，從沐浴、坐席到衣裳，皆有不得跨越的禁忌，以表明謹嚴的性別界限。以服飾來說，外觀上的性別區分，必須獲得一種經常性的鞏固，方能明男女之防。因此，藉著兩性服飾的差異性，性別的邊界被確立，而扮裝者所跨越的即是這個性別區分的疆界。這個疆界不僅是外觀上的服飾差異，服飾裡所隱藏的社會規範，才是越界者跨越的主要內涵。在女扮男裝的文本中，女性扮裝者出外求學、旅行、服軍役、求官職，她們逾越了男女之防，也逾越了不能擅自出閨房、擅自作為的婦德。然而扮裝期間仍體現出男性的價值內涵，亦即故事中強調扮裝者恪守貞節，藉此除去逾越性別界限的不合理。至於男扮女裝者，其動機多集中在男性以扮裝之便，行姦淫之事。一方面他們以擾亂社會秩序的服飾裝扮，償其淫欲；一方面卻在越界後的懲罰中，被導向社會現實的秩序面。從《三言》的扮裝文本看來，男女關係已有新的調整和互動，是士人對性別角色界定的反省，恰好也反映出晚明社會，循規與掙脫束縛的力量彼此拉扯著，人們在面對衝突時，也多半採取妥協和接納。

⁷⁵ 吳惠珍：喬太守亂點鴛鴦譜探析，〈臺中商專學報〉29期（1997年6月），頁124。

