

由史傳到舞臺——昭君故事敘事的多層次覆載

侯雲舒

摘 要

在中國文學文本中「王昭君」是一個不斷被重複覆寫的對象，由最早僅是因為《漢書》記載漢代與匈奴和親史實中的一個僅有名字而無形象塑造的掖庭待詔，到憤慨迸發、指責官吏昏昧「滿朝文武皆無用，教我昭君去和番」，大有家國擔當的女英雄，王昭君由史書中的「工具人」作用，漸次被不斷增飾，最終成為戲曲舞臺上血肉飽滿的主角一再登場。本文選取在昭君書寫中具有重要影響性及特色的史傳《漢書》、《後漢書》及戲曲文本《漢宮秋》、《和戎記》、《吊琵琶》乃至於現代戲劇《王昭君》及臺灣新編實驗戲曲《青塚前的對話》等，觀看昭君敘事在不同時代下的書寫策略。

* 侯雲舒現職為國立政治大學中國文學系副教授兼藝文中心主任。

一、前言

〈昭君出塞〉是戲曲舞臺上膾炙人口的經典老戲之一，從元代馬致遠《漢宮秋》雜劇，到現當代兩岸各劇種的戲曲創作，由古至今昭君故事的舞臺再造從未稍歇。由此可見，即使昭君的相關紀錄最早見於《漢書》，並且相對於史事的記敘，《漢書》對於昭君本人的描述其實偏向於簡略，但仍不影響後世文人對於昭君故事的踵事增華。不論在詩歌、散文、傳奇、變文以及戲曲、現代戲劇等各式文學體裁，以昭君為題的作品數量龐大，擴及各文體，但是我們現今仍能看到昭君故事不斷在被重新詮釋或創作的是在戲曲的舞臺之上。原因無他，因為只有舞臺上的昭君能夠在視覺中重現，並且開口直接為自己發聲。本文選擇了史書《漢書》、《後漢書》，戲曲劇本《漢宮秋》、《和戎記》、《吊琵琶》及現代戲劇《王昭君》和實驗戲曲《青塚前的對話》，由漢代至現代七種文本，做為觀察對象，觀看昭君故事由史傳中的史籍記錄，如何在之後經由文人之手及民間創作，改變了敘述策略，而使之活躍於舞臺並傳之久遠。

二、昭君敘事在史傳中的發軔

以史筆記錄王穉事蹟見於《漢書·元帝紀》：

竟寧元年春正月，匈奴呼韓邪單于來朝。詔曰：「匈奴郅支單于背叛禮義，既伏其辜，呼韓邪單于不忘恩德，鄉慕禮義，復修朝賀之禮，願保塞傳之無窮，邊垂長無兵革之事。其改元為竟寧，賜單于待詔掖庭王穉為閼氏。」¹

這段文字對於王穉的背景資料並無提及，只有身分為「待詔掖庭」，並且由文意推之，敘述的重心在於元帝為嘉賞呼韓邪單于來朝，且「願保塞傳之無窮，邊垂長無兵革之事。」以王穉作為賞賜，因此紀為元帝紀，重心以帝王紀事為主，且以漢為上位之主，匈奴則處於邊境從屬之位，而王穉僅是一件被物化的賜贈「禮物」，因此王穉並無被進一步描述的必要。再看另一則記錄《漢書》〈匈奴傳〉：

郅支既誅，呼韓邪單于且喜且懼，上書言曰：「常願謁見天子，誠以郅支在西方，恐其與烏孫俱來擊臣，以故未得至漢。今郅支已伏誅，願入朝見。」竟寧元年，單于復入朝，禮賜如初，加衣

¹ 班固：〈元帝紀〉，《漢書》卷9（北京，中華書局，1962年），頁297。

服錦帛絮，皆倍於黃龍時。單于自言願婿漢氏以自親。元帝以後宮良家子王牆字昭君賜單于。單于驩喜，上書願保塞上谷以西至敦煌，傳之無窮，請罷邊備塞吏卒，以休天子人民。²

在此傳中初次出現「昭君」為王牆之字，且其身分為「後宮良家子」，但此段敘事之重心仍與〈元帝紀〉相仿，王昭君並非史實記敘事件的主要著眼點，而是附屬於呼韓邪單于主動來朝歸順的事件之上，其具體的影響在於單于獲得賞賜昭君後，邊境從此安寧。同在〈匈奴傳〉有另一段紀錄可資後續：

王昭君號寧胡閼氏，生一男伊屠智牙師，為右日逐王。呼韓邪立二十八年，建始二年死。……呼韓邪死，雕陶莫臬立，為復株絛若鞮單于。復株絛若鞮單于立，遣子右致盧兒王醯諧屠奴侯入侍，以且麋胥為左賢王，且莫車為左谷蠡王，囊知牙斯為右賢王。復株絛單于復妻王昭君，生二女，長女云為須卜居次，小女為當于居次。³

這段史實對於昭君和親後的發展有了進一步的補充說明，她獲得寧胡閼氏的封號，且育有一子。之後呼韓邪單于去世，昭君再嫁復株絛單于並育有兩女。我們以在《漢書》中的王昭君被紀錄下來的三個段落觀之，她只是在漢朝和親政策下的一個附屬品，並不需要針對她多做描述或說明，且有再嫁紀錄，這也留給了後世衛道人士對於昭君並非從一而終，或未守婦德而加以責難的一個理由。

昭君再次出現於史書中，是范曄《後漢書》中的記載：

初，單于弟右谷蠡王伊屠知牙師以次當左賢王。左賢王即是單于儲副。單于欲傳其子，遂殺知牙師。知牙師者，王昭君之子也。昭君字嬀，⁴南郡人也。初，元帝時，以良家子選入掖庭。時呼韓邪來朝，帝敕以宮女五人賜之。昭君入宮數歲，不得見御，積悲怨，乃請掖庭令求行。呼韓邪臨辭大會，帝召五女以示之。昭君豐容靚飾，光明漢宮，顧景裴回，竦動左右。帝見大驚，意欲留之，而難於失信，遂與匈奴。生二子。及呼韓邪死，其前閼氏

² 班固：〈匈奴傳〉，《漢書》卷94，頁3803。

³ 同上註，頁3807。

⁴ 《史記》、《漢書》與《後漢書》中，對於王昭君之字有牆、牆、嬀之不同寫法，本文依照原文從之。

子代立，欲妻之，昭君上書求歸，成帝敕令從胡俗，遂復為後單于關氏焉。⁵

《後漢書》這段記錄相較於《漢書》而言有長足的進展，尤其在敘事的細緻度上，除了補足《漢書》在記載昭君的片面性外，更將敘事重心轉移到昭君身上。我們看到繼《漢書》之後，《後漢書》將昭君在匈奴的後續勾勒出來，其一是昭君之子的被殺，其二是幫昭君的二嫁做了轉圜，因為呼韓邪單于死後，她曾「上書求歸」，卻被成帝否決並要求她從胡俗嫁給繼位單于，因此她是在君命之下被迫再嫁。除此之外，范曄幾乎是近似以小說家之筆，填充了昭君的性格部分，⁶將她在後宮數載不得志的心情轉化為行動，因為「積悲怨」而自請入匈奴。她的一股悲怨全部化為臨辭大會那一剎那「豐容靚飾，光明漢宮，顧景裴回，竦動左右」的華麗出場，既使這一次是最初也是最後，人物在此有了立體的性格，同時也讓閱讀者有了視覺上的畫面。在《漢書》中並未對昭君的容貌有所著墨，但是當我們看到昭君登場時「帝見大驚，意欲留之」的反應，當下就可以體會元帝那既驚且恨的悔恨心情。在不到兩百字的記敘中，我們清楚的看到范曄將王昭君做為一個故事的主角，也做為一個和親的被犧牲者，她的悲苦基調被定調了下來。

三、雜劇《漢宮秋》的抒情敘事視角

馬致遠的雜劇《漢宮秋》可能是第一個將王昭君故事寫成戲曲形式並現存於世的作品，⁷戲曲作品不同於史傳或是文學作品，它必須兼顧舞臺上的可演性，以及角色分類的行當特性，同時還必須考慮音樂性及表演程式的可看性等等元素，因此，戲曲文學往往比單純的敘事文學更須注意事件間的連貫性。元雜劇為單一主角制，所以作家在選擇正旦或正末主唱時，無疑就決定了劇本的敘事觀點。馬致遠《漢宮秋》是末本，以漢元帝為主

⁵ 范曄：〈南匈奴列傳〉，《後漢書》卷 89（北京：中華書局，1965 年），頁 2941。

⁶ 事實上，范曄《後漢書》的成書，距離元帝竟寧元年（西元前 33 年）昭君和親至少 450 年以上的時間，因此這段不算短的期間，不論文人或是民間都對創作昭君故事有所發展，如東漢《琴操》下卷〈怨曠思惟歌〉、西晉葛洪《西京雜記》卷 2〈畫工棄市〉、西晉石崇〈王明君詞〉以及此時期大量出現的歌詠昭君詩作，雖然沒有有力證據證明范曄在記敘這段史實時，受到上述作品的影響，但我們應該不能排除這樣的可能性。

⁷ 這樣的說法可能具有武斷性，因為就鍾嗣成《錄鬼簿》中的記載，元代以昭君為主題的雜劇作品共有四部：關漢卿《漢元帝哭昭君》、馬致遠《漢宮秋》、吳昌齡《月夜走昭君》、張時起《昭君出塞》，但是除了《漢宮秋》之外，其餘三部劇作皆已亡佚。而關漢卿的生存年代應早於馬致遠。

唱角色，選擇了將唯一發言權交給了帝王，因此他扭轉了除《漢書》之外，以王昭君為主述對象的歷來傳統。⁸

《漢宮秋》雜劇的問世，對於之後昭君戲曲的創作產生了莫大的影響，主要在於馬氏為這個故事做出了許多改變及創新。其一，以元帝為敘事主角。如前所述，《漢宮秋》為末本雜劇，因此唱詞全由正末行當的元帝擔綱。雜劇中的唱詞負有抒情的最大功能，而戲曲創作最重角色的抒情摹寫，所以握有抒情能力的角色便具有敘事主體的發言權。在《漢宮秋》之前，漢元帝在昭君故事中幾乎無足輕重，當然史傳中他以元帝紀成為被敘述的主體，但卻是經由史官之眼加以論述，並不是由元帝親身述說。馬致遠不但改變了敘事主體，將發言全交給元帝，並且塑造了一個多情元帝的形象：

（梅花酒）呀！俺向著這迥野悲涼。草已添黃，兔早迎霜。犬褪得毛蒼，人搵起纓槍，馬負著行裝，車運著餼糧，打獵起圍場。他、他、他，傷心辭漢主；我、我、我，攜手上河梁。他部從入窮荒；我鑾輿返咸陽。返咸陽，過宮牆；過宮牆，繞回廊；繞回廊，近椒房；近椒房，月昏黃；月昏黃，夜生涼；夜生涼，泣寒螿；泣寒螿，綠紗窗；綠紗窗，不思量！

（收江南）呀！不思量，除是鐵心腸；鐵心腸，也愁淚滴千行。美人圖今夜挂昭陽，我那裡供養，便是我高燒銀燭照紅妝。⁹

這是《漢宮秋》最為膾炙人口的兩個曲牌，將昭君離去後元帝的強烈思念與自責情緒透過抒情唱段躍然紙上，根本上改變了原本只是故事中一個平面人物的存在，搖身一變成為抒情主體。其二，推翻了史傳裡王昭君前往匈奴成為閼氏以及之後的所有後續敘述。王昭君在第三折的最末，馬致遠是這麼處理的：

（旦問云）這裡甚地面了？（番使云）這是黑江，番漢交界去處。南邊屬漢家，北邊屬我番國。（旦云）大王，借一杯酒望南澆奠，辭了漢家，長行去罷。（做奠酒科，云）漢朝皇帝，妾身今生已矣，尚待來生也。（做跳江科）（番王驚救不及，嘆科，云）嗨！

⁸ 當然，如果關漢卿的《漢元帝哭昭君》未曾亡佚，以劇名來推測，應該也是末本，因此這個敘事觀點的改變自應由關漢卿開始。事實上，這種以男性為主的敘事視角，也同樣發生在唐明皇與楊貴妃愛情故事的雜劇《梧桐雨》之中。

⁹ 馬致遠：《漢宮秋》第3折，收入臧懋循輯：《元曲選》（臺北：中華書局，1966年），頁7。

可惜，可惜！昭君不肯入番，投江而死。罷罷罷！就葬在此江邊，
號為青塚者。¹⁰

馬氏讓王昭君根本沒入匈奴，而是讓她跳江全節，保有了從一而終的婦節。這一違反史實的寫法，滿足了昭君做為漢族美女不能嫁入外族異地成為胡人婦的民族潔癖，對她與元帝的短暫感情做出圓滿的處理，這樣也才能讓元帝在第四折夢中見到昭君且對她寄予無限思念有了敘事的合理性。其三，塑造了胡強漢弱的國家形勢。馬致遠處在被外族統治的元代，除了失去科考做為經世致用的人生目標外，做為一個漢族文人在心理層面上的抑鬱是可以想見的。因此，在《漢宮秋》中馬氏設定了「漢弱胡強」的背景，在某種形式上也反映了他己身所處時代的困境。不過，這種背景上的反正史做法，並非始於馬致遠，在石崇的〈王明君辭序〉就已經先發其端：「匈奴盛，請婚於漢，元帝以後宮良家子明君配焉。」¹¹我們以敘事操作的考量來看，這樣的設定當然比正史上漢賜婚匈奴的和親模式更加具有戲劇上的張力以及衝突性。因為在《漢宮秋》中，元帝是先見到了昭君，且封為「明妃」並和她共度了短暫的美好愛戀時光，因此當匈奴指名討索昭君時，元帝將她交出去乃是迫於形式的不得不然。其四，創造出一批無用之臣，增加敘事上的衝擊性。《漢宮秋》中增出了兩個新角色，概括了元帝身邊臣子們的軟弱無用：

（外扮尚書，丑扮常侍上，詩云）調和鼎鼐理陰陽，秉軸持鈞政事堂，只會中書陪伴食，何曾一日為君王。某尚書令五鹿充宗是也。這個是內常侍石顯。¹²

設計出無用之臣在敘事策略上是有其必要性的，一方面由臣子的口中說出沉溺美色易招致亡國的「歷史諍諫」；另一方面也可把對元帝的無能想像轉移給臣子們的腐敗軟弱。當元帝需要有力奧援時，他們只求自保的形象，成為敘事行進中一股不可或缺的負面力量。因此也給予了元帝「滿朝文武皆無用」的憤懣與喟嘆宣洩之機：

（鬥蝦蟆）當日個誰展英雄手，能梟項羽頭，把江山屬俺炎劉？——全虧韓元帥九里山前戰鬥，十大功勞成就。恁也丹墀裏頭，枉被金章紫綬；恁也朱門裡頭，都寵著歌衫舞袖。恐怕邊關透漏，殃及家人奔驟。似箭穿著雁口，沒個人敢咳嗽。吾當僝僽，他也、

¹⁰ 馬致遠：《漢宮秋》第3折，頁7。

¹¹ 見蕭統：《昭明文選》卷27（浙江：浙江古籍出版社，1999年），頁498。

¹² 馬致遠：《漢宮秋》第2折，頁4。

他也紅妝年幼，無人搭救。昭君共你每有什麼殺父母冤仇？休、休，少不的滿朝中都做了毛延壽！我呵，空掌著文武三千隊，中原四百州；只待要割鴻溝。陡恁的千軍易得，一將難求！¹³

其五，改變昭君主動和親的動機。《後漢書》中的昭君，為了「不得見御」的悲怨之情而自請和親，馬致遠將其轉化為為了救國挺身而出：「妾既蒙陛下厚恩，當效一死，以報陛下。妾情願和番，得息刀兵，亦可留名青史。」使得原本昭君只是被動的被送入匈奴的平面形象，被強化成為國家的救援者，在形象上創造出非常大差異。¹⁴其六，將負面角色完整化。西晉葛洪《西京雜記》卷2〈畫工棄市〉一則，最早出現畫像與畫工這兩項元素在昭君故事中：

元帝後宮既多，不得常見，乃使畫工圖形，案圖召幸之。諸宮人皆賂畫工，多者十萬，少者亦不減五萬。獨王嬙不肯，遂不得見。匈奴入朝，求美人為閼氏。於是上案圖，以昭君行。¹⁵

但是並未指明想幫王嬙畫像卻遭拒的畫工是誰？僅在文中提及：「畫工有杜陵毛延壽，為人形，醜好老少，必得其真」。¹⁶但是馬致遠除了採用《西京雜記》所提供的元素外，為了戲劇人物的周延性也為了角色的所能製造的衝突性，完整了毛延壽這個製造事件的角色設定。原本的畫工身分被提高為中大夫之職，且自報家門：「為人雕心雁爪，做事欺大壓小；全憑譏佞奸貪，一生受用不了。」、「大塊黃金任意擲，血海王條全不怕；生前只要有錢財，死後那管人唾罵」¹⁷除此之外，毛延壽在一開始的楔子中，就已惡行敗露逃往匈奴，將畫像獻給單于並慫恿他向漢索要昭君，否則興兵來犯，將毛延壽構成昭君出塞的重要情節發動者。由此之後的許多小說、戲曲作品在挪用毛延壽這個角色元素時，大都受馬致遠影響。其七，新創元帝與昭君間的愛情書寫。戲曲的抒情特質決定了情感在文本中的關鍵位置，昭君故事不論史傳或其他文學作品，在《漢宮秋》之前，幾乎沒有單獨針對他們之間的帝妃情感層面多做描繪，我們所能看到的大多是元帝見到昭君

¹³ 馬致遠：《漢宮秋》第2折，頁5。

¹⁴ 洪淑苓認為：「比起《琴操》、《後漢書》中昭君因不遇而怨，自動出列請求和番，《漢宮秋》的安排，更加浪漫感人，它兼顧了兒女情長與社稷國家的雙重考慮，以一種『報』的觀念，近乎『士為知己者死』的想法，也就是運用雄化的修辭，讓昭君把救亡圖存的責任攬在自身，使她願意為國家也為所愛的男人勇敢奉獻犧牲。」參見洪淑苓：〈交換女人——昭君故事的敘事、修辭與性別政治〉，《國文學報》第34期（2003年12月），頁190。

¹⁵ 向新陽、劉克任校注：《西京雜記校注》（上海：上海古籍出版社，1991年），頁67。

¹⁶ 同上註。

¹⁷ 馬致遠：《漢宮秋》楔子、第1折。

美色的驚艷之情與後悔之憾。因此元帝只是個見色心喜的君王，對昭君並無深刻的情感投入。馬致遠為兩者增加了愛情書寫，因此調動了兩人初見的時間，元帝因偶然聽見琵琶彈奏而得見昭君，從此兩人如膠似漆難以分離：

（旦引宮女上，云）妾身王嬙，自前日蒙恩臨幸，不覺又旬月。主上暱愛過甚，久不設朝。聞的今日升殿去了，我且向妝臺邊梳妝一會，收拾齊整，只怕駕來好伏侍。（做對鏡科）（駕上云）自從西宮閣下，得見了王昭君，使朕如癡似醉，久不臨朝。今日方才升殿，等不的散了，只索再到西宮看一看去。¹⁸

馬致遠《漢宮秋》的抒情基調，使得愛情書寫成為必要，並且也成為多情元帝在《漢宮秋》中最重要的存在價值。因為對昭君有情，所以才能衍生出第三折昭君離去後元帝的孤單悽楚，以及第四折睹畫像而入夢卻因雁啼夢醒的抒情極致。

四、明代《和戎記》所展示的民間敘事審美旨趣

《新鐫出像音注王昭君出塞和戎記》成書年代有不同說法，孫崇濤認為此本是萬曆年間的改本傳奇，¹⁹但現今也有學者認為此本應為明代初期戲文形式，²⁰現今所見為富春堂本，共2卷36折。《和戎記》基本的故事以《漢宮秋》為骨幹，但《漢宮秋》為文人手筆，《和戎記》作者為無名氏，以其用字遣詞俚俗淺白，且多俗言市語，情節參雜神仙信仰且離奇多變化而觀之，出自民間藝人之手成分居多。明代祁彪佳《遠山堂曲品》有著錄，列入「雜調」評曰：「明妃青冢，自江淹《恨賦》而外，譜之詩歌，裊裊不絕。乃被濫惡詞曲，占此佳境，幾使文人絕筆，惜哉。」²¹由祁氏所評亦可推測，之所以認為此本濫惡，很可能因民間之手遣詞用字比較粗俗不入文人法眼，故貶入雜調之中聊備一格。然而《和戎記》之所以被多種戲曲選本選入並傳之久遠，且影響後世昭君小說的情節創作，即在於此本不以馳騁詞藻為念，而是以情節之變化、人物增加且合於民間團圓審美旨趣為特點。

¹⁸ 馬致遠：《漢宮秋》第2折，頁4。

¹⁹ 參見孫崇濤：《風月錦囊考釋》（北京：中華書局，2000年），頁120。

²⁰ 如張文德認為：「根據《和戎記》有十個折出已被嘉靖間重刊《風月錦囊》所收錄，再結合其創作實際與劇本的體制規範、名物官制等情況的考察，完全可以判定，《和戎記》不可能是宋元南戲，亦非明萬曆間改本傳奇，而應是明初戲文。《和戎記》撰寫成書的時間約在明宣德至成化年間，或略前。」見張文德：《王昭君故事的傳承與嬗變》（上海：學林出版社，2008年），頁164-165。

²¹ 祁彪佳：《遠山堂曲品》，收於楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》（臺北：中國學典館復館籌備處出版，1974年），頁115。

以戲文 36 折之長篇敷衍史傳只有寥寥三段的紀錄，《和戎記》創造了一個比《漢宮秋》更為血肉飽滿的昭君故事。

《和戎記》作者在敘事結構的完整考量下增加了三個部分：

其一，增加角色。最大的改變是增加了王昭君妹妹王秀真、弟弟王龍以及宮女蕭善音。如以《和戎記》的結局來看，是有情人終成眷屬的大團圓結局，但出人意表的是並非昭君跟元帝團圓，而是昭君之妹成為她的替身代嫁給元帝。真正的王昭君承接《漢宮秋》所給她的結局，投江全節而死。但她死後託夢元帝，希望妹妹能代她而嫁，且王秀真跟昭君長得十分相似：「寡人一見王秀真，果有御妻之顏色，龍顏大喜，就封賽君之職，與寡人同掌山河，萬代太平國正。」²²這個結局當然十分俗濫，妹代姐嫁讓人瞠目結舌，但是如果我們把它置於補恨團圓的審美觀念之下來看，世俗大眾在看到這個結局之後，還是會有遺憾獲得補償的心滿意足，亦不失為大團圓的一種變通方式，即使非昭君本身。弟弟王龍的增加，在《和戎記》中以末行應工，其實作用不大，主要是輔佐功能，如緝拿毛延壽、陪同昭君出塞及帶單于降書歸漢等情節。但是這個新增的角色卻在之後的昭君戲曲作品中被沿用了下來，但改為以丑行應工，尤其是之後的戲曲舞臺上，單齣演出的《昭君出塞》，王龍成為陪同昭君出塞場景中必備的配角。²³此外還增加了一位代昭君和親的宮女蕭善音，此為《和戎記》歧出的情節，前此未有。番王索要昭君，臣中有人建議選取容貌與昭君相似宮女代嫁前往沙陀，做為權宜之計，宮女蕭善音（貼）挺身而出願意代嫁：

（生）宮娥蕭善音，儀容淡雅，顏貌端然，今就選你，你當一心前去，（貼）奴家就去。……謝皇恩，躬身拜別淚珠零。念奴往沙陀去，只願國安寧。拋家遠涉長安去，將身捨命報朝廷。²⁴

這位挺身而出的宮女，相較於《漢宮秋》中無用的群臣，毋寧天差地別，甚至幾乎取代了昭君《後漢書》以來的女英雄形象。這雖是一個新添的角色，卻有著悲劇的結局，她被毛延壽所認出並告知番王，番王大怒殺之。²⁵

其二，增加事件。《和戎記》中的敘事元素最特別的部分就是加入神仙助力，這使得原本單純的史傳材料增添了超現實的神仙色彩。如第 10 折增出太白金星，奉玉皇天神之命，賜予瑤琴幫助昭君，使她得以見到元帝並

²² 無名氏：《和戎記》第 36 折，收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊二集》第 1 函（上海：商務印書館，1955 年）。

²³ 例如：《綴白裘》中所收之《青塚記》、崑曲《青塚記》及京劇《漢明妃》等劇目。

²⁴ 《和戎記》第 22 折，頁八。

²⁵ 見《和戎記》第 25 折。

申訴被毛延壽點破儀容之怨；第 30 折太白金星因昭君自請和番（因代嫁計策被識破，番王二次索討昭君），一片忠君愛國之心感動太白金星，決定變化出一隻白雁為昭君傳信與元帝：

（外上）善哉善哉，吃苦難捱。我今不救，等待誰來？吾乃上界太白金星是也。無端觀見昭君受苦，他只為漢元帝安邦保國，獨自到此雁門關，被胡人所害，必然守節身傾。不免分付此間土地，來變化一只白雁，傳書送到劉王跟前。一表君臣之義，二全夫妻之情，三顯昭君貞節，真是感天動地。正是萬事勸人休碌碌，舉頭三尺有神明。²⁶

第 33 折昭君投江殉節之前，託白雁將一封自訴衷情的書信交給元帝，以表明她守節全義之心：

（一封書）……騰空飛去賓鴻君，虧了昭君入海濱。我身待學院紗女，效取當年朱妙音。守節後來全大義，誰想烏江埋我身。世間只有昭君苦，萬年千載播揚名。²⁷

此折連用四支曲牌給了昭君充足的抒情唱段，可以抒發此時她內心翻湧的情緒，因為在此之後，她便投江自盡，當然補足了《漢宮秋》一人獨唱的缺憾。太白金星的登場，讓本劇多了「善惡到頭終有報」的因果觀，這是深植民間群眾的重要信仰元素，讓原本昭君的悲苦被神仙的體諒與不忍，沖淡且稀釋了。這卻連帶使得戲劇的張力被削弱，滿足了觀眾獎善懲惡的普遍心理，與《漢宮秋》孤雁驚夢所餘留的沉吟低迴，各有不同審美旨趣。

其三，增加戲份。為了讓敘事衝突更加激化，《和戎記》除了延續《漢宮秋》中負面角色設定外，還大幅增加了逆向阻力毛延壽的戲份，更重要的是，讓昭君與之正面對決，有別於以往各本均由君王施行懲惡。本劇共用了 14 折的容量完足毛延壽這個負面角色，使他能從頭壞到底，達到人神共憤的境地。為了鋪墊角色的完整性，增加了毛延壽夫人一角，與延壽情感融洽，但當點破畫像事蹟敗露，毛延壽不顧夫人苦求，拋棄她獨自逃往沙陀國，夫人自盡而亡，點染出毛氏的寡恩無情。²⁸昭君與毛延壽的對抗，也是本劇新創的一大特色，先是毛向昭君索賄，王父不允，招喚昭君商議對策，昭君自畫一幅儀容丹青，託人帶至帝前，給予了昭君不願妥協的主動性。再是昭君最後還是挺身前往沙陀國，出城前主動與番王談條件，不

²⁶ 《和戎記》第 30 折，頁二十六。

²⁷ 《和戎記》第 33 折，頁三十二。

²⁸ 見《和戎記》第 12 折。

斬殺毛延壽絕不出城，用計誘出延壽使其伏誅，並要親眼看到延壽頭顱獻上方休，頗有《莎樂美》的意味：

（丑）啟娘娘，俺這裡把毛延壽殺了，請進城。（旦）虜王，你把毛延壽頭來，待我看。（丑）頭在此。（耍孩兒）讒臣今日遭刑憲，遭刑憲，身落在番邦喪九泉，屍骸撇在湘江畔，首級兒高掛城間。……口能言，舌又尖，千謀百計將咱貶，把朝綱混卻君王亂，君王亂，害得我家敗人亡喪九泉。願你不得輪迴轉，墮在酆都地獄，萬載不得升天。²⁹

《和戎記》型塑了一個復仇心強烈且有智計的昭君，與史傳、《吊琵琶》中蒼白柔弱的平面形象大相逕庭，在敘事策略上成功的翻轉了昭君的定位，使得她成為一個有愛有恨、積極主動血肉飽滿的人物。做為第一本長篇的昭君戲曲作品，《和戎記》成功的將敘事視角移回王昭君身上，並向民間戲曲創作的審美模式傾斜，情節多變、善惡二元對立、神仙果報觀念、愛情書寫、角色性格強烈等，開創了昭君敘事的豐富性，使得之後的昭君故事，不論小說、戲曲在情節的設計上或人物的塑造上，皆受其莫大影響。

五、清代尤侗《吊琵琶》的他者敘事觀點

尤侗《吊琵琶》完成於清順治 18 年，體裁大致維持雜劇格式，四折一楔子。

之所以會選擇昭君題材，起於尤侗對於《漢宮秋》的不滿：

元人雜劇……關漢卿有哭昭君，張時起有昭君出塞，吳昌齡有夜月走昭君俱未見，世所傳者獨馬東籬漢宮秋耳。漢元孱夫，妻子被人奪去，何處更施麝面？東籬四折全用駕唱，大覺無色。明妃千秋悲怨，未為寫照，亦是闕事，故予力為更之。³⁰

由此自序來看，尤侗站在昭君的立場為其叫屈，她的「千秋悲怨」馬致遠並未予之發聲，反而幫漢元帝做了說客，因此意欲改寫另立新章。當然元雜劇囿於一人獨唱，是體制上的限制，非馬氏之過。不過選擇以君王為主述，的確顯露出馬致遠敘事角度的選擇，姑不論在選擇視角上的優缺點，但《漢宮秋》是一部成功的抒情之作，自是無庸諱言。尤氏前三折在情節鋪敘上與馬致遠大同小異，最大的分歧點在於他改以昭君做為敘事中心，

²⁹ 《和戎記》第 31 折，頁二十八。

³⁰ 尤侗：《西堂樂府》自序，收於續修四庫全書編委會：《續修四庫全書》集部別集類（上海：上海古籍出版社，2002 年），頁 175。

並且將昭君的性格做了改變，成為一位性格強烈且敢於直面君王的受迫女子，君臣幫昭君送行時，元帝說出漢弱胡強，為保社稷不得不送她出塞時，昭君的反應與以往被形塑的被動柔弱，或是捨我其誰的英雄之姿形象截然不同：

（旦）陛下，你堂堂天子不能庇一婦人，今日作兒女子涕泣何益？

（紫花兒序）可嘆你無愁天子，小膽官家，薄倖兒曹。枉涕泣女吳齊景，漫咨嗟娶舜唐堯。（駕）你豈不知嫁女和親，是先朝舊例？（旦）先朝，金屋曾經貯阿嬌，到如今長門難保。只伴取玉珥珠環，權告免鐵馬金刀。³¹

昭君將帝王藉犧牲女性掩飾自己的無能予以大膽揭露，且直指元帝的軟弱，並語帶譏諷的當面給與迎頭痛斥。她也揶揄送行百官：

（旦）生受你每了。（天淨沙）可笑你團白登急死蕭曹，走狼居嚇壞嫖姚，但學得魏絳和戎嫁楚腰。³²

並力斥送和番詩想要錦上添花的群臣：「（旦）噤聲！虧殺你詩篇應詔，賀君王枕席平遠。」³³我們光是看到昭君此番態度，就可知尤侗所塑造的昭君，擔負著一個被壓迫到極限，恨君王群臣無能，但又無奈且悲憤不得不從的複雜心理。送行至玉門關，君臣掉頭回京，昭君所能面對的只有自己的形單影隻：「（旦）你看，漢家君臣竟不顧去了，我昭君出得關來，好悽慘人也呵。」³⁴也直接點出漢君臣的無情。

第三折中，昭君投水後成為一縷幽魂回到漢宮，與元帝在夢中相見，尤侗的寫法也與前此作品中幽幽泣泣的多情女子有很大不同，他呈現的是一個身死心亦死的昭君，之所以來會元帝，為的不是互訴衷情，而是交代君王記得她的付出並善待她的家人：

（旦）妾不敢求別的恩蔭來，只望你漢天子略照管丈人家。謝了聖恩，妾去了也。（浪裡來煞）提不起生死情，訴不了離別話，臨行時只說句珍重慰官家。³⁵

³¹ 尤侗：《吊琵琶》第2折，收於鄒式金輯編：《盛明雜劇三集》（臺北：廣文書局，1979年），頁29。

³² 同上註。

³³ 同上註。

³⁴ 同上註。

³⁵ 尤侗：《吊琵琶》第3折，頁33。

由此觀之，尤侗此作並不著力於帝妃之間的愛情書寫，而是呈現出在一個和親制度下，被犧牲者的憤懣與苦痛。

除了上述的特色外，尤侗《吊琵琶》最大的創新，在於創造了一個並非史官或劇中主角的他者角色，用第三人的旁觀角度陳述對昭君和親事件的另一種看法，而巧妙的是他選擇了與昭君有同樣塞外生活經歷的蔡文姬做為這個敘述者，又多加了一層與昭君精神共構的情景交融。雖然她們出塞的原因不同，但同是身不由己的苦痛以及漢女子孤身異域的處境卻是相同的。蔡琰在昭君夢會元帝後的第四折登場，做為一個後世的憑弔者，造訪昭君青塚，對於漢朝後宮佳麗獨昭君經歷最為薄命，替她抱不平：

（雁兒落）有一個平陽舞錦纏，有一個長信歌紈扇，有一個花絲吸麗娟，有一個裙帶留飛燕。（得勝令）偏教你骨葬綠江邊，魂斷黑山巔，白草黃沙地，梨花寒食天。吞毡，比持節蘇卿遠，沉淵，似懷沙屈子冤。³⁶

將昭君比做蘇武、屈原兩位以節操見世的文人君子，尤侗已將昭君位置擡高到與以往完全不同的評價系統當中，他並且藉文姬之口，譴責了史筆對昭君後續的書寫：

（旦兒奠科）昭君，你投水而亡，生為漢妃，死為漢鬼。後人乃云，先嫁呼韓邪單于，復為株索單于婦，父子聚鹿，豈不點污清白乎？（沽美酒）枉叫做司馬遷班孟堅，辱抹了衛姬引楚妃嘆，他不肯抱琵琶過別船，幾曾見紅妝墨面，怎將漢宮人扭入匈奴傳？³⁷

這樣用後世昭君故事來指責史官未免有些過當，但站在相信昭君未曾入胡的文人立場上，尤氏這樣的書寫也是戲劇手段上的不得不然。劇末特意設計了昭君感知文姬因感傷而摔琴，驚鴻一瞥的現身，引發文姬進一步藉昭君而自吊的深層悲哀：

（浪裡來煞）俺則聽蕭蕭石馬悲風戰，又則見啾啾山鬼陰風旋，一似落月深山，夜哭啼鶻。自古道兔死狐悲，芝萸蕙嘆，暢好是同病相憐。我今番漫把椒漿荐，怕不到一滴重泉，則下回來，那得有有心人再向文姬唁。³⁸

³⁶ 尤侗：《吊琵琶》第4折，頁34。

³⁷ 同上註。

³⁸ 同上註，頁35。

「藉古傷今」可以說是《吊琵琶》的核心，文姬藉由憑弔昭君而自傷，尤侗藉由文姬弔昭君而自傷，雖然出於對馬致遠敘事的不滿而寫，但是尤侗卻在第四折仍用了《漢宮秋》第三折為後世所傳唱不已的名曲【梅花酒】加【收江南】做為全劇的收尾，我們可以看成是向馬致遠較勁，但換個角度而言，也不失為是一種向馬氏致敬方式吧。

六、五四時期《王昭君》中男性視角下的女權敘事

五四時期西方文學及社會觀念的大量接收及湧入，直接影響了身處這個劇變下的文人階層，也包含當時的戲劇創作者。郭沫若曾於這個期間寫出了《三個叛逆的女性》話劇劇本，其中擇取王昭君、卓文君、聶嫫三位歷史女性角色做為他表述「婦女解放」概念的對象，並且以此為重要的演示範例。他在〈寫在《三個叛逆的女性》後面〉一文中，明白的揭示了這三個劇本創作的核心意圖：

女人在精神上的遭劫已經有了幾千年，現在是該她們覺醒的時候了呢。她們覺醒轉來，要要求她們天賦的人權，要要求男女的徹底的對等，這是當然而然的道理。³⁹

郭沫若將一個被壓迫者一改其服從性格（不論是帝王的權力還是愛情），而成為一位有主見且不屈從（帝王或男性）的叛逆女性，顛覆了傳統中國婦女需謹守的「三從四德」美德。⁴⁰王昭君的形象在此劇中被刻意做出了大幅度的改動，由原本史傳中的無聲物化完全掙脫出來，昭君不畏毛延壽的威脅，不屈從於她被醜化後可能終身在冷宮中渡過的悲慘命運，這是她的第一次叛逆，亦是作為一個女性，並且是貌美女性自我意識的一次覺醒。郭沫若將之稱為一個獨立人格的覺醒：

³⁹ 郭沫若：〈寫在《三個叛逆的女性》後面〉，本文原收入1926年4月上海光華書局出版之《三個叛逆的女性》，現收於郭沫若：《郭沫若全集》文學編第6卷（北京：人民文學出版社，1986年），頁134。

⁴⁰ 郭沫若有意識的要以劇本來教育當時的女性，不要再被舊式社會規範的理想女性道德模式所苑囿：「在舊式的道德家看來，一定是會詆為大逆不道的，——你這個狂徒要提倡什麼『三不從』的道德啊！大逆不道！大逆不道！但是大逆不道就算大逆不道罷，凡在一種新舊交替的時代，有多少後來的聖賢在當時是視為叛逆的。我懷著這種想念已經有多少年辰，我在歷史上很想找幾個有為的女性來作為具體的表現，我在這個作意之下便作成了我的《卓文君》和《王昭君》。」郭沫若：〈寫在《三個叛逆的女性》後面〉，頁138。

啊！如今是該女性覺醒的時候了！她們沉淪在男性中心的道德之下已經幾千年，一生一世服從的個乾乾淨淨。她們先要求成為一個人，然後再能說到人與人的對等的競爭。⁴¹

他將原本史傳中的帝王主體轉移到一個被壓迫的女性主體身上，這種壓迫包含階級以及性別，並讓她意識到做為一個獨立的「人」所應有的自決與自尊。因此為了適合這樣的主體再造，重新打造了可以豐富及烘托主體的角色與情節：

《王昭君》這篇劇本的構造，大部分是出於我的想像，王昭君的母親和她的父兄，都是我假想出來的人，毛淑姬和龔寬也是假想出來的——龔寬這個人的名字在歷史上本來是有，他是與毛延壽同時的畫師，但不必一定是延壽的弟子。他和淑姬的關係不消說更是想像中的想像了。但是這些腳色都是陪襯的人物，我作這篇劇本的主要動機，乃至是我主要假想的，是王昭君反抗元帝的意旨自願去下嫁匈奴。⁴²

郭氏增加了王昭君的家人及毛延壽父女還有他的徒弟龔寬這些角色，並且採用了正反二元化的角色設定，劇中王昭君的家人皆為被君王制度所宰制的階層，並且除了昭君的父兄，其他所有男性角色皆為負面形象。毛延壽重色重利、漢元帝及龔寬皆為重色取向；⁴³女性角色如王昭君、昭君之母、毛延壽女兒毛淑姬等都保有良善的人格特質，其中突出了毛淑姬這個角色對於昭君的同理心，以做為跟毛延壽之善惡對照。不過，在毛延壽的角色設定上，我們可以看得出郭沫若將他原本畫師「求真求肖」的職業準則掛在嘴邊，但實質上卻是向「求利」屈服靠攏，他回應女兒淑姬對於他的質疑時說：

我們畫畫，尤其是我們畫人物畫，第一總要畫得像，要像就是真，真到毫髮畢肖，那便巧奪天功了。你曉得嗎？空空洞洞地亂想是

⁴¹ 郭沫若：〈寫在《三個叛逆的女性》後面〉，頁 136。

⁴² 同上註，頁 140。

⁴³ 以元帝而言，郭氏在劇本中將他初視昭君的真正美貌畫像時所展現的驚訝，毫不掩飾的描述出來：「啊，好一幅美人畫！這畫的是什麼人呢？……這是畫的奔月的嫦娥？……是浣紗的西施？……是為雲為雨的巫山神女？……我活了四十多年，不曾看見過這樣美貌的女子！這到底是什麼人畫的？這畫的是什麼人？」，見《三個叛逆的女性》頁 75，收錄於《郭沫若全集》。而之後他的不捨，也只是片面責怪毛延壽沒有如實將昭君的畫像呈現給他，以至於一位美女他卻眼睜睜的只能看不能享有：「我真誤我不淺！有這等美貌的人，我怎捨得她去嫁匈奴呢！」見郭沫若：《三個叛逆的女性》，頁 76。

不成東西的，無論如何總要像，要像，要像，我向你說二十四個「要像」，除此而外都是不實在，都是假。⁴⁴

但是當他面對昭君的美色時，卻展露出他男性原始的欲望，他也不希望昭君適胡：「王昭君，腥羶的北風從沙漠吹來，……黃沙遍地，人如野獸，茹腥逐羶，淫如山羊，狠如犬狼，穹廬卑陋，……王昭君，那兒的淫風也在向你淫笑。」⁴⁵他用威脅的方式想要一親昭君芳澤，卻換來重重的掌摑。這點讓郭氏所塑造的毛延壽多出了人性本質惡性面向的呈現，超出了以往僅平面描寫毛延壽是一個「壞人」的刻板寫法。

至於王昭君，郭氏強化了她個性上的倔強質地，這一點可以說是承接了范曄《後漢書》中的昭君形象，《後漢書》中雖沒有明言昭君這項個性特質，但是我們可由敘述中：「昭君入宮數歲，不得見御，積悲怨，乃請掖庭令求行。……昭君豐容靚飾，光明漢宮，顧景裴回，竦動左右。」⁴⁶推知，這個無聲的女性有著一種不服輸的報復性格。郭沫若抓住了這個特徵加以擴大：「王昭君這個女性使我十分表示同情的，就是她倔強的個性。……我從她這種倔強的個性，幻想出她倔強地反抗元帝的一幕來。我想我的想象怕離事實是不很遠的罷」。⁴⁷《後漢書》中對於昭君的側寫，透過史筆的視角，她將最美麗的自己在漢帝及眾臣的大會中展現出來，可能是第一次亦可能是最後一次。這個側寫極大化了她性格中倔強的表現，而成為一種自棄式的叛逆！因此郭氏上承《後漢書》這段動人的描述更加重筆勾勒，並與他設定的叛逆女性做出結合：

王昭君不消說不會喜歡嫁給匈奴，她之從嫁匈奴只能作為自暴自棄的反抗精神解釋，不然以她那樣倔強的個性，她在路上也可以如像馬致遠《漢宮秋》裡所想像的一樣尋個自盡了。愈倔強的人愈會自暴自棄，要使她倔強到底，那由元帝挽留她的一幕是不能不想像出來，但這樣一來我又把王昭君寫成一個女叛徒，她是徹底反抗王權，而且成了一個「出嫁不必從夫」的標本了。⁴⁸

因此，當漢元帝阻止昭君主動去找匈奴單于時，郭沫若藉著昭君之口，用了一段長篇大論的臺詞，痛斥了幾千年帝制下，對於人民的奴役及宰制：

⁴⁴ 見郭沫若：《三個叛逆的女性》，頁 65。

⁴⁵ 同上註，頁 81。

⁴⁶ 范曄：〈南匈奴列傳〉。

⁴⁷ 郭沫若：〈寫在《三個叛逆的女性》後面〉，頁 140。

⁴⁸ 同上註，頁 141。

你深居高拱的人，你為滿足你的淫欲，你可以強索天下的良家女子來恣你的奸淫，你為保全你的宗室，你可以逼迫天下的良家子弟去填豺狼的欲壑！如今男子不夠填，要用到我們女子了，……你的權利可以生人。可以殺人，你今天不喜歡我，你可以把我拿去投荒，你明天喜歡了我，你又可以把我來供你淫樂，把不足供你淫樂的女子又拿去投荒。……你丑，你也應該知道你丑！豺狼沒有你丑，你居著的宮廷比豺狼的巢穴還要腥臭！⁴⁹

這段批判，完成了郭氏將王昭君做為叛逆女性代表之一的核心論述。他沒有延用馬致遠所給與王昭君的感傷結局，因為到頭來感傷的發言權還是在於男性，在此郭氏讓昭君自己發聲，挺身叱責了地位崇高的君王，於此同時，昭君的位置也得以提升與元帝平等甚或是更高於元帝。

馬致遠筆下的王昭君，為了守住對於漢元帝愛情的忠貞，用投崖自盡的死節方式，完美了整個女性被政治被愛情所犧牲的神話。因此「死」這個結局往往成為類似故事的最佳結局。唯有一死，政治的協議被達成了；也唯有一死，愛情的純淨被保全了。但是這樣為了敘事理想而扭曲史實，並不是適用於所有的歷史女性，其中最著名的除了史傳中的王昭君之外，還有蔡文姬。郭沫若也注意到了在所謂道學家眼中的蔡琰，是如此的「不完美」：

蔡文姬陷入匈奴左賢王，替胡人生了兩個兒子了，曹操後來遣發使臣去以厚幣金璧把她贖了回來，她一生前後要算是嫁過三嫁，中間的一嫁更是化外的蠻子。所以她在道德家，如像朱熹一樣的人看來，除她的文才可取之外，品行是「卑不足道」的，頂「卑不足道」的要算是她「失身陷胡而不能死節」了。⁵⁰

郭沫若的《王昭君》，選擇了在五四時期頗為流行的唯美主義式的結局，昭君主動帶著淑姬走了，⁵¹奔向匈奴的陣地；毛延壽被漢元帝所殺，且向昭君獻上了他的頭顱，但昭君並未因此而被說服留下。最後被留下的只有一個失去所有的君王，並艷羨著毛延壽曾被昭君掌摑的頭顱：

啊！延壽，我的老友！她披打過你的，是左臉嗎？還是右臉呢？
你說吧！你這臉上還有她的餘惠留著呢，你讓我來分你一些香澤

⁴⁹ 見《三個叛逆的女性》，頁 88。

⁵⁰ 郭沫若：〈寫在《三個叛逆的女性》後面〉，頁 142。

⁵¹ 女性的出走，是五四時期許多中國劇作家學習了歐洲寫實主義戲劇開創者易卜生《玩偶之家》所賦予女性的共同結局，其中包括胡適《終身大事》、歐陽予倩《潑婦》、熊佛西《新人的生活》等，郭沫若《三個叛逆的女性》中的《卓文君》也採取了同樣的方式，用來鼓勵女性應走出依附於男性的傳統社會定位，進而能獨立自主。

吧！……我要把你畫的美人掛在壁間，把你供在我的書案上，我誓死不離開這兒，延壽，你跟我到掖庭去吧。⁵²

前文在討論《和戎記》時，編劇者已將王昭君的形象有所修改，她堅持要取下毛延壽之頭，方能解恨。而郭沫若承接了相似的手法，但將同樣情節轉嫁於元帝，兩者都相似於唯美主義的歐洲劇作家王爾德所創作的劇本《莎樂美》中，希律王向莎樂美獻上施洗者約翰的頭顱。

七、現代戲曲小劇場《青塚前的對話》的後設新詮釋

2006年由王安祈編劇的京劇小劇場《青塚前的對話》在臺灣演出，此劇劇幅短小，但卻超越了前此以往對於昭君故事的書寫模式。本劇未設確切的時間背景，只標誌了發生場域在昭君的青塚墓前，前節已述在昭君故事中加上文姬的憑弔，是由尤侗的《吊琵琶》首開其端，此劇前承尤氏概念，但所不同的是尤侗的昭君在舞臺上只是文姬的驚鴻一瞥，但《青塚前的對話》卻讓昭君尤頭至尾實際現身，並進行了一場與文姬由相互慰藉、相互探詢乃至到相互咒罵的女性私語。劇中另穿插江上漁婦一角，做為對話的引發點—夢境，以及場面穿插的構合者。劇作家將時空架空以便於可以自由開展昭君、文姬戲劇行動及語言的各種可能性。在江上漁婦的夢境中，昭君、文姬在塚前相遇，彼此問詢：

昭君：打從何方而來？

文姬：黃沙盡頭。

昭君：要往何方而去？

文姬：京城。

昭君：妳的終站原是我的起始。

文姬：我的終站也曾是我的起始。

昭君、文姬（遙望前方，同白）：京城、上郡、西河、朔方、五原。

文姬：五原、朔方、西河、上郡、京城。⁵³

⁵² 見郭沫若：《三個叛逆的女性》，頁90。

⁵³ 王安祈：《青塚前的對話》，收於王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞》（臺北：印刻出版有限公司，2008年），頁286。

由此展開兩人各自在歷代文人書寫中的情境反芻，並加入漁婦時而抽離、時而融入的涉入接唱：

漁婦：不知青春何模樣，老之將至又何妨？匆匆逝水如流光，於我又何妨？一場虛妄！⁵⁴

雖然劇中對於兩人各自的被文學書寫有所點染，但實質上卻是為了「打著文學反文學」，對於歷來的文人書寫進行了一場嬉笑怒罵後設式的嘲諷：

昭君：是啊，千古絕唱，是那文人自作多情的千古絕唱，不是我的。那些騷人墨客，以我為題材，寫了許多我的愛情，愛情？畫像的愛情？美色的愛情？我要的是一茶一飯、一几一坐，共同的生活。左賢王的怨怒，只因難捨妳與他的一茶一飯、一几一坐，我呢？誰會為我怨怒？那漢王也曾怒斬毛延壽，但那畫工的生死禍福與我何干？我這一生終是飄零。⁵⁵

王安祈做為一位女性劇作家，將昭君的理想落實在一個平凡女子的人生之上，但是這個平凡的人生是文人不會給予昭君的，文學性的抒情與戲劇性的敘事張力，才是他們的一脈追求：

昭君：那些文人，怎會歌詠在胡地快樂逍遙的昭君？歷代文人，非但要把自己弄得窘迫不堪，凡被他們選眾入詩的，也俱都是些苦命之人。他們要昭君一路哀傷，他們說：「千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論。」；他們要昭君一過疆界立即自盡，他們說這叫全節盡忠、民族典範；他們還要昭君「環珮空歸月夜魂」，進入漢王夢境，成就個多情的君王。昭君若是喜歡留胡，那些失意不遇的文人，又怎能藉古喻今呢？我不希罕什麼留名千載，只是若無有這些篇章，便無有昭君；而篇章越多，昭君越是四分五裂。⁵⁶

作者在此已接近幾乎自己現聲，為昭君這個存在於文學書寫中的角色做出反思與詰問，但不可否認的，多層次的文學覆載，成就了原本只是個歷史名詞中的昭君形象，作者在劇中想將昭君回歸為一個女人的本質，對於那些男人筆下隱喻自身多舛的昭君，做出了直白的剖析與文學想像的撥離。⁵⁷

⁵⁴ 王安祈：《青塚前的對話》，頁 289。

⁵⁵ 同上註，頁 293-294。

⁵⁶ 同上註，頁 295-296。

⁵⁷ 王安祈自言：「……我試著以『後設』筆法安排王昭君與蔡文姬的跨時空對話，藉由『女性議題』卻欲對『文學的創造力與矯飾性』作一番辯證，進而究詰歷史／人生的虛實真幻。」見王安祈：〈昭君與文姬的心靈私語〉一文，收於王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞》，頁 46。

本劇最有趣味也是最為創新的部分是劇末昭君與文姬的相互嘲諷與咒罵，不但將兩人「中國文化傳統裡兩幅蒼涼美麗的圖像」⁵⁸一把撕碎，甚至跌落塵埃至近乎潑婦式張牙舞爪的不堪樣貌：

昭君：好一個千秋大業、文化使命！

文姬：好一個文人想像、民族典範！

昭君：分明妳吃喝拉撒、生活不慣，一心想回長安吃精緻的、穿乾淨的！

文姬：分明妳口味腥羶、重鹹重辣，一心想留在胡地吃一輩子的生鮮牛羊！

昭君：入境原本要隨俗，隨遇而安是英雄！

文姬：餐飯之間顯性情，飲食品味見文化，妳這沒文化的失節不倫！

昭君：與其冷宮孤單一世，不如胡地兩度春風，什麼失節不倫！

文姬：妳嫁的是父子兩代，這叫父死子續、前仆後繼！

昭君：妳歸漢後再嫁董家，這叫穿梭兩地、胡漢通吃！⁵⁹

……

全劇在兩個女子的互揭瘡疤中，進入最後的語言交鋒。其實透過咒罵，顯示作者坦然接受了史書中對於昭君入胡後的敘寫，不再承續歷來抒情文人最終賜其一死的情節模式。然而此時作者卻藉由漁婦的轉醒，將喧嘩戛然而止，並收束在「說長道短終何用，虛實真假總成空。」⁶⁰的喟嘆之中，頗有金批《西廂記》的旨趣。王安祈的後設書寫，給予了昭君敘事一個全新的觀看模式，顛覆了以往文人以「憾恨」為核心的敘事傳統或是民間敘事以情節變化為追求的審美取向，甚至對於古典文學中的昭君書寫進行了犀利的嘲弄。然而畢竟作者本身亦為劇作家，並不能完全擺脫「文人」或「文學」的終極原型，即或如此，《青塚前的對話》對於昭君敘事策略的突破，還是難掩其熠熠光芒。

⁵⁸ 王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞》，頁 46。

⁵⁹ 王安祈：《青塚前的對話》，頁 299。

⁶⁰ 同上註，頁 300。

八、結語

魯迅認為：

我一向不相信昭君出塞會安漢，木蘭從軍就可以保隋；也不相信妲己亡殷，西施沼吳，楊妃亂唐的那些古老話，我以為在男權社會裡，女人是絕不會有這種大力量的，興亡的責任都應該男的負。但向來的男性作者，大抵將敗亡的大罪，推在女性身上，這真是一錢不值的沒有出息的男人。⁶¹

這是以現代女權角度對於歷史中昭君故事男性書寫的強烈批判，不過就因為敘事角度的多元性，造就了昭君故事及形象的眾聲喧嘩。也由於史筆所留下來大量的敘寫縫隙，後人才因而可以踵事增華為昭君故事增添許多想像與摹寫。由史傳到舞臺，我們看到馬致遠所塑造的多情元帝；民間《和戎記》對於團圓結局的無限想像；尤侗《弔琵琶》的藉情自傷，至五四女權取向下郭沫若的《王昭君》，以及當代王安祈《青塚前的對話》對於男性文學敘事的辛辣嘲弄。歷代對於昭君故事的敘事覆寫重心隨時間而移轉，但不變的是一個跨越時代而被不停述說的鮮活王昭君。

徵引文獻

專著

- 〔漢〕班固：《漢書》，北京：中華書局，1962年。
- 〔劉宋〕范曄：《後漢書》，北京：中華書局，1965年。
- 〔梁〕蕭統編：《昭明文選》，浙江：浙江古籍出版社，1999年。
- 〔元〕馬致遠：《漢宮秋》，收入〔明〕臧懋循輯：《元曲選》，臺北：中華書局，1965年。
- 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入楊家駱編：《歷代詩史長編二輯》，臺北：中國學典館復館籌備處出版，1974年。
- 〔明〕無名氏：《和戎記》，收入古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊二集》第1函，上海：商務印書館，1955年。
- 〔清〕尤侗：《西堂樂府》，收入續修四庫全書編委會編：《續修四庫全書》集部別集類，上海：上海古籍出版社，2002年。

⁶¹ 魯迅：《且介亭雜文》，收於魯迅先生紀念委員會編：《魯迅全集》（上海：人民文學出版社，1973年），頁203-204。

〔清〕尤侗：《弔琵琶》，收入〔清〕鄒式金輯編：《盛明雜劇三集》，臺北：廣文書局，1979年。

王安祈：《青塚前的對話》，收入王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞》，臺北：印刻出版有限公司，2008年。

向新陽、劉克任校注：《西京雜記校注》，上海：上海古籍出版社，1991年。

孫崇濤：《風月錦囊考釋》，北京：中華書局，2000年。

郭沫若：《郭沫若全集》，北京：人民文學出版社，1986年。

張文德：《王昭君故事的傳承與嬗變》，上海：學林出版社，2008年。

魯迅：《且介亭雜文》，收入魯迅先生紀念委員會編：《魯迅全集》，上海：人民文學出版社，1973年。

期刊論文

洪淑苓：〈交換女人——昭君故事的敘事、修辭與性別政治〉，《國文學報》第34期，2003年12月。