

悲剧的神秘性与抒情性之消融

胡志毅

悲剧，它起源于酒神祭祀，古希腊人在祈年的祭祀中，把自己打扮成林神萨蒂儿（Satyrs）或者半人半羊神，膜拜和赞美自己所尊奉的酒神狄奥尼苏斯。它反映的是人和自然的关系。黑格尔把原始悲剧中的这种特性称为“神性的未经分裂的浑整意识”。(1)因此，在悲剧的胚胎里便打上了神秘性的印记。另一方面，悲剧又是诗的艺术，如尼采说的是“抒情诗的最高发展”。(2)古希腊悲剧是一种合唱性的诗剧。所以，悲剧从其发轫其便具有浓厚的抒情性。别林斯基称悲剧为“戏剧类诗底最高阶段和冠冕”。(3)悲剧作家往往被称之为戏剧诗人。悲剧的这两种审美特性：神秘性和抒情性，在悲剧的历史发展中像一对孪生姐妹似的消弥交融在一起。

在西方悲剧理论中，对悲剧的审美特性有几种不同的阐述。

亚里士多德认为，悲剧的审美特性是“恐惧”和“怜悯”。他说：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿……借以引起怜悯和恐惧来使这种情感得到陶冶”。(4)就是说产生悲剧的审美效果最好的方法是模仿足以引起怜悯和恐惧之情的事情。此后，高乃依、莱辛等都发挥了这一观点。到了黑格尔，对“恐惧”和“怜悯”作出了新的解释。他认为所谓恐惧“一是碰到外界有限事物的威力，一是认识到自在自为的绝对真理（神）的威力”；而所谓怜悯一是“对于旁人和灾祸的苦痛的同情”。一是“对灾祸者所持的伦理理由的同情”。(5)黑格尔的观点触及到悲剧的审美实质，但他把“怜悯”归于伦理同情，忽视了悲剧的审美同情。此说的影响最大，直到近、现代的叔本华和柏格森都对这一观点提出了自己的见解。

康德和斯宾塞分别提出了“崇高”和“秀美”的概念。康德认为悲剧的美感像崇高感一样，是对崇高事物观照中那种“暂时阻碍的感觉”，崇高会激起两种不同的情感，首先是恐惧，然后是惊奇和赞美。而斯宾塞认为秀美和“力量的节省”。秀美的感觉是和怜悯的感觉联在一起的。秀美带一点悲哀味的时候与悲剧感相接近。(6)崇高和秀美，亦或称之为壮美和优美，是两种相互联系的审美特

性，但有些美学家在论及崇高的时候，往往忽略了秀美。

尼采把“酒神精神”和“日神精神”结合起来，来看悲剧的审美特性。他自称是第一个悲剧哲学家。他说，酒神是表达狂热的艺术家，日神是表达梦境的艺术家。他认为希腊悲剧同时是表达梦境和狂热的艺术。一方面：沉缅在他的精神的沉醉中和神秘的自我否认中，另一方面“由于日神的梦幻感应，他自己的状态”被显示“在一幅象征梦境的图画中”。(7)酒神如醉，日神如梦。前者是反理性的本能冲动的精神；后者是超现实的梦幻的精神。后来尼采更主张反理性的酒神精神，强调艺术家应当扩张自我。这是和他的权力意志论有联系的。但尼采的“日神与精神的二元性”对于揭示悲剧的审美特性具有重要意义。

以上三种观点，前两种是相互联系的。悲剧感一如崇高感，是我们在“神的威力”和自然的威力面前所产生的恐惧。在悲剧中，这种威力表现为命运，使我们不辨其真实相，以至于产生神秘感。悲剧反映的证实这种对命运的神秘不可测。但是，悲剧的作用并不是要使观众对人生感到悲观和绝望，而是在于激发他们内心的热情和生命力，以全身心去反抗命运。在悲剧中，由崇高引起的恐惧能征服观众渺小的心理，但是如果不给观众以诗意的抚慰，便会使观众吓得不敢再看。因此，构成悲剧的审美效果，还必须有另一种特性，这就是怜悯感与秀美感。在悲剧的恐惧感和怜悯感，或者说崇高感和秀美感，是两种对立的审美特性，而悲剧的奇迹就在于把这两者戏剧性融合在一起。尼采的“酒神精神”和“日神精神”的结合，也即是“神秘地自我否认”和诗意的“梦幻感应”的结合。结合得成功与否，关键在于保持“酒神精神”和“日神精神”二者适度的平衡。我们正是从这个意义上提出悲剧的神秘性和抒情性这两种不同的审美特性。

二

悲剧的神秘性和抒情性，在不同的历史阶段具有不同的表现特色，而这两种审美特性消融的程度和方式不一，就产生不同的悲剧。不同时期的不同悲剧，一方面是和一定的社会历史和生活形态相联系；另一方面又和这两种审美特性的消融相联系。悲剧的神秘性和抒情性，并不是我们的主观臆测，而是具体体现在古希腊悲剧，莎士比亚悲剧，乃至近、现代的社会悲剧、象征主义悲剧和表现主义悲剧之中的。我们可以从悲剧的历史发展对悲剧的这两种审美特性加以考察。

希腊悲剧是命运悲剧。它反映的是古希腊人对自然和命运迷惑不解的心理。

希腊悲剧的题材大都取自神话，往往带有一层玄秘的命运色彩。埃斯库罗斯的三部曲《俄瑞斯特亚》，是表现“家族诅咒”问题，复仇女神体现了古老的民族原则。亚加门农命中注定要因家族之罪而遭报应。俄瑞斯特亚也是在阿波罗神的命令下才犯了罪。索福克勒斯的《俄狄浦斯王》中的俄狄浦斯犯下“杀父娶母”罪，更是阿波罗神预先注定、德尔菲的神谕曾经预言过的。在《希波吕托斯》中，主人公的悲惨结局，是由于爱神的嫉妒心所致。希腊悲剧中的严酷的众神和无情的变化莫测的命运造成了悲剧的神秘色彩。但如果在希腊悲剧中仅仅以情节的恐怖和人物的灾难诉诸于观众心理的话，将不能产生美感。悲剧中神秘的恐惧的情境需要以抒情性来加以中和与淡化。用黑格尔的话来说就叫做“和解”。亚加门农被他的妻子及其姘夫埃癸斯托斯杀害了，他的儿子俄瑞斯特斯为父报仇杀死他的母亲和埃癸斯托斯。复仇女神追逐俄瑞斯特斯，但阿波罗神巧妙地保护了他。这就给观众以心灵的抚慰，因为观众在审美判断中是同情俄瑞斯特斯的。俄狄浦斯王无意中犯了“杀父娶母”罪以后，弄瞎了自己的双眼，自愿流放。从而净化了自己，也净化了观众。希波吕托斯没有接受后母的爱，而被她所害，是值得人同情的，但后母淮德拉的不幸处境和结局也同样值得人同情。它体现了希腊悲剧家的美学理想。这种“个性和人格本身中所达到的和解”⁽⁸⁾构成了抒情性的内容要素。同时希腊悲剧的合唱队也有它特殊的抒情效果。黑格尔说“合唱队这种表现方式是抒情的”。⁽⁹⁾希腊悲剧的特色正是通过这种超自然的神秘色彩和浓厚的抒情因素显示出来的。

莎士比亚悲剧艺术，也同样显示了这两种审美特性。莎士比亚把超自然的神秘力量和自然的抒情因素融合起来，写出了他最伟大的悲剧。《哈姆雷特》中出现的国王的鬼魂，确认了克劳狄斯杀兄娶嫂和篡夺王位之罪。《麦克白》中的女巫预示了麦克白对王位的欲念。而《李尔王》中的暴风雨则象征了李尔王的悲惨命运。这些情景都使我们觉得在这些悲剧人物头上都闪烁着一道神秘的光芒。和希腊悲剧不同，莎士比亚的悲剧中超自然的神秘力量已不是来自于奥林匹斯山上的神，而是阴曹地府的鬼魂、女巫和自然中的神秘现象。命运中的人性因素是大大加强了，但神秘色彩依然如此浓厚。著名的莎士比亚评论家布拉德雷教授认为，悲剧“是同忧伤和神秘的深刻感觉联结在一起的”。⁽¹⁰⁾在莎士比亚的悲剧作品中，抒情性的“诗的音调”是随着高潮的来临而升高。哈姆雷特关于生与死的长篇独白；麦克白杀了邓肯王以后说的关于睡眠的一段话；奥瑟罗自刎前对威

尼斯派来的使臣的一番述说，都充满了悲剧性的抒情色彩。莎士比亚悲剧的诗意美是溶化在悲剧人物的性格和富有浪漫色彩的情节中的。莪菲莉亚为失去的爱情而悲歌，苔丝德蒙娜为自己的冤屈而抱恨，这些人物的悲剧性的结局使我们产生惋惜和痛心。正像布拉德雷说“如果悲剧不是一种痛苦的神秘，那它就不成其为悲剧了”。(11)

悲剧的这两种审美特性，在古典悲剧中是可以获得确认的。人们一般把悲剧中的神秘性解释为古代人对自然的认识的限制和对命运观念的不可知。诚然，随着科学的昌明和人们的认识的提高，这种神秘感便会逐渐消失。希腊悲剧中的神秘不可测的神和莎士比亚悲剧中的鬼魂和女巫，在今天已不可能产生像那个时代那样的悲剧效果。但这种超自然的神秘力量的消失，并没有使悲剧失去其原有的魅力。更意味深长的是，从易卜生、梅特林克、奥尼尔、斯特林堡和中国的曹禺等一系列伟大的剧作家的作品中，我们不难发现，悲剧的神秘性和抒情性已在近、现代悲剧中体现了新的融合。

现代悲剧的产生主要在于个人与社会的力量抗争中的无能为力。这些社会力量虽然可以用因果关系去解释，但却像古希腊悲剧中的命运一样压迫着人们。在现代理性主义的社会里，他们就象征着命运女神。在易卜生的作品中原始悲剧的宿命色彩依然存在。他的《群鬼》，可以说和《俄瑞斯特亚》有着血缘的承因。欧士华·阿尔文像阿伽门农一样，注定了要为祖先的罪而遭报应。他像个“活着的死人”那样受苦，因为他先天得了他父亲遗传给他的病。他无法摆脱掉这种罪恶的孽障。在剧的最后他向母亲要一个“太阳”，给整个悲剧造成了一种现代的神秘色彩。这种神秘色彩已经不是作为外在的强制力量，而是渗透在人物的性格和意识之中，同时又和抒情因素融合成一体了。易卜生的《咱们死人醒来的时候》具有象征主义的神秘色彩。这个剧表现了艺术与生命的冲突。译者说“易卜生天生就两道如炬的目光，睁开眼睛看到了一辈子的人生”。剧中的雕塑家卢贝克塑成了“复活日”，面对大千世界感到茫茫然，最后带着他的模特儿——他心爱的少女，爬上了“那座在晨曦中闪耀着的高塔底顶尖”，消失在茫茫的宇宙中。译者说易卜生晚年的几个剧里的主人公“都是阴森森、冷冰冰、浑身泥土气的鬼魂”。(12)这种“鬼魂”已不是莎士比亚悲剧中所出现的，而是现代社会中的人。

梅特林克是象征主义剧作家，他认为神秘是不会消亡的。“从前叫做‘神’

的，如今叫做‘人生’。神和人生只是一种神秘，不过名目不同”。(13)他在《青鸟》中将宇宙的一切事物的灵魂，都从他们的躯体中呼唤出来。剧中的仙府、阴间、森林、墓地和天国都具有不同的象征意义。剧作家通过两个小孩寻找青鸟的过程，来揭示出一个人生哲理，幸福一如青鸟，它是存在的，只要我们去寻找。梅特林克强调戏剧的目的在于揭示生活内部的意义，尽量创造冷峻神秘的气氛。《群盲》表现了12个瞎子陷入了莽莽的原始森林中。一度引导过他们的教士已经死了，可他们还在耐心地等待着他来搭救。这出剧充满了神秘的气氛。梅特林克把存在和灵魂，未来和过去、新生和死寂，都表现在神秘之中，“那些包围着和泛漾在你心头的千丝万缕的神秘——这就是在这悲切的时刻向你披诉的那种东西……” (14)。奥尼尔悲剧中的神秘色彩更进一步。他的《大神布朗》中的第翁、安都和布朗代表着两个抽象人物，一面是现世的生活，另一面是基督教的舍生精神。最后，警察杀死了布朗，却还以为是第翁。奥尼尔说，他希望表现一种神秘，“这种神秘，任何男人和女人都能感觉到，但却不懂得它正是人世间任何大事、小事中所具有的意义”。(15)奥尼尔的《琼斯皇》追求的一种神秘的美。整个剧弥漫着恐怖和紧张的气氛。剧中运用非洲的鼓点很逼真地表现出琼斯皇迷失在原始森林中的恐惧心理。剧中的神秘性正是通过这种恐怖和紧张的气氛来表现的。

从易卜生的后期到梅特林克和奥尼尔的象征主义悲剧，抒情性已融合在象征的气氛和情境之中，同时也体现在作品中的人物和剧作家所揭示的悲剧的哲理性主题之中。象征，一方面作为神秘出现的，一方面也作为抒情出现。我们从易卜生的《我们死人醒来时》、梅特林克的《青鸟》和《群盲》以及奥尼尔的《大神布朗》、《琼斯皇》，都可以看出悲剧的神秘性和抒情的融合的特点。

中国现代剧作家曹禺受到了古希腊命运悲剧和莎士比亚、易卜生、奥尼尔等伟大剧作家的影响。他的悲剧《雷雨》和《原野》都充满了神秘的色彩和抒情因素。《雷雨》表现的是剧作家“对宇宙间许多神秘事物的一种不可言喻的憧憬”。剧中的“雷雨”象征着一种原始的神秘力量。剧作家说“情感上《雷雨》所象征的是一种神秘的吸引，一种抓牢我心灵的魔”。(16)剧作家通过复杂的血缘关系和亲子关系来表现一个大家族的罪恶，使我们产生一种原始的、神秘的恐惧感。剧作家写出了在“残酷的井”里挣扎的活生生的人。《原野》明显地受到了奥尼尔《琼斯皇》的影响。仇虎最后带着金子在黑林子里转的时候，具有特别

浓厚的神秘气氛。而整出悲剧所置的背景又具有相当的诗意美。但是剧作家过分渲染了仇虎在复仇以后的恐怖迷乱的心理，以至在这个作品中，悲剧的神秘性和抒情性没有达到有机的融合。曹禺的成功之处，一方面固然是他对于现实生活有着自己深刻的体验，但另一方面也是在悲剧中融合进了这两种审美特性。

三

悲剧的神秘性和抒情性是两个不同的概念。我们说悲剧的神秘性，是和悲剧的命运观念相联的。别林斯基认为，悲剧的概念是和“阴森可怖的事件”、“不祥的结局”的概念结合在一起的。所以，他说“悲剧实在是一场悲惨的演出”。具有“阴森庄严，巍峨宏伟的特点：命运在它里面支配一切，命运构成它的基础和本质”。(17)命运是一种观念，人们用直觉无法认识它，而神秘则是能够感觉到的，我们可以把悲剧的神秘性看作是命运观念的外化。别林斯基说：“如果在任何一部悲剧中抽掉了宿命的突变，那么，你也就剥夺了它的全部壮伟的特点，它的全部意义，使它从一部伟大的作品一变而为平凡不足道的东西，首先对于你就会失掉它的令人神往的力量”。(18)这最后的“令人神往的力量”，也就是悲剧中所表现出来的神秘性。别林斯基过分强调了“宿命的突变”，但同时也道出了悲剧的真谛。在古希腊悲剧中，命运是以神的外在力量出现的；从埃斯库罗斯到欧里庇德斯，命运观念也有一个变化的过程，即从盲目地听从命运的摆布到开始意识到对命运的反抗。在莎士比亚悲剧中，命运是以超自然的现象，如鬼魂、女巫等来预示的。但人在命运前的主观抉择被推到了前台，性格被赋予了突出的地位。而在近、现代悲剧中，命运虽然常常是以大自然中的现象来体现和象征的，但表现的主体则完全是人和社会的冲突，命运的观念已经溶铸在人的性格和意识之中。易卜生、梅特林克、奥尼尔以及曹禺的悲剧都是如此。

在悲剧中，神秘性一方面是和命运感相联，另一方面又有一个哲理化的过程。一部杰出的悲剧，总是体现了一定的人生哲理。从古希腊的命运悲剧，到性格悲剧，社会悲剧，象征主义乃至表现主义悲剧可以看到一种哲理化的趋向，悲剧的神秘性在这一发展过程中，始终是启示观众悟出哲理的菩提树。在古希腊，人们对于命运的观念是混沌的，所以从悲剧中所表现出来的神秘性中体悟到的哲理性也是模糊的。就像黑格尔所说，在古希腊“神对世界个别人物所预订的终极目的对神和人都还没显示出来”。(19)在莎士比亚的时代，人们已经意识到人的性格，处在一种特定的环境下，就必然无法抗拒命中注定的事件。人们能从悲剧

中体悟到“行为和行为的结果的必然是相互联系的”；也能理解“偶然的情势”在其中的作用。社会悲剧的哲理性体现在人与社会的冲突中，容易被人理解。而象征主义悲剧则富有哲理性的奥秘，它和神秘的关系最密切。象征主义，作为一种创作方法，其内容具有相当的神秘性。象征，能直接产生神秘感。象征主义者认为，文学艺术所应该表达的是意识所不能达到的超时间、超空间、超物质、超感觉的“另一个世界”，这种超感觉的事物，只有通过象征才能表达出来。易卜生、奥尼尔、曹禺的一部分作品都具有象征主义的特点。而梅特林克干脆就是象征主义代表作家。

在悲剧中，神秘感还和崇高感相联，崇高有社会崇高和自然崇高之分。悲剧中主人公的悲壮的毁灭，是悲剧的社会崇高（或人的崇高）。它使观众感到恐惧，以致于产生神秘感。悲剧中的自然现象，雷雨、森林、星空，是自然的崇高，它和悲剧的社会崇高相衬映，能产生真正的悲剧的神秘感。车尔尼雪夫斯基说，“个别的崇高形式是互相结合起来的；在一种事物身上，它既体现了大自然的崇高，又体现了人的崇高，这样的结合就叫做悲剧性”。(20)从希腊悲剧到现代悲剧都体现了这两种崇高结合的悲剧性，而神秘性正是弥漫在悲剧性之间的，使人感到恐惧的审美特性。它具有一种吸引观众的非常强烈的魅力，在模糊的、朦胧的情绪之中，去感受悲剧所表现的关于宇宙、关于命运、关于人生的哲理奥秘，而且在人们的心灵中久久萦绕，产生一种持续的审美快感。文学史上杰出的悲剧家，都自觉不自觉地意识到了悲剧的神秘性这些特点，创作出许多著名的悲剧作品，在这些中表现了他们对大千世界的不倦的探索，和对人生的极度关注。

悲剧还有一个审美特性，即抒情性。我们说悲剧的抒情性，一方面指的是整个悲剧所表现出来的诗意美。别林斯基说，悲剧“把生活崇高的、诗意的瞬间集中地表现出来。”在悲剧中，伟大人物的毁灭，往往能引起人们的同情和怜悯。在惨不忍睹的场面中总要给观众以诗意的抚慰。在希腊悲剧的“和解”、悲剧人物的自我净化就表现了这一点。同时，悲剧人物的崇高，还需要以秀美来对比。莪菲莉亚之于哈姆雷特、苔丝德蒙娜之于奥瑟罗、爱吕尼之于卢贝克等等，这一类美丽的女性的毁灭比英雄的毁灭更能引起人的惋惜和悲叹，产生一种诗意美。另一方面是悲剧作为一种诗的艺术，具有其特有的抒情性。别林斯基说：“悲剧包含着戏剧诗歌的全部本质，囊括着它的一切因素”。(21)这里我们指的是形式要素，包括词藻、节奏、韵律等等。古典悲剧是以诗歌体写成，是诗的最高形

式。古希腊悲剧和莎士比亚戏剧都是最美的戏剧体诗歌。近代悲剧放弃了诗歌形式，但并没有放弃抒情的词句和抒情的诗意。莎士比亚、易卜生、梅特林克、奥尼尔和曹禺之所以被称之为戏剧诗人，乃是因为他们在悲剧中体现了诗的全部本质。

悲剧的神秘性和抒情性，并不是在任何悲剧中都存在的。但它是产生优秀悲剧作品的不可忽视的因素。悲剧成功的因素之一，就是将这两种审美特性作微妙的调整和适度的融合。神秘性过强，容易将观众引入迷途，不能体悟悲剧的哲理性主题，和对悲剧人物行动的审美判断。这样，就很可能丧失悲剧应有的美感，导致神秘主义。抒情性过浓，就冲淡了悲剧的恐惧感和崇高感，悲剧的艺术魅力就会减弱。悲剧的神秘性和抒情性，其功能和效果是有明显区别的。它们的强弱和配比不同，都将对悲剧的基调发生影响。关键在于悲剧作者根据对现实生活的体验，合理地融进这两种审美特性，并且处理好这两者的关系。悲剧的神秘性和抒情性对于创作社会主义悲剧也具有一定的美学上意义。

(1) (5) (8) (9) (19) 黑格尔《美学》三卷（下），朱光潜译，商务印书馆 1979 年版，第 303、288、314、304、310 页。

(2) (6) 朱光潜：《悲剧心理学》人民文学出版社 1983 年版，第 147、79~89 页。

(3) (17) (18) (21) 《别林斯基选集》第三卷，满涛译，上海译文出版社 1980 年版，第 70、70、72、76 页

(4) 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社 1962 年版，第 18 页。

(7) 尼采：《悲剧的诞生》，伍蠡甫主编：《西方文论选》（下），伍蠡甫译，上海译文出版社 1979 年版，第 359 页。

(10) (11) 布拉德雷：《论莎士比亚的悲剧》，《莎士比亚评论汇编》（下），中国社会科学出版社 1981 年版，第 36、50 页。

(12) 潘家询：《〔我们死人再醒时〕译者序言》，《小说月报》20 卷 10 号。

(13) 傅东华：《〔青鸟〕序》，上海商务印书馆 1932 年版。

(14) 梅特林克：《日常生活的悲剧》，陈火昆译，《外国现代剧作家论剧作》中国社会科学出版社 1982 年版，第 39 页。

(15) 奥尼尔：《大神布朗》，薛鸿时译，同上，第 253 页。

(16) 曹禺《〔雷雨〕序》，天津《大公报·文艺》星期特刊 1936 年 1 月 19 日。

(20) 《车尔尼雪夫斯基》（中），辛未艾译，上海译文出版社 1979 年版，第 57 页。

厦门大学图书馆