相映生辉的悲剧性格塑造

——《哈姆莱特》与《窦娥冤》比较研究新探

从　丛

王国维首先在《宋元戏曲考》中把元代戏剧大师关汉卿的名作《窦娥冤》列为元杂剧中"最有悲剧性者"之首,称其"即列于世界大悲剧中,亦无愧色"。此后,《窦娥冤》便成为悲剧研究中评论最多的中国古代剧作之一。在比较文学领域,《窦娥冤》与莎士比亚悲剧创作的最高成就《哈姆莱特》的比较研究,自然也成为一个为中外学者所关注的课题。就笔者所见,以往对二者的"求异"研究取得了较大的成果,成为展示由不同历史环境和民族文化传统造成的艺术风格、审美趣味差异的范型;但在二者"求同"方面尚缺乏深入探讨,成果只局限于谈论二者具有的思想内容和时代精神,情节、语言、人物形象个性化等一般性对比,以及鬼魂申冤,悲剧中插入喜剧风格等外在的艺术手法对比,总体上未超出一般的认知层面。笔者受国内外平行比较研究成果的启发,通过对两部作品的近距离辨析和远距离观照,发现二者之间存在着一个非常重要的共同点:它们对悲剧主人公性格发展的塑造呈现着一种同步对应式的同构关系,即其在剧中所表现的性格都历经心理平和状态——心理冲突状态——新的心理平衡状态三个发展阶段。笔者认为,这个发现不仅对于中西古典悲剧比较研究有重要意义,而且对于认为《窦娥冤》非但不是"大悲剧",甚至根本不是悲剧的观点[①]提出了有力的挑战

对于这两部名剧的评论,都有一个文本选择的问题。与西方学术界对《哈姆莱特》的文本考订相比,《窦娥冤》的文本研究显得较为初步,一般认为,在现存的《古名家杂剧》、《元曲选》和《古今名剧合选》中的三个《窦》剧版本中,以第一种最接近关汉卿的原作。本文以最接近原作的第一种版本作为主要文本。因《元曲选》本长期流行之故,本文也附带穿插比较了两种版本与本文主题密切相关的一些差异。至于《哈姆莱特》的文本选择,本文依据朱生豪先生的译本,只是略有必要改动,并对原作的不同文本进行了必要的对比分析。

一

所谓性格,是指由人物对待现实的态度及其行为方式表现出来的相对稳定的心理特征。《窦》剧的主人公窦娥和《哈》剧的主人公哈姆莱特,一个是生活在社会最底层的平民寡妇,一个是处于社会最上层的宫廷王子,他们在剧中的起点或预设性格,从表面上看似乎几乎没有什么可比性。

在以长段宾白交待了事件背景之后,关汉卿安排尚不知新的横祸飞来的窦娥唱出了《窦》剧的开场曲文:

满腹闲愁　数年生受　堂相守　天了天休　甜

暮依然有。

黄昏白 昼,忘餐废寝两般忧: 夜来梦里,今日 心头。地久天长难过遣,旧愁新恨几时休? 则这业眼苦,愁眉皱,情怀冗冗,心绪悠悠。(第 一折,据吴晓铃校注《古名家杂剧》本。下同。)

短短几句,使人感受到一个戚苦、孤寂的心灵的叹息。年仅二十岁的窦娥,生活屡遭不幸,三岁丧母,七岁离父作童养媳,十七岁结婚不久丈夫染病身亡,继而守寡三年至今,笼罩着她的是无休无尽的忧愁。

与窦娥心绪"忧愁"的基调正相对反,在父死母嫁的变故到来之前的丹麦王子哈姆莱特,其性格的基调则是"快乐"。尽管《哈》剧开场便已是变故发生之后,但正如莎士比亚评论界所公认的那样,剧中充分显示出,在此之前的哈姆莱特有一个"快乐王子"时期。他作为唯一的王子殿下,在宫廷中无忧无虑地长大,尽享荣华富贵,受到最好的教育,出场前正在国外读大学,并已坠入爱河。在他心目中,父王是人类最完美的代表,父母之间的关系是人类最和谐的关系,因此,他热爱生活,对自己的人生前程充满信心。哈姆莱特的恋人奥菲利娅,为他勾勒了这样一幅肖象:

朝臣的眼睛,学者的辩舌,武士的利剑,国家的期望和英华,时流的明镜,人伦的雅范,举世注目 的中心……(第三幕第 一场,据朱生豪先生译文略改。下同。)

纯情少女对自己心目中的偶像的描绘不免有所夸张,但从中也足以折射出哈姆莱特本人愉快的心境及其踌躇满志、生气勃勃的情绪。

由于心绪基调的这种天壤之别,我们似乎难以找到这两个人物性格的共同之处。然而,透过这种表层的两极差异,我们可以发现,在他们的"愁"与"乐"的背后,存在着深层次的相通,即两者都处于一种心理平和状态,而这种状态又源于人物自身道德信念的和谐。

窦娥的心理平和状态表现于她对自己的苦难的态度:

莫不是前世早烧香不到头? 这前程事 一笔勾。 劝今世早将来世修; 我将这婆侍养,再将这服孝守,我言词须应口 。(第 一折)

对自己苦难命运的哀叹,继之运用封建礼教和宗教轮回观念进行自我调节和控制,从而形成道德上的自我相容和封闭,这正是窦娥此时的心理轨道。为亡夫守节,为婆婆尽孝,默默地磨蚀此生,以此苦修来世,就是窦娥为自己今后的人生设计的道路。自我相容的道德意识的支撑和生活目标的明确,使她面对愁苦,心理上尚处于平和状态。处于这种状态下的窦娥的性格,正是千千万万生活在封建社会最底层,备受多层压迫和抑制,孺弱敦厚、善良安分、苦熬日月、可悲可怜的中国妇女的典型性格。

同样,道德观念上的自我和谐与生活目标的明确,也是处于生活另一极的"快乐王子"哈姆莱特之性格处于平和状态的基础。他以父王为楷模修炼自己,准备继承父业,治国安邦。为达此目标,他不只潜心学习各种知识和技能(剧中多处展示了他在历史、艺术等多方面出众学识和才华),而且珍惜荣誉,注重道德修养的完满。他认为:

在 个人方面也常常是这样,由于品性上有些小的瑕疵……不管在其余方面他们是如何圣洁,如何具备 一 个人所能有的无限美德,由于那点特殊的毛病,在世人的非议中也会感染溃烂; 少量邪恶足以抵销全部高 贵品质,害得人声 名狼藉。(第 一幕第四场)

哈姆莱特的追求是力图做一个戒除不合道德的"少量邪恶"的"尽善尽美"之人。而窦娥对自己"言词须应口"的约束,也正是出于对道德完满的追求。这就是生活境域迥异的两个人物共同的心理指向。

需要指出的是,所谓心理平和状态并不是高于冲突的绝对平和状态,而是指人的心理结

构中具有一种自足的自我调节机制，使冲突不会激化，使平和状态得以维持。从前引窦娥出场的两段曲文中，在“忧愁”之外，我们也可以明显感觉到一个青年女子的心理躁动，但这种躁动立即被道德的力量控制和压抑住了。同样，在哈姆莱特明快的心境中，也并非没有逆澜。例如他显然对于父王治下的某些宫廷习俗（如“酗酒纵乐的风俗”）早就十分不满。但这种微澜终究被他对父亲的崇拜和对国家前途的信心所淹没。

哈姆莱特借以维持其心理平和状态的道德观念系统，当然是从王宫生活中习得，并经正规教育加以强化。那么，作为小户人家童养媳的窦娥，其比较坚固的道德观念系统是如何形成的呢？对此，剧中已给了人们明确的昭示。在窦娥埋怨婆母不守节的一段曲文中，我们看到：

那一个似卓氏般当垆涤器？那一个似孟光般举案齐眉？……那里有走边廷哭倒长城？那里有浣纱处甘投大水？那里有上青山便化顽石？……（第二折）

显然，窦娥以节孝观为核心的道德观念系统，是从这些渗透着封建伦理精神的传说，及它们所造成的传统文化氛围中逐渐习得而形成的。

对窦娥和哈姆莱特所表现出的道德观念系统及由此决定的他们的情感与观点，不管我们如何评价，但“通过传统的教育承受了这些情感和观点的个人，会以为这些情感和观点就是他的行为真实动机和出发点。”（马克思语）窦娥与哈姆莱特，都是由此出发而走向毁灭之路。

二

从前面所引《窦》剧曲文即可见得，如果不是突如其来的变故降临家门，窦娥具有的自足、自我控制和调节机制的心理平和状态会持续下去，从而和千万旧日下层妇女一样，背负着千年因袭的道德重担而走完人生之路。张驴儿父子的到来，既打破了窦娥婆媳共同守寡的宁静生活，也使得窦娥不仅要面对新的灾难，而且要面对自己的道德系统所无法调节和控制的心理冲突。

导致窦娥激烈的心理冲突的原因，并不是张驴儿父子的蛮横逼婚，而是婆婆的后嫁。她决心要侍养到底的婆婆，在张氏父子的威逼下，不仅自己轻易地答应嫁给“村老子”张父，而且劝儿媳也满足张驴儿这个“不律头”的无耻要求。她对已守寡十几年的婆婆的行为感到极度失望，并且平生第一次面对节与孝的对立问题：是否仍以孝心听任婆婆的不守节行为，进而是否要为不守节的婆婆恪尽孝道？她的孝心孝行是否会变成对不守节行为的实际支持？窦娥道德观念系统中本来连为一体的节孝观在现实事变面前发生了尖锐冲突。从她不顾婆媳名份对婆婆的埋怨与责难，可以体会到其内心冲突之强度。她看到婆婆带着“一半徘徊一半羞”的表情回来，关切地寻问根由，一听到“我就招张老做丈夫，因这等烦恼”一句，她立即本能地惊呼：“婆婆，不中！”婆婆回答此举出于无奈，已无办法后，窦娥动用了她所能想到的伦理的或非伦理的理由极力规劝：

遇时辰我替你忧，拜家堂我替你愁。……你如今六旬左右，咱人到中年也万事休。旧恩爱一笔勾，新夫妻两意投，枉着别人笑破口，着别人笑破口。

……想当初你夫主遗留，替你耽忧，四时羹粥，又结绸缪，指望你鳏寡孤独，无挨无靠，母子每到白头。公公，你为他干生受！（第一折）

窦娥七岁到蔡家做童养媳时，蔡婆婆已经守寡。有关公公的情况，当为婆婆所讲。婆婆十几年守寡，自然也在窦娥心中成为楷模。因而她很难容忍婆婆在“节烈之路”上的退却。当婆婆不但未回心转意，而且说出“孩儿也，事到如今，你也招了女婿罢，今日就都过了门者”时，窦娥从规劝变为责难，并大声为公公鸣不平：

……旧恩情一笔都勾，你可也自穷究。俺公公

俺公公置就，教张驴儿情受；这的是"前人田土后人收"。(第一折)

尽管窦娥并未因婆婆的不节而放弃尽孝，但事过多日，她的心情仍难以平静：

……坟头上土脉犹湿，架儿上又换新衣。……可悲，可耻！妇人家只恁无人意：多淫奔，少志气。亏杀了前人在那里，便休说百步相随。(第二折)

为婆婆送羊肚汤时，看到婆婆与张父夫妻推让的情形，窦娥心中的冲突更加激烈：

一个道："你爷先吃"，一个道："你娘先吃"。这言语我听也难听，我可是气也不气！新婚的姻眷偏欢喜，不想那旧日夫妻道理，常好是百从千随。这婆娘心如风刮絮，那里肯身化做望夫石。旧恩情倒不比新佳配，他则待百年为婚眷，那里肯千里送寒衣。(第二折)

我们在这里连续征引多段曲文，一是因为这些曲文可以显示出窦娥节烈观念的自足和坚固，从而人们可以体会到她因婆婆后嫁受到打击之重；二是因为由此可看到关翁对窦娥之内心冲突逐渐加强的细致刻画，人们可以从中体会和理解窦娥之心绪变化过程。对于立志作"节孝妇"的窦娥居然能骂婆婆为"心如风刮絮"的"婆娘"，并继而口出"呸！不似你舍不得你那从小里指脚的夫妻"之言，许多人感到难以理解。臧懋循《元曲选》本将之删除，《古今名剧合选》的编校者孟称舜也赞同删除这句"非媳妇说婆婆"，认为不如此便难为"逼真烈孝女口气。"然而，如果我们融入关翁所提供的情境去感受窦娥内心冲突之张力的逐渐加强，就决不会对窦娥的不敬语言感到突兀，就会感到不如此不足以表现窦娥难以自制的内心斗争。这些曲文使我们看到，这个懦弱的"忧愁女子"，正在心理冲突中经历着困惑、焦虑、烦恼、愤懑相交织的性格变动状态。

无独有偶，莎士比亚笔下的丹麦王子哈姆莱特，其心理平和状态的打破，也首先来自现实对他心目中"贞节"观念的冲击。他所崇拜的父王的突然死亡和叔父的继位，对他继承父业的志向是个沉重的打击。然而叔父的继位是经历了合法的推举程序的，他虽然直觉地感到这里有阴谋，但并没有证据。然而，随之而来的是他所敬爱的母亲在不到两个月的时间里即改嫁给了新王，这使他的心灵受到了猛烈震动，感到极度困惑和难以理解：

想不到居然会有这种事情！刚死了两个月！不，两个月还不满！这样好的一个国王，比起当前这个来，简直是天神和丑怪；……短短一个月以前，她哭得象个泪人似的，送我的父亲下葬；她在送葬的时候所穿的那双鞋子还没有破旧，她就——……只有一个月的时间，她那流着虚伪之泪的眼睛没有消去红肿，她就嫁了人了。啊，罪恶的匆促，这样迫不及待地钻进了乱伦的衾被！那不是好事，也不会有好结果。碎了吧，我的心……(第一幕第一场)

哈姆莱特这段揪心欲碎的独白背后的"贞节"观，在后来对他母亲急风暴雨般的长篇"劝善"语言中有进一步的显示：

你的行为可以使贞节蒙污，使美德得到了伪善的名称；……使婚姻的盟约变成博徒的誓言一样虚伪……

哪怕只剩一种有毛病的官觉，也不会糊涂到你这步田地。羞啊！你不觉得惭愧吗？要是地狱中的孽火可以在一个中年妇人的骨髓里煽起了蠢动，那么在青春的烈焰中，让贞操象蜡一样融化了吧。当无法阻遏的情欲大举进攻的时候，用不着喊什么羞耻了，……(第三幕第四场)

毋需更多地征引已可见得，哈姆莱特对其被奸王当作工具以维护其权力的可怜母亲的责难，其使用的语言，与窦娥埋怨婆母的话何其相似！无论中世纪"贞节"观与窦娥的"贞节"观有

多大差别，莎翁和关翁笔下的这两个人物在我们心理上引起的同频共振，使得我们无需再花费笔墨去具体剖析哈姆莱特此时的心理冲突状态了。哈姆莱特正是以这种剧烈的心理冲突，告别了“快乐王子”时期，而进入性格发展的“抑郁王子”阶段。

正如奚如谷先生指出，显然是为了“给蔡婆婆一个好名声”[②]，以使得窦娥尽孝的对象更值得尽孝。臧懋循的《元曲选》本把“婆婆后嫁”的情节改为婆婆在窦娥的阻止下并未成婚，而只是答应张家父子“养你爷两个在家，等我慢慢的劝化俺媳妇儿”；并把原剧题目“后嫁婆婆忒心偏，守志烈女意自坚”，改为只能概括第四折的“秉鉴持衡廉访法”。这样一来不仅使全剧产生多处逻辑矛盾（如窦娥受刑时的呼吁“普天下前婚后嫁婆娘们，都看取我这般傍州例”一句无所指，窦娥屈招“药死公公”的罪名也难以理解），更重要的是，大大减弱了窦娥心理冲突的张力，并严重扭曲了原剧对窦娥心理状态变化过程自然而生动的刻画。通过与莎翁剧作比较，也促使我们去进一步体会关翁原剧塑造“后嫁婆婆”形象的匠心所在。

正是依据有如此严重扭曲之处的《元曲选》本，张汉良先生在前述文章中得出了这样的结论：窦娥并不是一个合乎人性的有血有肉的立体人物形象，而是“先入为主的道德观念塑造的概念化人物，这些固定观念往往使她失去人的基本感觉与判断力。”“窦娥不仅是抽象礼教的化身，她根本是礼教本身。”他所列举的两个主要根据是：其是，在第一折中蔡婆婆被张氏父子逼婚，并回来“详述情由”后，窦娥却“不思懦弱畏死本系人天性”，立即以冠冕堂皇的礼教帽子指责婆婆，甚至越说越远，怪她招摇诱人，“任何知道原委的读者都会目瞪口呆，有不知从何说起的感觉。”其二，第二折吃羊肚汤那段插曲，蔡婆婆作呕不吃，并非舍不得吃；让给张父吃，也非疼爱张父。“旁观的窦娥完全忽略了病人的感觉和正常反应”，竟曲解为两个老人的温情脉脉。而当张父突然死亡后，窦娥不但不吃惊，而且“眼前突然死了个人，她却在那冷静地唱礼教与宿命论的高调。”[③]实际上，张汉良先生所说的这些问题，在《古名家杂剧》本中都不存在。在该版本中，窦娥对婆母后嫁消息的迅即反应，并没有“详述情由”的前提，而她在无法使婆婆回心转意的情况下产生强烈的情绪，是完全顺乎情理的。“羊肚汤”一场并无“作呕不吃”之细节，因而窦娥没有“曲解”之嫌。与该版本比较，有关“生死轮回”的那段曲文也是《元曲选》本没有道理地改到张父死后的。上述分析进一步证明了郑骞先生的结论：“原剧写窦娥心理转变颇为成功，惟其如此，乃成为标准悲剧。臧晋叔不明此理，于关目曲白多所更动，遂将此悲剧改得面目全非。”[④]因此，改变以《元曲选》本为主要评论文本的做法，就显得尤为必要。

三

在窦娥的道德观念系统中，对官府衙门及它们所代表的制度的信赖或迷信，是与节孝观念既相互关联，又相对独立的另一个重要方面，也是规范窦娥行为的重要精神支柱。相信官府能够为民作主，这是窦娥能够坚决抵制和反抗张驴儿之流无赖恶行的一个重要原因。从而，当张驴儿诬告她药死张父，让她选择是“官休”，还是“私休”时，窦娥能极其平静地说：“我心上无事，情愿和你见官去”，敢与张驴儿对簿公堂。不想她心目中“明如镜、清似水”的州官，竟是个地地道道的昏官暴吏，不分青红皂白，严刑拷打她这个纤弱女子。关翁以三段曲文，展现了窦娥在受刑过程中的心境：

> 这无情棍棒教我捱不了的。婆婆也！须是你自做下怨他谁！……
>
> 呀！是谁人唱叫扬疾？不由我哭哭啼啼。我恰还魂，才苏醒，又昏迷。捱千般打拷，见鲜血淋漓：一杖下，一道血，一层皮！
>
> 打的我魄散魂飞，命掩泉石。则我这腹中冤枉有谁知！我不曾药死公公当罪责，告你个相公明镜察虚实。（第三折）

这里又一次显示出人物心理冲突张力的逐

层递进;起先还是埋怨婆婆的行为,继而在棍棒下为自己所信赖的官府如此不讲公理而悲伤;最后则是满腹冤屈,但还对“明镜察虚实”抱有幻想。

《元曲选》本把曲文第三段中“魄散魂飞”一词提前至第二段中,置换了“哭哭啼啼”一词,并把第一段改为:

打的我肉都飞,血淋漓,腹中冤枉有谁知!则我这小妇人毒药从何处来也?天那!怎么的覆盆不照太阳晖!

这样的修改,打乱了原词层层递进的结构,因为官府的刑杖对窦娥由伦理观念铸就的“魄魄”的打击,比对她的“血肉之躯”的打击更为沉重。原剧中“命掩泉石”一句,更体现了这种身心双重的惨烈。不过,“怎么的覆盆不照太阳晖”一句,我认为是改得好的。窦娥在棍棒下不断强化的心理冲突,使得“这是为什么?”的诘问呼之欲出。“覆盆遮日”的意象也恰合窦娥此时的心境,她既深切感受到原来自己所迷信的官府的黑暗,同时又对“翻盆见日”抱有希望。

窦娥在严刑拷打她婆婆时,她却立即冒死屈招“药死公公”,实现了“烈孝”的壮举。有些论者认为这里关翁没有刻画出窦娥在生死选择面前的心理斗争或挣扎的过程,使人感到突兀。张汉良先生更认为这“并非面临存在危机或绝境时人性(有感觉的人、非道德的人、非理意的人)的表现,……而是流着礼教的血,长着理性的肉的一个概念人的形象化与固定反应。”他由此断言关汉卿笔下的窦娥是一个“概念化的,缺乏心理、性格变化的”,没有“圆型悲剧人物内在冲突的”“定型的扁平人物”。然而正如本文已表明,婆母的“不节”行为,早已使窦娥在对婆母的态度上经历了一场严酷的内在心理冲突。而为不守节的婆母恪尽孝道的选择,与其说主要来自封建礼教伦理(这种伦理本身已发生了尖锐的冲突),毋宁说基于她善良敦厚的人格。从窦娥给婆母送羊肚汤时所唱的一段曲文(即“但愿娘亲早痊济,饮羹汤一杯,胜甘露滂沱,你三口儿团圆到大来喜”)之中,我们看到她已作出了这种选择,而她当时在心中对婆母的责骂,更显示了这种选择的艰难与痛苦。因为有了既定的选择,讼堂上为救婆母而迅即选择冒死招就并不突然。而这种“烈孝”的选择,继之以州官迅即轻率的死刑判决,也使得窦娥的心理冲突达到了顶点:

我做了个衔冤负屈没头鬼,不走了你个好色荒淫漏面贼!想青天不可欺,想人心不可欺,冤枉事天地知!争到头,竟到底,到如今说怎的?(第三折)

这段曲文表现了窦娥对自己的“烈孝”行为的充分肯定(正如王国维所谓“其蹈汤赴火者,仍出于其主人翁之意志”),同时又显示出她对本应为民作主的官府竟能纵容张驴儿这等漏面贼而严惩自己的极度困惑。人间公理何在?正义何在?她问天问地问人心,最后又问自己,决心“争到头,竟到底”。显然,她还在盼望奇迹出现,使她的道德观念系统中“善有善报、恶有恶报”的诺言能立即兑现。臧懋循在《元曲选》本第四折中为窦娥的鬼魂增加的一句曲词“我只道官吏每还复勘”,的确道出了窦娥在极度的心理冲突中仍然可能抱有的幻想。

由于社会地位、生存条件和文化层次的悬殊差异,哈姆莱特对社会与国家制度的认识比之窦娥自然有难以比拟的复杂性和丰富性。生活在社会底层的窦娥,节与孝是其道德观念的核心内容,对官府衙门的迷信,只是其辅助内容;而对于作为唯一的王子殿下,准备承继父业的哈姆莱特来说,对国家制度的信心,则是维持其心理平和状态的道德系统的主要支柱。因此,由这个支柱的动摇而导致的心理冲突,当然要比窦娥广阔而深刻。然而,当动摇这根支柱的突如其来的打击降临时,哈姆莱特的反应与窦娥又何其相似。当亡父的鬼魂向他揭露了他的叔父弑君篡位的罪行,并向他提出为父复仇,“不要让丹麦的御寝变成藏奸养逆的卧塌”的要求之后,哈姆莱特首先也了这样的惊呼:

天上的神明啊！地啊！再有什么呢？我还要向地狱呼喊吗？啊！忍着吧，忍着吧，我的心！我的全身的筋骨，不要一下子就变成衰老，支持着我的身体呀！（第一幕第五场）

与平民女子窦娥一样，哈姆莱特殿下也在问天问地问自己，问自己心中的天理和道德观念。他感到自己突然跌进了丑恶现实的万丈深渊。

把哈姆莱特打击得几乎支持不住的，决不只是知道了叔父的罪恶，更重要的是看到他以往所依赖和热爱的父王治下的国度，竟能让这样的罪人顺利登上王位，而且能取得廷臣的“一致拥护”，那些当父亲在世时对叔父“扮鬼脸”的人，“如今都愿意出二十、三十、五十、一百块金洋来买他的一幅小照了。”这种动摇精神支柱的打击比由母亲改嫁导致的心理冲突要剧烈多倍。这就是他立志终生为之服务的那个美好的丹麦王国吗？这个国家能如此轻易地人妖颠倒，容忍对公理和正义的践踏吗？“天地之间有许多事情，是你们的哲学里梦想也想不到的。”这句话是对他的同窗好友霍拉旭说的，也是对他自己说的。他向另外两个同学所说的“疯话”，正显示了他在这种内心博斗时的心境：

丹麦是一所牢狱。……世界也是一所牢狱。……里面有许多监房、囚室、地牢；丹麦是其中最坏的一间。

在这一种抑郁的心境下，仿佛负载万物的大地，这一座美好的框架，只是一个不毛的荒岬，这一个复盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这一个金黄色的火球点缀着的庄严屋宇，只是一大堆污浊瘴气的集合。（第二集第一场）

我们从中既可以看到“快乐王子”时期明快心境的折射，又可以看到这种心境在今日“抑郁王子”身上已荡然无存。

哈姆莱特对亡父鬼魂的话直觉上是相信的，然而长期形成的对国家制度的信念，迫使他进行理性的思考，而理性的思考又使他陷入一种两难境地。对此，笔者曾经在另文中予以分析：“为父报仇是封建道德赋予他的义不容辞的责任；但是，他的仇敌不是别人，而是当今丹麦唯一戴着王冠的人，……弄得不好，那本来属于奸王的弑君篡位的罪名会被世人加到自己身上，摧毁自己的荣誉。”[5]这种顾虑迫使他去怀疑“我所看见的幽灵也许是魔鬼的化身，借着一个美好的形状出现，……也许他看准了我的柔弱和忧郁，才来向我作祟，要把我引诱到沉沦的路上。”（第二幕第二场）在这种“也许这一切都不是真的”的幻想中，他延宕了复仇的行动，在装疯中致力于寻找国王罪行的更切实的证据。在这种延宕的过程中，他那经历着剧烈冲突煎熬的心灵发出振动了多少代人的著名呼喊：

生存还是毁灭，这是一个问题。（第三幕第一场）

综上所述，由于道德观念系统在心理重心和辅助因素上的不同，窦娥与哈姆莱特所经历的两种类同的心理冲突，在结构上呈现为一种交叉对应关系。而循着这样的结构对应，我们可以有一种深层的发现。有的学者曾通过对窦娥出场曲文的剖析，认为“封建道德对寡妇的限制与年轻的窦娥的真实人格之间存在着无法调和的矛盾，人的理性认识的良知、道德吞噬着人的本性欲望与生命冲动”，并指出在窦娥对婆婆的责难背后，其实“隐含着一定程度的理解”，这种理解“对窦娥来说是感同身受者的人同此心”，“如棱镜般折射出窦娥的心理变态，使人又隐隐看到一个充满活力的灵魂的憧憬、渴望以及恐惧和抑制。”[6]这是对窦娥心理张力的一种新颖而又合理的理解。笔者在分析哈姆莱特延宕行为的心理基础时，也曾提出类似的见解。[7]这种见解只是在结构上借鉴了琼斯用俄底浦斯情结对哈姆莱特延宕行为心理基础的解释，内容上可以在剧本中找到充分的根据，与后者的牵强附会不同。由此可见，哈姆莱特与窦娥这两个艺术形象各自展示的心理冲突状态之间，还存在

着另一层面的一种结构对应。

四

在《窦娥冤》第三折窦娥赴刑场中，窦娥的性格发生了巨大的变化。一个不屈不挠、倔强泼辣、具有强烈抗争精神的形象，与那个善良敦厚、自卑忍耐、安分守已的懦弱女子，简直判若两人。有些论者称之为性格或心理的“严重错位”。然而因有前述严重心理冲突状态的过渡，这种“错位”式性格变更就显得自然而合理，毫无生硬之感。被押赴刑场，使窦娥生前在人间讨得公道的幻想彻底破灭，她怀着满腔悲愤，喊出那段千古绝唱：

有日月朝暮显，有山河今古监。天也！却不把清浊分辨，可知道错看了盗跖颜渊。有德的受贫穷命更短，造恶的享富贵又寿延。天也！做得个怕硬欺软！不想天地也顺水推船。地也！你不分好歹难为地。天也！我今日负屈衔冤哀告天。空教我独语独言。（第三折）

在叫天天不应，呼地地不灵，只能以死来实践自己的道德信念时，窦娥正是以这一曲振人魂魄的“天问”，结束了煎熬她的心理冲突状态。由此直到身首分离，我们所看到的是她的坚定而不是悲伤。

我们这里所谓心理冲突状态的结束，自然不是向早先的心理平和状态的回复。这是一种新的平衡态，是在满腔悲愤中达到的心理平衡。在这种状态中，没有了那种内心斗争的自我煎熬，而只有走向自己道德观念祭坛的悲壮。关翁通过对窦娥最后行为的细致描绘，充分展现了这种平衡态。在赴刑场的路上，她镇定自若地请求刽子手走后街，以免婆婆看见而伤心；而当见到婆婆痛哭着前来送行时，她平心静气地请婆婆为自己处理后事，又一次凸显了窦娥善良敦厚的人格。在即将行刑之前，她慷慨激昂，发下血飞白练、六月降雪、亢旱三年三桩“无头愿”，显得那样从容不迫。黄克先生认为“这全然是指挥若定的天地主宰气派”[8]应当说是对戏剧人物心理平衡状态的一种深切感受。关翁笔下的窦娥就是在这样的状态下走完了她的现世人生之路的。

哈姆莱特由心理冲突状态转入新的心理平衡状态的契机，虽然不是象窦娥那样直面死亡，但同样是由于一种幻想的破灭。通过精心安排的那场“戏中戏”最终证实了叔父的罪行，使得他对“这一切不是真的”所抱的希望彻底破灭。哈姆莱特此时感到一种前所未有的解脱。他由此摆脱了剧烈的心理冲突状态，心中只留下满腔的悲愤和复仇的火焰：

现在我可以痛饮热腾腾的鲜血，干那白昼所不敢正视的残忍行为，（第三幕第三场）

铲除奸王，“重整乾坤”，成为哈姆莱特坚定不移的目标。那个在延宕中煎熬心灵的抑郁王子不见了，而代之以在各种意外变故面前从容镇定，勇敢机智，沉着应对的行动王子。虽然他未能事先识破国王借刀杀人的诡计，但在身中毒剑的情况下终于亲手杀死奸王，并在临终前推举了新的国王，冷静地要求朋友霍拉旭把他的故事昭告后人。

在哈姆莱特最终证实了国王的罪行后，他立即遇到一次行刺复仇的机会，但因看见国王正在祈祷，便收起了自己手中的剑：“一个恶人杀死我的父亲，我，他的独生子，却把这个恶人送上天堂，这简直是以恩报怨了。”对于宗教观念的影响，莎评界已逐步形成共识。然而对哈姆莱特接下去的一段独白，评论界仍颇有争议：

收起来，我的剑，等候一个更惨酷的机会吧；当他在酒醉以后，在愤怒之中，或是在乱伦纵欲的时候，有赌博、咒骂或是其他邪恶的行为的中间，我就叫他颠踬在我的脚下，让他幽深黑暗不见天日的灵魂永堕地狱。（第三幕第三场）

18世纪英国著名莎评家汉默和约翰逊都说，这段话一向使他们感到十分不快。原来具有那样优秀德行与性格的哈姆莱特，居然能说出

"这么残忍,这么不人道的话",他们认为这是莎翁的一处败笔,应予删除。[9]至今仍有不少学者坚持这种观点。然而抛开由对人物偏爱造成的期望制约,融入原剧的意境之中,去体验一个经过反复冲突极度煎熬的心灵在幻想破灭之后的满腔悲愤,就不难理解这种强烈的性格错位了。请看窦娥的冤魂向其父伸冤时所使用的语言:

那厮乱人伦当 合败,万剐了那乔才。(第四折)

原来那个善良、安分的柔弱女子此时能说出这样 "恶狠狠"的语言,比之哈姆莱特身上发生的性格错位有过之而无不及。莎翁和关翁笔下人物性格变化的这种相互映照和共鸣,其意蕴是十分耐人回味的。

与 《窦娥冤》一样, 《哈姆莱特》一剧的版本,也主要有两大系列:一个系列源自莎士比亚在世时问世的四开盗印本;另一系列源自莎士比亚逝世后,他的两个好友为他编辑的对开本全集中的版本,这个版本注明 "根据原文,忠实发表"。这两种版本之间的差异没有 《窦娥冤》的两种版本差异那样大,但有一个重要差异与本文讨论问题紧密相关。在目前一般通行的 《哈》剧版本中,都有哈姆莱特在 "戏中戏"之后被迫前往英格兰的途中,受到福丁布拉斯率军证讨波兰的触动而生发的一段自责之言:

我所见到、听到的 一切,都好像在 对我谴责,鞭策我赶快进行我的蹉跎未就的复仇大 愿!……现在我明明有理由、有决心、有力量、有方法,可以动手干我所要干的事,可是我还是在大言不惭地说: "这件事需要作。"可是始终不曾在行动上表现出来;我不知道这是因为像鹿豕 一般的健忘呢,还是因为三分懦怯 一分智慧的过于审慎的顾虑。……我的父亲给人惨杀,我的母亲给人污辱,我的理智和感情都被这种不共戴天的大仇所激动,我却因循隐忍, 一切听其自然,……(第四幕第四场)

显然,这段话仍凸显着哈姆莱特内心冲突的高度张力。以我们前述心理三个阶段的变化来看,如果把这段话放在其心理冲突的抑郁阶段则极其精彩,而将之置于哈姆莱特新的心理平衡阶段之中,就显得很不协调。其中 "始终不曾在行动上表现出来"一句,也与哈姆莱特已向母亲申明真相并作 "劝善"工作,并且挥剑刺杀幕后偷听的波洛涅斯等情节相矛盾。对于 《哈》剧版本的考证证实,这段话只见于四开盗印本,在对折本中并没有这段话及其相关情节。然而,因这段话极为精彩(我们只引了一部分),语言表达上很象莎翁手笔,人们不愿意割爱。而由于对折本的高度可靠性,人们又难以排除莎翁亲自将之删除的可能性。于是就设想出缩减演出时间之需要等种种理由。其实,设想莎翁因这段话与哈姆莱特心理发展历程不协调而割爱删除,显然是更为合理的。我们在与 《窦》剧比较过程中得出的哈姆莱特性格发展阶段及前述比较分析,应能作为 《哈》剧对开本这种处理的合理性的又一佐证。

我们所谓窦娥与哈姆莱特这两个戏剧典型的性格发展之同构,就是指上述讨论所展示的发展阶段上的大尺度同构。而在这种大的同构框架之内,通过相对的发展阶段之间的同步映照和不同发展阶段的交叉映照,还可发现许多以往难以发现的对应关联。莎翁和关翁笔下的一个 "大人物"和一个 "小人物"之悲剧性格发展的呼应,难道不是能很好地启发我们对人心、人性和人生进行更深入的洞悉和思考吗?

确定窦娥与哈姆莱特这两个悲剧典型的性格发展和心路历程的同构与关联,对于悲剧理论研究有重要意义。窦娥和哈姆莱特,都是从既有道德观念系统出发,经过在现实冲击面前的激烈心理冲突,最后仍为维护原初的道德观念面走向毁灭。黑格尔认为,只有符合 "伦理力量"的,即 "合理的"行动引致的灾难,才能引起所有人的同情和敬畏。这种说法作为对全部悲剧的概括似乎有些偏颇,但与之相符合的 《窦》剧和 《哈》剧在中西古典悲剧中占据的突出地位,充分证明了这个见解之深刻。由西古典悲剧

中两个不朽艺术典型之间的这种对应关联，有助于我们加深对于悲剧底蕴、悲剧精神和吸引着不同时代、不同阶层的人们的优秀悲剧之魅力的认识。一部优秀的悲剧应能反映时代精神，但决不是时代精神的简单传声筒。作为人类审美意识对象化创造的一种特殊类型，悲剧的底蕴应在于揭示人类在抗争不同的生存灾难和不幸的过程中表现出的共通的心理境况，使人们于震撼灵魂的悲剧快感之中得到情感净化和精神升华。存在于东西方两位戏剧大师塑造的悲剧主人公形象之间性格、心理发展之"同"，就是对这种悲剧底蕴的一个极好说明。

诚然，我们弄清《窦》剧主人公和《哈》剧主人公在性格发展阶段上的同构关系，并不意味着可以由此忽视二者的悲剧种类和艺术层次上的差异。《哈》剧作为西方性格悲剧的经典之作，在性格塑造特别是心理冲突阶段的性格刻画的深度、广度和复杂度方面，《窦》剧与之尚有一定差距。这种状况形成的原因是多方面的。因而，加强中外古典戏剧的比较研究，就有着多层面的重要价值。本文对《窦》剧主人公与被视为"性格巨人"的《哈》剧主人公性格发展同构关系的展示，或可为这种比较研究提供一种新的思路。

注释：

①③见张汉良：《关汉卿的〈窦娥冤〉：一个通俗剧》。该文最先于1976年发表于台湾《中外文学》四卷八期，后于1986年收入台湾东大图书公司出版的《比较文学理论与实践》，又于1988年收入北京大学出版社出版的《中西比较文学论集》。

②奚如谷(Stephen West)：《臧懋循改写〈窦娥冤〉研究》，《文学评论》1992年第2期。

④郑骞：《臧懋循改订元杂剧评论》，(台)《文史哲学报》1961年第2期。

⑤⑦从丛：《论哈姆莱特并非人文主义者》，《河北大学学报》1989年第1期。

⑥周晓痴：《人物的情感轨迹与作家的审美评价》，"关汉卿戏曲创作730周年纪念会议"论文，1988年。

⑧黄克：《关汉卿戏剧人物论》，人民文学出版社1984年版，59页。

⑨《莎士比亚全集》(哈姆莱特)(集注本)，孙大雨译，上海译文出版社1991年版，158-159页。

(特邀编辑：刘树森)