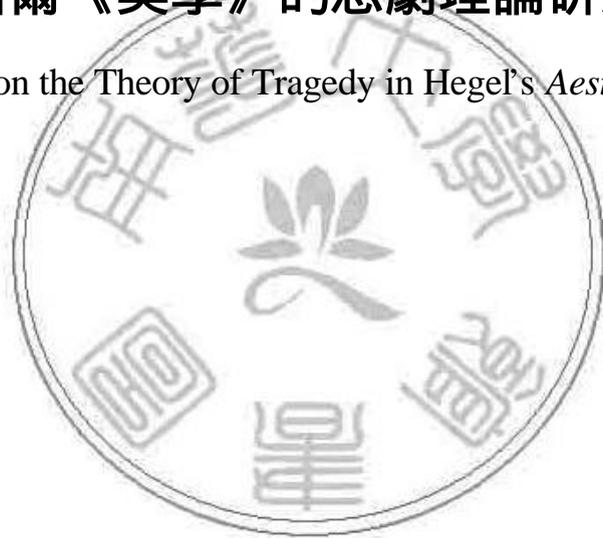


南 華 大 學

美學與藝術管理研究所碩士論文

黑格爾《美學》的悲劇理論研究

A Study on the Theory of Tragedy in Hegel's *Aesthetics*



研 究 生：吳玉霜

指 導 教 授：楊植勝

中華民國九十三年十二月

# 南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士學位論文

黑格爾《美學》的悲劇理論研究

A Study on the Theory of Tragedy in Hegel's *Aesthetics*

研究生：吳玉霜

經考試合格特此證明

口試委員：楊植勝

賀瑞麟

傅流芳

指導教授：楊植勝

所 長：傅流芳

口試日期：中華民國九十三年十二月二十四日

## 論文摘要

本論文首先從朱光潛在《悲劇心理學》裡對於黑格爾悲劇理論的批判出發，而後待重新詮釋及理解黑格爾《美學》的悲劇理論之後，再針對朱光潛所提出之批判一一做出回應及修正。

本論文共分為序論、四個章節和結論等部分。在序論裡，論述重點主要集中在朱光潛對於黑格爾悲劇理論的批判上。第一章至第四章則是本論文重新詮釋及理解黑格爾悲劇理論的部分。第一章從悲劇發展的源頭——即「理念」——開始談起，主要論述理念具體化為悲劇動作情節的過程。第二章則從悲劇本身來談，論述重點主要圍繞在悲劇作為詩的藝術作品之表現特質、戲劇作品所使用之語言特色、創作時應遵守之原則、以及舞台的演出等方面。第三章和第四章分別就希臘悲劇和近代悲劇的特點進行闡述。最後，在本論文的結論裡，則根據本論文的研究結果對於朱光潛所提出之批判予以回應及修正。

關鍵字：黑格爾、美學、悲劇、朱光潛、悲劇心理學、理念、衝突、和解、希臘悲劇、近代悲劇

# 凡例

- 一、本論文包括凡例、目錄、正文、引用資料、附錄等五部分，正文另含序論、四個章節與結論。
- 二、本論文所引用之中文著作均加雙箭頭書名號(《》)，所引用之英文著作均用斜體字。
- 三、正文裡，行文間凡引用《美學》原文均直接在引文之後註明書名簡稱 *Aesthetics* 與頁碼，不另附註釋。
- 四、正文之註釋引用資料一般僅載作者、作品名稱及出處頁碼；該作品之詳細資料另見正文後之引用資料。
- 五、正文所提及之悲劇作家、悲劇著作和悲劇人物角色等中英文譯名，列載於引用資料之後的附錄裡，以供讀者對照查詢。

# 目錄

序論	1
<b>第一章 誕生於「理念」的悲劇藝術</b>	<b>11</b>
第一節 美的理念及其特徵	11
第二節 悲劇藝術的具體發展歷程	13
<b>第二章 悲劇作為戲劇詩的藝術作品</b>	<b>38</b>
第一節 戲劇詩的本質特徵	38
第二節 戲劇詩的創作原則	41
第三節 戲劇藝術作品的表演	49
<b>第三章 希臘悲劇的實體性因素</b>	<b>57</b>
第一節 希臘悲劇的發展概況	57
第二節 希臘悲劇的倫理實體	59
第三節 悲劇快感的來源—黑格爾對亞理斯多德「淨化說」的進一步闡釋	69
<b>第四章 近代悲劇的主體性因素</b>	<b>72</b>
第一節 蘇格拉底之死與近代主體性的崛起	72
第二節 近代悲劇的特色	76
<b>結論</b>	<b>84</b>
<b>引用資料</b>	<b>100</b>
<b>附錄</b>	<b>103</b>

# 序論

「沒有苦難，就沒有勝利；唯有犧牲，才能成就自由」，悲劇向我們展示痛苦，但卻因此帶給我們愉悅。悲愴中帶著優美，磨難中見出崇高，這就是悲劇獨有的特質。悲劇這種優美的文學形式，除了在西方的文學史上佔有舉足輕重的地位之外，同時它也是美學裡一個重要的範疇。自從亞里斯多德以來，許多哲學家已經就悲劇的本質和審美特徵做出各種理論的探討，然而談到西方的悲劇理論，絕不能不提黑格爾。布拉德雷(A.C. Bradley)<sup>1</sup>曾說：「亞里斯多德對於悲劇主旨精確及明晰的分析，無人能出其右，唯一一位能夠與之抗衡的，並且能針對悲劇主題做出精闢且極具原創性分析的哲學家則當屬黑格爾。」<sup>2</sup> 更有人說談黑格爾的藝術哲學而不談其悲劇理論，就像上演《哈姆雷特》而沒有丹麥王子的角色一樣<sup>3</sup>。

## 一、黑格爾《美學》的藝術發展概論

黑格爾的悲劇理論散見於《精神現象學》(*Phenomenology of Spirit*)、《法哲學》(*The Philosophy of Right*)、《宗教哲學》(*Lectures on the Philosophy of Religion*)及《哲學史講演錄》(*Lectures on the History of Philosophy*)中，而比較完整的悲劇理論則呈現在《美學》(*Aesthetics: Lectures on Fine Art*)一書當中<sup>4</sup>。不同於亞里斯多德單從文藝理論上的根本問題來討論悲劇的方式，黑格爾在《美學》裡以辯證發展的方式深入探討悲劇的本質。雖然黑格爾的悲劇理論不如亞里斯多德《詩學》來得完整，但是，在《美學》裡，從藝術由理念轉化為具體感性形象的過程中，我們還是得以窺見黑格爾悲劇理論的概念發展全貌。整部《美學》縱觀西洋古今主要的藝術類型，將藝術放入歷史的脈絡裡去考察，並且有系統地將藝術的發展做一完整的說明。要討論黑格爾的悲劇理論，首先必須瞭解整部《美學》的藝術發展結構。黑格爾的《美學》詳盡藝術發展的過程，藝術活動的展現始於「絕對理念」，也就是說人們先有藝術創作的衝動，而這些在想像中湧現的藝術概念不能僅僅停留在概念的階段，它們必須付諸於具體的感性實現，我們可以說整部《美學》是「理念化為感性形象」的實現過程。依黑格爾的看法，藝術的內容是絕對理念，而藝術的實現則採取不同的形式。從歷史的進程來看，黑格爾將藝術區分為象徵型藝術、古典型藝術和浪漫型藝術等三種藝術類型。最初的藝術類型是象

---

<sup>1</sup> 英國當代研究莎士比亞的權威之一，新黑格爾學派的哲學家 F.H. Bradley 之弟，他的著作 *The Shakespearean Tragedy* 就是以黑格爾的悲劇理論來論述莎士比亞悲劇的。另外，在他的另一本著作《牛津詩歌演講集》(*Oxford Lectures on Poetry*)裡的 黑格爾的悲劇理論 (*Hegel's Theory of Tragedy*)一文，布拉德雷除了對黑格爾的悲劇理論做了簡略的論述之外，同時又針對近代悲劇的特點對黑格爾的悲劇理論提出一些新的補充和修正。

<sup>2</sup> Anne and Henry Paolucci, *Hegel on Tragedy*, p. xi.

<sup>3</sup> 劉昌元，黑格爾的悲劇論，《西方美學導論》，頁 330。

<sup>4</sup> 劉昌元，黑格爾的悲劇論，《西方美學導論》，頁 329。

微型藝術，在這個階段，人們只能將心中朦朧的藝術理念粗略地表現出來，由於找不到合適的感性形象來表達心中蘊含的理念，象徵型藝術的物質形式和精神內容就無法互相調和。東方民族的建築，如神廟、金字塔等即是典型的象徵型藝術。這類藝術的特徵是以巨大的物質形式來象徵某些抽象的藝術理念，因此所表現出來的形象往往是物質壓倒精神的崇高風格。由於象徵型藝術在內容和形式上無法調和一致，於是這類藝術發展至一定的階段，終究要解體，而發展至更成熟的另一階段。藝術發展的第二階段，黑格爾稱之為古典型藝術，在這個階段中，人們找到了可以確切表達藝術理念的形式。典型的古典型藝術是希臘的雕刻。人們仿製「人」的形體塑造出符合精神內容的完美藝術作品，在此一階段，精神內容與物質形式才算達到真正的統一。但是，因為藝術的內容(絕對理念)是無限的、自由的，所以它不能停留在古典藝術的階段，而必須進展到藝術的最高階段，即浪漫型藝術。在浪漫型藝術裡，無限的、自由的精神發現自己不能被侷限於物質的形象當中，於是，藝術擺脫了三度空間的感性形式，以更為自由的形式展示無限的精神本身；藝術的發展層級越高，越不受感性形象所束縛，藝術所承載的觀念性也越強。繪畫、音樂和詩就是這類運用非物質形式的浪漫型藝術種類。詩是藝術類型發展的最高階段，同時也是最富觀念性及精神性的藝術。詩不侷限於具體的形象中，它以語言為媒介，提供人們一個無限想像的空間。透過文字、聲音、甚至舞台的演出，詩把主觀的內在思想，以客觀的方式呈現出來。相較於希臘的雕刻，詩所展現的人物形象雖不如雕刻來得具體，但是詩直接見諸於想像，它所表現的人物形體則更加生動，每個人都可以任憑想像力自由奔馳，在腦海裡勾勒出不同的人物形象，因此，詩所展現的形象已遠遠超越雕刻的極限。如果說生動優美的神像雕刻是古典藝術表現的極致，然而那潔淨無暇、美得讓人摒息的雪白大理石形體終究是冰冷的，人們在那空洞的眼神裡，見不到生命，也看不見靈魂。但是，詩則不然，詩所表現的是有血有肉的生動形象，詩所描寫的崇高心靈、優美靈魂，是直接和人類的呼吸心跳合拍的，是可以和人類的生命產生共鳴的。

詩是浪漫型藝術發展的最高階段，但黑格爾又依照詩所描述的對象把詩區分為三個類別。第一類是史詩(epic poetry)：「史詩在希臘文裡是 Epos，原義是『平話』或故事，一般而言，『話』(word)就是指被表現成『話』的事物，史詩要求有一種本身獨立的故事內容，以便把故事中的內容和整個經過都呈現出來。」(Aesthetics, 1040) 因此，史詩著重於「客觀地」展現事物的原貌，平鋪直述地、一五一十地把故事的情境及其發展經過都描述出來。在史詩裡，詩人必須退居幕後，詩人個人的情緒及主觀的思想都必須隱藏起來。根據黑格爾對史詩所下的定義，「史詩就是按照本來的客觀形狀去描述客觀事物」(Aesthetics, 1037)。第二類是與史詩相對立的抒情詩(lyric poetry)：不同於史詩客觀地描述事物的寫作方式，抒情詩的內容主要著重於主體(詩人)內心世界的描繪，因此，「抒情詩採取主體自我表現作為它的唯一的形式和終極的目的」(Aesthetics, 1038)。抒情詩以抒發詩人個人情感為目的，其內容主要在闡述詩人內心的自我觀感。相較於史

詩，抒情詩人不再退居於幕後，反而赤裸裸地忠實呈現自我，於是抒情詩人自己變成了主角，成為詩裡主要的描述對象。第三類則是把以上兩種表現方式結合為一個全新整體的戲劇詩(dramatic poetry)：戲劇詩是史詩的客觀性原則和抒情詩的主體性原則這兩者的統一，也就是說，在戲劇詩裡我們既看到了客觀情節的展現，也看到這種情節的根源出自於個別人物(角色)的內在性格，於是客觀的事物被表現為屬於主體的；反過來說，主體的性格一方面朝著客觀情節轉化，另一方面詩的結局又讓人明瞭主體的遭遇是主體行為所必然引起的結果（參見 *Aesthetics*, 1038）。相較於史詩，戲劇詩不僅僅只是把情節發展的過程客觀地呈現出來，而且還讓我們看到動作(情節)的展現是來自於某個角色的特殊意志，來自某個人物的特殊性格，在戲劇詩裡，個別人物(主體)才是戲劇結構的中心。但是戲劇詩與抒情詩的主觀性原則仍有分別，雖然主體成為戲劇的中心，但是戲劇的內容卻不像抒情詩那樣完全被個人內心的心情獨白所佔滿，此外，戲劇中的人物角色也不會被動地任憑擺佈，他們會根據自己的意志、性格、情慾，做出抉擇，發出行動；他們也會根據某種實體性原則(倫理力量)去衡量所追求的目的，並且依當時的情境做出適當的判斷。戲劇中的人物必須在具體的環境之中發出動作，並且同他人的利益、目的發生衝突，通過動作個別人物把自己的特殊情慾和性格展現出來。黑格爾說：

動作就是實現了的意志，而意志無論就它出自內心來看，還是就它的終極結果來看，都是自覺的。只有這樣，動作才能成為戲劇的動作，才能成為內在的意圖和目的的實現。主體和這些意圖和目的所面對的現實融成一片，使它成為他自己的一部份，要在其中實現自己，欣賞自己，而且以整個人格對凡是由自我轉化於客觀世界的一切負完全責任。戲劇中的人物摘取他自己行動的果實。( *Aesthetics*, 1161)

因此，在戲劇裡，主體的心情化為具體的動機或推動力，通過意志達到動作，並使得內在理想得到實現，就這樣，純然內在的主體心情透過動作轉化成外在的對象。但由於戲劇中的人物本著自己的意圖及目的行動，因此他必須對自己的所作所為負完全的責任，他也必須承擔自己的行動所造成的一切後果（參見 *Aesthetics*, 1161）。於是，在這個意義上，因為戲劇詩統整史詩的客觀性與抒情詩的主觀性，因此戲劇詩被黑格爾視為是詩乃至一般藝術的最高層次。

由上述藝術發展的歷程中可以得知，黑格爾對於戲劇的重視與推崇。為了掌握黑格爾悲劇理論的梗概，本篇論文將透過《美學》的藝術發展結構導引出黑格爾悲劇理論的原貌。唯有回到黑格爾著作的原點，我們才能對黑格爾的悲劇理論有更全面的瞭解。

## 二、朱光潛對於黑格爾悲劇理論之批判

一般人提到黑格爾的悲劇理論，總是以《安提歌妮》(Antigone)<sup>5</sup>裡克里翁(Creon)和安提歌妮的衝突來概括地解釋黑格爾的悲劇理論。但是這樣解釋黑格爾悲劇理論的方式難免顯得粗略、不夠完整，因此當我們在閱讀有關黑格爾悲劇理論的簡略詮釋或批判時，則必須持以保留的態度。只有在我們清楚地瞭解黑格爾悲劇理論的概念發展之後，我們才有足夠的理由去檢視黑格爾悲劇理論的缺失。基於上述的理由，本論文首先將從朱光潛對於黑格爾悲劇理論的批判著手，待重新理解黑格爾《美學》的悲劇理論之後，再回過頭來針對這些批判，一一加以檢討並提出修正。

朱光潛是中國美學界一位為人所熟知的美學巨擘，他所翻譯及著述之美學著作縱貫古今、浩瀚淵博，從柏拉圖的《文藝對話集》、萊辛的《拉奧孔》、黑格爾的《美學》、克羅齊的《美學原理》、維科的《新科學》到他所編寫的《西方美學史》等，每一部著作都堪稱是他嘔心瀝血的代表之作。本論文之所以選擇以朱光潛的評介作為論述黑格爾悲劇理論的起點，最主要的原因除了朱光潛是黑格爾《美學》的譯者之外，他所著之《悲劇心理學》更是每位美學研究者和文藝理論家所不可忽略、錯過的悲劇理論書籍。悲劇可謂是朱光潛致力於美學研究的開端，早在一九二七年(實年三十歲)於愛丁堡大學攻讀文學院碩士課程期間，朱光潛就擬定了《悲劇心理學》的初稿，當時提名為《悲劇的快感》。直到一九三三年朱光潛於斯特拉斯堡大學進修屆滿前才將其博士論文《悲劇心理學》完成並整理出版。因此，《悲劇心理學》可視同為朱光潛探索美學領域的初步結果，也是他深入研究美學的起點<sup>6</sup>。然而，朱光潛完成《悲劇心理學》的時間距離著手翻譯黑格爾《美學》的時間已經相隔二十五年之久<sup>7</sup>，因此，朱光潛在《悲劇心理學》裡對於黑格爾悲劇理論的若干批判著實應該加以改正及檢討。

《悲劇心理學》共分十三章，第一章序論，為全書內容提要；最後一章為總結與結論；其餘十一章從審美態度與悲劇的「心理距離」說談起，分別討論了從亞理斯多德到黑格爾、尼采的各派悲劇理論與範疇<sup>8</sup>。朱光潛在《悲劇心理學》

---

<sup>5</sup> 索福克利斯(Sophocles, 496?-406B.C.)最偉大的悲劇作品之一，索福克利斯延續《伊底帕斯王》(Oedipus the King)、《伊底帕斯在柯洛諾斯》(Oedipus at Colonus)的故事，發展成另一部獨立的悲劇傑作。安提歌妮是伊底帕斯和母親亂倫所生的女兒，因為安提歌妮的哥哥借外兵攻打祖國而戰死，國王克里翁因此下令禁止收葬他。但是安提歌妮不顧國王的禁令，收葬了哥哥，為此，克里翁在一怒之下下令把安提歌妮處以死刑。在行刑之前，安提歌妮自殺了，和安提歌妮有婚約的王后也因為安提歌妮的死而結束了自己的生命。王后見自己的兒子死去，在傷心欲絕之際也自盡身亡。劇終只剩國王克里翁一人孤伶伶的獨守王位。

<sup>6</sup> 參見閻國忠，《朱光潛美學思想研究》，頁 15-16。

<sup>7</sup> 從一九三三年《悲劇心理學》出版那年到朱光潛著手翻譯黑格爾《美學》第一卷那年(一九五八年)算起。

<sup>8</sup> 參見閻國忠，《朱光潛美學思想研究》，頁 243。

中對於黑格爾的悲劇理論的批判集中在第一章及第七章裡。首先，朱光潛指出黑格爾的悲劇理論是先驗地推演出來的，並不符合我們的感情經驗。他說：「黑格爾像討論過悲劇的大多數哲學家一樣，採用一種很不好的方法，即從一個預想的玄學體系中先驗地推演出一套悲劇理論來，而不是把悲劇理論建立在仔細分析古代和近代悲劇傑作的基礎之上。黑格爾的悲劇理論只是他那關於絕對理念的範圍廣闊的學說中一個小小項目而已。」<sup>9</sup>朱光潛批評黑格爾試圖用辯證法去解釋宇宙間的一切，其中當然也包括了悲劇。朱光潛認為宇宙之間的萬物是不能單純地按黑格爾的「三段論」那樣去解釋、去發展的，尤其在談論悲劇時，不但這種辯證法不符合我們的感情經驗，我們在欣賞悲劇之時，也不需要去在乎它，朱光潛提到：「我們絕大部分普通人可能從來沒有聽說過、更沒有懂得黑格爾的『永恆正義』觀念，但照樣能欣賞索福克利斯或莎士比亞的作品。」<sup>10</sup>

其次，朱光潛認為黑格爾的悲劇理論是以對希臘悲劇的錯誤解釋為基礎，因此，黑格爾的悲劇理論並不適用於近代悲劇。朱光潛認為黑格爾的理論幾乎完全以希臘悲劇為根據。

黑格爾在描述了古代悲劇和近代悲劇的特點之後，他發現近代悲劇的基本特徵是越來越主觀。古代的悲劇人物把自己視為某種既是普遍的、又是合理的倫理力量，而近代的悲劇人物則更多偏重於自己個人的目標、野心和情慾。所以黑格爾承認，永恆的倫理力量的衝突在近代悲劇中不那麼明顯了；悲劇結局也常常不像是普遍和諧的恢復，而更是賞罰報應的公平分配。儘管作了這樣的讓步，黑格爾還是極力想證明，即使在近代悲劇中，人物性格仍然體現著某種倫理原則，而悲劇結局仍然在一定程度上是「永恆正義」的勝利<sup>11</sup>。

朱光潛進一步指出黑格爾的悲劇理論在近代的作品裡是行不通的，當我們拿近代的一些悲劇如莎士比亞的《李爾王》或歌德的《浮士德》來檢驗黑格爾的悲劇理論時，就會發現李爾王的兩個長女 剛乃綺(Goneril)和瑞干(Regan)，劇中的反派角色 和梅菲斯特斐勒斯(Mephistopheles)是不可能代表任何倫理力量的，我們也不能把考狄利亞(Cordelia)的要求說成是片面、排他，甚至是錯誤的。甚至在這兩部悲劇裡的結局裡，也見不到「永恆正義」<sup>12</sup>的勝利。除了近代悲劇無法適用黑格爾的悲劇理論之外，朱光潛認為就連希臘悲劇也不能證實黑格爾的觀點，就以黑格爾最喜歡的典範作品《安提歌妮》為例，從黑格爾「永恆正義」的

---

<sup>9</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 119。

<sup>10</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 120。

<sup>11</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 120。

<sup>12</sup> 朱光潛認為黑格爾所謂的「永恆正義」並不是一般意義上那種懲惡揚善的超人力量，即神的評判。黑格爾明白表示反對悲劇結尾中的「詩的正義」的觀念。「永恆正義」是在個別力量的衝突中重新確認普遍和諧，或是為整體的利益而犧牲局部。它是通過否定來肯定。在這個意義上說來，善如果是片面的並且否定別的同樣的善，就可能變為惡；而惡如果是達到更高目的的手段，

觀點看來，克里翁和安提歌妮因為都有片面性，所以都是錯誤的，但同時又有道理。但歌德卻不認同黑格爾這樣的觀點，他曾提出反駁：克里翁不准掩埋波利尼克斯(Polynices)不僅違背了親屬關係的神聖原則，而且讓屍體腐爛毒化空氣，玷污敬神的祭壇，也是對國家的犯罪。克里翁的行為並不合理，因為波利尼克斯戰敗身亡，已經受到了懲罰，克里翁不必下禁令不准收屍，也可以維護國家的權威。然而安提歌妮則完全不同，她若要盡到自己對親人的責任，除了違背克里翁的禁令之外，別無其他的選擇<sup>13</sup>。歌德在此修正了黑格爾的看法，他認為克里翁的行為完全沒有道理可言，因此，黑格爾所謂的片面的，但合理的倫理力量，在克里翁的身上並不適用。除此之外，黑格爾的「永恆正義」觀點並不符合正義(懲惡揚善)的原則，如果說兩個互相對立的片面但卻合理的力量，在悲劇的結尾都必須以和解的方式收場，那麼「主觀的內在和解」<sup>14</sup>或災難式的毀滅，何者較能顯示黑格爾所謂的永恆正義的勝利？而無辜者的犧牲(例如可憐的王后和克里翁之子的無辜受害)，我們又將如何看待？

第三，朱光潛認為，黑格爾的悲劇理論忽略了悲劇中的受難，在有關命運的問題上前後矛盾。

對於一般人說來，悲劇表現的主要是主人公的受難。例如，在《伊底帕斯王》一劇中，可以稱之為黑格爾所說那種衝突的情節，就只有伊底帕斯和提列西亞斯的爭執以及伊底帕斯和克里翁的爭執，但一般人讀完或看這部悲劇之後，印象最深的卻不是這兩處，而是伊底帕斯突然明白自己犯過罪，是約卡斯塔之死以及伊底帕斯自己弄瞎雙眼去四處流浪。結尾處這些事件一般就叫做「悲劇性結局」，它們表現的是悲劇人物的受難。通常給一般人以強烈快感的，主要就是悲劇中這「受難」的方面。黑格爾片面強調衝突與和解，就完全忽略了悲劇的這一重要因素。<sup>15</sup>

依朱光潛的看法，悲劇的受難才是悲劇表現的重點，而黑格爾悲劇理論的重大缺失就在於，既沒有充分考慮到苦難的原因，也沒有充分考慮到悲劇人物忍受苦難的情形。黑格爾的「永恆正義」觀念並不能完全解釋悲劇人物為何會陷入苦

---

也可能變為善；例如，悲劇結尾引向和諧的恢復就是如此。見朱光潛，《悲劇心理學》頁 117-118。

<sup>13</sup> 參見朱光潛，《悲劇心理學》，頁 121。

<sup>14</sup> 朱光潛指出，由人物心靈中的內在變化所達成的一種和解方式，例如《伊底帕斯在柯洛諾斯》的結尾，悲劇主角放棄了自己的要求，以自責來洗清自己的過錯，這就是黑格爾所謂的「主觀的內在和解」。朱光潛認為黑格爾忽略了《安提歌妮》裡主觀的內在和解的部分，因為克里翁聽了一位預言者的警告，終於收回成命，赦免了安提歌妮，只不過為時已晚，來不及阻止悲劇的發生。此外，如果安提歌妮沒有違背克里翁的禁令，而如同她姊姊一樣遵從國法，那麼就可以避免了悲劇性的衝突，但是如此一來，這就會達到黑格爾所謂的「主觀的內在和解」，而不是所謂的「永恆正義」的勝利了。在此，朱光潛提出一個質疑，黑格爾認為的悲劇的最佳典範，是否專指悲劇式的毀滅(「永恆正義」的勝利)，而不包含主觀的內在和解在內。參見朱光潛《悲劇心理學》，頁 117 與頁 121。

<sup>15</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 121-122。

難的原因，以安提歌妮和克里翁為例，他們兩人都因為各自代表某一片面的倫理力量而終究遭致毀滅，但是這只能解釋衝突產生的原因，至於他們為何要承受苦難，甘心成為無辜的犧牲品，黑格爾卻沒有做出進一步的解釋。朱光潛提出這樣的質疑：「為什麼在黑格爾設想的那樣完美和諧的宇宙裡，會有那麼多的浪費徒勞，為正義要付出那麼高的代價呢？在一個一切都是必然，一切都由『永恆正義』決定的世界裡，竟然會出現這種不幸的偶然事件，對此黑格爾並沒有做出任何解釋。」<sup>16</sup> 關於苦難的原因，原始民族和悲劇詩人們都常常把無法解釋的災難與邪惡說成是命運的安排。但黑格爾卻拒絕承認命運在悲劇中的作用，朱光潛甚至認為，黑格爾在關於命運的問題上，顯得有些自相矛盾。雖然黑格爾在近代悲劇如《羅密歐與茱麗葉》裡，承認災難的原因並不完全是正義的懲罰，而是偶然機緣，是悲劇人物無法控制的意外事件和外部環境條件使然，但是他卻沒有注意到偶然機緣在希臘悲劇裡所起的作用。即使在黑格爾最喜愛的悲劇《安提歌妮》裡，不幸的偶然事件也經常是左右悲劇人物命運的關鍵。

最後，朱光潛質疑黑格爾的悲劇理論在根本上是悲觀的，因為它意味著不斷的衝突導致不斷的毀滅。

朱光潛說黑格爾的悲劇理論是悲觀的，因為他那衝突與和解的理論有點令人感到沮喪與失望。雖然黑格爾的「絕對理念」不像柏拉圖的「理式」那樣，脫離感性世界而存在，然而他的悲劇理論實際上卻意味著，具體的個人的幸福必須為了一種抽象的「永恆正義」而作出犧牲。由於理念是一個統一的整體，而每個具體的悲劇人物僅僅體現了部分的整體，也就是僅代表片面的倫理力量，因此，當悲劇人物互相衝突的時候，體現這片面倫理力量的人物就註定要遭到毀滅，如同阿伽門農、伊底帕斯、李爾王之類的人物，即使他們走向美德和良善的道路也就必然是通向毀滅和死亡之路了。如果悲劇人物都是為了「永恆正義」才遭受苦難，或因此犧牲生命，我們不免會問：這樣的「永恆正義」對誰有好處呢？於是朱光潛針對黑格爾的悲劇理論做出這樣的結論：「黑格爾的理論事實上意味著，在我們這個有限的世界裡，不斷的衝突總是不斷引向毀滅。歸根結蒂，他那麼急於為之辯解的『永恆正義』，借用他自己的術語來說，只是有賴於『有』的毀滅而存在的一個空洞的『無』。這樣一種悲劇觀還不算是極度『悲觀』的嗎？」<sup>17</sup>

### 三、論述結構

朱光潛對黑格爾悲劇理論的這番批評，是本論文主要的寫作動機。為了回應朱光潛對於黑格爾悲劇理論的批判，因此，在以下的各章節中，本論文將重新闡

---

<sup>16</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 122-123。

<sup>17</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 123-124。

釋黑格爾《美學》裡關於悲劇的論述部分，以釐清黑格爾悲劇理論的主要觀點，並以此來彌補朱光潛對於黑格爾悲劇理論的錯誤理解及不當批評之處。

由於「美是理念的感性顯現」此一藝術美的定義是黑格爾《美學》的思想核心，因此本論文的第一章將由藝術發展的原點——理念——出發，首先論述「理念」的特性(第一節)，之後再進而闡述理念具體化為感性藝術形象(悲劇之動作情節)的過程(第二節)。根據黑格爾的看法，「理念」是個不斷變動發展的概念，所以理念外化為感性藝術形象的過程是自生發、自發展的，它毋須求助於外力，只要依靠著自身所包含之對立面相互鬥爭而後統一的結果就能夠達成。就悲劇藝術而言，理念外化為悲劇動作情節的過程有三：一開始，理念尚處於靜穆和諧的狀態，此狀態黑格爾稱之為「一般世界情況」，它是悲劇動作情節藉以展開的一般背景，也是某個特定時代的生活和文化概況。「這種『一般世界情況』是普泛的，對於同一歷史時代的大多數人是共同的，如果要它在某個別人物身上起作用，它就要經過『具體化』」<sup>18</sup>。因此，「一般世界情況」還必須進一步具體化為引發衝突的「情境」，黑格爾所謂的「情境」也就是戲劇性的衝突和糾紛就此揭開的階段。此階段的理念由於進入到充滿矛盾及對立的狀態，因此當初處於靜穆和諧狀態的理念終於瓦解，而呈現出紛擾不安的變動局面，此紛亂騷動的「情境」正好提供一種特殊機緣，使悲劇人物在充滿戲劇性的情況下得以彰顯其性格特徵。在黑格爾看來，「一般世界情況」和「情境」都是悲劇動作情節形成的前提，最後直到理念再次轉化為悲劇人物的內在性格，即「情致」時，理念才正式具體化為悲劇的動作情節。因此，在理念具體化為悲劇「動作情節」的階段，此刻的理念已脫離了普遍的抽象狀態而具體實現在悲劇人物的性格當中。換言之，「美的理念的感性顯現」最終於是在悲劇人物的性格裡得到實現。

在敘述了理念具體化為悲劇藝術的過程之後，本論文的第二章將從悲劇作品本身來談。黑格爾認為將悲劇作為戲劇詩其中的一個類別來研究，就會涉及到三個層面，這三個層面包括戲劇詩的本質特徵(第一節)、戲劇詩的創作原則(第二節)和戲劇藝術作品的表演(第三節)等。因此，本章節的論述重點主要圍繞在悲劇作為詩的藝術作品之表現特質(例如戲劇詩在於表現「動作」和「衝突」等等)、所使用之語言特色、創作時應遵守之原則以及舞台的演出等方面。

另外，在本論文的第三章和第四章裡，將分別就希臘悲劇和近代悲劇的特點及相異之處進行闡述。由於希臘悲劇和近代悲劇最大的不同點就在於引發衝突的本質因素上，因此這兩章的論述重點將分別集中在構成戲劇動作的實體性因素以及主體性因素上。在第三章裡，首先論述希臘悲劇的發展概況(第一節)，其次談論造成希臘悲劇衝突的實體性因素(第二節)，最後再論及黑格爾對於亞理斯多德「淨化論」的重新詮釋(第三節)。第四章則就近代悲劇所側重之主體性因素的崛

---

<sup>18</sup> 朱光潛，《狂飆時代的美學》，頁 306-307。

起過程(第一節)及近代悲劇的特色(第二節)詳加敘述。在《美學》裡，黑格爾雖然並未將希臘悲劇和近代悲劇做一明顯的區隔並分別論述，但本論文之所以採取分別論述的方式，一方面是為了解決朱光潛認為黑格爾的悲劇理論不適用近代悲劇的疑慮，另一方面則是希望藉由這種一分為二的方式區分出兩者本質上的差別(即造成悲劇衝突之原因的不同)。唯有採取分開論述的方式，才能對於這兩種不同形式的悲劇有更多的理解，也才能對朱光潛的批判做出適當的回應。

最後，在本論文的結論裡將根據上述朱光潛對於黑格爾悲劇理論所做之批判一一加以回應並提出修正。結論部分的論述重點著重於三方面，首先，本論文將針對黑格爾的悲劇研究方式做進一步的釐清，根據黑格爾在《美學》序論中的所提出之見解，我們可以察覺到黑格爾的悲劇理論不但兼具理性思維和具體藝術作品的分析，和朱光潛單就情感(心理層面)的研究方式相較起來是更為全面且周延的。另外，關於朱光潛所提出的「黑格爾是否將辯證法套用在悲劇理論上」的疑問，本論文將引用張炳陽在「黑格爾論希臘的悲劇藝術」一文中所闡述的觀點予以回應。其次，有關黑格爾的悲劇理論是否不適用於近代悲劇以及「主觀的內在和解」和災難式的毀滅何者較能顯示「永恆正義」的勝利等問題，當我們清楚理解黑格爾悲劇理論的全貌之後，只要把握住黑格爾悲劇理論中的一些核心概念，如「衝突」及「和解」等，朱光潛存疑的這些部分便能迎刃而解。結論的最後一部分則純粹就個人觀點，以一種較為感性的觀看悲劇角度來重新詮釋黑格爾的悲劇理論。本論文希望藉由這樣的方式來釐清朱光潛對於黑格爾悲劇理論所提出的疑問，並以此來補足黑格爾悲劇理論美中不足之處，即缺乏感性訴求的部分。雖然黑格爾認為「和解」可以撫慰我們觀看悲劇時的悲傷感受，但是我則認為悲劇動人的因素並非來自於黑格爾所謂的「和解」，而是悲劇人物堅持「理念」的那份不畏艱難的精神。也許這樣的看法充滿了「英雄式崇拜」的情緒，又或者不完全符合黑格爾對於悲劇看法，然而，這卻是悲劇深深吸引我的地方，我也深信唯有如此才能說明悲劇人物為何義無反顧地為「理念」而做出犧牲的原因。在研究了黑格爾悲劇理論的概念發展之後，我非常贊同黑格爾的悲劇詮釋方式，尤其是他對於悲劇衝突的發展原由及希臘悲劇和近代悲劇的人物性格分析方面，但是我依舊認為黑格爾式的悲劇詮釋方式太過於「理性」，因此，為了解決朱光潛認為黑格爾的悲劇理論過於「悲觀」的提問，我試圖在結論的最終部分融合黑格爾的「理性」看法和自己觀看悲劇時所產生的「感性」情緒反應來回應這個問題。依我看來，悲劇英雄的一生就好比探索「真理」的過程，他們依據自身所執著的某種「情致」(黑格爾所謂的具體化為人物性格的「理念」)而採取行動，縱使歷盡磨難或者犧牲自己的生命，他們也在所不惜。也許在某些悲劇人物身上我們見不到堅定的性格及良善的品質，但從大部分的悲劇英雄為了貫徹自己的理念而勇敢承受自己命運的精神來看，即使他們遭遇了不幸，觀眾所感受到的才不僅僅是無止盡的悲痛。由於悲劇人物為了實現理想而勇於承受一切後果的精神打動了我們，因此悲劇的悲慘結局才能令人動容，觀眾的心靈也才能得到慰藉。唯有從這

樣的觀點來解釋悲劇人物的犧牲，黑格爾的悲劇理論才不至於太過「悲觀」，或者我的「樂觀」看待悲劇的方式不免有所侷限，但我仍然相信這不失為一種「感性」看待黑格爾「理性」悲劇理論的折衷方式。



# 第一章 誕生於「理念」的悲劇藝術

「理念」是黑格爾美學的出發點，也是孕育出藝術這株嬌美花朵的種子。整部《美學》的思想都是從「美是理念的感性顯現」此一藝術美的定義擴充發展出來的。在黑格爾看來，「理念」就是絕對精神，也就是最高的真實，黑格爾又把它叫做「神性」、「普遍的力量」、「意蘊」等等<sup>19</sup>。換言之，藝術的內容就是「理念」。

## 第一節 美的理念及其特徵

黑格爾受到了柏拉圖關於「美是理念」思想的影響，也同樣把「理念」視為一切藝術美的根源，並且讓「美是理念的感性顯現」此一美的定義成為整部《美學》的核心思想。黑格爾「美的理念」和柏拉圖「美的理念」所不同的是，柏拉圖的「美的理念」是抽象的、空洞的，和現實割裂開來的，因此，柏拉圖的「理念」不具任何現實基礎，充其量只是美的「陰影王國」<sup>20</sup>；而黑格爾的「美的理念」則是具體概念，它必須同現實結合在一起，唯有通過現實所展現的美才能在內容與形式上取得高度的統一。

在黑格爾的哲學體系裡，藝術、宗教和哲學都是體現「絕對精神」<sup>21</sup>，使精神外化的三種不同方式，而《美學》(藝術)在其體系中的位置就在「絕對精神」發展至最高階段的第一個環節上。藝術和宗教、哲學的差別在於表現「絕對精神」(理念)的形式<sup>22</sup>：藝術用以表現絕對精神的形式則是具體的感性形象，因為藝術雖然是人類精神的產物，但是它不能只停留在普遍概念的階段，它必須藉由感性的物質形式將無限的絕對理念具體地呈現出來。透過可感知的藝術作品，人可以直接認識到無限的普遍真理，也就是說，通過外在事物的感性形象所認識到的真(理念)就叫美。在這個意義上，美的理念就不再是抽象的邏輯理念(如同哲學所用的抽象概念思維一般)，而是具有實踐性及社會性的「人的理念」。

<sup>19</sup> 參見朱光潛，《狂飆時代的美學》，頁 279。

<sup>20</sup> 參見邱紫華，《思辨的美學與自由的藝術——黑格爾美學思想引論》，頁 118-119。

<sup>21</sup> 黑格爾的「精神哲學」由三個環節所構成：「主觀精神」、「客觀精神」和「絕對精神」，而藝術、宗教和哲學則包含在「絕對精神」這一環節裡。參見楊植勝，《黑格爾精神現象學裡倫理實體的導出》，頁 1，註 1。

<sup>22</sup> 藝術表現絕對精神的形式是直接的，它用的是感性事物的具體形象；哲學表現絕對精神的形式是間接的，即從感性事物上升到普遍概念，它用的是抽象思維；至於宗教則介乎二者之間，它所藉以表現絕對精神的是一種象徵性的圖像思維，例如用父子的圖像來表現神與基督一體，是用既含有個別形象又含有普遍概念的東西來表現普遍真理。美的定義中所說的「顯現」有「現外形」和「放光輝」的意思，它與「存在」是對立的。比方說畫馬只取馬的外在形象，不把馬當作實際存在的可騎行的東西來看待。如果捨形象而窮究「存在」的真實，那就成為哲學的抽象思考，就失去藝術所必有的「直接性」了。見朱光潛，《狂飆時代的美學》，頁 279-280。

邱紫華在《黑格爾美學思想引論》裡提到：「『絕對精神』發展到了人的階段，精神就找到了最好的憑藉形式或外化的形式。」<sup>23</sup> 在此，我們不妨將「理念」(精神)比喻成靈魂，這飄盪無所歸依的靈魂唯有進駐到人的身體裡，才能形塑出一個有血有肉、真實存在的「生命」。

簡單地說，生命，人的生命就是一個有機的整體，是主觀與客觀，內容與形式、理性與感性的統一體。沒有靈魂只有肉體軀殼那就根本不能稱得上人，最多不過是一塊行屍走肉而已，同理，只有靈魂而沒有實在的肉體加以承載，那麼人也就成了一種虛無縹緲的夢幻<sup>24</sup>

由此可知，黑格爾的「理念」不是虛幻的無形之物，反之，理念必須在外界實現自己，得到有定性的現實存在。於是，「人」就成為了「理念」(精神)外化為現實的一個重要關鍵，也就是說，「人」不僅是「理念」最佳的憑藉形式，「理念」的外化也必須在人身上才能獲得實現。黑格爾所提出的「美是理念的感性顯現」，就是已經依存在人身上的「理念」具體化為現實存在(藝術)的運動過程，在這個過程中，我們也看到了黑格爾《美學》裡實踐及認識觀點的萌芽。黑格爾認為：「外在現實世界是人的認識和實踐的對象；人在認識和實踐之中，就在外在現實世界打下人的烙印，人把他的『內在的』理念轉化為『外在的』現實；同時，人作為心靈，就是他的認識活動和實踐活動的總和，也就是和外在世界由矛盾對立轉化成的統一體。」<sup>25</sup> 藝術的創造是人的專利，只有「人」才可以將無限、無形的理念於以形象化；同樣的，通過藝術的創造，人在藝術作品中重新體認了自己，也因而更加認識及瞭解自己。黑格爾這樣說明這個道理：

人還通過實踐的活動，來達到成為自己，因為人有一種衝動，要在直接呈現於他面前的外在事物之中實現他自己，而且就在這實踐過程中認識他自己。人通過改變外在事物來達到這個目的，在這些外在事物上面刻下自己內心生活的烙印，而且發現自己的性格在這些外在事物中復現了。<sup>26</sup>

另外，黑格爾的「理念」和柏拉圖的「理念」還有一個最大的不同點，那就是：「柏拉圖的美的理念是絕對的、永恆不變的，是沒有自身的歷史的。黑格爾的『美的理念』則是富有自身生命力的，是按依靠自身內部因素的差異和矛盾的對立所形成的否定式而發展、運動著的，是處在從低到高的變化發展之中的。」<sup>27</sup> 這種生命力的展現就是黑格爾「理念」的另一項特點，理念的生命力不假外求，它就像一顆嬌美花朵的種子，儘管外力可能會影響它的生長，但是一旦在土壤裡

<sup>23</sup> 邱紫華，《思辨的美學與自由的藝術——黑格爾美學思想引論》，頁 91。

<sup>24</sup> 谷玉梅，黑格爾美學的起點及其啟示，《西安外國語學院學報》，9 卷 4 期，頁 120。

<sup>25</sup> 朱光潛，《狂飆時代的美學》，頁 286。

<sup>26</sup> 朱光潛，《狂飆時代的美學》，頁 288。

<sup>27</sup> 邱紫華，《思辨的美學與自由的藝術——黑格爾美學思想引論》，頁 125。

落地生根，它就會吸取養分奮力生長，慢慢成長茁壯。這是因為外在環境的變遷，並不能決定或改變這顆小小的種子之為花朵的本質及其生長的必然取向，所以這顆種子的內在生命力還是會支持它持續不斷地生長，直到它枝繁葉茂，長出含苞待放的蓓蕾，綻放出最嬌豔欲滴的花朵為止。從這個理念之於花朵種子的比喻裡可以發現，由於理念本身就具有內在生命力，因此理念發展成為藝術的運動過程是自己發生的，並不需求助於外力。依靠著理念自身所包含的對立面相互鬥爭而後統一的結果，理念就自然而然地流動發展，逐步地朝著感性形象轉化。

悲劇作為美學的一個範疇，自然也是遵循上述理念化為藝術美的辯證過程來發展的：

按照戲劇體詩的要求，理念須顯現於物質活動，分化成由不同的個別人物所持的具體的目的，導致不同的動作情節，從而使自己得以實現。<sup>28</sup>

因此，在討論過了美的理念及其特徵之後，接下來將把論述重點放在藝術的具體發展歷程上，並且針對理念外化為感性形象(悲劇)的辯證發展過程加以敘述。

## 第二節 悲劇藝術的具體發展歷程

### 一、理念的定性

尚未進入藝術領域的神性(即理念)，只涉及普遍性，因此現階段的神性在本質上只能作為思維的對象，並不能納入感官藝術所要求的具體生動形象當中。必須要等到神性本身所具有的定性外顯，轉化為客觀的現實存在，神性才算真正走進理想藝術的領域。

有定性的神性外化為藝術感性形象的步驟有三：首先，單一神性的實體(處在靜穆狀態中的整一神性)分化為許多獨立自主的神，例如希臘藝術中的多神觀念就是此一形態的代表。第二，神性在其定性的顯現和現實存在中，一般都顯現在凡人的感覺、情緒、意志和活動裡，在凡人的心胸裡起作用。所以在這個階段裡，神的精神充塞了整個人的心胸，尤其以聖徒、殉道者和信徒為最，因此，聖徒、殉道者和信徒等就成為了藝術所要表現的理想對象。第三，當神性根據它的定性轉化為有限的(也就是塵世的)存在時，人類真實生活的所有細節也就隨之顯現。於是，人類整個的心靈以及感動心靈的力量、每一種感覺、每一種熱情和靈

---

<sup>28</sup> 汪獻平，從理性到非理性 試評黑格爾、叔本華、尼采的悲劇理論，《江西社會科學》，6期，頁29。

魂中最深刻的旨趣就成為了藝術的表現材料，而理想的藝術就是這些具體生活的描繪和展現。(參見 *Aesthetics*, 175)

理念處在靜穆的狀態(顯現為希臘諸神、基督和聖徒等)尚未被外界的偶然性、苦惱和對立所干擾，這種寂然不動(*inactive*)、永恆靜穆和安息的狀態，就是理念本身的定性。儘管理念的定性處在如此靜穆的狀態下，仍不失個體的特殊性和精神的自由，也就是說，理念雖寂靜不動，但仍然具有取得定性和發出動作的潛能。直到神性根據其定性轉化為塵世的存在，依附於凡人的活動當中，並且和人類的的心靈產生共鳴的時候，因為其中所涉入的個別目的和行動，以及個人所處的情境等複雜關係的影響，所以神性在外化為客觀存在的過程中，就必然聯繫到差異面所產生的對立衝突，而就此陷入塵世的糾葛當中。這種因為理念轉化為客觀存在所引起的差異和對立，我們一般稱之為「動作」或情節。

## 二、進入運動狀態中的理念

理念的定性，就它本身的特質而言，就如同處在極樂天堂裡的天使那般的和善天真、獨立自主、靜穆無為，但是一旦不知愁苦的天使落入凡間，他就失去了所有普遍實體性所擁有的那種完美和整一的特質。這是因為內在精神性的物質唯有作為活動中的運動和發展才能存在，而發展即離不開片面性和分裂對立。完整的精神在具體化的過程裡，就脫離了它本身的靜穆而進入了宇宙混沌的對立之中，因此也就逃離不開有限世界裡的不幸和災難。就連基督教的神也難逃這樣的宿命：當耶穌被釘上十字架的那一刻，肉體上的折磨就曾逼迫他發出這樣無助絕望的吶喊：「我的神，我的神，為什麼離棄我！」(*Aesthetics*, 178) 耶穌的母親也忍受過喪子之痛，他們母子二人都體驗過人世最深沈的苦痛以及無法掌握自己命運的無助感受。然而，這一切肉體與精神的折磨與衝突的過程，就是理念的定性與外在世界互動之後的必然傾向。從理念與外在環境的互動過程裡(理念由分裂對立的狀態達到衝突和解的過程)，才能真正見到理想藝術的展現。

對於黑格爾來說，真正理想藝術的展現是必須透過理念與外在世界的互動過程才能達成的，因此，就戲劇而言，理念若是要進一步轉化為具體的藝術作品，則必須藉由人與環境的辯證關係才能實現。所謂人與環境的辯證關係，簡單的說，就是理念透過外在環境所揭示的「衝突」和劇中人物所發出的「動作」，將自己具體化為藝術作品的過程。黑格爾將這樣的過程的過程分為三個層面來談，這三個層面分別是：一般世界情況(*the general state of world*)、情境(*the situation*)及動作(*action*)。我們可以用一個簡圖來說明這三個層面之間的關係：

一般世界情況                      (引發衝突的)情境                      動作(情節)

如上圖所示，理念若是要外化為客觀的戲劇作品，首先就必須藉由「一般世界情況」將自己付諸實現，簡單的說，「一般世界情況」就是「理念藉以實現自我的一般背景」。理念在這個階段，由於還停留在抽象渾整的統一狀態，因此還見不到衝突及對立。直到理念進入到藝術發展的第二階段，即「情境」這個環節時，才使得上述那種具實體性的統一情況發生差異及對立，因而揭開衝突，形成對立和緊張的狀況。理念也就是在這種引發衝突的特殊情境底下，才藉由個別人物所發出的「動作」將自己化為有定性的現實存在。

在概略地說明了理念轉化為戲劇動作的過程之後，以下將針對理念發展成為戲劇動作(情節)的這三個階段做更詳細的說明。

### 三、戲劇動作(情節)的展開

#### (一) 一般世界情況

有生命的主體(理念所在的主體)其特性就是去行動、去實現他自己，因此要達到這個目的，就必須有一種周圍世界作為實現理念的一般基礎，這種理念藉以實現的背景，黑格爾稱之為「一般世界情況」。

#### 個體的獨立自主性(Individual Independence)：英雄時代(The Heroic Age)

黑格爾對這一般世界情況的要求首先要「顯現為獨立自主的形式才能容納及體現理想藝術的形象」(*Aesthetics*, 179)。這是因為「理念本身就是統一，不僅是形式的外在統一，而且是內容本身的內在統一」(*Aesthetics*, 179)，因此理念所藉以實現的這一般背景就必須顯現為「獨立自主的」。一般來說，我們會把本身就具有實體性的東西稱作獨立自主的，所以通常也會用獨立自主來形容神性和絕對的東西。但是單是普遍的或主體的事物都不能稱之為獨立自主的，因為還沒有實現在主體的普遍神性，這種只有內容的事物終究要失其獨立自主性；相對的，我們也會用獨立自主來形容堅定主體性格當中自由自在的個性，但是這種純粹形式上的、缺乏真實生活內容的主體性仍然和真正的獨立自主性相去甚遠。因為在這兩種情況下，所有的普遍力量和實體性都還是外在於主體的，而真正的獨立自主性只有在主體性和普遍性的統一裡才能見到。黑格爾說：

只有在主體性與普遍性的統一和交融中才有真正的獨立自主性，因為正如普遍性只有通過個別事物才能獲得具體的實在，個別的特殊事物也只有普遍性裡才能找到它的現實存在的堅固基礎和真正內容(意蘊)。(Aesthetics, 180)

因此，一般世界情況的獨立自主性必須是這樣的：普遍的實體性在這種情況中，如果要成為獨立自主的，就必須在本身中見出主體性格的形象。也就是說，

在藝術所表現的那種情況裡，實體(道德、法律等)必須依存於個人，只有在個人身上，而且通過個人，實體才能獲得生命和現實存在。這也就是黑格爾所謂的「實體與主體的統一」，而這種實體與主體的統一是在文明國家(法律制度已制訂完整的時代)所無法達成的，因為在文明國家，法律是一種不依存主觀意志的客觀理性，所以在較為文明的時代，普遍性與主體性是分裂開來的，而真正實體與主體的統一則必須回歸到「英雄時代」裡去找尋。

黑格爾認為，主體的獨立自主性只有在英雄時代才可以見出，因為在英雄時代裡，古代的英雄都是些個人，他們不受制於國家和法律，而只根據自己性格裡的獨立自主性和意志來行事。黑格爾所指的「英雄時代」尤其專指希臘的神話傳說時代而言，在這個時代裡，「德性」是當時人們行為的基礎。在這裡必須事先說明的是，希臘人所理解的「德性」(αρετη)和拉丁文意義的「德性」(virtus)有所不同<sup>29</sup>。相較於希臘人，羅馬人已經有了城邦和法律制度，因此羅馬人所謂的「德性」完全以國家為重，而不重視私人的主體性，私人的主體性早已淹沒在強大的國家體制之下。在國家面前，個人是被忽視的，甚至是被否定的。然而，希臘英雄卻不然，他們都是些個人，只根據自己性格裡的獨立自主性來行事，他們服從於自己的專斷意志，承擔並完成自己的一切事務。希臘人「德性」的特點就在於倫理的實體性是與個人的慾望、衝動和意志直接統一的。希臘英雄們都出現在法律尚未制訂的時代，或者他們自己就是國家的開創者，因此，正義和秩序，法律和道德，都是由他們制訂出來的。赫克里斯(Hercules)<sup>30</sup>就是在這種意義下被古代希臘人所讚揚，成為具有德性的理想英雄形象。他憑著個人的意志與人類和自然中的怪物爭鬥，他的這種自由而獨立的德性是純屬於個人的，而不是當時代的普遍情況。他並不是一個道德上的英雄；只是因為沒有任何的法律規定可以去限制他，他因此可以依照自己的個性去獨立行動而已。(參見 *Aesthetics*, 185-186)

荷馬所寫的英雄也與此類似。他們雖然有一個領袖需要服從，但是他們與領袖的關係並不是由法律所規定，而完全是由個人的自由意志去決定服從與否。例如《伊利亞特》(*Iliad*)裡的英雄都是出於自願去跟隨阿伽門農(Agamemnon)<sup>31</sup>，而且阿伽門農也不是現代意義的獨裁君主，所以每一個跟隨他的英雄都有發言權，都可以盡情地提供自己的意見。當阿基里斯(Achilles)發怒時，便和伙伴拆夥自己獨立起來。一般來說，每個英雄的去留、決定戰爭或休戰，都隨他自己高興。在

---

<sup>29</sup> 一般來說，希臘文意義的「德性」和拉丁文意義的「德性」並無不同。黑格爾在此突顯出兩者之間的差別，其用意旨在強調希臘文意義的「德性」，也就是專指國家法律制度尚未成形、個體保有完全獨立自主性的史詩時代而言。

<sup>30</sup> 希臘天神宙斯的兒子，他在襁褓時被冥王(Hades)陷害遺落凡間，但仍然保有與生俱來的神力，長大後他必須歷經萬難、斬妖除魔證明自己是英雄，如此才得以重返神界。

<sup>31</sup> 阿伽門農和阿基里斯都是荷馬史詩《伊利亞特》裡的人物。《伊利亞特》的主題是描寫希臘人最後攻打特洛伊城(Troy)的故事。主要描寫戰爭後期連續多天發生的事情，同時穿插、回顧了先

基督教的西方世界裡，在封建制度和騎士制度下，也產生了許多自由的、獨立自主的英雄，圓桌武士和查理曼大帝(Charlemagne)身旁的英雄們就是如此。像阿伽門農一樣，查理曼大帝身邊圍繞著一群擁有自由性格的英雄，因此同樣的，查理曼沒有力量去約束他們，反而必須聽從他們的意見。縱使查理曼像天神宙斯般偉大，但是只要英雄們決定依從自己的意願獨立去從事冒險的時候，也會將查理曼大帝棄之不顧，甚至任由他的事業處於功虧一簣的境地。(參見 *Aesthetics*, 186-187)

在英雄時代裡，因為主體和他的全部意志、行為和成就直接連結在一起，所以他必須對自己的行為後果負完全的責任。現代人和古代英雄最大的不同點就在於，現代人只對自己清楚意識到的行為和對環境作一番評估後所下的決定負責；至於因為外在客觀環境的轉變，所以不如預期的種種情況，現代人認為在這種情況下所做的行為及判斷，是不需要由自己來負責的。但是英雄性格卻不做這樣的區別，而是對他個人的所作所為負完全的責任。舉例來說，伊底帕斯在請求神諭的途中，和一個陌生人起了衝突，然後又將此人殺害。在伊底帕斯的那個時代，這樣的爭吵並不算是什麼罪行，更何況這個人也以暴力相向，可以將伊底帕斯定罪的只是因一連串的巧合所犯下的罪行(他殺死的那個人是自己的父親；他和一位皇后結婚，而這位皇后卻正巧是他的母親)。依現代人的觀點來看，伊底帕斯是在完全不知情的情況下，才會犯下弑父和亂倫的罪行，因此這些罪行就該被視為無心之過，伊底帕斯是無需為自己的無心之過負責的。但是伊底帕斯卻不這麼認為，他在知道了全部的實情之後，反而自我審判並且自我懲罰，他勇於面對自己的罪行，並且為自己的所作所為負完全的責任。伊底帕斯之所以會這麼做，完全是因為：「在英雄時代裡，個人在本質上是個整體，客觀行動既是由他做出來的，就始終是屬於他的，主體也願意要把他所作的事看成是完全是由他做的，對它的後果負完全的責任。」(*Aesthetics*, 188)

英雄時代的個人，除了要對自己的所作所為負全部的責任之外，也要承襲祖先所犯下的罪過。黑格爾認為：「英雄時代的個人和他所屬的倫理社會是不可分割的整體，個人清楚地意識到自己與整個社會處於實體性的統一狀態。」(*Aesthetics*, 188) 因此，個人和家庭是不可分的，祖先的榮耀與過錯都必須代代流傳，由後世子孫來承擔。從現代人的眼中看來，這種承襲祖先罪過以及必須由後代子孫代為受過的觀念不僅不公平，甚至會受到盲目的命運所支配。因為現代人把自己和倫理社會的整體分割開來，個人的所作所為則純粹根據私人的性格，個人所追求的目的也是為自己而不是為公眾，因此現代人只對自己的行為負責，而不對他所屬的那個實體性的整體負責。但是在英雄時代，個人不是孤立的，他是家族的一份子。因此，個人和家族的性格、行為和命運結為一體，密不可分。每一個家族的成員絕不推卸由祖先所傳承下來的過錯和命運，反而心甘情願地代

---

前持續九年的戰爭以及戰爭的起因。參見約翰梅西(John Macy),《文學的故事》,頁 75。

祖先受過，因為對古代英雄而言，祖先所承受和所犯的罪過，也應當視為是自己的罪過，而必須默默承受。在黑格爾看來，相較於現代人的看法，古代英雄承襲祖先過錯的觀念反而更適合於理想藝術的表現，因為「現代人那種只對自己行為負責的主觀意識只是一種私人的抽象獨立自主性，反觀古代英雄的獨立自主性則是更為理想的，因為個人不滿足於形式的自由和無限，而是要和精神關係中的整個實體性直接統一起來，也正是因為精神關係中的實體性才使得個人成為有生命的現實。在這個實體性與個人的統一體當中，實體性是直接的、個別的，而個別的人物自身也是具有實體性的。」(Aesthetics, 189)

綜上所述，我們可以歸納出理想的藝術為何要取材自神話時代或過去的時代的原因：

如果詩人取材自我們所處的時代，由於我們對自己的時代太過熟悉，詩人所能做的改變就極為有限，所有詩人加以藝術妝點及捏造的部分，就不免顯得矯揉造作。過去的時代卻不然，因為過去僅屬於記憶範圍，記憶本身會自動地替人物性格、事件和動作套上一件普遍性的衣裳，而把個別的外在的和偶然的細節都遮蔽起來。一個動作或是一個人物性格的現實存在都和許多細微的間接情境和條件以及許多個別的事件和行動聯繫在一起，而在記憶的圖像裡，這些偶然的細節卻消失了。在去除了外在世界的偶然性之後，如果動作、故事和人物性格是屬於古代的，詩人在處理這些特殊和個別的細節時，在藝術的表現方式上就可以比較自由。雖然詩人也要從歷史記憶中取材，也必須要把這些題材塑造成帶有普遍性的形象，然而過去時代的圖像，如上所述，既為圖像就已經有一個優點，即具有較大的普遍性，而情境和整個有限環境的所有細節都可以提供藝術家作為手段，如此才不至於抹煞藝術所要求的獨特個性。就此而言，英雄時代就有超越之後較文明時代的優點，那就是在英雄時代裡，實體性、道德和正義尚未制定成必然的規律，個別的人物性格和個體本身也尚未與這些律法相互對立，因此直接呈現在詩人面前的就正是理想藝術所要求的。(Aesthetics, 189-190)

舉例來說，莎士比亞作品中的人物之所以有獨立自主的特性是因為：「他的悲劇多數取材自編年紀事或古代故事，劇中所描述的世界情況還沒有形成完全固定的秩序，個人的生命特點在其決定和成就當中仍然處於優先的、決定性的地位。」(Aesthetics, 190) 由此可知，在法律秩序尚未制訂的時代，個人的獨立自主性是較為顯明的，而這種統一了普遍性和主體性的獨立自主的英雄形象，才能真正符合藝術理念的要求。

另外，就和某一個時代較適合於展現理想的世界情況一樣，某一個階級的人也較適合於藝術的表現，以悲劇來說，較適合於表現悲劇的階級通常是王公貴

族。王室的成員之所以會成為悲劇的主角，正是因為意志和行動的完全自由只能在君主形象裡得到實現。至於處在被統治階級的人物，如果他們在受限制的環境中有所行動，我們只能看見一種受到壓抑及被統治的形象。在文明國家裡，這些被統治階級在各方面都是依存的、受限制的，而他們的情慾和意圖總是受到壓迫，必須繼續服從於外在必然性的總總限制。因為，在他們背後有一股看不見的，統治著市民秩序的力量在操縱著他們，所以他們無法自由行動，而他們所能做的只是服從於擁有合法權力的在上位者的控制。如此一來，被統治者的獨立自主性也就同時破壞無餘了，這也就是為什麼統治階級較適合於作為悲劇主角的原因。就如同在席勒的《麥西納的新娘》(*Braut von Messina*)<sup>32</sup>裡，唐塞莎(Don Cesar)所說的話一樣：「在我之上沒有更高的法官。」因為他不受任何法律方面的外在必然性支配，所以當他受懲罰時，他必須由自己宣判自己的罪行，甚至自己去執行審判。莎士比亞劇中的人物雖然不完全屬於君主階級，甚至有一部份是根據歷史而不是根據神話，但是莎士比亞把他們放在內戰時代，因為在內戰中社會秩序和法律的約束力就削弱了或是破壞了，所以那些人物還是具有所需要的獨立自主性。(參見 *Aesthetics*, 192-193)

## (二) 情境

上述的一般世界情況尚未顯現出藝術在現實生活中的樣貌(普遍的理念尚未具體化、客觀化)，我們所看到的只是個別人物所藉以呈現的一般背景。這一般世界情況雖然蘊含個別人物的性格，也需要依靠其獨立自主性，但是作為普遍的世界情況，它還沒呈現出個別人物在行動中的運動狀態，就像棲息在藝術殿堂的神靈一般，神性尚未甦醒、尚未顯現。在此狀態下，倫理實體像是一隻沈睡的猛獸，它雖擁有操控一切的力量，但目前尚處於和諧的不動狀態。然而沈睡中的神性終究要被喚醒，它必須進一步顯現為有定性的感性藝術形象，因此，普遍力量不能只停留在一般的世界情況，而必須要從這種無定性的普泛觀念推進到具體的人物和動作的描繪當中。

於是，在普遍的世界情況具體化為情境的過程中，情境則提供個別人物一個產生衝突的場景，在此揭開衝突和糾紛，使個別人物突顯自己的性格，顯現為有定性的形象。不過，在普遍性轉化為特殊性(個別存在)的過程裡，有兩方面需要注意：第一方面是實體，即作為整體的普遍力量，在具體化為特殊個體性的過程中，實體就分化為一些獨立的部分(引起動作的普遍力量)；第二方面是個別人

---

<sup>32</sup> 《麥西納的新娘》(1803)是以希臘為典範的古典作品。在席勒的作品中，據說以《麥西納的新娘》用詞最美。但因象徵過於繁複反而沖淡了全劇的效果。雖然席勒秉承希臘悲劇的傳統，以命運的威力為主題，但劇中同樣強調人類道義上的自我決定，強而有力的展現出近代文學的特色。見李映荻編譯，《德國文學入門》，頁 121。《麥西納的新娘》主要敘述麥西納皇后在臨產之前，預言者說生下來的孩子將來要致兩個哥哥於死命，因此在生下一個女兒之後，皇后就秘而不宣，把女兒藏起來。後來女兒長大了，兩個哥哥不知道她的出身，都爭著要娶她，結果兩人都送了命。見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁 264，註 4。

物，他們以體現這些力量的個別形象出現(發出動作的個別人物)。但是無論是實體力量的分化還是實體力量在個別人物身上的自我實現，都要透過有定性的情境才能完成，除此之外，有定性的情境也可以是普遍的實體轉化為客觀存在的一種刺激或推動的力量。單就環境的本身來看，環境並沒有太大的意義，而只有就它對人的關係來看，環境才獲得它的意義，即上述那些精神內容必須通過人的自我意識才能獲得實現<sup>33</sup>。外在環境基本上應該從這種對人的關係來理解，因為外在環境唯有從精神那裡才能獲得意義，也就是說，外在環境的重要性要視其如何為個別人物所掌握而定，外在環境所提供的只是一種機緣，使個別人物內在精神的需要、目的和心情獲得有定性的存在而已。外在環境提供這樣的機緣，也因此使得有定性的環境(circumstances)和情況(states of affairs)形成情境(situation)，情境也就是隱藏在一般世界情況當中未發展的事物得到真正的自我展現和實現的前提。(參見 *Aesthetics*, 198-199)

因此，我們可以對「情境」下這樣的定義：

一般來說，情境是世界情況本身經過特殊化之後而得到定性的狀態；另一方面情境既然擁有了定性，同時也擁有了推動的力量，可以促使藝術所要表現的內容得到有定性的外現。( *Aesthetics*, 199)

情境的發展可分為三個階段：第一個階段是情境尚未轉化為具有定性之前，還保持著普遍性的形式，也就是無定性的形式，所以現階段呈現在我們眼前的，只是一種缺乏情境的最初情境，黑格爾稱之為「無情境」(absence of situation)。因為在此情境中所顯現的藝術形象尚未與外界發生聯繫，因此它所展現的狀態是獨立自在、平靜無擾、泰然自若的，例如「在藝術起源時的古代廟宇建築就是如此，在風格上它們表現出深刻的屹然不動的嚴肅、靜穆，乃至於嚴峻，卻又宏壯的崇高氣象」( *Aesthetics*, 200)。除此之外，「埃及和早期的希臘雕刻也呈現出這種無情境的形象。在基督教的造型藝術裡神或耶穌也是這樣表現的，特別在半身雕像裡。一般來說，這種無情境的表現方式很適宜於見出神性的莊嚴」( *Aesthetics*, 200)。第二個階段則是情境由普遍性過渡到特殊化，獲得真正定性的階段，但是此時的定性尚處於一種無害的狀態，尚未見出衝突和對立，以及衝突之後的必然和解。這種初步獲得定性的情境之所以還不能產生衝突的原因是因為：「它還沒有和其他事物處於敵對性的對立，因而不能引起什麼動作反應，在它自身純淨無憂的狀態中，它本身就已完滿了。」( *Aesthetics*, 201) 希臘古典時期的雕刻就是這種情境的最佳表徵，邱紫華在《思辨的美學與自由的藝術——黑格爾美學思想引論》一書中透過比較古埃及和希臘古典時期的雕刻來做進一步的說明：

---

<sup>33</sup> 就一般的世界情況來看，這時的理念是寂靜不動的，而理念的外顯(成為藝術作品)則必須依賴「人」做為媒介，唯有透過人的自我意識，理念才能轉化為感性形象，成為鮮活的藝術作品。

埃及的雕刻在造型上都把神描繪成雙手雙腳都緊束在一起，頭不動，胳膊緊靠著身體，其旨在表現神的莊嚴、靜穆。埃及雕刻在古王國時期(西元前 2650 - 西元前 2290)就已達到相當程度的寫實水平，並且很快地就形成了程式化的表現規則。埃及的雕刻在往後的兩千多年中變化不大，而且眾神的形象缺乏個性的差異性。希臘雕刻頗受埃及雕刻創作方法的影響，在早期的雕刻造型上，同埃及雕刻非常接近。但是，在西元前五世紀時，希臘雕刻完成了向有機形式的轉化，並且，解放了四肢，四肢開始被表現為在自由活動中的瞬間形式，身體也開始轉動、扭曲；在形態的處理上，也發展出了各式各樣的姿勢：站姿、坐姿、向上靜觀及行走的姿態等等，從此，人體的造型得到了自由舒展的表現。這樣，希臘雕刻中的眾神，不僅在造型的形態特徵上具有個性上的差異，而且在神態上也開始展現不同的樣貌。黑格爾認為，希臘晚期的雕刻在突出個性特徵時，已開始注意到人物同外在情境關係的表現，經由雕刻在某一瞬間被捕捉的神情中，我們可以觀察出它同外在情境之間的聯繫為何。例如，現在收藏於義大利梵諦岡美術館的希臘著名雕刻《阿波羅》(Apollo)，就是捕捉了阿波羅剛用弓箭射死了庇通(Python)，以勝利者的姿態雄赳赳地向前邁步的那一瞬間。這個雕刻作品就是在突出個性的原則下，來暗示人物行動和周圍環境之間關係的例子。但是人物儘管在行動中暗示出同外在之間的聯繫，他在神情上仍然顯得和悅靜穆而顯示出神的風韻。<sup>34</sup>

從希臘雕刻的例子中可以發現，第二階段的情境(有定性但未見衝突的情境)不同於前一階段的情境(無定性的情境)，因為此一階段的情境雖然尚處於寂靜不動的狀態，但它已經開始和外在世界發生聯繫，隨時會受到外在環境的影響而爆發對立衝突。到了情境發展的最後階段，情境才真正開始揭開衝突。這引發衝突的情境就是黑格爾認為的最理想的情境，因為：

只有在定性現出本質上的差異面，而與另一面相對立，因而導致衝突的時候，情境才開始見出嚴肅性和重要性。(Aesthetics, 204)

此外，這種產生衝突的情境也是最適合於戲劇發展的情境，因為只有通過情境所揭示的衝突才能促使戲劇人物發出動作，繼而推動戲劇情節向前發展。黑格爾把和戲劇相關的衝突方式歸納為三種：

### 第一種，由身體或自然環境所產生的衝突：

這種衝突是由外在自然環境所帶來的疾病和其他有害的災難所引起的，但是這種疾病和災難如果單就它本身來看是沒有什麼意義的。因為這種災禍本身並不足以成為藝術所要處理的真正對象，藝術家會採用它，只在於它會導致進一步的

---

<sup>34</sup> 參見邱紫華，《思辨的美學與自由的藝術——黑格爾美學思想引論》，頁 224-225。

衝突。例如索福克列斯的悲劇《斐羅克特》(*Philoctetes*)就是以身體上的災禍作為導致衝突的基礎：希臘人在遠征特洛伊城的途中，只因為斐羅克特在克里莎斯(Chrysa)被一條毒蛇咬傷了腳，希臘人就把斐羅克特放逐在勒姆諾斯(Lemnos)島上。日後，根據預言顯示，如果要攻下特洛伊城就必須讓赫克里斯的弓箭落到攻城軍的手裡，但是擁有赫克里斯弓箭的斐羅克特卻拒絕交出弓箭，因為他已經忍受了九年的流放之苦。在這齣悲劇裡，身體上的災禍只是作為導致進一步衝突的原因和出發點，斐羅克特拒絕交出弓箭和之前被放逐荒島的情節都是為了導引出之後的衝突，因此這齣劇的真正焦點不在斐羅克特的腳傷和腳傷所帶來的極大痛苦，而是在他拒絕交出弓箭之後所引起的衝突。

### 第二種，由自然條件所引起的精神衝突：

凡是以自然的出身背景(如血緣、階級等)為基礎所產生的衝突都屬於這一類。但是此種產生衝突的自然條件本身卻是正面的，不同於第一種引起衝突的自然災禍那般有害。自然的條件在此所扮演的角色只是作為衝突產生的基礎或背景，並且提供給精神一個造成差異及對立的可能性而已。此種衝突又可以分為下列三種情況：

首先，是由自然出身條件所產生的權利衝突，例如親屬關係和繼承權等。以繼承權為例，如果藝術家要以這種自然條件作為造成衝突的原因時，繼承權就不能以明確的法律加以規定。繼承權若是不以明文加以規定，王室的任何一位成員都有權利繼承王位，而王室的成員為了爭奪繼承權，就勢必會興起一場紛爭。舉例來說，伊底帕斯死後，王位沒有指定的繼承人，他的兩個兒子就有相同的繼承權。於是，他們倆兄弟就約定逐年輪流登上王位，但是其中一位兄弟竟破壞了約定，這樣的舉動就造成兩兄弟的不合，同時也成為了引發衝突及紛爭的起點。莎士比亞的《馬克白》(*Macbeth*)也以相同的衝突為基礎。鄧肯(Duncan)是國王，馬克白是國王最親近而且最年長的親屬，所以在王位繼承上馬克白比鄧肯的兩個兒子還有優先權，但是鄧肯卻指定他的兒子來繼承王位，因此這件不公平的事就埋下日後馬克白謀殺鄧肯的殺機。

其次，是與上述情況相反的衝突，其中出身的差別(本身就是不公平的)，因為法律和習俗的保障而變成一種無法跨越的界線，於是，這種出身階級的差別就形成衝突的主因。例如奴隸、農奴等社會階級，以及在許多國家裡猶太人的處境等，或者是在某些意義上貴族出生與平民身份都屬於這一類的衝突。黑格爾認為，「這種衝突在於按照人的天性，人有作為人應享有的權利、關係、慾望、目的和要求，但是由於上述某一種的出身差別而導致這些基本需求彷彿受到某種自然力量的阻礙和危害。」(參見 *Aesthetics*, 208-209)

關於此種衝突，有幾個重點必須加以討論。黑格爾認為階級的分別，如果從

國家整體的角度來看，細部的階級分別及分工是必要的，「例如統治者和被統治者的分別當然是重要的而且合理的，這些分別的根源在於國家生活的分工組織是必要的，尤其是在職業、思想方式和整個精神文化各方面都可以見出」(*Aesthetics*, 209)。但是如果就個人的角度來看，一出生就決定階級的差別則又是不合理的，因為個人的階級地位如果全由出身地位來決定(即一出生就決定了身份的貴賤)，那麼無論個人日後做任何的努力或改變，都是徒勞無功、無濟於事的。依黑格爾的看法，個人憑自己的自由意志去決定應當屬於哪個領域或哪個階級的權利是不能也不應該被剝奪的，個人應當憑著自己的資稟、才能、適應能力和教育去改變自己的階級的地位：

如果一個人從出生時起就被剝奪去這種選擇的權利，他因此就被迫服從自然和它的偶然性，在這種不自由的情況之下，就可能造成出身階級替個人所定的地位與他的精神文化及其連帶的合理的要求之間的衝突。這是一種悲慘的不幸的衝突，因為它來自一種不公平，這種不公平不是真正自由的藝術所應敬重的。(*Aesthetics*, 209)

在此，黑格爾清楚地區分出先天的與後天依照個人文化教養所決定的階級地位之間的差別，黑格爾認為個人若是不能以自己的自由意志去決定自己的身份地位，而必須被迫受制於先天階級的限制，這種無法克服的障礙並不適宜表現為戲劇的衝突。

如果一個人按照他的精神方面的能力和活動本有資格屬於某一階級，而他的出身地位卻成為一種不可克服的障礙，使他不能屬於那個階級，這對於我們現代人來說，不只是一種不幸，而且在本質上還是一種冤屈，他就算遭到了冤屈。彷彿有一堵純是自然的本身不合理的隔牆把他隔住了，按照他的聰明才能，他的情感和內外的修養，他本來可以跳越過這堵牆，可是現在這堵牆居然把他攔住，使他達不到他本來有資格能到的東西。(*Aesthetics*, 210)

因此，和出身階級相關，但不適宜於作為戲劇衝突的情形有三：

第一種情形，個人無法憑藉著精神上的優點而跨越自然階級的障礙，使自然的力量臣服於個人的願望和目的。例如一個僕人只擁有僕人的教養和才能，假如他愛上了一個公主或貴婦人，或是一個公主或貴婦人愛上了他，這種愛情只是荒謬的，姑且不論這種情慾在藝術表現上是多麼的熱烈和深厚。因為在這裡並不是出身地位的分別造成他們兩人的隔閡，而是精神生活中較高的教養、生活目標和情感的表達方式讓一個僕人和一位處於上層階級的女性分隔開來。如果愛情只是雙方結合的唯一方式，而不包括個人按照他的精神教養和社會地位關係所應有的生活方式，那麼這樣的愛情就只是空洞的、抽象的、只關於情慾的。愛情若要達

到完滿的境界，就必須和整個心靈的高貴性相連接，唯有在精神上跨越階級的障礙才是真正偉大高貴的愛情。

第二種情形是出身地位的差異變成一種合法的、不可逾越的障礙，因此個人雖有心去克服這層障礙，但卻因為法律從中阻擾而終究無法克服。黑格爾認為這種衝突是違反審美的，與理想藝術相違背的，因為出身地位的差別若是通過法律的效力變成了無法跨越的阻礙，例如生而為印度世襲階級的賤民或猶太人，那麼個人就再也無法靠著自己的努力來改變現狀。如此一來，這種無法克服的、莫可奈何的情境就形成了一種不幸的、本身錯誤的情境：

有理性的人在這種必然狀態面前既然沒有辦法克服它，就只得向它屈服，他就不應該反抗，就應該安安靜靜地忍受這種不可避免的局面；他就應該放棄這種界限所不容許的旨趣和要求，用無抵抗的忍耐的勇氣去忍受這種無可奈何的情境。在爭鬥不發生效用的地方，合理的辦法就在於放棄爭鬥，這樣至少還可以恢復主體自由的形式的獨立自主性。因為這樣辦，那種冤屈對他就不再有什麼力量；反之，如果他硬要抵抗它，他就必然見到他畢竟完全要受它的統治。但是無論是抽象的純然形式的獨立自主，還是無結果的爭鬥，都不能算是真正的美。(Aesthetics, 211)

第三種情形與第二種情形是密切相關的，仍然離真正的藝術理念相當的遠。在這種情況下，個人的出身由於受到宗教條文、國家法律和社會環境的保障，因而享有身份上的特權。因此，這種不合理的外在現實情況本身是非正義的，不符合真正的藝術理想的。

最後一種根植於自然條件所產生的衝突就是以人的天生性格和性情為基礎的主體情慾，最適當的例子莫過於奧賽羅(Othello)<sup>35</sup>的嫉妒。另外，由人的野心、貪婪乃至於愛情所引起的衝突也都屬於這一類。但是這些情慾只有在下列的情況之下才會造成真正的衝突：「當主體完全受這些情慾所支配而違反了真正的道德以及人類生活中的合理原則時，個人才會因此陷入一種更深的衝突當中。」(Aesthetics, 212-213) 例如奧賽羅，當他殺死自己忠貞的妻子，自己的行動和自己善良的天性因而發生衝突的時候，他的嫉妒才真正顯示出其對悲劇衝突的意義<sup>36</sup>。

這類由主體情慾所引發的衝突即將引導我們走向第三種衝突的方式，即由人的行動本身所引起的精神上的衝突，黑格爾認為這是一種最深刻的，也是最理想

---

<sup>35</sup> 莎士比亞悲劇《奧賽羅》裡的主角。此劇描寫奧賽羅因誤會而妒火中燒，憤而殺害自己愛妻的故事。

<sup>36</sup> 參見王國緒，簡論黑格爾的悲劇衝突理論，《河北師範大學學報》，20卷2期，頁90。

衝突，因為「這種衝突的原因不在於外部自然，而在於一種作為主體而存在的人的行動之中」<sup>37</sup>。

### 第三種，由人的行動所引起的內在精神衝突：

依黑格爾的看法，上述所討論的由外在自然所引起的衝突，它的作用僅止於是作為進一步衝突的導火線。但是戲劇的衝突不能只停留在上述兩種衝突狀態中，而必須進一步在人的行動中獲得實現，黑格爾說：

在意味比較深刻的作品裡，這兩類衝突都不能停留在上文所提到的那種敵對狀態，它們的這種騷擾和衝突只是一種助因，使絕對是精神方面的一些生命力量在它們的差異中互相對立，互相抗爭。凡是精神性的東西只有通過精神才能實現，所以精神方面的差異也必須從人的行動中得到實現，才能顯現於它們所特有的形象。

總之，一方面須有一種由人的某種現實行動所引起的困難、障礙和破壞；另一方面須有本身合理的旨趣力量所受到的傷害。只有把這兩方面定性結合在一起，才是這最後一種衝突的深刻的根源。(Aesthetics, 213)

這種精神性的衝突也分為三類：

第一類的衝突根源於有意識的行動和後來對這行動本身的認識之間的矛盾裡。以伊底帕斯的行動為例，如果就他的意志和認識來看，他只是在一場打鬥中殺死了一個陌生人；但是就他的行動中不自覺的部分來看，他卻殺死了自己的父親。於是，就在這對同一種行動的不自覺與自覺所產生的矛盾之中，伊底帕斯的心靈被拉扯、撕裂，而終至陷入內心交戰的衝突狀態裡。

第二類的衝突則是主體在有意識和意圖的情況下所做出的破壞行為。在此類的衝突裡，其根源仍舊出自於主體的情慾、暴力和愚蠢 等等。例如特洛伊戰爭起於海倫皇后的私奔，之後阿伽門農犧牲了自己的女兒，這就傷害了妻子克麗媞妮特拉(Clytemnestra)，因為他殺害了妻子懷胎十月所生下的親生女兒；克麗媞妮特拉也基於這樣的理由，因此謀殺了自己的丈夫。後來，奧瑞思提斯(Orestes)<sup>38</sup>為了替父親報仇，就殺死了母親。哈姆雷特的情況也與此類似，他的父親被謀殺了，而母親卻立刻嫁給殺害父親的兇手，因而侮辱了死者的靈魂。在這些例子裡，都是因為主體出於意識的行動才會引起衝突的情況，因此在此所要注意的要點仍

<sup>37</sup> 王國緒，簡論黑格爾的悲劇衝突理論，《河北師範大學學報》，20卷2期，頁90。

<sup>38</sup> 阿伽門農(希臘神話中的英雄，東征特洛伊的希臘大軍主帥)的兒子。因為他的母親聯合情夫把他的父親謀殺了，因此他就為父報仇，殺死了自己的母親。後來這個故事成為了埃斯庫羅斯悲劇三部曲的題材。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁236，註1。

然在於主體所追求的目的本身必須是道德的、真實的、神聖的，如此才能讓主體的行動具有合理性。

最後，破壞並不一定是直接的，也就是說，某種行動單就它本身來看，並不一定會引起衝突，而是由於外在情境的影響才使得這行動變成一種引起衝突的行動。例如羅密歐與茱麗葉相愛，這愛情本身並無破壞性；但是他們認識到他們的家族是相互仇恨的，他們的父母是不會答應他們的婚事的，也正是因為這原有的仇恨使相愛的兩人陷入衝突之中。

### (三) 動作

綜上所述，情境發展成為衝突可以歸納成兩個方面，一方面，一般世界情況在進一步化為具體的情境時，此刻的情境就提供一個衝突的場景，讓戲劇中的人物在此展開行動，並藉此顯現其獨特的人格；這也就是說，情境和人物之間的關係是相輔相成的，情境單從本身來看是不具任何意義的，只有透過人和情境之間的互動，情境才得以揭開衝突對立，並且在這樣的過程中實現自己，成為有定性的存在。另一方面，情境在得到定性時分化成對立衝突、阻礙紛擾甚至於破壞，因此人類的心靈在受到環境的牽動之後，不得不採取行動去對抗那些阻礙自己的目的和騷擾自己情緒的力量。就這個意義來說，只有當情境中所蘊含的衝突浮上台面的時候，真正的動作才算正式展開。但是因為衝突所引發的動作破壞了與它相衝突的對立面，所以在這樣的衝突當中，就引起與之相對立的力量反擊，在此動作與動作反應是相連在一起的。但也唯有在此時，藝術理念才進入到完滿的定性和運動發展的階段。在這種情況下，因為兩種從和諧的狀態下分裂出來的力量相衝突著，所以這兩相對立的力量就必須獲得解決，必須達成和解。衝突演變至此，已經不屬於上述的情境及其衝突的範圍，而是進入到了所謂真正動作展開的階段。

從以上的論述裡可以得知，動作是接續一般世界情況和情境之後的第三階段，它和其他兩階段的關係是這樣的：必須先假定有產生衝突、動作和動作反應的環境(其他兩階段都是動作產生的前提，而衝突則先於動作，或者是說，衝突導致動作)，之後才能產生真正的動作。但動作的起點是無法確定的，因為，從某一個觀點看來像是起點的，從另一個觀點看來可能又是更早錯綜複雜的結果，於是這更早的錯綜結果又因此成為真正的起點，但是若進一步往前推，這看似真正的起點卻又是更早衝突的結果 依此類推。以阿伽門農的家族為例，伊菲琪妮雅(Iphigenia)在陶芮斯(Tauri)已經償還了家族的罪過和災難，而這個故事的起點可以追溯到黛安娜解救伊菲琪妮雅之時，是她把伊菲琪妮雅帶到陶芮斯的。但是這個情況則是另一個事件的結果，那就是在奧里斯(Aulis)的犧牲<sup>39</sup>，這個犧牲

---

<sup>39</sup> 阿伽門農率希臘大軍東征特洛伊，到奧里斯遇逆風，船不能行，須犧牲他的女兒伊菲琪妮雅

又起於對米奈勞斯(Menelaus)的傷害，事件起源於巴里斯(Paris)把海倫皇后從他的身邊搶走，如此追溯下去，直到追溯至麗達(Leda)的蛋<sup>40</sup>為止。同樣的，伊菲琪妮雅在陶芮斯的故事題材也須先假定阿伽門農遭到暗殺以及湯塔魯斯(Tantalus)<sup>41</sup>家族罪行的全部結局。相同的道理也適用於底比斯(Thebes)家族的故事<sup>42</sup>當中。(參見 *Aesthetics*, 217-218)

為避免詩如同散文般過於冗長，詩不須完整地把動作的所有先行條件(故事的前因後果)詳盡的交代清楚。黑格爾認為：

如果一個動作要連它的全部先行條件都表現出來，只有詩才能完成這個任務。但是按照眾所熟知的格言，這種追溯到底的辦法是令人厭倦的，散文才宜於有這種首尾完備，欲於詩的規律卻要求使聽眾“開門見山”(in medias res)。藝術的旨趣並不在於把某一動作的最初起點作為起點，這還有一個更深刻的理由，那就是這種最初的起點只有在考慮到事態的外在的自然演變時才說得上是起點，動作與這種起點的關聯只在於現象在經驗上的一脈相承，它對於動作本身的真實內容可能無關。( *Aesthetics*, 218)

因此，動作的起點無須在外在的現象經驗上去尋找，而必須從個別人物的心靈及其需要所掌握的那個情況中去尋找。此一情況會引起特定的衝突，而這種衝突的鬥爭和解決才是真正的動作<sup>43</sup>(參見 *Aesthetics*, 219)。舉例來說，荷馬在《伊利亞特》裡，馬上就點出了全詩的主題，也就是從阿基里斯的憤怒開始揭開此一偉大史詩的序幕。荷馬並不以追溯前此的事跡或詳述阿基里斯的生平的方式來作為故事的開端，反而立即把衝突呈現在我們的眼前，這樣的描述方式不僅可以立刻吸引觀眾的目光，而且可以讓觀眾迅速掌握住全詩的主旨，就在這衝突展開的同時，整部壯闊史詩的背景清楚地被勾勒出來，由衝突揭開的史詩情節也就此鋪陳開來。

對黑格爾來說，詩是最具精神性的藝術，也是所有的藝術種類之中最高層級、發展至最高峰的藝術。而能夠把動作(動作本身的完整運動過程，包含動作、動作反應和衝突的解決)展現得最完整的也莫過於詩。黑格爾認為至於其他種類的藝術只可以捕捉住動作及其發展過程的某一頃刻，而不能夠完整呈現動作本身

---

以釋獵神(黛安娜)的憤怒。後來獵神憐憫她，讓一隻山羊代替了她，並把她送到陶芮斯做神廟裡的祭司。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁 270，註 1。

<sup>40</sup> 米奈勞斯是希臘的國王，阿伽門農的弟弟，他的妻子海倫跟特洛伊王子巴里斯私奔，因而引起希臘人攻打特洛伊城。海倫據神話是麗達的女兒。麗達本是斯巴達的皇后，但是因為天神宙斯愛上了她，並且變成一隻天鵝和她親近，因此才生下海倫。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁 277，註 1。

<sup>41</sup> 阿伽門農的祖先。參見 Hegel, *Aesthetics*, p. 218, note 2.

<sup>42</sup> 指伊底帕斯和安提歌妮等一家人的悲劇故事。

<sup>43</sup> 真正動作的展現包括動作、動作的反應和衝突的解決等。

的所有運動過程。其他種類的藝術固然在表現的手段上較詩來得豐富，例如透過外在的形象，或者是姿態表情等等，把動作寫實的表現出來，但是這一切表現手段，都比不上語言的明晰性。因為動作可以把個人的性格、思想和目的清楚地呈現出來，人類心靈深處最深層的存在只有通過動作才能見諸於現實，而動作，由於源自於精神，也只有精神性的表現(即語言)中才可獲得最大的明晰性。(參見 *Aesthetics*, 219)

關於藝術所表現的動作(符合理念的那種動作)，黑格爾認為有三方面必須強調：

- 一、普遍的力量形成藝術(動作)所要處理的真正內容和目的；
- 二、這些力量通過發出動作的個別人物而獲得實現；
- 三、上述的兩方面必須統一於一般我們所謂的「人物性格」。( *Aesthetics*, 219-220)

#### 引起動作的普遍力量 (the universal power over action)

目前所討論的動作尚停留在理念得到定性因而造成差異對立(引發衝突的情境)的階段，從上述理念化為感性藝術的辯證過程中可以得知：「在衝突所揭露的矛盾與對立當中仍然必須帶有理念的烙印」(參見 *Aesthetics*, 220)，即每一個對立面都要有理性，有辯護的理由，這才不失為真正完美的藝術作品。以悲劇為例，推動悲劇人物行動的力量本身都是具有辯護理由、符合理性的普遍力量，然而，一旦這些力量具體化為悲劇人物行動的依據時，它們就脫離了整一、永恆的靜穆狀態，而陷入衝突充滿紛爭的局面當中。黑格爾將這些由理念分化出來的普遍力量比喻為「絕對理念的子女」(參見 *Aesthetics*, 220)，因為這些力量是具有統治性的，可以發生效力的普遍力量，但是它們卻又不是絕對理念本身。黑格爾認為，「這些推動悲劇人物行動的普遍力量就是藝術的偉大主旨，就是永恆的宗教和倫理的關係：例如家庭、祖國、國家、教會、名譽、友誼、社會地位、尊嚴(dignity)，而在浪漫時代裡，則是榮譽和愛情等」(*Aesthetics*, 220)。以索福克里斯的悲劇《安提歌妮》為例，本劇的主軸主要建立在安提歌妮和克里翁的衝突上：國王克里翁基於維護國家福祉的理由<sup>44</sup>下令禁止收葬安提歌妮的哥哥；同樣的，安提歌妮也受到具有同等辯護理由的倫理力量的驅使，而做出違反禁令的事。雖然克里翁和安提歌妮兩人的行動都是合理的，具有辯護理由的，但是從另一個角度來看，這推動兩人行動的倫理力量卻仍舊是片面的(由絕對理念分化出來的)，不完全符合理性的。於是，雙方在互為對立的情況底下，兩人因立場不同所引起的衝突也就不難預見。

---

<sup>44</sup> 因為安提歌妮的哥哥結合外兵來攻打自己的祖國(底比斯)，所以在他戰敗死後，國王克里翁才會下令禁止收葬他。

黑格爾認為，衝突可以用各式各樣的方式導引出來，但是引起動作反應的衝突卻不能由荒謬或一反常態的事物所造成。黑格爾以德國詩人哈特曼(Hartmann von der Aue)所寫的詩《可憐的亨利》(Der arme Heinrich)為例，來說明這種不適當的衝突類型。

詩裡的主角亨利患了不治之症，為癱瘋病所苦，為了治好這種病，他求助於沙洛諾(Salerno)的僧侶。僧侶們告訴他除非有一個人自願犧牲他自己的生命來救他，他的病才能痊癒，因為只有人心才是唯一的解藥。一位愛上了這個騎士的可憐女孩，願意犧牲自己的生命來救他，並且跟隨他來到了義大利 (參見 *Aesthetics*, 221)

黑格爾認為，這樣的故事情節充滿了野蠻的氣息，那位可憐女孩的愛和犧牲並不能產生應有的戲劇效果。在希臘悲劇裡，雖然也有類似濫殺人命的情節，例如伊菲琪妮雅的故事就是如此，但是這種衝突一方面是與其他本身合理的關係聯繫在一起的，另一方面上述那種不合理的衝突力量在伊菲琪妮雅和奧瑞思提斯獲救的同時，也就瓦解了。哈特曼所寫的那首詩也是如此，因為亨利最後拒絕接受女孩的犧牲，所以才得到神的幫助，治癒了自己的疾病。而就在此時，那位女孩所付出的真愛才算得到了回報。

因此，純然負面的、壞的、邪惡的力量並不能作為必然動作反應的基礎。因為「這些負面的力量本身總是呆板枯燥的，會讓我們覺得空洞乏味或是極端厭惡，無論它是作為一種動作的動機或只是單純的作為一種手段去引起另一個動作反應」(*Aesthetics*, 222)。總之，「罪惡本身是冷酷的、無意義的，因為它帶給我們的除了純然負面的破壞和災難之外別無其他，而真正的藝術卻應該給我們一種本身和諧的印象」(*Aesthetics*, 222)。因此，古代的偉大詩人和藝術家並不會把罪惡和邪惡等展現在我們眼前，唯一例外的是莎士比亞。例如在《李爾王》(*King Lear*)這齣悲劇裡，莎士比亞竭盡所能地去描寫邪惡的可怕面貌。這齣悲劇主要是描述李爾王的愚蠢和瘋狂，以及兩位長女(剛乃綺和瑞干)的工於心計和心狠手辣。黑格爾認為這種負面的力量，在近代的作品裡已經蔚為風尚，近代的戲劇作品尤其喜愛描述內在精神的不穩定狀態。然而，在黑格爾看來，這種內心軟弱的精神潰散狀況只會令人產生一種不協調的感覺以及荒誕不經的可笑感受，因此，「只有本身是正面的以及實體性的力量才能成為理想動作的內容」(*Aesthetics*, 223)。

在藝術作品裡，尤其是戲劇當中，推動戲劇情節向前進展的就是兩種互為衝突的普遍力量，但是「這些推動戲劇人物發出動作的普遍力量卻不應該只現出它們的普遍性，而必須形象化為獨立自主的個別人物」(參見 *Aesthetics*, 223)。這些普遍力量(神性)形象化的第一個步驟就是顯現為神的樣貌，最明顯的例子當屬希臘諸神的形象。但是無論希臘諸神以何種樣貌出現，祂們總是展露出靜穆的天神

氣質，並不會被世俗的紛爭所干擾。作為個別、特殊的神，祂們固然會彼此相互交戰，但是祂們並不會認真的看待每一場爭鬥，也不會把全副精神和熱情都投入到某一個目的上，並且為了這個目的奮戰到底，至死方休。祂們總是到處插手干預戰事，也會在某些具體情況下把某些利益當成自己的來處理，但也往往在半途放手不管，若無其事地回到奧林匹斯山頂。諸神們之所以會這樣做，「一方面是因為祂們形象中的個別性使祂們捲入偶然和意外的境界；另一方面也因為神性和普遍性在祂們身上是佔上風的，所以祂們的個體性就僅僅是一種外在的形象，而不是那種深入到整個形象當中，和個體融貫成一氣的內在主體性，諸神的定性只是一種或多或少依附於神性的外在形象」（參見 *Aesthetics*, 224）。由此可知，這些帶有神性的希臘諸神仍然保持著祂們一貫的靜穆特性，雖然塵世生活的紛紛擾擾偶爾會引起祂們的注意，但是祂們並不會嚴肅對待。因此，在神的世界裡，是見不到「衝突」的；反之，衝突的情況只有當普遍力量在「人」的身上起作用時才會產生。換句話說，普遍力量(衝突的情境)若要進一步化為具體的「動作」，就必須依附於「人」才能實現。

#### 發出動作的個別人物 (the individual agents)

黑格爾認為當普遍力量顯現為上述希臘諸神的形象時，雖然仍保持著藝術所需要的理想性(靜穆、獨立自主的狀態)，但是一旦面臨到具體的動作時，藝術的表現就會遇到困難。這個困難就在於普遍力量一般固然是推動故事情節向前進展的力量，或者是引發劇中人物發出動作的刺激因素，但是在現實中，發出動作的往往是人，而不是神。因此，在此就出現了兩個對立面：一方面是發號司令，左右人們意志的普遍力量；另一方面是個別的人物，他們是最終決定發出動作，完成動作的真正實踐者。這神與人的對立，就是真正的困難所在。

在黑格爾看來，有實體性的神與發出動作的人兩者之間如果僅止於外在的對立關係，那麼這種神和人的關係就充滿了枯燥的散文氣味，因為兩者的關係就僅僅建立在神發出命令，而人聽命行事這樣的分裂基礎上。這種外在的對立關係，在古代詩人的作品裡也可以見到。例如在索福克里斯的《斐羅克特》(*Philoctetes*)<sup>45</sup>這部悲劇裡，斐羅克特在揭穿了奧狄修斯(Odysseus)的謊言之後，堅持不肯去希臘軍營。直到最後赫克里斯以「機械降神」(*deus ex machina*)<sup>46</sup>的方式出現，命令

<sup>45</sup> 希臘人在遠征特洛伊的途中，斐羅克特被一隻毒蛇咬傷，由於傷勢疼痛難耐，斐羅克特時常會發出哀嚎、嘶吼的叫聲，他的同伴因為無法忍受他的哀嚎聲，於是就遵從奧狄修斯的命令，把他放逐在勒姆諾斯島上。到了特洛伊戰爭後的第十年，根據神諭顯示，必須要藉助斐羅克特的弓箭才能攻下特洛伊城，因此希臘聯軍才想起當初被放逐在勒姆諾斯島上的斐羅克特。之後，聯軍派遣奧狄修斯和尼奧普陶利莫斯(阿基里斯之子)去說服斐羅克特參戰。但是在斐羅克特見到了當初決定放逐他的仇人之後，斐羅克特堅持不肯交出弓箭。直到最後，赫克里斯(弓箭的所有者，希臘的大力神)以「機械降神」的方式出場，斐羅克特才終於答應參戰(因為赫克里斯告訴他只要他答應前去希臘就可以治好腳傷，並且在戰爭結束後，他也可以得到戰勝的榮耀)。參見 *The Complete Plays of Sophocles*, ed. Hadas, pp. 181-182.

<sup>46</sup> 指神用一種機械懸下舞台的出場方式。這也是古代戲劇裡的一個術語，指情節發展到不可收

斐羅克特聽從尼奧普陶利莫斯(Neoptolemus)的請求，斐羅克特才肯答應前去希臘。雖然這種神力的介入在劇情的發展上是有跡可尋的，也是可以預料得到的，但是以這樣的方式來干涉人物行動的戲劇類型，只會顯得僵硬及不適當。因此，在索福克利斯最好的悲劇作品當中，從來不採用這種表現方式，如果這樣的表現形式再向前推進一步，神就會變成一種死的機器，而個別人物也會淪為一個喪失了自我意志，任由外力加以操控的傀儡。

為了消除神與人之間的矛盾對立關係，最好的方式就是讓「外在於人的普遍力量顯現為內在於人的精神和性格」。這也就是說，必須讓影響人物行動的普遍力量轉變成為人內心裡的情慾、性格或人生目標。只有這樣，人才不會失去行動的自由，也才能保有完整的獨立自主權。因此，黑格爾認為神與人之間的理想關係就必須建立在這種「神與人的統一」狀態上，而藝術家的任務就在於調和神與人的對立，並且把雙方做一巧妙的連結。黑格爾說：

藝術家應該使我們見出人的動作根源於內在精神，藝術家必須同時強調在人的內心起統治作用的普遍實體力量，並且把這些力量加以個性化，具體地呈現在我們眼前。人的心靈必須在神(統治及推動人類內在的獨立普遍力量)身上顯現出來，只有在這樣的情況下，神才同時就是人自己心中的神。  
(*Aesthetics*, 227)

例如我們常聽到古代的人說：「愛神(Venus or Eros)擄獲了一個人的心。」一般而言，愛神固然是外在於人的力量，但是愛情卻經常是人類內心深處一種不可或缺的情慾及渴望。在這個意義上，愛神就不再是以一種外在於人的獨立形象而存在，反而變成了一種源自於人的內在心靈裡的固有動力，並且和人的心靈緊密地貼合起來。復仇女神也是以同樣的意義而存在，一開始我們把這些女神想像成一群復仇的女性，外在於犯罪者而追趕他，但是這種追趕同樣來自於犯罪者心中所燃起的復仇怒火。索福克利斯也曾以相同的方式把復仇女神當成是內在於人的力量來處理，例如在《伊底帕斯在柯洛諾斯》這部悲劇裡，索福克利斯把復仇女神稱為伊底帕斯的仇恨，指的就是父親的詛咒，即伊底帕斯自己對兒子的怨恨(參見 *Aesthetics*, 227)。黑格爾認為：

無論是把神看成只是外在於人的力量，或是把祂們看成只是內在於人的力量，都是既正確而又錯誤的。因為神同時是這兩種力量。( *Aesthetics*, 228)

而歌德的作品《伊菲琪妮雅在陶芮斯》(*Iphigenia among the Tauri*)<sup>47</sup>(1779)則

---

拾的地步時，請神來解圍的情況。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁287，註1。  
<sup>47</sup> 尤里庇狄斯的《伊菲琪妮雅在陶芮斯》寫伊菲琪妮雅在奧里斯被獵神黛安娜赦免，送到陶芮斯去當黛安娜神廟祭司的故事。她的哥哥奧瑞思提斯報父仇殺死母親後，受神詔赴陶芮斯取黛安

是一個完美的例子，正好可以用來說明純然外在的神的機械作用如何轉化為主體的內在力量，即轉化為自由，為倫理的美。在尤里庇狄斯(Euripides)的悲劇裡，奧瑞思提斯和伊菲琪妮雅把黛安娜的神像偷走，這純粹是一種竊盜行為。國王托阿斯(Thoas)因此下令追趕他們，欲把神像從他們手裡奪回。直到結局時，雅典娜以一種很平凡無奇的方式出場，命令托阿斯停止追逐。由於雅典娜已經把奧瑞思提斯交付給海神波賽頓(Poseidon)，因此海神就聽從雅典娜的命令把奧瑞思提斯送往海外。國王托阿斯聽到雅典娜這麼說，馬上毫不猶豫地遵從雅典娜的命令，並對雅典娜的告誡做出這樣的回應：「女王雅典娜啊，誰聽到了神的話而不依從，誰就是愚蠢的——難道人們還能跟巨大的神相爭嗎？」(參見 *Aesthetics*, 229)在這裡我們看到的只是一句出自雅典娜的枯燥命令以及托阿斯的空洞服從。但歌德的處理卻不是如此，他讓伊菲琪妮雅自己變成了女神，讓她用最深刻誠摯的情感去打動托阿斯，而不是藉助如同尤里庇狄斯悲劇裡那樣的神力來介入。黑格爾認為歌德所採取的這種人道的和解方式才是人神合一的最佳戲劇典範。

至於一些戲劇中的幻想形象(如巫婆、幽靈、鬼魅等幻影)，則不應該只當作外在於人的力量來表現，而必須顯現為內在於人的「人物性格」。這是因為，戲劇中的人物若是不由自主地服從這些神奇的魔力，被這些力量所迷惑的話，那麼藝術的表現就不免受制於種種錯誤和飄忽的偶然現象，戲劇中的人物也會因而喪失自我判斷的自主權。因此，藝術家在處理這方面題材的時候就必須格外小心，應該避免讓這些神秘不可知的力量凌駕於人的判斷力之上。在眾多的劇作家之中，處理這方面題材最成功的莫過於莎士比亞。例如在《馬克白》一劇中，巫婆以一種外在於人的力量出現，一開始巫婆這樣的角色就已經事先宣告了馬克白日後的命運。但是巫婆的預言只是馬克白心裡慾望的投射，莎士比亞不過是藉由巫婆這樣的外在形式讓馬克白內心最深層、最私密的慾望向外展露，透過巫婆的預言來揭露馬克白潛藏於內的野心，讓他可以清楚意識、明白自己內心真正的想法。黑格爾認為《哈姆雷特》一劇裡，鬼魂角色的出現其意味更加深刻，在此劇裡，莎士比亞藉由鬼魂一角把哈姆雷特的性格展露無遺，這個鬼魂的出現正代表了哈姆雷特內在性格的一種客觀形式的外在顯現。例如，哈姆雷特一出場，我們就看到他已有一種朦朧的感覺，總覺得有什麼可怕的事情發生過，於是，緊接下來就是他父親的鬼魂出現在他面前，向他揭露了所有的罪行。在這裡，莎士比亞很巧妙地運用了鬼魂這樣的角色來投射出哈姆雷特的內在性格。從哈姆雷特面對鬼魂的態度上，觀眾可以立即感受到哈姆雷特那憂愁及內斂的個性。在鬼魂揭發了所有罪行之後，我們會期待哈姆雷特馬上就展開復仇的行動，並且認為哈姆雷特的復仇行為是理所當然的。但是他卻延宕又延宕，遲遲不肯展開復仇的行動。

---

娜神像回希臘，這樣就可以贖殺母罪。陶芮斯國王托阿斯下令把奧瑞思提斯殺死來祭神，應該執行這命令的就是伊菲琪妮雅。她發現要殺死祭神的是她自己的哥哥，就和他共謀殺了國王，把神像盜走逃回希臘。歌德根據尤里庇狄斯的《伊菲琪妮雅在陶芮斯》另寫了一部悲劇，並把結局改過。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁 290，註 2。

這並不是因為他沒有行動的能力，而是因為其內在性格使然。黑格爾認為，哈姆雷特遲遲未展開復仇行動的原因是因為其內斂性格的影響，這樣的個性也使得他很難下定決心去破壞自己內心的和諧。此外，哈姆雷特也是多愁善感的，喜愛沈思的，憂傷抑鬱的，因此不善於迅速地採取行動。這也正是歌德的看法，他說莎士比亞所要描繪的是一件偉大的行動加諸在一個不夠成熟的靈魂身上，這個無法承擔重擔的靈魂是沒有能力完成任何重大任務的。但是關於鬼魂的出現，莎士比亞而做了一個更深刻的描繪。哈姆雷特的延宕是因為他不肯盲目地相信鬼魂的話：

我所見的鬼魂也許是個惡魔；惡魔原是能變做和善的形狀的；對了，也許是因為我太柔弱鬱結，這樣的人最易被鬼所乘，所以他來誘惑我去遭劫難。我要有比這更確切的證據。

演戲是唯一的手段

把國王的心來刺探。<sup>48</sup>

由此可知，鬼魂的出現並沒有使哈姆雷特倉皇失措，他只是在懷疑，在他採取行動之前，他要設法使自己有足夠的把握。

從哈姆雷特身上，我們見到了一個理想藝術形象的典範，因為莎士比亞用一種極為高明的藝術表現手段，讓哈姆雷特在受到外力打擾的情況下，仍舊可以保持住理想藝術所要求的獨立自主性及自我判斷的能力。然而，在黑格爾認為的理想藝術中，普遍力量不只是以一種獨立自主的型態出現，反之，它必須同時活躍在人們心中，成為一種撼動人心，感動人心深處的力量。如果要找一個名詞來形容這樣的力量，我們可以用「情致」(παθος)這個希臘文來稱呼。這個字很難譯，因為「情慾」(passion)總是帶著一種低劣、輕浮的意味，所以我們常要求人不要受制於情慾。因此在這裡我們用「情致」(pathos)這個字，並且取其較高尚及較普遍的意義，不帶「應苛責的」、「私心的」等負面的意義。例如安提歌妮的兄妹情誼就是「情致」這個字的希臘文意義。在這個意義上的「情致」是情緒方面本身就合理的力量，是理性和自由意志的基本內容。舉例來說，奧瑞思提斯殺死自己的母親不是出自於我們稱之為「情慾」的那種內在的激動情緒，驅遣他採取弑母行動的正是「情致」，而情致是經過很慎重的考慮而來的。從這個觀點來看，我們不能說眾神擁有情致。眾神只是驅遣個別人物行動和做出決定的那種力量的普遍內容。儘管眾神會陷入爭吵和鬥爭，但是牠們並不會認真的看待彼此間的爭吵，或者說，牠們之間的鬥爭只是一種具象徵意味的一般爭吵而已，爭吵過後的眾神仍舊會回歸靜穆平和、無情慾(absence of passion)的狀態。因此，我們必須把「情致」只限於人的行動，並且把它瞭解為存在於人們心中而充塞滲透到全部心靈的那種基本的及理性的內容（參見 *Aesthetics*, 232）。總而言之，「情致指人，

<sup>48</sup> 莎士比亞著，梁實秋譯，《哈姆雷特》，第二幕第二景，頁129。

指人的動情狀態，這種狀態與人的行動緊密相連，一方面包含情感，另一方面在情感表現的背後，又顯出某種理性力量的推動作用。用一句話概括，情致就是直接引起動作的飽含著理性的情感。」<sup>49</sup>

當這些推動人物行動的內在理性情感，集中於個人的心靈之中，而形成個人的獨特性格時，這種由整體的、豐富的情致所凝聚的個性，就是我們通常所謂的「人物性格」<sup>50</sup>。

### 人物性格 (character)

「人物性格」是「動作」的第三個環節，在引起動作的普遍力量和發出動作的個別人物之間作為連接兩者的橋樑。一開始當我們討論「動作」時，是從引起動作的普遍實體力量著手，然而這些普遍力量卻必須透過個別人物，才能在產生衝突的情境當中，發出動作，進而推動戲劇情節向前進展。因此，普遍力量首先分化為一些個別的神，之後諸神再顯現為人們內心裡「情致」，當「情致」在人們心中活動起作用，發生影響之時，此時的「情致」就再度轉變成為「人物性格」，我們也可以這麼說：「在具體活動狀態中的情致就是人的性格」(Aesthetics, 236)。

因為人物性格把我們之前所提到的各個方面都統合起來<sup>51</sup>，因此，「人物性格就成為了理想藝術的真正表現中心」(Aesthetics, 236)。黑格爾認為理想的人物性格必須具備三個條件。

首先，人物性格必須展現其豐富性：

在一個人物心中，不僅僅只有一個神來形成他的情致；相反的，人的情感生活是廣大的，對於一個真實存在的人而言，他的身上就同時具有多位天神。人將諸神所分散的力量集聚收納在他的內心裡，奧林匹斯的眾神全都集聚在他的胸中。(Aesthetics, 236)

---

<sup>49</sup> 錢雯，黑格爾美學的「情致」說，《安徽師大學報》，25卷2期，頁237。

<sup>50</sup> 參見邱紫華，《思辨的美學與自由的藝術——黑格爾美學思想引論》，頁236。

<sup>51</sup> 之前，我們提到過，絕對理念發展成為藝術的過程是依靠著自身差異面的否定而向前不斷發展的：最初，絕對理念處於背景性的和諧狀態，這就是「一般世界情況」，此時的理念尚處在沒有矛盾對立的抽象狀態。然而，隨著絕對理念的發展，這種和諧狀態被破壞，從而進入否定的過程，發生了對立的分裂。一方面理念分裂成人物活動的具體環境，即「情境」，這是動作形成的「外因」；另一方面理念分裂成人物內心的情感，即「情致」，這是動作形成的「內因」。之後，內因與外因造成對立與衝突，從而推動個別人物發出動作，也因此產生了情節。隨著情節的發展，人物性格得以充分地展現，這時普遍的實體力量和特殊的情致就在「人物性格」裡達到融合與統一，而美的理念的感性顯現也終於在「人物性格」裡得到實現。參見邱紫華，《思辨的美學與自由的藝術——黑格爾美學思想引論》，頁237。

依黑格爾的看法，戲劇中的人物性格必須是由豐富情致所組成的一個完備整體。如果人物性格沒有見出這種豐富的整體性，而只受單一情致支配的話，那麼這樣的性格就會顯得異常極端，若不是顯得極度瘋狂，就是極度軟弱。因此，理想人物性格的首要條件就是展現出其豐富多采的一面。

例如在荷馬的作品裡，每一個英雄都擁有極為豐富的性格特徵，他們在不同的情境之下就會顯現出不同的性格樣貌。舉例來說，阿基里斯雖然是一位最年輕的英雄，但是在他的身上卻顯現了最豐富的人格特質。荷馬在不同的情境裡，把阿基里斯性格當中的多面性表露無遺：當他面對母親時，他是個敬愛母親的兒子；當他對待朋友及僕人時，他真誠以對，因此朋友及僕人都甘於受他差遣；當他深愛的布利賽斯(Briseis)被人奪走時，他傷心掉淚；當他的名譽受損時，他和阿伽門農發生爭吵，鬧得一發不可收拾；在帕楚克勒斯(Patroclus)的喪禮中，他對年老的奈斯特(Nestor)致上最崇高的敬意。但是在敵人面前，他卻把自己最暴躁的、性急的、記仇的以及粗暴殘忍的一面表現出來，例如他把赫克特(Hector)的屍體綁在他的戰車的車身後，並且駕著戰車將屍體拖行，繞著特洛伊城的城牆拖行了三次。可是當老國王普里爾蒙(Priam)來到他的營帳，他的心腸就軟了下來，因為他想起了家中的老父親，於是他向這位哭泣的老國王伸出同情之手，他用這雙曾經殺死了老國王兒子的手，試圖安慰這位遭逢喪子之痛的老者<sup>52</sup>。關於阿基里斯，我們可以說：他是這樣一個充分展現高貴人性的人，而同時在他一個人身上顯現出高貴人格的全部豐富性。荷馬所寫的其他人物性格也是如此，例如阿伽門農、赫克特<sup>53</sup>、奧狄修斯<sup>54</sup>、安德勞瑪姬(Andromache)<sup>55</sup>等人，每個人都是一個整體，本身自為一個世界；每一個人都是一個完滿有生氣的人，並非只是擁有某種抽象的、寓言式的、孤立的性格特徵的人物。(參見 *Aesthetics*, 237)

---

<sup>52</sup> 阿基里斯是荷馬史詩《伊利亞特》裡的主要英雄人物。《伊利亞特》的整個故事是以阿基里斯的憤怒為中心(開始他是憤恨阿伽門農搶走布利賽斯，繼則憤恨赫克特殺死他的摯友帕楚克勒斯，到最後則以普里爾蒙哀求他釋放赫克特的屍體，因而平復他的憤恨之心作為結束)而後再加以延伸、拓展的。這股緊緊支配阿基里斯的憤怒力量是整篇史詩的主要靈魂，荷馬用最戲劇化的手法把十年的戰爭縮短成五十多天，因此在時間上，伊利亞特絕大部分是用分秒堆積而成的，全篇緊湊，對過去的事用回憶來敘述，未來的發展則以預言加以推測。參見羅驚譯，《荷馬史詩伊利亞德》，頁 15-16。

<sup>53</sup> 特洛伊國王普里爾蒙之子，特洛伊盟軍的總指揮官。他的勇敢善戰，使希臘人望而生畏，使特洛伊人肅然起敬。他的勇敢，即使在阿基里斯追殺他的時候，也是不容置疑的。此外，他也是個憂國憂民，愛家庭，有責任感，並且受到諸神眷顧的人。參見齊霞飛譯，《荷馬史詩的故事》，頁 9。

<sup>54</sup> 荷馬史詩《奧德賽》的主角。他不像阿基里斯那麼年輕英俊，而是一個矮胖的中年人。雖然他的外表其貌不揚，但是卻口若懸河，因此這項長才就足以彌補其容貌的不足。一方面，他勇敢、能幹，而且精力充沛，所以能忍受一切痛苦；另一方面，他又聰明、機智，所以經常能化險為夷。此外，奧狄修斯也是個專情的人，他在整個漂泊的過程中，家一直是他的思想和愛情的中心。除了上述的這些優點之外，他也像阿基里斯一樣，擁有一些迷人的小缺點，例如偶爾的粗心等等。參見齊霞飛譯，《荷馬史詩的故事》，頁 8。

<sup>55</sup> 赫克特的妻子，後來被劫掠並且嫁給阿基里斯之子。

其次，人物性格除了顯現其豐富性之外，在這個整體裡，還必須具備明確性：

黑格爾認為：「藝術並不能只停留在這種單純的整體上面，因為藝術所要處理的正是理念當中的定性，因此目前有一個更迫切的要求，那就是性格必須要有特殊性和個性。」(Aesthetics, 238) 這也就是說，雖然人物性格是由各種不同的情致所集結而成的整體，但是在這豐富多樣的情致中，卻必須有某種特定的情致作為主導。這作為主導的情致會讓戲劇中的人物性格顯現出更大的明確性，並且將人物性格的特徵突顯出來。例如在莎士比亞的《羅密歐與茱麗葉》<sup>56</sup>裡，我們可以在不同的關係裡，見到羅密歐的主要情致，也就是他對茱麗葉的愛。例如在他對父母、朋友和侍童的關係中；在同提巴特(Tybalt)在榮譽感上的衝突和決鬥中；在對神父勞倫斯(Friar Laurence)的尊敬和信任中；甚至在墓地裡和賣毒藥給他的藥師的對話中，他都始終一致地顯得尊嚴高尚，用情深摯。同樣的，茱麗葉也是從許多關係的整體中顯出她的性格，例如她對父母、保姆、巴里斯伯爵(Count Paris)，以及神父勞倫斯的關係。在每一種情境中，她都深陷在自己的情感裡，她的整個性格都被一種感情所擄獲，她的性格也是因這感情而生，這一種情感就是她那熱烈的愛。

最後，理想的人物性格還必須具備堅定性：

「堅定性」指的是一種毫不妥協，始終一致地忠於自己的情致，例如安提歌妮對兄妹之情的忠誠；伊底帕斯對追求真相的毅力；羅密歐與茱麗葉對愛情的奉獻等。這是一個滿足了豐富性及明確性的人物會具有的性質。<sup>57</sup>

就像之前所提到的，當普遍力量與個別人物的特殊性格融合在一起時，這種理念和感性形象融貫成一體的統一狀態，就是理想藝術顯現的時刻。因此，在一個理想的人物性格裡，也必須顯現為一個得到定性的形象，顯現為一個自在自為的整一體。然而，在這個具有定性的感性形象中又必須擁有一種始終一致忠於自己的情致，來展現其堅定的力量。如果人物性格缺乏堅定性，所顯現出來的形象就不再是本身整一的個體，而是一個被複雜性格支解得面目全非的破碎形體。黑格爾認為，在近代的一些戲劇作品中，不難發現這樣的例子。

缺乏堅定性的人物性格形象在近代德國的文學作品裡尤其可見，因為受到長久以來在德國盛行的感傷主義所影響，這種不堅定的性格往往會發展成為內在心靈的軟弱。以近代最為著名的作品《維特》(Werther, 1774)為例，維

---

<sup>56</sup> 提巴特是茱麗葉家族的人，他反對茱麗葉和羅密歐戀愛，因此同羅密歐發生爭執，在打鬥過程中，羅密歐將提巴特殺死了。劇末，羅密歐到茱麗葉的墳上和巴里斯伯爵決鬥(因為茱麗葉家族已把她許配給巴里斯伯爵)，羅密歐將巴里斯殺死之後，就馬上服藥自盡。劇中的勞倫斯神父是暗中幫助茱麗葉和羅密歐結婚的人。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁305，註2。

<sup>57</sup> 參見劉昌元，黑格爾的悲劇論，《西方美學導論》，頁344。

特是一個病態的角色，他完全沒有力量可以擺脫他對愛情的頑強執著。維特這個角色吸引人的地方就在於他的熱情和他那優美的情感，還有他對於自然的親近所造就的溫柔性情。在近代的作品裡，這種性格的軟弱愈發嚴重，甚至演變到主角在性格上已經缺乏自我的狀態，在近代的其他作品中都有類似主題的許多不同形式。例如，雅柯比(Jacobi, 1743-1819)在他的《浮爾德瑪》(Woldemar)裡所寫的那種「靈魂美」就是一種。這部小說充分表現了上述自以為是的自欺欺人心態，主角自我欺瞞，以為自己擁有一顆高尚的心靈，事實上主角的道德和優越感都是由自己的錯覺所產生的。這種自以為是、自我提升的心靈優美扭曲了現實中的一切，他的軟弱讓他不能正視現實世界的種種，對於現實世界裡真正有意義的事，他不但不肯去做，而且不能忍受。他之所以會如此，是因為他抱著自我優越的態度來看待這個世界，凡是現實中的一切都不值得他去關心。這種「優美的靈魂」對於人生中真正有道德旨趣和有價值的目的都視而不見，他只活在自己編織出來的世界裡，只相信自己主觀幻想而來的宗教和道德。這種人除了大肆誇耀這種過度的自我優越感之外，還是個小心眼的人，他對於旁人的觀感極度敏感，希望旁人都能夠發現、了解及讚賞他那孤獨的靈魂。如果旁人辦不到，他的心就會立即受到傷害，他會因此結束一切對外的關係如友誼和愛情等，並且將自己一輩子封閉起來。凡是偉大堅強性格所不太介意的，如賣弄學問、魯莽和笨拙等，他都無法忍受，這些人遠遠超出他所能理解的範圍。此外，一點點微不足道的事情就足以讓這種優美心靈徹底絕望，使他陷入永無止境的憂傷抑鬱、忿忿不平、悲觀失望的深淵裡。從此，他不僅折磨自己也折磨他人，他的靈魂因此被折磨的扭曲變形，最後這個優美靈魂的內心世界就只好被憂傷與軟弱所填滿。這等病態的心靈是無法獲得同情的，因為一個真正的人物性格必須具備勇氣和力量，去掌握真實及實現自我意志。這種主觀的性格只關心自己的利益，然而他們所關心的利益卻是空洞的，儘管他們自以為自己比他人來得高尚純真，自以為自己的心靈有神聖的事物駐留，但自己的心靈一經揭露，反而自暴其短，將心靈裡最空洞及最平凡無奇的事物表露無遺。

(*Aesthetics*, 241-242)

從這段話裡可以發現，黑格爾對於近代德國藝術作品的批判是一針見血的。因為受到感傷主義的影響，因此反映在近代文學作品中的性格傾向往往是極度主觀並且與現實脫節的。這種主觀、自我封閉、甚至於軟弱不肯面對現實的人物性格是與理想的藝術原則相違背的，因為對於黑格爾來說，「美的理念」不能脫離現實而單獨存在，一旦理念失去了現實的基礎，所表現出來的藝術形象就不再是一個結合了主觀與客觀、理性與感性的完備整體，因此也就喪失了理想藝術所要求的獨立自主性與堅定一致性。黑格爾認為藝術的理想性就在於理念是現實的，只有當理念結合了現實中的人物，才能造就最完美的藝術形象。

## 第二章 悲劇作為戲劇詩的藝術作品

黑格爾認為戲劇無論是在內容上還是形式上都是最完美的整體，也是詩(藝術)發展至最高的階段。相較於其他種類的藝術，戲劇所用以表達精神內容的感性材料是更為特別的；戲劇以語言為媒介，且透過舞台的演出將特定的行動展現出來。因此在討論悲劇時，除了把它當作是一種文藝作品來看待之外，也必須考慮到舞台的實際演出。根據黑格爾在《美學》裡所提出的看法，把悲劇當作戲劇詩的藝術作品來研究，就會涉及到三方面：

- 一、戲劇詩的本質特徵；
- 二、戲劇詩的創作原則；
- 三、戲劇藝術作品的表演。

### 第一節 戲劇詩的本質特徵

#### 一、戲劇詩主要在於表現「動作」

亞理斯多德在《詩學》裡提到：「悲劇是對於一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的模仿；它的媒介是語言，具有各種悅耳之音，分別在劇的各部分使用；模仿方式是借人物的動作來表達，而不是採用敘述法」<sup>58</sup> 黑格爾也提到：「戲劇的任務一般是描述如在眼前的人物的動作和情況來供表象的意識觀照，因此它就用劇中人物自己的話語來表達。」(Aesthetics, 1159) 由亞理斯多德及黑格爾對於戲劇詩的定義中可以得知，戲劇主要藉由人物的行動和語言，將某一情境中的特定動作如實地表現出來，但是亞理斯多德和黑格爾所強調的戲劇動作卻略微不同。亞理斯多德因為著眼於模仿論，因此他認為悲劇所模仿的對象應為行動中的人，戲劇詩人必須透過行動將劇中人物的情感和性格完整地表達出來。然而，根據黑格爾對於戲劇動作的定義來看，他除了提到戲劇的任務在於表現動作之外，他還特別強調戲劇的動作並不只是為了實現某一特定的目的而做的簡單行動而已，它必須涉及情境、情慾(passion)和人物性格的衝突，以及衝突之後的和解。換言之，戲劇所表現的動作是在某一個特殊的情境下，劇中人物根據自己的意志、性格、情慾所做出的行動，因此劇作家必須先營造出一個引發衝突的情境，之後再透過人物所顯露出來的特殊性格將戲劇所要表現的衝突引爆開來<sup>59</sup>。此

<sup>58</sup> 亞理斯多德著，羅念生譯，《詩學》，頁16。

<sup>59</sup> 以莎士比亞的《哈姆雷特》為例，本劇主要描述的動作是哈姆雷特的復仇行動。劇中的「情境」是哈姆雷特的叔父謀殺了父親，而母親改嫁殺父仇人的那個具體事件。至於全劇的衝突則起因於哈姆雷特猶豫不決的性格，因為哈姆雷特受到自己內在多愁善感、抑鬱深沈性格的影響，才

外，當戲劇的衝突凝結到最高點時，劇作家又必須在劇終時使衝突獲得解決，讓產生衝突的狀況歸於平靜。這內因(人物性格)與外因(情境)相互交雜而成的動作，才能符合戲劇所要表現之動作的要求。

關於戲劇所表現的「動作」，在此涉及到了戲劇詩的另一項本質特徵，即史詩客觀原則與抒情詩主觀原則的統一。

## 二、戲劇詩是史詩和抒情詩兩者的統一

當史詩般的壯闊征戰場面以及抒情詩式的柔美內在吟唱再也滿足不了希臘詩人對於創作的渴望時，融合史詩與抒情詩特徵的另一嶄新藝術形式於是產生了。戲劇詩就是這種融合了史詩與抒情詩特徵的藝術作品。黑格爾認為，由於戲劇詩是史詩和抒情詩這兩者的統一，因此戲劇詩必定產生於文明較進步的時代。在戲劇詩發展之前，須先假定史詩的原始時代以及抒情詩的獨立主體性都已不合時宜了。於是，在這樣的情況之下，戲劇詩因為不能滿足於史詩和抒情詩分裂成兩個領域，所以戲劇詩就把史詩和抒情詩結合為一體。然而，要達到這兩種詩的結合，就只有在一個民族的歷史發展的中期或晚期才有可能，這是因為在一個民族發展的早期，其偉大功績和事業都是史詩性多於戲劇性的，在此一階段的人民大都以民族國家全體的利益為重，而致力於對外族的征討，如特洛伊戰爭、中世紀民族大遷徙的浪潮、十字軍東征等；或是民族對外敵的防禦，如波斯戰爭。只有到了民族發展至較成熟的階段，人才有較高的獨立自主性，一些擁有主體自覺性的個別英雄人物才能以自由的主體意志去實現自己的目的。(參見 *Aesthetics*, 1159-1160)

依照黑格爾的看法，所謂的史詩是客觀創作原則的代表，而抒情詩則是主觀創作原則的代表；戲劇詩既然融合了史詩與抒情詩的原則，一方面，戲劇詩就必須如同史詩那樣把一個具體的動作擺在觀眾面前，但是戲劇詩卻把史詩的外在因素(客觀情境的描繪)去除了，而以自覺的、主動的主體來代替外在因素，並且讓自覺的主體成為行動的動因。另一方面，戲劇詩卻不像抒情詩那樣，全然以內在的主體為重，而忽略了外在因素對行動的影響。這也就是說，劇作家在表現一個戲劇動作之時，必須讓內在於主體的意志和性格藉由外在的情境而突顯出來。只有當自覺的個人，為了實踐自我意志而在具體的情境中有所行動時，這個動作才稱得上是真正戲劇的動作。就這個觀點來看，黑格爾認為戲劇詩所表現的動作就比史詩來得明確、簡單，因為：

動作既然是由人物自己決定的，它就毋須有史詩所要的那種要向四面八方伸

---

遲遲無法展開復仇的行動。

展的、廣闊的、完整的世界觀作為先決條件。它的動作卻集中在主體定下目的和實現這個目的時所處的比較確定的簡單環境裡。(Aesthetics, 1161)

此外，就發出動作的個別人物性格來看，戲劇詩也比史詩單純而集中：

戲劇中的個別人物的性格也不像史詩中的那樣把全部民族特性的複合體都展現到我們眼前，而是只展現與實現具體目的的動作有關的那一部份主體性格 (Aesthetics, 1161-1162)

一方面由於上文所說的那種史詩民族基礎已經消失，另一方面由於劇中人物不是以純然抒情的孤獨個人身份表現自己，而是若干人在一起通過性格和目的的衝突，彼此發生一定的關係，正是這種關係形成了他們的戲劇性存在的基礎，這就使全部作品必然比較緊湊。(Aesthetics, 1164)

從動作及人物性格的表現差異裡可以見出，戲劇詩的結構與史詩相較起來是更為集中、緊湊的。如同上文所提到過的，在史詩雄渾壯闊的征戰場面裡，雖然不乏許多具有個人鮮明特質的英雄人物，但這些英雄人物的個人特質卻總是被整個民族的共同目標及理想(如特洛伊戰爭中對外族的征討等)所掩蓋。由於史詩的主角是全體普遍民族性格的縮影，因此史詩裡所展現的動作和情節就必然顯得較為鬆散、廣泛。反觀戲劇詩所描述的動作情節，因為緊扣著人物性格及其所追求的目的來發展，所以在結構上就自然而然地顯得較為緊湊。

### 三、「衝突」是戲劇發展的重心

戲劇詩所模仿的「動作」除了融合了史詩的客觀原則及抒情詩的主觀原則之外，黑格爾認為一個動作的目的和內容還必須具備下列三個要件：

首先，這個目的必須在其他個別人物身上引起一些與之對立的目的和情慾。這是因為戲劇的目的往往是具體的、特殊的，而且個別人物還必須在特殊具體的情況下才能實現這個目的，所以這個目的就必然和劇中其他人物的目的相違背。

其次，每一個動作後面都必須有一個「情致」在推動著，這種推動人物行動的情致出自於精神、倫理和神聖力量(divine powers)，例如法律、對國家、父母、兄弟姊妹之愛等。另外，這些人類情感和活動的基本對象若要成為戲劇性的，就必須分化為一些不同的、互為對立的目的，如此一來，某一個動作就會遭受來自於其他發出不同動作者的阻力，接下來，衝突的雙方為求實現自己的目的，不免會互為爭鬥，而就此陷入衝突和紛爭的局面。然而，動

作的真正內容，真正引起動作的原因是所謂的「永恆力量」(eternal powers)，即在且對己的、絕對的倫理力量，也就是現實世界的神，總之，它就是神性和真理。但是這些神性卻又不只是靜止的，如同雕塑出來的神像那般寧靜祥和，而是在人類整體社會中，作為人類的實體和目的，召喚人類行動並且將普遍實體化為具體存在的神。

如果說神性是處於動作的外在情況中最內在的客觀真實，那麼，我們就要提到第三點，決定上述由動作所引起的糾紛和結果的就不是互為衝突的個別人物，而是自成整體的神性本身。因此，無論哪一種戲劇都要顯示出一種起著決定性作用的必然性，此種必然性單憑它本身就足以解決任何一種鬥爭和衝突。(參見 *Aesthetics*, 1162)

黑格爾所要求的「戲劇性的動作」就是其戲劇理論的中心：「即戲劇必須有衝突(矛盾)才能發展」<sup>60</sup>。由於戲劇人物的性格是由「絕對理念」所分化出來的個體，因此獨立的性格本身雖然擁有正當性，但是卻仍然是片面的、不完整的。那麼一旦這個獨立的個體為了追求某一目的而付諸行動時，就必然和另一擁有同樣片面正當性的個體發生對立及衝突。然而，由絕對理念所分裂出來的獨立個體卻不能只停留在鬥爭衝突的階段，而必須使衝突的情況復歸平靜，因為絕對理念在這些個體身上仍舊起著決定性的作用，它有權要求出自於它的個體聽命於它、服從於它，任何出自於它而產生衝突的個體都必須在戲劇終了時達成和解，讓衝突的局面歸於平靜，如此才能使得分裂的神性重新回到初始的和諧整一狀態。

## 第二節 戲劇詩的創作原則

關於戲劇詩的創作原則，黑格爾認為有幾個要點須提出：

第一，戲劇的整一性，

第二，戲劇各部分的結構和發展，

第三，戲劇的外在媒介：語言方式，對話和音律。(參見 *Aesthetics*, 1164)

### 一、戲劇的整一性

黑格爾所提出的戲劇整一性概念大致承襲自亞理斯多德的「情節(行動)整一原則」。亞理斯多德的「情節(行動)整一原則」旨在強調：「戲劇的各個部分必須互相呼應、互相聯繫，以構成一個完整的有機整體」<sup>61</sup>。在亞理斯多德看來，戲劇是一個(由行動所組成的)完整的有機整體，因此戲劇的各個部分彼此應互相緊

<sup>60</sup> 參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第三卷下冊，頁247，註1。

<sup>61</sup> 程孟輝，《西方悲劇學說史》，頁32。

密聯繫。戲劇的任何一部份是不能隨意更動或刪減的，如果戲劇的結構一經破壞，就會嚴重影響戲劇的整一性。黑格爾對於戲劇整一性的看法雖然和亞里斯多德相仿，但是他特別強調戲劇中的衝突，他的戲劇整一性原則是建立在衝突的發展及其變動的過程中的。黑格爾認為戲劇整一性的首要原則，就是上文已經提到過的，戲劇詩的動作必須集中在劇中人物所實現的那個具體目的上。一旦戲劇的動作情節集中在劇中人物所追求的目的時，由於抱持著不同目的的個別人物彼此之間勢必會相互衝突，因此任何一部戲劇的情節發展必定朝著衝突的產生到衝突的和解這樣的過程不斷向前邁進。於是依照黑格爾的看法，衝突就成為了統整戲劇結構的一個重要凝結劑，一方面衝突是完整的戲劇整一體中不可缺少的部分，另一方面衝突也讓戲劇的情節及結構緊密地連結起來。

戲劇的整一性除了亞里斯多德及黑格爾所側重的動作的整一以外，還包含了時間和地點的整一。以下將針對時間、地點和動作三種戲劇整一性的規定分述如下。

#### (一)地點的整一性

一個動作(情節)只能有一個不可更動的固定地點，這是法國人創作戲劇時所遵從的不二法則。法國人從古代悲劇和亞里斯多德的《詩學》裡抽繹出這樣的規則並且嚴格地遵從。然而，亞里斯多德在《詩學》裡僅涉及時間的限制，至於地點的整一性則沒有嚴格地加以規定。

古代詩人在創作戲劇時，也沒有嚴格遵守地點整一性的規則，例如埃斯庫羅斯的《復仇女神》(*Eumenides*)<sup>62</sup>和索福克里斯的《埃阿斯》(*Ajax*)<sup>63</sup>，在這兩部戲劇裡，劇景場所都更換過。依黑格爾的看法，近代的戲劇詩為了要表現人物之間的衝突，所以必須藉由不同地點、事件的穿插，來展現人物內在的豐富性格，因此，近代戲劇詩更不拘泥於地點整一性的規則。尤其是近代的浪漫詩，因為在外在情境方面比較豐富多彩，也比較任意，所以就從這個規則中解放出來了。但是，黑格爾又提到，如果動作集中在少數幾個重要的動機上，那麼在外在情境方面也就可以很簡單，因此在場景上就不需要多做變更。這也就是說，在黑格爾看來，無論這種刻板式的地點規定犯了多少錯誤，但它至少提出了一個正確的看法：沒有理由而經常反覆更換地點，這就是不恰當的。就戲劇而言，因為戲劇的動作較為集中的關係，因此也就必然反映在場景的劃分上。另外，戲劇與史詩相反，由於史詩訴諸想像，因此在史詩裡，場景的變動和更換就具有較大的彈性和空間；

---

<sup>62</sup> 埃斯庫羅斯所作的悲劇三部曲之一，其他兩部分別是《阿伽門農》(*Agamemnon*)和《奠酒者》(*Choephoroi*)。

<sup>63</sup> 埃阿斯是希臘東征軍的一個將領。希臘軍中最勇猛的將領阿基里斯死後，埃阿斯和尤里西斯爭著要死者的盔甲，但這套盔甲卻被分配給尤里西斯。埃阿斯在瘋狂中把一群羊當作希臘將領們殺了，後來他發現自己犯了錯誤因而羞愧自刎。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁

反之，戲劇訴諸真實，戲劇為了使觀眾能感同身受、身歷其境，於是戲劇動作發生的地點就不宜時常更動，以免混淆觀眾的視聽。黑格爾舉莎士比亞的戲劇作品為例，在莎士比亞的悲劇或喜劇裡，經常更換場景，而更換場景的方式卻只是在舞台上立一塊標註目前所在地點的牌子就交代了事，黑格爾認為這樣的方式是非常笨拙的，而且對於觀眾來說，反而是一種干擾。因此，地點的整一性最好採取這樣的方式：在易於理解和方便合適這樣的原則之下，可以採納地點整一性的創作規則，如此一來，也可以避免因更換場景造成觀眾無法連接情節的困擾。總之，在地點問題上最妥當的辦法是採取中庸之道，一方面可以如同史詩一般，訴諸想像力的作用，在場景的調度上採取較大的彈性；另一方面卻必須遵守戲劇詩追求真實的原則，避免過度更換景場，以致於造成觀眾觀看戲劇時的不便。

## (二) 時間的整一性

亞理斯多德在《詩學》裡雖然沒有論及地點的整一性，但是在《詩學》的第五章中曾提到過：「就長短而論，悲劇力圖以太陽的一週為限，或者不起什麼變化，史詩則不受時間的限制」<sup>64</sup>。雖然亞理斯多德曾就悲劇的長度在時間上提出過這樣的建議。然而，從這段文字的上下文脈絡裡可以發現，亞理斯多德針對悲劇時間所提出的建議純粹是就史詩與悲劇的長度加以比較之後而得出的結果。悲劇的動作必須在限定時間內完成的這項規定，對於亞理斯多德而言並非是一項不可變動的法則。但是到了文藝復興時代，歐洲許多國家的戲劇理論家卻曲解了這句話的原意，他們將這句話的意思理解為戲劇情節的發展時間必須在二十四小時之內完成。日後，此一時間上的限制又加入了對於地點及動作的嚴格規定，而逐步發展成為著名的「三一律」<sup>65</sup>。到了十七世紀，「三一律」廣為法國古典主義者所採納，並且將之奉為創作戲劇時的金科玉律<sup>66</sup>。

黑格爾對於時間整一性的看法則較為寬鬆，他認為時間的整一性同樣也必須採取中庸之道，戲劇詩人可依情況而定自由安排、調整戲劇時間的長度。戲劇的動作如果在它的全部內容和衝突上都很簡單，它從鬥爭到結局所佔的時間就必須緊湊些；但是動作如果需要不同的人物參與，而這些人物的動作發展又需要許多在時間上先後隔開的情境，那就絕對不能遵守一種形式上的時間整一性的規定。

## (三) 動作的整一性

對於黑格爾來說，戲劇的創作規則裡真正不可違反的是動作的整一性。因為

---

272, 註 1。

<sup>64</sup> 亞理斯多德著，羅念生譯，《詩學》，頁 15。

<sup>65</sup> 「三一律」是十七世紀歐洲古典主義運動所普遍遵循的戲劇創作原則，它的最基本的核心內容是要求劇本的情節、地點和時間三者必須完整一致，即每劇必須限於單一的故事情節，事件應始終發生在同一地點，並且必須在一天內完成。見程孟輝，《西方悲劇學說史》，頁 163。

<sup>66</sup> 參見姚一葦，《戲劇論集》，頁 2。

戲劇主要在於呈現動作，所以動作的整一與否往往會影響到一齣戲劇的成敗。在每一齣戲劇裡，都會描述一個為了實現某一目的而做出的動作，這個動作不但是貫穿全劇的關鍵，也是讓情境中的衝突得到具體實現的必要環節。因此，「動作整一性的關鍵就在動作目的的實現」(Aesthetics, 1166)，也就是說，真正的動作整一性必須以完整的運動過程為基礎，在這個運動過程中，個別人物依照其性格在具體的情境裡，為著實現某一目的而發出動作，但是這個動作卻與其他同樣要求實現的對立目的發生衝突。然而，衝突的情況也不能僵持不下，所有曾經引發驚濤駭浪的衝突都必須在戲劇的末了獲得解決，隨著故事情節發展至尾聲，衝突的狀況也必然隨之平復。戲劇的動作唯有在這樣一個完整的過程裡，才能達成動作整一性的要求。

除此之外，黑格爾還強調「戲劇的真正結局，只有當劇中人物和動作的目的和旨趣(即全劇的情節轉折)完全等同起來，並且緊密結合在一起的情況下才有達到的可能。」(Aesthetics, 1167) 就浪漫型悲劇來說，雖然浪漫型悲劇的結構較希臘悲劇的結構來得鬆散，但是「在浪漫型悲劇裡所穿插的事件和次要人物彼此之間的聯繫也應該是一目了然的，戲劇的結局也應該在題旨的制約之下緊密配合而形成圓滿的整體。」(Aesthetics, 1167) 例如在莎士比亞的《羅密歐與茱麗葉》裡，此劇的動作背景固然是兩個家族的不和，但是這種不和卻是在羅密歐與茱麗葉兩人相戀的目的及結局之外的，也就是說，儘管兩家族的不和不是全劇動作的重心(羅密歐與茱麗葉的相戀才是本劇的敘述重點)，莎士比亞在全劇收場時，仍然必須去解決兩家族的不和情況。同樣的，在《哈姆雷特》裡，丹麥王國的結局也只是一種次要的題旨，但是通過浮廷布拉斯(Fortinbras)<sup>67</sup>的上場，它還是受到應有的關注而達到圓滿的結局。

然而，在某些解決衝突的結局裡當然也有可能產生新的題旨和衝突，但是目前劇情所圍繞的那個衝突卻必須在已完成的作品裡得到解決。例如索福克利斯根據底比斯神話傳說所寫的悲劇三部曲就是這種情況。首部曲的內容以伊底帕斯發現自己是殺害父親的兇手而揭開序幕；第二部則是以他在復仇女神的園林裡平靜地死去為終結；第三部則敘述安提歌妮的遭遇。索福克利斯所寫的這三部悲劇都不依存於另外兩部而自成一獨立的整體。(Aesthetics, 1167)

---

<sup>67</sup> 挪威王子。在《哈姆雷特》中除了以哈姆雷特復仇的故事作為本劇的主軸之外，還有另外的情節作為本劇的重要副線。本劇的次要情節也是個復仇的故事，主要描述哈姆雷特的父親和挪威老國王之間所結下的恩怨。哈姆雷特的父親在三十年前曾經與挪威的老國王決鬥獲勝，因而降服挪威。現今在位的國王(老國王的弟弟，浮廷布拉斯的叔父)，年老病弱，於是浮廷布拉斯招兵買馬準備攻打丹麥，奪回失土。這一段過節在本劇的開端經由敘述的方式透露，浮廷布拉斯本人並未露面。哈姆雷特的叔父婚後上朝處理的第一件公事，就是透過外交手段，預防外患於未然，要求浮廷布拉斯的叔父對他嚴加管束，並且讓他帶兵去攻打波蘭，爭取一小塊不值錢的土地。劇終之前，浮廷布拉斯凱旋歸來，經過丹麥，眼見丹麥王室的血腥場景，於是趁機接管丹麥，達到了復仇、復國的初衷。見彭鏡禧主編，《西洋文學大教室 精讀經典》，頁182。

## 二、戲劇各部分的結構和發展

關於戲劇作品的具體展現方式，在此必須強調戲劇與史詩和抒情詩在廣度、進展過程和場景的劃分這三方面的主要差別。

### (一) 戲劇的廣度

黑格爾曾說過：「戲劇不宜進展到如史詩般那樣的廣度」(*Aesthetics*, 1168)。他之所以會提出這樣的看法，主要的原因有二：

首先，在戲劇裡，如同史詩那樣描述整個完整世界情況的寫作方式已不復存在了。其次，戲劇只須強調出構成基本內容的簡單衝突即可。(*Aesthetics*, 1168)

除了這兩個原因之外，黑格爾還提到戲劇和史詩的其他差別：

當戲劇搬上舞台時，如同史詩那般為著便於讀者賞析所使用的緩慢描述方式，在戲劇裡則省略不用。另外，戲劇所描述的重點不是客觀的行動，而是內心情慾的展現。(*Aesthetics*, 1168)

由此可知，由於戲劇所描述的對象已經從現實的客觀現象轉移到個人的主觀情緒上，因此戲劇的情節就必然著重在劇中人物的內心情感表現。另外，同樣就這個角度來看，有別於史詩在不同的時間和空間上去陳述過去事件的方式，戲劇所用以陳述事件的方式則更接近抒情詩的原則，也就是以集中的方式來描述劇中人物在當下所湧現的情感和思想。然而，戲劇也不能滿足於只揭示單一情境的陳述方式，而必須同時將行動中所顯現的心靈及精神層面展現出來。為了達成展現心靈及精神層面的目標，劇作家必須精心營造某一特殊情境，在這個特殊的情境底下，劇中抱持著各個不同目的的人物就可以透過動作將心靈底層的想法展露在觀眾面前。於是，和抒情詩相較起來，戲劇無論是就廣度或是就結局來看，都比抒情詩來得完整、圓滿。總之，就戲劇的廣度而言，戲劇是處在史詩的廣泛伸展和抒情詩的集中緊湊之間。

### (二) 戲劇的進展過程

史詩和戲劇的進展過程也有所不同，以史詩而言，因為要秉持描述客觀世界的原則，所以必須以較緩慢的速度來鋪陳故事情節。相對的，戲劇情節雖然在進展的過程中看似會因為兩個互相對立的個別人物所抱持之目的不同而受到停頓和阻礙，但是由於戲劇情節的發展是朝著最終結局而不斷前進的，因此戲劇情節的進展過程就比史詩來得快速而順暢。黑格爾認為戲劇必然朝著結局順利發展的

關鍵就在於「衝突」，黑格爾說：

衝突是戲劇情節的轉折點。戲劇一開始就朝著衝突的爆發不斷進展，之後，戲劇人物因對立的性情、目的和活動而產生的衝突和矛盾也急須達成和解，因此，戲劇最終必然朝向和解的方向前進。(Aesthetics, 1168)

雖然衝突使得戲劇的進展過程比史詩來得快，但是黑格爾認為這並非等同於，戲劇的美就在於情節進展的飛快，相反地，戲劇應當不疾不徐地將某一情境及其所包含的一切刺激動作發展的因素都仔細地描繪出來。至於不能幫助情節進展反而阻擋情節發展的穿插場面則必須避免。

### (三) 戲劇場景的劃分

關於戲劇場景的劃分，黑格爾認為最自然的方式就是依照戲劇動作本身的運動過程來做區分。亞理斯多德在《詩學》裡也曾提到：

按照我們的定義，悲劇是對於一個完整而具有一定長度的行動的模仿。所謂「完整」，指事之有頭，有身，有尾。所謂「頭」，指事之不必然上承他事，但自然引起他事發生者；所謂「尾」，恰與此相反，指事之按照必然律或常規自然的上承某事者，但無他事繼其後；所謂「身」，指事之承前啟後者。<sup>68</sup>

由於戲劇動作的運動過程主要分為三個階段，因此每部戲劇的場景最好區分為三幕。第一幕說明衝突的起因，第二幕則讓相互對立的旨趣形成衝突及對立，最後到了第三幕當衝突達到頂點時，則必須讓衝突的狀況復歸平靜。希臘戲劇一般都採取這種劇分三幕的場景劃分方式。以埃斯庫羅斯的三部曲為例，每一部曲都自成一完滿的整體。在近代戲劇詩裡，只有西班牙的戲劇遵守劇分三幕的規則，其他國家如英、法、德等國的戲劇則分為五幕，其中第一幕用來說明劇情，中間三幕詳述衝突雙方所引起的糾紛及其動作反應，最後一幕則讓衝突的情況達成和解。

## 三、戲劇的外在媒介：語言方式、對話和音律

在談論到戲劇在舞台上的實際演出之前，我們還要討論戲劇詩所運用的外在媒介。由於目前尚未涉及到舞台的實際演出，因此只就劇本本身來談，黑格爾將戲劇所使用的外在媒介分為三種，這三種媒介分別是「戲劇的語言方式」(diction)、「獨白和對話」(monologue and dialogue)，以及「音律」(metre)。

---

<sup>68</sup> 亞理斯多德著，羅念生譯，《詩學》，頁 21。

黑格爾一再強調，因為戲劇所使用的感性材料(語言)是最能表現精神的媒介，所以戲劇是詩乃至其他藝術發展至最高的階段。在黑格爾看來，戲劇最主要的不是揭示客觀動作，而是揭示動作的內在精神，這種內在精神不僅涉及動作的本質、衝突及命運，也要涉及劇中人物的情慾、情致和劇中人物所做的不同決定和因決定所產生的影響等。戲劇詩為了表達動作中的內在精神，因此必須以最富於精神性的媒介來傳達劇中人物的情感和思想，而這種最適合於表現精神的媒介則非語言莫屬。

### (一) 戲劇的語言方式

戲劇詩既然是史詩與抒情詩的統合，其語言方式也就要同時融合這兩種詩的語言元素。抒情詩的語言元素在近代戲劇裡尤其可見，一般來說，近代戲劇的人物總是把注意力集中在自己身上，只在乎自己的抉擇和行動，唯有在個人的抉擇和行動之中，個人才能獲得自我及內在生命的意義。不過黑格爾認為，這種個人內在心靈的流露如果要成為戲劇性的，就不能只著重於內心飄忽不定之情感的表達，或陷入個人的沈思及回憶當中，而必須讓內在心靈和動作保持一貫的聯繫。

相對於抒情詩的「主觀情致」，史詩的語言展現方式則是更為客觀的，黑格爾將這種客觀描述事物、目的和人物性格的方式稱之為「客觀情致」。同樣的，戲劇詩人在使用史詩的客觀描述方式之時，也可以部分採取抒情詩的語調，只要這種描述方式不脫離動作的進展而獨立出現，它仍舊是屬於戲劇性的。此外，戲劇還可以摻雜史詩的另一種語言表現方式，如敘事、對於戰爭的描述等，不過這類的表現方式既要緊湊生動，又要顯現出對動作情節進展本身的必要性才可行。

然而在黑格爾看來，戲劇詩的戲劇性就在於矛盾衝突，而最能表達出矛盾衝突的就是融合了史詩與抒情詩兩種語言元素的語言方式，黑格爾提到：「真正造成戲劇性的是劇中人物在面對他們的利益衝突時以及在他們的性格和情感造成分裂時所說的話語，正是在這種話語中抒情詩和史詩的兩種不同元素可以滲透到戲劇裡而達到真正的和解」(*Aesthetics*, 1171)。

### (二) 獨白和對話

戲劇的表現方式可細分為合唱、獨白和對話三類。合唱和獨白的區別在希臘戲劇裡特別明顯，然而在近代戲劇裡，已經沒有合唱及獨白的分別了，因為在希臘戲劇裡由合唱隊表達的部分在近代戲劇裡已由劇中人物口述的方式來取代。合唱隊所表達的情感和劇中人物所流露的內在情感不同，它所展現的是普遍性的情感和情緒，它所使用的語言時而具有抒情詩的激昂奔放，時而具有史詩的沈穩堅固。相對的，獨白是劇中人物內心生活在特殊情境下的客觀呈現。因此，每當劇中人物在內心裡回顧過往經歷，並藉此衡量自己和其他人物的差異，或是當自己

的內心有所掙扎衝突，又或者是在深思熟慮後亦或是立即做出決定的時候，這些情況都是獨白展現其戲劇性的最佳時刻。

但是最適合於表現戲劇的語言形式則是對話，黑格爾認為：

唯有通過對話，劇中人物才能面對面地傳達彼此的目的和性格。在對話裡，既表現了私人的性格，也展現了每個人物的情致所依據的實體性因素。就在每個人物角色陷入衝突的同時，戲劇動作也因此向前開展。(Aesthetics, 1172)

在對話裡，我們也可以區分出主觀情致和客觀情致。黑格爾說：「主觀情致大多屬於偶然性的特殊情慾，這些情慾有時是以自我為中心，用一種很簡略的方式表達出來，有時卻又盡情傾吐，以毫不保留的方式吐露出來。想要以感人場面來感動人心的詩人特別喜好採用這種主觀情致。」(Aesthetics, 1173) 但是，黑格爾認為無論詩人如何竭盡所能地盡情描繪私人所承受的苦難和狂野的情慾，或者是描寫心靈深處無法調解的內在鬥爭，都遠不及同時運用主、客觀情致的表達方式來得動人。基於這個理由，歌德早期的作品儘管內容很深刻，在劇中的對話也很自然，但是就大體而言，由於歌德只運用了客觀情致的表現方式，因此他的作品總是無法讓人留下深刻的印象。同理，如果詩人只一味地揭露主觀的、激烈的內心衝突或是毫無節制的狂怒，這樣是無法打動人心的。黑格爾提到，尤其是一些恐怖場面的描述，它所帶來的效果不是溫暖的感受，而是令人灰心喪氣的感覺。無論詩人所描述的情慾多麼地動人，都是徒勞無功的，因為詩人的描繪缺乏正向積極的一面，即衝突的和解，因此一味呈現負面效果的描述方式只會撕裂人心，並且造成人們的反感(參見 Aesthetics, 1173)。由此可知，單是描述主觀或客觀的情致還不夠，在戲劇作品裡必須同時巧妙地運用這兩者。例如在希臘的悲劇作品裡，希臘詩人主要通過客觀情致來製造戲劇效果，但希臘詩人在運用這種客觀情致的同時，也不忘強調劇中人物的個性。黑格爾認為席勒的戲劇作品也表現出這種偉大心靈的情致，他讓這種情致成為動作的基礎並且讓它和戲劇各部分的情節融合為一。這也就是為什麼席勒的悲劇作品能夠一再上演且流傳至今的原因。(參見 Aesthetics, 1173)

總之，凡是在動作中展現實體性因素的作品，都是能夠產生普遍的，深刻且持久效果的作品。所謂在動作中展現實體性的作品，指的就是「以倫理力量作為內容，以精神和人格的偉大作為形式的戲劇作品」(Aesthetics, 1173)。黑格爾認為在這方面出類拔萃的還是首推莎士比亞。

### (三) 音律

最後，關於音律黑格爾只提出幾點看法。戲劇所用的音律應當介於平靜的、

有規則的及流暢的六音步格(hexameter)<sup>69</sup>和抒情詩所用的較為斷斷續續的，以音節為基礎的格律這兩者之間。因此，最適合於戲劇使用的音律則莫過於抑揚格(iambic meter)<sup>70</sup>。因為抑揚格的節奏有一種不斷前進的韻律感，其節奏的前進快慢也可以做適當的調整，想要放慢節奏的速度時可參用抑抑揚格(anapaests)<sup>71</sup>，若要使節奏顯得沈穩就參用揚揚格(spondees)<sup>72</sup>，所以抑揚格是最適合於表達動作進展的音律。此外，六音步格也能以其莊嚴的音調來表現高尚的、有節制的情緒。在近代，西班牙詩人反而使用較平靜緩慢的四音步揚抑格(trochaic tetrameters)<sup>73</sup>，這種格律時而以複雜的方式押尾韻和母韻，時而又不押韻，因此最適合於將想像予以形象化或者是將想像以精確的語言表達出來，但是這種格律的使用只會延遲動作情節的進展速度，而無法加快動作情節進展的腳步。另外，西班牙詩人為了表達抒情詩的純正韻味，他們還在對話裡參用十四行體(sonnets)<sup>74</sup>和八行體(ottava rima)<sup>75</sup>的音律。同樣的，法國詩人所使用的亞歷山大格也結合了形式上的高雅和修辭上的華麗，時而是有節制的情緒，時而是激昂的情感。然而，較接近現實主義的英國詩人卻和近代的德國詩人一樣，仍舊採用抑揚格來寫詩。關於抑揚格，亞理斯多德在《詩學》裡就曾提到：「它是最適合於口語表達的格律」<sup>76</sup>。但是英國詩人並沒有沿用希臘人的三音步格，而是以更為自由的方式來處理抑揚格，使它的調子不那麼感傷。(參見 *Aesthetics*, 1173-1174)

### 第三節 戲劇藝術作品的表演

戲劇作為詩的藝術作品，因此戲劇詩同時包含了詩以及戲劇本身的特性。在一切藝術作品中，詩無論是在內容(精神)或是形式(語言)上都是觀念性最強的藝

<sup>69</sup> 音步是詩行中按一定規律出現的輕音節和重音節的不同組合形成的韻律最小單位。一首詩中的節奏和韻律是由不同數量和種類的音步構成的。確定一首詩是什麼韻律要看多數詩行有幾個音步而定，例如，各行大體有六個音步，那麼這首詩的韻律就是六音步格。參見高東山編著，《英詩格律與賞析》，頁 4 與頁 14。

<sup>70</sup> 即輕重格或短長格：一輕讀音節後跟一個重讀音節即構成抑揚格。它是英語本身最基本的節奏單位，也是英詩的最重要、最常用的音步。一些著名英詩體都是抑揚格，如民謠體，十四行詩，雙韻體，哀歌等。見高東山編著，《英詩格律與賞析》，頁 4。

<sup>71</sup> 由兩個輕音節後跟一個重音節組成。見高東山編著，《英詩格律與賞析》，頁 6。

<sup>72</sup> 由連續兩個重讀音節組成，表現沈重、緩慢、困難的動作或情緒；也用於表現情感的突然變化或強調語氣。見高東山編著，《英詩格律與賞析》，頁 10。

<sup>73</sup> 揚抑格，即重輕格或長短格，由一個重讀音節後跟一個輕讀音節構成。這種音步是十六世紀以後才出現的。後來主要在無韻體和其他詩體中與抑揚格配合使用，使全詩韻律有所變化，表現動作的突然性，或起強調作用。在句首的揚抑格常使讀者感到突然與駭異，有振聾發聵的效果。見高東山編著，《英詩格律與賞析》，頁 6。四音步揚抑格即由揚抑格所構成的每行四個音步的格律。

<sup>74</sup> 即十四行詩，又音譯為「商籟體詩」，全詩共十四行，有較嚴格的韻律及韻式。它起源於十三世紀的義大利，英語名稱 sonnet 源自拉丁文 sonus(聲音)，是義大利語 sonnetto 的音譯，「歌」的意思。見高東山編著，《英詩格律與賞析》，頁 169。

<sup>75</sup> 即義大利八行體，此詩體每節八行，詩節數不限，為抑揚格五音步。前六行押隔行韻，使各行間連結緊密，形成一個整體；最後兩行押雙韻，是詩節的高潮，它們往往是精闢的結論、警句、譏諷或其他點睛之筆。見高東山編著，《英詩格律與賞析》，頁 140-141。

<sup>76</sup> 參見亞理斯多德著，羅念生譯，《詩學》第四章，頁 13。

術類型。人們在欣賞詩的藝術作品時，只需透過語言的媒介就可以在心中勾勒出一幅由想像構築的圖像，然而戲劇卻不能像詩一樣，只訴諸內心的想像，不需要以外在的感性形象來呈現。反之，因為戲劇是對於動作的模仿，所以戲劇必須將劇中所描述的動作如實地呈現在觀眾面前。既然動作必須在外在世界裡進行，因此當戲劇搬上舞台時，它就需要一個表達動作的媒介，來達到將動作如實呈現在觀眾面前的目的，表達戲劇動作的媒介則包括了演員、場景、音樂和舞蹈等。在戲劇的演出裡，演員是整齣戲劇的靈魂，從演員的一舉一動、一顰一笑、舉手投足之間，甚至於在某一情境下所透露出來的情感、心境等，觀眾就可以跟劇中的人物互動，並且體會到如同劇中人物一般的真實、強烈的感受。戲劇除了藉由演員將動作傳達至外在現實世界之外，還需要一種外在的環境，即一個具體的場所，才能如實呈現一個動作或情節。另外，音樂和舞蹈也是戲劇表演中極為重要的一環。戲劇作為一個「總體的藝術」<sup>77</sup>，當戲劇正式搬上舞台時，這些感性的外在媒介都是必不可少的。然而，這些為了烘托語言而存在的藝術後來卻發展成為一種獨立的、本身自為目的的藝術。於是在近代，當我們討論戲劇詩時，我們必須把戲劇的舞台表演和戲劇之為詩的方面區別開來。和戲劇的表演相關的部分，黑格爾分為三個方面來討論：

第一，就戲劇詩作為詩的部分來看，暫不論戲劇在舞台上實際演出的情況 (*Aesthetics*, 1182)。此一部分專指戲劇作品本身而言，黑格爾在此所要說明的是一種只供閱讀或朗誦之用而寫作的方式。這樣的戲劇創作方式和古希臘戲劇的創作方式大相逕庭，甚至完全不考慮戲劇在舞台上的實際演出情況，而把戲劇的演出部分排除於戲劇作品的創作之外。

第二，真正戲劇表演的部分，包含演員的台詞朗誦以及面貌表情和動作等方面。黑格爾在此區分出希臘演員和近代演員在演出時的差異，並且藉此突顯出詩性的語言在戲劇的表演中所佔的統治地位。(參見 *Aesthetics*, 1182)

第三，最後是運用場景、音樂和舞蹈等手段來烘托戲劇演出的部分，但是這些部分在近代已經脫離戲劇而獨立出來 (參見 *Aesthetics*, 1182)。黑格爾將這些原本附屬於戲劇的演出，之後又漸漸獨立於戲劇之外的表演藝術稱之為「較不依存於詩的舞台藝術」。

---

<sup>77</sup> 此語出自亞陶(Antonin Artaud, 1896-1948, 法國劇作家)的殘酷劇場理論，對於亞陶而言，他所提倡的殘酷劇場是一種總體劇場(total theatre)：它不只強調所有舞台元素要綜合成一個完整的作品，更強調劇場的演出必須產生一種將觀眾和表演者完全籠罩在一起的總體效果。參見鍾明德，亞陶與殘酷劇場：現代劇場的另一道分水嶺，《從寫實主義到後現代主義》，頁 149。本論文在此借用亞陶的總體劇場概念來說明戲劇在舞台上的演出必須要有其他的藝術加以配合才能構成一個完美的作品。

## 一、戲劇作品的閱讀和朗誦

戲劇詩所使用的感性材料不僅包含詩所使用的感性媒介(人的聲音和說出來的台詞)而已，還必須藉由動作表達出個人全部的思想感情。個人一方面藉著所展現出的動作表達自己的思想感情，另一方面也藉由動作去影響旁人的觀念、意圖、行為舉止等。在劇中人物藉由動作展現個人情感及思想的過程中，角色與角色之間也因此產生互動、並且做出適當的反應。因此，在黑格爾看來，當戲劇詩人在創作戲劇之時，除了考慮到保留詩可供人閱讀及朗誦的特性之外，最重要的一個考量重點就是如何將一個完整的動作情節搬上舞台，真實地呈現在觀眾面前。

黑格爾提到，近代德國瀰漫著一種錯誤的戲劇構思方式，即大多數的戲劇詩人認為毋須從演出的角度去構思戲劇情節的發展。黑格爾抱持不同的看法；他認為藉由動作來溝通思想的方式是戲劇詩最基礎的本質特徵，因此戲劇詩人在創作戲劇之時，首先要考慮到此一戲劇是否便於日後的上演。在黑格爾看來，「戲劇的內在價值就在於描述一種便於上演的動作情節」(參見 *Aesthetics*, 1183)，希臘的悲劇作品就是呼應此一看法的最佳例證。黑格爾對此提出更進一步的說明：

在今日雖然已經看不到希臘悲劇的演出了，但是細加研究，就足以見出希臘悲劇之所以還能使我們感到滿意，部分的原因就在於它們在當時就是為了上演而寫的。希臘悲劇在近代不上演，主要原因不在於戲劇結構，不在於運用了合唱隊，而在於其內容所依據的民情和環境從今日的角度來看是生疏的。(參見 *Aesthetics*, 1183)

黑格爾舉兩個希臘悲劇為例來證實這樣的看法，他說：

例如索福克利斯所寫的《斐羅克特》，劇中所描寫的斐羅克特因為難以治癒的腳傷而不斷呻吟，甚至足流臭膿的病況，在在令人目不忍睹。此外，整部戲劇的事情節都集中在赫克里斯的弓箭上，這樣也很難引起我們的興趣。再者如《伊菲琪妮雅》用活人做犧牲去獻祭的事情節，雖然至今仍舊改編成歌劇繼續上演，但是這類野蠻的情節則應該徹底刪除，就如同歌德所修改的劇情那般。(參見 *Aesthetics*, 1183)

從黑格爾所舉出的兩個希臘悲劇的例子裡可以發現，希臘悲劇都是為了便於日後上演而寫出的戲劇作品，因此希臘悲劇的內在價值就在於擁有一個便於上演的動作情節。反觀近代，人們對於戲劇內在價值的判準已有所改變，有些戲劇詩人已經不把戲劇的上演與否作為創作戲劇時的第一考量，他們甚至創作出一些只供人們閱讀的戲劇作品。對於這樣的創作觀點，黑格爾卻不以為然，在他看來，

單為閱讀而做的戲劇作品只有「所謂漂亮的詞藻，鏗鏘的聲調而沒有戲劇的真實」(參見 *Aesthetics*, 1184)。此外，如果戲劇詩人不考慮到觀眾的反應而只想著為讀者而寫作，所寫出來的作品就會喪失了直接、生動的戲劇性。黑格爾認為這類專為讀者而寫的作品所使用的語言和日常信件往返的對話模式相仿，因為讀者只能就字面所傳達出的意象來想像動作情節的進行，而無法體會到動作情節在舞台上直接呈現的真實感受。因此，當讀者通過戲劇詩人的文字來揣摩戲劇詩人所勾勒出來的景象時，彷彿是等待信件的回覆一般，心中有許多不同但不明確的期待。但是這樣的對話方式雖然多了許多的想像空間，卻反而缺少了舞台表演的直接、明確性。

最後，關於戲劇作品的閱讀和朗誦，黑格爾又提出另一個看法，他認為「單憑戲劇的閱讀和朗誦很難收到如舞台演出般的效果」(*Aesthetics*, 1185)。黑格爾之所以會這麼認為是因為單憑閱讀而不看表演，那就不容易掌握劇中的旨趣，甚至對於動作情節的進展、情境的曲折變化、人物之間互相影響的程度以及劇中人物言行的真實等問題也很難做出明確的判斷。除非劇中人物的性格和目的本身就是具有實體性的，則另當別論(參見 *Aesthetics*, 1185)。至於朗誦也不能提供如舞台演出般的效果，它所營造出來的戲劇效果大致上只略勝閱讀一籌。因為在戲劇裡對話需要由不同的人來表達，儘管個人的聲音表情可以做不同音調語氣的轉化，但是只用一個人的聲音來詮釋所有角色的聲音還是不夠的。除此之外，朗誦總會遇到一個麻煩，那就是在朗誦時是否要讓聽眾清楚知道他所扮演的角色為何。然而，若是由同一個人朗誦，清楚解釋自己所扮演的角色為何就是必要的，但是如此一來對於「情致」的表現就不免受到干預；反之，如果朗誦要表現出戲劇的生動性，就要引導聽眾投入真實的情境裡，不過這樣又會產生一個新的矛盾：縱使聲音的演出可以滿足耳朵的需求，但是眼睛渴望看見真實場景的需求卻無法獲得滿足。當人們聆聽一個動作情節的描述時，就會有一種想要看到劇中人物及其面貌姿態以及所身處場景的渴求。由於眼睛要求的是一幅完整的圖景而不是一個在社交場合裡或站或坐的朗誦者，因此朗誦充其量只能視為「劇場的實際演出和個人閱讀這兩者之間的一種不甚令人滿意的折衷辦法」(*Aesthetics*, 1185)。

綜上所述，對於黑格爾來說，能夠在舞台上實際演出並且可以製造出良好戲劇效果的作品才稱得上是傑出的戲劇。

## 二、演員的藝術

當一齣戲劇真正搬上舞台演出之時，除了須要以音樂來陪襯劇情之外，還須要另一種藝術的配合，即演員的藝術，才能成就一齣精彩動人的戲劇。演員的藝術在近代才漸漸成熟發展，黑格爾認為，「這是一門須要由姿態、動作、朗誦、音樂、舞蹈和背景來加以配合演出的藝術，然而在這門表演藝術裡，縱使演技及

其他音樂、舞蹈等藝術佔有很重的份量，但其中佔最大優勢的仍在於語言及其詩性的表達」(Aesthetics, 1185-1186)。

演員藝術的發展大致可區分為兩個不同的階段，最初的發展階段是希臘時期，另外一個階段則是演員藝術發展至成熟的時期。以下將分別就這兩階段的演員藝術特徵詳加說明。

### (一) 希臘的演員藝術

希臘的演員藝術在最初的發展階段，無論在演員選擇上還是演出人數的多寡上都有所限制，因此演員不僅要能歌善舞，也要同時分飾好幾個不同的角色<sup>78</sup>。一人分飾多角以及戴上面具伴隨著舞蹈與音樂的演出方式，讓希臘戲劇所構築出來的世界與現實世界隔絕，遺世而獨立。希臘戲劇的演出方式是一種非寫實的表現方式，於是在此階段的演員藝術是與雕刻結合在一起的，即演員在演出時，是以一種類似雕像的客體形象出現於舞台上。和冰冷的大理石雕像所不同的是：這個雕像似的形象是充滿生命力的，他不僅能吸收詩的內容同時又能藉由此形象將詩的內容表達出來。換句話說，這個形象既能表達內在情緒的波動，也能將內心裡的情緒用話語和動作表現出來。因此，這種表現方式比任何一座雕像或任何一幅圖畫都更具生命力，在精神的展現上也更為鮮明。黑格爾認為這種充滿生命力的表現方式可以區分為兩方面。

第一方面是語言的朗誦。這方面在希臘還尚未發展完全，因為當時對戲劇的要求只在於容易理解即可，至於近代人認為的必須從音調的細微變化以及從朗誦的方式裡表現出人物的內在性格和心情的轉變等要求，在希臘時代反而較為忽略。希臘人以音樂伴隨著朗誦，一方面以此來加強語言的節奏性，另一方面則讓語言的表達在抑揚頓挫上有較多的變化。此外，對話部分則與日常對話的方式相仿，且有輕微的樂聲作為襯底，但是合唱隊的部分卻以抒情詩的音樂方式來表達。由於合唱隊的樂章較難以理解，因此希臘人以歌唱的方式通過音調的加強來讓合唱隊的樂章便於理解。(參見 Aesthetics, 1186)

第二方面是身體的姿態和運動。在這方面首先要注意的是希臘演員在演出時因為都戴著面具，所以演員完全不須要顧慮到面貌表情上的變化。從演員戴著面具的模樣來看，希臘演員就像是一座無法改變其面貌表情的活雕像，在他那生硬的臉孔中，我們看不到透露出內心情緒的細微面部變化，也看不到此一角色的

---

<sup>78</sup> 希臘戲劇的初始階段，演員與劇作家原為一人，古希臘的悲劇作家埃斯庫羅斯就曾經參與過戲劇的演出。至公元前 499 年，埃斯庫羅斯才將演員增至二人。希臘時期對演員的選擇很重嗓音、要會唱、會說、能背台詞、還要會舞蹈，演員一律為男性。公元前 5 世紀下半葉，政府為參加競賽的每位戲劇家提供三個演員，其中一個主要演員是由抽籤方式分配給戲劇家的，然後再由戲劇家或主要演員挑選其他兩名演員。三個演員要在同一戲劇家的四個劇本中演出。由於人數有限，

特殊性格的顯現。人物性格只能從戲劇的衝突中見出，然而，人物性格當中的情致只是一種普遍的情致，這種情致既沒有發展到近代戲劇人物那樣深的情感，也沒有擴展到近代戲劇人物那樣各具特徵的性格特點。希臘戲劇的表演方式也是很簡單的，這也就是為什麼我們不曾聽過希臘有任何著名丑角的緣故。希臘詩人偶爾也會親自上台演出，例如索福克利斯和亞理斯陀芬(Aristophanes)<sup>79</sup>就是如此，有時甚至於連沒有演員專業背景的普通民眾也會參加悲劇的演出。在合唱隊的歌唱方面則另有舞蹈相伴，因為對於希臘人而言，舞蹈與歌唱是戲劇中不可或缺的一環。(參見 *Aesthetics*, 1186-1187)

## (二) 近代的演員藝術

希臘戲劇的舞台演出在音樂和舞蹈的陪襯之下，反而削減了詩性語言的強度。因為語言是心靈的精神性表現，所以近代的演員試圖擺脫音樂和舞蹈的牽絆，讓語言能夠真正的獨立出來。於是，演員和詩人之間就形成了一種不同於以往的關係：詩人創作戲劇，而演員則藉由台詞的朗誦、面貌表情和身體的姿態把詩人的作品化為具體的感性形象。在這種全新的關係裡，戲劇詩人和演員各自使用不同的外在材料將戲劇呈現在讀者或觀眾面前。戲劇詩人用來表現精神內容的感性材料是語言，而演員所使用的感性材料則是他個人整個的面貌表情、身體姿態、聲音等，演員必須將自己完全融入所扮演的角色當中，讓自己化身為戲劇詩人筆下所描寫的人物。在這方面，戲劇詩人有權要求演員要完全按照自己所塑造的角色原貌來演出，即演員在演出時毋須加入個人對於所扮演角色的過多詮釋。演員就像是一堆尚未雕塑成形的陶土，詩人可以隨心所欲地將演員捏塑成他想要的形狀；演員也像是詩人所彈奏的樂器，又像是一支沾滿顏料的畫筆，只能任憑藝術家撥弄、揮灑，被動地幫助藝術家去完成一件藝術作品。對於希臘演員來說，這樣的表演方式確實不難做到，因為朗誦主要在於簡明易懂，至於節奏則有音樂加以配合伴奏，此外面具又把演員的臉孔遮蓋住，讓演員不須要顧慮臉部的表情變化，因此演員不須要具備太過精湛的演技，只要能表現出普遍的悲劇情致即可。

近代的戲劇表演則大不相同，演員既沒有戴上面具，在演出時也沒有音樂作為襯底。近代的戲劇以豐富的面貌表情、多變的肢體語言和朗誦語調的微妙變化來取代傳統希臘戲劇的演出方式。這種不同於以往的演出方式讓演員有較多發揮演技的空間，因為一方面，儘管詩人對於某一角色的性格特徵已經定型了，但是演員仍然可以依照個人的情感表達方式來詮釋這個角色；另一方面，近代戲劇中的人物性格大多比較複雜、多變，因此演員就必須將人物性格的多樣面貌生動地展現在觀眾面前。演員須透過聲音腔調、朗誦方式、手勢和面貌表情等外在容貌，完整且適當地將人物內在的心境情感以及人物所特有的性格表露出來。因此，除

---

每個演員都要演好幾個角色。參見李道增，《西方戲劇 劇場史》上冊，頁 11-12。

<sup>79</sup> 亞理斯陀芬(Aristophanes，公元前 450-380)，希臘喜劇作家。

了語言之外，姿態表情及聲調的情緒轉化等就成為演員藝術裡極為重要的部分。在近代的戲劇作品裡，詩人甚至把希臘戲劇裡用語言來表達的部分改由演員以身體姿態來表達。由於近代戲劇對於戲劇的表演有這些要求，因此近代詩人在表現材料(媒介)的運用上往往會遇到希臘人所不曾遭遇過的困難。其他的藝術家所使用的表現藝術作品的媒介都是一些無生命的材料(如石頭、顏料、樂器等)，然而詩人所藉以表現戲劇的媒介卻是演員，作為一個充滿生命力的個體，演員就如同常人一般有其無法改變的天生特質，例如聲音、體型、臉部表情等，因此為了扮演某一個角色，演員必須壓抑甚至克服自己與生俱來的一些人格或外貌特質，以求扮演好自己所飾演的角色。也因為演員在演出時的難度增加了，所以現代人把演員稱為藝術家，並且對演員這個行業尊重有加。按照現代人的看法，身為一個演員必須具備許多專業才能，除了後天的辛勤苦練之外，還需要先天的表演天份。演員不僅要完全融入到所扮演的角色當中，也要深刻體會詩人在創作此角色時的用心，如此才可以使自己的內心及外表和人物角色的精神相結合。此外，演員還必須憑他自己的創造力去揣摩角色，一位成功的演員不但可以充分再現詩人心中所塑造的角色形象，還能賦予角色一個全新的生命。總之，透過演員的演出，詩人所構思的人物形象才能清晰可見，戲劇作品裡一切朦朧不明確的輪廓才會具體地呈現在觀眾眼前。

### 三、較不依存於詩的舞台藝術

最後，表演藝術發展至第三階段，前此輔助舞台演出的音樂和舞蹈脫離了詩的統治而自成一獨立的藝術。演員的藝術也在表演藝術的逐步發展過程中獲得解放。

大體來說，表演藝術在發展過程中形成了兩大體系。第一個體系以法國的悲劇和「高級喜劇」(haute comédie)為代表，由於這類型的戲劇講求的是專業化的演出模式，因此演員在扮演某一角色時就必須按照某一特定的形式來演出。另一個體系則採取不同的立場，雖然詩人已經框設出某一角色的輪廓架構，但是演員在演出時仍舊有許多自由發揮的空間。有些演員甚至會這麼認為：「詩人是為演員而寫作的，詩人所編寫出來的戲劇是為了提供演員一個演出的機會，讓演員用自己的靈魂和出色的演技將角色的個性完整地呈現出來」(Aesthetics, 1190)。第二種表演藝術體系以義大利的「藝術喜劇」為代表。在這類型的戲劇裡，丑角和醫生之類的人物都有固定的形象，場景的次序也是固定不變的，但是其餘一切和演出相關的部分則全權交由演員隨機處理。

不依存於詩的舞台藝術還有第二種，即近代歌劇。近代歌劇的特徵就是逐漸脫離詩而獨立，雖然歌劇的內容涵蓋詩和語言，但是詩和語言仍舊要以音樂的形式表達出來，畢竟在歌劇裡最重要的元素仍是音樂。在近代，尤其是在德國，歌

劇已變成一種奢華的消遣，其中一些附屬於歌劇的陪襯物，如炫麗的舞台裝飾、華麗的服裝及盛大的合唱隊排場等，反而喧賓奪主，成為歌劇裡最受重視的部分。黑格爾認為在歌劇裡，配合著高亢嘹亮的歌聲與優美和諧的樂聲，這種的闊綽外在排場是無可厚非的。然而，在悲劇裡，動作的表達(詩)才是整齣戲劇的重心，因此如果在布景、服裝及道具費盡一切心力，反而會忽略了戲劇所要表現的真正內容。

近代芭蕾舞也是另一種獨立於詩而存在的表演藝術。芭蕾舞如同歌劇一般，一方面以變化多端的場景轉化以及華麗的服飾、燈光等吸引觀眾的目光，並藉此讓觀眾置身於一個遠離現實的夢幻國度裡；另一方面運用熟練的舞蹈技巧贏得觀眾的讚嘆，在近代舞蹈中最引人注目的就是那一雙雙輕盈靈巧的雙腿。在黑格爾看來，「如果要從這種已經走到極端的意義空洞和精神貧乏的熟練技巧中找出一點精神表現的話，就必須在完全克服技巧的困難之後，還能在舞蹈的律動上見出一種節制和靈魂的和諧」(*Aesthetics*, 1192)。不過，很可惜的是，這種自由及優雅的氣息在近代的舞蹈表演中極為少見。

### 第三章 希臘悲劇的實體性因素

依照黑格爾的看法，戲劇詩的結構中心主要圍繞在戲劇人物因性格或目的所造成的衝突上，因此若要區分出希臘悲劇和近代悲劇的差異，就必須找出構成戲劇動作的本質因素，即引發衝突的原因。構成戲劇動作的本質因素有二：實體性因素和主體性因素。

黑格爾所謂的實體指的就是「倫理實體」，也就是國家、家庭或宗教等倫理力量。這些力量是推動悲劇人物發出動作，追求某一目的的動機和基礎，所以黑格爾稱之為「實體的或基本的目標」。在希臘悲劇裡，實體性因素是悲劇動作的主要內容，悲劇人物往往會根據某一倫理力量而做出某些行動或決定。

黑格爾所謂的主體是擁有完全自由及獨立自主性的個體，在近代悲劇裡，悲劇動作的內容已從倫理實體轉移到主體身上，因此個別人物的某一特殊性格或情感(如哈姆雷特的猶豫不決和奧賽羅的嫉妒等)就會顯得特別突出，而成為戲劇刻畫的重點，並且演變成爲衝突的主因。

在這一章裡，由於所要探討的是構成希臘悲劇的實體性因素，因此我們將從原始悲劇的發源地—雅典出發，首先簡述悲劇最初發展的時代背景，然後再進一步導引出倫理實體在希臘悲劇裡的主導性地位，最後則論述其如何演變成衝突而後又復歸於平靜(和解)的過程及情況。

#### 第一節 希臘悲劇的發展概況

##### 一、希臘悲劇的起源

希臘悲劇最早起源於祭祀酒神的歌舞儀式。西元前六世紀，每當春季葡萄吐出新芽或秋季葡萄豐收的季節，希臘各地都有祭祀酒神戴奧尼索斯(Dionysus)<sup>80</sup>的慶典活動。一到祭祀酒神的時節，希臘人每每在祭典時載歌載舞，並且演唱「酒神頌」(dithyramb)來讚頌這位象徵生命、再生與豐饒的神祇。由於希臘人在演唱「酒神頌」時，會穿著羊皮衣服，裝扮成半人半羊的模樣(模擬酒神的侍從，也

---

<sup>80</sup> 希臘神話傳說中酒神戴奧尼索斯乃天神宙斯(Zeus)和底比斯城公主希蜜爾(Semele)所生之子。由於戴奧尼索斯是天神宙斯與凡人女子所產下的私生子，因此為了躲避妻子希拉(Hera)的責罰，宙斯將戴奧尼索斯交由森林之神養成人。關於酒神的傳說有很多，有些故事說他被希拉殺害，慘遭支解，繼而復活。於是，以他為中心的神話多涉及人的生死與再生等生命的循環；或季節的更替，冬去春來、秋盡冬至。祭祀他，是為了祈求春天的復生，人畜興旺、土地肥沃，獲得豐收。尊崇他，還表示對人類基本熱情的認知，因為他象徵著世上許多非理性的力量。參見李道增，《西方戲劇 劇場史》上冊，頁 6。

就是 Pan<sup>81</sup>、Satyrs<sup>82</sup>)，因此這種為了祭祀酒神而演出的歌舞儀式又稱為「羊人劇」或「山羊之歌」。「悲劇 tragedy 一詞含有希臘文 tragos，tragos 指的是羊」<sup>83</sup>，由此可知，「羊人劇」或「山羊之歌」(tragoidia)就是最原始的悲劇表演形式。悲劇最初的表演形式只是歌舞，到了西元前 534 年，雅典人狄斯比斯(Thespis)<sup>84</sup>才改變了這種表演形式，他於合唱隊之外又加入了一個演員，這個演員的主要任務就是負責與合唱隊的隊長對話，並且同時扮演各種角色。為了因應劇情的需要，這名演員也會適時地變換服裝及造型，他會在臉上塗上顏料或者是戴上麻布面具，身上的羊皮衣服也隨著故事情節的發展而變化成各種不同的裝扮。原始的悲劇形式演變至此，不僅表演的方式比以往生動許多，而且故事題材也越來越廣泛，悲劇的題材逐漸由單一的酒神故事擴展演變到各類神的故事。直到西元前五世紀，悲劇之父埃斯庫羅斯在第一個演員的基礎上又增加了一個演員，這第二個演員的出現，才真正使得原始的悲劇由歌舞的形式演變至今日具有對話及衝突的「戲劇」形式<sup>85</sup>。

## 二、希臘悲劇發展之時代背景

回顧希臘文化發展的歷史，西元前五至四世紀，史稱「古典時期」，這段期間是古希臘文化高度發展的黃金時代，也是悲劇藝術極盛的時期。悲劇的種子能夠在希臘這片土地發芽、茁壯絕非偶然，由於當時的雅典在文化、經濟和地理各方面都提供了得天獨厚的條件，因此悲劇才得以在此蓬勃發展。

波希戰爭希臘戰勝後，雅典不但成為了希臘奴隸主民主政治<sup>86</sup>的中心，更一

---

<sup>81</sup> 潘恩(Pan)是信使之神漢密斯(Hermes)的兒子。荷馬的讚美詩稱譽他是一位喧鬧和愉快的神；但他還是半動物，有羊腳和羊蹄，而沒有腳。他是山羊牧神和綿羊牧神；當森林中的女神婆娑起舞時，他又是她們的快樂同伴。所有的地方，如叢林、森林或諸山都是他的家，但其中他最喜愛的，是他的出生地雅嘉地。他是一位傑出的音樂家，能用蘆笛吹奏出優美婉轉的曲子，有如夜鶯的啼聲一般甜美。他常常愛上這位或那位女神，但由於他的相貌醜陋，所以總是碰釘子。見哈米爾頓著，鄭思寧譯，《希臘羅馬神話故事》，頁 26-27。

<sup>82</sup> 薩爾泰(Satyrs)和潘恩一樣，是一群半人半羊的怪物，他們也像潘恩一樣，住在地球的荒野地方。見哈米爾頓著，鄭思寧譯，《希臘羅馬神話故事》，頁 30。

<sup>83</sup> 李道增，《西方戲劇 劇場史》上冊，頁 5。

<sup>84</sup> 他是第一個把演員從合唱隊裡獨立出來的人，也是第一個在悲劇競賽中表演並獲獎的演員。他在戲劇史上的貢獻是在合唱隊的演唱過程中加入了演員的開場白(prologue)。關於狄斯比斯的記載並不多，我們只能從一些簡短的記述裡去認識他，例如羅馬詩人賀拉斯就曾說：「狄斯比斯有一輛戲車，他不只在雅典演出，也在各地流動演出。由於他是第一個為世人所知的演員，所以以後演員就常被叫做狄斯比斯之徒(Thespians)。」參見李道增，《西方戲劇 劇場史》上冊，頁 5。

<sup>85</sup> 參見程孟輝，《西方悲劇學說史》，頁 19。

<sup>86</sup> 所謂的「奴隸主民主政治」指的就是在奴隸制度底下，由一群新興的工商業階層在推翻貴族專政之後所建立的民主政治。西元前五世紀，希臘奴隸制城邦經濟迅速繁榮。特別是雅典，它帶頭聯合希臘各城邦打敗了波斯帝國，數以萬計的戰俘被賣為奴隸，補充了奴隸的來源。由於國家形成時期廢除了債務奴隸制，本邦公民及其家屬不再因經濟原因淪為奴隸，農業和手工業中都大量的使用廉價的外籍奴隸。這時，中小型生產者成為國民經濟的主要部分；許多獨立的手工業者開設中小作坊，他們親自參加勞動，用幾個奴隸為助手；小農經濟中的富裕農民，一般都役使幾

躍成為經濟、文學、藝術、哲學和科學發展的重鎮。在工商業的奴隸主推翻了貴族專政而建立新的民主政權之後，奴隸主為了鞏固自己的統治權，於是必須設法對民眾進行政令宣導的工作。然而，當時雅典的學校教育並不發達，因此受到廣大群眾歡迎的戲劇就自然而然地成為了統治階級用來「陶冶」民眾的最佳方式。希臘悲劇在奴隸主民主政治的豐厚羽翼下漸漸成長茁壯，到了首席將軍伯里克利(Pericles)當政的時代(西元前 443-429 年)，不但開始建造能容納數萬人的半圓形露天劇場，在每年春季和冬季(即酒神節時)更舉辦盛大的戲劇比賽<sup>87</sup>。執政者希望藉著酒神節的戲劇競賽號召全城最優秀的悲劇詩人參賽，並且鼓勵民眾前往觀看戲劇的演出。由於國家對戲劇的大力提倡，再加上民眾的積極參與，悲劇藝術在雅典達到了空前的繁榮盛況。許多才氣縱橫的悲劇詩人也在此刻嶄露頭角，埃斯庫羅斯、索福克利斯和尤里庇狄斯就是在希臘悲劇達到鼎盛的時期脫穎而出的傑出代表。

## 第二節 希臘悲劇的倫理實體

### 一、悲劇動作的內容

從希臘悲劇的發展時代背景中可以發現，希臘悲劇高度發展的時代正值歷史上的奴隸制城邦時期。這段時期在黑格爾的《精神現象學》裡相當於意識的發展進入「精神」的階段，此階段以「倫理性」為其中的第一個環節：「處於這一個發展階段的個人和他所身處的社群之間為和諧的統一關係，以城邦所服膺的倫理價值規範作為個人行事的依據」<sup>88</sup>。因此反映在悲劇作品裡，城邦與國家就成為了推動悲劇人物行動的力量，黑格爾將這些力量稱之為「倫理力量」。黑格爾提到，悲劇動作(情節)的真正內容(牽涉到悲劇人物所追求的目的)來自於影響人類意志的、具有實體性的、本身即具有辯護理由的倫理力量：

首先是影響夫妻、父母、兒女、兄弟姊妹之間的親屬愛；其次是國家政治生活，公民的愛國心以及統治者的意志；最後則是宗教生活(religion existent)，

---

個奴隸。於是就在奴隸制度發展的基礎上，造成了一個廣大的既不脫離勞動又剝削奴隸的自由民階層。希臘的民主文化根植於雅典的奴隸主民主政治之中。按照古代世界國家發展的規律，當原始社會進入奴隸社會建立國家的時候，原來軍事民主制的首領便成為世襲的國王，新建立的國家往往是國王當政，雅典也不例外，但是，他們的王權以後卻不像古代亞非國家那樣越來越強大，反而逐漸衰落，他們先是取消王位世襲制，後來乾脆取消了國王，使城邦變成了共和國。可是雅典共和制城邦的政權由貴族們掌握，他們利用氏族殘餘進行剝削。雅典工商業經濟的發展，使平民中產生了一個強有力的工商業階層，他們領導了多次成功的社會改革，經濟改革與政治改革同步進行，終以民主政治代替了貴族政治。參見羅靜蘭、賀熙煦、王楊、揭書安著，《西方文化之路》，頁 42-44。

<sup>87</sup> 參見羅靜蘭等著，《西方文化之路》，頁 46。

<sup>88</sup> 林雅萍，《安提貢涅》與倫理性的辯證——黑格爾對希臘悲劇《安提貢涅》之詮釋，《哲學與文化》，29 卷第 5 期，頁 456。

不過這裡指的不是一般宗教意義上的虔誠，也不是人類心中辨別善惡的標準，而是在面對現實生活環境時的主動掌控權，真正的悲劇人物通常都具有這樣的優點，並且完全按照自己的本性行事。(Aesthetics, 1194)

對黑格爾來說，由倫理實體所分化出來的倫理力量，它不僅是造成悲劇衝突的原因，也是引導悲劇人物行動的依據。作為一個統一整體的倫理實體，是由各種不同的關係和力量所組成的，一開始內在於倫理實體的各種關係和力量尚處於平靜安穩的狀態，但是當部分的倫理力量具體呈現於戲劇人物的動作中時，這時的倫理實體正處於分裂運動的狀態，等到部分的倫理力量化為影響人物性格及推動人物追求某一種目的的情致時，就和另一個人物身上的情致產生不可避免的衝突。這樣的情況就如同住在奧林匹斯山上的諸神，當牠們安穩地聚集在這片充滿宗教祥和的寧靜天堂時，世界是平靜無波的。但是當諸神下凡，幻化成某一位凡人個性中的特殊情致時，必然和另一位落入凡間的天神處於衝突對立的狀態。於是，每一位天神各自代表某一部份的倫理力量，為了維護自己片面的倫理力量，諸神之間相互為敵、互相鬥爭，儘管牠們各有充分的辯護理由，但是片面的倫理力量卻必然引發衝突、釀成悲劇。以《安提歌妮》為例，此劇的內容主要描述克里翁和安提歌妮兩人之間的衝突，而衝突的原因則根源於倫理實體的分裂，當倫理實體化為克里翁和安提歌妮所依據的情致時，此時兩人各自執著的倫理力量(克里翁所維護的國家及法律的正義和安提歌妮所維護的兄妹之間的親屬之愛)由於是片面的，因此兩個片面的力量相互衝突的結果，就必然兩敗俱傷，且勢必遭致同歸於盡的下場。

雖然黑格爾把衝突看成是悲劇的表現中心，但是，「悲劇不是為了衝突而描寫衝突，而是由衝突所導致的和解」<sup>89</sup>，由此可知，悲劇不應僅僅只是描寫衝突就完結了事，在故事的最終結局裡還必須讓兩相對立的衝突力量復歸平靜、達成和解。換言之，悲劇動作的內容雖然以不同的倫理力量所造成的衝突為主軸，但是整部悲劇卻必須完整呈現倫理實體由衝突而後重新恢復完整、統一的過程。

## 二、希臘悲劇中兩種不同倫理力量的形式 合唱隊及發出動作的個別人物

黑格爾認為倫理實體由衝突而後重新統一的過程涉及到悲劇動作中兩種不同倫理秩序的形式。

第一種形式是一種素樸的意識(nai ve consciousness)，它把實體性的秩序視為一個統一的整體，由於倫理實體尚處在未經破壞的平靜狀態下，因此，在此狀態下的意識對自己和旁人而言，都是無害和中立的。一方面，它只是一種普遍的、

<sup>89</sup> 劉昌元，黑格爾的悲劇論，《西方美學導論》，頁 336。

尚未分化的意識，所以還不能導致具體的動作；另一方面，它對動作所必然產生的內在分裂感到恐懼。儘管它自己本身寂然不動，無法做出任何行動，它卻認為能選擇自己的目的，並且進一步做出抉擇和行動的精神勇氣要比寂然不動更加令人讚賞。雖然它這麼認為，但是自己卻無法參與行動，只能作為背景或旁觀者。非但如此，自己還跟行動者產生對立的局面。換句話說，行動者雖然是自己所崇敬的對象，甚至是高於自己的對象，但是無可避免地，自己還是跟倫理力量的實體性理想互為對立。(參見 *Aesthetics*, 1209)

第二種形式是個別人物的「情致」，它是推動戲劇人物根據片面的倫理力量做出某些動作，進而和其他人產生對立，並且演變成衝突的力量。黑格爾提到，具有這種情致的個別人物，他們總是以堅定的形象出現，如其所如，依照自己的本性行事，既沒有內心的衝突，也能毫不遲疑地認識到對方的「情致」。因此，他們是近代嘲諷(irony)<sup>90</sup>態度的反面，他們是高尚的、絕對明確的人物(雖然他們的明確性是來自於某一特殊的倫理力量，而他們也是此一倫理力量的代表)(參見 *Aesthetics*, 1209-1210)。既然悲劇的內容在於展現倫理實體由分化而後統一的過程，因此唯有依靠著發出動作的個別人物，倫理力量才能真正體現於現實生活中。依照黑格爾的看法，在人類的真實生活中，普遍的倫理力量才可以具體化為悲劇人物性格裡的某一特質，倫理力量既已變成人物性格中的一部份，悲劇人物就會全心全意地投入到這個特質當中，並且讓這樣的特質變成操縱一切的情慾。也唯有如此，各自依據著某一倫理力量行動的個別人物，由於他們只根據某一片面的倫理實體所分化的「情致」行事，因此他們之間的矛盾對立才能形成悲劇性的衝突。

以上兩種形式對於悲劇的整體而言都是非常重要的，一個是神性的未經分裂的渾整意識；另一個是受到某一倫理力量推動，而發出動作引發衝突的個別人物。這兩種形式缺一不可，同時也是希臘悲劇的主要元素，他們以合唱隊和發出行動的英雄姿態，在希臘的悲劇作品中和諧地呈現。

### (一) 合唱隊(chorus)

由上述希臘悲劇的發展概況中可以得知，原始的悲劇形式起源於酒神祭典的歌舞儀式，因此，希臘悲劇的發展和合唱隊息息相關：合唱隊不僅是希臘悲劇演出中很重要的一環，更是希臘悲劇賴以產生的基礎。隨著合唱隊在近代戲劇中的

---

<sup>90</sup> 朱光潛在《美學》中指出，irony 德文為 Ironie，因此一般譯為「諷刺」，然而德國浪漫派文藝理論家用這個字，不指一般的諷刺，而是指藝術家對現實世界形象的自由玩弄的心情，所以朱光潛認為在此譯為「滑稽」較妥。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第一卷，頁 79，註 1。然而，我卻認為應譯為「嘲諷」較為適當，因為如此一來，這個字不但兼顧了嘲弄現實世界形象的意涵，也同時具備滑稽、可笑的意義。

消失，嚴格意義上的悲劇也就隨之衰亡<sup>91</sup>。

一般而言，合唱隊在希臘悲劇裡有許多作用：「第一，它是劇中的一個角色，以唱詩來表達意見，有時還阻止或威脅劇中發生的事件，但它總是站在主角一邊的；第二，劇作家的觀點是通過它來表達的，劇本裡的道德標準，經常要通過合唱隊來表達與確立；第三，合唱隊對劇中人物與事件的反應，就是劇作家所期望於觀眾的反應，所以合唱隊是劇作家設想的理想觀眾；第四，合唱隊幫助渲染戲劇的氣氛與加強戲劇的效果；第五，合唱隊原本是載歌載舞的，能極聲色之能事；第六，合唱隊使舞台增加空間感、韻律感。譬如，據說在演出時，合唱隊是分散地沿圓形表演區的邊緣站著演唱的，如同希臘神殿外圍有一圈列柱，能使觀眾眼睛稍頓，又不妨礙繼續看進去，合唱隊是聯結觀眾與演員的紐帶。同時，合唱隊演出使戲劇的進展有一定的節律停頓，這些停頓使戲劇情節的變化有一定的節奏感，對取得戲劇之情感效果有很大的貢獻。」<sup>92</sup>

上述關於合唱隊作用的看法，雖然有部分觀點與黑格爾雷同，然而，黑格爾在詮釋希臘悲劇中的合唱隊時卻是將它放在「實體性」的基礎上來理解。黑格爾提到：

合唱隊確實代表一種較高的道德意識(moral consciousness)，它能夠意識到實體性的事物，對錯誤的衝突提出警告並且對結局進行思索。儘管如此，合唱隊並不是全然的衛道者(moralist)，也不是一個置身於事外來觀察事件發展的疏離旁觀者，相反的，合唱隊是道德生活和英雄人物動作中的真正實體性。和個別英雄人物不同的是，合唱隊代表人民，而人民就是豐收的大地，英雄人物則像是從大地裡長出來的花朵和樹幹，他們的整個生存是要受這種土壤制約的。(Aesthetics, 1210-1211)

在黑格爾看來，希臘悲劇裡的合唱隊和英雄人物代表的都是普遍性的事物，但是兩者所不同的是，英雄人物以個別的形象出現，而合唱隊則是由普遍的實體(人民)所形成。由於合唱隊所代表的是實體性的大地，因此，合唱隊彷彿是英雄人物所活動的、所處的空間。他們在英雄人物相互衝突的時刻，冷靜地在一旁觀看，但是「他們並沒有發出任何動作，也沒有主動地針對鬥爭中的英雄人物行使任何權力，而只是以純粹旁觀的方式下判斷，提出警告，表示同情，或者是訴諸神性的律法和內在的力量，這些力量由想像力表現為一群統治世界的神。」(Aesthetics, 1211)

---

<sup>91</sup> 參見李兵，此曲只應天上有 試論希臘悲劇中的歌隊，《西南民族大學學報》，24卷第6期，頁145。

<sup>92</sup> 李道增，《西方戲劇 劇場史》上冊，頁14。

黑格爾認為合唱隊在希臘悲劇裡的實體性地位是應該被強調的，合唱隊的作用可以和神殿四周的神像相比擬，神像是神殿所奉祀之神的精神性象徵，而合唱隊則是希臘悲劇演出時不可或缺的精神性背景。合唱隊在希臘悲劇裡代表一種旁觀的實體性力量，它雖然退居於舞台的邊緣，僅僅以陪襯英雄人物的型態出現，但是它所代表的實體性力量就像是一個冷眼旁觀世事的神，悲劇人物的一舉一動及往後的命運發展都要受到祂的評斷及檢驗。由於近代悲劇的動作情節不在停留於實體的基礎上，而是以主體的意志和性格以及外在的偶然事件和環境為基礎，因此近代悲劇再也不需要以合唱隊作為戲劇情節發展的背景。黑格爾提到，合唱隊的起源要追溯到酒神的祭典，在酒神的祭典中，合唱隊的歌唱是最主要的項目，到後來才加入一個敘述者，在中途打斷合唱隊的歌唱來敘述情節。這種敘述者的身份經由演變，後來才提升為正式發出動作的人物。到了希臘悲劇的繁盛時期，合唱隊之所以還保留下來，不是因為對宗教節慶和酒神祭典表示崇敬，而是因為合唱隊本身就是動作情節的一部份，所以合唱隊才會越加發展，形式也變得越加優美。然而，隨著希臘悲劇的衰頹，合唱隊也隨之沒落，它變成不是戲劇整體中的一部份，而淪落為一種可有可無的裝飾品。黑格爾認為合唱隊不適用於浪漫型悲劇最主要的原因是，浪漫型悲劇不是起源於合唱，而且也因為浪漫型悲劇和希臘悲劇各自有不同的內容，因此在近代悲劇中，任何沿用合唱隊的嘗試都終告失敗。甚至像最古老的浪漫型戲劇，例如中世紀的奇蹟劇(mystery-plays)<sup>93</sup>、道德劇(moralities)以及滑稽劇(farces)等，並不表現原始希臘悲劇意義上的動作，也不表現世俗生活和神性中未經分裂的單純意識現象。合唱隊也不適用於騎士制度和君主專制時代，因為當時的人們處於服從的地位，身為一個公民，只有在牽涉到自身的禍福利益時，才會挺身涉入動作當中。大致來說，合唱隊無法適用於個人情慾目的和性格，或是陰謀詭計的策劃等題材。(參見 *Aesthetics*, 1212)

另外，就悲劇的劇場表演形式來看，合唱隊除了是戲劇演出的一部份之外，他們與台下的觀眾及舞台上的英雄人物都維持著一定的互動關係。一方面，合唱隊是站在旁觀者的角度來檢驗悲劇英雄的一舉一動，合唱隊雖然沒有發出任何動作，但是透過合唱隊時而讚嘆、時而震驚、時而哀傷的歌詠吟唱聲中，觀眾可以強烈地感受到悲劇英雄內心所潛藏的豐沛情感。另一方面，合唱隊又代表著普通人民，而台下的觀眾就是人民，觀眾可以從合唱隊的反應裡看到自己的行為舉止。換言之，合唱隊的演出就等同於觀眾心理反應的投射，觀眾透過合唱隊使自己成為戲劇演出的一部份，在欣賞戲劇的同時，觀眾自己既是表演者又是旁觀者，既是悲劇的投入者又是疏離者。因此，合唱隊雖然不必如同英雄人物那般實際參與行動，左右整個悲劇情節的進展，但卻也是戲劇表現中的重要一環，合唱隊把觀眾和悲劇英雄連結起來了。因為合唱隊所代表的正是希臘人民的普遍心聲，並且作為觀眾自我投射的對象，所以隨著倫理實體的分裂拆解，代表普遍實

---

<sup>93</sup> 奇蹟劇起源於基督教，主題都是基督和聖徒的奇蹟。見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第三卷下冊，頁 305，註 1。

體的合唱隊也就此消失了。直到諸神沒落的黃昏時代來臨，希臘悲劇於是註定走上衰亡的道路<sup>94</sup>。

## (二) 發出動作的個別人物

與合唱隊相對立的另一個倫理力量的形式，即是發出動作、進而引發衝突的個別人物。如同之前黑格爾一再強調的，在希臘悲劇裡，衝突的根源來自於某一個具有辯護理由的倫理力量，而不是某些由惡意、罪行、卑劣行徑等所引起的單純災禍。由於抽象的罪惡本身既無真實性，也不能引起人們的興趣，因此近代的犯罪形式，例如庸碌的、或者是所謂的「道德高尚」(morally noble)的罪犯，以及他們關於命運的空洞言談在希臘悲劇裡是很少見的。同樣少見的是依據個人的私趣和性格或其他情慾(如統治慾、貪婪、榮譽)等因素去做出的行動和抉擇，因為這類動機的辯護理由只有在個別人物的特殊性格和私人傾向當中才找得到(參見 *Aesthetics*, 1212-1213)。然而，在希臘悲劇裡，個別人物之行動所依據的倫理力量本身即是普遍的、合理的，因此它的辯護理由存在其本質當中，自然而然顯現出來，不假外求。悲劇人物行動中所依據的合理的倫理力量之所以會造成衝突，主要是因為由多種普遍的倫理力量所凝聚的統一倫理實體，一旦進入到現實世界成為悲劇人物的情致時，就勢必發生自身的分化與對立。每一個具體的悲劇人物(或悲劇性格)就其自身的性質來說，都只是作為一種個別倫理力量的體現者，因此根據這種個別的、單一倫理力量而發出動作的人物，就必然因為過份執著於片面的情致而與另一個維護其他倫理力量的個別人物產生衝突。

這種由各自代表不同倫理力量的個別人物所造成的衝突是希臘悲劇動作的主要內容。黑格爾認為在所有的希臘悲劇作家當中，索福克利斯是繼埃斯庫羅斯之後處理城邦和家庭之間的倫理衝突最成功的人。城邦和家庭是悲劇所描述的兩股最純粹的力量，一旦行動者為了維護某一方面的倫理力量而破壞了這兩股力量之間的和諧一致，即會立刻造成悲劇性的衝突。例如埃斯庫羅斯的《七雄攻城之戰》(*Seven against Thebes*)<sup>95</sup>，及索福克利斯的《安提歌妮》就是描述城邦和家庭兩股倫理力量之間衝突的代表作品。以《安提歌妮》為例，安提歌妮因為只尊重家庭骨肉關係和冥府之神，而克里翁卻只尊重統治城邦公眾生活和社會幸福的天神宙斯，因此兩人才會產生矛盾、互相衝突。在埃斯庫羅斯的《阿伽門農》裡，也有家庭和城邦的類似衝突：阿伽門農作為一個國王和軍隊的統帥，為了希臘人

<sup>94</sup> 參見張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁362-363。

<sup>95</sup> 《七雄攻城之戰》是《伊底帕斯王》故事的延續，劇情描述伊底帕斯死後，伊底帕斯的兩個兒子共同掌理底比斯，然而卻互有權謀，各自都想獨攬大權的兄弟鬩牆故事。此劇相當於《安提歌妮》的序曲，當安提歌妮的哥哥得民心之助之後，於是將弟弟驅逐。待他投奔到阿果斯(Argos)之時，便領軍攻回底比斯城，興起「七雄攻城之戰」。最後，底比斯城雖然勝利，但兄弟兩人卻雙雙戰死沙場，終由克里翁繼承王位。因此，克里翁上任所要處理的第一個問題即是如何處置兩兄弟遺體的棘手難題。克里翁下令不准安葬叛將的舉動也因而揭開《安提歌妮》悲慘故事結局的序幕。

的利益遠征特洛伊城，而犧牲了自己的女兒，也因此破壞了和妻女之間的親屬愛；克麗婷妮特拉作為阿伽門農的妻子和被犧牲女兒的母親，為了維護家庭關係，於是設計了一場陰謀暗殺，把剛回家的丈夫殺死，替女兒報仇；而國王的兒子奧瑞思提斯雖然尊重自己的母親，然而為了維護父親和國王的權力，不得不親手殺了生育自己的母親。黑格爾認為這類的主題是希臘悲劇實體性衝突的最佳代表，諸如此類因維護某一倫理力量而產生衝突的悲劇類型，無論對於任何一個時代或任何民族都能發生同樣的效力，這類型的悲劇最能令觀者動容，且最容易激起藝術上的同情。（參見 *Aesthetics*, 1213）

另一種希臘悲劇的衝突是偏於形式方面的，希臘悲劇家特別喜歡用伊底帕斯的命運來描述這類型的衝突。以索福克利斯所遺留下來的《伊底帕斯王》(*Oedipus Tyrannus*)和《伊底帕斯在柯洛諾斯》(*Oedipus at Colonus*)這兩部悲劇為例，這兩部悲劇所談論的主題是人憑清醒的意識和自覺的意志所做出來的事，以及不是憑意志和自覺、而是由神旨的決定所做出來的事這兩者的衝突。它們最大的衝突點就在於雙方都有辯護的理由：伊底帕斯弑父娶母，並且在亂倫的婚姻關係中生下了兒女，但是他不是出於自覺和意志才陷入這樣的深的罪孽之中。按照近代人較深刻的意識來判斷，既然這種罪行不是出自於自己的意圖，而且是在毫不知情的狀況下才做出來的，因此這樣的罪行不應由當事人自己負責；但是根據希臘人的看法，個人要為自己的所作所為負責，主體的自我意識和客觀存在的事物是不能一分為二的（參見 *Aesthetics*, 1213-1214）。於是，伊底帕斯在不自覺與自覺自己犯下罪行之後所產生的衝突，就成為了希臘悲劇另一種衝突形式的典型。

從以上悲劇人物為了維護某一片面的倫理力量而與他人發生衝突的情況下，黑格爾提出悲劇人物既是無罪又是有罪的看法。黑格爾不贊同以善惡作為判準，然後以善有善報、惡有惡報這樣簡單的因果報應來安排悲劇人物結局的方法。他認為悲劇英雄既是無罪又是有罪的，說悲劇英雄是無罪的是因為，在有選擇性的情況下，任意地選擇做某一件事，才算有罪，但是悲劇英雄卻只根據自己的情致行動，這種行動因為有倫理力量作為後盾，所以他們在做出任一行動時就沒有猶豫和選擇的餘地。既然悲劇英雄在行動時毫無猶豫及選擇的餘地，且其行動的動機也是合理的、必然的，那麼他們的所有作為也就視同為無罪。黑格爾提到：

偉大人物的性格力量在於他們不做任何抉擇，而是自始至終都是他們所希望和想要成為的那種人。他們本來是怎樣的人，就是怎樣的人，而且永遠如此，這也正是他們的偉大之處。動作方面的軟弱在於主體和對象之間的分裂，在這樣的情況下，性格、意志和目的不能發展成一個絕對完整的統一體。一個人的靈魂當中如果沒有一個確定的目的存活著，並且作為個性中的實體以及推動整個意志的情致和力量的話，那麼這個人就會優柔寡斷、猶豫不決，並

且隨意地做出決定。這種搖擺不定的性格在希臘悲劇的人物當中是看不見的，因為主體和他所要追求的客體之間是結為一體的。(Aesthetics, 1214)

悲劇人物的性格必須具有某種堅定性，就如同在第一章裡曾經提到過的，理想的人物性格裡必須具有一個始終一致、忠於自己的情致，這個情致是悲劇人物行動的推動力量，也正是因為受到情致的驅使，悲劇人物才一步步走向毀滅性的、罪惡的多舛命運。由於悲劇英雄只依據自己性格裡的某一情致而行動，因此這種行動必然將苦痛與災難帶給與之對立的一方。於是，從這個角度來看，悲劇英雄所做的行動就應當視為是有罪的；然而，從另一個角度來看，悲劇英雄雖然犯下罪行，但因為他們不推卸責任，且勇於對自己的罪行負責，所以犯下罪行對於悲劇英雄來說反而是一種榮耀。在黑格爾看來，「如果說他們的所作所為是無辜的，這對偉大的悲劇英雄來說反而是一種屈辱，因為犯下罪行才是真正光榮的行為」(Aesthetics, 1215)。從悲劇英雄勇於面對自己的罪行且無懼於面對任何後果的態度上，就足以反映出其人格上的崇高性。黑格爾認為悲劇英雄讓我們讚賞的正是這種堅定性格和本質性的「情致」之間的協調一致，而不是主體的苦難之類會引起同情與憐憫的(非實體性的)因素。

雖然悲劇人物各執一詞的結果會引發劇烈的衝突，但是最終悲劇的結局只有一條出路：那就是各自具有辯護理由、互相衝突的雙方，他們的辯護理由保持住了，但是引起衝突鬥爭的片面性卻消失了，而內在的、未經分裂的和諧，又回復了合唱隊所代表的歌詠神性榮耀的世界情況。依黑格爾的看法，唯有當衝突的情況和緩消解了，悲劇的最終結局才不會是苦難和煎熬，而是精神的安慰，因為在這樣的結局裡，悲劇人物所必然承受的遭遇才顯現為絕對理性，而我們最初被悲劇英雄的命運所翻攪的心情，最終才能真正達到倫理上的平靜，回復和諧的狀態。黑格爾認為悲劇人物在劇終所遭逢的結局不是一種盲目的、不可理解的宿命安排，也不是一種懲惡揚善的道德審判，而是一種合理的必然結果。黑格爾說：「這裡的問題不在於主體對善惡的反思，而在衝突如果已經完全發展了，人們就會認識到互相鬥爭的兩種力量獲得肯定的和解，雙方還保持住原有的價值或效力」(Aesthetics, 1215-1216)。由此可知，黑格爾所謂的合理的必然性和盲目的宿命觀點不同，兩者的相異之處就在於盲目的宿命觀只會將悲劇人物帶向未知的、具有毀滅性的結局，並且讓無辜的人受害，於是這種非理性的強制力量非但不能讓觀眾的悲痛心情得到平復，反而會造成觀眾的反感及憤怒。反之，合理的必然性則顯示出在個別的神和人之上，還有一種至高無上的權利，它不允許任何片面的、孤立的力量造成衝突的局面，並且讓衝突的情況僵持不下、繼續存在。隨著戲劇終了時衝突情況的落幕以及倫理實體的復歸完整統一，觀眾受到悲劇情節衝擊的心情也能隨之緩和而獲得抒解。

### 三、希臘悲劇的結局 和解

雖然衝突是故事情節當中最具戲劇張力之處，但是衝突的狀況卻不能持續僵持下去，而必須獲得解決。因此悲劇以衝突為起點，卻必須以和解作為收尾。悲劇靠著和解化解衝突，重新讓分裂的倫理實體回復統一平靜的狀態。

黑格爾認為悲劇的和解方式和史詩的和解方式有所不同。以荷馬史詩裡的主角為例，阿基里斯和奧狄修斯兩人都理所當然地各自達成了目的，但是他們並不受到好運的眷顧，反而在有限的生命中嚐盡了各種苦果，遭遇許多艱難、損失和犧牲，並且都為有限的生命付出代價。在史詩裡，司命女神(Nemesis)的威力顯現在特洛伊城的毀滅與史詩英雄的命運當中。但是司命女神所體現的只是一種古老的正義觀念，祂讓高高在上的英雄遭遇苦難，並且用災禍來恢復禍與福的平衡；祂用這樣的方式來影響有限世界，而沒有更深一層的倫理正義含意。這就是史詩在人世中所顯現的正義，只通過單純的平衡來達到和解。然而悲劇更深刻意義的和解卻是一些明確的倫理實體力量擺脫衝突對立所達到的真正和諧（參見 *Aesthetics*, 1216-1217）。悲劇的和諧一致可通過許多方式來達成，而主要的和解方式有三種：

第一種方式是通過個別人物的毀滅來達成和解，這是因為當倫理力量具體化為某一人物的情致時，這片面的情致就變成此一人物的唯一情致，並且和他的生命合而為一，密不可分。所以當片面的情致遭到否定時，受到這個情致推動的個別人物也必將毀滅。於是，我們可以說，片面性的「情致」是造成衝突的真正基礎，而化解衝突的唯一方式就是把此一片面的情致否定掉<sup>96</sup>，如此才能讓倫理實體回復完整、統一的狀態。黑格爾認為這樣的發展方式在下列的情況下最為完備：當作為一個整體且具體存在的個別人物，為了維護自己單方面的(受單一情致推動的)義務(obligations)而與其他人發生衝突時，就因為他們始終忠於自己的情致，因此必然破壞所應尊重的對象(因為對方也同樣在維護自己的義務)。

以安提歌妮為例，她活在克里翁的政權下，她也是伊底帕斯的女兒和海蒙(Haemon, 克里翁的兒子)的未婚妻，所以她應當服從王室的命令；另一方面，作為父親和丈夫的克里翁則應當尊重家庭血緣關係的神聖性，不應該違反骨肉親情的命令。因此當安提歌妮和克里翁違反了存在於他們內在的力量時，他們也同時被這股存有的內在力量所毀滅。安提歌妮在新婚前夕死亡，而克里翁也得到了懲罰，為此喪失了自己的妻兒，付出慘痛的代價（參見 *Aesthetics*, 1217-1218）。黑格爾因此認為，在古今所有的偉大劇作當中，如果就和解(或衝突)的形式而言，《安提歌妮》是這方面最成功、最令人滿意的傑作<sup>97</sup>。

---

<sup>96</sup> 黑格爾所指的是，人類作為一種具體的存在(concretely existent)，在背後同樣都有倫理實體支撐的情況下，個人都有完整的倫理義務要維護，但是推動個人行動的「情致」卻只維護單一的義務，因此，當受到情致推動的個別人物和其他人發生衝突的時候，因為雙方都有各自的義務要維護，兩個單一義務相衝突的結果，就造成兩敗俱傷的局面。

<sup>97</sup> 這句話是黑格爾最受爭議之處，許多人對這句話有很多不同的意見及解讀。但是只要對照黑

但是悲劇的結局也不盡然全都是通過個別人物的毀滅來達成所謂的和解。以埃斯庫羅斯的《復仇女神》(*Eumenides*)<sup>98</sup>為例，在這部悲劇的結尾，奧瑞思提斯和復仇女神雙方都沒有死亡，反而讓奧瑞思提斯免除了懲罰，並且使阿波羅和復仇女神都受到崇敬。從這個決定性的結局當中，我們可以清楚地看見，當希臘的神以個別的人物形象出現並且相互鬥爭時，希臘人是怎樣看待神的，對當時的雅典人來說，神是維護整個倫理生活和諧的力量。因此，當時最高法庭的投票結果，雙方的票數相等；代表整個雅典生命實體的女神，雅典娜，投下了決定性的一票，祂釋放了奧瑞思提斯，但是答應阿波羅和復仇女神雙方都可以設立祭壇，受人禮拜。(參見 *Aesthetics*, 1218)

其次，除了客觀方面的和解之外，化解衝突的方式也可以來自於主體，也就是發出動作的個別人物終於放棄了自己所追求的目的當中的片面性。但是也因為個人放棄了自己的實體性情致，以致於會顯得毫無個性可言，這正是與希臘悲劇中堅定的人物性格形象互相矛盾的部分。在這樣的情況下，個別人物只好聽命於一種更高力量的意見和命令，即使他仍堅持了自己的情致，也因為神力的介入，這樣的頑固意志終會遭到破壞。在這裡，衝突的癥結並沒有化解，而是用一種「機械降神」的方式阻止了衝突，就像《斐羅克特》這部悲劇那樣。(參見 *Aesthetics*, 1218-1219)

最後，黑格爾認為還有一種比外在和解更好的悲劇結局，那就是內在的和解。也因為這種和解方式是出自於主體的性格，所以更接近於近代悲劇所使用的和解方式。最完美的古典悲劇例子，莫過於《伊底帕斯在柯洛諾斯》這部永恆不朽的傑作。伊底帕斯在無意中殺死了自己的父親，取得了底比斯的王位，並且娶了自己的母親。伊底帕斯對這些在不自覺的情況下所犯下的罪行並不感覺到痛苦；但是當他年老之時，從神諭當中抽絲剝繭，終於看清自己的遭遇，才瞭解到自己所犯下的罪行。在解開了自己的身世謎團之後，伊底帕斯和亞當一樣，在踏出樂園的那一刻起，才深深感受到善惡之分，也從此失去了快樂。這位善解謎語的老人弄瞎了自己的雙眼，放棄了王位，離開了底比斯，並且如同被逐出伊甸園的亞當和夏娃一樣，從此過著放逐自己的生活。當這位孤苦無依的老者流浪到柯洛諾斯時，沈痛的心情依舊，他非但不願聽從兒子的請求回到底比斯，反而讓復仇女神陪伴著他。但也因為這麼做，他消除了自己內在的衝突，淨化了自己的心靈，也洗清了曾犯下的罪惡。伊底帕斯在死亡當中重生，他的眼睛不但重見光明，

---

格爾之後有關近代悲劇和希臘悲劇差別的解析時，就會清楚的發現，黑格爾說這句話並不是認為《安提歌妮》是所有悲劇當中最傑出的一部，甚至貶低或忽略近代悲劇的地位，黑格爾除了稱許《安提歌妮》為悲劇最完美的典型之外，也對莎士比亞的悲劇稱讚有加。他之所以會這麼欣賞《安提歌妮》這部悲劇，是因為《安提歌妮》符合了他心目中悲劇衝突最完美的形式，也就是說，衝突不僅僅是出自於主體的私人情慾，像奧賽羅的嫉妒之類的情緒，而是各據有辯護理由的雙方，為了維護片面的倫理義務，不得已才和對方發生衝突。

<sup>98</sup> 和阿波羅相對立，對弑母和侵犯骨肉親情的人施以懲罰的女神。阿波羅曾經為了維護國王和

他也成為了城邦的守護神。這種歷經死亡之後的重生，對於我們或對於他而言，都是一種在他的個性和人格本身中所達成的內在和解。在這裡，有人發現一種基督教色彩，試圖這樣去解釋：伊底帕斯是一個被天神赦免的罪人，他在有限的生命中所遭遇的惡運，都在死亡中獲得了救贖。但是基督教的和解卻是一種靈魂上的革新，靈魂在接受了洗禮之後，獲得了救贖，並且從他在塵世間的所作所為當中超脫了。靈魂將自己的心靈轉化成自身永遠的歸屬(這是精神所能辦到的)，並且用自己在塵世間的個性來贖償自己在塵世間所犯的過錯，然後確信自己處在單純的永恆精神幸福中，不受自己在塵世間所犯過錯的侵襲。至於伊底帕斯的大徹大悟卻不同於基督教的救贖意義，它仍然保留了希臘傳統的觀點，這是意識的一種轉變過程，也就是從倫理力量的鬥爭中回復到倫理力量本身的和諧統一狀態。(參見 *Aesthetics*, 1219-1220)

### 第三節 悲劇快感的來源 黑格爾對亞理斯多德「淨化說」的進一步闡釋

另外，與悲劇和解相關的還有伴隨在和解之後的心靈安慰感受。亞理斯多德在《詩學》裡已經對這樣的情感出處做出明確的回答，他認為悲劇的作用主要在引起憐憫及恐懼等情感，並使這些情感得到淨化<sup>99</sup>。由這個簡短的句子裡可以得知，人們在觀看悲劇之後油然而生的心靈撫慰感受是因為憐憫與恐懼等情感獲得宣洩及淨化的結果。亞理斯多德這個關於悲劇效果的看法也就是其著名的悲劇「淨化」(catharsis)<sup>100</sup>理論的由來。在《修辭學》第二卷的第五章和第八章，亞理斯多德分別談論了「恐懼」和「憐憫」這兩種情感。「憐憫」的定義是：「一種

---

一家之主的尊嚴，唆使奧瑞思提斯殺害自己的母親，因此復仇女神必須對奧瑞思提斯施以懲罰。

<sup>99</sup> 參見亞理斯多德著，羅念生譯，《詩學》，頁 16。

<sup>100</sup> catharsis 是一個很古老的概念，最早可能和希臘的神話和宗教有關，亞理斯多德在《創作論》第十七章中曾經提到，在尤里庇狄斯的《伊菲琪妮雅在陶芮斯》一劇中，奧瑞思提斯因殺母而發瘋，又因舉行 catharsis 禮而得救。因此，這裡的 catharsis 解釋為「淨罪」。埃斯庫羅斯的《復仇女神》也敘述同樣的故事，由此看來，「淨罪」可能和「復仇女神」的觀念有關：復仇女神可視為罪犯良心譴責的化身，希臘人認為懺悔和舉行宗教上的「淨罪禮」可以使犯罪者免除復仇女神的責罰。一旦犯罪者心有悔意時，復仇女神(Erinyes)就會轉化成為善良的女神(Eumenides)。復仇女神的形象出現在埃斯庫羅斯的《復仇女神》、索福克利的《伊底帕斯在柯洛諾斯》、尤里庇狄斯的《奧瑞思提斯》這三部悲劇中，此三部悲劇反映了復仇女神轉化為善良女神的「淨罪」觀念。更廣泛地說，catharsis 一詞與希臘的宗教有關，尤其是受到了畢達哥拉斯及其學派的影響，這個學派以其「宗教」、「哲學」、「音樂」、「科學」(包括「數學」和「醫學」)著名，因此 catharsis 所影響的層面就擴及到這些領域上，也就是說，catharsis 滲透到各個領域並獲得相關而不同的含意。宗教上的 catharsis 可以使有罪的靈魂得到「淨罪」，而醫學上的 catharsis 則可以將身體中過剩的東西排出體外，於是 catharsis 在醫學上便稱之為「清瀉」或「宣洩」。另外，catharsis 有兩個主要的譯法：即「淨化」(purgation)和「純化」(purification)，上述的「清瀉」即是「淨化」之意，這是放在醫學(「宣洩」)或宗教(「淨罪」)上來理解。但 catharsis 若解釋為「純化」(purification)則是指倫理學(「教化」或「教養」)上的中庸之道。參見張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎 悲劇詮釋與世界觀哲學》，頁 57-58 與頁 64。

由於落在不應當受害的人身上的『毀滅性的』或引起『痛苦的』、想來很快就會落到自己身上或親友身上的禍害所引起的『痛苦的情緒』。<sup>101</sup> 由此可知，憐憫是一種痛苦的情感，任何使人感到「痛苦」而又具有「毀滅性」的禍害、任何致命的災難、任何出於偶然的重大不幸，都能引起人的「憐憫之情」。亞理斯多德認為會讓人油然而生起憐憫之情的原因除了是感受到各種形式的死亡、肉體上的折磨和傷害之外，還必須和自己或親友連結(或聯想)在一起才有可能產生。

至於「恐懼」的定義則是：「一種由於想像有足以導致『毀滅的』或『痛苦的』、『迫近眉睫的』禍害而引起的痛苦或不安的情緒。」<sup>102</sup> 「恐懼」與「憐憫」的主要差別就在於：「恐懼」不像「憐憫」只是「認為」或「想像」災難就要在自己或親友身上發生，而是「近在眼前」、「迫近眉睫的」禍害即將發生<sup>103</sup>。

黑格爾對於憐憫與恐懼這兩種情緒，有不同於亞理斯多德的詮釋方式。黑格爾認為如果按照亞理斯多德對悲劇所做的定義，很容易讓人產生誤解，而誤以為能夠引起憐憫及恐懼等情感的悲劇，才是好的藝術作品。但是，對於黑格爾來說，「藝術作品最主要的任務在於呈現符合理性(reason)和精神真理(spiritual truth)的事物」(Aesthetics, 1197)。如果改用這樣的判準來看待藝術作品的話，就必須把注意力放在不同的方向，而不是專注於哀憐和恐懼這類單純的情感上。真正能產生淨化效果的，並不是憐憫和恐懼等情感，而是符合理性和精神真理的藝術內容。

在黑格爾看來，能讓人感到恐懼的原因有兩個，一個是有限和外在的事物，另一個則是「絕對者」(Absolute)的力量。黑格爾認為真正讓人感到恐懼的不是有限事物和外在力量的脅迫，而是倫理秩序的力量。這股力量是人的自由理性中的一種規定，同時也是永恆和不可侵犯的，人若是違反這股力量，就如同違反自身一樣。憐憫也和恐懼一樣，讓人心生憐憫之情的對象也有兩個。第一種是對於他人遭遇不幸或承受苦難時所產生的憐憫之情，這是一種有限且負面的一般情感，尤其在婦人身上特別常見。依照黑格爾的看法，如果只著重於這種負面消極的情感，著重於悲劇人物的苦難，那麼就只有貶低悲劇英雄的意味。真正的憐憫應當是對受難者所持的倫理正義的同情，也就是在受難者身上所呈現的、那種正面的、具有實體性因素的同情感受。當然這種感受是乞丐或惡棍所不能引起的。因此，如果悲劇人物違反了倫理秩序的力量，而在我們身上引起對於倫理力量的恐懼之情，那麼在這個悲劇人物身上，也必然有善和美好的品質，因為只有本質上的良善才能真正打動人們高尚心靈的深處。總之，黑格爾在此所強調的是，我們不能把對於悲傷故事或者是不幸遭遇所產生的同情和悲劇所引起的感受混為一談。因為這種因悲傷故事或單純的災難所產生的滿足感和悲劇所引起的感受大

<sup>101</sup> 亞理斯多德著，羅念生譯，《修辭學》，1385b，頁 89。

<sup>102</sup> 亞理斯多德著，羅念生譯，《修辭學》，1382a，頁 81。

<sup>103</sup> 參見張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎——悲劇詮釋與世界觀哲學》，頁 60-61。

不相同，原因在於單純的災禍不是由受難者本身的過錯所引起，而只是由外在的偶然和自然環境的一連串巧合所致，例如疾病、財產損失、死亡之類的災禍，突如其來地降臨在受難者身上。人們在面對這種災禍的時候，只會單純地產生一股急於救援的慾望，如果無法給予救援，如此殘酷的災難景象，只會讓人痛心而已。  
(參見 *Aesthetics*, 1197-1198)

真正的悲劇苦難對於黑格爾來說，它是由悲劇人物本身既有辯護理由，又同時是有罪過的行動所招致的後果。人們會對悲劇苦難心生同情，一方面是因為苦難是由悲劇人物本身所引起的，另一方面是對於永恆正義(eternal justice)勝利後所產生的調和感覺。因此，黑格爾認為在悲劇單純的哀憐和恐懼等情感之上，還有一種和解的感受。這是悲劇在最終結局揭示永恆正義力量所引起的，永恆正義憑藉著本身的絕對力量，凌駕了片面的目的和情慾之相對合理性(relative justification)，因為永恆正義不能忍受這些在本質上保持和諧的倫理力量有衝突或對立的情況發生，甚至不允許這種衝突的情況獲得永久性的真理並且實現在現實世界當中 (參見 *Aesthetics*, 1198)。

換言之，在黑格爾看來，悲劇之所以令人產生恐懼與憐憫之情是因為人們在觀看悲劇的同時，感受到了永恆正義所彰顯出來的威力，這個絕對力量是左右悲劇人物命運的關鍵，悲劇人物若是違反了它，就等於自取毀滅。因此，人們的恐懼來自於永恆正義在劇終時所呈現出來的效力，因為它不能容許代表片面倫理力量的悲劇人物保持住他們的合理性，所以永恆正義必須讓這些悲劇人物滅亡或者放棄他們所堅持的目的；而憐憫也是根源於此，人們因為親眼目睹了悲劇人物的毀滅，因此對持有辯護理由之悲劇人物的受難或滅亡自然會產生同情的感受。此外，黑格爾還強調一點，在戲劇終了時，由於代表絕對力量的永恆正義讓戲劇衝突的情況趨於和解，因此悲劇所透露出來的才不僅僅是深沈的悲痛，反而在憐憫與恐懼的情感之上還存有撫慰心靈的和解感受。

## 第四章 近代悲劇的主體性因素

在上一章裡曾談論到，希臘悲劇的內容主要集中在影響悲劇人物行動的實體性因素上，而悲劇衝突則起因於各種控制人類生命、不同倫理力量的相互抵觸，或者是主宰人類心靈、不同神性之間的鬥爭；至於觀看悲劇之後的心靈撫慰感受則來自於倫理實體經分裂後重新獲得統一的結果。因此，可以想見的是，在希臘悲劇裡，一些關於人物心境和性格的細節就不會詳加敘述，甚至於某些特殊、複雜的情節和個別人物的命運也不在希臘悲劇的描述範圍之內。這些近代戲劇所關心的主題都不是希臘悲劇描述的重點。

近代戲劇的內容由於已從普遍的實體性轉移到個別的主體性身上，因而近代戲劇的描述重點則放在私人的情慾以及個人的命運，或者是在特殊情況下所展現的人物性格等細節上。換言之，近代戲劇在內容上著重於人物性格的刻畫，在情節的構思上也特別重視人物內心世界的描繪，以及外在環境、偶然事件等複雜因素的鋪陳。在近代戲劇裡，影響劇中人物行動的因素已不再單純，情節也變得更加錯綜複雜。

因此在這一章裡，首先將從蘇格拉底之死出發，論述近代悲劇所著重的主體性因素崛起之過程，然後再論及近代悲劇的特色以及近代悲劇與希臘悲劇的相異之處。

### 第一節 蘇格拉底之死與近代主體性的崛起

蘇格拉底因為背負著「否定城邦公認的神、引進新神以及腐蝕青年」<sup>104</sup> 這兩項罪名，因而遭受控訴被判處死刑。對於黑格爾來說，蘇格拉底之死與悲劇英雄的犧牲並無二致，兩者同樣都是與希臘倫理實體相衝撞之後的必然結果。蘇格拉底之死除了是悲劇式的從容就義外，同時也標誌著一股新興的主體意識正在崛起。

黑格爾在《精神現象學》裡是將「倫理實體」放在「實體的精神：倫理」這個環節來討論的。「實體的精神：倫理」是古希臘個體性崛起之前的倫理精神，希臘人雖然取得了個體性的自由，但是他們實際上的生活卻無法脫離城邦，希臘人和城邦有著直接性的存在關係<sup>105</sup>。換言之，希臘人的整個倫理生活，無論是法律乃至於風俗習慣都依存於龐大的城邦體制下。對於希臘人而言，城邦不但是個人榮辱與共的生命共同體，個體的所有作為也都要依循城邦實體的律則。在城邦

<sup>104</sup> 張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎——悲劇詮釋與世界觀哲學》，頁 85。

<sup>105</sup> 參見張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎——悲劇詮釋與世界觀哲學》，頁 79。

的屏障之下，個體的反思能力因而遮蔽了；個人一味服從城邦律則的結果，反而忽略了主體意識的存在。雖然我們在第一章裡曾經論及，悲劇必須在個體具有獨立自主性的時代裡才能完成，但是在此所指涉的「個體的獨立自主性」是一種「非反思」的主體性。依照黑格爾的說法，「史詩英雄是具個體性的普遍者，或普遍性的個體物，他是一種『無意識』的主體性，換言之，亦即是非反思的主體性，因為史詩英雄本身是處在一種堅硬『倫理實體』的世界之中，他的破壞行動是基於他的『任意』，而非真正的主體的反思。」<sup>106</sup>

由於倫理在希臘的城邦時期只是一種「在己」(潛藏)的普遍性，因此作為個體性的希臘人尚未「意識到」它的存在，倫理也尚未經過主體的「反思」而進入到「道德」的階段<sup>107</sup>。直到智者(Sophists)<sup>108</sup>以破壞者的身份來質疑希臘倫理的傳統時，希臘穩固的倫理實體基礎才面臨了受到拆解的命運。智者派的哲學家鼓吹主觀主義和相對主義，他們的根本出發點是肯定和強調感覺以及知識的主觀性和相對性。在蘇格拉底之前，智者早已預見：希臘的倫理性基礎(即城邦的倫理，包括政治、宗教、法律等)都是易變的、相對的，一切事物都取決於人，因人而異，沒有什麼永恆、絕對、純然客觀的存在<sup>109</sup>。因此，普洛泰戈拉斯有一句名言：「人是萬物的尺度，是存在者存在的尺度，也是不存在者不存在的尺度。」<sup>110</sup> 在智者的眼中，沒有所謂絕對客觀的準則，也沒有恆常不變的真理，所有事物的標準都倚賴人的主觀判斷而定。智者在此所挑戰的正是希臘人對於傳統倫理實體堅定不移的信念，無論是約定俗成的習俗，或是奉行已久的律法，這些希臘人習以為常、不容置疑的律則在智者面前都產生了動搖，所有恆常不變的法則在智者那裡也都破壞殆盡。

蘇格拉底是繼智者之後向希臘倫理傳統提出質疑的人。蘇格拉底和智者一樣，從「人是萬物的尺度」此一原則出發，但是蘇格拉底和智者的思想卻略微不同。蘇格拉底「並不只是宣布：人是萬物的尺度；而是宣布：作為思維者的人是萬物的尺度」<sup>111</sup>。雖然智者和蘇格拉底同樣以主體作為判斷事物的依據，然而在

<sup>106</sup> 張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎——悲劇詮釋與世界觀哲學》，頁 81。

<sup>107</sup> 在黑格爾的哲學裡，「倫理」不同於「道德」，是人類生活裡直接的實存：人一生下來，就活在倫理實體裡，過著倫理的生活。我們既無從追溯人類歷史尚無倫理性的所謂的「自然狀態」，因而也無所謂「建立」倫理的實體。倫理因為具有這樣的直接性，所以生活於其間的人們反而很難覺察到它；人們一旦對它有所覺察，他就已經進到具有反省性，因而是間接性的「道德」的範疇裡——道德之為道德，正在於其為個體所反省，因而充滿了主體的自覺。見楊植勝，《黑格爾精神現象學裡倫理實體的導出》，頁 iv。

<sup>108</sup> 西元前五世紀中葉，隨著希臘奴隸民主制的繁榮，在雅典等城邦出現了一批以傳授知識和演辯術為業的哲學家，哲學史上稱他們為智者派，又稱詭辯派。其主要代表人物有普洛泰戈拉斯(Protagoras, 西元前約 481-411 年)和高爾吉亞(Gorgias, 西元前約 483-375 年)等人。參見李醒塵，《西方美學史教程》，頁 13。

<sup>109</sup> 參見李醒塵，《西方美學史教程》，頁 13。

<sup>110</sup> Plato, *Theaetetus*, 152a.

<sup>111</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 67。

智者那裡，以主體作為萬物尺度的思想充滿懷疑主義和相對主義的印記。由於一切的事物端賴個人的主觀思想而定，因此智者不相信客觀性的標準，而只承認相對性的準則。智者和蘇格拉底在思想上最大的不同點就在於：智者否定普遍性的客觀真理，他們以主觀的相對主義拆解了古希臘的倫理基礎，對於希臘人一向奉為主臬的倫理傳統予以推翻、破壞；而蘇格拉底雖然也對希臘人普遍崇尚的倫理傳統提出質疑，但是他卻在毀壞了希臘的倫理基礎之後，又重新建立了一套衡量事物的準則，也就是以思想性的主體取代了普遍性的實體原則。

根據黑格爾的看法，在蘇格拉底喚醒主體意識之前，希臘人是缺乏主觀自由的。由於希臘人崇敬希臘諸神，因此每當他們有重大事項必須商議時都要請示神諭。關於希臘人凡事都要請益於神諭一事，黑格爾提到：

人民並不是決定者，主體並不能自己作出決定，而是讓另一個外在的東西給自己決定；只要在一個地方人還不知道自己的內心是如此獨立、如此自由的，還不知道只消自己作出決定，那個地方神諭就是必要的，這是因為缺乏主觀自由。<sup>112</sup>

在黑格爾看來，傳統的希臘倫理精神尚未進入到道德的層面，依照黑格爾的說法也就是人還沒有達到自己進行反思、自己對自己作出規定的境地；我們所謂良知也還未出現的階段<sup>113</sup>。希臘人於此階段只依從神的旨意或特定的律法行事，而不是從個人的主觀意識出發作出決定。直到蘇格拉底以主體的自我意識及思想來代替神諭，即將「神諭」轉變成「人諭」時，希臘的倫理精神才真正進入到道德反思的階段，希臘人於此時也才真正意識到主觀自由的存在。黑格爾說到：

蘇格拉底的原則造成了整個世界史的改變，這個改變的轉捩點便是：個人精神的證明代替了神諭，主體自己來從事決定。<sup>114</sup>

黑格爾認為在蘇格拉底時代，「人們要求通過思想來決定種種關係，而不僅僅通過神諭，或通過習俗、熱忱和一時的情感，這種反思的要求在希臘似乎已經覺醒了」<sup>115</sup>，由此可知，蘇格拉底是以主體的反思方式對希臘的倫理傳統進行革新的。古希臘的倫理性有其不變的、恆常的維繫力量，希臘人透過傳統將固著於城邦生活的倫理實體不斷傳承，他們從不思考倫理的原由始末，正如索福克利斯借安提歌妮之口所說的，「諸神的永恆的法律，無人知其來自何處」<sup>116</sup>。但是在經過智者時期的懷疑主義和相對主義之後，希臘人格守神聖倫理律則的傳統思

<sup>112</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 88。

<sup>113</sup> 參見黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 88。

<sup>114</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 91。

<sup>115</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 9。

<sup>116</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 41。

想已受到衝擊，如從前「神是萬物的尺度」的看法也都受到質疑。在蘇格拉底宣告「作為思維者的人是萬物的尺度」之時，一向認為諸神才是至高無上統治力量的希臘人，現在則透過「反思」，建立起新的道德準則。

綜上所述，黑格爾是以蘇格拉底為希臘精神轉變的臨界點，智者拆解了倫理實體的穩定基礎，而蘇格拉底則重新建構了以主體意識為準繩的「道德」原則。希臘精神到了蘇格拉底的時代，已由普遍性的倫理轉變成主體性的道德階段。黑格爾認為所謂的「道德」就是「主體由自己自由地建立起善、倫理、公正等規定，蘇格拉底以前的雅典人，是倫理的人，而不是道德的人；他們曾經作了對他們的情況是合理的事，卻未曾反思到、不認識他們是優秀的人。道德將反思與倫理結合，它要去認識這是善的，那是不善的。倫理是素樸的，與反思相結合的倫理才是道德」<sup>117</sup>。由此可知，蘇格拉底喚醒了希臘人的倫理意識，並且使希臘人意識到在自己的思想中還擁有善和真亦即擁有產生道德行為和認識真理的潛心力<sup>118</sup>。自此而後，希臘人認為理所當然的倫理律則已不再具有亙古恆常的效力，因為希臘人已經開始經由反思去思考傳統倫理的正當性了。然而，希臘精神如此的轉變卻造成蘇格拉底的道德主體和雅典城邦傳統倫理實體之間的衝突。黑格爾認為這新舊兩者之間的衝突也正是蘇格拉底被判處死刑的最主要原因。依照黑格爾的看法，倫理實體與城邦政治是一體的兩面，現在蘇格拉底的新原則既然與倫理實體相互抵觸，它勢必也將與城邦本身為敵。因為希臘城邦的神不僅是構成城邦宗教的實質，而且更是構成城邦政治律法的來源，所以蘇格拉底的新神(主體自我意識的覺醒)也就自然而然與城邦政治相互對立，它不僅要毀滅舊神，而且還要毀滅城邦政治<sup>119</sup>。黑格爾是這樣來解釋蘇格拉底獲判死刑的原因的：

雅典人民的精神本身、它的法制、它的整個生活，是建立在倫理上面，建立在宗教上面，建立在一種自在自為的、固定的、堅固的東西上面。蘇格拉底現在把真理放在內在意識的決定裡面；他拿這個原則教人，使這個原則進入生活之中。因此他與雅典人民所認為的公正和真理發生對立；因此他是有理由被控告的<sup>120</sup>

依照黑格爾的看法，雅典人民的生活都建立在堅固的倫理實體上，然而蘇格拉底卻以精神的更高原則——主體性的反思——去挑戰雅典人民慣常使用的原則，可想而知，蘇格拉底以敵意的、破壞的姿態所提出的原則著實不能為雅典人民所接受。雖然蘇格拉底以先知者的姿態預告新時代精神的來臨，但是這種否決現存律法的破壞行為卻徹底傷害了雅典人民原本的精神和倫理生活；也因為如此，蘇格

<sup>117</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 42-43。

<sup>118</sup> 參見黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 66。

<sup>119</sup> 參見張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎——悲劇詮釋與世界觀哲學》，頁 91。

<sup>120</sup> 黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 92。

拉底的這種具破壞性的行為註定要遭受懲罰，而終至被處以死刑。

不過蘇格拉底除了代表一股反對舊傳統的勢力之外，他的反對行為也和雅典人民一樣同樣具有「法」的權利。換言之，無論是雅典人民所堅持的倫理實體或是蘇格拉底所提倡的主體意識都同樣具有法權來支持他們的行動，兩者的行為都是同樣合法的。只是在具有反思的自我意識中，傳統的習俗和法律都受到破壞，所以雅典人民為了彰顯普遍實體的力量，才對蘇格拉底做出反擊。蘇格拉底以個人的力量與普遍的實體相對抗的結果，最後也終將以悲劇性的毀滅作為結束。黑格爾認為，蘇格拉底的遭遇是高度悲劇性的，因為在真正的悲劇性事件中必須有兩個合法的倫理力量相互衝突，而蘇格拉底的遭遇就是如此<sup>121</sup>。所以希臘悲劇藉由蘇格拉底之死而表現出來，在這齣由蘇格拉底和雅典人所共同上演的悲劇裡，有兩種力量在相互對抗，一種力量是神聖的法律，也就是素樸的習俗，亦即與意志相一致的美德、宗教，它要求人們在其法則中自由地、高尚地、合乎倫理地生活；另一種力量則是自我的意識，即主體的自由，也就是理性<sup>122</sup>。總而言之，蘇格拉底的悲劇是由主體的自我意識與希臘的普遍實體之間的衝突所造成的，在時代精神的轉變中，蘇格拉底之死是作為倫理實體轉變成道德反思的催化劑，希臘的倫理實體在這個衝突中崩解了，從此雅典就開始進入到道德主體的時代，以主體性為原則的時代也終於正式來臨。

## 第二節 近代悲劇的特色

在希臘悲劇裡，悲劇動作的內容仍然側重於倫理實體由分裂而後統一的運動過程上，至於有關劇中人物性格和主體方面的刻畫，則是近代悲劇情節的描述重點。近代悲劇的劇情結構從一開始就採取主體性的原則，其內容和主旨也著重於人物主體的性格和情慾等內在方面，因而近代悲劇不同於古典悲劇，只是體現一些個別具體化的倫理力量。在近代悲劇裡，動作情節也通過偶然的外在因素將衝突展現出來，並且任由偶然的外在因素去決定悲劇的終了結局。黑格爾認為討論近代悲劇時，須注意三個要點：

- 第一，悲劇人物所要實現的各種目的的本質；
- 第二，悲劇人物本身的性格和他們所面對的衝突；
- 第三，和希臘悲劇不同的結局及和解方式。(Aesthetics, 1223)

### 一、悲劇人物所要實現的各種目的的本質

---

<sup>121</sup> 參見張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎——悲劇詮釋與世界觀哲學》，頁 92。

<sup>122</sup> 參見黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，第二卷，頁 44-45。

黑格爾首先提到：雖然近代悲劇的內容主旨已從實體性的目的轉移到主體性的目的上，但是近代悲劇仍脫離不了倫理實體的牽絆。換言之，儘管現代悲劇的主題側重於個人主體的描繪，然而悲劇人物發出動作的基礎還是來自於家庭、國家和教會等實體的領域。只因為近代悲劇把所有的焦點都集中在悲劇人物的主體性上，所以近代悲劇的內容才會被主體的性格、苦難和情慾等不同的細節所填滿，悲劇動作的內容也就顯得薄弱許多。但倫理實體並不因此而消失，而是退居於主體背後，成為個人意志與行動的基礎。

由於近代悲劇的內容已從明確的實體性因素移轉到龐雜的主體性因素上，因此悲劇的題材也呈現出不同於以往的樣貌。例如宗教範圍的題材已經不是一些憑想像將倫理力量加以人格化，並且藉由這些人格化之後的神來影響人類的意志，甚至於將倫理力量體現為悲劇人物的情致之類的故事；在近代悲劇裡，取代這類題材的是基督和聖徒的傳記，悲劇的主題自此而後已不再圍繞在人格化的神身上，悲劇裡的主角反而以凡人的形象平實地呈現在觀眾面前。其他如國家政治範圍的題材則是以君主政體、封建貴族勢力、各王朝之間或同一王朝各派之間的鬥爭，以及市民之間的法權等故事內容為主。另外，在家庭生活方面也出現了希臘悲劇裡所不曾出現的新題材。（參見 *Aesthetics*, 1223-1224）

在黑格爾看來，既然主體性因素在上述宗教、政治和社會等題材中起著決定性的作用，那麼在近代悲劇裡，愛情、個人榮譽等因素就成為了促使悲劇人物去追求某些目的或做出某些動作的主要動機，此外，這些主體性的因素也進而成為近代悲劇排他的主題。至於主體之外的其他因素則僅僅是悲劇人物追求某一目的的次要動機或外在因素，或者只是扮演著和個人主觀心理需求產生衝突的次要角色而已。

其次，黑格爾提到近代悲劇人物所要實現的目的，有時不盡然完全侷限在主體個人的範圍內，它可能涉及較廣泛的普遍性內容；有時這個目的本身也可能被主體視為具有實體性而力圖實現。關於前一情況的例子，黑格爾舉歌德的《浮士德》為例，在這部絕對的哲學悲劇裡，一方面是對科學知識的失望，另一方面又有塵世生活享樂主義的氣氛。大體上，這部悲劇試圖在絕對真理的本質和現象與主體的有限知識和意志兩者之間尋求和解，在這樣的主題要求之下，《浮士德》一劇的內容更加廣泛了。黑格爾認為把如此豐富的內容收納在同一部作品當中，除了歌德之外，其他的劇作家還沒有做過類似的嘗試。相同的例子還有席勒的《群盜》<sup>123</sup>，劇中的卡爾(Karl Moor)對當時整個市民秩序和人類生活情況極為不滿，

---

<sup>123</sup> 《群盜》中的莫爾伯爵有兩個兒子，哥哥卡爾是狂飆時代的青年，心靈高貴的理想主義者，性格奔放不羈，同情為暴政與貧窮所苦的民眾。弟弟法蘭茲(Franz)卻剛好相反，陰險嫉妒，一意離間父兄的感情。結果卡爾終於被父親驅逐，被社會遺棄，成為群盜的首領。憑上帝之名，卡爾自稱為復仇者和正義的審判者，但他卻無法控制部下的殘暴。不久，由於思鄉情切，卡爾率徒眾回歸故鄉法蘭根，發現老父已被弟弟囚於塔中，於是卡爾救出父親，父子重逢。莫爾伯爵親切對

因此卡爾對當時整個人類世界的反抗即具有上述的普遍意涵。席勒的另一齣劇《華倫斯坦》(Wallenstein)<sup>124</sup>也同樣涉及一個具有普遍意義的宏偉目的，即德意志的統一與和平。華倫斯坦之所以不能達成他的目的，有一部份的原因是因為他的反抗勢力是勉強集結的，只有純粹的外在聯繫，因此遇到危及之時，馬上潰散敗亡；另一部份的原因則是因為他反抗的是當時的王權，而王權的勢力是不容輕易詆毀的。黑格爾認為像卡爾和華倫斯坦所追求的此種具有普遍性意義的目的，是個人所無法達成的，何況是為了達成這個目的，把旁人都當作服從於自己的工具來對待。至於後一種情況的例子(把追求的目的看做具有實體性而力圖實現的例子)則首推卡爾德隆(Calderon)<sup>125</sup>的一些悲劇作品，在這些悲劇作品當中，劇中人物把涉及愛情和榮譽的權利和義務當作堅定不移的法典來看待。席勒的悲劇人物儘管從完全不同的立足點出發，但往往也有類似的看法，這些人物都認為自己所追求的目的是為著普遍的和絕對的人權而奮鬥。以《陰謀與愛情》(Intrigue and Love)<sup>126</sup>中的斐迪南少校(Major Ferdinand)為例，他擁護人類的自然權力，反對當時流行的風尚；另外如《唐·卡洛斯》(Don Carlos)<sup>127</sup>中的波沙公爵(Marquis Posa)所要求的思想自由，以及他所追求的這種不可侵犯的人權而言，都是這類例子的代表性人物。(參見 *Aesthetics*, 1224-1225)

對於黑格爾來說，近代悲劇中的人物並不是因為實體性因素而行動，也不是因為情慾中的實體性本質才產生追求某一目的的動力，反而是為了滿足主體心靈以及自我性格當中的某些渴望才有所行動。在上述所提及的一些悲劇作品中，追求愛情和榮譽的悲劇英雄也是把他們的目的看作完全屬於主體性質的，所以涉及實體性的權利和義務也都直接吻合他們心目中的期望。至於在席勒的早期作品中，對自然和人權的擁護以及革新世界的號召，都只不過是主體方面的極度熱情所致。黑格爾認為，雖然席勒在晚期的作品當中試圖使較為成熟的情致發揮作

---

待當初因誤解而斷絕關係的長子，可是，當他知道卡爾居然做了強盜，竟然驚駭過度而死，法蘭茲也自殺身亡，卡爾最後決定自首，與部下絕裂，獨自離去。見李映荻編譯，《德國文學入門》，頁 110-111。

<sup>124</sup> 《華倫斯坦》共分三部，第一部是《華倫斯坦的陣營》(Wallensteins Lager, 1798)，第二部是《畢克羅米尼》(Die Piccolomini, 1799)，第三部為《華倫斯坦之死》(Wallensteins Tod, 1799)。《華倫斯坦》以三十年戰爭期間，皇帝的將軍華倫斯坦的反叛與沒落為素材。華倫斯坦由於深得全軍信賴，意圖掌握全歐的最高統治權，結果反為情勢所困，喪失道德定力，走上反叛之路。由野心而生的強烈熱情，因野心而犯的罪，以及由罪過而導致的毀滅，在在都顯示出主角的悲劇形象。席勒想藉此形像傳達他的一種信念：即人在熱情支配下仍能確保自我決定的自由，這個信念在與悲劇命運激烈抗爭的形式中表現了出來。見李映荻編譯，《德國文學入門》，頁 120。

<sup>125</sup> 十七世紀的西班牙劇作家。

<sup>126</sup> 《陰謀與愛情》係針對當時的德國政局(小諸侯專制)的嚴厲指責，具有明確的現實意義，成為狂飆精神的顛峰。全篇佈局以市民生活為主，與小諸侯的宮廷生活構成對比，全劇的劇情由年輕情侶的純真愛情與權力者的陰謀衝突、抗衡所構成。《陰謀與愛情》不僅直接反映了德國市民的心理與處境，也堪稱是市民劇中的不朽之作。參見李映荻編譯，《德國文學入門》，頁 113-114。

<sup>127</sup> 席勒 1787 年的作品。《唐·卡洛斯》是以菲列普二世統治下的西班牙宮廷為舞台背景，劇中以國王與太子唐·卡洛斯的父子之爭以及波沙侯爵(唐·卡洛斯的密友)為了人類尊嚴與自由而奮戰等故事情節為主要架構。《唐·卡洛斯》是一部描述對抗暴政與展露高貴人性的政治悲劇，也是席勒從早期激動情緒進入成熟階段的重要作品。參見李映荻編譯，《德國文學入門》，頁 114。

用，但這也只是因為他想要在近代的悲劇中恢復希臘悲劇的原則罷了。（參見 *Aesthetics*, 1225）

為了區分近代悲劇和希臘悲劇的相異之處，黑格爾以莎士比亞的《哈姆雷特》為例做進一步的說明。在這部悲劇中的人物衝突近似於埃斯庫羅斯在《奠酒者》（*Choepori*）<sup>128</sup>和索福克利斯在《伊雷克特拉》（*Electra*）<sup>129</sup>中所處理的衝突，因為哈姆雷特也是父親遭到謀殺，母親改嫁了兇手。希臘詩人在處理這樣的劇情時，會將國王的死合理化，讓國王的死因具有倫理辯護的理由；而莎士比亞卻把這類衝突處理成一種單純的可怕兇殺罪行，但是哈姆雷特的母親則是無辜的。因此哈姆雷特的復仇只針對殺父仇人，也就是那位謀殺兄長的親叔父。在這位現任的國王身上，絲毫沒有任何值得尊敬的地方，所以本劇的真正衝突不在倫理上具有辯護理由的衝突，也不在叔父的罪有應得上。由於哈姆雷特的復仇行為不會違反任何的倫理秩序，因而真正的衝突就轉到哈姆雷特的主體性格當中。哈姆雷特的高貴靈魂生來就不適合採取復仇這類的果決行動，他對人世及生命充滿憤恨，並且徘徊於決斷，試探和實行復仇計畫的準備之間，終於因為自己的猶豫不決和外在環境的紛擾而遭致毀滅。（參見 *Aesthetics*, 1225-1226）

## 二、悲劇人物本身的性格和他們所面對的衝突

近代悲劇和希臘古典悲劇最大的不同點就在於導致衝突的原因，近代悲劇的衝突大都出自於由人物性格衍生的對立矛盾；而希臘悲劇的衝突卻多半導因於兩股不同倫理力量的相互牴觸。黑格爾提到，希臘古典型的悲劇英雄都會面臨這樣的狀況：如果他們選擇了一種符合他們本性的倫理情致，那麼他們就必然和另一種同樣有辯護理由但是互相對立的倫理力量發生衝突；浪漫型的悲劇人物卻一開始就置身於複雜的偶然情境和狀況當中，因此他們不像古典型的悲劇人物那樣，面臨一個單純且必然的狀況，反而因為狀況複雜了，浪漫型的動作情節也因此增加了多重的可能性。至於由外在情況提供機會所發生的衝突，基本上是由人物性格產生的，情慾引導悲劇人物發出動作，並不是根據某種實體性的辯護理由，而是因為悲劇人物與生俱來的性格所致（悲劇人物生下來是怎樣的性格，日後就會依據這樣的性格來行事）。希臘英雄們當然也依據他們的性格發出動作，但是要達到希臘悲劇這樣高的成就，性格本身就必然包含一種倫理的情致。但是在近代悲劇當中，悲劇人物無論是因為本身的性格而做了具有辯護理由的事，或是做了違反正義或犯罪的事，都是事出偶然，這兩種情況都是取決於主體本身的願望及需要，或者是外在環境的影響等。

---

<sup>128</sup> 《奠酒者》（*Choepori*）是埃斯庫羅斯所作的悲劇三部曲之一，這三部曲分別是《阿伽門農》、《奠酒者》和《復仇女神》（*Eumenides*）。

<sup>129</sup> 《伊雷克特拉》一劇也和《哈姆雷特》一樣，都是以復仇作為悲劇的主題。

黑格爾認為關於近代人物性格的特點很難做出普遍的結論，因為人物性格的種類極為廣泛，所以只能就其中較明顯的差異歸納出下列幾項要點。

首先，近代悲劇和希臘悲劇的人物最明顯的差別就是以具體、鮮活的人物形象出現在舞台上的個別人，以及抽象的亦即形式的人物性格之間的差異。在抽象的人物性格方面可以舉法國和義大利的一些悲劇角色為例，這些角色都是模仿自古典的悲劇人物，他們僅僅是一些具體情慾(如愛情、榮耀、名譽、野心和專制等)的人格深化。黑格爾認為他們行動的動機甚至於情感的深度都是用華麗的辭藻和精細的修辭技巧渲染出來的，但是這種表達的方式只會讓人聯想到羅馬劇作家辛涅卡(Seneca)<sup>130</sup>的失敗作品，而不是希臘的戲劇傑作。西班牙的悲劇也同樣喜愛描繪這類的抽象性格，由於在這些戲劇作品當中，與榮譽、友誼、王權等發生衝突的愛情本身就極端抽象主觀，除此之外，這些作品又特別強調涉入其中的權利和義務，因此人物性格就不可能充分的個別具體化<sup>131</sup>。但黑格爾認為在性格上，西班牙的悲劇人物往往比法國的悲劇人物來得豐富。此外，法國悲劇的情節發展也較為簡單平淡，西班牙悲劇則與此相反，會利用複雜和有趣的情境去彌補人物性格上的貧乏。(參見 *Aesthetics*, 1227)

黑格爾認為最擅長於描繪較具體人物性格的是英國人，首屈一指的當推莎士比亞。即使是單一的情慾(例如馬克白奪權的野心、奧賽羅的嫉妒等)變成悲劇英雄的全部情致，莎士比亞也不會讓這種抽象的情致吞噬掉人物的豐富性格，而是在突出某一種情慾時，使悲劇人物不失為一個完整的人。黑格爾如是說：

莎士比亞在無限廣闊的世界舞台上把邪惡和愚蠢描繪得愈深刻，反而愈能把這些人物的邪惡和愚蠢以詩的語言呈現出來，同時他也賦予這些人物精神和想像力，藉由呈現出來的形象，悲劇人物可以在形象當中觀照自己，並且從客觀的角度看待自己，把自己當作一件藝術品般欣賞，在這樣的過程中，莎士比亞使悲劇人物自身成為自由的藝術家。(Aesthetics, 1227-1228)

由此觀之，通過這樣豐富的性格描繪，莎士比亞不僅使我們對罪犯感興趣，甚至連最為平庸、粗俗的人物也能吸引住觀眾的目光。莎士比亞的悲劇人物都是以這樣的方式呈現他們自己：他們是有個性的、真實的、直接生動的、極端多變的人物，同時崇高的、充滿震撼力的表達方式在他們身上也展露無遺。黑格爾認

---

<sup>130</sup> 西元一世紀的羅馬哲學家，寫過《麥德》，《特洛伊人》，《阿伽門農》等模仿希臘戲劇作品的悲劇。見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第三卷下冊，頁 323，註 1。

<sup>131</sup> 這是因為在希臘悲劇當中，影響人物性格的情致往往是具有實體性的基礎，也就是倫理的、客觀的基礎。然而在西班牙的悲劇中，愛情被看做是主體追求的實體性目的，並且進一步成為劇中的真正題旨，在這裡愛情不再是客觀的，而是主觀的情致，因此影響人物性格的，就不再是客觀的實體性，而是近似主觀的實體性。換言之，在西班牙悲劇裡受到愛情支配的人物性格也就顯得極為主觀抽象，而不同於希臘悲劇那般客觀具體。參見 Hegel, *Aesthetics*, p.1227, note 1.

為莎士比亞劇中的人物擁有最深刻的情感，總是能在頃刻間呈現出最豐富的樣貌和表情。在修辭技巧上，莎士比亞運用的不是學院式的、賣弄修辭技巧的方式，而是出自於人物心中最真實情感的流露。如果考慮到上述種種的特點，就會發現，唯一可以把直接的現實生活和偉大的內在心靈作一結合的，在近代悲劇詩人當中，除了莎士比亞之外，無人能出其右。在黑格爾看來，歌德在早期雖然也嘗試過在自然和性格方面要達到類似的忠實，但是在內在力量和情慾的深度上，終究比不上莎士比亞。至於席勒，在其奔放如暴風般的強烈表達方式中，也無法將人物性格豐富生動的一面展現出來。（參見 *Aesthetics*, 1228）

近代悲劇和希臘悲劇在人物性格上的第二個相異處是堅定性和搖擺性之間的差異。在面對抉擇及作理性的考量時總會猶豫不決，這種優柔寡斷的弱點在尤里庇狄斯的悲劇中早已出現過，尤里庇狄斯放棄早期希臘悲劇著重於實體性原則的敘事風格，反而將動作情節的重點轉到主體情緒的描述。在近代悲劇中，搖擺不定的人物性格經常以雙重化的情慾形象出現，這種搖擺不定的雙重性格讓悲劇人物在同一時間內從一個決定轉移到另一個決定，或由一種行動轉到另一種行動。在第一章「人物性格」裡已經談論過這種搖擺性，現在黑格爾只補充一點：雖然悲劇的動作情節離不開衝突，但是把悲劇衝突的不一致性放在同一個人身上，總是會導致這個人發生許多拙劣的情況。黑格爾認為，在歌德的早期作品中，可以看到一些類似的形象，例如《葛茲》(*Götz*)<sup>132</sup>一劇中的魏斯林根(Weislingen)以及《斯特拉》(*Stella*)<sup>133</sup>劇中的斐南多(Fernando)，尤其是《克拉維哥》(*Clavigo*)<sup>134</sup>一劇中的克拉維哥。這些人物都具有雙重性格，因此在性格上大都搖擺不定。（參見 *Aesthetics*, 1228）

悲劇另外還有一種情況，就是某一個悲劇人物迷失在情慾裡，以致於失去了正確判斷的能力，而選擇了另一個完全相反的目的，例如席勒筆下的聖女貞德(Joan)<sup>135</sup>就是如此。在這種情況下，悲劇人物就必然走向滅亡的道路，除非他能解決內心和外在動作的衝突，才得以自救。黑格爾認為這種由內在的性格產生衝突的悲劇，只會引起傷痛的感受，甚至憎惡的感覺，所以詩人應避免運用這樣的主題。但是，在黑格爾看來，最壞的情況是把整個人物性格當中的這種搖擺和猶

---

<sup>132</sup> 《葛茲》的情節是由幾條線索交織而成的，即葛茲加上兩個三角戀愛的故事。一個是葛茲的妹妹瑪麗和葛茲原來的好友魏斯林根的戀愛，魏斯林根後來站在貴族方面反對葛茲，成了葛茲的主要敵人；另一個是瑪麗後來與法朗茲·封·西金根的戀愛以及他們兩人的結合。歌德在這中間又穿插了一個風流而有野心的女子阿德海黛(她一直想做國王的情婦)和魏斯林根的愛恨糾葛，以及阿德海黛後來為了能作國王情婦而不惜害死魏斯林根的情節。歌德把魏斯林根和葛茲兩人的結局作了對比，並把他們兩人的衝突寫成不是由於政治見解不同，而是由於個人氣質不同造成的，即魏斯林根是為權力、美女、宮廷的豪華所吸引，而葛茲是一位始終忠於自由、熱愛自由的典型人物。參見余匡復著，《德國文學史》，頁 172-173。

<sup>133</sup> 《斯特拉》是歌德反映自己愛情遭遇的一部悲劇。

<sup>134</sup> 克拉維哥是歌德的《克拉維哥》劇中的主角，他為著自己的未來前途而拋棄了所愛的女子。

<sup>135</sup> 《奧雷昂少女》(*Maid of Orleans*, 1801)一劇中的人物。這部悲劇描寫十四世紀法國民族女英雄貞德率領法國軍隊抵抗英國侵略的故事。

豫不決的個性當作整部悲劇的主題，彷彿要以此錯誤的辯證方式來證明人物性格當中沒有堅定和自信的部分。雖然某種特殊情慾和人物性格所推動的片面目的必須經過衝突才得以實現，而且在現實生活當中，當外在環境和其他相對立的人物起而反抗的時候，這些堅持片面目的的人物也可以體會到自己所堅持的片面性是有限的、不能堅持的。但是這種結果應該是客觀事態發展的必然結局，而不應該以一種機械性的辯證方式在一開始就進入到人物性格當中。因為如此一來，具有這樣性格的人物就只是一種空洞不確定的形式，而不是遵循確定的目的和性格生動地發展出來的戲劇人物。(參見 *Aesthetics*, 1229)

最後，近代悲劇與希臘悲劇還有一種不同的情形，那就是整個人物內心情況的轉變正是自己本身那種特有性格的必然結果，所以一開始就潛伏在內在的因子必然導致日後心境的轉折。莎士比亞的《李爾王》就是一例，李爾王天生固有的愚昧性格在老年時加劇，成為瘋癲的性格，正如他的忠臣格勞斯特(Gloucester)也由內心的盲目轉變成肉體上的盲目，直到他看清事實的真相，認清兩個兒子當中究竟誰是真的愛他時，才重見光明。很明顯的，莎士比亞塑造人物的方式和上述所提到的內心搖擺不定、本身分裂的人物性格恰恰相反，黑格爾認為莎士比亞創造出在性格上呈現堅定執著特性的最佳典範。這些人物之所以會遭到毀滅，正是因為他們始終一貫地忠實於自己的情致。他們並沒有倫理的辯護理由，只是服從自己個性的必然性，並且允許自己被外在環境影響而捲到行動當中，又或者他們盲目地憑著自己意志的力量堅持到底，即使他們迫於需要不得不和旁人對立衝突，也還是把所做的事做到底。黑格爾讚賞莎士比亞，認為莎士比亞之所以能夠創作出多部傑出悲劇作品的原因就在於：他可以將隱含於人物性格當中的情慾，隨著故事情節的發展逐漸揭露開來。在黑格爾看來，這種偉大心靈的內在發展過程，以及在此過程中悲劇人物在面對環境、事件和結局時所引發的自我毀滅性的衝突，就是莎士比亞得以創作出永恆不朽悲劇傑作的關鍵所在。(參見 *Aesthetics*, 1229-1230)

### 三、近代悲劇的結局與和解方式

我們要討論的最後一個重點涉及近代悲劇人物所要面臨的結局以及近代悲劇所能達到的和解方式。根據黑格爾的看法，在希臘悲劇中，保持住和諧狀態的力量是永恆正義，作為命運絕對力量的永恆正義不但化解了倫理實體與特殊倫理力量之間的衝突，其內在的合理性威力還能讓我們在面對悲劇人物的滅亡時，心生一股安慰的情緒。近代悲劇裡如果也出現類似的正義，這種正義就顯得較為冷酷，而比較接近於刑法的性質。黑格爾提到，一方面是因為近代悲劇的人物性格和目的都沒有普遍性的本質存在，另一方面則是因為悲劇人物在堅持貫徹自己的目的時，就不免違反正義和犯罪。例如馬克白、李爾王的兩個長女和女婿、理查三世以及席勒的《陰謀與愛情》一劇中的宰相都是如此，他們都因為自己的暴戾

而得到應得的懲罰。黑格爾認為這樣的結局通常都是當事人為了實現自己的特殊目的，而將反抗自己的力量置之不理，結果自己反而讓這股力量給摧毀。由於近代悲劇著重人物的主體性，因此意味著悲劇人物必須在內心與自己的特殊命運達成和解。這種和解有時可以是宗教性的，那就是從內心認識到在塵世肉體的毀滅之後，會受到一種更高且無法毀滅的神靈所祝福；有時和解也可以是較為抽象、偏世俗性的，即悲劇人物在面對複雜環境和災難時，仍然保持鎮定，即使遭到毀滅也不屈服，並且盡全力保持主體性的自由。最後，這種和解也可以有較深刻的意義，即承認自己的命運(即使是厄運)都是由自己的行動所招致的。(參見 *Aesthetics*, 1230-1231)

此外，悲劇結局也可以純粹由不利於悲劇人物的環境和外界偶然事故所引起，這種惡劣的環境和偶然事故只要稍微改變一下，就可以產生一個完美的結局。但是依照黑格爾的看法，近代悲劇人物身處在如此複雜的情境以及自我的特殊性格之中，只會讓觀眾認定悲劇人物都非得任由無常的塵世事物擺佈，接受有限事物的命運不可。然而這樣只會造成一種空洞無意義的悲觀，尤其是當我們看到一個擁有高尚的心靈人物與外在的偶然災難搏鬥時，我們面對的只是一種可怕的外在必然性。黑格爾認為這樣的經歷也許可以真正地打動我們，但是只會讓我們感到驚恐害怕，並且讓我們的內心油然而生起一股強烈的渴望，期盼外在的偶然事故必須符合高尚人物的內在本質。只有從這個觀點來看，我們的心靈才能在哈姆雷特和茱麗葉的死亡中獲得和解的感受。黑格爾提出如下的觀點來試圖解釋哈姆雷特以及羅密歐和茱麗葉的死亡：單從表面看，哈姆雷特的死亡是偶然的，是因為在和賴爾蒂斯(Laertes)的決鬥過程中，誤換了毒劍的結果。但是事實上，死亡的陰影早就深植在哈姆雷特的心靈深處，在他的憂鬱和脆弱中，在他的猶豫不決的性格當中，甚至在他的憤世嫉俗的情緒裡，從一開始我們就可以嗅到哈姆雷特即將死亡的氣息。哈姆雷特迷失在險惡的環境當中，在他遭遇到外在陰謀詭計的刺殺之前，他的心早已被潛藏於內心深處的憤慨所啃食殆盡。羅密歐和茱麗葉也是如此，這兩朵柔弱的花朵都種植在不適合他們生長的土壤裡，如此美麗的愛情被外在環境的偶然所破壞，就如同一朵含苞的嬌嫩薔薇，被無情的狂風暴雨所摧殘凋零。我們只能哀悼這場美麗的愛情，感嘆人世的無常，最後在如此哀傷的悲慘結局中，獲得一種悲傷的和解感受。(參見 *Aesthetics*, 1231-1232)

## 結論

在闡述了黑格爾《美學》的悲劇理論之後，最後將針對朱光潛對於黑格爾的批判做出如下的回應：

首先，朱光潛對於黑格爾悲劇理論的第一個批判就是：「黑格爾像討論過悲劇的大多數哲學家一樣，採用一種很不好的方法，即從一個預想的玄學體系中先驗地推演出一套悲劇理論來，而不是把悲劇理論建立在仔細分析古代和近代悲劇傑作的基礎之上。黑格爾的悲劇理論只是他那關於絕對理念的範圍廣闊的學說中一個小小項目而已。」<sup>136</sup> 朱光潛認為：「悲劇是具體事物而不是一種抽象概念。因此，認真討論悲劇問題必須以事實為基礎，也即是以世界上一些悲劇傑作為基礎。然而哲學家當中一個普遍的錯誤，卻是本末倒置。他們不是用歸納的辦法，從仔細研究埃斯庫羅斯、索福克利斯、莎士比亞、拉辛和其他偉大悲劇詩人的作品中去建立自己的理論，卻是從某種預擬的哲學體系中先驗地演繹出理論。他們提出一個玄學的大前提，再把悲劇作為具體例證去證明這個前提。但在這樣做的時候，他們恰恰是用前提去說明悲劇的本質，忘記了需要論證的正是前提本身。黑格爾為我們提供了這種惡性循環論證的一個典型的例子。他從一般的絕對哲學觀念出發，假定整個世界都服從於理性，世界上的一切，包括邪惡和痛苦，都可以從理論的角度去加以說明和證明其合理性。」<sup>137</sup>

由朱光潛批判黑格爾的論述中可以發現，朱光潛極不贊同以哲學預設的方法來推演出一套悲劇理論的方式，他認為悲劇理論應該建立在研究偉大悲劇詩人作品的基礎上。朱光潛會如此評斷黑格爾的悲劇理論是有其道理的，因為他著重於悲劇的心理層面，他是站在心理學的角度來討論悲劇的，就如同他的書名《悲劇心理學》一樣，悲劇對於朱光潛而言就是一種心理上的快感。朱光潛認為當我們在討論悲劇時，最主要的切入點應該放在我們觀看悲劇時的心理層面上，換言之，悲劇為何會讓人深深著迷？悲劇所引起的傷痛感受為何會轉換成一股愉悅的感覺？這才是我們在面對悲劇時所該提問的問題。然而，黑格爾卻將辯證法套用在悲劇理論上，因此，在朱光潛看來，黑格爾以哲學的辯證法來解釋悲劇的方式並不能符合我們的情感經驗，他說：「我們絕大部分普通人可能從來沒有聽說過、更沒有懂得黑格爾的『永恆正義』觀念，但照樣能欣賞索福克利斯或莎士比亞的作品。」<sup>138</sup> 朱光潛單從心理學的角度來探討悲劇作品的研究方式固然能夠符合一般人觀看悲劇的情感經驗，但是這樣的研究方式仍然有所偏頗。我們可以借用黑格爾在《美學》裡所提到的「訴諸情感的藝術研究方式」來反駁朱光潛的看法。

---

<sup>136</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 119。

<sup>137</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 7。

<sup>138</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，頁 120。

黑格爾在《美學》一書的序論裡提到了三種較為流行的藝術觀念，其中就包含了朱光潛所推崇的以情感為對象的研究方式。此種研究方式從藝術所引起的情感出發，並且追問：藝術所引起的情感究竟為何？以悲劇研究為例，人們所要追問的是：悲劇所引起的究竟是何種情感，是憐憫亦或是恐懼？這些情感又是如何轉變成快感的？人們在看到悲慘的災禍後為何會心生滿足的感受？（參見 *Aesthetics*, 32）諸如此類藝術情感的分析正好與朱光潛在《悲劇心理學》所要探討的問題不謀而合。然而，黑格爾卻對這種以情感為出發點的藝術研究方式持反對意見：

這樣的研究方式是不可行的，因為情感是精神裡不確定的模糊隱約部分；所感覺到情感只是蒙在一種最抽象的個人主觀形式裡，因此，不同情感之間的分別也是十分抽象的。因此藝術所引起之情感的研究就脫離不了模糊不定的狀態，它只是一種把真正的內容和具體的本質及概念都拋開的抽象研究。由於情感的思索只滿足於對於特定人物之主觀情感反應的觀察，因而無法深入所要研究的對象，即藝術作品本身。在研究藝術作品時，應該拋開單純的主觀狀態。但是在關於情感的研究裡，這種空洞的主觀狀態不僅被保持住，而且被放在最重要的位子，所以人們很樂於發生情感。這也就是為什麼這種研究會因為它的不明確和空洞而使人厭倦，因為它在意瑣碎的主觀方面的特點而令人嫌惡的原因。（*Aesthetics*, 32-33）

從上述黑格爾的評論觀點中可以得知，側重情感的研究方式由於將研究重點放在不明確的主觀情感上，反而會因此而模糊了焦點，忽略了藝術所該研究的真正對象。在黑格爾看來，藝術的研究對象應該是客觀的藝術作品，而不是主觀的情感反應。因為個人主觀情感的範圍過於寬泛，所以任何偏執於情感的研究終究無法深入藝術的本質，也無法得出一個明確的結論。就以朱光潛在《悲劇心理學》裡側重心理學角度的研究方式來看，雖然他的立論基礎頗為新穎，也顧及到哲學家在探究悲劇本質時所忽略的觀眾心理層面，但是片面著重於情感及心理因素的結果，就會如同朱光潛在書中所得到的結論一樣，由於悲劇涉及情感的部分太過廣泛，因此他所能做的，只是盡可能的把所有涵蓋悲劇情感的理論做一整理及評論，但是如此一來，他所得到的結論只是概括的統整及歸納，並不能針對悲劇的本質做出明確且完整的定義。站在研究者的立場上來看，無論是悲劇或是其他的藝術作品都容許以不同的角度來進行討論，然而，平心而論，朱光潛以情感為主的研究方式不免有所偏廢，除了略過悲劇中的非心理成分之外，僅執著於心理及情感方面的研究，終究只能得到片面的結果。

事實上，黑格爾研究悲劇的方式並非如同朱光潛所說的那樣純粹從「理念」出發而忽略了具體的藝術作品，相反地，黑格爾用以研究藝術美的方式統合了感性(具體的藝術作品)與理性(美的理念)的觀點，因此，他的悲劇理論可說是「理

念」與「經驗」研究方式的統一。

黑格爾在《美學》的序論中考察了兩種截然不同的藝術研究方式，此兩種方式分別為以「經驗」和「理念」作為藝術研究的出發點。前一種方式主要致力於藝術史學方面的研究，首先從具體的藝術作品出發，而後再針對這些藝術作品提出見解及批判，經過挑選及匯集之後，由藝術作品的形式所歸納出來的理論就形成了藝術創作及藝術批判時的一般性標準和法則。黑格爾認為此種以經驗作為出發點的研究方式雖然在藝術史學的細節研究上有所助益，但是它所根據的卻僅是一些狹小範圍的藝術作品，這些作品儘管是最好的，在藝術領域裡卻只佔了一小部分，因此其影響範圍也就相對減小。此外，這些由部分藝術作品所匯集出來的理論因為趨於公式化及一般化，所以並不能涵蓋所有藝術作品的共通性質，也不能深入探究藝術作品的內在本質。另一種研究方式則與上述方式不同而且相互對立，此即為單就藝術美進行思考，深入理解美的理念而不涉及藝術作品的研究方式。眾所周知，這種研究方式正是由柏拉圖所提出的，柏拉圖認為藝術的研究對象不是個別的美的事物，或美的藝術作品，而是美的理念、美本身（參見 *Aesthetics*, 21）。柏拉圖同時指出，既然美應該從它的本質和概念去認識，唯一的路徑就是通過思維的方式才能達成。然而，黑格爾卻認為「柏拉圖的這種從美的理念或美本身出發的研究方式很容易變成一種抽象的形而上學，儘管他被認為是理念研究的奠基者和引導者，他的抽象的方法已不復滿足我們，甚至於美的邏輯理念究竟為何的問題上也是如此。我們必須更具體、更深入地把握住理念這個概念，因為柏拉圖式的理念是空洞無內容的，已經不能符合現代人精神上對於哲學更深刻的需要。無庸置疑地，我們在藝術哲學裡還是必須從美的理念出發，但是我們卻不應該僅停留在柏拉圖式的理念觀念上，因為那只是對美進行抽象哲學思維的初步方式。」（*Aesthetics*, 22）

從上述黑格爾對於此兩種不同藝術研究方式的考察中可以得知，以經驗作為出發點，結合藝術史知識的研究方式，其優點是內容具體，其缺點則是缺乏普遍性，無法深入理解藝術美的本質；相反地，以理念作為出發點，探討美的理念及美本身的研究方式，其優點是能掌握住藝術美的普遍概念，其缺點則是流於抽象，缺乏具體的藝術作品作為理論的依據<sup>139</sup>。因此，黑格爾認為最理想的藝術研究方式必須結合兩者，也就是結合形而上學的普遍性和現實事物的特殊定性，唯有將兩者統合起來，我們才是按照事物的真實性來理解它。由此可知，黑格爾在《美學》裡所運用的藝術研究方式並未流於空洞（即朱光潛所指稱的缺乏具體的悲劇作品作為理論基礎的批判），反之，黑格爾研究悲劇藝術的方式與朱光潛的研究方式相較起來是更為全面、更為周延的。黑格爾不僅顧及到具體悲劇作品的特質，也能掌握住悲劇本質的普遍性概念。

---

<sup>139</sup> 參見賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，頁 17。

至於朱光潛的另一個批判，也就是黑格爾將辯證法套用在悲劇理論上的問題，張炳陽在《黑格爾論希臘的悲劇藝術》一文中已經做過完整的回答。因此，本論文將引用張炳陽的觀點來回應這個問題。張炳陽在《黑格爾論希臘的悲劇藝術》一文中嘗試將希臘悲劇放在《精神現象學》的脈絡中來理解，他透過黑格爾對於藝術宗教的發展過程之陳述，把希臘悲劇的辯證結構揭示出來，並以此來論證黑格爾的悲劇理論不但先於辯證法，而且是構成辯證法的一個核心根源。

張炳陽首先指出，身處在德國浪漫時期的黑格爾對於希臘的異教世界始終是心嚮往之，黑格爾早在中學時期就熟讀了希臘的文學作品。在希臘所有的文學著作當中，黑格爾尤其喜愛悲劇，他經常將悲劇作品從希臘文譯成德文，一次用韻文，一次用散文，由此可見黑格爾對希臘悲劇的熱衷程度。黑格爾第一部具體表現辯證法結構的大作《精神現象學》完成於一八〇六年，於一八〇七年出版，此時黑格爾已三十七歲。張炳陽認為，由於黑格爾對於希臘悲劇已經有一定程度的熟悉及瞭解，於是才會將希臘悲劇的種種看法體現在《精神現象學》的一些章節中(尤其集中在藝術宗教)，書中有關希臘悲劇發展過程的論述，也就成為《精神現象學》辯證結構的一個展示<sup>140</sup>。此外，在《精神現象學》裡，黑格爾將藝術置於宗教的環節中來討論，在宗教中，黑格爾區分為三種宗教：自然宗教、藝術宗教、天啟宗教，對悲劇的討論則是在藝術宗教裡。黑格爾在藝術宗教中同時處理希臘的藝術和宗教，這是因為除了在希臘文化史上此兩者的產生有其同時性外，更重要的是在人類精神的發展上，此兩者的關係也有其內在的親密性。諸神的世界和人的世界是同一個世界，宗教世界和倫理世界也是同一個世界<sup>141</sup>。關於宗教意識和藝術創作之間的同源性，黑格爾的論述如下：

黑格爾認為，宗教是一種意識形態，而這種意識形態也是在精神的發展中出現的，宗教的先行意識是苦惱意識，亦即，宗教意識是經由苦惱意識進一步發展而來的。苦惱意識的產生是因為在同一個人身上存在著兩種分裂對立的意識，所以當它意識到自身是雙重的、矛盾的、分裂的意識時，於是就形成了所謂的「苦惱意識」。換言之，苦惱意識是自身分裂為二的意識，每當其中一方自以為獲得了勝利、達到安靜的統一時，這一方就立刻從統一體中被驅逐出來<sup>142</sup>。因此，苦惱意識一直處於動盪不安的狀態，它就像蹺蹺板的兩端，一上一下永遠沒有辦法達到平衡<sup>143</sup>。黑格爾說：

意識一方面雖努力要達到本質，但只抓住了自己分裂了的現實狀態，所以另一方面它就不能夠掌握住對方(即本質)作為個別的東西或現實的東西。它在

<sup>140</sup> 參見張炳陽，《黑格爾論希臘的悲劇藝術》，《文學與美學(二)》，頁 349。

<sup>141</sup> 參見張炳陽，《黑格爾論希臘的悲劇藝術》，《文學與美學(二)》，頁 351。

<sup>142</sup> 參見黑格爾著，賀麟譯，《精神現象學》，上卷，頁 140。

<sup>143</sup> 參見張炳陽，《黑格爾論希臘的悲劇藝術》，《文學與美學(二)》，頁 351。

哪裡去尋求本質，本質就不能夠在哪裡被它找到；因為本質已經被認作彼岸，被認作不能夠找到的東西。<sup>144</sup>

依照黑格爾的看法，意識在自身的分裂對立中非但無法捉住本質，卻始終只能捉住非本質的東西，因此這種意識就陷於苦惱之中，它只知道自己不斷地勞動著、欲求著，但卻是無法達到客觀化的痛苦。而宗教意識和苦惱意識一樣，依然是自我意識本身的一種分裂，透過這種分裂，精神在自己的對方中看到自己，這個過程就是一般所謂的異化，精神經由自己的異化，把自己表象給自己觀看、思索、追求，因此宗教意識是一種異化了的意識<sup>145</sup>。在本論文的第一章裡已經論述過，黑格爾的「精神哲學」是由三個環節所構成：「主觀精神」、「客觀精神」和「絕對精神」，而藝術、宗教和哲學則包含在「絕對精神」這個環節裡，它們都是體現「絕對精神」，使精神外化(異化)的三種不同方式。在黑格爾的哲學體系裡，「精神」並非是一種靜滯不動的概念，它必須經過各種不同階段的變動和發展，才能取得最適合於展現自己的表達形式。因此，「所謂《精神現象學》就是精神自己經歷一連串的分裂而又回歸自己的具體化過程」<sup>146</sup>。宗教和藝術都需要透過自我意識(人)自身的異化才能實現，自我意識必須通過所異化的對象才能看到自己、理解自己，這就是宗教和藝術的共同根源。黑格爾正是從這個共同根源來處理藝術宗教的，因此宗教、藝術的真正中心是人<sup>147</sup>。張炳陽提到，在《精神現象學》的藝術宗教階段，宗教和藝術之間的關係更具體地表現出來了：

古希臘所描繪的諸神皆具人形，而且也具有人的七情六欲，希臘人就用雕刻將諸神塑造出來，就連「美神」也不例外，希臘人透過諸神的神和力也看到了自己的美和力，因此宗教和藝術透過希臘人自己的想像和創作，具體而微地表現在藝術品上。<sup>148</sup>

希臘諸神是人的自我意識異化之後所產生的，因此諸神的世界猶如人世的投射與反映，諸神之間也會因為情慾糾葛或一己之私而相互交戰。但是，因為諸神代表著具體化的普遍人性，所以諸神之間的戰爭只是虛假的，他們誰也傷害不了誰。諸神的存在基礎在於人的自我意識，一方面諸神(普遍性)必須透過人才能具體化為個別的人物，進而參與行動；另一方面諸神的個別具體化形象實則是人(自我意識)所異化的對象，諸神在此是作為供給意識觀照的對象而存在。黑格爾認為，史詩中的諸神和悲劇中的英雄人物，他們都是普遍實體所分裂出來的一個角色，亦即他們同時代表一抽象的普遍性的具體化。這裡所指稱的普遍實體就是宙斯，他通過這些角色的彼此鬥爭而彰顯出自己是最高、最有力的力量，所以諸神

<sup>144</sup> 黑格爾著，賀麟譯，《精神現象學》，上卷，頁 145。

<sup>145</sup> 參見張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁 352。

<sup>146</sup> 張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁 366。

<sup>147</sup> 參見張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁 353。

<sup>148</sup> 張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁 353。

和悲劇英雄都必須服從於他。黑格爾說：

悲劇裡所表現的自我意識，因而只知道並且只承認這最高力量 宙斯，而且只知道只承認這個宙斯是支配國家或家庭的力量，而且從知識的對立上來看，自我意識只知道並且只承認這最高力量是正在形成中的知識，關於特殊的東西的知識之父，而且同時它又承認這最高力量是宣示和復仇所呼籲的宙斯，是普遍的東西或潛藏於內心中的宙斯。<sup>149</sup>

宙斯在神話中不僅是最高的神，更重要的是，祂是一個生殖神，如果去掉神話的含意成分，那麼宙斯就可以說是個自我分裂的實體。黑格爾在這裡所指的是，宙斯(精神的實體)透過自我分裂而具體化為抽象的普遍性(悲劇英雄)。由於悲劇英雄是由宙斯所分裂出來的片面力量，因此自身就充滿了否定，悲劇之所以產生就是起因於這種由偏見而造成的自我毀滅。此外，復仇女神正是宙斯對這種持片面性的普遍力量(悲劇英雄)所施的一種懲罰力量，她是宙斯所潛藏的另一面，隨時隨地都準備給悲劇英雄致命的一擊以作為懲罰。黑格爾認為，復仇女神所施予的懲罰並非來自外在的，而是出自悲劇英雄的自身行為，黑格爾在這裡又做了精彩的論證分析，從這方面說，英雄所遭受的災難或毀滅，可以說是咎由自取的，英雄人物由於他對自身的否定，因而毀滅了自己<sup>150</sup>，黑格爾敘述到：

行為自身就是一種轉化的過程，把它主觀知道的東西轉變為它的對方，轉化為客觀的存在，把性格和知識上的正義轉化為相反的客觀的正義，即轉化到與倫理實體的本質相聯繫的正義，轉化成另外一個激動的、滿懷敵意的力量和性格 復仇女神。<sup>151</sup>

因此，復仇女神在宙斯方面而言，是宙斯懲罰任何抽象片面性的力量，而在悲劇英雄方面而言，卻是他自身的自我否定力量。黑格爾認為，當代表片面否定力量的英雄人物毀滅了，而代表永恆正義力量的宙斯勝利了，希臘悲劇於是就此誕生<sup>152</sup>。

在概略地論述了藝術宗教的辯證發展過程之後，除了可以瞭解到宗教與藝術發展的同源性之外，張炳陽透過《精神現象學》的藝術宗教環節將希臘悲劇的內在辯證結構揭示出來的論證方式也提供給我們一個不同的思考面向。當我們再次循著朱光潛的觀點去檢驗黑格爾悲劇理論的缺失時，就可以輕而易舉地發現朱光潛的批判本身反而有失公允。在朱光潛看來，黑格爾像大多數的哲學家一樣，都

<sup>149</sup> 參見黑格爾著，賀麟譯，《精神現象學》，下卷，頁 224。

<sup>150</sup> 參見張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁 356-357。

<sup>151</sup> 黑格爾著，賀麟譯，《精神現象學》，下卷，頁 222。

<sup>152</sup> 參見張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁 357。

是從一個預設的玄學體系先驗地推演出一套悲劇理論來，因此，其悲劇理論的重大缺失就是欠缺具體的悲劇作品作為理論的根據。朱光潛認為哲學家以預設的立場推演出悲劇理論的方式是本末倒置的，悲劇理論首先應當建立在分析古今悲劇傑作的基礎上，而不是事先提出一個玄學的大前提，之後再將悲劇作為具體的例證去證明這個前提。從張炳陽為了回應朱光潛的批判而做的論述裡，我們可以找到一個替黑格爾辯白的理由。黑格爾的悲劇理論並非如同朱光潛所批判的那樣缺乏具體的悲劇作品作為理論的依據，相反地，黑格爾自少年時期開始就大量閱讀希臘的悲劇作品，記述黑格爾的傳記裡記載著：「他醉心於索福克利斯和尤里庇狄斯悲劇，翻譯過愛比泰德(Epiktet, 西元約 50-138 年)和隆各司(Longos, 約 3 世紀)的作品」<sup>153</sup>。在《精神現象學》裡，我們也可以發現許多擷取自希臘悲劇的辯證要素，例如以宙斯、復仇女神的概念來論證悲劇英雄遭致毀滅的必然性，以及藉著安提歌妮與克里翁之間的衝突來闡明《精神現象學》(精神)章的第一個環節：倫理性所蘊含的辯證發展關係<sup>154</sup>等。由此可知，黑格爾是在熟讀了希臘的悲劇傑作之後，才把其中所隱含的辯證結構歸納出來的，或者說，黑格爾的悲劇理論先於哲學思想，他是以前希臘悲劇的辯證結構為基礎才建構出自己的一套哲學體系的。

黑格爾的《精神現象學》於一八〇七年出版，距離他第一次講授美學課程(一八一七年)相距十年，和他最後一次講授美學課程(一八二九年)則相距二十二年之久<sup>155</sup>，在這一、二十年當中，黑格爾的悲劇理論已更為成熟、完備。雖然黑格爾的《美學》是學生代為整理的課堂筆記，然而在此書中對於悲劇辯證結構的分析則更為精闢。在清楚理解黑格爾悲劇理論的概念發展過程及其論述結構之後，就不難研判朱光潛對於黑格爾悲劇理論的評析是否合理。依照朱光潛的看法，黑格爾的悲劇理論幾乎完全以希臘悲劇為根據，其立論基礎則建立在對於希臘悲劇的錯誤解釋上，因此朱光潛認為，黑格爾的悲劇理論並不適用於近代悲劇。但是在統整了《美學》裡關於悲劇的論述之後，我們可以發現黑格爾的悲劇理論不僅適用於希臘悲劇，還能夠直指近代悲劇衝突的原由。

從本論文的序論及第一章裡可以瞭解到，由於「理念」是所有藝術類型發展的共同根源，因此當我們論及黑格爾的悲劇理論時，我們應該把論述重點放在理念如何轉化為具體動作情節的過程上，而不是如同朱光潛那般，片面地集中在「永恆正義的勝利」以及「倫理力量的衝突」等問題討論上。唯有看清黑格爾悲劇理

<sup>153</sup> 阿爾森 古留加(Arsen Gulyga)，劉半九、伯幼等譯，《黑格爾傳》，頁 7。

<sup>154</sup> 黑格爾認為，在倫理性的階段，個體與倫理實體具有直接的統一關係，並直接受其規範而有所行動，但其實現出來的倫理行為卻僅具片面性，因此必然導致過失，遭受痛苦。黑格爾以安提歌妮和克里翁之間的衝突將兩人背後所蘊含的兩股勢力揭示出來，這兩股勢力是倫理實體自我分裂出來的兩套規律象徵。他們兩人之間的衝突不僅是個人的衝突，更是家庭與國家、神律與人律、血親義務與公民職責之間的衝突，還是女性與男性之間的性別衝突。參見林雅萍，《安提貢涅》與倫理性的辯證——黑格爾對希臘悲劇《安提貢涅》之詮釋，《哲學與文化》，29 卷第 5 期，頁 455。

論的思想核心，我們才能清楚判斷朱光潛的批判是否有所偏頗或失當之處。黑格爾的悲劇理論用簡單的方式來表述之，即是理念轉化為具體悲劇作品的歷程(這也是本論文用最多篇幅來闡述黑格爾悲劇理論的地方)，理念轉化成具體的悲劇作品必須經歷三個階段：一般世界情況、情境和動作情節等，這三個階段是所有悲劇辯證發展的必經過程，無論是希臘悲劇或者是近代悲劇都是依照這樣的過程來發展的。因此，在悲劇的共通本質上，近代悲劇和希臘悲劇並無差異，若要仔細區分兩者間的相異之處，就在於構成悲劇動作的因素，即引發衝突的原因上。在希臘悲劇裡，造成悲劇衝突的原因是兩股倫理力量之間的相互抵觸；然而，在近代悲劇裡，和主體相關的性格和情慾等因素則取代倫理力量而成為引發悲劇衝突的主因。從悲劇藝術的辯證發展歷程上來看，「衝突」是理念由「情境」進入到「動作」這個環節時所必然導致的情況，當理念轉化成具體的動作情節，亦即轉化成推動悲劇人物行動的單一力量(情致)時，理念就脫離完整和諧的狀態而陷入充滿紛爭及衝突的局面。由理念所分化出來的力量，黑格爾統稱為「普遍力量」。黑格爾認為：

這些推動悲劇人物行動的普遍力量就是藝術的偉大主旨，就是永恆的宗教和倫理的關係：例如家庭、祖國、國家、教會、名譽、友誼、社會地位、尊嚴(dignity)，而在浪漫時代裡，則是榮譽和愛情等。(Aesthetics, 220)

由此可知，根據黑格爾的看法，推動希臘悲劇和近代悲劇人物行動及造成悲劇衝突的力量並無二致，差別僅只於「動機」的不同而已。只不過在希臘悲劇裡，黑格爾將這些推動悲劇人物行動的力量或衝突的原因稱之為「倫理力量」，相對的，在近代悲劇裡，由於倫理力量的作用沒有那麼明顯了，因此主體性的因素(愛情、榮譽、性格等)才像是取代了倫理力量而成為衝突的主要因素。但是，黑格爾也強調：「儘管現代悲劇的主題側重於個人主體的描繪，然而悲劇人物發出動作的基礎還是來自於家庭、國家和教會等實體的領域。只因為近代悲劇把所有的焦點都集中在悲劇人物的主體性上，所以近代悲劇的內容才會被主體的性格、苦難和情慾等不同的細節所填滿，悲劇動作的內容也就顯得薄弱許多。但倫理實體並不因此而消失，而是退居於主體背後，成為個人意志與行動的基礎」<sup>156</sup>。基於上述的理由，個人認為黑格爾的悲劇理論不僅能夠確切指出希臘悲劇的衝突原因，而且也能切中近代悲劇的題旨，將近代悲劇最主要的衝突原因揭示出來。在朱光潛看來像是黑格爾悲劇中的瑕疵之處(完全以希臘悲劇為理論根據、不適用於近代悲劇等)，實則是黑格爾悲劇理論最富創見的地方。

個人認為黑格爾在《美學》裡所提出的悲劇理論，其中有許多見解是非常獨到的。例如在「人物性格」方面，黑格爾延續了《精神現象學》裡的觀點，將神

---

<sup>155</sup> 參見張炳陽，黑格爾論希臘的悲劇藝術，《文學與美學(二)》，頁 368。

<sup>156</sup> 見本論文第四章，頁 77。

與人之間的辯證關係發展得更為完整。黑格爾在《精神現象學》裡點出了藝術的中心是「人」的概念，諸神作為人的自我意識之外化的對象，亦即作為一種藝術形式的表現，必須以「人」為媒介才可以達成。一方面，諸神的形體是「人」(藝術家)所賦予的；另一方面，「人」也是理念外化為感性形象的最佳形式。在《美學》裡，諸神是理念外化為感性藝術形象的最初形態，但由於此階段的理念尚處於寂靜不動的狀態(尚未被外界的偶然事故、苦惱和對立所干擾)，因此諸神之間的交互征戰還不足以構成悲劇動作情節所需之條件。直到作為人類心靈統治力量的諸神轉化為悲劇中的「人物性格」，並且投入到引發衝突的情境之中，這「神與人之間的統一」狀態，才足以構成最具衝突性的悲劇情節。黑格爾認為，「神與人的統一」是最理想藝術形態的展現，而藝術家的任務就在於調和神與人之間的對立，把雙方做一巧妙的結合，以完成內容與形式高度統一的藝術作品。在《美學》裡，黑格爾對於悲劇人物性格的分析也極為深入透澈，他以古今劇作中一些性格鮮明的人物角色(如阿基里斯、羅密歐與茱麗葉等)為例，並歸納出理想的人物性格所必須具備的三個條件：豐富性、明確性和堅定性等。此外，當黑格爾論及近代悲劇的特徵時，他也比較了近代悲劇和希臘悲劇在人物性格方面的差異。從黑格爾對於悲劇人物性格的精確掌握程度上來看，可以發現黑格爾不僅僅只侷限於希臘悲劇的研究，他對於近代德國的戲劇作品及莎士比亞的悲劇也有所涉獵。也許我們無法完全掃除朱光潛對於黑格爾悲劇理論的疑慮，但是，至少我們可以從《美學》裡關於悲劇辯證結構的層層展示當中，把握住更多的悲劇本質概念。

另外，關於朱光潛所提到的，在近代悲劇的結局裡見不到「永恆正義的勝利」，以及「主觀的內在和解」和災難式的毀滅，何者較能顯示黑格爾所謂的永恆正義的勝利等問題，在此必須先清楚界定「和解」這個概念才能釐清朱光潛所提出的疑問。黑格爾所謂的「和解」指的就是倫理實體由分裂而後重新回復統一的狀態，這是每一部悲劇的結局所必經的過程。而「永恆正義」則是讓倫理實體從分裂的狀態回復到完整和諧的「絕對力量」，因此，「永恆正義的勝利」等同於黑格爾所指稱的「和解」，只要是實體力量的恢復都可稱之為「永恆正義的勝利」。悲劇的和解方式有多種情況，並不僅僅只是災難式的毀滅(如《安提歌妮》的結局般)才稱得上是「和解」。在本論文的第三、第四章裡，也已經論述過希臘悲劇和近代悲劇和解方式的不同，若以希臘悲劇來說，其主要的和解方式有三：

第一種方式是通過悲劇人物的毀滅來達成和解，索福克立斯的《安提歌妮》就是此種和解方式的最佳例證。但是，悲劇的結局不完全都是以毀滅的方式來達成和解，以埃斯庫羅斯的《復仇女神》為例，在這部悲劇的結尾，奧瑞思提斯和復仇女神雙方都沒有死亡，反而由代表整體和諧力量的雅典娜出面，她不僅化解了衝突的局面，同時也讓倫理實體恢復了平靜及統一。其次，除了透過毀滅和外力來達成和解之外，化解衝突的方式也可以來自於主體，亦即悲劇人物聽命於一

個更高力量的意見和命令，而放棄了自己所堅持的「情致」(推動悲劇人物行動的內在性格)。因為導致衝突的原因消失了，所以悲劇的結局就不再是毀滅性的災難，而是一片寧靜祥和的局面。最後一種和解方式也就是朱光潛所提到的「主觀的內在和解」，此種和解方式在黑格爾看來，是一種比外在和解更好的結局方式。以《伊底帕斯在柯洛諾斯》為例，伊底帕斯在看清了自己所犯的罪行而自我放逐至柯洛諾斯之後，由於他弄瞎了自己的雙眼，承認並且衷心悔悟自己曾犯下的過錯，因此，他得以消除內心長久以來的罪孽，而就此達成主觀的內在和解。

只要比較一下希臘悲劇和近代悲劇的和解方式，就可以看出，近代悲劇的和解方式較偏重於主觀方面的內在和解。黑格爾提到，近代悲劇的和解方式有時可以是宗教性的，亦即在塵世肉體的毀滅之後，還能感受到有一種至高無上的力量在庇護著；有時這種和解方式也可以是較為抽象、偏世俗性的，即悲劇人物在面對複雜環境和災難時，仍然保持鎮定，即使遭到毀滅也不屈服，並且盡全力保持主體性的自由；最後，近代悲劇的和解也可以有較深刻的意義，即承認自己的命運(即使是厄運)都是由自己的行動所招致的。但黑格爾認為，無論悲劇人物所面臨到的結局為何(是主觀性的和解，還是災難性的毀滅)，他的命運都必須符合其內在本質。換言之，悲劇人物也許會因為外在的偶然事故而遭遇不幸，但是他的命運是一開始就深植在他的內心裡，此即為悲劇人物生而為何種性格，他就註定要遭受到何種命運。例如，死亡的陰影一開始就籠罩了哈姆雷特的內心，在他猶豫不決及多愁善感的情緒裡，在在可以嗅到死亡的氣息。

由此可知，黑格爾所謂的「和解」並非專指災難性的毀滅而言，它包含了各種不同形式的悲劇結局。不論是賞罰報應分明的大快人心結局，或者是無辜者蒙受災難的悲慘式結局，都體現著衝突情況的消除以及倫理秩序重整之後的「和解」狀態。黑格爾的「永恆正義」觀點是和其「命運」觀連結在一起的。如果我們把黑格爾的悲劇理論看做是從希臘悲劇所推演出來的概念，那麼黑格爾的悲劇觀必定會受到希臘人對於「命運」看法的影響。希臘悲劇精神和哲學史上的理性思潮密不可分，西元前五世紀，是希臘悲劇藝術高度發展的階段，同時也是哲學的理性精神和宗教的蒙昧意識激烈衝突的時代。處在這個時期的哲學家，就好比是一道劃破黑暗天際的曙光，他們徹底否定宗教上的多神信仰以及巫術、神諭等迷信觀念，並嘗試以客觀的理性思維來探究、尋找世界的本源。許多的哲學家都極力擺脫宗教上的迷信色彩，企圖以唯物主義的觀點來解釋世界的本質，有的哲學家認為「宇宙的本源是『火』」(赫拉克利特 Heraclitus)；有的認為是『數』(畢達哥拉斯 Pythagoras)；有的認為是『存在』一種永恆的、不生不滅、無始無終、不可分割的實體(巴門尼德 Parmenides)；有的認為宇宙的本源是『種子』似的多種物質元素(阿拉克薩哥拉 Anaxagoras)；有的進一步提出生化萬物的『四根說』即宇宙是由火、水、土、氣四種元素所組成(恩培多克勒 Empedocles)；有的則提出一切事物的本源是運動著的『原子』和『虛空』(留基伯 Leucippus 和德謨克利

特 Democritus)」<sup>157</sup>。可想而知，如此等等以物質來解釋世界起源的理性觀點，就是影響古希臘人對於「命運」看法的關鍵。隨著希臘民族理性觀點的發展，過去籠罩在希臘世界的宿命觀逐漸淡化，「命運」進而被希臘人解釋為自然的規律和「邏各斯」(logos；「理」)。換言之，「命運」不再是令人恐懼的神秘力量，而是能夠以理性思辨加以解釋的自然規律現象<sup>158</sup>，對於希臘人而言，「命運」就是一種必然性。赫拉克利特宣稱：

一切都遵照命運而來，命運就是必然性。命運的本質就是那貫穿宇宙實體的「邏各斯」<sup>159</sup>。

黑格爾悲劇理論的「永恆正義」概念承接自希臘的「命運」觀，在黑格爾看來，悲劇的結局是一種必然性，這種結局的必然性不是一種盲目的宿命觀，亦即那種不可解的神秘力量，反之，它乃是一種命運的合理性，黑格爾認為「這種合理性就在個別的神和人之上還有一種最高的權力，它不容許片面的、孤立化的、超出自己權限的力量以及它們所造成的衝突可以持續下去。」(Aesthetics, 1216)因此，從「命運合理性」的觀點上來看，我們不應該將黑格爾所謂的「永恆正義的勝利」理解成一種善有善報、惡有惡報那種單純的道德上的結果，相反地，它乃是一種「合理的必然」，也就是悲劇在最終結局時「永恆正義」彰顯其絕對力量讓倫理秩序恢復統一的必然結果。如果我們以上述的觀點來檢視朱光潛對於黑格爾悲劇理論的批判(如「永恆正義」的觀點不符合懲惡揚善的原則，以及黑格爾在關於命運的問題上顯得有些自相矛盾等)，就會發現朱光潛的看法不僅過於武斷，甚至還曲解了黑格爾悲劇理論的部分原意。首先，「永恆正義的勝利」等同於黑格爾所指稱的「和解」，它所代表的是悲劇結局時倫理秩序重整後的平和狀態。無論是悲劇人物的毀滅或者是主觀式的內在和解，都是「永恆正義」取得勝利的方式之一。其次，黑格爾所謂的「命運」實際上與盲目的「宿命觀」<sup>160</sup>(朱光潛所指的「命運」)大相逕庭，「命運」對於黑格爾而言除了包含了合理性和必然性的意義之外，同時還兼具「遭遇」及「結局」的意思<sup>161</sup>。仔細研讀黑格爾的悲劇理論，就能夠察覺「命運」是一種必然性的觀點徹底貫徹在黑格爾的整個悲劇理論裡，從悲劇人物所遭逢的際遇看來，不論是惡者罪有應得的報應或者是無辜者無端承受的災難都是合理且必然的。乍看之下，雖然希臘悲劇裡的人物所遭

<sup>157</sup> 邱紫華，《悲劇精神與民族意識》，頁 180。

<sup>158</sup> 參見邱紫華，《悲劇精神與民族意識》，頁 184。

<sup>159</sup> 轉引自邱紫華，《悲劇精神與民族意識》，頁 184。

<sup>160</sup> 基於對未知力量的恐懼，而將這種由不可解的力量所引起的災難稱之為「命運」，但此種「命運」較偏向於宿命論，即含有偶然性的成分，它與黑格爾所指的「命運」(內在必然性)是不盡相同的。

<sup>161</sup> 「永恆正義」亦即黑格爾所謂的「命運的合理性」。黑格爾雖然沿用「命運」(Schicksal)這個詞，實際上是否定了宿命論。本來這個詞除了有「命運」的意義之外，還有「遭遇」和「結局」的意思，黑格爾傾向於用後一個意義。參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，第三卷下冊，頁 310，註 1。

遇到的命運較為合理且必然，而近代悲劇裡的人物則往往因為偶然事件而無辜犧牲，但是所有看似偶然的悲劇結局實則是理應如此的必然結果。就以《羅密歐與茱麗葉》來說，羅密歐與茱麗葉的死看似是陰錯陽差的偶然事故所導致，然而，在兩家人互為世仇的情況之下，他們兩人的相戀註定要蒙上悲劇的陰影。由上述之理由可以再次證明，朱光潛對於黑格爾的批判有所偏頗，黑格爾的悲劇理論並非如同朱光潛所言在關於命運的問題上顯得有些自相矛盾，相反地，黑格爾對於命運的論述非但沒有前後不一致，反而始終如一。黑格爾徹底將命運之為必然性的看法貫徹在他的悲劇理論裡，從衝突的發生到悲劇結局的和解都是絕對力量展現其至高無上權威的必然結果。若是從這樣的觀點來理解黑格爾的悲劇理論就不難發現，所有悲劇人物的命運都是有跡可尋的。所謂衝突必然導致災害，而悲劇的發生則事出有因，悲劇人物一味執著於自己的情致，又或者是基於自己性格上的缺失等等，過於偏激或過於片面的結果就必然釀成悲劇。

最後，關於朱光潛所提到的「受難」才是悲劇所應描述之重點的說法，我們可以做出如下的回應：

悲劇中絕大部分的確是展現悲劇英雄的受難經過，就以耶穌的「受難記」(The Passion of the Christ)<sup>162</sup>為例，在這部影片中，最主要的就是呈現耶穌基督生前十二小時的經歷，包括：前一晚在客西馬尼園對上帝的禱告、門徒猶大的背叛、被法利賽人誣陷審判、被羅馬巡撫定罪、以及殘酷血腥的鞭刑和背負十字架被釘死的過程。然而，當我們在觀看此部影片時，耶穌受難的畫面卻經常讓我們無法直視，尤其是耶穌被笞杖凌虐、血液四濺的場面，以及被釘上十字架血流如注、凌虐致死的那一刻，在在令人目不忍睹。這部影片之所以會撼動人心，決不是耶穌那殘酷至極、慘絕人寰的受難經過，能夠讓觀眾興起惻隱之心的則往往是悲劇英雄那堅持自己的「理念」(在此，我們姑且將之等同於「信仰」或「真理」)及不惜犧牲生命的崇高精神。

苦難不足以令人動容，真正能打動人心的是悲劇人物在面對苦難時那種無畏無懼、視死如歸的精神和勇氣，以及那種絕不妥協、寧死不屈的堅毅性格。個人認為黑格爾的悲劇理論雖然道出了悲劇衝突的原由，但是在悲劇裡所應該強調的往往是悲劇人物面對苦難時的堅強態度及其堅毅性格的展現。如同劉昌元在其《黑格爾的悲劇論》一文中所提到的，悲劇中的衝突與苦難對黑格爾來說，至少還有兩個積極的意義：第一，在現實世界中，人的精神本身就是不斷的衝突與克服的歷程<sup>163</sup>。黑格爾認為，「生命是向否定及否定的痛苦前進的，只有通過消除對立和矛盾，生命才變成對它自身是肯定的。」(Aesthetics, 97) 因此，衝突可說是生命中無法抗拒的力量，不通過它不但人的心靈不能提昇，即使是精神本身也

<sup>162</sup> 由梅爾吉勃遜(Mel Gibson)所執導，2004年3月在台所上映的電影。

<sup>163</sup> 參見劉昌元，《西方美學導論》，黑格爾的悲劇論，頁348。

無法達到其應有的廣度。從這一點來看，許多悲劇人物所經歷的苦難以及所受到的折磨並非一無所獲，至少他們通過苦難才終於跳脫片面的執著，而發現生命中所追尋之存在的意義或者是成就了更高層次之精神上的自由。平順安逸的人生乏善可陳，唯有歷經磨難的人生才能使生命本身發揮出堅強的韌性，並且彰顯出生命存在的價值。

劉昌元認為第二點積極的意義，是在衝突與苦難中可以特別突顯人在精神與個性上的堅強與偉大。悲劇人物越能克服衝突與苦難，就越能顯出主體力量的強大<sup>164</sup>。黑格爾所強調的悲劇精神就在於能夠正視人生的衝突與苦難，而絕不氣餒與投降。劉昌元指出這點在荷馬史詩《伊利亞特》中最能夠清楚顯現：赫克特在出戰阿基里斯之前，已經預知在此戰中性命難保，而且特洛伊城也遲早會被攻毀，妻子也將成為奴隸，但在他對妻子的告別辭中反而顯現其崇高與英勇的一面。同樣的，阿基里斯明知遠征特洛伊必會戰死沙場，但仍從容以對，遠赴戰場<sup>165</sup>。考夫曼(Kaufmann)在其《悲劇與哲學》(*Tragedy and Philosophy*)一書中曾引用阿基里斯出戰赫克特之前對母親所說的一段話：「我現在要去找赫克特，那個殺死我最親愛的朋友的人。至於我的死，若宙斯及其他不死之神決定的話，就讓他來吧。即使強大的赫克里斯也逃不開他的厄運——就如同樣的命運在等著我，我也將躺下。但在此刻，光榮才是我的目的。」<sup>166</sup> 阿基里斯視死如歸的話語正顯示出悲劇英雄「知其不可為而為之」的勇者氣度，明知前方的道路佈滿荊棘，短暫的人生充滿苦難，甚至於死亡的陰影隨時都有可能籠罩過來，但是悲劇英雄仍堅持自己應盡的職責，全力以赴努力使生命在轉瞬即逝間發出片刻的光芒<sup>167</sup>。

以上劉昌元所補充的這兩點是黑格爾的悲劇理論所未清楚闡明的部分，或許我們可以在黑格爾較為理性的觀點中，找到一個更為感性的折衷方式。若是以感性的角度來詮釋黑格爾的悲劇理論，我們也就能夠明瞭為何悲劇人物必須為「永恆正義」付出那麼大的代價，如此也能進一步解答朱光潛所提出的疑問。朱光潛認為黑格爾的悲劇理論是極度悲觀的，在他看來，黑格爾的悲劇理論只意味著個人必須不斷地為著抽象的「永恆正義」而做出犧牲，甚至遭受毀滅。悲劇人物如此盲目犧牲的結果，只會令人感到沮喪與絕望。關於朱光潛對於黑格爾悲劇理論的這番提問，我們可以以此來反問朱光潛：為何耶穌或其他的悲劇人物要為自己所篤信的信仰付出那麼大的代價？為何耶穌要為一個虛幻的「天父」或者是「真理」承受那麼大的磨難呢？耶穌又為何要以自己的血來洗清人類的罪過，悲劇英雄又為何而不惜奮戰致死呢？以黑格爾的話來說，耶穌以及悲劇英雄的信仰我們姑且稱之為「普遍力量」(理念)。每個人尤其是悲劇人物身上都有其虔誠信仰的某種力量，也許在基督教裡稱之為「真理」，在羅密歐與茱麗葉身上則換稱為「愛

<sup>164</sup> 參見 Anne and Henry Paolucci, *Hegel on Tragedy*, pp. 97-98.

<sup>165</sup> 參見劉昌元，黑格爾的悲劇論，《西方美學導論》，頁 348。

<sup>166</sup> Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, p.158.

情」。這個普遍力量值得你付出生命去追求，值得你為它去承受極大的痛苦及磨難。悲劇人物的犧牲在於成就一個更高的理想，悲劇人物的犧牲在於讓世人體悟到生命的韌性及人類精神的不朽和偉大。換言之，個人肉體的毀滅在於成就精神上的自由，以達到一個最高理想的實現。

如同亞斯培(Jaspers)在《悲劇之超越》(*Tragedy is Not Enough*)一書中所提到的：

當兩個互不相涉而又真實的潛力彼此衝突的時候，悲劇就發生了。「實在支裂，真理散碎」乃是悲劇知識的基本洞悟。

因此，悲劇所感興趣的問題是：什麼是真理？還有，隨之而來的：誰是正確的？正確的能在世界上成功嗎？真理獲勝了嗎？每一行動者都標立出某些個別真理，但同時也揭露了真理的限制——這就是悲劇的過程。

然而，在很多悲劇裡(例如伊底帕斯和哈姆雷特)，英雄本身卻在探索真理。真理的可能性——連帶著知識的全部問題，知識的可能性，及其意義和結果成為戲劇的主題<sup>168</sup>。

悲劇英雄的一生就像是一個尋求「真理」的旅程，伊底帕斯踏上探尋真理的路途，一開始他運用過人的智慧，解開怪獸司芬克斯(Sphinx)的謎語而成為底比斯的統治者。之後，他又為了印證神諭所顯示出之預言而決心探索真相。雖然最後他終於證實了殺父娶母的可怕預言，並且也自我懲罰刺瞎了自己的雙眼，但是伊底帕斯對真理的渴求讓我們看到一個勇者的企圖和決心，他勇於承受命運加諸於自己身上的無端咒詛和殘酷試煉的態度，這一切又產生別的真理。人們把新價值恭敬地奉贈給這位因追尋真相而受命運捉弄的伊底帕斯。人們珍視他的遺體，並把他的墳塚奉為聖地。伊底帕斯也在求得真相之後終於償贖了內心的罪惡，使自己的內心獲得安寧與平靜，伊底帕斯除了讓自身得到內在的安息之外，他也得到外在的報償：他的葬身之處成為人們祭奉的神聖廟堂<sup>169</sup>。

《哈姆雷特》一劇中也呈現出如同上述之探尋真理的過程，哈姆雷特因為父親被叔父謀殺，含冤而死，因此哈姆雷特為了替父親報仇，而將往後的生命完全投入到復仇的計畫之中。在追查父親死因真相的過程中，哈姆雷特只能內心滿腹的疑問掩藏於心。他與身邊的愛人及朋友疏離，他裝瘋賣傻或將真實的自己藏匿起來，只為了成達一項使命——在隱晦的世界裡追尋真理，為父親討回公道。哈姆

---

<sup>167</sup> 參見劉昌元，黑格爾的悲劇論，《西方美學導論》，頁349。

<sup>168</sup> 卡爾·亞斯培(Karl Jaspers)著，葉頌姿譯，《悲劇之超越》，頁51。

<sup>169</sup> 參見卡爾·亞斯培(Karl Jaspers)著，葉頌姿譯，《悲劇之超越》，頁56。

雷特內心的煎熬與苦悶是達成復仇使命所不得不經的過程，邁向真理之路何其艱辛，但是哈姆雷特縱使犧牲生命也在所不惜。由於哈姆雷特追尋真理的意志非常堅定，因此即使他的生命隕落，透過他對真理所做的犧牲與奉獻，哈姆雷特高貴純潔的心靈已提昇到無法衡量的高度。雖然哈姆雷特的死令人不忍及傷悲，但是他為求真理而壯烈犧牲的精神卻讓我們的心內尤然激起一股撫慰的情緒，正如本劇劇終何瑞修(Horatio)<sup>170</sup>所吐露出來的心聲一樣：

現在一顆崇高的心靈破碎了，晚安，親愛的王子，願天使的吟唱伴著你長眠安息！<sup>171</sup>

悲劇之所以感動我們並非因為其結局之悲慘，更不是因為悲劇人物的死亡，死亡只是生命終了時的必然結果，人都難免一死，因此悲劇人物讓人敬佩、心生安慰的原因就在於他們篤信自己所堅持之信仰而不惜犧牲生命的偉大情操。悲劇人物往往對於自己所堅持之信仰義無反顧地遵從與付出，他們或為了報血海深仇，或為了爭名奪利，或為了愛情而付出慘痛的代價，他們都在所不惜，彷彿他們生存的目的即在完成某一項任務與使命。生命輕如鴻毛、轉瞬即逝，然而悲劇人物卻能夠因為貫徹自己之信念的決心而讓生命的力度變得如此之強大。悲劇人物的生命雖然隨著劇情的告終而消逝了，但是他們的偉大情操及精神卻永存人們心中而無法抹滅。也許所有悲劇人物的悲慘結局都印證了「實在支裂，真理散碎」的道理，不過我們也別忽略了黑格爾所說的「悲劇的最終結局只有一條出路：那就是各自具有辯護理由、互相衝突的雙方，他們的辯護理由保持住了，但是引起衝突鬥爭的片面性卻消失了，而內在的、未經分裂的和諧，又回復了合唱隊所代表的歌詠神性榮耀的世界情況」(Aesthetics, 1215)，此即為上述之《哈姆雷特》劇終時所呈現出來的情況，哈姆雷特雖然死亡了，但是隨著哈姆雷特之死，不但衝突的情況消失了，天使所吟詠的和諧神性統一狀態也繼而恢復了。

雖然在研讀黑格爾的悲劇理論之後，我和他所側重的悲劇重點略有不同(我認為悲劇動人的因素在於悲劇人物面對苦難時所彰顯之視死如歸和不屈不撓的堅毅精神；而黑格爾所側重的則是悲劇的「衝突」與「和解」)，但我仍舊肯定黑格爾所揭示出來的悲劇本質，悲劇實則是「理念」從統一的狀態趨於衝突而後又復歸於和諧的過程。在這個過程裡，每個引起衝突、代表片面倫理力量或情致的悲劇主角最終都得受制於命運的掌控，臣服於絕對力量(永恆正義)的威力之下。黑格爾如此看待悲劇的方式讓我們看到了悲劇所揭示之生命無常及人類渺小的一面，也讓我們體認到悲劇中的人物和現實中的人們一樣，縱使他們所向無敵、無所畏懼，但是都無以和絕對力量相抗衡，也都無法擺脫命運之神的操控。

---

<sup>170</sup> 哈姆雷特之友。

<sup>171</sup> 原文為 Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince, and flights of angels sing you to your rest! 見 Shakespeare, *Hamlet*, ed. A.L.Rowse, Act 5 Scene 2, p.104.

或許黑格爾的悲劇理論過於理性，或如同朱光潛所言太過悲觀，但是透過黑格爾對於悲劇的詮釋而將悲劇本質層層揭示出來的方式，我們還是可以把握住悲劇的本質概念，並且對於悲劇所描述的內容有更深一層的體悟。

## 引用資料

### 一、黑格爾的作品

英文：

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, New York: Oxford University Press, 1975.

中文：

黑格爾著，王太慶、賀麟譯，《哲學史講演錄》，台北：谷風出版社，1987。

黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，北京：商務印書館，1981 一版。

黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》，北京：商務印書館，1997 二版。

### 二、其他引用資料

#### (一)書籍

英文：

Kaufmann, Walter. *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, 1992.

Paolucci, Anne and Henry. *Hegel on Tragedy*, New York: Doubleday & Company, Inc., 1962.

Plato. *Theaetetus*, trans. Seth Benardete, the University of Chicago Press, 1986.

Shakespeare, William. *Hamlet*, ed. A. L. Rowse, McGraw-Hill Book Company, 1984.

Sophocles. *The Complete Plays of Sophocles*, ed. Moses Hadas, Bantam Books, 1982.

中文：

卡爾 亞斯培(Karl Jaspers)著，葉頌姿譯，《悲劇之超越》(*Tragedy is Not Enough*)，台北：巨流圖書公司，1983 一版。

朱光潛，《狂飆時代的美學》，台北：金楓出版社，1991。

朱光潛，《悲劇心理學》，台北：蒲公英出版社，1984。

李映荻編譯，《德國文學入門》，台北：志文出版社，1998 二版。

- 李道增,《西方戲劇 劇場史》上冊,北京:清華大學出版社,1999 一版。
- 李醒塵,《西方美學史教程》,台北:淑馨出版社,2000。
- 亞理斯多德著,羅念生譯,《修辭學》,北京:三聯書店,1991 一版。
- 亞理斯多德著,羅念生譯,《詩學》,北京:人民文學出版社,2002。
- 邱紫華,《思辨的美學與自由的藝術—黑格爾美學思想引論》,武漢:華中師範大學出版社,1997 二版。
- 邱紫華,《悲劇精神與民族意識》,武漢:華中師範大學出版社,2000 二版。
- 阿爾森 古留加(Arsen Gulyga)著,劉半九、伯幼等譯,《黑格爾傳》,北京:商務印書館,1997。
- 哈密爾頓著,鄭思寧譯,《希臘羅馬神話故事》,台北:陽明書局,1992。
- 姚一葦,《戲劇論集》,台北:台灣開明書店,1993 八版。
- 約翰梅西(John Macy)著,梁春編譯,《文學的故事—不朽文學經典導覽與介紹》,台中:好讀出版社,2002 初版。
- 高東山編著,《英詩格律與賞析》,台北:台灣商務印書館,1999 初版。
- 莎士比亞著,梁實秋譯,《哈姆雷特》,台北:遠東圖書公司,2002。
- 荷馬(Homer)著,齊霞飛譯,《荷馬史詩的故事》,台北:志文出版社,1993 二版。
- 荷馬(Homer)著,羅鶯譯,《荷馬史詩—伊利亞德》,台北:海天印刷廠有限公司,1980。
- 彭鏡禧主編,《西洋文學大教室—精讀經典》,台北:九歌出版社,1999 初版。
- 程孟輝,《西方悲劇學說史》,北京:中國人民大學出版社,1994 初版。
- 閻國忠,《朱光潛美學思想研究》,台北:駱駝出版社,1987。
- 鍾明德,《從寫實主義到後現代主義》,台北:書林出版社,2001 一版。
- 羅靜蘭、賀熙煦、王楊、揭書安著,《西方文化之路》,台北:揚智文化,1994 初版。

## (二)論文

### 1. 專書論文

- 張炳陽, 黑格爾論希臘的悲劇藝術,《文學與美學(二)》,台北:文史哲出版社,1991。

劉昌元，黑格爾的悲劇論，《西方美學導論》，台北：聯經，1999 二版。

## 2. 期刊論文

王國緒，簡論黑格爾的悲劇衝突理論，《河北師範大學學報》(社會科學版)，20 卷 2 期，1997。

李兵，此曲只應天上有一試論希臘悲劇中的歌隊(chorus)，《西南民族大學學報》(人文社科版)，24 卷 6 期，2003。

汪獻平，從理性到非理性—試評黑格爾、叔本華、尼采的悲劇理論，《江西社會科學》，6 期，2001。

谷玉梅，黑格爾美學的起點及其啟示，《西安外國語學院學報》，9 卷 4 期，2001。

林雅萍，《安提貢涅》與倫理性的辯證—黑格爾對希臘悲劇《安提貢涅》之詮釋，《哲學與文化》，29 卷 5 期，2002。

錢雯，黑格爾美學的“情致”說，《安徽師大學報》(哲學社會科學版)，25 卷 2 期，1997。

## 3. 博碩士論文

張炳陽，《希臘悲劇的美學基礎—悲劇詮釋與世界觀哲學》，台灣大學哲學研究所博士論文，1994。

楊植勝，《黑格爾精神現象學裡倫理實體的導出》，台灣大學哲學研究所博士論文，1999。

## 4. 其他

賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告，計畫編號：NSC 85-2411-H-153-001，執行單位：國立屏東師範學院，1996。

# 附錄：悲劇作品與悲劇人物中英譯名對照表

(依年代順序排列)

## 荷馬

《伊利亞特》

阿伽門農

阿基里斯

米奈勞斯

巴里斯

海倫

布利賽斯

帕楚克勒斯

奈斯特

赫克特

普里爾蒙

安德勞瑪姬

《奧德賽》

奧狄修斯

## Homer

*Iliad*

Agamemnon

Achilles

Menelaus

Paris

Helen

Briseis

Patroclus

Nestor

Hector

Priam

Andromache

*Odyssey*

Odysseus

## 埃斯庫羅斯

《七雄攻城之戰》(467B.C.)

《阿伽門農》(458B.C.)

阿伽門農

克麗婷妮特拉

《奠酒者》(458B.C.)

《復仇女神》(458B.C.)

奧瑞思提斯

## Aeschylus (525B.C. - 456B.C.)

*Seven against Thebes*

*Agamemnon*

Agamemnon

Clytemnestra

*Choepori*

*Eumenides*

Orestes

## 索福克利斯

《埃阿斯》(450?B.C.)

《安提歌妮》(442B.C.-441B.C.)  
安提歌妮  
克里翁  
波利尼克斯  
海蒙

《伊底帕斯王》(430B.C.-425B.C.)  
伊底帕斯  
提列西亞斯  
約卡斯塔

《伊雷克特拉》(409?B.C.)

《斐羅克特》(409?B.C.)  
斐羅克特  
奧狄修斯  
尼奧普陶利莫斯  
赫克里斯

《伊底帕斯在柯洛諾斯》(404?B.C.)  
伊底帕斯

## 尤里庇狄斯

《伊菲琪妮雅在陶芮斯》(415?B.C.)  
伊菲琪妮雅  
托阿斯  
奧瑞思提斯

## 莎士比亞

《羅密歐與茱麗葉》(1595)  
羅密歐

## Sophocles(496B.C. - 406B.C.)

*Ajax*

*Antigone*  
Antigone  
Creon  
Polynices  
Haemon

*Oedipus the King*  
Oedipus  
Teiresias  
Jocasta

*Electra*

*Philoctetes*  
Philoctetes  
Odysseus  
Neoptolemus  
Hercules

*Oedipus at Colonus*  
Oedipus

## Euripides(485B.C. - 406B.C.)

*Iphigenia in Tauris*  
Iphigenia  
Thoas  
Orestes

## Shakespeare(1564 - 1616)

*Romeo and Juliet*  
Romeo

茱麗葉	Juliet
提巴特	Tybalt
神父勞倫斯	Friar Laurence
巴里斯伯爵	Count Paris

《哈姆雷特》(1601)	<i>Hamlet</i>
哈姆雷特	Hamlet
賴爾蒂斯	Laertes
何瑞修	Horatio
浮廷布拉斯	Fortinbras

《奧賽羅》(1604)	<i>Othello</i>
奧賽羅	Othello

《李爾王》(1605)	<i>King Lear</i>
李爾王	King Lear
剛乃綺	Goneril
瑞干	Regan
考狄利亞	Cordelia
格勞斯特	Gloucester

《馬克白》(1606)	<i>Macbeth</i>
馬克白	Macbeth
鄧肯	Duncan

## 歌德

《葛茲》(1773)	<i>Gotz</i>
葛茲	Gotz
魏斯林根	Weislingen

《斯特拉》(1773-1778)	<i>Stella</i>
斐南多	Fernando

《克拉維哥》(1773-1778)	<i>Clavigo</i>
克拉維哥	Clavigo

## Goethe(1749 - 1832)

《維特》(1774)

*Werther*

《伊菲琪妮雅在陶芮斯》(1779)

*Iphigenia among the Tauri*

《浮士德》(1832)

浮士德

梅菲斯特斐勒斯

*Faust*

Faust

Mephistopheles

## 席勒

## Schiller(1759 - 1805)

《群盜》(1780)

卡爾

法蘭茲

*The Robber*

Karl Moor

Franz

《陰謀與愛情》(1784)

斐迪南少校

*Intrigue and Love*

Major Ferdinand

《唐 卡洛斯》(1787)

波沙公爵

*Don Carlos*

Marquis Posa

《華倫斯坦》(1797-1799)

*Wallenstein*

《奧雷昂少女》(1801)

貞德

*Maid of Orleans*

Joan

《麥西納的新娘》(1803)

唐 塞莎

*Bride of Messina*

Don Cesar