

“悲剧”、“喜剧”与中国戏曲研究及其它

解玉峰

戏剧艺术（上海戏剧学院学报）200年第3期

—

中国戏曲也是一种戏剧，国人这一观念的形成多半应归功于本世纪初的国学大师王国维先生。在西方，戏剧有悲剧、喜剧之别，其传统既厚且久。中国戏曲既然是一种戏剧，“悲剧”、“喜剧”介入中国戏曲研究似乎是很自然的事情。但“悲剧”、“喜剧”介入中国戏曲的研究究竟有什么意义？它是否曾有效地帮助我们接近和理解中国戏曲？本文试就此谈一点个人的理解。

1913年，王国维先生终于完成了《宋元戏曲史》的撰写，在这部被视为于二十世纪戏曲学有奠基意义的著作中，王国维说：“明以后无非喜剧，元剧则有悲剧在其中。……关汉卿之《窦娥冤》、纪君祥之《赵氏孤儿》，……即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。”（注：《王国维戏曲论文集》P. 85，中国戏剧出版社1984年版。）将西方的“悲剧”、“喜剧”这两个概念引入中国戏曲的研究，王国维可以说是第一人。需要指出的是，王国维先生是出于他对我们民族文化浓厚的热诚而说这番话的，这正如他在文化情结的驱使下开创中国戏曲的研究一样。在王国维先生之后，中国戏曲的研究渐成风气，研究的思路也多同于《宋元戏曲史》，即以西方戏剧为参考察中国戏曲。所以关于中国戏曲是否有“悲剧”和“喜剧”这一问题，也成为学者们关心和争议的问题。鲁迅、郑振铎、蒋观云等学者都发表过意见。由于民国时期以及建国后前十几年的戏曲研究主要处于戏曲文献的挖掘、清理阶段，真正对戏曲本身的研究（所谓“文本研究”）并不多，所以“悲剧”、“喜剧”问题也并未给中国戏曲的研究造成实质性的影响，这种情况一直延续到八十年代初。

1980年8月初，上海文艺出版社邀集了上海市部分戏剧、美学和文艺理论工作者，就中国古典悲、喜剧问题进行了一些讨论。讨论的议题主要是：对中国古典戏剧进行悲、喜剧分类是否恰当，应根据什么标准来鉴别我国古典戏剧中的悲剧和喜剧，哪些作品可列为古典悲、喜剧的代表性剧目等等。赵景深、郭绍虞、朱东润、蒋孔阳等著名学者都参加了讨论。多数与会者认为，对中国古典戏剧作悲、喜剧的划分，可以说是一个有益的尝试，但具体的划分和分析，一定要从我国传统戏曲的实际出发。也有的与会者提出异议，中国古典戏剧大团圆的结局多，不论是元杂剧或明清传奇，大多数作品都不能列入悲剧和喜剧，因此不宜作悲、喜剧的划分。（注：详见上海《文汇报》1980年8月6日第3版。）在这次会后，戏曲研究界的一些专家学者，就中国古典戏剧的悲、喜剧问题还有一些更进一步的讨论，上海文艺出版社将这些讨

论的结果编成《中国古典悲剧喜剧论集》，并于1983年出版。在出版这一论文集之前，上海文艺出版社已在1982年出版了由王季思先生领衔主编的《中国十大古典喜剧集》，接着又于1985年出版了仍由王季思先生任主编的《中国十大古典悲剧集》，1989年上海文艺出版社又出版由郭汉城先生任主编的《中国十大古典悲喜剧集》。上海文艺出版社三个“十大”出版之后，国内又陆续出版了几种以“十大”命名的悲、喜剧集。三个“十大”及其仿效者的出版和流行造成的客观事实是，中国戏曲有了“悲剧”、有了“喜剧”，也有了“悲喜剧”。

在西方戏剧史上，自古希腊到近、现代，“悲剧”、“喜剧”在传统上也并不是一成不变的，但“悲剧”、“喜剧”之间一直有比较分明的界限，从实际的戏剧创作到戏剧理论的总结，我们都可以看到这一点。从埃斯库罗斯到莎士比亚再到果戈理，戏剧家们都至少是按照他们时代的“悲剧”或“喜剧”的模式和要求从事戏剧创作的。创作实际的差异也反映到了理论的归结上。亚里斯多德说：“喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。”（注：亚里斯多德《诗学》P.9，人民文学出版社1962年版。）“‘悲剧’应摹仿‘严肃的’、可引起我们‘怜悯与恐惧’的事件。”（注：亚里斯多德《诗学》P.19，人民文学出版社1962年版。）高乃依说：“喜剧和悲剧的不同之处，在于悲剧的题材需要崇高的、不平凡和严肃的行动；喜剧则只需要寻常的滑稽可笑的事件。悲剧要求表现剧中人所遭遇的巨大的危难，喜剧则满足于对主要人物的惊慌和烦恼的摹拟。”（注：高乃依《论戏剧的功用及其组成部分》，《西方文论选》上卷P.255，上海译文出版社1979年版。）别林斯基说：“悲剧所产生的作用是震撼灵魂的神圣的恐惧；喜剧所产生的作用是笑，是时而快乐、时而冷嘲的笑。……悲剧在其狭窄的动作范围内只集中主人公的事件的崇高的富有诗意的方面。喜剧则主要是描绘日常生活中的平凡方面、它的琐碎事故和偶然事情。”（注：别林斯基《诗的分类》，《西方文论选》下卷P.383，人民文学出版社1964年版。）所有这些理论家们对“悲剧”、“喜剧”的阐释不尽相同，但都指出了“悲剧”、“喜剧”在题材、形式等方面的显著差异，所以西方戏剧中的“悲剧”、“喜剧”的区分也从来并不需要费多少力。

中国戏曲有没有近乎西方意义的“悲剧”和“喜剧”？笔者认为，孔尚任的《桃花扇》可以算作中国戏曲史上唯一一部比较标准的“悲剧”。至于“喜剧”，我们也许可以找到不少，象杂剧《歌代啸》（一般认为其作者为徐渭）、孙仁孺的《东郭记》、吕天成的《齐东绝倒》等。但需要指出的是，这些带有浓厚的文人旨趣的“悲剧”和“喜剧”，虽然可以博得文人学士的喝彩，但中国的老百姓并不一定怎样喜欢。象王国维先生极力称赞的《桃花扇》（注：《〈红楼梦〉评论》，《王国维论学集》P.358，中国社会科学出版社1997年版。），在后来的戏曲舞台上也并不特别“走红”。清乾隆年间编成的流行剧目汇集《缀白裘》中，

《长生殿》收了八出，而《桃花扇》竟然一出未收！《桃花扇》剧终有意破“团圆之趣”

（注：李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七）P. 69，中国戏剧出版社 1959 年版。）的旧例，用以寄托“兴亡之感”。但孔尚仁之友顾彩改编的《南桃花扇》又成大团圆，其中原因无它：快于观者。中国戏曲史上这些真正有“悲剧”或“喜剧”意味的剧作恰恰可能是最缺少舞台生命力的，戏曲史上为数最多的作品叙述的是“悲欢离合”的故事，戏曲作家最讲究的是“苦乐相间、悲喜交错”。如果要对这样一些作品作出“悲剧”或“喜剧”的定性的判断也许是较为困难的。

《中国十大古典悲剧集》、《中国十大古典喜剧集》以及《中国十大古典悲喜剧集》所确认的“悲剧”、“喜剧”和“悲喜剧”仅仅三十种，如果这种确认可以被我们所接受，但剩下的问题仍然很多。三十种对于浩瀚的古典戏曲典籍而言，仅仅是微不足道的一小部分，剩下的那么多的作品应当如何划分？正如研究者们早已指出的，中国的“悲剧”和“喜剧”有中国的“民族特征”的，所以不能简单地拿西方的标准来限定。所以自从“悲剧”、“喜剧”这一对概念开始被真正引入到戏曲研究中，就有许多研究者专就“悲剧”、“喜剧”以及“悲喜剧”的鉴别标准问题穷心竭虑，给予了相当多的思考。相关的论文不计，专以“鉴别标准”为论题就有很多篇。（注：以笔者之所见的即有：宋常立《试谈元杂剧悲剧的鉴别标准》（文见《中国古典悲剧喜剧论集》）、范华群《谈中国传统喜剧、悲剧、悲喜剧的分类问题》（《戏曲研究》总第 53 辑）、段江丽《论中国古典悲剧的鉴别标准》（《中国文学研究》1994 年第 1 期）、周国雄《中国古典喜剧的鉴别标准》（《学术月刊》1996 年第 7 期）、古今《关于中国古典悲剧的几点质疑》（《艺术百家》1996 年第 3 期）、周国雄《中国正剧的本体风格和鉴别标准》（《文艺研究》1997 年第 1 期）等。）研究者们过去虽然做出了很多努力，但至今似乎也没有达成比较一致的意见，原因何在？

如果说西方的戏剧家们创作戏剧是观念在先，或是按“悲剧”的标准，或是照“喜剧”的规范，那么中国过去的戏剧家们是否也是观念在先，有意按“悲剧”或“喜剧”的标准或范式从事创作呢？我们不能否认，中国过去的戏曲家们有感动人心或务求滑稽的追求。中国戏曲中以传悲写怨著名的戏，专有一名称为“苦戏”，主唱的旦角称“苦旦”。是否能打动人，是衡量曲作优劣的一个重要标准。所以明人王世贞以《拜月亭》“歌演终场，不能使人堕泪”为一短，而认为它比不上《琵琶记》。（注：王世贞《曲藻》，《中国古典戏曲论著集成》（四）P. 34，中国戏剧出版社 1959 年版。）戏曲也崇尚“有趣”，有时就是有意引人发笑，丑、净二角的戏常常是专为插科打诨而设，所以也有“无丑不成戏”之说。明沈璟作《博笑记》就是务求“诙谐”，以博人一笑为旨归。清李渔《风筝误》的下场诗亦有：“惟我填词

不卖愁，一夫不笑是吾忧。举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。”（注：《中国十大古典喜剧集》P.624，上海文艺出版社1982年版。）但戏曲家使人落泪或使人开心的追求，是否可以作为他们“悲剧观”或“喜剧观”的标志呢？中国戏曲客观上有“动人”或“乐人”的艺术效果，这也许是有些研究者认为中国戏曲有“悲剧”、有“喜剧”的主要原因。以有“悲”者为悲剧，以有“笑”者为喜剧，这其中已有对西方“悲剧”、“喜剧”的误解。“动人”或“乐人”的艺术效果，与西方戏剧体裁意义的“悲剧”、“喜剧”实际上还有相当一段距离。而且，中国戏曲中的泪与笑常常并不是独立存在的，它是既须“动人”，又须“乐人”。中国戏曲最多的情况是，一戏之中，油盐酱醋、酸甜苦辣诸般滋味无所不有，所谓“曲尽人情”，所以近人三爱（陈独秀）说：“戏曲者，普天下人类所最乐睹、最乐闻者也，易入人之脑蒂，易触人之感情。……使人观之，不能自主，忽而乐，忽而哀，忽而喜，忽而悲，忽而手足舞蹈，忽而涕泗滂沱，虽些少之时间，而其思想之千变万化，有不可思议者也。”（注：三爱《论戏曲》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》P.52，中华书局1960年版。）

当我们试图对中国传统的戏曲作出“悲剧”、“喜剧”（包括“悲喜剧”）的区分时觉得异常困难，其中的原因其实很简单，对于中国过去的戏曲家而言，当他们在开始戏曲创作时，并没有一个“悲剧”或“喜剧”的概念或模式在先，所以现代人试图作出区分时，只能依据个人的感受和理解而作出判定，个人的评判标准若想成为大家都可以接受的意见，自然困难重重。同样一部《牡丹亭》，有的研究者将其认定为“喜剧”，有的则认定为“悲剧”，有的则认定为“悲喜剧”，但对于汤显祖而言，他是否有“悲剧”、“喜剧”或者“悲喜剧”的概念呢？所以，过去我们对戏曲作品作出“悲剧”、“喜剧”或者“悲喜剧”的划分时产生种种歧异，是可以理解的，也极其自然，今后恐怕也难以一致。

如果说过去我们在“悲剧”、“喜剧”以及“悲喜剧”的划分上做了很多努力，也仍是众议纷纷，难得共识，那么我们引入这几个概念，并以此进入中国戏曲的研究，究竟有多少收益呢？“悲剧”、“喜剧”这两个概念的引入，客观上为我们的研究提供了另一种视角，在某种意义上也可以说是丰富了我们的戏曲研究。但这一对概念进入中国戏曲的研究后带来的问题也很多。过去我们在研究中国戏曲的“悲剧”和“喜剧”时，都注意到的一个现象是早期南戏多“负心戏”（或者说多“悲剧”），而后期南戏以及明清的传奇多“大团圆”（或者说多“喜剧”）。我们在分析这一问题时，往往习惯于借用西方悲、喜剧方面的理论成果，从社会政治变动、文人历史处境等方面来寻求解释，认为这是历史现实的反映。这种思路往往容易忽略了一个重要的事实：早期南戏在艺术体制方面并没有形成稳定的格式和规范，生、旦并不总是扮演纯正的正面人物，也不必有的“生旦当场团圆”。而后来的南戏，特别是《琵琶记》之后

的南戏、传奇，较为稳定的艺术体制要求南戏、传奇的创作必须有团圆的结局（生、旦如有矛盾也必须和解），所以传奇最末一出可通称“团圆”，所以同一题材的故事在小说中可以是“悲剧”，但到了戏曲中多是“喜剧”。明人拟作的话本小说有很多故事结局是不圆满的，此种例子比比皆是。同样的，元人杂剧多“悲剧”的问题，也并不能仅仅从“世道黑暗”的角度来看待，更重要的则是元人杂剧本不讲究“团圆之趣”。象关汉卿一样的元杂剧作家基本上是照故事的本来面目编戏，没有大团圆的规矩，不必有意改造故事结局。收入《中国十大古典悲剧集》的《赵氏孤儿》，元刊本四折，并无赵氏孤儿报仇的情节。但到了明人臧懋循《元曲选》中却增出一折，多了赵氏孤儿大报仇的令人快心的结局，这很可能是明人改造的结果，也恰恰反映了明代戏剧结局求圆满的一般风尚。过去有些研究者拿“悲剧”来研究中国戏曲时，常常也乐于从“悲剧人物”、“悲剧冲突”、“悲剧结构”等方面去作出分析、判断，但因为中国古代的戏曲家们用心之所在常常不在此，而在于“曲”，所以一番分析之后所得出的各种结论常常难以令人信服，或者有牵强附会、隔靴搔痒之嫌。

近二十年来，以“悲剧”、“喜剧”为题，我们做了很多文章，专以此为题的大著也颇有几种，今后也许还会看到一些论文和论著。但现在如果我们平心静气地作一点反思，“悲剧”、“喜剧”的引入，是否果真取得了最初我们引入时所期望的成效？西方的悲、喜剧理论可以说是从西方实际的戏剧中得出的，从中国实际的戏曲实践，古人未有，今天我们又如何能提炼出悲、喜剧论？“悲剧”、“喜剧”以及“悲喜剧”的引入，在某种意义上是否可能遮蔽了我们的眼光，制造了一些不必要的麻烦？人家老外有“悲剧”、有“喜剧”，我们是否也必须拿出一些“悲剧”和“喜剧”来证明我们民族的伟大？我们是否应该思考一下：与其主观地将中国戏曲作出“悲剧”、“喜剧”一类的定性判断，探讨“中国悲剧中的喜剧化手法”、“中国喜剧中的悲剧特征”，不如具体地分析一下中国戏曲为何总讲究“苦乐相间、悲喜交错”，以及中国戏曲常常在何处用悲、何处用喜、何处用庄、何处用谐？

由于历来古典戏曲典籍整理、出版的困难，三个“十大”的出版，为古典戏曲的普及做了值得称道的贡献。但三个“十大”的流行，也使年青一辈的研究者开始他们最初的戏曲研究时，极易触及的也正是这三个“十大”。中国戏曲有“悲剧”、有“喜剧”、有“悲喜剧”，这一点在他们的脑海中流下了深刻的烙印，他们会不自觉地拿“悲剧”、“喜剧”的眼光看待中国戏曲，“悲剧”、“喜剧”或“悲喜剧”的研究也就成了有些硕、博论文选题的重要选择。中国大陆是如此，港、台及海外的情况也相仿。

“悲剧”、“喜剧”介入中国戏曲研究以及由此带来的问题实际上是足以令人深入思考的。进入九十年代以来，戏曲研究从论文、论著发表的情况看，也并不算沉寂，但难得有真

正的突破。所以，前几年有的学者感慨中国戏曲的研究陷入了一种“卡壳”状态，这也许是研究者们共同的感受。我们在哪里卡了“壳”，如何打破这一“卡壳”状态？戏曲研究除了文献、艺术体制等较为外在的、实在的研究外，最终是为了进入“戏曲本身”的研究。如何进入？过去我们不自觉地拿西方的戏剧观念来研究中国戏曲，习惯于“戏剧人物”、“戏剧冲突”、“戏剧结构”一类的分析、考究（包括“悲剧”和“喜剧”），现在人们已觉出有些“隔”。因为中国戏曲研究最重要的是应当说明，中国戏曲作为“戏剧”与西方的“戏剧”有何不同。在认识论、功能论等观念的框架下，过去我们也做了很多“思想倾向”、“文人心态”、“时代特征”的文章，但有新见的并不多。旧调重弹总令人感觉乏味。因为中国戏曲研究最重要的是应当说明，中国戏曲作为“戏曲”与小说、诗文以及一般的历史文献有何不同。这几年，许多研究者已经在努力寻求突围的策略。笔者近来在北京、上海等地的研究期刊上偶然读到了几篇从民俗研究入手的论文，最初捧读这些大作时是颇为兴奋，也颇为惊喜的。文章的作者显然是在努力打破过去的研究框框，但转念之后又不能不生出一一些疑惑。以民俗研究或者其它角度进入“戏曲本身”的研究，可以是一种尝试，但是搞“民俗”还是搞“戏曲”的大方向还须把握好。闻一多先生运用民俗学的方法研究《诗经》，多有创获，受到学术界的一致推崇。但闻一多先生的研究是以民俗解读《诗经》，而不是相反——把《诗经》解读成民俗。恰如搞“红学”的也可以研究“美食”或者“茶道”，但如果以为此即是“红学”，可能就有些偏差，难怪有人将其称之为“红外线了”。

笔者对中国戏曲知之未深，文中所议未必中的。如何才是真正的“戏曲研究”，笔者也不敢横加框定。但在笔者看来，过去我们有的研究可能是绕了一些路，今后如何真正、有效地进入“戏曲本身”，如何使中国戏曲研究成为真正的“戏曲研究”，可能是我们需要认真思考、认真对待的问题。