

# 悲喜沓见 离合环生

——古典戏曲美学形态的优长与缺失

郑传寅

悲剧与喜剧是西方戏剧美学形态的主要类型,用这两个类型可以把西方戏剧主要的作家作品大致区分清楚。与西方戏剧悲与喜壁垒森严的状况相反,我国古典戏曲将悲与喜、离与合等相异成分调和在同一作品之中,悲喜沓见,离合环生,造成一种悲喜中节、乐而不淫、哀而不伤的美学形态。西方戏剧之优长正是古典戏曲之缺失,而古典戏曲之优长也正是西方戏剧之缺失。中西戏剧美的交融互渗方为人类戏剧美之“全”。

与古希腊戏剧以及后世的西方戏剧相比照,中国古典戏曲不只是发生发展的道路特殊,其美学形态也是迥然相异的。用悲剧与喜剧这对美学范畴可以把西方戏剧的主要作家、作品包容、区分,而将其移入古典戏曲则滞碍难通。古典戏曲中有相当多的剧目既不好归入悲剧,也不便归入喜剧,即便是戏曲史上的名著也有这种情况。譬如,汤显祖的《牡丹亭》就一例。收入《中国十大古典悲剧集》的剧作应该算是“典型”的悲剧了,可还是有学者对其中某些剧目美学形态的判定持有异议。有学者指出,《琵琶记》的剧情“苦乐相错”,结局又是皆大欢喜,不应列为悲剧。又如,著名戏剧学者董每戡先生说:“我觉得《长生殿》的格体(戏剧本身的性格),既不是个‘悲剧’,也不是个‘喜剧’,虽然作者写了团圆的‘收煞’,本身止是个‘正剧’。”<sup>①</sup>王国维《红楼梦评论》也认为《长生殿》以“重圆”作结,不能算作悲剧,它是中华民族“乐天”精神“最著之一例”。《赵氏孤儿》历来被认为是古典戏曲中最成功的悲剧作品之一,王国维《宋元戏曲考》称其为“最有悲剧之性质者”,“即列于世界大悲剧中,亦无愧色也。”可是,最近有学者指出:“这个事件本身无疑是悲剧性的。但戏开始时,灾难和毁灭已经过去,冤案的始末是在‘楔子’里交待的。全剧的冲突是围绕着奸相屠岸贾搜索赵氏孤儿欲斩草除根,忠良程婴、韩厥救孤托孤的情节展开的。最后正反两方面因素在戏中发生了逆转:屠岸贾的阴谋受挫,忠良们救孤的计策成功,好人终于报仇伸冤,奸相终未逃脱千刀万剐的恶报。有价值的东西在这里最后压倒了邪恶势力。‘赵氏孤儿大报仇’的结局,其效果不是悲,而是喜。其悲剧人物不是‘由顺境转入逆境’,而是相反。《赵氏孤儿》严格说来并不是一出悲剧。”<sup>②</sup>就其对某一部剧作美学形态的判断而言,上面这些意见不一定都很准确,但他们透露出一个共同的消息:古典戏曲中有相当一部分剧目不是悲剧和喜剧这对范畴所能涵盖的。也许正是这个原因,我国古代戏曲批评家一般不从悲与喜这一方位去区分戏曲

剧目的类型。

## 一、戏曲分类批评的几种主要方式

古希腊戏剧家中编写悲剧的一般不编写喜剧，编写喜剧的一般也不编写悲剧，故有“悲剧诗人”与“喜剧诗人”之称。连接戏剧创作与戏剧消费的“戏剧竞赛会”也是悲剧与喜剧分开进行的。戏剧竞赛在酒神节庆中举行，一共举行四天。第三天是“喜剧竞赛会”，由五部喜剧参加角逐。第四天至第六天是“悲剧竞赛会”，三个悲剧诗人的剧作各上演一天<sup>⑥</sup>，悲剧与喜剧的界限是非常清楚的，不容混淆的。后世的西方戏剧虽曾有突破这一界限的情况，但悲与喜两大阵营各守其脉，长期对峙，则是其基本格局。因此，用悲剧和喜剧这一对范畴把戏剧作家、作品区分为两大阵营，一直是西方戏剧批评的传统方法。我国的情况则很不相同。和西方一样，自从戏曲正式降生之日起，就有批评家试图对戏曲进行分类研究，但其着眼点和方法与西方批评家却很不相同。总括起来讲，戏曲分类批评大约有以下几种主要方式：

其一，如元代夏伯和的《青楼集》，以剧作的主要角色类型为依据，将元杂剧区分为“驾头”、“贴旦”、“花旦”等类别。

其二，如明代朱权的《太和正音谱》，着眼于剧作的题材，将杂剧剧目区分为“神仙道化”、“隐居乐道”、“披袍秉笏”、“忠臣烈士”等十二大类别。

其三，如明代吕天成的《曲品》和祁彪佳的《远山堂曲品》、《远山堂剧品》，着眼于作品的风格类型和品第，将戏曲剧目区分为“神品”、“妙品”、“雅品”、“逸品”、“能品”、“具品”等不同类别。

其四，仿照历史上“九品中正制”品藻人物的方式，着眼于区分剧作家及其作品水平的高下等差，将作家及其主要作品连在一起，分别品评为“上上”、“上中”、“上下”、“中上”、“中中”、“中下”、“下上”、“下中”、“下下”等九品。如吕天成《曲品》中的《新传奇品》，即用这一方法品第明代隆庆、万历年间的作家作品。

总之，通检古代戏曲批评史，未见有人象西方戏剧批评家那样，着眼于剧作的美学形态，将作家作品区分为悲与喜两大阵营。这与我国古代批评家缺少“美学之眼”可能有些关系，但更主要的，恐怕还在于戏曲创作实践与西方戏剧大不相同使然。

西方戏剧从正式降生那天起就是将悲与喜割裂开来，对立起来的，而戏曲从孕育期起就是将悲与喜联系起来，视为互相依存，互为补充的整体，将其糅合在同一节目之内的。譬如，汉代百戏《东海黄公》写东海一带有白虎为害，会法术的黄公闻讯持赤金刀前往伏虎。起先，他信心百倍，口念咒语，兴云吐雾，以为必胜无疑。可是由于他长期酗酒，伤了身体，加之年老体弱，法术失去“驱虎”的神力，终于在出尽洋相之后，被老虎咬死。这出人虎相搏的角抵戏既描写了痛苦与死亡，但滑稽调笑的成分又很重。又如唐代歌舞戏《踏谣娘》写一丑男嗜酒成癖，每醉归则殴其妻，妻不堪而诉于邻里。为了取得“笑乐”的喜剧效果，让丈夫着妇人衣与醉汉作斗殴之状，且加一“典库”调弄于其间。这出喜剧色彩很浓的歌舞戏又有“悲诉”场面。这种“悲喜混杂”的传统一直被戏曲创作继承下来。

尽管我国古代剧作家、批评家没有明确地按悲剧与喜剧这一对范畴来指导创作和批评，但也曾有人注意到不同剧目审美效果的细微差异。元末高则诚《琵琶记》第一出有言：“论传奇，乐人易，动人难。知音君子，这般另作眼儿看。”高则诚已经注意到悲与喜两种成分给人的审美感受是不同的，从编剧的角度看，创造这两种美感的难易也不尽相同。悲喜中节、苦乐相

错是绝大多数戏曲剧目的特色，但这并不排斥它们给人的审美感受存在差异。因为有的剧目悲多于喜，有的剧目则乐胜于苦。故我国戏曲批评家有细辨其差别者。如明代后期文人陈继儒在评点《琵琶记》时指出：“《西厢》、《琵琶》俱是传神文字，然读《西厢》令人解颐，读《琵琶》令人酸鼻。”

## 二、关于古典戏曲中有无悲剧的争论

近代以前，我国戏曲批评虽已朦胧地接触到悲剧与喜剧的不同审美效果，或者说，已涉及悲与喜两种不同成分的不同审美效果，但是，从未明确地建构悲剧与喜剧的审美范畴，当然也更不可能用这对范畴去指导戏曲创作和批评。历史步入近代，我国对外封闭的腐朽国门被帝国主义列强的炮火轰毁，“别求新声于异邦”成为时代之主潮。西方的文学艺术作品及理论随之传入我国，悲剧和喜剧作为全新的理论概念引入我国文艺批评领域。那时许多曾走出国门，直接接受过西方文化薰染的学者在用这一对美学范畴审视中国古典戏曲时，几乎都异口同声地断言：中国有喜剧，但没有悲剧。西方有些学者也断然否认我国古典戏曲中有悲剧作品。西方一向尊崇悲剧艺术，以之为“艺术冠冕”，戏剧中的悲剧更是居艺术殿堂之上位。“戏剧类的诗是诗底发展的最高阶段，是艺术的冠冕，而悲剧又是戏剧类的诗底最高阶段和冠冕。”<sup>④</sup>喜剧则被目为等而下之，面对庸众的艺术。“当诗走到悲剧的时候，就达到了自己行程的顶点，进入喜剧时已经是下行了。在希腊人，喜剧成了诗的死亡！亚里斯托芬是希腊最后的一个诗人，而他的喜剧则是一去不返的丰满生活的葬歌。”<sup>⑤</sup>因此，当时我国有些学者将“没有悲剧”视为祖国落后的重要表现，有的人甚至为此而深感“可耻”。有些学者虽然承认我国古典小说中有极少数杰出的悲剧作品，但认为戏曲中没有真正的悲剧作品，而且小说中个别悲剧作品也是我国古代文化中的例外，它与国人的“乐天”精神是“相背”的。譬如，王国维《红楼梦评论》即持此见。鲁迅、胡适等所见略同。

随着对西方悲剧、喜剧更全面的了解，更主要的则是由于戏曲研究的深入开展，关于古典戏曲中“没有悲剧”的结论，不久即有学者进行修正。譬如，曾经断言我国只有一部《红楼梦》是“彻头彻尾之悲剧”，古典戏曲中没有一部真正的悲剧作品的王国维，几年之后在其《宋元戏曲考》中写道：“明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中。就其存者言之：如《汉宫秋》、《梧桐雨》、《西蜀梦》、《火烧介子推》、《张千替杀妻》等，初无所谓先离后合，始困终亨之事也。其最有悲剧之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》、纪君祥之《赵氏孤儿》，剧中虽有恶人交构其间，而其赴汤蹈火者，仍出于其主人翁之意志，即列于世界大悲剧中，亦无愧色也。”<sup>⑥</sup>

尽管王国维先生是我国近代学界泰斗，享有崇高的学术声誉，但他关于古典戏曲中有悲剧的重要论断，虽然影响至巨，但仍未能“一锤定音”。古典戏曲中到底有没有悲剧作品，至今依然是一个聚讼纷纭的问题。第一种看法认为：古典戏曲中不但有悲剧，而且有大量的悲剧，其中有些作品“即列于世界大悲剧中，亦无愧色”。第二种看法则认为：古典戏曲中虽然有令人“酸鼻”的“苦戏”、“怨谱”，但“没有严格意义上的悲剧”。

持第一种看法的学者认为，就戏剧而论，世界上的悲剧作品并不都是一个模式。悲剧样式不但存在着历史时代性差异，而且存在民族地域性差异。以悲剧创作为对象的悲剧理论也是历史的、流动的、民族的，绝不是一成不变的。而否认古典戏曲中有悲剧的学者却“拿欧洲文学史上出现的悲剧名著以及从这些名著中概括出来的理论著作来衡量中国悲剧”，这当然

不可能得出正确的结论。持第一种看法的学者认为：“中国戏剧的发展有自己独特的道路，形成自己独特的风格，不能拿欧洲的悲剧理论来衡量。”<sup>⑩</sup>有的学者对那些至今不承认古典戏曲中有悲剧的人怀有强烈的“义愤”，认为这些人“缺乏民族自信心”，搞“民族虚无主义”。

持第二种看法的学者则认为，尽管世界上不同历史时期、不同民族的悲剧面貌确实不尽相同，但既然都属于悲剧，它们一定会有某些共同的特征，这些基本特征即可用来衡量一切时代、一切民族的悲剧。尽管悲剧理论不是一成不变的，但作为一个审美范畴，总会有其确定的基本内涵，这一内涵应该可以作为衡量一切时代、一切民族的悲剧的尺度。近代以前，我国没有悲剧理论，或者说，没有形成明确的悲剧概念。既然要用悲剧和喜剧这对审美范畴来审视、区分古典戏曲的美学形态，就必须——或者说只能用来来自欧洲的悲剧理论。认为古典戏曲中“没有严格意义上的悲剧”，是以欧洲的悲剧理论衡量古典戏曲的结果；认为古典戏曲中，“有大量的悲剧杰作存在”，也是以欧洲的悲剧理论衡量古典戏曲的结果。譬如王国维就是如此。王氏在《红楼梦评论》中以欧洲的悲剧理论为“立脚地”得出古典戏曲中没有悲剧的结论，几年后写作的《宋元戏曲考》纠正了他自己的这一看法，认为古典戏曲——特别是元曲中确有悲剧杰作。这一结论的得出，并非王国维这时放弃了来自欧洲的悲剧理论，而接受了来自别的什么地方的悲剧理论，而是由于他对古典戏曲的研究更加深入所致（当然，这时王国维在研究对象的选择上放弃了西方哲学而转向国学，别有原因，因与本题关系不大，不赘。他花气力研究戏曲史与这一“转向”有关。但此前的西学新知仍在戏曲研究中起重要作用，用悲、喜剧理论研究戏曲即是明证）。既然近代以前我国还没有创立明确的悲、喜剧范畴，没有系统的悲、喜剧理论，在这种情况下，既要肯定古曲戏曲中有悲剧作品，又不准“拿欧洲文学史上出现的悲剧名著以及从这些名著中概括出来的理论著作来衡量”古典戏曲，那不是只能凭空臆断了吗？有的学者针对不承认古典戏曲中有悲剧作品便是“民族虚无主义”、“缺乏民族自信心”的指责，指出：抹杀古典戏曲的特点，无视其美学形态的独特性，把它强行擦入欧洲戏剧悲与喜两大阵营的框架，这种力图改变自己以求如人相仿佛的作法，很难说一定就是民族自信心的表现。近代以来，为“中国没有悲剧”而痛心疾首的许多学者，不能说其中没有一个民族虚无主义者，但应该说，他们当中的绝大多数人对自己的祖国，对祖国的优秀文化是充满热爱之情的，其中有的人甚至堪称中华民族的“脊梁”。

很显然，双方的意见中都有合理的部分。这场争论的价值和意义也是多方面的，举其大者言之有以下两点：

第一，反映了我国学者力图使长期封闭而脱离世界文化轨道的我国文化进入世界文化轨道的积极努力。

我国封建社会后期，特别是清代，闭关自守，盲目排外，妄自尊大，拒绝异域文明，社会经济发展水平远远落后于世界先进国家——特别是西方发达国家。我国文化长期脱离世界文化轨道。近代以来，由于闭关锁国的状况有所改变，一批先进的知识分子“睁眼看世界”，深感祖国的贫弱、落后，激发了追随世界前进脚步，进入世界文化轨道的强烈愿望。但由于长期对外封闭，当时不少人麻木不仁，抱残守缺，不思进取。接受了西学新知的一些先进的知识分子认为，崇尚“团圆主义”的古典戏曲不但不能惊醒民众，引起疗救的注意，反而会强化国民的劣根性。因为“只图一个纸上大快人心”的戏曲，不敢正视缺陷，不愿意真实地表现现实生活中的颠倒惨酷，故这种“瞒和骗”的文艺，只能“互相欺骗”。西方悲剧以人生的苦难、死亡和社会的不公、惨酷为表现对象，而且多以英雄、伟人、好人最终遭到无情的毁灭结局，给观赏者以强烈的刺激和巨大的震撼，这对于沉浸在“团圆”美梦中的国人来说，

是一付清醒剂，很切合“新民”、“强国”的时代之需要。为此，这些学者尽言——甚至夸大古典戏曲的负面，大力抨击“团圆主义”，企图通过引进西方文化，改造传统文化，使贫弱的祖国尽快跟上世界前进的步伐。这些学者对古典戏曲所下的断语，不一定都很准确——如对于“大团圆”的价值评判，但他们对悲剧的呼唤以及对与“团圆主义”相关的国民劣根性的分析批判，至今仍有不可忽视的积极意义。

第二，拓展戏曲研究领域，更新戏曲研究方法，赋予戏曲批评以新的时代特色。

我国古代戏曲批评成绩斐然，出现了象王骥德、李渔那样杰出的曲论大家，创造了《曲律》、《闲情偶记·词曲部》那样“体大思精”的理论著作。但是，勿庸讳言，我国古代戏曲批评眼界相对窄狭，研究空间迫促，研究方法比较单一、落后。戏曲批评基本上沿袭诗歌批评的知人论世、品第高下、评点寻味、赏玩声律等传统方法。有些文人只从语言角度着眼，把戏曲当成诗歌。有的则只注重“考证”戏剧“本事”，甚至“索主人公之为谁”，把虚构的戏剧故事当作实录的史传，以实证虚。西学东渐，给戏曲批评注入了生机。以悲剧、喜剧这一对“新术语之输入”为标志的新的美学批评引入戏曲批评领域，使我国近代学者得以从一个全新的视角来审视古典戏曲。对世界文学——特别是西方戏剧文学的了解，使戏曲批评有了一个新的参照系，一部分批评家把戏曲文化纳入宏阔的世界文化体系之中去加以考察，不但借助与异质文化的比较更加准确地把握了戏曲文化的特征，而且寻找到了戏曲文化在世界文化体系中的位置。戏曲研究的领域得到拓展，研究方法得以更新，新的理论创获不断涌现。戏曲批评从此具有鲜明的现代性。

这场争论的不足之处也是很明显的。

争论的双方都过多地把热情倾注在古典戏曲中到底有没有悲剧这一问题之上，似乎争论的主要目的就是为了这个简单的结论。有不少学者花很大的气力去争辩哪一部剧作是悲剧，哪一部剧作是喜剧。这就给人一个印象：古典戏曲中除了悲剧便是喜剧，也就是说，其美学形态的主要类型与西方戏剧没有什么差别，悲剧与喜剧这对美学范畴足以包容古典戏曲剧目的绝大部分。其实，这是一种误解。古典戏曲中有悲剧，也有喜剧，并不等于在美学形态上——特别是在美学形态的主要类型上，中西戏剧完全一致。在美学形态的主要类型上，中西戏剧是各有优长而又各有缺失的。

### 三、西方戏剧美学形态的优长与缺失

西方戏剧以古希腊戏剧为先河，后世的西方戏剧虽然后有巨大的发展变化，但“希腊化”的色彩始终是很浓的。古希腊戏剧以悲剧为主体，悲剧剧目占古希腊戏剧的多数，酒神节上的“戏剧竞赛会”也是以悲剧竞赛为主的。古希腊戏剧的另一特点是悲与喜两种成分多半不允许混淆，它们分别在悲剧与喜剧中以分离、对立的面貌出现，并各自得到充分的发展。正如布瓦洛《诗的艺术》第三章所说的那样：“喜剧性在本质上与哀叹不能相容，它的诗里绝不能写悲剧性的苦痛。”尽管古希腊戏剧及后世西方戏剧中也有将悲与喜两种成分混淆在一起的少数剧目，但悲与喜分离、对立的倾向始终是占主导地位的。

文艺复兴时期，意大利剧作家瓜里尼有感于悲、喜分离、对立的单一和缺失，创作了糅合悲与喜两种快感的新样式——“悲喜混杂剧”。他于1601年写了《悲喜混杂剧体诗的纲领》，阐明自己的主张：“有人可能提出一个新的问题：象悲喜混杂剧这种混合体究竟是什么一回事呢？我回答说，它是悲剧的和喜剧的两种快感糅合在一起，不至于使听众落入过分的

悲剧的忧伤和过分的喜剧的放肆。这就产生一种形式和结构都顶好的诗，不仅符合完全由调节四种液体<sup>⑧</sup>来组成的那种人体方面的混合，而且比起单纯的悲剧或喜剧都较优越，因为它既不拿流血死亡之类凶残的可怕的无人性的场面来使我们感到苦痛，又不至使我们在笑谑中放肆到失去一个有教养的人所应有的谦恭和礼仪。如果现在人们懂得怎样很好地去编写悲喜混杂剧（并不是一件易事），其它种类的戏剧就真不必上演，因为悲喜混杂剧可以兼包一切剧体诗的优点而抛弃它们的缺点；它可以投合各种性情，各种年龄，各种兴趣，这不是单纯的悲剧或喜剧所能做到的，它们都有过火的毛病。”<sup>⑨</sup>

瓜里尼的理论与实践对西方的戏剧创作和理论批评都曾发生过影响。狄德罗、莱辛、博马舍等都倡导过悲喜混杂的“严肃戏剧”，他们继瓜里尼之遗绪，极力呼唤一种新的戏剧美学样式，以克服传统的悲喜对立、过火的毛病。有的剧作家还在自己的创作中实践这种理论，对传统的悲剧和喜剧界限作了有限的突破。但是，这种突破随即遭到尖锐的批评。譬如，莎士比亚曾在《麦克白》等少数悲剧作品中穿插了一些喜剧成分，但受到许多人的指责。这类穿插被认为是“败笔”，“不符合传统的悲剧模式”，是“对庸众的迎合”。法国古典主义理论家们更是大张挞伐。马克思曾在《议会的战争辩论》中谈到莎士比亚对悲、喜剧界限的有限突破所招致的非议：“英国悲剧的特点之一就是崇高和卑贱，恐怖和滑稽，豪迈和诙谐离奇古怪地混合在一起，它使法国人的感情受到了莫大的伤害，以致伏尔泰竟把莎士比亚称为喝醉了的野人。”伏尔泰认为，把“怪异的笑剧”与庄严的悲剧混杂在一起的莎士比亚，“毫无高尚的趣味，也丝毫不懂戏剧艺术的规律”，正是这个莎士比亚“断送了英国的戏剧。”<sup>⑩</sup>

从以上叙述可以见出，悲与喜的分离与对立是西方戏剧美学形态的主要特征。在悲剧与喜剧两种样式中，悲剧又是主要的、特别受青睐的样式。悲剧与喜剧界限分明，两种成分不允许混淆，各自得到充分的发展，是西方戏剧美学形态的优长。这种戏剧美有其优势、长处，但其缺陷和不足也是十分明显的一一“都有过火的毛病”。如果借用我国古人的话来概括，西方戏剧美学形态的缺失，正是“乐而不淫，哀而不伤”、“悲喜中节”的美学样式。这一“缺失”恰好正是我国古典戏曲之优长。

#### 四、古典戏曲美学形态的优长与缺失

耐人寻味的是，就在瓜里尼呼唤“悲喜混杂剧”的同时，我国明代浙江杭州文人卓人月却发出对悲剧的热切呼唤。卓人月大约属于“皱着眉头看生活”的一派，颇有些悲观厌世情绪。他认为文学艺术就应该表达这种情感和感受。卓人月在评点位上俊的杂剧《春波影》时写道：“文章不令人愁，不令人恨，不令人死，非文也！”在卓人月看来，现实生活中悲苦多于欢乐，因此，《会真记》中的悲剧结局比《西厢记》中的团圆结局更符合生活的实际，也更能打动人。出于这种认识，他特地编写了一部剧作《新西厢》<sup>⑪</sup>实践其文章“令人愁”，“令人恨”，“令人死”的主张。估计《新西厢》之“新”，主要在于改崔张团圆为离异。卓人月在为这部悲剧所写的序文中，从一个侧面描绘出古典戏曲美学形态的优长，更主要的是指陈其美学形态之缺失：“天下欢之日短而悲之日长，生之日短而死之日长，此定局也；且也欢必居悲前，死必在生后；今演剧者，必始于穷愁泣别，而终于团圆宴笑。似乎悲极得欢，而欢后更无悲也；死中得生，而生后更无死也。岂不大谬耶！夫生于风世，风草太乎使人超然于悲欢而泊然于生死。生与欢，天之所以赐人也；悲与死，天之所以罚人也。幸如世之所演，当悲而犹不忘欢，处死而犹不忘生，是悲与死亦不足以罚人也。又何风焉？又何风焉？崔莺莺之

事以悲终，霍小玉之事以死犹终，小说中如此者不可胜计，乃何以王实甫、汤若士之慧业而犹不能脱传奇之窠臼耶？余读其传而慨然动世外之想，读其剧而靡焉兴俗内之怀，其为风与否，可知也。”<sup>③</sup>卓人月从一个侧面勾画了古典戏曲美学形态的主要类型——悲喜杂见，离合环生；始于穷愁泣别，终于团圞宴笑。古典戏曲中虽然既有令人解颐的喜剧，也有令人酸鼻的悲剧，但更多的剧目则将两种成分混杂调和在一起，始于离者终于合，始于困者终于亨，最终结之以喜。即使是悲剧和喜剧也不会有西方悲剧和喜剧的“过分的悲剧的忧伤”，“过分的喜剧的放肆”，而是“令观之者忽而毗尽裂，忽而颐尽解。”<sup>④</sup>这正是古典戏曲美学形态之优长。古典戏曲美学形态的缺失在于：以悲苦、死亡作结的悲剧不多，而这一“缺失”又恰好正是西方戏剧美学形态之优长。

瓜里尼与卓人月同时表达了对对方戏剧文化的渴望和对本民族戏剧美学形态之缺失的不满。值得注意的是，他们的这种“这山望着那山高”的美学追求是在基本隔绝的状态下完成的。瓜里尼与卓人月根本不知道对方戏剧美的存在，谈不上是对对方的渴望，而只是由于对本民族戏剧美之缺失的天才发现。这种文化现象大概正如梁启超所指出的：“凡社会思想，束缚于一途既久，骤有人焉冲其藩篱而陷之。”<sup>⑤</sup>在审美领域同样也是如此。瓜里尼与卓人月都是有感于本民族戏剧美“束缚于一途既久”，欲“冲其藩篱而陷之”。值得深长思之的是：他们所要“重建”的戏剧美竟正是并不了解的对方之优长。

尽管西方有人响应过瓜里尼，对传统的悲剧与喜剧的严格界限作了有限的突破，但瓜里尼所呼唤的“悲喜混杂剧”在西方并未形成气候。卓人月的遭遇更糟。尽管他已声嘶力竭，但人们似乎都没有听见：既没有人响应，也没有人付诸实践，甚至也没有人反对，致使这篇“罕见的古典戏曲悲剧论著”沉埋日久，直到前些年才发现。瓜里尼与卓人月的“悲哀”不能单从他们个人身上去寻求解释，而应到他们所处的不同文化环境中去寻找答案。

#### 注 释：

- ① 董每戡：《五大名剧论》（下）人民文学出版社1984年版，第387页。
- ② 曾庆元：《悲剧论》，华岳文艺出版社1987年版，第129—130页。
- ③ 古希腊酒神节一共举行六天庆祝活动，第一天举行敬神活动，第二天由合唱队举行合唱歌竞赛，第三天开始戏剧竞赛活动。
- ④、⑤ 别林斯基：《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版，第187页。
- ⑥ 《王国维遗书》第十五册，上海古籍书店1983年影印版。
- ⑦ 《中国十大古典悲剧集·前言》，上海文艺出版社1982年版。
- ⑧ 按西方古代医学，人体中有四种汁或液——血、痰、胆汁、黑胆汁，人的性情和建康状况都由这四种液体决定。
- ⑨ 《西方文论选》（上卷）上海译文出版社1979年版，第198页。
- ⑩ 伏尔泰：《谈悲剧》，载《西方美学史资料选编》（上卷），上海人民出版社1987年版。
- ⑪ 瓜里尼与卓人月基本上为同时代人。瓜氏生于1538年，卒于1612年；卓氏生于1606年，大约卒于1636年。瓜氏发表《悲喜混杂剧体诗的纲领》时，卓人月约5岁。
- ⑫ 已佚，《剧说》卷二存目。卓人月为《新西厢》所写序文现存。
- ⑬ 《蟾台集》，转引自吴毓华《中国古代戏曲序跋集》中国戏剧出版社1990年版第298页。
- ⑭ 周之际：《吴歆萃雅题辞》。
- ⑮ 梁启超：《论中国学术思想变迁之大势》，《饮冰室合集·文集》第三册，中华书局版。

（本文责任编辑 张炳煌）