

和亲剧的性别文化解读

杨惠玲 赵晓红

《厦门大学学报》（哲社版）2010年第4期

—

所谓和亲，指的是两个民族、国家或政权的首领之间基于和平目的的联姻。以和亲故事为题材的剧作，笔者称之为和亲剧。自古迄今，和亲故事一直都是中国戏剧创作的热门题材。据笔者掌握的资料，中国以和亲为题材的剧作约五十部。¹[①]过去人们往往从政治和民族的视角审视这些剧作，而对其中蕴含的性别文化多有忽略。从某种意义上来说，性别是一个非常重要的文化符号，在很大程度上决定了社会文化系统的运作和意义。在不同的文化语境中，和亲剧对性别符号的设置和表述，往往非常复杂，一些足以成为本质的内容反而极易被遮蔽、被遗漏，是反思、建设民族文化所不能缺少的。本文将从性别角度重新解读和亲剧，以便更为全面、深入地把握民族文化的历史和现状。

从人到神与男性病态的文化人格

元明清三代，和亲剧共18种，现存7种。除了藏戏《甲莎白莎》演唐朝文成公主和亲事，其它6种都是昭君戏，²[②]这些作品在汉民族封建父权文化的语境中塑造了一个女神形象，昭君由人到神的转化潜涵着深刻而丰富的性别意蕴。

在剧中，昭君的女神形象主要是通过四个环节树立起来的：一，转世。《汉宫秋》中，昭君降生时，母亲梦见月光入怀。《和戎记》中，汉帝征选正宫，安国侯夜观天象，发现太阴星落在了昭君生长的越州。太阴乃月亮的别称，是后妃的象征物，说明昭君是月神转世，生来是要做皇后的。

二，幽闭。昭君品貌双全，才艺兼擅，是后妃的不二人选，汉帝却误信毛延寿，将她罚入了冷宫。《汉宫秋》和《吊琵琶》中，昭君虽然孤闷，却并无怨尤。《和戎记》中，昭君痛恨奸佞，日日怒骂毛延寿。可见，昭君身受冤屈，却不纠缠于个人的得失，显示出不同凡俗的品格。正如伟人要经受苦难的磨砺和考验一样，幽闭冷宫是昭君成长历程中不可缺少的一环。

三，出塞。对待出塞，六部戏中昭君的态度各有不同，《汉宫秋》中，被发现后的昭君集三千宠爱于一身，尽心服侍汉帝。单于兵临城下，昭君主动请行，并在汉胡交界投江，实现了“既蒙陛下厚恩，当效一死，以报陛下”的誓言。《和戎记》中，冒名昭君的宫女萧善音被毛延寿点破身份，单于再次发难。为“保全万载之邦，救万民之难”，昭君上表自请出塞。在塞外，昭君提出三项条件，单于一一答应，写降书，交出玉印，并斩杀了毛延寿。完成使命的昭君托土地神幻化的白雁传书汉帝，跳江殉夫。《吊琵琶》中，昭君怨汉帝“不能庇一妇人”，但还是以身赴难，跳水自尽，表明了绝对的忠贞。《昭君出塞》、《昭君梦》和《琵琶语》中，昭君未浴皇恩，即奉旨出塞，并不情愿，但又无力改变，心中既怨且悲，怨的是奸臣，悲的是红颜薄命。不管是无怨无悔，还是心存怨尤，昭君都心系汉帝，为他奉献了自己，并无本质的分别。

四，归汉。出塞后，昭君痴情依旧，生死不渝。《汉宫秋》中，昭君在汉帝的梦里逃回汉宫，表达了深深的依恋；《和戎记》中，昭君魂游旧地，请求汉帝迎娶妹妹，让妹妹完成她未竟的事业——服侍汉帝。《吊琵琶》中，昭君一灵不散，跋山涉水，只为与汉帝相见。《昭君梦》中，昭君得神魔帮助，梦回汉宫，向汉帝倾诉衷情。《琵琶语》中，王母令青鸟和东方朔设计救助，昭君全身而退，羽化成仙。《昭君出塞》只写到入关，但还是预言了昭君将来的梦归。形式不同的回归把女性的痴心和忠贞表现到了极致。

由上可知，剧中神化昭君的方式有三种：1，赋予昭君神性品格。昭君集美貌、品德与才艺于一身，温顺、忠贞，以充分满足汉帝的愿望，保全汉帝的利益为己任，生前保家卫国，死后仍痴心不

改，境界之高大大地超越了芸芸众生。必须指出的是，昭君融合了男女两性的特质。一方面，她拥有女性的身体和才情，绝色倾城，柔情脉脉，又精于丝竹和女红；另一方面，在国家危难之际，她以柔弱的双肩挑起了家国的重任。她上表请命的方式、倾力为君分忧的品格、以死效忠报恩的刚烈、留名青史的观念等都带有浓厚的士大夫色彩。显然，昭君被塑造成了阴阳同体的双性人。2，神化昭君的出生与结局，让她成神登仙；3，穿插灵异情节。既有神性品格，又身占仙籍，昭君超凡入圣，光彩四射。明清以来，昭君戏盛演不衰，多数剧种的昭君戏都出自《和戎记》，而《和戎记》恰恰是神化昭君最为用力的作品。从某种意义上说，昭君戏的创作和演出，实际上是父权时代一场历时久、规模大的造神运动。清代小说《二度梅》和同名剧作中，陈杏元在和番路上入昭君庙哭诉，跳崖自尽，昭君显灵相救。可见，昭君真的成为人们心中的一尊神。

昭君为何兼具男女双性的特质？在剧中，昭君是月神转世，月与日相配，日属阳，月属阴。按照传统的阴阳观念，阳主阴从，阳强阴弱。阳为天、为君、为父；阴为地、为臣、为母。出生伊始，昭君就被纳入了宰制与受制的两性权力结构。汉帝、单于和毛延寿对昭君具有生、杀、予、夺的力量，总是主宰、改变着她的命运。汉帝和昭君是夫妇，又是君臣，纠结着男女情爱与君臣之义，主要体现为与生俱来，生死不变的恩义关系。她温柔多情的一面能极大地满足汉帝对情爱的需要，而刚烈果敢的一面又为他支撑了将倾的大厦。无条件地为汉帝奉献、牺牲，是昭君存在的主要方式，也是她立身为人的价值所在。很显然，父权和皇权联手实施性别统治，昭君成为服务于汉帝的机器。要充分发挥工具作用，就必须兼具男女两性的德行和才能，这就是昭君双性同体的实质。《和戎记》中多次提及汉帝封后，夫妻二人“同掌山河”，不过是一句空话而已。

昭君为何会登上神坛？神化昭君，是父权文化给予的奖励和补偿，昭君也因此具备了榜样的力量，因而能教化众生，无形中强化男性的主体地位。同时，也不必为昭君的悲剧命运负责，巧妙地推

脱了责任。可见，把昭君推上神坛是封建父权的需要，与神化关羽、岳飞本质上并无二致。

昭君之外，剧中的男性也值得探究。先说说汉帝，对昭君，他随意地剥夺、索取和给予；对毛延寿，他却无力控制，先是被其谎言牵着鼻子转，继而又被他逃脱，酿成了更大的灾祸。面对单于的威胁，他手足无措，先巴望着文臣武将献计出力，继而恐慌、担忧、叹息，接着责骂满朝文武，献出了自己的女人。再看看大臣们，《汉宫秋》中，尚书令五鹿充宗和常侍石显除了劝说汉帝拱手让出昭君，无所作为。《和戎记》中，安国侯夜观天象之才只用于选美；平王刘宣带兵迎敌，大败而归；东平王的安国之计是另选美女冒名昭君出塞；《吊琵琶》中，文臣们无退敌之策，却大写应制诗送昭君和番。还有昭君之父，每次当女儿遇到困难，陷入危机，他无力，也没有试图救助。可见，无能、平庸、自私、软弱、缺乏责任心、不敢担当是剧中男性群体的共同特征。更重要的是，除了《吊琵琶》，多数作品对这些男性流露出同情、怜惜，甚至是肯定的态度。这说明了什么？作为男性的代表和父权制的主宰，这些人物是以男性为主体的作者、艺人和观众集体想象、创造出来的，寄寓着人们的认识、评判和愿望。他们对汉帝君臣的态度不仅取决于对皇权的崇拜，也投射了一种弱者的自恋心理。一方面，封建宗法制催生并长期强化着男性的优越感，使他们自尊自大；另一方面，宗法统治在赋予男性对女性绝对支配权的同时，又使他们从属于家族和朝廷。面对无法逾越的族权和皇权，男性常常发现自己的渺小。而且，北宋以来，契丹、女真、蒙古、瓦喇等民族先后攻打、统治中原，使他们感受到自身的弱小。自尊与自卑的矛盾导致了一种病态的自恋心理，这种心理非常自然地融入了作品。在剧中，男性遭受来自同性的威胁时，往往毫无自信，束手无策，既不能保全自己，也无力庇护亲人。然而，他们不必付出，也无需承担责任，却心安理得地享受着昭君的奉献和牺牲。汉帝始终掌控着昭君的精神世界，甚至是死后的魂魄。他总是把自己装扮成受害者，摆出一副无辜受屈的样子，习惯于把责任推给别人。而昭君却将男女两性

的社会责任一肩承担，不遗余力，无怨无悔。如此种种都潜含着创作者对自我的关注和怜爱、对自我力量的幻想、不敢担当的怯弱、缺乏责任心的自私等等。无需讳言，病态的自恋、自卑曾经是汉民族男性文化人格中的一部分。作为社会生活的主导者，男性的无力、无能不可避免地导致了父权文化的孱弱。

由上可知，昭君从人到神的转化不仅揭示了父权文化消解女性自我意志，强化性别统治的策略，也暴露了男性病态的文化人格和父权文化软弱无力的一面。作为女性的典范，昭君的形象浓缩了汉民族封建父权时代人们对女性性别内涵的体认，这一体认有两个关键词：顺从和奉献。发人深省的是，女性的顺从和奉献并未成就男性的健全与强大。

从逆女到圣女与性别政治的策略

据笔者搜集的资料，上个世纪公开发表或演出过的和亲剧共 24 种，郭沫若的话剧《王昭君》和顾青海的话剧《昭君》是较早的两种，其它作品都问世于建国后，田汉的话剧《文成公主》和曹禺的话剧《王昭君》影响最大，许宝驹、江蛰君、张步虹和郑怀兴等人的剧作或以田剧和曹剧为母本，或在古代昭君戏的基础上吸收民间传说改写而成，鲜有突破。³[③]郭、顾二人把昭君改写成叛逆，田汉等人则把民族团结的重担放到了女性柔弱的肩上。从反叛王权和父权的逆女，到回归主流秩序的和平使者，这一转变的实质是什么？导致转变的原因又是什么？笔者将予以分析。

郭剧写于 1923 年，在五四语境中描写了一场两性之战，六个人物按性别分成两大阵营。昭君抗拒着所有企图控制她的男性，怒责汉帝：“你今天不喜欢我，你可以把我拿去投荒；你明天喜欢我了，你又可以把我来供你的淫乐，把不足供你淫乐的女子又拿去投荒。”^[1]汉帝留恋昭君美色，欲令人顶替，但她决不从命。由此，她成了一个“彻底反抗王权”的“女叛徒”，“‘出嫁不必从夫’

的标本。”^[2]与郭剧相比，顾剧中的两性关系较为复杂。昭君在大漠与可汗相爱，六年后可汗意外早逝，昭君也抑郁而终。匈奴意欲南侵，昭君魂归汉宫报信。病体怏怏的汉帝调戏昭君，昭君悲愤难遏，与汉帝正面交锋，控诉他的罪恶，思想意蕴与郭剧一脉相承。

两剧中的性别之战结局如何？毫无疑问，男性失败了。郭剧中，汉帝从皇宫出走，感叹“我们在女人面前，彼此都是赤条条的。”^[3]顾剧中，奄奄一息的汉帝在昭君的痛骂声中挣扎着死去，毫无尊严。男性的失败是否昭示了女性的胜利？郭剧中，昭君无视从父、从夫的性别制度，宰制与受制的两性权力结构豁然断裂。但解构之后，昭君未能完成主体地位的确立。她表达的主要是受压迫者的觉醒与愤怒，主体意识处于混沌之中。郭沫若曾指出衡量女性解放的两个标尺，一是“男女的彻底的对等”，一是“一切的妇女都和男子一样得以发挥她们的才能。”^[4]显然，女性仅向胜利迈出了第一步。顾剧中，昭君离开故国后一直悲伤流泪，担心“从大汉宫里做奴隶，又搬到可汗手里做奴隶。”^[5]然而，威严的可汗却变成了温柔的情人，脱下外衣替昭君裹上，要教她骑马，又好言劝慰，决心好好保护她，还断然拒绝了汉帝换回昭君的要求。可汗打动了她，两人你怜我爱，度过了六年幸福时光。很明显，昭君具有比较鲜明的女性意识，得到了爱怜和尊重，与可汗的关系趋于平等。与郭剧相比，顾剧中的女性在通往胜利的道路上走得更远些。

为什么郭剧中觉醒的女性不能取得胜利？郭沫若曾指出创作该剧是为了主张女性的权利，呼吁女性的觉醒。在他看来，女性的解放斗争包括“性的斗争”和“阶级的斗争”两个阶段，女性“经过了性的斗争之后，还要来和无产的男性们同上阶级斗争的战线”，因此，“女权主义为社会主义的别动队”。^[6]这些女权论说是五四启蒙思想的一部分，主要来自西方启蒙时代的天赋人权理念和十九世纪自由主义的女权思想，前者以男性作为全体人类的代表，女性被排除在权力主体之外，后者则根本漠视性别的差异。先天性的不足导致了以男性为标准的女性解放理念，而女性的性别内涵成了一个盲点。而且，启蒙者倡导女性解放，主要是希望联合女性的力量

反对封建父权制，建立强大的国族，故尔多从国族的视角思考女性的解放，缺乏女性立场的生命关怀。因此，郭沫若刻意表现女性的呐喊与反抗，却没有思考出走后的女性会怎样？这不仅是某一个人，或某一部作品的不足，也是五四启蒙话语的不足。

顾剧创作于1934年，五四的热潮已退。他显然思考了郭沫若疏忽的问题，能站在女性的立场设想昭君的命运，因此，他笔下的昭君具有女性自身的生命意识，获得了做人的尊严和幸福。遗憾的是，面对内忧外患交困的现实，女性立场的生命关怀未免有些不合时宜，他很快回到了国族的立场，没能进一步思考如何女性的主体地位。女性的立场使该剧在一定程度上弥补了郭剧的不足，但立场的转移又使得剧作最终没能完成对郭剧的超越。

建国后的二十多部和亲剧中，反叛的女性收敛了锋芒，变成了道德完美的圣女。曹剧中，达成父亲的遗愿是昭君自请出塞的一个重要原因。父亲死于边关，生前托人带信说：“塞外的人想和好，塞内的人也想和好。可是长久和好，并不容易，要有人做。”^[7]郑怀兴的汉剧《王昭君》中，和亲路上的老卒和秀女张小芳的父亲对和平的期待不仅强化了昭君的使命感，也令人深深感受到昭君责任的重大。田剧中，唐太宗为了“利乐那儿的百姓，巩固唐蕃亲好，屏藩大唐的西陲”，^[8]将女儿远嫁绝域。公主深深理解父亲，欣然从命。可见，父亲的意愿代表着国家和百姓的意愿，不容违逆。初到塞外，昭君和公主面临着共同的困境，因为大臣蓄意的阻挠和破坏，君王对她们半信半疑。她们捧出了赤诚的心，以德报怨，沉着应对，终于挫败阴谋，大功告成。可见，女性的付出必须得到男性的接纳和确认才能最终实现其价值。整个和亲事件始于父亲的决定或嘱托，成于丈夫的认可，和亲的成功使女性回归了社会的主流秩序。

女性的回归恢复了宰制与受制的两性权力结构，这一结构包括了两组权力关系，一是父亲和女儿，一是丈夫和妻子，女儿和妻子不仅要服从父亲和丈夫，还要为他们赴汤蹈火，在所不惜。男性对女性的宰制，女性对男性的顺从都有崇高的理由，那就是为了国家

和百姓。以国族的名义打破的两性权力结构又在国族的框架内得到了重建，男性的主体地位越来越稳固。

叛逆的女性为什么要回归？一方面，1949年以后，父权制以新的形式延续，五四话语中的女性解放理念失去了存在价值；另一方面，为了充分利用劳动力资源，促进国族的建设，妇女必须走出家庭。新政权以法律的形式给予了女性解放的承诺，女性不必抗争就能获得平等的权利。然而，这一承诺是有条件的，那就是女性应该向男性无限靠近，获得他们的认同，曾在现实生活和各类作品中大量出现的“铁姑娘”就是女性向男性趋同的产物。与此不同的是，和亲剧并没有简单地取消女性的身体特征，而是赋予女性诸多美好的德行，让她们通过道德的自我约束和完善得到父亲和丈夫的认同。她们志存高远，深明大义，有强烈的责任感和使命感，远嫁异域是她们自愿的选择。面对困难，她们果敢坚毅、百折不挠；对待夫君，她们多情而温顺，全心全意；对待百姓，她们宅心仁厚，处处播撒爱的种子。通过无条件地奉献自己，她们成为圣女。

可知，这些剧作是文艺对性别政治策略的回应和诠释，父权文化的冷酷与虚伪昭然若揭。有人会问，谋求和平既符合历史规律，也维护了人民（包括女性）的利益，何过之有？其实，问题不在和亲本身，也不在和亲是否出于自愿的选择。还是先读读刘细君的

《悲愁诗》吧：“吾家嫁我今天一方，远托异国兮乌孙王。穹庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡！”^[9]汉武帝时，江都王之女刘细君远嫁乌孙，为汉朝联合乌孙牵制匈奴做出了贡献。然而，这并不妨碍细君拥有丰富的生命体验和情感世界。诗中满含着主人公不能主宰自我命运的悲怨，远离亲人的忧伤，重回故园的渴盼，还有迥然相异的自然环境和生活习惯，以及这些差异带来的困扰等等，这才是女性内心的真实。然而，在剧中，以上种种都被遮蔽了。一方面，父权制，无论旧或新，关注的往往是权力、秩序和国家意志，试图建立大一统的民族国家，以巩固其统治。另一方面，父权制又要披上温情脉脉的面纱，树立其美好的形象。因此，这些剧作不仅对女性的伤痛视而不

见，反而把她们的牺牲当作一种光荣，将花环套在女性的伤口上，然后载歌载舞。在集体的狂欢中，性别政治的真相被湮没，女性再次消解为“零”，成为空洞的能指。

由上可知，二十世纪和亲剧中的女性，不管是逆女，还是圣女，都被抽空自我，成了一具空壳。与元明清三代的和亲剧相比，剧中的两性权力结构并没有质的改变，圣女和女神在本质上是一样的，都在父权的宰制下丧失了主体性，自愿服从，并服务于男性的需要与利益。总之，自元代到二十世纪，和亲剧的性别文化没有取得突破性的进展。

从爱的哲学到双重主体与情感的力量

随着新世纪的到来，和亲剧的创作出现了显著的变化。已问世的9部剧中，多数是老调重弹，但林少鹏的歌仔戏《两国皇后》4[④]、张平的歌剧《昭君》5[⑤]和彭长虹、吴霜合写的歌剧《文成公主》6[⑥]却以爱的哲学为基础设想两性及其关系，建构了双重主体的两性权力结构。这一新变是否标志着和亲剧的创作已突破前人的局限，实现了性别文化的飞跃，这是笔者思考的问题。

这三部剧作具有两大共同特点，首先，促成和亲大业的因素是共同的。《两国皇后》演狼牙斯坦国王妃冒名公主和亲的故事。为给战死的父兄报仇，保住丈夫的江山，赵玉兰毅然远嫁，欲行刺敌国国王孟飞皇，但后来却被飞皇打动，不仅放弃了报仇，还和他成了恩爱夫妻。十六年后，她和飞皇生下的公主去狼牙斯坦催收贡品，在不明真相的情况下和同母异父的哥哥双龙相爱。玉兰立即和飞皇赶回祖国，解决家庭危机。最后，玉兰、飞皇和双龙母子、父子相认，两个敌对的国家也尽弃前嫌，和平共处。《文成公主》中，公主和松赞干布在宫殿盛宴上一见钟情，愿意远嫁高原。松赞和公主息息相通，是公主精神上强有力的支撑，本教大臣父子的破

坏、珠玛的爱恋都不能令他动摇。李将军一直深爱公主，为保护公主奉献了生命。珠玛是本教大臣之女，她听从父亲的安排，准备毒死公主，但关键时刻幡然醒悟。对苍生的大爱战胜了狭隘和阴谋，拯救了有罪的灵魂和这个世界。《昭君》中，昭君自请出塞，主要是出于对单于的爱情。单于来长安议和，和昭君在掖庭邂逅，因相互吸引而相爱。汉帝因昭君身份低贱，不欲应允，单于却称心如意，促成了婚事。昭君辞行时，汉帝意欲挽留，单于和昭君都以守信为由坚决拒绝。两人策马并行，同赴大漠。单于之弟呼图不听昭君劝说，发动叛乱，战败后仍誓不悔改。单于欲杀呼图，昭君及时赶到，凭一腔热诚感化呼图，兄弟俩握手言和。很显然，在三部剧作中，促成和亲大业的不是朝廷的命令，也不是父亲的意愿，而是深挚的情感产生强大的力量，战胜了一切困难。

其次，剧中的两性关系具有共同性。《两国皇后》中，飞皇原本野心勃勃，爱上玉兰后几乎脱胎换骨，无条件地包容、成全、支持她。尽管玉兰和亲是出于无奈，但最终接受飞皇，和他相守一生，却是自愿的决定。他们有各自的权利和责任，谁也不试图支配谁。从家庭危机的解决到两国仇恨的冰释，他们始终同声共气，最终使自己和亲人都获得了幸福。《文成公主》中，四个年轻人都有权自己选择和决断，松赞和公主彼此信赖，李将军全力相助，珠玛最终醒悟，挫败了父亲的阴谋。为完成和亲大业，他们都勇于付出，即使是生命也在所不惜。《昭君》中，从和亲到平叛再到和平的最终实现，昭君一直和单于并肩携手，凭借情的力量创造了奇迹。可见，该剧通过弘扬情的力量，体现了一种合作互补、平等双赢的两性关系。两性之间相互依存、补充，不再是宰制与受制的关系，两性权力结构发生了显著的变化。

与以往的和亲剧相比，这三部剧作有三大不同：一，不是通过女性奉献自己来换取和平，主要靠情的力量解决各种矛盾，完成和亲大业；二，女性不再是附属于男性的工具，而是独立的存在。她们有表达和决定的权利，能体现自身的价值和尊严，具备相当强的主体性；三，面对问题和困难，两性合力应对，很难区分他们谁发

挥的作用更大，因为他们已融合成一个不可分割的共同体。可以说，该作建构了一种新型的两性权力结构，男女双方都是主体，没有主从之分。很显然，本世纪和亲剧的性别观念进步了，女性的权益、价值和主体性得到了尊重。然而，这三部剧作并没有在性别文化的层面发生了根本性的变化，问题出在过分夸大了情的作用。在剧中，情不仅能战胜恐惧、贪欲、阴谋和仇恨，还高蹈于社会律法之上，超越了民族、国家、阶级和性别的界限，简直是无所不能。从某种意义上来说，能解决任何问题，实际也就取消了问题。剧中双重主体的两性权力结构是在这样的前提下构建的，具有太浓厚的理想色彩，缺乏足够的力量，可视为对两性未来的憧憬，但对如何解决两性问题，真正实现性别的平等没有实质性的帮助。

为什么书写者视情为解决各种问题的灵丹妙药？这是由书写者爱的哲学决定的。作为这三部剧作的思想基础，爱的哲学是书写者对情的体认和把握。书写者体认的情包括了爱情、亲情和悲悯之情等，爱有小爱、大爱之分。他们的理解主要有以下两点：一，情具有神奇的超越性，能产生巨大的能量，净化人心，陶冶人性，塑造至真、至善、至美的人格，从而改变整个社会。二，重情就是惜福，只有惜福，才能获得幸福。可以说，这就是爱的哲学。

爱的哲学并不是林少鹏等人的首创，而是对传统情文化的继承，也受到了西方博爱观念的影响。传统情文化源远流长，晚明时期，个性解放思想强化了重情、尊情的观念，汤显祖的“至情论”和冯梦龙的“情教论”影响最大。他们从情本思想出发，张扬情超越生死和教诲众生的作用，并在一定程度上承认女性追求情爱，张扬个性的权利。到了清朝，情的超越性和女性的价值得到进一步肯定。蒲松龄通过《连城》、《宦娘》和《瑞云》等作品弘扬了一种为两性共享的能超越美丑和生死的知己之爱、精神之爱，而曹雪芹则在《红楼梦》中表现出了一种以尊重和关爱女性为核心的平等精神。可见，传统情文化肯定生命个体的尊严和价值，已初具性别平等的意识，对后世人文主义的发展起到了积极的作用。然而，它的局限也是不可忽视的。情文化往往强调情的超越性，而忽视了人的

社会性。人是情的主体，情通过人来改变社会。人兼具自然和社会双重属性，是种族、等级、阶级、性别等多种社会因素综合作用的产物。除了情，观念、制度与规则等对人的影响也是非常巨大的，这就决定了情绝不是万能的。毫无疑问，情对人的影响力被夸大了。

通过《牡丹亭》、《情史》、《聊斋志异》和《红楼梦》等作品的传递，传统情文化影响了一代代中国人。当书写者为各种社会问题寻求解决之道时，传统情文化提供了大量的思想资源，包括它的精华和不足。以此为基础，书写者形成了自己的情爱观。一方面，爱的哲学肯定女性的权利和主体性，弘扬女性的生命价值，推动了性别观念的进步；另一方面，又夸大了情的力量，造成了和亲剧性别文化的局限。

综上所述，从性别文化来看，和亲剧的成就是有限的，探究原因，归根结底是性别立场的问题。以往的和亲剧大多把和亲写成了一种简单的交换，女性没有自身的生命意识，主要是因为长期以来父权文化语境中缺乏女性立场。时至新时期，随着相关法律政策的制定和文化的多元化，性别观念进步了，性别理论也不断花样翻新，但对性别意识和立场的关注仍远远不够。如何树立女性立场？怎样从女性的立场出发实现女性的权利、价值和主体性？这些问题实际上都处于混沌状态，导致本世纪和亲剧的创作未取得突破性的进展。上述问题都是根本性问题，如果不弄清，女性的权益、性别的平等都将成为空谈，和亲剧的创作也不能取得真正的突破。

注释：

[①]笔者所见有限，实际上存在的和亲剧肯定不止这个数目。这些作品有剧本存世的共 37 部，鉴于篇幅，不能逐一介绍。另外，元杂剧《隔江斗智》、明传奇《锦囊记》和京剧《龙凤呈祥》等演刘备招亲事，孙权嫁妹原为美人计，并不出于和平之目的。汪廷讷的传奇《种玉记》第 17 出《妃怨》穿插昭君和亲事，清代石琰的传奇

《二度梅》和龚啸岚等整理的同名汉剧等亦有和亲情节，但剧作并不围绕和亲事件展开，故上述剧作皆不列入和亲剧范畴。

[②]文中对古代昭君戏的介绍和引用所据版本分别为：元马致远《汉宫秋》，臧懋循《元曲选》本；明无名氏《和戎记》，《古本戏曲丛刊》（第二集）本；陈与郊《昭君出塞》，沈泰《盛明杂剧》本；清尤侗《吊琵琶》与薛旦《昭君梦》，邹式金《杂剧三集》三十四卷本；周乐清《琵琶语》，载《补天石传奇》，南京图书馆藏清道光刻本。

[③]许宝驹《文成公主》（昆剧），北京出版社，1964年；江蛰君《王昭君》（扬剧），载《江苏戏剧丛刊》，1983年；张步虹《文成公主》（越剧），载《巾幗集》，中国戏剧出版社，1995年；郑怀兴《王昭君》（汉剧），载《剧本》1999年11月。

[④]林少鹏是闽南地区为民营剧团写戏的青年女作者，《两国皇后》创作于2000年前后，曾盛演于闽南地区，并由厦门卫视录制并播出。笔者收有该作的打印稿，戏剧研究网地方戏研究专栏亦收有此剧。

[⑤]张平《昭君》，《当代戏剧》，2004年第1期。

[⑥]彭长虹、吴霜《文成公主》，解放军出版社，2006年。

[1][3]郭沫若.王昭君.郭沫若全集(文学编第六卷)[C].北京:人民文学出版社,1986:第87-88、89页.

[2][4][6]郭沫若.写在三个叛逆的女性之后.郭沫若全集(文学编第六卷)[C].北京:人民文学出版社,1986:第141、134-135、134-136页.

[5]顾青海.昭君.西施及其他[M].上海:商务印书社,1936:第114页.

[7]曹禺.王昭君[M].成都:四川人民出版社,1979:第20页.

[8]田汉.文成公主.田汉全集(话剧第六卷)[C].成都:四川人民出版社,1979:第351页.

[9]班固. 西域传. 汉书（卷九十六下）[Z]. 北京：中华书局, 1962:
第 3903 页.

厦门大学图书馆