

上 编

审美分类

第一章

悲 剧

第一节 什么是悲剧

关于悲剧，古往今来众多学者论述甚丰。

世界上最早提出悲剧定义的，公认为古希腊的亚里斯多德。他说：“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；摹仿的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。”接着，他又展示了悲剧的六个组成部分：“整个悲剧艺术的成分必然是六个——因为悲剧艺术是一种特别艺术（即情节、性格、言词、思想、形象与歌曲）……六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排；因为悲剧所摹仿的不是人而是人的行动、生活、幸福。……悲剧中没有行动则不成为悲剧，但没有性格，仍然不失为悲剧。……因此情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂。”

学术界一些人对于权威论断，往往有自觉或不自觉的因循

亚里斯多德：《诗学·诗艺》人民文学出版社 1962 年版 第 16~24 页。

与尊崇；纵使已经感到其间的某些不相伦类。如一位论者引述上面文字后写道：“尽管上述悲剧理论主要从悲剧人物特点和悲剧观众心理状态方面来进行论述的，但它仍然是反映社会、反映社会中人的情感的一门综合艺术。它奠定了西方美学史上悲剧性理论的基础。”^①这就多少有些误导了——因为亚里斯多德上述论说，实质上只是在论“戏之所以为戏”，简言之是只在论“戏”的定义及其要素而不是特地来讲悲剧之“悲”的。在古希腊时代，被公认的、能登大雅之堂的戏剧品种，只是表现宫廷贵族、英雄烈士“崇高悲壮”内容的悲剧（而表现平民百姓日常生活的“喜剧”则被视为低级庸俗的杂耍一类，根本不能跨入艺术殿堂）亚氏是以当时一花独放的悲剧为对象来归纳“戏剧”定义及其要素的。这在当时，实属自然；而今天我们若以之为“金科玉律”认为这就是悲剧的最高定义，只是礼拜、不作辨析就有泥古不化之累了。

马克思对悲剧的论断更具权威性：“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，旧制度犯的就不是个人的谬误，而是世界性的历史谬误。因而旧制度的灭亡也是悲剧性的。”恩格斯对悲剧定义则是：“历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的冲突。”^②我们不能轻易否定上述论断从历史

牛国玲：《中外戏剧美学比较简论》，中国戏剧出版社 1994 年版 第 102 页。

马克思：《〈黑格尔法哲学批判〉导言》见《马克思恩格斯选集》第 1 卷 人民出版社 1972 年版 第 5 页。

《致斐·拉萨尔》见《马克思恩格斯选集》第 4 卷 人民出版社 1972 年版 第 347 页。

角度高屋建瓴地对悲剧实质的把握与审视，但也应清醒意识到：革命导师毕竟“只是”从社会历史进程的宏观角度来谈悲剧与悲剧性，若将它们当做艺术上创作悲剧的不可逾越的法典，也会造成人为的艺术桎梏。比如就上述两位导师的阐述本身，也含有彼此的制约：马克思讲，旧制度的灭亡也可以呈悲剧性体现；而恩格斯则认为历史的必然要求不能得到实现，才属悲剧。再如，能否表现与历史进程无关的纯个人性格的悲剧？能否表现一般状态下善与恶、正义与邪恶……相争斗所形成的悲剧？能否表现两种或两种以上势力（或人物）并无善恶之分而只因某种误会、某种不可把握的“机遇”、“命运”而出现的悲剧……再如车尔尼雪夫斯基对悲剧的论断：“一切人类活动……在某种程度上和大自然斗争，破坏了大自然自发的活动。而大自然也不会放弃自己的规律，人的事业突然地或者逐渐地遭受看来是自然界的破坏，而人自己也受到自然界的破坏。……这一种人类跟主宰着自然界以及其他人们活动的外在的必然法则进行艰苦斗争的规律就是悲剧。”又下定义道：“我们觉得对悲剧可以而且应当这样简单地定义：悲剧是人的伟大的痛苦，或者是伟大人物的灭亡。”^①这两段话自然也有一定的概括性，但毋庸置疑也含着某种偏颇：只是强调人类与大自然的斗争（与只从历史进程层面强调悲剧性一样）势必影响悲剧创作题材的宽广性另外悲剧只能是“人的伟大的痛苦，或者是伟大人物的灭亡”吗？这无疑受到早期古典悲剧理论的影响过于在“伟大”、“崇高”层面上着眼了。而平居里巷，寻常人事，痛苦不一定“伟大”、“崇高”，却能令“引车卖浆者流”联及自身而感悟至深，“阿 Q”糊里糊涂

《论崇高》见《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，人民文学出版社 1965 年版，第 58、86 页。

地因‘革命’掉了脑袋，其人物又哪里“伟大”之有？却谁会否认其深沉的悲剧内涵……

凡此种种 旨在说明——

作为创作者而言，固然不能不领略、参照权威、学者们从不同方面、层面的精彩的独到的论说，却也不可因之掉进书袋，毫无一己的整体的洞识 而‘步将行而趑趄 口将言而囁嚅’为其拘束了头脑与手笔。

目前一些论述中，对于悲剧更有许多启人智慧、发人深省的研究。但有些论者过于在名词‘训诂’上做文章 在诸如‘悲剧’‘悲剧性’‘悲剧精神’‘悲剧意识’‘悲剧品格’‘悲剧人格’‘悲剧心理’‘悲剧价值’等概念的阐述、界定上争论、演绎 纠缠不已 只为‘研究’而研究 为‘学问’而学问 其于实际悲剧创作的评说与引导，又有多少作用？常有“你不说我还知道个大概，你一细说我反而更糊涂、不敢下笔了”的尴尬。

那么 从创作角度简明地下个定义 悲剧 到底是什么——

一句话 凡是能够使观众产生‘悲’的审美感受的戏剧 就是悲剧。如果从创作角度再给作者加一句提示，则如鲁迅所说，“将人生的有价值的东西毁灭给人看”^① 就是悲剧。

如此而已。

这个现在基本上已为众人所认可的悲剧定义，可谓来之不易、源远流长——在两千年悲剧观念的发展过程中，从古希腊悲剧到莎士比亚和法国新古典主义悲剧的相当长时间里，悲剧都专指那些以王公贵族、帝王将相或英雄伟人为主角，表现他们在奋斗的最后终于失败、牺牲或遭到“毁灭”进而通过“引起恐

《再论雷峰塔的倒掉》，见《鲁迅全集》第 1 卷，人民文学出版社 1973 年版，第 297 页。

惧和怜悯之情 这是这种摹仿的特殊功能)”^① 唤起观众在悲伤之后的‘崇高’感的戏剧。

古希腊最有名的三大悲剧家的代表作品，就都体现了上述宗旨。比如埃斯库罗斯（约前 525—前 456）《普罗米修斯》三部曲中的第一部《被缚的普罗米修斯》（创作于前 479—前 478）：它取材于普罗米修斯盗取天火的神话故事。开场时，宙斯为了惩罚普罗米修斯，派威力神与暴力神用铁链把他钉在高加索山上。河神俄刻阿诺斯来劝他与宙斯和解 被他拒绝 他表示：“宙斯的王权不打倒 我的苦难就没有止境。”他知道一个秘密——如果宙斯和某一位女神结合，她将生一个比宙斯强大的儿子把他推翻。赫尔墨斯奉宙斯之命逼迫普罗米修斯把这个秘密讲出来，他坚决不讲：“我不肯拿我这不幸的遭遇来换取你奴才的命运！”随后，天塌地陷，普罗米修斯被打入深渊。这个剧作，可以说是古希腊悲剧中主题最“崇高”、风格最“庄严”的代表作。剧本用全宇宙来影射小小的雅典城邦，把民主派与寡头派表现为超人的神明，进而把民主斗争提升到关系人类命运的高度，表现了为正义事业而斗争的高尚精神和雄伟气魄：普罗米修斯在赫希俄德的《神谱》中本来只是一个小神 经过埃斯库罗斯的塑造 他成了一位不畏强暴、不怕牺牲、敢于斗争的伟大的神，成了民主的化身。他憎恨不正义的神，宁可承受亿万年的苦难也决不向他们屈服，其不朽形象从古到今都受到进步人类的称赞，马克思称之为“哲学的日历中最高尚的圣者和殉道者”。而宙斯在剧中是个新得势的神 他敌视人类 甚至企图毁灭人类 是人类의 公敌。他在普罗米修斯的帮助下推翻了他父亲而获得王位，但却恩将仇报 对他的战友进行迫害。他不讲信义 残忍暴虐 专制蛮横，

亚里斯多德：《诗学》 人民文学出版社 1962 年版 第 37 页。

荒淫邪恶，在其身上反映出雅典当时统治者的形象。除了猛烈攻击宙斯外，剧作者还尖锐地讽刺了河神的怯懦，挖苦赫尔墨斯的奴才根性。所以马克思说希腊众神在《普罗米修斯》中都“悲剧式地受到一次致命伤”^①。总之，全剧富于哲理与肃穆气氛，而又情感壮烈、汹涌澎湃，无论从剧情还是从艺术表现方面，确实都体现了当时的悲剧特性，堪称最高典范。

其它，如同时期的索福克勒斯的《俄狄浦斯王》表现人类与既定命运的抗争 欧里庇得斯的《美狄亚》表现公主美狄亚对邪恶势力近于变态的报复……都是典范之作……至于众所周知的 16 世纪英国莎士比亚的诸如《哈姆雷特》、《罗密欧与朱丽叶》、《奥赛罗》、《李尔王》、《麦克白斯》等 直至 17 世纪法国高乃依 (1606—1684) 的《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》、《波利厄克特》以及 拉辛 1639—1699 的《安德洛玛刻》、《费德尔》等 都体现了古典悲剧的上述原则与特征。

到了 18 世纪德国戏剧家、戏剧理论家莱辛 (1729—1781) 才明确提出：“帝王和英雄的名字能够使一切剧本显得壮丽和威风，却不能使它因此而更感动人。那些处境和我们最相近的人的不幸必然能最深刻地打入我们的灵魂深处。”^② 莱辛反对当时的德国作家对法国古典主义悲剧的一味摹仿与过度崇拜，他要求戏剧反映 18 世纪德国的社会现实，提倡写市民悲剧，因为市民阶层的普通人也可以有不平凡的命运，而且更容易引起周围人的同情。同时，他也批判了那些从内容到形式都因摹仿而极其混乱、造作的“历史大戏”。这样 莱辛就在理论上为普通角

《黑格尔法哲学批判》导言》见《马克思恩格斯选集》第 1 卷 人民出版社 1972 年版 第 5 页。

莱辛：《汉堡剧评》上海译文出版社 1958 年版 第 74 页。

色进入悲剧打开了大门。于是在 19 世纪之后 尤其是在现实主义和现代主义作品中，悲剧主人公的大多数都换成观众身边的社会生活中的普通人。像莱辛反映德国市民的悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》、席勒的《阴谋与爱情》以及以别种形式小说出现后被搬上舞台的歌德的《少年维特之烦恼》等等。鲁迅论此道：“这些极平常的，或者简直近于没有事情的悲剧，正如无声的语言一样，非由诗人画出它的形象来，是很不容易觉察的。然而人们灭亡于英雄的特别的悲剧少，消磨于极平常的，或者简直近于没有事情的悲剧者却多。”^①应该说，这种角色的变换是悲剧创作的一大开拓性跃进。

但是在 18 世纪直至 20 世纪，在悲剧创作历史性转变的过程中，虽然角色领域得到了扩大，相当一部分理论工作者及剧作者却仍执一种观念，即悲剧的审美本质应体现为“崇高”。即是说，虽小人物或普通百姓可以进入悲剧殿堂，但他们举止行为所体现的，只能是与帝王伟人内里一致的“英雄品格”或“英雄精神”，他们为了实现自己崇高的理想目标，为了体现自己圣洁的人生价值，“不成功，毋宁死”剧作应以其壮烈的牺牲唤起观众的“崇高”。这样一来，悲剧创作的进程就在某种程度上绕了一个圈儿，又回到原来的范畴内——不过是把主人公的外衣由帝王伟人的玉带锦袍换成寻常百姓的皂衣小帽罢了。这种论点，势必对悲剧创作产生某些消极影响了。

任何杰出的艺术创作都应最终呼唤人文意义的“崇高”这毋庸置疑。但这“崇高”的产生却可以、也应该是多渠道、多层面的。它可以直接用剧情“表现”崇高，也可以用卑劣反向地“激发”崇高，还可以因剧中人物平庸麻木使观众“悟觉”出崇高等等。

《且介亭杂文二集》，人民文学出版社 1973 年版 第 127 页。

只有这样 我们在进行悲剧创作时 才可以放开手脚 开拓视野，“随心所欲而不逾矩”。

——而这“矩”，就是前面所说悲剧的惟一原则：给观众以“悲”的审美感受 并通过具体形象的‘有价值的东西毁灭’来达到这个目的。

第二节 悲剧品格

从审美层面划分 悲剧可有三种品格 即‘悲壮’、‘悲苦’与‘悲哀’。下面 分别介绍之。

一 “悲壮”品格的悲剧

这类悲剧，也可以称之为“英雄悲剧”。其特质是代表正面价值或力量的性格坚强的主人公在与其对立面斗争中，在“主动迎战、积极抗争”中遭到失败或毁灭 进而使观众从庄严、伟大的英雄悲剧中获得精神的振奋与人格的升华，获得一种“悲壮”的审美感受。

这类悲剧是西方古典悲剧的正宗，可谓源远流长，杰作繁多。像前面所举的《普罗米修斯》三部曲、《美狄亚》等均是。

在现当代的其它文学作品中，英雄悲剧也比比皆是，像海明威的著名小说《老人与海》表现老渔夫桑地亚哥作为人的代表，与代表大自然力量的大海、鲨鱼等作顽强抗争，虽然最终失败但却饱含“英雄精神”；像梅里美的小说以及据此改编的同名歌剧《卡门》表现女主人公蔑视‘文明社会’的道德规范、戒律清规，为了保持天性坦荡、纯洁健康的自我，不惜以生命为代价；

在影视作品中，此类悲剧也不胜枚举。

如根据同名小说改编的美国影片《斯巴达克斯》便是典型一

例：

两千年前的罗马，城市的繁荣建立在奴隶的累累白骨之上。奴隶儿子斯巴达克思自幼被卖到矿山做苦工，残酷的压榨、非人的待遇使这位年轻的奴隶心中一直燃烧着反抗的怒火。一天，他为救助昏倒在山路上的老奴隶，竟招来矿山卫队士兵的毒打，年轻的斯巴达克思奋起反抗，终因寡不敌众，被打得昏死过去，并被钉上镣铐，要被活活晒死在烈日下……

后来他被送到角斗士学校进行训练以供贵族欣赏。奴隶们动物般的互相残杀。在一次被迫与好友角斗，供贵夫人“观赏”时，他的好友愤怒地拔长戟投向看台，结果遭到残害。斯巴达克思所爱的女奴瓦丽尼娅也同时被奴隶头子克拉苏强行买走。斯巴达克思内心的愤怒终于如火山般爆发，与角斗士们一起杀出角斗士学校，高举起自由的大旗。

起义军飞速壮大，震撼了整个罗马。斯巴达克思在进军途中遇到自己的爱人瓦丽尼娅，两人发誓再不分离！

起义大军把罗马军队打得大败。但斯巴达克思并没有杀死对方的统帅，只让他告诉元老院：“我们奴隶只是要自由，要离开这个该死的国家！”斯巴达克思没有乘胜进攻罗马，而是同海盗联系租船事宜，准备带着奴隶部队离开意大利，回到自己的故乡。

罗马元老院的统治阶级经过内部勾心斗角的势力角逐之后，组成强大军团向奴隶部队进攻，并买通了海盗，绝了奴隶部队的后路。斯巴达克思本可以带领少数将领及爱人偷偷离开意大利，但他决心与弟兄们共存亡，跟敌人决一死战。他激昂地面对战士们：“我宁可作为一个自由人跟大家一起浴血奋战，也绝不做罗马最有钱的市民！”起义军在三面受敌的情况下奋勇作战，终因寡不敌众而失败。克拉苏下令：将六千被俘的奴隶活活

钉死在从战场到罗马沿途的十字架上，将受重伤的斯巴达克斯最后一个钉在罗马城的门口。

瓦丽尼娅怀抱两人的孩子，挥泪与斯巴达克斯告别：“你儿子自由了。他会记住你的！我会告诉我们的儿子，他的父亲是谁，他的父亲的理想是什么……”被钉在十字架上的英雄，宽慰地目送爱人与儿子渐渐远去，走向自由……

多么震撼人心的悲剧！它带给观众的，是巨大的悲痛，但悲痛之后却是更大的雄壮、慷慨。它催人泪下，但这泪绝不是软弱的泪，而是英雄烈士拍案而起，要继续在人生路上前行，轰轰烈烈干一番大事业的泪！

再如我国影片《菊豆》：

年纪老大的小作坊主杨金山天生有病，不能生育，于是对娶来的年轻媳妇菊豆百般蹂躏，以变态发泄其兽性般欲望。他的侄子杨天青（其实是他收养的孤儿、变相的长工）夜间听到“婶子”受折磨时的惨号，渐渐由同情发展到愤怒，终于，两个被压迫、被侮辱的年轻人相爱，以“乱伦”的行为向代表封建专制势力的“家长”杨金山进行了大胆的反抗。后来，他俩有了孩子，虽然幸福，但杨天青对自己的儿子杨天白却只能以兄弟相称。他们的隐情终于被杨金山知觉，他气得中风半瘫后，对菊豆更加侮辱与折磨。菊豆忍无可忍，公开告诉这位家长：“孩子根本不是你的！是我们的，是天青的！”但生活中的杨金山有着封建势力的强大后盾，他仍能迫使菊豆、天青不敢公开两人的关系——甚至在天白面前！而且更进一步：像猫玩弄耗子似的，他故意在菊豆、天青眼前表现他作为名正言顺的父亲与“儿子”天白的“天伦之乐”。菊豆与天青痛苦至极。杨金山自己因落入染池被淹死后，菊豆与天青本可以过正常人的家庭生活了——但在那特定的人文环境里，他俩不但要在众人面前信誓旦旦地向杨金山尽

忠尽孝 还更受着又一代“家长”自己的亲生儿子天白的监视与敌意。他俩只能继续以“偷情”的方式作暗暗的顽强抗争 最后，双双昏倒在缺氧的地窖里。天白救出了母亲，而将自己的父亲视为仇敌，砸死在染池中。菊豆悲愤之中，与燃起熊熊大火、象征封建势力的杨家作坊同归于尽……

这是表述小人物在难能改变的现状中，与强大的敌对势力作主动抗争，终于失败的悲剧。代表正面价值（势力）的人物被毁灭了 这诚然使人悲痛 但同时 他们那种坚决反抗“不成功，毋宁死”的强烈的精神，却令人们振奋！使观众的思想得到升华。

这类悲剧很多，如美国影片《西尔玛与路易丝》，我国影片《甲午风云》、《林则徐》等均是。

二 “悲苦” 品格的悲剧

这类悲剧 也可以称作“好人悲剧”。在这类悲剧中 代表正面价值或力量的人物面对反面价值或力量，不是主动迎击、作英雄主义的决斗，而往往是消极抵抗，甚至一味隐忍，乃至被迫屈从 最终在“隐忍中毁灭”。剧作的整体意义 不在于通过主人公的失败来反映其人格的伟大崇高，而是有意体现正面人物在对方强大势力压迫下，无能为力、无可奈何及勉强支撑后的终于失败的悲苦 通过剧作氛围的压抑、愁苦与凄惨 使观众“入境”“同情”后 产生悲愤与反思 进而萌发出对社会生活的批判性觉悟及要求改变现实人生的强烈冲动。

这类作品在悲剧创作中占有相当比例。尤其在我国影坛更为突出 像 20 世纪 30 年代的批判现实主义影片《神女》：

旧上海，一间简陋的房间内，少妇阮嫂正拍着孩子小宝渐渐入睡。时钟指向晚八点四十五分。她急忙对镜化妆，穿戴整齐，

在招呼邻居老妇请代看孩子后，便匆匆走出家门。杂乱繁华的南京路夜晚，阮嫂含悲忍辱，寻找主顾……终于一名男子看上了她。

次日清晨，她从旅社里出来，疲乏地回到家中，紧紧抱起早已醒来、正哭号的儿子，泪流满面，热烈地吻了又吻……

又一个相似的夜晚，阮嫂又过着卖笑生涯。突然，警察出动捕捉街头的娼妓。阮嫂慌忙躲避，不料竟躲进了黑社会流氓章老大的屋里。虽然躲过了警察，却落入了流氓的魔掌。章老大占有了她的身子，又成了她屋里的阎王。

阮嫂难以忍受章老大的欺诈勒索，决意搬走。她摆脱了流氓的纠缠，四处奔波，想寻找正当职业，却毫无头绪，惟有典当度日，生活更为艰辛。但一片爱子的慈母之心并未减弱，她从典当的活命钱里拿出几文钱为孩子选了个能敲锣打鼓的泥娃娃，兴冲冲地回家，却发现流氓章老大坐在屋里，而她的心肝小宝却不见了！

阮嫂被迫答应了章老大的要挟，才重新见到自己的孩子。

岁月流逝，小宝渐渐长大了，阮嫂决心拿出血汗钱，供孩子上学，使他以后成为上等人。小宝是个好学生，对母亲分外亲近，还把从学校里学到的体操，教给母亲，使阮嫂感到片刻的幸福……

不料学校里出了风波：一些家长听说了阮嫂的身份，纷纷向校方提出抗议。校长为了解真情，亲自上阮嫂家访问。当阮嫂痛切陈述了自身的境遇以及要孩子一定要求学上进的愿望后，校长深表同情，表示要留下小宝继续在校学习。

小宝上学的事刚刚平静，章老大又乘阮嫂不在家之际，偷走了她藏于墙洞中全部的血汗钱跑去赌博。

校长在学校董事会上，向大家陈述了阮嫂的情况，但没能获

得那些人的理解，校长愤而辞职。小宝也被勒令退学。

阮嫂得知孩子被除名后，悲痛万分，决意带上仅有的活命钱到别处谋求生路——这时才发现：钱已经被章老大偷走了！

阮嫂在赌场上找到了章老大，要他还钱。章老大恶语伤人，并要乘机离去，阮嫂气急中，从他身后用酒瓶狠砸他的脑袋。

阮嫂竟以蓄谋杀人罪，被法庭判处二十年徒刑！

学校校长从报上看到了这个消息，去探监。校长当然不能拯救她，只有答应阮嫂为她教养她惟一的亲人——小宝。阮嫂得到了慰藉，感激之余，对校长说：“等孩子长大后，请你告诉他——他的母亲已经死了，不要使他知道他有过这样一个母亲。”

《神女》这样的影片开其先河，中国现当代影坛中众多作品追随于后，像著名的 20 世纪四五十年代的影片《一江春水向东流》、《我这一辈子》、《秦香莲》……乃至 20 世纪 90 年代的《周恩来》等都强烈地具有这种悲剧色彩。

国外影片中也不乏其例，像日本影片《天国车站》、美国影片《魂断蓝桥》、德国影片《玛丽娅·布劳恩的婚姻》、法国影片《长别离》等，虽然艺术格调稍有不同，但基本上均属此类。

三 “悲哀” 品格的悲剧

这类悲剧也可称“病人悲剧”。这类剧作中的主人公往往是处于一种麻木愚昧的、懵懂茫然的，或畸形变态的人生态势中，他们对压抑、凌辱、剥削、欺骗自己的黑暗社会、邪恶势力虽有着本能的反感、厌恶，也有着改变自身环境的朦胧愿望，但是他们或者缺乏明智的理性认知而误入歧途，或者以反常乃至乖戾的举止行动作病态的冲撞，当然，其结果一样——都是失败与毁灭。这种毁灭，可称之为“懵懂中毁灭”。这类悲剧整体的审美价值在于：观众虽不能完全认同、支持他们的具体行为，却能

宽容、理解、同情他们的现实境遇，因而对他们的失败或毁灭能产生一种深沉的“悲哀”进而获得某种人生觉悟与社会反思。

像我国影片《阿 Q 正传》：

贫苦农民阿 Q 处于封建宗法社会的最底层，饱受着各种各样的欺凌侮辱、盘剥压榨，他也不满于自己的现实处境，但其身上根深蒂固的“国民劣根性”使他不可能作真正有价值、有意义的反抗，于是或者以“精神胜利法”自欺欺人地病态地自慰，或者懵懵懂懂地去“革命”，结果反而糊里糊涂地革掉了自己的脑袋。尤为可悲的，就是在自己的死亡判决书上画圈的时候，也仍未觉悟：不但不为自己的人生即将毁灭而悲哀，却只为自己不能画圆那个圈而充满遗憾！阿 Q 不是“坏人”在他与赵太爷、假洋鬼子之流发生各种程度冲撞的时候，观众虽不无摇头，却总是站在他这一边的。因之对他的终于被毁灭，“哀其不幸，怒其不争”，也便有了一种“悲哀”的感受，尤其再联及现实社会众生相以至自身的性格深处与阿 Q 的某些病态的相同，就更有觉悟与反思的内容了。

这类悲剧，在国外相当多的影片中，又以另一种风格非常引人瞩目地体现出来，这就是自 20 世纪 50 年代以来，反映所谓“迷惘的一代”、“垮掉的一代”、“苦闷的一代”以“非常格”的乃至变态的极端行动或人生表现对束缚、压抑他们的社会作畸形、病态的冲击或抗争而终于被无情毁灭的影片。如果说，阿 Q 们体现的是一种“非英雄”，那么这些影片中的主人公则大多属于一种“反英雄”。

我们且举日本影片《青春残酷物语》为例：

片中的男女主人公藤井和真琴是 20 世纪 50 年代末 60 年代初青年一代。当时，日本的封建家长制虽已开始解体，但由于经济飞速发展，使旧体制反而更加巩固。由于上一代青年所进

行的斗争因脱离实际的理想主义导致失败的影响，藤井们的心灵常常受到撞击，于是否定上一代青年的经验，试图按照自己的意愿迎战社会。他们的心情表明对社会存有强烈的不满，却又不知谁是敌人，便玩世不恭，甚至以犯罪的形式来发泄心中的郁闷。真琴与藤井在共同面对丑恶的社会现实中，偶然相识，从此成为恋人。但他们看不到光明的出路，只有放纵自己的生活方式，寻求暂时的欢乐——他们在极其简陋的条件下同居，除了一套行李外没有任何家具。他们用卖掉衣物的钱去海边兜风、喝酒，实在没有钱的时候，他们就“以其人之道还治其人之身”，利用真琴的相貌勾引阔佬，待其上钩后，藤井假意赶到营救，借此敲诈阔佬的钱来供自己挥霍。藤井为了赚钱，不得不给阔太太当情人，但他因人格受到侮辱而烦恼。为了享受青春的权利，他只有靠敲诈阔佬来取乐，终于走向犯罪的道路。在阔太太政杖金钱的淫威下，他们几乎失去了自由恋爱的权利，他们只能茫然地相互问：“我们怎么办？”“我们干什么好呢？”而处于一种不知所措之中。最后，在代表社会主宰的警方与代表黑社会势力的流氓团伙的双重逼压迫害下，分别惨不忍睹地死在街头……

影片中有这样一场戏：藤井与真琴来到海边，藤井要亲吻真琴，真琴挣扎后打了他一个耳光。藤井紧接着狠狠地打了真琴两个耳光，并把她推到水里。真琴不会水，几乎要淹死，但藤井依然不拉她上来，几次把她踢下去，直到真琴屈服、认错。藤井这种粗暴野蛮的举动，几乎令人难以理解！而实际上，则是编导者通过这种变态的举动，有意表现这一代青年不可名状的焦躁心理。事后，平静下来的藤井才对真琴道歉：“对不起，我有些烦躁，但不完全是对你。”真琴问：“是对谁？”他的回答则是：“对周围的一切！”影片结尾的镜头发人深思，作者以超时空的手法，表现了藤井与真琴在恶势力包围中的挣扎和毁灭——最后将分别