中外文学关系

中国苦戏与西方悲剧

丁尔苏

摘要：20 世纪前的中国戏剧很少受到西方文化直接影响,但在 13 世纪中叶至 14 世纪中叶,却自发形成了一次规模可观的悲剧小高潮,其中描写人间苦难的为数不少,如《窦娥冤》《汉宫秋》《赵氏孤儿》,以及《琵琶记》。不断有学者否定此类作品的"悲剧"身份,其主要理据是它们拖着一根欢乐的尾巴。然而,"曲终奏雅"并非中国文化所独有的审美情趣,相同的完美结局在古希腊和 16、17 世纪西方悲剧中屡见不鲜。更重要的是,短小的欢乐尾巴并不影响悲剧作品"令人酸鼻"的整体氛围,故而经常被采用。

关键词：悲剧;苦戏;中国戏曲;欧洲戏剧;诗的正义

Abstract: Chinese theatre had seen little direct influence from the West before the 20th century, yet from mid-13th to the mid-14th century, the "Middle Kingdom" witnessed a sizable surge of tragedy of its own accord. Many dramas of woe were produced in this historical period, including *The Injustice Done to Dou E*, *Autumn in Han Palace*, *The Orphan of Zhao*, and *The Story of Pipa*. Nevertheless, the "tragic" status of these plays has been repeatedly questioned mostly because of the happy endings contained therein. In fact, happy ending is not a dramatic phenomenon unique to Chinese culture and there are numerous happy endings in the theatres of ancient Greece and the 16th and 17th century Europe as well. More important to keep in mind is that a happy ending to a tragedy does not necessarily affect the overall mood of the work in question, hence its common occurrence.

Key words: tragedy; drama of woe; Chinese theatre; European drama; poetic justice

作者简介：丁尔苏,香港岭南大学英文系教授。研究方向:英美文学、西方文论、比较文学。电子邮箱:ersuding@ ln.edu.hk。

悲剧作为舞台艺术在西方先后经历了三次高峰:公元前 5 世纪的古希腊,16、17 世纪的欧洲,以及 19 世纪末至 20 世纪中叶的欧洲和美国。20 世纪前的中国戏剧很少受到西方文化的直接影响,但在 13 世纪中叶至 14 世纪中叶,却自发形成了一次规模可观的悲剧小高潮。

跟伯里克利(Pericles)时代的雅典和伊丽莎白时代的英国一样,悲剧在中国元代的繁荣与戏剧成为当时社会生活的重要内容不无关系。蒙古民族入主中原之前,宋代的物质文明已经相当发达,美国著名史学家费正

清(John King Fairbank)甚至认为,当时的中国“在工技发明、物质生产、政治哲学、政府、士人文化等方面领先全世界”(90)。灭金亡宋之后,元代统治者利用其内陆游牧文化的优势,借道西亚开通与欧洲诸国的贸易往来,进一步促进了中国城市商业的繁荣。富足的都市生活产生了巨大的文化消费需求,其中包括看戏听曲,舞台艺术因此在元代迎来一次前所未有的发展机遇。

据史书记载,当时北方的大都(现北京)、南方的临安(现杭州)以及其他中国城市都出现了许多专供艺人集聚的商业性娱乐区,称作“瓦舍”“瓦子”或“瓦市”。有些瓦舍规模很大,可以借助曲折的栏杆(也叫勾栏)分割出几十个演出场所。久而久之,人们干脆用“勾栏”来指称表演舞台。勾栏的娱乐对象是普罗大众,他们在众多的曲目中自由选择,品味自己喜欢的作品。瓦舍的经营全年不歇,勾栏里演出从早到晚,参与戏曲消费的元代观众之数量可想而知。

人生经历五花八门、形形色色,有的让人欢乐,有的让人激动,有的让人安静,有的让人嬉笑,有的让人心酸,有的让人恐惧,其中最不受欢迎的是那些造成极大悲痛的苦难事件,如厄运、灾难、死亡等等。正因为如此,它们成了哲学家、伦理学家、宗教人士和文人骚客特别关注的话题。戏剧作家也不甘落后,他们时常将人生的不幸搬上舞台,让观众和读者对之进行反思,探求生存的意义。元代是中国戏剧的繁荣时期,其中描写人间苦难的作品为数不少。按照谢柏梁先生的计算,在 150 余种现存的元代杂剧和南戏中,悲剧作品占到 1/6(1995:202)。不过晚清之前的国人不用“悲剧”这一术语,而是称其为“苦戏”“哀曲”或“怨谱”。

原中山大学文学教授王寄思曾经选编《中国十大古典悲剧集》,由上海文艺出版社于 1982 年首次出版,其中 4 部作品产生于元代。

王先生选录的第一部元代悲剧,是关汉卿根据“东海孝妇”的民间故事改编而成的《窦娥冤》。剧中女主角窦娥 3 岁丧母,7 岁因父亲窦天章债务缠身,被卖给蔡婆当童养媳。长大成婚 2 年不到,丈夫夭亡,留下两代孀妇相依为命。地痞张驴儿父子前来逼婚,遭拒绝后设法毒死蔡婆,不料弄巧成拙,致使张父身亡。张驴儿乘机讹诈,窦娥决意不从,被诬告至衙门。昏庸县令欲对蔡婆施刑逼供,窦娥于心不忍,主动承认毒死张父,被判斩刑。砍头之前,窦娥对天发誓,她若无罪,其热血飞溅白连,六月雪花飞舞,楚州三年不雨。这三桩誓愿果然一一兑现。6 年后,及第为官的窦天章出任肃政廉访使。窦娥幽魂显现,向父亲举报冤情。窦天章开堂审案,真相大白,罪犯和昏官都受到应有的惩罚。

就人生遭遇而言,窦娥的不幸的确超出常人经历,母亡父离、丈夫早夭、恶人逼婚、衙门诬陷这一系列灾难接踵而来,足以催人泪下;但更加“感天动地”的是她在充满苦难的人生中坚守传统伦理纲常,不失为忠孝善良

的榜样。首先，窦娥是从一而终的“贞妇”。她婆婆出门向江湖骗子赛卢医讨债，不料对方起了歹念，欲用绳将其勒死。正值张家父子路过，吓走凶手。两位“救命恩人”听说蔡家只有婆媳二人，提出双婚的无理要求，否则就勒死蔡婆。蔡婆无奈，只好让他们跟回家中，并劝儿媳从命。窦娥深受三从四德伦理教义之影响，埋怨婆婆不懂大是大非，欲跨出令人不齿的一步。她反劝道：“遇时辰我替你忧，拜家堂我替你愁；梳着个霜雪般白鬓髻，怎将这云霞般锦帕兜？怪不得女大不中留。你如今六旬左右，可不道到中年万事休！旧恩爱一笔勾，新夫妻两意投，枉教人笑破口。”（王寄思、李悔吾 11）张驴儿随后多番挑逗，得到的答复是：“我一马难就两鞍鞯，想男儿在日，曾两年匹配，却教我改嫁别人，其实做不得。”（16）窦娥就是这样维护家族“五世无再婚之女”的清名。其次，窦娥是知恩图报的“孝女”。她 7 岁被蔡婆收养，17 岁与其子成亲，2 年后成为寡妇，从此专心侍奉婆婆，为其分忧解愁。张家父子逼婚时婆婆身体不适，窦娥炖汤为其补养。楚州太守桃杌在庭上欲拷打婆婆，窦娥为免其皮肉之苦，主动承担药死张父的责任。即便在杀身为魂之后，窦娥仍念念不忘孝敬婆婆的责任。她借举报冤案之际，拜托父亲替她照顾膝下无子的蔡婆。这一切都显示出窦娥坚守孝道的优良品德，是舞台再现苦难背后的深层意义。

被王先生选入《中国十大古典悲剧集》的第二部元代作品是马致远的《汉宫秋》，其前身为汉朝宫女王昭君出塞和番的历史传说。在马致远之前，不少文人墨客也曾以多种形式吟唱或叙说这一绝色丽人客居他乡的动人故事，但他们大都只表现个人的思乡忧愁，《汉宫秋》则通过情节虚构，将儿女私情与社稷安危巧妙结合，突出汉族女子忠君爱国的高尚情怀。

剧中男主角是新近嗣位的汉元帝刘奭。正值后宫换妃之际，中大夫毛延寿奉旨在四海之内遴选百名绝色少女进宫听候召唤。元帝高高在上，仅凭毛延寿所作肖像召幸，后者乘机受贿。天下第一美人王昭君因不肯馈送金银，被化美为丑，长期得不到元帝宠幸。王昭君不仅正直淳厚，而且精通丝竹。一日她拨弦遣愁，元帝刚巧路过，发现这位宫女才貌兼备，于是爱不释怀。毛延寿勒索钱财的恶行因此暴露，携王昭君真图投奔番王呼韩邪。后者随即遣使索要美人，否则大军南下，汉室不保。元帝此刻正与昭君情浓意投，依恋不舍，无奈胡汉国力相去甚远，只能眼睁睁看着爱妃朝着朔漠方向越走越远。堂堂一国君主，反而羡慕起普通百姓能够夫妻恩爱相随。这种超越社会等级的苦恋，怎不叫人感动和同情。

《汉宫秋》的女主角王昭君不仅让人心痛，而且令人钦佩不已。此前关于“昭君和番”的民间传说和文学作品大都渲染远嫁女的思乡之苦，马致远在处理这一题材时，把故事发生的历史背景改为胡强汉弱，使女主角有机会忠君报国。为了索取美人，北方匈奴大军压境，满朝文武无一人能退敌。王昭君虽然难舍与元帝的闺房之情，但在国家危难关头，她毅然挺

身而出,请求“陛下割恩断爱,以社稷为念,早早发送娘娘去罢”(王寄思、李悔吾 49)。当然,除了社稷利益,王昭君自愿出塞和番还为了报答元帝的恩宠,正如她自己所说:“妾既蒙陛下厚恩,当效一死,以报陛下”(40)。我们在这里看到的又是中国古代女性甘于忠君事夫的传统观念。王昭君后来在汉匈交界处投江而死,也是因为她要用自己的贞洁来维护元帝的体面和汉室的尊严。

《汉宫秋》的另一个特色在于,它几乎没有插科打诨的成分,从头至尾都让观众沉浸在挥之不去的忧伤之中。与许多其他中国悲剧的结尾不同,在女主角投江自尽之后,作者在第四折里继续抒发男主角的满腔愁绪。秋季汉宫,夜深人静,元帝思念昭君,梦见爱妃逃回汉室,却被雁声惊醒,呆望着墙上青灯映照的美人图,不胜悲凉。为此,王国维先生在《宋元戏曲考》里将这部作品称作“无所谓先离后合,始困终享”(389)的大悲剧。

同样被王国维先生誉为大悲剧的另一部元代作品是纪君祥的《赵氏孤儿》。该剧上演的故事发生于春秋时代晋国。大将军屠岸贾视上卿赵盾为眼中钉、肉中刺,欲置其于死地而后快。晋灵公轻信前者谗言,下令将后者满门抄斩。门客医生程婴此时正在赵府出诊,赵家公主自缢前把尚未满月的婴儿托付给他。程婴将其塞入药箱,乘乱出逃,但很快被门将韩厥发现。幸运的是,韩将军为人正直,对赵家的悲惨遭遇非常同情。他舍生取义,在放走程婴和赵氏孤儿后自刎身亡。一心想斩草除根的屠岸贾自然不肯罢休,扬言要杀死城内所有半岁以下婴儿。危急之中,程婴找到为人忠良、已经罢职归农的晋国中大夫公孙杵臼。为了保护赵氏孤子和全城婴儿,两人商定将年龄相仿的程婴亲子交给公孙杵臼,再由程婴向屠岸贾举报公孙杵臼窝藏赵氏孤儿。程婴的亲生骨肉因此被当场剁死,公孙杵臼又痛斥奸佞,并撞阶身亡,致使屠岸贾对此事深信无疑。为奖励程婴,屠岸贾事后将其子(赵氏孤儿)收养在身边,精心栽培 20 年。其间,程婴身负背信弃义之恶名遭世人唾弃,直至他揭开“儿子”的真实身世。赵氏孤儿最终杀死屠岸贾,为 300 余名族人报仇雪恨。

就写作题材而言,《赵氏孤儿》并非纪君祥原创,其舍身救孤的故事出自《左传》《国语》《史记》等古代文献。除纪君祥以外,其他剧作家也曾对此做过改编,仅邓涛、刘立文先生在《中国古代戏剧文学史》中列举的相关作品,就有《赵氏孤儿记》《八义记》《八义图》《搜孤救孤》《兴赵灭屠》和《赵氏孤儿大报仇》。2010 年,当代导演陈凯歌还推出同名电影《赵氏孤儿》。在西方,这一众人救孤的中国故事也流传甚广。早在 1735 年,法国人杜赫德(Du Halde)在其编撰的《中国通志》中首次发表由一位耶稣会传教士翻译的元剧《赵氏孤儿》(*Zucker viii*),此后各种欧洲文字的翻译和改写时有出现,其中包括伏尔泰的《中国孤儿》和歌德的《埃尔佩诺》。究其原因,《赵氏孤儿》的生命力可能在于它宣扬路见不平而出手相助的仗义

精神。早在程婴救孤之前，已经有多位好汉为挽救赵盾的性命挺身而出。先是屠岸贾遣派的刺客锄麑，他带刀翻越赵家围墙，从赵盾私下的祷告中听出一片赤诚之心，不忍心下手，但回去又无法向屠岸贾交差，于是撞树自绝。稍后屠岸贾又放凶獒撕咬赵盾，幸亏殿前太尉提弥明眼疾手快，一锤将其击毙。另有壮士灵辄不顾生命危险和皮肉痛苦，将受迫害者护送至野外。可惜，赵盾最终没能逃脱屠岸贾的陷害，只留下孙子一条细小生命。屠岸贾紧追不放，全城搜捕，这才出现了前面提到的一系列英雄事迹，韩厥以死保守秘密，公孙杵臼撞阶消除屠岸贾的疑心，程婴献出亲生骨肉以换取赵氏孤儿的性命。作者通过这一幕幕惊心动魄的场面，成功制造出一种惨烈而悲壮的舞台气氛，也就是西方悲剧理论家们常说的“崇高感”。

被收入《中国十大古典悲剧集》的第四部元代作品是高则诚的《琵琶记》。从形式上讲，该剧有别于此前讨论的其他元代悲剧：它不属于拥有四折一楔子的杂剧，而是由几十个场景组合而成的传奇。传奇的叙事能量相对宏大，允许两条线索齐头并进。《琵琶记》的男主角蔡伯喈新婚不久，朝廷开科取士，其父虽然年满八旬，但仍然逼迫独子应考入仕以光宗耀祖。伯喈勉强赴京应试，结果中了状元。不料牛太师依仗权势，欲招新科状元为婿，后者百般推脱，未能奏效。新状元又以回家尽孝为由向皇上辞官，也未获准，只好遵旨与牛家小姐成婚，滞留京城。身陷牛府之后，伯喈终日思念家中父母和贤妻，托人捎信询问，不幸上当受骗，家书石沉大海。久而久之，伯喈的苦闷和执着感动了牛氏，牛氏最终说服其父派人迎接伯喈全家来京。另一方面，伯喈家乡连年遭灾，其妻赵五娘任劳任怨，尽心服侍公婆。她将大米省给公婆享用，自己背地吞咽糟糠。公婆过世，五娘罗裙包土亲手建坟，随后携带二老肖像去京寻夫。她一路弹唱乞食，来到京城弥陀寺，正逢伯喈前来烧香，见到父母真容。原配夫妻久别重逢，牛氏通情达理，甘愿居下，一夫二妻和睦共处。

仅从其“大团圆”的结尾看，《琵琶记》宣扬的似乎是善恶有报的传统理念，蔡伯喈与家人起先天各一方，受苦挨饿，终因妻贤子孝而破镜重圆，光耀门楣；但就剧本整体而言，该剧所展现的大都是坎坷人生和悲人惨事，剧终皇上颁发的三面旌旗显然无法抹去古代书生一味求官所带来的悲哀和不幸。

在故事的开头，蔡伯喈一家人相亲互爱，其乐融融，享受着令人羡慕的平静生活。正如第二出的主旋律所唱：“逢时对景且高歌，须信人生能几何？万两黄金未为贵，一家安乐值钱多。”（王寄思、李悔吾 110）遗憾的是，蔡家的平静首先被从内部打破。伯喈本人担忧父母年迈，不忍心离家远游；赵五娘新婚燕尔，只求夫妻偕老；蔡母因晚年得子，期盼早日抱上孙儿。尽管出发点各不相同，但他们仨人都觉得“真乐在田园，何必区区公与侯”（王寄思、李悔吾 109）。唯有蔡公一心想着改换门闾，光显祖宗，借“忠孝

两全”之名逼迫伯喈上京应考,酿成父子母子永别、夫妻长期分离的悲惨局面。

伯喈一旦及第,便失去人身自由。朝中牛太师有一女尚未婚配,自然不会放过这位新科状元。牛家不仅请出皇上主婚,而且派来官媒议事。无论伯喈如何解释妻室已娶、父母健在,都不被理会。其中的道理很简单:牛家招婿不仅涉及鸳鸯鸾凤,而且关联家族声誉,堂堂朝廷丞相拿不下一介书生会招人耻笑。蔡伯喈同意也好,不同意也好,牛家定下的亲事非成不可。可见中试书生只是朝廷权贵手中的玩物而已。太师府拒婚不行,伯喈又向皇上提出辞官,希望回乡尽孝,归耕务农,或至少报知婚事,他的请求同样被驳回。皇帝下诏:“孝道虽大,终于事君;王事多艰,岂遑抱父!”(王寄思、李悔吾 153)按此解释,留在京城为王室效力即最大孝道,而背弃原妻则合情合理,父母之命也可全然不顾。这样的“大孝”未免过于残酷和无理!此时的蔡伯喈感慨万分:“书呵,我只为其中自有黄金屋,反教我撇却椿庭萱草堂。还思想,毕竟是文章误我,我误爹娘。[……]书呵,我只为其中有女颜如玉,反教我撇却糟糠妻下堂。还思想,毕竟是文章误我,我误妻房。”(213)这既是蔡伯喈的个人感受,也是普天下众多及第书生的内心写照。

蔡伯喈因不能孝养家人而常年郁郁寡欢确实不幸,但这与原配妻赵五娘独侍公婆而历尽艰辛相比算不了什么。五娘结婚才 2 月,丈夫就被逼进京应试,从此杳无音信,她独自支撑起家庭重负。家乡连年旱灾,农田颗粒无收,她四处乞讨,不时遭恶人强夺。为保公婆温暖,她典尽衣衫和首饰。若家中口粮有限,她自己咽糠皮,让公婆吃大米。公婆去世时,她一贫如洗,只好街头剪发叫卖,为老人送葬。这一系列凄惨经历非一般人能够承受,蔡公临终前感叹:“媳妇。我三年谢得你相奉事。只恨我当初把你相耽误。天那。我待欲报你的深恩。待来生我做你的媳妇。怨只怨蔡伯喈不孝子。苦只苦赵五娘辛勤妇。”(175)假如蔡公能够看到五娘为他们筑坟时十指刨土,鲜血淋漓的惨状,一定会为她加倍喊苦。作为社会底层的女性,五娘成了男性追逐功名的牺牲品,她虽然也哀叹自己命苦,但还是为“忠孝两全”的官方神话逆来顺受,历尽艰辛。这才是《琵琶记》给读者和观众留下的主要印象。

以上讨论的作品虽然数量有限,但仍然能够为我们提供一幅透视元代乃至其他历史时期中国悲剧的截面图。不少评论家认为,中国悲剧的特征之一在于其人物广泛和题材琐屑,显示出“品味的世俗性”(谢柏梁 1991:24),与西方悲剧的崇高感形成对照。孙中文先生解释这一中、西审美差异时说:

> 西方悲剧选择伟大、高贵、崇高、英雄的人物做主人公,是因为它

> 将主人公的地位与他们的社会价值、产生的悲剧效果及观众的审美感的关系看成是正比例的。也就是说，高贵人物对历史事件能产生重大影响，甚至能够左右历史的发展方向，他们的价值比那些普通的小人物显得重要得多，所以，他们成为悲剧的主人公就顺理成章了。
>
> 中国戏曲悲剧，无论是悲剧人物的设置或悲剧事件的采用，都可以有自由的选择，不像西方戏剧的悲剧人物必须是高贵的，悲剧事件必须是崇高的。中国戏曲悲剧在其最初形成的时候，就不受这些限制，而特别擅长表现弱小善良的小人物形象，强调悲剧人物的正义性和无辜性，更富有人情味。（22）

孙先生对中国悲剧可以自由选择主要人物的事实应该说把握得很到位。我们从前面的分析中看到，《汉宫秋》的主角之一是汉元帝刘奭，他与明妃王昭君之间的恩爱不仅是感人肺腑的男女私情，而且“对历史事件能产生重大影响，甚至能够左右历史的发展方向”（同上）。类似的作品还有《赵氏孤儿》《梧桐雨》《长生殿》和《精忠旗》。与此同时，中国悲剧不排斥将“弱小”社会群体作为戏剧主角。《窦娥冤》里的同名人物以及《琵琶记》里的赵五娘就是生活在社会下层的女性，她们的好歹与生死虽然只影响到身边的亲人，但对观众和读者来说，仍然具有伸张社会正义的诗学功用。

需要提醒的是，并非所有西方悲剧都选择高贵人物做主人公，这一点在 19 世纪 80 年代之后尤为明显。孙先生所说的那些以神话英雄和王公贵族为主角的悲剧，主要创作于公元前 5 世纪的古希腊以及 16、17 世纪的英国和法国，到了 19 世纪末，悲剧题材已经转向资产阶级和普通市民的日常生活。此后的观众和读者不仅可以目睹易卜生在《海达·高布乐》中小资产阶级客厅里所呈现的琐碎争执，而且能够看到豪普特曼和辛格分别在《织工》和《骑马下海的人》里所描绘的失业工人和下海渔民的凄惨生活。可见，西方悲剧从整体上讲也不限制什么人可以在剧中充当主角。在历史发展的某个阶段，剧作家和评论家表现出一定的选材倾向，但这种模式并非一成不变。随着时间流逝，人们的审美趣味发生变化，悲剧的模式也会产生时代性差异。如果仅拿一两个时期的西方悲剧特征来衡量中国悲剧，难免因以一概全而失之偏颇。

还有评论家认为，中国悲剧的另一审美特征在于其“样式的混合性”。尹鸿先生对这一概念具体解释如下：

> 样式的混合有两种主要方式：第一种是悲剧和喜剧的混合。有的悲剧作品设计了一些喜剧人物，如一些剧中的丑角，有的构思一些喜剧情节或细节，如《梁山伯与祝英台》中的女扮男装，《白蛇传》中的游湖借伞等。用孔尚任《桃花扇》中的一段台词说，即是“演得快意，演

得伤心。无端笑哈哈,不觉泪纷纷”。这种喜剧化处理,冲淡了悲剧的气氛,使其叙事、情节更具娱乐性,也减少了痛苦和死亡对人的心灵的冲击,更易于恢复心灵的平静,不造成对观众和社会更大的震动。

更常见的样式混合,则是悲剧与正剧的混合。中国悲剧极少最终以苦难、死亡、价值的毁灭为结局,绝大多数作品都有一个正剧的团圆或解决。苦尽甘来,赏罚分明,甚至有情人终成眷属。悲剧的发展是四段式的:开端、发展、高潮、团圆。在高潮阶段。悲剧冲突发展到最尖锐激烈的程度,悲剧情感最强烈,而紧接着便过渡为一个团圆的尾声,悲剧矛盾最终解决,悲剧美感趋于淡化。(127-128)

简而言之,尹鸿先生认为中国剧作家因为深受“怨而不怒,哀而不伤”的儒家美学原则之影响,往往通过喜剧化或正剧化,来缓解和减轻悲剧所展现的苦难和沉重。西方剧作家则不然,他们反对用喜剧成分冲淡悲剧的严肃或者对悲惨事件做出正剧式的弥合。

跟前面的情形一样,尹鸿先生准确地把握了中国悲剧作家善于避免剧场氛围过于凝重、利用喜乐因素进行调节的美学特征,但这一创作手法是否仅为中国悲剧所特有似乎有待商榷。其实早在公元前 5 世纪,古希腊剧作家就有缓解悲剧观众沉重心情的传统。他们在连续上演 3 部悲剧之后,总会紧接着安排一出充满滑稽搞笑和色情内容的萨提尔剧(satyr play)。这样一来,在经历了数小时的悲痛和压抑之后,观众也有机会宣泄他们的紧张情绪,仿佛是对先前的苦行做出补偿。即便在悲剧作品的内部,观众也会不时看到底层人物插科打诨,使得舞台上呈现的痛苦不那么难以忍受。《安提戈涅》中向克瑞昂汇报波吕涅克斯尸体被人埋葬的看守人就是一例。下面是他们两人的一段对话:

克瑞昂:[……]现在我对你说,给我听清楚,既然我还信奉宙斯,我以他的名义起誓——如果你们查不出那个掩埋死人的真正犯人并把他送到我的面前,只一死对你们还是不够的,我要先把你们活着吊起来,叫你们供出这一罪行的真情,让你们知道哪方面的利益是应得的,以后可以争取;让你们懂得,惟利是图,不问是否合法,是不应该的。因为,你会发现,不义之财给多数人带来的与其说是福不如说是祸。

看守人:你让我说点什么,还是就这么转身离开?

克瑞昂:你不知道吗?连眼前你提的这个问题也在刺痛我。

看守人:痛在你耳朵里还是心上?

克瑞昂:为什么你要确定我痛在什么地方?

看守人:刺痛你心的是犯人,刺痛耳朵的是我。

克瑞昂：哎呀，看得出来，你生来是个唠叨鬼。

（索福克勒斯 2007：263-264）

让一个普通士兵在生死关头询问国王痛在心里还是耳朵，显然是在开玩笑。这虽然也从某个侧面挑战了后者缺乏人性的治国理念，但其主要功能还是苦中作乐，适度缓解让人透不过气的剧情张力。谢柏梁先生就这种苦乐相错的写作技巧做过一个有趣的比方，他说："从心理感知的规律言，一悲到底的剧情既缺少波澜，也容易使观众对同一种情感因素的感知丧失敏锐性。好比一直吃黄连者，再苦也不觉其苦。若中间能有品尝蜜糖的间隙，那关于苦的味觉也就更鲜明了"（1991：27）。西方悲剧史上类似的例子还有很多，如《罗密欧与朱丽叶》里满口粗话的乳媪、《李尔王》中大智若愚的弄人、《哈姆莱特》里看破红尘的掘坟墓者，以及《麦克白》中醉醺醺的门房。虽然法国古典主义剧作家和理论家曾经从三一律原则出发，努力排除悲剧中的喜剧成分，以保证前者的严肃性和纯洁性，但这只能代表某些历史时期内部分区域里一群剧作家和评论家的做法或看法，不应该与整个西方悲剧的审美特征划上等号。

尹鸿先生所说的第二种混合样式是悲剧与正剧的结合。他赞同多数戏剧评论家的观点，认为中国悲剧里的戏剧冲突大都能在剧末得到完满解决，折射了赏罚分明、善恶有报的伦理思想。对照前面考察的 4 部作品，这一结论应该说与中国悲剧的整体状况相符合。除了未能"先离后合"的《汉宫秋》以外，其他几部元代悲剧都在剧终对蒙冤受难的主人公做出某种程度的补偿：《窦娥冤》里的窦娥受张驴儿和桃杌太守迫害致死，其父窦天章后来出任皇帝委派的巡官，为女儿平反昭雪；《赵氏孤儿》里的屠岸贾迫害忠良，致赵盾全家于死地且殃及他人，多位义士挺身而出，奋力抢救赵氏孤儿，20 年后讨回血债；《琵琶记》里新婚夫妇蔡伯喈和赵五娘因前者进京应考而天各一方，一个被牛丞相逼婚困于京城，另一个在家侍奉双亲历尽艰辛，几经周折，夫妻二人终于破镜重圆。类似的完满结局在元代之后的中国悲剧中更为常见，从心理学的角度讲，它可以产生一种钝化作用，使观众或读者在经历了强烈震撼和悲伤之后尽快恢复平静和安宁。

在文学批评史上，完满结局一度被看成中国没有悲剧的主要原因，朱光潜先生 1933 年在其博士论文中这样说：

> 中国戏剧的关键往往在亚里斯多德所谓"突变"（peripetia）的地方，很少在最后的结尾。随便翻开一个剧本，不管主要人物处于多么悲惨的境地，你尽可以放心，结尾一定是皆大欢喜，有趣的只是他们怎样转危为安。剧本给人的总印象很少是阴郁的。仅仅元代（即不到一百年时间）就有五百多部剧作，但其中没有一部可以真正算得悲剧。

（218）

与许多同时代的评论家一样，朱先生认为判断某一作品是否悲剧的关键在于一个凄惨的结局，中国古典戏剧缺乏这一基本要素，因而不能被称作严格意义上的悲剧。也就是说，前现代中国没有悲剧。

按照朱先生的解释，中国人热衷于给戏剧添加一个欢乐的尾巴，是他们那种特殊的宿命论在文学创作中的反映。不同于古希腊人，中国人对命运的看法非常实在，它非但不导向悲观，反而使人乐观。如果某人生活中发生了不幸，亲朋好友就会安慰说："命该如此"，意思是一切命中注定，不必过多忧伤。久而久之，善者遭殃、恶者逍遥的现象不再令他们惊讶。朱先生稍后又说，中国人生活在"文以载道"的传统之中，他们从事文学的目的不是娱乐，而是教化。也就是说，"他们的文学也受到他们的道德感的束缚"（217）。这样的解释看似合理，但实际隐藏着一对无法自圆其说的矛盾：既然中国人对命运之不合理性麻木不仁，那么束缚他们文学活动的道德感又从何而来？按照麻木不仁的逻辑，中国文化应该可以接受任何状况的戏剧结局。

另有评论家认为，中国戏剧中的"大团圆"与国民性的怯弱有关，表现了中华民族集体意识中无处不在的阿 Q 式思维方式。胡适先生下面这番话颇具代表性：

> 中国文学最缺乏的是悲剧的观念。无论是小说，是戏剧，总是一个美满的团圆。[……]这种"团圆的迷信"乃是中国人思想薄弱的铁证。读书的人明知世上的事不是颠倒是非，便是生离死别，他却偏要使"天下有情人终成眷属"，偏要说善恶分明，报应昭彰。他闭着眼睛不肯看天下的悲惨惨剧，不肯老老实实地写天下的颠倒残酷，他只图说个纸上的大快人心。这便是说谎的文学。（112-113）

在此，戏剧的美满结局被与负面的国民性直接挂钩，这种激进的道德化批评在五四运动前后的文化氛围里可以理解。经历了鸦片战争的耻辱之后，许多中国知识分子萌生了追赶世界先进水平的强烈愿望，认为有必要通过文学艺术来反思中国文化的弊端，其中包括不敢直面人生苦难的"大团圆"传统，因为它歌舞升平，粉饰黑暗，不利于唤醒民众，让他们意识到自身的缺陷。一个世纪之后，当年的文化纷争早已烟消云散，尘埃落定，评论家们又发现中国文学作品中常见的"团圆之趣"不一定是懦弱国民心态的表现。相反，这种对生活困境的想象性超越被看作"是中国人民对一种美好、合理生活的追求和向往在艺术上的反映，是中国人民乐观、开朗、积极向上的民族精神和坚信正义必胜这一纯朴信念的艺术反映"（张辰、

石兰 144）。这表明，戏剧的“大团圆”结局与民族劣根性或者文明的落后没有必然的联系。古希腊悲剧中的确有许多布满尸体的恐怖结尾，但这未能阻止雅典城邦在公元前 1 世纪被罗马人吞并；德国人在绝大多数历史时期里没有产出悲剧，谈不上“一悲到底”的戏剧传统，但德意志民族仍然屹立于世界强国之列。

值得注意的是，西方戏剧史上也有不少所谓“曲终奏雅”的悲剧。相比之下，古希腊是西方三次悲剧高峰里最不介意给悲剧加上完满结局的时代，其间 3 位大师（埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯）都写过带有“欢乐小尾巴”的悲剧，我们不妨从他们的作品中各举一例。

《奥瑞斯忒亚》是埃斯库罗斯的名篇，也是古希腊悲剧中唯一幸存的完整三联剧。该剧第一部《阿伽门农》讲述同名人物远征特洛伊归来惨遭变心妻子杀害的故事；第二部《奠酒人》描写奥瑞斯忒斯为父报仇，杀死母亲及其姘夫的血腥事件；在第三部《欧墨尼得》里，复仇女神紧追奥瑞斯忒斯不放，几乎将其逼疯，智慧女神雅典娜只好介入，与其他 12 名雅典市民共同组成一个陪审团。认为奥瑞斯忒斯有罪和无罪的陪审员各占一半，雅典娜以审判长的身份投票宽恕了他，还说服复仇女神不记前仇。《奥瑞斯忒亚》的欢乐结局表明，埃斯库罗斯不赞成“以牙还牙”的简单公正原则，主张通过代表理性与宽容的司法制度来终止循环的暴力。

索福克勒斯也写过“始困终享”的悲剧，如《菲罗克忒忒斯》。主人公菲罗克忒忒斯当年作为希腊将领之一出征特洛伊，不幸在途中被毒蛇咬伤，全身溃烂，臭味熏天，致使同伴们无法忍受，将他遗弃在一个荒无人烟的小岛上。10 年过去，特洛伊城久攻不下，有预言说只有使用菲罗克忒忒斯手中那把无敌弓箭才能取得胜利。无情无义的奥德修斯只好回来哄骗菲罗克忒忒斯为希腊军出战，但不管前者如何努力，后者还是拒绝归队效力，这意味着希腊军队终将大败而归。此时亡友赫拉克勒斯的英灵在空中出现，他代表宙斯解除菲罗克忒忒斯的苦难，并勉励他为城邦建功立业。奥德修斯与菲罗克忒忒斯之间的昔日怨恨顿时化解，两人携手并肩向特洛伊进发。这一完满结局的寓意不难解释：英雄不仅历经千辛万苦，而且以民族利益为大，不计前嫌，忍辱负重。

欧里庇得斯的悲剧作品中，“1/3 以上”（伊格尔顿 90）带有欢乐小尾巴，其中包括曾经在公元前 438 年古希腊酒神节上获得二等奖的《阿尔克斯提斯》。斐赖城国王阿德墨托斯曾经善待被贬黜的神明阿波罗，因而受到后者保护。多亏阿波罗说情，命运之神同意延长阿德墨托斯的生命，但他必须找别人替死。阿德墨托斯的父母虽然年寿已高，却不肯为儿子去死，只有他的贤妻阿尔克斯提斯愿意献出自己年轻的生命。当王后真的要被冥王带走时，阿德墨托斯心痛不已，愿意和她一起去死。面对生死选择，夫妻二人痛苦万分。阿尔克斯提斯不想自己的子女成为孤童，于是劝阿德

墨托斯留下,但要他承诺不再续娶。阿尔克斯提斯死后不久,挚友赫拉克勒斯到访,他从奴仆那里得知王后去世的消息,随即去阴间与死神搏斗,最终将阿尔克斯提斯带回国王身边。这显然是一个宣扬“善恶有报”的大团圆结局,与高则诚所著《琵琶记》的结尾不无相似之处。

完美结局在16、17世纪欧洲悲剧中同样屡见不鲜,英国悲剧大师莎士比亚的作品可以佐证。在《罗密欧与朱丽叶》的结尾,两个有着深仇大恨的家族被他们儿女的爱情所感动而握手言和,这不能不说是一个欢乐尾巴。更叫人拍手称快的是《麦克白》的结局所表现出的“诗的正义”。就指称对象而言,“诗的正义”所涵盖的内容比“大团圆”更为宽广,它不仅期待善有善报,而且还要求恶有恶报。正如文艺复兴时期意大利作家吉拉迪·辛提欧(Giraldi Cinthio)所说:“为了更好地满足和教育观众,作家经常让那些给剧中普通善良人带来痛苦的肇事者死去或者遭受巨大不幸。”(257)《麦克白》的剧情安排正是如此。从头至尾,观众在舞台上看到的是一个残酷无情的野心家。为了篡夺和巩固王位,麦克白残酷杀死德高望重的在位国王邓肯和安分守己的将军班柯,随后他疯狂清除异己,就连妇女儿童也不放过。得道多助,失道寡助,前国王邓肯之子最终在英格兰军队的协助下击毙麦克白,正义在莎士比亚这出悲剧里得到了伸张。

法国古典主义悲剧作家高乃依更是古希腊欧里庇得斯的近代翻版。在《熙德》这部作品中,有情人的确终成眷属。罗德里格为捍卫家族荣誉杀死未婚妻的父亲,而深深爱着他的施梅娜有责任替父报仇,一对情人因此陷入无法解脱的两难境地。最后罗德里格有机会为国建功,在国王的调停下与心爱的人重归于好。《贺拉斯》是高乃依另一部结局完满的悲剧。主人公贺拉斯浴血奋战,杀死3个敌军将领,罗马因此得救,但他的妹妹卡米尔是其中一位将领的未婚妻,故而悲痛不已,指责哥哥六亲不认,并诅咒罗马不得安宁。贺拉斯勃然大怒,将其杀死。虽然他自己“愿求一死保全名节”(高乃依182),国王最终因勇士功大于过而赦免了他。

我们最后一个“始困终享”的悲剧例子出自高乃依的同时代剧作家拉辛之手,题为《阿达莉》。剧中女主角阿达莉是犹大王遗孀,为了延续个人统治,她不惜灭绝王室家族,唯有国王孙子若亚斯幸免于难,被僧人若亚德藏于一家寺院。阿达莉后来发现了这个梦中要夺走王位的小孩,欲将其带走,但遭到拒绝。她离开寺院不久,僧侣们宣布立若亚斯为王。当阿达莉再次来寺院索取小孩时,被若亚德就地处决。对比一下纪君祥的《赵氏孤儿》,我们在这里看到的不仅是一个类似的“众人救孤”情节,而且还有一个相同的完满结局。

以上众多例子表明,悲剧结局是变动不居的,有的神秘莫测,有的真相大白;有的死不瞑目,有的报仇雪恨;有的一悲到底,有的曲终奏雅。20世纪剧作家和批评家大多关注个人命运,忽略个人与社会之间的联系。这一

主流意识形态倾向通常将戏剧主人公的绝境或死亡看作悲剧的最佳结局,任何后置成分都被认为是庸俗的,甚至是虚伪的,有人干脆将曲终奏雅的作品排斥在悲剧范畴之外。其他历史时期的剧作家和批评家则相对宏观,他们中许多人认为个人经验仅是社会生活的一部分,虽然某一或某些个体的生命结束了,但社会的发展仍在继续。这当然不是对苦难和死亡的简单忘却,而是在另一层面上赋予其社会意义。换句话说,痛苦的经历不仅关乎受害者本身,而且还会引发周边其他人乃至整个社会对它的反应,其中包括超越生存困境的愿望。后一种审美倾向在悲剧创作中的具体表现就是正面的人生价值在剧终得到肯定,那些剧作家们没有以乌托邦的方式防止苦难发生,但也不让自己完全笼罩在死亡的阴影之中。

既然"一悲到底"只是近现代人对悲剧艺术的期待,它就不应该被当作普世标准而强加于其他历史阶段或文化传统。事实上,不同的历史时期和民族文化对"悲剧"这一概念历来有不同的解释,我们很难在其中找到永恒不变的本质特征。英国当代批评家特里·伊格尔顿承认,"迄今为止,没有任何比'非常伤心'更为详尽的悲剧定义能够站住脚"(no definition of tragedy more elaborate than "very sad" has ever worked)(3)。在这一点上,中国古人似乎很有先见之明,他们没有就悲剧的本质特征多费笔墨,而只是笼统地称之为"苦戏"。明代批评家陈继儒又从读者反应角度,将这一类作品描述为"令人酸鼻"(郑传寅 173),这与西方人为悲剧所能找出的最小公分母恰好不谋而合。

引用作品【Works Cited】

Cinthio, Giraldi. "On the Composition of Comedies and Tragedies". *Literary Criticism: Plato to Dryden*. Ed. Allan Gilbert. Detroit: Wayne State University Press, 1964. 252-262.

费正清:《中国新史》。台北:正中书局,1994 年。

[Fairbank, John King. *China: A New History* (zhong guo xin shi). Taipei: Zhengzhong Publishing House, 1994.]

高乃依:《高乃依戏剧选》,张秋红、马振骋译。上海:上海译文出版社,1990 年。

[Corneille, Pierre. *Selected Dramatic Works of Pierre Corneille* (gao nai yi xi ju xuan). Trans. Zhang Qiuhong and Ma Zhencheng. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1990.]

Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Malden, MA: Blackwell, 2003.

伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,方杰、方宸译。南京:南京大学出版社,2007 年。

[Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (tian mi de bao li: bei ju de guan nian). Trans. Fang Jie and Fang Chen. Nanjing: Nanjing University Press, 2007.]

胡适"文学进化观念与戏剧改良",《胡适文存》第一集。赵国华责编。合肥:黄山书社,1996 年。106-116。

[Hu, Shi. "Evolution of Literature and Reform of Drama" (wen xue jin hua guan nian yu xi ju gai liang). *Collected Works of Hu Shi* Vol 1. Ed. Zhao Guohua. Hefei: Huangshan Publishing House, 1996. 106-116.]

索福克勒斯:《古希腊悲剧喜剧全集》第2卷《索福克勒斯悲剧》,张竹明、王焕生译。南京:译林出版社,2007年。

[Sophocles. *Tragedies of Sophocles* (suo fu ke le si bei ju xi ju quan ji). *Complete Collection of Greek Tragedies and Comedies* Vol. 2. Trans. Zhang Zhuming and Wang Huansheng. Nanjing: Yi Lin Publishing House, 2007.]

孙中文:"中西悲剧美学特征的比较",《海上剧谈》5(2003):21-25。

[Sun, Zhongwen. "A Comparison of Aesthetic Features of Chinese and Western Tragedies" (zhong xi bei ju mei xue te zheng de bi jiao). *Hai Shang Ju Tan* 5 (2003): 21-25.]

王国维:《宋元戏曲考》,《王国维文集》第一卷,姚淦铭、王燕编。北京:中国文史出版社,1997年。307-424。

[Wang, Guowei. *The History of Drama of Song and Yuan Dynasties* (song yuan xi qu kao). *Collected Works of Wang Guowei* Vol. 1. Eds. Yao Ganming and Wang Yan. Beijing: Chinese History and Literature Publishing House, 1997. 307-424.]

王寄思、李悔吾编:《中国十大古典悲剧集》。上海:上海文艺出版社,1982年。

[Wang, Jisi and Li Huiwu. eds. *Ten Great Classical Chinese Tragedies* (zhong guo shi da gu dian bei ju ji). Shanghai: Shanghai Arts Publishing House, 1982.]

谢柏梁:"中国悲剧的审美特性",《文艺理论研究》3(1991):24-30。

[Xie, Bailiang. "Aesthetic Features of Chinese Tragedy" (zhong guo bei ju de shen mei te xing). *Theoretical Studies in Literature and Art* 3 (1991): 24-30.]

——:《世界悲剧文学史》。上海:上海文艺出版社,1995年。

[---. *A Global History of Tragic Literature* (shi jie bei ju wen xue shi). Shanghai: Shanghai Arts Publishing House, 1995.]

尹鸿:《悲剧意识与悲剧艺术》。合肥:安徽教育出版社,1992年。

[Yin, Hong. *Tragic Consciousness and Tragic Art* (bei ju yi shi yu bei ju yi shu). Hefei: Anhui Education Press, 1992.]

张辰、石兰:《悲剧艺术论》。包头:内蒙古教育出版社,1993年。

[Zhang, Chen and Shi Lan. *On Tragic Art* (bei ju yi shu lun). Baotou: Inner Mongolia Education Press, 1993.]

郑传寅:《中国戏曲文化概论》。武汉:武汉大学出版社,1997年。

[Zheng, Chuanyin. *Introduction to Chinese Drama* (zhong guo xi qu wen hua gai lun). Wuhan: Wuhan University Press, 1997.]

朱光潜:《悲剧心理学》,张隆溪译。北京:人民文学出版社,1985年。

[Zhu, Guangqian. *The Psychology of Tragedy* (bei ju xin li xue). Trans. Zhang Longxi. Beijing: People's Literature Publishing House, 1985.]

Zucker, Adolf Eduard. *The Chinese Theater*. Boston: Little, Brown and Company, 1925.