语文考试：12月30日下午三点至五点半 主A303 语文

目录

[五个考点： 1](#_Toc26825004)

[阅读要求（按重要性排序） 1](#_Toc26825005)

[知识点讨论 2](#_Toc26825006)

[1.中国戏曲危机与命运 4](#_Toc26825007)

[2.老舍给我们的启示 11](#_Toc26825008)

[3.崔莺莺和杜丽娘的人物形象的异同及其意义 18](#_Toc26825009)

[4.讨论雷雨的悲剧性 25](#_Toc26825010)

[5.讨论陈白露这一人物形象的现实意义 35](#_Toc26825011)

[6.今天的中国是否还需要鲁迅？ 35](#_Toc26825012)

[7.我眼中的xxx剧 41](#_Toc26825013)

## 五个考点：

1. 大团圆
2. 水浒传
3. 雷雨
4. 西厢记
5. 鲁迅

## 阅读要求（按重要性排序）

1. 雷雨 茶馆
2. 西厢记 莺莺传
3. 水浒传 鲁迅 牡丹亭

## 知识点讨论

1. 中国戏曲危机与命运

阅读 《振兴祖国戏曲刻不容缓》吴小如

1. 老舍给我们的启示

文学 文化自给 自我认同

《相声史》德云社 《我和我的祖国》

1. 崔莺莺和杜丽娘的人物形象的异同及其意义
2. 讨论雷雨的悲剧性

戏剧冲突核心人物；

最具悲剧性人物；

最具文学审美的人物；

塑造最为成功的人物；

1. 讨论陈白露这一人物形象的现实意义

阅读 《玩偶之家》 《娜拉走后怎么样》 《伤逝》

阮玲玉：人言可畏

阅读+思考 各据一城，永不相见。——老舍与赵清阁

1. 今天的中国是否还需要鲁迅？

我眼中的鲁迅

阅读 《论鲁迅》毛泽东 《新民主主义论》《鲁迅与我七十年》周海婴

《笑谈先生》《漫话鲁迅》

1. 我眼中的xxx剧

如何看待戏剧改革

如何看待中国悲剧的大团圆

中国戏曲的危机与命运

从莺莺传到西厢记叙事手法有什么变化？评价？

比较杜丽娘和崔莺莺

## 1.中国戏曲危机与命运

传统戏曲的危机与新变

上世纪七八十年代，走出十年“文革”动乱的中国，开始走上改革开放的道路。国门一打开，西方的多种文化、娱乐、休闲的样式就如潮水般涌来.猛烈地冲击了中国的固有文化，使中国的传统文化遇到了生存的危机。特别是当电视机迅速普及之时，戏曲观众大量流失，一些古老剧种只余下极少的老年观众。此时，针对着戏曲界的这种新局面，理论批评界产生了各种各样的言论。其中比较突出的是“戏曲危机”论和“戏曲消亡”论。

　　当年的“戏曲消亡”论，主要有三种观点：一日“无可奈何”说，认为戏曲在电视节目及各种流行文化的竞争面前无能为力，只能被代替;二日“寿终正寝”说，认为任何事物都要衰老死亡，传统戏曲大概已到了死亡的时候了;三日“促其消亡”说.认为戏曲是产生于封建时代的封建文化，属于民主革命未完成而遗留下的封建主义尾巴，我们要尽快割掉这个“尾巴”。【】其中最为极端的是“促其消亡”说，持有这种论调的大多是大学生中的激进派。他们的这种认识，在当时曾有不少同情者，但今天就很容易看出其中的片面性了。他们所说戏曲产生于封建社会，即是以偏概全。

　　戏剧剧种数以百计，情况十分复杂，不能一概而论。有的剧种产生于几个世纪前，如昆曲、梨园戏;有的产生于近百年间，如越剧、评剧;还有的只是近几十年间新形成的。如吉剧、夏剧等。即使产生于所谓的封建时代，有的作品可能是为封建主服务的“封建文化”，有的作品却具有一定的反封建性。凡是为广大民众所喜闻乐见而代代相传的，往往正是那些有反封建意义的作品，如《西厢记》、《牡丹亭》等。如今遍布全国的剧种，展演于各种场合。有的剧种成了全国性的剧种，如京剧;有的剧种活跃于某些地区的农村，如花鼓戏;有的剧种则属于市民文化，如沪剧等。各戏曲剧种的艺术风格相去甚远。有的有浓郁的古典气质，有的有较多的时尚风味。有的呈现一整套凝重唯美的程式规范。有的则犹如轻松自如的民间歌舞。把中国戏曲简单化地看作是封建文化或农村文化，显然与事实不符。

　　其实，“戏曲会不会消亡”，这是一个没有价值的问题。因为任何事物都有一个发生、发展与死亡的过程。说到底，地球也会消亡，太阳也会毁灭。我们并不因为地球反正要毁灭，就“超前”地把人类都置于死地。恰恰相反，生物学家研究如何挽救物种，医学家研究如何延长人的寿命，大家都在千方百计让人类生活地好一点。那些“最终极”的问题，留给宇宙学家、未来学家去商讨好了，戏剧学家首先要关怀“戏剧的生存命运”这个很实际的问题。

　　但是在八十年代，中国传统戏曲却面临着实实在在的“危机”。其最直接的表现就是“观众的流失”与“观众的老化”。如何面对危机?当时有两种“危机论”：一种是悲观的“危机论”。认为中国当前面临的危机无法克服，最终将导致戏曲消亡;另一种是乐观的“危机论”，认为危机有“危”，也有“机”，有可能导向戏曲的新生。我个人正是一个乐观的危机论者。我们认为，不能回避危机，对深重的戏曲危机不能视而不见，面对危机，既不能盲目乐观，也不必过于悲观。要正视危机，分析危机，以求生存之道。

　　世间事物。其行进途中，遭遇困难乃至危机，这是很正常的，如若毫无问题，毫无危机，倒是奇怪的。首先，从历史上看，危机从来就有。世界戏剧史，只讲古希腊时代、莎士比亚时代，中国戏剧史，只讲关马郑白时代、汤显祖时代，其实，这些黄金时代只有一代人两代人的时间。在这些黄金时代到来之前或过去之后，更长的时间里.戏剧究竟怎样?戏剧史似乎对此不感兴趣。我想，在这些漫长的时间里，应该有戏剧的低潮期、困难期以及危机期。其次，从空间上看，危机到处都有。在文学界，同样是危机重重，现代小说的读者锐减，新诗更是一蹶不振。电影界受电视的冲击，损失惨重，这已是人所共知的事实。经济界、教育界亦是如此，无危机，何必要呼吁“经济改革”、“教育改革”呢?所以说，危机到处都有，而且从来就有。“危机感”，这是一种普遍现象。有危机并不可怕，可怕的是看不到危机，或在危机前举止失措。

　　如上所述，八十年代的戏曲危机是因“观众流失”而产生的。所以，观众问题是一个最严重的问题。以往的戏曲创作或戏曲研究往往只关注剧本写作技巧，忽略了剧场，忽略了观众。“观众流失终于引起了剧坛对观众问题的关注。“剧场学”与“观众学”应运而生。而“戏剧学”也终于由以剧本为基点的“戏剧学”(Dramaturgie)走向以剧场为基点的“戏剧学”(Theaterwis—senschaft)。

　　观众问题其实是一个社会问题。观众带着社会上各种各样的问题走到剧场中来，又把剧场中许多现象许多思考向社会辐射。观众自然地串联了剧场与社会。即便是观众的增多或减少，观众来不来剧场。其本身也都是一种社会现象。

　　八十年代，对于观众问题曾有过比较深入的讨论。有三个问题讨论得很热烈。一个问题是，我们应该把观众摆在什么位置上?有人称“观众是我们的上帝”。但有的剧作家不以为然，他们主张戏是为自己写的，有无观众并不重要，或者他写的戏是为了“未来的观众”。我则主张，“观众还是我们的上帝。但上帝是人创造的”，是人按照自己的样子创造了上帝。我们也应该通过演出、传播、教育，培养、创造出观众群来。另一个问题是，如何争取观众或服务观众?有两种做法，一种叫“适应观众”，试图以一个戏适应各种观众，以吸引更多的观众进剧场。但现实的问题是观众早已分裂成多种观众圈，而每一个观众圈的人数越来越少，你根本无法适应各种观众圈。于是有人主张另一种做法，叫做“分裂观众”，试图通过一个戏引起争论，让一些人叫“好”，另一些人叫“不好”，以此引起社会关注，引起大家观赏的兴趣。“分裂观众”实际上是对“观众分裂”现象的一种无奈的对应。再一个问题是，如何调动剧场中观众的“创造热情”?当时的剧人非常赞赏波兰戏剧家格洛托夫斯基(Grotowski)的一个观点：戏剧最根本的特质是“人与人之间活的交流”。于是想方设法调动观众的主动参与，形成剧场中观、演之间的“互动”。有的导演对舞台或剧场样式做了各种改造，或“伸出式舞台”、或“三面舞台”、或“圆型剧场”、或“小剧场”，总之，试图拉近观演之间的距离，以利于“人与人之间的活的交流”。

　　还有一种现象引起了戏剧家的关注，那就是观众的变化。当今世界，交通方便，交流增多，“地球变小了”。所以，戏曲演出面对的观众未必就是此时此地的观众.有可能是外地的观众，亦有可能是外国的观众，有可能是“老观众”。亦有可能是来此旅游的“一次性观众”。不同的观众有不同的需求，有的喜欢故事完整的“本戏”，有的喜欢看表演精美的“折子戏”，有的喜欢看新戏，有的则喜欢看“原汤原汁”的老戏。演出团体需要研究观众，以合适地对待。剧团到各地巡回演出或出国演出，尤其要分析研究观众，不仅要了解各地方的差异，还要了解时代的变化。上世纪八十年代，戏曲团体尝试以演外国戏走向世界，如上海昆剧团改编演出莎士比亚的《麦克白》为《血手记》而走到了英国的爱丁堡艺术节。中国艺术家还携手日本艺术家以京剧与歌舞伎同台合演的方式在中日两国舞台上演出新编神话剧《龙王》。九十年代以来，考虑得较多的是向世界展现“真正的”中国戏曲，如陈士争让六本二十多小时的新奇而丰富的昆剧《牡丹亭》走上了世界各著名的艺术节舞台。本世纪初，白先勇则策划纯正而简洁的“青备版”昆曲《牡丹亭》漂洋过海，传播i【f=界。

　　中国戏曲的演出随应观众的变化丽变化，这正是“戏曲危机”时代的新现象.明代万历年问的曲论家王骥德有一句名言：“世之腔调，每三十年一变。”(见《曲律·论腔调第十》)这是四百年前的戏曲家对世间声腔剧种变化的敏锐的感觉。四百年后的今天，生活节奏比明代已大为加快，“腔调之变”的时间亦应大为缩短。可是，八十年代前，我国剧坛的现状是“三十年不变”。

　　这是一种不正常的现象。三十年间，该变而不变，故而到了八十年代起变化时，剧坛感到了强烈的“危机”。犹如火车来了个急转弯，令人有被甩出去的感觉。

　　古人云：“居安思危。”现在到了危机时期，我们就应“居危思变”。戏剧观念的变化，创作理念的变化，演出方式的变化，管理体制的变化。都在因时而动。艺术实践的变化、创新，促使了戏曲理论研究的深化与体系化。所以说，戏曲有了危机感，就会想到改革，也就有了创新的机缘。由此而言，危机，正是新生前的阵痛。

　　回顾历史，对于中国传统戏曲的改革与创新。近百年来曾有过多次争论。二十世纪初以梁启超《论小说与群治之关系》一文为代表的对“戏剧改良”的呼吁，引起了戏剧界创办戏剧杂志、编写新型剧本、上演时装剧和时事剧的风尚。在五四“新文化运动”中，曾掀起一场关于“旧剧”的论争。在论争中表现出多元的戏剧观。即有旧剧否定派、旧剧改良派、旧剧守护派以及旧剧再造派等多种戏剧观的相对并峙。至二十年代以留学美国的余上沅为代表的“国剧运动”派，则主张“建设中国新剧”，这种新“国剧”就是“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”。【2】五十年代有过一场关于“戏曲改革”的讨论，而后形成了“改戏、改人、改制”(即改进戏曲艺术的内容和形式，改造戏曲艺人的世界观和改革戏曲剧团的管理体制)的“三改”方针，其中“改戏”又具体发展为“整理传统戏、新编历史剧和现代戏三者并举”的方针。

　　在八十年代的争论中，对于如何认识戏曲以及如何进行戏曲的创新，许多专家提出了一些新的看法。如龚和德把戏曲看做是一个“多层次的动态结构”.认为戏曲的艺术特征大体上可以分为三个层次：第一个层次，可用王国维的一句话来表达：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”;第二个层次，就是张庚、阿甲、焦菊隐等人经常谈到的戏曲的节奏性、程式性、虚拟性、时空灵活性等;第三个层次，乃是前两个层次的艺术特征的外在感性表现，是观众直接听得到、看得到的歌、舞、穿戴之类。这种“多层次的动态结构”试图说明，戏曲艺术的深层艺术特征的稳定性、延续性，总是寄托在表面的具体形式、具体风格的可变性和多样性之中囹。

　　董子竹把数百个戏曲剧种的“美学风貌”略分为四大类：一是“典雅”类，如昆曲、京剧等“高雅艺术”;二是“质朴”类，如秦腔、豫剧等中国农民的“大戏”;三是“东方市井”类，如沪剧、评剧等市民剧;四是“民歌”类，如花鼓戏、黄梅戏等轻快的民间戏。认为中国戏曲的改革应视不同的剧种作不同的抉择：第一类戏曲应以不改为好;第二类戏曲目前的改革关键在于创作精品;第三、第四类戏曲则可在改革中大显身手。同说变，亦有消极式的“应变”与积极式的“新变”。八十年代初、中期，危机初起，使一些人感到恐惧，手足无措，另一些人则急起应变。“应变”者，觉得中国戏曲的传统陈旧了，令人厌恶了，就要抛弃它，而后寻找新的出路。当时的“出路”似乎只有一条，那就是引进西方的一些令人感到新奇的艺术理念、类型、方法。于是，“残酷戏剧”(TheatreofCrueltx)、“贫困戏剧”(.Plain Theatre1、“环境戏剧”(EnvironmentalTheatre)、“间离效果”(Verfremdungseffekt)、“荒诞派”fTheatreoftheAbsurd)等概念就成了戏曲导演与批评家的“El头禅”。像上海的剧人，在不到十年的时间内，把西方戏剧一百多年间创造的各种样式都尝试了一遍。他们对待传统戏曲，总想尽力把它变得“自己不像自己”。

　　那时的中国戏曲成了五花八门的戏剧。有人讽刺这是一些“不伦不类”、“非驴非马”的戏剧。但不管怎么说。八十年代的剧人通过学习外国，改变现状，走出了“三十年不变”的僵局。[51到了九十年代，危机依然存在。但戏剧界已然适应了“危机”的袭击，故而整个气氛较为沉稳，剧人的心境也较为平和。此时的戏剧创作已由突然的应急之变转为主动的求新之变。以独创克服模仿，以从容克服浮躁。由于对世界有了较多的了解。由此而较自觉地体认具体戏曲剧种的特色所在与优势所在。此时创新，尽可能强化自己的优势与特色，不再像八十年代那样追求“不像自己”。而追求“美好的自我”。一个个有个性的较为精纯的戏曲作品相继问世。这些优秀的创作，既具有时代的特色，又很准确而强化地发挥了剧种的特色。

　　如，观看了上海淮剧团的《金龙与蜉蝣》，你就了解什么是淮剧艺术的独特美。观看了福建泉州梨园戏剧团的《董生与李氏》，你就了解什么是梨园戏艺术的独特美。九十年代的这些作品.后来大都成了二十一世纪初人们所选择的“舞台精品”。

　　保持了具体艺术的独特性，也就维护了整个艺术百花园的多样性。艺术的美，总是在各种独特存在的艺术品种、艺术风格的共生、对比中显现出来。就如色彩，只有五颜六色互相比较、互相映衬才各显其美。如果世界上只剩下一种“强势”的色彩，那么这种色彩也就不美了。艺术的多样化、多类型化。为人类对生活的丰富性与多元化提供了最好的、最生动的体验空间。人类以数千年的时间。在世界各地创造了无比丰富的民族戏剧类型。在这个丰富多彩的艺术百花园中，各种艺术美都在相互比较中显现。“世界戏剧”是由各种“民族戏剧”共同构成的一个“艺术网”，这正是一种艺术上的“生态平衡”。维护了各民族戏剧，就是保护了整个戏剧的生态环境。

　　在开放的社会中，民族文化自然会遇到各种外来文化和各种社会现象的冲击。两种不同风貌的艺术相互碰撞、冲击与遇合。有可能让一种文化淹没了另一种文化。这是一种不幸;也有可能产生“非驴非马”、“不伦不类”的粗糙的“杂种”。其低下者是一种沦落，其高明者则意味着创新的开始。但不能停留在“非驴非马”的阶段，必须走向良善的融合，创造出属于自己的艺术。上世纪八九十年代的戏剧历史.已为我们提供了生动的例证。

　　我一直认为：对于文化的个性，需要在传承中强化。亦需要在向异质文化的学习中不断优化。无所依傍的创造是一种创新，对传统的重建则是另一种创新。这里重申此一认识，以与诸位专家商略。

## 2.老舍给我们的启示

文学 文化自给 自我认同

《相声史》德云社 《我和我的祖国》

老舍是继鲁迅之后又一位坚持不懈地反思民族传统，对

国民性问题进行深刻思考和探索的作家。和鲁迅相比，深受

“五四”新文化影响的老舍，由于对传统文化的接受不是特

别系统与深入，因此对旧的家庭制度、家庭伦理进行的反叛

更为激进猛烈，从而把对家族伦理的批判在文学上推向高

潮。与鲁迅相比，老舍能较为坦荡地看待自己在精#0-卜、心

理上无法摆脱的对家的情感眷恋，能站在较为客观的移场上

看待家族文化的优质部分，甚至对某一部分还持肯定的态

度。他在新旧文化的对比中更深地切入了中西方文化冲撞的

本质，显示了在世界潮流的冲击下，经历了漫长历史积淀的

中国民族文化必然更新的趋势。在新旧变替、中两对比的整

体思维和广阔视野中，既透视了民族心态的各个层面，又触

及了东西方不卜习种族之l’uJ要求心灵沟通的愿望和这种愿望与

现实之间的矛盾，并仑图在中两方交流巾以现代精神对传统

素质进行调整，重塑国民灵魂。这种审视的新角度，是对鲁

迅以来新文学创作解剖周民性主题的拓展，从中透视j“了老

舍对传统文化的深刻批判与反思。

一、老舍站在较为客观的立场，批判了传统文化的阴

暗、落后、血腥

老舍的作品大多以文化批判意识著称。他以北京市民社

会作为自己文化批判开拓的最为主要的领域。这是一个中华

民族传统文化保存得最为典型、突出的文化古城，大到整个

北平，小到一座座四合院都俨然是一座座“铁屋子”，一个

个的“家”。通过对生活其中的北平市民的描写，中闰人的

国民性得以充分伞面展现。受到平民社会I{J井气息、皇城帝

都文化的熏陶，以及英国作家狄更斯等人的影响，老舍为他

的文化批判找到了一种最适合的方式，以一种半恨半笑的姿

态把古老中困的一角表现得淋漓尽致。

通过众多作品，老舍以多曩视角，观察和描述着罔氏精

神溃疡面的持续蔓延，对传统文化巾阴暗、落后的一面与}乇

族的劣根性进行了深刻地反省和批判。

《一i马》中的老马，因继承遗产到伦敦经商。受中国传

统文化的影响，尽管成了商人，他却鄙视经商，也不愿意去

打理它，而把时问花在喝茶、睡觉、给房东太太浇花、养狗

卜。他的爿惯、作派、心理，处处表现出中国传统士大夫的

名十作风。在小节上他好虚礼，爱面子。别人‘夸中国的

东西，他就非得自给人家‘1点什么，人家夸中罔好，他就

请吃饭。但在大节卜，却表现出卑怯、愚昧和窄虚来。他

奉是鳏居多年，为博外围人+笑，却硬说自己在国内有五

八个太太。为迎合洋人，他甘愿在英国人拍摄的侮辱中困

的电影里扮演角色。通过老马身上反映出束的这一切，老

舍批判了传统文化中的苟日．偷安、敷衍、妥协和安自尊大

的一面。

长篇巨制《四世M堂》也是他进行文化反思的经典之

作。作品并没有重点揭露t：t本侵略者的罪行，描弓他们杀人

放火、奸淫掳掠的劣迹，而是通过真实反映北平人在异族侵

略者的统治之下灵魂遭受凌迟的痛楚，来剖视他们封闭自

守、苟且敷衍、惶惑偷生的思想币1精神的负累，对巾困传统

文化进行了深刻反思。

巾固受儒家“中庸”思想影响，认为“中者天卜．之正

道，庸者天下之定理。刚健中正，居中不偏，是万事亨通的

无形大道”。这种和为贵的中庸思想是儒家基于其“天人合

…”的宇宙观得出的最高理念。中国人多少年来都是温柔敦

厚，四平八稳，外圆内方。性格上忍耐过余，把“小不忍则

乱大谋”、“先礼后兵”等作为臼己行事的准则。渊此，北

平沦陷时，小羊圈胡同的居民，彳丁几个不是把“忍”字死死

地挂在嘴边：“响们还是老老实实的过日子，别惹事!反正

天F总会有太平了的时候!日本人厉害呀，架不住咱们能忍

啊!”…他们以决不招惹是非作为消敌避灾的最大智慧和最

有用的武器，从而陷入“好死不如赖活着”的低质量生活标

准。“识实务者为俊杰”——这句被世代的中国老百姓喊烂

了的“处世格言”，在外侮临头的时刻，就是这么顺辨地派

万方数据

92

守国现当代文学研究

上了用处。

而与国家意识相当薄弱相反，中国人的家庭观念出奇地

强烈。每个人的伞郝行为与选择都必须以家庭的利益为转

移、调整。而比家庭强大的多的社会只能以无数个数在的家

庭作他的基本支撑点，在这样的社会关系序列罩，每个国民

的个性也罢，全社会的共同利益也罢，都无可奈何地溶解于

家庭的欲望之1-。恋家护家成了家庭宗法制度下人们最突出

的观念情结。像是四世同堂的祁家老人，城叫敌人占了，邻

居们屡遭劫难，他自己都可以不往心里去，唯独“只怕庆不

y80大寿”。在他的脑子里时时守望的是他一生心血换回来

的这个家，围将不国对他来说倒尤在其次。其他的平头百姓

个个担着沉熏的家庭责任，都不得不把维持家庭的苟安放到

记挂国事的前头。由于家庭观念压抑着国家观念，小羊圈胡

同里的人们，像小崔、小文、李四人爷、孙七都是临死才醒

悟国破家就必亡的真理。

通过这些，老舍感觉到，也希望人们都能感觉到，传统

文化的糟粕，在特定的历史场景下，已越发散发jJ{令人起厌

的腐臭气味。把传统文化压抑人、禁锢人的一面清晰地揭示

出来，它的警示作用不能说不大。

二、承认自身在感情上与旧家庭剪不断、理还乱的情

愫，对旧有文化的优质部分不但认可而且推崇

老舍长养于中圜传统文化，自然与这个文化有着割舍

不掉的血脉天系。传统文化是他精神得以归依的“家”。

冈此，老舍以一种平民进取姿态选择、吸收着传统文化的

养料。

老舍是一位珍惜中国传统伦理价值的作家，他对确江在

传统基点之上的真、善、美的人生意蕴，有着不懈的执着。

如《四世同堂》巾处于小说中心地位深受封建礼教熏陶的祁

家，与其说是一座包含血泪、万难破毁的“铁屋子”，倒更

是一个处处充满温情和爱的“家”。老舍对四世间堂的家庭

伦理之情是有一种眷恋之情的，他认为这种建立在血缘关系

上的情感关系是人本能的一种需要，在道德层面上有其合理

的地方。老舍是以充满深情的眼光写了。个长幼有序的大家

庭——祁家，一个富有浓厚传统文化色彩的家庭。它所特有

的温馨与凝聚力无不让人感到神往。在传统社会罩，看‘个

家庭既要看其政治地位是否显赫，经济是否富裕，更看重人

丁是否兴旺。对此．老舍是持认可态度的， “这样的家庭如

果内部有序的话，更能为人称道”。祁家老人虽是家长，但

他对家庭里每’个成员都平易近人，和蔼可亲，对未经同意

离家出走的孙子，虽有不满，但还是表示理解。除此之外，

老舍对祁家儿代人堪称楷模的治家风范也无不推崇和赞赏。

祁家第三代祁瑞宣温文尔雅，既善待父母义对兄弟宽厚忍

让，在国家危难之时能忍辱负重不失民族大义。而名士气十

足，好像一本古书似的宽大，雅静，极具气节的钱默吟，最

后勇敢地跨入反抗者行列的那种“士可杀，不可辱”的浩然

正气，透射出的也正是深受儒家思想影响的中国传统知识分

子威武不能屈的民族气节。

老舍对妇女们在家庭中应有的价值和地位更能体现出他

对传统性肯定的一面。和鲁迅一样，老舍也是由寡母一手带

大的，老舍的母亲并不识字，她是一位普通的妇女，但她有

着中国传统女性共有的美德：勤劳、善良、坚韧、要强，在

一切大悲大难底下都无所畏惧。她给老舍以“生命的教

育”，使他在性格习惯、为人处世等各方面都得到了一种积

淀了中华民族几千年优良传统的美德。他说“对于那些不大

会或不会管事的妇女，不管她怎样的有思想，怎样的有学

问，我总是不大看得起”[n1，表现出对贤妻良母的推崇，流

露出对家庭次序和和睦氛围的向往。老舍笔下的女性大都保

持着中囝劳动妇女的美德，占道热肠、善良慈爱、维护家庭

利益、看重家族荣誉、识人体、顾大局，忘我无私、忍辱负

重。就像祁家的长孙媳妇韵梅，她孝敬祁老者，体贴丈夫、

疼爱孩子、忍让小叔，在极端困难的情况F也努力支撑着这

个家，祁家能历经战乱得以幸存与韵梅的坚毅顽强是有一定

的关系的。老舍通过她们实际上表达了他较为传统的家庭理

想：有了这样的一个妻子，几乎就有了～个幸福的家。她们

善良贤淑，在民族危难的岁月里无私奉献着，以女性的双肩

承担着家庭和社会双重责任，从她们身上我们能感受到老舍

的传统文化的情结。

在臼传体小说《小人物自述》中，作者认为童年时家庭中的‘草一木，家中的亲人与周围的邻里都成了他生命中不

可或缺的‘‘部分， “我不能把这些搁在一旁而还找到、一个完

整的自己；那是我的家，我生在那里，长在那里，那里的‘

草～砖都是我的生活标记。”即使因此被称为“私产与家庭

制度的拥护者，我也不想多去分辩，因为’想起幼年的生

活，我的感情便掐住了我的理智，越说便越不近情理”[3]。

作者对旧家庭的矛盾从一个侧面启示我们，旧家庭远非人们

所想象的那样铁板一块，它一样有值得令人深思回味的复杂

意蕴。

此外，老舍关切每一项古国传统的式微，关切传统式微

过程中传统持有者的心理轨迹。1935年秋的《断魂枪》是老

舍短篇小说的扛鼎之作。短短5 T．字里所蕴藏的思想文化的寓

意却深难测底。～位武艺非凡的国术人师，在经历了声名显

赫的前半生后，默默地，毅然决然地让自我及一身绝迹淡出

人世，淡出历史。老舍想要塑造的是一位甘为旧有美质文化

而殉道的末路英豪，决计刚毅地迎接现实的轰击和毁灭，走

向与心中完美事物的恭相厮守的终极之路。通过沙子龙r]中

连连喊出的“不传”，我们明显体会到了老舍深厚的文化情

结，感受到了他在文化的风云变幻中孜孜以求，依赖自己的

悟性获得…双冷眼，一分静心，领略传统文化的嬗替蜕变。

## 崔莺莺和杜丽娘的人物形象的异同及其意义

中国古典戏曲的女性叛逆形象中，《西厢记》的

崔莺莺和《牡丹亭》的杜丽娘是其中的佼佼者。她们

同是官宦人家的女子，而之所以为后世人所颂赞，是

因为她们在爱情上都悖于封建礼教，是执着追求爱

情的先驱者。但是我们凌作品时不会感觉这两位女

性有雷同之处，这就源于她们在叛逆之路上不同的

表现。正因为如此她们才更让人喜爱。在一定程度

上，杜丽娘这个形象是崔莺莺形象的继承与发展。

在我同古代封建社会中，青年男女的命运完全

操纵在家长手里，他们追求自由爱情、自由婚女}14的愿

望和行为就与封建礼教发生尖锐的矛盾冲突。《西

厢记》和《牡丹亭》正是在这一矛盾冲突中塑造崔莺

莺和卡十丽娘这两个封建礼教的叛逆者形象的。

崔莺莺是相国小姐，从小在严格的封建家长制

管束下成长起来，只能够按照封建礼教的规范，安居

深闱。在这样的苦闷环境下，当遇到痴情的张牛后，

爱情的愿望一触即发，全然不顾母亲给她选择的门

当户对的婚姻。在追求自主爱情的道路上，莺莺既

要和以老夫人为代表的封建势力作斗争，又要同自

己的礼教观念作斗争。最终冲破礼教束缚与张生结

合了。正是封建礼教的枷锁迫使莺莺反抗，成为封

建礼教的叛逆者。

杜丽娘，南安太守的女儿，貌美，琴棋书面样样

精通，但她长期生活在空寂的深闺里，几乎与tI￡隔

绝。在她周围，只有严厉的父母，年幼不懂事的丫环，

只会教她“无邪”的老师。绚丽春色激发了她内心深

处对爱情的渴求，再经过“惊梦”的鼓舞，杜丽娘越来

越强烈地要求挣脱封建礼教的禁铜。但终究是美梦

一场，她忧郁成疾，憔悴而死。她的死是追求爱情的

大胆表现。之后的“寻梦”，在梅花观巧遇梦中情人柳

梦梅，死而复生，私定终生，为了爱情与父亲大胆争

辩，杜丽娘捍卫自己的爱情越来越大胆、坚决，最终

获得了团圆，结成了美满的婚姻。

崔莺莺和杜丽娘作为我国封建社会的两个叛逆

女性，有着不同的叛逆性格，卡十丽娘比崔莺莺要更·坚

决彻底，这是由于他们所处时代不同以及由此形成的

不同叛逆路程所致，这些迥异之处，使这两个女陛各

具特色，成为我国文学画廊中两个耀眼的光辉形象。

一、不同的社会环境

崔莺莺和杜丽娘叛逆性格的不同，首先缘于她

们所处的社会环境，这是她们叛逆性格不同的根本

原囚。

《西厢记》的故事发生在唐代，杂剧创作于元代，

《西厢记》真实的反映了元代社会现实。元代是一个

思想相对宽松的时代。元蒙统治时期虽然采用了严

酷的民族压迫政策，但是却出现了文化融合的现象。

因为元代最高统治者懂得汉族文化的优越性，凶此

一方面要求继承蒙古族的祖宗成法，另一方面义采

取中原的礼仪制度，力图把两者结合起来。此外，人

口的迁徙，交通的发达，各民族杂居，对各种宗教的

宽容和保护等等，对促进文化的融合起到了很重要

的作用。中原文化和异族文化的融合，突破了程朱理

学对人们思想的控制，因此元代是一个人们思想意

识相对宽松的时代。王实甫塑造的莺莺的叛逆思想

就是在这样的历史背景下萌发的。汉族人民在元代

处于社会的第四等，备受歧视，因为这种被压迫的地

位，所以汉族中的名门望族对封建礼教是更加推崇，

门第观念更加强烈，所以《西厢记》中老夫人对莺莺

严加管教，并以“i代不招白衣秀士”为由悔婚。因此

这种窒息的家庭环境迫使崔莺莺萌发了对爱情的渴

望，而相对宽松的社会环境又为她追求自由爱情提

供了契机。

如果说封建社会叛逆女性中崔莺莺的叛逆道路

是幸运的，那么《牡丹亭》的杜丽娘的叛逆道路是极

其不幸的，因为杜丽娘所处的时代是令人窒息的明

代，这也注定她走的道路要比崔莺莺更坎坷。朱元璋

在建国初期不仅发展了中央集权制，而且在文化思

想上进行严酷的控制。程朱理学继续被尊奉为官方

学说，甚至朱棣命胡广、杨荣等人修四书五经和《性

理大全》，积极提倡理学，以此来控制人们的思想，封

建社会的人们，尤其是封建统治阶级，更是对程朱理

学奉行无二。明乇朝建立以后，对于妇女的禁律益发

加多了。朱元璋登基后不久，即令儒臣修“女诫”，后

妃亲自编写提倡贞操节烈的妇女道德教科书，以束

缚和愚弄广大妇女。杜丽娘就是在这样一个令人窒

息的环境下长大的，因此只能终日幽居深闺，断绝了

与外界的一切往来。明代后期，出现了以王守f-为代

表的“心学”，相对于程朱理学的“理”，手阳明更多地

将重点放在“心”上，其实是从人自身的本性中派生

出显示人生的价值和生命的价值，有利于提高人的

自觉意识。

《牡丹亭》作者汤显祖从小就受到泰州学派的思

想影响，而泰州学派又发源于王守f■“心学”。泰州学

派肯定人民物质生活需求，认为人欲就是天性。这种

包含思想解放、人性解放冈素的观点，在当时历史条

件下是有很大的进步意义的。汤显祖受这种思想的

影响，大胆的提fn了人欲的合理性、真情至情的必然

性，冈此在他笔下小现了杜丽娘这个对封建礼教有

着彻底反叛精神的女性形象。因此杜丽娘的反抗道

路沣定要比崔莺莺更坎坷，而由于对自由爱情的觉

醒，她的爱情追求会更为主动、彻底。

二、不同的叛逆历程

同样受到严厉的家庭教育和名门闺秀身份的约

束，在檬莺莺的身．t-\_，我们町以看到现实中人在礼教

的束缚和内心渴望的矛盾中的犹豫和摇摆；在杜丽

娘身上，我们看到的却是理想中人出于内心的渴望，

不顾一切的追求爱情的坚定和执着。

莺莺是相国小姐，是在母亲的严厉管教下长大

的，深受封建礼教的熏陶和束缚。虽然她敢于大胆的

爱张生，对封建礼教也有所冲破，但又不可能完全摆

脱，这就造成了她在行动上的矛盾，因此在“闹简”一

折中莺莺才会表现的犹豫摇摆。

相比较崔莺莺而言，杜丽娘的叛逆有其独特的

个性，具体表现在两个方面：

(一)自我个性意识的觉醒。游园之时，面对满冈

的春色，她迫切感到应该珍惜青春，满足感情。为此，

她敢为自由冲破礼教的束缚，敢为理想的爱情寻梦

直至伤心而死，敢为幸福生活死而复活，敢为“无媒

自合”的爱隋据理力争，这是“至情”向礼教的挑

衅。所以，杜丽娘的追求是自我意识的觉醒，洋溢着

叛逆的勇气，带有独立自主的人格精神。在封建礼教

“吃人”的时代，她的叛逆带有崭新的色彩，她敢爱、

敢恨、敢生、敢死，敢于追求一个青春期女性真正的

生活。

(二)叛遗}生与斗争}生的果敢与坚决。就是在其

死后也没有放弃对爱情和自由的追求。杜丽娘不仅

死前画下肖像，放在紫檀匣中，藏在湖石下，期待梦

中人能发现，而且，她到了地狱里仍然为爱情而奋

斗。由生到死。由死到复活，其关键就是“情”。王思任

在评述杜丽娘在地狱里仍念念不忘打听丈夫的姓名

这一行动时，写道：“月可沉，天町瘦，泉台叮瞑，獠牙

判发可狎而处，而‘柳’、‘梅’二字，一灵咬住，必不肯

使劫灰烧失。”这的确切中了杜丽娘叛逆性格的特

质。经过杜丽娘的执着追求，她终于复活并在现实世

界里找到了她的梦中情人。

汤显祖在《牡丹亭题词》说过：“如丽娘者，乃可

谓之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，

死可以生，生而不可与死，死而不可复生者，皆非情

之至也。”杜丽娘的“情”并非一般的情。而是超越生

死，不受封建礼教束缚的“情”。在《牡丹亭》里，她一

再地向柳梦梅大胆而直率的表露自已的心声：“是看

上你年少多情，迤逗掩睡魂难帖。”“前H为郎而死，

今口为郎而生。”她还不止一次的唱道：“生乍死死为

情多，”“一生余得许多情，”“死里逃牛情似海”。为了

让自已的爱情得到社会承认，她不惜抛头露面，走上

金殿大声宣告：“我不是鬼，我是人!”这‘．j同样向往

自南爱情却有诸多顾虑，表现出许多“似处”的替莺

莺相比。不正是一科I继承勺发展吗?

综上可以看出，崔莺莺和杜丽娘作为我同古代

戏曲艺苑里的两朵奇葩，她们的深刻性在于对封建

礼教的叛逆和对理想爱情的追求。然而，由于时代

和社会环境的不同，崔莺莺的爱情半推半就，表现出

了许多的犹豫和摇摆，而杜丽娘执着追求的艰险历

程，绽放着肯定人欲、张扬个性自由的思想火花。因

而，杜丽娘的叛逆比崔莺莺更为彻底、主动，更具深

刻的思想意义，杜丽娘是崔莺莺形象的继承与发展。

## 讨论雷雨的悲剧性

曹禺的话剧《雷雨》是中国话剧史上的巅峰之作，该剧以复杂的戏剧冲突，巧妙的结构安排揭露了封建资本主义大家庭的罪恶，同时也反应了各阶级矛盾的不可调和，对于戏剧来说:“冲突是戏剧的灵魂和永恒法则”。《雷雨》之所以能取得这么大的成就与它通过描写周鲁两个大家庭三十年的复杂纠葛，特别是主人公蘩漪和周萍的矛盾分不开，蘩漪人物形象的刻画，把这一戏剧的矛盾冲突推向了高潮，从而使雷雨有了其它戏剧所没有的特性。

本篇论文试从三个方面：人物关系的复杂冲突、戏剧冲突主题的多义性、人物内心的自我矛盾冲突进行分析。人物关系的复杂冲突，通过人物关系的复杂，暗示矛盾冲突的不可避免。《雷雨》戏剧主题的多义性，从多个方面展示了《雷雨》与其他戏剧独特的一面。《雷雨》人物内心的自我矛盾让人物形象的刻画选得更加醒目。希望通过这几点对《雷雨》这部戏剧有更加全面的了解。

一 人物关系的复杂性

人物冲突是戏剧冲突的核心，通过人物冲突作者可以了解到作者的写作意图及文章对读者的吸引力。周萍与周蘩漪，周萍与四凤，周萍与周朴园，四凤与蘩漪，周朴园与侍萍的矛盾冲突来阐释人物关系的复杂性。其中周萍与蘩漪的矛盾冲突是戏剧冲突的核心。

(一)周朴园与侍萍的冲突

可以说周朴园与鲁侍萍之间的冲突是雷雨戏剧冲突的根源，并且这种冲突随着时间的推移，情节的发展，冲突的程度越来越深，范围越来越广。先从两个人的关系来说，侍萍原是周府的丫鬟，然而两个产生了不正当恋爱，在封建大家庭里这种主仆恋与封建伦理相违背，在看侍萍的出生，她本是丫鬟，没钱没势，在封建的所谓“门当户对”的嫁娶观念里，注定他们的婚姻是不幸福的。他们存在着主仆之间的等级矛盾，抛开这一切，看看他们的私人关系，侍萍是周朴园为了荣华富贵抛弃的前妻。当初周朴园不顾夫妻之情，儿女之情，义无反顾的抛弃了侍萍，虽然在得知侍萍死后他伤心过，但那种伤心是为了维护他在孩子面前的尊严，是为了维护整个家庭里所谓理想的家庭秩序。对于一个女人来说被丈夫抛弃是何等的悲苦。她与周朴园的仇恨是常人不可理解的。在他们的仇恨待解决时，又融入了新的仇恨，那就是四凤进入周府后发生的一切。周萍和四凤的悲剧是周朴园种下的根，侍萍看见自己的亲生儿女走了她们的后路，她对周朴园的恨不紧紧是被抛弃，更是看见儿女的不幸从心底生出来的仇。

（二）蘩漪与周萍的冲突

笔者认为蘩漪与周萍的冲突是雷雨戏剧人物冲突的核心。从尊长来看他们是母子，从年龄看他们相差并不大，当蘩漪的父母为了门当户对，为了钱财，不顾蘩漪的幸福把她嫁给了比自己大16岁的周朴园，当时的她年轻漂亮，知书达礼，又受到了新文化的影响，而当时的周朴园已是结了婚的人，不仅如此，出现在蘩漪面前的周朴园是一个冷酷无情，专横不讲理的中年人。她丝毫没感受到一个妻子所需要的爱与被爱。理解与被理解，宽容与尊重。她说自从进入周公馆，就如同进了坟墓。在这坟墓里更多的是绝望。在她伤心欲绝的时候，周萍的出现，成了她点燃希望的火把。于是她扮演了一个对周萍来说母亲不像母亲，情妇不像情妇，对周朴园来说妻子不像妻子的角色。当周萍另有她人时，她也苦求过周萍，愿不顾一切与她远走高飞，可苦苦哀求换来却是侮辱与难堪。去打听才发现四凤是自己儿子喜欢的人。周朴园耽误了她的一生，周萍不仅仅辜负了她，又成了阻碍亲生儿子幸福的绊脚石。她为何不恨，为何不恼。她与周萍的冲突是母子冲突，是情人冲突，更是至亲冲突。

《雷雨》所有戏剧冲突都与蘩漪与周萍的矛盾冲突有关，繁漪与周萍有了不正当关系后，周萍觉得对不起父亲，对不起这个家，才想要和蘩漪断绝关系，然而四凤的出现成了他摆脱繁漪的理由之一。这导致了繁漪对四凤的嫉妒，才会去找侍萍来把四凤接走，侍萍来到公馆才会与周朴园相见才会激起他们多年的仇恨。侍萍得知周萍是自己的儿子，在后来知道自己儿女的丑事。周朴园才知道侍萍没有死，大海是自己的亲儿子。

（三）周萍与四凤 周朴园与周萍的冲突

周萍与四凤从私人关系来说，主仆恋步入了他们父母的后尘。这是主仆关系的冲突。从兄妹情谊来说，却这样不干不净，不明不白的混在了一起。在剧尾四凤和周萍的死另人同情，毕竟他们的悲剧是在“不知而为”的情况下发生的，即使是主仆关系，如果他们知道自己是有血缘关系的兄妹，不可能跨越出兄妹这道界线成为情人。周萍与四凤的这种冲突主要是集中在兄妹恋，面对这种爱情他们不敢相信，不敢承担。

周萍与周朴园是父子，按理来说不该有什么冲突，可雷雨中的他们让人大跌眼界，周朴园是一家之主，是父亲，可这位父亲是权威性的父亲，他从没关心过儿子的辛福，在孩子们的眼里，父亲说的话一定要遵守，面对父亲的斥责只能恭顺，可这么孝顺的儿子却在背地里与继母有不正当关系，在事发之后，他觉得对不起父亲，对不起这个家，才决心与蘩漪断绝不正当关系，恢复以往的母子关系。周萍对于父亲抛弃母亲的事一概不知，在他眼里父亲是爱母亲的，因为母亲的习惯几十年来是保持不变的，乃至父亲还保持着母亲生前的照片。

（四）四凤与蘩漪的冲突

在笔者看来四凤与蘩漪都是可怜值得同情的女人。这两个女人从无不相干走上了对立，她们的目标只有一个那就是争抢自己喜爱的男人——周萍。在戏中蘩漪千方百计找侍萍把四凤带走，目的只有一个那就是让四凤离开周萍，可她为什么这么害怕四凤，因为她知道他们的爱情见不得光，从伦理关系上看他们不可能光明正大在一起，过着幸福的生活。其次她没有四凤那样年轻漂亮，留在公馆里就会对自己造成威胁。再次儿子是那么的喜爱四凤，她的离开利于儿子。

二 主题的多义性

《雷雨》戏剧主题的多义性是《雷雨》取得成功的又一个因素。《雷雨》的主题具有社会悲剧和命运悲剧这双重意义，二者不可偏废。《雷雨》主题的社会悲剧表现在:通过周、鲁两家人之间的恩怨的复杂和这种恩怨造成的悲剧来暴露封建大家庭的罪恶，通过这个充满邪恶和不义的家庭来揭示时代现实和阶级关系。《雷雨》主题的命运悲剧表现在从作者的本意看是要表现宇宙的残忍，人世间的冷酷，和人与人之间需要的关怀和怜悯。

（一）剥削阶级和下层人民之间的矛盾

在《雷雨》中侍萍处于一个特殊的地位。她是受苦受累的下层人民的代表。二周朴园是封建资本家的代表。侍萍所过的生活是下贱的奴隶生活。先从侍萍的身份看她是周公馆的丫鬟，和周朴园是主仆关系。在封建的大家庭里一个仆人只能听从主人的差遣，丝毫没有自己做主的机会。侍萍是一个痛苦的女人，她为了孩子饱受着人间的辛酸和苦难。她把所有的血与泪藏在心底嫁给鲁贵那样一个不知廉耻，趋炎附势的人。在戏剧中侍萍一开始就认出了周朴园，而周朴园却没有认出侍萍，当侍萍看见周公馆还保持着自己的遗物乃至生活习惯时，她新软了。她抛开心中的仇恨，认为周朴园对自己一往情深，她感慨的说：“老爷她没有死，她被人救活了’’。这看起来似乎有些软弱。毕竟她对周朴园还有那么点情义。然而谁知周朴园对她的那种念想是虚伪的，听说侍萍还活着他丝毫没有喜悦之情，当知道站在眼前的这位妇人就是恃萍时，他昔日的情深变得烟消云散，立即变得那么严肃、冷漠。她想用支票打发下等人的那样方式让侍萍离开。侍萍是一个有尊严的人，她撕毁了支票发誓永不在见周朴园，她用自己的行动证明了她是一个劳动者，一个自食其力有尊严的人。维护了被压迫者的骨气。

“生命成可贵，自由价更高，若为爱情在。两者皆可抛”在周朴园的心中爱情只是附属品。在爱情和利益之间他选择了后者，有人说他对侍萍不曾有爱，我认为那是不公平的。周朴园几十年来，搬了多少家都没舍得扔掉侍萍的东西，甚至还保留着她的习惯，如果他没有这份情，何必这样苦苦为难自己。可当他看见侍萍时他必需掩饰这份爱，因为在他看来同下等人交往是有损门风的。周朴园和侍萍是两个阶级的代表者，他们的冲突实际是资本家和下层受苦人民之间的矛盾。周朴园是资本家在他看来，侍萍只不过是一位被任意驱使的下人。说实话周朴园的晚年生活并不幸福，他知道妻子对她阳奉阴违，儿子对他敬而远之。他只有凭自己是一家之主来维护自己的地位和家庭秩序。侍萍的出现将威胁到他的地位、名誉、家庭，她拍侍萍把他的种种丑恶昭然出来，于是他把家庭矛盾转换成阶级矛盾，表现出一种残酷无情的阶级冲突。

（二）封建主义与追求个性解放的资产阶级矛盾

周朴园与蘩漪的矛盾反应了封建主义的禁锢、压迫和资产阶级对家庭、爱情、明主自由要求之间的矛盾。

蘩漪是周公馆的女主人，但同时又是周朴园压制下的女仆。她是一个受过一点新式教育的旧式女人。她有她的智慧、软弱，也有封建大家庭女主人的气度与偏见，她对侍萍与四凤的态度就体现了这一点。由于生在封建富裕大家庭又受过五四文化的影响，她有很高的文化水平，丰富了她的情感开拓了她的视野，更为重要的是她有了接受新事物的这种意识。所以她面对周朴园的压制做出了反抗，虽然这种反抗没有计划，没有考虑，但确实反映出了她对封建势力的那种不满。她不顾封建礼法高呼“我的心，这个人还是我的”。这完全是一个资产阶级妇女追求人格独立、个性解放的重要表现。

蘩漪在旧制度、旧家庭里受尽折磨、被遗弃，变成一个被人所不齿的人。在某种程度上这是值得同情的，她是封建资产阶级家庭和黑暗社会造成的悲剧人物。因而有较深刻的典型意义。可以说她的不幸暴露了资产阶级家庭的不和谐及当时社会的黑暗，同时也反应了周朴园蛮横的家长专制特点，也显示出了他的狡猾、凶狠的本性。

（三）资本家与工人之间的冲突

周朴园与鲁大海的矛盾与其说是父子矛盾，还不如说是资本家与工人之间的矛盾。鲁大海在《雷雨》中可以算是一个很光彩的人，同时也是一个作者投入很多感情的人。他在阴暗、悲凉的封建社会里他总给人带来希望与理念。他的性格粗犷、直率、自信和实际，他没有周朴园那样阴险，没有周萍那样懦弱卑下，更没有周冲的幻想浪漫，有的只是一个男儿应有的气魄，他对母亲一直关心爱护、对妹妹虽然恨铁不成钢，但处处宽容处处维护着，生怕妹妹吃亏。他身上最明显的性格特征是与邪恶作斗争的清醒和疾恶如仇。他领导工人罢工，不为周朴园利诱，毅然与周朴园决裂，在他眼里剥削者和被剥削者是不可能达成共识的。

在与周朴园的斗争中，他面对的不是一位封建地主，而是一位留过洋，受过资本主义教育的人。周朴园身上有资本家的贪婪和拜金主义。为了发财让承包的江堤出现坍塌淹死一大堆人，获得补血金。为了镇压工人的反抗叫警察开枪打死几十个人，当得知儿子在工人反抗的队伍中时，对儿子没有丝毫的愧疚而是摆出资本家那种冷酷态度。他明知鲁大海是他的亲生儿子，故意问：“你叫什么名字？有什么事？”之后嘲笑他是傻小子。甚至说：“你没有资格和我说话，你已经被开除了”。这揭示出了资本家的丑陋形象，在他眼里没有父子之情，更多的是自己的利益。鲁大海面对周朴园的这种残狠痛斥周朴园用钱收买民工、斥诉他的发家史，甚至和他的打手们对打。痛骂周朴园是强盗。在鲁大海与周朴园的短短对话中就可以看出了周朴园镇压工人的残忍，发家史的肮脏，暴露了他狡诈、残忍的嘴脸，同时也史我们看到了鲁大海的反抗精神。

三 人物内心的自我矛盾

德国美学家黑格尔认为：“戏剧是以目的和人性的冲突以及这种斗争的必然解决为中心”。在《雷雨》戏剧中人物内心的自我矛盾，人物性格的多样性从而更具备了雷雨的这种性格。

《雷雨》人物内心的自我矛盾主要体现在蘩漪与周朴园身上。因为他们的内心矛盾使他们人前人后有着不同的表现。这是《雷雨》刻画人物形象的典范。

蘩漪先是一个封建家庭的大家闺秀，封建教育培养了她具有封建女主人的能力与气质，然而她又受到新文化的影响从而使他拥有那种受到与自由的希望。封建女主人应有的风范使她在人前不得不顾自己的形象，然而她的内心却有一把燃烧封建礼教的火，她的不忠大多取决于心里的这两种矛盾的不可调和，在形象和爱情两方面不可两得，于是才有了“情人不像情人，母亲不像母亲”的丑事，她内心的矛盾不仅仅如此，更使她不能调和的是她与儿子、丈夫、四凤之间的关系。她和周萍即使母子又是情人，她又希望这份梦寐以求的爱情能够保持，又不希望被别人发现，她跟周萍在白天不敢正常来往，相见与不见这种心理斗争也使她坐立不安。

她和丈夫表面是夫妻，可实地里她只是戴有假冒的夫人，她对周朴园的感情更多的是恨，然而她又不敢把这种恨大胆的表现出来。她表面服从，但心里是十万个不愿意，她也反抗过，但最终还是不得不屈服。在丈夫的眼里她就是个疯子，一个不被关心、尊重的妻子。这导致了她后来人性的扭曲。周朴园他即是封建家族的周朴园他即是封建家族的大少爷，有去国外留过学，封建家族对人民的剥削和资本家对下层人民的压迫本就是发家的资产。因此他会不敢一切维护自身的利益。他也是可怜的。本有一个心爱的女子却自己亲手毁了她。他对侍萍的这份爱深藏心底却不能从之。侍萍的再次出现点燃了他的心也同时浇灭了他的心。在利益和爱之间他再次选择了后者，而内心的这份痛只有他才能了解。他也知道在这个大家庭里，妻子不爱他，儿子远离他。他的内心是孤独的，可他却不得不顾面子，假使他放下面子，尊严与妻儿和谐相处不会落得最后悲惨的结局。他内心的矛盾还在于他与大海之间的矛盾，他始终是资本家把利益放在第一位，在金钱和亲情之间他宁可牺牲亲情，这种牺牲也使他内心更加痛苦。

（一）人物性格的复杂

繁漪和侍萍的性格的复杂推使《雷雨》戏剧冲突的尖锐性更近一步。繁漪的性格首先是人性的扭曲，这种性格是在环境中逐渐形成的。年轻时候的她知书识礼待人宽厚，那是因为她还未出嫁，在娘家没有那么多压迫，她过着大家小姐那种安逸的生活，嫁到周家她成了婚姻上的工具，她对这婚姻本没什么希望，对父母有一种怨恨之情，对周朴园更没什么好感。在嫁到周家之后过的生活与在娘家生活形成了对比。周萍的喜新厌旧及侮辱又家剧她内心的苦，这又增加了她对爱情的绝望。

侍萍她本是丫头却高攀在婆家受尽折磨，使她明白只有靠自己才能过得舒服，因此她具有独立的能力，在投河后为了儿女她忍辱负重嫁给了鲁贵，表现她有一种仁慈，委曲求全的性格。当面对周朴园的时候她又有所感动，表现出了她性格上的懦弱。在知儿子做了丑事她能让儿女走，表现出的沉稳、冷静又让人佩服是多种性格的集合体，她 的出现加聚了雷雨的爆发。

（二）矛盾冲突的解决

《雷雨》戏剧的冲突别具一格，解决也是有特色。它集中在一个雷雨交加的夜晚，雷电和大雨既渲染了气氛也暗示了戏剧的结局。由于周萍要走，蘩漪不准，于是她惊动了家里所有人，经过吵闹家里所有人才知道事情的真像。周萍知道四凤是自己有血缘关系的妹妹，周朴园儿子与妻子有不正当关系，周冲知道自己喜欢的人被哥哥占有、、、、、、整个家乱成了一锅粥。周萍与四凤的死减少了家庭矛盾的尴尬。同时也照应了《雷雨》的戏剧主题。使这种悲剧程度更加深刻的展现在人们面前。进一步揭示封建主义给人带来的灾难与痛苦，从而体现了作者的写作意图。

戏剧冲突核心人物；

最具悲剧性人物；

最具文学审美的人物；

塑造最为成功的人物；

## 5.讨论陈白露这一人物形象的现实意义

阅读 《玩偶之家》 《娜拉走后怎么样》 《伤逝》

阮玲玉：人言可畏

阅读+思考 各据一城，永不相见。——老舍与赵清阁

## 今天的中国是否还需要鲁迅？

这其实就内含我们今天所要讨论的问题：历史与现实生活中，我们中国并不缺少好儿子，好父亲，好丈夫------，但我们为什么需要鲁迅呢？这正是我们所要问的：鲁迅对于现代中国，对于我们民族的特殊的，仅仅属于他的，非他莫有的，意义和价值在哪里？

提出这样的问题，并不是无的放矢：因为在当下的思想文化界，鲁迅研究界就或隐或显地存在着一种倾向：在将“鲁迅凡俗化”的旗号下，消解或削弱鲁迅的精神意义和价值。这又显然与消解理想，消解精神的世俗化的时代思潮直接相关。

是的，鲁迅和我们一样：他不是神，是人，和我们一样的普通人。

但，鲁迅又和我们，和大多数中国人不一样：他是一个特别，因而稀有的人。因此，我们才需要他。

这样说，强调这一点，不是要重新把他奉为神，重新把他看作是“方向”，“主将”，“导师”。——这些说法，恰恰是掩盖了鲁迅真正特别之处。

鲁迅从来就不是任何一个现代思想文化运动的“主将”，无论是二十年代的五四新文化运动，还是三十年代的左翼文学、文化运动，他都是既支持，参加，又投以怀疑的眼光。

鲁迅从来就不是，也从来没有成为“方向”，他任何时候(过去，现在和将来)都不可能成为“方向”，因为他对任何构成“方向”的主流意识形态，以至“方向”本身，都持怀疑、批判的态度。

而且，鲁迅还向一切公理，公意，共见，定论------，提出质疑和挑战。——画家陈丹青按胡塞尔的定义：“一个好的怀疑主义者是个坏公民”，断定“不管哪个朝代”，鲁迅“恐怕都是坏公民”，这是确乎如此的：鲁迅就是一个“好的怀疑主义者”和“坏的公民”。

鲁迅也不是导师。从古代到现代，到当代，绝大多数的中国知识分子都有一个“导师”和“国师”情结，这可以说是中国知识分子的一个传统。鲁迅是提出质疑和挑战的少数人之一。他在著名的《导师》一文里说，知识分子自命导师，那是自欺欺人，他提醒年轻人不要上当；但他又说，我并非将知识分子“一切抹杀；和他们随便谈谈，是可以的”。在我看来，他也这样看自己：他不是“导师”，今天我们读者，特别是年轻读者如果想到鲁迅那里去请他指路，那就找错了人，鲁迅早就说过，他自己还在寻路，何敢给别人指路？我们应该到鲁迅那里去听他“随便谈谈”，他的特别的思想会给我们以启迪。是“思想的启迪”，和我们一起“寻路”；而非“行动的指导”，给我们“指路”：这才是鲁迅对我们的意义。

而鲁迅思想的特别，就决定了他对我们的启迪是别的知识分子所不能替代的，是他独有的。

鲁迅思想的特别在哪里？同学们从我刚才连说的三个“不是”——不是“主将”，不是“方向”，不是“导师”，就可以看出，鲁迅在整个现代中国思想文化体系、话语结构中，始终处于边缘地位，始终是少数和异数。

他和以充当“导师”、“国师”为追求的知识分子的根本区别，就在于他从不看重(甚至藐视)社会、政治、思想、文化、学术的中心位置，他也不接受体制的收编，他愿意“站在沙漠上，看看飞沙走石，乐则大笑，悲则大叫，愤则大骂”，他就是要在体制外的批判中寻求相对的思想的独立与自由。——当然，他更深知，完全脱离体制的控制是不可能的，独立和自由极其有限，他甚至说，这是“伪自由”：他连自己的追求也是怀疑的。

而对于中国这样一个大讲“正统”、“道统”，同化力极强的文化结构与传统来说，这样的“好的怀疑主义者”，这样的体制外的，边缘的批判者，是十分难得而重要的；我们甚至可以说，中国现代思想文化，幸亏有了鲁迅，也许还有其他的另类，才形成某种张力，才留下了未被规范、收编的别一种发展可能性。

我们在这里已经讨论到了，鲁迅这样的中国现代思想文化中的少数，异数，这样的无以归类的“蝙蝠”，对今天的中国思想文化界，今天的中国读者的意义。

首先，它是一个检验：能否容忍鲁迅，是对当代，以及未来中国文化发展的宽容度、健康度的一个检验。而我们这里所发生的，却是人们争先恐后地以各种旗号(其中居然有“宽容”的旗号)给鲁迅横加各种罪名。尽管明知道这种不相容是鲁迅这样的另类的宿命，今天的新罪名不过是鲁迅早已预见的“老谱袭用”，但我仍然感到悲哀与忧虑，不是为鲁迅，而是为我们自己。

当然，任何时候，真正关注，以至接受鲁迅的，始终是少数：一个大家都接受的鲁迅，就不是鲁迅了。我曾在《与鲁迅相遇》里说过：“ 人在春风得意，自我感觉良好的时候，大概是很难接近鲁迅的，人倒霉了，陷入了生命的困境，充满了困惑，甚至感到绝望，这时就接近鲁迅了 ”。换一个角度说，当你对既成观念、思维，语言表达方式，深信不疑，或者成了习惯，即使读鲁迅作品，也会觉得别扭，本能地要批判他，拒绝他；但当你对自己听惯了的话，习惯了的常规，常态，定论，产生不满，有了怀疑，有了打破既定秩序，冲出几乎命定的环境，突破自己的内心欲求，那么，你对鲁迅那些特别的思想、表达，就会感到亲切，就能够从他那里得到启发。这就是鲁迅对我们的意义：他是另一种存在，另一种声音，另一种思维，因而也就是另一种可能性。

而鲁迅同时又质疑他自己，也就是说，他的怀疑精神最终是指向自身的，这是他思想的彻底之处，特别之处，是其他知识分子很难达到的一个境界。因此，他不要求我们处处认同他，他的思想也处在流动、开放的过程中，这样，他自己就成为一个最好的辩驳对象。也就是说，鲁迅著作是要一边读，一边辩驳的：既和自己原有的固定的思维、观念辩驳，也和鲁迅辩驳，辩驳的过程，就是思考逐渐深入的过程：在鲁迅面前，你必须思考，而且是独立地思考。正是鲁迅，能够促使我们独立思考，激发我们的想象力和创造力：他不接受任何收编，他也从不试图收编我们；相反，他期待，并帮助我们成长为一个有自由思想的，独立创造的人——这就是鲁迅对我们的主要意义。

而我还想强调一点：我们今天所面临的，是一个矛盾重重，问题重重，空前复杂的中国与世界。我自己就多次发出感慨：我们已经失去了认识和把握外在世界的能力，而当下中国思想文化界又依然坚持处处要求“站队”的传统，这就使我这样的知识分子陷入了难以言说的困境，同时也就产生了要从根本上跳出“二元对立”模式的内在要求。我以为，正是在这样的思想文化背景下，鲁迅的既“在”又“不在”，既“是”又“不是”的“毫无立场”的立场，对一切问题都采取更为复杂的缠绕的分析态度，就具有了一种特殊的意义。而鲁迅思想与文学的独立自主性，无以归类性，由此决定的他的思想与文学的超时代性，也就使得我们今天面对我们自己时代的问题，并试图寻求新的解决时，鲁迅的思想与文学或许是一个特别值得注意和重视的精神资源。

更难能可贵的是，鲁迅同时又是一个能够将自己的思想追求变为实践的知识分子。他的前述边缘的，异类的，反体制的思想立场，注定了他在现实社会结构中，必然站在社会底层的“被侮辱和被损害者”这一边，为他们“悲哀、叫喊和战斗”：这正是鲁迅文学的本质。同时，他又怀着“立人”的理想，对一切方面，一切形式的对人的个体精神自由的侵犯，对人的奴役，进行永不休止的批判，因此，他是永远不满足现状的，因而是“永远的批判者”：这也正是鲁迅思想的核心。鲁迅曾提出一个“真的知识阶级”的概念，其主要内涵就是以上所说的两个方面：永远站在底层平民这一边，是永远的批判者。这也是鲁迅的自我命名。这样的“真的知识阶级”的传统，在当下中国的意义，是不言而喻的。这是我们今天需要鲁迅的一个非常重要的方面。

有人在贬低鲁迅的意义时，常常说鲁迅只有破坏，没有建设。他们根本不理解鲁迅思想本身，就是对中国思想文化的建设性贡献，是二十世纪中国和东方思想文化遗产中最重要的组成部分。而就具体操作的层面，在我看来，也很少有人像鲁迅这样为中国的文化建设和积累而沤心沥血：这自然是否定者视而不见的。鲁迅早就说过：“我已经确切的相信：将来的光明，必将证明我们不但是文艺上的遗产的保存者，而且也是开拓者和建设者”。鲁迅是把这样的信念化作日常生活具体行为的。早在二十年代，他就提倡“泥土”精神，提出“不要怕做小事业”。直到1936年去世之前，他还呼吁“中国正需要做苦工的人”。他自己就是文化事业上的“苦工”，仅1936年生命最后一段历程，他就以重病之身，编校了自己的杂文集《花边文学》、小说集《故事新编》，翻译《死魂灵》第二部，编辑出版亡友瞿秋白的《海上述林》，编印《〈城与年〉插图本》、《〈死魂灵〉百图》、《珂勒惠支版画选集》，还参与编辑《海燕》、《译文》等杂志。

他的生命就是耗尽在这些点点滴滴的，具体琐细的小事情上，但他生命的意义，也就体现在这些在鲁迅看来对中国，对未来有意义的小事情上。这倒是显示了鲁迅“平常“的一面：鲁迅经常把他的工作，比做是“农夫耕田，泥匠打墙”，这正是表明了鲁迅精神本性上的平民性。这是鲁迅的平凡之处，也是他的伟大之处。 在我们今天这个浮躁、浮华的，空谈的时代，或许我们正需要鲁迅这样的文化“苦工”。

我眼中的鲁迅

阅读 《论鲁迅》毛泽东 《新民主主义论》《鲁迅与我七十年》周海婴

《笑谈先生》《漫话鲁迅》

## 7.我眼中的xxx剧

1.如何看待戏剧改革

2.如何看待中国悲剧的大团圆

中国许多古典文学作品的结尾往往有一个共同的模式： 以男女主人公的大团圆收场。如《西厢记》中的张生，是在中了状元之后，才与崔莺莺“终成眷属”的；又如《牡丹 亭》中的柳梦梅，也是在赶考成功后，才在皇帝的恩准下回乡与杜丽娘完婚的。据此，曾有人用这样三句话来概括我国许多古典爱情作品：“私订终身后花园，落难公子中状元， 金榜题名大团圆。”这是不无道理的。

中国古典文学中的这类“大团圆”结局一般都是以“夫 贵妻荣”这种方式来团圆的。这种“大团圆”实际是为封建科举制度涂脂抹粉的，它实际成了封建制度和封建礼教的维护者，从而，掩盖了封建礼教扼杀青年男女自由恋爱的事 实。这类作品实际在一定程度上削弱了作品的反封建锋芒， 具有一定的局限性。

一般说来，中国人比较喜欢和谐完美，而不喜欢残缺不 全，喜欢调和而不喜欢剧烈的冲突，对这种和谐、宁静、温情而美满的生活，抱有天真而固执的信念。这与西方作品的悲剧主题有着很大的区别。在西方美学思想中，悲剧文学一向占有很高的地位。在西方文论界一直有一种严格的传统， 悲剧比喜剧更崇高，更富有震撼人心的力量，更具有通过对真善美的摧残使人懂得真善美的价值。如莎士比亚的四大悲剧，《哈姆雷特》里的忧郁王子，情感丰沛、思想缜密，然其犹豫不决的性格不仅延误了复仇的时机，并导引出更多的不幸；《奥赛罗》的悲剧源自于人心的猜忌与妒恨，美满姻缘因此破碎；《李尔王》谈的是刚愎固执与亲情的背叛，迟暮老人由此落难旷野，晚景无限凄凉；《麦克白》说的是 “欲望”如何蛊惑人心，让人冀望非份的权禄，而终至毁人灭己的悲惨结局。四段故事，四场悲剧，道尽人性的脆弱与现实的冷酷，给所有读者一个悠悠的思想空间 鲁迅先生说过：“悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看。” 即是说悲剧的魅力在于毁灭美。

悲剧作品在中国的古典文艺中并不占有重要地位，因为 悲剧正是对完美与和谐的破坏。这对一向喜欢完美的中国人来说，心理上很难接受。胡适在《文学进化观念与戏剧改 良》中曾说过：“中国文学最缺乏的是悲剧的观点。无论是小说，是戏剧，总是一个美满的团圆。”所以，即使是悲剧作品，他们也往往会在悲剧的结尾加上一个“曲笔”，来营造一个完美的结局。作品中的这种大团圆结局表现了人民对美好生活的向往。如中国十大古典戏剧，除《桃花扇》之 外，其余全都是大团圆结局，至少也有大团圆因素。如《赵氏孤儿》中的赵武，锄奸报仇，最后屠岸贾被处凌迟死罪， 他则袭父祖之职为卿相；《清忠谱》的结局是周顺昌荣封三代，赠谥赐茔，立祠，魏忠贤被正法戮尸；《长生殿》的结局是唐明皇与杨贵妃中秋在月宫团圆；《精忠旗》中岳飞变神，秦桧冥诛；《窦娥冤》的窦娥获平冤昭雪，张驴儿处以极刑，正义终于战胜了邪恶；《汉宫秋》中毛延寿处斩，祭

中国古代文学研究

献明妃；《琵琶记》的满门封赏；《雷锋塔》的祭塔佛圆。再看元末明初的四大传奇，也全是团圆结局。《荆钗

记》的王十朋升官，钱玉莲封为一品夫人；《白兔记》的刘知远与李三娘夫荣妻贵，合家团聚；《拜月亭记》的蒋世隆中状元，与王瑞兰重聚；《杀狗记》的兄弟重归于好。

有时，作品中的故事是以爱情悲剧收场的，但作者却以 一种幻化的方式营造大团圆的结局来对悲剧的爱情作出补 偿，如《孔雀东南飞》中焦仲卿和刘兰芝双双殉情之后合 葬，墓上“枝枝相覆盖，叶叶相交通。中有双飞鸟，自名为鸳鸯。仰头相向鸣，夜夜达五更”。他们的精魂化为鸳鸯， 生时离散，死后团聚，朝夕相伴，情意缠绵。这种“完美” 的结局，委婉地表达了作者对二人忠贞爱情的赞颂和对他们被迫害而死的无限同情，反映了人们追求婚姻自由和向往爱情幸福的美好愿望。再如《梁祝》中的梁山伯与祝英台，在抗争无效殉情后，以双双“化蝶”而达到团圆；《长生殿》中唐明皇与杨贵妃在月宫相会，道出了“在天愿作比翼鸟， 在地愿为连理枝”这样哀婉缠绵的心声；《牡丹亭》写小姐杜丽娘在梦中与书生柳梦梅幽会，由梦生情，由情生病，由病而死，死而复生，她在梦幻中的爱情最终在现实中如愿以偿；《白蛇传》中的白娘子和许仙被法海硬生生拆散，白娘子也被法海压在雷峰塔下，这已是一出人间的悲剧，但作者却安排了许仙的儿子也苦练成仙，最后打败了法海，救出了自己的母亲。

这类作品中的另类团圆之所以产生，是因为美满的生活 在当时的那个时代没法实现，温情的理想在现实面前被撞得粉碎，善良纯朴的广大劳动人民只能在艺术作品中才能让它圆满，让这些在现实中没法实现的梦想在幻化中实现，这实际上是他们表达美好愿望的一种特殊方式。

另外，即使有些作品在初始阶段不是大团圆，也会被后 人出于“补恨”的目的修改增补，最终达到大团圆。就连被王国维称为“彻头彻尾之悲剧”的《红楼梦》，在数十种续书中均被“补其缺陷，结以团圆”。 正如鲁迅所说，这些续作“非借尸还魂，即冥中另配，必令‘生旦当场团圆’，才肯放手者，乃是自欺欺人的瘾太大”。

那么，这类作品为什么非要以大团圆来结尾呢？究其根 源，我认为这与封建社会的正统观念和封建文人的思想有 关，与他们在几千年的历史中形成的传统民族性格和心理特征有关。主要是因为以下几个因素：首先，中国古典悲剧大团圆结局可以宣泄痛苦的情感。大团圆是古人进行情感宣 泄，达到自我调节的一种有效的手段。虽然，这实际上是一种虚幻的团圆，于现实并没有多大的实质性改变，但在心理上，可以减轻痛苦，达到心理平衡。用大团圆结局宣泄痛苦的否定性情感，是古人解除痛苦，变否定性情感为肯定性情感的积极方法之一。其次，古人从大团圆的胜利中产生认同的心理机制。分享了别人的胜利和幸福，便会暂时忘记自己的苦难，冲淡了心中的痛苦，找到了精神的避风港。认同心理机制，虽属望梅止渴，画饼充饥，但是能在心灵上得到慰藉和安宁。这如弗洛伊德之所谓“分享型投射”。再次，对非大团圆结局的否定，是一种心理防御机制。观众对悲剧结局的否定,形成一股对大团圆结局心理期待的潮流,作家和艺人为了满足观众的要求,被观众期待欲所驱动,对悲剧结局进行翻案修改,这是对观众心理指向的顺应。于是反悲为喜，几 乎所有的古典悲剧，都纳入大团圆的轨道。

3.中国戏曲的危机与命运

4.从莺莺传到西厢记叙事手法有什么变化？评价？

唐代著名诗人元稹的《莺莺传》以其独特地叙事视角引来了众多人文的关注和改编，在宋代时，文人雅士以《莺莺传》的故事为体裁，创作了大量诗歌唱词。金戏曲作家董解元又以诸宫调将《莺莺传》改编为《西厢记》，他在继承《莺莺传》叙事元素的基础上，冲破了传统限制，在思想和艺术上都赋予了这部文学作品以新的艺术特点。元代著名剧作家王实甫在董解元改编的基础上进行了再次的文学加工，使得这部文学作品更加成熟和完善，成为中国戏曲舞台上一部里程碑式的作品，对后世文学发展产生了重大影响。

一、 叙事内容的继承与发展

1、 情节的继承与改动

元稹所著《莺莺传》的故事情节相对简单，内容较为单薄，主要包括兵掠蒲人、张生护卫、张生与莺莺相见、张生情诗挑逗、二人相约月夜、张生抛弃莺莺等情节。王实甫在继承这些情节的基础上，又增加了目成、惊艳、拷红、赖婚等情节，促使故事情节更加曲折紧凑，内容更加充实。此外，王实甫在借鉴《莺莺传》故事框架的基础上，又将故事格局做了相应调整，《莺莺传》主要是围绕张生、崔莺莺二人展开，而《西厢记》则加入了老妇人、红娘等角色。《莺莺传》中张生和崔莺莺是在张生解围之后才相遇的，而王实甫在《西厢记》中则安排二人在一开始就在普救寺邂逅，并互生情愫，后又有张生解围，二人感情升温，但老夫人横加干涉，二人感情受阻，最终在红娘诸人的帮助下终成眷属。显然，改编之后情节更加复杂多变，衔接也更加自然紧凑。

2、 人物的继承与增修

王实甫在继承《莺莺传》人物设置的基础上，为了推动故事情节发展，又增添了孙飞虎、郑桓、法聪等人物角色。孙飞虎作为一个反面角色出场，主要是为了剧情需求，但总体而言其艺术形象还不够丰满，缺乏应有的个性特点。郑桓是崔莺莺的未婚夫，因此，他无疑成了崔、张二人的感情障碍，王实甫在《西厢记》中将他描述为一个丑陋不堪的纨绔子弟，用尽手段破坏崔、张二人的幸福，最终以死亡收场。法聪则是一个侠义助人的佛门侠士形象，为了解救世人他不惜性命，在关键时刻为崔、张二人出谋划策，最终促使有情人终成眷属。

除了增添新的人物角色，王实甫对《莺莺传》中的人物也做了修改，使得人物形象更加丰富，故事内容更加充实，情节更加复杂动人。尤其是老夫人和红娘的形象在王实甫笔下变得更加丰富可感。在《莺莺传》中老夫人是一个无足轻重的角色，没有鲜明的性格特点。在王实甫的《西厢记》中，老夫人演变成一个虚伪、专制的封建家长形象，她以逼迫和赖婚的诡计将张生赶走，派红娘监视崔、张二人，为了维护封建礼教和门阀利益不惜棒打鸳鸯。同时，在《莺莺传》中，红娘的性格特点也相对模糊，只是一个普通的丫鬟角色，但在王实甫笔下，红娘勇敢机智，且富有正义感，是促进崔、张二人感情发展的关键因素。

二、 叙事方式及主旨的继承与发展

1、表现手法的继承与发展

《莺莺传》属于传奇题材，它源于小说，因此以叙写情节为主，对于环境和情绪等因素并未着太多笔墨，因此，在元稹的《莺莺传》中多为白描手法，写景抒情的文字则相对较少。《西厢记》属于元杂剧，它在诸宫调的基础上广泛汲取优秀的词曲内容和技巧。因此，元杂剧也包含了诗歌的抒情性，在《西厢记》中就有大量的抒情性文字，例如在著名的“长亭送别”一节，运用借景抒情的手法，在一开始就写了大段景物：碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。这些景物描写与情节发展没有直接关系，但却将人物的感情带到了一个新的高度，同时也增强了作品的艺术性。

2、主体思想的演变

《莺莺传》的结局是张生始乱终弃，最终抛弃了莺莺，这种结局将这部作品的主体思想界定为：通过描写崔、张二人对爱情自由的执着追求，抨击了压迫相爱青年的封建势力，歌颂了崔、张为了爱情自由积极抗争的精神。王实甫在继承这种反封建主题的基础上，又在《西厢记》中深化了这一主题思想，着重强调了封建礼教的维护者与反叛者之间的激烈冲突。