

試探辛亥革命前後的悲劇理論與悲劇結局

趙得昌*

〈目 次〉

1. 前言
2. 中國傳統戲曲大團圓結局模式形成的原因與其內涵
3. 戲曲改良論者的悲劇理論
4. 王國維的悲劇理論
5. 悲劇結局的大量出現
6. 結語

1. 前言

遭逢巨大歷史陣痛的辛亥革命前後，是一個呼喚悲劇又涌現悲劇的時代。當時的中國，正處於危急存亡之秋，內憂外患頻仍，維新改良志士頭斷血流，民族民主革命先驅慘遭殺害，國難深重，廷爭激烈，民怨沸騰，鮮血與淚痕，哀吟與吶喊，遍徹全中國，社會現實中的悲劇，層見疊出。因此，慨時憂國精神成爲文化圈內知識分子的共同情感傾向。這個時期，由于西學東漸，西方的“悲劇”、“喜劇”概念的傳入，他們就注意到悲劇的效果，認爲悲劇能夠充分體現他們的慨時憂國精神，於是他們提出各種關於悲劇的理論，以弘揚悲劇。極具悲劇氣氛的社會氣候與悲劇的提倡，引發這個時期戲曲作者要寫作悲劇的動機，大量的悲劇作品由此出現，打破了以往的大團圓結局模式，以嶄新的姿容匯入到世界戲劇發展的奔騰浪潮中去。

* 高麗大 中文科 講師。

2. 中國傳統戲曲大團圓結局模式形成的原因與其內涵

中國傳統戲曲的大團圓結局模式的形成，像魯迅說過：“中國人底心理，是很喜歡團圓的”，¹⁾ 與中國觀眾一種對大團圓結局的偏好心理有密切的關係。中國觀眾既要求戲曲舞臺再現他們在現實生活中的苦難，又希望能看到“天道循環”、“因果輪迴”的應驗。觀眾對悲劇結局的否定，形成一股對大團圓結局心理期待的潮流，劇作者和藝人，爲了滿足觀眾的要求，被觀眾期待慾所驅動，對傳統戲曲結局進行竊案修改，這是對觀眾心理指向的順應。於是反悲爲喜，“始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨。”²⁾ “樂”，終歸是絕對的保證。傳奇舞臺上，生旦當場團圓，善惡當場報應，已經成爲常規。促成“團圓”的條件，則是明君的存在，清官的出現，俠客的相助，或神仙的幫忙。中國的觀眾希望的是破涕爲笑，他們進戲院爲的是尋找個心滿意足，而不是憤憤不平或悲腸鬱結。

那麼，這種喜歡“大團圓”結局的心理究竟怎麼形成？衆所周知，其在中國人的審美觀念，則“中和之美”。在中國古代，“中庸”被作爲審美的重要規範，“中和之美”是審美的理想原則，作爲價值尺度統治中國達二千年之久。它的提出可以推到孔子《關雎》，“樂而不淫，哀而不傷。”³⁾ 中和之美具有兩個明顯的特徵：首先，它是理性的，情感的表現必須時時受到理性的節制，其次，它是實用的，過度的享樂與哀傷都會損害身體健康，也有碍“教化”。中和之美的審美理想與儒家的文學觀是緊密相連的。中和之美追求和諧，自有它的道理。可是，一旦把它絕對化，作爲最高的審美尺度，也會帶來它的缺陷。“中和之美”這種心理追求，促使傳統戲曲形成大團圓結局，是根植於中國人已經比較成型的精神模式的一種表現。

1) 魯迅《中國小說的歷史變遷》，《魯迅全集9》，人民文學出版社，1991年版，316頁。

2) 王國維《紅樓夢評論》，《教育世界》76至78號，80至81號，1904年，見《中國近代文學大系·文學理論集二》，徐中玉主編，上海書店，1995年版，365頁。以下凡引此書者稱《文學理論集二》。

3) 孔子《論語·八佾篇》，《論語譯注》，楊伯峻譯注，中華書局，1980年版，30頁。

因為大團圓結局模式有助於用夢幻般的理想境界來彌補現實中的不平，以維持人們頑強生存下去所必須的心理平衡。然而，按大團圓心理鋪展的情節，儘管也可以慰藉觀眾的期待情緒，却不能使人們對生命和命運的必然性，有真正領悟。因此，我們可以說，這種“大團圓”式緩解，畢竟只是人的“童稚式快樂”。這同時也就意味對心理的某種傷害：

由於笑在生理和心理上是一種對抗恐懼、追求快樂的力量，因此它所帶來的最大危害就是麻痹-生理上本能地對快感的追求，心理上對恐懼的回避和補償。這在我國傳統藝術中表現得尤為突出，如追求大團圓(喜劇)結局的傾向，就是一個佐證。⁴⁾

這又是違背敘事文學的本意的。對敘事文學來說，偉大的藝術作品，“在於它能創作一種情節，正是在這種情節中，人類生活的內在關聯及其意義才得以呈現出來。”⁵⁾

3. 戲曲改良論者的悲劇理論

1894年中日甲午戰爭失敗以後，清末知識分子意識到國家民族處於存亡的危機，吸取了西方資產階級的政治鬭爭經驗，強調文藝的社會教育功能，認為戲曲是一種有廣範群眾性的文藝樣式，要將它與民族存亡、社會改良、國民精神聯係起來，立足現實而欲去啓蒙去救亡，因此發起了一場戲曲改良運動。他們又注意到歐美民族革命中悲劇演出的巨大社會教育功能，認為如果描寫民族危難、民生塗炭，中國傳統戲曲大團圓結局模式會與現實不適應，就必然要求戲曲在形式上主要採用悲劇的審美形態。因此他們深切體味到悲劇的藝術魅

4) 李新華《笑亦難》，《讀書》，1984年第5期，70頁。

5) 狄爾泰《體驗與詩》，轉引自劉小楓《詩化哲學》，山東文藝出版社，1986年版，159頁。

力，批判中國傳統戲曲的大團圓結局模式，弘揚悲劇。

蔣智由是第一次明確提出悲劇這個命題。這是辛亥革命前後中國戲曲界追趕世界戲劇潮流的重要標志之一。1904年，蔣智由在《中國之演劇界》一文中，首先引用當時日本評論界批評中國傳統戲曲之言，主張中國“無悲劇”說：

中國之演劇也，有喜劇，無悲劇。每有男女相慕悅一出，其博人之喝采多在此，是尤可謂卑陋惡俗者也。⁶⁾

日本評論界批判大團圓結局模式的論旨有相當合理的成分。因此，追隨日本評論界的見解，蔣智由在這篇文章中，批判中國傳統戲曲的大團圓結局模式，弘揚悲劇。這篇文章推動使戲曲改良論者更重視悲劇。蔣智由的文章主要從戲劇的特定形態上來論述悲劇。蔣氏論悲劇雖主要是論述悲劇的社會功能，其抹煞喜劇之價值亦失之公允；但悲劇的美感特徵却被他大體把握到了，並以此來闡述悲劇的社會教育功能，這一點是相當可貴的。此後，就有流傳至今的“中國無悲劇”的觀點，那是接受日本評論界的批評，並大都是以西方的悲劇精神和悲劇模式去審視中國傳統戲曲而得出的結論。

當時戲曲改良論者認為中國傳統戲曲的大團圓結局模式已難以適應時代的社會需求與審美需求，這也是實際情形。他們同意“中國無悲劇”的觀點，看重悲劇的社會教育功能，批判中國傳統戲曲的大團圓結局模式，弘揚悲劇。他們在西方悲劇理論的影響下，從理論的角度闡釋了悲劇的性質與特點，有助於人們加深於悲劇的理解和認識。他們的意見集中於四個方面。

其一，對大團圓結局模式的批判。

蔣智由反觀中國劇界，認為最大之缺憾是無悲劇，比較喜劇與悲劇的社會功能說：“劇界多悲劇，故能為社會造福，社會所以有慶劇也；劇界多喜劇，故能為社會種孽，社會所以有慘劇也。”他通過悲劇與喜劇的社會功能，闡明戲曲與社會之關係的密切，批判中國傳統戲曲的大團圓結局模式不“切合時勢”。⁷⁾

6) 轉引自蔣智由，《中國之演劇界》，《新民叢報》第3年第17期，1905年。見《中國近代文學大系·文學理論叢二》，第572頁。

陳獨秀認為大團圓結局模式主要以“受封”或“得官”作為解決戲劇衝突與矛盾的轉折點，提出“除富貴功名之俗套”，說：

吾儕國人，自生至死，只知己之富貴功名，至於國家之治亂，有用之科學，皆勿知之。此所以人才缺乏，而國家衰弱。若改去《封龍圖》、《回龍閣》、《紅鸞禧》、《天開榜》、《雙官誥》等戲曲，必有益於風俗。⁸⁾

陳獨秀此處所提及的諸戲，內容駁雜，唯以大團圓結局一點類似，體現出中國傳統戲曲一個非常之典型的結構模式。

李良材也批判中國傳統戲曲“落常套者”，說：“男女一見，即成相思，中經許多波折，卒得完聚。”⁹⁾

他們都從戲曲與國家衰弱以及治亂的關係發言，誇大了戲曲的社會教育功能。由此可見他們批判大團圓結局模式的動機是強調戲曲的社會教育功能。

值得一提的是，這個時期仍有人忽視悲劇的社會功能，肯定大團圓結局模式。徐念慈引黑格爾(Hegel)之言，首先肯定大團圓心理說：“其(按：黑格爾)言曰：‘藝術之圓滿者，其第一義，為醇化於自然。’簡言之，即滿足吾人之美的慾望，而使無遺憾也。”其次，他肯定大團圓結局模式說：“曲本中之團圓《白兔記》、《荊釵記》封誥《殺狗記》榮歸《千金記》巧合《紫簫記》等目，觸目皆是”，又指出其原因在於“要之使圓滿而合於理性之自然也。”¹⁰⁾ 徐氏不知“圓滿”心理與大團圓結局模式重情輕理，却主張“合於理性之自然”，這一面表出他的立論是很短淺，另一面忽視現實社會的要求。

其二，關於悲劇與改革社會。時慧寶從改革社會的立場主張編演悲劇：“何為救全社會，即演劇時聲淚俱下之演說也。何謂改革全國社會，即演劇現英雄之慘劇也。”¹¹⁾ 柳亞子從排滿革命的角度主張編演悲劇：“他日民智大開，河山

7) 蔣智由《中國之演劇界》，見《文學理論集二》，第573頁。

8) 陳獨秀《論戲曲》，《新小說》第2卷第2期，1905年，見《文學理論集二》，第619-620頁。

9) 李良材《甄別舊戲草》，《易俗雜誌》，1913年，見《文學理論集二》，第494頁。

10) 徐念慈《小說林緣起》，《小說林》創刊號，1907年，見《文學理論集二》，第346頁。

11) 時慧寶《批評(輿論一斑)：請看！請看！！大舞臺之青年》，《二十世紀大舞臺》第1期，1904年。

還我，建獨立之閣，撞自由之鐘，以演光復舊物推倒虜朝之壯劇、快劇。”¹²⁾ 蔣智由認為悲劇有助於“人心”：“使劇界而果有陶成英雄之力，則必在悲劇”，所以他下結論說：“欲保存劇界，必以有益人心為主，而欲有益人心，必以有悲劇為主。”¹³⁾

其三，關於悲劇與感人力量。在分析《血淚碑》時劍華指出：“《血淚碑》一劇，尤覺酸楚，一字一淚，信為悲劇中首屈一指，縱鐵石心腸，恐亦不能無感者矣”，“觀此悲劇能無迴腸盪氣耶？”¹⁴⁾ 柳亞子又認為《血淚碑》悲劇“能使人迴腸盪氣，不可抑制。”¹⁵⁾ 可生認為，馮子和之演技“發乎至情，感人者深”，¹⁶⁾ 因此，亞東戲迷這樣說“觀客不下淚者有幾？”¹⁷⁾ 署名“鐵”的論者還認為，正因為悲劇感人，所以才出現“一朝開幕，爭以先睹為快”的局面。¹⁸⁾ 他們都認為悲劇比喜劇及一般正劇更感人，“泰西名優，其卓卓者，均以悲劇擅勝場。良以動人感情之戲曲，悲劇尤甚於喜劇也。”所以他們就反對舊戲無味的插科打渾，認為“專事搬演，所以無味。”¹⁹⁾

其四，悲劇的美學價值更在於能鼓舞人的鬪志。蔣智由引拿破崙的話，論證悲劇的鼓舞人的特性。拿破崙一曰：“悲劇者，君主及人民高等之學校也，其功果蓋在歷史以上。”二曰：“能鼓舞人之精神，高尚人之性質而能使人學為偉大之人物”。蔣智由認為法國拿破崙一生之所以能“際法國之變亂，挺身而救時艱，其志事之奇偉，功名之赫濯”，就是因為“最所喜歡者為悲劇”。²⁰⁾ 張長倡議：“合古今未有之壯劇、怪劇、悲劇、慘劇，迭演於舞臺，以激勵我二百兆柔弱女同胞。”²¹⁾ 淚雨進一步認為，凡演悲劇的，皆是“傷心人別有懷抱者”，故而能鼓舞人的鬪志，使“為之揮涕不止”，不像“使人消磨志氣”之劇。²²⁾

12) 柳亞子《〈二十世紀大舞臺〉發刊詞》，《二十世紀大舞臺》第1期，見《文學理論集二》，第560頁。

13) 蔣智由《中國之演劇界》，見《文學理論集二》，第572-573頁。

14) 劍華《與柳亞子書》，柳亞子編著，《春航集·文壇》，廣益書局，1915年版。

15) 柳亞子《簫心劍態樓頭曲譚》，《春航集·劇評》。

16) 可生《與柳亞子書》，《春航集·文壇》。

17) 亞東戲迷《與鄭正秋書》，《春航集·文壇》。

18) 鐵《鐵盞盪餘》，《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，阿英編，中華書局，1962年版，第426頁。

19) 慕優生《海上梨園雜誌》，商務印書館，1911年，轉引自北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史（上卷）》，中國戲劇出版社，1990年，318頁。

20) 蔣智由《中國之演劇界》，見《文學理論集二》，第571頁。

21) 張長《軒亭冤·敘事》，上海振新圖書社石印本，1912年，見《中國近代文學大系·戲劇集一》，徐中玉主編，上海書店，1996年版，第507頁。

戲曲改良論者重視悲劇的觀點是從中國民族文化精神和民族心理出發，認識與理解中國傳統戲曲。當然，他們雖提出了悲劇這個美學命題，觸及了悲劇美學的某些方面，關於悲劇的美學特徵，悲劇矛盾衝突的基本規律，以及悲劇美學意義的本質，却沒有廣泛和深入地加以展開與討論。並且，關於悲劇的稱號各式各樣，如有“慘劇”、“壯劇”、“快劇”等諸種稱號，這些名稱只是對悲劇的一種表面化理解，從這些事實，我們可以看到對悲劇的他們理解是大凡能引起觀眾同情心的故事，均可稱為悲劇。他們僅用它作為鼓吹戲曲改良的藝術上與美學上的依據。從他們這種極其功利地接受西方美學與戲劇學中尤為重要的悲劇觀的態度這一點看，可知那個時代的人們推動戲曲改良主要出於非藝術的目的。因此他們不可能覺察到人生悲劇的一面，也不能轉化為對人生的悲劇感。但是，他們主張的意義在於揭示了整個中國戲曲體系需要借鑑西方戲劇予以改良，中國的悲劇審美形態也需要借助外力的強烈衝擊以注入新的活力，才能真實有力地反映現實。

4. 王國維的悲劇理論

在戲曲改良論者那裏，悲劇僅僅成了他們批判傳統戲曲的理論工具。他們並不試圖用它來解讀中國傳統戲曲，而僅僅是用它作為鼓吹戲曲改良的藝術上與美學上的依據，因此他們主要從戲劇的特定形態上來論述悲劇。但是，王國維與此不同，他從悲劇美學的角度出發，解剖“悲劇”命題，揭示中國傳統戲曲有無悲劇，從而說明了中國傳統戲曲有自己獨特的悲劇審美形態。王國維在1904年寫的《紅樓夢評論》中，主要運用西方哲學家叔本華的悲觀主義哲學思想和悲劇觀念，對《紅樓夢》進行了闡述與評價，提出了新的悲劇美學原則，打通了中西哲學，在中國奠定了悲劇理論的基礎。

22) 淚雨《觀劇雜誌》，《春航集·雜纂》。

王國維根據叔本華的理論，認為文學描寫人生之苦痛與其解脫之道。按照叔本華的見解，因為人受意志的支配與奴役，所以，“永遠無法滿足的慾望、徒勞無功的努力，被殘酷的命運踐踏的希望，苦惱增殖到最後亦難逃一死的生之迷惑”，²³⁾ 是人生無可避免的悲劇。叔本華所以視悲劇為文藝的“最高成就”、“最高峰”，正因為它“以表現人生可怕的一面為目的”，從而使人們最後永遠放棄了他們前所追求的目的，永遠放棄了人生的一切享樂”。²⁴⁾ 對於叔本華這些基本觀念，王國維幾乎全般接受的。雖然王國維悲劇觀念中，也不難見出亞理士多德、黑格爾、康德的影子，但就其整體來說，是和叔本華悲劇觀如出一轍的。

因此，王國維認為文學應該如《紅樓夢》那樣，寫“通常之道德，通常之人情，通常之境遇”，²⁵⁾ 這樣才有藝術上的感染力。根據叔本華的理論，他還認為各種文藝樣式中詩歌是“美術之頂點”，悲劇是“詩歌之頂點”，²⁶⁾ 故悲劇於文藝中最有美學價值。王國維又根據叔氏的理論將悲劇劃分為三種：第一種是由惡勢力造成的悲劇，第二種是盲目的命運者所致，第三種是普通人由於環境所迫不得不如此而造成的悲劇。他認為這三種悲劇之中，第三種悲劇是最具壯美之情，最有價值的。這是因為它并非如前兩類悲劇只是由“蛇蝎之人物與盲目之命運”所造成的偶然事件，而是“示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有”的必然結果。²⁷⁾ 這種“最大之不幸”要是早在命中注定，一定使人覺得離自己很遠。《紅樓夢》就是屬於第三種悲劇，反映了“天下之至慘”²⁸⁾，因而也是最美的悲劇，“悲劇中之悲劇。”²⁹⁾

根據這種悲劇觀念，王國維指出并批評了中國文學中的“團圓意識”。他認為，《牧丹亭》的還魂，《長生殿》的重圓，《西廂記》的驚夢，以及所謂的《紅樓復夢》、《補紅樓夢》、《續紅樓夢》等，都“始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨”，使中國戲曲小說“無往而不著此樂天之色彩”。³⁰⁾ 進行以上

23) 叔本華《愛與生的苦惱》，中國和平出版社，1986年版，112頁。

24) 叔本華《作為意志和表象的世界》，商務印書館，1986年版，350-351頁。

25) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第367頁。

26) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第368頁。

27) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第366頁。

28) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第366頁。

29) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第367頁。

的評價之後，他認為中國文學中具有“厭世解脫之精神”的作品，“僅有《桃花扇》與《紅樓夢》耳。”³¹⁾ 王國維認為傳統的大團圓審美習慣，影響了悲劇的美學價值，沖淡了悲劇情勢和悲劇氣氛。所以，他認為《桃花扇》、《紅樓夢》才是純真的悲劇。他還進一步認為，《桃花扇》和《紅樓夢》雖同具厭世解脫之精神，但程度又大有不同。他說：“故《桃花扇》之解脫，他律的也；而《紅樓夢》之解脫，自律的也。且《桃花扇》之作者，但借侯、李之事，以寫故國之戚，而非以描寫人生為事，故《桃花扇》，政治的也，國民的也，歷史的也；《紅樓夢》，哲學的也，宇宙的也，文學的也。”³²⁾ 他還認為，中國古代的戲曲、小說中，只有“《紅樓夢》一書，與一切喜劇相反，徹頭徹尾之悲劇也”，³³⁾ 它的真正價值在於使人讀後能滅絕一切慾望。當然在王國維的眼裏，《紅樓夢》這部書的悲劇的美學價值，並不在於揭露了中國封建社會的某些本質方面，而是反映了所謂人生固有的痛苦及其真正的解脫之道，證明了人生的真相乃是一場悲劇，只棄絕生活之慾，走出世之途，才能求得真正的解脫。顯而易見，王國維在這裏完全是運用了叔本華理論觀點來評判《紅樓夢》，而且宗旨在於以悲觀主義的悲劇精神反對中國傳統的樂天精神。

但是，隨着更深入研究，王國維的這種觀點發生了變化。在1908年所著的《人間詞話》中，他指出：“白仁甫《秋夜梧桐雨》劇，沈雄悲壯，為元曲冠冕。”³⁴⁾ 在1910年所著的《錄曲餘談》中，他又指出：“余於元曲中得三大傑作焉：馬致遠之《漢宮秋》，白仁甫之《梧桐雨》，鄭德輝之《倩女離魂》是也。馬之雄勁，白之悲壯，鄭之幽艷，可謂千古絕品。”³⁵⁾ 王國維兩次提及白樸的《梧桐雨》具有“悲壯”的特徵，無疑在他眼裏其已經成為悲劇作品。在1912年所著的《宋元戲曲考》中，他將悲劇的定義，歸納為“初無所謂先離後合，始困終亨之事。”³⁶⁾ 根據這一原則，他認為：“明以後，傳奇無非喜劇，而元則有悲劇在其中。”³⁷⁾ 把

30) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第365頁。

31) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第365頁。

32) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第365頁。

33) 王國維《紅樓夢評論》，見《文學理論集二》，第365頁。

34) 王國維《人間詞話》，《王國維文集》第一卷，中國文史出版社，1997年，156頁。

35) 王國維《錄曲餘談》，見《王國維戲曲論文集》，中國戲劇出版社，1984年版，第227頁。

36) 王國維《宋元戲曲考》，見《王國維戲曲論文集》，第85頁。

《漢宮秋》、《梧桐雨》、《西蜀夢》、《火燒介子推》、《張千替殺妻》等都劃到悲劇的範圍。而他認為最具悲劇性質的是關漢卿的《竇娥冤》和紀君祥的《趙氏孤兒》，因為這二部劇“雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。”³⁸⁾在這裏，王國維認為悲劇的根源是“意志”，“意志”決定悲劇的性質，“意志”是人的情感的淨化。所以，“意志”既是人的行動的根緣，也是悲劇的根緣。竇娥的悲劇，就是由她對邪惡勢力無畏不屈地反抗的“意志”而導致的。自然，王氏所褒贊的元雜劇主人翁的“意志”，已經不是《紅樓夢評論》中所說的叔本華的“生命意志”，而是類似於尼采的“超人”的“權力意志”。從“意志”來分析悲劇的根緣，顯示他的悲劇理論的刷新、發展。他的這種觀點，徹底推翻了日本評論界批評中國無悲劇的觀點。

王國維的悲劇理論，是一種從“古典思維”中掙脫而出的對人生、對生命之價值的現代反思，體現了一種現代意識。它為古老的中國悲劇形態增添了新的內容，為新型悲劇藝術的創造與發展起了鳴鑼開道的作用，對同時代的戲劇家及後人的影響是巨大深遠的。但是，他將悲劇視為個人苦悶的解脫之道，這是淵源於叔本華的悲觀主義的人生觀與唯心主義的藝術觀，自然沒能從文學與社會生活的關係中探求悲劇的社會根源。他的悲劇理論在一定意義上彌補了戲曲改良論者悲劇理論的某些不足與短淺，但因為從純學術的觀點出發，進行探討，比較缺乏戲曲改良論者悲劇理論植根現實關注現實的積極精神。

辛亥革命前後時期真正能理解王國維悲劇理論的人為數不多。但也有人深諳其意，例如，呂師勉在《小說叢話》中對《紅樓夢》“金陵十二釵”曲子的解釋，浸透了王國維的悲劇理論。他說：“此曲之第一節，為總合諸種之苦痛而釋其原因；其末一節，述其解免之方法；其中十二節則歷述諸種人物所受之苦痛，亦即吾人生於世界上所受之種種苦痛也。”³⁹⁾儘管理解王國維悲劇理論真諦的人不多，但是“悲劇”本身由于王國維的提倡，還是產生了相當的影響。王鍾麒便

37) 王國維《宋元戲曲考》，見《王國維戲曲論文集》，第85頁。

38) 王國維《宋元戲曲考》，見《王國維戲曲論文集》，第85頁。

39) 呂師勉《小說叢話》，《中華小說界》第1年第3至第8期，1914年，見《二十世紀中國小說理論資料（第一卷）》，陳平原、夏曉虹編，北京大學出版社，1997年版，第458頁。

在論述《紅樓夢》時，提到：“海寧王生，常言此書為悲劇中之悲劇”，“必富於厭世觀者，始能讀此書。”⁴⁰⁾ 這種影響對於當時戲劇小說界來說，在一定程度上促進了以悲劇為結局的作品的盛行。

5. 悲劇結局的大量出現

在漫長的封建社會裏，傳統戲曲作者往往以美好的理想和善良的願望編織出美麗的花環，來彌補現實生活的缺憾，他們的作品大多數以“大團圓”的結局收場。但鴉片戰爭以後，由於時代的巨變，粉碎了那些敏感的作家對於現實生活的一切幻想，清醒的冷峻代替了浪漫的激情，文學作品大多帶有悲涼的基調，悲劇意識亦已開始形成。例如，黃燮清的《居官鑒》、李文瀚的《銀漢槎》、范元亨的《空山夢》等劇，充塞着悲憤的情緒和蒼涼的哀訴，在觀念與體制上突破舊模式，追求悲劇效果。

戊戌與庚子以後，內憂外患的形勢愈來愈險峻，悲劇意識也更加強化了。為了挽救時勢，當時的知識分子弘揚悲劇，號召創作悲劇。在他們的影響下，以悲劇為結局的作品大量出現了。這個時期的悲劇美學風格漸由“戊戌”以前的悲憤蒼涼轉變為以激憤亢昂為主導的特色，給讀者以強烈的震撼、感召和鼓舞。

這個時期，悲劇在改良戲曲中所占比例之高，幾乎可以說是空前絕後。儘管辛亥革命前後的眾多作品不能稱作嚴格意義上的悲劇，但是它們的大量存在也在一定程度上改變觀眾與讀者的審美意識與審美習慣。

辛亥革命前後時期(1902年至1917年⁴¹⁾)發刊的改良傳奇雜劇共99種，⁴²⁾

40) 王鍾麒《中國三大小說家論贊》，《月月小說》第2卷第2期，1908年，見《文學理論集二》，第384頁。

41) 清末民初戲曲改良起於1902年。梁啟超在他的《論小說與群治之關係》一文中首次明確提出了“小說(包括戲曲)界革命”的口號。這股浪潮一直延續到1917年錢玄同在《新青年》發表《致陳獨秀》一文。當時胡適與陳獨秀在其文學革命的發難文章中，並沒有直接提出批判舊戲而代之以話劇。但是錢氏在這篇文章中，為了提倡話劇，激烈抨擊了舊戲。自此，激烈的“新舊戲劇論爭”開始展開，戲曲改革進入了新

以悲劇為結局的作品達到40種(包括雖然未完,可以推測結局會悲劇的作品),占了總數的40.4%。京劇及地方戲作品以悲劇為結局的也頗多。以悲劇為結局的改良戲曲在題材上大致分為兩類。一類是以中外重大政治事件為題材的。如寫皖浙起義失敗和徐錫麟、秋瑾殉國的《軒亭冤》傳奇、《蒼鷹擊》傳奇、《六月霜》傳奇、《開國奇冤》傳奇、《軒亭秋》雜劇、京劇《秋瑾》、粵劇《徐錫麟行刺恩銘》、潮劇《徐錫麟》等等,寫國外亡國事的《亡國恨》傳奇、《李範晉殉國》雜劇、京劇《越南亡國慘》、京劇《瓜種蘭因》等等,寫俄國侵略者暴行及愛國志士的抗俄鬥爭及勇於獻身的《三百少年》雜劇,戲文《黑龍江》。另一類是以歷史上民族戰爭故事為題材的。如寫蜀國滅亡的京劇《哭祖廟》,寫岳飛抗金的《黃龍府》雜劇、川劇《朱仙鎮》,寫文天祥抗元的《愛國魂》傳奇、川劇《柴市節》、粵劇《文天祥殉國》,寫張煌言和瞿式耜抗清的《懸壘猿》傳奇和《風洞山》傳奇,寫史可法抗清的《陸沈痛》雜劇,寫鄭成功抗清的《海國英雄記》傳奇等。除這兩類外,還有寫男女愛情悲劇故事的《落茵記》雜劇、《雙淚碑》雜劇、京劇《血淚碑》,寫愛國之士殉國的《後懷沙》雜劇、《霜華影》雜劇、京劇《潘烈士投海》、京劇《宋教仁遇害》、粵劇《溫生才打孚琦》、粵劇《鄒烈士殉路》等等。

改良戲曲表現出來的這些新的結局模式,是當時救亡圖存的愛國熱情,與維新變法以至民主革命思想的藝術反映,代表着新時代的新趨向。它提供了一個大膽拋棄傳統文化的劣敗部分,果斷地引入西方優秀文化,重建中國民族新文化新意識的卓越範例。作者們不再靠以前那種委曲求全、不痛不痒式的傳統創作方法,使劇作浸染上濃郁而壯烈的悲劇色彩。悲劇主人公如徐錫麟、秋瑾、李範晉、安重根、劉謐、岳飛、文天祥、張煌言、瞿式耜、史可法、鄭成功、溫生才等都是在經過坎坷曲折的命運磨難之後壯烈地死去了,他們的死使劇情趨向高潮,高潮之後即嘎然而止,作者們再也沒有以夢幻仙佛諸形式給

的局面。

42) 戲曲改良在灌輸文明、開啓民智、改良政治、宣傳革命的旨趣下,興起發展,其出發點首在內容的變革上,形式的變革上僅僅是起伴隨的、次要的作用,因此,基於這種認識,篩選改良傳奇雜劇,便取得了這樣的結果。

讀者或觀眾的心靈創痛以慰藉，再也沒有敷衍一個大團圓式的圓滿却牽強的喜劇結局。這就是這時期改良戲曲在戲曲美學史上的新成就、新發展。

但是有些悲劇，如《李範晉殉國》雜劇、京劇《潘烈士投海》、粵劇《鄒烈士殉路》等劇，由於急於對正面人物形象的簡括塑造，對危害正面人物的反面人物則一筆掠過，甚至干脆不讓其出場，這樣就使正面人物的死失去悲壯的氛圍，尤其是有些作者以記敘或議論的手法敘述主人公一生的悲慘命運，情節變化缺少內在的運行機制和發展邏輯，如《軒亭冤》傳奇、《六月霜》傳奇等。這反映了這時期的作者們在創作上還沒把握悲劇結局模式的內涵。

6. 結語

早在1930年代，朱光潛分析大團圓模式形成原因後，批評它說：

也許中國戲劇最能證明弗洛伊德派關於藝術是慾念的滿足這一理論，雖然“慾念”在這裏很少經過壓抑與昇華的複雜過程。劇中的主人公十有八九是上京趕考的窮書生，金榜題名時中了狀元，然後是做大官，衣錦還鄉，與相愛很久的美人終成眷屬，或者主人公遭受冤屈，被有權勢的奸臣迫害，受盡折磨，但終於因為某位欽差或清官大老爺的公正，或由於他本人得寵而能夠報讐雪恨。戲劇情境當然常常穿插着不幸事件，但結尾總是大團圓。⁴³⁾

朱氏說的“慾念”，指的是人的內心願望。他認為，中國文化傳統為重“情”而輕“理”，這是由中國人不追究事情的因果關係和邏輯過程的心理所導致，也是形成“圓滿”式結局的主要心理原因。這啟示了人們：正是由於缺少理性的把握，才形成了對“大團圓”如此盲目的崇拜。而要改造和醫治這類心理病態，自然去必須校正中國人那種縱“情”而輕“理”的精神偏失。

實際上，中國傳統戲曲不是沒有悲劇的成分，但一般來說，中國傳統戲曲

43) 朱光潛《悲劇心理學》，人民文學出版社，1985年版，第218頁。

的敘事模式，則多以“慾念”，即人的善良、美好意願為起點，中間儘管要經過磨難、曲折甚至是摧殘，但終歸要再返回到人們企盼的那些美滿“慾念”上去。中國傳統戲曲也有不是團圓的結局，例如《桃花扇》，但也是悲劇結局的骨子裏仍然是“善終”。《桃花扇》的男女主人公都各自出家入道了，看似他們是分手了，作者却希望他們“功德圓滿”的願望。

然而辛亥革命前後的危急存亡的社會現實再不需要這種“自欺欺人”式的戲曲，需要悲劇，只有悲劇，才能振奮民族精神、刺激國民靈魂，適應時代的社會需求與審美需求。雖然當時知識分子提出的悲劇理論與他們創作的悲劇作品的悲劇結局，在理論與結局模式上，確實存在着嚴重的缺憾，但是它們有助於改變傳統審美意識，起到不容忽視的社會作用。

距辛亥革命前後時期知識分子弘揚悲劇，差不多過了一百來年。但是，至今，中國相當數量的民衆，尤其是農民仍喜歡大團圓結局模式。例如，1980年代，上海崑劇團在農村演出蔡伯喈、趙五娘不“圓”的《琵琶記》，曾引得觀眾起哄，逼着劇團不得已臨時加演了“一夫二妻”式的“團圓”結局。⁴⁴由此可見，中國近六七百年來，不管是演員和還是觀眾，看戲時的那種善有善報的大團圓心理，始終根深蒂固，它的改變談何容易？

【參考文獻】

- 《中國小說的歷史變遷》，魯迅，《魯迅全集9》，人民文學出版社，1991年版。
 《晚清文學叢鈔·傳奇雜劇卷》，阿英編，中華書局，1962年版。
 《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》，阿英編，中華書局，1962年版。
 《中國近代文學大系·文學理論集二》，徐中玉主編，上海書店，1995年版。
 《中國近代文學大系·戲劇集一、二》，徐中玉主編，上海書店，1996年版。
 《論語譯注》，楊伯峻譯注，中華書局，1980年版。
 《詩化哲學》，劉小楓，山東文藝出版社，1986年版。
 《春航集·文壇》，柳亞子編著，廣益書局，1915年版。

44) 謝柏梁《中國悲劇的審美特徵》，《文藝理論研究》，1991年3期。

- 《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，阿英編，中華書局，1962年版。
- 《中國京劇史(上卷)》，北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，中國戲劇出版社，1990年版。
- 《愛與生的苦惱》，叔本華，中國和平出版社，1986年版。
- 《作為意志和表象的世界》，叔本華，商務印書館，1986年版。
- 《王國維戲曲論文集》，王國維，中國戲劇出版社，1984年版。
- 《二十世紀中國小說理論資料(第一卷)》，陳平原、夏曉虹編，北京大學出版社，1997年版。
- 《悲劇心理學》，朱光潛，人民文學出版社，1985年版。

【국문요약】

'辛亥革命'을 전후한 시기는 중국이 내우외환 속에서 출로를 모색하던 시기로 당시 문학을 통해 구국의 기치를 내걸었던 애국지사들은 일본을 통해 전해진 서양 비극의 사회적 효과를 중시하게 되었다. 당시 전통극 개량에 종사했던 전통극개량논자들은 비극을 통해 개혁의지를 표출하고자, 먼저, '中和之美'관념에 의해 형성된 중국전통극의 대단원결말을 비판하며 비극을 사회개혁과 결부시켜 비극을 선양하고 비극창작을 고무하였다. 그들은 또한 비극이 사람들에게 주는 영향과 비극의 미학적 가치가 사람들의 투지를 고무시킴에 주의하였다.

그들은 비록 비극미학의 특징이나 비극미학의 의의 등에 대해 주의하였으나, 그들의 입론은 대부분 비예술적 목적에서 비롯된 것으로 공리주의적 색채가 강하였으며, 삶의 비극에 대해서는 주의를 기울이지 못했다. 그러나 王國維는 쇼펜하우에의 비관주의적 인생관과 유심주의적 예술관의 영향을 받아 학술적 태도에서 출발하여 삶의 비극의 근원을 파헤치고 나아가 중국에 비극이 없다는 일본평론계의 학설을 부정하는 증거를 제시했다.

전통극개량논자와 王國維의 비극선양으로 인해 이 시기 비극적 결말로 이루어진 전통극들이 대량으로 발표되었다. 이 시기 비극이 당시 개량전통극중에서 차지하는 비율은 총수의 40.4%로 그 비율은 공전절후였다.

물론 이 시기의 비극이 모두 순수한 의미에 있어서의 비극은 아니지만 비극의 대량출현은 내우외환에 처해 있던 당시의 시대적 분위기가 비극을 필요로 했음을 반영하고 있으며, 또한 그것은 당시 사람들의 심미관 변화에도 큰 영향을 주었다.