

# 崔徽事迹的文学呈现及其演变\*

邹 颖

**内容提要** 自中唐以来,崔徽事迹在各类文学作品中被反复书写与重塑。从崔徽托人写真赠与情人转而为崔徽自写真容,从凸显其钟情义烈的歌妓形象转而深入描摹其内在的情绪和心理活动,是一种从娱乐性、社交性向内在性的转变,最终发展出对“自写真容”这一情境的各种文学表现。特别是女性视角的出现和女作家的参与对此起到了丰富和深化的作用。崔徽事迹所促成的文学想象反映了不同历史时期、不同性别的创作者借浪漫话语表达文人情怀和主体精神的不同方式与特质。崔徽故事的演变研究向我们展示了文学形象的构造、迁移以及逐步深化的轨迹,为考察文学传统与个性化的表达、文人情怀与浪漫文化,以及自我表现与性别、文化环境之间的关系提供了丰富的素材。

**关键词** 崔徽 写真 内在化 女性视角

崔徽事迹最早见于元稹的《崔徽歌》及其序言,写蒲中歌妓崔徽与情人裴敬中分离不得相见,于是托人写真赠与情人,最后发狂而卒:

崔徽,河中府娼也。裴敬中以兴元幕府使蒲州,与徽相从累月,敬中便还。崔以不得从为恨,因而成疾。有丘夏,善写人形。徽托写真,寄敬中曰:崔徽一旦不为画中人,且为郎死。发狂卒。

崔徽本不是娼家,教歌按舞娼家长。使君知有不自由,坐在头时立在掌。有客有客名丘夏,善写仪容得恣把。为徽持此谢敬中,以死报郎为□□。<sup>①</sup>

北宋初年张君房的《丽情集》又加以敷衍,并重申“崔徽一旦不及卷中人,徽且为郎死”的誓言<sup>②</sup>。崔徽故事中所昭示的那种追随恋人的激情,追求理想自我的决绝,以及对抗时间的激切呼喊,使之在后代诗人们反复吟咏的过程中成为一个独具特色的文学事象,在不断的形塑中经历着微妙的演变,并引发出有关“女子自写真容”这一场景和主题的文学想象。从托人写真到自写真容,从钟情义娼的形象塑造到对人物内在心理的强调,体现出一种从外在的观看视角向女性自省视角的转变。对写真之人内心世界曲折深入的展现表现出一种内在性,它与真实自我和主体意识的建构密切相关,并借助女性视角得以阐发。这些演变的轨迹从不同角度体现了有关女性与情爱的浪漫文化在不同阶段的走向,揭示了主体抒写与传统、性别以及文化环境之间的动态关系。

\* 笔者在此特别感谢两位匿名评审专家的细心阅读,为此文在内容和文字方面的修改提供了中肯的、有建设性的宝贵意见。笔者也要感谢本刊编审在此文修改过程中给予的诸多帮助。

① 《全唐诗》卷四二三,中华书局1960年版,第6册,第4652页。

② 《丽情集》在流传过程中散佚,目前可见保存其内容较多的是南宋曾慥所编类书《类说》。《类说》所载较《崔徽歌》序略有不同,写崔徽请白行简托人画像,并转交裴敬中。“敬中密友东川白知退至蒲,有丘夏善写真,知退为徽致意于夏,果得绝笔。徽持画谓知退曰:‘为妾谢敬中:“崔徽一旦不及卷中人,徽且为郎死矣。”’”(《类说》卷二九,《景印文渊阁四库全书》,台湾商务印书馆1986年版,第873册,第488页)皇都风月主人所编《绿窗新话》也节录了一部分《丽情集》的内容,包括《崔徽私会裴敬中》一篇,情节与《类说》载基本相同,文字稍有改动(周楞伽笺注《绿窗新话》上卷,上海古籍出版社1991年版,第80页)。

## 一 风流钟情的崔徽形象与文人情趣的表现

中唐时期出现了为数不少的与《崔徽歌》（及序）内容相似的作品，即围绕着某个浪漫事件而创作的诗歌（常附带诗序）、传奇和其他轶闻记事。特别是在以元稹和白居易为中心的社交圈，包括杨巨源、李绅、白行简等，他们热衷于讨论和记录此类事件，而且他们的作品之间存在着明显的相互呼应和影响。比如白行简有《李娃传》，元稹有《李娃行》（已佚）、《莺莺传》，杨巨源有《崔娘诗》，李绅有《莺莺歌》等<sup>①</sup>。虽然崔徽的故事似乎没有像李娃、莺莺那样留下更丰富和广泛的影响，但把它放在相似的文化语境中考查是合乎情理的。关于这类故事真实性的讨论由来已久，不管结论如何，可以确定的是诗人在展现一种浪漫情怀，同时也借此表现其卓越的诗才<sup>②</sup>。在《崔徽歌》里，元稹以简练的语句描绘了崔徽事迹的原委，凸显了故事的悲剧气氛，并表现了崔徽的才艺、受到的宠爱，以及对爱人以死相随的真情。

宋代诗人们更是留下了不少有关歌咏崔徽故事和崔徽画像的篇章，以及大量运用崔徽事典的作品。首先是出现在苏轼及苏门弟子的诗作中，苏轼在《和赵郎中见戏二首》中提及崔徽事：

燕子人亡三百秋，卷帘那复似扬州。西行未必能胜此，空唱崔徽上白楼。<sup>③</sup>

这是熙宁十年苏轼初至徐州任上所作。当时他在密州的友人赵庚寄诗相赠，戏称徐州的歌妓不如密州的好。苏轼接续其意，不过在末尾转说蒲州的歌妓也未必比徐州更好。这里是借戏谈歌妓之事表达对贬谪迁徙之苦的自嘲和排遣。苏门六君子之一的陈师道在《送晁无咎守蒲中》一诗中宽解被弹劾而出守蒲中的晁补之：“解榻坐谈无我辈，铺筵踏舞欠崔徽”<sup>④</sup>，用意亦相似。

苏轼的另一首与崔徽相关的诗作是《章质夫寄惠崔徽真》：

玉钗半脱云垂耳，亭亭芙蓉在秋水。当时薄命一酸辛，千古华堂奉君子。水边何处无丽人，近前试看丞相嗔。不如丹青不解语，世间言语元非真。知君被恼更愁绝，卷赠老夫惊老拙。为君援笔赋梅花，未害广平心似铁。（《苏轼诗集》卷一六，第3册，第798页）

同僚好友章质夫给身在徐州贬所的苏轼寄来崔徽画像，苏轼作诗以谢，颇具相谑之意<sup>⑤</sup>。苏轼自嘲“老拙”，并笑称章质夫如宋广平一般资质刚健，却吐辞婉妙。他还戏解画意，说崔徽画像也许比本人更真实，更可亲近，因为她不需借助语言表达，而语言本身也未必真实。这样的说法可以从两方面来理解：一则是在戏谑中传达出对文字媒介的反思，因为语言也不过是一种表现手段，未必比绘画更真实；另一方面，苏轼以敢言著称，也因敢言屡遭诬奏诽谤，因而道出“世间言语元非真”的无奈和讽刺。总体而言，这首诗呈现的哲思意味、崔徽事迹所代表的歌妓文化、以及以游戏笔墨表现性情的态度都体现了宋代文人文化独得的趣味。

事实上，崔徽画像在当时的文人圈内很可能流传较广。清代书画著录《平生壮观》里记录了这幅画的情形：“崔徽像，纸本立轴，半身人物。参画上苏文忠题诗一首，字甚精。”<sup>⑥</sup>除了提到苏轼的题

① 关于是否另有一篇传奇《崔徽传》以及其作者是白行简还是元稹的争议，参见苏兴、苏铁戈《以白居易、元稹为核心的中唐小说集团述论》，《明清小说研究》1997年第3期。

② 参见陈寅恪《读莺莺传》，《元白诗笺证稿》，上海古籍出版社1978年版；吴伟斌《三论张生非元稹自寓——兼答尹占华、程国赋两位先生的商榷》，《福州大学学报》2003年第2期。

③ 苏轼著，王文浩辑注，孔凡礼点校《苏轼诗集》卷一五，中华书局1982年版，第3册，第731页。

④ 陈师道著，任渊注，冒广生补笺《后山诗注补笺》卷一二，中华书局1995年版，下册，第453页。

⑤ 章质夫寄送崔徽画像予苏轼，可能是因苏轼为其作《思堂记》而表达谢意。一说此诗作于元祐年间，王文浩已作考辨，仍编在徐州卷。参见《苏轼诗集》卷一六，第3册，第798页。

⑥ 顾复著，林虞生校点《平生壮观》卷七，上海古籍出版社2011年版，第262页。

诗外，这里还注明了这幅画是半身人物像，这与秦观《南乡子》词所咏崔徽像相吻合：

妙手写徽真，水剪双眸点绛唇。疑是昔年窥宋玉，东邻。只露墙头一半身。往事已酸辛，谁记当年翠黛颦？尽道有些堪恨处，无情。任是无情也动人。<sup>①</sup>

苏诗表现了崔徽的妩媚情态，此词则较为具体地描摹了崔徽的面貌，并指明所画为半身像。他用“东邻女子”的典故，既说明崔徽无以复加的美丽，也是表明崔徽对裴敬中执着的爱恋就如东邻女子对宋玉的痴迷与大胆追求。事实上，这首词是秦观在徐州拜访苏轼时，看到苏轼所藏崔徽画像而作的。“往事已酸辛”呼应了苏诗“当时薄命一酸辛”之句对崔徽悲剧命运的感慨。此词也进一步谈及苏诗中提到的艺术表现与真实的问题。因为画技精妙而表现出动人的韵味，或许比真人更具情致。唐代罗隐的《牡丹花》诗有言“若教解语应倾国，任是无情也动人”。很显然，秦观词直接引用了末句，而这同时也是对苏轼的呼应，因为苏诗有“解语”一说，秦观使用“无情”句相和。

同时期咏崔徽画像的还有诗僧惠洪次韵秦观《千秋岁》的一首词作：

半身屏外，睡觉唇红退。春思乱，芳心碎。空余簪髻玉，不见流苏带。试与问，今人秀整谁宜对？湘浦曾同会，手弭青罗盖。疑是梦中犹在。十分春易尽，一点情难改。多少事，却随恨远连云海。<sup>②</sup>

秦观的《千秋岁》（水边沙外）是他的名作，当时和韵者甚多。惠洪赞赏秦观词奇丽神清，当其兄思禹邀他作词歌咏崔徽画像时，他便选定次韵秦观的这首名作《千秋岁》，因而有在词艺上追步秦观的意思。这首词没有像苏轼和秦观的作品那样言及绘画本身的议题，而是通过画作还原崔徽事迹，设置了她春睡醒觉，情牵梦绕的场景，并揣想她对往事的追怀和绵绵遗恨。秦观原词是自抒怀抱、自写身世，特别是“飞红万点愁如海”句被看作是其早逝的自谥之语<sup>③</sup>。惠洪的和作则极写闺怨，身为僧人而作如此绮艳之语，又有与秦观一较词技的意味，多少带些游戏的味道。

另一类吟咏崔徽事迹的词作是调笑传踏歌词，在宴饮场合作劝酒之用，采用一诗一词咏一故事的形式<sup>④</sup>。秦观、毛滂都有歌咏崔徽故事的《调笑令》：

蒲中有女号崔徽，轻似南山翡翠儿。使君当日最宠爱，坐中对客常拥持。一见裴郎心似醉，夜解罗衣与门吏。西门寺里乐未央，乐府至今歌翡翠。翡翠。好容止。谁使庸奴轻点缀。裴郎一见心如醉。笑里偷传深意。罗衣中夜与门吏。暗结城西幽会。<sup>⑤</sup>

珠树阴中翡翠儿，莫论生小被鸡欺。鹧鸪楼高荡春思，秋瓶盼碧双琉璃。御酥写肌花作骨，燕钗横玉云堆发。使梁年少断肠人，凌波袜冷重城月。城月。冷罗袜。郎睡不知鸾帐揭。香凄翠被灯明灭。花困钗横时节。河桥杨柳催行色。秋黛有人描得。<sup>⑥</sup>

第一首是秦观的作品，当是元祐年间所作，其时苏轼重被起用，与弟子友朋诗文酬唱，盛极一时。秦观的《调笑令》大致是在这样的背景下，为宴饮佐欢而作<sup>⑦</sup>。诗和词的部分内容上接近，都写到崔徽姣好的容貌和轻盈的身段，与裴敬中互生情愫，最后定格于二人在城外西门寺幽会缠绵的场景。毛滂的作品所写也大致如此，与其创作的环境相应，用词典丽而笔调含有几分轻快调笑之意。

从以上的这些材料来看，对于崔徽的诗歌表现主要是置于伎乐文化中的，在这些作品中，崔徽的

① 秦观著，周义敢等编注《秦观集编年校注》卷三七，人民文学出版社2001年版，下册，第785页。

② 胡仔著，廖德明校点《苕溪渔隐丛话》前集卷五〇，人民文学出版社1962年版，第342页。

③ 曾季狸《艇斋诗话》，《丛书集成初编》，中华书局1985年版，第2558册，第19页。

④ 参见刘永济《宋代歌舞剧曲论要》，古典文学出版社1957年版，第28页；张鸣《宋代“转踏”歌舞与歌词》，《立雪集》，人民文学出版社2005年版，第527—553页。

⑤ 秦观《调笑令》，《宋代歌舞剧曲论要》，第90页。

⑥ 毛滂《调笑令》，《宋代歌舞剧曲论要》，第99页。

⑦ 参见《秦观集编年校注》卷三八，下册，第821页，注（一）。

歌妓身份凸显出来。崔徽的形象是妩媚而大胆的,颇具主动性,这与她的歌妓身份相一致。在宋代文人的社交生活中,歌妓是个轻松但可表达性情的话题,对崔徽的文学呈现也因此具有娱乐性,或者作为锻炼和表现诗歌技巧的方式。当然,在元稹的《崔徽歌》和其他传写浪漫故事的唐代诗歌里,歌妓文化也是重要的背景,但唐宋文人在表现浪漫想象和建构浪漫话语的方式上却略显不同。以崔徽事迹为例,元稹诗歌表现出强烈的悲剧情调,而在苏门作家群中多体现超然的游戏意味,可以说是从“以死报郎”的激情转变为一种性情或情趣的展现,而这也是借浪漫话语建构文人自我身份的不同方式与特质。

另外,值得一提的是,上文所引诗词对于崔徽事迹的呈现重点多在故事的前半段,即崔、裴二人相识相恋的欢愉,抑或是离别后的感恨思怀,但较少深入到崔徽托人写真以及发狂而卒的情节。这样的情形在南宋(包括金代)似乎也没有太多改变。比如史达祖的《三姝媚》追悼旧交,为其画像留念:“记取崔徽模样,归来暗写。”<sup>①</sup>元好问《点绛唇》中写道:“红袖凭栏,画图曾见崔徽半。吹箫谁伴,白地肝肠断。”<sup>②</sup>吴文英《倦寻芳》写友人与吴妓李怜事:“坠瓶恨井,分镜迷楼,空闭孤燕。寄别崔徽,清瘦画图春面。”<sup>③</sup>这些有关崔徽的事典虽然都提及写真,但它们仍是从男性视角抒写相思离恨,怀念如梦境般的短暂相遇。至于从女性视角诠释崔徽写真的场面及其自我感受,这方面的内容则在明清戏曲中得到了深刻而有力的铺展。

## 二 崔徽故事的内在化趋向与女性视角的呈现

从元代开始,崔徽事典的运用开始越来越偏向于写真的部分,并在情节上出现了一些微妙的变化。原故事中崔徽是托画师丘夏为其画像,然后再寄予裴敬中的。但在元代的一些作品中,开始出现了“崔徽自写真”的说法。元末明初诗人王沂《蒲坂道中》诗写道:“清波摇荡东风影,疑是崔徽自写真。”<sup>④</sup>但是关于“崔徽自写真”的说法此时似乎还未广泛流传。比如杨维桢《续衮集》二十首之七《照画》云:“画得崔徽卷里人,菱花秋水脱真真。只今颜色浑非旧,烧药幞头过一春。”<sup>⑤</sup>“画得崔徽卷里人”句,出自“崔徽一旦不及卷中人”之语,但并未指明是自写真还是他人所写。关于“崔徽自写真”的说法实际要到明代中后期才流行开来,几成定论。

在唐寅的诗词中,我们已经可以看到“对镜写真”成为崔徽故事呈现的重点,“镜”的意象被凸显。与之相应的,时间意识和自我观照的主题也浮现出来。他的《和沈石田落花诗三十首》(其十)把崔徽故事和落花时节联系起来,强化了时间流逝的伤感:

崔徽自写镜中真,洛水谁传赋里神。节序推移比弹指,铅华狼藉又辞春。红颜光蜕三生骨,紫陌香消一丈尘。绕树百回心语口,明年勾管是何人。<sup>⑥</sup>

这首诗设想崔徽在落花时节对镜写真,她在镜中自怜红颜如春,又在落花中看到自己的命运,因而自问如何在画像里表现出如洛神般飘忽的神韵。这里的抒情视角是模糊不定的,它既可能是源于旁观者的第三人称的描绘,也可能是出自女性视角的第一人称的自抒情怀。诗人对崔徽写真时的心境进行了细致的推敲,衬托出她对红颜易老的忧惧。对于唐寅来说,崔徽故事最动人之处乃是与“镜”的意象息息相关。他的《集贤宾》词有“鸾镜里,只怕道崔徽憔悴”<sup>⑦</sup>;他还有首咏镜的诗,更是直接用

① 史达祖著,雷履平、罗焕章校注《梅溪词》,上海古籍出版社1988年版,第40页。

② 元好问著,赵冀中主编《元好问全集》(下),山西古籍出版社2004年版,第241页。

③ 吴文英著,陈邦炎校点《梦窗词》,上海古籍出版社1988年版,第156页。

④ 王沂《伊滨集》卷一一,《景印文渊阁四库全书》,第1208册,第484页。

⑤ 杨维桢《复古诗集》卷六,《景印文渊阁四库全书》,第1222册,第141—142页。

⑥ 唐寅《唐伯虎先生集》外编卷一,《续修四库全书》,上海古籍出版社2003年版,第1334册,第642页。

⑦ 《唐伯虎先生集》外编续刻卷五,《续修四库全书》,第1335册,第22页。

到崔徽的典故：“海马葡萄月满围，就中曾忆睹崔徽。”<sup>①</sup>

到万历年间，崔徽对镜自写真容的说法已经为大家普遍接受。梅鼎祚的《青泥莲花记》直接将《丽情集》中“敬中密友东川白知退至蒲，有丘夏善写真，知退为徽致意于夏，果得绝笔”的叙述改为“后东川幕府白知退归，徽对镜写真，谓知退曰”云云<sup>②</sup>。一些书画类的著作里也有崔徽自写真的记载。李日华《六研斋二笔》的“书画题跋笔记”卷评谢时臣（号樗仙）的画作据个人体验而作，因而淋漓尽致，“此如崔徽自临镜写真，岂有毫发遗恨乎？”<sup>③</sup>在这里，“崔徽自写真”指向一种有力的自我表达。在另一处李日华记载友人家姬名李因者善画，在他歌咏李因画作的诗句中也将之与崔徽相提并论，“脂轻粉薄重重晕，恰似崔徽自写真。”<sup>④</sup>在这些记载中，崔徽渐渐被塑造成一位以画传世的才女，其艺术创作的能力增添了她自身的魅力。甚至她的歌妓身份也渐渐被忽略，而代之以对其才情及写真情态的渲染。正如钱谦益在与柳如是唱和之作《杂忆诗十首次韵》其九中所用崔徽事典，“紫茎绿叶想横陈，淡墨幽窗自写真。题扇寄郎还借问，崔徽可是卷中人”，钱谦益把多才多艺的柳如是比作崔徽，其自写真容的情态深深刻印在钱谦益的记忆或想象中，时时唤起他对这位才女的爱恋之情<sup>⑤</sup>。晚明歌妓是与当时的文人文化紧密相联的，她们与文人的浪漫情事被赋予某种特别的文化意蕴。晚明歌妓的魅力很大部分来自她们高雅的趣味和诗画创作的才能，这与唐宋时对歌妓歌舞技能的强调大不相同。同时，晚明是一个自我意识很强的时代，不仅文人如此，许多歌妓也很认真地看待自己的才艺，比如柳如是就是享有盛誉的诗人、画家，她把诗画创作当作内在自我的一部分<sup>⑥</sup>。

在清初的一些作品中，我们还能看到在“崔徽自临镜写真”形象的基础上生发出来的更内在化的诗歌表达。著有《珂雪词》的著名词家曹贞吉有首《双双燕》咏镜中美人影，描绘深闺女子如崔徽一般临镜写真：“一泓秋水，谁移向深闺，偷近蛾绿，空明不定，绰约伴人幽独。临就崔徽别幅，又浅笑轻颦相嘱，何人解识倾城，自赏容辉金屋。”<sup>⑦</sup>这阙词对崔徽故实的运用重点在对镜自思这个点上。面对空明不定的镜中影像，静寂孤独之感袭来，这位女子似在与镜中的自己对话。紧接着，为了缓解这种孤独感和自我的不确定感，她开始像崔徽一样自写真容，然后和自画像中的自己交谈起来，进入一种自我观照的状态。这样，崔徽故事的意义并不直指向“以死报郎”的痴情和悲剧结局，而是延搁在一个相对自足的内在化的时刻。浙西派词人厉鹗也有一首类似的词作《沁园春（影）》，大意是受陶渊明《闲情赋》启发，愿化己身为美人影。《闲情赋》用了一系列构思奇特的比拟，抒情主人公自称愿成为恋人的影子，跟随她的身形到处游走，只有走到树下为树荫所蔽，才不得不偶尔与之分离。厉鹗词发展了这种想象的手法，但增加了美人对镜写真的场景：“悄照春波，偷窥晓镜，只道无双更有伊。研丹粉，爱自描，活脱小样崔徽。”<sup>⑧</sup>这里也是借用崔徽事典呈现了美人顾影自怜的独处情态，情绪是活泼而自在的。

然而，由崔徽故事引申演变而出的临镜写真的情境，还是在晚明传奇剧《牡丹亭》中得到了最细致而深刻的拓展。《牡丹亭》对崔徽故事的运用凸显了女性视角和对内在自我的强调，这主要体现在

① 《唐伯虎先生集》外编续刻卷九，《续修四库全书》，第1335册，第43页。

② 梅鼎祚《青泥莲花记》卷四，明万历三十年（1602）刻本。

③ 李日华《六研斋二笔》卷二，《景印文渊阁四库全书》，第867册，第602页。

④ 《六研斋三笔》卷二，《景印文渊阁四库全书》，第867册，第686页。

⑤ 钱谦益著，钱曾笺注，钱仲联标注《牧斋初学集》卷一七，上海古籍出版社1985年版，第1册，第589页。

⑥ 关于柳如是的创作、歌妓文化与明清易代之际文人的心路历程，参见陈寅恪《柳如是别传》，生活·读书·新知三联书店2001年版；孙康宜著，李寅学译《陈子龙柳如是诗词情缘》，陕西师范大学出版社1998年版；刘克敌《从〈柳如是别传〉看明清易代之际江南文人风貌》，《中国文学研究》2008年第2期。

⑦ 曹贞吉《珂雪词》卷上，《景印文渊阁四库全书》，第1488册，第702页。

⑧ 厉鹗著，董兆熊注，陈九思标校《樊榭山房集》续集卷九，上海古籍出版社1992年版，第3册，第1649页。

对女主人公杜丽娘的塑造上。杜丽娘对镜写真这一情节对崔徽故事的借鉴显而易见，杜丽娘在写真时直言“崔徽不似卷中人”<sup>①</sup>。事实上，在《牡丹亭》之前，还有元代乔梦符的杂剧《两世姻缘》采用了女主人公自写真容的情节构架。在《两世姻缘》里，女主人公玉箫也相思成疾，自写真容，并题诗《长相思》于其上，寄与情人。之后，她对镜呢喃，自叹形容憔悴不如卷中人，随即而亡<sup>②</sup>。另外，《牡丹亭》的材料来源之一即明代的话本小说《杜丽娘慕色还魂》里，也已经有了杜丽娘自写真容的内容。但是，《牡丹亭》对此主题的处理是更加精妙而有创意的。它的不同之处在于它将女主人公置于主体的位置上，反复歌咏了其其对镜写真时的内在真实，深入到其丰富复杂的心理活动的内部。

首先，《牡丹亭》强化了女主人公在对镜自视和临镜写真时的焦虑感，以及缱绻难言的心境——“恰三春好处无人见”、“一段伤心画出难”——进而通过“惊梦”和“寻梦”两出唱词的反复铺陈，使杜丽娘的时间焦虑超越了一般意义上的伤春悲秋，转向自我实现的激切渴望，从而传达出一种幽微精妙的主体性深度和包含强烈自我意识的激情。其次，《牡丹亭》使自画像成为女主人公自我表达的方式。在画像的过程中，她强调了“传神”的重要性：“精神出现留于后人标”<sup>③</sup>，期望她的“精神”可以通过自己的画作为人所了解而流传后世，所以她临终前唱道：“有心灵翰墨春容，倘直那人知重。”<sup>④</sup>杜丽娘认为她的画作能传达出她的精神本质。再者，正如汤显祖在此剧的序言中所论：“情不知所起，一往而情深。”杜丽娘的“情”更多的是源自主体自身，而并非源自外在对象——其实她的“情”起于柳梦梅出现之前。这一点也与《两世姻缘》中的女主人公玉箫不同，玉箫在画像时已有明确的意中人，其相思之情有确定的所指，是回应着男主人公“和蔷薇花露清，点胭脂红蜡冷，整花朵心偏耐，画蛾眉手惯轻”的款款深情<sup>⑤</sup>。而柳梦梅却首先是杜丽娘梦中自我的一部分，是她深情的创造物。借由自画像之“传神”与不知所起之“深情”，《牡丹亭》的“自写真容”主题反映了一种更为深刻的内在化过程。

可以说，杜丽娘故事中最动人的场景之一即是其对镜自写真容时细腻深刻的自我呈现。她的自画像也成为一种极致的自我表达，她因之死而复生，坚持不懈地追求所爱。杜丽娘的自我意识和强烈的意愿将崔徽故事中的执着与决绝、自我宣示与对抗时间的努力发展到一个新的高度。因此，《牡丹亭》并不是对晚明情教思想简单的文学再现。通过对丰富的主体世界的展现，它表现出深刻的内在性。

《牡丹亭》对明清戏曲创作的影响毋庸赘言。自画像情节在《牡丹亭》的续作、仿作等相关作品中非常普遍地被运用，这些作品也或多或少地展示了女主人公的内在世界。吴炳的《疗妒羹记》讲述的是与《牡丹亭》关系密切的小青故事。小青弱质多才而命运多舛，因被大妇所妒而遭丈夫遗弃。死前她学杜丽娘留下春容，希望“流逸韵以如生”，最后自祭肖像，梳妆端坐而死<sup>⑥</sup>。此剧也极力铺叙小青在写真前后哀怨的内心状态，但小青的焦虑和恐惧主要来自外部世界，即恶势力的嫉妒或迫害，而杜丽娘代表的是一种更内在的生命渴望和自我意识。特别是《疗妒羹记》保留了原崔徽故事中请画工为之留影的情节，画工眼中小青的韵致虽然反复皴染，但始终是外在的视角，缺乏女主人公对镜自写时那种反观自身的深度。因此，《疗妒羹记》毕竟没有像《牡丹亭》一样将女主人公置于主体的位置上，而更多的是把她看作失意文人的象征，一种对“翰林风韵”的文人气质和身份的喻指<sup>⑦</sup>。而《牡丹亭》的女性视角和内在化特征却在一些女作家的笔下以另一种方式呈现出来。

① 汤显祖著，徐朔方、杨笑梅校注《牡丹亭》第十四出，人民文学出版社1998年版，第78页。

② 臧晋叔编《元曲选》，中华书局1989年版，第3册，第976—977页。

③ 《牡丹亭》第十四出，第78页。

④ 《牡丹亭》第二十出，第111页。

⑤ 《元曲选》，第3册，第976页。

⑥ 吴炳《疗妒羹记》（下），《古本戏曲丛刊三集》，文学古籍刊行社1957年版，第9页。

⑦ 《疗妒羹记》（上），《古本戏曲丛刊三集》，第15页。

### 三 女作家对“自写真容”场景的改写及其自我表达

崔徽故事由“托人写真”到“自写真容”的改变引发了另一个议题,即关于女性的自我意识、自我呈现与创作的关系。自晚明以来,女性才情得到推崇,这与晚明重情写真的文化立场有关。“崔徽写真”也被看作是女性创作的典范。晚明笔记《五杂俎》中载:“妇人以色举者也,而慧次之,文采不举,几于木偶矣……自汉以降,则文君白头之吟,婕妤团扇之咏,乌孙黄鹄之歌,徐淑宝钗之札。道韞咏雪,崔徽写真……花蕊宫词,易安金石,小丛雁门,容华宿鸟……谁谓红粉中无人乎?”<sup>①</sup>在这里,“崔徽写真”被置于类似“女性文学小史”的归类下,突出了其与女性创作的关联。而在一些女作家的笔下,“自写真容”的隐喻确实为她们的自我表达提供了一个出口,而她们也根据女性独特的生命体验为之增添了别样的图景。

清代女词人浦梦珠存世的九首《临江仙》词中有一首向我们呈现了自画小像的抒情场景。浦梦珠身世堪怜,她出身贫家,自幼为绣花女,后嫁为富家妾室,又为丈夫所弃。她在《临江仙》词小序中写道,她是从芙蓉山馆得到兰村先生(即袁枚之子袁通)《临江仙》词十二阕而依数和成的<sup>②</sup>。芙蓉山馆是杨芳灿的室名和别号,杨芳灿曾师从袁枚,可见浦梦珠与当时以袁枚为中心的推举女子才情的文人圈有往来,并且是在这样的文化氛围下进行创作的。她的这组词历数其身世遭际,娓娓道来,情真意切,细腻动人,有如一篇自传。她的经历其实与《疗妒羹记》中的冯小青相似,但与吴炳笔下冯小青的自述相比,浦梦珠的表达更切近现实人生,更渴望追求现世的幸福,而非文人式的自伤才高命薄。其中一首写道:

记得伤春初病起,日长慵下妆楼。慧因悔向隔生修。草偏栽独活,花未折忘忧。一幅生绡窗下展,亲将小影双钩。画成未肯寄牵牛,只缘描不出,心上一痕秋。<sup>③</sup>

这首词传达出词人的孤单意绪以及对人生的不确定感。春日迟迟,引发词人独居的愁思。虽然遭际坎坷,但词人对人生仍然抱有微茫的希望,无法真正的彻悟。她试图自绘小影,寄与丈夫,以这样的方式发出一丝微弱的抗争。但最终亦未果,因为内心的忧郁难以尽言。在她辗转缱绻的抒写中,表现出生命的力量与执念。末句“只缘描不出,心上一痕秋”,既是对丈夫所言,也是一种自我审视。明明是春日,却说内心似秋迹般沉寂凄凉,通过对季节错乱的微妙体会呈现出一种自我表达的张力。正如丁绍仪在《听秋声馆词话》中所论:“视崔徽写真寄裴,更进一意,倍觉凄艳动人。”<sup>④</sup>凭借女性特有的生命体验,作者深化了“自写真容”这一主题的诗歌表现。

当然,女作家对崔徽故事的指涉大部分还是从《牡丹亭》那里接受的影响。清代女作家陈端生的弹词作品《再生缘》就是个有趣的例子。《再生缘》讲述才貌双全的女子孟丽君女扮男装离家出走,后入京赴试,登科及第,官居极品,的故事。《再生缘》也巧妙地模仿《牡丹亭》设置了女主人公孟丽君自画真容的情节,但在《再生缘》里,这个主题得到了进一步发展,它显示了性别角色的复杂性。

像《牡丹亭》一样,《再生缘》极尽笔墨描绘了女主人公自写真容的场景和辗转沉吟的内在心理状态。不过孟丽君是在女扮男装离家出走之前为自己画的像,面对镜中的自己,孟丽君感叹:“咳,孟丽君呀孟丽君,我看如此容貌,何故这般薄命?”<sup>⑤</sup>这立刻让我们想起闺怨传统中惯常的语气。但是和我们在《牡丹亭》中看到的情况相似,它暗示着一种更广泛、更深的缺失感。不过,孟丽君的志向与

① 谢肇淛《五杂俎》,上海书店出版社2001年版,第152页。

② 徐乃昌《小檀栾室闺秀词钞》卷一四,清宣统元年(1909)刻本。

③ 《小檀栾室闺秀词钞》卷一四。

④ 丁绍仪《听秋声馆词话》卷一一,唐圭璋编《词话丛编》,中华书局1986年版,第3册,第2717页。

⑤ 陈端生《再生缘》(上),中州书画出版社1982年版,第151页。



杜丽娘有所不同——不是在浪漫私情中完成自我，她说“正室王妃岂我怀”，她渴望的是“做一个，赤胆忠心保国臣”，在社会公众领域实现自我。因此她在描摹自己的女性颜貌时总有种潜在的质疑。孟丽君为自己画了三次像才庶几得之，她不断地试图寻找表达自我的恰当方式，一再地问自己：“何事真容描不就？”<sup>①</sup> 此处，模糊和不确定充满了整个场景，在她的女性身份和内在真实之间存在着某种不协调，因此喻示了她自我表达的困境和易装之后命运未卜的惶惑。杜丽娘最终在画像中创造了一个理想的、传达出其精神本质的自我形象，因而当柳梦梅拾得此画后，不仅使她的肉体得到重生，也使她的内在自我和主体精神得以彰显。而孟丽君在画出自己的鲜妍丰姿后，却表达了对男性功业的渴望——“今日壁间留片影，愿教螺髻换乌纱”<sup>②</sup>——杜丽娘为自己画像是为了永远保存她的美貌，而对孟丽君而言，其自画像反而是对自己女性形象的一场告别式。《再生缘》的自画像情节显然是对《牡丹亭》的借用和戏仿，但是它又以独特的女性经验和意识改写了此主题。

清代女作家吴藻创作的独幕杂剧《乔影》也同样在“自写真容”的场景中进行了复杂的性别书写。在这部作品中，女主人公自绘男装小影，命名为饮酒读骚图，并亲身演绎了图中情形，身着男装，一边饮酒读骚，一边赏玩自己的男装画像。她将画中小影看作她的唯一知己，与之倾述，以长篇独白的方式抒发了怀才不遇的愤懑，自比屈原，表达了对生命的焦虑与执着，以及渴望在历史和文化传统中被铭记的想法<sup>③</sup>。只是作为女性，她却不如屈原幸运，可以“神归天上，名落人间，更有个招魂弟子，泪洒江南”，最后只能湮没于无闻，“这点小魂灵，飘飘渺渺，究不知作何光景”<sup>④</sup>。这里提出了女性在文化传统中自我观照和定义的问题。她把自画像看作自己灵魂的展现。在自画像中对理想自我的宣示，以及充满激情的语调和自我表白——“长依卷里人，永作迦陵鸟，分不出影和形同化了”，都令人想起崔徽故事<sup>⑤</sup>。不过，《乔影》从性别角度呼吁女性的主体建构又显然是对“自写真容”原有表现模式的极大改写。

#### 四 余 论

崔徽事迹所促成的浪漫想象折射了文人生活的独特景观及其文化身份的表达，而文人群体也分享着崔徽故事所构筑的浪漫抒情的文化空间。唐宋文人对崔徽形象的塑造凸显了她主动追寻恋人的专情和大胆。这种表现方式主要是将之置于伎乐文化中，因而具有较强的娱乐性和社交性。这一时期崔徽故事主要以歌词、画像、诗歌酬唱等方式在文人社交圈广泛流传、对文人社交生活及诗歌交流具有特别的意义。不过，唐、宋文人在构建浪漫文化和表达文人情怀的方式上也存在着区别，我们看到一种从悲剧式的激情向游戏化的情趣转变的迹象。但是到明代，随着崔徽“自写真容”情节的出现和发展，对崔徽故事的表现则存在着一种内在化的趋向。对镜写真之人内在的情绪和心理活动成为主要的描写对象。这与明代中后期探求个体的内在真实、张扬感性自我的文化立场和风尚是一致的，但同时也与作家个人的境遇和创造力有关，因此出现了一些对“崔徽写真”场景极具创造性的呈现。在这个向内转的过程中，女性视角的出现和女作家的参与丰富和深化了崔徽写真或“自写真容”现象的文学

① 《再生缘》（上），第151页。

② 《再生缘》（上），第135页。

③ 对《乔影》的讨论，参见华玮《明清妇女之戏曲创作与批评》，台湾“中央研究院”中国文哲研究所2003年版，第119—127页。《乔影》也很可能受到尤侗杂剧《读离骚》（邹式金辑《杂剧三集》卷三，《续修四库全书》，第1765册，第316—327页）的影响，但《乔影》加入了画像情节，且二者创作的背景和动机因性别的差异而有很大的差别。关于《读离骚》的创作背景，参看《曲海总目提要》卷二〇，人民文学出版社1959年版，第948—954页。

④ 《乔影》，《续修四库全书》，第1768册，第135页。

⑤ 《乔影》，《续修四库全书》，第1768册，第136页。



呈现。有趣的是,明清文学中对于内在自我的建构和主体性的确认常常借助女性视角、生命情境的呈现得以阐发,而女作家自身的自我塑造也得益于这个内在化的过程。女性之作分享了同一个浪漫文化,与男性文人同处于时代与文化的潮流之中,但同时也创造出了对自身经验(特别是女性经验)的个性化表达,因而二者是既同构又异质的对话关系。对崔徽事迹的文学再现很好地说明了这一点。

当然,在对崔徽故事和“自写真容”主题的创作和改写过程中,虽然不断有新的因素和表现形式出现,但很多旧的形式也还继续着,因而在清代呈现出越来越多样化的趋势,诸如传统思妇主题的回归、游戏的笔调、从女性视角写闺房之乐的生动情态等。在清代对崔徽故事的重述中,还有种较为突出的特质,即文化怀旧的意味。在这些表述中,崔徽以及崔徽画像与晚明清初的歌妓文化合流,表达了文化放逐感和救赎感。比如袁枚感念康熙初年的苏州名妓张忆娘之事迹及其簪花图的辗转流传,写下五首绝句道尽其间沧桑,感怀“国初诸老之钟情”<sup>①</sup>。其中一首写道:“身后扬州又往还,芳魂应唱念家山。兰亭肯换崔徽画,赎得文姬返汉关。”<sup>②</sup>到这里崔徽故事已被抽象为一个文化符号,将原典中年华老去的促迫感转化成为世代与文化迁逝的象征。袁枚《题前朝董姬小像》也有“一幅崔徽二百年,倾城名仕总成烟”之句<sup>③</sup>。类似的表达方式在晚清的一些作品中也还能看到,如赵藩的《题陈兰卿司马鹄摹藏陈圆圆小像册》:“对此茫茫兴废感,丹青休比貌崔徽。”<sup>④</sup>

崔徽故事的发展变貌呈现在多种体式的文学中,特别是在诗歌和戏剧作品中。这大概是由于崔徽近乎痴狂的语言和行为、那种激烈的自我宣示,呈现给我们一个具有强烈抒情意味的场景,因而特别容易吸引诗人和剧作家的目光。崔徽事迹在小说中却所传不多,《丽情集》之后改写崔徽故事的小说作品并不多见。晚清文言小说集《夜雨秋灯续录》中的《红蕤》一篇是比较明显地采用了自写真的情节。故事讲述红蕤自写真容寄与安生,力求璧合,但最终含冤而死,冤魂化作蝴蝶追寻安生。安生亦无疾而逝,并以红蕤小像为殉<sup>⑤</sup>。在这个故事中,自写真容的情节本身没有得到戏剧化的铺展,不过“以红蕤小像为殉”的有关男女双双殉情的改写进一步加强了故事的感伤气氛,以末世想象特有的浮华艳丽与哀感透露出晚清一代对伦理与情爱的重新界定<sup>⑥</sup>。可以说,崔徽故事在不同历史时期、不同士风和文化环境中的接受和创变向我们展示了文学形象的构造与迁移的轨迹,也是考察文学传统与个性化的表达、自我/性别身份与浪漫话语之间关系的生动案例。在此意义上,崔徽事迹的文学呈现是一次跨越时间、文类和性别边界的文本之旅。

[作者简介] 邹颖,女,中国人民大学文学院讲师。发表过论文《从对〈牡丹亭〉的回应看〈再生缘〉的女性书写及其文学史意义》等。

(责任编辑 石 雷)

① 袁枚《小仓山房诗集》卷七,王英志校点《袁枚全集》,江苏古籍出版社1993年版,第1册,第109页。康熙初年,张忆娘簪花图引来一时名宿纷纷题咏,留有《张忆娘簪花图卷题咏》一卷(《丛书集成初编》,第1576册),后世文人亦时有歌咏。除袁枚外,还有俞樾《张忆娘簪花图诗序》也用到崔徽典故,见《宾萌外集》卷三,《续修四库全书》,第1550册,第125页。

② 《小仓山房诗集》卷七,《袁枚全集》,第1册,第109页。

③ 《小仓山房诗集》卷一七,《袁枚全集》,第1册,第351页。

④ 赵藩《向湖村舍诗初集》卷六,《续修四库全书》,第1575册,第550页。

⑤ 宣鼎《夜雨秋灯续录》卷六,《夜雨秋灯录》(下册),上海古籍出版社1987年版,第752—756页。

⑥ 有关清末民初文化及伦理方面对于情色概念的重新界定,参见王德威《被压抑的现代性——晚清小说新论》,北京大学出版社2005年版,第66—73页。