

THE DEATH OF TRAGEDY

[美]乔治·斯坦纳(George Steiner) 著

陈军 陶侠 译

悲剧之死

可以预见的是，与尼采的《悲剧的诞生》一样，《悲剧之死》也将会给中国戏剧学界的悲剧研究带来新思路，甚至给整个文化界带来全新的启发。

浙江工商大学出版社
ZHEJIANG GONGSHANG UNIVERSITY PRESS

浙江工商大学比较文学与世界文学重点学科学术著作出版基金资助出版

悲剧之死

[美]乔治·斯坦纳(George Steiner) 著

陈 军 昀 侠 译



浙江工商大学出版社
ZHEJIANG GONGSHANG UNIVERSITY PRESS

图字:11-2016-253 号

图书在版编目(CIP)数据

悲剧之死 / (美) 乔治·斯坦纳著; 陈军, 昀侠译. —杭州: 浙江工商大学出版社, 2018. 2

书名原文: The Death of Tragedy

ISBN 978-7-5178-2192-2

I. ①悲… II. ①乔… ②陈… ③昀… III. ①悲剧—文学研究 IV. ①I053

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 113133 号

THE DEATH OF TRAGEDY

by George Steiner

Copyright © 1961, 1980 by George Steiner

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc.

through Bardou-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright © (year)

by Zhejiang Gongshang University Press

ALL RIGHTS RESERVED

悲剧之死

[美] 乔治·斯坦纳(George Steiner) 著

陈 军 昀 侠 译

| | |
|------|--|
| 责任编辑 | 田 慧 |
| 封面设计 | 林朦朦 |
| 责任印制 | 包建辉 |
| 出版发行 | 浙江工商大学出版社 (杭州市教工路 198 号 邮政编码 310012) (E-mail: zjgsupress@163.com) (网址: http://www.zjgsupress.com) 电话: 0571-88904980, 88831806(传真) |
| 排 版 | 杭州朝曦图文设计有限公司 |
| 印 刷 | 杭州恒力通印务有限公司 |
| 开 本 | 710mm×1000mm 1/16 |
| 印 张 | 16.75 |
| 字 数 | 241 千 |
| 版 次 | 2018 年 2 月第 1 版 2018 年 2 月第 1 次印刷 |
| 书 号 | ISBN 978-7-5178-2192-2 |
| 定 价 | 48.00 元 |

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江工商大学出版社营销部邮购电话 0571-88904970

谁是悲剧的“敌人”？（译者序）^①

20世纪30年代以来，欧美戏剧学界兴起了一种“悲剧已死”的论调。关于此话题，凭着博闻强识和对文学的感受力，在中国大陆翻译界和比较文学界享有盛名的乔治·斯坦纳写下了名噪一时的《悲剧之死》。该书自1961年问世以来，风行欧美戏剧学界，至今仍为欧美大学悲剧研究的必读书目。

说到“悲剧之死”，很难不让人联想起尼采和他的《悲剧的诞生》。熟悉尼采的朋友一定知道，这本说“悲剧诞生”的书首先花费大量笔墨描述了悲剧的衰亡，在为悲剧把完脉后，尼采热情洋溢地宣称悲剧精神将在未来的德国舞台复兴。然而，距尼采的预言还不到一百年，后生斯坦纳便迫不及待地宣判了悲剧的死亡及其复兴的无望。

尼采的预言真的落空了吗？到底是谁“杀死”了悲剧，谁是悲剧的“敌人”？



斯坦纳所说的“悲剧”——有时称为“高悲剧”(high tragedy)、“纯粹悲剧”(absolute tragedy)——是指表达“人之在世的极端消极、绝望的看法”^②的戏剧。而且，作者特别强调，“在世的消极与绝望”这一人类命运一方面像“原罪”那般是与生俱来的，或者说是必然的；^③另一方面，上述悲剧命运

① 译序发表于《戏剧艺术》2014年第6期。

② George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, foreword xii.

③ George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, foreword xi.

是“不能被完全理解”从而被我们用“理性的严谨来克服”^①的。要言之，“悲剧”就是用戏剧的方式展示“人类是有限的且无法被拯救的”这样一种世界观。此外，斯坦纳还指出，东方人的世界观（东方艺术只有暴力、悲伤和天灾）和犹太人的世界观（上帝是正义而合理的）与“悲剧”是不相容的，“悲剧世界观”为西方人所独有。即便如此，“高悲剧”在西方也极为罕见，比如，在斯坦纳看来，古希腊悲剧中的《七将攻忒拜》《俄狄浦斯王》《安提戈涅》《希波吕托斯》和《酒神的伴侣》才是“高悲剧”，而拥有积极解决方案和救赎的戏剧如《俄瑞斯忒亚》和《俄狄浦斯在科洛诺斯》则不属于此列。

那么，悲剧为什么会死亡？

斯坦纳在《悲剧之死》中屡次强调，“悲剧”在17世纪走到了尽头。他说“富有想象力的社会生活的某些本质性的要素——流行于从埃斯库罗斯到拉辛的时代——在17世纪以后就从西方意识中退出了，即17世纪是悲剧历史的‘分界线’”^②。17世纪前后，西方人的世界观发生了巨变，人摆脱了“自然”秩序，不再把自己想象为依附在“由习俗、宗教和政治传统以及社会等级构成的稳固结构中”^③的某种固定形象，而是把自己设想为应该而且能够运用理性和智慧来完善、筹划、主宰自己生活的现代人。在斯坦纳看来，这一世界观的转变对于悲剧的衰落是决定性的。比如，浪漫主义的救赎悲剧（歌德、席勒的悲剧作品）就源于人能够完善自己这样的现代观念——真正的“高悲剧”是不存在任何救赎的。再比如，普通人曾经只能以被嘲讽的方式出现在喜剧中；悲剧的舞台属于高贵者，且高贵的英雄为百姓的生活创造价值和意义。如今，老百姓运用理性和智慧主宰自己的生活，再无须仰赖英雄或神为自己开辟道路，在此自由、平等观念的影响下，普通人也光明正大地登上了悲剧的舞台，结果，韵文的庄重感、仪式感被散

① George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, p. 8.

② George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, p. 113—114.

③ George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, p. 137.

文的随意性、日常性取代，高贵者维系国家、民族的悲剧行动则被普通人偶然的琐碎事件取代。在这样的大背景下，尽管 19 世纪的毕希纳创作出了堪比古希腊悲剧的“底层悲剧”，但总体上，斯坦纳认为，现代悲剧的格调随着人物身份的降格而下降。悲剧为什么会死？不因别的，现代人自主自觉的理性“杀死”了悲剧。斯坦纳如是说。

大概是英雄所见略同，斯坦纳所描述的悲剧的敌人及悲剧衰亡后的舞台景象与尼采的描述出奇一致。令人惊讶的是，与斯坦纳相比，尼采把悲剧衰亡的时间往前推了将近 2000 年，并锁定了一个具体的悲剧的“敌人”——苏格拉底。

尼采眼中的悲剧确实如同斯坦纳说的那样，展示着人类无可救药的难解命运。尼采同时还强调，悲剧主人公要有酒神似的“直面惨淡人生”的热情和亢奋精神，与悲剧的命运抗争。然而，运用理性和逻辑来理解生活的“思想家”“理论家”苏格拉底破坏了酒神精神。尼采认为，苏格拉底把追求人的智慧看作最高的渴求，在此渴求面前，人和生活不再神秘莫测。如此，酒神被具有苏格拉底式追求的剧作家（以欧里庇得斯为代表）赶出了剧场，他们运用“神机妙算”来调和世俗生活，并且“相信知识能改造世界，科学能指导人生，事实上真的把个人引诱到可以解决的任务这个最狭窄的范围内”^①。尼采断言，苏格拉底把生活条分缕析的“冷静气质”与“非理性”“五光十色”“错综复杂”且带着迷狂色彩的悲剧是格格不入的。^②

科学、理性破坏悲剧的诗意，这几乎已经是常识了。可是我们不免要问，苏格拉底并非自然科学家，而是追求人生智慧的哲人，高深的苏格拉底真的如此“浅薄陋俗”，看不到人生的复杂难解？这个问题的另一种表述是，理性、智慧或者说苏格拉底式哲学真的是悲剧的敌人吗？

苏格拉底的名言“知道自己无知”并不是随便说说的。若仔细琢磨柏拉图笔下的苏格拉底，我们会发现，苏格拉底总是在提问和辩论，从对话的

① 尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，北京：生活·读书·新知三联书店，1986年，第76页。

② 尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，北京：生活·读书·新知三联书店，1986年，第58页。

表面来看，他总是在不断地辩驳中否定着对方的答案，他似乎全知，但往往又只是让回答者因矛盾而出丑或陷入尴尬，并没有给出问题的全部答案。比如，苏格拉底在《理想国》中批评诗是对理念的模仿的模仿，与真理隔三层，可问题是，理念或者说生活的真理具体又是什么呢？苏格拉底给出了答案吗？没有。我们顶多从对话中了解到生活的真理是可以被思考和追求的。再者，我们都非常熟悉苏格拉底对诗的批评态度，可是他到底批评诗的什么呢？同样在《理想国》中，苏格拉底批评诗人笔下的英雄面临灾难和悲剧时哭哭啼啼的，毫无男子汉气概。值得注意的是，他似乎从没批评过诗人描写人生的困境、有限和难解。是不是可以说，智慧且全知的苏格拉底对所有答案的否定意味着他早已洞见人生的有限性和悲剧性？

结合柏拉图笔下的苏格拉底对真理的思考和对诗的批评，如果没理解错的话，我们可以说，苏格拉底运用理性和智慧不为别的，就为了学习和实践如何面对（而不是解决）人之有限、人之终有一死的命运。与之相应的，苏格拉底的“冷静气质”并非源于找到解决人之有限的自信，毋宁说，苏格拉底与诗人笔下的英雄们对待人之有限的态度不同。面对死亡，英雄们往往丧失理智，哭哭啼啼，不成体统。苏格拉底则毫无惧色，既不啼哭，也不大义凛然，而是“冷静”，用哲学的话说是对“有死性”泰然处之。

这样看来，尼采大概错了，柏拉图笔下的苏格拉底及他所代表的理性和智慧分明极为接近悲剧，甚至就是悲剧性的。试想，一个人不仅洞察到自己对生活事实上一无所知，找不到解决“有死性”及让人永生的办法，还要学着去承受和面对，而不是在神龛里或世俗生活中寻找避难所，这不正接近尼采心心念念的悲剧英雄吗？从这个角度说，柏拉图笔下的苏格拉底不仅与悲剧极为接近，甚至可以说，哲人苏格拉底以理性和智慧“冷静”地拆解生活中的各种道理、价值和信仰，最终获得一种对死亡、人之有限的悲剧命运泰然处之的态度；尼采批判苏格拉底，召唤人们重拾酒神精神，把必然有限的人生看成艺术作品，在审美中凭靠悲剧艺术来直面惨淡的人生，这两者极为接近。

理性和智慧或者说柏拉图笔下的哲人苏格拉底与悲剧是敌对关系，并不完全成立，事实上，这两者在某些方面是极为接近的（说接近是因为多少

还有差别，而且两者的差别所造成的苏格拉底与悲剧的冲突是一个更为有趣且复杂的话题。需记下一笔的是，苏格拉底与悲剧的冲突不仅没有“杀死”悲剧，反而保护了悲剧，在此不做论述）。我们顶多可以断言，乐观地认定人能够凭理性和智慧自主自觉地解决人的有限性，这才是悲剧真正的敌人。

二

悲剧的敌人仅仅是尼采所批判的乐观的理性和智慧吗？恐怕没有那么简单。我们还是从斯坦纳提及但没有展开论述的荒诞派戏剧说起。

斯坦纳在《悲剧之死》的前言中提到，以贝克特、尤内斯库的剧作为代表的荒诞派戏剧尽管表达了人生虚无的主题，但它们并不属于他要讨论的“悲剧”^①。他在书的结尾点到了原因：缺少人物行动和人物自然对话的舞台作品不是戏剧，而是“反戏剧”^②。按照斯坦纳的意思，如果从是否展示人之有限的角度来说，荒诞派作家和索福克勒斯等悲剧诗人的气质确实相同。然而，从戏剧主人公面对人之有限的表现来说，荒诞派作家和索福克勒斯等人便不属于同一个“悲剧”传统：面对人之有限的命运，荒诞派作品的主人公缺少行动，因而它首先不属于戏剧，于是也就谈不上是否为悲剧。换句话说，斯坦纳主要从艺术体裁的角度否定了荒诞派作品的悲剧属性。

我们还记得，尼采在《悲剧的诞生》中高扬悲剧主人公酒神似的“直面惨淡人生”的热情和亢奋精神，他们与悲剧命运抗争并享受这种抗争。那么，从尼采的角度来看，荒诞派戏剧一定不是他所期待的悲剧。且看尤内斯库的代表作《秃头歌女》中冷漠的马丁夫妇和斯密斯夫妇，贝克特笔下百无聊赖的弗拉基米尔和爱斯特拉冈，这些戏剧主人公除了在日常琐事中消沉、叹息、呢喃，有哪一个带着酒神的热情和亢奋向终将一死的悲剧命运

^① George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, foreword xii.

^② George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, p. 350.

抗争呢？

无论从斯坦纳的角度看，还是以尼采的标准衡量，荒诞派作品中主人公的不行动是该类剧作无法登入“高悲剧”殿堂的根源。那么，抛开荒诞派作品是否为“戏剧”这个话题，我们不妨追问，是什么导致了荒诞派戏剧人物的不行动？

尼采的答案是乐观的理性主义。世纪之交的尼采极为敏锐地感知到一股悲观主义的风潮正肆虐欧洲，他认为，这种悲观主义是苏格拉底式的乐观理性主义生发出来的。尼采的逻辑是，当人运用理性和智慧自以为是地在“神机妙算”或科学知识中找到了人生谜局的答案后，发现情况并没有好转，于是人顺理成章地从乐观转向了悲观绝望（注意，尼采也提倡悲观主义，但他的悲观主义是强悍的，与乐观主义导致的悲观消沉不同）。此悲观主义对戏剧的影响是决定性的，我们可以看到，西方悲剧从19世纪的毕希纳戏剧，19世纪和20世纪之交的易卜生和契诃夫的戏剧，梅特林克和斯特林堡的象征主义戏剧，再到20世纪萨特、加缪的存在主义戏剧等，无一不散发着尼采所“鄙夷”的悲观消沉气息，荒诞派人物的不行动堪称尼采所批判的悲观主义的极致表现。

我们不免再次疑惑了，尼采的警告在先，易卜生、契诃夫，尤其是萨特、加缪还有荒诞派作家在后，尼采为何没能力挽狂澜改变人类精神的走向，或者为什么没有人听从大师的箴言？

也许不是没人听，现代、后现代理论家和众多诗人中，奉尼采为精神导师者难道还少吗？是不是听多了，或者，除了尼采所批判的乐观理性主义以及由此生发出来的悲观主义，尼采自身是否也是导致西方人陷入悲观主义的罪魁祸首之一？

前面我们提到，柏拉图笔下的苏格拉底毕生追求理性和智慧，以习得对“有死性”泰然处之的品质，从这个角度说，苏格拉底不仅不是尼采所批判的悲剧的敌人，甚至，他与尼采本人的追求也是相近的。值得注意的是，苏格拉底追求的品质固然高贵，但不具有普遍性。因为，据某些政治哲学家断言，对死亡和人之有限泰然处之的品质是个别天性高贵的人经过长期艰苦磨炼才能具备的，大多数人恐惧死亡，害怕有限的必然命运，并且没有

条件经历或承受不了残酷的心智锻炼，难道不是吗？！柏拉图笔下的苏格拉底在辩论时尽管言辞犀利，但又总显得遮遮掩掩，观点颠来倒去，对于让人恐惧和害怕的事物，他只是谨慎地点到即止，从不坦言。这大概是在用理性和智慧遮蔽令人恐惧的悲剧命运吧？明白了这个道理，我们也就不难理解斯坦纳在《悲剧之死》前言中的提醒：“纯粹悲剧”对“人类的理性与情感来说几乎是不堪忍受的”^①。

与哲人苏格拉底的精神气质极为接近的尼采却不像古典哲人那么谨慎^②。如前所述，他认为人们面对有限的悲剧命运，最好的办法不是回避，而是把人生变成艺术品，重拾酒神的热情来“直面惨淡的人生”。尼采之后，现代以来的哲学家循着尼采开辟的道路，号召大家不断与各种未经同意便附加在我们身上的人生观、世界观和价值观做斗争，以便走向自由和解放，而诗和艺术是其中最重要的斗争武器。比如，20世纪以来风靡学界的存在主义哲学，本质上不就是应和尼采的感召，带领我们这些普罗大众^③，朝着美学王国进军，不断地重估甚至摧毁各类价值的根基，以便获得精神的最高解放吗？

① George Steiner. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996, foreword xi-xii.

② 古典哲人如柏拉图意识到真理对习俗、传统有巨大的破坏作用，所以在向普通大众发表意见的时候往往采用隐微写作，有意隐瞒部分真理。尼采则认为，普通大众根本不会涉猎高深的事物，各种各样的学者和“知识人”才会关注哲学。为此，尼采一方面采用隐微写作，另一方面又坦白自己的写作技巧。其目的是，一方面攻击现代启蒙学者，另一方面用真正的哲学来诱导未来的哲学家。所以，从古典哲人的写作技巧看，尼采是狂放而不谨慎的（参见张文涛：《尼采六论——哲学与政治》，华东师范大学出版社2007年版）。

③ 需提请读者注意，尼采说自己“从来不对群众宣讲什么”，他的思想对“群众”来说是无法消受的毒药。因此，所谓的“重拾酒神的热情来直面惨淡的人生”是尼采对像他一样的真正的哲学家、“超人”的告诫。尼采看来，价值是人生存的必需品，“群众”必须要生活在确定的价值中，“重拾酒神的热情来直面惨淡的人生”这样的生活只适合哲学家，而不适合“群众”。尼采憎恨那些不懂得“哲人”与“群众”在精神上的差异，却试图反对并抹平这种差异的现代“知识人”（参见张文涛：《尼采六论——哲学与政治》，华东师范大学出版社2007年版）。适得其反的是，从现实情况看，他的箴言似乎没有唤醒多少真正的哲学家，反而造出了大量他所憎恨的“知识人”。

可以说,尼采把苏格拉底的理性和智慧变成了诗和艺术,同时把苏格拉底遮掩的人生的有限性转化成诗和艺术所描绘的悲剧命运,并暴露在所有人面前,最后,更号召我们抛弃苏格拉底的泰然处之,而去拥抱酒神,沉醉于迷狂。

问题大概就出在这里:人难道能够打起精神承受置身深渊而永不得救这样阴郁的命运吗?尼采是不是又错了?直面悲剧的现代人确实被他灌醉了,但是他们似乎没有能力重拾酒神精神,而是趴倒在地不愿醒来。且看,不正是现代人纵身跃入命运深渊后的痛苦和绝望才孕育出了易卜生《野鸭》中绝望的雅马尔,契诃夫笔下忧郁的三姐妹,还有荒诞派戏剧里失去对话能力和行动力的“木偶人”吗?不妨拿索福克勒斯笔下的安提戈涅来打个比方。大义凛然、毫不畏死的安提戈涅最终自杀了,不为别的,就为洞察到了命运的深渊。一出场,安提戈涅怀揣着对神的绝对信仰,勇敢地公开对抗克瑞翁,她认定自己埋葬哥哥的行为无论如何都是正义的,会带给自己荣耀和永生,丝毫不觉得自己是悲剧的。然而,在同克瑞翁激辩过后,她看到了自己信仰的有限性,极度怀疑自己信奉的神真的会带给自己荣耀和永生,她承受不了,自尽而亡。我们完全可以说,现代悲剧舞台上的主人公甫一出场便是已然意识到有限性且承受不了有限性的安提戈涅。

尼采的精神极为接近苏格拉底,但只是接近。他掀开了苏格拉底的理性和智慧对悲剧命运的遮蔽,公开呼唤酒神,结果适得其反,酒神隐遁了。斯坦纳说悲剧的衰亡始于17世纪,这是对的,但悲剧的敌人不仅仅只是找到人生答案的乐观理性主义者,还有那些深深地热爱艺术,指望艺术救苦救难的诗人和哲人。

陈 军

2016年1月

致 谢

简要地说,这本书最早是作为普林斯顿大学高斯研讨班的研讨材料。那些参加了研讨班的人一定知道,我对 R. P. 布莱克默(R. P. Blackmur)主席和我们间的多次交流,以及对 E. B. E. 伯格霍夫(E. B. E. Borgerhoff)教授和爱德华·科恩(Edward Cone)教授博学而谨慎之做派的感谢和敬佩。此外,我还想特别感谢罗杰·塞森斯(Roger Sessions),由于他的出现,研讨变得热烈而有水准。

因为普林斯顿大学人文学科比较文学培育工作委员会负责管理的福特基金的资助,我才能够把这部书稿扩充成如今的形式。在做兼职教员的情况下,这些资助让我能够继续自己的研究。我把最诚挚的感谢献给惠特尼·奥茨(Whitney Oates)教授和 R. 施拉特(R. Schlatter)教授。这本书并没有准确地体现其博学的资助者们的想法,这让我更加欣慰。不过,作者倾向于做反叛者,甚至反对宽容大度的人。

我要特别感谢我的编辑,艾尔弗雷德·克诺夫出版社(Alfred A. Knopf, Inc)的罗伯特·匹克(Robert Pick)先生。在编辑过程中,他的建议和他对本书的喜爱对我来说都非常有价值。

无论如何,这本书大部分内容受益于我父亲。我在书中讨论的那些戏剧,最早是由父亲读给我听,带我去看的。如果我能用好几种语言处理文学,那是因为我父亲从一开始就拒绝接受狭隘民族主义的思想观念。最重要的是,父亲用亲身经历教导我,伟大的艺术并不专属于行家和学者,毋宁说,它会被那些对生活充满热情的人所领会和深爱。

乔治·斯坦纳

银河系丛书版前言

可以为 20 年前的著作撰写一篇新的前言是一项似是而非的荣耀。一是作者已经不是当年的那个作者。二是读者也不一样了。这两方面的考虑都是实实在在的。时至今日,我不会像 1960 年以前那样阅读并试图阐释《悲剧之死》中援引的文字。不过,这种转变更令人困惑的地方在于,我甚至都不像以前那样理解我自己。自然,这本书已经有了它自己的生命。它多少跳出了我(不准确的)记忆中它的论述目标和方式。它已经催生出了一类二次文献。其他读者曾赞同或反对其观点,曾提议补充和校正,曾为他们自己的目的而使用这个或那个章节。今天,这些外部的解读一定会在某种程度上交织进我自己的解读。

如果重写《悲剧之死》(我过去最中意的批评者,他痛惜这么好的一个题目被浪费在这样一本书上),我将尝试改变,将重点落在两个关键点上。此外,我还将设法展开一个主题——据我现在看来,它从一开始就是论题中固有的,只是我当时不敢或者没有能力去阐明。

这本书一开始就强调公元前 5 世纪在雅典上演的“高悲剧”(high tragedy)的绝对独特性。尽管比较人类学启发我们把古希腊悲剧与更古老、更普遍的仪式性和模拟性的活动相联系,但是,事实上,埃斯库罗斯^①、索福克勒斯^②

① 埃斯库罗斯(Aeschylus, 525 BC—456 BC),古希腊悲剧家。著有《七将攻忒拜》(*The Seven Against Thebes*, 467 BC)、《被缚的普罗米修斯》(*Prometheus Bound*, c. 430 BC)、《乞援人》(*The Suppliants*, 423 BC)、《阿伽门农》(*Agamemnon*, 458 BC)等。(以下如无特殊说明,均为译注。)

② 索福克勒斯(Sophocles, 496 BC—406 BC),古希腊悲剧家。著有《俄狄浦斯王》(*Oedipus the King*, 429 BC)、《安提戈涅》(*Antigone*, 441 BC)、《俄狄浦斯在科罗诺斯》(*Oedipus at Colonus*, 406 BC)等。

和欧里庇得斯^①的戏剧不仅在境界上,而且在形式和技巧上都是独一无二的。无论多么富于表现力的丰收或者季节性的仪式,无论多么复杂精巧的东南亚舞剧(dance-drama),在意义之取之不尽、手法之凝练精简及创作的个体权威上,都根本不能与希腊古典悲剧相比。曾有人振振有词地辩称,按照其流传至今的样子来看,古希腊戏剧是由埃斯库罗斯发明的,这反映了一种十分罕见的情况,即个别天才独自创造了某种重要的艺术模式。但是,即使严格说来事实并非如此,即使埃斯库罗斯式的戏剧起源于由史诗语法、公众熟知的神话、抒情哀歌及我们在梭伦身上看到的压迫公民和个人事务的伦理政治的假设所组成的多重背景,这类戏剧仍然构成了一种绝无仅有的现象。没有其他希腊城邦,也没有别的古老文明产生过任何类似公元前5世纪阿提卡^②悲剧的东西。事实上,阿提卡悲剧如此明确地体现出哲学与诗的力量之一致,以至于它仅在短期内繁兴,大概只有75年或者不到。

在这一点上,本书是毫不含糊的。我原本应该说得更明白的是这个事实,即在现存的全部古希腊悲剧中,那些以纯粹的形式表现“悲剧”、赋予“悲剧”这个词以我在讨论中从始至终力求的严谨性和重要性的作品寥寥无几。我所定义的严格意义上的“悲剧”,是对一种现实观的戏剧呈现,或者更准确地说,是对一种现实观的戏剧实验。在这种现实观中,人类被认为是这个世界里不受欢迎的客人。人的这种疏离(德语单词 Unheimlichkeit 精确地传达了“被强推出门外的人”这层意思)的来源是多样的。它们可能是“人之堕落”或原始惩罚的字面的或隐喻性的结果。它们可能根植于某种与人之天性不可分割的不自量力或自我伤害的宿命。在最极端的情况下,人类与一个敌视人类的世界的疏离,或是人涉足这个世界的致命

① 欧里庇得斯(Euripides, 485/480 BC—406 BC),古希腊悲剧家。著有《美狄亚》(Medea, 431 BC)、《希波吕托斯》(Hippolytus, 428 BC)、《酒神的伴侣》(The Bassarids, 405 BC)等。

② 希腊中东部区名,南和东濒爱琴海。公元前13世纪时已建独立居民点,有海上贸易。首府雅典。古希腊的哲人苏格拉底、柏拉图,戏剧家阿里斯托芬、埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯均活跃于此。

后果,可以看作是世界万物中的某种恶意或邪恶的否定(神的敌意)导致的。但是,纯粹的悲剧(absolute tragedy)只存在于索福克勒斯式的揭示了实质性真理的陈述“最好是从未出生”,以及由李尔王的五次“绝不”所清晰表述的有关人类命运之洞见的总结中。

揭示这种绝望的形而上学的剧作包括:《七将攻忒拜》^①《俄狄浦斯王》《安提戈涅》《希波吕托斯》,尤其是《酒神的伴侣》。它们不包括诸如《俄瑞斯忒亚》和《俄狄浦斯在科罗诺斯》(虽然其收场白使人误以为它是纯粹的悲剧)这样拥有积极解决方案的或者英雄式救赎的戏剧。纯粹的悲剧——在这里,人类被塑造为尘世中多余的生命,被视作“供上帝像纨绔子弟拍死苍蝇那样杀戮取乐”的对象——对人类的理性与情感来说几乎是不堪忍受的。因此,只有极少数的例子严格地表明了上述悲剧观念。我的这项研究本应该把这种分类做得更明晰,更详尽地区分“纯粹”的悲剧和“温和”的悲剧的神学意义。

我在《悲剧之死》的结尾提出这个观点,即贝克特^②及“荒诞派剧作家”的剧作不会改变“悲剧已死”这个结论,“高悲剧戏剧”不再是天然有效的戏剧类型。我依然确信事实就是如此,并确信我们世纪的戏剧大师是克洛岱尔^③、蒙特朗^④

① 《七将攻忒拜》(*Seven Against Thebes*, 476 BC),埃斯库罗斯悲剧,讲述忒拜王子为争夺王位而自相残杀致死的故事。

② 贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989),爱尔兰剧作家。著有戏剧《等待戈多》(*Waiting for Godot*, 1953)、《美好的日子》(*Happy Days*, 1961)等。

③ 克洛岱尔(Paul Claudel, 1868—1955),法国诗人、剧作家。著有《正午的分界》(*Le Partage de Midi*, 1906)、《哥伦布之书》(*Le Livre de Christophe Colomb*, 1928)、《缎子鞋》(*Le Soulier de satin*, 1931)、《火刑台上的贞德》(*Jeanne d'Arc au bûcher*, 1939)等。

④ 蒙特朗(Henry de Montherlant, 1895—1972),法国小说家、剧作家。著有《圣地亚哥的主》(*Le Maître de Santiago*, 1947)等。

和布莱希特^①(洛尔卡^②过于简洁、抒情)。但是论述本应更充分,我本应设法说明,由于荒诞派作家所表达的荒芜和虚无主义,以及贝克特的极简抽象主义诗学为何属于讽刺剧和逻辑、语义学上的闹剧的范畴,而不属于悲剧。如果将其划入悲剧,就好比把贝克特、尤内斯库^③和品特^④最好的作品归入萨提尔剧^⑤,好比说《美好的日子》是遥远的“普罗米修斯”的讽刺收场白。如果最近出现过一位真正意义上的悲剧作家,他可能是爱德华·邦德^⑥。但是,他的《中了》和对《李尔王》的改编都是文学化的,几近于对悲剧形式之本质及衰亡的学术思考,而不是独立的创作或再创作。

第三个观点是本书的核心之一。本书暗示了真正的悲剧和莎士比亚式的“悲剧”之间的根本分歧,但没有充分论述,也没有坚持到底。我曾提到,只有极个别作家选择用戏剧的方式表达一种对人之为在世的极端消极、

① 布莱希特(Bertolt Brecht, 1898—1956),德国诗人、剧作家、话剧导演。著有《大胆妈妈和她的孩子们》(*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1941)、《四川好人》(*Der gute Mensch von Sezuan*, 1943)、《伽利略传》(*Leben des Galilei*, 1943)、《高加索灰阑记》(*Der kaukasische Kreidekreis*, 1948),戏剧理论作品《现代戏剧就是叙事体戏剧》(*The Modern Theatre Is the Epic Theatre*, 1930)、《梅辛考夫对话录》(*Dialogue aus dem Messingkauf*, 1963)等。

② 洛尔卡(Jesús García Lorca, 1898—1936),西班牙诗人、剧作家。著有《蝴蝶的诅咒》(*El maleficio de la mariposa*, 1920)等。

③ 尤内斯库(Eugène Ionesco, 1909—1994),罗马尼亚剧作家。著有《秃头歌女》(*The Bald Prima Donna*, 1948)、《椅子》(*The Chairs*, 1952)等。

④ 品特(Harold Pinter, 1930—2008),英国剧作家。有《生日宴会》(*The Birthday Party*, 1957)等。

⑤ 萨提尔剧(satyre-plays),又译羊人剧。萨提尔是狄俄尼索斯的伙伴,多利安人也称之为“提特洛奥伊”(Tityroi),他们被认为是森林与大山中的一种半人半兽且地位稍低的神。萨提尔看上去像山羊,有角、长长的尾巴及蹄状的脚掌。

⑥ 爱德华·邦德(Edward Bond, 1934—),英国的剧作家、导演、诗人及理论家。有《中了》(*Bingo*, 1973)等。

绝望的看法。这些人包括古希腊悲剧家、拉辛^①、毕希纳^②，以及——在某种意义上——斯特林堡^③。这种观点也赋予了《李尔王》和《雅典的泰门》以生命。莎士比亚其他成熟的悲剧在关于补救、人性光辉，以及国家和共同体的恢复的问题上持相反论调，而且这种反调强烈到了近乎决然的程度。如果先前的灾难和不幸给它们直接贡献了改良之道，福丁布拉斯^④治理下的丹麦和马尔康^⑤掌权下的苏格兰将会非常宜于生活。《奥赛罗》中的灾难尽管是毁灭性的，但说到底，还是太过微不足道，它的平凡琐碎和纯粹偶然的特征，都因华丽的修辞变得强烈，同时又被隐约削弱。诚如约翰逊博士所见，莎士比亚的才能并不天生是悲剧的。因为它如此包罗万象，能够容纳形形色色经验秩序的共时性和多元性——即使在阿特柔斯家里，也有人在庆祝生日或开玩笑——莎士比亚的世界观是悲喜剧式的。只有《李尔王》和《雅典的泰门》——一个古怪的也许被删节过的文本，其与《李尔王》的密切关联明显却难以厘清——是真正的例外。

因此，从某种程度而言，在写作本书时，我并没有清楚地领悟，莎士比亚的悲剧并非纯粹悲剧模式的复兴或人文主义式变体。按照悲喜剧的和“现实主义”的标准，它们毋宁说是对这种模式的拒斥。悲剧的理想在拉辛那里仍然具有完全的效力。从这一研究结果可能或许应该得出比我 20 年

① 拉辛(Jean Racine, 1639—1699)，法国剧作家。著有《安德洛玛刻》(*Andromaque*, 1667)、《伊菲格涅亚》(*Iphigénie*, 1674)、《费德尔》(*Phèdre*, 1677)、《阿达莉》(*Athalie*, 1691)等。

② 毕希纳(Karl Georg Büchner, 1813—1837)，德国剧作家。著有戏剧《丹东之死》(*Dantons Tod*, 1835)、《莱昂瑟与莱娜》(*Leonce und Lena*, 1836)、《沃依采克》(*Woyzeck*, 1837, 未完成)，短篇小说《伦茨》(*Lenz*, 1835)等。

③ 斯特林堡(August Strindberg, 1849—1912)，瑞典剧作家。著有《奥洛夫老师》(*Master Olof*, 1872)、《父亲》(*The Father*, 1887)、《朱丽小姐》(*Miss Julie*, 1888)、《债权人》(*Creditors*, 1889)、《到大马士革去》(*To Damascus*, 第一、二部, 1898, 第三部, 1904)、《死亡之舞》(*The Death of Dance*, 1900)、《一出梦的戏剧》(*A Dream Play*, 1902)、《鬼魂奏鸣曲》(*The Spook Sonata*, 1907)等。

④ 福丁布拉斯(Fortinbras)，《哈姆雷特》中的人物，挪威国王老福丁布拉斯的侄子。

⑤ 马尔康(Malcolm)，《麦克白》中的人物，苏格兰国王邓肯的大儿子。