



纤足、淑女与慧婢： 明清戏曲对卓文君形象的品貌与人格呈现

汪 泽

摘要：卓文君形象于现存明清戏曲中有着独特的呈现方式，其形貌描写受纤足审美影响，品德上突显出封建淑女贞、孝、贤的操守，又普遍以慧婢角色为陪衬。缠足时俗之下文君角色的纤足特征关联着道德层面对女性的规约与期许，变异形象与固有情节之间的文本断裂又催生出入格互补的对象。戏曲对卓文君形象的重塑体现出社会文化的投影以及文化浸润下的接受旨趣，也借助了体裁自身的发展需求和艺术特质，文君形象乃至相如文君故事的演变是文化与文学共同作用的结果。这种叙事现象剥夺了人物故事作为客观历史的真实属性，又赋予其作为文学创作对象的生命能量，最终使之获得在更广阔的时空范畴内延绵发展的无限可能。

关键词：明清戏曲；卓文君形象；相如文君故事

DOI：10.13734/j.cnki.1000-5315.2024.0616

收稿日期：2024-02-21

作者简介：汪泽，女，天津人，文学博士，天津中医药大学文化与健康传播学院讲师，研究方向为中国叙事文学与文化，E-mail: tgzzxy20@163.com。

卓文君及其夜奔故事最早见录于《史记·司马相如列传》，作为谱写司马相如人生传奇的浪漫符号，在后世流传过程中获得了无数文人的遐想与艳羡，也由于其存在失节、淫奔等非礼元素而遭到质疑和批评。在由汉至清的正反接受过程中，被史书、小说、诗文、戏曲等多种文本述评的文君故事实现了层累壮大。其中，戏曲作为问世较晚的故事载体，在较高起点上吸收了前代的叙事因子，又能够以较长的篇幅展现情节、人物，且具有“随意装点”^①的艺术想象与虚构优势，对于文君形象的表现力度自非其他文本可及。现存主演相如文君婚恋故事的古代戏曲作品共计 14 种^②，多以司马相如的得意人生为主线，卓文君作为女主角处于从属地位。对于戏曲中的文君形象，此前的研究者多从其处女身份和情理矛盾等方面挖掘出剧作家进步与保守相交织的思想走势，并结合时代文化背景阐述其因由^③，无疑有其合理性。但围绕这一戏曲角色与其历史原型的差异演变问题，仍有某些共性的细节层面等待我们去开掘。本文在把握中国古代相如文君故事生成演变历程的前提下，从形貌描写、品德塑造及相关角色搭配诸方面深入观照卓文君形象于现存明清戏曲剧本中的

①“随意装点”作为对戏曲虚构特色的概括出自《阅微草堂笔记·姑妄听之》载录盛时彦跋文引纪昀语：“小说既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意装点。”参见：纪昀《阅微草堂笔记》，上海古籍出版社 1980 年版，第 472 页。

②汤君《宋元以来小说戏文之相如文君故事叙略》〔《四川师范大学学报(社会科学版)》2008 年第 3 期〕辑录中国古代涉及相如文君故事的戏曲作品 38 种(含杂剧 17 种、散曲 1 种、南戏 2 种、传奇 18 种)，13 种以较完整形态存在。据笔者近年考稽，尚有清杂剧《卓女当垆》1 部，汤文归于佚作的明杂剧《司马相如归西蜀》(又名《汉相如昼锦归西蜀》)亦被黄仕忠辑得。因此，现存涉及相如文君故事的古代戏曲作品有 15 种，集中创作于明清，除《长门宫》主演陈皇后事迹外，其余 14 种均以相如、文君为男女主角，分别为朱权《卓文君私奔相如》、佚名《司马相如题桥记》、许潮《汉相如昼锦归西蜀》、孙柚《琴心记》、叶宪祖《琴心雅调》、韩上桂《凌云记》、陈玉蟾《凤求凰》、袁于令《剑啸阁鹧鸪裘记》、舒位《卓女当垆》、朱瑞图《封禅书》、朱凤森《才人福》、黄燮清《当垆艳》、许树棠《鹧鸪裘》、椿轩居士《凤凰琴》。

③参见：张海霞《性别视野中的古代文君相如戏》，厦门大学 2006 年硕士学位论文；常凤媛《元曲中相如文君故事的接受特点及成因》，陕西师范大学 2008 年硕士学位论文；王艳梅《文君私奔与戏曲研究》，广西师范大学 2010 年硕士学位论文；连静《相如文君戏简论》，安徽大学 2011 年硕士学位论文；何煜婷《现存明清相如文君戏曲研究》，四川师范大学 2014 年硕士学位论文。

独特呈现，并对其进行文化与文学层面的分析。

一 纤足：缠足时风中的形貌认知

清人吴见思《史记论文》评《司马相如列传》曰：“史公写文君一段，浓纤宛转，为唐人传奇小说之祖。”^①广义的文体概念范畴内，“传奇”可以涵盖表现人世爱情题材的叙事文学作品^②。纪昀在《阅微草堂笔记》中载录了一对奴婢夫妇疑似“离而复合”的故事：婢女连贵幼时被卖入纪府，除粗晓父母姓氏外，仅知“家在山东，门临驿路”，曾受邻人胡家之聘；因无亲族，纪氏主人将其许婚于马夫刘登。刘登自云原籍山东新泰（为驿路所经之地），本姓胡氏，父母死后被刘家收养，早年曾闻双亲为其聘下一女，不知姓氏，与连贵所言皆符。纪氏又引述了其先叔纪粟甫和友人边连宝的观点。粟甫称此事可入传奇，只恨其婢粗蠢，“不称点缀”；边连宝则认为如有好事者按谱填词，蠢婢未尝不能“莺娇花媚”。^③由此可见婚恋传奇留给世人的文体印象：在故事上以“奇”为宗，选择不同寻常的巧合性内容；人物形象亦需体现出高于生活的美化特质——尤其婚恋关系中的女性，多被塑造成情深颜丽的佳人。按照这一审美标准，《史记》中的相如婚恋故事具备了离经叛道之“奇”，“新寡，好音”且心悦相如的女主角卓文君亦可称知音多情，但形貌描写的缺失却是一大遗憾。

《史记》之后有关相如文君婚恋的叙事文本对此种遗憾进行了弥补，尤以东晋葛洪《西京杂记》^④最为典型。其卷二曰：“文君姣好，眉色如望远山，脸际常若芙蓉，肌肤柔滑如脂，十七而寡，为人放诞风流，故悦长卿之才而越礼焉。长卿素有消渴疾，及还成都，悦文君之色，遂以发痼疾……卒以此疾至死。文君为诔，传于世。”卷三曰：“相如将聘茂陵人女为妾，卓文君作《白头吟》以自绝，相如乃止。”^⑤文君成为青春妙龄的绝艳少妇，“放诞风流”、“自绝”反映出逾越礼教的叛逆性格，以及对专一爱情的执着维护；她慧眼爱才，亦能以才华感化变心夫婿，夫死作诔并“传于世”，使其具有了才女作家的身份。继《史记》的原型记录之后，《西京杂记》对相如文君故事的增饰具有重要意义，在文言语体及文类范畴内使其故事形态趋近饱和。六朝以至唐宋，相如文君故事基本以转载、典故或韵文形式流传，于人物、情节各方面均未突破汉晋时期的故事规模。但相比司马相如，重述者于卓文君身上寄托的感情色彩更为复杂，体现出或赞美、或否定，或哀其不幸、或怒其失节的不同心理^⑥。

元明清时期，作为抒情或议论对象的相如文君故事同样承载着时人褒贬不一的态度，但通俗叙事文学的发展也为其故事形态演进提供了新的机遇。宋元时期搬演相如文君故事的杂剧、南戏散佚不存，以现存明清戏曲为考察范畴，作为主人公的相如、文君皆被塑造成正面形象。对于卓文君的形貌描写，明清剧作家一方面踵武前人，以“远山”、“芙蓉”、“凝脂”绘其容颜；另一方面也增加了对其足部的特写。如孙柚《琴心记》演文君独自探望留宿卓府的司马相如，途中自云“苍苔路湿，湮透弓鞋”；婢女向卓王孙交代文君夜奔之事，亦有“他那日呵……向苍苔屡试弓鞋底”之语^⑦。韩上桂《凌云记》中相如以“印下香尘钩袜浅”形容罗幕后听琴的文君，待夜行则嘱之“你须要回睃，金莲缓步挪”，“金莲步稳踏，锦带腰轻扎”^⑧；文君自述夜奔场景，又曰“弓

① 吴见思《史记论文》，陆永品点校，上海古籍出版社2008年版，第70页。

② 参见：陈文新《文言小说审美发展史》，武汉大学出版社2002年版，第181页。

③ 纪昀《阅微草堂笔记》，第179—180页。

④ 《西京杂记》作者有西汉刘歆、东晋葛洪、南朝萧贲及吴均诸说，以余嘉锡《四库提要辨证》为代表，多数学者认为《西京杂记》为葛洪杂抄诸书、附增己意而伪托刘歆所撰。

⑤ 葛洪《西京杂记》，中华书局1985年版，第11、21页。

⑥ 六朝以至唐宋时期出现了大量咏写相如文君故事的诗赋作品。某些作品赞美、追怀其琴瑟姻缘，如唐卢照邻《相如琴台》、杜甫《琴台》、李贺《咏怀》、李商隐《寄蜀客》等，对二人流露出共同的正面情感。而在负面见解的表达上，唐宋文人对司马相如的否定主要集中在负心移情方面，亦有少数作品痛惜其不能以礼自持，如北宋杨天惠、郑少微分别所作《悯相如赋》。对于卓文君而言，《宋书·志·乐》之古词《白头吟》作为托名诗歌，表现出高洁刚烈的抒情主人公形象。至隋唐两宋，哀其不幸者如李白《白头吟》二首，传达出对爱情变质的痛心与遗憾；又如宋人曹勋之同名诗歌，突出其作为弃妇的被动无助。怒其失节者如杨万里《白头吟》二首及陈普《烈女秋》、周南《卓文君》、萧灏《读文君白头吟》等。亦有如宋王铨《白头吟》、王炎《白头吟》，既写其爱弛见弃之悲，又通过羞惭悔恨之心表达对夜奔之行的否定。

⑦ 孙柚《琴心记》，毛晋编《六十种曲》第5册，中华书局1958年版，第22—23、49页。

⑧ 韩上桂《凌云记》卷上，《古本戏曲丛刊五集》影印民国二十一年（1932）重抄本，上海古籍出版社1986年版。按：该抄本影印时未标页码，下同。

鞋袜窄约同趋”^①。袁于令《剑啸阁鹧鸪裘记》写夜奔途中侍婢翩云谓“小姐鞋弓袜小,从不曾走这些路”^②。朱瑞图《封禅书》之婢女流霞称“待我……和化彩妹妹扶小姐同行”,化彩亦云“我等与小姐这脚儿难行也”^③。黄燮清《当垆艳》中卓文君与婢女红箫于夜奔时也合道“弓鞋怯露行”^④。

上述戏词或以“金莲”、“弓鞋”、“钩袜”等套语代指纤足,或以类于写实的方式演绎纤足导致的行动障碍,共同反映出缠足时俗下剧作者对于美女形体的固化认知和欣赏趣味。回顾明清之前,有关司马相如与卓文君故事的文献或图像材料并未表现出对文君之足的关注。即使在汉末,虽然也有“纤纤作细步,精妙世无双”^⑤这样对女性形态的描写,但世人尚未建立起对纤足的偏执嗜恋。晚清虫天子《香艳丛书》录东晋佚名小说《汉宫春色》,内收《汉孝惠张皇后外传》,特写孝惠皇后张嫣年少而足长,几与惠帝足相等。此传所附序文称作者曾参阅汉高、惠、文、景四朝起居注并许负《相女经》、《相汉宫后妃记》等古籍。如其属实,可见汉初皇室尚无纤足之好,遑论民间?同时,此传作者融合史实与想象,本着嘉赞和挽怀的心态对张嫣进行形、德诸方面的美化与神化,并道出魏晋间人将其祀为蚕神或花神的情况。^⑥可见,在汉人乃至晋人眼中,一双并不纤小的天足丝毫不会损害张嫣作为皇后和女神的完美形象。

而汉晋两代恰好是相如文君故事的发生、发展时期。如果说汉初的开明礼教环境催化出二人的非礼婚姻,执着于妙赏深情的魏晋风度则为这一故事加以貌、情、才的装点,使之更为摇曳生姿。从礼法角度对故事主人公(尤其作为女方的文君)进行口诛笔伐的文字更多见于宋元明清,正是缠足习俗由诞生到普及并朝着自残方向演进的时期。

据宋末元初周密《浩然斋雅谈》:“后主作金莲,高六尺……令官娘以帛绕脚,令纤小屈上作新月状,素袜,舞云中曲……是后人皆效之,以弓纤为妙,盖亦有所自也。”^⑦作为缠足创举的发明者,南唐后主李煜继位于北宋建隆二年(961),故而称缠足诞生于宋初亦可,但彼时仅属迎合帝王享乐的偶然行为。北宋苏轼曾作《菩萨蛮》咏写“纤妙说应难,须从掌上看”的小足,“只见舞回风”、“偷穿宫样稳”^⑧等词句亦揭示出人物主体作为艺伎或宫女的特定身份。南宋张邦基《墨庄漫录》称“妇人之缠足,起于近世”^⑨,对缠足女子的身份已无特殊说明;上引周密所谓“人皆效之”,应就其本人生活时代而言。至元末明初,陶宗仪《南村辍耕录》勾勒出这一行为的社会化发展轨迹:“札脚自五代以来方为之,如熙宁、元丰以前人犹为者少,近年则人人相效,以不为者为耻也。”^⑩而明清时期,伴随着以小为美趋势的演进,缠法对足部损伤愈见严重,对于女性的意义却愈加重要,文人笔记、文集中更保留了关于女子鞋袜足形的种种讨论。尽管缠足意味着肉烂骨损的痛苦和终身行动的不便,但作为正统淑女家庭教养和个人品行的表征依然普及于主流社会。受此时俗影响,明清稗戏在表现女性(尤其美女)特质方面多有纤足书写,对于并无缠足习尚的前朝女性也不例外。除上述戏曲中的卓文君之外,如《四声猿》传唱北魏花木兰、“说唐”系列刻画隋唐宫妃与女将、《镜花缘》表现武周年间的百名才女,在有意无意间均以“金莲”、“弓鞋”等词汇状其形貌。

柔弱的纤足维系着畸形的审美观念,与礼教环境对女性的压抑是几乎同步的。题名元代伊世珍的《琅嬛记》引《修竹阁女训》曰:“吾闻之,圣人重女而使之不轻举也,是以裹其足,故所居不过闺闼之中,欲出则有帷车之载,是无事于足者也。圣人如此防闲,而后世犹有《桑中》之行、临邛之奔。范睢曰‘裹足不入秦’,用女喻也。”^⑪《四库全书总目》将《琅嬛记》列入杂家类存目,称其引书真伪参半,《修竹阁女训》是否确有其书,不得

① 韩上桂《凌云记》卷下,《古本戏曲丛刊五集》。

② 袁于令《剑啸阁鹧鸪裘记》卷上,《古本戏曲丛刊二集》影印明末刊本,商务印书馆1955年版,第31—32页。

③ 朱瑞图《封禅书》卷4,《古本戏曲丛刊五集》影印清康熙秘奇楼刊本,上海古籍出版社1986年版,第29页。

④ 黄燮清《当垆艳》卷上,碧梧山庄民国八年(1919)石印《玉生香传奇四种曲》本,第16页。

⑤ 《古诗为焦仲卿妻作》,徐陵编《玉台新咏笺注》,吴兆宜注,程琰删补,穆克宏点校,中华书局1985年版,第46页。

⑥ 虫天子《香艳丛书》第3册,上海书店出版社2014年版,第317—318、323、350页。

⑦ 周密《浩然斋雅谈》,孔凡礼点校,中华书局2010年版,第27页。

⑧ 朱靖华、饶学刚、王文龙、饶晓明《苏轼词新释辑评》,中国书店2007年版,第132页。

⑨ 张邦基《墨庄漫录》,孔凡礼点校,中华书局2002年版,第220页。

⑩ 陶宗仪《南村辍耕录》,中华书局1959年版,第127页。

⑪ 伊世珍《琅嬛记》卷中,明《津逮秘书》本,第24页。

而知；明末清初陈恂《余庵杂录》引其文，以“裹足不入秦”为女子缠足之证，也被四库馆臣斥之“不经”^①。《琅嬛记》或其引书将缠足历史追溯至先秦的说法不足为信，但对缠足用意的解读却颇值得关注——将女子双足裹小使之不便行动，成为抑止淫奔的强制措施。耐人寻味的是，卓文君正是一个以“临邛之奔”驰名于世的叛逆女性，其戏曲角色的纤足作为不见于历史原型的细节特征，不仅关系到人物形貌的变异，也必然引发礼教禁锢与人性放纵之间的某种张力。

二 淑女：礼教规约中的品德构建

明清戏曲作家以贞姬节妇形象改造卓文君，几乎是前辈研究者共同关注到的焦点话题。在身份上，现存戏曲多将其塑造成未嫁而寡的处女，佚名《司马相如题桥记》及黄燮清《当垆艳》甚至将其改写为待字闺中。《凌云记》中文君由“不善择婚”的长兄许与一富人子，该子未娶而亡。父兄屡劝改聘，文君念及“古人从一之义”，唯愿贞节自守。后与相如私意结合，亦曰“非专为情好，特以先生千古人豪，故敢以身相托；若错认做私奔之女，则今日怜之，明日弃之，便辜负贱妾初心了”^②。至贼人围城抢亲、父兄逼其改嫁，文君斥以“败义伤廉”，“何不道纲常莫玷”^③，最终为全节救家，不惜引带自经。《琴心记》之文君曰：“忠臣不易主，烈女不更夫，此古圣之言也。岂有未嫁易节，以身殉欲者乎？”^④后卓王孙谎称相如已死，逼其与权贵作续弦，文君则以削发入庵自保。

在严格持守从一而终之贞节观念的同时，文君的戏曲角色还表现出作为人女、人妻的孝义与贤良，在各方面秉持着传统纲常秩序下封建淑女的品德操守。自《史记》以来，卓王孙之贪财慕势使其成为与相如文君之自由结合相对立的存在，文君与卓王孙之间亦缺乏亲情书写。明清戏曲在不同程度上保留了卓王孙的反派性格或行为，但也外化出文君对于父母的深情与尊重。《凌云记》中文君面对父亲逼婚，在投缳之际不仅无一怨语，反而劝其“须休留念，是孩儿自取折掂”^⑤。《封禅书》写夜奔的文君难以割舍父母亲情，“想慈母不似奴心肠忍”，“苦被那瑶琴勾引，顿忘怀父母恩情”，“古虞东山下人”批点曰“步步不忘父母，是作者斡旋美人处”^⑥。《当垆艳》中遭遇父亲悔婚而被迫私奔的文君，也站在孝义与礼法角度进行着自我否定与谴责：“私奔之耻，终身莫赎，正是一失足成千古恨”；“高堂上更番怒喜，多因我一念痴迷，算严君到底心慈，能宽恕不肖孩儿……一朝之失，节孝两亏”，“纵然是一星半子，何曾着来斑舞衣，还要那软心肠的爹爹怜惜”^⑦。

《卓文君私奔相如》写夜奔途中文君以“男尊女卑”、“夫唱妇随”为念，执意为相如驾车，以此得到卓王孙的谅解，称其“可谓贤矣”^⑧。其他剧作书写文君的贤妻之德，主要体现在对相如的帮扶理解上。面对家徒四壁的生活困境，《史记》、《西京杂记》以“久之不乐”^⑨、“抱颈而泣”^⑩表现豪门千金由富转贫的心理落差，而戏曲中的文君却安贫无怨，且善解意疗愁，帮助夫君树立信心、锐意进取；至相如功成名就又不汲汲于富贵，而能欣然偕隐，遂其抽簪之志。《凌云记》中，为使相如消内顾之忧、奋功名之志，文君当垆酤酒而不以为耻；卓王孙送奁致富，相如渐耽安乐，文君为尽内助之责，不惜做“铁面朱颜”，教其进取；至求贤诏下，相如难舍娇妻，文君忍痛割爱，称“男儿志在四方，不宜株守故里”，并告之以旁人讥谤之言，终使相如慨然立志^⑪。《琴心记》写文君早有“下机金印，伏跨登坛”的励夫之愿，后虑及连累婢女受苦，稍有悔意，但转念即思“长卿虽则贫困，决不久居人下”，“糟糠之妻，我也甘做”^⑫。《鹧鸪裘记》中文君亦宽慰相如“不过暂时落莫，或者上天将降

① 纪昀、陆锡熊、孙士毅等《钦定四库全书总目》（整理本），四库全书研究所整理，中华书局1997年版，第1716页。

② 韩上桂《凌云记》卷上，《古本戏曲丛刊五集》。

③ 韩上桂《凌云记》卷下，《古本戏曲丛刊五集》。

④ 孙柚《琴心记》，《六十种曲》第5册，第6页。

⑤ 韩上桂《凌云记》卷下，《古本戏曲丛刊五集》。

⑥ 朱瑞图《封禅书》卷4，《古本戏曲丛刊五集》，第30、40、28页。

⑦ 黄燮清《当垆艳》卷上，《玉生香传奇四种曲》本，第18、39页。

⑧ 朱权《卓文君私奔相如》，《古本戏曲丛刊四集》影印脉望馆钞校本，商务印书馆1958年版，第10、11页。

⑨ 司马迁《史记》，中华书局1959年版，第3000页。

⑩ 葛洪《西京杂记》，第11页。

⑪ 韩上桂《凌云记》卷下，《古本戏曲丛刊五集》。

⑫ 孙柚《琴心记》，《六十种曲》第5册，第38、45、46页。

大任,故使空乏其身,也未可知”,表示“便久蓬蒿,我也甘心学孟光”^①。

正如纤足描写诞生于缠足时俗之下,贞、孝、贤的淑女品德构建同样可与角色问世时期的社会文化环境相印证。汉唐以来礼教不兴、闺闹混乱的现象在北宋引起了理学家的关注,程颐意在端正男女双方对于婚姻的严肃态度,提出“饿死事极小,失节事极大”^②的著名论断,南宋朱熹也大加提倡,但终宋一代全贞守节之说只是一种上层理想,对现实并无制约作用。清初王士禛《香祖笔记》称:“宋世士大夫最讲礼法,然有不可解者……阅名家,不以再嫁为耻。”^③自元代起,程朱理学被奉为官方思想,元人编《宋史》于《儒林传》外另立《道学传》,尊二程、朱熹等为儒家道统的衣钵传人。时人偏激理解了宋儒“饿死事小,失节事大”之说,使其作为对女性的单方面要求而被官方采纳、强调,并在民众之间产生了极大反响。

董家遵曾根据《古今图书集成·明伦汇编·闺媛典》统计周代以至清初的节烈妇女数量,其中元朝立国仅97年,却有节妇359人,烈女383人,远超此前历朝总和^④。明朝政府亦多次下令,通过旌表门闾、免除差役、赏赐粮帛等措施鼓励寡妇守节,在此政策推动下,贞节牌坊树立成风,《闺媛典》中记录在册的明代节妇多达27141人^⑤。清代统治者最初将夫死殉节视作逃避、懦弱之行,对此并不提倡,但对承担家庭责任而矢志不嫁的节妇却极尽肯定,并在明制基础上缩短考察年限、扩张采访区域、加大表彰力度,鼓励更多寡居妇女加入到守节的队伍中来。在贞节旌表措施上,清代以总坊、匾额代替个人专坊,也从客观上说明节妇人数的急剧膨胀。截止到《古今图书集成》印制成书的雍正年间,《闺媛典》载入本朝节妇9482人^⑥。元明清三代所编《宋史》、《元史》、《明史》之《列女传》,改变了以往多元化的选录标准而以节烈为宗。然而,民间仍存在着诸多不利守节的主客观因素,载入史书、地志、笔记、文集的节烈妇女以灭绝人欲乃至偏离人道的残酷方式实践着道学教条,自虐、自残、自杀事件屡屡发生。夫死再适已经大悖礼教,更休提以“夜奔”的方式私意结合。

现实伦理环境对节妇烈女的推崇超越了孝女、贤妻,但在道学礼教影响日深的大背景下,“孝”与“贤”作为普泛化道德标准,对于主流社会的引导力度同样不容小视。南宋理学家罗从彦在传统孝文化的基础上提出“天下无不是底父母”^⑦的极端说法,得到明清蒙书、戏曲的广泛响应,《弟子规》有“亲爱我,孝何难?亲恶我,孝方贤”^⑧之训诫,诸多戏曲从正面传唱子女对不慈或施虐之父母保持敬顺之心的故事^⑨。“贤”的内涵较为宽泛,但作为女性,除基本的贞、孝之外,对于夫婿的伦理职责和帮扶能力也被强调。如明人吕坤《闺范》将“爱夫以正”作为贤妇的标准,具体说来,即“成其德、济其业、恤其患难”^⑩。

在礼教约束加强的同时,明代中后期社会经济的发展带来了思想的异动,解放自我、觉醒人性的启蒙思潮辐射到文化生活与文学创作领域。相如文君的婚恋选择经历着卫道者的严厉批评^⑪,但其作为突破门第之别、父母之命自由结合的浪漫典型,也得到了肯定与颂扬。在风流与道学交织并行的复杂心理作用下,很多文人既认可二人之真情结合,又对其违礼失节之处深表惋惜。明胡应麟撰《诗薮·外编》称:“汉、魏间,夫妇俱有文词而最名显者:司马相如、卓文君……然文君改醮……立身大节,并无足取。”^⑫谢肇淛《五杂俎》感

①袁于令《剑啸阁鹑鹑裘记》卷上,《古本戏曲丛刊二集》,第34、35页。

②程颢、程颐《二程集》,王孝鱼点校,中华书局1981年版,第301页。

③王士禛《香祖笔记》,湛之点校,上海古籍出版社1982年版,第210页。

④参见:董家遵《中国古代婚姻史研究》,卞恩才整理,广东人民出版社1995年版,第246页。

⑤参见:董家遵《中国古代婚姻史研究》,第246页。

⑥参见:董家遵《中国古代婚姻史研究》,第246页。

⑦罗从彦《豫章文集》卷14,《景印文渊阁四库全书》第1135册,台湾商务印书馆1986年版,第762页。

⑧《弟子规》,《三字经·百家姓·千字文·弟子规·千家诗》,李逸安、张立敏译注,中华书局2011年版,第178页。

⑨参见:范红娟《明清顺孝戏曲和传统孝道的文化解析》,《郑州大学学报(哲学社会科学版)》2011年第3期,第137页。

⑩吕坤《闺范》卷3,明万历二十四年(1596)郑氏宝善堂刊本,第2页。

⑪如元人刘履《风雅翼》之《白头吟》评注指责文君夜奔“失身背理”,被弃而不足恤(参见:刘履《风雅翼》卷10,《景印文渊阁四库全书》第1370册,第178页);明代王圻从琴挑、夜奔等方面论证世人对相如无行的印象(参见:王圻《稗史汇编》卷85,《四库全书存目丛书》子部第141册,齐鲁书社1995年版,第100页);程允升说“可丑者相如之妻,夤夜私奔,但识丝桐有意”(参见:程允升《幼学琼林》卷2,《绘图重增幼学故事琼林》,上海会文堂1924年印行,第5页)。

⑫胡应麟《诗薮》,上海古籍出版社1979年新1版,第133页。

叹自古美人或流离颠沛，或匹偶非类，如卓文君得遇司马相如，可谓天作之合；然“以琴心点玉于初年”^①，令人千古扼腕。清张永铨《题卓文君当垆图》写道：“两人之立身大节不无遗憾矣……王孙但见相如之贫，不见相如之富，令虽奏琴不知琴心，致怜才之女不免暮夜之奔，罪又岂独在文君哉！古来才子佳人动遭坎壈，丰其才、蓄其遇，使之或失其节，不得为天壤之完人者，奚止两人也？”^②他在同情理解的基础上将相如琴挑、文君夜奔之失归于客观时势，甚至生发才子不遇、佳人坎壈之悲，但对二人品节有亏之处也毫不讳言。抱着类似的遗憾心理，清代诗人何昉《题粤风四种后十首》其六曰：“生平爱读相如传，怪不求凰未嫁前。”^③

明初，高明《琵琶记》受到太祖高度评价，“不关风化体，纵好也徒然”^④的口号对戏曲创作活动产生了重要影响。以无伤风化的形式改良相如文君爱情故事，成为剧作家的必然选择。将卓文君真实存在的第一次婚姻淡化，在其与司马相如的结合中加入礼法因素，使角色向主流意识认可的节妇、孝女、贤妻靠拢，既是迎合正统舆论导向的需要，也化解了作为戏曲创作与接受主要群体的多情文人对其历史原型违礼失节之处的潜在遗憾。这种艺术改造的思想底蕴是复杂的，对于现实礼教环境既有被动的妥协，也有主动的服膺。与纤足的体貌特征相匹配，品德近乎完美的淑女文君成为其历史原型符合时代标准的艺术写照，也为时代文化浸润下的男性文人演绎出理想的红颜知己形象，满足了创作与接受双方的共情需求。

三 慧婢：叙事困境中的人格投射

作为明清戏曲角色的卓文君于身心两方面和原型人物产生了偏离，在满足观众审美与道德旨趣的同时，也制造出叙事上的困境。自《史记·司马相如列传》以来，相如文君故事的主要看点即在于一种突破礼法常规却能收获圆满结局的传奇性，这种传奇性通过一系列离经叛道的情节得以呈现：琴挑求凰、夜亡私奔、当垆酤酒……因此，“琴心”、“求凰”、“私奔”、“当垆”等语汇作为相如文君浪漫爱情的表记往往被用于戏曲题名，相关的故事片段也是长演不衰的精彩桥段，卫道者的批评并未减弱它们在文艺领域的经典地位。就这些情节而言，“琴挑求凰”的行为主体是司马相如，“当垆酤酒”需男女主人公平分秋色，“夜亡私奔”的主动权则掌握在卓文君一方。以三寸金莲之柔弱体貌配合封建淑女之道德品性的文君，如何在行动与思想两方面冲破家门与礼教的束缚，演绎出“夜奔”之情节？多数剧作者选择从角色搭配上解决这一问题——为文君安排一贴身侍婢，对其夜奔起到关键的敦促作用。

此前的研究成果多关注到侍婢传递消息的媒介功能，但若结合相如文君故事的流变历程观照其出没显隐，并于侍婢与文君角色的互动中对比二者差异，则会发现剧作家在有意无意间赋予了此类形象的独特价值。卓氏侍者并非由明清戏曲作家原创，早在司马迁笔下即已诞生。《史记·司马相如列传》曰：“相如乃使人重赐文君侍者通殷勤。文君夜亡奔相如，相如乃与驰归成都。”^⑤尽管作为沟通媒介导致了“夜奔”事件的发生，但此一“侍者”尚无形象意义。在史传之后，表现相如文君故事的笔记小说和诗赋作品多将这一人物忽略，直到宋代话本《风月瑞仙亭》中，侍者方有了具体的性别和姓名（“女使春儿”），但其在文君以赏月为名幽会相如的过程中仅仅奉命打点食器灯具，对男女主人公私合夜奔之事却毫不知情^⑥。

戏曲（尤其传奇）的篇幅规模、角色容量以及行当的细致化、唱白的灵活化，为作者设置角色、分配性格提供了必要性和可行性条件。命名各异的婢女由贴旦乃至丑旦扮演，作为与文君形影不离的陪侍，在“夜奔”路上与之相携随行，解决了缠足行路不便的现实困境，于有限的舞台空间内增加了生活的真实感和合理性。婢女多表现出机敏慧黠的个性特点，对于在情爱与礼教之间矛盾迟疑的文君而言发挥着类似导师的作用，能够影响其婚恋抉择，也代为传达出作者的进步思想，促使读者、观众对男女主人公的婚恋合法性产生理解认同。且看其念白：

那婚姻大数也，夫妇大伦也。大数固不偶，大伦容可废乎？况风管未逢萧史，蓝桥不识裴航，既

①谢肇淛撰《五杂俎》，傅成校点，《明代笔记小说大观》，上海古籍出版社2005年版，第1638页。

②张永铨《闲存堂文集》卷14，《清代诗文集汇编》第152册，上海古籍出版社2010年版，第604页。

③何昉《晴江阁集》卷8，《清代诗文集汇编》第72册，上海古籍出版社2010年版，第108页。

④高明著、钱南扬校注《元本琵琶记校注》，上海古籍出版社1980年版，第1页。

⑤司马迁《史记》，第3000页。

⑥洪楸辑、程毅中校注《清平山堂话本校注》，中华书局2012年版，第89—90页。

无一夜之恩,安有百年之义?妾即无缘,一旦捐馆。小姐芳姿绝世,妙韵可人,当有名贤为配,国士成双。乌得拘拘小节,遂缺陷半生。^①

两才相遇,今古以为胜谈。小姐志寄千秋,胸涵二酉,岂效龌龊女子拘牵常格者所为?^②

天下佳人才子自古难遇,常常有不得其偶而相思两亡者,亦有失身不肖而一生闷绝者……当日大舜为千古孝子,居然不告而娶,古今亦何尝不以为圣人?舜既可以不告其父,姐姐亦可以不告老爷。就使千秋万世,姐姐得与大舜并称,是亦足矣。失此良缘,日后所配,不过痴儿蠢子……岂不负天生姐姐一段美意乎?^③

小姐,你若没有父母之命、媒妁之言,这才叫做私奔,原是终身之玷;如今这头亲事,是老爷亲口应允,且有县令为媒、绮琴作聘,本是老爷变卦,小姐就权宜行事,也不算伤风败俗。^④

这四段文字依次由四部剧中的文君婢女孤红、紫玉、流霞、红箫道出,可见诸婢既是“夜奔”的护航者,又是作者的代言人,实被赋予了“戏内评家”的身份。但内中又存在细微差异。如紫玉、流霞之语,既可针对戏内角色而言,又可作为对历史上原型人物“夜奔”之举的评价;而孤红、红箫之言则需以各自戏内情节(未嫁而寡、媒聘在先等)为具体语境。但两种评论同样灌注了作者的情感态度和价值观念,代表了开明进步的人伦思想,甚至也传达出时人追求个性解放与婚恋自由的潜在愿望。

在某些出目的主婢对话中,婢女之唱白对于文君之唱白具有承继阐发的作用。以《琴心记·文君新寡》为例:

[旦][二郎神]云鬓乱,苦愁容,对菱花独看。恨倦倚纤腰春未半,使秋光先到。黄花瘦入朱颜。竟何事钿蝉零落遍,凤钗横一朝分散?镜儿,羨甚么团圆,怪人间到有孤单。

孤红,你看我呵,绿鬓易销春思浅,青丝难掠晚妆残,真好苦也。

[贴]小姐,你脸如芙蓉,眉如远山,肌肤柔滑如脂。这等芳容,难道终身孤另?

[前腔]幽闲,春山横黛,秋波蘸眼。那映水芙蓉凝嫩脸,奈泪珠抛尽。青丝一味萧闲怨,结发今松愁鬓宽。知甚日赤绳重绾?镜儿,少一个画眉郎官,使清光瘦减婵娟。^⑤

发展到明清传奇阶段的古典戏曲,于唱白意境上彰显出鲜明的文人旨趣。剧中盎然春意给文君带来的是好景不长、年华易逝的忧惧与苦闷,“恨倦倚纤腰春未半,使秋光先到”,颇有柳宗元《柳州二月榕叶落尽偶题》所谓“春半如秋意转迷”^⑥之意,尽管一属闺怨,一属羁思,情景反衬之下的落寞凄迷心境却有一致性。孤红的道白化用了《西京杂记》的经典语句,典雅秀媚的唱白风格亦与剧中文君无异。这样的安排诚然减弱了人物的个性化色彩,但考虑到孤红“从幼伴奴(文君)习些针黹、读些典籍,闷来闲话,颇似知音”^⑦的剧情设定,及其为作者代言传意的角色功能,又颇有合宜之处。细析之,孤红的唱答,既是对文君的宽解安慰,也是文君心声的某种外化:如此妙龄芳容,堪寻佳偶良缘,方可圆满人生、不负华年。

再如同剧《孤红窥宴》一出,孤红再次承继文君话题:

[薄幸][旦上]楚馆云空,秦楼月小。问玉箫清绝,何方声杳?翠帏孤梦,碧窗惊晓。[贴上]愁无了,奈眼底花残蝶懒,知甚日春风重到?

[旦]容如露井桃,命似风堤絮。花落絮飘扬,共逐东流去。[贴]絮好不成绵,花开难结子。谁与问东君,毕竟春谁主?^⑧

表面抒发伤春之感喟,实则以一种空灵幽约的方式流露出深闺女性对自我命运归宿乃至人生价值的追

① 孙柚《琴心记》,《六十种曲》第5册,第6页。

② 陈玉蟾《凤求凰》卷上,《古本戏曲丛刊二集》影印明末刊本,商务印书馆1955年版,第18页。

③ 朱瑞图《封禅书》卷4,《古本戏曲丛刊五集》,第25—26页。

④ 黄燮清《当垆艳》卷上,《玉生香传奇四种曲》本,第15页。瞿世瑛评曰“为名士美人洗心涤虑,非千古解事文人,那能道破”,足见红箫为作者之代言人。

⑤ 孙柚《琴心记》,《六十种曲》第5册,第7页。

⑥ 柳宗元著、王国安笺释《柳宗元诗笺释》,上海古籍出版社1993年版,第334页。

⑦ 孙柚《琴心记》,《六十种曲》第5册,第6页。

⑧ 孙柚《琴心记》,《六十种曲》第5册,第14—15页。

诘求索。这同样是明清传奇经由文人旨趣的改造而骈俪化、诗词化的美学风格使然。在以含蓄唱白传达人物心声的层面，孤红与文君表现出一体化的关系。

可见，在担当“情爱导师”和“戏内评家”的过程中，以孤红为代表的慧婢以其大胆果决弥补了文君的性格弱点，通过唱白支持、深化了文君未曾言明的曲衷，推动“夜奔”行为的发生，与文君共同构成了“夜奔”情节的行为主体。为男女主人公牵线搭桥的慧婢角色在元明清剧作中并不少见，如《西厢记》之红娘、《倚梅香》之樊素等，其原型或皆可追溯到《史记·司马相如列传》中“通殷勤”的侍者；而红娘、樊素等艺术形象又以其经典意义对相如文君戏曲中的婢女角色起到反哺作用。这可以在一定程度上解释慧婢形象的成因。但笔者更倾向于将慧婢角色的设立归因于文本叙事的需要。从相如文君故事自身发展的纵向历程来看，婢女积极策划并正面理解“夜奔”一事的胆识与觉悟都应属于历史上的卓文君，她们承载着卓文君历史形象的人格质素，弥补了演变后的文君形象与“夜奔”情节原型之间的逻辑裂痕。

当代学者陈洪指出，“把某个原型(或是作者自己)的人格之二元，分别投射到两个人物之中，形成一组既对立又互补、彼此映衬的形象，是小说创作中常见的手法……作者对此很可能并无自觉，但文本生成过程中的内驱力就自然产生了这样神奇的效果”^①。此说是针对《西游记》而言的，他认为历史上玄奘的真实人格被一分为二——一方面是高尚虔诚、杜绝一切诱惑的佛教徒，另一方面是勇毅精进、蔑视世俗法度的西行者——二者各自投射在小说中的唐三藏和孙悟空身上，果敢刚毅的玄奘遂成为教条迂腐的唐僧。这迎合了塑造“道德领袖”的儒家政治理想，更进一步说，是程朱理学影响日炽的时代风气使然。

“人格投射”作为人物塑造技巧广见于明清章回小说，移之于古代戏曲也未尝不可。上述相如文君戏曲同样诞生于理学文化背景中，为解决“守礼”人格与“越礼”行为的矛盾，剧中突出了正史略微提及、话本有名无实的侍者形象，令贴身鬟婢“分摊”卓文君原该具有的越礼人格，以其慧黠果敢在思想、行动各方面为“夜奔”助力，又能在联袂演出的过程中反衬文君之贞静幽娴。

四 结语

中国传统文化与文学对禁忌题材展现出排斥与包容的双重态度。在明清文人的认知范畴下，卓文君及其夜奔故事既是彰显才子多情的风流公案，也是包含礼教禁忌与伦理缺憾的争议话题。通过文学重述，使之以改良的面貌流行于各种雅俗视野之中，成为时人不约而同的选择。文君角色在审美时俗之下显露的共性形体特征关联着道德层面对女性的规约与期许，变异形象与固有情节之间的文本断裂又催生出人格互补的对象；“纤足”与“淑女”折射出现实文化对历史故事的影响，“慧婢”的设立则致力于从文学层面通融叙事逻辑。

自中国古典戏曲诞生以来，历史故事即成为其重要的题材渊藪。历史剧的创作是审美再造的过程，剧作者往往会在自身及时下受众的期待视野中熔铸源文本的经典元素，为历史人物塑造新的形象，为历史故事注入新的意蕴内涵，在无形中表达出对历史的反思评判和对现实的某种诉求。明清戏曲中卓文君角色的呈现迎合了时人对其本事褒贬交织的复杂态度，体现出社会文化的投影以及文化浸润下的接受旨趣，也借助了戏曲体裁自身的发展需求和艺术特质。文君形象乃至相如文君故事的演变是文化与文学共同作用的结果，其意蕴在与历史原型的参照对比中得以突显。于相如文君主题戏曲的创作者及接受者而言，历史的真相已经不甚重要，他们更渴望借助历史的躯壳进行现实理想的寄托或自我欲望的投射，于其所处时代完成某种情感共同体的构建。戏曲作家以此剥夺了人物故事作为客观历史的真实属性，又赋予其作为文学创作对象的生命能量，最终使之获得在更广阔的时空范畴内延绵发展的无限可能。这种叙事现象推动了中国历史的通俗化传播进程，造就了文学题材的丰富多彩，也为我们考究社会文化变迁与文学体裁发展提供了独特视角。

[责任编辑：唐 普]

^①陈洪《“六大名著”导读》，生活·读书·新知三联书店2013年版，第167页。