

# 论罗怀臻戏曲悲剧创作 对西方悲剧理论的吸收

● 杨 迪

**摘要:**罗怀臻是当代中国戏曲界最富影响力的剧作家之一,他的悲剧从京剧《西施归越》到越剧《真假驸马》都对西方悲剧创作理论在情节设置、人物性格塑造与内在精神内涵方面进行了有益的吸收。这使得他的悲剧在戏曲界大放异彩,是真正的中国戏曲“混血儿”。

罗怀臻,当代著名剧作家,国家一级编剧。他在从事戏曲文学创作期间一直在不断地摸索属于自己的,充满学者气质的中国戏曲创作之路。罗怀臻的悲剧创作,特别是新编历史传奇悲剧的创作在不同程度上对西方悲剧理论进行了有益的吸收与借鉴,使得他的作品不时透露出古希腊悲剧与莎士比亚悲剧的光芒,在中国剧坛形成了自己独特的戏剧风格。他的戏曲悲剧创作可以被称为中国戏曲的“混血儿”。

## 一、突转与发现

情节,作为悲剧在六个决定其性质的成分中无疑是最重要的(悲剧的六个决定成分:情节、性格、语言、思想、戏景和唱段)。在亚里士多德的《诗学》中,认为情节“是悲剧的根本”,“是悲剧的灵魂”。悲剧情节最重要的就是要“引发恐惧和怜悯”,这是一个戏剧作品之所以为悲剧的独特的效果表现。而在亚里士多德看来,为了达到这种“恐惧和怜悯”的效果,突转和发现是“悲剧中两个最能打动人心成分”。剧中人物不一定对自身悲剧的先兆有所意识,而是在行动中“最

佳的发现与突转同时发生”<sup>①</sup>,从而悲剧骤然产生,剧中人物与观众在同一时间感受到悲剧的震撼。

罗怀臻的淮剧《金龙与蜉蝣》透露出了古希腊式悲剧气质。在剧中,上古时期,华夏某诸侯国境内。一场强大的叛乱似野人般蔓延,遍地血泊。老王尸横王座。公子金龙因出外狩猎,侥幸免于兵难。看着父亡国殇的惨烈景象,立志复仇。紧急关头,官尉牛牯将自己的盔甲卸下与金龙交换,掩护金龙出逃。金龙潜逃后以牛牯为名,在一个小岛被渔家女玉凤搭救,并与之成亲。三年后生下一子,名为蜉蝣。金龙虽然沦为渔夫,却难忘帝王残梦,最终抛离妻儿,离开小岛,前往京城,重新走上通往“成功”的血腥之路。二十年后,金龙登上王位,因惧怕牛牯夺王位而将其杀死。与此同时,蜉蝣也已经长大成人,娶小岛与渔家女玉凤为妻并育有一子。不久后,蜉蝣为寻生父被抓进宫中。却不知亲生父亲便是当今天子,他一直认为自己的父亲名叫牛牯,而金龙也不知蜉蝣便是自己的亲生儿子,更因惧怕蜉蝣报杀父之仇将其阉割,留作太监。八年后,金龙已然苍老,却为无子继位而烦恼。蜉蝣借机怀恨报复,谁知他的妻子玉凤被征入宫,夫妻相见,悲痛欲绝。此时,母亲玉凤携孙子也寻至宫中,夫妻、父子、爷孙……一起见面,真相大白。最终,蜉蝣之子,金龙之孙将金龙刺死。在大臣面前,金龙赦免孙子的死罪,并将王位传授与他。整部戏在毁灭式的大悲剧中落下帷幕。

诗人现在生活中把自己的人格涵养成一首完美的诗,充实而有光辉,写下来的诗是人格的焕发。”<sup>[14]</sup>夏洛蒂在生活中把自己的人格磨砺成锋利的宝刀,她的作品《简·爱》自然能得到人们更为广泛的赞誉。特别是流传到中国后,人们早有接受它的审美文化积淀了。夏洛蒂的《简·爱》与同时代英国其他女作家比起来,“文品如人品”的本土文化审美倾向使我们更乐意接受它。

一部非本土文学作品进入本土后,读者能否顺利接受它,关键是作品中突显的美学意义与读者的审美经验是否一致。中国读者愿意接受《简·爱》,因为作品的美学意义与中国本土文化相接壤。《简·爱》能从同时代的作品中脱颖而出,是作者的创新性和反传统文学模式的创造折服了西方读者,而这些却与中国传统的民族心理和美学价值相契合。在本土文化的视野内来审视这部作品,就不难理解我们何以会如此偏爱!它落入了中国的语境,为何还是大受欢迎!

(作者单位:华中师范大学文学院)

## 参考文献:

- [1]张容燕,《儒家—中国接受〈简·爱〉的伦理思想基础》,求是学刊,1992/03
- [2]《论语》,上海古籍出版社,2001
- [3]同上
- [4]《老子注译》,巴蜀书社,1991
- [5]同上
- [6]吴均燮,《简·爱》,人民文学出版社,2002
- [7]杨静远译,《夏洛蒂·勃朗特书信》,三联书店,1995
- [8]《荀子注译》,巴蜀书社,1991
- [9]《孟子注译》,巴蜀书社,1991
- [10]同上
- [11]同注释1
- [12]同注释6
- [13]同注释7
- [14]《朱光潜美学》第二卷,上海文艺出版社,1983

分析《金龙与蜉蝣》的情节设置,不难看出罗怀臻的匠心独具。所有的故事都来自于数十年前的一次乔装;金龙为逃出死城装扮成为牛牯的模样。而数十年后亲人的集体对峙正好构成了情节的急转直下,加上人物之间伦理关系的揭示,一场大悲剧如一场雷雨般经过多时的酝酿终于爆发出来。金龙在对权利不断的聚拢过程中,将自己的救命恩人杀死,又在毫不知情的情况下将自己的儿子阉割,连自己的儿媳也被自己征入皇宫,可以说这样的人伦悲剧正是因为有了作家“突转与发现”式情节的安排,才充满了怜悯与恐惧情绪。正如亚里士多德所说,可怕的事例应该发生在近亲之间,而这种事情的发生又可以通过三种途径,即“人物在知晓和了解情势的情况下做出这种事情”;“人物在做出可怕之事时尚不知对方的真实身份,以后才发现与被害者之间的亲属关系”;“人物在不知自己与对方关系的情况下打算做出某种不可挽回之事,但是在动手之前,因发现这种关系而住手”。<sup>②</sup>很明显,在金龙与蜉蝣的故事中,金龙悲剧效果的产生是第二种途径运用的结果。这与莎士比亚悲剧《麦克白》中麦克白因被蛊惑而弑君有着异曲同工之妙。而对于蜉蝣来说,虽然被自己的父亲阉割,但是他无疑还是一个幸运儿。因为他及时知道了真相,避免了杀死亲生父亲的惨剧,这明显是第三种途径的表现。在《金龙与蜉蝣》中,罗怀臻没有将杀死金龙的利剑交给蜉蝣,从某些程度上来说是对蜉蝣这个人物带有深深怜惜的。亚里士多德也说过“第三种途径最好”,这无疑是剧作家对于人类命运所持有的美好希望。金龙与蜉蝣各自有自己的悲剧,却在“突转与发现”中各自产生了不同的悲剧效果。

## 二、人物性格残缺的暗示

在悲剧作品中,悲剧人物的性格是触发悲剧的一个内在因素,是至关重要的一点。亚里士多德曾经就悲剧人物性格发表过这样的看法“这样的人不十分善良,也不十分公正,而他之所以陷入厄运,不是由于他为非作歹,而是由于他犯了错误,这种人名声显赫,生活幸福,例如俄狄浦斯、提厄斯忒斯以及出身于他们这样家族的著名人物”<sup>③</sup>。这里提出了一个与中国传统戏曲人物塑造很不一样的观点:悲剧人物必须是好人,因为如果坏人受难,就不会引起人们的怜悯与同情;但是好人又不能好到完美无缺,因为好人如果完美无缺,却在悲剧中受难并被惩罚,就会动摇悲剧的伦理基础。

以中国十大古典悲剧为例(中国十大古典悲剧:《窦娥冤》、《汉宫秋》、《赵氏孤儿》、《琵琶记》、《精忠旗》、《娇红记》、《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》、《雷峰塔》)<sup>④</sup>,不难发现剧中的悲剧人物性格都是完美无缺的。元杂剧《窦娥冤》中的窦娥,是市民阶级中妇女贞洁、善良、不屈的代表,最终感动天地;《汉宫秋》中的王嫱宁愿守在冷宫也不愿贿赂画师,堪称一位有气节的女性;《赵氏孤儿》中的程婴,以自己献子救孤的义举名列“八义”之首,在人格上可以说是完美的;在南戏《琵琶记》中,高则诚所塑造的赵五娘更是“子孝妻贤”的典范。这些悲剧主人公的性格,用中国传统的道德观念来看,都是没有人格缺陷的,中国戏曲审美取向崇尚“忠奸分明”,坏人就是纯粹的坏人,好人就是纯粹的崇高的化身。

如果我们来分析罗怀臻悲剧创作里面的悲剧主人公,我

们会发现,悲剧人物自身性格的缺陷通常代替传统戏曲中的阶级斗争与社会矛盾成为悲剧产生的主导因素。以他的越剧作品《真假驸马》为例。《真假驸马》讲述董文伯高中状元,招为驸马,谁知乐极生悲,与公主省亲归途,因公主贪恋沿途风景,堕入万丈深渊。公主做出痛苦的抉择,让董文仲代替兄长冒充驸马。三年后,文伯死里逃生回到家中,面对故园物似人非,心灰意冷,但在忠君思想与侥幸心理的驱使下,文伯决定上疏皇帝,坦白真相。消息传来,董府大乱,为保全名节与全家安全,公主与董母商议,决定一家指认文伯为疯子,但是淳朴憨厚的文仲却不愿再说谎。金殿之上,皇帝与皇后为了维护封建统治者的尊严,指真为假。文伯终于悟出了亲人的良苦用心,佯装疯子,可是并未因为“发疯”而免罪;皇帝残忍地赐下了毒酒。公主与董母追悔莫及,董母抢饮了毒酒,文仲赶来,发现兄长已经因为假扮驸马之罪被斩首。面对家破人亡的惨状,文仲疯了。

在这个悲剧中,每个人物形象都有着自己的性格缺陷。董文伯作为新科状元、驸马,他对自己一直是充满信心的,可当他死里逃生回来的时候,却发现自己的亲人“背叛”了自己。他没有体谅亲人们为保全家族的苦心,为了拿回属于自己的荣誉,贸然上疏皇帝,最后发现亲人指认自己是疯子是为了保全自己的性命时,自己也死到临头。公主形象不失善良的本质,但是在真正的驸马坠崖之后,如果说她是为了家族利益而“勉强”换夫,那么最后与文仲的身心双重的结合却透露出她人性中自私和软弱的一面。董母作为一个农妇,守寡十七年把两个儿子拉扯大并非容易,她对来之不易的荣华的过分守护也是最后悲剧的诱因之一。在这个故事中,作者很明确地让人物的性格作为人物悲剧的主导因素出现在整个故事的情节发展中。如果说文伯是像昆剧《烂柯山》中的朱买臣一般安贫乐道,学会苦中作乐,那么他就不会把自己推入万劫不复的深渊;如果公主好似《红鬃烈马》的王宝钏一般守得心中的那片情欲的沙漠,不换驸马也许就断了悲剧的源头。《真假驸马》中的每一个人物都不是坏人,他们善良、多情、自认为精明,每个人似乎都想要掌握自己的命运,与生命的年轮抗争着。从某些方面来看,文伯的上疏与公主的换夫都是勇敢与真诚的自我意识的实现,充满了人本思想。他们只是犯下了不可回旋的错误,而这个错误在特定的环境下致使妻子害死自己的结发夫君,母亲连累自己的亲生儿子。罗怀臻没有把中国传统的悲剧主人公的塑造方式代入自己的悲剧创作中,而是运用了西方对悲剧人物的刻画方法来描写人物,使传统戏曲的“社会悲剧”转型为人自身的“命运悲剧”。

## 三、草蛇灰线般的伦理复仇

复仇,中西方悲剧永恒的主题。复仇者的悲剧在于“出师未捷身先死”,如哈姆雷特一般的遗憾收场,抑或是在复仇过程中如俄狄浦斯王一般,变成了自己毁灭的对象。第一种情况是悲凉,第二种情况更像是反讽。西方的悲剧总喜欢以“毁灭”作为结局,不仅是肉体的,更是精神的。为何西方悲剧总是选择“毁灭”,而中国悲剧总是选择“重生”或团圆?我想这与伦常秩序在两种文化中的地位是不能分开的。

中国人长期受儒家文化的滋养,以宗法制度为整个社会

的基础。无论悲剧怎样发展,都以伦理关系的完整作为基础展开。我们可以再来看一看中国的十大古典悲剧,没有一部不是以伦理道德和宗法制度作为叙事与评判善恶的基础的。这里要突出说的是纪君祥的《赵氏孤儿》,如果说有一部悲剧是突破了人伦极限的,那就是拥有“程婴献子”情节的《赵氏孤儿》。亲生父亲把自己的儿子送上黄泉路,这一步走出了伦常界限,却显示出一种强大的人性力量。所以1775年当伏尔泰将根据《赵氏孤儿》创作的《中国孤儿》搬上法国的戏剧舞台时,西方戏剧界被震动了。因为《赵氏孤儿》冲破了中国戏曲一直讳谈的伦理关系,而伦理关系的力量,正是西方许多经典悲剧中悲恸力量的真正源泉。

黑格尔曾经在自己的著作《精神现象学》中这样阐述过他对悲剧的看法:在悲剧中,合唱队、悲剧英雄和神圣力量是三种重要的构成力量,也代表着三种精神。他也进一步点出:对伦理实体(即神圣力量)来说,这双重含义则“意味着那知道的、启示给意识的力量与那自身潜藏着的、在后面隐伏待发的力量”。启示的力量是以宙斯为代表的光明面,潜藏的力量则是“一个激动的满怀敌意的力量和性格——复仇女神”。在这两个力量之中,掌握其发展方向的则是伦理实体的性格和行动<sup>①</sup>。我们可以用这个分析方法来解析《金龙与蜉蝣》,剧中的金龙对自身命运的责任感的不断付出,正如他自己所说的“我一生负重但苦苦征战,失江山夺江山二十余年”他想成为贤明君主,报杀父之仇重夺祖宗河山的愿望正是上面所说的“知道的、启示给意识的力量”。而当他最后发现自己竟是“亲手将,儿身残;亲手将,儿媳占;亲手将,妻子撵;亲手将,亲人煎。”的千古罪人,则是“自身潜藏着的、在后面隐伏待发的力量”也就是“复仇女神”。需要注意的是,与中国传统悲剧不同的是,这里强调的“复仇女神”不同于中国传统戏曲中人对人,或是人对社会的复仇,这个复仇是伦理对人的复仇和拷问。当这种伦常力量不再守恒的时候,人能选择的的就是毁灭。就像黑格尔所说的“面对所犯的错误,解决问题的方式就是毁灭。”

相比于《窦娥冤》式的悲剧,西方悲剧崇尚的复仇力量更趋向内化,而不是外物对人的摧毁。中国以宗法制为基础,古典悲剧中在不撼动伦常基础上强调阶级之间的斗争,以及在这种阶级斗争中暴露出来的人性弱点;西方以宗教作为其维系社会的纽带,强调个人在现世的贡献。所以西方人喜欢标榜自我的人生观念,认为自己对自己的毁灭通常是最彻底的。这种力量就像是草蛇灰线的埋伏,让人有种防不胜防的恐惧。这又恰合了亚里士多德对悲剧性质的诠释:“一种怜悯与恐惧”。

在罗怀臻所有的悲剧创作中,京剧《西施归越》是视角很独特的一个。这部作品重新审视了西施在从吴国归来后的悲剧命运,讲述了一个与传统戏曲中“范蠡与西施泛舟湖上”结局完全相反的故事。越王复国灭吴后迎西施归越。西施却怀孕了,她带回了吴王的“遗腹子”。一面是忍受了数载屈辱的复国“功臣”,一面是怀带了吴王骨血的女人。胜利者陷入了比战争更为可怖的自我惊悸之中。昔日恋人范蠡的冷漠,儿时浣纱姐妹的疏离,生身母亲的埋怨,还有越王勾践的猜疑与鄙视……西施走投无路,孤立无援,剩下的只是对绝境

中诞生的婴儿的母爱。她面对范蠡想将自己骨肉残害的想法,毅然决定做一个女人,做一个母亲。她要为自己刚出生的孩子和自己做一次果敢的抗争。最终,在月黑风高的山头,为了不让孩子的哭声引来追兵,她死死地捂住孩子的口鼻,却让孩子死在了自己的怀中。悲愤欲绝的她终于爆发了对命运的一声声追问,投入江水之中。

说《西施归越》,这里并没有复仇的故事,可是这里探讨了一个更高的,升华了的问题:人为什么活着?万物为什么生长?就像是罗怀臻为西施写的最后一段唱:“问苍天,为什么无边无尽?问星辰,为什么亘古无声?问大地,为什么万物生长?问江河,为什么奔流不息……为什么温柔地爱?为什么凄厉地恨?”<sup>②</sup>这段充满深厚情感的唱段寄托了作家对西施这个形象的深切同情。作为一个女人,她“归越”实际上永远也回不到她迷恋的从前,这是一种悲剧;作为一个母亲,她生下无辜的孩子,又亲手杀死无辜的孩子,皆是因为这个孩子是敌国的孩子,这是另一种悲剧。可以说这也是一种伦理的复仇,但是罗怀臻不是要以纯粹地表现这种复仇的效果作为《西施归越》悲剧的精髓,他是把这种伦理的复仇放在讨论生命本质的议题下去提问。作为一个弱质女子,她不能活着,但她至少还会向生命提问,最后找到了自己生命的归宿。作者明显是不认可把西施推向国仇家恨边缘的人的做法的,所以给了她一个发人深省的结局。这样的结局比那些为了权利与欲望互相残杀的统治者们来得更加动人心魄。所以说,《西施归越》中表现的这种伦理复仇更具现实意义,在对西方悲剧的借鉴之余,加入了作者对人生的思考。

如罗怀臻悲剧创作一般的戏曲“混血儿”的产生,是不是就表示着中国戏曲传统的价值体系已经不再焕发生机,现代人不再需要拥有“大团圆”结局的戏剧作品了吗?我们纵观近年中国的一批优秀戏曲作品,可以看到,作家不再是为了讨好观众而在作品中“解决问题”而是通过戏曲作品来“提出问题”。从京剧《曹操与杨修》到越剧《玉卿嫂》,从晋剧《傅山进京》到越剧《流花溪》,不难看出,中国社会在改革开放三十年的今天,在受到无数外来文化侵袭的今天,国人在急速发展的经济社会大环境下,不再满足于“大团圆”结局的安慰。当代的中国社会是多元的,个性张扬的。越来越多的人因为自己个性的光明面而成功,也有人因为自己性格的阴暗面而失败。人们个性的解放督促人们对自己的命运提出问题,而以罗怀臻为代表的戏剧家中坚力量之所以会产生一批戏曲“混血儿”的创作,也是个性解放的结果,标志着包括戏曲在内多种文艺样式的发展走向。

(作者单位:广州大学人文学院)

#### 注释:

①②③⑤周宁主编《西方戏剧理论史》上册厦门大学出版社 2004年。

⑥罗怀臻《戏剧文集》,第一卷,上海人民出版社,2008年。

④王季思主编《中国十大古典悲剧集》,上海文艺出版社,1982年