西方悲剧美学的历史渊源和现代发展

程朝翔　傅正明

一、什么是悲剧?

什么是悲剧?这是一个古老而常新的问题。作为美学范畴和一种戏剧类型的悲剧,最早对它作出明确界定的是亚里士多德,他在《诗学》中指出:"悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿。"[①]所谓有一定长度的行动就是指情节,即事件的安排,这是悲剧的灵魂。此外,他还从悲剧主人公的特点及其"过失",悲剧效果等方面对悲剧作了明确的界定,在西方美学史上最早奠定了悲剧理论的基础。

继亚里士多德之后,黑格尔对悲剧的界定做出了重大贡献。他用矛盾冲突学说来阐明悲剧的本质,认为艺术形象的决定因素首先是某一特定历史阶段的时代精神,即"一般世界情况",其次是艺术作品中某一个别人物赖以活动和情节得以发展的具体化了的环境,即"情境"。只有能够见出事物发展的真正严肃性的情境,才适宜作悲剧艺术的对象,"只有通过矛盾对立,对立的某一方面遭到了否定和克服,行为和动作才能见出严肃性"。[②]由此可见,亚里士多德和黑格尔都强调悲剧的严肃性,但亚里士多德从道德出发,强调悲剧摹仿人的严肃的行动,黑格尔则从理念出发,流露了脱离生

---

① 《〈诗学〉〈诗艺〉》合订本,人民文学出版社,1962年,第19页。

② 黑格尔:《美学》第一卷,商务印书馆,1984年,第256页。

活实际的宏观唯心主义观点。这两位哲人都曾对现代西方悲剧美学产生深远影响。

为了对悲剧作出更严格的美学界定，许多理论家将悲剧与其他各种相近的概念作了多方面的比较和区分，并且提出了一些值得注意的新概念。

R. B. 海尔曼有感于悲剧概念用法的混乱，写了《悲剧和情节剧——关于体裁形式的思考》一文，为了将悲剧与现实生活中的灾难及其在艺术中的反映区别开来，他提出了"灾难文学"或"灾难戏剧"的概念。他说："灾难文学的所有篇页都记载着火灾、饥荒、战争和不义之徒给我们带来的恶果；我们在其中扮演的是约伯的角色，被我们自己的同类，被机器和大自然所侵袭。在悲剧中，作为一种艺术形式，我们注意到自己的错误；在灾难文学中，我们留意他人的过失及环境的不完善；在悲剧中，我们采取行动，而在灾难文学中，外界施行动于我们。"①因此，在生活中，车祸之类的不幸事故不能称作"九十号高速公路上的悲剧"，在艺术中，沁孤的《骑马下海的人》，由于主人公只是大自然的牺牲品，也不能名之曰悲剧。但是，海尔曼将易卜生的《人民公敌》也视为灾难文学，将主人公斯多克曼医生视为社会的牺牲品，这是我们难以苟同的，因为斯多克曼也是一个积极行动的悲剧主人公，他的求实的科学精神和不妥协的斗争精神同那个社会的冲突是富于悲剧性的。

诚然，悲剧行动往往招来灾难。正如 J. W. 克鲁奇在《悲剧的谬误》中所指出的，"只有在灾难中，人类方有机会显示出不被外在的宇宙所压倒的巨大精神力量。但是悲剧中的灾难只是一种结尾方式。真正悲剧与有时也称作悲剧的现代伤痕文学根本不同之点在于这样一个事实：只有在真正的悲剧中，艺术家才能自信并且能使人相信他作品中的人物及其行动具有那种使之显得高尚的丰富

---

① 凡本书选译的论文中的引文，不一一注明出处。

而重要的特性”。克鲁奇把高尚观念视为悲剧的基本特征，把面临灾难而缺乏高尚行动的文学称为伤痕文学，这显然贴切得多。

海尔曼自知灾难文学是一个不很恰当的术语，因而把它划归为情节剧(melodrama)的分支。所谓情节剧，不能按中文译名望文生义以致误认为只要情节丰富、离奇曲折就可以称为情节剧。这种剧的重要特点在于它所表现的善恶对立及其惩恶扬善的结局。因此，海尔曼认为情节剧表现单一情感，在失败或胜利中，在罪行或清白中表现人，类似于政治和历史；悲剧表现多重情感，在失败中展示人物胜利，让罪恶与无辜交织起来，类似于宗教和神话。这种区分是有意义的。例如中国戏剧《赵氏孤儿》和《窦娥冤》，国内外的中国无悲剧论者大都把它们视为情节剧。当然，中国是否有悲剧是值得进一步讨论的。

美国剧作家莱昂内尔·阿贝尔提出的玄学戏剧(Metatheater)的概念是当代西方颇多争议的美学概念之一。阿贝尔认为，莎士比亚的戏剧除了《麦克白》以外，都不应称作悲剧，而应称作玄学戏剧，这种剧在舞台上一直占统治地位。那么，什么是玄学戏剧呢？据J. C. 奥茨在《不可能的界线》一文中的解释，“玄学戏剧是通过神秘的心理变化，把全部主观世界展现在观众面前。把戏剧处理成具有自我意识和讽刺意味的主观表现，就成了玄学戏剧。”在这种偏激的观点中，可以窥见黑格尔理念说的影子。阿贝尔故作惊人之论，否定了许多公认的伟大的悲剧作品，把它们视为孤立的、唯一的、偶然产生的梦。正如奥茨所诘问的，如果的确如此，那么“历史在哪里，个人的历史又在哪里？”

悲剧是一个美学范畴，又是一个历史范畴，亚里士多德早就说过，悲剧可以比历史更富于哲学意味。匈牙利美学家、新马克思主义的代表人物卢卡契在《悲剧的形而上学》一文中重申了亚里士多德的这一观点。他认为莎士比亚的历史剧，尽管某些细节违背历史事实，却以其丰富多彩和酷肖生活的特征成为历史悲剧的伟大典

范。“莎士比亚以无与伦比的力量和无可企及的丰富性描写历史中的经验的因素，但历史的终极意义超越了一切个人的因素，它是那样抽象，要想加以表现就必须将希腊化的程度超出我们所了解的希腊戏剧。”对于德国作家保罗·恩斯特的杰出悲剧《布龙希尔德》将索福克勒斯与莎士比亚揉合起来的创作意图，卢卡契十分推崇，并且深入分析了该剧的历史因素，对我们颇有启发。

我们的时代与索福克勒斯的时代和莎士比亚的时代有着巨大差异，但现代世界仍然充满矛盾和斗争，仍然会出现悲剧。那么，究竟什么是悲剧，什么是现代意义上的悲剧呢？

哈维·比伦包姆在《灾难的颂歌》一文中的界定可谓简明扼要：

悲剧是传达“人生悲剧感”的戏剧（就其广义而言，是指此类事件）。

所谓“人生悲剧感”，或曰悲剧眼光，悲剧精神，是现代西方悲剧美学中一个至关重要的论题，它是人的一种世界观，同时也是一种艺术观，既体现在悲剧艺术家身上，也体现在悲剧主人公身上。因此，要界定悲剧就必须讨论这种人生悲剧感。同时，由于有人生悲剧感的人必然要将这种眼光或精神付诸现实的人生斗争，这就必然与外在世界甚至与自身的内在世界发生冲突，因此，必须讨论悲剧冲突的性质。此外，亚里士多德从悲剧效果的角度提出的卡塔西斯说在现代西方悲剧美学中一直被视为一个重要观点，加上亚里士多德语焉不详，注家蜂起，或各执一端，或加以生发，对于悲剧的界定具有重要意义。下面我们试从上述几个方面来评述西方悲剧美学的历史渊源和现代发展。

二、人生悲剧感

“人生悲剧感”的理论是西班牙哲学家乌纳穆诺在《个人与民族中的人生悲剧感》(1923年)一文中最早提出来的。他的主题歌是人固有一死,是个人和民族在疾病、衰老和死亡面前的哀愁和忧思,作者并未触及悲剧感的本质。美国哲学家西德尼·胡克在《实用主义与人生悲剧感》一文中指出:“在我们世世代代生活的这个世界里,在亚洲的人口稠密贫困交加的地区,疾病、衰老和死亡是如此纷至沓来,阴森可怕。然而,如果我们对怜悯感与悲剧感加以区分,那么,疾病、衰老乃至各种形式的死亡尽管会使人产生不寒而栗的感受,也无需视为悲剧感。”那么,究竟什么是人生悲剧感呢?胡克认为,哲学就其本义而言是对智慧的追求,“智慧就是如何去对待生存和死亡的知识”。当我们认识到人的死亡不可避免时,我们就会进而认识到一切事物均会死亡,产生“邪恶也会死亡,苦难总有尽头”的信念。因此,为了战胜邪恶而进行斗争是更为崇高的。伍德布里奇说过:“有些时候应当害怕生而不应害怕死亡。”胡克补充说:“在某些境况下,由于活命所附加的种种条件,一个人的生存倒是最坏和最可耻的事情。”如果人不能选择死亡,那就少了一种自由,即选择死亡的自由,“如果我们在生活中勇往直前,不作茧自缚,任凭天高海阔,自由驰骋,为了事业的成功而万死不辞,那么我们身上就会迸发出经久不衰的激情……。”胡克看出了人生悲剧感中这种为自由而斗争乃至不惜牺牲生命的献身精神,这无疑是他的思想中的闪光之处。

斗争精神和献身精神是人生悲剧感的重要方面。现代西方许多悲剧美学家都看到了这一点。例如,H. A. 迈尔斯在《英雄人物与中庸之道》一文中指出:“值得为之生存的那种生活有时是以死亡为代价的。”他有一个生动的比喻:对于极端主义者(即悲剧英雄)

来说，生命是一块闪光的金币，但为了追求他所认定的人生目标，他随时愿意拿这块金币与光荣的死亡交换。美国剧作家奥尼尔则热情赞美在成功面前仍然能积极进取的精神，他在《"乐观主义者们，见鬼去吧！"》一文中说："那些获得成功之后惧怕走向更伟大的失败的人永远是精神上的中产阶级。他们在成功面前停步不前，证明了他们安于妥协，因而是微不足道的。……只有在无望中仍然听从希望给予的精神鼓励的人，才离星辰和彩虹最近。"神话原型批评的代表人物诺普罗斯·弗莱在《批评的剖析》(见选段《秋天的神话：悲剧》)中把神话、仪式与原型理论运用于悲剧研究，发现在任何悲剧中都有对仪式中的牺牲的模仿，认为"悲剧特有的光辉和感奋来自渗透在悲剧中的英雄主义精神。"

斗争精神和献身精神，既是悲剧主义的，又是乐观主义的，既不是悲剧主义的，又不是乐观主义的——这是一个深刻的悖论。美国哲学家桑塔耶纳在《悲剧的面具》一文中说过一句妙语："最阴郁的悲剧同时又是最欢乐的；最悲观的哲学是思想的热情澎湃的浪花"，它所包含的就是这样一个深刻的悖论。奥尼尔毫不客气地高呼："乐观主义者，见鬼去吧！"他指的是一种遮掩人生的希望之光的肤浅的乐观主义，而高级的乐观主义通常与悲观主义混在一起。阿贝尔的《是否真有人生悲剧感？》一文，其中有一节是"我们对乐观主义和悲观主义的不满"。他对乐观主义的不满是理智的，在他看来，生活固然需要乐观主义，但肤浅的乐观主义忽视人生的痛苦、挫折和死亡，不足为取；同时，导向悲观主义的东西也不能产生悲剧。

强调人生悲剧感所包含的斗争精神和献身精神的各种观点，就其美学的深层的文化渊源来说，无疑来自西方文化史上贯穿始终的希腊精神。希腊精神是集宗教、哲学、艺术、历史、地理、种族等各种因素于一身的希腊文化传统，普罗米修斯的受难、俄狄浦斯的命运、美狄亚的激情、安提戈涅的选择，都在表明希腊精神具有二

重性：借用尼采的说法，一方面是酒神精神，另一方面是日神精神，前者如醉境，代表激情，后者如梦境，代表理性，前者表现出欢乐、自由、进取、放纵的欲望，后者表现出对苦难、死亡、悲剧的审美观照。

希腊精神，是永恒地游荡在西方人心灵深处的一大幽灵，但是，在西方文化传统中还有一个可以与之抗衡的的幽灵，那就是希伯莱精神。如果说希腊精神的要义在于以斗争、进取之心去对抗人生的苦难的话，那么，希伯莱精神则是以信仰、赎罪的虔诚之心去忍受人生的苦难。人类始祖亚当和夏娃偷食禁果，这是人类的"原罪"，人类必须永远代其受过以求拯救。因此，希伯莱精神同样具有二重性：一方面是此岸——赎罪，另一方面是彼岸——救渡。

德国唯意志主义哲学家叔本华的悲剧美学浸透着希伯莱精神。在他看来，世界是意志的表象、痛苦的渊薮，人生欲壑难填，悲剧难免，悲剧的目的就是引导人们退出生活舞台，"悲剧的真正意义是具有更深远的真知灼见的，那就是说，它所揭示的不是英雄人物赎还他个人的罪过，而是原罪，也就是生存本身的罪过。"①这种人生观和悲剧观，笼罩着令人毛骨悚然的阴森气氛。

尼采之所以写《悲剧的诞生》，是有感于苏格拉底的理性原则和欧里庇得斯的乐观精神葬送了悲剧。他认为世界的本质是不可知的意志，而现代的理性的科学精神却认为世界可知，是一种与悲剧精神相对立的非酒神精神。尽管尼采看出了希腊精神的二重性，但他更热衷于酒神精神，认为只有让酒神精神复活，才能使悲剧重新繁荣。尼采一方面以"上帝死了"这句石破天惊的断言给予希伯莱精神以一次沉重打击，但另一方面，他的不可知论，他关于人生充满痛苦、颓废、神秘，世界面临"虚无"的看法，与希伯莱精神也有

① 叔本华：《意志和表象的世界》，见《西方文论选》下册，上海译文出版社，1979年，第333页。

着内在的联系。

存在主义的悲剧美学家，如克尔凯郭尔、雅斯贝尔斯等人，都必然接受希伯莱精神关于现世是苦难的看法。

克尔凯郭尔认为，在他所处的十九世纪，耶稣基督已失去了昔日的光辉，因此，他想在思想史上扮演现代的苏格拉底。他在《或此或彼》中比较了截然不同的两种人生态度，即美学态度和伦理态度，前者追求感官享受，后者承担人生责任，一个人必须有所选择才能组成真正的伦理范畴。这一观点也许开了萨特的"存在先于本质"的先声。克尔凯郭尔后来的《恐惧与震颤》一书，以旧约中阿伯拉罕将儿子以撒献祭的故事作为讨论中心，赞扬阿伯拉罕的宗教的人生态度。在他看来，阿伯拉罕不是一位"审美的"、"悲剧的"或"伦理的"英雄，而是一位"信仰的骑士"，他的伟大在于他的信仰，在于他的神秘性和荒谬性，信仰问题的唯一的决定因素只是主观，是主观的个人听到了上帝的呼声。

默里·克里格的《悲剧和悲剧眼光》一文对克尔凯郭尔的这种悲剧观展开了讨论。首先，克里格力求系统地阐明悲剧眼光这一术语的内涵。他认为，悲剧和悲剧眼光的主要区别在于，悲剧指作为客体的文学形式，悲剧眼光指主体（包括悲剧艺术家和悲剧主人公）的心理及其对现实的见解和看法，也就是说，悲剧眼光是一种人生观和艺术观。这是对人生悲剧感的理论的发展。克里格批判了黑格尔关于历史发展和悲剧冲突的正、反、合的辩证法，指出现代社会不是以黑格尔煞费苦心构想出来的"合"为特征，而是以千疮百孔、无可救药的矛盾为特征。他说：

> "在克尔凯郭尔看来，向信仰飞跃的时刻，是人的存在的最关键的时刻；在这一时刻，只有通过个体、特殊，通过纯粹的个人的东西，才能达到绝对。也许十分不幸，这是现代主义的'孤独者'对黑格尔的一个企图的回答——

黑格尔企图在一个尽如人意的宇宙中恢复人们的和谐，期望这个宇宙认可、护佑并保持这种神圣的天赐的和谐。而在克尔凯郭尔看来，终极的行为，即信仰的行为，是无法调解的，因为只有普遍才能调解。结果，信仰的悖论是'难以被思想所理解的'，而且是难以言传的；因为思想和语言，象它们所赖以产生的理性一样，必然要表达普遍的东西。而且正因为信仰是无法调解的，这才使得打算将以撒作牺牲的阿伯拉罕，要么就是一个凶手，要么就是一个'真正的信仰的骑士'——在我的术语中，要么就是一个有悲剧眼光的人，要么就是一个有宗教眼光的人——但并不是一个为了表现在道德法则中的普遍性而牺牲个体的目我的人。自我的人将是伦理人的最高形式，但在克尔凯郭尔的眼中却低于有那两种眼光的人。克尔凯郭尔的心目中的阿伯拉罕，无论他可能属于有哪种眼光的人都会拒斥普遍性。因此，悲剧眼光或宗教眼光的'直觉性'使普遍的事物不再作为这位漂泊者的潜在的栖息地而存在着，也不再作为对他如此自作主张、一意孤行的潜在的开释罪过的理由而存在着。我们永远无法确定他具有哪种眼光。"

克里格认为，克尔凯郭尔以"绝望"作为悲剧眼光的特征，把"绝望"看作人们皈依宗教的生存的最不幸的阶段，同时又是最有希望的阶段，这就使得克尔凯郭尔最后难免与尼采殊途同归，意即隐退到希伯莱精神的避难所中。这一点是颇有见地的。而克里格自己所倡导的悲剧精神，则是希腊精神中的日神精神和酒神精神的完美融合。他说：

按照我的定义，悲剧眼光作为极端情况下的一种眼

光，是反抗斗争和蔑视神明的结晶，这种结晶一旦在激变中产生，就会拒绝一切镇痛剂从而使自身得到净化。

时隔二十年以后，当克里格重新回顾自己这篇颇有影响的论文时，写了《悲剧眼光——二十年以后》一文，对自己的观点和影响作了中肯的评价，而且在理论上又有了新的发展。

把人生悲剧感仅仅理解为希伯莱精神的最有代表性的当代美学家是乔治·斯坦纳。斯坦纳在《悲剧的死亡》一书中认为，悲剧注定要永远背负着上帝这个难以忍受的沉重的包袱，由于上帝的阴影再也不能象笼罩着阿伽门农、麦克白那样笼罩在我们头上，悲剧也就随之死亡。这一观点在西方悲剧美学界引起颇多争议。从该书中的《浪漫主义对悲剧的回避》一文来看，他认为十九世纪浪漫主义作家尽管力求恢复悲剧昔日的光彩，但由于他们不能正视现实的苦难和神秘性，抱着盲目的乐观主义，因此实际上回避了悲剧而创造出一种妥协的形式——近悲剧。近悲剧的主题是爱和懊悔，是通过爱使行为不端的主人公幡然悔悟以求赎罪和解救，例如歌德的诗剧《浮士德》，主人公为了人类的至上幸福与魔鬼订立契约，他的灵魂最后在天国得救，"天国之河叮咚作响，流淌着拯救灵魂的赞美上帝之音"，而马娄的《浮士德》则流着人世的鲜血，主人公至死不改初衷，追求真理、勇于承担责任，从而成为一个悲剧英雄。因此，歌德的《浮士德》是一部近悲剧，实质上是崇高的情节剧，马娄的《浮士德》才是一部真正的悲剧。由此可见，斯坦纳本人的观点也是自相矛盾的。

人生悲剧感的论者们，还涉及到人生悲剧感与人生喜剧感的关系。人生喜剧感虽然看重荒诞的逻辑，但实质上却体现了一种批判现实的精神，它以笑来揭露生活中的矛盾和乖戾反常的现象，因此与悲剧的斗争精神有相通之处。这一点早在柏拉图的《会饮篇》的结尾，苏格拉底就曾强调：喜剧天才同时也是悲剧天才，悲剧作

家应当也是喜剧作家。R. B. 休厄尔在《悲剧眼光》一文中认为苏格拉底心目中所想的也许是一个无可否认的真理："最高级的喜剧从它的悲剧感的可能性中得到它的力量，同时，最深刻的悲剧，通过暂时的混乱，转瞬即逝的幻想，表现一个秩序井然的宇宙——喜剧所证明的那个宇宙。没有一点悲剧感，喜剧就失去了灵魂，成为不能长久的行尸走肉，没有一点喜剧对真理的认识，悲剧就成为苍白无力、难以忍受的。"J. L. 斯太安也在《悲剧和悲喜剧》一文中指出"生活经验和二十世纪我们熟知的优秀剧作不断使我们意识到悲剧感与喜剧感的血缘关系。笑中含泪，悲中有喜"。他认为当代戏剧发展的趋势就是悲剧和喜剧的融合从而形成悲喜剧的一种变体——黑色喜剧。

纵观西方美学中关于人生悲剧感的理论，可谓精芜杂陈，瑕瑜互见，我们可以看到哲学上的不可知论的悲观论调，历史发展的正反合的三段式的调和主张，宗教中的否定人的实践力量的宿命论的悲叹，主张人与神直接交流的神秘主义呓语，心理学中的强力意志的主张……。但是，更值得我们借鉴的，是我们从中听到的对反抗黑暗现实的斗争精神的呼唤，对崇高的献身精神的赞美和英雄主义的颂歌。

三、悲剧人物

克里格在《悲剧和悲剧眼光》一文中采用"有悲剧眼光的人"这一片语时，加了这样一条脚注："从悲剧概念在现代的萎缩来看，从把整个观念简化为悲剧主人公的心理来看，我认为现在与其将（悲剧）主人公称为'悲剧英雄'，倒不如称为'有悲剧眼光的人'"。在作者二十年后所写的《悲剧眼光》一文中，克里格提到他已明确认识到应当取消"有悲剧眼光的人"这一模糊提法，"以便明确区分作为悲剧性存在的主人公与有悲剧眼光的叙述者"。我们认为，这一提

法没有明确区分悲剧主人公和悲剧艺术家，这点并无多大关系，它的不足之处在于它还不能概括既存在于生活领域也存在于艺术领域的悲剧人物的全部特征。纵观人类历史和艺术发展史以及西方美学史上的论述，悲剧人物不外乎这样三个方面：一是有悲剧眼光的人，二是有悲剧性格的人，三是有悲剧命运的人。

亚里士多德对悲剧人物的论述，可以说涉及到了这三个方面。首先，他认为"悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。"①但他所强调的，是悲剧人物的地位的高贵而不是精神上的伟大，表现了这位思想家的阶级偏见。其次，他认为还有一种悲剧人物，他本身既不十分善良，又不为非作歹，他身上的悲剧"过失"导致他走向毁灭，这是他性格上的一种缺陷。最后，尽管亚里士多德闭口不谈命运，但他认为悲剧人物是从顺境走向逆境，必须遭受苦难的折磨。

关于有悲剧眼光的人，更重要的不是他的地位的高贵，而是他身上所体现的伟大精神，这一点，由于我们对有关人生悲剧感的理论已作了评介，问题似乎可以不言自明，在这里只略作补充。例如，西娅·克鲁克在《英雄悲剧》一文中把悲剧英雄的品格概括为勇敢和崇高两个不可分割的方面。的确，只有这样的悲剧人物才堪称悲剧英雄。J. A. 迈尔斯则在《英雄人物与中庸之道》一文中把悲剧英雄称为极端主义者，把妥协调和的人称为中庸分子，并对两者的特征作了对比："英雄的一生轰轰烈烈，但往往不能终其天年。中庸分子生活得平平淡淡，却可以寿终正寝。"他认为，亚里士多德的中庸哲学和尼采的超人哲学都导源于对悲剧人物的研究，但亚里士多德着眼于生命的长度，尼采则强调生命的强度，因而两人得出了相反的结论。悲剧英雄的一生轰轰烈烈，短暂易逝，在亚里士多德的眼里，他是一个有过失的人，在尼采眼里，他是一个完美的人。迈尔斯指陈这两位哲人的得失，言之中肯，见解精辟。

---

① 《<诗学><诗艺>》合订本，第9页。

关于悲剧性格，亚里士多德所讲的“过失”(hamartia)一词，原文指射箭偏离鹄的，引伸为判事不明，例如，俄狄浦斯的错误。而悲剧人物敢于反抗宇宙的这种精神，体现为人类意志的特征就是所谓“傲慢”(hybris)，必然招致毁灭。亚里士多德的过失说，后来由雅斯贝尔斯发展成为悲剧罪过论。雅斯贝尔斯从存在主义出发，以宗教的原罪论为基础，强调存在即罪过，动作即罪过，提出所谓全人类犯罪的同谋心理：“我对世界上的一切罪恶负有责任，除非我竭尽全力乃至牺牲生命去阻止这些罪恶。”“我是一个罪人，因为当一切不幸发生时，我还活着，而且能苟延残喘。因此，对发生的一切，同谋心理紧紧地攫住了每一个人”。有意味的是，“竭尽全力乃至牺牲生命去阻止那些罪恶”的人正好是悲剧英雄，因此雅斯贝尔斯实际上否定了悲剧英雄的罪过，但他却认为这不是无罪而是赎罪，因此又陷入宗教的原罪论。

关于悲剧人物的悲剧罪过的理论，德国哲学家马克思·谢勒的观点更值得我们注意。他反对从道德和法律的角度来看待悲剧罪过，而主张从历史发展过程中价值冲突的角度来看待悲剧罪过。在谢勒看来，某些悲剧英雄所体现的价值具有更高的积极意义，他肩负的责任也就更加重大。悲剧英雄在历史的进程中大踏步前进，一般民众却视而不见，无法理解，甚而把他视为一个罪人。这种悲剧罪过，用一句悖论形式来表述，是“无罪之罪”，悲剧英雄实际上是崇高的人。“崇高的人必然要违背流行的道德箴言，也要违背在道德世界中受这些箴言所规范的一切。他必然显得‘有罪’，甚至在最公正的法官面前，当他实际上并无罪过时也会显得‘有罪’，唯独上帝不将他视为罪人。……只有当他所要实现的新的价值得到认可，[illegible]行的道德时，他才能得到理解，也只有在历史的回顾之中，他才可能被视为道德的英雄。因此，不存在现时的悲剧，只存在历史的悲剧。”

悲剧罪过论并不能说明悲剧人物的性格特征。性格是在一个

人的生理素质的基础上，在社会实践活动中逐渐形成、发展和变化的较稳定的心理特征，如俄狄浦斯的性情暴躁，美狄亚的激情奔放，哈姆雷特的优柔寡断，李尔王的刚愎自用，等等，是个性的重要组成部分。

克鲁克在《英雄悲剧》一文中认为，希腊悲剧中的悲剧人物大都具有丰富的个性力量，但缺乏性格的魅力显得十分突出，例如哈姆雷特这颗高贵的心灵，用莪菲丽雅的话来说，是"朝臣的眼睛，学者的辩舌，军人的利剑，国家所瞩望的一朵娇花；时流的明镜，人伦的雅望，举世瞩目的中心"。但克鲁克认为，这种性格魅力只是悲剧人物的可爱之处，并不是衡量悲剧人物的性格特征的普遍尺度。那么，究竟什么是普遍尺度呢？

为了找到这种普遍尺度，海尔曼在《悲剧与情节剧》一文中提出了"分裂性格"说。他认为悲剧性格本质上是一种分裂性格，分裂性格有三种类型：

第一种类型，悲剧人物在两种对立的反映群体意识的义务中分裂着，最典型的例证是安提戈涅，她在家庭义务和国家义务中分裂着，从而陷入悲剧情境。

第二种类型，悲剧人物在义务与根源于个性力量的冲动之间分裂着，例如俄狄浦斯本想遵从义务，却被狂乱的冲动引入歧途；麦克白的自我主义不断驱使他将传统和社会戒律置诸不顾。

第三种类型，悲剧人物在两种冲动之间分裂着，在易卜生的悲剧中表现得最为鲜明。

这种"分裂性格"说，实质上是悲剧人物的"内心冲突"说的一种发展。所谓内心冲突，乃是人物性格内部各种矛盾因素在一定条件下相互撞击、斗争的表现，也就是人物性格的分裂。布[illegible]在论莎士比亚的悲剧时指出"有人物之间或集团之间的外部冲突，也有主人公灵魂中各种力量的冲突"。例如麦克白，他的叛逆野心跟迈克特夫和玛尔康的忠义和爱国心相冲突，这是外部冲突，但这些

力量或原则同样在麦克白本人的灵魂中冲突着，这就是内在冲突。① 当然，海尔曼的分裂性格说的着眼点有所不同，较好地把握了悲剧性格的重要特征。但是，要深刻阐明悲剧性格的本质特征，还应当联系悲剧人物的悲剧眼光来考察。

最后，无论怎样的悲剧人物都不可避免地要经受磨难，甚而遭到毁灭，这就是悲剧人物的悲剧命运。但是，一个人物是否只要受难就能成为悲剧人物呢？换言之，一个缺乏悲剧眼光和悲剧性格人，一个普通人和小人物是否能成为悲剧人物呢？

自古以来，舞台上的悲剧人物通常是王公贵族，英雄豪杰，似乎与寻常百姓无缘。十八世纪，在欧洲资产阶级启蒙时期，当市民悲剧勃兴以后，法国启蒙思想家狄德罗曾经主张：悲剧一方面应当描写"具有个性的人物"，一方面应当描写"大众的灾难"。他力劝戏剧家深入民众，"要住到乡下去，住到茅棚里去，访问左邻右舍，最好是瞧一瞧他们的床铺、饮食、房屋、衣服等等。"②这种同情下层人民的呼声在当时无异于"空谷足音"。

两百多年后，当西方世界的社会矛盾日益加深之时，主张以普通人为悲剧人物的论者主要有比利时剧作家梅特林克和美国剧作家阿瑟·米勒·梅特林克在《日常生活的悲剧性》一文中认为现代人的生活基本上已不是由呐喊和刀光剑影所组成，悲剧应当面向平凡的日常生活，深入人物内心世界，大可不必奇异突兀，撕肝裂胆。他的观念是对传统悲剧观念的一次突破，但他的象征主义带有浓厚的神秘色彩。米勒则在《悲剧和普通人》一文中指出："普通人就象帝王一样宜于作为最高意义的悲剧的题材。""在过去三十年来遍及全世界的革命中，普通人一再显示出这种属于一切悲剧的

① 布拉德雷：《莎士比亚悲剧的实质》，见《古典文艺理论译丛》第3册。

② 转引自朱光潜《西方美学史》上册，人民文学出版社，1979年，第263页。

内在动力。”[①]他的代表作《推销员之死》就是典型的普通人的悲剧，锋芒所向，直指资本主义社会制度及其社会意识。

不可忽略的是，普通人要能成为悲剧人物，应当有特定的条件。这一点，克里格在《悲剧和悲剧眼光》一文中的见解颇为精辟：

> 悲剧眼光作为激变和冲突的产物，是只有在极端的人类处境中才会发生的一种表现，决不可能见于正常的或日常的处境中。文学与它发生关系时往往要描写出类拔萃的人，要以普通人作为描写对象就必须通过他所经受的痛苦的磨练置之死地而后生，将他改造成为一个不同寻常的人。

从这里我们可以得到启发，悲剧眼光、悲剧性格和悲剧命运这三个方面在典型的悲剧人物身上是不可分的，其中以悲剧眼光为核心；缺乏悲剧性格而完美无缺的人只是崇高伟大的英雄或殉道者；只有悲剧命运而逆来顺受的人是精神上的奴隶或可怜虫。O. E. 克拉普在《悲剧与美国时代思潮》一文中认为，耶稣基督、圣女贞德这些为事业而殉难的高尚的灵魂不是悲剧人物，我们则认为至少不是典型的悲剧人物。卢卡契则在《悲剧的形而上学》一文中断言：“精神上的可怜虫要叩开悲剧王国之门的一切企图都是徒劳无功的。”至于那些罪恶的卑劣的灵魂不能成为悲剧人物，这在西方悲剧美学理论中已成定论。

---

① 见马伯特·阿·马丁编《阿瑟·米勒论剧散文》，企鹅图书公司 1978 年版。

四、悲剧冲突

所谓悲剧冲突，乃是生活中具有悲剧性的矛盾斗争及其戏剧化的反映。在戏剧艺术中，冲突往往被视为戏剧的本质属性。

希腊悲剧表现人与命运的冲突，这是西方悲剧美学中一个比较流行的看法。神秘莫测的命运，无法抵抗的命运，在那惊心动魄的希腊悲剧中，其内涵究竟是什么呢？

"命运"一词，希腊文为 morira，本义是"分享"或"分有"。古谚云：每个人都有他自己的命运，意思是说每个社会成员在集体劳动中都可以"分有"他应得的一份劳动果实。在荷马史诗中，命运成为居于一切神祇之上的女神摩伊赖(Moira)，人的命运要由神来分配了。后来，命运女神分化为三个：小妹克罗托(Klothô)，意为"纺线者"，职能是纺织生命之线；二姐拉刻西斯(Lakhesis)，意为"分配"，负责分配生命之线；大姐阿特洛波斯(Atropos)，意为"不可避免的"，人类的生命之线最后由她斩断。从这种命运观中产生了因果报应的伦理观，并化身为惩罚女神涅墨西斯，她专门惩罚那些因"分享"过多而超过"尺度"的人或"傲慢"的人，这就是所谓"神的嫉妒"。要惩罚就必须判明事非，这样，在希腊文中本来只表示一种方式或判断力的 dike 一词被人格化，成为正义女神狄克(Dikê)。此外，在希腊文中与命运相联系的"阿南刻"(Ananke)一词，意为"必然性"，在民间观念中，她是一位死神(死亡是人的必然归宿)。由此可见，命运和必然性最初是与自然发展和社会发展的客观规律相联系的概念。

希腊人的这种命运观，在三大悲剧诗人的创作中表现得十分鲜明。埃斯库罗斯的普罗米修斯说过，摩伊赖是支配一切的命运女神，任何神祇和技艺的力量都比不上她的强大，《俄瑞斯忒亚》三部曲贯穿着因果报应的思想；索福克勒斯笔下的俄狄浦斯的一切行

动都是为了摆脱杀父娶母的可怕命运，欧里庇得斯笔下的美狄亚的极端的报复行为在一定程度上体现了正义的原则。在所有这些冲突中，都可以看出命运的强大力量和悲剧冲突的必然性。诺思罗普·弗莱在《秋天神话：悲剧》中指出：在希腊悲剧中，命运比诸神强大，这里面实际上隐含这样一种意义：诸神之所以存在，首先是为了认可自然秩序；如果哪个人物（即使是神明）确实拥有否决规律的权力，他也绝不可能产生运用这种权力的念头。弗莱认为，过份强调外界命运的无限威力就会滑向宗教的宿命论；悲剧英雄一般都差点掌握近乎神明的命运，这就肯定了悲剧英雄的反抗斗争并不都是徒劳无功的。

弗莱虽然没有明言，实际上涉及到了悲剧冲突的必然性与偶然性的问题，看出了悲剧冲突并不排斥偶然性。关于这一点，卢卡契在《悲剧的形而上学》一文中明确指出"悲剧始于不可思议的力量，从一个人那里抽出本质，迫使他去实现本质的瞬间；悲剧的过程存在于他的日益明显的真正的本质特征中。排斥偶然性的生活是色彩单调、索然寡味的，是一片没有任何高地点缀的一望无际的平原；这种生活的逻辑是廉价的力求平安无事的逻辑，是对一切新鲜事物消极拒绝的逻辑，是在枯燥的普遍意识的氛围中麻木地休眠的逻辑。但是，悲剧已经将偶然性永远纳入它的世界，使之无所不在，无时不有，因而它不需要更多的偶然性"。

关于悲剧冲突，在西方美学史上最引人注目的观点是黑格尔的理论。他以索福克勒斯的《安提戈涅》为典范作品，认为该剧所表现的是国家法令与家庭义务这两种"普通力量"的冲突，推而言之，悲剧冲突都是善与善的冲突，双方都有合理性，双方又都有片面性，通过冲突扬弃各自的片面性，"永恒正义"得到了胜利。黑格尔用辩证法解释悲剧冲突，这是他的伟大的历史功绩，但他的辩证法建立在客观唯心主义基础上，以折中调和论一笔勾销了善恶美丑的差别。

继黑格尔之后，克尔凯郭尔也把《安提戈涅》视为一部典范悲剧，并且在《古代的悲剧主题在现代的反映》这篇读书札记中，独出心裁地构想了一出现代意义上的悲剧《安提戈涅》。克尔凯郭尔假定安提戈涅知道了父亲俄狄浦斯曾经杀父娶母的这桩秘密，后来俄狄浦斯去世，悲剧冲突在安提戈涅心灵深处展开：是永远痛苦地隐瞒这桩秘密以保全父亲的荣誉还是吐露隐衷以解脱自身的痛苦？这是克尔凯郭尔构想的第一次冲突，是父爱与自爱之间的冲突。接着，安提戈涅堕入情网，她的情人看出她心中必有隐衷，想方设法要弄清秘密。安提戈涅如果存心隐瞒就是背叛爱情，而一旦吐露隐衷就必死无疑，因为这桩秘密好比利箭一样愈来愈深地隐入她的心灵。这种情形就象一位希腊将军在战场上中箭之后忍痛坚持到胜利后才拔出箭来，因为他懂得立即拔出箭来就更难免一死。这是克尔凯郭尔构想的第二次冲突，并由此得出结论："撞击的力量愈是势均力敌，悲剧性就愈深刻，双方愈具有同等的性质，对于冲突来说也就愈显得重要。"

克尔凯郭尔所构想的悲剧冲突完全是悲剧人物的内心冲突，这的确反映了现代西方悲剧区别于古典悲剧的一个重要特色，但他认为冲突双方只有势均力敌才能把悲剧冲突引向深层，这就难免落入黑格尔的窠臼。

师承黑格尔的悲剧冲突说而有所发展的理论家不乏其人，值得一提的有阿贝尔、谢勒和胡克等人。阿贝尔在《是否真有人生悲剧感？》一文中认为引起悲剧的从来就不是那些明显邪恶的东西，悲剧冲突是两种绝对积极的力量之间的冲突，或两种"在任何更高层次的生活经验中都不能以同样的忠诚来坚守不渝"的价值之间的冲突。谢勒在《论悲剧性》一文中也认为悲剧冲突是两种价值的冲突，真、善、美都可以称为正价值，"悲剧性是一种发生在正价值与具有正价值的事物之间的'冲突'"。胡克在《实用主义与人生悲剧感》一文中说得更加明确，他认为在悲剧中不但存在着善与善的

冲突，而且存在着善与正义的冲突，正义与正义的冲突。他说："善是指在一种情境中的全部道德价值的总和，而正义则是指一切道义的责任……'善'直接反映了某种利益的满足，而'正义'则与履行群体所制定的法规或原则休戚相关。"

上述这些论者，大都是从现代哲学中关于"价值"的哲学学说即价值论的角度来阐释和发展黑格尔的悲剧冲突说，他们在试图解决悲剧中的价值的性质、价值分类和价值的终极标准等问题时，或认为价值相对于个人的爱好、欲望、利益或志趣，或认为价值是超现实世界的规范和理想。他们在论及悲剧眼光和悲剧人物等问题时不乏真知灼见，一涉及到悲剧冲突，就抹杀了在历史发展过程中正价值与负价值的区别，新价值与旧价值的区别，看不到进步理想与落后势力的殊死搏斗，看不到"历史的必然要求与这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突"，[①]或者虽然看到了也不愿意承认这类冲突具有深刻的悲剧性。当他们把这种理论运用来分析希腊悲剧和莎士比亚的悲剧时，难免有破绽漏洞之处，牵强附会之感，很难令人折服。此外，他们对黑格尔的历史哲学的理解也是片面的。雅斯贝尔斯在《悲剧性的基本特征》一文中论及他所看重的"生活方式的冲突"时，深刻地指出：

> ……新旧交替便是悲剧的领域。
>
> 根据黑格尔的看法，历史上的伟大英雄在这个意义上是悲剧人物。他们完全而坚定地体现了新的思想。他们如日方升，光辉灿烂。一开始，他们真正的意义并未为人所注意，后来，旧的生活方式感到了它的威胁，于是纠集一切势力来摧毁以其杰出代表形式出现的新的生活方式。无论是苏格拉底，还是裘里斯·凯撒，在新的原则下

① 恩格斯：《致斐·拉萨尔》，见《马克思恩格斯选集》第四卷，第346页。

第一个胜利的主人公，同时成为两个时代交界的牺牲品。旧的生活方式的存在就在证明它的合理性，因为它仍旧在发挥作用，仍旧具有活力，它通过它富丽奢华的传统生活方式来证明自己，尽管导致毁灭的腐败的种子已经开始萌芽。新的生活方式的合理性也得到了证明，但它尚未受到既定的社会秩序和文化的保护。它暂时仍旧在真空中起作用。然而，旧的生活方式在其最后的孤注一掷中，却能毁灭主人公，即新的生活方式的第一个伟大人物。

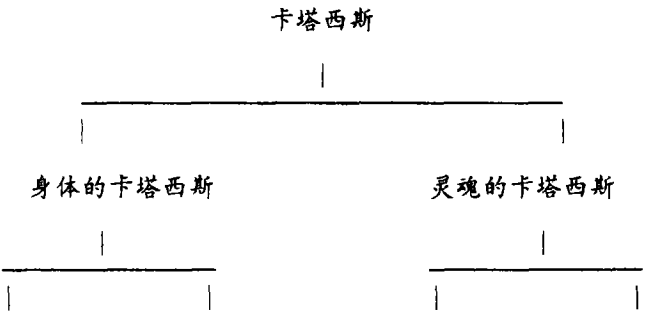
从雅斯贝尔斯在字里行间流露的倾向性来看，他心目中的新的生活方式的合理性与旧的生活方式的合理性在本质上是有所不同的。就他本人的经历而言，这位德国思想家曾经在希特勒掌权的严酷岁月中勇敢地反对纳粹说教，战后又自觉地肩负起使人民获得道德与政治的新生的使命。因此，这两种合理性不能一概名之曰善或正义，这里有新生力量与落后势力之分，有正价值与负价值之别，它们之间的冲突是最富于悲剧性的。

正是由于这种区别，在悲剧冲突的发展过程中导致悲剧人物走向毁灭的"悲剧性嘲弄"(tragic irony)并不含有对主人公进行嘲弄或反讽的贬意。斯太安在《悲剧和悲喜剧》一文中论及悲剧性嘲弄时指出："使悲剧的辩证冲突富于嘲弄意味的是一个简单的公式：悲剧英雄向着幻想中的胜利迈开的每一步都在走向他的死亡，每一步都加强了观众对英雄的在劫难逃的感觉。知道或预感到这个必然结局的观众完全了解作者并洞悉到戏剧的秘密，而剧中人却并不知道。"因此，所谓悲剧性嘲弄只是悲剧冲突的发展对于主人公而言事与愿违的必然结果，而主人公则虽败犹荣，虽死犹生，这就涉及到悲剧的审美意义或功用问题。

五、悲剧功用

关于悲剧功用，亚里士多德在《诗学》中提出著名的卡塔西斯说，他认为悲剧功用是引起怜悯和恐惧然后使之得到卡塔西斯(Katharsis)。这一理论是西方美学史上和悲剧心理学中自古迄今争议最多、最难解释的一个问题。其中有译名之争，西方或译为Prification（宗教术语：净化），或译为 Purgation（医学术语：宣泄）；也有观点之争，或遵循伦理路线，或遵循审美路线，或从亚里士多德的《伦理学》中探寻答案，或从他的《政治学》中寻找谜底。至于从卡塔西斯概念生发开去来探讨悲剧功用者，更不乏其人。追本溯源，考其流变，我们认为亚里士多德的前辈柏拉图对这一词的用法和喜剧诗人狄门克勒斯的见解尤其值得我们注意。

柏拉图在《智者篇》中曾经把卡塔西斯称为一种"分离术"，可以列表如下：



通过这一表格，可能看出卡塔西斯一词应当有不同的译名。疾病的卡塔西斯，宜译为“涤清”或“宣泄”，是一种治疗精神郁闷或狂热症的方法；丑的卡塔西斯，宜译为“矫正”，相当于今天的健美体操之类的体育锻炼活动；邪恶的卡塔西斯，宜译为“净化”，古希腊有宗教的净化仪式，而戏剧在希腊也是宗教活动组成部分；无知的卡塔西斯，宜译为“陶冶”，实际上就是教育。要净化和陶冶灵魂，最好的途径就是艺术。① 在《斐德若》中，柏拉图也认为“把真善美的东西写到读者心灵里去”，“给人以教益为目标”，“对国家和人生都有效用”，这就是艺术的目的，悲剧当然也要服从于这一目的，否则，他在理想国里就要驱逐悲剧诗人了。② 柏拉图的全部美学的出发点都是政治，他将悲剧的“惩恶劝善”的作用强调到了极端，不可能全面把握悲剧的审美特征。

狄门克勒斯是希腊中期喜剧诗人，他在一出喜剧中借剧中人之口说，在悲剧中可以很好地从他人的更深重的灾难中找到慰藉：“人是天生辛劳的动物，人生痛苦不堪，但总有缓解之法。为了解闷去看别人的悲伤，忘记了自己的，可以得到心灵的愉悦，见识也会增长。能为我们做到这一点的首先是悲剧。”接着，他举了一些例证，比如说，如果观看阿尔克迈翁的戏，看到他象俄瑞斯忒斯一样杀害母亲，弄得精神失常，最后还是被人杀死，那么，你心中如果有什么恐惧与他一比就会烟消云散。如果你腿有毛病，可以看看菲罗克忒忒斯，他的腿被蛇咬伤，疼痛不止，而且被遗弃在荒岛上……③原来，在狄门克勒斯看来，悲剧功用就在于它能带来一种“幸灾乐祸”的快感，这也许是有关悲剧快感的最早论述了。

---

① 参看柏拉图《智者篇》226A－231b。

② 参看《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社，1980年，第174页。

③ 《阿提卡喜剧残篇》第2卷，J. M. 埃德蒙兹编辑，莱登，1957年，第606－607页。

莱辛在《汉堡剧评》中阐述亚里士多德的卡塔西斯说时，曾批评过法国学者达希埃的观点。达西埃认为，悲剧的美学意义在于"它让人们勇敢地承担最不幸的遭遇，让最不幸的人们把自己的灾难同悲剧表演给他们的更严重的灾难相比较，仍然感到自己是幸福的。因为在什么样的情况下，当一个人看见俄狄浦斯、菲罗克忒忒斯、俄瑞斯忒斯的遭遇时，不得不承认自己所忍受的一切灾难与这些人的灾难是根本无法比拟的"。莱辛指出，达希埃是从罗马教皇马可·奥里略的著作里发现了这种解释。① 我们还要进一步指出，在此之前卢克莱修也认为人之所以乐于观看别人的不幸是因为庆幸自己逃脱了类似的灾难。② 而究其根源，他们可能都是从狄门克勒斯的残篇中发现了这种解释。后来，叔本华和尼采也都认为悲剧的形象的观照可以使我们忘记伴随着我们的感情和情绪的痛苦，可见这种理论是如此源远流长。

悲剧的意义难道就是这样吗？倘若如此，人们去看看洪水，地震过后的灾民或医院里的伤病残疾之人岂不方便得多，有效得多？

亚里士多德的看法显然不是如此，他采用了柏拉图用过的卡塔西斯一词加以改造，含义更为丰富。他认为怜悯和恐惧这两种情绪都有太过与不及之分，应取其中庸，求其平衡。他处在奴隶制风雨飘摇的时代，深深体验到，对于奴隶来说，如果无所恐惧，就会铤而走险；对于奴隶主来说，如果怜悯不及，因奴隶小过而鞭之见血，就会激起反抗，怜悯太过则心慈手软，恐惧不及不能居安思危，恐惧太过则惶惶不可终日。这种思想在他的《伦理学》中体现得比较鲜明。因此，他希望发挥悲剧的审美教育作用。这样，既有助于人的心理情绪的平衡，又有助于整个社会的尊卑有序、相安无事。无论卡塔西斯说的内涵如何丰富，这一方面的意义应当是有的。

---

① 参见莱辛《汉堡剧评》，上海译文出版社 1981 年，第 399 页。

② 参见卢克莱修《物性论》第二卷第 1—2 节。

卡塔西斯说的这种内涵，现代西方美学家尤其是具有严重的反历史倾向的精神分析学派是无法看到的。弗洛伊德认为，悲剧杰作《俄狄浦斯王》之所以感动我们，是因为我们自己的命运同主人公一样可怜，我们从小就有反父恋母的倾向，悲剧功用就在于使这种欲望得到"宣泄"——弗洛伊德所讲的宣泄与卡塔西斯是同一个词①。悲剧所表现的社会内容及作品的艺术价值完全不在弗洛伊德的视野之内。

深受精神分析学派影响的"意识流"作家詹姆斯·乔伊斯的小说《青年艺术家的画像》中的"斯蒂芬·迪达勒斯论怜悯与恐惧"一节，可以看作作者的喉舌。他认为悲剧所唤起的怜悯与恐惧是静态的审美情感，它使得人的意欲得到抑止和升华，而色情文学和说教文学唤起的欲望和厌恶的情感则是动态的非审美情感，因而是不正当的艺术。这固然有正确的一面，但悲剧效果往往是惊心动魄的，很难说是静态的。例如，新批评派的代表人物 I. A. 瑞恰兹在《文学批评原理》（见选段《对立和不和谐因素的平衡或解》）中就认为"怜悯是趋于靠近的冲动，恐惧是趋于退却的冲动……它们在有序的单一的反应中的统一就是借以发现悲剧的卡塔西斯"。可见瑞恰兹把怜悯和恐惧视为动态情感，不过这种对立和不和谐因素在悲剧中能最好地得到平衡或和解，因此，悲剧在心理上具有缓解冲动的作用。但是，象精神分析学派一样，他们都忽略了悲剧的社会性。

哈维·比伦包姆在《灾难的颂歌》一文中认为悲剧所唤起的情感并不止于怜悯和恐惧，"悲剧感能引起羞愧、恐惧、厌恶、悲痛、愤怒等一系列相互纠缠的复杂情感以及被这些情感淹没的感觉。悲剧通常能引起怜悯，但能引起怜悯的并不都具有悲剧性。如果处在'纯粹的怜悯'的状态，我们便只能体会到沉痛或绝望，感受不到悲

① 参见弗洛伊德《梦的解析》，作家出版社，1986 年，第 178 页。

剧造成的被恐惧包围的效果。恐惧或能诱发对现存一切事物的愤怒的抗议和反抗——这恰恰是完美的悲剧主人公的一个特点。"比伦包姆在这里虽然没有明言，实际上却涉及到了悲剧美感的一个重要方面，激励观众把自己提高到与悲剧主人公相同一的崇高感。这一点，罗伊·莫瑞尔在《悲剧快感心理学》中作了很好的阐述：

> 对观众来说，尽管主人公失败了，可他的经历却向他们展示了从旧生活走向更完美的新世界的可能性。在觉悟过程中，观众原来习惯于接受旧的本能生活的心理被打破了，新的体验迫使心理重新调整自己去适应更复杂的生活。我认为任何一部伟大的悲剧都具有这种唤醒人们去抛弃旧世界，争取新世界的强大效力。

悲剧的两大鼎盛时期，即伯里克利时代的希腊悲剧和伊丽莎白时代以莎士比亚为代表的悲剧，是伟大悲剧的范例，大都具有"唤醒人们去抛弃旧世界、争取新世界的强大效力"。

历史发展到现代社会，悲剧是否真如斯坦纳所断言的那样，已经随着上帝的死亡而死亡了呢？回答是否定的。奥尼尔曾经满怀信心地认为，在现代舞台上创造出一种悲剧，使观众深切体会到自己与舞台上的悲剧人物之间有一种使人高尚的同一感，乃是了不起的梦想，"古希腊人在悲剧中的梦想，乃是自古以来在世界上最为崇高的梦想！"①

---

① 参见 O. 卡吉尔等编辑的《奥尼尔和他的剧本，四十年以来的批评》，纽约大学出版社，1961 年，第 125 页。