

## 志鸿教育备课资料包高二语文（三）

### 《长亭送别》的意境情趣美

《长亭送别》这折戏，突出的是以景物描写设置戏剧环境，渲染气氛，与主人公的离愁别恨天然浑成，达到了情景交融的意境美。

因景生情。“端正好”一曲，以凄凉的暮秋景象来引出莺莺的离愁别恨，描绘了一幅寥廓萧瑟、令人黯然的长亭送别图：碧云密布，黄花遍地，西风凄紧，北雁南归……融情于景，情景交融，很好地衬托了主人公痛苦压抑的心理。

由情及景。“滚绣球”中，借途中之景传莺莺之情，从不同的侧面展示了主人公复杂的内心世界。枫林红叶是离人的血泪，垂柳长条是拴征马的缰绳；柳丝系马儿，疏林挂斜晖，马慢行，车快行，松金钗减玉肌等描写，无不由莺莺对张生的依恋惜别之情而出，情真意切，凄婉动人。

直抒胸臆。“叨叨令”以下几曲，一改前几曲委婉含蓄的内心独白，而直言心情，无遮无拦，和盘托出，用车儿、马儿、花儿、靛儿和熬熬煎煎、昏昏沉沉、腿相挨、脸相偎、手相携等

口语及一连串的排比、重叠，造成音节和声韵的回环流转，一唱三叹，表达了欲常厮守、共桌而食、举案齐眉的愿望，抒发了不忍遽别的一往深情。尤其是集中刻画了郁积在莺莺心头的依恋、悲伤、怨愤的情思，同时也通过莺莺的眼和口，展示了同样经受着离愁煎熬的张生的情态。

情景交融。“五煞”至“收尾”诸曲，与前面交相辉映，情景交融，刻画了莺莺的怅惘情景和依依心情。“青山隔送行，疏林不作美，淡烟暮霭相遮蔽。夕阳古道无人语，禾黍秋风听马嘶。”张生远去，独留莺莺，含情凝望，人远山遥，目送张生转山坡，出疏林，于烟霭残照之中扬鞭远去的形象，传达出那种凄怆悲苦的眷恋之情。景随人远，情随恨长，情景关合，丝丝入扣，情景交融，生动地展现了莺莺“离愁渐远渐无穷”的心境。

《长亭送别》是一首真挚的抒情诗，是一幅淡雅的水墨画，是一支撩人心弦的离歌，更是一篇歌颂婚姻自由、反对封建礼教的宣言，一曲重情感弃功名利禄的赞歌。它情景交融，清丽华美，实为千古绝唱。

## 《西厢记》的艺术成就和影响

《西厢记》塑造的几个令人难忘的典型形象，主要是在人物的行动中和情节的发展中刻画出来的，因而每个人物的性格不是死板的、静止的，而是合乎情理地变化成长的，另外作者还善于通过有关人物来刻画另一人物，通过有关情节来反映各个人物间的相互关系，通过对于周围景物的描写来衬托人物性格特征和心理状态，通过具有特征的行动来揭示人物的内心活动等。

作者运用语言也有卓越的成就，他不仅善于选择和融化古代诗词里富有美感的词句，而且善于提炼民间生动活泼的口语，熔铸成自然而华美的词句，后人把王实甫的曲子比之为“花间美人”，这就表明了《西厢记》确是“文采派”杂剧的代表，而这种风格也正适合于描写爱情故事。它的语言特点有：一、个性化和形象化，无论词曲或宾白，每个人说的唱的都完全符合那个人的身份、性格、处境和当时的心情。二、把口语和古语乃至经书中的语言揉合为一，运用得非常自如，而毫无勉强做

作的痕迹。三、擅长描写景物，并融情入景，声调谐和，如“长亭送别”一折里莺莺唱的〔端正好〕“碧云天，黄花地……”一曲，就是最有代表性的千古绝唱。

最后，王实甫在《西厢记》里也大胆地打破了元人杂剧的传统格例：不是一本四折，而是五本二十一折的连本大戏；不是一本由一个角色独唱到底，而是根据剧情的要求，采取了合唱和对唱的方式。

《西厢记》对后世文字，特别对戏曲和说唱文学影响之大，可以说是自元至清罕有其匹的。模拟之作，元有白朴的《东墙记》和郑光祖的《梅香》；明则更有不少由它改编的剧本，如《南西厢》《新西厢》《翻西厢》等等，不下十数种，至于评点之家，更是多至不可计数了。

## 元代杂剧与明清传奇之区别

元代杂剧和明清传奇是中国戏曲史上两种不同戏曲体裁的名称，它们既有戏曲文学的共性，又有戏曲文学的个性。明代吕天成《曲品》卷上论其区别云：

金元创名杂剧，国初演作传奇。杂剧北音，传奇南调。杂剧折惟四，唱唯一人；传奇折数多，唱必匀派。杂剧但摭一事颠末，其境促；传奇备述一人始终，其味长。无杂剧则孰开传奇之门？非传奇则未畅杂剧之趣也。

吕天成从戏曲音乐的不同、外在体制的长短、内在结构的繁简三个方面昭示元代杂剧和明清传奇的区别，可谓慧眼独具。

元代杂剧全用北曲曲调，故又称北曲杂剧。因其形成于北方，受北方语言的影响，故曲韵只有平、上、去三声，无入声韵。唱词的安排，一折只用一种音调，四折四种，不相重复。曲文平仄通押，讲究音乐的动听和声调的优美。如关汉卿《窦娥冤》第三折曲调用“正宫”，由“端正好”“滚绣球”到“煞尾”等十支曲子组成，押先天韵，一韵到底。

元杂剧的剧本形式，通常为一本四折。有时可加一至二个楔子，或放在第一折之前，用以交待人物和故事的前因，以引出正戏，相当于开场戏；或放在折与折之间，起承上启下作用，

相当于过场戏。楔子一般只有一两支曲子。元杂剧一本四折的结构，好处是比较严谨和完整，但要在固定的四折戏中表现一个完整的故事，不免限制了剧情的充分展开。楔子和折构成本，但一本并不专指一部作品。有的作品可以超出一本，如王实甫《西厢记》合五本为一剧。

元代杂剧剧本分为“旦本”和“末本”，这是由每本只能有一个角色主唱决定的，由正旦唱的称旦本，由正末唱的称末本。如关汉卿《窦娥冤》是旦本，四折唱词由正旦窦娥一人主唱；马致远《汉宫秋》是末本，四折唱词由正末汉元帝一人主唱。元杂剧的对话或独白称作“宾白”。徐渭《南词叙录》：“唱为主，白为宾，故曰宾白，以其明白易晓也。”人物的表情动作称作“科”或“介”。唱词、宾白、科介三者交相配合以刻画人物，表现剧情。

明清传奇在南戏的基础上发展而成，较之杂剧，在上列三个方面有了很大变化。其变化，主要表现于音乐格律化、体制规范化和剧情复杂化。

一是南北曲合套的形式普遍运用。在传奇里，南北曲合套的形式不仅得到了普遍运用，而且合套的形式也多样化了，有一南

一北交替使用的，也有南北混用的，即在一套曲子里，可以一半用南曲，一半用北曲，而曲律则更为严格。

一是剧本分出（齣）并加上出目。以《桃花扇》为例，全剧四十出，每出皆有出目。如“却奁”（第七出）、“骂筵”（第二十四出）、“沉江”（第三十八出）、“余韵”（续四十出）等。每出皆有人物下场诗。如“余韵”下场诗：“渔樵同话旧繁华，短梦寥寥记不差；曾恨红笺衔燕子，偏怜素扇染桃花。笙歌西第留何客？烟雨南朝几人家？传得伤心临去语，年年寒食哭天涯。”

一是剧本容量加大，角色体制有了较大发展。如《牡丹亭》五十五出，《长生殿》五十出。明中叶以后，传奇作者演奇事，绘奇人，抒奇情，设奇构，写奇文，用奇语，形成一种文学浪潮。历史剧、风情剧、时事剧、社会剧，各种体裁的作品应运而生。同时戏剧角色亦有很大发展。明王骥德《曲律·论部色》云：“今之南戏（即传奇），则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净）。共十二人，或十一人，于古小异。”传奇的唱词已不限一人主唱，可二人互唱，也可多人合唱。如《牡丹

亭·惊梦》杜丽娘（正旦）唱：“梦回莺啭，乱煞年光遍。人立小庭深院。”婢女春香（贴旦）接唱：“炷尽沉烟，抛残绣线，恁今春关情似去年？”

至明中叶，大批文人染指传奇，令典雅的审美趣味和绮丽的语言风格渗入了传奇。元代杂剧和明清传奇表现出截然不同的语言风格。试以下面两首著名的曲子为例：

没来由犯王法，不提防遭刑宪，叫声屈动地惊天！顷刻间游魂先赴森罗殿，怎不将天地也生埋怨。（《窦娥冤·正宫·端正好》）

原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院？朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱！（《牡丹亭·游园·皂罗袍》）

显然，《窦娥冤》的唱词质朴本色，明白如话，《牡丹亭》的唱词藻丽典雅，多用典实（引用谢灵运文、王勃诗语典），表现出完全不同的语言风格。明代传奇典雅绮丽的语言风格与文人的浪漫情思和蕴藉意绪相关，它有利于文人学士抒发其细腻含蓄的艺术情感，展示其委婉幽邃的内心世界，使传奇唱词成

为可与诗词曲赋相抗衡的艺术品种。但与元代杂剧语言的本色当行比较，这未免要以削弱其可演出性为代价，于是许多优秀的剧本便成了一种“案头文学”。孔尚任提出，传奇语言“宁不通俗，不肯伤雅”（《桃花扇·凡例》）。戏剧评论家王思任认为：“《桃花扇》传奇在语言运用上给我们总的印象是典雅有余，当行不足，谨严有余，生动不足。剧中许多曲词，我们在书房里低徊吟咏，真觉情文并茂；而搬到舞台上演唱，不见得入耳就能消化，这实际上表明了明清文人剧本的共同特征。”（《桃花扇》注释本《前言》）

### 在情与理的冲突中凸显人物个性

一、汤显祖的《牡丹亭》是我国戏曲史上一座不朽的丰碑，一方面是因为其含蓄隽永的曲词，文采斐然，美不胜收；更重要的是歌颂了杜丽娘和柳梦梅超越生死的爱，用浪漫主义的笔法渲染了主人公对爱情的热烈追求，正是这种不顾一切

冲破“礼”的阻碍热烈追求婚姻自主的精神，震撼了一代又一代的读者。在《牡丹亭》中，作者让火热的人性战胜了冰冷的天理（“人性”在这里集中表现为对爱情的追求，即作品中所谓“至情”），把批判的锋芒直指禁锢人们精神的封建礼教。汤显祖在《牡丹亭 题词》中也说“第云理之所必无，安知情之所必有邪！”情与理的冲突便构成了贯穿全局的戏剧冲突。

《闺塾》选自该剧的第七出，杜丽娘、春香、陈最良三个性格迥异的人物组成一台戏，展示了情与理冲突的第一个回合，初步表现了杜丽娘对个性自由的渴望，拉开了她炽烈如火山般自觉抗争的序幕。

在这出戏中，陈最良无疑是钳制身心的封建礼教的化身，处处与之对抗叫板的春香则充分表现了她自然的天性。杜丽娘，从“理”性上讲，似乎是站在陈最良一边的，但从感情上讲，她又是倒向春香一边，她们在精神的追求上无疑是一致的。

在这里，情与理的冲突表现为两个层面：表面上，是春香闹学，直接顶撞反抗陈最良；潜在的，是杜丽娘对腐儒的不满，对人性自由的向往。冲突的结果，表现上是陈最良在杜丽娘的

帮助下责罚了春香而占了上风，实际上，情在与理的冲突中被触动了，陈最良用来宣扬“后妃之德”的《关雎》引发了丽娘后来“人而不如鸟乎”的感叹，萌发了游园的愿望，从而唤醒了她的青春热情。因此，“闺塾”成了“游园”的前奏，后面《惊梦》《寻梦》的外在契因和行为依据都根源于此。

二、王思任在《批点玉茗堂牡丹亭序》中点评汤显祖刻画人物性格“无不从筋节窍髓，以探其七情生动之微也”。的确，对人物形象的成功塑造是《牡丹亭》突出的艺术成就之一。

《闺塾》这一片断就充分体现了这一点：让三个人物在情与理的冲突中凸显了他们在不同身份、地位、教养下的个性特点。陈最良之迂腐：

陈最良是一个青春为科举制度所牺牲，思想为封建礼教所僵化的老学究的典型。它的浅陋穷酸、迂腐守旧在与春香的正面直接冲突中，显得尤为明显。

他从15岁开始参加科举考试，连考15年依然是个秀才，但他开口闭口都是“圣人千言万语”，言语行动完全从陈腐的封建教条出发。丽娘、春香迟到，他便引用《礼记·内则》中的话

教训他们，“凡为女子，鸡初鸣，咸盥漱栉笄，问安于父母；日出之后，各供其事。”照本宣科讲授《诗经》时，他讲“窈窕淑女，君子好逑”，即是“幽闲的女子，有那等君子好好的来求她”，在春香的“为什么要好好的求她”的追问下，其对儒家经书半懂不懂、曲解《诗经》的谬误便不攻自破，只得理屈词穷地训斥春香“多嘴”；见春香“不攻书，游园去”，便要取荆条来；春香引逗小姐听卖花声，他又扬言要打她。其迂腐守旧、木讷浅陋的个性，便在伶牙俐齿充满活力的春香的面前，清晰而又生动地凸显出来了。

杜丽娘之持重：

杜丽娘在全剧中是最为光彩照人的形象，其生生死死追求爱情的过程，折射出强烈的反抗精神，这是其个性的核心。《闺塾》一段中，更多地表现了她作为大家闺秀的矜持、稳重，但稳重的背后，渴望个性自由的强烈愿望可见一斑。从全剧来看，这应是其火山爆发前的“沉静”。

生活在封建礼教严密控制下的丽娘，很像一个标准的封建淑女。她对老师恭顺有礼，虽然对腐儒陈最良的说教不满，但不像春香那样针锋相对地给先生难堪，而是心平气和地而又不满

足地说：“师傅，依书解书，学生自会，但把《诗经》大意敷衍一番。”当春香把陈最良打她的荆条投掷于地时，丽娘责怪她“唐突了师傅”，要她“快跪下”，甚至扬言要用老夫人的家法来责罚她。等师傅一走，却又另一副模样，先是“忙”问“俺且问你那花园在哪里”，“可有什么景致”，后又抑制不住内心的惊喜，但表面仍沉静地说“原来有这等一个所在”，尽管不动声色地说“且回衙去”，实际上早就心驰神往了。这里看似前后矛盾的言行，应是其教养、地位所致，其实，她对自由的渴望，对美的向往与春香完全是一致的，只是表现方式不同而已。

### 春香之率真：

春香是《牡丹亭》中个性极为鲜明的一个形象，她热情、活泼、开朗、泼辣，具有大胆的反抗精神。作者从她爱美爱自由的天性出发，在与思想僵化的老学究的交锋中，先让她在文章才学上嘲弄先生。她直言不讳地说“昔氏贤文，把人禁杀”；陈最良讲解《诗经》时，她不断抢过话头嘲笑取乐，“（关关）怎样声儿”，“兴个甚那”，“为甚要好好的求她”；面对陈最良的陈腐讲解，春香找借口出去玩，发现了花园，不时

引逗小姐；当先生要用荆条来惩罚她时，她又夺荆投地，大叫“你待打，打这哇哇，桃李门墙，险把负荆人唬杀！”至此，陈最良的精神气焰也彻底瓦解了。

春香在这出剧中的率真、勇于反抗的精神表现非常突出，以致许多剧种把这出戏改为《春香闹学》，并且常演不衰。春香对封建礼教无情地嘲讽和批判，引起了广大观众的共鸣。

从本出戏来看，在对封建礼教的反抗上，春香的言行似乎表现得更彻底，更大胆。其实，结合全剧内容可知，春香与杜丽娘反抗封建礼教、追求自由的心愿有着明显的区别，这在《闺塾》中也初露端倪：春香对“昔氏贤文”的痛恨，对美对自由的向往更多地是发自内心的需求，是不自觉的盲目的行为，是出自天真烂漫的人的天性，而杜丽娘的沉稳、矜持体现了她很有主见，是自己思想、行为的主宰，是自觉的行为，后来她主动而又热烈地用生命与封建礼教抗争的行为便是这种思想性格的自然演绎。

三、《牡丹亭》是汤显祖的政治理想幻灭后，难以压抑内心的悲愤，喷薄而出的“胸中块垒”，是其“至情”观念、追求个

性解放思想的集中体现。《闺塾》中的三个人物均表现了他的思想倾向及审美追求。

杜丽娘，是汤显祖钟爱的一个人物，她的身上闪烁着人性的光辉。她能为情而死，又为情而复生，冲破关山的阻隔，冲破“理”的罗网，冲破阴阳的界限，不懈地追求爱情。在她身上，作者肯定了“欲”的合理性，显示了“情”的巨大力量。这里既可追溯到汤显祖早年师从的罗汝芳（泰州学派的创始人王艮的三传弟子）主张的“制欲非体仁”的思想对他的影响，也映现出被他引为知己的明代思想家李贽的“穿衣吃饭，即是人伦物理”观点的影响。《闺塾》这一段，是杜丽娘走上觉醒之路的起点，但若脱离全剧内容孤立地分析该人物，无疑是管中窥豹，既不准确也不全面。而春香在《闺塾》中的表现，实际上是表现了杜丽娘思想行为的另一方面。汤显祖借春香之口插科打诨，无情地嘲弄、毫无顾忌地顶撞陈最良，痛快淋漓地向封建礼教宣战，体现了他渴望人性自由的理想。对屡试不第，读了一辈子书却连字都写不好的陈最良，作者则一方面嘲弄其知识的浅薄、言行的迂讷、思想的空虚，同时也表现了科举制度对读书人灵魂的戕害，对其遭遇仍不失同情，这与作者

先后五次参加会试，第五次才考中进士的人生经历也不无关系。

同样是对人的价值的充分肯定，对个性自由的热烈追求，汤显祖的“天地之性人为贵”（《贵生书院说》）的观点，与西方同时期莎士比亚的人文主义思想在本质上是一致的。不同的是，他们的思想植根于不同的文化土壤，表现形式也就不一样。汤生活在“天理”压抑“人性”的封建思想强势的明朝中后期，他的思想，孕育于封建母胎之中，表现出来的是一种极力挣脱束缚的抗争，是寂寞的先行者在漫漫长夜中对人性的呼喊，是特立独行的叛逆，所以，他只能借助浪漫主义手法让有情人终成眷属，来实现自己的人生理想。而 16、17 世纪之交，文艺复兴之光已照亮了英国，风华正茂的莎士比亚汲取了时代精神，他笔下的爱情故事充满浪漫的激情，即使像《罗密欧与朱丽叶》这样的爱情悲剧，也哀而不伤，正面讴歌了人类的伟大，爱情的美好，颂扬尘世的欢乐和幸福，充分体现了其人文主义的理想。把握这篇课文，也不妨从这个角度思考挖掘。

## 从人物冲突中看《闺塾》的背面铺粉法

戏剧一定是少不了矛盾冲突的，《闺塾》一场戏也不例外。我们先来看一看陈最良与春香的冲突。

第一次冲突围绕着《关雎》的内容而展开。陈最良装腔作势地“依注解书”讲解“‘雎鸠’是个鸟，‘关关’鸟声也”，马上招来了春香的调侃：“怎样声儿？”这看似很平常的一问，却使陈最良着实为难。我们知道“声音”这东西是很难用语言来形容的，于是这位“知识渊博、满腹经纶”年过六旬十分“老成”的老塾师，只得在讲台上学起了鸟叫。一位老头子在两位姑娘面前学鸟叫，这是多么有趣的一幕哟。显而易见这一回合春香占了上风。第二个回合是在陈最良讲到“在河之洲”时，春香又忙不迭地插进一段话：“是了，不是昨日是前日，不是今年是去年，俺衙内养着斑鸠儿，被小姐放去，一去去在何知州家。”陈最良不禁气恼地以“胡说”来呵斥她，这看起来是陈最良占了上风，其实并没有让她信服。在接下来的第三回合里，陈最良说“窈窕淑女，是幽闲女子；自有那等君子，好好的来求他”时，春香又很“恭敬”地问道，那君子“为甚