

# 作为现代性批判模式的悲剧文学

肖 琼

(浙江传媒学院 浙江 杭州 310018)

**摘要:** 进入现代社会,小说的兴起虽然可以排挤悲剧的地位,却并不能替代悲剧所扮演的角色。悲剧进入现代社会并不是消亡了,而是在形式和叙述上发生了转型。文章由小说的兴起切入,梳理小说与悲剧之间的现代性连接及悲剧在叙述上的现代转型,厘清小说与悲剧之间复杂纠结的缠绕关系。同时将浪漫主义、现代主义和后现代主义都纳入到悲剧的框架中,由此见出浪漫主义、现代主义及后现代主义作为不同时代的悲剧性叙述及批判模式,并呈现不同时代现代悲剧意识和悲剧精神等微妙的演变过程。

**关键词:** 小说的兴起;浪漫主义;现代主义;后现代主义;现代性批判模式

**中图分类号:** I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-579(2018)03-0050-07

## The Tragic Literature as a Model of Criticizing Modernity

XIAO Qiong

(Zhejiang University of Media and Communications, Hangzhou, Zhejiang 310018, China)

**Abstract:** In modern society, although the rise of the novel can squeeze out the position of tragedy, it can not replace the role of tragedy. The tragedy is not withered away, and is transformed in form and narration in the modern society. From the rise of the novel, the article analyzes the modern connection between novel and tragedy and the modern transformation of tragedy in narration, and clarifies the complicated relationship between novel and tragedy. Putting romanticism, modernism and postmodernism into the framework of tragedy, we find that romanticism, modernism and postmodernism can be regarded as the tragic narration and the mode of criticism in different times, presenting the subtle evolution process of the modern tragedy consciousness and spirit in different times.

**Key words:** rise of the novel; romanticism; modernism; postmodernism; model of criticizing modernity

进入现代社会,过去总是“与暴虐的专制主义、宫廷阴谋、传统世仇、严厉的血族关系规则、荣誉准则、宇宙世界观以及对旧政治制度命运的信念这些东西捆绑在一起的悲剧”,如今已经被“小说中为无产阶级更加理性、充满希望、现实主义、实用主义的意识形态所取代”。<sup>[1](P191)</sup>这种现象是悲剧进入现代社会的转型,还是悲剧在现代社会的消亡?大多持“悲剧死亡论”观点的,将悲剧之死的原因主要归咎于小说,认为“严肃戏剧衰落的历史部分是小说兴起的历史”。<sup>[2](P118)</sup>可是小说虽然排挤了悲剧的地位,却又不能替代悲剧所扮演的角色。伊格尔顿反对戏剧将悲剧独家认领,威廉斯提出应从情感结构和悲剧经验出发重新思考和研究现代悲剧问题。受此启发,文章从小说的兴起切入,梳理小说与悲剧之间的现代性连接及悲剧在叙述上的现代转型,厘清小说与悲剧之间复杂纠结的缠绕关系。同时将浪漫主义、

收稿日期:2018-02-28

基金项目:国家社科基金重点项目“中国现代悲剧观念的形成及其发展研究”(编号:14AZW004)

作者简介:肖琼(1972-),女,江西永新人,文学博士,浙江传媒学院电视艺术学院教授。研究方向为西方马克思主义美学、当代批评与现代悲剧研究。

现代主义和后现代主义都纳入到悲剧的框架中,由此呈现现代社会悲剧意识和悲剧精神等微妙的演变过程。

## 一、悲剧与小说

众所周知,伊恩·瓦特著有一本《小说的兴起》,里面详细地分析了小说从“散文虚构故事”到“小说”形式的诞生及其逐渐成熟等艰难演变的过程。作为一种新兴的文学形态,小说在内容、形式、语言功用上都表现出独特性和创新性。也正因其作为最充分地反映个人主义和富于革新性的文学形式,小说得以重新定名。我们借助瓦特对小说特点的具体概括,依此辨析出小说与悲剧的细致区别。

在内容上,与悲剧总是对应着真理时刻不同,小说的内容往往对应生活,正如弗兰克·莫莱蒂所说:“小说里领舞的不是真理而是生活。”<sup>[3](P130)</sup>不过,小说所描绘的生活并不仅限于那些适合某种特殊文学观的生活,而是力图描绘人类经历的每一个方面。

在形式处理上,小说的特殊性体现在它的“形式现实主义”中,正如瓦特所强调的,“小说的现实主义并不在于它表现的是什么生活,而在于它用什么方法来表现生活”。<sup>[4](P3)</sup>这集中表现在对时间的处理和语言运用上。如果说以往的文学样式主要集中在无时间可言的死亡的事实,小说的注意力却集中于瞬变的时间,聚焦于时间的进程内塑造人物,关心的是一段时期内人物的演变和发展。

在语言运用上,与以往的虚构故事更注重修辞,注重情节的外在美不同,小说更强调词语与现实之间的一致性,注重描写对象的具体特殊性。它往往以平铺直叙的叙述方式来接近日常生活的真实经验,或采用重复、或是插语、或记录、或谈话,甚至直接采用粗俗的语言。

在瓦特揭示了小说在内容和形式上的独特性和创新性之后,更多的理论家将悲剧和小说联系起来,同时又将悲剧和小说作为两种对立的文体。伊格尔顿作了一个形象的比喻:悲剧是楷罗斯(kairos)的问题,总是需要从普通人的生活中提取某种纯粹的危急时刻,事关历史岁月的逐渐流逝而涉及到紧张、危机四伏、富有某种重要真理的时间;小说则是一个关乎克罗诺斯(chronos)的问题,是一种想象性的社会学。<sup>[1](P194)</sup>

瓦特还揭示了小说兴起的重要社会原因乃在于十八世纪读者大众的变化,当然中产阶级的崛起以及女性读者的增加为小说的兴起提供了社会基础,而出版业的发展和书商的努力也推动了公众趣味的形成,它们以间接的方式支持了小说在新的审美趣味上的探索。然而,这些原因在斯坦纳看来,却是导致悲剧消亡的重要原因。

卢卡奇首先反驳了这种“悲剧消亡论”。他说“尽管悲剧发生了变化,但就其本质而言,它仍未受触动地在我们的时代保留下来,与此同时,史诗则不得不消失,让位给一种崭新的形式,即小说。”<sup>[5](P32)</sup>当然,生活概念及其与人关系的彻底变化也改变了悲剧的主题和冲突。可以说,现代悲剧的冲突体现为真理与生活之间的对立,其根源和本质在于现代性孤独。卢卡奇这样写道“这种孤独产生了新的悲剧难题,现代悲剧的真正难题是信任。”<sup>[5](P36)</sup>

伊格尔顿则揭示,尽管小说最早表现为反悲剧性,但随着社会的发展,悲剧与小说却有了联姻,出现了一种作为主要形式的悲剧小说。而小说试图宣布其与悲剧的革命性决裂,却发现自己不可避免地寄生于此,甚至在内容上所表现的悲剧性崇高,都表明小说与悲剧之间的缠绕关系。同时失去光彩的悲剧修辞与平淡无味的小说现代性之间的明显差别,也逐渐随着其发展而自行消失,史诗和小说是“广泛的整体”,戏剧是“集中的整体性”的界限也开始变得模糊。<sup>[1](P192-193)</sup>现代悲剧观念已经发生改变,悲剧不再拘泥于一种戏剧形式,而转向对悲剧性的表征过程,通过对人的行为和悲剧性事件的描述,以小说、诗歌、绘画、音乐等各种艺术形式向我们表明悲剧性在毁灭过程中的全然释放。

于是,作为小说形式的悲剧,在叙述上有了明显的转型:首先,从崇高转向世俗;其次,更加注重悲剧的事件性及其悲剧性的情感反应,小说描写内在状态,戏剧描写行动的说法不再准确;最后,具有讽刺性意味的是,邪恶与悲剧有了联姻,悲剧人物变成撒旦式的悲剧英雄。所以,威廉斯在将悲剧作为一种观念与我们的日常生活、情感结构、直接经验紧密联系后,在人微言轻的劳作人生中、在现代个体对愿望和需求的压抑中等可以看到悲剧,而生活中的一场车祸,一场煤井灾难,都可以作为现代悲剧的表达方式

引起我们悲剧性的共鸣和反应。

既然小说的兴起并不意味着悲剧的消亡,而是悲剧形式的转换。那么,作为现代文学形态的更迭,从浪漫主义到后现代主义,在基于对现代社会的审美反思中,就与悲剧有着天然的联系。而现在,假如将这些小说形式都放在悲剧的框架里来理解,结果会怎样呢?我们又会有怎样的收获和发现呢?

## 二、幻象与现实:早期浪漫主义文学的悲剧性张力及其文化介入

以上可知,进入到现代社会,作为文学形式的悲剧确实已经衰亡或被转化,但作为美学观念的“悲剧性”却与我们息息相关。威廉斯于是提出研究现代悲剧的方法应该从当下的日常生活体验和情感结构出发。浪漫主义兴起的时代,其情感结构和悲剧经验已发生深刻变化。浪漫主义意味着一场思想大解放,思维、想象和个性都获得了前所未有的发展,其文学主题也转变为“人在世界上无家可归,带罪流浪,天马行空的欲望导致自我和他人的解体”等悲剧性叙述。<sup>[6] (P87)</sup>与斯坦纳将悲剧的消亡原因在很大程度上归咎于浪漫主义的救赎神话不同,威廉斯坚持一种浪漫主义悲剧的存在。他对浪漫主义悲剧有一番精彩的总结:“浪漫主义是革命的原始冲动在现代文学中的重要表达。”<sup>[6] (P63)</sup>在浪漫主义悲剧中,“人们可以透过浪漫主义悲剧的种种失败,清楚地看到个人活力的再生和重新提出。人的欲望再度变得强烈和不可或缺。……在浪漫主义悲剧中,人不可言表的终极罪过就是坚持自我”。<sup>[6] (P63)</sup>

一般认为,个人主义的出现与现代工业资本主义的兴起有关。“资本主义带来了经济特殊化的大幅度增长;它与不很刻板、不很均一的社会结构和不很专制、更为民主的政治体制一道,极大地增加了个人选择的自由。”<sup>[4] (P63)</sup>同时,货币的自由流通在自由和结合之间建立了一种完全崭新的关联,西美尔的著名口号“钱在口袋里,我们是自由的”,为个体性和内在独立感打开了广阔的活动空间。现代社会中的人们开始彼此疏远,而转向依赖自身,从而滋生了强大的个人主义思想。浪漫主义第一次将个人主义的态度融汇到社会、文学和哲学运动中,表现为强烈的主体意识、独特的个性经验及对自我肯定的迷恋。卢梭这样写道:“我生来便和所见过的其他人不同;甚至我自信全世界也找不到一个生来像我的人……如果我不比别人好,至少是不一样的……”<sup>[7] (P5)</sup>由于受德国古典美学以及卢梭的个性解放、情感自由等思想影响,浪漫主义不再把人类心灵视为被动的镜子或白板,转而强调个体心灵的自由和创造能力。英国作家笛福的《鲁滨逊漂流记》,通过鲁滨逊漂流到荒岛上的经历,将个人与整个社会疏离开来,同时也以寓言的形式暗示现代人作为一个分离、孤独的形象存在。然而在最悲惨的痛苦中和最令人沮丧的环境中,现代个体却显现出战无不胜的耐力和不屈不挠的勇气,显现出个人的强大力量和自我魅力。正是在这种完美的孤独中,个体的激情和潜力得到全部焕发。瓦特于是说:“个人主义的兴起具有重大的意义。”<sup>[4] (P199)</sup>

在个人主义精神的影响下,浪漫主义开始不满于社会所强加给个人的行为标准,亦开始将批判的矛头指向社会的悲剧性叙述。例如歌德的《少年维特之烦恼》就是一部浪漫主义的爱情悲剧与理想悲剧。维特是一个新兴市民阶级青年,聪明好学,才情横溢,充满抱负,渴望能通过自己给世界创造价值。但是德国死气沉沉的现实社会却不允许他越雷池一步,处处受到羞辱与压抑。当维特发现自己的理想无法实现,只能平庸地生存时,自杀便成了他的最终选择。雅斯贝尔斯认为现代悲剧已不仅仅是悲剧主人公所感到的痛苦和死亡、流逝和绝灭,而在于人的行动。维特正是通过自杀的行动而进入要毁灭他的悲剧性困境。这时,“一种新的意识就这样形成了:受害者活着找不到出路,但可以努力通过死亡来肯定他已经失去的身份和失落的意志”。<sup>[6] (P98)</sup>于是,浪漫主义的悲剧性冲突转变为个人与社会之间的悲剧性冲突,并在浪漫主义文学中的人物身上得到集中再现,表现为自我内心世界对现实的拒绝和对未来理想的向往这样一种矛盾性的揭示。而当社会中的每个人都体验到和社会的疏离过程之后,这种悲剧性感受就深深蛰伏于社会结构和现实经验中,构成浪漫主义文学时期特殊的情感结构和浪漫主义文学中特殊的悲剧。

由此可见,浪漫主义的悲剧并不在指向个人悲剧而丧失悲剧本质的普遍性,它其实体现于几个维度的展开。首先,浪漫主义悲剧表现为现代个体的悲剧,悲剧人物已经从悲剧英雄变成了一个受害者,悲剧的冲突体现为自我内心的理想与现实之间的冲突,悲剧发生的根源乃在于坚持自我的个人主义精神

盛行。其次,浪漫主义悲剧是一种人道主义的悲剧。悲剧对应着真理时刻,浪漫主义也有其背后事件的真理性,并且它的真理性总是出现在事件之后,延伸到读者身上。它需要个人通过知觉来发现真理的见解,因为浪漫主义对真理的追求和揭示是建立在悖论性的逻辑基础上。“正唯与过去的传统相背离,才更有可能获得真理。”<sup>[4] (P5)</sup> 浪漫主义对美好事物和愿望的展现和描绘,实际上是一种积极的文化介入,给整个社会带来一种情感反应,并为社会架构了一个理想的乌托邦维度。

浪漫主义标举的个性主义大旗第一次在理论上大放光彩,从而确立了个人的价值意义和地位。然而,由于缺乏相应的社会理论引导,或许可以说,正是因为浪漫主义在很长的一段时间中并非被当作悲剧来看待,从而导致人们在看待浪漫主义文学的个人主义和自我的强烈表现时,无法赋予其在社会背景中进行正确的认识。于是在浪漫主义文学中,自我得到过分彰显,社会维度逐渐隐去,局限性也就突显出来。浪漫主义对个性的张扬最终蜕变为主观主义。而浪漫主义过多地拘泥于“私人苦难”和“私人悲伤”的人道主义同情,一成不变的程式化情感与地位或荣誉所要求的一成不变的程式化职责之间的冲突,最终取代了早先更有创造性的张力,其悲剧性必将丧失广度和参照。对浪漫主义的质疑不断涌现。这些批判的声音既反映了浪漫主义的狭隘视角,也反映了后来的理论和文学思潮力图对浪漫主义进行纠偏的各种努力。德国哲学家哈贝马斯把浪漫主义视为对资本主义进行审美现代性批判的第一步,而文学上的现代主义、后现代主义,也分别从浪漫主义精神中汲取理论活力,构成对现代社会批判的多重混响。

### 三、悲剧性反讽:现代主义文学的修辞和形式实验

其后,文学与审美开始走上反抗现代化和理性桎梏的道路。但它们仅仅诉诸精神的自由,并没有完全抛弃理性,走向非理性,所以这个时候的审美和文学艺术所追求仍然是一种理性精神上的自由。随着现代社会的进一步发展,包裹在现代化过程中的种种弊端才逐一显现,理性神话遭到破灭,人的非理性本质却获得了发现。也正是在这种历史背景下,现代主义文学悄然兴起。与浪漫主义艺术家相比,现代主义艺术家并不相信进步,亦不将希望寄托于未来,而是关注当下,希望通过处于最具体的当下和现时性意义中走出历史之流。它们主要描写人内在情绪的空洞,通过非理性精神来对抗理性,以控诉现代化所带来的异化,并导致一种集体情绪的消沉。所以,如何理解现代主义与悲剧的关系,如何理解现代主义文学的修辞和形式试验,这又是一个难题。

我们可以先来回顾一下在20世纪30年代曾经展开的震惊中外的现代主义与现实主义之争。卢卡奇认为文学是反映客观现实的一种特殊形式,“伟大的现实主义所描写的不是一种直接可见的事物,而是在客观上更加重要的持续的现实倾向,即人物与现实的各种关系,丰富的多样性中那些持久的东西”。<sup>[8] (P22)</sup> 然而以卡夫卡为代表的西方现代派文学极度主体化,他们把具体的个人描绘成一个独一无二的孤立主体,把作家心境中产生的扭曲的形象等同于现实本身。卢卡奇认为他们并不能像现实主义那样从整体上把握现实,把握世界的本质和规律。如乔伊斯的《尤利西斯》这部小说完全放弃了建立个别情感和小说整体的关系,从而让人没法阅读;而托马斯·曼的《魔山》则是一种杂乱无章的心灵意识呈现。它们反映的只是资本主义社会不透明的、支离破碎的、混乱的生活表面,未能穿透表层去发掘潜在的本质。针对卢卡奇的观点,布洛赫首先进行了辩护。他认为“一部‘重要的’作品并不随时间的推移而失去价值;……重要的艺术作品的伟大和永久魅力,正在于他们通过前类似(Pre-Semblance)和具有乌托邦意味领域的丰富性而产生的效果之中。可以说,艺术的伟大价值和魅力就在于艺术作品自身的敞亮之中,并且永远在这种向着无限期待敞开的窗口中。”<sup>[9] (P197)</sup> 布洛赫并不反对现实主义对一切内在关系的揭示,但认为对于艺术而言,更重要的是向未来敞开的维度,从中我们可以看见自己的未来以及永恒追求的实现。

本雅明则认为,进入到现代社会,应该换一种批判的思维和方法。在《德国悲剧的起源》中,他首先将矛头对准传统认识论,并引用了歌德的一段话“无论在认识中还是在反映中,都不能把整体的事物整合起来,因为在前者中缺少内在的,在后者中缺少外在的;因此,如果我们想要从科学中衍生某种整体性,那就必须把科学视作艺术。”<sup>[10] (P1)</sup> 哲学的方法是抽象,艺术的方法却是表征。在艺术作品中,“真理

在被表征的理念的舞蹈中体现出来,拒绝以任何方式被抛射到知识的领域”。<sup>[10] (P3)</sup> 本雅明和阿多诺都认为,资本主义社会人与人之间的异化日益加剧,现代人普遍陷入一种空洞无根的状况,从而导致理解事物和相互沟通的基础无论是在物质上还是在精神上都丧失了。现代派艺术作为对这种社会存在的反映和批判,其产生于这样的社会基础绝不是空穴来风,而其精神实质就是对异化现实的否定。例如,卡夫卡类似散文的所谓小说和贝克特的荒诞戏剧,都以其特有的审美形式表征了现实的荒诞本质。从这个意义上讲,这类作品反而是真正的现实主义。伊格尔顿因而指出,现实主义到现代主义的转移其实是“从现实到经验的转移,是从外部的实在之物向流布于身体里的种种零散感觉的转移”。<sup>[11] (P222)</sup>

从浪漫主义文学的趋势中我们可以发现,现代悲剧的主题已经转化为真理和生活的对立。卢卡奇武断地将“真理”等同于生活客观上独立于人的总体性,强调艺术必须是对社会总体的反映,因而无法理解现代主义乃是对现实的表征关系以及现代主义的真理内容。正如詹姆斯所强调的,“我们必须把现代主义对主观心理的开掘看作某种意义上的一种客观,否则我们就不能重新发现伟大的现代主义作家在历史上的新意和独创性”。<sup>[12] (P239)</sup> 现代主义文学内在地蕴含着一种非同一性,强调主客观的分裂,它往往会借助抵制社会现实的否定性意象,来逆向地表达自己的真实本质。这种真实本质并不是容易被把握,往往要通过哲学的反思能力和解释才能真正展现艺术作品所包含的真理内容。为了真正理解现代主义文学中的真理表述和形式试验,马克思主义理论家对“真理”进行了重新解释和思考。

在批判完传统认识论,确定了哲学与艺术在方法上的重要区分后,本雅明进一步提出,真理必须在历史之中表现出来。然而当代哲学过于重视真理在图式和数理形式中的显现方式,而忽视了真理在语言符号中的显现形式,而艺术作品的真理恰恰能够通过语言符号得以表现。由于语言符号形式不是完全连续的,那么,由大量语言符号形式所构成的艺术作品形式的变化发展也必然是不连续甚至断裂的,文学史作为一个系统也必然是断裂又相互影响的,本雅明称之为“星丛”。阿多尔诺则进一步将真理内容视作一种“理念”,是事物之所以能够发生和存在的内在力量。在他看来,“真理内容既不存在于作品的事实性中,也不存在于作品的逻辑性中,而只是包含在传统美学所谓的理念中。‘理念’意指类似悲剧性的、即有限性和无限性冲突的那些观念”。<sup>[13] (P225)</sup> 到这里就再清楚不过了,现代主义文学和艺术中所包含的真理内容,其实就是现实生活中人们所深刻感受到的悲剧性情感和体验,现代主义文学艺术就是作为悲剧观念的载体,是对这个时代的悲剧性情感和体验的曲折表达。

如何理解现代主义文学的形式试验?这也是理解现代主义文学的重要切入口。马尔库塞指出,艺术的传统形式已经土崩瓦解,艺术的认识功能不再遵从传统和谐的“美的规律”,而体现为形式与内容的矛盾。如马尔库塞所言“今日的真诚的先锋派,绝非那些竭力创造非形式东西,而且同现实生活联盟的人,毋宁是那些在形式的紧迫性面前当仁不让的人,那些洞见着崭新的语词、形象和音色的人;这些崭新的语词、形象、音色能够以惟有艺术所能领悟的方式去‘领悟’现实——进而否定现实。”<sup>[14] (P185)</sup> 也就是说,今日艺术得以具有反抗力量,正在于它的反升华的崭新形式创造,这种形式的试验就体现于勋伯格、贝克特、韦伯恩、卡夫卡和乔伊斯、毕加索、施托克豪森和塞缪尔·贝克特等的作品中。马尔库塞的观点使那些将形式与内容割裂、将形式理解为反映意识形态的手段的错误观点得到纠正,开始将艺术革命的重点转移到形式因素上来,艺术的自律性和革命性成了这个时期对抗资产阶级意识形态的关键。而现代主义在审美形式上与传统小说的决裂并进行的先锋性实验,正是在形式上对悲剧形式和神话功能的重新塑造和完美对接。

可以说,现代主义艺术的形式实验其实是对资本主义社会意识形态的批判策略。现代主义艺术抛弃了传统艺术的和谐、均衡、统一的基本原则,用一种破碎的结构、怪诞的风格、缺乏逻辑的语言和情节,颠覆了传统艺术观念,从而划清与大众文化的界限,展示其内孕的批判力量。也就是说,现代主义艺术只有作为一种异质性才具有反叛的意义。然而,阿多诺的否定辩证法如勋伯格的不和谐音,只能表达否定的态度,却无法提供任何积极的乌托邦图像。阿尔都塞对意识形态的重新分析告诉我们,意识形态对作家主体具有先在的召唤作用,意识形态具有先在性。这样,艺术在资本主义意识形态的控制下,不免早已被同化和自身异化,又何以能保证其自身的逻辑和否定性思维呢?不过,文艺虽然无法摆脱意识形态,却可以通过文字的意义缝隙,呈现文艺超越并为之分离的策略和冲动。同样,我们虽然无法摆脱意

识形态,却可以在公开意义与作者的实际意图之间造成裂缝,通过文字的断裂、空白、沉默等策略,从而让文艺从意识形态的控制中解放出来。

#### 四、后悲剧精神与后现代主义文学

关于后现代主义文学与现代主义文学之间的关系,学术界存在着两种观点。“一是将后现代主义视为现代主义的发展和延伸,继承了现代主义反传统的文学实验;二是将后现代主义视为对现代主义的背叛和决裂,表现后现代主义总是对现代主义文学的内容和形式的意图摈弃。”<sup>[15]</sup>这里采用第二种看法,将后现代主义文学视为第二次世界大战以后出现的一种新的文艺思潮和文学现象,同时又有着与现代主义文学不同的艺术实践和美学取向。持这种观点的理论家詹姆逊说:“后现代主义的作品似乎不再提供任何现代主义经典作品以不同方式在人们心中激起的意义和经验。……它一般拒绝任何解释,它提供给人们的只是在时间上分离的阅读经验,无法在解释的意义进行分析,只能不断地被重复。”<sup>[12] (P235)</sup>在后现代世界里,理论已穷尽自身,现代主义文学中的重要主题如理性、真理、自由、主体性等话语已经在后现代主义作品中逐渐减弱并消失,无意义、混乱、破碎却被视为世界本质,后现代主义给人们带来的更多是“玩世不恭”及玩世不恭背后的绝望情绪。如果说浪漫主义、现代主义推崇的是悲剧中的日神精神,后现代主义则推崇尼采的酒神精神,即后悲剧精神。

英国学者巴里在比较现代主义与后现代主义时提到了霍桑对二者的精彩区分:不再是简单地将后现代主义等同于拼贴、破碎、喜欢戏谑模仿等艺术特征,这些特征在现代主义那里同样具有,而是从二者在对待上的对立心情和态度方面来进行区分,令人耳目一新。霍桑提出二者虽然都十分重视破碎的形式,但现代主义在其特征中带有对较早时代的强烈怀旧感,更多表现的是哀痛、消极、绝望;后现代主义觉得破碎反而是一个令人振奋、赋予人自由的现象,象征着这一代人逃离固定信仰体系铁笼的努力。这些变化渗透于当时的文学讲述中,必定会影响人们对现代悲剧的理解和叙述。

早在《德国悲剧的起源》中,本雅明就已经注意到现代悲剧与传统悲剧在叙述上的不同。古希腊悲剧往往只关乎悲剧英雄的善及其崇高美德,忽略了人身上根深蒂固的自然性弱点,德国悲苦剧却将重点转向了世俗世界邪恶的产生和普遍性,这其实是一种存在于人体内部而又无法超越的自然力。如果说崇高与善是促进历史发展的动力,邪恶却是阻止历史的另一种力量。正是这两种力量共同构成历史的发展。德国悲苦剧不再象古希腊悲剧仅仅在个人性格过失方面进行反思,而是上升为对整个历史时期及其失败历史经验的反思。而悲剧性往往体现在历史发展的极端状态或极端事物身上,并自然呈现出历史的两种制动力。后现代主义时期,由于尼采“上帝死了”“重估一切价值”的宣告,理性、科学和社会进步,基督教思想与价值观念,甚至主体、历史等都遭到后现代主义社会中人们的质疑。后现代主义的文化逻辑是反讽。反讽一词来源于古希腊,意为“虚伪、欺骗或者佯装无知”,随后发展成为一种修辞手法,指艺术创作中通过表面言语层次与内在意义层次的强烈对抗来强化内在意思,达到一种正面讽刺所达不到的审美效果。19世纪上半叶,德国浪漫主义文学理论将反讽的修辞学概念逐渐扩展为一种文学创作原则。到了20世纪,新批评派进一步阐发反讽,使其成为一个具有诗学结构意义的重要概念。<sup>[16] (P177)</sup>后来,克尔凯郭尔将反讽提升至纯粹的哲学层面,以存在主义的视域将反讽理解为人的生存境遇中的“立场”;伊格尔顿则称反讽是马克思最有价值的比喻之一。

现代悲剧惯用反讽的手法。现代主义所面临的时代悲剧比传统悲剧更为深层,普通个体为社会意识形态幻象所遮蔽,根本不具备对悲剧性现实的洞穿能力,只有从一种悲剧性的反讽方式进行阅读,包裹在文本中的深层意义和批判意味才会艰难显现。如果说在现代主义阶段,反讽还仅仅作为表现策略而存在,在后现代主义悲剧中,反讽已成为其本质,深深地渗透于后现代主义精神和文化逻辑中。悲剧的反讽是,只有在与死亡的面对中,只有在真正的别无选择的条件下我们所作出的反应,才是我们在困境中的真正反应,或者说真正做到了拉康意义上的坚持自己的伦理和欲望。反讽的逻辑有如巴迪欧所强调的事件的偶然性和突发性,事件在关键时刻往往也就走向了反转。

“后现代主义文化对人们一直深信不疑的事物提出了一连串疑问、揭示了对整体性的一些怀疑、玷污了一些严加守护的纯贞、违背了一些不公正的法规、动摇了一些看似相当牢固的基础”。<sup>[17] (P29)</sup>悲剧亦

如此。有人说“在后现代主义美学观念和文学艺术中,传统悲剧英雄的那些光辉伟岸的身影不见了,那些坚忍、愤怒、牺牲、救赎与严词拷问也没有了,死亡已经不再是对于人类伟大力量的最终度量,而仅仅是一种没有意义的个体经验。”<sup>[18] (P21)</sup>在我看来,这种观点就在于没有真正把握后现代主义的反讽性本质。后现代主义意在解构,却也往往借助解构指向建构。“用黑格尔的话说,只有主体从根本上疏离其直接的实体性特征,才能为清晰呈现他或她的主体性内容开辟空间。要想把实体性内容设置成‘我自己的’,我就必须把自己视为缺乏任何实证内容的纯粹、空洞的主体形式。”<sup>[19] (P36)</sup>正是以空洞言语身份出现的口令,主体才被化约成了准确无误的“阐述主体”。正是对后现代主义悲剧反讽性本质的深透理解,伊格尔顿才决定从否定的角度进入现代悲剧研究,为现代悲剧研究开辟了新的研究路径。

因此,对后现代主义悲剧的研究重在强调其突转效果,往往是通过恶来反向地彰显善,通过边缘来反向地强调中心,通过疏离来反向地强调自我,在研究重点上也转向了对恶的力量的关注、对社会边缘人物的关注、对自我疏离的关注。在逻辑的否定性基础上,现代悲剧关注的也不再是善的问题,更多的是恶的问题,即人的内在的恶魔性。所以,在后现代主义视域分析中,唐璜也成了悲剧人物。唐璜非常清楚为自己的放浪形骸他必须要付出的代价,尽管它的内容是“恶”,仍旧表达着一种永不妥协的伦理态度和悲剧精神。

通过以上梳理,不难发现,进入现代社会,小说的兴起虽然可以排挤悲剧的地位,却并不能替代悲剧所扮演的角色。悲剧进入到现代社会并不是消亡了,而是在形式和叙述上发生了转型。小说与悲剧之间有着必然的现代性连接关系,而我们如果将浪漫主义、现代主义和后现代主义都纳入到悲剧的框架中进行现代性审视,就会发现它们作为现代社会不同时代的批判模式而存在,在现代文学形态的转变中,其中所包含的有关悲剧意识和悲剧精神正发生着微妙的现代演变。

#### 参考文献:

- [1]〔英〕特里·伊格尔顿.甜蜜的暴力:悲剧的观念[M].方杰,方宸译.南京:南京大学出版社,2007.
- [2]George Steiner. *The Death of Tragedy* [M]. New Haven & London: Yale University Press, 1996.
- [3]〔意〕弗兰克·莫莱蒂.真理的时刻:现代悲剧地理[A].〔英〕马尔赫恩.当代马克思主义文学批评[M].刘象愚,等译.北京:北京大学出版社,2002.
- [4]〔美〕伊恩·P·瓦特.小说的兴起:笛福、理查逊、菲尔丁研究[M].高原,等译.北京:三联书店,1992.
- [5]〔匈〕卢卡奇.小说理论[M].燕宏远,等译.北京:商务印书馆,2012.
- [6]〔英〕雷蒙·威廉斯.现代悲剧[M].丁尔苏译.南京:译林出版社,2007.
- [7]〔法〕雅克·卢梭.忏悔录[M].北京:外语教学与研究出版社,2000.
- [8]〔匈〕卢卡奇.现实主义辩证[A].卢卡奇.卢卡契文学论文集(第2卷)[M].北京:中国社会科学出版社,1981.
- [9]〔德〕布洛赫.原型和艺术作品中的乌托邦[A].董学文,荣伟.现代美学新维度——西方马克思主义美学论文精选[M].北京:北京大学出版社,1990.
- [10]〔德〕本雅明.德国悲剧的起源[M].陈永国译.北京:文化艺术出版社,2001.
- [11]〔英〕伊格尔顿.历史中的政治、哲学、爱欲[M].马海良译.北京:中国社会科学出版社,1999.
- [12]〔美〕詹明信.晚期资本主义的文化逻辑[M].陈清桥,等译.北京:三联书店,2013.
- [13]〔德〕阿多诺.美学理论[M].王柯平译.成都:四川人民出版社,1998.
- [14]〔美〕赫伯特·马尔库塞.审美之维[M].李小兵译.桂林:广西师范大学出版社,2001.
- [15]高孙仁.后现代主义小说中的“物化”景观解读[J].国外文学,2011(4).
- [16]周晓玲.网络环境下大学英语教学改革理论与实践2[M].苏州:大学出版社,2013.
- [17]〔英〕伊格尔顿.后现代主义者来自何方[A].埃伦·梅克辛斯·伍德,约翰·贝拉米·福斯特.保卫历史[M].北京:社会科学文献出版社,2009.
- [18]郭玉生.悲剧美学:历史考察与当代阐释[M].北京:社会科学文献出版社,2006.
- [19]〔斯〕斯拉沃热·齐泽克.实在界的面庞[M].季广茂译.北京:中央编译出版社,2004.

(责任编辑:刘伏玲)