

## 第二章 扮裝意義之探索

西方的扮裝研究曾區分出，扮裝（transvestite）是「穿上自己的新衣服（通常是異性的衣服）來獲取性快感」，戀物癖（fetishism）則是「透過所鍾愛者（通常是異性）的衣物來獲取性快感」，而扮裝（cross-dressing）則指與性慾、性快感無涉的扮穿異性服飾行為。在筆者大量搜羅檢閱明清扮裝文本的過程中，並未發現類於西方 Transvestite、或 Fetishism 因扮裝而產生性快感的扮裝事例，故而此時期的中國文學文本中的扮裝現象可歸為 Cross-dressing 之屬，也就是與性快感無涉的扮裝行為。

本章主要透過中國文化中嚴密的「男女有別」之文化建構來探討「扮裝」之意義。「男女有別」的文化建構主要表現在空間歸屬的男外/女內之上、與服制象徵中別男女之尊/卑、陽/陰、上/下之倫理地位，正因中國文化中的男女分立極嚴格清楚，故而進行男扮女裝、或女扮男裝的性別越界確實有甘冒違背整個文化建構、與社會規範之危險。從另一個角度來看，「扮裝」行動的進行對於「男女有別」的文化建構卻是一種弔詭地、諧謔式的顛覆。扮裝行動之可能其基礎也建立在男女有別之清楚分立之上，再加上身體/服飾/性別認同之複雜辨證關係，使得扮裝有了多面向的詮釋空間，性別內涵也變得開放流動。「扮裝」之深刻內涵實不容小覷，以下試由文化層面來探索在「男女有別」的文化建構下「扮裝」可能蘊含的深意。此章的探討乃為第三、四章小說文本的扮裝書寫與想像背後的傳統性別文化脈絡，亦代表本文扮裝討論的核心立場。

### 第一節 建構男女之別

中國早在周朝就形成了禮法制度，並從而確立了上下階級與內外之分，而如此鮮明的階級意識更是藉由典章制度來彰顯其內容，上自國土分封<sup>1</sup>、祭典禮儀<sup>2</sup>、居處宮室，下至日常車輿、衣著服飾等無不規範謹嚴而不得任意僭越，所謂：

山川神祇有不舉者為不敬，不敬者君削以地；宗廟有不順者為不孝，不孝者君紕以爵；變禮易樂者不從，不從者君流；革制度衣服者為畔，畔者君討。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 見《禮記》王制第五，「王者之制祿爵，公、侯、伯、子、男凡五等，天子之田方千里，公侯田方百里，伯七十里，子男五十里，不能五十里者，不合於天子，附於諸侯曰附庸。」《十三經注疏-禮記》，頁 1321-1322。

<sup>2</sup> 如《禮記》禮器第十，「天子七廟，諸侯五，大夫三，士一。天子之豆二十又六，諸公十又六，諸侯十又二，上大夫八，下大夫六。」同上註，頁 1430。

<sup>3</sup> 同注 1，頁 1328。

中國之統治階級創造出嚴密的符號系統來填充其禮法制度，更透過這一套符號系統來強化統治者的穩固地位，並從嚴控管低下階層對此符號系統的變革顛覆。可說中國人千年來都是活在禮法制度的「符號系統」規範下！

正因為中國人的文化符號系統鮮明，男女性別除天生的、生理上的差異外，中國文化中所謂的「男女有別」更是透過一系列的文化建構來塑造完成，其中犖犖大者分別為男外/女內空間之分立、與服制之「定上下，殊內外」的象徵意義。統治階級透過居室院落的格局大分出男外/女內之兩大生活空間與活動場域，除了藉由居室空間之區分形塑男外/女內之別與隨之而來的行為模式、倫理位置外，男女之別更透過服制之規定辨明陽陰、上下、與尊卑地位，以下試分述之：

### 一.空間歸屬：男外/女內

男女之別中「男主外，女主內」的社會分工可說是中國文化中對性別分立最重要、最基礎的一個概念，此概念的根深柢固沿用至二十一世紀的當代仍被大多數人奉為圭臬，其對整個中國文化性別空間之分屬、與隨之而來的倫理規範、男女兩性一外一內的生命發展方向之影響實不可等閒視之。

男外女內的概念最晚在西周早期<sup>4</sup>已經建立，其初始的意義乃是宮室空間之內/外之別。所謂：

禮始於謹夫婦。為宮室，辨外內，男子居外，女子居內。深宮固門，閭寺守之，男不入，女不出。..夫婦之禮，唯及七十，同藏無間。故妾雖老，年未滿五十，必與五日之御。<sup>5</sup>

禮之樹立係由夫婦關係開始，故而建立宮室內外之別，使夫婦之禮(指生殖繁衍)得以藉由空間之隔離得到適當的規範約束。夫婦之防一直要到七十歲後因「衰老無所嫌疑」方才解除，否則妾在五十歲前因仍有受孕能力，故必須規範五日一御以節欲。由此看出親如夫婦仍在此嚴謹之禮儀中實踐男女之防，更遑論家族中其他的男女關係！又透過「必與五日之御」中的「與」、「御」的遣辭語彙呈現出男/女性關係中主/從、統御/服侍的權力關係。

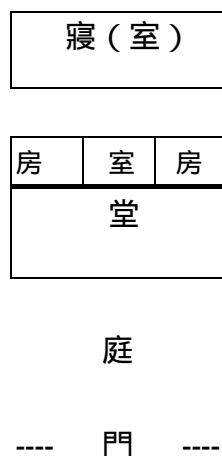
中國建築的形式自周代的宮室格局至漢以降的四合院可說都是在「中軸對稱」與「深進平遠」兩大原則<sup>6</sup>下所發展出來的建築理型，其格局「以多棟建築

<sup>4</sup> 杜正勝教授依目前考古基址(如：陝西岐山鳳雛村的西周甲組基址)的相關資料，提出「中國男女大防之建立暫可定在西周早期，很可能這是周禮的一大特色。」詳氏作《宮室、禮制與倫理》，《古代社會與國家》，台北：允晨文化，1992，頁778。

<sup>5</sup> 《十三經注疏-禮記》內則，頁1468。

<sup>6</sup> 詳杜正勝兩文的討論。(1992)《宮室、禮制與倫理》；(1994)《內外與八方-中國傳統居住空

一字縱向排列，建築物和空地（庭院）依次相間呈現，坐北朝南，構成一條明顯的中軸線，中軸線的兩旁對稱地佈置輔助建築，造成院落深邃的效果。」<sup>7</sup>而建築作「深進平遠」的發展就是產生內、外空間分明的重要原則。以下茲錄杜正勝教授依經史所作宮室簡圖<sup>8</sup>與說明以明性別空間內、外之別：



圖一 杜正勝教授依經史所畫宮室簡圖

以上空間依門、庭、堂、室（或寢）的次序由近而遠，由外而內，其中第三部份的「前堂後室」主要為祭祀空間，而非日常起居之所，室又居堂後約五分之一處，故狹窄而幽深。堂後的另一院落稱「寢」，則是生活起居的空間。而用來區分內、外界限的關鍵點，在先秦以「序」來別內外，所謂「序」即是「房室戶外兩邊與堂相接之處」<sup>9</sup>（見圖一）；至秦漢以降「以堂室劃分內外的制度大概隨著祭祀古制之廢弛而消失」<sup>10</sup>，故秦漢以後的院落以「中門」作為內、外之別的界線，而「中門」即是院落中的第二進門。

空間之內、外區分清楚後，男女分際則得以藉由經籍規範落實在此性別空間之上。《周易》家人卦 言：

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。<sup>11</sup>

間的倫理觀和宇宙觀，《空間、家與社會》研討會論文集，中央研究院民族研究所。

<sup>7</sup> 杜正勝（1994），頁 2。

<sup>8</sup> 杜正勝（1992），頁 752。

<sup>9</sup> 杜正勝（1994），頁 7。

<sup>10</sup> 杜正勝（1994），頁 8。

<sup>11</sup> 《十三經注疏-周易》，頁 50。

由此，則男正乎外，女正乎內，男外女內之倫理位置已作初步地確立。《禮記》曲禮上 進一步規定：

離坐離立，毋往參焉，離立者不出中間。男女不雜坐，不同櫛櫛，不同巾櫛，不親授。嫂叔不通問。諸母不漱裳。外言不入於梱，內言不出於梱。女子許嫁，纓，非有大故不入其門。姑姊妹女子，子以嫁而反，兄弟弗與同席而坐，弗與同器而食。父子不同席，男女非有行媒不相知名。<sup>12</sup>

又《禮記》內則第十二 亦規定男女內外之別：

男不言內，女不言外，非祭非喪不相授器。外內不共井，不共湔浴，不通寢席，不通乞假，男女不通衣裳，內言不出，外言不入。男子入內，不嚙不指，夜行以燭，無燭則止；女子出門必擁蔽其面，夜行以燭，無燭則止。道路男子由右，女子由左。<sup>13</sup>

除了夫妻之外，以上規範又就家族倫理秩序中的各式男女關係（父女、母子、兄弟姊妹、嫂叔等）做出明確的規定。所謂「不雜坐」依鄭玄注即是「男子在堂，女子在房。」<sup>14</sup>當男女共同參加家族祭祀時，男女大防就建立在此一牆之隔，除了坐時不可任意混淆雜坐，離坐站立時也不得任意跨出中門。為了「重別防淫亂」，男女（甚至夫妻）不可通穿一套衣裳，不可同用一個衣架，不可同一巾櫛來綁頭梳頭，不可共飲一井，不可共用浴室，睡時不通寢席，平時除「祭嚴」「喪遽」的特殊情況外，更不准親相授受。庶母賤故可洗子之上衣，卻不可洗其下裳，防淫亂也。

除性別空間意義之外，外/內又衍生出外言/內言之分。外言、內言所指為「男女之職也」（鄭注），故需以門限（序、中門）為界兩者不相出入流通，男女亦不得逾越過問。由此見出內、外之別已不再止於居處空間之內室、外室之區隔，而且進一步做了男女「職掌」之擘分，更是男女「事業之次序」（鄭注）孔穎達疏更清楚地解釋說：「外言，男職也。男職在於官政，各有其限域，不得令婦人預之。故云外言不入於梱也。」「內言，女職也。女職謂織紉，男子不得濫預，故云不出梱也。」<sup>15</sup>由此則內言、外言所指即為社會職能之分工，男職在於官政，不得令婦人預之，故而「牝雞司晨」就是對婦人干預政事逾越了本職之嚴厲批評；女職謂之織紉，男子亦不得隨意干涉。長樂劉氏對男女內外之執掌再做擴充詮釋，所謂：

<sup>12</sup> 《十三經注疏-禮記》，頁 1240-1241。

<sup>13</sup> 《十三經注疏-禮記》，頁 1462。

<sup>14</sup> 「堂」、「房」之空間配置，可參見圖一。

<sup>15</sup> 《十三經注疏-禮記》曲禮上，頁 1241。

男者事業於外，志於四方也，不當與知內政，復何言哉！女者正潔於內，志於四德也，不當與知外政，亦何言哉！言則亂於先王正家之法也。<sup>16</sup>

對於劉氏而言，「男外女內」根本就是不容置疑的命題，男兒不僅職在官政，其志更在四方；女者除要正潔於內，更應以婦德（貞順）、婦言（婉）、婦容（婉）、婦功（織紉）四德為修行要點。而如此擘分的男女之別實是先王正家之法，其正當性不容置喙，「復何言哉！」

那麼，若是不嚴守男外女內之防又當如何？長樂劉氏提出警告說：

家人內政不嚴以防之於細微之初，不剛以正之於未然之始，則其悔咎不可追也。<sup>17</sup>

永嘉戴氏則更具體地說：

男不言內，女不言外，禮也。外言入梱則謀及婦人，死之招也。內言出梱則婦言是用，亂之階也。<sup>18</sup>

內外之別對內主要是防止淫亂之產生，並且是要「保護」女子，若不慎而有外言入梱，則將「謀及婦人」，將招死禍；內外之別對外則是要鞏固以男性為合法繼承人的宗法制度之絕對權力，故而內言出梱，將致「牝雞司晨」，點燃禍亂之源也。

「男女有別」對於男女兩性之發展確具極重要的影響力，它是億萬中國男女在日常居處空間實際踐履（或嚴或鬆）近二千年的文化價值，而不只是經典上的老生常談而已。在宋代司馬光的《涑水家儀》裡，我們仍可讀到司馬光對家中晚輩如此的訓示：

凡為宮室，必辨內外，深宮固門。內外不共井，不共浴室，不共廁。男治外事，女治內事。男子晝無故，不出私室，女子無故，不窺中門。男子夜行以燭，婦人有故出中門，必掩蔽其面。

這樣的訓示內容基本不出《禮記》內則的規範。清朝史典的《愿體集》中對於男女間要別嫌疑有更仔細、嚴格的論述：

男女不雜坐，（無論尊卑、長幼、遠近、親疏，均無雜坐之禮。）不同櫺枷，...此《曲禮》別男女之大節，所以嚴內外而防瀆亂也，有家者不可不知。男女遠別，不只翁婦嫂叔為然。世俗惟嚴於翁婦，其餘無別，甚者叔嫂、姐夫、小姨、妻弟之妻，皆不避嫌，近於蠻貊矣！然避嫌不必相隔太遠也，三步之外，

<sup>16</sup> 《古今圖書集成 明倫彙編》閩媛典（一），頁4。

<sup>17</sup> 《古今圖書集成 明倫彙編》閩媛典（一），頁1。

<sup>18</sup> 《古今圖書集成 明倫彙編》閩媛典（一），頁2。

止足背立可也。

男女之所以隔絕者，惟爭一見。《禮》云：“外言不入於梱，內言不出於梱，”即聲音尚不容通，況顏面乎？於此見聖賢防微杜漸之意。…<sup>19</sup>

清朝的史典不僅承起男女之別傳統，更在原來的基礎上予以發揮並擴充，使男女之別更趨細節並嚴格化。如在家族倫理的關係上他又特別點出「叔嫂、姐夫、小姨、妻弟之妻」等男女關係亦要嚴避嫌疑，否則將與蠻貊之人無異。他也具體提出避嫌的安全距離為「三步之外」，並且只許背對站立，正面相對是絕對不允許的。這樣的典範除了在歷代的各式女誡之書被諄諄教誨，如《女訓約言》<sup>20</sup>亦有「莫男婦同席，莫男女授受。..莫輕見外人，莫輕赴酒席。莫內言傳外，莫外言傳內。..」在一般的家訓、家規也都是重要、必具的內容。

男女之別若就男、女一生的活動範圍來說，女子得由父家之內室嫁進夫家之內室，除非遭逢意外，否則，女子生命中的遷徙、生活空間的轉換是極有限的，除了空間的侷限性之外，女子所知之事也囿於家內而無法知家外之事，故而《易經》「家人」卦利於女子而不利於君子<sup>21</sup>；相對而言，男子之居外發展，除了少數政治上之管制，或交通工具之侷限，所謂「修齊治平」的仕進理想則可說是一種由內而外，層層向外推展的遼闊發展空間。中國文化中對於男女人格發展的塑模與安排，顯然是以男性的外向伸展擴張的「離心型」，與女子的內向收斂的「向心型」<sup>22</sup>形成二元對立又相互排斥的兩極。女子必須守在家中恪盡倫理之責，為數不少的女子也含著閨怨等待、寂寥地終老一生；男子待得少小離家圖謀發展，一番努力作為之後，老大而落葉歸根，可再返回家中享受安養天年之照顧。女子的活動空間主要是幾個端點間的定點移動，男子則以其能力作半徑，以家鄉做起點與終點，進而畫出屬於自己生命實踐的圓。

在宗族男女關係之嚴密防護上，實不僅見於中國的禮法制度。在佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）《圖騰與禁忌》的研究中指出，原始部落正是「極盡其最大的努力，嚴格得近乎痛苦地防制著亂倫的性行為，事實上我們幾乎可以說：他們整個社會結構就是為了這個目的而設立，不然至少也與之大有關係。」<sup>23</sup>原始部落建立起「圖騰觀」的系統取代了一切宗教和社會制度，再藉由「族外通婚制」來防範亂倫禁忌的產生。亂倫的畏懼更表現在習俗中的各種「迴避」<sup>24</sup>：如在美拉尼西亞，男孩和他的母親、姊妹間的交往，有著種種限制。在里皮斯島，

<sup>19</sup>（清）史典《愿體集》據（清）陳宏模《教女遺規》編錄，張福清編注《女誡—婦女的規範》，北京：中央民族大學出版社，1996。頁 126。

<sup>20</sup> 此編引自清朝陳宏模所輯《教女遺規》，原文作者不詳。同上註，頁 317。

<sup>21</sup> 見 家人 卦王弼注：「家人之義，各自脩一家之道不能知家外他人之事也，統而論之，非元亨利君子之貞，故利女貞，其正在家內而已。」《十三經注疏--周易》卷四 家人，頁 50。

<sup>22</sup> 可參高彥頤「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間，收於《近代中國婦女史研究》第 3 期，中央研究院近代史研究所，1995，頁 29。

<sup>23</sup> 佛洛伊德《圖騰與禁忌》（Totem and Taboo），楊庸一譯，台北：志文出版社，1998 再版，頁 14。

<sup>24</sup> 同上注，頁 23-30。

男孩到達某一年齡後便不得再屬於家中，而必須遷入「營舍」內吃、住。（可比較《禮記》內則 中男子「十年，出就外傅，居宿於外」之規定。）男孩若在路上認出他姊妹的足印，他便不再順著那條路走。反之亦然。在言語中亦有不稱呼兄弟姊妹姓名之避諱。在新不列顛的土著，女人婚後再也不和兄弟談話。最嚴格的迴避又出現在男人與其丈母娘之間等等。這些嚴格的「迴避」與中國文化中「男女有別」之大防似有異曲同工之類似，而中國文化中的男女之防確實也嚴格地從宗族中的男女關係來「避淫亂」，這是否也反映出類似的亂倫恐懼！佛氏又引用人類學家溫德特的研究成果，認為「從這些事實中，我們得到了一個極可能的結論，即在某一個時期圖騰文化似乎曾經在更進一步的文明進化中扮演了一個鋪路的工作，也就是它在初民和英雄及神話時代之間形成了一個過渡時期。」<sup>25</sup>根據圖騰的研究成果再反觀中國文化中男女有別的亂倫禁忌，據李宗侗先生研究<sup>26</sup>指出，中國古代對姓的定義與近代初民對圖騰的定義相合，每一個人的「姓」確定後，則有外婚與同姓不婚的規定，如《曲禮》之規定：「娶妻不娶同姓，故買妾不知其姓則卜之。」而初民若不遵守外婚規定者，皆有嚴厲的處罰，可見中國男女大防的禮法制度更可推至古代初民的亂倫禁忌。

如此將男、女性別分做兩大群類並詳細嚴格地劃分出生活空間、活動領域的制度，可見諸於全世界各民族之圖騰部落文化之中。然而再嚴密的規範都難免有心人之滴水穿石，終至門限踏穿的結果。自明代開始最遭人畏懼、最難防範的可就是穿房入戶的「三姑六婆」了，在元末明初陶宗儀的《綴耕錄》中就已提出：

三姑者，尼姑、道姑、卦姑也；六婆者，牙婆、媒婆、師婆、虔婆、藥婆、穩婆也。蓋與三刑六害同也。人家有一于此，而不致姦盜者，幾希矣。若能謹而遠之，如避蛇蠍，庶乎淨宅之法。<sup>27</sup>

三姑六婆這等人物正是與「三刑六害」同具威脅迫害的力量，只要九中有一，就將招致姦淫晦盜，故而奉勸世人遠之如避蛇蠍，才能維護內室房閨的清淨。到了明代以後，「三姑六婆」已是社會現實中令士人階級頭痛的人物，據林麗月教授的研究指出<sup>28</sup>，明代中晚期因商品經濟的繁榮，不但給已婚婦女提供了謀生機會（可當牙婆、賣婆），更擴大了平民婦女的生活空間，然而因為這些日益增多的婦女得以穿門入戶，打破嚴格的男外/女內空間限制，故其「對晚明的社會風尚與倫理關係產生破壞作用」，也因此晚明士人階級對「三姑六婆」的詆毀態度與文學作品中的苦心規勸（詳第三章）都呈顯出「對維護婦女貞節的憂心與不安」。此憂慮並嫉仇之現象至清代更是有增而無減，我們在《愿體集》中仍可見到：

<sup>25</sup> 同上注，頁 130。

<sup>26</sup> 李宗侗《中國古代社會史》，台北：中華文化出版事業社，1963 年再版。

<sup>27</sup>（明）陶宗儀《綴耕錄》卷第十，「三姑六婆」，台北：世界書局，1963，頁 157。

<sup>28</sup> 林麗月 從《杜鵑新書》看晚明婦女生活的側面，收於《近代中國婦女史研究》第三期，1995，頁 3-20。相關討論亦見衣若蘭《從「三姑六婆」看明代婦女與社會》，師大碩論，1997。

三姑六婆，勿令入門。此輩或稱募化，或賣簪珥，或假媒妁，或治疾病，耑一傳播各家新聞，以悅婦女。暗中盜哄財物尚是小事。常有誘為不端，魘魅刁拐，種種非一，萬勿令其往來。媒婆穩婆，不能不用，擇其善者用之，亦不可令其時常往來。<sup>29</sup>

可見整個文化傳統中男性對女性外出、或外言入廂的恐懼與防範。三姑六婆入戶得以「傳播各家新聞」以悅婦女，但這顯然違背了統治者的愚女政策，故此輩絕對要嚴禁入門。一個民族「禁忌」的產生與幾千年來的嚴防措施，似乎不見得會使禁忌解除消失，相反的，因為禁忌的突顯而引發所有人嘗試去探觸、突破禁忌的興趣。男扮女裝而入內室，女扮男裝而出中門，正是一種挑戰男外/女內、「外言不入、內言不出」等文化禁忌最直接的行動力。

## 二.服飾象徵：尊/卑、陽/陰、上/下

除了在空間上區分出男外/女內的活動領域與事業執掌，經典中對於同一階層男女的倫理位置也做出尊/卑、陽/陰、上/下的二元對立。其中，影響男女地位高下者，有《周易》乾坤之說：

天尊地卑，乾坤定矣。乾道成男，坤道成女。<sup>30</sup>

乾，天也，故稱乎父；坤，地也，故稱乎母。<sup>31</sup>

男女既承乾道、坤道所生，其尊卑地位亦隨天地之別而致「男尊女卑」。女子因居下而有了「三從」之必要：

婦人有三從之義，無專用之道。故未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子。故父者子之天也，夫者妻之天也。婦人不貳斬者，猶曰不貳天也。婦人不能貳，尊也。<sup>32</sup>

男人相對於女人是處在「天」的位置，女人的「天」又隨著三從規範而有階段性由父而夫的轉移，故而表現在最重的喪服—斬衰時，未嫁之婦得為父親服斬衰，已嫁之婦則不得為父服斬，轉而為夫服斬，以示不貳天之尊也。又：

出乎大門而先，男帥女，女從男，夫婦之義由此始也。婦人，從人者也，幼從父

<sup>29</sup> (清)史典《愿體集》，《女誠—婦女的規範》，頁 126

<sup>30</sup> 《十三經注疏-周易》繫辭上，頁 75-76。

<sup>31</sup> 《十三經注疏-周易》說卦傳，頁 94。

<sup>32</sup> 《十三經注疏-儀禮》卷三十 喪服，頁 1106。



兄，嫁從夫，夫死從子。夫也者夫也，以知帥人者也。..故婦人無爵，從夫之爵，坐以夫之齒。<sup>33</sup>

除了天生的尊卑異位，丈夫更在知識（知）上與經濟（爵）上之自主發展得以為婦人之帥，故婦人無爵，從夫之位階，從夫之爵。由此則男女身分之宰制者與受制者、統治者與從屬者的性政治權力結構已由經典制度清楚劃分區別，男女地位因此被規範在「男主女從」、「夫為妻綱」的系統底下。

此外，中國冠服制度自《周禮》《儀禮》已臻完備，其與階級制度相互對應，互相說明，不論在款式、布料、采色、文飾或形制等方面都有清楚而嚴格的規定<sup>34</sup>，也因此形成一套極富象徵意義、可資辨識的符號系統，歷代亦多所增刪。若舉「三言」、「二拍」的成書年代--明代的服制為例，明太祖朱元璋甫上台就「詔復衣冠如唐制」，以別元朝之胡俗亂服。太祖對於服制繁瑣細節的改革更是事必躬親<sup>35</sup>，以求透過服制清楚辨明社會各階層之位階秩序，也因此使得明代成為歷代服制規定最繁瑣的時期<sup>36</sup>。簡略言之，明代服制類別依階級計有皇帝冕服、常服、后妃禮服、文武官員常朝之服、及士庶階層的巾服等種類。又在冠服細節表示出官階等第，如文武官朝服，「一品至九品，以冠上梁數為差」；命婦團衫之制，「以紅羅為之，繡重雉為等第」；又有「天順二年定官民衣服不得用蟒龍、飛魚、斗牛、大鵬、..大雲花樣，並玄、黃、紫..諸色。」<sup>37</sup>嘉靖六年復禁中外官，不許濫服五彩裝花織造違禁顏色<sup>38</sup>等禁制。服制同時也區分了職能高低：庶人冠服，於洪武三年改四帶巾為四方平定巾，穿雜色盤領衣；洪武二十二年令農夫戴斗笠、蒲笠，出入市井不禁。農夫可用紬、紗、絹、布。商賈只准衣絹、布等。<sup>38</sup>由此看出明代也藉由服制來彰顯「重農抑商」政策。

對士宦階級來說，其品第之高下自有土地分封、車輿、祭器、冠服等外在符號作為權力、地位之表徵。若論及男女性政治地位之表徵，除了在起居空間、活動領域的歸屬上有了規範式的男外/女內之區隔外，對於隸屬同一階層的男女，其最直接、可區分的外在符號可說就是服飾系統了。若舉明代庶人服飾為例，明代庶人「初戴四帶巾，改四方平定巾，雜色盤領衣，不許用黃。」對於民間婦人，

<sup>33</sup> 《十三經注疏-禮記》 郊特牲，頁 1456。

<sup>34</sup> 如明代文武官員重大節慶之服制為：「一品，冠七梁，革帶用玉，綬用雲鳳四色花錦。二品，冠六梁，革帶用犀，綬同一品。三品，冠五梁，革帶用金，綬用雲鶴花錦。四品，冠四梁，餘同三品。..」見《中國古代服飾風俗》，頁 185。又「常服」之補子規定「公、侯、駙馬、伯，用麒麟、白澤。文官一品用仙鶴，二品用錦雞、三品用孔雀..。武官一品二品用獅子，三品四品用熊羆，六品七品用彪。」見頁 187。

<sup>35</sup> 《明史》 輿服 志中記錄著許多明太祖與臣下對服制修訂的應答，上至皇帝冕服，下至儒士監生巾服衣袖之長短，太祖皆親自參與。如有關冕服的討論，太祖以為「衣裳分上下服，而今衣恆掩裳。裳制如帷，而今兩幅。朕意衣但與裳要下齊，而露裳之六章，何如？」張璠對曰：「臣考禮制，衣不掩裳，與聖意允和。夫衣六章，裳六章，義各有取，衣自不容掩裳。..」《明史》，卷 66 輿服二，台北：鼎文書局，頁 1617。

<sup>36</sup> 巫仁恕 明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應，收於《新史學》十卷三期，1999，頁 55-65。

<sup>37</sup> 《明史》，卷 67 輿服三，頁 1634-1639。

<sup>38</sup> 據《明會典》、《明史》 輿服志 整理。

則「禮服惟紫絕，不用金繡，袍衫止紫、綠、桃紅及諸淺淡顏色，不許用大紅、鴉青、黃色，帶用藍絹布。女子在室者，作三小髻，金釵，珠頭髻，窄袖褙子<sup>39</sup>。」男女亦有共同禁制：「又令男女衣服，不得僭用金繡、錦綺、紵絲、凌羅，止許紬、絹、素紗，其靴不得裁製花樣、金線裝飾。首飾、釵、鐲不許用金玉、珠翠、止用銀。」<sup>40</sup>自宋以降則女子纏足之風盛行，至明代纏足更已成為女子（官宦夫人小姐）地位的象徵<sup>41</sup>。可見男、女庶人冠服除有共同禁制外，其服飾樣式、搭配也各成系統，不相雜次混淆。愈至明朝中晚期，因士庶商賈對服制的僭越情形日趨嚴重，故而服制規定也愈密集地提出相關禁制，如：「成化十年禁官民婦女不得僭用渾金衣服，寶石首飾。正德元年令軍民婦女不許用銷金衣服、帳幔，寶石首飾、鐲釧。」<sup>42</sup>「正德元年禁商販、僕役、倡優、下賤不許服用貂裘。十六年禁軍民衣紫花罩甲 ..。」<sup>42</sup>禁制的密集發佈與民間流行時尚之間開始有了一種微妙的拉拒緊張關係。服制的訂定本在開國之時，理想上應由所有階級循規蹈矩地來「正確」穿著，而禁制的隨時頒布正表現出民間流行時樣的翻新早溢出服制規範之外，現在反而是民間穿著渾金衣服、佩帶寶石首飾的現象日趨普遍後，禁制才緊隨於後糾舉、圍堵。此現象愈至晚明，嚴格的社會規範終不敵商業氣息濃厚的市民文化對於審美、物質享受之追求，明代後期平民的服飾風尚更有「由復古、新奇、模仿到僭越」<sup>43</sup>的歷程。統治階級積極嚴密地藉由冠服制度製造出階級差等，庶民商賈則競相以服飾之僭越顯現跨越、打破階級的能力。

除此，在同一階級的男女身上，服制又要如何在象徵意義上「別男女」呢？首先，死者為大，喪服之制對服父母之喪的規定確實有性別差異。依《儀禮》喪服規定，為父服喪最尊最重是斬衰三年，為母服喪若父卒則齊衰三年，父在則必須摒棄子對母之私情、「私尊」，服齊衰杖期一年，以顯父之「至尊」。

為父何以斬衰也？父至尊也。..何以三年也？受重者必以尊服服之。...<sup>44</sup>

疏衰裳，齊牡麻絰，（指齊衰）..三年者。..父卒則為母；..疏衰裳，齊牡麻絰，...期者。..父在為母。傳曰：何以期也？屈也，至尊在，不敢伸其私尊也。<sup>45</sup>

由服喪規定見出父親至尊的地位不容懷疑，而服母之喪已在衣服質料上採略輕於斬衰的齊衰，服喪時間的長短則需「從」父之存、歿來決定一年或三年，可見女

<sup>39</sup> 唐時多指短袖上衣，至宋則專指婦女常用之服。明代又分二式，凡合領、對襟、大袖，為貴族婦女禮服；直領，對襟、小袖為普通婦女的便服。兩腋開衩，下長過膝。衣袖有寬窄兩式，著時罩在襦襖之外。《中國古代平民服裝》，頁 155，197。

<sup>40</sup> 《明史》，卷 67 輿服三，頁 1649-1650。

<sup>41</sup> 官宦階級的夫人小姐藉由「纏足」與勞動階級或更低下階層婦女區分。「明太祖即曾詔令浙東的丐戶男不得參加考試，女不准纏足。」見林維紅《清季的婦人不纏足運動》，收於《中國婦女史論集》第三集，頁 185。

<sup>42</sup> 同註 38。

<sup>43</sup> 巫仁恕《明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應》，頁 65-73。

<sup>44</sup> 《儀禮》喪服 卷二十九，頁 1100。

<sup>45</sup> 《儀禮》喪服 卷三十，頁 1103-1104。

從之地位至死仍然。此制奉行千餘年，直至《明律》才將服母喪提高與父喪齊等<sup>46</sup>（服母喪提高問題將在第五章作進一步的討論）。

若依《周禮》<sup>47</sup>規定天子之服有九種，含祭服六種（祀昊天上帝/祀五帝，享先王，享先公，祀四望山川，祭社稷，祭群小祀）與常服三種；王后之服則只有六種，祭服、常服各三。王后之服少了祭服三種，即祀昊天上帝/祀五帝、祀四望山川、祭社稷，主要因為「婦人無外事」，王后根本沒有資格參與這三種祭祀大典。王后雖貴為一國之母，然相對於天子而言，王后的職責所在只限於「家」天下之內，而非遼闊的「公」天下之外，故王后需要祭祀家內的先王、先公與群小，而沒有資格祭祀象徵政治權力場域的昊天上帝、五帝、與山川、社稷。由此可見男外/女內之執掌表現在服制上的性政治運作。

在一般平民的服飾上，上衣下裳之長短亦用來區分男/女、陰/陽的象徵位置，如在《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。<sup>48</sup>

在建安時期流行的穿著服飾，是男子好穿長上衣而下甚短，女子則好穿長裙而上甚短，服妖論述以為這是一種「陽無下而陰無上」的表現，可見建安時的服制規定，正代表著上衣為男，而下褲/裙為女的倫理象徵位置。而在明嘉靖年間的禮部尚書霍韜（1487-1540）也曾上書批評女子服飾曰：

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

<sup>49</sup>

由此，因上衣穿在身體的位置居上，故象徵天；下裳位置居下，故象徵地。所以標準的女服應為下裳接上衣，以象地承天之順也；標準男服則需上衣覆蓋下裳，以象天包地也。故而不符衣裳長短之制者，過猶不及，都是變亂陰陽、天下遭變的徵兆，稱「服妖」也。

然而，服裝的文化表現是多面向的，它除了是「冠服制度」規範下階級象徵的「社會文化」的服裝之外，它同時也是表現布料材質、色彩、織染、裁製技術等之「物質文化」的服裝，除此，服裝更是個人「精神文化」與審美價值的外在呈現。所以每一個時代的服裝基本上都在物質條件、社會規範、與時代審美等作

<sup>46</sup> 杜正勝〈五服制的族群結構與倫理〉之討論，收入《古代社會與國家》，頁 869-874。

<sup>47</sup> 《十三經注疏--周禮》卷第八〈內司服〉頁 691，卷第二十一〈司服〉頁 781。

<sup>48</sup> 《二十五史--後漢書》五行志，頁 1183。

<sup>49</sup> （明）霍韜《渭文集》卷九「定服式以正風化事」，《四庫全書存目叢書》集部六九，台北：莊嚴文化。頁集 69-303。

用力相互消長下獲得平衡的展現<sup>50</sup>。故而上文所謂的「服妖」現象，充其量只能說明其違反「社會文化」之服制規範這個面向而已，除此之外，若就「精神文化」的審美面向來觀察，則不得忽視東漢末年到魏晉時代所醞釀出來的魏晉風度正是追求「氣韻」與「風神」之審美標準與品味，故而表現在文是講究雕繡成體的「詞采華茂」、書畫藝術的「氣韻生動」、乃至於士夫之傅粉或是服飾的男好長躬、女好長裙，也應從整個時代崇尚之審美趣味來觀察整體變化，(如長躬長裙的穿著打扮是否有助於行走時飄飄然而生氣韻生動之美感?)而不能單從違背服制規範一點來指責、甚至全面否定當時的服裝表現。至於明代更因商業發達，織造進步，促使東南地區的絲織業與棉織業獲得了蓬勃的發展<sup>51</sup>，以至於服飾的搭配也產生多樣的變化組合，而不再依循單調劃一的服制規定。然而不論是審美的追求，還是物質文明、消費文化發展之必然，這日趨繁華富麗的現象，站在中央集權政府禮部尚書的立場來看，卻因作為階級、性別符號象徵系統的冠服制度受到混淆、僭越的挑戰，故而難免要斥之以「服妖」之變陰陽、亂男女，並需以懲戒的方式來加以遏阻。

除了衣裳之長短呈現天地陰陽之象徵位置外，屐鞋的形狀亦大有文章：

初作屐者，婦人頭圓，男子頭方。圓者，順之義，所以別男女也。至太康初，婦人屐乃頭方，與男人無別，此賈后專妒之徵也。<sup>52</sup>

一雙僅可適足的屐鞋，鞋頭是圓是方卻是區別男女之關鍵，女子既為「從」人，故而屐造圓頭，以取「順」之義。且不論婦人屐方乃賈后專妒徵兆之穿鑿附會，意義之判定難免結合權力運作而形成一套不許質疑論斷的論述，為何同是圓與方，天子「冕冠縱板前圓後方，取天地之象」，天圓地方的象徵論述到了女屐要轉換成「圓者，順之義」的矛盾，而不復有「天尊」之義？此外，婦女纏足之不利於行，高彥頤以為其具體意義正在「引導教化」之上，「其目的為使『內外有別』的道德理念具體呈現在婦女的身體取向上」，這是「名符其實的道德之身體實踐 (embodiment)」<sup>53</sup>。

「服妖」論述自西漢以來結合了五行災異之說，對於所有不符合服制規定的現象都斥之以「服妖」。所謂：

貌之不恭，是謂不肅，厥咎狂，厥罰恆雨，厥極惡，時則有服妖，時則有龜孽，... 人君行己，體貌不恭，怠慢驕蹇，則不能敬萬事，失在狂易，固其咎狂也。..風

<sup>50</sup> 從「文化人類學」的層面看服裝，參葉立誠《服飾美學》，台北：商鼎文化出版社，2000，頁117-119。

<sup>51</sup> 關於明代的紡織業，參《中國文明史》8，台北：地球出版社，1995，頁131-134。

<sup>52</sup> 《二十五史-晉書劄注》卷二十七 五行志，頁601。

<sup>53</sup> 詳高彥頤「空間」與「家」--論明末清初婦女的生活空間，《近代中國婦女史研究》第三期，1995，頁29。

俗狂慢，變節易度，則為剽輕奇怪之服，故有服妖。<sup>54</sup>

在此警惕人君若體貌不恭、失在狂易，則將使風俗狂慢，變節易度，致「服妖」大作。反過來說，如果社會上普遍出現「剽輕奇怪之服」的現象，則是人君不能敬萬事，將致天下敗亂之徵兆也。若專就男女扮裝現象而言，《晉書》曾論及：

尚書何晏好服婦人之服。傅玄曰：「此妖服也。夫衣裳之制所以定上下，殊內外也。若內外不殊，王制失敘，服妖既作，身隨之亡。末嬉（妹喜）冠男子之冠，桀亡天下；何晏服婦人之服，亦亡其家。其咎均也。」<sup>55</sup>

這便是中國文化中對嗜好「扮裝」者所羅織的罪名。「扮裝」的結果是否將嚴重到亡國亡家的境地？很顯然這是統治者為鞏固中央集權所衍生出來的「服妖」論述，極具比較觀點地，不同於史學家，我們將在「三言」、「二拍」等扮裝文本中看到通俗文學家將男扮女裝者斥之以人妖敗俗，而對女扮男裝者則熱烈頌讚其「節孝兩全」的論述。在政治現實中，「扮裝」將使內外不殊，禮制崩潰失敘，因各種僭越情形層出不窮而不便統治管理是真。但在文學世界裡，「扮裝」卻有了更多通俗文學家對於性別越界的想像。若單就精神文化的層次與審美角度論之，何晏好服婦人之服也許只是為了婦人服飾之材質、色采更能襯托出他「美姿儀，面至白」的美男形象罷了；而妹喜好著男裝、常配劍，筆者以為這是妹喜個人陽性特質的展現，而絕非桀亡天下的原因。

由本節二個層面的討論可歸納出：同一階級之男女，除了在內/外空間上已作出活動範圍區隔外，更在事業之執掌上有了內言/外言，內事/外事之區分。而他們表現在外的服飾裝扮則是最直接表現性別差異的符號系統，此服飾系統除有男裝、女裝搭配的兩大句式結構外（借用語言學的說法，如男子穿的雜色盤領衣不能搭配女子穿的褙子），更透過服制之喪服、服飾的種類與數量、衣裳長短、履鞋圓方等差異來彰顯「男尊女卑」、「男主女從」之陰/陽、上/下秩序，與深刻的性政治象徵意義。「衣裳之制所以定上下，殊內外也」，所以男扮女裝、女扮男裝被當權者斥為「服妖」之亡國亡家徵兆。扮裝在政治意義上確實是一種基進的反制行為，然而扮裝的動機千差萬別，除了明代以降出現的「三姑六婆」足以穿門入戶動搖男外/女內之倫理秩序外，扮裝者更是以個人的身體藉由轉換外在服飾符號去顛覆、解構男外/女內的性別規範，並開啟性別流動的無限可能。以下試就「扮裝」行為中身體與服飾的辨證關係、與扮裝的性別符號意義來分別討論之。

<sup>54</sup> 《二十五史-漢書》卷二十七中之上 五行志，頁 611-612。

<sup>55</sup> 《二十五史-晉書劄注》卷二十七 五行志，頁 600。

## 第二節 扮裝的顛覆

在中國文化中確實出現過一些「扮裝」的史籍記載或文學戲曲文本，然而一般人對扮裝異服的看法可能僅停留在不男不女、人妖敗俗的負面印象層次，若嘗試溯源找出中國文化中對扮裝異服的價值判斷，除前文已述及的「革制度衣服者為畔，畔者君討」外，我們可在《禮記》王制 中見到：

作淫聲、異服、奇技、奇器以疑眾，殺。<sup>56</sup>

這一段敘述主要是司寇聽訟刑罰所禁止之事項，其中「異服」與做淫聲、奇技、奇器一樣都是蠱惑人心的行為，必須嚴加禁敕甚至處以殺身之責罰。而所謂「異服」即是違背冠服制度者。自西漢以降，異服結合五行災異思想而有「服妖」論述，這是站在天人符應的角度提醒統治者必須謹守「貌恭、言從、視明、聽聰、思睿」<sup>57</sup>等原則，否則一旦「服妖大作」就是人君行己「貌不恭」之符應，將導致亡國亡身的結果。我們可在歷代的史書 五行志 中見到各種「服妖」論述，以下僅列舉幾例，以明大略。《漢書》五行志 記載：

《左氏傳》愍公二年，晉獻公使太子申生帥師，公衣之偏衣，佩之金玦。狐突嘆曰：「時，事之徵也。衣，身之章也；佩，衷之旗也。故敬其事則命以始，服其身則衣之純，用其衷則佩之度。今命以時，卒闕其事也。衣以虜服，遠其躬也；佩以金玦，器其衷也。服以遠之，時以闕之，虜涼冬殺，金寒玦離，胡可恃也。」

<sup>58</sup>

顏師古注曰：「章，明也。旗，表也。衣所以明貴賤，佩所以表中心。」所以太子申生帥師出征，卻衣雜色之衣，佩以金玦，完全不符合敬事者應衣純白之衣，與君子佩玉的要求，故而申生之敗已見「事之徵也」。這是對於太子穿錯衣飾而無法達到章明自身之批評。另有《後漢書》五行志 記載：

靈帝數遊戲於西園中，令後宮采女為客，舍主人身為商賈，服行至舍，采女下酒食，因共飲食，以為戲樂。此服妖也。其後天下大亂。<sup>59</sup>

這是一則皇帝與宮女扮裝玩耍的例子，皇帝與宮女分別扮裝成商賈與客人，本是改換身份的扮裝遊戲，卻已成為天子之行不符身分，將致天下大亂的指控。《隋

<sup>56</sup> 《十三經注疏-周禮》，頁 1344。

<sup>57</sup> 《二十五史-漢書補注》二十七 五行志 中之上，藝文印書館，頁 611-612。

<sup>58</sup> 同上註，頁 615。

<sup>59</sup> 《二十五史-後漢書》，志十三，頁 1183。

書》「服妖」有載：

文宣帝末年，衣錦綺，傅粉黛，數為胡服，微行市里。粉黛者，婦人之飾，陽為陰事，君變為臣之象也。<sup>60</sup>

此則言文宣帝喜穿錦綺之衣，好傅粉黛，乃是陽為陰事，君變為臣的徵驗。可見服妖論述也隱含著極深刻的男/女、陽/陰、君/臣之性政治觀點。由以上各例，可約略見出「服妖」論述主要以帝王之穿著行為為重要反省內涵，另有民間出現之奇裝異服，亦是統治階層生亂之徵兆，《晉書》卷二十七「服妖」曰：

惠帝元康中，婦人之飾有五兵佩，又以金銀玳瑁之屬為斧鉞，戈戟以當笄。干寶以為：「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，終亡天下。」<sup>61</sup>

婦人頭上的髮飾插以各式兵器斧鉞，或許只是一種裝飾趣味，然服妖論述則論斷為「此婦人妖之甚者」，故而有賈后之干政。可見婦人的居內位置只能行內事，髮上插有各式兵器髮飾也難免觸及征戎外事，故要嚴格禁止。「服妖」論述正是冠服制度的輔助說明，只要不符合服制者，奇裝異服者皆可稱為「服妖」。

至明朝開國之初，亦曾在洪武十三年頒布的《明律》中立有「服舍違式」條款，以明服飾、車輿、房舍、器用之僭越懲罰：

凡官民房舍、車服、器物之類，各有等第，若違式僭用，有官者杖一百，罷職不敘，無官者笞五十，罪坐家長，工匠並笞五十。若僭用違禁龍鳳文者，官民各杖一百，徙三年；工匠杖一百，連當房家小，起發赴京籍充局匠，違禁之物並入官。

<sup>62</sup>

可見穿著違禁龍鳳文者，不僅個人受罰，遷徙三年，連製衣工匠全家大小都要因此而連累受罪，可見統治當局嚴格禁制之費盡苦心。

而民間普遍出現「服妖」現象而遭到士大夫階層極力攻訐批評，卻是晚明一個特出的現象，如在《明史》的 五行志 中記載：

崇禎時，朝臣好以紗縠竹籜為帶，取其便易，論者謂金銀重而貴，紗籜賤而輕，殆賤將乘貴也。時北方小民製幘，低側其簷，自掩眉目，名曰：「不認親。」其後寇亂民散，途遇親戚有飲泣不敢言，或掉臂去之者。<sup>63</sup>

<sup>60</sup> 《二十五史-隋書》卷二十二，五行志，頁336。

<sup>61</sup> 《二十五史-晉書斟注》卷二十七，頁601。

<sup>62</sup> 《大明律集解附例》卷十二，「服舍違式」，台北：台灣學生書局，1970，頁16上。

<sup>63</sup> 《二十五史-明史》，卷二十九，志十八，頁258。

其實不管是以「紗縠竹籜為帶」，或是所製之幘為低簷樣式，基本上都是一種當時的便利與流行，「服妖」論述難免以後見之明來任意比附不合服制規定的「奇裝異服」。若根據林麗月教授的研究指出<sup>64</sup>，晚明士子提出的「服妖說」批評重點主要為：其一，違反「衣裳之制所以定上下、殊內外」之規定，必招災異不祥（「僭禮逾制」、「逆天陰陽」、「異服不祥」）；其二，則針對晚明商品經濟發達、民風愈加糜爛的層次來發言（「奢侈靡費」）。然而「服妖」論述畢竟是統治階層的發言立場，中國文化歷來並不鼓勵對於服飾美的追求，整個中國服飾史的發展，主要由社會文化的服制力量控制主導著服飾之沿革發展，此現象要到明嘉靖以降，透過商品經濟力量的逐漸茁壯，才使服飾文化有了不一樣的面貌。民間大量出現的「奇裝異服」（有時是異妝打扮、創新的髮型頭飾，或是講究布料質感、織染精美、繡金刺銀的精美服飾等）除了是庶商階層消費能力提升，足以透過服飾之華麗混亂階級差等，乃至奢侈靡費的表現外，若嘗試以「性別」的角度觀看，「逆天陰陽」的現象背後究竟運作著什麼樣的心理機制？倘若文化建構出的「男女有別」是一套不需質疑的價值系統，那麼扮裝者何以甘冒觸犯刑責的代價來逆天陰陽、混亂男女有別的世界？

當我們嘗試以「性別」的角度重新檢視男女扮裝這樣的「異服」行為，則扮裝不僅在個別的衣著上違反服制，並且是對整個文化從空間、事業執掌、冠服制度與聯繫出來的禮制規範各方面辛苦建構起來的「男女之別」做了違逆與挑戰！「扮裝」的心理層次與性別文化意義恐怕並不包含在「服妖」論述之內，試問：何晏的好服婦人之服豈是為了「逆天陰陽」？或果真「異服不祥」而終致亡家？「服妖」解釋顯然是依附在「冠服制度」下的補強、輔助論述，而中國文化因太習慣於千年來建立起的「服妖」論述而失去對扮裝異服再反省的能力。若我們試從「扮裝研究」的角度重新提問並思考：何晏為何喜歡穿著婦人之服？妹喜為何喜歡戴男子冠，做男子打扮？相信會有一個嶄新的觀點與文化內涵會浮現出來。當然，中國文化並未發展出所謂的「扮裝」研究，相關的研究成果我們必須向西方借鑑學習，張小虹教授曾簡述現階段女性主義扮裝理論發展如下：

扮裝研究乃為後現代女性主義對性別二元對立僵局所提供的活潑思考路徑之一，..。在理論層面，由傳統奠基於身體/衣服與真實/表象深度形上學之「扮裝即偽裝」(cross-dressing as disguise) 的思考邏輯，到現代主義由扮裝展現「多重自我」(multiple self) 的開放性想像，再到後現代主義表面美學中的性別即扮裝、性別即表演，以解構逆轉的方式，視身體為服裝之形塑，主體為語言之建構。..因此後現代扮裝理論不再是追尋扮裝前後的性別真相，而是凸顯「性別之游移擺盪」(vacillation of gender) 與「認同之變幻不定」(instability of identity)，性別與認同由生理或解剖學上之確認，轉而成為書寫與閱讀中不斷建構與解構之過程。<sup>65</sup>

<sup>64</sup> 林麗月《衣裳與風教—晚明的服飾風尚與「服妖」論述》，頁130-140。

<sup>65</sup> 張小虹《性別越界：女性主義文學理論與批評》，台北：聯合文學出版社，1998，頁120。



女性主義的扮裝理論發展至今已至少經歷三個階段的觀念演進，從「扮裝即偽裝」帶入真實/表象（假）的二元思考；進而成為「多重自我」的開放性想像，每一次扮裝，每一種扮裝都是部分真實自我的呈現；到了後現代主義時期，則更本質地提出「性別即扮裝，性別即表演」，將「性別」清楚界定為社會文化建構，而每一個人學習社會化的過程就是一種扮裝，一種表演，故而性別得以游移擺盪，認同亦成為變幻不定。性別與認同的問題，轉而成為「書寫」與「閱讀」中對於性別不斷建構與解構的過程。基於此，本文所要嘗試討論的，正是明末清初小說中男女扮裝的性別與文化意義，文學文本的扮裝研究將以解讀小說文本中的扮裝現象作為起點，進行討論男性編撰者對於性別建構之各式努力與因為扮裝而刺激的性別越界之想像。在理論層面的運用上，並不專就某家某一論述為主，而主要將女性主義的扮裝研究成果作為一重要參考架構，並站在中國文化的性別建構下來檢查中國扮裝文本中身體/服飾/性別認同之辨證關係，乃至於語言的建構與文化的塑模之間可能出現的交叉影響等問題。另外，扮裝的性別符號意義又呈現出什麼樣的內涵？

## 一. 身體/服飾/性別的辨證關係

當我們說「什麼樣的人就要穿符合身分地位的衣服」時，是從人的主體位置出發選擇合適的穿著；當我們說「佛要金裝，人要衣裝」時，強調的是外在服飾對於形塑一個人的身分、地位具有重要的包裝、修飾功能。當然，穿衣服的人是主體，同一件衣服穿在不同人身上，會因著個人的肢體語言、各自散發出來的內在特質而產生不同的效果。在中國文化中的冠服制度更是一套官訂制式的服飾系統，具有區分階級上下與男外女內的重要「標示」功能。故而在整個文化範疇中，服飾因其特有的階級、性別之象徵意涵，使得其社會文化意義的重要性遠超過其物質或精神文化的意義。在本段的討論裡，我們將要藉由李漁(1611-1680)在《閑情偶記》中關於身體/服飾的觀點來觀察明清之際文人除了服妖論述之外，對於穿著服飾的看法；另外，英國文學家、才女型的女性主義者吳爾芙(Virginia Woolf, 1882-1941)也曾在《歐蘭朵》(Orlando)傳記小說中，對於身體/服飾/性別認同有極巧妙精采的思辨過程，故而也可納入本文身體/服飾/性別的辨證討論之中。

### (一) 李漁的身體/服飾觀：衣以章身

明末清初文人李漁曾在《閑情偶記》聲容部中提出對「選姿」、「修容」、「治服」、「習技」的看法，雖然聲容部所言為「顯者陶情之事」，並嘗試以

審美角度的考量出發，但李漁對整部書的期待仍是要納入更高層次的「崇尚簡樸」、「規正風俗」、「警惕人心」<sup>66</sup>之中，故而李漁對於婦人之衣提出「不貴精而貴潔，不貴麗而貴雅，不貴與家相稱，而貴與貌相宜」<sup>67</sup>，其貴「潔」、「雅」、「與貌相宜」，而不貴「精」、「麗」、「與家相稱」的審美標準，正是清初士人有意識地對明末崇奢尚侈風尚提出批判反省。除此，我們在標榜審美觀點的「治服」之中仍可見到傳統「服妖」論述對於李漁的影響：

至於大背情理，可為人心世道之憂者，則零拼碎補之服，俗名呼為「水田衣」者是已。衣之有縫，古人非好為之，不得已也。..即此一條兩條之縫，亦是人身贅瘤，萬方不能去之，故強存其跡。贊神仙之美者，必曰「天衣無縫」。明言人間世上，多此一物也。..推其原始，亦非有意為之，蓋由縫衣之奸匠，明為裁剪，暗作穿窬，逐段竊取而藏之，無由出脫，創為此制，以售其奸。不料人情厭常喜怪，不惟不攻其弊，且群然則而效之。毀成片者為零星小塊，全帛何罪，使受寸磔之刑？縫碎裂者為百衲僧衣，女子何辜，忽現出家之相？風俗好尚之遷移，常有關於氣數，此至不昉於今，而昉於崇禎末年。予見而詫之，嘗謂人云：「衣衫無故易形，殆有若或使之者，六合以內，得無有土崩瓦解之事乎？」未幾而闖氛四起，割裂中原，人謂予言不幸偶中。<sup>68</sup>

李漁以「天衣無縫」的標準鄙斥「水田衣」（見圖二）之有縫「數十百條」，也惋惜女子著此「百衲僧衣」忽現「出家之相」之無辜，李漁更痛切地指陳：此衣之製實乃「縫衣之奸匠」為了偷取布料所作的卑鄙手法，又因成段布匹無由出脫，故而以「毀成片」、「縫碎裂」的方式來銷贓，未料人情「厭常喜怪」，竟使「水田衣」成為風尚流行。事實上，「水田衣」類於今日的拼布縫，是由大小形狀不一、花色圖案各異的零碎布料拼縫而成，因其外貌類似俯瞰、交錯的水田而得名，「這種鑲拼服裝簡單別致，裝飾效果很強」<sup>69</sup>。「水田衣」來自民間婦女之巧思縫製，至明末更成為夫人閨秀們喜愛的流行時樣，在崇禎年間極為盛行。顯然李漁並不欣賞「水田衣」之藝術構思，並進一步將其斥為「奇裝異服」，是國將「土崩瓦解」、四分五裂之徵驗。此說確受東漢以來災異五行中的氣數說影響，固然表現出李漁的士人之憂，卻也難免受到時代限制而呈現偏頗的看法。

<sup>66</sup> 李漁《閑情偶記》，凡例七則有四期三戒，依次為：一期點綴太平、一期崇尚簡樸、一期規正風俗、一期警惕人心、一戒剽竊陳言、一戒網羅舊集、一戒支離補湊。頁 3-6。

<sup>67</sup> 李漁《閑情偶記》卷三「治服第三」，頁 118。

<sup>68</sup> 李漁《閑情偶記》，頁 124-125。

<sup>69</sup> 黃土龍編著《中國服飾史略》，上海：上海文化出版社，1994，頁 194。

圖二 明清婦女的流行服飾：水田衣<sup>70</sup>

雖說如此，李漁對於身體與服飾關係的諸多意見還是可讓我們跳脫「服妖」論述而另有啟發。首先，李漁即提出「衣衫之附於人身，亦猶人身之附於其地」之別出心裁看法：

人與地習，久始相安，以極奢極美之服，而驟加儉樸之軀，則衣衫亦類生人，常有不服水土之患。寬者似窄，短者疑長，手欲出而袖使之藏，項宜伸而領為之曲，物不隨之指使，遂如桎梏其身。「沐猴而冠」為人指笑者，非沐猴不可著冠，以其著之不慣，頭與冠不相稱也。<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> 本圖摘自周汛、高春明《中國歷代服飾》，上海：學林出版社，1997，頁254。

<sup>71</sup> 同註67，頁118。

陌生人新到一處，必有諸多適應環境的調整過程，若適應不良，則有水土不服之患。用此比喻身體與服飾的關係，則服飾之長短不再是男女陰陽位置之考量，而是人身與衣衫之間要有彼此配合、適應的互動關係，衣衫要配合身體作長短寬窄的剪裁，不能反使服飾阻礙行動、桎梏身軀；衣衫之華奢儉樸更要配合穿衣人之身分地位，免使搭配不良至身體侷促不安也。「沐猴而冠」之可笑並非服妖現象，也不是猴子不能著冠，而是猴子不慣著冠，頭與冠之間不相稱協調，故呈現出彘扭、不稱之態。總之，李漁認為身體應穿著合適得體之衣衫，此「合適得體」又不僅止於合身，更要符合穿衣主體的身分地位，應避免「極奢極美之服，而驟加儉樸之軀」之不相稱搭配穿著也。

李漁再進一步提出「衣以章身」的觀點曰：

章者，著也，非文采彰明之謂也；身非形體之身，乃智愚賢不肖之實備於躬，猶「富潤屋，德潤身」之身也。同一衣也，富者服之章其富，貧者服之益彰其貧；貴者服之章其貴，賤者服之益章其賤。有德有行之賢者，與無品無才之不肖者，其為章身也亦然。設有一大富長者于此，衣百結之衣，履踵決之履，一種豐腴氣象，自能躍出衣履之外，不問而知為長者。是敝服垢衣亦能章人之富，況羅綺而文繡者乎？丐夫菜傭竊得美服而被焉，往往因之得禍，以服能章貧，不必定為短褐，有時亦在長裾耳。<sup>72</sup>

由此，則李漁對「衣以章身」的解釋並非指由外鑠而內顯，藉由外在衣飾的姘飾文采彰明人之形體。相反地，是強調由內充而外顯的力量，是穿衣人蘊含於內的智力（智愚）、品格（賢不肖）、修養（德潤身）、富貴貧賤等人格特質之主體性顯現於外在服飾的力量，故而不同的主體穿上同樣的衣服，其內在之豐腴氣象、或衰頹之形必會「躍出衣履之外」，透過個別身體的展現而分別彰顯其富貴貧賤、智愚賢不肖的意義。乃至富長者穿上百結之衣，菜傭者穿上美服，都能因內發的氣質，使蔽服愈反稱出富長者之貴，美服更顯粗陋者之貧鄙，故而服飾除了具有正、反兩面彰明身體的烘托效果外，穿衣人自身所具備的人格特質更是不可忽略的主體價值。這是進入「扮裝」討論前可資參考的重要觀點。

此外，「衣以章身」本具有服飾對於身體的「文采彰明」重要裝飾意義，並有「衣所以明貴賤」之別階級功能，所以說「佛要金裝，人要衣裝」，即肯定藉由外在服飾之襯托更彰顯人的身體形容，雖然李漁開章明義就將服飾的修飾功能摒除於外，然李漁的發言位置實另有考量，李漁本其「崇尚簡樸」、「規正風俗」、「警惕人心」的文化責任感，對於晚明崇奢尚美的社會風氣已過分強調「衣以章身」的裝飾趣味，並以競求流行時樣為導向，更甚者已普遍出現利用服飾之姘美華麗來僭越階級、混亂性別之界分，故李漁提出「衣以章身」新解來批評晚明之奢靡，同時期待提倡當代之簡樸。

<sup>72</sup> 同上註，頁 118-119。

## (二) 吳爾芙的服飾/身體/性別認同觀

在英國小說家吳爾芙的小說《歐蘭朵》(Orlando)中，主角歐蘭朵在三十歲時由男性變為女性之後，歐蘭朵本人沒變，只是更換了服飾裝扮，另外也必須花好長一段時間調整自我的生活、思維、也嘗試轉換自我的性別認同，而歐蘭朵所思索的服飾、身體、與性別認同的諸多問題，或許可借其思考架構<sup>73</sup>來反省中國文化中身體/服飾/性別的辨證關係。

1. 服飾「形塑」(make) 性別：「這樣看來，不是我們穿衣服、倒是衣服穿我們的看法頗有道理。我們雖然讓裁縫按照我們的手臂和胸圍縫製衣服，可是我們卻讓衣服來形塑我們的感情、思想和話語。」<sup>74</sup>

服飾「形塑」性別這個層次從中國的冠服制度來討論最是清楚明顯。古時中國庶民百姓雖多由婦女縫製衣裳，但冠服制度更是官訂形塑性別差異的重要工具，服飾用以「定上下，殊內外」，故而「乃生男子」則「載衣之裳」，「乃生女子」則「載衣之裌」<sup>75</sup>，從嬰兒時期開始就以男嬰穿晝日之衣/女嬰穿夜臥之衣以辨明男外/女內之分，與外事/內事之執掌，這是藉由服飾來形塑性別最清楚的例證。對男女性別來說，穿上「正確的」服飾正可不斷形塑、內化男性的處天之尊、居上、居外發展，相對於女性則是處地之卑、居下、安內發展等種種文化內涵，故而服飾藉以提醒穿衣人必須符合服飾規範所指涉的陽/陰、上/下、尊/卑位置，與連帶而來的思想、行為、活動空間等處世規範。是為服飾「形塑」了中國男女的社會性別(gender)。

2. 服飾「標示」(mark) 性別：「兩性之間的差距幸而是相當深刻的一種。衣服不過是某種深藏於下之事物的象徵而已。是歐蘭朵她本身的變化促使她選擇了女人的衣服和女人的性別。」

這個看法頗似李漁所謂的「衣以章身」觀點，衣服是穿衣主體深藏於內的人格特質展現於外的象徵而已。對於人與人之間的辨識交往，第一眼就是透過服飾所標示出的性別、階級判定做起點，再進而決定選擇的溝通模式。當穿衣主體的性別意識夠清楚時(如歐蘭朵)，他/她就能夠選擇符合自我內在性別特質的服飾來「標示」自己的性別。在這樣的層次下，黃崇嘏的「自服藍袍居郡掾，永拋鸞鏡畫蛾眉」也就是順從自我的性別意識與志向發展，進而選擇男人的裝束和男人的性別，並希望藉由男性服飾的指涉標示自己強烈的社會男性意識(汲汲於仕進發展)。

<sup>73</sup> 同注 65，頁 17-18。亦見 Woolf, Virginia. *Orlando*. Hertfordshire: Wordsworth. 1995. p. 92-93.

<sup>74</sup> 以下三段引言為張小虹教授所區分、翻譯。同上注。

<sup>75</sup> 《詩經 小雅》斯干篇，《十三經注疏-詩經》，頁 436。

而男扮女裝、女扮男裝的基本意涵，就是想要透過外在的「女裝」、「男裝」之服飾裝束來「標示」自己是女、是男的性別（其實是假性別），服飾在此成為一種固定的性別符碼，其邏輯簡單成「穿男裝的就是男性」，而「穿女裝的就是女性」，扮裝人則利用服飾符碼固定的「標示」意義，來掩飾起自己真正的性別（sex）。

3. 服飾「掩飾」(mask) 性別：「兩性雖有差異，卻彼此混雜，在每一個人之中都有由一個性別朝向另一個性別的擺盪，而往往僅由衣服來維持男性與女性的類同，而隱藏於下的性別正相反於浮現於上的性別」。

在古代中國文化中，男女不但有別，而且男外/女內的空間歸屬謹嚴，男女不得任意跨越，正因為男女之防已作嚴格地訂定，故而其性別認同是二元分立（非男即女，非女即男）的清楚確定，而容不得性別與性別之間的游移擺盪。故而對於嘗試男扮女裝、女扮男裝者來說，外在服飾正是用來掩飾真正生理性別的重要性別符號，卻不見得能夠說明扮裝者真正的生理性別與性別意識。

那麼，何晏的好服婦人之服、妹喜的好服男子衣冠是否可透過李漁的「衣以章身」來理解呢？即衣服的選擇是穿衣主體深藏於內的人格特質展現於外的符號象徵，也就是何晏具有某程度的陰性特質，而妹喜具有某程度的陽性特質，故而其穿著與自己性格相應的服飾來「標示」自己特出的性別特質。若能接受並了解陰中可以有陽，陽中可以有陰的道理（事實上「太極圖」中的陰陽就是如此呈現），而不再刻板堅持非陰即陽、非陽即陰的二元對立，則服飾/身體/性別認同三者之間可有更多的對話可能產生，而不至於因男女之別規範的僵化，只能發出「服妖」論述如此斬釘截鐵地二元對立區分了。

西方性別研究學者 John Money 以為「服飾幾乎是全世界傳統的性別符碼，（所以）扮裝可說是一種高度明確的性別符碼越界。」以下我們就要透過符號學理論說明這樣的「性別符碼越界」。

## 二. 扮裝的性別符號意義

當我們進入扮裝的性別研究議題時，首先要將性/別做出二個層次的區分。其一是性（sex），指的是生理性別，可分為男（Male）、女（Female）或陰陽人（其生殖器無法確切辨別出是男是女，也許兩者都有）。其二是性別（gender），指的是社會性別，可分為陽性特質（Masculine），或陰性特質（Feminine）<sup>76</sup>。生

<sup>76</sup> 這兩個詞彙有學者翻成「陽剛特質」、「陰柔特質」，這是當代對於男/女兩性特質的定義，本文所要探討的中國古代社會的男女性別建構不見得適合陽「剛」/陰「柔」的定義，故採陽性特質/

理性別是出生時就決定的，若就「性生理心理學角度來說，兩性在出生時是沒有差別的。因此，性生理心理人格是後天習得的。」<sup>77</sup>當核心性別身分一旦確立，性別特性就成了「每一個人的最主要特性，是人的第一特性，也是最永久的特性」<sup>78</sup>。由此可知，「性」是每個人出生時的生理性別，而「性別」卻是一種後天學習而來的社會文化建構。若再呼應 Majorie Garber 提出的扮裝與文化的密切關係，我們就可看到「性別」的文化建構就是一連串強制性、規範性的學習、模擬過程，社會文化建構要求男人要有「男人樣」，女人要有「女人樣」，也因此，男人/女人要不斷模擬、扮演社會標準認同的「陽性特質」/「陰性特質」，而「陽性特質」/「陰性特質」的內涵又將因時代變遷而有所改變，所以一個時代有一個時代的性別認定標準，一個時代有一個時代的扮演。

當我們論及「扮裝」的符號學意義時，主要是強調扮裝放在整個文化符號系統中所代表的意義，穿衣服的雖是生物性的身體，但服飾本身（尤其是中國的冠服制度）就具有一套「定上下、疏內外」的指涉（signify）意義，故而男扮女裝，或女扮男裝都將使原本的指涉顛倒錯置，而產生新的結果。結構主義學家羅蘭巴特（Roland Barthes）曾在他的《流行體系—符號學與服飾符碼》研究中，首先將結構語言學的觀念應用到服飾裝扮現象中。他以為「服裝」（包括男裝和女裝）可說是一種純粹制度化、標準化的準則，一如語言學中的「語言」（langue）；而「裝扮」行為則是一種個人化、實踐化的穿衣過程，可對應於「言語」（parole）<sup>79</sup>。他提出：

語言是一種制度，一個有所限制的抽象體。言語是這種制度短暫的片刻，是個人為了溝通的目的而抽取出來並加以實體化的那一部份。<sup>80</sup>

若對應著服裝來思考，在古代中國「服飾」是一套統治者制定的冠服制度，它是一個有所限制的體制，並以辨識身分為目的，表現在服飾的圖案、顏色、長短、形制上而有諸多專屬或禁制。而每一次的「裝扮」都可說是冠服制度實際執行的過程，即個人在社會活動時將其抽取出來並實體化的那一部份，而對外「溝通的目的」就是讓觀者辨識出裝扮者之身分、階級與性別。以此論述邏輯推理，則「男扮女裝」或「女扮男裝」正是裝扮者有意的以服裝制度為前提，並藉由裝扮進行掩飾性別事實並達到對外溝通的目的。

而在索緒爾的語言符號學研究中，「概念」與「音響形象」的結合就稱為「符號」，他又以「所指」（signified）代替「概念」，以「能指」（signifier）代替「音

---

陰性特質之說法。

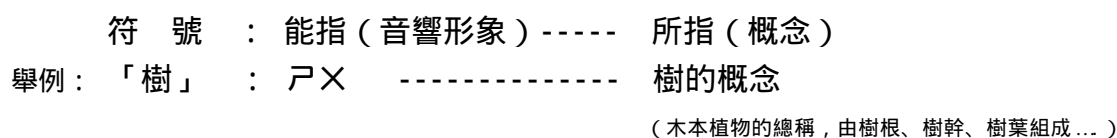
<sup>77</sup> 凱特·米列特（Kate Millett）著《性政治》，宋文偉譯，頁 39。「生理性別」（sex）與「社會性別」（gender）是米列特借助其他研究（如解剖學、生理學、心理學等）所分立的兩個觀念。

<sup>78</sup> 同上註，此為美國加州性別鑑定中心對生殖器畸形及其造成出生時錯誤性別分配的研究證明，此研究主要由 Robert J. Stoller 指導。頁 38。

<sup>79</sup> 此對應詳見羅蘭·巴特《流行體系—符號學與服飾符碼》，頁 29。

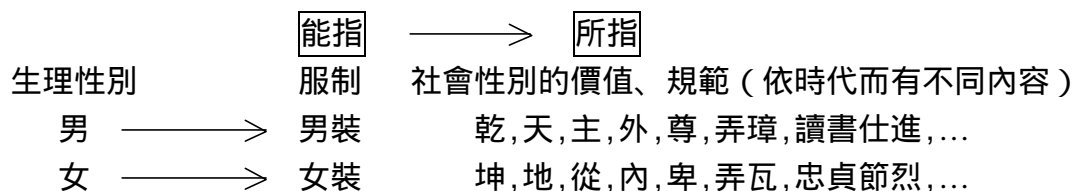
<sup>80</sup> 同上注，頁 30。

響形象」<sup>81</sup>。如「尸X」這個音響形象對中國人來說將會指向「樹的概念」，兩者結合就成為「樹」這個符號（如圖三）。符號形成之前，所指與能指之間的關聯原是任意的，後經過溝通的需要進一步要求約定俗成，一旦符號系統形成，「能指與所指的關係就不再是任意的了，相對固定的社會契約保證了能指與所指關係的確定性，從而保證了信息傳達的有效性。」<sup>82</sup>



圖三 符號與所指、能指的關係

將此概念運用到文化符號學時，所謂符號，「即發送者用一個可感知的物質刺激，使接受對方能約定地了解關於某種不在場或未出現的某事物的一些情況」<sup>83</sup>。在扮裝討論中，我們要將重要的媒介「服飾」當作「可感知的物質刺激」，也就是「能指」，因為服制具有別男女，殊內外的重要象徵功能，故服制將帶領中國人約定地指向性政治之權力結構（如男尊女卑）與處世規範（如男外女內）的性別分立概念（所指）（如圖四）：



圖四 性別，服制與文化符號系統的關係

當能指（服制）與所指（社會性別之價值、規範）緊密交織成文化符號網時，則天生為男則享「載寢之床，載衣之裳，載弄之璋」；不幸而為女，則「載寢之地，載衣之裋，載弄之瓦」<sup>84</sup>，不只照顧安置的地點有床/地的尊/卑差異，穿的衣服是

<sup>81</sup> 索緒爾《普通語言學教程》，弘文館出版社，頁 92。

<sup>82</sup> 趙毅衡《文學符號學》，頁 14。

<sup>83</sup> 在此引用趙毅衡在《文學符號學》中的定義，頁 5。

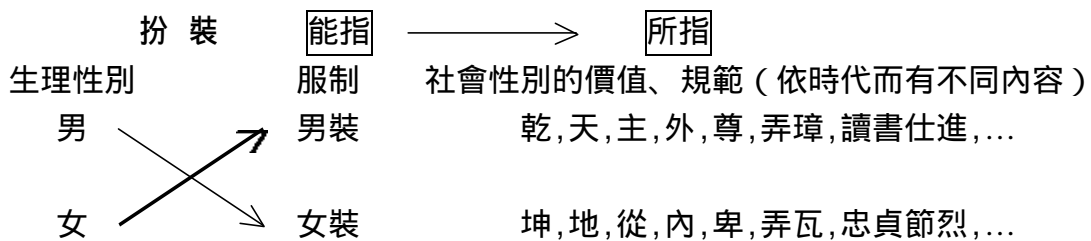
<sup>84</sup> 《詩經·小雅》斯干篇：「乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋。其泣噍噍，朱芾斯皇，室家君王。乃生女子，載寢之地，載衣之裋，載弄之瓦。無非無儀，唯酒食是議，無父母詒罹。」



晝日之衣/夜臥之衣（褌）的外/內、主外事/主內事區別<sup>85</sup>，手上玩弄的是白玉璋/陶垂紡以辨明將來的執掌（做官/紡紗），對於嬰兒的祝福一個是穿著朱紅禮服更輝煌，將來周室作君王；一個是訓誨式的：不許違抗多議論，只管料理酒食作家務，別給父母添麻煩！可見中國嬰孩的性別教育啟蒙顯然更早，其性別認同透過所著衣服、把弄器物之象徵意義，與父母、社會不同的性別期待而逐一確立完成。嬰兒出生後，其生理性別隨即必當學習服膺社會性別的價值與規範。這就是 Kate Millet 所稱盛行於「性別領域」中「一群人按天生的權力統治另一群人」的格局。

86

性別上的天生不平等，因為能指與所指間頑固而緊密的連結，故而只能等到下輩子才能祈求翻身了！此世翻身既不可能，更無進步的醫學技術可提供變性的要求，故而偶爾的謹慎扮裝倒成了或可一試的變性方法，不管其目的為何，然而藉由扮裝可進行性別符號的對置（男變為女，或女變為男），也可達到身分改變的效果。原本被視為當然的生理男性（或女性）服膺社會男性（或女性）的價值或規範（見圖四），經過男女扮裝後，外在的辨識系統因為顛倒錯置了（見圖五），一則掩藏起生理性別的事實，二則刻板的性別價值與規範也跟著鬆動，不論男女忽然可以易位思考。進一步說，「扮裝」的意義即是撤換掉原本加諸個人的符號系統，如性別、階級、身分地位與隨之而來的處世規範與禁忌等等，而扮裝後即意味穿戴上了另一套文化符碼以供他人辨認、解讀，除能避開原有身分之窒礙難行外，新身分更帶來處世行事之方便，扮裝人得藉此達成一己之宿願或目的。



圖五 扮裝理論與文化符號系統的關係

當我們再進一步探索扮裝行動得以成功的原因，則「扮裝」行為就是對「男女有別」之文化建構的一種「再現」(representation) 過程（若不是再現原有的文

《十三經注疏-詩經》，頁 436。

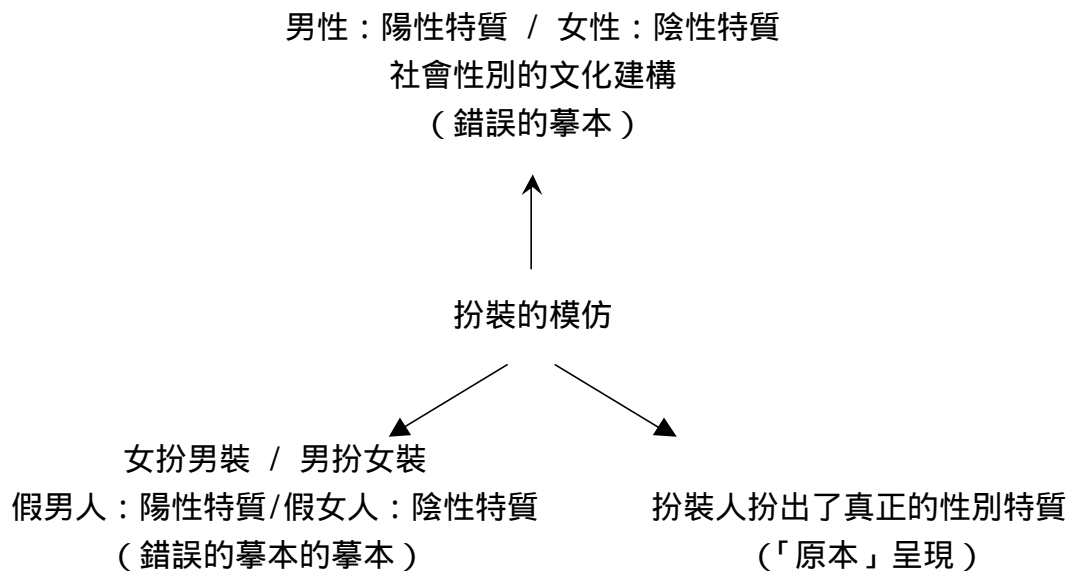
<sup>85</sup>鄭玄箋：「男子生而臥於床，尊之也。裳，晝日衣也，衣以裳者明當主於外事也。臥於地，卑之也。褌，褌也，夜衣也，明當主於內事。」同上註，頁 437-438。

<sup>86</sup>凱特·米列特 (Kate Millet) 《性政治》，宋文偉譯，頁 32-33。

化建構就會露出馬腳，使扮裝失敗），男扮女裝者除了在服飾上換上女裝打扮外，他的肢體語言、人格特質又非得配合女裝而模仿、扮演出社會文化價值認同的「陰性特質」；反過來說，女扮男裝者亦要模仿、扮演「陽性特質」才可能外出。如此說來，則社會上的男性要符合「陽性特質」，女性要符合「陰性特質」的價值判斷可說是一種文化「原本」，而男女扮裝所模擬、扮演呈現出來的假男性、假女性卻只是一種文化「摹本」(copy)。當男扮女裝者得以進入內室、女扮男裝者得出中門數年而不被識破、認出，可知社會文化中藉以分辨男、女性別的反而是外在的性別符號（服飾），與個人對社會性別規範的不斷內化、模擬、與扮演的結果，而不一定是深藏於內的真正生理性別。費爾門(Shoshana Felman)曾在「重讀陰性」(“Rereading Femininity”)一文中提出：「如果僅由衣服—亦即單一文化符號與機制—來決定我們對性別之閱讀，決定陽性與陰性，從而確保性別對立為井然有序、層級分明的兩極；如果確實是由衣服建構了男人或女人，那麼如此這般的性別角色，豈不在根本上就已是一種錯誤摹本了嗎？」<sup>87</sup>透過扮裝機制的弔詭運作，「陽性特質」/「陰性特質」並不能說明男性/女性真正的本質差異（男人確實也扮得出陰性特質來，女人也扮得出陽性特質），而是一種後天的文化建構，並且是需要透過學習、模擬、然後不斷扮演而確定的性別價值呈現，誠如茱蒂巴特勒(Judith Butler)所言：「如果性別的內在真實是虛構的，並且，真正的性別是建立、塑模在身體外觀上的幻象上，那麼性別似乎並不能以真或假來論斷，而只是一種經由主流論述與持續的認同所製造出來的真實結果。」<sup>88</sup>因此我們可以說：因為社會性別是一種文化建構，所以對每一個人在成長歷程中逐漸學習社會化的過程來說，性別就是一種扮演。故而男性：陽性特質/女性：陰性特質的價值判斷對應到生理性別上並不能說是「原本」，而只能說是「錯誤的摹本」，那麼男女扮裝所呈現出來的結果，因為扮裝者的主體選擇不再拘泥於服制規範，所以除了可能是「錯誤的摹本的摹本」，外在服飾距離生理性別與真正的人格特質愈來愈遠外，另一種可能反而會呈現出扮裝人真正的性別特質，而使「原本」呈現。（如圖六）

<sup>87</sup> 張小虹《性別越界》，頁120-121。

<sup>88</sup> Butler, Judith, “Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse”, *Feminist/Postmodernism*. Ed. Nicholson, Linda J., 1990, New York: Routledge. P.337.



圖六 扮裝的模仿與性別特質的關係