

中国古典悲剧二题

郑传寅

作者 郑传寅, 武汉大学文学院教授, 武汉, 430072。

关键词 中国戏曲 悲剧人物 悲剧快感

提要 古典戏曲中的悲剧人物以被动受难、善良而柔弱的女性为主, 剧作家借此突出“令人泣下”的悲悯感。这一特征植根于排拒竞争、充满温情的血缘宗法社会和农业文化土壤; 悲剧快感以悲欢参见的复合性为特征, 寓哭于笑、哀而不伤的情感结构和渗透方式, 充满艺术辩证法, 切合一张一弛的审美心理需要。始悲终欢、始离终合的结构模式不是“国民性”的体现, 而是异中求同的东方思维方式的外化。

自近代以来, 学界引入西洋悲、喜剧理论, 以分析古典戏曲、小说, 拓展了文艺批评的理论空间, 令人一新耳目。然而, 其间确实存在某些偏颇和不足。譬如有的学者坚持以剧中主要人物或剧本的结局来区分剧目的审美形态, 认定“中国无悲剧”, 有的学者甚至认为这是中国的“耻辱”。另有一些学者则斥之为“民族虚无主义”, 进而有意无意地抹杀戏曲的民族特征, 并力图证明戏曲和西方戏剧一样, 不仅有喜剧, 而且有“大量典型的悲剧”。其用心至为良苦, 但削足适履之弊勿庸讳言。以剧作给观众的总体感受为依据去区分其审美形态, 比以写进戏中的主要人物或剧本的结局为依据, 或许更符合古典戏曲创作的实际情况, 也可能更加准确和可靠。此论颇有见地。悲、喜剧之区分正是以剧作的审美效果为依据的。审美效果之产生, 固然离不开主人公和剧本的结尾, 但又不是这两个要素所能完全包容。因此, 单纯依据主人公的地位——是高贵还是低贱, 或单纯依据剧本的结尾——是死亡毁灭还是善恶有报, 不可能对剧作的审美形态作出准确的判断。不同民族、不同时代的悲剧剧目在主人公的社会地位、剧本的结尾处理等方面存在不少的差异, 但这并不妨碍它们有着相似的审美效果。尽管古典戏曲剧目大多亦庄亦谐, 而且往往以“大团圆”结尾, 但若论其审美效果之大势, 并非所有剧目的审美效果都了无差别, 其中确有一些剧目偏重于“令人泣下”, 另一些剧目则偏重于“令人解颐”。尽管古典戏曲中确有“令人解颐”的喜剧和“令人酸鼻”的悲剧, 但即使是其中最典型的悲、喜剧, 也与西方的悲、喜剧迥然异趣。

悲剧人物

西方古典悲剧的主人公基本上是男性，而且大多是有“力”的强者。《普罗米修斯》、《阿伽门农》、《俄狄浦斯王》、《奥赛罗》、《李尔王》、《哈姆雷特》、《麦克白》……这些剧名就兆示了强有力的男性主人公对于西方古典悲剧来说有多么重要。西方古典悲剧中亦有女性主人公，有个别悲剧作家甚至是以长于表现女性而著称的。譬如，古希腊悲剧诗人欧里庇得斯有18部剧作传世，其中约有2/3是以女性为主人公的。但就总体而言，悲剧人物男性化仍然是西方古典悲剧的重要特点之一，这不仅表现在女性主人公所占比例极小上，而且也表现在这些女性形象的男性化倾向上——为数不多的女性悲剧主人公多被刻画成具有男性特点的人。最突出的例子是欧里庇得斯笔下的美狄亚和索福克勒斯笔下的安提戈涅。

我国古典悲剧的主人公大多是有德的弱者，女性化是其显著特点。戏曲舞台上的悲剧主人公大多是女性，她们不是像美狄亚那样敢作敢为的强者，而是被压迫受欺凌的弱者。为数甚少的男性悲剧主人公大多也是被动受难的弱者。善良柔弱是我国古典悲剧人物的鲜明特征。王季思先生主编的《中国十大古典悲剧集》收入了古典戏曲中悲剧的代表作。此外，虽还有20多部剧作被当作悲剧而为人所提及，但其中真正为学界公认的悲剧剧目已很少。尽管有学者对收入集中的少数剧目是否是悲剧仍持有异议，但就古典戏曲中的悲剧而言，这10部剧作的代表性难以否定。因此，分析古典悲剧应以之为主要对象。值得注意的是，这10部剧作有7部是以女性为主要描写对象的，她们是《窦娥冤》中的窦娥，《汉宫秋》中的王昭君，《琵琶记》中的赵五娘，《娇红记》中的王娇娘，《长生殿》中的杨玉环，《桃花扇》中的李香君，《雷峰塔》中的白素珍。尽管这些人物的社会地位、性格并不相同，但都具有“女性柔顺”的一面。

西洋古典悲剧的主人公虽大多是“比较好的人”，但又不是完美无缺的“圣者”。他们或者存在这样那样的缺陷，或者有意无意地犯下过失。但他们都是勇于承担后果的强者，其行动与其所遭受的苦难、毁灭之间，大多构成因果关系。悲剧人物大多参与自己“厄运”的制造，剧作的结尾往往通过悲剧人物严酷的“自裁”行动，将苦难与毁灭升华为壮丽的场景。

我国古典悲剧的主人公大多是正义的化身，既不存在缺陷，更不会犯下罪行。他们所遭受的苦难、毁灭与其行动之间并不构成因果关系，不是主动承担后果，而是良善遭欺，被动受难。推动剧情发展的主要力量来自于“造恶”的黑暗势力，善良正直的主人公往往随着异己力量的拨弄而不由自主地升降沉浮。譬如，窦娥之所以陷于厄运，起先是由于高利贷的盘剥，年仅7岁就被父亲用抵债的方式卖给别人作童养媳，这就注定了她一生的悲苦命运。后来，则是由于张驴儿的无理纠缠、蓄意陷害和官府的黑暗昏庸。窦娥本打算接受命运的安排，终生守节，侍奉婆婆。然而，由于邪恶势力的迫害，最终被推上断头台，成了屈死鬼。《窦娥冤》的剧情主要是由赛卢医、张驴儿、桃机等反派人物的行动来推动的，窦娥始终处于被动受难的悲苦境地。赵五娘也是被动受难的弱女子，新婚不久，丈夫就被公公逼去赴试，侍奉年迈公婆的重担落在她的肩上。天灾人祸，食不充口，她抛头露面去求取度饥荒的口粮，遭到里正的欺侮。将仅有的白米饭让给公婆，自己背地里吃糠，却引起婆婆的猜疑，甚至招来毒打。公婆先后去世，她剪发买葬，罗裙包土，建造坟台，孝心苦行感动上苍。正是因为赵

五娘以极大的耐受力承受了本不应该由她承受的巨大苦难,富有极强的典型性,所以成为千百年来众口交誉的悲剧人物。尽管赵五娘是剧作家着力刻画的主要人物,但《琵琶记》的剧情却不是由赵五娘“糟糠自咽”、“剪发买葬”等苦行来推动的,就连其丈夫蔡伯喈也处于“三被强”的被动地位。推动《琵琶记》剧情发展的真正动力是蔡公的逼试、皇帝的逼仕和牛相的逼婚。王昭君虽然得到一国之君的宠爱,但一样也是被动受难的弱女子。且不说画工毛延寿因索贿不成而置其于悲苦之境,就连不忍割爱的皇帝在匈奴大兵压境之时,也只有拿她去换取江山社稷的“平安”。王昭君的苦难与毁灭完全是由于奸佞作恶和朝廷无能造成的。推动《汉宫秋》剧情发展的动力来自于汉奸毛延寿的叛国投敌和匈奴的穷兵黩武。杨玉环虽贵为皇妃,得到皇帝的宠幸,但仍然是无法主宰自己命运的弱女子,她的毁灭完全是由于皇帝荒淫误国造成的。李香君、白素珍等人的柔弱悲苦就更加突出了。

我国古典悲剧的男性主人公不仅数量很少,而且和以柔弱为主要特征的女性主人公一样,也处于被动受难的悲苦之境。古典戏曲虽然没有将这些男性主人公女性化,但也没有像西方古典悲剧那样,有意识地突出其敢作敢为、刚毅果决的男性品质,而是注目于其忠而被谤、被动受难的“苦情”、“苦境”。譬如,程婴、公孙杵臼之所以遭受巨大的苦难,完全是由于屠岸贾作恶,剧作淋漓尽致地抒发了悲剧主人公的悲苦之情。《赵氏孤儿》的剧情发展主要是由屠岸贾的“搜孤”行动来推动的,程婴、公孙杵臼等人的“救孤”行动明显处于被动状态。岳飞是叱咤风云的民族英雄,但在《精忠旗》中,他同样是被动受难的弱者。剧作着力表现的是岳飞忠而被谤的冤屈,不是其光复河山的英雄业绩。岳飞的毁灭是由秦桧的蓄意陷害造成的,推动剧情发展的主要动力是秦桧的“金牌伪召”等一系列罪恶行动。

古典悲剧人物的“柔性精神”不仅体现在其被动地承受苦难上,甚至也体现在其反抗行动之中。“柔弱”的悲剧人物在忍无可忍的情况下,也会奋起反抗。我国古典悲剧对这种正义的行动给予了热情的礼赞。不过,剧作家在表现这类见义勇为的行动时,主要着眼于“义”而不是“勇”。所以,这类反抗行动也常常带有被动的性质和“柔性精神”。我国古典悲剧的主人公在面对罪恶与黑暗时,很少有人像“产儿的狮子”美狄亚那样,发出惊天动地的怒吼,大多是“柔软莫过溪涧水,到了不平地上也高声”^①,这类反抗行动显然属于弱者的鸣冤叫屈。戏台上的悲剧人物常常用哭天喊地、鸣冤叫屈、自尽明志、鬼魂申冤、乞求青天大老爷作主等比较“柔软”的方式进行反抗。

中西古典悲剧人物何以存在以上差异?有学者认为:西洋古典悲剧是面向贵族的艺术,统治者要求作为“艺术之冠冕”的悲剧表现自己,故多以国王、天神等为主人公,而国王、天神等多为男性;古典戏曲是面向“愚夫愚妇”的艺术,古代戏曲作家多为“门第卑微,职位不振”的“才人”。中国古代以妇女受压迫最深,命运最为悲惨,故剧作家多选择她们作为悲剧主人公。这种论断似不足以圆满解释中西悲剧人物差异的生成。

妇女的命运悲惨曾经是世界性现象,古希腊戏剧成熟之时,那里的妇女不但不能从政,甚至不能公开抛头露面。因此,古希腊戏剧中的女性是由男童扮演的。美狄亚发出过这样的悲叹:“在一切有理智、有灵性的生物当中,我们女人算是最不幸的!”^②古希腊的戏剧竞赛会确实是由贵族、富商主持的,但可容纳万余人的雅典圆形剧场中的观众并不都是贵族和富商。文艺复兴时期的悲剧主要是面向普通市民的,但大多仍以“声名显赫”的男性为主人公。如果悲剧人物的选择与塑造果真主要受阶级关系和阶级地位的影响,那么,如何解释西方女性悲

剧人物的男性化倾向？如何解释我国古代剧作家中的鸿儒权贵亦热衷于以弱女子为悲剧主人公？艺术诚然是生活的反映。悲剧主人公的选择与塑造不可能不受到社会生活状况和剧作家阶级地位的制约，但作家不可能机械被动地“反映”生活，创作主体的目的、动机，观众的欣赏需要，都会给艺术创造活动以巨大的影响。艺术——特别是面向大众的戏剧艺术的诸多特征在很大程度上是由被欣赏的目的决定的。我认为，西方古典悲剧强调崇高，我国古典悲剧突出悲悯，是中西悲剧人物差异生成的主要原因。

悲悯是悲剧美感的基础，没有悲悯也就无所谓悲剧。悲剧之所以选择具有正面素质的“好人”由顺境转向逆境的行动作为表现对象，正是为了激发观众的悲悯之情，罪有应得的恶报是不可能引起广泛同情的。但是，不同民族、不同时代的悲剧对待悲悯感的态度是不完全一样的。以崇高为目标的西方古典悲剧，往往有意将悲悯降到次要地位，不是以滑稽成分去冲淡悲悯，而是通过多种途径实现悲悯到崇高的转移和提升——诸如选择越出正常生活轨道的题材，突出庄严感，以强有力的男性为主人公，着力表现其壮丽的毁灭，使悲悯升华为崇高。悲悯产生于俯视或平视，崇高则是主体仰视伟大的品格、非凡的力量，心灵受阻之后又高扬奋发所获得的壮丽、伟岸、非凡、亢奋的心理体验和内心情感，是痛苦基础上的快感。我们会同情处境更差的弱者，却不大可能怜悯一位高出我们许多、越出正常生活轨道的英雄或天神，他们的痛苦与毁灭虽然也会激发观众的同情心，但他们的庄严、伟岸、刚毅又会止住我们将要流出的眼泪。悲剧人物的男性化正是为了降低悲悯感，突出崇高感。^③

我国古典悲剧并不完全排斥崇高，《赵氏孤儿》、《精忠旗》、《清忠谱》等剧目都有崇高美（或曰壮美）。但一般说来，我国古典悲剧并不把崇高视为悲剧美的极致，倒是格外重视“令人酸鼻”的悲怆成分。在我国古代剧作家看来，悲剧的最佳效果在于让广大观众“哭皆失声”，即使是以“壮美”取胜的威武雄壮的大悲剧，也应以悲悯为极致，不能让观众掉泪就不是真正的悲剧。正是为了突出悲怆感，我国古典悲剧一般不选择越出正常生活轨道——异乎常人，异乎常情的题材，即使是描写帝王将相，也不强调其异乎常人的奇伟，而是将其改塑成寻常之人，重在传其寻常之情。《汉宫秋》中的汉元帝，《长生殿》中的唐明皇就是例证。正如祁彪佳《远山堂曲品》所指出的：“词之能动人者，惟在真切，故古本必直写苦境，偏于琐屑中传出苦情。”古典悲剧多在家常伦理处着墨，以弱者的苦境、苦情博取观众的眼泪。题材“琐屑”，情境悲苦，人物柔弱，是我国古典悲剧的鲜明特色。

以弱者的苦境苦情博取观众眼泪的审美趣味，植根于排拒竞争、充满温情的血缘宗法社会和农业文化土壤；以强者的壮丽毁灭礼赞人的坚强意志和伟大力量的审美趣味，则植根于弱肉强食、崇拜强者的契约社会和工商业文化土壤。尽管我国自春秋战国时代以来，工商业经济不断发展，涌现过不少人口炽盛的商都，但支撑封建大厦的主要经济支柱，始终是农业自然经济。建立在血缘关系基础之上的伦理精神则成为封建社会的精神支柱。注重血统、重农抑商的封建统治阶级视竞争为破坏社会稳定的消极力量，以“不争”为大治，贬抑强者，同情弱者，成为我国传承历久的社会风气。“木秀于林，风必摧之”、“不患寡，只患不均”、“刚强乃惹祸之胎，柔弱为立身之本”、“天道助弱”、“锄强扶弱”等为人所熟知的格言、口号，充分体现了农业社会贬损强者，同情弱者的文化精神。我国古典悲剧人物映照出这种文化精神。

悲剧快感

快感“单一”是西方古典悲剧的一个重要特色。亚里士多德指出:“不应要求悲剧给我们各种快感,只应要求它给我们一种它特别能给的快感。”为此,悲剧创作一要抛弃“滑稽的词句”,二要力求“有单一的结局”。因为“滑稽的句子”和善恶有报的“双重结局”所产生的快感“不是悲剧所应给的,而是喜剧所应给的。”^④也就是说,容忍“滑稽的句子”和善恶有报的“双重结局”,会损害悲剧快感的独立性。这一理论对西方的悲剧创作产生了巨大而深远的影响。

检视西方古典悲剧,亦有将悲苦与喜乐两种对立成分混淆在同一剧作之中的例子。但就总体而言,悲喜分离,快感单一是西洋古典悲剧的基本面貌。杂有滑稽成分的悲剧很少,而且滑稽成分在剧中所占的比例不大,去掉它对剧作的面貌没有太大影响。西洋古典悲剧中亦有以善恶有报的“大团圆”结局的,但这只是西洋古典悲剧的特例,绝大多数西方剧作家有意避免“大团圆”结局,大多数悲剧剧目是以毁灭作为结局的。杂有“滑稽的句子”和结之以喜的西洋悲剧剧目,不仅数量很少,而且常常招致尖锐的批评。譬如,欧里庇得斯那些以“双重结局”结尾的剧作就被斥之为“不再是单纯的悲剧,而是悲喜剧,甚至可以说是情节剧。”^⑤伏尔泰对将“怪异的笑剧”成分援入“庄严的悲剧”的莎士比亚进行了猛烈的抨击,认为他“毫无高尚的趣味,也丝毫不懂戏剧艺术的规律”,“断送了英国的戏剧”^⑥。

与西洋戏剧家别悲喜如水火,以为悲剧容忍喜乐成分就是“毫无高尚的艺术趣味”、“不懂戏剧艺术的规律”的见解恰恰相反,我国古代戏剧家则以单一快感的极端发展为戏剧创作之大忌,认为“令人泣”的悲剧必须接纳“令人笑”的喜乐成分,“悲喜沓见,离合环生”是衡量悲剧艺术水准的重要标尺。吕天成《曲品》推“令人酸鼻”的《琵琶记》为神品第一,理由在于高则诚善于将悲与喜两种快感统一在一部作品之中:“串插甚合局段,苦乐相错,具见体裁。”^⑦毛声山极力张扬高则诚在《琵琶记》中提出的“乐人易,动人难”的论断,大力肯定“令人泣”的悲剧。但他在评点《琵琶记》时,又提出:“乐人者,令人笑;动人者,令人哭。人之有笑无哭者,必非快文;人之有哭无笑者,亦非快文。”^⑧《琵琶记》之所以成为“快文”,首先在于它“有哭”,但假如它“有哭无笑”,也还不能算是“快文”。援喜于悲,寓庄于谐成为我国古典悲剧创作的原则:“说悲苦哀怨之情,亦当抑圣为狂,寓哭于笑”^⑨。

既然悲剧以“令人泣下”为目标,为何又必须有令人笑的喜乐成分?我国古代戏剧家发现,单一快感的极端发展只会令观众厌倦,时而庄言,时而谐谑更切合观众的心理需求。丁耀亢《啸台偶著词例》提出戏曲创作有“十忌”,其中之一为“悲喜失窍,观听起厌”。从其“六反”说之“喜者以悲反”、“离者以合反”看,所谓“悲喜失窍”是指剧作只有悲或喜一种快感。单一快感长时间的刺激必然会使接受主体产生心理“静力定型”,也就是“起厌”。哭与笑都是情感积蓄到一定强度之后的“暴发”,都需要很强的心理势能。心理势能的积蓄是需要一个过程的,任何人都可能长时间的笑或哭。如果剧作只有一种快感,观众的心理缺乏一张一弛的转换,也就不可能积蓄足够的势能。如果在催人泪下的苦情苦境中摄入一定比例的喜乐成分,不但不会造成快感的相互抵消,而且能让观众在忽而毗尽裂,忽而颐尽解的心理转换过程中不断强化心理势能,自始至终保持浓厚的兴趣和高度的注意。

悲欢杂见，离合环生，是我国古典戏曲的共同特点，悲剧、喜剧、正剧都是如此。尽管我国古代并未形成系统的悲、喜剧理论，戏曲作家也不是像西方剧作家那样，自觉按照悲、喜剧的明确要求，分别进行悲、喜剧创作。因此，不要说悲剧与正剧的界限不太明晰，有时就连悲剧和喜剧也容易混淆^①。但若细加分辨，我国古典悲剧与正剧、喜剧在实现悲与喜两种快感交融渗透的方式上和两种快感的结构上，仍有一些区别。大体说来，正剧是悲喜混杂剧，正面歌颂善必胜恶的正义斗争，常常采用好人由逆境转入顺境的方式，实现悲喜交融，创造且悲且喜的正剧美，《牡丹亭》等即是；喜剧以笑乐为主，往往采用“喜以悲反”的方式实现悲喜交融，亦即在悲剧性的事件中提取“不协调”的喜剧性冲突，创造“乐而不淫”的喜剧美，《西厢记》、《看钱奴》等即是；悲剧则必须以悲苦为主，常常用寓哭于笑，否极泰来的方式实现悲喜交融，创造“哀而不伤”的悲剧美，《汉宫秋》、《娇红记》、《雷峰塔》等即是。

古典悲剧“哀而不伤”的情感模式与儒家的“中庸”思想有深刻联系，但又绝非这一思想所能范围。儒家要求以道制欲，以礼节情，使情感控制在怨而不怒、温柔敦厚的状态之中。这实际上只是正统诗文所创造的情感模式。戏曲以“导欲增悲”为职，穷形尽相，淋漓尽致，以强烈的情感宣泄去打动观众，力图让观众笑则有声，啼则有泪，激起巨大的感情波澜。黄周星《制曲枝语》对此有生动概括：“论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已。感人者，喜则欲歌、欲舞，悲则欲泣、欲诉，怒则欲杀、欲割，生趣勃勃，生气凛凛之谓也。”这就告诉我们，“哀而不伤”的古典悲剧，虽然也强调对悲悯感的节制，但这种节制既不是以礼节情，以道制欲，也不是降低悲悯感在剧作中的位置，限制悲悯感的强化，而主要是靠摄入喜乐成分，由悲与喜的不断转换实现的。这一理论对我国古典悲剧创作产生了深远影响。

检视我国古典悲剧，它无不具有悲欢杂见、离合环生的双重快感。这种悲喜交融的特点具体体现在以下两个方面：其一，在以悲苦为主的前提下，大胆摄入喜乐成分，力求悲欢杂见，苦乐相错。这又可区分为两种主要表现形式：绝大多数剧目不时插入净丑的插科打诨，悲悯与滑稽两种截然不同的快感奇妙地杂揉在同一剧目之中，如《窦娥冤》中楚州太守桃机向告状人下跪等场面即是；有的剧目将“苦境”与“乐境”交叉编排，以乐境写哀，使场上气氛不断转换，张弛有度，如《琵琶记》中赵五娘之苦境与蔡伯喈之乐境交替反衬即是。其二，始之以悲，结之以喜。善恶有报的“双重结局”成为处理结尾的基本模式。这又可分为两种类型：有的剧目表现悲剧主人公经过艰苦卓绝的斗争，在付出惨重的代价之后，又终于取得胜利，如《赵氏孤儿》的孤儿复仇，义士受封即是。有的剧目则在人生有价值的东西遭受实质上的毁灭之后，又以虚幻的形式“补恨”，用大悲大痛之后的“小喜”，使心灵的伤痛得到抚慰，如《窦娥冤》的平反昭雪，《雷峰塔》的佛圆超升等即是。

在我国古人看来，否极泰来是事物发展的客观规律。因此，始困终亨，始离终合的“团圆之趣”是剧作必不可少的东西。“全本收场，名为‘大收煞’。此折之难，在无包括之痕，而有团圆之趣。如一部之内，要紧脚色共有五人，其先东南西北各自分开，到此必须会合。”^②可是，近代以来，原先被视为“必须”的“大团圆”结局，却遭到猛烈的抨击。鲁迅、胡适先生认为，它是“说谎的文学”，反映了国人安于现状，不敢正视缺陷，自欺欺人的国民性^③。近10多年来，多数学者仍张扬此说，但也有少数学者认为“大团圆”结局是中华民族坚韧不拔、乐观向上的优良品质的艺术体现，它不但能让人看到光明的前途，鼓起生命的风帆，而且有一种愉悦心志，使人保持心理平衡的积极作用，更符合审美要求^④。结论虽然相反，其立足点

却同在一处:“大团圆”之产生根于国民性之制约。我以为此论值得商榷。

始悲终欢,始离终合的悲剧结构长于心理补偿而拙于热情激荡。圆满的结局会抹去观众对缺陷的焦虑,缺乏“单一结局”所富有的那种刺激力和震撼力,悲剧激情尚未达到顶点,就被“小喜”冲淡。因此,从悲剧激情之强化的角度看,这种结构模式确实是有局限的。然而,这只是问题的一个侧面。西洋古典悲剧的“单一结局”虽有长处,但也不是十全十美的。瓜里尼等西方批评家就曾指出,它有“过火”的缺陷,容易造成观众的心理失衡。它的快感过于单一、强烈,不如“悲喜混杂剧”既能激发观众的多种情感体验,又能给痛苦的心灵以抚慰。这恰好就是我国古典悲剧结构的长处。如果单纯着眼于社会功能,“大团圆”结局恐怕既不是绝对的好,也不是绝对的坏。它只是处理戏剧冲突的一种方式,虽然与剧作家的社会人生体验不无关系,但它毕竟不是剧作所表现的思想观念本身。实际上,不同作家运用这一结构模式所表现的思想观念是相距甚远的。同一作家的不同作品尽管都选择了这一结构模式,所表现的思想观念也是不一样的。迷恋这一结构模式的我国古典悲剧虽然确有宣扬折中调和,起麻醉作用的剧目,但其多数仍是健康向上、鼓舞斗志的佳作。

与其说“大团圆”结局是国民性的反映,不如说是民族思维方式的外化。

始悲终欢,始离终合的结构模式不止是戏曲的,同时也是小说的,我国古典小说也大多以“大团圆”结尾;不止是中国的,同时也是东方的,东方戏剧(如印度梵剧)也大多迷恋这一结构模式。反复出现的现象背后,常常潜藏着某些深刻的东西。我认为,东西方悲剧快感的差异根源于东西方思维方式的差异。民族思维方式是一种族体心理,是民族居住环境和社会实践方式的内化,是一种超个体的心理定势。它虽然不是意识的内容本身,而只是主体对某种体验的准备性和倾向性,但一旦形成,就对全民族的思维活动具有长久的指向性的制约作用。面向大众的艺术创造活动必然会受到这种族体心理的深刻影响。

在西方,占统治地位的思维方式是长于同中见异的分析思维。美国当代学者罗伯特·F·墨菲指出:“美国人和欧洲人都有一种探究所有事物之差别的嗜好^①。”这种“嗜好”在西方文化发轫期的古希腊时代就已形成。德谟克利特就已提出“原子论”,他认为世界是可分的,所有物体都可分解成一种不可再分的物质粒子,这就是“原子”。要想了解事物的本质,就必须深入物体的内部,作深入的分析。稍后的柏拉图亦以分析的眼光和方法观察把握世界,认为神与人、人的灵魂与肉体、理念世界与现象世界都是对立的,可分的。柏拉图的学生亚里士多德的思维方式也具有相同的特点。他的“第一哲学”——形而上学,着重讨论实体是什么,实体的根据何在和实体是如何生成的,以世界的对立性、可分性为立足点去把握认识对象。他研究悲剧时,将其“切割”成形象、性格、情节、结构、语言、歌曲等成分,分别进行研究。这与孔子以“一言以蔽之”的方法论述“诗三百”,表现出完全不同的致思倾向。别悲喜如水火,单一快感各自“朝一个方向进击”的审美趣味,与同中见异的思维方式显然是密切相关的。排斥“滑稽的词句”,避免善恶有报的“双重结局”,正是为了使悲与喜两种快感彻底分离,保持悲剧快感的“单一”。西洋之所以更加重视悲剧,相对轻视喜剧,也正是因为,以人与异己力量的尖锐冲突为表现对象的悲剧,更加切近其同中见异的思维方式。

在我国,占统治地位的思维方式是异中求同的整体思维。这种思维方式在我国文化发轫期的春秋战国时代业已形成。整体思维的一个突出特点,就是整体地把握世界,认为世界是一个互相联系的整体,自然与人世,内心与外物,现象与本体,都是互摄互渗的。不是强调

对待双方的冲突与剥离，而是注目于其和谐与统一。在我国先哲眼里，任何由单一成分构成的事物都是缺乏生命力的，当然也是不美的，只有当它包含了对立的成分或采取了相反的态度才有可能是美的，有生命力的。《国语·郑语》所提出的“和实生物，同则不继”的命题，充分反映了这种与西方完全不同的致思倾向。“同”是指单一成分的累加，就像白水再加白水，谁也不愿意去品尝。“和”是指“以他平他”，即不同成分之间相推相吸，“济其不及，以泄其过”，如同五味调和，滋味有加。《老子》“与物反矣，然后乃至大顺”^⑧的论断也表现出同样的致思倾向：凡是生命力充盈，圆满无缺亦即美的事物，无不包含徐疾、冷热、哀乐、刚柔等相反相成的两极，无不具有和谐统一的特征。悲欢查见，离合环生的戏剧美显然与异中求同的思维方式是密切相关的。

长于作整体思维的东方迷恋和谐，认为天地万物起于冲突，终于和谐，作周而复始的环形运动，是一切事物发生发展的共同规律。“环形结构”也就成为宇宙的普遍图式。印度佛教的“因缘”说、“轮回”说、“业报”说，把事物的生灭过程统统描述成一个周而复始的圆圈。“天地车轮，终则复始”^⑨是我国古人对自然、社会发展规律的共同认识，类似的描述屡见于古代典籍。戏剧结构是处理矛盾冲突的艺术手段，模式化的戏剧结构必然会体现一个民族对事物发展规律的认识，特别是戏剧的“最后一幕经常要负起最重要的哲学任务”^⑩，亦即体现创作主体对矛盾冲突的哲理认识。包括我国古典悲剧在内的东方戏剧的“环形结构”模式，实质上是东方族体心理中“环形结构”的外化。我国古人乃至整个东方民族之所以更加迷恋“和谐”的喜剧，相对轻视“冲突”的悲剧，也正是由于喜剧更加切近其思维方式。

注 释：

- ① 元无名氏杂剧《陈州粳米》第一折曲文
- ② 欧里庇得斯：《美狄亚》（罗念生译），《外国剧作选》（一），上海文艺出版社1979年版，第136页。
- ③ 参见阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社1985年版。
- ④ 亚里士多德：《诗学》（罗念生译），人民文学出版社1962年版，第15、41—43页。
- ⑤ [英] 菲利浦·哈特诺尔：《简明世界戏剧史》，中国戏剧出版社1986年版，第8页。
- ⑥ 伏尔泰：《谈悲剧》，《西方美学史资料选编》，上海人民出版社1987年版，第580页。
- ⑦ 吕天成：《曲品》卷下
- ⑧ 毛声山评点《第七才子书琵琶记》卷二
- ⑨⑩ 李渔：《闲情偶寄》卷一、卷二
- ⑪ 这样的例子很多，例如《牡丹亭》到底是悲剧、喜剧还是正剧，至今仍存在很大争议。
- ⑫ 胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，《胡适文存》第一卷，第207—208页；鲁迅：《中国小说的历史变迁》，《鲁迅全集》第九卷，第316页。
- ⑬ 远帆：《谈谈“大团圆”》，《文艺研究》1981年第4期。
- ⑭ [美] 罗伯特·F·墨菲：《文化与社会人类学引论》，商务印书馆1991年版，第73页。
- ⑮ 《老子》六十五章
- ⑯ 《吕氏春秋·太乐》
- ⑰ [前苏联] 霍洛道夫：《戏剧结构》，华东师范大学出版社，1981年版。