

文本与舞台:明清易性乔装剧的性别书写

徐蔚

(莆田学院 文化与传播学院,福建 莆田 351100)

摘要: 易性乔装是明清戏曲、小说常用的一种叙事方式,其与西方传统性学常将易性装扮视为性心理异常不同,明清易性乔装剧中的性别换装是独立自主的身份实践,映现传统社会根深蒂固的文化观念与性别规训,既是现实性别角色规范的复现,也是对固置的性别论述的调整与僭越。性别换装表演有力推进了戏剧性情境的建构,并孕育双性同体的艺术形象,凸显了性别扮演的深刻变迁,深深烙刻着民族特定历史时期的文化印痕。

关键词: 易性乔装剧; 性别规训; 双性同体

中图分类号: I237.2

文献标志码: A

文章编号: 1671-0398(2016)06-0064-06

引言

“易性乔装剧”是指情节中含有性别乔装的戏剧,即剧中男女角色凭借服饰的改换而掩盖真实的生理性别。根据乔装性别不同,明清易性乔装剧分为“女扮男装”“男扮女装”与二者兼而有之的“男女易性乔装”3类,其中女扮男装的戏曲剧作所占比例最夥。20世纪50年代,学者严敦易先生发人所未发,率先指出在清代女性戏剧家存世不多的作品中,大抵皆有女扮男的“拟男”^[1]表现。徐扶明先生的《明清女剧作家和作品初探》进一步归纳了明清诸多剧作“以女作男”^[2]的现象,誉之为中国女性文学中一道激泻的主流,易性乔装戏曲作为一种特殊文类进入了研究者的视野。20世纪末以来,“性别”一词作为基本术语进入学术领域并日益成为一个重要的分析范畴,为论题提供了深入探究与分析的契机。台湾学者华玮主持“明清女剧作家戏剧创作与批评”研究,也将明清女性剧作中之“拟男”表现及其性别问题辟为专题探讨^[3]。同类专著还有廖炜春的 *Cloths make the wo/man: cross-dressing and gender on the english renaissance stage and in the late imperial Chinese theatre*^[4]等。与之恰成比照的是,男扮女装的戏曲研究相对冷僻许多。这不仅由于此类存世剧目缺乏名篇佳作而为人所忽略,也源于男扮女装折射的性别文化信息更趋隐蔽、复杂。同时,目前已有研究大多侧重易装文本,而对表演的考察却较为

欠缺。然而,只有将分别处于两极的男女易装相互比照,整体检阅文学剧本与舞台表演2个层面,并将其纳入历史文化的脉络来观照,其间隐含的有序、深层的衔接才能更清晰地浮现。明清易性乔装剧的性别书写,为深入考察性别扮演的文本与表演、戏曲与性别的关联提供了一个特殊的视角。

一、易性乔装剧文本的性别叙事

易性乔装现象在中国文学中自古有之,而在戏曲舞台上表现得尤其充分。女性易钗而弁的流行始于明代剧作家徐渭的《雌木兰》与《女状元》。前者称褒身披戎装、替父从军的女英雄花木兰,后者颂扬以男装应试、博取状元的才女黄崇嘏。据戏曲学家王骥德自叙,女扮男装故事风行之后,“好事者以《女状元》并余旧所谱《陈子高传》称为《男皇后》,并刻以传。”^[5]性别易装俨然成为一种特定的剧情程式。陈子高是南北朝陈文帝麾下将军,容貌昳丽如妇人,深受文帝宠幸。王骥德的杂剧《男皇后》据此改编,但着力于艳情的渲染,陈子高先被立为女装的男王后,又受临川王之妹玉华公主嬖爱,翻成不改女妆的男驸马、裙钗婿。《男皇后》与《雌木兰》《女状元》合并刻印,开启了易性乔装故事的市井流传。笔者据《古本戏曲剧目提要》^[6]统计,现存明清易性乔装剧计106种,性别乔装成为明清戏曲、小说创作中一种常用的叙事方式。

易性乔装在戏曲中频繁现身乃至成为一种程序

收稿日期: 2015-12-25

基金项目: 国家社会科学基金艺术学青年项目资助(08CB60);福建省高等学校新世纪优秀人才计划项目资助(JA10231S)

作者简介: 徐蔚(1972—),女,福建莆田人,莆田学院文化与传播学院副教授,博士

性套路,蕴含着文化心理、文学艺术传统等复杂的背景因素,而与性别问题关系尤为密切。20世纪上半叶社会学家潘光旦先生译述英国性学名著《性心理学》,曾对中国笔记小说载录的女扮男装文本加以阐发,他说:

大抵木兰、祝英台一类故事多少都建筑在戾换状态之上,在以前男女之别极严的时代,少数女子居然甘冒了大不韪,以男子自居,而居之到数年或数十年之久,其间必有强烈的心理倾向在后面策动,是可以无疑的。代父从军,为父兄复仇(如谢小娥之例),以及易于在乱离之世混迹等身外的原因,似乎都不足以完全加以解释^[7]。

谢小娥是坚忍沉毅为父复仇的奇女子,其事较早见于唐传奇。潘光旦推测,木兰、英台等女性换装者大多具有强烈的心理倾向策动,也称“戾换状态”亦即“服饰的逆转现象”(transvestism)。他认为,这类女性换装者虽然不能与现代意义的同性恋混为一谈,但在服饰、动作的姿态与方式,乃至情绪的取舍上,多少存在着趋同男性的心理。潘氏受西方性学影响,已然敏锐关注女扮男装的情节模式,却未能深察易装者在中国传统社会与文化中潜藏的隐秘意义。相形之下,西方性学家弗洛伊德的论断更契合中西文化对待易性乔装者观念理解的差异,弗氏指出:

由于各种不同之文化、社会背景,常常产生不同之性观念、习惯与态度,以至于影响不同之性心理发展。且对性异常之发生,看法与态度,亦大有所不同。比如有些文化社会背景里,对性之区别十分清楚,男孩子不必拼命表现其男子气概来证明自己是个男孩子,而女孩子也不必努力去表现女孩子气来证明女性特点,且因男女性别之差异甚为分明,故不易产生同性恋等之异常……中国之花木兰,以女性身份,从事男性工作,可是中国社会却未曾把她当作性异常者(装扮异性症)看待,反而以英雄身份称赞她。同样地,祝英台化装成男学生到学堂念书,社会从未有人怀疑过她的性心理问题。总之,由于不同之文化背景,社会对性异常之敏感与接受性,甚为不同^[8]。

女着男装在中国传统文化中并未被视为性心理异常,相反,木兰还被称誉为巾帼英雄。个中缘由,根植于传统社会对男女不同性别根深蒂固的文化观念与泾渭分明的性别规训。纵观明清易性乔装剧,无论是男扮女还是女扮男,性别易装的真实寓意在于,它撤换了原先性别加诸个人的一系列社会规定,并展示另一套处世立身的文化符码,易装揭橥了几乎无所不在的社会性别文化的深层训诫。易性乔装

剧不同的想象与书写,既是现实性别角色规范的复现,也是对固置的性别论述的调整与僭越。

首先,男扮女装与女扮男装各有不同的表现方式与寓意,它是男女有别的性别符号系统深入文化结构并在戏曲文本中的复制。

在等级鲜明的中国帝制社会,社会性别的实质是男尊女卑的文化建构,男女服饰语汇也是文化意义的代言。明清小说中女扮男装通常被赋予是对更优越的男性性别的向往,因而在很大程度上被宽容对待。身着男装的女性不仅是某些社会阶段风气开化的直接反映,而且易装故事的女主角往往智勇双全,张扬出巾帼不让须眉的气质。与之形成鲜明反差的是,女装对男子通常具有降低身份的寓意,男扮女装大多表现为对个体情欲的追逐,在短暂的越界之后必然回归常轨,或者在教化人心的标榜下,最终被严惩。男女性别改换是尊卑高低的文化身份升降的隐喻。明代话本小说《醒世恒言》之《刘小官雌雄兄弟》的概括足以佐证“女人妆男,节孝兼全”“男人妆女,败坏风化。”^[9]同样,研究明清才子佳人小说的学者也有类似持论“佳人和才子都假扮异性,因此导致了一种双方各自一分为二的对称效果,其中女人的社会地位由低而高,男人的地位则由高而低。”^[10]通俗小说是贴近市民视野的文学,映射了社会对易装故事最具普遍性的价值评判。

上述性别高低的传统信念同样刻录在易性乔装剧中。作为一个“性别化的概念”,易性乔装在戏曲中潜隐的社会含义截然不同:女性易服扮男是升格为男人的进步表现,不仅改变了性别,她的社会、公众角色也随之改变、提升。男扮女装则是一种不得已的纡尊降贵的行为,他只能以一种暂时性的变更、过渡性的状态,扮演社会地位较低的女性角色,最终都尽快恢复了原先的性别身份。明清戏曲中众多女扮男装者多以正面形象定位且受到社会的承认和礼赞,对此,研究者论述颇多,不再赘述。而大多数的男扮女装表现为一种面对险境避祸的方式或接近意中人的权宜之策。前者如《吉庆图》《双剑圆》《赠书记》《玉宝瓶》等,男主角在迫不得已的境况下乔扮女尼、落难女子等流离出逃,并得遇佳人。后者如《遍地锦》《落金扇》等,才子书生假扮卖珠宝的女子或卖身的女婢等混入闺房禁地,被窥破真形后又成为东床之选,乔扮女装不过以此为风流游戏。另有一类男扮女装则借出离常规的狂诞与荒诞,寄寓了对现实的戏讽。著名曲家孟称舜《贞文记》第二十一出《场戏》,堪称一出开放结构的“戏中戏”:诸生

赴京廷试,主考官不以策论诗赋取士,改用梨园乐府,命令王娟等考生当场合演《女状元辞凤得凰》,竞试高低。孟称舜以徐渭的《女状元》作为讽刺颠覆的对象,既反映出《女状元》流行的经典效应,同时也赋予易装另一种变异。《女状元》中揄扬女子才气的主旨经由科场上男扮女装的敷衍,翻成为“举朝皆女子”的讽刺。所谓“一颠一倒两阴阳,自古文场似戏场。今日举朝皆女子,何止西蜀一黄郎”^[11]。《贞文记》直接蹈袭《女状元》中考试一场的情节,却创造性地让王娟等男性角色当众在舞台上装扮为女人做科表演。剧作家对那些卖身投靠异族统治者的汉族文人的抨击和讽刺,便以舞台性别更换和表演的方式得以巧妙地表达,性别与社会政治的内在关系在舞台上获得了隐寓性的结合。“因为所谓女扮男装的演出,往往由于普遍的人类心理而可以具有某种戏剧美感和可接受性,而一旦颠倒过来,那种舞台上当成的男扮女装表演,则呈现出不同的戏剧效应。”^[12]其中借男儿身做女儿态曲折反映的嘲讽之意,仍然折射出男尊女卑、年湮世远的性别规训。

其次,易装类作品的出现,在一定程度上受明清崛起的市民文化之裹挟,在肯定女性才藻、弘扬真情的题旨下,易性乔装突破了凝固的服装定制与性别论述,消融了性别规范的绝对性。

在清代女性戏曲家笔下,易装行为试图挣脱传统性别文化基因的束缚,建构新的调整方式。如女作家吴藻的《乔影》和何佩珠的《梨花梦》一改传统戏曲角色定制,都选用“生”而非“旦”扮演作者在剧中所化身的女性人物以寄托怀抱。《乔影》仅一幕剧,写东晋有“咏絮之才”的谢道韞在书斋展玩自绘的男装小影。在这幅题为《饮酒读骚图》的写真前,谢道韞效仿名士风度,着男装,痛饮酒,读《离骚》,慨叹抱负不得施展,“敢云绝代之佳人,窃诮风流之名士。”谢女连用一系列排比,以李白、韩愈、刘禹锡等著名的豪放洒脱文士自喻,气势磅礴,表现出一种绝对的与男儿共比肩的自信与磊落。清代人齐彦槐说“安知蕙质兰心者,不是当年楚放臣?”吴藻塑造的谢道韞超脱了传统文化中的女性定位,表达了参与社会生活的强烈诉求^[13]。该剧以酣畅淋漓的笔墨、奔放豪迈的感情抒写性别不平,为女性张目。《梨花梦》女主角杜兰仙厌为红粉,特换乌巾,无论是舟中“乌帽青衫”“戏为男子装小坐”,还是花园、闺房之间的场景转换,剧中一概注明“小生巾服上”始终以男装出场。何佩珠借杜兰仙倾吐胸中之块垒“想我杜兰仙纵有经天纬地之才,那有吐气

扬眉之日?”“敢夸名士风流,聊洗美人习气。”细读《梨花梦》不难发现,“易装”是何珮珠情节设置的核心要义。当谢、杜二人以男性身份发声,在唱、念、做等具有性别符示意义的生角表演之中,剧中女主角内心之性别纠葛,因为形象化的反差而更为凸显。通过“女扮男装”,《梨花梦》设定了虚构男性角色的可能,改写了现实世界刻板的二元性别与服饰的社会界限。

极至真情的谱写也使易性乔装剧进一步冲破性别定制的藩篱。清人万树的传奇《念八翻》是其剧作“拥双艳三种曲”之一,剧演鹿邑才子虞柯娶二美之事,曲折离奇,共经历了28个转折。在离合聚散的变迁中,男女主角都曾易装逃难,剧中以功罪、老少、男女、主奴等组合为14种名目,每种皆有两样变化,其中之一即男翻女,女作男,体现了变动不居的性别观。陈栋的传奇《花月痕》以金童玉女式的爱情表达追求自由和幸福的勇气,堪称真情无论男女的奇幻之作。男女主人公萧步月和霍映花以诗画为媒私定终身,但姻缘受阻,相思成疾,恍惚迷离的梦中,化身意中人,变换男女,颠倒性别。霍映花自谓萧郎,萧步月却言闺中事,家人无奈,只好让步月穿女装,映花穿男装,易装相配。汤显祖在《牡丹亭》题记中曾感慨“情不知所起,一往而深。生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也。梦中之情,何必非真,天下岂少梦中之人耶?”^[14]情之所至,无论男女,感深至极,浑然忘我。虽然作者以侍香金童、散花天女作为萧、霍两人的前身为前因,但离魂互换,却是写尽情魔本性。在浪漫主义笔法的映照下,易性乔装逾越了传统模式,从个性化的角度诠释理想爱情,展示了性别表演的多元维度。

二、易性乔装剧舞台的性别扮演

通过两性问题的编排与探讨,易性乔装剧不仅打破了舞台性别表演的单一对应与固置,揭示出复制与消融性别规范的双重意义,而且易装表演有力推进了戏剧性情境的建构,并孕育双性同体的艺术形象,凸显易性乔装性别表演的深刻变迁,深深烙刻着民族特定历史时期的文化印痕。

服饰是以礼为核心的传统文化的重要组成部分,被赋予了极强的道德评判色彩,特定的服饰定式,规范性别的纲常伦理与处世的行为准则。在易性乔装的戏剧场景下,巧妙利用服饰差异的“换装”就意味着双重的张力:一方面服饰是掩盖角色或演

员性别真相的面具,另一方面又是吸引观众的一种道具。易性改装标示着剧情的转折与变异以及由此获致的出奇不意、出人意料的戏剧性情境。据话本小说《乔太守乱点鸳鸯谱》改编的明清传奇《如意缘》《碧玉钗》是流传不衰的经典剧目,易装代嫁是其支撑全剧的核心单元,也是最富趣味性的桥段。清代程瀛鹤的传奇《蟾宫操》也构思了男女易装的关目,却别出心裁,以挟肠心热的歌僮桂轮儿假代小姐宓瑶华入宫应选,成为剧情突转的关键。清人蒋芝庭评道“古来传奇言情者十之九终不免落才子佳人窠臼,似此将歌僮作关键说,得奇绝韵绝,令阅者叹为稀有。”^[15]杂剧《黑旋风仗义疏财》敷演梁山逸事,李逵与燕青分别改扮新娘与媒婆一折逸趣横生,女装的李逵搔首弄姿、扭捏作态,与其嫉恶如仇的本性相映成趣。洞房内燕青乔装的媒婆忽然揭去李逵的新娘盖头,两人脱却女衣痛打强娶之恶贼。《远山堂曲品》云“粗豪之曲,而独于假新妇处冷然入趣。”^[16]¹⁴⁹青木正儿亦赞道“奇想天外,而不陷于恶谑,构栏场中岂可缺此一味耶?”^[16]¹⁷⁰改扮新娘的李逵谑而不虐,雅俗皆宜。杨潮观的《黄石婆授技逃关》摭采张良椎击秦始皇于博浪沙之事为背景,并焕发了性别换装的创意。据史载,张良秉英雄气概,状貌却如妇人好女,刺秦事败后仓促逃罪。剧本以小旦扮张良“公子服饰扬鞭急上”,经由黄石婆执雌守柔的点化,张良假作入海求仙的童女,撞出重关。场上黄石婆机变诙谐,满口哲理,俨然游戏人间的仙人。张良由男而女、当场卸装、改妆的表演,与以柔道治天下的宣旨相映相生,否泰穷通变化的观念浑然一体,奇思妙想寄寓于此。类似的易装情节,大多借助服饰的变换而改变人物的性别形象,“社会性别”因此可以任由演员再塑。易性乔装以同一角色演绎相反的性别昭显反差,强调审美效应,有些伶人甚至藉此一举成名。如清代男旦侯俊山登台逞奇,倚恃性别反串的《辛安驿》声名大噪,“始则红须装束紧急”“已而去须,已而改为艳装,已而又改为便服,装束淡雅,顷刻之间,变幻数四,无不绝妙。”然而该剧离奇变幻,并无其他特殊之处,“惟忽而笄,忽而弁,忽而浓须撩鬓,忽而搔首弄姿,为足增观者兴趣耳。”^[17]以易性扮演作为招徕炫奇的看点,可谓一招制胜。

明清戏曲舞台的易装表演在性别与角色的转换中也孕育了双性同体、男女兼美的艺术特性,它突破性别对立的传统框架,链接不同的性别体验,塑造了刚柔相济、双性同体的理想人格,展现兼具男女之美

的舞台艺术形象,成为明清时期一道特殊的文化艺术景观。

“双性同体”(androgyny)又称“雌雄同体”(hermaphroditism),本源于生物学概念,具有强大的文化辐射力。心理学家弗洛伊德与荣格都指出:人类兼有双性化的生理特点与心理特点,其情感和心态总是同时兼具两性倾向,每个人都是雌雄同体^[18-19]。20世纪英国著名女作家和女性主义理论家弗吉尼亚·伍尔夫富有创见地以“双性同体”代言女性主义的价值观和人的全面自由发展的人格理想,被广泛移植到其他领域,指代一种精神和文化意义上的性别超越的内蕴。“双性同体”也渗透在文体研究中,藉此解读诗文中双性汇融的兼美。学者叶嘉莹曾据此分析晚唐词派《花间词》中男性作者使用女性形象与女性语言来创作而产生的“双性人格”的一种特美:

当那些男性的诗人文士们在化身女子的角色(Person)而写作相思怨别的小词时,遂往往于无意间竟然也流露出了他们自己内心中所蕴含的,一种如张惠言所说的“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”。这种情况之产生,当然可以说是一种“双性人格”之表现。而由此“双性人格”所形成的一种特质,私意以为实在乃是使得《花间》小词之所以成就了其幽微要眇具含有丰富之潜能的另一项重大的因素^[20]。

花间词中,“双性人格”的表现、感情、心态及其美学上的意义,其实非常切合于评价明清易性乔装剧蕴含的双性同体的美学意义。无论“男扮女”还是“女扮男”,易性乔装实质上都在阴阳相兼、两性调和的审美追求中或多或少体现出“雌雄同体”的原型与风貌。《乔影》中的谢絮才以反串来体验理想生命的多元追求,婉约曲折地流露出内心深处对拥有完整人性的渴望。女性的谢絮才本应以旦角担纲,但作者吴藻却突破旧例,以生角应工,“须眉未免儿女肠,巾帕翻多丈夫气。”谢氏的女性性别与其外在小生形象交错,一洗金粉香泽之气,有如扶风豪士在人目前,彰显了性别审美的新内涵。道光乙酉年(1825)秋,苏州男伶顾兰洲在上海演出《乔影》,大获成功,最终促使剧本刊刻行世。顾生以男性身份饰演不愿雌伏的谢道韞的清奇不平之气,“靡不曲尽意态”“见者击节,闻者传钞,一时纸贵。”^[21]有观者诗咏“色相偶然今夕换,笑啼欲似此时难。美人幽恨才人泪,莫作寻常咏絮看。”^[22]顾兰洲扮演谢絮才的女性美别有一般女子所无的超逸俊爽,形象地传达出双性兼美的理想女性的自我定义。考虑到

同治光绪年间上海已有坤班女伶活动,扮演谢氏的小生演员亦可男可女,那么,谢女亦男亦女的精神面貌同其外在形象,可能因为扮饰角色的演员其本身性别的不同而更加丰富复杂,男性气质的抗争与女性的纤婉交集并存,传神地演绎出了两性平等的审美观照与启示。

事实上,由于受理学思想的禁锢,明代女伶大多属于家班女乐范畴,较少到公开场合演剧,尤其是明宣德三年(1428),左都御史顾佐奏禁歌妓之后^[23],职业戏班几乎都是男班,戏曲旦角用年幼男童装扮“男旦”相沿成习。清代满族入关后,女伶也屡被朝廷所禁限,以致清中叶后北京剧场中的观众与演员均为清一色的男性构成,直到同治末、光绪初才有女演员“坤伶”登场,所以明清戏曲性别反串成为常态,女性角色通常由男伶扮演,旦色男扮是剧坛的主流。特别是在易性乔装剧中,男演女必须经历“男旦演女角→男旦扮女角男装→男旦演女角”³个流程,在性别与角色错综复杂的转换中更能映显双性同体的艺术特性。也正是在艺术行当与生理性别的双重跨越下,易性扮演突破演员形体以及表演程序的限制,游走于性别两极之间,其挑战性与冲击力促使了男旦这一反串表演在明清两代不断发展与提升。《清代燕都梨园史料》记载了大量男扮女角的著名优童男旦,其中《燕归来籍随笔》载梨园厅事联云“美人属男子,莫轻男子美人妆。”^[24]别具风格的男子美人妆被誉为男旦“花王”,百炼钢化绕指柔,他们在跨性别的串演中转换自如,以鲜活的舞台表演实践展示了一种流动与交叉的性别形象。清中叶后,男旦以旦行兼领生行的情形愈加习见,如笔记

花谱《菊部群英》所载嘉颖堂男旦李艳依,唱青衫兼昆生,能演小生重头戏如《游园惊梦》的柳梦梅、《琴挑》的潘必正、《醉归》《独占》的秦钟,也擅长正工青衣《祭塔》的白蛇、《宇宙锋》的赵小姐、《探窑》《跑坡》的王宝钏等^[25]。该书载录的男旦名伶孙彩珠、桂林、桂芝、桂云、芷荪、金林、宝云、多云、徐小香等都是唱旦兼生,尤其是清中叶后小说与戏曲舞台上的一系列含脂粉风月于侠义、合才子佳人于英雄的新形象,体现了英雄儿女一身兼的温柔飘逸,代表了晚清时期对阴阳调和、雌雄同体理想人格的向往,映现了传统性别表演的深刻变迁。无论是易性乔装的剧本还是“双性同体”的舞台艺术,都获得了普遍的认可与欢迎。

三、结束语

明清易性乔装剧的男扮女装与女扮男装并非性别逾越的特例,它是明清性别文化的反映与回响,从另一种纵深的历史向度诠释了文学艺术所服膺的性别规训。与西方跨性别反串研究不同的是,西方传统性学常将“易性装扮”与同性恋、变性或恋物癖归于一类,因而无法构成独立自主的身份实践。而明清戏曲中换装行为的动机与同性情欲取向几乎没有直接关联,质言之,它是社会性别权力与欲望的另一种摹本。易性乔装虽然有悖于传统的礼法与秩序,却是性别身份变化的必然程序和过渡,这种性别转换的奇诡运作深化了戏曲的性别文化意蕴与舞台审美价值,构成了易性乔装在文本与舞台之间互文的连锁镜像。

参考文献:

- [1] 严敦易. 何佩珠的《梨花梦》[M]//严敦易. 元明清戏曲论集. 郑州: 中州书画社, 1982: 303.
- [2] 徐扶明. 明清女剧作家和作品初探[M]//徐扶明. 元明清戏曲探索. 杭州: 浙江古籍出版社, 1986: 271.
- [3] 华玮. 明清妇女剧作中之“拟男”表现与性别问题——论《鸳鸯梦》、《繁华梦》、《乔影》与《梨花梦》[C]//华玮, 王瑗玲. 明清戏曲国际研讨会论文集: 下. 中国台北: 中研院中国文哲研究所筹备处, 1998: 573.
- [4] 廖炜春. 服饰造性别——英国文艺复兴与中国明清戏剧中的换装和性别[M]. 上海: 上海译文出版社, 2005.
- [5] 王骥德. 曲律[M]//中国古典戏曲论著集成: 四. 北京: 中国戏剧出版社, 1980: 167.
- [6] 李修生. 古本戏曲剧目提要[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1997.
- [7] 潘光旦, 霍理士. 性心理学[M]//潘光旦文集: 12. 北京: 北京大学出版社, 2000: 525.
- [8] 弗洛伊德. 性学三论·爱情心理学[M]. 西安: 太白文艺出版社, 2004: 189.
- [9] 冯梦龙. 醒世恒言[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1991: 194.
- [10] 马克梦. 吝啬鬼、泼妇、一夫多妻者——十八世纪中国小说中的性与男女关系[M]. 北京: 人民文学出版社, 2001: 119.
- [11] 孟称舜. 贞文记[M]//古本戏曲丛刊二集. 北京: 商务印书馆影印, 1955: 17.
- [12] 伊维德(IDEAM W L). Female talent and female virtue: xu wei's Nü zhuangyuan and Meng chengshun's zhenwen

- Ji [C]// 华玮,王瓊玲. 明清戏曲国际研讨会论文集: 下. 中国台北: 中研院中国文哲研究所筹备处, 1998: 550.
- [13] 齐彦槐. 乔影·题辞[M]//郑振铎. 清人杂剧二集: 第十二册. 1934年影印本.
- [14] 汤显祖. 牡丹亭[M]. 北京: 人民文学出版社, 1978: 1.
- [15] 程瀛鹤. 蟾宫操[M]//古本戏曲丛刊五集. 上海: 上海古籍出版社影印, 1986: 4.
- [16] 祁彪佳. 远山堂剧品[M]//中国古典戏曲论著集成: 六. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
- [17] 徐珂. 清稗类钞[M]. 北京: 中华书局, 2003: 5057.
- [18] 荣格. 荣格文集——让我们重返精神的家園[M]. 北京: 改革出版社, 1997: 67.
- [19] 弗洛伊德. 性欲三论[M]. 赵蕾, 宋景堂, 译. 北京: 国际文化出版公司, 2007: 79.
- [20] 叶嘉莹. 论词学中之困惑与《花间词》之女性叙写及其影响[M]//缪钺, 叶嘉莹. 词学古今谈. 长沙: 岳麓书社, 1993: 349.
- [21] 吴载功. 乔影·跋[M]//郑振铎. 清人杂剧二集: 第十二册. 1934年影印本: 2.
- [22] 葛庆曾. 观演乔影传奇作[M]//郑振铎. 清人杂剧二集: 第十二册. 1934年影印本: 7.
- [23] 沈德符. 万历野获编[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1998: 968.
- [24] 张次溪. 燕归来簪随笔[M]//清代燕都梨园史料. 北京: 中国戏剧出版社, 1988: 1215.
- [25] 邢江小游仙客. 菊部群英[M]//清代燕都梨园史料. 北京: 中国戏剧出版社, 1988: 493.

Text and Stage: the Writing of Gender Disguise Opera in Ming and Qing Dynasty

XU Wei

(School of Culture and Communication, Putian University, Putian 351100, Fujian, China)

Abstract: Gender disguise is a common narrative form of opera and novel in Ming and Qing Dynasty. It is different from Western traditional sexology which refer gender disguise as psychosexual abnormal, the change of gender in gender disguise opera in Ming and Qing Dynasty is an independent identity practice, aims at reflecting the traditional deep-rooted cultural values and gender discipline. It is not only a reproduction of realistic gender character norms but also an arrogation and adjustment of stable gender narration. Gender disguise opera effectively promote the construction of dramatic environment, and gave birth to the artistic image with androgyny, which highlight the profound changes of the gender plays, deeply graved with cultural trace of specific historical period.

Key words: gender disguises opera; gender discipline; androgyny

(责任编辑 李世红)