本雅明作品系列

德意志悲苦剧的起源

［德］瓦尔特·本雅明 著
李双志 苏伟 译



Ursprung des deutschen Trauerspiels

北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

本雅明作品系列

德意志悲苦剧的起源

[德] 瓦尔特·本雅明 著
李双志 苏伟 译



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

德意志悲苦剧的起源／（德）本雅明著；李双志，苏伟译.—北京：北京师范大学出版社，2013.1
（本雅明作品系列）
ISBN 978-7-303-15787-7

Ⅰ.①德… Ⅱ.①本…②李…③苏… Ⅲ.①巴罗克艺术－艺术哲学－研究－德国 Ⅳ.①J151.609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 282482 号

营销中心电话 010-58802181 58805532
北师大出版社高等教育分社网 http://gaojiao.bnup.com.cn
电子信箱 beishida168@126.com

DEYIZHI BEIKUJU DE QIYUAN
出版发行：北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街 19 号
邮政编码：100875
印　刷：北京盛通印刷股份有限公司
经　销：全国新华书店
开　本：130 mm × 210 mm
印　张：11
字　数：185 千字
版　次：2013 年 1 月第 1 版
印　次：2013 年 1 月第 1 次印刷
定　价：45.00 元

策划编辑：谭徐锋　　责任编辑：曾忆梦
美术编辑：谭徐锋　　装帧设计：蔡立国
责任校对：李　菡　　责任印制：孙文凯

版权所有　侵权必究

反盗版、侵权举报电话：010-58800697
北京读者服务部电话：010-58808104
外埠邮购电话：010-58808083
本书如有印装质量问题，请与印制管理部联系调换。
印制管理部电话：010-58800825

构思于 1916 年

成稿于 1925 年

当时与今日都献给我的妻子

引　言[①]

李双志　编译

一、《起源》的起源

《德意志悲苦剧的起源》(以下简称《起源》)原本是瓦尔特·本雅明为了在法兰克福大学谋求教授职位而撰写的教授授职论文(Habilitations-schrift)。他在1919年11月，即获得博士论文不久，就已经有了撰写一部授职论文的计划，而且最初设想的是在哲学系求职。而之前在1916年，他先后写了三篇带有形而上学思考意味的论文《悲苦剧与悲剧》、《悲苦剧与悲剧中的语言的意义》和《论普遍语言和人类语言》，其中已经包含了《起源》中许多思想的萌芽。这部历时长久，苦心经营，于1925年4月写成，于5月12日正式递交至法兰克福大学哲学院

① 该《引言》主要是作者依照《本雅明手册》汇编翻译而成，重要观点多来自文后参考文献，以供参照阅读。

的专著却没有让他如愿以偿，步入他其实对之早已心存疑虑的学术道路。当时负责审阅评核该论文的美学教授科尔内利乌斯(Hans Cornelius)在评审报告中坦言，这篇论文“完全难以读解”，他无法复现“该论文的意义”，认为论文作者“以其让人无从理解的表达方式”无法胜任该领域的学生导师之职。该大学原本支持他的哲学系系主任舒尔茨(Franz Schultz)也声称该论文无一字可懂。

另外，1926 年 1 月，奥地利诗人、作家霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)在给朋友的信中盛赞这是一部“关于德意志 17 世纪的极其重要的著作”。克拉考尔(Siegfried Kracauer)在 1928 年 7 月发表于《法兰克福报》的书评中也认为：“他对寄喻的阐释是值得惊叹的。”“历史学家、文学史学者和艺术史学者——遑论哲学家——都将在这部关于悲苦剧的著作中各获所需。[……] 在本雅明的专著之后，人们将以与之前不同的眼光来看待巴洛克，并且不仅仅是巴洛克。”本雅明在 1923 年结识的好友阿多诺在自己于 1931 年获得通过的授职论文中多次引用了这部著作，认为这是本雅明“理论上展述最充分的著作”，并且在 1932 年专门开了一学期的讨论课来讨论这部著作。

同道文人的赞赏和重视，专业领域里的不解和拒绝从正反两面凸显出了这部著作的独特性以及作者本人思想的独特性。用本雅明自己的话来说，他对德意志悲苦剧的研究是为了“在艺术品中辨识出对一个时代的宗教、形而上学、政治、经济趋势的一种有机的、不受任何领

域限制所拘囿的表达”。因此，他并不愿拘囿于德语语文学(deutsche Philologie)或者艺术学(Kunstwissenschaft)的学科门类限制，而试图让“一个已经失传并遭到误解的艺术形式即寄喻的哲学内涵”得到呈现。所以在这部作品中找不到人们对专业学者所期待的对流派、作家、作品的梳理和阐述，其讨论集中在语言形式和艺术形式，即寄喻上；而且如本雅明的大部分著作一样，在行文之中渗透着宗教哲学、语言哲学和历史哲学的奇特统一。毋宁说，本雅明希望发展出一套全新的讨论艺术品和艺术形式的方法，实现对艺术品的哲学内涵及意义的洞察，也即他在文中明确提出的“哲学式批评”：

> 哲学式批评的内容就是要证明，艺术形式有如下功能：让作为每一件重要作品之根基的历史实在内容(historische Sachgehalte)成为哲学真理内容(philosophische Wahrheitsgehalte)。①

这两对概念实际上在他之前的论文《论歌德的〈亲和力〉》中已经得到了阐述。按照本雅明在此文中的划分，“批评(Kritik)寻找的是一件艺术品的真理内容，诠注(Kommentar)则寻找其实在内容”②。如果说之前的德语语文学研究集中于对作品的实证性诠注，那么本雅明则

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，358页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，125页。

倾心于对作品的“哲学式批评”，企图把握在作品生成的世界化为轻灰之后“在作品中依然炽烈燃烧的真理之火”[①]。这样的谋划背后隐藏着本雅明对艺术品(首推文学)本质及其与哲学和历史的关联的别样思考，它自然会在专业学科中招致非议，而在超离于学术门户之外者那里引发惊叹。

然而，本雅明之所以选择了巴洛克时代的德意志悲苦剧为研究对象，来全面实践他的哲学式批评，则又以当时，即20世纪20年代德语区学术界中的巴洛克复兴为背景。在此之前的德语语文学研究中，17世纪往往被看做以汉斯·萨克斯为代表的16世纪民间诗歌时代与古典—浪漫主义的歌德时代(约1770—1830)之间的一个文学衰落时期。从歌德时代的美学标准出发来看，这一时期的文学作品特征是“浮夸”；而从16世纪的民间诗歌来看，它又显出了“学究气”，似乎并无多大美学价值。20世纪20年代的新一代语文学者却试图抛开以歌德为代表的体验美学标准，重新理解巴洛克时代特有的风格品质，探讨作品反映的战争—苦难经历和宗教、哲学历史背景。这无疑是与刚刚过去的第一次世界大战给人带来的冲击和创伤息息相关。而艺术史上对巴洛克风格的研究则已占得风气之先，沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)的《艺术史基本概念》(1915年)打破了古典主义

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，126页，苏尔坎普出版社，1990。

与非古典主义的高下之分，从而也激发了文学研究重新认识巴洛克时代的兴趣。伯尔尼大学的施特里希(Fritz Strich)率先将沃尔夫林的基本概念转用到17世纪抒情诗的研究中。随后拿得勒(Josef Nadler)、许萨尔茨(Herbert Cysarz)、科恩(Egon Cohn)、穆勒(Günther Müller)等学者也相继将17世纪的文化史、文学史作为自己的研究课题，促成了巴洛克研究的热潮。在众研究中取得一致公认的是，在巴洛克时代，文学艺术的形式和构造往往不是从个人主观意愿出发，而是承袭着固定的成规和修辞法则，却又往往表现出累积、繁复、夸张到极致的特点。这并不一定是文学才华低下的反映，而是由其政治和宗教背景所决定：这个处于文艺复兴和启蒙运动之间的时期，占上风的是宫廷文化而不是市民文化，是复兴的天主教而不是新教，是造型艺术和戏剧而不是文学。

值得注意的是，在这新一代的研究中，传统的语文学考据式研究已经开始遭受扬弃，心理学、社会学、理念史、文化史的方法纷纷得到学者青睐。学科界限开始趋于松动。本雅明的巴洛克研究因而并不是绝对地横空出世，相反，它也是应学科方法论之变而生。然而，他对艺术品的哲学内涵的强调和对自己文艺批评中的单子式理念论的宣扬还是超出了许多语文学者的接受能力。他自己有时候也称自己的方法是对语文学方法的戏仿。直至今日，他这部著作在巴洛克研究中的地位也还是略显尴尬。虽然不乏极力推举者，但是更多时候还是遭到

冷遇。相反，在哲学研究、广义的文化研究和专门的本雅明研究中，这部著作却被视为他所完成作品中最重要的一部，是对他所有此前文本中的许多思想的一个集合体。

另一个与学界里巴洛克复兴契合的时代潮流则是在战前和战后的文艺界中都奔涌不息的表现主义。在表现形式上，巴洛克和表现主义都同样夸张和激烈；同时在作品的取材和行文的造词上都不无类似之处。本雅明自己也在序言中写道："巴洛克文学与当前德语文学的状况有着惊人的类似之处，这让人有着常新的理由，对巴洛克进行一种虽然常常带着感伤，但是却有着积极态度的深入钻研。"[①]所以，《起源》的另一个源头恰恰是本雅明对当下的关注。不仅如此，他对巴洛克戏剧的解读更渗透了他对现代性的思考。他在强调巴洛克文学的当下性(Aktualität)，展示巴洛克文学中世俗与神学、摧毁与救赎之间的张力，讨论巴洛克文学的废墟和碎片特质时，都多少透露出了当时与日后对现代性问题研究的旨趣。他在寄喻形式的历史中解读出的"走向没落"的"世界的受难史"[②]，以及他对路德教神学困境的阐述，构成了他与韦伯的现代性理论的一种对话。可以说，巴洛克的悲苦剧吸引本雅明之处，是因为在他眼中，巴洛克

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，234页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，343页。

"作为古典主义的对立性前奏"，体现出了"整体性这种虚假表象"的消失[①]，从而甚至比他在博士论文中研究过的浪漫主义更具有现代性。这种解读符合他在艺术作品中寻找"真理内容"的哲学式批评态度。说到底，他是将悲苦剧看做一个("真理"意义上的)"理念"。

二、理念论、认识批判、艺术作品

《起源》在正文部分之前有一篇多达 30 页的序言。这篇序言在《起源》作为授职论文递交时并没有一同附交，直到 1928 年 1 月《起源》全文在柏林的罗沃尔特(Rowohlt)出版时才加上。它也许是本雅明所写过的最为晦涩难懂的文本，吓退了不少读者；但也是历来最受研究者重视的文本，本雅明关于认识的理论在其中得到了直接表述。用本雅明的好友朔勒姆(Gershom Scholem)的话来说，"它立于该书之前，如同手持概念之火剑的天使守在一个文字天堂的大门前"。

这个理论是建立在对"理念"(Idee)的详细阐述基础上的。因为在本雅明看来，具有"劝谕文"特征的哲学文字所要处理的对象就是理念。而这个理念，在这里与真理(Wahrheit)相当，并不是"认识的对象"[②]。本雅明用

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷 I·1，352 页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，209 页。

柏拉图关于“真理”和“美”的关系来说明，真理可以显现自身，但拒绝被认识。它无法被任何带有意图的“智识观照”所照亮，而是“由理念构成的一个无意图的存在”。与之相应，“适合于真理的行为不是认识中的一个意见(Meinen)，而是进入并融汇于真理。真理是意图的死亡”①。

正如阿多诺所言，“本雅明属于全力从唯心主义与体系中挣脱出来的那一代哲学家，他与进行如此努力的早前代表之间不乏联系”。他在大学就读期间集中研读的先后是柏拉图、康德与胡塞尔，颇能证明这一点。而他在此处提出的“理念”及“真理”也与19世纪以来哲学界的三条阐述理念的路径(柏拉图、康德、黑格尔)都拉开了距离。他的理念论或许更接近于文艺复兴时期艺术观中的“Idea”，在仍然抱有宗教敬畏感和宇宙论的那种观念中，主体是意义(Sinn)得以显现并客观化的媒介，人是上帝最具神性的镜子，自然的中心，世界的结扣与纽带。同样，在本雅明的理念论中也具有双重性质：客观化的存在关联(Seinsbeziehung)和可主观传达并确立的意义关联(Sinnbeziehung)。以主客二分为基础的单纯认识，在他看来，恰恰是不哲学的，必然会在真理前遭到毁灭。

这种双重性也就决定了，这种理念不是脱离于现象

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，216页，苏尔坎普出版社，1990。

世界，不是如柏拉图笔下那样只存在于彼岸，在此岸只留下影子的。理念与现象世界，也即与物之间恰恰可以通过哲学来沟通，用以沟通的中介就是概念(Begriff)："通过其中介角色，概念让现象得以参与理念的存在。""通过理念来完成对现象的拯救，这也就完成了以经验为手段来表达理念。因为理念不是在自身表达自己，而是仅仅在概念对物的元素的组合中表达自己。"[①]但是概念作为中介是绝不可以与理念相混同的。理念可以通过概念抵达现象，反之，现象也只有经过了概念的分解、整理和组合才能让理念显现；但理念先于现象，不是普遍物也不是平均物，它与物的关系不是概念的抽象化。"理念与物的关系就如同星座与群星之间的关系。这首先意味着：理念既不是物的概念也不是物的法则。它不是用来认识现象的，这也绝不会成为对理念是否存在的判断标准。毋宁说，现象对于理念的意义仅仅限于作为理念的概念元素。"[②]

在理念经由概念来拯救现象时，它如此做的载体是词语。在这里，本雅明对柏拉图的理念论和回忆说进行了有意误读，将自己的宗教哲学和语言哲学融入了对词语本质的新阐释中。词语在他眼中可以通达理念世界，其原因在于词语在用以传达信息的世俗层面之外包含了

---

① ［德］瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，214页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，214页。

一个象征层面，具有“亚当的词语”的命名能力，也就沟通着先于现象的理念。而被规定为“表达理念”的哲学也就必然要对这种词语本质有所作为：“哲学家所做之事就是，通过表达重新恢复词语的象征性质之优先权，词语的象征性让理念成为了自明之物，它是与所有外向型传达行为相对立的。”“如此则哲学在其常常遭人嘲讽的历史进程中恰当地成为一种斗争，该斗争的目的就是表达少数几个一再重复的词语——表达理念。”①

毫无疑问，对于理念、概念、词语的这些形而上学思考，对于“拯救”的神学词汇的使用都源自于本雅明的犹太宗教根源和弥赛亚情结。犹太教中的上帝之词，如朔勒姆告诉我们的，正是在其原初意义上，以其不可穷尽性来拒绝理解，从而保证了其兼具启示和隐秘的功能。本雅明有意识地回溯了这一传统，首先以柏拉图之名指出，“真理不是摧毁隐秘的揭露，而是恰合隐秘的启示”②，继而说明，“理念是语言性的，而且在词语的本质中是让词语成为象征的那一个层面”③。

在铺陈了诸多理论思考之后，本雅明进入了对“悲苦剧起源”的解题工作。首先他对“悲苦剧”作出了明确规定：“悲苦剧在艺术哲学论文的语境中是一种理念。”④

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，216～217页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，211页。

③ 同上书，216页。

④ 同上书，218页。

基于前文中对于理念的诸多讨论，他可以同时摒弃文学史上的归纳法和演绎法，不是从现象的集合和平均化中推导出悲苦剧这一体裁概念，而是反之将悲苦剧这一给定的理念作为分析的起点，由此一下子超离了各家关于“共相”和“唯名”的争辩。在此他也对克罗齐的直觉美学做出了批判性的吸收，也即他承认克罗齐批判分类法的合理性，但是并不追随克罗齐放弃体裁的命名，后者经过他的理念论改造，指向了特定艺术形式的形而上本质，从而代表了多样性背后可信的统一性。按照这个思路，对于艺术形式的研究必须“寻求典范”或曰“极端情况”，“将这种典范特征赋予某个解析出的碎片”①，而不是寻求大量材料中的共同点。

正如“理念是永恒的聚阵结构(Konstellation)”②，作为艺术形式的理念，其起源也不会是既成者的一次性出现，而是一个在历史中展开的聚阵过程：“起源所指的不是已生成者的变化，而是在变化和消逝中正待生成者。”“在每一个起源现象中，都会确立形态，在这个形态之下会有一个理念反复与历史世界发生对峙，直到理念在其历史的整体性中实现完满。”③这并不是说，起源是一种历史性生成，毋宁说，理念在现象中的呈现和完

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，224页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，215页。

③ 同上书，226页。

满是包含在现象本身中的，而现象恰恰处于历史发展中。对于这个起源的观察，就意味着“让理念的组合形态从冷僻的极端情况中，从发展得貌似过度的现象中浮现出来”①。所以，重要的不是去追溯某个艺术形式的发展史，而是从单件艺术品(极端情况)中解读出其中蕴含的理念，在此过程中也就解读出了其历史：

> 因为起源的理念所包含之物所拥有的历史只是一种内容，而不再是该物所涉及的一个事件。只有在该物内部才有可能了解历史，而且不再是漫无边际的意义上的了解，而是与本质性存在相连的意义上的了解，这样的意义可以将历史标记为该存在之前与之后的历史。②

之所以能在一物中了解历史，而且是“该存在之前与之后的历史”，正是因为这一物中可以显现出理念。而“理念是单子，简而言之，这就意味着：每一个理念都包含了世界的图像”③。这就如同在沉积层的标本中解读整个地质史一样，标本越是特殊，越能让人窥探让标本成型的历史。

在这里透露出的是本雅明特有的历史哲学，也是本雅明试图借此批判康德理念论之处。他因为“从康德的

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，227页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，227页。

③ 同上书，228页。

历史性著作中根本不可能通达历史哲学”而对之感到失望，试图以“聚阵结构”这一概念让理念可以纳入一种“历史视角”，同时又通过“单子”概念来保证理念不会陷入相对化和平均化。

以此为理论前提，他得以强调德意志的巴洛克悲苦剧的独特价值。首先，他毫不讳言，“反宗教改革运动中的德语戏剧作品从来没有达到那种足以让所有技艺精湛者得到施展的灵活形式，而卡尔德隆(Calderon)就为西班牙戏剧赋予了这样的形式”①。但是恰如他之前所述，极端情况往往比完美作品更能突显出艺术形式之为理念的本质特点，德意志的巴洛克戏剧作为“没落”时代的“艺术意志”产物，也恰能让人观察悲苦剧这一形式的真理内容。他尤其反对的是以亚里士多德悲剧理论来框囿悲苦剧，反对将其视为“古典悲剧的歪曲仿作”②。同时他也反对从诸如“三十年战争”等历史“必然性”出发来为德意志悲苦剧“平反”的所谓“评赏”。在他看来，后者对悲苦剧的极力抬高，只是体现了时代精神的“移情”病症：“拾取先前的或者遥远的精神世界里的种种物证，将它们拉扯至身边，毫不怜惜地置入自己那不能自拔而出的幻想中。”③这两种观察方式都不是本雅明所追求的

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，229页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，230页。

③ 同上书，234页。

“表达理念”的“哲学式批评”。德意志悲苦剧作为理念，必须是从作品内部入手，而不是从既有悲剧理论或者批评家的自我投射出发，才能得到恰如其分的呈现。所以，本雅明宣称“只有一种从远处遥望，首先并不纵观整体的观察方式才能以多少有点禁欲色彩的训练引领精神走向稳固”①。

三、悲剧的神话叙事与悲苦剧的历史拯救

《起源》正文分成两个部分，每一部分各有三章。这个划分与本雅明提出的“哲学式批评”相呼应。第一部分不妨看做对悲苦剧素材的“历史实在内容”的处理，而第二部分则集中于从美学上探讨其艺术形式即寄喻体现出的“哲学真理内容”。正是第一部分在宗教－政治和人类学上对悲苦剧特定内涵的界定开启了第二部分对寄喻及其意义的阐释。这也是对序言中提到过的对归纳法的反动：不是通过对巴洛克戏剧的材料及表达手法的归纳而推出悲苦剧的定义，而是反过来从悲苦剧的规定出发，呈现其表现形式即寄喻的特殊本质。理念的统一性先于现象的多样性，并决定了现象的本质性。唯有通过概念引入理念，才有可能来观察该概念所统摄的众多现象：“通过与之相应的概念，将看似散乱和分离之物作为一

① ［德］瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，237页，苏尔坎普出版社，1990。

种综合体的各因素而让其互相联系。”①

而对悲苦剧之为理念的确立，首要是将其与古典悲剧相区分。这也是《起源》在巴洛克研究中最具创见处。在本雅明看来，德意志悲苦剧固然自限于诗学手册设定的形式法则，但并不是对古典悲剧的拙劣模仿。那些手册也绝不是对亚里士多德悲剧诗学的阐发。悲苦剧与古典悲剧在内容上就已经泾渭分明：

> 历史生活就像其在每个时代显现出的那样，是悲苦剧的内容，是它真正的对象。在这一点上，它与悲剧区别开来。后者的对象不是历史，而是神话。②

与之相应，悲苦剧的核心人物是君主，君主是“历史的化身”③。而这个君主不同于悲剧中的那种王族英雄，不是史前时代那种天然的邦国首领，而是17世纪的政治、宗教、神学结构所决定的从国家紧急情况中取得其专制权力之合法性的统治者。本雅明所阐明的这一君主概念无疑是来自卡尔·施密特的《政治神学》(1922年)的影响，后者对君主的定义正是：“君主即对紧急状况作出决定的人”。反宗教改革运动和三十年战争是这一新的君主概念形成的重要背景。巴洛克时代对世俗的

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，238页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，242～243页。

③ 同上书，243页。

夸张刻画背后透露出的恰恰是宗教纷争带来的精神不安。“巴洛克时代的宗教化的人之所以如此紧抱世俗世界，是因为他们感到世俗可以让他们对抗急流直下。”[①]君主在此时获得的专制权力在某种程度上便是这种补偿心理的寄托；君主也由此被神化，以代替统一的基督教，以乌托邦化了的极权来主导精神世界的秩序。这导致的一个结果却是君主要格外承受“世俗与超验之间的张力”[②]。在这一点上，本雅明与施密特的论述发生了分歧。在本雅明的描述中，作为这种君主论的必然及合理发展结果的暴君，以希律王为典范，其特征恰恰是无法作出决断的优柔寡断：“负责就紧急状态进行决策的君主，在随即发生的状况下却证明自己几乎不可能作出决策。”[③]他的暴虐与情感上的任意性相呼应。而暴君的这种矛盾又被本雅明指认为“他作为凡人的无能和堕落，与他感到时代让他这个角色所担当的神圣不可侵犯权力之间的矛盾”[④]。说到底，这还是一种世俗与超验之间的冲突，而冲突的结果就是毁灭，这种毁灭却由此也沟通了暴君与受难者。因为“如果暴君不仅仅以他作为个体的名义，而且作为统治者以人类和历史的名义遭到挫

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，246页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，247页。

③ 同上书，250页。

④ 同上书，251页。

败，那么，他的毁灭就具有某种审判的性质”[①]。所以本雅明才有了如此大胆的论断：“在巴洛克戏剧中，暴君和受难者不过是戴王冠者的双面，是君主本质的必然极端化的化身。”[②]

从这一点出发，本雅明回溯了巴洛克戏剧与中世纪宗教剧之间的关系，这也是在实践他探索某物在其内部所包含的其“存在之前和之后的历史”的批评思路。然而，他对中世纪宗教剧的回顾恰恰是要说明，巴洛克戏剧是“神秘剧的世俗化”[③]的后果。世俗化并没有让宗教诉求完全消解，而是发生了转移。所以神秘剧中的救赎史体裁被悲苦剧中的现实历史，尤其是君主宫廷的故事所取代。对于两者之间的差异来说，更为深刻的神学背景是“一切末世论的消散”[④]。于是：

> 最初具有时间性的日期被转化成了空间中的非本真状态和同时性。这种转化深深地进入了戏剧形式的结构中。中世纪将俗世事件的无效和造物(Kreatur)的易逝展现为救赎之路上的站点，德意志悲苦剧却完全深陷于世俗状态的无望中。如果说后者知道一种救赎，那么该救赎也在这厄运本身的深渊中，而并非有待于

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，251～252页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，249页。

③ 同上书，258页。

④ 同上书，259页。

上帝的救赎计划的完成。①

本雅明将悲苦剧所表现的“历史”称之为“自然历史”，正是突出其与中世纪具有神学意味的“救赎历史”的分离。而他所强调的“内向性”也是与展望彼岸的“超验性”相对。但是如前所述，宗教诉求不会因为世俗化而消失，反而转移到了世俗生活中。所以巴洛克戏剧必然要来实现这样一种“世俗化了的救赎强力”②。本雅明指出，这一点确实是在巴洛克戏剧的顶峰，以卡尔德隆为代表的西班牙戏剧中得到了完美转化。世俗王室确实成为了宗教的替代物，以其高贵和荣耀来体现崇高秩序：“西班牙戏剧在荣誉的本质中发现了与造物性肉体相配的造物性灵魂，由此发现了一个世俗的宇宙。”③而德意志的悲苦剧则更多的是一种“戏演”(Spiel)。在这里，本雅明从悲苦剧(Trauerspiel)的构词法入手，将这种戏剧阐释为表现悲苦－悲伤(Trauer)的戏剧兼游戏(Spiel)。而且是造物自己在封闭结构中的戏演。悲苦剧之为游戏，也就是不可以用悲剧的英雄理想或者道德主义来衡量的：“造物(Kreatur)是镜子，只有在这个镜子的框架里道德世界才会出现在巴洛克眼前。这是一副凹面镜；[……]因为在这个时代看来所有的历史生命都是

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，260页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，260页。

③ 同上书，266页。

缺乏美德的，所以美德对于戏剧人物自身的内心来说也是毫无意义的。”①这尤其体现在德意志悲苦剧中极有特色的策划阴谋的廷臣形象上。他“与暴君和受难者并列”为该悲苦剧的主角。他的恶魔品质和臣下身份恰好与暴君兼受难者的双重性对应：“廷臣的两张面孔：或者作为阴谋策划者代表其专制君主邪恶精神，或者作为忠诚的奴仆分担无辜君王的痛苦。”②

而对于“悲苦—悲伤”的分析则回到了本雅明一开始就提出的悲剧和悲苦剧的对立命题上。他为此更新了对悲剧的认识，认为早前的悲剧理论，包括尼采具有审美主义倾向的《悲剧的诞生》都忽略了历史哲学的层面。他重新审视了悲剧与传说的关联，悲剧中的英雄之死及其沉默，悲剧英雄的渎神，并最终讨论了悲剧的核心即悲剧性(Tragisch)。悲剧性是植根于强调民族共同体的英雄时代的，而这个时代连带古典悲剧的解体，在这一点上他与尼采的观点一致，始于苏格拉底的理性主义。而以悲伤情绪为核心的悲苦剧，即使在表现该感情时也与悲剧表现悲剧性不同：“与其说它们是带来悲伤的戏剧，不如说它们是让悲伤得到满足的戏剧：在悲伤者面前的戏演。悲伤者所固有的特点是某种炫示。”③所以决定戏

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，270页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，277页。

③ 同上书，298页。

剧发展的并不是古典悲剧的那种情节，而是炫示悲伤情感的需要。与之相应的是，一部古典悲剧总是在象征宇宙的舞台上完成，而一部悲苦剧的展演场地是“与宇宙毫无联系的内部情感空间”①。而且，悲苦剧还通过阴谋策划者引入滑稽剧的成分，反映出其游戏特征。

在结束这一部分的最后一章，本雅明引入了另一个在西方文化史中承载了厚重意义的概念“忧郁”(Melancholie)，并逐渐将其与悲苦剧着力炫示的“悲伤”相等同。这可以视之为对弗洛伊德写于 1917 年的《悲伤与忧郁》的一种逆转性接受。在弗洛伊德笔下，忧郁是一种病症，是对悲伤的一种替代性处理，忧郁者试图沉入某外物来摆脱悲伤引起的世界虚空感，却将虚空感转移进了自身，并疏远了外界。本雅明一方面将两者联系起来，认为关于忧郁气质的“思想与信念是那演绎历史的悲苦剧的基础所在。君王是忧郁的范例”②。他从丢勒的名画《忧郁》入手，先后从帕斯卡的《沉思录》、源自古典时期而兴盛于中世纪的体液气质说和星相学中寻找了对忧郁的描绘，并不断与悲苦剧中的君王形象进行类比或附会(君王的深思与沉思、土星性质、懈怠特征等)。另一方面，他这种旁征博引的忧郁理论去除了弗洛伊德所谓“忧郁的伤口”的病理性，为这种“无根由的忧郁－悲

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷 I·1，299 页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，321 页。

伤”赋予了艺术哲学的意味，忧郁者沉浸于他所凝视的外物，让他在背离大千世界的同时获得了一种带有解读符号性质的静观方式：忧郁成为对符号与意义之间的关联和裂缝的沉思。这也是迈向第二部分的寄喻的桥梁。因为在本雅明的理解中，“忧郁眼中的对象成为了寄喻”，而寄喻“在陷落进形象化本质与意指之间的深渊中具有一种思辨的宁静”。

四、寄喻形式与废墟之美

寄喻(Allegorie)作为一种古老的诗学－修辞学概念，最初的词义是“以另一种方式来言说”，也即用一物来指代另一物，所以常被看做“隐喻的延伸”[依照昆体良(Quintilian)的经典定义]。与之相邻的概念还有拟人化(Personifikation)和用典(Topos)等。在古典经中世纪至现代的发展中，对寄喻的定义、定位和使用繁杂不一，大致来说，在古典时代的史诗诠注和中世纪的释经过程中，寄喻手法及寄喻阐释学达到一个高峰，趋于类型化；而自启蒙时代起，这种手法却常常遭人诟病，尤其被以歌德为代表的古典主义美学所贬低；本雅明对巴洛克时代所谓“新寄喻”的解读则是在反对古典主义美学的基础上展开的，他对寄喻的美学意义的重新发掘和高度评价为寄喻在20世纪的复兴拉开了序幕，对此，保罗·德·曼在其1979年的《阅读之寄喻》(*Allegories of Reading*)中作了历史性的总结。

与他对古典悲剧和悲苦剧的区分类似，本雅明在第二部分甫一开篇就将“象征”(Symbol)和“寄喻”作为对立命题加以阐述，尤其分析了象征在18世纪古典主义和复古主义诗学背景下得到的意义提升。具有典型意义的无疑是歌德所作的区分：

> 诗人是为了普遍而寻找特殊，还是在特殊中看到普遍，这之间有着很大的差别。前者会产生寄喻，在寄喻中特殊者只被用作普遍的范例；后者才真正是诗歌的本性：它说出的是一个特殊物，却没有想着普遍或者指涉普遍。而谁如果活生生地理解这特殊物，他就同时获得了普遍，却对此毫无察觉，或者要迟一点才察觉到。①

在这种诗学－美学观中，象征在瞬间中取消了“无限性和有限性之间的那种对抗”，“统一了形式上的美与本质的极度充实”②。而本雅明心目中的寄喻与其针锋相对，“将历史的巴洛克式、世俗式呈现看做世界的受难史”③，这与象征所代表的“整体性那种虚假的表象”相比，更“表现出了人类存在的性质，也表现出了个人生理上的历史性，它最能体现个人的自然败落”④。所以本

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，338页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，341页。

③ 同上书，343页。

④ 同上书，343页。

雅明抬升寄喻的意义是以其特有的具有神学色彩的历史哲学为基础的，他从寄喻的特征中解读出了人的受难和堕落，也读出了远离了神的世俗世界的破碎化。在这个意义上，巴洛克比之浪漫主义更“现代”之处就在于，浪漫主义尚且(从另一个路径上)追求无限，而巴洛克式寄喻在本雅明眼中是纯粹的碎片：“在寄喻直觉领域里，图像就是碎片，是鲁内文(Rune)。这图像的象征之美消散了。”①

这种碎片化，依照本雅明的解读，来源于寄喻中意指(Bedeutung)与符号图像之间的关系。寄喻的图像通常被视为具有固定的、僵死的意义指向，也即在古典至中世纪的阐释学历史中得以确立并成为预设的意义指向。本雅明就是在这个意义上指明“意指与死亡在历史展开中生成，就如同它们在造物不受怜悯的原罪状态中作为萌芽紧密交结在一起一样”②。然而，正如这后半句话所透露的，这种解读旨在赋予寄喻某种神学内涵，即人作为负载原罪的造物的存在困境。在展述这个内涵之前，本雅明主要以卡尔·基诺(Carl Giehlow)的《文艺复兴时代的寄喻中的人文主义象形符号学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》(1915 年)为依凭，指出了巴洛克寄喻相对于中世纪寄喻的新意所在：“中世纪的寄喻是

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷 I·1，352 页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，343 页。

基督教的、说教的，而巴洛克的寄喻是神秘的、自然史的，是追随古典时代的寄喻的。”[①]对后者来说，具有典型意义的是17世纪兴盛的寓意画(Emblem)，在画中“埃及的、希腊的和基督教的图像语言彼此渗透”[②]。这与他在第一部分论述的观点，即巴洛克戏剧是世俗化了的宗教剧如出一辙。而且正如“世俗与超验的张力”始终存在，寄喻也带有一种“二律背反”：

> 所有具有意指作用的道具恰恰因为指向另外之物而获得了一种力量，凭借这种力量，这些道具显得与世俗之物无法归于一类，而且升到了更高的一个层面，也即神圣的层面。因此，在寄喻式观察下，世俗的世界既在地位上得到了提升又遭到了贬低。[③]

这种寄喻因此既以世俗，即“自然历史”为题材，又随时会指向超验；既身处历史形成的意指框架中，又试图在这个框架内部极度挖掘文字符号形式上的意蕴可能性，从而成其为“对陈规的表达”。但是不论如何，它都是古典主义诗学的整体性追求的背反：“寄喻性文字图像表现出的这种尚无定形的碎片与艺术象征、可塑性象

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，347页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，348页。

③ 同上书，351页。

征、有机整体的图像之间的对立之强烈是无可出其右的。”①

从这种对立出发，本雅明引入了“废墟”的概念，在寄喻形式中植入了他的历史哲学和宗教哲学思考：“自然历史的寄喻式面目通过悲苦剧被放置在舞台上，这面目作为废墟而真实在场。历史以这种废墟让自己发生变形而进入展演场地。如此形态的历史展示出的并非一种永恒生命的历程，而是不可挽回的败落过程。寄喻由此表明自己是在美的彼岸的。”②废墟一方面固然是与古典时期相对而言，即“古典时代遗留给巴洛克作家的一切都逐个成为了元素，最终被混合为新的整体，不，是被构筑为新的整体。因为这一新的整体的完整版本正是：废墟”③；另一方面，废墟也是艺术品在哲学批评前呈现的本真面目，它远离了古典主义的美之理想：“在这新生中，所有转瞬即逝的美都完全消散了，作品宣称自己是废墟。”④

从这种对立姿态进行的探讨在第二部分第二章就转入了更加具体的文本分析。对悲苦剧合唱和幕间剧的分析进一步确认了寄喻是悲苦剧的表达形式：“悲苦剧是

---

① ［德］瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，351页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，353页。

③ 同上书，354页。

④ 同上书，358页。

要让寄喻式范型转为直观图像。”[①]这也体现于图像、文字、声音话语之间的关系在悲苦剧中的极端表现形式。巴洛克特有的造词法和各种离奇的诗学理论都可以从中得到解释：

> 语言理论原则与这些剧作家的习惯在一个格外惊人之处造成了一个寄喻式直观的基本主题。在回文词、拟声词和其他形式的许多语言艺术手法中词语、音节和语音是骄傲的，它们摆脱了任何既成的意义联系，成为了可以通过寄喻方式尽情使用的实物。[②]

这种形式上的逐巧，本雅明也用巴洛克时代印刷术中对文字图像的高度重视作为佐证；它由于脱离了古典主义和谐论而走向极端，比如说，走向音乐，走向歌剧。这时候的悲苦剧就会逼临自己的终结。但是，如本雅明之前所指出的，这种趋向是悲苦剧本身就包含了的跨界运动(与后世提出的整体艺术品颇有相似之处)的一个必然方向。

全文最后一章实际上汇合了之前已经多次浮出论述之地表的哲学—神学潜流。汇合点依然是在寄喻上，因为寄喻结构让悲苦剧得以“将受制于当时历史状况的素材吸纳为自己的内容的。这一被吸纳的内容是完全无法

---

① [德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，371页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，381页。

脱离神学概念而得到发展的，光是内容的呈现就不能缺少这些概念”。所以，也“只有从更高的领域，即神学领域出发才能以批判的方式解析悲苦剧的寄喻式临界形式”①。

这种神学解析以悲苦剧及寓意画中常见的尸体主题为契机来凸显寄喻形式对中世纪基督教思想的承延。对悲苦剧与中世纪的复杂关系，本雅明在前文中已经有过多次阐述。在这里，一方面，两者之间的亲和性被强调：“寄喻性想象的巴洛克产物中还没有什么在中世纪世界里找不到对应物。”②肉体被表现为死尸就是中世纪论证现世虚无思想的一个变体。另一方面，巴洛克寄喻与中世纪神学既相通又相异之处，恰恰是两者对于古典诸神，也即异教神的悖论式吸收。在中世纪被邪魔化的诸神形象与名字，在巴洛克时代借助寄喻而得以被“拯救”。而巴洛克寄喻就成了两种文化的交叉点：“当异教随着文艺复兴而复兴，基督教随着反宗教改革运动而复兴，作为这两者争论形式的寄喻也就获得了更新。”③寄喻形式的悲苦剧往往是在悲伤的观者眼前展示造物的世界，这也是一个破碎混乱的世界，却因为寄喻而获得了意义指向，从而被拯救。诸神和撒旦正是以寄喻的名义

---

① ［德］瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，390页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，395页。

③ 同上书，400页。

才进入了这个造物世界，它们的邪恶成为一种主观凝视下的图像，反证着自己及世界的虚空。本雅明在这里又拾回了第一部分中着力阐述的忧郁－悲伤理论，配之以寄喻的神学阐释：

> 这些寄喻并不是现实的，它们只是在忧郁者的主观视角前才拥有它们所指向之物；它们就是这一视角，这视角又会被这些衍生物毁灭，因为这些衍生物仅仅意味着该视角的盲目性。它们指明了完全主观化的深思，而它们的存在也仅仅有赖于这种深思。全然的邪恶通过其寄喻形态将自己揭示为主观现象。①

最终，忧郁和寄喻互为表里，都是让悲苦剧成之为理念的核心概念。这种理念呈现给批评者的却是碎片和废墟。这种描述彰显的正是本雅明自己的独特批评观。他所力图实现的，正是让艺术品在历史中死亡之后，在批评中重生，作为“巨大建筑的废墟”“最后一日的美之图像”②。

所以，这部结束了本雅明的日耳曼语文学学术时期的著作，也就预示了他之后碎片化的艺术－文化批评工作的开端。

---

① ［德］瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅰ·1，406页，苏尔坎普出版社，1990。

② 同上书，409页。

参考文献

Theodor W. Adorno. *Über Walter Benjamin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

Gershom Scholem. *Walter Benjamin und sein Engel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.

Hugo von Hofmannsthal/Willy Haas. *Ein Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1968.

Siegfried Kracauer. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.

Uwe Steiner. *Walter Benjamin*. Stuttgart: Metzler, 2004.

Michael Opitz u. Erdmut Wizisla. *Benjamins Begriffe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

Burkhardt Lindner. *Benjamin Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006.

Richard Alewyn. *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1965.

目　录

认识论批判　代序 /1

劝谕文的概念——认识与真理——哲学中的美——概念的划分与分散——作为组合的理念——作为理念的词语——理念不可归类——布尔达赫的唯名论——真实主义、调和论、归纳法——克罗齐的艺术体裁——起源——单子论——对巴洛克悲剧的轻视与误解——“评赏”——巴洛克与表现主义——言归正传

悲苦剧与悲剧 /43

一 …… 43

悲苦剧的巴洛克理论——亚里士多德的影响并无意义——悲苦剧以历史为内容——君主理论——拜占庭作为题材来源——希律王戏剧——优柔寡断——作为受难者的

暴君，作为暴君的受难者——受难剧遭受低估——基督教编年史与悲苦剧——巴洛克戏剧的内在性——戏演与反思——作为造物的君主——荣誉——历史伦理的毁灭——舞台——廷臣作为圣徒与阴谋策划者——悲苦剧的教育意图

二 …… 103

福尔科特的《悲剧美学》——尼采的《悲剧的诞生》——德意志唯心主义的悲剧理论——悲剧与传说——王室与悲剧——新旧“悲剧”——悲剧之死作为框架——悲剧性，审判中的对话和柏拉图对话——悲伤与悲剧性——狂飙突进、古典主义——政治嬉闹剧、木偶戏——阴谋策划者作为滑稽人物——在命运剧中的命运概念——自然罪责与悲剧罪责——道具——鬼魂显灵与魂灵世界

三 …… 159

合法性理论、漠然、忧郁——君王的忧郁——肉体上与灵魂上的忧郁——土星理论——意象：狗、球、石——懈怠与不忠——哈姆雷特

寄喻与悲苦剧 /187

一 …… 187

复古主义中的象征和寄喻——浪漫主义中的象征与寄喻——近代寄喻的起源——例子与证明——寄喻的二律背反——废墟——寄喻失去灵魂——寄喻化为碎片

二 …… 230

寄喻式人物——寄喻性幕间剧——标题与警句——隐喻——源自巴洛克的语言理论——亚历山大诗体——语言碎片化——歌剧——文字上的骑士

三 …… 267

尸体作为寓意画——基督教中的诸神身体——寄喻起源中的悲伤——撒旦制造的恐惧与预言——沉思的界限——“神秘的重力平衡”

附录 /297

本雅明自传(1928 年) …… 297

译名释义 …… 301

译名对照表 …… 303

译后记 /311

认识论批判　代序

不论在知识中还是在反思中都不能形成聚合的整体，因为前者缺少内在，而后者缺少外在，因此，如果我们期待科学中会有某种整体性的话，我们必定要将科学设想为艺术。而且我们不可以在普遍意义上，在外溢之物中寻找该整体性。正如艺术总是完全在每一件单个的艺术品中得到表现，科学应当也是每一次完全在单个处理对象上证明自身。

——约翰·沃尔夫冈·封·歌德：
《色彩理论史材料汇编》①

① ［德］约翰·沃尔夫冈·封·歌德：《歌德全集》，第 40 卷，140～141 页，Stuttgart，Berlin，1907。

哲学文字所特有的现象是，每一次选择措辞时它都要重新面对表达(Darstellung)的问题。虽然这种文字在其封闭的形态中会成为教义(Lehre)，但是要赋予它这种封闭形态，则超出了单纯思考的能力。哲学教义是建立在历史性编订的基础上的。因此它是不论用多少几何方法都无法得到的。数学清楚地证明了，每一种严格恰当的教导理论都自诩可以彻底消除表达的难题，这种消除是认识(Erkenntnis)的真正标志，由此数学也就明确地表达了它对语言所意指的真理(Wahrheit)领域的放弃。那些用于哲学构想的方法在数学的教导理论设置中是不会出现的。而这无非表明了，哲学构想具有一种秘传奥义，这是它们自己无法抛弃，无从否认，而且有义务加以赞扬的。哲学形式的另一种可能，即由教义概念和秘教文章的概念所设定的形式，是那种被19世纪的体系概念(Systembegriff)所忽视的形式。而只要这一体系概念在决定哲学，那么哲学就趋向自满于一种调和论(Synkretismus)，这种调和论试图在各种认识之间铺开的蛛网上捕捉真理，就仿佛真理是从外部飞入一样。但是取自这种真理的普适性还远不足以达到教义的说教权威性。如果哲学不想作为通往认识的中介式引导，而是作为真理的表达来维护其形式的规律，那么要予以重视的就是对其形式的演练，而不是其在系统中的预先推定。这种演练将自己以一种入门手册的形式强加给了所有那些时代，那些时代认识到了真实之物的本质不可转述。这个手册可以用经院哲学的专有名词“劝谕文”

(Traktat)[1]来称呼，因为这种劝谕文包含着对神学对象的指涉，即使这种指涉是潜在的。缺少了这些对象，真理是无法被思考的。劝谕文尽管在语调上可能有说教意味，但就其最内在的态度而言，它仍然拒绝像某种教谕那样言之凿凿，那样的教谕如同教义那样可以以自身的权威来宣扬自己。劝谕文也不缺少数学论证时所用的强制方法。在劝谕文的经典形式中，将会出现权威的引文，作为某个(与其说是教育不如说是教训的)意图的唯一实际存在。劝谕文方法的总和就是其表达。方法是迂回的路径。以迂回路径来表达——劝谕文的方法特征。放弃对意图平铺直叙的展述是它的第一个标志。思想总是颇有耐心地重新起头，辗转地回到所论事件本身。这种以不断暂停为喘息的迈进是思辨最恰当的存在方式。因为思辨在观察同一个对象时会依照不同的意义层级，从而有一次次重新开始的动机并且也有理由采取间断性的节奏。正如马赛克在破碎成任意碎片时，仍然不改其壮丽，哲学思虑也不会为其进展而担忧。支离破碎的会重新聚合；再没有什么可以更有力地劝导人信从超验

---

① “Traktat”语出拉丁语“tractatus”，本意是指对于某个主题的讨论，指代短篇的论文。如维特根斯坦著名的《逻辑哲学论》即为“*Tractatus Logico-Philosophicus*”。但是该德语词所指的往往是在宗教背景下被用以向大众宣扬教条，篇幅短小，善于渲染，不带有学术性的文章，所以这里暂译为劝谕文。应当注意的是：本雅明显然有意重新为劝谕文正名，同时也将神学意味引入了自己的文学研究中。——译者注

(transzendent)伟力了，不论这伟力是来自圣者画像还是真理。思想碎片越是难以直接参照基本构想来测量，其价值就越具有决定作用，表达的光辉取决于这一价值，恰如马赛克的光辉取决于彩釉的质量。微观角度的加工与这一造型艺术整体和智识整体的关联表明，只有在对某个实在内容(Sachgehalt)的细节进行极度细致的考究，才能把握真理内容(Wahrheitsgehalt)。马赛克和劝谕文都是历经中世纪之后在西方臻于最高成型，之所以能将两者作比，是因为它们之间确有相似性。

这样的表达所包含的困难仅仅表现为它是一种天生的散文形式。布道者在单独的句子本身无法自圆其说时通过声音和面部表情来支持这些句子，将这些句子组合成一种往往摇晃不定、轮廓模糊的思想路线，就仿佛只用一笔勾勒出了巨大的写意草图，而文字的特有之处就在于，可以打断每一句然后重新开始。思辨性的表达比其他表达都更符合这一点。让读者心驰神往不是它的目的。只有在它让读者在观察的不同阶段驻足而思时，它才是自信不疑的。它的对象越大，这种观察就越多停顿。它的散文式的冷静与教导式的命令语言同属一处，始终是唯一适于哲学研究的书写方式。——这一研究的对象是各种理念(Idee)。如果表达想要保持这种特有的哲学劝谕文的方法，它就必须是对理念的表达。在被表达的理念的轮回交替中展示出的真理，逃脱了任何形式的、向认识领域的投射。认识是一种占有(Haben)。认识的对象是如此来决定自身的，它必须在意识中(即使

是超验的意识中)被占有。它始终带有被占有性质。对于这种被占有物来说，表达是次要的。它不会先天地作为一种自我表达者存在。但是这种自我表达恰恰是真理的特点。对于认识来说，方法是一条用来获取占有者的对象(即使它是在意识中被制造出来的)的路径。对于真理来说，方法却是其自身的表达，因此也是与真理相伴的给定形式。这一形式不像认识的方法论那样从属于意识的关联，而是为一种存在(Sein)所特有。哲学在其起源时的最深意图之一，也即柏拉图的理念论(Ideenlehre)的一句话总是一再地得到证明，认识的对象不等于真理。认识是人们可以质疑的，但是真理不可以。认识是针对个体的，但是并不直接针对个体的统一。认识的统一(如果它可以以其他方式存在的话)更应该是一种仅仅通过中转才可建立起来的联系，这个中转是在单个认识的基础上，某种程度上通过单个认识之间的协调达成的。而在真理的本质中统一完全是不经过中转的，是直接的限定。这一直接限定的特有之处就在于，不可以被质疑。因为如果真理本质中的和谐统一是可以被质疑的，那么这个问题就必然是：在与真理相符的问题的每个可以想到的答案中，在多大程度上就已经给出了该问题的答案。而在回答这个问题之前必然又会遇到同样难题，如此反复使得真理的统一性逃脱了所有的质疑。作为存在中的统一而不是作为概念中的统一，真理是超越了所有疑问的。概念是出自理智的自发性质的，而理念是赋予观察的。理念是一种预先给定物。于是，真理区

别于认识联系的独特性就将理念定义为存在。这显示出理念论对于真理概念的可适用性。作为存在，真理和理念获得了柏拉图体系着重赋予它们的形而上学意义。

这主要是在《会饮》中有所记录。其中特别包含了两则与这一问题相关的有决定性的表述。真理(理念的王国)被发展为美的本质内容。真理被解释为美。洞察柏拉图关于真理与美之间关系的观点，不仅仅是所有艺术哲学探讨的最高要旨，而且对于确定真理概念本身也有着不可取代的作用。一个系统论的观点只会将这两句话视为某种长久以来的献给哲学的礼赞，由此不可避免地脱离理念论的思想之域。而这种思想恰恰是在上述设想的宣言里再清楚不过地阐明了理念的存在方式。这两种表述中首先是第二则需要作出限定性的说明。如果真理被称为美，那么这要按照《会饮》的语境来理解，这一篇对话描述了情欲的等级序列。必须如此来理解情欲[厄洛斯(Eros)]，当它将自己的欲求指向真理的时候，并没有背叛它最初的追求；因为真理也是美的。真理与其说在自身，不如说是对厄洛斯来说是美的。在人类的爱恋中也有如此一种关系：人对于其恋人来说是美的，但在其自身并不是；而这是因为他的身体是在一个比美更高的秩序中表现自身的。真理也是如此：它与其说是在自身，不如说是对追寻它的人是美的。如果此说带有一点相对论的气息，那么再怎么远推，真理所持有的美也不会因此而成为一种隐喻性的修饰。真理作为表达自身

的理念王国，其本质毋宁说确保了对于真理之美的言说绝不会受到损害。在真理之中，那种表达的层面完全就是美的庇护所。因为美者只要坦率地承认自己的美，它就始终是显见的、可触的。只要它除了显现别无他求，它的显像就是诱人的，这一显像吸引着理智的追索，而唯有当它逃至真理的圣坛时，它才让人看到它的纯洁无辜。厄洛斯跟踪着这一逃遁，不是作为追捕者，而是作为爱恋者；厄洛斯如此穷追不舍，以至于美为了显现自身之故总要逃避这两者：出于畏惧而逃避理智者，出于怯惧而逃避爱恋者。而只有后者可以作证，真理不是摧毁隐秘的揭露，而是恰合隐秘的启示。真理对于美来说是否可以做到恰如其分？这个问题是《会饮》最深层的一个问题。柏拉图是如此来回答的，他指认道：真理为美的显现提供了保证。在这个意义上他将真理阐述为美的内容。但是这一内容并不是通过被人揭露而大白于天下的，毋宁说它是在一个过程中证明自身的，这一过程可以比做进入理念领域的外壳在熊熊燃烧，在对作品的这种焚烧中作品的形式达到了火光的高峰。真理与美的关系再清楚不过地表明，真理与认识对象是多么的不同，人们却习惯于将两者混为一谈。真理与美的关系包含了对简单但却不遭人喜爱的事实状况的解释，这一状况是如此一些哲学体系的当下处境，这些体系的认识内容早就丧失了与科学的关系。伟大的哲学是在理念秩序中表达世界的。然而现实往往是，让其如此而为的概念轮廓早已经破碎不堪了。尽管如此，这些体系作为一种描绘

世界的规划仍然是有效的，正如柏拉图对其理念论，莱布尼茨对其单子论，黑格尔对其辩证法所宣称的那样。因为所有这些尝试都有如此特征，它们仍然紧紧握有其意义，而且往往在它们不指涉经验世界而指涉理念时才加倍地发挥其意义。因为这些思想的形成是作为对一种理念秩序的描绘开始的。思想家越是集中地在心中规划现实的图景，他们所构造的概念秩序就必须越丰富。在对理念世界的原创性表达进行阐释的后代人眼中，这样一种秩序必然有利于他们根本所指之物。如此来操练对理念世界的描述性规划，直至让经验世界也自动进入其中并且消融于其中，这种操练如果就是哲学家的任务，那么他就赢得了被提升的介于研究者和艺术家之间的位置。艺术家设计出理念世界的一幅小图，而且因为他是将其作为比喻来设计的，所以在所有现实中这都是最终的版本。研究者以概念从内部来区分世界，由此将世界编排为理念领域里的四散分布。将哲学家与研究者联系在一起的是消解单纯经验的兴趣，将其与艺术家联系在一起的是表达的任务。一种流行的直观看法总是过分倾向于将哲学家归于研究者，而且往往是不那么抛头露面的研究者。哲学家的任务中似乎没有留有一处来考虑表达。哲学风格的概念是摆脱了悖论的。它自有其预设。这预设就是：不同于演绎链条的停顿艺术；与断片姿态恰成对比的论文持续性；与肤浅的包罗万象大相径庭的母题重复；与否定性论战完全不同的积极实证之充盈。

为了让真理表现为统一的和唯一的，并不需要一种来自科学的毫无空隙的演绎性关联。然而这种毫无空隙恰恰是系统逻辑与真理思想相联系的唯一形式。如此系统化的封闭性与真理的共同之处并不比任何一种试图在单纯的认识和认识关联中确定真理的表达方式更多。科学认识理论越是尴尬地随众学科前进，其方法上的内部不一致就越是清晰无误。在每一个单个学科领域里都有新的不可推导而得的前提，在每一个领域中，过去的问题都被断然视为已解决了的，就如人们断然宣称这种解决在其他语境下是未完成的一样。[①] 那些在研究中不是从单个学科出发，而是从其自以为的哲学公设出发的科学理论，其最不哲学的特征之一就是，将这种内部不一致看做偶然事件。不过科学方法的这种不连续性难以决定一个微不足道的暂时的认识阶段，以至于它反而会积极促进科学理论，只要这期间没有出现这样一种苛求，即拥有对始终毫无缝隙的统一真理的一种百科全书式的全面认识。只有体系在其轮廓形成时从理念世界的构造本身获得了灵感，它才是有效的。庞大的分支不仅仅决定了体系，也决定了哲学术语(最普遍的就有：逻辑学、伦理学和美学)，它们也不是作为专业学科的名称而是作为理念世界的一种非连续结构的标志而有其意义。——但是现象(Phänomene)并不是以其粗糙的、掺

① 参见[法]埃米尔·梅耶松：《科学解释》，多处，Paris，1921。

杂了假象的经验状态，而是单单以其元素，在得到拯救的情况下进入理念王国的。它们脱离了自己虚假的统一体，为的是以分散的形式参与真理那真正的统一体。在这一分散中现象是从属于概念(Begriff)的。就是这些概念在物中让现象消解为元素。概念的区分要超越于所有那些吹毛求疵的毁灭性挑剔之上，只有在它以理念来救助现象，即柏拉图的“拯救现象”(τὰ φαινόμενα σώζειν)作为目的时才可行。通过其中介角色，概念让现象得以参与理念的存在。而恰恰是这一中介者角色使得概念有能力担当另一项同样有原初性质的哲学任务：表达理念。通过理念来完成对现象的拯救，这也就完成了以经验为手段来表达理念。因为理念不是在自身表达自己，而是仅仅在概念对物的元素的组合中表达自己。而且它如此也就形成了元素的构型。

概念的标尺是用来表达一个理念的，它将理念现实化为概念的组合(Konfiguration)。因为理念并没有将现象吸纳入其中。现象没有被理念所包含。毋宁说，理念是现象客观化了的虚拟整饬，是对现象的客观化阐释。如果理念既没有将现象吸纳入自身，也没有化解在自己的功能中，化解在现象法则，化解在“假设”(Hypothesis)中的话，那么就会有这样一个问题：理念将以何种方式达致现象。对此的回答是：在对现象进行再现(Repräsentation)中。作为现象的再现，理念就归属于原则上与理念所涵括的领域不同的另一个区域。因此不

可以以此来评价其存在，即理念是否可以像一个种属概念统一概括各个细类那样统一概括它所涵括之物。因为这不是理念的任务。用一个比喻也许能表达理念的意义。理念与物的关系就如同星丛与群星之间的关系。这首先意味着：理念既不是物的概念也不是物的法则。它不是用来认识现象的，这也绝不会成为对理念是否存在的判断标准。毋宁说，现象对于理念的意义仅仅限于作为理念的概念元素。诸现象以其存在、其共同点、其差异来决定那些涵盖诸现象的概念的范围和内容，而对于理念来说，这一关系则颠倒过来，是理念作为对诸现象的客观化阐释(更确切地说是对现象元素的阐释)来决定诸现象彼此相连的。理念是永恒的聚阵结构，包含着作为这样一个结构之连接点的现象元素，由此现象既被分解又得到了拯救。而那些元素，将其从现象中抽离出来就是概念的任务，那些元素在极端情况下(das Extreme)最是显露无遗。理念被改写成对这样一些关联的构造，在这样的关联中仅此一次的极端情况物以类聚。所以将语言的最普遍指向理解为概念，而不将其认识为理念，是错误的。想将普遍之物解读为一种平均化之物，是悖谬的。普遍之物就是理念。而经验之物与此相反，对它越是深入地透析，就能越清楚地看到它是一种极端情况。概念则来自极端情况。正如母亲只有在她的孩子们感觉到她在近旁而环绕在她身边时，她才会显然充满生机和活力，理念也只有在极端情况集合环绕在它左右时，它才会获得生机。理念——用歌德的话来说就

是理想——是浮士德式的母亲。当现象没有表明对它的遵循并围绕它时，它就始终是晦暗不明的。对现象的收集是概念的事儿，而对现象的分解是依靠不同的理智在概念中完成的，它因为在这同一过程中一举两得而尤其显得意义重大：这过程既拯救了现象，也表现了理念。

理念不是在现象的世界中给出的。这就产生了如下问题：理念在上述中的给定状态是如何形成的，以及是否有必要将所有对理念世界结构的解释都转交给一个多次受到召唤的智识观照。如果所有哲学奥义都传达出的那些弱点会在某处显明到让人抑郁的地步，那就是在“观看”(Schau)中，这是所有新柏拉图主义的异教教义为其信徒预先指定的哲学行为方式。理念的存在根本不可以被设想为一种观照的对象，也不会是智识观照的对象。即使在对理念的最充满悖论的改写中，也即智识原型(intellectus archetypus)中，观照也无法接受真理(Wahrheit)的独特的给定状态，这种状态始终是脱离于任何意图(Intention)的，更不用说真理会显现为意图本身了。真理从不会进入一种关系中，尤其不会进入一种有意图的关系中。认识的对象作为一个由概念意图决定了的对象，不会是真理。真理是由理念构成的一个无意图的存在。因此，适合于真理的行为不是认识中的一个意见(Meinen)，而是进入并融会于真理。真理是意图的死亡。这一点也可以通过那个关于萨伊斯城(Sais)中戴

面纱的图像的寓言得以说明。谁如果想要追问真理，他在揭开面纱时就会遭到毁灭。其中起作用的并不是事实内容的一种神秘的恐怖，而是真理的性质，在真理面前即使是最纯粹的探寻之火也会如受水淋一般熄灭。作为一种理念化之物，真理的存在与显象(Erscheinung)的存在方式不同。真理的结构要求这样一种存在，它在无意图性上和物之朴素存在相同，但是在存在坚实性上可能超过了后者。真理不是一个从经验中获得其规定性的意见，而是一个事先决定该经验的本质的力量。只有这种去除了所有现象性的存在才适合这种力量，这种存在是命名的存在。它决定了理念的给定性。但是理念与其说是以一种原始语言，不如说是以一种原始感知来给定的，在这种感知中词语拥有命名的尊贵，也丝毫无损于其认识的意义。“在某种程度上人们可以怀疑，如果不是理念这个词的意义对于那位只熟知自己母语的哲学家来说造成了一种对词语概念的神化，对词语本身的神化，还有没有可能产生柏拉图的‘理念’论：柏拉图的‘理念’，如果允许从这个片面的角度来判断的话，无非就是对词语和词语概念的神化。”[①]理念是语言性的，而且在词语的本质中是让词语成为象征的那一个层面。在经验性感知中词语分解了，这时词语除了那个或多或少

① ［德］赫尔曼·君特：《论诸神与灵的语言：对荷马与埃达诸神语言的语义史研究》。参见［德］赫尔曼·乌瑟纳：《诸神之名：宗教概念形成理论初探》，321 页，Bonn，1896。

被隐藏起来的象征层面之外还有一个显然世俗的一面。哲学家所做之事就是，通过表达重新恢复词语的象征性质(symbolischer Charakter)之优先权，词语的象征性让理念成为自明之物，它是与所有外向型传达行为相对立的。因为哲学不可以自诩能通过言说来启示，所以唯有通过首先回溯原始感知的回忆才能实现上述之事。柏拉图的回忆说也许与这种回忆也相差不远。只是这里的回忆不是让图像在观照中现实化，而是在哲学思辨中让理念作为词语从现实的最内部脱离出来，这一词语重新要求得到命名的权力。但是以这样的姿态出现的最终不是柏拉图，而是亚当，是人类之父也是哲学之父。亚当的命名远非游戏与率意之为，由此恰恰在这种命名中，天堂的状态被证明为是尚无须在词语的传达意义上费力挣扎的状态。正如理念是在命名中无意图地给定的，在哲学思辨中理念就有必要更新自己。在这种更新中，对词语的原初感知重新被制造出来。如此则哲学在其常常遭人嘲讽的历史进程中恰当地成为一种斗争，该斗争的目的就是表达少数几个一再重复的词语——表达理念。新的术语，但凡它们不是严格地在概念领域中有所作为，而是针对观察的最后对象的，那么引入它们就让人心生疑虑。这样的术语是一种徒劳的命名，其中更多的是意见而不是语言，它放弃了历史为哲学观察的主要特点所赋予的客观性。这些哲学观察处于已然形成的自在的孤立状态中，而这是单纯的词语永远做不到的。理念便是如此来宣告自己对法则的信奉的，这法则意味着：所有

的本质都存在于已然形成的独立而未受侵染的状态中，不仅仅独立于现象，也独立于彼此。正如天体的和谐是建立在彼此不会碰撞的星球的运转基础上，理念世界(mundus intelligibilis)也是建立在纯粹本质之间不可逾越的距离基础上的。每一个理念都是一颗恒星，它与其同类的关系就如同恒星彼此之间的关系一样。这些本质之间的和谐关系就是真理。人们所谓真理多样性则是有限的。因为非连续性是符合“本质的……这些本质的生命是与对象(Gegenstände)及其特性完全不同的；它们的生存不会因为我们随意取出并补充一个在对象上遇到的复杂体本身(καθ' αὐτὸ)而辩证地强求得到，它们的数目是有限的，对其中每一个单独的本质，人们都必须艰难地在其世界中，在其所降临的地点寻找，直到与其相遇，就仿佛发现了青铜器，或者直到对其存在的希望被证明是虚假的”①。对这种非连续性所造成的有限性的无知，常常破坏了更新理念教义的热情尝试，包括较早的浪漫主义者们的尝试。在那些浪漫主义者的臆测中，真理并不是带有语言性质，而是获得了一种反思意识的性质。

① [法]庄·赫龄：《论本质、本质性与理念》，载《哲学与现象学研究年刊》，1921(4)。

悲苦剧(Trauerspiel)[①]在艺术哲学论文的语境中是一种理念。这样一种理念与文学史上的概念之间最显著的差别就在于，该理念在必须证明那种多样性时是以统一为前提的。文学史的分析将细微差异与极端情况互相混合并且将其作为未成型者(Werdendes)而使其相对化，这些差异和极端情况在概念发展过程中保留了补充性能量的地位，而历史仅仅显示为一种同时共存者的水晶体的多彩边缘。对于艺术哲学来说，极端情况是必要的，而历史进程是虚拟的。反之，一种形式或者类型的极端情况是那种以其自身无法进入文学史的理念。悲苦剧作为概念可以毫无疑问地列位于美学类别概念之中，作为理念却与分类系统有另一种关系。理念不决定任何类别，并不包含那种普遍性或平均水平，在分类系统中每一个概念级别都是分别建立这普遍性上的。无法长久掩饰的就是，正因如此，在艺术理论研究中使用归纳法会有多么糟糕。对于新近的研究者来说，就出现了手足无措的严重状况。在研究“论悲剧性现象”之际，舍勒(Scheler)说：“该怎么办呢？我们应该集合各式各样的

---

① “Trauerspiel”一词，其实原本就是对希腊词源的“Tragödie”的德语翻译。“Trauer”在德语中表示因为一种不幸或者损失而承受的心灵痛苦。国内也有翻译为“悲悼剧”的，取“Trauer”的哀悼之意。但是如下文所示，本雅明在研究巴洛克戏剧时将这个词拆开，成为对“Trauer”的“Spiel”，对“Trauer”强调的是许多内心化的层面如“Melancholie”，似乎难以用哀悼涵盖之。故暂且译为悲苦剧，既与悲剧相区分，也强调“Trauer”的痛苦、哀伤之意。至于该译名是否恰当，还有待学术界商榷。——译者注

悲剧性例子，也即人们说让他们产生悲剧印象的状况和事件，然后归纳性地问，它们'共有的'是什么？这是一种也可得到实验支持的归纳法。然而，这并不能让我们比观察我们自我时走得更远，如果悲剧性之事也对我们起作用的话。因为我们有什么理由应该相信那些人的说法，即他们说有悲剧性之事真的是有悲剧性的呢？"[①]如果想从流行的说法来归纳地(按照理念的"范围")确定理念，以便随后对这广泛的确定物的本质进行探究，这只能是徒劳无功。因为对于哲学家来说，某个语词在用做对理念的指涉时虽然有不可估量的价值，但是在对这个词进行解读时，如果它被松散的言谈或者思考硬生生地接受为形式化的概念基础，那它就陷入了困窘。的确，这一事实让人不惮直言，哲学家只有抱着极度的保留态度才能去接近流俗的思考习惯，即那种为了更好地把握词语就要让词语成为类型概念这一想法。恰恰是在艺术哲学这里，屈服于这种误导的情况并不少见。因为(仅从众多例子中举一个比较显目的)当福尔克尔特(Volkelt)的《悲剧美学》在研究中将霍尔茨(Holz)或者哈尔伯(Halbe)的剧作与埃斯库罗斯或者欧里庇得斯的戏剧等量齐观，也不问一问悲剧是一种今天还能实现的形式，还是受历史条件限制的形式时，那么就悲剧而言，在如此迥然相异的材料中就不存在张力，而只存在已死

① [德]马克斯·舍勒：《论价值的颠覆》，214 页，Leipzig，1919。

的僵化差异。如此累积起来的事实材料，其中那些原本粗糙不堪者很快被亮丽现代的混杂之物所掩盖。为了追索“共同点”而投身于这一累累案牍的研究，手上最后剩下的别无其他，只是一些心理数据。这些数据通过主观认识——若不是研究者的就是与其同时代的普通市民的主观认识——以一种贫乏的反应的一致性使不同种类的事物整齐划一。在心理学概念中也许会重新出现印象的多种形态，但下列情况对之并无影响——是艺术品造成了这样的多样性，而不是一种艺术领域的本质。毋宁说，只有对该领域的形式概念进行透彻的分析才会有从本质出发的多样性，该本质的形而上学内容与其说是存在于内部，不如说是在其效用中显现，就如同血液必然要贯穿躯体一样。

一方面是对多样性的执迷；另一方面是对严格思虑的漠然，这始终是一种毫无批判性的归纳法的规定性根基。它涉及的总是那种对建构性理念[普遍性理念(universaliis in re)]的恐惧，布尔达赫(Burdach)就曾经对此进行过尤其精辟的表述：“我曾承诺讲述人文主义的起源，就仿佛这是一个生命体，作为一个整体于某时某地来到世上，然后作为一个整体生长起来一样……我们这样做将无异于中世纪经院哲学家中的那些所谓现实主义者，他们给普遍概念，如‘共相’之类施加现实性。我们也是如此(像远古时代的神话那样进行实体化)来设置一种具有统一实体和完全现实性的存在，而且称它为人文主义，就仿佛它是一种具有生命的个体。但是我们对于这一种存在，以及

在不计其数的类似情况下，都应该清楚地看到，我们只是发明出了一种抽象的辅助概念，以使我们能概览并把握繁多精神现象的无尽系列和委实千差万别的个性。我们之所以能达到这一目的，按照人类感知和认识的一个基本规律，只是因为我们，从我们与生俱来的系统化需要出发，将那些特定的独有之处，那些在我们看来在充满变体的系列中彼此类似或者一致之处，看得更加仔细，并且将其作为与众不同之处更加着重强调……人文主义或者文艺复兴这样的标签都是随意的，是有误的，因为它们为这来源纷杂、形态多样而精神样式繁多的生活施加了一种真实的本质统一性的假象。同样随意并误导人的一个标签是自布克哈特和尼采以来备受青睐的'文艺复兴人'(Renaissance-mensch)。"[①]作者自己在这一处有这样一个注释："这无法根除的'文艺复兴人'的一个让人厌恶的对立物是'哥特人'(der gotische Mensch)，后者在今天起着一种让人迷惑的作用，即使是在十分重要并受人尊敬的历史学者们[如特洛尔奇(Troeltsch)]的思想世界里它也是阴魂不散。另外还有'巴洛克人'(der barocke Mensch)，比如说莎士比亚就被当做巴洛克人介绍给我们。"[②]这样的立场在反对实体化普遍概念时(并非所有对共相的理解都是将其作为普遍

① [德]康拉德·布尔达赫：《宗教改革、文艺复兴、人文主义：两篇关于现代教育与语言艺术的基础的论文》，100 页等，Berlin，1918。

② 同上书，213 页注释。

概念的)显然是有理的。但是在面对一种柏拉图式的旨在表达本质的学识理论这样的问题时，这一立场就是完全失灵的，它错误地忽视了这些问题的必要性。唯有这样一种理论才有能力让那些不同于数学的科学阐述语言形式免遭无穷无尽的怀疑的侵害，这样的怀疑最终会将所有那些不论如何精细的归纳方法拖入其旋涡中，而这种怀疑在布尔达赫的论述中并没有涉及。因为这些论述是私人的保留意见而不是方法论的申辩。尤其在涉及历史类型与历史时期时，虽然绝不可以假定，文艺复兴或者巴洛克这样的理念能够从概念上囊括材料；而且如果认为对不同的历史时期的一种现代见解会通过论战式反驳来得到认证，在那些反驳中历史时期仿佛会于那些重大转折处直面相遇，这样的观点误解了文献来源的内涵，这内涵往往是由当前的兴趣而不是历史编纂学的理念来确定的。但是这些名字作为概念时力所不及之事，作为理念的它们可以担当；通过这些理念所达到的，不是同类的整齐划一，而是极端情况的综合。概念式分析也不是在所有情况下都会遭到彼此南辕北辙的现象，间或也能体现出某种综合的轮廓，虽然这种综合不能得到合法性证明。尽管如此，理念还是远胜概念。而正是在论及德意志[1]悲苦剧发源的巴洛克时期文学时，

---

① 这里的"deutsch"以及后文出现的"Deutschland"都还没有现代民族国家意义上的国家性质，因为今天惯称的"德国"(Deutschland)作为固定领地和统一政府的国家是1871年的统一运动所形成的，所以在本文中一概将前者译为"德意志"，以与后者相区分。这个德意志包括了之后的奥地利。——译者注

施特里希(Strich)就如此评论过："这些构型原则在整整一个世纪中都始终如一。"①

布尔达赫的批判性反思与其说是在思考一种积极的方法革命，不如说是出于对个别事物上的事实性错误的担忧。但是归根到底，方法论绝不可以来自对事实性缺陷的单纯担忧，绝不可消极地表现为一种警告规则。相反，它必须是出自对更高秩序的直观而不是由一种科学的真实主义(Verismus)的视角来给出。这种真实主义在具体难题中必然会遭遇它在自己的科学信条中所忽视了的那些真正的方法问题。这样的问题一般来说可以通过修正提问方式来解决，这种修正在仔细的思虑中可以如此来表述：当时情况究竟是什么样的？这样的问题从科学上来看与其说是可以回答的，不如说是可以提出的。通过这样观其前以做预备，观其后以下结论的思虑，才可以判断出，这个理念是一种不期而获的缩略，还是以其语言表达奠定了其真实的、科学的内涵的基础。一种反抗其研究所用语言的科学是无稽之谈。词语是除了数学符号之外唯一一种用以表达科学的媒介，它们本身并非符号。因为在其作为理念时具备本质性的某个词语，当它置于天然对应于符号的概念中时，就丧失了自身的能力。艺术理论的归纳法所服务的这种真实主义不会因

① ［德］弗里茨·施特里希：《17世纪抒情诗的风格》，52页，München，1916。

为那些话语上的归纳性提问最终汇聚成了一种“直观”[1]而得到提升，这种直观，正如迈耶(R. M. Meyer)和许多学者所提到的，可以将自己打磨成最多样方法的混合。这样一来，我们连带所有对方法问题的天真的现实主义转述都回到了起点。因为恰恰是这样的直观应该得以解释。而归纳性的美学研究方式所展示出的这一图景此时也显出了常见的灰暗色彩，这样的直观不是融化于理念的事实，而是接受者投射在作品上的主观状态，这一状态是迈耶所设想的其理论最后阶段的移情(Einfühlung)所要达到的。这样一种完全与本研究中所采用的方法背道而驰的方法，“将戏剧的艺术形式，随后是悲剧或者喜剧的形式以至角色滑稽剧和情景滑稽剧的形式看做既定的实体，该方法考量的即这些实体。现在它又试图通过比较每一种体裁(Gattung)的杰出代表作来获取规则与规律，单个作品就应当以这些规则与规律来衡量。而通过各体裁之间的比较，它又试图寻求适用于每个艺术品的普遍艺术规律”[2]。如此来看，这种从艺术哲学上对体裁的“演绎法”是建立在结合了抽象方法的归纳方法基础上的，这些体裁和种类的序列与其说是通过演绎法而获得的，不如说是按演绎的模式来呈现的。

---

① [德]里查德·迈耶：《论理解艺术品》，载《古典时期新年刊》，1901(4)。

② 同上。

归纳法放弃了对理念的划分与整理，从而让理念降格为概念，而演绎法则通过将理念投射到一种准逻各斯的连续体做了同一件事。哲学的思想王国并非成型于概念演绎的不间断勾勒，而是在一种对理念世界的描绘中逐渐成型。这种描述将每个理念都当做一个原初理念，每次都是重新来过。因为众理念构成了一种不可简约化的多样性。理念是作为被列举的——实际上就是被命名的多样性而让人得以观察的。从这一点出发，艺术哲学中演绎而成的体裁概念才会招致克罗齐(Benedetto Croce)的激烈批判。他正确地将分类法这一思辨演绎法的框架看做一种肤浅的模式化批评的基础。如果说布尔达赫关于历史时期概念的唯名论之所以反对在与现实相联系时有丝毫的松懈，其根源是在于惧怕远离了正确者，那么克罗齐对美学中的体裁概念所持的那种完全类似的唯名论，那种类似的对个别事物的执著，则是来自如下担忧，即如果远离个别事物，那么本质性就会完全丧失。恰恰是这种唯名论比其他任何做法更有助于正确地理解美学上的体裁命名的真实意义。《美学概论》抨击了一种偏见，这种偏见相信“有可能对大量的或者不少特殊的艺术形式进行区分，其中每一种形式就其特殊概念与界限而言是可确定的，而且具有自己的规律……许多美学家仍然在著书论述悲剧的、喜剧的或者抒情诗的、幽默的美学，论述绘画的、音乐的或者文学艺术的美学……但是更糟糕的是……批评家在对艺术品进行品判时，还是不能完全摆脱那种习惯，即按照他们认为艺

术品所属的体裁或者特殊艺术门类对其进行衡量”①。“任意一种划分艺术门类的理论都是没有根据的。在这种情况下，体裁或者门类只有唯一一个，那就是艺术本身或者直觉，而单个艺术作品却是不计其数的：所有的作品都是独创的，任何一个都无法转换成另一个……在哲学的观察中，普遍者与特殊者之间无法插入一个中间因素，没有体裁或者种类的系列，没有‘一般性’(generalia)。”②这一段论述对于美学体裁的概念意义重大。但是它是半途而废的。因为一方面，显而易见的是，如果不是为了搜集历史性的或者风格上的范例，而是为了获得其本质性而将合乎共同性的艺术作品列举出来，将是怎样一种费力之举；另一方面，同样难以想象的是，艺术哲学会放弃其最丰富的理念，如悲剧、喜剧等理念。因为这些理念不是规则的总和，不，它们自身是强度与现实感至少不输于任何戏剧作品的形成物，是完全不可与戏剧通约的。它们不会要求把一批既定的文学作品按照某些共同点归于其下。因为即使那种可以按照这些理念称做纯粹的悲剧、纯粹的喜剧的作品是不存在的，这些理念却有可能存在。它们之所以有可能存在，有赖于这样一种研究的帮助，该研究不会一开始就拘囿于被描述为悲剧或喜剧的一切，而是寻求典范，尽管该研究只

---

① [意]贝尼季托·克罗齐：《美学概论》，43 页，Leipzig，1913。

② 同上书，46 页。

能将这种典范特征赋予某个解析出的碎片。该研究不会为评论者推出“衡量标尺”。批评(Kritik)，对某个术语的评价标准，作为哲学关于艺术的理念论的试金石，不是在比较的外部标尺下形成，而是在作品的形式语言的发展中，在内部形成的。这种语言为了推出其内容而牺牲了其作用。另外，恰恰是那些有重要意义的作品，只要体裁不是首次作为理想状态在其内部显现，它们就是突破了体裁界限的。一部有重要意义的作品或者创立体裁，或者取消体裁，而在完美作品中这两种情况合二为一。

对艺术形式是不可能做出演绎式阐发的，由此规则作为批判机制也就失效了(但它仍然是艺术传授的一种机制)，在这种不可能与失效中也就奠定了一种富于成果的怀疑的基础。这种怀疑可以比做思想的深度喘息，在这喘息之后，思想可以悠然忘我于最细微处，而毫无任何忧愁之迹。因为在观察深入艺术的作品与形式以探测其内涵时，往往都是在谈论最细微处。以消耗他人财物的那种草率手法来对待艺术品，这种急切是因袭成法者固有的，与庸俗之辈的热情相差无几。而真正的冥思则与之相反，对于这种冥思，对演绎方法的拒斥则伴以一种不断扩充的，日益热切的对现象的回溯。这些现象绝不会陷入始终是某种阴郁惊诧的对象这一困境，只要对这些现象的表现同时也就是对理念的表现，而且现象的个体也在表现中得到了拯救。不言而喻的是，那种大

肆剥夺美学术语中最佳创见，让艺术哲学陷入沉默的极端主义做法也不是克罗齐的最终用意。毋宁说，他所指的是："如果我们否认抽象分类的理论价值，这并不是要否认那种起源学的、具体分类的理论价值，而且后者也不是'分类'，而更应该叫做历史。"[①]他这句语意晦涩的话触及了理念论的核心，只是可惜太过浮光掠影。那种心理主义，让他瓦解了艺术是"表现"的定义而代之以"直觉"的心理主义使他无法察觉这一点。他始终没有看到，他所描述的"起源学的分类法"那种观察与艺术种类的理念论在起源难题上是如何的一致。起源(Ursprung)尽管完全是历史的范畴，却与形成(Entstehung)毫无共同之处。起源所指的不是已生成者(Entsprungene)的变化，而是在变化和消逝中正待生成者(Entspringend)。在变化之流中，起源如同旋涡，将那用以形成的材质拉入自己的节奏中。在事实的赤裸而显明的存在中，源初之物是从不让人识别的，唯有双重的洞察才会见识它的出现节奏。这出现一方面应被认识为复辟或者重建；另一方面又应被认做这个过程中的未完成者、未终结者。在每一个起源现象中，都会确立形态，在这个形态之下会有一个理念反复与历史世界发生对峙，直到理念在其历史的整体性中实现完满。所以起源并不会从事实性检验中凸显出来，它涉及的是事实性检验之前和之后的历

① ［意］贝尼季托·克罗齐：《美学概论》，48 页，Leipzig，1913。

史。哲学观察的路线就是以起源所具有的辩证法来记录的。这一辩证法证明，在所有的本质性之物中，一次性与重复性是互为条件的。起源的范畴因而并不是科恩(Cohen)所说的纯粹逻辑性范畴，而是一个历史性范畴。[①] 黑格尔的“在事实方面更加糟糕”是广为人知的。这句话基本上是想说：对本质关联的洞悉在于哲学家，而本质关联始终是如一的，即使它们在事实世界中没有得到纯粹的显现。这种不折不扣的唯心主义态度为换取其确定性而放弃了起源理念的核心部分。因为每一个对起源的证明都必须预先准备好应付所举是否属实的追问。如果无法确认属实，那么该证明就无权享有证明之名。对于哲学的最高对象来说，这样的思考似乎取消了应然问题与实然问题之间的区别。这是无可反驳也无从避免的。但是不可以由此推论说，每一个早先的“事实”都应当毫不犹豫地看做铸造本质的时刻。毋宁说，研究者的任务正是从这里开始的，只有在该事实的最内部结构如此显示出本质性，以至于该结构透露出了一种起源时，研究者才必须将该事实看做可靠的。真切之物(现象中的那种起源印记)是这样一种发现的对象，这种发现以独有的方式与重新识别相连。在最罕见、最怪僻的现象中，在最无能、最笨拙的尝试中，以及在晚期的过熟显像中，发现都能让真切之物得见天日。理念接受了

---

① 参见[德]赫尔曼·科恩：《纯粹认识的逻辑》，35～36 页，Berlin，1914。

这一系列的历史呈现物，并不是要从中构造出一种统一性，更不是要从中推导出一个共同之处。个体与理念的关系和个体与概念的关系之间并无可比之处：在后种关系中，个体沦于概念之下，却仍旧是它原来的那个个体；在前种关系中，个体在理念之中，成为与原来的它不同之物——整体性。这是个体得到的柏拉图式“救赎”。

哲学史作为起源的科学是这样一种形式，即让理念的组合形态从冷僻的极端情况中，从发展得貌似过度的现象中浮现出来的形式，这时的理念是一种整体性，其特征就是这些对立之物可以有意义地并置共举。对一个理念的表达，只要理念中可能存在的极端情况形成的圈子没有以虚拟的方式被巡察过，那么这种表达无论如何都不可被视为成功。这巡察始终是虚拟的。因为起源的理念所包含之物所拥有的历史只是一种内容，而不再是该物所涉及的一个事件。只有在该物内部才有可能了解历史，而且不再是漫无边际的意义上的了解，而是与本质性存在相连的意义上的了解，这样的意义可以将历史标记为该存在之前与之后的历史。这些存在之前与之后的历史，作为其获得拯救或者其汇入理念世界地域的标志，不是纯粹的历史，而是自然的历史。作品与形式的生命，在上述保护之下单独、清晰、不为人类生命所污

浊地生长的生命，是一种自然的生命。[①] 如果这一获得拯救的存在在理念中得到了确立，那么非本真的、自然史性质的之前与之后的历史就是虚拟在场的。这历史不再是实用意义上的现实，作为自然史，它是必须从已经完成并静止下来的状态中，也即本质的状态中读解出来的。这样，所有哲学概念的形成趋势就重新在旧有意义上得到了确定：在现象的存在(Sein)中确认现象的变化(Werden)。因为哲学科学的存在概念不仅仅满足于现象，而是要穷尽其历史才甘休。在这样的研究中，历史视角的深入探究，不论是对过去之事，还是对将来之事，原则上都是不受限制的。这种视角给予理念以整体。理念的结构，正如整体性针对其不可置换的独立性而对其进行铸造的那样，是单子式的。理念是单子(Monade)。与之前之后的历史一同进入理念的存在以其自身隐匿的角色赋予剩余的理念世界以简化了的、晦暗不明的角色，正如1686年的《论形而上学》中的单子：给出一个的同时就于晦暗中给出了其他一切单子。理念是单子，众现象的再现(Repräsentation)以前稳定状态居于这单子中，也即居于在对现象的客观阐释中。理念的排列越高级，在理念中的再现就越是完美。这样对现实世界就可能是这样一种任务，有必要如此深入所有的现实物中，以至于对世界的一种客观阐释能在这个过程

① 参见[德]瓦尔特·本雅明：《翻译者的任务》，见[法]波德莱尔：《恶之花》，前言，Heidelberg，1923。

中呈现出来。从这样一种深入探究的任务出发来看，提出单子论的思想家也是微积分的创始人这个事实也就不足为奇了。理念是单子，简而言之，这就意味着：每一个理念都包含了世界的图像。表达理念也不过就是完成这一任务：以其简化形式来描绘这一幅世界图像。

德意志巴洛克文学的研究史赋予了对其主要形式之一的分析(这一种分析不是为了确立规则与趋势，而是首先要通过实足的内容具体地把握这种形式的形而上学)一种存在悖论的表象。不容误解的是，在了解这一时期的文学作品时遭遇的种种障碍中，最重大的一个障碍在于那种始终有着重要意味但却褊狭的形态，这个形态尤其体现在巴洛克戏剧作品上。而戏剧形式恰恰比其他形式更明确地召唤着历史的回响。巴洛克的戏剧却始终没有得到如此的回响。德意志的文学财富自浪漫主义开始的更新，直至今日几乎都与巴洛克文学无关。对于浪漫主义者中的创作者来说，主要是莎士比亚的戏剧以其丰富和自由立于同时代的德意志戏剧探索面前，让后者相形见绌，后者的严肃对于当时上演的戏剧来说是陌生的。而正在形成中的德语语文学则认为一种有修养的官僚阶层所作的完全脱离民众的尝试是可疑的。尽管这些男士们在语言与民族性上的功绩实际上是如此重要，他们是如此自觉地参与塑造一种民族文学：在他们的创作中显露出的专制主义原则：一切为民而做，无事由民自主，却太过明显，远甚于格林与拉赫曼(Lachmann)

学派的语文学者可以达到的程度。一种精神态度在这里也起了不小作用，它阻止了这些为了架构德语戏剧而苦心经营者在民众阶层提取素材，从而让他们的姿态具有令人痛苦的暴力特点。在巴洛克戏剧中不论是德意志传说还是德意志历史都毫无一席之地。德语文学研究在17世纪最后三分之一的时间里虽然得到了推广，以至于走向了历史化的抹平主义，对于巴洛克的悲苦剧却毫无裨益。对于一种将风格批评和形式分析作为最低下的辅助学科的科学门类来说，这种费解的形式让人无从着手。也绝少有人会受从那不可理解的作品中隐约透露出来的作者面目的诱使而对其进行历史—生平的勾勒。无论如何，这些戏剧作品是毫无文学才华的自由发挥甚或轻巧戏耍可言的。毋宁说，这一时期的剧作家在面对勉强造就一种世俗戏剧的形式这一任务时，感到了严重的束缚。尽管他们常常造出了一种形式，多次千篇一律地重复前作，正如从格吕菲乌斯(Gryphius)到哈尔曼(Hallmann)费心尽力所做的那样，反宗教改革运动中的德语戏剧作品从来没有达到那种足以让所有技艺精湛者得到施展的灵活形式，而卡尔德隆(Calderon)就为西班牙戏剧赋予了这样的形式。德语戏剧(恰恰因为它必然出自其时代)形成于一种极度残暴的艰辛，而单单这一点就说明了，没有任何自信不疑的天才在这一形式中留下印记。然而所有的巴洛克悲苦剧的重心就在这种形式上。单个文学家在剧作中的作为以无可比拟的方式受制于该形式，而该形式的深度并不因单个作家的局限而受损。

这样的识见是研究的先决条件。有此识见之后，当然仍然会有一种观察持续进行，这种观察有能力为了对一种形式进行直观而如此提升自己，即不将该形式看做从文学作品躯体中抽象而成之物。一种形式的理念(谨将前述内容稍作复述)堪比任何具体文学创作的鲜活生命体。的确，与巴洛克许多单个尝试相比，悲苦剧的这种形式显然更为丰富。正如所有语言形式，包括不常用的和零星出现的语言形式，不仅仅可以看做铸造它们的人的记录，而且也可以看做语言生命及其各种可能性的记录，所有的艺术形式(远比所有单个作品更具有本真性)也含有对某个特定的、客观上必要的艺术构型的汇要。这一种观察之所以没有为早前的研究所采用，是因为形式分析与形式历史没有引起研究者的关注。但是原因不止于此。一种对巴洛克的戏剧理论毫无批判的执守起了更大的作用。这就是与时代趋势相调和了的亚里士多德戏剧理论。在大部分剧作中这一调和是一种粗糙化。人们没有对这一变式的重要决定原因进行追查，就草率地开始谈论一种扭曲原貌的误解，也就很快接近了这样一种见解，即这个时期的剧作家所做的基本上就只是在缺乏理解的情况下采用了令人崇敬的准则。德意志的巴洛克悲苦剧显现为古典悲剧的歪曲仿作。与这样一种成见恰然相符的是，在这些作品中有着让一种澄净的鉴赏品味觉得可厌以至野蛮之物。其中主流剧和政治剧的预言故事是对古典的国王剧的歪曲，浮夸的言辞让希腊人的高贵热情走了样，嗜血成狂的终场效果扭曲了悲剧性灾难。

于是，悲苦剧表现为了对古典悲剧的效颦式复兴。另一种分类法也随即冒了出来，彻底破坏了所有对这种形式的考察：作为文艺复兴戏剧的悲苦剧以其最显著的特征表现出了同样多的风格低下之弊。凭借材料史编目的权威性，这样一种清算结论长久没有得到纠正。受这种结论影响，奠定这一领域研究文献基础的卓越之作，施塔赫尔(Stachel)的《塞内卡与德意志文艺复兴时期戏剧》就完全不见容于任何值得一提的本质性洞见，它也并非一定要追求任何洞见的认可。在其关于17世纪抒情诗风格的论文中，施特里希(Strich)揭示了让研究长期裹足不前的这种歧义性。“人们习惯于将17世纪的德语文学描述为文艺复兴。如果不是仅仅将这个名字理解为对古典技艺进行毫无本质的模仿，那么这个名字就是引起困惑的，而且证明了文学学在风格史上是迷失了方向的，因为这个世纪根本没有从文艺复兴的经典精神中获得一丝一毫。毋宁说，这个世纪的文学作品的风格，不论人们仅仅考虑其浮夸的词风和壅塞的内容，还是连带回顾其在构型上更加深刻的原则，它都是巴洛克式的。”①另一个谬误在这一文学时期的研究历史中以惊人的固执持久地存在着，它与风格批评的偏见是密切相连的。这谬误就是宣称这种戏剧艺术是与舞台相斥的。这也许不是第一次了，面对某个奇异的场景时的尴尬催生出了如此

① ［德］弗里茨·施特里希：《17世纪抒情诗的风格》，21页，München，1916。

一种想法，即这种事绝不曾有过，这样的作品不会发挥效果，舞台会拒绝上演这样的作品。在这一点上，至少塞内卡进行阐释时产生的争论就和关于巴洛克戏剧的早期争论如出一辙。不论如何，对于巴洛克来说，那个持续了百年的传说，从 A. 施莱格尔(A. Schlegel)[①]到兰普里希特(Lamprecht)[②]代代相传的说法，巴洛克戏剧是用来读的作品，遭到了反驳。在刺激观看兴趣的那些激烈的情节中恰恰表现出了具有特殊力量的剧场性质。甚至某些理论也间或强调了这种情节效果。贺拉斯的名言"诗歌寓教于乐"向布赫纳(Buchner)的诗学提出了这样一个问题：在悲苦剧中后者(乐)该如何来设想。他的回答是：不是以其内容，但完全可以以其剧场表达来设想。[③]

带着如此多的成见来面对这一种戏剧作品的研究，虽然屡屡尝试着对其进行客观评价，但是这些尝试不论成败都必然与事实相悖，因而这样的研究只会更加让人误入歧途，而所有对事实内容本身进行的思考从一开始

---

① 参见[德]奥古斯特·威廉·封·施莱格尔：《戏剧艺术与文学讲稿》，见《施莱格尔全集》，403 页，Leipzig，1846。也可参见[德]奥古斯特·威廉·封·施莱格尔：《纯文学与艺术讲稿》。

② 参见[德]卡尔·兰普里希特：《德意志史第 2 部分，近代史：个体灵魂生命的时代》，267 页，Berliln，1912。

③ 参见[德]汉斯·海因里希·博尔歇特：《布赫纳与他对于 17 世纪德语文学的意义》，58 页，München，1919。

就会遇到这样的歧路。对这些事实作如此理解，即证明巴洛克悲苦剧的效果符合亚里士多德所说的悲剧效果——引起恐惧与怜悯的感情(而亚里士多德从来没有想过要宣称只有悲剧才会带来恐惧与怜悯)，以便推出悲苦剧是真正的悲剧这一结论，应当被视为不可能。一位年长的作者曾经有过如下极其可笑的评论："罗恩斯坦因(Lohenstein)通过他的研究如此投身于一个过去的世界里，以至于他忘记了自己的世界，他在表达、思想和感情上对古典时代公众的理解远甚于对他同时代公众的理解。"①对这样的不经之谈固然要反驳，然而更迫切的是要指出，效果上的联系绝不能确定一种艺术形式。"艺术品对其自身的完满是永恒的必然要求！亚里士多德眼前已经有了最完美的艺术品，他还会去考虑效果！这是怎样的一种悲哀！"②歌德如是说。不论亚里士多德是否确实完全消除了歌德为其澄清的怀疑，将他所定义的心理效果完全排除在艺术哲学关于戏剧的争论之外，这都是研究方法的一种迫切需要。正是在这个意义上，韦拉莫维茨·莫伦多夫(Wilamowitz-Moellendorff)解释道："人们应该看到，这种净化(Katharsis)不能作为戏剧的分类定义，即使人们想将戏剧所引起的情感看做塑

① [德]康拉德·米勒：《论罗恩斯坦因的生平与创作》，72～73页，Breslau，1882。

② [德]约翰·沃尔夫冈·封·歌德：《歌德通信集》，104页，Weimar，1907。

造类型的因素，那不幸的一对词'恐惧'和'怜悯'也仍然是不够的。"①与这种以亚里士多德来拯救悲苦剧的尝试相比，更加不幸，而且远为常见的是一种"评赏"(Würdigung)，这种评赏想以其概述轻松地证明这一类戏剧的"必然性"(Notwendigkeit)，并且由此也证明了另一点：至于其证明的是所有评价的积极价值还是无力之处，往往是难于明辨的。在历史的领域，对悲苦剧出现的必然性进行追问，显然完全是先验性的。"必然性"这个虚假的修饰语往往被人们施加给巴洛克的悲苦剧，它闪烁着多种色彩。它不仅仅是指与单纯的偶然事件形成松散对比的历史必然性，也表示与杰出作品形成反差的诚心之作的主观必然性。但是，这样的定论：作品必然出自其作者的一种主观发挥是毫无意义的，这一点是让人清醒的。"必然性"也无非如此，它是将悲苦剧的作品与形式理解为在一个颇为棘手的关联中为进一步发展所铺设的预先阶段。"也许它的自然概念与艺术直观都被彻底摧毁而无可挽回了；但那永不凋萎、永不腐朽、永不消逝的将会继续繁荣，那就是17世纪对材料的发掘，以及更重要的，技术上的发明。"②较新的表述将这个时

① [德]韦拉莫维茨·莫伦多夫：《希腊悲剧导论：欧里庇德斯的赫拉克利斯译注卷一》，109页，Berlin，1907。

② [德]赫尔伯特·许萨尔茨：《德意志巴洛克文学：文艺复兴、巴洛克、洛可可》，299页，Leipzig，1924。

代的文学作品作为单纯的工具来挽救其声名。评赏所用的“必然性”[1]处于一种歧义范围内，而从唯一的、来自美学的必然性概念中获取其表象。诺瓦利斯在论述艺术品的先验性是艺术品所携带的一种存在必然性时，他所想到的就是这样一种必然性。显而易见的是，只有那种深入其形而上学内涵的研究才能获得这种必然性。温和的“评赏”是无法得到它的。许萨尔茨(Cysarz)的新尝试最终也难免局限于一种温和的“评赏”。如果说在他之前的多篇论文中都难以见到一种与众不同的观察方式，那么在最近的这一篇论文中让人吃惊的是，珍贵的思想与精确的观察居然通过它们有意牵涉进来的古典主义诗学系统而错失了它们的最佳成果。到最后，文中体现出的与其说是古典式的“救赎”，不如说是一种毫无说服力的开脱之词。在早前的著作中，作为借口的往往是三十年战争[2]。似乎这场战争对这种戏剧形式中所有受人谴责的紊乱现象都负有责任。“人们常说，这些戏剧是野蛮人写给野蛮人的。但是这恰恰是这个时代的人们所需要的。生活在血腥冲突和战火频仍的环境里，他们觉得戏中场景是自然的，不过是自己生活方式的再现。他们天

① 参见[德]尤里乌斯·佩特森：《文学史结构》，载《德意志—罗马月刊》，1914(6)。

② 指1618年至1648年发生在欧洲大陆上的战争，德意志国土及其文化在此期间遭受重创。——译者注

真而残忍地享受着戏剧带来的快感。”①

19 世纪末的研究就是如此无可救药地远离了对悲苦剧形式的批判性探究。研究者致力于将文化史、文学史和作者生平的观察混合为一，用以取代艺术哲学的思考。这样的混合物在最新的研究中有一个对应物，其结构则不那么无碍。正如一个发着烧的病人将他所有能听到的话语都改造成了谵妄状态下的种种臆想，时代精神(Zeitgeist)也会拾取先前的或者遥远的精神世界里的种种物证，将它们拉扯至身边，毫不怜惜地置入自己那不能自拔而出的幻想中。而这也就是时代精神的标志：如果不能立刻非常明显地引起当代人的感情共鸣，任何新的风格，任何陌生的民族都不会在其中出现。历史学家正是试图借助这一种灾难性的、病态的易被暗示倾向(Suggestibilität)，通过“替换”(Substitution)②悄悄逼近创作者的位子，就仿佛创作者恰恰因为创造了作品也就成了自己作品的最终阐释者。这种易被暗示倾向已经被人们命名为“移情”(Einfühlung)，在这个名字里单纯的好奇心披着方法的外衣大胆前行。在这样的行程中，当今这一代人因其不独立而往往被巴洛克带到他们面前的

① [法]路易斯·维索基：《格吕菲乌斯与 17 世纪德语悲剧》，14 页，Paris，1892。

② [德]尤里乌斯·佩特森：《文学史结构》，载《德意志—罗马月刊》，1914(6)。

宏大壮丽所折服。迄今为止只有极少数的例子通过价值重估而达到了揭示实物本身内部新关联，而非现代批评家与其对象之间关联的一种真正识见。这种价值重估是伴随着表现主义(Expressionismus)的兴起而崭露头角的①，尽管格奥尔格派的诗学观对其不无影响②。但是旧有偏见正在失去效力。巴洛克文学与当前德语文学的状况有着惊人的类似之处，这让人有着常新的理由，对巴洛克进行一种虽然常常带着感伤，但是却有着积极态度的深入钻研。早在 1904 年，一位研究巴洛克时期文学的文学史专家就如此解释过："我觉得……两个世纪以来，没有哪一个时期会如同我们今日这样有着和 17 世纪那寻觅自己独特风格的巴洛克文学如此接近的艺术感觉。在内一片虚空或者于最深处激荡不安，在外为技艺上的形式问题殚精竭虑，那些难题初看起来似乎与当下的存在问题几乎无关，而这就是大多数巴洛克作家的处境，而且，就人们所能看到的，也类似于我们这个时代的作家的处境，他们赋予了其作品同样的特征。"③这些句子中的观点表达得谨小慎微且过于简短，近来这一

---

① 参见[德]亚瑟·许布舍尔：《巴洛克作为矛盾生活感觉的形态：精神史的分段基础》，载《文学史杂志》，1922(24)。

② 参见克利斯蒂安·霍夫曼·封·霍夫曼斯瓦尔道：《诗歌精粹》，8 页，Leipzig，1907。史蒂凡·格奥尔格和他的信徒并没有真正构成一个流派，这里只是指称他们共有的精英化诗学观。——译者注

③ [德]维克多·曼海姆：《格吕菲乌斯的诗歌》，XIII 页，Berlin，1904。

观点在广泛得多的意义上得到了发扬。1915 年，韦尔弗尔(Werfel)的《特洛伊的女人们》作为表现主义的首发之作公之于众。奥皮茨(Opitz)在首部巴洛克戏剧中也采用了同一素材，这并非偶然。在两部作品中，剧作家都被设想为哀怨的传声筒与回音。为此，两者都不需要铺陈的艺术性进展，而需要一种精通戏剧性宣叙的诗歌艺术。尤其在语言层面，当时的辛苦探索与新近乃至目前的探索之间的类似之处也是一目了然的。两者都具有的特性是强化(Forcierung)。这两种文学的形态不是从共同体状态中生长出来的，毋宁说，它们所追求的是以暴烈的风格来掩盖文学中雅俗共赏的作品的空缺。因为巴洛克与表现主义一样，与其说是一个真正有艺术实践的时期，不如说是一个体现坚定不移的艺术意志(Kunstwollen)的时期。所谓没落(Verfall)时代往往如此。艺术中最高的实在是卓尔不群、完整无缺的作品。然而，在这样的时代，作品的完满只有那些对前代亦步亦趋的模仿之作才有可能达到。这是艺术“没落”的时代，是艺术“意志”的时代。所以里格尔(Riegel)恰恰是在罗马帝国最后时期的艺术中发现了这样一个专有名词。意志可以达到的，索性只剩下了形式本身，而不再是优秀的单件作品。正是以这样的意志为基础，巴洛克在德意志的复古主义文化瓦解之后具有现实意义。而且还有那种对语言的粗犷风格的追求，这种风格让语言在表面上足以承载世界的巨变。那种将与其副词特征无关的形容词与名词缩合成长词的做法，并不是当今的发明。“大型舞”(Groβtanz)、“大型诗”(Groβgedicht，也即

“史诗”)都是巴洛克时代的词汇。生造词处处可见。今日和当时一样，这些生造词中有不少表达了一种对新激情的追求。文学家们力图亲身把捉最内在的形象力量，明确而柔和的隐喻性词语就来自于这种力量。他们更多的是在创造比喻性词语而不是在使用比喻句上谋求声望，就仿佛创造语言是文学遣词造句的应有之义。巴洛克文学的翻译者们为最强有力的新造词感到欣喜，尤其是这些词在今日的文学中以古旧用语的面目出现的时候，他们确信在这些词中可以看到语言生命的源泉。这一种强力始终是这样一种作品的标志，在这个作品中具有真实内容的一种既成表达几乎难以摆脱其释放出来的力量相互之间的争斗。当今时代以这种被撕扯状态映照出了巴洛克时代精神品质直至艺术创作细节。长篇政治小说在当时和今日都是享有名望的作家所致力创作的，它在今日对立于文人们追求简约生活和人类的善良天性的和平主义宣言，正如当时它对立于田园剧。文人们的存在，当时如今日，都处在一个与作为劳动者的民众相分离的领域里，他们重新受到了一种野心的折磨，在尽力实现这种野心方面，当时的作家当然不论如何都比今日的作家要幸运。因为奥皮茨、格吕菲乌斯和罗恩斯坦因可以在时不时地带着感激在政治事务中干点有酬劳的差事。在这一点上，两个时代的相同之处就遇到了边界。巴洛克时代的作家们感觉自己是全然受制于一种专制主义国家的，新教与天主教的教会都是支持这种专制的。他们在今日的继承者，虽然不是反国家的，也不是革命的，但是其态度却是以缺少任何国家意识为特点的。最

后，还有一个重大差异是不可以因为某些类似之处而被遗忘的：在17世纪的德意志，文学尽管可能并不太受德意志民族的重视，但对于这个民族的新生却意义重大。我们为了说明人们对巴洛克时期的兴趣日增而引入的20年代德语文学，却表现出了一种没落，虽则这没落在酝酿未来之物并且带来了斐然成果。

因此，在德意志巴洛克中以夸张的艺术手法清楚地表现出来的类似趋势恰恰在现在能给人以尤为强烈的印象。这一种文学在某种意义上力图以其技艺上的逞强争胜、其作品的千篇一律和其价值的大肆宣扬让世界和后世陷入沉默，在面对它时一定要强调自主态度的必要性，正如在表达一种形式的理念时也迫切需要如此一种态度一样。即使有了这样的态度，依然不可轻视这种危险，即从认识的高度坠入巴洛克情调的可怕深渊。在即兴尝试再现这一时期的意义时，会反复出现一种描述的眩晕感，这是看到这个时期在矛盾纷杂中回旋的精神状态时难免有的眩晕。“就连巴洛克最私密的用语，就连巴洛克的细节（也许恰恰是这些细节）都是两相矛盾的。”①只有一种从远处遥望，首先并不纵观整体的观察方式才能以多少有点禁欲色彩的训练引领精神走向稳固，这种稳固会让精神得以在目睹那些全景图像时控制住自己。本书所要描述的就是这种训练的历程。

---

① ［德］威廉·豪森斯坦：《论巴洛克精神》，28页，München，1921。

悲苦剧与悲剧

一

第一幕，第一场。海因里希，伊莎贝拉。背景：王室大厅。

海因里希：我是国王。

伊莎贝拉：我是太后。

海因里希：我能随心所欲。

伊莎贝拉：您不能、也不可随心所欲。

海因里希：谁想阻止我？

伊莎贝拉：我要禁止。

海因里希：我是国王。

伊莎贝拉：您是我的儿子。

海因里希：我尊您为母，那您就

必须明白，您只是我的继母。我要拥有她。

伊莎贝拉：你不该拥有她。

海因里希：听着，我要拥有她：厄尼琳德。

——卡斯帕·斯蒂勒·菲力多：《厄尼琳德，或四次新娘》[1]

在哲学研究中，走极端是一种必然的倾向，它是创立概念时的常规所给定的，这对于描述巴洛克悲苦剧的起源来说有两层含义。首先，这种倾向提醒人们，在研究中要不带成见地对研究对象进行全面审视。就数量并非过多的戏剧生产来说，此项研究的意旨不应是探寻作家流派、作品时代抑或是某一作品的不同层面，这些是文学史研究有理由进行的事情。毋宁说是这样一种假设全面引导着此项研究，即通过与之相应的概念，将看似散乱和分离之物作为一种综合体的各因素而让其互相联系。在这个意义上，该研究对一般作家的那些往往包含了最为光怪陆离之物的作品的重视不会逊色于其对伟大作家的作品的重视。体现一种形式是一回事，对这种形式进行突出表达是另一回事。前者是精英作家的事情，而后者则突出表现在二三流作家不遗余力的努力上。形

① ［德］卡斯帕·斯蒂勒·菲力多：《悲苦剧、滑稽剧与悲喜剧》，第一部分，1页，Jena，1665。

式的生命与受它决定的作品生命并非同一，对形式的突出表达有时会与作品的完善成反比，而形式本身却恰恰会在低劣作品瘦削的躯体上——某种程度上有如这种作品的骷髅架——显现出来。其次，对极端的考察需要涉及巴洛克戏剧理论。理论家们论述其所作规定时表现出的死板单一是这种文学的一大迷人特征，而他们的规则是极端的，其原因之一是因为这些规则或多或少是制约性的。所以说这种戏剧的乖张古怪大部分要归结到其诗学观的影响上，就连其情节内容的那些少得有限的固定模式都要从理论条目来导出，作家们的案头手册于是便成了我们分析该作品时必不可缺的来源资料。如果这些手册具有现代意义上的批判性，它们的产品对该研究就没有那么紧要了。回溯这些来源不仅是研究对象本身的要求，而且从目前的研究状况来看，在实际可操作层面上也应当如此。风格分类和美学判断方面的偏见对研究的阻碍一直持续到最近。巴洛克文学直到很晚才被发现而且发现过程晦暗不清，其原因在于，一种过于偷懒的历史分期方法乐于从过往时代的论文中提炼各历史时期的特征和起止日期。文学的“巴洛克”未在德意志任何地方有过显著表述，甚至造型艺术意义上的巴洛克也只是到了 18 世纪时才被提及，而清晰、洪亮、好斗的宣言并非那些一心以宫廷式格调为追求目标的文学家分内之事，因此，人们后来也不想给德意志文学史上的这一页标上特殊的题目。“非论战式的思想是标识整个巴洛克风格的决定性特征。每个人都尽可能长时间地做出一副

跟随德高望重的老师或者权威脚步的样子，即使是按自己意愿行事的时候。”[①]对诗学争辩日益高涨的兴趣——它与罗马各绘画学院的类似热情同时出现时[②]——也无法掩盖这一事实。1561 年出版的由尤里乌斯·凯撒·斯卡里格(Julius Caesar Scaliger)撰写的《诗学七书》中即以各种变体展现了这种诗学运动。复古主义的论说模式占据着主导地位：“格吕菲乌斯是无可争议的巨匠，德意志的索福克勒斯，排在其后的罗恩斯坦因作为德意志塞内卡在第二的位置；而只有在有一定保留的情况下，哈尔曼，德意志的埃斯库罗斯才能与他们等同起来。”[③]他们的戏剧中无疑存在着一些与这些诗学观的文艺复兴表象相一致的东西。它们在风格上的创新——这一点可以在这里事先指明——在细节上要比在整体上多得多。与此相关的，正如兰普里希特着重指出过的[④]，实际上是一种情节的钝慢和尽管如此仍表现出来的质朴，这使人遥想起德意志文艺复兴时期的市民戏剧。严格的风格批评本就不允许将整体看做任何与由细节决定的整体不同之物，依照这种批评，即使不算巴洛克式也是非文艺复

---

① [德]赫尔伯特·许萨尔茨：《德意志巴洛克文学：文艺复兴、巴洛克、洛可可》，72 页，Leipzig，1924。

② 参见[奥]阿洛依·里格尔：《巴洛克艺术在罗马的诞生》，147 页，Wien，1923。

③ [德]保尔·施塔赫尔：《塞内卡与德意志文艺复兴时期戏剧：16、17 世纪文学史与风格史研究》，326 页，Berlin，1907。

④ 参见[德]卡尔·兰普里希特：《德意志史第 2 部分，近代史：个体灵魂生命的时代》，265 页，Berliln，1912。

兴的特征在各个方面——从语言、人物行为、直至舞台布置和素材选择上都显现了出来。由此得以澄清的，同时也是本文将要表明的是，对流传下来的诗学文本的强调使得巴洛克阐释成为可能，可以说，忠于而非颠覆这些诗学可以更好地服务于巴洛克的艺术意图。复古主义的意愿——这种意愿因为其狂野和肆无忌惮而超过了复古本身——几乎是让这种文学真正有文艺复兴之风的唯一特征，该文学认为自身直接面对着形式任务，它无法通过任何学院式训练胜任这种任务。抛开个别例子中的成就不谈，任何试图接近古代形式的努力都必然因为其强烈程度而走向高度巴洛克式的表征。文学研究忽视对这种努力的风格分析的原因，在于其对这一诗学时期过于夸张、语言败坏和学究气重的判断。当这种文学研究认为亚里士多德式戏剧指导学派是德意志文艺复兴文学一个必然的过渡阶段，并试图以此来缓和上述判断时，它就从一个偏见走向了另一个偏见。这两种偏见互为依存，因为认为 17 世纪德意志戏剧具有文艺复兴形式的命题是由理论家们的亚里士多德主义所支撑的。之前已经表明，这样的亚里士多德式定义麻痹了对这些戏剧所拥有的价值的思考。在这里必须强调的是，在“文艺复兴式的悲剧”这个专有名词中，亚里士多德教条对巴洛克戏剧的影响被夸大了。

近代德意志戏剧史上还未出现过如此不受古代悲剧题材影响的时期。仅这一点就证明亚里士多德并非一统

天下。当时，理解他的条件无一具备，更遑论理解他的意愿了。从格吕菲乌斯时代开始，对技巧和题材形式的严肃指导都首先来自于荷兰的古典主义和耶稣会派的戏剧，人们自然不会想从那位古希腊作者那里学到什么。当时人们基本上是通过承认亚里士多德的权威性，来强调与斯卡利格尔的文艺复兴诗学的联系，以此证明自身行为的合法性。此外，17 世纪中叶的时候，亚里士多德诗学还未成为莱辛所讨论的那种简单而强有力的教条体系。《诗学》的第一个评论者特里斯诺(Trisno)把情节的整一作为时间整一的一个补充：只有在伴随情节整一的情况下，时间的整一才具有审美性。格吕菲乌斯和罗恩斯坦因都坚持这种整一性，对《帕皮尼安》中情节的整一则是尚可争议的。而这一孤立的事实就已经完全囊括了亚里士多德对他们的规定。当时的理论并未给时间的整一下更为明确的定义。哈尔斯多尔夫(Harsdörffer)的理论与传统学说的其他方面并无二致，却认为四到五天的情节是允许的。地点的整一性只是从卡斯特维罗才开始出现在讨论范围中，它在巴洛克悲苦剧中毫无体现，即使在耶稣会派的戏剧中也没出现过。更具证明力的是那些手册对亚里士多德悲剧效果理论表现出的冷淡。《诗学》的这个部分中，古希腊戏剧的崇拜仪式性质(kultischer Charakter)这一特点比在其他部分中更明显地镌刻于其眉目之间，本应该尤其容易让 17 世纪的人心领神会。然而越是对净化理论通过秘教仪式发挥作用这一教义无法深入体会，阐释自由发挥的空间本该也越大。

这种阐释在思想内容上的贫乏，正与其在篡改古典意图时的猛烈相当。它并不把恐惧(Furcht)和怜悯(Mitleid)作为事件有机整体的一部分，而是作为形象鲜明的人物命运的一部分。恶人的死唤起恐惧，虔诚英雄的死则唤起怜悯。对比尔肯(Birken)来说，这种定义也显得太过古典化，他用赞美上帝和教化(Erbauung)公民作为悲苦剧的目标，用以代替恐惧和怜悯。“我们基督徒应该/在包括戏剧写作和表演的所有事务上/将赞美上帝和教人行善/作为唯一的目标。”[①]悲苦剧必须锻炼观众的德行。如果存在这样一种美德，它对戏中的英雄们来说必不可少，对观众又有教化作用，这种美德就是古老的斯多葛美德(ἀπάθεια)。斯多葛伦理与现代悲剧理论的结合是在荷兰完成的，利普希乌斯(Lipsius)曾经解释说，亚里士多德的同情(ἔλεος)应理解为一种行为动机，去缓解他人的痛苦和忧愁，而不是在看到可怖的命运时病态地倒下，不是胆怯(pusillanimitas)，而是慈善(misericordia)。[②] 这样的解读无疑从本质上就是与亚里士多德对悲剧的观察结果大相径庭的。所以只有王族英雄这一因素一再地促使批评者把近代的悲苦剧和古希腊悲剧联系在一起。所以，用奥皮茨以悲苦剧自身的言说方式所下

① [德]西格蒙德·封·比尔肯：《德意志言谈与文学艺术》，336 页，Nürnberg，1679。

② 参见[德]威廉·狄尔泰：《自文艺复兴与宗教改革时期的世界观与对人的分析》，445 页，Leipzig，Berlin，1923。

的定义来考察悲苦剧的特性，就再合适不过了。

“悲剧与英雄诗歌一样是庄严的/但它很少表现/出身低下的人物和坏事：国王的意愿/杀戮/绝望/弑婴和杀父/火焰/乱伦/战争和叛乱/哀诉/哭号/叹息等才是它的主题。”[①]现代美学家不会对这个定义评价太高，因为它不过描写了悲剧的素材。因此，从未有人认为这个定义有何特殊意义。现在来看，这种表象很有欺骗性。奥皮茨并没有将下列话明说出来——因为这在他那个时代不言自明——上述那些事件并非只是悲苦剧艺术的素材，而更是其核心。历史生活就像其在每个时代显现出的那样，是悲苦剧的内容，是它真正的对象。在这一点上，它与悲剧区别开来。后者的对象不是历史，而是神话。其戏剧人物的悲剧姿态并非通过其地位——如专制君权——而是通过其生存的史前时代即过去的英雄时代规定的。对奥皮茨来说，理解生动的民族性的关键不在于探讨上帝与命运的主题，不在于对某一原始过去的再现，而在于证实王族的美德，描写王族的罪恶，透视外交和所有政治阴谋的实施，这些都使得君主成为悲苦剧的主要人物。作为历史主要代表者的君主几乎成为历史的化身。粗略地说，在这种诗学观中处处可见对正在进行的世界历史进程的参与。“想写悲剧的人”李斯特(Rist)在《最高尚的

① ［德］马丁·奥皮茨：《德意志诗学》，30～31 页，苏尔坎普出版社，1650。

娱乐》中写道："必须高度精通古代或是现代的历史学以及历史典籍，他必须彻底了解世界大事和国家大事，那其中蕴藏着真正的政治……必须了解王侯的心理，了解无论和平年代或者战争岁月如何统治国家和人民、保持政权、避免有害的建议，如何使用技巧夺取政权、驱逐他人，为自己扫清道路：简言之，他必须像理解自己的母语一样理解统治的艺术。"[①]人们当时相信，可以在历史进程本身中探囊取物般取得悲苦剧，需要的不过是找到合适的词语而已。但即使在这种方式下，也没人会觉得自由。豪克维茨(Haugwitz)可能是巴洛克悲苦剧中最无才华的作家，甚至可以说他是唯一一个真正没有才华的作家，但若把《玛丽亚·斯图加特》创作草稿中的一段话归咎于缺乏能力，就是对悲苦剧技巧的误解。在那段话中作家抱怨说："他写作品只有一种源头可供参考，即弗兰西斯库斯·伊拉斯谟(Franziscus Erasmus)的作品《高尚的悲悼》——所以他只能过分依照伊拉斯谟译者的话创作。"[②]在罗恩斯坦因那里，这种态度使得他编写的注释的篇幅足以与所注戏剧相当；而在格吕菲乌斯的《帕皮尼安》注释的结尾，这位在这个领域其精神和特质也卓尔不群的作家写道："这次就写这么多吧。为什么？

---

① ［德］约翰·李斯特：《喜爱艺术与美德的心灵之最高尚的娱乐》，241～242页，Franckfurt，1666。

② ［德］奥古斯特·阿道尔夫·封·豪克维茨：《文学先驱》，241～242页，Dresden，1684。

把这些写给学者纯属徒劳，而对无知者来说还远远不够。”[①]正如“悲剧性”这种称呼在当代所示，“悲苦剧”一词在17世纪——而且有更充分的理由——既可指称戏剧也可指称历史事件。甚至其风格也标明这两者在当代人心目中是多么相近。对于舞台作品中通常被指责为浮夸之风的东西，在很多情况下很难有人会比埃德曼斯多弗(Erdmannsdörffer)作出更好的表述，他如此来描写那几十年里源自历史的格调：“在所有描写战争和战争灾难的作品中，可以看到一种获得了固定风格的接近悲号的夸张格调；一种持续的、几乎可以说绞手哀嚎的表达方式被普遍使用。然而虽然无论多大的痛苦，其程度总有变化，但是当时的写作在作如此描述时几乎不知道采用微妙差别的技巧。”[②]将戏剧场景与历史场景等同起来的极端后果或许是，历史进程的受命者将先于其他所有人被召唤来从事这种文学创作。因此，奥皮茨在《特洛伊人》的前言中写道：“撰写悲苦剧以前曾是皇帝/王侯/大英雄和圣人所做之事。这其中，尤里乌斯·凯撒年轻时写过《俄狄浦斯》/奥古斯都写过《阿喀琉斯》和《艾阿斯》/米西纳斯写过《普罗米修斯》，卡西欧斯·瑟维卢斯·巴门

---

① [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，635页，Tübingen，1882。

② [德]本哈德·埃德曼斯多弗：《自威斯特法伦和平至弗里德里希大帝掌权之间的德意志史 1648—1740》，102页，Berlin，1892。

西斯/旁波尼乌斯·则肯杜斯/尼禄都做过相同的事情。”[1]克莱(Klai)也继奥皮茨之后认为：“不难证明，悲苦剧写作只是皇帝、王侯、大英雄和圣人的事情，而非卑劣者所为。”[2]克莱的朋友和老师哈尔斯多尔夫则较为谨慎，他在社会地位和艺术形式之间建立了较为模糊的匹配公式关系，在这样的关系中可能既考虑到了对象和读者，也考虑到了演员和作者：在各个社会阶层中，田园诗与农民相对应，喜剧与市民阶级相对应，悲苦剧则同小说一起与王侯相对应。而这些理论中本末倒置的推断则产生了更为滑稽的效果。政治阴谋出现在了文学冲突中；胡诺德和韦尼克在西班牙和英格兰国王面前相互指责。

君主(der Souverän)代表了历史。他像手握权杖一样把握着历史进程。这种见解不是戏剧家的特权。它以国家法(Staatsrecht)思想为基础。在17世纪对中世纪的法律理论进行的最后一次讨论中产生了一种新的君主概念。这场争论的焦点在于过去典型性的诛戮暴君的问题。以前的国家理论所区分的各种暴君中，篡位者是别具争议性的问题。教会置他于不顾，然而是由人民还是

---

① [德]马丁·奥皮茨：《论塞内卡的特洛伊妇人》，1页，Wittenberg，1625。

② [德]约翰·克莱。引自[德]卡尔·韦斯：《维也纳政治嬉闹剧：德意志戏剧史研究》，14页，Wien，1854。

更应该让另立的国王或者仅仅只能由罗马教廷来给出清除篡位者的信号，成为争论的核心。教会的表态仍未失其现实性；恰恰在这个充满了宗教战争的世纪中，教士们固守着交予他们抵抗敌对王侯的武器的那一教义。新教反对这种神权政治的诉求。它以法国亨利四世遭到暗杀看做该要求的后果，将其钉上了耻辱柱。1682 年限制教皇权力条款的发表标志着神权政治的最终垮台：君主权力的不容侵犯获得了罗马教廷的认可。尽管有不同政党阵营之别，但这一极端的君主权力学说却起源于反宗教改革运动，就其起源而言比近代改造过的学说更机智、更深刻。现代的君主概念指向一种王室的至高无上的行政权力，而巴洛克的概念则产生于对紧急状态的讨论，并把扭转这种局势作为君王最重要的职责。[①] 统治者从一开始就被指定为在紧急状态下可以拥有专制权力，当战争、叛乱或者其他灾难造成这种紧急状态的时候。这一规定是具有反宗教改革色彩的。从文艺复兴时期丰富的生活情感中释放出了世俗君权，随之让一种全面稳定的理想，一种兼有宗教与政治复兴的理想开始发生全面影响。影响之一是要求封邑，封邑的国家法地位保证着那种在军事和科学、艺术和教会都繁荣昌盛的共同体的连续性。标志着那个世纪之特点的神学—法学思

① 参见[德]卡尔·施密特：《政治神学：君主权四论》，11～12页，München，Leipzig，1922。

维方式[1]表现了那种迟来的过度紧张的超验性，这种紧张就是巴洛克所有具有挑衅性的、强调此世的声调之基础。作为复辟的历史理想的对立面，灾难的理念常常出来作祟。紧急状态的理论正是在这种对立命题中酿造出来的。如果人们希望解释“在 17 世纪的自然法中常见的、对紧急状态的重要性的活跃意识”[2]在下一个世纪是如何消失的，就不应仅仅指出 18 世纪的政治关系远为稳定。因为如果“对康德来说，紧急法根本已不成其为法”[3]，这是由于他的神学理性主义使然。巴洛克时代的宗教化的人之所以如此紧抱世俗世界，是因为他们感到世俗可以让他们对抗急流直下。巴洛克时代没有什么末世论；恰恰由于这个原因，才会有如此一种机制，把一切世间之物聚集起来，让它们在将自己交付终结之前恣意张扬。彼岸世界被任何哪怕拂动着一点点世俗气息之物所抽空。巴洛克从这一切中获取了大量习惯于挣脱任何构型之物，在其高峰之作中以戏剧形象让这些事物显现于光天化日之下，以便开辟最后一片天空，并且将这作为真空的天空置于如此一种状态，让其以灾难性的暴力在自身中摧毁尘世。这一事实，经过转换之后，在下列灼见中得到了体现：巴洛克式的自然主义是“将距离

---

① 参见[德]奥古斯特·科伯斯坦：《自 17 世纪初至 18 世纪中叶的德意志民族文学史》，15 页，Leipzig，1872。

② 参见[德]卡尔·施密特：《政治神学：君主权四论》，14 页，Müchen，Leipzig，1922。

③ 同上。

降至最小的艺术……在每一种情况下，自然主义手法都被用来缩短距离……为了更有保障地迅速回归到形式的超绝和形而上的前庭中去，这种手法在最为生动的物象现实这一领域中寻找等位平衡(Kontrapost)"①。巴洛克拜占庭主义的夸张形式也没有否认世俗与超验之间的张力。这些形式具有一种不安的性质，而自我宽慰的神性流溢说(Emanatismus)是它们所陌生的。《英雄信函》的前言指出："那么，我就生活在一种令人安慰的信任之中/我的勇气/使我决心向那/我最卑微地恭敬的荣耀家族/即使那不复是上帝/祈求，可以重燃/早已熄灭的爱的火焰/而不被视做太有敌意。"②比尔肯的评论无与伦比：人站得越高，他所作的赞颂就越好，"正如上帝和所有世俗之神应得的荣誉一样"③。难道这不是与鲁本斯的皇家仪仗队相对应的小市民版本吗？"君主在此不仅仅是赢得了某一古代胜利的英雄，他同时也直接与神相连，受到神的服侍和赞扬，因此他本身被神化了。在他的随从行列中，地上和天上的人物混合在一起，统统受制于同一个光荣的理念。"然而，这仍然是一种异端的荣光。在悲苦剧中，君主和受难者(Märtyrer)并未摆脱他

---

① ［德］威廉·豪森斯坦：《论巴洛克精神》，42页，München，1921。

② 克利斯蒂安·封·霍夫曼斯瓦尔道：《英雄通信》，8～9页，Leipzig，Breβlau，1680。

③ ［德］西格蒙德·封·比尔肯：《德意志言谈与文学艺术》，242页，Nürnberg，1679。

们的内向性。神学的铺张伴随着一种非常流行的宇宙论。把君主与太阳相比较在当时的文学中无数次地重复。这种重复的目的在于强调这种仲裁权威的唯一性。“无论是谁坐在他的王座旁边都必须摘去王冠、脱下紫衣。天上无二日，国中无二君。”①哈尔曼(Hallmann)的《玛丽安娜》中的“野心”说：“上天只能容许一个太阳。两个男人不能共享同一个王位、同一张婚床。”②在萨福德拉·法加尔多斯(Saavedra Fajardos)所著的《基督教徒兼政治王储概论：附寓意图》中，有一段非常引人注目的陈述，表明这些隐喻的引申意义是多么容易从统治者内部合法地位的确立转向主宰世界的奢侈理想的，这与巴洛克时代的神权政治激情如此相契，正如它与其国家政治智慧不相容一样。对于描绘日食并带有题词(Praesentia nocet)的一副寓意铜版画，文中解释说君主必须避免彼此的近距离接触。“君主们依靠廷臣和书信/维持其睦邻友好/如果因为某项事由面晤/就会造成众多怀疑和嫉妒/因为他们从未在对方发现/自己所期望的/除了他们之外无人/依照自己的规则衡量自己/除了他们之外无人/如对方那样愿意以法之名与之齐肩/两位君主的会面几乎就是一场决斗/这决斗只是为了荣耀之故/因为每

① [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，61页，Tübingen，1882。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，17页，Breβlau，1684。参见：《玛丽安娜》，12页。

个人都坚持优先之权/而与对方争夺胜利。”①

最受青睐的题材来源是东方历史，那里的专制皇权已经达到为西方所未闻的程度。于是，在《卡塔利纳》中，格吕菲乌斯描写了波斯的沙(Shah)，而罗恩斯坦因则在他最早和最晚的剧作中都描写了苏丹女眷。但最突出的莫过于拜占庭的神权帝国了。这个时代目睹了刚刚开始的“对拜占庭……文学的系统发现和研究，伴以拜占庭历史学家们的伟大挖掘工作……其中包括法国路易十四庇护下的迪康热、孔贝菲、马尔特赫等法国学者的工作”②。这些历史学家中最主要的是赛德列努斯和佐纳拉斯，他们的作品受到广泛阅读，众多读者也许不仅是为了了解他们讲述的东罗马帝国命运的血腥故事，而且也为了分享异国图景。这些题材在整个 17 世纪至 18 世纪的影响急剧增加。因为在巴洛克时代行将结束之时，悲苦剧中的暴君越是演变为在斯特拉尼斯基的维也纳闹剧中得到一个绝非不光彩的结局的脸谱化角色，东罗马帝国那些同样充满着罪行的编年史也就被证明越来越可用。例如下列词句：“如果有人冒犯我们，就绞死他、烧死他、用车轮轧死他，让他滴血不止，淹死在冥河

① [西]萨福德拉·法加尔多斯：《基督教徒兼政治王储概论》，897 页，Coloniae，1674。

② [德]卡尔·克鲁姆巴赫：《中世纪的希腊文学》，367 页，Leipzig，Berlin，1912。

(他把所有的东西扔下，气冲冲走了)。"[1]又如："让正义兴旺，让恐怖统辖，让谋杀和暴戾胜利，这样，文西劳斯就可以踏着流血的尸体而非台阶登上国王的宝座。"[2]在北方，政治嬉闹剧终结于歌剧；与之相应，在维也纳，政治嬉闹剧则以戏仿告终。"一部新的悲剧，名为：伯纳顿，忠诚的公主彭菲雅，汉斯·乌尔斯特，鞑靼的暴君忽必烈，以滑稽韵文写成的戏仿。"[3]展示了胆小的暴君和在婚姻中得到拯救的贞洁这些被荒诞化了的宏大悲苦剧的母题。这部悲剧几乎可以用上格拉西安的一句话作为题词，标明悲苦剧中君主角色是多么可怜地受制于固有模式和极端倾向："国王不可用中庸标准衡量之。他们要么被设想得非常好，/要么非常坏。"[4]

关于暴君剧(Tyrannendrama)表现"非常坏"的国王，因而产生恐惧；关于受难剧(Märtyrerdrama)表现"非常好"的国王，因而产生怜悯。这些形式的并置只有当观察者无视巴洛克君权的法律地位时才会显得怪异。从意识形态角度看，这两种形式是严格互补的。在巴洛克戏

---

① 匿名：《内普穆克的荣耀受难》，引自[德]卡尔·韦斯：《维也纳政治嬉闹剧：德意志戏剧史研究》，154页，Wien，1854。

② 同上书，120页。

③ [奥]约瑟夫·菲利克斯·库尔兹：《普姆菲亚公主》，1页，Wien，1883。

④ [西]洛伦茨·格拉蒂安：《聪明的天主教政客斐迪南》，123页，Breβlau，1676。

剧中，暴君和受难者不过是戴王冠者的双面，是君主本质的必然极端化的化身。就暴君来说，这是显而易见的。以发展专制权威的特例为典范的君主理论径直要求以暴君来达到完满的君主形象。这一类戏剧完全以此为要旨，即视充分扩展权力的姿态为君主的特点，在形势不要求这样做的情况下也借助暴君的言行展现这种特点。同样，当统治者出现在舞台上时，全身披挂、皇冠、权杖只有在特殊情况下才会缺失。[①] 这种统治者的规范——这也是图像中的巴洛克特征——即使在君主本人陷入最让人吃惊的堕落时也没有被真正打破过。虽然华丽辞令与"紫衣必将掩盖过失"[②]这句格言及其无穷变体让人觉得充满挑衅，但感情仍会对这些说辞表现出惊叹，甚至在兄弟相残，如格吕菲乌斯的《帕尼皮安》，或乱伦，如罗恩斯坦因的《阿戈里皮纳》，或不贞，如罗恩斯坦因的《索夫尼斯贝》，或弑妻，如哈尔曼的《玛丽安娜》的情景中也概莫能外。而恰恰在希律王(Herode)这个在此时的整个欧洲戏剧中无处不在的人物身上[③]典范地体现出了暴君构想。正是希律王的故事给傲睨神明的国王描写增添了最有力的色彩。甚至在这一时期之前，

---

① 参见[德]威利·弗雷明：《安德列亚斯·格吕菲乌斯与舞台》，386 页，Halle a. d.，1921。

② [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，212 页，Tübingen，1882。

③ 参见[奥]马尔库斯·兰道：《希律王与玛丽安娜戏剧》，载《比较文学史杂志》，1895(8)。

一种恐怖的神秘已经围绕着这个国王了。在被视做疯子的独裁者和混乱秩序的象征之前，他作为反基督徒以更加残酷的面貌出现在早期基督教面前。特图里安(Tertullian)——而且在这方面还不止他一人——甚至谈到有一个希律教派，他们把希律王当做弥赛亚来崇拜。他的生平并非仅仅给戏剧提供了素材。格吕菲乌斯早期的拉丁文作品，即希律王史诗，清楚地表明了使这些人着迷的原因：这位17世纪的统治者，造物的巅峰，发疯的时候像火山一样爆发，毁灭了他自己和他的整个宫廷。艺术家们由衷地乐于绘出他精神失常时的画面，他双手提着两个婴儿，准备撞出他们的脑浆。君主戏剧的精神在此清楚地显现，在这位犹太国王的典型结局中交织着受难剧的特征。因为当这位统治者沉溺于最狂暴的权力展示时，历史的天启(Offenbarung)和阻止历史沉浮的更高权威的天启都在他身上显示出来。所以，当凯撒沉溺于穷凶极欲的权力之中时，可以为他辩护的也是这一天启：在被神赋予的无限的等级尊严与卑贱的人性状况间存在着一种失衡，凯撒正是这种失衡的牺牲品。

统治者的权力与其统治能力之间的对立导致了悲苦剧特有的一个仅在表面上看具有文体类型色彩的特征，这个特征只能依据君主理论的背景加以解释。这就是暴君的优柔寡断。负责就紧急状态进行决策的君主，在随即发生的状况下却证明自己几乎不可能作出决策。正如矫饰主义(Manierist)绘画完全不知道如何在宁静光照下

设置画面布局一样，这个时代的戏剧人物也总是置身于变幻无常的刺眼灯光之下。在他们心中涌动的与其说是在斯多葛者的套话中显现出的独立君权，毋宁说是无时无刻不在转化的情感骤雨的纯粹任意性，罗恩斯坦因的人物就如同破烂飘摆的旗帜在这场情感骤雨中飘摇不定。如果可以借用图画来理解这种表达的话，他们在头脑狭小方面与艾尔·格列柯(El Greco)笔下的人物相差无几。[①] 因为他们不是由思想而是由变化不定的身体冲动决定的。与之一致的是："这个时期的文学，甚至不受拘束的叙事作品，往往能成功地表达最短暂的姿势变化，但在面对人类面容的时候却茫然无助。"[②]通过信使迪萨尔赛斯，马希尼萨给索夫尼斯贝送去毒药，以让她免于罗马人的囚禁："迪萨尔赛斯走了/没有再说一句话。/噢，不，/请留步！我要死了。/我颤抖。/我害怕极了。/可还是走吧。没有时间犹豫了。/等等。/走吧！天哪！/看那流淌的泪水，看我这颗正在破碎的心！/去，去吧！现在一切都无法改变了。"[③]在《卡塔利纳》的相应处，沙施·阿巴斯派伊曼·库里传达处决卡塔利纳的命令，最后他说："在完成任务之前/不要来见我。/

---

① 参见[德]威廉·豪森斯坦：《论巴洛克精神》，94页，München，1921。

② [德]赫尔伯特·许萨尔茨：《德意志巴洛克文学：文艺复兴、巴洛克、洛可可》，31页，Leipzig，1924。

③ [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，73页，Franckfurth，Leipzig，1724。

啊，我这颗备受折磨的心/承受着多么沉重的恐惧啊！去吧！去吧！噢，不！/别走！回来！好吧，去吧！早晚都得干！”[①]优柔寡断是对暴君血腥行径的补充，这也发生在维也纳闹剧中：“佩里封迪：好吧，那就让她活着，让她活着，但是，不……好吧，好吧，她可以活下去……不，不，要让她死，她将死去，把她杀掉……那就去吧，她该活着。”[②]这是暴君所说的话，间或有简短的插话。

暴君的毁灭产生的不衰魅力根源于这一矛盾，即他作为凡人的无能和堕落，与他感到时代让他这个角色所担当的神圣不可侵犯权力之间的矛盾。它完全不可能在暴君的结局中获得具有汉斯·萨克斯(Hans Sachs)戏剧风格的某种平庸的道德满足。如果暴君不仅仅以他作为个体的名义，而且作为统治者以人类和历史的名义遭到挫败，那么，他的毁灭就具有某种审判的性质，在审判中廷臣也感觉到自己被牵涉其中。对希律王戏剧进行细致观察得出的结论也显见于《利奥·阿尔门尼乌斯》、《卡罗鲁斯·司徒亚都斯》和《帕尼皮安》等作品中，这些戏剧已经接近或可被看做受难悲剧。实际上，如果说对受难剧的描写基本上可以在诗学手册中所有的戏剧定义中识别出来，也并不为过。那些

---

① [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，213页，Tübingen，1882。参见[德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，86页，Breβlau，1684。

② [奥]约瑟夫·施特拉尼茨基：《维也纳政治嬉闹剧》，301页，Wien，1908。

定义与其说涉及主人公的行为，不如说涉及他的忍受；关注的往往是其灵魂的受苦而不是其身体突然遭受的痛苦。然而，除了哈尔德斯弗尔的一句话外，从来没有人对受难剧提出过整体要求："剧中主人公……必须典范地体现一切完美德行，/必须遭受朋友的背信/和敌人的折磨；/无论在哪种场合他都必须表现得宽宏大量，/勇敢地克服那些/引起哀叹、高喊和/无限悲伤的痛苦。"①"遭受朋友的背信和敌人的折磨"这句话可以用来指涉基督受难。像基督那样以人类的名义，作为国王遭受痛苦折磨，在巴洛克作家的眼里，正是其高贵所在。青克格雷夫(Zincgref)的《寓意画选》第 71 幅画的题目是"并不使你更新的拖拉特"，在一幅风景画的前景画着一个巨大的王冠，下面写着："这一负担对于承载着它的人来说完全不同于被其欺骗性的光环所迷惑的人。后者从来不知道的它的分量，但前者却对它带来的折磨再清楚不过了。"②因此，人们往往毫不犹豫地明确给君主们冠以受难者的称号。《查理一世之敕辩》的封面版画下写着"受难者卡罗鲁斯"或"卡罗鲁斯受难者"的字样。③ 在格吕菲乌斯的第一部悲苦剧中，这一对反命题相互交融，其交融的方式无与伦比，自然得让人困惑。一方面，这位皇帝享有崇高的

---

① ［德］乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《诗歌漏斗》，84 页，Nürnberg，1648。

② ［德］尤里马斯·威廉·青克格雷夫：《寓意画选》，图 17，Franckfort，1624。原文为法文。——译者注

③ ［法］克劳德·索迈兹：《查理一世之敕辩》，Paris，1650。

地位；另一方面，他的行为又表现出臭名昭著的懦弱无能。这使人难以在根本上断定这究竟是一部暴君戏剧，还是一段受难史。格吕菲乌斯肯定会断言是前者，施塔赫尔似乎认为后者是不言自明的。[①] 在这些戏剧中，结构破坏了那些与题材相关的固有模式。这在《利奥·阿尔门尼乌斯》中再明显不过，它甚至无法给出一种轮廓清晰的伦理显像。因此，无需深入探讨就可以看到，每一出暴君剧中是如何暗含了某种受难悲剧的因素。而在受难剧中识别暴君剧的因素则远不那么容易。进行这种识别的一个先决条件是熟悉受难者的特殊图像，这是巴洛克——至少是巴洛克文学中取自受难者的传统形象。它与宗教概念无关；完美的受难者与君主的理想形象一样都没有摆脱内向性(Immanenz)。在巴洛克戏剧中，君主是彻底的斯多葛派，对他来说，证明自身就意味着夺取王冠的战争，或是一场以折磨和死亡告终的宗教纷争。有许多戏剧还引入一个女人作为受害者，这是其独特之处：如格吕菲乌斯的《卡塔利纳·冯·乔治》，哈尔曼的《索菲亚》和《玛丽安娜》，豪克维茨的《玛丽亚·斯图亚特》。这对正确欣赏受难悲剧起着决定性的作用。暴君的作用是在国家紧急状态下恢复秩序：其专制的乌托邦目标始终是以铁一样不变的自然法则取代摇摆不定

① 参见[德]保尔·施塔赫尔：《塞内卡与德意志文艺复兴时期戏剧：16、17 世纪文学史与风格史研究》，29 页，Berlin，1907。

的历史事件。但斯多葛派的技巧也旨在为处于紧急状态的灵魂施以相应的稳固作用，也即对感情的控制。这种技巧也试图开始一种反历史的新创世——在女人那里就是对贞洁的执守——这种创世与最初创世时那无邪状态的距离，并不比暴君的专制状态更近。后者的标志是市民的卑微，前者的标志是身体的节欲。因此，在受难剧中贞洁的女君主占据了首位。

对暴君剧、哪怕是最极端的暴君剧形态的理论探讨还从未开始过，但众所周知，关于受难剧的讨论却已成为德意志戏剧理论的家常便饭。习惯上对这一时期的悲苦剧所持有的所有保留意见，无论是基于亚里士多德的理论，还是基于遭人们唾弃的可憎情节，或基于语言母题的考虑，比起一个半世纪以来作家们以受难剧的概念斥责悲苦剧时表露出的自鸣得意来说，都显得暗淡无光。导致这种一律排斥的原因不必在事实方面，而可在莱辛的权威中找到。[①] 仅就文学史总是把对作品的批评讨论顽固地与久已死亡的争论联系起来这一点而言，莱辛的影响并不足以为奇。而这不应该受到心理方法的矫正。心理方法不是从事实本身开始，而是考虑其对当代普通公民的影响，普通公民与剧院和公众的关系已经灭绝，只剩某种对行动的贪恋作为残余。因为受难剧的表

① 参见[德]戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛：《莱辛全集》，第7卷，7页等，Berlin，1839。

演并不会充分实现那残余的、贫瘠的情感张力，而这种残余恰恰是该类戏剧尚可作为戏剧表演的唯一明证。由此而产生的失望也因此呈现为学术抗议的语言，这些戏剧的价值也由于这样一种定论，即它们缺乏内心冲突，没有悲剧的指罪过程，而被一锤定音。此外还有对阴谋情节(Intrige)的评价。它不同于古典悲剧的所谓对抗情节之处在于，它的母题、场面和人物类型都是孤立的。正如暴君、魔鬼或者犹太人在受难剧舞台上展示出了自己极深的残酷和邪恶，却无法让自己得到启蒙或者发展，只能坦白自己的卑鄙诡计，巴洛克戏剧也喜爱为敌对演员设计出格外耀眼的特殊场景，在这些场景中动机往往作用甚微。巴洛克戏剧中阴谋的实现，不妨说，就如同在露天舞台上变换装饰背景一样，其中所制造的幻真效果之少，正如这种敌对行动的精简性之突出。阴谋这一具有决定性的主题必须在困境中为自己寻找适当的位置，这时表现出的那种无拘无束是最具有启发意义的。在哈尔曼的《玛丽安娜》中，希律王承认说："真相是：我们极其秘密地命令/他杀死夫人/如果安通突然攻击了我们。"[①]在注释中对此有说明："这是出于对她太过深挚的爱/为的是不让她在他死后另归他人。"[②]还可以引以为例的——即使不可以作为较松散的阴谋的例子，也

---

① ［德］约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，27 页，Breβlau，1684。

② 同上书，112 页注释。

足以说明安排上的无所拘束——是《利奥·阿尔门尼乌斯》。皇后特奥多西亚自己促使侯爵推迟了对叛乱者巴尔布斯的处决，这导致了皇帝利奥的死。在她为丈夫所作的长篇哀怨中，她却只字不提自己之前的抗议。文中始终没有出现一个令人信服的动机——一个完全具有历史性的情节，其"统一性"迫使戏剧作品进入单义性的发展进程，从而对后者产生了威胁。因为正如这样一种发展进程无疑是所有对历史进行实用主义刻画的基础，戏剧就其天性而言也必然要求封闭性，以获得所有外界时间进程所缺失的整体性。次要情节，不论它与主线进程是平行的还是与其构成对比，都确保了这一点。只有罗恩斯坦因是偏爱用次要情节的；其他剧作家则排除了它，他们认为这样更能确保恰当地展现故事。纽伦堡派则天真地声明，戏剧之所以被称为悲苦剧，"是因为先前在异教徒时代大多时候是暴君统治/所以这往往会走向一个残忍的结局"①。盖尔维努斯(Gervinus)对格吕菲乌斯的戏剧结构则是如此评判的："……这些场景只是为了解释和推动情节而如此进行下去的；它们根本不是为了制造戏剧效果。"②这个判断就整体而言是确切的，虽然至少对于《卡德尼奥和赛林德》是有所局限的。但是

① [德]西格蒙德·封·比尔肯：《德意志言谈与文学艺术》，323页，Nürnberg，1679。

② [德]格奥尔格·哥特弗里德·盖尔维努斯：《德意志文学史》，553页，Leipzig，1872。

最重要的是，这些论断虽然理由充分但仍然是孤立的，不能够作为批评的基础。格吕菲乌斯与其同代人的戏剧形式并不因为其对后世戏剧没有影响就不如后世作品。它们的价值要由其自身的约定性(Bündigkeit)来确定。

在这个语境中，巴洛克戏剧与中世纪宗教剧之间的亲近关系值得回顾，这种亲似性体现在受难性质中。然而有鉴于那种由移情占据了主导的文献资料，有必要清除这种嫌疑，即这里进行的是徒劳无益的类比，这种类比无助于风格分析而只会让其晦暗不明。在这个意义上，以下对巴洛克戏剧及其理论中的中世纪因素的刻画就被解读为进一步辨析中世纪与巴洛克精神世界的导论，这种辨析将在其他语境下进行。在新旧教战争的年代，中世纪的理论得到了复兴①，于是在“国家与经济，在艺术和科学中”②，中世纪暂时依然占据着统治地位，对中世纪的超越，甚至对中世纪的命名在17世纪的过程中才得以实现③，关于这一点，前人之述备矣。如果将目光转向特定的细节，支持该说法的论据则是惊人的

---

① 参见[德]阿尔弗雷德·封·马丁：《萨路他提的劝谕文“论暴君”：一个文化史研究及文本编辑》，48页，Berlin，Leipzig，1913。

② [德]威利·弗雷明：《安德列亚斯·格吕菲乌斯与舞台》，79页，Halle a. d.，1921。

③ 参见[德]康拉德·布尔达赫：《宗教改革、文艺复兴、人文主义：两篇关于现代教育与语言艺术的基础的论文》，135～136页，215页注释，Berlin，1918。

丰富。即使对该时代的诗学进行一下纯统计学的汇编，也会得出如下结论，悲剧定义的核心“与中世纪的语法著作和辞典中的定义是一模一样的”①。奥皮茨的定义与某个伯提乌斯或者普拉西都斯的中世纪手写本定义之间那确凿的相似性也不会因为斯卡里格——通常与他们并无矛盾的斯卡里格——举例反对他们对悲剧文学和喜剧文学的区分而受损，这个区分显然是超出了戏剧范畴的。② 在法国博韦的文森的文本中，这一区分是：“喜剧是将悲伤开端引向欢乐结局的文学，而悲剧是将欢乐开端引向悲伤结局的文学。”③至于这种悲剧性结果是通过不同人的对话还是通过散文形态的话语流来体现，则被视为一个几乎无足轻重的差别。按照这一点，弗兰茨·约瑟夫·莫涅(Franz Joseph Mone)很有说服力地阐明了中世纪戏剧和中世纪编年史之间的联系。可以看到，“编年史作者将世界历史看做一出宏大的悲苦剧，而世界编年史是与古德意志的戏剧相连的。因为末日审判是那一编年史的终结，正如世界戏剧的终结一样，所以基督教的历史撰写当然就与基督教戏剧是联系在一起的，在这里关键是注意编年史作者的表述，这些表述清楚地

---

① [德]乔治·波普：《论17世纪德意志诗学中的戏剧概念》，80页，Leipzig，1895。

② 参见[意]尤里乌斯·凯撒·斯卡里格：《诗学七书》，333～334页，Genf，1617。

③ [法]博韦的文森：《口语与书面语综述》，287页，Duaci，1624。原文为拉丁文。——译者注

说明了这一联系。奥托·封·弗莱辛跟(在《弗雷德里克大帝》前言中)说："你们要明白，我是心中怀着痛苦来撰写这部历史的，因此，我没有让自己如此卷入那下文中即将出现的一系列悲惨事件中。"①在《辛格利姆》的前言中他重复了同样的观点："在这些书中，细心的读者发现的与其说是历史，不如说会看到厄运带来的残酷悲剧。"②世界历史对于奥托来说是一个悲剧，虽然形式不符但内容相合。③ 五百年后，克劳德·索迈兹(Claudius Salmasius)也表达了同样的观看方式："在悲剧的最后，仅剩下了独立派。长老们被认为直到第四幕都是全剧的精彩所在，只有第五幕，最后一幕戏才是独立派为主，他们出场时咆哮着轰走了之前的演员。后者可能不会让戏剧走向如此悲惨和血腥的灾难结局。"④中世纪或许更倾向于以少量留存的古典素材来演绎而不是通过其神秘剧来实现"悲剧"，而正是在这里，而不是在汉堡剧评，更不用说后古典剧评的领域里，开启了巴洛克悲苦剧的形式世界。

然而，基督教神秘剧以及基督教编年史是将历史进程的整体，即世界历史进程表现为一个救赎历史进程，

---

① 原文为拉丁文。——译者注

② 原文为拉丁文。——译者注

③ [德]弗兰茨·约瑟夫·莫涅：《中世纪的戏剧》，336页，Karlsruhe，1846。

④ [法]克劳德·索迈兹：《查理一世之救辩》，642～643页，Paris，1650。原文为法语。——译者注

而政治嬉闹剧却只关心其中一个部分，即实际发生的事件。基督教或者欧洲被划分为了一系列的欧洲基督教分支，众分支不再追求在救赎过程的行列中展开其历史行动。悲苦剧与神秘剧的相似性由于那种毫无出路的绝望而遭到了质疑，这种绝望看来必然是世俗化了的宗教剧的结局。因为没有人会认为英雄受难剧最终归依的斯多葛式道德观，或者让暴君从暴怒走向癫狂的正义足以为一种独有的戏剧穹顶所需的张力提供基础。一层厚厚的真正巴洛克式的装饰性石膏花饰隐藏了这穹顶的拱顶石，只有对它的弧形张力进行细致的研究才能计算出拱顶石所在。这是一个救赎史问题带来的张力：神秘剧的世俗化，不仅仅在西里西亚和纽伦堡的新教教徒那里，而且恰恰在耶稣会和卡尔德隆那里都发生着的世俗化是如何被拓展到不可测量的地步的？因为当反宗教改革运动在新旧宗教中都实现了世俗化时，宗教诉求恰恰不会因此而失去分量：这个世纪让这些诉求失去的只是一种宗教性解答，取而代之的是一种向这些诉求索取的或者施加于它们的世俗性解答。在这种强迫的禁锢下，在那种索取的刺激下，这几代人都一直备受内心冲突之苦。在欧洲历史中最为分裂和破碎的各个时代中，巴洛克是唯一一个基督教的统治不受动摇的时期。中世纪的叛逆道路，即异端之路对它来说已经行不通了；部分原因恰恰是基督教着重坚持了自己的权威，但是最主要的原因在于，在说教观点和生活行为中微妙的非正统之处也可以让一种世俗的新意志多少显示自己的热情。正因为不

论是背叛还是屈从在宗教上都是不可实现的，所以这个时代所聚集起来的力量就转为在维持正统的教会形式的同时对生活内容进行彻底颠覆。这就必然会导致对人类本真的直接表达的不断迁除。因为这种表达会使时代意志昭然若揭，也就会带来那种与基督教生活的冲突，而这冲突正是后来的浪漫主义所遭受的。所以人们既积极地也消极地绕开了这一冲突。因为以下这种精神状态占据着主导地位，这种状态，不论其可以将引人入胜的行动提升到如何特异的地步，与其说它是以这些行动美化了世界，不如说是让一片云天掠过了这世界的表面。文艺复兴时期的画家知道如何让天空显得高远，在巴洛克的绘画中，或者阴沉或者闪光的云朵则向大地压去。文艺复兴与巴洛克相比，并不是显示为非宗教的异教徒时代——而是信仰生活享有非僧侣自由的时期，而中世纪的等级特征却伴随着反宗教改革运动在如此一个世界实施着其统治，对于这个世界来说通往彼岸世界的直接道路已经被否弃了。布尔达赫对文艺复兴和宗教改革的新定义是反对布尔克哈特的先入之见的，这个新定义才从反面恰当地阐明了反宗教改革运动的那些决定性特征。对于反宗教改革运动来说，没有什么比对某个终结时代的期待更与其南辕北辙的了，哪怕只是对时代剧变的期待。布尔达赫指明，这后两者正是文艺复兴运动的力量所在。文艺复兴的历史哲学理想就是顶点：一个和平和艺术的黄金时代，对于这个时代来说一切末世特征都是陌生的，它由教会之剑造就而且永久受其庇护。这种思

想的影响一直延伸进了尚存的宗教剧中。所以耶稣会派“不再将整个救赎剧作为题材，也日渐少用受难题材，他们更乐意采用旧约中的素材，用圣徒传说更好地表达着他们的传教意图”①。而世俗剧必然更明显地受到了复辟时代的历史哲学影响。世俗剧所面对的是历史素材——格吕菲乌斯采用当时的事件做素材，罗恩斯坦因和哈尔曼采用东方的政治嬉闹剧题材，诸如此类剧作家的首创性是强烈的。但是这些尝试从一开始就是限制在一种严格的内向性上的，并不包含对神秘剧的彼岸世界的展望，而它们那些相当丰富的手法，其发展也限制在鬼魂现身和君主神化上。从这些限制中发展出了德意志的巴洛克戏剧。无怪乎它的形式是乖戾的，因而也是尤其剧烈的。在它之中几乎不再有任何文艺复兴时期德意志戏剧的因素；后者中那有节制的欢快和道德主义的素朴在奥皮茨的《特洛伊人》中就已经被否弃。格吕菲乌斯和罗恩斯坦因本来还会在其剧作中更加极力强调技巧的价值和形而上学的意义——如果不是在题词和颂诗之外任何对技艺的强调都遭到了禁止的话。

悲苦剧那正在形成中的形式语言可以直接视为冥思之必要性的发展，该发展包含在该时代的神学情境中。必要性之一是伴随着一切末世论的消散而出现的，这就是通过放弃恩赐状态并返回到纯粹的创世状态来获取安

---

① ［德］威利·弗雷明：《德语区的耶稣会戏剧史》，3～4页，Berlin，1923。

慰的尝试。在这里，正如在巴洛克的其他生活领域中一样，具有决定性的是，最初具有时间性的日期被转化成了空间中的非本真状态和同时性。这种转化深深地进入了戏剧形式的结构中。中世纪将俗世事件的无效和造物(Kreatur)的易逝展现为救赎之路上的站点，德意志悲苦剧却完全深陷于世俗状态的无望中。如果说后者知道一种救赎，那么该救赎也在这厄运本身的深渊中，而并非有待于上帝的救赎计划的完成。与宗教剧的末世论相脱离，这是整个欧洲的新戏剧的标志；尽管如此，不假思索地逃入一个未获神恩的自然中去，这依然是德意志所特有的。因为西班牙戏剧——当时欧洲戏剧中的最高代表，让巴洛克特征在受天主教熏陶的土地上得到了如此精彩、如此醒目、如此成功的发展——解决了未获神恩的创世状态所具有的种种冲突，它在某种程度上是以游戏的姿态在一个世俗化了的救赎强力——一个王室的宫廷范围里来如此做的。卡尔德隆剧作中第三幕的斯特内塔以其镜子一般、晶体一般、木偶剧一般的方式间接包含了超验性，从而确保卡尔德隆的戏剧拥有优于德意志悲苦剧的结局。卡尔德隆的戏剧不会放弃触动存在内涵的权力。然而，如果世俗剧不得不止步于超验的边界前，它就会寻找曲折的路径来确认超验性。对此表达得再清楚不过的就是《人生如梦》了，该剧基本上是与某种秘教相对应的整体，在这整体中梦就如同天空一样笼罩在清醒的生命上方。在这生命中起主导作用的是道德："不论这是梦还是真实：/我都必须行正确之事；如果它

是真实，/如此行事就是为了这真实之故；如果它是梦/如此行事是为了赢得朋友，/当时代将我们唤醒。"[①]要对巴洛克悲苦剧完整的艺术形式进行研究，只能研究卡尔德隆的剧作。让那些剧作具有价值的原因之一就是"悲苦"(Trauer)和"戏演"(Spiel)[②]赖以互相协调的准确性——这既是话语的价值也是对象的价值。在德意志美学中，戏演概念的历史有过三个阶段：巴洛克、古典主义、浪漫主义。第一个阶段主要是围绕产品，第二个阶段则是围绕生产，第三个阶段则兼顾两者。将生活本身视为戏演的直观方式，必然也将其称之为艺术作品，而这对古典主义来说是陌生的。席勒的游戏冲动(Spieltrieb)理论着眼于艺术的产生与作用，而不是艺术作品的结构。当生活"严肃"之时，艺术作品可以是"欢快"的，但是只有在生活也趋近一种朝向绝对者(das Unbedingte)的强度而丧失了其最后的严肃时，艺术作品才能以游戏的方式来表达自身。而这正是巴洛克和浪漫主义所处的情况，不论两者的方式如何不同。而且对于两者来说，这种情况都导致世俗的艺术创作必然以其形式和材料来表达那种强度。在戏剧中它炫示地强化了游戏的层面，而且让仅仅伪装成世俗物的超验性以戏中戏的方

---

① [西]卡尔德隆·德·拉·巴尔卡：《卡尔德隆戏剧集》，第1卷，295页，Berlin，1815。

② 在这里，本雅明把悲苦剧"Trauerspiel"拆成了"Trauer"(悲苦)+"Spiel"(戏演)。"Spiel"本身兼有表演和游戏之意，下文中依据语境来翻译。——译者注

式占据了最后的主导权。这种手法并不始终是显而易见的，这时舞台上出现了舞台本身，或者观众空间被挪入了舞台。然而对于这个恰恰因此而"浪漫化"的世俗社会戏剧来说，提供救赎与解脱的机制只存在于对游戏和表象的悖论式反思中。歌德曾说，每件艺术品都具有一种意向性(Absichtlichkeit)的表象，这意向性在卡尔德隆理想的、浪漫的悲苦剧中散播着悲伤。因为新的舞台的上帝就在阴谋诡计中。德意志的巴洛克悲苦剧所具有的鲜明特征在于，剧中的那种游戏既不带有西班牙戏剧的光辉，也不是以其后的浪漫主义创作的连环诡计展开的。这些悲苦剧倒是拥有格吕菲乌斯的抒情诗中最具特色的主题。罗恩斯坦因在《索夫尼斯贝》的前言中对这一主题反复进行了多样化的表述："正如凡人的整个人生历程/往往以童年时代的游戏开始，/生活也是以虚空的游戏结束。/正如罗马在奥古斯都出生那一天/举行了游戏庆典；这自尽者的身体/也会伴着游戏和华丽场面进入坟墓/……盲人参孙在游戏中走入了自己的墓；/而我们短暂的生命时光也不过是一首诗，/一场游戏/其中有人登场/有人谢幕；/它以泪水开始/又在哭泣中终结。/在死后，时间也依然与我们游戏/当我们的尸体开始腐烂，满是蛆虫。"[①]《索夫尼斯贝》骇人的情节发展恰恰为游戏性质的后续发展提供了范本，游戏通过木偶剧这一格外重要的中介，一方面走向了怪

① [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，13～14页，Franckfurth，Leipzig，1724。

诞；另一方面则更趋微妙。这位剧作家已经意识到了冒险性的转折："出于爱而愿意为丈夫去死的人/在两小时后已经忘了彼此的情誓。/玛斯尼森的激情只是一场骗人的把戏，/当他晚上送给自己之前的爱人/致命的毒药作为食物时，/正是昔日的恋人要做扼杀她的刽子手。/这世界上的贪欲和野心就是如此来游戏的！"[①]这样的游戏不一定就是偶然的，它也可以是处心积虑的，因而也就可以设想为贪欲和野心手中的牵线木偶的游戏。不过不可否认的是，德意志戏剧在17世纪还没有发展出那种经典的艺术手段，而从卡尔德隆到提克(Tieck)的浪漫主义戏剧则多次使用这个手段构造框架，简化情节：这就是反思(Reflexion)。反思不仅仅是在浪漫主义喜剧中发挥作用的最优雅的艺术手段之一，也是所谓悲剧即命运剧中的艺术手段。它对于卡尔德隆戏剧的意义，完全就是涡卷装饰对于当时建筑的意义。它多次重复自身直至无限，而且将它所环绕的区域缩小至无穷。反思的这两个方面都是本质性的：以游戏的方式缩减现实；将反思的无限性引入世俗命运剧的封闭式有限性中。因为命运剧的世界——在这里提前稍作说明——是封闭于自我的世界。在卡尔德隆的剧作中尤其如此，在他的希律王剧中"嫉妒这最大的罪恶"可以让人窥见世界文学中最早的命运剧。这是严格意义上的尘世，是受苦而耀眼的造物组成的一个世界，

① [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，8～9页，Franckfurth，Leipzig，1724。

在这世界中“为了上帝的伟大荣耀”[①]，为了让观者赏心悦目，命运法则应当既按部就班又出人意料地证实自身。无怪乎像扎哈利亚斯·维尔纳(Zacharias Werner)这样的人在遁逃入天主教之前会尝试创作命运剧。命运剧只是表面上具有异教徒的世俗性，实际上它是教会的神秘剧的世俗补充。然而，卡尔德隆戏剧让热衷于理论的浪漫主义者都如此痴迷，以至于他们在莎士比亚之外也将他称为对他们最恰如其分的剧作家，其中原因正是他无与伦比的对反思的精湛使用，他的剧中主角随时都手持着反思，以便在反思中转动命运的秩序，就如同在手中转动一个球一样，可以一会儿从这一面，一会儿从另一面来观察它。浪漫主义者最终所期望成为的不就是在威权的黄金锁链中不顾及责任地反思的天才吗？然而，这无可匹敌的西班牙完美之作尽管在艺术上如此高超，在构思方面似乎总是要技高一筹，从某些方面来看，它恰恰不如德意志戏剧那样可以更清楚地展现从纯文学的藩篱中脱离出来的巴洛克戏剧的面目。在德意志戏剧中，其临界的性质与其说是隐含在艺术性的优先地位中，不如说是展露在道德性的优先地位中。路德派道德主义，正如它的职业伦理如此着重强调出的，始终努力将信仰生活的超验性与日常生活的内向性结合起来。这种道德主义从不允许在人类的世俗困境与君王的等级潜能之间产生决断性的相遇，而卡尔德隆的许多戏剧就是以这种相遇为基础而展开的。德意志悲苦剧的结局因而既不

---

① “ad maiorem dei gloriam”，耶稣会的口号。——译者注

那么具备形式，也不那么恪守教条，它比西班牙戏剧的结局——从道德角度来看，绝不是从艺术角度来看——更有责任感。尽管如此，本研究如果不涉及那些对卡尔德隆戏剧内涵丰富而又封闭的形式具有重要意义的多种关联，那将是无法想象的。在下文中，留予题外讨论和参照比较的空间越少，该研究就必须越确定地指明研究对象与西班牙悲苦剧的原则性联系，虽然在当时的德意志境内还没有可与其比肩的作品。

不容置疑的是，让悲苦剧得以铺展开的土壤，即创世(Schöpfung)状态的层面对君主也有决定作用。虽然他如此高高凌驾于臣民与国家之上，他的地位却是包含在创造世界中的，他是造物的主人，但他仍然是造物。而卡尔德隆剧作在这一点上恰恰可以作为典范。意志坚定的唐·费尔南多王子以下的这段话至少体现出了一种西班牙特有的观点。这段话充分展现了造物中的国王名字这一主题。“即使对于牲畜和野兽来说/这个名字也立于如此尊贵的台阶上/以至于自然的/法则也/对它致敬/表示臣服：正如我们所读到的，/雄狮，这丛林之王/在其不受拘束的领土，/当它蹙起额头，/额头上鬃毛竖立时/它却是柔和的，从不/作为猛兽吞噬臣服者。/在万流奔涌的海水浮沫里/海豚，这鱼类之王/身上披着银色与金色/的鱼鳞，在深蓝色的肩部/宛如戴着王冠，而人们常常看到/它从狂风暴雨中/将人们救上了岸/让他们免于溺死海中……/既然在兽、鱼、/鸟、植物、岩石中

都/存在如此包含怜悯的/王者之尊：那么在人之中/也当如是，我的主。”①——将王者气质的起源归于创世状态，这一尝试本身出现在法学理论中。所以反对弑君的人极力主张对弑君者施以“弑父者(parricidi)”的罪名。克劳德·索迈兹(Claudius Salmasius)、罗伯特·希尔莫(Robert Silmer)等人“从世界统治权中推导出了君王的权力地位，亚当就是作为整个初创世界的统治者而享有该权力的，该权力传予特定的家族统领，直至在一个家庭中成为世袭，尽管是在有限的范围里。所以弑君者就等于弑父者”②。贵族甚至被如此显示为自然现象，以至于哈尔曼在《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》中对死神说出了以下抱怨：“啊，你在享有特权的人面前居然也还是视若无睹，充耳不闻!”③而朴素的臣民——人顺理成章地成为动物：“具有神性的动物”，“聪明的动物”④，“一种好奇而敏感的动物”⑤。这是奥皮茨、切尔

---

① [西]卡尔德隆·德·拉·巴尔卡：《卡尔德隆戏剧集》，88～89页，参见90页，Wien，1813。

② [德]汉斯·乔治·施密特：《弑君论，法哲学之一章》，92页，Tübingen，Leipzig，1901。

③ [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，88页，Franckfurt，Leipzig，1682。

④ 参见[德]汉斯·海因里希·博尔歇特：《安德列亚斯·切尔宁，17世纪文学、文化史研究》，90～91页，München，Leipzig，1912。

⑤ [德]奥古斯特·布赫纳：《诗学》，5页，Wittenberg，1665。

宁和布赫纳所用过的措辞。另外，布奇基(Butschky)也说："一位道德高尚的君主何异于/一个天国的动物。"[①]还有格吕菲乌斯的优美诗句："你们，你们这丢失了最高图像的人，/看看你们与生俱来的形象！/不要问，那图像为何在马厩中诞生！/他是来寻找我们的，我们比牲畜更像牲畜。"[②]最后一句话体现在陷入疯狂的暴君身上。当哈尔曼的安提奥胡斯看到饭桌上的鱼头被吓疯时[③]，当胡诺尔德将他的涅布卡德尼扎以动物的形态展示出来时——舞台上是"一片荒芜景象。涅布卡德尼扎戴着镣铐，身上长满鹰的羽毛和爪子，与许多野兽为伍……他的举动异常……他低声嘶吼，让人反感"[④]——这是源自那种信念，即在统治者这崇高的造物身上也可能包含带有不曾预料之力量的动物。

在这个基础上，西班牙戏剧发展出了一个特有的重要母题，这一母题恰恰可以让人看到，德意志悲苦剧中充满局限性的严肃是受制于其民族特性的。在喜剧《斗篷和匕首》的纠缠情节中，以及在悲苦剧中，当人们看

---

① 萨姆尔·封·布奇基：《良耕玫瑰谷》，761 页，Nürnberg，1679。

② [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，109 页，Tübingen，1882。

③ 参见[德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，104 页，Breßlau，1684。

④ [德]克利斯蒂安·弗里德里希·胡诺尔德：《戏剧中的华丽场景与宗教诗》，181 页，Hamburg，1706。

到荣誉的主导作用是出自于戏剧人物的造物等级时，也许会感到吃惊。然而情况确实如此。正如黑格尔所定义的，荣誉是“非常容易受损之物”①，“荣誉所捍卫的人格化自立并不会体现为维护某个集体、维护该集体中的正义之名或者维护私人生活领域里的正直名声时的勇气；相反，它只是为了单个主体得到认可及其抽象的不可损害性而斗争”②。但是这一抽象的不可损害性只是肉体之人最严格的不可损害性。荣誉规则中最为抽象的要求，其最初基础也都来自于这肉体之人，也即来自血与肉的端正不染。所以，一个亲戚的耻辱对荣誉的冲击不亚于自己亲身经历的羞辱。因此，名字虽然表面上是要表现某人自身中的抽象不可损害性，但是仍然是处于造物生命的关联中，这与宗教语境中的名字不同，名字就其本身而言什么都不是，它不过是注定要遮盖人容易受伤的身体的盾牌。无荣誉者是被放逐之人：耻辱要求对受辱者施以惩罚，由此在肉体缺陷上发现了自己的起源。在西班牙戏剧中，由于一种空前绝后的荣誉概念辩证法，人物身上造物性质的坦露能独一无二地获得优越的、调和的表达。受难剧中血腥的死刑也即让造物生命走向终结，与之对应的是荣誉走上十字架之路，荣誉不论遭受多少折磨，在卡尔德隆剧作中它最后总会通过国王的诏

---

① ［德］乔治·威廉·弗里德里希·黑格尔：《黑格尔全集》，第 10 卷，《美学讲稿》，176 页，Berlin，1837。

② 同上。

令或者诡辩而得到重新树立。西班牙戏剧在荣誉的本质中发现了与造物性肉体相配的造物性灵魂，由此发现了一个世俗的宇宙，而德意志巴洛克剧作家，甚至后来的理论家都毫不知晓这个宇宙。但是可设想出的母题相似性并没有被后者所忽视。叔本华如此写道："我们今日常常提到的古典主义文学和浪漫主义之间的区别，在我看来，归根结底就在于，前者所熟知的无非是纯粹属于人的、真实的、自然的母题；而后者则相反，它也将人造的、俗成的、想象出的母题视为有效的：这其中包括起源于基督教神话的母题，以及富于骑士精神而过度紧张的幻想式荣誉准则……甚至在最杰出的浪漫派作家的作品中，比如卡尔德隆的作品中也能看到，这些母题让人的关系与人的本性产生了如何变样的扭曲。那些自学成才者就更不用说了，我仅仅以《并非总是祸》、《西班牙最后的决斗》之类的剧作，以及与《斗篷与匕首》类似的喜剧为基础：在这些剧作中，与上述因素相伴的仍然是对话中一再出现的经院哲学式钻研，这当时属于较高阶层的精神修养。"[①]叔本华并没有深入洞悉西班牙戏剧的精神，虽然他——在别处——将基督教悲苦剧抬高至远超过悲剧的地位。这让人不免揣测，他的这种厌恶来自于西班牙观察方式中让日耳曼人感到怪僻的非道德性。正是在这非道德性的基础上，西班牙的悲剧与喜剧

① ［德］亚瑟·叔本华：《叔本华全集》，第2卷，505～506页，Leipzig，1891。

相互渗透。

在那些剧作中出现的诡辩式(sophistisch)难题，或者说诡辩式解答，并没有出现在德意志新教剧作家的沉重理性思考中。但是他们的路德式道德主义却由于当时的历史观而自陷于最狭紧的界限里。在这些剧作家看来，那反复上演的君王兴衰，那确保荣誉的美德操守与其说是道德，不如说是以道德坚守体现出的本质，是历史进程合乎自然法则的层面。前理性主义的西方与整个古典时期对历史概念与道德概念的任何内在交融都同样一无所知，而对于巴洛克来说，这种交融就体现为一种按照纪年方式看待世界历史的意图。一旦该意图沉浸于细节，它就只会以一种显微镜的方式成为阴谋中对政治算计的痛苦追索。巴洛克戏剧所知晓的历史活动就只是阴谋策划者那可鄙的运作行为。僵化于基督受难姿态的君主所面对的不计其数的叛乱并没有一丝一毫的革命信念气息。不满——这就是那些叛乱的经典动机。道德尊严的光辉仅仅在于君主，而且仅仅属于完全与历史相隔绝的斯多葛主义者。因为在巴洛克戏剧的主角身上时时表露出来的正是这种态度，而不是对基督教信仰英雄的救赎期待。在反对受难之历史性的种种理由中，最坚定的理由当然就是：其对历史内涵的所有诉求都是无效的。但是这个反对理由仅仅击中了关于该形式的一种错误理论而不是该形式本身。瓦克纳格尔(Wackernagel)以下这句话也说明了，这个理由作为推论是不恰切的，

正如这个推论所支持的观点是不合适的一样。“悲剧不仅要证明，在神灵面前所有的人都是无法持久的，还应该证明这是一种必然；悲剧不可以掩饰那些缺陷，那些衰败的必然原因。如果悲剧展示了无罪责的惩罚……那么悲剧就违背了历史，历史并不知晓这种惩罚，而悲剧正是从这历史中获取了悲剧基本理念的种种启示。”[①]且不论该历史观让人生疑的乐观主义，从受难剧角度来看，灭亡的原因不是道德的式微而是作为造物的人类自身的等级。这种典型的灭亡与悲剧英雄非同寻常的灭亡是如此不同，剧作家们在将一部作品描述为“悲苦剧”时——剧作家在使用这个词时比批评家更有谋虑——他们眼前所见的就是如此一种典型的灭亡。所以——这一个例子所具有的权威性可以让人忘却它与讨论对象相距多么遥远——当围绕革命事件这一世界历史的暴力却远不会受其触动的《自然的女儿》被称为一部“悲苦剧”也就并非偶然了。歌德在国家政治事件中只感到了一种恐惧，对如自然强力那样不时兴起的毁灭意志感到恐惧，他对于这些素材的态度就如同一个 17 世纪的作家。古典的格调迫使事件成为某种程度上如自然历史一样的史前史；为了达到这个目的，这位文学家夸张了这种格调，直至该格调与行动之间形成了一种张力关系，从抒情诗的角度来看这关系是无与伦比的，正如从戏剧的角

---

① ［德］威廉·瓦克纳格尔：《论戏剧文学》，34～35 页，Basel，1838。

度来看是有所阻碍的。历史剧伦理对于歌德的这部剧作来说是陌生的，就如同其对于巴洛克的政治嬉闹剧一样，当然前者中历史性的英雄主义并没有像后者中那样让位于斯多葛主义的英雄主义。对于后者来说，祖国、自由、信仰都只是为了证明私人德行的任意契机，可以相互调换。在这方面走的最远的是罗恩斯坦因。没有哪位剧作家像他这样来使用艺术概念，他用一种隐喻方式磨平了剧中出现的伦理反思的锋芒，这种隐喻将历史事件类比于自然现象。在斯多葛式的炫示之外，每一个被道德驱动的姿态或者讨论都被一种彻底的原则所排除，这种原则带来的不仅仅是过程中的暴行，它赋予了罗恩斯坦因的剧作一种内涵，让其与矫揉造作的教条产生了强烈的反差。当约翰·雅各布·布莱汀格尔(Johann Jacob Breitinger)1740 年在《对比喻的性质、意图和使用的批判性讨论》中详尽地分析这位著名的剧作家时，他指出了其惯用的手法，即表面上用自然的比喻为例强调了道德原则，实际上却损害了这些原则。[①] 这样的比喻手法只有在道德过失以自然行为为基础来为自己辩护时才能得到其应有的意义。“人要绕开即将倒下的树”[②]，索菲亚以这句话与垂死的阿格里皮纳道别。这句话不应理

① 参见[瑞士]约翰·雅各布·布莱汀格尔：《对比喻的性质、意图与使用的批判性论文》，489 页，Zürich，1740。

② [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《阿格里皮纳》，78 页，Leipzig，1724。

解为说话人的一种特征，而应该理解为与自然行为相符合的高等政治事件的原理。作家们用以让历史—道德冲突迅速转化为自然历史表象的图像宝库非常丰富。布莱汀格尔发现："热衷于展示其物理知识的渊博是我们的罗恩斯坦因如此独特的癖好，他每次说有些事情是特异的、不可能的、少有的、从不会发生的时候，都是在向你们揭示他发现了这样一个自然的秘密……当阿尔斯诺的父亲想证明，他的女儿如果与一个地位低于王子的人订婚就有违风化时，他是这么来推论的：'我如果把阿尔斯诺看做女儿，我就不该看错，她不会是和庸众一样的常青藤，抱住了榛树还以为抱住了柿子树。因为高贵的植物总将头伸向天空；玫瑰只向莅临的太阳昂首；棕榈树无法忍受低下的灌木；甚至那无生命的磁石也不会追随比高贵的北斗星低一等之物。博雷蒙的家眷(这是结论)应该对出身奴仆的马库斯的后代嗤之以鼻。'"[①]除了这一段话之外，在修辞文章、婚礼贺诗和葬礼悼词中，这样的比喻不计其数，而艾里希·施密特(Erich Schmidt)的话也必然会让读者觉得极有道理：读书摘录是那些剧作家常用的工具之一。[②] 其中不仅包括现实事件，也包含了如同中世纪的"诗歌创作词典"(Gradus ad

---

① 参见[瑞士]约翰·雅各布·布莱汀格尔：《对比喻的性质、意图与使用的批判性论文》，467、470页，Zürich，1740。

② 参见[德]艾里希·施密特·菲利克斯·鲍贝塔格：《德意志小说及其亲似文体的历史》，第1部分第2卷，411页，Breslau，1879。

Parnassum)那样的文学套话。至少对于哈尔曼的《死尸絮语》来说，可以确定，其中大量生僻的典型词汇——如热诺菲瓦般的女人（Genofeva）[①]、蛙叫吵嚷者（Quäker）[②]等——都已经有了既定的用法。对自然史比喻的运用对作者渊博学识提出了极高的要求，不亚于对历史出处的精确处理。所以剧作家也拥有成为博学之才的修养理想，而罗恩斯坦因就将格吕菲乌斯看做实现了这一理想的人。“格吕菲乌斯先生……/认为博学/就不可对某事无所了解/而应对许多事都获知一点/而对一件事通晓全部。”[③]

造物（Kreatur）是镜子，只有在这个镜子的框架里道德世界才会出现在巴洛克眼前。这是一副凹面镜；因为只可能看到变形的图像。因为在这个时代看来所有的历史生命都是缺乏美德的，所以美德对于戏剧人物自身的内心来说也是毫无意义的。在悲苦剧英雄身上道德尤其显得不受关注，只有其受难的肉体痛苦回应了历史的呼唤。造物状态下的人，其内心生活在经受致死痛苦时以神秘的方式获得弥补；与之相应，作家们也对历史事

---

① 参见[德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，115、299 页，Franckfurt，Leipzig，1682。

② 同上书，64、212 页。

③ [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《群芳集》，27 页，Breβlau，1708。

件作了这样的限制。戏剧各幕就如同创世之日一样依次展开，因为并没有历史发生。创世时的自然将历史事件收回了自身，这一自然与卢梭的自然是截然不同的。以下的观点触及了事实内涵，虽然不是从其根基处将其揭示出来的："倾向总是从矛盾中产生……该如何理解巴洛克的那种充满权力和暴力的尝试，也即从风雅的牧人剧中创造出最迥异元素的综合？在这里发挥作用的必定是与和谐的自然结合恰成反差的冲突性自然欲求。但是与之对立的体验却是不一样的，那是对夺去生命的时间，对不可回避的消逝，对从高处坠落的体验。因此远离了崇高实物的有福之人(beatus ille)，其存在也就远远脱离了所有变换。所以，对于巴洛克来说，自然只是逃离时间的一条路径，其后时代的难题是巴洛克并不知晓的。"[①]毋宁说：尤其在牧人剧中，巴洛克对风景的痴迷特征表现得格外明显。因为最终决定巴洛克的遁世态度的，不是历史与自然的对抗，而是在造世状态中对历史性实物的彻底世俗化。与世界毫不留情的顺时发展相对立的不是永恒，而是乐园中超越时间状态的复兴。历史进入了展演场地(Schauplatz)。而恰恰是牧人剧像撒播种子一样将历史撒播在了母亲般的土壤中。"在某处若是发生了值得纪念的事，牧人就会将诗句留在一块岩石、一个石子或者一棵树上以将其铭记。在这些牧人四

① 参见[德]亚瑟·许布舍尔：《巴洛克作为矛盾生活感觉的形态：精神史的分段基础》，载《文学史杂志》，1922(24)。

处建造成的留予后人传颂的庙宇中，我们可以为那英雄纪念柱而感叹，那柱子因颂扬的铭文而闪闪发光。"[①]人们将17世纪的历史观称为"全景式"(panoramatisch)[②]，一个绝妙的刻画。"这一绘画时代的整个历史观就是通过这种聚集所有值得纪念之物的方式得以确立的。"[③]如果历史在舞台被世俗化了，那么这也体现了同样一种形而上学的倾向，这种倾向在精确的科学中同时导致了无穷小的方法。在这两种情况下，时间的运动过程都被作为空间图像进行把握，加以分析。展演场地的图像，准确地说，即宫廷成为了历史理解的钥匙。因为宫廷是最内在化的展演场地。哈尔斯多尔夫在《诗歌漏斗》中曾经汇集了难以计数的建议，即如何以寄喻方式——也就是批判的方式——来表现尤其值得关注的宫廷生活。[④] 在《索夫尼斯贝》有趣的前言中，罗恩斯坦因索性这么写道："再没谁的生活会像那些/以宫廷为核心的人的生活带来更多的表演和观看景象了。"[⑤]这句话在下列情况中

---

① [德]尤里乌斯·蒂特曼：《纽伦堡派诗人：哈尔斯多尔夫、克拉耶、比尔肯——德意志17世纪文学、文化史研究》，148页，Göttingen，1847。

② [德]赫尔伯特·许萨尔茨：《德意志巴洛克文学：文艺复兴、巴洛克、洛可可》，27页注释，Leipzig，1924。

③ 同上书，108页注释、107～108页。

④ 参见[德]乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《诗歌漏斗》，265～272页，Nürnberg，1653。

⑤ [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，10页，Leipzig，1724。

也是确切无误的：伟大的英雄罹难，宫廷简化为绞刑架，“而那些俗世之人走上了展演舞台”①。悲苦剧将宫廷看做历史进程的永恒的、自然的舞台装饰。自文艺复兴以来，自维特鲁乌斯(Vitruvius)之后，就已经确定，悲苦剧的“展演场地就是高大的宫殿和君王的花园楼台”②。德意志戏剧一般来说都会遵守这一条规定——在格吕菲乌斯的悲苦剧中从来没有出现原野场景——西班牙的舞台却喜好将整个自然作为国君的臣属纳入自身，同时就形成了舞台的一种形式上的辩证。因为在另一方面，社会秩序及其表征即宫廷在卡尔德隆剧作中是最高等级的自然现象，其首要的法则就是统治者的荣誉。在论及卡尔德隆时，A. 施莱格尔以其特有的往往语出惊人的确定感指出了其中的根源：“他的文学作品，不管表面上的对象是什么，都是在对创世的壮丽进行不知疲倦的欢呼歌颂；所以他以常新的惊喜之情盛赞自然的产物与人类艺术的产物，就仿佛他是第一次看到处于崭新的盛装状态的它们一样。这是亚当的第一次觉醒，伴以表达的娴熟和灵巧，凭借高度的精神修养与成熟的沉思能力尽可能探究最隐秘的自然关联。当他将最遥远的、最宏大的和最微小的，星辰与花朵放置在一起时，他所

① [德]安德列亚斯：格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，437 页，Tübingen，1882。

② [德]乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《论剧院或舞台》，6 页，Berlin，1914。

有隐喻的意义就在于，所有造物因为其共同的起源而相互作用。”[①]这位作家喜爱以戏耍的方式调换造物的秩序：在《人生如梦》中，西格斯蒙德被称为一位“山峰的廷臣”；大海被说成是“彩色水晶组成的动物”[②]。在德意志悲苦剧中，自然作为展演场地也越来越闯入了戏剧情节。虽然格吕菲乌斯只是在翻译冯道尔(Vondel)的《格布律德》时才屈从于这种新风格，将这部剧的教士合唱分配给了约旦河和仙女们。[③] 罗恩斯坦因在《埃皮夏利斯》第三幕中却让台伯河和七座山担任合唱。[④] 在《阿格里皮纳》中，展演场地按照耶稣会戏剧的“静默呈现”的方式，如果可以这么说的话，进入了戏剧本身：皇后被尼禄派遣到一艘船上去，船由于某个隐藏的机关而在深海中碎裂了，而皇后在合唱中被前来相助的海中仙女所救。[⑤] 豪克维茨的《玛丽亚·斯图亚特》中出现了“塞壬女

---

① [德]奥古斯特·威廉·封·施莱格尔：《施莱格尔全集》，第6卷，397页，Leipzig，1846。

② [西]卡尔德隆·德·拉·巴尔卡：《卡尔德隆戏剧集》，第1卷，206页，Berlin，1815。

③ 参见[德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，756页等，Tübingen，1882。

④ 参见[德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《埃皮夏利斯》，74～75页，Leipzig，1724。

⑤ 参见[德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《阿格里皮纳》，53页等，Leipzig，1724。

妖的合唱”①，而哈尔曼的剧作中也有许多此类合唱。他在《玛丽安娜》中让锡安山自己详细地说明了它为何参与事件过程。“在这里，/凡人们/你们会得知真实的原因/为什么山峰和没有舌头的岩石/会张开了嘴与唇。/因为当人发了狂/再也认不出自己/在盛怒下向最高者宣战/那么一旦伟大的神的怒火被点燃/这时山峰/河流和群星就会被驱动来复仇。/不幸的锡安山！/之前它是天国的灵魂/现在却是一个刑罚的洞穴！/希律王！啊！啊！啊！/你的愤怒/血腥暴行/让群山也不禁呼号/将你诅咒！/复仇！复仇！复仇！”②如果悲苦剧和牧人剧，确如上段话所证实的，在自然观上是重合的，那么下列情况就不足为奇了：在哈尔曼作品中酝酿至极致的这一发展过程，这两者彼此达成了一种均衡。它们的对抗只是表面上的；它们暗中是试图结合的。哈尔曼“在严肃剧中吸收了牧人剧的母题，例如，对牧人生活的模式化夸赞，在《索菲亚与亚历山大》中的塔索式半羊人主题，另一方面他又将悲剧性场景如英雄的告别、自杀、上帝对善恶的审判，鬼魂显灵等引入了牧人剧”③。即使是在戏

---

① 参见[德]奥古斯特·阿道尔夫·封·豪克维茨：《玛丽亚·斯图亚特》，50 页。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，2 页，Breβlau，1684。

③ [德]库尔特·克里茨：《约翰·克里斯蒂安·哈尔曼的戏剧：巴洛克时期的德意志戏剧史研究》，158～159 页，Berlin，1911。

剧的历史之外，在抒情诗中也出现了将时间历程投射在空间中的做法。纽伦堡派的诗集，正如亚历山大学者诗曾做过的一样，将“塔楼……水井、皇家金球、风琴、琉特琴、沙漏、天平、花环、心”作为其诗歌的图形框架。①

这一倾向所占的主导地位在巴洛克戏剧的消解中起到了一定作用。逐渐地，——在胡诺尔德(Hunold)的诗学中尤其可以清楚地看到这一过程②——芭蕾取代了其地位。“混乱”(Verwirrung)在纽伦堡派那里已经是戏剧顾问的一个专门术语。罗佩·德·维加(Lope de Vegas)在德意志境内也曾上演的剧作《混乱的宫廷》在其标题中就已经展现了这一典型。比尔肯的笔下曾有这样的话：“英雄剧的点缀就是/当所有一切都相互混杂，/不再遵循历史/叙事的秩序，/清白遭到伤害/邪恶得到好运/然而最终一切会重返正路，走向一个正确的进程。”③这个“混乱”不可仅仅理解为道德上的，也当理解为实用意义上的。与悲剧所展现出的依照时间、充满跳跃的进程不

---

① [德]尤里乌斯·蒂特曼：《纽伦堡派诗人：哈尔斯多尔夫、克拉耶、比尔肯——德意志17世纪文学、文化史研究》，212页，Göttingen，1847。

② 参见[德]克利斯蒂安·弗里德里希·胡诺尔德：《戏剧中的华丽场景与宗教诗》，多处，Hamburg，1706。

③ [德]西格蒙德·封·比尔肯：《德意志言谈与文学艺术》，329～330页，Nürnberg，1679。

同，悲苦剧是在空间的延续中展开的——也可以说是以舞蹈设计的方式展开的。其展开的组织者，堪称芭蕾舞蹈大师的先驱，这就是阴谋策划者(Intrigant)。他作为第三类人物与暴君和受难者并列。[①] 他那可鄙的算计尤其在政治嬉闹剧的观众中唤起了极大的兴趣，因为观众在这些剧中不仅仅认出了对政治活动的操控，还发现了让他心仪的人类学甚至心理学知识。具有优越性的阴谋策划者都是极具理性与意志的。在这一点上，他符合那种由马基雅维利首次描绘出来，在17世纪的文学作品和理论论著中得到充分塑造出来的理想，之后，当阴谋策划者在维也纳滑稽剧或者市民悲苦剧中以这种理想出现时，这种理想就沦为了俗套。“马基雅维利将政治思考建立在人类学原则的基础上。人类本性的形式同一性，动物性的力量，情感尤其是爱和恐惧的力量，这些力量的无穷性——这些洞见必定是一切符合逻辑的政治思想、政治行为以及政治科学本身赖以建立的基础。政治家凭借事实进行推算的积极想象力也是以这样的识见为基础的，这些识见将人理解为一种自然力，并宣称可以通过引入其他的情感来克服某类情感。”[②]将人类的情

---

① 参见[德]艾里希·施密特·菲利克斯·鲍贝塔格：《德意志小说及其亲似文体的历史》，第1部分第2卷，412页，Breslau，1879。

② 参见[德]威廉·狄尔泰：《自文艺复兴与宗教改革时期的世界观与对人的分析》，439～440页，Leipzig，Berlin，1923。

感看做可预测的造物之驱动器——这是将世界史动力彻底改造为国家政治行为的系列认识中最后一项。这同时也是一种隐喻手法的起源，这种隐喻手法以文学的语言来尽力维持这种知识的活力，正如萨尔皮(Sarpi)或古奇亚迪尼(Guicciardini)作为历史学家所做的那样。这一种隐喻并未止步于政治隐喻。除了诸如“议员是统治者的钟表中的齿轮/而君王必定至少是指针和钟锤”①的措辞之外，还可以在《玛丽安娜》的第二次合唱中听到这样的话：“我这金色的灯是上帝/在亚当的身体变为运转的钟时/点燃的。”②在同一个合唱中还有：“我跳动的心在燃烧/因为我那高贵的血液/以其天生的情欲穿击着所有血管/就如同一架钟一样在整个身体中震动。”③阿格里皮纳则被说成：“现在那骄傲的兽躺在那儿了，那不可一世的女人/她满心以为：她的大脑这架时钟/可以有如此力量，倒转星体的运行轨迹。”④这些措辞中充斥着时钟的图像，这并非偶然。在格伊林克斯(Geulincx)著名的时钟比喻中，身心的平行模式是通过两个毫无失误而同步运行的时钟来加以刻画的，其中两者的秒钟表明着两个

---

① [德]约翰·克利斯朵夫·曼林：《死亡的戏剧舞台或死尸絮语》，367页，Wittenberg，1692。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，34页，Breβlau，1684。

③ 同上书，44页。

④ [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《阿格里皮纳》，79页等，Leipzig，1724。

世界中事件进行的节奏。在很长一段时间里——甚至在巴赫的康塔塔词谱中还可以看到——似乎整个时代都为这种观念所着迷。指针运动的这个图像，正如柏格森(Bergson)所证明的，在数学这门自然科学中，对于表现无质量的、可重复的时间来说是无可取代的。[①] 在时间中展开的不仅是人的有机生命，还有廷臣的活动和君主的行为。君主按照主宰万物的上帝那即兴作为的形象，随时都会直接介入国家运作，以便将历史进程的日期排列为一种可从空间上量度的、符合规则的、和谐的序列。“君王通过一种连续的创造，发展了国家的全部潜质。君王是被转换至政治领域中的笛卡尔式上帝。”[②] 在政治事件的进程中，阴谋策划者打破了对事件进行规范和定位的秒钟节奏。——廷臣那破除幻想的洞见对他自己来说也是悲伤之源，与廷臣随时能够使用这种洞见让他人面临危险时他人的悲伤一样深刻。在这一点上，廷臣这人物形象显示出了最为阴暗的特征。只有看穿了廷臣的生命，才会透彻地认识到，为什么宫廷是无与伦比的悲苦剧场所。安东尼奥·德·格瓦拉的《夸特基亚诺》(*Cortegiano*)中有过这样的解释：“该隐是第一个廷

① 参见[法]亨利·柏格森：《时间与自由：论直接的意识事实》，84～85页，Jena，1911。

② [法]弗里德里克·阿特热：《社会契约论之历史》，136页，Nimes，1906。原文为法语。——译者注

臣，因为他遭到上帝的诅咒而无处为家。”[①]在这位西班牙作家看来，这显然不是廷臣身上唯一的该隐式特征；上帝对杀人者施加的诅咒也往往降临到他头上。然而，如果说在西班牙戏剧中，统治者的光辉是宫廷政治的首要特征，那么德意志悲苦剧则被阴谋策划者的阴暗格调所笼罩。在《利奥·阿尔门尼乌斯》中，米夏埃尔·巴尔布斯哀叹道：“现在宫廷不就只是一个杀人者的洞穴/一个叛逆者的场地，一个匪徒的居所？”[②]罗恩斯坦因在《伊布拉希姆·巴萨》的献词中将阴谋策划者鲁斯坦某种程度上描写成了舞台的组成部分，把他称为“一个忘记了荣誉的宫廷伪君子，教唆人谋杀的煽风点火者”[③]。这一类的描述展示出了这个以其权力、知识和意志升级为邪魔的宫廷官员、枢密大臣，他随时可以走入君王的内室，参与策划高层政治的阴谋。哈尔曼在《死尸絮语》中以一种优雅的措辞所作的解释正是对此的影射：“只是我/作为一个政治家要毫不犹豫地/走入充满天国智慧的隐秘内室。”[④]德意志新教徒的悲苦剧强调了这种廷臣的

---

① [德]罗旭斯·封·利连克：《阿尔贝提努斯导论：路西弗的王国与灵魂猎场》，XI页，Berlin，Stuttgart，1884。

② [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，20页，Tübingen，1682。

③ [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《伊布拉姆·巴萨》，3～4页，Breβlau，1709。参见：[德]约翰·埃利亚斯·施莱格尔：《美学与戏剧理论著作》，8页，Heilbronn，1887。

④ [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，133页，Franckfurt，Leipzig，1682。

恶魔品质；在天主教的西班牙则相反，廷臣是以充满尊严的形象出场的，“天主教伦理与古典的无欲则刚(Ataraxie)融合在了既信教又世俗的廷臣身上”①。而且正是其精神上的独立主权那无可比拟的歧义性为其地位所具有的完全巴洛克式的辩证性提供了基础。精神——这是整个世纪的命题——在权力中证明自身；精神就是施行专制的能力。这一种能力既要求内心中的严格自律，又要求毫无顾忌的对外行动。这种能力的实现伴有一种对世事进展的清醒态度，这态度的冷酷在强度上只可与权力意志那灼热的追求相比。精通世事之人的这种以精打细算达致的完美唤醒了那脱除了所有幼稚激动的造物心中的悲伤。而他的这种情绪让人得以对廷臣提出悖论式的要求，甚至直接如此来言说廷臣，即他是个圣徒，格拉西安(Gracian)就是如此言说的。② 在悲伤情绪中以这种完全非本真的方式实现神圣性，这随之又使与世界的无限和解成为可能，而这种和解正是西班牙作家笔下的理想廷臣的特点。这种相反相成的命题具有让人晕眩的深度，要在一个人物中探索这一深度，正是德意志剧作家所畏怯的。他们熟知的是廷臣的两张面孔：或者作为阴谋策划者代表其专制君主邪恶精神，或者作为忠诚的

---

① [德]赫尔伯特·许萨尔茨：《德意志巴洛克文学：文艺复兴、巴洛克、洛可可》，248页，Leipzig，1924。

② 参见[德]埃贡·科恩：《17世纪的社会理想与社会小说：德意志教育史研究》，11页，Berlin，1921。

奴仆分担无辜君王的痛苦。

不论如何，阴谋策划者都必然会在戏剧的精简结构中占有主导地位。因为根据斯卡里格(Scaliger)对巴洛克的兴趣并可以适用于巴洛克戏剧的理论：传达对灵魂生活的认识是戏剧的真正目的，而阴谋策划者在对灵魂生活的观察上正是无人可以媲美的。文艺复兴时期文人的道德用意在新一代人的意识中是伴以科学意图的。“文学家通过行动来培育情感，这样我们就能接受善，在行动中模仿善，并排斥和去除恶。所以，行动是一种教育方式；情感是我们所学之物。行为是情节中的结构或中介，而情感则是结果。而在恶的生活中，行动是结果，情感只是形式。”①斯卡里格希望通过这个模式，将情节表达作为戏剧活动的工具，置于戏剧活动的目的即情感表达之下。这个模式在某种程度上也为确立与之前文学表达方式相反的巴洛克元素提供了一个标准。因为17世纪戏剧发展倾向的鲜明特点在于，情感表达日益得到强化，而在文艺复兴戏剧中从不或缺的对情节的清晰展现却日益不稳定。情感生活的速度得到了如此提高，以至于平静的行动，经过深思熟虑做出的决定越来越少见。感情和意志不仅仅在巴洛克标准人的雕塑中是彼此对立的——正如里格尔(Riegel)将麦迪西墓地之夜和吉乌里阿诺的身首分离如此精彩地展现

① [意]尤里乌斯·凯撒·斯卡里格：《诗学七书》，832页，Genf，1617。

出的[1]——而且在戏剧中也是对立的。尤其引人注目的是暴君。他的意志在发展过程中越来越遭到感情的破坏：最后陷入了癫狂。罗恩斯坦因的剧作证明了，原本是感情基础的行动如何让位于对感情的展示，在这些作品中此起彼伏的激情以其说教式的狂烈竞相迸发。这可以阐明，17世纪的悲苦剧为何如此固守在一个有限的素材范围里。在既定的条件下必须与前人和同代人相较量，以更加催迫更加剧烈的方式来表达激情的爆发——这是戏剧演出现实的一个基础，正如悲苦剧的政治人类学和类型学所体现出来的，它也是从一种历史主义的困境中挣脱出来的必要前提，那种历史主义将其对象处理为必要的，但是却毫无本质的过渡现象。在这一现实的语境下巴洛克的那种注定会引起肤浅误解的亚里士多德主义才获得了特殊的意义。这一"本质相违的理论"[2]，这种阐释方法让新内容通过一种屈从的姿态确保了最坚定的权威性，它穿透了古典时代。以古典为媒介来辨察当代的权力，这是巴洛克戏剧所擅长的。所以巴洛克戏剧将自己的形式理解为"合乎自然的"，是对那位敌手的克服和升华而不是与那位敌手的对立。在巴洛克悲苦剧的胜利战车上，古典悲剧是被捆绑的奴隶。

---

① 参见[奥]阿洛依·里格尔：《巴洛克艺术在罗马的诞生》，33页，Wien，1923。

② [德]亚瑟·许布舍尔：《巴洛克作为矛盾生活感觉的形态：精神史的分段基础》，载《文学史杂志》，1922(24)。

二

在这里在尘世间，
那哀悼的黑纱
蒙遮着我的王冠；
在这里，王冠作为
褒奖而恩赐与我，
它是自由的，披满光辉。

——约翰·乔治·西伯尔：
《新建的剧院厅》①

人们想在悲苦剧中重新找到希腊悲剧的因素，如悲剧性的寓言故事、悲剧性的英雄与悲剧性的死亡，并将其作为悲苦剧的本质因素，不论那些因素在毫无体会的效颦者手上变得如何面目全非。另外，在艺术哲学的批评史中也许更重要的是，人们想将希腊人的悲剧看做悲苦剧的一种早期形式，与其后继者有着本质的相似性。悲剧的哲学，按照他们的观点，与历史事实内容没有任何关系，而是在一个普适情感的体系中作为世界道德秩序的理论得以实行，这个体系的基础被认为是符合逻辑

① ［德］约翰·乔治·西伯尔：《新建的剧院厅》，127 页，Nürnberg，1684。

地建立在“责”(Schuld)与“罪”(Sühne)的概念上的。为了取悦自然主义戏剧，19 世纪下半叶从事文学创作与哲学思考的模仿之辈在其理论中以极其惊人的天真让这一世界秩序近似于自然的因果联系，从而让悲剧性命运成为一种境况，“这种境况是在个人与受规律控制的环境的共同作用下得以表达的”①。这就是那部《悲剧美学》的观点，这部书从形式上将上述偏见汇集成篇，而且是基于这一假设的，即悲剧不需任何前提便可以通过生活中常见的特定事实的组合而既定地形成。当“现代的世界观”被描述为那种“悲剧可以在其中实现其无限强大而合乎逻辑的发展”②的元素时，透露出的无非也就是这一假设。“所以对于其命运受制于一种超验力量的奇妙侵袭的悲剧英雄，现代世界观也必须作出如此判断：这个英雄被置身于一种无法持守的、经受不住一种澄净目光视察的世界秩序中，由这个英雄所演绎的人性承载于自身的是那受局促的、受负累的、不自由的性格。”③将悲剧再现为人类的普遍现象，这一完全徒劳无益的努力在不得已的情况下解释说，其经过慎重考虑的分析是如何以这样一种印象为基础的：“这是我们现代人通过艺术手法，让古老民族与往昔时代在文学作品中给予悲剧命运

---

① [德]约翰纳斯·福尔克尔特：《悲剧美学》，469、470 页，München，1917。

② 同上书，469 页。

③ 同上书，450 页。

的内容对我们施加影响时所感受到的印象。”[①]实际上没有什么比这种“现代人”的未经推究的感觉能力更可疑的了，尤其是在对悲剧进行判断的时候。这样一种见解不仅仅在早于《悲剧美学》40 年的《悲剧的诞生》中就得到了多番证实，而且也完全可以从一个简单事实中得到说明，这事实就是，现代舞台上没有上演过任何与希腊悲剧类似的悲剧。那些关于悲剧的教条在否认这一事实时，显示出了自己的蛮横要求，即今天必定仍然可以创作出悲剧。这种要求是那些教条本质的、隐藏的动机，而倾向于动摇这种带有文化傲慢姿态的公理的悲剧理论是会招致这一动机的怀疑的。历史哲学被排除出局了。但是如果历史哲学的视角证明自己是悲剧理论中不可或缺的一部分，那么显而易见的是，只有在某个研究对自己时代的状况有所洞察时，才足以期待会出现这样的视角。这正是新兴的思想家，尤其以罗森茨威格(Franz Rosenzweig)和卢卡契(Georg Lukács)为代表，在尼采的青年作品中可以体会到的阿基米德支点。“我们的民主时代徒劳地期望实现与悲剧相匹敌之物；任何想让这一天国为灵魂匮乏者开放的尝试都是徒劳无功的。”[②]

---

① ［德］约翰纳斯·福尔克尔特：《悲剧美学》，447 页，München，1917。

② ［匈］乔治·封·卢卡契：《卢卡契散文集：灵魂与形式》，370～371 页，Berlin，1911。

尼采的论著在洞悉悲剧与传说相联系，悲剧与伦理风俗无关时，为同样的观点奠定了基础。要解释这些洞见对后世的影响之迟疑，也可以说影响产生之费力，无须指出后代研究者的局限性。还不如说，这是因为尼采的著作以叔本华与瓦格纳的形而上学负载着那些必定会使其最出色处受损的素材。早在规定神话时，这些素材就施加了影响。“神话使显像(Erscheinung)的世界遭遇了边界，在这里显像世界否定了自身，并力争重新逃回那真实的、唯一的现实之怀抱……所以我们依照真正审美的听众的经验，再现了悲剧艺术家本身，再现了他是如何像个体的丰满神性一样创造了他的形象，在这个意义上他的作品几乎不可以被理解为‘对自然的模仿’——然后，再现出他的巨大的狄奥尼索斯冲动是如何吞食了整个显像世界，以便在这个世界之后——通过毁灭这个世界——让人在原初太一中感受到最高的艺术化的原初欢乐。”[①]这种悲剧的神话，正如这段引文相当清楚地表明，被尼采看做纯美学的构成物，而阿波罗力量与狄奥尼索斯力量之间的互相作用，正如表象(Schein)和对表象的消解，都始终是限于美学领域的。尼采放弃了对悲剧神话的历史哲学认知，从而以昂贵的代价换得了挣脱那一套道德解说模式的解放，而道德解说模式是人们习惯于加诸悲剧事件之上的。以下是表明这一放弃的经典

① [德]弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，155页，Leipzig，1895。

表述："因为不论我们由何得以自贬或者提升，我们首先都必须清楚，整个艺术喜剧根本不是为了我们，即为了改善和教育我们而上演的，而且我们也不是那种艺术世界的真正创造者：我们倒是可以如此来设定我们自己，我们对于真正的创造者来说是图像和艺术投射了，在艺术品的意义中我们享有我们最高的尊严。——因为只有作为美学现象，存在与世界才会得到永恒的确证——而我们对我们这一意义的意识几乎无异于在幕布上画出的战士对画面上演绎出的战役的意识。"①唯美主义的深渊出现了，这一天才的直觉最终让所有概念都失落在其中，诸神与诸英雄，坚韧与受苦，悲剧建筑的支柱都烟消云散了。当艺术以这种方式来进入存在的中心，即将人作为其显像而不是直接将人认可为自己的基础(不是将人认做其创造者，而是将人的存在看做其塑造的题材)，冷静的思考就全然溃散了。而在人被移出艺术的中心时，无论取而代之的是叔本华所说的涅槃，即为保存生命而沉睡的意志，还是那种"不谐和音的人形化"(Menschwerdung der Dissonanz)②，即尼采所说的创造出人类世界的显像与人类自己的不谐和音，剩下的都是同一种实用主义。不论宣称每种艺术作品的灵感是来自保存生命的意志还是来自毁灭生命的意志，都无

---

① [德]弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，44～45页，Leipzig，1895。

② 同上书，171页。

法改变什么，因为作为绝对意识的畸形产物，艺术作品在贬低世界的时候也就让自己贬值了。深深植根于拜罗伊特的艺术哲学的这种虚无主义损毁了(它别无选择)希腊悲剧作为坚实的历史性既成物的概念。“图像的火花……抒情诗歌，在其发展的顶点就叫悲剧与戏剧性的酒神赞歌”①——悲剧化解在了在歌队与观众的人群的幻象中。所以尼采如此论述道，人必须“始终看到，阿提卡悲剧的观众在歌队(Chor)的合唱中重新发现了自己，于是观众与歌队之间在根本上没有了对立：因为一切都是由载歌载舞的萨提尔，或者以萨提尔面目出现者组成的庞大而宏伟的歌队……萨提尔歌队(Satyrchor)是狄奥尼索斯聚众(也即观众)的第一个幻象，正如舞台上的世界又是这个萨提尔歌队的一个幻象一样”②。对悲剧的审美化融解的这一个先决条件即阿波罗式的表象，作如此极端的强调，是无法自圆其说的。在语文学上“没有为仪式中的悲剧歌队提供任何依凭”③。而且那心醉神迷者，是群体也好，是个人也好，即使不将其想象为呆滞状态，也只能想象为处于最具激情的行动中；经过思量，带着斟酌介入其中的歌队不可能同时被当做产生幻象的主体，更不用说歌队自己还会成为一个群体的显像，成为更多幻

---

① [德]弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，41 页，Leipzig，1895。

② 同上书，58～59 页。

③ [德]韦拉莫维茨·莫伦多夫：《希腊悲剧导论：欧里庇德斯的赫拉克利斯译注卷一》，59 页，Berlin，1907。

象的载体了。关键是，歌队与观众根本不可能是一个统一体。只要乐队以其存在阻止两者之间鸿沟的统一，这说法就始终有效。

尼采的研究拒斥了持模仿论的悲剧理论，但并没有对之提出反驳。因为他不觉得有任何理由来讨论这一理论的核心部分，即悲剧的责与悲剧的罪。他非常情愿将道德争论拱手让与这一理论。由于他未曾对其进行批判，所以他始终未曾触及那些对于悲剧本质有决定性影响的历史哲学概念和宗教哲学概念。不论解释的工作从何入手，它都不惜带上这样一种貌似无懈可击的偏见，即文学虚拟的人物的行动与行为方式有助于解释道德问题，就如同人体模型有助于讲授解剖学一样。人们一般不敢轻易地将艺术作品当做忠于自然的再现，但却毫无顾虑地相信艺术作品可以作为道德现象的典范摹本，而不曾对其摹写的可能性提出任何质疑。这时所涉及的根本不是道德事实对于某件艺术品的批评意义，而是完全另外一回事，是双重的问题。艺术品所表现的行动与行为方式是作为现实的摹本而具有道德意义的吗？以及道德上的见解才会让某件作品的内容最终得到恰如其分的领会吗？对这两个问题的肯定回答，或者毋宁说对这两个问题的忽略，恰恰是通行的悲剧解读及悲剧理论的特征。而对这两个问题的否定回答会让人看到如下做法的必要性，即不把悲剧文学的道德内容看做其最终意义，而是看做其内涵的真理内容(Wahrheitsgehalt)的一个层

面，也就是以历史哲学的方式来看待悲剧。当然，对于第一个问题的否定，其理由更多地来自另一个语境；而后一个问题的否定回答则主要出自一种艺术哲学。可是对于第一个问题也同样具有启发性的是：文学虚拟的人物只存在于文学作品中。正如哥白林挂毯(Gobelin)上的图案织入了其背景一样，它们也如此织入了它们的文学作品整体中，以至于它们无论如何都不可能作为个体脱离这个整体。文学作品乃至所有艺术中，人的形象不同于现实中的人的形象，后者在许多视角下都不过是在表面上与肉体分离，按照其感知，这种分离恰恰是作为在道德上与上帝独处的表现而具有真实不欺的内涵。“不可为自己雕刻偶像”①，这不仅仅在反对偶像崇拜时有效。禁止表现肉身的这一戒律以不可比拟的强调语气所防止的是如此一种假象：让人的道德本质得以感知的领域是可以摹画的。所有的道德性都是系在处于激烈状态的生命上的，这也就是生命在死亡这一危险所在中直接获取自身的时刻。而从道德上与我们相关，也即与我们的唯一性相关的这种生命，从所有艺术构型的角度来看都显示出了消极意义，或者说理应具有消极意义。因为艺术就其本身而言，绝不会承认它情愿目睹自己被提升为良知的劝导，目睹其表现之物而不是其表现本身得到关注。这一艺术品整体的真理内容绝不会出现在从其中抽离出的教诲原则中，更不用说出现在道德原则中了，

① 语出《圣经》中的《摩西十诫》。——译者注

它只会现身于对作品施加评论的批判式展述中。[①] 它恰恰只是极度间接地包含了道德指引。[②] 如果让道德教诲作为研究的要旨凸显出来，就如德意志唯心主义的悲剧批评所做的——索尔格(Solger)关于索福克勒斯的论文不正是一个典型代表吗[③]——那么花费了高贵得多的努力以揭示某部作品或者某种形式的历史哲学地位的思索，就将自己贱卖给了一种反思，这种反思是非本真的，因而比任何庸俗的道德教条都更加毫无用处。原先那种思索在观察悲剧与传说(Sage)的关系时，为悲剧获得了一个更可靠的导向。

韦拉莫维茨(Wilamowitz)定义道："一部阿提卡的悲剧是一部完整的英雄传说，以崇高的风格经过了诗意加工，以便让一个阿提卡市民歌队和两至三个演员来演绎，而且是作为敬拜狄奥尼索斯的公共圣礼的一部分来上演的。"[④]在另一处他写道："所以每一种观察最终都会回溯到悲剧与传说之间的关系。这个关系是悲剧本质的根基所在，所以悲剧的独特优点和缺陷都来源于此。这

---

① 参见[德]瓦尔特·本雅明：《论歌德的〈亲和力〉》，载《新德国文萃》，1924(4)。

② 参见[意]贝尼季托·克罗齐：《美学概论》，12 页，Leipzig，1913。

③ 参见[德]卡尔·威廉·索尔格：《遗作及通信录》，445 页等，Leipzig，1826。

④ [德]韦拉莫维茨·莫伦多夫：《希腊悲剧导论：欧里庇德斯的赫拉克利斯译注卷一》，107 页，Berlin，1907。

个关系中也包含着阿提卡悲剧与其他所有戏剧文学之间的差异。”[①]对悲剧的哲学规定必须从这一点出发，而且要持有如此识见，即悲剧不可以仅仅被理解为传说的戏剧化形态。因为就其天性而言，传说是不带倾向的。传承之流从往往彼此对立的方面汹涌涨溢，倾泻而下，最后却在史诗之镜这一经过划分而支流众多的河床中平静下来。而与史诗作品相对，悲剧作品就是对传统所做的带有倾向性的改造。悲剧可以做出如何强烈而意义重大的改造，可以以俄狄浦斯主题来展现。[②] 然而年长的理论家如瓦克纳格尔(Wackernagel)认为杜撰与悲剧并不相容的观点，也是有道理的。[③] 因为对传说的改造并不体现在对悲剧境况的寻求上，而是体现在对一种倾向的铸造上，这一倾向如果不再通过传说，即民族的原始历史来显示自身的话，它就会失去一切意义。也就是说，构成悲剧的标志的，不是舍勒的论著《论悲剧现象》所认为的让悲剧具有独特意义的那种英雄与环境之间的“水平冲突”(Niveaukonflikt)[④]，而是这一冲突独一无二的希腊类型。应该在哪里去寻找这一类型呢？在悲剧中隐

---

① [德]韦拉莫维茨·莫伦多夫：《希腊悲剧导论：欧里庇德斯的赫拉克利斯译注卷一》，119 页，Berlin，1907。

② 参见[德]马克斯·冯特：《希腊伦理史》，第 1 卷，178～179 页，Leipzig，1908。

③ 参见[德]威廉·瓦克纳格尔：《论戏剧文学》，39 页，Basel，1838。

④ 参见[德]马克斯·舍勒：《论价值的颠覆》，266 页等，Leipzig，1919。

藏了哪一种倾向呢？英雄为何而死？——悲剧作品是以牺牲理念为基础的。悲剧的牺牲在其对象（英雄）上却要与其他任一种牺牲相区别，它是首次也是最后一次牺牲。作为最后一次牺牲，它是为了向捍卫古老正义的众神赎罪而做的牺牲。作为首次牺牲，它是一种具有代表性的行动，预示了民族生活中的崭新内容。这些新内容不同于旧有的死罪拘捕，它们不是来自最高的指令，而是源自英雄自身的生命。这些新内容毁灭了英雄，因为它们与个体意志相悖，仅仅赐福于那尚未出生的民族共同体的生命。悲剧之死有着双重的意义，它既让奥林匹斯的旧有正义失去了效力，也将英雄作为新人类成果的初生子献给了未知的神。而悲剧式的受难，正如埃斯库罗斯以其《俄瑞斯忒亚》，索福克勒斯以其《俄狄浦斯王》所表现出的，也具有这样的双重力量。在这样的形态中，牺牲者的赎罪特性显露得较少，而他的变形却相应显示得更加清晰，这种变形以一种病症的暴发取代了死亡的毁灭，这种发病既满足了诸神的古老意识，实现了牺牲，又显然换上了新意识的形式。这时死亡就成了救赎——死亡危机（Todeskrisis）。最古老的一个例子是，圣坛前的活人献祭转化为了对圣坛前屠刀的逃离，也即濒临死祭者绕着圣坛逃跑，最后抓住圣坛，此时圣坛就成了庇护所，盛怒的神就成了宽恕的神，本将受死者也成为神的囚徒和侍从。这完全是《俄瑞斯忒亚》的模式。这一争斗的预言以其囿于死亡循环的限制，其对乡社的无条件依存，尤其是其解答与拯救的几乎万无一失的最

终有效性与所有劝教性的史诗预言区别开来。但是这样一种“争斗式”的表现，其正义最终何从谈起呢？从牺牲者围绕祭坛的逃跑来推导悲剧过程，这种假设是不足以支撑该正义的。首先可以证明的是，阿提卡的舞台剧原本是以竞赛的形态进行的。不仅仅是剧作家，剧中主角、歌队也都是互相竞争的。但是就内在而言，这一正义是建立在沉默不语的忧伤中的，每一次悲剧演出不仅将这一忧伤传递给了观众，也以其人物角色让这一忧伤付诸直观。在人物角色中悲剧以无语的竞争完成了自身。悲剧英雄的无语状态，让这希腊悲剧的主角有别于后世所有的主角类型，而罗森茨威格在《元伦理的人》中的分析则将这种状态作为悲剧理论的一个基石。“因为这是自我的标记，是其伟大之处的印记，也是其弱点的记号：它是沉默的。悲剧英雄只有一种语言是完全符合他的：就是沉默。从一开始就是如此。悲剧内容恰恰是为此才为自己创造了戏剧的艺术形式的，为的就是能表现沉默……”英雄以沉默打断了连接他与神及世界的桥梁，并且使自身脱离了个性的领域，进入了自我冰冷的孤独中。而拥有个性的人会在言谈中将自己与他人区别开来从而使自己个体化。自我除了自身之外一无所知，它是彻底孤独的。除了沉默，它还能如何实现自己的这种孤独，这种固执的划地自限呢？在埃斯库罗斯的悲剧

中它就是如此，这一点已经引起了同代人的注意。[①] 这种悲剧式沉默，正如这段意味深长的话语所阐述的，是不可以单单以固执来驾驭的。毋宁说，这一固执是在不言不语的经历中形成的，而这种无语状态也恰恰在固执中得到强化。英雄业绩的内容与语言一样，都是归于共同体的。因为民族共同体否认这一内容，所以这些内容就以无语状态留在了英雄心中。而英雄将所有的作为与所有的认识都锁入他的心灵自我的界限以内，这些行为与认识越是向外扩展，他就越强暴地将其锁闭。只是有赖于他的心灵而不是语言，他才能执守自己的事业，所以他必须至死保持缄默。卢卡契在评论悲剧决断的表达时，也指出了同一种关联："生命伟大时刻的本质是纯粹的自我体验。"[②]尼采有一段话更清楚地说明了，他没有忽视悲剧式沉默的实在内容。他虽然并不认为悲剧式沉默在悲剧领域中具有一种抗争(Agonale)现象的意义，但是准确地指明了沉默中图像与言谈的对峙。悲剧"英雄，在某种意义上，说话比行动肤浅。在说出来的话语中，神话完全无法得到恰如其分的客体化。情景组合与直观图像展现出的智慧比剧作家自己以话语和概念所描

---

① ［德］弗朗兹·罗森茨威格：《救赎之星》，98～99 页，苏尔坎普出版社，1921。参见［德］瓦尔特·本雅明：《命运与性格》，载《阿耳戈》，1914(1)。

② ［匈］乔治·封·卢卡契：《卢卡契散文集：灵魂与形式》，336 页，Berlin，1911。

述的更加深刻”[1]。当然，这很难说是一种失败，正如尼采随后所论述的。悲剧话语越是继续落后于情境——一旦话语达到了情境，这情境也就不成其为悲剧了——英雄就越脱离于古老的法则，当这些法则最终压迫在他头上时，他向它们抛出的仅仅是自身存在的无声阴影，那个作为牺牲品的自我，而他的灵魂则进入了一个遥远共同体的话语中从而获得了拯救。对传说的悲剧演绎因而获得了取之不尽的当下性。在面对受苦的英雄时，民众学会了以敬畏之情来感激那些话语，那是英雄之死留予他们的——每当剧作家从传说中获取了新的措辞，这一些话语就会以其他面目作为新的赠礼放射光芒。悲剧式沉默远远超过了悲剧式激情，成为领会语言表述之崇高的所在，这种领会在古典作品中与后代作品中有着同样旺盛的活力。——悲剧与邪魔的世界秩序之间的决定性对抗也让悲剧作品具备了其独有的历史哲学标记。悲剧与邪魔之间的关系，就如同悖论与歧义性之间的关系。在悲剧的所有悖论中——如牺牲既顺从旧法则又创立了新法则，死亡既是赎罪又让自我丧生，结局既宣扬了人的胜利也宣扬了神的胜利——歧义性这一魔鬼的烙印渐趋灭绝。不论多么微弱，这种趋势是随处可见的。其中也包括英雄的沉默，沉默者既没有找到罪人也无意寻求罪人，他由此将猜疑指向了追查机构自身。因为英雄的

---

① ［德］弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，118 页，Leipzig，1895。

意义发生了逆转：受裁决的不再是嫌疑人的罪责，而是无言的受难的证词，而原本审讯英雄的悲剧转变成了对奥林匹斯诸神的审判，在这审判中英雄成为目击证人，他违背诸神的意愿展现了“半神的尊严”①。埃斯库罗斯悲剧中追求公正的深刻特质②为所有悲剧作品中反奥林匹斯的预言提供了生机。“是在悲剧中，而不是在法中，天才头脑得以首次超脱出罪责的迷雾，因为在悲剧中，邪魔命运被击溃了。然而，这并不是因为那个与纯洁之神和解而获救的人以其纯洁性解开了那对异教徒来说无边无际的罪责链条。相反，在悲剧中，异教徒作为人所想的是，他比他的诸神更好。但是认识到这一点让他陷入了无语，于是这一认识便始终沉郁不明。它没有以直白宣告自身，而是暗地里积攒着力量……重建‘世界的道德秩序’根本是一纸空言，毋宁说，这位有德之人始终是以缄默的、无语的方式——他由此而成为英雄——在那个充满苦难的世界受到震颤之际挺立自身。天才以道德上的无语状态、道德上的婴幼状态诞生，这一悖论就是悲剧的崇高之处。”③

---

① [德]弗里德里希·荷尔德林：《荷尔德林全集》，第4卷，195页，München，Leipzig，1916。

② 参见[德]马克斯·冯特：《希腊伦理史》，第1卷，193页等，Leipzig，1908。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《命运与性格》，载《阿耳戈》，1914(1)。

内容上的崇高不能从人物的地位与出身来解释，这一点本来无须多费口舌，但是不少奇怪的臆想和想当然的混淆却让自己的解释依附于许多英雄的王室出身。这两种做法所指的王室都是这一地位本身，而且是从现代的角度来看的。然而，没有什么比以下认识更令人豁然开朗的了：这种地位是一种偶然现象，来自于奠定悲剧作品基础的传统的实在内容。悲剧作品在远古时期都是围绕着统治者的，由此戏剧人物的王室出身就指定了其起源是在英雄时代。只有在这一点上，这种出身才是重要的，当然也是有决定性意义的。因为英雄自我的粗暴——这不是英雄的性格特征，而是他独有的历史哲学标记——是符合其统治地位的粗暴性质的。对照这一简单的事实状态，叔本华对悲剧王室的解读就显示为一种为达到普遍人性而实行的平均化，这种平均化导致古典与现代戏剧之间的本质差别无法辨认。“希腊人通常将王室成员选为悲剧的英雄；新时代的人们也大多这样做。这当然不是因为行动者或者受难者的地位会带来更多的尊严：至关重要的仅仅是让人类的激情得到演绎，因此，这种演绎所附着的客体的相对价值是无关紧要的，农庄可以发挥和王国一样的作用……威高权重的人物之所以是最适合悲剧的，是因为让我们赖以认识人生命运的不幸必须有足够的分量，以便让任何观众都感觉到恐怖……而让一个市民家庭陷入困苦绝望的事件在位高者或富裕者眼中大多是极其微不足道的，是可以通过人的帮助，有时只是举手之劳便可以消除的：这样的观

众也就无法因为这些事件感到悲剧性震撼。相反，位高权重者遭受的不幸事件绝对是恐怖的，也无法通过外来救助得到解决。因为国王必须依靠自己的力量来救助自己，不然就坐等灭亡。另外，从高处坠落才落得最深。这样来看，市民人物是缺少坠落高度的。"[①]这里为悲剧人物的地位之尊所作的解释——恰恰是以一种巴洛克的方式从"悲剧"的不幸事件来作解释——完全无法处理不受时间限制的英雄形象的地位问题；但是对于现代悲苦剧来说，君主地位倒是具有恰切得多的典范意义，在这里它倒是适得其所。在这一迷惑人的亲近关系中，悲苦剧与悲剧之间的差别还没有被新近的研究察觉到。这一差别会不自觉地表现出高度的讽刺性：当伯林斯基(Borinski)在评论席勒以《墨西拿的新娘》进行的悲剧尝试时(基于其浪漫主义态度这一尝试急剧翻转为悲苦剧)，由于受到叔本华影响，他以歌队不断强调人物地位之高为由，认为："文艺复兴时期——不是以'学究派'精神，而是以鲜活的人之精神——严格保持古典悲剧中的'国王与英雄'法则，这一诗学观是多么正确呀。"[②]

叔本华将悲剧理解成了悲苦剧：在费希特之后德意

---

① ［德］亚瑟·叔本华：《叔本华全集》，第2卷，513～514页，Leipzig，1891。

② ［德］卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，第2卷，315页，Leipzig，1924。

志伟大的形而上学学者中几乎没有谁像他这样缺少欣赏希腊戏剧的眼光了。他还将现代戏剧看做更高一级戏剧，而且将这样一种并不充分的交锋描述为难题所在。“赋予所有的悲剧性事物，不论其以何种形态出现，独一无二的升华动力的，是如此一种认识的产生，即世界、人生都不能够提供真实的享受，因此也不值得我们去追随：这正是悲剧精神之所在：悲剧精神会将人引向沉寂(Resignation)。我承认，在古人的悲苦剧中这一沉寂精神很少直接登场，或者被直接说出来……斯多葛主义的沉静与基督教的沉寂是有着根本差别的，前者教人沉着地忍受和镇定地等候无可改变的必然灾难，而基督教却教人实现断念，放弃意志；与此相似，古代的悲剧英雄展现的是坚忍地承受无可避免的命运打击，而基督教悲剧则与之相反，它展示出的是弃绝整个生命意愿，愉快地告别此岸世界，因为它意识到了这个世界是无价值的，是虚无的。——但是我坚定地认为，新时代的悲剧要高于古人的悲剧。”[①]这一并不精细的评价受制于脱离了历史的形而上学，必须用罗森茨威格的几句话来反对它，以便认识到后面这位思想家的发现让戏剧的哲学史取得了怎样的进步。“这是新悲剧与旧悲剧之间最内在的差异……新悲剧中的人物形象都是彼此不同的，正如每一种个性都与其他个性迥异一样……而在古典悲剧

① [德]亚瑟·叔本华：《叔本华全集》，第2卷，509～510页，Leipzig，1891。

中则并非如此；那里只有情节是彼此不同的，而英雄作为悲剧英雄却总是同一种样子，总是同一个固执地陷入自身的自我。新悲剧中的英雄的意识必然是有所局限的，以下要求是违背这样的意识的，即当英雄独处时他本质上要对之有所体会。意识要求始终保持清明；受局限的意识是不完满的意识……所以新悲剧追求的目标对古典悲剧来说是完全陌生的：这目标就是绝对之人在其与绝对客体的关系中经受的悲剧……几乎不为人知的目的……则是：以一种绝对性格来取代不计其数的各类性格，这将是一个现代英雄，他和古典英雄一样始终是同一个。这个绝对之人是所有悲剧性格之线路的交会点，他……正是圣人。圣人悲剧是悲剧作家的暗中欲求……对于悲剧作家来说，这个目的是否可达到并不重要；就算对于作为艺术品的悲剧来说这是不可达到的，它也始终是现代意识中古典英雄的准确对应物。”[①]这几句话试图从古典悲剧推导出一种“新悲剧”，几乎无需注解便可看出，这种新悲剧有着绝非无意义的名字：“悲苦剧”。从这个称呼来看，这一段引文结束时表露的思想就超出了问题的猜想形态。悲苦剧是圣人悲剧的形式，这可以从受难剧上得到认证。只要训练有素的赏鉴目光能够在从卡尔德隆至斯特林堡的各式各样戏剧中辨认出该形式的特征，那么它也必然看到这一形式，这样一种神秘形

① ［德］弗朗兹·罗森茨威格：《救赎之星》，268～269 页，苏尔坎普出版社，1921。

式的开放性未来。

而本文涉及的是该形式的过去。这一过往史可以追溯至很远，也即追溯至希腊精神自身历史的一个转折点：苏格拉底之死。在垂死的苏格拉底身上，受难剧作为悲剧的戏仿(Parodie)诞生了。而此时，正如通常情况那样，对某种形式的戏仿就意味着该形式的终结。韦拉莫维茨证明了，对于柏拉图来说此事也正是悲剧的终结。“柏拉图焚烧了他的四部曲，不是因为他不再想成为埃斯库罗斯那样的剧作家，而是因为他认识到，悲剧作家现在不再可能是大众的导师与杰出艺人了。当然他曾尝试——悲剧的影响力如此之大——创造一种具有戏剧特征的新艺术形式，他创造出的不是已经落伍的英雄传说，而是一个传说之环，讲述苏格拉底的传说之环。”[①]这个关于苏格拉底的传说之环将英雄传说的邪魔式悖论交付于理性，从而成为一种对英雄传说的竭力世俗化。从外表上来看，哲人之死与悲剧性死亡当然是一致的。按照一个古老律法的死板条文，这种死亡是一种赎罪，是为了未来的正义，为了建立共同体而献身的死亡。而恰恰是这种一致性最清楚地指明了，真正悲剧性的抗争到底有何内容：那种无言的斗争，英雄沉默的逃离，这在《对话》中都已让位于精彩的言谈过程和意识发

① [德]韦拉莫维茨·莫伦多夫：《希腊悲剧导论：欧里庇德斯的赫拉克利斯译注卷一》，106 页，Berlin，1907。

展了。从苏格拉底戏剧中迸发出了这种抗争——这种抗争本身成为一种具有标志性的哲学思辨训练——而英雄之死刹那间就转变成了殉道者之死。正如基督教的信仰英雄那样——某些教父对此的倾慕与尼采对此的愤恨，展示出的是他们对此的准确感知——苏格拉底是完全自愿赴死的。他的沉默，是带着无以名状的优越感和毫不抵抗的态度而缄口不言。“坦言死亡，而不仅仅对死亡避讳，这似乎是苏格拉底在彻底的清醒状态下，丝毫不带对死亡的本能畏惧所做的……濒死的苏格拉底成为希腊青年贵族的前所未闻的新理想。”[①]这种理想与悲剧英雄之间有多大差距，柏拉图在记录他与导师的最后一次对话以使其留存后世时，对此进行了最意味深长的描述。根据《申辩篇》，苏格拉底之死还是显示为悲剧性死亡——与“安提戈涅”之死相似，那种死亡从一种太过理性化的职责概念中得到了解释——而《斐多篇》的毕达哥拉斯情绪则表明了，这一死亡是与任何悲剧都不相关的。苏格拉底作为一个凡人直视死亡——可以说，是凡人中最好、最有道德者——但是他认识到死亡是一个陌生之物，而他期待着自己出现在死亡的彼岸，即在不朽中。悲剧英雄则不是如此，他面对死亡的暴力时退缩不前，就仿佛他面对的是他所熟悉的、他自己所有的、被召唤而来的力量。他的生命是从死亡之中铺展开来的，

① [德]弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，96 页，Leipzig，1895。

死亡不是他的终点，而是他的形式。因为悲剧人物之所以会领受其存在的使命，仅仅是因为从一开始他就获知了语言的界限和肉身生命的界限，这些界限是设定在他自身的存在中的。这一点是以各种最为迥异的形式表述出来的。也许最为准确的表述是以下这句顺带附加的措辞，这句话称悲剧性的死亡“只是……一种向外传播的信号，宣告灵魂已逝”①。的确，悲剧英雄可以说是无灵魂的。他的内心在巨大的虚空中回荡着遥远的、新的诸神命令，而后世的人从这回声中学会了自己的语言。——生命在日常的造物中发挥着不断扩展的作用，而在英雄身上以同样方式扩展的是死亡，悲剧性的讽刺每次都是出现在这样的时刻：英雄——由于英雄对深邃正义一无所知——开始将其灭亡的境遇作为生命的境遇来言说。“悲剧性人物的赴死决定……也只是表面上的英雄作为，只对人类心理学的观察有用；悲剧中濒死的英雄——一位年轻的悲剧作家大致这么写道——在其赴死之前，早就已经死去了。”②英雄的精神与肉体的存在是悲剧过程的框架。“框架的暴力”是个精彩的表述，如果这一暴力确实是那些将古典的生命思考与现代的生命思考区分开来的剧本的一种实质内容，在这些剧本中感

---

① ［德］利奥波德·齐格勒：《论悲剧的形而上学：一个哲学研究》，45 页，Leipzig，1902。

② ［匈］乔治·封·卢卡契：《卢卡契散文集：灵魂与形式》，342 页，Berlin，1911。

情或情境微妙而无穷的发挥似乎是不言而喻的，那么这一种暴力就不可与悲剧本身的力量分割。“不是崇高感情的强度，而是该感情的持续造就了崇高的人。”英雄感情的这种单调持续只有在英雄生命这一给定的框架中才能得到保证。悲剧的神谕不仅仅是魔幻的命运力量；它也是一种外向的确定性，即确保悲剧性生命不是既定地存在于其框架内，而是在其中展开。在这个框架里设定的必然性既不是因果必然性，也不是魔幻的必然性。这是无声的抗争必然性，在这抗争中自我要求得到表达。正如南风吹拂下的积雪一样，这一必然性在话语的气息吹拂下消融。但仅仅是消融于一个未知的话语。英雄的抗争将这未知的话语锁闭在自己之中；这种抗争因此有别于某一类人的渎神，那一类人认为当共同体的意识得到了全面展开，这意识就不再有任何隐藏的内容了。

只有史前时期是熟知悲剧中的渎神行为的，渎神行径以英雄的生命为代价取得了其沉默的正义性。英雄拒绝在诸神面前为自己辩白，他以一种类似契约的赎罪程序与诸神达成一致。就其双重性而言，这一程序不仅仅是在更新了的共同体的话语意识中重建一种古老的法律形态，而且更是对这种古老律令的瓦解。竞赛、法与悲剧，这是希腊生活中伟大的、带有抗争性的三位一

体——布克哈特(Jacob Burckhardt)的《希腊文化史》[①]就将竞赛对抗作为希腊文化的主题——在契约的符号下，这三者得以联合。“为了反对自卫权和自我救助，在赫拉斯形成了立法和执法程序。当追求自我权力的倾向消失，或者邦国成功遏抑了这种倾向时，审判程序一开始并没有具备请求法官裁决的特征，而是体现为一种赎罪的处理行为……这样一种程序的主要目标不是实现绝对正义，而是说服受害者放弃报复，在其框架里，取证与申辩话语的神圣形式必然会具有特别高的意义，这些形式是为了制造印象，连败诉者都会被这印象所打动。”[②]古典时代的审判，尤其是刑事审判，是对话，因为它是建立在原告与被告的双重角色上，并没有官方程序。它所拥有的歌队式的队伍一部分来自宣誓证人[因为，比如说在古代克里特的法律中，双方都要以宣誓作证者来证明自己，这也就是品行证人，他们起初在神意裁决(Ordal)中是带着武器来为自己一方的人作证的]，一部分来自请求法庭宽恕的被告同伴中的自愿者，还有一部分来自进行裁决的公民大会。雅典的法律中较为重要的特色是狄奥尼索斯式中断，也就是说允许心醉神迷的话语打断按规则轮替进行的论战，从生动的言谈的说服力

① [瑞士]雅各布·布克哈特：《希腊文化史》，89页等，Berlin，Stuttgart，1902。

② [德]库特·拉特：《神圣法：对希腊神圣法规形式发展史的研究》，2～3页，Tübingen，1920。

中形成的正义高于以武器或者按规整的语言形式互相争斗的部族在审判中形成的正义。神意裁决被自由状态下的逻各斯所突破。这一点体现了雅典的法庭审判与悲剧之间深深的亲缘性。英雄的话语单个地突破自我的僵化堡垒，变为了愤怒的呼喊。悲剧进入了审判程序的那种画面中；在悲剧中也实行了赎罪程序。所以在索福克勒斯与欧里庇德斯的作品中，英雄学会的“不是言说……而仅仅是争论”，这也是为什么“古典戏剧中找不到爱情场景”①。但是，如果在剧作家看来，神话就是审判，那么他的作品就既是这一审判的模拟又是这一审判的修正。而整个审判程序就扩大到了圆形露天剧场的范围。民众出席了这一审判的重新开审，他们是监控的机构，也就是裁决的机构。他们要对这一类比作出裁决，剧作家通过展示这一类比更新了关于英雄业绩的记忆。但是悲剧在结束时透露出了一种尚未结案的余音。虽然每个结局也是一种拯救，但是只是个别的、尚存争议的、有限的拯救。在此之前或之后上演的萨提尔剧表明了，对于演绎出的这一审判程序的开放结局，只能以喜剧的卖力折腾来预备或者回应。而这也表现出了这种不彻底的结局的恐怖之处：“在他人心中唤起恐惧与怜悯的英雄自己始终是一个无动于衷的僵硬自我。在观看者心中，这些恐惧与怜悯又立刻内化，使观看者也成了一个故步

① ［德］弗朗兹·罗森茨威格：《救赎之星》，99～100 页，苏尔坎普出版社，1921。

自封的自我。每一个人都与自身独处，每一个人都只知自我。不再有共同体。但是却出现了共同的内涵。这些自我不会彼此往来，但是在所有人心中都有同样的声音，都是对自我本身的感觉。”[①]程序化的悲剧创作带来的灾难性持续影响体现在“三一律”理论中。该理论中最客观的规定性甚至在如下的深刻阐释中也被忽略了：“地点的统一是对身处变幻莫测的周遭生命之中而屹立不动的状态最不言而喻的、最贴切的象征；因此也就是塑造这种状态的必要技术手段。悲剧性事物只是一个瞬间：这就是时间的统一所表达出的意义。”[②]并不是说这一分析值得怀疑——英雄自下界而出，在有限时间里现身于世，这使得时间进程的停顿得到了最有力的强调。让-保罗(Jean Paul)在谈论悲剧的修辞学说“谁会在公共节庆上向人群展示阴郁的影子世界呢”[③]时，他反对的仅仅是最让人吃惊的神启预言。与他同时代的人再没有谁梦想过这样的事了。但是，正如通常的情况一样，这里的形而上学解释中富于成果的一面也是来自实用主义层面的。在这个层面上，地点的统一是：法庭；时间的统一是：依据不同方式——太阳的升降或者其他方式——

---

① [德]弗朗兹·罗森茨威格：《救赎之星》，104 页，苏尔坎普出版社，1921。

② [匈]乔治·封·卢卡契：《卢卡契散文集：灵魂与形式》，430 页，Berlin，1911。

③ [德]让-保罗：《让-保罗全集》，第 18 卷，82 页，Berlin，1841。

来限定的审判日；情节的统一是：审判程序。这些事实使苏格拉底的对话成为悲剧不可逆转的尾声。英雄在其有生之年不仅仅获得了话语，而且获得了一群年轻的追随者，为他代言的年轻人。从此以后，是他的沉默而不是他的言谈充满了各种讽刺。这是对立于悲剧讽刺的苏格拉底式讽刺。悲剧讽刺在于言谈的脱轨，此时话语在无意识中触及了英雄生命的真相，也即那个自我，那个如此深陷自我封闭，即使在梦中呼唤自己的名字也不会醒来的自我。而那位哲学家的讽刺性沉默，难以接近的、带有模拟性质的沉默则是自觉的。苏格拉底之死取代了英雄的牺牲之死，他树立的是一个教育者的范例。苏格拉底的理性主义向悲剧艺术提出了挑战，而柏拉图的作品则以一种优越感决定向悲剧开战，这种优越感最终对挑战者而不是被挑战者更具有决定性作用。因为这一战争并不是以苏格拉底的理性精神，而是以对话精神本身进行的。在《会饮》的结尾处，当苏格拉底、阿伽通和阿里斯托芬单独对面而坐时——柏拉图随晨曦一起投入室内并投射在三人头上，投射在他们关于真正的文学家，即既可写悲剧又可写喜剧的文学家的讨论之上时，难道不正是其对话的清醒之光吗？在这段对话中提到了悲剧与喜剧所共有的，体现其辩证关系的纯粹戏剧语言。这种纯戏剧重新制造出了秘教，而在希腊戏剧形式中这一秘教已经渐渐世俗化了：秘教的语言是新戏剧，尤其是悲苦剧的语言。

人们曾将悲剧与悲苦剧等量齐观，他们本应该感到诧异，亚里士多德的《诗学》居然没有提及悲伤作为悲剧性事物引起的反应。不过与亚里士多德的观点大相径庭的是，新近的美学理论常常相信，悲剧性(Tragisch)这个概念本身就包含了一种感情，作为对悲剧和悲苦剧之反应的感情。悲剧是预言的一个准备阶段，是一种实在内容，只会出现在语言中：显出悲剧性的是话语，是预先时期的沉默，是在话语与沉默中努力发出预言的声音；是拯救那预言声音的受难与死亡，但绝不是纠结在实用主义内容中的命运。悲苦剧可以被设想为一种哑剧，而悲剧不行。因为对抗法之邪魔的斗争是与天才的话语相连的。悲剧性事物中的心理逃避和将悲剧等同于悲苦剧的做法是同归一类的。后者的名字已经暗示出，其内容在观者心中引起的是悲伤情绪(Trauer)。这绝不等于说，悲苦剧的内容比悲剧的内容更适于通过经验心理学范畴来阐述——下列的说法则要恰当得多：这些戏剧远比忧伤状态更有助于描述悲伤之情。因为与其说它们是带来悲伤的戏剧，不如说它们是让悲伤得到满足的戏剧：在悲伤者面前的戏演(Spiel vor Traurigen)。悲伤者所固有的特点是某种炫示(Ostentation)。他们的形象被放置出来，为的是被人观看；而且是依照他们希望被看到的样子来摆放的。意大利文艺复兴时期的戏剧以多种方式影响过德意志的巴洛克戏剧，它也就是在纯粹的

展示中，在胜利凯旋游行中[1]，在洛伦茨·封·美第奇(Lorenz von Medici)统治下的佛罗伦萨出现的伴以宣讲式朗诵的四处巡游中产生的。在欧洲所有的悲苦剧中，连舞台都不是可以严格固定的真正地点，而是以辩证方式四分五裂的。它依附于宫廷政府，始终是流动的舞台；舞台的木板以虚拟的方式代表着大地，使用虚构的历史现场；这舞台随着宫廷从一个城市迁往另一个城市。而在希腊人的观念中，舞台被看做宇宙所在。“希腊戏剧的形式让人想起一个孤零零的山谷：场景中的建筑仿佛是发光的云朵图样，在山中四处游荡的巴克科恩族人从高处看到了这图景，那是一个美妙的画框，画的正中央展示出的是狄奥尼索斯。”[2]也许可以暂且置之不问，这一处优美的描写是否得当，是否按照法庭围栏的类比，每一区被打动的民众都必然让“场景成为法庭”——不论如何，希腊的三部曲都不是可以重复的展示，而是以一种更高的机构来重新进行悲剧性审判，是一次性的。正如开放性剧院和同样绝不会重复的演绎所暗示的，在三部曲中上演的是宇宙中的一次决定性过程。为了完成这一过程，民众被邀请来做它的法官。悲剧的观众恰恰就是因此而显得必要，并获得了存在理

---

① 参见[德]维尔纳·魏斯巴赫：《凯旋三部曲》，17～18页，Berlin，1919。

② [德]弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，59页，Leipzig，1895。

由，而悲苦剧必须从观者出发来加以理解。观者体验到，在舞台这个与宇宙毫无联系的内部情感空间，情景是如何涌现在他眼前的。悲伤与炫示之间的关联，就其在巴洛克戏剧中的表征而言，在语言上表现得言简意赅。“悲伤舞台”“虚构出的大地是悲伤事件的现场……”“悲伤的盛大场面”；“悲伤的布景，一个覆盖着布条，点缀着装饰和意象的布景，布景上描绘的是棺材中一个姿态庄严的死者尸体”①。“悲苦\悲伤”(Trauer)这个词始终期待着被组装为合成词，在这些合成词中它从其他词素中吸取了意义之髓。② 这个巴洛克术语具有让美学完全无法掌控的强烈意义，哈尔曼对此有着十分精辟的表述：“这样的悲苦之剧出自你的虚荣！这样的死者之舞在尘世中受人珍视！”③

随后时代的巴洛克理论始终都遵循这一点：认为历史内容尤其适于悲苦剧。这些理论忽视了巴洛克戏剧中的历史是自然史的变形，与之相应，它们在分析悲剧时也对传说和历史的特殊性置之不顾。这样一来就形成了

---

① [德]特奥多·海因修斯：《民间德语词典，含商业和日常生活中的发音及重音》，1050页，Hannover，1822。

② [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，77页，Tübingen，1882。

③ [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，36页，Breβlau，1684。参见[德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，458页，Tübingen，1882。

一种历史性悲剧(die historische Tragik)的概念。从这个方面来看，将悲苦剧与悲剧混同，也就是这一理论推导的结果。这种混同达到了一种理论效果，就是掩盖了德意志古典主义创造的那些历史剧的严重问题。问题中最明显的就是与历史素材之间的不确定关系。对历史素材进行阐释的自由往往屈服于悲剧更新神话时的细致倾向，这是一方面；另一方面，这一类型的戏剧又并非纯粹遵循历史来源的纪年顺序，后者正是让巴洛克悲苦剧深受其苦的做法，而且也是可以与文学教育相统一的做法。历史戏剧也就是危险地维系于历史"本质"本身的。与历史剧相反，寓言(Fabel)的完全自由从根本上来说才是与悲苦剧相符的。在狂飙突进时期，悲苦剧的寓言形式获得了极其重要的发展，这种发展，不妨说，可以理解为悲苦剧对其本身蕴藏的潜力的一种自我体验，也是对编年体那种具有横暴限制的局域的挣脱。巴洛克形式世界的这种作用也以另一种方式得到了证实，这就是市民阶层的"强力天才"(Kraftgenie)，一种暴君与殉道者的混合体。米诺尔(Minor)对维尔纳(Werner)的《阿提拉》中出现的这种综合体有过评述①。甚至《乌郭力诺》②中的饿死情节和《宫廷教师》中的阉割主题也都延续了真

① 参见[奥]雅各布·米诺尔：《命运悲剧及其主要代表作》，44、49页，苏尔坎普出版社，1883。

② 狂飙突进时期著名剧作家海因里希·威廉·封·格尔斯腾贝格(Heinrich Wilhelm von Gerstenberg)的名作。——译者注

正的殉道者及其受难的戏剧形象。关于这一造物的戏剧依然在继续，只不过死亡让位给了爱情。但是即使在这里，消逝的命运也是最后的结局。“噢，人类是大地上的匆匆过客，不会留下丝毫痕迹，正如脸上的微笑浮掠而过，或者鸟儿的歌声在林中远去！”[①]狂飙突进正是以这样的哀叹解读了悲剧中的合唱，并且为悲剧性填补了如此一种巴洛克式的阐释。赫尔德在《批评之林第一部》中谈及对拉奥孔的批评时，他将大声哀叹的希腊人看做莪相时代(ossianisches Zeitalter)的代言人，他们是“如此善感……易于流下温柔的眼泪”[②]。实际上，悲剧中的合唱并不是哀叹。它在面对深重的苦难时是超脱的；这就反驳了悲剧在哀叹中的屈从。将无动于衷或者怜悯视为这种超脱态度的原因，只是一种肤浅的描述。毋宁说，这种合唱风格将悲剧对话的碎片复兴为一种既外在于也内在于冲突——既存在于道德社会也存在于宗教共同体中——的坚固的语言构造。歌队体的始终在场，远不是要将悲剧情节化为哀叹，而是，如莱辛已经评论过的，为对话中奔涌的情感设定一种界限[③]。将合唱理解

---

① [德]约翰·安东·莱泽维茨：《莱泽维茨全集》，该《全集》首次全部收录其作品且附有介绍作者生平的导言、作者肖像及手迹，88 页，Braunschweig，1838。

② [德]约翰·戈特弗里德·赫尔德：《赫尔德文集》，19 页，Stuttgart，1890。

③ 参见[德]戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛：《莱辛全集》，264 页，Berlin，1839。

为“悲伤哀叹”，认为合唱中“回响着造物的原初之痛”①，这是对合唱本质不折不扣的巴洛克式曲解。因为德意志悲苦剧合唱(Reyen)，至少其中一部分肩负着这样的任务。第二个任务当然更加隐蔽。巴洛克戏剧的合唱与其说是古典戏剧中的幕间插曲，不如说是一幕剧的框架，它与该幕戏之间的关系就如同文艺复兴时期印刷术中装饰性边框与版心之间的关系。在合唱中，各幕戏作为一个纯粹表演行动的组成部分，其本质得到了强调。所以悲苦剧合唱往往比悲剧合唱发展得更为丰富，而且与情节之间的联结也更为松散。——与狂飙突进时代完全相悖，悲苦剧的伪延续表现于历史剧的复古尝试中。在新的剧作家中，没有谁会像席勒那样力求在与悲剧人物的神话毫无共同点的素材中宣扬古典的激情。他相信，通过历史形象能够重新获取悲剧在神话中获得的不可重复的先决条件。但是，不论是古典时代的悲剧元素，还是浪漫主义的命运元素，都根本不适合于历史，除非两者在因果必然性的概念中互相摧毁而归于一致。古典主义的历史剧让人忧虑地靠近了这一种模糊的现代主义观点，而不论是悲剧所拯救的道德还是挣脱了命运辩证纠缠的理性，都不能巩固历史剧的建构。当歌德倾向于富于意味而且有事实基础的转述时——他受到卡尔德隆影响，采用卡洛林王朝历史的一个素材尝试创作的片段被

① ［德］汉斯·艾伦伯克：《悲剧与十字架》，第1卷，112～113页，Würzburg，1920。

冠以《基督教时代的悲苦剧》这个标题，并非毫无理由，虽然这个标题是种奇特的伪冒之举——席勒却力图将戏剧建立在德意志唯心主义所理解的历史精神的基础上。尽管他的剧作一般都被看做伟大艺术家的杰作，但是不容否认的是，他以这些剧作带给了世界模仿之作的形式。与此同时，古典主义让他得以在历史素材的框架里映射出作为个人自由对立面的命运。但是他越是推行这种的尝试，他就越不可避免地以其浪漫主义的命运剧（《墨西拿的新娘》是其中一种变体）接近于悲苦剧范式。他高超的艺术理解的标志就在于，他不顾唯心主义原理而在《华伦斯坦》中运用了占星术，在《奥尔良的少女》中援用了卡尔德隆的奇迹手法，在《威廉·退尔》中追溯了卡尔德隆的开放母题。当然，在卡尔德隆之后，悲苦剧的浪漫主义形态，不论是在命运剧中还是在别处，充其量都不过是一种再现。所以歌德才会说，卡尔德隆对席勒来说可能是危险的。而他本人是足以确信自己免受其害的，因为他在《浮士德》的结尾以一种超越卡尔德隆的威力有意识地、冷静地铺展开了如此的内容，而席勒对这内容则半是迫于无奈地追求，半是不由自主地迷恋。

历史剧在美学上的困境必然是在其最极端，因而也就是最拙劣的形式中体现得最为清楚，这形式就是政治

嬉闹剧(Haupt- und Staatsaktion)①。这是北方学者式的悲苦剧在南方的流俗对应物。需要指出的是，即使不是从这个角度，那么不论从哪个角度来看，唯一的见证也都是出自浪漫主义。作家霍尔恩(Horn)以其惊人的理解刻画了政治嬉闹剧的特征，但是他的《德意志人的文学与口才》在阐述过程中却并没有在这些嬉闹剧上有多少停留。文中写道："在维特姆(Velthem)的时代，尤其受人欢迎的是所谓政治嬉闹剧，几乎所有的文学史家都会对之报以庄严的嘲笑，却没有对其加以解释。——那些戏剧是真正起源于德意志的，而且完全适合于德意志的性格特点。对所谓纯悲剧的喜爱是绝少的，但是与生俱来的浪漫主义本能却想得到纯粹的养料，对滑稽剧的喜好也正是如此，恰恰是在最喜欢沉思的心灵那里这样的本能往往是最活跃的。现在仍然还有一种德意志人独有的倾向，所有现存的戏剧类型都不能让它全然满足，它一般来说喜严肃，好庄重，有时偏于广博，有时偏于一语中的的简练，有时又偏于——拖曳。所以人们就发明了这种所谓政治嬉闹剧：《旧约》中具有历史性质的部分，希腊与罗马，土耳其等都为之提供了题材，但是德意志几乎从未成为其主题……在这里国王与诸侯头上戴着金纸做的王冠，显得郁郁寡欢，他们信誓旦旦地向心生怜悯的观众说，没有什么比统治更艰难，一个伐木工

① 这是17世纪末至18世纪中期德意志境内浪游剧团经常上演的剧种，往往是围绕某个丑角的滑稽剧。——译者注

都要比他们睡得好得多；将军与军官发表精彩的演说，讲述他们的丰功伟绩；公主们如此俗套地贞洁，又同样俗套地疯狂爱上了某位将军……在这些文人笔下，大臣们相形之下就更加不受欢迎了，他们通常都心术不正，总是带有黑暗的或者至少是灰暗的性格特点……小丑和愚人对于剧中的人物来说常常是很大的累赘；但是他们总是免不了成为戏仿理念的化身，这一理念就其本身而言是不朽的。"①这一动人的描述让人不由想起布偶戏，这是有原因的。这类戏剧的杰出作者，维也纳的施特拉尼茨基(Stranitzky)也拥有一个木偶剧院。假若他留传后世的剧本没有在那里上演过的话，那就无法设想，那个布偶剧舞台上所有常演剧目何以还能和政治嬉闹剧有各式各样的交叉点，后者中戏仿的晚生后辈在前者的舞台上也可以获得一席之地的。政治嬉闹剧是如此适于转换为袖珍画像，表明它们与悲苦剧尤其接近。不论悲苦剧是依照西班牙风格采取细腻的反思，还是遵循德意志方式挑选夸张的姿态，悲苦剧始终都具有玩世不恭的乖戾，这也渗透在了某些布偶主角身上。"帕皮尼安②及其儿子的尸体是不是……用木偶来演绎的？不管怎样，被拖过来的利奥的尸体一定是用木偶来演的，正如在演示克伦威尔、伊雷顿(Irreton)和布拉德肖(Bradschaw)挂

① [德]弗兰茨·霍尔恩：《德意志人的文学与口才，从路德时代到当代》，294 页等，Berlin，1823。

② Papinian。——译者注

在绞刑架上的尸体时一样……骇人的遗骨、不屈的乔治亚女王被烧焦的头颅也都属于这一类……在《卡特里娜》中永恒所开启的序幕中，大量的道具散落了一地，也许1657年版本的封面铜版画上的情景就与此类似。除了权杖和拐杖之外，还摆着'首饰、图画、金属和一卷书稿'。永恒自述，他走向了……父与子。正如刚刚提到过的王子那样，这如果真的被演绎出来了，那就只可能是用了木偶。"[①]政治哲学必然将这样的视角看做亵渎，它从反面提供了证据。在索迈兹(Salmasius)那可以读到："正是他们将国王的头作为球来对待，玩弄王冠就如同儿童玩弄木环，君王的权杖被当做玩偶的魔杖，身披法衣的臣相俨然成了任人戳弄的木偶人。"[②]演员自己的亲身表演，尤其是身着礼服登场的国王，可以像木偶一样僵硬。"君王们/生来就是紫衣加身/若没有权杖就是一群病夫。"[③]罗恩斯坦因的这句诗说明，将巴洛克舞台上的统治者比做扑克牌国王是有道理的。在同一部戏剧中米希普萨(Micipsa)在说到马辛尼萨(Masinissa)的倒台时，说"都是因为王冠太重"[④]。最后豪克维茨说道：

---

① [德]威利·弗雷明：《安德列亚斯·格吕菲乌斯与舞台》，221页，Halle a. d.，1921。

② [法]克劳德·索迈兹：《查理一世之救辩》，25页，Paris，1650。原文为法语。——译者注

③ [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，11页，Franckfurth，Leipzig，1724。

④ 同上书，4页。

“且给我们红色的天鹅绒/绣花的衣裙/还有黑色的绸缎/那么就可以/从这衣服上读出/什么带给我们感官欢乐/什么让这躯体郁郁忧伤/你们会看到我们在这出戏中都是谁/当苍白的死亡给我们添上最后一件衣裳。”①

在霍尔恩为政治嬉闹剧列出的种种特征中，对于悲苦剧研究来说最重要的是廷臣的诡计。在高雅戏剧中，这种诡计也起着特定作用；除了“自夸/哀怨/最后还有丧礼悼词和墓碑文”之外，比尔肯也将“发假誓、背叛……欺骗和花招”②引入了悲苦剧的取材范围。但是这些玩弄阴谋的角色在学者式戏剧中不能毫无拘束，只是在那些大众化的剧本里才挥洒自如。在这里这些滑稽角色是适得其所的。“巴布拉博士，一位陷入困惑的法官，国王面前的红人儿”就是如此。他“在政治上玩弄的手段和伪装出的单纯……赋予了这些政治剧目一种有节制的娱乐”③。伴着这些玩弄阴谋诡计者，滑稽(Komik)进入了悲苦剧。然而，在悲苦剧中，这种滑稽并非插曲。滑稽，更确切点说：纯粹的欢乐是悲哀必不可少的内在方

---

① [德]奥古斯特·阿道尔夫·封·豪克维茨：《玛丽亚·斯图亚特》，63页。

② [德]西格蒙德·封·比尔肯：《德意志言谈与文学艺术》，329页，Nürnberg，1679。

③ 《最荣耀的受难约翰纳斯·封·涅坡穆克》(*Die Glorreiche Marter Johannes von Nepomuck*)，引自[德]卡尔·韦斯：《维也纳政治嬉闹剧：德意志戏剧史研究》，113～114页，Wien，1854。

面，这一个方面有时的作用就如衣服的折边或者翻领的衬里一样。滑稽的代表是与悲哀紧密相连的。“别发火，我们是好朋友，同事是不会相互动手的”①，汉斯乌尔斯特对“麦西拿的乌特里希·佩里冯德”说。或者看看铜版画上的一句箴言，这幅画上画的是一个舞台，左边是一位玩恶作剧的家伙，而右边是一位君王：“一旦舞台空无一人/便不再有什么愚人与国王。”②思辨的美学很少或者也许从来就没有解释过，严酷的欢乐与残忍之间有多近。谁没有看到过在成年人吃惊时孩子们却开怀大笑呢？施虐者就在这欢笑着的孩子气与受惊吓的成人状态之间来回变换，这正是玩弄阴谋诡计者身上所体现出来的。摩尼在提到16世纪一部关于耶稣童年的戏中的滑稽角色时，对此有过非常精彩的描述：“这个人物是宫廷弄臣的发端，这是显而易见的……这个人物性格的基本特征是什么呢？是对人类高傲之情的嘲讽。这就是这个丑角与后来那个毫无章法的小丑的区别所在。汉斯乌尔斯特(Hanswurst)③的嘲讽是善意的，而那个老捣蛋鬼的却是一种尖刻的、挑衅的嘲讽，他间接促成了对儿童的残忍杀害。这其中有一种魔鬼性质的东西，而且正因为这个丑角如同魔鬼的一部分，所以他才必然会出现

---

① [奥]约瑟夫·施特拉尼茨基：《维也纳政治嬉闹剧》，276页，Wien，1908。

② [德]卡斯帕·斯蒂勒·菲力多：《悲苦剧、滑稽剧与悲喜剧》(*Trauer-Lust-und Misch-Spiele*)的封面画。

③ 这是德语文学中经常用来指称傻子的名字。——译者注

在这部戏中，为了通过谋杀耶稣幼童来尽可能阻止救赎。”[①]与巴洛克戏剧中基督受难的世俗化相符的，是戏中具有官位的人取代了魔鬼的位置。也许是因为摩尼的上述阐释，在下列对维也纳政治嬉闹剧中玩弄阴谋者的一段描绘也追溯至那个丑角。政治嬉闹剧中的汉斯乌尔斯特“手持讽刺和讥笑的武器登上了台，与往常一样戏弄着他的同事——如斯卡品和里普尔——自己则毫无愧色地承担了戏中玩弄阴谋诡计的作用……与今天的世俗剧一样，在15世纪的宗教剧中，丑角已经担负起了戏剧的滑稽角色的任务，而且当时正如现在一样，这个丑角已经完全融入了戏剧的框架内，对情节的发展产生了本质影响”[②]。只是这个配角，正如上述这段话所暗示的，并不是与本质相异的一些元素的结合。残忍的欢乐正如善意的诙谐一样都是原初性质的，起初这两者是接近的，而恰恰是由于玩弄阴谋诡计者这个角色，往往踩着高跷的悲苦剧才能接触到梦幻般深邃的经验这一培育土壤。但是，这两者，君王的悲哀与其谋臣的诙谐如此贴近相连，说到底是因为在这两者身上体现出了撒旦王国的两个辖域。悲哀以其虚假的神圣感让人的道德沦丧显得如此具有威胁性，它在与诙谐相比照时，所有的沉

① ［德］弗兰茨·约瑟夫·莫涅：《中世纪的戏剧》，136页，Karlsruhe，1846。

② ［德］卡尔·韦斯：《维也纳政治嬉闹剧：德意志戏剧史研究》，48页，Wien，1854。

沦显得不那么毫无希望了，而在诙谐中魔鬼的面目袒露无遗。能以少见的强硬姿态将德意志巴洛克戏剧艺术的界限标明出来的，正是这一事实，即对上述重要关系的突出表达被交与了大众化戏剧。在英国则与此相反，莎士比亚将邪恶弄臣这一模式加诸伊阿古和波罗纽斯之类的角色上。有了这样的角色，滑稽剧(Lustspiel)就转变为了悲苦剧。因为这两种戏剧形式，通过种种过渡不仅仅在经验事实上而且按照其规律如此紧密相连(就如古典悲剧与喜剧相反相成而紧密相连一样)的这两种形式，它们是如此来联合的：滑稽剧转变为悲苦剧，而悲苦剧绝对不可能在滑稽剧中发展。下述这种图像自有其意义：滑稽剧仿佛缩小而进入了悲剧体内。“我这俗世的造物，死亡的玩笑”①，罗恩斯坦因写道。这让人再次想起了被反射物的缩小现象。滑稽角色是爱发牢骚的人；它在对自己的映射中让自己成了木偶。悲苦剧的高峰不是出现在中规中矩的范例中，而是出现在带有戏要成分让人联想到滑稽剧的剧作中。所以卡尔德隆和莎士比亚创造了比德意志人在 17 世纪的创作更为重要的悲苦剧，后者从来没有突破僵化的类型模式。因为“滑稽剧与悲苦剧只有通过一种微妙的象征性结合才会相得益

① [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《群芳集》，47页，Breβlau，1708(说话的是玛托伊斯·马赫那的死人头)。

彰而且真正具有诗意”①，诺瓦利斯如是说，他这番话，至少对于悲苦剧来说，是切中肯綮的。在莎士比亚的天赋之才中他看到这一要求得到了实现。“在莎士比亚戏剧中，诗与非诗，和谐与不和谐确实是更替出现的，庸俗、卑微、丑陋与浪漫、高贵、美丽，真实与虚构也都彼此变换：这恰恰是与希腊悲剧针锋相对的。”②实际上德意志巴洛克戏剧的威严也许是可以借助希腊戏剧进行解释，但绝不能从希腊戏剧推导出的少数几个特征之一。狂飙突进运动在莎士比亚的影响下力图在悲苦剧中重新凸显滑稽剧特色，随即也就让玩弄阴谋的滑稽角色重新登台了。

德意志文学史中出现的是一系列巴洛克悲苦剧的族裔：政治嬉闹剧、狂飙突进戏剧以及命运悲剧，它们带有某种不可理会的性质(Sprödigkeit)，这种不可理会的根源与其说是其不可理解，不如说是其含有敌意，其敌对的对象只有借助这种形式的形而上学发酵酶才能显示出来。在上述形式之中命运戏剧似乎是最切合如此一种不可理会或者蔑视态度的。如果从这一种类中某些晚出产品的水平来看，这种态度是有道理的。然而，传统讨论给出的辩护理由是以这种戏剧的模式，而不是以细碎

① [德]诺瓦利斯：《诺瓦利斯文集》，第3卷，4页，Jena，1907。

② 同上书，20页。

的个体结构为支撑的。深入考察个体结构之所以不可或缺，是因为这种结构模式，正如上文中所暗示的——与巴洛克悲苦剧模式如此亲近，以至于这种模式可以看做巴洛克悲苦剧的一种形式。尤其在卡尔德隆的作品中，这种模式非常清楚而重要地展现为一种悲苦剧形式。通过指责这位大师所谓局限而绕开戏剧的这一繁荣地段是行不通的，而这正是福尔克尔特的悲剧理论在彻底否认其理论对象领域中所有真正的难题时所试图做的。“人们绝不可以忘记”，他认为，“这位剧作家是深受顽固天主教信仰和一种被拔高到荒谬地步的荣誉概念的压力所累的”。① 歌德已经指责过如此曲解：“想想卡尔德隆与莎士比亚吧！在最高的美学法官座席前，他们是无可挑剔的，如果有某位自命不凡的辨析者非要因为某些段落而固执地责怪他们，那么他们就会微笑着描绘出他们为之劳作的那个时代，那个民族的图像，他们此举不仅仅为自己争得了谅解，而且也赢得了新的桂冠，因为他们可以如此欢乐地逆来顺受。”②歌德希望人们在研究这位西班牙作家时不是为了宽容他的局限性而是为了把握其超越限制的方式。这样的思考角度对于洞察命运剧恰恰是具有决定意义的。因为命运不是纯粹自然的事件——

---

① ［德］约翰纳斯·福尔克尔特：《悲剧美学》，460 页，München，1917。

② ［德］约翰·沃尔夫冈·封·歌德：《歌德全集》，第 34 卷，165～166 页，Stuttgart，Berlin，1907。

也不是纯粹历史性的事件。尽管命运一般都会披上异教性质或者神秘色彩的伪装，但是它只有在反宗教改革运动的复辟神学中作为自然史范畴才具有某种意义。命运是历史性事件中的基本自然力，这些事件并不完全是自然的，因为就连创世状态也映射着神恩的日光。只不过是从亚当犯罪的泥沼中映射出来的。因为那不可逃脱的因果链条本身并非命运。以下观点不论被重复多少次都是不实的，即认为剧作家的任务就在于，在剧院中如此来演绎一个事件，就如同这事件具有因果必然性一样。决定论所着力理解的一个命题，为什么还要让艺术对其进行强调呢？如果确有哲学的限定性进入了艺术作品，那么这些限定性就是指向存在意义的，而关于世界进程中具有自然规律的事实的理论，不论这些理论就整体而言是否涉及存在意义，它们都始终是无关紧要的。决定论直观无法确定任何艺术形式。真正的命运思想则与之不同，其决定性的母题也许就必须在这种被决定者的永恒意义中寻找。从这种思想来看，被决定者完全不需要按照自然规律来完成自身，一个奇迹同样可以指明这样的意义。该意义并不在于事实上的不可挣脱。命运思想的核心毋宁说是如此一种信念：罪责，在该语境下始终来自造物的罪责——基督教中代代相传的原罪——并非行动者的道德过错，它通过一次虽则匆匆而过的展现触发了因果关联，使其成为不断铺展开的厄运的工具。命运是事件在罪责领域里的圆满实现。命运的与众不同之处就是这个被孤立的力量场域，在该场域中，所有有意

为之或自发产生之事都得到了如此强化，以至于其纠葛，比如围绕荣誉的纠葛通过其悖论之激烈表明：一个命运如电镀般渗入了这出戏。如果有人认为："当不可思议的偶然事件，费尽心思设计的局势，太过错综复杂的阴谋……出现在我们面前时，受命运操弄的印象就荡然无存了。"[①]那他就完全弄错了。因为恰恰是这些荒诞不经的事情，这些并非不自然的情形，符合事件在不同领域中的不同命运。当然，德意志命运悲剧缺少一个领域，该领域就是表达命运所需的理念领域。某个维尔纳(Werner)的神学意图是无法弥补某种异教—天主教传统的缺失的。而在卡尔德隆那里，这样的传统就为命运的星状效果或者魔幻效果提供了生活的小纠结。在那位西班牙作家的戏剧中命运是作为历史的基本精神而展开自身的，只有国王，这位恢复被扰乱的创世秩序的伟大人物才能化解矛盾，这也是合乎逻辑的。星状命运——独立自主的君王，这就是卡尔德隆世界中的两极。德意志巴洛克悲苦剧与此相反，它的鲜明特点是非基督教观念的极度匮乏。因此——我几乎不禁要说，仅仅因此——它才无法成为命运剧。尤其惹人注意的是，正派的基督教体制是如此强力压制占星术。罗恩斯坦因评论马斯尼

① ［德］约翰纳斯·福尔克尔特：《悲剧美学》，125 页，München，1917。

萨时曾说："天国的魅力无人可以抵挡。"①"众星与人心的一致"体现出了对自然依赖于星体运转这一埃及理论的信服，但这些都不过是零散的、意识形态化的见解。与此相反，中世纪——这与新近批评的错误理解相呼应，那些理解将命运剧置于悲剧的视角下——在希腊悲剧中寻找占星术所预告的厄运。11 世纪的作家，图尔斯的希尔德贝尔特对希腊悲剧"已经完全从丑化的意义上进行了评判，而对'命运悲剧'的现代理解就来源于此。也就是说，这种评判出自于粗糙的机械理性，或者按照当时对古典异教世界观形象的通行理解，出自占星术理性。希尔德贝尔特将他(可惜未完成的)对俄狄浦斯问题的完全独立自由的处理称为'自由数学法'"②。

命运驰向死亡。死亡不是惩罚而是赎罪，是沉沦的有罪生命向自然生命法则赎罪的表达。在命运与命运剧中，罪责适得其所，悲剧理论往往就围绕着罪责展开。这一罪责按照古老的法则从外部伴着不幸降临到人类头上，在悲剧事件的进展中一位英雄将担负起这罪责并将其纳入自己的内心。他在自我意识中反思这一罪责，由此他就超脱了该罪责恶魔般的统治。如果在悲剧英雄身

---

① 参见[德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《群芳集》，130～131 页，Breβlau，1708。

② [德]卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，第 1 卷，21 页，Leipzig，1914。

上寻找“他们对命运辩证法的意识”，而找到的是悲剧反思中的“神话式理性主义”①，那么这也许——这样的语境是让人有所怀疑的，上述引用的话因而显得非常成问题——指的是英雄负有的新的悲剧式罪责。与所有对悲剧秩序的宣示一样包含悖论的是，这一罪责仅仅存在于骄傲的罪责意识中，具有该意识的英雄人物借此挣脱了被罪责所奴役的“无罪者”状态，这一状态是别人施加于他的。在悲剧英雄这里，也仅仅在这里，卢卡契的这番论述才是恰当的：“从外部来看是不存在罪责的，也不可能有罪责。每一个人都将他人的罪责视为纠结与偶然，将其看做这样一些事物，这些事物在最微小的一阵‘原本并非这样’的气息吹拂下都可能改变形态。但是身负罪责的人会由此对发生在自己身上的东西予以认可……高贵的人……不会放过任何曾经属于他们生命之物：因此他们对悲剧具有优先权。”②黑格尔的名句与之大同小异：“罪责是伟大人物的荣誉。”这始终都是并非以其行为而是以其意志判定犯罪之人的罪责，而在恶魔式命运的领域里，正是行动而非其他，以其阴险的偶然事件将无罪者拉入了普遍罪责的深渊。③ 古老的诅咒代代相传，在悲剧作品中化为了英雄人物内心中自觉的遗产。这诅

---

① [匈]乔治·封·卢卡契：《卢卡契散文集：灵魂与形式》，352～353 页，Berlin，1911。

② 同上书，355～356 页。

③ 参见[德]瓦尔特·本雅明：《论批判暴力》，载《社会科学和社会政策文库》，1920、1921。

咒由此而终绝。与此相反的是，在命运剧中这诅咒则充分发挥了作用。这样一来，在对悲剧与悲苦剧进行区分时，如下观点就得到了阐明："悲剧性只不过如同一个不安分的幽灵一样在血腥'悲剧'中的人物之间来回穿梭"①。"命运的主体是不可确定的。"②由此，悲苦剧并没有英雄而只有组合。大多数主人公，正如许多巴洛克戏剧——如《利奥·阿尔门尼乌斯》中的利奥与巴尔布斯，《卡塔丽娜·封·乔治亚》中的卡塔丽娜和沙哈·阿巴斯，同名戏剧中的卡尔德尼奥和赛林德，尼诺和阿格里皮纳，罗恩斯坦因笔下的马斯尼萨和索夫尼斯贝——中那样，都是非悲剧的，但却符合悲剧性的表演。

厄运不仅仅由人物分担，也同样存在于物体中。"命运悲剧的特别之处不仅仅是一个诅咒或者一种罪责的代代承继，而且也在于该诅咒或罪责与某种灾难性道具之间的连接。"③因为一旦人类的生命沉沦至纯粹造物生命之列，即使是貌似无生命的物体，其生命也会获得凌驾于人类生命的权力。物体生命在罪责范围内发挥作

---

① ［德］汉斯·艾伦伯克：《悲剧与十字架》，第2卷，53页，Würzburg，1920。

② ［德］瓦尔特·本雅明：《命运与性格》，载《阿耳戈》，1914(1)。参见［德］瓦尔特·本雅明：《论歌德的〈亲和力〉》，载《新德国文萃》，1924(4)；《命运与性格》，载《阿耳戈》，1914(1)。

③ ［奥］雅各布·米诺尔：《命运悲剧及其主要代表作》，75～76页，苏尔坎普出版社，1883。

用是死亡的前兆。造物生命在人身上充满激情的运动——简言之，激情本身——启动了灾难性道具。这无非就是一个地震仪的指针，显示着自己的颤动。在命运剧中，处于盲目激情状态的人之本性，正如处于盲目偶然状态的物之本性一样，都在命运的共同法则下得以表达。记录的工具越是恰当，这一法则就表现得越清晰。所以，下列问题并非无足轻重，即在这么多的德意志命运剧中一件可怜的道具是否凄凄惨惨地将自己强加于受追查者，或者如卡尔德隆剧中的那些古老母题是否在这些段落中昭显于天下。A. 施莱格尔的论述，即他“不知道有哪位剧作家知道如此来诗意化这种效果”[①]在这样的语境下显出了其真理性。卡尔德隆是这一方面的大师，因为这种效果是他最得心应手的形式，即命运剧的内在必然。这位作家表现出的神秘外在性与其说是因为道具在命运剧的纠结情节中始终以精湛的面目保持在计划的首要位置，不如说是因为激情本身在接纳道具本性时的精确。在一部关于嫉妒的悲剧中，匕首成为一个具有激情之物，这激情引导着匕首，因为在卡尔德隆剧中，嫉妒恰恰是与匕首一样锋利而可供手持的。这剧作家的杰出之处就在于，能以高度的精确性将诸如希律王戏剧中的激情与现代读者在这激情中寻找的某个行动的心理动机区分开来。已经有人做出过如此评论，但只是为了将

① [德]奥古斯特·威廉·封·施莱格尔：《施莱格尔全集》，第6卷，386页，Leipzig，1846。

其作为批驳对象。“如果让希律王因嫉妒而产生杀死玛丽亚的动机，这也许才自然。这样，解决办法甚至会以一种强迫的力量逼人就范，而卡尔德隆却有意反对这种做法，以便让‘命运悲剧’得以实现其必然的终结，这样的意图是显而易见的。”①的确如此，因为希律王并不是出于嫉妒才杀死了妻子，而是该妻子通过嫉妒而死。命运通过嫉妒而附加于希律王身上，命运在自己的领域里使用那危险地爆发出来的人之本性，也即嫉妒本性，就如同使用匕首来制造不幸及不幸的信号一样。让事件分裂成砸碎了的物体一样的元素，这种偶然性完全符合道具的意义。因为这样的道具是真正的浪漫主义命运剧的批判标准，这种命运剧不同于从最深处拒斥所有命运秩序的古典悲剧。

悲苦剧中蕴藏着命运悲剧(Schicksalstragödie)的要素。命运悲剧与德意志巴洛克戏剧之间所隔的无非就是道具的使用。不妨说，对道具的拒绝体现了一种真正的古典影响，一种真正的文艺复兴特色。因为最能将后代戏剧与古典戏剧严格区分开来的，就是：在后者中尘世的实物世界是无处可寻的。德意志巴洛克奉行的古典主义与之类似。但是如果悲剧全然被实物世界所取代，那么实物世界就会超出悲苦剧的地平线而造成压抑。渊博学识的功能就在于，以其繁琐的大量评论来暗示实物给

① ［德］彼得·贝伦斯：《卡尔德隆的命运悲剧》。

情节造成的梦魇般的负担。对于命运剧已然成型的形式而言，道具是不可遗弃的。只是除了道具而外，在命运剧中还有各种梦幻、鬼魂显灵与骇人结局，而这些都已经属于命运剧的基本形式即悲苦剧的必要组成部分了。所有这些都或远或近地围绕在死亡周围，是彼岸之物，尤其以其时间维度与主要体现空间维度的此岸实物世界形成反差。作为彼岸之物，它们在巴洛克戏剧中得到了全面发展。格吕菲乌斯(Gryphius)尤其赋予了与鬼魂相连的一切事物最大的价值。多亏了他，德语语言中才有了如下这句对“deus ex machina”(机械降神)的精彩翻译：“尽管有人或许会感到诧异，我们没有按老样子让一位神从机关中出现，而是让一个鬼魂从坟墓中出现，但他应该考虑一下人们对幽灵的反复描写。”[①]格吕菲乌斯在他的小论文《幽灵》(*De spectris*)中表露了或者试图表露自己对这些事物的想法，没有比这更加确定的相关论述为人所知了。除了鬼魂显灵之外，另一个几乎同样不可或缺的要素是预言之梦，对这种梦的讲述有时是作为戏剧的序幕出现的。一般来说它会向暴君们预告其终结。当时的戏剧顾问也许相信，这样就可以将希腊的神谕引入了德意志戏剧中了。在这里有必要指出的是，这些梦是属于命运的自然领域的，因而只可能与某些特定的希腊神谕，尤其是地母的神谕接近。与此相反的假

① [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，265页，Tübingen，1882。

设，即认为这些梦的意义就在于："启发观众依照理性去比较情节与对情节的隐喻式预告"①，只是那种唯智识论者的一种臆想而已。在梦和鬼魂显灵中都可看到，深夜具有重要作用。从这一点到那鬼魂时刻占据主导的命运剧也只有一步之遥。格吕菲乌斯的《卡罗路斯·斯图阿杜斯》、罗恩斯坦因的《阿格里皮纳》的开场都是在午夜左右；其他戏剧如《卡尔德利奥与赛林德》、《埃皮西里斯》的故事也发生在深夜，不仅仅是因为有时间统一性的强制，也因为其大型场景因深夜而具有诗意氛围。将戏剧故事与深夜，尤其是午夜相连是非常有道理的。一个广为流传的观念是，在这一个时刻，时间如同天平的指针一样发挥作用。因为命运，永恒轮回的真正秩序只可以通过间接的、寄生的方式从时间角度加以指称②，所以命运的宣示需要一段时间。午夜时分犹如时间通道的开口，命运的宣示就置身其中，在这个框架下，同一个鬼魂形象就会不时显现。如果严格按照其术语来解读让·鲍尔引用的阿贝·博苏(Abbé Bossu)的出色评论，后者是《论史诗特征》的作者，对悲剧与悲苦剧之间的鸿沟就可以明察至深。这个评论如是说："任何悲剧都不可放置在深夜。"所有悲剧情节所要求的白天时辰都与悲苦剧中的鬼魂时刻背道而驰。"现在是深夜这真正的鬼

---

① [德]库尔特·克里茨：《约翰·克里斯蒂安·哈尔曼的戏剧：巴洛克时期的德意志戏剧史研究》，163页，Berlin，1911。

② 参见[德]瓦尔特·本雅明：《命运与性格》，载《阿耳戈》，1914(1)。

魂之时，/当墓穴打着呵欠醒来，还有那地狱本身/将毒气吹入世间。”[1]鬼魂的世界没有历史。悲苦剧让被谋杀者置身其间。“哦，可悲，我死去了，唉，唉，受诅咒的人，我死去了，而你必将为我的复仇感到恐惧：哪怕在地底下我也依旧是你怒不可遏的敌人，是麦西那急欲复仇的君王。我将摧毁你的王座，扰乱你的婚床、你的爱情和安宁，我的满腔怒火会让国王与王国遭受最可怕的灾难。”[2]以下对莎士比亚之前的英国悲苦剧的评论也是不无道理的：它们“没有真正的结尾，如川流不息”[3]。这是完全适用于悲苦剧的；悲苦剧的结尾并不像悲剧英雄之死那样从历史和个人的角度都如此强烈地造就了一个时代。从个人角度——与之同时，还有作为神话终结的历史角度——可以如此来表明：悲剧式生命“是最明显地处于所有生命此岸的，所以他的生命界限总是随着死亡而消融……对于悲剧来说，死亡——绝对界限——是一个始终内在的现实，是与悲剧中所有事件都有着不可分隔的关联”[4]。死亡作为悲剧生命的形态是一种个体命运，它在悲苦剧中却常常作为集体命运出现，就仿佛

---

① ［英］威廉·莎士比亚：《戏剧集》修订版，98 页，Berlin，1877。

② ［奥］约瑟夫·施特拉尼茨基：《维也纳政治嬉闹剧》，322 页，Wien，1908。

③ ［德］汉斯·艾伦伯克：《悲剧与十字架》，第 2 卷，46 页，Würzburg，1920。

④ ［匈］乔治·封·卢卡契：《卢卡契散文集：灵魂与形式》，345 页，Berlin，1911。

它将所有参与者都载往最高的审判法庭。“三天之内他们就会上法庭：/他们会被载往上帝的座位前/现在让他们想想，他们在那如何经受考验吧。”[①]悲剧英雄以其“不朽”拯救的仅仅是自己的声名而不是自己的生命，而悲苦剧中的人物被死亡夺走的只是所谓个体性，而不是角色的生命力量。这种力量毫发无损地在鬼魂世界里复活。“也许别人会想在《哈姆雷特》之后写一部《福丁拉布斯》。没有人可以阻拦我让所有的人物在地狱或天堂重新相遇，让他们彼此重新了结恩怨。”[②]做出这一评论的人没有看到，决定这一切的是悲苦剧的法则，绝不是他提到的作品，更不用说该作品的素材了。对于如《哈姆雷特》一样一再引人评论的伟大悲苦剧，端坐在评判席上的批评家所使用的不相适宜的悲剧概念早就应该取缔了。因为如果将哈姆雷特之死看做莎士比亚最后一点“自然主义与自然模仿的残余，这残余让这位悲剧作家完全忘记了，从生理上为死亡提供动机根本不是他的任务”，那这样的观点会将人引向何处呢？有人争论说：“在《哈姆雷特》中死亡与戏剧冲突完全没有任何关系。哈姆雷特除了否定生命以外找不到其他解决生存难题的办法，因而在内心中走向了毁灭，但他却是死于一把有毒的利剑！也就是死于一个完全来自外部的偶然事

---

① ［德］弗里德里希·施莱格尔：《阿拉克斯，一部悲苦剧》，46页，Berlin，1802。

② ［德］阿尔伯特·路德维希：《持续：对文学心理学的一个研究》，载《德意志—罗马月刊》，1914(6)。

件……说得更准确一点，哈姆雷特这个简单的死亡情景让这部戏剧完全失去了悲剧性。”[①]这就是一种批评的荒谬产物，这种批评因为其追求哲学知识的野心而无意对一位天才的作品进行深入钻研。哈姆雷特之死与悲剧性死亡之间的共同点不比这位王子与埃阿斯(Aiax)之间的共同点更多，其强烈的外在性是悲苦剧的特征所在，而且仅仅因为以下这点就足以成为悲苦剧的杰作，即哈姆雷特，正如其与奥斯里克的对话所透露的，想将这因命运而沉重的空气深深吸入就如同吸入氮气一样。他想死于偶然事故，当命运的道具围绕着他就如同围绕着它们的主人与运用能手时，在这悲苦剧的结尾闪现出了命运剧的亮光，那包含在这悲苦剧中而且被这悲苦剧所超越的命运剧。如果说悲剧是以决断(哪怕是最不确定的决断)结束的，那么悲苦剧的本质，尤其是悲苦剧中的死亡则包含着一种呼吁，正如殉道者也会发出的呼吁一样。将莎士比亚之前的悲苦剧的语言称为“血腥的公堂对话”[②]是极为恰切的。不妨再多说几句与法律相关的题外话，在中世纪的控诉文学中会提及对造物的审判，而造物对死亡的控诉——或者不论对谁的控诉——在悲苦剧的结尾只处理了一半就进入了公文。重提旧事是悲苦剧常有的现象，有时旧事还会从暗藏之处现身。后面这

---

① [德]利奥波德·齐格勒：《论悲剧的形而上学：一个哲学研究》，52 页，Leipzig，1902。

② [德]汉斯·艾伦伯克：《悲剧与十字架》，第 2 卷，57 页，Würzburg，1920。

种情况当然又只会出现在得到充分而丰富发展的西班牙悲苦剧中。在《人生如梦》中，对主要情景的重复是处于中心地位的——17 世纪的悲苦剧反复处理着相同的对象，而且是按照这些对象可能甚或必然被重复的方式来进行的。有人从这种始终如一的理论局限出发，对此产生了误解，试图证明罗恩斯坦因在悲剧方面具有“独特谬误”：“这正如那种谬误一样，即认为如果情节本身可以通过附加类似事件而扩大规模，那么情节的悲剧效果就会得到增强。因为罗恩斯坦因并没有通过增添新的重要事件来强化效果，从而灵活地改造故事经过，他更倾向于随意用旧有的阿拉贝斯克花饰来装点他的主要时刻，就仿佛如果能用大理石将一座雕像最精美的躯干加倍，它就会更美一样！”①——这些戏剧的分幕数应该按照希腊戏剧那样不出现奇数；偶数幕更符合戏剧所描述的重复事件。至少《利奥·阿尔门尼乌斯》中的情节就是在第四幕中结束的。现代戏剧挣脱了三幕剧与五幕剧的模式，从而宣告了一股巴洛克潮流的胜利。②

---

① [德]康拉德·米勒：《论罗恩斯坦因的生平与创作》，82～83 页，Breslau，1882。

② 参见[德]康拉德·赫费尔：《鲁多尔夫城 1665 年至 1667 年的节日剧及其作者：一个文学史研究》，141 页，Leipzig，1904。

三

我无处可以得到安宁
总忍不住与自己争执
我不论是坐是卧是立
都一样满怀着思虑。

——安德列亚斯·切尔宁：
《忧郁的自白》①

伟大的德意志巴洛克戏剧家是路德教（信义宗）教徒。在反宗教改革运动复辟的几十年中，天主教及其戒律的所有权力渗透进了世俗生活，而路德教与日常生活的关系却一直是自相矛盾的。路德教教导市民在生活中严守道德，这种严厉的道德感是与其对“优秀作品”的拒绝相对应的。路德教反对作品中出现特异的宗教圣迹，向灵魂指明信仰的恩惠，让世俗政治领域成为一种间接宗教化的、以市民美德为见证的生活的检验场所，虽然它由此在民众中确立了严格的服从于责任的态度，但是却让民众中的伟大者变得郁郁寡欢。马丁·路德本人在生命的最后二十年也背负了日益增加的心灵负担，在他

① ［德］安德列亚斯·切尔宁：《夏日德语诗歌》（*Vortrab Des Sommers Deutscher Getichte*），Rostock，1655。

身上表现出对作品进行暴烈批驳的转向。当然让他走到这个地步的仍然是“信仰”，但是这个信仰阻挡不了生命的日趋暗淡。“人是什么？/当他一生的收获，他最高的善/不过是寝与食？他就是一头牲畜，别无其他。/的确，那创造我们并赋予我们思想的力量/让我们可以前瞻和回顾的，他没有给我们/能力与神的理智，/不然它们未曾使用就会在我们心中霉烂。”①——哈姆雷特的这几句话既符合又背离了那位维腾堡哲人的哲学。后者的过激反应最终将这部杰作，而不仅仅是其建功与赎罪特征驱逐，那反应显示出的是些许德意志的异教成分和对命运使人沦丧的阴郁信仰。人类行为丧失了一切价值。新的事物诞生了：一个空虚的世界。加尔文教——且不管它有多阴沉——理解其中的不可能性而将其矫正成了某些东西。路德教信仰则是带着疑虑看待这种平淡化做法并反对它的。如果真的如同在加尔文教中那样连信仰都无须证明，那人的生命还有何意义呢？如果一方面信仰是赤裸裸的、绝对的、有效的，而另一方面人类行为却高下不分，又有何意义？无人可以给出答案，即使是当时正兴起的，与沉湎于丰富自然的遁世态度(taedium vitae)相对立的平凡人道德——“在小事上忠诚”，“活得正直”——也无法作答。因为更深入追究下去的人将会看到自己被置入存在时就如同被置入了残缺、虚假的人

① ［英］威廉·莎士比亚：《戏剧集》修订版，Berlin，118～119页，1877。

类行为组成的一个垃圾场，而生命本身却脱离出去了。因为它深深地感到，它不是仅仅为了被信仰贬低而到此地的。当它想到整个生存都可能如此，它就感到深深的恐惧。它深深惧怕关于死亡的想法。悲伤(Trauer)是一种思考(Gesinnung)，在这思考中情感会让已然空虚的世界仿佛戴上面具一般重获生机，以便在看到这世界时获得一种神秘的快感。每一种感情都是与一种先验对象相连的，而对该对象的表达就是感情的现象学。以此来看，显然表现为悲剧理论之对应物的悲伤理论只能在描述那个在忧郁者眼中出现的世界时才能得以展开。因为感情，不论它在自我感知时显现得多么模糊，是作为一种驱动行为来回应对象化的世界构造的。如果悲苦剧可以在悲伤的核心部分找到那些部分已发展、部分尚有待发展的规律，那么这些规律所表达的既不会是作家的感情状态也不会是观众的感情状态，毋宁说它们表达出的是一种脱离了经验主体，与某客体的充溢紧密相连的感觉。这一种驱动姿态在意图(Intention)的等级序列中占有相当确定的位置，它之所以被称之为感情，仅仅是因为它的位置并不是最高的。这个位置是通过该意图惊人的固执而确定的。在诸多感情中除了悲伤之外——这并不是戏言——也许只有爱情拥有如此一种意图了。因为在情感领域中，某意图与其对象之间的关系在吸引与疏离之间轮替并不少见，而悲伤是足以得到特别的强化，而该意图也足以持续深化的。深思(Tiefsinn)是最适合悲伤者的。在通往对象的道路上——不：在对象本身的

轨迹上——这一意图是如此缓慢而庄重地前进，就如同掌权者的仪仗队一样。充满激情地参与政治嬉闹剧中的华丽场景，部分是为了挣脱虔诚的家庭生活的束缚，部分是出自于某种倾向，正是这种倾向让深思觉得自己被壮观场面所吸引。深思在壮观场面中重新看到了自己的节奏。巴洛克时代的构词法如此壮丽地证实了悲伤与炫示之间的亲缘关系，而这种关系的根源就在这里。此外还有一种沉思(Versunkenheit)，世界历史经过一番宏大编排在它眼前成为一出戏。若是为了必会在其中展露的意义，这出戏也还值得观看，但是戏中无穷无尽的重复将忧郁血质所具有的厌倦生活的态度发展成了暗淡无光的主导气氛。这个时代甚至还从文艺复兴的遗产中获取了素材，这些素材必然加深沉思中的僵硬抽搐。从斯多葛主义的"漠然"(ἀπάθεια)到悲伤只需迈一步，这一步当然有可能就在基督教的空间里迈出。基督教的斯多葛主义正如巴洛克所有的古典特征一样是伪古典的。对于这种斯多葛主义来说，占有更多分量的不是一种对理性悲观主义的接受，而是斯多葛主义实践带给人的那种荒芜感。生命之潮的沉降伴随着情感的遏抑，情感正是从生命之潮中涌出而在肉身中升起的，这种遏抑可以让人与周围环境的疏远转化为人自己身体的异化。人们将去人格化(Depersonalisation)视为严重陷入悲伤时的症候，由此让一种病理学状态的概念进入了一种可带来无比丰富成果的语境中。处于这种病理学状态时，最微不足道的实物也会成为隐秘智慧的密码，因为主体与其缺乏劳

作性的自然联系。与上述语境相符的是，在丢勒(Albrecht Dürer)的《忧郁》(*Melencolia*)中，劳作生活的工具摆放在忧郁之神附近的地上，没有被使用，成了冥思的对象。这一幅画在许多方面都预示着巴洛克将具有的特征。在画中，冥思者的知识与学者的钻研就如同在巴洛克时代的人那里一样融为一体。文艺复兴探索大千世界，而巴洛克探索图书馆。后者的思考是投注在书本中的。“世界不知道还有什么书比它本身更宏大。而这本书中最高贵的部分就是人，上帝为其预先印下的是他自己那不可比拟的肖像，而不是一幅漂亮的封面画，而且让人成为这一宏大的世界之书其他部分的摘要、核心与宝石。”①“自然之书”与“时代之书”是巴洛克思考的对象。在这些对象中有巴洛克思考所安置与遮盖之物。但是它也在其中放入了戴上皇家桂冠的诗人所具有的市民局限性，这诗人早已经不再拥有彼得拉克的尊严，而是将自己优雅地抬升至后者“闲暇时间”的欢娱之上。这本书也可以被视为刻满文字的自然舞台上永存的丰碑。埃勒(Ayrer)②的作品以将忧郁(Melancholie)强调为当时的时代情绪而引人注目，他的出版商在为该剧作家的作品集撰写前言时曾经指出这本集子可以当做抵御沉郁心情

---

① 萨姆尔·封·布奇基：《寓言和箴言集》，330页，Breslau，1829。

② 雅各布·埃勒(Jakob Ayrer，1544—1605)，德意志剧作家，创作了大量斋戒剧(Fastnachtspiel)。——译者注

侵扰的秘方，具有如下意义："如果想到金字塔、巍巍高柱、种种雕像，不管用什么材质，都会随时光而遭受侵蚀或者被强力摧毁甚而倾毁坍塌……整座城市都会下沉、覆灭、被水淹没，而文字和书籍却能幸免于难。在一个国家或者地区遭到毁灭而消失的某本书，在许多其他地区，在数不尽的地区并不难再找到一本，因此可以说，没有什么比书本更持久更不朽的了。"①"巴洛克民族主义""并没有与政治行动结合起来，正如巴洛克对陈规的敌视也没有强烈到演变为狂飙突进的那种革命意志或者浪漫主义反对国家及公共生活的市侩主义的抗争"②，也同样归功于这种悠然自得与幽思冥想的混合。玩弄阴谋诡计者徒劳无功的活动是充满激情的冥思毫无尊严的反面对应物，对于冥思来说，它唯一可以享有的才能就是帮助居高位者摆脱历史那撒旦一般的捆缚，在这历史中巴洛克只看到了政治。然而，即使是沉迷也太容易导致脚下根基的全然丧失。这是关于忧郁气质的理论教给我们的。

文艺复兴作为遗产传递给巴洛克的这一巨大财富，在近两千年中不断加以改造的这一财富，对于后代来说

---

① ［德］雅各布·埃勒：《戏剧集》，4 页，Stuttgart，1865。参见萨姆尔·封·布奇基：《良耕玫瑰谷》，410～411 页，Nürnberg，1679。

② ［德］亚瑟·许布舍尔：《巴洛克作为矛盾生活感觉的形态：精神史的分段基础》，载《文学史杂志》，1922(24)。

是对悲苦剧的一种直接注解，直接程度胜过那些诗学理论所能提供的评注。哲学思想和政治信念以和谐的排列方式围绕在这一财富周围，这些思想与信念是那演绎历史的悲苦剧的基础所在。君王是忧郁的范例。将造物的脆弱表现得最为强烈的，莫过于君王自己也难免脆弱这一事实了。帕斯卡尔凭借沉思来为自己时代的感觉发出声音，他由此写下的《思想录》中最有冲击力的段落之一就是如此："君王的尊严是不是其本身还不够大得足以使享有这种尊严的人仅仅观照自己的所有，就可以幸福了呢？他是不是一定也要排遣这种思念，就像普通的人一样呢？我确实看到过有人排遣了自己家庭的困苦景象而一心想念着好好跳舞以便把自己的全部思想填满而使自己幸福。然而，一个国王也会是这样的吗？他追逐这些虚浮的欢乐，是不是要比鉴赏自己的伟大更加幸福呢？人们还能向他的精神提供什么更加称心如意的目标吗？使自己的灵魂专心一意按着曲调的拍子来调节自己的步伐，或者是准确地打出一个(球)，而不是使之安详地享受观赏自己周围的帝王气象，这难道不会有损他的欢娱吗？让我们做个试验吧：假设我们让国王是独自一个人，没有任何感官上的满足，没有任何精神上的操心，没有伴侣，一味悠闲地只思念着自己，于是我们便会看到，一个国王缺少了消遣也会成为一个充满了愁苦的人。因而人们才小心翼翼地要避免这一点，于是在国王的身边便永远都少不了一大群人，他们专门使消遣紧接着公事而来，他们无时无刻不在注视着国王的闲暇，

好向国王提供欢乐和游戏，从而使他绝不会有空闲。这也就是说，国王的周围环绕着许多人，他们费尽心机地防范着国王不要是单独一个人而陷到思念其自身里面去，因为他们非常清楚，尽管他是国王，但假如他思考其自身的话，他仍然会愁苦的。"[①]这段话在德意志悲苦剧中有多种回音。它还没有进入悲苦剧就已经从悲苦剧中听到了自己的声音。利奥·阿尔门尼乌斯是如此来说君王的："他在自己的剑面前犹豫不决。如果他走到桌前/盛在水晶杯里的调制酒，/就会变成苦汁和毒药。一旦白天消退，/黑暗的人群，恐惧的军队就会悄悄来临，/他会在睡床中惊醒。他身着象牙饰品/紫色与猩红的衣服，却从没有像/那些将身体交付坚硬大地的人那样安宁。/即使能得到片刻小寐，/那睡神就会来侵扰他，在深夜为他/描绘出种种灰暗的图像，那是他在白日里所想的图像/让他时而被血腥，时而被倒塌的王座/时而被大火，时而被哀叹与死亡，时而被丢失的王冠所惊吓。"[②]而以警句形式出现的有："权杖所在，恐惧难逃！"[③]或者："悲伤的忧郁大多栖居在王宫中。"[④]这些话

---

① [法]布莱士·帕斯卡：《思想录》，211～212、215～216页，Paris，1905。原文为法语。——译者注

② [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，34页，Tübingen，1882。

③ 同上书，111页。

④ [德]卡斯帕·斯蒂勒·菲力多：《悲苦剧、滑稽剧与悲喜剧》，138页，Jena，1665。

是如此恰切地说出了掌权者的内心状态与外部处境，完全可以与帕斯卡尔的话相接应。因为陷入忧郁的人“一开始……就像被疯狗咬过的人：他会遭受可怕的梦魇，他会毫无缘由地感到恐惧”①——埃吉底乌斯·阿尔贝提努斯(Aegidius Albertinus)，慕尼黑的宗教修身文学作家在他的《路西弗的王国与灵魂猎场》中如此写道。这部作品包含了当时通行观点的典型证据，这恰恰是因为它始终没有受到新思辨的影响。在书中还写道：“在君王的宫廷里往往阴寒/四季如冬/因为正义的阳光远离此处……所以宫廷群臣因酷寒而战栗/恐惧、悲伤。”②他们与阿尔贝提努斯所翻译的格瓦拉作品中描写的那种臭名昭著的廷臣都是同一类型，如果在他身上回想一下玩弄阴谋者，然后再想象一下专制的暴君，那么这宫廷的图景就与地狱的图景相差无几了，后者也被称为永恒悲伤之所。也可以推测，在哈尔斯多尔夫笔下出现的“悲伤幽灵”③无非就是魔鬼。学者们在专制者必然面临的终结过程中也看到了以恐惧的战栗主宰人类的忧郁。情况严重时这忧郁必然转为癫狂，这是让人确信无疑的。而暴君直至倾覆之际都还是其典范。“一息尚存的肉体中感官已经不起作用，因为他再也看不到、听不到这个世界和

---

① [德]埃吉底乌斯·阿尔贝提努斯：《路西弗的王国与灵魂猎场》，390页，Augspurg，1617。

② 同上书，411页。

③ [德]乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《诗歌漏斗》，116页，Nürnberg，1648。

在他周围生存活动的一切了，他只看得到魔鬼在他脑中描绘的幻象，听得到魔鬼在他耳边吹入的幻音，到最后他开始发狂，在绝望中死去。”按照阿尔贝提努斯所写，这就是忧郁者的下场。在《索夫尼斯贝》中就有这样一次非常有特色但却足够悚人的尝试，即按照发了疯的忧郁者形象来描绘“嫉妒”这个寄喻性(allegorisch)角色，以此来批驳它。对嫉妒的寄喻式拒斥让人感觉特殊[①]，是因为西法克斯对马斯尼萨的嫉妒是有充分理由的，所以当嫉妒的愚蠢最开始体现为感官上的迷惑——嫉妒将甲虫、蚂蚱、跳蚤、影子看做情敌——随后嫉妒又不顾理性的启迪，却因为对神话的记忆而将那些生物看做神化身成的情敌时，这就尤其引人注目。这整个现象都不是一种激情的特征而是一种严重的精神疾病的特征。阿尔贝提努斯直白地建议，将忧郁者锁铐起来，“以防这些幻想催生出狂人/暴君和残杀少儿妇女的凶手”[②]。胡诺尔德(Hunold)作品中的内布卡德内查也是戴着锁铐出场的。[③]

对这一综合症候的整理可以追溯至中世纪盛期，12

---

① 参见[德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，52页等，Franckfurth，Leipzig，1724。

② [德]埃吉底乌斯·阿尔贝提努斯：《路西弗的王国与灵魂猎场》，414页，Augspurg，1617。

③ 参见[德]克利斯蒂安·弗里德里希·胡诺尔德：《戏剧中的华丽场景与宗教诗》，180页，Hamburg，1706。

世纪的撒勒诺医学院在其院长康斯坦丁努斯·阿富里卡努斯(Constantinus Africanus)带领下所提出的系统的气质理论直到文艺复兴时期都发挥着影响。按照这个理论，忧郁的人是“嫉妒心重、悲伤、贪欲重、吝啬、不忠诚、胆怯，面呈土黄色”①，而忧郁体液则是“最不高贵的情结”②。体液病理学认为这种现象的起因是人体内干冷的元素过多。黑色胆汁就是这样的元素——这是与自然胆汁或者白胆汁相反的非自然胆汁或者黑胆汁——正如人们认为多血质的湿热元素来源于血，黏液质的湿冷元素来自水，而胆汁质的干热元素来源于黄色胆汁一样。另外，按照这一理论，脾对于极为有害的黑色胆汁的形成有着决定性的意义。流入并汇集在脾脏中的“浓而干”的血液减少了人们的欢笑，导致了多疑症。对忧郁的病理学推导——“或者这只是幻象，它让疲惫的精神陷入悲伤，/因为这藏在肉体中的精神迷恋自己的忧怀?”③格吕菲乌斯如此写道——对于巴洛克来说必然会产生极其深刻的印象，因为巴洛克将人性在造物状态下所经历的苦难看得如此清楚。这个时代的思辨看到自己

---

① [德]卡尔·基诺：《丢勒的忧郁 I 与马克西米安国王的人文学者圈子》，载《复制艺术协会报告》，1903(2)。

② 《维也纳宫廷文献汇编》(*Wiener Hofbibliothek*)，引自[德]卡尔·基诺：《丢勒的忧郁 I 与马克西米安国王的人文学者圈子》，载《复制艺术协会报告》，1903(2)。

③ [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，91 页，Tübingen，1882。

被教会的纽带束缚在了造物的领域，当忧郁在这个领域中升起时，它的莫大力量也就不证自明了。实际上，在沉思的种种意图中，忧郁是真正属于造物层面的，由此人们发觉，在狗的目光中体现出的忧郁力量不比冥思苦想的天才在其姿态中体现出的少。“尊敬的阁下，悲伤虽然不属于动物而属于人；然而只要人过分沉浸于悲伤中，他就会变成动物了。”[①]桑丘这番话是对堂吉诃德说的。如果转到神学上来，那么——很难说这是自己演绎的结果——帕拉萨尔苏斯(Paracelsus)有着一样的思想。“欢乐与悲伤/也随亚当与夏娃诞生。欢乐在夏娃身上/悲伤在亚当……如夏娃一样/快乐的人/不会再出生了：如亚当一样/悲伤的人/也不会再出现了。因为亚当和夏娃这两者已经结合了/悲伤已经被欢乐所缓和/欢乐也被悲伤所牵制……暴怒/专制/还有激愤的性格/与温情/美德/和谦逊一样/都来自这两人：前者来自夏娃，后者来自亚当，两相混合之后分配给了所有后代。”[②]亚当作为第一个出生的人是纯洁的造物，有着造物层面的悲伤，夏娃是为了让亚当愉悦而创造出来的，她拥有欢乐。在这里还看不到传统见解中忧郁与暴躁的结合。夏娃势必被描述为教唆亚当犯下原罪的人。最初并没有对忧郁的

---

① [西]米格尔·德·塞万提斯·萨福德拉：《堂吉诃德》，106页，Leipzig，1914。

② [瑞士]提奥弗拉斯特·帕拉萨尔苏斯：《帕拉萨尔苏斯著作集第1部分》，363～364页，Basel，1589。

这种悲伤理解。毋宁说，在古典时代人们是辩证地看忧郁的。在论及忧郁这个概念时，亚里士多德有一个经典段落将天才与疯癫联系了起来。在他的《论问题》第30章中提出的忧郁症理论所发挥的影响持续了超过两千年。赫尔库勒斯·埃吉皮亚述斯(Hercules Aegyptiacus)就是这种天才的原型代表，他在濒临疯癫时加速完成了最高的功绩。“最集中的精神劳作与其最深重的堕落之间的对立”[①]在如此贴近的情况下会以始终如一的强烈悚惧抓住观众。而且忧郁的天才往往特别会通过预言来证明自己。古典时代的观点(出自亚里士多德的论文《梦之征兆》)是：忧郁增进预言能力。古典理论中这一未遭压抑的遗产在恰恰赐予忧郁者的预言之梦这一中世纪传统中重见天日。在17世纪中也出现了这样的天才，当然他们具有一再陷入悲伤的性格特点：“普遍的悲伤是所有未来灾难的预见者。”切尔宁的优美诗歌《忧郁的自白》最有力地说明了这点：“我是沉重血质的母亲/我是大地腐朽的负担/我想说出/我是什么/我能带来什么。/我是黑色的胆汁/起初在拉丁语中为人熟知/现在在德语中/却寂寂无闻。/我凭着疯癫写下的诗句/如同有人让聪明的弗波斯/众艺术之父执笔写下的一样好。/我唯一害怕的/是在尘世间遭到猜疑/以为我要从地狱幽灵里探究什么/不然我本可以赶在时间前面/预告/尚未

① [德]卡尔·基诺：《丢勒的忧郁Ⅰ与马克西米安国王的人文学者圈子》，载《复制艺术协会报告》，1903(2)。

到来之事。/这时我还是一位女诗人/歌唱我的事迹/以及我是谁。/这样的盛名蕴含在我高贵的血液中/而天国的圣灵/当它在我内心激荡/我就如一个神那样迅速点燃了心灵/它们于是离开了自身/寻找着一条道路/不仅仅是世俗的道路。如果有人见过/西比勒的手/那么这事就是因我而成。"[①]这种更深的人类学分析是种绝不可轻视的模式，其生命力之持久是令人吃惊的。就连康德在为忧郁者画像时所采用的色调也是那些更古老的理论家所采用过的。他的《对优美感与崇高感的观察》认为忧郁者拥有的是"复仇的欲望……灵感、显灵、攻击……富于意味的梦幻、预感和奇迹征兆"[②]。

正如在萨勒诺医学院中，古典的体液气质学通过阿拉伯科学的中介而得以复兴，阿拉伯人也是另一门希腊科学的保存者，忧郁者理论从这门科学里也吸取了营养，这就是：星相学(Astrologie)。人们认为中世纪的占星术主要来源于阿布·玛·萨尔的天文学(Astronomie)，而后者又是取自古典后期的天文学。忧郁理论与星人交感的学说有着紧密联系。而在众星体的影响中只有最具破坏性的，也即土星的影响才能成为忧郁心灵特

① [德]安德里亚斯·切尔宁：《夏日德语诗歌》(*Vortrab Des Sommers Deutscher Getichte*)，Rostock，1655。

② [德]伊曼努尔·康德：《对优美感与崇高感的观察》，33～34页，Königsberg，1764。

性的前提。在忧郁气质论中，星相学与医学体系越是泾渭分明——帕拉瑟尔苏斯就想让忧郁摆脱后者，完全而且单独由前者来决定①——试图调和两者的思辨越明显地表现出对经验特征的偶然指涉，大量融汇了该理论的人类学识见也就越令人吃惊，越让人觉得费解。怪癖的细节——比如忧郁者喜好远途旅行——浮现了出来：所以在丢勒的《忧郁》中在地平线处就出现了海洋。罗恩斯坦因剧作中令人着迷的异国情调，这个时代对游记的嗜好也与其相应。在这里，天文学的推论就显得晦暗不明。但是对于地域上的遥远和与此相连的漫长的星球环绕周期，如果不再按照萨勒诺医生们所推测的恶意来理解，而是将其理解为一种赐福(因为神的理性让具有威胁的星体放置在了最遥远的位置)，而将悲伤者的沉郁理解为来自土星的影响，那么天文学的推论就有了意义。土星"作为与日常生活相隔遥远的最高星球，作为每一种幽深的冥想的肇因，将灵魂从外部唤入内心，让灵魂不断升高，最后赐予它最高的知识与先知的能力"②。这样一种转化让那些理论在转变中具有迷人的性质，其中体现出土星观念中的一种辩证法特征，最令人

---

① 参见[瑞士]提奥弗拉斯特·帕拉萨尔苏斯：《帕拉萨尔苏斯著作集第1部分》，82～83、86页，Basel，1589。参见《论著另辑》，206～207页；《论著第四辑》，157～158页；《著作集》，第1卷，44页；《著作集》，第4卷，189～190页。

② [德]卡尔·基诺：《丢勒的忧郁Ⅰ与马克西米安国王的人文学者圈子》，载《复制艺术协会报告》，1903(2)。

吃惊的是，这种辩证性与希腊的忧郁概念的辩证性是契合的。也许正是对土星形象这一最富生气的功能的揭示，让-潘诺夫斯基(Panofsky)和萨克斯尔(Saxl)得以通过其卓越的研究《丢勒的忧郁 I》完善了其杰出榜样——卡尔·基诺(Carl Giehlow)的研究《丢勒的忧郁 I 与马克西米安国王的人文学者圈子》中已经做出的发现。在前者的较新著述中如是说："忧郁的'极端状态'让忧郁与其他三种'气质'相比，在其后所有世纪里显得如此充满意义与问题，如此让人艳羡而又如此令人悚惧……这一极端状态也确立了忧郁与土星之间最深也最有决定性的契合之处……正如忧郁一样，土星这充满矛盾的邪魔也让灵魂既变得慵懒而迟钝，又获得了智慧与沉思的力量；正如忧郁一样，土星也一直用悲伤或者迷狂的危险来胁迫置身其下之物，即使它们就自身而言是尊贵的神灵。——土星，如果……借用费齐诺(Ficino)的话来说：'绝少表现出平凡的性格与命运，而是表现为与众不同的人，或者充满神性或者充满兽性，或者得到幸运的恩赐或者遭受最深的苦难压迫'。"[①]就土星的辩证性质而言，这时需要一种解释的，"这种解释只能在神话中的克洛诺斯观念的内部结构中去寻找……克洛诺斯观念不仅仅在涉及神对外界的影响时，而且在涉及神自身的、仿佛人格化的命运时都是二元化的，另外，该观念是在如此一种范围

① ［德］让-潘诺夫斯基，萨克斯尔：《丢勒的忧郁 I：一个来源史与类型史研究》，18～19 页，Leipzig，Berlin，1923。

与锐度上具有二元特征，以至于人们可以直接将克洛诺斯描述为一位极端之神。一方面他是黄金时代的统治者……另一方面他是悲伤的、遭废黜、受侮辱的神……一方面他创造(也扼杀了)不计其数的孩子，另一方面他又遭到诅咒，成为永远不能生产后代者；一方面他是……被诡计所愚弄的怪物，另一方面他又是有智慧的古老的神，被人尊称为最高的智慧(προμήθευς προμάντιος)……克洛诺斯概念的这种内在的两极化为星相学中土星观念的特性提供了最终的解释——这样的特性说到底是被一种尤其强烈和彻底的二元对立所决定的"①。"例如，但丁的注解者雅克普·德拉·拉娜(Jacopo della Lana)也曾非常清楚地指出了这种内在的对立性，而且以敏锐的洞见进行了说明，他阐述说，土星作为泥土般沉重、冰冷、干燥的星体，其品质让它只能生产出纯物质的、适于艰苦的田间劳作的人——但由于其作为最高星体的位置，却又反过来只会生产出极度精神化的、背离所有尘世生活的'宗教冥思者'(religiosi contemplativi)。"②忧郁难题的历史就是在这一辩证对立的空间展开的。在这历史中，文艺复兴的"魔力说"是其高峰。在中世纪，亚里士多德对忧郁气质结构的灵魂双重性的识见与土星影响的辩证对立都被基督教思辨对这两者的纯邪魔性表述所取代，而文

① [德]让-潘诺夫斯基，萨克斯尔：《丢勒的忧郁 I：一个来源史与类型史研究》，10 页，Leipzig，Berlin，1923。

② 同上书，14 页。

艺复兴却让古老沉思的整个财富重见天日。基诺的研究发现了这个转折点，并且通过一种戏剧性的迅速来着重表述这个转折点，这让该研究具有崇高的功绩与更高的美。文艺复兴以古典思想中从未达到过的无所顾忌将土星式忧郁观重新解释为一种天才理论，而对于这种文艺复兴来说，按照瓦尔堡(Warburg)的说法："对土星的恐惧是居于星相信仰的中心的。"①在中世纪就已经有多种变体形象，形成了土星的直观范域。月份的管辖者、"希腊的时令之神和罗马的农耕精灵"②成为带着镰刀的死神，他的镰刀不再是用来收割庄稼的而是用在人类身上的，正如统治时间的已经不再是四季循环与周而复始的春种秋收冬藏，而是每一个生命走向死亡的这一无情历程。然而，对这个不惜一切代价探索自然奥秘来源的时代，忧郁的图像提出了这个问题：这个时代如何能做到既从土星那里获取精神力量又免受疯狂侵扰。有必要将崇高的忧郁，马尔西里乌斯·费齐诺(Marsilius Ficinus)的"英雄式"(illa heroica)忧郁③从普遍的、令人堕落的忧郁中抽离出来。而占星术魔法就成了对肉体和灵魂的精确训练：费齐诺的作品《论三重生活》(*De vita*

---

① [德]阿比·瓦尔堡：《路德时代文字与图像中的异教-古典预言》，24页，Heidelberg，1920。

② 同上书，25页。

③ [德]菲利浦斯·梅兰希顿：《论灵魂》，Vitebergae，1548，引自[德]阿比·瓦尔堡：《路德时代文字与图像中的异教-古典预言》，61页，Heidelberg，1920。

triplici)的主题就是对忧郁的高贵化。丢勒的《忧郁》顶部画框中所篆刻的魔方是木星的标记，其影响是与土星的沉郁力量相对立的。除了画框之外，画中挂的天平也指向了木星的星相。“木星和土星以天平建立的联结越平稳，忧郁就越缓和，正如圣奥古斯都的忧郁一样。”[①]在木星的影响之下，原本有害的灵感就转为赐福的启示，而土星也成为最崇高的钻研的保护神，天文学本身成为它的一部分。这样丢勒就可以实现其计划，“以土星的脸部特征来表达预言者的全神贯注”[②]。

忧郁理论凝缩了大量古老的意象，文艺复兴是首先以无与伦比的天才阐释指出了其中强大的辩证性。堆积在丢勒所画的忧郁前的物品中有只狗。阿尔贝提努斯对忧郁者的心灵状态的描写让人想到狂犬病并非偶然。按照古老的传统，“脾脏管辖着狗的器官系统”[③]。在这点上，狗与忧郁者是一致的。如果那种被描述为极其柔弱的器官发生了变质，那么狗就会丧失活力，遭到狂犬病侵袭。这时它就象征了忧郁情结中阴暗的一面。另外，人们强调了狗的感觉力与忍耐力，这样便可以让其代表

---

① [德]菲利浦斯·梅兰希顿：《论灵魂》，Vitebergae，1548，引自[德]阿比·瓦尔堡：《路德时代文字与图像中的异教-古典预言》，62页，Heidelberg，1920。原文为拉丁语。——译者注

② [德]卡尔·基诺：《丢勒的忧郁Ⅰ与马克西米安国王的人文学者圈子》，载《复制艺术协会报告》，1903(2)。

③ 同上。

不知疲倦的钻研者和沉思者的形象了。“皮艾里奥·法勒里阿诺(Pierio Valeriano)在他对这种象形符号的评论中直白地说道，这样的狗在凭感觉搜索和奔跑时是最适于‘带上忧郁面容’的。”①另外，在丢勒的画上，这动物被画成熟睡状，从而加深了这一意象的自相矛盾之处：如果邪恶的梦来自于脾脏，那么忧郁者也就对预言之梦具有优先权。作为君王与殉道者的共有之物，预言之梦在悲苦剧中是常见的。但是这些预言之梦是出自创世神庙中的泥土占卜的睡梦，不可理解为崇高甚或神圣的启示。因为忧郁者的所有先知都取自幽深之处，是通过对造物生命的深入思考而获得的，没有丝毫的天启之声会传至他这里。土星具有的一切都指向地下深处，在那里保留着古老的农耕之神的自然。在阿格里帕·封·内特斯海姆(Agrippa von Nettesheim)看来，土星会带来“地深处的种子和……隐藏的财宝”②。在那里，朝下看的目光是有土星性格的人的标志，他用眼睛穿透了土地。切尔宁也如此写道：“那还不熟悉我的人/将从面容中认识我/我一次次将目光转向大地/因为我之前是从大地中出生/所以我所注视的除了我的母亲再无其他。”③大地母亲

---

① [德]卡尔·基诺：《丢勒的忧郁Ⅰ与马克西米安国王的人文学者圈子》，载《复制艺术协会报告》，1903(2)。

② 引自[德]弗兰茨·波尔：《对星辰的信仰与解释：占星学的历史与本质》，46页，Leipzig，Berlin，1918。

③ [德]安德里亚斯·切尔宁：《夏日德语诗歌》(*Vortrab Des Sommers Deutscher Getichte*)，Rostock，1655。

的灵感在沉思之夜浮现在忧郁者面前就如同宝藏从地底深处出现一样。如闪电般突发的直觉是他所不熟悉的。之前作为冰冷干燥的元素才具有意义的大地，在费齐诺的学术思想转变中展示出了其隐微意味的全部财富。地心吸引力与思想贯注之间的新类比是旧意象在文艺复兴哲学的宏大释义过程中获得的新内容。“但是，在形成探究深奥知识的模式时，精神必然从外部转向内在，从周边转向核心。在思辨时它是稳固地留在个体的核心之处的，这似乎是一条自然规律。脱离了周边而转向内心的精神，与忧郁有着相似的特点。因此，忧郁持续要求精神集中在自身，以进行思辨。忧郁此时宛如世界的核心，尽管如此，仍然有必要探究每个单独对象的核心，以理解最深邃的真理。”[1]对于这一段话，让-潘诺夫斯基和萨克斯尔反对基诺的意见，认为不可以据此说，费齐诺是在向忧郁者“推荐”全神贯注的思考。[2] 他们是有道理的。但是他们表述的观点并不怎么反对包含了“思想—贯注—大地—胆汁”的类比系列。这个系列不仅仅只是为了从头到脚地列举这些部分，而且还毫不含糊地指明，大地在古老的气质论智识结构里获得了新的释

---

① [意]马尔西里乌斯·费齐诺：《论三重生活》(*De vita triplici*)，引自[德]让-潘诺夫斯基，萨克斯尔：《丢勒的忧郁 I：一个来源史与类型史研究》，51 页注释，Leipzig，Berlin，1923。原文为拉丁语。——译者注

② 参见[德]让-潘诺夫斯基，萨克斯尔：《丢勒的忧郁 I：一个来源史与类型史研究》，51 页注释，Leipzig，Berlin，1923。

义。如果按照古老观点，地球之所以具有球形而且——如托勒密所认为的那样——在宇宙中得以成型并具有中心地位，都有赖于地心引力，那么就不可以简单地否定基诺的下述推测：丢勒画上的球体是沉思者的思想象征[①]。也不妨将这瓦尔堡所称的“马克西米安时代的宇宙文化中最成熟的神秘果实”[②]看做一种萌芽，其中储备着巴洛克的丰富寄喻，只待天才之力的突破就能破土萌发。在丢勒的画中以及丢勒同代人的思辨中已经包含了的对古老的忧郁象征的拯救，却好似与人擦肩而过，没有引起基诺和其他研究者的关注。这象征就是石头。它在象征名单上的位置是确定的。当人们在阿尔贝提努斯论及忧郁者的话中读到“平时让心灵软化为卑逊的悲伤却让他在他怪异的思考中越来越倔强，因为他的眼泪没有落进心里而软化坚硬之处，他就如同石头一样，当空气变潮湿时，它只是在外部渗出水珠”[③]时，让人不禁想在这番话中追寻某种特殊的意义。但是哈尔曼为萨姆尔·封·布奇基(Samuel von Butschky)先生所作的葬礼致辞中出现了这样的语句：“他的禀性就是沉思与忧郁的复合体，这样的心灵对一件事物总是反复思虑/在所有的

---

① 参见[德]让-潘诺夫斯基，萨克斯尔：《丢勒的忧郁 I：一个来源史与类型史研究》，64 页注释，Leipzig，Berlin，1923。

② [德]阿比·瓦尔堡：《路德时代文字与图像中的异教-古典预言》，54 页，Heidelberg，1920。

③ 参见[德]埃吉底乌斯·阿尔贝提努斯：《路西弗的王国与灵魂猎场》，406 页，Augspurg，1617。

行动中都谨慎行事。满头蛇发的美杜莎首级/或是非洲的怪兽，还有这个尘世中哭泣的鳄鱼都无法诱导他的目光/更无法将他的躯体变为毫无知觉的石头。”①这时，石头的意象就发生了改变。石头第三次出现是在费齐诺剧中忧郁与欢乐之间的精彩对话里：“忧郁。欢乐。前者是一位老妇人/衣衫褴褛/头上被布所包裹(!)/坐在一块石头上/在一棵枯萎的树下/头搁在怀中/在她旁边立着一只猫头鹰……忧郁：这坚硬的石头/这枯萎的树/这死去的柏树/让我的沉重心思有了安栖之所/让我忘记了欲求……欢乐：这只在枯枝下蜷的/地鼠是谁？/深邃的双眼中/闪出红色的光/仿佛是彗星的一滴血/在坠落与惊恐中发光……/现在我认出了你/你是我的欢乐的敌人/是忧郁/是塔尔塔斯的深渊里/三头狗产下的后代。/噢！我应该容忍你在我的领地停留吗？/不/真的，/不！/那冰冷的石头/那空无枝叶的树丛/必须消灭尽绝/而你/你这怪物/也要同归于尽。”②

从石头这个意象这里看到的也许只是冰冷干燥的大地王国最显目的形象。但是就阿尔贝提努斯的这段话来看，做出以下设想也许并非无稽之谈：这一惰性物体暗

---

① ［德］约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，137 页，Franckfurt，Leipzig，1682。

② ［德］卡斯帕·斯蒂勒·菲力多：《悲苦剧、滑稽剧与悲喜剧》，135～136 页，Jena，1665。

示出了确属神学的忧郁者概念，而这一概念又存在于一种死罪的概念中。这死罪就是懈怠(Acedia)，心灵的懒惰。通过这种懒惰，土星微弱光芒的滑行环道与忧郁者建立起了一种联系，这种联系——不论是以占星术还是以其他为基础——在13世纪的手抄本中已经得到了证实。“论懒惰。这是第四宗死罪，在礼敬上帝之事中懈怠。这也就是背离了勤勉而沉重的良善业功，而转为了一种无所事事。这样离开了良善业功之后，就会遭受心灵痛苦。”①在但丁这里，懈怠在主要罪过的序列中位列第五。它在地狱中的领地是一片冰寒，这又呼应了气质病理学中的症状，即土地的干冷特性。将暴君的忧郁看做懈怠，是一种更加准确的新阐释。阿尔贝提努斯就明白无误地将忧郁者的综合症状归结为懈怠：“完全可以将懈怠或者懒惰比做遭疯狗所咬/因为谁如果遭疯狗咬了/他就会很快陷入可怕的梦/他在睡时会心生恐惧/会变得易怒/失去理智/扔弃所有饮品/害怕水/做狗吠/而且如此陷入恐惧/以致因恐惧而倒下。这样的人也会很快死去/因为他们已无可救药。”②而且君王的犹豫不决也正是土星式的懈怠。土星让人“冷漠、犹疑、迟缓”③。

---

① 引自[德]弗兰茨·约瑟夫·莫涅：《中世纪的戏剧》，329页，Karlsruhe，1846。

② [德]埃吉底乌斯·阿尔贝提努斯：《路西弗的王国与灵魂猎场》，390页，Augspurg，1617。

③ [德]安东·素伯：《行星的孩童图像与星象：论人类信仰及误解》，126页，Straßburg，1916。

暴君因为心灵的懒惰而灭亡。暴君形象以此为特点，正如廷臣角色的特点体现为不忠——土星式人物的另一特征——一样。无法再设想出比悲苦剧中所描写的廷臣更加摇摆不定的人了：背叛就是他的天性。剧中的宫廷佞臣在关键时刻几乎都没给自己时间考虑就离弃了原主，投向了敌对方，这并非剧作家的草率也不是拙劣的角色刻画。毋宁说，佞臣们的行为展现出了一种道德感的缺失，这种道德缺失有一部分是马基雅维利主义的自觉姿态，有一部分是绝望而阴郁地向一个被认为无法穿透的灾难性星座秩序陷落，这种秩序完全是一种物化性质。王冠、紫衣、权杖归根结底是命运剧意义上的道具，它们自身拥有一种宿命。而廷臣作为该命运的预言官是第一个屈服于这命运的。他对人的不忠对应着他以思辨的顺从所沉入的对物的忠实。只有凭借对造物、对其生命的罪责规律的这种绝望的忠实，这种背叛行为本身的概念才恰如其分地得以实现。面对人所做的所有本质性决定都可能违背忠诚，人是服从于更高的法则的。而忠诚唯一适合的是人与实物世界的关系，除此之外再无其他。实物世界不知道什么更高的法则，而忠诚也不知道还有什么对象能比实物世界更适合它。实物世界总是在自身周围呼唤出忠诚，忠诚的所有誓愿和思想都让实物世界的碎片围绕着自己，将这些碎片当做自己最本质的，不会提出过分要求的对象。忠诚笨拙地且不加证实地按自己的方式说出了一个真理，为了这个真理它背叛了世界。忧郁背叛了世界是为了求知。但是它持久的沉

迷也将无生命体纳入了沉思中，以拯救这些物体。留下了以下这段话的诗人正是以悲伤的精神来说话的。“毕桂常常说到物体的不可救赎，说到存在者本身的顽固和沉重，它们在英雄和圣人的努力之下也不过仅余灰烬。”[①]在悲伤意图中体现出的执著来自于悲伤对实物世界的忠诚。所以，书写归于土星性格人的不忠也当如此理解，正如非常个别的辩证对立，即阿布·玛·萨尔认为土星性格人所具有的“在爱情中的忠诚”也当如此得到重新解释。[②] 忠诚是以流泻形式下降的意图层级的节奏，它映射出新柏拉图主义的通神论是如何在充满指涉的变换中上升的。

怀抱着反宗教改革运动的典型态度，德意志悲苦剧处处依照中世纪学院中的忧郁形象来形成自己的类型。然而这种戏剧的整体形式是与这种类型有着本质区别的，这区别就是：风格与语言。如果没有发生那种大胆的转变，后者是不可想象的。文艺复兴的思辨凭借这种转变在哭泣的观察者特征中[③]发现了遥远光芒的反光，

---

① [法]丹尼尔·哈列维：《查理·毕桂与〈半月杂志〉》，203页，Paris，1919。原文为法语。——译者注

② [伊朗]阿布·玛·萨尔。引自[德]让-潘诺夫斯基，萨克斯尔：《丢勒的忧郁 I：一个来源史与类型史研究》，5页，Leipzig，Berlin，1923。

③ 参见[德]弗兰茨·波尔：《对星辰的信仰与解释：占星学的历史与本质》，46页，Leipzig，Berlin，1918。

这光芒从沉迷状态的地下隐隐约约地放射出来。这个时代至少有一次成功地缔造了如此一种人类形象，他符合新古典与中世纪观照的分裂，而巴洛克就将忧郁者看做这种分裂的代表。但是能够达到这种分裂的不是德意志，而是哈姆雷特。哈姆雷特的个人秘密包含在贯穿那意图空间的各个阶段的历程中，这历程是游戏化的，因而也是适度的。而哈姆雷特的命运秘密则包含在一个事件中，在他看来，这事件与那秘密是完全同质的。对于悲苦剧来说，仅有哈姆雷特是上帝恩赐的观看者；但是能让他获得满足的并不是上帝恩典为他所上演的一切，而仅仅是他自己的命运。他的生命是其悲伤所得到的绝佳对象，这生命在消逝之前指向了基督教的预示，正是在这预示的怀抱中，这生命的悲伤图像才转化为得到赐福的存在。只有在这样一种君王的生命中，忧郁才会通过与自己相遇而赎出自身。剩下的就是沉默。因为所有未曾体验过的生命在这个空间里都会堕落而无从获救，这里智慧的话语只会是一种欺骗的幽灵。只有莎士比亚能够从忧郁者那巴洛克式的、非斯多葛的、非基督教的、伪古典的、伪虔信派的顽固姿态中击打出基督教的火花。如果罗旭斯·封·利连克(Rochus von Liliencorn)将哈姆雷特的特征读解为土星之子和懈怠标记[①]的那种深刻洞见没有错失其最佳对象的话，他就会在这部

① 参见[德]罗旭斯·封·利连克：《中篇小说两则》，Leipzig，1903。

戏中看到以基督精神来克服上述特征的这种独一无二的表演。只有在这位王子的身上，忧郁的沉迷才能转变为基督教精神。德意志悲苦剧从来就不能让自己获得灵魂，不能在自身内部唤起自我反思的斜视目光。德意志悲苦剧对自己来说始终是惊人的晦暗不明，它只会用中世纪面相书中刺眼而陈旧的颜色来涂画忧郁者。我为什么要为此多费唇舌？悲苦剧所设计的图像与角色是献给丢勒那长着翅膀的忧郁天才的。在他面前，悲苦剧的粗糙舞台展开了其真切的生命。

寄喻与悲苦剧

一

这岌岌可危的/各个角落都以苦难来装饰的小屋/若谁想用理性的词尾来让它生辉/他说出来的无非是徒有形式的发音/他无法跨越已经奠定的真理界标/当他将世界称做一个普遍的店铺/一个死亡的关卡/在其中世人就是流通的商品/死亡就是优秀的商人/上帝是最可靠的账房/而坟墓则是上好封条的商行和库房。

——约翰·克利斯朵夫·曼灵：
《死亡的舞台或死尸的谈话》①

① [德]约翰·克利斯朵夫·曼灵：《死亡的戏剧舞台或死尸絮语》，86～87页，Wittenberg，1692。

一百多年以来，艺术哲学都承受着一个篡位者的统治，这个篡位者是在浪漫主义的纷乱中夺权的。浪漫主义美学理论家力求对某种绝对之物进行光彩熠熠而且最终不受拘束的认识，这种追求经过最简化的艺术理论争辩让一种象征(Symbol)概念得以安身，这个概念与真正的象征除了名称相同之外再无其他共同点。因为后者属于神学范畴，它绝不会在关于美的哲学中散布那种充满感情色彩的朦胧光芒，而这微光自早期浪漫主义结束之后变得越来越密集。然而，恰恰是这种关于印象的欺诈性言说让人得以"从其深处"探究每个艺术形象，并且不恰当地助长了艺术科学研究的安逸自适。在这种对象征的庸俗用法中最引人注目的是，这个概念以其仿佛具有绝对命令性质的姿态指向了形式和内容不可分割的结合，却被用以对以下这种无能状态进行哲学上的美化：因为缺乏辩证法训练而在形式分析时放走了内容，在内容美学上又无暇顾及形式。因为这种滥用总是发生在艺术品中某个"理念"的"显像"(Erscheinung)被说成"象征"时。感性对象与超感官对象的统一是神学象征的悖论，它被扭曲成了显像与本质之间的关系。将这样一种被曲解的象征概念引入美学，这是在新近的艺术批判中大行其道的一种浪漫化的、有损于生命的空虚挥霍。作为象征的构形，美应该直接进入神性中。道德世界无限内在于美中，这种内在性是浪漫主义者的"通神美学"发展出来的。但是其根源却是早已有之。显然的是，古典主义(Klassik)就倾向于对不仅仅在道德上完善的个人存在加以神化。而属于浪漫主义的典型特征是让这种完善

的个人投入虽然无限但却走向救赎的神圣历程中。[①] 但是一旦道德主体沉入了个人，那么就没有任何严肃论——即使是康德的严肃论——可以挽救它，并且保全它的阳刚外形。它的心灵就迷失在了美的灵魂中。如此得以完善的个人，美的个人，其行动范畴，哦不，其修养范畴就勾画出了"象征式"的范围。与之相比，巴洛克的神化是辩证的。它是在极端状态的逆转中实现的。在这一特立独行的辩证运动中，复古主义(Klassizismus)[②]那消除了矛盾的内心已经不起作用了，因为巴洛克的现行难题即宗教政治难题涉及的远不是个人及其道德，而是人们的教会集团。——与复古主义的世俗化象征概念同时形成的是其对立面即思辨性概念，这就是寄喻(Allegorie)[③]。虽然当时没有形成寄喻本身的一套理论，之前也没有过这样的理论，但是将寄喻这个新概念描述为思辨性的却有其合理性，因为这一概念实际上被设定为阴暗的背景，从而衬托

---

① 参见[德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，6～7页，注释3及80～81页，Berlin，1920。

② "Klassik"与"Klassizismus"是两个不同的概念，前者是以古希腊罗马的古典美学为模范但并非对之做亦步亦趋的模仿的美学取向，往往也用以指称歌德、席勒等为代表的魏玛古典时期；后者带有贬义，指代拘泥于古典美学标准的美学态度。故将前者译为古典主义，后者译为复古主义。——译者注

③ "Allegorie"是用一物来指代另一物的修辞法，既不同于象征，也不同于隐喻。常见翻译有讽喻、寓言等。但是在本文中，"Allegorie"是一种特定的表达方式，不可与文体上的寓言(Fabel)混同，所以暂且用了寄喻这个词，表明将某物的意义寄托另一物来喻指。——译者注

出光明中的象征世界。寄喻正如许多其他表达形式一样，并不因其"古旧"而失去意义。毋宁说在这里依然有着早期意义与晚期意义之间的对立，这对立无涉于概念，深入而激烈，所以更加倾向于在静默中获得决断。在1800年左右，这种象征化思维方式对原创的寄喻这一表达方式感到如此陌生，以至于单个为探明寄喻而进行的理论探讨是毫无价值的——这尤其说明了两者对立程度之深。歌德下述零散的话可以看做对寄喻的一种否定式重建："诗人是为了普遍而寻找特殊，还是在特殊中看到普遍，这之间有着很大的差别。前者会产生寄喻，在寄喻中特殊者只被用做普遍的范例；后者才真正是诗歌的本性：它说出的是一个特殊物，却没有想着普遍或者指涉普遍。而谁如果活生生地理解这特殊物，他就同时获得了普遍，却对此毫无察觉，或者要迟一点才察觉到。"[①]这是歌德被席勒的一封信所触及而就寄喻发表的看法。他不觉得寄喻是一个值得思考的对象。后来叔本华也有过所见略同而更加详细的表述："如果所有艺术的目的都是为了传达自己所理解的理念……更进一步，如果在艺术中从概念出发是要予以谴责的，那么我们就不能允许人们刻意而且坦率地将艺术品确定为对某个概念的表达：而这正是寄喻所为……所以，如果一幅寄喻式画作也有艺术价值的话，那么这个价值就与其作为寄喻所达到的效果完全不同而且毫不相关：如此一

① ［德］约翰·沃尔夫冈·封·歌德：《歌德全集》，第38卷，261页，Stuttgart，Berlin，1907。

件艺术品同时服务于两个目的，也即表达一个概念和表达一个理念：只有后者才能作为艺术的目的；另一个是一个陌生的目的，这就是让一幅画如象形文字一样同时也执行碑文的功能而获取游戏的愉悦……虽然一幅寄喻式画作正是因为这种特性而能够对心灵造成生动的印象，但是某个碑文同样可以造成这种印象。比如说当对荣誉的渴望始终牢固地深埋在某个人的心中……而这个人来到了戴着桂冠的荣誉天才面前，这时他的整个心灵都会由此而激动，他会唤醒自己身上行动的力量。但是当他突然在墙上看到大而清楚的'荣誉'这个词时，他也会有这样的反应。"[①]不论后一个评论是多么逼近寄喻的本质，其表述在区别"表达一个概念和表达一个理念"时恰恰符合现代对寄喻和象征的不可靠言说——虽然叔本华自己对象征概念有不一样的态度——这样的表述所具有的逻辑化基本特征使该评论无法脱离窠臼，依然还是简短粗暴地处理了寄喻这一表达方式。这些论述直到现在都具有决定性影响。即使是伟大的艺术家兼非同一般的理论家如叶芝也仍然持有如此假设，即寄喻是一个描述性图像，与其意义之间的一种俗成关系。[②] 而对于记录较新的寄喻式直观方式的原始文献，即巴洛克时代的文学和

① [德]亚瑟·叔本华：《叔本华全集》，第1卷，314页等，Leipzig，1892。

② 参见[爱尔兰]威廉·巴特勒·叶芝：《小说散文集》，114页，Leipzig，1916。

制图中的徽章作品，评论者们往往只有一点模糊的了解。在18世纪的那些后出生而广为留传的后继者那里，寄喻精神表达得如此微弱，以至于只有阅读了更原初作品的读者才会感受到寄喻式直觉那不曾受损的力量。然而在那些作品前又隔着横加评判的复古主义偏见。一言以蔽之，这是将寄喻这种表达形式谴责为一种单纯的描述方式。寄喻——在下文中会加以证明——不是用于游戏的画像技艺，而是表达，是和语言一样、和文字一样的表达。在寄喻这里同样有过决定性尝试(experimentum crucis)。而文字恰恰第一个显现为俗成的符号系统。叔本华并非唯一一个指出寄喻与文字没有本质区别而将寄喻排挤掉的。研究巴洛克的语文学与每一个重大对象之间的关系都与这样的反对意见相连。在哲学上为该语文学奠定基础——即使看起来非常费劲，范围过广——是不可或缺的。而在这语文学的中心则是对寄喻的讨论，讨论的前期形式无疑出现在赫尔伯特·许萨尔茨(Herbert Cysarz)的《德意志巴洛克文学》中。然而，也许是因为他将古典主义看做巴洛克文学的圆满而让前者具有优先权，从而妨害了他的本质识见，尤其是他对寄喻的深入探究；也许是因为他对寄喻的固执偏见让复古主义顺理成章地作为真正的祖辈而占据了前端地位——他的新认识，即寄喻是“巴洛克盛期中占据主导

地位的风格原则”[1]在以下尝试中失去了价值，这尝试是想顺带地让这一概念的表述成为一个主题词。巴洛克与古典主义相反，它“更适于寄喻的技巧而不是象征的艺术”[2]。在这种新的转变下，符号性质也应当是寄喻所具有的。在这一点上古老的偏见依然故我，克罗伊泽尔用“符号式寄喻”(Zeichenallegorie)[3]为这偏见赋予了自己的语言表述。

另外，在克罗伊泽尔的《神话学》第一卷中，关于象征的长篇理论阐述恰恰间接地对于认识寄喻有着极大价值。这些论述除了延续陈旧而平庸的理论之外，也包含了一些观察，这些观察本来可以让克罗伊泽尔进一步扩展其认识理论建构而不是如此止步不前的。他将他认为高于寄喻的象征本质分为下列四个层面：“瞬间性的、整体性的、以其起源而不可探究的、必要性的”[4]层面，在文中另一处他对第一个层面有着出色的解释：“那种唤醒者，有时是予人以震撼者，是与另一种特性相连的，即简短。它就仿佛是突然现身的圣灵或者在暗夜中突然亮起的一道闪电。这是对我们整个存在提出诉求的瞬

---

① [德]赫尔伯特·许萨尔茨：《德意志巴洛克文学：文艺复兴、巴洛克、洛可可》，40 页，Leipzig，1924。

② 同上书，296 页。

③ [德]弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，118 页，Leipzig，Darmstadt，1819。

④ 同上书，64 页。

间……因为这种富有成效的简短，他们”——古人——“将其与简练主义相比……所以在生命的重要境况中，每一个瞬间都隐含着一个极富成果的未来，都让灵魂处于张力中，在这些充满厄运的时刻，古人也期待着神的启示，他们把这些启示叫做象征”①。而“对象征的要求是……清晰、简短……可亲和美”②，在第一个和最后两个要求中体现出了一种直观方式，这种直观方式是克罗伊泽尔和复古主义的象征理论所共有的。这就是艺术象征(Kunstsymbol)的理论：艺术象征作为最高的象征，应当与有限的宗教象征或者神秘象征相区别。在这一点上，温克尔曼对希腊雕塑的崇敬对克罗伊泽尔无疑产生了决定性影响。希腊雕塑中的诸神形象在这个语境中具有典范意义。艺术象征是可塑的。克罗伊泽尔所提出的可塑性象征和神秘象征的对立体现出了温克尔曼的精神。“在后者中起主导作用的是不可言明者，这不可言明者寻找着表达方式，最终因为其本质的无限内涵而突破了尘世形式这个太脆弱的容器。由此，观看本身的清晰性也立即被摧毁了，剩下的仅仅是无言的惊诧。”在可塑性象征中“本质所追求的不是过分的洋溢，而是听从自然，融入、渗透其形式并赋予其生命。无限性和有限性之间的那种对抗也就消解了，因为前者对自己进行了

---

① [德]弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，59页等，Leipzig，Darmstadt，1819。

② 同上书，66～67页。

限制，成为富有人性者。一方面通过图像的纯粹化；一方面通过自愿放弃那种无可量度的深广，所有象征中最美的果实得以成长丰盛。这就是诸神象征，这象征以奇妙的方式统一了形式上的美与本质的极度充实，而且因为这种象征在希腊雕塑中得到了最完善的展现，所以可以称之为可塑性象征"①。复古主义寻找的正是作为"本质的极度充实"的"人性"，在这样的追求中，由于它对寄喻的蔑视，也仅仅抓到了象征的一个虚像。与此相应，在克罗伊泽尔的论述中也出现了一个与通行理论相距不远的比较，即将象征"与寄喻相比，后者在通常的语言使用中往往与象征相混淆"②。"象征手法与寄喻手法的区别在于""后者仅仅意指一种普遍的概念，或者一个有别于其自身的理念；前者则是感性化了的、肉身化了的理念自身。前者是一种代表……对于后者来说，这一概念自身降入了肉身世界，我们可以在那个图像中直接看到概念本身"。但是这样的论述让克罗伊泽尔又回到了他的原创性构想中。"所以两种方式的区别必须放置在瞬间性中来看，瞬间性正是寄喻所缺乏的……而在前者"——象征——"中则是具有瞬间性的整体性；而在寄喻中是一系列瞬间的渐进。所以神话置于其下的是寄喻，而不是象征……神话的本质在渐进的史诗中得到了

① ［德］弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，63～64 页，Leipzig，Darmstadt，1819。

② 同上书，68 页。

最完美的表达”[①]。但是，这样的识见远没有带来对寄喻表达方式的重新评价。另外，在文中另一处以这些句子为基础谈及了伊奥尼亚自然哲学家们：“他们让遭到嘈杂的传说所压抑的象征赢回了其原有的权力：象征起初是雕刻的孩子，它自身仍然被包含在言谈中，由于它富于意味的简练，由于它本质的整体性和凝聚性，它远比传说更适于暗示出宗教那唯一者和不可言说者。”[②]对于这一段话，盖勒斯(Goerres)在通信中有过精彩的评论：对于“将象征假定为本质(Sein)，寄喻假定为意指(Bedeuten)的做法，我毫不赞同……我们完全可以满足于以下解释，这种解释将其中一个视为理念的一个封闭、充实、始终固守自身的符号，而将后者看做理念的一个持续渐进的、随时间本身流动的、剧烈运动着、涌动的摹象。两者之间的关系就如同静默、宏大、有力的山林自然与充满生机地前进的人类历史之间的关系”[③]。这让一些错误得到了纠正。因为一种强调象征发展中的山林性质的象征理论与克罗伊泽尔在该理论中强调的瞬间性之间是有矛盾的，该矛盾非常清楚地表明了事实的真实内涵。体验象征的时间尺度是神秘的片刻，在这片刻之中象征以其隐藏的以及(如果可以这么说的话)密林式的内

---

① [德]弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，70、71页，Leipzig，Darmstadt，1819。

② 同上书，199页。

③ 同上书，147～148页。

在把握住了意义。另外，寄喻摆脱不了一种与之对应的辩证性质，它在陷落进形象化本质与意指之间的深渊中具有一种思辨的宁静，这种宁静丝毫不带那种漠不关心的傲慢，这种傲慢出现在符号的意图中，寄喻的意图与符号的意图只是在表面上类似而已。在寄喻的这一深渊中，辩证运动有多么剧烈，这在对悲苦剧形式的研究中比在任何地方都必然体现得更为明显。盖勒斯与克罗伊泽尔认为寄喻意图所具有的那种世俗的、历史的广度指的是自然史，是意指或意图具有辩证性质的原始历史。这些思想家伟大的浪漫主义洞见在于，必须将时间这个具有决定意义的范畴引入符号学领域，在这个范畴中，象征与寄喻的关系得到了透彻而精简的定义。在象征中，自然改换过了的面容伴随着对毁灭的美化在拯救的光芒中匆匆展现自身，而在寄喻中则是出现在观者眼前的僵死的原始图景，是历史濒死时变出的面容(facies hippocratica)。历史中一开始就让不合时宜、充满苦难、颠倒错位的一切都在一个面容上——不，是在一个骷髅头上留下了印记。尽管这样一个骷髅头的确完全缺乏“象征”表达方式所具有的自由，造型所具有的古典和谐，和人性特征——但是这样一个同谜语一样充满意味的角色却不仅仅表现出了人类存在的性质，也表现出了个人生理上的历史性，它最能体现个人的自然败落。这就是寄喻式视角的核心，这种视角将历史的巴洛克式、世俗式呈现看做世界的受难史。只有在走向没落的不同阶段，这个受难史才是有所意指的。有多少意指，就有

多少死亡的毁灭，因为死亡最深地划出了身体与意指之间的锯齿形分界线。如果自然一直就是走向死亡的，那么自然也就一直是寄喻式的。意指与死亡在历史展开中生成，就如同它们在造物不受怜悯的原罪状态中作为萌芽紧密交结在一起一样。将已成型的神话视为寄喻，就如同克罗伊泽尔认为寄喻所具有的作用那样，这种视角展示出的是巴洛克视角中适度的、更加现代的终点。具有典型意义的是，弗斯如此来反对这一视角："阿里斯塔克斯经过深思熟虑之后将荷马关于世界与神的传说当做聂斯托英雄时代的单纯信仰。而克拉特斯却将这些传说视为奥尔菲斯秘教，尤其是埃及秘教中的原始世界意象，地理学家斯特拉波与后来的语法学家都信从这一点。这样的意象说将荷马之后的时代的经验与宗教法则随意地投入原始时代，它占据了主导，经历了几百年的僧侣时代，大多数情况下被称为寄喻。"[①]这个作家反对这种将神话与寄喻相连的做法，但是他承认如此来设想并非不可能，而且这种做法也是建立在一种传说理论的基础上的，例如克罗伊泽尔发展出的理论。史诗确实是有意味的自然历史的古典形式，正如寄喻是这历史的巴洛克形式一样。浪漫主义与这两种精神方向都是亲近的，所以它必然将史诗与寄喻彼此拉近。所以谢林在那句著名的格言中提出了以寄喻来诠释史诗的纲领：

---

① ［德］约翰·海因里希·瓦斯：《反象征》，223 页，Stuttgart，1826。

《奥德赛》是人类精神的历史，《伊利亚特》是自然的历史。

寄喻这种表达方式本身是通过自然与历史之间的一种特殊交织而产生的。卡尔·基诺一生的工作都是在对寄喻的起源进行解释。在他里程碑式的研究著作《在文艺复兴时期的寄喻中人文主义的象形文字学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》面世后，人们才有可能从历史上确认，发源于16世纪的新寄喻是与中世纪的寄喻方式有差异的，并确认差异所在。当然——在该著作的论述中这一点尤其显示了重要意义——这两者之间有着紧密的本质联系。然而，这种联系只有作为稳定因素超脱于历史变迁时，它才能从内涵上得到辨认。这种辨识只有在基诺的发现之后才有可能。在较早的研究者中似乎只有克罗伊泽尔、盖勒斯，尤其是赫尔德才对这一表达形式之谜有过观察。赫尔德恰恰是对我们讨论的时代坦言："这个时代和这种品味的历史还完全是晦暗不明的。"[①]他自己的推测，即"人们模仿古老的僧侣画作，但是对实物有着深入理解和细致直观，所以我几乎想称这个时代为寓意画时代"[②]。在历史性事实中虽然是有误的，但是却表达了他对该文学内涵的直觉，这直觉让他

① ［德］约翰·戈特弗里德·赫尔德：《杂集》，第5卷，58页，Wien，1801。

② 同上书，194页。

超过了浪漫主义的神话学家们。克罗伊泽尔在论述那种新兴的寓意画(Emblem)[①]时就援引了他的观点。“直到后来人们都始终热衷于寄喻，在16世纪这种热衷似乎再度兴盛……在同一个时期，在德意志人中，因为他们民族性格中的严肃，寄喻转入了一个更偏向于伦理的方向。随着宗教改革的推进，表达宗教隐秘的象征不得不渐趋消失……对直观事物的古老热爱表露在了……对道德与政治的形象化表现中。寄喻现在常常必须为刚刚得到认识的真理赋予形象。我们民族的一个伟大作家依照其广博的智慧，不认为德意志力量的这种表达是幼稚的、不成熟的，而是将其看做可敬的、值得关注的，他从那种表达方式曾经有过的普遍性出发，将宗教改革的时代称为寓意时代，从而给予了值得牢记的启示。”[②]鉴于他当时摇摆不定的见识状态，克罗伊泽尔也只能纠正对寄喻的评价而非对寄喻的认识。只有基诺的著作以其历史性质开启了对这一形式进行历史哲学上的彻底思考的可能。他发现人文主义学者解读象形文字的孜孜工作是形成这一形式的最初动因。他们尝试的方法来自一部伪碑铭学文集，成书于公元2世纪末或者4世纪末的霍拉泼伦的《象形文字学》。这些学者仅仅只研究——这是

---

① “Emblem”是巴洛克时期特有的一种绘画类型，一般包括三个部分：铜版画或者木版画、标题和指示画面内容的题诗。——译者注

② [德]弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，227～228页，Leipzig，Darmstadt，1819。

他们工作的特点，并且从根本上决定了他们对人文主义者的影响——所谓象征性或者谜语般的象形文字，这是些纯粹的图像符号，外在于那些手写的语音符号，在神谕框架下被象形语法学家视为一种神秘的自然哲学的最后一级。带着阅读这些符号的记忆，他们走向方尖碑，而一种误解就成为广为传播至无限远的那种丰富的表达形式的基础。因为在对埃及的象形文字进行寄喻式解读时，历史与宗教仪式的资料就被自然哲学的、道德的、秘教的空洞套话所取代了，文学家就是从这样的解读出发继续扩展这种新的文字形式。圣像文字学诞生了，它不仅仅构造出了自己的惯用模式，将整句整句话“逐字翻译成了特殊的图像符号”①，而且还常常以词典的面目出现②。“在艺术家兼学者阿尔贝提的领导下，人文主义者开始用物象符号代替字母写作，于是在谜语式象形文字的基础上产生了‘画谜’这个词，而文艺复兴时期的奖章、柱子、凯旋门和所有可能的艺术品上都满是这一类谜语文字。”③“文艺复兴从古代中获取希腊人关于艺术直观的自由理论，同时也获得了埃及人关于艺术强制规定

---

① ［德］卡尔·基诺：《在文艺复兴时期的寄喻中人文主义的象形文字学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》，36 页，Wien，Leipzig，1915。

② 参见［意］西萨尔·皮帕：《圣像学》（*Iconologia*），Roma，1609。

③ ［德］卡尔·基诺：《在文艺复兴时期的寄喻中人文主义的象形文字学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》，34 页，Wien，Leipzig，1915。

的教条。这两种直观方式必然会处于对抗中，虽然天才艺术家起初回避了这样的对抗，而一旦一种僧侣精神统治了世界，后者就胜出了。"[1]成熟的巴洛克作品与一百年前刚萌发的那种寓意表达方式之间有着越来越明显的距离，它们与象征的类似之处越来越捉摸不定，其中僧侣式的夸耀展现越来越强烈。一种文字的自然神学在列翁·巴提斯塔·阿尔贝提(Leon Battista Alberti)的《建筑十书》中已经发挥了其特有作用。"在研究用于墓碑的标题、符号和雕像时，他借机指出了字母文字与埃及符号之间的类似之处。他强调，前者的缺陷在于它们只有在当时是为人熟知的，之后就必然遭到遗忘……与此相对，他推举埃及人的符号系统，比如说，埃及人用一只眼睛描绘神，用一只鹰描绘自然，用一个圆圈描绘时间，用牛描绘和平。"[2]与此同时，有的思辨转向了一种不那么理性主义的对寓意表达方式的辩护，这种辩护更明确地承认了这种形式具有的僧侣性质。玛西琉乌斯·费西努斯(Marsilius Ficinus)在对普罗提诺的《九章集》(*Enneaden*)进行评论时谈到了象形文字，他认为，埃及的神甫希望通过这些文字"创造与神的思想相符之物，因为神所拥有的对万物的知识并不是一种不断变换的观

---

① [德]卡尔·塞诺：《在文艺复兴时期的寄喻中人文主义的象形文字学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》，12页，Wien，Leipzig，1915。

② 同上书，31页。

念，而是事物本身那种简单而固定的形式。所以象形文字是一种对神的理念的摹写！例如，他用来刻画时间概念的象形文字是长着翅膀，咬住自己尾巴的蛇。因为人对时间的观念是多样化的、变动的：时间如何在飞速的循环中周而复始，时间如何教人变聪明，给予也剥夺事物，这一系列思想都包括在了环形蛇这个特定的、稳固的图像中"①。埃及人的象形文字包含了一种可以照亮自然中所有晦暗之处的智慧遗产，这是一种神学信念。皮艾里奥·法勒里阿诺的如下语句说出的无非就是这种信念："以象形文字的模式说话，就意味着展示人与神的本质。"②同样是这些"象形文字"，在《书信录》中是这么说明的："对于具有正常感官的人来说，我们并非没有合适的机会，按照宗教的方式解释和讨论这些事物。就我们的目的来说，对草木进行思考都是合理的，因为圣保罗和之前的大卫都记述过，他们通过了解上帝所造的世界理解上帝的威严而心生敬畏。因为这便是事物的状态。我们之中有谁如果如此让懈怠之心控制了身体，如此沉迷无生命的、堕落的事物，以至于无法认识上帝赐给他的恩惠，那么他作为人在认识到自己的造物性时，他也会认识到天空、空气、水和大地上的万物都是为了

① ［德］卡尔·基诺：《在文艺复兴时期的寄喻中人文主义的象形文字学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》，23 页，Wien，Leipzig，1915。

② ［意］皮艾里奥·法勒里阿诺：《象形文字》，封面图，Basileae，1556。

人的缘故而被创造出来的。”①“为了人的缘故”表达出的与其说是启蒙运动的目的论，即将人类福祉看做自然的最高目的，不如说是巴洛克的那种截然不同的目的论。这种目的论既不是追求造物的世俗福祉，也不是其道德幸福，它仅仅是在传达自己的神秘教义。因为对于巴洛克来说，自然的合目的性体现在其含义的表达、其意义的寓意图式的表现中，这种表现方式是寄喻式的，是始终不可挽回地脱离于意义的历史性实现的。历史在道德范例和灾难中只不过是寓意的一个素材。富于意味的自然之僵化面容才是占主导的，历史就应当永远地锁闭在道具中。中世纪的寄喻是基督教的、说教的，而巴洛克的寄喻是神秘的、自然史的，是追随古典时代的寄喻的。它追随的原本是古埃及，不过很快就转向了古希腊。发现寄喻发明这一秘密宝藏的，是路多维柯·达·菲尔特勒(Ludovico da Feltre)，“他发掘‘怪诞’(Grotesk)的地下工作被称为‘死亡灵’(il morto)”。古典时代的画家、“阳台画家”赛拉皮翁(Serapion)是普利尼在多次被人解释过的、论装饰画的一段话中所强调的怪诞的经典代表。以一个同名隐士作为中介，他最终在文学(E. T. A. 霍夫曼的《赛拉皮翁兄弟》)中成了地下幻想、神秘鬼魂之类的人格化代表。“因为这种谜一般的神秘效果当时似乎就是与地下秘密相伴相随，都是来自

① [意]皮艾里奥·法勒里阿诺：《象形文字》，4页，Basileae，1556。原文为拉丁文。——译者注

破败的废墟与地下墓穴的怪诞之源。怪诞的意义并不是出自'grotta'这个字的字面意思，而是从'被隐藏的'、'被隐匿的'——比如洞穴与岩洞(Grotte)中而来……在18世纪它还可以表达'被藏匿'。所以'谜语'从一开始就对其有影响。"[①]温克尔曼的观点与此相距不远。不论他是多么激烈地反对巴洛克寄喻的风格原则，他的理论与较早的那些作者是非常近似的。伯林斯基在《寄喻的尝试》中看得很清楚。"恰恰在这一点上，温克尔曼还是信从文艺复兴对'古人智慧'的信仰的，也就是相信原始真理与艺术、知识分子科学与考古学之间的精神联系……他在从荷马灵感中'吸入'的'古人的寄喻'——这种真正的寄喻中寻找'灵魂'的万灵药方，以医治后人的艺术中重复上演殉道者和神话场景的这种不育症……只有这种寄喻才能教会艺术家'创造'：创造将会让艺术家达到诗人的高度。"[②]这种粗朴的说教性也许比在巴洛克中更极端地偏离了寄喻本身。

寓意画技术(Emblematik)越是在发展中不断分化，对这一表达就越难以透彻了解。埃及的、希腊的和基督教的图像语言彼此渗透。神学迎难而上的那种意愿在

① [德]卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，卷1，189页，Leipzig，1924。

② 同上书，卷2，208～209页。

《博识象征者》[1]这样一部作品中得到了典型体现，作者是耶稣会成员考西努斯(Caussinus)，他的拉丁语作品《幸福》(*Felicitas*)由格吕菲乌斯翻译过来了。而且再没有什么文字比这种只有学者才能读懂的谜语文字更适合来隐藏真正的生活智慧所具有的高层政治准则了。赫尔德在论约翰·法伦亭·安德里亚的论文中甚至推测，这种文字是为那些显然不想在君主前说出的思想提供的避难所。奥皮茨(Opitz)的话则是个悖论。因为他虽然一方面将这种表达形式的神学奥义视为诗歌高贵出身的明证；但是另一方面他又认为引入这一表达方式是为了让诗歌获得普遍理解。他在《德意志文学》的第二章将德尔本(Delbene)《诗艺》中的一句话"诗歌本来就是神学的寄喻"改写成了一句名言"诗歌起初无非就是一种隐匿的神学"。但是，"因为最初的洪荒世界太过粗糙，太过拙劣，/无法正确地领会和把握天国之物和智慧的教义，/所以智者们/必须将他们用于培育对上帝的敬畏/美德和善行的发明/隐藏在韵文与寓言中/那是普通大众所乐意听到的"[2]。这样的观点产生了决定性影响，而且成为哈尔斯多尔夫关于该表达形式的理论的基础，哈尔斯多尔夫也许是最坚定的寄喻作者(Allegoriker)了。这表达形

---

① 参见[法]尼古拉斯·考西努斯：《博识象征者》，Ⅶ，Coloniae Agrippinae，1623。

② [德]马丁·奥皮茨：《德意志文学》，2页，Breslau，1624。

式驻扎在所有精神区域里，从最广泛的到最受限制的，从神学、自然观察和道德直至徽章学、应景诗歌和恋爱用语，与之相应的是，其直观道具的资源也是无穷无尽的。每一个念头闪现之时都会伴以一次真实的图像爆发，结果就留下了大量零散而混杂的隐喻。崇高之物正是通过这种风格表现自身的。“宇宙万物为这种（对图像的）哲学讨论提供了材料。这万物展示的无一不被收入到寓意画中，在观看这寓意画时，个人无不会得到利于市民生活的道德教义：就如同历史学家可以从古硬币中获得体悟一样。”[①]这一对比尤其入木三分。然而带有历史印记，作为舞台的自然完全是带有某种古币学性质的。同一个作者——《戏剧博览》的负责人——在另一处说：“然而，如上所述，事物是通过象征和寓意画来提供材料的，而世间万物无不会提供与之相适的内容，就如我们在读到去年发表的图像哲学第一卷所能看到的那样。今年发表的第二卷则提供了绝佳的文献来证明该命题，从自然物到人工造物，从自然因素：火、火山、沾满灰尘的攻城武器和其他武器，从染毒武器、地下隧道、冒烟的火炬、圣火、青铜硬币、各种鸟类中都可以诞生象征之类者。”[②]仅用一个例子便足以证明，人们在这个方向上已经走出多远了。在博克勒（Bo-

① 匿名：《形象哲学》，17 页，Lipsiae，1683。原文为拉丁文。——译者注

② 同上书，344 页。

eckler)的《徽章学》中有如下的话："论树叶。在徽章上很少看到树叶/但是如果能找到树叶的话/它们就代表着真理/因为它们像堆积的舌头和心。"①"论云。正如云在累积之后漂浮至高空/向下倾洒育化万物的雨/使田野/果实和人都感到清新振奋/一个高贵的心灵也应当/行美德之事就仿佛登上高处/然后凭借其天赋/勤勉地为祖国效力。"②"白色的群马意指取胜的和平/在战争结束之后/同时又指速度。"③最令人吃惊的是一整套颜色的象形系统，上述作品也对两种颜色的组合进行了说明："红色配银色/复仇的欲望"④，"蓝色……配红色/无礼"⑤，"黑色……配紫色/持续的虔诚"⑥，这里仅举这几例。"意义与符号之间的关系那多重的晦暗……并没有将人吓退，反而刺激人们将表达对象身上越来越相距遥远的特性分析为意象，以便挖空心思来赶超埃及人。另外还加上了古人传承至今的意义的教条式力量，如此一来，同一个事物既可以是美德也可以是恶习，最后可以象征

① [德]乔治·安德列亚斯·博克勒：《徽章学》，131页，Nürnberg，1688。

② 同上书，140页。

③ 同上书，109页。

④ 同上书，81页。

⑤ 同上书，82页。

⑥ 同上书，83页。

一切了。”①

这一状况导致了寄喻的二律背反，如果要将悲苦剧的形象以其他方式召唤出来，也无法绕过这种二律背反，而必须先对其进行辩证思考。每一个人、每一个物、每一种关系都可能表示任意一个其他的意义。这种可能性对世俗世界来说是一个具有毁灭性但却公正的判决：世俗世界会被刻画成如此一个世界，在其中起决定作用的不再完全是细节。然而对于那些熟悉寄喻文字诠释的人来说，明确无误地是，所有具有意指作用的道具恰恰因为指向另外之物而获得了一种力量，凭借这种力量，这些道具显得与世俗之物无法归于一类，而且升到了更高的一个层面，也即神圣的层面。因此，在寄喻式观察下，世俗的世界既在地位上得到了提升又遭到了贬低。内容上的这种宗教式辩证特征体现在形式上就是成规(Konvention)与表达(Ausdruck)之间的辩证关系。因为寄喻两者兼而有之，既是陈规又是表达；而两者就其本性而言是彼此对抗的。然而，正如巴洛克理论根本就将历史理解为创造出的事件一样，寄喻符号虽然与所有文字一样隶属于陈规，却尤其被视为创造出来的，就如神圣符号一样。17 世纪的寄喻方式不是表达的陈规，而

① [德]卡尔·萨诺：《在文艺复兴时期的寄喻中人文主义的象形文字学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》，127 页，Wien，Leipzig，1915。

是对陈规的表达。同时也包括对权威的表达，这种表达就其起源的尊严而言是隐秘的，就其作用的领域而言则是公共的。这又是那同一种二律背反，表现在雕刻中就是冷酷而驾轻就熟的技术与爆发式的寄喻表达之间的矛盾。在这一点上也有一种辩证的解决方案。这种方案就在文字本质中。因为在公开化了的语言中可以毫无矛盾地设想一种活生生的自由用法，这种用法丝毫不减损语言的尊严。该语言的文字则有所不同，而寄喻正是力图表现为这种文字。文字的神圣与其严格的规范思想不可分割。因为所有的神圣文字都是定位于各个复合体中，这些复合体最终构成了或者力图构成唯一一个不可改变的综合体。因此，字母文字作为文字元素的组合与神圣综合体的文字是相距最远的。后者体现在象形文字中。如果文字想确保自己的神圣性质——神圣效力与世俗理解之间的冲突是这类文字一再遇到的——那么它就会走向综合体，走向象形文字。在巴洛克时期就是如此。从外表上和风格上——在强硬的排版方式和意蕴饱和的隐喻方面——所写的文字都趋向于图像。寄喻性文字图像表现出的这种尚无定形的碎片与艺术象征、可塑性象征、有机整体的图像之间的对立之强烈是无可出其右的。巴洛克以这种寄喻文字图像证明了自己是对古典主义的自主对立，而人们至今只愿承认浪漫主义有这种自主对立。这让人总不免想探究两者之间的连续性。这两者，即浪漫主义与巴洛克与其说是要对古典主义进行纠正，不如说是要对艺术本身作某种纠正。作为古典主义

的对立性前奏，巴洛克具有更高的具象，更优越的权威，更持久的效力，这几乎是不容否认的。而当浪漫主义以无限的名义，以形式与理念的名义批判地扩展业已完成的构型时[①]，以寄喻观看事物与作品的深刻目光就立刻转化为了激荡人心的文字。这样一种目光在温克尔曼的《对罗马宫殿中的赫拉克里斯残像的描绘》中还是相当敏锐的[②]：他以非古典主义的方式一段一段地，一个肢干一个肢干地分析了整个雕像。在残像上实现这种观察并非偶然。在寄喻直觉领域里，图像就是碎片，是鲁内文(Rune)。这图像的象征之美消散了，因为神的博学之光照耀在了它身上。整体性那种虚假的表象褪去了。因为理念(Eidos)[③]熄灭了，比喻萎缩了，其中的宇宙也干枯了。在遗留下来的干瘪画谜中包含了让困惑的冥思者仍可以把握的识见。复古主义按照其本质无法保持美丽的感性身体那不自由的、不完美的和脆弱的状态。而巴洛克的寄喻却恰恰可以展现这一状态，而且是在其疯狂的华丽之下，以前所未闻的着重姿态隐晦地展现出来的。对艺术疑难的深刻预感——这绝不仅仅是某个社会

---

① 参见[德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，105页，Bern，1920。

② [德]约翰·温克尔曼：《试论一个艺术寄喻》，143页等，Leipzig，1866。

③ 这个概念来源于希腊语中的观看、形态，经由柏拉图和亚里士多德转换为与物质(Materie)对立的概念。权且译为理念。近于德语中的"Idee"。——译者注

等级的扭捏作态，它也是宗教上的顾虑，宗教将从事艺术指定为“闲暇消遣”——是在反击文艺复兴时期艺术的自负。复古主义的艺术家和思想家不再触碰被他们视为怪诞之物，这时，新康德主义美学话语体现出了这种争端的激烈程度。这一表达的辩证性质遭到了误解，被怀疑成歧义性。“但是歧义或多义性是寄喻的本质特点，寄喻以及巴洛克都为其意蕴的丰富而自豪。但是这种歧义性的丰富是供人挥霍的。与此相反，按照形而上学的古老规则，也可按照机械学的古老规则，自然是受制于节省法则的。所以不论在哪，歧义性都是与意义的纯粹和统一相矛盾的。”①赫尔曼·科恩(Hermann Cohen)的一个学生，卡尔·霍斯特(Karl Horst)所作的解释也体现了毫不逊色的教条性质，他从“巴洛克问题”的题目走向了一个更具体的讨论。在说到寄喻时，他说，即使不顾巴洛克问题，寄喻也“始终是‘朝其他方式的跨界’，体现了造型艺术向‘言谈型’表达领域的跨越。而这种对界限的打破造成的最坏恶果就出现在纯粹的感情文化中，这种文化更加致力于被视为单纯的‘造型艺术’而不是‘言谈’，而且让前者更接近音乐……以充满权力欲望的思想，无情地让最不同的人类表达方式相互渗透，这样做将……误导并强奸艺术感觉与艺术理解。这就是寄喻在‘造型’艺术领域的所作所为。所以可以将它的闯入

① ［德］赫尔曼·科恩：《纯粹感觉美学》，305 页，Berlin，1912。

描述为对艺术规则下的安宁和秩序的粗暴破坏。然而它从来没有在艺术王国缺席过，最伟大的雕刻家也将伟大的作品献给它”①。单单是最后这一个事实就本应该触发另外一种对寄喻的观看方式。新康德主义学派非辩证的思维方式是无法理解如下合题的，这就是神学意图与艺术意图之间的对抗在寄喻符号文字中达致的合题，它与其说是和平，不如说是出现在针锋相对的两者间的“上帝的休战”(treuga dai)。

当历史随着悲苦剧进入展演场地时，它是作为文字进入的。在自然的面容上，“历史”表现为反映过去的符号文字。自然历史的寄喻式面目通过悲苦剧被放置在舞台上，这面目作为废墟而真实在场。历史以这种废墟让自己发生变形而进入展演场地。如此形态的历史展示出的并非一种永恒生命的历程，而是不可挽回的败落过程。寄喻由此表明自己是在美的彼岸的。在思想王国中的寄喻就如同实物王国中的废墟一样。所以巴洛克才有对废墟的崇拜。伯林斯基也知道这一点，虽然他在解释这个事实时并不透彻，但是在记述这个事实时却相当贴切。“破碎的山墙、倾毁的柱子应该见证了那神圣的建筑经受最原始元素的破坏力量打击如电击、地震而岿然不动的奇迹。而人工造成的废墟则显示为人们确实在现

① [德]卡尔·霍斯特：《巴洛克难题》，39～42页，München，1912。

代的土地上所看到的最后的古典遗产，也即图画中的破败景象。”①一处注释则说：“人们在文艺复兴时期艺术家充满意蕴的创作上可以察看到如下趋势的高涨，即不将基督的降生与祈祷放置在中世纪的马厩里而是将其置于一座古典神庙的废墟中。在吉尔兰达奥(Ghirlandaio)的画作(藏于佛罗伦萨学院)中那些废墟还是无可挑剔地保留下来的堪称典范的华美之作，而现在那些废墟则达到了自己的目的，充当必将消逝的华丽画面的背景，出现在色彩灵活多变的马厩场景中。”②贯穿其中的远不是对古典的追忆，而是当前的风格感。在一片废墟中的败落之物，那些意义重大的残破之物，那些碎片是巴洛克创作的最高贵材料。因为这些创作的共同之处就在于，并没有对某个目标的细致设想，而是不间断地堆积碎片，在对某奇迹的持续期待中获取固定模式以达到强化效果。艺术品必然曾被巴洛克作家们看做这样一个奇迹。然而，如果他们在其中隐约看到了堆积碎片可以达到的结果，那么艺术品与碎片这两者就有可能统一起来，就如同一个炼金士在意识中有可能将渴求的神奇“作品”与微妙的理论药方统一起来那样。巴洛克文学家们的实验与炼金术士的行为是类似的。古典时代遗留给巴洛克作家的一切都逐个成为元素，最终被混合为新的整体，

① [德]卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，193～194页，Leipzig，1924。

② 同上书，305～306页。

不，是被构筑为新的整体。因为这一新的整体的完整版本正是：废墟。在一个建筑中过分地克服古典元素（这个建筑并不能将这些元素统一为一个整体，却在遭到摧毁时仍更胜于古典的和谐），就是那种在个体中夸耀地指涉现实、辞藻和规则的技法。这样的文学创作必然被称为“设计艺术”（Ars inveniendi）。天才人物，设计艺术的大师就应当被想象为一个可以自如地取舍前人范本的人。这时还没有人将“想象力”、现代人观念中的创造性能力作为智慧的标准。“在德意志诗歌中迄今还没有人可以与我们的奥皮茨相提并论，更不用说将其超越了（在未来也不会有人超越他），其中最主要的原因在于，他除了自己固有的卓越天赋中那奇异的机智之外，既（!）博览拉丁文与希腊文作品，也会熟练地用拉丁文和希腊文进行表达和创新。”①但是德语在当时的语法学家看来，是古典范例之外的另一种“自然”。“语言自然”，汉卡姆（Hankamer）如此来解释他们的观点，“正如物质自然一样已经包含了所有的奥秘”。文学家“并没有给它添加任何力量，也没有从自我表达、自我创造的灵魂中创造出新的真理”②。文学家不可为自己的组合工作加上伪装，因为所有带有意图作用的中心与其说是单纯的整

① ［德］奥古斯特·布赫纳：《德意志文学艺术指南》，80页等，Jehna，1663。引自［德］汉斯·海因里希·博尔歇特：《布赫纳与他对于17世纪德语文学的意义》，81页，München，1919。

② ［德］保罗·汉卡姆：《语言在16世纪和17世纪的概念及释义：对文学史的时间次序问题的探讨》，135页，Bonn，1927。

体，不如说是该整体展现出的结构。所以作品的结构才有了一种炫示性，这样的结构尤其涌现在卡尔德隆的作品中，就如同加诸建筑的新墙一样，这建筑的灰泥已经脱落。所以不妨说，对于这一时期的文学家来说，自然仍然是伟大的导师。但是它不是通过新芽和鲜花显现在他们面前，而是通过其造物的过度成熟和颓败显现在他们面前。浮现在他们眼前的自然是永恒的消逝，在这消逝中只有那几代人的土星式目光才能认识历史。按照阿格里帕·封·内特斯海姆(Agrippa von Nettesheim)所说，在历史的纪念碑也即废墟中栖居着土星类动物。随着这颓败，而且仅仅随着这颓败，历史事件萎缩了，进入了展演之所。那些颓败事物的化身完全对立于文艺复兴早期的美化了的自然概念。布尔达赫曾经指出过，这个概念“绝对不归我们所有”。“它还长久地受制于中世纪的语言和思想，即使对这个词‘自然’及其观念的评价有了明显的提高。但是不论如何，14 世纪至 16 世纪的艺术理论还是将模仿自然理解为模仿由神构造的自然。”[①]但是这印刻着历史进程图像的神造自然却是堕落的自然。巴洛克对神化的趋向与它观察实物的独有方式是对立的。实物就其寄喻式意指而言无所不能，却携带着极度世俗的标记。它们从来不从内部美化自身。所以

① [德]康拉德·布尔达赫：《宗教改革、文艺复兴、人文主义：两篇关于现代教育与语言艺术的基础的论文》，178 页，Berlin，1918。

它们是在神化的聚光灯前才放射出了光芒。几乎再没有什么文学能如此彻底地通过其精巧制造出的幻觉将那种光芒排除出自己的作品了，那光芒能实现美化，一度被合理地用以定义艺术修养的本质。所有巴洛克抒情诗歌都是缺少光芒的，这是它们最准确的特征之一。在戏剧中也不例外。“所以必须通过死亡走入那一生命/那生命为我们将埃及的黑夜转变为高瑟姆(Gosem)的白昼/赐予我们缀满珍珠的永恒衣袍。”①——哈尔曼从戏剧服装道具的立场出发对永恒生命进行了如此描绘。对道具的顽固执守破坏了对爱情的表达。与世界相隔，陷入想象之中的淫欲占据了发言权。“一个美丽的女人/披带着千百件饰品/她就是一桌取之不竭的盛宴，会让许多人饱餐。/一口永不枯涸的泉水，时时刻刻都涌出水来，/涌出甜蜜的爱情乳汁来，仿佛从数百只甘蔗/流出温柔的甜浆。如果不去享用/这让人振奋的美食/那就是听信了心怀嫉妒/的怪物的说教。”②典型的巴洛克作品在内容上是缺乏足够的含蓄的。即使在短小的文学形式中，它们的诉求也是让人压抑的。而且完全缺乏对微小者，对秘密的探索。它们试图大肆用谜语和隐匿来代替探索，却徒劳无益。在真正的艺术品种中，乐趣匆匆而过，存在于瞬间中，然后消逝，然后焕然一新。巴洛克的艺术品

---

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，90页，Breβlau，1684。

② [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《阿格里皮纳》，33～34页，Leipzig，1724。

想要的无非是长存，以其所有部件牢牢抓住永恒。唯有如此才能理解，在后一个世纪第一出“嬉闹”剧是以怎样一种解放人的甘甜吸引了读者，而洛可可的中国风又是如何成为僧侣式拜占庭风格的反面。当巴洛克的批评家将整体艺术品(Gesamtkunstwerk)说成是那个时代美学等级制中的最高峰，说成悲苦剧本身的理想时①，他也就以新的方式强化了这一沉重的精神。哈尔斯多尔夫作为老练的寄喻作者在众多理论家中是最彻底地支持众艺术交融说的。因为这恰恰是寄喻视角的统治所要求的。温克尔曼以论战的夸张方式更清楚地指明了这一联系，因为他评论说：“那些相信可以如此来推进寄喻，甚至达到用图画写颂歌的地步的人，他们的希望是必将落空的。”②另外还有一点是更加隔绝于世的。这就是这个世纪的文学作品推介自己的方式：自己或别人撰写的题献、序言、跋、大师的鉴定、推荐，这都成了规则。稍微大的文集和全集毫无例外地附带这样一些塞得满满的外围作品。因为仅仅满足于事物本身的品鉴目光是少有的。人们认为娶在艺术品的世俗关系中占有艺术品，与艺术品打交道还远没有像后世那样成为无须辩解的私人事务。阅读是必要的，而且培育人。这样一种读者的观念对应着产品应有的大众性、无隐

---

① 参见[德]库尔特·克里茨：《约翰·克里斯蒂安·哈尔曼的戏剧：巴洛克时期的德意志戏剧史研究》，166～167页，Berlin，1911。

② [德]约翰·温克尔曼：《试论一个艺术寄喻》，19页，Leipzig，1866。

秘性和广度。产品与其说是随时间增长并传播开来，不如说是注定要以世俗的、现场的方式占有自己的位置。从某种方面来看，产品因此而得到报酬。然而也因为此，当产品继续存在下去时，批判就会以少有的清晰展开。从一开始，这些产品就注定要遭受批判对其的瓦解，批判的矛头随着时间推移而指向它们。对于无知者来说，美毫无自身固有之物。在他看来，德意志悲苦剧是最难以理解的。悲苦剧的表象已经消散，因为这表象是最为粗糙的。长存不灭的是寄喻性说明中奇异的细节：这是一个栖居于精心营造的废墟中的认知对象。批判是对这些作品宣判的死刑。这些作品的实质比其他任何产品更加适用于这一点。对这些作品宣判死刑：不是像浪漫主义那样在有生命力的作品中唤醒意识①，而是将认知移入已死者之中。长存的美是认知的对象。如果说对长存的美是否还可以称为美尚可质疑，那么确定无误的则是，在内部若没有什么值得认知之物，就不会有美存在。哲学不可以试图否认，它重新唤醒了作品的美。“科学无法推导出天真的艺术享受，正如地理学家与植物学家无法唤醒对美景的感受一样。”②这样的观点是错误的，就如它所包含的类比是错误的一样。地理学家与植物学家完全可以做到这一点。的确，如果没有从结构上对细节的生命最低的预感式领会，那么所有对美的

---

① 参见[德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，53页等，Bern，1920。

② [德]尤里乌斯·佩特森：《文学史结构》，载《德意志—罗马月刊》，1914(6)。

爱好就都是白日梦。结构和细节归根结底始终是承载着历史的。哲学式批评的内容就是要证明，艺术形式有如下功能：让作为每一件重要作品之根基的历史实在内容(historische Sachgehalte)成为哲学真理内容(philosophische Wahrheitsgehalte)。从实在内容到真理内容的这种转换是影响力的衰落，即前人所热衷之物随着年代推移而魅力递减的这种衰落成为新生的基础，在这新生中，所有转瞬即逝的美都完全消散了，作品宣称自己是废墟。在巴洛克悲苦剧的寄喻性结构中，获得拯救的艺术品的废墟形式得到了前所未有的清晰展现。

从历史转向自然，这是寄喻方式的基础，即使是基督救世史也是与此相契合的。尽管救世史屡屡遭到世俗的、延阻的解释，但是很少有人会像西格蒙德·封·比尔肯(Sigmund von Birken)这样做得如此过分。他的诗学理论"将歌唱基督降生、死去，他与灵魂的宗教婚礼，他的荣光和圣礼的歌曲作为庆生、婚礼、葬仪的诗歌，颂诗与胜利祈愿诗的范例"①。神秘的瞬间(Nu)变为了当前的现时(Jetzt)；象征被曲解为寄喻。救世史事件中的永恒性被剥离出去了，留下的是演绎者可以做出种种修改的一幅鲜活图像。这与巴洛克的形式塑造有着最内在的一致性，那种形式塑造有着无尽的铺垫，反复曲折

① [德]弗里茨·施特里希：《17世纪抒情诗的风格》，39页，München，1916。

而充满情欲的延宕。豪森斯坦因有过相当恰切的评论，即在图画的神化场景中，前景的描绘往往采用了夸张的写实手法，以便让原初的幻景对象显得更为可信。这一直露的前景试图囊括所有的世俗事件，不仅仅是为了加强内在性与超验性之间的张力，也是为了尽可能使后者做到极度严厉、独特和无情。如果基督也按照这种方式被置入了暂时的、日常的、不可靠的事物中，那么这就成了一种姿态，其引人注目的程度是无可比拟的。狂飙突进运动迅速抓住了这一点，其代表梅尔克(Merck)写道："如果人们知道那个伟大的男人出生于厩中，置于公牛和驴子中间的襁褓中，这也丝毫不会有损于他。"[①]而这一姿态中所体现的尖刻和粗鲁正是巴洛克的特征。象征将人引入自身之内，而寄喻则从存在根基冲出来，冲撞正在半路上的意图，并彻底征服它。巴洛克的抒情诗也具有这同一种独特的运动。在这些诗歌中"没有渐进的运动，而是由内而外的涨溢"[②]。为了与沉迷的倾向保持平衡，寄喻不断更新，不断惊人地发展着自身。而按照浪漫主义神话学家们的洞见，象征始终保持不变。寓意画中千篇一律的题诗"虚空！万物皆空！"[③]与自 17 世纪中期以来不断推陈出新的时尚潮流之间是多么显目

---

① ［德］约翰·海因里希·梅尔克：《纯文学与艺术选集》，308 页，Oldenburg，1840。

② ［德］弗里茨·施特里希：《17 世纪抒情诗的风格》，39 页，München，1916。

③ 格吕菲乌斯的著名诗句。——译者注

的反差！寄喻易过时，因为制造惊愕属于它们的本性。如果忧郁眼中的对象成为寄喻，那么忧郁就会让这对象中的生命流逝；如果这对象本无生命，却由此确保在了永恒中，那么它就被置于寄喻作者面前，有幸也不幸地交付给了寄喻作者。这就是说：它从此再也没有能力放射出一种意指(Bedeutung)，一个意义(Sinn)了。就意指而言，它只能接受寄喻作者的赐予。寄喻作者将意指置于其中，并深入其后：在这里，事实内涵不是心理意义上的而是本体意义上的。在寄喻作者手中，实物成了另一样东西，他通过这个物体来谈论其他，他将这个物体看做通往隐藏的知识领域的钥匙，他尊敬这个物体，这个领域的徽章。这表明了寄喻的文字性质。寄喻是一个模式，作为模式它又是认知的对象，只有当它固定之后认知才不会让其流失：此时，它将固定的图像与符号合二为一。巴洛克的认知理想，以巨大的图书馆为纪念碑的储藏方式是通过文字类图像来实现的。几乎与中国的情况一致，这样一种图像不仅仅是有待认知者的符号，它本身也是值得认知的对象。在浪漫主义者那里，寄喻的这种特征推动了对自我的思考。尤其是巴德尔(Baader)。在他的著作《论思想的符号对思想产生与成型的影响》中他写道："众所周知，是否将某个自然对象当做一个约定俗成的思想符号来使用，就如我们在象形文字与象征文字中所见到的那样，这仅仅取决于我们自己。而这一对象此时就只会具有一种新的特性，因为我们不是要揭示它天然的特征，而是要通过它来表明我们

借予它的那些特征。”[1]这段话的一个注释对此作了评论：“完全可以说，我们在外部自然所见到的一切都是写给我们的文字，是一种符号语言，它所缺乏的是最本质之物：语音，语音必须从别处获得并给予人类。”[2]寄喻作者就“从别处”获取了语音，与此同时他完全没有避免随意性，随意性是认知力量的极端证明。寄喻作者在深受历史影响的造物世界里找到的大量符码说明，科恩关于“挥霍”的控诉是有道理的。这种挥霍也许并不符合自然的主导作用。意指如同阴郁的苏丹王统治着实物组成的后宫，这苏丹王的情欲正是通过这种挥霍得到了无与伦比的表达。施虐者的独特之处在于，剥夺其对象的尊严，随后——或者以此——让对象得到满足。这也是寄喻作者在这个沉醉于虚构出的或者体验到的残忍中的时代所做的。这种做法甚至进入了宗教画中。巴洛克绘画中已经“成为模式”的“睁眼”，“完全不受制于当前题材所决定的情景”[3]，它以难以言状的方式背叛并贬低了实物。巴洛克图像中文字的功能，与其说是让感性实物得到展示，不如说是让其裸露出来。寓意画家并不指出“图像背后”[4]的本质。文字、题诗在寓意画册中是与表

---

① [德]弗兰茨·封·巴德尔：《全集》，第1部分第2卷，129页，Leipzig，1851。

② 同上书，129页。

③ [德]亚瑟·许布舍尔：《巴洛克作为矛盾生活感觉的形态：精神史的分段基础》，载《文学史杂志》，1922(24)。

④ 同上。

达内容紧密相连的，而寓意画家将其本质拉到了图像前。在寄喻领域中发展成熟的悲苦剧，就其形式而言，基本也是供人阅读的剧作。这一认识并不涉及其上演的价值和可能性如何。但是它清楚地说明，悲苦剧所筛选出的观众是倾向于沉思的，至少和读者一样会沉浸其中。各个情景转换并不频繁，但是速度如闪电般快，就如同人们在翻书页时，页面的字句发生的变换一样。较早的研究对这些剧作的法则有所感知，虽则不乏憎恶反感：这类研究固执地认为，它们从来没有上演过。

这样的直观结论当然是不正确的。寄喻是忧郁者唯一给予自己的有力的嬉闹插曲。尽管让平庸的对象得以从寄喻的深处凸显的高傲炫示很快就会让位于该对象乏善可陈的日常面目，尽管身陷沉疴者在零散微小之物上沉浸了一会儿之后就会满怀失望地让已然空洞的寓意画滑落手中，那寓意画的节奏是一个天生喜好思辨的观察者在猴子的模仿中也可以一再找到的。但是那些无定形的细节会一次次重新出现，它们只以寄喻方式表达自身。因为如果按照规定，对“每一物”都“要单独观察”，这样才能“增长智慧，培育优雅品味”[①]，那么与这一意图相称的对象随时都是在场的。哈尔斯多尔夫在《对话剧》中如此来确立一个特殊的类型：“按照《士师记》第 9

① ［德］埃贡·科恩：《17 世纪的社会理想与社会小说：德意志教育史研究》，23 页，Berlin，1921。

章第 8 节，与伊索寓言中的动物世界不同，无生命的对象，森林、树木、石头都在行动和说话，此时甚至还出现了另一种类型：词语、音节、字母都以人格化形式出场了。”[①]在后一种方向上，安德列亚斯·格吕菲乌斯之子，克里斯蒂安·格吕菲乌斯在他的教育剧《不同时代的德语》中走得更远。版画艺术的这种分块法显然完全是寄喻式观察的一个原则。尤其在巴洛克时期，人们看到寄喻式人物退而反对寓意画，寓意画大多以荒凉悲伤的分散状态供人观看。温克尔曼的《试作寄喻》中很大一部分都可以理解为对这种风格的反抗。“纯朴就在于构造一幅以尽可能少的符号表达所指之物的画，而这是古典时期最好的寄喻特征。在后来的时代，人们开始将大量的符号统一在唯一一个角色里，以表达同样多的概念，正如人们成为泛神的神性将诸神的特质都收归一处一样……对一个或多个概念最好也最完美的寄喻，应该包含或体现在唯一一个角色里。”[②]这表达的是实现以个体象征整体性的意愿，人文主义者以人类形象来礼敬这种整体性。但是从寄喻结构中脱出的实物是残缺作品。人文主义者中的真正理论家，即使是浪漫主义者都无暇

---

① [德]尤里乌斯·蒂特曼：《纽伦堡派诗人：哈尔斯多尔夫、克拉耶、比尔肯——德意志 17 世纪文学、文化史研究》，94 页，Göttingen，1847。

② [德]约翰·温克尔曼：《试论一个艺术寄喻》，27 页，Leipzig，1866。也可参见[德]弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，67、109～110 页，Leipzig，Darmstadt，1819。

重视它们。它们被拿来与象征比较分量，结果显得过轻。“德意志的意象(Sinnbild)……完全缺乏那种充满意味的尊严。所以应当将其……局限在较低的范围内，完全隔绝在象征箴言之外。”①对克罗伊泽尔上述这段话，盖勒斯如此评论：“您将神秘象征解释为形式上的象征，这时精神会努力扬弃形式而摧毁肉体，同时您又将可塑象征解释为了精神与自然之间的纯粹中间界限，因此缺少的就是神秘象征的对立物——真实象征。在真实象征中肉身形式会吞噬灵魂之源，而这空位恰恰适合寓意画和狭义上的德意志意象。”②两位作者的浪漫主义立场都太不坚定，他们没有对这一形式疑似具有的理性主义说教感到厌恶。另外，这种形式的许多产物所具有的幼稚、古怪、通俗性质，盖勒斯对其至少是有所感觉的。但他并没有挑明这一点。直至今日如下情况都还显得是理所当然的：寄喻由于其实物性优先于人格化，其碎片优先于整体，所以与象征形成了对立的两极，而且也因此具有与象征抗衡的强力。寄喻的拟人化总是在这一点上让人迷惑，即这种拟人化并非要将物人格化，而是要通过将物装扮成人而为物构造出显著形象。许萨尔茨在这一点上有着极为精辟的认识。“巴洛克将古老的神话庸俗化了，为的是将人物(而不是灵魂)放入万物之中：

---

① [德]弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，64页，Leipzig，Darmstadt，1819。

② 同上书，147页。

这是继奥维德的审美化和新拉丁语作家的世俗化之后，让僧侣的信仰内容外在化的最后一级台阶。再也看不到任何对肉体的精神化，哪怕是其最微弱的闪光。巴洛克让整个自然都拟人化了，但是不是为了将自然内化，正相反——是要让自然失去灵魂。"①令人难堪的笨拙，不论是来自缺乏才华的艺术家，还是缺乏眼光的作品订户，都是寄喻所必有的。因此，更让人注目的是，比稍后的浪漫主义者更严格地将自己与古典主义理想界别开来的诺瓦利斯，在少数几处触及这一对象的言论中展示了其对寄喻本质的深刻理解。仔细阅读以下记述的读者眼前会立刻再现16世纪那身居高位，精通邦国机要，事务缠身的作家的内心世界："对事务工作也可以进行诗意化处理……在风格上的一种特定的古典化，对大量事物的正确安排放置，对寄喻的一种轻微暗示，从书写方式中透露出的某种异常、虔诚和惊叹——这一切就是这种艺术的一些本质特点。"②巴洛克确实就是按照这种精神转向了现实世界。浪漫主义的天才恰恰是在寄喻的领域里与巴洛克的精神方式相沟通，这一点从另一个断片中可以得到同样清楚的证实："诗歌，纯粹是悦耳的，充满了美丽的词语，但是毫无意义和关联——至多只是

① ［德］弗里德里希·克罗伊泽尔：《古老民族尤其希腊民族的象征与神话》，31页，Leipzig，Darmstadt，1819。

② ［德］诺瓦利斯·弗里德里希·封·哈登贝格：《诺瓦利斯文集》，第3卷，5页，Jena，1907。

单个的诗节可以让人理解——仿佛是来自最为不同的物体的碎片。真正的诗就整体而言至多只有一种寄喻的意义，只发挥一种间接的作用，就如音乐一样。所以自然是纯诗意的，就如一个魔术师、一个物理学家的斗室，一个儿童房间，一间审判室和一间储藏室也是纯诗意的一样。"[1]将寄喻与魔术师斗室或者炼金术士的实验室的零碎、杂乱、拥塞，也即巴洛克所熟悉的那一切联系在一起，决不可视为巧合。难道德语文学家中最伟大的寄喻能手，让-保罗(Jean Paul)的作品不正是孩童的房间和幽灵的房间吗？确实，一部浪漫主义表达方式的真正历史正是通过他最好地证明了即使断片与反讽也都是对寄喻的转换。不再赘述了，浪漫主义的手法从某些方面来看就是通向寓意画与寄喻的领地的。寄喻——不妨如此来表述这两者的关系——就其成熟的形式即巴洛克形式而言，带有一群随从。真正的寄喻表达与概念描述相反，人物角色组成的中心是其不可或缺的，大量的寓意画就围绕着这个中心。它们看起来是随意排列的：《混乱的宫廷》——西班牙一部悲苦剧的标题——可以看做寄喻的一个模式。"散乱"与"集中"就是这个宫廷的法则。实物是按照其意指集合起来的，对其存在的漠不关心又让它们分散了。寄喻场景的混乱无序与风雅的闺房形成反差。按照这一表达形式的辩证性质，集中时的狂

---

① [德]诺瓦利斯·弗里德里希·封·哈登贝格：《诺瓦利斯文集》，第2卷，308页，Jena，1907。

热与编排时的松弛达成了平衡：尤其显出悖论的是用于忏悔或者施暴的工具大量散布。正如伯林斯基在论及巴洛克的建筑形式时所作的精彩解说："这一风格因为建构上过于苛求而以其装饰性——用其自己的语言即以'优雅姿态'做出了补偿。"[①]证明这种风格与寄喻是同时并存的。按照这一论述，巴洛克诗学也可以从风格批评的角度来解读。其关于"悲剧"的理论将古典时代的法则作为毫无生命的组成部分单个地接受，然后将其累积在一个悲剧缪斯的寄喻形象周围。只是借助于复古主义对悲苦剧的误解，正如巴洛克对自己的误解一样，古典悲剧的"规则"才得以成为无定形的、必要的和有寓意的规则，让新形式赖以参照发展的规则。在寄喻的这种碎片化和废墟化中，希腊悲剧的形象显现为唯一可行的图像，显现为"悲剧性"文学的天然标志。希腊悲剧的规则成了对悲苦剧的意义沉重的说明，希腊悲剧的文本被读做悲苦剧的文本。这种做法在多大程度上是可能的，这可能性可以维持多久，荷尔德林在其晚期——被赫林格拉特(Hellingrath)绝非偶然地称为"巴洛克"的时期——所翻译的索福克勒斯戏剧可以给出明确答复。

---

① [德]卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，第1卷，192页，Leipzig，1924。

二

你们这力量被剥夺的词语，你们这碎裂的残片，

你们这片浅淡的影子，孤孤单单，逃避了回去；

你们得到了许可，可以与图画相结合，

当一个深邃的意象帮助你们把握隐微之义。

——科内泽贝克的弗兰茨·尤里乌斯：《隐者所作：富于成果的使用，受人喜爱的愉悦——三重意象》[1]

只有对寄喻的哲学认识，尤其是对其临界形式的辩证认识，是悲苦剧形象及其具有生命力的——也是美丽的，如果可以这么说——色彩得以凸显的基础，是唯一没有遭到后期修饰的灰色沾染的基础。在合唱与幕间剧中，悲苦剧的寄喻性结构表现得如此突出，观察者无法对其视而不见。但也正因为此，它们始终是遭到批评攻

① ［德］科内泽贝克的弗兰茨·尤里乌斯：《隐者所作：富于成果的使用，受人喜爱的愉悦——三重意象》，Braunschweig，1643。

击之处，批评者穿过它们闯入这个狂妄到想宣称自己是希腊神庙的建筑里，将其摧毁。威廉·瓦克纳格尔就是如此："合唱是希腊舞台的独有遗产：也只有在希腊舞台上它才是历史前提的有机成果。在我们这里毫无合唱赖以形成的契机，所以16世纪、17世纪的德意志剧作家……将其搬上德意志舞台的尝试只可能遭到失败。"①希腊的合唱剧无疑是受民族条件制约的，但是同样无可置疑的是，17世纪表面上对希腊的模仿也同样受到民族条件影响。巴洛克戏剧中的合唱绝不仅仅是外在之物。它是其内在元素，就如同一座圣坛的哥特式木版画是画有历史故事的、展开的教堂侧翼的内在元素一样。在合唱中，以及在幕间剧中，寄喻表达不再是多彩的、与历史相关的，而是纯洁的、严格的。在罗恩斯坦因的《索夫尼斯贝》第四幕的结尾，情欲与道德陷入了争斗。最后情欲的面具被揭穿，任由道德如此对它说："好！我们马上就会看到天使的美貌了！/我必须剥下你这借来的袍子。一个乞丐穿的东西还能比这更糟吗？/谁不会从这女奴前逃跑？/把这乞丐的大衣也扔掉吧。/看啦/一头猪还会比这更肮脏吗？/这里是溃疡的污迹，这里是麻风的疮印。/难道你自己不害怕这脓包与烂疮吗？/情欲的头是天鹅/身躯却是猪猡。/再让我们把脸上的妆也擦去吧。/这里的肉在腐烂，/那里有虱子在咬/情欲

① ［德］威廉·瓦克纳格尔：《论戏剧文学》，11页，Basel，1838。

的百合面容就这么变成了污秽。/还不够！再把这破烂衣衫脱去；/现在露出的是什么？一具腐尸/一具死骷髅。/现在来看看情欲的内部世界吧：/但愿它被扔进屠宰场的墓地里！”[①]这是关于尘世之女人的古老寄喻。从那些风格显著之处时不时地也可以看到前一个世纪的作者对所指之事的观念。康拉德·米勒(Conrad Müller)说：“在悲苦剧合唱中，罗恩斯坦因矫揉造作的天性对其语言天赋的压力变小了，因为他使用的华丽辞藻虽然在极具风格的悲剧庙宇里显得奇异，但是却与寄喻的惑人把戏和谐融洽。”[②]寄喻方式不仅体现在词语上，也表现在角色与场景中。在幕间剧中，寄喻通过拟人化的品格，肉身化了的道德与恶习达到了高潮，而又不局限于此。因为令人顿悟的是，从国王、廷臣到愚人这一整个人物类型系列都是有着寄喻意义的。这再次符合了诺瓦利斯的预见：“真正供人观看的场景，只有这才属于戏剧。寄喻式人物大多只是身边之人。孩子们是希望，女孩们是祈愿和请求。”[③]这段极有识见的话指明了真正的观看场景与寄喻之间的联系。当然巴洛克中的寄喻式人物有所不同——充满基督教与宫廷色彩——比诺瓦利斯

---

① [德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，75～76页，Franckfurth，Leipzig，1724。

② [德]康拉德·米勒：《论罗恩斯坦因的生平与创作》，94页，Breslau，1882。

③ [德]诺瓦利斯·弗里德里希·封·哈登贝格：《诺瓦利斯文集》，第3卷，71页，Jena，1907。

所描绘的更受限定。不论寓言(Fabel)与其特有的教育意义之间的关系是怎样特异罕见而且摇摆不定，其中的角色都展露出了自己的寄喻特征。在《利奥·阿尔门尼乌斯》中始终让人不解的是，巴尔布斯到底是有罪之人还是无罪之人。他是国王，这就足够了。若非如此也难以理解，为何几乎任意一个人物都可以置入一个寄喻式神化过程的鲜活图景中。“美德”夸奖了马西尼萨，一个可怜的坏蛋。[①] 德意志悲苦剧从来无法做到像卡尔德隆那样暗中将人物的特征散布在一个寄喻式外衣角色的千百个褶皱中。莎士比亚用独一无二的新角色对寄喻形象所作的伟大阐释也是德意志悲苦剧无意超越的。“莎士比亚的某些特定人物具有道德剧中寄喻方式的面相特征，但是这只有那些训练有素的鉴赏目光才能识别。这些人物，就该特征而言，仿佛是身着寄喻的伪装斗篷而四处活动的。这样的人物包括罗森克兰茨与吉尔登斯坦因。”[②]而德意志悲苦剧由于其对严肃的热衷，始终不会于无形中使用寄喻。只有滑稽让寄喻获得了在世俗戏剧中的公民权，然而当滑稽将这种公民权当真时，寄喻的进驻不知不觉就成了一种致命的危险。

---

① 参见[德]丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，76页，Franckfurth，Leipzig，1724。

② [德]尤里乌斯·利奥波德·克莱因：《英国戏剧史》，57页，Leipzig，1876。

在格吕菲乌斯创作的中期，幕间剧已经取代了合唱在戏剧的灾难结局之前的位置，其意义日益重要。[①] 同时，其中寄喻式华丽场面的展开也日益激烈。这种趋势在哈尔曼剧作中达到了高峰。“正如言谈中的修饰词汇盖过了结构性元素，即逻辑意义……并将自己扭曲成了失当之喻……从言谈风格中借用来的装饰性元素如被演绎的范例(Exemplum)、被演绎的矛盾、被演绎的隐喻也遮蔽了整个戏剧的结构。”[②]这样的幕间剧醒目地展示了寄喻式观察前提带来的结果，剧中使用的前兆正是要实现这种观察。不论是否以耶稣会的罪责剧为榜样，它们从古典历史中获得了一个寄喻式的、“更精神化”的贴切范例——哈尔曼剧中：《阿多尼斯与罗斯贝拉》的迪多合唱，《卡塔丽娜》的卡利斯托合唱[③]——不论合唱是否如罗恩斯坦因所偏好的那样发展出了一种激情的修身心理学，或者如格吕菲乌斯剧中那样以宗教反思为主导——在所有这些类型中，戏剧事件或多或少都不是偶发性事件，而应该理解为有自然之必然性的，在世界历程中已经设定的事件。但是使用寄喻方式本身并不是让戏剧进展剧烈化，而是造就庞大的诠释性幕间剧。各幕戏并不是从一个迅速升入下一个，毋宁说，它们是以平

---

① 参见[德]汉斯·斯坦博格：《格吕菲乌斯悲苦剧中的合唱》，107 页，Göttingen，1914。

② [德]库尔特·克里茨：《约翰·克里斯蒂安·哈尔曼的戏剧：巴洛克时期的德意志戏剧史研究》，182 页，Berlin，1911。

③ 同上书，102、168 页。

台形式层层累积的。在可以同时环顾的广阔平台上，戏剧结构陷入了停顿。此时，幕间剧的台阶结构就有了类似突出雕塑的位置。“在言谈中提到范例时，平行地用生动图像来表现该范例(阿多尼斯)。这样的范例甚至可以多达三个、四个直至七个，并列地竖立在舞台上(阿多尼斯)。在幽灵的预言谈话中运用对不在场者的呼语修辞时，也配以这样的场景表现：看啊……”①在这“静默的展示”中，寄寓的意志以其莫大的力量让声音逐渐消淡的话语重新返回舞台空间，让缺乏想象力的直观也能体验到它。对戏剧人物进行幻景式感知的空间与观众的世俗感知空间之间的这种所谓平衡——戏剧上的大胆之举，就连莎士比亚也很少为之——这些稍显平庸的大师越是难以成功实现它，它的趋势就表现得越为明显。以生动图像进行幻景式描写是巴洛克式直白与巴洛克式矛盾的胜利——“情节与合唱是两个彼此分离的世界，它们如同梦幻与现实一样截然不同”②。“安德列亚斯·格吕菲乌斯的戏剧技巧就在于，通过情节与合唱将实物和事件组成的真实世界完全隔离于意义与起因构成的理想世界外。”③如果允许将以上两段表述用做两个前提，

---

① [德]库尔特·克里茨：《约翰·克里斯蒂安·哈尔曼的戏剧：巴洛克时期的德意志戏剧史研究》，168页，Berlin，1911。

② [德]汉斯·斯坦博格：《格吕菲乌斯悲苦剧中的合唱》，76页，Göttingen，1914。

③ [德]亚瑟·许布舍尔：《巴洛克作为矛盾生活感觉的形态：精神史的分段基础》，载《文学史杂志》，1922(24)。

那么就不难推出如下结论，即在合唱中可以感知到的世界是梦幻与意义的世界。这两者的合二为一是忧郁者最独有的体验。然而，情节与幕间剧之间的极端分离在悲苦剧筛选出的观众眼前是不存在的。在戏剧进程本身会不时地出现对两者的联结。比如在合唱中阿格里皮纳发现自己被美人鱼所救。具有典型特征，最美也最突出的是通过一个安睡者来联结，比如在《帕皮尼安》第四幕之后插入的幕间剧中那个安睡的皇帝巴斯安。在他小睡之时，一个歌队就开始了其具有意味的表演。“皇帝醒来了，怀着悲伤下。”①“而那将鬼魂视为现实的剧作家是如何将用寄喻来表现两者的联结的，这就是一个多余的问题了。”②斯坦因贝尔格的这一评论是不当的。鬼魂如有着深刻意味的寄喻一样是出自悲伤领域的显像。悲伤者，也即为符号与未来陷入冥思者将其召唤而来。而生者的灵魂那种独特的出场，其前后关联并不也是如此清楚的。在罗恩斯坦因的那部悲苦剧中，在第一次合唱时，“索夫尼斯贝的灵魂”与其激情对峙③，而在哈尔曼

① ［德］安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，599 页，Tübingen，1882。

② ［德］汉斯·斯坦博格：《格吕菲乌斯悲苦剧中的合唱》，76 页，Göttingen，1914。

③ 参见［德］丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，17 页等，Leipzig，1724。

的戏剧场景如《自由》[①]和《阿多尼斯与罗斯贝拉》[②]中仅仅涉及借鬼魂面目出场而已。当格吕菲乌斯让一个灵魂以奥林匹斯山的形态出现时[③]，这就成了该主题的一种新演绎。这一切当然并不是柯尔克霍夫斯(Kerckhoffs)所评论的纯粹的"无稽之谈"[④]，而是对那种把最单一的人物也通过寄喻复数化的狂热的特殊见证。更加离奇的一种寄喻方式也许是哈尔曼的《索菲亚》中的一句舞台说明：人们几乎不得不推测，这里不是两个死者，而是死亡的两个显像，"两个插着箭的死者……跳着极其悲伤的芭蕾，带着混杂的残忍面容朝索菲亚舞来"[⑤]。这是近似于某些寓意画的表达。比如《寓意画选》中就有一幅插图[⑥]，图中的一朵玫瑰半是盛开的，半是凋萎的，在同一片风景中太阳既是朝阳又是夕阳。"巴洛克的本质就

---

① 参见[德]库尔特·克里茨：《约翰·克里斯蒂安·哈尔曼的戏剧：巴洛克时期的德意志戏剧史研究》，133页，Berlin，1911。

② 同上书，111页。

③ 参见[德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，310页等，Tübingen，1882。

④ [德]奥古斯特·柯尔克霍夫斯：《尤以克里奥帕特拉为例论罗恩斯坦因的悲苦剧：17世纪戏剧史论文》，52页，Paderborn，1877。

⑤ [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，69页，Breβlau，1684。

⑥ 《寓意画选》，图15，Amstelaedami，1704。

是其情节的同时性。”[①]豪森斯坦的这句话相当粗笨，但是多少言中了事实内容。因为要在空间中再现时间——除了将其转化为严格的现时，还能如何实现其世俗化——让事件同时出现是最基本的方法。意义和现实的两重性在舞台设置本身得到了反映。舞台中间的幕布让舞台前区的戏和延伸入舞台深处的场景可以来回切换。“人们毫不犹豫地展开的华丽场景……只有在舞台后区才能恰当地上演。”[②]因为没有神化的结局就无法让情景终结，所以在舞台前区的有限空间里发生的纠葛只能打结，而解结则通过大量的寄喻来实现。同一种分隔也贯穿了整体的筑造结构。曾有人指出，一种复古主义的架构与这些戏剧的表达风格是对立的。豪森斯坦也展示过与此相符的事实，他宣称，宫廷和住宅，在某种程度上甚至也包括教堂的外部建筑构造是由数学来决定的，而内部风格则是旺盛的想象力驰骋的领地。[③] 如果说这些戏剧在结构上的惊人之处、纠结之处自有其意义，而且其与复古主义在情节进程上的透明性之间的反差值得强调，那么要承认，在素材选择上的异国情调倾向也是司空见惯的。悲苦剧比悲剧更着重推动文学寓言的创造。

---

① ［德］威廉·豪森斯坦：《论巴洛克精神》，71 页，München，1921。

② 参见［德］威利·弗雷明：《安德列亚斯·格吕菲乌斯与舞台》，131 页，Halle a. d.，1921。

③ 参见［德］威廉·豪森斯坦：《论巴洛克精神》，71 页，München，1921。

如果在这一点上牵涉到了市民悲苦剧，那么人们不妨进一步回忆一下克林格的《狂飙突进》的原标题。剧作家原来将这部剧称为《纷乱》。巴洛克悲苦剧就已经通过其频繁变故与阴谋诡计来力图表现纠葛了。清楚可见的是，寄喻是如此恰切地符合了这一点。在一个复杂的组合情境下，意义贯穿于其情节中，就如同花押字①中贯穿的字母一样。比尔肯将一种歌唱剧(Singspiel)称为一部芭蕾舞："这是为了指明，人物角色的放置与排列，各幕戏外表的华丽才是最本质的。如此一部芭蕾舞不过就是用活的人物演出的一幅寄喻式画作，通过场景的转换来表现。说出的话语想要的不过是成为对话，而它只是对画面的一种解释，由画面本身说了出来。"②

以上这段阐释，如果不对其进行太过牵强的移用，也适用于悲苦剧。单单从使用双重标题的习惯就可看出，悲苦剧是要让寄喻式范型转为直观图像。仔细研究一下罗恩斯坦因为什么从没用过双重标题，也许是有价值的。在这标题中，一个是指向事实的；另一个则是指向对事实的寄喻的。在援引中世纪的语言用法时，寄喻产物是成功的。"正如卡塔琳娜预言了神圣的爱会战胜

---

① 花押字(Monogramm)指的是将姓名或商号名称的起首字母相互交织成图案，用做信笺上的签字或者商标。——译者注

② [德]尤里乌斯·蒂特曼：《纽伦堡派诗人：哈尔斯多尔夫、克拉耶、比尔肯——德意志17世纪文学、文化史研究》，184页，Göttingen，1847。

死亡，他们则展示了死亡对世俗之爱的胜利或者胜利盛况。”①《卡尔德尼奥与赛林德》的内容简介中如是说。哈尔曼对《阿多尼斯与罗斯贝拉》则有如下评论：“这一牧人剧的主要目的是展示具有丰富意义而且战胜了死亡的爱。”②豪克维茨（Haugwitz）为《索里曼》加的主标题是《无往不胜的美德》。这一表达形式的较新热潮来自意大利，在意大利的宗教游行中充满了胜利凯旋式的游行。1643 年在科腾出版的《凯旋三部曲》③的译本让人印象深刻，必须有它，这一模式才会产生影响。意大利作为寓意画的故乡，在这类事物上向来就是发挥主导影响的。或者如哈尔曼所说：“意大利人，正如他们在其所有发明中都很杰出一样，在通过寄喻描摹人类的不幸方面也证明了……他们的艺术。”④并非少见的是，对话中的言谈只不过是在各个角色彼此相连的寄喻式组合中变幻出来的题词。简而言之：这类似警句的话语作为场景图像的题词解释了其中的一切寄喻。在这个意义上这些警句

---

① ［德］安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，269 页，Tübingen，1882。

② ［德］约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，3 页，Breßlau，1684。

③ 参见［意］弗朗希斯科·彼特拉克：《六次胜利或胜利盛况》，Cöthen，1643。

④ ［德］约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，124 页，Franckfurt，Leipzig，1682。

很适合被称做“掺入其间的美丽成语”①，克莱(Klai)在希律王剧的前言中就是这么称呼它们的。斯卡里格对其编排的特定说明至今还在流行。“教诲成语和思想成语就如同悲苦剧的主要支柱，但是这些语句必然不是出自仆人或者卑微人物，而是由最高贵和最年高的人说出口来。”②然而不仅仅是真正具有寓意的措辞③，而是整个言谈都常常听起来像是天生适于放置在一幅寄喻性铜版画下方的。比如说《帕皮尼安》主人公的开场白：“谁如果升至众人之上，从那骄傲的高处/充满荣耀的高处俯瞰，群氓是如何不堪，/他脚下有一个王国如何爆发出明亮火焰，/那边的波浪是如何汹涌席卷田野，/这边的天空是如何恼怒地集合电闪与雷鸣/袭击高塔与庙宇，得到深夜振奋的/却被炎炎白日所灼烧，他的胜利符号/四处可见，伴随着成千上万的尸体，/他确实(我承认)有许多超过常人之处。/啊！但是啊！他是多么容易陷于眩晕。”④在巴洛克绘画中光线造成的效果在这里出现在这语句中：它在寄喻交织成的黑暗中如闪电般刺眼。这又形成了一座通往较老的表达方式的桥。威尔肯(Wilken)在他的著作《论宗教剧中的批判行为》

---

① [德]尤里乌斯·蒂特曼：《希律王，屠杀儿童者》，156页，Nürnberg，1645。

② [德]乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《诗歌漏斗》，81页，Nürnberg，1648。

③ 参见[德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，7页，Franckfurt，Leipzig，1682。

④ [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，Tübingen，1882。

中将这些戏剧的作用与“在古老绘画中添加在人物画像旁边，表示是他们所说的”[①]话语框相比，而这也适用于悲苦剧文本中的许多地方。在25年前，迈耶还可以这么写：“当我们看到在古代大师的画作上有话语框从人物口中出来时，我们是感觉不快的……当我们想到由艺术家之手造就的形象会有一条横带从口中出来，观看者要像读信一样来读这带上的字，之后就忘了那些信息，我们会不寒而栗。但是我们不可……忽视：在这个细节上几乎显得幼稚的观念是以一个宏大的整体观念为基础的。”[②]当然，对这观念所作的即兴批评不仅仅会有意无意地美化它，而且必然会远离对它的理解，正如作者的如下解释，即这一种直观方式出自“一切都被赋予生命”的“原始时期”。毋宁说——这是我将继续阐述的——与象征相比，西方的寄喻是较晚形成的，是以极其简明的文化争论为基础的。寄喻式警句可以比做话语框。它也可以被描述为框架或必要的摘录，始终变更的情节会以闯入的方式进入其中，以便成为其中的寓意主题。悲苦剧所具有的特征绝对不是静止不动，甚至也不是进程的缓慢——“*无运动，即静止*”[③]，如维索基(Wysocki)所评论的——而是一个反复停顿、

---

① [德]恩斯特·威尔肯：《论对宗教剧的批判对待》，10页，Halle，1873。

② [德]里查德·迈耶：《论理解艺术品》，载《古典时期新年刊》，1901(4)。

③ [法]路易斯·维索基：《格吕菲乌斯与17世纪德语悲剧》，61页，Paris，1892。原文为法语。——译者注

突然转向又重新停滞的间断性节奏。

一句台词越是希望自己作为警句而流传，剧作家就越习惯于用多种多样的实物名称来装点它，这些名称符合对所指之物的寓意描绘。道具的意义在借助命运剧的权限得到展现之前是隐含在巴洛克悲苦剧中的，在17世纪道具已经以寓意画的隐喻形式崭露头角了。在这个时代的风格史中——艾里希·施密特(Erich Schmidt)曾计划写这部风格史，但是没有实现①——这些图像式样的实例本该占据满满一章。在所有这些图像中，层出不穷的隐喻，修辞手法"专属感性的特征"②都应该归结于对寄喻表达方式的倾向，而不是一种广受期待的"诗意感性"，因为恰恰是发展成熟的语言，尤其是诗歌语言会避免对作为该语言基础的隐喻不断加以强调。然而，在那种"流行的"言谈样式中寻找那"剥离语言中的那一部分感性特征，对其进行更抽象地构造……的原则"，"让语言服务于优雅的社交对话时往往体现出的原则"③，同样是大谬不然的，而且是错误地将"迎合时尚"的时髦

① 参见[德]艾里希·施密特·菲利克斯·鲍贝塔格：《德意志小说及其亲似文体的历史》，第1部分第2卷，414页，Breslau，1879。

② [德]奥古斯特·柯尔克霍夫斯：《尤以克里奥帕特拉为例论罗恩斯坦因的悲苦剧：17世纪戏剧史论文》，89页，Paderborn，1877。

③ [德]弗里茨·施拉姆：《阿拉莫德时代的关键词》，2页，参见31～32页，Straβburg，1914。

话语原则扩大到了当时伟大诗歌的“流行”语言上。因为这种语言，甚至整个巴洛克的表达方式的造作之处很大程度上就在于它们对具象话语的极端回归。一方面是采用具象话语的癖好；另一方面是展现精致的对照，两者都是如此坚决，于是在无法避免抽象话语时，非常多见的就是，将抽象话语附加在具象话语上，由此就形成了新造词汇。比如“诽谤之闪电”①，“高傲之毒药”②，“无辜之雪松”③，“友谊之血”④；或者“因为玛丽阿曼也像毒蛇一样会咬人/而且喜爱挑拨离间之胆汁甚于和平之蜜糖”⑤。当一个生者被成功地分化成寄喻的零落碎片(disiecta memebra)，上述这种直观方式的对立物就占据了上风，哈尔曼的一幅宫廷生活图景就是如此：“特奥多立克也驾船出海了/围绕在他那脆弱小舟周围的/并非海浪/而是冰山；并非盐水/而是暗中的毒药/并非船桨/而是剑与斧；并非船帆/而是蜘蛛网；/并非船锚/而是虚假的铅块。”⑥许萨尔茨十分贴切地评述道：“每一个想法都被压平成一幅画，不论这个想法有多么抽象，随后这幅画又被压膜成话语，不论这幅画有多么具象。”在剧

---

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，41 页，Breβlau，1684。

② 同上书，42 页。

③ 同上书，44 页。

④ 同上书，45 页。

⑤ 同上书，5 页。

⑥ 同上书，102 页。

作家中没有谁像哈尔曼这样遵循这种风格了。这风格损害了他的对话构建。因为某个争论还未开始，它已经在转眼之间被同一个或者另一个谈论者转变成了比喻，这个比喻由于众多的回应而或多或少发生了变化，得到了持续滋长。“道德的宫殿是无法让情欲入住的”，索尔慕斯(Sohemus)的这句评论严重侮辱了希律王，而后者远没有因这种谴责而施行惩罚，而是早已沉浸在了寄喻中：“在高贵的玫瑰旁边也有钢铁之草繁茂”[①]。所以思想就一再地消散在了图像中。[②] 有些文学史专家还指出了某些非比寻常的用语，这是那位剧作家在追逐奇思妙想(concetti)时尤其不自觉使用的。[③] “嘴与心都放在一个发假誓的匣子中/灼热的激情打开了上面的锁栓。”[④] “看啦/菲罗拉斯是如何接过了那/毒酒杯里悲伤的死亡之衣。”[⑤]“真理能够照亮那罪恶行径/揭示玛丽阿曼的嘴从特里达腾的胸中/吮吸了不洁的乳汁/于是上帝与法所命令的/议会和国王所决定的/将会马上执行。”[⑥]某些词

---

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，65 页，Breβlau，1684。

② 同上书，57 页。

③ 参见[德]保尔·施塔赫尔：《塞内卡与德意志文艺复兴时期戏剧：16、17 世纪文学史与风格史研究》，336 页等，Berlin，1907。

④ [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，42 页，Breβlau，1684。

⑤ 同上书，101 页。

⑥ 同上书，76 页。

语，尤其是在哈尔曼的《彗星》中都具有怪诞的寄喻意义。为了刻画发生在耶路撒冷宫殿里的灾难，安提帕特评论道："彗星在萨勒姆的宫殿里互相交合。"[①]在某些地方，这一图像样式几乎失控，文学创作就变质为思想的涌流。这种类型的典型例子来自哈尔曼："女人的狡诈：当我的蛇躺在高贵的玫瑰丛中/吐着信子吮吸智慧甘露/参孙也被德力拉打败/很快就被剥夺了超越凡人的力量：/约瑟夫假扮朱诺扛着旗子/希律王在自己的车上亲吻他/那么就看吧/看那长尾蛇(或者是匕首)如何将这卡片撕碎/因为他的心肝宝贝自己在用诡计为他做尸床。"[②]在豪克维茨的《玛丽亚·斯图亚特》中，一位宫女——在谈到上帝时——对王后说："他让我们的心中大海翻腾/那骄傲呼啸的海涛/常常让我们遭受灼热的痛苦/然而只有那奇迹的河流/通过难以把握的降雨/让我们不幸的病痛消减。"[③]这同奎因努斯·库尔曼的赞美诗一样令人费解，一样充满了影射。把这样的作品贬得一文不值的理性主义批评通过论战反对其中的寄喻式语言。布莱汀格尔的《对比喻的性质、意图和使用的批判性讨论》在提到

---

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，9、12、38～39、62、76、91页。参见[德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，497页，Franckfurt，Leipzig，1682。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，16页，Breβlau，1684。

③ [德]奥古斯特·阿道尔夫·封·豪克维茨：《文学先驱》，35页，Dresden，1684。

罗恩斯坦因的《克里奥帕特拉》的某一段时如此写道："在整个表达之上漂浮着怎样一种象形文字式的、谜一般的晦暗。"[①]伯德默尔在批判霍夫曼斯瓦尔煮时表达了相同意见："他用比喻和形象包裹住概念/就仿佛让它们深陷囹圄。"[②]

其实，这一类剧作是没有能力以充满灵性的声音释放深邃意义，使其如此进入富于意味的文字图像的。这类剧作的语言充满了对物质的挥霍。再没有什么文学创作如此没有"灵翼"了。对古典悲剧的重新演绎与新的颂歌形式同样让人厌恶，后者——尽管是如此晦暗难解，如此具有巴洛克气质——试图与品达的激荡相媲美。这个世纪的德意志悲苦剧——按照巴德尔的话来说——并没有得到可以让其象形文字发出声音的机会。因为它的文字不是在声音中得到美化的。毋宁说，这种文字的世界始终被设想为自足于自身力量而展开。文字和声音是高度紧张对立的两极。它们的关系是以一种辩证关系为基础的，在辩证的临照下，"浮夸风"(Schwulst)渐渐以有计划的、建构性的语言面目为自己辩护。诉说真理，

---

① 参见[德]约翰·雅各布·布莱汀格尔：《对比喻的性质、意图与使用的批判性论文》，224 页，参见 462 页，Zürich，1740。参见[瑞士]约翰·雅各布·波德默尔：《对文学家的诗歌绘画的批判性观察》，107、425 页等，Zürich，Leipzig，1741。

② [瑞士]约翰·雅各布·波德默尔：《押韵诗》，32 页，Zürich，1754。

这一观看事物的视角，作为最丰富也最具成效的视角之一，是那些研读了来源资料的人的囊中之物。只有当临其深渊时因其深度而产生的眩晕感压过了透彻钻研的力量，浮夸言辞才能成为抄袭模仿风格的稻草人。富有意味的文字图像与让人心醉的话语声音之间的鸿沟，当这条鸿沟从固定的词语意义实体结构中被拉开时，必然会导致对语言深处的窥望。而巴洛克时期尽管不能对这一关系进行哲学反思，但雅各布·博墨(Jakob Böhme)的著作对此有着不容错认的暗示。博墨是最伟大的寄喻作者之一，他在论及语言时，曾经认为声音的价值高于沉默的深邃意义。他提出了"感觉性语言"或者自然语言学说。这种语言不是——这一点很关键——将寄喻世界转换成了声音，而是让寄喻世界始终停留在静默里。"话语巴洛克"和"图像巴洛克"——许萨尔茨只是如此来称呼这些表达形式——是相辅相成的两极。在巴洛克中话语和文字之间的张力是不可估量的。话语，不妨说，是造物的迷狂，是在神面前的暴露、放肆和无力；文字是话语的集合，是凌驾于世俗实物的尊严、优越和万能。至少在悲苦剧中是如此，而在博墨较为友善的直观中，声音语言拥有更为积极的形象。"永恒话语或者上帝回音或话音/是一个圣灵，/这话语将自己引入了形式，也即说出口的话语或者回音，伴随着宏大神秘的诞生/而且正如欢乐游戏处于永恒诞生的圣灵中一样处于其自身中/所以它也是工具/作为以其自身说出的形式/受鲜活的回音所引导/受这回音特有的永恒的意志精神所敲打/

发出声音和回音/就如同多声部的风琴在一阵风击打下奏响/而每一个声部/每一个风管都有自己的响声。”①“一切由上帝/所说、所写或所教导者/若不能辨认其标记/就是静默的，得不到理解/因为它出自历史的幻象/出自另一个人之口/这时圣灵因无人辨认而沉默：但是如果圣灵为他启示了标记/他就会听懂这另一个口之言/而且还会听懂/圣灵……如何在回音中以话音来展示自己……然后从万物的外部形态中/从它们的本能与欲望中/从它们渐趋消失的/话音或语言中/人会认识到隐藏着的圣灵……每一物都有宣告天启的嘴。而这就是自然语言/每一物都以其来诉说自己的特质/总是将自己展现。”②就此而言，声音语言是造物自由的、原初的表达之领域，而寄喻性的文字图像则通过离奇的意义交织对实物施以奴役。这种声音语言，在博墨那里是得到赐福的造物的语言，而在悲苦剧中是堕落了的造物的语言，不仅仅因为其表达，更是因为其创生方式而被看做自然的。“就话语而言这是一个古老的争论/这些话语/作为我们内部意义概念的外在体现/到底是来自自然还是教会/是天成的还是随意的/是自然的(φύσει)还是设定的(θέσει)：而学者们/就主导语言中的话语而言/将其归结为一种特殊自

---

① Jacob Böhme, *De signatura rerum*, Amsterdam, p. 208。

② 同上书，5、8～9 页。

然力量的作用。”[1]不言而喻的是，在这“主导语言”当中，“德意志的主导语言与英雄语言”——在费夏特 1575 年的《历史杂编》中首次出现——是首当其冲的。称其直接来源于希伯来语的理论广为流传，而且并非最出格的。另一些理论甚至将希伯来语、希腊语、拉丁语追溯至德语。伯林斯基说：“德意志人根据《圣经》从历史角度证明，整个世界，也包括古典时代最初都来自德意志。”[2]人们一方面吸取最偏远的教养内涵；另一方面又极力隐瞒这种态度的人为性，拼命缩短历史的视角。一切都被陈列在毫无相关环境的同一个空间里。但是将所有发音现象完全调和于语言的某种原始状态，这种做法有时走向了唯灵论，有时转向了自然主义。博墨的理论与纽伦堡派的实践体现出了这两个极端。这两者都是以斯卡里格为出发点的，当然只是就其实例而言。《诗学》中的相关段落就已经足够怪异的了。“A 是宽度，I 是长度，E 是深度，O 是注意力……Voto 和 Religione 两个词中的元音组合极大地强化了感性特征。带有拖音的词更是如此，如 dij，但是发音迅速的词并不总是如此，如 Pij。最后，还可以说明一个词内所存在的拖长音的有：

---

① [德]科内泽贝克的弗兰茨·尤里乌斯：《向喜爱德语的读者的简单预告》(*Kurtzer Vorbericht An den Teutschliebenden und geneigten Leser*)。

② [德]卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，第 2 卷，18 页，Leipzig，1924。

Littora、Lites、Lituus、It、Ira、Mitis、Diues、Ciere、Dicere、Diripiunt……Dij、Pij、Iit：这些词如果不用力呼气就发不出音来。Lituus 的发音与其所指之物并不像……字母 P 在某种程度上似乎缺乏稳定感。在下列词中我看到了拟声词的特征：Piget、pudet、poenitet、pax、pugna、pes、paruus、pono、pauor、piger。另外，Parce 这个词确实通过恐惧加入了一种坚韧。而 Pastor 则比 Castor 更加坚实。Plenum、Purum 和 Posco 等词也是如此。但是 T 是最充分表示其标志的字母。因为这个字母似乎强调自己的发音。你可以说，字母 S、R 或 T 都有非常明确的发音。Tuba、tonitru 和 tundo 都是重要的例子。但是如果仔细推敲，尽管大多数动词都是以这些字母结尾，但是就拟声词来说，不管发生了什么屈折变格，加上字母 T 都会添加其特殊的声音。所以 rupit 包含的爆破音就比 rumpo 更大。”①与此类似，当然并非受斯卡里格的影响，博墨也提出了自己对发音的思辨。在他看来，造物内心中的语言“不是作为一个词语的王国，而是化解在话音和响声中”②。“A 对他来说是第一个从内心中涌出的字母，i 是最高之爱的中心，r 因为‘发出噼噼啪啪的声音’而具有火源的特点，s 在他看来是神圣

① ［意］尤里乌斯·凯撒·斯卡里格：《诗学七书》，478、481 页，Genf，1617。原文为拉丁文。——译者注

② ［德］保罗·汉卡姆：《语言在 16 世纪和 17 世纪的概念及释义：对文学史的时间次序问题的探讨》，159 页，Bonn，1927。

之火。”[①]可以推测：当时这些描述所拥有的证据部分有赖于当时在各处仍然相当活跃的方言的生命力。因为语言协会推行的标准化语言是局限于书面德语的——另外，按照自然主义方式，造物语言被描述为象声构成物。布赫纳的诗学理论就是典型代表，其中所贯穿的不过是他的老师奥皮茨的观点。[②] 在布赫纳看来，虽然在悲苦剧中不允许有真正的象声词。[③] 但是在某种程度上，激情恰恰是悲苦剧具有君王气质的自然声音。走得最远的是纽伦堡派。克拉尤斯(Klajus)宣称：“在德语中没有哪一个词不是通过‘特殊的比喻’来表达它所指之物的。”[④]哈尔斯多尔夫对这句话则反其意而用之。“自然以万物来说话/它们自发给出的声调/是我们德意志的语言/所以有些痴妄之人以为/第一个人亚当也只能用我们的话给飞禽和地上的所有走兽命名/因为他要按照自然本性来表达每一个天生就会自己发声的属性；所以不足为奇的是/我们的词根大部分都和《圣经》的语言

---

① [德]约瑟夫·纳德勒：《德意志部落与景观的文学史》，78页，Regensburg，1913。

② 参见[德]乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《“为了德语研究”保卫书》，12页，Nürnberg，1644。

③ 参见[德]汉斯·海因里希·博尔歇特：《布赫纳与他对于17世纪德语文学的意义》，77页注释、84～85页，München，1919。

④ [德]尤里乌斯·蒂特曼：《纽伦堡派诗人：哈尔斯多尔夫、克拉耶、比尔肯——德意志17世纪文学、文化史研究》，228页，Göttingen，1847。

发音相同。”[1]他由此推导出了德意志抒情诗的任务：“用词语和节奏把握自然的这一语言。对他来说，就如比尔肯所见，这样一种抒情诗甚至是一种宗教要求，因为上帝在树林的簌簌声中……在河流的淙淙声中展现了自己。”[2]类似的观点在狂飙突进运动中也显现在目。“各民族的共同语言是流泪与叹息——我也能理解无助的霍屯督人，而且如果我是来自塔兰托[3]的，我也不会听不到上帝的声音！……灰尘具有意志，这是我对造物者的最崇高的设想，我珍视那挣扎的苍蝇身上都会体现出的万能的自由冲动。”[4]这是造物的哲学和语言，是从寄喻的语境中化解出来的。

就因为亚历山大诗体严格区分成两部分，而且两部分往往构成反题而将其推导为巴洛克悲苦剧的诗句形式，这种解释是不充分的。同样具有典型特点的是，表面上的逻辑化——也不妨说是复古主义的——构造与内部语音的狂野之间是如何构成反差的。按照奥麦斯(Omeis)的话说：“悲剧性风格……充满了华丽的、拖长

① [德]乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《“为了德语研究”保卫书》，14页，Nürnberg，1644。

② [德]弗里茨·施特里希：《17世纪抒情诗的风格》，45～46页，München，1916。

③ 意大利东南部城市。——译者注

④ [德]约翰·安东·莱泽维茨：《莱泽维茨全集》，45～46页，Braunschweig，1838。

音的词汇。”[1]如果能够在面对巴洛克建筑艺术与巴洛克绘画超常的比例时清楚地看到两者“假装充满空间的特性”[2]，那么悲苦剧以亚历山大诗体绘形绘色的语言也具有相同的任务。警句必须——虽然其所指的情节是如此一段段地静止在某个片刻——至少假装出运动来；其中的激情在技术上是必要的。警句所固有的强力(因为诗句都具有此强力)在哈尔斯多尔夫笔下得到了清晰而直观的阐述。“为什么这些戏大部分都要用有格律限制的言语写成？回答是：因为心灵必须得到最激切的震动/所以在悲苦剧和牧人剧中使用了押韵结构/该结构就如同小号一样/挤压词语和话音/于是它们就获得了有力得多的强调。”[3]而且因为那些往往被迫附加在图像基础上的警句喜欢将思想推入压坏了的轨道，所以发音就更加值得关注了。不可避免的是，对亚历山大诗体的风格批评也不免犯了较早语文学界的普遍错误，也即将来自古典的启发或者形式构成的托词当做了其本质的明证。里希特在其研究著作《1630 年的爱情之战与 1670 年的戏剧舞台》所作的评论的第一部分是非常贴切的，但接下来

---

① [德]马格努斯·丹尼尔·奥麦斯：《德语韵文艺术及文学艺术概要》，引自[德]乔治·波普：《论 17 世纪德意志诗学中的戏剧概念》，45 页，Leipzig，1895。

② [德]卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，第 2 卷，18 页，Leipzig，1924。

③ [德]乔治·菲利普·哈尔斯多尔夫：《诗歌漏斗》，78～79 页，Nürnberg，1653。

就犯了如上所述的典型错误："17 世纪的伟大剧作家的特殊艺术价值与其富于创造性的话语风格特征是紧密相连的。17 世纪的高雅悲剧并不是通过其性格刻画或者组合安排……而是通过它在利用那些最终总可以追溯到古典时代的修辞艺术手法上的成就而确保其独一无二的地位的。但是满载图像的臃肿状态，历史时期与风格手法紧凑密集的结构不仅不符合戏剧演员的记忆力，而且如此深深植根于那个完全异质的古典形式世界，以至于其与大众语言之间的距离变得无限远……可惜的是……根本没有任何记录表明普通人是如何看待这些戏剧的。"[①] 如果这些戏剧的语言本身是只属于学者的要务，那么未受教育者仍然可以从戏剧中得到乐趣。这种浮夸语言是与当时的表达冲动相符的，而这种冲动往往比对一个直至细节都透明可见的寓言产生的合理性的兴趣更加强烈。在与观众沟通方面具有杰出才能的耶稣会成员在演出时几乎从不会仅仅拥有知晓拉丁语的观众。[②] 他们可能信守这样一条古老的真理，即一个表述的权威性并不受制于其可理解性，由此晦暗费解反而会增强其权威。

语言理论原则与这些剧作家的习惯在一个格外惊人之处造成了一个寄喻式直观的基本主题。在回文词、拟

---

① ［德］让-保罗：《1630 年的爱之战与 1670 年的戏剧舞台：17 世纪德语戏剧史论文》，170～171 页，Berlin，1910。

② 参见［德］威利·弗雷明：《德语区的耶稣会戏剧史》，270 页等，Berlin，1923。

声词和其他形式的许多语言艺术手法中词语、音节和语音是骄傲的，它们摆脱了任何既成的意义联系，成为可以通过寄喻方式尽情使用的实物。巴洛克的语言随时都被其元素的反叛震撼。以下选段取自卡尔德隆的希律王剧，它只是依据直观性，由于其高超技艺而胜过类似作品，尤其是格吕菲乌斯的作品。玛丽阿曼，希律王的妻子由于偶然看到了一封信的碎片，在信中她丈夫命令道，如果一旦他死了，为了保全他可能受到威胁的荣誉，要杀死她。她从地上拾起碎片，用极其简练的诗句推测着信的内容："这几片纸上写了什么？/死亡是我看到的/第一个词；这里写着：荣誉；/而在那里我读到：玛丽阿曼/这是什么？天，救救我！/因为这三个词说得很清楚了/玛丽阿曼，死亡和荣誉。/这里写了：悄悄地；这里：/尊严；这里：要求；而这里：死去；/而这里：如果我死去，继续。/我还有什么好怀疑的？/这叠纸片已经告诉我，/这纸片透露出了这样的罪行/互相牵连。/原野啊，在你的绿色地毯上/让我将它们拼接起来吧！"[①]还处于零散状态的话语就已表明了灾难。我不禁要说，如此零散的它们已经有所意指，这个事实本身就让它们遗留的其他意义显出了危险。语言是如此被打碎，为的是通过其碎片促成一个被改变、被强化的表达。巴洛克将大写字母引入了德语的正确拼写。在这其中发挥作用的不仅仅是对气派的追求，还有寄喻式直观

① ［德］卡尔德隆·德·拉·巴尔卡：《卡尔德隆戏剧集》，第3卷，316页，Berlin，1815。

的那种破碎化的解体原则。许多首字母大写的词语起初无疑被读者看做获得了一种寄喻意味。破碎的语言在其碎片中不再仅仅进行传达，而是作为新生的对象将其尊严与诸神、河流、美德等类似之物，也即进入寄喻世界的自然构型的尊严并列。在这一点上表现得尤其强烈的是，如上所述，格吕菲乌斯的早期作品。如果在其他德意志作品中无处可以找到与上述无与伦比的卡尔德隆选段对应之物的话，那么，与那位西班牙作家的优雅相比，安德列亚斯·格吕菲乌斯的壮丽则并非一无是处。因为他以非常惊人的方式掌握了以下艺术：让人像破碎了的话语碎片一样在争论中彼此对立。在《利奥·阿尔门尼乌斯》的第二次争论中就是如此。“利奥：只要这房子的敌人灭亡，这座房子就会屹立不倒。/特奥多西亚：只要他们的灭亡没有伤害守护这房子的人。利奥：用剑来守护。/特奥多西亚：用来保卫我们的剑。/利奥：用来袭击我们的剑。/特奥多西亚：维护我们的王位的人。”[①]当对立变得尖锐而充满恶意时，作家就偏好叠加破碎的只言片语。在格吕菲乌斯这里这样的叠加比在后来的剧作家作品中更加频繁[②]，而且与冷峻的简约相伴，在其戏剧的整体风格中非常融洽：因为这两者都造成了破碎与混乱的印象。这种技巧在表达戏剧激动时有多么

---

① [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，62页，Tübingen，1882。

② 参见[德]保尔·施塔赫尔：《塞内卡与德意志文艺复兴时期戏剧：16、17世纪文学史与风格史研究》，358页，Berlin，1907。

成功，它就多么与戏剧无涉。在西贝尔的如下表述中，这种技巧就是一种田园式艺术概念："直到今日，一个虔诚的基督徒有时还会得到一丝安慰/(即使是从一首充满智慧的歌/或者修身布道中的一个小词)/他如此津津有味将其吞下/于是它在他身上得到了很好的消化/在内部产生了刺激/让人神清气爽/所以他必须承认/这其中包含了神性。"[①]这样一种言辞让味觉来表现对词语的接受，并非无缘无故。声音对于巴洛克来说是而且始终是一种纯粹的感性；意义在文字中才是适得其所的。可以发音的话语遭受文字侵扰，就如同遭受无法消除的疾病侵扰一样。当声音慢慢消失时，话语也中断了，准备奔涌而出的感情受到了阻塞，引起了悲伤。意义在此作为悲伤的根源产生，而且还将继续产生。最尖锐的悲伤必然包含在语音与意义的对立中，这时两者成功地合二为一，却并没有结合为有机的语言建构。后者是一个可以推论的任务，它在一个场景中得到了解决，这是在一个原本了无趣味的维也纳政治嬉闹剧中闪闪发光的杰作。在《荣耀的审讯官约翰纳斯·封·内珀穆克》第一幕第十四场中，玩弄阴谋者之一(徐陀)作为回音出现在其受害者(奎陀)的神话言谈中，前者带着预兆死亡的意味回答着这些谈话。[②] 造物语

---

① ［德］约翰·乔治·西伯尔：《新建的剧院厅》，261 页，Nürnberg，1684。

② 参见《荣耀的审讯官约翰纳斯·封·内珀穆克》(*Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*)，引自［德］卡尔·韦斯：《维也纳政治嬉闹剧：德意志戏剧史研究》，148 页等，Wien，1854。

言的纯粹发音被转化为了含蕴意义的讽刺，这讽刺是从玩弄阴谋者嘴中回响出来的，这种转化对于这个配角与语言的关系来说是极有代表性的。玩弄阴谋者是意指(Bedeutung)的主宰。在象声词这样的自然语言的平和倾诉中，意指是悲伤的阻碍和起源，玩弄阴谋者正是以意指引起了悲伤。当回音，这个自由的声音活动的特有领域遭到了意指的所谓侵害时，那么这整个过程就必然被证明为语言的一种展现，正如那个时代所感受到的一样。为此剧作家还设计出了一种形式。“非常‘乖巧’而且受人青睐的是那种重复一个诗节最后两个或三个音节的回声，而且这回声常常还遗漏一个字母，所以听起来像是回应、警告或者预言。”这样的操作与那些很容易被当做恶作剧的类似操作不同，它诉说的是事实本身。在这回声中，浮夸词风很少受到否弃，由此这些回声完全可以勾勒出浮夸词风的公式来。语言一方面力图通过大量声响来获取自己作为造物的权力；另一方面又不断通过亚历山大诗体的展开让自己受制于强加的逻辑。这就是浮夸词语的风格法则——悲苦剧的“亚细亚话语”[①]的公式。以这种方式来努力含纳意义的姿态与历史的强力塑形是一致的。在语言中就如在生命中仅仅接受造物运动的类型学，然而却要表达从古典时代至基督教欧洲的整个文化世界——这就是在悲苦剧中也从没有被放弃过的不同寻常的信念。悲苦剧那极度造作的表达方式，就

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，1页，Breβlau，1684。

如同牧人剧一样，其基础也是同一种对自然的极端欲求。恰恰这种只进行再现——再现语言的天性——并且尽可能避免世俗性沟通的表达方式是宫廷性、高雅的。要真正超越巴洛克，协调语音与意义，可能要一直等到克罗普施托克(Klopstock)凭借其颂歌——按照 A. 施莱格尔所称——近似"语法"的趋向来实现。他的华丽词风并不是来自声响与图像，而是建立在词语的组合与排列的基础上。

17 世纪的语言中，语音的张力直接催生了受意义所负累的言谈之对立面：音乐。音乐与悲苦剧一样是与牧人剧之根结合在一起的。起初以载歌载舞的"合唱"，随后以日益频繁、日益延长的演说传声筒出现在悲苦剧中的，在牧人剧中就直接表现为歌剧。人们在谈论图像中的巴洛克时早已提出的"对有机物的激情"①，在文学语言中却不那么容易勾勒出来。始终要注意的是，这些言辞与其说是旨在描绘有机物的外部形态，不如说是旨在勾画有机物神秘的内部空间。话音是从这些内部空间中倾吐出来的，如果仔细观察，在这话音的主导作用中确实存在着一种——不妨如此说——文学的有机层面，尤其在哈尔曼的剧作中通过对其演说性的幕间插叙的研究就会发现这一点。他写道："帕拉迪乌斯：糖一样甜蜜的舞蹈是献给诸神的！/安通尼乌斯：糖一样甜蜜的舞

① ［德］威廉·索森斯坦：《论巴洛克精神》，14 页，München，1921。

蹈让所有苦难化为甘甜！/斯委托尼乌斯：糖一样甜蜜的舞蹈打动了石头与铁！/尤里安尼乌斯：糖一样甜蜜的舞蹈会让柏拉图本人夸赞！/赛普提图斯：糖一样甜蜜的舞蹈战胜了一切享乐！/霍诺尼乌斯：糖一样甜蜜的舞蹈让灵魂与心胸欢畅！"①从风格来看，可以假设，这一段落是以合唱形式说出来的。② 弗雷明(Flemming)在论及格吕菲乌斯时也如此写道："对次要角色不可以有太多要求。所以他让他们少说话，倾向于通过合唱将他们集合起来，通过这种方式达到某些重要的艺术效果，这样的效果是无法通过单个人的自然主义式言谈达到的。于是这位艺术家就将物质的强制力转用来创造艺术效果了。"③就此可以联想一下《利奥·阿尔门尼乌斯》中的法官、阴谋策划者和卫兵，卡塔琳娜的宫廷政客们，尤利娅的少女们。而且在耶稣会和新教徒的戏剧中开演之前的音乐序曲也逼近了歌剧。舞蹈形式的幕间剧，甚至阴谋所具有的广义上的舞蹈风格在这种发展趋势下也并不少见，在该世纪末，这个趋势让悲苦剧化解成了歌剧——这些回顾旨在揭示出的联系，尼采在《悲剧的诞生》中已经阐述过了。他此举的目的是要恰当地将瓦格纳的"悲剧性"整体艺术品(Gesamtkunstwerk)与巴洛克时期广为流行的

---

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，4、70 页，Breβlau，1684。

② [德]里查德·玛利亚·韦尔纳：《戏剧家哈尔曼》，89 页，Leipzig，1909。

③ [德]威利·弗雷明：《安德列亚斯·格吕菲乌斯与舞台》，401 页，Halle，1921。

轻松歌剧界别开来。他通过谴责宣叙调，展开了针对歌剧的论战。他由此表明了对某种形式的支持，该形式与复兴所有造物的原始声音那种流行趋势相契合。“人们可以……听从梦想，重新降入天堂般的人类原初状态，在这状态中音乐必然也会具有那无与伦比的纯洁、力量和无邪，这正是诗人们通过他们的牧人剧如此动人地讲述出来的……宣叙调曾经被看做那种被重新发现的原始人语言；歌剧曾经被看做那被重新找到的田园般或者英雄般美好生灵的乐土，这生灵在其所有行为中都追随着一种自然的艺术冲动，这生灵在每一次开口之时至少都是在歌唱，最轻微的情感波澜都会让它即刻尽情欢唱……毫无艺术能力的人自己制造出了一种艺术，而且恰恰是因为他自己毫无艺术天分。因为他不能领悟音乐中那狄奥尼索斯的深度，他就将音乐的享受转变成了抒情调中依照理性对激情进行的言辞修饰和声调修辞，转变成了歌唱艺术中的情欲；因为他没有能力看见幻景，他就强迫机械师和装饰艺术家为自己服务；因为他无法理解艺术家的真正本质，他就按照自己的品位召唤出‘艺术化的原始人’，也即以激情来歌唱和吟咏诗句的人。”[①]所有与悲剧——更不用说带有音乐的悲剧——的比较都不足以认识歌剧，与之相应，从文学作品，尤其从悲苦剧的角度来看，歌剧必然明白无误地显现为堕落的作品。意指的阻障连同阴谋的阻障一起丧失了其重要性，歌剧故事连同

① ［德］弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，132 页等，Leipzig，1895。

歌剧语言一起毫无阻碍地展开，最终沦为平庸之类。随着阻障一同消失的是悲伤，作品的灵魂。戏剧结构被掏空了，场景结构也同样变得空洞，现在要去寻找另一种存在理由，因为尚未被取消的寄喻已经成为了毫无感觉的摆设。

放肆追逐纯粹声响的兴致对于悲苦剧的堕落负有责任。且不论这点，音乐——不是因为作者的喜好而是因为其自身的本质——对于寄喻性戏剧来说是极为亲密的。在这里可以提及与巴洛克具有亲和性的浪漫主义者，他们的音乐哲学至少就说明了这一点。至少在这哲学中，而且仅仅在这哲学中出现了对巴洛克仔细描绘出的反题的综合，由于这综合，反题也才获得了绝对的存在理由。如此一种对悲苦剧的浪漫主义观察方式至少提出了以下问题，即在莎士比亚和卡尔德隆的戏剧中，音乐是如何对其起到了不同于纯粹戏剧的作用的。因为它确实起到了不同的作用。在这里，要借助天才的约翰·威廉·李特(Johann Wihelm Ritter)的以下分析来开启一个视角，是太过苛求的。要进入这个视角就必须放弃他的这段论述，这只是一种不负责任的即兴之言。只有对语言、音乐、文字进行根本性的历史哲学讨论才是可行的。这段论述取自一篇几乎可以说是独白式的长篇大论，那位研究者本来是在写一封关于克兰德尼的乐音图形的信，在写作中却几乎不自觉地思绪纷涌，雄辩地或者试探地讨论了许多内容：他在谈到一个覆盖着沙粒的玻璃盘被不同的声调震动而出现不同的线条时说："如

果这里在外部清楚地展现出的，恰恰是我们内心里的乐音图形比如光线图形、火的文字……那该多好。这样每一个音调都直接在自身有自己的字母……话语与文字的这种内部结合——让我们在说话时就是在书写……这是我早已着手研究的。你倒说说看：我们的思想、主意是怎么转化为话语的；我们难道拥有过一种毫无其象形文字、其字母、其文字的思想或者主意吗——的确，事情就是这样，然而我们通常并不会想到这些。但是在人类天性更为强健时确实曾经有人思考过，这是话语与文字的存在所证明了的。两者起初的，而且是绝对的同时性在于，语言器官本身为了说话而书写。只有字母说话，或者不如说：话语和文字就其起源而言是合一的，是离不开彼此的……每一个声音图形都是一个电流图形，每一个电流图形也都是一个声音图形。"①"所以我想要……通过电流的途径重新找到或者寻找原始文字或自然文字。"②"整个创世的确都是语言，而且名副其实地从话语中创造出来，包括被造出的话语和创造他物的话语本身……但是这样的话语，不论从整体上还是在细微处，都是与字母不可分割的。"③"所有的造型艺术：建筑、雕刻、绘画等都属于这样的文字、再造文字、模拟文字。"④这样

① ［德］约翰·威廉·李特：《一个年轻物理学家遗物中的碎片》，227 页等，Heidelberg，1810。

② 同上书，230 页。

③ 同上书，242 页。

④ 同上书，246 页。

的论述似乎是以疑问的方式终结了浪漫主义潜在的寄喻理论。而每一种对此疑问的回答都必须将李特的这番预言放置在与之相符的概念中：只可以将声响语言和文字语言的关系——不论两者如何彼此接近——定义为辩证关系，定义为命题与合题，确保全人类在造巴别塔之后拥有的最后一个共同语言——音乐这个反题式中介的恰如其分的中心地位，并探究文字是如何从音乐中而不是直接从语言发音中成长起来的。这些任务超出了浪漫主义直觉和非神学的哲学思考的范围。浪漫主义这一关于寄喻的理论始终是潜在的，但这却是巴洛克与浪漫主义亲似性的一个不容错认的纪念碑。也无须赘言，对寄喻的真正解释，例如弗里德里希·施莱格尔(Friedrich Schlegel)在《谈诗歌》所做的①，都没有达到李特论述的深度。施莱格尔并不严谨的用语，比如“一切的美都是寄喻”这句话要表达的依然是复古主义的老一套，即寄喻是象征。李特则与之不同。他以其宣教，即一切图像都是文字图像，直指寄喻式直观的核心。在寄喻的语境下，图像只是本质的标记，本质的花押字，而不是带有外壳的本质。然而文字并不是臣仆，在阅读的时候它不会像残渣一样脱落。它作为阅读所获之物的“图形”而进入其中。巴洛克时代的印刷工以及作家都对文字图形投以最为集中的关注。从罗恩斯坦因那里可以得知，他

① 参见[德]弗里德里希·施莱格尔：《散文体早期论著》，364页，Wien，1906。

“亲自动手将铜版画上的题词‘天鹅象征纯洁的情爱，乌鸦象征卑下的情欲’以最好的印刷体转写到纸上”①。赫尔德发现——直至今日都是如此——巴洛克文学“在印刷和装饰上……几乎无可企及”②。而且这个时代并不缺乏对语言和文字之间的广泛联系的体悟，这些联系从哲学上为寄喻提供了基础，而且在其自身包含了对其真实张力的化解。因为如果施特里希关于图像诗的充满智慧而且富于启发的推测所言不虚，那么这些诗歌“可能是以下述思想为基础的，当诗句模拟一个有机形式时，诗句交替变换的长度也仿佛形成了一种有机地涨落的节奏”③。比尔肯的观点也完全是殊途同归的——他借《党尼贝尔格的英雄战利品》中的弗洛迪安之口说——“这个世界上的每一个自然事件都可能是一个宇宙声响的作用或者物质化，包括星体的运动”④。这才实现了话语巴洛克与图像巴洛克在语言理论上的统一。

---

① [德]康拉德·米勒：《论罗恩斯坦因的生平与创作》，71页注释，Breslau，1882。

② [德]约翰·戈特弗里德·赫尔德：《杂集》，第5卷，193～194页，Wien，1801。

③ [德]弗里茨·施特里希：《17世纪抒情诗的风格》，42页，München，1916。

④ [德]赫尔伯特·许萨尔茨：《德意志巴洛克文学：文艺复兴、巴洛克、洛可可》，114页，Leipzig，1924。

三

是啊/当最高者从教堂墓地取得收成/
我这死亡之首就会变成天使的面容。

——丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《马蒂乌斯·马赫那先生的死人头在说话》[①]

通过一种也许不时还显得模糊，还显出文化史性质的方法，可以获得范围最广的联系，这些联系在寄喻的视角下联合为一体，在悲苦剧这个理念中汇集为一处。只有这样才使我们可以而且必须始终坚持阐述这一形式的寄喻结构，因为悲苦剧就是由于有了这一结构才能将受制于当时历史状况的素材吸纳为自己的内容的。这一被吸纳的内容是完全无法脱离神学概念而得到发展的，光是内容的呈现就不能缺少这些概念。本书的研究在最后会直接使用这些概念来论述，这并非偷梁换柱（μετα βασις εἰς ἀλλο γένος）。因为只有从更高的领域，即神学领域出发才能以批判的方式解析悲苦剧的寄喻式临界形

① ［德］丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《群芳集》，50页，Breβlau，1708。

式，而在一个美学观察方法内部最后必然只会留下悖论。这样一种解析，就如将某世俗物神圣化而将其解析一样，是仅仅以历史的方式，通过一种历史神学动态地完成的，而不是通过确保的救赎经济学静态地完成的。这一点是确定不移的，即使从巴洛克悲苦剧中看不出与狂飙突进和浪漫主义的明显联系，即使通过最新的戏剧尝试来拯救其最好部分的(也许是徒劳的)希望不那么激切，也是如此——悲苦剧的内容早就应该予以整理——这是不言而喻的——这一点将予以认真对待，尤其是其中令人费解的主题，它们似乎除了固定素材以外就看不出其他功能了。首先要弄清楚：那些充斥于巴洛克戏剧中的暴行和受苦场景有何意义？按照巴洛克艺术批评的那种毫无拘束也毫不反思的态度，给出直接应答的文献是极其稀少的。但是一个隐含的应答却非常有价值："人的整个身体不能成为具有象征意义的偶像，但是以身体的某部位来建构这一偶像却并非不可。"[①]这句话是关于寓意画标准的争论中的一段表述。正统的寓意画画家不可能有其他想法：人的身体不可以成为戒律的例外，按照这个戒律要撕裂有机体，以便从其碎片中解读出真正的、固定的、符合文字的意义。的确，这一个规则不正是在这样的人身上可以表现得最为成功吗？这些人将其传统的、配备了意识的身体解散，以便将身体分配给多个意义领域。寓意画和徽章学并不总是毫不犹豫

① 匿名：《形象哲学》，17～18 页，Lipsiae，1683。

地屈从于这一规则。在上文中提到过的《徽章学艺术》中在论及人时只说“头发意味着多样的思想”①，而“传谕官”们却相当合理地将狮子作了如下分割：“头/胸/和整个前部代表着慷慨和勇敢/后部却代表着/紧随这怒吼的/力量/怒火和愤慨。”②这样一种寓意画的分隔——转化到仍然涉及身体的性格领域——让奥皮茨写下了《保持贞洁》中那些珍贵的话③，那也是他从尤迪特那里学来的。哈尔曼也有类似之举，他如此来描述贞洁的埃吉塔身上的这一美德：在她被埋葬多年之后，其“生殖器官”在坟墓中还是未曾腐烂的。④ 如果殉道者以这样的寓意方式献出生者的身体，那么肉体的痛苦随时都会直接成为剧作家手下的剧目主题，这也就并非无足轻重了。不仅笛卡尔的二元论是巴洛克式的，在最高程度上，受难者的理论作为身心互动教义的产物也可以如此来看待。因为精神就自身而言是纯粹的、忠实于自我的理性，只有肉体的影响才让它与外界接触，所以精神所承受的痛苦暴力与其说是所谓悲剧冲突，不如说是激烈情感的基础。当死亡让精神以幽灵的形式得以解脱，这时身体才真正完全得其本分。因为这是显然易见的：身体的寄喻

---

① [德]乔治·安德列亚斯·博克勒：《徽章学》，102 页，Nürnberg，1688。

② 同上书，104 页。

③ [德]马丁·奥皮茨：《尤迪特》，Breβlaw，1635。

④ 参见[德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，377 页，Franckfurt，Leipzig，1682。

化只有在尸体上才能得到积极实现。悲苦剧的人物死去，是因为他们只有这样，只有作为尸体才能进入寄喻的家园。他们不是为了永生，而是为了成为尸体才走上绝路。“他给我们留下了他的尸体/作为最后善意的凭证”①，卡尔·斯图阿特的女儿在提到自己的父亲时说，这位父亲没有忘记请人给自己的尸体涂上圣油。从死亡的角度来看，尸体的产品是生命。不是非要等到肢体丧失，不是非要等到衰老的身体退化，在所有分离和清洗的过程中，尸体部分都在一点点从身体上落下。恰恰是被当做死去者从生者身上剪下的头发和指甲在尸体上还继续生长，这并非偶然。一种“死亡记忆”(Memento mori)在身体中，在记忆本身中苏醒。中世纪和巴洛克时期的人那随时遭遇死亡的存在，如果仅仅只有对生命终结的考虑在起作用，那将是无法想象的。罗恩斯坦因的尸体诗歌就其本质而言不是故作姿态，人们也不可以如此来曲解这种诗歌。这种抒情诗主题令人注目的预演已经出现在了罗恩斯坦因最早的创作中。还在中学里，他就“用拉丁语和德语的对应诗歌按照人体四肢排列来演绎基督受难”②，依照一个古老的模式对其进行歌咏。他为自己过世的母亲所写的《纪念与感恩圣坛》表现出了

① [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，390页，Tübingen，1882。

② [德]康拉德·米勒：《论罗恩斯坦因的生平与创作》，15页，Breslau，1882。

同样的类型。九段冷酷无情的诗节描摹出了正在腐烂的尸体各部位。这对于格吕菲乌斯来说也有着类似的意义，他始终不曾放弃的解剖学研究除了受自然科学的兴趣影响之外，肯定也是这种特殊的寓意兴趣所决定的。尤其在塞内卡的《疯狂的赫拉克勒斯》中，以及在其《菲德拉》、《特洛伊妇女》等作品中都可以找到戏剧的相应描述的范本。“在解剖手术中，带着明显的残忍快感，单个的身体部位被一一列举。”①另外，塞内卡也是作为残忍戏剧的权威而享有声望的。值得费力去研究的是，他的剧作中在当时产生影响的主题在多大程度上是以类似前提为基础的。对于17世纪的悲苦剧来说，尸体无疑是最高的寓意性道具。如果没有这道具，圣化几乎是不可想象的。圣化场景和暴君行为都“以惨白的尸体而夺目”②，暴君的行动为悲苦剧提供了尸体。《帕皮尼安》的结尾展示了戏班剧目对晚期格吕菲乌斯的影响迹象，这个结尾也揭示了巴希阿努斯·卡拉卡拉对帕皮尼安一家所做的事。父亲和两个儿子都被杀死了。“两具尸体被帕皮尼安的仆人用两张尸床抬到了舞台上，对着放在两边。普劳提亚什么都没再说，只是极度悲伤地从一具尸体走到另一具，不时地亲吻尸体的头和手，直到最后

---

① 参见[德]保尔·施塔赫尔：《塞内卡与德意志文艺复兴时期戏剧：16、17世纪文学史与风格史研究》，25页，Berlin，1907。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，68页，Breβlau，1684。

晕倒在了帕皮尼安的尸体上，被侍女们抬着随尸体下场了。”[①]在哈尔曼的《索菲亚》的结尾，在坚定不移的基督徒及其女儿们遭受了所有折磨之后，舞台内部开启了，“在其中展示出了死亡之宴/也就是孩子们的三颗头颅和三杯鲜血”[②]。“死亡之宴”是备受敬仰的。格吕菲乌斯剧作没有对其进行展示，而是让人将其叙述出来。“莫伊拉布侯王，因仇恨而盲目，遭受了如此多苦难也不改，/他让人将死去战士苍白的首级割下，/将那些曾重伤过他的人的首级，/放在他的桌上作为供人观赏的菜肴，/他怒不可遏地接过递上来的酒杯/呼喊道：这就是我，复仇者/不再是奴隶的我/所抓获的酒杯！”[③]随后这样的宴席就出现在了舞台上；在这里采用的是哈尔斯多尔夫和比尔肯所举荐的一个意大利花招：一席桌布一直拖坠到地面的桌子，从桌面的一个洞里露出了一个演员的头。有时候，这种死人身体的展示也会出现在悲苦剧的开头。《吉尔吉亚的卡塔琳娜》[④]开始的舞台说明和哈尔曼的《赫拉克里乌斯》第一幕的奇怪场景都是这样的例子：“一片广阔的田野/除了从邻近山林中流下的小溪/

---

① [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，614页，Tübingen，1882。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，68页，Breβlau，1684。

③ [德]安德列亚斯·格吕菲乌斯：《悲苦剧集》，172页，Tübingen，1882。

④ 同上书，149页。

就是满目的尸体/那是毛利提皇帝的败军的尸体。”①

并不是寻访古董的兴趣让人追踪这些痕迹，沿着这些痕迹从这里可以比从其他地方更清楚地追溯至中世纪。因为对寄喻直观的基督教起源加以认识，这对于巴洛克的意义再怎么高估都不过分。不论受过多少彼此迥异的思想影响，这些痕迹都标记出了一条道路，进行寄喻式观察的天才即使在改变其意图时也会走上这条路。17 世纪的作家常常是以回顾的方式来确认这一痕迹的。为了说明“受难的基督”，哈尔斯多尔夫向其学生克莱列举了格列高尔·封·纳茨安茨(Gregor von Nazianz)的受难诗作。② 格吕菲乌斯也“把近 20 首中世纪早期的颂歌……翻译成了他那种也许相当适合庄重激荡风格的语言。他尤其喜欢所有颂歌作者中最伟大的那位，普鲁登提乌斯(Prudentius)”③。巴洛克与中世纪的基督教特征之间有三重的事实性亲似。反对异教诸神的斗争，寄喻的胜利，肉体的殉难对两者来说都是同等重要的。这几个主题也是彼此紧密相连的。它们——如其所示——从

---

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，10 页，Breβlau，1684。

② 参见[德]尤里乌斯·蒂特曼：《纽伦堡派诗人：哈尔斯多尔夫、克拉耶、比尔肯——德意志 17 世纪文学、文化史研究》，175 页，Göttingen，1847。

③ [德]维克多·曼海姆：《格吕菲乌斯的诗歌》，139 页，Berlin，1904。

宗教史的视角来看是一体的。也只有在这统一体下才能阐明寄喻的起源。如果说古典万神庙的瓦解在这个起源中起到了一个决定性的作用，那么极其具有启发意义的是，万神庙在人文主义中的复活让17世纪奋起反抗。韦拉莫维茨、李斯特(Rist)、莫谢罗施(Moscherosch)、策森(Zesen)、哈尔斯多尔夫、比尔肯都极力反对以神话装点起来的文学，正如古基督教中的拉丁语作家所做的那样，而普鲁登提乌斯、尤文库斯(Juvencus)、维兰提乌斯·弗图那图斯(Venantius Fortunatus)也就被称做一个圣洁的缪斯那让人赞叹的范例了。在比尔肯笔下，异教诸神是"真正的魔鬼"①，令人惊异的是哈尔曼的一段话听起来像是来自一千年之前的过去的思维方式，而这绝对不是追求历史风味所致。在索菲亚与皇帝霍诺里乌斯之间的宗教争论中有如此对话："难道朱庇特不是在保护皇帝的王位？""真正的上帝之子远胜过朱庇特！"索菲亚回答说。② 这种颇具古风的敏捷回应直接来自于巴洛克式态度。因为具有某种形态的古典再一次逼近了基督教，它试图通过这种形态竭尽全力地将自己加诸新的教义，而且并非一无所获，这形态就是诺斯替教。伴随着文艺复兴，尤其得益于新柏拉图主义的研究，玄术

---

① 参见[德]尤里乌斯·蒂特曼：《纽伦堡派诗人：哈尔斯多尔夫、克拉耶、比尔肯——德意志17世纪文学、文化史研究》，46页，Göttingen，1847。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《悲苦剧、滑稽剧和牧人剧》，8页，Breßlau，1684。

流派日益强大。玫瑰十字派(Rosenkreuzerei)[1]、炼金术与占星术这种东方异教在西方的古老残余一起出现。欧洲的古典时代最终分裂了，其在中世纪晦暗的后续影响凭借其在人文主义中闪光的后世形象得到了复兴。瓦尔堡以精彩动人的方式从两者近似的气氛出发指明了，在文艺复兴时期"天国显像是以人的方式来涵盖的，以便至少可以通过图像限制其邪魔的力量"[2]。文艺复兴让图像记忆重获生机——悲苦剧中召唤神灵的场景也体现出了其复活的程度——但是同时也唤醒了图像思辨，后者对于风格的塑造可能更具有决定意义。图像思辨的寓意画是与中世纪的世界结合在一起的。寄喻性想象的巴洛克产物中还没有什么在中世纪世界里找不到对应物。神话学家中的那些寄喻作者，早期基督教的辩论术就表现出了对他们的兴趣，现在他们又复活了。戈洛提乌斯16岁时就出版了《马蒂安努斯·卡佩拉》(*Martianus Capella*)。在悲苦剧的合唱中，古典诸神和寄喻完全是按照古基督教的方式置身于同一个台阶上。而且由于对邪魔的恐惧，可疑的肉体必然是特别以抑郁的形象出现的，因此，在中世纪人们就已经以极端的方式经历了对肉体的寓意性征服。"作为寓意的赤裸"——人们可以如此来为贝佐尔德的下列表述命名。"只有在彼岸世界，得到赐

---

① 18世纪末普鲁士很有影响的一个通神论秘密宗教组织。

② [德]阿比·瓦尔堡：《路德时代文字与图像中的异教-古典预言》，70页，Heidelberg，1920。

福的人才会获得一个不朽的肉体，才得以彼此欣赏那肉体绝对纯洁的美。[①] 在那之前，赤裸都是一种不洁的标记，它无论如何都只适于希腊诸神，也即那些地狱的邪魔。与此相符，中世纪的科学在遇到一丝不挂的画像时也会通过一种常常显得牵强，大多时候并不友好的象征来解释这种不得体行为。对此，人们只需读读福尔根提乌斯及其后继者对以下问题的解释，即为什么维纳斯、丘比特和巴克斯被画成裸体的。比如说维纳斯裸体是因为她就这么赤裸着将其崇拜者遣送回去，或者因为情欲的罪过是无法遮盖的。巴克斯裸体，是因为酒徒们抛弃自己的财产或者因为喝醉者无法保守最隐秘的思想……一位卡洛林王朝时期的作家，瓦拉弗里德·斯特拉波(Walahfrid Strabo)在对一个裸体雕像进行非常模糊的描写时力图发现的关联是尤其过分造作的。他描写的是提奥德里希的镀金骑士像上的一个次要人物……这个没有镀金的黑色'随从'展露了自己的赤裸肌肤，这个诗人由此推导出了一个联想，即这个裸体者是在强烈谴责另一个同样裸体的人，缺少任何美德的阿里安的暴君。"[②]正如这些例证所示，寄喻性诠释主要指明了两个方向：它既必须从基督教角度确立古典诸神的真实邪魔本性，又

---

① ［古罗马］奥古斯丁：《上帝之城》，卷XXII，24页。

② ［德］弗里德里希·封·贝措尔德：《古典诸神在中世纪人文主义中的延续存在》，31～32页，Bonn，Leipzig，1922。参见［法］博韦的文森：《口语与书面语综述》，295～296页，Duaci，1624。

要阐明肉体上的虔诚禁欲。所以中世纪和巴洛克都非常乐于将诸神图像和死人遗骨联合起来，表达丰富的意义。尤瑟比乌斯(Eusebius)在《君士坦丁传》中记述了诸神雕像中的头骨和骨骼，而曼灵则认定，埃及人“将尸体葬在木刻画像当中”。

寄喻的概念只有在限定条件下才与悲苦剧相适，这种限定让寄喻概念不仅仅有别于神学象征，同时也清楚地区别于单纯的修饰语。寄喻并不是起源于对古典诸神观念的经院派阿拉贝斯克装饰。有鉴于寄喻后来的产物，人们习惯于赋予它游戏性、超然性、优越性的特点，但是它起初恰恰拥有这些特点的反面。如果教会能够断然将诸神驱逐出其信徒的记忆，那么寄喻就绝不会诞生。因为它不是某种胜利丰碑的模仿之作，而是记载尚未遭到损坏的古典生活残余的话语。当然，在基督教时代的最初几百年里，诸神本身常常表现出抽象化的运动。“随着对古典时代诸神的信仰力量丧失，文学和艺术所构造出的诸神观念也得到了解放，可以用做文学表达的便利工具。从尼禄时代的作家，如赫拉斯和奥维德那里我们可以看到这一发展过程，这一过程在较晚的亚历山大学派达到其高峰：其最重要的、对后世影响深远的代表是农诺斯(Nonnos)，在拉丁文学中则是在亚历山大时代出生的克劳迪乌斯·克劳迪安努斯(Claudius Claudianus)。他们作品中的一切，所有情节、所有事件都转化为了神性力量的作用。在这些作家手下，抽象概

念也获得了广大空间，这并不足为奇。对他们来说，人格化的神不具有比那些概念更深刻的意义，两者都已经成为了文学想象力所具有的灵活的观念形式。"①乌瑟纳(Usener)如是说。这一切当然是为寄喻所做的有力准备。如果说寄喻本身不仅仅是神学本质的抽象挥发，也即神学本质在一个并不与之相宜甚而对其充满敌意的环境里的延续，那么罗马帝国后期的这种寄喻也不是真正意义上的寄喻方式。如果依照上述文学的发展，古典的诸神世界就必然会灭绝，恰恰是寄喻挽救了这个世界。对实物易逝的洞见和将其拯救入永恒的努力是寄喻最强烈的动机之一。中世纪早期在艺术中以及在科学和国家中尚没有任何可以与古典时代在这所有领域遗留下的废墟相匹敌之物。当时就从不可避免的直观中产生了关于万物消逝的认识，正如几百年之后整个欧洲人在三十年战争中所目睹的万物消逝一样。需要指出的是，即使是最惊人的灾祸也不如正义标准的变迁更让人痛苦地体认到消逝，正义标准是带有永恒诉求的，其变换在那个转折时代表现得尤其明显。而在消逝与永恒最紧密碰撞之处，寄喻是最持久存在的。乌瑟纳本人在《诸神之名：宗教概念形成理论初探》中以适当理由在特定的古典神灵仅仅"在表面上的抽象"本性和寄喻式抽象特征之间精确地划出了历史哲学的分界线。"在事实中我们必然会

① ［德］赫尔曼·乌瑟纳：《诸神之名：宗教概念形成理论初探》，366 页，Bonn，1896。

发现，古典时代令人激动的宗教感知也能够不假思索地将抽象概念抬升至神的地位。而这些概念仍然全都如同影子一样，毫无血肉，这其中的原因无非就是：这些特立之神在人格化的神面前必然显得苍白，这就是话语的透明性。”[①]这种宗教上的临时之为改造了古典的土壤，以便于接受寄喻；而寄喻本身则是出自基督教的种子。因为对于这种思想方式的成型来说，非常具有决定意义的是，在偶像与肉体领域中不仅仅是消逝性，而且罪责也必须显目地安居其中。由于罪责，具有寄喻意指者无法在其自身中实现意义。罪责不仅仅栖居于那些为了获得知识而背叛世界的寓言式观察者身上，它也栖居于其冥思的对象上。这一观点的基础是造物堕落的教义，造物让自然也随之堕落；这一观点也酝酿了深刻的西方寄喻，这种寄喻与东方修辞的寄喻表达方式是截然不同的。因为堕落了的自然是静默的，所以它悲伤。不过，这句话如果反过来说会更深刻地指出自然的本质：自然的悲伤导致了它的静默。在所有悲伤中都存在陷入无语的倾向，而这绝不仅仅是不能或者不愿诉说。悲伤者逐渐觉得自己被不可认知者所认知。被命名——即使命名者是与诸神同属一类的得到赐福者——也许始终是悲伤的一种预感。但是他往往没有被命名，而是被阅读，被他的寄喻作者进行不确定的解读，而且仅仅因为其寄喻

① ［德］赫尔曼·乌瑟纳：《诸神之名：宗教概念形成理论初探》，368～369 页，参见 316～317 页，Bonn，1896。

作者而具有崇高意义。另外，自然越是如古典一样被感知为负有罪责的，就越有必要对其进行寄喻式阐释，唯有这种阐释才是可望的救赎。因为在通过知识来贬低对象时，忧郁的意图以不可比拟的方式保存了对其实物存在的忠诚。但是普鲁登提乌斯的预言“洗净了所有血迹的大理石最终会放射光芒；青铜会脱离罪责而树立，现在被视为偶像”①，在 1200 年之后依然没有成为现实。古典时代的大理石和青铜雕像对于巴洛克，甚至对于文艺复兴来说，都依然保留了奥古斯丁在它们身上辨认出“诸神身体”时所产生的恐惧。“在它们内部栖居着幽灵，这些幽灵会被召唤出来，能够伤害那些敬拜他们的人，或者满足这些人的愿望。”②或者，正如瓦尔堡论及文艺复兴时的表述：“诸神形象在形式上的美，基督教和异教信仰之间达到的极有品位的平衡不可以让我们错误地忽视以下事实，即使在公元 1520 年左右的意大利，也即在艺术创作最自由也最具创造性的年代，古典时代也是作为双面神受到崇敬，它既具有催生迷信仪式的、阴暗的邪魔面目，也具有引起美学崇拜的、明朗的奥林匹

---

① ［古罗马］奥列里乌斯·克莱门斯·普鲁登提乌斯：《反象征》，501～502 页；引自［德］弗里德里希·封·贝措尔德：《古典诸神在中世纪人文主义中的延续存在》，30 页，Bonn，Leipzig，1922。

② ［古罗马］奥古斯丁：《上帝之城》，第 22 章，508 页，Wien，1826。

斯面容。”[1]如此来看，在西方寄喻的起源中，三个最重要的因素是非古典的，反古典的：诸神耸入了陌生的世界，它们变得邪恶，它们变成了造物。奥林匹斯的外衣遗留了下来，在时间历程中寓意画围绕着这外衣而群集。而这外衣也如魔鬼的身体一样具有造物的性质。在这个意义上，尤赫莫罗斯(Euhemeros)具有启蒙性的希腊神学荒谬地成为正待形成的大众信仰中的一个元素。因为“这样一来，将诸神降格为普通人的做法就与那种观念结合得越加紧密了，这观念就是，在其崇拜仪式的残余中，尤其在其图像中，邪恶的魔幻力量依然发挥着作用。证明这种力量完全失效的证据也被削弱了，因为撒旦作为替代者掌握了诸神被剥夺的权力”[2]。另外，除了寓意画和外衣，留下的还有话语和名字，随着它们所发源的生活语境的消逝，它们成了概念的起源，在这些概念中话语获得了预先就适于寄喻式表达的新内涵，福尔图纳(Fortuna)，维纳斯(作为尘世象征的女人)及其他类似神灵都是如此。形态的消亡和概念的抽离是万神庙以寄喻方式转变为一个充满魔幻的概念造物的世界的前提。以此为基础，丘比特“在乔托笔下被设想为带有蝙蝠翅膀和爪子的淫欲邪魔”，以此为基础，半羊人、半

---

① ［德］阿比·瓦尔堡：《路德时代文字与图像中的异教-古典预言》，34 页，Heidelberg，1920。

② ［德］弗里德里希·封·贝措尔德：《古典诸神在中世纪人文主义中的延续存在》，5 页，Bonn，Leipzig，1922。

人马、塞壬(Sirene)和鸟身女妖(Harpyie)之类的虚构生物作为基督教地狱里的寄喻性形象而继续存在。“自温克尔曼以来，经典而高贵的古典诸神世界是如此作为古典时代的象征而印入我们脑海，以至于我们全然忘记了，这只是人文主义学者文化的一种新创造，古典时代的这一‘奥林匹斯’层面必须首先从自古留传至今的‘邪魔’传统中挣脱出来，因为古典诸神自古典时代衰落以来就一直作为宇宙邪魔隶属于基督教欧洲的宗教力量，它们如此深刻地限定了欧洲的生活形态，以至于人们无法否认存在着一个被基督教教会默认许可的旁系统治力量，它来自异教的宇宙观，尤其是占星术。”①寄喻正符合实物性已泯灭的古典诸神。下面这句话也就比人们所料想的更切中肯綮：“接近诸神，这是让寄喻得以强劲发展的最重要的生命需求之一。”②

在基督教所树立的负罪肉体和一种以万神庙为化身的纯粹神之天性(natura deorum)之间的争论是寄喻式直观的起源。当异教随着文艺复兴而复兴，基督教随着反宗教改革运动而复兴，作为这两者争论形式的寄喻也就获得了更新。对于悲苦剧来说，具有重要意义的是：中

---

① [德]阿比·瓦尔堡：《路德时代文字与图像中的异教-古典预言》，34页，Heidelberg，1920。

② [德]卡尔·霍斯特：《巴洛克难题》，42页，München，1912。

世纪通过撒旦这一形象将物质主义和邪魔之间的纽结固定了下来。将各式各样的异教机制凝缩为一个从神学上严格定义的反基督者，比在物质的种种恶魔更明确地指明了那阴暗而突出的显像。而且中世纪不仅仅由此将对自然的研究指定在一个狭窄范围里，甚至连数学家也被怀疑具有这种物质的魔鬼本性。“不论他们想什么”，经院哲学家海因里希·封·根特(Heinrich von Gent)解释说，“他们所想的都是某些空间性事物(量)或者在空间中占有一个位置，像一个点一样。所以这些人是忧郁的，成为最好的数学家，但是也成了最差的形而上学者”①。——如果寄喻的意图指向的是造物性质的实物世界，已经灭绝之物或者顶多是半死不活之物，那么人就无法进入寄喻的视野范围中。寄喻如果仅仅固守在寓意上，那么转向和救赎就无可想象。但是毫无掩饰的魔鬼面孔可以从地下深处以胜利般的活力，带着对所有寓意伪装的嘲笑，赤身出现在寄喻者的眼前。这撒旦瘦削锐利的特征在中世纪才被刻印在原本更为庞大的古典邪魔的头上。按照诺斯替教和摩尼教教义，为了让世界免于地狱化(Detartarisation)，所创造的物质必定要在自身接受魔鬼，只有剔除该物质，这个世界才能表现为清洁的。这种物质作为魔鬼想到的是自己的地狱本性，它嘲笑自己的寄喻性“意指”，并讽刺所有以为能不受责罚地

① [德]让-潘诺夫斯基，萨克斯尔：《丢勒的忧郁 I：一个来源史与类型史研究》，72 页，Leipzig，Berlin，1923。

在其深处追随它的人。正如凡俗的悲伤是隶属于寄喻的，地狱中的欢乐则隶属于其在物质的胜利中受挫的欲求。所以阴谋策划者才会具有地狱般的快乐，所以他才有这样的智慧，所以他才拥有关于意指的认识。沉默的造物能够期望通过被意指之物获得救赎。人类的机灵多变会自动表现出来，而且这种多变通过最可耻的计算让在自我意识中的多变对象与人相似，由此让寄喻者面临地狱般的讥笑。物质的沉默当然也随着这笑声被克服了。物质恰恰是在笑声中以其最怪僻的伪装来接受精神的。物质变得如此精神化，它已经远远超出了语言。它升得越来越高，最后终止于尖厉的笑声。尽管出自外界的影响是如此野蛮，但是陷入疯癫的内心仅仅将其体认为精神性。“路西弗/阴暗的君王/深度悲伤的主宰/地狱粪坑的皇帝/地狱阴水(Schwebelwasser)的公爵/深渊的国王”[①]是不可嘲笑的。尤里乌斯·利奥普尔德·克莱因正确地将其称为“原始寄喻角色”。这位文学史家以精彩的评论暗示出，莎士比亚最强大的形象之一也只能从寄喻的角度，从撒旦的角度才能理解。“莎士比亚的理查三世……是以邪恶这个角色为基础的，这邪恶已经发展为历史性的小丑，从戏剧历史来看，它源自神秘剧中的魔鬼和‘道德剧’中虚张声势地‘道德化’了的邪恶，它以极其特异的方式表白自己是这两者，即魔鬼和邪恶的、

① [德]保罗·雷曼：《中世纪的戏仿》，97页，München，1922。

化身为历史的肉与血的合法继承人。”在一个注释中有例子证实了这一点：“‘格罗斯特(旁白)：所以，正如在狂欢节戏剧中的原罪，/我用一个词指明了双重意义。’在理查三世身上，魔鬼与邪恶融合为了一个具有历史的纯种血统，常常以旁白来承认自己的战争英雄式悲剧英雄。”①然而他恰恰不是悲剧英雄。毋宁说，以上的离题论述，其正当之处是要反复指出，悲苦剧理论对于理查三世就如对于哈姆雷特，以及对于莎士比亚的所有“悲剧”的阐述，预先就注定了会包含释义的引论部分。因为莎士比亚剧中的寄喻远比歌德所注意到的隐喻形式更为深入。“莎士比亚笔下充满着奇异的比喻，这些比喻出自人格化概念，完全无法为我们所用，但是在他那里却适得其所，因为在他的时代，所有的艺术都受寄喻所主宰。”②诺瓦利斯的观点更加坚决：“要在莎士比亚的任何一部戏中找到一种随意的理念，或寄喻之类者都是有可能的。”③但是让德意志发现莎士比亚的狂飙突进派在他身上仅仅看到了基本元素性质的东西，而没有看到寄喻。而莎士比亚的特征正在于，这两个方面对他来说同样都是有本质意义的。其造物的所有基本体现都是通过

---

① [德]尤里乌斯·利奥波德·克莱因：《英国戏剧史》，3～4页，Leipzig，1876。

② [德]约翰·沃尔夫冈·封·歌德：《歌德全集》，第38卷，258页，Stuttgart，Berlin，1907。

③ [德]诺瓦利斯·弗里德里希·封·哈登贝格：《诺瓦利斯文集》，13页，Jena，1907。

其寄喻性存在而充满意味，所有寄喻则通过感观世界的基本元素而得到强调。当戏剧丧失了寄喻层面，基本元素的力量也就消失殆尽了，直到狂飙突进重新让这种力量在悲苦剧中复活。随后浪漫主义再次预感到了寄喻。但是只要浪漫主义者拘泥于莎士比亚，他们就只能停留在这一预感上。因为在莎士比亚剧作中占据首要地位的是基本元素，而在卡尔德隆剧作中则是寄喻优先——在撒旦以悲伤引起恐惧前，他已有过如此尝试。他第一个引导出了一种植根于必须受责罚行为的知识。如果苏格拉底的教导，即对善的知识带来善行，兴许有误，那么这句话用在对恶的知识上则恰当得多。作为这种知识在悲伤的暗夜登场的并不是内部的光，不是自然的光亮(lumen naturale)，而是一种从大地深处闪现的地下微光。这微光让撒旦反叛的深邃目光在冥思者心中燃亮。这再一次证明了巴洛克的博闻多识对于悲苦剧创作的意义。因为只有见多识广者才看得懂寄喻表达。但是从另一个角度来看，如果思索不是为了耐心地求索真理而是无条件地、强制性地以直接的沉思来获取绝对知识，那么实物就其素朴的本质而言恰恰脱离了思索，作为谜一般的寄喻指涉，甚至作为灰尘置于思索面前。寄喻的意图是如此对立于追求真理的意图，以至于一种只为获取知识的纯粹好奇与人类不可一世的独立姿态之间的统一在寄喻这里体现得最为清楚。“令人恐惧的死亡，可怕

的炼金师”[1]——哈尔曼这一深邃的隐喻不仅仅是在腐烂过程中有其基础。含有炼金术的魔术知识以孤独和精神上的死亡威胁着炼金师。正如在悲苦剧中出现的炼金术与玫瑰十字派以及召唤神灵场景所示，这一个时代对魔术的沉迷并不逊色于文艺复兴时期。不论魔术抓住了什么，它那点石成金的手都会让其变为一个有所意指之物。各式各样的变换，这就是魔术的基本要素。而变换的模式就是寄喻。这种激情越是不仅仅限于巴洛克时代，就越适合在后代面前明确地揭示出一种巴洛克特征。这种激情让人们最近对这个名词的如下使用具有合法性：在晚期歌德或者晚期荷尔德林那里辨认出一种巴洛克面目。知识而非行动是邪恶最恰当的存在方式。所以单单从感性角度所理解的肉体引诱，如情欲、暴食和懒惰都远不是邪恶唯一的存在根基，严格来说甚至不是其最终的、准确的存在根基。毋宁说，其存在根基展现为一个绝对的，也即无神的精神性王国的幻象(fata morgana)，这个精神性王国作为对立物与物质王国相连，惟其如此才能对邪恶进行具体体验。在邪恶中占据统治地位的情绪状态是悲伤，悲伤既是寄喻之母又是其内容。从这种状态中萌发了三种原初的撒旦承诺。它们都是精神性的。悲苦剧有时以暴君形象，有时以阴谋策划者形象来持续地表明它们的作用。诱人的是自由的表

---

① [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，45 页，Franckfurt，Leipzig，1682。

象——体现为对禁令的探究；是独立的表象——体现为对虔信集体的脱离；是无限的表象——体现为邪恶的虚空深渊。因为所有的美德都拥有一个位于其前方的终点——这就是其范本，上帝；就如所有的恶习都在其深处开启了一个无限的迈进过程。由此，关于邪恶的神学更主要出自于撒旦的堕落——在这堕落中上述主题得到了证实——而不是出自于那些警示，在那些警示中，教会的教义往往成为对灵魂的禁锢者。撒旦所代表的绝对精神性在挣脱神圣的时候也让自己失去了生命。那——仅仅在这里失去了灵魂的——素材成为绝对精神性的栖所。单一的物质性和那种绝对精神性是撒旦王国的两极：而意识是这两者的虚假合题，是对真正的、生命的合题进行的模仿。但是意识执迷于徽章的实物世界而与生命相隔绝的思辨，最终与关于邪魔的知识相遇。奥古斯丁在《上帝之城》中写道："它们被称为邪魔（Δαίμονες），因为这一个希腊词正表达出它们是占有知识的。"[①]而出自圣方济各之口的对幻想灵性的判决本身也是高度精神性的。这判决是要向他的一个在过于深入的钻研中陷入自我封闭的门徒指明正路："单单一个邪魔就比你拥有更多的知识。"

追索知识的本能会将人引入邪恶的空虚深渊，以便

① ［古罗马］奥古斯丁：《上帝之城》，第 22 章，564 页，Wien，1826。

能在其中确保无限性。但是这也是毫无根基的深思(Tiefsinn)之深渊。深思的材料无法进入哲学的星座。所以它们只能在巴洛克的寓意画册中作为阴郁的、场面铺陈的单纯道具而存在。悲苦剧比其他形式都更多地使用该道具。它通过不知疲倦的变换、暗示、深化让这道具的图像轮替出现。其中最主要的是营造对比效果。尽管如此，如果将那不计其数的效果归于制造单纯对抗的乐趣，却是错误的，或者至少是肤浅的，在那些以直观方式或者单单以语言达到的效果中，王宫大厅换成了地牢，休闲居室变成了死亡墓穴，王冠化为了血淋淋的柏树枝组成的环冠。甚至用表象和实质之间的对比来形容这种隐喻和圣化的技法都是不准确的。这些技法的基础是寓意画的模式，在寓意画中意指之物凭借一种时刻必须重新占据上风的艺术手段而凸显出来。王冠指的就是柏树枝环冠。对这种寓意画式的狂暴有过汗牛充栋的文献记载——早已有人收集了这方面的例证①——而其中最自负的极端例子是哈尔曼在“政治的天空出现闪电时”，让一把竖琴变成了“谋杀的斧头”②。他的《死尸絮语》中有如下一段阐述，也是同样的例子：“如果去观察那不计其数的死尸/部分是剧烈的瘟疫/部分是战争的刀

---

① 参见[德]保尔·施塔赫尔：《塞内卡与德意志文艺复兴时期戏剧：16、17世纪文学史与风格史研究》，336～337页，Berlin，1907。

② [德]约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，9页，Franckfurt，Leipzig，1682。

枪让它们不仅仅充塞了我们德意志/也几乎塞满了整个欧洲/那我们就必须承认/我们的玫瑰变成了荆棘/我们的百合变成了荨麻/我们的乐园变成了墓地/我们整个存在都变成了死神的画像。所以我希望这对我来说不是不祥之兆/当我在死亡这普遍的舞台上还可以开启我的纸墓地。"[①]在合唱中也出现了这样的变换。[②] 正如跌倒者在倒下时会翻跟头，寄喻意图在不停地从一个意象转到另一意象时也会因其无底的深渊而陷入眩晕，这意图不仅仅是在最突出的情况下而是常常如此迅速变换着意象，以至于其所有的阴郁、傲慢和对神的淡漠都不过是自我欺骗。在这图像宝库中最终会实现向救赎解脱的转化，但是如果将这宝库从那种指向死亡与地狱的图像宝库抽离出来，那就误解了寄喻。因为恰恰是在充满毁灭快感的幻象中，在所有世俗之物都倾塌为一片废墟的幻象中，更多地展示出了寄喻式沉迷的界限而不是其理想。这个时代的千百幅铜版画与语言描述中作为寄喻形象的模式反复出现的尸骨沉埋之地，其暗淡无光的杂乱景象不仅仅是所有人类存在的荒芜意象。在其中，与其说是消逝性(Vergänglichkeit)得到了意指，得到了寄喻式表达，不如说消逝性自身就是

---

① ［德］约翰·克利斯蒂安·哈尔曼：《死尸絮语：先人诗歌与意大利墓志铭》，3 页，Franckfurt，Leipzig，1682。

② 参见［德］丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《阿格里皮纳》，74 页，Leipzig，1724；及［德］丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《索夫尼斯贝》，75 页，Franckfurth，Leipzig，1724。

自我指涉的寄喻——复活的寄喻。在巴洛克的死亡描绘中，寄喻式观察最终——只有在回转的曲线中以救赎的方式——发生了迅速转变。七年的沉迷只不过是一天而已。因为地狱里的这段时间在空间中被世俗化了，而那个纵容又背叛了撒旦深邃精神的世界是上帝的世界。在上帝的世界中寄喻作者得以苏醒。“是啊/当最高者从教堂墓地取得收成/我这死亡之首就会变成天使的面容。”[①]这就解开了最破碎、最灭绝、最零散者的密码。这样寄喻当然也就失去了一切它最本真之物：隐秘的、专有的知识，在无生命之物的领域中的专制统治，臆想出来的希望空落之无限性。所有这些都在那一次转变中消散了，在这转变中，寄喻式沉迷必须清除对客体的最后一点幻术，完全立足于自己，不再以戏耍的方式在世间实物世界里，而是严肃地在天空下重新找到自己。而这恰恰是忧郁沉思(melancholische Versenkung)的本质所在：忧郁沉思相信在其堕落的最后对象中确切地保有自身，而这最后的对象转变为了寄喻。这些寄喻在表达自身时填补并否定了虚空，正如意图最终在看到尸骨时没有忠诚地固守之，而是不忠地跃入了复活。

---

① ［德］丹尼尔·卡斯帕·封·罗恩斯坦因：《群芳集》，50页，Breßlau，1708。

“我们伴着哭泣在休耕地上播撒种子/满怀着悲伤离开。”①寄喻如此空洞地离去了。全然的邪恶是寄喻作为持久的深邃之物而持有的，它仅仅存在于寄喻中，它就只是寄喻而已，却意指着某些其他之物。而且它所意指的正是它所表现之物的虚无。例如，暴君和阴谋策划者所代表的绝对恶习就是寄喻。这些寄喻并不是现实的，它们只是在忧郁者的主观视角前才拥有它们所指向之物。它们就是这一视角，这视角又会被这些衍生物毁灭，因为这些衍生物仅仅意味着该视角的盲目性。它们指明了完全主观化的深思，而它们的存在也仅仅有赖于这种深思。全然的邪恶通过其寄喻形态将自己揭示为主观现象。巴洛克所含有的这种可怕的、与艺术相悖的主观性在这一点上与神学的主观化实质相汇合。《圣经》以知识的概念引入了邪恶。蛇预言说，第一个人将会“认识善与恶”②。但是上帝在创世之后说的是：“上帝看到他所创造的一切，看着是好的。”③因此，关于邪恶的知识根本是没有对象的。邪恶并不存在于世间。它是伴随着追索知识的兴趣，更确切地说，伴随着作判断的兴趣而出现在人本身的。关于善的知识，就其为知识而言，是第二位的。它来自于实践。关于邪恶的知识——就其

---

① [德]西格蒙德·封·比尔肯：《为和平而欣喜的条顿人》，114页，Nürnberg，1652。

② 《圣经》，3页，Berlin，1835。

③ 同上书，2页。

为知识而言，是第一位的。它来自于思辨。关于善和恶的知识因而也就是所有实际知识的对立面。在牵涉主观化的深度时，这知识基本上就只是关于邪恶的知识。按照克尔凯郭尔(Kierkegaard)所理解的深刻词义，这知识就是“无稽之谈”(Geschwätz)。作为主观性的胜利和对实物的专制统治之肇始，这知识是所有寄喻式观察的起源。在原罪本身发生时，罪责与意指之间的统一作为抽象物诞生在“智慧”树前。寄喻就以抽象物而生存。作为抽象，作为语言精神本身的一种能力，寄喻在原罪之堕落中是适得其所的。因为善和恶是无法命名的，是无名者，是外在于命名语言的，而天堂中的人正是用这种语言来给实物命名的，在质疑的深渊中他离弃了这种语言。对于语言来说，名字只是一个让具体元素扎根于此的基础。但是抽象的语言元素植根于判决言辞中，也即植根于判断中。在世俗的法庭中，判断那摇摆不定的主观性通过刑罚而得以在现实中牢牢地确定下来；在天国的法庭中，邪恶的表象则完全得到了恰如其分的对待。在这里，自我坦白的主观性获得了对法的所有虚假客观性的胜利，作为“最高的智慧和最初的爱之业功”①，也即作为地狱参与了上帝的全能。这种主观性并非表象，但是也不是饱和的实质，而是对善所包含的空洞主观性的真实镜照。在全然的邪恶中，主观性把捉了其现实之

① 参见[意]但丁·阿里盖利：《神曲》，13 页，Berlino，1892。

物，将该物视为自身在上帝中的单纯镜照。所以，在寄喻的世界图景中，主观视角毫无保留地纳入了整体经济结构中。所以位于班贝格的一处巴洛克时期的阳台，其柱子确实是严格地按照从下往上的展示顺序，以合规则的建造方式来安排的。灼热燃烧的迷醉也是如此，它按其所需在冷静者那里被世俗化，从而获得了拯救，却一点火星都没有丧失：圣特蕾莎在一次幻觉中看到圣母将玫瑰放在她的床上，她将这件事告诉了自己的告解神父。后者回答，“我没有看到任何玫瑰”——“圣母只是为我带来了玫瑰”，这位圣人回答。正是在这个意义上，付诸直观的、坦白的主观性成为圣迹的形式保障，因为这种主观性本身显示了上帝的行为。“巴洛克风格中的变幻无不以圣迹告终。”[①]“这正是亚里士多德关于惊诧(θαυμαστόν)的理念：对圣迹(《圣经》中的 σημεῖα)的艺术表达，这种表达自反宗教改革运动以来，尤其是自特立登会议(Tridentinum)以来”也主宰了雕塑与建筑“……在极力外凸者和自我支撑者中恰恰是以高耸的区域唤醒了对超自然力量的印象，这印象通过装饰性雕像中那危险地悬浮着的天使得以转达和强化……另一方面，只是为了加强这一印象，这一法则的实际表现——在底部区域——再次以夸张的方式留在了记忆中。对承重力和负压力强度的指涉贯穿始终：那庞大的基座，那扩展至两

① [德]威廉·豪森斯坦：《论巴洛克精神》，17 页，München，1921。

倍或三倍的外凸型支柱和壁柱，为了支撑一个阳台而将其联合起来的那种强化和巩固，这无非都是在表明，底部的支撑难度让高处虚浮的奇迹尤其醒目。‘神秘的重力平衡’(Ponderacion mysteriosa)，上帝对艺术作品的介入是其可能的前提条件”①。主观性就如同坠入深渊的天使，它被寄喻所拾取，通过“神秘的重力平衡”而在天国，在上帝中得以确立。只是戏剧的平庸道具如合唱、幕间剧和静默表演不足以实现卡尔德隆的剧作所展示的那种圣化。这圣化必然形成于一种富于意义的整体编排，这整体只会更加突出圣化，虽然不那么持久。德意志悲苦剧的不足在于阴谋的发展不充分，远不及西班牙悲苦剧。只有阴谋才能让场景的组合成为那种寄喻性整体，这种整体性提升了圣化的图像，这一种与行进中的图像完全不同类型的图像，它既是悲伤的起因也是悲伤的终结。对这一形式的极力营造必须予以透彻思考。只有在这一条件下才能探讨德意志悲苦剧的理念。因为巨大建筑的废墟比保留完好的小建筑更能生动地体现出其建筑图，所以德意志悲苦剧理应得到阐释。就其寄喻精神而言，它一开始就是作为废墟，作为碎片来构想的。其他形式如在创世之日一样光彩熠熠，而这一形式则持守了最后一日的美之图像。

---

① [德]卡尔·伯林斯基：《从古典时代初期到歌德和威廉·洪堡的诗学观和艺术理论中的古典》，第 1 卷，193 页，Leipzig，1924。

附　录

本雅明自传(1928 年)[①]

我于 1892 年 7 月 15 日出生于柏林。父亲是商人。我在一所人文主义高级文理中学完成了学业，曾休学两年，休学期间在图林根州浩彬达的乡村实验寄宿学校生活。

我在 1912 年夏季学期进入大学学习哲学。第一个学期和第三个学期我就读于弗莱堡大学，第二个学期和

---

① 本文大约是本雅明在《德意志悲苦剧的起源》全书出版，也即 1928 年 1 月底时或之后不久所写。他在 1925 年 4 月或 5 月为递交该论文写过一个简历，在 1928 年初为申请耶路撒冷大学的资助项目也写过一个简历，但对自己的研究计划的描述都不如该文详细。不过他在最后一段提到的计划几乎都没有付诸实践。译自：瓦尔特·本雅明：《本雅明文集》，卷Ⅵ，217～219 页，苏尔坎普出版社，1985。

第四个学期及随后几个学期在柏林大学。1916 年我转入慕尼黑大学，从 1917 年至 1918 年的冬季学期起我在伯尔尼大学学习，于 1919 年 6 月在该大学完成学业，获得博士学位，成绩为最优(summa cum laude)。

我的博士论文是关于“德国浪漫派的艺术批评概念”的。博士学位考试包括主科哲学、副科德语文学史和心理学。我在学习期间集中、反复地阅读了柏拉图和康德，随后研读了胡塞尔和马堡学派的哲学。对于文学作品和艺术形式中的哲学内涵的兴趣在我心中日渐占据了首要地位，并最终在我博士论文的研究对象上得到了展现。

这一个方向也主导了我之后的研究工作，我在这些工作中力图获得一种对细节的日益具体的把握，这不仅仅是为了精确的缘故，也是由于我的文学研究的内容所致。完全从其自身来阐明一部作品，这一思想我在我的论文《论歌德的〈亲和力〉》中就曾尝试实行过。紧接其后的论文《德意志悲苦剧的起源》是致力于研究一个已经失传并遭到误解的艺术形式即寄喻的哲学内涵的。

在大学学业起始时，我就开始了对法国文学的深入研读。伴随这研读的除了零散的翻译——波德莱尔、普鲁斯特——之外，主要是对翻译的语言哲学问题的反复思考。我在一篇论文《论译者的任务》(我的《恶之花》译文的前言)中曾尝试探讨了这些问题。

正如克罗齐(Benedetto Croce)通过瓦解关于艺术形式的理论来开辟迈向单个具体艺术品的道路，我迄今为

止的尝试也致力于通过瓦解关于艺术领域性质的理论来开辟通往艺术品的道路。这些尝试共有的纲领性意图在于，通过一种对艺术品的分析来促进学术(Wissenschaft)的融合过程，该过程逐渐拆除着19世纪的学术概念所表现出的各学科之间的僵硬隔离墙。这种分析将在艺术品中辨识出对一个时代的宗教、形而上学、政治、经济趋势的一种有机的、不受任何领域限制所拘囿的表达。这是我在上述《德意志悲苦剧的起源》中以较大尺度所作的尝试，它一方面与里格尔(Alois Riegl)在他的艺术意志(Kunstwollen)理论中所表达的方法理念相连；另一方面也与同代人施密特(Carl Schmitt)的尝试相连，后者在其对政治构成物的分析中进行了对诸显像(Erscheinung)的类比式融合，这些显像只是表面上按照领域区分而隔离。然而，在我看来，这样一种观察方式首先是所有从以下方面对艺术品进行形态学理解的条件，也即让艺术品显示为无可比拟并仅此一次的方面。就此而言，这种观察相比于对显像的历史性观察，更近于对显像的本质直观式(eidetisch)观察。

在我未来几年的研究计划中，处于中心地位的将是两个对象，它们虽以不同方式，但都延续着我最后一部著作。第一个主题：以我试图表现寄喻的哲学、道德和神学内涵的那种方式，将童话内涵阐明为特定内涵的一种同样具有根基性的、源初的传承形式——对传说(Sage)所体现的阴暗力量的去魅。第二个主题：我已经有过长期预备研究的——阐述古典主义法国喜剧，以之

作为我对德意志巴洛克戏剧的研究的对应。除此之外，还计划写一部关于当代文学家中三大形而上学者：卡夫卡、乔伊斯、普鲁斯特的著作。最后我希望，我有机会通过两部专著来补全我在关于《亲和力》论文中所确立的歌德形象，一部是以潘多拉，另一部是以新水妖(Melusine)为对象。

译名释义

瓦尔特·本雅明的《德意志悲苦剧的起源》，德语原文为“Ursprung des deutschen Trauerspiels”。这里的“Trauerspiel”为中性名词，其实本来就是古旧德语中对古典悲剧“Tragödie”这一种戏剧的翻译。德语世界最权威的“Duden”万有词典中“Trauerspiel”词条有两个释义，一是“有悲惨结局的戏剧”，其来源即为“Tragödie”；一是口语中用以描述“非常恶劣，非常值得悲叹的事情”①。但在德语文学史中，“Trauerspiel”逐渐被用于指称产生自德意志境内，与古典悲剧有显著不同的戏剧类型。比如莱辛开创的“市民悲剧”，让市民取代贵族成为悲剧主角，而这一概念在德语中就表述为“Das bürgerliche Trauerspiel”。在本雅明的这部论著中，本雅明尤其着重区分了古典悲剧和德意志境内的巴洛克悲剧，并从构成德语词“Trauerspiel”的两个要素来探讨这种戏剧类型不同于古典悲剧的内涵。“Trauer”按照“Duden”词典的解释，首先是指“由于某种损失或者不幸而造成的深重的心灵痛苦”，其次是指公共的哀悼时间②。国内有译者或研究者将其译作“悲悼剧”、“哀剧”或“哀悼剧”。但“Trauerspiel”并不是为了悲悼或哀悼仪式上演的戏剧。本雅明所分析的以格吕菲乌斯、罗恩斯坦因等人为代表的德意志巴洛克悲剧完全不是表达对某个死者或者某种厄运的哀悼，而是在极力渲染主角在起落

① http://www.duden.de/rechtschreibung/Trauerspiel.

② http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Trauer.

沉浮中体现出的包含了历史哲学意味的心灵痛苦，本雅明将其阐释为忧郁。因此为了既照顾本雅明在概念区分上的用意，又尽量贴近“Trauerspiel”和“Trauer”的核心含义而不引起读者误解，本书译文中采用了“悲苦剧”的译法，取其悲伤/痛苦的双重意蕴。可与之参照的是，英语中流行的 John Osborne 译本将标题翻译为“The Origin of German Tragic Drama”，而不是“The Origin of German Tragedy”。而在正文中，这位英语译者索性保留了“Trauerspiel”，而不将它转为英语词。

将“Deutsch”翻成德意志而不翻成德国，是考虑到在巴洛克时代，即 17 世纪尚不存在一个统一的、有固定疆域和民族认同的“德国”，而只有一个宽泛的，仅仅以德语这一共同语言联系起来的文化空间。当时德意志大小邦国的统治势力不仅包括今天的德语国家奥地利，还覆盖了今天的意大利北部、比利时部分地区、荷兰大部分地区、中欧和南欧的广阔地域，是后来统一的德国的领土范围不可企及的。另外，德意志作为限定语，优于德国这一定语之处还在于，本雅明着重挖掘的恰恰是巴洛克悲剧在这个邦国林立的领土上产生的特殊性。它与国家意识无关，但与德意志这个文化空间的政治和思想语境相关。

此外，“Ursprung”一词也包含了本雅明的良苦用心。他明确地将自己的论述与尼采的《悲剧的诞生》(*Die Geburt der Tragödie*)相界别。尼采用的诞生一词暗示着从无到有，他描述的对象是有着实体意义的古典悲剧，采用的是极富诗意的拟人手法。但本雅明笔下的起源，其主体是一个理念而非一个实体。而起源不是实物从无到有的产生，而是理念在人类历史中的形成。具体阐述可参见书中相关处。

译名对照表[①]

A

Absichtlichkeit, die	意向性
Agon, der	抗争\竞争
Allegorie, die	寄喻
Allegoriker, der	寄喻作者
Astrologie, die	星相学
Astronomie, die	天文学
Ausdruck, der	表达

B

Bedeuten, das	意指
Bedeutung, die	意指
Begriff, der	概念

C

Chor, der	歌队

① 该对照表中德语名词首字母大写，其后标明了词性。有的词汇在不同的上下文中的意义不一致，因而有超过一个译名。

D

Darstellung, die	表达
Depersonalisation, die	去人格化

E

Erkenntnis, die	认识
Eidos, das	理念
Einfühlung, die	移情
Emanatismus, der	神性流溢说
Emblem, das	寓意画
Entstehung, die	形成
Erbauung, die	教化
Erscheinung, die	显像
Expressionismus, der	表现主义

F

Fabel, die	寓言
Forcierung, die	强化
Furcht, die	恐惧

G

Gattung, die	体裁
Gegenstand, der	对象
Gesamtkunstwerk, das	整体艺术品

Groteske, die	怪诞

H

Haupt- und Staatsaktion, die	政治嬉闹剧
Hypothesis, die	假设

I

Idee, die	理念
Ideenlehre, die	理念论
Immanenz, die	内向性 \ 内在性
Intention, die	意图
Intrigant, der	阴谋策划者
Intrige, die	阴谋情节 \ 阴谋

K

Katharsis, die	净化
Klassik, die	古典主义
Klassizismus, der	复古主义
Komik, die	滑稽
Konfiguration, die	组合
Konstellation, die	聚阵结构
Kontrapost, der	等位平衡
Konvention, die	陈规
Kreatur, die	造物
Kritik, die	批评 \ 批判

Kunstsymbol, das	艺术象征
Kunstwollen, das	艺术意志

L

Lustspiel, das	滑稽剧

M

Manierist, der	矫饰主义
Märtyrer, der	受难者\殉难者
Märtyrerdrama, das	受难剧
Melancholie, die	忧郁
Mitleid, das	怜悯
Monade, die	单子

N

Notwendigkeit, die	必然性

O

Offenbarung, die	天启\启示
Ostentation, die	展示\炫示

P

Parodie, die	戏仿
Phänomen, das	现象

R

Reflexion, die	反思
Repräsentation, die	再现\代表
Resignation, die	沉寂
Reyen, pl.	悲苦剧合唱

S

Sachgehalt, der	实在内容
Sage, die	传说
Satyrchor, der	萨提尔歌队
Schauplatz, der	展演场地\舞台
Schein, der	表象
Schicksalstragödie, die	命运悲剧
Schöpfung, die	创世
Schuld, die	责
Schwulst, der	浮夸风
Sein, das	存在/本质
Sinn, der	意义
Sinnbild, das	意象
Sophistisch	诡辩式
Souverän, der	君主
Spiel, das	戏演\游戏\戏剧
Spieltrieb, der	游戏冲动
Substitution, die	替换

Suggestibilität, die	暗示倾向
Sühne, die	罪
Symbol, das	象征
Synkretismus, der	调和论
Systembegriff, der	体系概念

T

Tiefsinn, der	深思
tragisch	悲剧性
Tragödie, die	悲剧
Traktat, das	劝谕文
Transzendent, das	超验
Trauer, die	悲苦\悲伤
Trauerspiel, das	悲苦剧
Tyrann, der	暴君
Tyrannendrama, das	暴君剧

U

Ursprung, der	起源

V

Vergänglichkeit, die	消逝性
Verfall, der	没落
Verismus, der	真实主义
Versunkenheit, die	沉思

Verwirrung, die	混乱

W

Wahrheit, die	真理
Wahrheitsgehalt, der	真理内容
Würdigung, die	评赏

Z

Zeichenallegorie, die	符号式寄喻
Zeitgeist, der	时代精神

译后记

《德意志悲苦剧的起源》是本雅明短暂学术道路上奇崛超凡的高峰，也是让人扼腕的终点。他在该著作上所耗费的心力，所寄托的希望，所装载的哲思，从谋篇至行文都有十足的体现。原本在文学史上不被人看重的巴洛克时代德意志悲苦剧，在他笔下却勾连起了西方自古典经中世纪而至他所处的 20 世纪 20 年代的文化史、美学史、宗教史。笔墨既驰骋古今，释义亦不落窠臼。哲学式批评的角度在文学研究内部屡破藩篱，而在广义文化研究层面更让人耳目一新，及至今日，费解之名仍在，独创魅力不减。

作者匠心独运亦苦心经营处，每每是译者殚思竭虑方能“吟安一字”时。两番苦心，最后只是为读者能解其中味。有用力而不达或疏忽以成谬处，也全待读者批评指正。

需要说明处五：

一、书中术语译名以上下文语境为依据，并不全按通译，译名对照表附在正文后以供对照；有不当之处，望学界有识者批评指正。

二、译文前有“引言”一篇，译文后附有“本雅明自传”一篇，皆取自德语学界的本雅明相关研究，供阅读时参照。

三、本书翻译分工为：苏伟负责正文第一部分《悲剧与悲苦剧》第一章，其他部分皆由李双志翻译并负责全文校对。

四、译者得以翻译此书，尤其感谢主编北京师范大学曹卫东教授的信任与推荐。

五、本书在翻译过程中得到了多位友人在注释和译名方面的建议和帮助，在此一并致谢，尤其感谢巴黎索邦大学的 Florian Jehl 对本书法语引文和部分拉丁语引文的校对。

李双志于柏林

2010 年 9 月 3 日

Ursprung des deutschen
Trauerspiels

思想总是颇有耐[redacted]事件本身。这种以不[redacted]当的存在方式。因为[redacted]不同的意义层级，从[redacted]也有理由采取间断性[redacted]意碎片时，仍然不改其[redacted]展而担忧。支离破碎的会重新聚合。

——瓦尔特·本雅明

上架建议 人文/文化研究

ISBN 978-7-303-15787-7

9 787303 157877 >

定价：45.00元