



《西厢记》与《牡丹亭》的“角色模式”论

The Role Model of <The Western Chamber> and <Peony Pavilion>

邹玉婷

CHOW YOKE TING

14ALB05059

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
APRIL 2019**



《西厢记》与《牡丹亭》的“角色模式”论

The Role Model of <The Western Chamber> and <Peony Pavilion>

邹玉婷

CHOW YOKE TING

14ALB05059

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
APRIL 2019**

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关参考书目。

姓名：邹玉婷 CHOW YOKE TING

学号：14ALB05059

日期：二零一九年三月二十九日

论文名称：《西厢记》与《牡丹亭》中的角色模式论

学生姓名：邹玉婷

指导教师：林良娥师

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

内容摘要

古时候，女性处在卑下的地位，遵守着“三从四德”，常被视为男性的“附属品”。但是在爱情杂剧中，女性的地位有所提高。她们面对爱情时，都表现出主动及勇敢的行为。

王实甫所作的《西厢记》在元代杂剧形成之初就有着极大的反响，甚至直接或间接影响元杂剧。《西厢记》是元杂剧四大爱情剧之一，全名《崔莺莺待月西厢记》。改编自唐代元稹的传奇小说《莺莺传》，主要描写崔莺莺与张生的恋情。《牡丹亭》由明代剧作家汤显祖所作，全名《牡丹亭还魂记》，并与汤显祖另外三部《惊梦》、《寻梦》、《闹殇》并称“临川四梦”。这部改编自明代的话本小说《杜丽娘慕色还魂记》，主要讲述杜丽娘与柳梦梅的爱情故事，杜丽娘为爱可以死而复生。

首先，在第一章中，笔者讲解了女性在元曲杂剧的地位，继而说明以《西厢记》与《牡丹亭》为研究对象的理由。之后讲解笔者的研究方式和涉及的理论，即叙事学家格雷玛斯的“角色模式”论。

本论文的第二章和第三章分别是《西厢记》和《牡丹亭》的“角色模式”论。笔者将两部作品中的核心人物，以叙事学家格雷玛斯“角色模式”论进行简单的分类。追求某种目标的是“主角”，而被追求的目标是“对象”；促进事情发展的是“支使者”，接受了这种力量的是“承受者”；给主角提供帮助的人是“助手”，妨碍主角的人是“对头”。

本论文的第四章是《西厢记》和《牡丹亭》女性角色的比较。笔者将《西厢记》和《牡丹亭》中担任同样角色的女性人物进行比较，分析两部作品中的女性觉醒的程度。崔莺莺和杜丽娘在担任“主角”的情况下，表现出的“主动”及对情欲方面的接受程度。红娘及春香都作为帮助主角的“助手”，因此身为侍女的红娘与春香在帮助“主角”的情况下，做出的反抗表现亦是一种女性意识觉醒的表现。

【关键词】：《西厢记》；《牡丹亭》；角色模式

致谢

首先，笔者要感谢林良娥老师的指导。在笔者面对问题时，感谢老师为笔者一一解惑。并且在每次笔者前去请教时，都会耐心地给予建议及提醒笔者关于论文的不妥之处。另外，感谢老师让笔者借阅书籍，以此解决了笔者无法寻得参考书目的难处。笔者在此献上十二万分的感激。

除此之外，笔者也要感谢家人的支持。在笔者面对挂科的时候，并没有过于苛责。感谢家人供养笔者，解决笔者在财力上、生活上的问题。最后，笔者要感谢同窗好友——秀涵。同为中文系的学生，在笔者面对论文上的难题时，为笔者提供了其他的思路。另外，笔者也要感谢舍友们的谅解。在做论文期间，舍友们都会给笔者空间并替笔者解决伙食，以让笔者有更多时间编写论文。

在此，笔者以十二万分的谢意，感谢大家的帮忙。

目次

宣誓.....	ii
摘要.....	iii-iv
致谢.....	v
第一章、绪论.....	1
第一节、研究背景.....	1-3
第二节、研究动机及研究目的.....	4-5
第三节、研究综述.....	6-7
第四节、研究范围及研究方法、难题.....	8-11
第二章、《西厢记》的角色模式.....	12
第一节、《西厢记》的创作年代与影响.....	12-13
第二节、《西厢记》的角色模式.....	14
一、主角和对象.....	14-16

二、支使者和承受者·····	17-19
三、助手和对头·····	19-21
第三章、《牡丹亭》的角色模式·····	22
第一节、《牡丹亭》创作背景·····	22-23
第二节、《牡丹亭》的角色模式·····	24
一、主角和对象·····	24-26
二、支使者和承受者·····	27-28
三、助手和对头·····	28-30
第四章、《西厢记》与《牡丹亭》比较·····	31
第一节、崔莺莺与杜丽娘·····	31-33
第二节、红娘与春香·····	34-35
结语·····	36-37
参考文献·····	38-40

第一章 绪论

第一节 研究背景

唐诗、宋词、元曲，它们各自代表着那个时代的文学特色。“元曲”指散曲和杂剧，某些时候也专指杂剧，因此也被称为“元杂剧”。一开始，“杂剧”这一词是各类戏的概括名称，在宋、金两代都有杂剧。元代的杂剧在前代的歌舞剧、滑稽剧、说唱文艺基础上，发展成纯粹的戏剧。（顾学颉，2007：2）

在明代，杂剧这一种体制已经逐渐让位给南戏演变成后来的传奇。明杂剧一方面继承元杂剧的传统与规模，一方面又受到南戏的影响而有所改变。（顾学颉，1979：132）与元杂剧的折数不同，明杂剧的折数并不固定，有八折的、有五折的、也有单折的。在乐调方面，元杂剧以北曲为主，而明杂剧加入了南曲，有时南曲北曲混合。（顾学颉，1979：134）

在“汉魏志怪小说”转变为“唐代传奇”的时候，出现了不少描写才子佳人的爱情故事。这样的内容题材也出现在宋代及金代的小说、戏曲和诸宫调等等的作品中，而元杂剧中也较多是描写才子佳人的爱情故事。（邓绍基主编，2006：44）“爱情”往往与“仕官”纠缠在一起，比如男主角要取得状元才能迎娶女主角。但是这一类的爱情剧有着自己的特点。第一、剧中的书生身份多半是命运不济的穷秀才，而女方多半是出身名贵或是有大家闺秀的风范，导致男女双方的

生活地位高低悬殊。第二，故事情节里多半是男女双方相互爱恋，发展到故事中间就出现外力阻扰，或许是鸨母嫌贫爱富，或许是第三方加以破坏，也或许是女方的父母觉得门不当，户不对而进行阻扰。第三，往往剧中的女子面对爱情时，会表现出一种主动的态度来反抗外力阻碍，为自己争取婚姻自主。（邓绍基主编，2006：44）

另外，在元代爱情剧中，女子的地位被提高。这些除了表现在她们的身份外，也在她们行为和心理以及性格上，让她们做出一些在当时看起来相当大胆的事情。（邓绍基主编，2006：44）比如在选择情人的时候，古时候的女子一般是遵照“父母之命，媒妁之言”，她们其实没有太大的权力选择情人，往往是处在一个被动的位子上。但是在杂剧中所描写的女性却会表现出比男子还高的识见和胆量。《倩女离魂》中，张倩女灵魂追上王文举时说：“常言道：做着不怕！”（顾学颀，2007：360），而面对这样的要求，王文举表现出的是恐惧。（邓绍基主编，2006：44）一直让张倩女回去。《秋胡戏妻》的罗梅英，她忠于爱情。她认为秋胡的行为是侮辱夫妻的感情之后，主动离异。在元杂剧，女子想要自主婚姻是比较常见的，而罗梅英主动离异则属于罕见的现象。这两方面来看，显示出杂剧中所表现出的女子在人格上与男子平等的现象。（邓绍基主编，2006：45）

与张倩女和罗梅英相比，这两部杂剧中的男主角、王文举显得胆小怕事，秋胡就更是猥屑不堪。（邓绍基主编，2006：45）《救风尘》的穷书生、安秀实和妓女宋引章有婚约，但是后来宋引章却选了商人周舍。安秀实最终得以迎娶宋引章，是多亏了妓女赵盼儿出手相助，再加上宋引章被周舍虐待的两个原因。

在元代爱情婚姻剧中，女子表现得比男子强势是重要的现象，它昭示着“男尊女卑”的观念被削弱。（邓绍基主编，2006：45）

第二节 研究目的与动机

笔者在学习元曲的课堂中找到了元曲的有趣之处，加上对杂剧中的女性勇于反抗礼教、追求爱情的行为印象深刻。因而想要更加了解元曲中，这些女性的行为背后的思想，而选择了以女性角色做为探讨对象。

“角色”是指具有生动具体的形象和性格特征的人物。西方早在古罗马诗人贺拉斯的《诗艺》中，就开始强调按照人物的年龄、身份等特点写出合情合理的人物。到了近代，黑格尔明确提出性格是艺术表现的真正中心，突出了表现人物形象特征的重要性。（童庆炳，2006:247）法国叙事学家格雷玛斯的“角色模式”理论根据作品中主要事件的不同功能，区分出叙事作品的六种角色，即主角与对象、支使者与承受者、助手与对头。（罗钢，1994：102）但是“角色”和“人物”是另种概念，“人物”只是为了构造情节而设置，是没有完整的活生生的真实性格特征。它只是推动情节而存在的工具。（童庆炳，2006:246）所以，同一个人物可能充当着几个不同的角色。（王平，1997：62）

在古时候，女性的地位低下，常被看作男性的附属品。“她们”被要求遵守三从四德、“她们”的婚姻讲求父母之命，媒妁之言、“她们”的贞节比一切都重要。直到西方出现所谓的“女性主义”，女性得以解放，并为既定的命运做出反抗。（张维娟，2007：6）而如今的社会追求男女平等，女性的地位有所提高，但是有关女性的课题并没有因此减少。在文学方面，女性角色形象将女性意识展现出来，例如女性勇于追求爱情就是女性意识觉醒的第一步，意味着不再服从他人的安排，想要自我掌握命运。

元代剧作家王实甫的作品——《西厢记》是中国古代戏曲首屈一指的作品，有着“新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下多魁”的美誉。（黄季鸿，2013：1），全名《崔莺莺待月西厢记》，也是元代四大爱情剧之一。改编自唐代元稹的传奇小说《莺莺传》，主要讲述崔莺莺与张生的恋情。但是与《莺莺传》不同，《西厢记》的结局不再是张生抛弃崔莺莺，而是改为两人在崔夫人的妥协下，有情人终成眷属的喜剧结局。而《牡丹亭》是明代剧作家汤显祖所作，全名《牡丹亭还魂记》，并与汤显祖另外三部《惊梦》、《寻梦》、《闹殇》并称“临川四梦”。这部改编自明代的话本小说《杜丽娘慕色还魂记》，主要讲述杜丽娘与柳梦梅的爱情故事，杜丽娘为爱可以死而复生。（汤显祖著，徐朔方、杨笑梅校注，1998：1）这两部作品都是赫赫有名的著作，其中的杜丽娘与崔莺莺都是为爱反抗的女性。

《西厢记》与《牡丹亭》分别是元代和明代的作品，笔者拟从这两部作品中探究这两部作品中的人物所扮演的角色及比较两部作品中的女性角色。

第三节 研究综述

笔者从顾学颀先生的《元明杂剧》与《元人杂剧选》中了解关于元杂剧与明杂剧，并且在邓绍基主编的《元代文学史》中了解了女性在杂剧中的特色。而“角色”的概念是从童庆炳主编的《文学理论教程》、罗钢的《叙事学导论》、徐艳艳的《元代无名氏家庭杂剧及其角色模式研究》和王平的《中国古代小说叙事研究》中得到一定的认识。另外，笔者也从张维娟的《元杂剧作家的女性意识》中了解“女性意识”的概念。

与《西厢记》相关的书籍，有蒋星煜的《西厢记研究与欣赏》。这部书籍主要探讨的是艺术问题。此书的内容分别是：第一部分的对崔莺莺和张生的人物性格及内心进行剖析的《关目欣赏》；第二部分的对红娘、琴童、老妇人以及普救寺的和尚进行分析、论述的《形象剖析》和第三部分的后世对于《西厢记》故事改编的《改编·演出》。作者以特定的关目来对人物性格和内心进行剖析，而非以整个戏剧情节。而与《牡丹亭》相关的书籍，有吕丽婷所著，白华山翻译的《人物、角色与心灵：〈牡丹亭〉与〈桃花扇〉中的身份认同》。这部作品将《牡丹亭》和《桃花扇》作为探讨对象，作者以特地的事物，比如画像、梦、还有皇帝的承诺来探讨其中身份认同的问题。

另外，与《西厢记》《牡丹亭》相关的论文有很多，而笔者发现研究者通常会将《西厢记》、《牡丹亭》与其他作品并列，以进行研究，而研究内容多为“爱情”以及人物角色，比如对《西厢记》与《牡丹亭》的爱情主题进行对比，左鹏的《〈西厢记〉〈牡丹亭〉爱情之浅较》是从爱情的方面探讨两部作品中的主人公的

性格和变现方式，还有宁宗一的《爱情社会学与爱情哲学——〈西厢记〉〈牡丹亭〉之异同与青春版〈牡丹亭〉之贡献》的是以社会的角度来探讨两部作品的爱情题材。

而从人物角色着手的研究，经常以形象塑造为要点，如：杨芳芳的《崔莺莺与杜丽娘形象比较》和谢新暎的《〈西厢记〉〈牡丹亭〉的女性形象》就是对比崔莺莺与杜丽娘的形象，并从中探讨所表达的时代特征。还有一些研究者从主题、情节、艺术特色等等方面来比较《西厢记》与《牡丹亭》，如：张玉萍的《〈西厢记〉与〈牡丹亭〉之比较》和王楠楠的《〈西厢记〉、〈牡丹亭〉之比较》。另外还有以丫环为主的文章，就像邓雯超的《论古代爱情戏中丫环的作用——以〈西厢记〉〈牡丹亭〉为例》。这篇文章也让笔者发现大部分的研究都是针对崔莺莺与杜丽娘。但是在《西厢记》与《牡丹亭》中的人物角色不只有这两位，还有她们身边的丫环、红娘与春香、还有张生和柳梦梅。

所以，笔者决定结合各个研究者的研究，从中了解两部作品中的人物形象，并以格雷玛斯的“角色模式”论将两部作品的人物分为六种，然后再比较两部作品中的女性角色。

第四节 研究范围研究方法及难题

王实甫的《西厢记》和汤显祖的《牡丹亭》分别是元代与明代中出色的爱情剧，两者的主角都是为爱反抗的女性。因此，笔者选择以《西厢记》与《牡丹亭》作为研究的文本范围。

王实甫的《西厢记》是以元稹《莺莺传》为基础，又借鉴了董解元《西厢记诸宫调》中张生的形象，将一个始乱终弃的悲剧变成能让大部分人接受的有情人终成眷属的圆满结局，并且将《董西厢》改编成多人演出的戏剧。而汤显祖的《牡丹亭》把故事建构在梦境中，让一对陌生的男女在梦中相会并相爱。但是杜丽娘却因这梦境，抑郁而终，最后又死而复生，以一种浪漫色彩的创作手法来书写。在《杜丽娘慕色还魂记》三千多字的基础上，将故事扩充至五十五出，并且增加了多个配角。总而言之，这两部作品虽然是以前人的作品加以改编，但却也对故事情节或是人物形象做出了更进一步的扩展与描写。

本文借鉴了罗钢《叙事学导论》中所提到的叙事学家格雷玛斯“角色模式”论，将两部作品中人物进行归类，并且笔者从中明白“人物”与“角色”的分别。罗钢的《叙事学导论》介绍了叙事文本、叙事功能、叙事语法、叙事时间、叙事情境、叙事声音、叙事作品的接受等等方面的理论，而格雷玛斯的“角色模式”论就收录在叙事语法中。

在研究方法上，笔者会通过文本细读法、文献分析法及理论并以分析比较的方式对《西厢记》与《牡丹亭》做出研究，并了解不同时代的文本中，女性的

角色形象所表现的女性意识的不同之处。“文本细读法”是指对文本中的语言和结构要素作尽可能详细的分析和解释（王先霈主编，2008：143）。“文献分析法”是通过收集相关资料、文献，作为文本细读、研究以及分析的材料。而“理论分析法”是指引用理论来对文本进行探讨。

本文在对《西厢记》与《牡丹亭》做出研究时，首先是以两部作品中，人物的行为和心理来探讨她们所扮演的“角色”。而“角色”的类型是根据法国叙事学家格雷玛斯的“角色模式”理论，可以分为以下几点：

一、主角和对象

在作品中，追求某种目标的主要人事物指的是“主角”，而他或她所追求的目标就是指“对象”。如果一个角色 x 希望达到目的 y，那么 x 就是“主角”，y 就是“对象”。（罗钢，1994：102）在一出杂剧里，“主角”是剧中主要的人物，只能是具体的人来充当这一角色。而“对象”表示“主角”所追求的某种目标，所以既可以是抽象的事物，比如爱情、地位、财富等等，也可以是具体的人和事物来担任。（王平，2001：275）在一出剧中，“主角”和“对象”之间的关系越复杂，那么剧中的曲折程度和精彩程度也会有所不同。一般而言，“主角”和“对象”的关系越复杂，戏剧便越精彩。（徐琰琰，2014：50）“主角”和“对象”的关系可以分为两种，第一种是“对象”指主角之外的某个人或某件事，第二种是“主角”自己的某种状态。（罗钢，1994：103）第一种情形的例子，如《红楼梦》中的贾宝玉和贾政为父子关系，贾政希望贾宝玉可以为官，而宝玉则希望摆脱父亲贾政的管束。（王平，1997：62）由此可见，第一种情形中“对象”是由具体人物担任。在第二种情形中，“对象”和“主角”是同一个人

物。比如《红楼梦》中凤姐希望成为贾府最有实权的当家人。（王平，1997：62）

那么“主角”是凤姐。而“对象”就是“贾府最有实权的当家人”这一种状态。

二、支使者和承受者

主角要追求某种目标，那么就可能存在着某种引发主角行动或为他或她追求目标和对象的力量，这种力量就是所谓的“支使者”，而获得目标的就是“承受者”。（罗钢，1994：103）“支使者”是促进事件或剧情发展的一个人或几个人，也可以是人物自身的欲望或某种抽象的社会力量。因此，“支使者”和“承受者”的关系实际上是一种授受关系。而“承受者”和主角往往是同一个人物。

（王平，2001：285）“支使者”和“承受者”之间也存在着对立，比如存在积极的“支使者”也会有消极的“承受者”。（徐琰琰，2014：51）这样的话，两者的想法就会出现分歧，那么对立就会出现。

三、助手与对头

在作品中，要得到最终结果往往要经历曲折的过程，主角在追求对象的过程中可能会受到敌对势力的阻挠，也可能得到友方的支援、帮助。（罗钢，1994：105）这便是角色模式理论中的“对头”和“助手”。增添了这两个角色，会让故事中人物的关系复杂化，同时也使故事情节变得曲折。“助手”与“支使者”的作用很相似，都是推动情节的转折和向前发展。但“助手”一般是对主角有帮助的人物，通常是具体的。（徐琰琰，2014：51）“对头”是阻碍主角达到目的的敌对势力，所以“对头”也就是现在所说的“反派”，是会对主角和对象之间的关系产生阻碍的人比如父母的阻挠，或是第三者的插足。“对头”也可以是抽象的事物，比如当时社会的门第观念、或者单纯只是因为嫌贫爱富的想法。“助

手”和“对头”与对象没有直接联系，它们主要作用于主角与对象的关系，在主角追求对象的过程中起到促进或阻碍的作用。（罗钢，1994：105）

第二，笔者在浅析，整合《西厢记》与《牡丹亭》中人物的角色模式后，将对两部作品的女性角色进行比较。

笔者所遇到的研究难题是，关于崔莺莺与杜丽娘的文献资料太多，而与红娘、春香相关的文献资料太少。因此在查找资料的时候，笔者需要花很多时间对各种文献资料进行谨慎地筛选，将不必要的资料排除。

第二章 《西厢记》的角色模式

《西厢记》是元代杂剧作家王实甫的代表作。王实甫，字德信，是大都（今北京）人。根据《录鬼簿》记载：“前辈才人，有所编传奇于世者五十六人（钟嗣成，2003：144）”条下，关汉卿列于首位，而王实甫居关汉卿后第十位，下注云“德名信，大都人（钟嗣成，2003：146）”，下著录杂剧十四种，《西厢记》于十四种作品中位列第六位（黄季鸿，2013：34）。笔者将于此章节浅述《西厢记》的创作年代与影响及其角色模式。

第一节、《西厢记》的创作背景与影响

明代的《焚书·杂说》中，李贽认为《西厢记》是别有寓托之作，认为作者是“借他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载”，说王实甫“当其时必有大不得意于君臣及朋友之间者，故借夫妇离合因缘以发其端。于是焉喜佳人之难得，羨张生之奇遇，比云雨之翻覆，叹今人之如土。”（李贽，1975：97）王实甫在四十余岁时弃官不复仕，也就是处于“大不得意于君臣及朋友”的时候。而古代文人雅士在面对仕途不顺、壮志难酬的时候，都会借由文章、作品抒发内心的抑郁。高贵者未必有德，低贱者未必无能，《西厢记》中老夫人和红娘的形象塑

造，可以说形象艺术地再现了王实甫的生活感受，王实甫切身的现实经历与《西厢记》的伟大成就密不可分（黄季鸿，2013：38）。

元曲四大家之一的关汉卿所作的【中吕·普天乐】《崔张十六事》中櫟栝《西厢记》杂剧语句而作，这大可从第一事《普救姻缘》看出大概，曲云：“西洛客说姻缘，普救寺寻方便。佳人才子，一见情牵。饿眼望将穿，馋口涎空咽。门掩梨花闲庭院，粉墙高似青天。颠不刺见了万千似这般可喜娘儿罕见。引动人意马心猿！（蓝立莫校注，2006:1663）”此种语言情节尤其是对“粉墙高似青天”的强调，自是化用《王西厢》无疑（黄季鸿，2013：39）。因为对于《西厢记》而言，“粉墙”暗喻了封建礼教，是其中重要的一点。而关汉卿是元代杂剧早期作家。明初，朱元璋之子、朱权《太和正音谱》就有提到关汉卿是“初为杂剧之始（朱权，2003：484）”者。这表明《西厢记》在元代杂剧形成之初就产生了极大的反响，因此元代杂剧作品涉及到的《西厢记》，实际都应是王实甫所作杂剧《西厢记》。今存162种元杂剧中有40种左右直接或间接提到过《西厢记》或使用其中文句，影响之大，是元代其他任何一部杂剧所不及。（黄季鸿，2013：40）

第二节、《西厢记》的角色模式

王实甫的《西厢记》是在元稹《莺莺传》的基础上，又借鉴了董解元《西厢记诸宫调》中张生的形象，将一个始乱终弃的悲剧变成能让大部分人接受的有情人终成眷属的圆满结局，并且将《董西厢》改编成多人演出的戏剧。笔者将借鉴罗钢《叙事学导论》中所提到的叙事学家格雷玛斯“角色模式”论，将《西厢记》中的人物在不同情况所担任的角色模式。

一、 主角与对象

《西厢记》中，张生、崔莺莺及红娘三人在篇幅上所占比重大体上是平衡的。（蒋星煜，2004：35）在作品中，追求某种目标的主要人事物指的是“主角”，而他或她所追求的目标就是指“对象”。如果一个角色 x 希望达到目的 y ，那么 x 就是“主角”， y 就是“对象”。（罗钢，1994：102）首先以整体而言，《西厢记》主要是讲述崔莺莺和张生的爱情，所以张生与崔莺莺便是故事中的核心人物。

主角	角色扮演	对象
张生	追求者	崔莺莺
崔莺莺	欲嫁者	张生

张生与崔莺莺做为核心人物，同时扮演“主角”的角色”。因此，笔者将以两个核心人物进行比较，浅析身为“主角”的张生与崔莺莺，何者更曲折且引人入胜。

《西厢记》的故事背景是设定在唐代贞元年间。虽然当时的唐代已经不复以往的富强，但是封建社会的一整套制度以及仪礼习俗依旧根深蒂固地支配着人们的生活，比如男婚女嫁都受到氏族观念、门第观念的约束和支配（蒋星煜，2004：35）。封建礼教对于男子的约束比对女子的约束来得弱，可以说是“双重标准”。公卿士大夫以及富豪大地主不但三妻四妾，还能到秦楼楚馆中寻欢作乐，舆论被他们操控着、左右着，法律当然就视若无睹。至于文人雅士们公开嫖妓宿娼，不仅不会受到谴责，反而被说成是旖旎风光的韵事。（蒋星煜，2004：36）

由此可见，以当时社会现象来看，男性的地位相当高，无论是政治、社会、家庭中都是如同统治者一般的存在，所以男性相对于女性而言是自由的。正是因为张生掌握了各方面的主动权，所以他为婚姻、为爱情所进行的斗争都比较顺利，而且阻力也相对的小。（蒋星煜，2004：36）没了社会的压力，在家庭中也并没有阻力，而唯一的阻力也只有崔府的老夫人。所以若张生是第一主角，那么《西厢记》的剧情就不会有过多的曲折，精彩程度就相对减弱，想引人入胜就难了。

而崔莺莺方面，情况就复杂得多。无论是身份，还是处境都是崔莺莺张生的阻力。在身份上，崔莺莺作为相国千金，从小接受的是三从四德的教育。对她而言，父母之命，媒妁之言是天经地义、不可抗拒的事情。所以早已被许配给表哥郑恒的崔莺莺已经没有资格再考虑与其他男性的婚姻问题。（蒋星煜，2004：36）在处境上，老夫人对她的管教严厉，根本不允许崔莺莺与其他男性有任何接触。有了阻力，故事上的曲折程度就提高了，而精彩程度就要依靠冲突来达成故事的高潮。崔莺莺在第一次遇见张生时，“临去秋波那一转”，无论是她的身份还是处境，都已经是尽可能地作出了暗示，发出信息来表示她对张生颇有好感（蒋星

煜，2004：36）。这样的举动是与从小接受的教育有冲突的。这只是一开始，之后的情节，崔莺莺的反抗逐渐增强，就让冲突更大。

受困普救寺时，崔莺莺是希望张生能退掉贼兵的，因为老夫人事前已经许诺，所以只要张生达成了，他们就能名正言顺的缔结良缘。但是老夫人在设宴答谢张生的时却食言，只让崔莺莺与张生以兄妹相称。这导致崔莺莺表现出来的反抗加剧，从隐晦的“秋波”升级至明面的咒骂“即即世老婆婆”，也就是指“老虔婆”。从此之后，她就采取了暗地里的斗争策略，决定做出既定事实，让老夫人去应付（蒋星煜，2004：37）。崔莺莺并不信任侍女红娘，因为红娘是老夫人派来服侍她的。在经过多次试探之后，崔莺莺知道红娘不会想老夫人告发，也不会从中作梗，自然就乐得让红娘替自己奔波。在整个事态发展过程中，崔莺莺的许多思想活动是红娘猜度出来，之后转达给张生（蒋星煜，2004：37）。

显而易见，比起在当代社会有着各方面自由的张生，备受礼教约束的崔莺莺面对的曲折与阻力显然更多。所以崔莺莺担任第一“主角”比张生来得剧情紧凑、高潮迭起。而文学家金圣叹在《读法》中提到：“《西厢记》写红娘，止为写双文，写张生，止为写双文。”（金圣叹，2009：17）双文是指崔莺莺，所以表示金圣叹认为《西厢记》的第一主角就是崔莺莺。

二、 支使者与承受者

主角要追求某种目标，那么就可能存在着某种引发主角行动或为他或她追求目标和对象的力量，驱使人物行动的力量就是“支使者”，而最终得到的结果就是“承受者”。

首先，张生从第一次见到崔莺莺就表现出了爱慕之情。这点从他对未来的发展会如何都不知道的情况下，却在见到崔莺莺后就做出“不去京师也罢”的决定，还有他对红娘的自我介绍时，除了提到自己的姓名、年龄、故乡外，还提到自己的婚姻状况。这样直接挑明自己的婚姻状况实在太没有技巧了。以张生的才情而言，应该有更高明的办法，侧面来说，张生当时已经激动得不能自己。张生是“主角”，而他追求的“对象”是崔莺莺，这是一种主观的关系。促使张生做出决定、自我介绍的是对崔莺莺的爱，也就是“支使者”。

这种“力量”也促使张生做出相符的行为，比如在面对老夫人以金帛的利诱，让张生另娶高门时，张生拒绝了。因为这与“支使者”背离。也因为张生的拒绝，让崔莺莺乃至红娘对他逐渐有了更良好的印象。（蒋星煜，2004：13）而最终，对崔莺莺的爱，驱使着他高中状元，迎娶崔莺莺。所以崔莺莺就是“承受者”。

而从崔莺莺的方面来说，她早已被许配给了自己不甚喜欢的人，因此心里总是渴望得到真正的爱情。“爱情”对于崔莺莺而言是很重要的。当张生被迫上京赴考，她认为“蜗角虚名，蝇头小利，拆鸳鸯两下里”（王实甫，1998：190）；长亭送别，她给张生把盏时的感触是“但得一个并头莲，煞强如状元及第”（王实甫，1998：190）；她对张生的要求只是“此一行得官不得官，疾便回来”（王实甫，1998：190）；她担心张生不像她那样爱得专一，一再提醒他“若见了异乡花草再休似此处栖迟”（王实甫，1998：191）。崔莺莺执着地追求心中的爱恋，因此崔莺莺是“主角”，渴望得到真正的爱情就是“对象”，这是一种客观的关系。之后，崔莺莺遇见了张生，只是一个眼神，彼此却像磁石般互相吸引。“对象”就从抽象的事物转变成张生，化为了主观关系。而在希望与张生缔结良

缘的念头驱使她做出大胆的举动，这里“支使者”就出现了。根据封建礼教，女子必须遵守“非礼勿言，非礼勿视，非礼勿听”的原则。但是崔莺莺却对张生一步一回头，明显是把长久以来的教育抛在了脑后。

之后崔莺莺以主动的姿态，接近张生。她知道那“傻角”月下吟诗，便去酬和联吟：“兰闺久寂寞，无事度芳春，料得行吟者，应怜长叹人。（王实甫，1998：46）”简单地道出一个青春少女对爱情的渴望。月夜听琴：晓知张生对自己情深意长，不禁长叹：“你差怨了我。这的是俺娘的机变，非干是妾身脱空；若由得我呵，乞求得效鸾凤。（王实甫，1998：114）”可见她对张生是有情的。而她的表现，张生也看在眼里。他们心知彼此的爱意。（谈婷婷，2014：17）心意相通后，崔莺莺就算达到了目标，与张生互相爱慕就是“承受者”。

在爱情剧中，身为情人的张生与崔莺莺，最主要驱使他们的力量就是“爱”。所以“爱”就是“支使者”，最终有情人终成眷属就是“承受者”。在《白马解围》中，老夫人许诺只要能退贼就把崔莺莺许配给对方，但张生成功退贼之后，她却让张生与崔莺莺以兄妹相称。老夫人反悔张生与崔莺莺的婚事，不只是因为崔莺莺已经许配给了郑恒，也因门不当户不对。显然让老夫人一而再反对两人的“支使者”就是封建礼教，而让崔张两人以兄妹相称就是“承受者”。但是最后，老夫人同意崔张两人婚事的“支使者”也是封建礼教，本着家丑不可外扬的原则，老夫人做出退让，以张生考中状元便能迎娶崔莺莺为“承受者”。同样的“支使者”会造成不同的“承受者”。同样是封建礼教，但前者却是崔张两人无法名正言顺的在一起，而后者却让崔张两人缔结良缘。

三、 助手与对头

在作品中，要得到最终结果往往要经历曲折的过程，主角在追求对象的过程中可能会受到敌对势力的阻挠，也可能得到友方的支援、帮助。（罗钢，1994：105）毫无疑问地在《西厢记》中，侍女红娘与白马将军杜确为崔莺莺与张生提供了帮助，一个在过程中起到牵线搭桥的作用，另一个则在重要关头替两人解围。而“对头”就是百般阻扰的老夫人以及从中作梗的郑恒。

红娘是老夫人派去崔莺莺跟前侍候的侍女，本是以照料之名行监督之实，但红娘内心却是认同崔张两人的爱情，从而成为“助手”。老夫人不允许崔莺莺与其他男性有接触，所以红娘猜度崔莺莺的意思后，一一传达给张生，比如张生对《明月三五夜》的破解，红娘是赞同张生跳墙去会崔莺莺的。之后她面对崔莺莺时，不断启发她，鼓励她的斗争，对张生时替他想了不少办法，来克服一重重障碍（蒋星煜，2004：18）。红娘身为“助手”不只是替主角分忧解难，还推进了剧情发展。在《堂前巧辩》中，红娘算是替张生制造了一次迎娶崔莺莺的机会。“他两个经今月余则是一处宿”只一句话就戳中了老夫人的死穴，让老夫人本着家丑不可外扬的原则，以崔家三代没有招过白衣女婿为由，要张生上京赶考，考中再来娶亲。基本上，“助手”红娘已经解决了“对头”老夫人与张生、崔莺莺之间的矛盾。

“欲往上朝取应，路经河中府过，蒲关上有一故人，姓杜名确，字君实，与小生同郡同学，当初为八拜之交。……小生就望哥哥一遭，欲往京师求进。（王实甫，1998：7）”从一开始，白马将军杜确就是张生得以遇见崔莺莺的契机。之后，白马将军在崔张两人的爱情中担任着救命稻草的重责。在《白马解围》中，普救寺被孙

飞虎包围，情况危机。老夫人走投无路之下，命长老堂上公布：“两廊僧俗，但有退兵之策的，倒陪房奩，断送莺莺与他为妻。（王实甫，1998：67）”这无疑是给了张生机会，但是张生就算有退贼之智也没有退贼之力。这时候身为“助手”的白马将军杜确的作用就体现出来了。杜确是征西大元帅，统领十万大军且是个武状元。因着与张生的交情，在张生一封书信之下出兵，也就给了张生迎娶崔莺莺增加了筹码。成功退贼就能迎娶崔莺莺是老夫人亲口许诺，所以也就达成了“父母之命、媒妁之言”。老夫人若是反悔，便是言而无信，这使得张生与崔莺莺的爱情无论在“理”或是“礼”上都占了先机。（金昱杉，2015：97）由此可见，“助手”杜确是崔张两人相遇的契机，也是推动故事发展的人。

《夫妻团圆》中，“对头”不是老夫人，而是崔莺莺的未婚夫郑恒。郑恒从中作梗，谎称张生在京师时，被卫尚书之女的绣球砸到，要入赘尚书府，以此欺骗老夫人，让她站到自己这边。面对老夫人因为一面之词而想推拒婚约的情况，“助手”杜确为好友张生与崔莺莺想老夫人据理力争，更是公平评价老夫人的错，“此事夫人差矣”（金昱杉，2015：97）。之后“对头”郑恒前来，杜确身为太守，直接以不容拒绝的强硬姿态意图把郑恒关押。在情节发展上，白马将军推动张生与崔莺莺的感情，使得在红娘的帮助下，让“对头”老夫人不得不退让，让“对头”郑恒知难而退，最终促成大团圆结局。

就故事曲折而言，《西厢记》的第一“主角”无疑是崔莺莺。对于古代女子，封建礼教是束缚她们的力量，因此崔莺莺勇敢追求爱情，必然遭到以封建礼教为“支使者”的老夫人的反对。在剧中，多次出手相助的红娘与白马将军则是希望有情人终成眷属，故而解决了“主角”的难题。总的来说，《西厢记》是女子为

爱反抗封建礼教的故事。无论是崔莺莺还是张生，抑或是红娘和白马将军都是为了“情”——爱情和友情，对抗着以封建礼教为原则的老夫人。

第三章 《牡丹亭》的角色模式

《牡丹亭》是由明代戏曲家汤显祖所作。汤显祖，字若士，临川人。万历十一年才成进士，担任南京太常博士，就迁礼部主事。十八年，万历帝以星变严责言官欺蔽，并停俸一年。汤显祖上疏《论辅臣科臣疏》，激怒了皇帝而被贬到徐闻当典史，稍迁遂昌知县。（参考自张廷玉，2003：6015）万历二十六年弃官归隐。《牡丹亭》与另外三部皆有“梦”的作品，并称“临川四梦”或“玉茗堂四梦”。笔者将于此章节浅析《牡丹亭》的创作背景及其角色模式。

第一节、《牡丹亭》的创作背景

在《牡丹亭记题词》中，汤显祖已经表示《牡丹亭》不是写男女之爱的才子佳人戏，但是大多数人都以爱情戏来看待，至多提高到反封建婚姻意义上（钱英郁，1984：28）。而汤显祖所说的“情”是指顺乎人性的天然，让他们饥得食，病得医，成年长大得遂男女婚媾，这都是合乎人性的真“情”。当时盛行的程朱理学就是悖于人的天性的，所以汤显祖要用“情”的哲学去冲击“理”的哲学。

汤显祖是在遂昌等待五年得不到升迁，又无法扩大实践政治改革的道路而无法以“儒”治国的理想，最终选择辞官。但是他并没有放弃理想，以笔去宣传他

的哲学理念。汤显祖在被夺官后曾经力阻他的师友达观禅师不要冒险到京里去从事抵制矿税的活动，但是没有效果。而事态的发展也如同汤显祖的预感，万历三十年李贽被捕自杀，明年达观也被牵连死于狱中。在这迭兴大狱之前汤显祖就作了转移，他准备继续用优戏进行潜移默化的思想启蒙，认为与封建专制硬碰徒死无益。他于万历二十六年向吏部告归的当年就写出了《牡丹亭》是并不偶然的。

（钱英郁，1984：31）

根据沈德符在《万历野获编》的说法，此剧一出，“家传户诵，几令《西厢》减价（沈德符，2003：590）”。从明清到现代这四百多年来，《牡丹亭》可谓以“情”脍炙人口，案头场上，传演不断；近几年更因两次国际性的改编与演出，以及白先勇先生打造之青春版《牡丹亭》的巡演，使得它更受瞩目。这部中国古典戏曲的经典名著，曾被郑振铎先生誉为名传奇中“危岩的孤松、绿波上独有的一株芙蓉”，从问世之初到现在，评论者无数，引发广泛回响。（华玮主编，2005：1）

第二节、《牡丹亭》的角色模式

《牡丹亭》由明代话本小说《杜丽娘慕色还魂记》改编而来。汤显祖将仅三千多字的《杜丽娘慕色还魂记》增加至五十五出，并且增加了配角，两部作品都是讲述杜丽娘与柳梦梅因梦结缘后，杜丽娘为情而亡，为情而生的故事。笔者将借鉴罗钢《叙事学导论》中所提到的叙事学家格雷玛斯“角色模式”论，将《牡丹亭》中的人物在不同情况所担任的角色模式。

一、主角和对象

普遍认为《牡丹亭》是“情”与“理”的抗争，而其中可以分为两个视角来叙述，第一个是以杜丽娘的视角来叙述，第二个则是柳梦梅的视角。笔者将以柳杜二人进行比较，浅析两者中更能表达作品主旨的“主角”。

主角	角色扮演	对象
杜丽娘	寻找	柳梦梅
柳梦梅	爱慕者	杜丽娘

第一部分可以简单概括为，杜丽娘是西安太守杜宝与甄氏唯一的女儿，师从陈最良。因为读了《诗经·关雎》之后，杜丽娘游园伤春。在游园归来，在一场梦中，杜丽娘见到了一个书生，与之在牡丹亭中行云雨之欢。当她一觉醒来，才发现只是梦一场。之后杜丽娘日夜思念梦中的书生，一病不起。临终前，她要求母亲甄氏将她葬在梅树下并嘱托丫环春香将自画像藏于太湖石底。在杜丽娘死后，化作游魂来到地府向判官讲述死因。经过查明，判官让她重回阳世寻找柳梦

梅。在梅花庵重遇柳梦梅后，还魂与之结为夫妻，并一同前往临安。最终在皇帝的支持下，杜丽娘与柳梦梅名正言顺的成婚。（参考自陈兰，2016：14）

这些情节，所有事情都是围绕着杜丽娘展开的，因此杜丽娘是行动发起者“主角”。而柳梦梅则是杜丽娘所思所想的人，所以柳梦梅就是被追求的“对象”。在杜丽娘抑郁而终之前，她是处于被动的位子。但在她化为游魂之后，就从“被动”化为了“主动”。她“主动”找到了柳梦梅与之再续前缘，“主动”要求柳梦梅去赶考，“主动”要求柳梦梅去协助自己的父亲杜宝，最终与柳梦梅名正言顺的在一起。

以柳梦梅为视角的第二部分可以概括为：柳梦梅的父母早丧，科考三场都高中。在柳树下读书睡着后，柳梦梅在梦中遇见了杜丽娘。之后过了三年，柳梦梅赴京赶考，被陈最良所救，并在梅花庵捡到了杜丽娘的画像。之后与杜丽娘的鬼魂相会。在石道姑的帮助下，掘坟开棺，使杜丽娘复活后前往临安。柳梦梅赶考并且高中状元。之后受杜丽娘之托，寻找杜宝。但在前往淮扬搭救岳丈时，被岳丈误会而被捕。岳丈认定柳梦梅是盗墓者，所幸被前来寻找状元郎的苗舜宾所救。最终闹上朝堂，在皇帝的认同下，奉旨成婚，成为了翰林院学士。（参考自陈兰，2016：15）

柳梦梅在见到杜丽娘的自画像后，惊为天人。之后就与杜丽娘的鬼魂相爱。由此可见，柳梦梅是担任“主角”，而杜丽娘则是“对象”。但是与杜丽娘相比，柳梦梅就显得被动许多。在梦中遇见杜丽娘是花神的帮忙、让杜丽娘复活也是在石道姑的帮助下、前去救援杜宝也是因杜丽娘的要求。

明代王思任如此评价两人：“一灵咬住，必不肯使劫灰烧失。柳生见鬼见神，痛叫殒纸，满心满意，只要插花……则杜丽娘之情，正所同也，而深所独也，宜乎若士有取尔也！（汤显祖著，王思任批评，2014：1-2）”杜丽娘的“情”是“正”和“深”，至死不渝。而柳梦梅的“情”则是“痴”，一心一意只为杜丽娘。两人都是“情”的代表，也就是处于“理”的对立面。

杜丽娘的“情”是虚幻的，在梦中、还是鬼魂时，杜丽娘可以不顾封建礼教，大胆追爱。但在复生之后，杜丽娘回归现实世界就对“理”妥协了。在柳梦梅向她求婚，她认为“鬼可虚情，人须实礼”，并以“待成亲少个官媒，结盃的要高堂在”为由来推脱。这也能看出杜丽娘内心依旧被礼教所束缚。

柳梦梅的“情”则更加自由。他不惜为杜丽娘挑战法律，甚至轻易就接受了与鬼魂相恋的事实。在杜丽娘推脱成亲的时候，他却认为“成了亲，访令尊令堂，有惊天之喜；要媒人，道姑便是。（汤显祖，1997：206）”封建礼教要求父母之命，媒妁之言，相恋的男女不能私定终身，可柳梦梅却不甚在意。在最后对抗“理”的代表、杜宝的也是柳梦梅。在朝堂上，柳梦梅与杜宝当面对质，也象征着“情”与“理”的抗争。

所以笔者认为，杜丽娘是女性主义觉醒者，但是她并未完全脱离封建礼教的束缚。反观柳梦梅，他从始至终都反抗着封建礼教，甚至最后也是他作为“情”的代表对抗“理”的代表。因此比起杜丽娘，柳梦梅更能表现作品的主旨。

二、支使者与承受者

在《牡丹亭》的开始，杜丽娘与柳梦梅并未正式见面。杜丽娘在梦中与柳梦梅行鱼水之欢，柳梦梅则是因杜丽娘的画像而心生情愫。因此一开始驱使他们的

是对彼此强烈的求知欲，也就是“支使者”。杜丽娘因为这股求知欲，思念成疾，最终抑郁而终。而柳梦梅则是将杜丽娘的画像“早晚玩之、拜之、叫之、赞之（汤显祖，1997：156）”，并在最终遇上了杜丽娘的鬼魂。这些则是“承受者”。

在第三十二出《冥誓》中，杜丽娘向柳梦梅坦白自己是鬼非人时，柳梦梅给予的回应是“你是俺妻，俺也不害怕了。（汤显祖，1997：190）”他对杜丽娘不疑不弃、始终如一，并且愿意为了杜丽娘挖坟盗墓，竭力使杜丽娘复活。挖坟盗墓不仅是一件可怕的事，更是一件违法的事情，而柳梦梅为了杜丽娘，不惧鬼神，不惜触犯法律。（张琛，2011：119-120）在柳梦梅捡到杜丽娘的自画像后，就已经暗生情愫。之后杜丽娘的鬼魂与他相遇、相知，更是让他对杜丽娘的感情逐渐加深。因此，给柳梦梅提供了强大力量的“支使者”就是对杜丽娘的爱，致使柳梦梅无所畏惧。最终杜丽娘成功复活，而杜丽娘就是“承受者”。

在柳梦梅前去扬州救援杜宝时，宣称自己是杜丽娘的夫君。而得到消息的杜宝大为震怒，认为自己的女儿已经死去三年之久，根本不可能与人成亲。因此认定柳梦梅妖言惑众，加上知道柳梦梅挖坟盗墓，他逮捕柳梦梅并吊起来打。“理”正是支持着杜宝的力量，也就是“支使者”。理性让杜宝无论如何都无法相信自己的女儿起死回生。因此在对簿朝堂时，杜宝一再否认了杜丽娘的身份。即使亲眼见到杜丽娘，“鬼乜些真个一模一样，大胆，大胆！……臣杜宝谨奏：臣女亡已三年，此女酷似，此必花妖狐媚，假托而成。（汤显祖，1997：302）”而皇帝以科学的方式，让杜丽娘照镜，并且确认了杜丽娘是有影子的，杜宝还是否认了，“此必妖鬼捏做母子一路，白日欺天。（汤显祖，1997：303）”最后就算皇帝下旨，父子夫妻相认，杜宝还是拒绝承认杜丽娘的身份，“承受者”就是杜丽娘。

在古时候，“孝”极为重要，所谓“百善孝为先”。杜丽娘在朝堂试图与父亲——杜宝相认。即使杜宝一再否认她，认为她是妖精所化。杜丽娘还是坚持着与之相认。父母可以不认儿女，但儿女不能抛弃父母，否则视为不孝。支持她做出一系列行为的“支持者”是骨肉亲情。最终，杜宝以“离异”为条件，杜丽娘哭着不肯，接着“做闷倒介”，杜宝大惊并喊道“俺的丽娘儿！（汤显祖，1997：305）”由此可见，骨肉亲情不但是杜丽娘的“支持者”，同时也是杜宝的“支持者”。而“承受者”就是父女相认。

三、助手与对头

《牡丹亭》中，对杜丽娘与柳梦梅的爱情提供了帮助的有四个人，但其实他们的帮助都只是细微的。春香、石道姑、判官及皇帝都起到了帮助“主角”的作用。春香是杜丽娘的侍女。在杜丽娘思念成疾的时候，曾画下自己的自画像。之后她病逝时，交待春香把自画像藏在湖边的石底，而春香照做了。为之后，柳梦梅对杜丽娘产生情愫起了关键作用。柳梦梅被陈最良救起，并留宿梅花庵时，捡到了自画像。自此对画中女子，思之，念之，爱之。所以春香是两人的爱情推动者，担任了“助手”。

杜丽娘在死后，来到地府。判官察觉她与柳梦梅尚有姻缘，也明白了杜丽娘的死因后，就让她以游魂之身回到阳间。杜丽娘回到阳间，遇上了看见画像的柳梦梅，成功与之相恋。虽然判官只是遵照了天意，但倘若他不让杜丽娘回到阳间，那么柳杜两人就没有见面的机会，也就不能缔结良缘。之后，在杜丽娘向柳梦梅坦白了自己的是鬼魂时，柳梦梅与石道姑商议，让其起死回生。石道姑明知挖坟开棺是违法的却还是帮着柳梦梅。之后谎称撞邪，向陈最良拿药安魂，实际

上石道姑拿的要是让回魂的杜丽娘安魂用的。杜丽娘回魂后，石道姑为媒，见证了二人的婚礼。

在临安时，杜丽娘得知自己的父亲受困，特意让柳梦梅前去救援。哪知杜宝根本不相信柳梦梅的说辞。他认为人死不能复生，杜丽娘已经死了三年不可能活过来还嫁人。最终两人闹上朝堂，交由皇上定夺。皇上用所谓的“镜子照鬼影”的方法判定杜丽娘确实重生了，并下旨“父子夫妻相认，归第成亲（汤显祖，1997：304）”。也就成就二人的姻缘。这些“助手”的帮助都不多，但却推动了剧情发展，使杜丽娘与柳梦梅再续前缘。

《牡丹亭》中，最主要的“对头”就是杜丽娘的父亲、杜宝。他作为“理”的代表，自然对封建礼教很是维护。在杜丽娘因思念柳梦梅而成疾时，甄氏劝说杜宝给女儿寻一个佳婿，但杜宝恪守“父母之命，媒妁之言”的传统婚姻观，不允许杜丽娘与柳梦梅的婚事，致使杜丽娘昏聩枉死城。在对簿朝堂时，“对头”杜宝始终认定杜丽娘已死，柳梦梅是妖精，他在妖言惑众。就算杜丽娘活生生的出现在面前，杜宝还是认定杜丽娘是妖。但在“助手”皇帝的帮助下，杜丽娘与柳梦梅奉旨成婚。杜宝认下杜丽娘，但心里还是抗拒的。甚至之后，他还说：“离异了柳梦梅，回去认你（汤显祖，1997：305）”。但在看见杜丽娘倒下时，杜宝还是紧张的喊道：“俺的丽娘儿（汤显祖，1997：305）”。

总的来说，《牡丹亭》是“情”与“理”的抗争，两者作为“支使者”驱使着剧中的人物。作为剧中为爱无惧生死的杜丽娘与柳梦梅就是“情”的代表，而柳梦梅直至最后还是坚持着反抗封建礼教，自然更能表达的“情”。而“理”的代表则是杜宝，他始终以理性、封建礼教来行事。前者是“主角”，后者就是

“对头”。而剧中的“助手”都起到推动剧情的作用，将故事一步一步连贯起来。最终促成大团圆结局的正是“情”。因为骨肉亲情，杜丽娘与杜宝得以父女相认、因为爱情，柳梦梅无所畏惧得以有情人终成眷属。

第四章 《西厢记》与《牡丹亭》女性角色比较

在爱情剧中，女性的地位相对提高。这些除了表现在她们的身份外，也在她们行为和心理以及性格上，让她们做出一些在当时看起来相当大胆的事情。（邓绍基主编，2006：44）《西厢记》与《牡丹亭》分别创作于元代与明代，其中女性所展示的觉醒程度不尽相同。笔者将在此章节对比两部作品中的女性角色并探讨其中的觉醒程度。

第一节、女主角：崔莺莺与杜丽娘

在《西厢记》与《牡丹亭》中，作为“对象”的崔莺莺与杜丽娘都表现了一定程度的主动，而这份主动则代表着女性觉醒的深浅。崔莺莺和杜丽娘对封建礼教的斗争，对幸福生活的向往与追求是一致的（蒋星煜，2004：264）。

古代婚姻制度注重的是“父母之命，媒妁之言”，崔莺莺在遇见张生之前就已经被许配给郑恒。也就是说，崔莺莺必须嫁给郑恒，不会有其他可能。但是崔莺莺遇见张生之后，迅速与之坠入爱河。作为“主角”追求的“对象”，她化被动为主动，大胆地表示自己的好感。在初见张生时，“临去秋波那一转”就是一种暗示，隐晦地表达自己对张生的好感。之后在没有得到允许的情况下，屡次

与张生私下接触。身为前相国千金，崔莺莺自然知道自己行为的不妥，但为了得到自己所追求的爱情，她不得不为此主动做出表示。

虽说作为“对象”的崔莺莺相对古代女性而来得主动，但大部分都是暗地里的表现并未在明面上表现出来。她在“主角”和“对象”的关系中都是由“助手”红娘从旁协助。开初，崔莺莺是通过红娘，与张生接触，但又不跟明确地告诉红娘。一是她不信任被老夫人派遣过来的红娘，二是男女授受不亲，若被人发现会遭人诟病。在古代，贞操对于女性而言是极为重要的，失去贞洁等同失去性命。但在《月下佳期》中，崔张二人进行了鱼水之欢。崔莺莺在未婚的情况下与男子交欢，而且还是在没得到“父母之命，媒妁之言”的时候。在她走出闺门前往张生书房之前，她自知将会经历何事，因此才会“羞人答答”。最终还是由红娘推进房去。可见，崔莺莺虽然主动、大胆，但心里还是被封建礼教束缚着，并未真正得到解放。

相较于在暗地里表现主动的崔莺莺，杜丽娘就表现是表现在明面上的。她可以因梦生情，从梦境到现实，从人间到阴司，又从阴司到人间，为情而死，又为情而生，永不停息地为情而战，与封建礼教抗争（张玲，2006：23）身为被追求的“对象”，杜丽娘大胆而主动。从《诗经》中读到坦率表达恋情的诗句、不顾闺训来到后花园、感悟青春易逝，就让杜丽娘动了寻找佳偶的念头。在《惊梦》里，杜丽娘在梦中遇见了柳梦梅之后，半推半就的情境下与柳梦梅发生了性行为。虽说是半推半就却也表现了杜丽娘在面对情欲时的抗拒并不强烈。梦醒了，杜丽娘一心只想着梦中人，最终抑郁而终。杜丽娘对情的追求很执着，甚至不畏生死。在化为游魂之后，杜丽娘处在了“主动”的位置。而梦中人柳梦梅赴考途中投宿梅花庵，见了杜丽娘的画像后爱慕不已。于是杜丽娘与柳梦梅相遇相知相爱，并

告知柳梦梅只要掘开树下坟墓，她就能复生。杜丽娘为情而死，为情而生，是对情的追求，也展现了女性意识的觉醒。

在《婚走》和《圆驾》中，杜丽娘还魂后与其顽固的父亲进行了斗争，争得了幸福的生活。她在掘墓还魂复生后，与柳梦梅“告拜天地”成亲婚走杭州。她父亲诬陷柳梦梅是掘墓贼并将其下狱，因此闹上朝堂。杜丽娘亲自到皇帝面前大胆作证。她不但敢于在皇堂上陈述与柳梦梅爱慕成亲的原委，而且对来自各方面的质疑，对答驳斥如流。最终皇上下旨允许夫妻团圆。（张玲，2006：39）这里表现了杜丽娘的婚姻自主意识。不因父亲的阻扰，而与柳梦梅离婚。“父母之命，媒妁之言”也不能阻止杜丽娘对情的追求。

第二节、女助手：红娘与春香

红娘与春香在《西厢记》与《牡丹亭》中都是侍女的身份，而且都扮演“助手”的角色。在古代，女性一般被视为男性的附属品，她们接受三从四德的教育，长久处在卑下的位置。而仆人都是卑贱的，他们必须听从主人的安排。两者在长久的时间中养成了所谓的“奴性”。女性意识的觉醒是打破封建礼教、是剔除奴性，进而做到男女平等。

《西厢记》里，红娘是老夫人派到崔莺莺身边侍候的侍女，但实际上是被派去监督崔莺莺的人。而作为仆人，红娘是必须遵从的。但是红娘却屡次为崔莺莺传达信息给张生，并且暗中帮助两人。在《月下佳期》，她更是把崔莺莺推进张生的房中，促进了两人的关系。红娘并没有屈服于“奴性”之下，倾尽全力帮助崔张两人，甚至不顾后果会如何。

在《堂前巧辩》，老夫人因为察觉崔莺莺的不对劲而查问红娘。在面对老夫人的责难，红娘并没有屈服，甚至点出老夫人的罪责。“非是张生、小姐、红娘之罪，乃夫人之过也。（王实甫，1998：180）”之后，她直白地把崔莺莺与张生的关系交待，也恰好戳中了老夫人的死穴。最终本着家丑不可外扬的原则，老夫人也就只能妥协。红娘身为婢女，她并没有完全服从主人的命令，甚至直白地挑明主人的错误。可见，红娘还保留着自我，没有完全成为只会听命于主人的奴仆。

在《牡丹亭》中，春香是杜丽娘的侍女，两人情同姐妹，她也是柳杜两人的“助手”。第一次登场，春香是被杜宝呼唤上场。而在面对杜宝的询问，春香明

知杜丽娘是睡眠却还是想为其掩饰。身为一家之主，杜宝也是春香的主人，而春香敢以“绣了个棉”来为杜丽娘掩饰，说明春香并没有完全失去自我，被奴性掌控思想。而作为发现后花园，并促使杜丽娘与柳梦梅遇见的“助手”，春香也因为扰乱小姐学习而被陈最良责难。虽然杜丽娘有维护她，但也是先让她道歉为前提。可见侍女的卑微，根本没人问过春香是否愿意。在小姐犯错时，被责难的也是身为侍女的春香。由始至终，春香都没有做出明确反抗的言行，顶多也只是机智地应对主人的问话。

总的来说，崔莺莺是女性意识觉醒的开始，她可以勇敢的追求爱情，但是并没有完全摆脱封建礼教的束缚。而杜丽娘则是更进一步得到解放，她勇敢追求爱情，甚至为情而亡。虽然依旧想做到“父母之命，媒妁之言”，但是却也坚持着自己认定的婚姻，更是坦然地接受了情欲。红娘一步步协助崔张，甚至反抗了身为主人的老夫人，并没有身为侍女而不敢道出真相。而春香虽然保佑独立思想，但是依旧在剧中担任着侍女的卑微。

结语

王实甫所作的《西厢记》，全名《崔莺莺待月西厢记》，是元杂剧四大爱情剧之一。改编自唐代元稹的传奇小说《莺莺传》，主要讲述崔莺莺与张生的恋情。但是与《莺莺传》不同，《西厢记》的结局不再是张生抛弃崔莺莺，而是改为两人在崔夫人的妥协下，有情人终成眷属的喜剧结局。《西厢记》在元代杂剧形成之初就有着极大的反响，甚至直接或间接影响元杂剧。《牡丹亭》是明代剧作家汤显祖的作品，全名《牡丹亭还魂记》，并与汤显祖另外三部《惊梦》、《寻梦》、《闹殇》并称“临川四梦”。这部改编自明代的话本小说《杜丽娘慕色还魂记》。汤显祖将仅三千多字的《杜丽娘慕色还魂记》增加至五十五出，并且增加了配角，但内容都是主要讲述杜丽娘与柳梦梅的爱情故事，杜丽娘为爱可以死而复生。《牡丹亭》

关于《西厢记》与《牡丹亭》的研究包括探讨其中的爱情题材、人物形象以及艺术特色等。笔者将其中的核心人物，以叙事学家格雷玛斯“角色模式”论进行简单的分类。追求某种目标的是“主角”，而被追求的目标是“对象”；促进事情发展的是“支使者”，接受了这种力量的是“承受者”；给主角提供帮助的人是“助手”，妨碍主角的人是“对头”。就整体故事而言，分析出《西厢记》的担任第一“主角”的崔莺莺及《牡丹亭》中最能表达主题的“主角”是柳梦梅。继而分析促使“主角”及“对象”做出相应行为的“支使者”及所带来的“承受者”。最后，找出为“主角”和“对象”提供帮助的“助手”及妨碍“主角”和“对象”的“对头”。

此外，笔者将《西厢记》和《牡丹亭》中担任同样角色的女性人物进行比较，分析两部作品中的女性觉醒的程度。崔莺莺和杜丽娘在担任“主角”的情况下，表现出的“主动”及对情欲方面的接受程度，可以看出两人都觉醒了女性意识，但杜丽娘相较于崔莺莺更能做到个性的解放。红娘及春香都作为帮助主角的“助手”，但在反抗的表现中，红娘更为突出。在古代，女性被认为是男性的附属品，事事以男性为尊，长久下来形成了一种“奴性”，失去了自我。侍女为卑，主人为尊，一如女性为卑，男性为尊。因此身为侍女的红娘与春香在帮助“主角”的情况下，做出的反抗表现亦是一种女性意识觉醒的表现。红娘及春香都保留了自己，但红娘比春香更有反抗精神。

总的来说，王实甫的《西厢记》及汤显祖的《牡丹亭》都是描写女性勇敢追求爱情的故事。在女性人物在担任同样角色的情况下，所表现出的行为代表了女性意识的觉醒程度。藉着探讨作品中的角色模式，可以清楚人物关系及作用之外，也可以从同样的角色了解他们的意识觉醒程度。

参考文献

参考书目

1. 邓绍基主编（2006），《元代文学史》，北京：人民文学出版社
2. 顾学颉（1979），《元明杂剧》，上海：上海古籍出版社。
3. 顾学颉（2007），《元人杂剧选》，北京：人民文学出版社
4. 华玮主编（2005），《汤显祖与牡丹亭》上，台北：中研院文哲所
5. 黄季鸿（2013），《〈西厢记〉研究史》，北京：中华书局
6. 蒋星煜（2004），《〈西厢记〉研究与欣赏》，上海：上海辞书出版社
7. 金圣叹（2009），《金圣叹全集》，沈阳：万卷出版公司
8. 蓝立萸校注（2006），《汇校详注关汉卿集》下册，《中国古典文学基本丛书》，北京：中华书局
9. 李贽（1975），《焚书·杂说》，北京：中华书局
10. 罗钢（1994），《叙事学导论》，云南：云南人民出版社
11. 钱英郁，（1984），江西省文学艺术研究所编，《汤显祖研究论文集》（页25-40），北京：中国戏剧出版社
12. 沈德符（2003），《野获编》，《续四库全书》第1174册，上海：上海古籍出版社

13. 汤显祖（1998），《牡丹亭》，《中国古典文学读本丛书》（徐朔方、杨笑梅校注），北京：人民文学出版社
14. 汤显祖（1997），《牡丹亭》（徐朔方校注），《世界文学名著文库》，北京：人民文学出版社
15. 汤显祖著，王思任批评（2014），《王思任批评本〈牡丹亭〉》，南京：凤凰出版社
16. 童庆炳（2006），《文学理论教程》，北京：高等教育出版社
17. 王平（2001），《中国古代小说叙事研究》，石家庄：河北人民出版社
18. 王实甫（1998），《西厢记》，北京：人民文学出版社
19. 王先霏主编（2008），《文学批评原理》，武汉：华中师范大学出版社
20. 张维娟（2007），《元杂剧作家的女性意识》，北京：中华书局
21. 张廷玉（2003），《明史》，北京：中华书局
22. 钟嗣成（2003），《录鬼簿》，《续修四库全书》第 1759 册，上海：上海古籍出版社
23. 朱权（2003），《太和正音谱》，《续四库全书》第 1747 册，上海：上海古籍出版社

期刊论文

1. 陈兰（2016），〈《牡丹亭》结构主义叙事学解读〉，《长江大学学报（社科版）》，2016 年，第 39 卷第三期，页 14-16

2. 金昱杉（2015），〈《西厢记》之白马将军角色功能考析〉，《山东艺术学院学报》，2015年，第5期
3. 秦宇（2013），〈元杂剧发展研究〉，《青春岁月》，2013年，第22期，53页
4. 谈婷婷（2014），〈浅析《西厢记》中崔莺莺的形象〉，《中国校外教育》，2014年，S二期，页17
5. 王平（1997），〈《红楼梦》的角色模式与叙事逻辑〉，《红楼梦学刊》，1997年，第4期，61-72
6. 张琛（2011），〈简论《牡丹亭》中的柳梦梅形象〉，《长江师范学院学报》，第27卷第3期，页119-121

学位论文

1. 徐琰琰（2014），《元代无名氏家庭杂剧及其角色模式研究》，陕西：陕西理工学院硕士学位论文
2. 张玲（2006），《汤显祖和莎士比亚的女性观与性别意识》，苏州：苏州大学博士学位论文