

《西厢记》剧本的继承和出新

郑喜林

原创

-

(一)

我国古典戏曲名著王实甫的《西厢记》（以下简称《王西厢》）问世以来，蜚声艺苑，有口皆碑。风靡了千千万万青年男女！由于剧本中崔莺莺、红娘、张生的形象比较生动鲜明，故事情节又富有较强的戏剧色彩，故从元代以来，历代都有人据此而仿作、续作、改编。如元杂剧就有白朴的《董秀英花月东墙记》和郑德辉的《绉梅香瀚林风月》、《东墙记》写书生马文辅与董秀英的爱情故事，连剧名都与《崔莺莺待月西厢记》相对。

《东墙记》全剧共五折一楔子，实际是一部压缩了的《西厢记》。其中楔子写马文辅“借厢”；第一折写马文辅与董秀英隔墙相恋；第二折写月下弹琴与诗韵酬和；第三折写梅香传书简，生旦成就好事及夫人拷问梅香；第四折写夫人逼试与长亭送别；第五折写状元及第、生旦团圆。《东墙记》不仅在人物设置及情节关目方面酷似《西厢记》，甚至连一些诗句词语也有摹仿的痕迹。如《西厢记》中莺莺约张生赴会的简帖为“待月西厢下”，《东墙记》则成了“待月东墙下”。

《绉梅香》虚构是白居易的弟弟白敏中与裴度之女小蛮的爱情故事。全剧共四折一楔子，其中情节关目也是蹈袭《西厢记》之“听琴”、“闹简”、“赖简”、“拷红”等诸折。

明代出现许多续作，如黄粹吾有《续西厢升仙记》，写莺莺和张珙成亲后，张生欲纳红娘为妾，莺莺不允，红娘愤而出家为尼成佛，莺莺妒恨，郑恒诉于冥间，鬼使擒莺莺下地狱，后得红娘搭救，莺莺、红娘游地府，超度地狱里的女罪人，后三人升仙而去。明末清初有碧蕉轩主人的《不了缘》（四折）写张珙落第而归，莺莺已嫁郑恒了。“复寻萧寺访莺，不可复见。另外还有查伊珙的《续西厢记杂剧》（四折）老夫人欲以红娘配郑恒，红娘不允而欲自缢。周公鲁《锦西厢》竟让红娘代替莺莺嫁给郑恒，歪曲了《西厢记》中正面人物的斗争性格，也歪曲了《西厢记》的基本思想。另有汤世澧的《后西厢》（又名《东西厢》）、研雪子的《翻西厢记》、以及《崔氏春秋外传》、《双美奇缘》等等。这类续作大都没什么价值，不过是狗尾续貂、断鹤续凫之悲。谈什么“果报昭彰”，张生荣、莺莺华、红娘嫁，大团圆而已。“意在惩淫、劝善”（焦循《剧说》卷二）。这些作品在

思想、艺术上都远逊于《王西厢》。有的出于统治阶级利益或本身受封建思想毒害较深而仇恨《王西厢》，改编的目的是要诋毁《王西厢》的影响。个别的思想内容已反动了。

据查明代至清末改编《西厢》共有二十七家之多。其中以明代李日华改编的《西厢记》影响最大。多少保留了《王西厢》一些进步思想，起码内容不反动。“南西厢”在内容方面没多大的改动，只是将北曲改为南曲而已。由于该本适宜于昆山腔的演出，明清两代流传颇广。解放前舞台上的演出本多是以《南西厢》为底本改编的。可以说这些演出本对《王西厢》的许多精华部分给“挥发”掉了，而对其缺点、糟粕则“发挥”了。如越剧“的笃班”绍兴文戏《西厢记》（上海益民书局发行本）把个红娘写成牵线调情的风月场中的老手。张珙得中回来与莺莺完婚后，张生又强以红娘配自己的书童，“马马虎虎夫妻称”，即所谓的“双美奇缘”。

解放前的大多数改编本可以用越剧名演员徐玉兰在《写在重演〈西厢记〉的时候》的一席话来加以概括，她说：“解放前舞台上出现的《西厢记》很难找出一个是真能体现王实甫原作的现实主义精神的，相反地大都是歪曲了这部作品的主题思想和人物性格，以及艺术风格，把它搞得乌烟瘴气、庸俗不堪。”（1957年10月3日《解放日报》）

解放后，全国各大剧种如京剧、昆曲、评剧、越剧及大部分地方戏豫剧，秦腔、川剧、赣剧、琼剧、桂剧等都有《西厢记》的改编本，而以五、六十年代为最多，笔者搜集到的有：田汉改编的京剧《西厢记》（1959年本，以下简称《田西厢》）、淡栖山改编的秦腔《西厢记》（1954年本，以下简称“秦腔西厢”）、李乔编剧的曲剧《西厢记》

（1953年本，以下简称“曲剧西厢”）、秦似改编的桂剧《西厢记》（1956年本，以下简称“桂剧西厢”）、1954年宝文堂出版的琼剧《西厢记》、1961年的越剧《西厢记》；还有石凌鹤改编的赣剧《西厢记》、齐东编剧的评剧《崔莺莺》、川剧《西厢记》、豫剧《西厢记》、苏剧《西厢记》、莆仙剧《西厢记》，以及荀慧生编剧的京剧《红娘》、常香玉的豫剧演出本《拷红》、淮剧《拷红》、秦腔《拷红》、扬剧《拷红》、川剧《拷红》、邕剧《拷红》、高调《拷红》、新评剧《红娘》等。一九八二年十二月马少波同志又推出了十场昆曲《西厢记》（以下简称《马西厢》）。一九八七年王冠亚、赵化南又将《西厢记》改编成黄梅戏音乐电视剧；北京电影学院制片厂还制作了由马精武执导的《西厢记》电影连续剧；浙江小百花越剧团于一九九二年又推出了曾昭弘改编的越剧《西厢记》。对于这一古典名著的竞相改编可以说是一个盛举。

以上虽然只是一部分剧种的整理改编本，但我们也足可见整理、改编之一斑了。将这些作品归归类，如从对原作改编程度大小来看，可分为两类：一类是在原作的基础上的改

动较大的属改编本，如《田西厢》、《马西厢》、小百花越剧《西厢记》、荀慧生的《红娘》、豫剧的《拷红》等。其余的均属另一类，即忠于原作的整理本。从打本子的作者来看，一类是在演出中不断完善、不断修改，到一定时期再进行整理、改编的，即舞台演出整理本，其作者多是演员和剧作家共同合作的。如荀慧生的《红娘》、常香玉的《拷红》、石凌鹤的《西厢记》等；另一类是专业作家参加，大手笔介入。如田汉、马少波、曾昭弘、王冠亚等。这使剧作进入了一个比较高的文化层次。作者面扩大了，观众也扩大了，使剧本成了雅俗共赏相结合的产物。如《田西厢》、《马西厢》等。总的看，这些作品在保存原作精华和推陈出新方面都做了出色的工作。

(二)

《王西厢》是一部优秀的传统剧目。这出戏的精华部分是主流，它具备了改好的基础，它的主题思想、人物形象、矛盾冲突、情节安排，基础都比较好。在中国戏曲史上它有着重要的地位和意义，但它也有消极因素，甚至不健康的地方，这正是我们所要整理和改编的。解放后，广大文艺工作者根据党的“推陈出新”的方针，在充分尊重遗产，坚持唯物主义的观点下，用他们当时的认识和水平，结合多年舞台演出实践经验，对《王西厢》本，去其糟粕、取其精华，进行整理、改编，使这个不胫而走的“案头文学”又成为“场上之曲”，在舞台上活起来了，其剧本的思想性、艺术性也都有了很大的提高，使这颗文苑奇葩又大放光彩。这的确是令人可喜的一件大事。《西厢记》作为中国古代戏曲的名著，元杂剧的压卷之作，到今天仍然活跃在舞台上，我们应作如何评价；今天的各种改编本有哪些经验可总结，有哪些改编规律可循？下面我们将结合几部较有影响的本子，如《田西厢》、《马西厢》、越剧《西厢记》、荀慧生的《红娘》、常香玉的豫剧《拷红》等，在整理、改编时所做的一些工作进行探讨，对比找出其带有普遍性的规律、经验，供今后整理改编传统剧目作参考。概括起来讲，他们不外乎在剧本结构、主题思想、人物形象、文学语言等方面进行了修改、润饰，并用新的艺术经验加以补充、提高、丰富、深化。

一、对《王西厢》戏剧结构作适合舞台演出的调整、浓缩。

《王西厢》作为案头文学来要求，确实不失为一部好的作品（当然也有糟粕了），可称其为古典名著。但作为“场上之曲”“填词之设，专为登场”（李渔《闲情偶寄》）来衡量，就不免显得结构松散、拖沓，以至不能在舞台上演出。这个问题，当《王西厢》问世不久就已经出现了。据载明中叶以后《王西厢》的原本演出就很少了，舞台上演出的多用的是李日华的《南西厢》，到明末清初整本演出就更少，在清代剧场演出的多为折子

戏。这里我们可以用清人钱德苍编集的《缀白裘》戏曲剧本选集来旁证一下。这部集子收录的是当时剧场经常演出的昆曲和花部乱弹的零折戏。这里记载的《西厢记》折子戏有《惠明》、《佳期》、《请宴》、《拷红》（四集一卷）、《游殿》、《寄柬》（七集三卷）、《跳墙》、《着棋》、《长亭》（九集二卷）等。

《王西厢》不适合于在舞台上演出，这也和四折一楔子的元杂剧剧本体制有关。这种体制在当时是起过很大的作用的，但也必须看到这是一种尚处于综合过程中没有最后完成戏剧化任务的一种剧本结构，局限性是很大的。由于它把整个剧情分为四个段落，每个段落以一套曲为结构单位，并由一人（末或旦）来主唱，这就在音乐结构和戏剧结构上出现了很大的矛盾，戏剧情节要全部纳入音乐结构之中，难免受到限制，不能全部展开。王实甫当时恐怕也意识到了这一点，所以就用五本联在一起的办法，写出了崔莺莺与张珙爱情故事的全过程。（在当时可谓突破、创新）

从解放后的诸多整理改编本来看，基本上都看出了《王西厢》这一弊端，为使这一剧本能在舞台上活起来，首先碰到的就是剧本结构问题。《王西厢》共五本二十折，每本戏都有一个小高潮，全剧即由一系列的戏剧冲突、若干小高潮到大高潮来构成。第一本《张君瑞闹道场》包括“警艳”、“借厢”、“联吟”、“闹斋”四折戏。这本戏写男女主人公从邂逅到初恋，小高潮是“闹斋”。第二本《崔莺莺夜听琴》包括“寺惊”、“请宴”、“赖婚”、“听琴”四折戏。这本戏写崔张爱情的成熟以及他们和崔老夫人的第一次冲突，小高潮是“赖婚”。第三本《张君瑞害相思》包括“前候”、“闹简”、“赖简”、“后候”四折戏。这本戏写崔张爱情的“苦斗”阶段，小高潮是“赖简”。第四本《草桥店梦莺莺》包括“酬简”、“拷红”、“哭宴”、“送别”四折戏。这本戏写崔、张、红与老夫人斗争的暂时胜利，戏剧冲突大起大落，崔张刚刚成就了好事，忽然一阵无情棒，打得鸳鸯各离分，小高潮是“哭宴”（即“长亭送别”）。第五本《张君瑞庆团圆》包括“报捷”、“寄愁”、“争婚”、“团圆”四折戏。郑恒“争婚”是又一个突发事件，使眼看就要团圆结局的戏剧情节又掀起轩然大波，老夫人再次“赖婚”。“团圆”一折既是这本戏的小高潮，又是全剧的大高潮。我们纵观全剧情节发展共出现六次大的波澜。“寺惊”（突发性的）、“赖婚”、“赖简”、“拷红”、“争婚”（突发性的）。真是一波未平，一波又起，起伏跌宕，曲折多变。好多场合本来是“山穷水尽亦无路”了（如“联吟”后，客观障碍无法突破；“赖简”之后，张生狼狈下场），可转眼之间又“柳暗花明又一村”（崔张一墙之隔正没办法时，发生了寺惊事件，使他们的爱情由暗到明；因“赖婚”张生正愁眉不展时，红娘叫他以琴挑之）。这每次矛盾的展开，又都在情理之

中，意料之外。这就使整部作品错综复杂，妙趣横生。这不能不说王实甫的编剧艺术才能是很高明的。王实甫在剧本结构形式上是进行过革新的，全剧五本二十折，这本身就突破了一本四折的惯例；而且部分的打破一折由一人主唱的限制，莺莺、张生、红娘三个角色都可以唱。这表现出作者那改造形式为表现内容服务的创新精神。但从戏曲结构的单一性来要求，李渔在《闲情偶寄》中曾说：“始终无二人，贯串只一人”，“头绪繁多，传奇之大病也。”我们不能不说王实甫在戏剧结构处理上还有失误之处：

1、全剧的第一主人公有所偏离。按照维护封建门阀、礼教和反对封建门阀、礼教，争取爱情婚姻自由斗争这组戏剧冲突来看，崔莺莺应该是全剧的主要人物，但在《王西厢》中，崔莺莺、张生、红娘三个主要人物究竟哪个是最主要的？我们从五本戏的布局来看，第一本《张君瑞闹道场》，第二本《崔莺莺夜听琴》，第三本《张君瑞害相思》，第四本《草桥店梦莺莺》，第五本《张君瑞庆团圆》，显然是以张生为主要角色。李渔早就看出了这一点，“一部《西厢》止为张君瑞一人”。（《闲情偶寄》）全剧的主要人物偏离了，所以就造成了张生、莺莺、红娘三人的戏交错出现，进而到“平分秋色”，形成了“多中心”的现象。我们看，《王西厢》全剧二十折，其中张生主唱的有八折，红娘主唱的有七折，莺莺主唱的有五折。由于戏曲是以唱为主的，那么唱词多的必然渲染的就多，致使莺莺成了次要人物了。由于“多中心”，情节结构势必难以紧凑集中，矛盾冲突的发展过程刚要绷紧，便又不得被他人的戏“拉”松了。另外，从后来改编的诸多本子来看，也有一些是把红娘作为第一主人公来写的。有的干脆就改名为《红娘》了。如荀慧生的京剧本《红娘》，新评剧《红娘》，以及今天宋长荣同去还在主演的《红娘》，可以说达到登峰造极了。这显然是张生、红娘夺了莺莺的戏了。可以这样说，在解放前的戏曲舞台上，按王实甫原著精神，以莺莺为中心人物来演《西厢记》的还不曾有过。过去，莺莺往往被处理成没有鲜明性格的“大家闺秀”，被当作陪衬性人物。

2、几条线齐头并进，主次不清，头绪繁杂，显得冗长累赘。《王西厢》的戏剧冲突可归纳为三组：（1）以老夫人为代表的封建礼教和以崔、张、红为代表的争取自由爱情的年青人之间的主要矛盾冲突。（2）围绕正面与反面力量的斗争过程又穿插了正面力量（崔、张、红三人之间）的内部矛盾冲突。（3）崔莺莺本身争取自由爱情与封建礼教藩篱的矛盾冲突。这次要矛盾应受到主要矛盾的影响和制约，反过来又推动了主要矛盾的发展。但由于王实甫将笔墨分摊给了三个人物，主、次要人物颠倒了，莺莺降为次要人物了，所以主次就不明了。

按照今天观众的审美要求和欣赏习惯，《王西厢》就显得冗长、拖沓庞杂了。特别是在舞台上不能活起来，这就更不能满足广大观众的需求了。《王西厢》剧本就文字字数来讲多达八万字，作为舞台演出只有二、三个小时的时间来说，显然是太多、太长了。那要使《王西厢》能在舞台上活起来，能够演出，这就必须对剧本结构进行删繁就简，调整、浓缩。下面是解放后一些整理、改编本的剧本结构图表。

	第一场	第二场	第三场	第四场	第五场	第六场	第七场	第八场	第九场	第十场	第十一场	第十二场	第十三场	第十四场	第十五场	第十六场
田西厢	渡河	教弟	酬韵	附斋	寺惊	赖婚	琴心	探病	闹筒	赖筒	寄方	拷红	哭宴	逐婚	抗命	并骑
马西厢	惊艳	联吟	寺惊	悔婚	听琴	传书	赖筒	佳期	巧辩	惜别						
越剧	惊艳	酬韵	寺惊	赖婚	琴心	前候	闹筒	赖筒	酬筒	拷红	哭宴					
秦腔	惊艳	借厢	酬韵	寺惊	请宴	赖婚	琴心	前候	闹筒	赖筒	酬筒	拷红	哭宴			
琼剧	赴考	惊艳	寺惊	解围	退婚	约筒	跳墙	负盟	盟愿	拷红	别宴	惊梦				
曲剧	惊艳	酬韵	寺惊	解围	赖婚	琴心	待筒	赖筒	酬筒	拷红						
桂剧	惊艳	借厢	酬韵	寺惊	请宴	赖婚	琴心	闹筒	递筒	赖筒	酬筒	拷红	钱别			
荀红	惊艳	寺惊	赖婚	闹筒	赖筒	佳期	拷红									
常红	拷红	佳期														

通过这张表，我们可以看到这些整理改编本在结构调整上的一些特点，总的看是，将其矛盾冲突重新加以组织，缩长为短，删繁就简，以一个晚会的容量终其全篇。通过“摘锦”使案头文学能在舞台上活起来，也就是适合二、三小时演出的容量，深得串珠集萃之妙。他们的具体作法有：

(1)、删繁就简，存菁去芜。

在情节、场次的安排上进行大胆的取舍，保留了《惊艳》、《联吟》、《寺惊》、《赖婚》、《闹筒》、《赖筒》、《佳期》、《拷红》、《长亭送别》等重要场次，这些折子多是历代所经常演出的、观众所喜闻乐见的。这些精彩的片断，正是那“有惊人之笔，有号召力有吸引观众愿意一看再看的地方”——“戏核”。（《肖长华戏曲谈丛》）从《王西厢》全剧情节发展来看，原来的六次波澜，除把“争婚”部分去掉外，基本上都保留了。这就使剧情更加完整、紧凑了。这样的作法，既可以保持情节的完整（这符合观众的欣赏心理），又可以突出表演上的完美（也是观众所喜闻乐见的）。另外，多数本子

都删掉了第五本，舍弃了大团圆结局；砍去了一切不必要的枝蔓，如《闹斋》、《解围》等。《西厢记》这出戏的矛盾真正展开是从“赖婚”开始的，而“赖婚”前安排了“惊艳”“借厢”“联吟”“闹斋”“寺惊”“请宴”等那么多场戏，有些都是一般的过程。所以就矛盾冲突而言，此段莺莺、张生只不过是心心相印罢了，接触较少，并且也没有老夫人提出婚姻不能自主问题，老夫人“治家严谨”也无可非议。

实践证明，这样做是可行的。我们知道《王西厢》是个大部头的元杂剧剧本（五本二十折），结构宏伟，头绪繁多，因要叙述一个完整的故事，就免不了有许多叙述情节、过场戏，不重要场次等，这就为“摘锦”创造了条件。另外，由于多数观众对崔张爱情故事比较熟悉了，再过多的按情节发展顺序来详写剧本，对这部分观众来说就成了累赘了。从戏曲观众的欣赏要求看，这部分观众更多的是要欣赏演员的技艺和表演艺术的。他们要求情节单一些，感情更丰富些，加大单元内感情的信息量，使舞台节奏和剧情发展节奏和谐统一起来，这缩长为短的想法大家都是一致的。看来观众的需要和剧本的可能，均为结构调整提供了很好的方便条件。

（2）、结构的调整要着眼于人物性格的刻画和主题思想的表现。

为把莺莺作为第一主人公来写，《田西厢》一方面增加了《教弟》、《逐婚》、《抗命》、《并骑》等场，使莺莺这一形象更加丰满感人；另一方面为莺莺增加唱段，如《王西厢》第一本共四折全是张生唱的。经改编后，在这前四场戏里，为莺莺增加了七段唱词。在全剧中她共有三十段唱词，而红娘只有十九段，张生只有十三段了。《马西厢》中崔莺莺唱三十个曲牌，红娘唱十六个曲牌，张生唱十三个曲牌。越剧《西厢》中崔莺莺唱四十三个段子，红娘唱二十三个段子，张生唱十七个段子。

（3）、戏剧冲突随人转移，结构出独具新姿的戏来。

各个时代的作家根据自己对人物新的认识和评价，为开掘出新的思想意义而把红娘与老夫人这组矛盾上升为主要矛盾，让红娘成为主要人物，如荀慧生的《红娘》、常香玉的《拷红》等，这些改编本的结构法，是以“戏核”——《拷红》为中心，在前加“寄方”、

“佳期”；在后填“长亭送别”，使剧情发展有头有尾，情节比较完整。像荀慧生的《红娘》甚至从《惊艳》写起，将崔、张爱情故事的始末缘由都概述一遍，但它要比一般的本子简单的多。从文字字数来说，要比一般剧本减少一半左右，因为它的着眼点是刻画红娘这个人物。所以其他情节就比较单一了。有人说《红娘》（包括《拷红》）无论如何是改动的太多了。他塑造的不是王实甫笔下的红娘，无非是利用这样一个情节，写这样一个戏，演这样一个人罢了。这话说的是有道理的。按“百花齐放”方针来衡量，从“多样

化”角度来看，整理改编出《红娘》、《拷红》这样的剧本来，并不是一件什么坏事，应该说这也是一种创造吗！更何况它已经过几百年的考验，在戏剧舞台上早已被观众所承认，约定俗成了，并且是喜欢看，喜欢听的。我们认为像《红娘》、《拷红》这样的戏自有其特点：

首先，它是以表演为中心的，它更多地凝结了历代艺人的心血，它是在观众一方面喜欢追求故事性和一方面喜欢追求技艺性这组矛盾中间而形成的。作为中国戏曲特性来说，就观众欣赏心理而言，光靠情节取胜，用故事来吸引人，这个层次是比较低的，正如俗话说：“行家听门道，力巴看热闹”。而像这样的折子戏或由折子戏扩开发展起来的整本戏，往往是沉淀着戏曲艺术家们的丰富表演艺术的。

其次，像《拷红》这样的折子戏往往是重点场子，是矛盾冲突最复杂、最有光彩的场子。有人说《拷红》是全剧的高潮，正是这个道理。在这样一些场子里，许多折子戏是蕴含着丰富的人生哲理、生活经验的，是耐人寻味的。

再次，由于折子戏具有演出价值，所以才使优秀之作得以流传，永葆艺术生命。就《西厢记》而言，七百多年能在舞台上得以保存，恐怕靠的就是折子戏，如果没有折子戏的经常演出，恐怕很难再看到这些作品了。同时这些演出往往又是对原作的发展充实，有的改变了原作的倾向，更多地体现出观众和剧作家的善恶。这样的折子一旦脱胎出来，就很难重新再纳入原作中去了，有的即使纳进去也可能成为节外生枝。它已不再是原戏的一部分，而是独立成章了。因为独立后，它已有自己的品格了。正如人们对荀慧生称他为“老红娘”，对常香玉称她为“红娘”等一样，剧目和演员连在一起，和流派相结合了。

二、对《王西厢》的主题思想进一步提高深化。

《王西厢》所提供的主题思想，长期以来看法不大一致，有的说它是反对门阀观念；有的说它是反对封建伦理道德。各说各的理。为什么会产生这样的分歧呢？这大概和张生这个人物的身世有关系。《王西厢》中张生的身世是“先人拜礼部尚书，不幸五旬之上，因病身亡。”礼部尚书这个官职不低了。张生是礼部尚书之子，而郑恒“乃郑尚书之子”，这说明他俩的身世是一样的，那张生与莺莺是同族，这就不存在门第之差了。那老夫人“赖婚”的主要理由当是先相国的遗言“老相公在日，曾许下老身之侄——乃郑尚书之子郑恒为妻”在起作用。“父母之命”不得违抗，那反封建伦理道德就成为主题了。写青年男女爱情与封建伦理道德的矛盾，把主题概括为“通过崔张爱情故事，揭露了封建礼教的罪恶，热情歌颂了为追求自由幸福的爱情而与封建礼教所作的斗争。”这样描写爱情故事的剧本，可以说历代都有，这样的主题可以说司空见惯了，只要把男女主角名字换一

换，如换成柳梦梅与杜丽娘，换成王文举与张倩女，裴少俊与李千金都能适用。这种反封建礼教的思想性桂冠，随便戴到哪个剧目上，都不是难事。但要真正起到古为今用、推陈出新的作用，就必须从原剧固有的题材和人物思想的矿藏里，提炼出真正的闪光的主题命意。田汉同志认为“《西厢记》的主要矛盾是青年情爱与门阀地位的矛盾。”那就是要把主题深化到反门阀观念上来。这样来提高、深化是有历史根据的，在封建时代，特别是像魏晋南北朝、唐朝那样“上品无寒门，下品无世族”的门阀观念十分严重的时代，这种矛盾是對抗性的，不可调和的。另外，田汉也不是生编硬造出来的。而是《王西厢》原来就提供了的，只是这组主要矛盾线索不明显、不突出罢了。我们前面说过《王西厢》的戏剧冲突是跌宕起伏、曲折多变的，代表正面力量的三个主要人物，在整个戏剧冲突的发展中是起了重要作用的，但在各本不同的生活场景和情节发展中又居于不同的地位，每个阶段的戏剧冲突性质也是不尽相同的。我们大致可以划分为三个阶段：

第一阶段包括第一本及第二本第一折，即从“惊艳”到“寺惊”，主要写崔张自由爱情的开始，二人虽一见钟情，但由于老夫人“拘系的紧”，所以他们的爱情只能在暗中进行。由于孙飞虎兵围普救寺，要抢莺莺作压寨夫人，老夫人在迫不得已的情况下以莺莺许婚为条件，得到了张生的帮助，使二人爱情公开化、合法化。这里写的主要是自由爱情和封建家规的冲突，没有涉及到反门阀观念。第二阶段包括第二、三、四折，第三本及第四本第一折，即从“赖婚”到“酬简”，由于老夫人许婚又赖婚，激起了崔、张同老夫人之间的第一次冲突。后来崔、张、红三人站在一条战线上来对付老夫人，但他们内部之间又不断发生误会，致使崔张爱情进入“苦斗”阶段。在红娘的不断帮助下，崔张动摇、妥协的自身弱点在矛盾冲突中逐渐得到克服，最后莺莺终于冲开了心灵深处的封建礼教的藩篱，迈出了与张生结合的决定性一步，内部矛盾解决了又推动了崔张红与老夫人之间矛盾的激化，取得了暂时性的胜利。这里写的是自由爱情同封建家长包办婚姻制度的冲突。也没有涉及到反门阀观念。第三阶段包括第四本二、三、四折及第五本，即从“拷红”到“团圆”。这一阶段的情节主要围绕“崔家三代不招白衣女婿”的门阀观念而展开。这里写的是自由爱情与封建门阀观念的冲突。为了使这组矛盾冲突贯穿全剧始终，《马西厢》对张生身世只改动几个字，“前辈幕游在四方，寄居咸阳。……先人诗赋文章有名望……”琼剧《西厢记》也把张生身世改为“家世飘零身如洗，一介寒儒谁慈悲。”一个清寒书生与相府千金小姐相爱，这门第就差的多了。一开始自由爱情与封建门阀观念就发生了冲突。

《马西厢》还让老夫人自己说出赖婚的实质是“门不当，户不对，怎好成就！”《田西厢》也让老夫人自己说：“表少爷虽不是状元，但郑家门第高华，就不辱没俺崔家了。”

随着老夫人“明许明赖”、“明许暗赖”、“虚推实赖”，一而再，再而三地赖婚，这组矛盾冲突越来越尖锐，最后干脆让张生名落孙山，“驳落了”，布衣长剑回到蒲州。因为老夫人有言在先，“不得官休来见我”，“不中状元就作不了崔家的姑爷”。所以，真的就把张生逐出了西厢。这样，矛盾冲突就更加尖锐化了。反封建门阀观念的主题就开掘的更深了，使主题命意具有了现实意义。我们知道《西厢记》几乎全国各大剧种都上演过，已经是演烂了的一个剧目，过去多满足于敢于同老夫人作斗争，认为这是一出很不错的反封建好戏了。但经田汉、马少波等人沙里淘金，提纯筛选，画龙点睛，就突出了反对封建门阀观念的主题。这样的主题，对我们今天来讲也是有借鉴意义的。因为有些人择婿、选女的标准仍然停留在门要当，户要对上，而不去考虑婚姻的基础应当是爱情这个实际的，致使一些有情的人成不了眷属。

三、对《王西厢》人物形象作合理的改造、升华。

《王西厢》在人物形象的塑造上是取得了突出成就的。崔莺莺、张生、红娘、老夫人等无不具有现实主义的典型意义。但为了更好地体现反封建门阀观念的主题，适应自由爱情与封建门阀观念这组戏剧冲突的需要，许多整理、改编者对剧中主要人物仍作了新的处理。

1、对崔莺莺这个人物作强化处理。

《王西厢》中的崔莺莺是个多情而又内涵极深的相府千金小姐，她对张生爱情炽烈，但不奔放，内心痛苦深沉，但不浮露，给人总的印象是内热外冷，端庄、矜持、含蓄、高贵。剧中揭示了她青春的觉醒，对爱情的追求，以及她成为封建礼教叛逆者的过程。特别是描写了她自身的思想矛盾和恋爱心理。可以说《王西厢》是一部完整地写出恋爱过程、恋爱心理的古典爱情题材的名著。郑振铎在《文学大纲》中说：“中国的戏曲小说，写到两性的恋史，往往是两人一见面便相爱，便暂定终身，从不细写他们恋爱的经过与他们在恋爱时的心理，《西厢记》的大成功便在它的全部都是婉曲的细腻的写张生和莺莺的恋爱心境的。似这等曲折的恋爱故事，除《西厢记》外，中国无第二部。”王实甫确实对莺莺这一形象灌注了心血，“但是这一形象也有稍欠准确和失之粗疏之处”，所以马少波提出对崔莺莺形象要“润色”，田汉认为《王西厢》把反封建的主要人物莺莺退居次要地位“是一个缺点”，因此提出“让莺莺表现得较主动、较强烈”些。我理解就是要强化她追求自由爱情和反对门阀观念的戏剧动作，既通过她的性格冲突来表现戏剧冲突，又在戏剧冲突的发生、发展和解决中来进一步丰富这一形象。总的讲是要“加戏”。而在诸多改编本中突出这个形象的崇高思想价值时，则细腻的描写了她所经历的迂回曲折过程。如《惊

艳》一场，崔莺莺究竟怎样到花园、佛殿去的为好？从改编本情况看，一种是继承《王西厢》传统，在老夫人发话“红娘，陪你小姐花园散闷去吧”之后，在红娘陪同下去的。如《田西厢》、荀慧生《红娘》、琼剧《西厢》等；另一种是没有任何交待就唱上，或红娘叫出的，如《马西厢》是“红娘捧小燕上。叫小姐快些来呀！”莺莺出场的。越剧《西厢》等均是唱上的。如果从人物的社会地位、教养、身份、个性以及他们的生活环境的细节描写来剖析人物性格的真实性的话，那后者就不太合理了。一个相府千金小姐，没有母命怎能出得闺门？“老夫人闲春院”，是崔莺莺、张生爱情的开端，莺莺不去游殿、逛花园哪能见到张生，三人不相遇，爱情又从何说起。看来这关键一笔是不能忽略的。莺莺在没见到张生之前，到佛殿游玩时，《王西厢》唱：“花落水流红、闲愁万种，无语怨东风”。这叫带戏上场。带来的是“愁”和“怨”。原因是什么，内容是什么，都没有直说，给人的感觉是心事深沉、哀怨幽思。在《田西厢》（教弟）场中莺莺此时的性格比较明朗化，她以花木兰自比，愁叹的“不为婚姻之事”，愁的是“只为居乱世身为红妆，怨的是像郑恒那样的‘纨绔之辈能解的什么愁？’她期待着‘扭乾坤’的‘天下英才’的到来。莺莺一上场就表现出了她对门阀地位的鄙弃。而性格也由深沉、幽静趋向开朗、明快。《马西厢》则一改莺莺之愁容，让她上场时怜惜被弟弟欢郎打伤的小燕子包扎伤口并放生，以此表现她内在的善良品德，并说明莺莺是热爱自然、向往美好生活的。那么到佛殿邂逅时给张生留下的印象她“端庄娴静”、“菩萨容颜，更兼菩萨心田”，不但容貌美，而且心灵也美。这样处理就冲淡了原作中那一见钟情的描写。对于佛殿中崔张邂逅时，《王西厢》的（旦回顾觑末下），即莺莺回头看了一眼张生。这个戏剧动作，历来分析不一致，有的说是故送秋波；有的说是下意识动作；还有的说“回顾”表现了莺莺的大胆行动。究竟哪种比较合理？这我们就要看改编本中莺莺属于哪种性格的人了。如《田西厢》要刻画一个明快、奔放的莺莺，所以他用了“大方地望了张珙一眼”的动作。越剧《西厢》要刻画一个典雅清丽的莺莺，所以他用“同折花，张珙向前，莺莺略惊顾”。当红娘叫“小姐，咱们回去吧！”“莺莺再回顾张珙”的动作。《马西厢》要刻画含蓄深沉性格的莺莺，所以他用了“莺莺微惊，无意中回眸一顾”的动作。其他改编本多按千金回艳型来塑造莺莺形象，所以多用的“含蓄退下”的动作。这样看来，戏剧动作的设计只要能按人物身份、地位、教养、性格来考虑，是都能自圆其说的。

莺莺性格中有热情奔放的一面，并带有浪漫主义色彩，在《王西厢》中所设计的吟诗、酬韵，“寺惊”中敢于提出哪个人为她解围可结为秦晋，敢于同张生约会、寄方、鸾凤之交等，这些行为是很大胆的。在这些地方改编本根据自己的长处各有各的高招。《王

西厢》（联吟）一折，张生所吟的“月色溶溶夜”四句诗，热切、开阔、跌宕，莺莺所吟的“兰闺久寂寞”四句诗，徐缓、纤细、呜咽。他们虽同赏一个明月但情性迥异。莺莺酬诗时的那种深沉、才思敏捷，顾盼含情等，给人留下深刻印象。马少波认为莺莺的“料得行吟者，应怜长叹人”二句欠妥。一个素昧平生的人，隔着墙就对人讲“估计那个作诗的人，一定会爱我的”。这有点太唐突、太露骨了。这不符合莺莺的身份、性格。（《改编〈西厢记〉的设想和实践》）所以《马西厢》将这两句改为“冈送钟声远，迟眠月伴人”。改后仍然表达了莺莺对眼前礼教拘束下空虚孤寂生活的不满，并且敢于把这种不满传给隔墙那位素昧平生的秀才，这是相当大胆的。并且还补填了莺莺酬诗是在红娘怂恿之下进行的。“小姐，咱不让他，他吟咱也吟”，“别让他小瞧了咱们”。不是原来一听就马上“依韵做一首”，而是经过红娘一番介绍之后有了初步了解才吟诗的。这就更加符合莺莺那含蓄深沉的闺阁少女的性格了。（赖婚）一场越剧《西厢》在《王西厢》的基础上强化了莺莺在门外的一段戏，突出她那内心燃烧着火一般的感情。变情绪单一为欢快喜悦。可以说，莺莺在整个戏里愉快的地方是不多的，像这样热情奔放的情绪是很难得的。所以他们不仅在文字上下功夫，在音乐唱腔上尽量寻找合适的语言。在越剧基本曲调不够用的情况下，他们借用了昆曲中的（吹腔）等这就使得这段唱既有高兴，又有埋怨，既像小姑娘嘀嘀咕咕，又符合相府小姐的地位、身份。“若不是张解元识人多，谁人能退这干戈？”为意中人而自豪、而歌唱，但它是含而不露却又抑制不住的心理活动。她显然已把张生当作丈夫，而且为有这称心的丈夫而自傲。当红娘和她打趣“你今日这样打扮，越显得脸儿吹弹得破了”时，莺莺唱：“顽皮的红娘休罗苏，当着人信口开河。”红娘说：“小姐！今日张生见了你，他心里不晓得要怎样快活呢！”她高兴的再也不隐瞒了，干脆向红娘表白，“红娘啊，难道说他往日相思都为我？”这里既有兴奋，又有羞涩，这是多么大胆呀！当红娘对今日“你们的合欢宴、交杯酒”不满意时，她也埋怨母亲图省钱，怕张罗，“不该两番举动一番做。”这里我们可见莺莺感情奔放至极。可见莺莺性格中最本质的一面——热情奔放。“千金国艳”是莺莺性格的基本内涵，这就给莺莺性格带来了复杂性和典型性。复杂性主要表现在她那多变的心绪上。（听琴）场是紧接（赖婚）场的，老夫人欺骗了张生，叫他们“兄妹”相称，断送了良缘。莺莺对这些十分不满，这使她在感情上受到极大的刺激。奔放热情减退了，人像长大了几岁，感情也更加趋向深沉。越剧《西厢》在（琴心）一场，为莺莺安排了一大段唱，对月听琴，触景生情，表现出莺莺心底层层波澜：第一层，红娘叫“小姐快来呀！”莺莺上场念：“风月天边有，人间好事无。”带着气恼、懒洋洋情绪，对月抒怀，用（吟诵体）唱：“望晴空冰轮乍涌，步香阶

风扫残红，牛女星横断太空，团圆月偏照孤帆。”第二层，转唱（尺调）从“叹人间玉容深锁绣纬中”到四个“从今后”排比句，包括这样几个情绪：先是借景生情，用嫦娥比喻自己被深锁绣纬中的苦恼；接着想到白天的赖婚，怨恨母亲“将恩作怨”，耽误良缘把儿葬送；然后抒发自己空虚、惆怅、失望，直接表达了自己的爱情心理。第三层，莺莺在烧香时听到琴声，故意问红娘，“这是什么响呀？”红娘也装着听不出来，让小姐猜，莺莺唱四句（十字调）“莫不是步摇得宝髻玲珑？莫不是裙拖得环佩叮咚？莫不是风吹铁马檐前动？莫不是焚皇宫殿夜鸣钟？”这里用了优美比喻，从自身头上到身上，从檐前到宫殿，由近到远，比喻贴切，语言优美生动。第四层，莺莺听清楚了是张生在墙东弹琴，又引出“却原来西厢的人儿理丝桐”一大段抒情唱，表现张生所弹之曲的壮、幽、高、低，句句扣她心弦。“他曲未终我意已通”，知音者“尽在不言中”。（琴心）这一大段唱，曲调色彩丰富，组织的严密，层次分明，着重揭示了莺莺感情趋向深沉的特点。

莺莺性格的复杂性、典型性集中体现在一闹（简）、一赖（简）这两场戏中，这是表现莺莺内在矛盾冲突最激烈、最集中的地方。所以改编本在这几场也是大做文章的。张生卧病，莺莺让红娘去探病，看望是假，传情是真，这是莺莺大胆之处。当红娘带回书简时，莺莺看简之后却勃然大怒，用那令人难以理解的爱情行为来构成戏剧冲突。《田西厢》是这样写的（把小简藏在妆盒内，红娘下。莺莺发现信，拆开，兴奋地看了。红娘捧茶上。莺莺见红娘有相轻之意，不觉怒形于色）。这里提示了莺莺看信后本应高兴，却大发脾气的原因，“我是相国小姐，谁敢将这简帖儿戏弄于我”。这正是莺莺那内热外冷，表里不一，心内一团火，外表举止端庄的性格特点所致。其一、莺莺第一次接到男子情书，一想到她那相国小姐身份，不免害羞。少女那羞愤之心使她发作；其二、她意识到了这书简是红娘传来的，并从红娘那反常举动中猜想一定是张生向红娘泄了底。因红娘对她不尊重，有失千金小姐体面而发火。其他改编本在此处多有明确提示。如《马西厢》（红娘置简帖于妆台。莺莺出对镜理妆。红娘旁协助。无意中发现简帖，暗喜，拆封展阅，沿吟。发现红娘在观察自己，佯怒。）越剧《西厢》（红娘藏简于妆盒内。莺莺开妆盒，见简，猛惊起，取简细看，又左顾右盼。红娘暗上，莺莺察觉，立刻从惊惶中得到主意。叫“红娘”！故作怒容。）看来莺莺看信后发火，主要是针对着红娘来的。她是既怕红娘（泄密），又得处处依靠红娘（大家闺秀是不能直接与张生接触的），经过试探，红娘并没在老夫人面前讲说什么。她认为红娘还是个不错的信使，所以又叫红娘送去一书，“待月西厢下”的幽会诗。可当张生应约而来，莺莺却又教训起张生来，把个张生整的狼狈不堪。这变挂的原因又是什么呢？莺莺写诗简给张生是有意瞒过红娘的，而张生却把诗简内

容向红娘公开了，当张生会见莺莺时红娘又在旁边，她怕红娘或别人瞧见传给老夫人，结果却瞧见了。看来，莺莺性格的复杂性，来自她那尊贵矜持、千金小姐的地位、身份。

《王西厢》写莺莺约张生来西厢相会，张生真的来了，她又变了挂，原来只有两行字。

《马西厢》把这两行字变成一大段戏，并用独唱、重唱等艺术手段来描述三人之间的复杂而又微妙的关系。莺莺打发红娘去后，她自己张望，立于院里；张珙遵红娘嘱，踌躇墙外；红娘立于花荫里，一暗两明同时旁唱【太清歌尧】，三人同时在园门内，粉墙外，花荫里，悄悄等待，莺莺盼云遮月，张生盼粉墙矮，红娘隐身立苍台。心理刻画的微妙微肖。当张珙纵身跳过墙来，莺莺闻声又惊又喜。“盼他来却又怕他来”。这符合大家闺秀的性格，有踌躇、内心紧张、矛盾重重是必然的。当莺莺试探地呼唤“红娘”时，红娘故意不应声。莺莺不放心，再次低唤“红娘”时（未闻应声，再唤，红娘失声答应。）这时莺莺才“惧事泄，羞窘、变色”。叫红娘快来，把一场良缘拆开了。看来作为一个出身名门的大家闺秀，一个在严格的家规礼教生活下的相府千金，尽管她热烈地爱着张生，但当她要挣脱礼教的束缚、挣脱枷锁与张生相会的时候，这关键一步是多么不容易跨出呀！

（赖简）之后，莺莺后悔了，她对红娘已经放心，再次让红娘送去“药方”。（寄方）这场戏，对莺莺来说是关键性的。她要冲破封建礼教最后一道束缚，去和张生会佳期。在《王西厢》中，这场戏不多。越剧《西厢》删去了“佳期”，把（寄方）作为重点场子处理，尽力刻画莺莺的内心矛盾。莺莺独自一人时，她思潮起伏，自怨自责。“今日个玉堂人物难亲近，前日里咫尺蓝桥偏惹嗔。”“张生呀，非是我太无情，可知我心中多少难言隐！想是你前生误了我，故而我误了你今生。”她见此时红娘不在身边，竟然要“以兄妹之情”，“悄悄去到西厢，探望张生”。刚出房红娘来了，她一方面埋怨“老夫人拘管得紧”，一方面不满红娘老是缠着她，“小梅香服侍得勤。”当听说“张生病重得很”时，又按捺不住，“惊急”，但仍装出矜持地追问，起立无语，徘徊不定。当听红娘说要到西厢去看张生时，莺莺对西厢非常敏感，断然地要写诗寄给对方。“药方”递给红娘后，面带羞涩，推红娘走。老夫人上来后，莺莺和红娘暗中有交流，莺莺羞怯得不敢抬头，仅从眼角偷看红娘；注视着红娘下去，她心也随到西厢，以致母亲呼唤她时，她都听不见。与老夫人在一起的这段戏，莺莺一直采取敷衍、掩饰的态度。当老夫人下去后，莺莺独自一人时，又唱了一大段袒露胸怀的唱段。她对母亲翻手为云，覆手为雨，大为不满，她一再表示“为张生，想张生”要不顾“闺中训”“清白名”，要“救他风流命”，“了却这儿女情”。决心是有了，但自己还是作不了主；当红娘再度上场时，她又出现了反复，嘴说“收拾卧房，我要睡去”。但却含羞地、坐桌前不动。可看出她内心活动与外

表动作是矛盾的，表里不一。最后还是红娘“替莺莺披上斗篷，推莺莺行”。这里写的既真实，又细腻，把莺莺克服自身性格弱点的过程全写出来了。《马西厢》将（佳期）场转为暗场，用女声伴唱（眉儿弯）“莺莺啊，意儿坚，心儿分外细，口儿犟，步儿却先移，天涯咫尺红绳系，月照翠蓑低，情痴！”“夜来明去双比翼，天长地久两相依。”这样写蕴藉、典雅的多了。而基调仍然是明亮、欢快的。这样处理还是别有新意的。

佳期之后，莺莺的性格并没有停止发展。在爱情和门阀观念的矛盾中，她是占了上风的。但当老夫人立逼张生进京赴试时，莺莺无力反对老夫人“三辈不招白衣女婿”的主张，只好叮嘱张生“若见了异乡花草，再休似此处栖迟”，“你休要金榜无名誓不归”。并一再表明自己对功名的态度主张，“作一对并头莲朝夕相对，不强似状元及第衣锦荣归！？”她公开反对老夫人“休来见我”的作法，功名得失寻常事，得官不得官，你要早些回来。对功名利禄她根本没放在眼里，“纵换了紫袍玉带，纵捧回凤冠霞帔，终何益？恼世人忒重虚名，轻情义。”将自己重情、轻名的看法直接说出来了。这是《马西厢》的处理办法。这里莺莺虽有反抗，但仍是比较软弱的。而《田西厢》对这一情节的处理，除增加了《逐婚》、《抗命》、《并骑》三场戏外，更多的是给了莺莺一些大胆反抗的动作、行为。当老夫人一逼再逼要她嫁郑恒并挑逗性“你敢违抗母命么”时，莺莺除讲道理、摆事实外，以牙还牙“娘吓，你说过‘崔家无有再婚女’，却为何逼我嫁郑恒！”这“好一张利嘴”，驳得老夫人无言以对。当她和红娘私奔赶上张生时，更进一步向张生吐露襟怀，“蜗角虚名何足贵，与郎君布衣粗食也畅心怀”。她要的是爱情而不是什么功名富贵。莺莺那鄙弃封建社会价值观念的崇高形象跃然纸上，立于舞台之上。

为了使莺莺动作更加强烈些、主动些，许多改编本在“有戏”的地方（即细节描写）都作了深度加工，使得莺莺这一形象更加丰满。如（赖婚）场，《王西厢》中（夫人云）小姐近前拜了哥哥者！（末背云）呀，声息不好了也！（旦云）呀，俺娘变了卦也！（红云）这相思又索害也。这一声“拜哥哥”引起了三个人的不同反映，三人都不满老夫人赖婚，张生是“叹”，莺莺是“怨”，红娘是“怒”。《马西厢》在此基础上，改写成一大段戏，运用旁唱（雁儿落带得胜令）来着重表现三人“喜变忧”的心理活动，写的淋漓酣畅，耐人寻味。老夫人叫莺莺“拜哥哥”之后，又强行叫莺莺向哥哥敬酒。《王西厢》在莺莺两次敬酒时，细致描写了她的心理活动，但动作性不强，最后是（旦辞末出科）没多大作为。《田西厢》将莺莺原来唱的（甜水令 折桂令）合成为“休看他筵前笑呵呵”一大段唱，增加了唱段的浓度、感情信息量也比较多了。还在动作提示中增加了莺莺、张生二人之间的内心感情交流。张生在接莺莺第一杯酒时，“误会其意，接过来一饮而尽”。

接第二杯酒时，莺莺虽有暗示，但张生还不大理解，所以是“气愤地干”。当老夫人叫莺莺再斟第三杯酒时，莺莺“愤然掷杯、掩面下”，张生才“始悟莺莺之意”。当他明白了莺莺是在“迫不得已，违心地来做这件事时”的意思之后，决定马上离开，走前还要和老夫人直接辩理。莺莺的心理活动也比较清晰、分明。母亲叫她去给张生敬酒，她虽不愿意，但又不敢违拗母亲之意，所以第一杯酒是勉强敬的。再敬第二杯时，她已暗示张生，你要理解我的处境，潜台词是“我叫你喝，你就喝，喝完再说。老夫人有千条妙计，我有一定之规。”第三次敬酒，莺莺实在受不了，憋不住了。她唱“休看他筵前笑呵呵”一段，首先替张生辩解，打抱不平。“他一封书信把贼破”，“他不想姻缘想什么？”“今日把同心结儿狠狠地割”，“这久后的相思可奈何？”接着她又表述了自己的心愿，这“知心话儿”想说又不能说。最后用“愤然掷杯，掩面下”的动作表述了心中要说的话。这动作更加强了，反抗性也更强烈了。《马西厢》在莺莺第三次敬酒时，增加了“愤极，酒盏落地”，“拂袖下”的动作。这样就比“旦辞末出科”要具体形象的多了，感情色彩也更浓了。足见其反叛封建礼教的果决态度。秦腔《西厢》为表示莺莺对老夫人的不满，增加反抗的气氛，让崔、张合唱：“并头花蕊脚下错，同心缕带忍心割，多情反结无情果，一对青春有耽搁。”琼剧《西厢》结合本剧种的特点，改为红娘从中间代之传情的手法，四人一递一句的接唱，渲染气氛更浓了。

2、对张生这个人物作净化处理。

王实甫笔下的张生是个“色情狂”，格调不高。所以田汉在《西厢记》改编“前记”中提出“让张生较高思想意境，而不是一个色情狂的文士”。马少波在《改编〈西厢记〉的设想与实践》一文中也指出“提高张珙的格调”。这些改编原则、指导思想，就是要对张生做些净化处理，去掉她那些淫夫浪子、轻狂猥亵的言行，提高他的厚道品格、豪爽精神世界和保留他那可敬可爱又可笑的秀才特点。特别要注意把握好他是个赤诚情种，但不是色情狂的分寸感。（寺惊）一场，在《王西厢》中，当崔家母女处于危难之际，张生竟袖手旁观，待到老夫人让法本长老两廊下高叫“但有退兵之策的，把莺莺许他为妻时”他才拍着手而上。这样写，他的境界格调太低，这是为“色”而来，是乘人之危。《马西厢》当孙飞虎五千人马把普救寺团团围住要抢莺莺小姐做压寨夫人时，张生开始是“焦急”，当莺莺唱完“三计五便”之后，莺莺欲自尽时，张珙：“小姐使不得！俺张珙拼上性命也要救小姐脱此劫难！待俺山门观看动静，再作计议。”（下）张生先表了态，尔后去作调查研究，为下步“献计”作了铺垫。最后当法本“遵命”在两廊下传老夫人话时，张珙内声“小生张珙有退兵解围之策”（张珙上）。这就把他急人之难、救人之危的思想

品格提高了一步。《田西厢》把张生处理成，先时不在场，老夫人、法本、莺莺等研究的情况他一概不知，当法本两廊下传老夫人话时，他才（内叫）“张珙有退兵之策”（唱上的）。这就避开了袖手旁观之嫌，境界比原来要高。越剧《西厢》也是把张生处理成先下场去做准备，“小生略有安排，暂时告别”（下）。当长老两廊下喊话时，张珙上场，给白马将军杜确的书信已经写好了。这样处理，不仅与前下场形成前后呼应，更重要的是把张生的思想境界提得更高了。当老夫人还没说倒赔妆奁将小姐许他为妻时，张珙业已想到退兵之事，这就避开了为“色”而献策的嫌疑。当然也有护佳人之意。但更多的是考虑“小生与闾寺僧俗，同在患难之中”，他应该“救众难”。把此一举变成了自觉行动。曲剧《西厢》发挥自己说唱文学的特点，当孙飞虎团团围住普救寺时，先让书童听到“锣鼓齐鸣，人声鼎沸”报知张生，张到庙里去看动静，这样“吊”起来之后不甩“包袱”，接着先写众僧在庙内的反映。特别点出惠明在磨大铲，表示“磨快了”“来一个铲一个”。众僧都去观察动静了。老夫人才同莺莺、红娘上。当法本喊话后，是书童远应：“我家相公能够退贼”。然后张生上场讲退兵之策。张生根本不知“以女妻之”之事。当惠明下书走了之后，书童才拉住张生说：“相公！刚才夫人说了，谁能退贼就把小姐许配他为妻，你可曾听见？”张生：“什么把小姐许配与我？”书童：“我知道相公是不喜欢成亲的。你不愿意就该早告诉人家。”张生：“和小姐成亲吗？……也好啊！”这里把张生写成一个“女人碰见他，他先躲一边”至到“二十三岁不肯把亲成”的一个“大男”。可有的本子不但没净化她那“色情狂”的行为，反而扩大了他的猥亵言行。如荀本《红娘》写张珙听长老喊话后上场：“哈哈！（揪崔老夫人）可是实言？”崔老夫人：“什么实言？”张珙：“你方才言道，有人退得贼兵，便将莺莺小姐许配为妻，可是实言？崔夫人：“哪个哄你不成？”张珙：“如此，岳母请上，受小婿大礼参拜。”这里的张生简直是一副流氓恶棍相。他的言外之意，若不是实言，那我不干了。这不是乘火打劫、敲竹杠吗！这思想境界太低了。桂剧《西厢》张珙上来后自己说：“重赏之下，必有勇夫，赏罚分明，其计必成”。再加上一句逼问的话，“若是当真，暂请小姐回到房中安歇，休得吓坏她。”这比荀本更加露骨，真是赤裸裸的恶棍相。

《王西厢》写张生为迷恋美色“便不往京师去应考。”为迷恋美色而借西厢住，为迷恋美色而借口“追荐父母”等，许多本子在改编时都注意到了这一点。曲剧《西厢》写张生借住西厢不是为了看莺莺，而是为了读书清静，并通过书童嘴说出：“我家相公喜欢读书，嫌店里闹哄哄地不安静。”琼剧《西厢》写张生还没见到莺莺时，就已借住西厢读书了。在《王西厢》中，张生眼里的莺莺写的格调不高，给人以轻飘之感。《马西厢》（惊

艳)一场改变了张生一见莺莺美貌就惊喜若狂的精神状态,而是在他亲眼见到莺莺“着素服,捻花枝”又为打伤的小燕子包扎、放生之后,把莺莺比作“南海观音下尘凡”“佛寺里的神仙。”不仅容貌美,心灵也美。这才产生爱慕之情的。这就冲淡了《王西厢》中一见钟情的描写,变轻飘为严肃,格调升高了。张生对爱情是一贯真诚、执著专一的。虽经“赖婚”、“赖简”两次大的打击,几乎送了性命,但他还一直爱着莺莺。《田西厢》在(逐婚)、(并骑)场中,进一步写了落第而归。他是按照临别时贤小姐的叮嘱,有官无官要早渡黄河,“得官不得官,疾早回来”来见小姐一面的。老夫人以“小女多病”为由,“不能相见”。“小女另结丝罗”并企图用钱将张生支走。可张生有志气,虽“清寒”,也不要老夫人的厚礼(怒而去)。当张生夜宿草桥店后,田汉又为张生设计一大段唱,补叙他没有独占鳌头的原因是因为“权贵操大柄”,自己虽然“依旧是飘零四海”,可他首先想到的是老岳母嫌贫爱富,“苦逼莺莺嫁郑恒”,“怕只怕兰闺深处哭坏了莺莺”。张生将自己置之度外,急莺莺之急,忧莺莺之所忧,可见品格之高尚,对莺莺爱恋之深。

3、对红娘这个人物作淡化处理。

红娘这个婢女在王实甫笔下是个举足轻重的人物,她不仅是一个懂事理,会说话,聪明伶俐,性格爽朗,逗人喜爱的小丫环,更难能可贵的是将她塑造成了一个前所未有的立场坚定,恩怨分明,正义感丰富,乐于助人,斗争性强的女孩子。在这场自由爱情与门阀观念斗争中,可以说红娘是各种戏剧冲突当中一个关键性的人物。有些矛盾冲突是围绕着她展开的。她是老夫人派到莺莺面前“行监坐守”的。这就限制了莺莺的行动自由,她和莺莺发生了矛盾;当老夫人赖婚后,她同情张生,爱怜小姐,又站在他们一边同老夫人斗争,这就又形成了她和老夫人间的矛盾;对张生她是既同情又鞭策,既帮助又批评,所以他们之间也有矛盾。正因如此,在《王西厢》中她起了喧宾夺主的作用。但也有保媒牵线,甚至调情的低级趣味的东西。当然这首先在修改之例了。在改编时要将莺莺升为主要人物,那红娘就得退居次要地位。总的讲,要“修整”(马少波语)戏要减少。但还要“更突出红娘为社会正义和为别人幸福献身的精神”(田汉语)。改编本红娘的戏主要在《闹简》、《拷红》两场。《闹简》一场,莺莺先是装模作样发怒责怪红娘为张生捎信。当红娘并不示弱,莺莺又“软”下来而情不自禁地央求红娘为她向张生下书,红娘不愿去,莺莺又翻脸,并掷书下。莺莺反复无常的行动,引起了红娘复杂的心理活动,对于此时红娘的曲折情绪《王西厢》只有《小梁洲》、《幺篇》两段唱和四句独白,“我若不去来,道我违拗他,那生又等我回报,我须索走一遭。”《田西厢》改成一个234个字三

十四句的散文诗似的长段独白，活画出这个受了委屈的小女孩的情状，写出红娘心情的五次跌宕起伏。“好哇！对我耍小姐脾气，装好人家架子！我红娘传书递筒，担惊受怕，都为的是谁呀？怎么反把我当成出气筒了？（一层，这是委屈气恼冤枉之词。）要说你不想人家吧，这些日子天快暖和了，杏花都落了，您晚妆的时候还老怕衣服穿得太薄。可为什么听琴的那晚，夜那么深了，露水那么重，正是春寒料峭的时候，您一点也不怕着凉呢？

（二层，这是既恨又爱，既疼又怜的真挚之词。）瞧你背地里愁眉泪眼的，可对别人又巧语花言，装正人君子不肯搜自己的狂为，专一找别人家的破绽，你这是何苦？（三层，这是揭莺莺老底之词。）你的心也散了，我的腿也懒了，这封信也别管了吧。（四层，这是气话。）咳，我若是不去吧，小姐回头又说我违拗她。再说，张生那可怜的傻秀才还在等我回话哩。去一趟吧，谁叫我是红娘呢？真冤哪！（五层，这才是真心话。）两相比较，当然是新增写的独白好得多，其优点是：（1）原来两段唱和四句独白，基本写的是张生将会为小姐怎么样和红娘自己表示要“做一个缝了口的撮合山”，没有涉及到红娘自己的心理活动。其实她此时思想斗争是相当激烈的，心理活动也相当丰富。新增的独白，抓住一点分五层来写，千转百回地写出了红娘的情状，再加上拾信、丢信、再拾信，几次反复动作的描写，把她那丰富内心活动淋漓尽致展现在观众面前了，感染力是相当强的。这就充分显示出了戏曲文学中那抒情性和戏剧性相结合时所产生的魅力。（2）原来的唱、念匆匆而过，不能发挥演员的功力，新增的大段独白，洋洋洒洒二百多字，句式又长短不齐，骈散相间，有浓郁的诗意，再加上对偶、口语化，念起来唧唧上口，使人听之耳目一新。这不仅给演员提供了用武之地，也给观众带来戏曲念白美的享受。（3）小姐此举，虽使红娘非常生气，不再想送此信了。可一想到可怜的小姐和那个傻秀才，这正义感就战胜了个人恩怨和自己的委屈，还是得去。这里既写出了红娘胸襟的坦荡，也写出了红娘的真挚、聪慧、坦率、正义。

红娘的正义感、献身精神还表现在面对面同老夫人的斗争上。《田西厢》在《逐婿》、《抗命》等场为红娘填写了几笔很有份量的对话，直斥老夫人。《逐婿》一场，当老夫人第三次赖婚提出：“我崔家三代不招白衣女婿，不中状元就作不了崔家的姑爷了”时，红娘问：“可是表少爷也不是状元啊。”崔夫人：“表少爷虽不是状元，但郑家门第高华，就不辱没俺崔家了。”红娘反击说：“有道是‘将相本无种、男儿当自强’。以门第取人，只怕有欠公道。”驳得老夫人无言以对，只好用王子身份压红娘“多嘴，还不去。”红娘的正义感给了她不畏强暴，敢于抗争的勇敢行为。在《拷红》一场表现的最为鲜明。红娘先则据实以告，争取合法；继则动之以情，晓之以理；最后迫使老夫人后退无

路，乖乖地按照红娘的意志成全了这段婚事。这本是一场“白口戏”，《王西厢》中“信者人之根本”那大段独白更是脍炙人口。但有些语言、语气用于红娘身上却不够准确，“人而无信，不知其可也。大车无輓，小车无軌，其何以行之哉！这原是孔老夫子的话（《论语、为政篇》）。其次，“却不为留请张生于书院，使怨女旷夫，早晚各相窥视”等等，这些措辞用于红娘之口，就语气而言，倒象是兄长训斥他妹子治家不严。如果再将“辱没相国家谱”“亦得治家不严之果”“摺之以去其污”…等词联起来看，这分明是红娘在说着满口的道学话。另外，红娘原是个不识字的丫头，说这些话就与她的身份不相符合了。为此许多改编本，对这段独白都作了提炼、润色。《马西厢》首先理清层次让红娘先责失信，“人而无信，不知其可”。又去掉了“大车无輓，小车无軌”等词；这样改既符合红娘不识字的特点，又用子之矛，射子之盾，一箭双鸟。继责失策，“夫人有言在先，小姐不为越礼”。这样立论有据。加强了说服力、战斗力。接着分析利害得失，若告下官府，先“领治家不严罪”，后“落个背信负义名”。最后提出建议“高抬贵手”“把旧帐新冤一笔勾”“成全这段亲事”。红娘对老夫人责以大义，晓以利害，深刻揭穿了老夫人色厉内荏的纸老虎原形，深刻揭露了礼教的虚伪性。

荀慧生《红娘》，红娘是第一主人公这是没问题的了。但今天来看，这个形象塑造的有成功之处，也有不妥之点。可以说是瑕玉互见的。从她乐于助人，为正义、为别人献身这一点来看是成功。在这出戏中有几段脍炙人口、流传全国的唱段，而这些唱段恰是表现红娘助人为乐、献身精神的。如第四场（琴心），红娘见莺莺听张生弹唱“凤求凰”而“弹泪”时，唱的（反汉调）“听琴吟”：“见小姐红晕上粉面，红娘心中才了然，只道她守礼无邪念，款款的深情流露在眉尖，脉脉含羞一旁站，这样的娇态我看犹怜。罢罢罢那顾得受牵连成全他们好姻缘。”这是荀先生在多年实践基础上新创的唱腔，既新颖别致，又字字含情。叫张生以琴挑之、试之，是红娘的主意，足见其聪慧过人。当她观察清小姐也有爱张生之意后才肯替张生传书递筒的。为成全他人好姻缘不顾自己受牵连，这也足见其成人之美品德之一斑了。第五场（闹筒）当莺莺将信掷地上后，她思想斗争很激烈。这信到底还送不送？这里有一大段（四平调）唱段，尽管红娘又怨又气，不愿去传书递筒，但她可怜小姐，“背人处红泪偷弹”，同情张生“盼佳期数尽黄昏清旦”，“废寝忘餐”，为“有情人成眷属”。她还是把信送去了。这也是表现她风格之尚。第六场中“叫张生隐藏在棋盘之下”那段盘舞更是脍炙人口，屡演不衰。第七场莺莺会张生佳期把红娘关在门外，这里有一大段（反四平调）“小姐小姐多丰彩”，很符合红娘当时的思想感情，她为小姐、君瑞这“一双情侣称心怀”而感到高兴，为才子佳人“勾却相思债”而

感到自慰。为不惧老夫人家法厉害，“我红娘成就他鱼水和谐”而感到自豪。这个本子不足之处，在于对红娘的分寸感把握不好，有些地方太过火、太轻狂、放肆一些。有时不分对象、不分地点，对谁都调侃，有失检点。如（寺惊）一场，人们都在提心吊胆，不知生死如何之际，张生献了退兵之策。当老夫人和莺莺要下场时，红娘逗老夫人说：“老夫人这人长得不错，想不到你有这么一个才貌双全的好女婿”。老夫人说她“休得胡言”。接着又去逗小姐。“小姐你的好造化。”在这严肃场合下说这番话大可不必。更何况是下人对主子那就更不妥了。对张生更是采取斥责、调侃的作法。如张生说：“小姐受惊了！”红娘：“你哪里这些废话”。（赖简）一场，当张生跳过花墙，老夫人问：“这是什么响声？”红娘回报：“老夫人是狗。”像这样一些言行，虽有逗笑取乐之功，但也有损红娘形象之大过。

4、对老夫人这个人物作明朗化处理。

崔老夫人是封建门阀观念的代表人物，是个顽固而狡猾的“积世老婆婆”。作为崔张争取自由爱情的对立面，不仅贯穿全剧，而且在戏剧冲突的构成和发展中起着重要作用的。她以相国夫人和母亲的身份，对和她有关联的人物都起着主宰的作用。作为一个相国一品夫人，她恪守封建礼教、对莺莺严加管教和拘紧，连莺莺未经许可走出闺门，也要受到她的严厉斥责。就对女儿严加管教这一点而言，她同一般夫人没多大区别。所不同的是，她居然能干出“明许明赖”、“明许暗赖”、“虚推实赖”，连续三次赖婚的勾当。这就写出她的特性来了。可惜的是王实甫在有些地方是“意到笔未到”。因此造成这个人物性格模糊不清、模棱两可。对于她一而再，再而三地赖婚这个问题的根源有多种看法、意见：一种看法认为她之所以坚持要将莺莺许配给郑恒，这是从姑侄关系考虑的。郑恒是她的侄子，郑尚书是她的哥哥。作为一个孤孀，日后的生活她要有一个靠山的。她哥哥就是个现成的靠山，不靠他还靠谁呢？第二种看法，她不能违背先相国的遗愿，因和郑恒早有婚约，是先相国在世时订下来的。她在剧中曾三次提到过老相国许婚之事。由于这种顽固的封建道德在支配着她，所以她才一而再，再而三地赖婚。第三种看法，是门阀观念在起作用。问题的关键是张君瑞姓“张”，郑恒姓“郑”。郑家在魏晋南北朝、唐代是有名的“七姓十一家”的世族。老夫人认为崔家女只能配郑家郎，只能在这世族间联姻，才是门当户对，珠联璧合。她认为这是天经地义、亘古不变的真理。由于老夫人是戏剧冲突一方的主要代表人物，她是作为维护封建门阀观念的代表，还是维护封建伦理道德、封建礼教的代表，就决定了戏剧的主要冲突是自由爱情与封建门阀观念的矛盾冲突，还是自由爱情与封建伦理道德、封建礼教的矛盾冲突。不管往哪一方面靠，老夫人的性格都应明朗

化。《田西厢》写的主要矛盾是青年情爱与门阀地位的矛盾。所以老夫人是维护封建门阀观念的代表。为此把先相国遗言这条线砍掉了。只在（赖婚）一场提及过一次“怎奈先相国在日，曾将小女许配老身侄儿郑恒为妻”。她当着张生说：“我已将小女另结丝罗”。“小女已听从老身言语，只候我侄儿郑恒一到，就谐花烛”。她对莺莺说：“为娘已将我儿终身许配你表兄郑恒”。这就加强了老夫人维护封建门阀地位的顽固性。这里有先相国的遗言，但更主要的是她自己决定的、安排的。除此而外，在（寺惊）场让老夫人自表身世“俺崔家乃博陵世族。”（逐婿）场，当老夫人说：“崔家三代不招白衣女婿”。红娘点破“表少爷也不是状元”时，老夫人再次诡辩说：“表少爷虽不是状元但郑家门第高华，就不辱没俺崔家了”。这才道出了真谛！“世族”、“门第”才是导致她一而再，再而三赖婚的根本原因。这样塑造老夫人形象就非常醒目，大有说服力了。《马西厢》是突出先相国遗言和投靠兄长这条线。写的是自由爱情与封建伦理道德的矛盾冲突。为此在（寺惊）场老夫人说：“相国在世，已将小女终身许与我的侄儿郑恒了”。到（悔婚）场为老夫人设计了一段旁唱：“一女许两家，急中错，都怨我，若变了郑家婚约，见我兄，话怎说，也只好咬牙关把张生负却”。当张生与她辩理时，她就阖盘托出：“先生虽有活命大恩，奈相国在世之时，曾将小女许与老身侄儿郑恒。此番我携儿女投奔我兄，若退了郑家婚事，教老身何以自处。”因为她投靠的是兄长，小女是亲上加亲。所以她不能毁郑家婚约而答应张生。

四、对《王西厢》戏剧结尾的出新独创。

《王西厢》采用的是“有情人终成眷属”。张生状元及第和莺莺洞房花烛大团圆结尾。这种戏剧结尾在当时还是有一定进步意义的。王实甫在“始乱终弃”、“惊梦”、“私奔”、“大团圆”等诸多结尾中，选取了“大团圆”。这是有一定道理的：其一，这样结尾反映出了当时时代的社会生活，是符合当时观众的心理要求和欣赏习惯的。我们说儿女团圆的结局要比冤魂出现的场面更为广大观众所欢迎。我们中华民族素来是乐观主义者，做文章要有始有终，看戏听故事，总喜欢有头有尾，而写戏的人也要求叙述故事要有头有尾，结构情节也要求有始有终。因而这类团圆结尾是合往日（甚至今日）观众的胃口的。其二，这样结尾是符合主要人物性格发展逻辑的。《王西厢》既然写了老夫人“得官呵，来见我；驳落呵，休来见我”的一个封建家长，那张生得官回来了，矛盾事实上已经解决了，这是一方面；而另一方面，张生得官回来，对于利用合法条件（兄妹关系）达到和张生结合的目的的莺莺来说，她的目的已经达到了，她的性格在这时也基本完成了。我们再从王实甫的写作意图来看，如果剧本达不到崔张团圆的地步，不但“有情人终成眷

属”的理想不能更好的实现，连剧中几个主要人物性格的塑造也是不完整的。因为在封建社会里，要体现“有情人终成眷属”，那男女主人公必须经过各种考验的，他们不但要冲破门阀、礼教、伦理道德的束缚，还要经受住地位升迁变化的考验（包括长安许多贵戚大臣家的小姐们的绣球、丝鞭的诱惑），还有与权势者（如崔老夫人）的较量争夺，以及各种无中生有的诽谤中伤（如郑恒），只有越过这些障碍，有情人终成眷属的理想方能实现。因此，只有到张生功名得中，依旧归来与莺莺成婚了，剧中这个用情专一的人物形象才算塑造得成功。其三，这样结尾虽有才子佳人之嫌，但毕竟还是写出了叛逆者的最终胜利。就这种大团圆形式而言，在我们今天看来可能是“俗”了，可在当时还是有新意，并不是强弩之末。总的看，这样的大团圆结尾，是符合当时时代精神的，是符合人物性格发展逻辑的，是符合当时观众的心理要求和欣赏习惯的，在历史上是有过进步意义的。在今天，也有某种程度的可供认识社会的价值。但我们也应看到王实甫这样写团圆结尾是有矛盾的，也有不成功之处。纵观《西厢记》全剧，前四本写张生一见莺莺便不往京师求取功名，还用“逼试”等情节来控诉门第观念、科举制度的罪恶，以及描写莺莺嘱咐张生“得官不得官，疾早便回来”等等。我们不难看出，王实甫分明是门第、科举制度的反抗者，可在结尾问题上，他最终不得不违反自己的观点，安排张生做官回来解决问题。当然中状元这是崔张达到结合的一种“手段”、“方式”，可也不能忽略另一方面，中状元毕竟是符合老夫人的观点的，毕竟表明张生由“白衣”戴上“乌纱”，金榜题名。这体现了对崔老夫人“三代不招白衣女婿”的实质性妥协，这就削弱了剧本的反封建门阀、反封建礼教的精神。因为前四本是歌颂青年人追求自由爱情批判老夫人门阀地位、观念的。到第五本又“和了稀泥”，和解了矛盾。而这些分明是王实甫所反对的，却由他自己写进了剧本，并作为他笔下的正面人物的胜利道路来歌颂了。作为十三世纪的剧作家、王实甫暴露了自己的矛盾，这毫不足怪。在那个时代他不可能为自己笔下的正面人物找出更好的道路。他的这种矛盾，正是那些进步作家的世界观的反映。是思想局限性与戏剧完整性的矛盾。在今天我们的一些剧作家改编这类剧本时，当不受这种限制了，视野开阔了，完全可以站在时代、历史的高度来处理戏剧结尾了。在解放后的诸多改编本中，多数是删去了张生高榜得中、衣锦荣归的大团圆结尾，而用“私奔”，“惜别”、“拷红”等类型来结尾的。

《田西厢》则采用了张生名落孙山、布衣长剑回到蒲洲，并被老夫人逐出西厢。莺莺在红娘的帮助下，“雇两匹坐骑”，到草桥店去找张生，他们并骑连夜赶到蒲关，请白马将军相助，以“私奔”结尾。琼剧《西厢》也是用“私奔”结尾。他们不是追赶张生，而是私奔到张生故里等着张生归来。《马西厢》则采用“惜别”结尾，让莺莺长亭送走张生后，

以“愿有情人成眷属，早些儿月也圆，晚些儿月也圆”的良好祝愿结束。给观众、读者留下许多回味余地。我们说，“私奔”也好，“惜别”也好，都是可能的。因为张生临时，老夫人说：“驳落了，休来见我”。莺莺说：“得官不得官，疾早便回来”。这样张生去后就有多重可能：一是得官回来大团圆（如《王西厢》）；二是不得官也回来，被逐出，莺莺私奔；三是得官不得官，回来不回来，都不得而知，写得含蓄，留有余地，让读者、观众自己去想象。我们说这些办法都是符合戏剧情节发展的，都是在情理之中的，都有可取之处。

《田西厢》中的莺莺有一个比《王西厢》中莺莺更为大胆的坚强行动，那就是在张生落第、布衣长剑回到蒲州之后，被老夫人逐走，莺莺在红娘的陪伴下“潜出”，私奔张生。这一举动是和田汉塑造这一形象“让莺莺表现得较主动、较强烈”的指导思想是完全一致的。莺莺之所以能有这样的作为，是完全符合田汉笔下的莺莺的性格。莺莺这一举动，事实上说明了她在婚姻问题上，彻底站到了与老夫人对立的一面，母女二人关系彻底决裂了。一位在治家严谨的相国夫人教养下长大的女孩子，终于不按母亲的意志行事，对于莺莺的性格发展来说，不能不说是一个大飞跃和突破。在这里，我们看到了爱情战胜门阀、礼教的统治，看到了“情”具有冲决封建藩篱的巨大力量，看到了田汉先生匠心之所在。《田西厢》中莺莺私奔的情节，虽然和卓文君、李千金的情况类似，同《董西厢》中莺莺的私奔差不多，不属田汉独创，但它是继承、是发展，是有自己的高明之处的：

在《董西厢》中，因为张生已高官得中，那莺莺私奔毫无疑问是可以做县君夫人的，穿戴凤冠霞帔的；在《田西厢》中，张生落第而归，“依旧是飘零四海一书生”，白衣秀士，久后前途难以预料，莺莺跟他逃走，那是要受穷、受累的。足见其情操之高尚，爱情之专一。莺莺还明确表示这样做是为了“做夫妻”“恩爱是根本”，不图“区区蜗角名”。她这是明知山有虎，偏向虎山行的。她还指责母亲说：“你说过‘崔家无再婚女’，却为何逼我嫁郑恒”？这是多么大胆的挑战，田汉笔下的莺莺颇似自择佳偶的卓文君之胆识，又像私奔的李千金之爽朗。这一结尾，洗去了她那矫情和隐晦，对追求自由爱情表现的确实比较强烈，比较主动。另外，从莺莺性格发展来看，她开始是反对“内外有别”的封建家规，到后来发展到“联吟”、“掷杯”，再发展到“酬简”、“抗命”，最后发展到与母决裂，“并骑”私奔，越到后来性格发展愈激烈，这是完全符合田汉的创作思想的。

婚事原是老夫人许诺的，“东阁娘把名分定，风送张郎十里亭”，就凭以上几条，即使按照封建法令来断案，张生莺莺只要愿意去告状的话，那老夫人和郑恒也势必败诉。同

时，更何况他俩不是私奔到隐蔽的地方，而是私奔到堂堂白马将军杜确那里，可以说是名正言顺的。这不难看出，《田西厢》的私奔结尾，不仅比《董西厢》的私奔结尾更高一筹，就是与《王西厢》的大团圆结尾相论，不仅新颖，且有独创性；就其女主人公莺莺这个形象而言，也要比《王西厢》中的莺莺更高大，更丰满。按照叛逆性格来要求，《田西厢》中的莺莺敢于同封建贵族家庭决裂，反封建、反门阀、反礼教精神这样强烈这不能不说是带有新时代的时代特色了。

《马西厢》的“惜别”结尾，我们从戏剧情节发展来研究，全剧在“拷红”一场已达高潮。“长亭送别”已成为一个小小的曲折之尾，并已完成了戏的主题。基于这样的认识，马少波将《王西厢》第五本删掉了，第四本第四折也删去了。我觉得删的好，戏一旦过到高潮，紧接着就结尾，显得结构比较紧凑、干净、俐落。“惜别”是围绕着《王西厢》的基本矛盾（老夫人与崔、张、红的矛盾）来展开和升华的。到“长亭送别”这一矛盾业已结束。戏到这里戛然而止，以“愿有情人成眷属，早些儿月也圆，晚些儿月也圆”的良好祝愿结束，就给观众、读者留下许多回味余地。在结构上善于制造“悬念”、“扣子”，戏味十足，有吸引力，这应该说是成功之处。试想，张生此去应试能不能必中呢？若不中，又将如何呢？是“停妻再娶”呢（如《莺莺传》中碰到的问题）？还是“矢志不移”直到海枯石烂时呢？这些都留给我们去思考。我们说，在那封建势力非常强大的社会里，崔、张爱情的喜剧、悲剧结尾都是有可能发生的。至于用“拷红”结尾的剧本，多把“惜别”作为“过场戏”来处理，交代一下莺莺将张生送走就行了。

《田西厢》、《马西厢》以至《拷红》结尾，虽然不一定像《王西厢》大团圆结尾那样易于被人接受，但对于进入社会主义建设新时代的观众、读者来说，人们的接受能力、欣赏水平同七百年前的人们相比，自然有了很大提高。这样做，我深信是会被人接受的，更何况是符合“百花齐放、推陈出新”精神的。不仅如此，这样做，实际也是丰富了我国、世界文艺作品宝库，既然爱情作品是那样丰富多彩，爱情生活又是那么曲折离奇，干吗非叫一种可怕的模式把我们紧箍住呢！

五、对《王西厢》语言的提炼、润色。

《王西厢》的语言，既是诗的语言，又是剧的语言，是戏剧性和文学性的高度统一。就诗的语言而言，其辞藻优美、音韵悠扬，诗情画意浓郁隽永；就剧的语言而论，富有动作性、性格化。其唱词优雅秀丽，既有宋词的意趣，又有元人小令的风格，既讲本色，又追求文采，把本色文采融为一体、“文而不文，俗而不俗”。明人朱权说：“王实甫词如花间美人，铺叙委婉，深得骚人之趣。”郭沫若说《西厢记》不但是“杂剧中的杰作”，

也是一部“好诗”。《王西厢》的确有许多精彩的语言，但也有粗俗、色情的陈词滥调。前者要继承，后者要除掉。但在继承中又如何提炼、润色呢？马少波主张“尽力适当保留原作脍炙人口的隽语佳句，清理已被时代淘汰的艰涩难懂的陈旧语言。”如对“长亭送别”一场中那些脍炙人口的唱段：《端正好》、《滚绣球》、《叨叨令》、《耍孩儿》等，基本上都保留了，有的只作了少许的更改、调整、缩减、合并，这使得王实甫那善于化用前代名作中的优美成句，也善长提炼现实生活中的白描隽语的语言风格得以发扬光大。由于《王西厢》使用的是北方昆曲音乐，昆曲本身就典雅些，这对继承发扬王实甫那秀丽的语言风格是得天独厚的。另外，对一些元代当时比较流行的方言俗语，今天观众听来费解不太易懂的语言也做了修改、加工。如“措支刺”（慌张）、“窘”（忐忑）、“挣揣”（努力）、“撒吞努”（痴心妄想）等，对一些文言典故也作了变换。如《赖婚》场，莺莺对老夫人变卦不满意唱的：“老夫人慌到天来大，当日成也是您个母亲，今日败也是您个萧何”。这是成语“成也萧何、败也萧何”的化用。原意是韩信因萧何而拜将，也因萧何而被杀。这里是指许婚的是母亲，赖婚的也是母亲。这样的用法作为案头文学是无可挑剔的，但作为戏曲语言来用就显得太文雅了。再如像前面说过的“拷红”场中红娘所用语言的更改等。《王西厢》在结尾处增写的（幕后合唱）“离愁千缕从何剪？全凭着情真意坚。愿有情人成眷属，早些也月儿圆，晚些也月儿圆。”这是在抒“有情人”之情，也是在抒广大观众之“情”。我们完全可以作为一首抒情诗来欣赏。观众会由衷地同情这对青年男女的遭遇，也会热情地赞扬他们的反礼教的勇敢行为！这样写既表现了王实甫“愿有情的都成眷属”的宏愿，又暗示崔张的美满团圆只是“早些”“晚些”的问题，当然也不排除他们爱情的悲剧色彩，如从揭露封建势力虐杀青年自由婚姻的残酷性这一点来说，它是加强了反封建主题的。总之，这含蓄、蕴藉之词，给我们留下了想象的余地。

《田西厢》在继承《王西厢》的语言成就上应该说是具有创新精神的。他的文词优美，多是经过消化而提炼的。可以说是灵活的摄取、创造性地运用。由于《田西厢》对剧本的主题、戏剧冲突、主要人物都做了不同程度的更改加工，人物性格变了，那为人物服务的语言也要相应随之改变。所以全剧中已很少有照录《王西厢》的语言了。或剪或补，或更或移，就是对一些脍炙人口的精华文词，从塑造人物的需要出发，有的也忍痛割爱，坚决舍弃了。在《王西厢》中张生是个“色情狂”，在“寺惊”、“闹斋”中他见了莺莺就魂飞天外，甚至自作多情，一厢情愿，弄得神魂颠倒。有些文词很庸俗。《田西厢》为给张生“降温”，提高他的思想品格，所以把张生眼里的关于莺莺形象的描写大大压缩，有的干脆就去掉了，有的作了合并、调整。如《王西厢》一本四折中“闹斋”（雁儿落）“我

只道这玉天仙离了碧霄，原来是可意种来清醮。小子多愁多病身，怎当他倾国倾城貌。”

（得胜令）“恰便似檀口点樱桃，粉鼻儿倚琼瑶，淡白梨花面，轻盈杨柳腰。妖娆，满面儿扑堆着俏；苗条，一团儿真是娇。”

《田西厢》在第四场（附斋）中借用了这两段唱，而合成为“但见她泪湿了淡白梨花面，但见她愁损了轻盈杨柳腰；最难得她泣血曹娥孝，提什么捧心西子娇？我也是严亲下世早，断肠人相慰这可怜宵。”《王西厢》原词的情调显得轻飘，与做道场这样的地点、场合是不协调的。《田西厢》修改后，情调就比较严肃了。更主要的是减掉了张生那色狂劲儿，这是符合田汉笔下的张生那豪爽精神世界的，同命相连，为莺莺那“泣血曹娥孝”的行为大加赞许。而对莺莺客观描写的两句“淡白梨花面，轻盈杨柳腰”保留了。但前面分别加了“泪湿了”、“愁损了”修饰语，带有感情色彩和内心活动，这比静止的肖像描绘要生动真实的多。特别是去掉了张生那一见钟情。为“色”而多愁多病的语句，这思想意境也提高了。《田西厢》在借用《王西厢》中的词句来塑造人物时，往往将《王西厢》中的甲，运用到《田西厢》中的乙。如《王西厢》中三本二折（闹简）中，红娘有两句唱词：“别人行甜言美语三冬暖，我跟前恶语伤人六月寒”。这两句曲词以“三冬暖”与“六月寒”作比，形象地揭示出红娘好心不得好报的委屈心理。但由于将红娘的委屈同张生的获宠对比着写，就显得红娘有妒嫉张生的意思，与张生争寒暖，这有损红娘形象。

《田西厢》将“三冬暖”、“六月寒”挪到第十一场（寄方），仍由红娘唱出：“哪里有墙花弄影三冬暖，只一派冷语侵人六月寒”。这是红娘责备莺莺在（赖简）场的变挂行动。“三冬暖”“六月寒”虽仍是对比，但用于张生一人遭遇身上，是红娘对张生鸣不平而责备莺莺，既保留了原来美词，又突出了红娘的献身精神。第九场（闹简）为红娘增写的那段2 3 4个字3 4句的大段独白，我们前面已分析过了。这里从语言上再谈谈。这是一段整散相间，散中带骈的文字，它是参差中有整齐，整齐中又有长短。像“传书递简”与“担惊受怕”；“愁眉泪眼”与“巧语花言”又呈对偶，而“你的心散了，我的腿也懒了，这封信也别管了吧。”这“散”“懒”“管”协韵合辙，音乐感、节奏感都很强，再加上口语化，读来琅琅上口，颇有感染力。

《王西厢》四本一折（酬简）红娘送莺莺到张生书房，写的都是过程交待之词，如“敲门”“递衾枕”“红推旦入”，并说“姐姐，你入去，我在门外等你。”动作很熟练，很像“偷情”老手。特别是张生开门接小姐时，她又提出“张生你怎么谢我？”把个红娘写成了唯利是图的媒婆，刚成就了一桩好事马上就要代价。品格低下，自称为张生“娘”与她这十五、六岁的小丫头身份也不相符。常香玉豫剧《拷红》改编时，把这段过

场戏，改成一大段抒情戏，尽抒红娘成人之美之情。运用 3 5 7 个字写了一大段唱，写红娘在门外等候小姐，从三更一直到五更，受了一夜风霜之苦。她为小姐“进房去如此轻狂”而担忧，她为他们二人“天色将亮”“未起床”而焦急。真是急他人之所急，忧他人之所忧。她虽担惊受怕，受尽霜露寒冷之苦，但她愿意“为他们婚姻事”“跑断肠”。这里又写出了红娘为他人，为正义而献身的精神。红娘陪莺莺“夜半会张郎”是出于打抱不平，她虽预感事后要遭殃，但一想到这是老夫人“过河拆桥梁”把“良心昧丧”造成的，她就胆壮气豪，敢做敢当。如果把这段豫剧与荀慧生京剧《红娘》比较一下，情节虽然一样（都是在门外等小姐，但风格却迥然不同。豫剧本通俗晓畅，这里的红娘是个欢快、俏皮的河南“小妮子”；而荀本则显得凝重、典雅，这里的红娘是个天真活泼、正直善良的女孩子。

总的看，经过整理、改编后的剧本，把《王西厢》那拖沓冗长的五本二十折大戏压缩到二、三个小时演出，不仅人物形象突出鲜明了，摆正了崔莺莺的位置，故事情节也凝练集中了（砍掉了“尾巴”），矛盾冲突也更加激烈尖锐了，艺术结构也更加完整严谨了。更重要的是，反封建门阀地位、反封建礼教的主题思想得到了深刻的揭示，使剧作的思想性、艺术性都有了一个大的飞跃和升华。