

# 男性视角与戏曲舞台上女性主体的缺失

陈友峰<sup>[①]</sup>

《戏剧文学》2008年第7期

-

摘要：戏曲艺术是在男权社会中形成的艺术形态，因而，戏曲文学中留下的数以千计的女性形象多是男性视角下的女性形象。“男性视角”不仅包括创作者的男性视角，也包括观赏者的男性视角；在戏曲艺术的发展演变中，男权意识成为一种“集体无意识”认可和遵循，衍生出与其相应的审美情趣和审美需求，使“女性地位的从属性”与“男权的绝对化”贯穿戏曲演出内容的始终，构成了其精神内容中“肯定”女性存在和否定女性存在的两条线索。

关键词：戏曲艺术 男性视角 女性地位的从属性 男权的绝对化

在中国两千余年的古代社会中，男权意识始终是社会主流意识。在这种以“男权”为中心的社会土壤中萌生、发展和成熟的戏曲艺术，一方面受这种男权意识的浸染和影响，另一方面也对这种作为社会主流意识的男权意识进行着有意识的承继和发扬。因而，在戏曲艺术精神内容中，体现出来的最基本特征之一便是“男性视角”。它在戏曲艺术中最突出的表现便是“女性地位的从属性”和男权的绝对化，以及由男权的绝对化而导致的女权的剥失。在戏曲艺术一历两千余年的演变和发展中，“女性地位的从属性”与“男权的绝对化”几乎一直贯穿着戏曲演出内容的始终，构成了戏曲精神内容中“肯定”女性存在和否定女性存在的两条线索。

## 一、从“踏摇娘”到苏三：女性地位的从属性

中国戏曲从其初始形态“踏摇娘”起，若单纯地从舞台呈现来看，似乎从未否定过女性的存在，也似乎从未缺少过光彩耀人的女性舞台形象：李三娘（《白兔记》）、王贫女（《张协状元》）、赵五娘（《琵琶记》）、王瑞兰（《拜月亭》）、谭记儿（《望江亭》）、赵盼儿（《救风尘》）、王昭君（《汉宫秋》）、陈妙常（《玉簪记》）、崔莺莺（《西厢记》）、刘月娥

（《破窑记》）、龙女三娘（《柳毅传书》）、罗梅英（《秋胡戏妻》）、张倩女（《倩女离婚》）、杜丽娘（《牡丹亭》）、霍小玉（《紫钗记》）、西施（《浣纱记》）、白素贞（《雷锋塔》）、李慧娘（《红梅记》）……到至今仍在戏曲舞台上密管繁弦搬地演着的“苏三起解”、“三堂会审”中的苏三等，琳琅满目，数不胜数。戏曲舞台上的这些女性形象几乎均有其自身闪光的地方，她们要么情高志卓，却身为下贱；要么侠肝义胆，却善良恭俭；要么个性张扬，却又痴情忠贞；要么聪明机智，却又仗义敢为；要么傲如梅兰，却又多情温顺；要么抗争命定，却又恪守孝道；要么性情刚烈，却又能委曲求全；有的甚至为国家、为民族完成了甚至连须眉都无法完成的使命……

然而，当我们对这些美丽动人的女性形象作进一步的分析，不难发现，她们命运却总是被一只看不见的手掌操纵，总是围绕着他人的意志而活动，成为一种看不见力量的附属物。如，“四大南戏”之一的《白兔记》中的李三娘，只因一个荒唐的故事——放牛娃刘知远在野外睡觉时，被李父发现竟有银蛇在七窍出入盘旋，被认为是有天命之人，从而将李三娘婚配于他。李父死后，由于三娘的哥、嫂百般刁难和虐待，刘知远出外投军。三娘身怀六甲，受尽哥嫂的非难和侮辱，在磨房里产下婴儿咬脐郎，并将其托付邻居带给在外从军的刘知远。在近二十年的苦难遭遇中，李三娘一直默默地等待着杳无音信的丈夫，最终盼来了夫贵妻荣的团圆结局。这里，当刘知远二十余年音信全无的时候，李三娘的善良、隐忍以及无望的等待，均失去了现实存在的依据。又如，同样为“四大南戏”之一的《琵琶记》中的赵五娘，新婚不久，丈夫蔡邕就被爹娘所逼赴京赶考，与刘知远一样，丈夫蔡邕一去数载杳无音信。慌乱年月，五娘吃糠咽菜，恪尽孝道，公婆死后，又描容上路，为能给蔡家留下后代，只好千里寻夫，最终与已入赘相府的丈夫相见，与丞相之女共侍一夫，阖家团圆。从戏中不难看出，这里的赵五娘，既没有人性，也没有人情，只是“忠”与“孝”的化身，甚至千里寻夫，也仅仅是为丈夫留下一个后代，以应合“不孝有三，无后为大”的封建伦理观念，更不用探究其行动的合理性了。

既然李三娘和赵五娘的行为既不合情，又有违常理，那么在剧中她们又为什么会这样做呢？这是因为，此时的李三娘和赵五娘已非现实存在的李三娘和赵五娘，而是作者笔下的李三娘和赵五娘，是男权社会中男性视角下的李三娘、赵五娘。她们身上虽然闪现不出人性的光芒，但却符合夫权主义和男权社

会下的伦理规范和要求。所以，李三娘、赵五娘的所作所为，并非她们自身的情感支配下所作所为，也非在现实生活中或按照人物性格发展逻辑所应有的所作所为，而是男性视角下的所作所为——亦即按照男性的社会心理和思考问题的习惯，所应该具有的所作所为。

如若进一步分析，戏曲作品中的男性视角实际上分为两个方面：其一，创作者的男性视角。创作者的视角是任何文艺作品的创作均不可避免的，是创作者自身所无法克服的。任何创作者均具有特定的性别属性：要么属于男人，要么属于女人。在男性创作者创作的作品中，必然体现出男性的心理、气质、思考问题的方法、处理问题的习惯，以及由此而形成的审视和观察存在对象的视角。中国古代社会本身就是一个男性主导的男权社会，一切社会活动和社会实践均是以男性为中心，这就形成了强势的男性话语。女性话语权不仅受到挤压，而且几乎被完全剥夺。这从“三从四德”、“三纲五常”等封建伦理道德、伦理规范和主流意识中就得到明显确证。在此社会环境和主流意识下生存的创作者，必然形成以男性自我为中心来审视和观察世界的视角，以维护男权社会和夫权地位为旨归而形成行为规范和价值标准，作为评价女性行为的参照系。也许众多作者自身并没有意识到这一点，但这种自身所无法克服的性别归属和渗入血液中的男权意识，却无时无刻不在主导着自己的一切，自然在创作中也不可避免地留下它无法抹去的痕迹。如在元人石君宝的《秋胡戏妻》中，罗梅英结婚三日，丈夫秋胡便被征入伍，一去十年未返。有钱有势的李大户谎说秋胡已死，说服罗家父母，强迫罗梅英改嫁于他，罗梅英坚辞不就，克尽孝道，承担起所有家中重负，一心等待秋胡的归来。一日，梅英在桑园采桑，被一过路男子百般调戏，强行求欢。梅英坚拒不从。男子又拿出金饼，威胁利诱。利诱不成，又大打出手。梅英义正词严，将过路男子羞骂一番。待赶到家中，却发现在桑园调戏自己的过路男人，正是自己在家苦苦等待的丈夫！事实明了之后，梅英拒绝再认秋胡：“非是我假乖张，作出这乔模样，也须要整顿我妻纲，不必那秦氏罗敷单说得他一会儿夫婿的谎。”但在他人劝说和从“妇道”考虑，罗梅英最终还是与秋胡重新和好。从剧中我们不难看出，剧作者对罗梅英威武不能屈、富贵不能淫的坚贞不渝的品行作了热情的讴歌，而且对梅英的遭遇给予了深深的同情，甚至通过梅英之口，提出“整顿妻纲”的呼声。个中所透露出的作者的“妇女观”、“爱情观”显然比同期作家要进步得多，

其思想境界也要高出许多。然而，若对此剧作深层理解便不难发现，其实，作者对女主人公罗梅英的行为和品格的肯定，不也是整个男权社会下所形成的伦理观念的再现吗？不论丈夫离家多久，也不论丈夫的言行、品性如何，女人必须严守从一而终、忠贞不渝的妇道。如此看来，罗梅英的反抗也是如此的微弱，最终与秋胡重新修好、默认丈夫诸多的不轨举动，才是自己最后的归宿。从起初罗梅英对李大户威逼利诱的“逼婚”拒绝，到对秋胡在桑园对自己强行非礼的严斥，均体现出梅英为维护自身的人格尊严所做出的努力，但当罗梅英重新投入秋胡的怀抱时，她所争得的人之价值和尊严却几乎丧失殆尽——她是一个符合男权社会下几乎所有伦理规范的好妻子，但却不是拥有真正人之尊严和人之价值的好女“人”。这一点是作者没有意识到、也不可能意识到的。这是生活在男权社会、拥有男权意识的作者自身所难以克服的，也是男性视角下的女性“合理”的命运归宿。正是在这种看似女性“合理”性的命运归宿中，背后却蕴含着男权社会中男性视角下的女性地位的从属性。

在一千余年流传下来的数以万计的戏曲剧目中，这类妇女形象占据着主流地位。又由于在戏曲发展演变的一千余年中，从事戏曲文本创作的又多是男性，从而形成了整体的社会心理倾向：即在男性视角下的女性形象，必然是以男性为中心的形象；以大丈夫主义、夫权主义为主导的男权意识，成为整个封建社会主流思想意识。不难推测，在这种主流思想意识的影响下，即使创作者是女性自身，也难跳出这种男性视角下女性形象塑造的窠臼。由此可以看出，创作者的男性视角是从两个层面反映出来的：首先，是创作者在主体意识的作用下，在创作过程中自觉或不自觉运用在长期社会生活中潜移默化所形成伦理观念和价值标准，以及由此而决定的审视和考察事物的角度和方法。这种审视和考察事物的角度和方法及其所依据的判断标准，直接体现出作者的创作视角。其二，戏曲创作的男性视角，最终是在戏曲作品中体现出来的。面对一出戏曲作品判断它是男权视角下的作品或是女权视角下的作品，归根结底是以作品中所反映出的整体意识倾向作为判断标准；即使是女性作者，如果其身处男权社会之中并深受男权意识的影响，在自己创作的作品中，仍然有可能塑造出男权视角下的女性形象。相反，处在女权高扬的时代、深受女权主义思想影响的男性作家，同样能够创作出女权视角下的女性形象，五四时期欧阳予倩笔下的“潘金莲”，郭沫若笔下“三个叛逆的女性”（“王昭君”、“卓文君”、

“聂嫈”），[①]等等，即是明显的例证。所以，最终确定戏曲作品中的形象是否是男权视角的形象，主要是看这一形象所透露出来的总体的意识倾向。以此为判断标准，我们不难发现古代遗留下来的戏曲作品中所塑造的女性形象，基本上均是以男权为中心的男性视角下的女性形象，透露出强烈的夫权主义下女性的从属性。

其二，欣赏者的男性视角。戏曲艺术是由“观”和“演”两部分组成，它所体现出的男性视角不仅表现在创作者身上，也表现在观赏者身上。观赏者在戏曲观赏中男性视角的形成，受两个方面的影响。首先是受创作者男性视角的影响。在戏曲创作中，创作者所持有的男性视角必然蕴含于整个戏曲艺术作品中，并通过一系列的人物形象的舞台行动体现出来。创作者作为整个舞台所发生事件的“叙述者”，它所采用的叙述视角以及对剧中人物的审视视角，在某种程度上可以看作为观赏者切入剧情、理解剧中人物的视角。如剧中人物的出场、剧中人物的行动、剧中人物的复杂的矛盾关系，以及剧中人物在这种复杂的矛盾关系冲突中所持的态度及为解决这种矛盾所采用的方法和手段，既是创作者的预先构置，也是观赏者欣赏剧情、理解人物的依据。所以，创作者蕴含在戏曲作品中的男性视角，是观赏者在审美欣赏过程中无法回避、甚至是必须遵循的。如此，观赏者在长期的戏曲审美欣赏过程中，必然潜移默化地受创作者男性视角的影响、甚至支配，并逐渐形成一种男性视角支配下的审美欣赏习惯。其次，戏曲观赏者男性视角的形成，也是受整个社会主流意识影响的结果。同创作者一样，身处在夫权主义、大丈夫主义成为两性世界主流意识的社会中，男权中心意识必然会浸润于每个社会成员主体意识中，弥漫于社会的各个角落。它不仅左右着男性的日常行为，也潜在地左右着女性的日常行为。并在长期的历史发展中逐渐为所有社会成员所认可，演变成一种“合理性”的存在。一旦有违及男权中心地位的言行，不仅为社会成员中的男性所不容，甚至连社会成员中的女性也会反对。如在《红楼梦》中，当林黛玉偷看《西厢记》被同为女性的薛宝钗发现时，不仅薛宝钗认为这是不当的行为，甚至连看《西厢记》的林黛玉也认为偷看此书非女流之辈所为，而且深为薛宝钗对自己的制止行动心怀感激。又如贾琏在外边“沾花惹草”，被王熙凤察觉，与贾琏大闹一场，告到贾母那里，身为女人的贾母不仅认可了贾琏的行为，而且还为贾琏开脱，劝慰王熙凤说这不是什么要紧的，小孩儿年轻，那里保得住“不这么

着”，从小儿世人都打这么过的，是任何一个男人常有的行为，不值得大惊小怪。[②]同样的事情在戏曲作品中比比皆是。如明人吴炳的《疗妒羹》、清人李渔的《比目鱼》等一系列作品中更是如此。

这种男权意识成为社会主流意识的最明显的表现，便是“三纲五常”、“三从四德”等封建伦理的制定。它充分显示出了男权社会下女性地位的低下。这就是为什么朱元璋把《琵琶记》推崇为“山珍海错”的主要原因之一，因为《琵琶记》中的赵五娘的“无情”、“无性”的忠孝女性形象，符合了男权社会下的主流意识。而《琵琶记》能在六百余年盛演不衰，也从侧面证明了六百余年间的整个社会成员（包括女性）对夫权主义和男权意识的认可和尊崇。

所以，以男权为中心的男性视角不仅体现在戏曲创作者身上，也体现在戏曲观赏者身上。前者的男权意识直接通过戏曲作品传输给后者、并深深影响着后者的思想意识；而后者在前者男权意识长期影响下，逐渐使男权意识成为自身“集体无意识”的认可和遵循，并在其基础上形成自己的审美习惯和审美需求，而这种审美习惯和审美需求反过来又会成为创作主体的创作动因和创作目的。如此互相影响和促进，必然使男权意识成为戏曲创作和审美欣赏中的潜在的主导意识，男性视角也必然会深深扎根于戏曲艺术的一切实践活动中，并逐渐弥漫于社会，与社会主流意识汇融于一起，使社会成员中的女性永远处于一种从属地位，以至最终导致男权的绝对化和女权的彻底丧失！

## 二、从东海黄公“杀虎”到宋公明“杀妻”：男权的绝对化与女权的剥失

如若说从“踏摇娘”到“苏三”勾连出一条男性视角下的中国戏曲舞台上被同情、被怜悯、处于从属地位的女性形象线索，那么从东海黄公的“杀虎”到宋公明的“杀妻”，则勾画出另一条线索，即男权之绝对化与女权之剥失的轨迹。

我们知道，“杀虎”在中国古代被视为正当的行为。因为“虎”在中国古代被认为是一种“恶兽”，一种邪恶的象征。从秦武阳的杀虎到黄公的杀虎，再到武松、李逵的杀虎，“虎”均是作为与“人”对立的恶势力出现的；那么京剧《坐楼杀惜》中潘金莲的被杀实际上也是被作为“恶势力”的铲除。若从这一线索思考下去，不难发现，自从孔子将“女人”和“小人”并列在一起，

似乎就意味着男权的绝对化和女权的彻底剥失——女人似乎从未被当作正常的“人”来看待，虽然她们之中有情高志卓的，有多才多艺、才华横溢的，有武艺高强、戍守边关不让须眉的，但在男权社会中的男性视角里，她们仅仅是花鸟虫鱼，是一群男人的玩物而已。所以，她们的被杀戮，仿佛仅是男人失手打落一只花瓶、一枝随手扔掉的玩厌的花、一只圈在笼中被遗弃的“金丝鸟”、一条被看厌了的、捞出鱼缸随手抛弃的金鱼。她们不仅是男人的玩物，而且也是男人的私有“财产”，所以男权社会下有钱的男人可以纳“三妻四妾”，并同时主流意识形态中制定出与之配套的“三从四德”、“三纲五常”等系列化的极为苛刻的伦理规范，以限制、约束女性的行为。

当男权被绝对化，女权被彻底地剥失，不论是现实存在中抑或戏曲舞台上，女性的被杀戮便显得如此微不足道。在早期南戏《张协状元》中，叙写饱读诗书、满腹经纶的成都府人氏张协，辞别父母，赴京赶考，途经五鸡山遭遇强人，被洗劫一空并身负重伤。受土地神点拨，到靠为人织绢缉麻、做针线女工度日的王贫女孤身一人居住的古庙安身。王贫女不仅接纳了他，而且还从自己艰难生活里节省用度来接济、帮助他。后在好心的李大公的说和下，与张协结为夫妻。贫女四处筹集盘缠，以资张协进京赶考。张协走后，王贫女恪尽妇道，忠贞不渝。得知张协已中状元，便进京寻夫，张协不但不认，反而将其打出门外。为除后患，张协最终在五鸡山将贫女刺杀。〔③〕

作为饱读诗书、满腹经纶的士子并最终荣中状元的张协，可谓是社会主流意识的代表，他恩将仇报刺杀贫女，我们看到的并非张协个人的残忍，而是整个社会对女权、甚至女性生命的蔑视。在张协刺杀了王贫女后，不仅未受到应有的惩罚，相反，却得到夫妻团聚的结局。而更令人感到悲哀的是，与张协重新结为夫妇、实现最终团圆的女性正是已成为官宦之女，身份、地位已发生根本变化的王贫女。如若王贫女仍是原来的王贫女，如若王贫女未被枢密使相认作义女——亦即王贫女的身份、地位没有发生根本改变，那么王贫女还能与曾经忘恩负义、并一剑刺杀自己的凶手张协复婚吗？答案显然是否定的。可见，与张协重新复婚的不是过去的“王贫女”，而是枢密使相的“义女”，说白了是一种权力和地位。此时的“王贫女”仅仅是权力和地位的附属品而已。如若进一步分析，与张协状元最终结为夫妇的，并非是一个有血有肉的女人，而是一种象征，一种象征着权力和地位的“枢密使相义女”这一名头和概念。一个

被抛弃的女人，一个千里寻夫被打出家门而后又遭刺杀的女人，要想与抛弃自己、甚至刺杀自己的凶手复婚，还得有个先决条件——即必须取得一定的身份、地位，否则，复婚也仅仅是一种奢望。在这里，女人的尊严和权利荡然无存，甚至连做人的资格也被剥夺。作者最终还是让她与刺杀自己的男人复婚，这种“团圆”式的结局与其说是作者对女性的同情，不如说是男性视角下的男人对女性权利的蔑视和对女性生命的践踏！因为，“复活”的、并获得“夫贵妇荣”的“王贫女”，并不比死去的“王贫女”拥有更多人格尊严和生命光彩！

可见，在作者笔下体现出的思想意识不是对社会男权意识的反叛，而是对社会主流意识的迎合。从中不难看出男权的绝对化和社会主流意识对戏曲的影响，同样也可看出戏曲艺术对社会主流意识的促进与强化的作用。二者的互为互动性，于此可见一斑。这在明人周朝俊撰写的传奇《红梅记》中，似乎体现得更为明显。

《红梅记》叙写的是裴禹与李慧娘、卢昭容的生死爱情故事。一日，钱塘平章贾似道携侍妾李慧娘乘船游西湖，偶遇书生裴禹。慧娘回眸赞叹一句：“美哉一少年！”回府后便被平章贾似道一剑刺死，并将其首盛于金盒，以警示众妾。贾似道偶见卢昭容，恋其姿色，拟仗势强纳为妾。卢家无奈，情急中将裴禹权充为婿。贾似道得知，欲设计加害裴禹，被李慧娘鬼魂侦知，慧娘鬼魂寻找裴禹，两人一见钟情。慧娘告知自己屈死原因，并将裴禹从后花园放走。贾似道计谋告破，拷打众妾姬，慧娘鬼魂挺身而出，严词申辩。贾似道恐惧，重新将李慧娘尸首盛殓。为躲避贾似道而寄身扬州的卢昭容，因思念裴禹，洒泪绣成诗帕，托于赴杭者带于裴禹。裴禹得知卢昭容寄身扬州，前去寻找。后在身为官宦的裴禹的朋友李素的帮助下，卢昭容与裴禹结为夫妻，团圆结局。

张协是为攀附富贵刺杀王贫女，而贾似道却仅仅因为李慧娘对一位书生发出一声赞叹而将其刺死，并将李慧娘首级砍掉盛入匣内，以示对众妻妾的警示。其手段可谓残忍之极。张协刺杀王贫女还唯恐被别人看见，心里还有所顾忌、有所恐惧；而贾似道刺死李慧娘还要专门示之于众，以求杀鸡骇猴之效。不难看出，贾似道从未将刺死李慧娘当作一回事，说白了，他从未将李慧娘当作一个活生生的“人”，甚至从未把她视作一件有价值的物件。即使一只花瓶



被失手打碎了还要惋惜一番，而贾似道杀死了一个活生生的人，却表现出如此的轻松和无所谓。这是令人难以理解的。但若换个角度思考，其实也不难理解——贾似道表现出的对杀死李慧娘的无所谓，折射出的不正是整个社会对女性令人心灵震颤的冷漠和蔑视吗？如若整个社会主流意识将女人视作“人”，那么杀死李慧娘的贾似道还会如此张狂吗？中国古训中不是有“人比天大”、“人命关天”吗？杀死李慧娘的贾似道，仍然如此坦然、不可一世，说明整个社会并没有将女人视为“人”，甚至维护整个社会秩序的“政统”和“法统”也未将女人列为“人”，否则，贾似道必然会被视为“杀人犯”并受到应有的惩罚。而事实是，贾似道不仅没有受到应有的惩罚，而且又看上了另一位钟灵神秀、多情温柔的女性——卢昭容，并欲强纳为妾。李慧娘死后矢志不移地抗争的结果，也仅为了得到“身首合一”、重新盛殓。一句微不足道的对素不相识的书生的随口赞叹，却要付出生命的代价，死后不屈不挠的抗争，得到的仅是“重新盛殓”，女人不仅不是人，甚至连一件有价值的物件都不如，充分证明了男权社会的绝对化和女权的彻底剥失。

这不仅仅是剧中所要展示的要义，同时也是剧作者男权意识的体现，我们从贾似道的结局不难看出这一点。在剧中，作者并没有让贾似道为刺死李慧娘而受到惩罚，甚至连太大的代价也没有付出——仅仅重新将身首异处的李慧娘重新装殓。贾似道最终受到被击毙的惩罚，不是因为他刺死了李慧娘，而是因为他假借施行“公田法”假公济私、贪赃枉法，在元军压境时沉溺酒色、谎报军情，贻误了战机，最终被人参劾，在押解贬所途中被押解官击毙。不难看出，深深渗入作者血液中的男权意识遮蔽了作者的眼睛，他并没有看出、甚至没有意识到李慧娘也是女“人”，——女“人”也是“人”！当男权意识左右了剧作者的判断力，在剧作者笔下出现被认为是正面的英雄人物同样可以杀戮女人的现象，也就不再奇怪。所以，京剧中“杀虎”的英雄武松，同样可以杀“女人”——潘金莲；被视为“忠义”化身的宋公明，也同样可杀死“女人”——阎惜娇；历史上被作为“义”的化身、后又被世人顶礼膜拜、奉为神明的“关公”，照样可以杀死“女人”——貂蝉，而且被杀的“女人”还被社会主流意识和社会清议认为是“不祸于人，必祸其身”的“该杀该剐”的“祸水”。不难看出，从东海黄公的“杀虎”到宋公明的“杀妻”，构成了一条男权的绝对化和女权的彻底剥失的线索。显示了在社会主流意识的影响、左右

下，戏曲创作者男性视角下女人的生存状态。

总之，中国传统戏曲中所体现出的男性视角，是中国古代社会以男权意识和夫权主义为核心的社会主流意识在艺术形态中的呈现。由于这种男权意识和夫权主义化入民族成员的血液，溶进民族意识的根底，形成全体民族成员“集体无意识”的遵循和把握，从而使在其社会土壤中产生的中国传统戏曲中的男性视角，不仅体现在创作者的创作过程中，也体现在欣赏者的审美欣赏中，某种程度上，形成了传统戏曲艺术创作主体和观赏主体共同的价值认可，导致了传统戏曲舞台上“女性地位的从属性”以及“男权的绝对化”和“女权的剥失”。

①作者简介：陈友峰，文学博士，复旦大学博士后，《戏曲艺术》编辑部主任；主要研究方向：文艺美学、戏剧美学。

注释：

[①] 郭沫若之《三个叛逆的女性》由其创作的三个新编历史剧《卓文君》、《王昭君》和《聂嫈》组成。三个剧本的创作时间均是在“五·四”时期的妇女独立、个性解放的社会思潮中。《卓文君》取材于《史记·司马相如列传》，通过卓文君与司马相如真情相爱的故事，一扫历史上对卓文君的偏见，对她对封建礼教的叛逆性格进行了歌颂，是郭沫若“历史剧创作中第一篇‘翻案文章’”（郭沫若：《写在〈三个叛逆的女性〉后面》，见《三个叛逆的女性》，光华书局1926年版。）；《王昭君》取材于《汉书·元帝纪》和《汉书·匈奴传》，讲述的是昭君“和蕃”出塞的故事。一改历史上的悲剧模式，把它写成了“王昭君反抗元帝的意旨自愿去下嫁匈奴”的“性格悲剧”，（郭沫若：《写在〈三个叛逆的女性〉后面》），塑造了一个争取自主、反抗王权的叛逆形象；《聂嫈》取材于《史记·刺客列传》，讲述了聂政刺杀韩相侠累后毁容自杀，姐姐聂嫈冒死认尸的故事。塑造了聂嫈杀身成仁、舍身取

义，反对强暴、争取自由的女性形象。《三个叛逆的女性》反映“五·四”时期妇女要求“自由、平等”的社会诉求。

[②]参见曹雪芹《红楼梦》第四十四回“变生不测凤姐泼醋，喜出望外平儿理妆”，人民文学出版社，1990年版363页。

[③]根据剧本情节，王贫女并没有被刺死，被邻人李大公相救，后又被枢密使相王德用认作义女。最终又与张协结为夫妇，团圆结局。其实，被张协刺而未死、又最终与其结为夫妇，更进一步反衬出女人地位的卑下与女权的彻底丧失——王贫女未死，而她的精神和人格却几乎彻底地死去。

厦门大学图书馆