

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Department of Drama and Theatre, College of Liberal Arts,

National Taiwan University

Master Thesis

明清戲曲中「女扮男裝」情節之性別意涵

Gender Studies of Female Cross-dressing in Chinese

Opera during Ming and Ching Dynasty

林侖靜

Lun-Ching Lin

指導教授：王安祈博士

Advisor：An-Chi Wang, Ph.D.

中華民國 一 百 年 六 月

June, 2011

誌謝：

這是在台大的第七個年頭。還記得七年前那個剛成年便急欲探索這個世界的自己，再也沒有裙長及膝的制服、炎熱日照下的升旗典禮、教官修女的殷殷關切……，「自由」，是一個大學新鮮人最大的渴望。

滿懷欣喜的踏進台大校園，廣大平坦的椰林大道、古色古香的文學院建築、準時敲打的傳鐘、館藏豐富的總圖，這些標記象徵著知識、夢想的最高殿堂，「我在這裡了！」那是多麼不真實的感覺，心中同時充盈著對未知的惶惑與期待——我將有一場怎麼樣的大學生活？

從中文系到戲劇所，我一路流浪著尋找心靈的安頓處所，中文系溫柔敦厚、廣博蘊藉的文學作品、哲學思想是培育我的土壤；台大開放自由的修課風氣更讓我有機會接觸不同領域的學科，不斷刺激我獨立思辨的能力，對既定的許多傳統、威權產生質疑。研究所時期所學習的各種西方名家理論，各自提出對世界的詮釋方式，帶給我不同的眼光去理解這個世界；而透過戲劇系對於劇本解讀、角色表演的理解訓練，更讓我貼近人的本質去了解不同的人的獨特性。這些點點滴滴的積累，讓我在閱讀作品時有了新的角度思索，因而有了這本論文的誕生。

回顧這趟論文寫作的歷程，是同時與自我、文化、性別、信仰對話思辨的過程。是從小到大生命經驗的累積與台大多元教育所激盪出的火花。在理解明清時期女性形象的同時，也一直在叩問著自己的是，什麼是主體？性別造成了哪些差異？哪些不平等是應該被消弭的？我的生命服膺何種價值觀？想活出怎麼樣的生命樣態？

儘管這本近十萬字的論文仍有許多不足之處，但它代表我為自己這一階段生命旅程的追尋所交出的成果。能夠在這樣一點小小的成果之前，放上一篇謝誌感謝我生命中許多關愛我、為我付出的人，是何等美好且令人感恩的事。

感謝我的指導教授安祈老師，永遠以溫柔的姿態聆聽、理解他人，無論是在

學術、創作、生命態度上都給了我一個美好的典範，每次在課堂上聽老師讀劇本、說劇本，真是再享受不過的一件事。林鶴宜老師建立我清楚的中國戲曲史概念，提醒我補充論文未足的部分；王璦玲老師逐字逐句審讀我的論文，修改我的遣詞用句，感謝兩位老師給我許多建議和肯定，讓我在題目改動與內容調整上能夠更加完備。在台大求學期間得遇許多良師引領是我的榮幸，感謝戲劇系紀蔚然老師精采獨特的西洋劇本詮釋，教我學會不同讀劇的切入角度。感謝中文系老師們的栽培，惠綿老師在戲曲選課程引領我認識傳統戲曲的美妙，老師對學生的用心與鼓勵至今仍讓我難忘；淑苓老師如母親般的溫言關懷，與我分享生命片段；以及多位老師們特殊的生命風采與淵博的學養讓我認識人文世界的豐富美好。

感謝研究所好友奐成、陳慧、評任、治杰、婉伶、昱文、又津、介文、威智、資絜，跟你們一起討論學術問題和生活八卦的日子總有相互勉勵的效果，願我們都能找到屬於自己揮灑的天空。感謝我的大學好友淑茹、麗珊、孟融、晨書、雅雯，大學同窗四年，如今雖各自有不同的方向，但何其有幸一直有你們為我打氣加油！感謝瑋儒、林婕，在我寫作論文的期間接待我這個常上台北打擾的「不速之客」。感謝一路從國中陪伴我迄今的摯友靖玟，我知道，永遠有任何事都可以與你互相分享。

感謝神，帶領我在讀研究所的最後一年，生命轉了個彎認識祢，我的生命中有祢數不盡的恩典，一切榮耀感謝都歸於祢。感謝行道會、美福教會契友們的代禱與關懷，讓我無論在哪裡都有第二個家的支持，也特別要感謝 Susan 對我的照顧，妳美好的生命見證，給了我很多激勵。

感謝我的家人陪我走過這段過程，一直都給我很多的愛、自由和支持，讓我放心的追尋我的世界；我的父母親更是我心中落實「兩性平等」的良好模範，謹以此本論文獻給我的媽媽——我心中最勇敢偉大的女性主體。

林侖靜謹誌于二零一一年

中文摘要：

扮裝的性別越界是對社會性別顛覆的挑戰，中國長久以來的父權思想，透過經典典籍、禮儀條規加以落實規範，「扮裝」被視為一種「服妖」的負面行為。然而，明清時期，傳奇、小說中大量出現的女扮男裝情節與現實生活中才女的增加，卻體現了此一時代性別思潮的鬆動與改變。

明清時期女扮男裝的彈詞、小說文本已有較多前賢研究，然而傳奇卻是研究女扮男裝故事中較缺乏的一塊。本論文以徐渭《四聲猿》為始，何珮珠《梨花夢》為終，期間歷時兩百多年，共蒐集四十三個文本，嘗試梳理明清時期「女扮男裝」戲曲故事的傳統脈絡、觀念突破、書寫者的書寫策略、戲曲文類的特殊性並比較不同生理性別作者的書寫差異，從而展現出的性別文化意義。

明清時期的社會背景，在重情思潮興起、服飾制度鬆動及戲曲頻繁的性別轉換演出下，對既有的女性刻板印象起了反動，女性的才、性、情都在女扮男裝作品中得到進一步的深化。女子有才被普遍的提出，成為佳人必備條件，而明清女劇作家更藉由「擬男」方式表達對社會性別不公的不滿，吐露展現自我才學的渴望；具有雙性特質的女性角色成為傑出的女英雄、女丈夫典範；女性在情感上的大膽追求、情感表達，更顛覆傳統被動佳人的角色形象，甚至在李漁及何珮珠筆下已觸及女性同志情誼模糊地帶的情感書寫。這些有別於傳統書寫的角色形象，呈現了明清時期對性別觀不同於前代的想像。

然而，雖然在性別對話上已有突破，父權思想仍然是牢不可破的主流價值觀，戲曲蘊含的文人主體、風教觀、程式性，仍相當的影響了作品的寫作方式，作者藉由動機、情節設計、道德評價等方式，將此一扮裝的脫序行為重新納入父權正軌，再度強化女性的社會性別、貞節意識與一夫多妻的「理想」家庭模式，甚至連女性作家都無法擺脫父權意識的影響，結局往往只能藉度脫方式尋得救贖。女性，仍然是父權思想下被描繪投射的他者。

關鍵詞：扮裝、父權、書寫策略、才女、擬男、風教、他者

明清戲曲中「女扮男裝」情節之性別意涵

目錄

頁次

口試委員會審定書-----	i
---------------	---

誌謝-----	ii
---------	----

中文摘要-----	iv
-----------	----

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的-----	1
------------------	---

第二節 研究範圍說明與界義-----	5
--------------------	---

第三節 文獻回顧-----	10
---------------	----

第四節 研究徑路—女性主義的啟發-----	13
-----------------------	----

第二章 性別建構與扮裝越界

第一節 「男女有別」——中國性別建構的歷史-----	18
----------------------------	----

第二節 挑戰越界——明清之前的女扮男裝嘗試-----	23
----------------------------	----

第三節 流轉鬆動——明清時期的性別觀	
--------------------	--

一、重情的社會風氣-----	28
----------------	----

二、服飾制度的鬆動-----	32
----------------	----

三、戲曲演出的性別轉換-----	34
------------------	----

第三章 女扮男裝情節類型分析與概述

第一節 扮裝目的分類與角色分析-----	39
----------------------	----

第二節 劇情概述-----	47
---------------	----

第四章 女扮男裝的主體實踐——才、性、情

第一節 才女的兩種主體-----	63
------------------	----

第二節 具有「雙性」特質的人格理想-----	78
------------------------	----

第三節 性別異位與情欲探索-----	84
--------------------	----

第五章 無法掙脫的父權禁錮

第一節 父權倫理的創作起點	
---------------	--

一、 風教觀與文人主體-----	94
------------------	----

二、 崇新尚巧的審美趣味-----	98
-------------------	----

三、 「權宜」與「被動」的動機收編-----	105
------------------------	-----

四、 戲曲文化的程式性與類型化-----	108
----------------------	-----

第二節 馴悍的話語策略	
-------------	--

一、 貞節的宣誓-----	111
---------------	-----

二、 假妒喬醋的理想美德-----	116
-------------------	-----

三、 假娶情節的多重枷鎖-----	123
-------------------	-----

第三節 「他者」形象的再現	
---------------	--

一、 男性凝視下的女性客體-----	129
--------------------	-----

二、 「他者」內化的自我圖像-----	136
第六章 結論-----	141
附錄-----	148
參考書目 -----	150



第一章 緒論：

第一節 研究動機與目的：

每個人一生下來，首先面對的便是男女性不同的生理特徵鑄刻在軀體上（少數生而具有雙性生理特質的人例外）；因著這樣的生理身分，而影響我們對世界的理解。男女兩性作為分類的基礎，有其生理上基本的差異；然而，兩性的氣質、情感特徵、社會角色卻是在人類社會逐漸發展的過程中被定型的。這是西方性別理論提出的生理性別（sex）與社會性別（gender）的差異：

「社會性別」是相對於「生理性別」或「生物性別」、「自然性別」而提出的概念。生理性別是男人女人生理上的差異，身體構造的不同；而社會性別是指由社會形成的男性或女性的群體特徵、角色、活動及責任，是社會對兩性及兩性關係的期待、要求和評價。¹

換言之，社會性別的形成，使得具有生理性別的個人必須按照社會性別的分類，被套入這個框架，並具體體現在穿著、風俗習慣、意識型態、社會角色的實踐上，這也就造成男女兩性在人格養成與生活處境上遭受的巨大差異。

原始社會因生理條件限制，男人在外進行覓食、保衛的活動，女性則在家庭附近負責採集、生育的任務，在這種社會分工之下，慢慢使得女性的地位居於掌握經濟、安全條件的男性之下，男性佔據了社會中的統治階層地位。而在社會型態漸趨複雜化的歷史中，雖然物質條件改善，生產方式改變，但在統治者掌控既有利益的優勢下，女性在社會階層上被迫長期處於被壓迫的地位，在社會地位、婚姻關係、母職角色上都受男性限制，無論東西方，女性爭取性別平等的抗爭歷

¹ 王鳳華、賀江平等著：《社會性別文化的歷史與未來》，北京：中國社會科學出版社，2006。頁 24。

程都是一條漫漫長路。

十八世紀開始的自由主義女性運動，由追求女人、男人皆生而為人的平等前提展開，強調女性要重視自我存在的重要性，女性價值並不依附於家庭之下。十九世紀社會女性主義更呼籲女性要從家庭中解放，參與社會生產，並認為婚姻是男性霸權支配的展現，對社會制度提出質疑。1949年，存在女性主義大師西蒙娜德波伏娃（Simone de Beauvoir）的巨著《第二性》，指出男性與女性各為主體（the Subject）和他者（the Other），女性從屬的客體地位事實上是由男性主體建構而成，並無先驗的女性氣質。² 由於女性需要在經濟上依附男性，便不自覺的將父權的價值準則內化成自我價值，女性唯有爭取平等的經濟地位，才能將自我解放出來。凱特·米列特（Kate Millett）則於1969年她的博士論文《性政治》（Sexual Politics）中論證兩性關係如同政治上的從屬與支配，定義性政治為「統治的性別嘗試將其對從屬性別之權力維持與伸展之過程。」³ 1975年，美國人類學家蓋爾盧賓（Gayle Rubin）更於《女人交易》一文中提出女性受壓迫的根源是基於一套性／性別制度（sex／gender system）。此制度是社會將生物的性轉化為人類活動產品的一整套組織安排。⁴ 同時，盧賓也強調社會性別是社會強加的兩性區分，它是性的社會關係的產物。⁵

在這些理論的討論下，女性權益逐漸受到重視，性（sex）與性別（gender）的概念越加清楚的浮現。社會性別概念的提出，使人意識到社會中對於兩性的刻板印象，是透過社會教育、模仿、強化下用於維持父權優勢所形塑的一種認同過程。性別並非與生俱來固定不動的狀態，而是文化、生理、心理各種層面的複雜揉合。八零年代以後，性別研究（gender studies）的勃興更加豐富了性別的意涵，細緻的

² 西蒙娜德波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵柱譯：《第二性》，北京：中國書籍出版社，2002。頁11。

³ 托里莫以（Toril Moi）著，陳潔詩譯：《性別／文本政治：女性主義文學理論》，台北：駱駝出版社，1995。頁23。

⁴ 蓋爾盧賓（Gayle Rubin）著，王政譯：〈女人交易：性的政治經濟學初探〉，收於《女權主義理論讀本》，桂林：廣西師範大學出版，2007。頁35。

⁵ 同前註。頁52。

探究陽性(masculinities)、陰性氣質(femininities)、性傾向(sexuality)、性認同(sexual identity)與話語論述如何建構性別模型等。

由這套對性別概念的理解來回顧中國歷史，男尊女卑的文化建構由來已久，三從四德的婦德教導，男女權力、義務的差異明文記載於典章條例中。男性站在治國平天下的權力位階，擁有寬闊的生活空間，對比女性必須與多人共享家庭，以及生活空間被侷限於家庭內的狹小內室，展現社會建構兩性的差異。而社會各種現象與話語中更充斥著對男女的性別歧視，如：弄璋、弄瓦的價值比較、宗教中以降為女身作為威嚇的懲罰、溺殺女嬰因無助於勞動力及繼承家業的現實考量等等。在性別分工明確以及宗族制度下建立的父權社會，禮法制度以服飾明確標記了兩性不同的性別與社會身分，女性主體啞啞沉默，除了在家庭之內功能性的角色，女性並無展露自我的空間。

明清之際為中國思想產生劇變的年代，物質的改變、商業與庶民文化盛行、尚奇的審美趣味、對情欲的正視、重視個體獨特性的思潮興起、眾多才女作家浮出地表等社會變化，都在逐步動搖牢不可破的傳統禮教。無論是階級、性別、雅俗等種種二元對立的劃分，都在此一時期遭受越界的挑戰。

「女扮男裝」正是對中國歷史中嚴明兩性規範的挑戰與質疑，當女性穿上男性服飾，改扮男性身分彷彿是一種逃脫的戲法，進入男性擁有的區域與權力，被納入男性秩序中，在中國史上記上一筆，而不再是隱沒無聲，匿於歷史之後的模糊身影。翻開明清戲曲故事，「女扮男裝」情節在明清以後的戲曲、彈詞、小說中成為大量使用的橋段，甚至引來「俗套」的批評。⁶「女扮男裝」行為竟由歷史中被視為極度負面的現象轉變為時有所聞的社會現象與娛樂文化，《雌木蘭》中為父英勇征戰的女英雄花木蘭、《龍舟會》中為父親和丈夫復仇而臥底改裝的謝小娥、《女狀元》中飽讀詩書的黃崇嘏改扮為儒雅才子後一舉奪魁、《女丈夫》中紅拂女

⁶ 祈彪佳評《金花記》云：「其事大類木蘭女，以女偽男，不免涉近日之俗套。」祈彪佳：《遠山堂曲品》，收於《中國古典戲曲論著集成》第六冊，北京：中國戲劇出版社，1959。頁32。

改裝私奔李靖的愛情追尋等等。這些與傳統不同的特殊女性形象與一場場冒險故事的背後，所暗示指涉的社會文化背景與性別權力關係究竟為何？

由於女性扮為男性之後，得以跳脫既定的兩性框架，擴大行動範圍（由家庭以至於社會）與行為能力（追求功名、行走江湖等）開拓了表達自我的空間，擁有更多自由選擇的權利；同時，改換男性身分後所呈現的樣貌，更可作為性別概念的對照與比較，改變長久以來刻板的兩性形象，這種穿梭於性別罅隙間的反抗行為，為性別拉出一個討論對話的多元空間，使筆者意欲探究其中所蘊含的性別論述，以及其在中國性別史上的意義。

戲曲作為庶民文化的主要休閒娛樂，透過戲台上大量搬演及劇本印製的傳播與複製，表示這些不同的女性形象已普遍流傳民間。不同於小說或彈詞，戲曲創作更具有在舞台上與觀眾交流的互動性，而劇作家創作既是一種自我意識的投射，女扮男裝更在戲台上落實為具體的性別實踐，影響觀眾對於既定性別概念的認知。這種交互影響的流動性，以及戲曲文類在明清時期達於鼎盛的代表地位，讓筆者選擇戲曲作品為主要研究文本，並展開對此一問題的追索。

顧燕翎在《女性主義理論與流派》中曾定義女性主義理論為：一、描述男女不平等的現象，或女性的第二性處境。二、以女性觀點解釋其原因。三、尋求改善之道。四、進而探討如何根除宰制與附庸的權力關係，建立平等共存的新文化、新社會秩序，以及人與自然的新倫理。⁷女性文學批評則在這樣的基礎上，結合文學、社會學、心理學、結構、解構主義、符號學等批評方法，連繫語言、文本、主體、權力之間的關係，探索性別折射於文本中的多樣面貌。筆者本文便試圖以女性文學批評角度，加以社會、歷史維度的多面觀照，對於以下問題作進一步的探討：

第一，「女扮男裝」情節何以在明清時代大量出現？這樣的現象反映了何種社會價值觀？自晚明至清代，「女扮男裝」情節的使用產生何種變化？是否隨著時間

⁷ 顧燕翎主編：〈序〉《女性主義理論與流派》，台北：女書文化事業公司，1996。頁VIII。

遞移，顯明性別意識成長的脈絡？

第二，女性換上男裝走出閨閣，或是在闖場裡舞文弄墨，一舉得名；或是在前線馳騁沙場，不讓鬚眉；換裝使女性跨越了哪些界線？勾勒出女性主體的何種風貌？然而扮裝是否真正達成了顛覆、鬆動性別疆界的目的，抑或只是複製甚至再強化男性父權思想的標準？

第三，劇作家的生理性別或多或少影響到作者的女性意識，當這批男性劇作家在書寫筆下女扮男裝的女性角色時，「再現」出的女性形象，究竟是真實反映出了當時的女性處境，或是個人在父權標準下對於理想女性的想像與投射？劇作家又利用了何種寫作策略來鋪陳女扮男裝角色的自我認同？

第四，對照這批男性劇作家，清代晚期出現的一批女性劇作家作品中大量出現「擬男」情節，他們的書寫與男性劇作家的作品差別為何？在戲曲史上呈現了何種特殊性與價值？而這些女性劇作家的女性意識又因為時代思潮而產生哪些侷限？

第五，女扮男裝無論是因何種目的或驅力，最後角色都必須回到女性身分。回到女性身分後的女性在性別思考上是否起了變化？從扮裝到回歸，展現了明清戲曲中擬男情節在性別文化思潮上的哪些突破與限制？

女扮男裝是對性別疆界的顛覆與挑戰，筆者希望透過女扮男裝的情節透鏡，觀察這樣的性別越界反映出明清時期性別關係中哪些突破與侷限，而書寫者與對象之間又構成了何種再現／權力關係。藉此討論此一情節所獨具豐富的性別意涵與文化意義。

第二節 研究範圍說明與界義：

本文以戲曲文本中出現女扮男裝情節者為研究對象，而研究時間斷限界定則較為複雜。一般而言，晚明清初的時間斷代，各家學者因各自側重領域不同而有不同認定。樊樹志的《晚明史》定義其為萬曆元年（1573 年）至崇禎十七年明王

朝結束（1644 年）之間。⁸謝國楨於《明末清初的學風》定義為明萬曆三十年後至康熙四十年左右（1602-1702）。⁹蔡祝青論文根據其收集資料將之定於明泰昌元年（《古今小說》出版年）至清康熙十八年（《聊齋誌異》出版年）（1620-1679）。¹⁰本文兼參社會文化與文本，作出以下的時間斷代，以徐渭《四聲猿》為始，何珮珠《梨花夢》為終，約莫為晚明萬曆年間至清道光之間（1588-1850）。

徐渭《四聲猿》的著作年代有所爭論，目前所存最早傳本為萬曆十六年（1588），由西山樵者校正，新安龍峰徐氏梓行之本。¹¹戲劇學者葉長海指出：「徐渭的創作啟發了後人，使得明末清初出現了一大批易性喬裝的戲劇。」¹²事實上在徐渭以前亦有女扮男裝情節的戲曲，然多散佚或劇情簡單，至徐渭《四聲猿》方以女扮男裝角色為主軸，在故事中深入描寫其心理活動與外在行動，更被劇評家王驥德讚為「天地間一種奇絕文字」¹³，故以之作為研究開端。

自徐渭以降，明清大量傳奇作品中皆有女扮男裝情節，然戲曲劇本散佚或殘缺者甚多，有些僅僅在書中留下故事情節大要，無法見到完整作品，如女扮男裝的重要類型之一梁山伯與祝英台的故事《同窗記》、《柳印記》等，便僅僅存留散齣，而無法得見全貌。筆者考察董康《曲海總目提要》、傅惜華《明代傳奇全目》、莊一拂《古典戲曲存目匯考》及郭英德《明清傳奇綜錄》中的故事情節，並選擇台灣可見全本或九成以上的戲曲作品，以傳奇為主，兼收錄筆者所見之雜劇作品，以觀照女扮男裝情節於劇本中的前因後果、背景鋪陳、唱詞科白及角色塑造，以期能整體勾勒出此一情節所具有的性別意識。

此外，劇作家的生理性別以及文化背景必然會影響其創作方式，故探討女性作者於此一「女扮男裝」情節創作傳統之下的特殊之處為本文討論重點之一。誠

⁸ 樊樹志：《晚明史：1573-1644》，上海：復旦大學出版社，2003。

⁹ 謝國楨：《明末清初的學風》，北京：人民出版社，1982。頁 1。

¹⁰ 蔡祝青：《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2000。

¹¹ 吳玄妃：《晚明傳奇中女扮男裝情節研究》，台北：政治大學研究所論文，2007。頁 16。

¹² 葉長海：〈明清戲劇與女性角色〉，收於《曲學與戲劇學》，上海：學林出版社，1999。頁 87。

¹³ 王驥德：《曲律》，收於《中國古典戲劇論著集成》第四冊，北京：中國戲劇出版社，1959。頁 167。

如嚴敦易先生所指出：

在俗文學的範圍裡，中國婦女寫小說可云絕無。最多的是彈詞，戲曲甚少。但這些頗少的戲曲中，大抵皆有女扮男的「擬男」表現。……在「擬男」這一個詞義下，所含的意味，委是中國婦女文學中一道激瀉的主流，值得我們仔細去研究的。¹⁴

據筆者蒐集，女性作家作品具有女扮男裝情節者，計有：梁小玉《合元記》、張令儀《乾坤圈》、王筠《繁華夢》、《全福記》、吳藻《喬影》、何珮珠《梨花夢》、古越羸宗季女《六月霜》¹⁵。其中《合元記》、《乾坤圈》今已佚，《六月霜》描述秋瑾故事，現存光緒三十三年之鉛印本。而除了《六月霜》以外，晚清尚有一批寫秋瑾之劇作，如六合孫雨林《皖江血》、華偉生《開國奇冤》、蕭山湘靈子《軒亭血》等等¹⁶，內容提到秋瑾女扮男裝革命之事蹟，然筆者並未納入討論範圍。這是由於在光緒時期，最具有代表性的爭取女權運動如廢纏足、興女學與自由結婚等概念都逐漸提出，兩性平權的概念已較明確的進入人民心中。鴉片戰爭（1842）結束，中國與歐美訂定〈白門條約〉以後，西方教會進入中國初步推行新式女學與不纏足運動，然此時影響範圍仍有限。¹⁷至光緒十八（1892）年，康有為提出：「天地生人本來平等」¹⁸，光緒二十一年（1895），嚴復提出：「民之自由，天之所畀也」¹⁹，平等概念與天賦人權的思想的引進，連帶的使婦女解放與男女平權的概念愈加

¹⁴ 嚴敦易：〈何珮珠的《梨花夢》〉，收於《元明清戲曲論集》，河南：中州書畫社，1982。頁 303-304。

¹⁵ 一般論及「擬男」戲曲作品，包括討論葉小紉《鴛鴦夢》，如葉長海、徐扶明、華瑋之文皆有討論。然《鴛鴦夢》劇中之擬男為主角轉世為男，女性身分為彼此關係之前引，並非扮裝為男，故不符合筆者定義之扮裝作品。另，王筠的《繁華夢》雖為夢中變形，但最後又回復女身，與女扮男裝故事類型相仿，故一併收入討論範圍。

¹⁶ 陳芳：《晚清古典戲劇的歷史意義》。台北：學生書局，1988。頁 109。

¹⁷ 陳東原：《中國婦女生活史》。上海：上海文藝，1990。頁 319。

¹⁸ 王爾敏：《中國近代思想史論》，台北：華世，1978。頁 44。

¹⁹ 嚴復：《嚴幾道詩文鈔》，台北：世界出版社，1971。頁 21。

萌發。光緒二十七年（1902）慈禧太后重申廢纏足命令，²⁰光緒三十三年（1907）女子教育正式列入學校系統。²¹這種種改變，顯示了光緒年間女權運動的醒覺與果效。秋瑾作為主張男女平權、提倡女學的革命者，在描寫秋瑾的劇作中，發出「人權」、「男女平等」的呼籲，而本文欲考察在女權概念正式被引進、抗爭之前，在性別威權鬆動的過程中，於戲曲中之女扮男裝情節已然呈現了何種性別意識的演進，故時代斷限設定在女權運動勃興以前，以何珮珠《梨花夢》一作之年代作結。

於此標準下，筆者討論劇作範圍共計四十三部作品，其中含傳奇三十八部，雜劇五部。其中劇作家確定生理性別為女性者，計有四部。另外，於《曲海總目提要》與《明清傳奇綜錄》中有故事者，則附於附錄。關於本文討論劇作資料，詳見下表。²²

表一之一 研究劇作總錄

時代	作者	劇作	備註
明萬曆十六年前	徐渭	雌木蘭替父從軍	雜劇
明萬曆十六年前	徐渭	女狀元辭鳳得鳳	雜劇
明萬曆間	馮夢龍	女丈夫	傳奇
明萬曆後	馮夢龍	雙雄記	傳奇
明萬曆後	王元壽	景園記	傳奇
明崇禎六年	阮大鍼	春燈謎	傳奇
明崇禎十六年	許恆	二奇緣	傳奇
清順治前	沈君謨	風流配	傳奇
清順治前	無名氏	金花記	傳奇
清順治前	無名氏	贈書記	傳奇
清順治前	無名氏	桃林賺	傳奇
清順治前	無名氏	鹽梅記	傳奇
清順治七年前不久	朱寄林	倒鴛鴦	傳奇

²⁰ 郭廷以：《近代中國史事日誌》，北京：中華書局，1987。頁 1157。

²¹ 陳東原：《中國婦女生活史》。上海：上海文藝，1990。頁 342。

²² 本表年代兼參郭英德《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997。）、孫書磊《明末清初戲劇研究》（北京：社會科學文獻出版社，2007）而定。

清順治八年至康熙三十年	王夫之	龍舟會	雜劇
清順治九年至十三年	李漁	憐香伴	傳奇
清順治九年至十三年	李漁	意中緣	傳奇
清順治十一年秋前不久	李玉	眉山秀	傳奇
清順治至康熙前期	張彝宣	吉祥兆	傳奇
清順治至康熙前期	朱雲從	龍燈賺	傳奇
清順治至康熙前期	陳二白	稱人心	傳奇
清順治至康熙前期	周杲	玉鴛鴦	傳奇
清順治至康熙前期	薛旦	鴛鴦夢	傳奇
清康熙元年至十一年	徐石麒	珊瑚鞭	傳奇
清康熙前期	范希哲	四元記	傳奇
清康熙十四年	尤燮	江花夢	傳奇
清康熙十五年前不久作	裘璉	女崑崙	傳奇
清康熙前期	無名氏	盤陀山	傳奇
清康熙二十年前不久作	周穉廉	雙忠廟	傳奇
清康熙二十一年前	萬樹	念八翻	傳奇
清康熙中後期	臥月樓主人	玉梅亭	傳奇
清康熙中後期	無名氏	錦蒲團	傳奇
清康熙中後期	無名氏	三鳳緣	傳奇
清乾隆前期	周書	魚水緣	傳奇
清乾隆前期	無名氏	錦綉旗	傳奇
清乾隆後期	沈起鳳	報恩緣	傳奇
清乾隆後期	沈起鳳	才人福	傳奇
清乾隆後期	沈起鳳	文星榜	傳奇
清乾隆後期	沈起鳳	伏虎韜	傳奇
清乾隆後期	王筠	繁華夢	傳奇，女性作者
清乾隆三十三年	王筠	全福記	傳奇，女性作者
清乾隆後期	顧以恭	武香球	傳奇
清乾隆道光	吳藻	喬影	雜劇，女性作者
清道光	何珮珠	梨花夢	雜劇，女性作者

第三節 文獻回顧：

中國歷史資料中，紀錄女扮男裝歷史現象、故事的類書包括有宋代李昉《太平廣記》²³卷三六七妖怪類中附人妖一類，其中收入四例女扮男裝之例。到了明代，則有焦竑《焦氏筆乘》²⁴於卷三〈我朝兩木蘭〉中附記韓氏女易裝征戰之事及黃善聰易裝經商之事。謝肇淛《五雜俎》²⁵卷之八〈人部四〉紀錄女扮男裝九例、徐應秋《玉芝堂談薈》²⁶卷十〈女子男飾〉搜集十一例、及清代趙翼《陔餘叢考》²⁷卷四十二〈女扮為男〉將女扮男裝事例分作五類，其中甲乙兩類為實際扮裝，丙丁戊則是以女子為官屬或自封為將。²⁸然而這些書中雖敘述扮裝現象，但僅偶爾摻雜一兩句點評，未有較深入針對女性心理活動的討論。

當代女性思潮勃興，對於「扮裝」的特殊現象賦予更深入的性別意涵；徐渭在《女狀元辭鳳得凰》和《雌木蘭代父從軍》所刻劃的才女、女英雄形象被更進一步討論，如蔡祝青〈世間好事屬何人？不在男兒在女子——徐渭筆下的女英雄、女狀元形象〉²⁹、〈雙性理想：論扮裝後的郎才女貌〉³⁰、熊賢關〈花木蘭與黃崇嘏——徐渭的非女權主義的女英雄〉³¹、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〉³²、〈「木蘭戲」、性別假面及其他〉³³討論「木蘭」符徵

²³ 李昉輯，文懷沙主編：《太平廣記五百卷》，蘇州：古吳軒出版社，2004。

²⁴ 焦竑：《焦氏筆乘》，台北：商務印書館，1968。

²⁵ 謝肇淛：《五雜俎》，台北：新興書局，1975。按：本書或作《五雜俎》，但據此書前李維禎序之解釋，應為《五雜俎》。

²⁶ 徐應秋：《玉芝堂談薈》，收入《景印文淵閣四庫全書》第883冊，台北：臺灣商務印書館，1986。頁237-240。

²⁷ 趙翼：《陔餘叢考》，台北：世界書局，1960。

²⁸ 趙翼分類分別為：甲、女詐為男人仕者，乙、假男之事，丙、以女人為官屬，丁、假男子官號，未必詐為男子，戊、不假男子官號，直以女子自將矣。

²⁹ 蔡祝青：〈世間好事屬何人？不在男兒在女子——徐渭筆下的女英雄、女狀元形象（上）〉，收於《婦言縱橫》，第67期，2003年7月。頁67-72。〈世間好事屬何人？不在男兒在女子——徐渭筆下的女英雄、女狀元形象（下）〉，收於《婦言縱橫》，第68期，2003年10月。頁86-92。

³⁰ 蔡祝青：〈雙性理想：論扮裝後的郎才女貌〉，收於《婦言縱橫》，第72期，2004年10月。

³¹ 熊賢關：〈花木蘭與黃崇嘏——徐渭的非女權主義的女英雄〉，收於鮑家麟主編《中國婦女與文學論集》，台北：稻鄉出版社，1999。頁79-114。

³² 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〉，收於《四川戲劇》，1997年3期。

³³ 李祥林：〈「木蘭戲」、性別假面及其他〉，收於《戲曲文化中的性別研究與原型分析》，台北：國家出版社，2006。

如何被男權話語操控，而缺乏木蘭作為一個人更深入的心理描繪、伊維德〈女性的才氣與女性的德行——徐渭的《女狀元》與孟稱舜的《貞文記》〉(Female Talent and Female Virtue: Xu Wei's Nu Zuangyuan and Meng Chengshun's Zhenwen ji)³⁴等等。另有較廣泛針對女扮男裝題材探討的有：宋俊華〈女性的沖決藩籬——元明清戲曲小說中女性價值探索〉³⁵、陳節〈從女扮男裝故事看傳統性別意識對作家的影響〉³⁶、佟迅〈中國古代婦女社會地位及女扮男裝文學題材的演變〉³⁷、鮑震培〈真實與想像——中國古代易裝文化的嬗變與文學表現〉³⁸、盧振杰〈論中國文學中「女扮男裝」母題的嬗變〉³⁹等。

明清時期女性戲曲創作者增加，在作品中特別明顯的擬男聲口也引起學者的注意，或綜合研究多位女性作者，或單就個人與作品進行析論。如嚴敦易於〈何珮珠的《梨花夢》〉⁴⁰一文中，首先指出才女戲曲的擬男傳統；徐扶明的〈明清女劇作家和作品初探〉⁴¹、葉長海〈明清戲曲與女性角色〉⁴²中都提到女性作家為了表現才華，出現一批女扮男裝情節的劇作特色。此外如孟梅〈戲曲《喬影》與吳藻的“才子情結”〉⁴³、鍾慧玲〈吳藻作品中的自我形象〉⁴⁴個別處理女性劇作家

³⁴ Wilt L. Idema, "Female Talent and Female Virtue: Xu Wei's Nu Zuangyuan and Meng Chengshun's Zhenwen ji", 收入華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》下冊，台北：中央研究院中國文哲研究所，1998。頁 549-571。

³⁵ 宋俊華：〈女性的沖決藩籬——元明清戲曲小說中女性價值探索〉，收於《湛江師範學院學報》，1995 年 2 期。頁 50-53。

³⁶ 陳節：〈從女扮男裝故事看傳統性別意識對作家的影響〉，收於《福建師範大學學報》，2004 年 4 期。頁 65-69。

³⁷ 佟迅：〈中國古代婦女社會地位及女扮男裝文學題材的演變〉，收於《華北電力大學學報》，第 3 期，2005 年 7 月。頁 92-99。

³⁸ 鮑震培：〈真實與想像——中國古代易裝文化的嬗變與文學表現〉，收於《南開學報》，2001 年 2 期。頁 68-80。

³⁹ 盧振杰：〈論中國文學中「女扮男裝」母題的嬗變〉，收於《重慶教育學院學報》，2005 年 1 期，頁 16-41。

⁴⁰ 嚴敦易：〈何珮珠的《梨花夢》〉，收於《元明清戲曲論集》，河南：中州書畫社，1982。頁 303-304。

⁴¹ 徐扶明：〈明清女劇作家和作品初探〉，收於《元明清戲曲初探》，杭州：浙江古籍出版社，1986。頁 271-273。

⁴² 葉長海：〈明清戲曲與女性角色〉，收於《曲學與戲劇學》，上海：學林出版社，1999。

⁴³ 孟梅：〈戲曲《喬影》與吳藻的“才子情結”〉，收於《瀋陽師範大學學報》，第 31 卷，2007 年第 5 期。

⁴⁴ 鍾慧玲：〈吳藻作品中的自我形象〉，收於鍾慧玲主編《女性主義與中國文學》，台北：里仁書局，1996。

與作品之間的關係。劉軍華〈明清女性作家戲曲之社會性別錯位現象透視〉⁴⁵歸納女性戲曲家共同表現的才名焦慮及父權社會下無可奈何的夢幻心態、華瑋〈「擬男」的藝術傳統：明清婦女戲曲中之自我呈現與性別反思〉⁴⁶針對葉小紈、王筠、吳藻、何珮珠四人的作品討論明清婦女擬男寫作傳統的性別意識及其個人劇作特色、王力堅〈「擬男」戲曲：他者化現象及前因後果〉⁴⁷亦以性別觀點分析清代才媛戲曲中表露的弄才心態、性別錯位的身分認同、張曉梅專書中〈文化的雙性同體：男扮女裝與女越男界〉⁴⁸一章，則將明清時期女扮男裝文本分為「木蘭型」、「崇嘏型」與「梁祝型」，並討論女性作家的扮裝作品如何折射出他們的身分焦慮，以及對男性身分的嚮往。

而關於女扮男裝文本有學位論文研究的則有，蔡祝青碩士論文《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》⁴⁹蔡文考察詳盡，首先以扮裝理論、女性主義的權力立場切入扮裝情節代表的文化意義，討論文本以小說為主，並同時討論男性與女性扮裝、以及現實生活中的文化意涵。喻緒琪博士論文《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》⁵⁰同樣以明清時期扮裝文本為研究範圍，討論其文化思潮、文學美學與性別現象。蔡宜蓉碩士論文《明末清初「女扮男裝」故事研究》⁵¹以才子佳人小說、三言兩拍為中心，另有兼論及少部分戲曲作品的扮裝意義，討論女扮男裝故事的動機及情節架構。大陸陶磊碩士論文《試論明清通俗文學中女性易裝“越位”現象》⁵²則就彈詞小說文本中體現的性別意識加以考察。專以戲曲為討論

⁴⁵ 劉軍華：〈明清女性作家戲曲之社會性別錯位現象透視〉，收於《西北工業大學學報》第29卷第4期，2009年12月。頁46-50、87。

⁴⁶ 華瑋〈「擬男」的藝術傳統：明清婦女戲曲中之自我呈現與性別反思〉，收於《明清婦女之戲曲創作與批評》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。

⁴⁷ 王力堅〈「擬男」戲曲：他者化現象及前因後果〉，收於《清代才媛文學之文化考察》，台北：天津出版社，2006。

⁴⁸ 張曉梅：〈文化的雙性同體：男扮女裝與女越男界〉，收入《男子作閨音》，北京：人民出版社，2008。

⁴⁹ 蔡祝青：《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》，嘉義：私立南華大學碩士論文，2000。

⁵⁰ 喻緒琪：《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》，高雄：中山大學博士論文，2007。

⁵¹ 蔡宜蓉：《明末清初「女扮男裝」故事研究》，新竹：私立元智大學碩士論文，2009。

⁵² 陶磊：《試論明清通俗文學中女性易裝“越位”現象》，長沙，湖南師範大學碩士論文，2002。

範圍的，有吳玄妃碩士論文《晚明傳奇中女扮男裝情節研究》⁵³專門針對晚明清初八部具有女扮男裝情節的傳奇作品，析論其文學價值，並使用神話——原型批評（archetypal criticism）的「雙性同體」理想與坎伯英雄理論詮釋女扮男裝的美學價值與文化。

回顧這批前賢研究成果，筆者認為缺乏一個統整式的觀照。女扮男裝情節在晚明大量勃興，成為戲曲慣用情節，徐渭的《雌木蘭代父從軍》、《女狀元辭鳳得凰》被認為是開啟女扮男裝的寫作先聲。然由徐渭而至明清女性作家，中間產生了斷裂，研究者或是針對明清才女的女扮男裝作品進行專題討論，或是針對個別劇本討論，評論者以木蘭、崇嘏為典型時，忽略其他的女扮男裝戲曲作品的研究意義。第一，透過廣泛蒐集戲曲中「女扮男裝」作品，便可以歸納一個女扮男裝傳統大敘述來思考其中透露的性別意識；第二，將男性劇作者與女性作品的互文參照，更能看出兩者寫作觀點對他者／自身書寫的差異。故本文希望能綜覽這段時期中女扮男裝的戲曲作品，藉由分析這些女扮男裝故事中的人物動機、特質、成就，結合劇作家書寫時所流露的性別觀點及時代思潮的影響，來思辨「女扮男裝」情節所展開的性別對話空間，填補女扮男裝戲曲傳統中的空缺之處。

第四節 研究徑路——女性主義的啟發：

隨著女性主義的發展，學者對性別視角的關注也延燒到文學、文化理論，女性文學批評（Feminist Literary Criticism）應運而生。而本文對於性別視角的切入及觀照，即是受西方女性主義啟發，以女性主義文學批評的觀點分析討論。

女性主義文學批評先驅，英國作家維吉尼亞吳爾芙（Virginia Woolf）在 1929 年〈自己的房間〉一文中，已開始從性別角度討論文學創作，關於女性與男性創作的差異、女性創作時可能遇到哪些限制或潛意識的障礙、文學典律將女人邊緣化的歷史、雙性同體的美學，這些從性別出發的關注，都影響到後代女性文學批

⁵³ 吳玄妃：《晚明傳奇中女扮男裝情節研究》，台北：國立政治大學碩士論文，2006。

評討論的重要議題。

六零年代以後，社會性別概念逐步釐清，社會學者傅柯（Michel Foucault）更大膽提出：話語（discourse）是文化意識形態的實踐，主體是由話語所建構的，社會群體透過話語建構掌握了權力關係。⁵⁴這些對歷史文化威權的質疑與解碼，使得過往在邊緣地帶沉默的他者開始研究大敘述（grand narrative）如何抹殺個體獨特性或是挪用、扭曲、消費受壓迫的他者形象。女性主義文學批評主要分成英美與法國兩大支派，英美女性文學批評首先從「婦女形象批評」（Women's image Criticism）切入，瑪麗·愛門（Mary Ellman）的《思考女人》（Thinking About Women）和凱特·米列特的《性政治》討論男性如何以陽具批評（Phallic Criticism）的角度看待女性文學作品，以及作品中如何刻板呈現女性形象，通過剖析此一形象抨擊男性支配與父權中心的社會觀念；承繼著第一階段對婦女形象的討論，莫爾斯的（Ellen Moers）《文學婦女》（Literary Women）、愛蘭·史沃特（Elaine Showalter）的《他們自己的文學》（A Literature of Their Own）以及吉爾伯特（Sandra Gilbert）與蘇珊古芭（Susan Gubar）合著的《閣樓上的瘋女人》（The Mad Woman in the Attic）更致力於發掘女性在過去缺席文學史上的地位，建構女性文學史獨特的傳統脈絡與書寫美學。英美女性文學批評，針對歷史、文化、經典特別關注，重視婦女作者、讀者作為主體的經驗，聚焦於性別原型、婦女形象並著力於重建女性文學史。

此外，七零年代美國黑人女性批評家愛麗絲沃克（Alice Walker）發表《尋找我們母親的花園》（In Search of Our Mother's Gardens）把種族議題引進女性群體，指出白人女性與黑人女性文化傳統的差異；之後，後殖民女性批評的產生，更明確指出不能把女性視為一個同質性的群體，不同的種族、身分、階級都造成個別的異質性，必須把不同的社會身分納入批評範疇，而非統一以女性來概括。

相較於英美女性文學批評，法國女性主義批評吸收解構主義、語言學、心理學、後結構主義等多種理論，對語言、身體、欲望、主體形塑等進行抽象思辨，

⁵⁴ 柏棣主編：《西方女性主義文學理論》，桂林：廣西師範大學出版社，2007。頁 213。

討論語言如何作為顛覆反動父權的力量。其中代表人物為海倫娜·西蘇（Hélène Cixous）、茱利亞·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）與露西·伊瑞格瑞（Lucy Irigaray）。西蘇提出「陰性書寫」的概念，大聲呼籲：「婦女必須參加寫作，必須自己寫自己，必須寫婦女。就如同被驅離他們自己的身體那樣，婦女一直被暴虐地驅逐出寫作領域，這是由於同樣的原因，依據同樣的法律，出於同樣致命的目的。婦女必須把自己寫進文本——就像通過自己的奮鬥嵌入世界和歷史一樣。」⁵⁵西蘇重視女性身體經驗、性愉悅與文本的連結，以呈現女性自我主體。克里斯蒂娃則基於拉康的精神學分析觀點，認為女性詩學需打破傳統父權符號秩序，以語言的多義性抵抗傳統邏輯結構；而伊瑞格瑞在《他者女人的反射鏡》（*Speculum of the Other Woman*）中設計一種反父權的話語策略，提出女性可以經由對男性話語遊戲式的模仿，來保持有別於男性話語的獨立性。

到九零年代以後，「性別」的概念受到更大的挑戰，巴特勒（Judith Butler）在《性/別惑亂：女性主義與身分顛覆》（*Gender Trouble*）認為不僅社會性別為後天建構，連先天的生理性別也是後天論述的結果，所有被認為正常、異常的概念都有被質疑的餘地，性慾取向不該被簡化成性別，性別是生理性別、社會性別、性慾取向、性實踐等交會出來的流動結果。而為了因應現代社會複雜的社會身分與全球化的快速變遷，新一代女性主義文學批評者提出「社會身分新疆界說」，弗里德曼（Susan Stanford Friedman）就歸納了六種話語表現，分別從社會位置、情境、關係、壓迫、矛盾等話語表現來討論多層次維度的女性主體。⁵⁶

本文對於扮裝情節所隱含的性別意識的討論，雖受女性主義思考方式的啟發，但由於東西方傳統的差異，因此筆者並非全盤套用西方扮裝的多重意義來解讀戲曲中的扮裝行為。英文中，扮裝分為 Transvestite 與 Cross-dressing，前者意指透過扮裝達到性快感的愉悅，後者則指穿著異性服飾行為本身，並無指涉生理快感。

⁵⁵ 海倫娜西蘇（Hélène Cixous）：〈美杜莎的笑聲〉，收於張京媛主編：《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學出版社，1992。頁 188。

⁵⁶ 西慧玲：《西方女性主義與中國女作家批評》，上海：上海社會科學院出版社，2003。頁 51-57。

西方學者對於語言使用模式的關注、符號的理解、以及主體意識、生理性別、心理性別、性欲取向中間流動關係的挖掘，使其對於「扮裝」主題提出多方面的理論探討。如台灣學者張小虹在〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉一文中，即曾介紹伊瑞格瑞的女性主義「性別擬仿」(gender mimicry)、巴巴(Homi. K. Bhabha)後殖民論述的「殖民學舌」(colonial mimicry)與巴特勒同志理論中的「同志假仙」(queer camp)這幾種模仿理論，解釋女性如何自我展演女性特質以嘲笑男人，和同志是如何藉由扮裝嘲諷異性戀及性別本身的可模仿結構。⁵⁷

然而，東方對於性別的理解及語言策略的運用，並非如西方有如此強烈的自覺。固定的性別疆界與社會角色是女性數千年以來的框架，扮裝者的嘗試是初步對這種角色典型的破除，對自我生理身分帶出的責任與期待發出質疑，尚未進一步到對自己情慾、性傾向、性別本質更清楚的認識，甚至有意識的提出對父權思想的反擊或嘲諷。因此本文並非以「擬仿」、「假仙」等概念去解析這些情節，而是透過女性主義文學批評的思考方式提出對明清戲曲中扮裝情節的考察與評論。

本文在架構安排上，首先梳理研究的問題意識與思考徑路，第二章藉由歷史、文化、社會背景的多重語境，討論中國性別觀的建構、扮裝對傳統性別的顛覆意義以及明清時代性別觀改變的背景。第三章則羅列明清扮裝戲曲文本梗概，並分類其中女性角色的扮裝動機及社會、自我實踐成果，以初步歸納其中呈現出的性別意識。第四章討論扮裝女性的自我認知與實踐達成了何種性別突破。第五章則再從反面觀點切入，探討主流父權思想雖有局部退讓，但又如何壓制女性自覺的反動。此外，四、五章也對比不同生理性別的創作者，透過此一寫作傳統，觀察女性劇作者作品所具有的獨特性，以及女性創作者觀點與父權思想的對話。

整體而言，這種從文本(text)、脈絡(context)雙重角度下進行的分析模式，期能回歸到特定的社會脈絡與歷史場景，探討社會性別如何的被建構，又如何回

⁵⁷ 張小虹：〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉，收於《慾望新地圖：性別、同志學》，台北：聯合文學，1996。頁158-200。

到文學中成為再生產、再複製的符號系統，鞏固男性中心的價值體系。扮裝這個跨越性別固定性的模糊場域，達成何種性別觀的開拓；而在主流文化影響下，性別壓迫和偏見，又如何在文本中被巧妙的轉化為書寫策略；生理性別不同的作家作品如何相互參照以見出其中的結構差異，透過檢視這種差異，理解背後的性別意涵。從而對「女扮男裝」情節在中國歷史文化中展現的性別意識與文化意義上作出全面的評價。



第二章 性別建構與扮裝越界

要討論扮裝文本的越界意義，必須先了解傳統中國社會處於何種性別文化脈絡中。本章首節溯源中國歷史中兩性的差異是如何透過各種方式建構，包括外顯的空間、服飾；內隱的性格、價值觀的培養，從而建立男性與女性在社會上扮演的不同角色。第二節，筆者以明清之前的扮裝實例，觀察歷史中實際以扮裝行動有意或無意中對父權進行抵抗的女性，是如何藉由穿梭於服飾間顛覆固著的性別觀，並探討此類扮裝實例又對後期的扮裝文本達成何種啟發效果。第三節筆者進入本論文主要討論範圍的明清時代，討論在這個經濟發達、個人思想抬頭的時代，所興起的扮裝風氣是緣於何種時代思潮？又有哪些推波助瀾的助力使得嚴格區分的性別疆界開始模糊鬆動？本章的時代背景與性別觀分析，是作為四、五章討論扮裝文本意義的歷史基礎，從而觀照明清時期女扮男裝戲曲文本於中國歷史上的性別意義。

第一節 「男女有別」——中國性別建構的歷史

每個社會有各自的文化基礎、歷史背景與主流思想，因而構建出不同的社會性別文化。而當我們回溯中國歷史，可以發現中國社會長久以來「男女有別」的性別建構與鞏固，事實上是與儒家的禮樂制度緊密結合，息息相關。

儒家思想強調在不同的階級、倫理位置上，每個人必須有自己應守的位分與責任，藉以維持封建社會的秩序。《禮記·昏義》中即明確提出男女之別為社會人倫根本：「男女有別，而后夫婦有義；夫婦有義，而后父子有親；父子有親，而后君臣有正。故曰：『婚禮者，禮之本也。』」¹儒家文化講究每個人必須名實相副、各司其職，而名與實的建立，便是以禮樂制度確立不同性別、階級的人所享有的權力與責任；並透過外在的文化符碼如服飾、建築、使用器物、樂舞排場

¹ 王夢鷗註，王雲五主編：《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。頁 966。

等等來區分不同群體間的差異，又將之紀錄於典籍當中，成為承傳的傳統規範。漢武帝獨尊儒術以後，這套典籍透過不同時代的學者傳遞、詮釋，使得禮樂制度不僅成為中國社會價值的核心，賴以維繫秩序的綱領；更透過這套制度，教育人民了解不同生理性別所應當扮演的角色，在倫理關係中應遵守的道德律例，截然二分的建構出「男女有別」的價值觀。

周易中以男性代表陽，女性代表陰，作為解釋宇宙的自然法則。「乾卦」為陽為天，以剛健為性；「坤卦」為陰為地，以卑弱為性。陰陽不同的屬性，衍生出男性為統御者，女性為順服者的價值觀，這個觀念就此成為中國性別觀的基礎。打開古代典籍，強調婦人須以順服為本的條例連篇累牘。《禮記·喪服·子夏傳》明確指出：「未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子。」²的倫理概念。其後的《大戴禮記·本命》：「婦人，伏於人也。」³、《白虎通義·嫁娶》云：「婦者，服也，以禮屈服也。」「服於家事，事人者也。」⁴都一再強調順服的重要性。而這樣的觀念在漢代亦被女性接受，漢代班昭所著的《女誡》，內容分為卑弱、夫婦、敬慎、婦行、專心、曲從與和叔妹七篇，其中又以卑弱為第一，主要針對已婚女性鋪敘在兩性相處上的準則，描繪女性之於男性的從屬地位。她在《女誡·敬慎第三》中直言：

陰陽殊性，男女異行，陽以剛為德，陰以柔為用，男以強為貴，女以弱為美。故鄙諺有云：「生男如狼，猶恐其尫；生女如鼠，猶恐其虎」然則修身莫若敬，避強莫若順，故曰敬順之道，婦之大禮也。⁵

這種以女性卑順柔弱為本質的論調，繁衍到了後世就變本加厲的擴張為各種箝固女性的條例，要求女性務以順服為本、三從四德為美，「從」的概念便註定了女

² 鄭玄注，賈公彥疏，王輝整理：《儀禮注疏》，上海：上海古籍出版社，2008。頁920。

³ 高明：《大戴禮記今注今譯》，台北：台灣商務印書館，1975。頁509。

⁴ 參高明：《大戴禮記今注今譯》註三，台北：台灣商務印書館，1975。頁509。

⁵ 蔣廷錫等纂，《古今圖書集成·明倫彙典·閨媛典》卷二，冊四十九，台北市：文星書局，1964。頁16。

性生命中缺乏自主的選擇權，個體的生命依歸全取決於她生命中的男人，「男上女下」、「男尊女卑」的父權思想儼然成為社會的主流價值。

男女各自不同的屬性和地位既然確立，女性扮演順服者的角色生命自然被收束到私領域的閨閣家庭以內。《周易》〈家人卦〉：「家人，利女貞。彖曰：家人，女正乎內，男正乎外。男女正，天下之大義也。」⁶到了《禮記》中更嚴格的申明：「禮，始於謹夫婦，為宮室，辨外內。男子居外，女子居內，深宮固門，閨寺守之，男不入，女不出。」⁷外內之別，成為男女各自不同的活動空間，不容踰越。一旦企圖逾越這道公私領域的防線，干涉男性於外的權力展現，即招來「牝雞司晨」之嚴厲批詆。是以，在各類女書中便諄諄告誡女性少言勿失，如大明仁孝文皇后徐氏即於《內訓》告誡女性：

況婦人德性幽閒，言非所尚，多言多失，不如寡言，故《書》斥牝雞之晨，《詩》有厲階之刺，《禮》嚴出梱之戒，善於自持者必於此而加慎焉！⁸

外與內的空間差異，塑造了不同的生命樣態。男性向外在的公領域開放，為官治世、建功立業、田獵疆場成為男性的生命價值；反觀女性，往內封閉的生命型態，將女性侷限在閨閣、家庭的私領域之中，未出嫁前需為了嫁入一個家庭生兒育女、操持家務作準備，女紅刺繡、灑掃庭廚等技藝，都是為了成為一個賢婦的預備。《禮記·內則》中即清楚的規範兩性不同生命階段的教育：

子能食食，教以右手。能言，男唯女俞。男鞮革，女鞮絲。六年教之數與方名。七年男女不同席，不共食。八年出入門戶及即席飲食，必後長者，始教之讓。九年教之數日。十年出就外傳，住宿於外，學書計，衣不帛襦褲，禮帥初，朝夕

⁶ 蔣廷錫等纂，《古今圖書集成·明倫彙典·閨媛典》卷二，冊四十九，台北市：文星書局，1964。頁12。

⁷ 王夢鷗註，王雲五主編：〈內則〉《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。頁470。

⁸ 蔣廷錫等纂，《古今圖書集成·明倫彙典·閨媛典》卷二，冊四十九，台北市：文星書局，1964。頁24。

學幼儀，請肄簡諒。十有三年學樂，誦《詩》，舞《勺》，成童舞《象》，學射御。二十而冠，始學禮，可以衣裘帛，舞《大夏》，惇行孝弟，博學不教，內而不出。三十而有室，始理男事，博學無方，孫友視志。四十始仕，方物出謀發慮，道合則服從，不可則去。五十命為大夫，服官政。七十致事。凡男拜，尚左手。女子十年不出，姆教婉婉聽從，執麻枲，治絲繭，織紵組紃，學女事以共衣服，觀於祭祀，納酒漿、籩豆、菹醢，禮相助奠。十有五年而笄，二十而嫁；有故，二十三年而嫁。聘則為妻，奔則為妾。凡女拜尚右手。⁹

從《禮記》當中的種種條文，可看出兩性特質與能力的養成，是如何被外在社會所形塑，影響了兩性自我實現的可能性。將先天的生理性別限制，擴大到社會性別的禁錮。相較於男性習禮樂、誦詩書、騁疆場，以修身、齊家、治國、平天下為抱負；女性的發揮空間卻只侷限於針織女事、協助祭祀。侷限於閨閣之中的女性，既不能揚名於官場，亦不能來往於商場，又因為未婚女性的經濟來源由父兄支持，適人以後便由夫家支持，無獨立經濟能力的女性，便只能預備自己成為閨秀名媛，透過聘娶婚的所有權移轉，宛如物品般由父兄手中移交到丈夫手中。

生活空間內與外的劃分，不只是隔絕男女的清楚界線，也扼殺限制了女性的生命樣態。由這樣的生命描繪，可看見女性的一生，都閉鎖於家庭父權的掌握下。傳統婚姻制度，注重「父母之命，媒妁之言」，孟子於〈滕文公·下〉中更明言：「不待父母之命，媒妁之言，鑽穴隙相窺，逾牆相從，則父母國人皆賤之。」¹⁰ 女性連最關乎個人情感的終身大事都無有自主的可能性，男人成為女人的生命憑附。一旦由原生家庭進入一個新的家庭，女性便必須冠上夫姓，為擔任家庭中的妻子、母親、媳婦角色而活，接受「夫有再娶之義，女無二適之文」的差別待遇，遵循三從四德的婦德要求；而女性唯一可證明自身的價值便是「妻以夫榮，母以

⁹ 王夢鷗註，王雲五主編：〈內則〉《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。頁 480-482。

¹⁰ 阮元：〈孟子·滕文公下〉收於《十三經注疏》，台北：新文豐出版股份有限公司，1977。頁 109。

子貴」憑藉著夫婿、兒子在外的成功，來認可自己身為女性的價值。無怪乎小說戲曲裡的女性在神明前最虔誠的祝禱，只能放在覓得良人，終身有託，因得遇「良人」正是女性一輩子命運所仰賴的關鍵。

在這種男尊女卑的父權社會下，就產生了女書的寫作來教育女性如何預備自己來接受父權秩序，適應父權社會下所應扮演的角色。自班昭《女誡》以後，便開啟了中國一系列「女書」寫作的風氣，透過各種準則，耳提面命「淑媛養成」的各種美德與行為。各朝各代皆有大力提倡女教者，唐代長孫皇后密作《女則》、陳邈之妻鄭氏作《女孝經》、宋若莘、宋若昭姐妹作《女論語》等，無不提倡男女有別，應嚴守分際，女性應如何立身處世、扮演賢妻角色等等。如《女論語·立身》章就指出：

凡為女子，先學立身，立身之法，惟務清貞。清則身潔，貞則身榮。行莫回頭，語莫掀唇。坐莫動膝，立莫搖裙。喜莫大笑，怒莫高聲。內外各處，男女異群。莫窺外壁，莫出外庭。男非眷屬，莫與通名。女非善淑，莫與相親。立身端正，方可為人。¹¹

從行為舉止開始便壓抑女性自然的情感流露，更三令五申需與男性保持距離，防堵男女私通，女性應以「清貞」作為立身之本。宋明理學之後，對女性貞節觀更加嚴酷，明清時期女教類書浩如煙海，從皇宮貴族至書生商戶，都有人撰寫閨訓，或在家規中申明女性守則。較著名的如：明成祖仁孝皇后《內訓》、呂坤《閨範》、清世祖所纂的《內則衍義》、藍鼎元《女學》、王相母親所作《女範捷錄》等。除了仍是延續「夫為妻綱」的基本教義外，焦點更著重對貞節的掌控，要求女性重視身體的專一更甚於生命，女性被標舉的德性——貞、節、孝、烈，無一能夠脫離男性而存在，對於貞節烈婦的旌表更達到自古以來的高峰。女性外有纏小腳的

¹¹ 蔣廷錫等纂，《古今圖書集成·明倫彙典·閨媛典》卷二，冊四十九，台北市：文星書局，1964。頁18。

陋習束縛，內有貞節的道德枷鎖，生命就在一夫多妻的高牆深院中枯萎凋零。

由中國女書的作者竟為大量的女性看來，父權社會並不只是男人壓迫女人，而是一套整體傾向認同男人的體系思想，女性在其中亦成為推動的助力。回溯中國歷史中男女兩性的建構，正如法國女性主義先驅西蒙娜德波伏娃所言：「女人並不是生就的，而寧可說是逐漸形成的。」¹²這種箝制兩性的社會力量，透過教育盤根錯節在人民心裡長達數千年。直至明清之際，傳統的性別文化觀才漸有鬆動，至戊戌變法、辛亥革命時期才發生較具規模的婦女解放運動；而「女扮男裝」的歷史現象即是在婦女爭取平等之前的壓迫關係下，或是不得已而為之，或是有意為之，意外巧妙的達到游走於男女之別的罅隙間，實現自我欲求的可能。「扮裝」何以能達到這種性別權力的顛覆？關鍵即在於「服飾」代表的文化意義。

第二節 挑戰越界——明清之前的女扮男裝嘗試

儒家思想的「名實相稱」落實到物質生活上，在音樂、舞蹈、服飾、建築等隨著不同身分地位有一定的規定。其中，服飾更是每個人每天展現在外的標記，藉由顏色、樣式、質料等不同，區隔出一個人的階級身分與文化意涵。《春秋繁露·度制》云：「聖人之道，眾隄防之類也，謂之度制，謂之禮節，故貴賤有等，衣服有別，朝廷有位，鄉黨有序，則民有所讓，而民不敢爭，所以一之也。」¹³正是揭櫫以服飾來標記「差異」的目的。

儒家對於「禮」嚴格規範的目的是要抑制每個人都應遵守自己的本分，以防有人僭越實名，越權奪位，混亂秩序。而中國傳統中男女有別的價值觀，也藉由服飾具現成外在的符號系統，成為生理性別不同的標記，限制了男女出入不同空間的自由，更是透過禮儀規範錄具體制訂兩性不同的衣著，來確保此上下尊卑、男女內外的嚴明防線。

¹² 西蒙娜德波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵柱譯：《第二性》，北京：中國書籍出版社，2002。頁 309。

¹³ 董仲舒著，曾振宇、傅永聚注：《春秋繁露新注》，北京：商務印書館，2002。頁 164。

《禮記·曲禮》說：「男女不雜坐，不同櫛枷，不同巾櫛，不親授。」¹⁴《禮記·內則》也明文：「男女不通衣裳」¹⁵，都是對男女衣著不可互通的嚴格限定。服飾成為衛道人士心中不可混淆的重要防線，一旦有人違反了這樣的秩序，即遭受強烈的批評。漢代的「服妖說」，即是將服飾的失序連結到五行災異，並以之作為道德標準，評論為一個人的失德行為甚至是導致一個帝國衰落的原因。如《後漢書·五行志》記載：

獻帝建安中，男子之衣，好為長躬而下甚短，女子好為長裙而上甚短。時益州從事莫嗣以為服妖，是陽無下而陰無上也，天下未欲平也。後還，遂大亂。¹⁶

所謂「陽無下而陰無上」的說法，顯現出上衣代表陽，下裳代表陰，因此男性服飾本應為上衣覆蓋下裳，以示天包地；而女性服飾則應為下裳承接上衣，以象地承天，可見服飾是如何具體顯現兩性不容動搖的尊卑地位。又如《晉書·五行志》中載晉時的風俗習尚，女子好以男子兵器為飾，就被干寶連結到後代賈后之事，做出因服妖而天下亡的推論：「男女之別，國之大節，故服物異等，贄幣不同。今婦人而以兵器為飾，此婦人妖之甚者。於是遂有賈后之事。」¹⁷將兵器為飾可能出自於一種審美趣味的嘗試，但卻被連結到干政亂國的論述。在這種文化霸權壓制下，服裝成為社會枷鎖的一環，不僅僅是男女服裝不可互通，若是混亂了質料、顏色或是身分，都被視為「服妖」行為，再加上男女有別的觀念深深影響社會大眾，扮裝便成為世所不容的負面行為。

服飾的意義由日常所需的物質以至於文化象徵，宛如一個外在的符號標記，指涉了男女性背後各自擔負的責任、權利與表現出的人格特質。於是當女性換上了男性服飾，便等同於進入了男性價值系統，擁有過去無法擁有的權利。

¹⁴ 王夢鷗註，王雲五主編：〈曲禮上〉《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。頁 25。

¹⁵ 王夢鷗註，王雲五主編：〈內則〉《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。頁 449。

¹⁶ 班固：〈五行志〉《漢書》卷二十七，台北：鼎文書局，1979。頁 1365。

¹⁷ 沈約編：〈五行志〉《宋書》卷三十，志二十，台北：鼎文書局，1970。頁 886。

中國歷史上女扮男裝的例子史有所載。其中有的為情感需求，如漢武帝時陳皇后因失寵，故令女巫著男服，並與其寢臥¹⁸；有的為了旅途方便，如晉文帝之子王昶逃難時帶妾扮做男子¹⁹；亦有為壯盛軍容者，如馮弘令婦人扮做軍士進入行軍陣營中。²⁰而較富性別自覺的扮裝行為，如《北史》中楊大眼將軍之妻潘氏，善於騎射，常著軍戎之服與丈夫並駕齊驅，又與幕僚談笑自如，楊大眼謂之「潘將軍」，²¹從這樣的記載可看見潘氏武藝高強，馳騁沙場的女英雄形象。又如《南史·崔慧景傳》中，紀錄東陽女子婁逞女扮男裝，以圍棋、詩文與公卿結交，並官拜揚州議曹從事，但事發後仍被迫換回女裝還鄉之事。婁逞在被勒令換回女裝時，感嘆自己：「如此之技，還為老嫗，豈不惜哉！」²²，可見婁逞的扮裝，正是在現實環境下困囿於女身中，而無法發揮一身技藝所採取的反抗策略。然婁逞所做的抗爭，史書中卻以「人妖」稱之，甚至將之與之後的蕭遙光、陳顯達、崔慧景叛亂呼應，正可見出中國傳統中牢不可破的性別分界是如何藉由史書春秋大義的筆法箝固兩性行為規範。

類似的情況在宋代李昉所編的《太平廣記》也可看見，此書卷三六七妖怪類附人妖一類，共收十七人，前十三人或是其形奇怪，或是發生異事，後四人婁逞、孟嫗、黃崇嘏及白項鴉則為女扮男裝的例子。將「女扮男裝」者與前面幾種情況並置，可見中國歷史上對女扮男裝的敵視。女性一旦想跨出閨閣繡房，將遭到打壓歧視，甚或逐出社會正常體制，被視為妖異邪佞之事。

但這些女扮男裝故事雖為史書所批詆，卻成為後世戲曲取材的重要來源，明清時期最常被改編為劇本的幾個女扮男裝事蹟，有花木蘭、黃崇嘏、祝英台、及謝小娥事等，這些女性典型都成為後代不同女扮男裝故事的基礎類型。

黃崇嘏女扮男裝之事記載於《玉溪編事》：

¹⁸ 沈德符：〈內監·對食〉《萬曆野獲編》卷六，台北：新興書局，1977。頁158。

¹⁹ 沈約編：〈文九王列傳〉《宋書》卷七十二，列傳三十二，台北：開明書局，1970。頁1869。

²⁰ 李延壽編：〈古弼、張黎合傳〉《北史》卷二十五，列傳十三，台北：鼎文書局，1970。頁906。

²¹ 李延壽編：〈韓茂、楊大眼合傳〉《北史》卷三十七，列傳二十五，台北：鼎文書局，1970。頁1362。

²² 李延壽編：〈崔慧景傳〉《南史》卷四十五，列傳三十五，台北：鼎文書局，1970。頁1111。

王蜀有偽相周庠者，初在邛南幕中，留司府事。時臨邛縣送失火人黃崇嘏，才下獄，便貢詩一章曰：「偶離幽隱住臨邛，行止堅貞比澗松。何事政清如水鏡，絆他野鶴向深籠。」周覽詩，遂召見。稱鄉貢進士，年三十許，祇對詳敏。即命釋放。後數日，獻歌。周極奇之，召于學院與諸生侄相伴。善棋琴，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。崇嘏又袖封狀謝，仍貢詩一篇曰：「一辭拾翠碧江涯，貧守蓬茅但賦詩。自服藍衫居板椽，永拋鸞鏡畫蛾眉。立身卓爾青松操，挺志鏗然白壁姿。幕府若容為坦腹，願天速變作男兒。」周覽詩，驚駭不已，遂召見詰問。乃黃使君之女，幼失覆蔭，唯與老奶同居，元未從人。周益仰貞潔，郡內咸皆歎異。旋乞罷，歸臨邛之舊隱，竟莫知存亡焉。²³

這段關於崇嘏的記述，道出其風采文才、政治能力，然在時代不容許女子展現才能的限制下，她只能扮做男子以展才學；而她最後選擇回歸家鄉而非進入家庭，更是留下一個曖昧的伏筆。究竟是因為這樣一個時代的奇女子不見容於社會，故只好將自己封閉起來；或者是她自覺不願意回到家庭中的母職妻職角色，故選擇隱遁？無論如何，她的風采已成為後世戲曲傳唱不絕的藍本，成為女扮男裝求取功名的代表人物，元雜劇《春桃記》、何斌《女狀元》及徐渭《女狀元辭鳳得凰》等皆敷演其故事，而她也成為明清時期才女心中的模範，如清代女劇作家王筠即在其劇作中言道：「懷壯志，欲沖天，木蘭崇嘏事無緣。」²⁴發抒一己渴望如木蘭、崇嘏建功立業的嚮往。

不同於黃崇嘏飽讀詩書的儒雅形象，中國最負盛名的女扮男裝英雄花木蘭以代父從軍的英勇形象留在人民心中。木蘭之事素有爭議，真確性不詳。最早出現

²³ 徐渭著，周中明校注：《四聲猿》，台北：華正書局，1985。頁 199。

²⁴ 王筠著，華瑋編：《繁華夢》，收於《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。頁 33。

的《木蘭辭》，描繪了木蘭從軍的心理及外在環境，但最後並沒有明確交代其結局，僅僅以「安能辨我是雌雄」的感嘆句留下對性別議題的反思；而在《鳳陽府志》中記載她為父出征，最後女子身分揭露，皇帝欲納其進宮，木蘭曰：「臣無嬪君之禮」，以死拒之。皇帝諡其「孝烈」。²⁵木蘭的故事顯現了女性為了追求更高的道德倫理典範而不惜跨越性別身分的禁忌，藉男性身分的掩護完成其道德理想。而另一位《新唐書》中的俠女謝小娥，則因丈夫和父親被盜賊殺害，故扮為男子，臥底混入仇人家中做僕役，伺機報仇。復仇成功後，雖「人爭聘之，不許。祝發事浮屠道，垢衣糲飯終身。」²⁶兩者為維護家庭倫理所展現出的孝烈之風，使他們的扮裝行為成為歷史上可容寬赦的特例，因其雖然踰越了性別的界線，但展現的卻是對父權倫理的維護，成為後代故事中流傳的女英雄典型。

祝英台之事在《寧波府志》中記錄了：「梁山伯、祝英台皆東晉人。梁家會稽，祝家上虞，嘗同學。祝先歸，梁後過上虞訪之，始知為女。」²⁷這個短短的記載之外後來還流傳了各種版本，戲曲裡最常搬演的情節便是梁山伯欲迎娶祝英台未果，因英台已許馬氏，失望而歸。後來山伯病死，英台經其墓時前往憑弔哭號，此時大地裂開，她便投冢自盡，兩人化為彩蝶。英台女扮男裝求學的故事滿足了女性求知與外出冒險的渴望，而她跟山伯之間自然也在後人揣測下發展出一段愛情故事，顯露女性追尋自主愛情的理想，成為家喻戶曉的淒美愛情傳說。

女扮男裝故事往往在流傳之下，被增添了傳奇色彩，有些細節也難以考辨真偽，但由以上諸例可見中國歷史上確實不乏女性想跨越男女嚴密防線的嘗試。無論是扮為男子爭取功名的文采展現；或是揚名疆場的武功膽識，「女扮男裝」的特殊意義與積極性，正展現在這些例子上，打破牢不可破的社會禁錮，擴大女性在各種層面如：公領域、愛情、人格特質等追求自我實現的可能。

這些女扮男裝故事，通過戲曲小說的傳佈，成為時人耳熟能詳的奇女子類

²⁵ 徐渭著，周中明校注：《四聲猿》，台北：華正書局，1985。頁 198。

²⁶ 歐陽脩編：〈烈女傳段居貞妻〉《新唐書》，台北：鼎文書局，1980。頁 5827。

²⁷ 轉引自譚正璧《三言兩拍資料》，台北：里仁書局，1981。

型，使得女性扮裝越界的行為逐漸為人接受。而這些女性被接受的另一個時代背景，則是因明清時期的性別觀念已產生改變，對於女扮男裝的態度已不再像前代如此負面，甚至社會上服飾的失序也已蔚為流行，明代《五雜俎》和《玉芝堂談薈》兩本書中所收錄的女扮男裝事例及故事皆不再以「服妖」、「人妖」的論述來評價女扮男裝行為就可為例證。

接下來筆者即要討論，究竟明清是在何種時代背景下產生不同的變化？有賴於哪些思想及人事物的出現，使得二元對立的性別觀念產生翻轉流動的可能。

第三節 流轉鬆動——明清時期的性別觀

一、重「情」的社會風氣：

中國歷史中男女有別的传统悠久，由先秦以至明代，這條女性試圖跨越禁忌的漫漫長路，終於在社會思潮的轉變下有了契機。

明代社會是一個充滿裂變、動盪的社會，明中葉以後，王陽明良知之學漸趨興盛，取代宋代程朱之學的主流地位，王陽明的道德實踐學說強調「心即理」、「知行合一」、「致良知」，王陽明認為朱熹析心與理為二，其學說則致力於將主觀的心與客觀的理結合為一，如學者劉宗賢指出：

「他（王陽明）之所以迫切要求把主觀與客觀合一，旨在說明：仁義禮智不僅是客觀的道德規範和統治階級對人們的制約，更是每個人發自內心的要求，是人心固有的天然本性。因此，把具有倫理本性的個體之「心」當作宇宙本體，用它來同化封建道德的內容，以便形成修養論、認識論和本體論圓融的體系結構，達到倫理與自然、主體與客體的一致。」²⁸

以心為規範的準繩，將倫理綱常內化進人的心靈，成為人自發性的道德需

²⁸ 劉宗賢：〈陽明道學革新與良知說的情、理、欲機制〉，收於鍾彩鈞：《明清文學與思想中之情、理、欲——學術思想篇》。台北：中央研究院中國文哲研究所，2009。頁 58。

求，天理自在人心中。這種提升個人主體能動性的觀點，促使個人主體精神與情欲相對提升，個人的面貌聲口浮出地表，不再隱沒在共同的倫理道德觀底下。然而，正因王陽明確立良知的主體性是基於個人的道德實踐，有其局限性，從而走向各弟子不同的理解，成為引領個性解放和情欲至上思想潮流的端緒。²⁹

承繼陽明思想的流派中，泰州學派的興起，對於以「情」為主的藝文思潮起了重要的影響，啟發晚明以降獨抒性靈，遍地繽紛的文學藝術新局，也開啟了人對個體心靈欲望更多的探索。學者鄭宗義將泰州學派分作三階段：道體流行、赤子之心、情識而肆。³⁰其中在第一、第二階段，泰州學派講究的心學仍與經世致用的政治理想連接，但已在理論與實踐中間存有張力；而至第三階段，代表人物李贄的〈童心說〉則更偏向個人自然的生命意氣所展露的生命樣式，提出「夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。」，又指出「天下之至文，未有不出於童心焉者也。」³¹以文學而非六經來說明童心，突出文學創作與真情流露之直接關係。李贄認為真情童心為文藝創作的原始動力，人一旦學習六經禮義，就淹沒自己最初的童心，成為虛矯。可見其心學思想已偏重為個體自然情感為本，禮義為次的先後順序，更加感性且世俗化。李贄的思想認為人的情性發乎自然，也會自然止乎禮義，然而當率性人心成為價值判斷的準繩，便遊走於赤真與蕩越之間，追求解放自由的個體，便亟欲打破社會各種層面的桎梏，以「情」衝破封建禮教的藩籬。

這股對「真情」的嚮往與追求，最具代表性的如晚明傳奇作家湯顯祖，他提出「情至論」，直言：「嗟夫，人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相格耳。第云理之所必無，安知情之所必有耶！」強調情之所能，可衝破理的限制，大力頌揚情之不可被限制。又說：「情不知所起，一往而深，生者可以死，死者

²⁹ 劉宗賢：〈陽明道學革新與良知說的情、理、欲機制〉，收於鍾彩鈞：《明清文學與思想中之情、理、欲——學術思想篇》。台北：中央研究院中國文哲研究所，2009。頁55。

³⁰ 鄭宗義：〈性情與情性：論明末泰州學派的情欲觀〉，收於熊秉真、張壽安主編《情欲明清——達情篇》，台北：麥田出版公司，2004。

³¹ 李贄：《焚書》，台北：河洛出版社，1974。頁97-98。

可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也」³²，為表達落實這種情至觀，湯顯祖創作《牡丹亭》，以大膽浪漫的筆調，透過杜麗娘和柳夢梅穿梭於夢、現實、生死之間的愛情故事，謳歌他認為情之所至，可以超越生死虛幻的典範。這種重視真情的態度，也影響了後代大批才子佳人劇的興起，歌詠男女對真情的大膽追求。雖然這類作品最後仍需以大團圓或旌表來圓滿收場，但男主角與女主角私訂終身後花園的常見情節，反映了劇作家重視個體情感，不再讓男女主角只能被動接受父母的媒妁之言，而有選擇追求自己所愛的空間。

而另外，公安派所提出的「獨抒性靈，不拘格套」，反對崇古賤今的想法，創作出許多性靈小品，將眼光擴展於男女之情外，認為文學創作的真情出於一種素樸而不陳腐、蹈舊的自然感情，更進一步正視人的身體感官與物欲渴望，袁宏道認為人生真樂有五：

目極世間之色，耳極世間之聲，身極世間之鮮，口極世間之譚，一快活也。堂前列鼎，堂後度曲，賓客滿席，男女交舄，燭氣薰天，珠翠委地，金錢不足，繼以田土，二快活也。篋中藏萬卷書，書皆珍異。宅畔置一館，館中約真正同心友十餘人，人中立一識見極高，如司馬遷、羅貫中、關漢卿者為主，分曹部署，各成一書，遠文唐宋酸儒之陋，近完一代未竟之篇，三快活也。千金買一舟，舟中置鼓吹一部，妓妾數人，游閑數人，泛家浮宅，不知老之將至，四快活也。然人生受用至此，不及十年，家資田地蕩盡矣。然後一身狼狽，朝不謀夕，托鉢歌妓之院，分餐孤老之盤，往來鄉親，恬不知恥，五快活也。士有此一者，生可無愧，死可不朽矣。³³

這段大膽的敘述，將傳統重風骨氣節而輕身體享受的倫理推翻，聚焦於五官達到的至樂，甚至認為士人若是能如此過幾年，則即便窮愁潦倒，都無愧於自己

³² 湯顯祖：《湯顯祖集》，台北：洪氏出版社，1975。頁1093。

³³ 袁宏道：〈致龔惟長先生書〉《袁中郎全集》，台北：偉文書局，1976。頁922-923。

的一生。對欲望的正視，固然是為了解放長期以來壓抑在道德論述底下的性情欲望，然而個體情欲的抬頭卻也混亂原有的倫理秩序，人心追求放蕩侈靡，嗤笑道德老舊，煽情作品與情色文學出現，打開了縱情肆欲的大門。

為了因應「情」的浮濫，馮夢龍、孟稱舜等人，企圖提出情理交融的論述，將情觀和風教觀結合，以導正社會追逐真情而不顧道德的偏頗，李漁也強調「風流與道學合一」的創作觀，企圖在真情與名教之間找到一條中間路線。³⁴然而，儘管禮法仍然是劇作者的重要考量，真情意識的抬頭，已鬆動了禮法的疆界。如同學者王璦玲分析指出，以情為主的審美考量，使得劇作者在創作時的情節設計也起了改變，包括有男女主角才情色的相配、如何在擇偶自主下不悖禮法、以及對情愛真純的追求。³⁵對兩性真情的認識，使劇作家對筆下的女子形象產生更多關懷，佳人的面貌開始轉變，具有更強的自主意識，行動力增加，體現了個體自由的解放，對愛情的追求；使過往總是被當作附屬物品的沉默女性，有更多發聲表達的機會。

而當這類戲曲大量搬演時，可以推論觀戲觀眾必然也會內省個人真情之所向，對自我理想情感的追尋，從而刺激女性自覺的萌芽。如婁江俞娘在讀《牡丹亭》時感嘆：「吾每喜睡，睡必有夢；夢則耳目未經涉，皆能及之。杜女固先著我鞭耶？」³⁶表達自己與杜麗娘相類的情感欲求；而清初《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》中，吳人之妻錢宜也評點杜麗娘對自己春情難遣的閨怨道：「今人以選擇門第及聘財嫁妝不備，耽擱良緣者，不知凡幾！風移俗易，何時見桃夭之化也？」³⁷點出社會風氣重視物質而忽略女性情感、年華的盲點。在這些例子中，

³⁴ 關於風教觀與情觀的結合對戲曲創作所帶來的影響，於第五章另有詳細論述。另，關於晚明清初「情」「理」觀的詳細討論，可參王璦玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，收於王璦玲《晚明清初戲曲之審美構思與藝術呈現》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2005。頁 31-105。

³⁵ 王璦玲：〈明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構思〉，收於王璦玲《晚明清初戲曲之審美構思與藝術呈現》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2005。頁 138-157。

³⁶ 張大復：《梅花草堂筆談》，收於毛效同編：《湯顯祖資料彙編》，上海：上海古籍出版社，1986。頁 849。

³⁷ 轉引自華瑋：〈綜論明清婦女戲曲之批評與特色〉《明清婦女之戲曲創作與批評》台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。頁 316。

都可見到「重情」思潮對女性主體意識的啟發，成為撼動性別界線的助力。

二、服飾制度的鬆動

明代的服飾制度在明初是極為嚴謹的，明太祖推翻蒙古統治，將政治奪回漢人手中，面對元代所帶進中國的各種融入文化中的胡風夷俗，如姓名更易、服飾風格變換、語言混雜等狀況，明太祖期待能恢復漢族傳統儒家文化精神。於是明太祖在服飾制度上重新以儒家名實相稱的禮法統攝，回復以服飾明確標示階級、性別貴賤尊卑的作用，詳細制定衣服顏色、質料、式樣、配件等繁瑣的細節以穩固社會階級差異，他曾對朝臣說明自己的理念道：

古昔帝王之治天下，必定禮制，以辨貴賤，明等威。是以漢高初興，即有衣錦繡綺縠操兵乘馬之禁，歷代皆然。近世風俗相承，流於僭侈，閭里之民，服事居處與公卿無異，而奴僕賤隸往往侈肆於鄉曲。貴賤無等，僭禮敗度，此元之失政也。中書其以房舍、服色等第，明令禁條，頒布中外，俾各有所守。³⁸

然而隨著明代中葉以後商業經濟發達、織造技術的進步，服裝顏色、質料及花樣都愈趨繁複奇巧。同時，交通發達、經濟活絡使得人民消費力提高，物質欲望提升，加上注重個體情欲的風氣；統治者對衣飾的規範無法再抵擋人民崇奇尚巧、誇富逐奢的享樂風氣，衣飾開始成為個人表達品味、性格的外顯，也是爭競時髦美貌、強調個人地位的表徵。

這種重視物質的風氣很快的滲透進社會各種階層，人們競以華服相誇耀，鄉間婦女亦好為華服，過往專屬於帝王的龍紋圖飾已使用於一般百姓的衣服，地位低賤的人漠視禁令，戴方頭巾、穿雲頭履出門，娼妓無視官宦人家之女方能戴珠翠的規定，滿頭珠翠招搖過市。鮮豔的衣著成為普遍的打扮風氣，素色布疋已乏

³⁸ 胡廣等修：《明太祖實錄》洪武三年八月庚辰條，台北：中央研究院歷史研究所，1962。頁 1076。

人問津，社會上瀰漫著對衣著打扮品頭論足的比較風氣，若是式樣顏色不加裝飾，還會被人恥笑。萬曆時期的《通州志》就有這麼一段記載：

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，久不鬻於市，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，躡雲頭履行道上者踵相接而人不以為異。夫物反常則為異，異者禍所從生焉。³⁹

重商主義與經濟能力的提高，帶來對過往封建禮制中地位的僭越與破壞，也動搖了男女服飾涇渭分明的界線。李樂在《見聞雜記》一書中提到：「不意嘉靖末年已至隆萬兩朝，深衣大帶，忠靖進士等官唯意制用，而富貴公子衣色大類女粧巾式，詭異難狀。」⁴⁰李樂本身認同傳統禮法精神，故對於這樣的現象，他認為是不符合階級地位的表徵，而哀嘆道：「昨日到城郭，歸來淚滿襟；遍身女衣者，盡是讀書人。」⁴¹萬曆進士蕭雍也提到：「又有女戴男冠，男穿女裙者，陰陽反背，不祥之甚。」⁴²雖然混亂男女服飾的現象在明末已層出不窮，在士人眼中仍然是「服妖」的表徵，如顧起元就曾批評當時鞋子的繁複式樣、顏色是「使志五行者而有徵於服妖也。」⁴³但儘管衛道人士仍強調中國階級、性別差異不可動搖的正統性，實際上在民間卻已形成無法遏止禁阻的時代風尚反撲而來。

服飾所象徵的封建禮法精神，在明清之際逐奇尚巧的審美趣味、以及對身分地位的爭取下被打破，人民自覺的以服飾挑戰過往牢不可破的社會階級規範。明清時代的才女們的男子裝束，可能具有雙重文化意涵，第一為一種中性美的審美觀展現；第二則是才女們意識到服裝標示的兩性差異，與背後社會性別的建構，

³⁹ 沈明臣纂修：〈江蘇省〉《萬曆通州志》收於《天一閣藏明代方志選刊》，上海：上海古籍出版社，1963。頁 47。

⁴⁰ 李樂：《見聞雜記》，收入《明代史料集珍》第二集，台北：偉文圖書出版社，1977。頁 143。

⁴¹ 同上註。頁 802-803。

⁴² 蕭雍：《赤山會約》，收入《涇川叢書》第三函，台北：藝文印書館，1971。頁 10。

⁴³ 顧起元：《客座贅語》卷一，南京：鳳凰出版社，2005。頁 23。

於是她們自覺性的打扮成為男子，走出家門與名士交遊，試圖以文人化的衣著展現個人的才情風雅、名士風度，呈現她們對於男性活動空間與交遊方式的嚮往。

明末清初最具代表性的例子如名妓柳如是，她曾著男裝拜訪陳子龍，又在崇禎庚辰年冬天，乘一葉扁舟訪錢謙益，〈河東君傳〉中形容她「幅巾弓鞋，著男子服。口便給，神情灑落，有林下風。」⁴⁴柳如是以男性裝扮跨出家門，跨越女性身分的空間約束；而談及自己擇偶條件時，她曾說求親之人才學非如錢謙益者不嫁，後來更與錢謙益以才相惜而結婚，可見其性格中主動追求的特質。殆嫁入錢家後，柳如是更常以男裝接待賓客，與名士來往時以弟自稱，被戲稱為「柳儒士」⁴⁵，這些行為都流露出她對自己愛情與生命追求的自主意識。到了清代，又有才女陳蘭君「好作男子裝，無兒女態。」、徐德音「幼時嘗飾男子裝對客，衣上墨瀋斑駁。」、聞璫「效男子裝，從師授經。」⁴⁶這些才女作男子裝束的自我形象選擇，一方面既展現了中性美的審美觀，二方面由他們的喜好及生命風采，也可看出他們意識到社會對於兩性期待與權利的差異，從而自覺的換上男裝，利用外在的身分標記，表明爭取男性社會性別身分的理想。

服飾的鬆動使得過往嚴明的禮教大防有更多偷渡的空間，才女們扮為男性展現出不同於以往順從的女性形象，走出窄小的閨閣，使更多人發現女性不同的特質和能力。在這些現實中真正的扮裝行為與舞台上搬演故事的推波助瀾下，傳統固守的性別內涵、二元分化的性別氣質有了更多對話的空間，絕對性的權威論述逐漸被鬆動，開啟對於性別意義更深的探究。

三、戲曲演出的性別轉換：

明代商業經濟的活絡與市民階層的擴大，使藝術趣味也傾向世俗化，小說、戲曲成為流行的通俗文學與休閒娛樂。隨著主體意識的增強，人們也將目光更多

⁴⁴ 顧苓：〈河東君傳〉，收於陳寅恪《柳如是別傳》，上海：上海古籍出版社，1980。頁 343。

⁴⁵ 陳寅恪：《柳如是別傳》，上海：上海古籍出版社，1980。頁 375。

⁴⁶ 以上三例轉引自王力堅：《清代才媛文學之文化考察》台北：文津出版社，2006。頁 41。

的擴及日常生活的衣食住行、內在的情欲，這些都反映在俗文學的創作中。戲曲融合了音樂、表演藝術與故事情節，大受人民歡迎。而文人也愈發看重戲曲的價值，投入創作者群中。呂天成就曾談及當時創作傳奇的盛況是：「博觀傳奇，近時為盛。大江左右，騷雅沸騰；吳浙之間，風流掩映。」⁴⁷當代學者郭英德《明清傳奇綜錄》一書中，搜集由明成化初年（1465）到清宣統三年（1911）現存較為完整的傳奇劇目，作者約四百五十人，作品高達一千多部，⁴⁸這其中還不包含雜劇及佚失的大量作品，可見出明清時期戲曲創作的繁盛景況。

而戲曲演出的興盛也由眾多的演出戲班與演出場地可見一斑。宮廷中有負責戲曲的「鐘鼓司」和「教坊司」於宮中搬演戲曲，文人仕紳更豢養家班以戲曲自娛，晚明知名傳奇作者如屠隆、沈璟、吳炳、阮大鍼等人都有家班，官宦富貴者家中所養的家班如申時行家班、鄒迪光家班、吳越石家班、錢岱家班等在當時也都名盛一時。⁴⁹在民間社會，則有商業戲班的演出，演出場地有在私人的私家廳堂、官廳、亭院的堂會演出。也有公開的如酒樓、會館、街市、神廟等地搭台演出，更有因應文人富紳需求，在船上或知名景點隨處作場，觀賞戲曲對民眾而言是交際應酬的主要社交場合，也是極為重要的休閒娛樂。

此外，印刷術的進步也扮演著散布小說戲曲的重要角色，刻書在嘉靖萬曆之時特別繁盛，有官刻本、家刻本（私人刻本）、和坊刻本（書坊所刻），以江蘇、浙江、福建為刻書中心而遍及各城市，不僅重視刻本精緻度，還在書本中加入大量精美插畫、邀請名家寫序，以因應消費者的閱讀需求。印刷術的普及，也使得戲曲除了在舞台上實際搬演之外，文本得以透過文字的媒介輸出到讀者眼前。

明代戲曲繁盛的景況，使這種傳播媒體成為影響群眾不容小覷的媒介。觀眾在欣賞音樂與劇情之外，對演員表演技藝的欣賞也是觀戲重點。演員本身唱念作打的功力、容貌姿色、才華情致與模擬角色本身的寫實度，都是觀賞時評斷演技

⁴⁷ 呂天成著，吳書蔭校註：《曲品校註》，北京：中華書局，1992。頁 22。

⁴⁸ 郭英德著：《明清傳奇綜錄》前言。頁 16-17。

⁴⁹ 可參廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》第三卷。山西：山西教育出版社，2000。頁 160-167。

高下的評準。明代戲曲評論家潘之恆就在他的《互史》和《鸞嘯小品》中紀錄許多演員演出及他個人對戲曲表演論的看法。戲曲演出的本質即是扮演角色，而根據學者曾永義在〈男扮女妝與女扮男妝〉一文的考察中，提到男扮女妝在漢代已始，而最早的女扮男妝則見於唐代參軍戲記載。夏庭芝所著的《青樓集》更指出，元代女性演員「旦末雙全」的扮演技藝，如珠簾秀及被讚譽為「鴛頭、花旦、軟末泥等，悉造其妙。」⁵⁰散曲家胡紫山誇讚她是「以一女子，眾藝兼併。危冠而道，圓顱而僧，褒衣而儒，武弁而兵；短袂則駿奔走，魚笏則貴公卿，卜言禍福，醫決死生。……」⁵¹可見這位女性演員不僅是扮演男性角色，包括不同階級的男性角色他都能恰如其分的展現差異，而得到技藝「悉造其妙」的讚賞。清代紀昀紀錄一名男性演員扮演女性的心理活動時也提到：「吾曹以其身為女，必能化其心為女，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，烏能爭蛾眉曼睩之寵哉？」⁵²從這些扮演記載和評論家對演員的讚賞，可見演員在舞台上橫跨不同生理性別的角色，對觀眾而言是能夠接受與欣賞的，而不會持衛道大旗加以攻訐，這就為原本性別疆界分明的社會，留下了一個模糊的灰色地帶。

由於戲曲扮演的虛構性，使得演員能夠無所畏懼的打破社會上的性別禁令，穿梭於男女形象中，變換性別身分。學者王安祈在〈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〉一文中提及戲曲表演的四個型態，可能為一人分飾多角，也可能為多人分飾一角，而反串則「與演員的性別無關，當以本工的角色行當為基準，凡是演出不屬於本行角色應工的戲，即稱為反串。」⁵³換言之，若旦角本身攻生行，而戲中卻飾演女性則為「反串」，反倒在女扮男裝時回到自己的本行。演員本身的性別、所習行當與戲中的角色性別，交織成舞台上錯縱複雜的性別流動。而這個在正統現實以外的遊戲世界，大量女扮

⁵⁰ 轉引自曾永義：〈男扮女妝與女扮男妝〉《說戲曲》，台北：聯經出版社，1976。頁 42。

⁵¹ 轉引自李祥林：〈元雜劇史上有關性別的問題〉《戲曲文化中的性別研究和原型分析》，台北：國家出版社，2006。頁 130-131。

⁵² 紀昀：〈槐西雜志二〉《閱微草堂筆記》卷十二，北京：北京出版社，頁 10379。

⁵³ 王安祈：〈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〉，收於《當代戲曲》。台北：三民書局，2002。頁 531。

男裝、男扮女裝的角色，不僅是給予觀眾視覺審美上的多變與滿足，同時也極有可能啟動觀眾對於性別角色的思考，能夠破除既有的刻板兩性形象，對自身生理性別所被賦予的命運產生不同於以往的想像空間。如萬曆女子黃知和就曾針對徐渭《四聲猿》評論道：「木蘭代父沙場，更崇嘏名登天子堂。真武堪陷陣，雌英雄將；文堪華國，女狀元郎。豹賊成擒，鸛裘新賦，誰識閨中窈窕娘。鬚眉漢，就石榴裙底，俯伏何妨。」⁵⁴由此可見女扮男裝的故事，也鼓勵了女性對於自身能力的認知與自我發展的可能性。

戲曲中性別的流動性、複雜性為僵固的性別思考注入了活潑的轉換可能，在筆者所蒐集的扮裝故事中，三位女作家自傳色彩濃厚的女扮男裝作品，都不約而同的使用生角來飾演女扮男裝的女主角，更可見出戲曲中性別倒錯的表演模式，是如何啟發創作者對性別意涵的認知及對自我性別身分的認同，展開更進一步的性別探索與冒險。



⁵⁴ 徐渭著，周中明校註：《四聲猿》台北：華正書局，1985。頁 205。

第三章 女扮男裝情節類型分析與概述

本章討論劇作範圍共計四十三部作品，其中含傳奇三十八部，雜劇五部。以徐渭《四聲猿》始至何珮珠《梨花夢》終，時代約由晚明萬曆至清道光以前，其中劇作家確定生理性別為女性者，計有王筠（《全福記》、《繁華夢》），吳藻（《喬影》），何珮珠（《梨花夢》）三人。

要明確劃分女扮男裝情節的種類十分複雜，由於整個戲劇行動蘊含起初扮裝的目的動機，扮裝後，在過程中所達成的性別越界、自我實踐，以及最後所達成的結果。角色遭遇不同的事件後，會有不同的心態變化，並可能因為性別角色的轉換而產生不同的想法。因此，扮裝背後的成分是複雜多面相互牽連的，難以作單一的區分。

蔡祝青的論文中將扮裝類型以道德評判角度，分類為倫理型扮裝、自我實踐型扮裝（才、情）與縱欲型扮裝，並且此三者的道德程度是依次遞減。¹此外，她也以倫理實踐、貞潔實踐、男性扮演與理想實踐的表列，來討論女扮男裝的文化意義。²喻緒琪論文中則就扮裝動機細分為：保護家庭、展現才學、追求愛情、行走江湖、洩欲工具、解救圍困、尋仇報怨、打探虛實、悍婦尋夫與職業扮裝。³張曉梅書中則將女扮男裝的動機分為梁祝型、木蘭型與崇嘏型；女才子、女學士為梁祝型，女豪俠、女英雄為木蘭型，女進士、駙馬、狀元歸崇嘏型，文扮者欲經世濟民，武扮者欲保家衛國。⁴

綜合三者的分類方式來看，筆者認為喻文的分類較缺乏主題意識的歸納，張文的分析缺少扮裝動機的深入探討。蔡文的三種類型明確，但因所取《三言》、《二拍》中女扮男裝情節樣本數有限，這三種分類無法涵蓋筆者所蒐集之資料；且其

¹蔡祝青：《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2000。頁 60。

²同上註。頁 76。

³喻緒琪：《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》，高雄：中山大學中國文學研究所博士論文，2007。頁 82。

⁴張曉梅：《男子作閨音》，北京：人民出版社，2008。頁 361。

中的道德評判，亦非筆者所欲討論的女性意識主軸，故無法完全套用。

緣此，筆者於本章列出故事梗概，以便讀者了解故事脈絡。採取的分析方式則由不同層面討論，包括：扮裝目的分類（非按照其之後所發生的事件，主要是以主角當次扮裝的動機為分類基礎）、扮裝女性角色呈現出的特質分析，並且表列時代經緯，以期能做較為全面的人物觀照，並就女扮男裝情節中反映出的社會意識作出初步的現象歸納。

第一節 扮裝分類與角色分析

一、扮裝分類：

明清時代扮裝情節出現在文學作品中已不是新鮮事，但女扮男裝的出發點，究竟是為何而扮？當我們讀到女性考取狀元、施展武藝往往會認為女性衝破性別禁錮的藩籬，達到公領域的自我實踐。然而仔細去考察背後的動機，其實不然，往往是因外在驅力而促使這些女性換裝，並非具有主體意識的自我實踐，是故不能光從角色的成就來作分類。本節筆者就蒐集所得的作品按角色扮裝目的，劃分為四種類型：功能型扮裝、倫理型扮裝、遂情型扮裝與實踐型扮裝，並詳加說明分類依據，以考辨角色換裝的企圖。

1. 功能型扮裝：

由於古代女性不能輕易在外拋頭露面，扮裝的背後驅力主要是因為女性遭逢戰亂或被強聘，而被迫離開私領域空間。然而，一旦進入公領域，女性就必須以改扮男裝作為過渡的手段，避免自己遭遇人身危險，換裝並非一種對禁忌的挑戰，而僅僅是一種功能式需求。而另外一種常見的類型，則是女性受家長、丈夫或鬼神的命令，為了達成某種特殊目的而扮裝。以這兩大類型看來，功能性扮裝一方面是在動機上使女扮男裝合理化，另一方面往往是劇作家為了推動戲劇情節，製造戲劇效果以吸引觀眾的方式。

正因功能性扮裝的主要目的常是為了服務劇作，其中呈現的女性自我意識通常是薄弱的。經常搭配的情節包括：誤會錯認、男女皆易裝，洞房花燭時才揭曉謎底、女性角色女扮男裝後與另一女子成婚，最後二女同歸一男……等，這樣的情節鋪排，既能以觀眾已知角色的真實性別來進行言語上的揶揄，又可以衍生出因為身分誤認產生的種種巧合，製造扮裝到揭曉過程中的懸疑性，造成情節上的奇巧趣味與戲劇高潮。功能性扮裝於筆者所蒐集劇作中，佔最高的比例，可見為創作者於劇中使用女扮男裝情節的重要因素。

2. 實踐型扮裝：

實踐型扮裝的討論對象主要集中在企圖在公領域施展才學的女性。在眾多劇作中，考取狀元、施展才學的女子並不在少數，但詳加考察背後動機，會發現施展才學是一種附帶成就，多半女性角色扮裝的主要目的仍是在於倫理價值的維護、或是為了愛情重圓的過渡方式，而不是有意識的以「立言」、「立功」，與男子於公領域競逐功名，作為人生目標。故本類扮裝以女性角色施展才學是否具有主動性的自我意識為分類標準。

於此標準下，本類扮裝共蒐集兩例，包括：《繁華夢》中的王夢麟與《喬影》中的謝絮才。其中，王夢麟並非扮為男子，而是他慨歎自己為何不生為男子，從而感動菩薩將他換形為男子，使他得以一償夙願，但最後才發現實為一場夢境。此種換裝模式與因緣果報而致使下輩子換形為男身的意義並不相同。故雖然本劇連生理性別都一併改變，與扮裝的定義並不完全相符，但最後主角又回歸到女性身分，由女變男的意義實與扮裝相類，仍收於本文討論範圍。

3. 遂情型扮裝：

古代女性的婚姻是「聘則為妻，奔則為妾」，父母之命、媒妁之言決定了女子的終身大事，女性本身並無自主的權利。本類扮裝著重於女子對於自我終身的

主動選擇，分成幾種情況：第一、主動藉由換裝離開原本環境，以和情郎相會或重逢；第二、女子藉由改裝後的男性身分，自主選擇感情投注的對象，甚至假稱為妹說親，自結姻盟；第三、女性之間產生特殊曖昧的姐妹情誼，藉由換形為男，達成異性模式的歡會。

第一例如《女丈夫》紅拂私奔李靖、《雙雄記》黃素娘逃離妓院，尋覓劉雙、《景園記》羅惜惜與張幼謙私奔、《鹽梅記》王勝兒扮男裝至異地等候情郎、《武香球》張桂英進京考狀元以打聽情郎消息等。第二例如《珊瑚鞭》盧夢梨、《女崑崙》高麗公主仙仙、《江花夢》鮑雲姬、《全福記》沈蕙蘭大膽自擇婚配。第三例則如《憐香伴》中的崔箋雲扮男裝戲與曹語花成婚，及《梨花夢》中的杜蘭仙對梨花仙子的情感嚮慕。

此類中，與夫重圓的扮裝動機並不列入，因為一旦結婚後，夫為妻綱，維繫家庭是女子節義的表現，也是女性的倫理責任，故救夫、尋夫一類劃入倫理型扮裝，而非遂情型扮裝。唯一收入的特例為李玉的《眉山秀》，劇中蘇小妹雖是為了尋夫，但就古代風俗習慣而言，蘇小妹夫妻之間並非因為戰亂分離，是因秦觀被貶。傳統的女性角色應是等待丈夫被調回或是等待丈夫派人將自己接往居所；但蘇小妹卻不同於被動女性形象，主動前往與丈夫相會，流露出與丈夫的感情深厚，故劃歸於遂情型。

4. 倫理型扮裝：

倫理型扮裝以社會標舉之價值作為扮裝理由，如：孝道、復仇、節義。角色通過扮裝以實踐社會道德倫理。可說是女性過往在家裡「在家從父，既嫁從夫」倫理準則延伸到開放空間的實踐。

盡孝之例，如《雌木蘭替父從軍》中花木蘭因父老邁而決定代父從軍、《四元記》中王方雲為替父親揚名而扮裝赴考、《魚水緣》中沈若素為救父回鄉取贖金。復仇之例則如《龍舟會》謝小娥、《龍燈賺》謝道衡、《玉鴛鴦》文霞仙為了

替父親或丈夫報仇，喬扮男子以俟復仇時機。節義之例如《金花記》婁金花、《吉祥兆》尹貞貞、《錦綉旗》錢氏，為了尋覓丈夫、表現貞節、家庭重圓而改扮男裝。

表三之一 女扮男裝目的分析

時代	作者	劇作	主要扮裝角色	扮裝目的	主／被動扮裝	分類
明嘉靖萬曆間	徐渭	雌木蘭替父從軍	花木蘭	救父	主動	倫理
明嘉靖萬曆間	徐渭	女狀元辭凰得鳳	黃崇嘏	謀生	主動	功能
明萬曆間	馮夢龍	女丈夫	紅拂女	愛情追尋	主動	遂情
明萬曆後	馮夢龍	雙雄記	魏氏	避禍	被動	功能
明萬曆後	馮夢龍	雙雄記	黃素娘	避禍尋愛	主動	遂情
明萬曆後	王元壽	景園記	羅惜惜	愛情追尋	被動	遂情
明崇禎六年	阮大鍼	春燈謎	韋影娘	觀燈	被動	功能
明崇禎十六年	許恆	二奇緣	張淑兒	避禍尋愛	主動	遂情
清順治前	沈君謨	風流配	繆瑤雲、阮翠濤	假娶戲夫	被動	功能
清順治前	佚名	金花記	婁金花	尋夫	被動	倫理
清順治前	佚名	贈書記	賈巫雲	避禍	被動	功能
清順治前	佚名	桃林賺	吳素芳	打探消息	主動	功能
清順治前	佚名	鹽梅記	王媵兒	愛情追尋	主動	遂情
清順治七年前不久	朱寄林	倒鴛鴦	水素月	避禍	被動	功能
清順治八年至康熙三十年	王夫之	龍舟會	謝小娥	復仇	被動	倫理
清順治九年至十三年	李漁	憐香伴	崔箋雲	愛情追尋	主動	遂情
清順治九年至十三	李漁	意中緣	林天素	送葬／丈夫要求假	主動／被動	倫理／功能

年				娶		
清順治十一年秋前不久	李玉	眉山秀	蘇小妹	尋夫	主動	遂情
清順治至康熙前期	張彝宣	吉祥兆	尹貞貞	救夫	主動	倫理
清順治至康熙前期	朱雲從	龍燈賺	謝道衡	復仇	主動	倫理
清順治至康熙前期	陳二白	稱人心	婢女、洛蘭藻	假娶戲夫	被動	功能
清順治至康熙前期	周坦綸	玉鴛鴦	文霞仙	說親／復仇	被動／主動	功能／倫理
清順治至康熙前期	薛旦	鴛鴦夢	蘭馨	逗小姐開心／避禍	主動／被動	功能
清康熙元年至十一年	徐石麒	珊瑚鞭	盧夢梨	自擇婚配	主動	遂情
清康熙前期	范希哲	四元記	王方雲	為父親至道觀求病癒／重揚家門風光	被動／主動	倫理
清康熙十四年	尤燮	江花夢	鮑雲姬	行走江湖／愛情追尋	被動／主動	功能／遂情
清康熙十五年前不久作	裘璉	女崑崙	高麗公主仙仙	愛情追尋	主動	遂情
清康熙前期	佚名	盤陀山	鄯善公主霏雪	進香	主動	功能
清康熙二十年前不久作	周穉廉	雙忠廟	廉女	避禍	被動	功能
清康熙二十一年前	萬樹	念八翻	阮霞邊	避禍	主動	功能
清康熙中後期	臥月樓主人	玉梅亭	蔣雅妹	避禍尋愛	主動	遂情
清康熙中	佚名	錦蒲團	查氏	勸夫回頭	被動	功能

後期						
清康熙中後期	佚名	三鳳緣	吳月娥	愛情追尋	主動	遂情
清乾隆前期	周書	魚水緣	沈若素	為父取贖金	主動	倫理
清乾隆前期	佚名	錦綉旗	錢氏	救夫	被動	倫理
清乾隆後期	沈起鳳	報恩緣	紫簫	為夫假娶	被動	功能
清乾隆後期	沈起鳳	才人福	李靈芸、沈夢蘭	成就丈夫功名、姻緣	被動	功能
清乾隆後期	沈起鳳	文星榜	向采蘋	自媒說親／拯救情郎	主動	遂情
清乾隆後期	沈起鳳	伏虎韜	馬俠之妻妾	馴服悍婦	被動	功能
清乾隆後期	王筠	繁華夢	王夢麟	自我實現	主動	實踐／遂情
清乾隆三十三年	王筠	全福記	沈蕙蘭	扶柩／愛情追尋	主動	倫理／遂情
清乾隆三十三年	王筠	全福記	賈玉翹	商談事宜	主動	功能
清乾隆後期	顧以恭	武香球	侯月英	救情人之父	主動	遂情
清乾隆後期	顧以恭	武香球	張桂英	愛情追尋	主動	遂情
清乾隆道光	吳藻	喬影	謝絮才	自我實現	主動	實踐
清道光	何珮珠	梨花夢	杜蘭仙	愛情追尋	主動	遂情

註1：本表時代考據兼參郭英德《明清傳奇綜錄》與孫書磊《明末清初戲劇研究》⁵。

註2：扮裝目的有時並非單一，如張淑兒、黃素娘，扮裝動機兼避禍尋愛，筆者參酌其劇中個性，與主要目的，決定其分類。有些角色扮裝不只一次，且動機不同。如：林天素，起初為扶柩返鄉，之後為丈夫請託假娶。有些角色則是起初扮裝目的與延續扮裝目的不同。如：鮑雲姬，起初被母親打扮成男兒養大，之後便一直以男兒形象行走江湖，尋覓良緣。此類角色在分類上則以其延續

⁵孫書磊：《明末清初戲劇研究》，北京：社會科學文獻出版社，2007。

扮裝的目的為主，並於表格中加註底色表示。

二、角色分析

上段討論中，筆者已就女扮男裝的目的作了初步的類型分類。但此種分類尚未將女性角色於換裝後所達成的社會實踐及過程中展現出的能力涵蓋在內。此外，男女離合之事常為戲曲主要情節，女性角色在情感追求上展現的主動性亦與過往「父母之命，媒妁之言。」的被動性大為不同。故本表就角色能力、愛情追求與社會實踐三方面來呈現劇作中的女性角色特質。

表三之二 女扮男裝角色分析

劇作	主要扮裝角色	文韜武略	愛情追求	社會實踐
雌木蘭替父從軍	花木蘭	武功		率兵得勝
女狀元辭鳳得鳳	黃崇嘏	文才		金榜狀元、公堂斷案
女丈夫	紅拂女		私奔李靖	
雙雄記	魏氏			
雙雄記	黃素娘		逃出妓院尋找劉雙	
景園記	羅惜惜	文才	私奔張幼謙	
春燈謎	韋影娘	文才		
二奇緣	張淑兒		放走楊生，私定終身	
風流配	繆瑤雲	文才		
風流配	阮翠濤	文才		
金花記	婁金花	文才武功 (天神幫助)		金榜狀元、率兵得勝
贈書記	賈巫雲	文才		
桃林賺	吳素芳	武功	請人將李祐帶來與自己成婚	投誠朝廷，裡應外合
鹽梅記	王媵兒	武功	與宋道光私訂終身	占地為王、偽為官

				員公堂斷案
倒鴛鴦	水素月			
龍舟會	謝小娥	武功		
憐香伴	崔箋雲	文才	假扮男裝與曹語花成婚	
意中緣	林天素	文才		
眉山秀	蘇小妹	文才	尋找丈夫	
吉祥兆	尹貞貞	文才（天神幫助）		金榜狀元
龍燈賺	謝道衡	謀略		出計助檀道濟平定亂事
稱人心	洛蘭藻	文才		
玉鴛鴦	文霞仙	文才	扮男裝與謝珍說親	
鴛鴦夢	蘭馨			
珊瑚鞭	盧夢梨	文才	扮成男裝與蘇生說親	
四元記	王方雲	文才		金榜題名
江花夢	鮑雲姬	文才武功	以男裝身分贈寶劍與江霖訂親	行走江湖
女崑崙	高麗公主仙仙	武功	以男裝身分與蕭生說親	
盤陀山	鄯善公主霏雪	武功		率兵得勝
雙忠廟	廉女			
念八翻	阮霞邊	文才	與虞柯私訂終身	
玉梅亭	蔣雅妹	文才	與梅念孫私奔	
錦蒲團	查氏			
三鳳緣	吳月娥	武功	扮男裝至京城尋陳璉	率兵得勝
魚水緣	沈若素	文才		
錦綉旗	錢氏	文才武功（天神幫助）		金榜狀元、率兵得勝
報恩緣	紫簫			
才人福	李靈芸、沈夢蘭	文才		
文星榜	向采蘋	文才	扮為男裝，向王又	

			恭說親	
伏虎韜	馬俠之妻妾			
繁華夢	王夢麟	文才	換形為男身後娶妻三人	金榜狀元
全福記	沈蕙蘭	文才	欲嫁文彥，最後與姐妹協調後得嫁	金榜題名
全福記	賈玉翹	文才		
武香球	侯月英	武功	與龍官保私訂終身	占地為王
武香球	張桂英	武功	與龍官保私訂終身	率兵得勝
喬影	謝絮才	文才		
梨花夢	杜蘭仙	文才	對女性的情感嚮往	

第二節 劇情概述

第一節中，筆者已將分類基礎詳加說明。本節就扮裝類型、創作先後附錄故事梗概及本事，以期讓讀者有加以參照之故事脈絡，對本文討論之角色有更深入的了解。若是同一書中兩個角色扮裝目的不同，則故事梗概附錄於主要角色動機類別之下。

一、 功能型扮裝：

劇名	本事	劇情概要
女狀元辭鳳得凰	五代，佚名《玉溪編事》。 ⁶	黃崇嘏自幼工書畫琴棋，父母早逝，與乳母以零星女紅維生。 因家計貧苦，故扮為男裝上京赴試。 於考場受主考官周庠丞相賞識，擢黃為狀元。後被派任地方官，清明斷獄。周庠欲招黃為女婿，黃上詩向丞相表明已實為女身，周見女兒婚事不偕，因愛惜黃之高才，便上書皇上，將黃許配給自己的兒子。
雙雄記	取材可能為當時實事，但	明朝人丹信與劉雙為好友，至廟中拜龍神時，被預警災禍在即。兩人前往投靠劉雙族叔劉方正。丹信叔丹有我

⁶（明）徐渭著，周中明校注：《四聲猿》，台北：華正書局，1985。頁 199-200。

	今已無從考據。 ⁷	擔憂丹信分家產，與代書留幫興合力陷害丹信、劉雙，並賄賂欽差使二人入獄。後來留幫興又假傳音訊要丹信之妻魏氏至杭州申冤，途中將魏氏推下船， 幸為龍神所救，並提點她改扮男裝行走人間；劉雙情人蘇妓黃素娘亦換男裝逃出妓院欲尋情郎 。兩婦相遇後結伴而行，又遇劉方正，便一起隱居山陰。當時有倭寇擾邊，朝廷出榜可讓罪行有疑者戴罪立功，劉方正此時替丹信、劉雙申冤，兩人出獄赴征。兩人立功後凱旋團圓，龍神震死留幫興，丹有我見丹信顯達亦觸階而死。
春燈謎 （十錯認）	事無所本。 ⁸	四川人宇文行簡有二子，宇文義與宇文彥，宇文行簡被派任湖南，攜宇文彥於黃陵停泊。正值元宵燈節，宇文彥與老僕上岸觀燈。西川節度使韋初中上京亦中途停泊於此， 長女影娘與婢女春櫻改扮男子上岸觀燈 ，次女惜惜報並留舟中。影娘與宇文彥觀燈時雙雙猜中燈謎，廟祝留兩人共飲唱酬，互贈詩箋。兩人分別後誤上對方之船。天明後影娘見誤上宇文家之船，偽稱自己為尹氏女，被宇文家認為義女；宇文彥則被韋家指為海賊，投下水中，被水上巡者撈起以為真賊，送獄中後被判死刑。宇文義赴京考試，進士及第，改姓名。韋初中賞識宇文義，將次女惜惜嫁給他。後來宇文義受理宇文彥一案，當兩人未認出彼此為兄弟，宇文義改判宇文彥輕罪釋放。宇文彥又改名盧更生，入京獲狀元，韋初中為宇文義之義妹（即為影娘）做媒嫁給新狀元，待洞房花燭日一切真相大白。
風流配 （女新郎）	事無所本。 ⁹	西蜀解元歐陽綺幼聘繆翼之女繆瑤雲。辛未時，歐陽綺赴試，同考場魯柯已不中六次，故原訂之姻緣不遂，歐陽綺同情魯柯便將自己的文章給他。放榜後魯柯中會魁，感念歐陽綺之恩，留其於府中。歐陽綺欲娶繆瑤雲，繆翼因歐陽綺功名未就而拒絕。歐陽綺又遇阮翠濤，易詩扇訂親。元祐之子元晏知此事，因欲娶瑤雲，便告之繆翼。繆翼此時剛好奉命出征，瑤雲便移居庄外， 冒名歐陽綺迎娶翠濤 ，成婚之後兩人發現意氣相投便結為姐妹。後來歐陽綺中探花，至繆府再提娶瑤雲之事，繆翼指責歐陽綺別娶，假稱女已嫁人， 令翠濤男裝裝為繆婿 ，但被翠濤之父識破，歐陽綺同娶二女。

⁷郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 339。

⁸郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 385。

⁹郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 472。

贈書記	《明清傳奇綜錄》記載此劇本事出自《耳談》，但《古本戲曲目提要》中則記錄：「本事待考」，應為作者自撰之作。 ¹⁰	談塵與僕奚奴祭墳時，邂逅妓女魏輕煙，兩人訂盟。此時談塵遭宿仇通緝，輕煙逃至楊家府落草，談塵與奚奴亦遠遁逃難，途中於一空屋見賈巫雲之書，談塵對上卷愛不釋手，巫雲遂贈其下卷。後談塵易女裝投尼姑庵中避禍，後被費有收為義女。巫雲之叔欲謀巫雲家產，在選宮女時報上巫雲之名， 巫雲換男裝逃逸，遇傅子虛，將巫雲收為義子 。傅子虛後來被任命討伐楊家府，奚奴投其麾下，陣上認出輕煙，勸輕煙說降楊夫人。而費有則因使談塵代筆草制，大獲皇上賞識，遂下旨讓巫雲與談塵成婚。洞房花燭夜兩人皆推說有病，巫雲於書房發現自己贈談塵之書才起疑，此時輕煙也已來到京城，居中了解斡旋後，兩人方才相認，並奏明聖上，談塵與輕煙、巫雲完婚。
桃林賺（俠彈緣）	李祐傳見《舊唐書》卷 161 及《新唐書》卷 214。然婚配之事則為作者虛構。 ¹¹	李祐與裴蘭芳自幼有訂婚約，李祐往京成婚途中，遇賈玄虛與吳素芳。 素芳為叛軍吳元濟之妹，女扮男裝為查看地形，繪製地圖 。李祐自誇武功高強，素芳好勝，隔日，在路程中素芳與李祐比彈子武藝，素芳獲勝後劫走李祐行囊。李祐上京後，裴父在京中觸怒高官，遂遭貶謫，李祐護送裴父一家往桃林縣，中途卻被玄虛騙往元濟陣營，與素芳成婚，成為元濟部下。後來奸人陷害裴父，玄虛被派往救出裴氏父女。李愬領兵征討元濟，李祐獲降書，遂與素芳聯合為內應，拿下元濟。李祐與素芳獲朝廷封賞，李祐也與蘭芳完婚。
倒鴛鴦	事無所本。 ¹²	花鏡和水素月因戰亂各自與父母冲散，兩人邂逅定姻後，因 擔心素月容貌引歹徒非分之想，故改為男裝 ；當時清兵要求剃頭，花鏡不願故改為女裝，兩人在陰錯陽差下，被各自的親人收為義子與義女。最後兩家聯姻，素月往拜岳母時認出為親母，花鏡亦發現自己親父，才發現彼此真實身分，一家團圓。
意中緣	劇中主角四人陳繼儒、董其昌、林天素、楊雲友皆有其人，但二	董其昌與陳繼儒為明末名士。林天素、楊雲友善畫，惡僧是空買二人之畫於骨董店中販售。適逢董生與陳生出遊，見畫戀賞。陳遂尋天素訂婚，董欲尋雲友，卻被惡僧隱瞞。惡僧假託董欲娶云友之名，拐騙雲友上船，雲友與婢將惡僧灌醉，推入江中後，經一番波折逃返家鄉。

¹⁰吳玄妃：《晚明傳奇中女扮男裝情節研究》（台北：政治大學中國文學研究所碩士論文）。頁 99。

¹¹郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 510。

¹²郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 706。按：《曲海總目提要》中所錄《倒鴛鴦》之事為司馬清與莫娟、龔麗英之事，與劇本不同，應為誤錄。

	女並未嫁給陳、董二生，因作者認為才子佳人相配，故撰此劇。 ¹³	天素因親人過世， 扮為男裝回鄉葬親 ，被賊寇劫入營寨做書記，遣僕送信於陳生。陳生請兵救回天素。雲友被騙後戒心大增，不願相信媒人，自行招考新郎。陳生為助董生娶回雲友， 今天素假扮為男，往雲友處求親 ，考選得中。娶回方告知雲友始末，將雲友送歸董生。
稱人心	《曲海總目提要》卷 29 云：「其關目與《風流配》相同，而姓名詩句各異，蓋必其共聞有此事影響，各演一劇，或因見新出稗官，愛其聳聽，增飾點綴成之也。」 ¹⁴	宰相衛廷謨之女星波為慶父親六旬生日，題詩於扇，門生徐景韓見詩賞其才，告之友文懷，文懷慕之。後來文懷和詩一首，廷謨讚賞，本欲請景韓作媒，但因景韓奉旨修史而暫緩。文懷又與洛蘭藻和詩訂親。廷謨聞之， 令婢女假作文懷娶蘭藻進府 ，蘭藻與星波結為姐妹。後文懷中狀元，重提娶親之事， 廷謨令蘭藻假為贅婿 ，文懷心灰意冷，最後廷謨才告知實情，文懷得娶二女。
鴛鴦夢	事無所本，但多劇場熟套。 ¹⁵	秦璧與石隱龍為一時名儒。元宵時，秦璧與崔嬌蓮相逢道觀中，但秦生提親因家貧被拒。嬌蓮與侍女蘭馨逃往道觀躲避雙親遇安排之婚事，後遇盜賊擄掠，幸獲寨中老婦相救， 指點蘭馨扮成男裝，兩人扮為夫妻投靠其親人 。後來秦璧中狀元，石隱龍亦中舉。隱龍在家鄉與妓藹如本有婚約，後藹如經一番波折，被當作崔嬌蓮與秦璧完婚。完婚當天，秦璧才知此女非嬌蓮，便修書請隱龍來京迎娶。隱龍赴京途中欲招僕役，恰巧找到嬌蓮與蘭馨，嬌蓮於船上聽到僕役傳秦璧之書，便告之隱龍原委，回京後秦璧與嬌蓮、隱龍與藹如各自完婚。
盤陀山	事無所本。 ¹⁶	宋朝人澹臺勉，為人樂善好施，五十餘歲娶繼室蘭珠，後被人陷害，留在盤陀山當道士。蘭珠生一子，被奸人奪走，此子又被鎮將安世業拾獲，認為養子名繼祖，又於返京途中遇蘭珠訴冤，以其為繼祖之乳母。十七年後，繼祖中武科，正逢番兵來犯，世業攜繼祖出戰，兵敗，

¹³郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 585-586。

¹⁴郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 691。

¹⁵郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 701。

¹⁶郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 751。

		繼祖被擒。當時鄯善公主霏雪於往盤陀山進香途中，殺番將救繼祖。番兵圍困盤陀山， 霏雪改男裝，往盤陀窟投澹臺勉 。待繼祖至，會山中眾僧，共破遼兵。霏雪與繼祖結為夫婦，世業夫婦亦攜蘭珠前往盤陀山進香，見澹臺勉後各述前情，一家人方相認團圓。
雙忠廟	事無所本。 ¹⁷	明朝諸生舒真與父執廉國寶被奸人構陷，舒被斬首，廉發配邊疆。真妻將幼子珍哥託交家僕王保，王保扮為女裝至雙忠廟向神像訴冤，隔日醒來乳汁流溢，亦將珍哥改扮女裝撫養長大。廉女乳母撫養廉女十三年後，被姪兒出首，廉女被帶進宮中為秀女，遇司禮監駱善，不忍眾秀女老死宮中，放眾女出宮， 並在途中遇到廉女，將其改扮男裝 。後來舒珍往駱處學畫，與廉女互訴苦衷，兩人便由王保與駱善主婚。當時正好宮中需要寫真，舒珍前往，在宮中稟明冤情，一家得蒙雪冤，加誥封贈。
念八翻	事無所本，或影射作者之身世遭遇。 ¹⁸	鹿邑人虞柯鄉試後與程道脈共住尼寺鄰社，聽聞女尼誇讚祝鳳車美貌有才，託女尼向祝鳳車借《漢書》一觀，正巧妓女阮霞邊拜訪鳳車，霞邊素賞虞柯所著《玉壺樂府》，告知鳳車。二人後來邀會虞柯，託付終生。虞父被奸人構陷，獄卒知其冤私縱虞父。虞柯受通緝後扮女裝逃匿訪霞邊，被程道脈發現後告官，虞柯逃往西川， 霞邊易男裝逃逸，被高龍頭發現真實身分後收為義女 。後來有人上奏為虞家父子平反，虞父任兵部侍郎，打敗吐蕃後凱旋。程道脈強娶鳳車，婚夕遭刺。虞柯考上會試，任翰林院，娶鳳車，高龍頭亦送霞邊前來，三人團圓。
錦蒲團	本劇情節似馮夢龍《醒世恆言》卷17《張孝基陳留認舅》；本事出自宋朝《厚德錄》卷1張孝基事。 ¹⁹	姚英家富，與上官女結親，查氏女為側室。但姚英豪奢，且結交無賴損友，將家產敗光。岳父偷偷將姚英名下之資產買去大半，並將女兒接回，索休書， 騙姚英女兒已改嫁，由查氏女假扮為其婿 。姚英家道破落後才知人情冷暖，上官又故意令姚英當奴婢吃苦，並見前妻上官女改嫁，使姚英羞愧難當，發憤悔改。姚英投軍後立功，回鄉才知事情始末，與妻妾團聚，感謝岳父之德。
報恩猿	事無所本，冤	蘇州貧士謝蘭與白麗娟幼有婚約，謝蘭赴白家途中救白

¹⁷郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁806。

¹⁸郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁634。

¹⁹郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁861。

(報恩緣 ²⁰)	案情節仿朱素臣《十五貫》傳奇。 ²¹	猿公免於死難，白猿公立志報恩。謝蘭至白家後白父見其貧寒欲悔婚，麗娟夜贈五十兩促其赴試。當時鎮江人王壽兒經商歸家，所得五十兩藏於文昌殿中，告訴妻子時被趙小二竊聽，前往偷取。謝蘭隔日正好經過文昌廟，被誤以為偷竊罪犯入獄。一番波折後，白猿公施法救走謝蘭，並使其與侍女紫簫、綠琴成婚。謝蘭與綠琴進京，中狀元。 紫簫受白猿公之命，假扮杜子虛娶麗娟。 綠琴往白府去，假稱自己為杜子虛元配，戲弄白父。最後謝生前往白府，誤以為麗娟別嫁，最後才誤會冰釋，三人共感謝白猿公之恩德。
才人福	事無所本。 ²²	明朝吳縣人張幼于才名甚高，與祝希哲、唐伯虎相交，並於女校書李靈芸處開店醫詩。秦伯達之女曉霞頗負才氣， 遣婢女扮為書僮持詩就醫 ，幼于驚奇，和詩一首。伯達欲聘幼于為書記，適逢幼于外出， 靈芸冒名接見答應，於是靈芸便偽為幼于 ，幼于則扮作書僮，共赴伯達家。祝希哲與唐伯虎表妹沈夢蘭成親後，因京城太學古碑出現怪字，被召入京。伯達欲以女許幼于，靈芸為刺激幼于上京赴試，故意拒絕；又與伯虎定計， 令夢蘭偽扮男裝娶靈芸 。幼于受羞辱，進京獲希哲保薦，得翰林學士。夢蘭與靈芸、伯達帶曉霞及伯虎此時也入京，伯虎假稱夢蘭欲娶曉霞，請幼于作陪，又稱夢蘭心痛，請幼于代為迎娶，伯達因誤以為靈芸為幼于而拒絕，幼于只好請靈芸代娶，最後終於真相大白，幼于並娶二女。
伏虎韜	與袁枚《子不語》卷 11《醫妒》相同。 ²³	武進人軒轅生，妻張氏悍妒。學士馬俠欲治之，贈謝蘭芳予軒轅生為妾，蘭芳嫁入後受張氏之虐，苦不堪言。其時，張氏聞方綉娘悍，說服繡娘嫁予馬俠，未料綉娘嫁入後被馴服。馬俠假催軒轅赴試，實則接入府中， 又遣婢女假扮財主往娶蘭芳 ，蘭芳投河自盡被馬俠救起，帶入府中與軒轅相會。馬俠又假意使人往拘張氏，並假稱軒轅已在京病死，張氏驚嚇， 花重金欲賄賂馬俠之妾所扮之尚書公子，並允再嫁。 及成親當日，馬俠遣妾扮公子元配，打罵張氏，軒轅、蘭芳亦裝鬼嚇之，馬俠又扮城隍審其悍妒，張氏悔悟，一家團聚。

²⁰《報恩猿》，《今樂傳奇》著錄「猿」作「緣」。郭英德《明清傳奇綜錄》，河北教育出版社，1997。頁 1071。

²¹郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 1072。

²²郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 1074。

²³郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 1076。

二、 實踐型扮裝：

劇名	本事	劇情概要
繁華夢	事無所本，為作者自況之作。 ²⁴	王夢麟才智敏捷，但卻嘆自己為女身，無法施展抱負。天神感其誠，派善才助其夢中換形為男，高中金榜，並娶一妻二妾。享受榮華富貴二十年。此時忽夢醒，才知一切全為黃粱一夢，麻姑點醒後，夢麟遁入空門。
喬影	事無所本，為作者自況。 ²⁵	才女謝絮才不滿自己身為女身無法一展抱負， 戲為男子裝束，飲酒自繪畫像，吟詩讀騷，自比屈原，一抒心中憤慨。 慨歎自己千百年後將湮沒無聞，無人知曉。

三、 遂情型扮裝：

劇名	本事	劇情概要
女丈夫	紅拂女事見唐人杜光庭《虬髯客傳》，收於《太平廣記》卷193。 ²⁶	本劇為馮夢龍據《紅拂記》、劉方《女丈夫》、凌濛初《北紅拂》、《虬髯記》改定而成。劇敘隋末李靖懷大志，欲投楊素門下，渡江時與漁夫劉文靜結為好友。劉文靜欲投李世民，約李靖若志不遂，可轉投李門下。楊素府中有美女紅拂，愛兵事，執紅拂為楊拂劍。李靖見楊時， 紅拂賞識李靖，是夜打扮為官員私奔李靖，盟誓為夫婦。 兩人往投李世民途中遇虬髯客，結為金蘭。眾人同往太原見李世民，圍棋決勝後虬髯客認定李世民將成大業，歸武陵家中資助李靖後，隱退扶餘國。最後李世民成大業，李靖與紅拂得朝廷封賞，並獲天神祝賀。 ²⁷
景園記（石榴花、巧聯緣）	《艷異編·張幼謙囹圄報捷》、馮夢龍《情史》卷三《張幼謙》。 ²⁸	南宋人張幼謙，父為飽學名儒，同里郎官羅仁卿聘張父來教授女兒羅惜惜。張父攜幼謙同往，幼謙與惜惜相逢石榴花樹下，指花為誓，私訂終身。羅父本願許女給幼謙為妻，但因張父被樞密使趙葵聘請至湖北，攜幼謙赴湖北，倉促之間未能行聘。後又因辛無文下聘，羅父嫌貧愛富，收下聘禮欲將惜惜改聘。幼謙受趙葵資助赴鄉試，未及放榜就回浙東找惜惜。 惜惜為逃避辛家婚事，在婢女巫雲建議下改扮男裝，請朱姬傳書，欲和幼謙約

²⁴華瑋編輯、點校：《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。頁 6-7。

²⁵華瑋編輯、點校：《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。頁 11-12。

²⁶郭英德《明清傳奇綜錄》，河北教育出版社，1997。頁 64。

²⁷郭英德《明清傳奇綜錄》，河北教育出版社，1997。頁 346-347。

²⁸郭英德《明清傳奇綜錄》，河北教育出版社，1997。頁 376。

		在天津橋相會私奔。未料朱姬遺失信箋，兩人錯過，惜惜遭車伏劫財推落車下，幸遇趙葵收為義子。後幼謙中狀元，榜眼名為張有兼，惜惜誤會為幼謙，前去拜訪時發現其再娶，憤而留下昔日情詞。有兼將此事告訴幼謙，幼謙見情詞認出是自己舊作，適逢趙葵來訪，幼謙告知此事，趙葵猜出義子應為惜惜改扮，最後相認團圓。
二奇緣	馮夢龍《醒世恆言》卷二十二《張淑兒巧智脫楊生》。 ²⁹	明朝人楊維聰與友費懋中上京赴試，途中借宿寶華寺，遇惡僧悟石、覺空與無賴張小乙欲謀財害命。懋中跳入古井，為井泉童子救入龍宮，娶公主玉襄，三日姻緣後離開。維聰誤逃入張小乙家，張母假意留客，卻前往惡僧處告知維聰消息。張小乙之妹張淑兒向來不齒其兄作為，愛慕維聰故告知實情，放其逃脫，兩人訂下婚盟。後惡僧招兵買馬欲謀反， 逼淑兒做皇后，淑兒扮做男裝逃走，途中遇見維聰叔父，被收為義子。 放榜後，維聰中狀元，懋中中探花，兩人奉命征討惡僧，維聰扮全真道人先往打探消息時遇叔父，與淑兒相認重逢。後維聰與懋中打敗惡僧，維聰與淑兒完婚團聚。
鹽梅記	未詳，應無所本。 ³⁰	山東人宋道光與其父遇饑荒，經夢裡白猿指示，道光男扮女裝賣身智財主錢惟義府中，為其女錢白珩之丫鬟。後來白珩發現道光為男子，兩人私訂終身，白珩擔心被父親發現，催道光上京赴考，待得功名再回來迎娶，並插梅為誓。道光趕考時因誤科期，便投於女寇王媵兒帳下，欲說降媵兒至朝廷請賞，媵兒對道光一見鍾情，以身相許；為助道光便放火燒寨，使人各歸其家。道光上京後被封浙江提督制使， 媵兒則帶幾個侍婢女扮男裝，偽稱道光，至瞿曇寺等候。 白珩在道光離去後，發現懷孕，錢惟義震怒，發現宋父，便往瞿曇寺向媵兒告狀。媵兒知曉各人身分後，便判決撮合道光與白珩，待道光來到後，眾人才知媵兒真實身分，紛紛讚賞。
憐香伴	事無所本。 ³¹	范石有妻崔箋雲，才貌俱佳。箋雲至庵中禮佛時遇曹語花， 兩相憐愛，箋雲遂扮為男子假與語花成親 ，兩人不忍分離，約定共嫁范石。范石遣人為媒時，被他人先進讒言，求姻被拒，又被褫奪衣巾。語花思念箋雲而臥病榻，曹父知其思念詩友，便張貼榜示，尋女性能詩者，

²⁹郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 469。

³⁰明）佚名著，康保成點校：《鹽梅記》，收於《明清傳奇選刊》，北京：北京中華書局，2004。頁 1。按：《鹽梅記》一劇，原只著錄於祈彪佳《遠山堂明曲品》，未能見書，康保成與日籍教授接觸後，於日本山口大學圖書館「棲息堂文庫」訪得。詳見此書前言。頁 1-6。

³¹郭英德《明清傳奇綜錄》，河北教育出版社，1997。頁 582。

		箋雲假裝未嫁少女中試，與語花重逢。范石改回本名石堅，高中金榜，曹父不知石堅即為范石，奏請聯姻。最後二女並歸范石。
眉山秀 (女才子)	此劇本馮夢龍《醒世恆言》卷 11《蘇小妹三難新郎》而作，而添入文娟之事則本於宋朝洪邁《夷堅志》中《長沙義妓》、《義娼傳》而作。 ³²	北宋蘇小妹以詩文擇婿，與秦觀成親，成婚當日三難新郎。後王安石貶謫蘇軾、秦觀。長沙有妓名文娟，仰慕秦觀，寄詩表明心跡，秦觀赴長沙約定盟誓後告別。秦觀離家後，蘇小妹思念丈夫，改扮男裝自稱秦觀欲前往尋夫。途中遇文娟，以高超詩文使文娟誤以為之前所遇為假秦觀。後來安石失勢，蘇軾、秦觀被調回京，秦觀派人接文娟至京，見秦觀誤以為假，至蘇小妹解釋後方才知事情始末，嫁秦觀為妾。
珊瑚鞭	出自明黃秋散人《玉嬌梨》 ³³ 小說。	白元有女紅玉，才色無雙，白玉被陷害赴塞外，臨行將紅玉託妻舅吳圭代覓佳婿。吳圭挈紅玉至金陵，見蘇生之詩，愛其才，欲許紅玉，但蘇生以為紅玉為吳圭之女無艷，貌平凡，固辭。後來白元回鄉，紅玉以詩招親，蘇生和詩，但遭他人冒名頂替。蘇生至山東題美人圖圍屏時，才女盧夢梨窺見，易男裝假稱為妹說親，贈銀告別。後來夢梨與母親避難至舅父白元府中，與紅玉聊心事之際兩人方知皆屬意蘇生。蘇生後遊山陰，與白元相遇，兩相投契，白元願許二女，蘇生至白元家才發現為夢梨、紅玉，闔家團圓。
江花夢 (瓊花夢)	事無所本。 ³⁴	宋朝文士江霖，夢中得花神預示與袁餐霞有姻緣之分。江生欲往求餐霞，卻因被他人仿冒而不遂。江生便先往投陝西經略，途遇自小女扮男裝之鮑雲姬，雲姬贈與寶劍暗託終身。餐霞遭人強娶，幸雲姬用計救出餐霞，袁母為感謝雲姬，欲將餐霞許配給雲姬。餐霞本不答應，後來雲姬暗地告知餐霞自己實為女子，兩人並發現意中人皆為江生，餐霞便暫居鮑府。江生立功衣錦榮歸，知餐霞嫁雲姬大為難過，後才知雲姬實為女子，三人成婚。
女崑崙	叶李之事載於《元史》卷 173，其餘劇	南宋人叶李與友蕭規畫《廉蘭芻頸圖》。叶生與梅小素有姻盟，小素卻被奸相賈似道擄去。《廉》圖後被吹至高麗公主仙仙處，仙仙看見圖像思慕成病，遂請道姑扶乩，

³²郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 533。

³³郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 719。

³⁴郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 738。

	中人為虛構。 ³⁵	得知蕭生下落與名號， 扮男裝尋得蕭生後，返高麗成婚 。後來元兵大敗賈似道，叶生偕小素往日本，並與蕭生所率之高麗兵共同追隨勤王。
玉梅亭	事無所本。 ³⁶	餘杭人梅雲孫題詩於梅園，適逢林炯攜妻及女素音至梅園，見詩愛其才，便與雲孫訂親。鄰女蔣雅妹月下散步，偶逢雲孫，雲孫誤以為其為素音，與之歡會。後來林炯之外甥爾朱訛，向林炯求親不遂，便造謠林炯不喜雲孫，雲孫誤信，同雅妹夜遁。後來苗賊擄掠餘杭，林妻與素音逃難，素音投河，適逢舅舅曹琛出師途中，獲救。雲孫赴京應試， 雅妹易男裝逃難尋雲孫 ，並偽稱雲孫之名。後遇曹琛，曹琛留與素音成親，成親當日雅妹假稱功名不就便不成親，前往京城。放榜後，雲孫狀元及第，曹琛將素音送進京，兩人見面後大惑不解，此時雅妹拜見，真相大白。
三鳳緣	前半部襲李漁之《鳳求凰》，後半部為作者自行增加。 ³⁷	陳璉與許仙儔、魏雲娘、吳月娥有前世宿緣。陳璉先與仙儔定鴛盟，仙儔允諾要代為謀新人，便往求雲娘。此時，月娥也相中陳璉，與媒人商定反間計，向陳璉說仙儔新找之侍妾相貌醜陋，陳璉便與月娥定盟。仙儔得知後醋意濃厚，便使計在陳璉入贅之時換轎，使陳璉娶雲娘。 月娥在家遇人強聘，換男裝至京城考取武狀元打聽陳璉消息 ，尋到陳璉後以其為參贊軍事，夜中向陳璉吐露真情，兩人私媾。破韃靼後，月娥回朝稟明此事，皇帝認為義女，賜嫁陳璉。
文星榜	事無所本，可能據蒲松齡《聊齋誌異》卷十〈胭脂〉發想。 ³⁸	吳人王又恭幼與甘碧雲訂親，因父母早逝，尚未結親。 翰林向誥之女采蘋扮作男裝，偽稱為妹求親 ，又恭推辭。醫女卞芳芝，私慕又恭，託薛鸞姐執柯，事洩為楊仲春所知，假稱又恭赴約，奪芳芝之帕。帕失，被王六訐拾取，赴卞家殺卞老。落帕，芳芝誤以為又恭，又恭被抓入獄，甘家悔親， 采蘋扮為男子，娶碧雲，並指證協助官員審案還又恭清白 。采蘋又與碧雲、芳芝議，以假結親激勵又恭，又恭憤而上京考取狀元，最終得娶三美。
全福記	事無所本，作者因《繁華	武林人文彥與李雲傑為好友，文彥陪雲傑回鄉探親時遇沈蕙蘭。沈蕙蘭失去雙親，本寄居賈府籬下， 因要扶柩

³⁵郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 765。

³⁶郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 853。

³⁷郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 862。

³⁸郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 1075。

	夢》過於淒清而做。 ³⁹	回鄉，便扮為男子，遇文彥欲許終身，卻發現文彥自幼與賈府之女玉翹有婚約，暗自惆悵。文彥與雲傑赴京考試，於揚州又逢柳春娟，訂為妾室。文彥中舉後，迎娶玉翹；扮為男子的蕙蘭亦同榜中舉。蕙蘭與玉翹為好姊妹，本欲同歸文彥，但發現文彥已訂側室，蕙蘭便先將春娟接來京城假娶，以捉弄文彥。 玉翹為與蕙蘭商議共嫁文彥之事，亦換為男裝至蕙蘭府裡拜訪，確定蕙蘭心意。 文彥後來與雲傑共平叛亂，陣上有女將薛鳳華，受招降後嫁給雲傑。兩人班師回朝後，蕙蘭上表皇上，皇上令蕙蘭為賈府之義女，同歸文彥。文彥初時因曾和蕙蘭同榜，不願接受，經雲傑調停後，願娶蕙蘭，並把春娟轉贈雲傑為妾。
武香球	事無所本，似據民間傳說而作。 ⁴⁰	元朝時，因奸相陷害，忠臣龍忠被罷免，與其子龍官保居山東。一日，總兵女兒侯月英射鷹不中，箭被官保拾獲，前往侯府還箭時與月英訂情。但侯府欲擇他人為婿，月英氣憤打傷媒婆，媒婆憤而欲謀害官保，官保逃脫但其父入獄。月英殺死媒婆，逃走後於烏龍山落草，後來 扮成男裝法場救出官保之父 。官保逃亡途中被抓進山寨，與寨主之妹張桂英訂情，兩人逃下山途中失散。京中開文武科考試，官保赴考中文狀元， 桂英為尋官保，扮成男裝赴考中武狀元 。詔命桂英與官保至烏龍山平亂，招降月英後，官保與赴考途中訂親之瓊英與桂英代為訂親的玉英並月英、桂英成婚。
梨花夢	事無所本，詞曲中之【北雁兒落帶得勝令】仿自吳藻之《喬影》。 ⁴¹	杜蘭仙隨夫婿北上，在船上思念鄰家女伴，便戲為男子裝束。入夢時見仙女手持梨花，來索佳句。夢醒後惆悵萬分，思念花神，自繪畫像。最後在夢裡又重逢諸仙，點化人生如夢。

四、倫理型扮裝：

劇名	本事	劇情概要
----	----	------

³⁹華瑋編輯、點校：《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。頁 8-9。

⁴⁰郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 1132。按：郭英德書中記名為《五香球》

⁴¹華瑋編輯、點校：《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。頁 17。

雌木蘭替父從軍	漢樂府《木蘭詩》。 ⁴²	劇情概要：花木蘭之父花弧被徵召入行伍，然花弧已年邁衰病，其女花木蘭不忍父親受苦， 欲效法秦休、緹縈孝順精神，決定女扮男裝、代父從軍 。在黑山平賊場上立功被封尚書郎，返鄉後換回女裝與王郎完婚。
金花記	事無所本。 ⁴³	西安人周雲上京趕考，卻趕考不及，又無顏回鄉便留在異鄉教書待下回考期。妻子婁金花在家中，鄰居見周雲數年不歸欲強娶金花，金花守節自刎，幸得天醫使者使其還生。 金花赴京尋夫，中途經王婆指點，改易男裝，上京赴試中狀元 。陶丞相請下聖旨，逼金花與其女碧雲成婚。後金花被派往邊疆，臨行前告知碧雲自己扮裝緣由，碧雲表明不願再嫁。周雲二次赴考因染病又誤考期，經保舉送至金花軍中。後來金花命周雲做先鋒，打勝仗後班師回朝，於王婆店夫妻相認。金花回朝後上殿奏明實情，願與碧雲同嫁周雲，讓碧雲作大，皇上肯定其功績，並仍使金花作大，碧雲與周雲完婚。
龍舟會	新唐書〈列女傳段居貞妻〉 ⁴⁴	謝小娥父親與丈夫出外經商遭強盜殺害，孤魂蒙神女指點，託夢與小娥，並以字謎暗示仇人姓名，後來小娥遇 李公佐解謎，並建議小娥易男裝復仇 。小娥改扮男裝，混進仇人家作傭工，三年後大仇得報，不欲官府旌表，出家為尼，再遇李公佐，為其念經祝禱後離去。
吉祥兆	事無所本 ⁴⁵	公孫珍為積善之家，有兒公孫益與媳尹貞貞。公孫家有白猿公所贈之靈芝，賈國祚欲索而公孫珍不允。因此賈稟聖上令尹貞貞至烏蘭國安撫花花公主。貞貞當時已有孕，公孫益換女裝代之，至烏蘭國後與花花公主相投契，公主不知其為男子，安置公孫益於後宮。後來在月下，公主偷聽到公孫益思鄉之親才知其為男子，遂與結姻。貞貞在家鄉產下一子，後因會試在即， 知府催公孫益赴試，貞貞遂假扮為公孫益得狀元 ，又前往烏蘭國安撫公主，途中遇公主與公孫益欲入京歸降，兩人換回各自裝束，入朝覆命，一家團圓。
龍燈賺	事無所本。 ⁴⁶	南宋人王碧與妻謝道衡歸林下，遣僕張恩帶兒子觀燈；檀道濟與夫人欲入京朝覲，途中停泊，亦遣乳母帶女兒

⁴²〈明〉徐渭著，周中明校註：《四聲猿》，台北：華正書局，1985。頁 198-199。（書中資料以《古今圖書集成·明倫彙編·閩媛典》第三四一卷《閩奇部列傳》一《木蘭》為主，筆者選擇之本事出處則以時代最早之資料為主）

⁴³郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 502。

⁴⁴歐陽脩編：《新唐書》〈列女傳段居貞妻〉，台北：鼎文書局，1980。頁 5827。

⁴⁵郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 563。

⁴⁶郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 688。

		上岸，檀夫人生女兒卻欺騙檀道濟自己生的是男孩，便與乳母將張恩騙入舟中，並將王碧之兒與己女掉包，後王碧遭人陷害，改姓謝至檀家教書。碧妻易男裝，至義民鎮避難，並提供妙計，使檀於戰場大勝。檀為感謝碧妻，欲為己兒聘碧女，請王碧執柯，王碧至妻家相見，乃互訴離情。至花燭夜，兩方憑孩子身上信物認出真實身分，檀上奏朝廷，碧得復職，兩個孩子各還本姓，闔家團圓。
玉鴛鴦	事無所本。 ⁴⁷	明朝人謝珍與友遊玩時，遇綠林盜賊東方杰攜妹月娥南下求婿，月娥與謝珍唱和詞曲，謝珍便央友作媒願娶月娥為妾。東方杰佯怒離去，謝珍買舟相追。途中謝珍經過致仕總鎮文謙府邸，其女霞仙見謝珍發覺二人容貌相似，文謙便令霞仙扮為男子化名賈文生，訪謝珍，兩人投契。霞仙偽稱代表妹求親，使謝珍入文謙府訂姻。後來霞仙被趙祿強聘，文謙被殺，霞仙假意答應，再殺死媒人，扮作男裝逃走，並封書告知謝珍自己已嫁給賈文生。霞仙欲報仇，過山東時被東方杰誤認為謝珍，劫走霞仙與月娥成婚。霞仙託辭見謝父以脫身，便帶月娥至京城，又娶世伯之女徐嫻嫻，此時才對二女道出情由。謝珍後來與父親相遇，知自己的名被冒用後大驚，追蹤入京，誤以為霞仙娶了自己所有夫人，大怒。趙祿逮捕謝珍，月娥潛入府中，刺殺趙祿，救出謝珍，霞仙才向謝珍說明緣由，真相大白，謝珍並娶三女。
四元記 (小萊子)	事無所本，可能為譏刺王安石、呂惠卿新政而作。 ⁴⁸	宋朝人宋再玉，進京得會試第一，王安石欲招為婿。然宋父十分不滿安石用政，故再玉不願接受婚事，扮為女裝，投入道觀偽為女道士。安石有女方雲，與婢女伴雲結為姐妹，知此事後見父親氣惱，便扮為男子往道觀為父親求病早癒，見再玉，驚其貌美。後來兩女一直以男子打扮，欲替父親揚名金榜。安石失勢後，因友呂惠卿無子，便將伴雲給惠卿當兒子。隔年會試，再玉又復出考會試，得狀元，方雲第二、伴雲第三。神宗想起過去安石曾上詔請婚，便欲為再玉與安石之女重結婚盟，安石上朝請罪，神宗不追究，並仍賜婚再玉、方雲，並以伴雲為妾。
魚水緣	改自安陽酒	明朝人胡瑋與沈若素邂逅於白蓮庵，剛巧沈父欲覓書

⁴⁷郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 698。

⁴⁸郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 732。

	民小說《情夢栢》。 ⁴⁹	僮，胡瑋化名吳喜新賣身進沈府，與若素以信物定情。後來沈家移居冀州，胡瑋被沈母發現定情之事，逃歸家鄉；沈父於冀州為若素考詩擇婿，胡瑋獲選，但當時沈父因闖王起事未赴援朝廷而獲罪， 若素更換男裝，回鄉取贖銀 。胡瑋聽聞沈父消息，變賣家產，與若素於半途相遇，贈資若素後兩人分別。當年會試，胡瑋中狀元，託人做媒，終娶若素。
錦綉旗	事無所本。 ⁵⁰	四川諸生甘泰、妻錢氏，因為亂兵和女兒蕊珠冲散，蕊珠被宰相聞璟收為義女。甘母因亂驚嚇成病，錢氏未嫁前，花十年繡成八寶玲瓏幡，要甘泰獻給泰山娘娘求母病癒，甘泰因神不允，毀幡離去。泰山娘娘便使甘泰受十年瘋魔，關入潼關獄中。錢氏則因甘母病死，跳入山澗中求神顯靈，被泰山娘娘救起後再花十年繡成寶幡。 泰山娘娘指點錢氏下山後扮為男裝，錢氏奪得狀元 ，聞璟招婚，因而母女相認。又前往平亂，於潼關與甘泰重聚。班師後由皇上封賞，錢氏與甘泰同守潼關，蕊珠則與聞璟之子成婚。

小結：

（一）功能型扮裝仍佔多數

考察這批劇本的扮裝目的，仍以功能性扮裝為最大宗，在四十三個劇本裡，含有功能性扮裝情節的劇本高達二十例。可見「女扮男裝」情節在明清時代成為劇作家所習用以增加戲劇趣味、推展劇情的手段。此外，利用女扮男裝以達到特殊目的，如《風流配》中對於男主角已訂親卻又另聘的行為，用假娶情節作為懲戒；或是沈起鳳系列作品中，為了馴悍或勸夫而使女性角色改裝等情節，都可以見出「女扮男裝」的設計，除了滿足情節上的崇奇尚巧之外，這種以女性為工具的敘事方式，實為了服務劇作的倫理價值，劇中女性角色仍然欠缺女性主體的自我意識。

⁴⁹郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 997。

⁵⁰郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。頁 1028。

（二）實踐型扮裝直至女性作家筆下才確立

考辨扮裝動機，我們可以發現，清代女作家以前的劇作，女扮男裝動機幾乎都還是因為避難、私奔、復仇、救夫等原因，必須扮為男性，女性的才華為附屬品，即便考取功名，都只是為完成歷險的過程，而非有意識主動積極爭取於公領域發聲。雖有《女狀元辭鳳得凰》、《四元記》兩齣較為特殊的劇作，劇中角色具有在公領域和男性競爭的意識，但主因仍在於外在生活壓迫或盡孝道的倫理企圖。直到女性劇作家王筠、吳藻的作品中，女性扮裝的動機才真正出於個體獨立自覺，希冀在公領域一展才華，「立功」、「立言」以傳萬代。

（三）遂情型扮裝中的情欲自主性增加

遂情型扮裝於劇本中高達十七例，僅次於功能型扮裝。才子佳人私訂終身的戲劇橋段雖不始於晚明清初，但由於晚明清初尚情思潮的盛行，劇作家為鋪敘女性追求真情的渴望，於劇作中讓女主角們通過私奔、自媒等方式追求愛情；又為了符合禮教常規，女扮男裝成為尋找意中人或假託為妹說親的掩護，展現出女性追求愛情的主動與勇氣。此外，情欲的自主也體現在選擇伴侶的生理性別上。如李漁的《憐香伴》與何珮珠的《梨花夢》中的女性角色，打破才子佳人的戀愛模式，藉由改扮為男性，表達出對女性的情感追求，其中曖昧的情感書寫，展現同志之愛的模糊地帶，成為遂情型扮裝中十分特殊的兩個例子。

（四）雙性特質的普及，女性審美標準的擴充

在第二章裡討論到男女有別的建構差異時，強調女性是以順服卑弱為美，宣稱女子無才便是德，女性的職分便是閨閣繡房中女紅針黹、灑掃庭除之事。到了明清之際，女性的「才德」爭論已向才女文化傾斜，才女地位被文壇肯定；而在公領域實踐上，明朝崇禎時甚至有唯一一位進入正史的女將軍秦良玉，正面認同女俠的形象。從表三之二可以發現，能力上，女性已擁有過去被認為男性才能擁

有的文才或武功；性格特質上，由他們所作的行為，也可發現有豪俠、膽識、謀略等不同於過去以婉約端莊為主的特質，展現出陽剛的一面，反映出社會對於女性審美觀的改變，對雙性特質的追求。



第四章 女扮男裝的主體實踐——才、性、情：

綜觀筆者所蒐集四十三部劇作，女扮男裝角色的動機、性格、冒險歷程各異，不同的生命風貌構成了豐富的群芳圖譜。本章筆者擬探討在這些劇作中，女性角色透過男性聲口展現出何種主體形象？透露哪些生命價值的追求？藉由換裝逾越性別疆界以後，又挑戰了哪些僵固的性別規範？

第一節中筆者藉由歷史脈絡大致梳理女性才德之爭的來龍去脈，接下來討論戲曲作品中對於此一議題的反映。對於女子有才的態度為何？而通過男性聲口所展露出的「才」，又具有何種性別意涵與認知？第二節，筆者則討論女主角女扮男裝走出家門後所經歷的冒險歷程，是如何讓女性成為女英雄呈現出「雙性特質」，而這樣的特質又顯現何種性別意識？在第三節，筆者則探討女性內心對情欲自主的追求，與禮教束縛的扞格，是如何透過女扮男裝來完成？女扮男裝又暗示展演出何種特殊的性傾向可能？

第一節 才女主體的兩種形象：

傳統中國諺語中，「女子無才便是德」的論述，早在明清以前就存在社會大眾的心裡。¹這樣的觀念主要從兩方面而來，其一是承繼了中國傳統中「德在才先」、「以德為本，才學為用」的體系，認為以德為本才能善加使用才智。如《孟子·離婁》：「孟子曰：『仁之實，事親是也。義之實，從兄是也。智之實，知斯二者弗去是也。』」²闡明才智的實踐必須立基於德行的根本，認為德重於才。其二，女性卑弱順服的特質與男女之間內外的空間劃分，也禁止女性的言論才智超出家庭之外。《禮記·曲禮上》就提到：「外言不入於梱，內言不出於梱。」³梱，

¹ 「女子無才便是德」一語於陳東原《中國婦女生活史》中有考證「最早亦不過在明末，因為清人的書裡，纔見有這樣的話。」然陳氏說法部分有誤，於明人著作中已見此語。詳細考證參劉詠聰：《德·才·色·權——論中國古代女性》，台北：麥田出版公司，1998。頁 200-201。

² 金良年：《孟子譯注》，上海：上海古籍出版社，2004。頁 166。

³ 王夢鷗註，王雲五主編：《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。頁 25。

即門限，引申為家室之意。女性若有意發揮自己的詩文才華或是政治才幹，常會遭到「牝雞司晨」之譏，被認為是顛倒禮法、混亂綱常的越權行為。

漢代班昭提出的《女誡》是這麼說明女性四德的意涵：

女有四行，一曰婦德，二曰婦言，三曰婦容，四曰婦功。夫云婦德，不必才明絕異也。婦言，不必辯口利辭也。婦容，不必顏色美麗也。婦功，不必工巧過人也。⁴

這段說明正如學者高彥頤指出：「以否定的形式解釋了『四德』，就好像在告誡不要過分行使權利。」⁵不可與人爭辯、不可言辭鋒利，成為婦德的體現。為符合大家閨秀的要求，讀書識字是要知書達禮、學習為婦之道，順服於男性之下，而非為了在文學才智上顯露光芒。是故，女子的才學僅需要讀懂《女書》、《女誡》等規條足矣，毋須為了成為一個才女、女詩人而精益求精。

承繼著這兩個傳統觀念，除了認為揚才並不符合婦女幽閑貞靜的本分以外，唐宋時期還將「才思」與「淫行」連結，認為有才的女子容易失節私奔，更不欲女子弄才。《全唐詩》中的女性作者有宮閨、青蛾、名媛、后嬪、棄婦、歌妓與女冠，其中歌妓與女冠以詩人自許，常與文士往來，較負盛名的包括李冶、薛濤、魚玄機等人，由於他們的愛情往往並非從一而終，更是引人有「婦人識字，多致誨淫」⁶的想法。

是故，女性對於自己的文學作品發表態度仍是有所保留，唐朝有進士之妻焚毀自己的詩集作品，以為「才思非婦人之事，自是專以婦道內治」⁷自我貶抑；宋代女詞人朱淑真也在《自責兩首》詩中發出：「女子弄文誠可罪，那堪詠月更

⁴ 蔣廷錫等纂：《古今圖書集成·明倫彙典·閨媛典》卷二，冊四十九，台北市：文星書局，1964。頁 16。

⁵ 高彥頤，（Dorothy Ko）著，李志生譯：《閨塾師 明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005。頁 155。

⁶ 張潮：《幽夢影》，西安：陝西旅遊，1999。頁 135。

⁷ 孫光憲：《北夢瑣言》，上海：上海古籍出版社，1981。頁 51-52。

吟風。磨穿鐵硯非吾事，繡折金鍼卻有功。」⁸的慨歎，其父母更是在淑真過世後將其多數詩稿焚毀，以免女兒名聲受汙。

到了明末清初之際，才女地位較為普遍的提升，主要是兩方面的因素配合使然。第一，隨著性別概念鬆動，社會思潮轉變為重情尚趣，文人肯定女性才情，編選婦女作品選集，婦女也有意識的發行自選集；第二，女性在家學、拜師與結社三方面的盛行也形成一股舉足輕重的文壇勢力。

晚明時期在心學影響下，李贄提出〈答以女人學道為見短書〉，指出：「謂人有男女則可，謂見有男女豈可乎？謂見有長短則可，謂男子之見盡長，女人之見盡短，又豈可乎？」⁹反駁以生理性別來判斷個人見識長短的性別偏見。在這股自由的文學風氣下，女性的文學聲音被視為由靈秀之氣組成，在他們單純、潔淨的私領域生活裡發出真情至性的詩文吟詠。¹⁰文人沉醉於女性聲音，大量編選當代婦女作品，如鍾惺編《名媛詩歸》、鄭文昂編《名媛彙詩》等；於世家大族內，亦集結家中才女作品出版，如葉紹袁將家中諸女所作收入《午夢堂全集》，甚至有人直接提出《詩》三百中不少出自女子之手，將原本邊緣化的女性聲音提升至經典地位。¹¹更有直接以女性身分出版自選集者，如沈宜修《鸛吹集》、方維儀姐妹的《清芬閣集》等。各種女性文類出版集中，文人亦為之寫序寫跋，表彰女性文才。同時，在技術層面上，因當時出版業的蓬勃發達，更使這些作品得以大量印刷流通，可為一般民眾所閱讀。

明代閨閣文學紛陳延續至清代，有更多文人作詩話品評、獎掖才女詩作，清代名士錢謙益、毛奇齡、沈德潛、袁枚、陳文述、俞樾等人皆對才女大力提攜，其中袁枚、陳文述更開學廣收女弟子，兩人又各為女弟子編《隨園女弟子詩選》、《碧城仙館女弟子詩》，足見對女性文才的推崇。而受當時文人結社風氣影響，

⁸ 朱淑真撰，鄭元佐注，冀勤輯校：《朱淑真集注》，北京：中華書局，2008。頁 146。

⁹ 李贄：《焚書》，台北：河洛出版社，1974。頁 57。

¹⁰ 胡文楷：《歷代婦女著作考》，上海：上海古籍出版社，1985。頁 889。

¹¹ 孫康宜：〈婦女詩歌的經典化〉，收於《古典與現代的女性闡釋》，台北：聯合文學出版社，1998。頁 69。

清代女性亦自組詩社，交遊詩文，頗負盛名者有蕉園詩社、清溪吟社等，以吟詩作賦、飲酒唱和為樂，不少女詩人亦與文士以詩文、題畫酬唱交遊，閨閣文學大盛。胡文楷《歷代婦女著作考》輯明代女性三百六十一人，清代女性三千八百餘人，足見明清時代婦女文學的繁盛。¹²

雖然繁榮的婦女文學呈現了才女優秀的文采風貌，但長久以來累積的婦女才德觀使得保守的聲音仍然是一股相當大的反對勢力，且此一反對聲音並不僅僅存在於男性聲音，女性自己亦在長久的「婦德」馴化下，認為作詩文是有違婦職之事。如章學誠攻擊袁枚收女弟子是「婦女內言不出閨外，詩話為之私立名字，標榜聲氣，為虛為實，吾不得而知也。」¹³又說「飾時髦之中駟，為閨閣之絕塵，彼假藉以品題，（或譽過其實，或改飾其文。）不過憐其色也。無行文人，其心不可問也。嗚呼！己方以為才而炫之，人且以為色而憐之。不知其知而趨之，愚矣。微知其故，而亦且趨之，愚之愚矣！女子佳稱，謂之靜女，靜則近於學矣。今之號才女者，何其動耶？何擾擾之甚耶¹⁴？」，亦有許多婦女後悔作詩外傳，有違婦職；有焚詩稿者，亦有絕筆不作者，如《眾香詞》（射集）「紀映淮」條云：「以節孝旌閭，詩詞係少時作，稱未亡，曰：此非婦人事也。少作誤為人傳，悔不及，遂絕筆不作。」¹⁵可見女子應否有才的兩派聲音仍然是並存拉鋸的。

其實這一連串才德爭辯的軌跡，歸根結底還是反映出歷史上傳統的性別疆界劃分所帶出的影響。而在明清時期這樣的時代脈絡下，這一批女扮男裝的劇作中，「女子有才」究竟有什麼樣程度的體現？通過劇中的男性身分來發表，又呈現了何種性別意識？

明清時期女性才學的爭議反映在劇作中是較傾向「女子有才」這端的，正如表三之二中所羅列的角色特質，自表中可見出具有文才的女性已相當普遍的出現

¹² 胡文楷：《歷代婦女著作考》，上海：上海古籍出版社，1985。

¹³ 章學誠著，倉修良編注：〈詩話〉，收入《文史通義新編新注》，杭州：浙江古籍出版社，2005。頁292。

¹⁴ 章學誠著，倉修良編注：〈婦學〉，收入《文史通義新編新注》，杭州：浙江古籍出版社，2005。頁312。

¹⁵ 轉引自王力堅：《清代才媛文學之文化考察》台北：文津出版社，2006。頁24。

在劇作當中，由於戲曲是一般市井小民的消遣娛樂，從戲曲中有大量才女形象出現看來，一般大眾對於才女的美好形象已普遍接受。

女子有才的特質在自報家門的敘述中，即展露無遺。如《金花記》中周雲談到自己的太太婁金花是這麼形容：

生：室家婁氏。名曰金花。妻父曾為州府。止生寒荊。愛如掌珍。教以詩書六藝。雖勤女工。不忘筆硯。卑人每被其更文筆削。自謂不如。真個學副文章之首。神遊翰墨之鄉。若為男子必成偉器。¹⁶

又如《景園記》的羅惜惜「勤將鐵硯磨，有意翻經讀。」¹⁷、《贈書記》中的賈巫雲是「一生不愛金銀，雅好文墨。」¹⁸，巫雲對書的愛好甚至是在被舅舅逐出家門時，仍不忍割捨書籍，將書帶出；《憐香伴》中崔箋雲是「姿貌甲於揚州，才華又與姿貌相稱」¹⁹，《稱人心》中洛蘭藻說自己「頗解吟詩作賦」²⁰，《玉鴛鴦》中文霞仙之父讚自己女兒「善劍能詩」²¹，《三鳳緣》的吳月娥「貌欺花月，才兼文武」²²、《文星榜》向采蘋「貌可羞花，才能詠絮」²³、《玉梅亭》的蔣雅妹「自幼性耽筆墨，雅好詩書，凡子史百家都能過目成誦，反覺一刻也少他不得。」²⁴……等等。

晚明才女葉小紉之父葉紹袁曾在《午夢堂全集》的序言中說：「丈夫有三不朽：立德、立功、立言；而婦人亦有三焉：德也、才與色也。」²⁵正面肯定「才」

¹⁶ 佚名：《金花記》〈第二折〉。按：本文引用之劇本繁多，為免繁冗，僅注作者、書名，出版項請參參考書目。

¹⁷ 王元壽：《景園記》第六折。

¹⁸ 佚名：《贈書記》第三齣〈甘逐攜書〉。

¹⁹ 李漁：《憐香伴》第二齣〈婚始〉，頁8。

²⁰ 陳二白：《稱人心》第四齣〈題扇〉。

²¹ 周坦綸：《玉鴛鴦》〈樓見〉。

²² 佚名：《三鳳緣》〈先醋〉。

²³ 沈起鳳：《文星榜》第五齣〈勸迎〉。

²⁴ 臥月樓主人：《玉梅亭》第六齣〈誤認〉。

²⁵ 葉紹袁：〈序〉，收於沈宜修、葉紉紉、葉小紉、葉紹袁、葉世倌《午夢堂全集》。吳江唐氏寧儉堂排印本。

為女性重要的特質。能詩善賦不單成為明清女性擁有的普遍特質，也成為男性擇偶的標準。如《玉鴛鴦》的謝雲仙說自己是「稀世的才貌，自然要選一個絕色高才的方可」²⁶；《江花夢》中江霖誤以為袁餐霞改嫁他人時也感嘆：「這才貌二字，談何容易，你曾見幾個有貌更兼才？都則是蠢妝癡態。」²⁷而《魚水緣》一劇中，胡瑋對自己伴侶的要求也明確的把「才」列入考慮重點：「先人在日。曾為小生擇聘。因想此事關係終身。倘然有貌無才。固覺語言少味。即使有才無貌。亦嫌面目堪憎。」²⁸《才人福》中張幼于也特別強調自己擇偶是：「定要揀著天下第一等佳人，若有才而無貌亦不要，有貌無才又不要，因此蹉跎至今。」²⁹從這些才子口中談論對女子有才的賞識，甚至不惜耽擱自己婚事的堅持，可見女子之才已成為重要的女性審美標準。

同時，佳人有才的特色也通過與才子的交遊達到心靈的相知相契，擴充了情愛的深度。如《意中緣》中林天素作畫於扇被當時名士陳繼儒看到之後驚為天人，決意娶她為妻；而林天素也自云早已在詩文書畫中識陳繼儒已久，故一聽陳繼儒之名便欣然應允，還特別強調：「若還看他人物風流，然後以終身相許，這憐才的念頭，倒未必十分真切了。」³⁰、《稱人心》、《風流配》中男主角皆是因賞識女主角的詩才而定下側室之約、《玉梅亭》中蔣雅妹對梅雲孫所吟詠之詩大加讚賞，並自稱「奴家這般才貌，除卻那生別人也配不得」³¹、《魚水緣》的胡瑋為追求才貌兼具的沈若素，不惜賣身進沈府中接近若素，並以詩文相和來博取若素傾心，後又在考詩擇婿的比賽中奪得魁首，最後終於抱得美人歸、《三鳳緣》吳月娥考較陳璉詩賦後，和詩一首以明自己心意，亦不在乎陳璉家境貧苦，決意託付終身。這些詩箋相和與考詩擇婿的情節說明了男性對女子有才的欣賞，以及才女對男性才華的理解，更深化了個人主體意識，使雙方的婚戀超越過往男性戀色

²⁶ 周坦綸：《玉鴛鴦》〈溺愛〉。

²⁷ 尤燮：《江花夢》第二十四齣〈疑箋〉。

²⁸ 周書：《魚水緣》第一齣〈全局〉。

²⁹ 沈起鳳：《才人福》第十七齣〈辭諍〉。

³⁰ 李漁：《意中緣》第八齣〈先定〉，頁 346。

³¹ 臥月樓主人：《玉梅亭》：第六齣〈誤認〉。

的肉體欲望與女子渴望一個未來考取功名的男性成為其經濟保障的功能，而是在憐才、愛才的彼此理解上，尋覓靈魂伴侶的追求。

然而，劇作家也在劇作中同時呈現另一派聲音，展現才與德的拉鋸仍然存在。這些女主角在吟詩弄賦之餘，總被提醒「女紅休怠」³²，不能忘記婦道本分。沈若素的母親就交待她「你才高咏雪篇，但從來婦道惟德居先。今後呵，需要勤拈針指博個工貌俱全。」³³；崔箋雲被誇為才貌甲於揚州，但父親一樣是對出嫁的他慎重告誡：「婦人家的才情切忌賣弄，但凡作詩，只好自遣，不可示人。就是稿紙也要謹密收藏，不可只字落人之手，以茲話柄。」，又殷殷交代：「名山自存，把奚囊緊括，休露詩痕。殘稿收藏，不嫌吝惜如珍。堪焚。女子無才為德，名與字忌出閨門。一任你織回文巧擅蘇娘，終不似安機杼本分天孫。」³⁴由這一大段家長對女兒的訓話可見上一代對於賢德女子的要求，仍然是德重於才。而《魚水緣》中沈若素與胡瑋終於成親之時，不知胡瑋即是之前賣身進府的吳喜新，在遭受胡瑋以之前換珮之事揶揄時，憤然道：「奴家深閨陋質，勉強塗鴉。雖然畧識幾字，豈敢以才女自居。況端莊貞靜乃婦道之常，若賣弄才情，踰閑蕩檢，此婦德之累，竊為不取。」³⁵馬上又把自己的形象閉鎖進婦德重於才的傳統思想中，可見才女對於「炫才」與「失德」之間的聯繫關係仍然有著顧忌，一旦考慮男性觀點，把自己納入男性社會秩序時，還是將男性需求擺在自我需求之前，以明自己奉獻家庭、適任妻職之志。

其次，這些劇本中雖強調「才」的重要，但在劇作中仍可明顯見出，女性的生涯焦點並不注目於此，而僅僅將之作為抒發懷抱的媒介、藝術興趣或與未來夫君共同唱和的樂趣。「才」僅僅成為一種性靈抒發的展現，透過詩文與男主角達到精神層次的相合，但「才」仍然被拘限於愛情、家庭之中，成為男性選擇女性時加分的條件，和文人自我肯定品味的標記，而不被期待展現於公領域中。

³² 語出陳二白：《稱人心》第四齣〈題扇〉。

³³ 周書：《魚水緣》第三齣〈商禱〉。

³⁴ 李漁：《憐香伴》第三齣〈僦居〉，頁 11。

³⁵ 周書：《魚水緣》第三十一齣〈調喬〉。

縱然這些作品對女子有才的書寫仍有局限，但值得肯定的是，才女主體有了第一層進程。劇作家賦予女性舒展性靈的自由，挖掘女性內心的感情，以「才」的理解作為兩性情愛交流的要素，在情感層面上啟動兩性平等的先聲。而第二層進程則是要到「實踐型劇作」中才呈現出來，其中所反映的價值觀不止是對才女作為理想妻子的刻劃，而是真正將「才」有意識的帶入與男子一較長短的公領域，展現出女性的主體實踐。在這批劇作中，徐渭的《女狀元辭鳳得凰》、范希哲的《四元記》初為端緒，而直至女作家王筠、吳藻筆下的女性角色，才更銳利的呈現男女空間、職務劃分與生理性別對女性形成的限制，流露女性亟待超越打破這層藩籬的主體性。

在徐渭和范希哲這兩個男性作者的筆下，女性扮裝還是先有一個「正當」目的，如《女狀元辭鳳得凰》中黃崇嘏是為了謀生才因急行權扮作男裝，而《四元記》中的王方雲則是因父親王安石膝下無子，招婿後女婿逃婚，安石一氣之下生病；故方雲與婢女裝作男子，欲為父親至寺廟中求病早癒。兩者的扮裝目的還是收納在正統父權思想底下。

然而，這兩個主角已有別於閨閣秀女全以家庭為生命價值的核心，在意識到自己的才學之時，能藉適當時機加以發揮。黃崇嘏對自己的才華信心滿滿，形容自己是「生來錯習女兒工。論才學，好攀龍，管取挂名金榜領諸公。」³⁶自負才幹不輸男兒；而她進了闈場之後亦不慌不忙，一首【北江兒水】博得主考官「丰神艷逸，神仙中語」的讚美，技壓群雄。³⁷緊接著被派任成都府司戶參軍，一展自己「惠民束吏之才」，於成都公正斷案，無論是文詞政事均有傑出表現。³⁸徐渭在戲的結尾甚至說：「世間好事屬何人？不在男兒在女子。」³⁹表達對主角的高度稱許。

³⁶ 徐渭：《四聲猿》〈女狀元辭鳳得凰〉第一齣，頁 62。

³⁷ 徐渭：《四聲猿》〈女狀元辭鳳得凰〉第二齣，頁 68。

³⁸ 徐渭：《四聲猿》〈女狀元辭鳳得凰〉第三齣，頁 73。

³⁹ 徐渭：《四聲猿》〈女狀元辭鳳得凰〉第五齣，頁 103。

而《四元記》中的王方雲自道：「心醉簡編，不讓男兒之氣概」⁴⁰，後來假扮為兒子時，更是說自己「一償夙願」。到王安石失勢以後，她看到父親門庭寥落，不是悲啼終日，深鎖愁眉，反倒是積極想方設法解決此一情況。當婢女擔心此一行為將為人議論時，方雲指出過去木蘭立功、緹縈救父也是女子所為，即便為人所知，也就任人笑罵即可，顯示出方雲對自己所作所為堅強的意志和決心，雖然方雲謙稱若是僥倖得官可安親志，但由方雲先前的自述，可見方雲對自己的才華也有一定的自信，方敢入闈應試。於是方雲向父親提出上京應試的請求，欲為父親揚眉吐氣：

【宜春令】（旦）人言橫。道不鄰。女孩兒中心似焚。嚴親愁悶。叫人怎得安閨壺。木蘭女代父從軍。兩娥眉亦思搽刀。（合）一片心胸。都只為滿腔憤難伸。⁴¹

全劇中方雲在被拒婚後，並不以嫁人、回歸閨閣為念，反倒是以取代男性的社會角色實踐來稍慰親懷。雖然倫理目的大過主體實踐的企圖，但可說已初步具有「公領域」的企圖心。但可惜的是，男性劇作家筆下的女性往往最後的歸宿還是回到婚姻家庭之中，真正明晰的女性主體，仍然是到女性劇作家筆下，才將個人主體性發揮得更為透徹。

明清之際俗文化盛行，才女們也開始投入戲曲、彈詞的俗文學創作活動。自晚明萬曆至清末民初之間，可考的女性戲曲作者計有二十九位，戲曲創作在七十種以上，但全本僅存三十二種，殘本四種⁴²。相較於數量浩繁的女性詩詞創作，

⁴⁰ 范希哲：《四元記》第七齣〈閨絮〉。

⁴¹ 范希哲：《四元記》第二十九齣〈求試〉。

⁴² 二十九位女性劇作家依時代順序排列如下：明代女性劇作家五人：馬守真、阮麗珍、葉小紉、梁小玉、梁孟昭。作劇於清代康熙乾時期十二人：姜玉潔、林以寧、李懷、曹鑒冰、張縈、張令儀、李靜芳、宋凌雲、程瓊、孔令瑛、許燕珍、王筠。嘉慶至民初十二人：姚素珪、吳蘭徵、桂仙、姚氏（朱鳳森妻）、顧太清、何珮珠、劉清韻、王妙如、劉氏（筆名：古越羸宗季女）、胡無悶、陳璵。鄧丹：《明清女劇作家研究》，北京：首都師範大學博士論文，2008。頁2。

戲曲作品可說是鳳毛麟角。而女性戲曲作者與作品在中國文學歷史上的缺席的原因，學者葉長海指出可能是社會偏見不願讓女子走出家門，姓名掛在歌舞場上，以至於劇本藏於案頭，沒有在舞台上造成轟動，流傳下來。⁴³

雖然女性劇作者流傳下的劇本數量不多，考察這段時間的劇本，對照起過去的劇作，女性劇作家筆下女扮男裝的角色獨特之處卻異常鮮明，主角大多帶有個人自傳的色彩，充分呈現出女性主體的自覺與追求。

女性劇作者對女扮男裝一展才華的題材早有關注，明代妓女梁小玉就有《合元記》敷演黃崇嘏之事，祁彪佳謂之：「此即文長《女狀元》劇所演者。閨閣作曲終有脂粉氣，然其艷香珠彩，時奪人目。紅兒、雪兒，玉娘以一人兼之矣。」⁴⁴清初張令儀亦有《乾坤圈》雜劇演黃崇嘏故事，劇本今雖無存，但張令儀在題辭中自云：「嘆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，作閒雲高鳥，不受乾坤之拘縛。」⁴⁵這樣的性別觀念已超越當時女性的生命價值必須透過家庭方能完成，而意識到了現實性別的拘縛，是女性受限的主要原因，寧可將崇嘏最後的生命歸宿寄託於仙界，也不願再回歸到傳統的性別角色中。

延續著這樣的性別觀，清代女劇作家的作品亦反映出這樣的心理狀態。《繁華夢》一劇敘寫女主角王夢麟入夢換形為男子，功名有成，並娶妻妾，最後回歸女兒身，方了悟一切為一場大夢，決意潛心修道。作者王筠為乾嘉時期女詩詞人，著有詩詞集《槐慶堂集》、《西園瓣香集》（與其父與子合刊）；傳奇《繁華夢》、《全福記》與《會仙記》。⁴⁶其父於《繁華夢》後序中這樣說明王筠寫作的目的：「女筠，幼稟異質，書史過目即解，每以身列巾幗為恨，因撰《繁華夢》一劇，以自抒胸臆⁴⁷。」王筠之子百齡也說：「太孺人秉異質，通書史，常以不獲掇魏科、

⁴³ 葉長海：《曲學與戲劇學》，上海：學林出版社，1999。頁 86

⁴⁴ 祁彪佳：《遠山堂曲品》，收於《中國古典戲曲論著集成》第六冊，北京：中國戲劇出版社，1959。頁 63。

⁴⁵ 葉長海：《曲學與戲劇學》，上海：學林出版社，1999。頁 88。

⁴⁶ 華瑋編輯、點校，《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。頁 4-5。

⁴⁷ 同前註。頁 142。

取顯宦為憾，因撰是編，以抒胸臆。」⁴⁸

王筠以劇中主角王夢麟自況，表達個人人生為女身的憾恨；但她渴望變為男性身分並不是基於生理上的性別認同，而是期待獲得男性在社會角色扮演上的各種權利。在《繁華夢》第二齣〈獨嘆〉的自報家門中，作者這麼感嘆：

【繞池遊】神清骨健，少負雲程願，問蒼天如何發遣？彩吐霜毫，風生寶劍。
（嘆介）悵今生雲霄路慳。（坐介）【鷓鴣天】閨閣沉埋十數年，不能身貴不能仙。
讀書每現班超志，把酒長吟李白篇。懷壯氣，欲沖天，木蘭崇嘏事無緣。玉
堂金馬生無分，好把心情付夢詮。……俺雖未從師，略知文義。但生非男子，不
能耀祖光宗；身著裙釵，無路揚名顯姓。⁴⁹

從這一大段獨白，可以看出王筠對於自己埋沒於閨閣之中的怨懟。生長在官宦之家，越通書史，她越明白自己的人生職分只能寄託於家庭而非朝廷。在這個絕望的處境下，即便是扮裝，也只是短暫的過渡；當回到女性身分後，仍然必須面對嫁聘的人生現實。於是，我們看見王筠更激進的自主意識是在劇中選擇「變形」而非「換形」。「變形」與「換形」最大的差異，是連生理型態都一併改變。王夢麟面對善財童子奉菩薩法旨將自己變形，使其能夠「洞房金榜，萬事隨心」的反應，並不是驚慌失措，而是大喜過望。先是「整衣巾布階，洒落情懷，任吾搖擺」的對自己變化為生理男性的新身分展演品評，緊接著又說自己「好喜」、「要趕快說與爹娘知道」⁵⁰，渾然不見一般劇作中女性角色扮裝時的扭捏或顧忌，也未考慮放腳、嫁人的現實問題，反倒展現出跨越性別局限，宿願得償的痛快。

而在換形之後，王夢麟在功名實踐、追求伴侶上也呈現高度自主的主動性。在第七齣〈求麗〉中，王夢麟中解元後，便辭親往西湖遊賞求麗，同時他也一邊

⁴⁸ 同前註。頁 142。

⁴⁹ 同前註。〈繁華夢〉第二齣〈獨嘆〉，頁 33。

⁵⁰ 同前註。〈繁華夢〉第三齣〈入夢〉，頁 36-37。

擔憂自己的功名未就：「咳！還不知我功名之事，端的如何？藍衫雖已改青袍，不知儒巾可換得烏紗帽？一派牢騷，這心事誰能曉？」⁵¹充分表現出王夢麟心繫功名的企圖心。同時他在原聘之謝氏以外，在旅途中又自訂兩門親事。第十九齣〈雙圓〉中眾人合讚道：「風流占斷人間好，問此福阿誰能效？奪盡了海內繁華第一標。」⁵²由此讚語，可見王筠對「立功成家」的價值肯定，視為人生圓滿的極致。

如果說王筠在《繁華夢》裡表達了女性身分在「立功」上的追求；則另外一位女文人吳藻，在他的短劇《喬影》中自比屈原，更強調了自己在「立言」上的渴望。

吳藻為清代知名女詩詞家，陳文述碧城女弟子之一，著有《花簾書屋詩》、《花簾詞》與《香南雪北詞》；陳文述曾以「痛飲讀騷，希蹤靈均。前生名士，今生美人」⁵³讚之。《喬影》又名《飲酒讀騷圖曲》，全劇於短短一折的篇幅中，以一場飲酒看圖的過程，敘寫了自己雖擁高才，卻被囚於女身的無奈心懷。

一開場的自報家門，作者以主角謝絮才自況，自云：「生長閨門，性耽書史；自慚巾幗，不愛鉛華。敢誇紫石鐫文，卻喜黃山說劍。若論襟懷可放，何殊絕雲表之飛鵬？無奈身世不諧，竟似樊籠之病鶴。咳！這也是束縛形骸，只索自悲自嘆罷了。」⁵⁴以拘禁於樊籠之病鶴自比，又說自己是被束縛形骸，可見出作者對於自己的才能受生理性別之限，而無法實現的抑鬱。

但緊接著作者又說「幻化由天，主持在我」，在生理性別已被先天決定下，作者藉由換裝玩賞企圖打破生理限制，又自繪圖像，並引李太白詩篇，表示唯有圖中人為自己生平第一知己。不同於一般婦女以賢德女子為典範的追隨，吳藻顯然嚮往名士交遊、一展才學的生命實現，更渴望自己能與他們並列。劇中最負盛名的【北雁兒落帶得勝令】，吳藻以中國歷史中大量文人名士自比，一大段意氣

⁵¹ 同前註。〈繁華夢〉第七齣〈求麗〉，頁 47。

⁵² 同前註。〈繁華夢〉第十九齣〈雙圓〉，頁 102。

⁵³ 施淑儀：《清代閨閣詩人徵略》。上海市：上海書店，1987。頁 445。

⁵⁴ 華瑋編輯、點校，《明清婦女戲曲集》〈喬影〉。頁 251。

酣暢，筆墨淋漓的喻想，作者對自身才華的自信與豪放疏狂的襟懷躍然紙上：

【北雁兒落帶得勝令】我待趁烟波泛畫橈，我待御天風游蓬島；我待撥銅琶向江上歌，我待看青萍在燈前嘯。呀！我待拂長虹入海釣金鰲，我待吸長鯨貰酒鮮金貂；我待理朱絃作幽蘭操，我待著宮袍把水月撈。我待吹簫，比子晉還年少；我待題糕，笑劉郎空自豪，笑劉郎空自豪。⁵⁵

吳藻對自己的天才與寂寞認識透徹，她說自己是「知我者，尚憐標格清狂，不知我者，反謂生涯怪誕，怎知我一種牢騷憤懣之情，是從性天中帶來的啣！」故由其筆下特別可見出對李太白、屈原的惺惺相惜之意。說自己正如屈原「憔悴江潭，行吟澤畔」，又感嘆屈原有招魂弟子淚灑江南，而自己未來卻只能湮沒無聞，魂靈飄渺。言下之意，大有不得知音又無法將文名流傳於世的慨歎。全戲深刻展現吳藻的理想追逐，以躋身文人之列、於歷史留名為念，以一場扮裝題畫的自問自答，來虛構一幅跨越生理性別的生命風貌。

承繼著吳藻的《喬影》，何珮珠《梨花夢》中的主角杜蘭仙也有提及類似的生命情調，《梨花夢》一劇雖以追求紅粉知己為主軸，但於卷五〈仙會〉中，則是仿《喬影》對自己的身世自憐自嘆一番，再摹想自己的平生意氣：

生：……咳！想我襟懷磊落，本絕雲表之飛鵬，其奈身世不諧，似閉樊籠之病鶴。形骸束縛，只索罷休。就是富貴榮華，亦不過空花幻影。但我這一腔熱血，總不易消啣！⁵⁶

杜蘭仙對於自己生理性別的束縛慨歎，與謝絮才如出一轍；而另一段仿自《喬影》的【北雁兒落帶得勝令】的唱詞，不僅看見作者對吳藻的致意，也在兩人不同處，

⁵⁵ 華瑋編輯、點校，《明清婦女戲曲集》〈喬影〉，頁 253。

⁵⁶ 華瑋編輯、點校，《明清婦女戲曲集》〈梨花夢〉，頁 286。

表達了作者出世求道，追求自由的嚮往：

【北雁兒落帶得勝令】我待跨青鸞上玉天，我待駕金鰲遊蓬苑；我待弄瑤笙向鶴背吹，我待拔吳鉤作霜花炫。呀！我待拂宮袍入海捉冰蟾，我待倚銀槎直到女牛邊；我待理朱琴作幽蘭怨，我待著戎衣把黛筆捐。我待參禪，比玉局尤豪邁；我待遊仙，笑秦皇空自憐。⁵⁷

綜覽三劇，不難發現女劇作家藉由扮裝手法傳達出的生命追求是類似的，並且活潑而充滿生命力，他們意識到身為女性生命是在許多選擇上被「囚禁」的，因此他們藉由服裝標記的轉換，模擬男性文士的行動，喻表唯有藉著生理性別的改變，方能追求他們真正所重視的自由與價值實踐。

女性作者創作的獨特性，在戲劇裡還體現在表演選擇上。學者華瑋與王力堅均曾於其著作中指出，⁵⁸三劇的女主角皆非由旦飾演，而是由生扮演。《繁華夢》中，生女妝上場，《喬影》和《梨花夢》生則直接以巾服上場，扮演易男裝後的女主角。明清傳奇慣例中一般由男性角色先登場，《繁華夢》卻大膽突破，以男性小生扮演女性於第二齣登場。雖然由男妝旦的例子，並非由王筠首開先聲，但由男性身分扮演女性角色後，又扮裝為男性這種多層次的扮演，正投射出王筠渴望轉變為男性的性別遺恨。雖然舞台效果可能是選用生扮演主角的一個因素（如《繁華夢》、《梨花夢》中女性角色居多，故由生來扮演主角，以免演出戲分失衡。），但由三位女性劇作者不約而同的選用生來作主角，還是可以見出劇作家希望在舞台上強調希望轉化為生理男性的期待。尤其是吳藻的《喬影》，劇中只有單人演出，他可自由選擇由生或旦扮演，從吳藻的選擇觀之，更表達出其明確的性別意識，直接以生飾生，不再經過以旦飾生的轉換程序。

⁵⁷ 華瑋編輯、點校，《明清婦女戲曲集》〈梨花夢〉卷五〈仙會〉，頁 286。

⁵⁸ 請參華瑋〈「擬男」的藝術傳統：明清婦女戲曲中之自我呈現與性別反思〉，收於《明清婦女戲曲之創作與批評》，王力堅〈「擬男」戲曲：他者化現象及其前因後果〉，收於《清代才媛文學文化之考察》。

從《繁華夢》、《喬影》和《梨花夢》三劇，可以看見女扮男裝的主體性更趨強烈，謝絮才和杜蘭仙的扮裝，甚至脫離了於公領域受肯定的外在情節，不需以實際的功名來作自己才學的印證。兩者的角色都是單單以「易換閨裝，玩閱一番」、「戲為男裝」的心態換裝，直接藉由自抒懷抱的敘寫，表達自己才華不得施展的慨歎。女性劇作家們「輕巧」的換裝動機，對比男性劇作者提出「沉重」的道德倫理壓力或是需以男裝出外行走以保護安全的考量，正可映照出女性自覺的提升。同時，回到婦女才德觀爭辯的軌跡，我們看見這些女性作者並不陷在因弄文而愧疚的自責，或在是否自己未能恪遵婦德的矛盾中掙扎。在這批實踐型劇作中，女性個體拋開了這個包袱，充分自覺才學本身並無錯謬，而是生理性別造成的社會角色分際使他們不得展現，正如女性主義學者史沃特指出：「她被要求認同一種與她相對的自我，她被要求反對她自己。」⁵⁹女性劇作家認同男性身分，其實並非對自我的貶抑，而是社會性別打壓下所造成的結果。因此他們的主動換裝明確的表達出爭取男性社會權利的跨界企圖，完全不同於男性作家筆下功能性換裝的角色。

才女的主體實踐，由男性肯定女子有才的審美標準，以至於女性筆下主角主動爭取一展才學的演變，兩性劇作者書寫觀點的差異可見一斑。如同學者戴錦華指出：

女性的真理發露，揭示著那些潛抑在統治秩序深處的、被排斥在已有歷史闡釋之外的歷史無意識。揭示著重大事件線性系列下的無歷史，發露著民族自我記憶的空白、邊緣、縫隙、潛台詞和自我欺瞞。它具有反神話的、顛覆已有意識型態大廈的潛能。⁶⁰

⁵⁹ 喬納森卡勒著，黃學軍譯：〈作為婦女的閱讀〉，收於張京媛主編《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學出版社，1992。頁53。

⁶⁰ 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表：現代中國婦女文學研究》，北京：中國人民大學出版社，2004。頁4。

對比兩性書寫的作用，正在男性構建的陽具中心的世界中，尋回被忽略掩藏已久
的女性聲音。

第二節 具有「雙性」特質的人格理想：

中國傳統文化思想認為陰陽為創造世界萬物的根本，「一陰一陽之謂道」，易經中的卦象皆為陰陽的組合，太極圖以黑白二魚組成，代表陰陽相生相濟，陰陽和合，是生命本源的象徵，互相幫補。中國神話中伏羲與女媧常以兩尾交合的形象出現，早期出土文物中亦有雙性同體的器物，如青海省樂都縣柳灣村的馬家窯文化出土的人像彩陶壺，上繪的人像即具有兩性生殖器的特徵。⁶¹而在西方傳統中，柏拉圖亦曾指出人類本具有男性、女性、男女雙性三種特質，後來因被神切開以至於人類必須不斷追尋失落的另一半。⁶²許多原始宗教、神話均有出現雙性同體神祇，正如美國學者卡莫迪指出：

古代人通常將神聖者描繪為兩性兼體的即他既是男的又是女的。……事實上，兩性兼體是古代人表示全體、力量及獨立自存的普遍公式。人們似乎覺得，神聖性或神性如果要具備終極力量和最高存在的意義，它就必須是兩性兼體的。

63

換言之，雙性同體所象徵的生命奧秘與力量，代表了人類對具有雙性特質的理想追求。然而，從原始未分化的狀態，以至於「男女有別」的塑造，兩性氣質也隨著各自代表的陰陽屬性被清楚區隔，男性應該擁有陽性氣質（masculinity），屬於剛硬、堅強、積極、主動、決斷等；女性則需擁有陰性氣質（femininity）如，

⁶¹ 宋兆麟：《中國生育信仰》，上海：上海文藝出版社，1999。頁 203-204。

⁶² 柏拉圖（Plato）著，吳錦棠譯：《饗宴》，台北：協志工業叢書出版股份有限公司，1964。頁 65-71。

⁶³ 卡莫迪（D. L. Carmody）著，徐均堯、宋立道譯：《婦女與世界宗教》，成都：四川人民出版社，1989。頁 14。

柔軟、溫柔、消極、被動、順從等特質，若是兩性逾越各自的性別分際，展現不同的氣質，便會招來負面的評斷，如男人被取笑為娘娘腔，女性被譏嘲為男人婆。

然而，在西方心理學研究中指出這些特質其實都並存在人心中，心理學者弗洛姆提到：「男性與女性之間截然相反的原則也存在於每一男子和每一女子之中。正像在生理上，每一男子和女子都具有相反的性激素一樣，它們在心理上也是兩性的。他們自身帶有接受和滲入的本性、肉體和精神的性能。男子——女子——也是如此——只有在他的女性和男性的兩極融合中才能找到其自身的融合。」⁶⁴精神分析學家榮格也指出，每個人的潛意識裡都存在著異性的傾向，成為自我人格的補充，男性會擁有女性的阿尼姆斯（animus）原型，女性會擁有男性的阿尼瑪（anima）原型，這種意象使得異性能彼此了解；而若要使人格平衡，則必須讓這種潛意識的意象得以在生活中展現。⁶⁵

中國傳統文化中的兩性教育雖明訂各種社會規範和性別特質，但在明代服飾失序、注重個體獨特性的思潮下，這條疆界開始模糊鬆動，被壓抑的心理特質得以外顯，男女雙方都流露出另一性的特質。學者孫康宜分析，明清時期邊緣化的文人憐惜才女薄命，對女性文學的趣味和關注，展現了文人女性化的傾向；而女性則反過來模仿儒雅文人林下之風的形象，或學習男性詩人文風。⁶⁶

這種雙性同體的理想也反映在戲曲作品當中，女俠、女傑、女丈夫的讚譽，顯現明清時期對女性表現出陽性特質的推崇。如第三章中表三之二的角色分析，女扮男裝的女性角色已不再被囚禁於閨閣的私領域中，換上男裝成為啟動冒險的樞紐，追求愛情的自主（關於愛情自主的追求，於本章第三節中有詳細討論，本節不再贅述）、家庭的圓滿；在公領域版圖上，無論是文才或武功都擁有一席之地。在這些作品中，雙性理想的角色形象大致分為兩類，一類是女主角本身在女

⁶⁴ 弗洛姆著，孫依依譯：《為自己的人格》，北京：三聯書店，1988。頁 256-257。

⁶⁵ 侯爾（C.S. Hall）、諾德伯（V.J. Nordby）著，史德海、蔡春輝合譯：《榮格心理學入門》，台北：五洲出版社，1988。頁 45-46。

⁶⁶ 孫康宜：〈走向「男女雙性的理想」〉，收於《古典與現代的女性闡釋》。台北：聯合文學出版社，1998。頁 73-75。

性身分下，即展露出其性格中偏向陽性特質的一面，扮為男裝之後，更能以男性身分展現在女性身分下無法出頭的才能，典型代表如《桃林賺》、《鹽梅記》、《江花夢》、《玉鴛鴦》、《三鳳緣》、《武香球》等；另一類，則是本來較偏陰柔的女性特質，但在換上男裝後，在冒險的歷程中表現出陽性特質以度過難關，如：《二奇緣》、《金花記》、《龍舟會》、《魚水緣》、《錦綉旗》等。

在第一類型中的女主角，多半出身背景習武或熟知兵書，在自報家門中便透露出一股豪俠氣概，如《桃林賺》中的吳素芳一手紅銅彈絕技，自道「不知打死了多少英雄」⁶⁷、《鹽梅記》王媵兒胸懷天下之志：「自小精研八陣圖，小蠻腰十分神武。金蓮不踏舊山河，居閩外暫做虎頭都護。干將雖帶血痕腥，也怕飛花點綉旌。裹馬掛弓誰是願，只因人世未昇平。」⁶⁸、《江花夢》中鮑雲姬說自己：「身雖雌弱，志慕雄豪，常思濟困扶危，不惜揮金如土。」⁶⁹、《龍燈賺》中謝道衡「肝膽云鬚眉，閨閣不是尋常縞翠。裘馬翩遷說子陵，少年遊俠羨王孫，閨中亦有荊軻輩，不敢飛翔顯俠名。」⁷⁰、《玉鴛鴦》的文霞仙「善劍能詩」、「俠烈兼身」⁷¹、《三鳳緣》的吳月娥「從小生自不凡，來的一個女冠先生，叫公孫道姑，教他讀書，三墳五典、諸子百家無不貫串。兵書韜略，遁甲陰符，莫不借覽。使一條梨花槍，舞兩口雙鳳劍，跑得好劣馬，射得好神劍。今年也是十六歲，生的玉山仙女一般，洛水湘妃無二，人人教他文武玉嬋娟。」⁷²《武香球》中擅演鎗馬的侯月英，出場時即敷演武藝，並說自己為閨中俠女，與春來情蕩的仕女們不同，心懷高志：「三春花柳正芬芳，果然是萬紫千紅開放，笑佳人仕女情欲蕩，怎如我千金激揚，壓鬚眉休教志昂，今古里果無雙。」⁷³從這些敘述中，可以見到這些女性角色常以「俠」名自比，並且頗有與男性一較長短的競爭意識，英姿颯爽的形象躍然紙上。

⁶⁷ 佚名：《桃林賺》第三齣〈試彈〉。

⁶⁸ 佚名：《鹽梅記》第七齣〈俠女投山〉。頁 15。

⁶⁹ 尤燮：《江花夢》第十齣〈俠贈〉。

⁷⁰ 朱雲從：《龍燈賺》第三齣〈賞燈〉。

⁷¹ 周坦綸：《玉鴛鴦》〈樓見〉。

⁷² 佚名：《三鳳緣》〈央媒〉。

⁷³ 顧以恭：《武香球》第三齣。

這些陽性特質顯著的女性在處理自己的愛情冒險或是遭逢劫難時，所展現出的智慧、能力、果斷都令人折服。《桃林賺》的吳素芳為了替哥哥打探地形，易為男裝，亦曾扮為村姑、妓女以便辦事，這種大膽易裝行走江湖的風格已顯現出其豪俠之氣，後來與李祐締姻之後，受李祐影響，和李祐裡應外合、大義滅親，獲聖上招降封賞。《鹽梅記》中王媵兒與道光成婚後，不願戀棧江湖生活，解散軍營，令道光上京請賞；回鄉等候道光途中，遇與道光已有婚約之女子珩娘，因珩娘之父控告道光之父騙財騙婚，媵兒假扮官員，法堂會斷，逼退珩娘之父，成就道光與珩娘婚事。《江花夢》中才女袁餐霞被逼嫁為妾，鮑雲姬用計使原配吃醋嗔怒，挽救餐霞婚事，並假意與其結為夫婦，共等候與江生團聚。《玉鴛鴦》的文霞仙在父親死後，騙仇家入門，手刃仇家，又不願連累謝生，寄信告知自己已另嫁他人，一邊又繼續計畫後續復仇行動，最後得報父仇。《三鳳緣》的吳月娥扮為男子後進京考取武狀元，在〈點將〉一折中，月娥面對戰場殺氣凜冽，卻絲毫無懼，調度三軍，賞罰分明，於戰場大顯神通，最後得聖上賜婚。《武香球》的侯月英因婚事不諧而逃離家門，後來在烏龍山落草掌權，又扮做男子與囉囉入法場營救情郎之父，最終與情郎團圓。

在這些故事中，女主角們皆極具備相當處事的智慧與積極的行動力，也具有主動介入他人事務的俠義心腸，對於復仇的計畫、目標的完成，都能夠使用完備的策略來達到目標，最典型的例子如《龍燈賺》中謝道衡的形象。本劇一開始道衡便遭逢孩子被僕人不慎與檀家交換的磨難，丈夫大怒欲殺害僕人，為挽救僕人性命，道衡轉交僕人錦囊使其逃命，由此一行為便可見她的心地寬厚。當她知道丈夫被奸人陷害，誤以為丈夫已經喪命時，她也並非坐困愁城或是一死赴義，而是冷靜判斷：「我想覆巢之下，焉得完卵。老爺既遭被戮，那奸賊必放我們不過。若不早為遠避，必落穀中。為此改粧易服，且與你逃往他方，後圖殺賊，以報深仇。那時與老爺全遊地府，必無憾矣。」⁷⁴短短時間內，道衡由悲憤而至冷靜，

⁷⁴ 朱雲從：《龍燈賺》第十六齣〈收家〉。

馬上安排一套周詳的復仇計畫。不僅如此，道衡為取信奸賊還題詩壁上，假作已投水自盡，實際上她卻以改扮後的男性身分避於義民鎮，等待報仇良機。在義民鎮十幾年的生活，道衡為人被鄉里稱譽，因此當檀元帥領兵到此時，遭遇戰事問題，里老便告知：「這裡有個石公子，為人極好，甚有俠氣，想他必有謀略。」⁷⁵在這個機會下，道衡向檀元帥獻奇策制勝，也藉此訴冤，得報大仇。整齣戲中道衡的選擇推動了全戲進行，展現了她的深謀遠慮、道德勇氣、耐心等候及泱泱大度等特質，堪稱為智仁勇兼備的女英雄形象典範，博得「包羞忍恥是英豪」⁷⁶的讚譽。

另一類女性，則是在冒險的推動下陽性特質被發掘，如《二奇緣》中張淑兒原是閨閣弱女，但在母親逼迫賣俏行奸時，毅然喝斥了母親一番，說自己素知廉恥，若母親相逼則惟願一死，展現其性格剛烈的一面。又在遇到楊生，知道哥哥與母親奸計之時，毅然決然放走楊生，並叫楊生假裝將自己綁起來，以表示自己是受迫才放了楊生，展現其智慧和勇氣。《金花記》和《錦綉旗》中婁氏、錢氏本都是傳統妻子的形象，但是在遭逢磨難之後，他們為了救夫，跋山涉水進入考場求取功名，進入了一個過去他們所未預料到的公領域；他們面對招贅為婿的難關、被推上戰場的考驗，必須周旋於官場間，並以凜凜威儀懾服兵將，兵勝回朝，完成冒險。錢氏在投澗之時，哭喊「傷殘空將珠淚彈天，若要相逢一夢間。」⁷⁷，但是在之後上戰場時，卻能夠調度兵馬，激勵士氣：「咚咚戰鼓如雷，三軍各要心齊，今朝一戰挫其威，誅草寇定王基，須努力破重圍。」⁷⁸展現完全不同的人格特質。而婁氏在發現丈夫在自己的軍中時，不是馬上相認或將丈夫調到高位，而是理智的問明丈夫這幾年的生活情況：「且住，我雖為他，但不可與他履順。且抑他在長行伍中，待我觀他氣度，然後起用他。」⁷⁹利用行軍之時挫挫丈夫銳氣，磨勵其心志，最後再將功勞歸給丈夫，夫婦團圓。《魚水緣》中沈若素為了

⁷⁵ 朱雲從：《龍燈賺》第十八齣〈議糧〉。

⁷⁶ 朱雲從：《龍燈賺》第二十六齣〈訓女〉。

⁷⁷ 佚名：《錦綉旗》第十四齣〈投澗〉。

⁷⁸ 佚名：《錦綉旗》第二十三齣〈潼關大戰〉。

⁷⁹ 佚名：《金花記》第二十二折。

救父扮作男子回鄉取贖金，途中遇男主角胡瑋，胡瑋認出若素身分卻不點破，故意用言語調侃，若素一反過去溫順的女性形象，大膽為自己提出抗辯：「你無灼又無媒。怎肯敗綱常越範圍。不要說他未必改粧。就是改粧也為路途不便。又不是竊符紅拂私奔李。」⁸⁰與胡瑋針鋒相對，為個人形象辯護。《龍舟會》中的謝小娥也是在得知丈夫與父親死訊後，由傷心柔婉不知怎生是好的少婦，轉而化身復仇女英雄。第三折中謝小娥改扮男裝上場道：「屈原江水子胥潮，自古難消。今日須消，如霜一把報讎刀，生在今朝，死在今朝。皇天縱得賊徒驕，一向妝喬，莫再妝喬。骷髏粉碎首懸標，你不輕饒，誰肯輕饒。」⁸¹一大段慷慨激昂的敘述，痛陳自己視死如歸的心境，易裝後的小娥，化名李小乙，耐心潛伏賊人家中三年，以俟良機，灌醉仇人，終於割下他們的首級以報大仇。整個復仇行動，展現了小娥的恆心、勇氣及智慧，成為主動出擊的狩獵者。

從這些例子中，可以明確看見女性如何在男性身分中展演性格中的陽性特質，並且獲得劇作家在劇中稱為「女丈夫」、「女俠」的推崇。吳玄妃論文中關於明清女性雙性理想的人格，提出坎伯的理論加以解釋，認為女性歷經啟程→歷險→回歸三階段，由被保護的溫室出發，斬斷父系文化的惡龍（傳統婦德思想），最後意識到理想愛情和婚姻，而自覺的回到家庭中，獲得成熟和完整的人格。⁸²筆者則認為，雙性理想的女性典範確實可以從這些作品中看見，劇作家讚賞女性勇敢、積極、果斷、俠義、主動的陽性特質，社會對佳人形象的想像不再侷限於幽嫺貞靜的傳統婦德，有各種層面的人格特質。然而，不能忽略的是這種審美標準的擴充，仍然必須建立在「三綱」的前提上，劇作家推崇這些陽性特質的前提是不能與父系文化下男性利益衝突，因此女性角色的人生自覺仍然在於妻職和母職的實踐，雙性特質僅僅是增加了實踐方式的選擇，這些女性角色對「自我」人生可能的追求仍然是模糊的，一旦卸妝後回復女身，便重新擁抱主流價值，雙性

⁸⁰ 周書：《魚水緣》第二十九齣〈謫素〉。

⁸¹ 王夫之：《龍舟會》，收於《船山全書第十五集》，長沙：嶽麓書社：1989。頁 904。

⁸² 吳玄妃：《晚明傳奇中女扮男裝情節研究》，台北：政治大學研究所論文，2007。頁 171-173。

特質往往就在回歸家庭後消失，變回俯婉柔順、雍容不妒的理想賢妻，更可見出此一雙性特質的侷限性。

第三節 性別異位的情欲探索：

俗話說：「男追女，隔層山；女追男，隔層紗。」然而在兩性被嚴格要求疆界分明的古代，男女授受不親，女性的人身自主轉移權並不掌握在自己身上，而是有賴於門當戶對的雙方父母結下親事。管子云：「自媒之女，醜而不信。」⁸³更是直接道出女性的被動地位與附屬交易的性質，無法做出符合個體情感欲望的選擇。

明清時期，重視個體，高揚真情的價值觀，則使得過去不被認同的私奔故事產生了不同的翻案解讀。如李贄就認為卓文君是自擇佳偶，非失身也。⁸⁴徐秋濤也在其《女才子書·盧雲卿》中提到文君和紅拂女是「以丈夫之眼，識豪傑於風塵」。⁸⁵肯定婚姻自主、謳歌愛情的才子佳人故事在明清大量搬演，強調男女雙方的互相愛慕、才情外表的登對突破階級藩籬，雖然在封建禮教禁止之下，仍發展出生死相許的愛情，最後獲得封建社會的認可接納，一家團圓。

而在「女扮男裝」的愛情故事中，女性爭取自由戀愛、婚姻的自我意識，更是透過扮演男性的性別假面，突破性別疆界的限制，不再被侷限在繡閣閨房中，而能走出室外，透過與異性的交友互動，觀察其人，自主表現出擇偶的權力與標準。

《桃林賺》、《玉鴛鴦》、《珊瑚鞭》、《江花夢》、《女崑崙》、《文星榜》、《全福記》這七部劇作中，女主角與男主角的初次正面交會均是在女扮男裝之際，在言談來往中，芳心暗許，便暗使巧計，玉成自己的婚事。《桃林賺》中扮作男裝打聽消息的吳素芳與李祐初次相見，便各自驚嘆對方的容貌是：「好一個美少年

⁸³ 趙守正：《管子注釋》上冊〈形勢解〉廣西：廣西人民出版社，1982。頁 10。

⁸⁴ 李贄：《藏書》第三冊，卷三十七。北京：中華書局，1974，頁 626。

⁸⁵ 徐秋濤：《女才子書》收於《古本小說集成》第二百一十八冊。上海：上海古籍出版社，頁 235。

嘎！」⁸⁶。素芳雖對李祐的口出狂言暗自好笑，又現了一手紅銅彈絕技將李祐的行囊奪走挫他銳氣，但後來仍對他念念不忘，託賈玄虛作媒，巧賺李祐與自己成婚。《江花夢》的鮑雲姬扮作男裝行走江湖，自詡豪俠，因東南澤國多眠花醉柳之輩，尋不出一個對手出來，於是前往天下奇俊之士聚集的關中，意欲一仿紅拂女識英雄。遇見江雲仲後，兩人談話之間，鮑雲姬戀慕其言談氣宇，便贈江生自己所背的寶劍，自己背云：「一來暗托終身，二來壯他行色。」⁸⁷果決的為自己訂盟擇婿。《女崑崙》中仙仙公主見蕭生圖像即思慕成病，便扮為男裝尋訪，迨得遇蕭生後，因羞於表明身分，便假稱自己為高麗國丞相之子，為妹尋訪親事而訂下與蕭生的婚約。

女性對婚姻自主的要求，甚至在一開始就已得知男方訂有婚約後，仍因賞識男方而甘心樂意二美並坐。《全福記》的沈蕙蘭扮作男子與文彥相會一見傾心後，先打聽其有無訂親，知道文彥之妻是自己的表姐後，仍不放棄對文彥的追求。故意用話試探文彥曰：「憐才擇配，自是美談，縱使重婚，未為不可。」⁸⁸《文星榜》的向采蘋同樣也在得知王又恭已有婚約時，仍鏗而不捨的提出可雙美並娶之議：「宜家慶，姐妹行，何妨佳話效英皇。」⁸⁹這些女子不僅是勇於追求自己所愛，當對方婉拒之時，憑藉著男性身分的掩飾，他們並沒有就這樣放棄，而是在接下來的情節中，巧使計謀，成全最後一夫多妻的大團圓結局。

在這些故事中，可以看見過往男追求女的主客體顛倒，女性換上新的性別身分後，擁有過去所沒有的外出行動、操弄言語的權力，借助男性在社會裡的發言權地位來達成自己的期待。在《玉鴛鴦》、《珊瑚鞭》兩部劇作中的說親情節裡，兩位女主角換上男裝後，甚至通過模擬男性聲口，將才子視為追求的佳人主體，展現性別倒錯的形象。

《玉鴛鴦》中，文霞仙由高樓窺見謝雲仙，又知其頗富文才，便不肯讓一般

⁸⁶ 佚名：《桃林賺》第二齣〈誇校〉。

⁸⁷ 尤變：《江花夢》第十齣〈俠贈〉。

⁸⁸ 王筠：《全福記》第十齣〈談心〉。

⁸⁹ 沈起鳳：《文星榜》第七齣〈憐才〉。

人為他作媒，唯恐庸人壞了自己親事；到父親開口命他扮為男裝，霞仙起初雖故作嬌羞一番，之後卻馬上同意稱「此行雖妙，未免為人物議」⁹⁰，可見她心中掛念的主因是他人論斷，而非內化認為此舉不宜。同時，也有與謝生一會以探其人品，隨機應變之意。待換裝完成，前去與謝生會面時，更高唱：「俏扮男粧儒冠樣，大步將來蕩，我才高意不慌。」⁹¹雖知謝生心上有人，她仍刻意藉和詩讓謝生欣賞一己之才，而願意訂下重婚之約。

在《玉鴛鴦》中，劇作家刻意以父親之命，與小旦嬌羞回應之舉來為其自媒緩頰，強調「休將禮法來拘定，且自更裝泛權應。」⁹²，以「從權」來解釋此一不合禮法之舉。到了《珊瑚鞭》中，女主角更直接表露情感，文才洋溢的盧夢梨自云對終身大事的擔憂是：「門無題鳳之賓，室鮮求凰之侶。我今年已及笄，才堪倚玉，遣情脂粉，雅志詩書。閨閣之中，頗自期許，只是父亡母老，親族蕭條，假若倏忽光陰，知明珠墮於誰手，可嘆人也。」⁹³夢梨對自己的自信與伴侶的期待可見一番。於是她一反過去男性對女性客體的凝視，憑窗偷窺蘇友白寫詩，而見到蘇友白的外在與詩句尚不足以讓她確認是否蘇生即為良人，她還要主動扮作男裝與他一會，探其行止，看他品行若何，以探其人是否適合託付終身。甚至夢梨在喬裝打扮完，自己欣賞自己的男裝扮相時，還比擬蘇生為欲求娶的佳人，自信滿滿的說道：「怕不把佳人賺」⁹⁴。這種有別於傳統女性矜持的態度，正可見出盧夢梨對情感的大膽追求與勢在必得的決心。及至她知道蘇友白訂親對象為自家表姐後，雖難掩失望但卻又主動以話試探：

小旦：既如此，小弟不得不說了，適所言舍妹與弟同胞姿容，酷類小弟詩文，往往互相師友。昨於樓頭偶見吾兄翩翩吉士，未免動標梅之思，小弟探知其情，故感遇仁兄，謀為自謀之計。今吾兄鍾情有在，料事不成，故不欲復相見也。

⁹⁰ 周坦綸：《玉鴛鴦》〈樓見〉。

⁹¹ 周坦綸：《玉鴛鴦》〈自媒〉。

⁹² 周坦綸：《玉鴛鴦》〈樓見〉。

⁹³ 徐石麒：《珊瑚鞭》〈暗拋情〉。

⁹⁴ 徐石麒：《珊瑚鞭》〈暗拋情〉。

生喜介：如兄所言，豈不令弟狂喜欲死。

小旦：事已無成，何喜之有。

生：令妹樓頭半面，遽爾闕情，弟非草木，云胡不喜。且半生屬意多情，當面而失之，何異葉公之好龍也。

小旦：若不棄舍妹，豈不於意中之人為負心耶。

生：情不獨棄，何妨並存。但恐非令妹之所樂聞。

小旦：舍妹年雖稚小，性頗幽慧，兒女之態已自刊洗無餘，既承不棄，何俟血盟。⁹⁵

在這段話之前，夢梨感嘆彼此不會再相見，引起蘇生注意力，接著打探蘇生對於再遇佳麗作何感想。及至蘇生表達多情之意，夢梨才藉由蘇生對自己的才貌的賞識，帶出為自己說媒的真正意圖，巧妙透過假扮的第三人之口，流露一己對蘇生的情意，卻又不失禮教分寸。並且以退為進，再次感嘆可惜親事不成，引逗蘇生訂親，最後成功的以男性長輩的身分，代替妹妹（實為自己）訂下親事，在蘇生心裡塑造一個賢慧才女的形象，並且就自己與表姐在家庭裡的地位確認蘇生心意，埋下最後大團圓的伏筆。

女扮男裝後開拓出的行動空間，賦予女性大膽吐露感情、自主完成愛情冒險，以及兩性關係中彼此對於情感專一與回報的要求。《眉山秀》中秦觀被調任郴州，與蘇小妹夫妻分離，蘇小妹因思念秦觀而巧扮男裝前往尋夫。自云：「極目云天遠，幾度無聊簾慢捲。……兄遠任天涯，京邸倍添寂寞。因此與蒼頭商議，欲往郴州探望。」⁹⁶蘇小妹直言心中寂寞，但她有別於傳統女性獨守空閨的思念丈夫，而是積極行動，扮作男子，前往郴州探望夫婿，完成個人的情感實踐。《三鳳緣》中吳月娥自視非凡，在媒婆來說親時，即屬意當時頗富文名的陳璉，後來更對陳璉考詩和詩，逼陳璉解除先前與青樓女子許仙儔的婚盟。後來因仙儔使

⁹⁵ 徐石麒：《珊瑚鞭》〈暗拋情〉。

⁹⁶ 李玉：《眉山秀》下第四齣。

計，月娥和陳璉的婚事未果，月娥便扮作男子以避狂徒強聘，一邊尋覓上京赴考的陳璉。為了與仙儔爭奪陳璉，月娥考取武狀元，眼見陳璉已與仙儔、魏雲娘成婚，不禁大怒：「我月娥，空自垂涎，不能勾與他追隨唱和，眼睜睜看那兩個婦人，朝歡暮樂，真妒死人也。」⁹⁷於是月娥更生出一計：「且住，昨日去謁劉司馬，說聖上有命我征西之意，若果有此事，我就力薦陳郎，參贊軍機，難道這兩個婦人也隨了軍中去不成。」⁹⁸月娥誓在必得的決心由此可見。透過這樣的安排，月娥和陳璉在軍中重會，並刻意以言語暗示，詰問陳璉是否已遺忘詩盟，讓陳璉認出自己的女性身分，在軍中完成兩人好事。最後又立功回到朝廷，得享皇帝賜婚。整個行動表現出月娥對感情專一的獨佔欲，以及主動追求的恆心，更利用男性身分的手段挽回自己的親事。

《景園記》中羅惜惜為了與張幼謙私奔，不惜扮作男裝，失散以後，惜惜仍掛念自己的終身大事。然而在陰錯陽差，誤將有兼當幼謙的情況下，惜惜以為幼謙負心。傳統女性的角色在遭遇情郎相棄時，往往只能以淚洗面，自怨遇人不淑。但是在男性的假面下，卻觸發了惜惜作出不同於傳統女性的選擇，他能夠將心裡的質問與不平，化為實際行動：

(引)(旦上)：聞道才郎薄倖，忘卻舊日深盟。奴家為了張郎，受無限之苦，誰想他得中狀元，停妻再娶。把石榴花下盟言，一旦付與流水，思之可恨吓可恨。我如今有個道理在此，只做去拜他，看他相見有何話說。⁹⁹

選擇當面對質的惜惜，沒見到幼謙後，聽到家丁呈報幼謙已娶，她甚至不顧道德輿論的男女分寸，直闖內室，一心只想確認是否幼謙負心，而妻子又為何人。待見到貌不如己的婦人後，還留下字條寫上昔日詩詞，要求幼謙給自己一個交代。惜惜為愛情展現出的勇氣與執著，透過扮演男性角色得以被解放，她無需背著傳

⁹⁷ 《三鳳緣》：〈考試〉。

⁹⁸ 《三鳳緣》：〈考試〉。

⁹⁹ 王元壽：《景園記》第三十一折。

統溫柔賢淑的包袱，直接用行動爭取自己的愛情權益。

女扮男裝的性別錯位，雖仍維持著男女性別關係中的角色形象，但就實際效益而言，性別倒錯書寫乃是性規範嚴明的社會之下的偷渡手段，使女性的心理活動與積極的陽剛特質利用男性身分合理展演。女性的情感想像，不再是託告於上天或是命運，而能通過扮裝手段，具有自主選擇的權利，發動對情愛對象的熱烈追求，從而完成自我情感的圓滿。劇作家開始更細緻的探觸到女性內心對良人才華、品性的要求，解放女性對平等情感關係互動的期待，使女性角色跨越被動等待的藩籬，轉而發展出主體的能動性。

此外，劇作家對於個體情感傾向的探索，也在性別倒錯的扮裝書寫罅隙間流露出來，李漁的《憐香伴》與何珮珠的《梨花夢》中，就敘寫了在扮裝以後女主角內心所呈現的關於同性之間模糊的姐妹／同志情誼。

《憐香伴》一劇描述崔箋雲和曹語花相識相知後，便再圖重會相守的冒險過程。其中箋雲更是流露出對語花的佔有欲，在第十齣〈盟誓〉中，兩人因不願分離，語花便提議兩人結為姐妹或來世兄弟，但箋雲並不滿足於此，認為姐妹得世世作女子，兄弟不如夫妻親熱，便提出做夫妻方能「合肚腸，歡同枕簾心才暢」¹⁰⁰的要求。語花原猶豫不該在神前許下夫妻之盟，但想到來世未必誰是男，誰是女，且箋雲之姿貌若為男子，必為良人，便答應其請求。待兩人各換上新郎、新娘衣衫，箋雲這樣形容自己的心情：

【三換頭】（旦）相看抵掌，這段姻緣奇創。似假生真旦，簇新演戲場。小姐，我痴長一歲，原該是我作丈夫。叨長該作郎。這期間休怪我，不合將風流占強。我雖不是真男子，但這等打扮起來，又看了你這嬌滴滴的臉兒龐，不覺輕狂起來。愛殺人兒也，寸心空自癢。不但我輕狂，小姐你的春心也覺得微動了。好一似紅杏牆頭，一點春情難自防。¹⁰¹

¹⁰⁰ 李漁：《憐香伴》第十齣〈盟誓〉頁32。

¹⁰¹ 李漁：《憐香伴》第十齣〈盟誓〉頁33。

待拜堂之後，語花認為自己若是再與他人拜堂，便有損形跡，兩人便議定計策，決議同歸范生。

在這段過程中，箋雲都處於強烈的主導地位，由結拜到定計，提出「宵同夢，曉同妝，鏡裡花容並蒂芳。深閨相隨步步唱，也是夫妻樣。」¹⁰²以夫妻及異性戀模式自喻的關係，已跨越一般姐妹談心的情誼，進入纏綿傾慕的戀人之情。此後，箋雲與丈夫商議如何迎娶語花，直到親事生波折，箋雲仍堅定心志：「他父親雖然執拗，料小姐決不背盟。只除非我和他都死了就罷；若不死，終久會坐一處。」¹⁰³在丈夫赴京應舉之時，她仍心心念念掛念著語花道：

奴家與曹小姐這段姻緣，不知可能勾結果？奴家思念著他，還有個會溫存的石郎在面前消遣；他思念著奴家，只有個厲言厲色的嚴父加他的悶腸，又沒個識癢識疼的慈母醫她的心病。天那，不知可能勾捱到如今也呵？¹⁰⁴

積極的箋雲面對此一親事屢遭波折磨難，丈夫也打消了此門親事的念頭之際，她仍關心語花的處境，堅持與語花重逢的目標。於是她以女性身分，混入曹府中，相隔三年，原以為無由再見，語花再見到箋雲不由得喜出望外道：

【豆葉黃】「情痴」兩字，畢竟輸我輩裙裾。笑世上薄倖男兒，笑世上薄倖男兒，半路把紅顏丟負。不枉了閨中豪傑，女中丈夫。遠隔著萬水千山，遠隔著萬水千山，跋涉前來，還趁我殘生未殂。¹⁰⁵

到最後二女之姻仍被曹父阻撓，兩人寧削髮修行，也不願分開，逼得曹父只

¹⁰² 李漁：《憐香伴》第十齣〈盟誓〉頁 34。

¹⁰³ 李漁：《憐香伴》第十六齣〈鞅望〉頁 34。

¹⁰⁴ 李漁：《憐香伴》第二十三齣〈隨車〉。頁 72。

¹⁰⁵ 李漁：《憐香伴》第二十七齣〈驚遇〉。頁 86。

得成全兩人及范生婚事。結尾時箋雲云道：「念憐才痼疾，猶勝似妒色膏肓。」語花則回應：「念情鍾女伴，不為兒郎。」¹⁰⁶兩人果成好事，正如〈破題〉中所云：「結鴛盟的趣大娘喬裝夫婿，嫁雌郎的痴小姐甘抱衾綢。落圈套的呆阿丈冤家空做，得便宜的莽兒郎美色全收。」¹⁰⁷箋雲主動的女扮男裝，及其之後對與語花盟誓的實現，暗示了其情欲流動的傾向，雖然在兩人相處間，劇作家仍是複製異性戀相處模式，然其同志愛卻攻破異性戀大防得以實踐。

矛鋒認為此劇「開女同性戀文學描寫之風」¹⁰⁸，許劍橋也在其論文中仔細評述崔箋雲和曹語花的女女之愛，是如何透過異性戀機制掩護下得到完成。¹⁰⁹就文本而言，的確可反映出兩人間的女同志情愛。但筆者認為劇作家創作之意並非著重於同志愛的描寫，李漁尚奇的審美趣味，促使其企圖將「憐才不妒」與「情痴」二者推到最高點，〈破題〉中他寫道：「真色何曾忌色，真才始解憐才。……轉將妒瘡作情胎，不是尋常痴態。」¹¹⁰，結尾他又寫道：「傳奇十部九相思，道是情痴尚未痴。獨有此奇人未傳，特翻情局愧填詞。」¹¹¹可見李漁其實是刻意將女性彼此憐才不妒之情推到極致，以男女生死之戀來比擬之，同時也成就劇本出人意料的奇巧效果。然而，有趣的是，作者此一企圖卻恰好打破了性別疆界，達成了女性同志情愛的踰越，展演了女性同性情欲的情感傾向。

不同於李漁直率大膽的用筆，何珮珠的《梨花夢》則較為含蓄隱諱的流露出其對同性姐妹的情感關注。此劇描述少婦在夢中得遇紅粉知音，自此思念，最終得到點化，感嘆人生無奈的故事。本劇一開頭，主角便以小生裝扮上場，主角杜蘭仙回憶起過去姐妹相知的情景，感嘆說道：「茲因偕婿北上，一路以來，露幌風簾，餐辛茹苦。回憶邗江與東鄰諸女伴，鬥草評花，修雲醉月，曾有願余為男

¹⁰⁶ 李漁：《憐香伴》第三十六齣〈歡聚〉頁 110。

¹⁰⁷ 李漁：《憐香伴》第一齣〈破題〉頁 7。

¹⁰⁸ 矛鋒：《同性戀文學文學史》，台北：漢忠，1996。頁 85。

¹⁰⁹ 許劍橋：〈女女出發，女男女抵達：李漁《憐香伴》中女同性愛的完成〉

http://sex.ncu.edu.tw/course/liou/4_Papers/Paper_13.html

¹¹⁰ 李漁：《憐香伴》第一齣〈破題〉頁 7。

¹¹¹ 李漁：《憐香伴》第三十六齣〈歡聚〉頁 110。

子身，當作添香捧硯者。¹¹²」這段對往事的懷念，暗示蘭仙婚後的生活無法滿足她的期待，於是願為男子的渴望，便出自於想永遠保持過往姐妹相處時的美好。因傳統父權社會中，女性必須選擇家庭作為生命歸宿，若要永遠相伴，只有異性夫妻方可能達到，這種對靈魂上的理解和追求貫串全劇主軸，也是蘭仙想要易換男裝的主要動機。

在與夢中仙子相逢後，蘭仙在卷二中大量描寫對其相思之情，說：「消魂丰韻太溫柔，問今宵個人夢裡重來否？」、「緣投爭似兩情投？怕今生情緣易盡情關陡」、「對艷影癡心空愛」、「我只要畫圖長把真真拜，你可肯芳信頻將素素差？」¹¹³，蘭仙對夢中佳人的情意眷戀可見一斑，這種深情流露，與之後寫真、思念的場景，關目排場和曲詞的運用，都表現出作者對《牡丹亭》中柳夢梅對杜麗娘一往情深的模仿。¹¹⁴蘭仙意識到自己生理女性的身分而受到的社會限制，因此發出跟吳藻《喬影》中雷同的不平之鳴，自敘「厭為紅粉，特換烏巾，敢誇名士風流，聊洗美人習氣」¹¹⁵，也借用異性戀模式的夫妻之情來表達對佳人的情感：「想我杜蘭仙，縱有經天緯地之才，那有吐氣揚眉之日？怎得化為年少烏紗，偕此明妝素艷？啐！我也呆了。見幾個富貴人家得偕佳偶者？」¹¹⁶甚至在最後表達自己對同性之間靈魂交流的強烈渴望勝過夫妻：「似這證同心，拈花笑戀，煞強如效齊眉，孽債冤牽。」¹¹⁷

學者嚴敦易認為《梨花夢》表現了「較重的同性戀傾向」¹¹⁸，華瑋則認為「它（《梨花夢》）刻畫了女性對女性曲折婉曲的愛慕憐惜心理，以及女性在婚姻男女關係之外的情感渴求。」¹¹⁹同時，正如學者王力堅對清代才媛「姐妹情誼」所做的研究，他援引大量書簡來指出才女之間親密的精神交流具有情意纏綿悱惻的特

¹¹² 華瑋編輯、點校：《明清婦女戲曲集》《梨花夢》卷一〈贈花〉頁 269。

¹¹³ 同前註。《梨花夢》卷二〈憶夢〉頁 275-277。

¹¹⁴ 華瑋：〈「擬男」的藝術傳統：明清婦女戲曲中之自我呈現與性別反思〉《明清婦女之戲曲創作與批評》頁 137。

¹¹⁵ 華瑋編輯、點校：《明清婦女戲曲集》《梨花夢》卷二〈憶夢〉頁 274。

¹¹⁶ 同前註。《梨花夢》卷二〈憶夢〉頁 277。

¹¹⁷ 同前註。《梨花夢》卷五〈仙會〉頁 287。

¹¹⁸ 嚴敦易：〈何珮珠的《梨花夢》〉，收於《元明清戲曲論集》，河南：中州書畫社，1982。頁 303-304。

¹¹⁹ 華瑋編著、點校：《明清婦女戲曲集》。頁 16。

質，但相較於坊間的女同性戀題材書寫，此一親密關係僅止於感情精神層面而非性愛肉慾層面，故才女們這種特殊的書寫方式，可能是習於移植運用傳統文化中男女情思的話語系統，來表述彼此的姐妹情誼。¹²⁰綜合幾位學者的觀點來看，筆者認為不能直接判定作者表達的為同志愛，若同性戀傾向包括性欲取向，則《梨花夢》中雖有讚頌佳人之美，但並未敘寫對同性肉體的渴望，蘭仙更關注的是彼此相互為知音的理解。因此，這樣彷彿介於愛情和友情之間灰色地帶的朦朧情感，也正呈現了女性情感另外的面貌。

無論我們如何解讀這些女性角色展現出的情愛，這兩個作品更重要的意義在於顛覆社會對於女性既有的情愛想像，挖掘女性不同的情感可能。李漁的創作還有著父權思想的意圖，而何珮珠此劇自傳色彩濃厚，更能代表她個人身為才女這個生理身分和文化語境下的情感狀態，在描繪才子佳人這種戀愛模式的書寫空間以外，表達了另一種情感的聲音和選擇。



¹²⁰ 王力堅：《清代才媛文學之文化考察》，台北：文津出版社，2006。頁 230。

第五章 無法掙脫的父權禁錮

中國的父權社會基礎，建立於三綱倫理之上，君為臣綱、父為子綱、夫為妻綱這三種以男性、階級、家族為核心的網絡使男性在社會裡佔有支配性的優勢，並透過各種經典典籍加以維護其正當性與實踐守則。這套父權思想體系既已深深根植於人民心中，當創作者落筆為文時，便自然流露出其性別觀點，體現其意識型態，即便是扮裝書寫的本身是對踰越界線的挑戰，劇作家牢守的父權意識，仍然籠罩全劇，成為劇中主角無法逃脫的禁錮與束縛。

本章第一節筆者討論戲曲本質的風教傳統與父權倫理中心思想是如何產生連繫，而明清時代戲曲的審美趣味又是如何影響作者的寫作態度？藉由劇中角色的動機塑造，劇作家如何壓制扮裝的抗爭反動？第二節，筆者探詢劇作家透過哪些情節的使用，標舉明清時代蔚為主流的貞烈思想，與賢淑不妒的婦德，以鞏固一夫多妻的婚姻制度。第三節，筆者勾勒女性作為男性所投射的「他者」形象，分別觀照男性作者與女性作者筆下女性主體的差異性與一致性，而到了劇終，女性角色的歸宿又體現出女扮男裝的哪些侷限？整體觀之，女扮男裝的書寫是如何被父權倫理壓制，回歸刻板二元對立的性別疆界。

第一節 父權倫理的創作起點：

一、 風教觀與文人主體：

中國文學傳統很早就提出了風教觀念，《毛詩序》解釋「風教」之義為：「風，風也，教也；風以動之，教以化之。」¹而戲曲雖然作為一種供觀眾娛樂的俗文學，然其社會教化功能自古代優人諷諫起始，同樣為文人所重視。元代《青樓集》認為早期院本不過是「謔浪調笑」，而至雜劇中所搬演的倫理故事已可以「厚人

¹ 毛亨著，鄭玄注：《毛詩》，台北市：台灣商務書局，1965。

倫，美風化」²；元末時高明更在《琵琶記》的開場詞中開宗明義的強調：「不關風化體，縱好也徒然」³指出戲曲教化本質的重要性。沿此概念，明初出現了一批說教型的劇作教化忠孝節義，如丘濬《伍倫全備記》、邵璨《香囊記》、姚茂良《雙忠記》等等，目的便是要「備他時世曲，寓我聖賢言」⁴，以戲場上合歌舞演的表演來述說聖賢之道。

明代中葉後，心學流行，注重人本心的良知。初期宗師王陽明就對「良知」與戲曲的結合提出這樣的看法：

今要民俗反樸還淳，取今之戲子，將妖詞淫調俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻於風化有益。然後古樂漸次可復矣。⁵

由王陽明的評論可見其對戲曲的要求是要回復古樂，化民善俗，注重戲曲傳遞道德教化的社會功能，而不鼓勵「妖詞淫調」的演出。

然而當心學演變，重情思潮興起時，文人開始發出對「情」與「理」不同的討論。李贄、三袁和湯顯祖「以情為本，不拘於理」的理念，渴望突破過往禮教規範的限制，重視人的「至情」；然而講述才子佳人如何大膽追求真情，產生一連串婚戀離合情節的戲曲故事，雖廣受民眾歡迎，卻也有反對的聲音。張琦在其《衡曲塵譚》中就記錄了反對派的批評：「若夫雕心琢句、柔脆纖巧、披靡淫蕩，非鼓吹之盛事，曲固可廢也。」⁶

於是，有一派文人對於情理觀便持致力調合，以求在真情追求上能夠不違名教，不牴觸社會秩序的態度，如馮夢龍在《情史·序》就說：「我欲立情教，教

² 夏庭芝：〈《青樓集》誌〉，《青樓集》收於《中國古典戲曲論著集成》第二冊。北京：中國戲劇出版社，1982。頁7。

³ 高明著，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》〈題詞〉上海：上海古籍出版社，1980。頁1。

⁴ 丘濬：《伍倫全備忠孝記》〈副末開場〉，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》台北：天一出版社，1985。

⁵ 王守仁：〈語錄三〉《傳習錄》，卷三，《王陽明全集》。上海：上海古籍出版社，1992。頁113。

⁶ 張琦：《衡曲塵譚》〈填詞訓〉，收於《中國古典論著集成》第四冊。頁267。

誨諸眾生⁷」，又將情與理的關係由對立轉化為維繫的要素：

自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者也，無情之夫，必不能為義夫；無情之婦，必不能為節婦。世儒但知理為情之範，孰知情為理之維乎？⁸

馮夢龍此段文字反駁中國的傳統倫理觀，認為若是僅憑「理」，反倒人人不情願實踐倫理教條；正是因為發自「情」，才成功的維繫了此一倫理。而孟稱舜也談到：「天下義夫節婦，所為至死而不悔者，豈以為理所當然而為之耶？篤於其性，發於其情。」把「義」和「節」與情相連，可見情的合理性還是必須建立在社會綱常規範之下，情與理是相輔相成，而非互相頡頏。

情理合一的結果，也就是言情劇內在的道德化，講究風流需和道學合一。如沈自晉在《望湖亭》云：「多情莫笑無情愁，節操需關名教場，羞稱艷冶，詞還正雅規放蕩。」⁹寫作尺度大膽的李漁也在自己的《香草亭》傳奇序中說文人之作：「情文俱備，而不軌乎正道，無益於勸懲，使觀者、聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳¹⁰。」強調即便戲劇內容於情感、形式上兼具，在精神上若缺乏教化勸懲的重要性，仍終將不傳。由這些例子可知，「只有綱常貫始終」¹¹的概念，儘管在個性解放，追求自由的明清之際，仍然是文人心中不可輕易妥協的圭臬。

戲曲由教化而至言情以至情理合一，戲劇的教化意義一直是文人創作戲曲的重要基礎。丘濬謂其《伍倫全備記》為「假託揚傳，一本戲裡伍倫全」¹²。李漁

⁷ 馮夢龍著，魏同賢主編：《情史》，收於《馮夢龍全集》上海：上海古籍出版社，1993。第三十七冊，頁5-10。

⁸ 馮夢龍著，魏同賢主編：《情史·情貞類總評》，收於《馮夢龍全集》上海：上海古籍出版社，1993。第三十七集，頁82。

⁹ 沈自晉著，張樹英點校：《望湖亭》〈畫錦〉，收於《沈自晉集》。北京：中華書局，2004。頁181。

¹⁰ 李漁：《香草亭》收於《李漁全集》第一卷，浙江：浙江古籍出版社，1992。頁47。

¹¹ 徐昆：《碧天霞》卷末收場詩，清乾隆丙戌三十一年刊本。

¹² 丘濬：《伍倫全備忠孝記》〈副末開場〉，收入林侑蔣主編：《全明傳奇》台北：天一出版社，1985。

也提及：「傳奇無實，大半皆寓言耳。欲勸人為孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事。凡屬孝親所應有者，悉取而加之，亦猶紂之不善，不如是之甚也，一居下流，天下之惡皆歸焉。其餘表忠表節，與種種勸人為善之劇，率同於此。」¹³雖故事為虛，然道理為實，並且為故事所寄託之主要意涵。馮夢龍在《酒家傭》序言中也特別指出：

令當場奏技，雖婦人女子，胸中好醜，亦自了了。傳奇之衰鉞，何減春秋筆哉？世人勿但以故事閱傳奇，直把作一具青銅，朝夕照自家面孔可知。¹⁴

馮夢龍強調戲曲文學雖然具有通俗易懂、易被接受的特質，但觀者不能將其視為「故事」而削弱其勸世意涵。而戲曲中所蘊含「勸世教化」的核心，除卻忠孝仁義之外，又正是傳統父權倫理建構出的世界。如同亞倫強森（Allan）於《性別打結》一書中指出：「一個社會是父權的，就是它有某種程度的男性支配（male-dominated）、認同男性（male-identified）和男性中心（male-centered）。」¹⁵。中國父權社會的運作由來以久，因此女扮男裝情節寫作的前提仍然必須建構在合乎父權規範之下。儘管這批女扮男裝的劇作在嚴格的性別分界中，已嘗試了各種面貌的跨越與流動，表露出男性對女性的審美標準已有改變，正面肯定女性的雙性特質、重「情」的自我意識等等，對父權倫理已有鬆動，但因父權思想早已內化進作者心中，無論是男性作者或是女性作者皆受到一定程度的影響，透過戲曲「風教觀」的傳遞，未能擺脫的父權陰影始終籠罩其中。

作為創作主體，文人假託戲曲的抒情與寓言特質為自己代言，抒發個人的人生感懷與道德價值。通過虛構的故事作為藝術符號，文人或直抒一己的情感，彌補現實生活中之憾恨，或滿足對理想生活（婚戀、功名）的期待，或提出有補於

¹³ 李漁：《閒情偶寄》，收於《李漁全集》第十一卷，浙江：浙江古籍出版社，1992。頁15。

¹⁴ 馮夢龍著，俞為民校點，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第十二集，北京：江蘇古籍出版社，1993。頁99。

¹⁵ 亞倫強森著，成令方等譯：《性別打結》台北：群學出版有限公司，2008。頁22-23。

世的道德勸誡，傳奇中的「副末開場」及結束時「尾聲」對故事的概述與總結，以跳脫於故事以外的觀照角度概括全劇大意，並賦予道德評價，正是作者主體介入劇中最明顯的例證。

創作者與社會的交互影響，使戲曲文本與社會產生兩重的關聯性，一是反映當時社會思潮，二又藉由文本的產出、舞台的搬演，複製固著文人意識中父權思想的主流權威。雖然這些女扮男裝劇作中的人物在情感的複雜度上已較為增加，生命的場域也更加開闊，但他們仍是劇作家給予的道德人物賦形，使得這些突破「慣例」的女性生命，都必須建構在「父權倫理」、「夫為妻綱」的前提上，方能不違背社會倫理的基礎價值。同時，文人也透過肯定與否定的敘事策略來操作教化觀，當劇作家在舞台上樹立了各種女性典範，嘉獎賢淑、守節者而貶抑失節、悍妒者，並且給予前者一家和樂，榮華富貴的圓滿結局，也就揭示其為通往社會主流價值道路的唯一途徑。而當「情」與「理」又牢固的被焊接於一時，規範性的道德倫理更有了名正言順的理由，父權的正當性又被提高，兩性關係的既有地位更無從被打破，貞節、死節觀與女性於社會中應當扮演的理想形象，便如此順理成章的在作品中再現，戲曲成為這套父權系統教育民眾的媒介，達成推動民眾價值朝向父權認同的目的。

二、崇新尚巧的審美趣味：

戲曲的詩學傳統本質，重視曲文的寫作技巧與人物內心的情感衝突，使得其結構發展為事隨人走的點線結構，高潮點在於人對事件的反應，而非情節的衝突。這種抒情美典的寫作方式，在明末清初稍有改變，由李漁為代表的一批文人與以李玉代表的蘇州劇作家¹⁶對於劇作本質的體認，有往劇學靠攏的傾向。從以往主要重視曲學、詩學的傳統中，轉而越趨重視情節衝突與故事性的呈現。¹⁷

¹⁶ 郭英德於《明清文人傳奇研究》北京：北京師大，1992。書中將清初傳奇分三派，各為李漁代表、李玉代表及吳偉業、尤侗代表。頁 25~27。

¹⁷ 關於明清傳奇的敘事技巧、程式性及清初向寫實偏移的情節設計可參林鶴宜：《規律與變異——明清戲曲學辨疑》第三章、第四章，台北市：里仁書局，2003。

譚帆、陸煒在《中國古代戲劇理論史》中這麼形容清代戲曲：

只有到了清代，中國古代的戲劇觀念才進入了一個新的階段。當「劇」的觀念包融了「曲」的觀念並在戲劇理論中相對自覺以後，戲劇藝術才作為一種綜合藝術而進入了理論家的整體理論建構之中¹⁸。

同時，晚明為了反對程朱理學，掀起對過去禮教束縛的叛逆思潮，提倡個人獨特性，逐奇尚巧的審美風潮，反映在戲曲小說這類通俗文藝中最為明顯，如倪倬在《二奇緣》的小引中就說：「傳奇，紀異之書也，無奇不傳，無傳不奇。」¹⁹李漁在《閒情偶寄》裡也指出：

古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。「新」即「奇」之別名也。若此等情節業已見之戲場，則千人共見，萬人共見，絕無奇矣，焉用傳之？²⁰

由此可見傳奇的故事情節必須要特異，方值得傳之。但此「奇」指的並非怪力亂神，而是在日常生活中見出其獨特之處。明代文人徐渭就在其《雲合奇踪》序說：

天地間有奇人，始有奇事；有奇事，乃有奇文。夫所謂奇者，非奇袤、奇怪、奇詭、奇僻之奇，正惟奇正相生，足為英雄吐氣，豪傑壯譚，非若驚世駭俗，咋指而不可方物者。²¹

對奇人奇事的嚮往與為了成就劇本之「奇」，女扮男裝成為劇作家習用推展劇情

¹⁸ 譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》上海：華東師範大學，2005。頁49。

¹⁹ 許恒：《二奇緣》卷首，《古本戲曲叢刊第三集》，上海市：上海古籍社，1957。

²⁰ 李漁：《閒情偶寄》〈詞曲部·脫窠臼〉，收於《李漁全集》第十一卷。浙江：浙江古籍出版社，1992。頁9。

²¹ 徐渭：《雲合奇踪》。上海：上海古籍社，1994。頁1-2。

的環節性程式²²，一方面描摹女扮男裝英雄之奇，二方面則使主角於離合的過程之間再生波瀾，直到最後才真相大白，喜劇收場。

傳統女性深居閨中，故男女主角若非靠著丫鬟、書僮傳書，僅能密會或誤闖於後花園、閨房，則旦角的劇情推展往往便只存在抒發思情、接獲生角消息之回應等等。然而一旦變換性別角色，所開拓出的戲劇行動便大幅增加，並利用角色身分的改變，產生各種誤會與巧合，或是錯認性別、或是誤會對方琵琶別抱、或是弄假成真，成就姻緣、或是利用生理性別特質插科打諢，凡此種種都製造出戲劇中的衝突、懸疑與喜劇趣味。

女扮男裝的喜劇趣味，存在於劇中其他角色不知情，但觀眾卻早已從角色口中得知其真實性別的「先見之明」。如《雌木蘭替父從軍》中，官兵見到木蘭改扮的花弧，私下說道：「這花弧倒生得好個模樣兒，倒不像個長官，倒是個秫秫，明日倒好拿來應應急。」²³又如《二奇緣》中張淑兒扮作男子時，被丑角戲稱道：「莫非真是個雌貨，得我摸一摸，阿有本錢個。」²⁴這些生理性別上的揶揄，都成為劇中諧趣的調味料，引人發噱。另外，在馮夢龍的《雙雄記》中，黃素娘與魏氏皆女扮男裝於客店相逢，兩人都誤以為對方是男子，又必須同宿一室，兩人各自扭捏的情態，以及害怕被識破的驚慌，對於知情的觀眾來說，這一大段對話就充滿喜劇效果：

【小淨引進介】相公，天色熱，可要洗澡，待我燒湯。【貼】不消。【小淨】兩位脫了衣服，乘一乘涼。【貼】路上傷風，也不消得。【小淨】待我替你脫臭裏腳來，風裡吹吹。【貼】胡說！你自進去。……【小淨下】【旦】長兄，途路辛苦，不要講話了，各人閉眼坐一坐，天明好走。【貼】說得有理。【作睡介】【旦】天

²² 環節性程式據林鶴宜《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（台北：里仁書局，2003）一書中定義為：「非結構上所必須，但卻是傳奇敘事環節所常見的情節段落。」頁 83。

²³ 徐渭：《雌木蘭替父從軍》，收於《四聲猿》。頁 47。

²⁴ 許恒：《二奇緣》第 27 齣〈琢玉〉。

那，這個所在豈是我的睡處？教我怎生睡得著也？²⁵

又如《念八翻》中，阮霞邊雖扮為男裝，但為了隱藏小腳，先藏匿於轎中，後藏匿於船上，最後經一番拉扯後不慎露出小腳，被發現實為女身的事實，被取笑為「露出馬腳」。《魚水緣》中胡瑋知道沈若素女扮男裝，故意戲謔要與其同睡，弄得若素尷尬不已，盡力找藉口推託。這些女性獨特的生理特徵與貞節顧忌，都在劇中成為玩笑逗哏的來源，增添戲台上的熱鬧樂趣。

而除了喜劇效果之外，女扮男裝亦有轉折情節之果效，阮大鍼《春燈謎》藉女扮男裝的錯認情節，成為其十錯認中的一環，綰合全劇，渲染突出劇本的「錯認」主題。李漁《意中緣》劇中女主角林天素二度女扮男裝，第一次扮裝被盜賊擄去，製造生旦分離的磨難情節；二度扮裝則是為董其昌代為迎娶楊雲友，而楊雲友先遭和尚騙婚，已存戒心，此次又遭女性裝作男性騙婚，不禁悲嘆道：

（旦哭介）天那！我前生造了什麼業，被人騙來騙去再不能勾出頭！（小旦）小姐不要著急，你如今出頭了。（旦）這等，你替那一個代作？快快講來，是好人就罷，若還不是好人，我拚了性命結識你，今晚就不得開交！（小旦）不瞞你說是替董思白娶的。（旦大驚介）呀！當初說是董思白，如今又說是董思白！我楊雲友生前欠了董家什麼冤債？如今董來董去，只是董個不了。（頓足哭介）

第二十八齣 誑姻

本劇已將進入尾聲，又藉由此一假娶情節對比第一次假娶，將劇情翻新一層。從扮裝到揭露以至於旦角的反應，這段抱怨機趣橫生，富有喜劇效果，成為劇中令人意想不到的出奇設計。如同李漁在《閒情偶寄》大收煞一節中所提出的：

²⁵ 馮夢龍：《雙雄記》第二十七折〈村店奇逢〉。頁 556。

骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味？水窮山盡之處，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之趣者也。²⁶

這種七情俱備的概念，使得女扮男裝常搭配著假娶的情節出現。「假娶」在筆者定義中，包括女性扮為男性娶女性（東床假婿型），以及女性扮為男性娶男性（假鳳虛凰型），在筆者所蒐集的劇作中，出現假娶情節者高達一半以上（請參表五之一），可見此一情節模式是如何廣泛的被使用在男扮男裝的劇作當中。而此一情節模式特別受劇作家青睞，乃是因為假娶情節的使用，可衍伸出豐富的戲劇效果。其中最常使用的包括有利用此一誤會戲弄或激勵情郎、男女雙方皆扮裝以致弄假成真，或是為了最後的大團圓結局，安排兩位旦角事先會合等等（請參表五之二）。

女扮男裝最大的考驗，正是在床第之間當男女必須進行親密的生理接觸時，女性該如何保有這個扮裝的秘密，度過這個危機？在此模式裡，劇作家往往安排危機即是轉機，以逆轉此一對旦角的考驗。最極端的例子如假鳳虛凰型的《贈書記》、《倒鴛鴦》及《雙忠廟》，兩者性別錯置倒換，卻又陰錯陽差結為秦晉之好。在《贈書記》〈花燭猜謎〉一齣中，談塵對於結婚一事又驚又怕，云道：「婚賜朝廷誰不羨。祇是我神魂驚閃。」²⁷，晚上假託有病無法成親；而賈巫雲則是滿懷罪咎：

【太師引】向燈前。顧影心懷歉。想當時匆匆改顏。只思量權時避難。誰承望締合姻緣。哎。小姐小姐。不是我將伊拋閃。還是你紅鸞星黯。致今朝相逢木蘭。

28

²⁶ 李漁：〈格局·大收煞〉《閒情偶寄》。頁 64。

²⁷ 佚名：《贈書記》第二十七齣〈花燭猜謎〉。

²⁸ 佚名：《贈書記》第二十七齣〈花燭猜謎〉。

漫漫長夜本該風光旖旎，兩人卻各懷心事只想著如何度過此一危機。一邊讚賞對方容貌，一邊卻也慨歎自己的真實性別不能滿足對方期待，令台下觀眾莞爾也期待兩人真實身分該如何現形。到最後巫雲因發現贈書起疑，二者相認，方知此錯配姻緣卻正巧成全了兩人。劇末云：

【越恁好】今朝歡鬯。今朝歡鬯。遇合豈尋常。盈盈喜氣揚。膺冠帶未爲暢。姻緣錯合難思想。不因風浪。怎顯得團圓一室多奇樣。詞壇傳播爭欣賞。²⁹

利用扮裝製造遇合之奇，正是劇作家欲達到的目的。《倒鴛鴦》中花鏡和水素月失散以後被各自親人認為義女義子，又重逢結親，在〈待旦〉一折中也敘寫成婚當日兩人一面擔驚受怕自己的身分被發現，一面又為對方感嘆暗笑這樁親事的虛假性；《雙忠廟》的廉女和舒珍哥為躲避仇家，各自被易裝打扮，最後得知對方真實性別，但結婚時仍以假鳳虛凰的面貌結親，這些例子均是明清戲曲家作意好奇的戲劇表現。《倒鴛鴦》的尾聲道：

【尾聲】奇聞千古誰能越，奇事還從奇想絕，莫把倒鴛鴦將作者輕戲也。奇世旋成其事，奇人自有奇思；一部合調九宮，千古同稱異士。³⁰

一大段稱頌劇本之奇的形容，正顯現了明清時期劇作者慕奇尚異的審美趣味。《四元記》裡劇末小生也唱道：「問君斑舞那樁奇。……第三奇，男女喬粧暗朵頤，誰知彼此心頭病，今日方完舊日疑。」³¹「女扮男裝」的功能性由此可見一斑。

另外，假娶也常作為最後大團圓會合之用，在東床假婿型的劇作裡，往往雙美的會合與彼此賞識，便埋下最後一夫多妻和睦收場的伏筆。而再生波瀾之處，

²⁹ 佚名：《贈書記》第三十二齣〈奉詔團圓〉。

³⁰ 朱寄林：《倒鴛鴦》第三十八齣〈顛合〉。

³¹ 范希哲：《四元記》三十六齣〈彩圓〉。

則展現在以二女之假婚刻意激勵或捉弄情人，使對方吃醋一場的玩笑中。台下觀眾早已得知此二女的真實生理身分，則二女故意展演異性戀模式互動的模仿，對照暴跳如雷或悲憤交加的男主角，更顯出其戲劇趣味。而這類相似的敘事橋段在《風流配》、《稱人心》、《眉山秀》、《玉鴛鴦》、《錦蒲團》、《報恩猿》、《才人福》、《全福記》等劇中皆有出現，如《錦蒲團》中，因浪蕩子姚英敗盡家財，丈人便刻意令姚英小妾扮作男子，與姚英之妻展現恩愛模樣，激勵姚英：

（小旦看旦笑介）：又早臉微紅一線生潮。（白）娘子，卑人奉酒請罪，姚二斟酒。

小生：是。

（小旦勾旦同飲介唱）：逡巡戲調，剛成對關關鴟鳥，休草草，拚沉醉一生花窖。

小生（白）：呀，氣死我也。（唱）【前腔】聽他言言挑剔故故嘲，全不念聽者心焦，好教我寸寸柔腸千萬攪，恁偷生速死為高。³²

顯示假娶情節已成為女扮男裝情節所衍生出之文人習用技巧，而當此一技巧被運用的更加爛熟之時，甚至同時亦可作為服務文人自身父權價值觀的手段之一³³。

就以上諸例可見出，女扮男裝情節在許多作品中，或是服務劇作的曲折離奇，波瀾起伏或是製造戲劇中的喜劇效果，成為取悅、吸引觀眾的手段，更深層的性別意識反倒被劇作家忽略，女性在劇本裡仍舊失語無聲。張岱就曾批評這種只為追求「奇」的戲劇寫作：

傳奇至今日，怪幻極矣。生甫登場，便思易姓；旦方出色，便要改妝，兼以

³² 佚名：《錦蒲團》第二十一齣〈心悼〉。

³³ 詳見第五章第二節第三小節，關於假娶情節如何強化父權之討論。

非想非因，無頭無緒，只求鬧熱，不問根由，但要出奇，不顧文理。³⁴

張岱的評論點出兩個層面，第一，女扮男裝於明清之際已被過度氾濫使用，第二，我們更必須注意到，當劇本越加強調或讚揚這些女性傑出成就之「奇」，如《二奇緣》小引中提到張淑兒是「夫張氏以甕牖繩樞之子，而能識名士於困投，決偽帝於方盛，非具眼不能。且復改粧避難，如木蘭崇古故事，卒遂伉儷之好，倘所謂女俠者非耶？嘗試論之，有奇人斯有奇緣。」³⁵；《四元記》裡王方雲與婢女伴雲假扮為男子時唱道：「這番妝扮希奇，希奇。真真假假誰欺，誰欺。天和地我能移男共女，總成非。栽桃接李何知，何知。」³⁶便隱然指涉著現實生活中女性從事這些行為的不可能。祁彪佳便於《遠山堂曲品》「能品」類中評《檢書記》³⁷時說道：

用調恰當，無一可刪處，演之盡可悅目。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，安能遽逸至滇中作賊？賈女亦安能以紅粉戴兜鍪，從戎對壘哉？³⁸

由此可見一般人心中壁壘分明的性別二元界限終究是無從鬆動，更遑論女性能涉足男性領域達到此種成就，發生在戲曲裡的故事終究是一場不可能的「傳奇」。

三、「權宜」與「被動」的動機收編：

在不同的劇作情節中，女扮男裝情節所佔的篇幅比重不同，有的為主要角色，如：《雌木蘭替父從軍》、《景園記》、《龍舟會》等；有的則僅僅為配角或支

³⁴ 張岱著，雲告點校：〈答袁籀庵〉，《琅環文集》，長沙：嶽麓書社，1985。

³⁵ 倪倬：〈小引〉，收於許恆《二奇緣》卷首。

³⁶ 范希哲：《四元記》第二十六齣〈假子〉。

³⁷ 《檢書記》與《贈書記》基本情節和人物姓名相同，可能為一書之異名。見李正民、曹凌燕評注：《贈書記評注》長春：吉林人民，2001。頁159。

³⁸ 祁彪佳著《曲品》，收於《古典戲曲論著集成》第六冊。北京：中國戲劇出版社，1959。頁59。

線的一個環節，如：《盤陀山》、《女崑崙》等。如果我們將焦點擺在個別角色女扮男裝的經歷，整個行動基本上是以「動機——過程——結果」三者結合成整個換裝的事件，劇作家就從動機開始，將父權思想牢牢纏繞進其間，削弱女性在其中的主體意識。

劇作家把動機和父權思想相扣合的處理，體現在女性扮裝的「從權」以及女性扮裝的被動性。筆者在第三章所作的扮裝目的劃分，將換裝類型分為功能型、倫理型、實踐型與遂情型，並區分被動與主動兩種扮裝。功能型被動扮裝常見的一種模式是基於外在壓力逼迫，使得女性角色必須離開原來的生活空間，這類型的女性多半是在不情願之下，受迫於現實逃難的無奈或是他人、鬼神指點而換裝，並無明確生命追求。如《雙雄記》中魏氏在龍神相救後，受指點穿戴丈夫衣帽、《鴛鴦夢》的蘭馨受寨中老婦指點扮為男子掩護小姐逃難、《雙忠廟》中廉女為避禍被父執扮成男子等等。在功能型扮裝中，即便是主動扮裝的角色，其扮裝考量亦多半是為了行路安全，同時亦蘊有保護貞節之意，如《意中緣》的林天素、《魚水緣》的沈若素，皆並非有意跨越性別疆界。

因此，這群女性中許多人對於自己換裝後的身分是排斥的，如《倒鴛鴦》中，水素月因怕容貌引歹徒覬覦而扮作男子，與花夢筆失散以後，被花家認作義子，她卻說自己是「果然有女為丈夫，堪笑紅裙作綠士」³⁹。又如《贈書記》中賈巫雲受到叔父逼迫逃亡時，保母要巫雲換裝逃出，巫雲作悲介說：「衣妝暗換非情願。祇因避難。逢人處怎不頹顏。沉深閨久安。久安那識程途險。這苦楚若個垂憐。」⁴⁰在《魚水緣》裡，為父取贖金的沈若素也形容自己是：「權將巾幗換冠裳，學趨蹌，終輸官樣。逢人無計掩羞龐，見高堂，先愁紅漲。」⁴¹這些對穿上男裝的羞恥和厭惡感，傾訴了女性對於改變性別身分的恐懼與抗拒，她們是出於無奈的被推進另一個性別邊界；因此從他們的言談中，不僅沒有意識到不合理的

³⁹ 朱寄林：《倒鴛鴦》第七齣〈兩易〉。

⁴⁰ 無名氏：《贈書記》第十四齣〈男妝避選〉。

⁴¹ 周書：《魚水緣》第二十二齣〈旅別〉。

兩性分界，更是服膺父權體系規範的男女不通衣裳的倫理規約，認為換裝是一件赧於見人的羞恥之事，深刻表達了他們心中無法動搖的兩性界線。

此外，功能型被動扮裝另有一大類是為了符合劇作家特殊目的而使用，如《錦蒲團》中查氏扮裝是因要勸丈夫浪子回頭、沈起鳳一系列劇作中女性扮裝是為了激勵丈夫或馴悍等，這類作品中，女性同樣不具有個人自主的生命追求，而是為了服務男性需求而作。⁴²而倫理型扮裝，則因有倫理名目為理由，更理直氣壯的將扮裝作為復仇或維繫、恪盡父權體系下家庭倫理的手段，如《金花記》婁金花、《龍舟會》謝小娥、《龍燈賺》謝道衡、《錦綉旗》錢氏等。他們的扮裝，其實是一種「三從」的變形，故毋須面對混亂陰陽的質疑。但即使是如此，他們內心對自己扮為男裝的行為仍然認為是件羞慚之事，如謝道衡在對女兒道出自己扮為男子的因由時說道：「巾幗自含羞，恩怨誰分割。」⁴³、「我假衣冠。辭巾幗。十餘載自蒙羞。」⁴⁴都顯露了女性對於改扮不同生理身分的自我貶抑。

即便是對女性觀念已較為開放的徐渭⁴⁴，在將史實記載的女性寫入戲劇中時，都將扮裝的主動性大為減弱。如黃崇嘏的換裝是迫於謀生的需要，並且說自己是：「以叔援嫂，因急行權；矯詔誅羌，反經合道。」⁴⁵一句因急行權，將其中蘊含的女性自主意識打入「權宜之計」的父權脈絡，黃崇嘏並不為自身的才學施展而欲跨越性別角色疆界，而是因不得不如此的驅力而暫時如此。她心裡掛念的仍然是：「若問洞房花燭事，依舊在，可從容」⁴⁶回歸家庭的倫理核心。木蘭雖然為父親女扮男裝遠赴沙場，建功立業，當女扮男裝需要放腳之時，她心裡亦然是記掛著嫁人之事：

【油葫蘆】生脫下半折凌波襪一彎，好些難！幾年價才收拾得鳳頭尖，急忙

⁴² 沈起鳳劇作的詳細討論請見本章第二節第三小節〈假娶情節的多重枷鎖〉。

⁴³ 《龍燈賺》第二十六齣〈訓女〉。

⁴⁴ 徐渭的婦女觀可參酌熊賢關：〈花木蘭與黃崇嘏——徐渭的非女權主義的英雄〉一文第二節，此文收於吳燕娜編《中國婦女與文學論集第一集》（台北：稻鄉出版社，1999）。頁 79-114。

⁴⁵ 徐渭：〈女狀元辭鳳得凰〉《四聲猿》。頁 62-63。

⁴⁶ 徐渭：〈女狀元辭鳳得凰〉《四聲猿》。頁 62。

的改抹坐航而泛，怎生就湊得滿幫兒棹。(白)回來俺還要嫁人。卻怎生？這也不愁他！俺家有個漱金蓮方子，只用一味硝，煮湯一洗，比啫嚙還小些哩！

第二折

當她立功回鄉，得嫁王郎，她一樣以從權來對自己過去的「違規」行徑提出辯解：「論男女席不沾，沒奈何纔用權。巧花枝穩躲過蝴蝶戀。我替爺呵！似叔援嫂溺難辭手。」⁴⁷

由此觀之，不論是主動或被動，大部分劇作所摹寫的女性角色對於「換裝」的態度顯然是欠缺性別意識的，若不是為了種種道德倫理上的考量，他們是斷然不肯扮作男子，犯此「有違婦德」之事。劇作家此一設計，正顯示出即便這些女性換裝後展現與男性相仿的能力與特質，他們的內心世界仍是遵守傳統女性典範的性別角色，於是一旦能夠脫下男裝，離開出軌的性別世界，她們回歸傳統女性身分與家庭角色，便絲毫不見掙扎矛盾，而是甘心樂意的全然歸回，向父權制度投誠。

四、戲曲文化的程式性與類型化：

作為一種綜合性的表演藝術，戲曲融合了文本寫作與舞台上唱念作打的演出，歷經長時間的發展，戲曲在明清時期有了更完整全面的發展，包括音樂體制上使用曲牌聯套、曲牌宮調的方法越趨精細，角色分工也產生不同類型各自的表演方法，這些都說明了戲曲「程式化」的特質。

學者林鶴宜指出「程式是藝術創作的一種『規範性的手段』」，⁴⁸程式是經過許多作品的經驗累積後，從而發展出的一種規則，中國戲曲的欣賞重心圍繞在藝人身上，當藝人在表演上有了一個精采的呈現，後代演出便沿用仿效此一故事情節的音樂使用、身段表現，因而慢慢形成固定的套式。林鶴宜論文中更指出，這

⁴⁷ 徐渭：〈雌木蘭替父從軍〉《四聲猿》。頁 56。

⁴⁸ 林鶴宜：《規律與變異—明清戲曲學辨疑》台北市：里仁書局，2003。頁 68。

樣的情形不僅出現在表演上，在文人劇本寫作上也同樣的會沿用固定的場面調度、敘事段落來組成劇本。由於戲曲緊密結合音樂、表演的特質，在劇情結構上採取「事隨人走」、「點線組合」以及以情節類型為基礎形成的音樂模式，於是便能將故事拆解成不同場的敘事段落，林鶴宜將之區分成：結構性程式、環節性程式與修飾性程式，⁴⁹劇作家便利用這些敘事程式搭配組合出傳奇故事。戲曲文化這種特殊的創作性質，使得文人在創作上多了許多限制，雖然在這些繁複套式中仍留有劇作家自由變化的空間，但因同時牽涉到台上場面調度、冷熱搭配安排、音樂變化等等問題，多半劇作家在寫作結構上仍是雷同相似的，傳奇故事也就往往內容相似，大同小異。

此外，中國戲劇人物的類型化也對劇作家創作人物產生限制，戲曲劇本中演員並非以人物的身分出現，而是以腳色出現。固定的腳色如：生、旦、淨、末、丑，分別具有不同的性格和表演程式，並有固定扮演的人物類型，傳統戲曲中因演員常一人分飾多角，透過腳色類型的區隔、戲曲臉譜的造型和一上場的自報家門，就能使觀眾清楚這場戲中演員所飾演的人物為何。這種類型化的處理，也展現了劇作家對於人物的道德判斷，學者傅謹認為：「戲曲作者在描寫人物時，習慣於將複雜的人物和複雜的人際關係簡單化為一種兩極對立的存在。通過這種兩極化的處理，人物也就被分成了有限的幾種類型。也因為此，戲曲，乃至整個中國文學在塑造人物時，都比較地關注人物與一般人的共性方面，趨向於將人物類型化。」⁵⁰

戲曲文化中程式性與類型化的兩大特色，深深影響文人在創作角色、故事時的思維，加上教化與言情合一的風教觀影響。因此筆者所蒐集這段長達兩百多年之中的劇本，女扮男裝的類型、目的大同小異，所衍生出來的情節故事也多有雷同，凡是扮裝，便牽扯到誤認、假娶、自媒、釋疑、團圓等戲劇行動，而非對人物性格有更深入的挖掘。中國戲曲在人物行動、思想刻劃上的突破程度相較於同

⁴⁹ 林鶴宜：《規律與變異—明清戲曲學辨疑》台北市：里仁書局，2003。頁 71-75。

⁵⁰ 傅謹：《戲曲美學》台北：文津出版社，1995。頁 159。

時代的小說、彈詞均較為失色，其思想進展的緩慢，箇中原因實和戲曲創作型態、舞台表演的諸多限制有相當大的關聯。

表五之一 女扮男裝假娶情節分析表

作者	劇作	假鳳虛凰	東床假婿
沈君謨	風流配		√
無名氏	金花記		√
無名氏	贈書記	√	
朱寄林	倒鴛鴦	√	
李漁	憐香伴		√
李漁	意中緣		√
李玉	眉山秀		√
陳二白	稱人心		√
周杲	玉鴛鴦		√
尤燮	江花夢		√
周穉廉	雙忠廟	√	
臥月樓主人	玉梅亭		√
無名氏	錦蒲團		√
無名氏	錦綉旗		√
沈起鳳	報恩緣		√
沈起鳳	才人福		√
沈起鳳	文星榜		√
沈起鳳	伏虎韜		√
王筠	全福記		√
顧以恭	武香球		√

註：假鳳虛凰為男女易裝成婚，東床假婿則為二女假婚

表五之二 假娶情節搭配情節表

作者	劇作	戲夫勵夫	雙美相會	試驗貞節	弄假成真
沈君謨	風流配	√			

無名氏	金花記		V		
無名氏	贈書記				V
朱寄林	倒鴛鴦				V
李漁	憐香伴		V		
李漁	意中緣		V		
李玉	眉山秀	V			
陳二白	稱人心	V			
周杲	玉鴛鴦	V	V		
尤變	江花夢	V	V	V	
周穉廉	雙忠廟				V
臥月樓主人	玉梅亭		V		
無名氏	錦蒲團	V			
無名氏	錦綉旗		V(與女兒相會)		
沈起鳳	報恩猿	V	V	V	
沈起鳳	才人福	V			
沈起鳳	文星榜	V	V	V	
沈起鳳	伏虎韜			V	
王筠	全福記	V	V		
顧以恭	武香球		V		

按：由此二表統計，四十三部劇作中，即有二十部使用到假娶情節，而參照表五之一、五之二，可見假娶情節易於開展出懸疑、誤認、戲弄、會合、考驗、重圓等戲劇情節，增加劇情起伏與喜劇效果，易於文人鋪敘其心理狀態變化，增添戲台上的熱鬧景象，故為劇作家所喜用。

第二節 馴悍的話語策略：

一、貞節的宣誓：

雖然明清之際正面肯定個人欲望、情至論盛行、才子佳人當為絕配的觀念大量在戲曲故事中搬演，促使女性在踏出情欲自主的第一步時，已較以往受到肯定。然而，明清時代對於貞節烈婦的旌表，卻也是自古以來的高峰。

古代中國社會對於女子的貞操的要求分為兩方面，婚前不與男性私通往來，持守個人貞潔謂之「守童貞」；而婚後若丈夫在世，女性保持對婚姻的忠誠是謂「守貞」，若丈夫過世，為丈夫守寡，則謂之「守節」。但由漢至唐，此一貞節觀較為寬泛，雖有旌表事蹟，班昭也於《女誡》中申明「夫有再娶之義，婦無二適之文。」⁵¹而在宋明理學興盛後，婦女貞節觀越趨嚴酷，在《近思錄》裡有一段記載曰：

或問「孀婦於理，似不可取（即娶），如何？」伊川先生曰：「然，凡取以配身也，若取失節者以配身，是已失節也。」又問：「人或有居孀貧窮無託者，可再嫁否？」曰：只是後世怕寒餓死，故有是說。然餓死事極小，失節事極大。⁵²

在「餓死事小，失節事大」的指導原則下，婦女為夫守節的標準被普遍推廣，明太祖朱元璋更下詔旌表節婦，並規定：「凡民間寡婦，三十以前，夫亡守志，五十以後，不改節者，旌表門閭，除免本家差役。」⁵³婦人守節，不僅換來自身與家庭的光榮，更有經濟誘因，於是貞節遂成為婦女的自我要求以及追求榮耀的手段。《明史·列女傳》更大量集中凸顯貞節烈女，表彰夫死守節之「節婦」及為夫殉節之「烈婦」；尤有甚者，女性已訂親但未及出嫁丈夫即死去者，為丈夫守節者謂之「貞女」，殉節者謂之「烈女」。烈女，另有一類是抗拒性侵犯而殞命的，例如明代開封有一女子，為抗拒強暴而被惡人殺害，官府知曉後檢驗此女，確認並未失身，方旌表其為烈女。⁵⁴明代烈女事蹟已有出現，至清尤盛，《清史列女傳》六百一十七篇中，貞節殉烈的事蹟高達四百二十六則，殉烈類就佔其中

⁵¹ 蔣廷錫等纂，《古今圖書集成·明倫彙典·閩媛典》卷二，冊四十九，〈專心第五〉台北市：文星書局，1964。頁17。

⁵² 朱熹、呂祖謙纂，張京華輯校：《近思錄集釋》，湖南長沙，嶽麓書社，2010。頁577。

⁵³ 李東陽撰，申時行重修：〈旌表·大明令〉《大明會典》第三冊，卷七十九，台北：東南書報社，1963。頁1254。

⁵⁴ 劉達臨、胡宏霞：《中國性文化史》上海：東方出版中心，2007。頁141。

三百五十五則⁵⁵，可見對女性貞節的要求已到了如何嚴酷的地步。而《古今圖書集成》中，節烈婦女的記載，唐代僅僅五十一人，宋代增加至兩百六十七人，明代竟高達三萬六千人，清代時單安徽省休寧縣一縣便高達兩千餘人⁵⁶，這「盛況空前」的數字，更凸顯節烈價值觀並非少數婦女的單一現象，而成為普遍女性生活的準則。中國土地上，如今仍存留大量的貞節牌坊，正是這一時代父權社會壓迫女性留下的印記。

這種對女性貞節的重視，正是劇作家安排角色女扮男裝一個重要的因素——確保女主角的「清白」。逃避強聘或戰亂之際，女扮男裝一方面在外行路較為方便，不致招來拋頭露面之譏；二方面也較不會引起歹徒覬覦。在這樣的考量下，女扮男裝便成為主角度過考驗時一個解決策略。這種強固的女性貞節觀不只隱身在女扮男裝的行為背後，同時更不斷的被提出來強調女性角色扮作男子是如何保全了自己的節烈雙全，並藉由角色於劇中獲得的高度稱許，達到潛移默化台下觀眾的風教目的。

如《二奇緣》中張淑兒面對惡徒逼婚，因尚未與楊生結親，尋死則沒名沒分；為了抵禦惡徒，她只得「對菱花將形變改，假男粧且逃非害，故不得登山涉嶺，捨微軀流落天涯外。」⁵⁷假扮男裝的她得到楊生叔父收留，最後與楊生重逢。由於她的換裝是為了保全自己的名節，最後才能博得男性發出「那張淑娘堪德頌，為守志逃難城中」、「貞風聞之惕悚」的稱譽。⁵⁸又如《女狀元辭鳳得凰》劇中，扮作男子的黃崇嘏在面對最後婚配事宜之際，還是必須回應他人對自己「身家清白」的質疑：

【滴溜子】難道女兒價粧男出外，況而十年來又妙齡正當少艾，竟保得沒些兒破敗？黃大官，你緊跟隨怎地瞞必知大概！我試問那海棠可依然紅在？

⁵⁵ 對《清史稿列女傳》事蹟分類的統計，請參衣若蘭：〈旌表制度、傳記體例與女性史傳——論《清史稿·列女傳》賢母傳記之復興〉，收於台大歷史學報第41期，2008年6月。頁165-202。

⁵⁶ 劉達臨、胡宏霞：《中國性文化史》。頁140。

⁵⁷ 許恆：《二奇緣》第二十二齣〈潔遁〉。

⁵⁸ 許恆：《二奇緣》第三十八齣〈榮婚〉。

直到保母，也就是第三人證，坦承自己的女性身分，方才博取了周丞相完全的信任，稱讚崇嘏「二十多年，伴著一個老婦人，更見他徹底的澄清」。⁵⁹這個由懷疑到釋疑讚許的過程，正透露出劇作家推崇女性「守貞」的倫理情操。

同樣的，對婦女守節的重視也在劇作中反覆出現。《吉祥兆》中尹貞貞為替補丈夫科考，向公婆自告奮勇欲易男裝前往，公婆攔阻，擔心貞貞「於節有愧」；最後因情勢所迫，不得已要讓貞貞前往時，更交代家僕施恩：「我家相公未曾出路。多費些盤纏不妨。切莫與同窗好友聚於一處。」⁶⁰言下之意，正是恐懼貞貞在外作出踰矩之事，命令家僕側面加以掌控監督，顯現父權社會對女性扮男裝出軌的危機感。而在戲夫橋段中，更是表露出男性對女性貞節的重視，以及對失節者的歧視，如《錦蒲團》中姚英誤以為自己的妻子改嫁，嘆道：

【前腔】聽他言言挑剔故故嘲。全不念聽者心焦。好教我寸寸柔腸千萬攪。恁偷生速死為高。（白）噫，姚英姚英怎麼有你這個畜生，祖父家業費盡也罷，怎麼，妻子也留不住，久後縱有出頭日子，家業可復，我那妻子咳，琵琶別調，阿呀妻，那有個完璧歸趙。⁶¹

又如《龍燈賺》中當王生知道自己的妻子未死，先是歡欣鼓舞，然而當誤以為道衡已改嫁時，馬上轉喜為羞說道：

生：噯，我曉得了。夫人知我死難，必竟改嫁在這裡石公子的了。我此來差了，羞答答怎好相會，不如回艍去吧。【耍孩兒】我且自回船，忙逃奔。羞臉無容地，做什麼月下老人。（下艍介）好了。又是石公子不曾出來相見。若是座間認出。這庄事可不羞殺。我如今好一似劈竹無不盡，說甚麼藕斷絲還剩，再休把鴛鴦論。

相較起死難分離，王生知道妻子還活在世間，卻改嫁別人，其憤怒悲痛甚至勝過妻子為己殉節。當保母來請王生與道衡重見時，他憤憤不平的道：

⁵⁹ 徐渭：〈女狀元辭鳳得凰〉《四聲猿》。頁 101-103。

⁶⁰ 張彝宣：《吉祥兆》第十六齣。

⁶¹ 佚名：《錦蒲團》第二十一齣〈心悼〉。

生：呸。還說什麼夫人。如今各家門各家戶。險些兒出了醜。

副：老爺阿。我夫人呵。【會河陽】他有甚差訛。把言語改分。

生：這也不要怪他。你每婦人心性。皆是如此。鏡分釵。墮又重婚。

副：重婚阿。個是囉哩說起。這琵琶怎過得別舡。有玷王孫。

生：過別舡羞成恨。⁶²

王生不但將夫妻之情恩斷義絕，兼摻雜對女性失節的嘲諷，表達出男性物化女性，將女性視為自己所有物的自私心態。

不僅僅是閨秀如此，對於妓女的要求亦復如是。在《雙雄記》中，馮夢龍亦在家門裡稱妓女黃素娘「節比魏夫人」，安排其為了守節拒不接客，並改扮男裝逃出妓院；《念八番》裡的阮霞邊與虞柯訂下終身後，守節不渝，逃難途中獲夫人收留，讚其為「青樓節婦」。男主角也特別讚其：「他雖賤質，能具俠腸，曾為門生守志。煙花徑比青松操貞，豈同他風塵窠臼誓牙疼。」⁶³青樓中女子原為一般人認定無身體自主權的風塵女子，但在面對愛情的時刻，同樣以「保全貞節」為一己生命的最高目標。以「貞節」為導向的女性價值判準，在在顯出父權社會對女性身體的獨裁掌控。

此外，另一類守節女性則是根基於節孝倫理的復仇實踐，展現出果決自主，充滿陽剛氣息的女戰士復仇形象。如《龍舟會》中的謝小娥、《龍燈賺》中的謝道衡、《玉鴛鴦》中的文霞仙。謝小娥父親與丈夫遭賊人殺害，經李公佐指點仇人姓名後，扮作男子，偽作傭工混入其家中，復仇成功後遁入空門，為與恩人迴向念一段善經。最後與恩人重逢，自言：「恩冤兩成夢幻，亦不久戀人間了。」⁶⁴暗示殉身意念。《龍燈賺》裡的謝道衡誤以為丈夫被殺，亦改扮男子以俟報仇良機，先是題詩壁上，假裝自己已投水自殺，易服後又獻策檀道濟，助其得勝，得報家仇。然這一連串的報仇行動亦都是以死節為前提。

⁶² 朱雲從：《龍燈賺》第三十齣〈彩圓〉。

⁶³ 萬樹：《念八翻》第二十五齣〈互謙〉。

⁶⁴ 王夫之：《龍舟會》第四折。頁 917。

旦【解三醒】……徐羨之。徐羨之。你這奸賊。休道我是婦人家。就放得過你。好似衣冠盜跖希僥倖。我傳粉荊軻必報冤。張媳婦。你拏老爺的衣巾來與我穿換。(副取旦男裝介)還思念。必要定。改粧易服。遠別家園。

副：夫人。為何要這個打扮。

旦：我想覆巢之下。焉得完卵。老爺既遭被戮。那奸賊必放我們不過。若不早為遠避。必落彀中。為此改粧易服。且與你逃往他方。後圖殺賊。以報深仇。那時與老爺全遊地府。必無憾矣。⁶⁵

女英雄們雖然暫且扮作男裝，展現智勇雙全的陽剛氣質，但骨子裡的女性身分與道德意識，仍然遵循社會規範，一旦完成任務，要達到最後的極致圓滿，還必須以身相殉，方能完成整個冒險過程。

而更極端的死節感動天地，故能復生之例，如《金花記》中婁金花遭遇惡人強聘，便自刎明志，幸遇天神相救，以金丹使金花續命。作者於一開場的家門中，即稱譽金花是「節婦持刀無玷，一命身亡。孝感天庭，節通地府。」⁶⁶待金花還陽改裝後，一路上又數度被知情者褒獎為「節孝雙全」的典範。《錦綉旗》中的錢氏，則是為婆婆生病許願，故投澗殉身還願，換來碧霞元君稱讚其「賢良節義堪稱善」，助她重返人間，改扮男子裝束，與丈夫女兒重新團聚，方才算是「節義完成」。

這一部節義故事，強調夫為妻綱、貞孝節烈的道德教化，正是劇作家慣用的風教手段，即使在女扮男裝這種看似挑戰性別疆界的劇情下，仍然強烈的存在人物塑造的典型當中。女性生命，依然是父權社會的囚徒。

二、 假妒喬醋的理想美德

中國古代的夫妻關係，據人類學者的研究，由原始氏族的群婚制（多夫多

⁶⁵ 朱雲從：《龍燈賺》第十六齣〈收家〉。

⁶⁶ 佚名：《金花記》第一折。

妻)，至一夫多妻（如舜娶娥皇、女英）、一夫一妻（實為一夫多妻，但正妻以外的妻子稱為妾）⁶⁷。元代著名的《琵琶記》即敷演一夫二妻的故事，妻妾與中國傳統的嫡庶制相關，由於儒家著重名實之分，一夫多妻底下的次妻逐漸演變為妾，妾多半為購買或私奔，在身分階級上較為低下。《大戴禮記》：「妻也者，親之主也。」⁶⁸董仲舒《春秋繁露》曰：「妻者，夫之合。」⁶⁹東漢劉熙《釋名》妾為：「妾、接也，以賤接幸也。」⁷⁰《禮記·內則》也明指出：「妻不在，妾御莫敢當夕。」⁷¹民間戲曲中有大量多妻的故事，其中又以一夫雙美的模式最為常見（請參表五之三），透過生旦婚戀離合的模式，製造出婚姻模式的理想模型。

既然一夫多妻制盛行，女性之間自然會有情感、權力上的爭執，為了穩固家庭內的和睦，「妒」成為評量女性婦德的罪名，在《大戴禮記》中就明言「妒」會導致亂家，故為七出之一。⁷²然而，妒婦之所以產生怨怒情緒，與對妾的凌辱，主因在於情感上的排他性，以及妻子在家中地位的威脅性。尤其若是妻子無後，而小妾懷孕，更造成妻子在家中地位的危機。此「妒」的形成，就今日眼光看來原是不平等的婚姻制度所造成，然而在封建社會中，想穩固此一模式的運作，唯有藉著妖魔化妒婦的形象，提倡賢淑包容之氣度，使社會大眾認同此一價值觀，一夫多妻的婚姻模式方能順利運作。

明清小說戲曲中有大量妒婦的描寫，甚至將妒是為一種可療的疾病，如吳炳的《療妒羹》、汪廷訥的《獅吼記》無不醜化妒婦之潑辣兇悍，並透過人事或仙佛外力，「矯正」妒婦之惡，使其重歸婦道。劇作家無視於女子心中對男性情愛忠誠的焦慮，而僅僅關注一己坐享齊人之福的理想婚姻模式，利用戲曲教化迫使女性接受此種封建婚姻。而在女扮男裝劇作中，對理想婚姻的投射與對家庭和睦的期待，同樣是劇作家的中心思想；因此無論是在角色設計上，或是戲曲中大量

⁶⁷ 《遮蔽的文明：性觀念與中國古文化》。頁 127。

⁶⁸ 高明：〈哀公問於孔子第四十一〉《大戴禮記今注今譯》，台北：台灣商務印書館，1975。頁 35。

⁶⁹ 曾振宇、傅永聚注：〈基義〉《春秋繁露新注》，北京：商務印書館，2002。頁 260。

⁷⁰ 蔣廷錫等纂，《古今圖書集成·明倫彙典·閨媛典》卷二，冊四十九，台北市：文星書局，1964。頁 10。

⁷¹ 王夢鷗註，王雲五主編：〈內則〉《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。頁 472。

⁷² 高明：〈本命〉《大戴禮記今注今譯》，台北：台灣商務印書館，1975。頁 510。

使用的假娶模式，都是此種價值觀的呈現，可說是間接變形的療妒策略。

女扮男裝劇作中，當劇作家讚賞女扮男裝角色的節俠之氣時，往往也同時賦予其「賢淑不妒」的女性形象，將個人主體的精神氣度與婚姻中容許丈夫一夫多妻的「賢淑」美德合而為一，反映出劇作家投射的理想女性標準。如《鹽梅記》中王媵兒得知道光其實已先有訂婚約之夫人一節，雖然內心有不情願之意，但道光挾著「天意」之名，媵兒又自許為俠女氣度，「不該」有妒，故本齣道光假意表明對媵兒愛情的忠貞後，裝模作樣一番，最後終究是獲得媵兒諒解：

小生：今日下官，承夫人曲成俯賜之恩，安敢舉重妻再娶之念。因此上，兩情雖切，難成就這崔張歡悅。

小旦背云：我待不從，奈知天意已露鹽梅之上。罷，罷，罷。正是：欲做乾坤俠骨女，何必紅裙妒石榴。⁷³

而本齣戲總評更褒獎媵兒謂其「真俠女自然度量不同，好與世間嫉妒者作一榜樣。」⁷⁴利用褒貶之間，刻意對比出女性的「妒」是如何「小家子氣」，缺乏度量。同時，「才女」、「俠女」的形象也在劇作家筆端，看齊男性的惺惺相惜式的英雄友誼，在「憐才惜色」的投契下，泱泱大度的為情郎再訂下一門親事，且彼此親熱的以姊妹相稱。如《江花夢》裡的鮑雲姬欣賞袁餐霞，有意提出與其共事一夫，背地裡想道：「我想女子中有這樣個異人，倘落于他人之手豈不可惜，怎得我那江生早來，竟把這假因緣打成一片纔好。」⁷⁵《武香球》裡的張桂英在赴京尋情郎時，在旅店邂逅店主之妹，讚嘆其美色之餘云：

【好姐姐】丰標美如玉皎，驀忽地相逢湊巧，看他依依欲止顧盼在眉梢。（白）

⁷³ 佚名：《鹽梅記》第二十八齣〈容婚罔妒〉頁 79。

⁷⁴ 佚名：《鹽梅記》。頁 14。

⁷⁵ 尤燮：《江花夢》第二十二齣〈閨謔〉。

遇此美人豈可當面錯過，待明日設個方兒定下此女，會見龍郎，與彼完合便了。

（唱）為君小雙雙偕卻姻緣早，不負奴心作用好。⁷⁶

旦角見到美人才女，語中竟不見絲毫妒意，唯有共事一夫的盼望。與其說這是劇作家揣摩女性心態的書寫，不如說是劇作家對理想女性的期待，透過角色的展演建立。

又如《憐香伴》裡的崔箋雲，雖文章中暗藏有女性主體的情欲流動，然而李漁此劇之旨實為〈破題〉：「真色何曾忌色，真才始解憐才。物非同類自相猜，理本如思奚怪。奇妒雖輸女子，癡情也讓裙釵。轉將妒痞作情胎，不是尋常癡派。」⁷⁷虞巍於《憐香伴》序中亦指出：「見其（李漁）妻妾和諧，皆幸得御夫子，雖長貧賤，無怨。不作《白頭吟》，另具紅拂眼，是兩賢不但相憐，而直相憐與李郎者也。」⁷⁸可見劇作家實非關注女性情欲，而意在描寫才女彼此相慕而共事一夫的和諧。結尾李漁甚至還補了句回馬槍道：「美人香氣從來尚，偏是妒婦聞來不覺香。有幾個破格憐才的范大娘？」⁷⁹又將妒婦之可鄙與憐才的美人形象對立，貶此褒彼的意圖昭然若揭，投射出男性中心的私情欲望。

而賢淑不妒的理想不僅止於包容丈夫的多妻，還包括互相禮讓正妻名分，如《吉祥兆》裡尹貞貞知道公孫益在異國娶了公主之後，內心雖氣悶，見到公主，仍需假意禮讓一番；而公主雖為「蠻夷之女」卻深明禮義不敢居先，最後在公孫益主持公道，尊元配為長。又如《金花記》中的婁金花，扮成男裝娶了丞相之女後，願與其同歸一夫，甚至願尊丞相之女為正妻，聖上得知之後大受感動，認為此二女賢德貞淑，可不分先後封為夫人。另外，按照社會階級或姻緣先後自甘居於側室的身分認同，也是劇作家提醒女性應具有的「身分自覺」，如《念八翻》中阮霞邊知道虞柯欲追求祝鳳車云道：「相公鍾情閨閣，豈能復垂盼煙花。」讓

⁷⁶ 顧以恭：《武香球》第四十二齣。

⁷⁷ 李漁：《憐香伴》第一齣〈破題〉，頁7。

⁷⁸ 李漁：《憐香伴》頁3。

⁷⁹ 李漁：《憐香伴》第三十九齣〈歡聚〉，頁110。

虞柯順水推舟的表示：

生撫小旦背，將袖代小旦拭淚介：霞娘怎說這話，小生自稱情種，亦負俠腸。蒙卿如此深情，我豈敢為薄悻。小姐賢淑，且與你舊知，倘金屋可藏，玉人不妨並坐，你不消煩惱。⁸⁰

而《才人福》中李靈芸面對張幼于欲娶秦曉霞更直言：「日前許託終身原不敢以正室自居。綠窗若果賦求凰，青衣願把中宮讓。」此二女都自知為煙花賤質、青樓歌伎，故自甘居於妾位。種種正面形象的女性描寫，目的就是將女性的姐妹情誼延伸至婚姻關係中無私共享的多角關係。正如學者陳鵬指出中國傳統的一夫雙美的模式，事實上是展現了男權社會的標記：

「雙美」身上帶有男權社會的強烈印記，封建文人是站在封建道德的視角去觀照她們、描寫她們的。她們只是男性肯定自我價值的一種尺度，只是一種封建倫理道德的標誌和符號，而不是具有獨立個性的主體。「雙美一夫」故事只不過是一些封建文人根據他們的人生願望和道德準則，用男權話語建構起來的一個個情愛烏托邦。⁸¹

劇作家藉由一再強化女性賢淑、氣度、才華這三項美德與其他妻妾和睦相處的直接連結，打造理想女性與家庭的典範，投射男性自我滿足的欲望，最終建構出烏托邦式的理想家庭，亦將這樣的理想訴諸台下觀眾，期望能使兩性肯定這樣的價值建構，最終達到此一理想模式的普遍再現。

雖然戲曲中一夫雙美的模式盛行，不過有趣的是，戲曲中也有出於對地位的

⁸⁰ 萬樹：《念八翻》第八齣〈驚別〉。

⁸¹ 陳鵬：〈從《琵琶記》和《兒女英雄傳》看雙美一夫模式及其文化意蘊〉，收於《玉溪師範學院學報》第二十一卷，2005年第8期。頁6-9。

焦慮而產生的假娶情節。戲曲中才子與多位佳人訂親是家常便飯，有些劇本中甚至不分妻妾，皆大歡喜；但即便未明言妻妾之分，同樣為妻者也分順序先後，沈君謨的《風流配》、陳二白的《稱人心》便體現了對於首位「妻權」的維護。此兩者故事類似，但人名唱詞不同，可能為當時劇作家聞時事而作。劇中女主角與長輩為懲處風流浪子四處訂情娶親，便故意假扮為男，先將第二位訂親的女主角娶進家門，吊吊男主角胃口，此一舉動實則蘊含著對先後入門的地位恐慌，然而假娶後二美展現的均非妒婦表現，後者禮讓，前者憐才，一派皆大歡喜，和樂融融之圖像。《風流配》裡的繆瑤雲說自己迎阮翠濤進門，要與其一較才學；《稱人心》中衛星波與母親設計假娶洛蘭藻進門，要使文生兩頭落空，磨勵他一番。然而待二美見面以後，馬上彼此賞識結為姐妹，《風流配》中兩旦合唱：「今朝歡忭，漫追隨蓬壺洞天，從今姐妹同筆硯，更似連理同苑，老閒時共披今古編，英皇接踵死相連。」⁸²《稱人心》中，兩旦亦相拜同唱：「今日堂前廝拜，一似並蒂蓮枝，何幸相憐愛，似月明林下也。美人來，零落王孫蘆草涯，誰解取，那根荻。」⁸³可見劇作家的創作仍以二美兼收為理想模式，唯須藉假婿情節，讓男主角誤以為二美兼失，產生懊悔之情，以懲罰男性在下聘以後又未經同意，與他人私結鴛盟的混亂禮制。雖然此一捍衛妻權的情節設計，流露出女性對爭取地位的恐慌，但同時也暗示只要男性懂得「先後有序」，則這類事件便不會發生，再次強調了封建婚姻當中，女性被動弱勢的既有地位，使得女性要爭取婚姻中實質的「名」與「分」，便必須透過彼此的相互鬥爭而達成。

戲劇體察的是人情心理，縱然宣揚「賢淑不妒」的美德，也需給台下女性觀眾一些心理補償的平衡橋段。搭配假娶情節另一常發生的「戲夫」橋段，即具有此項功能，透過二女假婚成為小小讓丈夫吃醋的報復手段，作為女性進入一夫多妻關係前最後能施展的自主權力。如《江花夢》中鮑雲姬為救袁餐霞，將其娶入府中，待謎底揭曉後，鮑雲姬便直言：「真便宜煞了江生也。便宜，還則怕東西

⁸² 沈君謨：《風流配》第十七折。

⁸³ 陳二白：《稱人心》第十四齣〈釋疑〉。

顧盼眼迷離。小姐，這樣一篇文字，我們也不可太直白了，須索是將他遊戲，惹他疑謎，到得臨了呵。才叫他恍然一笑，元來如此。」⁸⁴於是逗得江霖來到府中誤以為餐霞改嫁，垂頭喪氣說道：

【短拍】俺悔不早赴佳期。早赴佳期。則為著功名牽帶。(淚介)就作了南面王也意懶心灰。⁸⁵

又如《全福記》中沈蕙蘭得知文彥另聘小妾，便故意將她接來，說：「人只道我納妾，且捉弄他一番，再作道理。」⁸⁶這種遊戲式的戲夫橋段，滿足了女性見到男性獨佔欲的落空，刁難夫君一番，以證明自己的重要性。而習見的「喬醋」情節也是此一道理，女性喬作吃醋，嗔怪男性另結新歡之薄倖，不許其納妾入門。此醋自然有警告意味，若是太輕易讓丈夫納妾，唯恐丈夫未來需索無度；而另一層面，亦是需要試探自身對丈夫的重要性，以確保自己地位。然而此醋只能喬不能真，一真，原本賢淑溫良的夫人馬上落得不識大體的妒婦惡名，然此醋中可有真怒？恐怕只能掩藏在喬裝的面具下。如《吉祥兆》裡尹貞貞與公主相見後一番推來讓去，最後得回元配之名，然私下卻向丈夫數落一番：

旦：是哖，你幹得好事。

小生：不曾幹什麼事來。

旦：鐵嘴，他的懷孕是那裡來的。

小生：非干我事，這是公主要。

旦：總然他要你不肯也沒奈何。

小生：娘子留些體面。

⁸⁴ 尤變：《江花夢》第二十二齣〈閨謔〉。

⁸⁵ 尤變：《江花夢》第二十四齣〈疑箋〉。

⁸⁶ 王筠：《全福記》第十二齣〈醉題〉，收於華璋《明清婦女戲曲集》。頁 181。

旦：好一張鐵嘴。什麼體面。我和你到聖上面前去講。

小生：夫人不消大氣。今晚就與夫人接風。⁸⁷

女性於婚姻中無奈接受的被動地位，雖戲台上演來彷彿是笑語嗔鬧，夫妻間之鬥嘴情趣，內裡卻隱藏著無力自主的悲哀。最終收尾往往是在文人筆下一句「方顯一夫二婦千古共傳揚」⁸⁸的美妙讚頌中，掩蓋女性對情感專一的期待。

三、假娶情節的多重枷鎖

在才子佳人故事中，假娶為文人所慣用的戲劇情節，更可藉此一情節來多重箝固女性人身自主權。於筆者蒐集諸作中，清乾隆後期沈起鳳的四部劇作中，結合所有前人慣用之戲劇技巧，使用女扮男裝與假娶情節以服務一夫多妻的手法尤為純熟，流露出濃厚的父權思想，而沈起鳳的文人主體也在劇中表露無遺，為失意文人的代表。⁸⁹以下筆者以沈氏劇作為例，說明此一假娶情節所運用的父權話語策略。

沈氏劇作《紅心詞客四種》於當時頗負盛名，石韞玉於《報恩猿》序中說「所製不下三四十種，當其時風行於大江南北，梨園子弟登其門而求者踵相接。」⁹⁰戴延年《搏沙錄》亦稱：「所著《才人福》、《報恩猿》與《伏虎韜》等劇，傳播歌場，時伶為之增價，里中菊部師，直欲範金式之。」⁹¹由此可見沈氏劇作廣為流行的程度。《報恩猿》、《才人福》、《文星榜》三者劇情相類，皆敷演男主角於求取功名的過程中，旦角女扮男裝為夫代娶，最後一家團聚的美滿結局。《伏虎韜》則敘演悍婦因善妒被「整治」一番，自此誠心悔悟，一家和樂的故事。這幾齣劇作的假娶情節大致由「保貞」、「試貞」、「勵志」、「諷勢」、「戲夫」幾種類似

⁸⁷ 張彝宣：《吉祥兆》第二十四齣。

⁸⁸ 佚名：《金花記》第一折。

⁸⁹ 有關沈起鳳自身際遇與思想是如何反映在其劇作中，可參洪子薇：《論沈起鳳紅心詞客四種的類型書寫與追求》，台北：台灣大學戲劇研究所碩士論文，2008。

⁹⁰ 沈起鳳：《報恩猿》〈序〉。

⁹¹ 戴延年：《搏沙錄》，收入《叢書集成續編·史部》，上海：上海書店出版社，1994。頁309。

情節組合而成。

旦角的假婚模式在情節推動上是方便的策略，既能保全女性貞節無損，又能同聚一處等待與夫君團圓之日。如《報恩猿》中，紫簫假娶白麗娟時，即告知此計作用：「一樣假意兒洞房花燭，一則息了令尊的念頭，二則保了小姐名節，三則好待謝郎榮歸完聚，可不戲言中的萬全之策。」⁹²然而，劇作家不僅要保貞，更要試貞，且試貞的情節屢屢出現。《報恩猿》中，紫簫假意騙麗娟自己為男子，麗娟一驚之下自云：「吓、謝郎、吓，指望你有團圓之日，故此苟存性命，誰知又遭人算，今生斷不能活的了。」⁹³《文星榜》中，向采蘋為了保全甘碧雲名節，假扮男裝前去求親時，碧雲也激烈的表明心跡：「倘爹媽果以盛衰易志，女兒必以生死自期，誓守閨箴，難從庭訓的虐。」⁹⁴騙卞芳芝要與她成親，急的芳芝要一頭撞死；《伏虎韜》更透過小妾謝蘭芬自道「靡蕪羞自採，松柏志猶堅」欲一死明志與妒婦張氏在知道丈夫死後竟然要「再休提舊日藍橋，把玉白元霜續鳳膠。」⁹⁵的對比，來強調貞操節婦的可敬。雖然劇作家在試貞情節裡是讓測驗者玩笑似的說自己要「耍他一耍」，然而，內蘊的卻是嚴酷的貞節試驗，必須旦角展現以死明志的決絕大義方可通往最後團圓的圓滿結局。

劇作家對於女性順服與貞節的要求，可於四劇中唯一出現的反面女性角色張氏身上反映出來。承繼著明代妖魔化妒婦的形象，劇作家以胭脂虎作為張氏前身，說張氏「雖有生菩薩之姿容，兼母夜叉之精悍」，並以降虎尊者下凡的因緣來暗示張氏必敗無疑。張氏於劇中凶狠善妒，幾近逼出人命，而知丈夫一死的假消息後，在居中牽線者攬掇之下，又失節改嫁，成為典型惡婦形象。馬俠軍為令其悔改，命自己的妾女扮男裝假娶張氏，以保全張氏並未真的失節，又使其他姬妾扮作元配，懲治張氏，並假裝地府審判，大罵張氏：

⁹² 沈起鳳：《報恩猿》第二十五齣〈急計〉。

⁹³ 沈起鳳：《報恩猿》第二十八齣〈閨謔〉。

⁹⁴ 沈起鳳：《文星榜》第十七齣〈賺姻〉。

⁹⁵ 沈起鳳：《伏虎韜》第二十四齣〈誘醮〉。

【北關鵲鵲】你靠著顛巍巍百丈荊條，顛巍巍百丈荊條，狠巴巴鸞趨燕趕，軟哈哈一剪春花，慘離離風殘霧捲。（白）吾想古來那些婦女，掩袖工讒，入宮見嫉，崔氏抱刻眉之癬，阮家有斫樹之風。劉孝標寄慨三同生逢悍婦；王文穆新添四畏堂有頑妻；丈落青藜，陳居士驚心獅吼；手攀塵尾，王丞相遺恨犢車。然悍性雖存，良心未喪。爾既妒寵於前，復又失節於後，背夫逼命，釀奇禍於閨中；守孝締盟，愧亡靈於泉下，千古之閨箴安在？三章之陰律難逃。眾鬼卒準備剛刀，剖他妒癬看者。⁹⁶

原本展現女性專一情感要求的堅持，在文人筆下卻被改造為惡行惡狀對他人的凌辱以及與失節的連結。一大段威嚇斥責，正展示父權對女性「回歸正道」的逼迫；最後終於使張氏悔悟，收起大雌寶殿，劇尾馬俠得意說道：

【漿水令】善男子雄風謾折，信女人雌威盡撇，莽蓮臺休造下眼前孽，豐千何處不用饒舌，樛木逮螽斯協。……（白）從此一番棒喝天下妒風盡皆消滅矣。⁹⁷

石韞玉於《樂府解題四則》中亦評云：

《伏虎韜》，警惡俗也。婦人以順為正，乃有凌虐其夫者，此陰盛陽衰之象，有關世道人心。此劇寓扶陽抑陰之意，亦以明婦人妒者必淫，淫者必悍，丈夫溺愛，甚無謂也。真喚醒痴人不少。⁹⁸

由此可見妒婦之惡，在清代依然為淫悍的同義詞，痛責女性對男性情感專一的要求，重複強調以夫為尊，以順為正的傳統婦德。

⁹⁶ 沈起鳳：《伏虎韜》第二十八齣〈妒圓〉。

⁹⁷ 沈起鳳：《伏虎韜》第二十九齣〈結案〉。

⁹⁸ 石韞玉：《樂府解題四則》，收於沈起鳳《報恩猿》卷首。

沈起鳳由於自身際遇不順遂，累年不第，可見出其對於情感專一的要求與對嫌貧愛富的諷刺特別強烈，這體現在「激勵」和「諷勢」兩種類型情節裡。《才人福》和《文星榜》中，女扮男裝的主角皆為了激勵男主角求取功名，而故意自導自演假婚情節，逼使男主角意識到因為自己的無所成就而失去另外一半。然而，如同批評妒婦失節，沈起鳳對於這類失節女性的批評毫不手軟，張幼于本大讚靈芸賢惠，但當靈芸後來假嫁他人時，便被張幼于惡聲辱罵賤婢，當幼于功成名就時，更是心狠手辣欲報復靈芸，流放遠郊：

生：你還敢強辯，我想紅樓翠館，雖非立節之場，死約生盟，豈盡負心之侶。馬瑞英長絨血泊，綉枕留題；霍小玉永守烏欄，錦靴入夢。汝這蠢婦，未具情根，趨炎附勢，既喪節於閨中，憎賤嫌貧，又欺人於跨下，敗千秋之名教，破兩地之婚姻。河間姹女。惟此為尤；薄倖青樓，於斯為極，自當擯諸遠郊，豈可容於輦轂。⁹⁹

這在戲劇上固然有其對比作用，以男性越加激烈的憤怒，來襯托其立志的動力，也暗示女性角色是如何忍辱負重以「假失節」完成鼓勵男性的使命。然而，情節雖假，怒氣卻真，由這一長串對此類「失節」女性的批詆與搬出過去節烈婦女表率，可見作者仍舊表示出對此種行為的憎惡與鄙夷。

而另一種「諷勢」情節，則展現文人落魄的報復心理。《報恩猿》中，紫簫女扮男裝假娶白麗娟後，綠琴假稱紫簫元配，羞辱白父當年狗眼看人低，又招贅了一個有婦之夫，逼的白父忍氣吞聲，挽留綠琴同居府中，並承認自己：「咳，弄巧反成拙，求榮轉抱羞。」¹⁰⁰同樣在《文星榜》裡〈串謔〉一齣，向采蘋也與卞芳芝用類似手法譏諷了甘父一番，使甘父為自己過往犯下的錯誤悔不當初。作為下層文人，累年不第的際遇使沈起鳳特別深刻感受外在人情冷暖，當現實生活

⁹⁹ 沈起鳳：《才人福》第二十九齣〈忿配〉。

¹⁰⁰ 沈起鳳：《報恩猿》第三十五齣〈雙賺〉。

無從得到滿足，便只能寄寓在劇作中完成自我的寬慰。

整體而言，沈起鳳創作四部劇作的動機可以《才人福》的結尾來概括：「才人福分從來少，喜洞房金榜都邀。今日裡把想不到的情緣，居然的同到老。」¹⁰¹ 沈起鳳對於才士完成功名與家庭的期待，都反映在他描繪的理想女性形象身上，一個個兼具才、貌、賢的美好女性，卻宛如一個模子刻出來似的，生命核心完全寄託在男性主體上，類似的情節與邏輯架構反覆為成就男性夢想服務，無怪乎吳梅在《伏虎韜》跋中曰：

大抵蕢漁諸作，意境務求其曲，愈曲而愈能見才；詞藻務求其雅，愈雅而愈不失真。小小科白，亦不使一懈筆。其第一關鍵在男女易妝，令人撲朔難辨。……佳處在此，而落套亦在此。故讀蕢漁諸作，驟見其一，詫為瑰寶，徐讀全書，反覺嚼蠟矣。¹⁰²

沈起鳳劇作中大量的女扮男裝情節，看似賦予女性穿梭性別中的權力，實則卻藉由一種遊戲、諷笑的態度，將性別的倒錯作為服務一己父權思想與戲劇效果的手段，重複以男性為利益中心的論述。然而，即便他的劇本中皆內蘊為父權服務的思想，由前面筆者所提及此四劇受歡迎的程度，可見一般觀眾仍然買單這樣的價值觀，父權思想牢不可破的地位在此足為明證。

傳奇的收場，往往是闔家慶圓，一門歡慶。假娶情節的出現展示了三種作用，一是達到戲劇出奇的審美效果，二能教化妻妾相敬的一夫多妻相處模式；第三則是成為試探貞節的考驗。劇作家透過戲台上一家和樂的大團圓結局，帶出賢淑不妒所帶來的好處，宣揚妻妾和平共處的價值觀，又在唱詞中反覆渲染對賢淑女性的歌功頌德。這種舞台上「獎善罰惡」的人物塑造，就在民眾心裡建立起對女性貞節、性格、形象的要求，以及對一夫多妻家庭的美好想像，從而更深的加強的

¹⁰¹ 沈起鳳：《才人福》第三十二齣〈福圓〉。

¹⁰² 沈起鳳：《伏虎韜》〈跋〉。

父權社會對女性的掌控及規範。

表五之三 女扮男裝劇目妻妾總數表

劇作	丈夫姓名	妻妾總數
雌木蘭替父從軍	王郎	1
女狀元辭凰得鳳	周鳳羽	1
女丈夫	李靖	1
雙雄記	劉雙、	1
景園記	張幼謙	1
春燈謎	宇文彥	1
二奇緣	楊維聰	1
風流配	歐陽綺	2
金花記	周雲	2
贈書記	談塵	2
桃林賺	李祐	2
鹽梅記	宋道光	2
倒鴛鴦	花鏡	1
龍舟會	段不降	1
憐香伴	范石	2
意中緣	陳繼儒	1
眉山秀	秦觀	2
吉祥兆	公孫益	2
龍燈賺	王碧	1
稱人心	文懷	2
玉鴛鴦	謝珍	3
鴛鴦夢	秦璧	1
珊瑚鞭	蘇友白	2
四元記	宋再玉	2
江花夢	江霖	2
女崑崙	蕭生	1
盤陀山	安繼祖	1
雙忠廟	舒珍哥	1
念八翻	虞柯	2
玉梅亭	梅雲孫	2

錦蒲團	姚英	2
三鳳緣	陳璉	3
魚水緣	胡瑋	2
錦綉旗	甘泰	1
報恩緣	謝蘭	3
才人福	張幼于	2
文星榜	王又恭	3
伏虎韜	馬俠軍	5
繁華夢	王夢麟	3
全福記	文彥	2
武香球	龍官保	4
喬影	x	0
梨花夢	x	0

第三節 「他者」形象的再現：

一、男性凝視下的女性客體：

中國社會文化長久以來建構的傳統婦女形象，雖然在明清之際有所鬆動，但「男尊女卑」、「男主外女主內」的基本概念仍根深蒂固的存在兩性心裡，正如西蒙波娃於其知名的女性主義作品《第二性》中言道：

區分女人的參照物是男人，而定義和區分男人的卻不是女人，她是附屬的人，是同主要者（the essential）相對立的次要者（the inessential）。他是主體（the Subject），是絕對（the Absolute），而她則是他者（the Other）¹⁰³。

這一段敘述表明了女性的形象是如何透過男性的凝視（gaze）建立，成為相對於男人的他者。戲曲既帶有強烈的主體意識，劇中的女性角色依舊是被男性主體建構，從男性視角的敘述觀點來投射理想形象或是襯托自我的參照物。

這種凝視有直接生理上的描繪，亦有人物形象上的刻劃。在身體的凝視上，

¹⁰³ 西蒙娜德波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵柱譯：《第二性》，北京：中國書籍出版社，2002。頁 11。

古代女性纏小腳蔚為風尚，小腳猶如是女性的生理標記，同時也是男性心中審美性感的重要部位，於是在扮作男子的時候，除了衣著改變外，如何處理小腳的問題也是劇作家在書寫時考慮的重點。女性扮裝時候的衣著改變，透過劇作家筆下流露出男性主體對女性身體的凝視，如徐渭在描寫木蘭變裝時，特別強調：「生脫下半折凌波襪一彎，好些難！幾年價才收拾得鳳頭尖，急忙的改抹坐航而泛，怎生就湊得滿幫兒楦。（白）回來俺還要嫁人。卻怎生？這也不愁他！俺家有個漱金蓮方子，只用一味硝，煮湯一洗，比喏偕還小些哩！（唱）把生硝提得似雪花白，可不霎時間漱癰了金蓮瓣。」¹⁰⁴又如阮大鍼的《春燈謎》中描繪影娘改裝的情景是：

（貼為旦換巾介）【前腔】（貼）巾籠釵鈿。（換衣介）袍遮裙茜。（換靴介）（貼）靴大了些，怎麼處？把我這汗巾塞一塞罷。（唱）竊雙靴兜搭鞋弓，還倩絞綃輕楦。¹⁰⁵

李玉在《眉山秀》中同樣描寫蘇小妹在婢女的協助下換裝：

（旦）【字字錦】脣消一顆鮮，眉洗雙灣淺。（丑）夫人，巾兒在此請戴了。（旦）烏巾短髮欹，失卻桃花面。（丑）梳妝完了，請夫人穿了衣服。（旦）衣蹣蹣卸著金縷香裙。（丑）穿了朝靴。（旦）下怕露凌波寸蓮。¹⁰⁶

由洗去胭脂、衣著變換以至於對小腳的處理，展現女性嬌羞答答的心理變化與整體換裝過程，然而這樣的場景和對女性美的書寫，也不免令人聯想到男性作者與觀者對女性身體賞玩的情欲眼光，透露出男性凝視的霸權。

¹⁰⁴ 徐渭：〈雌木蘭替父從軍〉第一齣。頁 45。

¹⁰⁵ 阮大鍼：《春燈謎》第七齣〈改艷〉。頁 27。

¹⁰⁶ 李玉：《眉山秀》下四齣。頁 22。

另外，被建構的女性形象則從兩種層面透露出來。第一，性別氣質的刻板化仍舊在情節中重現，二元劃分兩性。第二，女扮男裝的過程如同一場冒險傳奇，一回到現實的壓力下，這些角色最後的歸宿仍舊是回歸家庭，重新扮演起傳統女性的賢妻母職角色。

明清時代劇作家不乏對「女俠」、「女英雄」、「女丈夫」的頌讚，這一方面固然是肯定女性擁有陽性特質的傑出表現，但從另一角度觀之，也可以發現這些詞語既然都是和陽性連結在一起，則劇作家肯定的仍然是陽性特質所達到的成就，並以盡忠盡孝的大敘述抹煞女性獨特的特質。如曼素恩在《蘭閨寶錄》中提到：

中國文學中的女戰士並不代表爭取男性特權的欲望，也不代表逃避女性無助感的渴望，相反地，這個角色激勵女性讀者為更高的目的（志）效力，尤其是回應父母的召喚，或是在社會某個重要關頭挺身而出。此外，就像班昭和其他越界扮演男性角色的模範婦女一樣，她之所以這麼作，只是因為某個獨特的歷史環境挑選了他出來擔負這項任務，她的所作所為並不預示著一場性別角色的革命。¹⁰⁷

基本上，女扮男裝的巾幗英雄形象，看齊的仍然是父權社會對男性的檢驗標準。當劇作家們讚揚女將軍在戰場上英勇作戰、女才子在闈場裡金榜題名時，並未作進一步的性別反思，探討女性在社會中的角色實踐可能，對女性自身的權益（right）也並未著墨，他們在意的並非女性自身是否能在公領域發聲？是否能擁有過去所無法擁有的權利？更缺乏對角色的心理活動進行的細緻探索。

而文人中較激烈者甚至認為女性根本無法真正擁有陽性特質。這類想法展現在劇作家設計鬼神相助的情節。如《吉祥兆》中，尹貞貞代夫赴考，卻在闈場中苦思不出詩文，大嘆：「鏖戰罔徒勞。叨歷圍場。自愧才少。纔展雙毫。這魂索神勞。堪笑。我本是深閨窈窕。今反做青雲俊髦。被人譏謔。平時學懶。今日苦

¹⁰⁷ 曼素恩（Susan Mann）著，楊雅婷譯：《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，台北：左岸文化，2005。頁404。

難敲。」¹⁰⁸直到白猿暗中使法力相助，方才使尹貞貞文思泉湧而中舉。如此情節文字，正反映出劇作家僵固的性別刻板印象，貶低女性才能，甚至須藉由鬼神之力將「女子有才」合理化。《吉祥兆》並不為一孤例，《金花記》中婁金花雖具文才，卻也強調中舉是天神相助之功，其後更是受九天玄女授予兵書劍術，方能戰場得勝。又如《錦綉旗》裡的錢氏亦是因泰山娘娘相助而使其能遂功名，在戰場上亦是因泰山娘娘所授神器而順利得勝。由此可見，儘管女子有才的角色特質已大量出現在多數劇作中，少數劇本中此類情節的設計，也呈現了另一派文人對於「女子有才」的反對意見，是如何借用戲劇情節來加以強化女子無才的刻板印象。

而對女性能力高度推崇的劇作，還有另一種功能，亦即透過具有陽性特質女子的成功，有意的諷刺無能男性的企圖。如謝小娥勇報父仇，李公佐讚許小娥道：

莫說你妝閣女流，便俺士大夫誇文章節義的，【得勝令】王右丞稱殤在凝碧池，源少卿拜舞在白華殿。破船兒沒舵隨風轉，棘鉤藤逢人便待牽。羞天花，顏面愁人見；叩頭蟲，腰肢軟似綿。堪憐！翻飛巷陌烏衣燕；依然，富貴揚州跨鶴僊。¹⁰⁹

《金花記》裡對婁金花的誥賞，也提到：

聖旨到來。朕觀歷代以來堂堂食祿者。都有敗國辱身。祿祿為臣者。尚多素餐尸位。卿為女子。報國效忠。勛名尤著。古今罕聞。欽依所奏。即日改裝。仍歸舊配。其一應功績准歸伊夫周子龍。待有嗣人。世當襲蔭。謝恩。¹¹⁰

¹⁰⁸ 張彝宣：《吉祥兆》第十九齣。

¹⁰⁹ 王夫之：《龍舟會》第四折。頁 916。

¹¹⁰ 佚名：《金花記》第二十八折。

又如沈起鳳劇作中，男性對功名無戀，眷戀兒女之事，故女主角特別以假婚情節刺激男性上京赴考，《才人福》中，李靈芸將自己的計策告知沈夢蘭，即被讚為：

不想一箇柔弱女子，倒有這般英雄作用。【前腔】看他琴心悄，劍氣長。高懷壓倒兒女行。我情願助紅粧，你心中慢惆悵。¹¹¹

這類以女子、男子相互對比的修辭，以傑出女性成就來砥礪男性的書寫策略，暗示著「連」女性都能達到此種成就，男兒怎能如此失節辱身。其背後意涵更明指出普遍女性根本無法跨越性別地位的尊卑疆界，突顯了女性在社會上的「次等公民」的角色；同時，男性也利用褒獎讚揚女性的陽性氣質，宣傳陽性氣質的標準，甚至以他們所達到的成就，再回過頭去要求那些社會上未符標準的男性必須達到。於是陽性氣質與陰性氣質的根本上下地位並未顛覆，並且唯有在男性表現出「陽性氣質」，女性表現出「陰性氣質」這種符合社會角色的前提下，才是回到一個合宜正常的社會規範中。

劇作家以截然二分的性別氣質展現兩種性別的轉換，並藉由角色在社會教育下內化的陰性氣質作為刻劃角色的基礎，使「扮裝」達到的社會成就，能夠順理成章的為大團圓結局錦上添花（如女性所獲得的功名最後由男性接收），穩妥的將其放回父權脈絡的正軌。因此，劇作家在結局上的收編，更是強固性別的刻板分化，回歸主流二分法的性別意識。劇作中，女扮男裝的角色無論在社會角色實踐上取得了如何高度的社會成就，作者安排的最終歸宿，仍然指向在家庭中扮演賢妻良母的性別職分。

如《金花記》中，婁金花考取功名，又擔任元帥在公領域上已取得高度成就，她卻這麼看待自己：

¹¹¹ 沈起鳳：《才人福》第十八齣 婚鬧。

(丑)可曾成得些功

(旦)功名雖就成虛費

(丑)娘子。你雖是個女身。掌握兵權。富貴已極。怎說虛費兩字。

(旦)目下雖則如此。少不得要歸婦道。……¹¹²

婁金花這一席話正反映出這一趟扮演男性的冒險之旅，終非婦道人家應為之事，儘管已獲得社會高度肯定，對女性來說，這些仍舊只是「虛費」。劇作者不僅僅是將女性的行動主體封閉到家庭之內，在冒險過程中女性角色所擁有的陽性特質，也翻轉為更加陰柔女性化的氣質，回歸擁護父權道德為圭臬的價值觀。

如《鹽梅記》第二十一齣〈申倫悟化〉中，豪爽俐落的女俠王媵兒被情郎以三綱教訓一頓，竟然「幡然悔悟」，一洗欲圖天下之雄心壯志，改以繡閣之事為念：

【前腔】……（小生唱）夫倡婦欽從，夫子無違，箕帚躬親奉。

（小旦云）這等看起來，為人妻的，毫沒些權柄？

（小生唱）從來中饋婦人，有甚操和縱。

（小旦云）婦人家本等，需務那些事兒麼？

（小生唱）論務家風，針指應拈弄。總來君親誼，本爾同，這干戈怎搔動？

【前腔】（小旦背唱）雄圖事，意不窮，自聆他一言一旦空。從今把鐵鍊鎖蛟龍，錦瑟和鸞鳳。……

【尾聲】（小旦唱）不是君家言種種，幾使孤城犯我鋒。從今後，何必翻身上角弓？

（小生）人生何物最為尊，只有三綱世獨欽。

（小旦）幸獲我郎明指覺，令人一洗劍雄心。¹¹³

¹¹² 佚名：《金花記》第二十六折。

¹¹³ 佚名：《鹽梅記》第二十一齣〈申倫悟化〉。頁 59-60。

又如《江花夢》中鮑雲姬出場時原是以青年俠客的身分登場，殆及決定將終身託予江霖，且陰錯陽差以男裝身分娶了袁餐霞，並告知自己真實身分以後。餐霞這麼形容雲姬：「粧起男來，就像一位俊雅兒郎，脫下冠服，竟是一個極柔媚的處子。……只是看他光景，也像有一假心事，半吞半吐的。」¹¹⁴從原本俠氣豪情的男性形象，一瞬變成溫柔婉約的處子佳人。另外如《四元記》中王方雲和婢女假扮男子考取功名，在事跡敗露後，太后還特別宣詔：「以女作男，遺羞辱國，深可痛恨。緣以太后仁慈，憐才重學……。仍賜女粧，于歸再玉。」¹¹⁵等到兩人共嫁給再玉後，更是一掃過往對身為女子的不平之氣，甘願布衣箕帚，灑潔庭除：「去冠袍不許誇榮耀，一步步把街砌除掃。荊布裙釵，荊布裙釵。早安排活計，杵砧廚灶，雞鳴候，鴉聲噪。簪沐了，承歡笑。笑道辭官好，看菊閒秋冷，柳索春饒。」¹¹⁶本來是兩位志氣昂揚的佳人，卻在一進入家庭後馬上回到傳統性別角色的賢妻良母，以灑掃庭除為樂。從這類型的角色刻劃可見出，性別氣質僅成為一種展演方式（*performance*）。做男人的時候像男人，做女人的時候像女人；一旦脫下男性衣著，回到女性身分，又重現性別角色的分際，擁抱父權社會下的女性想像。角色的雙性氣質與能力並不是普遍存在於生活當中，而成為過渡期性別扮演的方式，終究必須返回「正途」。

這種結局的收編在徐渭的《雌木蘭替父從軍》、《女狀元辭鳳得凰》的處理，則更是把史料中所記載女性扮裝的主體性打了一記回馬槍。花木蘭立功回鄉後，面對婚姻之事竟擔憂自己代父從軍的行為不被諒解，嬌怯的說：「甫能個小團圓，誰承望結姻緣。乍相逢怎不教羞生汗。久知你文學朝中貴，自愧我干戈陣裡還。配不過東床眷。僅追隨神仙價蕭史，莫猜疑妹子像孫權。」¹¹⁷一番話中大有自貶之意；而原本史書中「乞歸舊隱，莫知存亡」的黃崇嘏也在真實身分洩露後，變

¹¹⁴ 尤變：《江花夢》第二十二齣〈閨謔〉。

¹¹⁵ 范希哲：《四元記》三十二齣〈檢舉〉。

¹¹⁶ 范希哲：《四元記》三十六齣〈彩圓〉。

¹¹⁷ 徐渭：《雌木蘭替父從軍》第四齣。頁 56。

成羞人答答的新嫁娘，解釋道：「非是我撒喬乖，只為寒居忒蕭索。期宮袍奪錦，免門徑關柴。愧相公招跨鳳仙才，惹蕭史做乘龍佳客。」¹¹⁸劇作家這樣的安排也許本意是想令其在完成歷險後，有一個安頓的歸宿，喜劇的結局；卻是更凸顯了父權制度下對女性終身的貧瘠想像。

大團圓結局的意涵並不僅僅將女性角色又安置回傳統的性別脈絡，明清時期劇作家在社會上的身分往往是無力補天的文人，只能藉由俗文學創作來彌補心中對自我價值的焦慮，於是，劇作中的才子往往兼擁佳人和功名，達到現實生活中無法完成的圓滿理想。才女對才子賞識而訂下終身的情節，顯明了文人「千里馬遇伯樂」這樣的哄抬自我身價。尤其在「女扮男裝」劇中，當一個佳人兼具有越多的優點：才、德、貌、武，其對才子的欣賞與真情，就更滿足了文人理想與自我肯定的重建。學者張淑麗指出：

理想女性則是能夠肯定男性的價值觀，成為他生活中的影子，幫助在社會邊緣中的他肯定自己。換句話說，才子佳人小說可以看作是文人一種藉以自我解嘲、自我寄託的自戀文學。¹¹⁹

由以上分析可見出，女扮男裝對於女性達成的性別突破，在文人巧手收編下，二元性別的尊卑地位依舊，劇中的女性形象更成為為文人的理想婚戀與自我肯定服務的工具，女性的聲音在劇作中看似張揚，實則被無處不潛伏的父權潛意識的操控，仍舊欠缺女性自我獨特的聲音。

二、「他者」內化的自我圖像：

談到「父權」，一般人的直覺聯想便是男性壓迫女性，然而，父權思想之所

¹¹⁸ 徐渭：《女狀元辭鳳得凰》第五齣。頁 100。

¹¹⁹ 張淑麗：〈逆讀明末清初才子佳人小說：從《玉嬌梨》談起〉，收於《女性主義與中國文學》台北：里仁書局，1997。頁 407。

以在社會中可以造成如此廣泛深遠的箝固，並不僅僅是男性主導，女性在其中也扮演了認同的推手。

相較於男性作者，雖然女性作者筆下的女性主動扮裝為男的主體性明確，但父權文化的現實性，與其所侷限出的性別刻板印象，仍舊在劇中極深的影響了創作者。父權思想的陰影分成兩種層面來體現，其一是女性扮裝成為男性後，重現父權體系下的男性標準與兩性關係，複製分明的性別疆界；其二是面對不可違抗的現實，只能用度化的方式來達到自我救贖。

學者王力堅指出：「清代才女在戲曲中所表現的對才名的追求，卻跟國家社會無關，而往往只是跟紅袖佳人聯繫起來」¹²⁰，在《繁華夢》、《喬影》、《梨花夢》三劇中，美人名士是被並列的。《繁華夢》裡，王夢麟開場自報家門以後，便取出懷中的美女圖觀看，並說：「我若是個男子，定尋這等一位佳人為配。」吳藻在《喬影》中也提到：「呀！只少個伴添香紅袖呵，相對坐春宵。少不得忍寒半臂一起拋，定忘卻黛螺十斛舊曾調。把烏闌細抄，更紅牙漫敲，纔顯得美人名士最魂銷。」¹²¹梨花夢則全戲皆圍繞著主角嚮慕紅粉知己來推展。比起國家大事，三劇作者最關心的顯然是情感追求的圓滿，即便有對公領域成名的嚮往，卻都僅止於「揚名顯姓」、或是自我流傳才名的渴慕，而未見對於社會更多層面的關注。

女性作者追求情感的圓滿根由，可能是基於女子在婚姻上欠缺自主權的反動，亦有可能和戲曲習於敷演婚戀離合的傳統模式有關，但由此一模式的再現，卻將性別角色更僵固的分化。最明顯的例子展現在《繁華夢》一劇中，如學者華瑋評論所說：「王筠並無意藉劇作廣泛地表現婦女集體對性別角色和定位的思考」¹²²。」王筠反抗的性別意識概念，只存在於她個人心中。《繁華夢》劇中，王夢麟在換形之後所關注的功名、家庭問題，依舊依循著父權社會的性別標準，推崇功名爭競的陽性特質，以一夫多妻為人生樂事。主角一獲功名後掛念的即是青樓

¹²⁰ 王力堅：《清代才媛文學文化之考察》。台北：文津出版社，2006。頁 74。

¹²¹ 吳藻《喬影》，收於華瑋編輯、點校《明清婦女戲曲集》。頁 254。

¹²² 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》。頁 114。

狎妓與西湖求偶，而她筆下的其他女子如《繁華夢》裡的謝氏、《全福記》裡的賈玉翹都不以一夫多妻為忤，重現賢德不妒的女子形象。連女扮男裝的沈蕙蘭，雖具才學，可在朝廷中揚名立足，卻也一心以嫁給文彥回歸家庭為念。《全福記》中的男主角文彥甚至任意將小妾轉贈他人，由此種種足見王筠在婚姻關係上，依然遵循傳統婦德的觀念，並未改變女性的婚姻權利與佳人形象，仍舊以男性對女性的凝視（gaze）作為女性本身的標準，再次複製了男女性別中的尊卑關係。若是扣除換裝情節作為前提，她筆下的才子佳人形象，事實上與傳統才子佳人形象殊無二致，原欲翻轉父權的反抗呼聲，卻弔詭的重現了壓迫女性的父權社會。

除了複製性別刻板印象的問題以外，結局的安排也是女性劇作者棘手的問題。縱然短暫的「換形」可以使女性一抒自身懷抱，暫時置換社會上嚴格區分的性別角色，合理化自己被社會所不容許的「陽性氣質」與渴望成就的社會角色實踐。但戲曲情節中，「換形」終究是一個過渡，來到戲曲的尾聲，劇作家還是必須面對當主角回到現實後該如何收場的問題。《全福記》中的沈蕙蘭，循著一般女扮男裝的傳統，回到了一夫多妻的家庭生活。而《繁華夢》、《喬影》、《梨花夢》三者的收束，固然是女性作者對於父權書寫的對抗策略，但更強烈的反應出現實社會的無路可出促使作者投向「虛無度化」的自我救贖。

自古以來，佛道思想的盛行，讓中國人認為人世間的一切都是虛幻泡影，「幻」「夢」「空」的意識在中國文學作品中大量出現，青木正兒將元雜劇的「神仙道化」類分為「度脫劇」、「謫仙投胎劇」¹²³，皆是敷演主角歷經人間富貴榮華、生離死別、悲歡離合等人生境遇後，經仙人指點，了然得悟的故事。兩者差異在於後者主角本為仙人，經度脫後返回仙界。這一類故事，從元代開始即有大量作品如：《馬丹陽三度任風子》、《邯鄲道省悟黃梁夢》、《漢鍾離度脫藍采和》、《老莊周一枕蝴蝶夢》、《呂洞賓桃柳昇仙夢》等等，到明清時期這樣的作品仍然所在多

¹²³ 青木正兒著，隨樹森譯：《元人雜劇序說》，收於《元曲研究·乙編》。台北：里仁書局，2008。頁24-25。

有，它的基本模式是「捨離→啟悟→回歸」¹²⁴，探尋超越身體、世俗的精神飛升，達到永恆的超脫。

這個模式基本上是在現實生活經歷重大挫折，或是士人有才不得用時將生命的觸角轉往仙界的寄託，這種思想廣泛存在於戲曲中。承繼著這樣的傳統，當身為生理女性為無法改變的事實，劇作者們在收場之時，若不甘於回歸社會框架，唯一的出路便指向宗教。故三劇中流露出來的宗教意識，最後都呈現了整個換裝過程其實是一場「黃粱一夢」的尋道之旅。

《繁華夢》裡，王夢麟由麻姑度化，在最後一齣〈仙化〉中，麻姑謂王夢麟：「皆汝平日不忿身為女子，每每自悲自恨，一點癡心，參成世界耳。」又云：「總因汝之一念。夢去即生，醒來即滅，有何來往？」使王夢麟大悟拜師：「弟子醒悟了，原來二十年恩愛榮華，皆出一念。沒來由為生為死，可不羞死人也！」¹²⁵《繁華夢》便停在麻姑遠去，勉王夢麟好自修行，清淨塵心後將再行引渡，彷彿留下主角活在人世的最後一點盼望。

吳藻劇作中，雖無明確仙人點化的徑路，但由吳藻前文寫到的「幻影空花」及結尾【清江引】中提到的「夢」、「影形同化」也流露出其宗教傾向為結尾的收束。吳藻晚年的生活是「掃除文字，潛心奉道。香山南，雪山北，皈依淨土」¹²⁶，足見其生命寄託。而她的詩詞作品涉及宗教情懷的也不在少數，如《花簾詞》〈金縷曲·「生本青蓮界」〉詞中有「萬事但歸無奈，問昔日劫灰安在。識得無無真道理，便神仙也被虛空礙。塵世事、復何怪」¹²⁷等可作為其往佛道思想傾斜的佐證。

《梨花夢》中，杜蘭仙在夢裡為蘭香仙子謫凡，亦由梨花仙子與藕花仙子點化其前生為姐妹。當戲收場之際，杜蘭仙一覺醒覺後說：「仔細思量，人生如夢，夢到好時，何苦要醒？似我與兩姐正在敘會，又被曉鐘驚覺，倍覺淒涼！」¹²⁸一樣回歸到人生如夢的自我寬慰。

¹²⁴ 容世誠：《戲曲人類學初探》台北：麥田出版社，1997。頁 232。

¹²⁵ 王筠：《繁華夢》第二十五齣〈仙化〉，收於華瑋《明清婦女戲曲集》。頁 134-135。

¹²⁶ 吳藻：〈序〉《香南雪北詞》，收於《華簾詞》清光緒乙未至丙申南陵徐氏刊本。。

¹²⁷ 吳藻：《華簾詞》清光緒乙未至丙申南陵徐氏刊本。

¹²⁸ 何珮珠：《梨花夢》，收於華瑋《明清婦女戲曲集》。頁 290。

於是，三劇結尾的【清江引】，便出現相似的人生體悟：

【清江引】無端一覺消春夢，夢裡空馳騁。三生情枉癡，一笑今何用？方曉得女和男一樣須回省。

《繁華夢·仙化》

【清江引】黃雞白日催年老，蝶夢何時覺？常依卷裡人，永作迦陵鳥，分不出影和形同化了。

《喬影》

（幃中，小生欠伸介）啊啲！原來一場好夢。（作推窗徘徊介）

【清江引】浮生幻影原如電，漫把鴛鴦羨。優曇本佛花，茉莉歸仙佛，分不出女和男同一現。

《梨花夢·仙會》

從三齣戲的結論中，清楚看到作者在理想與現實扞格時，最後謀求的出路。對己身為女身不能抒發其志的憾恨，雖在戲曲中藉由換形為男的方式來達到抒發抱負與自我寬慰的彌補。但「夢」的超現實與虛幻，就同時顯露出作者們清楚知道，這是一個「可望而不可及的理想」。人生如夢，夢的本質是虛幻泡影，這便是佛家強調「色即是空」、「諸法皆空」的闡釋，人世間的種種色相原是因緣聚散，七情六慾為受苦根由。看破紅塵，修行自持方能邁向成仙成佛，離苦得樂的超脫境界。因此，最後收束的時候，作者們強調功名富貴、人間種種無非人間一瞬，唯有看破看透，方能達到修行的圓滿。藉由這種斬斷欲念、貶低物質成就的方式，來為自己注定無法超越女性生理身分限制的宿命作開脫；回到傳統士人因不得重用，而以尋求度脫來作為拯救自己的老路。另外，也藉由仙佛界色相的無所差異，表達對於男女平權的渴望。這樣的結局正反映出越是擁有清楚自覺的女性，在明清社會環境下仍舊是無所施展的悲哀。

第六章 結論

本論文以「女扮男裝」情節為透鏡，回溯歷史脈絡，考察明清之際的性別意識在戲曲作品中對劇作家人物形象、情節設計產生的影響，以解讀女扮男裝此一情節蘊含的豐富文化內涵。

在當代性別觀點的基礎上回顧中國歷史，女性作為他者的身分昭然若揭。父權體制與儒家道德觀聯合，「三綱」與三從四德的倫理道德規範，緊扣著男性為主宰核心，強化了父權的穩固性。「女訓」、「女教」的典籍浩如煙海，塑造出兩性的社會性別，規範了兩性的性別氣質與權利義務。中國婦女長期被束縛在閨閣繡房中，缺乏個體自主的權利與想像，唯有以賢妻良母為終身職分的宿命。纏足、聘婚制、一夫多妻制、教育權利匱乏、貞烈節孝等不平等的社會規約，不斷壓制女性地位，使女性空間封閉於私領域，局限於針黹刺繡與灑掃庭除的範圍內；若是對公領域之事稍有涉足，便招來牝雞司晨之譴責。兩性差異從行為規範以至於內在的性格特質，無不有清楚的定位分界，塑造了二元對立的性別觀。

服飾系統是「男女有別」文化內涵的具體表徵，作為規範兩性的符碼，服飾具有方便辨識與阻絕越界的功能；在中國歷史上素來有兩性不通衣裳的規定，一旦跨越即遭到「服妖」的批評。儘管如此，歷史上卻不乏主動跨越禁忌的嘗試，挑戰既有的性別規範，這些事例因為自身的奇特性，以及後來被傳頌時所添加的戲劇色彩，使這些故事成為人民心中女英雄、女才子與勇於追求所愛的女性代表，連帶的也使人民對女性的刻板印象產生動搖。

到明清之際，封建社會秩序產生裂變，受到心學影響，注重個人本心、高舉真情，人們開始重視自我情感的表達與追求；服飾的失序，混亂了過往階級性別嚴明的外在區隔，人們對服飾的認知擴大，具有更多審美追求與人格自我標記的意味；戲曲搬演的繁榮，使觀眾欣賞演員橫跨不同生理性別的演出，衝擊人們對兩性本質的認知，截然二分的性別疆界有了更多鬆動的空間，扮裝現象在現實和

戲台上都大量出現。而縱覽戲曲中大量的女扮男裝情節，正反映了此一時期性別疆界的模糊與性別意識的轉變。傳統女性的閨秀形象有了嶄新的面貌與高度社會成就，或是自媒說親，自主追求伴侶；或是馳騁沙場，展現勇武颯爽的豪俠風範；或是一舉中的，文才獨佔鰲頭，兼具色、才、德的女性成為女性新典範，女性主體得以在才、性、情方面擁有更多實踐自我的機會。但另一方面，社會主流的父權陰影仍然籠罩其上，從許多層面壓制女性意識的突破。

女性主體在女扮男裝情節中的深化主要有三層面。第一，女子有才無才的爭議在才德之辯的脈絡下有很長的歷史，基於女性社會角色功能、德在才先以及才不炫人三種觀念，傳統女性受教育的內容僅止於婦德教條，而非詩文寫作以探索、抒發自我性情，因此傳統女性作家群往往是將自身書稿藏於閨門，不輕易示人或甚至焚毀不傳。明清時代對女子是否有才仍存兩派聲音，但才女的大量出現，及對女性詩文的推崇，已使天平較傾向女子有才這一端。考辨劇作中的才女面貌，劇作家高度肯定女子才華的美好與能力，甚至明確指出此為才子佳人理想婚戀模式的重要條件；然而，在男性劇作者筆下，女子才華成為男性投射女性作為理想妻子賞玩的特質，而非賦予更多公領域展現的可能。對比男性創作者，女性劇作家筆下，提升了才女更高的主動性。在王筠和吳藻的劇作中，充分流露出他們主動換裝成男性的欲望，自覺的發出對功名的渴望以及與過往歷史文人比肩的自我肯定。她們對自己的「才」有了新的認識，更進一步也意識到性別角色對自我的局限，不再陷於弄文自責的心理拉扯。由女子無才便是德的論述，以至肯定女性在私領域的有才，到主動企圖在公領域的展現，可見出女子在爭取自我能力和地位上的成長與自覺。

第二，傳統論述中幽嫺貞靜的佳人面貌，已被雙性理想的特質取代，不再一味傾向陰柔的女性特質。劇作家筆下的雙性特質女性，展現出果決、積極、主動、勇氣等陽性特質，而她們換裝成為男性後所能行使的特權，更能將這些陽性特質發揮的淋漓盡致，度過冒險中所遭遇的諸多難關。劇作家對於這群女性的高度頌讚，顯示這些秀異特立的女性主體已不再是單一面貌的佳人，具有更多元豐富的

可能。

第三，晚明對情的高舉，讓劇作家意識到女性對真情的追求，女扮男裝的女性角色藉由男性身分的掩護，顛倒過去男性對女性追求的模式，獲得大膽試探、評估對方究竟是否為適合的伴侶的權利，甚至可以主動自媒說親，發揮個體自主權，不再被迫接受威權命令式的婚姻。同時，他們對真情的追求也不局限在追求自己所愛，還能夠對男方的負心作出反應，展現女性對情愛忠誠的渴望，不再只能被動接受男性的選擇。劇作家利用女扮男裝情節，達成女性對愛情平等、婚姻自主的要求，正視女性內心情欲。而李漁和何珮珠的作品，更遊走在同志情誼與姐妹情誼的模糊地帶，激發女性情愛想像不同的可能。

雖然女扮男裝情節在這三方面確實有撼動傳統性別觀與挖掘女性自我意識，也豐富了過往呆板單一的佳人面貌；但通過檢視大量女扮男裝情節的過程，亦可見出男性劇作者是如何使用各種策略將女性聲音收編，女性劇作家又是如何受到父權思想的影響。

首先，劇作家創作的本質即蘊有濃厚的風教觀，晚明情理合一的論述，也給予道德倫理更正當的藉口，以「情」作為要求女性服從父權價值的基礎。而文人主體的介入，也在劇首與結尾時揚善抑惡，褒獎父權價值下認同的價值觀，並將女性扮裝的動機改為從權與被動，以避免牴觸父權秩序造成衝突。另外，明代崇奇尚巧的審美趣味，也使得女扮男裝成為氾濫的俗套情節，淪為劇作家用以開展情節複雜曲折度、增添喜劇效果的工具。劇作家「獵奇」的心態，更指涉了女扮男裝在現實中的不可能性，使一切突破終歸成為一場傳奇。

其次，女扮男裝情節所透露出的兩性關係，依然有強烈的父權壓迫存在。劇作家透過舞台上節烈婦女的行動，再次強化貞節、死節的必要性，女扮男裝的重要動機是要捍衛自己的清白，重申對貞節的宣誓。此外，在這些劇作中，劇作家面讚賞「女俠」、「女丈夫」的風範，又將「賢淑不妒」的「美德」與這樣的特質連接，強調「氣度」為賢明女性必備特質，對比醜化悍婦、妒婦形象，以鞏固一夫多妾父權機制的順利運作。這雙重枷鎖，便出現於女扮男裝故事中的假娶情

節，此一情節的意義並不僅只於「出奇」的戲劇效果，通往圓滿結局的手段。劇作家也藉由假娶情節達到確保女性貞節的目的，有時甚至成為一種測驗，來考驗女性對婚姻、愛情的忠貞，也藉由這種假娶的手段，美化妻妾之間的相處，再度強化一夫多妾的運作。從這三者觀之，可見劇作家在情節設計上，是如何滿足父權對女性人身權的箝制力量，從而成為劇作家對女性自覺萌發的馴悍策略。

最後，女扮男裝的故事結局，指向了父權制度下女性無可奈何的出路。男性筆下的女性角色，由於在先前的動機及中間對父權價值的認同，使得最後的回歸家庭成為毫無疑議的棄械投降，甘心樂意回到傳統性別角色，放棄之前的努力，之前所展現的特質宛如僅僅是一場「表演」，而非真實的自我意識，性別刻板印象又奪回主導權。而評估這些女英雄的標準，也一樣是看齊父權式的性別標準，讚頌陽性特質達到的成就，並未更進一步思考女性身分的權利與特質，陽性特質與陰性特質的固著性仍然是二元對立的存在於男性和女性中，甚至利用這些女性傑出的表現，回過頭來激勵未達到此成就的男性，顯示仍舊將女性視為「二等公民」的性別歧視。女性劇作者的價值觀也不可避免的受到父權文化的滲透，雖然意識到生理身分對自己的限制，然一轉換性別身分後，依然再現壓迫女性的父權文化，複製僵化的兩性關係。而對於結局，女性作家既不甘於走回傳統，又無法悖離現實，只好採取遁逃的策略，將對於生理身分的不平等，寄託於宗教度化的自我救贖，嚮往普世平等的拯救。父權的主流威權性，仍然難以打破。

學者戴錦華在反思中國女性寫作文化時這麼說：

毋庸置疑，在數千年的文明書寫中，不乏男性以深切的悲憫之情寫就的女性篇章，中國古代文人特定的歷史地位與命運，也使他們可能間或體悟或認同於女性的低下地位與坎坷命運。然而，如果我們不僅關注“寫什麼”，而且關心“如何寫”，那麼，不難發現，在男性同情、贊美女性的書寫中，不僅有以女性為假面的、男性社會、歷史敘事的“化裝舞會”，而且有優越者的俯瞰；更等而下之

者，是所謂”贊美”，事實上是某種齷齪的狎妓心理的優雅表露而已。¹

的確，審視女扮男裝劇作中大批男性劇作家筆下的女性角色，若非投身在一個至高道德倫理的理想中，而淹沒了原本的女性形象；便是在情感投射上，全然以男性中心為依歸。書寫者仍然掌控著塑造女性的權力，男性假面給予女性的暫時通行證是在不阻礙男性利益與不危害父權秩序下方能通行，而不是為女性角色尋找瓦解、對抗父權秩序的方法。

除了從正反面總結評價這批戲曲中的女扮男裝作品以外，筆者也要針對戲曲本身的特質與其中反映出的性別觀之間的關聯作幾點說明。第一，戲曲作品受限於本身寫作與表演形式，若將戲曲與同時期的彈詞相較，女性作家筆下女扮男裝的彈詞作品，以小說敘事方式展現了更複雜的心理活動，與更激進的身體姿態，相較之下，戲曲的探索則顯得較為遲緩。²第二，男性劇作家頭尾將女性聲音收編正軌的寫法，是否是礙於戲曲慣例的限制以及利用頭尾的歸回正軌來作為掩護女性聲音的保護罩？這確實可能是劇作家寫作的策略之一，然而，若是細細檢驗劇本，男性劇作者對女扮男裝賦予的心理活動，是不斷在他們的扮裝動機和生命理想的追尋上，削弱她們個人的主體性，而仍然在父權思想認同的一切價值中打轉。換言之，男性劇作者的盲點在於，他們贊同女性可能有不同於傳統社會性別定義的氣質與能力，但他們不理解女性細緻的心理活動，因而只能在滿足自己需要的前提上去建構女性的「他者」形象。尤其是對比女性劇作家的寫作之後，我們可以發現她們筆下女性角色的主動意識並不像男性劇作者需仰賴道德作藉口，而她們選擇「寧為玉碎，不為瓦全」的結局，也表現出對傳統妻職的排拒，透露出對既有傳統的反抗。以當時的男性觀點而言，如何想像一個女性的生命理想並非想成為妻子而有其他的選擇？正如學者劉思謙所說：

¹ 戴錦華：《涉渡之舟：新時期中國女性寫作與女性文化》，北京：北京大學出版社，2007。頁19。

² 清代女性彈詞中的主角，有獨身者（如：《筆生花》）、自裁者（如：《子虛記》）、終身扮裝者（如：《金魚緣》）。關於清代女性彈詞的作品論述，可參胡曉真《才女徹夜未眠－近代中國女性敘事文學的興起》，台北：麥田出版，2003年。

性別與文學的關係，透過有性別的（主要是社會性別）作者功能這項媒介來實現。性別不同的男作家或女作家基於不同的性別經驗和心理功能，一般來說會將他（她）的性別觀念或性別無意識自覺不自覺地投射到文學文本中，在一定程度上影響道文本的結構因素和人物塑造、情節設計、人物關係、話語方式等，構成文學文本中的不同的性別內涵。³

學者波利揚艾森卓也提到：

我們每一個人一出生就活在一個不斷展開的關於兩性差異的敘事之中，這一敘事形成並規定了我們的角色認同、個人行為、自我觀念以及性欲滿足的種種可能的範圍和可能性。我們每個人都要通過這種敘事來生成具有強烈情緒色彩的男性和女性意象；我們所創造的種種幻象、生活故事、浪漫愛情、矛盾對立都可能以男性和女性情結為焦點。⁴

雖然未必男性劇作家就無女性主義者，但確實兩性因為不同的生理身分，導致遭遇的處境不同，而無法理解另一方真實的聲音。這正是參照不同生理身分作者作品的重要性所在。

明清時代的「女扮男裝」情節展示了在性別平等的觀念傳入中國之前，性別觀是如何在個體自覺和傳統威權的對話中逐步被討論與理解。本文雖然詳細論述了父權意識是如何在創作中影響創作者，使原本企圖挑戰／顛覆性別疆界的扮裝行為被合理收編，也指出男性創作者與女性創作者的差異。然而，並不是藉此強調兩性之間的二元對立。誠如亞倫強森的分析：

父權體制的核心是一整套符號與觀念組合而成的文化，具體呈現在我們每天

³ 劉思謙：《性別理論與女性文學研究的學科化》，收於《文藝理論研究》，2003 年第一期。

⁴ 波利揚艾森卓著，楊廣學譯：《性別與欲望：不受詛咒的潘多拉》北京：中國社會科學出版社，2003。頁 37。

的對話內容、文學與影像作品中。父權文化包含了許多關於事物本質的觀念，包括男人、女人和人性是什麼的一些想法。⁵

父權作為一種霸權機制，盤根錯結的糾結在社會各個層面，它控制壓迫的並不僅是女性，男性也在父權制度下被要求成為刻板的陽剛形象。筆者本文側重討論二元對立性別觀的消解與女性主體意識的成長，較少論及男性主體。事實上，男性對自我成就、自我形象的焦慮，以及他們被父權文化制約的陽性價值標準，也透過此一情節折射出來。而從性別觀點重新閱讀文本的重要意涵，一方面是理解文本背後豐富的文化意義，另一方面，更積極的以文學批評的角度介入，尋找其中生產的形象是否再現性別權力的壓迫與偏見而不自知，以期能夠破解潛伏其中的父權宰制陰影，達到拆除父權控制的目的。



⁵ 亞倫強森著，成令方等譯：《性別打結》台北：群學出版有限公司，2008。頁 144。

附錄：

一、《曲海總目提要》中有故事，但未於《明清傳奇綜錄》收錄者：

劇名	卷別	劇名	卷別
刺犀劍	十六	雙鳳環	三十三
留生氣	十六	鐵弓緣	三十九
玉瑒緣	十六	開口笑	三十九
逍遙樂	十六	四全慶	四十一
彩燕詩	三十	豐年瑞	四十一
耳鳴冤	三十一	壽榮華	四十三
赤龍鬚	三十二	三星照	四十四

二、《明清傳奇綜錄》收入，但書有缺漏或現藏於大陸，台灣無法得見全書者：

時代	作者	劇名	現藏地	扮裝目的	分類
清天啟 至順治	李玉、朱良卿	埋輪亭（殘本）	北京圖書館	復仇	倫理
清順治 康熙	朱良卿	九蓮燈（下半卷缺漏）	臺大圖書館	赴義	倫理
清康熙 中後	張雍敬	醉高歌	中國藝術研究院戲曲研究所資料室	避人耳目以歡會	功能
清康熙 中後	張瀾	千里駒	梅蘭芳紀念館	愛情追尋	遂情
清康熙 中後	佚名	杏花山	上海圖書館	避難	功能
清康熙 中後	佚名	合歡殿	中國藝術研究院戲曲研究所資料室	救父	倫理
清乾隆 前期	朱耷	玉尺樓	北京圖書館藏	假娶／戲夫	功能
清乾隆 後期	石琰	忠烈傳	中國藝術研究院戲曲研究所資料室	說親	遂情
清乾隆	汪柱	詩扇記	北京圖書館	假娶／戲夫	功能

後期					
清乾隆 後期	胡業宏	珊瑚鞭	中國藝術研究 院戲曲研究所 資料室	說親	遂情
清乾隆 後期	永恩	雙兔記	北京圖書館	木蘭救父	倫理
清乾隆 後期	周昂	西江瑞	南京圖書館	救夫	倫理
清乾隆 後期	龍泉山人	夢中因	中國藝術研究 院戲曲研究所 資料室	逃難	功能
清乾隆 後期	佚名	鳳雛圓	浙江圖書館	救人	倫理
清乾隆 後期	佚名	達觀記	上海圖書館	逃難	功能



參考書目：

一、劇本（按時代排列）：

- （明）徐渭著，周中明校注：《四聲猿》，台北：華正書局，1985。
- （明）馮夢龍著，俞為民校點，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第十二集，北京：江蘇古籍出版社，1993。
- （明）王元壽：《景園記》，收於《古本戲曲叢刊第三集》，上海市：上海古籍社，1957。
- （明）阮大鍼著，徐凌雲、胡金旺點校：《阮大鍼戲曲四種》，合肥市：黃山書社，1993。
- （明）許恆著：《二奇緣》，收於《古本戲曲叢刊第三集》，上海市：上海古籍社，1957。
- （明）沈君白：《風流配》，收於《鄭振鐸藏古吳蓮勺廬抄本戲曲百種第十四集》，北京市：北京圖書館，2009。
- （明）佚名著：《金花記》，收於《古本戲曲叢刊第三集》，上海市：上海古籍社，1957。
- （明）佚名著，毛晉編：《贈書記》，收於《六十種曲》，台北：台灣開明書局，1970。
- （明）佚名著：《桃林賺》，收於《古本戲曲叢刊第二集》，上海市：上海古籍社，1955。
- （明）佚名著，康保成點校：《鹽梅記》，收於《明清傳奇選刊》，北京：北京中華書局，2004。
- （清）朱寄林著，朱傳譽主編：《全明傳奇續編·倒鴛鴦》，台北：天一出版社，1996。
- （清）王夫之：《龍舟會》，收於《船山全書第十五集》，長沙：嶽麓書社，1989。
- （清）李漁：《李漁全集》，杭州：浙江古籍社，1992。
- （清）李玉：《眉山秀》，收於《古本戲曲叢刊第三集》，上海市：上海古籍社，1957。
- （清）張彝宣著，朱傳譽主編：《全明傳奇續編·吉祥兆》，台北：天一出版社，1996。
- （清）朱雲從著，朱傳譽主編：《全明傳奇續編·龍燈賺》，台北：天一出版社，1996。
- （清）陳二白著，朱傳譽主編：《全明傳奇續編·稱人心》，台北：天一出版社，1996。
- （清）周坦綸著，朱傳譽主編：《全明傳奇續編·玉鴛鴦》，台北：天一出版社，1996。
- （清）薛旦著，朱傳譽主編：《全明傳奇續編·鴛鴦夢》，台北：天一出版社，1996。
- （清）徐石麒：《珊瑚鞭》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）范希哲：《四元記》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）尤變：《江花夢》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）裘璉：《女崑崙》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）佚名：《盤陀山》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）周穉廉：《雙忠廟》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）萬樹：《念八翻》，收於《擁雙艷》，清康熙二十五年梨花別墅刊本。
- （清）臥月樓主人：《玉梅亭》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）佚名：《錦蒲團》，收於《古本戲曲叢刊第三集》，上海市：上海古籍社，1957。
- （清）佚名：《三鳳緣》，收於《古本戲曲叢刊第五集》，上海市：上海古籍社，1986。
- （清）周書：《魚水緣》，清乾隆辛巳博文堂刊本。
- （清）佚名：《錦綉旗》，收於《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊第二十四集》，北京市：學苑，2003。

- (清)沈起鳳著，吳梅編：《報恩猿》，收於《奢摩他室曲叢》，上海：上海商務印書館，1928。
- (清)沈起鳳著，吳梅編：《才人福》，收於《奢摩他室曲叢》，上海：上海商務印書館，1928。
- (清)沈起鳳著，吳梅編：《文星榜》，收於《奢摩他室曲叢》，上海：上海商務印書館，1928。
- (清)沈起鳳著，吳梅編：《伏虎韜》，收於《奢摩他室曲叢》，上海：上海商務印書館，1928。
- (清)王筠著，華瑋編：《全福記》，收於《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。
- (清)王筠著，華瑋編：《繁華夢》，收於《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。
- (清)顧以恭：《武香球》，收於《明清抄本孤本戲曲叢刊第三集》，北京：線裝書局，1996。
- (清)吳藻著，華瑋編：《喬影》，收於《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。
- (清)何珮珠著，華瑋編：《梨花夢》，收於《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。

二、古籍：

- (周)毛亨著，鄭玄注：《毛詩》，台北市：台灣商務書局，1965。
- (周)王夢鷗註，王雲五主編：《禮記今註今譯》，台北：台灣商務書局，1987。
- (周)金良年：《孟子譯注》，上海：上海古籍出版社，2004。
- (周)管子著，趙守正注：《管子注釋》，廣西：廣西人民出版社，1982。
- (漢)班固：《五行志》《漢書》，台北：鼎文書局，1979。
- (漢)董仲舒著，曾振宇、傅永聚注：《春秋繁露新注》，北京：商務印書館，2002。
- (漢)戴德纂，高明注：《大戴禮記今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1975。
- (漢)鄭玄注，賈公彥疏，王輝整理：《儀禮注疏》，上海：上海古籍出版社，2008。
- (南朝)沈約編：《宋書》，台北：鼎文書局，1970。
- (唐)李延壽編：《北史》，台北：鼎文書局，1970。
- (唐)李延壽編：《南史》，台北：鼎文書局，1970。
- (唐)李昉輯，文懷沙主編：《太平廣記五百卷》，蘇州：古吳軒出版社，2004。
- (宋)朱熹、呂祖謙纂，張京華輯校：《近思錄集釋》，湖南長沙，嶽麓書社，2010。
- (宋)朱淑真撰，鄭元佐注，冀勤輯校：《朱淑真集注》，北京：中華書局，2008。
- (宋)歐陽脩編：《新唐書》，台北：鼎文書局，1980。
- (宋)孫光憲：《北夢瑣言》，上海：上海古籍出版社，1981。
- (元)高明著，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》，上海：上海古籍出版社，1980。
- (元)夏庭芝：《青樓集》收於《中國古典戲曲論著集成》第二冊。北京：中國戲劇出版社，1982。
- (明)王守仁：《傳習錄》，收於《王陽明全集》。上海：上海古籍出版社，1992。
- (明)王驥德：《曲律》，收於《中國古典戲劇論著集成》第四冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)丘濬：《伍倫全備忠孝記》，收入林侑蔣主編：《全明傳奇》台北：天一出版社，1985。
- (明)李樂：《見聞雜記》，收入《明代史料集珍》第二集，台北：偉文圖書出版社，1977。
- (明)李贄：《藏書》，北京：中華書局，1974。
- (明)李贄：《焚書》，台北：河洛出版社，1974。
- (明)李東陽撰，申時行重修：《大明會典》，台北：東南書報社，1963。
- (明)沈明臣纂修：《江蘇省》《萬曆通州志》收於《天一閣藏明代方志選刊》，上海：上海古籍出版社，1963。

- (明)沈自晉著，張樹英點校：《沈自晉集》，北京：中華書局，2004。
- (明)沈德符：《萬曆野獲編》，台北：新興書局，1977。
- (明)呂天成著，吳書蔭校註：《曲品校註》，北京：中華書局，1992。
- (明)佚名著，李正民、曹凌燕評注：《贈書記評注》長春：吉林人民，2001。
- (明)祁彪佳著《曲品》，收於《古典戲曲論著集成》第六冊。北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)胡廣等修：《明太祖實錄》，台北：中央研究院歷史研究所，1962。
- (明)徐渭：《雲合奇踪》。上海：上海古籍社，1994。
- (明)徐秋濤：《女才子書》收於《古本小說集成》第二百一十八冊。上海：上海古籍出版社。
- (明)徐應秋：《玉芝堂談薈》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 883 冊，台北：臺灣商務印書館，1986。
- (明)袁宏道：《袁中郎全集》，台北：偉文書局，1976。
- (明)張大復：《梅花草堂筆談》，收於毛效同編：《湯顯祖資料彙編》，上海：上海古籍出版社，1986。
- (明)張岱著，雲告點校：《琅環文集》，長沙：嶽麓書社，1985。
- (明)張琦：《衡曲塵譚》〈填詞訓〉，收於《中國古典論著集成》第四冊。頁 267。
- (明)湯顯祖：《湯顯祖集》，台北：洪氏出版社，1975。
- (明)焦竑：《焦氏筆乘》，台北：商務印書館，1968。
- (明)葉紹袁：〈序〉，收於沈宜修、葉紈、葉小紈、葉紹袁、葉世倌《午夢堂全集》。吳江唐氏寧儉堂排印本。
- (明)謝肇淛：《五雜俎》，台北：新興書局，1975。
- (明)蕭雍：《赤山會約》，收入《涇川叢書》第三函，台北：藝文印書館，1971。
- (明)顧起元：《客座贅語》，南京：鳳凰出版社，2005。
- (清)李漁：《閒情偶寄》，收於《李漁全集》第十一卷。浙江：浙江古籍出版社，1992。
- (清)吳藻：《華簾詞》清光緒乙未至丙申南陵徐氏刊本。
- (清)紀昀：《閱微草堂筆記》，北京：北京出版社，2000。
- (清)徐昆：《碧天霞》卷末收場詩，清乾隆丙戌三十一年刊本。
- (清)張潮：《幽夢影》，西安：陝西旅遊，1999。
- (清)趙翼：《陔餘叢考》，台北：世界書局，1960。
- (清)蔣廷錫等纂，古今圖書集成·明倫彙典·閩媛典，台北市：文星書局，1964。
- (清)戴延年：《搏沙錄》，收入《叢書集成續編·史部》，上海：上海書店出版社，1994。

三、單篇論文：

- 衣若蘭：〈旌表制度、傳記體例與女性史傳——論《清史稿·列女傳》賢母傳記之復興〉，收於台大歷史學報第 41 期，2008 年 6 月。頁 165-202。
- 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〉，收於《四川戲劇》，1997 年 3 期。
- 江寶釵：〈論中國文學中「考驗貞潔」之故事類型及其意涵〉，收於鮑家麟編《中國婦女史論集》五集，台北：稻鄉出版社。頁 65-100。
- 宋俊華：〈女性的沖決藩籬——元明清戲曲小說中女性價值探索〉，收於《湛江師範學院學報》，1995 年 2 期。頁 50-53。
- 佟迅：〈中國古代婦女社會地位及女扮男裝文學題材的演變〉，收於《華北電力大學學報》，第 3 期，2005 年 7 月。頁 92-99。
- 孟梅：〈戲曲《喬影》與吳藻的「才子情結」〉，收於《瀋陽師範大學學報》，第 31 卷，2007 年第 5 期。
- 俞士玲：《論明代中後期女性文學的興起和發展》，收於張宏生主編：《明清文學與性別研究》，南

- 京：江蘇古籍出版社，2000。頁 164-181。
- 徐扶明：〈明清女劇作家和作品初探〉，收於《元明清戲曲初探》，杭州：浙江古籍出版社，1986。頁 271-273。
- 孫康宜：《老領域中的新視野——西方性別理論在中國古代文學研究中的探索和突破》，收於張宏生主編：《明清文學與性別研究》，南京：江蘇古籍出版社，2000。頁 957-970。
- 許劍橋：〈女女出發，女男女抵達：李漁《憐香伴》中女同性愛的完成〉
http://sex.ncu.edu.tw/course/liou/4_Papers/Paper_13.html
- 張小虹：〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉，收於《慾望新地圖：性別、同志學》，台北：聯合文學，1996。頁 158-200。
- 張宏生：《才名焦慮與性別意識——從沈善寶看明清女詩人的文學活動》，收於張宏生主編：《明清文學與性別研究》，南京：江蘇古籍出版社，2000。頁 823-845。
- 陳節：〈從女扮男裝故事看傳統性別意識對作家的影響〉，收於《福建師範大學學報》，2004 年 4 期。頁 65-69。
- 陳鵬：〈從《琵琶記》和《兒女英雄傳》看雙美一夫模式及其文化意蘊〉，收於《玉溪師範學院學報》第二十一卷，2005 年第 8 期。頁 6-9。
- 黃慶聲：〈明清笑話書中的「懼內」和「妒悍」笑話〉，收於鮑家麟編《中國婦女史論集》八集，頁 185—270。
- 黃嫣梨：〈從徐燦到呂碧城——清代婦女思想與地位轉變〉，收於吳燕娜、魏綸編《中國婦女與文學論集》，台北：稻香出版社，1999 年。
- 熊賢關：〈花木蘭與黃崇嘏——徐渭的非女權主義的女英雄〉，收於鮑家麟主編《中國婦女與文學論集》，台北：稻鄉出版社，1999。頁 79-114。
- 劉軍華：〈明清女性作家戲曲之社會性別錯位現象透視〉，收於《西北工業大學學報》第 29 卷第 4 期，2009 年 12 月。頁 46-50、87。
- 劉宗賢：〈陽明道學革新與良知說的情、理、欲機制〉，收於鍾彩鈞：《明清文學與思想中之情、理、欲——學術思想篇》。台北：中央研究院中國文哲研究所，2009。
- 劉紀華：〈中國貞節觀念的歷史演變〉，收於鮑家麟編《中國婦女史論集》四集，頁 101-130。
- 劉思謙：〈性別理論與女性文學研究的學科化〉，收於《文藝理論研究》，2003 年第一期。
- 鄭宗義：〈性情與情性：論明末泰州學派的情欲觀〉，收於熊秉真、張壽安主編《情欲明清——達情篇》，台北：麥田出版公司，2004。
- 鄭培凱：〈天地正義僅見於婦女——明清的情色意識與貞淫問題〉上，收於鮑家麟編：《中國婦女史論集》三集，台北：稻鄉出版社，1993。頁 97-120。
- 鄭培凱：〈天地正義僅見於婦女——明清的情色意識與貞淫問題〉下，收於鮑家麟編《中國婦女史論集》四集，台北：稻鄉出版社，1995。頁 253-272。
- 蔡祝青：〈世間好事屬何人？不在男兒在女子——徐渭筆下的女英雄、女狀元形象（上）〉，收於《婦言縱橫》，第 67 期，2003 年 7 月。頁 67-72。
- 蔡祝青：〈世間好事屬何人？不在男兒在女子——徐渭筆下的女英雄、女狀元形象（下）〉，收於《婦言縱橫》，第 68 期，2003 年 10 月。頁 86-92。
- 蔡祝青：〈雙性理想：論扮裝後的郎才女貌〉，收於《婦研縱橫》，第 72 期，2004 年 10 月。
- 盧振杰：〈論中國文學中「女扮男裝」母題的嬗變〉，收於《重慶教育學院學報》，2005 年 1 期，頁 16-41。
- 鮑震培：〈真實與想像——中國古代易裝文化的嬗變與文學表現〉，收於《南開學報》，2001 年 2 期。頁 68-80。
- 鮑家麟、劉曉藝：〈娥英兩花並蒂開——明清文學作品的中「雙美一夫」的婚姻模式〉，收於鮑家麟編《中國婦女史論集》八集，頁 271—310。

- 鍾慧玲：〈吳藻作品中的自我形象〉，收於鍾慧玲主編《女性主義與中國文學》，台北：里仁書局，1996。頁 85-115。
- 嚴敦易：〈何珮珠的《梨花夢》〉，收於《元明清戲曲論集》，河南：中州書畫社，1982。頁 303-304。
- 顧歆藝：《明清俗文學中的女性與科舉》，收於張宏生主編：《明清文學與性別研究》，南京：江蘇古籍出版社，2000。頁 34-57。
- Wilt L. Idema, “Female Talent and Female Virtue: Xu Wei’s Nu Zuangyuan and Meng Chengshun’s Zhenwen ji”，收入華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》下冊，台北：中央研究院中國文哲研究所，1998。頁 549-571。

四、學位論文：

- 吳玉杏：《三言之越界研究》，台北：政治大學碩士論文，2003。
- 吳玄妃：《晚明傳奇中女扮男裝情節研究》，台北：政治大學研究所碩士論文，2007。
- 洪子薇：《論沈起鳳《紅心詞客四種》的類型書寫與追求》，台北：台灣大學碩士論文，2008。
- 陶磊：《試論明清通俗文學中女性易裝“越位”現象》，長沙，湖南師範大學碩士論文，2002。
- 喻緒琪：《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》，高雄：中山大學博士論文，2007。
- 鄧丹：《明清女劇作家研究》，北京：首都師範大學博士論文，2008。
- 蔡祝青：《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》，嘉義：私立南華大學碩士論文，2000。
- 蔡宜蓉：《明末清初「女扮男裝」故事研究》，新竹：私立元智大學碩士論文，2009。

五、中文專著：

- 王力堅：《清代才媛文學之文化考察》，台北：文津出版社，2006。
- 王小健：《中國古代性別結構的文化學分析》，北京：社會科學文獻，2008。
- 王安祈：《當代戲曲》，台北：三民書局，2002。
- 王強：《遮蔽的文明——性觀念與古中國文化》，台北：文津出版社，2003。
- 王鳳華、賀江平等著：《社會性別文化的歷史與未來》，北京：中國社會科學出版社，2006。
- 王爾敏：《中國近代思想史論》，台北：華世，1978。
- 王璦玲：《明清傳奇名作人物刻畫之藝術性》，臺北：臺灣書店，1998。
- 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，臺北市：中央研究院中國文哲研究所，2005。
- 毛文芳：《物、性別、觀看——明末清初文化書寫新探》，臺北：臺灣學生書局，2001。
- 矛鋒：《同性戀文學文學史》，台北：漢忠，1996。
- 西慧玲：《西方女性主義與中國女作家批評》，上海：上海社會科學院出版社，2003。
- 杜芳琴、王政主編：《中國歷史中的婦女與性別》，天津：天津人民出版社，2004。
- 宋兆麟：《中國生育信仰》，上海：上海文藝出版社，1999。
- 李貞德主編：《中國史新論—性別史分冊》，臺北：聯經出版社，2009。
- 吳存存：《明清社會性愛風氣》，北京：人民文學，2000。
- 吳秀華：《明末清初小說戲曲中的女性形象研究》，南京：江蘇古籍出版社，2002。
- 林鶴宜：《規律與變異—明清戲曲學辨疑》，台北市：里仁書局，2003。
- 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表：現代中國婦女文學研究》，北京：中國人民大學出版社，2004。
- 邱貴芬、蕭立君編撰：《女性主義文學批評·後殖民主義》，台北：行政院文化建設委員會，2010。
- 柏棣主編：《西方女性主義文學理論》，桂林：廣西師範大學出版社，2007。頁 213。

- 姜緯堂：《中國女性史類編》，北京：北京師範大學，2001。
- 段繼紅：《清代閨閣文學研究》，天津：南開大學出版社，2007。
- 胡文楷：《歷代婦女著作考》，上海：上海古籍出版社，1985。
- 胡曉真：《才女徹夜未眠 近代中國女性敘事文學的興起》，台北：麥田出版公司，2003。
- 施淑儀：《清代閨閣詩人徵略》。上海市：上海書店，1987。
- 孫書磊：《明末清初戲劇研究》，北京：社會科學文獻出版社，2007。
- 孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》，台北：聯合文學，1998。
- 容世誠：《戲曲人類學初探》台北：麥田出版社，1997。
- 張靄珠：《性別越界與酷兒表演》，新竹：交大出版社，2010。
- 張曉梅：《男子作閨音》，北京：人民出版社，2008。
- 康正果：《風騷與艷情》，台北：雲龍出版社，1991。
- 郭廷以：《近代中國史事日誌》，北京：中華書局，1987。
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997。
- 郭英德：《明清傳奇戲曲文體研究》，北京：商務印書館，2004。
- 章學誠著，倉修良編注：《文史通義新編新注》，杭州：浙江古籍出版社，2005。
- 常彬：《中國女性文學話語流變》，北京：人民出版社，2007。
- 陳東原：《中國婦女生活史》，上海：上海文藝出版社，1990。
- 陳芳：《晚清古典戲劇的歷史意義》。台北：學生書局，1988。
- 陳寅恪：《柳如是別傳》，上海：上海古籍出版社，1980。
- 莊一拂：《古典戲曲存目匯考》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 傅惜華：《明代傳奇全目》，北京：人民文學出版社，1959。
- 黃錦珠：《晚清小說中的新女性研究》，台北：文津出版社，2005。
- 華瑋編輯、點校：《明清婦女戲曲集》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。
- 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003。
- 曾永義：《說戲曲》台北：聯經出版社，1976。
- 葉長海：《曲學與戲劇學》，上海：學林出版社，1999。
- 葉朗：《中國美學的開展》，台北：金楓出版社，1987。
- 董康：《曲海總目提要》，台北：新興書局，1985。
- 趙雪沛：《明末清初女詞人研究》，北京：首都師範大學出版社，2008。
- 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，山西：山西教育出版社，2003。
- 樊樹志：《晚明史：1573-1644》，上海：復旦大學出版社，2003。
- 劉亮雅編撰：《同志研究》，台北：行政院文化建設委員會，2010。
- 劉詠聰：《女性與歷史 中國傳統觀念新探》，臺北：臺灣商務印書館，1995。
- 劉詠聰：《德·才·色·權 論中國古代女性》，臺北：城邦文化事業公司發行，1998。
- 劉達臨、胡宏霞：《中國性文化史》，上海：東方出版中心，2007。
- 鍾慧玲：《清代女詩人研究》台北：里仁書局，2000。
- 戴錦華：《涉渡之舟：新時期中國女性寫作與女性文化》，北京：北京大學出版社，2007。
- 謝國楨：《明末清初的學風》，北京：人民出版社，1982。
- 譚正璧：《三言兩拍資料》，台北：里仁書局，1981。
- 譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》上海：華東師範大學，2005。

嚴明、樊琪：《中國女性文學的傳統》，永和：貿騰發賣總經銷，1999。

嚴復：《嚴幾道詩文鈔》，台北：世界出版社，1971。

顧燕翎主編：《女性主義理論與流派》，台北：女書文化事業公司，1996。

六、外文譯著

（日）青木正兒著，隨樹森譯：《元人雜劇序說》，收於《元曲研究·乙編》。台北：里仁書局，2008。

（美）亞倫強森（Allan Johnson）著，成令方等譯：《性別打結》。台北：群學出版有限公司，2008。

（美）侯爾（C.S. Hall）、諾德伯（V.J. Nordby）著，史德海、蔡春輝合譯：《榮格心理學入門》，台北：五洲出版社，1988。

（美）卡莫迪（D. L. Carmody）著，徐均堯、宋立道譯：《婦女與世界宗教》，成都：四川人民出版社，1989。

（美）高彥頤（Dorothy Ko）著，李志生譯：《閨塾師 明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005。

（德）弗洛姆（Erich Fromm）著，孫依依譯：《為自己》的人》，北京：三聯書店，1988。

（美）蓋爾盧賓（Gayle Rubin）著，王政譯：〈女人交易：性的政治經濟學初探〉，收於《女權主義理論讀本》，桂林：廣西師範大學出版，2007。頁 35。

（法）海倫娜西蘇（Hélène Cixous）：〈美杜莎的笑聲〉，收於張京媛主編：《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學出版社，1992。

（美）喬納森卡勒（Jonathan Culler）著，黃學軍譯：〈作為婦女的閱讀〉，收於張京媛主編《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學出版社，1992。

（希臘）柏拉圖（Plato）著，吳錦棠譯：《饗宴》，台北：協志工業叢書出版股份有限公司，1964。

（美）波利揚艾森卓（Polly Young-Eisendrath）著，楊廣學譯：《性別與欲望：不受詛咒的潘多拉》。北京：中國社會科學出版社，2003。

（美）曼素恩（Susan Mann）著，楊雅婷譯：《蘭閨寶錄：晚明至盛清時的中國婦女》，台北：左岸文化，2005。

（美）曼素恩（Susan Mann）著，定宜庄、顏宜葳譯：《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》，南京：江蘇人民出版社，2005。

（法）西蒙娜德波伏娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵柱譯：《第二性》，北京：中國書籍出版社，2002。

（挪威）托里莫以（Toril Moi）著，陳潔詩譯：《性別／文本政治：女性主義文學理論》，台北：駱駝出版社，1995。