

January 2020

Inheritance or Critique: On the Relation between *The Origin of German Tragic Drama* and *The Birth of Tragedy*

Yunfan Yao

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Yao, Yunfan. 2020. "Inheritance or Critique: On the Relation between *The Origin of German Tragic Drama* and *The Birth of Tragedy*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (1): pp.118-126.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss1/8>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“对着讲”和“接着讲”：《德意志悲悼剧的起源》 和《悲剧的诞生》关联论

姚云帆

摘要：尼采和本雅明都认识到“悲悼剧”和“悲剧”是两种完全不同的戏剧门类，却对悲悼剧的特征和意义作出了完全相反的判断。在尼采心中，“悲悼剧”是对悲剧的失败模仿；而在本雅明看来，悲悼剧有其独特的特征和意义。两位思想家观点的差别体现为他们对“起源”概念的不同理解。尼采将悲剧的“起源”看作一种整合日神和酒神精神的努力，本雅明则将悲悼剧的“起源”呈现为分裂完整主权者形象的努力。但在苏格拉底问题上，本雅明接续了尼采的看法，将苏格拉底看作悲剧堕落的象征和悲悼剧的开端，从而重建了悲剧和悲悼剧的关系。

关键词：悲剧；悲悼剧；起源；苏格拉底；反讽

作者简介：姚云帆，文学博士，上海师范大学比较文学与世界文学研究中心副教授，主要研究方向为当代西方文学理论、文化研究和政治理论。通讯地址：上海市徐汇区桂林路100号200234。电子邮箱：yaoyunfan1234@163.com。本文为上海市社科规划基金“本雅明早期文论思想研究”[项目编号：2017EW001]的阶段性成果。

Title: Inheritance or Critique: On the Relation between *The Origin of German Tragic Drama* and *The Birth of Tragedy*

Abstract: While Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin both acknowledged that tragedy and *trauerspiel* are two different genres, they had contrasting elucidation of the characteristics and significances of *trauerspiel*. According to Nietzsche, *trauerspiel* was an unsuccessful mimesis of tragedy. However, Benjamin saw in *trauerspiel* a kind of special value. This difference was a result of their different understandings of the concept of *ursprung*. Nietzsche considered *ursprung* as an attempt to integrate Apollonian and Dionysian spirits, while Benjamin presented the structure of *ursprung* as a destructing force against monolithic sovereignty. Despite this contradiction, Benjamin accepted Nietzsche's view and took Socrates as a symbol of the decadence of tragedy and the beginning of *trauerspiel*, thus reconstructing the lineage between tragedy and *trauerspiel*.

Keywords: tragedy; *trauerspiel*; *ursprung*; Socrates; irony

Author: Yao Yunfan, Ph. D., is an associate professor at the Center for Comparative Literature and World Literature, Shanghai Normal University. His research interests include contemporary Western literary theory, cultural studies, and political theories. Address: 100 Guilin Road, Xuhui District, Shanghai 200234, China. This article is sponsored by the Project of Shanghai Social Science Funding (2017EW001).

一、“悲悼剧 (Trauerspiel)”是什么？ 尼采和本雅明的看法

《德意志悲悼剧的起源》并非一个随意的命名。德语确实用悲剧 (Tragödie) 和悲悼剧 (Trauerspiel) 两词，指代两类不同的戏剧。可是，

如果涉及尼采的悲剧学说与本雅明悲悼剧理论的关系，问题则并非如此简单。在1869年，尼采写道：法国悲悼剧 (französischen Trauerspiel) 中的英雄与古代法兰克铜版画上的国王形象差不多，他们身披斗篷、头戴冠冕、手持节杖，端坐于王座之上 (Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1869: 69)。随后，在1875年的札记中，尼采写道：“诗人——总

是偏好让影响在戏剧的开头说话,并以英雄的单独亮相或是独白作为戏剧的开场。无论是悲悼剧、喜剧、还是悲喜剧?”(*Nachgelassene Fragmente* 1875 25) 在 1883 年,尼采又写下了如下评论:“我在许多悲悼剧中,看到了浮华的滋长。”(*Nachgelassene Fragmente* 1882 44)

由此,我们发现,尼采对悲悼剧的概念有所限定。从以上三个片段看,悲悼剧具有如下特征:首先,悲悼剧来源于法国;其次,悲悼剧和喜剧、悲喜剧是并列的戏剧门类;最后,悲悼剧的核心主人公是英雄(Held),而且这个英雄与绝对权力有着密切的关系,他必须占据王座,手拿节仗。

在 1883 年的一封信中,尼采引用了叔本华在《作为意志与表象的世界》中对贝里尼歌剧《诺尔玛(Norma)》的述评。在这段论述中,叔本华将《诺尔玛》看作一出典型的悲悼剧,女主人公在接近绝对权力的拥有者——罗马官人的过程中,被权力所腐蚀,最后和掌握最高权力的敌人-爱人同归于尽。叔本华评论道:

这出戏本身——除去其优秀的音乐,以及其台词符合歌剧文本的要求——若从其主题和内在结构看,是最臻完善的悲悼剧;一个真悲剧的主题结构,悲剧行为的展开,以及悲剧色彩增长的真正典范。伴随着这个典范,英雄气概所产生的效应不断超越这个世界,由此,观众的境界也得以超越这个世界;确实,达到这种境界的效果比任何基督式的,或是基督教式的精神气质更加无害,也更体现了悲悼剧的特有本质。^①

显然,叔本华将悲悼剧等同于悲剧,而完善的悲悼剧必然是毫无基督教因素的古代理剧。耐人寻味的是,尼采却将叔本华的论述看作一种“灾难(unheil)”。换句话说,尼采认识到,叔本华将悲悼剧看作悲剧在现代世界的完成,这一点误解了悲剧理论。因此,尼采对悲悼剧和悲剧的差别有着清晰的认识。

值得注意之处在于,虽然将自己的著作命名为《德意志悲悼剧的起源》,本雅明也清晰地将法国作为“悲悼剧”产生的源头。在致冯·霍夫曼斯塔尔的一封信中,本雅明指出“德法悲悼剧的

对立特质”是这一著作的主题。但是,在随后的另一封信中,他发现,如果写下去,他会写一部 16 至 17 世纪的法国悲剧史,而与这本专著的主题相去万里,为此,他只好忍痛割爱(*Briefe* I 452)。

按照贝伦斯坦德(Hall Bjornstad)和伊贝特(Atherine Ibbett)的看法,本雅明“悲悼剧书”的核心观点是建立在“假定的法国悲悼剧(Hypothetic French Trauerspiel)”基础上(Bjornstad H, Ibbett K 1-9 2013)。实际上,整个《德意志悲悼剧的起源》构架超越了这一二元对立。从空间结构上,德意志巴洛克悲悼剧既被法国古典悲剧所比照,又与西班牙黄金时期的悲喜剧形成远端的对照关系,而英国悲剧则位于德国悲悼剧的另一侧,成为它的某种出路(durchgang)(Benjamin, *Gesammelte Schriften* I 334)。

值得注意之处在于,尼采也认为,文艺复兴以后的现代剧种并非都起源于古典时代的戏剧。歌剧首先被排除在外,他指出,歌剧并非今人按照古代戏剧的模式有意塑造出来的结果,而是“从我们音乐中滋长出来的坏精灵通过行动”造就的“人造人”(*Nachgelassene Fragmente* 1869 9)。倒是一种刻意“有样学样地(Nachaeffung)”模仿古代戏剧的作品,却反而把悲剧性的精华(Quintessenz der Tragisch)丢弃了(*Nachgelassene Fragmente* 1869 10)。巧的是,这一剧种恰恰是法国悲悼剧。

与此同时,尼采也指出,在中世纪日耳曼俗语滑稽剧(Fastnachtspiel)消退之后,德国完全缺乏产生能达到古希腊悲剧成就的戏剧门类,直到歌德和席勒的戏剧出现(*Nachgelassene Fragmente* 1869 10)。后者和法国古典主义悲剧的相似之处在于,它们也依靠某种对古代的渊博学识,试图模仿古典悲剧,但是,这种模仿获得了成功。因此,在尼采看来,“德国悲悼剧”并不是一个具有典型性的戏剧门类,这类戏剧即便存在,也无法成为重要的反思和研究对象,更不要说为之写一本书了。

但是,本雅明却偏偏为这一地位存疑、成就一般的文学门类写了一本著作。当然,与尼采一样,本雅明也并不认为“德国悲悼剧”是一个颇具艺术成就的戏剧门类。相反,在他心目中,德国悲悼剧也并没有产生真正的杰作。在他看来,悲悼剧并非一种稳定的戏剧门类或戏剧风格,而是一种

现代戏剧的极端状态;恰恰通过这种极端状态,德国现代戏剧的本质才能被窥见(*Gesammelte Schriften* I 238)。但是,确实如他和霍夫曼斯塔尔的通信相呼应,在介绍德国悲悼剧发端的历史背景时,本雅明并没有举德国的例子,而是举了法国的例子(*Briefe* I 452)。在他看来,法国宗教战争和随后的南特赦令,是现代主权利最终趋于稳定的正式标志,而德国悲悼剧恰恰是在这样一种宗教内战的氛围中围绕主权而展开的戏剧。不仅如此,在描述悲悼剧作为“僭主剧”和“烈士剧”双重特质时,他还大段援引帕斯卡《思想录》中关于绝对主义国家君主心灵中“尊荣(Grandeur)”和“悲惨(Misère)”之间的双重悖论为例子(*Gesammelte Schriften* I 321)。这就暗示,本雅明确实是按“法国悲悼剧”的某种风格特质,“投射”出某种德国悲悼剧的。

问题在于,为什么在尼采认为可以忽略,甚至跳开的地方,本雅明却要大书特书一番?尼采是不会忽略法国悲悼剧的特征的,在上文中,他轻描淡写的一句话,就抓住了悲悼剧必须具备的两个要素:国王形象和权力。而这恰恰是《德国悲悼剧的起源》中花了浓墨重彩加以论述的主题(*Nachgelassene Fragmente* 1869 10)。与此同时,本雅明也发现了叔本华的悲悼剧论述,他指出:“叔本华将悲剧看作悲悼剧。”(*Gesammelte Schriften* I 289)按照他的理解,叔本华将悲剧的发展阶段分为古代悲剧、神圣悲剧和现代悲剧三个阶段。其主人公都是悲剧英雄(Tragisch Held),但是,在古代悲剧那里,悲剧英雄把意志的放弃看作对不可知命运的顺服,而由于受到基督教的影响,神圣悲剧则将这种不可知的命运转化为对自身生命在死亡之后重新延续的某种信念,套用叔本华的说法,神圣悲剧达到了古典悲剧想要而没有达到的目标(*Gesammelte Schriften* I 291)。而叔本华进一步指出,新悲剧,也就是“悲悼剧”实际上处于基督教悲剧的延长线上,它以烈士剧(Matyrdrama)的形态证明了基督教神圣悲剧的有效性。

本雅明和尼采一样,不认为悲悼剧是现代世界的延续和完成。但是,尼采仍然认为,悲悼剧是对古典悲剧的劣质模仿,是古代悲剧精神的衰变形式。因此,无论是尼采,还是叔本华,都认为悲悼剧和悲剧相关,两者的分歧体现在对悲悼剧艺

术价值的评价上。本雅明却认为,作为一种戏剧门类的悲悼剧,有着独立于悲剧的起源。在这一点上,他和尼采有着重大的分歧:尼采认为,无论是悲剧还是悲悼剧,其题材都是神话(Mythos/Mysterium),主导其风格和形式的主要力量,就是日神精神和酒神精神的对立(*Die Geburt* 10)。本雅明却认为,悲剧的题材是神话,而悲悼剧则以历史(Geschichte)为其主要题材,以主权在历史中的再现为其情节发展的主要动力(*Gesammelte Schriften* I 245-48)。这似乎表明,本雅明以题材的差异来区分悲剧和悲悼剧,从而与尼采产生了分歧。但是,如果尼采注意到王权作为现代悲悼剧最为关切的重点,为什么他仍然将古代悲剧和现代悲悼剧看作一种相似但又有差别的戏剧类型,而不是采取本雅明的论断,将其看作判然两类的戏剧呢?这就不得不提到了尼采和本雅明关于“起源”问题的理解。

二、悲剧和悲悼剧的“起源”： 尼采和本雅明的分歧

在《悲剧的诞生》第一章中,尼采指出:

我们认识到,日神和酒神两种制作艺术的神力互相勾连,换句话说,在古希腊社会,就起源和目标而言(nach Ursprung und Zielen),阿波罗式的图像艺术和迪奥尼索思式的非图像音乐艺术之间,存在一种极端对立:两种截然不同的驱力相伴而生,多半情形下,这种一分为二、相互对峙的状态总是激发了全新强有力的诞生,围绕这种诞生,对立两面的斗争得以永存,而“艺术”这一普遍概念也只在表面上超越了这一斗争。最后,通过希腊“意志”奇迹般的作为,在对立面的相对呈现,这种勾连造就了既蕴含酒神精神,又蕴含日神精神的阿提卡悲剧。(*Die Geburt* 10)

值得注意之处在于,尼采在这里没有提到悲剧的“起源”,而是提到了悲剧的“造就(Erzeugen)”和“诞生(Geburten)”。我们发现,在这段话中,尼采杜绝了古希腊悲剧具有“起源”的

可能性：首先，尼采交代，日神精神和酒神精神各有其“起源和目标”，且这些起源和目标一直处于对立状态；其次，日神和酒神精神在起源上的对立造就了古希腊悲剧。日神和酒神精神同时“造就”了悲剧。可是，由于两种精神处于彼此对立的状态，悲剧却又不可能同时来源于这两种精神中的任何一种。面对这一悖论，唯一合理的结论是：古希腊悲剧既不来源于日神精神，又不来源于酒神精神，只是两者在“起源和目标”上的效果。

这是不是就意味着尼采就不想讨论悲剧的起源呢？可是，《悲剧的诞生》第七章中，尼采指出：

到现在，一切已探讨过的艺术原则有助于让我们把握，我们必须如何描述希腊悲剧的起源问题，围绕这些原则，我们终于在迷宫中找到了出路。当我说，这一起源问题直到如今并未被严肃对待，更谈不上解决了[……]（*Die Gebur* 52）

是不是尼采推翻了在开篇中模棱两可的论述，还是说，他找到了解决悲剧无法同时“起源”于酒神和日神精神的矛盾？在尼采对主观艺术和客观艺术的论述中，我们找到了端倪。尼采指出，日神精神和酒神精神对古希腊艺术原则的奠定作用和影响，主要体现在“梦（*Traum*）”与“醉（*Rausch*）”之中。其中，对“梦”的理解，成为尼采悲剧起源学说的重要开端。尼采指出：

当我们回想起做梦时候的状况，当无人打扰梦中人，任被梦世界的幻境所惑时，他就会自顾自说“这是梦啊，我还想梦一会儿”。当我们由此不得不终止深入审视我们的梦境时，我们油然而生出想再看到梦境的渴求，并由此来遗忘我们恼人的日常生活。（38）

由此，尼采通过“梦”的意象，试图点出日神精神的实质：日神精神并非如《悲剧的诞生》开场时所述，对希腊人理性限度的规定（*Die Gebur* 10）相反，古希腊人日常生活中“合乎理性”的表象，不过是对梦中形象的某种模仿，而且

是按照梦的组织原则来引导的模仿行为。尼采进一步指出，这样一种被梦引导的表象意志，可以被很轻易地引导到超越表象的领域。尼采将这一超越表象的领域称为“源一（*Ur-Eine*）”，他指出：

因此，当我越来越被无所不能的艺术驱力所摆布，并最为热切地追逐表象，并通过表象获得解放时；我就越来越受到这一形而上学设定的控制，真存在和源一总是一种永久的痛苦和矛盾，却也是一种令人心醉的幻觉，在其中，负载我们全部渴求的表象，将持续不断地获得拯救（*Die Geburt* 39）

“源一”概念是理解尼采悲剧起源论所需的核心概念。一方面，这一概念由表象（*Schein*）组合而成，并成为一切表象得以表象的源头（*Schein des Scheins*）；另一方面，恰恰因为表象持存、推进和融合，这个“源一”成为无法被表象之物。这就导致了人的表象能力的消逝和沉沦（*Versunken*）（*Die Gebur* 40）。因此，在尼采心目中，“源一”由此成为世界整体在自身表象过程中的一个困境，一种“起源处的创痛（*Urschmerz*）”。这一世界表象的某种根本困境，导致人无法把握世界的本质，从而找不到人的生存论基础。因为这一契机，酒神精神闯入了日神精神所塑造的表象世界。

在尼采心目中，酒神精神的这一“入侵”，是他可以谈论悲剧起源的大前提。而酒神精神的表达媒介，就是音乐。在尼采看来，相对于图像而言，音乐是一种时间艺术，它擅长表达随时变易，是无法被图像所表象的“表象”。而“源一”恰恰就是这种“表象”的典范例子。

但是，这种对“源一”的表象，显然并不能直接造就悲剧。与单纯的音乐不同，悲剧依托于剧场，仍然需要视觉表象，而不能仅仅诉诸音乐。因此，酒神精神对悲剧创制的作用，依赖于古希腊的另一类文学：抒情诗。尼采指出，通过音乐旋律和诗歌结构的结合，古希腊抒情诗人代表表达了一种民众的集体情绪。这种集体情绪体现为古希腊民众对把握世界完整本质，即上文所说的“表象之表象”的渴求；以及这种渴求失落之后的惶恐不安（*Die Gebur* 40）。

之所以会产生这种不安,不仅是因为抒情诗表象方式的局限性,而且和表象世界整体的本质相关。在上文中,我们已经得知,这一“表象之表象”,并非真正的形象,而是世界整体在表象过程中所固有的“矛盾(Widersprechen)”(*Die Gebur* 40)。抒情诗本身音乐性和语言性,导致它所试图表象的世界整体,并非真正的可见形象,而只是对“表象之表象”的听觉暗示。换句话说,这一“表象”并非对世界整体的真正表象,只是对日神精神所揭示的表象困境的一种音乐-符号暗示。要真正将这一本质转化为可见的形象,还需要日神精神的再次介入。

尼采认为,悲剧正是这一介入的写照。他指出,悲剧起源于演奏音乐的歌队,这是对亚里士多德《诗学》中的悲剧定义的某种暗自反驳,亚氏的悲剧理论起源于对某种特定行动的模仿,其中介是语言。尼采认为,悲剧也是一种模仿,但是,这是用音乐对不可表象的“表象之表象”的模仿。这种模仿本身并不直接可见,而是必须借助“日神精神”的力量,才能形成某种剧场表象。

在此处,尼采首先批评了施莱格爾的悲剧理论。施莱格爾也认为,悲剧起源于歌队,但他对这一要素进行了“政治化”解释:歌队是雅典城邦中民众舆论的具体呈现。因此,对以城邦公民为代表的理想观众(*idealische Zuschauer*)(*Die Gebur* 52)来说,悲剧歌队对角色的评价和塑造,才能发挥独有的政治功能。尼采却认为,悲剧歌队中的唱词并非政治立场,而是民众对自身生存脆弱基础的感知,这种感知正对应于古希腊世界表象自身能力的局限和矛盾。如果存在一种能够理解歌队自身所表达的形象和情绪的“理想观众”,那么,这种观众应该只存在,或者完全沉浸到歌队描述的世界之中(*Die Gebur* 53)。

相对于施莱格爾,尼采更认同席勒的看法。席勒认为,歌队起了某种“围墙”的作用,将悲剧中的理想世界和现实世界隔绝开来。尼采进一步指出,之所以要进行这种隔绝,目的是阻止城邦世界的瓦解。尽管,对于普通民众而言,在歌队音乐的引导下,摆脱日神精神统治下的理性精神的宰制,能够真正抵达某种“人我合一”的“世界本身”。但是,一旦发现了世界表象的困境,人们对城邦生活的根本信念就会动摇,城邦的政治秩序也会动摇。唯一的解决之道,就是通过剧场表象,

再次限制世界本身的音乐性模仿的范围。悲剧就是这种剧场表象:一方面,世界的本质在有限的剧场中呈现出来;另一方面,无限的音乐律动控制和引导人们通过剧场表象发现这一表象背后恐惧和战栗的世界根源。

因此,尼采认为,古希腊人之所以在悲剧中构造一种剧场表象,是因为这一表象为古希腊人提供了生存的形而上学安慰(*Metaphysische Trost*)(*Die Gebur* 56)。尼采认为,这种表象使古希腊人既了解到了文明生活的有限性,又不至于因此感到恐惧而走向癫狂。因此,悲剧不仅没有打扰古希腊文明秩序的构造和维持,反而成为这一秩序的有机组成部分,并引发了古希腊民众的敬畏。这一敬畏并未真正奠定古希腊文明的形而上学基础,而是虚构了一种形而上学幻觉,来缓解民众的生存焦虑。

相对于尼采对悲剧功能的论述,我们更关心尼采对悲剧“起源”问题的论述。尼采并未用因果关系或时序关系来表述悲剧的“起源”,而是用一种特殊的起源结构来呈现这一起源:在这一结构的第一个层次中,古希腊人试图利用视觉主导的表象机制把握作为统一体的世界;第二个层次是第一个层次的否定——当这一表象机制显示其局限,促使古希腊人追问世界整体之表象时,音乐这种听觉机制“显现”为视觉表象机制的补充,但是,由于这一表象的不可见性,音乐的模仿只能呈现“表象之表象”的运动节律,反而进一步否定了日神精神主导下的表象机制的能力;最后,是日神精神对于听觉“表象”的某种再表象,这种再表象又否定了听觉表象本身在表象能力和现实效果上的双重正当性——后者既不能真正让事物表象过程中的“源一”得以出场,又会扰乱古希腊人对城邦秩序基础的信念。

因此,在《悲剧的诞生》中,悲剧起源于日神精神和酒神精神在表象古希腊世界本质过程中的争执,这一争执导致悲剧不能从属于上述两股力量中的任何一股,而只能借助双方的互相否定和断裂,形成某种临时性的表象形式。这一结论暗示,悲剧的起源恰恰是其双重源头的“背叛(否定)”。但是,这种背叛和否定恰恰让悲剧得以整合世界和自我破碎表象的中介,从而恢复人们对生活世界整全性的信念。

与尼采不同,本雅明在《德国悲悼剧的起源》

中,对“起源”概念进行了定义:

作为一种历史范畴,起源并不等同于创生。起源并不是指变化的来源,而是指来源的变化和消逝。起源宛如一个旋涡,在变化的流动中处理,并以特有的韵律,牵引撕裂创生之漩涡。在单纯事实简单粗暴地持存中,起源之物自身无法给出任何可被认识的东西,而它的敞开的韵律中,一种双面的统一性得以持存。作为一种拨乱反正,起源存在。一方面,它成为一种恢复;另一方面,它恰恰成为一种未完成和未闭合的状态,为人们所认识。(Gesammelte Schriften I 226)

在这段话中,本雅明强调了“起源”和“创生”的区别和联系。一方面,起源与创生(entstehen)不同,后者是指引发某物产生的另一物,而前者恰恰是指这一物转化为另一物的过程中的消逝和损耗,所以,本雅明说,起源反而是来源的“变化和消逝”;另一方面,起源必须依赖创生,因为,起源之所以得以产生,是因为它用自己的力量,重构了创生的质料,使之在某种“韵律”中撕裂和粉碎。与尼采对起源问题的论述相反,本雅明构造了一种完全相反的起源结构。首先,本雅明否认尼采式的“双重来源论”,强调起源的单一性,他暗示,一种起源必须依赖单一的“来源”;其次,本雅明和尼采同时指出,起源并非对所来源之物直接继承,而是对这一物的某种否定和破坏。但是,在后一点上,本雅明针对尼采的看法,进行了某种修正。

按照尼采的看法,无论是日神精神,还是酒神精神,都是一种让世界本身得以表象出来的手段。唯一的差别在于,前者将世界表象为视觉形象,而后者以音乐旋律和节奏的形式将世界本身显现出来。换句话说,尼采所谓的悲剧之起源,就是悲剧对世界一切要素,作为整体,或是作为部分的表象。但是,在本雅明看来,起源并非一种既定的表象,而是一种过程,是一种对所来源之物内在质料的打破,进而完成对所来源之物的形式重组。因此,如果说尼采的起源结构蕴含了一种模仿-表象关系,本雅明的起源概念则蕴含了一种质料-形式

关系。后一种起源逻辑更强调所来源之物作为一种质料,而不是作为一种被模仿对象的含义。在对这种质料的打破与重构过程中,起源才得以产生。

因此,在尼采那里,悲剧起源于通过模仿和表象过程,将某种不可表象的世界本身,强行表象的努力。虽然,尼采也认为,这种“表象”活动不过一种制造幻觉的模仿行为,但是,他却试图通过悲剧这种模仿行为,使分裂和混乱的世界本质至少可以在观看者的视野中,达到某种统一。悲剧的起源由此成为通过悲剧恢复表象世界完整性的过程。

本雅明对事物本质表象机制的关注并不少于尼采。但是,在《德国悲悼剧的起源》的“认识-批判序言”中,本雅明指出:

当数学表达出现时,严格恰切的公设被给出,成为真正意义上认识之签名,同时,认识不再(verzicht)表象(darstellt)真理领域,语言才能道说这一领域的意义。(Gesammelte Schriften I 207)

这就暗示,表象活动与事物的真理和本质相关。但是,本雅明特别强调,“表象是自身方法的轮廓,方法是歧路,作为歧路的表象”(Gesammelte Schriften I 208)。表象事物本质的过程,并不能再现被表征之物的整体,而是让表象过程走向远离整体的歧路。因此,尼采所谓的“源一”,在本雅明那里成了先在的统一体;作为表征过程的“起源”,则成为对这种统一体完整形式的撕裂和重构。^②

怎样理解这种撕裂和重构呢?本雅明认为,中世纪经院学派的论说文中,对相反意见的表述,恰恰是反复却分裂地表象事物本质的手段(Gesammelte Schriften I 209)。在这种对立和翻转中,事物的本质才能呈现。本雅明的表象理论恰恰处于尼采的反面,尼采试图通过模仿加以整合的某种“表象之表象”,恰恰是本雅明试图消解的对象。

因此,相对于尼采试图整合分裂的路径,本雅明则将表面上统一的世界之表象进行拆解和分裂,从而消解这一表象的整体性。因此,尼采和本

雅明对悲悼剧的不同评价,奠基于他们对“起源”概念的不同理解。在尼采那里,悲剧起源于对世界整体本质的模仿式表象,而悲悼剧既然是对悲剧的拙劣模仿,自然导致其完全无法起到悲剧弥合表象之分裂所应有的作用。在本雅明那里,悲悼剧并非对悲剧的劣质模仿,而是一种并不受亚里士多德悲剧理论所辖制和局限的戏剧门类:“人们并没有发现,德国新戏剧的发展史中,古代悲剧家的素材对其中任何时段产生影响,这一点反而证明了亚里士多德影响的微弱。”(Gesammelte Schriften I 239-40)相对于悲剧题材中酒神和日神精神之张力,悲悼剧主人公一开始就是主权利力的表象。本雅明强调“主权者表征了历史。它将历史演化置于主权者的掌控之中。”(Gesammelte Schriften I 245)通过历史事件的展开,从对立和矛盾的两面不断表象和撕裂主权者的完整形象,悲悼剧作为一种独立于悲剧的戏剧门类,才得以成就自身独特的来源。

至此,本雅明对悲悼剧起源的论述,似乎与尼采悲剧起源学说相对立。正是这种批评和对立,确立了悲悼剧作为一种戏剧门类的独有意义。但是,本雅明的思考并不仅限于此,从他对苏格拉底形象的论述,我们又发现,他将自己的悲悼剧学说和尼采的悲剧学说重新建立起联系。

三、悲悼剧“起源于”悲剧的败坏

本雅明很早就对苏格拉底形象产生了浓厚的兴趣。在札记《苏格拉底》的开篇,本雅明就指出“苏格拉底的形象具有最高的野蛮性(Barbarisch),正是这个不文雅(unmusische)的人成为了柏拉图圈子里爱欲关系的中介。”(Gesammelte Schriften II 129)这段话中的两个概念,与尼采的《悲剧的诞生》有着密切关系。首先,“野蛮性(Barbarisch)”,尼采将这一气质和希腊文明早期的“提坦性”并列,看作酒神精神的典型表现,他指出“提坦性和野蛮性最终成为与阿波罗气质并列的气质。”(Die Geburt 36)其次,“不文雅”这个说法,在字面意义上就是“不通音律,不懂音乐”的意思,本雅明选择这个词的时候,针对了尼采《悲剧的诞生》中对苏格拉底的指控。

在尼采心目中,苏格拉底是悲剧的败坏者之一,他不仅是尼采所抨击的“最高阶的智者

(Oberst Sophiste)”(Die Geburt 88),尼采认为,正因为苏格拉底不再用音乐,而是用语言来主导世界本质的表象过程。因此,世界整体的表象过程,不再依赖于人的超理性感知和非理性意志,而是依赖于理性推理。尼采特别引用《斐多篇》中苏格拉底对自身梦境的论述,在这个梦境中,苏格拉底被人召唤去写诗歌,但是他从来没有在现实中写过诗歌(Die Geburt 96)。在古希腊语中,诗歌和音乐同为“Musike”,因此,尼采将苏格拉底梦中的诗歌理解为“音乐”。在他看来,苏格拉底之所以在清醒时刻用散文体的对话形式表达自己的思想,是因为他试图以语言和逻辑论述替代传统悲剧创作所依赖的“音乐性”。

苏格拉底试图用辩证法代替日神精神,成为主导悲剧的酒神精神的死敌。在苏格拉底的辩证法中,语言呈现世界中的各色对立,然后将这些对立面在理性中调和在一起。这导致人们不需要通过超理性的形而上学癫狂,才能把握作为统一体的世界本身,而是只需要通过因果逻辑的推演和理性的推证,就能达到这一点。

但是,如果我们再次审视苏格拉底的梦境时,就会发现,尼采的引述,暗示了苏格拉底的另一面:由于苏格拉底只能在梦境中表述音乐,而无法真正用自己的语言表达出真正的乐音,他的梦境最终暗示,仅凭语言的辩证法,并不能把握世界本身。换句话说,苏格拉底对悲剧酒神精神的破坏,恰恰从反面证明了他对悲剧艺术的尊敬。他唯一可以做的是,用语言来暗示,自己根本不能成为一个悲剧诗人,从而以反讽(Ironie)的方式,将人指引到理解世界本相的悲剧之路上去。因此,尼采指出,苏格拉底就是个秘密的反讽者(geheimnisvoller Ironiker),他追问道“苏格拉底,苏格拉底,这是不是您的秘密?哦秘密的反讽者,哦,充满秘密的反讽者,这就是你的反讽吗?”(Die Geburt 13)表面上,苏格拉底试图用语言的辩证法替代悲剧音乐的表象功能;实际上,他试图反讽地证明,语言辩证法只会远离悲剧音乐所表象的世界之本质。对苏格拉底来说,悲剧成了一种不可以表征的秘密,只有超越语言界限之后,它的本质才能真正得以绽出。

本雅明接受了尼采“悲剧堕落”学说的两大前提:首先,苏格拉底不懂音乐,这导致他无法再现悲剧的辉煌;其次,苏格拉底以尼采所谓的“反

讽”方式承认,凭人类的语言和理性力量,无法表达世界本相中最为隐秘的核心和本旨。但是,接下来,他发展了尼采的看法。

在《语言在悲悼剧和悲剧中的意义》(“Die Bedeutung Der Sprache in Trauerspiel und Tragödie”)一文中,本雅明区分了悲悼剧和悲剧的语言形式。在他看来,悲剧的语言形式是法则性的(Gesetzlichkeit)(*Gesammelte Schriften* II 137)这是因为,悲剧中所有人物讨论和争执的方式,构成了表象古希腊时代伦理问题最为基本的方式。在悲剧语言的展开中,悲剧英雄的行为和社会伦理规范之间的张力,才得以彰显出来。悲悼剧的语言并不依赖规范而存在,而受悲悼(Trauer)这种情感的激发,不断流溢而出语言之流(*Gesammelte Schriften* II 138)。换句话说,悲悼剧的语言是流动的、变化的,而悲剧的语言是规范而僵硬的,后者表征古希腊时代城邦社会的严格规范,而前者则试图溢出这种规范,并通过不断的变化消解占据统治地位的伦理规范。在尼采看来,一种不成为语言的声音——音乐,才是整合僵硬而彼此隔绝、抵触的伦理法则,并在超越意义、超越日常语言表述的层面上,表象人们生活世界的纯全本相。

本雅明继承了尼采的观点。他指出,悲悼剧的语言之所以不同于悲剧的语言,是因为这种语言不模仿悲剧的语言,而是在模仿悲剧的音乐。通过这种模仿,“悲悼”这种情感的流动也就变得形象而可被感知。但是,语言如果要实现彻底的流动性和“类音乐”性,就必须彻底褪去其和其所指称的某种僵硬的规范之间的关系。本雅明认为,要达到这样一个目标,就必须在戏剧的发展过程中,不断用不同的方式,重复相同的词句,他指出“这一词句是言语变化往复的过境枢纽,悲悼剧只有在词句之中才能言说。”(*Gesammelte Schriften* II 139)

这样的表述似乎有点抽象,为什么反复重复的词语和表述,不仅并未强化人们对语言和所指涉对象关系的确定感,反而消解了这种确定感?在《德国悲悼剧的起源》中,本雅明通过“沉默(Schweigen)”这种语言表达的零度状态来说明这个问题。本雅明认为,在悲剧中,主人公的沉默标志着意义的充满,而不是意义的缺失(*Gesammelte Schriften* IV 286)。悲剧英雄的沉默是一种故意不言,这种故意的静默来源于他看到了世界更深的真

理,这种真理无法以可见的形式向民众展现出来。悲剧英雄正是出于对这种真理的确信,才保持了对民众的沉默。但是,本雅明发现,苏格拉底对话则改变了这一状况,在苏格拉底的语言和行动中,也存在着沉默的状态,可是,这种沉默的行为,并非理解了语言所不能表达的真理,而是承认自己用语言达不到这一真理。本雅明由此指出,这是一种“哲学家虚弱的模仿,一种反讽性的沉默(ironische Schweigen)”(*Gesammelte Schriften* I 297)。

本雅明继承了尼采对苏格拉底“反讽家”的定位。他认为,苏格拉底表面上的沉默,也是一种故意不言,而且这种故意不言所追求的东西,并非某种更深刻形而上学意义的确认,而是对无法把握这一意义的承认。本雅明进一步指出,只有通过这种沉默,同一名称包含的对立含义才可以在苏格拉底对话中彼此交锋和穿梭,从而形成某种带有差异和对立意味的重复(*Gesammelte Schriften* II 292-94)。

至此,本雅明对悲悼剧语言特点的看法,就变得可以理解了。苏格拉底对悲剧的模仿,使他成为了悲悼剧的先驱。在悲剧中,沉默的出现意味着神圣真理的展开和悲剧语言的完善;而在苏格拉底开启的悲悼剧中,沉默的产生则意味着宣告人的语言不能把握神圣的真理。本雅明认为,悲悼剧在本质上是悲剧的模仿,这种模仿在根本上体现为用人的语言对悲剧音乐的模仿。在尼采那里,音乐成为超越语言的存在,它不仅统摄了悲剧人物的言辞,而且填充了言辞的界限和裂隙,从而部分地恢复了世界的整全表象。可在本雅明看来,语言在悲悼剧之中音乐化了,它不再表象具体悲剧人物的性情和命运,也不再彰显特定的伦理态度和严格的伦理规范,而是通过辩证法的方式,将情感的起伏流动,加以连接和表象。因此,在这种音乐化的语言中,沉默不再成为语言的极限和音乐的开端,而真正成了绝对的沉默。

本雅明进而接续尼采的观点,却又对他的看法提出了修正。从上文中,我们已经发现,在尼采看来,苏格拉底所操用的辩证法,不过是一种反讽,这种反讽是为了掩盖他自身的秘密——只有在不可用语言表述的音乐响起之时,苏格拉底喋喋不休的“辩证演说”才达到了自身的目的。但是,本雅明却说,苏格拉底的辩证法确实是一种反讽,但是这不是一个秘密,而是一个谜语

(Rätsel)。在早年的一篇札记“论谜与密”(über Das Rätsel Und Das Geheimnis)中,本雅明认为,“秘密”是一种超越语言界限,直指存在本身的神秘经验,它超越于问答逻辑之外,只能被语言所命名,而无从用陈述进行解释。“谜语”则是一种可通过语言,尤其是通过问答逻辑加以把握的观念:凡谜语皆有谜底,所以在不断的提问和质询中,谜语都是可以解答的(Gesammelte Schriften IV 15)。

相对于古代悲剧英雄,苏格拉底不是一个秘密的看守者,而是一个解谜者。我们可以用《俄狄浦斯王》作为苏格拉底对话的参照性。俄狄浦斯王解出了关于“人”这样一个观念的谜语,但是,由于他在乱伦中降生,并不遵循童年-青年-老年这三阶段的“自然”伦理次序,他的存在就成为城邦最沉默的秘密,这让他看到真相后无话可说,并进行了自我放逐。而苏格拉底对语言界限之外的世界,早有了“谜底”,这从他在梦境中永没有完成理想的音乐这一事实,已经可以看出端倪。在他看来,在逻各斯辩证法的界限之外,表象神秘真理的努力,不过是一种谵妄。因此,苏格拉底对于世界本质的谜底就是——没有谜底,也没有秘密,谜底就是虚无。

这种以“没有谜底”为谜底的悖论,在模仿悲剧形式的同时,消解了悲剧的目标。悲剧语言也被悲悼剧的语言所替代。这种新的语言具有这一奇异的特质:它越喋喋不休,就越重复和乏味,而这种重复和乏味,最终导致了悲悼剧语言通过词语和对话形式的重复,消解了悲剧语言中核心概念的固定所指。从这样一个意义上来说,苏格拉底就是第一个悲悼剧作家,他通过戏仿古希腊悲剧作品,消解其严肃目标,搞乱其语言与固定的伦理框架的对应关系,最终导致了悲悼剧语言的诞生。

这不禁让我们思考:本雅明对悲悼剧起源的论述,真的对立尼采的看法吗?显然,本雅明认为,悲悼剧起源于对某种完整形象的再表象过程中,对这种完整性的撕裂。但是,从上文中,我们可以发现,这种“完整形象”实际上已经是对尼采心目中完善的古代悲剧的模仿。这个模仿就是苏格拉底对话。苏格拉底对话被尼采斥为悲剧的堕落形态,但是,这一对话恰恰试图以同质性的语言流动,替代尼采心目中彼此争执的日神与酒神精神在争执中产生的临时性表象。换句话说,苏格拉底式的“堕落”恰恰是悲悼剧得以发生的起点,

正是在这种对话语言中,悲悼剧的“所来源之物”得以构成。

这就不禁导致了这样的结论:本雅明并非针对尼采《悲剧的诞生》,来展开《德国悲悼剧的起源》的问题意识,而是接续尼采的问题意识,以完成悲剧在被后苏格拉底时代的变形和展开。换句话说,本雅明的悲悼剧研究,并非一种“对着讲”的文学思想史进路,而是一种“接着讲”的思想史展开。正如本雅明所说,德国悲悼剧是一种特定的理念,而不是一种单纯的文类,他肇端于尼采所谓的悲剧的“堕落”状态。而在本雅明看来,这种堕落正是一种悲剧的极端化,一种特殊的例外状态,正是这种例外状态规定了悲剧的边界——它承认了悲剧本身自由的分裂和张力,从而彻底消解了悲剧,却又把这种张力和分裂置于对话语言的同质性游戏之中,从而肯定了悲剧在某种未完成趋势中的续存。

注释[Notes]

① 转引自尼采 1883 年至费迪南德的信,来源于: *Nietzsche Source*. 2009. École normale supérieure. 2018. 7. 16 < <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/BVN4888,975> >.

② 对于这一观点,参阅 Samuel Weber 的观点, Weber, Samuel. “Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt.” *Diacritics* 22.3/4(1992): 5-18.

引用作品[Works Cited]

- Benjamin, Walter. *Briefe*. V. I-II. Frankfurt am Mainz: Suhrkamp Verlag, 1978.
- . *Gesammelte Schriften*. V. I-VI. Frankfurt am Mainz: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Bjornstad, Hall, and Katherine Ibbett. “Editors’ Preface: Calling on the ‘Grand Siècle’ with Walter Benjamin.” *Yale French Studies*, 124(2013): 1-9.
- Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. Berlin: De Gruyter, 1999.
- . *Nachgelassene Fragmente 1875-1879*. Berlin: e Gruyter, 1999.
- . *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*. Berlin: De Gruyter, 1999.
- . *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. Berlin: De Gruyter, 1999.

(责任编辑:王嘉军)