

西方 悲剧学说史

程孟辉 著



人 民 大 学 出 版 社

西方 悲剧学说史

程孟辉 著



人 民 出 版 社

责任编辑:鲁 静

图书在版编目(CIP)数据

西方悲剧学说史/程孟辉 著. —北京:人民出版社,2016.1

ISBN 978-7-01-015513-5

I. ①西… II. ①程… III. ①西方哲学-哲学史-研究②美学史-研究-西方国家 IV. ①B5②B83-095

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 274626 号

西方悲剧学说史

XIFANG BEIJU XUESHUO SHI

程孟辉 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

2016 年 1 月第 1 版 2016 年 1 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:33

字数:540 千字

ISBN 978-7-01-015513-5 定价:75.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

谨以此书

献给中国学术界的朋友们！

目 录

绪 论	1
第一章 亚里士多德的悲剧学说	15
第一节 古代希腊悲剧艺术概况	16
第二节 亚里士多德悲剧学说的基本内容和特征	19
一、亚里士多德的简要生平和著作	19
二、悲剧学说史上第一个定义的诞生	20
三、悲剧六要素	22
四、过失说	31
五、怜悯、恐惧与净化理论	33
六、悲剧与史诗之比较	39
七、悲剧创作必须遵循的若干原则	44
八、亚里士多德悲剧学说的历史地位	46
第二章 文艺复兴时期的悲剧学说	49
第一节 特里西诺	51
一、性格塑造中的“美好”原则	52
二、悲剧作家在性格塑造过程中的心理感受原则	53
三、悲剧作品的梗概与枝节	53
四、恐惧和怜悯的性质及根源	54
(一) 恐惧说	55
(二) 怜悯说	58
五、悲剧与喜剧性质之比较	62

第二节 斯卡里格·····	62
一、对悲剧起源及其名称由来的简要考释·····	63
二、悲剧风格的基本要求·····	64
三、对亚里士多德悲剧定义的挑战·····	65
第三节 明屠尔诺·····	66
一、悲剧诗人的天然使命·····	68
二、悲剧的内容和人物角色的选择·····	69
三、悲剧题材的选择范围·····	71
第四节 钦提奥·····	72
一、悲剧中的情节·····	73
(一) 悲剧的情节来源和虚构原则 ·····	73
(二) 对悲剧中双线情节的倾向性意见 ·····	75
(三) 对“死亡”情节的两种处理方式 ·····	76
二、悲剧的各种收场和观众的心理期待·····	78
三、人物、情节和观众的正义感·····	82
四、悲剧的语言、韵律和幕数·····	84
五、《〈狄多〉辩》论点种种·····	86
第五节 卡斯特尔维特洛·····	91
一、情节、地点、时间一致理论的提出·····	92
二、悲剧中的性格·····	94
三、悲剧与喜剧之比较·····	95
四、悲剧行动及其产生之根源·····	97
(一) 悲剧行动的种类 ·····	97
(二) 悲剧行动的根源 ·····	98
五、悲剧受难的种类·····	100
六、悲剧中的行动者·····	101
七、悲剧中的骇人事件·····	103
八、悲剧的目的·····	108
九、悲剧的快感·····	110

第三章 古典主义时期的悲剧学说	113
第一节 高乃依	117
一、悲剧的教育功用和如何发挥其功用的四种方法	119
二、对四种悲剧形式的简要考释	120
三、悲剧的题材	125
(一) 悲剧题材能否虚构	126
(二) 悲剧题材能否改动	127
(三) 悲剧与喜剧的题材差别	130
四、对“怜悯”、“恐惧”和“净化”说的重新解释	131
五、对亚里士多德“可能性”和“必然性”的考释	133
六、关于“三一律”	135
(一) 关于行动一致	135
(二) 关于时间一致	136
(三) 关于地点一致	136
第二节 布瓦洛和埃弗蒙	138
一、布瓦洛的“崇古”悲剧学说	138
(一) 悲剧的本质和悲剧的创作技巧	139
(二) “三一律”——古典主义悲剧创作的法规	143
二、埃弗蒙的“崇今”悲剧学说	144
(一) 现代悲剧应放弃神性题材	145
(二) 对古代悲剧的批评	147
(三) 对现代悲剧创作的革新要求	148
第三节 德莱顿	150
一、悲剧中的行为	152
二、悲剧中的人物性格	154
三、悲剧的目的	159
四、对古代悲剧法则的态度	160
第四章 欧洲启蒙运动时期的悲剧学说	165
第一节 伏尔泰	168

一、悲剧的创作法则和鉴赏标准·····	169
二、对莎士比亚悲剧的批评·····	171
三、对古典主义悲剧创作规则的推崇·····	177
四、古希腊悲剧观·····	180
五、对伏尔泰悲剧学说的简要评价·····	181
第二节 莱 辛·····	184
一、莱辛悲剧学说产生、形成的社会背景·····	185
二、莱辛悲剧学说的基本内容和特征·····	187
(一)“净化说”新解和对古典主义悲剧学说的批判·····	188
(二)悲剧的人物性格·····	192
(三)关于市民悲剧·····	197
(四)悲剧的教育作用·····	202
(五)关于悲剧演员·····	203
三、对莱辛悲剧学说的简要评价·····	206
第五章 德国古典悲剧学说·····	209
第一节 席 勒·····	210
一、悲剧题材吸引观众的原因·····	211
(一)道德感受与审美愉快·····	212
(二)快感与目的性·····	213
二、悲剧的四大要素·····	222
三、悲剧模仿·····	227
第二节 谢 林·····	233
一、谢林悲剧学说的哲学基础·····	234
二、谢林悲剧学说的基本内容和特征·····	236
第三节 黑格尔·····	241
一、黑格尔的基本哲学思想·····	242
二、黑格尔悲剧学说的基本内容和特征·····	243
(一)悲剧冲突的种类·····	244
(二)悲剧冲突的实质·····	248

(三) 悲剧冲突的“和解”	251
(四) 关于悲剧效果	255
三、对黑格尔悲剧学说的简要评价	256
第六章 唯意志论的悲剧学说	259
第一节 叔本华	261
一、唯意志论——叔本华悲剧学说的哲学基础	261
二、叔本华悲剧学说的基本内容和特征	266
第二节 尼 采	270
一、日神和酒神	272
二、悲剧的诞生	273
(一) 作为悲剧最原始形态的合唱	275
(二) 音乐与神话及其在悲剧中的关系和地位	277
(三) 悲剧的衰落与复兴	281
第七章 批判现实主义的悲剧学说	291
第一节 别林斯基	294
一、悲剧的实质	294
二、悲剧创作的若干原则	297
(一) 关于偶然性事件	297
(二) 关于悲剧的对象	298
(三) 关于历史人物的处理	299
三、悲剧史观	301
第二节 车尔尼雪夫斯基	305
一、对悲剧中“命运”观念的分析和批判	306
二、对“必然性”悲剧论的驳斥和否定	312
第八章 马克思恩格斯的悲剧学说	317
第一节 马克思恩格斯悲剧学说产生和形成的历史背景	318
一、马克思恩格斯关于悲剧问题的早期论述	318

二、马克思恩格斯致拉萨尔信的缘由·····	321
第二节 马克思恩格斯悲剧学说的基本内容和特征	
——兼对拉萨尔悲剧观的批判·····	325
一、论点的提出·····	325
二、关于“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”之思考·····	328
三、马克思恩格斯论悲剧创作和题材选择·····	332
第九章 移情学派的悲剧学说·····	343
第一节 移情学派及其理论特征·····	344
第二节 立普斯移情论悲剧学说的基本内容和特征·····	347
一、悲剧的感情与人格价值体验·····	348
二、关于悲剧性·····	356
(一) 造型艺术和诗中的悲剧性 ·····	356
(二) 悲剧性的具体要素 ·····	358
三、性格悲剧与命运悲剧·····	359
四、正义的理想性与命运的崇高性·····	361
第十章 精神分析学派的悲剧学说·····	365
第一节 精神分析学派产生的时代背景和特征·····	366
第二节 精神分析学悲剧学说的基本内容和特征·····	369
一、弗洛伊德的悲剧学说·····	369
(一) 关于“俄狄浦斯情结”·····	369
(二)《哈姆雷特》精神分析·····	372
(三) 悲剧中的精神变态 ·····	373
二、琼斯、霍兰德、拉康、格林悲剧学说简述·····	377
第十一章 新黑格尔主义的悲剧学说·····	387
第一节 新黑格尔主义概况·····	388
第二节 布拉德雷新黑格尔主义悲剧学说的基本内容和特征·····	390

一、对黑格尔悲剧学说的补充和“修正”	391
二、论莎士比亚悲剧的实质	400
(一) 关于莎士比亚悲剧中的人物	400
(二) 关于悲剧冲突	405
(三) 关于“命运”观念	407
第十二章 现代西方悲剧学说	411
第一节 帕克的经验唯心主义悲剧学说	413
一、关于悲剧的本质	415
二、悲剧欣赏中的“悲剧接受”前提	417
三、悲剧与哀情剧的区别和联系	418
四、对若干传统悲剧观的简要批判	421
第二节 雅斯贝尔斯的存在主义悲剧学说	424
一、悲剧的知和表现它的六种类型	425
二、悲剧的基本特征	428
三、悲剧的客观方面	429
四、悲剧的主观方面	430
第三节 苏珊·朗格的符号论悲剧学说	432
——关于“悲剧节奏”之思考	432
第四节 伽达默尔的解释学悲剧学说	439
——关于“悲剧性”之思考	439
附录 西方悲剧发展概略	445

绪 论



悲剧，是崇高的诗，它有一种美，一种冷峻而又壮丽的美。作为一种美的形态，悲剧是美学的一个重要范畴。但是，悲剧的审美特征和本质究竟是什么？这却是个既现实而又古老的问题。自从亚里士多德到今天两千多年过去了，不知有多少哲人和美学大师对之进行了不倦的研究和探索，并提出了各种各样的论点和解释，尽管这些论点和解释存在着种种差异和分歧，但其中不乏闪光之见。本书的任务就是要对自亚里士多德以来西方悲剧理论家们对悲剧所提出的论点和解释作一历史的叙述。

西方悲剧学说史，按其性质来说，是历史美学的一个重要范畴。历史美学有其较为广阔丰富的内涵。它除了指严格意义上的思想和学说外，还包括审美意识史、特别是艺术中的审美心理、审美意识的演变史。现代著名的英国新黑格尔主义哲学家鲍桑葵将广义的历史美学称为“美的艺术史”（the History of Fine Art），将狭义的历史美学称为“美学理论史”（the History of Aesthetic Theory），认为“美的艺术史”是“美学理论史”的前提条件，后者是对前者的哲学分析。“‘美的艺术史’是作为具体现象的实际的审美意识的历史。美学理论是对这一意识的哲学分析。而要对这一意识作哲学分析，一个重要的条件就是要了解这一意识的历史。‘美学理论史’则要探讨审美意识在学术上的表现。”^①西方悲剧学说史严格说来是狭义历史美学的一个分支，是以西方悲剧艺术史的发展为其存在的前提，它的最基本的使命就是要对西方悲剧艺术现象作哲学的思考。因此，对西方悲剧进行哲学思考其实就是在履行艺术科学中的一个分支——艺术哲学的使命。西方悲剧学说史的研究，在任何时候都离不开对西方悲剧艺术史发展的考察。亚里士多德的悲剧学说可谓是西方悲剧学说史的

① 鲍桑葵：《美学史》，商务印书馆 1985 年版（下同），第 6 页。

源头，然而，他的悲剧学说的创立，也是以古代希腊悲剧艺术成就为基础的。没有辉煌灿烂的古代希腊悲剧，就不可能有亚里士多德的悲剧学说。正是从这个意义上，我们完全有理由可以这样说：悲剧学说史的发展是与悲剧艺术史的发展密不可分的。但是，尽管如此，在我们进行悲剧学说史的研究过程中，必须将它们二者区别得清清楚楚。悲剧学说史与悲剧艺术史不同，悲剧艺术史是在悲剧艺术和悲剧诗人的发展中考察历史事件，它必须反映悲剧艺术发展的本来面貌，正确地记录并揭示各个时代悲剧诗人的具体历史个性特征，“它把传说中的一切可疑的和错误的部分清除尽净，而把那可靠的要素取来尽可能地编织成一幅正确而且清楚的图画。它的任务不是重在解释，而是重在事实的探求和记述。”^① 仅有这种对悲剧艺术发展的历史记述还是很不够的，因为悲剧艺术发展的历史联系本身，并不是悲剧理论家们所要探求的终极目的，悲剧理论家们是想通过悲剧发展的历史联系本身，来进一步探究各个时代悲剧艺术所赖以形成和发展的现实条件是什么？这些悲剧艺术都具有些什么样的特征？这些特征的形成同当时的具体时间、地点等环境条件（其中包括政治、经济、文化、军事、法律、宗教乃至传统风俗和民间习惯等条件）有些什么内在的联系？等等，这些都是悲剧学说史研究的任务。悲剧艺术史和悲剧学说史是悲剧艺术科学中两个互相依赖、互相联系的部分。在悲剧理论研究中，如果只有事实（即只有悲剧艺术史的事实记载）而没有理论，那么，这样的事实是模糊的；反之，没有以事实为基础而建立起来的理论，这种理论也将是空泛的、苍白无力的。总之，悲剧艺术史和悲剧学说史都是承担悲剧艺术科学历史使命所必不可少的两个职能部门。

既然悲剧理论研究的主要任务是对悲剧艺术发展史中的事件进行归纳和解释，从而提炼出一般的法则，那么，同其他任何科学理论研究一样，悲剧理论研究也有它自己的规定性。它不可能对任何悲剧艺术现象都能作出穷根究底的解释。因为，实际情形正如德国著名艺术史理论家格罗塞所说的那样：任何一个单个的事物，即使是在它的某个指定的情境里，它的发展和变化也是无穷无尽的，“绝不是我们的能力所能完全捉摸的。我们再也不要想把什么事都来做一个彻底，因为事情原来就是没有底的。科学也不过能够在普通的事情上指明

① 格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆 1984 年版（下同），第 1 页。

现象的规律的关联而已。我们确信任何事物都极有规律性……一切研究都是以先验的公律做基础。只要艺术科学教给了我们一条支配着那一看似没有规律的任意的艺术发展过程的法则，艺术科学也就可以算是尽了它应尽的任务了”，“只要艺术科学能够显示出文化的某种形式和艺术的某种形式间所存在的规律和固定的关系，艺术科学就算已经尽了它的使命”^①。悲剧理论研究就是要从悲剧艺术史发展的纷繁复杂的现象中，发现它们同整个世界的内在联系及其规律，从而揭示出悲剧艺术的本质。而任何一种本质的东西都是被现象所掩盖着的。因此，悲剧理论家们在揭示悲剧艺术本质之前，必须要对种种复杂的悲剧现象作出深刻的解释，这就必然牵涉到艺术科学的两大课题——心理学和社会学。在这两大课题中，前者是属于个体性的，后者则是属于社群性的。当人们在分析一部悲剧作品时，往往首先关心的是这部作品的作者是谁？他是何许人？因为，从某种意义上说，任何一部悲剧艺术作品都是悲剧诗人（或悲剧作家）个性的自我表露。悲剧作品总是倾注着悲剧诗人（或悲剧作家）个人的学识修养、精神气质、立场观点和艺术才能。当然，其中最主要的是他们自身的精神品格即悲剧诗人（或悲剧作家）心理方面的东西。无论是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，还是莎士比亚的《哈姆雷特》，或高乃依的《熙德》，都可以说明这一点。但是，如果将悲剧诗人（或悲剧作家）孤立起来看，那么，就无法对其作品的性质作出全面的合情合理的评价。评价一部悲剧艺术作品的性质，必须把悲剧诗人（或悲剧作家）及其作品放到具体的历史环境中，同他所处的那个时代的具体社会环境或社会背景结合起来，否则，就很难找到该作品形成和产生的真正原因。悲剧理论家们在其研究过程中，如果仅仅限于从悲剧诗人（或悲剧作家）的个人性格中说明悲剧作品的性质，那么，这种研究所得出的结论必然是错误的，这种研究无疑也是失败的。相反，成功的悲剧理论研究往往是将悲剧作品与该作品诞生的整个时代和整个民族联系起来加以考察，因为，悲剧诗人不是孤立的，他是社会化了的人，他自身是受自然规律和社会发展规律所制约的。任何时代的悲剧诗人（或悲剧作家）都是社会性的人，他的作品也只是社会生活的记录和反映。它既反映悲剧诗人（或悲剧作家）个人的品格，又反映整个社会。因此，任何悲剧诗人（或悲剧作家）创作的悲剧作品都是社会化的

^① 格罗塞：《艺术的起源》，第6页。

作品，正是在这个意义上，即使是莎士比亚的悲剧作品也都是通过具体的悲剧诗人而诞生的伟大的社会化的作品，那些离我们今天已经非常遥远的古希腊遗留下来的悲剧杰作的情形也是如此。总之，考察任何时代的任何一部悲剧作品，都应该带着一种历史观和社会观，把具体的悲剧作品放到具体的历史条件中去加以考察。令人遗憾的是，西方悲剧理论家们，在他们的悲剧理论研究中，真正能这样做的并不多。正如马克思主义所认为的那样，人们的世界观决定了人们的方法论。西方学者（无论是古代的还是近代或现代的），由于他们各自受其时代和阶级的局限，因此，体现在对悲剧理论研究的手段和方法上，也往往是程度不同地存在着这样那样的缺陷。正是由于其研究手段和方法上的失误，故必然导致其研究结论的偏颇乃至错误。这一点，我们从本书的正文论述中可以清楚地看到。

西方悲剧学说史的研究，有其特殊性和艰巨性。这种特殊性和艰巨性主要由于它是一门跨学科的研究。首先，作为悲剧学说史的研究本身，它是戏剧理论史研究的一个分支（从这个意义上说，对悲剧的理论研究是属于文艺学美学的一个范畴），但是，悲剧学说史的研究显然不是单单停留在纯粹的文艺学研究的水平上，从某种意义上来说，它更是一种哲学化的研究，属于哲学美学的范畴。其实，悲剧学说史的研究是对文艺学美学和哲学美学研究的一种有机综合。因此，我们也完全可以这样说：所谓的“西方悲剧学说史”，其实就是对西方悲剧艺术史发展的一种哲学思辨。

本书所论及的西方悲剧理论家，他们中的绝大部分首先就是哲学家或美学家，即使是像高乃依这样的专门从事戏剧创作的大师，他们对悲剧理论的阐述，也体现了一种深刻的哲学思辨性。因此，本书的考察手段和论述方式的支点是哲学的。悲剧理论说到底，是人类对于悲剧艺术现象的一种认识和总结。古希腊人以非凡的艺术禀赋开创了悲剧这一重要的戏剧种类，并使自己从中尽情地得以美的陶冶和享受。为了将业已开创的悲剧艺术更有效地适应人类精神活动的需要和更进一步地发展，对之进行理论的总结和概括是极其必要的。亚里士多德悲剧学说的诞生正是应了古代希腊悲剧艺术诞生的吉祥时运。从古希腊“悲剧之父”埃斯库罗斯到今天，人类的“悲剧之舟”在历史的长河中航行了 2500 年。在这 2500 年的历史进程中，悲剧艺术的发展可谓曲折漫长、波澜起伏。与之相对应的是一部对这 2500 年的悲剧艺术发展史予以概括和总结的悲剧学说史。

为了更有助于读者朋友对本书内容的了解，在本书展开详细论述之前，我们有必要将西方悲剧学说史的发展线索作一提纲领式的简要交代，以便给读者朋友在进入“西方悲剧学说史”这一“大观园”之前提供一张便于游览的“导游图”。

亚里士多德的《诗学》是西方悲剧学说史的源头。在这部千古不朽的美学经典中，亚里士多德第一次给悲剧下了定义：悲剧“借引起怜悯与恐惧来使这种情感得以净化”。他一方面认为，“悲剧是由悲剧人物遭受不应遭受的厄运而引起的”；另一方面又认为，悲剧人物遭受厄运是由于他自己的某种过失或人性弱点所致，悲剧人物并非完美无缺，而是与我们十分相似，因此，他的灾祸不可避免。亚里士多德的这种关于灾祸不完全是自取、但又有几分自取的“过失说”，尽管有其片面性，但也在一定程度上体现了素朴的辩证因素。亚里士多德的悲剧学说奠定了西方美学史上“悲剧”这个范畴的基础。他的《诗学》于1498年由G.伐拉用拉丁文翻译出版（威尼斯）不久，即风靡整个欧洲，受到狂热的钻研、校勘、评点、注释。悲剧理论研究者们围绕着亚里士多德提出的“悲剧定义”“净化说”和“过失说”，展开了各种各样的分析和解释。

文艺复兴时期，在沉睡了千年的欧洲悲剧舞台上，重新出现了一片繁荣的景象。就在这悲剧艺术之花竞艳开放的同时，各国的悲剧理论领域也呈现出一派蓬勃生机，涌现出了像特里西诺、斯卡里格、明屠尔诺、钦提奥、卡斯特尔维特洛这样一批杰出的悲剧理论家。他们作为人文主义悲剧学说的主要代表，重新对悲剧艺术作出了新的理论思考，其中，在这方面最有成就的是卡斯特尔维特洛。他就是以翻译亚里士多德的《诗学》并通过对《诗学》作注释提出自己独创性的论点而闻名于世。他极力维护悲剧创作上的时间、地点、情节一致（即后来的“三一律”）原则，从而为文艺复兴的悲（戏）剧创作走向古典主义提供了准则。

17世纪法国古典主义悲剧作家高乃依，他站在自己时代的立场，对古代悲剧理论权威亚里士多德的一些理论观点提出了质疑。他从其自身的创作实践出发，反对亚里士多德的“过失说”，主张在创作中务必谨慎小心，以便“尽量不使我们的主人公犯罪。甚至不让他们的手染上血”^①。他还提出：悲剧表现“崇高的、不平凡的和严肃的行动”，即表现“人所遭遇的巨大灾难”。高乃依

① 《古典文艺理论译丛》（6），人民文学出版社1963年版（下同），第43页。

的悲剧学说，是他在为舞台工作了 50 年之后而得出的经验之谈。他在解释他对亚里士多德理论的态度时指出：他之所以要表述自己的悲剧理论，是旨在“使古老的规则适应近代意趣”，对于亚里士多德的理论，只有紧紧地依附，但不是绝对照搬，才能产生出好的形式。高乃依悲剧学说得以提出的另一个重要原因是，以往的一些对亚里士多德的悲剧学说作解释的学者，他们普遍缺乏舞台经验，因此，就根本不可能对这位古代权威的经典悲剧理论作充分而又准确的论证。高乃依的悲剧学说的确是在亚里士多德学说的基础上有所发展和独创，因此，得到了后人的高度评价。吉尔伯特和库恩在谈到高乃依的理论贡献时称他是：在许多富有创造性的悲剧作家中，“第一个把严峻的法则当作理想的殉道者，他心甘情愿地为此受难，在这方面，他是所有诗人的光辉榜样”^①。

布瓦洛和埃弗蒙分别代表了法国文坛“古今之争”的两派。他们在悲剧理论上也同样提出了“崇古薄今”和“崇今薄古”的理论主张。布瓦洛主张悲剧创作必须坚持“三一律”，埃弗蒙则对现代悲剧提出革新的要求，甚至主张现代悲剧应放弃“神性题材”。在上述的“古今之争”中，尽管当时布瓦洛的“崇古”悲剧理论对法国乃至整个欧洲剧坛影响很大，但埃弗蒙的观点也代表了一种新的戏剧发展方向，具有很强的生命力。正是由于埃弗蒙理论的存在，所以，构成了布瓦洛的悲剧理论并非独霸剧坛的局面。

古典主义悲剧理论并非仅仅局限于法国，在英国，德莱顿是古典主义悲剧理论的杰出代表。英国古典主义和法国古典主义一样，都是从文艺复兴时期的人文主义转变而来，但英国古典主义和法国古典主义又有不同，前者是诞生于资产阶级进行革命和斯图亚特王朝复辟的时代，而后者则产生于新兴资产阶级迫切要求加强封建王权的时代。因此，英国古典主义明显地分成两大派系：一派是以革命诗人弥尔顿为核心的所谓“古典主义民主派”；另一派是以王政复辟时期的“桂冠诗人”德莱顿为代表的所谓“古典主义保守派”。弥尔顿在戏剧理论方面的唯一贡献是写过一篇《论称为悲剧的戏剧诗》（1671 年）的文章，但此文则是仅仅停留在对亚里士多德悲剧学说简单复述的水平上，并没有多少独创性的见解。而德莱顿却在这一方面作出了远远优胜于前者的重大理论贡献。他在《悲剧批评的基础》专论中，就悲剧中的人物行为、

^① 吉尔伯特、库恩：《美学史》，上海译文出版社 1989 年版，第 263 页。