

## 由反传统到传统——论曹禺女性审美观的逆转

曾杏银，张惠思\*

马来亚大学文学院中文系

### 摘要

曹禺在抗日战争爆发之前，即 1933 年至 1937 年之间共创作了三部作品，那就是《雷雨》、《日出》以及《原野》，本文把它称之为前期创作。而 1938 年抗日战争这段期间，曹禺也写了不少代表作品，如《蜕变》、《黑字二十八》、《北京人》和《家》。从前期到抗日战争时期的剧作中可看出曹禺对女性审美观的差异，象征着一种由反传统向传统的逆转。前期剧作的女性洋溢着生命激情、充满了叛逆、狂野的气息，她们遵从自我、藐视一切与旧伦理有关的事物，且饱含着敢爱敢恨及富有反传统的抗争精神，其中具有代表性的女性角色有繁漪和陈白露。1938 年后的抗战时期，其作品中的女性形象却转而趋向于以传统、古典的美为标准，当中包括了丁大夫、韦明和瑞珏。因此，本文将以古代儒家对理想人格的标准以及儒家所标榜的女性行为规范著作为依据，探讨曹禺笔下女性由反传统到传统的逆转。接着，本文将结合作者的所处的时代背景与个人经历来分析曹禺对女性审美逆转的缘由。

关键词：曹禺，女性审美观，反传统，传统

---

\* 曾杏银，马来亚大学文学院中文系硕士研究生；张惠思，马来亚大学文学院中文系高级讲师。

**From Iconoclastic to Tradition:  
The Changes of Female Aesthetics by Cao Yu**

**Chen Shing Ning, Teoh Hooi See \***

Department of Chinese Studies  
University of Malaya.

**Abstract**

The changes of female aesthetics from iconoclastic to tradition by Cao Yu can be seen in the drama he wrote from the beginning until the period of anti-Japanese War. The female characters in drama he wrote in the beginning are filled with passion, wild and rebellious; they comply with themselves, contempt for all things related to old feudal system. They are also women who dare to love or hate, and they have rebellious spirit of destroying the outdated conventional ideas. Examples of the female characters that show the above qualities are Fan Yi (繁漪) and Chen Bailu (陈白露). However, after the year of 1938, during the period of anti-Japanese War, the female characters tend to be Chinese traditional and classical in Cao Yu's drama. The characters best illustrates the above quality in his drama include Ding Dafu (丁大夫), Wei Ming (韦明) and Rui Jue (瑞珏). Therefore, this article will be based on the ideal personality of Confucius' views and the specifications book which contains behavioral norms for women in Confucian ethics, trying to analyze the changes of female characters in Cao Yu's drama from iconoclastic to tradition. On the other hand, this article will also explore the reasons for the changes of female aesthetics by Cao Yu through historical background and marital status during his lifetime.

*Keywords:* Cao Yu, female aesthetics, iconoclastic, tradition

---

\* Chen Shing Ning, Master Candidate, Department of Chinese Studies, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Malaya; Teoh Hooi See, Senior Lecturer, Department of Chinese Studies, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Malaya.

## 引言

从曹禺前期剧作,即1933年至1937年所写的三部剧作《雷雨》、《日出》以及《原野》,到1938年抗日战争时期的剧作《蜕变》、《黑字二十八》、《北京人》和《家》可以看出,他对女性的审美观出现了一种由反传统向传统的逆转。何谓“审美”?人们在日常的审美追求与生活基本需求是存在于不同范畴里,前者是属于精神活动;后者则是属于物质层面。根据杜夫海纳(Mikel Dufrenne, 1910-1995)说:“审美经验揭示了人类与世界的最深刻和最亲密的关系,他需要美,是因为他需要感到他自己存在于世界。”([法]杜夫海纳,孙非译,1985,第3页)这看法确实是正确的,若世界上缺乏“审美”这一活动与经验,人就不能成为意义上的人,因为人除了物质上需得到满足之外,还需要“审美”来满足人的精神需求。曹禺也不例外,在他的前期与抗日战争时期的剧作中,我们可以深刻体会得到他对“审美”的精神需求,尤其是女性审美。

若是我们追源溯本,早在先秦时代,人们就开始有了女性审美意识。春秋之际已出现这方面的思考纪录,即儒家美学在对人格的塑造上,倡导男性以阳刚为美,而女性则以阴柔为美。儒家以阴阳论来诠释男女间相互关系,是始于中国古代战国时期所著《易传》。《易传》以阳尊阴卑的观念来解释社会中君臣、男女、夫妻之间的尊卑关系:

天尊地卑,乾坤定矣。卑高以陈,贵贱位矣。动静有常,刚柔断矣;方以类聚,物以群分,吉凶生矣。在天成象,在地成形,变化见矣。是故刚柔相摩,八卦相荡。鼓之以雷震,润之以风雨。日月运行,一寒一暑。乾道成男,坤道成女。([清]惠栋,1993,第382页)

阴虽有美,含之,以从王事,弗敢成也。地道也,妻道也,臣道也。([清]惠栋,1993,第534页)

从句子中所涉及的阴阳范畴的事物如:天地、风雨、日月、寒暑、男女、君臣、夫妻;而事物所涉及的性能则有尊卑、贵贱、动静、刚柔,说明了乾阳为尊,坤阴为卑的天地间自然法则以及男尊女卑的两性间的规律。《易传》在提及天地、男女有别这点上,进一步说到“阴”虽然有才德之美,但不应展露出来,就算事情取得成功,也必须将一切功劳归于“阳”。这并不是才德不足的关系,而是“地”、“妻”、“臣”应处于“卑”、“贱”之位。从《周易·程氏传》中,男尊女卑的关系更加清晰凸显,如:

归妹,女归于男也,故云天地之大义也。男在女上,阴从阳动,故为女归之象。([宋]程颐,2011,第978页)

男在女上,男动于外,女顺于内,人理之常,故为恒也。([宋]程颐,2011,第980页)

“女归于男”、“阴从阳动”以及“男在女上”等词中都清楚说明男性处于主宰的高等地位，而女性则处于依附男人的低下地位。另外，第二句所提出“男外女内”的说法，即女性应顾好家内职责为本份，而男性则应参加社会活动为其本份。这两句主要从阳尊阴卑推及到男尊女卑的关系，因此女性向来以卑弱、顺从、依附为道德标准所在。

另一方面，儒家审美观念是受人的道德修养所主导的。《礼记·礼运》中言：“故人者，天地之心也，五行之端也。”（李学勤，2001，第814页）儒家先将人放置在宇宙这一空间中，并认为人是处于宇宙间最中心的位置，再将人的道德修养与万物区分以突显差异。而句子中的“五行之端”，五行是人的思维方式与修养，而人的优势就是拥有“仁义礼智信”的道德修养，所以人处于首位。这充分地表明儒家审美观念上人高于宇宙万物，与天融合为一体的自觉意识。儒家审美思想的核心在于成就人生的最高境界，即“从心所欲而不逾矩”（杨伯峻，2008，第12页）、体现智与德完备的高度境界，并通过这种个体修养推及整个社会。在审美观点上，孔子曾说道：“知之者不如好之者，好知者不如乐之者”（杨伯峻，2008，第61页），说明审美所达到的境界比认知、欲求更高，他认为这种审美所达到的快感远远超越物质上所拥有的快乐，是一种精神上的满足。为此，他以道德规范的约束来修身，从而在乐中成就人生。因此可以得知，传统妇女道德规范中的卑弱、依附、顺从等都是女性所应遵循的人格修养，通过人格修养以达到儒家所追求的审美境界。在儒家审美观念中，产生了一系列以传统儒家道德标准的女性行为规范著作，如《女论语》、《女诫》、《列女传》等，虽然在现今社会中，女性已不再遵从这类束缚人格的审美标准，但某些传统美德如孝顺长辈、待人有礼、温柔敦厚等都被流传下来。

在前期剧作中，曹禺对于女性的审美观不是依循儒家的传统审美观念，而是恰恰与之相反的，剧中的女性洋溢着生命激情、充满了叛逆、狂野的气息，如：繁漪和陈白露。这类女性遵从自我、藐视一切与旧伦理有关的事物，且饱含着敢爱敢恨及富有反传统的抗争精神。他们希望冲破一切旧礼教的束缚，自由地选择自己所爱的人和事物。人类的审美观是不断发展且渐进的，不同时代有不同的审美观点，对于女性审美的标准亦是不断在变化。1938年后曹禺对女性的审美观的确是个大逆转，作品中的女性形象趋向于以传统、古典为美，与前期剧作的女性成了对比。这些女性如丁大夫、韦明以及瑞珏。在曹禺笔下，这些女性都具备了儒家所推崇的审美特征，并且达到儒家弟子子贡所坚持的人格道德修养，即：“温、良、恭、俭、让”<sup>1</sup>，这类型的传统女性和早期那充满叛逆型的反传统女性是截然不同的。她们总是默默忍受，即使受了委屈也不会作出反抗或呐喊，这正好印证了儒家传统女性以卑弱为美的理想人格。

<sup>1</sup> 子贡曰：“夫子温、良、恭、俭、让以得之。夫子之求之也，其诸异乎人之求之与？”（杨伯峻译注，1980，第6页）。温、良、恭、俭、让即温和、善良、恭敬、节俭和忍让，本是儒家提倡待人接物的准则。

## 一、从“自我”转向“他者”

曹禺前期剧作中的女性大致都有着共同的鲜明特征,那就是“遵从自我”。所谓“遵从自我”,也就是不需要得到别人的肯定,而是比较在乎自我肯定,相对而言,她们对自己的评价很高。这类女性没有牺牲自我的传统精神,为了自身的利益与追求,她们有时会忽略身边人的想法与感受,只为可以得到自己想要得到的。

以《日出》中的主角陈白露为例,她在繁华的都市中生活,为了得到物质的满足与人身的自由,她由电影明星到舞女,最后沦落为久经风尘的“交际花”,过着纸醉金迷式的生活。“交际花”是在二年代初才开始在中国出现的女性明星。从刘慧英所著书中得知,二十年代出现的时尚美女,已不再是传统社会中以色相为首位的风尘女子,如古代清末时期的娼妓明星,而是受过一定现代教育、具有交际能力的“交际花”。所谓“交际花”,既:艳丽而摩登,蕴涵着风尘女子的风流,又拥有名媛贵妇的雍容华丽。这些女性不仅善于辞令、举止优雅得体,更要面目姣好,以吸引男性的目光,成为大都市里新崛起的女性时尚人物。(刘慧英,2004,第142-145页)因此,像陈白露这样的“交际花”无论是外貌或谈吐方面都相当的优秀,在当时社会中是备受瞩目的对象,身边的男人总是宠着她们,女人则是羡慕她们,这无形中造就了她那“遵从自我”的个性。为了取得自己的生存权利和地位,她不惜牺牲自己的幸福来换取这一切。

其实在当舞女和“交际花”之前,陈白露也有过一段真诚、美好的爱情。她曾嫁给一位诗人,刚开始时的婚姻生活过得还挺幸福的,陈白露在与方达生谈话中回忆道:

(肯定)嗯,我爱他!他叫我离开这儿跟他结婚,我就离开这儿跟他结婚。他要我到乡下去,我就陪他到乡下去。他说‘你应该生个小孩!’我就为他生个小孩。结婚以后几个月,我们过的是天堂似的日子。他最喜欢看日出,每天早上他一天亮就爬起来,叫我陪他看太阳。他真像个小孩子,那么天真!那么高兴!(曹禺,1985,第198页)

从这段话中可看出陈白露当时对爱情和婚姻有过美好的希望,她很爱那位诗人,甚至答应和他结婚、生孩子。但好景不长,他们在一起生活后却时常因小事而吵嘴,陈白露为此不知所措,生活很快趋于“平淡、无聊、厌烦”(曹禺,1985,第199页),诗人开始觉得陈白露是他的累赘。后来由于孩子离开了人间,诗人觉得不必再对陈白露负责任,因此弃她而去,使她对爱情、婚姻、家庭生活的渴望全都幻灭了。从此,她只相信自己,为了得到物质上、地位上应有的满足,她情愿与一位没有感情的男人——潘月亭生活在一起。她对这种纸醉金迷式的都市生活虽感到厌恶,但又摆脱不了,就如剧中所说的:“她爱生活,她也厌恶生活。生活对于她是一串习惯的桎梏……使你即使怎样羡慕着自由,也难以飞出自己的生活之狭之笼。”(曹禺,1985,第7页)这样一个接受过新思想的现代女性,时常围绕在富豪与恶霸之间,使她陷入痛苦且复杂的境地当中,她常以不同

的心态去和社会上各式各样的人交往，性格也变得越来越矛盾、复杂。对于个性复杂方面，闫顺玲文中的一段形容很贴切：“她时而像是久经风尘，时而像是单纯的少女；时而玩世不恭，时而满腔正义；时而放纵任性，时而感伤厌世。”

（闫顺玲，2002，第10页）明显可见，这样一个复杂个性的女性，恰恰是与中国古代儒家所推崇的女性形象是不一样的。

这时候方达生的突然出现，唤起了她对过去那简单、美好的生活回忆。方达生深情地对陈白露说他愿意与她结婚，带她到乡下去，过着简单、自由的生活。在与陈白露的对话中，方达生说得最多的一句话就是：

你跟我走！还是跟我走吧。（曹禺，1985，第22页）

只要你跟我走，你现在还是孩子，过真正的自由的生活。（曹禺，1985，第11-12页）

竹均，你听我一句，你这么下去，一定是一条死路，你听我一句，要你还是跟我走。（曹禺，1985，第23页）

但结果却是遭到陈白露三番四次的拒绝。她不顾及方达生的感受，在第一幕中当方达生拿着车票劝陈白露天亮之前跟他一起回乡下时，陈白露直截了当地对他说道：“你有多少钱？你养得活我么？”，“你难道不明白？我要舒服，你不明白么？我出门要坐汽车，应酬要穿些好衣服，我要玩，我要跳舞，你难道听不明白？”（曹禺，1985，第23页）显然，她已离不开这纸醉金迷式的都市生活，金钱、利益与地位才是她现在所追求的，要她再次回到乡下过着苦日子，那是不可能的事情。理想与现实中，陈白露最终选择了后者。

此外，她那“遵从自我”的个性还表现在第一幕即她与方达生的对话中，当方达生责问她：“你以为你弄来的钱是名誉的么？”（曹禺，1985，第24页），陈白露却理直气壮地回答道：

我这里很有几个场面上的人，种种色色：银行家，实业家，做小官的都有。假若你认为他们的职业是名誉的，那我弄来的钱要比他们还名誉得多。（曹禺，1985，第24页）

我没有费着脑子骗过人，我没有用着方法抢过人。我的生活是别人甘心愿意来维持，因为我牺牲过我自己。我对男人尽过女子最可怜的义务，我享着女人应该享的权利！（曹禺，1985，第24页）

在对话中显然看出陈白露不需要方达生来肯定自己所做的一切，而是自我肯定，她认为她所赚到的钱是靠牺牲自己而得到的，并非偷或抢，且她所赚到的钱比社会上有地位的人还要名誉得多，所以她应该享有女人所应享的权利，这显露出她是一位“遵从自我”、藐视传统伦理、道德的新女性形象。



其实曹禺塑造这样一个“遵从自我”的反传统女性形象不是个人创作现象,而是适应时代的需求。根据叶朗所述:“任何人的审美意识必然受到时代、民族、阶级、社会经济政治制度、文化教养、文化传统、风俗习惯等因素的影响”(叶朗,2009,第15页),因此时代因素的影响是不可被忽略的。中国于1919提倡五四新文化运动开始,由于新思想启蒙的客观需求,“孔教”被受到猛烈攻击,中国传统文化也全面受到批判。这时期,儒家统治地位才真正宣告终结。

当时对反孔教、反儒家进行激烈斗争的代表人物如陈独秀,吴虞、鲁迅、李大钊等人。其中吴虞撰写的《说孝》有力地批判与否定传统儒家思想。他说儒家的“孝”有维护尊长、不可随意冒犯之功效,因此,“君主以此为教令,圣人以此为学说,家长以此为护符”。(吴虞,1985,第53页)追溯孔子所针对“孝”的重要性的话,孔子曾说道:五刑之属三千,而罪莫大于不孝。要君者无上,非圣人者无法,非孝者无亲。此大乱之道也。([宋]邢昺疏,李学勤编,2001,第47-48页)这句话说明了不孝是最大的罪行。五刑的罪虽多,但没有比不孝来得重大,所以人人都必须行孝。吴虞认为这种学说无疑让人民变得像被驯服的奴隶,需忍受着专制家长与君主的欺压,从而“弄成了一个制造顺民的大工厂”(吴虞,1985,第53页),因此,他强烈反对这种专制制度,并提出自己的看法:“父子母子不必有尊卑的观念,却当有互相扶助的责任。同为人类,同做人事,没有什么恩,也没有什么德。要承认子女自有人格,大家都向人的路上走。”(吴虞,1985,第54页)因为只有这样,人人才能够享有平等的权利,尤其是历来处于卑弱地位的女子,更能在社会上拥有独立的人格,不需再依附于男人。

这时期的启蒙运动不仅带来一种新文化、新思潮,更是一种女性认识自我的开始。社会问题、家庭问题、妇女解放问题、婚姻自由问题等一一被提出。由于受到当时社会的影响,妇女们纷纷觉醒,争取自己“做人”的权利。她们痛斥三纲五常、三从七出之说,曾琦在其文章《妇女问题与现代社会》中甚至还强调:“自有那三从七出的怪说,便把东方的女子束缚得如同牛马一般。”(曾琦,1922,第4页)这时期,受过新文化熏陶的新一代中国妇女不再留守传统家庭中,而是自觉走出家门、走向了社会,不少人还投身到各种社会运动中去,为国家的未来出一份力。女性问题顿时成为该时期文坛上热门且持久关注的话题。作家们纷纷将目光投向现代女性形象塑造上。他们的著作多以婚姻爱情自由、妇女解放为主题。作品中的女性“遵从自我”、藐视旧道德,勇敢地打破一切对女性束缚有关的旧社会礼教。因此,这类充满着叛逆、反传统的女性成为文学创作的核心,尤其是戏剧创作。

从1919年开始,中国文坛涌现出大量反映妇女解放、爱情婚姻自主的作品,其中胡适的《终身大事》是中国最早的话剧作品之一。故事中的女主人公田亚梅不理父母的反对,坚持要和自己心爱的人在一起,并大胆喊出:“孩儿终身大事,孩儿应该自己决断”(胡适,1919,第319页)的呼声,此后她还断然的离家出走。这样的举动表现了中国新一代青年反抗传统礼教的束缚,追求爱情自由的精神,因为在中国古时期子女的婚姻大事是听命于父母以及媒人的说和,子女不能有决定的权利。孟子就曾对于婚姻大事作出道德标准:“不待父母之命、媒

妁之言，钻穴隙相窥，逾墙相从，则父母国人皆贱之。”（孟子，刘方元译注，1985，第116页）他认为子女违背父母之命、媒妁之言而自由相恋是种下贱的行为。儒家向来推崇“仁义礼孝”，因此子女的终身大事自然地要听从父母的安排，才能体现孝道。此外，鲁迅《伤逝》中女主人公子君一句“我是我自己，谁也没有干涉我的权利”（鲁迅，1979，第161页）的呐喊也是具有影响力的，作为觉醒者的子君，为了和涓生自由恋爱而与胞叔和父亲断绝关系，即使在路上遇到讥笑与轻蔑的眼光时，她依然表现出从容、无所畏惧的姿态，她“对于这些全不关心，只是镇静地缓缓前行，坦然如入无人之境”。（鲁迅，1979，第162页）这种“遵从自我”、自我肯定的行为在作品中流露无遗。欧阳予倩写的《潘金莲》为《水浒传》中被大家公认为“淫妇”潘金莲平反，把她塑造成“一个个性很强而聪明伶俐的女子”（欧阳予倩，2003，第33页），且对爱情的大胆追求与对爱情始终如一的正面女性形象。如故事的最后，即第五幕中当武松要杀她时，她却说：“能够死在心爱的人手里，就死，也甘心情愿！”（欧阳予倩，2003，第78页）、“你杀我，我还是爱你！”（欧阳予倩，2003，第78页）等等的话，都显示出女性对爱情那勇于表现的精神。

曹禺是个极关心女性形象塑造、精神状态及未来走向的作家。其剧中的女性从数量上来看多，单单是主要的人物角色，由《雷雨》一直到最后一部剧作《王昭君》共有十五位以上；而从质量上来看也是非常成功的，她们的美与丑、善与恶、反抗与妥协，都具有独特的艺术魅力。女性在曹禺剧中可说是占据着一个很重要的位置，如部分剧作主要阐述女性角色的命运走向、剧情的冲突大多由女性角色来阐释等。因此，五四时期社会所强烈关注的恋爱自由、婚姻自主、个性解放的课题，对曹禺关注女性话题、自觉开掘女性题材上产生了影响。曹禺是个容易接受新思想熏陶的作家，他曾为此说过：“我是妇女解放运动的积极支持者。”（沈庆利，1997，第25页），他希望借助写作的力量来表达他对女性的怜悯以及对妇女解放课题的肯定势在必行。因此，曹禺前期的女性审美观是趋向个性解放的反传统形象，她们时刻洋溢着生命激情、常表现自我肯定的行为，藐视一切与旧伦理有关的事物。

但在1938年后，即中国抗日战争时期，曹禺对于早期的女性审美观却发生了变化，这变化可说是个大逆转，因为作品中的女性由“遵从自我”的反传统形象退变回中国古代所推崇的传统女性形象。在曹禺这时期作品中，女性以自我为中心的形象不再出现，相反地是以“他者”利益为先、重视他人多于自己的传统精神。这类女性的代表人物有《黑字二十八》的韦明以及《蜕变》中的丁大夫。这类女性角色视国家利益高于一切，为了国家，他们忍辱负重、宁可牺牲也义无反顾。因此，她们可说是继承了古代女性的传统古典精神。根据刘向撰写过的《列女传》正好显现了这一伟大的传统精神。此书以儒家政治思想为指导，阐述了家国有礼则兴，无礼则亡的道理，其目的除了在于讽谏皇帝若想要家国太平，就需重用身边的女性亲属之外，还有就是抑制后妃与外戚有违礼教的行为。这里必须指出的是，《列女传》所收录的并非只是遵守儒家“三从”、“四德”的贤妇，还有包括通才卓识、勇于牺牲、义无反顾的妇女形象。他的初衷在于劝诫皇帝，因



而他所描述的妇女并非仅限于家中或私人领域, 而是涉及政治领域, 展现自己所遵守的“仁义礼智信”。(李志生, 2014, 第99页)

刘向大胆抛弃一些繁缛的旧礼教标准, 当中很大因素是受荀子影响, 荀子虽源于儒家, 但却不完全继承儒家学说。例如, 在等级观念上, 孔子侧重以仁、礼治国; 荀子却重在以礼、法结合, 这说明荀子在儒家政策方面有所突破。因此刘向对于女性的道德行为标准不仅拘泥于儒家所推崇的“三从”、“四德”, 或只能留守家中、依附男人的妇女, 而是进一步推崇只要有一技之长的妇女, 都可入传以表赞扬。刘向承认她们对社会、家庭发展所起的作用, 并褒扬她们的爱国精神。书中共分成七类标题, 其中一类以《节义》为标题, 其论述到: “必死无疑, 好善慕节, 终不背义, 诚信勇敢, 何有险诘, 义之所在, 赴之不疑。”(何志华、朱国藩, 2004, 第109页) 在这段论述中, 无论是“必死无疑、终不背义”, 或是“诚信勇敢”种种的准则, 都显现在韦明以及丁大夫这种不惜牺牲自己来换取国家、民族利益的人身上。此外, 从严明、樊琪所著书中得知, 古代女性作家也曾在作品中写过这类具有豪侠风格的女子, 这是因为“从维护旧礼教大义出发, 希望女子在危机的关头作出节烈的行为, 为丈夫为家族或为朝廷去尽忠殉节”(严明、樊琪, 1999, 第127页), 但又要做到不失女子身份的言行举止。这些作品如唐传奇小说中的名篇《聂隐娘》、《红线传》、《虬髯客传》等, 写的都是些英勇壮烈、嫉恶如仇的女侠。还有在宋朝时期为抵抗金元南侵, 出现了像梁红玉这样的爱国女英雄击鼓退金兵的真实故事。这故事后来被写成戏剧, 先是出现在传统京剧《娘子军》, 后来被欧阳予倩改编为《梁红玉》。

首先《黑字二十八》中的韦明继承了《列女传·节义》“终不背义”的女性传统精神。虽然她深爱着耿杰, 但在爱情与国家之间, 她始终选择了后者。从她的话语中明显可见: “一个女人并不一定是你所说的一个感情的脓包, 我爱耿杰, 但是他如果真是如象你所说的偷了团体的文件, 背叛了国家, 我答应你, 第一个惩罚他的, 必定是我。”(曹禺、宋之的, 1943, 第141页) 因此就算是自己深爱的人, 她也绝不偏私, 她只说一句话: “我决不肯因为个人的私事使我们的团体受损害, 我决不偏袒出卖国家的汉奸。”(曹禺、宋之的, 1943, 第141页) 这种国家至上的观念, 还可以自然延伸到那些为国家作出贡献的人们身上, 当韦明得知孙将军有危险时, 情愿牺牲的是自己也不愿看到这位英勇的爱国将领受伤。

除了韦明, 《蜕变》中的丁大夫也具有《列女传·节义》中所提到“诚信勇敢”的精神, 这是因为丁大夫是一位名医, 原本可以在上海过着舒适的生活, 但抗战爆发后, 她“相信自己更该为这个伟大的民族效死”(曹禺, 1984, 第61页), 因此为了国家和民族的利益, 她宁愿放弃优越的生活条件, 冒着生命危险在医院里抢救那些为国捐躯的伤兵们。当其中一位伤兵李营长伤势严重需即刻输血, 而医院里所储存的血不符合他的血型时, 丁大夫毫不犹豫地为李营长献血。在忘我的工作中, 丁大夫把自己的一切都奉献给了中国民族解放事业。

此外，丁大夫对伤兵们的爱可说是胜过对自己孩子的爱，因为在面对身负重伤的儿子丁昌与非得要丁大夫看病而闹脾气的伤兵时，她首先处理的却是该位伤兵。她告诉胡医官若五分钟内她还未回来，胡医官可先为丁昌动手术，甚至无需等那五分钟。丁昌是丁大夫唯一的儿子，但她却没有自私的以孩子利益为先。她已视伤兵们为自己的孩子般，伤兵们也把她当作自己的母亲，就像梁公仰在第四幕中对胡医官所说的：“他们（伤兵）离家离久了又恰巧有病，好容易见着一个像母亲一样的人，闹一点孩子脾气，也是免不了的。”（曹禺，1984，第267页）胡医官显然不了解丁大夫与伤兵们亲如母子般的关系，坚持要去处理该位闹脾气的伤兵，好让丁大夫能专心医治儿子的病，梁公仰见到这种情况，便说了这番话让胡医官明白其中的原因。虽然丁大夫选择先看伤兵的情况，但并不表示她不关心丁昌，她只是“把公事看得比私事重”（曹禺，1984，第69页）。

丁大夫的所作所为就如《节义·鲁义姑姐》中的鲁义姑舍子救侄般的伟大。当时正值齐军大战鲁国时期，鲁义姑怀里抱着一名孩子，手里牵着另一名孩子一起逃跑。眼看齐军即将杀到，她唯有舍弃怀中的孩子而抱起手牵着的孩子向山中奔去。就算孩子啼哭，她仍头也不回。后来得知她舍弃的是自己的亲生孩子，带走的却是兄长的孩子，鲁义姑对此说道：“己之子，私爱也；兄之子，公义也。背公义而向私爱。亡兄子而存己子，是背义也。”（何志华、朱国藩，2004，第117页）她认为“公义”所在，就算牺牲亲生孩子也要救其兄长的孩子，若舍弃兄长的孩子而选择自己的孩子，是有违公义的。因此，丁大夫可以说是继承鲁义姑这种“终不背义”、以他者利益为先的传统精神。丁大夫和韦明身上所存有的传统精神，在曹禺早期剧作中是不曾出现的。

曹禺对于女性审美观产生逆转并非偶然的，以韦明与丁大夫为例，他们的爱国形象正是为中国抗日而设的完美形象。在1938年这段中国抗日期间，当地民族危机日渐加重，时代风气、社会文化心理、观念也随着产生了变化，这变化就是民族解放取代了五四时期的个性解放。在民族化口号下，出现了复古、守旧的戏剧倾向，这时，许多剧作家尝试利用旧剧的形式，为抗战宣传服务，因此这时期戏剧具有很强的民族风格。

当时黄绳针对五四文艺发展说道：“五四新文艺是‘畸形发展的都市的产物’，是大学教授、银行经理、舞女、政客以及其他小‘布尔’的适切形式。”（黄绳，1939，第4页）他这种反历史的观点表现为“无分析地夸大传统戏曲的价值，贬低新兴话剧的意义。”（陈白尘、董健，1988，第369页）这无疑是在戏剧观念上的一种倒退，说明白些，所谓的倒退就是从五四的新兴话剧的发展转向对传统旧剧的崇尚。张庚也认为五四时期的戏剧偏重学习及吸收西洋文化而没有创造自己的民族话剧，并因此提出：“话剧大众化在今天必须是民族化，主要的是要它把过去的方向转变到接受中国旧剧和民间遗产这点上面来”（张庚，1939，第92页），此后，剧作家纷纷学习传统戏剧的结构故事的方法、处理人物角色的方法，对话和性格典型表里相映的方法等，虽然这种戏剧观念上的倒退不是人人接受到的，如葛一虹以她的历史和发展眼光，论证“五四”新文艺有不可抹杀的价值，批判了单从形式着眼解决民族化问题的看法。但正因为通过这种民

族形式问题的论争,同时也促进了中国戏剧的新发展。(陈白尘、董健,1988,第436-437页)

论争的结果是,这批剧作家在坚持“五四”以来戏剧现代化创作,同时也接受戏剧民族化的风格。他们既捕捉民族的现实生活与心理特征,又从中国古典戏曲中吸取营养,以创出老百姓喜爱看的艺术风格。于是,在这种情况下,五四时期受到批判的传统文化与传统道德规范重新得到接纳与认识,而无形中也导致了女性形象的审美塑造从反传统倒退回中国古代所推崇的传统、古典,因此具有传统美德的女性形象重新成为文学创作的主角,如老舍的《四世同堂》、夏衍的《法西斯细菌》、柔石的《为奴隶的母亲》、叶圣陶的《夜》等也塑造了此类传统的女性形象。其中以老舍的《四世同堂》为例,“女主人公韵梅具有浓厚的母性特质,她安分守己、温柔敦厚、忍耐顺从为了家庭和丈夫宁愿委屈甚至牺牲自己。”(王俊虎,2009,第60页)说到牺牲,她虽然平时温柔顺从,但当困难或危境逼近时,她非常勇敢地保护家人,“为营救丈夫,她不惜牺牲了自己。”“就是丈夫不幸真的死了,她也须尽她所有的一点能力养活儿女,侍奉公婆与祖父。”(老舍,1999,第581页)由此看来,女主人公韵梅具有旧时期女性那牺牲自我的传统精神。但她与韦明和丁大夫不同的一点是,韵梅为心爱的人而牺牲的小我精神,而曹禺所塑造的韦明和丁大夫是为国家利益而牺牲的大我精神。

特定的时代气氛影响作家的创作,曹禺也不例外,这时期的曹禺是个充满政治热情和爱国思想的剧作家,“天下兴亡,匹夫有责”的爱国情怀在他的内心激活了,他说:“我们的文艺作品要有意义,不是公子哥儿嘴里哼哼的玩意儿。现在整个民族为了抗战而流血牺牲,文艺作品要有时代意义,反映时代,增加抗战的力量。”(田本相,2009,第260页)可以看出,在这阶段他关心的不再是“女性解放”的课题,更多是关心到国家兴旺、民族复兴等宏大的课题,因此这就造成了曹禺女性审美观逆转的原因。韦明、丁大夫这类古典女性就是在抗战时代背景下应运而生的,因此更多的是倾向于为他者,即为国家抗战而写的作品,故事中不再出现以自我中心的陈白露,而是显现了传统女性的奉献与牺牲精神。

## 二、从荡妇转向贤妇

在曹禺前期剧作中,繁漪就是一个不守妇道的荡妇。她嫁到周公馆十几年来,可以说没有一天是开心的。“她接受过‘五四’新思想的洗礼,因此与周朴园所努力维护的封建传统下的‘旧式’家庭是格格不入的”(靳婷婷,2008,第35页),所以他们生活在一起是痛苦的,甚至被周朴园“渐渐地磨成了石头样的死人”(曹禺,1984,第67页)。但因周萍的引诱,她的爱再次被热烈的燃烧起来,为了周萍,她可以不顾一切,不再盲目遵守传统文化中的纲常伦理,但周萍始终是一个懦弱的人,他对自己曾经做过的事情感到后悔甚至是憎恨,并极力想摆脱繁漪,于是他选择了离开周公馆。

沉醉在爱中的繁漪,自然无法面对周萍的离开,所以她想尽一切办法把周萍从四凤手中夺回来。从她与周萍的对话中,可以看到繁漪由开始的声色俱厉、咄

咄逼人、威胁，一直到近乎绝望的乞求。在第二幕中，繁漪不满周萍要离开自己，讽刺和生气的说：

（冷冷地）怎么说，你到底是你父亲的儿子。（笑）父亲的儿子？（笑）父亲的儿子！（冷笑，忽然冷静地）哼，都是些没有用，胆小怕事，不值得人为他牺牲的东西！我恨着我早没有知道你！（曹禺，1984，第69页）

是你，是你把我引到一条母亲不像母亲，情妇不像情妇的路上去。是你引诱我的！（曹禺，1984，第67页）

为了不让周萍离她而去，她甚至威胁周萍：“你不要把一个失望的女人逼得太狠了，她是什么事都做得出来的”（曹禺，1984，第109页）。可以看出她很爱却也非常的恨周萍，闫顺玲对于繁漪这性格有段很贴切的形容：“她爱起来就像一团火、热情奔放、炽烈；恨起你来，也像一团火，把你烧毁。”（闫顺玲，2002）的确，她爱周萍爱得发了疯，她怎么可以接受周萍离自己而去呢，所以周萍的离开也让她对周萍恨之入骨。可是到后来，她知道用“硬”的方法是不管用的，周萍始终不会回到自己身边，所以她只好委曲求全，忍受着屈辱对周萍苦诉：

（切迫地）萍，我没有亲戚，没有朋友，没有一个可信的人，我现在求你，你先不要走——（曹禺，1984，第170页）

（恳求地）不，不，你带我走，——带我离开这儿，（不顾一切地）日后，甚至于你要把四凤接来——一块儿住，我都可以，只要，只要（热烈地）只要你离开我。（曹禺，1984，第170页）

为了握紧她的爱情，繁漪不惜乞求、妥协，甚至愿意和别人共享一个情人。失去了爱情的繁漪，同时连自信和尊严也都失去了。这样不顾三纲五常、三从四德的妇女，只出现在曹禺的前期剧作中。另外，她也曾经出卖过自己的亲生儿子——周冲。她利用周冲那单纯的心来帮助自己完成心愿。当周萍打算和四凤一起离家出走时，繁漪为了不让周萍离开自己，最后试着让周冲破坏他们的感情。她眼见周冲没有想阻止的意思，便急着对周冲说：

冲儿，说呀！（急促地）冲儿，你为什么不说话？你为什么抓着四凤问？你为什么抓着哥哥说话呀？（众人都看冲，冲不语）冲儿，你说呀，你怎么，你难道是个死人？哑巴？是个糊涂孩子？你难道见着自己心上喜欢的人叫人抢去，一点儿都不动气么？（曹禺，1984，第192页）

从这里可以看出繁漪是个反传统伦理、道德的新式女性，她从来没有因为当了人家妻子而循规蹈矩、相夫教子、做个贤妻良母，反而一反传统，且与周萍发生乱伦关系。“伦”的观念源于儒家，儒家有五伦之说，五伦者包括君臣、父子、夫妇、兄弟以及朋友。儒家对这五伦都定了一个标准，如孔子提倡：“君君臣臣，

父父子子”（王少农，2010，第12页），以维持社会等级；孟子则讲：“父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有序，朋友有信”（杨伯峻，1997，第125页）以显示双方所应遵守的“规矩”；董仲舒更严格提出“三纲五常”的说法。三纲即“君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲”（曾振宇、傅永聚、韩钟文，2003，第13页），而五常则是“仁义礼智信”，说明人应常怀有这五常之性，以维护社会的伦理纲常、政治制度。中国传统伦理道德都是建立于这类学说之上。繁漪私底下与儿子周萍纠缠于爱情之中，等于是逾越了“五伦”的等级观念，因此有违儒家所提倡的伦理道德标准和规则。但即使她那大胆的个性与行为被旧思想贴上“荡妇”的标签，曹禺仍认为“总比阉鸡似的男子们为着凡庸的生活怯弱地度着一天一天的日子更值得人佩服。”（曹禺，2005，第7页）因此，曹禺对女性的审美观是具反传统现象的，这多多少少源于他与郑秀的恋情有关系。

诚如田本相听取一些老学者所言：“不懂得曹禺的婚恋，就很难深入曹禺的戏剧世界。”（田本相、刘一军，2001，第210页）少年时期的曹禺追求的是女性自我觉醒与具现代意识，因此，像郑秀这样活跃、爱活动、也爱打扮、会讲一口流利英文，具备着现代女性意识与自由个性的女子深深地吸引了曹禺，她可是曹禺早年内心渴求的理想女性。曹禺和郑秀这段恋情大约发生在曹禺念中学的时代。当时曹禺追求郑秀很是疯狂，疯狂得有些叫人受不了。除了写一些求爱的信之外，曹禺还经常跑到女生宿舍外边，守望着郑秀寝室的窗户，久久都不肯离去。（田本相，2009，第147页）不仅如此，据吴祖光回忆：“在清华时，他追郑秀追得发疯了。清华有树林子，他们一起散步。当回到宿舍时，却发现近视眼镜丢了，丢了都不知道，真是热恋，是沉浸在爱情之中了。”（田本相，1993，第41页）在创作《雷雨》的那段日子，他正与郑秀处于热恋中，此后他创作的作品《日出》都有一个共同点，那就是作品中的女性都有着像郑秀一样充满反传统且带点叛逆的味道。可以这么理解，曹禺通过对繁漪和陈白露这类反传统女性形象的塑造来达到追求其生命的快感与自由。

而1938年这段抗战时期的剧作，曹禺不再追求女性反传统意识融入，而是塑造中国传统伦理所推崇的“贤妇”形象。汉朝时期班昭在《女诫》中就有说过：“妇不贤，则无以事夫。”（张福清，1996，第2页）也就是说妇女若不贤惠的话就无法侍奉丈夫，因此，“贤”尤其是对古代已嫁妇女来说是极为重要的，“古代文人将女子的‘贤’视为国泰家和的要义。”（张菁，2007，第37页）那怎样才称得上是贤妇呢？据张菁所著书中提到：“贤妇具有汉民族女子的传统美德：柔和婉顺、遵礼守节、孝顺长辈、勤俭持家、守贞节、不妒忌。”（张菁，2007，第34页）《家》中的瑞珏正好符合这种种礼仪特征，她可说是旧传统已婚妇女的典范，扮演着传统贤妇的重要角色。

自改编巴金的《家》后，这部戏的主角不再是高家的三少爷觉慧，而是觉新的太太瑞珏，因此就像曹禺所提到的，“这是一部女人的戏”（曹禺，2005，第146页）。曹禺曾说过：“瑞珏是封建社会造成的一个有着三从四德的女性，在旧家庭中受了许多折磨。”，“叫她拍桌子吵架，那是不可能的，她只好顺从忍受，她不得不听旧礼教。……她不会反抗，甚至不会说一句反抗的话。”（曹



禺，2005，第147页）这就是转变后的女性形象，这样传统的形象在曹禺早期戏剧的女性形象中是找不到的。剧本对瑞珏的样貌有段形容：她只有十七岁的年龄，却举止十分端凝，端凝中又不免露出一一点孩提的稚气，黑黑的眸子闪着慈媚的光彩，和蔼而温厚……柔和的圆脸上浮泛一脉淡淡的愁怨。（曹禺，1984，第61页）从这段形容中可看出虽然她只有区区的十七岁，但已懂得妇女历来所遵守的传统礼仪，那就是举止端凝，和蔼而温厚。根据罗时进书中解释，“应对举止不但体现女子的修养，而且表明其身份层次，不容忽略。”（罗时进，1994，第82页）从家庭身份的角度来看，瑞珏作为高家长子的媳妇，自然得遵守这些礼仪；从个人修养的角度来看，瑞珏继承了古代女性的传统美德。

在刚嫁入高家初期，瑞珏要与一个陌生的男人同住、同睡，自然会感到彷徨、恐惧，但一首“卜算子”拉近了他们之间的距离，找到共同的话语。自此以后，他们俩很平和的生活在一起，从来没为小事而吵嘴，可说是夫妻和睦。她可说是达到了宋若莘《女论语·事夫章第七》所提出的：“居家相待，敬重如宾”（李晓东，2002，第152页）。那如何才能做到居家相待、相敬如宾呢？宋若莘就有进一步说道：“夫有言语，侧耳详听”（李晓东，2002，第152页）。这一点从觉新与瑞珏对话中可看出：

觉新：（警觉地）大后天又是父亲的阴寿了，父亲生前喜欢吃的菜你记得吧？

瑞珏：（点头）记得。

觉新：今年早一点预备吧。省得陈姨太在爷爷面前挑剔。

瑞珏：（低下头）嗯。（曹禺，1984，第93页）

觉新吩咐与提醒瑞珏在父亲寿日当天准备他爱吃的菜以及提前打点一切，瑞珏只是以“记得”、“嗯”作回应，她的头部动作表露出她是仔细聆听丈夫所说的，并没有推三推四或问东问西，所以符合了“侧耳详听”的贤妇标准。宋若莘所提出的夫妻生活礼仪反映了儒家对妇女的规范，体现着儒家“礼”的思想。孔子非常重视礼，要求人们“非礼勿视，非礼勿言，非礼勿听，非礼勿动。”（杨伯峻，2008，第123页）亦即时刻克制自己要从视、言、听、动上符合礼仪的行为。

从以上例子与论述中，瑞珏在这段期间经历了从一个女孩转变为一位贤慧大方的妻子。而当有了觉新的孩子——海儿后，她更升格为一位爱家庭、爱孩子的贤妻良母。在剧本中可看出她非常照顾海儿，除了哄他睡觉、喂他喝奶，还很贴心地为海儿掖好蚊帐，深怕海儿被蚊子叮而睡不好，可说是充满了伟大的母爱精神。她对海儿的爱从短短的对话中流露无遗：

觉新：看海儿。（欣喜而又有些忸怩地）我想去，我又怕把他亲醒了。

瑞珏：（一直母亲似的不忍拂他的意，温柔地）不要紧的，去吧！亲醒了，我再哄他。

觉新：（忍不住）他，他现在什么样子？



瑞珏：（笑望着新）他头发乱稀稀的，脸上笑咪咪的，身上汗几几的。（曹禺，1984，第91-92页）

从瑞珏温柔的语气以及形容海儿睡觉时的可爱模样中，可看出她对丈夫与孩子都表现出温柔娴熟的一面。瑞珏对待觉新不止有情，还有义，战乱之时，高家上上下下都纷纷逃离，只有觉新为了守住高家而愿意留下，瑞珏亦将生死置之不理，情愿守在丈夫身边，不离不弃。且在这样一个战乱的环境下，她首先在乎的仍是觉新的安全与健康：

（自然而宁静地）我到厨房给你拿冰糖莲子。

（缓缓走到新面前，温厚地凝视着）我，——我要陪着你。

（温顺地）那你就躺躺吧，好不好？我替你守着。（曹禺，1984，第135-136页）

如此体贴与照顾丈夫的贤妻在曹禺前期剧作中是找不到的。当他们相依在高家时，从他们的对话中可看到她渴望能与觉新一起过着宁静的生活，渴望与丈夫、儿女孙辈乐逍遥的家庭温情，这种种说明了她以家庭为主，孩子与丈夫对她来说非常重要，显现了传统贤妇应有的美德。瑞珏除了把爱献给觉新之外，她同样的以爱来孝顺高家的长辈，尤其是觉新的爷爷，当高老太爷不舒服的时候，她总是在一旁侍候，即使招来了陈姨太的妒忌，认为她在爷爷面前献殷勤，但瑞珏却不因此而避忌，反而以反问的方式告诉觉新孝顺爷爷是应该的：

瑞珏：我不该么？（缓缓地）孝顺爷爷？

觉新：（沉静地点点头）该，当然应该。

瑞珏：（脸上立刻浮出欢喜肯定的笑容）该，我们就管这些。（曹禺，1984，第94页）

除了侍奉与孝顺自己的父母外，也必须孝顺夫家的长辈，就如宋若莘《女论语·事舅姑章第六》中有提到的：“供承看养，如同父母”（李晓东，2002，第125页），说明孝顺夫家的长辈如同孝顺自己的父母一样，必须一视同仁。宋若莘所提出的“孝”其实是根据儒家以孝为做人的根本：“孝弟也者，其为仁之本与！”（杨伯峻，2008，第2页）亦即做君子是从孝顺父母，尊敬兄长开始做起的，瑞珏如此孝顺夫家的长辈，其实也是继承了古代儒家“孝”的传统美德。从《女论语·事舅姑章第六》中的“如有使令，听其嘱咐。故坐则立，使令便去。”（李晓东，2002，第125页）可看出，古代媳妇需每日侍奉在旁，其言行举止都必须十分谨慎，不得放肆。罗时进所著书中也可得知：“公婆问话，回答时要柔声敬色；公婆指派做事，周旋进退要轻捷利落，公婆在前，不能唉声叹气，不能打喷嚏，不能咳嗽，只有呼之即来，挥之即去，唯敬唯谨才能‘人称贤妇’。”（罗时进，1994，第129页）虽然瑞珏没有像古时候对媳妇的要求那么严格、卑微低下，但她对公婆那份孝顺与听从多少也是延续了传统妇德的精神。

曹禺塑造这样一个贤妇的形象其实也是自己内心所渴望的。之前说到他喜欢郑秀这种爱自由个性的现代女性，为什么后来又对女性的审美观转变成贤慧大方、具古典美的传统女性呢？这不得不谈他与郑秀的婚姻生活。婚姻毕竟是现实的，在与郑秀结婚以后，两个人的生活习惯形成了鲜明的对照。曹禺是个不修边幅的人，郑秀却刚好相反，她讲究干净整洁，她时常逼着曹禺换衣服、洗澡，他却说：“你要讲卫生嘛，我偏不讲。”（田本相，2009，第290页）因此两人生活习惯可说是相差很大、格格不入。除了生活习惯之外，他们在性格、兴趣方面也有很大的不同，吴祖光也有注意到这点：“曹禺为什么要同郑秀结婚，我都感到奇怪，他们的生活习惯、思想境界毫无共同之处。”（田本相，2009，第246页）源自这种个性、习惯、思想等各方面的差异，热恋期间的浪漫不断地被婚后日常相处的现实面冲击着，曹禺因而陷入了深深的苦闷，两个人的感情越来越冷淡。

在两人情感陷入冷战时，他的第二位夫人——邓译生，又名方瑞就在这个时候出现在曹禺的生活中。曹禺与郑秀的婚姻本来就潜藏着危机，方瑞的到来，在某种程度上加剧了他们的婚姻危机。与充满现代女性形象的郑秀不同，方瑞没有上过大学，接受的是传统的教育。这是因为她的长辈和朋友都希望她不要去上什么新式的大学，就在家里读书，立志“把她培养成为中国最后一名闺秀。”（李扬，2004）她会画山水画，写一手好字，性格恬静、体贴、温婉文雅。除了个性不同外，方瑞在生活上并没有像郑秀那样与曹禺唱反调，她凡事顺从且在工作上为曹禺分担不少，如帮助曹禺誊写稿件，曹禺曾回忆：“自从我写《北京人》，我的所有的文稿都是经过所爱的朋友的手，或抄誊过，或改动过。”（曹禺，1985，第75页）“所爱的朋友”指的就是方瑞。此外，她也给予曹禺精神上的鼓励与安慰，使曹禺获得了感情上的慰藉，令曹禺更加喜欢这样一个古典式的女性。

相较于郑秀的独立自我，邓译生的体贴、善解人意更符合曹禺在现实婚姻生活中的情感需求。他们在一起生活的日子，曹禺对于这位妻子感到非常满意，并说过：“她是那样把她的爱都贡献给孩子，贡献给我。她可说是我的精神支柱。”（田本相，2009，第461页）面对如此体贴、温柔且时时照顾身边人的妻子，不自觉使曹禺对女性的审美观产生了转变，并且直接体现在他的创作中，恰如研究者所指出的：“准确说来，曹禺抗战时期对爱情的苦闷导致了《北京人》和《家》中的女性形象塑造的转变”。（李扬，2004，第36页）在《北京人》的构思中，曹禺曾说过：“我是用了极大的精力来塑造剧中主要人物愫方，可以说是根据我的爱人方瑞的个性写的，回忆起这个人物，也可以说是对她的纪念。”（曹禺，2005，第128-129页）因此从这里可以看出，曹禺这时期所追求的女性形象就是像方瑞那样带古典味道的传统女性。

因此，早期那个追求女性的自我觉醒、反传统的意识、为女性的个性解放而呐喊的曹禺不见了，取而代之的是对具有忍耐、顺从、大方的传统贤妇形象的赞美。在这种情况下，促使曹禺对女性审美发生了转向，曹禺把这种对传统女性的好感带入了作品，于是就出现了像瑞珏这种具有古典美的贤妇形象。

## 小结

从研究中显示，曹禺女性审美观在前期和抗战时期剧作的变化是很大的，即由反传统向传统的逆转。在女性形象分析上，前期剧作中的女性繁漪和陈白露都是一些充满激情的反传统形象，他认为长久以来儒家对女性人格道德标准束缚了女性在社会中的地位，让她们时时刻刻都要保持谦卑，不得作出越礼之事，因此剧作中的女性都是充满反传统式的形象，她们企图重破一切旧礼教的束缚，做到真正人格上的独立。

而在抗日战争这段期间，曹禺对于女性的审美观却发生了逆转。她们不再表现出反传统的形象，这时期曹禺笔下的女性如丁大夫、韦明和瑞珏都被赋予典型的传统形象。丁大夫和韦明都是为了抗战而写的爱国形象，她们为了国家与民族的利益着想，可以把人生中最宝贵的性命奉献出去也在所不惜。而瑞珏虽然也具有典型的传统女性形象，但不同的是，她是守在家中相夫教子的贤妇，而不像丁大夫和韦明那样在政治领域当中展现女性传统精神的一面。

## 参考文献

- 曹禺（1985）。《日出》。成都：四川文艺出版社。
- 曹禺（1984）。《蜕变》。成都：四川人民出版社。
- 曹禺（1984）。《雷雨》。成都：四川人民出版社。
- 曹禺（1984）。《家》。成都：四川人民出版社。
- 曹禺、宋之的（1943）。《黑字二十八》。上海：文化生活出版社。
- 曹禺（2005）。《曹禺自述》。北京：京华出版社。
- 曹禺（2005）。《悲剧的精神》。北京：京华出版社。
- 曹禺（1985）。《曹禺研究专集：上册》。福州：海峡文艺出版社。
- 陈白尘、董健（1988）。《中国现代戏剧史稿》。南京：中国戏剧出版社。
- [宋]程颐（2011）。《周易程氏传》。北京：中华书局。
- [法]杜夫海纳，孙非译（1985）。《美学与哲学》。北京：中国社会科学出版社。
- 何志华、朱国藩（2004）。《〈古列女传〉与先秦两汉典籍重见资料汇编》。香港：中文大学出版社。
- 胡适（1919）。〈终身大事〉。《新青年》，3，311-319。
- 黄绳（1939）。〈当前文艺运动的一个考察〉。《文艺阵地》，9，8-16。
- [清]惠栋（1993）。《周易述》。成都：巴蜀书社。
- 靳婷婷（2008）。〈论曹禺戏剧中的女性形象塑造〉。《女性文学研究》，4，35-38。
- 老舍（1999）。《老舍全集》第4卷。北京：人民文学出版社。
- 李晓东（2002）。《中国封建家礼》。陕西：陕西人民出版社。
- 李学勤（2001）。《礼记正义：曾子问礼器》。台湾：台湾古籍出版有限公司。
- 李扬（2004）。〈论曹禺的女性审美转向〉。《华东师范大学学报》，2，36-39。
- 李志生（2014）。《中国古代妇女史研究入门》。北京：北京大学出版社。
- 鲁迅（1979）。《彷徨》，北京：人民文学出版社。
- 刘慧英（2004）。《遭遇解放：1890-1930年代的中国女性》。北京：中央编译出版社。
- 罗时进（1994）。《中国妇女生活风俗》。西安：陕西人民出版社。
- 孟子，刘方元译注（1985）。《孟子今译》。江西：江西人民出版社。
- 欧阳予倩（2003）。《欧阳予倩·代表作》。北京：华夏出版社。
- 沈庆利（1997）。〈妖精人和恶婆娘——从女权主义角度解读繁漪、思懿〉。《东方丛刊》，1，25-28。
- 田本相（2009）。《曹禺传》。北京：东方出版社。
- 田本相（1993）。《曹禺评传》。重庆：重庆出版社。
- 田本相、刘一军（2001）。《苦闷的灵魂》。南京：江苏教育出版社。
- 王俊虎（2009）。《老舍与曹禺比较研究》。北京：中国社会科学出版社。
- 王少农（2010）。《孔子思想》。北京：中国长安出版社。
- 吴虞（1985）。《吴虞集》。重庆：四川人民出版社。
- [宋]邢昺疏，李学勤编（2001）。《孝经注疏》。台湾：台湾古籍出版有限公司。
- 严明、樊琪（1999）。《中国女性文学的传统》。台北：洪叶文化事业有限公司与中华发展基金管理委员会联合发行。

- 闫顺玲(2002)。〈性格及命运——繁漪、陈白露、愫方形象的比较分析〉。  
《甘肃高师学报》, 7, 10-13。
- 杨伯峻(1997)。《孟子译注》。香港: 中华书局香港分局。
- 杨伯峻(2008)。《论语译注》。北京: 中华书局。
- 叶朗(2009)。《美学原理》。北京: 北京大学出版社。
- 张庚(1939)。〈话剧民族化与旧剧现代化〉。《理论与现实》, 3, 92-97。
- 张福清(1996)。《女诫: 女性的枷锁》。北京: 中央民族大学出版社。
- 张菁(2007)。《唐代女性形象研究》。兰州市: 甘肃人民出版社。
- 曾琦(1922)。〈妇女问题与现代社会〉。《妇女杂志》, 1, 4-8。
- 曾振宇、傅永聚、韩钟文(2003)。《20世纪儒学研究大系: 儒家伦理思想研究》。北京: 中华书局。

