



# 游離色相

香港電影的女扮男裝

洛楓 著

游離色相

香港電影的女扮男裝

洛楓  
著



責任編輯  
書籍設計

莊櫻妮  
姚國豪

書 名  
作 者  
圖像處理

游離色相：香港電影的女扮男裝  
Gender-Crossing: Male Impersonation in Hong Kong Cinema  
洛楓  
陳曉婷

出 版

三聯書店（香港）有限公司  
香港北角英皇道四九九號北角工業大廈二十樓  
Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.  
20/F, North Point Industrial Building,  
499 King's Road, North Point, Hong Kong

香港發行

香港聯合書刊物流有限公司  
香港新界大埔汀麗路三十六號三字樓  
美雅印刷製本有限公司

印 刷

香港九龍觀塘榮業街六號四樓 A 室  
二〇一六年二月香港第一版第一次印刷

版 次  
規 格  
國際書號

十六開（170mm × 230mm）二九六面  
ISBN 978-962-04-3909-4

©2016 Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.  
Published & Printed in Hong Kong



三聯書店  
<http://jointpublishing.com>



JPBooks.Plus  
<http://jpbooks.plus>

## 目錄

導論：女兒身抑或男兒郎 ——「性別易服」的定義及其歷史淵源	6
<b>絕世經典</b>	
第一章：傻戇樣、癡迷相 ——論任劍輝的時裝易服喜劇	28
第二章：西裝男人 ——論梁無相的「酷少」(Butch) 本色	60
第三章：梁兄哥的聲情形貌 ——論凌波的黃梅調藝術風華	86
<b>武俠反串與 Tomboy</b>	
第四章：性別的感光片 ——論陳寶珠的「少年俠士」風貌	110
第五章：永遠長不大的「小飛俠」 ——論馮寶寶的無性別狀態	136
第六章：從玉女到 Tomboy ——論蕭芳芳的「林亞珍」形象	160

## 後現代的女生男相

第七章：大美人的男色景觀 ——論林青霞的反串歷程	184
第八章：女俠、軍裝與反串男人 ——論梅艷芳百變的身體與色相	218
第九章：女漢子·江湖情 ——論吳君如分裂的酷兒形相	250
結論：香港電影「女扮男裝」的文化面向	280
引用書目及電影資料	286



# 游離色相

香港電影的女扮男裝

洛楓 著

尋求理解衣服和裝扮如何影響性別的外觀與：  
討論電影與舞台演出的美學風格，  
看男變女、女扮男、亦男亦女、非男非女、反串符反反串等  
種種不可思議的性別形態。

女兒身抑或男兒郎？

可曾誤會任劍輝、梁無相或凌波是個男的？他們在電影裏偶爾的女裝身段祇是被誤作一種「反串」？林青霞變身武功高強野心統一天下的東方不敗時，會否產生「性別錯認」的快感？梅艷芳比鬚眉男子更豪邁硬朗、吳君如「女同志」的Tomboy扮相等等，香港電影的故事可以從一套一套男男或女女的衣衫談起。

「女扮男裝」一直是香港易服電影製作的主流，從戲曲、武俠到時裝喜劇，無論數量還是質素都遠遠超越了「男扮女裝」的形構。本書從光影觀照的角度出發，來回於心理學、社會學、符號學、電影理論、表演研究等範疇，漫說「性別易裝」的歷史建構，並從酷兒的視野分析多元性別流動的面貌，同時跟西方易服電影比較，觀察彼此在視覺呈現上的文化異同。



ISBN 978-962-04-3909-4



9 789620 439094

HK\$108.00



三聯書店(香港)有限公司  
Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.

游離色相

香港電影的女扮男裝

洛楓 著





## 目錄

導論：女兒身抑或男兒郎 ——「性別易服」的定義及其歷史淵源	6
絕世經典	
第一章：傻戇樣、癡迷相 ——論任劍輝的時裝易服喜劇	28
第二章：西裝男人 ——論梁無相的「酷少」(Butch) 本色	60
第三章：梁兄哥的聲情形貌 ——論凌波的黃梅調藝術風華	86
武俠反串與 Tomboy	
第四章：性別的感光片 ——論陳寶珠的「少年俠士」風貌	110
第五章：永遠長不大的「小飛俠」 ——論馮寶寶的無性別狀態	136
第六章：從玉女到 Tomboy ——論蕭芳芳的「林亞珍」形象	160

## 後現代的女生男相

第七章：大美人的男色景觀 ——論林青霞的反串歷程	184
第八章：女俠、軍裝與反串男人 ——論梅艷芳百變的身體與色相	218
第九章：女漢子·江湖情 ——論吳君如分裂的酷兒形相	250
結論：香港電影「女扮男裝」的文化面向	280
引用書目及電影資料	286

## 導論：女兒身抑或男兒郎 ——「性別易服」的定義及其歷史淵源



小時候的你或妳，可曾誤會任劍輝、梁無相或凌波是個男的？她/他們在電影裏偶爾的女裝身段祇是被誤作一種「反串」？她們原是「男兒身」，不過為了工作或詐騙而男扮女裝，情形就像新馬師曾和鄧寄塵為了餬口而化身「馬姐」那樣！然後當林青霞化身情癡的賈寶玉跟張艾嘉飾演的林黛玉生離死別，接著又變身武功高強野心統一天下的東方不敗時，你或妳會否產生「性別錯認」的快感？此外，還有張國榮比「真女人」還要嫵媚嬌嬈的程蝶衣、梅艷芳比鬚眉男子更豪邁硬朗的女飛俠、吳君如「女同志」的 Tomboy 款式等等，香港電影的故事可以從一套一套男男或女女的衣衫談起，從「戲曲」到「武俠」類型、從時裝喜劇到民間故事，繁花競秀也花影繚亂。

拍攝紀錄片《男生女相》的導演關錦鵬曾經說過，他的「性別認同」早在媽媽懷著他去看眾多《假鳳虛凰》、《化身情人》、《梁祝恨史》等電影的時候已經完成了，讓他把「性別倒錯/混淆」的意識潛移默化在童年各樣的遊戲之中。是的，我跟一些同代或跨代的人一樣，一直到十五歲才

正式確認任劍輝的「女性」身份，連電影前輩工作者羅卡也說，從來沒有人會不把任劍輝當做「男人」看待，她的「女裝」扮相反而使人尷尬<sup>1</sup>！香港電影的「女扮男裝」締造了無數的經典與神話：身為「拉子」（lesbian）的梁無相縱然下了舞台、離開了攝影棚也還是西裝筆挺，一派公子哥兒的模樣；馮寶寶的「飛俠小白龍」形象除了來自日本武士，也源於西方「小飛俠」（Peter Pan）永遠長不大的宿命，所以銀幕上的「他」不能跟女人談情說愛！凌波反串梁山伯的風流身段，曾令整個台北市幾近陷入瘋狂狀態，迫使她後來不得不整容改掉過於顛倒異性或同性的男性特質……如此這般總有說不完的故事、翻不盡出奇制勝的變裝形貌，然而，到底甚麼是「性別易裝」（cross-dressing）？它從何而來？又怎樣建立了香港電影一道異色的虹彩？

### 定義與爭議：行當 VS 反串

甚麼是「反串」？甚麼是「行當」？同是從一個性別裝扮成另一個性別為何會有兩個說法，而且彼此衝突，彷彿水火不容？許多年前參加一個關於「坤生」（即女小生）和「乾旦」（即男花旦）的研討會，會議聚合了戲曲研究專家、西方性別論述的學人，也有來自京劇、崑劇和粵劇的演員，原以為可以濟濟一堂，交流不同視窗的觀點，但其中一場公開論壇上，各路英雄和英雌因「行當」和「反串」的含義不同而火花四濺，幾近劍拔弩張的陣勢。戲行演員和戲曲研究的代表認為將所有男扮女、女扮男的形態一

---

<sup>1</sup> 羅卡這段訪問，收錄於關錦鵬的紀錄片《男生女相》之中。

律統稱「反串」是混淆視聽的做法，而且無視於「行當」的本色功能與傳統意義，而從西方論述或電影分析切入「易服」文化的學者，則堅稱這樣的做法是為了強調「性別逆轉」(gender reversals)的意義。當然，最後甚麼都沒有結論，不歡而散之後各人繼續自己的陽關大道，彷彿老死不相往來；然而，「行當」與「反串」真的是兩個觀念祇能活一個嗎？

從中國地方戲曲文化的源流和發展看，「行當」是傳統戲行演員專業分工的類別，以京劇為例，根據演出的角色及其藝術特點而劃分為生、旦、淨、丑等四大類型，每個類型又細割不同分支，像「生行」有武生、小生和鬚生，「旦行」有花旦、老旦、青衣和刀馬旦，這既是演員的表演體制，也是藝術的形象系統；每個行當在化妝、造型、聲線、唱腔、身段和做手上皆各有所司和訓練的程式，從而彰顯角色的年齡、性別、身份、階級、職業，甚至氣質和性格，而觀眾則通過這些形體的塑造認知角色、劇情和人物關係，同時產生視覺和聽覺的審美觀照，從而評價演員的藝術造詣；基於這些體制，每個人投身戲行之前必須根據自己的天份和能力揀選一個行當接受訓練，女子選擇生行的稱為「坤生」，男子專工旦行的叫做「乾旦」，這不是「反串」，而是角色技藝的身份，因此，穿上書生造型的任劍輝化身才子李益，並不是女扮男裝，而是實踐自己的本行，當演員扮演自己所屬行當以外的角色才是「反串」，例如乾旦的梅蘭芳在《八蠟廟》演出武生的戲份，或任劍輝在《花田八喜》扮演女人，這種「跨行當」的做法在戲行內才被稱為「反串」(張庚、郭漢城，418-426)。香港專工

「小生」、同時又是性別研究者的陳澤蕾也指出，作為戲曲術語，「反串」解作「跨行當」的演出，跟香港粵劇與大眾文化的理解不盡相同，例如任劍輝的「文武生」形態，業內人士稱為「行當」、外行人說是「反串」，用語不同卻帶有差異的意識形態，前者是一種角色屬性的掌握，後者卻指向一個女人扮成男人的狀況，陳澤蕾認為當中包含了「褒貶」的判斷，例如任劍輝的「反串成功」代表了「她」以女兒之身扮得極像男人，甚至讓人誤以為真的是男人，而不是她本有的技藝作風，這種情景落入香港數十年來的媒體論述與電影再現之中，衍生許多不恰當的偏見，常以演員本有的「性別」作為本質的定點，判別「易裝」的成敗，即所謂像或不像的標準，於是出現了「以『真男人』和『假男人』來分辨生行演員」、或「把『乾旦』文化（又稱為『男旦』）加以污染和醜化」等言論。陳澤蕾的辯駁，無疑是從個人自身學戲的經驗出發，同時借鑒傳統戲曲論述的源流和本位，溯源探本的釐清「行當」與「反串」絕對不能混淆的應用；然則，假若我們的媒體論述或文化再現一直存在二元對立的成見，無論採用哪一個術語，情況依然不能改善，換句話說，如果無法扳轉對性別僵化的定型，無論是「行當」還是「反串」，對於演員「像不像男人」、「有沒有女兒態」的好壞評估，始終無法倖免於難，因為問題的核心不在於用語，而是根深蒂固的大眾偏見，假如一個社會能夠擁有開放的視野、流動的性別觀念，接納不同性相的流露，則無論行當或反串都不會惹來爭議或攻擊，價值判斷操縱在應用者的手上！或許，我們拉開一點距離，看看當代西方文化的論述，又為這個專題繪畫怎樣的風景線……

---

在西方文化及性別的論述裏，男扮女裝叫做「female impersonation」，女扮男裝就是「male impersonation」，或將之統合稱為「性別易服」(cross-dressing, transvestism)，都是指向借用衣飾轉換或逆轉原有的生理性別 (sex)，建造反對二元對立、締造多元流動的性別 (gender) 形貌<sup>2</sup>。眾所周知，「時裝」和「衣服」是辨別性別的象徵符號，從顏色、剪裁、質料和設計風格都充滿約定俗成的規範與層層環扣的權力關係，例如粉紅是陰柔的色彩、軍裝和西裝是男性的代表衣物，穿上或男或女的裝束猶如穿戴性別的身份，於是，顛覆性別的界限便由「衣飾」開始，當男裝女穿或女裝男穿的時候，如果不在舞台上或特定的處境中，便很容易被認定是病態的易服癖或戀物狂，「性別」和「衣裝」從來都是一個永無休止的戰場，爭戰的是男女不可逾越的政治、社會、道德與文化制約。然而，我們必須記認和釐定清楚，「易服者」不等於「同性戀者」(homosexual)，也不一定是「變性人」(transsexual)，前者是性向的選擇，後者是通過醫學手術改變原有的性徵構造，而「易服者」卻是借用衣飾的裝配彳亍於「兩性系統」(two-sex-system)的邊緣，時男時女、非男非女或雌雄同體，從不固定卻時刻游離，而一些性別扮裝者甚至是異性戀者，有日常生活的家庭或娶妻生子，「易服」對他/她們來說，是一種快感的追隨 (Garber, 128-130)。歸根到底，男扮女或女扮男的因由人人殊異，來自千變萬化的背景，有因著職業所需的，像從軍、扮裝皇后 (drag queen) 與扮裝皇帝 (drag king)，有源於宗教祭祀的儀典，像巫教主義的文化 (shamanism)，也有來自舞台的演出，像劇場和戲曲，甚至基於部落的階層結構，如母系

---

2 在西方性別論述中，「Cross-Dressing」是指基於社會或心理因素而穿上另一個性別的裝束，「Transvestism」則是包含「戀物」(fetish)的易服狀態，兩個名詞不可交替使用，但有時候卻被換置，詳細定義和說明，參考 Stella Bruzzi (149) 和 Rebecca Bell-metereau (315)。

社會的「女性丈夫」(female husband)等等。由此看來，「性別易裝」作為一個文化議題，從歷史的開端到後現代的當世，都充滿各樣異色的品種和反叛的姿態。

美國享負盛名的酷兒學者瑪喬里·加伯 (Marjorie Garber) 在建構性別易裝理論的時候，提出以「第三類別」(The Third) 來框架「易服者」(cross-dresser / transvestite) 的主體位置，人類的歷史、文化和社會在長久的父權結構中，一直以男性作為第一性、女性作為第二性，完全沒有留予任何空間給這兩項性別身份以外的流動者，使他/她們處於弱勢的邊緣，被主流視而不見，但穿越男女二性的「易服者」既不是男、也不是女，而是兩者界限的模糊、打破和橫跨，是衝開性別二元對立 (binary opposition) 那些非此則彼、非黑則白、非男則女的嚴厲界定，企圖游走時刻變動的性別形相、糅合各種性別風格的展演，所謂「易服者」，是男與女、直與彎、性與性別以外的顛覆形態，因此，這個「第三區域」沒有固定的疆界，甚至不是一個「性/別」(sex / gender)，而是一種發聲的調式、空間的可能，牽涉身份的認同與自我的充權 (9-13)。加伯的論述比較開明也開揚的處理「性別易裝」的游離色相，對我來說，無論是討論「行當」的技藝還是「反串」的面貌，聚焦的方向都不在於比較「易裝者」是否像男或像女，而是探究在不同演員身上突顯的「陽剛特質」或「陰柔特質」到底是何等模樣？導演、編劇和演員怎樣借用「服飾」的調動建構另類的性別空間？是成功還是失敗？是突破拘禁還是依然保守地畫地為牢？因此，在



糅合當代文化研究跨越中西兩面邊界的考量下，既擷取西方思潮的概念和架構，也爬梳中國傳統的歷史脈絡，來回逡巡於對照、互證和並置的等同差異，同時為了避免不必要的混淆與爭議，我以「反串」泛指一切改換原有性別的易服形態，而不依從傳統粵劇的「行當」分野<sup>3</sup>，何況書中縱橫議論的不限於「戲曲」類型，涉及更多跨文類 (genre-crossing) 的武俠、科幻奇情、時裝或古裝喜劇等混合片種，論述的目的在於強調「性別」在這些變裝遊戲中的重要性，使之成為觀照的焦點，看眾多的易服演員如何以眼花繚亂的姿勢，把玩性別換來換去的花樣與風華，男變女、女變男，再變回原有的式樣時，就是反串、再反串的「反反串」了。儘管如此，「性別反串」卻不是近代或當代的文化現象，而是從人類的歷史開始便已經存有，不單顯影於宗教、文學和表演藝術的領域，還落入日常生活、經濟和軍事的實踐。

### 繁花競發：東西方性別易服的歷史圖景

根據美國論者雷梅特 (S. P. Ramet) 的研究，自古希臘時期便已經存在性別扮裝的文化，而世界各地的宗教傳說和祭祀儀式，包括大乘佛教、印度教、中世紀基督教等等，都有不少相關的形態，祭師通過變男變女的裝戴化身神人，淨化靈魂、祈禱許願或消滅災禍；此外，中世紀歐洲由於禁止女性上台公開露臉，盛行全男班的戲劇演出，女角由男人易裝扮演，有時候為了造就能演女角的特質，甚至不惜以「閹割」的手段達到保持男

---

<sup>3</sup> 台灣學者周慧玲在她的《表演中國》一書中，也同樣提出「為了更清楚標示本文討論焦點，僅以『性別反串』一詞表示」，而不選用中國傳統戲曲「行當」的說法 (243)。可見這是當代文化、性別和表演研究通行的做法！