

# 莎士比亚悲剧点燃的悲剧激情

## ——莎士比亚与中国现代悲剧观念及创作

叶庄新

(福建师范大学外国语学院, 福建 福州 350108)

**摘要:** 20世纪初, 中国现代悲剧意识开始觉醒, 在学人自觉地向西方寻找范型的过程中, 以莎士比亚为代表的西方戏剧家唤醒并培育了一些在中国传统戏剧中没有或者很薄弱的艺术素质。其中, 莎士比亚悲剧的崇高感给中国现代悲剧注入了震撼人心的生命力与充满反叛抗争的人性精神。从总体上说, 莎剧的营养提升了中国现代悲剧观念及创作的人文意蕴与艺术高度。

**关键词:** 莎士比亚; 中国现代悲剧; 观念及创作

**中图分类号:** I106.3

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1000-5285(2008)01-0114-07

中国传统的戏剧观念并无鲜明的类型意识, 古典戏曲倾向于将悲喜因素熔于一炉, 没有悲剧、喜剧的划分, 一般只将戏剧分为“杂剧”、“南戏”与“传奇”等。中国人的悲剧、喜剧的概念是随着西方戏剧的东渐与自身对“新剧”的实践和理论揣摩中逐渐形成的。莎士比亚的戏剧在早期中国人的体认中, 被分成“悲剧”、“喜剧”(孙毓修称“笑剧”)和“历史剧”(朱东润称“演义剧”)。在中国现代戏剧发展进程中, 莎剧不仅相应地充当了悲剧、喜剧、历史剧等各类戏剧创作的范型, 也成为戏剧界人士对现代戏剧类型进行理论探讨的重要参照。从朦胧的体察到清醒的类型意识的产生, 一直到戏剧观念及创作的逐渐成熟, 莎士比亚都是戏剧先驱们通往现代戏剧类型观念之路的一盏明灯。本文主要讨论莎士比亚戏剧对中国现代悲剧观念生成与创作发展的意义。

—

虽然中国古典戏剧没有悲剧、喜剧的类型之分, 但不等于戏曲中没有悲剧或喜剧。在我看来, 20世纪初与“五四”时期激进的文化人疾呼“中国没有悲剧”, 正如他们大喊“旧戏毫无价值”一样, 带有强烈的偏激的成份。王国维就认为《窦娥冤》、《赵氏孤儿》是堪与西方戏剧大师的作品比肩的中国悲剧。但我们应该承认, 中国戏曲中纯正的悲剧数量极少, 而且在悲剧的观念上与西方隔着一道巨大的鸿沟, 其结构模式不免常常落入

“始于悲者终于笑, 始于离者终于合, 始于困者终于亨”<sup>[1]</sup>的窠臼。另一方面, 中国人并非只爱看笑剧、闹剧, 事实上中国的观众是很有同情心的, “愁苦之音易悦”的审美法则用在中国观众身上是很合适的。但是, 普通中国人眼中的悲剧, 常常只是“偏于琐屑中传出苦情”的“哀剧”或是纯粹可怖的“惨剧”, 如“文明戏”时期的所谓“悲剧”大部分都属于这两种体式。这类悲剧或者也能激起怜悯与恐惧, 却无法达到“情绪的净化”的目的, 与西方的那种充满崇高感和生命力的震撼人心的悲剧大相径庭。西方悲剧, 包括莎士比亚的悲剧, 让中国人感受到一种在传统戏剧里无法找到的力量。虽然国人最初提倡悲剧, 明显带有利用悲剧的感染力以达到教育民众的目的, 但毕竟他们已慢慢地接近了西方悲剧的本质。概括地说, 莎士比亚悲剧给中国现代悲剧注入的正是有一股中国古典戏剧中所少有的英雄气概和催人向上的精神。

如果说王国维最早将悲剧作为一种美学范畴引进中国, 那么中国最早竭力倡导悲剧, 大声呼唤悲剧时代到来的人, 大概要算蒋观云。1904年, 蒋观云在《新民丛报》上发表了《中国之演剧界》<sup>[2]</sup>一文, 文中介绍了莎士比亚悲剧及其在世界上的至高地位, 称“今欧洲各国, 最重莎翁之曲, 至称之为惟神能造人心, 惟莎翁能道人心。而莎翁著名之曲, 皆悲剧也。”将莎翁抬高到类乎“神”的位置上, 目的在于突出悲剧的地位。在他看来, 中国剧界最大的问题就是没有悲剧, 也就是说从来没有一部戏剧含有“泣风雨动鬼神之精诚者”, 而只

收稿日期: 2007-08-15

作者简介: 叶庄新(1968—), 女, 福建罗源人, 福建师范大学外国语学院讲师, 博士研究生。

有悲剧才能“启发人广远之理想，奥深之性灵”，才能为社会造福。若“欲保存剧界，必以有益人心为主，而欲有益人心，必以有悲剧为主。”我认为，蒋氏的论述有两点值得注意的地方，一是对西方悲剧审美特征及功能的把握。所谓“能委曲百折，慷慨悱恻，写贞臣孝子仁人志士困顿流离，泣风雨动鬼神之精诚”，这已接近于亚里斯多德以来的西方传统悲剧观念。他在文中还援引拿破仑的话说：“悲剧者，能鼓励人之精神，高尚人之性质。”二是对莎士比亚戏剧本质的认识。他指出莎剧的非凡之处在于“能道人心”，即对人性和人的心灵的揭示，说明当时学人已经意识到莎氏悲剧的美学价值所在。其实，西方悲剧作为一种观念，其基本概念自输入中国之日起，就为中国文化人所认同，但对悲剧精神实质的咀嚼和消化，却费去了中国人二三十年的功夫。

蒋氏对莎氏戏剧的人本特征及其社会功能的推崇不断得到同代文化人的呼应。鲁迅在1908年发表的《摩罗诗力说》中，援引卡莱尔《论英雄和英雄崇拜》中的论述，呼唤华夏大地能出现像但丁、莎士比亚这样从思想上、情感上统一民族的“诗人中的英雄”<sup>[3]</sup>。孙毓修在《欧美小说丛谈》里也指出“莎士比之理想，其势力之伟大，凡英国之人，无不受其感化者”<sup>[4]</sup>。朱东润的《莎氏乐府谈》极力称道莎剧的慷慨激昂，令人聊发“壮士万里之想”，“易水高歌之感”<sup>[5]</sup>。朱东润对莎氏悲剧人物高贵的人格尤为感佩。他写道：“《凯撒记》所记之事，英雄之事也。而《铸情记》所言者乃为儿女。所可记者，则布鲁东之为人，与罗密欧之人，相去乃勿远。布鲁东有情人也，即其杀凯撒亦出于不得已。至罗密欧者更为多情之士。其所以手毙太仆及巴黎子爵二人者，亦为其所逼不能自己而至于此，其人皆可慕，其事尤可悲也。”<sup>[6]</sup>然而这些论述无疑大多是感性的、直观的。

进入“五四”时期，文学革命先驱更是大力提倡悲剧。1918年，胡适在《新青年》上发表了著名的《文学进化观念与戏剧改良》一文，谴责传统的“团圆文学”不敢直面人生，是“说谎的文学”，强调只有引进悲剧的观念，才能“发生各种思力深沉，意味深长，感人最烈，发人猛醒的文学”。他认为悲剧的观念，“第一即是承认人类最浓挚最深沉的感情不在眉开眼笑之时，乃在悲哀不得意无可奈何的时节；第二即是承认人类亲见别人遭遇悲惨可怜的境地时，都能发生一种至诚的同情，都能暂时把个人小我的悲欢哀乐一齐消纳在这种支撑高尚的同情之中；第三即是承认世上的人事无时无刻没有极悲极惨的伤心境地，不是天地不仁，‘造化弄人’（此希腊悲剧中最普通的观念），便是社会不良使个人消磨志气，堕落人格，陷入罪恶不能自脱（此近世悲剧最普通的观念）。”<sup>[7]</sup>胡适的这种观念当然全盘取自西方，而且以现实主义表现为基础，指向启发民智的社会功能。他对悲剧的倡议马上得到傅斯年的响应，傅氏甚至提出悲剧的编剧构想：“最好的戏剧，是没结果，其次是不

快的结果。”<sup>[8]</sup>这观点在今天看来似乎有点浮泛。在新文化运动先驱者的振臂高呼之下，西方式的悲剧逐渐成为剧界模仿与研究的中心。不过，在“五四”现实主义戏剧倡导者眼中，悲剧的主旨应该是揭示社会的阴暗丑恶的现实，把人生腐败龌龊的一面指给人看。在这种观念引导下，“五四”时期的悲剧主人公大多是受压迫者，是弱者，虽然悲剧的结局一般是主人公在与恶劣社会环境的冲突中遭到惨败，但却缺少那种强烈的情感冲击力，缺少一种为追求理想而义无反顾，不惜牺牲生命的悲剧精神。因此，这类悲剧的内在生命是薄弱的，因为它们没有着力表现人物的不同情感、个性，没有潜心挖掘人物复杂的内心世界。其结构也是简单的，在戏剧形态上追随易卜生社会问题剧的创作模式，对易卜生戏剧进行表层的模仿。

20年代对悲剧的本质特征进行较为深入的美学探讨的当推徐志摩。1923年4月，徐志摩在《晨报副刊》上发表评论《看了黑将军以后》<sup>[9]</sup>。《黑将军》即莎剧《奥赛罗》。在文中，徐志摩对这次演出几乎不着一词，而是站在崇尚莎士比亚悲剧的立场上，揭示莎氏悲剧的本质，并批评中国人墨守成规，画地为牢，造成当前艺术浅薄无聊的局面，乃至无法理解、更无法创造出莎士比亚式的伟大的悲剧艺术。他指出：“悲剧不仅是不团圆的爱史，不仅是全台上都横满死尸的戏情，不仅是妻儿被强盗抢去的悲伤，不仅是做了一辈子老童生的凄惨；这些和相类的情节，我们可以承认都含有些悲剧的味儿，但不是艺术上的悲剧。”那么，什么才是真正的悲剧呢？他首先澄明：“真粹的悲剧是表现生命本质里所蕴伏的矛盾现象冲突之艺术。心灵与肉体之冲突；理想与现实之冲突，先天的烈情与后天的责任与必要之冲突，冷酷的智力与热奋的冲动之冲突，意志与运命之冲突，这些才是真纯悲剧的材料。”而从更深的层面说，悲剧应以挖掘人的灵魂为旨归，因为“生活的外象只是内心的理想不完全的符号。所以真悲剧奏演的场地，不仅在事实可寻可按的外界，而是在深奥无底的人的灵府里。要使啮噬，搅扰，烧烙，撕裂，磨毁，人的灵魂的纤微之事实经过，真实地化成文字，编为戏剧，那便是艺术，那便是悲剧的艺术化。”

在徐志摩看来，真正的悲剧大诗人，都是曾经“深入灵府里最秘奥最可怕亦最伟大的境界去探过险，回来用文艺的方法记载他稀有的经验”的。悲剧是最有生命力的艺术，他认为中国缺少悲剧的原因，就在于“古圣贤”用礼教的大帽子障住了生命的大海，而“浅薄的生命，产生出了浅薄的艺术，反过来浅薄的艺术，又限制了创造的意境，掩塞了生命强烈的冲动。”我们的人民“只能领略和风丽日，浅水清波的情味，而不能体会绝海大洋，惊浪洪涛的意趣”，因而就不能认识真正伟大的艺术，难以同情“烈情的悲剧”。他沉痛地发问：“在戏剧里，不错，我们有很俏皮的趣剧，情节串插，有时

我看比欧美的结构更有趣些,但如葛德说的一民族能表现天下最集中的仪式,是悲剧,我们的悲剧却在哪儿?”徐志摩最后指出,“我们如其要眼界进步,如其要艺术的同情心扩大,第一个条件就在打破浅陋的成见”。显然,这篇文章蕴含着作者在莎士比亚悲剧力量震撼之下对中国戏剧现状的深入思考。徐氏自觉地用西方的悲剧观念反观中国悲剧缺失的现象,比起同时期其他理论家对悲剧社会功能的强调,无疑更切近悲剧的审美本质,而他对悲剧的期待,也更多了一层美学建设的意义。徐志摩的悲剧观念与当时的浪漫主义戏剧家颇为契合。他所向往的生命的冲动,激荡于人的灵魂深处的冲突,在他与陆小曼创作的《卞昆冈》(1929)中获得了生动的艺术试练。这也正是20年代浪漫主义剧作家潜心表现的东西,虽然多数剧作家刻画得不算深,表现得并不透,而且在理性上同时受戏剧“为人生”的思想的掌控,常常自觉地将主题汇入启蒙的主流。

徐志摩在文中声明他并不想给悲剧下定义,而只想谈谈悲剧审美的主要原则。这似乎是这个时期学人论悲剧的普遍特点,即对“悲剧是什么”的问题进行阐释。冰心1926年的一个演讲稿也属此类<sup>[10]</sup>。她同样援引莎士比亚悲剧作为自己观点的佐证。首先对“悲剧”与“惨剧”进行辨析。她指出:“现在的人,常用悲剧两个字,他们用的时候,不知悲剧同惨剧是不同的,以致往往用得不得当。有许多事可以说是惨剧,不能说是悲剧。悲剧必是描写心灵的冲突,必有悲剧的发动力量。这个发动力量,是悲剧‘主人翁’心理冲突的一种力量。因为悲剧必有心灵的冲突,必是自己的意志,所以悲剧里的主人翁,必定是位英雄。莎士比亚的Hamlet同Macbeth是悲剧的缘故,就是因为这两剧的主人翁,在他们心里时常听得‘做或不做’的声音。”冰心对悲剧的界定,接近于布轮退尔的以“意志冲突”为中心的戏剧观,只不过她专注于人物内在的冲突,因而也更具有现代性的意识。她所说的“发动力量”,也就是学术界常用的“动力论”。

戏剧理论家马彦祥的观点与冰心的表述颇为相似。在他看来,“莎士比亚无疑是英国最伟大的戏剧家,而且同时也是在世界剧坛上可以傲视一切的戏剧家”<sup>[11]149</sup>。他认为“悲剧所表现的都是人类在人生中奋斗失败了的事”<sup>[11]165</sup>,而莎士比亚的悲剧则是“人类与自己性格上的缺点奋斗而失败”的悲剧的最高形式。他举例说,李尔王,安东尼,哈姆莱,都是这样性格有弱点的人。“与自己性格上的弱点奋斗”,反映在人物身上,就是强烈的内心冲突<sup>[11]169</sup>。宗白华也认为,莎士比亚时代是“从中古势力求解放,希腊的文学艺术重新被人发现的时期,实际上是‘人’的重新发现,‘人生的意义与价值’重新被发现,人体的油画与雕刻发达达到极高峰,而描写人性的内心生活,以人生的冲突斗争作题材的戏剧艺术,也就异常发达。莎氏是此大潮流中一个超越一切

的戏剧天才”<sup>[12]</sup>。“冲突”、“斗争”之类的字眼,是革命时代的人们乐于接受的;而对人物复杂的内心世界的开掘,确实也成为中国现代戏剧家悲剧创作的目标。

二三十年代的戏剧界对悲剧怀有急切的期待,主要是他们被西方悲剧尤其是莎士比亚悲剧的悲壮精神与严肃的悲剧情调所打动,获得崇高的情感的涤荡,他们热切希望用悲剧精神来激动国民麻木的神经,提升他们的精神境界。冰心谈到当前中国具备了悲剧产生的条件时,也与莎士比亚的时代作对比。她说:“自五四以来,我们醒悟起来,新潮流向着悲剧方面流去,简直同欧洲文艺复兴时一样。文艺复兴后,英人如睡醒的一般,觉得有‘我’之一字。他们这种‘自我’的认识,就是一切悲剧的起源。‘我是我,我们是我们’(I am I, we are we)认识以后,就有了自由意志,有了进取,有了奋斗去追求自由,而一切悲剧就得产生。沙氏‘Richard III’里就是‘我是我’,所以他说:‘我要爱我。’这是一个好例。”她对中国悲剧的前景充满了信心:“我们也会因感得了自我而使我们的境界焕然一新,使悲剧在我们中产生。”她号召青年做悲剧中的主人翁,因为他们是英雄,正如哈姆莱与麦克白<sup>[10]</sup>。显然,冰心对悲剧的言说深深地打上了“五四”时代的烙印。个人意识的觉醒,对英雄主义的向往,都是“五四”时期人的意识形态的重要特征。同样地,戏剧家熊佛西也十分殷切地希望中国民众能真正认同崇高的悲剧精神。他援引亚里斯多德的悲剧理论,说明“悲剧是诗类最严重的一种”,能使人产生敬畏和怜悯的情感,“看了莎翁的哈姆莱,我们不知不觉与他表同情了,不知不觉对他发生一种敬畏。……假如我们希望一线曙光,假如我们希望一点同情之泪,假如我们希望一件能任人生出敬畏之感的事物在中国发现,那么我们就应该急起直追,赶快起来提倡悲剧的艺术!”<sup>[13]</sup>

## 二

在中国现代,对悲剧进行最深刻、最系统的阐述的,是美学家朱光潜。朱先生在欧洲留学期间写成了博士论文《悲剧心理学》以及《文艺心理学》,作者自称前者是后者的“萌芽”,而后者则在作者回国后成了他任教的清华大学、北京大学、中央艺术学院的教材,经过修改和增补,于1936年由开明书店出版,其在中国悲剧观念和理论上的影响是深远的。朱先生这两部著作对悲剧作范例的地方很多,论述中时时流露出对英国布拉德雷教授的莎士比亚悲剧论的赞赏。朱氏对悲剧崇高感的论述比起同代学人只言片语的议论要充分的多,深入的多,他对西方悲剧本质的揭示达到了同期戏剧理论家的最高水平。

朱先生在文中首先引述了尼采的悲剧哲学,肯定了尼采对悲剧的准确把握。他同意尼采的说法,认为“悲

观主义”和“乐观主义”这类字眼单独用在悲剧上，都同样地不合适。他举了《暴风雨》中普洛斯彼罗的一段台词为例：

快活起来吧。  
我们的表演就到此结束：这些演员，  
我已经说过，都是一些精灵，  
现在已化为一阵薄薄的空气，  
象这场凭空虚构的梦幻一样，  
高耸入云的城堡、豪华的宫殿、  
庄严的神庙，甚至整个地球和  
地上的万物，都会消亡，  
象这场虚幻的演出一样消失，  
不留下一缕烟痕：我们都不过是  
构成梦幻的材料，我们短暂的一生  
最终也是止于永眠一觉。

作者指出，这里的悲观色彩是浓重的，但诗人却劝我们“快活起来”<sup>[14]363</sup>。悲剧的本意决不是使人消沉，而是超脱，以一种艺术化的眼光去观照人生。

悲剧与浪漫主义的感伤和忧郁情调的不同之处，在于前者有英雄气概，而后者却没有。“悲剧的基本成分之一就是能唤起我们的惊奇感和赞美心情的英雄气魄。”<sup>[14]293</sup>但是，光有英雄气概尚不足以产生悲剧效果，悲剧也可能仅有纯粹的英雄气概而无法提升到真正悲剧性的高度。恐惧也是悲剧感中一个必不可少的成分。在此，朱先生比较高乃依的《熙德》和《罗密欧与朱丽叶》，认为《熙德》远不如《罗密欧与朱丽叶》有悲剧意味，就因为其恐惧的成分不够突出。他说，假如罗密欧为家族报仇杀死了凯普莱特而不是提伯尔特，朱丽叶到宫廷去要求主持公道，并在帕里斯伯爵帮助下寻求复仇，可最后罗密欧为国立功，得到亲王和朱丽叶的宽恕，终于以幸福美满的婚姻结束全剧，那就基本上成为一部《熙德》。虽仍然具有同样的英雄气魄，可是“《罗密欧与朱丽叶》那种怜悯和恐惧到哪里去了呢？哪里还有那种深切的命运感、那种不可征服的爱力量、那种‘如水的月光的项链’的轻柔诗意和‘不祥的命星的束缚’的悲凉情调呢？”<sup>[14]294</sup>不过，悲剧恐惧也只是走向激励和鼓舞这类积极情绪的一个步骤，它唤起不同寻常的生命力来应付不同寻常的情境。悲剧的奇迹就在于它能将崇高感和怜悯的感情结合在一起。“悲剧正是通过描写悲剧英雄甚至在被可怕的灾难毁灭的情况下，仍然能保持自己的活力与尊严，向我们揭示出人的价值。”<sup>[14]332</sup>朱氏进一步澄明，对悲剧来说最重要的不是巨大的痛苦，而是对待痛苦的方式。他举例说，在《麦克白》这部悲剧中，邓肯和麦克白都遭受了巨大的痛苦，邓肯是无辜受害，受害比麦克白更甚。班柯也是这样。但是，邓肯和班柯都并不能因此成为比麦克白更具悲剧性的人物。悲剧不仅引起我们的快感，而且把我们提高到生命力的更高水平上。《奥赛罗》等悲剧杰作的结尾让人感

到勇敢、坚毅、高尚和宏伟气魄的显露。悲剧充满了矛盾，它总是在一定程度上是悲观的，因为它表现恶的最可怕的方面，但伟大的悲剧必然又是乐观的，因为它本质上是表现壮丽的英雄品格，激发我们的生命力感和努力向上的意识<sup>[14]415-418</sup>。

朱光潜对悲剧精神的阐释，既以亚里斯多德的传统悲剧界定为骨架，又灌注现代生命哲学与戏剧冲突说的血肉，这种对悲剧精神的全新解读，在现代中国的动乱岁月里得到戏剧家们的共鸣。陈瘦竹 1947 年的《论悲剧人生观》一文指出，“悲剧是人类抱着高超伟大的理想，本着严肃认真的精神，去向处于敌对地位的命运环境甚至自我实行奋斗的结果”<sup>[15]251</sup>。他认为：“我们这个时代，却是一个最悲壮的时代。这个时代所产生的各种苦恼灾难，最适宜于悲剧的发育；悲剧艺术在苦难中成长，在苦难中开放奇葩。”<sup>[15]253</sup>

曹禺在 40 年代发表了题为《悲剧的精神》的演讲，极力宣扬悲剧所要表现的极端的精神。与众不同的是，曹禺的悲剧观念既兼受西方悲剧理论创作的熏陶，又传承了民族的悲剧精神与艺术实践，并将二者融为一体。他说：“悲剧的精神，应该是敢于主动的。我们要有所欲，有所取，有所不忍，有所不舍。古人云：‘所爱有甚于生者，所恶有甚于死者。’这种人，才有悲剧的精神。”“可以称得有‘悲剧性’的人物如诸葛武侯，屈原，勃鲁托斯等，他们有热情，有‘至性’，有真正男子汉的性格。他们有崇高的理想，追求着，奋斗着，愿为这一理想的实现而抛弃一切。……惟有热情、至性的人才能演悲剧：为公众的高尚的热情和至性才是构成悲剧精神的要素。”<sup>[16]</sup>曹禺的话语中，除了“为公众的”这几个字眼是为了契合时代的诉求而增加的之外，完全可以看作是对悲剧的崇高本质所作的现代性与民族性的注解。从曹禺建国前的悲剧创作来看，似乎不能说曹禺按照上述悲剧观念来营造自己的悲剧，他的名作《雷雨》、《日出》、《北京人》和《家》，都只能说是普通人的悲剧。即使故事发生于一些名门望族，也充斥着一种没落腐朽的气息。这里所说的“普通人”，更主要的是指他的许多人物，虽“为个人的生存、温饱、发展而抗争，执著追求合理的生存方式与有价值的人生理想，却为严酷的客体环境所压抑、扭曲、异化，甚至被吞噬”<sup>[17]</sup>，因而他们在与周围环境对峙与抗争中还表现出懦弱，平庸，妥协，甚至猥琐，而不是始终奋发进取，至死不渝，从中也透露出曹禺改造国民性的人文情怀。但是，曹禺的剧作中也不缺少“热情至性”的人，蘩漪、鲁大海就是这类人物的先导。在曹禺 1949 年以前的剧作中，有一部内含“英雄主义”，也很接近于莎士比亚悲剧风格的作品，那就是《原野》。正像作者表白的那样，“《原野》是讲人与人的极爱和极恨的感情”<sup>[18]</sup>。仇虎有一颗为了复仇而不顾一切的狂暴的灵魂，还有花金子那倔强、泼辣的生命力，以及两人之间充满“野性”的爱

情,都能深深地撼动读者的生命激情。当我们看到“仇虎的尸身沉重地倒下”之前脸上那“快意的狞笑”,不能不感到生命的力量与尊严。钱理群先生曾说:“曹禺的戏剧本质上仍然是理想主义与英雄主义的;《原野》在曹禺剧作中,也许是把这种理想主义、英雄主义色彩表现得最为浓烈的,我们却因此可以说,《原野》是最‘曹禺的’戏剧。”<sup>[19]</sup>对建国前曹禺悲剧本质的这一评价,很难说是一种学理性的论断,但他肯定《原野》的理想主义、英雄主义色彩,是受众能予以认同的。

中国30年代末至40年代的历史悲剧中,有相当多剧作注重揭示人物不可避免的悲剧命运,并致力于表现主人公不屈不挠的抗争意志和一往无前的牺牲精神。吴祖光的《凤凰城》、《正气歌》,郭沫若的“六大悲剧”,欧阳予倩的《忠王李秀成》、《桃花扇》,阿英的“南明史剧”与《李闯王》,阳翰笙的《草莽英雄》、《槿花之歌》等,就是显例。其中吴祖光是个充满着浪漫的英雄主义情结的戏剧家。他喜欢《水浒传》的一百零八英雄人物,因为“他们有的是互爱,互助,坦白,天真,重义气如山斗,视生命如鸿毛”,这正是现代人所缺乏的;他希望人们能重新认识林冲这样的英雄<sup>[20]</sup>。郭沫若的历史剧同样充满着淋漓尽致的英雄主义气概。郭沫若早年崇拜歌德,但也直接间接地接受了莎士比亚的影响,随着创作的不断成熟,到了40年代,莎士比亚在他的史剧观念中占有越来越重的分量。但无论是歌德还是莎士比亚,都继承了古希腊英雄悲剧的传统。郭沫若的史剧创造,也是对这一传统的移植与发扬。他把历史上的战国时代称为“悲剧时代”,就因为这个混乱的时代出现了许多可歌可泣的英雄人物,他们不惜为了实现自己的理想,伸张心目中的正义,而慨然献出自己的生命。他说:“悲剧的戏剧价值不是单纯地使人悲,而是在具体地激发起人们,把悲愤转化为力量,以拥护方生的成分而抗斗将死的成分。”<sup>[21]</sup>郭沫若的史剧一向被称为“悲壮型”的英雄悲剧。他笔下的悲剧主角都有一股“烈性”,尤其是一系列女性主人公,如聂嫈、如姬、阿盖公主,乃至婵娟,他们或者舍生取义,或者为追求自由与理想而奋勇抗争,无怨无悔。用陈瘦竹的话来说,“郭沫若的这种崇高阳刚的悲剧艺术,令人奋发图强,必然要使一切悲观主义的作品相形见绌,黯然无光。”<sup>[15]11375-1376</sup>

### 三

朱光潜曾说,近代西方悲剧在基本精神上来源于欧里庇得斯,而不是埃斯库罗斯或索福克勒斯,因为前者已经不再象后两者那样,展现人在命运面前的渺小。如施莱格尔所言,在欧里庇得斯的剧作里,“命运很少是全剧中无敌的精神和悲剧世界里的基本思想”;欧氏从探索宇宙间的大问题转而探索人的内心。爱情、嫉妒、

野心、荣誉、愤怒、复仇、内心冲突和社会问题——这些就是象莎士比亚、拉辛或易卜生这类戏剧家作品中的动力<sup>[14]313</sup>。偏爱有弱点的悲剧人物,曾被亚里斯多德视为观众审美趣味的弱点,朱光潜建议“聪明的剧作家”承认这一事实,并设法使他的艺术既能得“内行”的欣赏,也能受一般观众的欢迎<sup>[14]322</sup>。关于悲剧的对象客体,尤其是悲剧人物的本质,中国现代学人透过莎剧也获得逐渐深入的认识。莎剧中并不缺少以恶人或罪人为主角的著名悲剧。朱光潜指出,并非只有普罗米修斯、苔丝狄蒙娜或考狄利娅这类好人的悲惨命运才能产生悲剧感,邪恶也能激起悲剧的恐惧,“一个穷凶极恶的人如果在它的邪恶当中表现出超乎常人的坚毅和巨人般的力量,也可以成为悲剧人物”<sup>[14]306</sup>。朱氏对比了莫利哀笔下的达尔杜弗和莎士比亚创造的夏洛克,指出前者之所以是喜剧人物,是因为他是个胆小的恶棍,他的行为暴露出他的卑劣。而夏洛克虽然放在一部喜剧里,却实在是一个悲剧人物,因为他的残酷和报复心之强烈,已足以给我们留下带着崇高意味的印象。理查三世也是这样。

描写一个恶人从福落到祸,同样能激起观众悲剧的怜悯,因为我们想到具有如此毅力和力量的人,却用来为破坏性的目的服务,常会产生白白浪费的感觉。像《奥赛罗》中的伊阿古,完全违反我们的道德感,作为个人难以唤起我们的怜悯。但是,“当我们放眼一看这类邪恶人物所寄身的宇宙,我们对坏人的仇恨就淹没在我们对整个人类的怜悯之中,我们的正义感也就消失在可对怖事物的观照之中”<sup>[14]308</sup>。朱氏对“恶人”的悲剧的论述,令人想起辜鸿铭对《理查三世》的评价,他认为理查三世“是一个有着勇敢的英雄般的灵魂”的人,只不过“被其内心强烈而失去控制的报复情绪驱使,以致作出残忍可怕之举,最终为自己带来一个悲剧结局”<sup>[22]</sup>。辜氏甚至认为理查三世不是一个真正卑鄙的坏人。朱光潜和辜鸿铭的观点虽然有明显的差别,但都肯定了所谓坏人在悲剧中的地位。朱栋霖将这样的悲剧称为“罪人的悲剧”<sup>[23]</sup>。莎士比亚的《麦克白》更是“罪人的悲剧”的经典之作。麦克白弑君篡位,残杀异己,罪大恶极;但他身上同时拥有高贵的智慧和英勇的品质,而且在他犯罪的过程中,善与恶在内心不断地交战,使其精神几乎濒临崩溃。正如别林斯基所说,“麦克白是一个坏蛋,但却是一个具有深刻而强大的灵魂的坏蛋。因此,他唤起的不是反感,而是同情”<sup>[24]</sup>。席勒则把罪人的内心冲突过程理解为另一种崇高:“一个人由于受不了内心法官的谴责的声音,这些声音他不能充耳不闻,绝望之余,把人生中所有的财富,甚至于自己的生命都弃置不顾,还有什么能比这种英雄气概的绝望心情更加崇高呢?”<sup>[25]</sup>

西方以莎士比亚为巅峰的“罪人的悲剧”大大拓宽了悲剧表现对象以及戏剧家对悲剧人物性格进行多样化

刻画的视野。传统悲剧的主人公一般是正面人物，原因很简单，教化的观念、因果报应观念以及观众对“诗的正义”的审美期待，不容许将戏剧刻画的重心放在一个邪恶的、或者犯下不可饶恕的罪行的人物身上。而所谓恶人或罪人的悲剧，表现的中心并不在于犯罪作恶的情节本身，而在于人物犯罪、追悔、罪疚心理的揭示，主要表现出对人的复杂灵魂及其潜意识的纵深穿掘。因此，这类戏剧经常可以归入“心理悲剧”的范畴。我们不难理解，在中国，只有当心理学被作为一门科学引进中国，而且充分关注“人”的存在的现代，摹写罪人的悲剧才有可能成为戏剧家自觉的追求。南开学校的《一念差》（1916，由张彭春修改）就是首开风气之作中的一个重要文本。此后洪深的《赵阎王》（1922）、李健吾的《梁允达》（1934）、曹禺的《原野》（1936）等，都属于“罪人的悲剧”。这几位剧作家都曾深受莎剧的浸染，我们完全可以想象莎士比亚内化于他们的戏剧观念与创作中的影响。

与莎士比亚不同的是，中国现代的“罪人的悲剧”

更为强调社会环境对主人公犯罪的影响作用，这当然与揭露社会黑暗的时代主流意识有关。曹禺笔下的仇虎并不是严格意义上的“恶人”，他本质上有着农民的善良和纯朴，他身上粗犷、蛮性的生命力是作者所着意烘托和热情赞许的，是受压迫的生存环境和封建的复仇观念将仇虎推向杀害无辜的犯罪之路。洪深的《赵阎王》刻画了一个“做坏事嫌好，做好事又嫌坏”的具有复杂个性的士兵赵大的形象，对这个被罪恶社会的大染缸染黑了的“作恶的士兵”表示了深切的同情。洪深也是个相当熟悉莎士比亚戏剧的戏剧家，无论是在清华求学时代，还是在美国耶鲁大学学习戏剧期间，他都对莎士比亚进行过系统的学习和研究。虽然评论界指责《赵阎王》带有明显的模仿印痕，但它毕竟给现代悲剧人物长廊里增添了新的角色类型，从这个意义上说，洪深的努力是有开创意义的。而且，如马彦祥说的那样：“假如民国十二年没有洪深的《赵阎王》出世，贡献了编剧艺术的新的技巧，恐怕那样的剧本（指陈大悲式的富于刺激性的戏——引者注）至今还充溢在市场上呢。”<sup>[11][232]</sup>

### [参 考 文 献]

- [1] 王国维. 红楼梦评论 [A]. 王国维遗书：第5卷 静庵文集 [M]. 上海：上海古籍书店，1981：50.
- [2] 新民丛报 [N]. 1904，(17).
- [3] 鲁迅. 摩罗诗力说 [A]. 鲁迅全集：1 [M]. 北京：人民文学出版社，1981：64.
- [4] 孙毓修. 欧美小说丛谈 [J]. 小说月报，1913，4（8）.
- [5] 朱东润. 莎氏乐府谈：二 [J]. 太平洋，1917，1（6）.
- [6] 朱东润. 莎氏乐府谈：四 [J]. 太平洋，1918，1（9）.
- [7] 胡适. 文学进化观念与戏剧改良 [J]. 新青年，1918，5（4）.
- [8] 傅斯年. 再论戏剧改良 [J]. 新青年，1918，5（4）.
- [9] 徐志摩. 看了《黑将军》以后 [N]. 晨报副刊，1923-04-11-14.
- [10] 冰心. 中西戏剧之比较 [N]. 晨报副刊，第62期，1926-11.
- [11] 马彦祥. 戏剧讲座 [M]. 上海：上海现代书局，1932.
- [12] 宗白华. 莎士比亚的艺术 [A]. 宗白华全集：2 [M]. 合肥：安徽教育出版社，1994：156.
- [13] 熊佛西. 佛西论剧 [M]. 上海新月书店，1931：27-28.
- [14] 朱光潜. 悲剧心理学 [A]. 朱光潜全集：2 [M]. 合肥：安徽教育出版社，1987.
- [15] 陈瘦竹. 论悲剧人生观 [A]. 陈瘦竹戏剧论集 [C]. 南京：江苏教育出版社，1999.
- [16] 曹禺. 悲剧的精神 [A]. 田本相编. 曹禺全集 [M]. 花山文艺出版社，1996：88-90.
- [17] 庄浩然. 现代戏剧理论与实践 [M]. 福州：福建教育出版社，1997.
- [18] 曹禺致蒋牧丛信，转引自田本相. 曹禺传 [M]. 北京：十月文艺出版社，1988：464.
- [19] 钱理群. 大小舞台之间 [M]. 杭州：浙江文艺出版社，1994：117.
- [20] 吴祖光. 《林冲夜奔》序 [A]. 周靖波编. 中国现代戏剧序跋集：下 [C]. 北京：北京广播学院出版社，2003：434-435.
- [21] 郭沫若. 由《虎符》说到悲剧精神 [A]. 沫若文集：17 [M]. 北京：人民文学出版社，1961：165.
- [22] 辜鸿铭. 呐喊 [A]. 夏日等编. 辜鸿铭作品精选 [C]. 武汉：长江文艺出版社，2004：369.
- [23] 朱栋霖. 论罪人的悲剧 [J]. 戏剧艺术，1990（3）.
- [24] 别林斯基. 别林斯基选集：2 [M]. 上海译文出版社，1979：117.
- [25] 席勒. 论悲剧题材产生快感的原因 [A]. 古典文艺理论译丛 [C].（6）：80-81.

## The Passion for Tragedy Kindled by Shakespeare's Tragedies

—Perception and Creation of Modern Chinese Tragedy under the Influence of Shakespeare

YE Zhuang-xin

(College of Foreign Languages, Fujian Normal University, Fuzhou 350108, China)

**Abstract:** The beginning of the 20th century saw the awakening of awareness of modern Chinese tragedy. While the scholars were endeavoring to seek models from the West, Shakespeare and other western dramatists aroused as well as fostered some artistic qualities that had been non-existent or weak in traditional Chinese drama. Particularly, the sublimity of Shakespearean tragedies had injected an exciting vitality and a revolting spirit into modern Chinese drama. Generally speaking, the nourishment from Shakespearean tragedies had added to the humanistic meaning and raised the artistic altitude of modern Chinese tragedy.

**Key Words:** Shakespeare; modern Chinese tragedy; perception and creation

(上接第 113 页)

### [参 考 文 献]

- [1] (美) J. E. D. 赫施. 客观阐释 [A]. 胡经之, 张首映. 西方二十世纪文论选: 第三卷 [C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1989.
- [2] J. E. D. Hirsch. Faulty Perspectives [A]. David Lodge. Modern Criticism and Theory [C]. London and New York: Longman, 1991.
- [3] (德) 胡塞尔. 纯粹现象学通论 [M]. 北京: 商务印书馆. 1996: 148.

(责任编辑: 陈 颖)

## Hirsch's Traditional Hermeneutics in Modern Form

CHEN Ben-yi

(Center for Poetics Studies, Southwest University, Chongqing, 400715)

**Abstract:** Hirsch's traditional hermeneutics insists that the author's intention is the original meaning of the text, which is objective to the reader. This is a traditional hermeneutic viewpoint. Yet Hirsch proves it with modern philosophy and meanwhile absorbs certain ideas from modern hermeneutics to solve the problem of sense being uncertain in interpretation. Therefore, Hirsch's hermeneutics has a modern form.

**Key words:** Hirsch, hermeneutics, intention, meaning, significance