

## 蜂蝶與花意象的情欲隱喻——

### 以明雜劇《陳子高改粧男后記》中的蜂蝶與花意象為例

張馨月

國立新竹教育大學中國語文學系教師在職進修暑期碩士班研究生

#### 摘要

本文將文學裡的意象視為運用譬喻手法於符號運用的符徵，自蜂蝶與花的生物特性立論，梳理中國歷代文學裡蜂蝶與花情欲意象的符旨，析論明雜劇《男王后》裡蜂蝶與花意象的情欲象徵意義及所運用的譬喻手法——「蝶蜂採花」的情欲象徵、「亦蝶亦花」的性別移轉及「蜂蝶同枝」的情欲流動，同時探究此劇的情欲隱喻和其思想文化互相指涉的語境。此劇蜂蝶與花意象的情欲隱喻圍繞著以心理主導情欲互動的意義，由標記人物性別與表露情欲心理，導向性別可越界、性向可變易、情欲腳色可超脫性別認定等情欲觀，反映當時文人賞花的心理，符合明代心學轉化後所引發文學創作中對情欲的重視，亦與男風等文化背景相關，用於情欲隱喻的蜂蝶與花意象遂為反映特定時期思想與文化的、具高度象徵意義的符號。

關鍵詞：蜂蝶與花意象、情欲隱喻、採花、男王后、性別越界



## 壹、前言

由符號學所開啟的新視野來看文學作品，均含有高度符號及象徵意義，並且，在特定文學作品裡的符號與象徵意義，和背後影響該作品構成的文學傳統、社會文化，以及其所呈現的語境（language context）<sup>1</sup>，有著互為指涉的密切關連。而文學裡以心象為基礎來顯現語境的意象，能被視為文本語言符號中構成符徵（signifier）<sup>2</sup>的主要成分，進而統合運用各類用意重疊或互涉的譬喻手法（figures of speech）<sup>3</sup>——如隱喻、明喻或象徵等——於「符號」的運用當中。

本文即以文學裡的意象為統合多元譬喻手法於符號運用的符徵，按蜂蝶與花本身的生物特性立論，揭示中國歷代文學裡蜂蝶與花意象指向情欲象徵的符旨（signified）。由於明清時期中國的戲劇與小說在情色題材方面的發展頗為蓬勃，此時期內運用蜂蝶與花意象比擬情欲的文本亦為數不少<sup>4</sup>，而明雜劇《陳子高改粧男后記》（以下簡稱《男王后》）劇中所演述錯綜複雜的性別變化與情欲互動，恰好多半以蜂蝶與花意象的情欲隱喻呈現，故選定此劇作為研究對象，將劇中的蜂蝶與花意象視為指涉此劇作所依附社會文化背景和語境的關鍵性符徵之一，從對男后故事的文本演變情形及《男王后》劇作形成背後的思想文化之剖析，揭露此劇蜂蝶與花意象所蘊含多元豐富的情欲象徵意義，探究蜂蝶與花意象作為情欲符徵而歷時衍變的縱軸——情欲隱喻，及並時演繹的橫向——與文學思潮、男風文化相關的語境聯想。

## 貳、蜂蝶與花情欲意象的符旨流轉

蜂、蝶與花為常見的生物，牠們在人類文化發展的歷程裡，由於自身的生物特性及其普遍的存在引發人們聯想，遂融入文化發展，逐漸產生象徵意義，成為深植於人們心中易於理解的、共通的一種文化符號。作為通用的文化符號，中國文學裡的蜂、蝶、花這三種意象，以其駐於花間的形象，被聯想為表現情欲的腳色，發展探求情欲的符旨一

<sup>1</sup> 關於「語境」的涵義，可從語用和文學兩種不同的視角來思索。就語用學而言，就是語言環境（language context），或是使用於文章的上下文，——一個字、片語或句子用於一範圍時其周圍所使用的字詞；對文學來說，具文學性的「語境」是：「文章呈現的情境及背後的指涉意義，由作者刻意編排而成，為一虛構的獨立的抽象世界。」參鄭明嫻：《現代散文構成論》（臺北市：大安出版社，第三版二刷，1998年4月），頁10-12。

<sup>2</sup> 關於符號學裡由法國語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）所提出「符徵/能指」（signifier）與「符旨/所指」（signified）的觀念如下：「任何一個語言符號，譬如『樹木』一字，由二種成分所構成，一是所表現的聲音與意象的合成體，或稱為『符徵』，即中文讀為“shumu”的這個音，再加上此音在腦中所引起的樹木的形象；一是其所指涉的觀念，或稱為『符旨』，亦即“shumu”的這個音所指涉的『樹木』的觀念。」參張錯：《西洋文學術語手冊：文學詮釋學隅》（臺北市：書林出版，2005年），頁262；（法國）羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）：《羅蘭·巴爾特文集——符號學原理》（北京市：中國人民大學出版社，2008年），頁22-38。

<sup>3</sup> 所謂的譬喻手法（figures of speech），如隱喻（metaphor）、明喻（simile）、換喻（meyonymy）等。而本文主要探討的「隱喻」，其比喻方式為取兩種事物，將其中一物說成「等於」另一物。

<sup>4</sup> 詳見拙作——張馨月：《中國雜劇的蝴蝶意象研究》（新竹市：國立新竹教育大學中國語文學系碩士論文，100年1月），頁273。



—蜂蝶採花時，被採的花提供牠們花粉，滿足其採花的需求，呈現蜂蝶與花雙方供需的關係，此種生物現象常被聯想為人在情欲上的互動。茲於下文論介這些意象用作情欲隱喻的符號時，其所指涉的情欲互動情形及符旨：

### （一）蜂蝶採花喻追求情欲

在中國文學史上，較明顯地使用蜂、蝶、花這三種意象來做為情欲隱喻的，約莫始於南朝<sup>5</sup>，如專收艷歌的《玉臺新詠》<sup>6</sup>中有南齊謝朓的「蜻蛉草際飛，遊蜂花上食，一遇長相思，願寄連翩翼<sup>7</sup>」、梁朝邱遲的「俱看依井蝶，共取落簷花<sup>8</sup>」、梁武帝〈子夜四時歌〉之〈春歌〉其四：「花塢蝶雙飛，柳堤鳥百舌。不見佳人來，徒勞心斷絕<sup>9</sup>」、及梁簡文帝的「翻階蛺蝶戀花情<sup>10</sup>」等詩句，以蜂蝶對花之留戀隱喻男女之間的愛情，比擬人們的情欲互動<sup>11</sup>。

蜂蝶採花的生物現象既被聯想為人在情欲上的互動，則在此情欲互動中，有提供情欲的被動腳色與追求情欲的主動腳色以表現供需情欲的關係，如唐代劉希夷的〈公子行〉，以「花際徘徊雙蛺蝶」暗指尋芳問柳的公子哥兒，並用蝶所採的花——「倡家美女鬱金香」表示提供公子情欲的娼妓<sup>12</sup>。唐往後的詩詞，愈來愈頻繁地出現含有蜂蝶採花情欲隱喻的作品。以《花間集》<sup>13</sup>為例，有薛昭蘊〈浣溪紗·其四〉的「蜂鬚輕惹百花心」、牛嶠〈感恩多〉的「陌上鶯啼蝶舞，柳花飛。柳花飛。願得郎心、憶家還早歸」、張泌〈蝴蝶兒〉的「還似花間見，雙雙對對飛」、毛文錫〈贊成功〉的「蜂來蝶去，任繞花叢」及〈紗窗恨·其二〉的「雙雙蝶翅塗鉛粉。啞花心」等<sup>14</sup>。而宋詞中也有秦觀〈望海潮〉的「正絮翻蝶舞，芳思交加」、陳克〈菩薩蠻〉的「蝴蝶上階飛…寶瓷楊花捲」、嚴仁〈木蘭花〉的「薺菜花繁蝴蝶亂」、史達祖〈夜合花〉的「花翻蝶夢」、周密

<sup>5</sup> 經筆者的觀察，若以先秦文學為起點，在漢魏六朝以前的典籍難以覓得蜂蝶採花的情欲隱喻，例如《詩經》、《楚辭》等並未含有蜂蝶採花的情欲隱喻，縱使是《莊子》中的夢蝶，也未有明顯的蜂蝶採花之情欲隱喻；就此下定論雖難免有所疏漏，但以蜂蝶採花的情欲隱喻較明顯、較頻繁出現的文本與文學時代來看，再考慮蜂蝶適宜生長的环境偏向南方，當以史上政權重心及文人集團首次由中原移至南方的南朝(或云晉室南渡之後)為宜。

<sup>6</sup> 《玉臺新詠》相傳為南朝梁、陳時的徐陵所撰，專收漢魏至六朝詩，以清新流利為主，間錄民間歌謠，其中有許多傳情之艷歌。參葉慶炳：《中國文學史》(上)(臺北市：臺灣學生書局，1986年)，頁244。

<sup>7</sup> 參陳·徐陵撰；清·吳兆宜箋注、程琰重訂：《玉臺新詠箋注》(臺北市：世界書局，1956年)，頁90。

<sup>8</sup> 參陳·徐陵撰；清·吳兆宜箋注、程琰重訂：《玉臺新詠箋注》(臺北市：世界書局，1956年)，頁102。

<sup>9</sup> 參陳·徐陵撰；清·吳兆宜箋注、程琰重訂：《玉臺新詠箋注》(臺北市：世界書局，1956年)，頁296。

<sup>10</sup> 參陳·徐陵撰；清·吳兆宜箋注、程琰重訂：《玉臺新詠箋注》(臺北市：世界書局，1956年)，頁260。

<sup>11</sup> 除了《玉臺新詠》所收錄的，南朝還有一些以蝶、花戀隱喻人們愛情的作品，如梁武帝〈古意·其二〉：「當春有一草，綠花復垂枝。…飛飛雙蛺蝶，…此芳性不移，飛蝶雙復隻，此心人莫知。」、梁簡文帝〈詠蛺蝶〉：「復此從風蝶，雙雙花上飛，寄與相知者，同心終莫違。」等。參明·張溥編：《漢魏六朝百三家集題辭注》(臺北市：河洛出版社，1976年)，頁2532、2697。

<sup>12</sup> 以上所示〈公子行〉的詩句如下：「此日遨遊邀美女，此時歌舞入倡家。倡家美女鬱金香，飛去飛來公子傍。的的珠簾白日映，娥娥玉顏紅粉妝。花際徘徊雙蛺蝶，池邊顧步兩鴛鴦。傾國傾城漢武帝，為雲為雨楚襄王……」清·聖祖御定：劉希夷〈公子行〉，錄自《全唐詩》(臺北市：明倫出版社，1971年)卷八十二，頁885。

<sup>13</sup> 《花間集》為後蜀趙崇祚所編，收溫庭筠等晚唐、五代詞十八家之詞作，計五百首。參葉慶炳：《中國文學史》(下)(臺北市：臺灣學生書局，1986年)，頁6。

<sup>14</sup> 以上詞句見後蜀·趙崇祚編：《花間集》(臺北市：金楓出版有限公司，1987年)，頁87、100、121、123、127。



〈瑤華〉的「香度瑤闌…初亂長安蜂蝶」等<sup>15</sup>。

而除了詩詞中的蜂蝶與花意象能象徵主動與被動的情欲流動，出現在部分小說——如《遊仙窟》<sup>16</sup>——裡的蜂蝶與花，也有異曲同工之妙：

五嫂遂詠曰：「新華發兩樹，分香遍一林。迎風轉細影，向日動輕陰。戲蜂時隱見，飛蝶遠追尋。承聞欲採摘，若箇動君心？」下官謂：「為性貪多，欲兩華俱採。」<sup>17</sup>

自上述引文中可以發現，在小說中的蜂蝶與花，仍以詩句之姿呈現。而五嫂所吟的詩，將同時貪戀兩位美女的張生比作「欲兩華俱採」的蝴蝶，體現其主動追求情欲的腳色；相對於蝶，散發芳香的新花則為被動提供情欲的腳色。

「花」因其與採花者之間的供需關係，而在情欲互動中被安排為被動的腳色，此外，「花」本身的特質和通常在情欲互動中被動的女性亦有類似之處。它盛開時的美麗常被用來比喻女子的貌美與對追求者的吸引，另一方面，它的外型亦可被用於比擬女性的生理構造，如明代小說《浪史》的第七回以「狂蜂兒既採紅花/蝴蝶兒又思含蕊<sup>18</sup>」的標目，預告此回的性愛場景，還有清朝小說《飛花艷想》裡的「花心動，花蕊開，按不住蜂狂蝶浪<sup>19</sup>」、「仙郎貪採花香，如縱蝶尋花，恣蜂鎖蕊<sup>20</sup>」等描寫，運用蜂蝶採花的意象，比擬男性向女性的求歡，體現「花」在情欲互動中的被動性隱喻。由此可知，文學裡的人物在情欲互動中的被設定為「蜂蝶」或「花」，以其主動或被動的情欲表現為界定的依據，又因性徵常被比作「花」的女性通常表現被動，故以「蜂蝶」或「花」作為人物代稱之選擇，亦指涉區分性別的觀念，如「蜂蝶」通常為生理上的男性之代稱，「花」則為女性的代號。而若結合父權社會的觀點來看「花」的被動性情欲腳色，「花」也常被比擬為情欲與權力糾結關係中相對弱勢的那一方<sup>21</sup>。

<sup>15</sup>以上詞句錄自畢寶魁編：《宋詞三百首譯注評》（新北市中和區：華立文化，2004年），頁163、203、456、479、582。將蜂蝶與花意象用作情欲隱喻的詩詞當然不只出現在《花間集》、宋詞裡，且也不侷限於唐宋詩詞當中（後世的詩詞中所在多有），即使在宋詞裡，亦非僅限於筆者所舉之詞例，為了避免論述龐雜，故僅舉數例示之。

<sup>16</sup>《遊仙窟》為唐代張鷟的作品，記文人張生遊至某地與寡婦五嫂等女子的一段豔遇。

<sup>17</sup>唐·張鷟，民國·徐枕亞著；黃瑚，黃珮校注：《遊仙窟玉梨魂合刊》（臺北市：三民書局，2007年初版）頁28-29。

<sup>18</sup>見《浪史》第七回「狂蜂兒既採紅花/蝴蝶兒又思含蕊」。明·風月軒又玄子：《思無邪匯寶〔肆〕：浪史·玉閨紅》（臺北市：臺灣大英百科，1995年），頁77-79。

<sup>19</sup>清·樵雲山人：《飛花艷想》，收錄於《中國歷代禁燬小說集粹》第五輯第四冊（臺北縣：雙笛國際出版社，1994年），頁113。

<sup>20</sup>清·樵雲山人：《飛花艷想》，收錄於《中國歷代禁燬小說集粹》第五輯第四冊（臺北縣：雙笛國際出版社，1994年），頁114。

<sup>21</sup>在父權社會中存在著陰陽對立的結構（如君臣、夫妻、主僕等），往往以階級之分體現此結構裡強勢與弱勢權力宰制的關係。在此結構裡的女性或陰性，常因其權力不足，而須以性愛情欲向擁權者（通常為男性、陽性）換得生存權，故往往被視為弱勢的那一方。在情欲與權力的糾結關係中，女性或具女性、陰性特質的人常居於弱勢，亦常為被動的情欲提供者，因此，女性或具女性、陰性特質者的被比擬為「花」，包含了象徵女性或陰性特質、權力弱勢和情欲被動等面向的意義。參施曄：《中國古代文學中的同性戀書寫研究》〈第六章同性戀文學書寫的文化解讀〉「二、男風特質的內在共性：性別認同的戲擬性」，（上海市：



## （二）蝶蜂同現喻共逐情欲或媒合

從前述《浪史》與《飛花艷想》裡的採花意象可以發現，文學裡的蝶意象與蜂意象經常一起現身採花，同時被視為主動追求情欲的腳色。這是由於蜂與蝶同樣都具有採花的需求，因此牠們在追求情愛的過程中常有相互競爭的意味，但有時亦為同行的夥伴。如宋代歐陽修「江南蝶，……纔伴遊蜂來小院，又隨飛絮過東牆，長是為花忙。<sup>22</sup>」的詞句，將蜂與蝶偕伴在花間的飛逐和逗留用以比擬人追求情欲時的癡狂與忙碌。

當蝶與蜂的意象組合用在情欲互動的比喻時，除了同為追求情愛的對手或夥伴之外，亦被當作媒介姻緣的推手。這是因為牠們在花間的來回飛舞，協助花朵的授粉與繁衍，所以蜂與蝶的意象組合常被用作媒人之代稱，如宋代周邦彥「藉蜂媒蝶使，時叩窗櫺<sup>23</sup>」之詞，以「蜂媒蝶使」的用語表示蜂蝶傳遞情意的腳色。而約莫宋元以後的小說或戲劇，亦常以蜂蝶採花時的熱鬧忙和，喻媒差促成好事時的忙碌，如元雜劇《李太白貶夜郎》的「休忙波蝶使蜂媒<sup>24</sup>」、明代小說《醒世姻緣傳》的「浪說鳳迷鸞配，空成蝶戀蜂狂<sup>25</sup>」及清傳奇《桃花扇》的「蜂媒蝶使鬧紛紛，一點芳心採不去<sup>26</sup>」等。

相對於花，蝶與蜂同樣都具有採花特性，而本文主要從採花者與被採的花之間的供需關係探討這類意象所建構的情欲隱喻，因此，本文將蜂與蝶以採花者的腳色視為同類型的情欲意象，把蜂意象併入蝶意象之內，一同討論。

## （三）雙蝶戀、蜂蝶戀或蝶花一體——無性別區隔或跨越性別

雖然在文學裡慣以採花者（蜂蝶）與被採者（花）之間的供需關係來區分、標示男女性別，但也有例外的情形。一種情形為不將蜂蝶與花作性別的區隔：如唐宋以來梁祝化蝶的傳說<sup>27</sup>，梁祝的「雙蝶戀」既呈現起初兩位書生無關性別的同窗情，又突顯兩人較為平等（無採與被採之分）的情欲互動；元雜劇《老莊周一枕蝴蝶夢》裡被視為蝶的有

上海人民出版社，2008年），頁466-470。

<sup>22</sup>宋·歐陽修：《歐陽修全集》（下）（河北省安新縣：中國書店出版，1992年），頁1059。

<sup>23</sup>「釵墮處遺香澤，亂點桃蹊，輕翻柳陌。多情為誰追惜？藉蜂媒蝶使，時叩窗櫺。」參宋·周邦彥：《六醜》（薔薇謝後作），錄自畢寶魁編：《宋詞三百首譯注評》（新北市中和區：華立文化，2004年），頁224。

<sup>24</sup>元·王伯成撰：《李太白貶夜郎》，錄自楊家駱編：《全元雜劇初編》（臺北市：世界書局印行，1985年），頁3686。

<sup>25</sup>明·西周生：《醒世姻緣傳》（下）第四十八回〈不賢婦逆姑毆婿 護短母喫腳遭拳〉（臺北市：臺灣古籍出版，2006年），頁463。

<sup>26</sup>原文為：「（副淨—丁）蜂媒蝶使鬧紛紛，（旦—香君）闖入紅窗攪夢魂，（老旦—卞）一點芳心採不去，（旦—香君）朝朝樓上望夫君。」見清·孔尚任原著，梁啟超註釋：《桃花扇·第二十五齣選優》，《桃花扇註》上冊（臺北市：臺灣中華書局，1970年臺二版），頁227-242。

<sup>27</sup>唐宋以來已有梁祝化蝶的傳說，茲舉二例說明之。以目前所見，較早提及梁祝化蝶的文本可能是唐代羅鄴的〈蛺蝶〉詩，其中「俗說義妻衣化狀」的詩句便是指祝英臺的衣裳化為蛺蝶一事。按：羅鄴〈蛺蝶〉原詩在中國已佚，而據查屏球〈新見最早的《梁山伯與祝英臺傳》——兼論梁祝故事在唐宋流行〉所述，新近發現韓國高麗時代初唐詩選本《十抄詩》的註譯本——《夾注明賢十抄詩》，該書卷下收錄唐僖宗、昭宗（874-904）時羅鄴的〈蛺蝶〉詩。參查屏球：〈新見最早的《梁山伯與祝英臺傳》——兼論梁祝故事在唐宋流行〉，收錄於西北大學文學院編：《中國古代文學研究高層論壇論文集》（北京市：中華書局，2004年），頁72-85。又南宋史能之《咸淳毗陵志》載當時毗陵已有「俗傳英臺本女子，幼與山伯共學，後化為蝶」的傳說，情節從「衣化蝶」推展至「人化蝶」。參南宋·史能之：《咸淳毗陵志》（臺北市：成文出版社，1983年）。



男性(莊周),也有女性(蝶仙女)<sup>28</sup>;清傳奇《蝴蝶夢》中有「蝶戀蜂,花間友,恩愛濃<sup>29</sup>」的蜂蝶戀以喻男女(夫妻)之情。在以上的例子當中,蜂、蝶、花所表徵的性別為何並不重要,重要的是它們的出現皆放送情欲的氣息。

另一種情形則為跨越性別的表現:在同一文本內的蜂蝶與花意象,若同時被用來指稱同一個體,即單一人物在情欲互動中的腳色既為主動的「蜂蝶」,又為被動的「花」,同時表現情欲的需求和提供,這個人物似乎就能暫時跳脫其受界定的性別。比方說在「變童妝旦<sup>30</sup>」之戲劇文化盛行的明清時期,部分反串腳色的男優「以色藝擅場,為士大夫所賞<sup>31</sup>」,故而呈現性別越界的男風文化。如明雜劇《男王后》與《變童》中的少男被視為「花」,以旦角的妝容登場;到了清代還有如紀曉嵐《閱微草堂筆記》裡的方俊官,以惆悵殘花<sup>32</sup>自喻年長色衰,又如陳森《品花寶鑑》中被比為「花」的男伶<sup>33</sup>。以上文本裡的變童優伶雖本為採花的蜂蝶(生理男性),卻同時也是被採的「花」——因其扮成女裝與提供情色而跨越性別。

自上述可以發現,蜂蝶花三者以其花間形象被賦予表現情欲的腳色,而從南朝、唐宋詩詞到元明清的戲劇與長篇小說,期間經歷文化的轉變、文體的發展等變遷,蜂蝶花三種意象所代表之性別或情欲腳色亦有所流變:「蜂蝶」通常為主動追求或互逐情欲的腳色,其所對應的生理性別起初可能大多設定為男性,後來則有男有女,而「花」本專指女性,其後則新增亦男亦女、跨越性別的指涉。推測蜂蝶花等意象所代表之性別或情欲腳色之所以趨向多重,可能與歷代文化的嬗變、文體的變異等因素對語境的影響有關<sup>34</sup>。

小結以上,用於情欲隱喻的蜂蝶與花意象,其符旨主要依蜂蝶採花的生物特性,指向追求情愛、比喻媒合或呈現性別等意涵。這些寓意在中國文學裡的發展,隨著歷代語境的變異而有些許的轉變,而在明雜劇《男王后》中,似乎囊括了以上所述的象徵意涵,而能盡現及總結蜂蝶與花意象的情欲隱喻,因此,以下將以明雜劇《男王后》為例,先

<sup>28</sup>參元·史樟:《老莊周一枕蝴蝶夢》,收錄於楊家駱編:《全元雜劇初編》(臺北市:世界書局印行,1985年),頁1008。

<sup>29</sup>見《綴白裘》六集卷三《蝴蝶夢》。清·錢德蒼編撰、汪協如點校:《綴白裘》第三冊(北京市:中華書局,2005年),頁147-148。

<sup>30</sup>據沈德符《萬曆野獲編》卷二十五「戲旦」條所言:「自北劇興,名男為正末,女曰旦兒,相傳入於南劇,雖稍有更易,而旦之名不改。……所謂旦,乃司樂之總名,以故金元相傳,遂命歌妓領之,因以作雜劇。流傳至今,旦皆以娼女充之,無則以優之少者假扮,漸遠而失其真耳。」可見「旦」為劇中女角,然明代廢除官妓,小唱興起,故有「優之少者」(變童)扮旦角的情形,在戲園裡以男扮女旦者稱為「乾旦」,這種變童妝旦的風氣對明清時期的男風盛行影響頗大,而《男王后》的作者王驥德為《萬曆野獲編》所載時代中人,《男王后》一劇的內容應是受到當時的男風與變童妝旦風氣的影響。參明·沈德符:《萬曆野獲編·補遺》(臺北市:新興書局,1983年10月),頁649。

<sup>31</sup>見清·紀曉嵐:《閱微草堂筆記·卷九如是我聞三》(臺北市:大中國圖書公司,1984年),頁154。

<sup>32</sup>原文為:「伶人方俊官。幼以色藝擅場。為士大夫所賞。老而販鬻古器。時來往京師。嘗覽鏡自嘆曰。方俊官乃作此狀。誰信。曾舞衫歌扇。傾倒一時耶。倪餘疆感舊詩曰。落拓江湖鬢有絲。紅牙按曲記當時。莊生蝴蝶歸何處。惆悵殘花剩一枝。即為俊官作也。」見清·紀曉嵐:《閱微草堂筆記·卷九如是我聞三》(臺北市:大中國圖書公司,1984年),頁154。

<sup>33</sup>參清·陳森原著,徐德明校注:《品花寶鑑》(臺北市:三民書局,2010年)。

<sup>34</sup>關於文體的變異對語境的影響,可能如下:由詩詞、小品文或短篇小說等篇幅較短的文體,進展至篇幅較長、擬代性質更強的戲劇與長篇小說等,可能由於腳色與情節變得更多、更豐富等原因,後起文體或文本中的語境因而需要更繁複多重的性別腳色。而歷代文化的轉變對語境的影響,或許應著眼於性別文化的發展,下文將聚焦於明代的男同性戀文化,如變童妝旦和語境中性別判斷、表徵的關聯,至於其他時期的性別文化,待之後再另闢專文探討。



簡介此劇劇情和與情欲思想相關的語境，再就此劇中蜂蝶與花意象的呈現方式，分項探討蜂蝶與花意象的情欲隱喻。

### 參、明雜劇《男王后》的劇情和語境

明雜劇《男王后》是王驥德的劇作，該劇目前見於《盛明雜劇》<sup>35</sup>與《全明雜劇》<sup>36</sup>等劇集中，由於兩劇集內容相同，而《盛明雜劇》集成年代早於《全明雜劇》，故擇取《盛明雜劇》為本文研究之版本。此劇內容共有四折，鋪敘陳朝文帝陳蒨與其男寵子高的風流韻事：陳蒨為臨川王時，在吳興邂逅年少貌美的子高，對他一見傾心，遂將他扮作女裝帶入宮中，並封為王后；臨川王妹玉華公主亦鍾情於子高的美貌，脅迫子高與其交歡，宮婢穠桃同時向子高求愛不成，被公主責打，於是挾怨報復，憑公主贈予子高的定情物白團扇為物證，向臨川王揭穿公主和子高私通之事；東窗事發後，臨川王雖然震怒，但捨不得取子高性命，於是讓二人拜堂成親，卻命子高扮作女裝駙馬，使子高成為史上罕有的裙釵婿。

王驥德曾在其著作《曲律》卷四中提到，《男王后》劇本名《裙釵婿》，後來因為「好事者以〈女狀元〉並余舊所譜〈陳子高傳〉稱為〈男王后〉，並刻以傳<sup>37</sup>」，遂有了「男王后」的劇名。此劇故事本於《陳書》卷二十〈列傳第十四·韓子高〉<sup>38</sup>，史載的子高非但貌美，且勇武、善於作戰，立下不少顯赫的軍功，為協助陳蒨建立帝王霸業的得力助手。《陳書》只是平實地記載子高與陳蒨君臣相處時的默契，並未提及兩男超越君臣的性愛關係，後來，唐代的李翊將《陳書》所載史事改寫成一篇名為〈陳子高傳〉的男性小說，將子高視為奉獻男色的變童——由史書中驍勇善戰的武將完全轉變成柔弱嫵媚的龍陽，用較多的篇幅鋪敘陳蒨與子高同性之間的情欲互動，寫出兩男狎昵之際陳蒨向子高許下的諾言：「人言吾有帝王相，審爾，當冊汝為后。」子高則叩頭回應：「古有女主，亦有男后。<sup>39</sup>」，提出立子高為男后的構想。而明萬曆年間的雜劇《男王后》，就是根據上述「古有女主，亦有男后」的構想，演述錯綜複雜的性別變化與男風<sup>40</sup>豔情，實

<sup>35</sup>《男王后》劇收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集（臺北市：廣文書局，1979年6月初版）。

<sup>36</sup>《男王后》劇收錄於陳萬福主編：《全明雜劇》第六冊（臺北市：鼎文書局，1979年）。

<sup>37</sup>明·王驥德：《曲律》卷第四，《中國古典戲曲論著集成》第四集（北京市：中國戲劇出版社，1959年），頁168。

<sup>38</sup>施曄：《中國古代文學中的同性戀書寫研究》〈第六章同性戀文學書寫的文化解讀〉（上海市：上海人民出版社，2008年），頁516-531。

<sup>39</sup>明·王世貞《豔異編》第五冊卷三十一，《明清善本小說叢刊》第二輯短篇文言小說（二）筆記（臺北市：天一出版社，1985年），頁13-15。

<sup>40</sup>「男風」指的是男子同性戀之風，最早的同性戀可追溯至上古時代的黃帝，如紀曉嵐引古籍《雜說》謂「變童始於黃帝」，而自古至今，同性戀的現象從未銷聲匿跡過，唯景況時盛時衰而已。由於明代中葉以後的男同性戀主要流行於大陸南方的江浙閩粵等地，所以又名「南風」。南風的「南」恰好與男子的「男」字諧音，若以地理上的方位之「南」稱男性的同性戀為南風，則能表示當時男同性戀的文化具有流行於特定地域的特性。按：雖然中國的同性戀現象並非始於明代，亦非僅盛行於此時期，但明代以地域流行乃至遍及各地的發展情形，實為「南風」的高發時期。參施曄：《中國古代文學中的同性戀書寫研究》〈第六章同性戀文學書寫的文化解讀〉（上海市：上海人民出版社，2008年），頁484；矛鋒：《同性戀美學》（臺北市：揚智文化，1996年），頁1。



現變童受封為男后的想法。陳蒨與子高的故事遂從歷史紀錄演繹為豔異傳說，再轉變為取悅受眾的戲劇文學，在《男王后》雜劇定型為以蜂蝶與花意象隱喻男風豔情的文學敘事<sup>41</sup>。男王后故事的文本演變情形如下表所示：

男王后故事的文本演變表

《男王后》的敘事類型與情欲內容 (欄 A)	成書年代 (欄 B)	書名、篇名 (欄 C)	編著者或作者 (欄 D)
歷史敘事【正史】 (以君臣相處、政事及戰功等事蹟為主)	唐	《陳書》卷二十〈列傳第十四·韓子高〉 <sup>42</sup>	姚察、姚思廉
文學敘事【小說】 (加入兩男性事與司空女對子高的迷戀，野史與情事大約各半。)	唐	〈陳子高傳〉收錄於明代秦淮寓客所編《綠牕女史》 <sup>43</sup>	李翊(江陰人)、秦淮寓客
	約明嘉靖至萬曆年間	《豔異編·第三十一卷男寵部·陳子高》 <sup>44</sup>	王世貞 1526—1590年 太倉(今江蘇太倉)人
文學敘事【雜劇】 (將司空女改為玉華公主，並加入陳蒨使子高扮女裝以封后的情節，幾乎全為描寫情欲的內容。為唯一運用蜂蝶與花意象寫作的文本。)	約明萬曆至崇禎年間	《情史·卷二十二情外類·陳子高》 <sup>45</sup>	馮夢龍 1574年 - 1646年 長洲(今江蘇省蘇州市)人
	約明萬曆至天啟年間	《陳子高改粧男后記》	王驥德 ?年 - 1623年 會稽(今浙江紹興)人

<sup>41</sup>施曄：《中國古代文學中的同性戀書寫研究》〈第六章同性戀文學書寫的文化解讀〉(上海市：上海人民出版社，2008年)，頁516-531。

<sup>42</sup>唐·姚思廉等編：《二十五史》《陳書卷二十·列傳第十四韓子高》(臺北市：臺灣開明書店鑄版，1974年)，第二七頁，總頁數1875。

<sup>43</sup>〈陳子高傳〉於明代時被收錄在秦淮寓客所編的《綠牕女史》、王世貞的《豔異編》，以及馮夢龍的《情史·情外類》等書中，這篇小說的內容見明·秦淮寓客編《綠牕女史·卷五緣偶下·尤悔·陳子高傳》。唐·李翊原著、明·秦淮寓客編《綠牕女史3·陳子高傳》，《明清善本小說叢刊》第二輯短篇文言小說(一)傳奇(臺北市：天一出版社，1985年)，頁一到三。

<sup>44</sup>明·王世貞《豔異編》第五冊卷三十一，《明清善本小說叢刊》第二輯短篇文言小說(二)筆記(臺北市：天一出版社，1985年)，頁13-15。

<sup>45</sup>見《情史》卷二十二〈情外類·陳子高〉。明·馮夢龍(詹詹外史)評輯：《情史類略8·情外類》《明清善本小說叢刊》第二輯短篇文言小說(二)筆記(臺北市：天一出版社，1985年)，頁25-27。



上表提供了男后故事文本發展的兩個主要線索：一是文本敘事類型的演變由歷史敘事到文學敘事，自史實轉化為豔情小說的想像，再轉而以戲劇將想像擬真實現；另一則為傳播故事的文本到了明代變得愈來愈多，且集中於中晚明時期流播（上表欄 B）。這些線索正揭露了男后故事文本語境的歷時性和並時性，前者乃以文本流播和演變過程中（欄 A）情欲內容之比重的歷時增加，證得其語境的歷時性；而前後兩者的交集——男后文本在明代中晚期的集中流播與文體變異，揭示此文本的並時性主要在於對情欲描寫的關注上，換言之，此故事發展至明雜劇以男風豔情內容與戲劇文學形式的呈現，突顯了特定時期——明代中晚期以降——特有的情欲創作觀與表述方式。

所謂特有的情欲創作觀及表述手法，就是以隱喻等方式將某些意象轉換為情欲性的文化符碼，主要表現當時文學界日益重視表達情欲的意識及文人品花好色的心態<sup>46</sup>，而這種文學現象的形成，似乎與當時流行的心學、男風<sup>47</sup>等文化，不無關聯<sup>48</sup>。由於與王驥德年代相近的李贄（1527-1602）<sup>49</sup>等文人，轉化心學為解放人心、肯定情欲的個體自覺<sup>50</sup>，同時啟蒙當時的作家，重視文學裡的情欲意義<sup>51</sup>，因此，心學思潮主要影響文學

<sup>46</sup> 「整個萬曆、天啟、崇禎、康熙、雍正、乾隆、嘉慶所形成的士人人格型態之一，就是一種類似賈寶玉或袁枚的人。此類人，才情所寄，端在女人身上。憐花、護花、品花，以關心美人身世自矜自喜。……憐花、護花、品花意識，其實就是好色。……但『好色』並非『不二色』，而是『好好色』。只要是美色都喜歡。……而憐花好色，既可能涉及佔有欲及性欲，又不專情於一二人。……自茲以後，才子佳人小說事實上也就走入了狹邪小說，以才子佳人跟變童妓女的故事為敘述內容。」參龔鵬程：《中國文學史》（下）（臺北市：里仁書局，2010年8月），頁470-471。

<sup>47</sup> 明代後期，人們對男色的愛好蔚為風尚，時人沈德符將男風盛行的情況描寫得很具體、詳細：

「宇內男色有出於不得已者數家：按院之身辭閨閣，閭黎之律禁姦通，塾師之客羈館，皆託物比興，見景生情，理勢所不免。又罪囚久系狴犴，稍給朝夕者，必求一人作偶，亦有同類為之講好，送入監房，與偕臥起。其有他淫者，至相毆訐告，提牢官亦有分割曲直。嘗見西署郎吏談之甚詳，但不知外方獄中亦有此風否？又西北戍卒，貧無夜合之資，每於隊伍中自相配合。其老而無匹者，往往以兩足凹代之，孤苦無聊，計遂出此，正與佛經中所云五處行淫者相符，雖可笑亦可憫矣。至於習尚成俗，如京中小唱、閩中契弟之外，則得志士人致變童為廝役，鍾情少年狎麗豎若友昆，盛於江南而漸染於中原。至今金陵坊曲有時名者，竟以此道博遊婿愛寵，女伴中相誇相謔以為佳事。」明代男風遍及社會各個階層，上至皇帝貴戚，下至僧道布衣，從帝王、重臣、名士到一般的文人都好男色。帝王男風如《明史·江彬傳》載武宗與寵幸的江彬同臥同起，其關係非僅止於一般的君臣。武宗還選內臣年少俊美者以充寵幸，叫做「老兒當」。之後的萬曆帝神宗也有「十俊」——被當作男寵的小太監。天啟帝熹宗亦「專與眾小內侍玩耍，日幸數人……有傷聖體」（《檮杌閒評》第二十三回）。而明清時在翰林院編修的文士從僕僮或同事那裡尋求宣洩性欲的現象，被時人稱為「翰林風」。參明·沈德符：《萬曆野獲編》（臺北市：新興書局，1983年10月），卷二十四《風俗·男色之靡》，頁622；《萬曆野獲編·補遺》卷一〈老兒當〉，頁820；卷二十一〈佞倖·十俊〉，頁548。清·張廷玉等編：《二十五史·明史》（臺北市：臺灣開明書店鑄版，1974年），第七七〇頁，總頁數7856。

<sup>48</sup> 明代載有男風現象較知名的文學作品，有小說如《情史》、《浪史》、《金瓶梅》等，雜劇如《男后》、黃方胤所著《變童》、無名氏所作《男風記》等，此外王驥德之師徐渭的《雌木蘭》雖未實際演出男風，在劇中扮演木蘭同僚的軍人也於對白中道出男色的習尚。又據上表（欄 B 至 D）所示，《豔異編》的編者王世貞、《情史》的編者馮夢龍及《男后》雜劇的作者王驥德恰好皆歷經明萬曆以降心學思潮與男風盛行的時期。

<sup>49</sup> 其生存年代為明嘉靖至萬曆年間，與王世貞、馮夢龍和王驥德等人約為同一時期。

<sup>50</sup> 尊崇泰州學派的李贄運用心學中擴張至日用情欲的良知學說與尊重個體道德價值的思想來做為抨擊禮教的立論基礎，他鼓吹個體有評判道德是非的自覺，言人應有自我求樂、率性而為的自由，認為良知（人心的最精華處）不一定是道德的理，也有可能是感情之類的存在；他重視情感的率真流露，轉化良知為絕假存真的「童心」，肯定人的私欲也是真心的表現，以對人心私欲乃真情流露的肯定來解放受禮教與道



裡情欲觀的轉變，而心學透過文學所表達對情欲的覺醒，可能迴映到《男王后》劇作裡，成為認同情欲的表述。除了思想因素，故事文本傳播者的生活場域（位於南方）、心學和男風在南方的盛行等創作背景<sup>52</sup>，也是《男王后》劇關注情欲表述的重要因素之一。若從地域上推測出身南方的創作者，以蝶這類常見於南方的生物比喻劇中人情欲互動的意圖，似乎與心學、男后故事的流傳地及當時南方文人作家群等背景有著地緣上的關係，且蝶翩翩飛行採花時自由、美好的意象常被比擬為人對情欲的追逐，恰能象徵人在感性層面的情欲自覺——人人皆有追逐情欲快樂的自由與權利，蜂蝶與花意象遂適合被用來比喻文學裡經由人物情欲互動表現的、自由想像與揮灑的個體情欲自覺。

由以上所述推論，明雜劇《男王后》可能基於以蜂蝶與花意象表達情欲覺醒的理念，將蜂蝶與花意象首度運用於男后故事文本裡，而此劇的劇情主軸——子高成為扮裝男后一事，亦運用蜂蝶與花意象的情欲隱喻，開展其連結性別與情欲之象徵意義。

#### 肆、 蝶蜂採花的情欲象徵

在蜂蝶與花意象所表徵與情欲相關的符旨裡，其中最顯而易見的便是蜂蝶採花為追求情欲的象徵，而在明雜劇《男王后》中，蜂蝶採花的意象亦被比擬為劇中人向陳子高索求情欲的情形，若「蜂蝶」被喻為劇中追求情欲的眾人，「花」則被用以隱喻被索求情愛的對象——陳子高：

（旦扮青衣童子上，開云）……自家姓陳，名子高，小字瓊花，江南人氏。……俺家身雖男子，貌似婦人。天生成秀色堪餐，畫不就粉花欲滴。<sup>53</sup>

（末）兄弟，看這小廝，一貌如花，倒也不忍害他。（旦叩頭）將軍饒命！（丑）也罷！兄弟我和你且饒他性命，留在軍中，日間着他打馬草，夜間也好當那話兒，大家用用。<sup>54</sup>

學禁錮的人心，而當時亦有許多文學作品（如湯顯祖、馮夢龍等人所著）的內容表現解放人心的情欲，寓含放此真心，順欲而為，由欲生情，情中自然有真理的思想，晚明時人們因心學而被啟蒙之道德的個體自覺遂漸走向情欲的個體自覺。詳見拙作論文第二章及第五章的論述，張馨月：《中國雜劇的蝴蝶意象研究》（新竹市：國立新竹教育大學中國語文學系碩士論文，100年1月），頁54-58；206-208。

<sup>51</sup>當時文學創作中的情欲觀轉化了李贄「以情為首出」、「以情優於理」的想法，並表現在眾多文學作品中。而流行於當時的戲劇，自然也有不少內容流露情欲的劇作。譬如師事泰州學者羅近溪、十分敬佩李贄的劇作家湯顯祖，認為藉文學表現的真情乃人情之大寶，足以感動與教化人心，可為「名教之至樂」，又如馮夢龍以《情史》序談欲立情教之宗旨，表達對文學裡情色內容的重視。詳見拙作論文第二章的論述，張馨月：《中國雜劇的蝴蝶意象研究》（新竹市：國立新竹教育大學中國語文學系碩士論文，100年1月），頁57-58。

<sup>52</sup>據上表（欄D）比較王世貞、馮夢龍和王驥德等男后故事編著者的地域關係，他們的生活場域恰巧都是在心學與男風這兩種文化主要流行的南方。

<sup>53</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁一-二。

<sup>54</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁二-三。



(旦)名喚瓊花。(淨)又好箇小名兒，果然像朵瓊花一般。<sup>55</sup>

【天下樂】我是飄泊東風一樹花，根芽。若問咱只有隔天涯，兩邊廂爹共媽。別無箇姊妹親，更少箇兄弟雅。但得箇受恩深，便甘入馬。<sup>56</sup>

在明雜劇《男王后》裡的子高自述為「飄泊東風一樹花」，比原本史書裡的記載多了一個「瓊花」的小名，且其音容樣貌亦十分符合「花」嬌嫩美麗的特質，因此，在此戲劇文本中的子高以「旦」的陰性妝扮<sup>57</sup>現身在舞臺上，被設定為「花」的腳色，成為提供情欲予眾人的象徵：

(淨)看座來！娘娘坐著。美人，我看你弱骨輕盈，柔肌嬌膩。我夜來多有莽撞，得無創巨汝乎？(旦)臣妾之身，大王之身也。死耳亦安敢自愛？

【滿庭芳】你做蜂蝶的從來莽撞，說什麼嬌花寵柳，惜玉憐香。我雖則是重茵濕透桃花浪，也子索捨死承當。<sup>58</sup>

劇中子高的樣貌與情欲腳色，正是文人賞花文化中「花」的典型，他如花般的美艷吸引不少蜂蝶競相前來採芳，其所言「你做蜂蝶的從來莽撞」就是以蜂蝶採花時的性急、莽撞隱喻臨川王與其交歡時的情景，「蜂蝶」在此遂變成臨川王等採花者的代稱。而除了臨川王以外，想要摘採子高這朵鮮花的蜂蝶，還有玉華公主及宮女們：

(丑譚科)呵呵！我則道娘娘冰清玉潔，是大王爺自家受用的，鱗也不敢擦他。如今卻與公主有一手了！正是：楊子江水渾淘淘，大家用些兒罷。(戲旦科)呵呵！娘娘，我穠桃也有把扇子在這裏，送與娘娘做箇表記。(小旦怒介)咄！這賤人，你是什麼人？也來無禮！叫媚柳扯下去，打這賤人！(貼應打丑科)(小旦)今後再若如此，我對大王爺說，砍下這顆頭來！(携旦手)嫂嫂，趁哥哥不曾入宮，我和你且進繡房裏睡兒著。

【尾聲】趁著這花房料峭東風、閉向華清，伴你箇玉環春睡。我則怕狂蝶子戀翻了咱，莽桃花賺殺了你。(俱下)<sup>59</sup>

此劇的蝶意象由其採花的符徵，被賦予主動追求情欲的符旨，其中如臨川王與玉華公主等均為向子高索求情欲的主動方，他們之所以能得到陳子高的身體以滿足自身情欲，主要是因為他們所擁有的權力和地位比一般人高，然而，並非所有追求情欲的人物都像他

<sup>55</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁四。

<sup>56</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁五。

<sup>57</sup>作者雖然設定陳子高的生理性別是男性，但是舞臺上的陳子高臉上所畫著的不是代表年輕男性——「小生」的妝，而是象徵女性——「旦」角的妝，可見子高在劇中因其陰性特質之顯著而被視為狀似女性的形象。

<sup>58</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁十一到十二。

<sup>59</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁二十二。



們一樣，具有掌控人富貴與生死的權力。就以宮女穠桃為例，當她調戲子高時，非但採不得芳菲，還遭受到公主的責罰，顯示此劇追求情欲的主動方須具備權位，才能在欲求上爭勝：

（丑朝鬼門道指小旦科）呸！公主，你“只許州官放火，不許百姓點燈”麼？你做了這樣勾當，也索放些兒鬆，待我們也湯他一湯。就這們吃起醋來。噯呀！打得我好！我羊肉不得吃，倒惹下一身臊。你的脏證，恰落在我穠桃的手裡。媚柳姐，我明日將這白團扇，首了大王爺。教你竹筒裏煨蛇，弄得簡直死哩！（貼）穠桃姐，不要這樣難為娘娘哩！（丑）噯！媚柳姐，左右沒我和你分，大家斷送了他罷。公主，誰教你粉蝶打黃蜂！娘娘，連累你花無百日紅。（貼）正是：情到不堪回首處，一齊分付與東風。<sup>60</sup>

在上段曲文裡，蝶與蜂同樣都被喻為向子高主動追求情欲的採花者，兩者在此主要的區分在於其代表人物地位的高低與權力的輕重——以蝶的意象比喻身分地位高貴的玉華公主，用蜂的意象比擬地位相對卑下的宮女穠桃。曲文中「粉蝶打黃蜂」的敘述包含了此劇的三個人物——「粉蝶」指的是玉華公主，「黃蜂」為宮女穠桃自喻，「花無百日紅」的「花」則是指子高王后，「粉蝶打黃蜂」正是用以隱喻公主與宮女二女競逐情欲的爭鬥情形——在情欲鬥爭的第一回合裡，黃蜂(宮女)不敵粉蝶(公主)的權勢而被打落，敗下陣來。因此，蝶、蜂與花的意象在上述引文裡同時蘊含了三層意思：一、蝶和蜂同為追求情欲的主動方，花則為提供情欲的被動方；二、粉蝶和黃蜂，一個是養尊處優、位高權重的公主，另一個則是卑微庸碌、低賤無權的宮女，雖然她們求愛的行為一樣坦率，卻因身分地位的不同而使蝶與蜂的意象產生階級與權力的高下之分；三、宮女穠桃以「黃蜂」自喻，即暗示自己的情欲本質具有如「黃蜂」螫人般的攻擊性，將對公主等人採取報復行為，在此劇中的蜂意象因而寓含表現負面情欲行為的意義<sup>61</sup>。

雖然劇中的公主與宮女在生理上的性別皆為女性/花，本應屬於在情欲互動中表現被動的腳色，但她們和臨川王一樣，均因其對陳子高所採取情欲行為的主動性而被標記為採花的「蝶蜂」，隱喻她們主動追求子高的情欲腳色。因此劇中這種安排情欲腳色顛覆傳統性別分界的隱喻——人物由情欲心理的變化而使自身越過受性別限定的情欲腳色，以蝶與花意象的互換呈現，牽涉性別的分類與越界等概念。

## 伍、亦蝶亦花的性別移轉

在談蜂蝶與花意象符旨的流轉時提過，「花」意象通常因與女性生理構造的相似而被視為女性的生理性別，故雖然《男王后》劇以「花」意象為符徵將陳子高設定成情欲

<sup>60</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁二十二-二十三。

<sup>61</sup> 即使如此，被視為「黃蜂」的宮女穠桃仍不是足以與公主競爭情欲的對手，在劇中的臨川王與公主均同被喻為「蝶」，分別與子高配對而使子高成為男后與裙釵駢馬，他們兄妹才是共逐情欲的對手，而穠桃向王揭露子高偷情的報復行為，反而意外幫助公主促成姻緣（採花成功），足見代表宮女的「蜂」為附屬於公主（蝶）之輔助性腳色。



被動方，但子高真正的生理性別卻是傳統認為情欲主動的男性，與花意象慣常象徵的女性生理不符。試看此劇如何以子高性別的轉換，將其情欲屬性標記為被動：

臨川王不辨雌雄對，玉華主喬配裙釵婿。  
穠桃婢誤做女媒人，陳子高改粧男后記。<sup>62</sup>

從以上所列《男王后》劇的題目正名，可知此劇透過扮裝將主角陳子高戲擬為女性，並以扮裝後的另類性別表現其情欲的被動提供，換言之，劇中子高性別的游移不定與其情欲的表現（主動或被動）互為表徵，進而影響眾人與他的情欲互動，故對於此劇中表徵情欲的性別，不能以一般從生理區分性別的認知去界定，於生理性別之外，勢必存在著其他不同的性別觀點。

若參考張小虹《性別越界——女性主義文學理論與批評》書中「性別影像篇」的〈兩種歐蘭朵〉，自該篇論文所提出性別的三個「類別」析論，便可梳理出《男王后》劇中人物以蜂蝶或花意象表徵的性別與情欲互動關係：（一）以先天性徵劃分的生理性別——男性（蜂蝶）對女性（花）/雌雄同體；（二）從後天裝扮分辨的社會性別——陽性（蜂蝶）對陰性（花）/陰陽同體（亦蝶亦花）；（三）性傾向（性向）——異性戀（蝶蜂採花）對同性戀（蜂蝶同枝）/雙性戀（亦蝶亦花）。從以上對《男王后》劇中人物性別所列的三種類別及其所對應的情欲關係、蝶與花意象，可知此劇藉由蜂蝶意象與花意象之間的供需關係具象化劇中人物的性別與情欲互動，如生理性別為男性者、社會性別為陽性者由蜂蝶表徵其主動的情欲腳色（自生理特性或文化所認定），反之，生理上的女性或裝扮為女子者則通常擔任情欲的提供者，表現被動的情欲腳色。故異性相戀者猶如蝶蜂採花，同性相戀者若蜂蝶同枝。然而，由男風故事來看，生理性別或社會性別為男性者，在其情欲心理上所表現的腳色，並不一定是主動的採花者，在《男王后》劇中更是因其所屬高度重視表達情欲的語境，而出現人物性別與情欲心理的特殊變動，因此，筆者依此劇中人物與主角陳子高的情欲互動情形，於此三類別外再加上一個類別，以表示人物的情欲心理：（四）心理性別——由情欲表現的主動追求或被動提供區分，主動的情欲心理由蝶蜂採花意象表現，被動者則由被採之花象徵。

劇中人物的心理性別表現其情欲腳色的主動或被動，主導其他性別變動、越界的可能性（除了生理性別以外），打破傳統以男女生理構造劃分性別的藩籬。譬如按劇中陳子高的生理性別，其腳色應被歸類為蜂蝶意象，但其在情欲的表現上亦猶如被動的花意象，而展露陰性嬌柔的心理性別，遂透過改扮女裝被形塑(make)為相對應於其被動情欲的陰性腳色——如花的女性，因此，子高扮裝後的社會性別可被歸類為花的意象。不過，在子高遇到玉華公主之後，其情欲表現並非單純地呈現為提供情欲的花意象，其性別身分亦產生複雜多重的變化：

（丑）公主，真個愛著娘娘麼？若知道那話兒，還要愛著他些兒哩！〔小旦〕怎麼？他又不是男兒家！我愛他怎的？（丑）不是男兒家，只比公主多箇紐子哩！（小旦）這丫頭風了！怎麼

<sup>62</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁一。



說？(丑)公主不知道，娘娘是箇孩子家改造的哩！(小旦)胡說！是孩子家，大王爺要他怎的？(丑笑介)公主，你只見宮裏起北風，不知道外廂起南風哩！(小旦驚介)有這等事來！……

穠桃，你快請娘娘出來，待我看他箇端的。(丑朝鬼門道請科)公主請娘娘哩！(內應介)娘娘來也。(旦引女侍上)金釵紗帽定何如，咲殺當年女校書。渾濁不分鱧共鯉，水清方見兩般魚。(相見科)(小旦上下瞧旦各坐科)……(旦)姑娘，這是什麼花？(小旦)這是牡丹花。(旦)怎麼一樹倒開著兩樣花？(小旦)這牡丹是接頭的。他根子上還是芍藥花哩！(旦)姑娘，那池上是什麼鳥兒？(小旦)是鴛鴦鳥兒。(旦)怎麼純是雌的？(小旦)這鳥兒作怪，雄的都變做雌的了。(旦)那長尾的是什麼鳥兒？(小旦)是孔雀鳥兒。嫂嫂，那孔雀雄的金翠多，雌的倒不如他好看哩！(旦)穠桃，撲了那個蝶兒！(丑貼撲蝶科)(小旦)嫂嫂，這蝶兒是癡的，不要撲他。(旦)怎見得是癡的？(小旦)嫂嫂，若不是癡的，怎麼見了這樣好花兒，他不省得採呢？(旦背介)今日姑娘怎麼只管把說話兒打動著我？莫非我做出些手腳兒來了！卻怎麼好？(小旦背介)穠桃這丫頭，說嫂嫂是箇男身。他遮遮掩掩，倒也容易看他不出哩！<sup>63</sup>

在上述曲文裡，玉華公主藉由自然界的動植物——牡丹與芍藥、鴛鴦與孔雀及癡蝶，作為影射子高偽裝性別的比喻<sup>64</sup>，以「見了好花兒不省得採」的蝶兒是「癡的」，比喻扮裝後放棄男性身分與性需求的子高，反之，採花的蝶兒則能比喻正常行使性能力的男性。而公主以「癡蝶」之語暗示子高，意在揭穿子高的生理性別，恢復他身為男性的採花本能：

【調笑令】他就裏是和非，桃葉桃根總不知，怕男兒家定有些趨蹌勢，也不能勾恁般姿媚。果若是俏潘郎誤擔花月期，越教人腸斷無疑。

也罷，我有箇理會。(對旦)嫂嫂，你繡鞋兒，借我穿穿，看那個腳小些兒。(旦)不消穿得，我送樣子來姑娘罷。(小旦)嫂嫂，你胸前怎麼再不見些那話兒壘塊起來？(旦)我還不曾成人，沒有起來哩。(小旦)噯！嫂嫂，你瞞我怎的？

【鬼三臺】你則是裙拖地，遮掩做雙鉤細，您青春年紀，穿著領薄羅衣。難道更不見些兒蓓蕾？我則怕立香階有時風揭起。試溫泉有時衫着遲，那其間做不得蓮瓣輕盈雞頭軟膩。

嫂嫂，你不要瞞我。老實對我說罷！

【禿廝兒】你不是贈金盃的崔家雌鬼，又不是繫紅裳的鄭子妖狸，你止不過是權將菡萏當茶糜。又何事怕春知休疑？

(旦)姑娘，說那裡話！我不是女兒身，你哥哥要我麼？<sup>65</sup>

雖然公主為了能與子高偷歡，逼迫子高承認其男性的生理性別，但她將子高比為「癡

<sup>63</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁十六-十九。

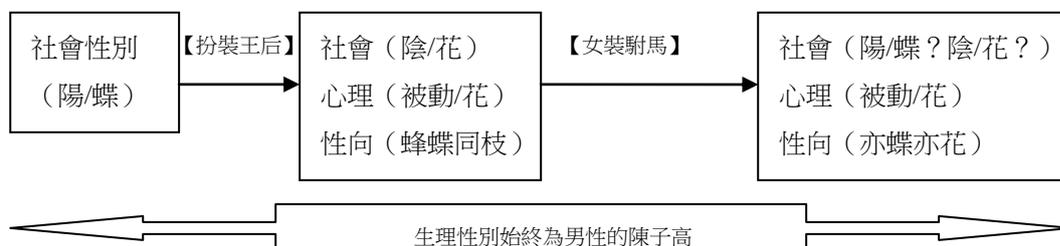
<sup>64</sup>劇中用自然界的動植物分辨生理性別的比喻，其中牡丹與芍藥接頭而同根生被用來借喻子高的陰陽同體，「鴛鴦作怪」及「權將菡萏當茶糜」喻子高的刻意隱藏性別，孔雀喻男比女美，癡蝶不採花則是比喻子高扮做女子後掩飾與抑制男子性欲的情形。

<sup>65</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁十六-十九。



蝶」，並非代表她認為子高在情欲互動中的腳色是蝴蝶，因為她自始至終都稱呼子高為「嫂嫂」，而且她和宮女對子高所採取的積極追求，由蜂蝶採花的情欲意象表現為主動的心理性別，可見在宮內女性的眼中，子高實已藉由扮裝轉化為「一枝花」。

《男王后》劇中的子高在與其他人的情欲互動中，所呈現的樣貌時而是花、時而是蝶，其社會性別、心理性別的變動，及在情欲關係中所對應的蜂蝶或花意象之轉換，就如下圖所示：



陳子高於改裝之初將社會性別形塑為陰性，可看作由蝶變做花的意象轉換，其扮裝後的意象轉變為花，顯示其情欲腳色的被動性。劇中的扮裝造成陳子高在性別腳色上的「陰陽同體<sup>66</sup>」——呈現亦蝶亦花的意象，同時也解構劇中男女二元對立的性別，使得劇中其他人物的情欲性向與心理性別有所變動而難以界定。例如按前述公主對子高的主動追求來看，她對扮成女裝的子高深深著迷，也不反對子高以女裝成為她的駙馬，或許她在花的外表下有著蝶（主動追求情欲）的心理性別，也可能有女女相戀的性向，但她與子高交合時卻仍屬於以「花」表徵的生理本質；女裝下的子高以其男性的身體與公主交合時，則可能是偽裝成花的蝶。因此，公主以其主動追求的心理與類屬「花」的女性生理，在劇中呈現亦蝶亦花的情欲腳色。而子高與公主的結合雖看似恢復他原本「蝶」的性別身分，但其實不全是如此，一方面是由於其成為女裝駙馬，所標示的社會性別模糊未定（不知為陽性的蝶還是陰性的花），另一方面，他極有可能在臨川王的床第上仍繼續扮演著「男王后」的腳色，而呈現亦蝶亦花、游移不定的性別現象與情欲關係。

## 陸、 蜂蝶同枝的情欲流動

<sup>66</sup>「陰陽同體」或稱「雌雄同體」與同性戀情的觀念可參考自奧托·魏寧格 (Otto Weininger) 所著《性與性格》一書中的論述：「對男人具有性吸引力的男人，都具有女人素質的外在標誌……在一個有機體上，並不是清一色地呈現出雄性或雌性的要素，這些要素其實是以不同的量分布在不同的器官裡。……同性戀不過是性別的中間形式，它們分布在一種理想的性別形態到另一種理想的性別形態之間。我認為，現實中的一切有機體都具有同性戀和雌雄同體的潛在傾向。每個人身上都有同性戀的原基，無論其形式是多麼微弱，它聯繫著異性特徵的或多或少的發育。這一點完全可以從一個事實上得到證實：在青春期中，體內仍然存在著相當多的位分化的性質，在內分泌發揮其刺激作用之前，男孩子和女孩子都會受到帶有肉欲色彩的強烈情結的支配。從那個年齡往後，如果一個人一直保留著一種明顯傾向，即與一個與自己同性者的『友誼』，那麼，他身上就一定存在著異性的鮮明特徵。」見奧地利的奧托·魏寧格 (Otto Weininger) 原著、蕭聿譯：《性與性格·第四章同性戀與男色》（臺北市：英屬蓋曼群島商網路與書股份有限公司臺灣分公司，2006年），頁 87-91。



已知《男王后》劇中子高成為扮裝男后一事，是此劇蜂蝶與花意象連結性別與情欲之象徵的劇情主軸，故承前述以蜂蝶與花意象表徵人物性別與情欲供需的分類方式，從子高本身在情欲上吸引臨川王的重要特質<sup>67</sup>和蜂蝶與花意象之關聯，來看其成為王后（花）的前因後果：

（旦扮青衣童子上，開云）……俺家身雖男子，貌似婦人。天生成秀色堪餐，畫不就粉花欲滴。……昨日有箇相士，說我龍顏鳳頸，是箇女人，定配君王。<sup>68</sup>

（末）兄弟，看這小廝，一貌如花，倒也不忍害他。……（末）兄弟，我看這箇妖物事，不是我和你受用得他着的。俺大王爺最愛南風，我們獻去做箇頭功，倒有重重的賞賜哩！（丑）說得有理。大王爺駕到了，和你就送到帳前去。<sup>69</sup>

（淨）可惜了！我怎麼捨得閹割你？我看你模樣兒，倒像女子。就選你入宮，和這班女侍們伏侍了我。你可肯麼？（旦）大王爺！

【元和令】你道我俏娉婷似女侍家，我情愿改梳粧學內宮罷。看略施朱粉上桃花，管教人風韻煞。只雙彎一搦較爭差，但繫長裙、辨那些兒真假。……

（淨）小孩子，我後宮妃嬪雖多，看來倒沒有你這們一箇姿色。你明日若當得我意，就立你做箇正宮王后。你意下如何？（旦叩頭）願大王爺千歲！古有女主，亦當有男后。只怕臣妾出身寒微，稱不得大王爺尊意。

【上馬嬌】若是比浣紗貯館娃，與九重天子做渾家，將襖衫改作羅裙嫁，咱省你十斛守宮砂。<sup>70</sup>

作者藉由子高的開場白暗示他陰性若花的特質為其成為男后的伏筆。而臨川王破例讓一個未受閹割的男子扮為王后入宮服侍，主要是因其欲滿足自身好以男風行事的欲望；不過，臨川王從子高身上獲得的並不僅僅只是肉欲的滿足：

<sup>67</sup> 臨川王迷戀子高的心理現象或可參考《性與性格·第四章同性戀與男色》：「摩爾說得很對：『世上存在著一類心理性別上的雌雄同體者，男女兩性都能吸引他們，但他們似乎只迷戀該異（同）性的獨有特徵。世上還存在著另一類心理性別上的雌雄同體者，吸引他們的不是該異（同）性的獨有特徵，這些特徵對他們來說並不重要，甚至某種程度上還會引起反感。』這種區別來自兩類現象之間的差異，本章的題目就指出了這兩類現象——同性戀與男色。可以這樣來表述這個差異：同性戀者屬於一種性倒錯類型，他們遵循性吸引力的規律，迷戀最具女人氣的男子或者最具男人氣的女子。另一方面，愛好男色（雞姦）者既可能迷戀最具男人氣的男子，也可能迷戀最具女人氣的女子。不過，這種人只有在不喜歡男色的情況下，才會迷戀最具女人氣的女子。不僅如此，他對男性的欲望還會比對女性的更強，這種欲望在他天性裡植根更深。」原文見奧地利的奧托·魏寧格（Otto Weininger）原著、蕭聿譯：《性與性格·第四章同性戀與男色》（臺北市：英屬蓋曼群島商網路與書股份有限公司臺灣分公司，2006年），頁94。筆者認為，雖不能將同性戀者與嗜男色者畫上等號，但也無法像魏寧格將同性戀與嗜男色如此涇渭分明地區分開來，不過，以上的論述以迷戀具女人氣的男子之論點，支持了臨川王在心理上具有同性戀傾向的看法，故臨川王對子高並非只有單純的男色肉欲（對肛交的癖好），而是兼具同性相戀與男色之好。

<sup>68</sup> 明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁一-二。

<sup>69</sup> 明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁二-三。

<sup>70</sup> 明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁三-六。



(淨引內官宮女上)新得佳人是六郎，咲他紅袖太郎當。大離飛上梧桐樹，一任傍人說短長。呵呵！我臨川王是個風流古怪的物事。前日軍中帶得箇美人回來，他模樣兒娉婷，性格兒伶俐，倒都不在話下。我平常性子最急，宦官宮女，略不像意，一日不知砍下幾顆頭來！只他在面前，天大的事也都吊在腦後去了。怪物怪物！今日是個好日頭，我就備冊豐冠帽，立他做個正宮。<sup>71</sup>

臨川王實踐「封后」的諾言，正表示他對子高的情真意切，由其自白可知，子高一方面能滿足其男風的癖好，另一方面則如聰慧的解語花深得君心，故能令君王深深迷戀。此外，還可透過臨川王的夢來看他對子高的依戀：

(淨)說得有趣，只是可惜了你。看巨觥來！我滿飲一觥。美人，我看來，不但我奈何你的，你會承當。便是你奈何人的，可也雄壯！吾為大將汝副之，天下女子兵不足乎也！(旦掩扇咲介)正慮粉陣饒孫吳，非臣妾鉄纏稍，王江州不免落坑塹耳！

【快活三】你坐中軍花柳場，我領前隊翠紅鄉。只粉營雙挺綠沉槍，也做得烟花將。

(淨)說得快活！我再飲一巨觥。美人，我昨夢騎馬登山，路危欲墮。賴汝推挽而升，煞是虧你。今日正位中宮，可也倚仗你不小哩！(旦)臣妾受大王爺厚恩，殺身難報。當鞠躬盡瘁，死而後已，敢不盡心！

【朝天子】敢忘大王一霎鮫綃帳，便夢隨行蟻墮高岡，也索捧紅輪上，算曳練椒房，脫簪永巷。都依舊畫葫蘆樣，我若改裝換腔，就當得兜鍪壯。

(淨)呵呵！美人。依你說起來，那真的倒只尋常，不如你假的希罕了。我從在軍中，久廢吟詠。今日遇你這們絕色，可沒有一首詩兒贈你麼？內侍！徹了筵席，取御用的筆硯過來。美人，就寫在你這衣幅兒上罷。女侍們扯著。(做寫念介)“昔聞周小史，今歌明下童。玉塵手不別，羊車市若空。誰愁兩雄並，金貂應讓儂”。美人，看這首詩兒何如？你好生留著，也當一箇恩典。

……(旦)

【耍孩兒】我是箇金塘小小蓮花長，羞殺喚張家六郎，如今被波神移入五雲鄉，管領您三百紅芳。譬如燕鶯並宿原相狎，蜂蝶同枝也不妨，恰好相親傍。這是牡丹雖好，也要綠葉扶將。<sup>72</sup>

劇中陳子高同時具有陰柔的女裝外表與陽剛的男性生理能力，他的男身女相可說是「陰陽同體」，而由以上曲文可知，子高「陰陽同體」的罕見特質為臨川王所鍾愛：當子高以女裝王后嬌弱美艷的樣貌出現時，「她」化身為提供臨川王等莽撞蜂蝶之情欲需求的「花」，其所表現出陰性屈從的社會性別與弱質的女性外貌，使臨川王又愛又憐；當子高表現男性生理上的特質——「蝶」時，似乎也能雄壯威武——「若改裝換腔，就當得兜鍪壯」，為臨川王在軍事上效命，或是兩男攜手共在煙花場上大逞雄姿，以獨領風騷的

<sup>71</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁十。

<sup>72</sup>明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集(臺北市：廣文書局，1979年6月初版)，頁十一-十四。



美貌與性能力征服全天下的女子。他與臨川王相似的生理特性亦吸引了王<sup>73</sup>，兩雄結合而呈現「蜂蝶同枝」的意象。自生理性別的比喻來看，臨川王與陳子高均屬於以先天性徵劃分的生理性別—男性，故劇中的「蜂蝶同枝」以「蜂蝶」的意象代表此二男，隱喻生理性別同屬男性的二男交合——「同枝」意即結為連理。

臨川王與陳子高的結合，雖說是二男配對的「蜂蝶同枝」，但從社會性別的角度來看，女裝子高與王的婚姻在不知情的人眼中，仍看似陰陽比配，這一切皆由於王自身將男色戲擬為女色的癖好，因而造就了劇中兩段性別身分與情欲腳色奇特的姻緣——男王后與女裝駙馬；然而，對於子高與王、與公主的這兩段姻緣，我們不禁要問：子高的性向究竟是屬於同性戀情，抑或是異性相戀？試從劇中的蝶與花意象，來探究這個問題的答案：當「蜂蝶同枝」時他是「蝶」——陽剛的生理性別與男男相戀，但若以臨川王「做蜂蝶的從來莽撞」或公主「粉蝶打黃蜂」的角度來看，子高便因其情欲腳色的被動性而扮裝、跨越性別，使其社會性別或心理性別化為陰性的「一朵花」，其性向亦變成異性戀或同性戀的假象並存<sup>74</sup>，故劇中子高成為「花」或是「蝶」乃取決於臨川王與公主等人對他的情欲互動，其真正的性向始終未明。

誠然，劇中子高的性向在「蜂蝶同枝—同性」與「蝶蜂採花—異性」間游移而呈現「亦蝶亦花」的情欲流動，主要是為了順應臨川王與公主的情欲需求<sup>75</sup>，以父權的觀點思索，他的情欲腳色可說是受權力的操弄，體現區分陰陽上下的權力宰制關係，而當被視為弱勢的情欲腳色，適合以「花」意象代稱，但若純然以情欲的需求關係來看，子高實擁有主導其他人物情欲心理與表現的另類權力<sup>76</sup>，在採花者企圖以權力握有情欲的同時，子高也以情欲吹皺春水、謀得權位，時而扮成「花」，時而又化身為「癡蝶」或「蜂蝶同枝」裡的「蜂蝶」，他與眾人的情欲互動遂在「蝶蜂採花」（權力不均）與「蜂蝶同

<sup>73</sup>筆者以為，臨川王與陳子高雖然都是具有相同性別的男人，但其相似的生理特性並未妨礙兩男在性方面的互相吸引，甚至可能加深彼此的性吸引力。如《性與性格》書中說：「男人之間的友誼當中全都存在著性的因素，無論這種因素在其友誼中是多麼無關緊要。但我們只要記住一點就足夠了：沒有某種能把男人吸引到一起的吸引力，就不會有友誼。男人之間的友愛、保護和偏袒，大多都由於他們之間存在著無可置疑的性相容性。」原文見奧地利的奧托·魏寧格原著、蕭聿譯：《性與性格》（臺北市：英屬蓋曼群島商網路與書股份有限公司臺灣分公司，2006年），頁91。

<sup>74</sup>劇中所呈現異性戀的假象如愛好男風的臨川王立男為后。雖然臨川王立男為后違反陰陽比配的人倫，看似向傳統異性戀婚姻挑戰，但他在子高改扮女裝（掩飾生理性別、形塑社會性別）後才將其封后，使得在人們眼中的「王后」仍是女性（蝶→花），王與子高的結合在表面上遂偽裝為異性婚姻。同性戀的假象則如公主與其嫂嫂子高的戀情。弔詭的是，公主與子高駙馬的成親，可能亦為異性戀的假象。

<sup>75</sup>從劇末的一段曲文可略知一、二：「（旦）【么】我做娘娘不見金蓮現，做駙馬還將繡帳穿。只恁的假裝喬真偽難分辨。就兩般姻眷，拚前後從人願。」明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》第一集（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁二十八。子高藉由「就兩般姻眷，拚前後從人願」這句曲辭告訴觀眾，他與臨川王及公主的兩段姻緣是為了「從王與公主之願」。「男王后」與「女裝駙馬」這兩種性別身分都是遵從臨川王的命令與期望，而玉華公主所渴慕的是子高的美色，只願與子高舉案齊眉，並未對「女裝駙馬」提出異議，故子高成為駙馬亦圓了公主的願。

<sup>76</sup>如子高在放棄一般認為是優勢的男權後，卻能變成王后以獲得更高的權位。又雖然臨川王在獲悉子高與公主的醜聞屬實後，感到失望與憤怒，一時恨不得立刻殺了妹妹與子高，但最後仍為了滿足自身的情欲而妥協：「（淨背介）咳！這事怎了？我待不究，這事體重大。待害了他兩箇性命，不要說可惜了妹子，只再要尋這們一箇絕色，不能勾了。我有箇理會。如今正要替妹子選箇駙馬，就乘此機會，成合了他們，做了一對夫妻，有何不可？」見明·王驥德原著：《陳子高改粧男后記》，收錄於明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》（臺北市：廣文書局，1979年6月初版），頁二十七。



枝」(地位平等)間擺盪<sup>77</sup>，以「亦蝶亦花」的意象轉換表現情欲與權力之間的糾結，最終以情欲之供給影響當權者的心理，因此，人物情欲與心理之間的交感、變動，實為此劇蜂蝶與花意象之情欲隱喻所奏鳴的主旋律。

## 柒、結論

若以文學裡的蜂蝶與花意象為統合各類譬喻手法於符號運用的符徵，其所指涉的符旨由蜂蝶採花的生物特性紮根，培植以情欲為核心的觀念，如蜂蝶採花喻對情欲的探求和男女生理性別的區分、蝶蜂共伴喻競逐情欲或媒介姻緣，以及當蝶與花被比作文本中的同一個體時喻跨越性別的現象。而這些以蜂蝶與花意象比擬情欲的隱喻，其符旨從區分性別的採花、媒合到跨越性別之分的變童男色，雖隨歷代語境的變遷而產生些微的轉變，但均指向「喻體」在情欲互動中的性別和腳色。

人物性別與情欲腳色錯綜變化的明雜劇《男王后》，運用蜂蝶與花意象的情欲隱喻，展開其連結性別與情欲之象徵意義，其隱喻手法包括「蝶蜂採花」的情欲主動比喻、「亦蝶亦花」的性別移轉，及「蜂蝶同枝」的生理性別之喻，而這些隱喻所指涉的情欲觀念，包含情欲表現的主動與被動、改變性別對情欲互動的影響及性向多重的現象等寓意，揭示了人物性別與情欲表現之間的關係，顯示各性別之分類在情欲互動中所擔綱的腳色，就如下表所示：

意象(符徵)運用 性別及情欲腳色	蜂蝶意象	花意象	《男王后》劇中 情欲隱喻舉隅
生理	男	女	蜂蝶同枝、癡蝶 (蝶蜂採花)
社會	陽	陰	做蜂蝶的從來 莽撞(蝶蜂採 花)
心理	主動	被動	做蜂蝶的從來 莽撞、粉蝶打黃 蜂(蝶蜂採花)

由上表可知，此劇蜂蝶與花意象用於隱喻情欲的手法，主要為標示人物的性別，劃分人物在情欲互動中的腳色，同時亦顯露人物的情欲心理。而這其中以隱喻手法呈現的語境有兩種，其一為藉由人物性別的標記，暗示他們在情欲互動中應當成為的腳色，其二則為跨越性別的標記，直接表露人物的情欲心理。劇中「蝶蜂採花」的隱喻藉性別越界展現主動的情欲心理，揭示性別、性向及情欲腳色的變動性對人物心理的影響，其意義同

<sup>77</sup> 當「蝶蜂採花」時，子高是眾人欲索求和掌控的對象——「花」；在「蜂蝶同枝」中未見被索欲的「花」，似以蜂蝶在情欲隱喻上的類同性質宣告王與子高在性愛的國度中是地位平等的。



時指涉三類性別——區分男女的生理性別、劃分陰陽的社會性別與表現主、被動的情欲心理，且顯示這三類性別與情欲腳色的劃分並不一致。從「粉蝶打黃蜂」的例子來看，公主與宮女在生理上皆為女性/花，但卻因其情欲心理的主動性而被標示為蝶蜂。她們身為女/陰性卻以男/陽性採花的性向符徵表現其主動的情欲腳色，顯示主導此劇情欲互動的要素為人物看待情欲的心理，即人物的情欲心理使自身被標記的性別游移、越界。此劇蜂蝶與花意象之情欲隱喻所呈現的語境，遂由人物性別的標記與情欲心理的表露，導向性別可越界或兼具、性向可變易或兼容、情欲腳色可超脫性別認定而轉為主動等情欲觀。

《男王后》劇中蝶與花意象對應性別越界的符號呈現，揭示了以人物心理主導的情欲流動，這其中雖包含區分階級的權力宰制、身體交易等士大夫階級式的情欲觀，但從臨川王對子高的依戀、子高為公主的辯解等劇情可知，這種賞花性質的情欲並非全然是階級對立或缺乏真情的性愛交易，即所需求的並不僅限於形下的肉欲——欲是不離情的。品花者固然須擁有花，但在佔有花的同時，也希望花朵能報以溫情，藉此達成賞心怡情的目的，於是蜂蝶與花意象的隱喻除了比擬人物對滿足欲念的直率需要，亦傳達他們在情感上的心理需求。因此，以人物心理主導情欲互動的理念，為《男王后》劇中蜂蝶與花意象之情欲隱喻最主要的象徵意義。而這些理念、意義，十分吻合明代心學（經轉化後）透過文學所表達對人心、對情欲的認同等觀念，其中肯定男色情欲的觀念亦與男風等文化背景密切相關，彰顯蜂蝶與花意象作為情欲隱喻所聯繫的時代意義與文學傳統，用於情欲隱喻的蜂蝶與花意象遂為反映特定時期思想與文化的、具高度象徵意義的符號。

## 參考文獻

### 一、古籍專著（依作者年代次序）

陳·徐陵撰；清·吳兆宜箋注、程琰重訂：《玉臺新詠箋注》（臺北市：世界書局，1956年）。

唐·姚思廉等編：《二十五史·陳書》（臺北市：臺灣開明書店鑄版，1974年）。

唐·張鷟，民國·徐枕亞著；黃瑚，黃坤校注：《遊仙窟玉梨魂合刊》（臺北市：三民書局，2007年初版）。

後蜀·趙崇祚編：《花間集》（臺北市：金楓出版有限公司，1987年）。

南宋·史能之：《咸淳毗陵志》（臺北市：成文出版社，1983年）。

宋人原著；畢寶魁編：《宋詞三百首譯注評》（新北市中和區：華立文化，2004年）。

元人原著；楊家駱編：《全元雜劇初編》（臺北市：世界書局印行，1985年）。

明·張溥編：《漢魏六朝百三家集題辭注》（臺北市：河洛出版社，1976年）。

明·黃宗羲：《明儒學案》（臺北市：中華書局，1966年），四部備要本。

明·王陽明：《王陽明全書》第一到四冊（臺北市：正中書局，1953年）。

明·王艮：《王心齋全集》（臺北市：廣文書局，1987年）。

明·王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第四冊（北京市：中國戲劇出



版社，1959年）。

明人原著；明·沈泰與清·鄒式金輯編：《盛明雜劇》（共三集）（臺北市：廣文書局，1979年6月初版）。

明人原著；民國·陳萬鼎主編：《全明雜劇》（共十二冊）（臺北市：鼎文書局，1979年）。

明·李贄：《李贄文集》（北京市：社會科學文獻出版社，2000年）。

明·湯顯祖：《湯顯祖全集》（北京市：北京古籍出版社，1999年）。

明·王世貞：《豔異編》第五冊，《明清善本小說叢刊》第二輯短篇文言小說（二）筆記（臺北市：天一出版社，1985年）。

明·馮夢龍（詹詹外史）評輯：《情史類略》《明清善本小說叢刊》第二輯短篇文言小說（二）筆記（臺北市：天一出版社，1985年）。

明·秦淮寓客編：《綠牕女史》，《明清善本小說叢刊》第二輯短篇文言小說（一）傳奇（臺北市：天一出版社，1985年）。

明·西周生：《醒世姻緣傳》（臺北市：臺灣古籍出版，2006年）。

清·張廷玉等編：《二十五史·明史》（臺北市：臺灣開明書店鑄版，1974年）。

清·孔尚任原著，梁啟超註釋：《桃花扇註》（上下冊）（臺北市：臺灣中華書局，1970年臺二版）。

清·紀曉嵐：《閱微草堂筆記》（臺北市：大中國圖書公司，1984年）。

清·樵雲山人：《飛花艷想》，《中國歷代禁燬小說集粹》第五輯第四冊（新北市：雙笛國際出版社，1994年）。

清·陳森原著，徐德明校注：《品花寶鑑》（上）（下）（臺北市：三民書局，2010年）。

清·錢德蒼編撰、汪協如點校：《綴白裘》第三冊（北京市：中華書局，2005年）。

## 二、近人著作

### （一）中文著述（依作者筆畫排序）

鄭明嫻：《現代散文構成論》（臺北市：大安出版社，第三版二刷，1998年4月）。

徐子方：《明雜劇研究》（臺北市：文津出版社，1998年）。

牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》（臺北市：臺灣學生書局，1979年）。

石方：《中國性文化史》（哈爾濱市：黑龍江人民出版社，2003年）。

矛鋒：《同性戀美學》（臺北市：揚智文化，1996年）。

黃華新、陳宗明主編：《符號學導論》（河南省鄭州市：河南人民出版社，2004年）。

張錯：《西洋文學術語手冊：文學詮釋舉隅》（臺北市：書林出版，2005年）。

施曄：《中國古代文學中的同性戀書寫研究》（上海市：上海人民出版社，2008年）。

張杰：《中國古代同性戀圖考》（雲南省昆明市：雲南人民出版社，2008年）。

張小虹：《性別越界—女性主義文學理論與批評》（臺北市：聯合文學，1998年3月初版四刷）。

龔鵬程：《中國文學史》（上）（下）（臺北市：里仁書局，2010年8月）。

### （二）外文譯著（依作者字母排序）

ANN M. KRING 等著，唐子俊等譯：《變態心理學》（臺北市：雙葉書廊，2009



年2月)。

詹姆斯·霍爾 (James A.Hall,M.D) 著；廖婉如譯：《榮格解夢書——夢的理論與解析》(臺北市：心靈工坊文化事業股份有限公司，2006年)。

羅蘭·巴爾特 (Roland Barthes)：《羅蘭·巴爾特文集——符號學原理》(北京市：中國人民大學出版社，2008年)。

佛洛伊德 (Sigmund Freud) 著；賴其萬、符傳孝譯：《夢的解析》(臺北市：志文出版社，1997年)。

### 三、期刊論文 (依作者筆畫排序)

李惠綿：〈情欲流動與性別越界——《三個人兒兩盞燈》與《男王后》之觀照〉，《戲劇學刊》，2005年4月18日。

陳佳琦：〈明雜劇《男王后》中的性別認同問題〉，《藝術論衡》第4期，1998年。

愚村：〈中國的蝴蝶文化〉，《人民日報》(海外版)，1992年4月7日。

### 四、學位論文 (依作者筆畫排序)

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

劉燕芝：《明代中後期文人雜劇研究》(高雄市：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2001年)。

張馨月：《中國雜劇的蝴蝶意象研究》(新竹市：國立新竹教育大學中國語文學系碩士論文，100年1月)。

