

悲悯共同体之拓展

——伊格尔顿论悲剧英雄

丁尔苏

【摘要】雷蒙·威廉斯在《现代悲剧》里曾用“从英雄到受害者”的小标题来总结自由主义悲剧的主要特征。特里·伊格尔顿继承和发展了这一见地,他重新审视悲剧艺术的历史,指出,有许多悲剧主角非但称不上“英雄”,而且“极其不讨人喜欢”。在理论层面上,这些负面悲剧主角的存在对亚里士多德的卡塔西斯论提出了尖锐挑战。传统悲剧理论大多遵循亚里士多德的指引,认为悲剧主角在品德上不能低于一般人,否则不能引发观众的怜悯之心。伊格尔顿在这个问题上独辟蹊径,认为我们应该“对恐惧之物产生怜悯”,从而建构一个更具包容性的悲悯共同体。

【关键词】威廉斯;伊格尔顿;悲剧主角;卡塔西斯;悲悯共同体

【作者简介】丁尔苏,上海外国语大学英语学院。

【原文出处】《国外文学》(京),2023.3.12~20

在其新书《悲剧》的序言里,当代英国评论家特里·伊格尔顿提及两位对其悲剧理论产生过重大影响的学者,一位是他在剑桥读书时的同学简·玛尔什(Jan Marsh),另一位是他的老师雷蒙·威廉斯。后者在《现代悲剧》第二部分第一章里用主标题“从英雄到受害者”来概括自由主义悲剧的主要特征。伊格尔顿继承并发展了这一见地,强调有些悲剧主角非但称不上“英雄”,而且“极其不讨人喜欢”(distinctly unprepossessing)。^①

正统美学理论大多排斥悲剧“受害者”的角色,美国学者多萝西娅·克鲁克(Dorothea Krook)的《悲剧要素》堪称该传统的“典型的(即使毫无疑问是极端的)陈述”。^②在克鲁克看来,被动受难虽然凄惨可怜,但缺乏悲剧性,因为悲剧主角不仅代表整个人类,而且还要高居同类之上:“他不可以是一般人,普通、平凡或平庸,就像隔壁邻居或我这样的女子。他代表人的潜力之最大延伸,而不是中间或正中状态。他展示人生经历的深度和高度,是苦难和认知

的极限,而不是一般程度和水准。”^③另一位美国学者奥斯卡·曼德尔(Oscar Mandel)的立场与之相近,坚持悲剧主角必须声名显赫,否则从高位陨落就无从谈起。^④传统理论所谓的“悲剧英雄”又可从社会地位和道德品质两个层面来思考。有些悲剧主角出身名门或身居高位,但道德水准一般,甚至品行败坏;有些悲剧主角出身卑微,但因品德出众而备受敬仰,这种精神上高贵的人物无辜受难,最让观众为之痛惜。

古希腊哲人亚里士多德最早系统论述悲剧主角的选择,要求候选人必须拥有崇高社会地位。他在《诗学》里这样说:“介于上述两种人之间还有另一种人,这些人不具十分的美德,也不是十分公正,他们之所以遭受不幸,不是因为本身的罪恶或邪恶,而是因为犯了某种错误。这些人声名显赫,生活顺达,如俄底浦斯、苏厄斯忒斯和其他有类似家族背景的著名人物。”^⑤此段引文前半部分是悲剧“过失”说的源头,认为悲剧主角虽不完美,但其道德水准仍然超过

一般人,引发巨大灾难乃至杀身之祸的是他们性格中的瑕疵或行为上的失误。亚氏引文的后半部分涉及悲剧主角的社会地位,要求他们出身显贵,就像特拜国王俄狄浦斯和奥林匹亚君主苏厄斯忒斯(Thyestes)那样。《诗学》写于古希腊悲剧巅峰之后,可被视为那个时期悲剧创作的理论概括。从流传后世的古希腊悲剧作品看,它们的确大多描写神话中的传奇人物和历代君王及家族。

亚里士多德强调悲剧主角的崇高社会地位,这一论点对中世纪的悲剧创作并无直接影响,因为他的《诗学》曾失传很久,直至文艺复兴初期才被欧洲学界重新发现。有趣的是,中世纪文学作品对悲剧主人公身居高位的重视与古代希腊悲剧几乎同出一辙。英国14世纪作家杰弗雷·乔叟在《坎特伯雷故事集》里给出一个极具代表性的悲剧定义:

正如古书所记载,
悲剧讲一个故事,
即一位发达人士,
如何从高位坠落,
陷入苦难而告终。^⑥

与亚里士多德先对悲剧主角的规定相仿,乔叟也提及“发达”(great prosperity)和“高位”(high degree),代表了中世纪作家和读者对悲剧主角的普遍期待。乔叟与亚里士多德的不同之处在于,后者的讨论局限于悲剧的舞台形式,前者则更为开明,认为作家既可以用散文,也可以用韵文创作悲剧。意大利作家乔万尼·薄伽丘(Giovanni Boccaccio)曾用散文创作《王子的陨落》(*The Fall of Princes*),后来被英国诗人约翰·利德盖特(John Lydgate)用韵文改写,这些不同形式的悲伤故事对乔叟而言都是悲剧。正如威廉斯指出的,“我们不应该想当然,认定作为经验之诠释的悲剧与它的戏剧形式(而不是叙事形式)有着必然的联系。”^⑦

沉寂了将近两千年之后,舞台悲剧在欧洲再次繁荣,尤其是在伊丽莎白时代的伦敦和路易十四时

期的凡尔赛。就悲剧主角而言,文艺复兴时期的悲剧及稍后的法国悲剧似乎在与古希腊悲剧争奇斗艳,16至17世纪欧洲舞台上出现的主角不是帝王将相,就是皇亲国戚。甚至有作家通过对古典戏剧的改写把奥林匹斯的神祇搬回悲剧舞台,由此获得“新古典主义”的称号。我们只须浏览文艺复兴及随后时期部分名作的标题,就能清楚地知道谁主导着那时的欧洲悲剧舞台,如莎士比亚的《哈姆莱特》、《李尔王》、《麦克白》、《罗密欧与朱丽叶》,高乃依的《熙德》、《贺拉斯》、《西那》,拉辛的《蓓蕾尼丝》、《费德尔》、《安德洛玛刻》、《阿达莉》。

法国革命彻底动摇了原以为是天经地义的以王权为中心的社会等级制度,虽然君主制度依然在大多数国家延续,但王室家族不再被看作推动历史发展的唯一引擎。这种民主思潮同样反映在悲剧主角的选择中。早在18世纪上半叶,英国剧作家乔治·李洛(George Lillo)就推出了经常被后人称为“中产阶级悲剧之早期例证”^⑧的《伦敦商人》(1731)。该剧主人公邦威尔(George Barnwell)是一位普通职员,帮助富商索罗古德(Thorowgood)管理财务。妓女密尔伍德(Sarah Millwood)贪图享受,利用姿色怂恿邦威尔窃取善良雇主的钱财并杀害家产不菲的叔父。不久东窗事发,二人被送上绞架。以专职管家和风尘女子作为悲剧主要人物显然有悖于专注帝王将相或达官贵人的古典传统,但这恰恰折射出中产阶级作为新兴政治和社会力量的崛起,后者此时已成为欧洲剧院的主要看客,他们期待观赏的是与己相关的人生经历。李洛在《伦敦商人》序言里这样为塑造中产阶级悲剧主角辩护:

迎合人类普遍生存状况根本不会使悲剧失去尊严,其影响范围和感动人数反而使之更加令人敬畏。相对于极小部分人,为需要我们帮助的芸芸众生做好事确实更加伟大。倘若只有王子们由于坏人或自身缺点和其他情况而受难,我们当然有很好的理由将悲剧人物局限于那些身居高位的人。但是,

既然事实与此相反,没有什么比相应扩大治疗面更合理。^⑨

总的来说,中产阶级悲剧聚焦普遍发生的家庭和社会问题,宣扬善恶有报的伦理思想。李洛的高明之处在于将道德说教与情绪感染有效结合起来,使观众在痛哭流涕之时仍然获得道德启迪。他之所以需要为这部作品辩护,是因为此前评论家大多反对在舞台上呈现中下阶级主角。英国诗人弥尔顿即是其中一位,认为悲剧艺术“错误地引进了明智的人都认为不伦不类的那些卑微庸俗不足道的人物角色”,“而且是因为诗人不审慎行事、腐化堕落到讨好人民而使然”。^⑩李洛的观点与之相反,他写作不是为了歌颂占人口极小比例的贵族阶层,而是为了启迪需要帮助的芸芸众生,从后者中选择悲剧主角正是达到这一目的最佳途径。

悲剧主角的历史演变并未就此止步。英国学者约翰·沃尔(John Orr)在讨论现代欧洲悲剧与美国悲剧之间的差别时提及后者的“无产阶级”倾向。^⑪众所周知,贵族制度在欧洲历史悠久,积重难返,而美国属于移民国家,等级观念相对淡薄。事实上,悲剧舞台上的无产阶级主角早在19世纪末就已初见端倪。爱尔兰剧作家约翰·辛格(John Synge)于20世纪初推出《骑马下海的人》,其主人公莫尔耶(Maurya)来自社会最底层,她和家人深受极度贫困的摧残,导致所有男性成员死于非命。德国剧作家戈哈特·豪普特曼(Gerhart Hauptmann)的《织工》问世更早,该剧主角也不是豪门贵族,而是衣不蔽体、食不果腹的纺织工人。他们在忍无可忍的情况下奋起反抗,却遭到政府军残酷镇压。我们从这类作品中可以看出,一个不同于古典悲剧的新规则已经建立,“悲剧性经验最终在理论上被延伸至所有人”。^⑫

在理论层面上,以中下阶层人物为主角的悲剧之大量出现引发了一场关于悲剧艺术是否已经衰亡的争论。在众多否定现代悲剧的学者中,当代英国学术泰斗乔治·斯坦纳(George Steiner)尤为突出。他

断然宣称,“在雅典、莎士比亚的英国和凡尔赛,世俗权力等级稳定而又分明。社会生活以王公贵族为中心而运转。秩序和级别的轮条由里向外辐射至普通人。悲剧需要这样的格局,它涉及宫廷议事、争夺王位以及野心膨胀。”^⑬斯坦纳的剑桥同事雷蒙·威廉斯坚决反对悲剧精英主义,及时推出《现代悲剧》,用详尽史料充分证明现代悲剧的存在及其重要性。或许是碍于情面,威廉斯在该书正文中从未提起斯坦纳的名字。值得欣慰的是,伊格尔顿从老师手中接过悲剧民主的旗帜,不仅在《甜蜜的暴力》中无数次点名批评斯坦纳,而且在《悲剧》中设立专章回应悲剧死亡说。他在那里重申:

现代社会远没有告别悲剧,说不定还为之注入了新的生机。首先,它大大拓展了潜在悲剧主角的范围。在一个民主时代,街上行走的任何人,只要他处境十分艰难,都可能是候选人。正如丽塔·费尔斯基(Rita Felski)所说,“以这种民主化了的眼光去审视苦难,一个银行职员或商店少女的灵魂成为各种重要而强大势力拼搏的战场。”贺拉斯劝告诗人别让神灵带有贫民口音,悲剧主角无疑也应如此,但就现代主角而言,我们已经摒弃这种势利。启蒙运动以来,我们直面振聋发聩的提议,男人和女人得到尊重,只因他们是人类成员,而不靠他们的地位、品格、性别或种族血缘,基督教很早就提倡这一点。^⑭

我们从这段引文中不难看出威廉斯与伊格尔顿师徒之间的思想传承。威廉斯曾经指出,某一事件是否具有悲剧性不在于事件本身,而在于我们对此作出何种反应。用他自己的话来说,悲剧性“取决于将事件与更为普遍的若干事实联系起来的能力。在这种情况下,事件不只是偶然的,它能够承载某种普遍的意义”。^⑮与其老师一样,伊格尔顿在普通职员的苦难中看到社会不公,正是这种普遍的伦理原则使我们认识到此类人生经历的悲剧性。威廉斯与伊格尔顿的不同之处在于,后者在悲剧主角的选择方面比

前者走得更远。对他而言,不仅社会底层民众可以担任悲剧主角,就连道德败坏的恶人也能引发我们的怜悯。正如他在前面的长段引文中所挑明的,这一立场来自宣扬博爱的基督教传统,故而有学者将其理论概括为“基督化的马克思主义”(a Christianized Marxism)。^⑩

前面提到,要求悲剧主角具有崇高声望还可从道德层面上去理解。不少作家和评论者认为,有些人虽然没有俄狄浦斯或李尔这样高贵的家庭出身和社会地位,但他们的道德品质高人一筹,或者生命意志比他人坚强,否则不能成为悲剧书写的主要对象。美国小说家梅尔维尔(Herman Melville)在《白鲸》中刻画的主要人物就是如此,他们虽然“挥镐打桩”(wields a pick or drives a spike),却散发出令人肃然起敬的“平民的尊严”(democratic dignity)。梅尔维尔这样为品质高贵的平民悲剧主角辩护:

如果我从此把高贵的品质(虽然是晦暗的)归之于最卑贱的海员、叛逆者和为人所不齿的人,在他们头上编织悲剧的荣光;如果连他们中间最糟糕的、也许是那些堕落至深的有时也会登上崇高的宝座;如果我给那个工人的臂膀添上一抹灵光;如果我给他的犹如夕阳西下的厄运罩上一道虹霓;您这位公正不阿的平等之神啊,既然您用人道的大氅覆盖了我的同类,那么,您就应该在指责我的凡夫俗子之前为我证明我做得对!^⑪

为平民悲剧主角发声的还有美国当代剧作家阿瑟·米勒(Arthur Miller),在他看来,“普通人与帝王同样适合于作为最高超的悲剧的题材……当我们面临一个在必要时准备牺牲生命去保卫个人尊严的人物时,他会唤起我们的悲剧感。”^⑫然而,无论梅尔维尔还是米勒都没有跳出“悲剧英雄”的窠臼。他们与亚里士多德一样,仍然要求悲剧主角在道德上不能低于常人,而是表现出“高贵的品质”(high qualities, 梅尔维尔语)和“个人尊严”(personal dignity, 米勒语)。

伊格尔顿在《甜蜜的暴力》中一再强调,并非所有悲剧主人公在道德上都是高尚的,有些甚至令人生厌,如马洛笔下的浮士德、巴巴拉斯、爱德华二世,查普曼笔下的波西·德·安波斯,莎士比亚笔下的泰门和科里奥兰纳斯,易卜生笔下的海达·加布勒或者约翰·加布里埃尔·博克曼。^⑬在这些例子中,最能说明问题的要数来自马洛创作于1593年的《爱德华二世》的同名主人公。这位英格兰新主非但没有传承父亲的英明治国之道,反而沉溺于与法国青年加韦斯顿及其他男子的同性恋情,就连王后伊莎贝拉也受其冷落。后者最终联合爱德华二世的死敌莫蒂默,率兵推翻了这位既无才又无德的昏庸国王。剧终时,伊莎贝拉用烧红的铁棒插入爱德华二世的肛门,其惨叫声传遍城堡内外。

接受爱德华二世那样的令人厌恶之徒担任悲剧主角,显然有悖于深入人心的亚里士多德“卡塔西斯”说。根据这一传统,至少是道德上不好不坏的人才能引发怜悯和恐惧,但伊格尔顿认为,“怜悯和恐惧”的公式不足以概括所有悲剧经验。也就是说,悲剧所产生的效应非常多样,其中包括“羞辱、克制、震撼、抑制、净化、规训、驯服”。^⑭如果我们从广义上去理解“卡塔西斯”,就不会排斥品德败坏的人担任悲剧主角。事实上,在文艺复兴时期以前的中世纪叙事文学中,令人厌恶的悲剧主角多不胜数。作家刻画这些人物不是为了唤起读者的怜悯之心,而是引发震撼乃至憎恶的情感,起到警示世人的作用。伊格尔顿在《甜蜜的暴力》里总结道,“‘大人物的可怕罪行’也许是大多数中世纪用法的一个简明的标语,有点儿像它之对于今天的大部分小报一样。悲剧实际上是对统治阶级腐败的一种揭露,为了达到使生活奢靡的坏人遭受人民痛恨的意识形态目的;而且与亚里士多德的强调点不同,它的强调点相应地落在理所当然而非不应得到的耻辱上。”^⑮

此外,伊格尔顿还在人物与情节的关系层面揭

示了前者对于传达作品意义的次要作用,由此进一步论证负面悲剧主角的可行性。我们知道,伊格尔顿对影响深远的卡塔西斯说颇有微词,但他对亚里士多德“置行动于人物之上”(elevation of action over character)的观点十分认同。值得注意的是,这一立场同样与主流悲剧理论相去甚远。

亚里士多德在《诗学》第六章里明确指出,“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿。”^②这一关于悲剧的著名论断只字不提悲剧人物,因为在亚氏眼里,悲剧的灵魂有赖于戏剧行动之整体,而不是其中人物,更不是人物的性格特征。也就是说,脱离了整体结构,戏剧人物不具有独立意义,他们的道德价值最终取决于具体的戏剧情境。就悲剧而言,“悲剧性”不源于人物自身,而是行动整体。亚里士多德所强调的戏剧人物之次要性或辅助性在古希腊悲剧里表现得尤为明显。我们不妨从三位远古悲剧大师的作品中各取两例。

相比之下,埃斯库罗斯最少聚焦人物刻画,而是关注他们背后相互冲突的伦理原则。最能说明问题的是古希腊唯一完整流传后世的三联悲剧《奥瑞斯忒亚》(The Oresteia),其主要人物分别是阿伽门农及妻子克吕泰墨斯特拉(Clytemnestra)、他们的儿子奥瑞斯忒斯及女儿厄勒克特拉(Electra),还有紧追奥瑞斯忒斯不舍的复仇女神们。他们都是黑格尔所谓单一道德情致或伦理力量的化身:克吕泰墨斯特拉代表母女恩爱,奥瑞斯忒斯代表父子亲情,复仇女神则代表杀人偿命的社会规范。除此而外,这些人物毫无性格特征可言。埃斯库罗斯的另一部作品《乞援人》(The Suppliants)亦是如此。该剧标题提及的50个从埃及逃往阿尔戈斯(Argos)避难的女子并非主要人物,全剧的焦点落在国王佩拉斯戈斯(Pelagos)一人身上。收容这批难民必然惹怒紧追其后的埃及人,因而殃及本地居民,拒绝提供援助则会冒犯保佑难民的天神宙斯。埃斯库罗斯此处的关注点显然不是佩拉斯戈斯的复杂个性,而是阿尔戈斯这个集体怎

样走出道德两难。

欧里庇德斯也写过不少类似的悲剧作品,《酒神的伴侣》(The Bacchae)即为一例。该剧主要人物有两位,一位是忒拜国王彭透斯(Pentheus),另一位是他的母亲阿高埃(Agave)。母子二人分别主张不同的人生哲学:前者信仰代表激情和纵欲的酒神狄奥尼索斯,后者敬奉代表理性和克制的智慧之神阿波罗。与《奥瑞斯忒亚》的作者一样,欧里庇德斯此处的着眼点也不是人物刻画,而是他们背后的普遍人生哲学。剧中彭透斯国王及其家人因长期抑制令人愉快的自然情感,反而在激情迸发时不知所措,导致误杀亲人的极端后果。欧里庇德斯的另一部作品《特洛伊妇女》(The Trojan Women)更能彰显整体行动的重要性。我们从标题中的复数名词也可以看出,该剧的焦点并非某一个人,而是特洛伊城沦陷后王室家族所有女性先后被分配给希腊军将领当奴做妾的悲惨遭遇。虽然欧里庇德斯在王后赫卡柏(Hecuba)身上花的笔墨比其他人物稍多,但其主要目的还是通过她所得到的频繁汇报与台下观众分享其他家族成员的凄惨命运,以此折射战争给弱势社会群体带来的无穷苦难。

索福克勒斯通常被学界认为是三位古希腊悲剧大师中最擅长人物刻画的作家,相对而言,他创造的俄狄浦斯王形象的确比其他古希腊悲剧人物更加丰满。需要提醒的是,这一判断并不适用于索福克勒斯的所有作品。17世纪以降,无数文学评论家前赴后继,对《安提戈涅》的同名人物和克瑞翁进行深度性格剖析,进而把家破人亡的悲惨结局归咎于两位悲剧主角的顽固个性。这种削足适履的批评方式很难令人信服,因为“现代评论家倾向于审视人际关系,因而关注人物刻画,但它们实际并不存在”。^③索福克勒斯另一部相关作品题为《特拉喀斯少女》(The Women of Trachis)。该剧“主要”人物有两个,一个是希腊名将赫拉克勒斯(Heracles),另一个是其原配妻子得阿涅拉(Deianeira)。“主要”二字在此被打上引

号,因为索福克勒斯没有花费太多精力去刻画赫拉克勒斯和得阿涅拉与众不同的个性,而是着重渲染后者在不知情的状态下送给前者一件带毒的衣袍,导致他疼痛难忍,诅天咒地,直至被焚烧死亡。根据伊格尔顿的研究,当代英国学者爱德华·瓦特林(Edward Watling)在编选索福克勒斯文集时一度为这部作品的标题所困惑,他急切地想为《特拉喀斯少女》锁定单一的悲剧主角,但拿不准应该将其改名为《赫拉克勒斯》还是《得阿涅拉》。^②瓦特林在这个问题上拿不定主意毫不奇怪,因为跟许多古希腊悲剧作品一样,《特拉喀斯少女》的焦点不是个别悲剧人物,而是他们卷入其中的整体行动。

正是基于上述文学史实,伊格尔顿在《甜蜜的暴力》中郑重告知读者,“总的来说,具有悲剧性的是事件,而不是人。”^③也就是说,悲剧人物是否形象丰满或者品质高尚都不是决定性因素,重要的是他们所属的整体戏剧行动能否在观众心里唤起怜悯之情。从这个意义上讲,就连希特勒也可以是悲剧人物,但是,伊格尔顿明确指出,令人怜悯的不是这个人本身,而是他的邪恶所代表的对人性的浪费和巨大扭曲。”^④

如前所说,认为咎由自取或罪有应得的坏人也能得到我们的同情不符合正统的卡塔西斯说,因而需要在怜悯和恐惧之间做出一种悲剧哲学家们大多避而不谈的特殊连接。^⑤“怜悯”的古希腊原文是“eleos”,多数学者将其英译为“pity”。由于后者在现代英语中带有“居高临下”和“屈尊俯就”的意思,所以给原本已相当复杂的关于怜悯究竟是好还是坏的争论增添了一份混乱。当代美国学者玛莎·纳斯鲍姆(Martha Nussbaum)建议换用英语里的“compassion”一词,以凸显“怜悯”的正面道德含义,回归亚里士多德的原初用法。^⑥亚氏在《修辞术》第二卷里曾说,“可以把怜悯定义为一种痛苦的情感,由落在不应当遭此不测的人身上的毁灭性的、令人痛苦的显著灾祸所引起。”^⑦在他看来,他人的苦难在观者心中引发怜

悯之情必须满足两个条件。首先,受难者“不应当遭此不测”,他虽不完美,但也不比一般人坏;其次,受害人遭遇“显著灾难”,而非鸡毛蒜皮的痛痒。纳斯鲍姆认为这两个前提无可厚非,但还需要添加一项要素才能产生怜悯,这项新的要素涉及“观者的福祉判断”(eudaimonistic judgment)。^⑧究其原因,并非所有苦难都能引发怜悯,只有当受难者在观者的生活计划和目标中获得一定重要性时,他才成为后者的怜悯对象。这不等于是说怜悯者将其对象当作获取幸福的工具,而是通过这种强烈的情感把后者编织到自己的生活之中。一般来说,观者最先怜悯的对象是遭遇苦难的亲朋好友,因为后者对前者的福祉尤其重要。反之,与观者没有亲密关系的受难者就没有那么容易得到同情和怜悯了,更不用说后续可能发生的精神安慰和物质关怀。观者与受难者之间的距离越远,怜悯的情感就越难产生。英国18世纪思想家亚当·斯密(Adam Smith)曾举例说明“怜悯”的相对性:

让我们假定,中国这个伟大帝国连同她的全部亿万居民突然被一场地震吞没,并且让我们来考虑,一个同中国没有任何关系的富有人性的欧洲人在获悉中国发生这个可怕的灾难时会受到什么影响。我认为,他首先会对这些不幸的人遇难表示深切的悲伤,他会怀着深沉的忧郁想到人类生活的不安定以及人们全部劳动的化为乌有,它们在顷刻之间就这样毁灭掉了。如果他是一个投机商人的话,或许还会推而广之地想到这种灾祸对欧洲的商业和全世界平时的贸易往来所能产生的影响。而一旦作完所有这些精细的推理,一旦充分表达完所有这些高尚的情感,他就会同样悠闲和平静地从事他的生意或追求他的享受,寻求休息和消遣,好像不曾发生过这种不幸的事件。^⑨

在上述假象情形中,发生在中国人身上的巨大灾难远离欧洲看客和听众的日常生活,所以只能引发他们短暂的沉思和片刻的忧郁。纳斯鲍姆承认,这种

残酷的现实也许永远不可能彻底消除,只能够通过不懈的道德教育去加以改善,而悲剧艺术就是其中的手段之一。

我国著名悲剧理论家朱光潜20世纪30年代在欧洲留学期间曾撰写博士论文直接参与西方学者围绕怜悯和恐惧之概念展开的激烈争辩。在他看来,悲剧引发的怜悯情感含有观众对受难者的关爱,前者“可能意识到自己对于对象的爱或同情,也可能意识不到,但这种成分作为潜在的推动力量却总是存在的,只是强烈的程度可以不同”。^③伊格尔顿在《甜蜜的暴力》里提及朱光潜的英文原作,虽然我们不必就此小题大做,但有一个事实不容忽视,即这两位悲剧理论家都十分强调怜悯与关爱之间的联系。朱光潜明确告诉我们,怜悯“被佛教和基督教都赞为一大美德”。^④伊格尔顿的悲剧理论显然受到后一种宗教的影响,他在书中直言不讳地说,“《新约》很少谈到家庭或者性,基督教保守派和激进后现代主义者各自的那些偶像,但是它在不得不谈到家庭时所说的话显然有敌意。在涉及到怜悯时,人们并不认为我们会给予我们最亲近的人任何特殊的优先权……什么会比爱一位朋友更不值得称赞呢?”^⑤可见伊格尔顿与纳斯鲍姆的立场一样,认为怜悯是拉近人与人之间距离的正面情感,但我们有必要将其道德作用扩展至亲友关系之外。

伊格尔顿与纳斯鲍姆不一致的地方在于,他对“怜悯”的理解远比后者宽容和大度。如前所说,亚里士多德认为咎由自取的品德低下之人无法唤起观众的怜悯,纳斯鲍姆也认同这一观点。伊格尔顿则不然,他在《甜蜜的暴力》里表示,“实际上,我们能够同情那些我们不喜欢的人。”^⑥按照亚里士多德的解释,怜悯和恐惧相互关联,观众之所以产生怜悯之心,是因为在受难者身上看到令自己恐惧的事情。伊格尔顿的解释与这种观点大相径庭,对他而言,恐惧不是怜悯的诱因,而是怜悯的对象,即“对我们恐惧之物产生怜悯”(to pity what we fear)。^⑦这种属于真

实界的“非人的”怜悯(“inhuman” compassion)并非空穴来风,而是有其坚实的生物学基础。伊格尔顿在许多场合将自己定义为清醒的现实主义者,他承认在所有人的内心深处都藏有弗洛伊德所谓的“死亡驱力”或拉康所谓的“欲望”,而对他人伤害则是这种生物本能的表现形式之一。正因为此,我们在令人厌恶和憎恨的人身上发现自己的影子(finding our own selves reflected in the abhorrent and abominable),^⑧从这个意义上讲,怜悯异类就等于怜悯自己。伊格尔顿由此得出结论,“只有在走邪路者、外在私密性和被驱逐者的基础上,才能建构起一个悲悯的共同体。一种新秩序的基石必须是受辱骂和污秽之人,就像科罗纳斯的俄狄浦斯一样。”^⑨

注释:

①特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,方杰、方宸译,南京大学出版社2007年版,88页。

②特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,84页。

③Dorothea Krook, *Elements of Tragedy*(New Haven: Yale University Press, 1969), p. 37.

④Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy*(New York: New York University Press, 1961), p. 103.

⑤亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,97页。

⑥Larry D. Benson ed., *The Riverside Chaucer*(Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 241.

⑦雷蒙·威廉斯:《现代悲剧》,丁尔苏译,译林出版社2007年版,10页。

⑧Edwin Wilson and Alvin Goldfarb, *Living Theatre: History of the Theatre*(Boston: McGraw-Hill Publishing, 2008), p. 292.

⑨Christopher Wheatly ed., *Drama in English from the Middle Ages to the Early Twentieth Century*(Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1924), p. 712.

⑩约翰·弥尔顿:《斗士参孙》,金发荣译,广西师范大学出版社2004年版,3页。

⑪John Orr, *Tragic Drama and Modern Society: A Sociology of Dramatic Form from 1880 to the Present*(London: The Macmill-

an Press Ltd, 1981), p. xviii.

⑫雷蒙·威廉斯:《现代悲剧》,41页。

⑬George Steiner, *The Death of Tragedy*(London: Faber and Faber, 1961), p. 194.

⑭Terry Eagleton, *Tragedy*(New Haven: Yale University Press, 2020), p. 29.

⑮雷蒙·威廉斯:《现代悲剧》,38页。

⑯Adrian Poole, "Review: Sweet Violence: The Idea of the Tragic", *The Review of English Studies*, 55. 218(2004), pp. 106-107.

⑰赫尔曼·梅尔维尔:《白鲸》,成时译,人民文学出版社2004年版,132页。

⑱罗伯特·马丁:《阿瑟·米勒论剧散文》,陈瑞兰、杨淮生选译,生活·读书·新知三联书店1987年版,38-39页。

⑲特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,88页。

⑳特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,173页。

㉑特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,12页。

㉒亚里士多德:《诗学》,63页。

㉓Humphrey Kitto, *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and Hamlet*(London: Methuen, 1960), pp. 201-202.

㉔特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,88页。

㉕特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,85页。

㉖特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,89页。

㉗特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,176页。

㉘Rita Felski ed., *Rethinking Tragedy*(Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008), p. 152.

㉙苗力田:《亚里士多德全集》第九卷,人民大学出版社1994年版,435页。

㉚Rita Felski, *Rethinking Tragedy*, p. 153.

㉛亚当·斯密:《道德情操论》,载《亚当·斯密全集》第一卷,蒋自强等译,商务印书馆2014年版,166-167页。

㉜朱光潜:《悲剧心理学——各种悲剧快感理论的批判研究》,张隆溪译,人民文学出版社1985年版,75-76页。

㉝朱光潜:《悲剧心理学——各种悲剧快感理论的批判研究》,72页。

㉞特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,178页。

㉟特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,167页。

㊱特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,176页。

㊲特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,176页。

㊳特里·伊格尔顿:《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,173页。

Expanding the Community of Compassion: Terry Eagleton on the Tragic Hero

Ding Ersu

Abstract: In his book *Modern Tragedy*, Raymond Williams includes a chapter titled "From Hero to Victim" to summarize the central characteristic of liberal tragedy. This insight is inherited and further developed by Terry Eagleton, who, after re-examining the history of tragedy, points out that many tragic protagonists are not only unheroic but also "distinctly unprepossessing". At the theoretical level, the presence of such less-than-attractive tragic characters poses a serious challenge to Aristotle's theory of catharsis. Following Aristotle, most traditional theorists require the tragic protagonist to be morally no worse than the average person in order to arouse feelings of pity in the audience. Eagleton's stance on this issue is unique, urging us "to pity what we fear" so that we can build a more tolerant community of compassion.

Key words: Williams; Eagleton; the tragic protagonist; catharsis; a community of compassion