

白薇剧作的悲剧元素

**THE ELEMENTS OF TRAGEDY IN BAI
WEI'S DRAMA**

陈舒怡

SYLVIA TING SU YE

**MASTER OF ARTS
(CHINESE STUDIES)**

拉曼大学中华研究院
**INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
JULY 2018**

白薇剧作的悲剧元素
**THE ELEMENTS OF TRAGEDY IN BAI
WEI'S DRAMA**

By

陈舒怡

SYLVIA TING SU YE

12ULM05518

本论文乃获取文学硕士学位（中文系）的部分条件
**A DISSERTATION SUBMITTED TO THE DEPARTMENT
OF CHINESE STUDIES
INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS (CHINESE STUDIES)
JULY 2018**

摘要

本论文采用亚里斯多德悲剧理论的悲剧元素作为基础，并以文本细读法探讨白薇剧作中的悲剧元素，即悲剧人物、悲剧情节和悲剧剧场手法。

本论文共分为五个章节。第一章是论文的绪论；第二章是探讨白薇剧作里的悲剧人物；第三章探讨白薇剧作的悲剧情节；第四章剖析白薇剧作的悲剧剧场手法；第五章是结论。

第一章绪论，说明研究背景、文献综述、研究范围、研究方法、论文架及研究价值与意义。

第二章是以亚里斯多德悲剧理论中的“人物”这元素作为出发点。笔者将白薇对于人物的设计与卡普曼的戏剧三角形理论进行连贯，并具体地提供例证来论述剧作中的人物（受害者、迫害者、拯救者）如何进行角色上的转换。

第三章是以亚里斯多德悲剧理论中的“情节”这元素的视角来探讨白薇剧本中的悲剧元素。笔者从家庭因素、社会因素及自我矛盾这三个方面作为切入点，探讨白薇如何设计悲剧情节的冲突，及其如何导致悲剧性结局。

笔者在第四章结合了亚里斯多德悲剧理论中的“语言”、“音乐”和“景观”这三个元素，将其归纳为剧场手法来探讨白薇剧本中的悲剧元素，并以“剧作作为一个能被演出的文本”概念，对白薇剧作中的悲剧剧场手法进行分析与研究，透过例子提出白薇如何在她的剧本中表现出悲剧剧场手法。

[关键词] 白薇 剧作 悲剧元素 悲剧人物 悲剧情节 剧场手法

Abstract

This thesis focuses in examining the tragedy elements in Bai Wei's drama by textual reading methodology, based on the tragedy elements in Aristotle's theory of tragedy. This thesis studies the tragedy elements in Bai Wei's drama from three different approaches, namely characters of tragedy, tragedy plot, theatre technique of tragedy, with specific examples taken from the drama as support for this thesis.

This thesis consists of five chapters. Chapter 1 is introduction; Chapter 2 discusses the characters in tragedy of Bai Wei's scripts; Chapter 3 discusses the plot in tragedy of Bai Wei's scripts; Chapter 4 analyses the theatre technique in tragedy of Bai Wei's scripts; the thesis is concluded in Chapter 5.

Chapter 1 is the introduction that includes research background, literature review, research scope, research methodology, the structure and the motivation of this thesis.

In Chapter 2, the characters in Bai Wei's scripts are being discussed from the perspective of "characters" in Aristotle's theory of tragedy. The characters are being analysed with the Karpman drama triangle theory. The roles of the characters in Bai Wei's drama change according to the plot development and circumstances, meaning that the switching of roles between persecutor, victim, and rescuer.

In Chapter 3, the plot in Bai Wei's scripts are being discussed from the perspective of "plots" in Aristotle's theory of tragedy. Chapter 3 discusses how the family factors, social factors and internal self-conflict lead to the conflicts, thus leading towards the tragic endings.

In Chapter 4, the elements of "diction", "song" and "spectacle" in Aristotle's theory of tragedy are being combined as theatre techniques. With the concept of Bai Wei's scripts as "texts which are ready to be performed", its theatre techniques in her scripts are being analysed and studied. Examples of these techniques from her scripts are also given.

Key words: Bai Wei, Drama, Tragedy Elements, Characters in Tragedy, Plot in Tragedy, Theatre Techniques in Tragedy

论文核实书

本论文白薇剧作的悲剧元素为陈舒怡亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院中文系硕士学位取得之学位论文要件。

此证

(廖冰凌副教授)
指导老师
拉曼大学中华研究院副教授兼系主任

日期：_____

拉曼大学 中华研究院

日期: _____

硕士学位论文提交

此证陈舒怡（学号：12ULM05518）在中华研究院中文系廖冰凌副教授兼系主任指导之下，经已完成此一题为白薇剧作的悲剧元素的硕士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以pdf格式上载本硕士学位论文至拉曼大学资料库，供作拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此致



(陈舒怡)

论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一切部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。



姓名：陈舒怡

日期：

致谢

有許多人得知我修讀碩士課程的時候都問过我：“為什麼你會選擇修讀碩士課程？”多數我的回答是：順其自然。殊不知這一切都是為了圓父母的夢而去實踐的一件事。

然而當我完成一年半的課程與考試之後（那時還未完成論文），我便急急地投奔社會大學去了。當時為了想要有工作經驗，想要有足夠養活自己的薪金而不必再依靠家里的經濟支持。

一路走來，很不容易。特別是在撰寫論文的过程里還有全職工作的时候，每天只剩下那麼稀有，屬於自己的時間。而每一天在過日子的時候，時間就像貓脚步一樣靜悄悄地，就隨風從指縫中流逝而去了。這是一場與時間的競賽。當回過頭再去看那些經歷和走過的路，原來這是一點一滴的給予我繼續往前走的力量。

感謝上帝，我完成了論文。謝謝主內弟兄姐妹們多年的代禱、支持與問候；謝謝家人各方面的支持和鼓勵；謝謝我的前任公司會長李健安博士允許我在多次呈交論文之前的休假。特別感謝我的指導老師廖冰凌博士，給予我在論文方面的指導，並通過討論启发我的思想，謝謝廖老師始終不放棄我，以不同的方式鼓勵我要完成論文。謝謝尹美山同學，在我幾乎完成論文的時候给了我許多的提醒和注意事項，並不厭其煩地解答我的疑問，我們彼此鼓勵要一起完成論文；謝謝劉慧君同學在我們

身处异乡期间彼此的相伴。最后要谢谢我的亦师亦友刘学谦同学，他不仅仅给予语言上的鼓励，更给予我金钱和精神上的支持，不断为我祈祷，鼓励我要完成论文。

还有许多感谢的话不能一一言尽。在此衷心地谢谢你们！

目录

摘要	iii
Abstract	v
论文核实书	vii
论文提交书	viii
论文声明	xi
致谢	x
第一章 绪论	1
第一节 研究背景	1
第二节 文献综述	6
第三节 研究范围	11
第四节 研究方法	14
第五节 研究架构	15
第二章 白薇剧作的悲剧人物	17
第一节 卡普曼的戏剧三角 Karpman Drama Triangle	17
一、戏剧三角的角色与特征	18
二、戏剧三角的角色转换	19
三、与其他理论之不同	21
第二节 悲剧的受害者	23
一、婚姻被安排的女性	23
二、经济不独立的女性	24
三、为革命而牺牲的男性	25
四、劳工、女仆、老人、小孩	26

	五、小结·····	27
第三节	悲剧的迫害者·····	28
	一、假面好人·····	28
	二、以革命为名义行恶之人·····	29
	三、控制女性身体的男性·····	30
	四、禁锢女性婚姻自由的男性·····	30
	五、欺骗劳工金钱的富人·····	31
	六、小结·····	31
第四节	悲剧人物的角色转换·····	32
	一、受害者成为迫害者·····	32
	二、迫害者成为拯救者·····	32
	三、受害者成为拯救者·····	33
第五节	本章小结·····	35
第三章	白薇剧作的悲剧情节 ·····	38
第一节	家庭因素导致的冲突情节·····	39
	一、包办婚姻与自主婚姻的对立·····	40
	二、受困与逃离的冲突·····	42
第二节	社会因素导致的冲突情节·····	45
	一、男女之间观念不同的冲突·····	45
	二、弱势与强势之间的阶级对立·····	48
第三节	自我矛盾导致的冲突情节·····	50
第四节	悲剧性结局·····	52
	一、肉体的毁灭·····	53
	二、精神的解脱·····	54
第五节	开放式结局·····	55
第六节	本章小结·····	56

第四章	白薇剧作的悲剧剧场手法	59
第一节	音乐与声效	59
一、	作为抒发情感的唱词	59
二、	表现悲剧之感的配声	62
第二节	语言与独白	65
一、	语言动作的悲剧性	65
二、	大段的独白式台词	66
第三节	象征与隐喻	68
一、	悲剧性象征	68
二、	悲剧性隐喻	69
第四节	场景与道具	71
一、	悲剧性象征的场景	71
二、	表现悲剧的道具使用	73
第五节	本章小结	74
第五章	结论	75
征引书目		79
附录		
附表一：	白薇剧作列表	88
附图一：	卡普曼的戏剧三角（Karpman drama triangle）	89

第一章 绪论

第一节 研究背景

一、五四时期的社会概况

“五四”运动以来¹，许多文学作品在人道主义和个性解放思潮的影响之下，以“反抗中国传统礼教规条”及“追求恋爱自由”作为其重要的主题。（王爽，2001：112）随着这种高举自由与反抗专制主义的兴起，中国女性的女性意识才逐渐地觉醒。²“五四”新文化运动对中国传统文化进行了强大的冲击，不仅挑战父权社会的专制统治，更使女性争取独立的人格，拥有恋爱自由和说话自由的权利。这种自由和独立的意识，驱使这群女性的“出走”，即走出或摆脱她们从属的家庭和依附的丈夫，以及历代以来捆绑着她们的传统礼节和规条。在传统社会以男性为中心的架构之下，女性没有人格的独立和尊严，而只能作为男性的附庸，成了种族延续的工具和男性发泄性欲的对象。这群长期被男人、被整个父权社会看不起的女性，使得她们毅然拥有着娜拉³一般的决心。然而，尽管她们决心出走，她们的内心世界里是孤独、寂寞、无助的，因为当时社会的观念让她们难以获得身体上和心灵上真正的“自由”。

¹ 五四运动是1919年5月4日发生在中国北京的一场以青年学生为主，广大群众、市民、工商人士等中下阶层共同参与的，通过示威游行、请愿、罢工、暴力对抗政府等多种形式，反对帝国主义、专制主义的爱国运动。

² 张红萍（2010年2月26日）。五四“新女性”：觉醒的第一代中国妇女。中国妇女报。检自 <https://kknews.cc/zh-sg/history/4q926eq.html>

³ 娜拉，是挪威剧作家亨利·易卜生于1879年的代表作品《玩偶之家》中的主要人物。内容叙述娜拉出走，离开了原本的家庭、婚姻和身为女性的传统角色。

二、五四时期的女作家群

在“五四”时期的变革中，因着这种“新女性”主义的觉醒，不少的女性也透过书写文学作品来传达这样的思想。因此，那时候出现了不少的女作家，如丁玲、白薇、谢冰莹、凌叔华、苏雪林、林徽因、石评梅等，她们在创作中不仅叙述着撼动自己心事的哀怨和内心的悲哀之感，“她们的目光反而是投向下层社会，对劳动妇女的苦难生活，有一种特殊的敏感和关注”。（常彬，2007：56）五四女作家在现实生活以及周遭环境的压抑之下，面临了无可奈何、接近绝望的情绪，然而她们在这场彻底不妥协的文化运动中也拿起了笔，把“五四”这些血淋淋的实况表达出来——书写“我”的不幸，探寻“我”的出路。（于瑞桓，1999：51）其实，在五四女作家的作品中，那种悲叹的人生观多数是与五四女作家本身的生活体验有极大关系的，因此在五四文化运动的冲击之下，这一大批由女性作家撰写的诗、散文、小说、剧作等便应运而生了。

三、五四女作家的剧作

随着“五四”运动的思想启蒙，新剧是中国现代社会作为宣传新思想的一个最佳管道。新剧体裁上的优势，因此成为了女性作家们可以使用的一种文体。（苏琼，2003：71）女作家们的剧本皆从女性的角度出发，无论是在爱情、婚姻或家庭方面，都是为了抨击传统思想的腐化并提倡开放的社会制度，以及呼唤妇女解放和个性自由的主题。因此这构

成了中国五四时期女剧作家们在剧作内容上主要的共同特点。（陈方，1993：63）

这群女作家们的作品中的其中一个特点，就是女性以异常激烈的方式宣泄着“我首先是一个人，然后才是一个女人”的抗争，并不只是单纯的为女性发出长期被压抑的声音而已。由于个人情感的要求在“五四”时期被视为个人生命中不可或缺的主要因素，因此情爱、情欲的意义被无限放大，甚至被摆置到生命的价值之上。（倪婷婷，2007：223）故此，觉醒、抗争、复仇的主题便成了“五四”时期女作家们剧作中常出现的元素。唯有通过革命，她们才有机会找到新的出路。（孟悦、戴锦华，1993：164-167）此外，透过这类激烈方式的革命，促使五四时期的剧作常常以“死亡”为标志呈现在现代戏剧中，包括男性作家的剧作。例如洪深⁴、白薇⁵、曹禺⁶等剧作家常常通过掺入枪杀的惊险情节，来制造悲剧的气氛。这时期的悲剧创作正符合了鲁迅（1981）定义的悲剧观念：“悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看。”（192-193）所谓有价值的东西，想必是人类无价的生命。

⁴ 洪深（1894-1955），是杰出的戏剧活动家、理论家、导演和剧作家。洪深话剧创作的艺术特色主要表现为剧作有强烈的战斗精神，具有鲜明的现实主义特色。洪深的九幕剧《赵阎王》，创作于1922年，有掺入枪杀的情节。

⁵ 白薇（1894-1987），是中国现代女剧作家，在话剧创作上的成就和影响很大，是本文研究的主要对象。白薇的三幕剧《打出幽灵塔》（1928年）是白薇话剧的代表作，内容有掺入枪杀的情节。

⁶ 曹禺（1910-1996），是一位对中国现代戏剧发展做出杰出贡献的剧作家。曹禺的主要作品《雷雨》（1933年）也用枪杀的情节。

除了死亡的主题，五四女作家群的写作题材主要围绕在“爱情”与“革命”的主题。那是因为五四运动未开始之前，女性没有追求爱情的自由，因此五四运动促使她们追求爱情的自由，也是一种间接式的革命，但革命往往导致的结果很大可能是会遭致死亡的。虽然如此，这类题材的作品还是很受那时候社会的喜爱和关注的。为了配合社会时代的需要，五四女作家群如：黄庐隐⁷、石评梅⁸、林徽因⁹、丁玲¹⁰等，写了大量悲剧形态的剧作；但也有少数具有喜剧形态的剧作如：袁昌英¹¹的《结婚前一吻》¹²及濮舜卿¹³的《人间的乐园》。袁昌英与濮舜卿是五四时期少有喜剧心态的女作家。在众多的女作家中，白薇写的剧作是具有强烈“悲叹”之感的，她之所以写了大量且丰富的剧作，与她那坎坷又充满悲叹之感的命运相关联的，这也是她在众多写剧作的女作家中表现卓越的一点。在此对白薇的生平稍作介绍：

⁷ 黄庐隐（1896-1934），是一位感伤的悲观主义者。著有剧作《牺牲》（1927）、《冲突》（1929）。

⁸ 石评梅（1902-1928），是中国近现代女作家中生命最短促的一位。著有剧作《这是谁的罪？》（1922）。

⁹ 林徽因（1904-1955），中国著名建筑师、诗人、作家。著有《梅真同他们》，唯一一部剧作，陆续发表在由萧乾主编的《文学杂志》上。由于“七七事变”爆发，这一剧本最终只发表了三幕，成为一部未完成的作品。（赵嘉屏，2013：137）

¹⁰ 丁玲（1904-1986），中国当代著名的作家与社会活动家。剧作方面著有独幕剧《重逢》（1937）、三幕剧《河内一郎》（1938）、三幕剧《窑工》（1946）及电影文学剧本《战斗的人们》（1950）。

¹¹ 袁昌英（1894-1973），是中国女作家群中较早从事戏剧创作的一位。（苏琼，2003：72），其他剧作有：《活诗人》、《究竟谁是扫帚星》、《人之道》、《前方战士》、《文坛幻舞》、多幕剧《孔雀东南飞》和五幕剧《饮马长城窟》等。袁昌英是少有喜剧心态的女作家之一。

¹² 袁昌英著有其他剧作如：《活诗人》、《究竟谁是扫帚星》、《人之道》、《前方战士》、《文坛幻舞》、多幕剧《孔雀东南飞》和五幕剧《饮马长城窟》等。袁昌英是少有喜剧心态的女作家之一。

¹³ 濮舜卿（1902-），中国电影史上第一位女电影编剧，1925年创作了电影剧本《爱神的玩偶》。

（一）生平：白薇，原名黄彰（其父亲为她取的学名）、黄鹂，小名碧珠，别名黄素如，生于湖南资兴县的秀流村庄，那时正是中日甲午战争¹⁴爆发的年代。“白薇”，是白薇留学日本时给自己取的名字，按照她自己的解释，即空寂而又奇穷的薇草，含尽女性无穷尽的悲哀。笔名还包括楚洪、老考、苏斐、白薇女士、黄榆发、素如女士等。（萧虹、陈玉冰，2003：35）

（二）感情经历与教育：白薇的感情经历与教育是成为白薇走上文学之路的因素，二者不可分割，因此在此说明。

白薇被指腹为婚，十六岁那年被婆家上门逼嫁，父母应允，从此她陷入人间的地狱：在婆家过着苦日子，遭虐待和欺侮，后来逃回娘家。她极力争取上学校学习的机会，因此青年时期她到衡阳第三女子师范插班学习。然而白薇因反对校长纵容外国教会势力向学校渗透而被除名，之后她被保送进入长沙第一女子师范学校插班学习。毕业后，她再次反抗婚姻，独自逃去日本。到日本后，她考入东京御茶水女子高等师范。留学期间，她阅读了许多世界名著及日本文学作品，后又接触了更多社会意识的作品，白薇因此走向了文学之路。

¹⁴ 中日甲午战争是十九世纪末日本侵略中国和朝鲜的战争。按中国干支纪年，战争爆发的1894年为甲午年，故称甲午战争，而日本称日清战争，西方国家称第一次中日战争（Sino-Japanese War）。

1924年，她经朋友介绍，认识了杨骚，两人进入恋爱关系。但是杨骚竟不辞而别，令她伤心不已。两人分分合合好多回。白薇的心一生都被杨骚这个男人牵住了，只是杨骚却把性病传染给了白薇，最终还是没有与白薇一同相守到老。

（四）作品：1922年，白薇开始了她的创作，作品多为剧作；也有长诗《春笋之歌》、《火信》、《马德里》、《受难的女人们》；长篇小说《炸弹与征鸟》、《悲剧生涯》等，多为抗战主题的作品。白薇的剧作有被发表的大都写于1922年至1940年。

悲剧之所以被推崇是因为剧作相较于其他的艺术形式之下，具有更强的渲染力，也更能直接及强烈影响和改变社会，因此悲剧倾向于社会现实、革命及斗争上。这一方面，可以从白薇的后期剧作，如《北宁路某站》、《敌同志》这类革命主题的作品看出，剧中多描述为民族、为国家的大声呐喊和斗争。有鉴于此，笔者发现白薇在众多女作家当中展现的是她那带有“悲剧意识”的剧作，而且剧作的数量是丰富的，促使笔者想对白薇的剧作有进一步的研究。

第二节 文献综述

前人对于白薇的研究，有好些著书对白薇生平的研究及作品的介绍可谓相当全面，其中包括：白舒荣、何由（1983）著《白薇评传》、白舒荣（1986）《十位女作家》、阎纯德（1983）编《中国现代女作

家》、蔡登山（2008）著《那些才女们》、颜海平（2011）所著《中国现代女性作家与中国革命，1905-1948》、钱理群等人（1998）所著的《中国现代文学三十年》及方志平（2008）的《中国话剧》。

对于白薇剧作的个体研究，其研究视角成果分成以下几个方面：

一、女性意识与性别视角：乐铄（2002）著《中国现代女性创作及其社会性别》一书中，以性别角度为白薇的作品下了“**能实现为大众而战的革命理想，未能成为有完整自我的女性**”的结论，解析白薇笔下人物——两性之间的对抗在现代社会依然是不平等的；孟悦、戴锦华（1993）合著《浮出历史地表：中国现代女性文学研究》、谭力（1999）的〈论白薇及其作品的女性解放意识〉、杨玉峰（2006）的〈打出父权制的幽灵塔——从女权主义视角来看《打出幽灵塔》〉及陈娟（2012）〈《打出幽灵塔》对女性救赎之路的探寻〉，皆以女性主义的视角探析白薇的作品；郑春风（2010）的〈放逐与救赎——白薇戏剧的女性主义解读〉和段湘怀（2008）的〈白薇作品的女权思想探析〉以白薇剧作的部分情节分析剧中人物所表现的女性主义和女权思想，两篇文章的文章内容大致上相同；近期黄国英（2016）的〈浅论近代中国知识女性自由婚恋——以白薇为例〉及〈“弑父”场面中的新女性——读白薇的《打出幽灵塔》有感〉这两篇探讨白薇剧作内容揭示了女性强烈的反抗中国传统思想观点与社会现象中男性与女性之间的对立关系；谢驰（2016）的〈论白薇文学创作中的原罪观〉，对白薇的作品论述原罪文学观；文中的“原罪

观”虽新奇但不够深刻，依旧围绕在“两性”与父权的主题，没多解释原罪导致的结果；林丽丽（2006）的期刊论文〈白薇剧作女性独立意识之探析〉和徐莉丹（2010）的硕士论文《《打出幽灵塔》——女性与革命视野中的白薇》对白薇的剧作内容并不多谈，主要还是谈论关于“女性解放”和“女性独立意识”这一部分。

二、外来思潮影响视角：王德威（2004）的《历史与怪兽：历史、暴力、叙事》中提及白薇对罪与罚的叙述性书写形式并带有左翼革命的倾向，带有强烈的“革命”意识；段湘怀（2008）的〈白薇的象征主义、表现主义文学创作〉、彭彩云（2004）〈白薇戏剧创作与西方现代派戏剧〉及孙德高（2013）的〈论《莎乐美》与二十年代唯美剧潮汐〉颇有相似之处，都解析白薇深受西方文学思潮的影响；曾真（2008）的〈白薇对日本唯美派的接受和超越〉，研究思想的借鉴；段湘怀（2007）的硕士学位论文《白薇创作与外国文学文化思潮关系初探》涵盖了前期有关白薇与外国文学思潮关系研究的所有方面，研究相当全面。学者对白薇受外来思潮影响进行研究有助于理解白薇创作的风格和特点。

三、剧作比较视角：陈敏（2003）对杨骚与白薇之间进行比较的文章蛮多，如期刊论文〈注入男/女主体灵性的并蒂莲——杨骚、白薇创作审美内涵的性别差异〉，这篇文章将杨骚与白薇进行性别对比，内容包括：杨骚与白薇的爱情观；硕士论文《白薇和杨骚：话剧的性别比较研究》（陈敏，2002）及期刊论文〈“情绪化”与“诗化”的话剧模式——

白薇和杨骚的话剧艺术比较谈》(陈敏, 2004) 这两篇从性别理论的角度比较探析两个作家的剧作, 探讨杨骚与白薇之间的创作个性及风格特征的异同。此外还有在主题方面作比较的研究, 如谢坚(2007)《桎梏中的“突围”——曹禺的《雷雨》与白薇的《打出幽灵塔》比较研究》及王琴琳(2009)《剧作家性别差异对女性形象塑造的影响——比较分析《打出幽灵塔》和《雷雨》》两篇将白薇的《打出幽灵塔》和曹禺的《雷雨》进行比较。谢坚(2013)另有一篇《废墟上的女性, 苍凉中的生存——张爱玲小说与白薇剧作对女性描写的比较》将张爱玲的小说与白薇的剧作进行比较。魏彦红(2010)的硕士论文《五四到 1940 年代女性戏剧创作论》, 通过比较男女作家的剧作, 运用女性主义批评、戏剧批评、比较批评的方式分析女剧作者及其作品, 探讨女性戏剧的独特价值。

四、美学与艺术表现视角: 白舒荣(1981)的《一个热情、痛苦、坚强的灵魂——白薇》、朱伟华(1992)的《与生命同构的戏剧艺术——试论白薇、袁昌英话剧创作》及朱卫兵(2003)的《论白薇的戏剧创作》; 李红薇(2001)《奇崛突进 诗意象征——简论白薇早期剧作的艺术追求》, 内容主要提出白薇笔下的人物形象是以“姐妹组”的关系组合及诗剧的书写方式。在学者从戏剧的艺术表现来研究白薇的众多剧作中, 白薇的《打出幽灵塔》被定为研究对象的频率最高, 其中就有范珊珊(2011)的《论《打出幽灵塔》的戏剧结构》, 她运用西方的戏剧理论分析《打出幽灵塔》这部剧作, 从题目、戏剧高潮、情节发展、戏剧表现手法进行分析, 是结构完整的一篇研究; 安培君(2013)的《白薇戏剧《打出幽灵

塔》的文本细读》，文中分析剧中人物内心的情感纠葛、揭露人性恶的主题及象征主义的手法运用；早期游友基（1994）的〈独特的戏剧美学追求——白薇剧作论〉，是对白薇戏剧美学的研究，他提出白薇早期与后期的人物、主题描写的转变和白薇戏剧的审美特征。

五、悲剧意识与悲剧元素视角：关于白薇的“悲剧”这一主题的研究有谢坚（2009）的〈自我的游离——五四女剧作家中“游”的悲剧意识〉对白薇早期的三部剧作——《打出幽灵塔》、《琳丽》及《访雯》笔下的人物形象注入了悲剧意识。钱晓宇（2014）的〈影子经典——白薇创作略谈〉提出白薇的“悲情元素”的创作特色，主要集中在病患、家暴、贫穷、人心隔阂等密集的表现并论述白薇擅长用隐喻及象征修辞手法表现悲情。（钱晓宇，2014：71、73）；潘超青（2010）的〈中国女性剧作主体性与悲剧审美的生成〉及许正丽（2008）的〈逃离者的“胜利”——论白薇剧作对女性命运的诠释〉这两篇较相似，内容主要围绕在“悲剧”和女性命运，结论基本一致；杨昌江（2003）的〈中国现代文学悲剧美感之比较研究〉以悲剧的抗争精神、普通人的悲剧、和悲剧的社会政治性质三方面与中国古代文学、近代文学和西方现代文学来进行比较，以此评析中国现代文学的悲剧美感。

综上所述，多年来至近期仍有学者对白薇生平及白薇的剧作进行研究，可见白薇剧作的价值和可研究性是相当高的。普遍上学者们对白薇的研究比较倾向于女性意识、性别对立、对比研究、作品分析等视角进

行探析。在剧作方面的研究虽不少，但也仅止于“悲剧”的主题和戏剧结构的探究，以剧本的角度与元素作为出发点去探讨白薇的剧作这方面的研究相比之下是较少的。因此，本论文跳脱以性别意识、外来思潮及剧作比较的角度，以亚里斯多德的悲剧元素（即结合了上述之悲剧的元素与表现手法）作为基础，从“剧作”这一个视角探讨白薇剧作中的悲剧元素。

第三节 研究范围

本论文尝试将白薇剧作从“剧作”本身为出发点，以剧作的呈现方式这一个范畴去探讨其剧作中的悲剧元素，笔者将对白薇所有的剧作进行梳理，将白薇的十一篇剧作（《苏斐》、《访雯》、《琳丽》、《革命神的受难》、《打出幽灵塔》、《姨娘》、《假洋人》、《莺》、《乐土》、《北宁路某站》、《敌同志》）定为研究范围。白薇剧作可分为前期与后期：

一、前期剧作：白薇的前期剧作较注重以女性个人的体验和感官为出发点的，倾向于浪漫主义¹⁵的抒写，将个人理想的心理寄托在剧作里面的人物。例如她的处女作三幕剧《苏斐》、独幕剧《访雯》（1926年发表）、和诗剧《琳丽》（1926年11月出版），写的是关于“爱”的主题，都把女性追求爱情自由、女性反抗的问题透过剧作反映出来。白薇

¹⁵ 浪漫主义（Romantisme）是18世纪末至19世纪期间德国的艺术、文学及文化运动。浪漫主义的文学作品通常注重于情感和想象。浪漫主义文学主要是对过去历史的批判、强调妇女和儿童、对于自然的尊重。

的前期剧作较多揭示两性不平等的社会现实和男女之间的“爱与死”的悲剧形式。以下图表为白薇前期作品：（见表一）

表一：白薇前期作品（1926）

发表年份	剧名	刊名
1926	《苏斐》三幕剧	《语丝》 《小说月报》
1926	《访雯》独幕剧	《语丝》 《小说月报》
1926	《琳丽》诗剧	上海商务印书局出版

二、后期剧作：白薇后期的剧作就倾向于现实主义¹⁶，例如：独幕剧《革命神的受难》、《打出幽灵塔》（1928）；独幕剧《姨娘》（1929）；独幕剧《假洋人》、两幕剧《莺》、独幕剧《乐士》（1931）；反抗日剧《北宁路某站》、独幕剧《敌同志》（1932），那是左翼戏剧思潮兴起的时期，也是中国现代戏剧史上一个重要的转折。白薇后期的剧作把革命的主题写进她的剧本中，宣扬女性解放和中国政治的斗争，“在浓郁的悲剧氛围中宣扬强烈的反抗精神”。（朱卫兵，2003：48）以下为白薇后期作品：（见表二）

¹⁶ 现实主义（Realism）是起源于法国十九世纪中至二十世纪初期的文艺运动。在艺术上，现实主义指对自然或当代生活做真实的细节描写，作品特别倾向于人性之恶，揭露社会黑暗。

表二：白薇后期作品（1928-1932）

发表年份	剧名	刊名
1928	《革命神的受难》独幕剧	《语丝》
1928	《打出幽灵塔》三幕剧	《奔流》（月刊）
1929	《姨娘》独幕剧	《现代小说》
1931	《假洋人》独幕剧	《北斗》
1931	《莺》两幕剧	《北斗》
1931	《乐土》独幕剧	《北斗》
1932	《北宁路某站》独幕剧	《北斗》
1932	《敌同志》独幕剧	《现代》

白薇的后期剧作风格继而转向现实主义，关注社会低下阶层的社会问题也在剧作中一一表达出来，为的是引起社会的关注。

本论文着重于白薇曾发表过的十一篇剧作：《苏斐》、《访雯》、《琳丽》、《革命神的受难》¹⁷、《打出幽灵塔》、《姨娘》、《假洋人》、《莺》、《乐土》¹⁸、《北宁路某站》、《敌同志》，进行文本研究。由于论文的篇幅有限，再加上白薇的这篇剧作《夜深曲》不具备悲剧的元素，况且此剧作的来源也具有争议性，因此本论文不将白薇的《夜深曲》剧作纳入研究范围内。

¹⁷ 《革命神受难》发表在鲁迅主编的《语丝》上，影射反革命分子的无耻行径，因而受到国民党政府的注意。后来，白薇将它改名为《乐土》。

¹⁸ 由剧作《革命神受难》（1928），改为《乐土》，收入《打出幽灵塔》（1931）

第四节 研究方法

本论文以“剧作”的范畴去探讨白薇的剧作。何谓剧作？剧作，或称剧本，作为一种文学体裁，可以在报刊上发表，可以出版，也可以供人阅读，是有着一定的文学价值的。剧作拥有双重性质，既是文学，又是戏剧。要上演一出戏剧，必须要有剧作。基本上，白薇所有的剧作都是倾向一种“悲剧”的形态，没有一出是喜剧。以下简略说明悲剧的基本定义与特征：

“悲剧”这个词最早的来源是来自西方。在中国，“悲剧”一词是在鸦片战争之后随着西方文化的输入和中国大批留学归国的学者所引进中国的。从这方面看来，悲剧理论的引进与五四运动具有很大的关联。在五四时期，有一大批中国的时代青年们纷纷到国外留学，因此吸收了许多西方的理论和概念，他们回国后，在写作上运用了许多西方理论，阅读他们的作品可以明显感受到这批知识分子是受到西方的文化和思想的影响，因而在作品中便有了“悲剧”的概念。

由于亚里斯多德的悲剧理论算为历代以来最完整的理论¹⁹之一，因此本论文采用了亚里斯多德（335 B.C /2006）所提出的悲剧元素，即：情节（plot）、人物（character）、思想（thought）、语言（language）、音乐（music）、景观（spectacle）（30）作为本论文的主轴来进行探讨和说

¹⁹ “悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”（亚里斯多德，2006：30）

明。²⁰ 本论文既以亚里斯多德的悲剧理论作为支撑，因此，笔者采用文本细读法来分析白薇剧作中的悲剧元素。本论文将探析白薇剧中的人物角色、冲突情节的安排及白薇剧作中的“悲剧”呈现的剧场手法。另外，笔者亦在冲突情节的分析中采用社会历史批评方法。

第五节 研究架构

论文结构分成五个部分，第一章是绪论；第二章是探讨白薇剧作里的悲剧人物；第三章探讨白薇剧作的悲剧情节；第四章剖析白薇剧作的悲剧剧场手法；第五章是结论。以下是论文结构：

第一章 绪论

第一节 研究背景

第二节 文献综述

第三节 研究范围

第四节 研究方法

第五节 研究架构

第六节 研究价值与意义

第二章 白薇剧作的悲剧人物

第三章 白薇剧作的悲剧情节

第四章 白薇剧作的悲剧剧场手法

第五章 结论

²⁰ Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath trans.). London: Penguin Books. (Original work published BCE 335), 10-13.

笔者在本论文中，采用文本细读法分析白薇剧作中的悲剧元素，即悲剧人物、悲剧情节和悲剧剧场手法。在悲剧人物方面，笔者将白薇对于人物的设计与卡普曼的戏剧三角形理论进行连贯，并具体地提供例证来论述剧作中的人物如何进行角色上的转换。此外，笔者在第三章中从家庭因素、社会因素及自我矛盾这三个方面作为切入点，探讨白薇如何设计悲剧情节的冲突。再者，笔者以“剧作作为一个能被演出的文本”概念，对白薇剧作中的悲剧剧场手法进行分析与研究，并且透过例子提出白薇如何在她的剧本中表现出悲剧剧场手法。

第二章 白薇剧作的悲剧人物

中国五四时期象征着新事物、新环境对旧事物和旧环境的挑战，因此在这样的因素之下，中国五四时期的悲剧人物具有代表性的是抱有自由与平等思想的新青年为多。这些悲剧人物的特征是欲挣脱传统文化的束缚，并极力追求个人自由和婚姻自由。然而，这些人物在与传统的文化势力相互抗衡之下，最终因力量薄弱而导致遭受毁灭的悲剧。笔者在本章将以卡普曼的戏剧三角理论探讨白薇剧中的悲剧人物形象及人物角色的转换。

第一节 卡普曼的戏剧三角 (Karpman drama triangle)

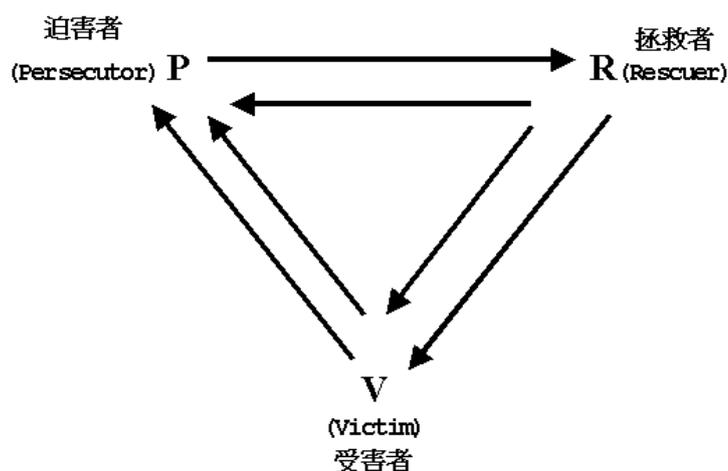
什么是戏剧三角？美国心理学家卡普曼²¹于 1968 年发表了“冲突情境下的戏剧三角沟通”（或称“戏剧三角形”）理论²²，即：受害者（Victim）、迫害者（Persecutor）、拯救者（Rescuer）。（见图一）

²¹ 卡普曼 (Steven B. Karpman, M.D.)，1933 年生于华盛顿哥伦比亚特区 (Washington, D.C.)。卡普曼在沟通分析(TA)学者 Eric Berne 底下作学士后研究，他分析童话故事与戏剧脚本的人物互动，并参考 Bowen 的家庭系统理论，于 1968 年发表“冲突情境下的戏剧三角沟通”。卡普曼个人简介可参考

<https://www.karpmandramatriangle.com/pdf/FeatureStar.pdf>

²² Karpman MD, Stephen. (1968). *Fairy tales and script drama analysis*, Transactional Analysis Bulletin, Vol. 26 (7): pp.39-43.

图一：戏剧三角形



图片来源：<http://m.lm158.com/wx/2016329/123026.html>

一、戏剧三角的角色与特征

当戏剧三角理论被放在人类心里以戏剧的方式呈现时，剧中会出现三种角色：受害者、迫害者及拯救者。遇到冲突情境时，有一方会习惯性地进入某个角色以逃避某种困境、责任和问题，并以此吸引另外两种角色成立三角关系，形成一种身份转换的心理战术和模式。当我们谈受害者，就一定有个迫害者，同时也会出现拯救者。拯救者一方面试图帮助受害者，但可能因此与迫害者产生冲突。下面就谈谈关于这三个角色之特征：²³

（一）受害者：多为无助的、自怜的；反应出的行为可能是怪罪他人或环境，或也可能变成另一个三角关系的迫害者。受害者十分依赖他

²³ Choy, Acey (1990). *The Winner's Triangle*. *Transactional Analysis Journal*. Vol.20 (1): pp.40.

人，不断给自己消极的心理暗示，因此内心常抱着悲观的想法，自然而然地形成自卑心理。

（二）迫害者：有控制欲，建立权威；行为表现一开口就是批评指责，带着不容置疑、轻蔑甚至是愤怒的口吻。迫害者惯常以指责、苛刻方式，用言语和行为上的暴力去要求别人，去获得他想要得到的，造成他人痛苦与自己的挫折。

（三）拯救者：他们试图解决争端，化解矛盾，寻求解决方案。拯救者喜欢关心照顾人，喜欢操心，控制不住地想要帮人一把，但难免会干涉别人的决定。

当迫害者过分地攻击、指责，受害者过于接受攻击和谴责，拯救者过于热心地帮助解救受害者的时候，这场心理戏剧便开始，因此这三个角色所表现出的行为便成为戏剧的内容。

二、戏剧三角的角色转换

在这场心理戏剧里，人物会不由自主地掉入一个固定的角色；偶尔也会调换角色，以期能在这个剧中求取生存。受害者最大的特征，就是认定自己受了委屈，而且在受苦的情况下，表现出没有办法解决自己问题的能力，并且现出问题的严重性。若受害者倾向责备自己，就可能落入自我厌恶的情绪，并养成过度顺从依赖的性格，从此难以脱离受害者

的角色。然而，若受害者倾向于将错误归咎于外界，便有可能转化为迫害者的角色，向他原本所认定的迫害者反击。这是其中一种角色转换的情况。

受害者的受害，多数情况是因为迫害者的出现。迫害者的特征，通常都一口咬定是他人的错误，并义正严词地想要给予惩罚。迫害与受害，往往是一体两面的现象，角色之间的相互转换，完全取决于当事人如何界定自身与他人的角色。由于迫害者角色的特点是满足自己的需求，体现出两种态度：一是他人因为迫害者受苦，迫害者的目标之一就是惩罚；二是漠视，认为受害者无关紧要（理智状态），如果得不到报应就不舒服。（张迎，2016：85）普遍上，迫害者的角色较为占上风，也比较强势、不服输，因此极为少数的迫害者会转换角色成为受害者。这情况占少数但也有特例。

当迫害者对受害者施暴或加害的时候，拯救者的角色就会出现在这个戏剧三角里面。拯救者对于弱者常有出手相助的动机和行为，认为自己身负帮助和解救对方的使命感与责任，常表现出关心受害者，体现出的态度是为受害者考虑和解决问题、做超过自己该做的、做自己情愿做的事情，认为受害者不能解决自己的问题。拯救者的心理难免会有一种优越感，因为拯救者是来解决问题的。在此稍微探讨拯救者角色转换的其中一个原因：拯救者也有可能同时是受害者。换句话说，拯救者是由受害者的角色转换而来的，因为拯救者亲身经历过受害，所以更能理

解、同情、体会受害者的心情，在帮助受害者的过程里起很大的鼓舞作用。相较于迫害者与受害者，拯救者似乎是置身事外，并即时伸出援手的角色。但事实上，拯救者想拯救的，可能是他自己。

这个戏剧三角，就是人与人之间互动，受害者、迫害者与拯救者结合的一个相互关系²⁴。在这个戏剧三角里，人物在不同的情景，可能有各种角色的转换。笔者首先按照白薇剧中人物的原定角色来分类为受害者、迫害者及拯救者三类；接着讨论根据白薇剧情的发展下人物有出现角色转换的情况作评析。

三、与其他理论之不同

卡普曼的戏剧三角理论与亚里斯多德中的其中一个悲剧元素（人物）是不同的。亚里斯多德（335 B.C /2008）在《诗学》第十三章提到悲剧人物的条件和几个要素：第一、不应写好人由顺境转入逆境；第二、不应写坏人由逆境转入顺境；第三、不应写极恶的人由顺境转入逆境。此外还有一种介于这两种人之间的人，并非是善是恶，而是由于他犯了错误（也就是所谓的人物“过失论”）。（38-39）因此，亚里斯多德是不赞同人物的角色这方面有变化和转换的。他将悲剧的结局归咎于人物的过失论。

²⁴ 高浩容（2017），〈当别人说「都是你的错！」，我总认为他是正确的〉，阅自 <http://www.jianshu.com/p/e9d7a336a18e>

卡普曼的戏剧三角形论中的三个角色：迫害者、拯救者与牺牲者之间，是有人物角色转换的可能性，因为在整个戏剧情节的发展下，人物在面对不同环境会相对地做出不同的反应和行为。笔者是赞同人物转换的可能性这一个说法的，因为白薇剧中的人物遭遇的悲剧情况，多为环境的因素。举例来说，白薇剧《北宁路某站》中的“土匪”这一角色一开始其实是从坏人的形象出场的，但是情节发展到后来，剧本就透露了土匪之所以成为土匪，是因为遭遇了一些事情，迫于无奈之下，当上了土匪。当观众或读者理解了整个事情的缘由后，就因此对土匪产生了怜悯和理解。在某个程度上，观众或读者是可以站在土匪的角度去感受土匪这一个角色的矛盾和挣扎，虽然并不符合亚里斯多德所说的悲剧人物的三种元素即：一、引发恐惧；二、引发怜悯；三、引起同情。悲剧中的人物面临迷茫和绝望，是由于失去某些对他们本身具重要性及珍贵的东西，比如金钱、自由等所导致的，而土匪寻找的出路正是让他们继续生存的理由。

亚里斯多德的悲剧人物论与卡普曼的人物角色转换论相比较，两者是持有相当不同的见解：亚里斯多德认为无论是正面人物或是负面人物，都不应该由原本的境况转化成另一境况，因为不符合悲剧的原理；而卡普曼则表示人物角色的转换是普遍戏剧中会出现的一种情况。本章试以两者的理论探讨属于白薇剧作人物的悲剧元素。

第二节 悲剧的受害者

一、婚姻被安排的女性

处于五四时期最为明显受害的人物就是一群欲挣脱旧传统束缚的女性。在整个社会次序里，最直接表现的莫过于男女之情与婚姻关系。中国传统文化是以男性为本位的文化，在这种文化里，男女之间呈现了两种相反的价值观念和体系：男人是文化生活的参与者，家庭的主人，生活的主宰者；女人是被摒弃在社会生活之外的，家庭的奴仆，生活的依附者。（罗婷，2004：9）女性没有选择的权利，只能听随命运的安排。

（王蕊，2016：32）在中国传统社会里，婚姻必须听命于父母，不能自己做主。因此在这样的环境因素底下，女性，一直以来都是受害者的角色。

五四运动以后的代表人物——鲁迅、巴金、曹禺等作家，以婚姻在传统与革新的思想之间的冲突为主题，表现在他们的作品创作上，这样不仅在社会中引起了很大的一股浪潮，更获得了许多人的认可。作品中的人物勇于追求对爱情和婚姻自由的向往，不惜附上代价。白薇笔下的悲剧人物基本上都属弱勢的群体，例如女性、农民、工人形象，不同于鲁迅、巴金或曹禺等这些作家所描写的人物，多为具有社会地位，或是有知识文化的群体。

白薇剧作《苏斐》中的女主角苏斐，是由父亲替她订的婚约，她深深认为被包办的婚姻简直是将她“活活地埋葬在坟墓里”²⁵；《姨娘》剧作里的那位姨娘，也悲叹自己的身世和经历：“我是八岁就嫁过去做童养媳妇了，做童养媳妇的苦啊！……我婆婆常常要打我，长大了连她的儿子也扛起我来打……”²⁶ 剧作中那位姨娘的经历，与白薇的经历非常相似。

二、经济不独立的女性

中国传统社会中的女性，不仅在家庭是没有地位的，即使女性想要走出家庭，往社会去，也是没有可容得下她们的地方。《苏斐》剧作中的张湜说出女性地位在社会中的两难处境：中国传统之下的女性在经济上不仅得不到拥有财产的权利，况且在社会中女子也难以谋得生活的机会，反而最终只好屈服，用自己“清洁的身体，去换嗟来之食的婚姻悲剧了”²⁷

白薇本身的经历，在婚姻上也是遭遇了婚姻被父亲出卖，婚后不仅得不到所谓夫妻之间应有的尊重疼惜，更毋庸提及爱。她的心灵上已经没有了精神的寄托，况且身体还要遭受婆婆的毒打和虐待，受尽折磨。

²⁵ 详见（白薇，苏斐，1926：5）

²⁶ 详见（白薇，姨娘，1931：23）

²⁷ 详见（白薇，苏斐，1926：14）

对白薇（1934）来说，“家庭不给她经济的活路，社会不给她发展的地位”。白薇将家庭与社会对女性的折腾都抒发在她剧中的人物身上：剧中的“姨娘”这一受害者，不仅“受了家庭的桎梏，社会的桎梏”，还要受“没有知识的桎梏”。（白薇，1931：27）白薇将这悲愤倾泻在剧本中，女性不仅在家庭中对于自己的婚姻没法做主，而且没有读书受知识，还要遭受社会的唾弃。当琳丽发出疑问：“我哪里去？流浪？讨饭？做工？当娼？”（白薇，1926：76）她已经知道家庭不给她活路，社会也由不得她发展的余地，仿佛只能透过降低自己的地位给人做妾，才能讨口饭吃。²⁸女人在社会上毫无地位可言，甚至是要自力更生都要比男性付出更大的代价。她们也希望能在经济上独立，但社会没有可以容纳的下她们的地方，仿佛只能靠着男人才能生存。

三、为革命而牺牲的男性

《打出幽灵塔》里的男性，想救出萧月林这个受害者，成为她的拯救者，然而他们的处境比月林更危险、更曲折。这些男性形象在白薇的笔下失去了成为拯救者和保护者的角色，反倒成为受害者了。情人巧鸣被其父胡荣生刺死；另一位爱恋月林农协委员凌侠被胡荣生诬陷遭囚禁；把月林从小拉拔大的义父贵一也被胡荣生击毙。胡荣生的儿子巧鸣，及农协委员凌侠都爱恋着萧月林。胡荣生时常调戏养女月林，在巧

²⁸ 详见（白薇，琳丽，1926：79）

鸣与胡荣生争夺月林的那一场面中，巧鸣被其父亲杀死，其后胡荣生把杀人罪名嫁祸给农协委员凌侠，月林在刺激之下发疯了。²⁹

四、劳工、女仆、老人、小孩

由于受害者本身处于低姿态，因此难免时有悲观和自卑的想法，他们表面顺从恭敬，但是心底里却没完没了地嘀咕抱怨，发牢骚……《访雯》剧中的“晴雯”这一个角色，具有想得到同情和帮助的倾向，所以陷在了受害者的角色里。她一会儿躺在床上唉哼，一会儿脆弱地爬起，不停地一人嘀咕说自己受罪……当她看到宝玉到访，仿佛遇见了拯救她的人出现。³⁰

鲁迅³¹（1981）强调悲剧应该描写被黑暗社会重压的社会中最底层的弱者、最平凡和最不引人注目的小人物，他们是不幸的，但大都是善良的。（192-193）如白薇剧作《北宁路某站》里低下阶层的工人们，也是白薇剧中的受害者形象，他们“失掉房屋、田地和所有的东西、亲人惨死、流离失所、挨饿等。”³²白薇笔下这群面临着灾难、大水、饥饿、疾病等的小人物，都是为了生存而努力地活下去，然而终究逃脱不了死在日本人的手上。

²⁹ 详见（白薇，打出幽灵塔，1928）

³⁰ 详见（白薇，访雯，1926）

³¹周树人（1881—1936），原名樟寿，字豫才、豫山、豫亭，以笔名鲁迅闻名于世，浙江绍兴人，为中国的现代著名作家，新文化运动的领导人之一。

³² 详见（白薇，北宁路某站，1932：205、210）

五、小结

由于白薇在日本留学的期间，接触到了许多日本文学和西方文学的戏剧作品，因此对白薇的创作产生了至深的影响。在这样的影响之下，白薇更多关注的是社会的问题。不难发现，在白薇的笔下的人物，近乎是女性、普通老百姓和小人物，他们为了生存、为了金钱、为了婚姻而努力地生活着。按照朱光潜（1983）的看法，悲剧人物本应不该遭受痛苦、苦难、毁灭的命运，却遭遇痛苦、苦难、毁灭的命运，引起人们的同情与怜悯（206）他们的悲哀、受害是社会导致的；因此白薇笔下的小人物足以构成悲剧元素。

白薇的痛苦实质上是时代女性的痛苦。白薇认为，那些所谓在五四时期提倡的“恋爱自由”与“个性解放”，只不过是让革命女性在自己的美好理想与真实社会之下显出其脆弱性。这才是新旧思想与时代给予女性的痛苦。“在这个男性中心色彩还很浓厚的万恶的社会中，女性是没有真相的”（白薇，1936：5）证明了女性纯真的感情只不过被假借革命之名，挂着“个性解放”名义的男性玩弄了。白薇将自己的悲哀、激愤的情绪表现在她的剧本中。鲁迅（1981）之所以倡导悲剧，原因在于他认为，悲剧要致力描写人生的痛苦与不幸，可以引导人们去思索产生痛苦与不幸的社会原因，（192-193）而白薇的剧作在当时的确起了积极性的作用。

第三节 悲剧的迫害者

每部剧通常有负面角色与正面人物，这样就能表现负面人物与正面人物之间的对立。负面人物多为贬义性格的（自私、虚伪、贪婪），文中称之为迫害者。沟通分析家克里斯蒂勒培蒂克林认为，迫害者大多数丧失了对人的基本信任，习惯把一切责任推给别人，并容易采取偏执和愤怒的方式，通过贬低他人来弥补自己的不幸。（可妃，2016：73）

一、假面好人

《莺》剧里的岳渊，在剧中是一个负面人物，作假面好人，假使儿子外出，对灵芝不怀好意。这一位负面人物假借正义的美名行不义的事情，以下这段例子作为对比：

岳渊：“因为世界的潮流是分为两大支的，一支是正动，它的思想是正确的，思想正确的人必定是守本分，中心，爱国，爱护政府；一支是反动，就是那些杀人放火，类似土匪一样的东西。”³³

殿南：“一个地位太高的人，绝不是真正革命的人。”³⁴

³³ 详见（白薇，莺，1931：76）

³⁴ 详见（白薇，莺，1931：81）

以上这段对白，岳渊和殿南是相互对立的。岳渊的这一番见解，乃是按着遵守社会的运作规律和次序去实践的；他认为凡是违反了社会定律的行动以及任何会破坏社会次序的行为，就被定为像“土匪”一样的角色；殿南则认为当一个人的身份地位太高的时候，往往会顾及许多利益上的因素而不再有单纯的心去做事情。“革命”，其实是不满足于现况而产生的一种动机和行为。然而“革命”对于旧思想旧社会的规则底下就是违反了社会的次序。在紫薇剧作中，有描写多为崇高的身份、地位和职业的人物，但这些人却不守其道，反倒欺压弱者。

二、以革命为名义行恶之人

紫薇笔下有好几个人物都是挂着“革命”的名义去行恶的。例如《革命神受难》的主题就是明显批判、揭露假奉革命之名，实为满足自己私欲的“革命神”戴天这类的革命叛徒。此外还有《北宁路某站》剧中透过强汉 1 的台词，说政府是帝国主义的走狗，吃人、政府争权夺利……政府是仇人，拿国家养的兵士去自相残杀、压迫工农民众革命。

“……本来中国是没有政府，只有走狗，强盗。他们不但是榨取了穷人的血汗，偷去了国家所有的钱，他们连「革命」的美名都偷去了他们把「XX 革命」XX 革命」这些美名偷了去，做他们杀人，抢钱，卖国的好招牌”³⁵之类的诉词；《莺》剧中的灵芝也痛斥恶人岳渊是“军阀！/刽子手！/帝国主义的走狗！”、“什么革命伟人！刽子手的革命伟人，吸血

³⁵ 详见（紫薇，北宁路某站，1932：210）

鬼的革命伟人！³⁶ 透过受害者的口中可以得知，剧中的迫害者是如何迫害、欺压这些受害者。

三、控制女性身体的男性

白薇的《打出幽灵塔》剧中，胡荣生是一位好色形象的男性，他除了已有六个太太，还强行将郑少梅买来做妾，更甚的是，他对养女月林虎视眈眈，不住地调戏她、纠缠她；在遇到曾遭他强暴的萧森时，还妄想再次欺骗萧森屈于自己的魔掌之下。当胡荣生认出萧森就是当年遭他奸污的那位矿工女儿，他对萧森有一段的告白，堪称那是他“平生最快乐的一回”、“最不能忘记的一回”、并用调戏的情话对萧森倾诉“不但想着你，而且常常为你流泪，不但流泪，而且还想碰见你，我得以赎罪”³⁷这类的谎话，来遮掩自己通过女性身体来满足个人的喜好和肉欲的罪行。胡荣生在白薇的笔下是一个典型的迫害者。这样的男性只停留在色相的喜好和肉欲的满足之中。（安培君，2013：109）

四、禁锢女性婚姻自由的男性

白薇将婚姻上的逼迫、无奈，都彻底表现在她的剧作里。无论是她自己父亲、苏斐的父亲、姨娘的父亲，共同点就是让这群“女儿”成为了婚姻底下的受害者。这群“女儿”的父亲竟然成为了她们的迫害者。

³⁶ 详见（白薇，莺，1931：86）

³⁷ 详见（白薇，打出幽灵塔，1931：57）

五、欺骗劳工金钱的富人

胡荣生的身份是农村的地主劣绅，他个性小气、自私。他把粮食囤积起来等待以高价售出，甚至不顾农民的死活，而且还贩卖鸦片集聚财富。他凶狠、残暴，打伤了那些前来跟他讲理的农民，使得农民白白受害³⁸。胡荣生是实实在在的一位迫害者。另一部剧作《假洋人》中的绅士也是迫害者的角色，白薇用“绅士”这一名称来套在这人物的角色上是非常讽刺的。他不仅欺侮冰工，不愿给冰工应得的工价，还口口声声用“东洋人”的身份来打发和行诈³⁹。假扮“东洋人”的有钱绅士，仗着自己的地位和身份，欺侮地下层的人，当车夫将艳服女载送到家门口后，他给少车钱，还不愿认账，最后还借警察之手制造混乱把车夫赶跑了⁴⁰。

六、小结

白薇笔下的负面人物，或称迫害者，无疑是造成受害者痛苦的根源之一。正如《莺》剧中的迫害者与百姓牵涉很大，他们本应是正面人物，可是却反了：“什么将军，主席，大官，政府，都是谋害民众的强盗！”⁴¹ 这些人物带着“正义”、“革命”的名义，理应是拯救者的角色，然而他们确实实地成为白薇笔下的迫害者。白薇（1985）在《我投到文学圈里的初衷（一）》也说到：“我憎恶，越炽烈地憎恶人们普遍的虚伪”（5），白薇对“虚伪”的痛恨，透过白薇笔下的负面人物形

³⁸ 详见（白薇，打出幽灵塔，1931：13）

³⁹ 详见（白薇，假洋人，1931：6-8）

⁴⁰ 详见（白薇，假洋人，1931：13-21）

⁴¹ 详见（白薇，莺，1931：88）

象就可略知一二。基于负面人物符合其悲剧特征，因此足以构成其产生悲剧张力的元素之一。

第四节 悲剧人物的角色转换

一、受害者成为迫害者

（一）土匪角色：白薇剧《北宁路某站》有谈及阶级贫富问题，“土匪 C”的无奈及道尽农民的苦痛：农业学校倒闭、农场没有收成、没钱缴付农田的租金、坐牢当兵……几经辛苦才落得当土匪的下场。剧中的“二姐”说出她的土匪弟弟也是受害者之一：“我也只剩一个土匪弟弟了。并且他还是被日本军队收买了，专门对中国捣乱，作恶的。但我弟弟是一个好青年，是前途很有希望的青年，他不愿这样做。然而一切都不是他的罪，一切的罪恶都是狗社会造成的！”（白薇，1932：207）从以上原因显示，“土匪”也是受害者，只不过迫于无奈之下，角色转换成为了迫害者。

二、迫害者成为拯救者

（一）土匪角色：白薇笔下常以平民的视角及女性的视角来宣扬社会的不公与抗争的呼吁，同时也表达一种团结的气息。同样的“土匪”这一个角色在白薇的笔下呈现了两种的角色对换，土匪一开始是迫害者的角色（原来是受害者），后转换为拯救者，团结其他其他的市民，

一起“对日本复仇”、要“救中国”、要“打倒日本帝国主义”⁴²。由一开始是迫害者的身份，后来扭转局势，土匪却鼓励人民起来抗议，成了拯救者的角色。

三、受害者成为拯救者

（一）鼓舞革命的女性角色

如前面所提“相较于迫害者与受害者，拯救者似乎是置身事外，并即时伸出援手的角色”，在这个情况里面，《姨娘》剧里的 Saline 为姨娘忿忿不平，为她诉出所有的冤屈，Saline 是扮演着拯救者的角色。“但事实上，拯救者想拯救的，可能是他自己”，因为她自己也是处在那个环境里。处在社会里的绝对不是个人的事情，而是群体的事情。

白薇笔下的女性无疑是悲剧的女性，然而这群悲剧底下的受害者却也出现了拯救者的形象。《苏斐》剧作里的人物苏斐的遭遇与白薇相似，充满了无尽的悲哀。她贵为富豪的千金小姐，却自幼由父亲婚配给新疆督军的儿子陈特，然而她并不爱这个人品性格都不好的少爷。苏斐极力争夺自己婚姻的主权，虽然成功让父亲解除了婚约，但却因此被剥夺了她的财产继承权。遭遇了婚姻自主的冲突之后，她还面临了爱人与家人的离世的悲恻之痛。她就是活生生的受害者。但是情节发展到她后来住在寺院，重遇陈特，正想杀敌泄愤之时却动了恻隐之心，因此原谅

⁴² 详见（白薇，1932：193、195）

了陈特，不杀他。“我愿以无抵抗的精神，感化这个罪囚罢！”（白薇，1926：22）苏斐由原本受害者的角色，转换成为了拯救者。她不仅成为陈特的拯救者，更成了自己的拯救者，从过去的憎恨和苦怨释放了。

二十年前曾被胡荣生伤害过、成为受害者的萧森，她深深地意识到：“横直男性中心的社会，女子任是怎样被污辱，社会不会恕她的。”（白薇，1931：57）然而萧森不甘成为受害者，最终她决心参加了妇女联合会，献身于妇女的解放事业，并且也帮助和鼓励郑少梅要“革命”，离开“幽灵塔”⁴³。萧森的角色由当初的受害者，转换成为了郑少梅的拯救者。

（二）团结革命的下层人民角色

在白薇的后期剧作中，女性的革命不再只是个人的解放，而是延伸到阶级斗争与民族斗争。剧作《敌同志》里的女性形象——苏大姐是代表着同志的坚定，她的觉醒还散发出鲜明的阶级意识和民族意识。苏大姐带领着这班底下阶层的群体一起抗争，成了他们的拯救者。苏大姐代表的是从受害者转换为群体的拯救者形象。剧作《北宁路某站》农工之间的对话，表现的是一种团结的气息，充满着激昂、愤懑的情绪和心

⁴³ 详见（白薇，打出幽灵塔，1931）

情。不仅以宣传抗日为目的，最重要的是传达了“团结”的信息：“要救国，只有被压迫的劳苦大众团结起来！”、“我们要用一切的力量，作民族解放的斗争；我们要集中一切的力量，去和帝国主义拼命！……起来呀起来，团结我们的力量！……”⁴⁴。在剧作中，呼吁大众团结起来去反抗的信息是持续不断的，这是白薇表现在剧作中的激昂情绪。

作为白薇笔下的下层人民形象，无论是苏大姐，或是强汉、阿葛，他们代表的是一群受难的群体，除了代表群体发出呼声，他们作为拯救者的角色，也鼓舞其他人要脱离受害者的处境。他们本身也是受害者，但因为环境的逼迫之下，他们进行反抗，因而角色由受害者转换成为拯救者。

第五节 本章小结

处于五四时期或左联时期，中国现代产生的作品中的人物几乎是普通老百姓和平常人，已经不再是古希腊悲剧⁴⁵呈现的“大人物”或是身份尊贵的主角而已。这些平常人虽不是遭受什么巨大的劫难，但是在当时的社会被剥削是很普遍的情形。尤其是贫富悬殊的社会阶级，贫苦者被富有者不断欺压的状况，不是外在所见的苦难，而是精神上遭受的苦难。

⁴⁴ 详见（白薇，北宁路某站，1932：210）

⁴⁵ 古希腊悲剧中描写的悲剧人物是神和英雄，而不是普通人，普通人的戏剧被称为喜剧

从白薇的剧作中可以发现，白薇擅长以平民的视角，来发出呼声以引起大众与普通民众的关注，达到宣传反抗的目的。这些大众平民的角度，是具有代表性的。丹麦哲学家索伦·克尔凯郭尔（1992）说：“日常生活中的悲剧，普通人或小人物的悲剧表现在这类人物身上，往往具有善良的品德和作为一个人的起码合理要求。但在不合理的社会制度下，他们却被无情的现实毁灭了，因此而传化成为悲剧美。”（4）而悲剧作家尤金·奥尼尔笔下的人物则几乎都是处于社会底层的小人物。这些人当中有酒店老板、流浪汉、水手、妓女、农民等。”（万俊，1999：49）白薇笔下的人物与奥尼尔类似，他们有女仆（访雯）、老人、小孩、劳工等。不难发现，白薇剧作中的迫害者角色都是写男性。在描写阶级对立的压迫时，白薇写的是对男性的厌恶与恐惧，像是《打出幽灵塔》中的胡荣生、《乐土》中的戴天、《莺》中的岳渊，都是凶残、贪婪、好色、专制的迫害者形象。白薇在自传体小说《悲剧生涯》中激愤地谴责了男性至上的观念。（乔以钢，2003：69）

虽然白薇笔下的女性多为受害者的角色，但是女性却也可以成为拯救者。女性解放只能诉诸于“革命”，即自己解放自己，例如萧森虽被侮辱，最终却逃出来了，投入了革命的洪流；郑少梅主动提出离婚，以获得身体与心灵上的双重解放。（魏彦红，2010：26）又如《乐土》剧中的女主角范英为了追求爱情的自由而随爱人戴天去到山中的别庄里，但是戴天不仅妻妾成群，更以追逐女性和金钱为目的，导致范英最终放弃了这份爱情。无论是《苏斐》中的张湜、《乐土》中的丁锐、《打出

《幽灵塔》的萧森、《假洋人》中的素服女、《姨娘》中的二小姐、《莺》中的灵芝等，都是白薇笔下拯救者的形象。白薇在剧作中对人物形象的设计，用了角色转换的手法，使受害者或施害者在剧作里面产生了悲剧的艺术性。

第三章 白薇剧作的悲剧情节

剧本中最主要的部分是什么呢？狄德罗（1984）认为，剧本的主要部分是情节、人物和细节。（167）一部完整的戏剧或剧本，其内容是由情节组成的。亚里斯多德认为在悲剧的六个元素里，情节占据最重要的地位，即事件的安排。⁴⁶所谓的戏剧情节，就是必须有一系列事件的源头和基础作为基本要素，来促成整个故事的发展。用狄德罗（1984）的话说：“要是没有这个关键，情节也就没有了，整个剧本也就没有了。”

（167）戏剧的节奏、进展须由情节来说明，并引导观众随着剧本的情节体验戏剧的高潮和跌宕起伏。同时，戏剧中的情节必须要有冲突来达到戏剧高潮。

悲剧之所以发生，是有着一定的因素，而导致悲剧发生的因素是推动整个戏剧冲突爆发和促使戏剧发展的外因。戏剧冲突包括了中国传统婚姻制度、伦理道德与人性的对立关系。由于五四时期是一个大革命的时代，那是新与旧思想之间的冲突：旧的思想是用父权去控制家庭里的每一个成员，控制他们的身体、婚姻和自由等等，整个社会几乎受帝国主义⁴⁷思想的影响，用财富来决定谁的权力最大；新的思想主张“自由”：爱情自由、婚姻自由、人的自由、身体自由等。因此，冲突是必然发生的。阿·尼克尔认为（1987）：“在悲剧中，总是有形体力量之

⁴⁶ Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath trans.). London: Penguin Books. (Original work published BCE 335), 11.

⁴⁷ 牛津字典对帝国主义的定义是“不平等的人类及领土的关系，一般会以是帝国的形式出现，基於优势及主导的行为，将权力及控制延伸到其他国家的人民”。

间的冲突，或精神力量之间的冲突，男女之间的冲突，或个人与社会之间的冲突。”（108）⁴⁸悲剧的产生，是由于两个不同性格的人物在追求各自的理想过程里所产生的矛盾与斗争，加上剧中人物所向往、渴望和追求的理想与现实的无奈之间产生对立，或是在现实中无法达到的结果。

冲突的情节可以有效地发展整个戏剧的节奏。外在的冲突发生在两个人之间或是两人以上，例如其中一人向往自由，另一方却想要控制，那么这两者之间必然产生冲突。从这个层面上来看，白薇的剧作也反映出一系列的冲突概念，尤其是悲剧性情节中的代表性人物，小则反抗家庭制度，大则对整个社会制度进行了反抗。

笔者在本章将探讨白薇剧作中的家庭因素、社会因素（外在因素）及自我矛盾的内在因素产生冲突的情节所导致悲剧的结局，这悲剧性的结局包括肉体的毁灭和精神的解脱两方面。笔者也探讨白薇剧作中呈现的“开放式结局”。

第一节 家庭因素导致的冲突情节

亚里斯多德（2006）的《诗学》中提到有关悲剧冲突发生在“亲属之间”或“家庭之中”，例如白薇剧作《苏斐》与《打出幽灵塔》，都

⁴⁸ Nicoll, Allardyce. (1931). *The Theory of Drama*. London: George G. Harrap & Co. Ltd, 92-98.

发生在家庭的场景，而且家庭成员之间因着爱情、妻妾、金钱利益的纠纷牵连了整体的家庭成员。换句话说，家庭悲剧的发生，是因为“自己人”的相互残杀所导致的。

一、包办婚姻与自主婚姻的对立

白薇笔下的女性人物，往往在与其中一方面对冲突时就已经先有一起引发事件，而这样的引发事件，多数是婚姻上的不能自主。长期以来女性的地位一直处于卑微的状态，特别是在婚姻的这件事上。女性在一个家庭中的地位是不容有自己主张的想法的，虽然有些家境好的人家允许女孩子上学，读书、识字，然而在面对婚姻的这件事上，始终都还是要听命于父母的。通常女人会落得这般下场，往往与家族之间的利益这一因素是密不可分的。

例如白薇剧作《苏斐》中苏斐这一个角色，在她与父亲余曼青产生冲突之前，就是因为其父亲为了当年已逝老友而答应老友的儿子——陈特与女儿苏斐而答应的婚事。余曼青虽然知道陈特的人格不好，但是为了自己的面子，也不想因此而蒙上失信之名，于是向女儿苏斐表示他的难处，执意要苏斐与陈特成婚⁴⁹。这一引发事件促使苏斐要取消与陈特的婚事，她父亲余曼青当然是不答应。苏斐本身知道陈特的人格不好，况且她本身也有倾慕的对象。苏斐认为余曼青完全不顾自己孩子的感受和幸福，只是把孩子当作“交际上的赠品”。在这个戏剧情节上充分展现

⁴⁹ 详见（素如女士，苏斐，1926：9-10）

了父女之间的冲突。苏斐想要在婚姻的事上做主，她想要自由恋爱，她想要为自己的幸福付上努力和争取。除了苏斐这一女性，《苏斐》剧作中的张湜也自称是“**结婚之反抗者**”（白薇，1926：14）。无论是苏斐，或是张湜，她们都是主张恋爱自由，婚姻自由的女性。

再者，白薇剧作《姨娘》中的姨娘也是被安排的婚事。姨娘早早就许配给农家做童养媳，而且嫁了也不见得有好日子过，还必须过着苦日子。姨娘这一角色，是弱质女流的代表性人物，她有苦难言，寄人篱下被姐姐欺侮，生病了还不敢吭声。姨娘内心想逃脱这样的生活，外甥女 Saline 替她道出她那悲惨的身世经历：“**姨娘从小就嫁给了农家做童养媳，家里不许姨娘读书……被当作奴隶一般的对待等遭遇。**”（白薇女士，1929：27）虽然姨娘的冲突不是直接对 Saline 的母亲表达，但是通过 Saline 这个很有想法主见的女性替姨娘申诉道不平，其实是说出了姨娘长期以来一直对抗“家庭的桎梏、社会的桎梏、受没有知识的桎梏”⁵⁰的遭遇。因此，白薇剧作中的女性多是在婚姻无法自主的原因上挣脱不开。白薇的后期剧作《莺》笔下的殿南也逃脱不了被安排的婚事，她的父亲“为着想巩固他们军阀的势力”而自己的女儿“**断送到一个卖国贼的总指挥家里去**”（白薇，1931：44）殿南的父亲替她订下的这门亲事，也是为了利益的缘故，不顾女儿一生的幸福。

⁵⁰ 详见（白薇女士，姨娘，1929：27）

若与白薇女作家相比较之下，白薇本身在婚姻的这件事上，也是遭遇了一番悲剧性的经历。白薇自幼也有机会上学，她饱读诗书，是一位挺聪明，又好学的女孩子。但出生于社会制度还未开放的白薇，始终逃不过被婚配的命运。她想一直待在学校学习，然而却被她的父母亲给出卖了，母亲将她许配在先，尔后父亲强迫她嫁到婆家，白薇又跪又求，都不管用。白薇嫁到婆家去还要被丈夫和家婆欺侮、受虐待。朱光潜（2000）认为对悲剧来说最紧要的不仅是巨大的痛苦，而且是对待痛苦的方式。没有对灾难的反抗，也就没有悲剧。引起我们快感的不是灾难，而是反抗。（270-271）当人进行反抗，便会产生冲突。冲突，可以理解为一个独立个体本身有向往的目标和追求某种目的却得不到或失去。正因为人物被各样的环境和事物围困住了，所以人物就有向往美好的生活及渴望应有平等的理想。

二、受困与逃离的冲突

白薇剧作笔下的人物常带有一种被困住、无法挣脱的思维，例如在她的剧作里，她用了“囚人”⁵¹、“幽灵塔”、“笼中鸟”⁵²、“监禁”⁵³、“棺材”⁵⁴等来表达人物的受困和不自由，陷入一种绝望又无可奈何的心境。无论是《莺》剧的灵芝或殿南，当她们欲实现她们的理想，即逃离原有的环境时，就因此产生了冲突。产生冲突的结果，往往必须通

⁵¹ 详见（白薇女士，访雯，1926：1）、（白薇，莺，1931：44）

⁵² 详见（白薇，莺，1931：40、43）

⁵³ 详见（白薇，打出幽灵塔，1931：45）

⁵⁴ 详见（白薇，莺，1931：41）

过人物遭受痛苦和毁灭来解决。悲剧作品必须让观众或读者同情人物的命运与遭遇，及关注人物的发展，才会关心人物与人物之间的冲突。白薇剧作《姨娘》中的姨娘，是一个活脱脱的弱质女性，除了婚姻，还是生活上，都一直遭受欺压，甚至她的觉醒都还要通过第三者 Saline 来替她诉说⁵⁵。《北宁路某站》剧作中的二姐也面对类似的命运，她生下三个月就做了童养媳，而且还常遭打、遭骂，最终她受不了而逃出去了。⁵⁶这样的画面似乎并不陌生，让人想起了白薇自身的经历：十六岁那年被婆家上门逼嫁，父母应允，从此她陷入人间的地狱：在婆家过着苦日子，遭欺侮，后来逃回娘家。

白薇笔下的人物，无论是被中国传统专制思想困住的、身体与精神上的不自由，或是被安排的婚姻，都促使剧中人物对“自由”产生了非常大的渴望与追求。多数发出这些呼声的，都是女性像是《莺》剧中的灵芝：“这家庭对于我太不幸了。”（白薇，1931：44）和殿南：“我家里管我不着了。我们这个伟大的家庭的种种丑态，我全看穿了，看厌了，厌恶得要作呕了。”（白薇，1931：45）她们向往自由，但受到环境和现实的限制。

在剧本中，冲突决定了人物的动作内容与方向，并且必须与现实生活有关连，要让观众体会悲剧人物的心理反应与观众本身的现实生活有

⁵⁵ 详见（白薇，姨娘，1929：26-27）

⁵⁶ 详见（白薇，北宁路某站，1936：206）

相似和密切的关系，才能引起共鸣。一旦这样的冲突充分展开时，剧中人物的动作和情节才能一直连续地发展下去。就如白薇虽然遭遇悲剧性的命运，但是白薇不比一般的女性，她并不接受命运的安排，她奋力、极力地“逃”。她要逃出婚姻的枷锁，要逃出被婚配的命运，甚至不惜离开至亲、离开自己的国家。白薇的骨子里就是有一种反抗的因子，她的“反抗性”不仅是表现在她剧作中的女性身上，其实也包含了男性。

白薇剧作《打出幽灵塔》里的巧鸣与父亲胡荣生进行了一场与父抗争的场面，也是为了要“逃离”这困住他的“幽灵塔”。因为其父亲胡荣生反对他和心爱的人萧月林结婚，而与胡荣生起了冲突。虽然胡巧鸣不如女性那般被安排自己的婚事，然而他本身也想在婚姻上自己做主，更何况他也清楚知道萧月林与他是彼此相爱的。胡荣生不只是用父权来限制胡巧鸣与萧月林的婚事，他本身怀有邪念要霸占萧月林为妾，所以假借萧月林是丫头配不上他儿子的这个说法来反对胡巧鸣与萧月林之间的婚事⁵⁷。白薇剧作的家庭场景，发生在家庭成员之间，他们之间产生了持续不断的纠纷与冲突。如胡荣生与郑少梅之间产生的冲突，是因为郑少梅虽为胡荣生的妻妾，然而她知道胡荣生一直想纳萧月林为妾，嫉妒的心难免有，因此对于胡荣生反对巧鸣与月林的婚事，她不同意并且支持巧鸣与月林结婚；胡荣生为满足自己的私心所以反对巧鸣和月林结婚。白薇剧作里的冲突情节，不仅限于女性，也包括了男性。人物“起冲突”或是“反抗”的这一行动，符合了十九世纪末的德国哲学家雅斯

⁵⁷ 详见（白薇女士，打出幽灵塔，1929：10）

贝尔斯⁵⁸（1988）的“悲剧必须有人的超越性为作为重要的特征”这一说法。（93）面对苦难和死亡，只有透过人的行动与苦难的时刻而导致的悲剧结局，才会有悲剧的产生。

第二节 社会因素导致的冲突情节

在中国现代时期，“社会因素”成了悲剧人物无法超越的对象。社会因素大意指传统礼教和道德观念，在人们心中占据着无可诋毁的地位。白薇透过笔下的女性发出了呼声，她们厌恶的不只是困住她们的“家”，也包括了“社会”。戏剧冲突的目的反映社会生活的基本手段，是构成戏剧作品的根本因素。它不仅是集中而形象地概括生活中的矛盾和斗争，在尖锐激烈的矛盾冲突中塑造人物形象，揭示社会性问题。（河北大学中文系及上海师范大学中文系写作教研室编写，1981：8）苍白的亲情（婚姻大事受父母安排、亲情的伤害）使得这群无法自主恋爱和婚姻的女性感到难过、心寒、绝望。除了家庭带给她们伤害，万恶的社会制度也使她们遭受苦难的生活。

一、男女之间观念不同的冲突

最难解决的冲突，无非就是男女之间、理性与感性之间的冲突矛盾。白薇剧作展现的是女人的理性与男人之间的感情纠葛没法挣脱得开。女性一直是被男权主义的社会看不起，因为男性的内心其实害怕和

⁵⁸ 卡尔·特奥多尔·雅斯贝尔斯（德語：Karl Theodor Jaspers，1883—1969），著名德国哲学家和精神病学家，基督教存在主义的代表。

担心女性越权，如《莺》剧里的岳渊，他深深知道女人的能力上其实补输于男子，但是他也知道：“秘密的事体，总不好和一个聪明的女人同干的吧。”（白薇，1931：75）或是《琳丽》剧男主角琴澜对女子的评价，他认为“女子只能做平凡男子的肉体上的配偶”、“女子是没有永远的生命的”（白薇，1926：55）

白薇剧作中男女之间对于“爱”存在着观念的不同，例如：《琳丽》剧中，琴澜认为“女子是把爱看做生命的”及“女子只能供男子玩赏的”；琳丽却认为：“男子是以爱为手段的。”（白薇，1926：50-51）璃丽强调“女子是以爱为生命的；男子呢，把爱看作赌博。”（白薇，1926：189）男女之间的观念不同，双方对爱情的向往不一致，就没法在爱的想法上达到共识。《苏斐》剧中，陈特以“夫妇是人伦的起点”反对苏斐所提的取消订婚的约定；而苏斐认为婚姻不能没有爱情。（素如女士，1926：3）或是《莺》剧里的岳宏，他本身对爱的欲求不满，但是耻笑自己的妻子“把自己的身体紧紧地封锁着”、“过着那可耻的禁欲主义的生活！”（白薇，1931：47）这些男人毫无顾忌女人的感受，用尖锐和刺激的言语，切切实实地控制着女性的身体、精神和思想。

白薇笔下的女性，在奔往“革命”的这件事上是理性的，女性也希望透过“革命”来拯救自己，逃离原有不满的现况。然而女性的挣扎与

矛盾，总是沦陷在爱情的盲目之中。她们逃不开情人的枷锁，逃不脱爱情带给她们的伤害，虽然这些女性群体深深知道女子总是被蹂躏，但女子也是有思想的人类，想同男子一般除掉奸恶。《莺》剧里的灵芝为女性代表，发出了呼声：“你以为无论什么女子都是给你们好玩的吗！？我不是给你这残杀民众的老妖精蹂躏的，我也同男子一样有除掉你这个祸国殃民的军阀的义务”（白薇，1931：85）；范英为了爱情，牺牲自己与父母的感情和友情，甚至愿与所爱的人共生死，但男人却轻视、不屑⁵⁹。晴雯与范英的相似之处，就是她们不愿意让身边的男人碰她们的身体。《访雯》剧中，宝玉先是要探看晴雯的伤口，“伸手从她衣领上想剥开她的衣服”（白薇，1926：4）晴雯不允；后宝玉以“恋慕的眼光，迷迷地看她，突然热烈地抱她求吻”⁶⁰，晴雯也不许。女性的反抗和自觉，是从身体直接的反应表露出来。

综上所述，白薇剧作中的女人可以为了爱，舍弃、牺牲亲情与友情；但男人却通过爱情，得到女性的身体，以满足自己的私欲。然而，女性为了争取自己身体自由的自主权，也做出了反抗。

⁵⁹ 详见（白薇，乐土，1931：33）

⁶⁰ （白薇，访雯，1926：11-12）

二、弱势与强势之间的阶级对立

当整个社会受到帝国主义的影响，便产生许多富者欺贫的现象，在
白薇剧作中就出现了很明显的阶级对立。《假洋人》剧所表现出阶级对
立的冲突最为明显。剧中，绅士欺侮冰工，一直用“东洋人”的名义来
行诈和打发工人：冰工、收酒钱的。⁶¹ 此外，艳服女以有钱人的架势欺
侮车夫，给少钱，同时绅士扬言找警察逮捕车夫甲“闹事”⁶² 剧情发展至
最后，绅士、病容女、素服女一千人等，皆被日本暗探携巡捕捉拿了。
这起冲突事件是由于剧中车夫乙拖着素服女，但不小心素服女从车上跌
下的剧情发展的。素服女是绅士的表妹，绅士欲向车夫乙追究，但素服
女不愿追究。素服女是革命的代表者，她认为身上流的血代表着一种精
神，这样的精神可以感化人们的灵魂，并化为劳苦者解放的呼声。（白
薇，1931：27）病容女、素服女无辜被日本暗探及巡捕捉拿。欲救助的
车夫在救夺二女时被枪打死了，场面一片混乱⁶³。

当这群弱势平民遭受到不必要的悲剧性遭遇，白薇笔下人物是充满
了愤懑、激昂的情绪。由于白薇剧作有着非常明显的对立关系：贫富阶
级的分歧、传统思想的桎梏与新时代青年的自由向往。因此在家庭中
长辈与晚辈之间的冲突，岳徽痛恨父亲到一种程度，甚至要通过使用形
体上的“削（竹刀）来杀爹爹”⁶⁴的方式来表现他的反抗。

⁶¹ 详见（白薇，假洋人，1931：6-11）

⁶² 详见（白薇，假洋人，1931：13-14；18-21）

⁶³ 详见（白薇，假洋人，1931：33-34）

⁶⁴ 详见（白薇，莺，1931：41-42）

在《莺》这部剧作里，人物除了向往形体上的自由，也渴望得到人生的欢喜和幸福的生活为理想目的。这些人物坚信“只要有决心”，就能“得到人生的欢喜和幸福”⁶⁵。她们虽遭遇苦难，但心态上是积极向上的，充满理想和希望的，例如代表革命主题的《北宁路某站》剧中的二姐说：“我也灰心过，绝望过，想自杀过……但等到我一晓得我们吃苦的人，还有新的社会来救我们，给我们快快乐乐地生活下去”，好像身上的重担也卸下来了。（白薇，1932：207）

白薇笔下的人物是由于家庭的不幸、万恶的社会这些外在因素而使得人物有逃离的想法。没有冲突，没有对灾难的反抗，就不会有悲剧。悲剧人物在那冲突之中总是失败，但精神上却总是获胜，始终顽强不屈。（朱光潜，2000：333）这群人要逃离的其中一个方法，就是投往“革命”里去。白薇的剧作中不断有要“逃出去”、“离开”⁶⁶、“与世界奋斗”⁶⁷等等的呼喊声”，因为冲突导致的反抗和革命，就是为了使人离开原有的困境，往理想的思想去。白薇一方面借以人物的台词来传达人物的受害和悲剧的发生，一方面也在剧本中交代悲剧人物表现冲突的思想和行动。

⁶⁵ 详见（白薇，莺，1931：45）

⁶⁶ 详见（白薇，莺，1931：45、79）

⁶⁷ 详见（白薇，北宁路某站，1932：206）

第三节 自我矛盾导致的冲突情节

悲剧的本质属性表现在悲剧冲突中。歌德认为：“悲剧的关键在于有冲突而得不到解决，而悲剧人物可以由于任何关系的矛盾而发生冲突，只要这种矛盾有自然基础，而且真正是悲剧性的”（转引自郭玉生，2006：62）。（因此，冲突情节可以是具体的外在元素，也可以是隐而未现的内心挣扎。

除了通过剧中人物的外部表现可以看到戏剧展现的冲突之外，另一种的“戏剧冲突”，是表现在人物内心痛苦的独白和矛盾进行的内部斗争。这种内心的冲突表现，是由于人物有着矛盾加上无可奈何的外在环境、情况和事件而产生的，特别这也是与人物性格有关的。当剧中人物对某一事件产生复杂和矛盾的心理冲突时，就会通过语言、动作、表情等各方面来展现。例如《苏斐》剧中的苏斐，她的家人都被陈特陷害而死了，照理陈特的后果是得到应有的惩罚及不被原谅，然而苏斐到剧的最后却不计前嫌，奇迹般地原谅了陈特。在苏斐做出原谅的举动之前，她经历了一番的内心挣扎：苏斐举刀本想往陈特的头上斫去但最后决定不杀陈特，只是将他的双手捆绑。（素如女士，1926：22）

笔者认为《苏斐》剧最能表现悲剧情节的部分应是在第二幕就划上句点。按照常理，陈特害死了苏斐的家人甚至骗了他们家的财产，苏斐一一述说陈特所作的恶行，与他有“不共戴天之仇”（素如女士，

1926: 22), 理应苏斐可以复仇。然而在第三幕的情节里出现了一个转折点, 苏斐以“一道慈悲的光”不仅没有杀死陈特, 还原谅了陈特, 在笔者看来这情节大大削弱了悲剧的意味。这样的情节安排, 如前面提过, 是一种自我的发现, 而自我的发现, 就是苏斐本身在此剧中最带有震撼力的效果——让读者或观众意料不到的结果。

女性的心理矛盾终究得不到爱情在婚姻里的自由实现, 这也是爱情悲剧中男人与女人之间, 精神世界的差异性。白薇剧作《敌同志》是“爱恨交织”的主题。白薇笔下的苏大姐就在剧中展现了这样的矛盾⁶⁸, 一方面她所爱的丈夫的死去导致她痛苦和伤心, 但一方面因为失去了其丈夫“敌同志”的身份表示革命的成功, 她又不禁要感到欢欣雀跃, 因而呈现出了自我内心的矛盾心情。

除此之外, 白薇剧作《莺》也是表现了女性想逃却逃不了的无奈之感与矛盾心情: 儿子岳徽怒斥其母灵芝是个“不要脸的女人”和打母行为, 以此提醒灵芝当初说过“永世不再回来”, 然而她内心的矛盾导致劝其儿不要与父亲斗气⁶⁹。悲剧人物的内心矛盾, 其实是作者借以塑造人物性格及人物的内心挣扎来增加故事的悲剧性。

⁶⁸ 详见(白薇, 敌同志, 1932: 200)

⁶⁹ 详见(白薇, 莺, 1931: 42)

例如白薇剧作《乐土》中的范英产生的自我矛盾：她当初积极革命，提高女权，反对纳妾，结果到头来她迷恋军阀恶霸——戴天，自愿背弃初衷成为妾。白薇在《打出幽灵塔》中描写的萧月林对两个爱自己的人显得优柔寡断，她对凌侠告白：“你是头一次打碎了我的心的人；
不过我和鸣哥，格外的陶醉，格外的调和。我一生爱着你们两个。”

（白薇，1931：40）然而这样的三角恋的发展，显然没有好的下场。萧月林在面对自己的情感上选择了逃避面对现实，因此对于两个爱自己的男人，没有办法下定决心选择其一。范英和月林表现出的内在矛盾与面对的冲突，就是她们呈现出悲剧的内在因素。

第四节 悲剧性结局

悲剧性的情节和冲突，导致悲剧性的结局。悲剧性的结局不全然是最终引致死亡的，但悲剧人物经历过反抗、斗争、冲突之后，无论结局是否如众所期望，作家本身确实透过剧情、透过人物，达到了宣扬某种思想。由于白薇处于的时代是动荡的，若结局是悲的，就起不了鼓舞的作用；若结局是大团圆⁷⁰的，又与时代不符（不写实）乌托邦的理想。白薇剧作的其中一个特点，就是开放式的结局。开放式的结局，给予一个未知，由读者本身去想象情节的发展。普遍上的悲剧性结局可以分为两大类：一、肉体的毁灭；二、精神的解脱。

⁷⁰ 二十世纪五十年代前的中国哲学家或戏剧理论家们都主张中国没有“悲剧”的概念，并且对中国戏剧常有“大团圆结局”一现象不断引起了争议。这是因为中国对悲剧的研究初期局限在戏剧方面，到了后期才有了对悲剧精神、悲剧意识等方面的研究。参学者论文（薛莲，2011：5-8）

一、肉体的毁灭

悲剧总是包涵了现实的无奈、亲情的流失，不信任、猜忌等。情感的缺失、可悲的爱情，都是导致悲剧的发生的因素。别林斯基在《古典文艺理论译丛》第三册提到：“悲剧的实质，是在于冲突，即在于人心的自然欲望与道德责任或仅仅与不可克服的障碍之间的冲突、斗争。”而斗争的结局，常常是“不幸”的。（转引自谭濡生，1984：106）这意味着，人物会努力去对抗现有的不满并极力追求向往的理想世界，但是在这个对抗的过程中，面对所有的冲突和斗争的结果，多数是带来“不幸”的，这不幸的结果，往往是代表正义的人物、对象，或是人们投射理想化的人物遭受不幸（死）的时候所产生的悲愤心情。悲剧最直接的表现就是在人物遭受的不幸之上，这一幕是臻化这一个人物被万恶至极的岳渊用手枪打死了的场景：从殿南的动作“伏化身旁悲哭”、“沉痛的哭”、“哭得惨绝”、“哭倒臻化身上”这一系列的动作⁷¹，可以见得白薇除了透过剧中人物的台词呈现其悲惨之感，也用人物的动作描述来表现悲剧情景。用亚里斯多德（2006）的话说，人物，必须加上“行动的摹仿”，人物的性格与动作的统一，前后一致，从而产生剧情（20）。

另外，白薇在《琳丽》第三幕以“杏花”及“梨花”为悲剧的结局埋下了伏笔：“哦！杏花和梨花！今晚的暴风雨，会夺去他们鲜美热烈

⁷¹ 详见（白薇，1931：96）

的生命！”（白薇，1926：190）琳丽对琴澜的爱太痴情和执着，导致她对爱的憧憬因琴澜的背叛而破灭了之后就投水自杀了。琳丽的梦境其实就是她对情感的真实反映。肉体的毁灭最为直接的方式就是“死”；一部剧里一定会有人物死去的场面。尽管月林在面对与胡荣生的冲突进行反抗时，她犹豫、顾虑和徘徊不定的性格，使她经历了曲折复杂的情绪和心情，但她最终还是杀死了她的敌人胡荣生，并为掩护萧森而中弹身亡。白薇以女性悲剧性的“死”，充分表现了对旧世界旧思想决不妥协的斗争精神。

二、精神的解脱

亚里斯多德（2006）认为，在悲剧中最重要的是戏剧的情节部分，必须借由人物的动作和情节来“引起怜悯与恐怖”的心理变化。⁷²白薇的剧作描写的地位低下的人物，目的就是为了可以引起人们的关注，因为女性不只关切自身的“情爱”问题，也可以关注社会的问题。然而，悲剧的重点并不只是结局带来的死亡现象，更重要的是人与现实世界的抗争与决斗的表现。正如《敌同志》中的苏大姐与陆安怡起了争执；后有卜拓生介入当中，三人互相夺枪、搏斗的场面。在苏大姐与陆安怡的打斗场面，苏大姐被陆安怡以枪击打但没死，反而卜拓生最终把陆安怡以枪打死了⁷³。《敌同志》的这一幕，看到了苏大姐的内心纠苦，也看到了她丈夫陆安怡死去后她精神上的解脱。虽然经历肉体上死亡的不是苏大

⁷² Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath trans.). London: Penguin Books. (Original work published BCE 335), 24, 27-28.

⁷³ 详见（白薇，敌同志，1932：199）

姐，但是苏大姐的内心仿佛也经历了一场肉体的毁灭，尔后苏大姐也从迷失的爱中清醒过来，她决心要“努力，做更深切的同志！”。（白薇，1932：200）

悲剧，除了形体上的肉体毁灭方式呈现之外，更重要的是精神上的解脱⁷⁴。换句话说，剧中人物不应遭受伤害或面对不幸和死亡，但事与愿违而引起的一种怜悯和伤感的心情。在这个怜悯的过程里，观众与悲剧人物有着类似和同样的内在弱点，随着悲剧人物陷入强烈的矛盾情绪里而引起共鸣，再通过这样的一种心理反应得到情感上的解放。悲剧的目的，就是通过让观众以情感上的抒发，引起同情、怜悯与悲伤的心理反应。

第五节 开放式结局

关于结局的安排，事实上也牵涉到后现代文学的一个主要课题。普遍上小说或故事总是要找个有意义的结局（例如说呈现一个角色在历经一番折腾之后体会出某个道理来），或是撩人愁思的结局（悲剧收场），或是童话般皆大欢喜的喜剧收场（有情人终成眷属）。文学作家蔡源煌博士（1987）认为，结局的迷思只是作家为迎合读者一厢情愿的期待而杜撰的，后现代作家倒是比较偏爱开放式的结局——让读者有想象的空间。（331-332）虽说这理论是出自小说家，或许只适用于小说，

⁷⁴ 参亚里斯多德的“净化”论（原文 Catharsis），指的是“怜悯”是由一个人不应遭受的厄运所引起的；“恐惧”是由这个遭受厄运的人与我们相似引起的。

但从另一层面去看的话，剧作、剧本作为第三种文学的语言，其对象也是读者，因此笔者认为这两者之间是不存在冲突的。只不过后现代的剧多数都是从小说改编，取小说部分内容、主题、题材，改编成适用于电影、戏剧的元素去呈现的。

回到戏剧结局的部分，白薇部分的剧作特点具有开放式的结局。读者几乎是没法从白薇剧作看出该剧的主角、配角、正面角色与负面角色该有的结局和后果。例如白薇剧作有几部分别以枪声、脚步声、人物笑声的剧作来结束剧情的。白薇剧作的开放式结局表现有几个例子，《访雯》剧的结尾：晴雯晕倒在床，五儿急忙跑到床前，放下包去抱晴雯；柳妈、晴雯的嫂子、五儿、宝玉都在现场；剧终没有交待晴雯本身的情况如何，也没有说明宝玉是拥着晴雯或是唤着晴雯等举动便剧终了⁷⁵；《姨娘》剧的结尾并没有交代和说明到底 Saline 有没有成功带领姨娘走出这个家，一切就在三位客人到访后，留下了皮靴的哒哒声就结束了⁷⁶。这为观众留下了想象的空间。无论如何，白薇的目的达到了，她只不过通过剧情、剧中人物来表达要“出走”的决心。

第六节 本章小结

按照西方悲剧的定义和观点，普遍上认为悲剧一定要以悲惨的结局收场，无论是无形的理想被毁灭，或是有形的生命被摧毁，皆属于悲

⁷⁵ 详见（白薇女士，访雯，1926：15）

⁷⁶ 详见（白薇，姨娘，1929：33-34）

剧。然而亚里斯多德的悲剧理论中并没有提到结局，也没有提到死亡。但以怜悯和恐惧作为悲剧所包含的审美效果，最能激发怜悯之心和恐怖之情的，就是“死亡”。（陆扬，2006：95）因此该剧的悲剧性是因为有人物遭遇死亡，也称肉体的被毁灭，或是经历精神上的崩溃而苦不堪言。当然最不可磨灭的就是人物遭遇悲剧时所呈现的一种“反抗精神”。这些人物虽然幻想注定要破灭，但人物内心深处仍对现实抱有希望。（万俊，1999：42）1858年，马克思在阅读弗·费舍的《美学》所作的札记中明确指出：“革命是最适于悲剧的题材”。（转引自索伦·克尔凯郭尔等著，1992：2）白薇剧作有很明显的“革命”主题，革命，一定会产生冲突，那么白薇剧作导致悲剧结局的元素可以从三方面来看，即：一、家庭；二、社会、三、自我矛盾。引起家庭悲剧的原因是在婚姻上不能自主以及被家庭传统制度的束缚下，人物向往自由婚姻和个人自由而产生了冲突。社会中男女之间的观念不同，也是新旧思想交替必然产生冲突而导致悲剧结局的发生。况且整个社会在帝国主义的影响之下造成阶级间不平等，发生富者欺压、掠夺弱势群体的社会问题多处展现在白薇的剧作中。另一方面，白薇剧作中也显示出人物的自我矛盾，或也算为人物的个性导致的悲剧。

无论如何，一出戏剧的结局是喜或是悲，其可变性还是极大的，因结局也是取决于人物的行动与抉择。白薇剧作的结局呈现“开放式”的形态，不只是为了给予读者想象空间而已，重点是为了强调整个剧的过程，为了要带出女性意识的觉醒及剧中主角“要出走”的决心甚至是影

响整个族群团结，对社会不公不满的一种宣泄和呼吁。白薇剧作的情节导致悲剧结局的表现方式，不仅突破了中国传统的“大团圆结局”的格式，同时也在五四时期其他女作家的作品中呈现了独有的悲剧性剧作。

第四章 白薇剧作的悲剧剧场手法

由于本论文是从“剧作”本身的视角，以剧作呈现方式的范畴去探讨白薇剧作中的悲剧元素，因此不能只是单从剧作的主题和思想去分析白薇的剧作。笔者在本章将亚里士多德悲剧理论中的“语言”、“音乐”和“景观”这三个元素整合并归纳为悲剧的剧场手法，探讨白薇剧作文本内所呈现出的剧场手法，即音乐和声效、语言和独白、象征与隐喻、场景与道具的实际描写。

第一节 音乐与声效⁷⁷

一、作为抒发情感的唱词

戏剧中的唱词，是包含在“音乐”里的一种呈现方式。首先要了解，为什么要用唱词来表达？在《戏曲剧作法》的教程里面有提到，曲文戏词，也就是唱词，是作为抒发人物情感的最主要目的。因为在叙事的过程中，剧中人物是“用感情来讲话”的，在这样的情况下，唱词具有相当大的抒情成分。人物用唱词表达，除了叙事，更多时候是表达内心的一种情感、情绪。（贯涌，2001：72）就好像古代戏曲也是融入了诗歌的形式来呈现的，因此戏曲的唱是人物抒发情感的重要手法。

⁷⁷ 音乐，或称旋律，指的不只是戏剧演出的背景音乐，也是指在表演中所能听到的一切声音。声音包括“音调”、“音量”和“音色”。戏剧的“音乐”这一元素包括了戏剧人物说话的旋律，用以表现剧中人物的情绪和关系的转变。剧作家写剧本时运用“音乐”这个元素来推动剧情的展开，帮助观众投入看戏的情绪。

白薇剧作内容所使用的语言有类似古希腊悲剧的语言特点，常以诗体的形式、合唱队（chorus）以及大段的独白、旁白的方式来表达。就如索伦·克尔凯郭尔等（1992）所说，当悲剧的行动没有在人物的身上，台词也没有得到充分的发展时，就只能用独白与合唱来加以补充⁷⁸。白薇剧作中的人物除了用惯常的独白来抒发情感之外，还穿插了唱词来突出悲剧性的。人物若遭遇苦难，对于内心深处的伤痛、痛苦、失落、失望等等负面的情绪，透过唱词可以更加地突出悲剧性。换句话说，剧中人物是用唱词来表现内心深处的悲恻之感。唱词需要音乐的配合，音乐最大的功效是善于给人一种强烈的情绪感染。当剧中人物需要抒发感情的时候，大段歌唱能将人物的内心情感抒发得淋漓尽致，更深刻划人物形象之外，对观众也是一种艺术享受。（上海文艺出版社，1983：318-319）

白薇的三幕剧《打出幽灵塔》，第三幕接近尾声才出现女主角月林用唱词来表达内心的悲叹与愤懑，即是其中一个例子：“（唱来）雷公将从我喉咙里跑出来的样子/我是，我杀了的畜生的私生子/看啊，我是无父无母的私生子！/谁知，我谁知？/从心底涌出了我血色的红诗！”（白薇女士，1929：139）这一大段的唱词，把月林一腔愤怨的心境都抒发出来了。

此外，戏剧除了是一人唱，还包括了团体唱，也就是类似歌队的唱法。所谓歌队，就是二人或二人以上的合唱方式。根据英国戏剧理论家阿·尼克尔（1987）认为，“歌队的精神，即悲剧表现的抒情特性，是永

⁷⁸ 转引自（索伦·克尔凯郭尔等著，（程朝翔、傅正明译），1992：7）

久性的东西，是一切高悲剧中不可缺少的成分”。（200）白薇剧《革命神受难》的内容就有歌队的描写，由老人、少女、水司、电司、雷司、花司、猎师、樵夫、蝴蝶、壮士及音乐团之群儿演唱的一段：“齐！（跳入舞圈中央，忽又跳出指导）/一同：（演舞而歌）/（合唱）：进/进/进进/快快快，前进！/（合唱）：来哟，来哟/大家来/集合！……（合唱）：起起起/战/战！/战战战/齐/起！/使世界/都/美丽/使世界/都是/亲和力”⁷⁹ 这段唱词，宣扬反抗的意味很强，当一个人物发出呼声要对抗世界似乎力量薄弱；然而集合众人的力量发出对抗的呼声可以起到很大的效应。因此，剧作无论是个人独白或是以歌队的方式，最终的目的就是为了表现出人物内心和外在处境的悲剧性抒发。无论是白薇的《打出幽灵塔》中月林剧末的悲叹之声，或是《革命神受难》中的合唱方式，他们都是通过唱腔来感染观众的。他们把压抑在胸中的悲愤激情，通过这种唱的方式表达出来。

唱段多是安排在人物有抒情需要的时候，揭示了人物内心很深的情绪情感内容的；而抒情唱段多数都是安排在重点场次里（当人物心理和情感积压得十分沉重时）。许多唱段的字词内容似以叙事为主，而演唱时的剧情氛围则大多处于抒情状态中。白薇笔下的人物除了用唱的方式来抒发内心的悲恸之感之外，其实也通过唱来叙事，揭露了许多当代社会的问题，或是说明剧情的真相：月林透过一大段的“舞唱”⁸⁰部分，描

⁷⁹ 详见（白薇，革命神受难，1928：29-32）

⁸⁰ 详见（白薇女士，打出幽灵塔，1929：140）

述自己的身世和自己要复仇的想法和目标：我七岁，黑夜时/那里来的拐子/从我养父家里拐到小路上/逼我，逼我……逼我死。/把我卖到恶妇家/那是我当丫头的头一次！接连几卖，卖去来，生我的畜生骗我来当少奶奶。/忍辱，忍辱，……忍不过/复仇，复仇……盟大海。

在紫薇笔下，通过女性的独白，揭露了家庭中受父权控制而失去自由的；或是由劳工贫民发出的大段独白呼声，揭示了当代社会底层的人们所面对的欺压、被压迫甚至是为了自身的生存及逃脱不了的种种问题。这样的一种表现方式与希腊悲剧的合唱队类似，像是西方哲学家塞内加的作品。有学者在研究塞内加时，发现他的作品主题除了包含许多政治与社会问题之外，还“保存了希腊悲剧的合唱队，用以表达自己的思想感情。他惯于运用长篇大论的独白或对话，警短的语句和各式各样的隐喻。”（廖可兑，2002：52）在这方面，紫薇剧作其实有类似的例子。

二、表现悲剧之感的配声

一出剧若仅仅只有人物的对白和动作这两个基本元素，虽然已经符合一出剧的基本条件，但是若加上音乐的元素便可以大大提升一出剧的素质。这里指的音乐元素不仅包括人物的唱词，也包含了另一种属性的音乐：背景音乐、配声和声效。它虽然不是剧的中心，但是它作为一种悲剧的元素是起了相当大的作用。因为音乐，作为一种辅助的功能（包括在戏剧中所能听到的一切声音，例如：雷声、雨声、敲打声、鸽哨声、轮轴

生、叫卖声等），用以烘托剧中人物的情绪。剧作家运用“音乐”这个元素来展开戏剧情节，帮助观众在心理上可以投入在感受剧中人物的情绪和关系的转变。白薇剧作《北宁路某站》，就以枪声作为开头：“突然啪啪的枪声，哒哒哒哒的机关枪声在屋外周围猛作。屋外群众的号喊声，混乱声。”。（白薇，1932：185-200）而《北宁路某站》的结局与《莺》的结局，也有用了“枪声”作为背景的元素：“口甬！……口甬，口甬！……炮声三发后，接着是猛烈的枪声。岳渊，H，欲逃不知所措的，同时外面群众猛烈的呐喊声，群众喊声越高张，枪声激震，舞台突黑。（白薇，1931：118）

除了配声之外，还有舞台动作加上背景音乐的，更能引起观众的关注与激起观众的情绪，如《莺》剧作：“（岳渊追灵芝，旋旋转逃，内部音乐又高又急，如为近舞台的活节奏的。）不要走，不要走！横竖你走不脱的。（抱着，迫吻）”（白薇，1931：86）及另一段岳渊与灵芝二人拿着手枪和短刀相互对峙，白薇对其场景的描述“内部音乐如暴风雨。”⁸¹ 构成悲剧性艺术的元素。灵芝与岳渊的搏斗，是《莺》剧高潮，配合着戏剧动作：“（拿起酒瓶向渊打去的样子。）/（二人猛斗起来，内部音乐易常热闹）”⁸² 就戏剧美学而论，声音最足以传情，最足以引起人们情感的共鸣……就是日常生活中的各种声音，如悲痛的哭泣，朗朗的笑声，小鸟的鸣唱，霹雳的雷鸣，都会引起人们情感上、心

⁸¹ 详见（白薇，莺，1931：80）

⁸² 详见（白薇，莺，1931：86）

理上的反应。音乐是一种抒情的艺术，它的特长是善于表现感情，善于表现那言词所难以形容的人们内心深处的感情世界。（上海文艺出版社，1983：316）因此，剧本内容出现打斗的场面，若没有类似“暴雨的”一类以强烈的节奏来加以渲染整个场面，那么剧情的紧张气氛与打斗场面所表现的效果便薄弱了许多。

白薇的剧作中还有一些描述是用以表达人物的“悲叹”之感的，例如《琳丽》中的几段例子：“静愁愁地抱胸仰天微笑”⁸³、“呱……（悽悽的拖长尾音）”、“这倒有点哀瑟瑟的音律”⁸⁴。人物的唱词与乌鸦的“呱呱声”穿插其中，再加上白薇对人物行动的实际描述（静愁愁地），使剧中人物琳丽借唱抒发心中之爱；乌鸦声倒显出其“哀瑟瑟的音律”衬托出深深的悲哀之感，表现其悲剧的艺术性。白薇在《苏斐》剧也对剧中人物进行实际的动作描述，当陈特忏悔自己的过错时，读者可以透过剧本知道他的语调是“音调悲惨，泣不成声”及“哭声益哀”，配合人物动作的描述“黑云四起，雷电交作”⁸⁵，将悲伤的情绪发挥得淋漓尽致。无论是人物的音调、哭声、枪声、雷声，白薇将“音乐”的元素来表现其悲剧性的。

⁸³ 详见（白薇，琳丽，1926：134）

⁸⁴ 详见（白薇，琳丽，1926：9）

⁸⁵ 详见（素如女士，苏斐，1926：25）

第二节 语言与独白⁸⁶

一、语言动作的悲剧性

“台词”是戏剧中最主要的表达方式，但不是描述，而是藉由人物本身的语言（包括对话、独白、旁白），括弧中的“舞台动作”体现出来。剧本的语言或台词必须要有动作性，也就是说，台词是带着动作的。语言塑造人物性格，再由人物的行动来推展剧情。如亚里斯多德（2006）所说，“它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用”。（30）当戏剧透过人物台词推展剧情的时候，除了引导整部剧的节奏和步伐，同时也让观众的心情随着人物的独白（或生气或开心），去感受人物的心情。白薇剧中台词带有动作性的例子有：《打出幽灵塔》的贵一说胡荣生的一段控诉：“他是吸血精，是人类的敌人！……他吃了我们的血液，吃了我们的脑浆，夺了我们的生命……他是我们的敌人，打，打死他！（扭着荣生）”⁸⁷；《假洋人》剧作中也有几段带有动作性的台词：“东洋人吃人，你们真会吃人！”⁸⁸、“黄包车翻了/车子压在女人身上/跌伤了吗？/出血了”⁸⁹

⁸⁶ 语言是戏剧的主要表达工具，也称“台词”。通过戏剧人物的独白及人物与人物之间的对话可以了解其剧作的主题思想、人物性格、引导观众将注意力放在情节上，同时也增加戏剧内容的趣味性。戏剧透过人物之间的对话推展剧情，引导整部剧的节奏和步伐，塑造人物性格，铺排情节的发展，让观众的心情随着人物的语调（或生气或开心）、动作来感受戏剧人物的心情。

⁸⁷ 详见（白薇，打出幽灵塔，1929：136）

⁸⁸ 详见（白薇，假洋人，1931：20）

⁸⁹ 详见（白薇，假洋人，1931：22）

在《打出幽灵塔》剧和《假洋人》剧中，重复的台词有“吃人”这个词汇，“吃”本身是动作，然而在剧本中出现的意思并不是表面上“吃”的意思，而是指迫害者“欺压”、“压迫”的意思。《打出幽灵塔》剧的这一段是众人逮着机会扭着胡荣生的时候，透过台词读者可以知道他们要打胡荣生，“打”字就具有动作性。另外，《假洋人》剧中黄包车压伤素服女的这一段，是众人的台词中的动作词汇让读者知道当时的情况：黄包车翻了一车子压在女人身上—女人跌伤了一女人流血了。戏剧语言本身就是一种动作，而且在戏剧艺术中是很重要的动作，是剧中人物思想活动具体化的动作。（马威，1985：47-48）白薇常常透过人物这般的动作性台词来表现悲剧的发生。

二、大段的独白式台词

独白是动作，又是情节。有时候独白是展示人物内心冲突的一种手法，也是构成情节的因素。独白分为有声与无声：有声的独白，指的是剧中人物以直接的独白方式来具体传达内心想法；无声的独白，就是指人物以动作的方式表达，需要观众的联想来理解人物的内心活动。用在剧本的语言，剧作家就直接将独白用文字的方式写进剧本里了。白薇悲剧剧场手法的其中一个元素，就是透过剧中的人物，以一大段的独白，作为抒发个人之感之外，也说明和揭露了整个戏剧情节的真相。如《北宁路某站》谈及贫富问题：土匪 C 的无奈及道尽农民的苦痛：农业学校倒闭、农场没有收成、没钱缴付农田的租金、坐牢当兵……几经辛苦才

落得当土匪的下场⁹⁰；《莺》第二幕，灵芝有一大段的独白，她将事情的来由、打战的风声导致向乡下的百姓流离失所的经过一一诉尽⁹¹；《访雯》剧开头，晴雯卧病在床，独她一人在房，一会儿喊叫哥哥，一会儿唤着嫂子哭诉着自己的遭遇⁹²，在这段独白里面，晴雯心有不甘。白薇在描写晴雯这一大段独白发表在《语丝》共长达三页之多，整个情绪不断被激起，而且是持续不断地表达哀怨之感。

另一段出现在《打出幽灵塔》中借着农民说明贫富差异以及底层人民受压迫和欺侮的经过⁹³；白薇的另一部剧作《姨娘》描写的是 Saline 的母亲在剧的一开始就用大段的独白来祈祷⁹⁴，内容是说到 Saline 的父亲悔改的经过，诚心地悔罪之后成为了多么好的一个人等等。后一大段 Saline 的母亲为 Saline 的父亲的病痛，持续不断地祈祷，求主祈祷。另一方面，姨娘也因为本身的病痛而卧病在床的画面同时发生，然而这一幕就形成了极大的对比。母亲只为父亲的病痛极力祷告却无视姨娘的病，甚至还强迫姨娘继续处理家里的大小事，不允许姨娘休息片刻。大段式的独白，除了是悲剧人物抒发其内心伤痛愤懑之感的情绪之外，因此，这一点白薇剧作石头多这种独白方式达致叙述真相及影响人去关注当代社会问题为目的的。

⁹⁰ 详见（白薇，北宁路某站，1932：195-196）

⁹¹ 详见（白薇，莺，1931：86）

⁹² 详见（白薇女士，访雯，1926：1-3）

⁹³ 详见（白薇女士，打出幽灵塔，1929：13）

⁹⁴ 详见（白薇女士，姨娘，1929：1）

第三节 象征与隐喻⁹⁵

一、悲剧性的象征

白薇在剧作中对人物对白或是唱词，擅于使用悲剧性的象征。象征，作为一种表现手法，是展现悲剧性的元素之一。由于白薇早期留学日本时大量接触了西方戏剧作品，她也曾向老师——中村吉藏⁹⁶表示过自己非常欣赏梅特林克的《青鸟》⁹⁷及霍普特曼的《沉钟》⁹⁸这一类的作品，因此在白薇的作品中不难发现其象征派的影响力。例如白薇剧《苏斐》在剧末由牧童唱的两段唱词具有悲剧的象征：“你的香膏上/堆着了黄土层层/你的坟墓前/竖着黄玉石的碑儿”；（牧童鞭牛前行，又唱）：“穿着柳絮似的舞衣/逸出清香郁馥/悄悄愁思/婷婷静伫”（素如女士，1926：28）这段唱词虽不是出自经历丧亲之痛的苏斐口中，然而牧童的这段唱词有包含了悲剧的意味，像是“坟墓”、“碑儿”指的是死去的人；“柳絮”则具有别离的象征。

⁹⁵ 象征或明喻是比较两种不相同或相近的事物连接的修辞手法，普遍上第一事物的外形和特性与第二事物相似；隐喻是透过第二事物的属性或意义暗示表达第一事物的修辞手法，而非直接描述物体的特性。

⁹⁶ 中村吉藏，日本学者。他是白薇在日本留学时期的指导，研究法国文学的，小说、戏曲都写了不少。

⁹⁷ 六幕剧《青鸟》是象征派戏剧作家——莫里斯·梅特林克的代表作之一。剧中的青鸟，有多层象征意义，它不仅是为小女孩治病的青鸟，还是人类幸福和精神圣地的象征。详见（王梦圆，2017：26-29）

⁹⁸ 《沉钟》是十九世纪末德国象征主义戏剧的代表作，作者盖尔哈特·霍普特曼（Gerhart Hauptmann）是德国集自然主义、现实主义、象征主义于一身的著名作家。内容讲述了一个铸钟师铸钟失败的故事，隐喻了资本主义世界艺术家的作品得不到承认，终失败的惨剧。

如第三章所述，悲剧元素必须包括了反抗精神。《乐土》剧作中这一段的唱词内容带有鼓舞、激励人心的作用，“把黑暗推倒”⁹⁹是鼓励人们不要再受原有的社会制度所辖制，努力去对抗社会；“不屈的精神”、“新生”、“旭日”、“重创造”¹⁰⁰具有充满希望、不放弃的象征意义。除了处在的环境是看似悲伤、失落、让人觉得难以逃脱的命运的情景，只要具有反抗的精神都可归为悲剧元素的一种。

二、悲剧性的隐喻

白薇的剧作也有隐喻的手法，如《乐土》剧作中的唱词具有隐喻的描写：

少女唱：古国/妖云惨惨妖兵重复重/虎狼/盘踞，人民不得展

心胸！细柳/拂不开媚间；杜鹃/啼不醒唇上红。

老人唱：妖毒/驱除驱除任有我手/血情/羞先羞先妖魔亡。¹⁰¹

《乐土》中的这一段唱词的表现执政者对人民的欺压；老人与少女的唱词中多次出现了“妖”这个字，暗喻了整个社会败坏的气息；同样的一段唱词，“杜鹃”二字含有革命的意义。（胡志毅，2008：243-244）。根据《唐宋词抒情美探幽》一书的解释，有关杜鹃的神话，杜鹃

⁹⁹ 详见（白薇，乐土，1931：20-21）

¹⁰⁰ 详见（白薇，乐土，1931：20-21）

¹⁰¹ 详见（白薇，乐土，1931：15-16）

（子规）鸟乃杜宇（望帝）的魂魄所化，并和思念、悲苦相联系，成为悲思、哀苦的情意载体。（吴小英，2005：89、90、91）在此稍微讲解关于杜鹃的来由：传说中周朝末年蜀地的君王——杜宇（也叫望帝）后禅让退位，归隐深山。不幸国亡身死，死后灵魂化为杜鹃鸟。每年暮春当杜鹃花开时节便日夜鸣叫，悲鸣不已，直到口中滴血。其声凄切，所以人们借以倾诉悲苦和哀怨之情。杜鹃的意义包含：一、烘托伤春、惜春之情；二、抒发乡愁、思念之情，再加上杜鹃的鸣声很像人说：“不如归去”因此子归鸟又叫思归、催归，它很容易引起游子的乡愁和思念亲人的感情；三、倾诉悲苦、哀怨之情；四、感慨险峻、亡国之情。总的来说，“杜鹃”是带有“悲剧”的隐喻，而白薇在剧作中用了带有悲剧性的隐喻突出其悲剧性。

白薇的《琳丽》有“红日”¹⁰²、“杏花”¹⁰³的隐喻描写。杏花，意指在春天发芽，春尽而渐渐枯萎，意味着凋零空寂的凄楚悲怆，杏花凋谢的苍凉无情；“梨花”皎洁，却在恼人的暮春凋谢，因而梨花与泪花、寂寞、惆怅的心情有着密切的关系。白薇（1929）的代表剧作《打出幽灵塔》中，“幽灵”和“幽灵塔”是作为主导性的隐喻，贯穿整出剧，充满神秘又恐怖的意味。（安培君，2013：110）：“什么大家庭！这是幽灵塔哟。不知道哪一天，我才可以从幽灵塔打出来！”（21）、“我们要死在这幽灵塔里吗？”、“我们不能不在这几天之内，逃出这个幽

¹⁰² 详见（白薇，琳丽，1926：199）

¹⁰³ 详见（白薇，琳丽，1926：190）

灵塔”（33）、“你知道我父亲那个幽灵，他对于月林是怎样分野心勃勃哩。他把这家庭弄得幽灵塔一样了，我是他幽灵塔下的第一个囚人……”（37）、“啊，我打出了幽灵塔！有了我的妈妈！我打出了幽灵塔，有了我……的……母……妈！”（143）

“幽灵”具有死亡的意味，而一群在幽灵塔中生存的人好像是被黑暗和死亡笼罩着，他们向往的理想和自由完全被控制、被压制；因此剧本命名《打出幽灵塔》隐喻着只有打出幽灵塔才有可能获得新生和希望。在剧本中，“幽灵塔”不止隐喻这是一座让人透不过气的房子；他们口中的“幽灵”其实指的是那位父权代表——胡荣生。

第四节 场景与道具¹⁰⁴

一、悲剧性象征的场景

戏剧的“音乐”和“场景”常是相互配合的。戏剧场景，是剧作家对于剧中人物所处的时空环境会产生影响的特定场所而设下的。戏剧场景必须是与剧中特定人物产生相互关系而构成的。场景除了烘托情节的氛围，也是促成戏剧冲突的爆发与发展的基本元素。例如，《访雯》剧本的开头有说明：“室中尘埃厚积，阴气的同幽灵窟。”¹⁰⁵“阴气”和

¹⁰⁴ 场景，也称景观、场面，就是在表演中所能看到的一切景象，包括舞台道具、人物造型等等。场景是剧作家除了语言之外另一种的表达工具，是为了增加舞台的视觉效果。戏剧的“音乐”和“场景”常是相互配合的。若舞台上演出的是历史剧，观众便可以透过布景的设计和人物的造型，再加上背景音乐的烘托，就可以真实体会到整个历史境况的概念。

¹⁰⁵ 详见（白薇女士，访雯，1926：1）

“幽灵窟”这样的场景就已经说明其悲剧性。白薇透过这样的场景描述，让读者想象剧中人物所处的环境和境况。此外，白薇其他的剧作内容，也有呈现光线阴暗、死气沉沉的悲剧性象征布景，像是《苏斐》剧作的“静寂的病室”、“宝石塔下的坟墓”¹⁰⁶、“黑云四起，雷电交作”¹⁰⁷、“雷声轰轰，黑云密布间”¹⁰⁸的描写；《琳丽》剧中呈现的场景如：“浓荫深暗暗的”、“黑森森”、“光景深黑不辨”、“但闻女子哀歌声”¹⁰⁹、“舞台暂黑，风雨雷电息”、“红日升上死尸处处横着”¹¹⁰；《姨娘》剧作中的“室中光线极暗黑”等¹¹¹。从这些所列出的白薇剧作，不难发现白薇惯常使用“静寂、黑云、黑森森、深暗暗、光线暗黑”这类的场景描写在她的剧作中来表现其悲剧象征，这样的描写时具有很深的悲剧意韵的。

若将白薇与其他五四时期的女作家相比较之下，白薇显然对剧场特别地强调，这一元素是在其他女作家身上看不到的。从白薇剧作的场景描述也可以发现，白薇的剧作基本上都可作为演出的用途。例如丁玲的剧作是从文学的角度出发，剧作内容的文字对场景有许多小说的描写手法，这是白薇与之不同的特点。再加上白薇的剧作内容和剧场手法非常统一性地具有很深的悲剧意味，作为悲剧元素中重要的一环。

¹⁰⁶ 详见（素如女士，苏斐，1926：17）

¹⁰⁷ 详见（素如女士，苏斐，1926：25）

¹⁰⁸ 详见（素如女士，苏斐，1926：26）

¹⁰⁹ 详见（白薇，琳丽，1926：1）

¹¹⁰ 详见（白薇，琳丽，1926：198-199）

¹¹¹ 详见（白薇，姨娘，1929：1）

二、表现悲剧的道具使用

在戏剧中，道具是舞台造型的必要手段，因为道具是一种具有关键作用的象征。胡妙胜说：“道具一般分为手持道具（枪、书、餐具等）、装饰道具（挂在墙上的镜框等）、大道具（家具、车等）。有些手持道具构成服饰的一部分（如佩枪）成为服饰道具。而服饰道具、大道具一般又将它们视为布景的一部分；所以服饰、道具、布景之间的界限并不是截然分明的。”（胡妙胜，1989：115-116）一般来说，手持道具可能代表的是一种爱情的信物，也可能是致人死命的武器；它可能具有一般的象征含义，也可能潜藏深层的象征意蕴。（胡志毅，2008：246）白薇在描写悲剧的情节和冲突时不仅表现了人物的受难和难以挣脱的处境，而且白薇剧中的戏剧冲突，是动态的，多处有使用使用枪械及身体打斗、搏斗的场面：“探出短刀对他削去”¹¹²、“我要削（竹刀）来杀爹爹”¹¹³；《敌同志》剧作里，陆安怡与苏大姐的搏斗场面就有使用道具的描写：“狠狠地对苏开枪”、“终夺陆手枪”¹¹⁴ 白薇在剧中所描写戏剧场面，除了人物动作的描述对情节的发展带来很大的戏剧效果之外，她使用了道具——枪和刀的描写，具有发挥悲剧的震撼性与艺术感染力。

¹¹² 详见（白薇，莺，1931：85）

¹¹³ 详见（白薇，莺，1931：41-42）

¹¹⁴ 详见（白薇，敌同志，1932：199-200）

第五节 本章小结

除了悲剧人物与悲剧情节这两个元素之外，白薇剧作中使用的音乐和声效、语言与独白、象征和隐喻及场景和道具也是构成悲剧不可或缺的元素之一。通过音乐和声效，白薇利用读者（甚至是观剧者）来引导他们随着情节和冲突的发展，理解悲剧角色的情况和心境；通过象征和隐喻，白薇激起读者对于那个时代不能大声说出来的事来引起共鸣和同理；白薇的语言和独白，帮助读者了解角色的内心世界；而道具和场景则刺激读者的感官。总的来说，白薇悲剧剧场手法这一元素作为传达白薇的反抗思想和革命主题。

当悲剧回归到“剧”的范畴去表现的时候，必然是关系到剧场的表现。普遍上，写剧本的目的是作为演出的用途，然而有些剧作家写剧作，以小说的方式来表现，未必适合演出。白薇的剧作，不仅是符合“悲剧”意识和模式，更是可作为戏剧演出的用途，因此从白薇的剧作内容可以见得，白薇是实际地考虑到剧场运用的手法来表现悲剧的。

第五章 结论

总结而言，本论文采用亚里斯多德悲剧理论的悲剧元素作为基础，来探讨白薇剧作中的悲剧元素，而非采用女性意识、性别对立、对比研究及作品分析等视角探讨白薇剧作。

第二章是以亚里斯多德悲剧理论中的“人物”这元素作为出发点。从人物方面来看，笔者认为白薇剧作中的人物符合卡普曼戏剧三角形理论的人物类型：一、受害者；二、迫害者；三、拯救者。这三类当中，受害者的形象就是白薇笔下的女仆、少女、老人、工兵、群妾等人物。这些人物都是比较贴近人民生活的，因此白薇的剧作多为表现现实的社会悲剧¹¹⁵。当这些小人物被迫害者欺压、迫害时，白薇在描写人物形象与角色方面就有了一些的转变，像是受害者形象的女性，会因为外在的因素而转换角色变为拯救者；而迫害者就是对受害者进行施压、欺侮等行为，让受害者遭受痛苦的下场。拯救者表现的是一种鼓励人“出走”的决心，或是在行为上直接给予实际帮助的。白薇这样的人物描写符合了卡普曼的戏剧三角形理论。

白薇笔下的悲剧人物特别在于，那些表现“超人的坚决和毅力”的人物是女性，是拥有拯救人民使命的“女英雄”，像是《打出幽灵塔》中的萧月林，在戏剧最后替大家杀死了万人恨恶的胡荣生，大快人心。

¹¹⁵ 社会悲剧最大的特点就是“普通人登上了舞台”（曾庆元，1987：181）

这符合了“观众是把自己的理想寄托在悲剧人物身上，以满足了他们对于美好理想的期待心态和现实缺憾的心灵慰藉”这一观点。（万怡，2012：238）白薇藉着自己的情感经历，写出了许多对女性悲剧性的爱情和悲剧命运的剧作，深深感动人心，也给予无限的悲哀和怜悯。白薇笔下的人物命运与时代息息相关，人物的悲剧也就是时代的悲剧。白薇本身的经历¹¹⁶，其实也算是新与旧思想之间的牺牲者和受害者。正因为如此，白薇关注这些一直被社会看不起的人，并且深刻地描写这群被压制着的平民形象，同时抨击社会的专制制度和压迫低下阶层人民的恶势力。

第三章是以亚里斯多德悲剧理论中的“情节”这元素的视角来探讨白薇剧本中的悲剧元素。白薇在处理情节的安排时，借由人物与人物之间产生理想与观念上的不同来引发情节中的冲突。无论是家庭因素或是社会环境因素，都对女性进行压制和控制。在这种压制之下，她们只能不断地进行抗争¹¹⁷，因而产生冲突。冲突产生的结果基本上有两种：一种是肉体的毁灭，或是直接与死亡有关联的；另一种是精神的解脱，人物可能面临死亡，或依然存活，但人物表现的反抗精神，也算为悲剧元素之一。从白薇的剧作里可以看到许多带有悲叹的感受和情绪在人物身上的，她们多次发出“去死、去死！”¹¹⁸这种激烈似的愤诉。然而这样

¹¹⁶ 白薇本身所经历到的种种生活的困苦体验可以说她的一生是充满“悲剧”的。有学者指出，“白薇”这个名字与一味中药完全吻合，这种植物的性味描述中出现的字眼——“苦、咸、寒”：它与白薇的命运特点有着如此惊人的重合。参（齐红，2009：201）

¹¹⁷ 详见（谢坚，2007：109）

¹¹⁸ 详见（白薇，访雯，1926：13）、（白薇，打出幽灵塔，1926：91）

的说法未免过于悲观，悲剧不止是为了展现人的生命中所遭遇到的苦难和悲惨命运而已，悲剧更多的是人在遭遇悲剧命运中如何对抗命运和积极向上的精神和力量。除此之外，白薇笔下的悲剧结局呈现一种“开放式结局”的手法，即剧末没有交待人物的结局就画上句点了，这样的书写方式在于达致宣扬和起鼓舞的作用。

此外，白薇透过当代女性集体反抗父权的思想与行动来设计剧作中情节的冲突。这种反抗父权的行动，让女性个体通过团结的力量，来追求自由。女性不再是被拯救的对象，不再受男权社会的完全性控制，也不再等着男性来拯救她们离开悲剧性的命运。女性有了自己的自主权，可以决心离开家庭和婚姻，选择自己的出路。白薇作为一名女子却有着不输与男子的一股爱国情操，她虽然身处他乡，可是她对国家的那一份热情不比男儿们少。她参加党派，在革命浪潮中参加群众运动时写了一系列革命剧作。她经历过死，度过了那么多的难关，使得她有一颗勇敢捍卫的心。白薇对自己爱国的表现方式是激昂的、亢奋的、激进的，这样的积极态度，透过情节的冲突表现在她的剧作里。

笔者在第四章结合了亚里斯多德悲剧理论中的“语言”、“音乐”和“景观”这三个元素，将其归纳为剧场手法来探讨白薇剧本中的悲剧元素。白薇对剧场手法的描写，是真实的、具体的，也具有深刻的悲剧象征。从白薇的剧作中不难发现，她擅于使用音乐和声效、语言与独白、象征和隐喻及场景和道具，作为构成悲剧不可或缺的元素。这些元

素的使用是为了引导悲剧情节和冲突的发展，并激起对社会悲剧的共鸣和同理，使读者或观众更加体会悲剧的意境。

总结来说，本论文探讨并分析了白薇剧作中的悲剧元素，即白薇剧作的悲剧人物、悲剧情节和悲剧剧场手法。基于篇幅所限，本论文并未将白薇的剧作逐一与五四时期的其他女作家的剧作进行对比。若有机会，考虑将白薇剧作的剧场手法与其他五四时期女作家的剧作进行比较，探讨其独特性。

征引书目

1. 阿·尼克尔著（1987），《西欧戏剧理论》（徐士瑚译），北京：中国戏剧出版社。
2. 安培君（2013），〈白薇戏剧《打出幽灵塔》的文本细读〉，《戏剧文学》，2013年第11期，页108-110。
3. 白舒荣、何由（1983），《白薇评传》，湖南：湖南人民出版社。
4. 白舒荣（1986），《十位女作家》，北京：群众出版社。
5. 白舒荣（1981），〈一个热情、痛苦、坚强的灵魂——白薇〉，《新文学史料》，1981年第4期，页156-164。
6. 白薇（1931），〈假洋人〉，收入《打出幽灵塔》，上海：湖风书局出版。
7. 白薇（1926），《琳丽》，上海：上海商务印书馆。
8. 白薇（1931），〈乐土〉，收入《打出幽灵塔》，上海：湖风书局出版。
9. 白薇女士（1929），〈姨娘〉，收入《打出幽灵塔》，上海：湖风书局出版。
10. 白薇（1926），〈苏斐〉，《语丝》，页1-29。
11. 白薇（1985），〈我投到文学圈里的初衷〉，收入《白薇作品选》，湖南：湖南人民出版社，页1-12。
12. 常彬（2007），《中国女性文学话语流变 1898-1949》，北京：人民出版社。
13. 蔡登山（2008），《那些才女们》，北京：人民文学出版社。

14. 陈方（1993），〈中国早期女作家戏剧创作论〉，《戏剧艺术》，1993年第四期，页 62-71。
15. 陈娟（2012），〈《打出幽灵塔》对女性救赎之路的探寻〉，《重庆科技学院学报》，2012年第1期，页 124-126。
16. 陈敏（2002），《白薇和杨骚：话剧的性别比较研究》，硕士论文，福建师范大学，福建。
17. 陈敏（2004），〈“情绪化”与“诗化”的话剧模式——白薇和杨骚的话剧艺术比较谈〉，《厦门教育学院学报》，2004年第3期，页 40-53。
18. 陈敏（2003），〈注入男/女主体性灵的并蒂莲——杨骚、白薇剧作审美内涵的性别差异〉，《福建师范大学学报》，2003年第4期，页 70-76。
19. 蔡源煌（1987），《从浪漫主义到后现代主义》，台北：雅典出版社。
20. 狄德罗著（1984），《狄德罗美学论文选》（张冠尧等译），北京：人民文学出版社。
21. 段湘怀（2007），《白薇创作与外国文学文化思潮关系初探》，硕士论文，湘潭大学，湘潭。
22. 段湘怀（2008），〈白薇的象征主义、表现主义文学创作〉，《昌吉学院学报》，2008年第5期，页 13-17。
23. 段湘怀（2008），〈白薇作品的女权思想探析〉，《湖南人文科技学院学报》，2008年第3期，页 23-26。

24. 范珊珊（2011），〈论《打出幽灵塔》的戏剧结构〉，《学术探讨》，2011年第7期，页322。
25. 方志平（2005），《中国话剧》，武汉：湖北美术出版社。
26. 高浩容（2017），〈当别人说「都是你的错！」，我总认为他是错的〉，阅自 <http://www.jianshu.com/p/e9d7a336a18e>
27. 郭玉生（2006），《悲剧美学：历史考察与当代阐释》，北京：社会科学文献出版社。
28. 贯涌（2001），《戏曲剧作法教程》，北京：文化艺术出版社。
29. 黄国英（2016），〈浅论近代中国知识女性自由婚恋——以白薇为例〉，《文化视野》，2016年第8期，页125-126。
30. 黄国英（2016），〈“弑父”场面中的新女性——读白薇的《打出幽灵塔》有感〉，《长江丛刊》，2016年第16期，页65、71。
31. 胡妙胜（1989），《戏剧演出符号学引论》，北京：中国戏剧出版社。
32. 胡志毅（2008），《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》，桂林：广西师范大学出版社。
33. 可妃（2016），〈职场中你扮演何种动物角色〉，《中南药学（用药与健康）》，2016年第7期，页73。
34. 李红薇（2001），〈奇崛突进 诗意象征——简论白薇早期剧作的艺术追求〉，《阴山学刊》，2001年第3期，页50-52。
35. 廖可兑（2002），《西欧戏剧史》，北京：中国戏剧出版社。

36. 林丽丽（2005），〈白薇剧作女性独立意识之探析〉，《淮阴工学院学报》，2005年第6期，页35-37。
37. 乐铄（2002），《中国现代女性创作及其社会性别》，郑州：郑州大学出版社。
38. 罗婷（2004），《女性主义文学批评在西方与中国》，北京：中国社会科学出版社。
39. 鲁迅（1981），《鲁迅全集（第7卷）——集外集·俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》，北京：人民文学出版社。
40. 鲁迅（1981），《鲁迅全集（第1卷）——再论雷峰塔的倒掉》，北京：人民文学出版社。
41. 陆扬（2006），《死亡美学》，北京：北京大学出版社。
42. 马威（1985），《戏剧语言》，上海：上海文艺出版社。
43. 孟悦、戴锦华（1993），《浮出历史地表：中国现代女性文学研究》，台北市：时报文化。
44. 倪婷婷（2007），《“五四”文学论集》，北京：人民文学出版社。
45. 潘超青（2010），〈中国女性剧作主体性与悲剧审美的生成〉，《厦门大学学报》，2010年第2期，页123-129。
46. 彭彩云（2004），〈白薇戏剧创作与西方现代派戏剧〉，《求索》，2004年第11期，页202-204。
47. 齐红（2009），〈白薇：“在真纯的心境里受难”〉，《长城》，2009年第11期，页201-208。

48. 钱理群、温儒敏、吴福辉（1998），《中国现代文学三十年——修订版》，北京：北京大学出版社。
49. 钱晓宇（2014）〈影子经典——白薇创作略谈〉，《成都大学学报》，2014年第3期，页67-74。
50. 乔以钢（2003），《多彩的旋律：中国女性文学主题研究》，天津：南开大学出版社。
51. 孙德高（2013），〈论《莎乐美》与20年代唯美剧潮汐〉，《山花》，2013年第16期，页150-151。
52. 上海文艺出版社（1983），《戏剧美学论集》，上海：上海文艺出版社。
53. 索伦·克尔凯郭尔等著（1992），《悲剧：秋天的神话》（程朝翔、傅正明译），北京：中国戏剧出版社。
54. 苏琼（2003），〈家：女性的悲剧——现代女性戏剧之悲剧论〉，《广西师范大学学报》，2003年第2期，页71-72。
55. 谭力（1999），〈论白薇及其作品的女性解放意识〉，《社会科学》，1999年第6期，页75-78。
56. 谭濡生（1984），《论戏剧性》，北京：北京大学出版社。
57. 王德威（2004），《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》，台北：麦田出版。
58. 万俊（1999），〈尤金·奥尼尔的现代悲剧人物观及局限性〉，《淮南师专学报》，1999年第4期，页39-43。

59. 王梦圆（2017），〈找幸福的奇幻之旅——介绍莫里斯·梅特林克的《青鸟》〉，《中学生阅读》，2017年第7期，页26-29。
60. 王琴琳（2009），〈剧作家性别差异对女性形象塑造的影响〉，《时代文学》，2009年第5期，页33。
61. 王蕊（2016），〈浅议张爱玲悲剧人物的塑造〉，《青年文学家》，2016年第21期，页32-33。
62. 王爽（2001），〈改写与还原：对三幕剧《孔雀东南飞》的女性主义解读〉，《海南师范学院学报》，2001年第1期，页112-116。
63. 吴小英（2005），《唐宋词抒情美探幽》，杭州：浙江大学出版社。
64. 万怡（2012），〈“大团圆”结局背后的审美心理探究〉，《时代文学》，2012年第1期，页237-238。
65. 魏彦红（2010），《五四到1940年代女性戏剧创作论》，硕士论文，河北大学，河北。
66. 谢驰（2016），〈论白薇文学创作中的原罪观〉，《名作欣堂》，2016年第2期，页42-43。
67. 萧虹、陈玉冰（2003），《中国妇女传记辞典：二十世纪卷（1912-2000）》，纽约：悉尼大学出版社。
68. 谢坚（2013），〈废墟上的女性，苍凉中的生存——张爱玲小说与白薇剧作对女性描写的比较〉，《小说评论》，2013年第1期，页62-68。

69. 谢坚（2007），〈桎梏中的“突围”——曹禺的《雷雨》与白薇的《打出幽灵塔》比较研究〉，《社科纵横》，2007年第9期，页109-112。
70. 谢坚（2009），〈自我的游离——五四女剧作家中“游”的悲剧意识〉，《戏剧文学》，2009年第1期，页94-97。
71. 徐莉丹（2010），《“打出幽灵塔”——女性与革命视野中的白薇》，硕士论文，天津师范大学，天津。
72. 薛莲（2011），《叙事传统与中国古典悲剧意识》，硕士论文，曲阜师范大学。
73. 许正丽（2008），〈逃离者的“胜利”——论白薇剧作对女性命运的诠释〉，《安徽文学》，2008年第9期，页21。
74. 阎纯德主编（1983），《中国现代女作家》，哈尔滨：黑龙江人民出版社。
75. 杨昌江（2003），〈中国现代文学悲剧美感之比较研究〉，《学习与探索》，2003年第6期，页111-114。
76. 颜海平著（2011），《中国现代女性作家与中国革命，1905-1948》（季剑青译），北京：北京大学出版社。
77. 亚里斯多德（2006），《诗学》（罗念生译），上海：上海人民出版社。（Aristotle, 335 B.C）
78. 亚里斯多德（2008），《诗学》（罗念生译），北京：人民文学出版社。（Aristotle, 335 B.C）

79. 于瑞桓（1999），〈振奋·迷惘·失落：五四女性文学论〉，《济南大学学报》，1999年第6期，页49-52。
80. 雅斯贝尔斯（1988），《存在与超越》（余灵灵、徐信华译），上海：三联书店。
81. 杨玉峰（2006），〈打出父权制的幽灵塔——从女权主义视角来看《打出幽灵塔》〉，《社科纵横》，2006年第12期，页105-107。
82. 游友基（1994），〈独特的戏剧美学追求——白薇剧作论〉，《齐鲁艺苑》，1994年第2期，页28-32。
83. 郑春风（2010），〈放逐与救赎——白薇戏剧的女性主义解读〉，《戏剧理论纵横》，2010年第11期，页37-39。
84. 朱光潜（2000），《悲剧心理学》，合肥：安徽教育出版社。
85. 朱光潜（1983），《悲剧心理学》（张隆溪译），北京：人民文学出版社。
86. 曾庆元（1987），《悲剧论》，陕西：华岳文艺出版社。
87. 朱卫兵（2003），〈论白薇的戏剧创作〉，《上海戏剧学院学报》，2003年第1期，页45-53。
88. 朱伟华（1992），〈与生命同构的戏剧艺术——试论白薇、袁昌英话剧创作〉，《中国现代文学研究丛刊》，1992年第1期，页154-167。
89. 张迎（2016），〈利用卡普曼三角形理论分析审计沟通方式〉，《中国内部审计》，2016年第12期，页85-87。

90. 张红萍（2010年2月26日）。五四“新女性”：觉醒的第一代中国妇女。中国妇女报。检自 <https://kknews.cc/zhsg/history/4q926eq.html>
91. 曾真（2008），〈白薇对日本唯美派的接受与超越〉，《湖南人文科技学院学报》，2008年第3期，页100-102。
92. Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath trans.). London: Penguin Books. (Original work published BCE 335).
93. Choy, Acey (1990). *The Winner's Triangle*. Transactional Analysis Journal. Vol.20 (1): pp.40.
94. Halliwell, S. (1988). *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.
95. Jaspers, K. (1955). *Reason and Existenz* (W. Earle, trans.). New York, NY: Noonday Press. (Original work published 1935).
96. Karpman, Stephen. (1968). *Fairy tales and script drama analysis*, Transactional Analysis Bulletin, Vol. 7(26): pp.39-43.
97. Nicoll, Allardyce. (1931). *The Theory of Drama*. London: George G. Harrap & Co. Ltd, 92-98.

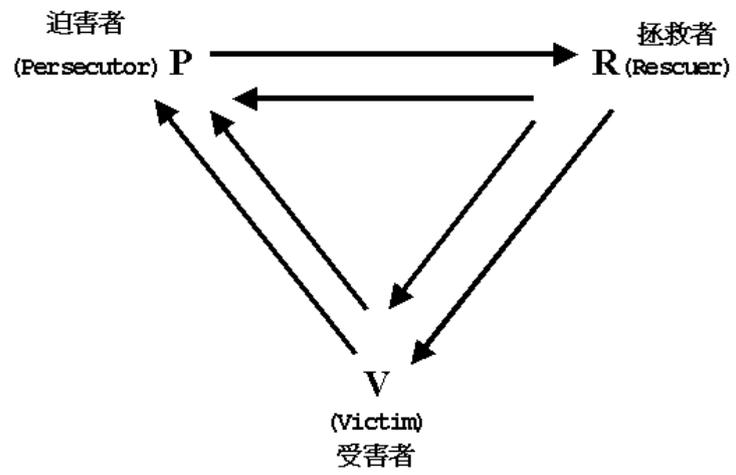
表:

附表一：白薇剧作列表

发表年份	剧名	刊名	年卷期
1926	《苏斐》三幕剧	《语丝》 《小说月报》	1926年第17卷第1号 1926年第17卷第1号
1926	《访雯》独幕剧	《语丝》 《小说月报》	1926年第17卷第7号 1926年第17卷第7号
1926	《琳丽》诗剧	上海商务印书局出版	
1928	《革命神的受难》 独幕剧	《语丝》	1928年第4卷第12期
1928	《打出幽灵塔》三 幕剧	《奔流》（月刊）	1928年第1卷第1-4期
1929	《姨娘》独幕剧	《现代小说》	1929年第3卷第1期
1931	《假洋人》独幕剧	《北斗》	1931年创刊号
1931	《莺》两幕剧	《北斗》	1931年第1卷第2-4期
1931	《乐土》独幕剧	《北斗》	
1932	《北宁路某站》独 幕剧	《北斗》	1932年第2卷第1期
1932	《敌同志》独幕剧	《现代》	1932年第2卷第1期
1939	《夜深曲》独幕剧	上海国风书店出版	收入《街灯下》独幕剧集

附图：

附图一：卡普曼的戏剧三角（Karpman drama triangle）



图片来源：<http://m.lm158.com/wx/2016329/123026.html>