

唱片公司。

《李逵探母》(京劇VCD, 尙長榮、王夢雲主演, 1984年錄影)。上海市: 中國唱片上海公司。

八一電影製片廠, 《紅燈記》(京劇樣板戲VCD, 浩亮、高玉倩、劉長瑜主演, 1970拍攝) 廣州  
市: 中國三環音像社。

新美國北管劇團 (2001), 《六帥斬子》(VCD, 1989拍攝)。臺北市: 國立台北藝術大學圖書館。

#### 網路資源 (聲音檔)

<http://www.yogimont.net/jia/pub/growl.html>

## 情欲流動與性別越界

### ——《三個人兒兩盞燈》與《男王后》之觀照\*

李惠綿\*\*

#### 中文摘要

《三個人兒兩盞燈》取材於唐代詩話筆記征衣藏詩的故事, 借古典長門宮怨之主題, 略微注入女同性戀視角, 刻劃女性的情欲世界, 關懷的視角為新編戲曲開啓另一扇視窗。明代萬曆年間, 王驥德《男王后》雜劇取材於記載君臣同性戀的史傳〈韓子高傳〉及小說〈陳子高傳〉, 演述男同性戀、異性戀、雙性戀, 在中國戲曲作品中可謂奇葩。這一古一今的劇作, 《男王后》側重書寫權力結構下的情慾世界與性別錯亂, 《三個人兒兩盞燈》側重描繪特殊族群的女性, 在深鎖宮廷苑囿的城牆中試圖追尋情感的歸屬。兩齣戲都深觸了人類情感異於常軌常態的另一種幽微與類型, 而且各有其社會結構與文化風潮作為故事的重要背景, 恰好呈現古典劇作與當代新編戲曲之觀照。

關鍵詞: 性別越界、同性戀、三個人兒兩盞燈、男王后、王驥德

《戲劇學刊》第二期頁 63-84 (民國九十四年), 臺北: 國立臺北藝術大學戲劇學院  
TAIPEI THEATRE JOURNAL. 2 (2005): 63-84  
College of Theatre, Taipei National University of Arts

收稿日期: 2005.03.29; 通過日期: 2005.04.18

\*《三個人兒兩盞燈》原劇本已經劇作者修訂, 刊載於本期《戲劇學刊》。

\*\*國立台灣大學中國文學系教授

## Between the Flow of Intention and Crossing the Boundary of Gender —— A Comparison between “Three Persons and Two Lamps” and “Male Queen”

Li Hui-mian

### Abstract

*Three Persons, and Two Lamps* is obtained from notes-story (shihua biji) of Tang dynasty that recorded the stories of that a maid sewed a poem inside an armour (*zhengyi cangshi*). Borrowing from the theme of plaint in classical palace, the story explored the points of views of lesbian and the female desired world. It also opens another window of novel viewpoint for new-adapted plays. During the Wanli period of Ming dynasty, the northern Zaju, Wang Jide's *Male Queen*, selected from the record of the homosexual relation between monarch and subject: the historical record *Han zigao zhuan* and the novel *Chen zigao zhuan*. *Male Queen*, which depicted male homosexual、heterosexual、and bi-homosexual, is a rare wonderful work in classical Chinese opera. These two plays had their own characteristics. *Male Queen* emphasized on describing the desired world and gender disorder under the construction of power; *Three Persons and Two Lamps* stressed on portraying female particular groups who searched for emotional commitment within the confined palace wall. Two plays touched another sort of musing state of mind where mankind's emotion deviated from the normal course of state. Both respectively took their own social structures and cultural trends as important backgrounds that just presented a comparison between classical and contemporary new-adapted plays.

Keywords: Crossing the boundary of gender, homosexual, *Three Persons and Two Lamps*, *Male Queen*, Wang Jide

台灣自九〇年代起同性戀運動浮出臺面，一九九四年開始更風起雲湧，成為新興的社會運動。同性戀運動與婦女運動揭櫫的性別解放相結合，將婦女研究推向更廣的性別研究（gender studies），同性戀研究不僅挑戰男女兩性的分類，並且發掘性取向、性別曖昧、性別認同之間的複雜關係，從性別面向切入，對社會結構和人類關係作了一番全新的理解。<sup>1</sup>從中國文學演變的歷史軌跡觀察，社會現象和文化思潮往往帶動文學創作風氣，成為作品書寫的題材。就婦女運動揭櫫的性別解放而言，當代新編戲曲也逐漸關注女性的情欲流動，例如王安祈教授修編《王有道休妻》，就是以重探之筆思索女性心理另一種可能的情欲流動。傳統京劇搬演王有道休妻故事，名曰《御碑亭》<sup>2</sup>，是梅蘭芳常演的戲。其中一場主戲是孟月華先在御碑亭避雨，隨後又來一位書生，時間已是二更。書生以謹守讀書人非禮勿動的志誠，一旁的月華則「思前想後膽怕驚，倘若少年人心不正，豈不失卻我的貞節名」。五更時分雲開霧散，大雨已住風涼靜，踏歸塗不染埃塵。王教授試著探索一個被傳統禮教規範的妻子，當她雨中巧遇年輕書生，因緣際會同坐亭內，除了戰戰兢兢，她心中的春水是否也會盪起漣漪？於是別出心裁鋪敘一場〈亭會〉，讓飾演「本我」的孟月華上場，一襲黑裝象徵內心的幽微詭秘，紅色手絹卻不時輕拋浪漫熱情。兩個演員同台共飾，分別代表孟月華的端莊矜持與春心蕩漾。導演李小平讓兩個演員在虛實明暗、黑白掩映之間，將這一場無言邂逅觸發的波瀾與翻騰，詮釋得絲絲入扣。不再固守傳統戲曲烈女節婦的女性形象，不再拘泥人性善惡的判然二分，不再鍾情於思惟京劇；掙脫京劇程式表演的單調刻板，嘗試多元手法，以小劇場形式的實驗精神。<sup>3</sup>就新興的同性戀運動而言，如雨後春筍的同性戀小說<sup>4</sup>、話劇、電視劇、電影<sup>5</sup>等作品應運而生。王安祈教授和趙雪君新編戲曲《三個人兒兩盞燈》<sup>6</sup>，借古典長門宮怨之主題，略微注入女同性戀視角，刻劃女性的情欲世界，關懷的視角為新編戲曲開啓另一扇視窗。

然而以同性戀為題材的劇本早在明代萬曆年間就已誕生，王驥德《男王后》雜劇演述男同性戀、異性戀、雙性戀主題，在中國戲曲作品中可謂奇葩。該劇描述主角人物的情慾錯亂，可借用

<sup>1</sup>鄭美里：《女兒圈——台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》（台北：女書文化，1997年），頁17。

<sup>2</sup>《御碑亭》，收入《戲典》第二冊（台北：第一文化社，1976年），頁329-352。

<sup>3</sup>王安祈修編：《王有道休妻》，由國光劇團盛鑑飾演王有道，陳美蘭、朱勝麗同台飾演孟月華，2004年3月27日在木柵國光劇場首演。

<sup>4</sup>同性戀小說簡目，參台大男同性戀研究社編著：《同性戀邦聯》（台北：號角出版社，1994年），頁36-42。

<sup>5</sup>關於同性戀話劇、電視、電影等作品，參考矛鋒：《同性戀文學史》（台北：漢忠文化出版社，1996年），頁349-362，410，412。

<sup>6</sup>《三個人兒兩盞燈》（以下簡稱《三個人兒》）原是趙雪君就讀台灣大學戲劇研究所的課堂習作，原名為《征衣情緣》；後由王安祈教授接手（為行文之便，以下統稱編劇），進行二度創作，重新填寫曲文內容，調度劇本場景。原本計畫以小劇場形式發表，因情節豐富、情感濃厚而寫成大戲。宮閨怨情和性別視角應是趙雪君的創意，兼任國光藝術總監的王教授猶如伯樂識千里馬，從文字創作搬演舞台，並推為國光劇團首度登場的年度大戲。這齣戲在2005年3月25-27日於台北「新舞台」演出。參《聯合報·文化版》李玉玲報導（2005年1月22日）。

「性別越界」的觀點作為一個適當的切入點。所謂性別越界：「標示一種理論思考與文本閱讀策略的可能，企圖轉化對立政治與差異政治，開放各種性、性別、性傾向、權力、慾望的流通與互動。越界透過扮裝或變性的『男越女界』或『女越男界』便牽動著截然不同的權力重疊與懲罰機制；而理論上歌誦愉悅快感與實際掙扎在邊界的焦慮困惑產生衝突，因此在層層性別的移轉置換、翻要戲弄之後，越界本身究竟是模糊抑或強化了邊界的存在？性別越界作為一種空間移位的思考模式，有其理論、歷史、文化的各種向度，既具開創前瞻的思考活力，也夾雜衝突矛盾的各種可能。」<sup>7</sup>女性主義研究與性別研究提供新的視野，有助於讀者以不同的視角重新閱讀分析古典劇作《男王后》，不再只是停留在荒誕無稽的層次，而對劇中人物有更深的同情與了解，同時不得不讚嘆四百年多前的王驥德，竟以極為前衛的眼光創作了一本戲曲史上性別越界的作品。誠如王儀君先生提出：男性之愛在中國文學及歷史並非新鮮文化，但是明代首次出現描寫男性之愛的《男王后》似乎格外重要。因為它討論了性別關係和區分性別的問題系統。男童居於王后之位不僅提示了性別跨界，也包括了性別階級和男人的社會宰制。<sup>8</sup>

這一古一今的劇作，《男王后》側重書寫權力結構下的情感世界與性別錯亂，《三個人兒兩盞燈》側重描繪特殊族群的女性，在深鎖宮廷苑囿的城牆中試圖追尋情感的歸屬。兩齣戲都深觸了人類情感異於常軌常態的另一種幽微與類型，而且各有其社會結構與文化風潮作為故事的重要背景，恰好可以呈現古典劇作與當代新編戲曲之觀照。

## 一、《三個人兒兩盞燈》的情欲流動

唐代「宮人」一詞相當廣泛，上至得爵秩之嬪妃、世婦，下至一般供役使之職的宮女，均可稱之「宮人」。根據《新唐書·宦者傳》載：「開元、天寶中，宮嬪大率至四萬，宮人數目盛大，朝廷耗費可觀，是以唐代朝臣不乏上疏建議釋放宮人。大唐之世，雖至少有三十次釋放宮人記錄，其中放歸千人以上者更至少達七次之多，但掖庭宮人之數目卻從未減至萬數以下，可知唐朝對宮人之選召從無間斷。<sup>9</sup>中國帝王體制結構之下，宮人為帝王專屬，成為生命不能自主的女性族群，成為特殊的集體命運。儘管上層的后妃最為尊貴顯榮，但其命運完全繫於皇帝，她們與皇帝在親密與疏離之間拔河，色衰愛弛往往是許多后妃的共同命運。至於卑微低賤的宮女，要得到皇帝寵幸可謂微乎

其微。中國歷史上，除清朝有宮女退休制度，只要不曾被皇帝收用，年滿二十二歲就可被發放出去、准其擇配外，歷代宮女多為終生制，一生青春遂埋葬在深宮。<sup>10</sup>在各種詩歌主題大放異彩的唐代，宮怨詩也成為盛行的主題，元稹〈行宮〉詩：「寥落古行宮，宮花寂寞紅。白頭宮女在，閒坐說玄宗。」<sup>11</sup>正是刻劃唐朝宮女老去的幽怨悲情。記載在孟榮《本事詩·情感第一·王言》中「征袍藏詩」的故事，也是宮怨詩歷史背景的反映：

開元中頒賜邊軍繡衣，製於宮中。有兵士於短袍中得詩曰：「沙場征戍客，寒苦若為

眠。戰袍經手作，知落阿誰邊？蓄意多添線，含情更著綿。今生已過也，重結後身緣。」

<sup>12</sup>兵士以詩白於帥，帥近之。玄宗命以詩遍示六宮曰：「有作者勿隱，吾不罪汝」。有一

宮人自言萬死，玄宗深憫之，遂以嫁得詩人，仍謂之曰：「我與汝結今生緣。」邊人皆

感泣。<sup>13</sup>

這則詩話以對話和行動，敘事成一個首尾完整、情韻動人的故事。敘事者並未使用「話語模式」描繪兵士的心理狀態，例如「兵士惶恐」或「兵士感慨」或「兵士欲訪佳人」等等，因此兵士膽敢獻詩告白於主帥，其心理動機便是一個可以探索的空隙。例如玄宗得知此詩而進行查訪時，身為坐擁三千佳麗的帝王，其心理狀態又是什麼？當玄宗見到伏首認罪的宮人，敘事文中「深憫之」的轉折點何在？僅僅百餘字的詩話，只能記其粗陳梗概，其中空隙也足以提供劇作家許多創意想像。

浪漫的詩話筆記到了兼京劇編劇家及理論家的齊如山（1877-1962），竟因文學藝術家的悲憤之情、文化使命與時代亂離，譜寫了一齣充滿時代思潮的《征衣緣》<sup>15</sup>，寫作目的在「鼓舞及警惕民心，以痛斥共匪為第一要義」<sup>16</sup>。賊首名曰茅洪霄影射毛匪，其意甚明，可見政治思潮及家國時事之注入新編戲。《征衣緣》的創作旨趣根本不在「因征衣而締結情緣」的故事主題。《三個人兒

<sup>10</sup>關於宮女終生制，參劉達臨編著：《中國古代性文化》第五章〈中國封建社會的全盛時期——隋唐五代〉（銀川：寧夏人民出版社，1993年），頁429。

<sup>11</sup>見《全唐詩》（北京：中華書局，1985年）卷410，頁4552；一說王建作，

<sup>12</sup>彭定求等編：《全唐詩》卷797（北京：中華書局，1985年）題作〈袍中詩〉，末句作「結取（一作願結）後身緣」，頁8966。

<sup>13</sup>孟榮字初中。《本事詩》一卷，據《百部叢書集成》陽山顧氏文房本。書前有唐宗光啓二年自序（886），主要記載唐代詩人軼事及民間傳說故事。《本事詩》據《百部叢書集成》，同前註。

<sup>14</sup>胡亞敏：《敘事學》（湖北：華師範大學出版社，1994年），「話語模式」指敘事文中人物語言的表達方式，人物語言不僅指敘事文中人物自身的講話和思想，也包括由敘述者轉述人物的講話和思想。譬如，他想：「我應該幫助她。」這是直接引語；「他感到應該幫助她。」這是間接引語。頁118-184。

<sup>15</sup>原本《征衣緣》分十二場，修編本分上下卷十八場，收入《齊如山手稿二十四種》，國家圖書館善本室特藏。

<sup>16</sup>語見《原本征衣緣·說明》。

<sup>7</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，1995年），頁5-6。

<sup>8</sup>王儀君：「Remapping Gender boundaries: Effeminization and Expectation of Social Stability in Epicene and The Male Queen。」Gendered Memories ed. by John Neubauer. Netherland: Rodopi, 2000. 129-39.（重劃性別界限：《埃比羅尼》與《男王后》中的女性化以及對社會穩定的期待）。本文引述乃是摘取意譯。

<sup>9</sup>關於唐代宮人概況，參鄭華達：《唐代宮怨詩研究》（台北：文津出版社，2000年），頁13-14、24、46。

雖亦取材於袍中詩故事，然編劇意趣是以三個同姊妹的宮女為主線情節，放大宮怨幽情的主題。從她們一入宮中十五、六年之後為故事起點，各自面對深宮漫長歲月的寂寞清冷，試圖尋找感情歸屬；從而導引出女同性戀視角和征袍題詩締情緣兩條副線關目，主線與雙副線結穴處才拈出主題旋律。編劇以深宮苑內朝夕相處的宮女為《三個人兒》中的故事人物，有真實的歷史背景。慧眼獨具塑造這群特殊的女性人物，已經為這齣戲奠定獨特性與普遍性，這是戲曲文學所以能動人的關鍵。至於注入女同性戀視角，更是此劇創意所在。

恰如白居易〈後宮詞〉：「雨露由來一點恩，爭能偏布及千門？三千宮女胭脂面，幾箇春來無淚痕。」<sup>17</sup>《三個人兒》鋪陳三個宮女的命運：湘琪曾一朝臨幸，從此陷溺無止無盡的等待，不忍見華髮早生，抑鬱自盡。雙月幽閉深宮，抑鬱望幸；無意間巧遇聖顏，怎奈落花有意，流水無情；「無端的近天顏心願得遂，卻原來任自多情枉自醉迷，意冷心灰綺夢碎」<sup>18</sup>；於是轉而藉征袍藏詩，將感情寄託遙不可及的邊軍。廣芝則始終不改對雙月的鍾情，摘錄劇中明顯刻劃廣芝的性情慷慨及其對雙月的同性情愛：

廣芝：難道女子非為男子容妝不可？

廣芝：（凝視著雙月，用手輕輕扳過雙月肩膀）嗚？雙月，怎麼？今日聖上壽誕，歌舞宴樂、舉國同歡，你怎麼這麼清水素面、脂粉不施？來！快隨姊姊到後面裝扮裝扮。

我帶雙月回宮房，替她梳髮整妝。雙月，來，我那粉色的胭脂原是要與妳用的，還有一枝菊色的金釵（一邊說，一邊撫摸雙月頭髮），快、快隨我來。

雙月：廣芝姐姐，入宮以前，妳心裡可有過什麼人？

廣芝：我心裡的人……入宮以後才有的。

編劇營造廣芝對雙月的凝視、用手輕扳雙肩、撫摸頭髮等神情動作，流露柔情親密的意味；共用胭脂和金釵則隱含兩唇相依、結髮成雙的意象，乃至暗示入宮以後心裡才有個人兒，都是敘事學中的一種「話語模式」，清晰地披露廣芝的同性相求；「誰道女子非為男子容妝不可」更直接表述不以男性為絕對的認同，顛覆「女為悅己者容」的對象是男性的必然性。因此，當雙月取出玉笛，提

及那是兄長的遺物，指定來日要送與妹婿，於是廣芝拿起笛子，輕輕的吹出了聲音。雙月見廣芝會吹，便說：「送與姐姐吧！」剎那間，廣芝感到欣慰，因為自己替代了雙月哥哥的「妹婿」<sup>19</sup>，正是贈者無意，受者有心。為加強廣芝的情有獨鍾，編劇安排縫製征衣時有一段極具象徵的表演設計。原來廣芝的征衣幾日前已完成，此刻是替雙月縫製，宮女言道：「聽說廣芝姐姐待雙月好，常常替她做新衣服，真令人羨慕。」以下且看二人各自情懷：

廣芝雙月：（合唱）捧衣籃、做針綉、絲絲縷縷，奉聖旨、萬里烽煙、製征衣。

雙月：（接唱）我不是誰人的妻，卻為他裁製新衣。

廣芝：（接唱）我為她費心掛念，樂見她開懷笑微。

（雙月與廣芝分別拿起衣籃中的衣服來看。）

（廣芝站在雙月後面、雙月拿著衣服對著前方比擬、廣芝在她身後對著她的身型比擬）

雙月：不知他肩寬袖長幾多許？

廣芝：美人肩細頸柳腰玉香軀。

雙月：不知他容顏貌身型氣息？

廣芝：親近她玉精神似雪冰肌。

雙月：彷彿聞他身姿形影在目歷歷，

廣芝：難得見她倚風凝睇含情依依。

廣芝雙月：（合唱）羞答答我為他親手披衣，情切切我為她親手披衣。

（雙月做出替一個空氣人披衣的動作，她披上之時、廣芝為她做的衣服也恰好披在她的身上）（雙月一驚，將征衣揣入懷中，回頭看著廣芝）

（因為靠的太近，雙月只見到廣芝的眼神、好像一個異性似的）

雙月：（兩人似遊園驚夢）是真夢幻、恍惚迷離。

廣芝：（白）雙月……

（雙月的幻覺被打醒，稍微躲開廣芝，但不是很決絕的）

就在兩人眼神交會恍惚迷離的剎那間，如果雙月對同性愛的強度濃度也和廣芝相當，是很容易不自覺陷入形體相親的情境。但是雙月躲開了，雖然不很決絕，於是形成以下如夢似幻的呼喚與對話：

廣芝：雙月……

<sup>17</sup> 《全唐詩》卷442，頁4934。

<sup>18</sup> 語自《三個人兒》第二景曲文。

<sup>19</sup> 贈送玉笛情節，見《三個人兒》第四景贊白。

雙月：姐姐若是男兒便好。

廣芝：怎生便好？

雙月：只可惜姐姐不為男身。

廣芝：（沮喪）也只可惜王公公不為男身。

雙月：姐姐若能與王公公結為夫婦，相扶一生，豈不是好？只是……

廣芝：我與他……那妹妹便如何？

雙月：我……

廣芝：（聲音淒苦）妹妹便如何？

雙月：我……（拿起手中的衣服）就當這征衣是為夫婦而縫，只待他自沙場征戰而歸。

哪怕是鏡花水月、見影無形，我只想要個……想要個……

（雙月不語。廣芝也不再追問。雙月拿著征衣走到舞台另一邊，對著征衣發呆）

接下來廣芝喃喃自問：「雙月……妳想要的……我給不得麼……？」惆悵聲中，笛子伴奏，幕後合唱：「一顆心、託何方？一點情寄哪廂？心扉緊掩誰啓窗？天蒼地莽、總也有歸鄉，歸鄉、歸鄉在何方？歸鄉在何方？」<sup>20</sup>笛音悠揚，曲詞婉轉，是廣芝內心千回百轉的寫照。<sup>21</sup>編劇精心雕琢廣芝認同的同性情愛絕對與雙月當時渴求的異性情愛有迥然之別，因此廣芝嘆息「只可惜王公公不為男身」似乎是個弱筆，基於人物性情塑造的統一，廣芝不必說此話的。

三個宮女，湘琪意圖攀附帝王，雙月全心追求託身，廣芝堅持同性知己，分別代表三個女性的情欲流動，刻意用「情欲」以區別「情慾」，一方面是因為編劇處理廣芝的同性愛發乎情止乎禮，僅止精神上的意念，並無身體行為的慾求。二方面分析她們的情欲流動，正是對比於《老子》所謂「常無欲以觀其妙」中「無欲無求」之涵義，也對比於佛家斷七情六欲之義。正因為她們不同的情欲追求，導引各自不同的命運。

儘管著力書寫三個宮女的情欲流動，但從編劇給予雙月的唱作份量，以及扮演雙月的重要演員——專攻青衣花旦，扮相秀雅甜美的陳美蘭，可看出三個人中是以雙月為主角。不過劇本賦予廣芝的唱作份量與雙月是等量齊觀的，由於此劇注入同性愛的視角，無心插柳地塑造一個情欲獨特的廣芝，成為三個人兒中最動人的女性。國光劇團安排年輕一輩的新秀旦角王耀星扮演廣芝，王耀星以沈鬱頓挫的程派唱腔表演，既別於陳美蘭的梅派唱腔，又與劇中內斂抑鬱的廣芝相得益彰，唱得入

<sup>20</sup> 以上表演設計之引文，見《三個人兒》第十景曲文。

<sup>21</sup> 表演時，廣芝、雙月、湘琪芳魂各在舞台左右及中央，成為等三角形方位，導演的調度將這首幕後合唱曲變成同時呈現三個人兒的感情漂泊。

情，演得入戲。劇中最讓讀者觀眾關切者自然是廣芝的命運，雙月承蒙賜婚許配得詩兵士陳評，三年後廣芝蒙恩得以重返歸鄉。出人意表的是當廣芝出宮將隨身攜帶賴以為生的珠寶首飾，全數贈與湘琪年邁雙親時，轉嫁李文梁的雙月，邀約廣芝一同回家過日子，唱出：「同做個繡花女情絲穿引，同做個賣花人栽種情根。更逢著賣花郎惜花情重，（對李文梁唱）賞秋菊憐芳菲相顧相欣。從今生死死與君共、與君共，（第一個「與君共」對廣芝唱，第二個「與君共」對文梁唱）一點幽歡、三人同。」廣芝是否要接受共享情愛幽歡？編劇兼具導演身分，運用舞台燈光設計一段表演作為落幕：

幕後女聲伴唱的部分，廣芝、雙月、李文梁三人做出高高興「行路」的動作，雙月拉着廣芝，文梁在前、遠遠回頭看，而後文梁與雙月比畫著家到了，文梁推開門，讓雙月與廣芝進屋裡去/下場，然後文梁關上門進屋/下場了，燈光昏暗。

在昏暗的燈光中，廣芝與文梁各拿著一盞燈從左、右側舞臺同上，而後雙月上，雙月先到文梁那邊，文梁掩門，與雙月同下；而後雙月又上，到廣芝那邊，廣芝掩門，與雙月同下。剛好幕後曲唱完「三個人兒、兩盞燈」。<sup>22</sup>

這段科介展演的是「二夫一妻」的快樂結局，「三個人兒兩盞燈」的主題在劇終以幕後合唱方式拈出。「兩盞燈」的意象可以直指雙月，如其芳名擁有「成雙月亮」，一個是夫婿，一個是廣芝，貼切地呈現雙月從望帝臨幸→征衣題詩→婚配邊軍→轉嫁夫婿→三人同行，這是「因時因地因人」而推移變動的情欲。戲劇推展至此，凸顯雙月最複雜的性別認同。皇帝賜婚，兩人分別時刻，雙月唱出：「分別時才驚覺情深似海，十五年相依假借種早栽」，並且主動邀約：「今生已過也，相約來世緣。」剎那間，雙月似乎才意識到十五年來不知不覺對廣芝已發展出情境性的同性戀，情不自禁與廣芝含淚相擁。廣芝輕撫雙月悲唱：

聞此言心潮澎湃，難分悲喜淚滿腮。休念我影孤單相思難耐，喜你今生得安排。寄詩稿招大禍性命危殆，幸遇他真心護持，我別無一語，唯有這無盡的感懷。從今後深宮苑黃菊獨栽，但等到康捲西風、盼有馨香入夢來。今生相依十五載，待來生續前緣、相依相偎共徘徊。

廣芝的一往情深終於得到雙月的感同與回應，無奈情勢所迫，她只能將無限深情化作不盡的感懷祝福，呼應雙月訂下遙不可及的來生之約。此時此際雙月也只得含淚扶重病的夫婿陳評而去，

<sup>22</sup> 引文見《三個人兒》第十七景。



一別三年；其間陳評重病而亡，轉嫁陳評袍澤兄弟李文梁。雙月被迫從情境性的同性戀抽離出來，回歸到原本一直嚮往依附託身的婚姻模式，沒想到廣芝出宮，她偕同夫婿前來迎接。從編劇設計的科介表演看來，雙月持燈一先一後進入夫婿和廣芝的臥房，然後掩門同下，似有變成雙性戀者的意味，雙月擁有「兩盞燈」的意象頗為鮮明。<sup>23</sup>

對廣芝而言，宮女生涯猶如滄海桑田，入宮十五、六年，唯一不變者是對雙月的同性情愛，始終痴心地固守屬於她深情的堡壘，她會在出宮後因環境更異而改變「情境性的同性戀」嗎？回顧廣芝歷經衝擊的事件，一件是雙月情寄詩稿得配夫婿，另一件就是湘琪自盡。當她驚聞湘琪死訊時，舞台上的廣芝以極為悲愴的唱腔抒情「霎時間人影消失，空餘下水淋漓雨淚濺濺……」，跟隨的台步搭配水袖的翻舞聲呼喚湘琪……，王耀星的表演令人為之動容。誠如編劇書寫的唱詞：「一點情根難斬斷，萬種痴念拋撇難，生死大限誰能解？欲說無言、欲說無言。」梅妃從一度榮寵到冷落深宮，湘琪從一朝臨幸到等待落空，廣芝定然從她們身上驚覺：原來所有寵辱得失盡付空幻。三個人兒之中，一個生離，一個死別，對廣芝的內心絕對有相當程度的洗滌與淨化。因此，當她以悲憫之心慷慨捨財時，是否意味她對物欲、情欲世界的拋捨與了然？此時此刻，她除了還珍藏雙月相贈的玉笛，已然一無所有，一片冰心在玉壺的廣芝是否會接受邀約？或是還了玉笛，帶著自己認同歸屬的「情燈」浪跡天涯，揮揮衣袖，不帶走一片雲彩？若是如此，「兩盞燈」就可以從具象轉為抽象的心燈，一盞燈屬於廣芝，一盞燈屬於雙月。

《三個人兒》雖是取材於古典素材的新編戲，既然放入新時代女同性戀視角，自然也會思考男女同性戀的本質差異，學者指出：在男同性戀裡，喜歡年輕俊美的性對象、雜交、性剝削與性交易的色彩都頗為濃厚；這些情況在女同性戀很少看到，古代現代皆然。這種顯見的差異除了歸諸於權力運作外，可能還有更深沈的生物學因素，就像生物學家西蒙（D.Symons）所說：在不需要兩性妥協的同性戀世界裡，我們更能清楚看出男女性行為本質的差異。<sup>24</sup>如此說來，女同性戀者要求愛情的絕對性與佔有性不亞於兩性訴求的忠貞。因此從女同志較為單純的性行為、生物學因素及其對愛情的執著，廣芝妥協於「二夫一妻」的方式，戲劇以無奈溫馨的方式結局，可謂出人意表。<sup>25</sup>

<sup>23</sup>這是編劇的初稿定本，演出版本則做了更動。當廣芝見雙月前來迎接，得知文梁身分，此時才將玉笛交給文梁（對文梁而言，他完全不知道玉笛代表的意義）。回家後，文梁將玉笛遞給雙月，雙月又將玉笛交給廣芝（意味雙月心中的認定兒長的妹妹還是廣芝）。三個人都是無言地交接玉笛。舞台上場口處放置一張長條椅，雙月面對觀眾居中而坐；廣芝背對觀眾以四十五度坐於右側，斜視雙月；文梁則站在長椅右側。燈暗，落幕，雖然舞台上佈置兩盞燈，但演出版本使「兩盞燈」的抽象意義消弭。

<sup>24</sup>王溢嘉：《情色的編譯》，同前註，頁314。

<sup>25</sup>文學作品容許讀者以各自經驗詮釋，未必與編劇的創作理念相符。本文提出個人解讀，也算是一偏之見。

## 二、性別越界——《男王后》的情慾權力

《三個人兒》以含蓄委婉近乎意識流的手法注入女同性戀視角，王驥德《男王后》<sup>26</sup>雜劇則是以相當寫實的精神演述同性情慾和權力結構。其中牽涉到中國古代社會寵嬖臣、蓄嬰童、狎男色（男風）的傳統；也牽涉到明清時代「嬰童妝旦」的風氣，成為這個劇本的社會文化背景。中國古代的二元對立體系從沒有產生過獨立的「個人」概念，從本質上說，君臣、主僕、夫婦的對應關係均納入陽剛與陰柔的象徵秩序中，都體現了主動與被動、支配與被支配的模式。只要處於被支配的地位，不論是男性或女性，支配者都同樣期待他們對自己作出柔弱、卑下和屈從的反應。例如「賤而獲幸曰嬖」，故「嬖」字於女則稱嬖妾，於男則稱嬖臣，其含義便概括了卑下屈從之特徵。嬖臣不是通過功受賞的正規渠道取得富貴，他們像嬖妾一樣用美色或諂媚博取君主歡心，以邀寵作為致富貴的手段。史籍中眾多嬖臣往往從奴顏婢膝、以色媚主進而與君王產生「君臣同性戀」，「安陵」、「分桃」、「龍陽」、「斷袖」成為男同性戀的代名詞。<sup>27</sup>存在於古代社會現象的是地位較高的男人收買貧賤面目姣好的少男，充當自己的性奴僕，視為姬妾般當作取樂工具，這種家內的性奴僕被稱為「嬰童」，這些嬰童顯然是具有女性美的少男。<sup>28</sup>寵嬖臣、蓄嬰童在宮廷、在民間各自發展，造就中國古代狎男色的風氣。以「男風」（或曰南風）一詞稱呼男同性戀現象或活動，則流行於明代中晚期，上自帝王公侯，中至官僚仕紳，下至平民百姓，同性戀遍及各地，「今天下言男色者，動以閩廣為口實，然從吳越至燕雲，未有不知此好者也。」<sup>29</sup>可見當時京師、江浙、閩南好男風之習尚，筆之於小說者，《金瓶梅》、《拍案驚奇》、《歡喜冤家》皆有描繪；甚至出現中外文學史上第一批同性戀小說專集，如《弁而釵》、《龍陽逸史》、《宜春香質》等作品。<sup>30</sup>

<sup>26</sup>王驥德：《男王后》，見陳高廟主編：《全明雜劇》（台北：鼎文書局，1979年），頁3165-3221。為避免煩瑣，以下引文直接用括弧註明頁數。

<sup>27</sup>以上關於嬖臣意義，參康正果：《重審風月鑑——性與中國文學》（台北：麥田出版社，1996年），頁109-120。

<sup>28</sup>《正字通》：「嬰，順從也。」嬰亦有美好之義，《詩經·曹風·候人》：「婉兮孌兮，季女斯飢。」西晉張翰《小史詩》是現存最早的嬰童詩，詩中描寫「香膚柔澤，素質參紅。……柳眉高蹙，顧阿便妍。和顏善笑，美口善言。」所有的美感都是女性化的。此外，以宮體詩聞名的梁簡文帝《嬰童詩》亦然。參予鋒：《同性戀文學史》，同前註，頁62。

<sup>29</sup>謝肇淛《五雜俎》（上海：上海書店出版社，2001年），頁146。文中所謂動以閩廣為口實，從沈德符《敝帚齋餘談》可印證：「閩人酷重男色，無論貴賤妍媸，各以其類相結。長者為契兄，少者為契弟。」引自予鋒：《同性戀文學史》，同前註，頁70。

<sup>30</sup>這三部都是明代小說，《弁而釵》署為「醉西湖心月主人著，奈何天阿何道人評」，每集五回敘一事，共二十回，每集中的男風之士都得到升仙善終的結局。《龍陽逸史》二十回，每回演一個故事，署為「京江醉竹居士浪編」，大多為「大老」淫「小官」的故事。《宜春香質》四集，名風花雪月，每集五回敘一事，署為「醉西湖心月主人」，皆為「蕩情」者戒。以上參予鋒：《同性戀文學史》，同前註，頁84-85。

再看變童妝旦的現象，明代由於左都御史顧佐在宣德三年（1428）奏禁歌妓，於是席間用變童小唱及演劇用變童妝旦應運而生。根據沈德符記載：「習尚成俗，如京中小唱，闔中契弟之外，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。」<sup>31</sup>又曰：「自北劇興，名男為正末，女曰旦兒，相傳入於南劇，雖稍有更易，而且之名不改。……所謂旦，乃司樂之總名，以故金元相傳，遂命歌妓頌之，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。」<sup>32</sup>可見明代有以「優之少者假扮」劇中旦角的情形。明代變童妝旦風氣到清代更為盛行，甚至同光以前，女性戲子一再受政府禁止；而民國以來，梅蘭芳、程硯秋、尚小雲、荀慧生號稱四大乾旦，無不以男扮女，可說是這種風氣的沿襲。<sup>33</sup>如上所述，官妓的廢除、變童小唱與妝旦興起盛行，以及梨園乾旦體制的形成，無疑是促進明清男風的一個重要因素。明代中晚期以迄清代，士大夫捧狎優伶、蓄養變童、玩弄男妓，濃豔的男風蔚為風潮。<sup>34</sup>

生平戲曲活動主要在萬曆年間的王驥德，籍貫浙江會稽，顯然是在上述社會文化和戲曲環境之下創作了《男王后》四折雜劇，此劇「曲用北調，而白不純用北體，為南人設也」。<sup>35</sup>故事本於《陳書·韓子高傳》<sup>36</sup>，史書記載韓子高：「年十六，為總角，容貌美麗，狀似婦人……。性恭謹，勤於侍奉，恆執備身刀及傳酒炙。文帝性急，子高恆會意旨。……文帝甚寵愛之，未嘗離於左右。」是典型嬖臣和變童形象，韓子高因而被視為南朝歷史上著名的君臣同性戀人物。唐代江陰李詔加以點染虛構寫成〈陳子高傳〉<sup>37</sup>，被視為古代最早寫男性的文言小說。<sup>38</sup>《男王后》汲取史傳及小說第三人稱的敘事視角，轉為戲劇代言體，運用雜劇四折起承轉合的單線結構。

劇情從楔子引入<sup>39</sup>，臨川王陳舊（淨扮）誅滅侯景之亂，遺孀吳興，陳子高正欲尋覓同伴，央及他攜帶還鄉，臨川王卒子視為奸細拘繫，因知大王最愛南風，見他貌美如花，獻之於王。臨川王一看姿色驚人，命其改換女妝，當夜服侍一同入寢。翌日，子高立為正宮皇后，宮女媚柳（貼旦扮）、櫻桃（丑扮）服侍梳妝。以上前兩折關目大抵本於李詔〈陳子高傳〉，後兩折是王驥德虛構奇巧之處。臨川王妹玉華公主（小旦扮）聞聽櫻桃告知王后乃是男子，百般挑逗，子高無奈相從。公

<sup>31</sup> (明)沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年），卷24「男色之蹟」條，頁622。

<sup>32</sup> 沈德符：《萬曆野獲編》卷25「戲旦」條，同前註，頁649。

<sup>33</sup> 唐代已有變童妝旦現象，相關考述參曾永義：〈男扮女妝與女扮男妝〉，《論說戲曲》（台北：聯經出版社，1997年），頁13-21。

<sup>34</sup> 參考崔榮華：〈明清社會男風盛行的歷史透視〉，《河北學刊》第24卷第3期（2004年5月），頁155-158。

<sup>35</sup> 《曲律·雜論》第109條（北京：中國戲劇出版社，1984年），頁179。

<sup>36</sup> 《韓子高傳》見《陳書》卷20，又見《南史》卷68，記述相同。

<sup>37</sup> 李詔：〈陳子高傳〉收入蔣維基《綠窗女史》卷5（台北：天一出版社，1985年）。按：李詔改主角韓姓為陳，王驥德本之。

<sup>38</sup> 康正果：《重審風月鑑》，同前註，頁135。

<sup>39</sup> 楔子並未如元雜劇獨立，含在第一折開端，以【仙呂·賞花時】兩支組成，仍可視為開場楔子。

主在白團扇畫比翼鳥一對、題詩一首相贈；櫻桃戲弄子高：「我櫻桃也有把扇子在這，送與娘娘做箇表記。」公主怒斥責打。櫻桃惱羞成怒，將白團扇出首，臨川王先召子高試探，後召公主對質，盛怒之下欲以賜死。公主悲哭求憐，子高動之以情，臨川王就情勢之難趁機為公主選駙馬，成全姻緣，喜劇收場。

全劇概要恰如劇首「正名」<sup>40</sup>曰：「臨川王不辨雌雄對，玉華主喬配裙釵婿。櫻桃婢誤作女媒人，陳子高改粧男后記。」所謂「不辨雌雄對、裙釵婿、男后」這些語義，在在透露劇中三個主角的性別錯置與顛倒，甚至可以說是權力與身體慾望的互相滲透，導致他們各自的性別錯亂。首先就陳子高而論，一出場就自我剖析：

俺家身雖男子，貌似婦人，天生成秀色堪餐，畫不就粉花欲滴，我思想起來，若不是大士座前錯化身的散花龍女；也索是玉皇殿上初出世的掌案金童。昨日有箇相士，說我龍顏鳳頭，是箇女人，定配君王。噯！當初喬娘若生我做箇女兒，憑著我幾分才色，說什麼城眉不肯讓人，也做得狐媚偏能惑主，說他是錢漢，也教教癩他半邊哩！可惜錯做箇男兒也呵（頁3166）。

子高的形體外貌和心靈屬性，本質上就是一個極具女性化的男子，而且他對自己有相當清楚的認知，從現代醫學看，他應該就是屬於先天性別認同障礙的人。因此當他被逮捕到臨川王座前，從唱詞實白可以尋找他樂意去男兒身，欣然改粧接受大王榮寵的心理過程：情願伏事大王終身，則饒我割下些那話兒→我情願改梳妝學內宮→古有女主，亦當有男后→與九重天子做渾家，將欄衫改作羅裙嫁等等。對子高而言，他不止認同，甚至甘於承受這份君臣同性戀，且看以下對話：

（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？（唱）

【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。譬如梁綠珠粉身樓上；楚虞姬刎首燈旁，也要細嫋嫋舒咽項，願不得其間痛癢。如今呵！便受些苦楚又何妨？（頁3186-3187）

<sup>40</sup> 元雜劇「題目正名」在劇末，總括劇情；《男王后》雜劇置於劇首，有傳奇第一齣「家門」之意味。

臨川王與陳子高的對白本於李詡〈陳子高傳〉，李詡用直露的描寫展現子高破身的痛苦。從敘事學話語模式的角度分析，小說中的子高將自己身體當作是陳喬的相連附屬，是以描繪其忍痛之狀。

41 王驥德沿用，但戲曲透過唱詞與賓白的相輔相成，可以更深層表述子高自比綠珠粉身、虞姬自刎「捨死承當」的甘心與愉悅，可見子高雖然將自己性別錯置，但卻是高度的自我認同，因此當公主邀他「人前姑嫂追隨，背地裏夫妻匹配」時，子高怒曰：「姑娘！你雖不讀孔聖之書，也要達周公之禮，怎麼這般戲弄著我？」公主降尊屈就跪下，乃至取汗巾做自縊動作時，子高仍以緩兵之計：「待我過兩日尋思箇好歹，回話姑娘罷！」（頁 3203-3204）最後公主恐嚇子高，要向哥哥誣告調戲，子高被迫相從。非常弔詭的是，子高以情色取悅君王，同時取得正宮王后的權勢，並以此示威：「我今日新正位號，諸妃嬪們都要從我約束，違背的，取大王爺令旨施行。」（頁 3190）彰顯出情色與權力的交相指涉，沒想到他最後只能屈服於公主的權勢和慾求。對子高而言，他不只是背叛大王，他更是背叛自己堅持自我性別的認同。<sup>42</sup>

公主的主動出擊展現其權力宰制和情色慾求，她情挑子高時，甚至直率坦露相問：「你胸前怎麼不見些那話兒墨塊起來？」（頁 3199）大膽的表露其實不亞於一個男性的開放度。表面上她似乎是唯一以異性戀為絕對訴求的人，其實不然。《男王后》打破元雜劇一種腳色主唱全本的規範，讓公主在第三折出場並且主唱，因而可以將敘事視角挪移到公主，得以一窺其心理意識。公主出場自報家門之後，隨即言道：

俺哥哥昨日新立箇王后，有沉魚落雁之容，閉月羞花之貌，真是天姿國色，絕世無雙，不要說哥哥做男子的愛他，便是我女孩兒家，也很不得一盞冷水吞他下肚子裏去哩！世上有這樣好女子也呵。（頁 3194）

此時公主尚以為新王后是女兒身，毫不保留直露對同性身體的渴求，相對的，《三個人兒》絕無這種「同性意淫」的層次。當公主知道子高是男兒身，從請見一試探→識破→調戲→威逼→拜堂→贈珠→題畫→寫詩，始終不改「嫂嫂」稱呼，公主究竟將子高當作「駙馬爺」？還是當作「裙釵婿」？她對子高的性別錯亂，是否也隱含她對自己的性別錯置？從開場的四句「正名」的含義指

41 李詡〈陳子高傳〉：「碩顏傷於器，既不幸，子高不勝，嚙被，被盡裂。痛欲且止，曰：『得無創巨汝耶？』『身是公身也，死耳，亦安敢愛？』」情愈益愛憐之。」

42 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 4 月），頁 40-46。該文中專節討論《男王后》的自戀、雙性戀與陰陽同體，以及扮裝之必要等。其中專節討論陳子高的自戀、雙性戀與陰陽同體，所謂陰陽同體是說子高屬心理上的陰陽人，他的主要性徵是男人，但在次要性徵上如同女性，所以展現雙性氣質，表現出雙性戀。筆者以為陳子高的身體和心理上一個「完全同性戀者」，他與公主的關係，在身心上都是被逼迫的。

示，公主的心理意識更像個同性戀者，所以儼然將子高視為裙釵婿——一個擁有男身的裙釵。儘管她可以與子高完成生理上陰陽交合的自然情境，但潛意識中，公主是個不折不扣而且是極為複雜的同性戀者。相對的，表面上子高雖被權勢逼迫成為雙性戀者，他陰性化的身體與心理特質，事實上是不會改變的。這一點從大王要賜死時，子高悲唱【折桂令】：「俏身軀跪倒階前，即教我回首長門兩淚漣漣。待痛煞煞扭著紅襟，長挽披將白練，確可赴了黃泉，做的箇王昭君生離內殿，楊貴妃死葬荒阡。大王爺！只愁你今夜孤眠，誰在身邊。便急煎前拆散冤家，恨悠悠斷送嬋娟。」（頁 3217）可以得到證明。

相對於陳子高改粧男后和公主喬配裙釵婿，臨川王「不辨雌雄」才是對性別錯亂最大的反諷，陽臺散人評曰：「狐媚、龍陽爭相為帝久矣。不辨雌雄，纔足風流千古。」<sup>43</sup>史載帝王好男風斑斑可考，因此「不辨雌雄」才成其風流。對於風流好色的帝王而言，六宮粉黛的女性或嬖臣變童的男性，都只是君王消遣色的對象，其差異只在於體驗兩種不同的滿足方式，兩種互補的快感。在這種以情色主導的意識型態下，君王往往表現出一種暴力，如臨川王與陳子高一夜風流之後言道：「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。只在他面前，天大的事也都吊在腦後去了，怪物！怪物！」（頁 3184）充分凸顯專制權力之下對人性的剝削與殘暴，於是「權力可以在很大的程度上把一個男人改變為女人，並通過強加在他身上的女性角色，將他們馴服成奴才。」<sup>44</sup>從這個角度看臨川王命子高改粧，正是權力極度的操作。封后大禮之後，臨川王在子高衣幅兒上題詩，其中兩句：「誰愁兩雌並，金貂應讓儂」（頁 3189），臨川王以兩雌雙並共魚水津津樂道，也有一人獨尊的臨川王可以讓子高成為金貂之冠冕，立為正宮王后。當臨川王得知子高與公主情事，兩人生死的權柄也都在君主手中，雖然轉念成全，著他二人當下拜堂，依舊說道：「今日做新郎，該還你本等打扮，只是紗帽包靴也只尋常了，不要改換，就是女粧罷！」（頁 3219）潛意識中臨川王絕不願意子高還為男身，也未必全然會選子高男粧，改粧為女、還粧為男的操控權，都還是掌控在君王手中。臨川王的考量是：「咳！這事怎了？我待不追究，這事體重大。待害了他兩箇性命，不要說可憐了妹子，只再要尋這們一箇絕色不能勾了。」（頁 3218）此時此刻，臨川王耽溺的依然是子高之絕代美色。從帝王權力慾望的角度，以及從古代社會同性戀和異性戀往往並存的風氣，如果臨川王「性」之所致，暗中召見子高侍寢，想必子高也會載欣載奔吧！於是陳子高兼得臨川王與公主；豈不也是「三個人兒兩盞燈」的寫照？當然就戲劇的展演，讓臨川王成人之美，也有其真實意義。「人類性存在的終極本質是矛盾、衝突與妥協，就人生的現實面來說，妥協遠比矛盾和衝突來得重要。絕大多數的妥協或適應都是一種自我調整——調整某些事項的輕重順序，重新安排它們在自己心中的秩序，然後將之化為所謂明智的行動。而人們之所以會做這種自我調整，通常是因為他

<sup>43</sup> 語見《男王后》眉批。

<sup>44</sup> 參《重審風月鑑》，同前註，頁 111。



們面對了一個特殊的情境。」<sup>45</sup>公主的奇特性格，打亂了臨川王原有的情色佈局，也攪亂了陳子高的女性化的自我認同，面對「公主」這一位特殊地位的人物，臨川王和陳子高只有選擇妥協。

以上分析《男王后》三個主角在權力與情色之下展現各自的性別錯亂，「性別錯亂」成爲本劇的主旋律，除上文已經引用者，其餘更在劇中以賓白唱詞頻頻出現這個基調：

子高白：可惜錯做個男兒也。（頁3167）

子高唱：若借作女兒身，不用些兒騰粉，管嬌嬌殺有情人。（頁3167）

子高唱：只雙鸞一榻較爭差，但繫長裙辨那些兒真假。（頁3174）

子高唱：誰言女卻作門楣，看生男倒坐中宮駕。（頁3177）

繡桃詩：覆雨翻雲總一般，桃花錯做杏花看。（頁3179）

繡桃白：難道世間有這樣一箇帶柄的娘娘。（頁3179）

子高唱：我若改裝換腔，就當得兜豎壯。（頁3188）

繡桃白：公主不知道，娘娘是箇孩子家改造的哩！……你只見宮裏起北風，不知外廟起

南風哩！（頁3196）

公主唱：你止不過是權將甚苦當茶糜，又何事怕春知，休疑。（頁3200）

公主白：嫂嫂！你本瓊島仙郎，錯做金宮艷質。（頁3205）

繡桃白：我則道娘娘冰清玉潔，是大王爺自家受用的，嫌也不敢擦他，如今卻與公主有一手了。正是揚子江水渾淘淘，大家用些兒罷！（頁3207）

臨川王白：美人！前日你是箇娘娘，今日又是箇駝馬了。可不是天地間希罕的事麼？

（頁3220）

子高唱：我做娘娘不見金蓮現，做駝馬還將繡被穿。只恁的假裝喬真爲難分辨，就兩般

姻眷，折前後從人願。（頁3220）

劇作家從陳子高、臨川王、公主、繡桃等不同人物的聲口和視角，道出性別錯亂的主題；而整齣戲的性別錯亂是透過戲劇的「妝扮」，而達到「陳子高改粧男后記」的藝術效果。陳子高第一折上場是「旦扮青衣童子」，唱「綠鬢青衫宛自驚，怕君著眼未分明」。子高在劇中分明是男兒，卻以旦扮出場，此處所謂「旦扮」應該就是明代變童妝旦的現象，頭飾綠鬢、穿著青衫，介於少男與少女之間的束裝打扮。被逮捕到臨川王座前，大王命左右「先取一件鮮明罩甲和御用白玉條環的鸞帶一條與他穿繫著」，劇本提示「旦穿甲繫條科」（頁3174-3175），由於戲劇正在進行，演員不及下場換

裝，所以先披上罩甲、繫上條帶，藉著服飾由青衣童子略改扮成宮人模樣。第二折開場先由兩位宮女插科打諢一番，讓第一折扮演陳子高的演員可以重新妝扮，再度上場時，劇本提示：「旦女妝上」，此時的女妝還只是一般閨閣正旦的妝扮；兼具戲曲創作理論家的王驥德也特意爲情節、爲演員安排一場「臨鏡妝扮」準備接受冊封立后之禮的表演，頗似《牡丹亭》杜麗娘遊園前的照鏡穿戴、戴歌戴舞的表演。搭配唱詞，劇中人物的科介依次是：旦令宮女取粧盒過來→宮女供粧具科→旦臨鏡科→宮女爲旦貼上翠花細兒→簪上兩股金釵兒→戴幾朵花兒→戴上玉環兒→穿繡衫綵裙→冠帽（頁3181-3184），舞台上的陳子高終於被徹頭徹尾改粧換身，成爲一個嬌滴滴勝紅妝的正宮娘娘。王驥德用了將近一折的長度，就是爲了演出陳子高改粧爲后的儀式。由於臨川王不捨得闖割子高（頁3174），因此他在形體上仍然擁有男身，因此這一場精神上的「變性」儀式顯得格外具有象徵意義。從「戲曲演員→充任腳色→妝扮劇中人物」表演流程，可以圖示如下：

／陳子高（青衣童子，男性妝扮）

男性演員（優之少者）→妝旦→劇中人物

＼陳子高（皇后，女性妝扮）

由於《男王后》性別錯亂的主題意趣與主角形象，妝扮的意味更爲濃厚，一方面顯現演員性別與腳色行當之顛倒錯置，二方面又演繹爲演員與劇中人物雙重性別的妝扮，使這齣雜劇凸顯性別／表演／文本之間的美學趣味<sup>46</sup>，這是從劇本提示的穿關妝扮及科介動作透視出來的。

### 三、結論

本文用情欲流動與性別越界區分《三個人兒兩盞燈》與《男王后》，乃是行文之便。相對於《男王后》的情色慾求，《三個人兒》止於情欲流動，這是兩齣戲的差別之一；而其共同性正是「性別越界」的課題。雖然都觸及性別認同的觀點，卻因敘事文類體製結構之異、敘事視角之別，而使敘事文呈現不同的美學情境，從而寄寓作家不同的思想意趣。傳統京劇則是以分場作爲結構的基本段落，也就是以人物的上下爲區隔，從有人出場開始，到台上所有人都下場爲止，稱爲一場。一場中的時空自由變化不受限制，這種分場往往造成人物上下頻繁、分場瑣碎、結構冗長<sup>47</sup>，所以《証衣

<sup>46</sup> 王安祈：〈性別、表演、文本——京劇藝術研究的一個新方向〉，《婦言縱橫》第72期，台灣大學婦女研究社（2004年10月），頁1-8。

<sup>47</sup> 關於傳統京劇分場，參王安祈：〈阿Q正傳——戲曲豐富的表演性是性格塑造的負擔嗎？〉，《當代戲曲》（台北：三民書局，2002年），頁133。

緣》修編本長達十八場，正是傳統京劇分場結構的模式。由於劇作家齊如山處於中國大陸變動分崩的時代，故將視角放置在警惕民心、鼓舞士氣、擒拿賊首、收復失土，此乃因世積亂離而為志成深筆長、梗概多氣之作。當代新編戲曲以分場制或分幕制形式，使場次濃縮、情節集中，主要是在文化大革命十年間（1966-1976）吸收話劇形式而加以運用的。<sup>48</sup>此後新編戲曲大都採用分場，並有標題，這就確立京劇以「情節」和「場景」為分場基礎的理念，可說是京劇創作中另一種排場美學的運用。<sup>49</sup>戲曲改革創新過程中，舞台美術設計成爲製作新戲不可缺的一環，「景」的出現突破傳統「空臺」的特性，換景之際往往需借轉場之際進行，漸漸形成「一景一場一時空」的趨勢。例如《阿Q正傳》<sup>50</sup>就是取消正式分場形式，利用音樂和舞蹈的搭配迅速轉換布景，以改變背景環境達到分場的實質功效。<sup>51</sup>《三個人兒》汲取《阿Q正傳》的敘事技巧，打破傳統京劇明確分場的體製規律，也採用全劇不分場，迅速換景，以景代場共七次轉換，可說是繼《阿Q正傳》之後，再度實踐「傳統戲曲和現代劇場結合」的精神。自國民政府播遷來台已超過半個世紀，早已成「偏安」狀態，因此二十世紀的新編戲曲《三個人兒》與《征衣緣》取材雖同，但敘事視角卻放置在宮女身上，刻意特殊女性族群的感情命運與生命抉擇。

從《征衣緣》反映的政治思潮，也延伸出戲曲敘事與時代政治意識、社會文化緊密融合的關係，證明楊義提出中國敘事文類涵蓋豐富複雜的文體，包括歷史、小說、戲曲三大敘事傳統。這三大鼎足而立的系統之中，「歷史形式在時間推移上比較穩定，側重於橫向拓展；戲曲形式受時間推移影響顯著，側重於縱向的型態更新；小說處於二者之間，既受時代影響而形式更新，卻在舊的遺留下表現出相當程度的橫向並存。」<sup>52</sup>中國古代社會寵嬖臣、番嬖童、狎男色（男風）的傳統，以及明清時代「變童妝旦」的表演歷史，成爲王驥德創作明雜劇《男王后》的文化背景，證明同性戀是古今中外一種極爲重要而且散佈極廣的性現象。「古代中國，同性戀和異性戀從來都不是兩種完全對立和互相排斥的關係，在多情況下，前者常常是對後者的補充和戲仿。男色不僅是個別人天生的癖好，同時也是封建等級制在男人之間所製造的不人道的關係，因此，談到這種反常的行爲，首先應該將它置於古代社會的權力關係中審視，從男人之間的政治壓迫來討論它的社會根源。」<sup>53</sup>故本文從君主專制之下權力與性慾的互相滲透，分析《男王后》的性別錯亂，劇中主角陳子高分別與臨川王和公主的性愛關係絕不是建構在形而上的愛情。王儀君先生引述西方學者論點，從社會的結

<sup>48</sup> 參王新民：《中國當代戲劇史綱》（北京：社會科學文獻出版社，1997年12月），頁7、8、215。

<sup>49</sup> 參李惠綿：〈排場論〉，《戲曲批評概念史考論》（台北：里仁書局，2002年），頁403。

<sup>50</sup> 習志遠、鐘傳章改編：《阿Q正傳》、《復興劇藝學刊》第17期（1996年7月），首演於1996年。

<sup>51</sup> 關於一場一景一時空及《阿Q正傳》取消分場，參王安祈：〈阿Q正傳——戲曲豐富表演的表演性性格塑造的負擔嗎〉，同前註，頁133-134。

<sup>52</sup> 楊義：《中國敘事學》，同前註，收入《楊義文存》第一卷（北京：人民出版社，1997年），頁10-16。

<sup>53</sup> 康正果：《重審風月鑑》，同前註，頁110。

構分析人類行爲，社會上種種壓迫是構築於錯綜複雜的向度中。換言之，性意識不僅是屈從於權力，甚至是以權力爲主導，因爲植基於社會結構的情慾價值，可能是從權力的中心點完全發揮出來。王儀君先生從比較文學觀點解釋，《男王后》劇作引出同性慾望的傳統和權力結構、階級結構密切相關，並且透過主體客體的關係挑戰了社會秩序。<sup>54</sup>透過描寫權力結構之下的同性慾望，這齣戲正是要反映嘲弄弄當代帝王公侯、官僚仕紳的淫亂之風，所以王驥德於劇末藉臨川王之口對子高曰：「我看那做戲的，也不過是借我和你這件事，發揮他些才情，寄寓他些嘲諷，今日座中君子，卻認不得真哩！」（頁322）此時舞台時空暫時凝結，演員抽離劇中人物立場時，代替作者表述寄寓嘲諷之意，這是「非敘事性話語」的運用，亦即敘述者通過事件、人物、環境，對故事的理解、評價或評論<sup>55</sup>，表面上是作者提醒觀眾不要認真，其實是作者寄寓嘲諷的旨趣，從而顛覆劇本展演的性別越界。<sup>56</sup>借用性別越界的觀點，可說是爲《男王后》找到一個適當的切入點。

從現代精神醫學研究，區分同性戀行爲有真同性戀、假同性戀、雙性戀。假同性戀中有四種，其中一種是長期被隔離或拘禁在沒有異性的環境中，因而產生「情境性的同性戀」<sup>57</sup>，而在事過境遷之後，可能會回復爲異性戀，或仍然不變。雖然同性戀產生的原因包括「性別認同障礙」或「性指向障礙」等先天因素<sup>58</sup>，但從現代精神醫學研究來看，宮女引發情境性的同性戀顯然是可能的。根據學者論述，歷代宮女之間有同性戀現象。<sup>59</sup>唐代數萬宮人長鎖掖庭，除等候皇帝寵幸外，無復有男女之情，她們之間很可能產生情境性的同性戀。《三個人兒》略微注入女同性戀視角，也別具時代意義，因此這齣戲絕不可能演出於反共思潮或三軍戲演演的時代，是同性戀運動興起之後，才會應運而生的劇作。如果《三個人兒》能賦予廣芝完整統一的意志性格，讓廣芝以浪跡天涯爲落幕，則不僅有別於《男王后》權力情慾與性別錯亂的主題，更可以在發古典幽情之中激盪出瀟灑與

<sup>54</sup> 王儀君論述，同前註。

<sup>55</sup> 胡亞敏：《敘事學》，同前註，頁118-184。

<sup>56</sup> 鄭振鐸：《雜劇的轉變》，《小說月報》第21卷第1號（1930年），評論臨川王的實白：「作者竟以戲爲戲，大見減色……這種自己減采的空氣最爲惡劣，最容易將劇場上纖纖真摯的氣氛爲之打破無遺。……《男王后》虧得點出時已在劇末，故還十分影響到全劇的張力。」頁45。按：筆者認爲正是因爲劇情即將收尾，才具有顛覆的意義。換言之，劇作家特別明示創作這本雜劇之旨趣不在表彰性別錯亂與權力情慾，意在嘲諷。

<sup>57</sup> 另外三種是偶發性同性戀、反抗傳統的同性戀、金錢交易的同性戀，參彭懷真：《同性戀自殺精神病》（台北：瓶樓文化基金會出版，1983年），頁28-31。

<sup>58</sup> 王溢嘉：《情色的風韻》（台北：野鶴出版社，1995年），簡述現代醫學告知，不少同性確實是先天因素造成的，頁307。1985年9月21日聯合文學舉辦「文學、藝術與同性戀」座談會，研究同性戀的文榮光醫師提及1974年美國的精神醫學會正式公佈：「同性戀者並非病態」，代表醫學上對同性戀看法的轉變。座談會特輯見《聯合文學》第2卷第3期（1986年），頁10-45。彭懷真：《同性戀自殺精神病》從十二項精神疾病症狀學看同性戀，發現二者並無直接和明顯的關係。同前註，頁50-53。

<sup>59</sup> 劉達臨：《性與中國文化》（北京：人民出版社，1999年），提出宮女可以和太監「對食」，但太監畢竟有限，宮女之間的同性戀則既方便又安全。此外，女冠、女尼之間亦有同性戀現象。頁596-597。

優美，那是精神性同性戀中另一種動人的情愛。

儘管戲曲敘事反映時代動脈最為顯著，但是社會體制會與時推移，歷史記憶會逐漸遠去，政治意識會轉移淡化，但是戲曲歌詠的感情世界以及披露的人性糾葛永遠具有普遍性。所以閱讀女性情欲流動的《三個人兒》也比性別錯亂的《男王后》扣人心弦。推而廣之，例如當代新編京劇陳亞先的《曹操與楊修》<sup>60</sup>，描繪君主在招賢納士與忌才殺士之間擺盪，恰如白居易《太行難》詩：「行路難，難於山，險於水。不獨人間夫與妻，近代君臣亦如此。今不見左納言，右納史。朝承恩，暮賜死。行路難，不在水，不在山，只在人情反覆間。」<sup>61</sup>此劇可以借古觀今。又如陳西汀《王熙鳳大鬧寧國府》<sup>62</sup>，刻劃善用權謀的王熙鳳，如何以翻雲覆雨之手將寧國府上下鬧得人仰馬翻；機關算盡的手段完全符合《紅樓夢》原著「明是一盆火，暗是一把刀」的人物塑造。<sup>63</sup>這些挖掘人性的新編戲所以具有恆常的普遍性，是因為其中相同情境的事件和人物會在人類族群中週而復始。

《三個人兒》取材於詩話筆記征衣藏詩的故事，《男王后》取材於記載君臣同性戀的史傳小說，兩齣戲各以不同的社會結構與文化現象制度為背景，都注入了性別越界的觀點，呈現古典與當代不同的創作旨趣，提供讀者不同的審美意趣。這樣的觀照與思考，最足以肯定中國文化與文學燈火相續的永恆意義，它是不朽的精神寶藏，永遠是滋養文學生命的土壤。

## 參考書目

- 王儀君(2000), *Remapping Gender boundaries: Effeminization and Expectation of Social Stability in Epicene and The Male Queen*. Gendered Memories ed. by John Neubauer. Netherland: Rodopi, pp129-39. (〈重畫性別界限：《埃比堅尼》與《男王后》中的女性化以及對社會穩定的期待〉)
- 王安祈(2004), 〈性別、表演、文本——京劇藝術研究的一個新方向〉,《婦言縱橫》第72期, 2004年10月, 台灣大學婦女研究社。
- (2002), 〈阿Q正傳——戲曲豐富的表演性是性格塑造的負擔嗎?〉,《當代戲曲》。台北：三民書局。
- 王新民(1997),《中國當代戲劇史綱》。北京：社會科學文獻。
- 王益嘉(1995),《情色的圖譜》。台北：野鶴。
- 王驥德(1984),《曲律》。北京：中國戲劇。
- 「文學、藝術與同性戀」座談會特輯,《聯合文學》第2卷第3期,1986年。
- 矛鋒(1996),《同性戀文學史》。台北：漢忠文化。
- 《全唐詩》。北京：中華,1985年
- 李惠綿(2002),〈排場論〉,《戲曲批評概念史考論》。台北：里仁。
- (2003),〈鳳姐千面展藝,紅樓閣中心寒——評國光劇團《王熙鳳大鬧寧國府》〉。《表演藝術》第132期,2003年12月號。
- 李詔(1985),〈陳子高傳〉,收入秦淮寓客輯《綠窗女史》。台北：天一。
- 沈德符(1959),《萬曆野獲編》。北京：中華。
- 孟榮,《本事詩》。據《百部叢書集成》陽山顧氏文房本
- 胡亞敏(1994),《敘事學》。湖北：華中師範大學。
- 張小虹(1995),《性別越界——女性主義文學理論與批評》。台北：聯合文學。
- 康正果(1996),《重審風月鑑——性與中國文學》。台北：麥田。
- 陳佳琦(1998),〈明雜劇《男王后》中的性別認同問題〉,《藝術論衡》第4期,1998年4月。
- 崔榮華(2004),〈明清社會男風盛行的歷史透視〉,《河北學刊》第24卷第3期,2004年5月。
- 曾永義(1997),〈男扮女妝與女扮男妝〉,《論說戲曲》。台北：聯經。
- 彭韻真(1983),《同性戀自殺精神病》。台北：橄欖文化基金會。
- 楊義(1997),《中國敘事學》。北京：人民。
- 臺大男同性戀研究社編著(1994),《同性戀邦聯》。台北：號角。

<sup>60</sup>陳亞先編劇：《曹操與楊修》，收入王安祈：《當代戲曲》，同前註，頁379-404。該劇1989年於上海京劇院首演，曾來台公演。

<sup>61</sup>《全唐詩》（北京：中華書局，1985年）卷426，頁4694。

<sup>62</sup>這齣戲取材自《紅樓夢》第65至69回，陳西汀（1920-2002）編劇，完成於1965年；是荀派董正苓（1922-1995）的代表劇目之一，1982年曾與上海京劇院菁英在香港演出。2003年10月16日由國光劇團魏海敏主演。

<sup>63</sup>劇評分析見李惠綿：〈鳳姐千面展藝，紅樓閣中心寒——評國光劇團《王熙鳳大鬧寧國府》〉，《表演藝術》第132期（2003年12月號），頁70-73。

- 鄭美里 (1997), 《女兒圈——台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》。台北: 女書文化。
- 鄭振鐸 (1930), 〈雜劇的轉變〉, 《小說月報》第 21 卷第 1 號, 1930 年。
- 鄭華達 (2000), 《唐代宮怨詩研究》。台北: 文津。
- 劉達臨編著 (1993), 《中國古代性文化》。銀川: 寧夏人民。
- (1999), 《性與中國文化》。北京: 人民。
- 謝肇淛 (2001), 《五雜俎》。上海: 上海書店。

### 劇本

- 王安祈修編, 《王有道休妻》, 國光劇團 2004 年 3 月 27 日演出本。
- 王安祈、趙雪君編劇, 《三個人兒兩盞燈》, 國光劇團 2005 年 3 月 25-27 日演出本。
- 王驥德, 陳萬爾主編 (1979), 《男王后》, 《全明雜劇》。台北: 鼎文。
- 《御碑亭》, 第二冊, 《戲典》。台北: 第一文化社, 1976 年。
- 習志淦、鍾傳幸改編, 《阿Q正傳》, 《復興劇藝學刊》第 17 期, 1996 年 7 月。
- 陳西汀編劇, 《王熙鳳大鬧寧國府》, 2003 年 10 月 16 日國光劇團演出本。
- 陳亞先編劇, 《曹操與楊修》, 收入王安祈: 《當代戲曲》。台北: 三民書局, 2002 年。
- 齊如山編劇, 《征衣緣》, 收入《齊如山手稿二十四種》, 國家圖書館善本室特藏。