

略论中国现代悲剧观念的起源
——为纪念《共产党宣言》发表一百七十周年而作
王杰 王真

本文原载于《江西师范大学学报》(哲学社会科学版)2018年第3期。

基金项目：国家社科基金重点项目“中国悲剧观念的形成与发展研究”(编号：14AZW004)

作者简介：王杰(1957-)，男，江苏无锡人，文学博士，教育部长江学者特聘教授，浙江大学“求是”特聘教授，浙江大学当代马克思主义美学研究中心主任、教授、博士研究生导师。研究方向为马克思主义美学和审美人类学。王真(1986-)，男，江苏无锡人，文学硕士，浙江大学传播与国际文化学院教师，《马克思主义美学研究》编辑。研究方向为影视艺术评论。

摘要：由于中国社会现代化过程的特殊性，现代悲剧观念在中国审美现代性的结构中具有重要的意义。如果从马克思、恩格斯《共产党宣言》和雷蒙德·威廉斯《现代悲剧》的意义上理解中国现代悲剧观念，中国现代悲剧观念的起源就不是王国维的《红楼梦评论》，而是李叔同1915年创作的歌曲《送别》。通过对《送别》的美学—历史分析，包括《送别》在当代中国艺术中的反复呈现，论证了中国现代悲剧观念的起源问题，以及与这个问题相联系的若干核心的概念。本文从研究中国现代悲剧观念的方法论，马克思主义美学的理论资源在研究中国现代悲剧观念问题域中的关键意义，以及悲剧人文主义在当代文化建设中的重要性等方面，初步探讨了中国现代悲剧观念研究的理论维度。

关键词：中国现代悲剧观念；《送别》；中国审美现代性；情感结构

当代中国的社会文化发展中面临诸多问题，其中价值观混乱和信仰缺失是最为重要的问题。悲剧问题是当代中国文化建设的一个重要的关节点，也是美学理论应该研究的一个重要问题领域。从历史上看，悲剧一直以来都是一个重要的美学范畴，对美学、文化理论研究至关重要，但是当前在中国美学界理论研究的并不多。关于中国现代悲剧的研究，关于现代悲剧的理论建设尤其薄弱。自20世纪90年代以来，在苏联解体后，马克思主义美学在全球范围内处于退潮状态，近些年来才有回潮的趋势，这是一个宏观的理论背景。具体到当代中国社会，现代化给人们的生活带来了翻天覆地的变化，尤其在改革开放之后，物质的极大丰裕、人们生活水平的显著提高，但是也随之产生了金钱万能、享乐主义、欲望膨胀等等不正当的价值取向，不仅严重影响了社会的公平与正义，也往往成为导致社会悲剧发生的诱因，针对这些问题，我们需要拥有足够的勇气进行理论上的探讨。理论最重要的价值就在于回应当代的现实，在这个意义上，现代悲剧问题可以说是我们切入到美学对现实的阐释、美学与社会互动的关节点，这也是研究现代中国悲剧问题最重要的原因所在。

一、中国的审美现代性与中国现代悲剧观念

英国著名的马克思主义理论家特里·伊格尔顿关于悲剧问题的研究就是在前苏联解体、马克思主义处于低潮状态、及西方新自由主义流行一时等等事件的背景下展开的。伊格尔顿2003年出版了《甜蜜的暴力：悲剧的观念》一书，书中深入反思了悲剧与现代性之间的辩证关系问题，“20世纪发生在悲剧身上的不是它的死亡，而是它变成了现代主义”。伊格尔顿选择用“悲剧的观念”(the idea of tragic)代替“悲剧的理论”，以应对现代化以来复杂的悲剧性现实。这可以作为我们今天思考现代中国悲剧观念的理论起点。在伊格尔顿的悲剧研究之前，另一位有重要影响的马克思主义理论家雷蒙德·威廉斯曾在1966年出版了《现代悲剧》一书中提出了一个很重要的思想，即悲剧与革命之间的关系问题：

如果说这一理论的起源是悲剧性的(它源于不可避免无序状况)，那么，它的行动同样

是悲剧性的。因为它的斗争对象既不是上帝或无生命的物体，也不是简单的社会制度和形式，而是其他的人。这个问题在革命观念的发展中始终是一个无声地带。所谓的乌托邦主义和革命浪漫主义，都恰如其名地掩盖或稀释这一根本不可避免的事实。

革命一定是悲剧性的，但是这个悲剧不是悲惨与失败，而可以在精神上达到很高的高度，体现一种精神的高贵。特里·伊格尔顿曾经评论道，威廉斯在书中用极为精要的语言证明了“社会主义的变革是一项悲剧性的工程。……社会主义的变革不是不可能达成，但一定是悲剧性的过程”。这可以说是革命悲剧在当今时代的最好例证。从1930年到1968年，马克思主义在西方异常兴盛，1968年的“五月风暴”差一点动摇了整个欧洲资本主义制度。1968年“五月风暴”失败后，许多马克思主义者都对这一事件进行了深刻的反思，其中比较有代表性的是法国马克思主义理论家路易·阿尔都塞。阿尔都塞于1969年开始写作《论再生产》，他最具影响力的文章《意识形态与意识形态的国家机器》发表于1970年，阿尔都塞在文中运用拉康的主体概念来描述主体怎样被社会结构所质询，并指出意识形态具有很强大的再生产的机制，后现代社会是一个意识形态无孔不入的时代。在此之后的很多理论家都深受阿尔都塞意识形态理论的影响。当代美学理论上最大的难题是对真实的现实生活关系的把握，如何把握住真实的现实生活关系、当代人又该如何走向积极未来的真实，的确是当代知识分子需要思考和研究的问题。中国现代悲剧观念的研究正是为了回应现实问题而开展的，对于当代中国美学界而言，我们首先需要回应伊格尔顿在《甜蜜的暴力：悲剧的观念》中提出的两大理论难题。

第一个理论难题是，伊格尔顿提出，整个二十世纪最大的悲剧是“社会主义在最应该实现的地方没有实现”，伊格尔顿针对的是1991年苏联解体这一重大历史事件，这也是他在《甜蜜的暴力》中首先要予以回应的问题。马克思主义的悲剧理论曾深刻揭示了历史悲剧的本质在于“历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”，可是社会主义又缘何在曾经实现的地方破灭了？伊格尔顿认为，在《共产党宣言》中，马克思和恩格斯并未将资本主义当成最坏的东西，马克思肯定了“资产阶级在历史上曾经起过非常革命的作用”，赞扬了资本主义生产方式以其令人难以想象的推动力，使经济飞速发展、人们的生活水平显著提高，“资产阶级在它的不到一百年的阶级统治中所创造的生产力，比过去一切时代创造的全部生产力还要多、还要大”，也就是说，马克思首先肯定的是资本主义的历史合理性。值得特别注意的是在理论上，自尼采之后，20世纪的西方社会中普遍流行着一种“悲剧消亡论”的论调，威廉斯的书正是针对“悲剧之死论”所作出回应，在此基础上，2003年伊格尔顿的《甜蜜的暴力》既是对“悲剧之死”这种观点的回应，同时也是对威廉斯的回应。威廉斯的《现代悲剧》是在“五月风暴”之前写作和出版的，带着那个特殊时期的印记。苏联解体和东欧的巨变，在社会主义运动和悲剧理论方面都提出了新的问题，伊格尔顿的《甜蜜的暴力》是他所作出的思考。我们今天的理论工作，应该是在这个语境中，结合中国提出的问题，作出我们自己的思考。

第二个理论难题是伊格尔顿认为中国并没有悲剧、也无悲剧理论，或者说没有西方意义上的悲剧理论。其实不仅是伊格尔顿，许多国外理论家都曾提出“中国无悲剧”的观点。著名的哲学家雅斯贝尔斯在他的《悲剧的超越》中认为，中国人只具有一种“悲剧前知识”，因为在中国文化里，“所有的痛苦、不幸和罪恶都只是暂时的、毫无必要出现的扰乱。世界的运行没有恐怖、拒绝或辩护——没有控拆，只有哀叹。人们不会因绝望而精神分裂：他安详宁静地忍受折磨，甚至对死亡也毫无惊惧；没有无望的郁结，没有阴郁的受挫感，一切都基本上是明朗、美好和真实的”。朱光潜在《悲剧心理学》中同样否认中国悲剧的存在。当然这里的悲剧很大程度上是指西方意义上的悲剧艺术，但是对“中国无悲剧”论的质疑以及中国文化对人生悲剧意义的阐释，也是许多国内学者一直在认真思考的。我们坚持认为中国毫无疑问是有悲剧经验存在的，尤其结合近现代以来的中国历史来分析时悲剧经验是一个基

本的存在。中国社会自 1895 年甲午海战失败后进入了现代化过程，战争的失败给中国社会带来了深刻而复杂的悲剧性变化，这在中国的文学艺术中有很多表达，而这些表达无疑形成了中国特有的悲剧经验。但是，悲剧经验并不同于悲剧理论，经验是指由日常实践得到的知识与技能，具有普遍性和经验性；而理论则是对社会现实进行哲学思辨后的系统化、抽象化的概念表述，兼具真理的性质。我们拥有大量从事马克思主义美学研究的学者，但的确至今还没有令人信服的现代悲剧理论著作出现。伊格尔顿等西方学者对中国、对中国学者并不是非常的了解，需要中国学者通过自己的研究来回应这些外国学者的责难。

中国的现代化现实中存在着深刻的、悲剧性的审美经验。当代对中国现实的分析，以及对文学、艺术现象的阐释，都呼唤着对悲剧理论与悲剧观念的研究，这也是中国现代悲剧观念研究的任务所在。近现代以来，中国很多优秀的文学、艺术作品足以表达出当代中国的悲剧观念，例如：在陈凯歌早期导演的电影《黄土地》和《霸王别姬》中，我们可以感受到十分强烈的悲剧色彩，但陈凯歌近期的电影《赵氏孤儿》却是一部失败之作，甚至电影剧场里会爆发出一阵阵的观众的笑声。这不仅是导演陈凯歌的失败，更是中国美学理论界的不足，说明我们的理论研究还不能给艺术家提供理论上可以支撑关于当代艺术观念的论证。在现代悲剧观念的问题上，中国的审美经验及其艺术表达已经走在理论前面，但是理论却远远落后于艺术的创作，人们十分期望出现对于中国现代悲剧观念的理论阐释。面对许多具有中国悲剧观念的重要的作品，当代中国美学应该有足够的勇气树立起中国悲剧观念的理论自觉，并逐渐完成理论的论证和阐释。

二、李叔同的《送别》与中国现代悲剧观念的起源

1848 年 2 月，由马克思和恩格斯合作撰写的《共产党宣言》英文版在英国伦敦出版发行，在一般意义上，这一年被看作科学社会主义观念和理论的诞生之日。十一年之后，在致斐迪南·拉萨尔的信中，马克思提出了“现代悲剧”的概念。马克思和恩格斯在致斐迪南·拉萨尔的信中，对现代悲剧概念的理论内涵及其社会意义作了简明扼要的论述。从十九世纪中叶到二十世纪下半叶，欧洲的现代文学发展过程中，现代悲剧成为一种重要而且影响广泛的文学运动，对整个人类文明的发展和历史的进步作出了重要的贡献。

《共产党宣言》论述了资本主义生产方式的强大力量，也论述了资本主义生产方式全球化扩张的历史趋势。1895 年，在《共产党宣言》发表仅仅 47 年之后，亚洲率先崛起的资本主义国家日本就在著名的“甲午海战”中战胜了号称“亚洲第一”的北洋水师，日本从中国不仅获得了台湾、澎湖列岛等殖民地，而且获得了大量的战争赔款。《马关条约》成为丧权辱国的一个标志。“甲午海战”结束三年之后，康有为和梁启超领导了著名的“公车上书”，推动清王朝政府启动了“戊戌变法”。1911 年 10 月，国民革命军在武昌起义，推翻了清王朝的统治，中国社会进入了现代社会的发展历程。武昌起义 4 年之后，1915 年“五四运动”在中国大地上广泛发展，为中国审美现代性的发展提供了物质基础和社会条件。李叔同创作的歌曲《送别》正是创作于 1915 年，明显地带着那一个时代的“胎记”。在我们看来，《送别》很好地表征出中国现代化过程的悲剧性和价值观方面的深刻冲突，从而成为中国现代悲剧观念的起源。王国维 1904 年发表的《红楼梦评论》用德国学者叔本华的哲学和美学分析了《红楼梦》的悲剧性，中国学术界一般认为这本著作可以看作中国现代悲剧观念的起源。在当代美学视域中，或者说，在马克思主义美学视域中，现代悲剧观念和非理性美学的悲剧观念是有实质性区别的，本文是在现代美学视域中使用“现代悲剧观念”这个理论概念，因此，我们认为王国维的《红楼梦评论》，是中国近代悲剧观念的早期著作，没有在现代悲剧观念的意义上讨论问题。本文认为，现代悲剧观念首先是以审美经验的形态产生的，最早的作品形态就是李叔同的《送别》。下面，我们来讨论和分析李叔同的《送别》。

长亭外，古道边，芳草碧连天。晚风拂柳笛声残，夕阳山外山。
天之涯，地之角，知交半零落。人生难得是欢聚，唯有别离多。
长亭外，古道边，芳草碧连天。问君此去几时还，来时莫徘徊。
天之涯，地之角，知交半零落。一壶浊酒尽余欢，今宵别梦寒。

1915年，《新青年》在北京创刊，标志着中国新文化运动正式开始。在政治方面，1915年袁世凯复辟称帝，中国的现代化进程似乎陷入泥潭之中，许多知识分子都心生忧愤，苦闷彷徨。在中国南方，上海、杭州、广州、福建一带，以市场经济为标志的资本主义生产方式，以摧枯拉朽的方式迅速发展，其中的残酷、冷漠和无奈，深深地刺激着像李叔同一样敏感而苦苦求索的知识分子。据说《送别》一曲的创作契机是：李叔同的好友许幻园，在商业经营中破产，与李叔同打个招呼就走了，家门都没进，匆匆而别。李叔同受了震惊，写下歌曲《送别》。

《送别》虽然是选用了美国作曲家奥德威的《梦见家和母亲》的曲调填词而成，但是歌词的创作上，基本上继承了中国诗词的传统，包括回旋式的基本结构，丰富的文化内涵的语言修辞和审美意象具有十分鲜明的中国风格。首先，在基本结构方面，现代化的音调和旋律与中国古典诗词修辞以及古雅简朴的审美意象的结构，形成了《送别》在审美感知方面的巨大文化张力。在具体的歌词结构上《送别》上下两联的第一、三两句均为“长亭外，古道边，芳草碧连天”和“天之涯，地之角，知交半零落”进行了工整的重复，使全曲具有了很强的回旋往复的审美感受。此外，整首歌曲，在歌词节奏、韵律，以及审美意象等方面，也是一种回旋性延伸的结构。在中国文化传统中“远出的声音”是一种回旋性的文化结构，它将简单、平凡世俗性的日常生活整合成一个具体的审美意象，一个呈现意义的审美对象：一件艺术作品。通过这种“回旋性”的文化表征机制，本来没有意义的现实生活的器物、场景和爱恨情仇都具有了一种新的意义。

其次，在《送别》中，李叔同大量使用了中国文化中与“寂静”“虚空”相联系的词汇和意象，表征出了一个将“乡愁”推向极致的乌托邦意向，这是《送别》与陶渊明、王维、马致远等中国古典诗词中的“寂静”和“虚空”所不同的。在歌《送别》中，李叔同大量使用“外”“边”“夕阳”“山外山”“晚风”“残”“天之涯”“地之角”“零落”“还”（远去）“徘徊”“浊酒”“余欢”“别”“寒梦”等冷性词汇，构造出一个“地老天荒”的审美意境，在这个审美情景中，日常生活的世界，那人们祖祖辈辈生活于斯，成长于斯，幸福于斯，终老于斯的世界，当支撑这个世界的“天”开始崩塌，在一个只有“寒梦”（恶梦）的世界中，个体只能借酒浇愁，用“浊酒”来抵御现实所带来的巨大压力。如果了解李叔同的人生经历，我们就知道1912年李叔同携日本妻子从日本留学回国，在杭州师范学院担任图画和音乐课的老师，这是他世俗生活的最后一个阶段，也是他在世俗世界取得最高成就的一个阶段。在杭州师范学院任教期间，李叔同在美术课上引进裸体素描课，震动了整个中国文化界。在音乐教学方面，李叔同引进西方音乐教学体系，对中国传统音乐进行了“现代化”的改造，他所创作的一系列“学堂歌曲”在社会上迅速传唱开来，《送别》甚至成为一些中小学毕业典礼的歌曲。李叔同努力实践他的老师蔡元培先生的“以美育代宗教”的社会改造方案，希望通过审美教育改造中国的国民性，使中国走上自强、独立、国泰民安的现代化道路。但是，现实的经历却明确地告诉现实中的李叔同：用美育的方式不可能解决中国社会的一系列问题，人心的拯救，是一个困难但至关重要的问题。

最后，作为一首抒情性的歌曲，《送别》无论在歌词、审美意象、还是旋律、节奏等方面，都是十分优美的，但是，在歌曲的内容方面，无论是自然景象、世态炎凉，还是情感和情绪的价值指向，都是悲哀的、忧伤的和深深的无奈的，在“知交半零落”这个关键的地方，李叔同对原曲作了改编，增加了复杂性和乐曲的力度。因此，整首歌曲的情感结构就是一种

将现实的巨大悲剧性升华为一种优美的形式、崇高的意象，以及将内容与形式通过回旋性表达而变成一个和谐的整体。在我们看来，这样一种形式优美，但是在内容方面包含着复杂而丰富的矛盾冲突的情感结构，也是中国审美现代性的基本特征，在学术上，我们曾经用“余韵”“优美化崇高”和“乡愁乌托邦”来概括和表达。《送别》所“别”的对象，表面上是亲朋好友、故人和恋人，这些都在中国文化中“知交”的范畴之内，但是从整首歌曲所表达的情感指向上，这里“送别”的对象，不仅是“送别”中国传统的社会生活方式和传统的文化，同时，还要“送别”鸦片战争和甲午海战之后在中华大地上迅速发展的资本主义生产方式和生活方式。在地老天荒，亲朋、恋人“半零落”的状态中，个体必然陷入一种彻底的孤独，也许，这就是因“别”而“梦寒”的现实情境。对于这样一种似乎无所依凭的现实绝境，个人是渺小的，很容易由彷徨而陷入绝望。

李叔同的《送别》，不同于《国际歌》和《黄河大合唱》，不仅在美学风格上，而且在情感的价值指向上。《国际歌》和《黄河大合唱》是崇高的、抗争性的、积极的和乐观的，《送别》却是优美的、自怜的、怀旧的和忧伤的。特别值得注意的是，1915年李叔同写作《送别》时，正是中国进入现代社会后十分混乱而黑暗的一段时期，虽然《送别》中有一种浓郁的忧伤，一种难以抹去的感伤，但是在审美经验上《送别》是优美的，它的旋律、它的歌词，它的意象无不是优美而楚楚动人的。因此《送别》创作出来后，在社会上不胫而走、广泛传唱，而且无论社会发生何种变化，流行至今而不衰。在我们看来，《送别》里面有一种精神和情感的力量，一种能够在无言之中打动人，传播开去的精神的和情感的力量。《送别》的节奏平缓、舒展、歌词的内容古朴、自然，惟有其中涉及的人的情感，表面上看似平淡自然，但是，在“知交半零落”之前是“天之涯，海之角”这是一种自然现象的终极存在，与康德的“星空”一样，十分崇高。在“一壶浊酒尽余欢”之后，是“今宵别梦寒”，这是一种非自然的状态。在歌曲中，一种日常生活无法排遣的绝望从丹田之处缓缓升起，这种情素的盘旋、回荡和升腾，似乎可以飘向无限高远的星空。这是歌曲《送别》格外特别的地方，我们认为，表征出了中国审美现代性的基本情感结构。

1960年，台湾女作家林海音出版了小说《城南旧事》，通过一个二十世纪三十年代知识分子家庭的女孩“小英子”的眼睛，把李叔同《送别》中的情感结构用文学叙事的方式呈现了出来，作者写道：

我们唱欢送毕业同学离别歌：“长亭外，古道边，芳草碧连天，……问君此去几时来，来时莫徘徊……”我还是不懂这歌词的意思，但是我唱时很想哭，我不喜欢离别，虽然六年级的毕业同学我一个都不认识。

这是小英子在一年级时唱《送别》的情景和感受。五年之后《送别》再次在《城南旧事》中出现，这时小英子有了一个飞跃，长大了，对生活、生命、人的宿命和担当都有了一种感知，并且在唱《送别》时表征出来：

我唱了五年的骊歌，现在轮到同学们唱给我们送别：

“……天之涯，地之角，知交半零落，人生难得是欢聚，惟有别离多……”

我哭了，我们毕业生都哭了，我们是多么喜欢长高了变成大人，我们又是多么怕呢！

……进了家门，静悄悄的，四个妹妹和两个弟弟都坐在院子里的小板凳上，他们在玩沙土，旁边的夹竹桃不知什么时候垂下了好几枝子，散散落落的很不像样，是因为爸爸今年没有收拾它们——修剪、捆扎和施肥。

石榴树大盆底下也有几粒没有长成的小石榴，我很生气，问妹妹们：“是谁把爸爸的石榴摘下来的？我要告诉爸爸去！”

……厨子老高从外面进来了，他说：

“大小姐，别说什么告诉你爸爸了，你妈妈刚从医院来了电话，叫你赶快去，你爸爸已经……”

他为什么不说下去了?我忽然着急起来,大声喊着说:

“你说什么?老高。”“大小姐,到了医院,好好儿劝劝你妈,这里就数你大了,就数你大了!”瘦鸡妹妹还在抢燕燕的小玩意儿,弟弟把沙土灌进玻璃瓶里。是的,这里就数我大了,我是小小的大人,我对老高说:

“老高,我知道是什么事了,我就去医院。”我从来没有过这样镇定,这样的安静。我把小学毕业文凭,放到书桌的抽屉里,再出来,……看那垂落的夹竹桃,我默念着:爸爸的花儿落了,我也不再是小孩子。

小英子从上学前的小姑娘,到小学毕业,经历了许多的悲欢离合,秀贞、不知姓名的叔叔、作为保姆的宋妈,以及慈祥而正直的爸爸,他们都是十分善良、富于爱心,关心和帮助小英子的好人,但一个个都离开了,在小英子心中盘旋着挥之不去的感伤。但是,正是在这个过程中,小英子长大了,懂事了,用稚嫩的肩膀挑起现实生活的重担。在我看来,小英子悲剧性的童年,这就是中国审美现代性的情感结构。

1983年,中国导演吴贻弓将《城南旧事》拍成了电影,在电影中,《送别》的歌声七次响起,贯穿电影的始终,把中国社会现代化过程的深刻悲剧性,用优美而哀伤的形式,用非常女性化和天真的视觉语言表现和呈现出来,“天之涯,海之角,知交半零落,一壶浊酒尽余欢,今宵别梦寒……”,中国现代化过程中无穷的痛苦,无尽的悲伤,以及无以言说的悲愤,都在优美的旋律中如轻灵的禅语,化作轻烟,飘荡在“长亭外、古道边、芳草碧连天”的世界,在审美感知中我们依稀知道,这是一个不再具有现实悲伤和痛苦的另外一个世界。因此,李叔同的“别”即不是“告别”“分别”“辑别”,也不是被动性的“离别”“永别”“泪别”,而是一种从容淡定的“送别”。在这里,主体与对象的“别”是主动的、绝决的,是给予性和馈赠性的“别”,因此,它意味着回归和超越。

2017年,旅美女作家严歌苓出版小说《芳华》,通过一个文艺女兵在二十世纪七十年代后期至八十年代初期眼中的“世界”,把中国社会的从“文革”后期转向市场经济过程中的矛盾、痛苦、迷茫和偏执性的狂热通过电影的叙事呈现出来。在这一部以对“文革”时期中国社会的扭曲和悲剧性的回忆和反思的作品中,作品的主要旋律是“红色经典”,在《草原女民兵》《沂蒙颂》《洗衣歌》《英雄赞歌》等红色经典的音乐洪流中,在剧中男女主角作为那一个时代的“另类人物”而备受打击,从而使他们去掉了现实世界的一切功利性的因素而“纯粹地”相爱恋的时候,在两颗孤独的心终于相遇而又不得不“别离”的时候,李叔同《送别》的旋律在电影《芳华》中响起,把现实中的离别转化成了两个漂泊者、被歧视的人心灵沟通心心相印的时刻。

我们认为,在中国古代哲学中,“三军可以夺帅,匹夫不可夺志”的那个“志”是中国式悲剧观念的呈现形式,其中最重要的就是悲剧人文主义。在中国的现代化过程中,李叔同作为中国现代文化的先驱者,在引进西方美术教学体系,倡导中国新音乐的改革性创新,将话剧等西方现代戏剧引进中国等方面,对中国文化的现代转型作出了重要的贡献,但是,从思想史的角度看,《送别》的创作具有着更为重要的意义。因为《送别》从艺术和审美的角度,第一次把中国审美现代性的矛盾规定性,中国审美现代性的审美表达风格,以及中国审美现代性的价值指向,都有所表征,或者说有所触及。在《送别》中,中国现代悲剧观念第一次获得了它的审美经验的形态。在《送别》之后,1921年鲁迅创作《故乡》,1934年沈从文创作《边城》,1950年阿炳演奏的二胡曲《二泉映月》得到录音整理,1959年小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》创作并演出,1983年吴贻弓导演的电影《城南旧事》公映,1988年周晓文电影《疯狂的代价》公映,1993年陈忠实的《白鹿原》出版,1993年陈凯歌导演的《霸王别姬》公映,1993年谢飞导演的电影《香魂女》公映,2006年贾樟柯的电影《三峡好人》上映,2015年侯孝贤导演的《刺客聂隐娘》公映,2017年冯小刚导演的电影《芳华》上演……在中国现代化过程中,抒情性的美学传统以回旋性的文化表达机制,表征出“士可

杀不可辱”，“宁可玉碎，不为瓦全”的绝决，呈现出一种优美化的崇高，这种崇高的理论内涵，就是悲剧人文精神，这种崇高的美学形式，就是中国现代悲剧观念。

三、关于中国现代悲剧观念的几个基本概念

中西方的悲剧意识都伴随着不同的文化形成和发展，中国现代悲剧观念显然是一个很大的问题域。在1949年新中国成立以前，朱光潜、宗白华等美学理论家曾经都对悲剧问题有过理论上的论述，但是在1949年之后建设性的讨论始终没有活跃起来。可是在文学艺术领域，对于现代悲剧观念的表达一直都是存在的，对于中国美学而言，重要的是面对现实的气和理论建设的认真追求。当伊格尔顿提及“社会主义在最应该实现的地方却没有实现”时，这并非意味着社会主义是悲惨的，伊格尔顿在这里提出的是一个严肃的理论问题——即“现代悲剧观念”或者说社会主义目标在现实社会中的存在方式问题。需要注意的是，悲剧观念与悲剧理论并不相同，每一个时代都可以产生它自身的悲剧观念，在悲剧观念的基础上从不同角度进行的阐释，可以形成多种不同的悲剧理论，由于针对问题的角度不同，各种理论都可以具有它们自身的合理性与必要性。但在关于中国悲剧观念的研究中，我们认为，有若干个概念是需要我们共同思考的。

现代悲剧。这个概念最早是由马克思在1859年4月19日《马克思致斐迪南·拉萨尔》的信中提出。马克思写道：“你(拉萨尔)所构想的冲突不仅是悲剧性的，而且是使1848—1849年的革命政党必然灭亡的悲剧性的冲突。因此我只能完全赞成把这个冲突当做一部现代悲剧的中心点”，但是问题在于“所探讨的主题是否适合于表现这种冲突。”马克思在这封信中对拉萨尔提出了很高的艺术要求，要求拉萨尔在新的思维框架、新的问题意识、新的经验下来表达和陈述自己的理论与创作。马克思与拉萨尔的区别在于：拉萨尔仍然停留在歌德和席勒的层次上进行艺术创作和理论表述，而马克思则着眼于现代社会主义运动及其艺术表征，即1848年发生的第一次工人运动之后的历史形势，也就是社会主义社会的实现已经具有历史可能性的条件下讨论现代悲剧问题。马克思与恩格斯认为，济金根(拉萨尔剧中的主人公)作为垂死的骑士阶级的代表来反对现存制度，即以旧的阶级与方式(骑士的方式)去反对新制度的代表，这样的方式不可能得到城市公民与农民的支持，因而出现了“历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”，这不仅是对历史悲剧本质上的揭示，同时也代表着一种现代悲剧理论的发生。在雷蒙德·威廉斯看来，悲剧观念随着时代的发展而不断变化，在现代社会中，同样需要我们对发展变化着的审美经验不断的作出理论上阐释。许多中国理论家在回答西方学者关于中国有无悲剧问题的质疑时会例举出我们有很多优秀的悲剧作品，这是必要的但并不是最重要的，在理论上，关键在于我们如何在现代性的背景与语境下讨论现代悲剧观念，并作出理论上的概括。

悲剧的观念。英文为“The idea of tragic”，这是伊格尔顿在《甜蜜的暴力：悲剧的观念》中提出的概念。伊格尔顿用“悲剧的观念”代替“悲剧的理论”的概念，以表征现代性的一个新的历史阶段，社会矛盾更为复杂的悲剧性现实。在当代社会中，悲剧并没有消亡，反而突破了狭义的美学范畴的界限、扩展为一种与哲学、政治等相关的广义文化概念，以一种精神形态渗透到人们的日常生活中，具有较亚里士多德和黑格尔的悲剧观更加丰富的内涵。与悲剧理论相比，悲剧观念更多强调的是对悲剧性生活经验的表达，这些现实经验随着不同的历史阶段不断地发展变化，在不同的文化传统中有不同的表现，其具体的表达机制也各不相同。这正是我们研究中国现代悲剧观念的理论起点所在。现代化以来的中国社会经历了不同于西方现代化过程的复杂而深刻的经验现实，因而如何将中国的现代悲剧性审美经验予以理论上的梳理与表达，找出这种中国特色的现代悲剧观念的理论内核，是中国美学界亟需解决的重要问题。

情感结构。雷蒙德·威廉斯在他的理论著作中提出“情感结构”这一概念，作为分析文

化与社会、个人与社会、文学与社会相互作用机制的理论工具，在美学领域即是指审美关系。在不同的社会关系和文化语境下，审美经验是很复杂的矛盾结构关系，通过对现代悲剧观念的分析，我们可以进入到具体的“情感结构”中去，进而进入对具体社会关系的分析，这是马克思主义美学研究很重要的一个路径，但却并未引起足够的重视。目前，许多关于当代文学艺术作品分析的研究都是只停留在作品表层意义的分析和评价，而没有对中国社会的情感结构进行进一步的分析与阐释，这就难以把握住具体的、与其他文化相区别的文化语境，以及具体语境下的审美意义。在这个意义上，马克思主义美学的理论方法恰恰可以通过对当代艺术作品与情感问题的分析，进入到对社会矛盾的分析，这同时也是对社会问题分析的重要方法。

恐惧与绝望。“恐惧与绝望”历来是悲剧审美效果研究中的重要方面。在中国现代美学研究领域，从文学上对恐惧与绝望方面开展研究的已有不少，包括对鲁迅及许多当代作家在这方面都有过研究。若上升到美学层面，这一对概念与崇高相关。特里·伊格尔顿在《甜蜜的暴力》中深入分析了“恐惧与绝望”及其与希望之间的关系，并结合现代派艺术予以分析与说明。人可以有很多种失望的绝望，但有一种绝望始终与希望相联系。在中国文学中，鲁迅的散文诗集《野草》具有很明显的“恐惧与绝望”的特征，“绝望之为虚妄，正与希望相同”。这里同样涉及了绝望与希望之间的联系，其中寄寓着深刻的悲剧内涵。但是在现代文学和现代中国美学的研究中，以往的文本研究却并未上升到悲剧美学和哲学人类学的层面上对《野草》进行剖析，对于中国现代悲剧观念的研究而言这是远远不够的。

世俗性的崇高。伊格尔顿在对当代悲剧观念进行表达时使用“世俗性崇高”这一概念以回应现代社会“悲剧之死”的责难。在西方学术界，许多学者认为，悲剧历来都是一种贵族性文化，在现代社会中已经没有了现实存在的基础，所以必然走向死亡。伊格尔顿针对性地提出“世俗性的崇高”的概念，以证明悲剧观念在现代不仅存在，而且对于当代文化建设而言，是一种不可替代的存在。这是一种普通人的崇高，以非凡的勇气和毅力，面对和挑战不可能战胜的对象，但仍然勇敢面对，义无反顾，显示出一种令人尊敬的真诚、正义、无畏和同情。这种崇高是人性存在的体现，是社会主义理论在现实生活的闪现。在中国社会中我们同样可以发现到这种“世俗性的崇高”的存在，在贾樟柯的电影《三峡好人》中，主人公是一位其貌不扬、生活中失败的人，并不是一个成功者的人物形象，但是看完作品后我们会被他深深地打动，他的情感与选择、对生活所作的决定，散发出一种人性的光辉，的确具有某种可以用崇高来表达的东西。此外，我们以为，中国现代悲剧观念中还体现出来一种别致的“优美化崇高”风格。陈凯歌导演的电影《霸王别姬》中的程蝶衣就是“优美化崇高”的最好体现，程蝶衣的形象无疑是优美的，他最终所达到的精神境界同样也是崇高的。这与中国文化中中国美学一直以来的抒情传统不无关系，这样的形象在中国文化中具有一定的典型性与普遍性，可以说是中国现代悲剧观念的特殊现象与表达的形式特征。

人性中的“恶”。美学史上历来对悲剧问题的讨论都会提到“恶”，“恶”总是与悲剧相伴相生，并与悲剧处于矛盾状态中相互纠缠。恩格斯在提及黑格尔关于“恶是历史发展的动力的表现形式”时，指出这里包含的双重意思，“一方面，每一种新的进步都必然表现为对某一神圣事物的亵渎，表现为对陈旧的、日渐衰亡的、但为习惯所崇奉的秩序的叛逆；另一方面，自从阶级对立产生以来，正是人的恶劣的情欲——贪欲和权势欲成了历史发展的杠杆”。[10](P291)在某种程度上，在社会的现代化发展过程中，“恶”同时也是一种创造性的力量，没有“恶”，悲剧很难上升到一种至高的精神高度。这就涉及到关于人性问题的探讨。悲剧问题与人性息息相关，我们在研究人性问题时，很有必要对悲剧观念进行深化、并进行理论上的阐释与说明。

“神圣性”。当代中国文化最大的问题就是神圣性的缺失，或者说价值失范。蔡元培曾提出“以美育代宗教”的社会改造方案，希望通过美育的神圣性来解决社会现代化的弊病、

用审美经验的神圣性来修正社会现代化过程中大量存在的不合理性。但是事实已经证明，用审美教育实现个体精神升华的设想往往是失败的，许多受过良好审美教育的人仍然不具有超越性与神圣性，例如，德国纳粹的许多军官有很好的文学、音乐和美学修养，但是仍可以一边下达杀人的指令，一边回家欣赏音乐。再比如电影《芳华》中的那些帅哥和美女，在他们驱逐刘峰和何小萍时，也暴露出他们美丽外表下的“恶”。因此，如何在审美经验中找到这种获得神圣性的文化呢？康德的“道德律令”事实上就是对这个问题的探索，这是我们今天仍然需要面对的一个重要问题。《人民文学》上曾刊载过的一篇小说《北京和尚》，就是关于这一问题的一個例证。小说描写的正是我们当代的生活，也是一个悲剧性的故事。一个年轻人在现实生活中受到挫败之后去当了和尚，之后又与红尘女子产生了种种情感纠葛，在经历了不同的精神上和情感上的磨难之后，主人公在最后也达到了一种具有神圣意味的境界。作品实际上触及到了商品经济大潮下的信仰问题。中国学术界对悲剧问题的阐释大都着眼于儒家文化与中国悲剧观念的关系，在中国人的当代日常生活中，佛教文化同样有很大的影响力，有时还会成为一种积极的方式，解决现代人的精神危机。李叔同在创作完《送别》之后，在现实中找不到解决现代性危机的出路的情况下，终于剃度出家，选择最为严格的律宗修行，期望通过个体的“戒律”，来达到人格和精神的自由境界。李叔同对中华文化命运的思考是值得我們关注的。不同的人面对苦难会作出不同的选择，有的人可以在苦难的生活中达到神圣性，有的人却不能，这种不一致正是现代悲剧理论研究的重点与难点所在。

中国式的悲剧。中国人对待苦难、对待“恶”的反抗，与西方人有很大的不同，在很多情况下，反抗不一定是从开始就爆发，在往往是一忍再忍让之后，在忍无可忍的情况下爆发，往往是彻底的、绝望的爆发。贾樟柯的电影《天注定》就是“中国式反抗”很好的一个体现。电影用四段式的结构讲述了四个普通人的悲剧故事，在《天注定》中，电影中的人物或者是因为“爱”、或者是因为“义”、或者是因为“情”……现实中的平常心，在现实的机制逼迫下，被逼到绝境，终于做出令人震惊的壮举，成为一种崇高的现象。故事最终的结局最终都是指向了死亡，如加缪所言，“对受害者而言，惟有现在是有价值的，反抗是惟一的动机”。[11](P332)影片某种程度上还体现了一种暴力美学的色彩。马克思主义的社会理想是为了实现所有人自由而全面的发展，那么，只要社会中还有一个人未得到平等的自由与发展，就很难说这一理想已经真正实现了。在社会中，只要有悲剧，就会有反抗，也正是反抗唤起了我们对苦难与悲剧性现实的关注。

当然，关于中国现代悲剧观念的理论概念还有很多，例如：关于主体性的自由、关于欲望与乌托邦、关于“真实的现实生活关系”、关于中国文化的特殊性，等等，都需要开启深入而系统的研究。但无论怎样，现当代中国文学艺术中的种种现象为我们提供了宝贵的理论资源，当前的任务在于，从中国的审美经验、意识形态表达的机制的分析中提炼出理论，再将抽象后的理论逐步扩展到普遍性的高度，这对于中国现代悲剧观念的理论研究应该具有重要的意义。

四、中国悲剧观念研究的理论维度

艺术可以创造社会生活，情感结构的变化和美学的革命可以带来世界的变化，最能代表未来、代表生产力发展方向、把握审美经验与未来的连接点的是作为知识分子的艺术家。我们现在面临的一个重要的问题就是，怎样研究中国的现代悲剧观念，包括中国现代悲剧观念研究的方法论。

首先，我们认为审美人类学的观点为我们提供了一个研究中国现代悲剧观念的理论维度。审美人类学的方法包括对文化习性的研究，关于当代社会文化以及技术与当代人的情感结构关系的研究，当代艺术创作的美学风格和审美意义研究等等，采用人类学的方法研究当代美学，包括研究中国现代悲剧观念可以使研究工作得以具体化。大量的资料搜集和田野工作是非常重要的。人是历史的主体，也是悲剧性历史的承担者，现代悲剧问题不仅是一个美

学的问题，而是每个人都必须承受的现实存在。现代的悲剧回归神话时代，追溯现代经验的形而上表达，更需要关注的是从哲学、美学意义上对人性概念的考察，同时必须要重视不同文化类型之间的区别。著名人类学家克利福德·格尔茨曾指出，西方文化是以视觉性艺术为基础的、精神上向内发展的文化，是一种主体性、高度自恋的文化，即一种“内卷型”文化；与之相比，中国美学以《乐记》为源头，具有很强的抒情性特点，中国文化以声音形象为表征基础，以回旋性为文化的基本表征机制，可以说是一种“外舒型”的文化。因此，对中国现代悲剧观念的研究，需要结合中国当代社会的审美经验与文化表征机制，将中国现代悲剧观念与西方悲剧观念的不同之处予以理论上的阐释。

其次，需要重视马克思主义美学的理论资源。马克思主义美学为现代悲剧理论引入了关于未来的尺度与伦理学维度，这是十分重要的。一方面，悲剧的眼光不是仅仅思考现在，也不是简单地批评现实，而是寄予着关乎未来美好乌托邦的可能的思考和表征，充满希望但又绝不是肤浅的乐观主义。马克思主义悲剧理论在立足于现实的基础上，指向的是更为美好的未来；另一方面，马克思主义悲剧理论中饱含着深厚的伦理价值与人文关怀，关注的是每一个历史悲剧承担者的人类个体。在现代社会中，人类主体总是被自身的悖论所缠绕，人的欲望总是处于不满状态且具有超前性，“满足”与“不满足”之间处于失衡状态，这使得欲望在实践和追逐的过程中总是充满着悲剧性的色彩。对于当代美学而言，重要的不仅是要认识世界，还要改变世界。在对现实的作用这一点上，马克思主义美学具有其他美学理论所不具备的优点。通过现代中国悲剧观念的深度研究与阐释、提炼出理论内核，从而让美学理论进入到对现实问题的思考，是一个切实可行的研究路径。

面对当代中国社会普遍存在的信仰危机，我们认为，“以美育代宗教”并不是切实可行的途径，审美的无功利性往往在现实问题面前显得疲软，在信仰失落的时代中该如何获得人类情感和精神世界的“神圣性”呢？“悲剧经验通常引发一个时代的根本信仰和冲突。悲剧理论之所以有趣，主要是因为一个具体文化的形态和结构往往能够通过它而得到深刻的体现。”现代悲剧主人公通过艺术的形式从生活中升华出来，通过他们不平凡的品质，通过他或她对自由的追求、对生命的敬畏、对善的坚守、对爱的执着、对生的坚韧、对死亡的无惧、对痛苦的超越、对苦难的沉静，等等，通过看似平常的普通人的现实“选择”和行动，不经意中，无不流露出世俗性的崇高精神与美学风貌，在悲剧人文精神和崇高精神的感召下，中国特色社会主义将面向未来开辟自己的道路。悲剧人文精神在人类的历史发展过程中是始终存在的，对悲剧的理论研究更是一个不断更新的命题，这是今天我们重提悲剧观念问题的理论研究的原因，也是我们研究中国现代悲剧观念的价值所在。