

## 梅妃形象的深層意義：楊貴妃文學史上一個重要箇案

董，上德  
九州大学外国人教師，中山大学副教授

<https://doi.org/10.15017/9601>

---

出版情報：中国文学論集. 33, pp.91-104, 2004-12-25. 九州大学中国文学会  
バージョン：  
権利関係：

# 梅妃形象的深層意義

——楊貴妃文學史上的一個重要簡案

董 上 德

楊貴妃與唐明皇（李隆基）的情愛故事，自唐白居易的『長恨歌』問世以來，歷代流傳，家喻戶曉。唐陳鴻的『長恨歌傳』，宋樂史的『楊太真外傳』、佚名的『梅妃傳』，元白樸的『梧桐雨』雜劇，明吳世美的『驚鴻記』傳奇，清洪昇的『長生殿』傳奇，是這一題材跨文體流變所產生的代表性作品。清胡鳳丹收集與李楊故事相關的資料，編為『馬嵬志』（刊於光緒三年，一八七七），其中的「詞曲」卷、「藝文」卷是以李楊故事為題材的詞曲、詩文。可見，李楊故事的跨文體流變，形成了一系列的含有多種文體的作品，竹村則行教授稱之為「楊貴妃文學史」（『楊貴妃文學史研究』，東京·研文出版，二〇〇三年一〇月），這是一個很有見解的提法。

顯然，楊貴妃文學史的形成是歷時性的。我們後人面對著這一份文學遺產，猶如面對一個年代久遠、層積深厚、儲藏豐富的考古現場。考古學家對一個考古現場的遺存物往往進行「層的觀察」，分析不同時代的遺存物的「層位關係」，並作遺存物的「層位學研究」（藤本強『考古學的方法』，第73～83頁，東京·東京大學出版會，二〇〇〇年二月）縱觀楊貴妃文學史，從唐代以來，有關這一題材的作品層層疊疊，詩歌的、小說的、戲劇的，乃至於說唱的（如元王伯成的『天寶遺事諸宮調』、清羅松窗的子弟書『七夕密誓』等），林林總總，「層位」複雜，蔚為大觀。竹村教授考察了從『長恨歌』到『長生殿』楊貴妃故事的變遷，注意到詩歌、小說、說唱、戲劇之間的相互關係和影響，還留意到楊貴妃故事在近現代的演變（如魯迅的關於長篇小說『楊貴妃』與劇本『楊貴妃』的構想，以及日本作家井上靖的小說『楊貴妃傳』），猶如對楊貴妃文學史做了一次以「單位母題」為中心的「文學考古學」的研究。

在這一專題研究中，竹村教授對楊貴妃故事的歷時性層積尤為關注。隨着時代的變遷，楊貴妃形象從「傾國的惡

女」逐步演化為「具有悲劇色彩的絕世的美女」，其間，道德評價的變化、審美觀念的遷移、特定時代文人的好尚、對複雜人性逐漸的領悟等，都是推動楊貴妃形象產生變化、楊貴妃故事不斷流傳的內在因素。竹村教授對此有不少精彩的見地。

比如，元雜劇「梧桐雨」含有「明皇擊梧桐」的情節因素，為何出現這樣的情節因素呢？竹村教授考察了作者白樸所生活的年代，那個年代文人的好尚，白樸所受到的前輩文人的影響，指出金元易代之際以白樸養父元好問為中心的文人們對「明皇擊梧桐」的故事頗為關注，往往在不同的題畫（『明皇擊梧桐圖』）詩中，將象徵着尋歡作樂的「擊梧桐」（傳說楊貴妃表演『霓裳羽衣曲』時，唐明皇以箸擊梧桐，以示歎賞）與象徵着唐朝國運巨變的「漁陽鼓」作對照，反思有唐一代的興衰。在這樣的人文氛圍之中，白樸創作「梧桐雨」就不會囿於白居易的「長恨歌」，而在取材方面，自然添入沒有出現在「長恨歌」中的「明皇擊梧桐」的情節因素，以之與充滿悲傷色彩的「秋夜梧桐雨」作對照，正是此時的「梧桐」意象迥異于彼時的「梧桐」意象，強烈的對比造成強烈的戲劇效果（第三三二丁二五四頁）。可以說，在楊貴妃文學史的「層位關係」中，「明皇擊梧桐」的情節因素具有特定的時代意義，也因此帶上特定的時代印記。

又如，竹村教授注意到，梅妃形象出現在楊貴妃文學史中具有特殊意義。梅妃其人，不見於正史，傳世的「梅妃傳」卻是宋代無名氏的作品，竹村教授從唐、宋文化史的比較入手，指出「梅妃傳」含有宋代文化特徵的多種印記，如愛梅、詠梅的風尚，鬪茶的風習，以及將體態豐盈的楊妃蔑稱為「肥婢」等，這些都可以作為「梅妃傳」產生于宋代的旁證（第二二〇頁）。更重要的是，唐代實無其人的梅妃于宋代出現，成為楊貴妃文學史中的一個引人注目的人物，與唐明皇、楊貴妃構成三角關係，在三角關係中凸現楊貴妃性格的複雜性，尤其是她的嫉妬心理與好勝心理（第二〇八頁）。可見，在楊貴妃文學史的發展過程中，宋人對故事主人公的人性的認識是比唐代有所深化的。竹村教授還認為，「梅妃傳」中的梅妃作為楊貴妃的競爭者而登場，作品以她為主人公，並呈現出褒梅貶楊的傾向，梅妃的形象是文人心目中的理想化的女性。受到「梅妃傳」的影響，明代的吳世美撰「驚鴻記」傳奇，仍以梅妃為主角，而以楊妃為配角。在清代，洪昇「長生殿」傳奇雖然其旨趣與「驚鴻記」大異，但是在人物描寫與故事情節方面顯然受到「驚鴻記」的不少啓示和影響（第三三一—三三八頁）。於是，在楊貴妃文學史的「層位關係」中，梅妃形象不僅帶有

時代的印記，而且起到承上啓下的作用。

筆者受到竹村教授的啓發，覺得在楊貴妃文學史的「層位關係」中，梅妃形象是一個重要的箇案，這一形象緣何產生，其背後蘊含着何種文化密碼，為何成爲楊貴妃文學史上的一個生命力頑強的藝術形象，都是值得進一步探討的問題。

—

探討梅妃的形象，不能不涉及楊妃，也不能不涉及「安史之亂」這個天寶年間的歷史語境。

在一個變動不居的時代，發生重大的歷史事件，當然會激發人們的震動，引發人們深沈的思考，並且使人們的記憶在較長的時間裏「定格」于那個影響深遠的事件。唐代的安史之亂（天寶十四載，七五五）就是如此。

於是，我們在杜甫的詩裏不僅聽到詩人爲安史叛軍所俘、淪陷在長安時的哀歎：「遙憐小兒女，未解憶長安」（『月夜』，參見蕭滌非『杜甫詩選注』第68頁，人民文學出版社，一九七九年六月版）而且在其『悲陳陶』、『悲青坂』、『對雪』、『春望』、『哀江頭』等詩作中也看到了詩人對「國破山河在」的種種慘變的記錄。這些紀錄就是當時整個社會的「集體記憶」的重要組成部分。

其中，杜甫的『哀江頭』以略帶隱晦的筆觸寫到李、楊情緣的前後變化，往日的情景是：「憶昔霓旌下南苑，苑中萬物生顏色。昭陽殿裏第一人，同輦隨君侍君側」。而這樣的恩愛場面，隨着安史之亂的爆發，已經一去不復返了：「明眸皓齒今何在，血污遊魂歸不得」。對此，詩人流露出一定的同情和感傷：「人生有情淚沾臆」。同時，他對李、楊兩人的「去住彼此無消息」還是感到悲哀和遺憾的。

從杜甫寫於安史之亂前後的作品看，他對李、楊情緣的態度很難用一句話來概括。他從人道的立場看待楊妃的死於非命，不免有惻隱之心，故有「明眸皓齒今何在」之歎。可是，當他深入思索安史之亂的禍根時，又免不了將楊妃視爲導致「夏殷衰」的「褒姒」一類的人物（『北征』）。而他對唐明皇下令進貢荔枝以討好楊妃是多有批評的，認爲這無非是「雲壑布衣餒背死，勞生重馬翠眉須」（『解悶十二首』）。早在天寶十二載（七五三），他在『麗人行』中對

梅妃形象的深層意義

氣焰囂張的楊家的譏諷更是為世人所知，詩中「楊花雪落覆白蘋」還留下了一個供人想象的敘事空間。

從杜詩可知，杜甫對唐明皇的宮幃生活是有所了解的，否則，他怎麼能知道誰是「昭陽殿裏第一人」呢？如果沒有第二、第三人的存在，又怎能將「第一人」顯露出來呢？其實，有關唐明皇的宮幃生活，當是天寶年間以降人們暗地裏議論、傳播的熱門話題，可是，出於為「尊者」諱的傳統文化心理，大家又往往有所避諱，故而第二、第三人隱匿在歷史的背後。又因為中國歷來有「槍打出頭鳥」的習慣，既然楊妃成了「第一」，成了「出頭鳥」，在安史之亂剛剛過去的時候，人們的注意力就會集中在她的身上。

或許杜甫更多地着眼於政治，對唐明皇的宮幃生活中與安史之亂關係不大的部分沒有多少興趣，所以，他的詩歌作品沒有提到唐明皇身邊的「第二人」或「第三人」。而新舊《唐書》都記載楊玉環于「天寶初進冊貴妃」之後兩次被「送歸外第」的事件，這些事件可能與唐明皇的其他愛寵有關。據《舊唐書》，楊妃第一次出宮是天寶五載七月，第二次是天寶九載（未記月份，《通鑑箋注》的記載是「九載二月」，參見嚴仲義校點本《馬嵬志》第14頁，江蘇古籍出版社，一九九〇年一月版）。在冊封貴妃之前，即在開元年間，史書沒有記載楊氏得罪唐明皇的事情，可以想見，當時楊氏還沒有膽量去開罪皇帝，她尚未取得「法定」的貴妃資格，對於唐明皇的所作所為，可能會有所隱忍，不便「發作」。隨着她的禦「龍」之術日益精湛，膽量也越來越大，嬌寵之態溢於言表，容不得皇帝在感情生活中「走私」，遂耍起小脾氣來，以為這樣就可以把年紀已經一大把的皇帝「穩」住，沒想到皇帝畢竟是皇帝，哪怕是小小的脾氣，也不能容忍，故而「以微譴送歸楊鈿宅」（《舊唐書·楊妃本傳》），可見這一次楊妃發的脾氣不算大，但已經遭到皇帝的嚴厲懲罰。有的歷史學家將「微譴」理解為「指重重的罪過，僅作了輕輕的發落」（許道勛、趙克堯著《唐明皇與楊貴妃》第360頁，人民出版社，一九九〇年八月版），這個說法似可商榷。因為「以微譴」是表示「送歸楊鈿宅」的原因，所謂「微譴」是指輕微的罪過，在古代漢語中，「譴」的本義就是罪過，不宜將「微譴」理解為「輕輕的發落」，而語句中的「送歸楊鈿宅」纔是發落的具體方式，而且，對於一個得寵的貴妃而言，這其實已是一次很丟面子的「沉重的發落」了。按理說，經過這一次的教訓，楊妃應該學乖一點，可是，恰好相反，她在以後的宮幃生活中，不僅沒有學乖，反而更加厲害，其第二次的出宮是因為「忤旨」（《舊唐書·楊妃本傳》），不是發發小脾氣那麼簡單了。從中可見，若不是唐明皇在宮幃生活中做得太過份，楊妃何至於大發「雌威」，犯下「忤旨」的大罪呢。而楊妃之所以

「忤旨」，當與感情生活出現比較嚴重的問題有關。晚唐鄭綮《開天傳信記》載：「大真妃常因妬媚，有語侵上」（《開元天寶遺事十種》第59頁，上海古籍出版社，一九八五年一月）。對於楊妃而言，「妬媚」是「家常便飯」，唐明皇也變得逐漸適應她的一般程度上的「妬媚」，估計唐明皇自從第一次發落楊妃出宮之後，感情上經過「磨合」，一般的「妬媚」他是有辦法化解的，所以，從天寶五載七月之後至天寶八載，李、楊之間大致相安無事。可是，當楊妃的「妬媚」逐步升級並超越唐明皇所能忍受的極限時，「龍顏」不得不大怒，終於出現天寶九載的第二次出宮事件。

楊妃前後兩次出宮事件的幕後，隱隱約約有「昭陽殿裏第一人」以外的第二人或第三人的身影。我們不必考證這第二人、第三人是誰，以現在所掌握的有限材料，也無法做出令人信服의考證。

可是，這第二人或第三人的故事，以及李、楊的情愛故事，在安史之亂平息之後，很可能以這樣或那樣的方式流傳於朝野。當人們已經遠離安史之亂的時候，他們的興趣遠遠會比身處安史之亂之中的人如杜甫等更加廣泛得多，他們不一定像杜甫那樣主要著眼於政治的層面思考問題，在政治之外，他們有更多的關注點，而「軟性」一點的宮幃軼聞可能更有吸引力。

其實，唐明皇的宮幃生活的點點滴滴是有一定的傳播渠道的。事隔約半個世紀，白居易於元和四年（八〇九）寫出《請揀放後宮內人》及《上陽白髮人》（參看顧肇倉、周汝昌《白居易詩選》第71頁，人民文學出版社，一九六三年七月版），後者寫道：「當時尚幸存於世的白頭宮女仍念念不忘天寶末年的事情，『玄宗末歲初選入，入時十六今六十』。所謂『玄宗末歲』，若定為天寶十四年（七五五）十一月安祿山自范陽起兵之前，則這位年屆六十的宮女向外人自述身世時當在貞元十五年（七九九）左右，此後經過約十年的時間，白居易纔寫出『上陽白髮人』。而白頭宮女在講述天寶舊事時，並不諱言楊妃當年的『霸道』：『未容君王得見面，已被楊妃遙側目。妬令潛配上陽宮，一生遂向空房宿』。這樣的宮女，滿肚子委屈，對楊妃多有貶損，應在意料之中。可是，白居易以李楊情緣為題材而寫成的『長恨歌』（早于『上陽白髮人』，是元和元年〔八〇六〕的作品），詩中沒有提及楊妃的『妬』。白居易很可能在公元七九九年前後已經接觸到白頭宮女，並聽她講述昔日的故事，楊妃之『妬』，他是知道的。他在寫『長恨歌』時卻對題材有所取捨。或許，白居易對於白頭宮女講述的故事並非全信，因為白頭宮女入宮時已經是天寶末歲，又被安置在洛陽的上陽宮，她能知道的事情很有可能也是聽說的，況且，事件已經過去了半個世紀，所憶述的內容難免走樣，說不定還會添枝加

葉，有附會的成份。這是「口述歷史」的局限性，又體現着「口頭文學」的創造性。梅妃形象的問題就出在這裏。

二

梅妃是一個不見於載籍的人物，卻也不是憑空塑造出來的。白頭宮女口稱楊妃之「妬」，蘊含着又一個供人想象的空間。

可以想見，連「玄宗未歲初選入」的年紀很小的宮女也「妬」，楊妃「妬」的對象是比較寬泛的，而史書記載的她的前後兩次出宮事件，她的「常因妬媚，有語侵上」的舉動，都說明楊妃的確是一位有「霸氣」、有膽量的美人。被「妬」的宮女自然會想不明白，大唐天子在上，為什麼皇帝不加干預，任憑楊妃「妬令潛配上陽宮」呢？為何是楊妃說了算，而皇帝也要聽從楊妃的意旨呢？這成何體統？須知，這些「同時采擇百餘人」的宮女，本來是皇帝所「需要」的，何以連皇帝也沒有見過一面就被打入冷宮呢？這一連串的問題，大概長期困擾着那些終日無聊的宮女，她們「春往秋來不記年，唯向深宮望明月」（「上陽白髮人」），可是，「明月」不照上陽宮，所以，她們共同的命運是「上陽人，苦最多。少亦苦，老亦苦，少苦老苦兩如何？」除了嗟歎，她們對皇帝的「恨內」當有無限的哀怨。

年幼無知而又初入禁苑的宮女尚且遭到楊妃之「妬」，那麼，那些見多識廣、儀態萬千、才能出眾的妃嬪豈不是成了楊妃的眼中釘、肉中刺？於是，皇帝的「恨內」與楊妃的「妬」結合在一起，就會構成一個以「恨內」與「妬」為關鍵情節的故事框架。這個故事框架必定需要一位足以與楊妃相敵的人物，構成三角關係，而且，這位出眾的美人又必定成為楊妃的「手下敗將」，這樣纔能顯現皇帝是如何的「恨內」，楊妃又是如何的「妬媚」。

這個以楊妃的對立面出現的人物，與其說是以某一位妃嬪為原型，不如說是出於「文學創作」的需要，是出於編出一個三角情緣的故事的需要。所以，我們實在不必追究這個人物在實際的宮幃生活中姓名誰都不重要，重要的是作為一個帶有文學創作色彩的藝術形象，她足以將唐明皇吸引住，足以使楊妃因為她的存在而坐立不安，非要置諸死地而不可。只有這樣，纔能滿足編出「恨內」與「妬媚」的故事情節的必要條件。

我們很難說這個人物是「一次性」地完成的，而且，很可能不是「一次性」就能夠完成的。我們很難說這個人物

只是以某位妃嬪為原型，而很可能是以不止一位妃嬪為原型的。我們很難說這個人物僅僅是那些被打入冷宮的宮女們的創造，但是，這個人物形象的形成很可能包孕着那些宮女們內心對皇帝的無限哀怨與對楊妃的刻骨仇恨。

當白居易在公元七九九年前後聽白頭宮女憶述天寶舊事時，宮女的口頭表述無論如何是離不開「妬令潛配上陽宮」與「唯向深宮望明月」這樣的主要話題的。白居易的「上陽白髮人」只是一首詩，不可能把白髮宮女當時所說的一切都記錄下來。宮女的口述肯定比詩歌所記述的多得多。宮女的口述估計不止白居易一個人聽過。宮女的口述很可能除詩歌之外還會有其他的流傳途徑。經過半個世紀的積累，李、楊的情緣故事，以及與之相關的皇帝「慎內」和楊妃「妬媚」的故事傳說，已經進入人們的「集體記憶」的範疇，宮女的口頭表述就是這種「集體記憶」的一個組成部分。「集體記憶」不一定與歷史真實相對應，很可能會產生種種令人意想不到的變異，不過，含有變異成分的集體記憶可能更有生命力，並且可以借助多種途徑而代代相傳。

事實上，能說明存在着一個以皇帝「慎內」與楊妃「妬媚」為主要情節框架的故事的就是「梅妃傳」。

### 三

「梅妃傳」表面上以梅妃為「傳主」，實際上是借梅妃的失寵寫唐明皇的「慎內」，借梅妃的失意寫楊妃的「妬媚」，借梅妃的故事為唐明皇的失政添一注腳。

這個作品的成立是以李、楊情緣為前提的，如果缺少這一前提，「梅妃傳」就不能形成獨具一格的、富於戲劇性的情節。所以，我們研讀這個作品，似應着眼於作品中的人物關係，着眼於其中的故事框架，着眼於在李、楊、梅的三角關係中故事情節的走向。

作品的主體情節即戲劇性事件是從「會太真楊氏入侍，寵愛日奪，上無留意」開始的。本來，唐明皇的如意算盤是左擁右抱，楊、梅兼收，故而，面對楊、梅，「上嘗方之英、皇」，即將楊妃、梅妃比作上古聖君舜的兩個既相安無事又親密無間的妃子女英、娥皇，對於唐明皇的比喻，作品寫道：「議者謂廣狹不類，竊笑之」，可見，唐明皇曾經以得意的語氣將上述比喻告訴其臣下，這纔引起「議者」的「竊笑」。歷史上的唐明皇是一個喜歡張揚的人（參見許道

勳、趙克堯著《唐明皇與楊貴妃》第七章「好大喜功」，即使上述比喻出於文學創作中的虛構，也是符合唐明皇的性格特點的。但是，他的如意算盤並沒有打響，他沒有舜那么「好運」，左「英」右「皇」的美夢很快破滅，代之以驚驚惶惶的「偷情」。皇帝也要「偷情」，可謂千古奇聞，而在「偷情」的時候，侍從「驚報」楊妃「已屈閣前，當奈何」，唐明皇竟然手忙腳亂地「披衣」，其狼狽相可想而知。緊接着，生怕梅妃被楊妃發現，於是，「抱（梅）妃藏夾幕間」，這與民間那些好色之徒「偷腥」之後又要在妻子面前遮遮掩掩，裝出若無其事的样子何其相似。當時，楊妃發覺有詐，追問梅妃的下落，唐明皇不敢說真話，只能以謊言搪塞。而楊妃緊追不放，「太真語益堅，上顧左右不答」。皇帝因為心虛，答不出來，天子的威嚴已經蕩然無存，而楊妃在皇帝面前「大怒」、「怒甚」，似乎她要教訓的不是唐朝天子，而是她的那個不聽話的，只會偷雞摸狗的丈夫。唐明皇之「慎內」、楊妃之「妬媚」，均表現得淋漓盡致，還有什麼宮幃軼聞比這樣的故事更能表現堂堂天子的狼狽、荒唐、與滑稽呢？擁有三宮六院的皇帝竟然是「慎內」的男人，這樣的文學想象當然與歷史的真實相距很大，如果不是對皇帝懷有很深的哀怨，誰能作這樣的想象呢？除了那些不幸的、因楊妃所妬而被打入冷宮、見不到皇帝一面的宮女，又有誰會作這樣的想象呢？宮外的民間人士只是知道皇帝絕對不缺美色，而且絕對凌駕於一切人之上，其想象力再強恐怕也難以想出皇帝「慎內」的情節。

「梅妃傳」是一篇以皇帝「偷情」為中心事件的小說，梅妃心中的苦情與這一事件密切相關，為了進一步表現梅妃「上棄我之深乎」的內心哀歎，傳中出現了梅妃所作的「樓東賦」，這可視為「偷情」事件的餘波。這篇賦反映出梅妃對「偷情」事件的痛切感受，一方面，哀怨「信標落之梅花，隔長門而不見」，另一方面，「奈何嫉色庸庸，妬氣冲冲，奪我之愛幸，斥我乎幽宮」，深感自己夾在李、楊之間，本來享有的「愛幸」被楊妃奪去，昔日的「舊歡」已成夢寐。曾幾何時，皇帝與自己定下盟約，「誓山海而常在，似日月而無休」，如今，當日信誓旦旦的皇帝因「恐憐我而動肥婢情」，故而背盟負約，使自己「苦寂寞于蕙宮，但凝思乎蘭殿」，「空長歎而掩袂，躊躇步于樓東」。可見，「偷情」事件對梅妃是一次極大的打擊。小說接着寫到，一波未平，一波又起，梅妃想不到的是，這篇賦竟然為楊妃所聞，幾乎招來殺身之禍。楊妃向皇帝告狀，稱梅妃「以廣詞宣言怨望，願賜死」。終因「上默然」，即皇帝不置可否，梅妃這纔暫時留下一條小命。而對於梅妃的生死存亡，皇帝只是以「默然」處之，令人頓生無限感慨。

此後，皇帝曾以珍珠一斛密賜梅妃，梅妃已不領情，以責怪的語氣賦詩言志：「何必珍珠慰寂寥」。她對皇帝已經

不存幻想了。可以想見，以楊妃的霸道、皇帝的「懦弱」，如果不是「祿山犯闕，上西幸，太真死」，梅妃的那一條小命依然會捏在楊妃的手中。

在李、楊、梅的三角關係中，李、楊的性格和行動決定着這種三角關係的變化。梅妃是一個被動的存在，她只是爲了表現唐明皇之「慎內」、楊妃之「妬媚」而被塑造出來的。在皇帝「偷情」這一中心事件中，「藏夾幕間」的梅妃，若隱若現，是李、楊發生矛盾衝突所需要的一個「背景式」的人物。明乎此，就可以明白，梅妃形象是出於構成一種戲劇衝突的需要而出現的，是出於搭配成一種三角關係而出現的。她不見於任何文獻記載，這不會影響我們對這一人物形象的理解。但是，不可忘記，史書所記載的楊妃的兩次「出宮」事件，正是提供了人們進行文學想象的必要的空間，白居易所接觸到的「上陽白髮人」的有關李、楊關係的這一類的口述，說不定就是觸發這種文學想象的「由頭」。傳中所錄梅妃的詩句「柳葉雙眉久不描，殘妝和淚濕紅綃」，那種哀怨、孤獨、無奈的心境，與「上陽白髮人」中所寫的「夜長無寐天不明，耿耿殘燈背壁影」的內心苦況，是很相似的。梅妃，是失寵者的文學寫照。

#### 四

失寵，是中國古代文學的一個傳統主題。尤其是漢司馬相如的『長門賦』問世以來，失寵與「長門」意象往往聯繫在一起。『梅妃傳』寫「偷情」事件後，梅妃深感自己被皇帝遺棄，「以千金壽高力士，求詞人擬司馬相如爲『長門賦』，欲邀上意」，可是，高力士畏懼楊妃之勢，以「無人解賦」爲借口回絕了梅妃。不得已，梅妃只好自己動手，做了一篇『樓東賦』。

其實，同樣寫失寵，『長門賦』與『樓東賦』有很大的區別。『長門賦』中的陳皇后是因「妬」而失寵，『樓東賦』中的梅妃是因被妬而失寵。陳皇后畢竟是皇后，她有「妬」別人的特殊地位，而梅妃終究是一位妃子，她正處於被妬的地位（哪怕妬忌她的也是一位妃子）。陳皇后的「日黃昏而絕望兮，悵獨託於空堂」，那是自作自受、自討苦吃。而梅妃的「思舊歡之莫得，想夢著乎朦朧」，卻是受辱被欺的結果。相比之下，後者更可憐，更值得同情。

同樣是妃子，何以楊妃得意而目中無人，梅妃失寵而處處被動？『梅妃傳』的解釋是：「太真忌而智，（梅）妃性

柔緩，亡以勝」。換言之，楊妃妬忌而有心計，步步進逼，掌握主動權，梅妃性情柔弱和緩，且無心計，處處受制於人，在人生的「競技場」中輸得一敗塗地。

然而，輸得一敗塗地的梅妃，不僅天生麗質，而且才華橫溢，文采飛揚。她九歲能誦『詩經』中的『周南』和『召南』，其父以『召南』中的一個篇名為女兒起名，「名之曰采蘋」。梅妃形象的塑造者在「設計」這一形象時，頗為強調她的「詩教」背景，實際上，她與古代一般的讀書人的成長背景、學養構成並無多大的區別。就其才華而言，「妃有『蕭蘭』、『梨園』、『梅花』、『鳳笛』、『玻杯』、『剪刀』、『綺窗』七賦」，加上「偷情」事件後寫的『樓東』，一共是八賦。以賦家名留千古的司馬相如傳世的賦作也只有六篇，論數量，梅妃也算是「多產作家」了。就其審美趣味而論，她「淡妝雅服，而姿態明秀」，而且，「性喜梅」，與文人的趣味頗為吻合。

古代文人向來就有以女性自喻、自托的傳統。『楚辭』中的「香草」、「美人」，是人所共知的。『玉臺新詠』卷四收錄謝朓『同王主簿怨情』一詩，其注曰：「此詩言婦人怨曠以自托也」。反觀梅妃的形象，其身上的文人氣息是相當濃厚的，內心的哀怨與無奈，往往借詩賦以出之。詩賦，不僅體現出她的文化修養，更是她傾訴衷曲的媒介。滿腹詩書的梅妃卻不敵只會「忌而智」的楊妃，從這裏可以看出，梅妃的「文人化」與楊妃的「小人性化」是同步進行的，「小人性化」的楊妃掌控着「文人化」的梅妃，楊妃的小人得志，梅妃的懷才不遇，正好形成鮮明的對比。梅妃的形象，多少含有失意文人的身影。

## 五

從以上的分析可知，『梅妃傳』含有兩個層次。一個層次是在李、楊、梅三角關係中寫皇帝的「恨內」、楊妃的「妬媚」、寫居於李、楊之間的梅妃的失寵。這種失寵的意緒在一定程度上與『上陽白髮人』所描述的失寵宮女的內心痛苦是相通的。另一個層次是在楊、梅的敵對關係中將楊妃「小人性化」，將梅妃「文人化」，以「文人化」的梅妃取於「小人性化」的楊妃的故事情節，寄寓着文人的某種痛苦的人生體驗。上述兩個層次所表現的意緒和心理是有區別的，為什麼能夠結合在一個作品之中呢？筆者認為，『梅妃傳』不大可能是一次性完成的，它可能有一個流傳、演化的過

程。

我們的一個基本判斷是如果作品僅僅出於文人的手筆，那麼，將梅妃「文人化」是毫無問題的，問題是，生活在朝廷之外的文人，在進行藝術想象時，可以想象出楊妃是如何的「妬」，皇帝是如何的「花心」，可是，他們不大可能想象出皇帝「慎內」的情節。古代文人從小接受「三綱五常」的教育，知道「君權神授」的說教，也知道「龍在上，鳳在下」的規矩，對皇帝擁有絕對的權力是置信不疑的，他們怎麼能想得到出皇帝也會怕「女人」呢？說得通俗一點，他們怎麼能夠想得到出皇帝也會怕「小老婆」呢？這一點，對於熟讀經史的文人來說是不可思議的。

皇帝「慎內」的情節不大可能出於文人的想象，而很可能出自那些內心對楊妃充滿仇恨、被楊妃所「妬」而身處冷宮的宮女。她們一生的「幸福」就完全葬送在楊妃的一個「妬」字之下，怎麼能不對皇帝的能耐心存疑問呢？皇帝對楊妃的「妬」也顯得無可奈何，那麼，皇帝是干什麼的？他與民間的那些怕老婆的男人又有什么区别？須知，宮女們來自民間，她們一被徵選，就入了冷宮，對宮廷的隱秘生活大概所知不多，對皇帝的起居也沒有多少真切的體驗，況且，她們年紀輕輕，學識修養未必上乘，除了楊妃的「妬」以外，她們也不一定知道還有什麼原因導致自己的命運是如此的淒慘。她們對民間的怕老婆故事大概不會一無所知，思前想後，想來想去，自覺不自覺之間，將民間的「慎內」故事移至皇帝身上，想象着皇帝也和民間的某些男人一樣「慎內」，名義上擁有三宮六院，實際上只能被楊妃控制着，連親近宮女的自由也沒有了。因此，身為宮女，纔會落得如此可憐的下場。而一旦將民間的「慎內」故事移植到皇帝身上，出於敘事的需要，同時出於將故事戲劇化的考慮，自然會虛構出一個楊妃的對立面。這個對立面，足以令皇帝入迷。可就算令皇帝入迷，皇帝也只能以「偷情」的方式親近她。皇帝「偷情」還不打緊，可笑的是，「偷情」的行爲被楊妃發現，皇帝也會像民間的某些怕老婆的風流漢，「偷腥」之後還得惶惶恐恐地「擦嘴」，慌忙掩飾。更有甚者，在楊妃的追問下，皇帝「顧左右不答」，楊妃大吵大鬧，也只好乖乖地閉嘴。這哪像是皇帝的作派？這樣的故事，多少帶有民間文學的敘事特點。而皇帝之「慎內」就格外具有戲劇性了。因此，梅妃的形象，或多或少、或深或淺地帶上「被妬」而失寵的宮女的人格投影。

宮女來自五湖四海，經歷大致相同，個性卻不一樣。有的宮女怕事，有的宮女並非緘口不言。前者如唐朱慶餘

《宮詞》所說「含情欲說宮中事，鸚鵡前頭不敢言」（《增訂注釋全唐詩》第三冊，第一一九四頁，文化藝術出版社，

梅妃形象的深層意義

二〇〇一年五月），後者則如向白居易訴說幽閉生活的白頭宮女。尤其是像白頭宮女那一類的人，在幽閉的人生中鬱積着一肚子的話，要尋找傾訴的對象，而且上距玄宗時代已經有半個世紀的歷史，半個世紀前發生的事，也到了可以「解密」的時候了，何況宮女能知道多少秘密呢？反正有人願意聽，她也願意講，聽的人大概不止白居易，講的人大概也不止白頭宮女一人。白居易在「請揀放後宮內人」一文中記載：「自太宗，玄宗已來，每遇災旱，多有揀放（宮女）」，並稱這是「貞觀開元之風」（『白居易集』第四冊，第二三七八頁，中華書局，一九七九年六月版）。可見，除白頭宮女以外，玄宗時代的一些被「揀放」的宮女，也可能是李、楊故事的傳播者。當她們所說的在宮中被妬的往事傳出宮外，說者固然有心，聽者也可能別有會意，傳來傳去，越傳越有「影」，越傳越成「形」，被楊妃所「妬」的人逐漸以某個藝術形象出現在有關李、楊的情緣故事之中，成為李、楊故事的一個「伴生」型人物。這可能就是梅妃形象的來由。

有一點值得注意，梅妃並非姓「梅」，為何作品不稱作「江采蘋傳」或「江妃傳」呢？既然她喜歡梅花，出於文學虛構，假設她姓梅，也無不可，而且一個酷愛梅花的人也姓梅，可能還會產生一種令人印象更深的藝術效果。但是，這一人物形象就是不姓「梅」。也許這裏暗藏着一個梅妃形象之形成史上的秘密。筆者以為，作為李、楊故事的一個「伴生」型的人物，其初始未必有固定的姓名，因為被楊妃所妬的女子絕對不止一個，可以想見，當初有關楊妃善妬的故事中，楊妃的對立面可能是張三，也可能是李四。姓張、姓李的一大堆，不便於人物形象的藝術化，也不便於提高故事的戲劇性。隨着故事的流傳，姓張、姓李的需要一個「共名」，於是，就出現了「江采蘋」。這個楊妃的「情敵」被楊妃壓制着，正好流傳甚廣的杜詩「麗人行」是描寫楊家的，其中又有「楊花雪落覆白蘋」一句，由「白蘋」而聯想到「詩經」的「采蘋」，聯想到詩中的「于以采蘋，南澗之濱」，這是一個江邊采蘋的意象，簡而言之，不就是「江采蘋」嗎？熟識杜詩的人，都知道不能將「楊花雪落覆白蘋」理解為是對楊妃與情敵爭寵的暗喻，蕭滌非先生認為此句以楊花覆蘋的意象影射楊國忠與其從妹虢國夫人的通姦苟且（前揭蕭氏『杜甫詩選注』第31頁）。不管如何，不排除編故事的人牽強附會地從杜詩中牽扯出「江采蘋」這個姓名的可能性。換言之，杜詩中的這種形象化的語句，為人們提供了一個可以牽強附會的空間，文學想象，有時候是有意無意的牽強附會的產物，猶如「杯弓蛇影」一樣。

本來，「江采蘋」的意象，與梅花毫不相干。將江采蘋稱作「梅妃」，可能是故事流傳到某個時代之後纔出現的，

「梅妃」與「江采蘋」這兩個稱謂有一定的「時間差」。大概是「江采蘋」在前，「梅妃」在後，因為「梅妃」的稱謂猶如一個綽號，是附加性的，不大可能出現於「江采蘋」這個本名之前。如果這個說法可以成立，那麼，「梅妃傳」並非出於一人之手。它有一個故事的流傳與文本的多次寫定的過程。

衆所周知，宋代人對梅花有特殊的愛好，這可能與北宋詩人林逋（九七六—一〇二八）的影響有關。林逋終身不仕，未娶妻子，而與梅花、仙鶴作伴，是一種高潔孤傲的人格典範。可以說，宋人對梅花不僅有特殊的愛好，而且有相當專門的研究，形成了一種具有宋人特點的「梅文化」。南宋范成大（一一二六—一九三）的「梅譜」、張鑑（一一五三—一二二一）的「梅品」（均見臺灣新興書局有限公司出版的「筆記小說大觀叢刊」第五編）等是這個方面有代表性的專著。宋人詩詞中吟詠梅花的作品相當可觀，張鑑、陸游等的有關作品可為代表（臺灣學生書局二〇〇三年出版賴慶芳氏「南宋詠梅詞研究」，可以參看）。而「梅妃傳」將梅妃也塑造成一個高潔孤傲的形象，似乎打上了宋代文人的某種精神印記。

從以上的分析看，我們似乎不能輕易全盤否定「梅妃傳」篇末有關這個作品的來歷的說明文字：「此傳得自萬卷朱遵度家，大中二年七月所書，字亦媚好。其言時有涉俗者。惜乎史逸其說，略加修潤而曲循舊語，懼沒其實也。惟葉少蘊與余得之，後世之傳，或在此本」。其中，「其言時有涉俗者」一語，尤其值得關注。所謂「涉俗」，那是用文人的眼光纔能看得出來的，這說明其中的故事很可能是在民間流傳過的，而通觀全篇，所謂「涉俗」，大概主要的是指皇帝的「偷情」故事了，除此之外，看不出還有更多的「俗氣」。假如上引文字是執筆者有意說謊，那也不至於將自己苦心寫出的作品冠以「涉俗」的惡名，這是頗有雅趣的文人不願意做的。合理的解釋是，這段文字的執筆者看過一個「字亦媚好」的，有可能是初次的寫定本，它可能是根據民間流傳的故事記錄的，尚無太多文人加工的成分，故而未免「涉俗」。而上引文字的執筆者可能就是這個作品的第二個修訂者，他修訂的本子可能是二次寫定本。這個本子，一方面是因為「懼沒其實」，所以在一定程度上保留了原有的一些「涉俗」的內容（可能包括「肥婢」這樣的字眼），另一方面，又因為作品「涉俗」，不大雅觀，故而「略加修潤而曲循舊語」，即做了有限度的修改，使作品不至於太「俗」。同時，出於文人的喜好，添加了某些故事成分，也是很可能的。這些都屬於「略加修潤」的範疇。當然，所謂「略加修潤」可能說得程度過輕，也許其「修潤」的內容還是比較多的。別的不說，僅是一篇「樓東賦」，估計

就不會是民間流傳時原已存在的。至於說「字亦媚好」的本子寫于「大中二年」（唐宣宗年號，即公元八四八年），此說不宜輕信，因為像「梅妃」、「肥婢」等字眼出現在晚唐的可能性較低，但也不宜因這一說法有作假的嫌疑，而將上引文字一概認定是執筆者的僞託。筆者的看法是，這段文字疑、信並存，不可全信，也不必全疑，可做具體的分析。這樣，或許對「梅妃傳」的成立過程有比較客觀的判斷。

筆者受到竹村教授的「文學考古學」方法的啓發，對梅妃形象的形成與演變做了一次「層位分析」，其間，也借用了心理分析的方法。在有關的文獻資料相當缺乏的情況下，我們主要根據現存的文本，發現其中的一些可疑迹象，參考故事的發生學原理，並將故事放在具體的歷史語境中來考察，認為梅妃形象是李、楊情緣故事在流傳、演化過程中的一個「伴生」型人物，這一藝術形象並非如有些學者所認為的是宋人的創造（如魯迅就認為這個作品是宋人「南渡前後之作」，見『中國小說史略』第十一篇），而是有一個逐漸形成、演變的過程的，這個過程相當漫長，可能從白居易時代（甚至更早，在唐玄宗時代結束之後）一直延續到宋代。梅妃形象很可能從初始的為楊妃所妬的女性逐漸演化成一個「共名」，即現在我們所知的「江采蘋」，這個江采蘋的形象帶有被妬宮女的人格投影。故事的流傳進入宋代後，可能受到宋人的「梅文化」的影響，梅妃形象的「文人化」色彩明顯增加，並增添了其「性喜梅」的性格因素，「梅妃」的稱謂也可能出現於此時。這個梅妃的形象不僅帶有文人的趣味，而且寄寓了文人的在現實人生中的某種痛苦體驗，如受到「小人」的欺壓而懷才不遇的經歷等，隱隱約約晃動着失意文人的身影。

大致可以說，前期的江采蘋形象以及與之相關的李、楊故事由於進入口傳的過程，自然帶有民間文學的一些敘事特點，故而未能「免俗」。後期的梅妃形象在江采蘋形象的基礎上被進一步「文人化」了，故而添加了其「淡雅」的一面。「梅妃傳」這個文本，並非一次性完成的，而是有其特定的層次，既有民間文學的成分，又有文人文學的特徵。江采蘋形象與梅妃形象的前後「疊加」，也使這個藝術形象的內含越來越豐富了。

二〇〇四年七月二十一日，完稿于九州大學