

中西悲剧理论比较

时晓丽 著

西北大学出版社

中西悲剧理论比较
A COMPARISON BETWEEN CHINESE AND WESTERN TRAGEDY THEORY

中西悲剧理论比较

时晓丽 著

目 录

自序	
第一章 马恩悲剧观与西方悲剧理论	(1)
第一节 冲突的必然性	(2)
一、“命运”说与“过失”说	(2)
二、双善与双恶冲突	(6)
三、悲剧是人生中可怕的事物	(9)
第二节 革命是悲剧的真正主题	(11)
一、从个人原因到社会原因	(12)
二、现代悲剧与革命悲剧	(17)
三、历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现 之间的悲剧性的冲突	(23)
四、扬弃与超越	(29)
第三节 生命的悲剧意识	(37)
一、人不过是有病的动物	(38)
二、意志冲突和人性分裂	(42)
三、存在与认识	(49)
第二章 西方悲剧理论与中国古典悲剧意识	(59)
第一节 中国古典悲剧意识的萌芽和发展	(59)
一、中国古典悲剧意识的有无	(60)
二、怨、愤、哀、悲、凄、苦	(64)
三、以悲音为美	(67)
第二节 崇高与平凡	(73)

一、从神话时代、英雄时代到平民时代	(74)
二、高贵性与琐屑性	(77)
第三节 求真与向善	(81)
一、两极世界：极好与极坏	(81)
二、必致之情与先王之礼	(85)
第四节 外在冲突与内在冲突	(89)
一、“暴露困境”与“弥合困境”	(89)
二、从行动冲突、性格冲突到意志冲突	(92)
三、半隐形的内在冲突	(94)
第五节 一悲到底与“五花肉”	(97)
一、从单一的结局到双重的结局	(97)
二、抑圣为狂、寓哭为笑	(102)
第六节 殊途同归的历史预示	(106)
一、经世致用	(106)
二、道德的观点与历史的观点	(108)
第三章 西方悲剧理论在 20 世纪中国	(114)
第一节 王国维与叔本华的第三种悲剧	(115)
一、悲剧之源在于人之玉（欲）	(116)
二、摆脱生活之欲的第一条道路：无用	(118)
三、摆脱生活之欲的第二条道路：解脱	(121)
第二节 朱光潜：倾斜的折衷	(124)
一、悲剧是过滤了的生活	(125)
二、心灵的伟大是悲剧之关键	(128)
第三节 鲁迅：从启蒙主义到马克思主义	(132)
一、文艺思想的两次决裂	(133)
二、几乎无事的悲剧	(137)
三、“价值”说与“历史的必然要求”	(141)

第四节 王国维、朱光潜与鲁迅：两种不同走向的悲剧理论	(148)
一、大团圆与曲终奏雅	(149)
二、审美世界与现实世界	(154)
三、或存放、或使用	(158)
第五节 从多元到一元的中国现代悲剧	(161)
一、现代悲剧观念初步形成的 20 年代	(161)
二、现代主义与现实主义悲剧逐步分化的 30 年代	(165)
三、现实主义悲剧走向成熟的 40 年代	(171)
第六节 从乐观的悲剧到现实主义的中国当代悲剧	(175)
一、第一次悲剧讨论：50~60 年代	(175)
二、第二次悲剧讨论：70~80 年代	(181)
三、比较悲剧美学的复兴与发展	(186)
第四章 中西悲剧理论的共同主题——人的本质	(194)
第一节 人的本质的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突	(194)
一、历史是一种扩大了的人格	(195)
二、人是历史的核心和目的	(200)
三、人的本质力量是促进历史进步的求真向善的积极力量	(203)
第二节 认识你自己	(209)
一、走出伊甸园	(210)
二、我是我自己的	(213)
三、现实的一切都在粉碎我	(216)
第三节 悲剧的意义	(218)
一、悲剧是最深刻的人学	(219)
二、悲剧：至真、至善、至美	(222)

自序

不少人问我：为什么不谈喜剧呢？

感到疑惑的人大体可分为两类：一类是圈外人，一类是圈内人。圈外人总以为悲剧是悲观的同义词，把生活悲剧等同于艺术悲剧；圈内人感到困惑，戏剧既然已经穷途末路了，悲剧的研究是否还有意义。

我们谈的悲剧，首先不是生活悲剧，在现实生活中，悲剧是黑色的乌鸦或晦气的猫头鹰，人们惟恐躲之不及；但在艺术的殿堂里，悲剧是受人青睐的白天鹅，因为它至真、至善、至美。

其次，我们的研究对象不是单纯的戏剧样式，而是美学范畴的。西方的传统悲剧样式主要是指戏剧，但是18世纪以后，随着小说地位的改变，悲剧研究的对象已无可挽回地转向了小说；而中国的悲剧艺术从一开始就是全方位的，在诗、词、曲、赋、戏曲、小说等各种文学形式中，它都绽放出了绚丽的奇葩。

悲剧是求真的。《列子·天瑞》篇中，忧天的杞人是一个悲剧人物，他担心的是天塌地陷、日月星辰的陨落，这本来是求真意识的体现，杞人已经自觉地思考人与生存环境的关系了，却遭到人们的耻笑，他们大讲太阳、月亮和星星都是由气体组成的，地是不会陷下去的。有疑惑不见得可笑，无知而自以为是则是可悲的。但是，庸人自扰却成了杞人忧天的代名词，难得糊涂成为生活的哲学，前者是真糊涂，后者是假糊涂，如伏尔泰所说的：种咱们的地要紧。悲剧是对平庸的挑战，对无知的蔑视。亚当和夏娃原本是快乐的，他们没有选择，没有自由，也没有思想，与自

然和谐地融合在一起，但他们执意要认识自己，偷吃了智慧果，结果被逐出伊甸园。求真就是拒绝服从的行为，需要付出高昂的代价，但是，这是人类自由的开始，他们朝着做人的方向，跨出了第一步。悲剧文学在每一个时代都是人生和艺术最深的足迹，它所关照的是对象化了的人的本质，清晰地勾画出了人类进步的每一个阶梯。

悲剧是求善的。在复杂、多变的人性中，存在着各种二分中的对立：随俗与脱俗，卑鄙与磊落，邪恶与善良，悲剧把种种对立极端化，在正义与邪恶的较量中，人的本质力量暂时遭到扭曲或毁灭。悲剧人物所代表的是“历史的必然要求”，是善的，高尚的；它的反面则是恶的，卑下的。悲剧是以负面价值对正面价值的毁灭或扭曲来表现美与丑的对立，负面价值越大，它所激发的矛盾冲突也就越剧烈，在欣赏者的内心引发的震撼力也就越强。人类历史正是在那些“知其不可为而为之”的悲剧人物的自我的痛苦甚至毁灭中前行的，善的力量愈是被压制，被摧毁，愈能暴露现实中存在的不合理性，愈能激发人们改变环境、改变自我的意识。这种积极向上的本质力量使人类不断地超越自我，是最高善。

悲剧也是美的。真往往看起来是丑陋的，正如鲁迅讲的，当孩子过满月时，说孩子要升官和发财的是假话，说孩子注定是要死的自然是真话，但是说假话的得好报，说真话的却遭到一顿痛打。一个人从诞生之时起就开始走向死亡，这是人所无法超越的悲剧性，但在生与死之间存在着生命，生命不是人生最高的价值，人的意义不能以生命的时间来衡量，只能以人如何存在来衡量。悲剧不逃避死亡，这是一种至真，也是一种大美，它并不把死亡当作一种惩罚，一种对生命意义的否定。美是人的本质力量的对象化，在悲剧中，虽然希望破灭了，但它把人对梦想的追求看作人存在的意义，在苦难中肯定自己的存在价值。奥尼尔认为

幸福是精神振奋、敏锐地感觉到人的出现与存在的价值，而不是过于自信地满足于自己的命运。悲剧可以使我們更深刻地理解生活，认识生命的价值，悲剧不是悲观主义地看待生活，也不是表面的、肤浅的乐观主义，而是一种深刻的乐观主义。

人类总不会寂寞，因为生命是进步的，是乐天的。

生命不怕死，在死的面前笑着跳着，跨过了死亡的人们前行。

悲剧实在是乐观的，因为它是现实的，更是理想的；它是勇敢的，更是自由的；它是涅槃中再生的凤凰。

21世纪，世界文学的时代将真实地到来，人的本质将是人类共同关注的聚焦点，科技对人类生活的全面渗透，使文学对人性的关照将显现出全新的视野。随着经济全球化的到来，人类正面临着前所未有的生存危机与精神困惑，工业革命破坏了自然生态，信息革命破坏了文化生态，生物科学对人的内心生态将构成极大的威胁。民族性、区域性与全球化势必发生更激烈的碰撞。因此，悲剧不但不会消亡，而且承担着现实的重负，它要为人异化和人的自由的严重威胁大声疾呼，各民族的文学必将会互相联通，共同抗争，弘扬人的本质力量。

悲剧的传统太悠久了，2000多年的历史足以长成伟岸的巨人。仰视这位山一般威严的巨人，我们感到了自我的渺小与轻微。我们无力面面俱到地描述每一处细节，也无意于全方位地比较孰高孰低，我们把研究的目光更多地投向中西悲剧理论所共有的品质，因为不同民族不约而同发现的东西正是建立具有世界意义的文学理论的基础；我们以马恩悲剧观为参照，粗略地梳理中西方悲剧理论，幻想着做一个微缩景观，把有特色的景致浓缩为一体。

我们简约地勾勒出西方悲剧理论发展史上产生过重大影响的

观点和思想，清晰地放大了它们徘徊与超越的足迹；我们感叹中国古典悲剧意识与西方悲剧理论发展轨迹所显示出的惊人地相似，她们不约而同地走过了一条由单一趋向综合的路径，悲剧人物多样化，悲剧冲突复杂化，悲剧结构丰富化，充分地肯定了中国具有悠久的悲剧意识和悲剧文学的传统；我们也看到了中国近现代悲剧理论的每一次成功的探索都与西方悲剧理论有着密切的关系，她是在东西方文化汇流的历史选择中成长起来的，在世界性文学交流的时代，杰出的悲剧作家与作品，都是在民族传统与外来影响之间的冲突漩涡中走过来的。

中西方悲剧理论，历史久远，博大精深，风格殊异万端，但是，大体呈现出两种走向：社会与个人，外在与内在，乐观与悲观。我们以为，社会的个人与个人的社会，实在是不可分割的；历史是人的历史，人是历史中的人。“历史的必然要求”与人的本质要求在实质上是一致的，完全有可能汇聚成一条澎湃的大江。

当然，这种综合是有前提的，这个“人”是马克思所说的“全面的人”和“发展的人”，而不是西方现代悲剧中遗世独立的“局外人”；这种综合意味着理论的成熟，它是东西方漫长历史经历后的必然汇合。

我们的写作对象是悲剧，自己却格外地幸运。

幸运的是，许许多多专家和学者的文章与专著，为我们搭好了攀援的阶梯，使我们得以轻松地前行，去领略悲剧的险峰。

幸运的是，我们生活在悲剧艺术的天空格外晴朗的时代，每个人可以自由地谈论有关自由的题目。

幸运的是，身边有许多爱我们的人和我们所爱的人，师长的指导，亲友的支持，编辑的关心，尤其是导师刘秀兰先生殷殷期望，谆谆教诲，为这本小书的成长辛勤浇灌、无私帮助，令人终

生难忘。

写作是一件遗憾的事情，在忐忑地画上书稿的句号之际，我们感到有点像阿Q一样，没有画圆。

希望我们也有阿Q的豪语：再过几年又是一条好汉！

2001年7月于西安

第一章 马恩悲剧观与西方悲剧理论

从亚里士多德的《诗学》第一次使用“悲剧”，并给它下定义之始至今，西方悲剧理论已走过了 2500 多年的历史。继亚里士多德之后，黑格尔悲剧观和马恩悲剧观与其共同构成了西方悲剧理论的三座高峰。

黑格尔以前的漫长岁月中，悲剧理论大都停留在对亚里士多德的学说作介绍和诠释的水平上，一般都未能超出亚里士多德《诗学》论及的范畴，即他们把“苦难”和不幸列入悲剧的范畴。黑格尔在美学史上第一次把对立统一的矛盾学说和性格冲突的辩证观点运用于悲剧范畴，深刻地剖析了悲剧的社会历史根源，为西方悲剧理论奠定了辩证法的理论基础。黑格尔以后的悲剧理论家们，试图对黑格尔的理论有所创新，然而结论却相差殊远，大体上分为两个走向：一是马恩悲剧观；二是自尼采、叔本华始的西方近现代悲剧理论。从此，西方欧美从叔本华的路一直走下去，形成了非理性主义悲剧理论；马恩悲剧观被东欧和中国等一些国家所接收，形成东方式的悲剧理论。

在马恩早期的悲剧观中，徘徊着亚里士多德和黑格尔的影子，甚至在他们成熟的悲剧观中依然存有传统悲剧理论的核心特征，但是，他们在扬弃西方传统悲剧理论之时，不仅跨越了 2000 多年的传统理论，而且超越了亚里士多德，超越了黑格尔，与西方近现代悲剧理论迥然相异。

第一节 冲突的必然性

悲剧作为一种艺术形式，是对生活中悲剧事件的反映，但并非生活中的任何悲惨事件都能成为艺术悲剧。艺术悲剧必须是具有矛盾冲突并包含必然性的悲惨事件，“冲突”与“必然性”构成了悲剧本质的核心特征。在西方文论史和美学史中，不同时期的美学家，尽管表现出解释角度和方法上的分歧，但大都阐明了悲剧是一种不可避免地毁灭的思想，这一脉络是很明显的。

一、“命运”说与“过失”说

“冲突”一词虽是在黑格尔悲剧理论中提出来的，但是，美学意义上的运用早在古希腊时期就有之，并伴随悲剧发展始终。它或是神（命运的代表）的力量与人的意愿发生的矛盾冲突；或是人的性格本身内在的矛盾冲突；或是由于不可克服的客观方面（自然界）的矛盾冲突；或是由于主客观两方面的矛盾冲突等等。

西方最早的悲剧冲突论是古希腊的“命运”说。古希腊悲剧发源于祭祀酒神仪式，大多取材于神话，其内容往往带有命运观念，揭示了人与命运永恒的悲剧性冲突，把命运（即不以人的意志、愿望、行动主宰人的命运的超自然力量）看作造成悲剧冲突的主要原因。在这些作品中，人物的灾难和死亡由超自然力量所预先决定，它不是人的力量所能挽回的。在“命运”说那里，人是伟大的，神是万能的，但在人神之外，还有一个法力更其无边，形象更其威严的主宰一切的力量，神和人都无法逃脱它的任意摆布，这个力量就是命运。正是命运在制造悲剧，不仅制造人的悲剧，而且还制造神的悲剧。悲剧主人公在所规定的生活中经常遇到一些不能克服、不能解决的障碍，他不但不能消除这些障碍，还常常被这些障碍所毁掉。《安提戈涅》表现了英雄的

意志逃脱不出定数的神威，《俄狄浦斯王》中，支配一切的神秘力量导致了无辜的俄狄浦斯的毁灭。

“命运”说的悲剧冲突论拥有大量的信仰者和追随者，它的缺陷却一目了然，它只强调悲剧的客观必然性，忽视了人的主观必然性，传播了一种浓厚的悲观宿命的东西，在这种宿命的重压下，人无论怎样努力去改造现实，改造自我，都无济于事，都无法逃避悲剧。

事实上，在古希腊的各个不同时期，悲剧有其不同的时代特征，命运悲剧主题逐渐地在向人伦悲剧主题发展。在悲剧之父埃斯库罗斯的悲剧里，神占据着主导地位；而在索福克勒斯的作品中，尽管神仍占主导地位，但人的智慧和力量已经引起人们重视，表现了人在命运颠簸中崇高的精神境界和人格尊严；欧里庇得斯第一个走出了神的世界，把目光投向了现实的苦难，现实生活中人的矛盾冲突成了他的主要描写对象。

亚里士多德在美学上的贡献之一，就是发现了命运主题的改变，在古希腊悲剧中，“索福克勒斯按照应该如此的（即理想的）人来描写，而欧里庇得斯则按照实在如此的（即真实的）人来描写，”^①“命运”说不能完全解释欧里庇得斯的悲剧作品。亚里士多德认为悲剧中英雄人物所遭受的苦难，并不是由于命运造成的，而是由于他看事不明，犯了错误造成的，提出了和“命运”说针锋相对的“过失”说，把悲剧从神秘的圣坛引向现实人生。

《诗学》第6~12章是专门论述悲剧艺术的，亚里士多德概括出了第一个悲剧定义：

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的

^① 程孟辉：《西方悲剧学说史》，中国人民大学出版社1996年版，第555页。

模仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧中的各个部分使用；模仿方式是借人物的行动来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种感情得到净化。^①

这一悲剧定义包含丰富而深刻的内涵，它的核心是悲剧的本质：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”，悲剧模仿的是现实生活中人的“行动”，这种行动是“严肃”的，说明了悲剧的崇高性和悲壮性；这种行动是“完整、有一定长度的”，实际上就是由行动的连续构成“情节”。他特别强调悲剧情节，认为“情节乃悲剧的基础，又似悲剧的灵魂”，悲剧所以能惊心动魄，主要靠情节的“突转”和“发现”，而这种“突转”，“是按照可然率或必然率而发生的”，包含了悲剧表现一种不可避免地毁灭的思想。

在亚里士多德看来，悲剧要表现的是行动中的人，事之成败，取决于人的行动，而不应归咎于命运。命运不过是一种外在的力量，把它引入悲剧，就会削弱悲剧布局的内在联系。他从道德角度去认识悲剧，悲剧的内容意蕴主要是道德理想，因而悲剧效果也是通过悲剧主人公的毁灭激起“怜悯”与“恐惧”，从而净化我们的道德感情。悲剧主人公是道德理想的承担者，他虽“不是十分善良，也不十分公正”，但他却有道德责任感，有向往美德的激情，正是这种激情促使他发出“严肃的行动”。然而“美德乃是一种中庸之道”，趋向美德的行动同样有一种中庸之道”，要负起道德责任，趋向美德，行动上必须走中间道路，“过头”和“不足”不但达不到向善的目的，反而会带来不幸。他说：“幸与不幸，取决于他们的行动。”悲剧的大不幸，根本原

因就是一心一意地趋向美德的悲剧主人公行动上犯了错误，即不是“过头”了，就是“不足”。

亚里士多德把毁灭归于过失和人性弱点，其中不乏朴素的辩证因素，因为这种矛盾的理论本身，包含着悲剧冲突的必然成分，即悲剧人物追求美德的必然要求与这个要求实际上不可能实现之间的冲突。

亚里士多德的“过失”说揭示了悲剧冲突的主观必然性，肯定了人行动的自由，同时要求人要对自己的行为负责任，这是悲剧冲突论向现实主义性格论转移的一个信号，无疑有它进步的一面。但他完全无视悲剧发生的客观必然因素，完全无视悲剧人物还受制于社会环境和现实关系，仅仅从人物自身的伦理过失论述悲剧成因，将矛盾冲突视为人自身的精神道德冲突，只重视主观必然性，而忽视了客观必然性，这无疑是很大的不足。

如果用“过失”说去看悲剧《俄狄浦斯王》，这一悲剧就不是揭示命运的不合理，故意捉弄人，不是反映血缘婚姻制与进步婚姻制的斗争和后者合理性的毁灭，而是要观众去努力改正弑父娶母的错误，这是无法解释的。在亚里士多德的时代，古希腊氏族制下的血缘群婚制早已结束，观众并不存在弑父娶母的错误。高乃依是亚里士多德理论的崇拜者，对他的过失说却表示怀疑，高乃依认为弑父一事不是俄狄浦斯的罪过，因为他并不认识自己的父亲，他只不过是急于和企图制服他的陌生人争夺道路而已。即使承认俄狄浦斯是有罪的，也看不出他启示我们应该清除哪一种情欲，他的实例能够帮助观众改正什么过错。

亚里士多德的“过失”说实际上不能解释一切悲剧，甚至于连大多数希腊悲剧也无法解释清楚，但他的悲剧观念却启发了西方美学史上第一个正式提出悲剧“冲突论”的理论家黑格尔。

^① 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社1982年版，第19页。

二、双善与双恶冲突

亚里士多德认为悲剧的根源在于悲剧人物的“过失”，黑格尔说，必须抛弃掉“关于过失和无辜的错误概念”，悲剧的主人公们是无辜的，必然性把他们推向构成他们罪过的“行为”，进一步提出了悲剧“两善两恶”的冲突说。

亚里士多德认为行动是悲剧的描写对象，黑格尔则用辩证法进行分析，指出冲突是行动的原因。他说：“冲突还不是动作，它只是包含着一种动作的开端和前提，所以它对情境中的人物，只不过是动作的原因……充满冲突的情境特别适宜于用作剧艺的对象，剧艺本来可以把美的最完满最深刻的发展表现出来的。”^①在各种冲突中，只有“由心灵性的差异而产生的分裂”，这才是真正重要的矛盾，因为它起于人所特有的行动。

“心灵性的差异”通过“动作和反动作”形成冲突，这是悲剧描写的对象。那么，这种“心灵的差异”是怎样产生的呢？黑格尔认为，每一个悲剧人物就其自身的性质来说，他只是作为一种个别的“普遍力量”出现的，在维护或追求其“个别性”的目标和性格时，他必然要持片面性的立场，这是为这种悲剧性格自身的条件所决定的。冲突的双方都站在片面的立场上力图维护自己、破坏对方。正是由于冲突双方各有独立的定性，故片面化不可避免。这种片面化就必然激发对方的对立情致，从而引起冲突。在黑格尔看来，悲剧冲突实质上就是某种伦理力量的必然要求与这个要求的不可能实现之间的悲剧冲突。但造成这种伦理要求不能实现的阻力，也是一种同样有理的伦理力量，也是一种“必然要求”。这样一来，悲剧冲突就是人的一种必然要求与人的

另一种必然要求之间的冲突。

因此，悲剧冲突就其性质讲，是善与善的冲突，冲突双方都是无罪的。但是，冲突双方又可以说是犯罪的，因为尽管双方都代表着人的一种必然要求，各有自己的辩护理由，个别人物在具体的情况下所理解的各有不同，这就必然要导致对立和冲突。“只有在神们住在奥林普山峰上那种想象和宗教观念的天空中，我们才可以认真地把他们当作神来对待，尽管他们各有辩护的理由，他们也就由于各有特性或片面性，也必然要和他们的同类处于矛盾对立，要陷入罪过和不义之中了。”^①如果就事论事地对这种悲剧冲突做出谁是谁非的评判是不可能的。“因而，这样的罪过是有理由的犯罪，正义的犯罪。也就是说，罪过中包含着道理，非正义中包含着正义。”^②例如，高乃依的悲剧《熙德》中的男女主人公罗德里克和施曼德，各自为了维护家族的荣誉而宁可不惜牺牲爱情。罗德里克和施曼德作为两种伦理力量的代表，他们各自都在坚持着一种所谓有理的片面要求，从而导致爱情与义务（维护家族荣誉）的悲剧性冲突。

黑格尔和亚里士多德都强调主体自由和责任，认为悲剧的不幸不应到主体之外去寻找原因，罪就在主体自身。黑格尔高明的地方就在于，他把“国家政治生活”、“宗教观念”、“国王意志”这些“伦理力量”引入悲剧冲突，大大扩充了悲剧冲突的内容意蕴，突破了亚里士多德悲剧理论的局限，将个人过失的悲剧引向社会悲剧，把矛盾冲突看作是悲剧构成的基础，无疑是正确的，有合理因素，对马克思产生了直接影响，成为马恩悲剧观的直接

^① 黑格尔：《美学》第三卷（下），商务印书馆1996年版，第286～287页。

^② 程孟辉：《西方悲剧学说史》，中国人民大学出版社1996年版，第308页。

^① 陈瘦竹：《当代欧美悲剧理论述评》，《戏剧论集》（上），江苏教育出版社1999年版，第328页。

来源。黑格尔第一个用辩证的对立统一观点去揭示悲剧本质，在这一点上，他不仅超过了亚里士多德，而且也超过了自亚里士多德以来所有对悲剧本质做出种种解释的人。

黑格尔对亚里士多德的悲剧理论有所突破，却没有割断丝缕联系，他认为悲剧是由人为的片面性和错误造成的，“悲剧人物由于坚持善良的意志和性格的片面性而遭到毁灭。”悲剧英雄们既是有罪的，也是无罪的，悲剧英雄们体现了必然性，所以“坚持善良的意志”，是“无罪的”；由于他们的错误，所以他们有“性格的片面性”，“也是有罪的”。这实际上依然是亚里士多德的人物“过失”说的变形，把单方面的过失变为两方面的过失。

黑格尔用“伦理力量”、“精神力量”之类的提法来解释悲剧冲突的实质，即以观念冲突解释社会冲突，这在理论上是本末倒置的，也是马恩在批评拉萨尔时所极力反对的。黑格尔把悲剧冲突的基础建立在某种纯粹的实在的精神力量上（如在某个悲剧人物身上发生家庭和国家的利益冲突等），这样，一方面，他把悲剧冲突统统规定为精神性力量之间的冲突，把冲突的个人看成只是某种伦理力量的化身，排除了“每个人都是一定阶级的代表”等事实；另一方面，他把冲突的否定力量也仅仅看成“善”这种精神力量，排除了造成悲剧的社会、历史、阶级的原因，忽视了社会现实中的矛盾冲突是产生悲剧冲突的真正根源这一事实。

由于黑格尔把尖锐对立的矛盾性质规定为具有片面性的善与善的冲突，从而认为悲剧的矛盾双方，既不能出暴君、恶人，又不能出现无罪的人，这就等于否定了悲剧中含有善与恶、美与丑、无罪与有罪、正义和奸邪、崇高和卑劣之间的对立，从根本上抹煞了悲剧双方的善与恶、正义与邪恶之间的原则性界限。悲剧冲突不是通过双方的斗争，而是把悲剧的结局和归宿理解为矛盾双方的“和解”，这无疑会削弱甚至会取消悲剧的社会意义。黑格尔认为悲剧冲突的结果，不是损坏必然性，而是克服冲突双

方的片面性，在和解的形式下，必然性、永恒的实体（理性）得到了胜利。

黑格尔的悲剧理论是空洞的、抽象的，他的理论不能解释除精神的内在冲突之外的其他悲剧。黑格尔将索福克勒斯的《安提戈涅》作为实现悲剧理论的典范，但《安提戈涅》所表述的并非安提戈涅不遵守克里翁的法律，是错误的、片面的，她的伦理道德原则并没有胜利，而是表现为悲剧性的历史。她没有同克里翁和解，克里翁也并没有同她和解，在悲剧冲突中始终势不两立。普罗米修斯、罗米欧与朱丽叶等等众多的悲剧人物的片面性是什么？因此，黑格尔的悲剧冲突理论理所当然地遭到了各方面的批判。

三、悲剧是人生中可怕的事物

在马克思主义之前，对黑格尔的批判主要是以别林斯基和车尔尼雪夫斯基为代表的机械唯物主义。别林斯基和车尔尼雪夫斯基是俄国的革命民主主义文艺批评家，他们虽然运用唯物主义观点对黑格尔的悲剧学说进行了批判，但未能彻底完成任务。

别林斯基充分肯定了黑格尔关于悲剧冲突说的思想，认为悲剧的实质是一种“冲突”，是一种“人心的自然欲望”与社会性的道德责任之间的冲突，这种冲突是必然的和不可避免的，冲突的结果是“人心中最珍贵希望的破灭”和“毕生幸福的丧失”，悲剧主人公的不幸往往是与他的伦理品格有密切的关系，悲剧是人们自然欲望与道德责任的必然要求与这个欲望和要求不能实现的冲突。

别林斯基彻底否定了黑格尔“双善与双恶冲突”的思想，即悲剧冲突的双方都有合理性、正义性，又都有片面性或罪过，明确提出悲剧的对象是“具有一切复杂因素的生活”，具有善恶对应和相互斗争的冲突内涵。

对悲剧的必然性观点，别林斯基提出了疑问，认为悲剧诗人在创作中不妨可以用一些偶然性的事件，因为，在这种偶然性的事件背后，往往有一种因果必然性在支配着。悲剧比其他艺术应该有更大的创作自由度，对“偶然性事件”的看法一概盲目采用或一概排斥都是不妥的，这可以从剧情发展和悲剧目的的需要来决定。

别林斯基的悲剧思想得到了车尔尼雪夫斯基的继承和发扬。车尔尼雪夫斯基用费尔巴哈的唯物主义观点批判了黑格尔的悲剧学说，否定了黑格尔关于悲剧本质在于“善与善的冲突”的观点，恢复了西方唯物主义悲剧学说的传统。别林斯基认为黑格尔抹煞了真善美、假丑恶的区别，把害人和被害人都一律判为“有罪”。但是，他在批判黑格尔的同时，扔掉了其理论的合理性，否认黑格尔的“悲剧必然性”理论，认为事物的偶然性就足以构成悲剧的冲突，成为西方传统悲剧理论中对必然性持怀疑态度的极少数人之一。

车尔尼雪夫斯基认为，黑格尔把悲剧与必然性联系在一起不过是希腊悲剧命运观念的一种变种而已。人们在同自然做斗争中所发生的悲剧“只是一种意外之灾”，伟大人物的苦难和毁灭同他的罪过没有什么必然的因果关系，“伟大人物的苦难和毁灭是没有什么必然性的，不是每个人的死亡都是因为自己的罪过，也不是每个犯了罪过的人都死亡，并非每个罪过都受到舆论的惩罚，等等。因此，我们不能不说，悲剧并不一定在我们心中唤起必然性的观念，必然性的观念决不是悲剧使人感动的基础，也不是悲剧的本质。”^①悲剧的本质是什么呢？悲剧真正能打动人心的是“人的苦难和死亡”，不管这种苦难是偶然的还是必然的，

^① 程孟辉：《西方悲剧学说史》，中国人民大学出版社1999年版，第386页。

反正都是令人可怕的。因此，悲剧的定义是：“悲剧是人生中可怕的事物，”^①“悲剧是人的伟大的痛苦或者是伟大人物的灭亡。”车尔尼雪夫斯基的悲剧观是对黑格尔学说的全盘否定。

当然，车尔尼雪夫斯基从现实生活出发，批判悲剧中所隐含的神秘命运论和牵强的调和论观点，用唯物主义批判黑格尔的悲剧学说这一点上有进步意义。遗憾的是，他在强调悲剧的偶然性的同时，否定悲剧的必然性，把偶然性与必然性对立起来，把悲剧看作是一种与必然性毫无关系的纯粹的偶然性的可怕事件，把日常生活中的悲剧与艺术意义上的悲剧混为一谈，抛弃了黑格尔悲剧学说中的辩证法等，因此，无法对悲剧的本质做出科学的解释。

机械唯物主义对黑格尔的批判显然是不彻底的，历史的重任自然地落在马克思和恩格斯身上。

第二节 革命是悲剧的真正主题

马恩的悲剧观主要体现在1859年分别写给拉萨尔的两封信中，在信中阐发了对悲剧的本质见解，这就是恩格斯用一句名言所表达的：“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突。”^②然而，马恩悲剧思想不自这一时期始，也不以这一时期终，他们的悲剧思想经历了一个发展过程。

^① 车尔尼雪夫斯基：《艺术与现实的美学关系》，载于《车尔尼雪夫斯基选集》（上），第31页。

^② 《马克思恩格斯全集》，第29卷，北京人民出版社1972年版，第586页。

一、从个人原因到社会原因

马克思早在1841年的博士论文中就谈到了悲剧问题，重要的有两处。一处是在论文的开头谈到悲剧的结局问题，文章的第一句就是：“希腊哲学家看起来似乎遇到了一个好的悲剧不应遇到的结局即暗淡的结局，”^①他认为：“英雄的死亡和太阳的西落相似，而不像青蛙鼓涨了肚皮因而破裂而死。”^②马克思表达了一个完整的意思：悲剧的结局，悲剧英雄的毁灭，应当是壮丽辉煌的，把悲剧同严肃和崇高紧密地联系在一起，有着强烈的英雄主义和乐观主义色彩。在论文的另一处，是对埃斯库罗斯塑造的普罗米修斯的评价，把他誉之为“哲学日历中最高尚的圣者和殉道者”。^③普罗米修斯的反抗和牺牲精神，正是马克思从青年时代起就予以推崇的悲剧精神。这里马克思所赞赏的伟人和英雄，沿袭的是西方传统悲剧人物的基本特征，并无多少创意，是亚里士多德的“比我们好的人”，即理想式人物的翻版和应用，并限于个性解放和精神反抗限度之内。

1842年，马克思在写《第179号〈科伦日报〉社论》时探讨了悲剧的成因。当时，他在文中把“不学无术”看作是悲剧的根源，他说：“不学无术是一股魔力，因而我们耽心它还会造成更多的悲剧。难怪最伟大的希腊诗人在以迈锡尼和忒拜的王室生活为题材的惊心动魄的悲剧中都把不学无术描绘成悲剧的灾

^① 马克思：《博士论文》，人民出版社1962年版，第1页。

^② 马克思：《博士论文》，人民出版社1962年版，第2页。

^③ 马克思：《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的差别·序言》，载于《博士论文》，人民出版社1962年版。

星。”^①1843年3月，马克思在致卢格的信中说当年斯图亚特王朝和波旁王朝的悲剧，在于这些王朝像“满载傻瓜的船只”一样，“向着不可幸免的命运驶去，这是因为这些傻瓜根本就没有料到这一点。这命运正是即将来临的革命。”^②这里的“傻瓜”其实就是“不学无术”的同义语，即他们都是造成悲剧的成因。“不学无术”是个人主观条件方面的弱点或缺陷，实际上源于亚里士多德的“过失”说，即悲剧人物所遭受的苦难，是由于他们看事不明，犯了错误造成的。因此，从马克思对悲剧原因的早期论述中可以看出，他对古代希腊诗人和悲剧观的认同。

1843年是马克思思想发生巨变的一年，他的悲剧思想也有明显变化。在写《黑格尔法哲学批判》时，马克思反对私人财产继承制，认为“财产的可变性”是造成悲剧的又一原因，从纯粹的个人原因转向社会经济方面挖掘悲剧成因。

1843年末~1844年1月，马克思写《黑格尔法哲学批判导言》，在这篇文章里，马克思从社会的角度，阐明了悲剧产生的原因：

当旧制度还是有史以来就存在的世界权力，自由反而是个别人偶然产生的思想的时候，换句话说，当旧制度本身还相信而且也应当相信自己的合理性的时候，它的历史是悲剧性的。当ancient regime（旧制度）作为现存的世界制度同新生的世界进行斗争的时候，ancient regime（旧制度）犯的就不是个人的谬误，而是世界性

^① 《马克思恩格斯全集》第27卷，人民出版社1972年版，第403页。

^② 《马克思恩格斯全集》第27卷，人民出版社1972年版，第408页。

的历史谬误。因而旧世界的灭亡是悲剧性的。^①

这段话中，“悲剧性”出现了两次，分别在两句话中，我们以为它在这两处中表达的意思并不一样。

第一句话中，马克思是从新旧两种制度、两种社会力量的矛盾冲突中寻找悲剧的根源。他认为，本身处于下降和灭亡时期的旧制度、旧事物，竟然相信自己存在的合理性，硬要同新世界进行斗争，“它的历史是悲剧性的”，它就一定要犯下历史性错误，对历史的发展和当下的现实造成灾难。明清时期是中国封建社会的黄昏期，但它本身并没有意识到气数已尽，尽管它以前所未有的绝对专制，共同营造了一个庞大的死寂般的“铁屋子”，也无法挽回它那必然没落和颓败的历史。对中华民族的成长来说，这是大灾难，因此而与世界拉开了距离，人性遭到空前的压抑和扭曲，成为制造无数民族和个人悲剧的社会原因。马克思的这一悲剧思想第一次从历史和现实生活的角度揭示了悲剧的根源。

第二句话中说“旧世界的灭亡是悲剧性的”，并不是学术界普遍理解的历史悲剧的冲突，我们以为，这里所说的“悲剧性”指的是生活悲剧的范畴，等同于生活中的“悲惨”，而非艺术术语，意思是说，旧事物、旧制度本身必然失败和灭亡，但它的性质不是“悲剧性”的，而是喜剧性的。希特勒为首的法西斯德国，对世界人民犯下的罪行罄竹难书，希特勒的名字已成为独裁、野蛮、战争的代名词。当德军节节败退，苏军攻入柏林，躲在地下室里的希特勒眼看大势已去，末日来临，就服毒自杀，落得遗臭万年的下场。希特勒给世界人民带来了灾难，他犯的不

^① 《马克思恩格斯全集》第27卷，人民出版社1972年版，第372页。

是“个人谬误”，而是“世界性的谬误”，他是德国无数个家庭悲剧和德意志民族悲剧的直接制造者；历史是无情的，死亡是他惟一的结局，对历史来说，他的死亡是喜剧，而不是悲剧。旧事物灭亡是喜剧，这一思想在9年以后清晰地表达了出来。

路易·波拿巴发动政变以后，恩格斯、马克思进一步发展和明晰了关于悲剧的思想。1851年12月2日路易·波拿巴发动了政变，第二天，恩格斯就给马克思写了信：

……真好像是老黑格尔在坟墓里把历史当作世界精神来指导，并且真心诚意地使一切事件都出现两次，第一次是作为伟大的悲剧出现，第二次是作为卑劣的笑剧出现，科西迪耶尔代替丹东，路易·勃朗特代替罗伯斯庇尔，巴特米尔代替圣茹斯特，弗洛孔代替卡洛，一个畸形儿（路易·波拿巴）和十来个随便碰到的负债累累的尉官代替一个矮小的伍长（拿破仑第一）和他的坐满圆桌的元帅。这样，我们终于来到了雾月十八日。^①

马克思接到恩格斯的信后，完全同意恩格斯的意见，并在《路易·波拿巴的雾月十八日》中重述性地强调了他的观点：

黑格尔在某个地方说过，一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次。他忘记补充一点：第一次是作为悲剧出现，第二次是作为喜剧出现。科西迪耶尔代替丹东，路易·勃朗代替罗伯斯庇尔，1848~1851年的山岳党人代替1793~1795年的山岳党，侄儿代替伯

^① 《马克思恩格斯全集》第27卷，人民出版社1972年版，第403页。

父。在雾月十八日事变的再版的那些情况中，也可以看出一幅同样的漫画！^①

这里，一方面，马克思的悲剧思想有了新发展，第一次提出新事物、新制度的要求遭受挫折是悲剧性的，丹东、罗伯斯庇尔以及山岳党人或拿破仑，他们代表了历史的必然要求，但在当时的历史条件下却不可能实现这一必然要求，因此而造成悲剧。另一方面，清晰地划出了悲剧与喜剧的界限，更加明确了悲剧的本质，旧制度、旧事物的挣扎与幻想则是喜剧性的。拿破仑第三演出了雾月十八日这出拙劣的模仿戏，使“法国的历史已经进入最完美的滑稽剧阶段”，“即使你苦恼一整年，也不能构思出比这更完美的滑稽剧阶段”。^②拿破仑第三已经背叛人民，丧失了革命性，还涂脂抹粉伪装成人民利益的维护者，用伪善谋取了存在的权利，以虚幻的想象中的必然性来代替真实的历史必然性，侄儿代替伯父，昔日的主角成了今日的丑角，过去的悲剧角色变成今日的喜剧角色。新事物的成长与旧事物的衰退是不可抗拒的客观规律，当衰退的旧事物已经显露出丑的本相，却不肯退出历史舞台，企图“用另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来”，就成了被嘲笑的滑稽对象，历史的发展规律是“把陈旧的生活方式送进坟墓”，当事物已发展到自己已成为“旧时代的残余”，露出了腐朽丑恶的本质，它自己就进入了历史发展的喜剧阶段，马恩从社会新旧力量的冲突中，找寻悲剧与喜剧产生的根源，比《黑格尔法哲学批判导言》中的观点更新更清楚。

当然，马恩的上述观点都是针对历史实而言的，8年后拉萨

^① 《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社1972年版，第603页。

^② 《马克思恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社1960年版，第85~86页。

尔的信才使这一新思想得以从艺术的角度给予阐述，可以说拉萨尔给马克思的信，为他们提供了阐发艺术悲剧观的契机。

马恩悲剧观是长期探索的结晶，这样，马恩在写给拉萨尔的两封信时，尽管他们之间没有互相沟通，看法和观点却惊人地相似，才有了合理的解释。恩格斯对悲剧的经典性表述完全可以看作是马克思信的概括和总结，两封信是不可分割的整体，完整地体现了他们的悲剧美学思想，为悲剧史耸立了一座巍峨的高峰。

二、现代悲剧与革命悲剧

拉萨尔与马克思是同时代人，他不是诗人、戏剧家，而是一位律师，由于打赢了哈茨费尔特夫人的案子，日子过得很奢侈，后来，他参加了革命。剧本《济金根》是拉萨尔于1857~1858年写成的，题材取自德国历史上16世纪初发生的一次骑士暴动。1859年3月6日，拉萨尔把《济金根》剧本和他的“悲剧观念”手稿一起寄给马克思，3月21日又写信给恩格斯，要求他们看完剧本后把意见详尽而直率地告诉他。

拉萨尔在给马克思的信中说：“这个剧本并不是我决心从事的自由创作的成果，而是由于一种强制的力量控制了我，使我怎么也摆脱不开才写的。”在给恩格斯的信中说：“只有这一个剧本是我能写和应该写的”，^①表达了创作的迫切心情与动机。拉萨尔说得很清楚，他并不是想成为作家，也不是因为喜欢创作，而是“常常有一种联想使我从那里转到我们迫切的需要上，转到那些表面看来很平静而实际上在我心中一直沸腾着的巨大时事问题。”因此，用剧本来“概括地表明了我同我当时的朋友们关于政治形

^① 《马克思恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社1960年版，第16、27页。

势和我们对于它的态度的争论。”^①这里所说的“巨大时事问题”和“政治形势”就是德国革命和统一的问题。因此，剧本虽然是历史题材，但作者的立足点却是当时的现实。“我的目的是要写出一个出类拔萃的正式的革命的悲剧，”^②并理所当然地认为《济金根》是一部正式的“革命的悲剧”。

在拉萨尔看来，1848年革命是由于手段不当而失败的，济金根一方面是革命者，抱有统一帝国和解放农民的狂热的革命目的；一方面却没有把革命的狂热贯彻到底，也没有让手段符合目的的性质，而是企图采用障人耳目的外交手段，即不去直接联合农民，公开打出反对皇帝的旗号，而是玩弄阴谋诡计，假借骑士内讧的形式举行暴动，这就构成了革命目的与反动手段之间的矛盾。通过反动手段去实现革命目的，这正是酿成悲剧的关键所在。济金根的失败，“不是任何特定革命特有的冲突，而是在过去和未来所有的和差不多所有的革命中不断重复出现的冲突。”一切革命运动的失败也莫不如此。拉萨尔以为他找到了一般革命的内在冲突，《济金根》就是要用艺术形象把这一失败的革命悲剧作为任何一般革命的悲剧表现出来。《济金根》的过失不仅仅是“智力的过失”，而且同时是伦理的过失——在智力过失当中的伦理过失，因为这种过失恰好是由于对伦理观念和它自在和自为的无限力量缺乏自信，以及对丑恶的有限手段过分信任而引起的。

拉萨尔从革命斗争的现实出发，研究总结了历史上历次革命失败的原因，把这种认识凝聚、表现在《济金根》中，这种努力

^① 《马克思恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社1960年版，第16、19页。

^② 《马克思恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社1960年版，第19页。

无疑是值得肯定的。也许正是着眼于这一点，拉萨尔才得到了马克思的赞许。马克思1859年4月19日给拉萨尔回了信：“……你所构想的冲突不仅是悲剧性的，而且是使1848至1849年的革命政党必然灭亡的悲剧性冲突，因此我只能完全赞成把这个冲突当作一部现代悲剧的中心点，但是我问自己：你所选择的主题是否适合表现这种冲突。”^①就1848年革命失败的原因，马恩认为对1848年革命的批评很重要，也很需要。“你所构想的冲突”，指作者在剧中构思革命者的济金根、胡登与皇帝、诸侯的冲突，“你所选择的主题”，即剧本所表现的主题：拉萨尔的目的与手段的矛盾，拉萨尔在剧本中设想的“这种冲突”不符合历史真实，即历史上真实发生的骑士与皇帝、诸侯的冲突。马恩认为，这一题材可以写成现代悲剧，但不是革命悲剧。

马恩不是题材决定论者，骑士完全可以成为悲剧主人公，歌德、塞万提斯都曾经选择骑士做主人公，但是，因为作者的历史观和写作目的的不同，他们对基本相同的题材做了不同的处理。在马克思看来，济金根不过是“历史认可的唐·吉珂德”，他们的行为目的是一样的，都是开历史倒车，他们举行武装暴动的目的并不是为了解放市民与资产阶级，而是要恢复骑士失去的权力与地位，变诸侯的皇帝为骑士的皇帝，把历史倒退到11~14世纪的状况。他们同样也是滑稽可笑的，以主观幻想当成现实，妄想以主观改变客观，本来是垂死的却自认为是有力量的，本来是反面的，却自认为是正面的、革命的。歌德基本上按照葛兹的真实面貌来描写，表现了作为贵族骑士阶级的葛兹，他对皇帝的反抗不过是因为皇帝从骑士的皇帝变成了诸侯的皇帝，他的反抗是骑士的反抗，他的悲剧也是骑士的悲剧，他的失败是由社会历史

^① 陆贵山、周忠厚：《马克思主义文艺论著选讲》（修订本），中国人民大学出版社1999年版，第208页。