

焦文彬 著

中国古典悲剧论

王季思题



西北大学出版社

目 录

代序：《中国十大古典悲剧集》前言

……………王季思、萧善因、焦文彬（ 1 ）

上编 中国古典悲剧概论

第一章 绪论——中国戏曲的耗散结构系统	
与审美特征……………	（ 23 ）
一、中国戏曲的耗散结构系统……………	（ 23 ）
二、中国戏曲的审美特征……………	（ 34 ）
第二章 中国古典戏曲理论的悲剧观……………	（ 47 ）
一、从唐以前的怨曲谈起……………	（ 48 ）
二、唐人的悲剧观……………	（ 50 ）
三、宋人的悲剧观……………	（ 52 ）
四、元人的悲剧观……………	（ 54 ）
五、明清人的悲剧观……………	（ 56 ）
第三章 中国古典悲剧的鉴别分类……………	（ 63 ）
一、中国古典悲剧的鉴别标准……………	（ 63 ）

二、中国古典悲剧的分类·····	(65)
第四章 中国古典悲剧的历史发展·····	(82)
一、宋元南戏悲剧·····	(83)
二、元人杂剧悲剧·····	(85)
三、明清传奇悲剧·····	(89)
第五章 中国古典悲剧的情节结构·····	(97)
一、豹头、熊腰、凤尾式的悲剧完整结构·····	(99)
二、双线对比式的情节结构·····	(101)
三、史诗与抒情诗相结合的情节结构·····	(109)
四、悲喜交差、苦乐相间的情节结构·····	(110)
第六章 中国古典悲剧的人物形象(上)·····	(121)
一、琳琅满目的中国古典悲剧艺术形象·····	(121)
二、中国古典悲剧形象塑造的一般规律·····	(131)
三、中国古典悲剧艺术形象的基本特征·····	(138)
第七章 中国古典悲剧的人物形象(下)·····	(143)
四、中国古典悲剧人物形象的塑造·····	(143)
第八章 中国古典悲剧的戏剧冲突·····	(165)
一、冲突的不可调和与毁灭性·····	(166)
二、冲突的严正性与社会性·····	(172)
三、悲剧冲突的深刻寓意·····	(184)
四、冲突的连续性、典型性与自觉意识到的 历史内容·····	(189)
第九章 中国古典悲剧的结局处理·····	(191)
一、中国古典悲剧结局处理的特点·····	(191)
二、中国古典悲剧结局处理探源·····	(200)
第十章 亚细亚生产方式与中国古典悲剧·····	(207)
一、亚细亚生产方式与中华民族思想性格·····	(207)
二、亚细亚生产方式与中国古典悲剧·····	(221)

下编 论元人四大悲剧

论《窦娥冤》	(235)
一、关汉卿及其剧作	(235)
二、普通人悲剧生活的反映	(238)
三、以窦娥之冤为主线的悲剧冲突	(243)
四、争到头、竞到底的悲剧形象	(250)
论《汉宫秋》	(261)
一、马致远及其剧作	(261)
二、王昭君悲剧的造因	(265)
三、王昭君悲剧形象的塑造	(274)
四、王昭君悲剧形象的美学价值	(283)
论《梧桐雨》	(292)
一、白朴的生平与杂剧创作	(293)
二、《梧桐雨》的取材与结构	(296)
三、《梧桐雨》的悲剧人物形象塑造 与内心刻划	(299)
四、李杨爱情悲剧后面所展示出的 国家兴亡悲剧	(309)
五、《梧桐雨》的影响及在文学史上的地位	(316)
论《赵氏孤儿》	(318)
一、《赵氏孤儿》的历史依据	(318)
二、《赵氏孤儿》的悲剧冲突与情节	(322)
三、《赵氏孤儿》的悲剧人物形象塑造	(328)
四、《赵氏孤儿》悲剧的民族风格与艺术特色	(337)
五、《赵氏孤儿》的影响	(346)
后记	(349)

代 序

《中国十大古典悲剧集》前言

王季思 萧善因 焦文彬

在我国丰富多采的古典戏剧中，悲剧是其中最能扣人心弦、动人肺腑的剧目。它是我们民族创造的艺术珍品之一。这里评选的十大古典悲剧，是其中较有代表性的作品。这些作品几百年来，一直活在舞台上。它们的故事情节、人物形象几乎家喻户晓，妇孺皆知。长期以来，我国人民群众，尤其是被剥夺了学习文化权利的广大农民，利用它们来教育和娱乐自己，从中获得对历史人物和现实生活的认识，同时鼓舞自己的生活热情，提高自己的道德情操。我国这份珍贵的戏曲遗产，对我们今天的读者和作家，也还有欣赏的价值和借鉴的作用。因此，整理和评点这些作品，总结其成就，探讨其特征，就是一件十分有意义的工作。

一

从我们老一辈学者的口里知道，在辛亥革命前后，随着希腊神话和《莎氏乐府本事》中的一些悲剧性故事，以及《王子复仇记》《黑奴吁天录》①等悲剧译著的传入中国，在少数企图沟通中西文化的学者中曾引起中国有没有悲剧的争论。由于我国古代文学论著中没有出现悲剧的概念，也没有系统地探讨过悲剧和喜剧的不同艺术特征，而欧洲从希腊的亚里斯多德以来流传了大量这方面的论著，当时熟悉欧洲文化的学者就往往拿欧洲文学史上

出现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。而另外有的学者——他们多数是专攻中国文学的，则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。由于双方所熟悉的材料不同，观点不同，特别是当时的学者都还没有接受马克思主义的历史科学和文艺理论的指导，他们的争论自然不会有结果。

马克思主义认为文艺作品是人类社会生活在意识形态领域的反映。在人类社会历史发展过程中，总是不断出现新生的处于萌芽状态的事物，跟日渐趋向腐朽的旧势力展开矛盾、斗争。由于新生的事物还比较微弱，在当时的现实情势下，它还不可能突破旧势力的种种障碍前进，而不得不以失败甚至死亡告终。这些代表新生力量的人物，他们的英勇斗争，赢得了许多先进人物的同情；他们的失败或牺牲，就必然引起广大人民的悲痛。作家或诗人把这种社会现实反映到文艺作品里就成为悲剧性的故事，故事中的矛盾斗争就成为悲剧性的冲突（在阶级社会中，这种矛盾冲突往往有阶级斗争的性质）。“历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现”。恩格斯对悲剧性冲突的概括（见恩格斯《致斐·拉萨尔》），从历史唯物主义的高度指明了带有本质意义的悲剧特征，是衡量古今中外的一切悲剧作品的共同尺度。

但是悲剧作品在不同的民族、国家各自产生、发展时，由于历史条件的不同，民族性格的各异，在思想倾向、人物性格、情节结构等各个方面，又各自形成不同的艺术特征。我国古代虽然没有系统的悲剧理论，但从宋元以来的舞台演出和戏曲创作来看，说明悲剧是存在的。由于向来封建文人对戏剧的鄙视，我们没有象欧洲的学者，总结出一套相当完整的悲剧理论。“前人未了事，留与后人补”，今天只好由我们来补做这方面的工作。

二

欧洲戏剧远在公元前五世纪就在希腊的雅典城邦取得辉煌的

成就，并已分别为悲剧、喜剧两大类型，产生了埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》、索福克勒斯的《俄狄浦斯王》等影响深远的悲剧作家和作品。随着戏剧创作和演出的繁荣，理论上的争论与总结跟着来了。留传下来的亚里斯多德的《诗学》，对悲剧的因素、情节、结局、效果等各个方面都作了认真的分析与概括，并指出悲剧要摹仿严肃的行动，表现庄严的风格，对后来欧洲悲剧的发展在理论上作出了卓绝的贡献。

早期的雅典城邦，由于工商业奴隶主势力的扩大，一度实行民主改革，使自由民享有民主权利，城邦每年春季都在露天剧场举行盛大的戏剧比赛，在比赛中获得好评的作品可以得奖。希腊悲剧接触到人类命运、战争、民主制度等问题，贯穿于悲剧中的冲突，主要是人的自由意志对命运的抗争，比喜剧更能激动人，因此也发展得更好。对比我国的奴隶社会、奴隶主及其亲属分占了全国的土地和奴隶，黄河中下游的地理环境和亚细亚生产方式，使当时代表东方文明的周王朝不可能出现科林斯、雅典那样的城邦和工商业奴隶主的民主改革运动。在王室和各侯国的宫廷、宗庙里，虽然也有大型的歌舞演出，大都是为了在宴会时娱乐宾客或祭祀时歌颂祖宗，不可能演出为新生事物发展而英勇斗争的悲剧歌曲。民间虽出现一些悲剧性歌曲，有的被收入《国风》，改变了调子，有的被作为郑卫之声，亡国之音，渐归渐灭，不可能象希腊悲剧那样的发展。

从春秋到战国，诸侯兼并，处士横议，学术上出现百家争鸣的现象，文艺上也改变了死气沉沉的局面。燕赵的慷慨悲歌，楚辞的哀感顽艳，以及韩娥、宋意、杞梁妻等著名悲歌手的出现和《涉江》《哀郢》《国殇》等带有悲凉调子的歌辞的流传，对后来悲剧性的音乐与诗歌的创作起影响，有些悲剧性的故事如伍子胥的报仇复楚，程婴、杵臼的救护赵氏孤儿，申包胥的哭秦廷，高渐离的易水别，成为后来悲剧的素材。但还看不到有什么萌芽

状态的悲剧产生。

汉承秦制，建立了较为巩固的封建王朝。文、景时期的休养生息，发展了农业、手工业生产，武、宣时期对匈奴战争的胜利，鼓舞了皇家的士气。当时王朝贵族爱好的是大力夸张王都的繁荣、宫殿的富丽等大赋。从这些赋篇里，我们看到带有喜剧性的角抵戏《东海黄公》的演出，看来悲剧性的歌舞戏也同时出现了。东汉张衡在《西京赋》里所写的“女娥坐而长歌，声清畅而蜷蛇；洪涯立而指麾，被毛羽而紆裾。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏”，便是我国古代较早的悲剧性歌舞《湘妃怨》的形象写照。女娥是古代舜帝的二妃：娥皇、女英。相传在舜帝南巡不返、死在苍梧时，她们追到湘水旁边痛哭，双双投江而死。在这场演出中，有洪涯（相传是黄帝时的仙人）的指挥，有娥皇，女英的歌唱，为了衬托歌声的悲凉动人，还出现了“云起雪飞”的舞台效果。

值得注意的还有当时民间流传的相和歌辞。根据《宋书·乐志》的记载：“相和，汉旧曲也。丝、竹更相和，执节者歌。”至少由三人组成一个小乐团。又据《古今乐录》：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、箏七种”。乐团的演奏者达到七人，这规模已跟希腊从酒神颂向悲剧演化时的合唱队相近。这个执节的歌者，当他歌唱悲剧性的故事，引起内心激动，不觉手舞足蹈时，实际即成了乐团中的悲剧演员。而当时的悲剧性故事，如《箜篌行》、《秋胡行》、《昭君怨》等，在相和歌辞里是大量存在的。“因事制歌”、“歌以咏德，舞以象事”（并见《宋书·乐志》）。民间出现悲剧性的事件，就有人把它编为边歌边舞的演唱节目，以歌来咏唱人物的德性，以舞来模仿事件的经过。相传晋石崇家妓绿珠即以善舞《王明君》著称。《琴集》记用胡笳伴奏的《明君别》，分为“辞汉、跨鞍、望乡、奔云、入林”五段演出，

从她辞别汉宫、上马出塞、回望故乡，直至魂化飞鸟，奔向云中，飞回故林结束。这已经具备一个悲剧的雏形②。东汉末年因庐江小吏焦仲卿夫妇为反抗封建家长的专制统治、双双自杀的事件而编写的《孔雀东南飞》长诗，是一个《大雷雨》型的悲剧故事，在五四运动时期，还被各地青年学生改编为话剧演出。据此推想，当时一些演唱悲剧性故事的歌曲，内容决不会象我们今天在残留的历史资料里所看到的那样简单。由于当时书写材料的昂贵，加以封建文人的歧视，没有被完整地纪录下来。

从沈约《宋书·乐志》看，汉魏时期一些悲剧性歌曲，如《秋胡行》、《东门行》、《塘上行》等还在南朝流传。新起歌曲如《团扇歌》、《督护歌》、《读曲歌》等都伴随有悲剧性故事。根据敦煌发现的材料，唐代还出现歌唱伍子胥、孟姜女、王昭君等悲剧人物的变文。当时新起歌曲如《雨霖零》、《河满子》、《离别难》等，也伴随有悲剧性的故事。但由于长期的封建统治，从西汉到隋唐，我国历史上没有出现象公元前希腊城邦的民主改革运动，封建帝王在文学上一贯重视为帝王歌功颂德的诗赋，民间小规模演唱，一直得不到诗人、作家的记录和加工，长期处于自生自灭的状态。宫廷里百戏、散乐等演出，虽花色繁多，规模盛大，由于脱离人民生活，又缺乏激动人心的力量，因此在这长达一千多年的封建历史时期，产生过不少优秀的赋家、诗人，不论喜剧或悲剧，都没有给我们留下一个演出的本子。

北宋的汴京由于工商业经济的发展，出现了规模宏大的民间游乐场所，在大相国寺的各个棚屋里，几乎日夜相继，风雨无阻地演出说书、说唱、杂剧等各种艺术。落第秀才中逐渐有人参加这些技艺的演出，或为他们填词作曲。这本该是我国戏剧酝酿成熟的大好时机，由于金兵的南下，汴京的陷落，宋金南北对立局面的出现，这个戏剧发展的趋势又被打断了。

宋金对峙时，在我国南方温州地区出现了南戏。现存南戏剧

目中的《赵贞女》和《王魁》，便是当时有代表性的悲剧剧目。这两个剧本已经看不到了。明徐渭《南词叙录》的“宋元旧篇”节内，在《赵贞女蔡二郎》下说：“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，俚俗妄作也”。在《王魁负桂英》下说：“王魁名俊民，以状元及第，亦俚俗妄作也”。所谓“俚俗妄作”，实际就是人民群众的创作。它们描写的都是男的荣华富贵，抛弃了原配妻子的悲剧故事。因此在从温州流传到杭州时，被当权者出榜禁止。

元代是我国历史上阶级矛盾与民族矛盾错综杂糅、盘根错节的时期。元蒙统治者把北方许多农田划作牧场，把北方许多丁口掳掠去作奴隶，这种悲惨的社会现实是中国古典悲剧产生的肥沃土壤。当时大量冤狱的出现是封建社会悲剧现实的集中表现。由于知识分子地位的下降，当时少数和人民群众休戚相关的诗人、作家，把这些冤狱集中在一本四折的杂剧体制中，谱写出一部又一部的悲剧作品。从无名氏的《陈州粳米》中，我们看到饥饿的农民被皇帝赐给贪官的紫金槌活活打死；从《盆儿鬼》中，我们看到小商贩的惨遭杀害。李行道的《灰阑记》所展示的是“祖传七辈是科举人家”子女的天大冤枉，它是元代知识分子普遍破落的典型写照。在如此众多的悲剧作品中，元杂剧的奠基人关汉卿的《窦娥冤》，是最有代表性的杰作。它既是历史上“东海曾经孝妇冤”、“周青血飞白练”等传说的艺术再现，更重要的是它典型地反映了元代这个悲剧的时代。这里有“羊羔儿利”的高利贷剥削，有地痞流氓的敲诈勒索和滥官污吏的贪赃枉法。这些正是窦娥不幸命运的社会根源。关汉卿通过这个普通童养媳的无辜被杀害，为我们描绘了一幅元代黑暗社会的图景。同时又在这一深刻的社会现实的画面上，赋予窦娥以坚强的意志和强烈的反抗精神，感天动地。

大量的历史题材悲剧的出现，是这个时期戏剧创作显著的特点。元代社会阶级压迫、民族压迫的严酷，促使当时的剧作家不

得不借助历史题材，来反映现实的悲剧生活。如关汉卿的《西蜀梦》、马致远的《汉宫秋》、白朴的《梧桐雨》、纪君祥的《赵氏孤儿》、孔文卿的《东窗事犯》、朱凯的《昊天塔》，都是这方面的代表作品。作者在处理这些历史题材时，注入了自己时代的感情和血泪。他们在舞台上“使死人复生是为了赞美新的斗争，而不是为了勉强模仿旧的斗争”。台上一幕幕“泪滴黄河溢”的历史场景启迪人们对现实问题的深思；台上历史人物的声声哀诉，交流着台下观众的悲愤和激情。马致远的《汉宫秋》在民族矛盾激烈的画面上，一方面通过汉元帝同王昭君这一对爱侣的生离死别，含蓄地揭露了元代统治者的民族压迫；另一方面又通过王昭君的为国牺牲，批判朝臣们的屈辱投降和毛延寿的卖国求荣。纪君祥的《赵氏孤儿》则借助战国时期晋世家忠与奸的斗争，曲折地表现了中国人民不会安于侵略者的野蛮屠杀；他们前仆后继、为挽救家族的危亡作出牺牲，表现出斗争的严酷性和坚持性。白朴的《梧桐雨》表面上写的是李隆基、杨玉环的爱情悲剧，在爱情故事的背后演出的，却是一场关系国家民族兴亡的历史剧。孔文卿的《东窗事犯》是一出以民族英雄岳飞为主人公的悲剧，作品的着重点不在于描写岳飞抗金保国的业绩，而是满怀深情地在第一折中连用十四支曲子，尽情抒发岳飞对投降派的满腔怨愤，表达了当时人民群众强烈的爱国主义精神。

《窦娥冤》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《赵氏孤儿》被誉为元人四大悲剧。无论就内容的深刻或艺术的完整看，它们都可称之为我国古典悲剧史上的丰碑大纛。它们完整的艺术结构，浓郁的抒情手法，对于明、清两代悲剧创作，有着明显的影响。

明清传奇悲剧，是我国古典悲剧发展史上另一个重要时期。

长期停滞不前的中国封建社会，在明清步入它的末世。由于工商业的发展，城市经济的繁荣，带有雇佣劳动性质的市民阶层的出现，经常卷起这潭死水中政治斗争、经济斗争与思想斗争的

浪花。处于没落时期统治阶级内部的斗争，也随之日益激化，并伴随着资本主义萌芽，表现出新的特点。朱明王朝取代元蒙王朝以后，野蛮的种族统治结束了，随之而来的却是文化上的专制和复古。科举考试，要根据程颐、朱熹等对孔孟经典的解释作八股文，宋元理学沉重的精神枷锁，压得人们几乎喘不过气来。当时封建文人写的戏曲，如《五伦全备记》、《香囊记》，带有浓厚的封建说教意味；但民间流传的戏曲，如所谓“荆、刘、拜、杀”仍不同程度地带有泥土气息。高明的《琵琶记》就出现在这个时期的前头。毫无疑问，被称为“南戏之祖”的《琵琶记》，不仅在反映动乱年代劳动人民的悲惨生活方面，有其不可忽视的功绩；更重要的是它吸收了《赵贞女》的成就，塑造了赵五娘这个光辉的悲剧艺术典型。赵五娘纯朴、善良。在送别丈夫之后，她勇挑家庭生活重担，任劳任怨，艰辛备尝，充分表现了这位生长在中国土地上的劳动妇女的崇高品格。当然，由于作者的封建思想，由于他要为蔡伯喈翻案的创作意图，使剧本中的不少地方，都带着封建说教的味道，尤其是结尾部分。这当然是它的局限。正因为如此，人民群众后来又采用类似题材，撰写了《赛琵琶》、《秦香莲》这类严正的社会悲剧，抵消了《琵琶记》流传过程中的消极影响。

比《琵琶记》晚些出现的《白兔记》、《荆钗记》，都在明初广泛流传，影响深远。从全部剧情看，它们更象正剧。剧中女主角李三娘、钱玉莲的遭遇，跟《琵琶记》中的赵五娘一样，带有浓厚的悲剧色彩。

明中叶以后，在文艺思潮中出现了“情”与“理”的斗争。一些“异端”思想家，为这场斗争鸣锣开道；封建关系内部的资本主义萌芽，为这场斗争提供了社会条件。当时极端残酷的封建专制主义，以及它在家庭内所表现的封建家长制，不允许自己的臣民或后代出现叛逆者，不允许他们追求彼此有情的自由婚姻。汤

显祖的《牡丹亭》正是这一时代的产物。它形象地表现了当时广大青年男女的合理要求，以及这种要求实际上不可能实现的悲剧现实。长期被幽禁于高阁深闺的宦门小姐杜丽娘，一旦冲破家庭和私塾的封建束缚，走进那生气盎然的后花园里，她那蕴藏着美好愿望的心扉，便豁然开朗。她爱自然，爱人生，要求表现个人爱好的天性和追求自由幸福的婚姻。汤显祖似乎意识到剧中主人公所追求的东西，只能在虚无缥缈的梦境里才能获得。因此在她经历一场美满欢畅的梦境之后，便因这梦境在现实生活中的无法重寻，恹恹成病，直至死亡。《牡丹亭》的积极意义，还在于写杜丽娘在生前所追求不到的东西，在死后的继续追求中却终于得到。这当然不是现实的，然而它却启发人们，特别是青年一代，以付出生命的代价，为自己自由美好的前途，和顽固禁锢他们的社会势力，包括他们的父母在内，展开生死不渝的斗争。这就通过读者与观众，形成了一股冲击封建社会没落时期顽固保守者的社会力量。这个戏从杜丽娘死后的大部分剧情看，更接近于正剧，因此这集里没有选。

《牡丹亭》以后，剧坛上继续出现的许多爱情戏大都情节雷同，语言陈旧，其中比较引人注目的是孟称舜的《节义鸳鸯冢娇红记》。剧中的女主角王娇娘，清醒地感觉到，如所配非人，将带来一生的痛苦。因此在封建王朝和它的御用文人大力提倡节烈时，她宁愿学卓文君自求良偶，主动追求和她心同意合的青年书生申纯。后来父亲为了家门的利益，将她许配给豪门子弟时，她和申纯就双双以身殉情。表现了他们追求自愿结合的幸福婚姻的自觉与坚持。

这个时期出现了描写现实重大政治斗争题材的悲剧，如明代无名氏的《鸣凤记》，清初李玉的《清忠谱》。它们勇猛地抨击当时的权奸，颂扬清官以及城市手工业中的义士，表达了广大人民的爱憎。从借助历史题材来反映现实悲剧生活，到直接描写当前

政治斗争中出现的悲剧，这应该说是我国古典悲剧创作发展中的一个跃进。

明末清初是一个十分动荡不安的历史时期。民族矛盾特别尖锐，统治阶级内部的派别斗争也很厉害。这时出现了大量的英雄悲剧。以民族英雄岳飞、文天祥和杨家将为主人公的悲剧，都和这时民族矛盾尖锐的现实分不开。冯梦龙改编的《精忠旗》是写岳飞题材剧中较好的一部。全剧通过岳飞涅背誓师、慷慨就义、张宪殉主、岳云和银瓶殉父、施全和隗顺殉义等一系列悲剧情节，集中刻划了岳飞这一气壮山河、感天动地的悲剧典型。岳飞是我国历史上著名的民族英雄，由于受到投降派的陷害，造成了“风波亭”的悲剧结局。元、明以来，出现了不少以岳飞为题材的剧本，但都存在着缺陷。冯梦龙在《精忠旗》的开头说：“千古奇冤飞遇松，浪演传奇，冤更加千倍。不忍精忠冤到底，更编纪实精忠记”。可见反对“浪演”，力求“纪实”，是他改写岳飞故事戏的宗旨。从这出发，作者一面依据史料，增加了“若水效节”、“书生扣马”、“世忠诤奸”、“北庭相庆”等出，丰富了岳飞故事的内容，一面又剔除了《精忠记》里岳夫人卜卦，岳飞看相等封建迷信的描写，特别是删去了岳飞为怕岳云、张宪造反，写信骗他们来共死的情节，洗涤了岳飞形象上不应有的奴性表现，对于反面人物如秦桧、张俊等也没有漫画化、脸谱化，而是将他们放在特定历史环境揭示其内心活动，使人们洞见他们的五脏六腑，然后他们的罪恶活动都可从客观历史环境与主观意图两方面得到充分揭露。美中不足的是剧本没有吸收民间岳飞故事中牛皋扯旨、疯僧扫秦等富有人民性的内容；“湖中遇鬼”等出中还杂以鬼神迷信、因果报应的封建糟粕。这些，都是我们在肯定这个剧本的同时需要指出的局限。

“南洪北孔”，即洪升的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》，这两部清代传奇的出现，标志着我国古典悲剧创作的最高水平。他

们承继前辈戏剧创作的优良传统，又各有千秋地表现了自己独特的艺术成就。在有意识地总结国家民族兴亡的历史经验方面，在历史真实和艺术真实的融为一体方面，都堪称为古典悲剧的典范。

孔尚任在《桃花扇小引》中说：“《桃花扇》一剧，皆南朝新事，父老犹有存者。场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣”。正因为如此，作品刻划了昏愦荒淫的福王，专权骄纵的马士英，还有“才足以济奸”的阴谋家阮大铖。通过对这些反面人物的鞭笞，表达了作品“权奸误国”的意旨。洪升在《自序》中也说：“乐极哀来，垂戒来世，意即寓焉”。他所要垂戒的是：“逞侈心而穷人欲”的帝王，必将带来“祸败随之”的后果。这对于当时或后来的帝王来说，都是深刻的历史教训。洪升没有象《梧桐雨》的作者那样，写杨玉环跟安禄山私通，招致安史之乱，为向来的“女色亡国论”在舞台上提供史例，而把唐朝祸败的根源归之于唐玄宗的骄盈自满，穷奢极欲。这既较合历史的实际，又表现作家民主思想的高度。

与此同时，我们还要提到的是另一部神话题材的悲剧《雷峰塔》。有关白蛇、许宣的故事传说，在民间源远流长，但直到清初才分别由黄图秘、方培成、陈嘉言等写成剧本。这个剧本以神话的形式，表现了人民对幸福爱情的强烈追求，然而又不止于此。人们从白娘子盗库银，窃仙草，斗法海等情节里，将会联想到当时广大人民群众和封建统治阶级利益的矛盾。由于剧本写的是神话故事，具有积极浪漫主义的特色，使它成为明、清传奇悲剧里的一朵奇花。

我国古代从一些悲剧性乐曲的产生，到《窦娥冤》、《汉宫秋》等悲剧的出现，一直没有得到封建王朝及正统文人的重视，在理论上也一直没有出现过从亚里斯多德到莱辛、别林斯基等那样的著作。但从历史上遗留下来的零星资料看，我国古代的人们已

初步注意到悲剧性乐曲与喜剧性乐曲的不同。《楚辞·九歌》：

“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。”已透露了后世用以概括传奇戏故事情节的“悲欢离合”。《列子·汤问》记战国时的歌手韩娥到齐国雍门卖唱，当她曼声哀歌时，全村老幼都悲愁垂涕，吃不下饭。后来她改了一个调子，曼声长歌，全村老幼又都喜跃鼓舞，忘记了从前的悲愁。这段历史传说已记下了悲剧性歌曲和喜剧性歌曲的不同艺术效果。在《礼记·乐记》里曾把“乱世之音怨以怒”的怨乐，跟“治世之音安以乐”的安乐^③作为不同的乐曲类型来提出。怨乐指人民对乱世政治表现怨恨和愤怒的乐曲。在我国古代乐曲里有不少“怨诗”、“怨歌行”，又有不少以怨名调的歌曲，如“宫怨”、“杂怨”、“长门怨”、“楚妃怨”等，显然都是属于悲剧性的乐曲。至于悲剧的概念，是王国维在《宋元戏曲考》里高度评价元人悲剧《窦娥冤》、《赵氏孤儿》的成就，认为它们可以列为世界大悲剧，才逐渐引起国内学者的注意的。

三

中国古典悲剧，是我们文明古国百花园里的一树奇葩。它溶汇着中华民族勤劳、勇敢的精神，散发着浓郁的泥土芳香，又具有我们自己的民族形式和独特的艺术风貌。概括起来，有下列几个方面：

第一，塑造出一系列普通人民特别是受压迫妇女的悲剧形象，体现了我国人民崇高的思想品格和精神面貌。在封建社会，普通人民特别是处于家庭奴隶地位的妇女，长期过着被剥削被奴役的生活，他们渴求改变自己的命运，而当时的现实形势却不允许他们改变，这就构成了悲剧性的冲突。悲剧的时代，产生时代的悲剧。几千年封建社会，就是人民的悲剧时代，出现那么些普通人民的悲剧主人公，就不足为奇了。如《窦娥冤》里的窦娥，《琵琶记》里的赵五娘，《娇红记》里的王娇娘，《秦香莲》里的秦香莲，《雷峰塔》里的白素贞，《桃花扇》里的李香君，以及

《赵氏孤儿》中的草泽医生程婴，《清忠谱》中的市民领袖颜佩韦等，都是当时社会里处于受迫害地位的普通人民的形象。她们对于社会没有过份的要求，只是要求丈夫“休重娶娉婷”，使夫妻可以偕老（如《琵琶记》的赵五娘）或者只希望过一个“男耕女织度光阴”的家庭生活（如《雷峰塔》里的白娘子）；甚至被冤屈至死，也只是要求“有漈不了的浆水饭，漈半碗与我吃”（如临刑前的窦娥）。很显然，这是人类生活最起码的要求，但在封建社会却一样也得不到满足。她们追求着、斗争着，在和种种恶势力、自然灾害的搏斗中，表现了她们崇高的精神和品德。

在欧洲文学史上，从希腊悲剧的普罗米修斯、俄狄浦斯，到莎士比亚四大悲剧中的哈姆雷特、奥赛罗、李尔王、麦克白，剧中的主角都是统治阶级的帝王将相，是名副其实的英雄人物。当然也有例外，象希腊悲剧中的安提戈涅，是俄狄浦斯的女儿，因反抗暴君的命令被处死，莎士比亚悲剧中的朱丽叶，为追求理想的爱情付出生命的代价，那是极少数。而中国悲剧的光辉形象，大多数是普通人民，其中更多的是家庭妇女。当然我们也可以举出一些悲剧中的英雄人物，如《西蜀梦》中的张飞，《精忠旗》中的岳飞，《清忠谱》中的周顺昌，究竟是少数。

为什么会出现这些不同现象呢？这首先是在中国长期的封建社会里，下层人民，尤其是妇女，一直没有改善她们家庭奴隶的地位。在欧洲，前期经过工商业奴隶主的民主改革运动，后期经过文艺复兴时期人文主义的洗礼，妇女的社会地位毕竟要比中国社会好一些。有压迫就有反抗，压迫愈甚，反抗往往愈烈。一些男女同受迫害的悲剧，从《琵琶记》、《荆钗记》到《娇红记》、《桃花扇》，女方在斗争中总是比男方更勇敢，更坚强，舞台形象更光辉，正是反映了我国封建社会的本质特征的。其次是我国悲剧多数出自民间，是人民群众和民间艺人的共同创造。人民群众在自己的艺术实践中，总是更多关心普通人民的生活与命运，