

思 想 译 丛

德国悲剧 的起源



瓦尔特·本雅明 / 著

陈永国 / 译

文化艺术出版社

The Origin of
German Tragic
Drama

德国悲剧的起源

The Origin of German Tragic Drama

瓦尔特·本雅明 著

陈永国 译

文化艺术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

德国悲剧的起源 / (德) 本雅明 (Benjamin, W.) 著;

陈永国译. —北京: 文化艺术出版社, 2001.9

书名原文: The Origin of German Tragic Drama

ISBN 7-5039-2081-5

I. 德… II. ①本… ②陈… III. 本雅明, W. — 哲

学思想 IV. B516.59

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 059859 号

德国悲剧的起源

著 者 [德] 瓦尔特·本雅明

译 者 陈永国

责任编辑 蔡宛若

封面设计 KING/QUEEN

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市丰台区万泉寺甲 1 号 100073

网 址 <http://whysbook.yeah.net>

电子邮件 whyscbs@126.com

电 话 (010) 63457556 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京师范大学印刷厂

版 次 2001 年 9 月第 1 版

2001 年 9 月第 1 次印刷

开 本 850 × 1168 毫米 1/32

印 张 6.75

字 数 150 千字

书 号 ISBN 7-5039-2081-5/B·6

定 价 16.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

思想译丛

主编：汪民安 陈永国
编委：陈永国 费 勇 马海良
苗 洪 汪民安

译者前言

几个月前，在出版界的朋友们的催促下，我把“沉淀”了一年多的《德国悲剧的起源》（以下简称《起源》）的初译稿重又摆在桌面上，开始久欲完成而每每临阵却步的校译工作。当然，鉴于理论译介的经验和教训，我曾与国内德语界的几位专家联系过，试图从德文原著校译本译稿（本书译自英文版），但由于种种原因，未能如愿。恰好我的同学郭军女士正准备撰写研究本雅明的博士论文，而《起源》又是她不可逾越的论题，更何况她在英国诺丁汉大学访学期间曾听过研究本雅明的专题课，接触过大量的研究资料，对本雅明的思想已有相当深的理解和探讨。我请她校读这个译本。她欣然接受，对原译稿中的一些概念术语的译法提出了宝贵的意见，就该书的一些重要观点谈了她个人的理解以及欧美批评家的阐释，对本书译稿的修改极具参考价值。虽然她迫于博士论文的撰写和答辩，未能校译全书，但对此书的翻译功不可没。作为本书的译者，我只能由于她未能校译全书而深感遗憾的同时，首先在此表示由衷的谢忱。

《德国悲剧的起源》写于1925年，最初是作为谋取教授职的资格论文，遭到拒绝后于1928年正式发表。该书在本雅明的全部著作中占有重要位置，是他的一部“前马克思主义文本”，在许多方面对阿多诺发生了重要影响，英译者乔治·斯坦纳认为这部书可与尼采的《悲剧的诞生》相媲美，可见这部小书在本雅明的全部著作中的重要性，及其在德国批评史上所占据的不可忽视的地位。按本雅明自己的解释，“起源”（Ursprung）虽然是个历

史范畴，但却与发生学（*Entstehung*）没有什么关系。“起源这个术语并不是用来有意描写现存事物之所以得以存在的过程的，而是用来描写从变化和消失的过程中出现的东西的。”因此，这里的“起源”并不是一般意义上的“起源”，虽然在英文中可以而且必须译作 *origin*，在中文中也必须而且只能译作“起源”，但其实际的意味却大于 *origin* 和“起源”。对本雅明来说，“起源”不是“科恩所说的一个纯粹逻辑范畴，而是一个历史范畴”。他把“起源”看作是历史变化溪流中的一个涡流，整个生成过程的物质都被卷入其中。起源，作为一种本原，并不指原始现象本身，而指原始现象中起决定作用的一个形式，这就是“理念”。因此，“起源”与“理念”一样，并不在明晃晃的现实之中显现，而是面对历史的世界，在历史的总体性中等待着发现，在这个意义上，“起源”就与被发现的历史及历史的后续发展相关，既代表本身不完善和不完整的历史进程，同时也是在发现的过程中恢复和重建历史的尝试。《起源》一书正是这样一种尝试，它所发现的对象是真实性，这是巴罗克悲悼剧作为一个现象起源的标志。

本书题目中另一个棘手的术语就是“悲剧”。作为标题，它涵盖两个不同的悲剧概念：一个是一般的悲剧概念，即源出并通常指古希腊悲剧的 *Trag edie*，同英文中的 *tragedy*；另一个是本雅明特意用指 17 世纪德国巴罗克悲剧的 *TrauerSpiele*，英文通常译作 *tragic drama* 或用德文原文，有时也有用黑体的 *tragedy* 来表示区别的；而在中文中则有“悲情剧”和“悲苦剧”的译法。本译文取其字而意思：*Trauer* 意思是“悲悼”、“哀悼”和“悼亡”，这也是本雅明赋予该词的意味；*Spiele* 则指戏剧，故合译为“悲悼剧”。这种译法当然突出一个“悼”字，点出了各种悲剧所共有的一个特点，即对悲剧英雄的悼念，对死者的悼念，对辉煌历史的悼念；而如果这种悼念更含有瞻望未来的意味的话，那便是

对过去的废墟的重建。而依译者之陋见，无论采用哪种方式，都只不过是一个“命名”的问题，关键还是要领会作者给它下的定义和它在特定语境下的内涵。（关于古希腊悲剧和巴洛克悲剧，见刘象愚先生为《本雅明文选》所写的前言“本雅明学术思想述略”，第20—27页，中国社会科学出版社，1999年）

那么，《起源》究竟是怎样的一部书呢？批评家往往把本雅明的《歌德的〈亲和力〉》与《德国悲剧的起源》相比较，因为二者所讨论的基本都是“表征”的问题：前者试图在该小说描写的现象世界上，在孳生蔓延的神话幻影里，寻求从内部挣脱神秘压力的时刻，试图证明能否通过对单一作品的批判来全面阐释一种哲学；后者则较之前者更进一步，把整整一个时代作为研究客体，从寓言的角度出发为这段历史解码，视其为一场永久性突

变，一个已经风化了的原初景象。在《起源》的前言中，本雅明把哲学批评的任务规定为对“概念的表征”，“理念”则是对现象的客观阐释，是“永恒的星座”，形而上的“存在”，或“美的本质内容”，而赖以完成这一任务的手段就是批判唯心主义美学的种种偏见，同时提出根据寓言的“意向”看待事物的别一方式。

在《起源》的第二部分，“悲悼剧与悲剧”中，本雅明试图实践浪漫主义批评，把巴洛克悲悼剧与古希腊悲剧对立起来，认为古希腊悲剧并不是贯穿历史的一种审美体裁，而只对应于一个特定的历史时刻，只反映人类为挣脱史前各种力量的枷锁而进行的斗争，而这场斗争又只是通过一个悲剧人物的冲突表现出来的。巴洛克悲悼剧则与此形成了对照，其审美客体是历史生活，其特殊关怀是历史进程中基本的自然力，这股自然力是通过一切世俗事物不可避免的瞬间性揭示出来的。

在该书公认为最重要的第三部分，“寓言与悲悼剧”中，本雅明提出了艺术作品的内在理念在于其形式，而巴洛克悲悼剧的正当形式则是寓言这一理论。在此，寓言并不是一般意义上的寓

言，而是历史上特定的巴罗克式寓言，是内在地反映作品内容的形式，而巴罗克悲悼剧的特殊性就在于其形式与内容的关系，即物质内容与真理内容之间的一种关系。这也是他在《歌德的〈亲和力〉》中提出的哲学批判的客体，即把为每一件重要艺术作品提供基础的历史的、物质的内容转变为哲学的、真理的内容。他所说的哲学的、真理的内容就是艺术作品所再现的经过具体阐述的形而上学。审美形式是解释形而上学的关键。

那么，怎样才能通过审美形式解释形而上学的内容呢？怎样才能实际接触真正的寓言式表达呢？本雅明长期以来一直采取的知识策略就是推翻“在浪漫主义的动乱中爬上权力宝座的一个篡位者”，即唯心主义概念上的审美象征。这无疑又使本雅明回到了浪漫主义内在批评的核心内容上来，即始终主导德国唯心主义美学的一个二元对立——象征与寓言的对立。质言之，审美象征指的是艺术作品中“理念”的“表象”，在此，“理念”指一种超验的、绝对的、永恒的价值，而“表象”则意味着“理念”不仅存在于作品的内部，而且是一种传播工具，在作品中并通过作品放射出光芒，给作品以美和总体性。因此，在本雅明看来，象征是一种“没有矛盾冲突的内向性”，是“趋向象征性总体的意志”；象征体现了“瞬间的总体性”。寓言是一种“表达方式”，是独立看待事物的“意向”或方式，是由一系列未能捕捉到意义的瞬间时刻组成的一个断续结构。本雅明的目的并不是依象征和寓言的表面价值简单地将其颠倒过来，而是要重新定义二者的关系，这就需要对寓言的形式进行历史的和哲学的探讨。首先，他探讨了浪漫派文化批评家对主流文化的批判，然后，对巴罗克式的寓言进行了历史分析，将其定义为寓言的一种极端的、历史上特殊的“界标形式”。他进而把中世纪的基督教寓言与巴罗克寓言区别开来：前者以说教为目的，后者则保留了基督教人文主义的神秘和僧侣意图，是中世纪与文艺复兴时期的独特融合。

在符号学的维度上，巴洛克寓言揭示了图画与意义之间的鸿沟，促成了这两个极端之间的一次转向，是符号与所指之间的一次“古怪而辩证的运动”，是可见的自然中有待解码的画“谜”和隐含的智慧。寓言是自然和历史的一次非凡的交媾。寓言捕捉到了对自然的体验，而自然在巴洛克时代仍然起着教育或艺术的作用。但是，自然并非像对于文艺复兴时期的寓言家那样，要么含苞待放，要么群芳争艳。对于巴洛克寓言家来说，自然是永恒的瞬间，其造物已经过度成熟，甚或朽烂。人类历史与自然的经历是相同的。历史服从于自然，历史不是永恒生命的过程，而是不可抵抗的腐朽和死亡。因此，以寓言形式体现的历史是一颗狞笑的骷髅头，是对一切活的表达加以死的否定。一个骷髅头表达了对人类意图的嘲弄：“从死亡的角度看，生命不过是死尸的生产。”按照巴洛克的寓言式历史观，意义和死亡在历史中一道发展、一道结出硕果。这就是本雅明的巴洛克寓言理论，也是对后来的文化批判影响较大，尤其对阿多诺的否定辩证法发生决定性影响的（寓言的）破坏美学。

这种破坏美学的一个最重要因素就是破碎性。巴洛克悲悼剧中充满了破碎的意象。破碎是腐烂和毁灭的征象。破碎出现的地方，总体性的虚假表象便被根除。建筑的废墟，人的尸体，都是自然作用于历史的破坏性结果，都标志着有机体的必然毁灭。因此，真正的意义必须从碎片中撷取；又由于寓言本身就是意义的碎片，是一个已经丧失了的整体被肢解了的部分，因此，历史的意义，总体的意义，必须到这些碎片中去寻找。这就是本雅明以废墟和破碎性为基础的“救赎”哲学。“寓言在思想的领域里就好比物质领域里的废墟。”

然而，一个无法掩盖的事实是，巴洛克式寓言作品本身就包含着毁灭的萌芽。作品可能具有内在的、绝对的理念，但绝非有意为之。理念从来不可能完整无遗地以任何特定化身体现出来。

理念像一个个永恒的星座分布在历史的长河中。作品一方面具体再现了以前隐在的“前历史”事件，另一方面又以不稳定的总体性开创了一个“后历史”，这是任何一部创新作品都必须具备的双重性。因此，在本雅明看来，批评的任务不是想象或杜撰出作品的“真正所是”的样子，不是要恢复其“虚假的总体性”，不是用批评表征“理念”，而是与腐蚀性时间进程一道，让“理念”在现象的世界上以一系列化身“表征”自身。

2001年5月于长春

目 录

译者前言 /1

认识论—批评序言 /1

论文的概念—知识与真理—哲学的美—概念的分化与分散—理念即构型—语言即理念—非分类性理念—布尔达赫的唯名论—现实主义，综合，归纳—克罗齐与艺术样式—起源—单子论—对巴罗克悲剧的忽视和误释—“欣赏”—巴罗克与表现主义—维护穹窿

悲悼剧与悲剧 /30

悲悼剧的巴罗克理论—微不足道的亚里士多德影响—作为悲悼剧内容的历史—君主理论—拜占庭渊源—希律戏剧—优柔寡断—作为受难者的暴君，作为暴君的受难者—对受难剧的低估—基督教编年史与悲悼剧—巴罗克戏剧的内在性—表演与反映—作为造物的君主—荣誉—历史精神的毁灭—背景—作为圣人和阴谋家的弄臣—悲悼剧的说教意图

福尔克特的《悲剧的美学》—尼采的《悲剧的诞生》—德国唯心主义的悲剧理论—悲剧与传奇—王权与悲剧—新旧“悲剧”—悲剧的死亡框架—悲剧，修辞和柏拉图的对话—悲悼与悲

剧—狂飙突进运动，古典主义—正剧，木偶剧—作为喜剧人物的阴谋家—命运剧中命运的概念—自然与悲剧的罪过感—舞台道具—魔幻时刻与鬼魂世界

辩解的学说，忧郁—君主的忧郁—身体与灵魂的忧郁—土星学说—寓意画：狗，球体，石头—懒惰与不忠—哈姆雷特

寓言与悲悼剧 /130

古典主义中的象征与寓言—浪漫主义中的象征与寓言—现代寓言的起源—例子与说明—寓言阐释的二律背反—废墟—寓言的无灵性—寓言的破碎

寓言人物—寓言性间曲—字幕与箴言—意象—巴洛克语言理论的诸方面—亚历山大体—语言的破碎—歌剧—里特尔论书写

作为寓意画的尸体—诸神的身体与基督教—悲悼与寓言的起源—撒旦的恐怖和诺言—沉思的局限—神秘的思考

认识论一批判序言

无论在认识中还是在反映中，都不能把整体的事物整合起来，因为在前者中缺少内在的，在后者中缺少外在的；因此，如果我们想要从科学中衍生某种整体性，那就必须把科学视作艺术。我们也不应在一般的、过渡的事物中寻找这种整体性，但是，艺术总是在每一件艺术品中得到完整地再现，所以，科学也应该在它所涉及的每一个个别客体中完整地揭示自身。

——Johann Wolfgang von Goethe: *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*.

哲学写作的特点在于它必须持续不断地面对表征问题。诚然，就其完成的形式看，哲学将呈现教义的性质，但仅仅思想本身不能使其呈现这种形式。哲学教义以历史整理为基础。因此，不能把哲学教义绘制成几何图形。表征问题的总体消除标志着真正的认识——这是每一个正统的说教系统都不吝吹嘘的。数学越是清楚地表明这一点，就越专一地揭示出它对语言所指向的那个真理领域的抛弃。哲学规划中的方法论因素不简单的是这些规划的说教机制的组成部分。这只不过意味着，它们具有某种神秘教义的性质，这是它们不能抛弃的、不允许否认的、自担风险吹嘘的一种神秘教义。教义和秘教文等概念所表征的各种不同的哲学

形式恰恰是 19 世纪以其系统的概念所忽视的那些东西。由于哲学是由这种系统概念所决定的，所以就有将自身融入一种概念混合的危险，这种概念混合在各种不同知识之间编织了一个蛛网，试图诱捕真理，仿佛真理是从外部飞来的东西一样。但是，这种哲学获得的那种普遍特征决不具有说教教义的权威性。如果哲学仍然要忠实于其自身形式的法则，作为真理的表征而非作为获得知识的导引，那么，这种形式的实践——而非在系统中的预示——就必须给予应有的重视。这种实践已经强加于所有那些时代，这些时代认识到了作为基本原理的真理这种不可界定的本质，这种基本原理可以用经院哲学的术语“论文”来表示，因为这个术语指的是神学研究的那些客体，尽管是在含蓄意义上。但若没有神学，真理就是不可想象的。论文在语气上可以说是说教的，但在本质上却缺乏一种训喻所具有的结论性，与教义一样，这种训喻是可以据其权威性来断定的。论文也以数学的不可辩驳的数据传播思想。在论文的经典形式中，惟一的意图因素——而且是教育的而非说教的意图——是权威性引语。其方法从本质上说是表征。方法是一种迂回。作为迂回的表征——这就是论文方法的性质。不受干扰的目的性结构的阙如是其基本特点。思维过程不知疲倦地创造新的开端，以迂回的方式重返其原初的客体。这种连续的停顿是为了呼吸新鲜空气，这最适于思辨过程的模式。通过在检验单一客体的过程中追求不同层面的意义，这种思维方式既有重新开始的动因，又有不规则节奏的正当理由。正如马赛克在破碎成无常的颗粒时仍然保有其尊严一样，哲学思辨也不乏契机。二者都是由独特的和各不相关的因素构成的；再没有什么能比此更有力地证明神圣偶像和真理本身的超验力量了。思想碎片与其基础观点的关系越不直接，其价值就越大，而表征的光彩取决于这种价值，就如同马赛克的光彩取决于玻璃彩釉的质量一样。作品的细部准确性与雕塑或知识整体的比例之间的关系

表明，真理—内容只有通过沉浸于题材的最微小细节之中才能掌握。就其无与伦比的西方形式而言，马赛克和论文都是中世纪的产物；正是二者间的亲和性才使比较成为可能。

这种表征中固有的难点仅只证明其作为一种散文形式的特性。说话者用声音和手势支持个别句子，甚至在这些句子确实不能独自成立时，也从中——往往模糊地和没有根据地——建构一系列思想，仿佛一笔画出了一幅粗体素描一样，而作者则必须停下笔来，重写每一个新的句子。而这最适合于思辨的表征模式了，因为其目的并不是要使读者心驰神往，激发其热烈的激情。这种形式只有在迫使读者停下来反思时才能算是成功的。其客体越是具有意义，其反射性就必定越有距离。除了说教的规诫，这种清醒的散文是适合哲学研究的惟一风格。理念是这种研究的客体。如果表征要声称自己真正具有哲学论文中方法论的地位，那就必定是对理念的表征。真理在被表征的理念的舞蹈中体现出来，拒绝以任何方式被抛射到知识的领域。知识是占有。其客体由这样一个事实所决定，即它必须被意识所占有——即便是在某种超验的意义上。占有的性质仍在。对于被占有的事物来说，表征是次要的；它并不具有表征自身的事先存在。但其反面也是真实的。对知识来说，方法是获得客体的手段——甚至能在意识中创造客体；对于真理，方法是自我表征，因此作为形式内在于真理之中。与知识的方法论不同，这种形式并非衍生于意识所确立的一种一致性，而衍生于一种本质。人们一遍又一遍地重申知识客体并不等于真理，这证明是原始形式的哲学的最深邃意图之一，即柏拉图的理念论。知识是可随意质疑的，而真理则不然。知识关系到个别现象，但不直接涉及现象的整一。知识的整一——如果确实存在的话——应该包括在一种一致性之中，这个一致性只能在个别的真知灼见的基础上、而且在某种程度上只能在其相互修正的基础上得以确立。而整一则是真理的直接和本质属

性，既如此，就不是可以随便质疑的。因为如果真理本质的有机统一是可质疑的，那么，问题就必然是：在真理可能给予问题的任何可想到的回答中，已经在何种程度上给出了问题的答案？而对这个问题的回答也必然再次提出同样的问题，所以，真理的整一是不容任何质疑的。作为本质的整一而非概念的整一，真理超越一切质疑。概念是理智的自发产物，而理念不过是供人反思的所予。理念是先存的。知识所提供的真理与一致性之间的区别于把理念界定为本质。这就是理念论的真理概念的含义。作为本质，真理和理念获得了在柏拉图体系内公认为属于它们的那种无上的形而上学意义。

这最显见于《会饮篇》中，该篇包含着对当下语境具有决定重要性的两项声明。它把真理——理念的王国——表现为美的本质内容，宣告真理是美的。理解柏拉图论真理与美的关系的观点并不仅仅是对艺术哲学的每一次探讨的基本目的，而且是真理本身的定义所不可或缺的。据其体系的逻辑来阐释这些句子，不过将其视作唱给哲学的由来已久的赞歌，就必然意味着脱离理念论的领域；而恰恰是在这里——也许没有什么能比我们刚刚提及的声明更清楚地——阐明了理念的存在模式。这些声明中的第二项需要进一步扩展。如果把真理描写成美的，就必须在《会饮篇》的语境中按其对各个爱欲阶段的描写加以理解。应该明白，厄洛斯对真理的渴望并没有违背他的本能冲动，因为真理是美的：其本身并非像对于厄洛斯那样美。人类之爱亦然；一个人在爱人的眼里是美的，但在自己眼里却不然，因为“他”的身体属于比美的事物更高级的事物秩序。真理也同样；它本身并非如此美丽，而对寻求真理的人却很美。如果这里有一点相对论的暗示，那么，被认为是真理之特征的美就决不仅仅是一个隐喻。作为理念的自我表征领域，真理的本质保证关于真理之美的判断永远不会贬值。真理的这种表征冲动是美自身的藏身之所，因为美只要自

由地接受那种状况就会依然光彩夺目、明显可感。其光彩——只要它愿意放射就具有诱人的魅力——引发行理智的追求，而这光彩只有通过藏身于真理的祭坛才能揭示其纯真。厄洛斯追随光彩的逃逸，但不是作为追随者，而是作为爱者；因此，由于外部表象的缘故，美总是逃逸的：在理智面前惶恐，在爱者面前胆怯。而只有后者才能目睹这样一个事实，即真理不是颠覆秘密的一个揭露过程，而是公正对待秘密的一种启示。但真理能公正地对待美吗？这是《会饮篇》提出的最内在的问题。柏拉图的答案是用真理保证美的存在。他所谓真理是美的内容指的就是这个意思。然而，这个内容并不是暴露出来的；而是在一个过程中显示出来的，这个过程可以用隐喻描述为外壳进入理念领域之时的燃烧，即是说，在毁灭作品的过程中作品的外在形式放射出最夺目的光彩。真理与美之间的这种关系比任何其他事物都更清楚地表明了真理与知识客体之间的重大差异。人们习惯上把真理与知识客体等同起来，与此同时，给那个简单然而又鲜为人知的事实提供一个解释，这个事实是，有些哲学体系的认知因素久已失去了任何科学真理，而甚至这样的哲学体系也仍然具有现实意义。伟大的哲学都依据理念秩序看待世界。但是，赖以如此看待世界的概念框架就大部分来说早已变得脆弱了。然而，诸如柏拉图的理念论、莱布尼茨的单子论或黑格尔的辩证法等哲学体系，作为描述世界的种种尝试仍然是有用的。所有这些尝试的一个特点在于它们仍然保有其意义，实际上，甚至在应用于理念的世界而非经验现实之时，它们往往更充分地揭示了意义。这些思想体系正是作为对理念世界的描述而产生的。各个思想家越是努力集中概括现实的形象，他们就越能够发展一个概念秩序，对后来的阐释者，这个概念秩序将被看作对理念世界的原始描述，这也是其真正的意图。如果哲学家的任务是实践对自动地包容和吸纳经验世界的理念世界的那种描述，那么，他就在科学家与艺术家之间占据一

个被抬高了的位置。后者勾勒出理念世界的一幅有限图景，由于这幅图景是作为隐喻构思的，因此总是限定性的。科学家依据世界在理念领域的分布来安排世界，将其从内部分成各个概念。他与哲学家一样热衷于消除纯粹经验的领域，而艺术家则与哲学家分担表征的任务。曾有一种倾向把哲学家过于紧密地与科学家联系起来，而且往往是不太重要的科学家，仿佛表征与哲学家的任务丝毫无关。哲学风格这一概念不存在悖论，而有其公设。这些公设是：干预的技巧与演绎的链环相对照；文章的韧性与断片的单一姿态相对照；课题的重复与肤浅的博学相对照；充分集中的实证性与论战的否定性相对照。

科学演绎要求的白玉无瑕的一致性并不是为了表征真理的整一性和独特性；而这种白玉无瑕是把体系的逻辑与真理的观念相关联的惟一方式。这种体系的完整性并不比其他表征形式与真理有更多的共同之处，这些表征形式都试图以纯粹的认知和认知性结构辨别真理。科学知识的理论越是严谨地探讨各种不同学科，其方法上的矛盾性就会越准确无误地暴露出来。在每个单一学科领域内，在没有任何演绎基础的情况下就提出了新的假设，而在每一个学科中，以前的问题被断然宣布解决了，就像在任何其他语境中断言其不可能解决一样。^①那种科学理论把某些假定为哲学的公设而非单个学科作为其研究的出发点，并认为这种矛盾性是偶然的，这正是其最不具哲学性的特点之一。然而，科学方法的这种断裂决不标志知识的低级和临时阶段，反而能积极促进知识理论，如果不是雄心勃勃地要以百科全书式的知识积累掌握真理——仍然是一个不可分的整体的真理——的话。体系除非在初具轮廓时从理念世界的构造中汲取灵感，否则就毫无用处。不仅仅决定体系的形态而且决定哲学术语——最一般的有逻辑、伦理、美学等大范畴，并未获得作为特殊学科的名称所应有的意义，但却成了理念世界断裂结构里的丰碑。然而，现象并未整体

地、在其粗糙的经验状态、掺杂着诸种表象地、而仅仅携带着被拯救出来的基本因素而进入理念的领域。它们被剥去了虚假的统一，这样就能在这种分化的状态下参与真理的真正统一。在这种分化状态下，现象附属于概念，因为正是后者把客体分解成各个构成因素。概念的区别只有以拯救理念中的现象为目的时才能高于破坏性的诡辩论的怀疑。通过沉思的作用，概念使得现象参与理念的存在。正是这同一种沉思的作用使现象适于哲学的另一项同样基本的任务，即理念的表征。当借助理念拯救现象的情况发生时，理念的表征也通过经验现实的媒介实现了。理念本身不能被表征，而只能通过对概念中具体因素的安排：即作为这些因素的构型。

有助于理念表征的一组概念作为这样一种构型赋予这个理念以现实性。现象并非融汇在理念之中。现象并不包含在理念之中。相反，理念是现象的目标，是其虚拟的安排，是其客观的阐释。如果理念不融合现象，如果理念不变成现象法则的功能，即“假设”的功能，那么，就会提出理念如何与现象相关联的问题。对此的回答是：在现象的表征之中。因此，理念属于一个从根本上不同于它所理解的东西的世界。理念是否包含它所理解的东西，如同概念的种包括其各个类一样，这不能视作其存在的标准。那不是理念的任务。理念的意义可以用一个类比来说明。理念之于客体正如星座之于群星。这首先意味着理念既不是客体的概念，也不是客体的法则。它们并不促进对现象的认识，因此，后者绝不能成为判断理念是否存在的标准。现象对于理念的意义仅限于其概念因素。现象通过其存在、其共性和其差异决定着概念的范围和内容，这些概念同时包含着现象，而现象与理念的关系则相反，因为理念即对现象的客观阐释——或对现象因素的阐释——决定其相互关系。理念是永恒的星座，根据在这个星座中作为各个点的诸因素，可以对现象进行细部划分，同时恢复其原

样；这样，概念为履行其功能而从现象中抽取出来的那些因素就最明显地见诸于各个极端。理念最好应解释为语境的表征，在这种语境中，独特的和极端的的东西与其对等物携手并肩。因此，把语言最一般的指涉物解作概念，而非将其辨识为理念，就是错误的。试图把一般的解作普通的就是荒唐的。一般是理念。另一方面，经验的东西越是被清楚地视作极端，就越能得到深刻的理解。概念植根于极端之中。正如母亲只有当孩子们紧紧围在身旁而产生亲近感之时，才开始生活在真正充实的权力中一样，理念也只有当各个极端都聚集在周围之时才具有生命。理念——或用歌德的话说，理想——就是浮士德式的“母亲”。只要现象不向理念表白信念并聚集在它们周围，理念就是模糊的。概念的功能就是把现象聚集在一起，而由于理智的区别力面导致的现象内部的分化则更加重要，这是因为这种分化起到了一石双鸟的作用：即现象的拯救和理念的表征。

理念并不在现象世界的特定因素之中。这提出了这些因素实际上如何被给定的问题，以及是否有必要把描述理念世界结构的任务转交给人们常说的知识幻想的问题。神秘主义不可避免地输入哲学的弱点，在看待事物的特殊方式上最明显不过地表现出来，这种特殊方式就是所有新柏拉图异教理论的专家们所要求遵循的那种哲学方法。理念的存在不能简单地看作幻想的客体，即便是知识幻想的话。甚至在其最背谬的迂回说法中，如“知识原型”中，幻想也不能进入真理特有的存在形式，真理没有任何意图，当然它本身也不作为意图出现。真理并不进入关系之中，尤其是意图性关系。知识的客体实际上是由概念中固有的意图所决定的，所以不是真理。真理是由理念所构成的无意图的存在状态。因此，接近真理的正确方式不是通过意图和知识，而是完全沉浸融汇其中。真理即意图之死。实际上，萨依斯人戴面罩的肖像的故事讲的就是这个意思，揭开面罩对于任何想要据此了解真

理的人都是致命的。导致这种情况发生的并不是实际意义中某种谜一样的残酷，而是真理本身的性质，在真理面前，甚至探究精神的最纯洁之火也将熄灭。表象世界的存在模式完全不同于真理的存在，后者是理想的东西。如此说来，真理的结构就要求一种存在模式，这种存在模式由于缺乏意图性而类似于事物的朴素存在，但其表现却是至高无上的。真理不是在经验现实中实现自身的一种意图；真理是决定这个经验现实的本质的力量。这股力量所专属的超越所有现象性的一种存在状态，就是名称的状态。这决定了给予理念的方式。但是，理念与其说是以一种原始语言，毋宁说是以一种原始的认知形式给予的，其中，词语拥有自身的与名称一样的高贵，未为认知意义所伤害。“在某种程度上，如果词语的意义未向哲学家暗示出来，那么，柏拉图的‘理念论’是否可能就仍然是有疑问的。哲学家只熟悉母语。母语是对语言概念的神化，是对词语的神化；柏拉图的‘理念’——即便只此一次的话，也可能从这一片面的角度加以考虑——不过是神化了的词语和语言概念。”^②理念具有语言的性质，是任何词语本质中的象征的因素。在经验认知中，词语变成了碎块，除了多多少少隐藏起来的象征方面外，词语还具有一种明显的世俗意义。哲学家的任务就是通过表征恢复词语重要的象征性，在这种象征性中，理念被赋予了自觉性，而这是一切外向交流的反面。由于哲学不必假装以启示的语气说话，因此，这只能通过回忆认知的原始形式才能获得。柏拉图式的既往症也许与这种回忆相差无几；只不过这里的问题不是用视觉形式实现形象，而在哲学思辨中，理念从作为词语的现实的核释放出来，重申其命名的权利。然而，这说到底不是柏拉图的态度，而是亚当的态度，亚当才是人类之父、哲学之父。亚当给事物命名的行为与嬉戏或无常相离如此之远，以至于实际证实了乐园只是一种状态，在那里，尚不需要为词语的交流意义冥思苦想。理念是在命名的行为中无意展示

出来的，并在哲学思辨中更新。在这种更新中，理解词语的原始模式恢复了。所以，在其历史进程中，尽管这种历史往往成为蔑视的对象，哲学恰如其分地开展了一场表征斗争，即对永远保持不变的有限词语的表征——对理念的表征。因此，在哲学中，引进并非严格局限于概念领域但却直接指向终极思考客体的新术语就是一种可疑之举。这种术语——流产的指示过程，在这个过程中意图比语言发挥更重要的作用——缺乏历史给予哲学反思的重要表述的那种客观性。这些哲学反思可以自成完善的体系，而纯粹的词语却永远不能。因此，理念遵循这样的法则：一切本质都是完整纯洁的独立存在，不仅独立于现象，而且特别相互独立。正如天体的和谐取决于并不相互接触的行星轨道，所以，理念世界的存在取决于纯粹本质之间不可沟通的距离。每一个理念都是一颗行星，都像相互关联的行星一样与其他理念相关联。这种本质之间的和谐关系就是构成真理的因素。其常常被提及的繁殖是有限的；因为断续性是这些本质的一个特点，这些“本质……的生存迥异于客体及其条件的生存；不能通过辩证地选择和附加一些……我们碰巧在某个客体中遇到的复杂属性来迫使其存在；但是，这些本质的数量同样是有限的，而对每一个单个本质必须尽一切努力在其所在世界的适当地方加以寻找，直到把它找到，仿佛一件青铜器，或直到认为它存在的希望已成为幻觉。”^③对此的忽视，对其断续的有限性的忽视，并非不经常地挫败要更新理念论的种种积极尝试，尤其是最近由老一代浪漫派所进行的尝试。在他们看来，真理用反思性的意识特征取代了语言的特征。

仅就其成为艺术哲学的研究对象这一点而言，悲剧是一种理念。这样一种研究迥异于假定悲剧之统一的文学史研究，后者的目的在于展示多样性。在文学史分析中，差异和极端被混合在一起，以使用进化论的语言使其相对化；在概念的研究中，它们获得了补充力量的地位，历史不过是其透明的同时性的有色疆界。

从艺术哲学的观点看，极端是必要的；历史进程不过是虚拟的。相反，理念是一种形式或体裁的极端例子，因此并不进入文学史。悲剧作为一个概念可以丝毫不成问题地被加在美学分类的名单上。但不是作为理念，因为它不限定任何类别，并不包含分类系统中各个概念层面所依赖的那种一般性：即普遍性。艺术理论中归纳推理的不充分性由此而产生，也不可能被长期掩盖；因此，现代学者便产生了批评困惑。在提到他的“悲剧的现象”时，席勒问道：“我们……如何……进行？我们要把所有悲剧的例子集中起来吗？即是说，把那些据说造成悲剧印象的事和事件集中起来，然后归纳分析其实际存在的‘共性’吗？那将是通过实验验证的一种归纳法。然而，这不会使我们超越在被悲剧感动的那些时刻所做的自我观察。我们在把人们描述为悲剧的东西当作悲剧来接受时，我们何以证实这种接受的合理性呢？”^①依据流行的语言用法归纳地——据其范围——界定理念，进而探讨如此界定的东西的本质，这种尝试不会导致任何后果。普通的语言用法作为理念的指示器尽管对于哲学家具有宝贵的价值，但却有被松散的言语或思维误导、因而在阐释中将其作为概念的形式基础而接受的危险。实际上，我们据此可以说，哲学家只有在做出最大保留的情况下才能采用普通思维的习惯倾向，即把词语变成包容整个类的各种概念，以便更确实地把握它们。而艺术哲学并非不经常地屈从于这种诱惑。福尔克特的《悲剧的美学》——仅举许多惊人的例子之一——在分析埃斯库罗斯或欧里庇得斯的戏剧的同时，也分析了霍尔茨或哈尔伯的剧作，而没有提出悲剧是否是可在当下实现的一种形式的问题，或是否不是受历史限定的一种形式的问题，那么，仅就悲剧而言，这些迥异的素材产生的效果就不是一种张力，而是纯粹的不和谐。当以这种方式把事实堆积起来、从而用比较直观诱人但却混乱的现代品格掩盖不太明显的原始品格时，于中进行这种积累的研究——即检验这些事

物之间的“共性”——所剩下的就只有一些心理数据，这些数据是建立在研究者的主观反应中的一种同一性的薄弱基础之上的，至少可以说，是一个普通的当代公民的主观反应，因而被用来确立实际上大相径庭的事物之间的共性。根据心理学概念，也可能再造许多不同的印象，而不管这些印象是否是由艺术作品激发的；但要表现某一艺术领域的本质却是不可能的。这只能在对其基本的形式概念加以广义的解释时才能做到，不应仅仅在内部、而且应该在行动中寻找形而上学的本质，如同体内循环的血液一样。

不加批判地使用归纳法的理由始终是不变的：一方面是对多样性的热爱，另一方面是对智力的冷淡。这一次又一次地成为厌恶构成性理念的问题——普遍相关的问题——对此，布尔达赫曾给以非常清晰的解释。“我曾许诺谈谈人文主义的起源，仿佛它是一个生物，作为一个单个整体在特定的时间、特定的地点走进了这个世界，然后作为一个整体成长起来……这样做就等于采取所谓中世纪经院现实主义的方式，他们把现实作为一般概念或‘普遍’的属性。同样——在以原始神话的方式进行具体化的过程中——我们设定一种具有一致本质和完整现实的存在，称之为人文主义，就仿佛它是一个有生命的个体。但在这个以及无数类似的例子中，……我们应该清楚的是，我们正在做的不过是发明一个抽象概念，以便帮助我们掌握一系列无限多样的精神显示和各相迥异的个性。人类感知和认知的一个基本原则是，我们能在这些不同的系列中看到一些看似类似或同一而实际却更相异的属性，并更注重相似性而轻视差异性，只有这样，作为我们对系统化的内在要求的结果，我们才能掌握那些精神显示和个性。……这种人文主义或文艺复兴是武断的，实际上是虚假的，因为它们给予生活及其众多资源、形式和精神仿佛真正具有本质统一的虚假表象。‘文艺复兴人’这一术语的每一微小部分都是武断和误

导的，这是自布尔克哈特和尼采以来非常流行的一个术语。”^⑤给这段文字加的一个脚注这样写道：“无处不在的‘文艺复兴人’的一个不幸的对应物是‘哥特人’，是造成目前极大混乱的来源，他甚至出没在重要的和德高望重的历史学家（如E. 特勒尔奇！）的理智世界上。而且与‘巴罗克人’搅在了一起，这曾是莎士比亚用过的一种伪装。”^⑥这样一种态度的正确性是显见的，因为这与一般概念的具体化相对立——尽管它们的全部形式中并不包括普遍因素。但是，对于柏拉图以再现本质为目的的科学理论来说，这却是一种相当不充分的回答，因为这种回答没有看到这种理论的必要性。实际上，这样一种理论是保留科学论说语言的惟一方式，它在数学的领域外作用，使科学语言摆脱无止境的怀疑主义，这种怀疑主义最终将吞没每一种演绎的方法论，不管多么微妙，对此，布尔达赫的论证并未提供任何答案。因为这些论证构成了私下的精神保留，而非方法论的辩护。特别就历史类型和时代而言，当然绝不能假定所论的主题可以借助文艺复兴或巴罗克等理念加以概念地掌握，并采取这样一种观点，即对不同历史时期的现代洞察可以通过论战性抵制得到证实，在这种抵制中，如在伟大的历史转折关头一样，面对面的历史时代将要误解根源的本质，而这些根源通常是出于考虑当代利益而非历史编纂学的理念所决定的。然而，作为理念，这些名称起到了它们作为概念所不能起到的一种作用：它们并未把类似的当作同一的，但在极端之间进行了一种综合。应该说明的是，概念分析也不能一成不变地总体遭遇异质现象，偶尔能揭示某种综合的轮廓，即便不能够对其加以证实。斯特里奇就这样正确地观察到德国悲剧起源于巴罗克文学，“在整个世纪里，创作的原则始终没有改变。”^⑦

布尔达赫的批评反思与其说产生于积极的方法变革的欲望，毋宁说出于对材料的细节错误的恐惧。但在最后的分析中，方法论是绝不能从否定的角度来阐述的，如在现实的层面上仅仅由于

担心论据不足而提出的一套警告。相反，方法论必须从对某一高级秩序的信任开始，这个秩序高于科学的真实主义所提供的秩序。因此，在对个别问题的处理中，这种真实主义必然要面对在科学信条中被忽视的真正的方法论问题。对这些问题的解决一般将导致按照下列线索对整个模式进行的重构：“它实际是什么样子的？”这个问题何以使人产生疑问，不仅仅怀疑其科学的解答，而且怀疑问题的实际提出。只有以这种思考，即以前此的一切为铺垫、以后续的一切为结论的这种思考，才能断定理念是否是不惬意的缩略，或是否在语言的表述上确立了真正的科学内容。与自身研究所用的语言相冲突的科学是一种荒诞。词语以及数学符号是科学所能使用的惟一表达方式，而它们不是符号。在符号当然与之对应的概念中，实现其作为理念之本质的词语失去了效力。由艺术理论的归纳方法所服侍的这种真实主义，并未由于下面的事实而改善：最终集于一种“观点”的论证和归纳的众多问题，^⑧据 R. M. 迈尔和许多其他人所说，是能够呈现最变换多样的方法的一种综合形式的。与所有对方法论问题进行的天真的现实主义解说一样，这又使我们回到了我们的出发点。因为这恰恰是必须要阐释的观点。因此，美学研究采用的归纳方法的形象在这里也显示出其惯常的朦胧色彩，因为所论的观点并不是消解在理念之中的客体的观点，而是被投入到作品之中的接受者的主观状态的观点；这就是 R. M. 迈尔视为其方法之基石的移情。这种方法与目前这项研究所用的方法相反，“把戏剧的艺术形式，人物或情景的悲剧或喜剧的形式，视作它必须解决的给定因素。其目标是通过比较每一种体裁的杰出代表来抽取借以判断个别产品的规则和法则。而通过比较体裁，它试图发现可用于每一件艺术作品的普遍原则。”^⑨在这种艺术哲学中，对体裁的“演绎”将基于归纳和抽象的一种综合，而这与其说是通过演绎确立一系列体裁和种类，毋宁说以一种演绎的图式展示它们。

归纳由于不能给理念安排和编序而将其简约成概念，而演绎则通过将理念投入到准逻辑的连续体中而将其变成概念。然而，哲学思想的世界并不是从概念演绎的连续体进化而来，而产生于对理念世界的描述。要进行这种描述，有必要把每一个理念看作原始的。因为理念存在于不可简约的多元性之中。作为被列举的——或被命名的——多元性，理念是为思辨而表达的。正是这一点激发贝尼迪托·克罗齐对艺术哲学中体裁的演绎概念进行了激烈的抨击。他在分类中正确地看到了思辨演绎的框架，这是肤浅的图式批评的基础。布尔达赫的唯名论是以划时代历史时刻的概念为基础的，不容许丢失哪怕是稍微的与现实的接触，这都是由于担心背离正确性所致；而克罗齐完全类似的唯名论则以审美体裁的概念为基础，以及类似的对特殊因素的潜心研究，则归因于这样一种关怀，即脱离了特殊就意味着完全丧失了本质。最重要的是，对本质的这种兴趣恰恰是人们刻意要表明的审美体裁的真正意义和正确视角。《美学的本质》批评偏见，热衷于“把大量或少量特殊的艺术形式区别开来的可能性，其中每一种在其作为一个特殊概念的自身限阈内都是可定义的，每一种都有自己的规则。……仍然有许多美学家撰写关于悲剧或喜剧、抒情诗或幽默的美学，或撰写关于绘画、或音乐、或诗歌的美学……；但是，更糟糕的是，……在判断艺术作品的过程中，批评家并未放弃用批评家认为作品所属的体裁或特殊艺术形式来衡量这些作品的习惯。”^⑩“任何可想到的关于艺术分支的理论都是靠不住的。在这种情况下，体裁或种类都是一回事：即艺术本身，或直觉；另一方面，个别艺术作品在数量上是无限的：都是原创的，任何一个都不能翻译成另一个……从哲学上看，在普遍与个别之间未插入任何障碍，没有任何体裁或种类的序列，没有一般。”^⑪这一主张就审美体裁而言是完全合理的。但不足以说明问题。因为尽管根据某些共性把一系列艺术作品汇集起来显然是徒劳的，如果这样

做的意图是确定其本质属性而非汇集历史或风格的例子的话，同样不可想象的是，艺术哲学决不会摆脱其最富成果的理念，如悲剧或喜剧的理念。这些理念不简单是某些规则的总合；它们本身就是结构，在逻辑性和本质上决不等同于每一种戏剧，是不可能用任何方式加以衡量的。因此，它们并不依据这些结构共有的某些特征把一些特定的文学作品包括进来。因为即便不存在依照它们命名的纯粹悲剧或纯粹喜剧这些东西，这些理念也仍然会存活下来。而它们的存活可以得到一种研究的帮助，这种研究从一开始就没有致力于把被描写为悲剧或喜剧的一切都包括进来，而只寻找典型，尽管这种典型性只是就其最纯粹的碎片而言。因此，这样一种研究并不利于评论者提出标准。无论是批评还是术语的标准——即对艺术中哲学的理念论的检验——是顺应外在比较而发展的，但它们在作品自身形式语言的发展中内在地形成，并以效果为代价生产出内容。此外，恰恰是比较重要的作品，由于不是对体裁的原始和理想的体现，而落在了体裁的范围之外。一部重要作品要么确立体裁，要么废除体裁；而完美的作品能实现二者。

演绎地加工艺术形式的不可能性以及由此而导致的作为批评权威的规则的失效——在艺术教育领域里规则将永远保留其有效性——为一种多产的怀疑主义提供了动力。这就好比呼吸一口新鲜空气，而后思想就会整体地、不慌不忙地、不受任何阻碍地集中在哪怕是最微小的客体之上。因为无论何时，只要从判断内容的角度思考艺术作品及其形式，所讨论的就必然是这些最微小的事物。急于求成，像偷东西那样迫不及待，是墨守常规的风格，与平庸之辈的贪欲没有什么区别。另一方面，在真正的思辨行为中，对演绎方法的抛弃与对从未如此广泛的现象进行从未如此鲜明的评价结合在一起，然而，只要对这些现象的表征也是对理念

的表征的话，那么，它们就不会成为含混的惊诧的对象，因为正是在对理念的再现中保留了它们的个性。不言而喻，剥夺了美学术语的许多最佳构形、把艺术哲学简约为沉默的那种激进主义，甚至对克罗齐也不是终极判决。他主张：“否认抽象分类的理论价值并不是否认发生学的和具体的分类的理论价值，实际上，这种发生学的和具体的分类根本不是‘分类’，而是我们称为历史的东西。”^⑫在这个模糊的句子中，作者触及到了——竟然如此昙花一现！——理念论的核心。但其心理化倾向使他没有看到他所触及的核心，正是由于这种心理化，他把艺术作为“表现”的定义才受到颠覆，用把艺术作为“直觉”的定义取而代之。他没有看到他描写为“发生学分类”的那种思辨在艺术起源的问题上何以能与一种唯心主义的艺术形式论调和起来。起源（Ursprung）尽管完全是一个历史范畴，但却与发生学（Entstehung）没有什么关系。起源这个术语并不是有意用来描写现存事物之所以得以存在的过程的，而是用来描写从变化和消失的过程中出现的东西的。本原的东西是变化溪流中的一股涡流，在流动中，它吞噬了卷入生成过程的物质。起源从来不在赤裸明显的现实存在中显现，其节奏只能显见于一种双重悟性。一方面，需要将其视作恢复和重建的过程，但另一方面，而且恰恰是因为这一点，也将其视作不完善和不完整的东西。在每一种原始现象中都会有一种形式的决定，其中，理念总是面对历史的世界，直到它在历史的总体性中被完全揭示出来。因此，起源并不是通过检验实际的发现而被发现的；起源相关于这些发现的历史及其后续的发展。哲学思辨的原则都记录在起源固有的辩证法之中。这种辩证法表明特性和重复在所有本质方面是互为条件的。因此，起源这个范畴并不是科恩所说的一个纯粹逻辑范畴，^⑬而是一个历史范畴。黑格尔有一句名言：“事实是再糟糕不过的了。”这句话的基本意思是：对本质之间关系的深刻认识是哲学家的特权，而这些关系在

事实的世界上虽然没有采取最纯粹的形式但却仍未发生任何变化。这种十足的唯心主义态度由于抛弃了起源的主要特征而付出了信任的代价。因为起源的每一个证据都必须准备面对其真实性的问题。如果不能确立真实性，那就名不符实。就哲学的最高对象而言，这一考虑似乎忽略了正当问题与实际问题之间的区别。所有这些都是无可争议的和不可避免的。然而，这并不是说每一个原始时代的“事实”都应直接视作构成性的决定因素。实际上，这正是研究的起点，因为当事实的最内在结构尚未作为本质的起源而被揭示出来时，研究者就不能将其确认为事实。真实性——现象起源的标志——是要发现的对象，这种发现与认识过程有一种独特的关系。而发现的行为能够在最无力、最笨拙的实验中、在颓废时期过分成熟的果实中，揭示最独特、最古怪的现象。当理念吸纳了一系列历史阐述之时，它并不是为了从这些阐述中建构一个整体，更不用说抽象出它们的共性了。个体之于理念的关系与个体之于概念的关系并不构成类比；在后一种情况下，个体受概念的庇护，保持其原样：是一种个性；在前一种情况下，它在理念之中，成为别的东西：是一种总体性。这是柏拉图式的“救赎”。

哲学史，即关于起源的科学，是以发展过程中最遥远的极端和明显的过分揭示理念构架的那种形式——是这些对立因素所有可能的意义并置的总合。在任何情况下，如果理念所包含的全部可能的极端没有得到实际探讨的话，那么，理念的表征就不能说是成功的。实际上，就内容而非在内容的名目下发生的一系列事件而言，被包含在起源这个理念之中的东西仍然具有历史。这个历史在性质上是内向的，不能被解作漫无边际的东西，而应被解作与本质存在相关的东西，因此，可以将其描述为这个存在的过去和后续的历史。这些本质的过去和后续的历史——作为它们被

拯救或融入理念世界的标志——并不是纯粹的历史，而是自然史。作品和形式的生命是一种自然生命，为了清楚地展现而不被人类生活所遮掩，它需要这样的保护。^⑩理念中存在的这种被拯救状态一旦确立下来，不真实的——即是说自然史的——过去和后续的历史的在场就是虚拟的了。它已不再是实用的真实，而作为自然史，它是从完成和休息的状态、从本质中推断出来的。因此，一切哲学的概念化倾向都可以在旧的意义上加以重新定义：即确定现象在其存在中的变化。因为在哲学科学中，存在的概念在吸纳现象的全部历史之前是不能满足于现象的。在这种探讨中，历史视角可以引申到过去或未来，而不屈从于任何原则的限制。这给予理念以总体规模。其结构是由总体性强加的与其自身不可异化的独立性相对照的一个单子结构。理念是一个单子。携带过去和后续的历史进入单子的那个存在——以自身形式为掩盖的那个存在——也携带着模糊的被缩略的理念世界的其余部分，据莱布尼茨的《形而上学论》（1686），每个单子都模糊地携带着所有其他单子。理念是一个单子——对现象的前稳定表征就寓于单子内部，寓于对现象的客观阐释之中。理念的秩序越高，其包含的表征就越完善。所以，真实世界就完全可能构成一项任务，因为它涉及到如此深邃地渗透到一切真实事物之中，以至于可以据此揭示对世界的——一种客观阐释的问题。根据这样一种渗透的任务，写出《单子论》的哲学家也就毫不奇怪地成了微积分的创始人。理念是一个单子——要言之：每一个理念都含有世界的形象。理念的表征的目的只不过是以缩略的形式概括这个世界的形象。

仅就以前的德国巴洛克文学史而言，在对其主要形式之一的分析中存在着一个明显的悖论——这样一种分析的任务不是确定规则和倾向，而是要具体全面地理解这种形式的形而上学。多种多样的障碍严重地影响了我们对这一划时代文学的欣赏，其中最

重要的一个障碍——就其全部的重要性而言——无疑可见于特别标志着巴洛克戏剧之特点的那种棘手的形式。戏剧比任何其他文学形式都更需要历史的共鸣。巴洛克戏剧一直没有产生这种共鸣。肇始于浪漫主义的德国文学遗产的复兴甚至在今天仍然几乎没有涉及巴洛克文学。所涉及的主要是莎士比亚戏剧。对浪漫主义作家来说，莎士比亚戏剧以其丰富性和自由遮掩了同时代的德国戏剧，后者的引力无论如何都是戏剧实践所陌生的。德国语文学这门新生的科学对受过教育的贵族所付出的完全非民本主义的努力持怀疑态度。尽管这些人为了语言和民族遗产所做的一切的确非常重要，尽管他们自觉地参与了民族文学的发展，但他们的工作显然带有绝对主义原理的印记：为了人民、但不是由人民自身创造的一切，将征服格林和拉赫曼学派的语文学家。尽管他们竭尽全力建构一种德国戏剧，但一种精神仍然妨碍着他们使用德国大众文化的素材，大规模地对他们的风格进行令人痛苦不堪的破坏。无论是德国传奇还是德国历史都没有在巴洛克戏剧中起到任何作用。但是，甚至在那个世纪的最后一个三分之一的年月里，德国文学研究广泛的、实际上是不加区别的历史主义也没有对巴洛克悲悼剧进行过任何研究。其棘手的形式仍然是一种科学所不可企及的，在这种科学中，文体批评和形式分析是最卑贱的辅助原则，作家们从未被理解的作品里而向外窥伺，他们迷惑的表情对历史—传记的素描起不到任何激励作用。然而，不管怎么说，诗的天才在这些戏剧中自由无束的展开还是没有任何问题的。但这个时代的戏剧家们还是感到了压力，被迫去创造实际上属于世俗形式的一种戏剧。然而，在格吕菲乌斯与哈尔曼之间，他们不知有多少次——往往以图式化的重复——承担起这项任务，但反宗教改革运动的德国戏剧从来没有达到使每一位艺术鉴赏家一触即发的那种灵活的形式，如卡尔德隆给予西班牙戏剧的那种形式。它通过人们的极端努力得以形成，恰恰因为它必然是其所处

时代的产物，而只这一点就意味着，任何至高无上的天才都没有把他的个性刻印在这种形式上。然而，这正是每一出巴罗克悲悼剧的引力中心所在。个别诗人在这种悲悼剧内部取得的成就完全是由于这种悲悼剧的影响所致，他的个人局限性并未降低悲悼剧的深度。要研究这种形式，就必须理解这一点。当然，即便在那时，也仍然有必要采取一种为了思辨一种形式而使自身升华的方法，即在这种形式中辨识出有别于整体文学的抽象物的东西。的确，与某些巴罗克形式相比，悲悼剧这种形式要丰富得多。正如每一种言语形式，甚至非凡的或孤立的形式，都能不仅看作对生造这种形式的人的见证，而且可以看作语言生命的文献，在特定时候也可用来证明这种语言的各种可能性一样，任何一种艺术形式——而且比任何一部个别作品要真实得多——都包含着一种特殊的、客观上必要的艺术结构的指数。旧的研究仍然没有意识到这一点，因为那种研究从未充分注意形式的分析和历史。但那不是惟一的原因。一种极端不加批判地对巴罗克艺术理论的坚持也发挥了作用。这就是顺应时代倾向而采用的亚里士多德的理论。在大多数戏剧中，这种理论的应用等于把那种模式粗俗化。评论家们都不假思索地谈论曲解和误解，却不是首先试图发现这种变体的本质原因，而这离提出这样的见解已经不远了，即当时的戏剧家们不过是在以一种不理解的方式应用一些重要的戒律。德国巴罗克的悲悼剧似乎是对古典悲剧的讽刺模仿。关于这些作品的一切评论对于高雅的鉴赏力都是冒犯的，甚至是粗野的，把这一切与事物的规划调和起来并不难。其正剧的主题被看作对古代皇家戏剧的曲解，其浮夸的语言是对古希腊戏剧严肃的悲怆力的曲解，其血腥的结局则是对悲剧灾难结局的曲解。因此，悲悼剧表面看来仿佛是一次阳痿的悲剧复兴。而一种新的分类就在这里出现了，它必然阻碍了对所论形式的欣赏：被视作文艺复兴戏剧的悲悼剧遭到了谴责，其最明显的特征被斥责为如此众多的风格缺

陷。在很长的一段时间内，由于题材的历史分类的权威性，这一评价仍未得到纠正。结果，施塔切尔的杰作《塞内加与德国戏剧的复兴》，作为关于这一主题的奠基之作，实际上缺乏有关悲悼剧本质的任何有价值的洞见，况且也不必有此奢望。在论述17世纪抒情诗风格的一部著作中，施特里切揭示了长期阻碍研究的这一模棱两可的状态。“17世纪的德国诗歌习惯上被描述为风格的复兴。但是，如果认为这种形式不仅仅意味着对古代手法的表面模仿，那就是误导的，就仅仅表明文学研究中缺乏对风格史的理解，因为这个世纪没有任何迹象表明古典的文艺复兴精神。这种诗歌的风格，即便不仅仅考虑其浮夸过分的语言，而且也考虑其深刻的创作原则，都证明是巴罗克式的。”^⑬这一时期的文学史的一个明显持续的错误与风格批评的偏见密不可分：即戏剧不适于舞台的假设。这也许不是第一次面对非凡的场面尴尬无助、从而产生这样的想法，即这样的事情从来没有实现过，这种作品从未产生过任何效果，剧院不理睬这样的作品。比如，在对塞内加的阐释中，有关这方面的争议类似于以前关于巴罗克戏剧的讨论。但愿如此吧——仅就巴罗克而言，那个流传百年的寓言，从A. W. 施莱格尔^⑭传到兰普雷希特^⑮的寓言，即巴罗克戏剧是供阅读的而不是供表演的，已经被否定。的确，戏剧的性质特别强调了那些具有显著视觉吸引力的暴力情节。甚至理论也时常强调场面效果。贺拉斯的名言“给人教益或供人娱乐”迫使布赫讷的诗学不得不面对这样一个问题，即悲悼剧怎样才能被视作娱乐之源；回答是：其娱乐不在于题材，而无疑在于其戏剧再现。^⑯

在如此众多的偏见的压力之下，文学研究肯定不能达到客观欣赏巴罗克戏剧的目的，反而会加剧关于这一主题的反思从一开始就陷入的混乱。人们几乎不能相信这是可能的，但人们一直认为，巴罗克悲悼剧代表真正的悲剧形式，因为其效果正是亚里士多德给予悲剧的属性，即怜悯和恐惧，尽管亚里士多德从来没有

想到宣称只有悲剧能够唤起怜悯和恐惧。一位老作家提出了一个相当可笑的想法：“通过研究，洛亨斯坦已经如此适应一个过去的世界，以至于忘记了当代世界，在表达、思想和情感方面，比之他自己时代的公众，他更理解古代的公众。”^{①9}我们非但要拒绝这种奢侈，而且还应该指出，一种艺术形式永远不能由其效果来决定。“艺术作品本身应该是完美的、完整的，这是永恒的本质的要求！亚里士多德在完美的高度面前想到效果了吗？多么荒谬啊！”^{②0}这就是歌德。无论亚里士多德是否超越了歌德为他辩护的那种怀疑，对于艺术哲学的研究方法至关重要的则是，亚里士多德定义的心理效果在有关戏剧的争论中不应该占有任何位置。于是，维拉莫维茨—莫埃伦道夫宣称：“一定要意识到情感净化不能对作为一种体裁的戏剧发生决定性的影响，而即便人们希望把戏剧所达到的情感效果作为发生学上的决定因素，那么，怜悯和恐惧那不幸的一对儿则仍然是不足以说明问题的。”^{②1}比之借助亚里士多德为悲悼剧所做的辩护更加不幸、更加广泛的是这样一种“欣赏”，它在一些微不足道的概观中声称已经证明了这种戏剧的“必然性”，因而也证明了所有价值判断的肯定价值或徒劳无益——究竟属于哪种很少能分得清。历史现象的必然性问题始终是一个明显的先验问题。“必然性”是个构思糟糕的谓项，人们往往用它来美化巴罗克悲悼剧，但却是易于变色的。它不仅意味着历史必然性，在表面上相对于纯粹的偶然性，而且也意味着主观的必然性，即与精湛的技艺相对照的真诚。然而，显而易见的是，通过把艺术作品确定为作者的主观禀赋即兴的必然结果，我们一无所获。同样真实的是，这种“必然性”把作品或形式视作在一个有问题的语境中一种后续发展的各个准备阶段。“17世纪流行的自然概念和艺术观可能遭到了无法挽回的破坏；艺术技巧的不断翻新在继续，而且是永恒的、不朽的、不灭的。”^{②2}所以，最近的评论实际上是为这个时代的文学辩护，但只是作为一个手

段。欣赏的“必然性”^②寓于一个含混的领域，从与美学相关的惟一一种必然性概念中衍生似真性。这就是说，诺瓦利斯在把艺术作品的先验性质作为**就在那里的**内在必然性来描述时，心里所想的就是这个概念。显然，这种必然性只能在渗透到形而上学本质的分析中才能捕捉得到。任何温和派“欣赏”的网络都会把它漏掉。在最后的努力中，赛萨兹的最新尝试也不过如此。而在以前的研究中，一种完全不同的看待事物的方式的主要特征不过被忽视了，而在这种最新尝试中，令人惊奇的是，有价值的思想和准确的观察没有发挥潜力，这是由于有意把它们与新古典诗学的体系相联系所致。最后，其格调与其说是用古典术语加以辩护，毋宁说是辩解式的托辞。旧的作品通常在这种语境中提及三十年战争。它似乎承担了导致这种形式受到批判的所有那些过错的责任。“常常有人说这些是野蛮人为野蛮人所写的戏剧。但这却是那个时代的人们所需要的。像他们那样生活在战争和血腥冲突的氛围里，这样的场而是相当自然的；在他们面前呈现的是他们自身生活方式的一幅图画。他们天真地、残酷地陶醉于提供给他们的那种快感。”^③

上个世纪末，研究已经不可挽回地脱离了对悲悼剧这种形式的批评检验。在文化—历史、文学—历史和传记等研究方法的一种综合中，寻找一种用以反思艺术哲学的替代物的方法在最新的研究中也有其并非不怎么有害的等同物。正如一个发高烧的人把他所听到的话变成了恍惚中无数夸张的形象，当代精神也同样抓住了过去和遥远的精神世界的诸多显示，以便占有它们，毫无感觉地把它们融入自己全神贯注的幻想当中。这是我们时代的特点：新风格并不存在，以极端的清晰性直接唤起同代人情感的、仍有待发现的大众遗产也不存在。历史学家试图借助这种致命的、病理学的暗示性，通过“替代”^④而巧妙地进入创造者的位置——仿佛创造者恰恰由于创造了作品因而也是其作品的最佳阐

释者，这叫做“移情”。它试图提供一种伪装，在这种伪装之下，懒散的好奇心戴上了方法的面具。在这种冒险中，当代人显然缺乏自律性，因此，大部分被巴罗克戏剧中的强制力所压倒。迄今为止不过有一些孤立的例子，在这些例子中，随表现主义出现面开始的那种重新评价——也许是受斯特凡·乔治派诗学的影响^⑥——已经产生一种真正的灼见，揭示了素材本身内部而非仅仅现代批评家与其素材之间的新关系。^⑦但旧偏见的权威性开始减弱。巴罗克艺术与当代德国文学的惊人类比为人们加深对巴罗克的认识提供了理由，尽管这些类比在性质上大多是伤感的，但在倾向上却是肯定的。早在1904年，一位文学史家在谈到这个时期时宣称：“在我看来，……两个世纪以来，艺术感觉在追求自身风格上从来没有像现在这样接近于17世纪的巴罗克文学。大多数巴罗克作家都内心空虚，或深感不安，而面表上又专注于形式的技巧问题，这初看起来似乎与时代的生存问题几乎无关；就我们所知，把自身个性刻印在作品之上的当代诗人也同样如此。”^⑧同时，这里缺乏自信而小心翼翼地表达的这种观点已经在非常宽泛的意义上实现了。1915年目睹了韦弗尔的《特洛伊人》的发表，这是表现主义艺术的先驱。同样的主题在巴罗克戏剧的最初年月里出现在奥皮茨的作品中并非完全出于偶然。在这两部作品中，诗人关注的是如何唤起悲伤和共鸣的工具。在这两种情况下，所追求的并不是宏大的艺术发展，而是基于戏剧朗诵的一种韵诗。巴罗克时代的努力与现在和晚近时期所付出的努力在语言的运用上表现出最明显的类似。二者的共性是夸张。这两种文学风格的创造绝非产生于任何意义上的社区生存；其暴力风格的设计是要掩盖被广为接受的文学作品的缺乏。与表现主义一样，巴罗克与其说标志着真正艺术成就的一个时代，毋宁说标志着具有坚定不移的艺术意志的一个时代。这对一切所谓的颓废时期都是真实的。艺术中至高无上的现实是孤立自治的作品。但精制的

作品往往只限于后继者的范围之内。这些就是艺术的“颓废”时期，就是艺术“意志”的时期。里格尔发明这个术语时特别用指罗马帝国最后一个时期的艺术。这种形式被限于这种意志的范围之内，而精制的个别作品却不然。德国古典文化垮台后巴洛克艺术变得重要起来的原因就在于这种意志。对此，还应加上对一种有力的语言风格的欲望，从而似乎把语言风格与世界上的暴力事件等同起来。使用不具副词用法的缩约形容词和罗列名词并不是现代的发明。Grosstanz（大型舞蹈）和 Grossgedicht（史诗）都是巴罗克的词汇。新词不断涌现。在现在有如在当时一样，它们中有许多都表达了一种对新的悲怆力的欲望。作家们试图从个人的角度掌握最内在的构成力量，准确典雅的隐喻语言就衍生于这种力量。设计比喻性词语而非比喻性言语的目的在于追求荣耀，仿佛语言的创造直接关系到诗歌语言的发明。巴罗克的翻译家们都陶醉于同代人使用的最任意的生造词，尤其是以古旧形式出现的生造词，他们认为这种形式可以保证语言生命的源远流长。这种任意性始终是一种生产的符号，在这种符号中，真实内容的一种有形表达几乎不能从被释放的各种力量的冲突中抽取出来。在这种分裂的状态下，当下时代反映了巴洛克精神构造的某些方面，甚至包括艺术实践的某些细节。正如田园戏剧与政治小说构成了对照一样（这种政治小说在当时如在现在一样吸引了一些显贵读者），今天和平主义者宣誓信仰的“简朴生活”和“人性善”也与政治小说形成对照。今天的文人与已往一样生活在一个与积极的民族情感相隔绝的领域里，他们又一次被野心所吞噬，当然，不管怎么说，巴洛克时代的作家们都比今天的作家们更成功地满足了那份野心。奥皮茨、格吕菲乌斯和洛亨斯坦时常能够满怀感激之情地履行得到回报的政治职责。在此，我们的平行比较到达了极限。巴洛克作家感到每一个细节都维系于某一绝对章法，如教会倡导的两种忏悔。今天的巴洛克后裔所持的态度，即便实际

上并不对国家抱有敌意，即是说不是革命的，但也缺乏国家的理念。最后，如此众多的类比不应使我们忘记下面这种重大区别：在17世纪的德国，文学，不管怎样受到民族的轻视，都经历了一次重要的再生，在此为了说明何以对前一个时代重又产生兴趣而提及的德国文学的20年代表着一次没落，尽管这可能是一次卓有成效的、准备性的没落。

因此，德国巴罗克古怪的艺术媒介表现出来的许多相关倾向在这一时期发生了更加有力的影响。通过奢侈的技巧、不断丰富的创造和对价值的热烈倡导，一种文学在某种意义上试图使其同代人和后代人统统无言以对。面对这种文学，人们应该强调一种形式的理念的表征所要求的那种必要的主权姿态。甚至在那时，从知识的高度贯入巴罗克精神状态最深邃的底层也仍然不是一个可忽视的危险。这一划时代精神矛盾的景观使人头晕目眩，这一颇具特性的感觉标志着要捕捉时代意义的各种即兴努力的一个不断重复的特征。“甚至巴罗克最缜密的习语，其每一个细节——实际上也许超过任何其他事物——都是对偶的。”^①只有与这个主题保持一定的距离，开始时放弃任何整体观点，精神才能通过某种严格的实习到达有力的位置，并从这个位置上鸟瞰全景，同时仍能控制自身。这一实习的过程就是本文所要描述的。

注释

① cf. F. Emile Meyerson, *De l'explication dans les sciences*. 2 vols, Paris, 1921.

② Hermann Güntert, *Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache*, Halle a. d. S., 1921, p.49. cf. Hermann Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, 1896, p.321.

③ Jean Hering, "Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee", *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, IV(1921), p.522.

④ Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*. Der Abhandlungen und Aufsätze, 2., durchges. Aufl., 1, Leipzig, 1919, p. 241.

⑤ Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlin, 1918, pp. 100ff. ⑥ Burdach, op. cit., p. 213(fn).

⑦ Fritz Strich, "Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts", *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage*, dargebracht von Eduard Berend [et al.], Munich, 1916, p. 52.

⑧ Richard M Meyer, "Über das Verständnis von Kunstwerken", *Neue Fahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, IV (1901), (= *Neue Fahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik*. VII), p. 378.

⑨ Meyer, op., cit., p. 372.

⑩ Benedetto Croce, *Grundriss der Ästhetik. Vier Vorlesungen. Autorisierte deutsche Ausg. von Theodor Poppe*, Leipzig, 1913 (*Wissen und Forschen*, 5), p. 43. [*The Essence of Aesthetic*, trans. by Douglas Ainslie, London, 1921, pp. 53f.]

⑪ Croce, op., cit., p. 46, [p. 57.]

⑫ Croce, op., cit., p. 48, [p. 59.]

⑬ cf. Hermann Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis* (System der Philosophie, I), Berlin, 1914, pp. 35/36.

⑭ cf. Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", *Charles Baudelaire: Tableaux parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort von Walter Benjamin, Heidelberg, 1923, (Die Drucke des Argonautenkreises, 5), pp. VIII/IX. ["The Task of the Translator", *Illuminations*, edited and with an introduction by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn, London, 1970, pp. 71ff.]

⑮ Strich, op. cit., p. 21.

⑯ cf. August Wilhelm von Schlegel, *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, VI. Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 3. Ausg., 2. Theil, Leipzig, 1846, p. 403. — Also A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, hrsg. von J. Minor, 3. Teil (1803—1804), *Geschichte der romantischen Litteratur*, Heilbronn; 1884 (*Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, 19), p. 72. [*A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. John Black, revised by A. W. Morrison, London, 1946, p. 508.]

⑰ cf. Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, 2. Abt., Neuere Zeit. Zeitalter des

individuellen Seelenlebens, III, (i) (= VII, i, of the complete series), 3. unveränd. Aufl., Berlin, 1912, p. 267.

⑮ cf. Hans Heinrich Borchardt, *Auguste Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts*, Munich, 1919, p. 58.

⑯ Conrad Müller, *Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein*, Breslau, 1882 (Germanistische Abhandlungen, I), pp. 72/73.

⑰ Goethe, *Werke*, hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen (= Weimarer Ausgabe), 4. Abt., Briefe, XI, II (Jan.—Jul., 1827), Weimar, 1907, p. 104.

⑱ Ulrich von Wilamowitz—Moellendorf, *Einleitung in die griechische Tragödie*. Unveränd. Abdr. aus der I. Aufl. von Euripides Herakles I, chap. I—IV, Berlin, 1907, p. 109.

⑳ Herbert Cysarz, *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*, Leipzig, 1924, p. 299.

㉑ cf. J. Petersen, "Der Aufbau der Literaturgeschichte", *Germanisch—romanische Monatschrift*, VI (1914), 1—16 and 129—152; esp. pp. 149 and 151.

㉒ Louis G. Wysocki, *Andreas Gryphius et la tragedie allemande au XVIIe siècle* (Thèse de doctorat), Paris, 1892, p. 14.

㉓ Peterson, op., cit., p. 13.

㉔ cf. Christian von Hofmannswaldau, *Auserlesene Gedichte*. Mit einer Einleitung hrsg. von Felix Paul Greve, Leipzig, 1907, p. 8.

㉕ But cf. Arthur Hübscher, "Barok als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte", *Euphorion*, XXIV (1922), 517, 562, and 759, 805.

㉖ Victor Manheimer, *Die Lyric des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*, Berlin, 1904, p. XIII.

㉗ Wilhelm Hausenstein, *Vom Geist des Barok*, 3—5, Aufl., Munich, 1921, p. 28.

悲悼剧与悲剧

—

第一幕，第一场。亨利希。伊莎贝尔。背景：觐见室。

亨利希：我是国王。

伊莎贝尔：我是太后。

亨利希：我能随心所欲。

伊莎贝尔：你不能、也不应该随心所欲。

亨利希：谁能阻止我呢？

伊莎贝尔：我不允许。

亨利希：我是国王。

伊莎贝尔：你是我儿子。

亨利希：如果我把你封为母亲，你必须明白你只是我的养母。我想要她。

伊莎贝尔：你不能要她。

亨利希：听我说，我想要她，厄尼琳德。

——Filidor: *Ernelinde Oder Die Viermahl Braut*

在哲学研究中，走极端的必然倾向构成了概念形成的标准，而就再现德国巴罗克悲悼剧的起源来说，这有两层意思。首先，

这种倾向提醒人们要无功利性地观察整个主题范围。仅就绝非过多的戏剧生产的数量来说，这项研究的任务不是去寻找诗歌流派，杰作的时代，或个别作品的不同层次，如文学史家完全有理由所做的那样。相反，这项研究将以这样的假设为导引，即看似分散和分离的东西在作为一种综合的各因素的充分概念中则是相互联系着的。所以，不太重要的作家的产品，往往包含着最古怪的特征的产品，将与重要作家的作品受到同样的重视。开创一种形式是一回事，对这种形式进行独特的表达则完全是另一回事。前者是诗歌精英的任务，后者则往往是二三流作家所不遗余力地完成的。形式的生命与由形式所决定的作品的生命并不是同一的，实际上，文学作品表达的清晰性有时与其完善是成反比的；而形式本身恰恰显见于低劣作品的嶙峋瘦骨之中，可以说，形式对二三流作品来说只是一个骷髅架。其次，对极端的研究意味着对巴罗克戏剧理论的研究。理论家们用以表述规定性方法的直接性是这种文学的一个特别诱人的特征，他们的规则是极端的，这仅仅因为这些规则多多少少是有制约性的。这样就可以把这种戏剧的古怪性大部分溯至诗学，而由于甚至构成其情节的有限的陈词滥调也都衍生于一般原理，所以，作家的手稿便成了分析的不可或缺的原材料。在现代的意义上，如果这些材料是批判的，那就不那么重要了。不仅仅研究课题本身要求提到这些材料，而且目前的研究状况也显然证明了这一点。直到最近，这一直受到风格分类和审美判断等偏见的阻碍。巴罗克文学直到很晚、而且是在这样一种模糊的状况下才被发现的，这是因为人们习惯于一种方便的历史阶段论，过去各个时代的论文中提供的特征和数据成了这种历史阶段论的基础。由于文学的巴罗克并未在德国显著发展——甚至在提到造型艺术时巴罗克风格也只是到了18世纪才出现——又由于追求温文尔雅格调的作家们不愿意沉浸于清晰、洪亮、挑衅的宣言，因此，他们不想给德国文学史上这特殊的一

章标上特殊的题目。“非论战式态度是整个巴洛克风格的决定性特征。每一个人——甚至在按自己的意愿行事的时候——都尽量保持这样一种外表，即他在步德高望重的老师和既定权威的后尘。”^①与此同时出现的，与罗马艺术学院的激烈争论相对应的，对诗歌争论的越来越浓厚的兴趣，不应该拿来掩盖这一事实。^②因此，这种诗学是基于尤利乌斯·凯撒·斯卡利格尔的《诗学七书》形成的各种变体，该书于1561年问世。书中古典主义图式占主导：“格吕菲乌斯是无可争议的大师，是德国的索福克勒斯，而在他后面还有洛亨斯坦，即德国的塞内加，都是第二位的；只有在做出某些保留的情况下，哈尔曼，即德国的埃斯库罗斯，才能与他们同日而语。”^③在这些戏剧中不可否认地存在着与文艺复兴诗学相一致的东西。它们在风格上的创新——这些也许都是事先说明了的——在细节上要比在整体上大得不可比拟。如兰普希特强调指出的，^④这既有行动的沉重感，又有行动的素朴性，使人远距离地想起德国文艺复兴时期的资产阶级戏剧。然而，严肃的风格批评在考虑整体的同时，必定考虑决定着整体的细节，因此，非文艺复兴时期的、自不必说巴洛克时期的特征随处可见，从参与者的语言和行为，到表演器械和主题的选择。同时，特别给人以启示的是，如将要表明的，需要强调的还有传统的诗学文本，并予以巴洛克式的阐释，实际上，固守而非叛离这些诗学文本更符合巴洛克艺术的意图。在一种直接面对自身尚未完全准备好的形式任务的文学中，趋于古典主义的意志实际上是真正标志着文艺复兴时期特点的惟一特征——尽管文艺复兴的野性和草率被远远超过了。撇开个别例子中取得的成就不谈，任何要尝试古代形式的努力都必然通过对这种形式的拆解来展示这种尝试的高度巴洛克风格的精工细作。文学研究之所以未能深陷对这些尝试进行的风格分析而不能自拔，原因就在于其自身对夸张的语言堕落和经院式诗歌的判断。这种研究认为亚里士多德戏剧理论学派

是德国文学复兴的一个必然的过渡阶段，并以此证明上述判断的正确性，因此，这种研究不过是以一种偏见抵制另一种偏见而已。这两种偏见是相互依存的，因为17世纪德国戏剧复兴的命题是参照亚里士多德理论学派来支持的。我们已经看到，亚里士多德的定义对于任何戏剧价值的欣赏都起到抑制作用。我们现在应该强调的是，“文艺复兴时期的悲剧”这个术语夸大了亚里士多德学说对巴洛克戏剧的影响。

微不足道的亚里士多德的影响

现代德国戏剧史上还不曾有过古代悲剧的主题发生重大影响的时期。只这一点就对亚里士多德的主导不利。不仅仅缺乏理解其著作的意愿，而且缺乏一切先决条件。出于明显的原因，没有人就技巧和题材问题去请教这位古希腊作者，而从格吕菲乌斯的时代开始，技巧和题材的问题就从荷兰古典主义和耶稣会派的戏剧中派生出来了。首要的问题是通过承认亚里士多德的权威性来确立与斯卡利格尔诗学的关系，于是证明本土诗学的有效性。此外，在17世纪中叶，亚里士多德诗学还未成为莱辛所固守的那种简单而具有强制力的教条结构。《诗学》的第一位评论家特里斯诺把动作的整一作为时间的整一的一个补充：只有在伴随着动作的整一的情况下时间的整一才能看作是审美的。格吕菲乌斯和洛亨斯坦都固守这些整一——尽管在《帕皮尼安》的例子中，动作的整一是有问题的。这一孤立的事实圆满地结束了亚里士多德罗列的特征名单。当时的理论并未给时间的整一下一个准确的定义。哈尔斯德弗尔的定义在其他方面并未脱离传统，但宣称，甚至持续四或五天的动作也是允许的。地点的整一，仅在卡斯特尔维屈罗的讨论中出现过，甚至在耶稣会派的戏剧中都没有出现过，所以与巴洛克悲悼剧无关。更具结论性的是对亚里士多德悲

剧效果理论的冷淡，但这种效果却显见于手稿之中。尽管在《诗学》的这个特殊部分中，古希腊戏剧中崇拜性质的影响比在其他部分明显得多，但对17世纪的人来说却不是非常容易接近的。然而，主张通过神秘作用而达到净化的这一理论越是难于理解，阐释的余地就越大。而在每一微小的方面，其思想内容上的微不足道，就如同其曲解原始的古代理意图一样惊人。恐惧和怜悯并不是对情节的有机整体的参与，而只是对最著名人物的命运的参与。恐惧是由恶棍的死唤起的，怜悯则是由虔诚的英雄的死唤起的。对比尔肯来说，甚至这样的定义也太古典，他用赞美上帝和教育同胞取代了恐惧和怜悯，作为悲悼剧的目的。“我们基督徒在所有行动上，因而也在戏剧的写作和表演上，应该把赞美上帝和改善同胞作为惟一的目标。”^⑤悲悼剧应该加强观众的德行。而如果在主角中存在着一一种不可或缺的特殊德行，并对公众起到教育作用，那么，这就是古老的斯多噶美德。斯多噶伦理与现代悲剧理论的联系是在荷兰实现的；利普希乌斯曾说过，亚里士多德的伦理学只应解作要解除别人的身体和精神痛苦的积极冲动，不是在看到可怕的命运时像患病一样垮掉，不是胆怯的行为而是特别的行为。^⑥毫无疑问，这样的词汇在亚里士多德描述悲剧的思辨中是相当陌生的。所以，一个独特的事实是，正是王族的英雄一次又一次地促使批评家把新的悲悼剧与古希腊的古典悲剧联系起来。因此，研究悲悼剧的特性从寓于悲悼剧自身语言中的奥皮茨的著名定义开始，就是再合适不过的了。

“悲剧与英雄诗歌同样是庄严的，只是它很少描写出身低下的人物和不光彩的事情：因为它仅只描写国王的命令、杀戮、绝望、弑婴和弑父、冲突、乱伦、战争和叛乱、哀伤、哭泣、哀叹等等。”^⑦现代美学家也许不会过高评价这个定义，因为它不过描述了悲剧的题材。实际上，从来没有人认为这个定义很重要。然

而，这种表象是有欺骗性的。奥皮茨实际上并没有这样说——因为在他那个时代这是不言自明的——但所列的事件与其说是悲悼剧艺术的题材，毋宁说是其核心。如当时的人们所认为的，历史生活是其内容，是其真正的客体。在这一点上，悲悼剧不同于悲剧。后者的客体不是历史，而是神话，而戏剧人物的悲剧形象并非衍生于显贵的身份——如独裁君主——而衍生于其生存的前历史时代——过去的英雄时代。对奥皮茨来说，生动地理解民族群体的关键不是与上帝和命运的冲突，不是对某一原始过去的再现，而是证实王族的美德，描写王族的罪恶，透视外交和所有政治阴谋的操纵，所有这些使君主成了悲悼剧的主要人物。君主，即历史的主要代言人，几乎成了悲悼剧的化身。从广义上讲，参与世界历史的当代事件是诗学中常常提到的事。在《最高尚的娱乐》中，里斯特说：“凡是写作悲剧的人必须在古代和现代年鉴和历史书中经受优秀韵文的熏陶，他必须彻底了解真正涉及政治的世界和国家大事，……必须知道国王或王子的心理状态，无论是在和平年月还是在战争年月，必须懂得如何统治国家和人民，如何保持权力，如何避免有害的建议，以及夺取权力、驱逐别人、甚至为自己扫清道路所需要的技能。简言之，他必须像了解母语一样了解统治的艺术。”^⑧人们以为可以直接在历史本身的事件中掌握悲悼剧；这只是寻找恰当词语的问题。甚至在这后一个程序中也没有要自由感觉的欲望。豪克维茨也许是巴洛克悲悼剧作者中最没有才华的，实际上是惟一真的没有才华的巴洛克作者，但是，把《玛丽亚·斯图亚达》的注释中的某一段特殊陈述归咎于缺乏技巧就等于误解悲悼剧的技艺。在此，他抱怨说，在写这部作品时，他只有一种可用的素材——弗朗希斯库斯·埃拉斯穆斯的《高雅悲悼剧》——所以，他只能“严格地依照弗朗希斯库斯的译者的话。”^⑨就洛亨斯坦的情况看，这种态度使他写出了大量的注释，其长度可与戏剧相媲美；而这种态度所导致的词

语也出现在格吕菲乌斯为《帕皮尼安》的结局所作的注释中，这也是一个更具创造性和更辛辣的作家：“这次就到此为止了。但为什么呢？对学者来说，这种写作是徒劳的；对没有学问者来说，它还远远不够。”^⑩如“悲剧的”这个术语在当代的用法所示——而且有充分的理由——“悲悼剧”一词在17世纪用指戏剧和历史事件等诸如此类的事。甚至其风格也表明了这两种事物在当代人的心目中是多么相近。在舞台上通常被谴责为浮夸的东西，在许多情况下，极少得到在词语中那么好的描述，埃德曼斯多夫就是用这些词语描写那些年代的历史资料的：“在所有谈论战争和战争的灾难的文本中，人们注意到过度的哀伤格调，这种格调获得了一种固定的风格，于是，一种连贯的书写表达方式成了普通用法。而不管实际的痛苦有多大，对痛苦的描写总要有程度的不同，而当时的写作则完全缺乏细微差别。”^⑪把戏剧场而和历史场而加以同化将产生的激进后果是，历史的创造者本人将先于所有其他人被召唤去从事文学的写作。于是，奥皮茨在《特洛伊人》的前言中写道：“撰写悲剧以前是国王、王子、大英雄和圣人的事。其中，尤利乌斯·凯撒在年轻时写过《俄狄浦斯》，奥古斯都写过《阿喀琉斯》和《埃阿斯》，米西纳斯写过《普罗米修斯》，巴门西斯、泽肯都斯、尼禄等都做过同样的事情。”^⑫步奥皮茨的后尘，克莱也宣称：“不难表明，写作悲剧实际上是国王、王子、大英雄和圣人们的事，而非卑贱者所为。”^⑬哈尔斯德弗尔没有像他的朋友和学生克莱走得那样远，在社会等级和艺术形式之间建立了相当模糊的联系——这些联系可以随时用来形容主题和读者，也可用来形容演员和作者——据此，田园诗与农民对应，喜剧与中产阶级对应，悲悼剧以及小说与王族阶层对应。然而，这些理论产生了愈加滑稽的相反结果。政治阴谋介入了文学冲突；胡诺尔德和韦尼克分别在西班牙和英国国王面前相互斥责。君主是历史的代表。他像握权杖一样控制着历史的进程。这

种观点决不是戏剧家们所特有的。它的基础是某些宪法概念。在17世纪，在对中世纪的法典的终极讨论中产生了一种关于王权的新概念。在这场争论中，旧的典型的暴君诛戮问题变成了焦点。在以前的法典所定义的各种暴君中，篡位者总是特别引起争议的话题。教会抛弃了他，但除此之外，问题是人民、反国王者、或法庭是否表示要罢黜篡位者。教会的态度仍未失去其相关性；在这个宗教纷争的世纪里，僧侣阶层固守使他们武装起来反对敌对的王权的一种教义。新教拒斥这种教义的神学主张；法国亨利四世的被暗杀明示了这种拒斥的结果。1682年限制教皇权力条款的发表标志着政教合一学说的最后垮台：君主的绝对权力得到了法律的认可。尽管有不同政党的联合，但极端的君主权力学说却起源于反宗教改革运动，而且比之现代的表现更理智、更深刻。在王族这方面，现代的君主概念相当于至高无上的权力的行使，而巴罗克的概念则产生于对紧急状态的讨论，并把扭转这种局势视作国王的最重要职责。^⑭如果战争、反叛或其他灾难将导致紧急状态，那么，统治者从一开始就被指定为专制权力的拥有者。这是典型的反宗教改革运动。随着标志着文艺复兴时期特点的世俗和专制方面丰富生活情感的释放，全而稳定的理想，宗教与政治的复兴，开始发生全面影响。其中之一是要求封邑。封邑的合法地位保证了群体的连续，其武器制造和科学、艺术和教会同时繁荣起来。标志着那个世纪之特点的宗法思维方式^⑮表现了那种过度紧张的超验冲动的迟来效果，这股冲动就是巴罗克所有搅动心弦的世俗声音的基础。作为历史复兴理想的对立面，灾难的理念常常出来作祟。紧急状态的理论正是在对这种对立的反应中发明出来的。如果人们希望解释“在17世纪自然法则中占主导的，对紧急状态的重要性的活生生的意识”^⑯在下一个世纪是如何消失的，那么，仅仅简单地提到18世纪极大的政治稳定就远远不够。如果“对康德来说，紧急状态的法则早已不成其为

法则”这种说法属实，^①那是由于他的神学理性主义所使然。巴洛克时代的宗教信仰者之所以紧抱世俗世界不放，是因为他感到正在随波逐流。巴洛克时代没有什么末世学；恰恰由于这个原因，它并不占有任何机制，可以把一切世俗事物聚集起来，在用于其世俗目的之前将其升华。此后的时代被抽空了现世的一切，哪怕是它的一点点气息。巴洛克从现世抽取了大量习惯上为艺术理论所难以捕捉的东西，在鼎盛时期将这些事物狂暴地置于光天化日之下，以便开辟一块终极乐土，一个真空，总有一天能使其以灾难性的暴力捣毁这个世界。这种思想的一个变体在下面的灼见中体现出来。这种灼见认为，巴罗克的自然主义是“几乎没有距离的艺术。……在每一种情况下，自然主义手法都被用来缩短距离。……最生动和最具体的现实被用作一种位移，由此，确定无疑的东西被转变为形式的升华和形而上学的前庭。”^②巴洛克拜占庭主义的夸张形式也没有证实内在与超验之间的张力。这些形式具有一种不安的性质，而满意的面容是它们所陌生的。《主角信函》的前言指出：“那么，我就生活在一种令人安慰的信任之中，我的勇气使我敢于重新点燃那早已熄灭的爱的火焰，它属于我最谦卑地恭敬、已准备好崇拜的一些光辉之家，只要不冒犯上帝、不被视作太丢脸的话。”^③比尔肯是无与伦比的：人越是崇高，就越是赞扬他们，“正如上帝和所有世俗之神应得的荣誉一样。”^④难道这不是与鲁本斯的皇家仪仗队相对应的小资产阶级吗？“君主在此不仅仅是赢得了某一古代胜利的英雄，他同时也直接与神有关，受到神的服侍和赞扬，因此他本身被神化了。在他的行列中，地上和天上的人物混合在一起，统统奉献于同一个永光的理念。”然而，这仍然是一种异端的永光。在悲悼剧中，君主和受难者并未摆脱他们的内在性。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终极权威的排外性。“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。”^②哈尔曼的《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或同一张婚床。”^③在萨弗德拉·法加尔多斯所著的《政教君主概论》中，有一段非常精采的陈述，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密切相关，正如它与政治智慧不相容一样。描写日食的一篇碑文上有一幅寓言式版画，上面解释说君主应该互不接触。“君主们得益于廷臣们和文人们而维持其相互交往：但是，如果面晤，就会造成怀疑和妒嫉的阴影，就会使他们的国家陷于混乱，因为他们从未在对方发现自己所期望的，从来不依照自己的规则衡量自己，但总是假装超越了自己的权益。两位君主的会面几乎就是一场决斗，在这场拘泥于礼节的战斗中，双方都努力要征服对方。”^④

最受青睐的题材来源是东方历史，那里绝对的皇权已经达到为西方所未知的程度。于是，在《卡塔利纳》中，格吕菲乌斯描写了波斯的沙（Shah），而洛亨斯坦则在他的初期和晚期剧作中描写了苏丹女眷。但最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，这些文学是由拜占庭的历史学家们编撰的……其中包括法国路易十四庇护下的迪康热、孔贝菲、马尔特亥等法国学者。”^⑤这些历史学家中最主要的是塞德列努斯和佐纳拉斯，他们拥有广泛的读者，也许不仅是为了讲述东方帝国命运的血腥故事，而且因为异国形象的吸引。这些题材在整个17世纪和18世纪的影响急速增加。到巴洛克时代结束时，悲悼剧中的暴君在斯特拉尼斯基的维也纳闹剧中已决不是一个不光彩的角色，而同样充满着罪行的东方帝国的编年史也证明越来越有用。比如：“如果有人冒犯我们，就绞死他、烧死他、用车轮压死他，让他滴血不止，淹死

在冥河。”^②又如：“让正义兴旺，让恐怖统辖，让谋杀和暴戾胜利，这样，文西劳斯劳就可以踏着流血的尸体而非台阶登上国王的宝座。”^③在北方，正剧终于发展成歌剧；在维也纳，正剧则以戏仿告终。“一种新的悲剧，名为：伯纳顿，忠诚的公主彭菲雅，和汉斯·伍尔斯特，鞑靼的暴君忽必烈，以滑稽韵文写成的戏仿。”^④胆小的暴君和忠贞的主题后来在婚姻主题中找到了避难所，悲悼剧的伟大主题便被简缩为荒诞不经了。我们几乎可以用格拉西安的一句名言表明悲悼剧中君主的作用何以如此紧密地与原型和极端保持一致。“国王从来不是中庸的。他们要么被判断为非常好，要么就非常坏。”^⑤

关于暴君的戏剧表现“非常坏”的国王，因而产生恐惧；关于受难者的戏剧表现“非常好”的国王，因而产生怜悯。形式的这种并置只有在忽视了巴洛克君权的立法方面时才显得怪异。从意识形态角度看，这两种形式是严格互补的。在巴洛克戏剧中，暴君和受难者不过是君主的两面，是君主本质的必然极端的化身。仅就暴君来说，这是再清楚不过的了。以施行专制权力的情况为特例的君主理论肯定地要求完整，作为暴君的君主形象。戏剧特别重视赋予统治者以行使权力的姿态，视其为君主的特点，让他参与暴君的言行，即便形势并不要求这样做。同样，当统治者出现在舞台上时，对紫衣、皇冠、权杖的需要也许就不是寻常的了。^⑥甚至最可怕的君主其人的堕落——这也是巴洛克戏剧所关注的全部——也不能真正打破君权的标准。当然，“紫衣将掩盖堕落”^⑦这句格言不断产生的变体以及围绕这句格言的许多严肃讲演，都旨在煽动，但甚至在指兄弟相残时也仍然唤起同情的惊奇，如格吕菲乌斯的《帕皮尼安》，或乱伦，如洛亨斯坦的《阿戈里皮纳》，或不贞，如他的《索福尼施布》，或弑妻，如哈尔曼的《玛丽安娜》。而最重要的是希律这个人物，在此时的整个欧洲戏剧中他体现了典型的暴君理念。^⑧正是希律的故事给傲

睨神明的国王的描写增添了最有力的色彩。甚至在这一时期之前，一种恐怖的神秘故事已经围绕这个国王杜撰出来了。在被视作疯子的独裁者和混乱秩序的象征之前，他作为反基督人物以更加残酷的伪装出现在早期基督教面前。特图里安——而且在这方面还不止他一人——甚至谈到有一个希律派，他们把希律当作弥赛亚来崇拜。他的生平并非仅仅给戏剧提供了素材。格吕菲乌斯的拉丁文少年文艺作品，即希律史诗，都清楚地表明了使这些人着迷的原因：这位17世纪的统治者，创造的巅峰，像火山一样爆发，变成了疯子，捣毁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图画，他双手提着两个婴儿，准备迸出他们的脑浆。君主戏剧的精神在此清楚地显现出来，因为受难者戏剧的特征与对这位犹太国王的结局的典型描写交织在一起了。当这位统治者沉溺于最狂暴的权力展示时，历史和阻止历史沉浮的更高的权力都在他身上显示出来。所以，当恺撒沉溺于穷凶极欲的权力之中时，有一件事可以说是有利于他的：即在被神圣赋予的无限的等级尊严与卑贱的人性状况之间存在着一种失衡，恺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是悲悼剧特有的一个特征，然而，这只是一个发生学的特征，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。君主负责决策，宣布紧急状态，结果证明在刚刚得到决策的机会时却几乎没有能力决策。正如风格主义绘画中实际上并不存在带有柔和灯光的布景一样，这个时代的戏剧人物也总是出现在变幻无常的刺眼灯光之下。其最显眼的地方与其说是在素朴措辞中显见的君权，毋宁说是无时无刻不在转化的情感骤雨的纯粹任意性，洛亨斯坦的人物就如同破旧飘摆的旗帜在这场情感骤雨中飘摇不定。如果从形而上学的角度理解，他们的狭小胸怀也相似于埃尔·戈里科的人物。^②他们的行动不是由思想而是由变化不定的身体冲动决定的。与这样一

种风格相一致的是，“这个时期的文学，甚至不太正规的叙述体裁，往往也能成功地表达最短暂的情感，但在面对人类面孔的时候却茫然无助。”^④通过信使迪萨尔赛斯，马希尼萨给索福尼施布送去毒药，以逃避罗马人的监禁：“迪萨尔赛斯没有再说一句话。噢，不，请留步！我要死了。我颤抖。我恐怖极了。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。”^⑤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。啊，我这颗倍受折磨的心承受着多么沉重的恐怖啊！去吧！走吧！噢，不！别走！回来！好吧，去吧！早晚都得干！”^⑥优柔寡断是对血腥恐怖的补充，这也发生在维也纳闹剧中：“佩利峰迪：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。”^⑦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一方面根源于他作为凡人的无能和堕落，另一方面根源于时代对他神圣不可侵犯的权力的信任。因此，在汉斯·萨克斯描写的暴君的结局中根本不可能产生轻松的道德满足。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毁灭，那么，他的毁灭就具有审判的性质，这种审判也暗示了主题。对希律戏剧加以详细检验得出的结论直接显见于《列奥·亚米尼乌斯》、《卡罗路斯·司徒亚都斯》和《帕皮尼安》等作品中，这些戏剧无论如何相像于或将被看作受难剧。实际上，还不能从根本上说对受难剧的描写见于诗学手稿中对戏剧的全部定义。那些定义与其说涉及主人公的行为，毋宁说涉及主人公的受难，而通常情况下，与其说涉及其精神折磨，毋宁说涉及其身体所处逆境给他带来的极度痛苦。然而，除了哈尔斯德弗尔的一句话外，从来没有人明确提过受难剧：“主人公

……必须完美地体现一切美德，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出宽宏大量，勇敢地克服那些引起哀叹、高喊和无限悲伤的痛苦。”^⑧“遭受朋友的背信和敌人的折磨”这句话可以用来援指基督受难。与基督一样，以人类的名义遭受痛苦折磨的国王，在巴洛克作家的眼里，一般都是高贵的。青克格雷夫的《百人团伦理—政治画册》第71期的题目是：“并不使你更新的拖拉特”，在一幅风景画的前部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。后者从来不知道它的份量，但前者却对它带来的折磨再清楚不过了。”^⑨因此，人们往往毫不犹豫地明确地给君主们冠以受难者的称号。《查尔斯一世之救辩》的封面上有一幅版画，标题下写着“受难者卡罗路斯”或“卡罗路斯受难者”的字样。^⑩在格吕菲乌斯的第一部悲悼剧中，这些对仗相互作用，其作用的方式既是无与伦比的，又是混淆的。一方面，这位皇帝享有崇高的地位，另一方面，他的行为又是臭名昭著和徒劳无益的，这造成了一种根本的不确定性，使人难以断定这究竟是描写暴君的戏，还是一段受难史。格吕菲乌斯当然断言前者，施塔切尔似乎认为后者是不言自明的。^⑪在这些戏剧中，结构破坏了与主题相关的形式原型。这在《列奥·亚米尼乌斯》中是再明显不过的了，甚至破坏了清楚描绘的伦理剖面。因此，为了辨识出每一出暴君剧中暗含的受难剧因素并不需要深入的探讨。而在受难剧中识别暴君剧的因素则不那么容易。进行这种识别的一个先决条件是熟悉受难者的陌生形象，这是巴洛克——至少是巴洛克文学中的传统形象。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从内在性的领域里解放出来。在巴洛克戏剧中，君主是彻底的斯多噶派，对他来说，证明自身就是夺取王冠的斗争，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·封·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》。这对正确地欣赏受难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历史事件的不可预见性。但斯多噶派的技巧也旨在建立防范紧急状态的灵魂堡垒，也即情感的控制。这种技巧也试图开始一种新的反历史的创造——在女人那里就是贞节。比之暴君的专制，这种新的反历史的创造决不亚于原始创造的天真状态。身体的苦行主义取代了对家庭的忠诚。因此，在受难剧中贞节的公主才是最高尚的。

对暴君剧、哪怕是最极端的暴君剧的理论探讨还从未开始，但众所周知，关于受难剧的讨论却已成为德国戏剧理论的家常便饭。当时，习惯上就这一时期的悲悼剧提出的所有保留意见，无论是基于亚里士多德的理论、还是基于人们不屑一顾的残酷情节，或基于语言的同样程度的考虑，比起一个半世纪以来作家们在受难剧的概念中对悲悼剧的排斥以及他们的自鸣得意，都显得暗淡无光。导致这种一律排斥的原因不必在主题本身，而可在莱辛的权威中找到。^④ 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。心理方法不是从客体本身开始，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缩减到某种对动作的基本渴望。受难剧的表演并不提供足够的情感悬念，而这种情感悬念恰恰是这样一种观众仍然承认的戏剧表演的惟一见证。由此而产生的失望也因此呈现为学术抗议的语言，而根据人们的假定，这些戏剧的价值明确地寓于这样一种结论之中，即它们不足以表现内心冲突和悲剧的罪过感。对此还可以加上对情节的评价。它不同于古典悲剧通过孤立出动机、场面和人物类型的所谓对抗性情节。正如在基督受难的

剧中，暴君、魔鬼或犹太人在舞台上都表现出最深重的邪恶和罪孽，除了卑鄙的阴谋计划外而不允许他们解释或展开或展示任何别的什么，巴罗克戏剧也同样以粗略说明的不同场面表现主要人物，在这些场面中动机往往无足轻重。可以说，巴罗克中的奸计就仿佛开放舞台上场景的变化，其幻觉意图已达到如此的最小程度，其反奸计的经济又是那样咄咄逼人。奸计中的决定性动机可能由于受到冷落而被贬降到注释的地位，而这种冷落是再有教育意义不过的了。比如，在哈尔曼的《玛丽安娜》中，希律承认：“是真的：我们的确以绝密的形式命令他暗杀公主，如果安东尼要出其不意地对我们动手的话。”^④而注释解释说：“因为他太爱她了，恐怕在他死后她会落入别人之手。”^⑤这也可以用来指《列奥·亚米尼乌斯》，不完全指其结构松散的情节，而指其粗心的构思。女王特奥多茜亚本人劝说王子推迟处决叛贼巴尔布斯，而正是这导致了国王列奥的死。但在她为丈夫做的冗长悼词中，她从未提到她本人以前的进谏。一个决定性的动机被忽略了。一个简单的历史情节的“整一”要求戏剧要遵循清楚的发展线索，并据此危及其性质。恰如这样一条发展线索是实际再现历史的基础，戏剧体裁也同样，它在性质上要求封闭的形式，以便获得所有外部时间进展所不能获得的那种总体性。辅助的情节，无论是与主要情节相平行，还是与其相对照，都能保证这种总体性。但洛亨斯坦是惟一经常使用这种辅助情节的戏剧家。一般来说，人们认为这种情节是展示历史的较好方式，因此将其排除出去。纽伦堡学派提出了一个简单的观点，即把这些戏剧称作悲悼剧，“因为在异教徒时代，政府一般掌握在暴君手中，而这些暴君通常下场可悲。”^⑥格维努斯就格吕菲乌斯的戏剧结构做出如下评价：“场面的展开只是为了解释和继续动作而设计的；而决不是为了达到戏剧效果。”^⑦但至少就《卡德尼奥与赛林德》而言，除仍有些保留外，这基本上是正确的。然而，应该记住，这些孤立的观察，

不管根基多么扎实，都不能用作批评的基本原则。格吕菲乌斯及其同代人所用的戏剧形式与后来的戏剧形式并不具有相同的戏剧性质，这个事实并不使格吕菲乌斯的戏剧显得低级。它的价值由一种自律的环境所决定。

在这个语境中，我们需要记住巴洛克戏剧与中世纪宗教剧之间的相近性，这种相近性显见于二者共有的基督受难剧的性质。但是，仅就以移情说为主导的批评文献中记载的那些流行灼见而言，这一指涉应该清除这样一种怀疑，即这是一种徒劳的制造类比的例子，它阻碍而非促进了风格分析。在此，可以看到，巴洛克戏剧及其理论中中世纪因素的再现将被看作巴洛克和中世纪这两个精神世界进一步冲突的准备阶段，而这种冲突也将在别处出现。中世纪理论在宗教战争年代的复兴，^④中世纪在“政治学、经济学、艺术和科学”中的持续主导地位，^⑤中世纪并没有被征服，实际上直到17世纪才被命名的事实，^⑥所有这些都早有论述。只要大略地看一下某些细节就会揭示出多得惊人的证据。甚至对当时的诗学进行的纯粹统计学编撰也会得出这样的结论，即悲剧的各种定义的本质“恰恰与中世纪语法和词汇学著作相同”。^⑦奥皮茨的定义与伯伊提乌斯或普莱西都斯的标准的中世纪定义之间的惊人雷同也没有受到这样一个事实的影响，即在其他方面与这两个人相一致的斯卡利格尔却提出了一些例子反对他们就悲剧诗和喜剧诗所做的区别。^⑧在文森特·伯瓦伊斯的文本中，二者的区别是：“喜剧是把悲惨开头改造成幸福结局的一种诗。悲剧则是从幸福的开头走向悲惨结局的一种诗。”^⑨这种悲惨的事件是以戏剧对话的形式还是以连续的散文形式呈现，似乎无关紧要。据此，弗朗茨·约瑟夫·莫讷令人信服地表明了中世纪戏剧与中世纪编年史之间的联系。“在历史编撰者的眼里，世界历史似乎被看作一部伟大的悲悼剧，而世界编年史则与古代德国戏剧有关。”仅就编年史以末日审判终结，也即世界戏剧的终结，基督

教的历史编纂就必然与基督教戏剧相关了：在此，重要的是要注意这些历史编撰者的主张显然表明了这种关系。奥托·封·弗雷辛根（在《弗雷德里克大帝前言》中）说：“你应该明白，我们怀着内心的痛苦撰写这部历史，因此，我们并不是像悲剧所描写的那些不幸的人们，与一系列事件交织在一起。”在《辛格里穆斯前言》中他重复了这个观点：在这些书中，细心的读者所能发现的不完全是历史，而是致命灾难的残酷悲剧。对奥托来说，世界史是一出悲剧，不是形式上的而是内容上的。^②五百年后，我们在萨尔马西乌斯那里又看到相同的观点：“独立派直到最后仍然是悲剧因素，尽管人们认为长老派一直到第四幕戏及其后始终占据了全剧的辉煌部分。只有第五幕和最后一幕戏才留给了独立派，他们吼叫着赶走了以前的演员之后才出现。这些被赶走的演员可能不会以这样一种悲惨的、血腥的灾难结束戏剧的。”^③正是在这里，而绝不是莱辛的《汉堡剧评》所评论的范围内，自不必说后古典的剧评了，在中世纪读入他们对古代戏剧题材的那么一点点了解，而非在他们自己的神秘剧中目睹其实现的悲剧中，巴罗克悲悼剧的形式世界才被揭示出来。

然而，基督教神秘剧与基督教编年史把世界史的整个进程呈现为救赎的故事，而正剧则仅仅关注一部分实际发生的事件。基督教世界或欧洲已经分化成许多欧洲基督教教区，各个教区的历史行动已不再统一在整个救赎过程之中了。悲悼剧与神秘剧的关系由于难以克制的绝望而受到质疑，这种绝望似乎必然是对世俗化了的基督教戏剧的最终判断。因为没有人会把英雄受难导致的斯多噶式道德，或把暴君的愤怒变成疯癫的正义，看作使一种独立戏剧结构产生张力的牢固基础。真正的巴罗克拉毛粉饰的巨大装饰层掩盖了拱顶石，只有最严密的研究才能找到其位置。这种张力产生于有关人类救赎的一个问题，神秘剧的世俗化使其以无法衡量的比例发展起来，而这种世俗化不仅仅发生在西勒斯派和

纽伦堡派的新教徒当中，而且也发生在耶稣会派和卡尔德龙的作品中。尽管反宗教改革运动的世俗性在这两种殉道信仰中愈趋严重，但宗教渴望并未失去其重要性：只不过这个世纪未能使这些渴望在宗教上得以实现，反而要求它们、并强加给它们一种世俗的解决。各代人在这种强制的束缚下或在这种要求的刺激下展示了他们的冲突。在欧洲历史上所有深刻动荡和分化的时期里，惟有巴罗克发生在基督教权威未被动摇的时代。异端邪说，即中世纪的叛逆之道，被禁止了；这在某方面恰恰由于基督教严格地行使了权威，但从根本上说是由于新的热烈的世俗意志无法在教义与行为的异端差异中自行表达出来。由于宗教上的叛逆和顺从都是不切实际的，所以，那个时代的全部精力便集中在生活内容的彻底改造上，同时，正宗的神学形式也得以保留下来。可能产生的惟一后果是，人丧失了全部真正的用以直接表达的工具。这可能会毫不含混地展示出时代的意志，并因此导致浪漫主义后来所屈服的那种与基督教生活的冲突。而这在肯定和否定两种意义上都被避免了。占主导的精神倾向，不管多么古怪地抬高了极乐行为，与其说改造了世界的外表，毋宁说给世界的表面罩上了一层阴霾。虽然文艺复兴时期的画家们知道如何把天空画得高高，但在巴罗克绘画中，云朵或乌云翻滚地或金光四射地向地而运动着。与巴罗克相对照，文艺复兴并非是一个无神的蛮荒时期，而是信仰生活中的一个世俗自由的时期，但反宗教改革运动却目睹了中世纪的等级制限制在一个拒绝直接接触彼岸的世界上获得了权威性。布尔达赫给文艺复兴和宗教改革运动下的新定义是直接针对衍生于布尔克哈特的那些偏见的，这些定义第一次真实地揭示了反宗教改革运动的决定性特征。对它来说最陌生的莫过于对世界末日的期待，甚或对一次革命的期待了，一如布尔达赫表明地充斥于文艺复兴运动的那场革命。在哲学和历史上它的理想就是顶峰：由教会的权威所永久构成和保证的，不具有任何天启特

征的和平和文化的黄金时代。这种态度的影响甚至波及残存的宗教剧。因此，耶稣会派“不再把基督的全部生活作为他们的主题，越来越少地采用基督受难的题材；相反，他们更喜欢《旧约》中的人物，更充分地用受难者的传奇表达其改宗的意图。”^④历史哲学的复兴必然对世俗剧产生更明显的影响。它必然涉及历史题材——与格吕菲乌斯一样以当代事件为题材的作家，或像洛亨斯坦和哈尔曼一样以东方正剧为题材的作家，他们具有无限的首创力。但这些努力从一开始就局限于一种严格的内在语境，没有任何超越神秘剧的地方，因此，尽管其技术巧妙，但却仍然局限于鬼魂的再现和统治者的神化。德国巴洛克戏剧就是在这些局限之下发展起来的。难怪这一切会以古怪和愈加剧烈的方式发生。德国的文艺复兴戏剧几乎没有留下什么痕迹；随着奥皮茨《特洛伊人》的发表，这些戏剧有节制的欢乐和简朴的道德主义已经被抛弃了。如果除了献辞和颂词外允许在任何场合强调技艺的话，格吕菲乌斯和洛亨斯坦都会不遗余力地声称其戏剧的艺术价值和形而上学意义的。

悲悼剧发展中的形式语言完全可以看作当时神学环境中隐含的各种思辨的出现。其中之一，而且是末世学的完全消失所造成的，就是试图在纯粹创造状态的逆转中寻找抛弃天恩状态所带来的安慰。在此，正如在巴洛克生活的其他领域中一样，至关重要的是原来的时间数据向比喻性的空间同时性的转化。这使人深入到戏剧形式的结构之中。中世纪把世俗事件的徒劳无益和造物的无常变化表现为救赎路上的驿站，而德国的悲悼剧则完全致力于世俗状况的绝望无助。如其所知，这种救赎寓于这种命运自身的深处，而非在于神圣的救赎计划的完成。宗教剧对末世学的拒绝标志着整个欧洲新戏剧的特点；而鲁莽地逃往一个被剥夺了恩典的自然则是德国特有的。在欧洲戏剧的最高形式即西班牙戏剧中，在最光彩夺目地、最清楚和最成功地展示巴洛克特征的这块

天主教文化的国土上，一种没有天恩的创造境界存在的各种冲突都得到了解决，这是在法律的范围由一种嬉戏的还原解决的，而执法的国王代表着世俗化了的救赎权力。第三幕的密接合应（*stretta*）由于间接地包含了超验性——仿佛以镜像反映的、具体化了的、或以牵线木偶的形式——保证卡尔德龙戏剧的结局优越于德国悲悼剧的结局。它不能抛弃对生存本质的接触。但是，如果世俗剧必须在超验的边界戛然而止，那么，这种超验性所寻求的就仍然是在戏剧中间接地保存自身。这再清楚不过地体现在《生活是一场梦》中，剧中，我们看到一种具有神秘剧价值的总体性，其中，梦仿佛上天的穹窿一样注视着醒着的生活。在这个穹窿里，道德是有效的：“但是，无论醒着还是睡着，只有一件事最重要：即行为端正；如果是醒着，那是因为行为是真实的，如果是睡着，那就为醒着的时间赢得朋友。”^⑤只有在卡尔德龙的作品中巴洛克悲悼剧的完美形式才能得以研究。“悲悼”[*Trauer*]与“戏剧”[*Spiel*]相互协和的准确性使其成为合理性的典范——这里指词与物的合理性。德国美学中“戏剧”的概念共经历了三个发展时期：巴洛克，古典主义和浪漫主义。第一个时期主要关注产品，第二个时期主要关注生产，第三个时期既关注产品又关注生产。把生活视作游戏、因而也必然把艺术作品视作游戏的观点是古典主义所陌生的。席勒提出的戏剧冲动论反映了他对艺术的生成和影响的兴趣，而非对艺术作品结构的兴趣。在生活“严肃”的地方，戏剧可能是“愉悦”的，但是，只有当生活在对绝对事物的强烈关注之下也失去了终极严肃性之时，艺术才可能采取游戏的形式。不管存有什么样的差异，这对巴洛克和浪漫主义戏剧都是事实。而在这两种情况下，这种强烈关注都必须在世俗艺术的形式和题材中表现出来。在戏剧中，游戏的因素明显得到了强调，而超验性则以戏中戏的世俗掩盖被赋予最终决定权。技巧并不总是透明的，正如当舞台本身被设置在舞台上，或

如观众席延伸到舞台上一样。而对于世俗社会的戏剧来说——也正是因为这样它才是“浪漫的”——拯救和救赎的力量仅仅在于对游戏与表象的一种自相矛盾的反映之中。在卡尔德龙理想的浪漫的悲悼剧中，悲悼是通过那种意图性传播的，据歌德所说，这种意图性从每一件艺术作品中放射出来。新戏剧奉艺术性为神圣。颇具特性的是，在德国的巴洛克悲悼剧中，这种戏剧因素并未像西班牙戏剧那样光彩夺目地展示出来，也不具有后来的浪漫主义作品的艺术性。然而，其主题思想的确在格吕菲乌斯的抒情诗中得到最有力地表达。它的一个变体可见于洛亨斯坦的《索福尼施布》的题词中。“正如现在凡人的整个生命进程开始于童年的游戏一样，生命也徒劳地以游戏结束。正如罗马以游戏庆祝奥古斯都的诞生一样，现在人们也将以游戏和荣耀埋葬受害者的尸体。……盲人参孙一边游戏一边走进坟墓；我们简短的生命只不过是一首诗。生命是人们来去匆匆的一场游戏；它以泪水开始，以哭泣结束。是的，即使在死后，当蛆虫蚕食我们已经腐烂的身体时，时间也仍然在玩弄着我们。”^⑥《索福尼施布》荒谬的情节预示了后续游戏因素的发展，通过具有高度中介性的木偶戏而发展成荒诞戏和奥秘戏。戏剧家完全意识到其情节出奇的曲折。“现在愿意为丈夫的爱而死的她，在两个小时之内竟然忘记了相互的忠诚。而米西尼萨的淫欲不过是欺骗，如果他在晚上把致命的毒药作为礼物送给他发誓爱的女人的话，如果曾经作为情人的他现在成为毁灭情人的刽子手的话。欲望和野心就是这样在这个世界上扮演着它们的角色的。”^⑦不必认为这种游戏是偶然的，它可能是容易计划和周密策划的，因此才可能视作是由野心和欲望牵线的木偶剧。然而，毋庸置疑的是，17世纪的德国戏剧还没有掌握典型的艺术手法，即从卡尔德龙到蒂克的浪漫主义戏剧采取由框架和缩影加以封闭的技巧，这就是反映。这种反映是自行出现的，不仅仅作为浪漫主义喜剧的主要艺术手法之一，而且也

见于所谓的浪漫主义悲剧中，即命运剧 [Schicksalsdrama]。在卡尔德龙的戏剧中，它与当时建筑中的螺旋饰相同。它不断重复，直到无法测量其包围的原型地盘为止。反映的这两个方面具有同等的重要性：对现实的游戏般的浓缩，以及把思想的无限反思引入世俗命运的有限空间。命运剧的世界——这预示着我们的结论——是一个自我封闭的世界。这在卡尔德龙的戏剧中尤其如此，他的希律剧 *El major munstro del mondo* 被认为是世界文学中的第一部命运剧。严格说来，剧中描写了一个人间世界，由不幸的或虚荣的生物组成的一个世界，在这个世界上，出于对上帝永光的赞美和为了赢得观众的欢心，命运的主宰既惊人地同时又有目的地得到了证实。像扎哈里亚斯·沃纳这样的人在去罗马天主教会避难之前都尝试写命运剧，就不足为怪了。这种形式明显的异端世俗性事实上与宗教的神秘剧构成了世俗的互补。但是，甚至浪漫派的理论家们都不可抗拒地迷上了卡尔德龙——所以，被称作浪漫主义戏剧家的是卡尔德龙，而不是莎士比亚。其主要原因就是反映，由于这一无与伦比的精湛技巧，他的主人公们总是能够像转动手中球一样改变着命运，就如同转动手中球一样，时而从一方面、时而从另一方面思考着命运。除了打扮成权威的金链、不负责任地进行反映的天才之外，这些浪漫派的最终渴望还能是什么呢？然而，这种无与伦比的西班牙式完美，不管有多高的艺术质量，似乎在构思上总是技高一筹，但也许都不能揭示巴罗克戏剧的境界。巴罗克戏剧超越了纯粹文学的界限，这显见于德国戏剧中，其含混性与其说隐藏在精湛的艺术技巧之中，毋宁说在道德的精华中揭示出来了。正如其职业伦理所强调指出的，路德式的道德主义总是立意把信仰生活的超验性与日常生活的内在性结合起来；因此，它从不允许把人类世俗的困惑与君主等级制的权力置于决定性的对峙之中，而卡尔德龙的许多戏剧就是依赖这种对峙结局的。因此，德国悲悼剧的结局既不那么拘泥于形

式，也不那么十分教条，它——在道德上当然不是在艺术上——比西班牙戏剧的结局更负责任。然而，难以想象的是，一种研究是不能涵盖许多联系的，这些联系都相关于卡尔德龙戏剧中同样重要的价值和封闭形式。下面的讨论中离题和相互参照的余地越小，我们的探讨就越能清楚地说明这位西班牙剧作家与悲悼剧的基本关系，当时的德国还没有人能够比得上他。

创造状态的水平，悲悼剧得以演出的领域，也无疑对君主发生了决定性影响。不管他多么高高在上，君临他的属民和国家，他的地位都局限于这个创造的世界。他是造物的主子，但他仍然是一个造物。姑且参照卡尔德龙来说明这一点。坚定不移的国王唐·弗迪南多在下面的一番话中所表达的决不是西班牙特有的观点。在这番话中，自然君王这一名称的主题被表达得淋漓尽致。“甚至在捕食的野兽当中，这个名字，其无上的权威，也以奇妙的方式，借助某种法律，强行使人服从自然的法则；因此，在他的未开化的共和国里，我们读到了统治者狮子王，每当他皱起可怕的眉头，并以王的名义称王的时候，便生怜悯之情，因为他从不虐待他在愤怒中杀死的猎物。所以在大海的浪花上，我们得知，作为鱼类之王的海豚，在其碧蓝的臂膀上，在无数金鳞玉片中戴着王冠；在暴风雨欢声雷动之时，我们看到他，背负遇难的海员，恐怕他会死于大海。……倘若在那时，在野兽和鱼、植物、石头和鸟中，国王陛下的威严是怜悯——那么，我的主，人的内心拥有怜悯就并非不公正。”^⑤试图在创造状态中找到王权的根源，这甚至见于立法理论中。所以，反对弑君者们要求把弑君看作是与弑父一样的罪行。克劳迪乌斯·萨尔马希乌斯，罗伯特·希尔莫和许多其他人都认为“国王统治世界的权威是作为一切造物之主的亚当所拥有的，他把这个权威传到一些家族的家长手里，最后成为一个家族的世袭，尽管仅限于某些地区。因此，弑君与弑父是同样的罪行。”^⑥甚至贵族也完全是一种自然现象，在

《古歌论》中，哈尔曼可以在这样的悼词中对死亡说话：“啊，甚至在享有特权的人面前，你的眼睛和耳朵也张不开！”^⑩因此，简单的主体，即人，结果是一个动物：“神圣的动物”，“聪明的动物”。^⑪“一个刨根问底和难对付的动物”。^⑫这就是奥皮茨、切宁和布希讷的公式。另一方面，布施基写道“你是没有看到上帝的形象的人：那就看一看你与生俱来的形象吧！”^⑬然后，还有格吕菲乌斯漂亮的诗行：“不要问它为什么进入了马厩！他在寻找我们，我们比动物本身更像动物。”^⑭后者显见于疯狂的暴君。当哈尔曼的安提奥楚斯由于看到桌上的鱼头而惊吓成疯子时，^⑮或当胡诺尔德介绍动物模样的内布查德尼扎时——其背景包括：“一片不毛的荒野。被铁链锁着的内布查德尼扎长着鹰羽和鹰爪，他是在野兽当中长大的……他动作奇怪……他吼叫，易发脾气”^⑯——这反映了这样一种信念，即在统治者身上，在最高级的造物身上，野性可能以未知的力量重新出现。

西班牙戏剧就是在这个基础上发展了自己的一个重要主题思想的，其最重要的作用是把德国悲悼剧狭隘的迫切性看作是民族特性。人们也许会惊奇地看到，在“斗篷和匕首喜剧”和悲悼剧的引人入胜的情节中，荣誉起到了重要的作用，这产生于戏剧人物的造物等级。但情况确实如此。如黑格尔的定义所说，荣誉是“可违反性的极端体现”。^⑰“荣誉所争夺的个人自足性并不自证为代表群体利益的勇武，和与其相关的完整性声誉，以及私下生活的操守。相反，它只是要争得对个别主体的认可和形式上的不可违反性。”^⑱然而，这种抽象的不可违反性不过是最严格的身体自身的不可违反性，血与肉的纯洁，荣誉准则所提出的大多数不太重要的要求就是在这个基础上提出来的。由于这个原因，由一个亲属的丢脸造成的耻辱就与亲身被冒犯造成的耻辱没有什么区别了。而自身具有不可违反性的名声则声称目睹了个人的明显抽象的不可违反性，在造物的生活环境中，这个名声由于与宗教形

成对立，绝不是什么自在的和自为的；它只是为保护人的身体的软弱性而设计的盾牌。没有荣誉的人是反叛者：人作为反叛者是惩罚的客体，在呼唤惩罚这位反叛者时，耻辱证明了它源自某种身体瑕疵。西班牙戏剧中荣誉概念无与伦比的辩证意义允许一种特别优越的、实际上是揭示人的造物性的一种调和性表征。受难剧中致使造物的生命到达终点的那种血腥折磨，在荣誉的十字架上找到了补充，这个荣誉的十字架，不管处理得多么不得当，在卡尔德龙戏剧的结尾总能由于君主法令或某种诡辩术而得到重新证实。西班牙戏剧在荣誉中找到了适于造物身体的造物灵性，并在这个过程中发现了德国巴洛克作家们、甚至后来的理论家们所不知的一个世俗的宇宙。然而，其刻意安排的相似动机并未逃过他们的眼睛。叔本华写道：“我们的时代常常讨论的古典主义与浪漫主义诗歌的区别在我看来最终在于这样一个事实，前者只涉及纯粹人类的、实际的和自然的动机；而后者除了这些动机之外，还认为假装的、常规的和想象的动机同样有效。在这些动机中，有的产生于基督教神话，有的产生于勇武的、夸张的、奢侈的和令人难以置信的荣誉原则。……但是，甚至在最好的浪漫主义诗人那里，如卡尔德龙，我们都能看到这些动机多么荒谬地曲解了人类关系和人性。且不说所有那些判决，我只想提一提像 *No siempre el peor es cierto* 和 *El postrero dualo en Espana* 这样的作品，以及类似于《斗篷与匕首》的喜剧。与这些因素相关的是常常在谈话中出现的那种经院式的缜密，这在当时是上层社会精神文化的组成部分。”⁶⁹叔本华没有理解西班牙戏剧的精神，尽管——在不同的语境中——他希望把基督教的悲悼剧远远凌驾于悲剧之上。人们一般把他对西班牙戏剧的厌恶归咎于这种戏剧的非道德观，这是像他这样的德国人所完全陌生的。而恰恰是这种非道德观为西班牙悲剧和喜剧提供了相互作用的基础。

将在这里发现的诸如此类的诡辩问题，实际上是对这些问题

的解决，在德国新教戏剧家沉重的推理中并没有发生。但是，当时对历史的理解却严格限于其路德式的道德主义。不断重复的有关君主兴衰的戏剧，不可动摇的始终不渝的美德，在作家们看来与其说是道德的显示，毋宁说是历史进程的自然方面，这是戏剧表演的本质。历史与道德概念的深刻融合对于前理性主义的西方正如对古代一样几乎是未知的；仅就巴罗克戏剧而言，这尤其证明了一种以编年史方式集中撰写世界史的意图。由于这种世界史专心于对细节进行微观的检验，因此并不比对政治阴谋的筹划进行的刻苦分析更深入。巴罗克戏剧所了解的历史活动只有阴谋家的堕落。在僵化地反映基督受难态度的与君主作对的无数反叛者中，没有表达革命信念的迹象。不满是古典主义动机。只有君主反映道德尊严，而甚至君主所反映的也完全是非历史的斯多噶派的道德尊严。巴罗克戏剧的主要人物普遍表示的正是这种态度，而非基督教主人公的救赎信念。对受难故事最贴切的反驳当然是指责它缺乏历史内容。但这是对关于这种形式的虚假理论而非是对这种形式本身的反驳。此外，下面瓦克纳格尔的一句话作为结论是不充分的，而作为支持这个结论的判断却又是相关的：“悲剧不应该仅仅表明一切人类事物与神圣事物相比都不是永恒的，而且要表明这些人类事物肯定不是永恒的；因此，悲剧不必掩盖必然导致灾难的那些弱点。如果悲剧只表明惩罚而不表明罪孽，那么，就会……与历史相矛盾，历史上没有这样的事，而悲剧以各种形式显示的那个基本悲剧理念正是从这种矛盾中产生的。”^⑩且不论这种历史观含混的乐观主义——用受难剧的话说，灾难产生的原因根本不是道德的违背，而是人作为造物的状况。这种典型的灾难，与悲剧人物蒙受的特殊灾难不同，用在戏剧理论中比在批评中更加严肃使用的一句话来说，正是戏剧家们在把一部作品描述为悲悼剧时心里所想的東西。因此，举一个具有权威性因此足能原谅其离题太远的例子，围绕世界历史上的革命事件上演

的但却丝毫未受其影响的《自然的女儿》也被视作悲悼剧，这并非偶然。歌德仅仅在政治事件中看到了一种破坏意志带来的恐惧，这种破坏意志如同自然力量一样定期躁动。他对主题所持的这种态度与17世纪的诗人极为相似。作品的古典主义格调强行以一种多少具有自然—历史性质的构想论证这些事件；为此，歌德采取了夸张的手法，在风格与情节之间创造了具有无与伦比的抒情性，在戏剧方面又有所制约的一种张力。在歌德的这部作品中，历史剧的每一个精神特质都与在巴洛克正剧中一样是外来的，当然，在这里，历史英雄主义并没有让位于斯多噶式的英雄主义。在巴洛克戏剧中，祖国、自由和信仰不过是可以随意互换的用以检验私人道德的原因。在这方面洛亨斯坦走得最远。他用历史与自然循环之间的隐喻性类比模糊伦理反映的倾向，在这个技巧的运用上，没有一个作家能比得上他。除了斯多噶式的外表外，每一种出于道德原因的态度和讨论都被一种激进主义所排斥，这种激进主义甚至超过了情节的破坏，促成了内容与故作风雅的修辞之间的严格对比，这正是洛亨斯坦戏剧的特点。当约翰·雅各·布赖廷格尔在1740年发表的《关于比喻的特征，目的和运用的批评》（*Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse*）中评价这位闻名遐迩的剧作家时，提到了歌德善用自然的例子明确强调道德原则，但实际上却破坏了这些原则。^①这种比较只有当道德僭越通过纯粹参照自然行为来证明时才具有应有的意义。“人总是绕过要倒的树，”^②索菲亚记住这句话，在生命接近终点时离开了阿戈里皮纳。这句话不应解作说话者性格的标志，而应解作缘自于自然行为，适于具有高度政治性的事件的普遍真理。作家们拥有随手可用的巨大的形象宝库，借此，他们可以令人信服地解决历史和道德冲突，将其融入自然史的显示之中。布赖廷格尔看到：“他炫耀的自然科学知识如此标志着我们的洛亨斯坦的特点，以至于每当他想要宣

布某事是奇怪的或不可能的，或某事可能或不可能或永远不会发生……时，他必定要揭示这样一种自然的秘密。当阿斯诺埃的父亲希望证明他的女儿不嫁给王子就不合适时，他得出如下结论：‘如果我把阿斯诺埃当作我的女儿的话，那么，我期待着她不要像常青藤那样，在乱蓬蓬地绕着一堆榛树时，还以为是绕着一棵棕榈呢。高贵的植物把头抬向天空，玫瑰只冲着阳光开放；棕榈不容忍眼前出现任何低贱的植物：已死的天然磁石也要跟着尊贵的北斗。那么，（他结论说）伯尔蒙的宅院能交给奴仆马克尔的后裔吗？’^④与埃里克·施密特一样，读者可能会对这些话信以为真，这类事情的例子举不胜举，尤其是在修辞学著作、新婚喜歌和悼词中，以至于从事这个行业的作家们都备有这种词句的手册。^⑤这些手册不仅包括实用的信息，而且有像中古时期的《诗创作词典》（*Gradus ad Parnassum*）那样的诗歌公式。这至少可以满有信心地说是就哈尔曼的《古歌论》得出的一个结论，其中含有处理陌生词语的一些固定格式，如 Genofeva^⑥，Quaker^⑦等。使用自然史中的隐喻正如对历史资料的准确掌握一样要求作家们要有严谨的学问。因此，作家们都有成为博学者的文化理想，洛亨斯坦认为这在格吕菲乌斯身上已经实现了。“格吕菲乌斯先生认为，学问意味着不缺乏任何主题，对许多事物都有了解，而对一事物又有全面的了解。”^⑧

造物是镜子，只有在它的框架内，道德世界才能向巴罗克揭示出来。这是一面凹镜；没有扭曲是不可能的。当时的人们认为一切历史生活都缺乏道德，因此，道德对于戏剧人物本身的内在构造也就没有什么意义了。它所采取的最有意义的形式莫过于这些悲悼剧的主人公了，在这些悲悼剧中，对历史的召唤的惟一响应就是受难者的身体痛苦。正如在造物条件下，甚至在致命的痛苦中，受难者的内心生活也必须达到神秘的满足一样，作者也必须努力把这些限制强加在历史事件上。戏剧情节的序列按照创世

的日期展开，此时，实际发生的并不是历史。创造的自然又把历史吸纳到自身中来，这与卢梭的自然截然不同。下面这段话尽管不是从根本上但却基本上接触到这个话题：“这种倾向总是产生于矛盾之中。……我们该如何理解巴罗克那种有力而狂暴的尝试，即在华丽的田园诗中把最相异的因素综合起来。一种对自然的对立渴望与一种对自然的和谐接近形成了对比，这当然也说明了这一点。但与自然相对立的生命形式却是另一回事；这是时间、不可避免的瞬间和从高处摔落时所经历的破坏性效果。由于远离高贵的事物，所以，至福的存在就必然为一切变化所不及。因此，对巴罗克来说，自然只是超越时间的一种方式，巴罗克并不涉及后续各个时代的问题。”^⑧相反，巴罗克对景物的兴趣显见于田园诗中。巴罗克逃避主义的决定性因素不是历史与自然的对立，而恰恰是创造状态下历史的全面世俗化。与沉闷的世界史相对立的并不是永恒，而是永恒的乐园的恢复。历史融入了背景之中。而尤其在田园戏剧中，历史就好比种子播撒在大地上。“在据说发生了一次难忘的事件的一个地方，牧羊人将把值得纪念的韵诗留在岩石上、石头上或树上。这些牧羊人到处竖立起纪念英雄们的圆柱，和仰慕英雄的名人堂，上面全都刻写着金光灿烂的颂词。”^⑨“全景式”这个术语^⑩生造出来，恰当地描写了17世纪盛行的历史观念。“在这个如画的时代，历史的整个观念就是由储藏起来的值得纪念的事物决定的。”^⑪如果历史在背景中被世俗化了，那么，这也表明这种形而上学倾向在各门精确的科学中同时导致了无限小的方法。在这两种情况下，历史运动是以空间形象得以掌握和分析的。背景，或准确说是宫廷的意象成了理解历史的钥匙，因为宫廷是最佳背景。在《诗歌入门》中，哈尔斯德弗尔搜集了大量对宫廷生活的寓言式的——实际上是——批判的再现，这是比其他任何生活都更值得考虑的一种生活形式。^⑫在《索福尼施布》的颇为有趣的前言中，洛亨斯坦实际上断言：“丰

富的情节和背景莫过于宫廷生活。”^⑧而当伟大的英雄即将垮台、宫廷将变成绞刑架时，这仍然是事实，此时，“凡人将进入背景。”^⑨在悲悼剧中，宫廷代表着永恒，是对历史进程的自然装饰。步维特鲁威的后尘，自文艺复兴以降人们就把“庄严的宫殿和豪华的庭院”规定为悲悼剧的背景。^⑩德国戏剧通常严格遵守这一规定——在格吕菲乌斯的悲悼剧中没有户外景色，而西班牙戏剧则乐于让整个自然附属于王冠，因此创造了一种真实的辩证背景。另一方面，社会秩序及其再现，即宫廷，在卡尔德龙的作品中，是最高秩序的自然现象，其第一条法则就是统治者的荣耀。A. W. 施莱格尔以其特有的惊人的稳健的笔触抓住了事物的本质，在论述卡尔德龙时他说：“他的诗不管其明显的客体是什么，都是永不完结的歌颂创造之崇高的欢乐颂歌；他以永远快乐永远新奇的笔调歌颂自然和人类艺术的生产，仿佛在尚未陈旧的节日庆典中第一次看到它们一样。这是亚当的第一次觉醒，而且是一种雄辩，一种表达的技巧，是探入自然最神秘的亲和力的深察洞见，只有高级的精神文化和成熟的思辨才能赋与的那种洞见。当他把最遥远的物体、最伟大的和最渺小的事物以及星星与花朵拿来比较时，他的全部隐喻的意义就在于被创造的事物之间据其共同起源得以维持的相互吸引。”^⑪剧作家们非常乐于重新安排创造的秩序：在 *La vida es sueno* 中，赛基斯曼多被描写成“山上的廷臣”，^⑫大海被称作“五颜六色的透明野兽”。^⑬在德国悲悼剧中，自然背景也逐渐侵入了戏剧情节。的确，只是在翻译翁德尔的《格布律德》（*Gebroeders*）时，格吕菲乌斯才向这种新风格让步，把合唱的任务交给了约旦河及其仙女们。^⑭在洛亨斯坦的《埃皮查里斯》（*Epicharis*）的第三幕戏中，有许多由台伯河和七座小山表演的合唱。^⑮在《阿戈里皮纳》中，背景以耶稣会派戏剧的“哑剧”形式介入情节之中，于是：合唱唱道，尼禄把皇后派到船上，由于一个秘密装置，船在大海上破碎了，皇后在海上

仙女的帮助下得救了。^④霍格维兹的《玛丽亚·斯图亚特》中有一段“海上女妖的合唱”，^⑤在哈尔曼的作品中也有一些类似的段落。在《玛丽安娜》中，他让锡安山亲口详细解释了它参与行动的经过。“啊，人啊，你们将从这里得知一座山和没有喉舌的悬崖也会张口启唇的真正原因。当人发怒，不再认识自己，在盲目的愤怒中向全能的上帝宣战时，那时，只要上帝的怒火闪射，山川、河海和星辰就会即刻复仇。不幸的锡安山啊！它曾经是天堂的灵魂，现在则成了囚室！希律！天哪！天哪！天哪！你的愤怒，你的追捕，甚至让大山嚎哭，诅咒你！复仇！复仇！复仇！”^⑥如这些段落所表明的，如果悲悼剧和田园剧用的是同一个自然的观念，那么，几乎毫不奇怪的是，在以哈尔曼的作品为顶峰的整个发展过程中，这两种形式应该有合并的倾向。二者之间的对立只不过是表面上的；它们具有结合的潜势。因此，正是哈尔曼把“田园剧的主题引入严肃戏剧当中，如《索菲亚与亚历山大》中对牧羊人生活的脸谱式赞美，都取自塔索的森林之神的主题，而另一方面，他又把英雄的告别、自杀、判断善恶和鬼魂等场面引入田园剧中。”^⑦甚至在戏剧故事之外，在诗歌中，也有依据空间形式表现历史进程的相同方式。纽伦堡派的诗集，与早些时候经院式的亚历山大派诗歌一样，也用“塔、……大山、星球、器官、鲁特琴、沙漏、秤、花环和心脏”为其诗歌提供象形轮廓。^⑧

这些倾向的突出位置是消解巴罗克戏剧的一个因素。这个过程可以特别清晰地追溯到胡诺尔德的诗学，^⑨并逐渐由芭蕾舞所取代。在纽伦堡派的戏剧理论中，“混淆”已经成为一个技术术语。维加的戏剧《混淆的宫廷》就是一个典型例子。比尔肯指出：“英雄剧的魅力衍生于事物与事物的混淆，而非衍生于像历史那样井井有条的叙述；这里，天真受到冒犯，邪恶受到奖赏，但最终所有问题都将得到解决，并得出适当的结论。”^⑩“混淆”

这个术语应该从实用和道德两方面来理解。与悲剧突发式的连续历史进程相对照，悲悼剧发生在空间连续中，我们可以将其描写为舞蹈设计的空间。情节的组织者，也即舞蹈设计者的先驱，就是剧中的阴谋策划者。他与君主和受难者比肩而成为第三类人物。^⑧他堕落的老谋深算唤起了正剧观众的更大兴趣，因为后者不仅仅能识别出对政治机制的掌握，而且，吸引他的还有人类学的甚至生理学的知识。君主的阴谋策划者都是大智者和权力意志者。因此，他符合马基雅弗利最初概述的、而后在17世纪的创造性和理论性文献中得到详尽探讨的理想人物，最后，当阴谋策划者成为维也纳悲剧和家庭悲剧的主题时，这个理想人物也便成为陈词滥调了。“马基雅弗利在人类学原则中看到了政治思想的根源。人类本性的一致性，动物本能和情感的力量，尤其是爱与恐惧等情感的力量，及其无限性——这些都是每一个整一的政治思想或行动，实际上是每一种政治科学必须视作基础的灼见。政治家借以评估事实的积极想象力就是以这种知识为基础的，它教导我们把人看作一种自然力，并克服情感以便使其他情感发生作用。”^⑨人类情感是造物可预见的驱动机制，是知识库存中的最后一项，它必须把世界历史的能动力变成政治行动。它同时又是一些隐喻的来源，这些隐喻是要在诗歌语言中保持这种知识的活力，就像萨尔皮或古奇亚迪尼在历史编纂领域所做的那样。这个隐喻系统并不仅仅局限于政治领域。随着这样的句子：“廷臣们就好比政府时钟里的齿轮，而君主就必然是指针和钟锤，”^⑩也许还有来自《玛丽安娜》第二个合唱中“生命”的字样：“上帝亲自点燃了我的金灯，这时，亚当的身体变成了工作的时钟。”^⑪在同一出戏中还有：“我的跳动的心爆发成火焰，因为我的皇族血液带着与生俱来的欲望流遍我的血管，像时钟一样振动我的全身。”^⑫据说，对阿戈里皮纳的描写是：“现在那个傲慢的野兽躺在那里，那个自负的女人认为她大脑的时钟足能颠倒行星的轨

道。”^⑧难怪时钟的意象充斥于这种公式化的描写。在格林克斯著名的时钟隐喻中，心理世界与物质世界的并置是依据两个准确和共时的时钟系统表现的，即是说，分针决定着这两个世界上事件的节奏。在未来的一段很长时间里——这在巴赫的大合唱中仍然明显可见——这一思想似乎使整个时代着了迷。运动着的时针这个形象，如柏格森所表明的，对于数学科学中非质量的、可重复的时间表征来说是至关重要的。^⑨在这个语境内，不仅人的有机生命被激活，而且，廷臣的行为和君主的行动，在与偶然论者的上帝形象相一致的情况下，也常常直接介入国家机制，以便把历史进程的数据组织成规律的、和谐的、即在空间上可以衡量的序列。“君主通过一种连续创造发展了国家的全部本质。君主是移植到政界的笛卡尔式的上帝。”^⑩在政治事件的发展中，阴谋战胜了控制和调节这些事件的分针的节奏。廷臣幻灭的灼见对他来说只不过是深切悲伤的来源，正如对别人来说则是潜在的危险一样，因为他可以随时利用这种灼见。如此看来，这个人物的形象便呈现出最邪恶的方面。理解廷臣的生活就等于完全认识到在所有事物中为什么只有宫廷才为悲悼剧提供了背景。安东尼奥·德·格瓦拉的《考特基亚诺》（*Cortegiano*）中有下面这样一句话：“该隐是第一个廷臣，因为由于上帝的诅咒，他已经没有自己的家了。”^⑪在这位西班牙作家的心目中，这当然不是廷臣与该隐所共有的惟一特征；上帝对谋杀者的诅咒也经常落在他身上。但在西班牙戏剧中，宫廷的基本特征是光彩夺目的皇家权力，而德国悲悼剧则充斥着阴谋的阴森格调。在《列奥·阿米尼乌斯》中，迈克尔·巴尔布斯悲叹道：“宫廷不过是谋杀者的老巢，策划阴谋的地方，恶棍聚集的房宅。”^⑫在《伊布拉希姆·巴萨》（*Ibrahim Bassa*）的题献中，洛亨斯坦把阴谋策划者鲁斯坦表现为这种背景的代表，称他为“宫廷的伪君子，不顾及他的声誉，传播煽动谋杀的谣言的人。”^⑬宫廷廷臣，枢密院官员，都能出入谋划高级

政治机密的君主内室，也被描写成类似的人，他的权力、知识和意志都被强化到了恶魔的程度。哈尔曼在《古歌论》中以巧妙的措辞谈道“但作为政治家，我不想进入充斥着天堂智慧的枢密院内阁”时，^⑧所暗指的正是这一点。德国新教戏剧强调廷臣的邪恶性质；另一方面，在天主教的西班牙，廷臣却被打扮成安祥而有尊严的样子，“以宗教和世俗官宦的理想把天主教精神与古代的安祥结合了起来。”^⑨此外，正是其精神主权特有的含混性为其彻头彻尾的巴洛克式的辩证地位提供了基础。精神——也即时代的主题——在权力中显示出来；精神就是行使专制权的能力。这种能力既要求严格的内心戒律，又要求厚颜无耻的外部行动。其实践给世界进程带来一种冰冷的幻灭，在程度上可与疯狂的权力意志相媲美。就尘世中人而言，这样一种完美行为的观念将在被剥夺一切幼稚冲动的造物中唤起悲痛 [Trauer] 的情绪。而正是这一点，即他的情绪，致使人们自相矛盾地要求把廷臣描写成圣贤，甚至像格拉西安那样，实际上宣称他就是圣贤。^⑩这种相当简单的从圣贤向悲痛情绪的转化打开了与世界进行无限妥协的大门，这是西班牙戏剧中理想的廷臣的特点。德国戏剧家们不敢在一个人物身上深入探讨这种令人头晕目眩的对立。他们了解廷臣的两面性：阴谋策划者，是君主的邪恶的天才，和忠诚的仆人，在痛苦中陪伴着无辜的君王。

无论如何，对阴谋策划者来说，有必要在戏剧的经济中占据一个主导位置。据在这方而与巴罗克的利益相一致并被巴洛克所接受的斯卡利格尔理论，戏剧的真正目的是交流灵魂生活的知识，在这方面阴谋策划者是无与伦比的。在新一代人的意识中，文艺复兴时期诗人的道德意图是由一种科学意图所补充的。“诗人通过动作教导情感，这样，我们就能接受善，在行为中模仿善，拒斥恶，戒除恶。因此，动作是一种教导方式；情感则是我们所学到的东西。动作是情节中的结构或中介，而情感则是结

果。但在邪恶的生活中，动作是结果，情感是形式。”^⑩斯卡利格尔想要在这个图式中看到动作的表征，即服从于戏剧目的也即情感的戏剧表演的手段。在某些方面，这个图式为巴罗克因素的确立提供了一个标准，这些因素与以前诗歌体裁的因素恰好相反。以坚实可靠的动作为代价而越来越强调情感的再现正是17世纪各种倾向的特点，而那种坚实可靠的动作又是文艺复兴时期戏剧从不曾缺少的因素。情感生活的节奏被加快了，以至于冷静的行动和深思熟虑的决策越来越少见。里格尔以麦地西墓地上吉尤里阿诺和尼特的头与身体之间的不和谐，^⑪绝妙地表明了按人的标准衡量的感性与意志之间的冲突，这种冲突不仅仅体现在造型艺术中，而且也波及到戏剧。这在暴君的人物身上尤其惊人地体现出来。在剧情发展过程中，他的意志逐渐被感性所破坏：结果以疯癫告终。一般认为为情感提供基础的动作却让位于情感的表现。在洛亨斯坦的悲悼剧中，一个接一个的狂热激情在一阵激烈的说教中表现出来。这说明了17世纪的悲悼剧何以坚持将自身局限在狭隘的题材范围之内。在某些情况下，据先驱和同时代人来衡量自身，更强烈更彻底地展现高涨的激情是适当的。关于悲悼剧的政治人类学和分类学体现了一些基本的戏剧理论实物，它们正是为逃避一种历史主义的诸种问题所必需的。这种历史主义将其主题视作必要的但却是微屑的过渡性显示。在这些实物的环境下，可以看到巴罗克亚里士多德主义的特殊意义，它完全可能与更加肤浅的考虑混为一谈。在这种“外来理论”的掩盖下，^⑫一种阐释成功了，借助这种阐释的力量，新的阐释以服从的姿态保障了自身最令人信服的权威性，即古代的权威性。巴罗克能够在这种媒介中看到当下的力量。因此，它将自身的形式视为“自然的”，不完全是与对手相对立，而是对对手的征服和升华。古代悲剧是绑在巴罗克悲悼剧的庆功车上的一个奴隶。

注释：

① Cysarz, op., cit., p.72.

② cf. Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Aus seinem Nachlass hrsg. von Arthur Burda und Max Dvorák, Vienna, 1923, p.147.

③ Paul Stachel, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur— und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1907 (Palaestra, 46), p.326.

④ cf. Lamprecht, op., cit., p.265.

⑤ *Teusche Rede—bind—und Dicht—Kunst / verfasst durch Den Erwachsenen* [Sigmund von Birken], Nuremberg, 1679, p.336.

⑥ cf. Wilhelm Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion* (Gesammelte Schriften, II), Leipzig, Berlin, 1923, p.445.

⑦ Martin Opitz, *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey*. Nunmehr zum siebenden mal correct gedruckt, Frankfurt a. M., n.d. [ca 1650], pp.30/31.

⑧ *Die Aller Edelster Belustigung Kunst— und Tugendliebender Gemühter* [April—gespräch] / beschrieben und fitrgestellt von Dem Rüstigen [Johann Rist], Frankfurt, 1666, pp. 241/242.

⑨ A[ugust] A[dolf] von H[augwitz], *Prodomus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab*. Dresden, 1684, p. 78 [of the pagination of *Schuldige Unschuld Oder Maria Stuarda*].

⑩ Andreas Gryphius, *Trauerspiele*, hrsg. von Hermann Palm, Tübingen, 1882 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 162), p.635 (*Amilius Paulus Papinianus*, fn.)

⑪ Bernard Erdmannsdorffer, *Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrich's des Grossen. 1648—1740*, I, Berlin, 1892 (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, 3, 7), p.102.

⑫ Martin Opitz, *Die Annaei Senecae Trojancrinnen*, Wittenberg, 1625, p.I (of the unpaginated preface).

⑬ Johann Klai, quoted from: Karl Weiss, *Die Wiener Haupt und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Vienna, 1854, p.14.

⑭ cf. Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vie Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Munich, Leipzig, 1922, pp.11—12.

⑮ cf. August Koberstein, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts*. 5., umgearb. Aufl. von Karl Bartsch, Leipzig, 1872 (Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 2), p.15.

⑯ Schmitt, op., cit., p. 14.

⑰ Schmitt, op., cit., p. 14.

⑱ Hausenstein, op., cit., p. 42.

⑲ [Christian Hofmann von Hofmannswaldau], *Helden—Briefe*, Leipzig, Breslau, 1680, pp. 8/9 (of the unpaginated preface).

⑳ Birken, *Deutsche Redebind— und Dichtkunst*, ed., cit., p. 242.

㉑ Gryphius, op., cit., p. 61 (*Leo Armenius II*, 433ff).

㉒ Johann Christian Hallmann, *Trauer—Freuden— und Schüffer—Spiele*, Breslau, n. d. [1684], p. 17 (of the pagination of *Die beleidigte Liebe oder die grossmütige Mariamne* [I, 477/478]). —cf. *ibid.*, p. 12 (I, 355).

㉓ [Diego Saavedra Fajardo], *Abris Eines Christlich—Politischen printzens. / In CI Sinn—Bildern / Zuvor auss dem spanischen ins Lateinisch: Nun in Teutsch versetzt*, Coloniae, 1674, p. 897. [Don Diego Saavedra Faxardo, *The Royal Politician represented in one hundred emblems*, done into English by Sir Ja. Astry, London, 1700, II, 210.]

㉔ Karl Krumbacher, “Die griechische Literatur des Mittelalters”, *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, hrsg. von Paul Hinneberg, Teil I, Abt. 8, Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. Von U. v. Wilamowitz—Moellendorff } et al. }, Leipzig, Berlin, 1912. P. 367.

㉕ [Anon], *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*, quoted from Weiss, op., cit., p. 154.

㉖ *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*; quoted from Weiss, op., cit., p. 120.

㉗ Joseph [Felix] Kurz, *Prinzessin Pumphia*, Vienna, 1883 (Wiener Neudrucke, 2) p. I (reproduction of the old title—page).

㉘ *Lorentz Gratians Staats—kluger Catholischer Ferdinand / aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Caspern von Lohenstein*, Breslau, 1676, p. 123.

㉙ cf. Willi Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, Halle, a. d. S, 1921, p. 386.

㉚ Gryphius, ed. cit., p. 212 (*Catharina von Georgien*, III, 438).

㉛ cf. Marcus Landau, “Die Dramen von Herodes und Mariamne”, *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, NF VIII (1895), pp. 175—212 and pp. 279—317, and NF IX (1896), pp. 185, 223.

㉜ cf. Hausenstein, op., cit., p. 94.

㉝ Cysarz, op., cit., p. 31.

㉞ Daniel Casper von Lohenstein, *Sophonische*, Frankfurt, Leipzig, 1724, p. 73 (IV,

504ff).

③ Gryphius, ed. cit., p. 213 (*Catharina von Georgien*, III, 457ff.). cf. Hallmann, *Trauer—Freuden—und Schäferspiele*, ed. cit., *Marianne*, p. 86 (V, 351).

④ [Josef Anton Stranitzky], *Wiener Haupt— und Staatsaktionen*. Eingeleitet und hrsg. von Rudolf Payer von Thurn, I, Vienna, 1908 (*Schriften des Literarischen Vereins in Wien*, 10), p. 301 (*Die Gestürzte Tyranny in der Person dess Messinischen Wütrichs Pelifonte*, II, 8).

⑤ [Georg Philipp Harsdörffer], *Poetischen Trichters zweyter Theil*, Nuremberg, 1648, p. 84.

⑥ Julius Wilhelm Zinzgref, *Emblematum Ethico—Politiconum Centuria*, Editio secunda, Frankfurt, 1624, Embl. 71.

⑦ [Claudius Salmasius], *Königliche Verthötigung für Carl den L geschrieben an den durchl. uchtigsten König von Grossbritannien Carl den Andern*, 1650.

⑧ cf. Stachel, op. cit., p. 29.

⑨ cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*. Neue rechtmässige Ausg., hrsg von Karl Lachmann, VII, Berlin, 1839, pp. 7 ff. (*Hamburgische Dramaturgie*, 1. und 2. Stück).

⑩ Hallmann, *Trauer—, Freuden— und Schäferspiele*, ed., cit., *Marianne*, p. 27 (II, 263/264).

⑪ Hallmann, *Trauer—, Freuden— und Schäferspiele*, ed., cit., *Marianne*, p. 112 (fn.).

⑫ Birken, *Deutsche Redekunst— und Dichtkunst*, ed. cit., p. 323.

⑬ Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der Deutschen Dichtung*, III, hrsg. von Karl Bartsch, Leipzig, 1872, p. 553.

⑭ cf. Alfred von Martin, *Coluccio Salutati's Traktat ' Vom Tyrannen ' . Eine kultur— geschichtliche Untersuchung nebst Textedition*. Mit einer Einleitung über Salutati's Leben und Schriften und einem Exkurs über seine philologisch—historische Methode, Berlin, Leipzig, 1913 (*Abhandlungen zur Mittleren und Neueren Geschichte*, 47), p. 48.

⑮ Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, p. 79.

⑯ cf. Burdach, op., cit., pp. 135/136, and p. 215 (fn.).

⑰ Georg Popp, "über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts" (*doctoral dissertation*), Leipzig, 1895, p. 80.

⑱ cf. Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*. Edition quinta [Geneva], 1617, pp. 333/334 (III, 96).

⑲ Vinzenz von Beauvais, *Bibliotheca mundi seu speculi majoris*. Tomus secundus, qui

speculum doctrinale inscribitur, Duaci, 1624, column 287.

② *Schauspiele des Mittelalters*. Aus den Handschriften hrsg. und erklärt von Franz Joseph Mone, I, Karlsruhe, 1846, p.336.

③ Claude de Saumaise, *Apologie royale pour Charles I. roy & Angleterre*, Paris, 1650, pp.642/643.

④ Willi Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Lunden deutscher Zunge*, Berlin, 1923 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 32), pp.3/4. ⑤ Don Pedro Calderón de la Barca, *Schauspiele*, übers. von Johann Diederich Gries, I, Berlin, 1815, p.295 (*Das Leben ein Traum*, III). [*Life's a Dream*, trans. Kathleen Raine and R. M. Naldal, London, 1968, p.87.]

⑥ Lohenstein, *Sophonische*, ed., cit., pp.13/14 (of the unpaginated dedication).

⑦ Lohenstein, *Sophonische*, pp.8/9 (of the unpaginated dedication).

⑧ Don Pedro Calderón de la Barca, *Schauspiele*, übers. von August Wilhelm Schlegel. Zweyter Theil, , Vienna, 1813, pp.88/89; cf. also p.90 (*Der Standhafte Prinz*, III). [*The steadfast Prince, Dreams of Caldalon, Tragic, Comic and Legendary*, trans Denis Florence M'Carthy, London, 1853, I, 95/96.]

⑨ Hans Georg Schmidt, *Die Lehre vom Tyrannenmord. Ein Kapitel aus der Rechtsphilosophie*, Tübingen, Leipzig, 1901, p.92.

⑩ Johann Christian Hallmann, *Leich—Reden Tochten—Gedichte und Aus dem Itiliantischen übersetzte Grab—Schriften*, Frankfurt, Leipzig, 1682, p.88.

⑪ cf. Hans Heinrich Borchardt, *Andreas Tscherning Ein Beitrag zur Literatur— und Kultur—Geschichte des 17. Jahrhunderts*, Munich, Leipzig, 1912, pp.90/91.

⑫ August Buchner, *Poetik*, hrsg. von Othone Prätorio, Wittenberg, 1665, p.5.

⑬ Samuel von Butschky, *Wohl—Bebauter Rasen— Thal*, Nuremberg, 1679, p.761.

⑭ Gryphius, ed. cit., p. 109 (Leo Armenius IV, 387 ff.).

⑮ cf. Hallmann, *Trauer—, Freuden— und Schüferspiele*, "Die göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis", p. 104 (V. 364 ff.)

⑯ *Theatralische / Galante Und Getstliche Gedichte / Von Menantes* [Christian Friedrich Huruold], Hamburg, 1706, p. 181 (Of the special pagination of the *Theatralische Gedichte*) (*Nebuchadnezar*, III, 3; stage direction).

⑰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Philipp Marheineke [et al.], X, ii, Vorlesungen über die Asthetik, hrsg. von Heinrich Gustav Hotho, II, Berlin, 1837, p. 176. [*The Philosophy of Fine Arts*,

trans. with notes by F.P.B. Osmaston, London, 1920, II, 335.]

⑥ Hegel, op., cit., p.167 [*The Philosophy of Fine Arts*, II, 327].

⑦ Arthur Schopenhauer, *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Eduard Grisebach, II, Die Welt als Wille und Vorstellung, II, Leipzig, n.d. [1891], pp.505/506. [*The World as Will and Representation*, trans. E.F.J. Payne, Indian Hills, Colorado, 1958, II, 431.]

⑧ Wilhelm Wackernagel, *Über die dramatische Poesie. Akademische Gelegenheitschrift*, Basel, 1838, pp. 34/35.

⑨ cf. Johann Jacob Breitinger, *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Zürich, 1740, p.489.

⑩ Daniel Casper von Lohenstein, *Agrippina. Trauer—Spiele*, Leipzig, 1724, p.78 (V, 118).

⑪ Breitinger, op., cit., p.467, p.470.

⑫ cf. Erich Schmidt, [review of] Felix Bobertag, *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland*, 1. Abt., 2. Bd., I, Hälfte, Breslan, 1879, *Archiv für Literaturgeschichte*, IX (1880), p.411.

⑬ cf. Hallmann, *Leichreden*, p.115, p.299.

⑭ cf. Hallmann, *Leichreden*, p.64, p.212.

⑮ Daniel Casper von Lohenstein, *Blumen*, Breslau, 1708, p.27 (of the pagination of "Hyacinthen" [Die Höhe Des Menschlichen Geistes über das Absterben Herrn Andreae Gryphii]).

⑯ Hübscher, op. cit., p.542.

⑰ Julius Tittmann, *Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörffer, Klaj, Birken Beitrag zur deutschen Literatur— und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts* (Kleine Schriften zur deutschen Literatur— und Kulturgeschichte, I), Göttingen, 1847, p.148.

⑱ Cysarz, op., cit., p.27 (fn.).

⑲ Cysarz, op., cit., p.108 (fn); cf. also pp.107/108.

⑳ cf. Harsdörffer, *Poetischen Trichters Dritter Theil*, Nuremberg, 1653, pp.265/272.

㉑ Lohenstein, *Sophonishe*, p.10 (of the unpaginated dedication).

㉒ Gryphius, ed. cit., p.437 (Carolus Stuardus, IV, 47).

㉓ Harsdörffer, *Vom Theatrum oder Schauspiel*. Für die Gesellschaft für Theatergeschichte aufs Neue in Truck gegeben, Berlin, 1914, p.6.

㉔ August Wilhelm Schlegel, *Sämmtliche Werke*, VI, 397. [*A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, p.504].

㉕ Calderón, *Schauspiele* (trans. Gries), I, 206 (Das Leben ein Traum, I) [Life's a

dream, ed. cit., p.24]。

⑧ Calderón, *Schauspiele* (trans. Gries), III, Berlin, 1818, p.236 (*Eifersucht das grösste Scheusal*, I)。

⑨ cf. Gryphius, ed. cit., pp. 756 ff. (*Die sieben Brüder*, II, 343 ff.)。

⑩ cf. Lohenstein, *Epicharis. Trauer— Spiele*, Leipzig, 1724, pp.74/75 (III, 721 ff.)。

⑪ cf. Lohenstein, *Agrippina*, pp.53 ff. (III, 497 ff.)。

⑫ cf. Haugwitz, ed. cit., “*Maria Stuarda*”, p.50 (III, 237 ff.)。

⑬ Hallmann, *Trauer—, Freuden— und Schäferspiele*, “*Mariamme*”, p.2 (I, 40 ff.)。

⑭ Kurt Kolitz, *Johann Christian Hallmanns Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der Barockzeit*, Berlin, 1911, pp. 158/159.

⑮ Tittmann, op., cit., p.212.

⑯ cf. Hunold, op., cit., passim.

⑰ Birken, *Deutsche Redebind— und Dichtkunst*, pp. 329/330.

⑱ cf. Erich Schmidt, op., cit., p.412.

⑲ Dilthey, op., cit., pp.439/440.

⑳ Johann Christoph Mennling [Männling], *Schaubühne des Todes / Oder Leich—Reden*, Wittenberg, 1692, P.367.

㉑ Hallmann, *Trauer—, Freuden— und Schäferspiele*, “*Mariamme*”, p. 34 (II, 493/494)。

㉒ Hallmann, *Trauer—, Freuden— und Schäferspiele*, “*Mariamme*”, p.44 (III, 194 ff.)。

㉓ Lohenstein, *Agrippina*, p.79 (V, 160ff.)。

㉔ cf. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseins— tatsachen*, Jena, 1911, pp.84/85. [*Time and Free Will. An Essay o the Immediate Data of Consciousness*, trans. F.L.Pogson, London, 1910, pp. 107 f.]

㉕ Frédéric Atger, *Essai sur l' histoire des doctrines du contrat social* (doctoral dissertation), Nimes, 1906, p.136.

㉖ Rochus Freiherr von Liliencron, introduction to: Aegidius Albertinus, *Lucifers Königreich und Seelengejaidt*, hrsg. von Rochus Freiherr von Liliencron, Berlin, Stuttgart, n. d. [1884], (*Deutsche National—Literatur*, 26), p. xi.

㉗ Gryphius, ed. cit., p.20 (*Leo Armenius*, I, 23/24)。

㉘ Lohenstein, *Ibrahim Bassa. Trauer—Spiele*, Breslau, 1709, pp.3/4 (of the unpaginated dedication). cf. Johann Elias Schlegel, *Asthetische und dramaturgische Schriften*, hrsg. von Johann von Antoniewitz, Heilbronn, 1887 (*Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19.*

Jahrhunderts, 26), p. 8.

⑩ Hallmann, *Leichreden*, p. 133.

⑪ Cysarz, *op. cit.*, p. 248.

⑫ cf. Egon Cohn, *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte*, Berlin, 1921 (*Germanische Studien*, 13), p. 11.

⑬ Scaliger, *op. cit.*, p. 832 (VII, 3). [*Select translations from Scaliger's Poetics*, by Frederick Morgan Padelford (*Yale Studies in English*, 26), New York, 1904—5, p. 83.]

⑭ cf. Riegl, *op. cit.*, p. 33.

⑮ Hübscher, *op. cit.*, p. 546.

二

这里，在这个凡俗世界上，
我的王冠上盖着悲伤的面纱；
但在那里，王冠作为恩赐戴在我头上
它自由无束，光照日月。

——Johann Georg Schiebel: *Neuerbauter Schausaal*

评论家们总是想要把古希腊悲剧的因素——悲剧情节、悲剧英雄、悲剧死亡——看作悲悼剧的本质因素，不管这些因素在缺乏理解力的模仿者手里受到多大的扭曲。另一方面——而这对于艺术哲学的批评史将尤为重要——悲剧，即古希腊悲剧，一直被看作早期的悲悼剧形式，与后来的悲悼剧密切相关。据此，悲剧哲学便作为世界的道德秩序理论在一个普遍化了的情感系统中发展起来，而不涉及历史内容。一般认为，这个情感系统在逻辑上是受“罪孽”和“赎罪”概念支持的。由于自然主义戏剧的缘故，19世纪后半叶的哲学和文学理论以惊人的天真把这个世界秩序与自然的因果过程接合起来，因此，悲剧命运便成了“表达

个人与自然环境之间“相互作用的”一种状况。^①因此，那部《悲剧美学》只不过是对上述偏见的整理，其基本前提是，悲剧可以无条件地以某种顺序表现日常生活中发生的事实。当把“现代世界观”说成是“悲剧毫无限制地发展其影响或一致性所能依赖的惟一因素”时，^②所指的恰恰是这个意思。“所以，现代世界观也必须判断是否把悲剧主人公置于无法承受理智检验的事物秩序之中，他的命运取决于一种超验力量的神奇介入，而且还要判断他所体现的人类是否在性质上是被限制的、受压迫的和不自由的。”^③把悲剧作为普遍人类状况来表现的这种彻底徒劳的尝试，说明了对悲剧的分析何以能如此有目的地基于这样一种印象，即“我们现代人在受到那些艺术形式的影响时”产生的那种印象，“古代人和过去的时代在他们的文学中把悲剧命运赋与了这些形式。”^④实际上，“现代人”未经引导的情感能力是最有疑问的了，尤其是在涉及悲剧判断的地方。这一灼见不仅在比《悲剧美学》早40年面世的《悲剧的诞生》中体现出来，而且在这样一个简单的事实中暗示出来，即现代戏剧与古希腊悲剧没有任何共同之处。这种悲剧学说在否认实际情况的时候也流露出这样一个假设，即写悲剧肯定仍然是可能的。这是它们本质的但却是隐藏的动机，想要推翻这条傲慢的文化公理的任何悲剧理论都会由于这个原因受到质疑。历史哲学则被排除在外。但是，如果历史哲学的视角证明是悲剧理论的一个重要组成部分，那显然就只能指望后者产生于对自己时代的理解的研究工作了。这就是近代思想家们，尤其是弗朗茨·罗森茨威格和乔治·卢卡契在尼采的早期著作中发现的阿基米德支点。“我们的民主时代想要确立所有人参与悲剧的权利，这是徒劳的；在精神上向穷人打开天国的大门的每一种尝试也是徒劳的。”^⑤

尼采深刻地洞察到悲剧与传奇之间的关联和悲剧从时代精神的独立，他的著作为诸如此类的命题奠定了基础。不必为了说明

这些洞见何以很晚、自不必说何以如此艰难地发生影响才提及下一代学者的偏见。毋宁说叔本华和瓦格纳的形而上学不可避免地破坏了尼采著作的最优秀的方面。他们已经影响了给神话下的定义。“神话把表象的世界引向其极限，在此，神话否认自身，试图逃回到真正惟一的现实的发源地……因此，我们用真正的审美听者的经验回忆悲剧艺术家本人，他创造的人物充满神圣的个性（所以他的作品几乎不能解作‘对自然的模仿’），他那巨大的狄奥尼索斯式的冲动吞噬了他那一整个充满了表象的世界，以便让我们感觉超越了这个世界，并通过这个世界的毁灭，在原始太一的胸怀中感觉到最高的艺术的原始快乐。”^⑥对尼采来说，如这段话所清楚表明的，悲剧神话是一种纯粹的美学创造，而阿波罗和狄奥尼索斯的相互作用力也同样作为表象和表象的消解而局限于审美领域。尼采否认对悲剧神话的任何历史和哲学的理解，这是他从道德原型中解放出来而付出的高昂代价，这种道德原型往往就是悲剧事件披着的外衣。有关这种否定的经典表述有如下述：“就我们的耻辱和兴奋而言，我们必须搞清楚一件重要的事。整个喜剧艺术既不是为改善我们或教育我们而表演的，我们也不是这个艺术世界的真正作者。相反，我们可以认为，我们不过是那个真正作者的形象和艺术投射，我们在艺术作品的意义中拥有最高的尊严——因为生存与世界只有作为一种审美现象时才能得到永恒的证实——当然，我们对自身意义的意识与画面上的士兵对那里再现的战场的意识几乎没有什么不同。”^⑦唯美主义的深渊打开了，而这一光彩夺目的直觉最终将看到它的一切概念都将消失在这个深渊里，这样，神和英雄们，反抗和痛苦，悲剧大厦的这些支柱，都将化为乌有。在艺术牢固地占据生存中心位置的地方，把人变成生活的表象之一而不是视其为生活的基础，把人的生存视作艺术自身创造的永恒主体，而非主要视其为艺术的创造者，这时，一切理智的反思便到达了终点。那么，把人从艺术的

核心位置移开，占据这个位置的是否像叔本华所说的那样就是涅槃了呢，就是生命意志的沉睡了呢？或者如尼采所说，就是“人的不和谐”^⑧创造了人类世界的诸表象和人自身，这都没有什么区别，都是同一种实用主义。每一件艺术作品的灵感不管是生命的意志，还是毁灭生命的意志，这都没有什么关系，因为艺术作品作为绝对意志的产物将随着世界而贬值。这种虚无主义深深寓于废弃的拜罗伊特的艺术哲学中——而别无所为——这就是古希腊悲剧无可否认的历史现实。“形象的火花，抒情诗，其最高发展形式是悲剧和酒神颂”^⑨——悲剧融入了合唱队和观众的幻觉中。尼采主张，人们必须“永远牢记，阿提卡悲剧的观众不知不觉地参与了乐队的合唱，观众与合唱队之间根本不存在对立；一切都不过是歌着舞着的森林之神的伟大高尚的合唱，或愿意让这些森林之神代表的人们的合唱……森林之神的合唱首先是狄奥尼索斯式的观众的一个幻觉，正如舞台上的世界反过来是这个森林之神合唱队的幻觉一样。”^⑩对阿波罗式幻觉的这种极端强调是不允许的，这是对悲剧的审美消解的一个先决条件。仅就语文学者而言，“悲剧合唱的崇拜是没有基础的”；^⑪而极乐的境界，无论是大众的还是个人的，只要他不是固定不变的话，就只能存在于最狂暴的行为状态。合唱是以审慎和反射的方式介入悲剧的，因此不可能使其同时介入经历这些幻觉的主体，尤其是当合唱本身既是大众的幻觉同时又是更远幻觉的承载者的时候。最重要的是，在合唱队与观众之间不存在统一。这是需要说明的，因为二者间的隔阂，即管弦乐队，并不由于它的在场而表明这一点。

尼采对过去的悲剧理论不屑一顾而又不驳斥它们。他认为没有理由不赞成关于悲剧罪孽和悲剧赎罪的核心学说，因为他只是太积极以至于不想把道德争论的领域留给它们。他对这种批评的忽视拒绝了来自历史哲学和宗教哲学的那些概念，而悲剧的定义最终是以这些概念表达的。无论讨论从哪里开始，它都不可能容

忍一个明显不可与之挑战的偏见，即这样一个假设，虚构人物的行动和态度可以以类似于解剖的方式用于关于道德问题的讨论。尽管一般说来人们几乎不敢毫无疑问地视之为对自然的忠实模仿，但艺术作品却被毫不犹豫地接受，作为道德现象的范本，而不考虑这种现象是多么易受再现的影响。这里所论的客体并不是艺术批评的道德内容的重要性；而完全是另一个问题，实际上是一个双重问题。艺术作品中描写的行为和态度作为对现实的映象是否具有道德意义？此外：在最后的分析中，艺术作品的内容是否在道德方面得到充分理解？同意——还是未考虑——这两个问题，这是判断习惯上悲剧理论和阐释性质的最重要因素。然而，否定的回答恰恰是所需要的，以便展示理解悲剧诗之道德内容的必要性，不是作为终极判断，而是作为其整体真理的一个方面：即哲学史这方面。当然，对第一个命题的否认在不同语境中可能比第二个命题更容易证实，后者关注的是艺术哲学。但这对前者也同样是真实的：虚构人物只存在于文学中。他们被天衣无缝地编织在文学作品的总体性之中，正如哥白林挂毯的主体融入其画面一样，这样他们就不能作为个体而被驱除了。在这方面，文学中人的形象，实际上还有艺术中人的形象，不同于现实中的人。在现实中，物质的孤立在许多方面不过是表而上的孤立，但却具有真实的意义，即表达了道德上与上帝的隐秘同在。“你不能制造任何严肃的形象”——这不仅仅是反对偶像崇拜的警告。对人体再现的禁止以无可比拟的强调排除了有关下列情况的任何暗示，即人的道德本质的可见领域是可以再造的。任何道德的东西都与生命的极端状态密切相关，这里的极端状态是指在死亡中，在危险的场所生命自身的完成。而从任何一种艺术实践的观点来看，现世生命，即在道德上与我们相关的，我们独特个性中的生命，似乎是消极的东西，至少应该看上去是消极的。以艺术形式出现的艺术不允许自身被指定为良心的督导，不能让被再现的东

西而非实际的再现成为注意的目标。这种总体性的真理内容在抽象的教导中是见不到的，在道德教导中更不可能，而只能见于对作品本身的缜密批评中，^⑫它包括最间接的道德警示。^⑬在道德警示作为研究的主要目的而强行介入的地方，如德国唯心主义者所实践的悲剧批评——索尔格论索福克勒斯的文章为其典型^⑭——这意味着根据哲学史辨识一部作品或一种形式的地位这一更有价值的斗争已经被放弃了，取而代之的是廉价的反思，这种反思是比喻性的，因而比道德教义，哪怕是市侩的道德教义，更少具关联性。就悲剧而言，这场斗争将在对悲剧与传奇的关系的考虑中找到可靠的向导。

维拉莫维茨给出了下列定义：“一部阿提卡悲剧是一个自律的英雄传奇，由阿提卡居民组织的合唱队和两三个演员以诗的形式来表现崇高，作为在狄奥尼索斯神庙前进行集体崇拜的部分表演。”^⑮他在别处写道：“所以，任何考虑最终都将回到悲剧与传奇的关系上来。悲剧的本质之根在于传奇，它从这里衍生其特殊的优点和缺点，阿提卡悲剧和任何其他诗剧的区别就在于此。”^⑯悲剧的哲学定义必须从这里开始，而且必须坚持这样的观点，即悲剧不能简单地解作戏剧形式的传奇。因为就其本质来说，传奇没有倾向性。这里，传统的各种倾向往往从相反的方向波涛般地涌来，最后在史诗的表面之下停息，掩盖了一个已经分化了的、许多分支的河床。作为对传统的一种倾向性重构，悲剧诗是与史诗相对立的。俄狄浦斯的主题表明了悲剧诗能够在多大程度上和多么重要地重构了传统。^⑰然而，如瓦克纳格尔等老一代理论家们都正确地宣称的，发明是与悲剧不相容的。对传奇的重构并不是以寻找悲剧环境为动机的，但却是以一种有倾向性的目的进行的，如果这个倾向不是依据传奇来表达，那么，这个目的就将失去全部意义，而这个传奇就是民族的原初历史。因此，悲剧的印记并不包括英雄与环境之间的“不同层次的冲突”，^⑱这正是舍勒

在《悲剧的现象》(*Zum Phänome des Tragischen*)中宣布为悲剧特点的东西,^⑨但却是这种冲突的独特的古希腊形式。到哪里去寻找这种冲突呢?悲剧冲突中隐藏着什么倾向?英雄为何而死?悲剧诗是以牺牲的理念为基础的。但就其受害者即英雄来说,悲剧式的牺牲不同于任何其他牺牲,既是第一次也是最后一次牺牲。之所以最后一次,是因为这是一种向神的赎罪式牺牲,神主持一种古老的公正;之所以第一次,是因为这是一种再现性行为,它显示了民族生活的许多新方面。这些牺牲不同于旧的以生命履行的义务,就在于它们并不回指上苍的要求,而指英雄本人的生活;这些牺牲毁灭了他,因为它们与个人的意志并不相符,而只有益于尚未诞生的民族社区的生活。悲剧式的死亡具有双重意味:它废除了古代奥林匹亚诸神的权利,并把英雄作为人类新收获的第一批果实奉献给未知的神。但这种双重权力也寓于悲剧式的苦难中,如埃斯库罗斯在《俄瑞斯忒亚》中和索福克勒斯在《俄狄浦斯王》中所描写的那样。如果用作牺牲的赎罪人物不是明确地以这种形式出现,那么,其变形就十分清楚了,在这种变形中,情感的突发取代了英雄向死亡的屈服,这对古老的神和牺牲观念无疑是公正的,因为它显然披上了新观念的外衣。于是,死亡变成了救赎:即死亡危机。最古老的一个例子就是受害者从祭献神卜的刀下逃跑,以此取代了在祭坛上的牺牲;这样,命定的受害者将绕着祭坛跑,最后抓住祭坛,祭坛就可以成为一个避难场所,愤怒之神就变成了怜悯之神,受害者也变成了神的囚徒和奴仆。这就是《俄瑞斯忒亚》的整个结构。就其对死亡的狭隘关注、对社区的绝对依赖、而最重要的是结尾时缺乏对义务的履行和救赎的终极保证来看,这种痛苦的预言摆脱了史诗的所有说教因素。但是,我们用什么来证明所说的“痛苦”再现呢?悲剧事件衍生于祭坛周围的祭献活动这一假设几乎不能提供这样一种证明。在第一个例子中,这表明阿提卡的舞台剧采取的是争斗形

式。不仅戏剧家们相互争斗，甚至演员和合唱队也都相互竞争。但其内在的合理性却在于哑言的痛苦，这既是每一出悲剧表演向观众传达的，也是人物所展示的。这里所再现的是一种无言的较量。在分析“元伦理人”时，弗朗茨·罗森茨威格已经表明悲剧英雄的表达能力乃是悲剧理论的奠基石之一，也是古希腊悲剧与后来的所有悲剧相区别的一个重要因素。“因为这是自我的标志，伟大性的印记，也是弱点的象征：它是沉默的。悲剧英雄只有一种语言完全适合于他：那就是沉默。这从一开始就如此。悲剧为自身发明了戏剧的艺术形式恰恰是为了表现沉默……在沉默中，英雄烧毁了把他与神和世界相连接的桥梁，把自身抬高到超越个人的领域，这在言语中将以他人作为参照来定义自身，赋予自身以个性，于是走进冰冷的自我孤独之中。自我除了自我一无所知；其孤独是绝对的。除了在沉默中，还有别的什么能激活这种孤独，这种严酷的蔑视一切的自律吗？这就是埃斯库罗斯的悲剧，甚至同代人也注意到了这一点。”^②然而，如在这段重要的描写中所体现的，悲剧的沉默并不只是由蔑视所主导的。毋宁说，这种蔑视的每一细节都是对无言性的体验的结果。无言性是强化条件的一个因素。英雄所取得的成就属于社区，言语的内容亦然。由于民族社区否认这些成就，所以这些成就的内容就掩埋在英雄的内心。因此，他越是有力地将每一次行动和每一项知识封闭在他的物质自我的限阈内，其可能发生的效果就越大。如果他对事业始终不渝，直至死亡，那么，这就仅只是他的自然的成就，而不是语言的成就。卢卡契在讨论悲剧决策时心里所想到的也是这一点：“一生中这些伟大时刻的本质就是纯粹的对自我的体验。”^③尼采的一段话更清楚地表明，他并非没有看到悲剧沉默的意义。尽管他并不怀疑沉默在悲剧环境中显示苦难的意义，但他还是明确地指出了形象与言语的对比。悲剧“英雄的言说仿佛比他们的行动肤浅；神话根本没有获得言说词语中充分的客观

化。场面和视觉形象的结构揭示的智慧比诗人用词语和概念表达的要深刻得多。”^②当然，这几乎说不上是失败的问题，如尼采后来表明的。悲剧语言与环境之间的隔阂越大——没有这种隔阂也就不能成其为悲剧了——英雄就越能肯定地逃脱古老的法规，当这些法规最后压倒他时，他仅仅抛出生存即自我的一个麻木的影子，以为祭献，而他的灵魂则在一个遥远社区的词语中找到了归宿。传奇的悲剧表现据此获得了取之不竭的主题。在受难英雄面前，社区学会了对词语的重视和感激，这是他的死赋予词语的——每当诗人从传奇中抽取新的意义时，词语就作为一个新的礼物在另一个地方闪射出来。悲剧的沉默，而非悲剧的悲怆精神，成为体验语言表达上升华的宝库，一般说来，这在古代文学比在后来的文学中具有更大的活力。古希腊文学中描写的对邪恶世界秩序的坚决抵制也依据哲学史而在悲剧诗中留下了印记。悲剧之于邪恶的世界就如同悖论之于含混。在悲剧的全部悖论中——牺牲在与古代法规的共谋中创造了新的法规，死亡在赎罪的行为中清除的仅仅是自我，而悲剧的结局则把胜利赐予人类，但同时也赐予了神——含混，即对恶魔的诋毁，已经衰落了。这种衰落的迹象不管多么微弱但却举目可见。比如，在沉默中，英雄既不寻找也找不到正当的理由，因而对迫害者产生怀疑。沉默的意义被颠倒了：在观众面前出现的并不是被告的罪过，而是无言的苦难的证据，而似乎致力于审判英雄的悲剧则变成了关于奥林匹亚诸神的听证会，英雄似乎成了证人，他违背诸神的意志而展示了半人半神的荣耀。^③埃斯库罗斯深切的正义冲动^④是所有悲剧诗中反奥林匹亚预言的灵感来源。“天才的头脑不是在法律而是在悲剧中第一次从罪孽的乌云中显露出来，因为在悲剧中，邪恶命运的堡垒被打破了。但却不是以被赦免罪过、与纯洁之神达到和解的人的纯洁，来取代异端不可思议的罪孽和赎罪的关联。毋宁说，在悲剧中，异端之人意识到他比神更好，但是，这种意识使他惊

呆了，而且始终无以言表。由于没有宣泄出来，这种意识便私下里积聚力量……在此，不管‘宇宙的道德秩序’恢复成什么样都没有问题，但是，正是道德之人的尝试，仍然惊呆的、仍然未予表达的尝试——他正因如此才获得英雄之名——才使他在苦难世界的躁动中达到自身的升华。天才诞生于道德的无言性和道德的幼稚性，这个悖论构成了悲剧的崇高因素。”^⑤

许多英雄的王室地位是造成某些奇怪思辨和明显混淆的根源，如果不是为了这个事实的话，那么，说内容的崇高不能用人物的地位和谱系来解释，就是无益的。在现代意义上，这种思辨和混淆都产生于对王室地位的思考。然而，再清楚不过的是，这是一个偶然因素，产生于作为悲剧诗之基础的传统素材。因为在原始时代，占据核心位置的是统治者，所以王室后裔表明戏剧人物在英雄时代的出身。与这个后裔相关的重要性仅在于此，但这当然是决定性的。英雄式自我的直率——不是一种性格特征，而是英雄的历史—哲学印记——与他的权威位置相对应。比照这一简单的事物状态，叔本华对悲剧中王族的解释似乎是向普通人性的那些调整之一，这些调整模糊了古代与现代戏剧之间的本质差别。“古希腊人通常用王族作为悲剧的主人公，大多数现代人也同样。这当然不是因为地位给行动者或受难者更多的尊严；而这只不过是把人类激情表演出来的一个问题，因此，借以进行这种表演的客体的相对价值就是一个无利害关系的问题，农庄与王国都能获得同样的成就。……拥有权力和声望的人却仍然最适于悲剧，因为我们借以认识人类生活命运的悲剧的不幸必须足够宏大，这样才能使观众产生恐惧，不管他是谁……但是，使资产阶级家庭陷入贫困和绝望的环境在大人物或富人眼里往往是非常微不足道的，可以通过人力来解决，有时确实可以用武力来解决；因此，这种环境是不能像悲剧那样打动这样的观众的。另一方面，大人物和有权有势者的不幸无条件地令人恐惧，甚至是外来

帮助所不能解决的；因为国王要么通过自己的权力帮助自己，要么就被自己的权力毁灭。除此之外还有这样一个事实，即从高处下落的落差最大。资产阶级人物缺乏造成最大落差的高度。”^⑥这里被解作悲剧人物的地位尊严的东西——而且是根据“悲剧”的不幸事件以彻头彻尾的巴罗克方式解释的——与永恒的英雄人物的地位丝毫没有关系；然而，国王的地位对现代悲悼剧来说的确具有典范的和远较准确的意义，这已在适当的语境中考虑过了。甚至最新近的研究都没有涉及悲悼剧与古希腊悲剧之间的这种具有欺骗性的亲和力，没有认识到二者间的区别。鲍林斯基评论了席勒在《麦西纳的新娘》（*Die Braut von Messina*）中进行的悲剧实验，其中含有一种极端的并非有意的讽刺，认为席勒的实验由于浪漫主义的态度而只能明显回归悲悼剧；步叔本华的后尘，以始终由合唱所强调的人物的高级地位为参照，鲍林斯基指出：“文艺复兴时期的诗学——不是出于‘卖弄’，而是以有生命的人的方式——严格地遵守古代悲剧的‘国王和英雄’的规则，该是多么正确的呀。”^⑦

叔本华视悲剧为悲悼剧；在费希特之后的德国大哲学家中，几乎找不出另一个对古希腊悲剧如此缺乏同情心的人。他在现代戏剧中看到了一个高级发展阶段，不管多么不充分，但他至少在这种比较中找到了问题。“不管以何种形式，赋与一切具有悲剧性质的东西以典型的崇高倾向的，是这样一种认识的端倪，即世界和生活不会给我们提供任何真正的满足，因此不值得我们与之相维系。这里包含着悲剧精神；并据此而导致出世精神。我承认在古代悲剧中，这种出世精神极为少见或极少直接表达出来……斯多噶式的镇定由于这样一个事实而从根本上区别于基督教的出世，即斯多噶教只教导冷静地忍耐，平静地等待着无法改变的必然的邪恶，而基督教则教导克己，放弃意愿。古代悲剧的英雄们完全以相同的方式表明了在必然的命运的打击之下绝对的和

斯多噶式的服从。另一方面，基督教悲剧表明对整个生存意志的放弃，在意识到世界的无价值和虚荣时愉快地抛弃这个世界。但我完全了解，现代人的悲剧比古代人的悲剧高出一个水平来。”^⑧这种散漫的评价受到反历史形而上学的禁止，只要将其与罗森茨威格的几句话加以对比，我们就能认识到这位思想家的发现使戏剧哲学史取得了多大的进步。“这是新悲剧与旧悲剧之间的深刻差异之一……其人物各相迥异，每一个性格都不同于另一个性格……在古代悲剧中，情况并非如此；所不同的只有情节；而主人公，作为悲剧英雄，则永远是不变的，始终是目空一切的掩埋在自身之内的同一个自我。他本质上应该是有意识的，即是说当他自身独处时应该是有意识的，这个要求与现代主人公必然有限的意识相抵牾。意识总是要求清晰性；有限的意识是不完善的……因此，现代悲剧的目标是古代悲剧所完全未知的：这是关于抽象的人与抽象的客体之间关系的悲剧。……这个几乎未被认识的目标……是：用一个抽象的人物代替不加限制的众多人物，他是一个现代英雄，他的每一方面都与古代英雄一样是独一的、不变的。这是一个聚合点，所有悲剧人物的谱系都将在这里聚合，这个抽象的人……就是圣人。圣人的悲剧是悲剧剧作家的秘密渴望……不管这是否是悲剧诗人所能达到的目标，都无关紧要；即便是作为艺术品的悲剧所不及的，对现代意识来说，它仍然是古代悲剧英雄的准确对应。”^⑨“现代悲剧”从古代悲剧的演化是这段文字研究的客体，几乎不言而喻，它身上刻着绝非小可的名称：悲悼剧。包括上述文字在内的诸种反思就是以此超越了问题的理论性质的。悲悼剧通过受难剧而被证实为一种描写圣人的悲剧。如果要从卡尔德龙到斯特林堡的许多不同戏剧风格中看到其特征的话，那么，必须清楚的是，这种形式，一种神秘剧的形式，仍然拥有一个未来。

这是关于它的过去的一个问题。这使我们回溯到古希腊精神

历史本身的一个转折点上，即苏格拉底之死。受难剧就是把苏格拉底之死作为悲剧的戏仿而诞生的。而这里，如已往的情况一样，对一种形式的戏仿宣布了它的终结。维拉莫维茨证实了这样一个事实，即对柏拉图来说，苏格拉底之死意味着悲剧的终结：“柏拉图烧毁了他的四部曲；不是因为他放弃了要当一名像埃斯库罗斯那样的诗人的雄心，而是因为他认识到悲剧剧作家不再能够成为整个民族的教师和艺术家了。他当然尝试过——悲剧的力量竟然如此之大——为悲剧人物创造一个新的艺术形式，并创造了一种新的系列传奇以取代已经过时了的英雄传奇，即苏格拉底的传奇。”^④这个苏格拉底传奇通过把邪恶的悖论屈从于理性而对英雄传奇进行了综合世俗化。当然，从表面上看，那位哲学家之死相似于悲剧式死亡。根据古代律法的一个条款，这是一种赎罪行为，以一种新的正义精神而奉献生命的死亡，为一个新社区的建立做出了贡献。但正是这种相似性最清楚地揭示了真正悲剧人物受难的真实意义：那场沉默的斗争，英雄无言的逃亡，这在柏拉图的《对话》中已经让位于言语和意识的精采展示。苦难从苏格拉底戏剧中消失了——甚至在他的哲学斗争中，这只不过是过一系列活动的问题——英雄之死一下子变成了受难者之死。与基督教信仰的英雄一样——这说明了教会神父的同情和尼采的仇恨，后者一贯仇视这种英雄——苏格拉底死于自愿，以无以言表的优越感和没有任何反抗地死于自愿，他在沉默之时也变得哑言了。“但他是被处死的，而非流放，苏格拉底本人似乎对死亡了如指掌，没有丝毫天生的畏惧……《弥留之际的苏格拉底》成了古希腊贵族青年以前从未见过的新理想。”^⑤柏拉图把他的老师最后一次谈话的话题永久地流传下来，再清楚不过地表明了这种理想与悲剧英雄的理想之遥远距离。据《申辩篇》所说，如果苏格拉底之死仍然相似于悲剧式死亡——几乎与《安提戈涅》中的死亡相同，如剧中已经阐明的是由一种过分理性的职责概念所

使然——那么，另一方面，《斐多篇》中毕达哥拉斯式的格调就表明这种死亡摆脱了所有悲剧的联想。苏格拉底作为凡人敢于正视死亡——我们可以坚持认为他是最优秀的、最有道德的凡人——但他认为死亡是外来的，他希望超越死亡，在不朽中回归自身。悲剧英雄并非如此；他在死亡面前畏缩，就仿佛面对熟悉的、个人的、他本身固有的权力一样。实际上，他的生命从死亡那里展开，死亡不是生命的终结，而是生命的形式。悲剧的存在之所以获得了履行其存在的职责是因为它从本质上受语言和物质生活的制约，这些制约从一开始就内嵌于它的生存之中了。这是以许多不同方式得以表达的。也许关于悲剧式死亡的一个不经意的援指再清楚不过地将其描述为“不过从外部显示的已死的灵魂”。^②实际上，可以把悲剧英雄说成是没有灵魂的。从其深邃的内在空虚之中响起了遥远的、新的神圣要求的回声，未来的世世代代就是从这个回声中学习语言的。正如在普通的造物中生命活动是包容一切的一样，在悲剧英雄那里，生命活动是死亡的过程，每当英雄——以深刻的但未受质疑的合理性——开始谈及他的死亡状况，就仿佛这是他的生命状况时，悲剧的讽刺就会出现。“悲剧人物必将一死的决定论也……明显是英雄之举，仅仅是人类心理的一种语境；悲剧中弥留的英雄——一个年轻的悲剧剧作家大概这样写道——在他们实际死亡之前已经死了很久了。”^③英雄的精神与物质生存是悲剧过程的框架。如果人们恰当地称为“框架的力量”的东西实际上是区别古代与现代态度的一个特征，其中，无数多样的情感或环境似乎都是不言自明的，那么，这种力量就与悲剧本身的力量不可分割。“造就了高尚的人的不是高尚情感的强度而是其持续的时间。”英雄情感的这种单调冗长的持续只能在英雄生活的既定框架内得到保证。悲剧中的神谕不仅仅是命运的魔咒；它投射一种确定性，保证任何悲剧生活都不能发生在它的框架之外。看似内嵌于这个框架的那种必然

性既不是因果必然性，也不是魔幻必然性。它是未予言表的反抗的必然性，在这种反抗中，自我导致自身的言说。只要词语稍稍发出一点声音，它就像雪迎着南风融化一样。而惟一能够完成这一表达的词语乃是未知的词语。英雄的反抗含有包含在反抗之内的这个未知的词语；这就是将其与人的傲睨神明相区别的东西，人的潜在意义已不再为社区现已发达的意识所认可了。

只有古代熟悉悲剧的傲睨神明，并为争得对英雄生活保持沉默的权利而付出了代价。英雄不屑于在神面前证实自己，因而在履行赎罪契约的过程中与神达成一致。这种赎罪契约具有双重意义，不仅是为实现复辟而设计的，而更重要的是为了在革新社区的语言构成中破坏古代律法。体育比赛、法律和悲剧构成了古希腊生活伟大的苦难三位一体——在《古希腊文化史》（*Griechische Kulturgeschichte*）中，雅克·布尔克哈特称悲剧苦难为一种阴谋^④——它们都在这个契约的符号下被捆束在一起。“立法和立法程序在海拉斯的作品中体现为与自助斗争和弱肉强食。在自己掌握法律这种倾向衰弱的地方，或在国家成功地控制法律的地方，审判并不同时具有探讨司法决策的性质，而是试图进行调和……在这样一个程序的框架中，主要目标不是确立绝对权利，而是说服被伤害的一方放弃复仇；所以寻找证据和判决的圣事形式就只能受到特别重视，因为它们甚至对失败者也发生了影响。”^⑤在古代，审判——尤其是刑事审判——是一种对话，因为它是以行刑者和被告的双重角色为基础的，没有什么官方程序。但有合唱：部分由宣誓作证的证人演唱（如在古代克里特律法中，双方都要有人宣誓证实各自的誓言，即得到品格证人的支持，在神明审判中，这些品格证人原本是带着武器来维护自己一方的权利的），部分由乞求法庭宽容的被告的同伴演唱，最后在进行宣判的民众裁决大会上演唱。雅典法重要的典型特征是狄奥尼索斯式的欢呼，事实上，那种迷狂的、极乐的词语能够超越苦难的正常

范围，一种更高尚的正义是由活的言语的说服力，而非对立团体通过武力争斗或规定的语言形式进行的审判而得到保证的。逻各斯的自由颠覆了神明审判的实践。在雅典，这是审判与悲剧之间的终极亲和性。在那些孤独的时刻，英雄的词语冲破自身严密的保护而成了抗议的呼喊。悲剧融入了这种审判的形象之中了；在此，也发生了一个调和的过程。于是，在索福克勒斯和欧里庇得斯的作品中，主人公学习“不是为了说话……只是为了争论”；这说明了“爱情场面对古代戏剧”何以“是非常陌生的”。^⑧但是，如果在戏剧家的心目中神话构成了谈判，那么；他的作品就既是对程序的描述，又是对程序的修正。而由于把露天剧场也包括进来，所以，整个审判的范围扩大了。整个社区都来参加这些程序的重演，将其视作控制权，实际上视作裁决权。就社区来说，它试图找到解决争端的决策，在对此的阐释中，戏剧家重温了英雄的成就。但悲剧的结局总是带有一种案情不明的性质。的确，结局总是一种救赎；但仅仅是临时的、有问题的和有限的救赎。悲剧之前或之后的萨梯剧（又译羊人剧）表明这样一个事实，即喜剧的活力是对所再现审判的案情不明的惟一一种适当的准备或反应。甚至这也无法摆脱围绕不可思议的结局的恐惧：“在别人心中唤起恐惧和怜悯的英雄，自己却仍然无动于衷、僵死刻板。在观众那里，恐惧和怜悯的情感马上转向内心，因而也成了完全封闭的自我。每一个人都独来独往，每一个人都保持着自我。没有社区出现。然而，他们却有一个共同点。这些自我并不相聚，但它们当中却回响着同一个音符，即对自身自我的感觉。”^⑨悲剧创作理论的灾难性和持久性后果是三一律学说。对三一律的最具体的解释甚至在下面的深刻阐释中也被忽视了：“地点的整一是不言自明的，显然象征着在永久变化的周围生活中保持静止不动；因此就有了技术上必要的表达方式。悲剧不过是一个单一时刻：这就是时间的整一的意味。”^⑩英雄从地下世界

的出现在时间上是有限的，因此对时间流程的这次断裂予以最大的强调——这当然是毫无疑问的。让·保尔提出的关于悲剧的修辞问题恰恰否认了这个最令人吃惊的先见：“在公共节日的人群面前谁愿意表现阴郁的阴影世界呢？”^⑨他的同代人中没有人想到过这个问题。但在此如已往一样，最有成效的形而上学阐释将见于实用的层面。在此，地点的整一是审理法庭；时间的整一是法庭审理的持续，而其时间总是有限的——受到太阳转动的限制或由于别的什么原因；面情节的整一则是审理程序的整一。正是这些状况使苏格拉底的对话成为悲剧不可改变的结局。在有生期间，英雄不仅发现了词语，而且获得了一伙追随者，他的年轻的代言人。他的沉默，而非他的言语，现在将充斥于最大的反讽。苏格拉底式反讽，也就是悲剧反讽的反面。悲剧的真实所在就是借以无意识地触及英雄的真实生活的那种轻率：自我的缄默如此深邃，以至于甚至在梦中呼唤自己名字的时候也不惊动别人。这位哲学家的反讽式沉默、害羞和表演的沉默，都是自觉的。苏格拉底树立了教师的样板，以此取代了英雄的牺牲。但是，在柏拉图的著作中，苏格拉底的理性主义以一种优越性向悲剧艺术宣战，这种优越性最终影响的与其说是挑战者，毋宁说是被挑战的对象。因为这并未发生在苏格拉底的理性精神中，尽管在对话自身的精神中比比皆是。在《会饮篇》的结尾，当苏格拉底、阿加松和阿里斯托芬坐在一起、面面相觑时——这何以不是苏格拉底对话的冷静之光，柏拉图的允许像黎明的曙光照在了这三个人身上一样，照在了关于既体现悲剧又体现喜剧的真正诗人之本性的讨论之上呢？这次对话包含着纯粹的、还没有分解成悲喜之辩证划分的戏剧语言。这种纯粹的戏剧性质恢复了古希腊戏剧形式中逐渐世俗化了的神秘因素：即语言，而尤其重要的是，这种新戏剧的语言也就是悲悼剧的语言。

仅就悲剧与悲悼剧的等式而言，应该使人感到非常奇怪的

是，亚里士多德的《诗学》没有提及作为悲剧之共鸣的悲悼 [Trauer]。但事实远非如此，人们往往以为，现代美学本身就发现悲剧概念含有一种情感因素，即对悲剧和悲悼剧的一种情感反应。悲剧是预言的一个准备阶段。它是一种仅存于语言中的内容：悲剧的真实所在是词语和过去的沉默，悲剧所努力要表达的是预言的声音，或被这种声音拯救的苦难和死亡；但在其盘根错节的实用质料中的一种命运永远不是悲剧性的。悲悼剧作为哑剧是可以想象的；悲剧却不然。反对邪恶的律法的斗争取决于天才的词语。在心理学的审视之下，悲剧的消散与把悲剧与悲悼剧相等同是携手并进的。后者的名称就已经表明其内容在观众中唤起了悲悼之情。但这决不是说，这种内容能够比悲剧的内容在经验心理学的范畴内得到更好的表达——这也许更深远地意味着，比之悲痛的状况，这些戏剧更适合描写悲悼的心情。因为这些戏剧与其说是唤起悲悼的戏剧，毋宁说是使悲悼之情得到满足的戏剧：为可悲悼之人所写的戏剧。夸示标志着这些人的特点。他们展示形象是为了让人看见，形象排列的方式就是想让人看见。意大利文艺复兴时期的戏剧就产生于纯粹的夸示，产生于 *trionfi*，^④即在洛伦佐·德·梅迪希制下盛行的带有解释性朗诵的列队祈祷，在许多方面对德国巴洛克戏剧发生了影响。而在整个欧洲的悲悼剧中，舞台也不是严格固定的，不是一个实存的地点，而是辩证地分化开来的。它既与宫廷密切相关，但仍然是一种旅行剧团；从隐喻意义上说，其板式舞台代表着作为背景地球，是为上演历史而创造的；它每到一城都去法庭。而在古希腊人眼里，舞台是一个宇宙主题。“古希腊剧院的形状使人想起大山里的一条孤谷：剧场的建筑就像发光的云景，巴克斯人蜂拥般从大山高处俯瞰——就仿佛在金光闪闪的镜框内狄奥尼索斯的肖像向他们显示出来。”^⑤不管这一美丽的描写是否正确，不管法庭的类比和“剧场变成了法庭”的说法是否适合于每一个激动的社区，古希腊的

三部曲无论如何都不是可以重复的夸示之举，而是在高级法庭上悲剧审判的一劳永逸的重新开庭。如露天剧场和表演永远不是同一的重复这一事实所暗示的，所发生的是绝对的宇宙成就。社区聚集在一起观看并判断这一成就。悲剧观众是被悲剧本身招徕的，而且有其正当的理由。对比之下，悲悼剧必须从旁观者的角度来理解。他知道舞台是一个属于内心情感世界，与宇宙毫无关系的空间，在这个空间里，各种环境不容分说地展现在他眼前。悲悼与夸示之间关系的语言表现是简洁的，如巴罗克戏剧所表现的。比如：“[悲悼剧的]舞台是作为悲悼事件背景的地球……”；“悲悼剧的场面；悲悼剧的布景，是挂在幕布上、饰有各种装饰、象征画等的框架，上面展示的是装在棺材里的一个名人的尸体”。^②“悲悼”一词总是与这些合成词有关，并从与其合成的词中汲取意义的精华。^③哈尔曼下面的这番话标志着悲剧一词在巴罗克戏剧中的极端意义，根本不受美学思考制约的一种意义：“这样一种悲悼剧产生于你的虚荣！这样一种死亡之舞受到世界的珍重！”^④

巴罗克赋与此后一个时期的是这样一个假设，即历史主题尤其适于悲悼剧。正如在巴罗克戏剧中历史向自然史的转变被忽视了一样，在对悲剧的分析中，传奇与历史的区别也被忽视了。于是出现了历史悲剧的概念。这种忽视的结果便是悲悼剧与悲剧的等同，而且获得了把德国古典主义发明的历史剧的问题性掩盖起来的理论功能。与历史素材构成的不确定关系是这种问题性的一个最清楚的方面。对历史的任何自由阐释都缺乏对在悲剧中恢复神话倾向的准确描述。另一方面，历史编撰者对巴罗克悲悼剧所要求的对资料源出的恪守与诗歌文化完全吻合，只有在冒巨大风险的情况下，这种戏剧才自行与历史的“本质”绑缚在一起。对比之下，情节的完全自由从根本上说适于悲悼剧。狂飙与突进运动中这种形式的高度发展，如果愿意的话，可以看作是其潜能的

一种实现，同时也摆脱了对史料的肆意制约。巴洛克的形式世界发生的这种影响在另一方面得到了证实，即权力和天才之人（Kraftgenie）的形象，也就是暴君与受难者的一种资产阶级混合。米诺尔在扎查里阿斯·沃纳的《亚提拉》中看到了这样一种综合。^⑤ [格斯坦堡的] 尤戈里诺的饥饿或 [伦茨的] 《家庭教师》中的阉割主题，甚至表明了真正受难者的幸存和对其受难的戏剧表现。因此，造物的戏剧无疑在继续，只不过现在爱情取代了死亡。但甚至在这里，也只能用昙花一现作为对它的最后判决。“唉，人生一世而没留下什么痕迹，就好比掠过脸上的笑容或穿过森林的一只鸟的歌唱！”^⑥ 狂飙与突进运动就是把悲剧的合唱读作这种挽歌的，因此保留了对悲剧的巴洛克式阐释的因素。《批评之林》（*Kritische Walder*）的第一部分是对莱辛的《拉奥孔》的批评，在这部分中，赫尔德写道，作为奥西恩时代的代言人，高唱挽歌的古希腊人“易于……落下温柔的泪水”。^⑦ 悲剧合唱的确不悲悼什么。在深切的痛苦面前它保持超然的态度；这驳斥了悲剧服从于悲悼的说法。试图根据无功利性甚或怜悯来解释这种超然性是肤浅的。毋宁说，合唱的措辞——在冲突发生之前和之后的伦理社会和宗教社区里——具有把悲剧对话的废墟恢复成坚实的语言大厦的效果。合唱队队员的经常出现决不是把悲剧情节化为悲悼，像莱辛所说的那样，^⑧ 而实际上甚至在对话中就限制了情感的爆发。把合唱视作悲悼的观点认为合唱中“回响着创造的原初痛苦”，^⑨ 这是对其本质进行的真正巴洛克式的重新阐释。因为德国悲悼剧的合唱至少部分具有这种功能。它的第二个功能不太明显。巴洛克戏剧的合唱与其说是古代戏剧中的幕间插曲，毋宁说是用来封闭行为的框架，它与剧情的关系就如同文艺复兴时期印刷的饰边之于排字区的关系。合唱用于强调行为的性质乃是纯粹景观的组成部分。因此，悲悼剧的合唱往往比悲剧的合唱细腻，但又不像悲剧的合唱那样直接与情节相关。在对历史剧的古

典主义阐释中，悲悼剧后来表现的杜撰的生活所采取的形式完全不同于它在狂飙与突进运动中所采取的形式。现时代的任何作家都没有像席勒那样在主题中再造古代的悲怆力，这些主题与悲剧神话没有任何关系。他相信，他能够以历史的形式恢复悲剧在神话中占有的不可重复的先决条件。但是，无论是古代意义上的悲剧因素，还是浪漫主义的命运因素，从根本上说都不适于历史，除非它们在因果必然性的概念中相互抵销。古典主义的历史剧危险地接近于这种模糊的现代主义观点，而无论是从悲剧释放出来的一种道德，还是逃避了命运的辩证分化的一种理性，都不能支持它的结构。歌德倾向于调和既非常重要又完全得到所描写主题的证实的各种妥协——追随卡尔德龙而从卡洛琳王朝的历史中汲取主题进行的实验断片并非没有道理，它由此得到一个奇怪的伪命题：“来自基督教的悲悼剧”——而席勒则试图把戏剧基于德国唯心主义理解的历史精神之上。尽管在其他方面，他的戏剧可以看作伟大的艺术作品，但不容否认的是，他正是在这些方面把后来的形式引介到这个世界上来的。在这个过程中，他从古典主义那里获得了把命运作为个体自由的反而加以反映的可能性。但在进行这种实验的过程中，并在《麦西纳的新娘》（*Die Braut von Messina*）中采用浪漫主义的命运悲剧的形式时，他必然越来越接近于悲悼剧的形式。这标志着他卓越的艺术理解，尽管有其唯心主义原理，但在《华伦斯坦》（*Wallenstein*）中他诉诸于占星术，在《奥尔良的处女》（*Die Jungfrau von Orleans*）中诉诸于卡尔德龙的超自然效果，而在《威廉·泰尔》（*Wilhelm Tell*）中，则诉诸于卡尔德龙式的开放主题。当然，悲悼剧的浪漫主义形式无论是在命运剧中还是在别处，都几乎不能不是卡尔德龙的复兴。于是，歌德认为卡尔德龙可能会对席勒造成危害。歌德完全有理由相信自己能够摆脱这种危害，因为在《浮士德》结尾的几场戏中，他冷静地、自觉地、以超过卡尔德龙的一股力量，做了席勒

可能会感到一半极不情愿地、一半身不由己地所做过的事。

历史剧的审美局限性必然最清楚地见于最激进的、因而也是最笨拙的形式即正剧中。正剧是北方渊博的悲悼剧在南方的流行形式。重要的是，不是关于这一特殊见解而是任何关于正剧的见解的惟一证据都来源于浪漫主义。在《德国人的诗情与口才》（*Poesie und Beredsamkeit der Deutschen*）记述的历史中，文学家弗朗茨·霍恩以惊人的洞察力记述了正剧的发展，而对主题的处理又并非不适当。他写道：“当费尔特姆活着的时候，所谓的正剧相当流行，尽管几乎所有后来的文学史家都对正剧嗤之以鼻，而不解释究竟何以如此。正剧中的情节（*Aktionen*）出自真正的德国本原，完全适于德国的性格。对所谓纯粹悲剧的喜爱从来不是普遍流行的，而固有的浪漫主义冲动则要求丰富的养料，如闹剧的愉悦一样，往往对最有思想的人才表现出最大的活力。然而，还有一种颇具德国特色的倾向，是所有这些体裁所不能全部满足的，这就是倾向于普遍的严肃、庄重，有时倾向于扩展，有时倾向于言简意赅，以及——省略。对此的反应就是所谓正剧的发明，它取材于旧约全书的历史部分（?）、古希腊和罗马、土耳其等，但很少取材于德国……国王和王子戴着镀金纸冠，非常忧郁和悲伤，他们试图让富有同情心的民众相信，没有比统治更难的事了，伐木工在夜里睡得更香甜；将军和将领们发表漂亮的演讲，述说他们的伟大功绩；公主们则恰如其分地极其纯真，而且同样恰如其分地坠入崇高的爱情，通常是与某位将军相爱。……在这些作家手里，大臣们则相对不那么受重视，往往被刻画为别有用心之人，其性格是忧郁的或至少是灰暗的……小丑和弄臣往往是演员讨厌的人物；但他们简直无法摆脱戏仿的这种化身，他们理所当然是不朽的。”^⑤这番极具启发性的描述使人想起木偶剧，这决不是偶然的。维也纳剧作家斯特拉尼茨基是这一体裁的重要代表人物，他同时也拥有一个木偶剧院。即便他的那些剧本

存留下来而且都没有在那里上演过，但这个木偶剧院的实际保留剧目与正剧中的那些情节不可能没有许多接触，其戏仿的追随者们也许仍然能在那里找到一席之地。正剧极易被改造成那种微缩的画面，这表明它们与悲悼剧极为相似。无论悲悼剧选择了西班牙式的细腻反映还是德国的夸张姿态，它都仍然具有那种嬉戏的怪异性，这在木偶剧的英雄身上可见其遗传因素。“帕皮尼安和他的儿子的尸体不是……也许被再现为木乃伊了吗？无论如何，当列奥的尸体被拖上舞台时，情况必定如此，而且还有绞刑架上克伦威尔、伊勒顿和布拉德肖的尸体……可怕的遗骨，坚贞的乔治亚公主被烧焦了的头，也属于这里……在永恒（Eternity）为《卡塔利纳》所作的开场白中，全套的舞台道具都散扔在地板上，也许与1657年版标题页上的镌刻相同。除了节杖和权杖外，还有‘珠宝，一幅画，金属和一篇手稿’。据她所说，永恒伤害了父亲和儿子。如果他们真的在舞台上出现，他们也只能像也被提到的王子一样再现为木乃伊。”^④政治哲学可能会把这些观点视作褻渎的，但却为此提供了反证。萨尔马希乌斯写道：“正是他们把国王的头像球一样对待，他们玩弄王冠就像儿童玩弄木环一样，把王子的节杖看作小丑的魔杖，对待君主的徽章就像对待矛靶一样。”^⑤演员们的外表，尤其是身穿礼服的国王，都具有僵硬的、木偶一般的效果。“生来就紫衣绫罗的王子一旦没有权杖就病态百出。”^⑥洛亨斯坦的这几句台词证实了巴罗克舞台上的统治者与扑克牌上的国王之间的相近性。在同一出戏中，米西普萨谈到马希尼萨的垮台是因为“头上的王冠太重”。^⑦我们的最后一个例子是由霍格维兹提供的：“给我们红色的天鹅绒、这如花似锦的衣服和黑缎，这样，使我们的感官愉悦和使我们的身体苦痛的东西就可以从我们的服装上见出；并见出我们在戏中的角色，剧中，苍白的死亡乃是最后一套服装。”^⑧

在霍恩列出的正剧的几个特征中，对研究悲悼剧来说最重要

的是大臣的阴谋。这当然也在高级诗剧中扮演了角色，与其共存的还有作为悲悼剧题材的“自吹自擂，悲悼，最后还有墓碑文和葬礼献辞……背信和变节……欺骗和哄骗”。^⑤但是，老谋深算的策划者这个人物在学者剧中并没有完全的自由；这发生在比较流行的戏剧中。而在这种戏剧中就禀性来说他是个丑角。惟其如此，“巴巴拉博士就是一个困惑的律师和国王的宠儿。他策划的政变和假装的头脑简单……就为舞台提供了适当的消遣。”^⑥于是喜剧便随着阴谋策划者而被引进悲悼剧中来。但不是作为插曲。喜剧——或更准确说是纯笑话——是悲悼的重要的内在方面，它就像衣服摺边和领口处的衬里一样不时地显露出来。喜剧的代表人物与悲悼的代表人物紧密相关。“不要生气，我们是好朋友；同事之间不能相互伤害，”^⑦汉斯沃斯特对麦西纳的暴君派利冯特说。在一幅镌刻所描绘的舞台上，左边站着一个小丑，右边是一位王子；画面上方写着这样一句警句：“当舞台空荡荡时，小丑和国王便不重要了。”^⑧即便有的话，思辨美学也极少考虑严肃的弄臣与残酷的暴君之间的相近性。谁没有见过使大人们惊诧的事反倒使孩子们捧腹大笑呢？儿童的捧腹大笑与成年人的惊诧之间这种受虐狂的角色转换集中体现在阴谋策划者身上。这显见于一出14世纪关于基督童年的剧，摩尼对剧中无赖的描写可谓绝笔：“显然，这个人物是宫廷弄臣的胚胎……这个人物的基本特征是什么呢？蔑视人类的傲慢。这就是这个无赖与后来漫无目的的小丑相区别的地方。这个汉斯沃斯特（小丑）是不伤害人的，但这位老无赖的蔑视尖刻撩人，直接导致了恐怖的儿童谋杀案。这里有某种邪恶的东西在起作用；而且恰恰因为这个无赖是魔鬼的一部分，所以他才必然属于这出悲剧：通过谋杀孩提时代的基督阻止救赎，如果可能的话。”^⑨官员取代了魔鬼，这非常适合巴罗克戏剧中受难剧的世俗化。也许是有感于摩尼的这番描写，下面描写维也纳正剧的一段文字为了刻画阴谋策划者也提到了这个无赖

人物。正剧的“汉斯沃斯特”似乎“拥有讽刺和蔑视的武器，通常能战胜他的同胞——如斯卡品和里普尔——甚至没有任何限制禁止他接过指导剧中阴谋策划的角色……如在同时代的世俗剧中一样，在15世纪的宗教剧中，无赖已经担当了滑稽小丑的角色，而且如现在一样，这个角色已经与戏剧结构极为融洽，对情节发展发生了根本影响。”^⑥但是，如这里所暗示的，这个角色并不是诸多异质因素的混合。恶意的玩笑就如无害的欢笑一样都是创新的；二者本来紧密相关；而且，恰恰是通过阴谋策划者这个人物——往往被夸张的人物——悲悼剧才接触到坚实的、令人愉悦的深切体验。如果君主的悲伤和谋臣的欢乐如此紧密相关，那么，这最终仅仅是因为两个邪恶的领域都在他们身上体现出来。而悲伤的虚假圣洁把道德之人消解为这样一种威胁，致使其在绝望的境遇中出乎意料地使人看来并非没有希望，相比之下，欢乐却不能掩盖魔鬼按捺不住的痛苦。最能清楚地显示德国巴洛克戏剧的艺术局限性的莫过于这样一个事实，即上述这种重要关系的表达却留给了观众。另一方面，在英国，莎士比亚是以旧的魔鬼弄臣的模式塑造伊阿古和波罗纽斯这样的人物的。喜剧 [Lustspiele] 随着这些人物进入了悲悼剧。经过一些调整，这两种形式不仅仅在经验上相互联系，而且在结构原则上也相互紧密地联结起来，就如同古典悲剧和喜剧相互对立一样。是二者的亲和力使喜剧进入了悲悼剧：悲悼剧永远不能以喜剧的形式发展。下面的形象说法是有一些道理的：喜剧萎缩，于是被吸纳到悲悼剧中来。洛亨斯坦写道：“我，尘世之物，死亡的笑柄。”^⑦我们应该再次回想一下被折射的人物的萎缩。喜剧人物是善推理之人；在反映的过程中，他似乎成了自身的提线木偶。悲悼剧的最佳典范不是严格循规蹈矩的剧作，而是对喜剧进行过轻松调整的那些剧作。由于这个原因，与17世纪德国作家相比，卡尔德龙和莎士比亚创作出了更重要的悲悼剧。德国作家从未越过雷池一步。诺瓦利斯写

道：“喜剧和悲悼剧相得益彰，只有通过微妙的象征性结合才能真正具有诗意。”^⑤这当然是事实，至少就悲悼剧而言是事实。诺瓦利斯认为莎士比亚的天才满足了这个要求。“在莎士比亚的剧作中，的确有诗歌与反诗歌、和谐与不和谐、普通、卑贱、丑恶与浪漫、崇高、美、真实和想象之间的转换：在古希腊悲剧中情况恰好相反。”^⑥事实上，德国巴洛克戏剧的吸引力完全可能在于其以古希腊戏剧为参照而得以说明的几个特征之一，即便它绝非产生于后者。在莎士比亚的影响下，狂飙与突进运动努力重现悲悼剧的内在喜剧性，随之而来的是喜剧阴谋者这个人物的重现。

德国文学史一直对巴洛克悲悼剧的后裔有所反应：如正剧，狂飙与突进运动的戏剧，命运悲剧等，其所持的一种保留态度与其说出于不理解，毋宁说出于一种敌意，当这种形式随形而上学的蓬勃发展而发展时，其真正目标第一次明确了。就所提到的几种形式而言，这种实则蔑视的保留意见在命运剧的讨论中得到了最充分的证实。如果考虑到这种体裁后来的某些发展的性质的话，这种保留意见就更有其理由了。然而，传统的讨论是基于这些戏剧的先验图式、而非基于不完整的细节储存的。所以，对这些细节加以检验就是不可避免的了。如已经表明的，这种先验图式与巴洛克悲悼剧如此紧密相关，以至于可以将其视作巴罗克的变体之一。在卡尔德龙的作品中它的出现就尤其明显和重要。以不以为然的姿态谈论这位大师的局限性，并以此打发掉这个繁荣的戏剧领域是不可能的。福尔克特在他的悲剧理论中试图从根本上否定与其这个话题相关的所有真正的问题。他写道：“绝不能忘记这位作家是在承受着顽固的天主教信仰和强烈到荒唐地步的荣誉感的压力。”^⑦歌德早已反驳过这种离题的说法：“想一想莎士比亚和卡尔德龙吧！他们在最高的审美判断面前是无可挑剔的，如果某位以辨识技艺作诗的人只是由于某些段落而顽固地批评他们，他们就会满脸笑容地展示一幅他们为民族和时代所作的

画卷，而不仅仅据此保证了嗜好，实际上还赢得了新的桂冠，因为他们能够非常成功地适应。”^⑥歌德号召向那位西班牙剧作家学习，不是要原谅他的局限性，而是为了学会理解他的自由本性。如果我们要深刻理解命运剧，那么，这种敬慕就是绝对必要的。命运并不是纯粹自然发生的事件——也不纯粹是历史的。命运，在异端和神话的语境中不管披着什么样的外衣，都只能在反宗教改革运动的复辟神学中作为自然史的一个范畴才具有意义。它是历史事件中的一股自然力，这些事件本身并不完全是自然的，因为天恩之光仍然要从创世的状态中反射出来。但它却映照在亚当罪孽的沼泽地上。因为不可避免的因果链本身并不是命中注定的。不管命运的主题多么频繁地重复，剧作家的任务都不是在舞台上展示序列事件的因果必然性。艺术为什么要重新强调决定论哲学所应倡导的一个命题呢？在艺术作品中占有一席之地之哲学法则只是那些指称生存意义的法则；关注自然法则在世界进程中的运作的那些理论，即便的确适于总体的世界，也是无关的。决定论观点对任何艺术形式都不发生影响。但真正的命运观就不同了；其主要动机应该在这种决定性的永恒意义中去寻求。事件没有必要遵循与自然法则相一致的一种格式。一个奇迹也同样可以轻易地唤起这种感觉。命运并非植根于实际的不可避免性。命运观的核心确切说是这样一种坚定的信念，即坚信罪过（在这个语境中总是意味着造物的罪过——按基督教的术语是原罪——而不是动作者的道德僭越）不管其表象多么短暂，都释放出一种因果关系，作为不可抵抗地展开的命运的工具。在罪孽的领域内，命运是事件的圆满实现。事件于中发生影响的罪孽的领域是孤立的，而正是这种孤立标志着命运的特点；因为在这里，一切有意的或偶然的事物都如此强烈，以至于复杂的事物——如荣誉——以其自相矛盾的激情揭示出这种戏剧的情节是有感于命运的。下面的论点是绝对错误的：“如果我们遭遇不可能发生的事件、设

计好的环境、不必要的复杂阴谋……那么，命定的印象就被破坏了。”^⑧因为恰恰是这些牵强附会的综合，那些除了自然而可以是任何一切的综合，在不同的行为领域与不同的命运相对应。在德国命运剧中，当然不存在这样的要求再现命运的理念世界。像沃纳这样的作家的神学意图是不能补偿一种异端外加天主教传统的缺席的。在卡尔德龙的作品中，这个传统赋与短暂的生命插曲以宇宙或魔幻命运的有效性。在这位西班牙剧作家的作品中，命运是历史的基本精神，因此，在逻辑上，只有国王，即能够恢复被搅乱了的创造秩序的君主，才有能力调解命运。宇宙命运——君主权威：这是卡尔德龙的世界的两极。另一方面，德国巴罗克悲悼剧则以非基督教观念的极度贫乏为特点。由于这个原因——人们几乎禁不住要说只有这个原因——德国才未能发展命运剧。尤其惊人的是体面的基督教压制占星术的程度。洛亨斯坦的马斯尼萨正确地看到：“没有人能够克服天堂的即席之作，”^⑨“星宿与人的禀性之间的对应”含有埃及理论的参照系，即自然依赖于星座的运动，^⑩但这些都是孤立的例子，在性质上都是意识形态的。另一方面，中世纪曾在古希腊戏剧中寻找过占星术的归宿——而就从悲剧的观点看待命运剧这方面来说，这与现代批评中所犯的 error 相同。在 11 世纪，在图尔斯的西尔德伯特的作品中，命运“已经根据荒诞不经的特征受到了审判，这是现代观点在‘命运悲剧’中赋与它的。这就是说，对它的判断是粗糙机械的，或者说是根据古代异端世界观的普通形象，即根据占星术智慧来理解的。西尔德伯特称他（令人遗憾的未竟之作）对俄狄浦斯问题的完全独立的、自由的利用为‘自由数学’。”^⑪

命运导致死亡。死亡不是惩罚，而是赎罪，表示罪孽的生活屈从于自然生活的法则。那种罪孽常常是悲剧理论的焦点，命运和命运剧为其归宿。据古代圣法，这种罪孽通过不幸的遭遇从外部落在人的头上，在悲剧情节展开的过程中由英雄承担过来，融

入他自身。通过在自觉的意识中反思这种罪孽，他逃避了其恶魔般的审判。如果悲剧英雄寻找的是“对命运辩证法的意识”，而悲剧反思中蕴含的是“神秘的理性主义”，^①那么，这里所指的也许是英雄的新的悲剧罪孽——尽管具体语境使人对其产生疑虑，使词语极为难解。与悲剧秩序的每一种显示一样，这种罪孽只有在骄傲地意识到罪孽时才包含一个悖论，即是说，英雄人物通过邪恶的罪过摆脱奴役，变成“清白的”了。就悲剧英雄而言，而且仅就悲剧英雄而言，卢卡契所说是正确的：“从外部观点来看，没有什么罪孽，也不可能有什么罪孽；每个人都把别人的罪过看作一种诱惑，甚至一点点差别、哪怕是轻轻的一口气都可能造成的、证明是不同的东西。可一旦承担了罪孽，人便对降临在他头上的一切表示赞同……高尚的人……不放过一切，每一件事物都曾经是他们生命的一部分；因此，悲剧是他们特有的。”^②这是黑格尔的著名论断的变体：“伟大的人物都有罪孽，这是一个荣誉问题。”这些罪孽之人都是由于行动而非意志犯下的罪过；而在邪恶命运的领域中，是行为，而且只有行为，才通过恶意的事件把无罪之人投入普遍罪恶的深渊。^③在悲剧诗中，世代相传的古代诅咒成为悲剧人物内在的、自我发现的占身。这种诅咒也因此而被根除了。另一方面，在命运剧中，它又被创造出来；所以，悲剧与悲悼剧之间的区别说明了这样一种看法，即悲剧“像某一不安分的精灵在血腥‘悲剧’的人物之间往返穿行。”^④“命运的主体是不能确定的。”^⑤因此，悲悼剧中没有个别英雄，只有英雄的星群。在如此众多的巴罗克戏剧中看到的大多数主要人物——《列奥·阿米尼乌斯》中的列奥和巴尔布斯，《卡特利纳》中的卡特利纳和查什·阿巴斯，《卡迪尼奥和赛林德》中的卡迪尼奥和赛林德，洛亨斯坦剧中的尼禄和阿戈里皮纳，马希尼萨和索福尼施布——都不是悲剧人物，但却适于悲悼剧。

命运不仅仅由人物分担，而且同样体现在物体上。“命运悲

剧的特点不仅在于整个家族内部继承了诅咒或罪孽，而且还相关于……命运剧的舞台道具。”^⑥一旦人类生命堕落为纯粹的造物，那么，甚至明显已死物体的生命也能保证对人的生命的控制。物体招致罪孽的有效性标志着死亡的逼进。人内心里激起的强烈的造物生命——简言之，就是激情本身——激活了命运剧的道具。这种道具不过是地震仪的指针，记录着大地的振动。在命运剧中，以盲目的激情表达的人的本性，以及以盲目的命运表达的事物的本性，都同样屈从于命运的法则。记录命运的仪器越准确，这个法则就越清晰地显现出来。因此，在德国的许多命运悲剧中，一些微不足道的舞台道具是否在一系列无价值的曲折情节中压跨了受害者，或如在卡尔德龙的作品中，古代的主题是否在这种场合得以说明，都并不是不重要的问题。在这种语境中，A. W. 施莱格尔所说的“能够同样熟练地赋与表演效果以诗歌性质的剧作家并不存在”这句话的真实性便不言而喻了。^⑦卡尔德龙是这种艺术的大师，因为表演效果是其最典型形式的一个本质的、内在的构成因素，而这种最典型的形式就是命运剧。这位剧作家神秘的外在性与其说在于命运剧的曲折情节经常突出舞台道具的方式，毋宁说在于激情本身采纳舞台道具的属性的准确性。在描写嫉妒的戏中，匕首与引导它的激情并没什么两样，因为在卡尔德龙的作品中，嫉妒与匕首一样尖利，与匕首起着相同的作用。他全部精湛的技艺在于极端的准确性，在描写希律的剧中，激情就是以这种极端的准确性而区别于现代读者于中寻找的那种心理动机的。人们已经看到了这一点，但只是作为批评的客体。“自然事物可能促发了希律的嫉妒，从而导致玛丽安娜的死。实际上，这个特殊的解决办法甚至明显到咄咄逼人的程度，而卡尔德龙为了赋与‘命运悲剧’以适当的结局而抵制这个办法的目的性，也是显而易见的。”^⑧希律并不是出于嫉妒而杀死了妻子；相反，恰恰是通过嫉妒她丧失了生命。希律通过嫉妒而屈从于命

运，在嫉妒的领域中，命运同样利用了嫉妒，那是人的危险地燃烧的本性，如同将导致灾难和用作灾难之迹象的匕首一样。而在情节分裂成破碎的因素或物体这个意义上，命运则完全与舞台道具的意义相适应。因此，舞台道具是用以把真正的浪漫主义命运剧与古代悲剧相区别的标准，后者从根本上说拒斥任何命运的安排。

命运悲剧隐含于悲悼剧之中。在命运悲剧与德国巴洛克戏剧之间只有舞台道具。对舞台道具的排除标志着真正的古代影响，或真正的文艺复兴时期的特点。除了古代戏剧中世俗事物的缺乏之外，现代与古代戏剧之间几乎没有别的明显区别。德国古典时期的巴洛克也同样如此。但是，如果悲剧完全摆脱了物体世界，那么，这个世界就会凌驾于悲悼剧的地平线上。大量学术诠释的作用就在于揭示实物给情节施加的梦魇般的重压。命运悲剧的发达形式是离不开舞台道具的。但除了道具外还有梦境、鬼魂、结局的恐怖，而所有这些都是其基本形式即悲悼剧的保留部分。所有这些都或多或少是围绕死亡主题的，而且在巴洛克中得到充分发展，作为超验现象，其时间维度恰与物质世界内在的、起主导作用的空间现象相对照。格吕菲乌斯尤其把与鬼魂世界相关的一切都储存起来。在下面这句话中，他由于巧妙地把 *deus ex machina*（神的介入）翻译过来而丰富了德国语言：“如果我们没有像古代人那样从舞台设置中，反而从坟墓中招引出一个神而使人感到奇怪的话，那就让他们考虑一下偶尔关于鬼魂的作品吧。”^⑨他致力于或有意在《幽灵》（*De Spectris*）中致力于表达他关于这一主题的思想；对此尚没有什么确凿的证据。与鬼魂一样，预言的梦境几乎是戏剧必不可少的因素，这种戏剧偶尔把这些梦境作为一种序曲。它们一般要预言暴君的结局。当时的戏剧理论家也许认为这是把古希腊神谕引入德国戏剧的一个途径；在此值得指出的是，这些梦属于命运的自然领域，所以只能与某些古希腊神谕

相关，尤其是世俗的神谕。另一方面，人们假定这些梦的意义在于这样一个事实，即“观众会即时在情节与其隐喻期待之间进行理智的比较”，^⑩这是唯理智论的一种谬见。如在梦境和鬼怪事件中一样，夜起到了重要作用。从这里到命运剧也不过一步之遥了。在命运剧中，巫术时刻起到主导作用。格吕菲乌斯的《卡罗路斯·斯图亚达》，洛亨斯坦的《阿戈里皮纳》都以午夜开始；其他戏剧不仅发生在夜里，这是时间的整一所要求的，而且包含着一些从黑夜获得诗性的场面，如《列奥·阿米尼乌斯》，《卡迪尼奥与赛林德》和《埃皮查里斯》等。把戏剧情节与黑夜尤其是午夜相联系是有充分理由的。其理由在于这样一个广为接受的观念，即在这个时刻，时间仿佛天平的指针一样静止不动了。由于命运本身就是永恒循环的真正秩序，因此只能以一种间接的即寄生的方式将其描写为时间的，^⑪命运的各种显示寻求的是时间维度。这些显示寓于午夜的狭隘框架内，那是时间通道里的一个开口，在那里，同一个鬼怪形象不断地重现。要想解释把悲剧与悲悼剧相区别的这种深度，一个方法是在最严格的字面意义上阅读阿卜·伯苏的绝妙评论，他是让·保尔曾经引用过的《论史诗的特征》的作者。他说“任何悲剧都不应该发生在夜间。”悲悼剧的午夜时光与每一个悲剧情节要求的日间背景相对立。“正是在夜的魔幻时刻，当教堂困倦之时，地狱才把毒气吹到人间来。”^⑫鬼魂的世界是无历史的，悲悼剧把死者托付给它。“啊，我死了，是的，是的，被诅咒的人，我死了，但是，你还是害怕我的复仇：甚至在地下我仍然是你的仇敌，麦西那王国的寻求复仇的暴君。我要捣毁你的王座，搅乱你的婚床，你的爱，和你的幸福，我发誓竭尽全力损害国王和这个王国。”^⑬莎士比亚之前的英国悲悼剧“没有适当的结局，情节如流水一样一直淌下去”，这种说法是正确的。^⑭这种说法也适用于一般的悲悼剧；无论在个体还是在历史的意义上，其结局都不标志着一个时代的结束，如悲剧

英雄的死所特别明示的那样。这个个体意义——也具有神话终结的历史意义——是这样解释的，即悲剧生命“是各种生活中惟一最内在的生命。由于这个原因，其界限总是融入死亡之中……悲剧的死亡——即终极界限——是一种永远内在的现实，与悲剧的每一个情节不可分割地交织在一起。”^⑥死亡作为悲剧生命的一种形式是一种个体命运；在悲悼剧中，它常常采取社区命运的形式，仿佛把所有参与者都召集到最高法庭面前。“他们必须在三天内受到判决：他们被召集到上帝的王座前；现在让他们考虑如何为自己作证吧。”^⑦悲剧英雄尽管“不朽”但却只能留其名而不能拯救自己的生命，而悲悼剧的人物在死亡中失去的只是标志其名字的个性，而不是其角色的生命力。这种生命力在精神世界里不差分毫地幸存下来。“在《哈姆雷特》问世后，另一位剧作家可能会想到写一部《福尔丁布拉斯》；没有人能阻止我让所有人物在地狱或天堂里会面，重讲他们的故事。”^⑧这段话的作者没有看到这是由悲悼剧的法则所决定的，根本不是由所提到的作品决定的，更不用说题材了。面对像《哈姆雷特》这样伟大的脍炙人口的悲剧，用来判断这些作品的那些无关的荒唐的悲剧概念很早以前就应该清楚了。在提到哈姆雷特的死时，把最后一点“自然主义的残余和对自然的模仿”归于莎士比亚又有什么意义呢？正是这种对自然的模仿使悲剧诗人忘记了他的任务不是为死亡提供生理的原因。论证在《哈姆雷特》中“死亡与冲突绝对没有什么关系”又有什么意义呢？“哈姆雷特遭受的是内心的毁灭，因为他没有找到有关生存问题的其他出路，而只有对生命的否定，所以才被毒剑刺死！即是说，完全由于外部事件……严格说来，这一幼稚的死亡场而完全破坏了该戏的悲剧性。”^⑨这是一种批评的产物，这种批评以其渊博傲慢的哲学知识面忽视了对一部天才作品的深刻研究。哈姆雷特之死与悲剧之死的关系就如同王子本身与埃阿斯的关系一样，以其根本的外在性标志着悲悼剧的特点；

而惟只这个原因就不枉其创造者的努力：如与奥斯里克的话所清楚表明的，哈姆雷特想要在命运令人窒息的空气中深呼一口气。他想要死于事故，而随着致命的舞台道具向他聚拢，如同向他的君主和主人聚拢一样，命运剧在这出悲悼剧的结尾剧烈地燃烧起来，它既是该剧所包含、当然也是它所征服的东西。悲剧以一种决定——不管多么不确定——结束，而在悲悼剧的本质之中，尤其在死亡的场面之中，是受难者发出的那种呼喊。莎士比亚之前的悲悼剧语言被恰当地说成是“血腥的法律对话”。^⑧有理由进一步深入与法律的这种类比，而在中世纪诉讼文献中，人们谈到对造物的审判，他被判处的死刑——或被判处死刑的任何人——在悲悼剧结尾只部分被执行或被延缓。其重现隐含在悲悼剧中，有时实际上从其隐蔽状态中出现。尽管这当然也发生在更加丰富的西班牙戏剧的变体中。在 *La vida es sueño* 中，主要环境的重复被置于核心。17 世纪的悲悼剧一次又一次地描写相同的主题，甚至于允许、实际上是必然促成了重复。但是，这些相同的旧的理论偏见意味着，这种重复并未被理解，洛亨斯坦就曾被谴责犯有关于悲剧性质的“奇怪的错误”，“比如，如果悲剧情节的规模由于附加相同的事件而扩大，其效果就可以加重这样的错误。洛亨斯坦没有赋予他的情节以更大的弹性，也没有以新的重要事件使其达至顶峰，而热衷于用任意的阿拉伯花饰装点主要因素，仿佛通过加倍最具艺术性的雕塑的四肢就能使雕塑更美丽一样。”^⑨这些戏剧的幕如对古希腊戏剧的模仿一样不能出现奇数；对它们描写的重复情节来说偶数的幕更合适些。在《列奥·阿米尼乌斯》中，情节至少是在第四幕结尾时完成的。由于从三幕戏或五幕戏的固定格式中解放出来，现代戏剧已经巩固了巴洛克戏剧的诸多倾向之一所取得的成功。^⑩

注释：

- ① Johannes Volkelt, *Asthetik des Tragischen*, 3., neu bearbeitete Aufl., Munich, 1917, pp.469/470.
- ② Volkelt, op., cit., p.469.
- ③ Volkelt, op., cit., p.450.
- ④ Volkelt, op., cit., p.447.
- ⑤ Georg von Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays*, Berlin, 1911, pp.370/371.
- ⑥ Friedrich Nietzsche, *Werke* [2. Gesamtausg.], 1, Abt., I, Die Geburt der Tragödie, hrsg. von Fritz Koegel, Leipzig, 1895, p.155. [*Basic writings of Nietzsche*, translated and edited by Walter Kaufmann, New York, 1971, pp.131/132].
- ⑦ Nietzsche, op., cit., pp. 44/45. [*Basic writings*, p.52.]
- ⑧ Nietzsche, op., cit., pp. 171. [*Basic writings*, p.143.]
- ⑨ Nietzsche, op., cit., pp. 41. [*Basic writings*, p.50.]
- ⑩ Nietzsche, op., cit., pp. 58/59. [*Basic writings*, pp.62f.]
- ⑪ Wilamowitz—Moellendorff, op., cit., p.59.
- ⑫ cf. Walter Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", *Neue Deutsche Beiträge*, 2. Folge, Heft, I (April, 1924), pp. 83 ff.
- ⑬ cf. Croce, op., cit., p.12. [*The Essence of Aesthetic*, pp. 13 f.]
- ⑭ cf. Carl Wilhelm Ferdinand Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Rauner, II, Leipzig, 1826, pp. 445 ff.
- ⑮ Wilamowitz—Moellendorff, op., cit., p.107.
- ⑯ Wilamowitz—Moellendorff, op., cit., p.119.
- ⑰ cf. Max Wundt, *Geschichte der griechischen Ethik*, I, Die Entstehung der griechischen Ethik, Leipzig, 1908, pp. 178/179.
- ⑱ cf. Wackernagel, op., cit., p.39.
- ⑲ cf. Scheier, op., cit., pp.266 ff.
- ⑳ Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt, a. M., 1921, pp.98/99. cf. Walter Benjamin, "Schicksal und Charakter", *Die Argonauten*, 1, Folge (1914 ff.), II (1915 ff.), II. 10—12 (1921), pp. 187—196.
- ㉑ Lukács, op., cit., p.336.
- ㉒ Nietzsche, op., cit., p.118 [*Basic writings*, p.105.]
- ㉓ Hölderlin, *Sämliche Werke*. Historisch—kritische Ausgabe. Unter Mitarbeit von Friedrich Seebass besorgt durch Norbert von Hellingrath, IV, Gedichte 1800, 1806, Munich,

Leipzig, 1916, p.195. (Patmos, first draft, 144/145.)

② cf. Wundt, op., cit., pp.193 ff.

③ Benjamin, "Schicksal und Charakter", p.191.

④ Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, II, 513/514. [*The World as Will etc.* II, 437.]

⑤ Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, II, Aus dem Nachlass hrsg. von Richard Newald, Leipzig, 1924 (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike, 10), p. 315.

⑥ Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, II, 509/510. [*The World as Will etc.* II, 433/434.]

⑦ Rosenzweig, op., cit., pp.268/269.

⑧ Wilamowitz—Moellendorff, op., cit., p.106.

⑨ Nietzsche, op., cit., p.96. [*Basic writings*, p.89]

⑩ Leopold Ziegler, *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie*, Leipzig, 1902, p.45.

⑪ Lukács, op., cit., p.342.

⑫ cf. Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, hrsg. von Jakob Oeri, IV, Berlin, Stuttgart, 1902, pp.89ff.

⑬ Kurt Latte, *Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland*, Tübingen, 1920, pp. 2/3. ⑭ Rosenzweig, op., cit., pp.99/100.

⑮ Rosenzweig, op., cit., p.104.

⑯ Lukács, op., cit., p.430.

⑰ Jean Paul [Friedrich Richter], *Sämtliche Werke*, XVIII, Berlin, 1841, p. 82 (Vorschule der Ästhetik, 1, Abt.ξ19).

⑱ cf. Werner Weisbach, *Trionfi*, Berlin, 1919, pp. 17/18.

⑲ Nietzsche, op., cit., p. 59 [*Basic Writings*, p.63.]

⑳ Theodor Heinsius, *Volksthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts— und Lesewelt* IV, I, S bis T, Hannover, 1822, p. 1050.

㉑ cf. Gryphius, ed. cit., p.77 (Leo Armenius, III, 126).

㉒ Hallmann, *Trauer—, Freuden— und Schätterspiele*, "Marianne", p.36.

㉓ cf. Jacob Minor, *Die Schicksals—Tragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt a. M., 1883, p.44, p.49.

㉔ Johann Anton Leisewitz, *Sämtliche Schriften*. Zum erstenmale vollständig gesammelt

und mit einer Lebensbeschreibung des Autors eingeleitet. Nebst Leisewitz' Portrait und einem Facsimile. Einzig rechtmässige Gesamtausgabe, Braunschweig, 1838, p. 88 (Julius von Tarent, V, 4).

④ Johann Gottfried Herder, *Werke*, hrsg. von Hans Lambel, 3. Teil, 2. Abt., Stuttgart, n. d. [c. 1890] (Deutsche National — Literatur, 76), p. 19 (Kritische Wölder, I, 3).

⑤ cf. Lessing, ed. cit., p. 264 (Hamburgische Dramaturgie, 59. Stück).

⑥ Hans Ehrenberg, *Tragödie und Kreuz* (2 vols), Würzburg, 1920, I, Die Tragödie unter dem Olymp, pp. 112/113.

⑦ Franz Horn, *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart*, II, Berlin, 1823, pp. 294 ff.

⑧ Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, p. 221.

⑨ Saumaise, *Apologie royale pour Charles I*, p. 25.

⑩ Lohenstein, *Sophonisbe*, p. 11 (I, 322/323).

⑪ Lohenstein, *Sophonisbe*, p. 4 (I, 89).

⑫ Haugwitz, ed. cit., "Maria Stuarta", p. 63 (V, 75 ff).

⑬ Birken, *Deutsche Redekunst — und Dichtkunst*, p. 329.

⑭ *Die Glorreiche Martir Joannes von Nepomuck*; quoted from Weiss, op., cit., pp. 113/114.

⑮ Stranitzky, ed. cit., p. 276 (Die Gestürzte Tyrannay in der Person deas Messinischen Wuttrichs Pelifonte, I, 8).

⑯ Filidor, *Trauer — Lust — und Misch — Spiele*, title page.

⑰ Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, p. 136.

⑱ Weiss, op., cit., p. 48.

⑲ Lohenstein, *Blumen*, "Hyacinthen", p. 47 (Redender Todten — Kopff Herrn Matt? us Machmers).

⑳ Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Schriften*, hrsg. von J. Minor, Jena, 1907, III, 14.

㉑ Novalis, *Schriften*, III, 20.

㉒ Volkelt, op., cit., p. 460.

㉓ Goethe, *Sämliche Werke*, Jubiläums Ausgabe, XXXIV, Schriften zur Kunst, 2, pp. 165/166 (Rameaus Neffe, Ein Dialog von Diderot, notes).

㉔ Volkelt, op., cit., p. 125.

㉕ Lohenstein, *Sophonisbe*, p. 65 (IV, 242).

㉖ cf. Lohenstein, *Blumen*, "Rosen", pp. 130/131 (Vereinbarung Der Sterne und der

Gemüther).

⑦ Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgung des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, I, Mittelalter, Renaissance, Barock, Leipzig, 1914 (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike, 9), p.21.

⑧ Lukács, op., cit., pp.352/353.

⑨ Lukács, op., cit., pp.355/356.

⑩ cf. Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, XI, VII (1920/21), p.828 (Heft 3, Aug. '21).

⑪ Ehrenberg, op., cit., vol. II, Tragödie und Kreuz, p.53.

⑫ Benjamin, "Schicksal und Charakter", p. 92.— cf. also Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", pp.98 ff.; and Benjamin, "Schicksal und Charakter", pp. 189—192.

⑬ Minor, op., cit., pp.75/76.

⑭ August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, VI, 386. [*A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, p.496.]

⑮ Peter Berens, "Calderóns Schicksalstragödien", *Romanische Forschungen*, XXXIX (1926), pp. 55/56.

⑯ Gryphius, ed. cit., p.265 (Cardenio und Celinde, Preface).

⑰ Koltz, op., cit., p.163.

⑱ cf. Benjamin, "Schicksal und Charakter", p.192.

⑲ Shakespeare, *Dramatische Werke nach der Übers. von August Wilhelm Schlegel u. Ludwig Tieck*, sorgfältig revidirt u. theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen u. Noten versehen, unter Redaction von Hermann Ulrici, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, VI, Berlin, 1877, p.98 (Hamlet, III, 2).

⑳ Stranitzky, ed. cit., p.322 (Die Gestürzte Tyrannay in der Person dess Messinischen Wüttrichs Pelifonfte, III, 12).

㉑ Ehrenberg, op., cit., p.46.

㉒ Lukács, op., cit., p.345.

㉓ Friedrich Schlegel, *Alarcos. Ein Trauerspiele*, Berlin, 1802, p.46 (II, 1). ㉔ Albert Ludwig, "Fortsetzungen. Eine Studie zur Psychologie der Literatur", *Germanischromanische Monatsschrift*, VI (1914), p.433.

㉕ Ziegler, op., cit., II, 57.

㉖ Ehrenberg, op., cit., II, 57.

⑩ Müller, op. cit., pp. 82/83.

⑪ cf. Conrad Höfer, *Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665—67 und ihr Dichter. Eine literarhistorische Studie*, Leipzig, 1904 (Probefahrten, 1), p. 141.

三

无论在哪里我都无法休息，
甚至与我自己过不去。
我坐、我卧、我立，
但无时不在思维。

——Andreas Tscherning: *Melancholey Redet selber*

伟大的德国巴罗克戏剧家是路德派 (Lutherans)。在反宗教改革运动的几十年里，天主教以其全部的清规戒律渗透到世俗生活中，而路德教则与日常生活之间总是处于矛盾的关系之中。在公民行为这方面，路德教严格的道德教育与其对“优秀作品”的抛弃形成了鲜明对比。路德教否认优秀作品具有任何特殊神奇的精神效果，否认它能够通过信仰使灵魂依赖于天恩，是使世俗的政治领域成为检验只间接具有宗教性质的一种生活和用来展示公民美德的一个场所，并据此把一种严格的职业操守灌输给人们，但却使伟大的人物产生忧郁感。甚至在路德本人那里，他生命的最后 20 年里也充满了愈加沉重的精神负担，有很多迹象表明他在抵制对优秀作品的攻击。当然，他对“信仰”恪守不渝，但却未能阻止生活的污浊腐烂。“人是什么？/如果他只用吃饭和睡觉/打发时光，那他/就不过是一只野兽。/当然，用如此长篇大论/造就我们的人，/瞻前顾后，给予我们的/并不是我们内心未曾使用过的/那种能力和神一样的理性。”^① 哈姆雷特的这几句话既包

含着维腾堡的哲学，又含有对这种哲学的抗议。那种极端的反动最终必然否定的不仅仅是这种优秀作品有价值的感化性质，而且也存有德国异教的因素和人屈从于命运的坚定信仰。人类行为被剥夺了一切价值。于是新的东西产生了：即一个空虚的世界。在加尔文教中——尽管其悲观态度——人们却能理解这种信仰的不可能性，并对其进行了某种程度的矫正。路德教信仰对这种让步持怀疑态度，并表示反对。如果像加尔文教那样甚至连信仰都不能证明，那么，人生还有什么意义呢？一方面，如果信仰是明摆着的，绝对的，有效的，那么，另一方面，人类行为之间就没有区别了吗？对此没有答案，除非用此时期普通人的道德标准——“小事上诚实”，“正直的生存”——来衡量，从而与自然丰富而冗繁的生活构成对比。能够深刻洞察事物的人把生存的场面视作垃圾，视做片面虚假行为的堆积。生命本身就对此表示抗议。生命有着深刻的感觉，不纯粹等在那里受到信仰的贬低。只要一想到整个生存要以这种方式进行，生命便会被一种深切的恐惧所慑服。生命中充斥着随深切的恐惧而来的死亡念头。悲悼是一种心理状态，在这个状态中，感觉以面具的形式恢复了这个世界空虚世界的生机，并在对它的思考中产生谜一般的满足。每一种感觉都与一种先验的客体有关，而这个客体所表征的则是现象。因此，毫无疑问，作为悲剧理论之附庸而出现的关于悲悼的理论只能在对那个世界的描述中发展起来，而那个世界又是在忧郁者的注视之下被揭示出来的。感觉当被自我观照时不管多么含混，都对一个具体结构的世界报以运动式的反应。如果控制悲悼剧的规律可以部分明确地、部分含混地见于悲悼的核心我的话，这些规律的表征就不在乎诗人及其读众的情感状况，而在乎从任何经验主体发放出来的、与客体的充实性密切相关的——一种情感。这是一种运动的态度，在意图的等级中占有一个指定的位置，它之所以仅仅被称作一种情感，是因为它并不占据最高的位置。它由意图惊人的韧

性所决定，在各种情感中，也许只有严肃的爱情能与它相媲美。在情感的领域中，一种意图与其客体在吸引与拒斥之间转换并非不寻常，因此，悲悼能够进行一种特殊的强化，对意图的一种循序渐进的深化。沉思标志着悲悼的最主要特点。在通往客体的路上——不，在客体内部——这种意图缓慢而严肃地进展，如同统治者的仪仗队行进一样。对正剧的壮观景象产生的强烈兴趣在某方面是对虔诚而因循守旧的家庭生活的一种逃避，同时也反应出严肃沉思的一种自然亲和力。它在后者中辨识出自身的节奏。悲悼与浮华外表之间的关系在巴洛克语言中如此灿烂地展示出来，却在这里找到了它的源出；况且，世俗历史上这些伟大星群的自我专注看来只不过是一场游戏，它的确值得注意，因为意义可以从这里可靠地破译出来，但其永不完结的重复却为生活令人忧郁的灾难固定了一种凄凉的规则。这个时代甚至从文艺复兴的遗产中衍生只能使思辨瘫痪恶化的素材。从斯多噶式的冷漠到悲悼只有一步之遥了，但这当然是只能在基督教中才可能迈出的一步。与巴洛克的所有其他古代性质一样，其斯多噶主义也是伪古代的。理性悲观主义的影响比较而言并没有斯多噶主义的实践摆在人面前的孤苦凄凉那样重要。情感的沉寂，生命之潮的下落，是这些身体情感之源，可以扩大自我与周围世界之间的距离，甚至能达到与身体异化的程度。这种抵制人格化的症候一旦作为强烈的悲悼而被发现，病理状态的概念就会被置于无可比拟的生产环境之中，其最简单的客体似乎是某种谜一样的智慧的符号，因为它与我们并不构成任何自然的、创造性的关系。由此看来，在阿尔布莱希特·丢勒的近似性作品《忧郁》中，积极生活中的各种器皿散扔在地板上闲置，成了思辨的客体。这幅镌刻在许多方面预示了巴洛克。其中，内向者的知识和学者的研究就如同在巴洛克人物中一样紧密地融汇在一起。文艺复兴遨游宇宙；巴洛克遨游图书馆。它把沉思都用在了图书上。“世界不知道比自身更伟

大的书；但这部书最伟大的部分是人，在他面前，上帝印证了自身的肖像，以取代精美的卷首插图，此外，上帝还把自身融入了这部伟大的世界之书的其余部分，成为它的一个抽象物、核心和珠宝。”^②“自然之书”和“永恒之书”是巴洛克沉思的客体。这些书中拥有被储藏和被覆盖的东西。但它们也能证明社会对御用诗人的偏见，这位诗人早已废除了彼得拉克诗的尊严，而在此居高蔑视“业余时间”的消遣。书绝对不是文学丰富的自然场景中的永久丰碑。艾雷尔以强调作为时代情绪的忧郁著称，在他的作品的前言中，出版者试图把该书作为一个免受忧郁侵袭的秘方来推荐。“考虑到由各种质料做成的金字塔、廊柱和塑像都随时间的流逝而毁坏，或被暴力所破坏，或仅只腐朽……以至于整座城市陷落、消失、被水淹没，而书写和书籍则免受这种灾难，因为在一个国家或地方被毁坏或消失的书，很容易在无数其他地方找到，因此，在人类经验中，没有什么能比书更永久和不朽的了。”^③正是由于自鸣得意与思辨性的这种结合，“巴洛克民族主义”才未能“变成政治行动……如同巴洛克对传统的敌意没有凝聚成类似于狂飙与突进运动那种革命意志或对国家和公共生活的市侩主义进行的那种攻击。”^④阴谋策划者徒劳的活动被视作与热烈的思辨形成毫无尊严的对立，只有把力量赋与这种热烈的思辨，才能把身居高位者从历史恶魔般的樊笼中解放出来。而对于历史，巴洛克只承认其政治的方面。然而：内向也只能轻易地导向深渊。关于忧郁禀性的理论就说明了这一点。

在巴洛克从文艺复兴那里继承来的，作为几乎近两千年历史之结果的这笔非凡遗产中，后代对悲悼剧的评论更加直接，这是诗学所不能提供的。在这笔遗产与哲学思想和政治信念之间存有一种和谐的关系，而这些思想和信念则是把历史作为悲悼剧加以再现的基础。君主是忧郁之人的典范。最彻底地表现造物脆弱的莫过于这样一个事实，即甚至连君主也屈从于脆弱。在《沉思

录》的几个最精采断片中，帕斯卡尔以他的声音表达了他所处时代的情感。“灵魂在自身找不到它所喜欢的东西；它在自身看到的只是它思考自身时感到悲伤的东西：这就是使她遥望外部的原因，她努力用外部事物忘掉自身的真实状态；她的欢乐就寓于这种忘却之中，而且足以使她痛苦，使她不得不尊重她的自我，与自我结合在一起。”^⑤“王族的尊严，难道这还不足以使他感到幸福吗？仅仅考虑到他之所是就使他感到快乐吗？作为普通人，是什么使他从这种思想中得到快乐呢？我认为要使一个人快乐，就不要让他看到家庭的烦恼，让他的心灵充满着跳跃的思想。但这对一个国王会是一样的吗？追求这些虚妄的消遣能比想到他的伟大更幸福吗？还能给他的心灵提供怎样更赏心悦目的客体呢？让他思考如何组织舞步、随音乐的拍节跳动或完全组织一场舞会，而不是让他安静地休息、快意地思考他被授予的君王的荣耀，这会不会打断他的快乐？让所有这些接受审判，让君王孤寡一人，没有任何感官的满足，没有任何心灵的呵护，没有陪伴，而让他自付消遣，这样，就会发现，能够反观自身的国王是一个充满痛苦的人，与任何普通人一样感觉到痛苦的人。这也能小心翼翼地得到避免，而且在君王身边从来都没有失败过，许多人在公务过后继续消遣，遵守休闲时间；给他们提供快乐和消闲，从而使他们的时间没有空闲。即是说，他们的周围有一些相当细心的人们，永远陪伴着国王，而在反思的状况下，他深知尽管他是国王，他也会痛苦的，如果他应该痛苦的话。”^⑥这在德国悲悼剧的许多场合都有反响。这个声音刚刚发出，就有了回音。列奥·阿米尼乌斯谈到君王时说：“他在自己的剑前却步。用膳时，端上来的透明调制酒变成了苦艾和毒药。白天一旦过去，黑压压的人群，恐怖的军队便悄悄向他袭来，使他彻夜不眠。他身穿乳白、紫色和朱红的锦袍，但却从来不如身体紧贴硬土的人们那样高枕无忧。如果他还能够小睡一会儿，那么，睡梦之神也会前来骚

扰，夜里在他面前绘制阴森的图画，也就是他白天所想的血腥恐怖、罢黜、火灾、悲痛、死亡和王冠的丧失。”^⑦或在一句警句中说：“哪里有权杖，哪里就有恐惧。”^⑧或：“悲哀的忧郁大多寓于宫廷。”^⑨这些陈述既适于君主的内在禀性，又适于他的外部环境，而且可以正当地与帕斯卡尔联系起来。忧郁者“最初……像被疯狗咬了的人：他经历了恐怖的梦，无缘无故地感到恐惧”。^⑩埃吉迪乌斯·阿尔伯特努斯在 *Lucifers Konigreich und Seelengejaidt* 中这样写道，这部著作大部分是标志着民众观念的内容，恰恰因为它没有受到后来的思辨的影响。同一部书中还说：“宫廷里通常很冷，永远是冬季，因为正义的太阳总是离他们很远……所以廷臣们由于寒冷、恐惧和悲哀而颤抖。”^⑪这些廷臣们相似于格瓦拉描写的被指控的廷臣，阿尔伯特努斯曾经翻译过格瓦拉的作品。如果在此考虑到阴谋策划者，凭视觉想一想暴君，那么，宫廷的意象就与地狱的意象没有什么区别了，毕竟，谁都知道地狱是永远悲惨的地方。此外，哈尔斯德弗尔认为很重要的这种“悲悼精神”^⑫大概不过是魔鬼精神而已。控制着人的同一种忧郁以恐惧的颤抖为标志，在学者那里被视作为使君主达到目的而构成的那些强制性陪伴的根源。理所当然的是，严肃的例子总是以狂暴的疯癫告终。甚至在垮台时，暴君也仍然是典范。“他疯了，但身体还活着，他再也听不到看不到这个在他周围活着和运动的世界了，而只有魔鬼的谎言在他的头脑中绘制着图画，吹入他的耳中，最后，他开始谵妄，陷入绝望之中。”埃吉迪乌斯·阿尔伯特努斯就是这样描写忧郁者的结局的。尽管奇怪，但却典型，《索福尼施布》试图通过模仿疯癫的忧郁者的行为来拒斥寓言式的“嫉妒”人物。如果对寓言式的嫉妒加以拒斥在此看似奇怪，^⑬因为西法克斯对马斯茹西萨的嫉妒是有足够理由的，那么，最卓越之处就在于，嫉妒的愚性最初以对感官的欺骗为特点——如把甲虫、蚂蚱、跳蚤、影子等视为对手——而且，尽管可以用理性启

发，使人想起一些神话，但嫉妒怀疑这些生物对手是伪装的神。因此，所有这些都不是激情的标志，而是严重的精神紊乱。阿尔伯特努斯清楚地建议把忧郁者用锁链锁起来，“惟恐这些怪人变成压迫者、暴君和残害妇女儿童凶手。”^⑩胡诺尔德的内布查德尼扎出场时确实是被锁着的。^⑪

身体与灵魂的忧郁

对以上种种表现的整理溯至中世纪高潮时期，而赋与性格理论以形式的则是萨勒诺医学院的领导康斯坦丁努斯·阿弗里卡努斯，其影响一直持续到文艺复兴时期。据这种理论，忧郁者“嫉妒，悲哀，贪变，贪吃，不忠诚，胆却，和面色土黄”，^⑫而由血液引起的忧郁则“气色最糟”。^⑬液体病理学把这些表现的根源溯至人体内过分干燥和寒冷的因素。这种因素被认为是黑色的胆汁——非自然的或黑色的胆汁与自然的或白色的胆汁相对照——就如同多愁善感和热情的性格被认为是基于血液，多愁善感和冷淡的性格基于水，枯燥乏味和热情易怒的性格基于黄色胆汁一样。进言之，据这种理论，脾是形成有害的黑色胆汁的决定性因素。浓而干的血液流入脾中，占了上风，影响人的快乐情绪，导致疑病症。对忧郁的病理学解释——“或仅仅是对疲倦的精神施加压力的想象，由于在身体内部而乐于折磨自己呢？”^⑭格吕菲乌斯这样问道——只能给巴罗克留下了印象，后者清楚地看到了人类痛苦在于其造物的状态。如果忧郁产生于造物领域内部，而当时的思辨又感到受教会本身的纽带的束缚，那么，忧郁的万能力量就可以解释了。事实上，忧郁是最具造物性的思辨冲动，而且，人们总是注意到，在一条狗的凝视中和一位思辨天才的态度中忧郁的力量并没有什么区别。“先生，悲痛并不是为野兽而是为人规定的，然而，如果人过分悲痛，他们就变成了野兽，”^⑮桑丘·潘

扎对唐·吉诃德说。帕拉策尔苏斯的作品中也表达了相同的思想——几乎不是他自己演绎的结果，并带有一点神学的色彩。“快乐和悲哀也伴随着亚当和夏娃。快乐被授予夏娃，而悲哀则被授予亚当……像夏娃那样快乐的人再也不会出生了，同样，像亚当那样悲哀的人也不会出生了。亚当和夏娃这两个因素已经结合起来，所以，快乐与悲哀、悲哀与快乐也相互调和起来了……愤怒、暴戾、以及暴力、温和、美德和谦虚等也产生于这二者：前者产生于夏娃，后者产生于亚当，而通过调和，这些因素又在其后裔当中分化开来。”^②作为第一个出生的人，一个纯洁的造物，亚当占有造物的悲哀；夏娃是为了亚当的快乐而创造的，所以占有快乐。忧郁与疯癫的约定俗成没有奉行；夏娃不得不被视为堕落的唆使者。对忧郁的这种悲观看法当然不是原始的看法。在古代，人们是以一种辩证的方式看待忧郁的。在亚里士多德的一个经典断片中，天才是在忧郁的概念中与疯癫联系在一起的。如在《问题》的第十三章中所解释的，忧郁综合症理论的影响一直持续了两千多年。赫尔库利斯·埃吉蒂亚库斯是这种天才的原型，他先是从事一系列崇高的事业，然后堕入疯癫。当把崇高与疯癫紧密并置起来时，“最紧张的精神活动与其最深重的衰落的对照”^③将始终以同样深切的恐惧影响到观照者。此外，忧郁的天才特别容易体现在预言活动中。忧郁增进预言能力这种看法古而有之，源自亚里士多德的《梦中的预言》一文。这些古代命题的幸存在中世纪的预言梦中重新出现，而这些预言梦恰恰是忧郁者所为。在17世纪，这些特点依然存在，当然，在此它们都变得清醒理智了：“一般的悲悼是所有未来悲伤的先知。”切宁的一首美诗《言说自己的忧郁》最鲜明地阐述了这一观点：“我，浓血的母亲，大地的腐朽的负担，希望宣布我是什么，和通过我所能完成的东西。我是黑色的胆汁，最初见于拉丁文，现在也出现在德文中，但却不是学来的。在疯癫中，我能写诗，几乎与获得艺

术之父福玻斯之灵感的人写得一样好。我只担心世界会对我不信任，唯恐我在某些方面渗透地狱的精神。不然的话，我会在天亮之前预告尚未发生的事。同时，我依旧是一位女诗人，歌唱我自己的状况和我的身份。多亏了我的高贵的血统我才获得这一荣耀，当天堂的精神感动了我，我便像神一样迅速燃起火的激情；这激情已不能自控，寻求超越尘世的途径。如果有人古希腊女巫的手上看到了什么的话，那也是我之所为。”^②坚持对这种决非令人不屑一顾的计划进行更深刻的人类学研究是令人震惊的。甚至康德也以五颜六色绘制了忧郁的图画，在这幅画中，忧郁出现在其他理论家的著作中。在《关于宽容和崇高感的观察》（*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*）中，“复仇情绪……灵感，幻想，诱惑，……有意义的梦，预感，神奇的征兆”，都被认为是忧郁所使然。^③

正如古代的液体病理学在萨勒诺医学院复兴一样，在阿拉伯科学的中介影响下，阿拉伯也保留了另一种古希腊科学，给忧郁论提供了营养，这就是占星术。中世纪占星智慧的主要来源证明是阿卜·马·萨尔的天文学，而这种天文学本身又取决于晚古时期的天文学。忧郁论与星际影响学说有着紧密联系。而在这些影响中，只有最有害的即土星的影响能够控制忧郁的性情。在关于忧郁性情的理论中，占星术与医学体系之间不管有多么明显的不同——如帕拉切尔苏斯想把忧郁完全从后者中排除出去，而将其置于前者中^④——不管由二者调制而成的和谐理论多么明显地只具有与经验现实的偶然关系，因而使之更惊人、更难于解释，它都是这种理论所产生的人类学认识的财富。不合常规的细节，如忧郁者喜欢长途旅行的倾向，也相继出现：于是就有了丢勒的《忧郁》中海上地平线的背景；但也有洛亨斯坦戏剧中迷人的异国风情，以及当时人们对描写旅行的兴趣。对此进行的天文学解释是模糊的。但是，如果不是从萨勒诺医学院的否定角度看待行星与

地球之间的距离及其漫长的轨道，而是从有益的角度提及把最危险的星球分配到最远的位置这一神性理由的话，那么，其天文学解释就不是模糊的了；而另一方面，忧郁者的内省与土星有关，土星是“距离日常生活最高和最远的行星，是一切深邃思辨的创始者，从外部把灵魂招至内在世界，使其上升到更高的位置，最后赋与其终极知识和预言的天才。”^②这种重新解释赋与这些理论的改造以魅力，揭示了关于土星的理念中包含的辩证法，这种辩证法与古希腊忧郁观中包含的辩证法具有惊人的一致性。帕诺夫斯基和萨克斯尔发现了土星意象的这种最具生命力的功能，在其卓越的研究《丢勒的〈忧郁 I〉》中，他们完成和完善了其先驱吉洛在《丢勒的版画〈忧郁 I〉与最大变化的人文领域》（*Dürers Stich 'Melencolia I' und der maximilianische Humanistenkreis*）中提出的发现。最后提到的这部著作指出：“现在，这些极端理论在后来的几个世纪里把忧郁与其他三种如此重要的和有疑问的、如此令人妒羨的和怪异的‘气质’相对照……这也说明了忧郁与土星之间最深刻最明确的一致性……与忧郁一样，土星内含的矛盾精神一方面赋与灵魂以懒惰和迟钝，另一方面，又与之以智慧和思辨的力量；与忧郁一样，土星也常常威胁那些屈从于他的人，不管他们表现出多么明显的自在性和自为性，甚至有变成抑郁或狂欢的危险——用费希诺的话说……他‘极少给普通人和普通命运打下烙印，但却给与众不同的人、具有神性或兽性、在最深切的痛苦之下快乐或屈服的人打下烙印’。^③仅就土星内含的辩证关系而言，它要求‘只能在克罗诺斯神话理念的内在结构中才能找到’的一种解释，‘这种克罗诺斯理念不仅具有双重性，涉及神的外部活动，而且与他自己的、仿佛个人的命运相关；此外，其双重性甚至达到这样的范围和程度致使克罗诺斯被简单地描写为极端之神。一方面，他是黄金时代的统治者……——另一方面他又是悲伤的、被罢黜的和蒙受耻辱的神……；一方面，他创造

(并吞噬)了无数儿童——另一方面他又被罚以永世不育；一方面，他是……只用卑劣的狡猾就可以战胜的怪物——另一方面他又是一位年迈的智慧之神……被敬为最高的智慧，……克罗诺斯概念中这种普遍存在的两极……是对关于土星的天文学思想的特殊性的终极解释——这种特殊性最终是由一种特别突出和根本的双重性所决定的。”^②“拉纳的雅各珀在评论但丁时对这种普遍存在的对立提出了另一种清晰、细腻、具有穿透力的解释，他认为土星就其作为土地的、寒冷的和干燥的行星的性质而言，只能产生纯粹物质的只适于艰苦的农业劳动的人——但在绝对的对比中，就其作为最高的行星的位置而言，它又产生最极端的精神上的宗教思辨家，他们对所有尘世生活不屑一顾。”^③忧郁的问题在历史上就是在这种辩证对立的范围内展开的，以文艺复兴的魔力达到其顶峰。在中世纪，亚里士多德洞见到忧郁气质的心理双重性和土星影响的对立性已让位于对二者的纯粹的神鬼再现，并与基督教理论一致起来；随着文艺复兴时期的到来，古代思辨的全部财富重又被挖掘出来。吉洛的伟大成就及其作品无可比拟的美包括对这一转折点的发现，以及用以表现这一转折点的戏剧突变的全部力度。据沃伯格所说，在文艺复兴时期，对受土星影响的忧郁的重新阐释作为一种天才理论得到了长足发展，甚至在古代思想中也无以与之相媲美，“对土星的恐惧……占据着占星术信仰的核心。”^④在中世纪，这种忧郁观被许多变体所取代。月份的规划者，“古希腊的时间之神和古罗马农作物的精神”变成了死亡收割者，他手里的镰刀并不是针对谷黍的，而是针对人类的，正如控制时间流程的已不再是每年一次的播种、收获和冬季休耕的循环，而是生命向死亡的无法挽回的迈进。^⑤但对这个不惜一切代价接近自然奥秘的资源的时代来说，忧郁提出的问题是怎样才能发现土星的精神力量，同时逃避疯癫。问题在于把崇高的忧郁，即马希利乌斯·费西努斯和梅兰希敦的英雄的忧郁，^⑥与普通

的、有害的忧郁区别开来。身体与灵魂的严格训练与占星术的魔法结合起来：马希利乌斯·费西努斯的 *De vita triplici* 就是以忧郁的崇高为主题的。丢勒的《忧郁》题头牌匾上刻写的那个魔方是木星的标记，其影响与土星沮丧的影响相对抗。除了这块牌匾外，还悬挂一个天秤，表示木星的星座。“在天秤座，如果土星和木星的联结缓和一些，忧郁就会更加宽容，正如奥古斯都（Augustus）的忧郁一样。”^②在木星的影响下，有害的灵感变成了有益的灵感，土星成了最崇高的探讨的保护者；占星术本身被动摇了。这样，丢勒就可以刻意“以土星的面部特征表现预言家的灵魂贯注了。”^③

忧郁论在一些古代寓意画中变得清晰起来，当然，正是文艺复兴时期无与伦比的天才阐释首先把这些学说令人叹服的辩证法读进了这些寓意画中。丢勒的忧郁意象周围聚集的众多属性之一是狗。埃吉迪乌斯·阿尔伯特努斯描写的忧郁者状况与狂犬病状况之间的相似性并不是偶然的。据古代传统，“脾是狗的重要器官”。^④这是狗与忧郁者的共同之处。脾被认为是特别纤弱的一个器官，如果脾退化，那么，狗就会失去生命力，变得狂暴起来。在这方面，脾象征着忧郁性情的黑暗的一面。另一方面，如果牢记狗的机警和韧性，就能用它象征孜孜不倦的研究者和思想家。“在对这种象形符号的评论中，皮埃里奥·瓦勒里亚诺清楚地说明了狗‘带着一张忧郁的面孔’，最善于追踪和跑步。”^⑤尤其在丢勒的镌刻中，熟睡的狗更加丰富了这种双重情感：恶梦由脾而生，但预言梦也是忧郁者的特权。正如君主和受难者的共同命运一样，恶梦和预言梦都是悲悼剧所熟悉的一个因素。但是，甚至这些预言梦也被认为是产生于创造的神庙里泥土占卜的蒙昧状态，而不是崇高的或神圣的灵感。忧郁者的全郁智慧都服从于冥界；沉浸于造物生活给这种智慧以保障，使它听不到任何启示的声音。受土星影响的一切都指向大地的深处；古代农神的本性

也就这样保存了下来。据奈茨海姆的阿格里帕所说，“深处的种子……和大地的宝藏”^⑧都是土星的礼物。在此，这种向下的凝视是受土星影响之人的特点，他的眼光穿透了大地。切宁同意这一观点：“凡是不认识我的人都会从我的态度中辨识出我来。我把眼光投向大地，因为我曾经从大地跃起，所以我现在只尊重我的母亲。”^⑨对于忧郁者来说，大地母亲的灵感就像大地内部的宝藏一样从思辨的夜里醒来；本能的电闪是他所未知的。以前只作为寒冷、干燥因素而极为重要的大地，在费西努斯的科学反映中获得了其玄妙奥义的全部财富。通过在地心引力与精神贯注之间进行新的类比，旧的象征被带入了文艺复兴时期哲学家的伟大阐释过程之中。“但是，在追求特别深奥的知识探究原型的过程中，精神必然从外部事物转向内部事物，从周边转向中心，而在追求思辨的过程中却仍然坚实地矗立在个体的核心，这似乎是一条自然原理。但是，被拖离周边的和被固定在核心的精神活动是与忧郁相近似的那个精神领域的特点。因此，忧郁继续向精神发起挑战，使其贯注自身，驻足于一地，实践思辨活动。忧郁本身相似于世界的中心，而即便如此，也仍然迫使人们探讨每一个别研究客体的核心，从而导致对最深邃的真理的理解。”^⑩与吉洛相矛盾的是，帕诺夫斯基和萨克斯尔在此正确地指出，费西努斯“提倡”精神贯注高于忧郁是毫无问题的。^⑪但是，当与包括思想—精神贯注—大地—胆汁在内的序列类比相比较时，他们的断言就毫无意义了，而这种比较不简单是为了贯穿这一序列的始终，而且是要确定无疑地暗指在古代气质论的框架内对大地的一种新阐释。据古代的观点，大地的球形体，如托勒密所论证的，大地在宇宙中心的完善和位置，都是由专注的向心力所使然。因此，吉洛假定丢勒镌刻中的球体象征着思辨的人，对这一假定不能简单地弃置不顾。^⑫如沃伯格所称的，这个“马克西米连周期的宇宙文化中最成熟、最神秘的果实”^⑬完全可以看作一颗种子，于中，

仍然受天才威力阻碍的巴罗克的寓言之花已经含苞待放。然而，在这幅镌刻和当代思辨中仍有一种象征，似乎在对旧的忧郁象征的重新发现中死去，它也似乎避开了吉洛和其他学者的注意。这个象征就是石头。它在寓意画中的位置是毋庸置疑的。埃吉迪乌斯·阿尔伯特努斯是这样描写忧郁者的：“否则会使心灵软弱的悲伤，在其变态的思想中仅仅使他越来越顽固，因为他的泪水并未流入心灵、软化坚定的信念，他就像一块石头，在潮湿的天气里只向外渗汗而已”；^④在阅读这些文字时，人们几乎不能不看到并追踪一种特殊意义。但是，在哈尔曼为海尔·萨缪尔·冯·布茨施基所作的葬礼讲演中，这个意象发生了变化：“他天生爱思考，长一付忧郁的面孔，这些天生资质更经常地考虑问题，并小心翼翼地一切行动。无论是长着蛇头的美杜莎、非洲的怪物，还是这个世界上掉泪的鳄鱼，都不会误导他的凝视，更不可能把他的四肢改造成没有感觉的石头。”^⑤在费利多尔在忧郁与快乐之间进行的一段漂亮对话中，石头第三次出现：“忧郁，快乐。前者是一位老妪，身穿寒酸的破衣，头上裹着白布，坐在一棵枯树下的石头上，双手抱着头；她身旁站着一只猫头鹰。……忧郁：坚硬的石头，枯死的柏树，为我的沉重心情提供了一个安全之所，使我忘掉嫉妒。……快乐：在这棵枯枝下蜷缩的土拨鼠是什么？它那双红眼睛像血红的彗星一样闪光，预示着毁灭和恐怖……现在，我认识了你，我的快乐的敌人，忧郁，那条三头狗把你送进塔尔塔罗斯之口。噢！我必须让你在我面前受苦吗？不，真的不！那块冰冷的石头，那光秃秃的树丛，都必须连根拔除，还有你，怪物。”^⑥

也许在石头的寓意画中所能看到的一切是寒冷、干燥的大地的最明显特征。但是，完全可以想象得到的是，而且就阿尔伯特努斯的引文来看绝非不可能的是，在惰性的物质中有一种指涉，它是关于忧郁者的真正的神学观念，可见于七宗死罪之一。这就

是心灵的迟钝或懒惰。轨道上的土星的微弱之光和缓慢的速度确立了这种状况与忧郁之间的联系，对此在 13 世纪的一份手稿中是有据可查的——论述占星术或别的什么。“论懒惰。第四大宗罪是怠慢上帝。即是说从劳累的费力的工作转向无所事事。一旦工作繁重就放弃，那就必然导致心灵的痛苦。”^④在但丁的作品中，懒惰在主要罪过中排行第五。在地狱的循环中，统治一切的是冰一样的寒冷，而这重又关系到液体病理学的证据，即大地冰冷干燥的构造。暴君的忧郁一旦被看作懒惰便会以新的面目更加清楚地显示出来。阿尔伯特努斯公开把懒惰包括在忧郁综合症之中：“懒惰（acedia）可以比作被疯狗咬伤，无论是谁，只要被疯狗咬伤都会直接遭受恶梦的侵扰，他在睡梦中受惊吓，愤怒，丧失理智，拒绝饮食，恐水，像狗一样嚎叫，变得如此恐惧以至于在惊吓中跌倒。这种人如果孤立无助就会很快死去。”^⑤君主的优柔寡断无非就是受土星影响的懒惰。土星使得人们“冷淡、优柔寡断、行动迟缓”。^⑥暴君的垮台就是由心灵的懒惰引起的。正如懒惰标志着暴君人物的特点一样，不忠诚——受土星影响之人的另一个特征——也标志着廷臣人物的特点。不可能想象出比廷臣的心更无常的东西了，如悲悼剧中所描写的：背叛是他的本性。就作者来说，这些寄生虫在关键时刻义无反顾地弃主而去，投入对方的怀抱，这并不表明是肤浅的或拙劣的人物刻画。相反，他们的行为揭露了他们的无耻，这部分是明显的马基雅弗利式的姿态，但也表明对一个假定无以探测的阴郁的星座秩序的一种令人沮丧的、忧郁的服从，这些星座几乎呈现一种物质的特性。王冠，锦袍，权杖，就命运剧而言，实际上都是廷臣们首先要屈从的终极属性，它们都被赋与一种命运，作为对人的命运的预言。对物的忠诚抵制了对人的不忠，甚至达到全神贯注于物的程度。只有在对造物、对造物的生活法则的这种无望的献身中，这种行为背后的概念才能得到充分实现。换言之，与人有关的一

切重要决定都是违背忠诚的，都服从于更高的法则。忠诚只有在用于人与物质世界的关系时才是完全适当的。后者没有什么高级法则，而忠诚所属的客体也不外乎物质世界。的确，这个世界在不断地要求忠诚；每一个效忠的誓言或回忆都把周围物质世界的碎片当作自身并非太苛求的客体。忠诚拙劣地、实则不可证明地以自己的方式表达了一种真理，它当然就是为了这个真理而背叛了世界。忧郁为了知识的缘故背叛了世界。但在其坚定的自我贯注中，忧郁把已死的物体包括在自己的思辨中，为的是把它们拯救出来。诗人的言说发自忧郁的精神。如下所说：“彼圭伊常常说到物体的不可救赎性，物体，而实际上是存在者的顽固和沉重，最终可能经过英雄和圣人们的努力死而复生。”^④悲悼意图中表达的坚韧性产生于对物质世界的忠诚。我们应该按此理解历史书上记载的受土星影响之人的不忠诚，我们也应该按此阐释那种完全孤立的辩证对比，即阿卜·马·萨尔归属于受土星影响之人的“爱的忠诚”。^⑤忠诚是意图的放射性下降层面的节奏，反照出经过适当改造的新柏拉图神智学的上升层面。

在德国悲悼剧中，典型的态度是反宗教改革运动的态度，因此，戏剧创造种类的决定因素就是中世纪经院哲学中的忧郁意象。但在其形式的总体性中，这种戏剧从根本上背离了这样一种分类；其风格和语言如果没有那种大胆创新的色彩就是不可想象的，由于这种大胆创新的色彩，对文艺复兴时期的理论研究才能够在悲伤的思辨者的特征中识别出远处一线光明的反射，这是从自我专注的深处反射回来的一线光明。^⑥这个时代（至少有一次）成功地构想出适合新古代之光与中世纪之光这种二分法的人物形象，巴洛克就是在这种光明之中看到了忧郁者。但是德国并不是能够做到这一点的。这个人物是哈姆雷特。哈姆雷特人格的秘密包含在通过这一意图综合体的各个阶段的进程之中，这个进程是嬉戏的，而正由于是嬉戏的，所以也是有严格局限性的。同样，

他的命运的秘密也包含在行动之中，根据他看待事物的方式，这种行动是完全同质的。对悲悼剧来说，只有哈姆雷特才是蒙恩的观众；但他无法从所观看的表演中、而只能从自己的命运中得到满足。他的生命，即他悲悼的典型客体，在消失之前就已承担起基督教的天命，在基督教的怀抱中，他的悲悼形象变成了至福的生存。只有在这样一位王子的生活中，忧郁才能通过直面自身而得到拯救。余者皆沉默。一切未曾活过的东西都沉入了记忆不可企及的空间里，在那里，智慧的词语苟延一种欺骗性的、幽灵般的生存。只有莎士比亚才能从巴洛克僵死的忧郁者身上碰撞出基督教的火花，那僵死的忧郁者既是非斯多噶的，又是非基督教的，既是伪古代的，又是伪虔诚的。如果罗舒斯·冯·利连恩克龙的深察洞见认识到了哈姆雷特身上土星的上升和懒惰的标记，^①而这种深察洞见又离不开其最优秀的客体，那么，这部戏也将被看作独一无二的景观，其中，所有这些事物都被基督教的精神征服了。只有在这位王子身上，忧郁的自我专注才能达到基督教的高度。德国悲悼剧从来未能激发自身的新生，从来未能在自身内部唤起自我意识的清晰之光。它对自身的认识仍然惊人地模糊，只能在粗糙的、褪了色的中世纪面相书中描写忧郁者。那么，这篇附录的目的又是什么呢？德国悲悼剧中刻画的形象和人物是题献给丢勒画中长着翅膀的忧郁天才的。其天然戏剧的严酷生活就是在这位天才面前开始的。

注释：

① Shakespeare, *Dramatische Werke*, VI, 118/119 (Hamlet, IV, 4).

② Samuel von Butschky, "Parabeln und Aphorismen", *Monatsschrift von und für Schlesien*, hrsg. von Heinrich Hoffmann, Breslau, 1829, I, 330.

③ [Jacob] Ayrer, *Dramen*, hrsg. von Adelbert von Keller, I, Stuttgart, 1865 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 76), p.4. — cf. also Butschky, *Wohlbebauer Rosental*, pp.410/411.

④ Hübscher, op., cit., p.552.

⑤ Pascal, *Pensées*, Edition de 1670. Avec une notice sur Blaise Pascal, un avant—propos et la préface d'Etienne Périer, Paris, n.d. [1905] (*Les meilleurs auteurs classiques*), pp. 211/212. [*Monsieur Pascal's Thoughts, Meditations, and Prayers, Touching Matters Moral and Divine*…… Done into English by Jos. Walker, London, 1688, pp.162/3.]

⑥ Pascal, op., cit., pp.215/216. [*Monsieur Pascal's Thoughts*, pp.165/166.]

⑦ Gryphius, ed. cit., p.34 (Leo Armenius, I, 385 ff.).

⑧ Gryphius, ed. cit., p.III (Leo Armenius, V, 53).

⑨ Filidor, ed. cit., “Ernelinde”, p.138.

⑩ cf. Aegidius Albertinus, *Lucifers Königreich und Seelengejaidt; Oder Narrenhatz*, Augsburg, 1617, p.390.

⑪ Albertinus, op., cit., p.411.

⑫ Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, 3. Teil, p. 116.

⑬ cf. Lohenstein, *Sophonisbe*, pp.52 ff. (III, 431 ff.)

⑭ Albertinus, op., cit., p.414.

⑮ cf. Hunoldt, ed. cit., p.180 (Nebucadnezar, III, 3).

⑯ Carl Giehlow, “Dürers Stich ' Melencolia I ' und der maximilianische Humanistenkreis”, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Beilage der *Graphischen Künste*, Vienna, XXVI (1903), p. 32 (Nr 2.).

⑰ Wiener Hofbibliothek, *Codex 5486* (Sammelband medizinischer Manuskripte von 1471); quoted from Giehlow, op., cit., p. 34.

⑱ Gryphius, ed. cit., p.91 (Leo Armenius, III, 406/407).

⑲ Cervantes, *Don Quixote* (Vollst. deutsche Taschenausg. in 2 Bänden besorgt von Konrad Thorer, eingel. von Felix Poppenberg), Leipzig, 1914, II, 106. [*The History of the Valorous and Witty Knight—Errant Don Quixote of the Mancha*, by Miguel de Cervantes, transl. By Thomas Shelton (Library of English Classics), London, 1900, II, 254 f.]

⑳ Theophrastus Paracelsus, *Erster Theil Der Bücher und Schriften*, Basel, 1589, pp. 363/364.

㉑ Giehlow, “Dürers Stich ' Melencolia I ' etc”, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, XXVII (1904), p. 72 (Nr 4).

㉒ Tscherning, ed. cit. (Melancholey Redet selber)

㉓ Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, 1764, pp.33/34.

⑭ cf. Paracelsus, op., cit., pp. 82/83, p. 86; *Ander Theil Der Bücher und Schrifften*, pp. 206/207; *Vierdter Theil etc.*, pp. 157/158. — On the other hand, see I, 44, and IV, 189/190.

⑮ Giehlow, "Dürers Stich 'Melancholia I' etc.", *Mitteilungen etc.*, XXVII, 14 (Nr 1/2).

⑯ Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Dürers 'Melencolia I' . Eine quellen—und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Berlin, 1923 (*Studien der Bibliothek Warburg*, 2), pp. 18/19.

⑰ Panofsky and Saxl, op., cit., p. 10.

⑱ Panofsky and Saxl, op., cit., p. 14.

⑲ Aby Warburg, *Heidnisch—antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, 1920 (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie Wissenschaften. Philosophisch—historische Klasse*, 1920 [1919], 26. Abhdlg), p. 24.

⑳ Warburg, op., cit., p. 25.

㉑ Philippus Melanchthon, *De anima*, Vitebergae, 1548, fol. 821; quoted from Warburg, p. 61.

㉒ Melanchthon, op., cit., fol. 76v; quoted from Warburg, p. 62.

㉓ Giehlow, op., cit., p. 78.

㉔ Giehlow, op., cit., p. 72.

㉕ Giehlow, op., cit., p. 72.

㉖ Quoted from Franz Boll, *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie* (*Unter Mitwirkung von Carl Bezold dargestellt von Franz Boll*), Leipzig, Berlin, 1918 (*Aus Natur und Geisteswelt*, 638), p. 46.

㉗ Tscherning, ed. cit. (*Melancholey Redet selber*).

㉘ Marsilius Ficinus, *De vita triplici I* (1482), 4 (*Marsilii Ficini opera*, Basileae, 1576, p. 496); quoted from Panofsky and Saxl, op. cit., p. 51 (*fn. 2*).

㉙ cf. Panofsky and Saxl, op., cit., p. 51 (*fn. 2*).

㉚ cf. Panofsky and Saxl, op., cit., p. 64 (*fn. 3*).

㉛ Warburg, op., cit., p. 54.

㉜ cf. Albertinus, op., cit., p. 406.

㉝ Hallmann, *Leichreden*, p. 137.

㉞ Filidor, ed. cit., "Emelinde", pp. 135/136.

㉟ Quoted from *Schauspiele des Mittelalters*, p. 329.

④ Albertinus, op., p. 390.

⑤ Anton Hauber, *Planetenkünderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens*, Strasbourg, 1916 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 194), p. 126.

⑥ Daniel Halévy, *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*, Paris, 1919, p. 230.

⑦ *Abū Ma'sar*, übers. nach dem Cod. Leid. Or. 47, p. 255; quoted from Panofsky and Saxl, op., cit., p. 5.

⑧ cf. Boll, op., cit., p. 46.

⑨ cf. Rochus Freiherr von Liliencron, *Wie man in Amwald Musik macht. Die siebente Todstunde. Zwei Novellen*, Leipzig, 1903.

寓言与悲悼剧

一

这不结实的茅舍，贫穷点缀它的每一个角落，无论是谁只要给它饰以理性的辉光，那就是适宜的陈述，也未越过真理牢固的标桩，只要他把这世界称作死亡的海关，慷慨的商场，人是这里的商品，死是绝妙的商人，上帝把着最有良心的账簿，而坟墓则是保税布商的大厅和库房。

——Christoph Männing: *Schaubühne des Todes/ oder Leich—Reden*

一百多年来艺术哲学一直受着一位篡位者的暴虐统治，这位篡位者是在继浪漫主义之后的混乱中登上权力宝座的。浪漫派美学家努力追求对绝对之物的热情洋溢的，但最终不承担任何责任的认识，他们的努力已经在关于艺术的最基本争论中为象征的观念争得了一席之地，这种象征观念不过是与真正的观念相同的名称而已。这后一种观念，即在神学领域中使用过的观念，从来也不会把情感的曙光照在关于美的哲学之上，自浪漫主义初期结束之后，这种哲学便越来越不可渗透了。但是，恰恰是这种关于象征的不合法的讨论使对每一种艺术形式的“深度”审视成为可

能，并对艺术研究实践发生了不可估量的安抚作用。该术语的通俗用法的最非凡之处在于，仿佛在范畴上坚持形式与内容不可分化的统一性的一个概念，反而却起着为那种无能进行哲学辩解的作用。这种无能由于缺乏严格的辩证法而既不能在形式分析中公正地对待内容，也不能在关于内容的美学中公正地对待形式。在艺术作品中，只要“思想”的“展示”被宣布是一种象征时，这种滥用便发生了。构成了这种神学象征之悖论的物质与超验客体的统一被歪曲成表象与本质的关系。把这种歪曲的象征概念引入美学是一种浪漫的和破坏性的放纵，导致了现代艺术批评的荒芜。美作为一种象征构造被认为与神性融合而成为一个完整的整体。在美的世界上道德世界的无限内在性这种思想衍生于浪漫派的通灵美学。但这种思想的根基却早在很久以前就奠定了。古典主义中把完美的个人生存加以神化的倾向是一目了然的，这不仅仅体现在伦理的意义上。特别罗曼蒂克的是，他们把这个完美的个人置于事件的连续之中，这种连续诚然是无限的但毕竟是救赎的，甚至是神圣的^①。但是，这个伦理的主体一经被个人所吸收，任何严格的道德主义——甚至康德的道德主义——也不能拯救它，也不能保持其阳刚的一面。它的心灵已经迷失在美的灵魂之中。而这个完美个人的行动范围——不，只有文化范围——正是描写“象征”的循环的东西。对比之下，巴罗克的神化是辩证的。它是在极端之间的运动中完成的。在这个离心和辩证的过程中，古典主义的和谐的内向性不发生任何作用，因为巴罗克风格的直接问题，是政治—宗教问题，对个人及其伦理并未发生像对他的宗教群体那样大的影响。随着象征概念的世俗化，古典主义发展了与象征相对应的一个思辨概念，即寓言的概念。诚然，真正的寓言理论在当时并未出现，在那以前也未曾有过。但把寓言这个新概念描写成思辨的仍然是合理的，因为它事实上已被用来提供一个漆黑的背景，这样，象征的光明世界才能被衬托出来。

与许多其他旧的表现形式一样，寓言并没有简单地由于“过时”而失去它的意义。一如已往，早期形式与后期形式之间发生了冲突，这种冲突更加倾向于沉默冷静的解决，因为它是非概念的，深刻的和尖刻的。1800年左右象征化的思维方式对首创的寓言式表达如此陌生，以至于在寓言研究方面任何极端孤立的理论尝试都是没有价值的——尽管这些尝试反而更加表明了这种对立的程度之深。一旦脱离其语境，歌德的下面这段话就可以说成是对寓言否定的、经验的建构：“诗人从一般之中寻求特殊与他在特殊之中看到一般存有很大的差别。前者产生寓言，其中，特殊仅仅用作一般的实例或例子；然而，后者却是诗的真正本质：是对一般不加思考的或援指的对特殊的表达。掌握了特殊之全部生命力的人也掌握了一般，而不必意识到一般，或只在最后阶段才意识到一般。”^②歌德就是这样在回应席勒之时发表了他对寓言的看法的。他不可能把它看作值得特别注意的一个客体。叔本华后来关于这个问题发表的见解比较全面一些：“那么，如果一切艺术的目的就是交流被理解的理念……；进言之，如果从概念出发在艺术中是可能遭到反对的，那么，当人们故意并公开选择一件艺术品而表达一个概念时，我们就不能同意；这是寓言的情况……因此，当一幅寓言图画也具有艺术价值时，这相当不同于并独立于它作为寓言的成就。这种艺术作品同时具有两种目的，即表达概念和表达理念。只有后者才是艺术的目的；另一个是陌生的，即在雕刻一幅画时得到微屑的乐趣，同时又把它作为一种刻印，一种文字符号……诚然，恰好属于这种性质的寓言图画可以给精神和情感留下生动的印象；但是，在相同的情况下，甚至一种刻印也能产生同样的效果。比如，如果求名的欲望牢固地、永久地深扎在一个人心中……如果他现在站在阿尼巴尔·卡拉齐的戴着桂冠的《著名天才》面前，他会无比激动，他的才能就会付诸行动。但是，如果他看到墙上以粗大清晰的字体书写的‘名誉’

一词时，同样的事情也会发生。”^③尽管只有最后这番评论接近于触及寓言的本质，但这些评论还是由于过分的逻辑性而没有摆脱对寓言形式的那些马马虎虎的处理，它们在接受“表达概念和表达理念”的区别之时，也恰恰接受了那种未经检验的关于寓言和象征的现代观点——尽管叔本华是在不同意义上运用象征概念的。这些论点直到最近一直是公认的论点。甚至伟大的艺术家和非凡的理论家，如叶芝，^④仍然认为寓言是解释性形象与抽象意义之间的一种约定俗成的关系。一般说来，作家们只是模糊地了解一些关于现代寓言式的看待事物方式的真实文献，即巴罗克时代的文学和视觉的寓意画册。这些作品的精神在18世纪末更加著名的追随者那里体现得如此微弱，以至于只有较具独创性的作品的读者才能完全领略其寓意。然而，这些作品却受到新古典主义偏见的排挤。简单说，即把像寓言这种表达方式作为纯粹的标示符号而抛弃了。寓言——如下文所示——不是一种戏耍的形象技巧，而是一种表达方式，正如言语是一种表达，而实际上，书写也是一种表达一样。这是关键的实验。书写似乎是一个完美的约定俗成的符号体系。叔本华只说了一句寓言与书写没有本质的区别就把寓言给打发掉了，持这种观点的人并非他一个。这种反对意见对于我们如何看待巴罗克语文学的每一个主要研究客体都相当重要。不管看起来多么困难，多么遥远，确立后者的哲学基础都是绝对不可或缺的。而对寓言的讨论则在其中占据核心位置；赫伯特·塞萨兹的《德国的巴罗克诗歌》无疑是这种研究的开端。但是，或是由于把古典主义的主导宣布为巴罗克文学的精神实质挫败了对这种文学本质的深刻认识，尤其是挫败了对寓言的理解，或是由于持续的反巴罗克偏见把古典主义作为前辈而推向前沿，所以，那种新的发现，即寓言“是主导文体规则，在主流巴罗克艺术中尤其如此”，^⑤却相当偶然地由于有人试图把这一新的洞见用作口号而未得任何结果。与古典主义相对照的巴罗克

艺术的特点“与其说是象征的艺术，毋宁说是寓言的技巧”。^⑥于是，符号的性质甚至在这种新发展中也被归属于寓言了。那种旧偏见，即克罗伊策用其自身的生造词所标识的符号—寓言（Zeichenallegorie）^⑦，仍然发挥着主导作用。

然而，克罗伊策的《神话学》第一卷对象征主义进行的伟大的理论探讨仍然间接地对理解寓言具有巨大价值。这些探讨除了平庸的陈旧学说之外，也含有一些细腻的认识观察，它们完全可能会使克罗伊策远远超过了他所实际得出的结论。他焦急地要保持符号的现状，即符号与寓言所保持的距离，因此他以下列四种因素定义符号的本质：“瞬间性，总体性，本原的不可测知性，和必然性；”^⑧在另一处，他对其中第一个因素进行了精彩的阐述：“那个搅动人心的、偶尔令人惊奇的性质与另一个性质相关，即简洁。这就仿佛突然出现的一个鬼魂，或是突然照亮黑夜的一道闪电。那是抓住我们整个存在的一股力量……由于其卓有成效的简洁，他们〔古代人〕特别将其与精练相比较……在生活中的重要场合，当每一个时刻都隐藏着具有丰富结果的未来，而这个未来又在致命的时刻把灵魂中止之时，古代人也准备好服从神的信号，他们称之为……象征。”^⑨另一方面，“对象征的要求是……清晰……简洁……优雅和美”^⑩。第一个和最后两个因素特别揭示了克罗伊策与古典主义的象征理论所共有的一种观点。这就是艺术象征的学说，这种艺术象征由于其至关重要性而将区别于严格的宗教甚或神秘象征。毫无疑问，温克尔曼对古希腊雕塑的崇拜对这里所论的克罗伊策发生了决定性影响，在这种语境中，那些雕塑的神圣形象被用作典范。艺术象征是可塑的。克罗伊策在可塑性象征与神秘象征之间的对比体现了温克尔曼的精神：“这里起主导作用的是不可言表的东西，它在寻求表达的过程中，借助其存在的无限力量最终将从过分脆弱的凡俗形式中爆发出来。但是，随之而来的，那清晰的视野即刻被破坏了，所剩

下的只有那无言的惊奇。”在可塑性象征中，“本质并不狂放铺张，而是顺从自然，采用自然形态，渗透到这些形态之中，予以生气。这样，无限与有限之间的那种冲突便由于前者成为有限的和如此具有人性而消解了。一方面从对形象的这种纯化，另一方面从对无限的自觉放弃中，产生出所有这些最佳果实，就是象征。这是诸神的象征，它神奇地把形式美与存在的最充分实现结合起来，又由于它在古希腊雕塑中接受了最完美的实施，所以可以称作可塑性象征。”^①古典主义把“人”视为存在的最充分实现，又由于古典主义只能对寓言报以蔑视，所以在这种渴望中它只能掌握象征的一种表象。因此，在克罗伊策的著作中也可以看到象征与寓言的比较，后者“在日常言语中如此经常地与象征混为一谈”^②，因此这种比较非常接近当时流行的理论。“象征性再现与寓言式再现之间的区别”被解释如下：“后者不过指一个一般概念，或与自身相区别的一个理念；前者是这个理念的化身和体现。在前者中发生的是替代的过程……在后者中，概念本身已经下降到我们的物质世界，我们直接在形象中看到它本身。”但是，克罗伊策在这里又重提他最初提出的观点。“因此，两种模式之间的区别将在寓言所缺乏的瞬间性中找到……在那里[象征]，我们拥有瞬间的总体性；在这里[寓言]，我们有一系列时刻的连续。由于这个原因，接纳神话的才是寓言而不是象征……，神话的本质在史诗的发展中得到了最充分的表达。”^③但是，导致对寓言模式进行重新评价的决不是这一洞见，在这些命题的基础上，另一段文字发表了关于爱奥尼亚哲学家的看法：“他们给被比较热情奔放的传奇所取代的象征恢复了其原有的权利：象征，原本是雕塑的产物，现在仍然融会在话语中，而且，由于其意义的准确性，由于其本质的总体性和所包含的丰富性，所以它比之传奇更能表达宗教惟一而不可言表的真理。”^④格雷斯在一封信中对这些以及类似的观点提出了下列敏锐的看法：“我

不赞成说象征是存在而寓言是符号这种观点……我们可以极其满意地接受这样一种解释，即把其中一个看作是思想的符号，它是自足的，集中的，坚决固守自身的，同时又把另一个看作是连续发展的，具有极大活动性的，是能动的思想再现，它已经获得了时间的流动性。它们的相互关系就如同沉默的，伟大的，万能的，山和植物的自然界之于活的人类历史发展的关系一样。”^④这纠正了许多错误。因为一种关于象征的理论，一方面强调象征构造中山和植物等有机性质的象征理论，与克罗伊策对其瞬间性的强调，二者之间的冲突非常清楚地表明了事物的真正状态。用以感受象征的时间单位是神秘的瞬间，在这个瞬间里，象征的意义采取其隐蔽的，也可以说是复杂莫测的内在形式。另一方面，寓言并非不受相对应的辩证法的束缚，它就是以这种思辨的冷静沉浸于把可见存在与意义相区别的深度之中，丝毫不具有显见于符号的相关意向之中的那种无利害关系的自足性。这些寓言深度内部的分裂的辩证运动在对悲悼剧的研究中必定比在其他任何地方都清晰可见。格雷斯和克罗伊策归结于寓言意向的那种世俗的、历史的广度，作为自然的历史，作为意指或意向的最早历史，在性质上是辩证的。在时间的决定性范畴之内，把时间范畴引入符号学的领域是这些思想家的伟大而浪漫的成就，使得象征与寓言之间的关系有了深刻而规范的定义。在象征中，自然被改变了的面貌在救赎之光闪现的瞬间得以揭示出来，而在寓言中，观察者所面对的是历史弥留之际的面容，是僵死的原始的大地景象。关于历史的一切，从一开始就是不适宜、悲哀的、不成功的一切，都在那面容上——或在骷髅头上表现出来。而尽管这种事情缺乏全部“象征性的”表达自由，全部古典的匀称，和全部的人性——然而，正是这种形式才最明显地表明了人对自然的屈服，而重要的是，它不仅提出了人类生存的本质这个谜一样的问题，而且还指出了个人的生物历史性。这是寓言式地看待事物方法的

核心，是把历史解作耶稣在现世的受难的巴洛克式凡俗解释的核心，其重要性仅仅在于其没落的不同阶段。意义越是重要，就越是屈从于死亡，因为死亡划出了最深邃的物质自然与意义之间参差不齐的分界线。但是，如果自然始终屈从于死亡的力量，那么，同样真实的是，它也始终是寓言式的。意义和死亡都在历史发展中产生结果，正如在造物羞耻的罪孽状态中它们作为种子而紧密相关一样。寓言作为神话发展的视角终于出现了，这个视角在克罗伊策的著作中曾起到某种作用，最终作为一个适中的、比较现代的视角从同一个巴洛克视点出现。颇有意义的是，福斯对此表示反对：“与所有明智的人一样，阿里斯塔克斯把荷马关于宇宙和神性的传奇当作聂斯脱利英雄时代的天真信仰。然而，克拉特斯却视之为神秘玄奥学说的原始象征，主要来自埃及的玄奥学说，在这方面，地质学家斯特拉博和后来的语法学家们都是他的追随者。象征的这种应用武断地把后荷马时代的经验和信条置换到遥远的过去，在僧侣统治的数百年中始终占据主导地位，人们一般称之为寓言。”^⑥这位作家不同意神话与寓言的这种关联；但他认为这是可以想象的，而且取决于像克罗伊策提出的这样一种传奇理论。史诗实际上是以一种古典形式表征自然的历史，正如寓言是其巴洛克形式一样。仅就与这两股知识潮流的关系来看，浪漫主义注定要把史诗与寓言紧密连结起来。于是，谢林在下面这句名言中提出了史诗的寓言式诠释的纲领：《奥德赛》是人类精神的历史，《伊利亚特》是自然的历史。

正是由于自然与历史奇怪的结合，寓言的表达方式才得以诞生。卡尔·吉洛终其一生解释这一根源。只在他的巨著《文艺复兴时期寓言中的人文主义象形文字》发表之后，在历史上才有可能确立16世纪出现的现代寓言与中世纪寓言之间存在着差别的事实和本质。诚然——而且这其中的重大意义将在本书研究的过程中阐明——二者恰恰有着本质上的联系。然而，只有当这种联

系作为一个不变项以对立於历史的变项时，才能识别出它的本质来；而这种识别只有在吉洛的发现之后才有可能。在早期研究者中，似乎只有克罗伊策，格雷斯和——尤其是——赫尔德才有眼光看透这种表达方式的谜团。以所论的时代为参照，我们所提到的最后一位承认，“这个时代的历史及其鉴赏力仍然极不清楚。”^⑦他自己的推测就历史根基来说是错误的：“画家模仿僧侣的旧作；但对客体具有伟大的理解力和准确的观察力；所以，我几乎可以把这个时代称作寓言画的时代。”^⑧但他的话出自对这种文学的本质的直觉理解，这使他比之那些浪漫主义的神话家们更胜一筹。克罗伊策在讨论现代寓言画时曾提到过他。“后来，对寓言的这种喜爱也持续下来，事实上，在16世纪初它似乎获得了一次新生……在同一个时期，在德国人中，由于其民族本性所决定的那种严肃性，寓言则趋于向伦理的方面发展。随着宗教改革运动的发展，象征作为宗教神秘的表达方式必然失去了重要性……古代对视觉形象的喜爱……在道德和政治的寓意再现中自行表现出来。事实上，寓言现在甚至要表现新发现的真理。我们民族的一位伟大作家出于其渊博的知识而发现这种具有日耳曼优点的表达方式既不幼稚亦非不成熟，反而却颇具尊严而值得考虑，找到了这种再现方式在那个时代流行的原因，称宗教改革时代为寓言画的时代，并发表了值得铭记在心的关于寓言的真知灼见。”^⑨仅就当时流行的诸种不确定性而言，甚至克罗伊策也只能纠正评价，而不能纠正对寓言的理解。直到吉洛具有历史性质的著作问世后，才有可能从历史—哲学的角度分析这种表达方式。他发现人文主义者破译象形文字的努力就是寓言形式发展的动力。他们尝试采用2世纪末甚或4世纪霍拉波伦的《象形文字》的伪碑文研究方法。他们的主题——这既确立了他们对人文主义者影响的性质又是这种影响的决定因素——所包括的完全是所谓象征的或谜一样的象形文字，如在宗教教育的环境中，象形文字

语法学家除研究普通的语音符号外，还要研究纯粹的图象符号，作为自然神秘哲学的最后阶段。他们用记忆中的这种解读来解决那些疑难符号，因此，误解便成为这种丰富和无限普及的表达方式的基础。这些学者是从对埃及象形文字的寓言诠释开始的，其中历史和崇拜的证据被自然—哲学、道德和神秘的常识所取代，从而引申到这种新的写作模式。图象书籍开始出现，不仅发展了这种写作的语式，把整个句子“用特殊的图象符号逐字翻译过来”，^④而且还常常采取词典的方式。^⑤“在艺术家—学者阿尔伯特斯的领导下，人文主义者们开始用具体的图象（画谜）而非字母书写；因此‘画谜’一词（rebus）原指谜一般的象形文字，文艺复兴时期生产的圆雕饰、圆柱、凯旋拱门和一切可想到的艺术品，都覆盖着这种谜一样的图案。”^⑥除古希腊关于艺术想象自由的学说外，文艺复兴时期还采用了古埃及的艺术限制的教条。这两种观点相遇的结果只能是冲突；而如果说这种冲突起初受到天才艺术家的压制的话，那么，当僧侣精神统治了整个世界之时，后者便必然占了优势^⑦。在成熟的巴罗克作品中，肇始于上一个世纪的寓意表达方式（emblematics）之间的距离越来越明显了，与象征的相似性便更加昙花一现，而僧侣的表象夸示则更具有权威性。接近一种自然神学的写作方式在阿尔贝蒂的《建筑十书》中已经发挥了某种作用。“在对适于墓碑的题名、符号和雕塑的研究中，他利用这个机会对字母文字与埃及符号加以比较。他认为前者是一个失败，它只为自己的时代所知，因此必然会落人忘却之中……对比之下，他赞扬埃及的符号系统，因为它用一只眼睛代表神，用一只鹰代表自然，用一个圆代表时间，用一头公牛代表和平。”^⑧但与此同时，人们开始思考为寓意表达方式的一种不太合理的辩护，这种辩护显然承认这种形式的僧侣夸示性质。在对普罗提诺《九章集》的评论中，马希利乌斯·费西努斯指出，在象形文字中，埃及僧侣“一定想要创造与神的思想相应的东

西，因为神性的确拥有关于一切事物的知识，不是一种变化的思想，而是事物本身简单而固定的形式。因此，象形文字是神的思想的形象！比如，他举咬自己尾巴的长翼的蛇为例来表示时间概念。人类的时间概念多样而不确定，那么，其迅速变幻的圆何以连结开头和结尾，它何以教导智慧，带来并搬走物体，这一整个思想序列都包含在由蛇所构成的圆的特殊和固定的形象中。”^⑤认为埃及象形文字包含着遗传智慧的正是神学，它认为这种遗传智慧照亮了自然的每一个阴暗面，这在皮埃里奥·瓦勒里亚诺的下句话中表达得很清楚：“以象形文字的模式讲话意味着揭示人类和神性事物的本质。”^⑥对这些象形文字的“书信体献辞”中包括下面这段话：“对于具有正常感性的人来说也不缺少任何机会以适合我们以宗教的方式解释和探讨这些事物。就我们的目的来说，甚至对树木和植物的考虑都不是没有理由的，因为圣保罗和他以前的大卫都记录了通过对所创造的宇宙的了解理解上帝的威严和敬畏。因为事物的状态即如此，我们当中有谁被如此懒惰的精神所占身，如此沉浸于将死和腐烂的事物，以至于认识不到上帝给了他无数的恩惠，而当他作为人而认识到自身的造物性时，他也认识到天堂、空气、水和大地上的一切都是为了人的缘故而生产的。”^⑦这里，“为了人的缘故”不应该理解为启蒙运动的目的论，对启蒙运动来说，人的幸福是自然至高无上的目的，而应该根据相当不同的巴洛克目的论来理解。它既不投身于世俗事物也不献身于生灵的道德幸福，它的惟一目标就是神秘的训喻。从巴罗克的观点来看，自然是用来表达它的意义的，是对其意义的寓意再现，而作为一种寓意再现，它就无法改变地区别于它的历史实现。在道德例子中，在灾难中，历史仅仅是寓意再现的主题的一个方面。意指的自然被固定的是一副胜利的面孔，而历史则必须永远是起从属作用的舞台道具。中世纪的寓言是基督教的，说教的——在神秘和自然—历史这方面，巴洛克是古代的后裔：

古代埃及，后续还有古希腊。对其秘密的发明宝库的发现应归功于路多维柯·费尔特，他“由于在地下从事‘怪诞的’发明活动而被称作‘死者’。而由于一位同名隐士的介入（在 E. T. A. 霍夫曼的《塞拉皮翁兄弟》[*Die Serapionsbruder*] 中），从普林尼常被引用的关于作为古典怪诞艺术的装饰画的讨论中撷取的古董画家，‘阳台画家’塞拉皮翁，在文学中也被用作地下幻影、神秘幽灵的人格化。甚至在那时，具有怪诞效果的谜一样的神秘性就似乎与被埋葬的废墟和墓穴的地下神秘源头有关。“怪诞”一词并非衍生于直义的‘洞穴’（*grotta*），而衍生于‘埋葬’——意即藏匿——这也是洞穴所表达的意思……对此，18 世纪还仍然有这样的表达 *das Verkrochene*（爬行者）。因此，谜的性质从一开始就是它的组成部分。”^②温克尔曼的观点与此并不相距甚远。无论他怎样严肃地批评巴洛克寓言的文体原则，他的理论都在许多方面与早期作家们的观点紧密相关。伯林斯基在《诗与寓言》中清楚地看到了这一点。“这里，最重要的是，温克尔曼仍然固守文艺复兴时期对古人的智慧（*sapientia veterum*）的信仰，对原始真理与艺术、知识科学与考古学之间的精神连结的信仰……原真的‘古人的寓言’从完美的荷马史诗‘吸进’了灵感，他在这种寓言中寻找一种‘心理的’万灵药，来医治现代艺术中无休止地重复的殉身和神话场面的‘无用性’……只有这种寓言能教会艺术家‘发明’：也只有这能把他抬高到诗人的水平。”^③因此，寓言在寓意再现中比之在巴洛克艺术中更彻底地失去了其简单的说教方面。

在发展的过程中，寓意表现进而分化成许多支流，所以，这种表达方式也变得更加模糊起来。古埃及、古希腊和基督教的图象语言相互交织起来。神学对此的直接反应典型地体现在由同一位耶稣会会员考西努斯撰写的《象征的博学者》等著作中。^④考西努斯的拉丁文著作《幸福》（*Felicitas*）由格吕菲乌斯翻译过

来。任何一种写作在保障真正世俗智慧的政治原理方面都比不上这种表达方式，只有学者才能理解它们。在论安德列亚的一篇文章中，赫尔德甚至推测这种表达方式为人们不愿意在君主面前发表的许多见解提供了避难所。奥皮茨的观点听起来更加自相矛盾。一方面，他在这种表达方式的神学奥义中看到了诗歌的高贵源泉的证据，另一方面，他确实仍然相信这是为了普遍理解力而引进的。德尔贝尼在《艺术诗学》中提出的命题：“诗歌原本不过是寓言神学”为奥皮茨的《德意志诗歌》第二章的著名论述提供了模式：“诗歌最初不过是隐匿的神学。”但另一方面，他又写道，“由于最早期的蛮荒世界太原始，太野蛮，因此，人们不能正确地掌握和理解智慧的教义和神圣的事物，智者必须用普通人愿意听的韵诗和寓言把他们发现的东西隐藏或埋藏起来，以便培养对上帝的恐惧、道德和善行。”^①这始终是一种公认的观点，而对于也许是最恪守不渝的寓言家哈尔斯德弗尔来说，这提供了这种表达方式的理论基础。正如它在每一个精神活动领域，从最广义的到最狭义的，从神学、自然研究和道德，到纹章学、应景诗和爱情语言等领域都站稳了脚跟一样，其视觉的必要条件的储存也是无限的。任何一个思想，在表达时都与可证实的形象爆发相偶合，这就导致了大量混杂的隐喻。这就是崇高以这种风格得以表现的方式。“事物的普遍性质给这种哲学探讨（对形象问题的探讨）增加了份量，任何物体揭露出来的这种信息都能转达到一件雕塑品〔象征物〕上来，在观照雕塑品时，个人可能会得到关于公民生活本质的有用信息：所以，如历史的情况所示，启示可以来自硬币，或在道德哲学的情况下，启示也可以来自雕塑品。”^②这是一个特别明显的比较。因为在自然携带着历史印迹的地方，即是说在自然作为背景的地方，难道它不具有钱币的性质吗？同一位作者——《戏剧博览》（*Acta eruditorum*）的评论员——在另一处又写道：“然而，上面已经指出，在《戏剧》中，

一事物通过象征和装饰表明其自然性质，而整个宇宙中存在的任何事物都不能不提供这样一种适当的表征，如我们在去年发表的形象哲学第一卷中所解释的。为支持这一断言，今年发表的第二卷提供了极好的证据，^④从自然和人造物品、从自然因素、从火、从喷火的山、从满是灰尘的攻城武器和其他战争机器、从炼金仪器、从地下隧道、从烟、从灯、从圣火、从青铜硬币、从许许多多鸟中生产出象征和恰当相关的主题。”^⑤只一个例子就足以表明人们在这个方向已经走了多远。下面这段话摘自伯克勒的《纹章学》：“论树叶。纹章中很少能看见树叶，但在能看到树叶的地方，它们意指真理，因为在许多方面它们相像于口与心……论云。正如云相互堆积起来升入高空，此后便下起倾盆大雨，使田野、果实和人都焕然一新、精神饱满一样，高贵的禀赋也应该升高，就如同在道德的问题上一样，然后，便发挥其才能为祖国服务……白马意指战争结束后胜利的和平，也指速度。”^⑥最惊人的是一个完整的色彩象形文字系统，由两种不同的颜色组合而成的形式：“红色和银灰色，复仇的欲望，……蓝色……和红色，粗鲁，……黑色……和紫色，永久虔诚。”^⑦这不过是几个例子而已。“意义与符号之间许多模糊的联系……并未阻止，相反却鼓励使用古代的代表性客体的特点作为象征，这样甚至能以新的细节超过埃及人。除此之外，还有从古人传下来的意义的教条力量，这样，同一个客体既可以意指美德，也可以意指邪恶，因此可以说指任何事物。”^⑧

由此我们来探讨寓言的二律背反，如果要把悲悼剧的意象再现出来，那么，对这种二律背反的辩证讨论就是关键的。任何人，任何物体，任何关系都可以绝对指别的东西。由于这个可能性，对这个鄙俗的世界做出了一种破坏性的但却是公正的判决：所有细节都无足轻重，这标志着这个世界的特点。但是，确定无疑的是，尤其是对熟悉寓言的文本诠释的人来说，被用于意指的

一切事物，从它们都意指别的事物这个事实而言，都衍生于一种力量，这种力量使它们似乎不再与鄙俗的事物相称，把它们提到较高的层面，事实上，也可以把它们变成神圣的东西。那么，从寓言的角度考虑，鄙俗的世界是既被抬高又被贬值了。这种宗教的辩证内容在形式上的对应物是常规和表达的辩证划分。因为寓言既是常规又是表达；而二者本质上又是矛盾的。然而，正如巴罗克教育把历史视作被创造的事件，寓言，尽管与其他任何写作一样也是一种常规，但却尤其被看作是创造出来的，就如神圣经典一样。17世纪的寓言并不是表达的常规，而是对常规的表达。同时，对权威的表达，据其颇有尊严的本原是秘密的，而据其合法的程度则是公开的。而这些相同的二律背反在冷酷肤浅的技术与寓言阐释的爆发性表达之间的冲突中采取造型艺术的形式。这里，结论也是辩证的。它在于写作自身的本质。完全可能在没有矛盾的情况下想象被揭示的口语语言的更具生命力的、更自由的用法，它在这种用法中不会失去任何尊严。但对书写却不尽然，这是寓言所要求的形式。对书写的神化是与要将其加以严格的整理的想法分不开的。因为神圣经典也采取词语的复合形式，最终构成或渴望成为一个单一而不可改变的复合体。因此，正是那种文字书写，作为写作原子的综合，才与这些神圣复合体的书写相距最远。这后一种复合体以象形文字形式出现。要保证任何书写的神圣性质的欲望——在神圣的地位与鄙俗的理解力之间总是存有某种冲突——都将导致复合体，导致象形文字的产生。这就是巴罗克艺术中发生的情况。在外部和文体上——在印刷排版的极端性质和在蕴义高度丰富的隐喻的运用上——书写的文字趋于表达的形象。不可能想象出比在寓言式书写中看到的无形状碎片更纯粹的对立于艺术象征、可塑性象征和有机总体的形象的东西了。在这种书写中，巴罗克风格证明是古典主义的十足的对立面，即如此，迄今为止，它只承认浪漫主义。我们禁不住要找出

二者所共有的那些特征。浪漫主义和巴洛克所共同关怀的与其说是为古典主义提供矫正物，毋宁说是艺术自身。而毋庸否认的是，作为古典主义之对立性前奏的巴洛克所提供的矫正更具体、更具权威性、更永久。由于自身对无限性的信仰而激发的浪漫主义从批评的角度强化了形式与思想的完美创造，而寓言的深刻洞察力一举改变了事物，将其转变成激发人心的写作。温克尔曼在《罗马宫殿里的赫拉克勒斯雕像描写》（*Beschreibung des Torso des Hercules in belvedere zu Rom*）中仍然葆有这种深刻的洞察力：显然，他以非古典主义的方式一个部位一个部位地、一个肢体一个肢体地描写了这尊雕像。选择一个躯体作为主题这不是偶然的。在寓言的直观领域里，形象是个碎片，一个神秘符号。当神性的学问之光降在它身上时，它作为象征的美就发散掉了。总体性的虚假表象消失了。由于表象的消失，明喻也不复存在了，它所包含的宇宙也枯萎了。仍然残存的枯燥的画谜包含着一种洞察力，这对于迷惑的研究者来说仍然是可及的。古典主义就其本质来说不允许自由的缺乏，不完善的、实在的、美的自然的坍塌。但是，在其华丽的外表之下，这恰恰是巴洛克寓言以前所未有的强调所张扬的东西。艺术的问题性中有一种根深蒂固的直观——这决不仅仅是某一特殊社会阶级的羞涩，而且也是一种宗教顾虑，把艺术活动分派给“消闲的时光”——在文艺复兴时期作为对其自信的反动而出现了。尽管古典主义的艺术家和思想家们并未投身于他们认为是怪诞的东西，但新康德美学的某些主张却考虑到了这场激烈的争论。这种表达方式的辩证性质被误解为含混而受到人们的怀疑。“然而，寓言的基本特点是含混和多义性；寓言，以及巴洛克，都以其语义的丰富为荣。但这种含混的语义丰富是奢侈的丰富；而自然，据形而上学，实际上还有机械学的陈规俗套，则受经济规律的制约。因此，含混始终是意义的清晰和统一的对立面”。^⑧赫曼·科恩的学生，卡尔·霍斯特的观点也同样是教

条的，他的题目《巴罗克问题》（*Barockprobleme*）使其仅限于使用一种更具体的方法。尽管如此，他还是认为寓言“总是揭示‘跨越一种不同模式的疆界’，造型艺术向‘修辞性’艺术领域的一次迈进。而对疆界的这种僭越在任何领域受到的惩罚都没有比在纯粹情感的文化领域里严酷，这是‘造型艺术’，而不是‘修辞性艺术’所关注的事，并使前者更接近于音乐……在独裁思想对最复杂多变的人类表达形式的非情感的渗透中……艺术情感和理解受到转移和颠覆。这正是寓言在‘造型’艺术领域所取得的成就。因此，它的侵入可说是对和平的严重干扰和对艺术规律和秩序的瓦解。然而，寓言却从来没有离开这个领地，最伟大的艺术家已为它奉献了伟大的作品。”^④仅只这个事实就足以使人们对寓言另眼相看。新康德主义非辩证的思维方式不能够理解寓言写作中由于神学和艺术意向的冲突而达到的那种综合，这与其说是一种和平意义上的综合，毋宁说是在对立意见之间与上帝的休战（*treuga dei*）。

正如悲悼剧的例子所示，当历史成为背景的组成部分时，它是作为书写而做到这一点的。“历史”一词以瞬息万变的字体书写在自然的面孔之上。悲悼剧舞台上自然—历史的寓言式面相在现实中是以废墟的形式出现的。在废墟中，历史物质地融入了背景之中。在这种伪装之下，历史呈现的与其说是永久生命进程的形式，毋宁说是不可抗拒的衰落的形式。寓言据此宣称它自身超越了美。寓言在思想领域里就如同物质领域里的废墟。这说明了巴罗克艺术何以崇拜废墟的原因。伯林斯基在对事实的虽然不是穷尽性的、但却是准确的论述中意识到了这一点。“破碎的三角墙，坍塌了的柱子，被认为目睹了这座神圣大厦忍受电击和地震等最基本的自然元素的毁灭性力量的奇迹。然而，就其人工性质而言，这种废墟似乎是古代的最后遗产，在现代世界上只能以其物质的形式被视为一片如画的废墟。”^⑤脚注里又说，“这种倾向

的兴起可以通过检验文艺复兴时期艺术家的天才实践来追溯，把基督的降生和礼拜置于一座古代神殿的废墟之上而非中世纪的马厩。比如，在吉兰达约的画（藏于佛罗伦萨学术院）中，这些废墟仍然是由完好无损的展品构成的；现在，它们成了自身的目的，用作再现转瞬即逝的荣光的如画背景，成为可塑的和多彩的耶稣诞生图^①。这里充斥着一种流行的风格情感，而决不是对古代的回亿。作为废墟而展现在这里的，具有高度意指功能的碎片，那片残余，事实上，是巴洛克创造的最精美的材料。因为在巴洛克文学中，无休止地堆积碎片而没有想到确立严格的目标，而在对奇迹的持续期待中，把一些定式的重复变成了强化的过程，这是普通的实践。巴洛克作家们一定是把艺术品当成了这样的奇迹。而另一方面，如果这看上去是累积过程的可靠结果，那么，与炼金术士把渴望已久的神奇“作品”与微妙的理论方法相调和的实践相比，把这两种事物调和起来就没有什么难处了。巴洛克作家们的实验类似于炼金术士的实验。古代的遗产一项对一项地构成了新的整体得以混合的诸因素。甚或说：是被构成的整体的诸因素。因为这个新现象的完美视野是一片废墟。在一个结构中大量使用古代因素，而不把它们联合成单一的整体，在被毁灭之时，将仍然优越于古代的和谐，这就是那种技巧分别在表象夸示上应用于现实的修辞形象和规则的目的。文学应该称作设计的艺术（ars inveniendi）。天才，即设计艺术的大师，就是以高超的技艺操纵模式之人。“幻想”，即现代人所认为的创造才能，作为精神等级制的一个标准仍然是未知的。“德国诗歌中目前还没有人甚至能接近奥皮茨，更不用说超过他了（这在将来也不可能），其主要原因是，除了他天性无比机灵之外，他还广泛阅读拉丁和古希腊作品，他本人也具有这种表达和发明的才能。”^②此外，如当时的语法学家所看到的，德国语言在这种语境中不过是伴随着古代模式的另一种自然。汉卡默把他们的观点解释如下：

“语言的本质，与物质自然一样，是全部奥秘的储存库。[作家]未给它带来任何力量，未从灵魂的自发喷涌中创造任何新的真理。”^④作家不要隐藏这样一个事实，即他的活动只是进行安排，因为所要达到的主要印象与其说是纯粹的整体，毋宁说是显然被建构的性质，而这就是所要达到的主要目的。因此，技巧的展示，在卡尔德龙的作品中尤甚，就仿佛建筑中的泥瓦工艺一样，是看不见的。因此可以说，对这个时期的作家来说，自然仍然是伟大的教师。然而，在他们眼里，自然并非就是蓓蕾绽放，而是风烛残年，其造物已经腐朽。他们在自然中看到了永久的变幻，而只有在这里，这一代人冷漠忧郁的视觉才辨识出历史。它的丰碑，它的废墟，据内特申所说，是冷漠忧郁的动物之所。在衰落的过程中，而只有在衰落的过程中，历史事件才枯萎消失，融化在背景之中。这些正在衰落的物体的本质是文艺复兴初期的人们所认为的变形了的自然的截然对立。布尔达赫已经表明，这后一种概念“全然不同于我们自己的概念”。“长期以来它一直依赖中世纪语言的用法和思维方式，即便对‘自然’一词及其概念的评价确实越来越多，这是有目共睹的。然而，在从14世纪到16世纪的艺术理论中，对自然的模仿意味着对上帝创造的自然的模仿。”^⑤但是，这却是带有历史进程印迹的堕落的自然。巴洛克艺术对神圣境界的强烈追求是与它看待事物的独特方式相对应的。对寓言表达的认可也带有纯粹世俗的气息。其超验性从来不是出自内部的，因而也是依据人为的神圣之光来加以阐发的。以前几乎从来没有这样一种文学以其幻觉般的精湛技巧把那种光辉从其作品中如此彻底地清除出去，那种光辉具有一种超验的效果，曾一度被正确地用来界定艺术的本质。可以把这种光辉的缺场说成是巴洛克抒情诗最鲜明的特点之一。而戏剧也不例外。“所以，人们必须通过死才能进入那种生，那种生把埃及的黑夜变成歌珊地的白天，赐予我们无价的永恒之袍。”^⑥这就是哈尔曼从舞台监

督的角度对永恒生命的描写。对先决条件的固持挫败了爱情描写。迷失在自身幻想之中的非世俗纵欲赢得了发言权。“一个饰有上千饰物的美丽女人是能够满足许多人的一桌丰盛的美味。一条永恒的喷泉流水不尽，或流不尽爱的甜美的乳汁；如数百只甘蔗流淌的甜美的糖液一样。只有魔鬼的学说，那也斜的嫉妒，才拒绝给人可以焕发精神但却不是消费的食粮。”^④对内容的足够掩饰是典型的巴洛克作品所缺乏的。这些作品的影响程度，即便是以微不足道的形式，也都是惊人的。它们对熟悉的、神秘的事物没有任何感觉。它们放肆而徒劳无益地试图用谜团和隐蔽的东西取代熟悉的神秘的事物。在真正的艺术作品中，快感可能是昙花一现的，它在瞬间存活，可以消失，可以更新。巴洛克艺术品只想永存，用它的所有感觉恪守永恒。这是惟一能够解释下一个世纪的读者何以被第一出戏耍令人放松的甘美所引诱的原因，也是在洛可可艺术中，中国艺术风格何以成为僧侣式拜占庭风格的对应物的原因。在把总体艺术作为当时审美等级的巅峰和悲悼剧本身的理想之时，巴洛克批评家重新证实了这种凝重精神。哈尔斯德弗尔是许多理论家中有经验的寓言家，就是他最激进地提出了综合全部艺术的主张。因为这恰恰是寓言式视角所要求的。温克尔曼以论战式夸张充分阐明了这种关联，他说：“徒劳……正是那些人的希望，他们认为应该把寓言发展到如此地步，甚至可以用它绘制一首颂词。”^⑤更使人窘迫的是那个世纪的文学作品何以被介绍的问题：作者或别人写的题献、序跋，大师的推荐书和确认书——这些是规则。它们毫无例外地为多卷版和选集提供了详细的外围框架。因为只在少有的情况下客体本身才能满足鉴赏的眼光。人们指望艺术作品能够融入普通日常事务，而对艺术的献身远远不是私下事物。献身于艺术的私下事物，这是后来的发展，当时还不曾有人谈论过。阅读是义务，而且是教育。产品的范围及其有意的庞大和缺乏神秘性，应该解作公众中这样一种态

度的关联物。人们并未感到这些产品是有意通过一段时间的发展而普及，以便在此时此地填补指定给它们的位置。而在许多方面，这是它们应得的报偿。但也正是由于这个原因，批评就其继续存在的事实而言具有罕见的清晰意义。从一开始，这些产品就是为批评的侵人而设定的，在时间的进程中，批评早晚会降临在它们头上。对于缺乏经验的人来说，美是陌生的。对这些人来说，最难于接近的莫过于德国的悲悼剧了。它的外部形式由于其极端的粗糙而消失了。而残存下来的则是寓言指涉的非凡细节：在有意建构的废墟中安顿下来的认识客体。批评意味着对作品的伤害。就其本质来说这些作品比其他作品更及时地证实了这一点。对作品的伤害：不是像浪漫派所说的那样在活的作品中唤醒意识，而是在已死的作品中认识事物。持存的美是认识的客体。如果人们怀疑持存的美是否仍然名符其实的话，那么，应该确信的就是，任何美的东西都不能不含有值得认识的东西。哲学不应该试图否认它重新唤起了作品的美。“科学不能导致对艺术的天真的欣赏，正如地质学家和植物学家不能唤起对美景的感觉一样，”^⑧这个断言之不正确就如支持它的类比之虚假一样。地质学家和植物学家可能确实只能做到这一点。如果没有一丁点儿对结构中的生活细节的直观掌握，那么，一切对美的热爱都不过是空洞的梦想。在最终的分析中，结构和细节始终是带有历史负荷的。哲学批评的目的是要表明艺术形式的下述作用：把为每一件重要艺术品提供的基础的历史内容变成哲学真理。这种把物质内容向真理内容的转变减弱了效果，即以前的魅力一代一代地减弱，使之变成再生的基础，在这种再生中，一切转瞬即逝的美都将被彻底剥除，作品便成为一堆废墟。在对巴洛克悲悼剧的寓言建构中，这种废墟始终作为被保存的艺术品的形式因素而明显突出出来。

甚至基督生活的故事也支持从历史到自然的运动，这是寓言

的基础。不管其延误有多大，其世俗解释的倾向始终存在着——但极少达到在比尔肯的著作中的强度。他的诗学把“关于基督生与死的歌曲，关于他与灵的精神结合，关于他的光荣和胜利，当作生，婚姻和葬礼诗，颂词和胜利贺词的例子”。^④那神秘的瞬间 [Nu] 变成了当代现实的“现在” [Jetzt]；象征被扭曲成寓言。永恒被从救赎故事的事件中分离出来，而所剩下的是阐释性艺术家可以进行各种修正的一个活的形象。这深刻地与巴罗克不断重新开始的、迂回的、放纵的、犹豫不决的赋予形式的过程形成对应。豪森施泰因最近相当正确地指出，在描绘神化境界的画中，前景一般都给予夸张的现实主义描写，这样就能更可靠地展示比较遥远的、幻想的客体。要把一切世俗事件聚集在画的前景中的尝试，不仅是为了强化内在性与超验性之间的张力，但也是为了保证后者最大程度的、可想象得到的精密性、独特性和不可更改性。甚至把基督置于临时的、日常的、不可靠的领域之内，这是一次难以超越的惊人之举。狂飙与突进运动给予坚决的支持；默尔克写道：“不可能以任何方式贬低那个伟大的人物，如果人们知道他生于马厩、躺在公牛和驴之间的长布条襁褓之中的话。”^⑤最重要的是，这是冒犯，这一举动的挑衅性质是巴罗克的。在人趋于象征的地方，寓言便从存在的深度呈现，以阻止并战胜意图。这同一种倾向也是巴罗克抒情诗的特点。这些诗“没有向前的运动，但却从内部鼓胀出来。”^⑥如果它能独立抵制吸纳的倾向，那么，寓言就必须不断地以新的惊人的方式展开。另一方面，如浪漫主义神话家们所展示的，象征始终没有改变。寓意画册中千篇一律的韵诗，那些“四大皆空”（*vanitas vanitatum vanitas*）的句子，与从世纪中期开始接二连三出现的那种时髦的匆忙，二者间构成多么惊人的对照啊！寓言过时了，因为以语惊人是它们的本性。如果客体在忧郁者的凝视之下变成了寓言，如果忧郁使生命从中流淌出来，给它留下死的躯壳，但却永久地得到

保障，那么，它就暴露给寓言家了，它就无条件地在他的掌握之中了。这就是说，它现在已经没有任何能力发放自身的意味或意义；它所具有的意义，现在则要从寓言家那里获得。他把意义置于寓言内部，然后支持它；不是在心理的但却在本体的意义上支持它。在他手上，客体变成了不同的东西；通过客体，他开始讲一种不同的语言，语言是他打开隐蔽知识领域的钥匙；他也敬之为这个领域的象征。这是决定寓言作为一种写作方式的性质的东西。它是个图式；而作为一个图式，它是认识客体，但在成为固定图式之前它不会被牢固地占有：它既是一个被固定的形象，同时又是进行固定的一个符号。巴罗克理想的知识，林立的图书馆为其丰碑的储存过程，都以书写的外部表象实现了。几乎与在中国一样，其可见的字体不仅仅是有待认识的客体的符号，而其本身就是值得认识的一个客体。浪漫派也是最先开始意识到寓言的这个方面的。尤其是巴德尔。在《论创造和结构思想符号的影响》（*Über den Einfluss der Zeichen der Gedanken auf deren Erzeugung und Gestaltung*）中，他写道，“众所周知，我们是否用自然界的特殊物体作为表示某一思想的约定俗成的符号，如我们在象征性和象形文字书写中所看到的，这完全取决于我们自己，而这个物体只有在那时才具有新的性质，我们希望用它转达的不是它的自然特性，而是我们自己借用给它的那些特性。”^⑤给这段话加脚注包括下列评论：“有充分的理由说明这样一个事实，即我们在外部自然界所看到的一切，对我们来说，都已经在书写一种符号语言了，然而却仍然缺乏最本质的特征：发音；这一定是来自别处而给予人的。”^⑥因此，寓言家“从别处”把它拣取过来，决没有避免作为知识力量之最极端显示的那种任意性。寓言家在带有深刻历史印迹的造物的世界上发现的丰富的符码证实了科恩对“奢侈放肆”的抨击。这也许与自然的权威并不相符；但是，意义的统治所凭借的放纵，就像后宫里严肃的苏丹王一样，在对自

然的表达上无与伦比。这的确是施虐狂的特点，他侮辱他的客体——或用这种方式满足它。这就是寓言家在这个浸透着经历过的和想象的残酷行为的时代里所做的一切。这甚至适于宗教绘画。巴罗克绘画把“眼睛的睁开”变成了“一个图式，它完全独立于由手头主题所制约的环境”，^④它以无以言表的方式暴露并贬低了事物的价值。巴罗克偶像的功能与其说是揭开物体的外表，毋宁说把它们剥得精光。寓意画家并没有“在形象背后”含蓄地表现本质。他在写作中把所描绘的本质拉到形象面前，如同寓意画册中的字幕构成了所描绘画面的不可分割的一部分。那么，从根本上说，在寓言的领域里发展起来的悲悼剧，就其形式来看，也是为读者所写的戏剧。尽管这丝毫说明不了其舞台表演的价值或可能性。但这的确清楚地表明，这种悲悼剧所选中的观众至少以与读者相同的思想和注意力观看它们；场面并不经常改变，但是，当它们改变时，也只是转瞬即逝，就仿佛翻过书页时的印刷表象一样；这也说明了在对这些戏剧的内在规律的充满敌意面吝啬的直观中，旧的研究学派是如何坚持它们从来没有得到表演过这一观点的。

这个观点当然是不正确的。因为忧郁者所能允许自身的惟一快感，而且是有力的快感，就是寓言。诚然，平庸客体借以从寓言深处产生出来的那种不可一世的表象夸示很快就被令人不快的日常面孔所取代了；诚然，这位郁郁寡欢者在深切迷恋孤立和微屑事物之后便会失望地抛弃那已被穷尽的象征，具有思辨倾向的观察者会发现这种象征的节奏在模仿者的行为中反复出现。但是，只能寓言地加以理解的那些无形细节仍在不断出现。如果所给的教导是：“[必须]考虑每一事物自身的权利，然后，智力[将]增长，鉴赏力[将]得到陶冶”，那么，这种意图的适当客体就会永远存在。在《对话剧》中，哈尔斯德弗尔看到的一种特殊文类基础在于这样一个事实，“按照《士师记》第ix篇第8

节，而非以伊索寓言中动物为范例，无生命的物体，森林，树木，石头，都可以说话和行动，而另一种文类则产生于这样一个事实，即词语，音节和字母都以人格化的形式出现。”^⑤仅就这后一种倾向而言，安德列亚的儿子，基督徒格吕菲乌斯，以说教剧《不同时代的德国语言》（*Der deutschen Sprache unterschiedene Alter*）著称。相当清楚的是，图象诸方面蕴含的这种破碎化是寓言方法的原则。尤其是在巴洛克艺术中，寓言的人格化让位于寓意象征，而这些寓意象征大多是以凄凉悲哀的分散呈现给观照者的。温克尔曼的《尝试一种寓言》的大部分都需要解作对这种风格的抗议。“素朴包括一幅画的设计，使其以尽可能少的符号表达所要表达的意义，而这是古代最佳寓言的特点。在后来的时代里，以许多符号把同样多的概念植人一个单个形象，正如人们称为‘泛神’的各种神性被赋予诸神的属性一样……表达一个或若干概念的最好和最完善的寓言由一个单个形象所构成，或应该被认为如此。”^⑥这是人文主义以人的形象对它所敬仰的象征性总体性所具有的表达意志。但是，客体从寓言的结构中向外凝视，这同样是不完整的和不完善的。甚至在浪漫派中，真正属于这个领域的理论家们也不喜欢这些客体。它们被拿来与象征相平衡但却发现缺乏份量。“德国的比喻 [Sinnbild] ……非常缺乏尊严和本质。因此应该……仍然局限于低级领域，并完全从象征试验中排除出来。”对克罗伊策的这段话，格雷斯做了如下评论：“由于你把神秘象征解释为形式象征，在形式象征中，精神渴望超越形式，破坏身体，而把可塑性象征解释为精神与自然之间的纯粹中介，你就略掉了前者的对立项，即真正的象征，其中，身体形式吸收了精神形式，而在这里，比喻，即狭义上的德国象征 [Sinnbild]，是非常适合的。”^⑦这两位作者的浪漫主义观点对他们来说仍然是不充分的，不足以表明对理性说教不抱有敌意，而这种形式正令人怀疑地接近这种理性说教。但在另一方面，其许多

产品的直率、怪异和通俗性质不可能不把格雷斯吸引住。然而，他并未澄清他的立场。而甚至在今天，物之于人、部分之于总体的优越性也决不是明明白白地再现出寓言与象征之间的对立的，象征与寓言是对立的两极，因而力量也是均等的。寓言的人格化始终掩盖着这样一个事实，即其功能并不是物的人格化，而是给具体事物以人的资格，予其以更加强制的形式。在这方面，塞萨兹的见解非常透彻。“巴洛克把古代神话庸俗化，目的是为了根据形象（而非灵魂）看待事物：这是在僧侣的宗教内容被奥维德审美化、被新拉丁语作家世俗化之后外化的最终阶段。物质的精神化并未发出些微的光芒。整个自然都被人格化了，但并非由此而变得更加内向，而恰恰相反——却被剥夺了灵魂。”^⑧在艺术家这方面由于缺乏天才，在赞助人这方面体现为缺乏洞见，这种令人窘迫的笨拙才是寓言的本质。因此，晚期浪漫派所无法与之比肩的，更清楚地意识到他与古典主义理想之间差别的诺瓦利斯，在涉及这个主题的几段文字中，更加卓越地阐述了对寓言本质的深刻理解。细心的读者即刻就能在下列注释中洞悉这位16世纪诗人、一位有过个人感受、肩负重任的高官的心灵：“商业事务也可以诗意地看待……一种拟古的风格，对成堆事务的一种得体处理和理顺，一点微弱的寓言暗示，一种怪异性、敬重和迷惑，在书写中微微闪光——这是这种艺术的一些本质特征。”^⑨这的确是巴洛克在实践中接近真实的精神。在寓言领域里，浪漫主义的天才与巴洛克的精神构造之间有一种亲和力，这在另一个断片中也有清楚的阐述：“诗歌，纯粹悦耳的声音，充满了漂亮的词句，而没有任何意义或逻辑——不过是几句可以理解的韵文——就好像最异质的物体残片一样。真正的诗歌充其量含有作为整体的寓言意义，而它产生的影响，与音乐的影响一样，至多只能是间接的。因此，自然是纯粹诗意的，而魔术师的私室，物理学家的实验室，托儿所，阁楼和堆放旧杂物的房间，也是诗意的。”^⑩千万

不要以为诺瓦利斯偶然地把寓言与巴洛克艺术家所熟悉的魔术师的私室或炼金术士的实验室的零碎、邈远和无序的性质联系起来。德国文学中最伟大的寓言家让·保尔的作品不就是描写这种托儿所和闹鬼的房子的吗？的确，一部关于浪漫主义风格的真正历史也不过以他的著作为参照，表明甚至破碎性、甚至反讽，也都是寓言的变体。简言之：浪漫主义的技巧在一些方面进入了寓意表现和寓言的领域。而二者之间的关系可以阐述如下：以最完善的巴洛克为形式的寓言携带着自己的法庭；丰富的寓意表现围绕一个形象中心加以组合，在真正的寓言中，寓意表达从不缺场，与概念的迂回表达形成对立。它们似乎是按一种任意的形式安排的：《混乱的法庭》这出西班牙悲悼剧的名称，可以用作寓言的模式。这个法庭屈从于“分散”和“集中”的规律。事物据其意义而得到集中组合；而无视它们的存在又使它们重新分散。寓言场面的无序与雅致的闺房形成对照。在这种辩证的表达方式中，集中过程中的狂热与安排物体时的倦怠平衡起来：用于忏悔或施行暴力的工具同时奢侈地分布于世，这是尤其自相矛盾的。伯林斯基对巴洛克形式有过精彩的描写：“由于其过分的结构要求，这种形式由其装饰性或它自己所说的‘雅致’而得到补偿。”^⑥这证实了巴洛克形式与寓言的同时代性。这种说法也与巴洛克诗学的风格批评相关。因为在“悲剧”理论中，古代悲剧的规则是分别论述的，被当作无生命的因素，围绕一个再现悲剧缪斯的寓言形象而堆积起来的。只是由于古典主义对悲悼剧的误解，如巴洛克是在对真实的自我无知的情况下进行的实践，古代悲剧的“规则”才变成了无形的、有约束力的和寓意的规则，新的形式就是根据这些规则发展的。在寓言衰落和毁灭的环境中，古希腊悲剧的形象似乎是惟一可行的了，这就是“悲剧诗”的自然符号。它的规则成了悲悼剧的重要预示；其文本被读作悲悼剧的文本。这种可能性的存在和继续可以在赫尔德林的索福克勒斯

翻译中见出，这可以溯至这位诗人的创造晚期，赫林格拉斯把这一时期称作“巴洛克”时期决不是没有理由的。

二

你的词语被剥夺了力量，你被打成了碎片，自行作为一道惨淡的影子而消失了。你将被允许与一幅画结合，这时，一个深刻的寓意就会帮助你掌握那被隐藏的。

对寓言的哲学理解，尤其是对极端形式的辩证理解，是悲悼剧以鲜活和——如果可以冒险这样说的话——美丽的色彩得以突出出来的惟一背景，没有被灰暗的润色所染黑的惟一背景。在合唱和插曲中，悲悼剧的寓言结构如此明显，以至于它永远不可能完全逃脱观者的注视。但是，正是由于那个原因，这些才成为批评的要点，那个大胆地声称为古希腊殿堂的大厦才遭受狂飙的打击，最终被毁掉了。瓦克纳格尔写道：“合唱是古希腊戏剧的遗产：即便只产生了某些历史前提的自然影响。在德国，从来没有使这样的东西得以发展的基础，所以，16世纪和17世纪的德国戏剧家们要把它转换成德国戏剧的尝试只能以悲哀的结局告终。”^②古希腊的合唱剧是由某些民族条件所决定的，这毫无疑问；但是，同样毫无疑问的是，16世纪和17世纪对古希腊戏剧的表面模仿也同样是有其历史根由的。巴洛克戏剧的合唱并不是外在的东西。合唱是巴洛克戏剧的内在因素，就如同在开放的舞台两翼背后有一个哥特式圣坛的雕塑一样，上面描绘的是圣徒生活的故事。在合唱中，或在插曲中，寓言已不再具有丰富的历史联想色彩，而是纯洁和严肃。在洛亨斯坦的《索福尼施布》的第四幕的结尾，放荡和美德发生了冲突。最后，放荡被摘掉了面具，允许美德在它面前说出这番话来：“好吧！现在我们来看看

天使的美吧。我必须剥掉你那身借来的外衣。难道一个乞丐能缝出比这更糟糕的东西来吗？在这个奴隶面前有谁不会逃跑呢？可是把那乞丐的斗篷也扔掉吧。看哪，还有比这肮脏得不堪入目的猪猡吗？这是溃瘍，而这是麻风疮。难道你自己不为这鼓胀的脓包感到恶心吗？放荡的头是一只天鹅，身体是猪猡。我们再把那脸上的胭脂抹掉。这里的肌肉在腐烂，而这里虱子正在蚕食。放荡的洁白面容就这样变成了污秽。然而，这还不够！脱掉那些破衣；看现在露出了什么？一具尸体，一个骷髅。看哪，放荡的内在之所：愿她被铲进老弱病畜的坟坑吧！”^③这是古代寓言的女士世界（Dame World）的母题。从这些惊人的段落中，对这里正在进行的事情的暗示偶尔甚至渗透到上个世纪的作家那里。康拉德·穆勒写道：“在巴罗克合唱中，洛亨斯坦趋于复杂的倾向并不与他的语言才能构成严重的冲突，因为那些华丽的辞藻，在悲剧的风格殿堂里似乎陌生，但却与寓言难以想象的修饰极为合拍。”^④正如它在词语中的显示一样，寓言在形象和景象中的显示也毫无二致。它在插曲中达到高潮，以其人格化的属性，美德和邪恶的化身，然而却不以任何方式局限于这些化身。颇具启示意义的是，由国王、大臣和弄臣构成的一系列典型都具有寓意。这里，诺瓦利斯的先见又一次得到了验证：“真正可见的场面只是那些属于剧院里的场面。寓言的人物，是人们最常见到的人。儿童是希望，年轻女孩是愿望和要求。”^⑤这一深刻的洞见暗示了景象本身与寓言之间的联系。当然，在巴罗克中，它们的形象不同——而在基督教和教养方面——要比诺瓦利斯描写的更准确。这些形象的寓言性质是在情节援指人物的具体道德的罕见和犹豫不决中流露出来的。在《列奥·阿米尼乌斯》中，巴尔布斯殴打的那个人是有罪还是无辜，到最后仍然完全不清楚。知道他是国王这就足够了。也没有任何其他方法能解释这样一个事实，即任何一个人物实际上都可以在寓言殿堂生动的画面上找到一席之地。“美

德”吹捧马希尼萨，一个可怜的恶棍。德国悲悼剧从来没有成功地像卡尔德龙那样把个人的特点如此秘密地分布在寓言挂毯的上千个褶皱当中。也没有像莎士比亚那样成功地对相当独特的新角色的寓言形象进行重新解释。“莎士比亚的某些人物具有道德寓言剧人物的相貌特征；但这只对有实践经验的眼光是可辨识的；仅就这些特征而言，它们仿佛在寓言的不可见的斗篷下运动。这种人物中有罗森克朗茨和吉尔登斯坦。”^⑥由于执迷于真诚，德国悲悼剧从来也没有掌握秘密使用寓言的技巧。只有喜剧赋予寓言寓于世俗戏剧的权利；但是，当喜剧严肃地进入寓言时，却导致了出乎意料的致命后果。

在格吕菲乌斯的创作中期，插曲已经占据了戏剧结局到来之前的合唱的位置，其越来越重要的意义与寓言愈加鲁莽的夸张展示相偶合。这在哈尔曼的作品中达到高潮。“正如结构的、逻辑的意义被言语的修饰方面所掩盖一样……甚至已经达到了牵强比喻的程度……所以……戏剧的结构也被这种装饰倾向所隐藏，这种装饰是借自言语风格的，并在插曲中采取舞台样本、舞台对偶和舞台隐喻的方式。”^⑦可以看出，这些插曲是上述寓言方法导致的结果。一个寓言的、与精神相关的样本是否效仿耶稣会的说教剧而取材于古代历史（在哈尔曼的剧作中：《阿多尼斯与罗斯贝拉》中的狄多合唱，《卡塔莉娜》中的加利斯多合唱），这些合唱是否像洛亨斯坦所喜欢的那样对激情进行颇具启发意义的心理学解释，或像在格吕菲乌斯的作品中以宗教反思为主导，或多或少真实的是，在所有这些类型中，戏剧事件都不是作为孤立的结局而构思的，而是作为自然所必需的，是世界运行方式中所固有的。但是，甚至在其功能性应用上，寓言也并不与戏剧高潮相关，而是引申的解释性插曲。每一幕戏并非相互迅速衔接，而是台阶式地构筑起来。戏剧的结构包括若干宽泛的层面，其年代视角是同一的，而由插曲所再现的层而则是展示表现性雕像的场

所。“词语提及的样本伴随着以生动画面（阿多尼斯）再现的景象；在舞台上一共可以看见三个、四个、甚至七个这样的样本（阿多尼斯）。修辞性呼语，‘看……’，在神灵的预言中也经历了相同的向景象的转变。”^⑥有了可以随意支配的权力，寓言意志利用‘哑剧表演’恢复正在消失的语言，以便接触不可想象的视觉能力。所以说，要在戏剧人物幻觉认知的氛围与观众世俗认知的氛围之间达到平衡的倾向——甚至连莎士比亚都极少担冒的风险——越是清楚地表现出来，这些二流大师就越是不成功。对生动画面的幻觉般描写是巴罗克严谨和巴罗克对偶的杰出成就之一。“行动和合唱是两个分离的世界，它们就像梦和现实一样不同。”^⑦“安德列亚·格吕菲乌斯的戏剧技巧清楚地区别了真实物质世界和事件与一个理想的原因和意义的世界之间的行动和合唱。”^⑧如果可以以这两句陈述为前提，那么就不难得出这样的结论，在合唱中变得可以感知的世界是梦幻的世界，是意义的世界。忧郁者谙熟这两个世界的统一。但是，行动与插曲之间的根本区别也在被选中的观众的审视之下消失了。这里与那里的关联在戏剧行动自身揭示出来。比如，在合唱中，阿格利庇娜发现美人鱼救了她。而且，既美丽而又突出的莫过于间奏曲中那个睡觉的人，巴斯安皇帝，这是在《帕皮尼安》的第四幕戏之后。在他熟睡期间，合唱开始了重要的表演。“皇帝醒来，悲哀地退场。”^⑨“对这位诗人来说鬼魂就是现实，要问他何以用寓言把它们结合起来构思，是毫无用处的，”^⑩斯坦伯格并非公正地说。与具有深刻内涵的寓言一样，鬼魂是悲悼的显示。它们与悲悼者、与思考符号和思考未来的人有一种亲和力。对生者灵魂的这种奇怪显现的解释并非如此清楚。在洛亨斯坦的第一出悲悼剧中，索福尼施布的灵魂抵抗她的激情，而在哈尔曼的脚本《自由》和在《阿多尼斯与罗斯贝拉》中，这只不过是鬼魂的伪装问题。如果格吕菲乌斯有一个以奥林匹亚的形式出现的灵魂，那么，这就是

一种新的转机。这当然不是科克霍夫所说的纯粹“胡言乱语”；而恰恰是对那种狂热的非凡证明，由于这种狂热，甚至绝对单一的、个体的人物也在寓言中变成多层面的了。哈尔曼的《索菲亚》的舞台说明也许提供了一个更加奇怪的寓言化的例子：如人们所必然认为的，那不是两个死人，而是死亡的两个化身，“两种带箭的死亡……跳着意志极度悲哀的芭蕾，与指向索菲亚的恶毒动作相混合。”^③这种事情相似于某些寓意图画。比如，《寓意图画选》有一页插图，上面是一朵半开半落的玫瑰花，和在一个景色中的日升和日落。“巴洛克艺术的本质在于其行动的同时性”，豪森斯坦非常无礼但却有几分警觉地说。因为在主要是借助空间加以实现的地方——其世俗化除了向严格的现在转化之外还有别的意义吗？——却采取最激进的步骤使事件同时发生。意义与现实的双重性在舞台的构架中反映出来。使用升降幕布使得前台动作与伸向舞台纵深的场面交替出现。而“毫无阻碍地展示出来的光辉……只能适当地在舞台后部展示”。^④由于没有完美的结局就不可能有对形势的解决，因此，情节的纠葛在前台有限的区域内交织；结局是寓言式的圆满。同样的双重性贯穿整体的构造。已经指出的是，古典主义的框架与这些戏剧中所用的表达风格形成对照。豪森斯坦已经观察到一种类似的事物，并断言，宫殿和房屋，在某种程度上还有教堂的外部结构都是精确限定的，而内部的风格则是奔放的想象的领域。如果惊奇感甚至复杂性在这些戏剧的结构中确乎有什么意义的话，而且应该与古典主义戏剧情节的透明性相对照面加以强调的话，那么，题材选择方面的异国情调对于它也就不是陌生的了。悲悼剧比悲剧更注重鼓励文学性情节的发明。如果这里需要提及资产阶级悲悼剧的话，那么，我们完全可以走得如此之远以致回想起克林格原来的标题《狂飙与突进》。《混乱》（*Der Wirrwarr*）是这位戏剧家给他的戏定的题目。巴洛克悲悼剧以其无常变化和情节纠葛所追求的是复

杂性。而恰恰在这里变得清楚可触的，是寓言何以与巴罗克悲悼剧相关联。其行动的意义在诸如交织字母等复杂组合中得以表达。比尔肯把一种音乐剧（Singspiel）称作芭蕾，“据此暗示形象的安排和外观的壮美是最重要的。这样一种芭蕾不过是用活的形象和变化的场而实施的一幅寓言画。口说的词语不是假装对话的；它不过是形象自身说出的对形象的评论。”^⑥只要不太苛刻地强加于人，这些解释就都与悲悼剧相关。这种形式关系到寓言类型的展示，这只从双重标题的惯习中就可以清楚地见出。为什么只有洛亨斯坦不使用这种标题，这是值得探讨的一个问题。其中一个标题总是指题材，另一个指寓意内容。按照中世纪的语言实践，这种寓言形式证明是成功的。《卡德尼奥与赛林德》的内容简介这样写道：“正如《凯瑟琳》（*Catharine*）表明神圣的爱对死亡的征服一样，所以，本戏表明死亡对世俗之爱的征服或胜利。”哈尔曼这样评论《阿多尼斯与罗斯贝拉》：“这出田园戏的目的是表明爱的意义和它对死亡的征服。”^⑦“道德征服”（*Obsiegende Tugend*）是霍格维茨的《索利曼》（*Soliman*）的副标题。这种表达方式的现代翻版来自意大利，那里的 *trionfi* 是整个仪仗队的主要特征。1643年在科恩出版的 *Trionfi* 的感人至深的译本可能对促进这种模式发生了重要影响。意大利是寓意表达的家乡，在这些方面总是起到带头作用。或如哈尔曼所说：“正如他们在所有发明中都居领先地位一样，意大利人也同样表明了……在寓意地勾画人类厄运方面的技巧。”^⑧并非不平常的是，对话中的言语不过是一种字幕，在形象相互关联的寓意组合中魔幻般地显现出来。简言之：作为字幕的箴言宣称舞台背景是寓意的。因此，这些箴言可以被适当地称为美丽的点缀的格言，如克莱在他的希律剧的前言中所说。缘自斯卡利格尔的对这些格言的分布说明在今天仍然广泛应用。“可以说，这些箴言和格言是悲悼剧的基本支柱；然而，它们不能出自仆人和小人物之口，而必须出自德高望

重的人物之口。”^⑧不仅仅寓意的表达，而且整个言语听起来都仿佛属于隐藏在寓意镌刻之下的某个地方。比如，《帕皮尼安》的主人公的开场白：“位于万人之上的任何人，都会从那充满荣誉的高位上看到普通人多么邪恶，看到他脚下的整个帝国如何爆发出明亮的火焰，这里，汹涌的海浪如何变成了田野，那里，暴怒的天庭用雷电击碎高塔和庙宇，而在夜间焕然一新的东西又被烈日灼焦，他也看到他的胜利纪念碑与数千具尸体并肩矗立，（我承认）他拥有超过普通人的许多优势，可是啊，他又多么容易头晕目眩啊。”^⑨这里，箴言的作用就如同巴罗克绘画中的明亮度：那是在寓言缠结的黑暗之中闪现的一线光明。这又与一种旧式表达方式相关联。在《关于宗教剧的批评讨论》中，维尔肯把这些剧中的角色与刻有铭文的纹章绶带相比较，后者“在古画中……附在一些人的形象之上，从他们的口中悬挂出来”，而这也适用于悲悼剧文本的许多段落。只在25年前，R. M. 迈尔还写道：“在过去大师的画中，我们看到从人像口中悬挂出来的纹章绶带，这很搅动心弦，……我们发现，曾几何时，艺术家手中创造出来的每一个形象竟然口中衔有这样的纹章绶带，有意让观者像读信一样去读它，然后忘记其承载者，这几乎带有几分恐怖的气氛。然而，我们不必……忽视这样一个事实，关于细节的这种几乎幼稚的观念是以一个宏大的总体思想为基础的。”^⑩当然，对这种思想的专门批评探讨不会停留在三心二意的辩解上，而是要尽量摆脱像这位作家这样的理解，按照他的解释，这种方法衍生于“原始时期”，那时“一切都被赋予了生命”。实际情形是——我们将表明这一点——与象征相比较，西方的寓言观念是一种迟到的表现，可以在一些相当富饶的文化冲突中找到它的根基。寓言式箴言可以与纹章绶带相媲美。抑或，可以把它说成是一个常规部分或框架，行动以不断的变化间或渗透到这个部分或框架之中，于此呈现为寓意表达的主题。因此，绝不能把悲悼剧描写成静止不

动的，也不能说它行动迟缓（维索基曾说过：“静止不动遭遇了运动的替代”），而应将其说成是不断停顿的不规则节奏，突如其来的方向变化，和凝固成新的僵化。

强调台词的言简意赅性质的欲望越大，诗人就会越慷慨地用物体名称来修饰它，这些物体名称起到寓意地描写其真正意旨的作用。舞台道具在命运剧清楚地规定了它的作用之前在巴罗克悲悼剧中的意义还很含蓄，但在17世纪的寓意隐喻形式中就已经令人振奋了。在这个时期的文体史上——如埃里希·施密特计划但没有完成的文体史——本该用整整一章讨论这种独特风格。在所有这些例子中，隐喻的大量使用，修辞格的“独特感性”，都应该归功于对寓言表达方式的强烈爱好，而非老生常谈的“诗歌感性”，因为当时的语言，包括诗歌语言的典雅形式都避免对基本隐喻性质的不断强调。但在另一方面，在这种“时髦的”语言风格中看到“剥掉语言的感性性质而使其更加抽象的原则，如始终显见于要使语言适于更有教养的社会交流的尝试之中的原则，”^⑥也同样是错误的。事实上，这是把流行时期（*Alamode period*）的浮夸语言原则错误地应用于前一个时代伟大诗歌的“时髦”语言。后者的故作风雅，而事实上是一般的巴罗克风格的故作风雅，在很大程度上是对具体词语的极端诉诸。一方面存在着对这些词语公开的偏执式使用，另一方面，在展示优雅的对偶的同时，当抽象词语似乎不可避免之时，具体词语便以极不平常的频率附加进来，于是，新的词语便发明出来了。比如：“诽谤的闪电”，“虚荣的毒药”，“天真的雪松”，“友谊的鲜血”。或如：“因为玛丽安娜也像蝰蛇一样咬人，喜欢不和谐的苦汁甚于喜欢和平的甘露。”^⑦当作家成功地把一个活的实体分化成一个寓言中各不相同的因素时，便明显出现了对上述方法的一种对应物，如哈尔曼对宫廷生活的描写：“特奥多里克也出发去了那片大海，包围着他那摇摇欲坠的小船的不是海浪而是冰川，不是盐水而是

秘密的毒药，不是船桨而是剑铍，不是船帆而是蛛网，不是锚而是背信弃义的铅。”^⑧塞萨兹恰到好处地指出：“每一种思想不管多么抽象都被压缩成一个形象，而这个形象不管多么具体都被模印成一种语言形式。”任何戏剧家都没有像哈尔曼这样轻易地使用这种独特的风格。它破坏了他的对话的统一性。因为在论证几乎还没开始的时候，它就即刻由一个或另一个说话者把它变成了不停地加以引申的隐喻，在无数次交流中屈从于或大或小的变体。索赫穆斯的这句话“放荡不能占领美德的宫殿……铁草在高贵的玫瑰旁边开花”深深地侮辱了希律；但是，希律不但没有惩罚他，反而却径直陷入寓言式沉思：“人们在盛开的玫瑰花旁看到了马鞭草。”就这样，思想从形象中散发出来。许多文学史家都举例说明这种异国情调的语言运用，正是这些语言运用引导这位作家去寻找出奇的比喻的。“口和心都装在一个背信弃义的胸膛里，炽烈的热情正在那里打开螺栓。”“看菲罗拉斯怎样接受装在一杯毒药里的葬袍。”“如果真理能够揭露玛丽安娜从提瑞达斯的乳房吮吸不纯洁的奶水这一可怕行径，那么，上帝和正义所要求的，议会和国王所决定的，就将马上执行。”有些词语，在哈尔曼剧中，尤以“彗星”为突出，获得一种怪诞的寓意。为了描写在耶路撒冷的宫殿里发生的可怕事件，安提帕特说“彗星正在萨勒姆的城堡里交媾”。有时，这种意象几乎失去了控制，而诗歌则堕落成一连串的思想。哈尔曼提供了一个最好的例子：“女人的狡猾：当我的毒蛇躺在高贵的玫瑰里发出嘶嘶声响，吮吸智慧的汁液，参孙被德力拉征服了，很快就剥夺了他的超自然力：如果约瑟夫打着朱诺的旗帜，希律在战车里吻他，那么，看一条火蛇[匕首?]如何把这卡片粉碎，因为他的婚姻宝藏本身狡猾地刻出了坟墓。”在霍格维茨的《玛丽亚·斯图亚特》中，女王的一位女侍官在谈到上帝时说：“他搅动了我们心灵的大海，使那高贵的浪花常常给我们带来灼人的疼痛，但这只是那神奇的海

潮，它那陌生的运动能减少我们的病痛和不幸。”这在每一个细节上都与屈尔曼的赞美诗一样模糊和难以琢磨。拒斥这些诗的理性主义批评通过论战来反对它们的语言寓言。布赖廷格尔在《论自然》中就洛亨斯坦的《克里奥帕特拉》中的一段话发表议论说：“一种象形文字般的和谜一样的含混掩盖了整个表达，”而博德默尔则以相同的口吻谴责霍夫曼斯瓦尔多：“他把概念包裹在明喻和比喻之中，就像包裹在监狱里一样。”^④

事实上，这种诗在有灵感的歌中不能释放这里被局限于词语意象中的深邃意义。其语言拖着物质展示的沉重负担。诗歌从来没有被安上这么少的翅膀。对古代悲剧的重新阐释同新的赞美歌形式一样陌生，这些赞美歌再现了一种要与品达一决高下的尝试——不管它们多么晦涩和具有巴洛克性质。巴洛克悲悼剧——如巴德尔所说——并未被赋予将其象形文字因素公开的能力。因为象形文字的书写并未由于其声音表达而获得超验性；书面语言的世界反倒保持了展示其自身本质的自足性和意图。书面语言和声音在紧张的两极对立中相互冲撞。二者间产生一种辩证关系，据此，“浮夸的语言”被证明始终是一种有用和有益的语言姿态。这种事物观，最愉快最有成效的事物观之一，有据可查地成了想要以接受的精神框架研究这些资料的人的掌中物。只有当面对深渊的头晕目眩战胜了清醒的探讨能力之时，浮夸的语言才能成为模仿文体学的妖孽。意指的书面语言与令人陶醉的口语语言之间的分化在坚固的语言意义的大厦里打开一条鸿沟，迫使人们去审视语言的深处。尽管对这一主题的哲学反思并不为巴洛克所知，但伯麦的著作提供了一些清楚的导引。伯麦是最伟大的寓言家之一，在谈到语言的时候，他认为声音的价值胜过沉默的深奥。他提出了“感性”或自然语言学说。这后一种并不是寓言世界向声音的发展（这是决定性的），因为自然语言仍然局限于沉默。“词语巴洛克”和“形象巴洛克”——塞萨兹只在最近才如此称呼这

些表达方式的——作为两个极端而深深植根于相互之间。在巴罗克中，口头语和书面语之间的张力是不可估量的。可以说，口头语是造物的极乐境界，那是在上帝面前的暴露、莽撞和无助。书面语是造物的自若状态，是君临物质世界的尊严、至上和万能。这至少是悲悼剧的情况，依照伯麦比较温和的观点来看，在悲悼剧中有容纳口语语言较肯定的形象的余地。“永恒的词语，或神圣的声音或语音，是一种圣灵，在伟大的神秘生成时代呈现形状，即是说，变成了被表达的词语或声音：正如愉悦的和谐乐调本身就是永久生成的圣灵，所以乐器亦然，即是说，那种表达形式本身，活的永恒声音作它的向导，用其自身永恒的意志——圣灵发出声音和乐音；正如发出各种各样声音或音符的风琴只能随风运动，所以每一个音符，是的，每一个风管都发出独特的音调。”^⑧“上帝所说、所写或所教导的一切，不管是什么，如果没有签名（Signature），就都是哑巴的，缺乏理解的。因为它只缘自某一历史关头，出自另一人之口，所以，没有知识的圣灵就是哑巴的；但是，如果圣灵向他展开书写，他就会理解另一人的言语；进而他会理解圣灵如何用语音在声音中展示和揭示自身……借助所有造物的外在形式，借助它们的刺激、意向和欲望，同时也借助它们发出的声音、语音和言语，隐藏的圣灵被认识了……每一物体都有展示的出口，而这就是自然界的语言，每一物体都要表达它的属性，并继续表现自身。”^⑨于是，口语语言就成了造物自由、自发表达的领域，而寓言的书写语言则把客体束缚在离心的意义的怀抱之中。这种语言，对于伯麦来说是神圣造物的语言，在悲悼剧的韵诗中成了堕落造物的语言，但却据其根源而非表达的本质而被看成是自然的。“关于词语的争论由来已久：即作为我们内在意义的外在指示，词语是自然产生的还是人造的，是必然的还是任意的：仅就主要语言的词语而言，学者们是否将此归咎于某一特殊的自然结果呢？”^⑩自然而然地，“主要语言”

中位居榜首的当然是“日耳曼首领和英雄的语言”——在菲沙特1575年发表的《书写发展史》中第一次出现这种提法。直接衍生于希伯来语的这种理论曾流传广远，而且还不是最激进的理论。还有一些其他理论事实上把希伯来语、古希腊语和拉丁语回溯至日耳曼语。据柏林斯基所说，“在德国已经历史地从《圣经》得到证明，即整个世界，包括古典的古代，都缘自日耳曼。”所以，一方面，人们试图索要远古的文化资料的权利，另一方面，这种理论的目的是要以缩至极短的历史透视角度掩盖这种态度的人为性质。一切都被置于同一个精深奥妙的氛围之中。至于全部口头表达向单一的原始语言状态的全部同化，这有时要采取唯灵论的、有时采取自然主义的取向。伯麦的理论和纽伦堡学派的实践代表这两个极端。斯卡利格尔为二者提供了一个起点，但只是在主题的意义上。所论《诗学》中的一段话听起来相当不同凡响。“字母 A 意味着宽度，字母 I 意味着长度，而字母 E 有一点深度的暗示。字母 O 表示一定程度的注意力。……voto（投票）和 religione（宗教）两词中的元音组合极大地促进了感性的强化。这对带有拖音的词尤其真实，如‘dii’，^⑧但对发音迅速的词却不尽然，如‘pii’。最后，为了表明一个词内发生的每一个拖长音，还有下列诸词：如 Littora, Lites, Lituus, It, Ira, Mitis, Dives, Ciere, Dicere, Diripiunt……Dii, Pii, Iit”，所有这些词在不明显呼气的情况下都不能发出声来。‘Lituus’发出的音与它所指的物并不相像……字母 P 似乎在某种程度上缺乏稳定感。在诸如‘piget, pudet, poenitet, pax, pugna, pes, paruus, pono, paver’和‘piger’等词中，我识别出一种仿声词的性质。然而，‘parce’一词确实通过恐惧引入了一种坚韧的因素。而‘pastor’则比‘castor’显得更加坚实。‘plenum’，和‘purum, posco’等同类词的情况也相同。但是，字母 T 是最充分表示其标志的字母。因为这个字母似乎要求它自己的发音。你可以说，字母 S，或 R，或 T，

都有非常明确的发音。‘Tuba, tonitru’和‘tundo’都是最后一个字母重要的词。但是，仔细分析一下，尽管大多数拉丁语动词都以这些字母结束，而就这些仿声动词来说，不管发生什么屈折变化，加上字母T都会添加它自己的特殊声音。因此，‘rupit’所含的‘爆破音’就比‘rumpo’大得多。”^⑧伯麦与斯卡利格尔有类似之处，但显然独立于斯卡利格尔，他在追求自己对言语的思辨。他认为造物的语言“不是词语的领域，而是……融化成声音和噪音的东西”。在他看来，A是从内心强迫发出的第一个字母，I是最崇高的爱的核心，R具有火的源头的性质，因为它发出刮躁、爆裂和噼啪的声音，而S则是圣火。可以假定，这种描写所具有的确切性部分衍生于仍然普遍流行的方言的生命力。语言协会要把语言标准化的尝试仅局限于书面德语。另一方面，造物性语言（creaturely language）自然被描写成一个仿声结构。布赫讷的诗学提供了一个典型例子，并始终贯穿着他的老师奥皮茨的见解。诚然，据布赫讷所说，真正的仿声词在悲悼剧中是不允许的。^⑨但是，在某种程度上，悲悼难道不是悲悼剧庄严而自然的声音吗？在这方面，纽伦堡学派走得最远。克拉尤斯宣布：“德语中没有这个词不以‘独特的类比’表达其意义的。”哈尔斯德弗尔把这一主张颠倒了过来：“在能发声的所有物体中，自然讲的是德语，所以，有人认为第一个人亚当只能用我们的语言命名空中的飞禽和地上的走兽，因为他以自然的方式表达每一种新奇的自我发声的属性；因此，我们的词根大部分与神圣语言的词根发音类似，这就没什么可大惊小怪的了。”^⑩他由此演绎出，德国抒情诗的任务就是“掌握自然的语言，即是说，掌握自然的词语和节奏。对于他正如对于比尔肯一样，这种抒情诗实际上是宗教所要求的，因为森林中沙沙的响声……和狂飙的怒吼所揭示的恰恰是上帝。”^⑪在《狂飙与突进》中同样的见解也明显可见。“眼泪和叹息是各民族的共同语言；我甚至可以理解无助的霍屯督

人，而尽管我从塔伦来，我在上帝面前也不会麻木！……灰尘含有意志力，那是我对造物主所具有的最崇高的思想，我看重那走向自由的万能的冲动，即便是在一只挣扎着的苍蝇身上。”^⑧这是脱离了寓言的语境，关于造物及其语言的哲学。

把亚历山大诗体解作巴洛克悲悼剧的韵诗形式，并涉及往往导致对偶的一分为二的严格划分，这不是令人满意的解释。作为这种韵诗之特点的每一细节都是表面的——如果愿意，也可以说是古典主义的——逻辑结构与内部语音规则的破裂之间的对比。用奥美斯的话说，“悲剧风格充满了庄重响亮的词语”。就巴洛克建筑和巴洛克绘画的异常比例的事实而言，如果可以强调二者所共有的“模仿对空间的占有”的话，那么，在亚历山大诗体中以绘画的方式扩展的悲悼剧的语言，就具有相同的功能。言简意赅的箴言——即便它所描写的行动相当静止——但至少给人一种运动感；这使悲怆力成为一种必要的技术。箴言的特点是打破语法规则，这实际上也是所有韵诗的特点，在哈尔斯德弗尔那里已经清楚可见了。“为什么这些戏剧通常要用韵律语言写作？答：因为必须最深切地激发感情，悲悼剧和田园剧最好用韵律系统来写作，这个系统像喷呐一样压缩词语和声音，从而使其具有更大的侧重点。”^⑨由于箴言往往不自觉地固守了保留意象，易于沿着压好了的沟槽推行思想，因此，语音的方面就更值得注意了。不可避免的是，在处理亚历山大诗体时，文体批评也落入了传统语文学派的窠臼，把古代这种诗体形成的原因或借口作为其真实本质的证据。里希特的研究《1630年的爱情之战与1670年的剧院》（*Liebeskampf 1630 und Schaubuehne 1670*）的前半部分虽然很有洞察力，但下面的评论却是典型的：“17世纪伟大戏剧家特殊的艺术才能与他们独特的语言创作风格是紧密相关的。这不完全是由于其人物刻画或构思……而是由于归根结底衍生于古代的修辞艺术手段，17世纪的严肃悲剧才巩固了它的独一无二的地位。但

是，不仅充斥着意象的凝练和各个时期的严谨结构与风格比喻给演员造成了记忆的困难，而且，它们又深深植根于与古代的形式完全相异的世界，致使它们与人民语言的距离无限遥远……令人遗憾的是，我们……没有任何证据说明它对普通人有什么价值。”^⑥即使这些戏剧的语言完全是学者所要处理的问题，但未受教育者仍然能从观照中获得快感。但浮夸的语言是与当时的表达冲动相一致的，而这些冲动又往往比对情节的清晰细腻的知识兴趣要强烈得多。观众对耶稣会派的表演了如指掌，他们中几乎很少有懂拉丁语的人。他们可能相信这样一条古代的真理，即一个主张的权威性几乎不取决于它的可理解性，而实际上恰恰是其模糊性增进了它的权威性。

这些作家们的实践把他们的语言理论原则结合起来，在最惊人的地方提出了寓言方法的基本母题。在回文构词法、仿声句和许多其他精湛的语言技巧中，词语，音节和声音被从传统意义的语境中解放出来，并作为可以出于寓言目的而利用的客体加以表象夸示。巴罗克的语言往往由于构成这种语言的诸因素的叛逆而抽搐。只是由于其衍生于更大艺术性的更大的可塑性，摘自卡尔德龙希律剧的下面一段才优好于其他类似的段落，尤其是格吕菲乌斯剧中的段落。希律的妻子玛丽安娜偶然发现了一封信的碎片，上面写着丈夫的命令，即万一他自己死了，也要为保全他那已受威胁的名誉面把她杀掉。她从地上拣起这些碎片，以极其发人深省的台词叙述了它们的内容。“它们都讲了些什么？我所看到的第一个词就是死；这里是名誉，而在那里我看到了玛丽安娜。这意味着什么呢？上天保佑我！因为这三个字已经说得很清楚了：玛丽安娜，死亡和荣誉。这里说秘密地进行，这里是尊严；这里：命令；还有这里：野心；这里还说：如果我死了。还有什么可怀疑的呢？从这卷文件中我已经得知，这里包藏着他们的祸心。噢，大地啊，在你绿色的地毯上，让我把它们拼在一起

吧!”^⑥即使是孤立的，这些词也揭示出其致命的意义。事实上，人们禁不住要说，它们在孤立状态下仍然具有意义这个事实给予它们所保留的残余意义以危险的性质。这样，语言的破碎是为了获得其残片中变化了的和强化了的意义。随着巴罗克的到来，大写字母在日耳曼语正字法中确立了地位。这不仅仅是为表象夸示，而同时也提出了这里所论证的寓言方法的断裂和原子化原则。毫无疑问，以大写字母开头的许多词对读者来说首先获得的是一个寓言因素。就其个体部分而言，破碎的语言已不再纯粹是交流的过程，而是作为一个新生的客体获得了与融入寓言的诸神、河流、美德和同样的自然形态相等同的尊严。如上所述，年轻的格吕菲乌斯的作品提供了这方面的极端例子。如果不可能在这里或德国文学的其他地方找到可与卡尔德龙无与伦比的段落相媲美的东西，那么，比之西班牙人的典雅，安德列亚·格吕菲乌斯的严谨就绝不能受鄙视。他具有相当惊人的艺术才能让人物在争论中用孤立的言语碎片相互问答。如在《列奥·阿米尼乌斯》的第二幕中：“列奥：如果敌人的房子塌倒，那么这座房子就将矗立。特奥多西亚：或许他们的失败不影响这座房子周围的人。列奥：用剑围住它。特奥多西亚：他们曾经用来保护我们的东西。列奥：他们曾经用来威胁我们的东西。特奥多西亚：那些曾经支持我们的王权的人。”^⑦当这些交谈变得愤怒和狂暴时，显然有堆积破碎的对话的倾向。这在格吕菲乌斯的作品中比在后来作家的作品中要多得多。而且由于出其不意的简洁，它们非常适于他的戏剧的整体风格结构：因为二者都给人一种破碎和无序的印象。这种表现技巧对于创造戏剧兴奋不管多么有用，它都决不是由戏剧体裁决定的。在引自席贝尔作品的下面一段文字中，作者有意使用了田园式手法：“甚至在今天，虔诚的基督徒有时接受一点点舒适（哪怕是一首理智的歌或教育布道中的一个词），他（仿佛）贪婪地把它吞掉，而它对他发生了好作用，搅动着他的

内心，使他焕发生机，以致他不得不承认它包含着某种神性。”^⑧并非偶然的是，在这种比喻的言语转换中，对词语的接受仿佛被归因于鉴赏力。因为巴罗克的声音是而且一直是纯粹感性的；意义安居于书面语言之中。而口头语反倒受到意义的折磨，仿佛受无法避免的疾病的折磨一样。它在发声的过程当中断裂，阻挡了即将爆发的感情，同时也激发了悲悼之情。意义在这里被遭遇，并将继续作为悲哀的原由而被遭遇。声音与意义的对立在二者成功地结合为一时表现得最为强烈，而实际上却未凝聚而构成一个有机的语言结构。这一可以推断的任务是在描写维也纳正剧的一个杰出场面中得以完成的，这个场面如果没有这个推断便毫无意义。在《伟大的马尔特·约拿·封·奈波穆克》（*Die Glorreiche Marter Joanne von Nepomuck*）的第一幕第14场戏中，一个阴谋策划者（Zyho）假装回应受害者（Quido）的神话言语，以不祥的暗示回答他的话。把造物语言的纯粹声音转变成意义丰富的反讽，然后，再从阴谋策划者口中传回，这高度地显示了这个人物与语言的关系。阴谋策划者是意义的大师。在仿声的自然语言无害的倾泻中，意义是障碍，伴随这些意义的还有阴谋策划者应为之负责的悲哀的根源。如果声音的回响作为声音自由作用的真正领域现在被意义所接管，那就证明完全是一种语言的显示，正如那个时代所理解的。而且，那个时代还为这种显示提供了一种形式。“那种回响重复诗节的最后两或三个音节，常常省略一个字母，使其听起来像是回答、警告或预言，是非常‘悦耳’和非常流行的。”与其他类似的、随时都可能被看作是愚蠢的琐事一样，这种游戏使我们接触到问题的核心。在这些语言游戏中，语言的浮夸态度决没有被否认，以至于可以用来说明语言的惯例。一方面，语言在声音的圆满实现中试图证实其造物的权利，而另一方面，它的亚历山大诗体又一丝不苟地将其局限于一种强加的逻辑性中。这是浮夸语言的文体规则，悲悼剧的“亚细亚语言”的惯

例。借以融会意义的姿态与对历史的暴力扭曲合为一体。在语言中如在生活中一样，惟只采纳造物的典型运动，然而却表达从古代到基督教欧洲的这一整个文化世界——这就是甚至在悲悼剧中也从来没有抛弃的非凡的精神态度。因此，这种表达方式的巨大人为性深深植根于与田园剧相同的那种对自然的极端渴望。另一方面，这种仅仅再现的——即再现语言的本质——并尽可能避免世俗交流的表达方式，是典雅精确的。在克洛普斯托克之前，由于 A. W. 施莱格尔所称的他的颂诗的“语法”倾向，人们也许不可能谈论巴罗克真正的超验性，即声音与意义的一种调和。他的浮夸语言与其说取决于声音与形象，毋宁说取决于词语的安排，即词序。

17 世纪语言中的语音张力与音乐有直接关系，音乐是负载意义的言语的反面。如悲悼剧的所有其他根源一样，这个根也是与田园剧之根错节交织的。在悲悼剧中最初作为舞蹈合唱出现的，而随着时间的流逝逐渐变成口语的演说式合唱的东西，在田园剧中公开展示其歌剧性质。“对有机体的激情”，这在关于巴罗克视觉艺术的谈论中久已占有一席之地，并不容易用文学语言加以描述。而且必须牢记在心的是，这些词语指的与其说是有机体的外部形式，毋宁说是它的神秘的内在机制。声音从这些内在机制中发放出来，严格说来，他的领域实际上延伸到可以称作诗歌中有机冲动的地方，如可以在演说式的幕间插曲中加以研究的东西，在哈尔曼的作品中尤为突出。他写道：“帕拉蒂乌斯：甘美的舞蹈只献给诸神！安妥尼乌斯：甘美的舞蹈把所有痛苦变成甜蜜！苏托尼乌斯：甘美的舞蹈搬动铁石！于利亚乌斯：甘美的舞蹈一定受到柏拉图的亲口赞扬！塞普提蒂乌斯：甘美的舞蹈征服了一切快感！霍诺里乌斯：甘美的舞蹈使灵魂和胸膛焕然一新！”^④就文体而言，这种段落应该是在合唱中言说的。弗莱明认为，格吕菲乌斯也同样如此：“不能从辅助角色那里期望太多。

所以他几乎很少让他们说话，而把他们综合在合唱里，这种做法使他取得了极大的艺术效果，这是通过个体的自然主义言语所不能取得的效果。这样，艺术家就有效地把材料的局限性变成了艺术性叙述。”^⑩在这方面，我们应该能想到《列奥·阿米尼乌斯》中的法官、阴谋策划者和下属，卡塔莉娜的王公贵族们，朱莉亚的少女们。更进一步的歌剧冲动是音乐序曲，耶稣会派和新教戏剧开演前都有这种序曲。复杂情节中的舞蹈插曲以及——在更深层的意义上——舞蹈风格都不与这种发展相悖，到该世纪结束时，这种发展把悲悼剧消解成了歌剧。尼采在《悲剧的诞生》中阐述了相关的思想，本书研究的一个目的就是让人们想到这一点。他的关怀是要区别瓦格纳的“悲剧”总体戏剧与轻松的歌剧，这在巴洛克戏剧中经历了准备阶段。他从谴责咏诵调开始发起挑战。于是，他宣称忠实于那种形式，这种形式与要重新唤起所有造物之原始声音的那种流行倾向完全相符合。“他们可以耽于梦想，以为现在重又进入人类发源的乐土，在那里音乐也必定无比地纯洁、有力和清白，诗人在他们的牧歌中如此动人地描述了那里的生活。……咏诵调被看作重见天日的原始人的语言；歌剧被看作被重新发现的牧歌式或史诗式的美好生灵的故土，这些美好生灵一举一动都遵从其自然的艺术冲动，一言一行都至少要唱点什么，以便感情稍有激动，就能立刻引吭高歌。……艺术上的低能儿替自己制造一种艺术，正因为他天生没有艺术气质。由于他不能领悟音乐的酒神深度，他就把音乐趣味转变成了抒情调中的理智所支配的渲染激情的绮声曼语，和对唱歌技巧的嗜好。由于他没有能力看见幻象，他就强迫机械师和布景画家为他效劳。由于他不能把握艺术家的真正特性，他就按照自己的趣味幻想出‘艺术型的原始人’，即那种一激动就唱歌和说着韵文的人。”^⑪正如与悲剧的每一种比较——更不用说与音乐悲剧的比较——对理解歌剧没有什么价值，所以，从文学的观点看，尤其是

从悲悼剧的观点看，歌剧必须仿佛无可置疑地是颓废的产物。意义与情节纠葛的障碍失去了份量，歌剧情节和歌剧语言都顺畅发展而不遭遇任何抵制，最后变得陈腐平庸。随着障碍的消失，作品的灵魂，即悲悼，也消失了，而正当戏剧结构被倒空了内容之时，场景的结构也同样难逃厄运，它要到别处去证实其存在的理由，而寓言，在没有省略它的地方，则成了一个空洞的外表。

对纯粹声音的自我放纵推动了悲悼剧的没落。然而，音乐——由于其自身本质而非作者的青睐——是寓言剧所熟悉至极的。这至少是从浪漫派作家的音乐哲学那里汲取的教训，这些浪漫派作家与巴罗克有一种亲和力，他们的声音也应该在这里受到注意。这，只有这，才至少生产出由巴罗克有意开拓的对立的综合，而只有通过这种综合，才能清楚地证明对立的理由。对悲悼剧采取这样一种浪漫主义的方法至少提出了一个问题，即在莎士比亚和卡尔德龙的作品中，音乐在多大程度上不仅只起到功能的和戏剧的作用。音乐的确起到了这种作用，这无可质疑。因此，天才的里特尔下面的一番论述可以认为是打开了一个新视角，而我们自己必须放弃对这个视角的渗透，因为这可能是不负责任的即席创作。这只能通过对语言、音乐和书写的基本讨论才能完成。下面这段话摘自一篇冗长的、也可以说是独白式的文章，其中，那位学者在一封信中谈起了克拉德尼的比喻，在写信的过程中，他几乎不自觉地思潮泉涌，或果断或试探性地谈起许多事物。在谈到一个撒满沙粒的玻璃盘在受到不同音量震动时构成不同的图案时，他说，“如果在外部看来非常清楚的东西恰恰是这个声音构造对我们内在意味的东西，那就将是美的：一个明亮的结构，火的书写……这样，每一个声音就可以有其自己的直接书写的字母……词语与书写的那种内向关联——如此有力以至于我们边说边写……久已吸引了我。告诉我：我们如何把思想、观念变成词语；我们是否有过没有形象、字母、书写的思想或观念？

的确有过：但是我们通常不去想它。而一旦人性变得更加有力，它就确实会受到更加广泛的思考；词语和书写的存在证明了这一点。它们原来的、绝对的同时性植根于这样一个事实，即言语器官本身为了说话而书写。只有字母在说话，甚或：从根源上说词语和书写是同一个，二者缺一不可……每一个声音构造都是一种强烈情感的构造，每一种强烈情感的构造都是声音的构造。”“因此，我的目的是要以强烈情感为手段重新发现或找到原始的或自然的书写。”“事实上，整个创造都是语言，而且是直接由词语创造的，被创造的和正在创造的词语自身。……但是，字母却不可分割地与普通的词语和特殊的词语相关联。”“所有造型艺术：建筑，雕塑，绘画，等等，都属于这种书写，以及这种书写的发展和派生。”^⑩寓言的浪漫主义理论似乎以针对一个问题而发的这些评论结束了。对这个问题的任何回答都必须在其相关的概念中为里特尔的预言找到一席之地。它将以任何可能的方式把口头和书面语言结合起来，这只能意味着辩证地将其认定为论题和反题；它将以任何可能的方式确保音乐，即反题的中介联系，作为自巴别尔塔以来最后残存的普遍语言，其合法的反题的核心地位；而且还必须探讨语言何以衍生于音乐，而非直接衍生于口语的声音。有一些任务是浪漫主义的直觉和非神学哲学所鞭长莫及的。浪漫主义的寓言理论只不过是一种虚拟，然而，巴洛克与浪漫主义之间的亲和力倒是毋庸置疑的丰碑。毋庸赘言，对寓言的实际讨论，如弗里德里克·施莱格尔的《诗歌漫谈》（*Gespraech u-ber die Posie*），都没有达到里特尔阐述的深度；的确，按照施莱格尔不准确的语言应用，鉴于一切美的都是寓言的，这些讨论不过说明了古典主义的老生常谈，即寓言即象征。里特尔则不同。他提出每一个形象都仅只是一种书写形式，因此切中寓言态度的核心。在寓言的语境中，形象不过是一种签名，不过是对本质的画押，而非面具下的本质自身。但是书面文字却没有任何从

属；阅读中没有可以扔掉的杂质。它总是随所读的东西作为“有机形式”而被吸收。印刷工，以及巴罗克的作家们，都尽最大努力注意纸页上词语的有机形式。人所共知的例子是洛亨斯坦以印刷形式在纸上亲手刻写了“天鹅表达纯洁的爱，而乌鸦表达卑贱的色欲”一行文字。赫尔德发现——而这在今天仍然有用——巴洛克文学“在印刷和装饰上……几乎是不可逾越的。”^④所以，那个时代并非完全没有口语语言与书面语言之间的理解关系，这为寓言提供了哲学基础，其中也包含着对其张力的解决。如果施特里希关于图象诗歌机智而颇具启示意义的假设是正确的，即是说，“其根本思想在于，诗行变化着的长度，如果是模仿一个有机形式的话，也必须有机地产生升降的节奏。”^⑤比尔肯的观点——通过弗罗里丹之口表达的观点，也大致指同一个方向：“这个世界上每一次自然发生的事件都可能是宇宙震颤或声音的物质化的结果，甚至星球的运动亦然。”^⑥这最终根据语言理论确立了巴罗克的言语与视觉显示之间的统一。

三

是的，当上帝从坟墓里带来了收获的时候，那么，我，
象征死亡的骷髅，也将成为天使的面容。

所有材料，及其深远的含义，都构成一个整体。这些含义可以用有时看似模糊、有时使人想起文化史的一种方法加以挖掘，当从与寓言的关系上来看待时，它们构成了一个整体，而在悲悼剧的理念中则凝聚在一起。我们的论述可以、事实上是必须坚定地驻足于这种形式的寓言结构，其简单的理由是，只是由于这种结构，悲悼剧才能把当代状况所提供的主题作为内容而加以吸收。此外，这个被吸收的内容在没有神学概念的佐助下便不能加

以阐明，这些神学概念甚至对本书也是不可或缺的。在本项研究的结尾，如果我们毫不犹豫地使用这些概念，那么，这就不是向另一主题的过渡。对极端的、寓言式的悲悼剧加以批评理解，只有从更高的神学领域开始才是可能的。只要采取美学方法，那么，悖论就是最后定论。这样一种解决办法，正如把鄙俗的东西引入神圣的东西的解决办法一样，只能根据历史的神学而历史地完成，而且只能能动地而非静止地在一种有保障的救赎经济学的意义上来完成；即使巴洛克悲悼剧与狂飙与突进运动和浪漫主义不太明显相关，即使它的——也许是徒劳的——用现行戏剧实验恢复优秀剧目的愿望也不那么强烈，但这一点是很清楚的。对其内容长期延误的阐释——这已相当明显——必须特别认真地掌握那些令人发窘的母题，即对于这些母题所能做到的似乎只是明确它们的物质内容。最重要的是：巴洛克戏剧所耽迷的那些残酷和痛苦的场而究竟有什么意义？正是因为与巴洛克艺术批评的非自觉和非反映性态度完全一致，所以才没有滔滔不绝的直接反驳。一个隐蔽的但却有价值的反驳包含在这样一个主张之中：“人的整个身体不能进入象征的偶像，但是用身体的某个部位构成这个偶像却不是不合适的。”^⑩这个主张出现在关于寓意表现的标准的争论中。正统的寓意表现派不可能有别的想法：人的身体对道德戒律来说没有例外，这种戒律要求毁灭有机体，这样，真正的意义，如形成文字和颁发的命令，可能会从碎片中拣取。那么，这条法律在哪里能够比在寓意表现派身上更成功地展示出来呢？他已经放弃了传统的自觉的身体，以便打碎它，窥见其意义的多重领域。寓意表现和纹章学并非总是毫无保留地服从这一法律。在我们已经提及的《纹章学艺术》中，它只提到：“毛发意味着许多和不同的思想。”^⑪而纹章学把狮子砍成两半：“头，胸膛和整个前部意味着崇高和勇气，但后部意味着怒吼之后的力量、愤怒和气愤。”^⑫转换到仍然影响身体的品质领域里，这种寓意表现的

分化成了奥皮茨这样一句隽语的灵感：“贞洁的使用”，他声称这是从朱迪思那里学来的。哈尔曼的作品也不例外，当他在贞洁的阿吉塔身上描绘这种美德时，据说她的子宫在她被埋葬许多年后在坟里被发现，仍然完好未腐。如果殉身把活着的人的身体用作寓意的目的，那么，戏剧家把这种身体痛苦用作情节因素就并非没有意义。巴洛克是笛卡尔的二元论的理论基础；作为心理—身体决定论学说的结果，受难理论也值得最细密的考虑。事实上，精神本身是纯粹的原因，而且只有身体的影响才能使其与世界接触，它所忍耐的折磨与其说是所谓的悲剧冲突，毋宁说是暴力情感的直观基础。而如果说只有在死亡之中精神作为幽灵才获得自由，那么，也只有在那时，身体才恰当地成为它自身。这一切都是不言而喻的：身体的寓言化只能在尸体方面贯穿它的全部活力。而悲悼剧的人物死去了，因为只有这样，作为尸体，它们才能进入寓言的国度。它们不是为了不朽的缘故而终其一生，而是为尸体的缘故。“他把身体留给我们作为好意的承诺，”^⑩查尔斯·斯图亚特的女儿在谈到她父亲时说，她父亲并没有忘记要求把他的尸体进行防腐处理。从死亡的视点看，尸体的产物是生命。不仅仅在四肢的丧失，不仅仅在衰老身体的变化，而且在一切消除和纯化的过程中，尸体一样的东西才一片一片地从身体上脱落下来。指甲和头发在活的身体上是作为死的物质被剪下来的，而恰恰是它们在死尸上继续生长，这并不是偶然的。在身体中，在记忆本身，有一种死亡提醒物（*memento mori*）；中世纪和巴洛克时代的人对死亡的执迷，如果仅仅是反映其生命的终结的问题的话，那就是非常难以想象的。像洛亨斯坦这样一位作家的死尸诗（*corpse—poetry*），从本质上说并不是风格的问题，尽管从中辨识出风格的因素并没有错。在洛亨斯坦的早期作品中，有对这种抒情主题的大量实验。当他还是个学生时，根据一项传统计划，他就负有使命，“用交替的拉丁语诗和德语诗、将其排列成人体四

肢的形状”颂扬“基督受难”。他题献给已故母亲的《记忆与感激的圣坛》（*Denck— und Danck—Altar*）就是一个例子。在九个冷酷的诗节中，他把身体的各个部位描写成腐烂的状态。这样的主题对格吕菲乌斯也一定具有相同的意义，他从未抛弃的解剖学研究无疑受到这些奇怪的寓意象征和科学兴趣的影响。戏剧中这种相应描写可以在塞内加的 *Hercules Oetaeus* 中见其根源，还有他的 *Phaedra*, *Troades* 等其他著作。“以解剖学的剖析方法，以对残酷的确凿无疑的快感，身体的各个部位被个别地列举出来。”^④众所周知，在其他方面，塞内加也是深孚众望的巴罗克残酷戏剧的权威，而且值得研究的是，在多大程度上类似的假设为他戏剧中当时颇有影响的那些母题提供了基础。在 17 世纪的悲悼剧中，尸体也不过是一种突出的寓意属性。没有尸体，升天就几乎是不可想象的。“那里到处都是苍白的尸体”，面暴君的作用就是为悲悼剧提供这些尸体。因此，《帕皮尼安》的结尾就表明了巴希阿努斯·卡拉卡拉对帕皮尼安一家都做了些什么，并有迹象表明对格吕菲乌斯的戏班表演发生影响。在这出戏中，父亲和两个儿子都被杀死。“帕皮尼安的仆人们把两具尸体用棺材抬到了舞台上，放在相对的两边。普朗提亚什么话也没说，悲痛欲绝地从一具尸体走到另一具尸体，吻它的头和手，最后她倒在了帕皮尼安的身体上，失去了知觉，被她的女侍官们随那些尸体一起抬走了。”^⑤哈尔曼的《索菲亚》的结尾，在对这位忠贞不渝的基督徒和她的女儿们施以各种折磨之后，内部舞台开幕了，“展现在眼前的是死亡的宴会：三个孩子的头和三杯鲜血。”^⑥这种“死亡宴会”（*Todtenmahlzeit*）受到极高的重视。在格吕菲乌斯的作品中，只有提及而没有表演出来。“默拉卜王子由于仇恨面不分是非，由于经受了那么多的苦难面难以自制，从那些死人身上砍下了苍白的头，当曾经严重伤害过他的那些死人的头排成一线作为盛筵摆在他的面前时，他完全不能自主了，他拿起献上来的杯子大喊

道：这就是我这个独立的复仇者、自由的奴隶现在握着的杯子！”^⑩在后来的作品中，这样的盛筵开始见于舞台，戏剧家们利用了哈尔斯德弗尔和比尔肯介绍的一个意大利骗局：在一张桌子的桌面上钻一个洞，用一块布把桌子下部掩盖起来，演员的头便从那个洞里显露出来。偶尔，这些死尸在悲悼剧的一开始就展示出来。《卡特琳娜和乔治亚》的舞台说明就提供了一个这样的例子，如《赫拉克利乌斯》第一幕戏的奇怪布景一样：“一大片田野，尸横遍地，皇帝毛利提乌斯的被打败的士兵们的尸体，还有从附近山上流下来的几条小溪。”^⑪

我们从这里比从任何其他地方都更清楚地沿着这些轨迹回溯到中世纪，这并不是由于我们对古文物的兴趣。寓言观源自基督教，这一认识对巴洛克的重要性是不可能受到过高估计的。而这些轨迹，尽管是如此众多和如此不同的重要人物所留下的轨迹，却成了后来天才的寓言作家甚至在寓言意图发生变化时也追寻的路标。17世纪的作家们常常通过回顾这条小路而重又充满了信心。哈尔斯德弗尔在谈到他的《受难中的基督》时，向他的学生克莱提及纳兹安族斯的格雷戈里的受难诗。格吕菲乌斯也“几乎把20首中世纪初期的圣歌……译成自己的语言，这非常适合其庄严但却严谨的风格；他特别喜欢的是最伟大的圣歌作者普鲁登提乌斯”。^⑫在巴洛克艺术与中世纪基督教之间有一种三重的物质亲和力。抵抗异教神的斗争，寓言的非凡成就，和对肉体的折磨，这对二者都具有同等的重要性。这些母题最紧密地联系起来。仅就宗教史而言——因此越加清楚的是——它们是不可分割的。而且只有在宗教史的条件下寓言的根源才能得以阐明。如果古代万神殿的瓦解对寓言的缘起起到了决定性作用，那么，尤其具有启示意义的是，它在人文主义中的复活就唤醒了17世纪的抗议意识。里斯特（Rist），默切罗施（Moscherosch），策森（Zesen），哈尔斯德弗尔，比尔肯，都抬高了嗓门抗议神话矫饰的文

学，在他们之前，只有老基督徒拉丁语作家们才这样做过；而后，普鲁登提乌斯，尤文库斯（Juvencus），弗尔图纳图斯（Venantius Fortunatus），都被引作贞洁缪斯的值得赞扬的例子。比尔肯用“名符其实的魔鬼”来描写那些异教神，而在哈尔曼的作品里有一段话惊人地与一千年前的态度发生共鸣；而这显然不是历史关怀的结果。在索菲亚与霍诺留皇帝的宗教争执中提出了下面这个问题：“朱庇特不保护皇帝的王位吗？”索菲亚回答说，“上帝的真正的儿子可远不是朱庇特！”^⑩这种古式的机敏回答直接衍生于巴洛克态度。古代又一次危险地接近了基督教，而且是以它最后的但却没有成功的尝试的形式，即自身强行的一种新的教义：诺斯替教。随着文艺复兴时期的到来，神秘学（occultist）倾向开始强大起来，尤其为新柏拉图学派所推崇。古代秘术（Rosicrucianism）和炼金术与占星术携手并进，这都是东方异教在古代西方的残余。欧洲古代是分化的，它在中世纪造成的模糊后果从其在人文主义中的灿烂余象汲取灵感。从深切的精神近似中，沃伯格趣味横生地解释了在文艺复兴时期，“天堂的显示[何以]是从人的角度构想的，这样，至少可以在视觉上把魔鬼的力量包括在内。”^⑪文艺复兴激活了视觉记忆——其程度可在悲悼剧的魔幻场面见出——但与此同时，它也唤醒了一种视觉的思辨，这也许对于风格的形成具有更大的意义。面对这种思辨的寓意表现则与中世纪的世界密切相关。任何寓言幻想的产物，不管有无巴罗克的性质，都不可能不在这个世界上找到它的对应物。神话作家中的寓言家们，在早期基督教的辩惑学研究中就已成为人们瞩目的命题，现在又复活了。格罗提乌斯早在16岁时就编辑了 *Martianus Capella*。古代诸神和寓言都完全以早期基督教的方式在悲悼剧的合唱中被置于同一个层面上。而由于对魔鬼的恐惧只能使已经疑虑重重的芸芸众生显得特别压抑，所以，中世纪目睹了将其付诸寓意表达的激进尝试的开端。“寓意象征的赤裸

性”——这完全可以用作贝措尔德下列叙述的标题。“只有在彼岸世界那些受上帝惠赐的人才能享受肉体的不朽，欣赏相互间纯洁的美（奥古斯丁《上帝之城》，xxii，24）。在此之前，赤裸始终是不纯洁的标志，即如此，它至多只能适于古希腊诸神或地狱的魔鬼。惟其如此，中世纪学者每当遇到未着装的人体时，他们就试图以一种象征主义来解释这种不体面，而这往往是牵强的，一般是抱有敌意的。有必要读读弗尔融提乌斯及其追随者的解释，即为什么维纳斯、丘庇特和巴克斯在画面上都是裸体的；维纳斯是因为她要一丝不挂地打发走她的欣赏者，或因为贪恋性欲的罪过难以掩饰；巴克斯是因为饮酒者全都抛掉他们的财产，或因为酒鬼不能保守最秘密的思想，……卡洛琳时代的一位作家施特拉博试图发现对裸体雕塑的这种极端模糊的描写究竟有什么含义，他发现这些含义已经巧妙到令人厌恶的程度。所论的是西奥多里克的一樽镀金骑马雕塑上的一个次要人物，……事实上，这位黑色的、未镀金的‘随从’露出了赤裸的肉体，使这位诗人得出这样一个新奇的比喻，即这位裸体男人特别不信任另一个，这个人也是裸体，他是阿里乌暴君，不挂一丝的德行。”^⑩如所能看到的，寓言解释主要有两个取向：从基督教的角度看，这种解释旨在确立古代诸神真正的魔鬼本性，另一个是表示众生的虔诚禁欲。因此，中世纪和巴洛克艺术把偶像雕塑与死者遗骨进行有意义的并置并从中获得快感，也就不足为奇了。在《君士坦丁传》（*Vita Constantini*）中，优西比乌斯能在诸神的雕像上刻写头骨和遗骨，而曼林则断言“埃及人用木刻肖像埋葬尸体”。

寓言的概念只有在特殊形式中才能公正对待悲悼剧，在这种特殊形式中，它不仅区别于神学象征，而且同样区别于纯粹修饰性比喻。寓言并非是作为经院学派对古代诸神观念的矫饰面缘起的。它起初并没有那种嬉戏、超然和优越性，仅就其最新产品来看，古代诸神的观念是习惯上赋予寓言的属性。恰恰相反，如果

教会未能非常简单地使诸神从虔诚信徒的记忆中驱赶出去，那么，寓言的语言就决不会出现。它不是一座让人效仿的胜利纪念碑，而是旨在祛除古代生活残余的语言。当然，在基督教时代的头几个世纪里，古代诸神本身常常带有几分抽象的成分。乌泽纳写道：“对古代诸神的信仰已经失去力度，关于诸神的观念，如艺术和文学所浇筑的观念，都被释放出来，成为诗歌再现的适当手段。这个过程可以从尼禄时代的作家们，实际上是可以从赫拉斯和奥维德的时代，溯至晚期亚历山大学派所达到的顶峰；其最重要的、对后来的时期最有影响的代表是诺诺斯（Nonnos）；在拉丁语文学中是亚历山大的克劳迪亚斯·克劳迪亚努斯（Claudius Claudianus of Alexandria）。他们作品中的一切，每一个行动，每一个事件，都被改造成神性力量的一种相互作用。难怪在这些作家那里，甚至有表达更多的抽象概念的余地；对他们来说，人格化的神并不比这些概念重要；他们都成为表达诗歌想象思想的非常灵活的形式。”^⑩当然，所有这一切都属于寓言强化准备的阶段。但是，如果寓言本身不仅仅是神学本质的“发散”，即它们在一个不适当的、事实上是充满敌意的环境里的“幸存”——不管这有多么抽象，这种晚期罗马时代的表达方式就不真正是看待事物的寓言方式。在这种文学的发展中，古代诸神的世界必须消失，而能够保存这个世界的恰恰是寓言，因为对事物瞬间性的理解以及蓄意要拯救从而永久保存它们，正是寓言最强烈的愿望之一。在中世纪，在艺术、科学或国家等领域里，没有什么可以与古代的遗产相提并论的。那时，对事物非永久性的认识不可避免地衍生于观察；正如若干世纪之后，在三十年战争期间，欧洲人也面对着同样一种认识。这里，值得注意的是，最明显的大灾难也没有像法律准则的变化那样使人痛苦地感到他所体验到事物的非永久性，而法律准则总是声称其永久的合法性，这在那些历史转折关头尤其明显。寓言在瞬间性与永恒性短兵相接的地方确立自身

最永久的地位。在《众神之名》（*Gotternamen*）中，乌泽纳亲自提供了一些方法，用以在某些古代神的惟一“明显抽象”性质与寓言的抽象之间准确划出历史—哲学的界限。“因此，我们必须与这样一个事实妥协，即古代易激动的宗教感性能够毫不犹豫地甚至把抽象概念提高到神性的地位。它们之所以几乎毫无例外地晦涩和苍白的的原因也正是特殊的神在人格的神面前只能显得苍白的的原因：这就是语言的清晰性。”^⑧完全可能的情况是，这些宗教的即席之作为寓言的接受奠定了古代的基石；但寓言本身的种子是基督教播撒的。对这种思维方式的发展起绝对决定作用的不仅有瞬间性，而且，罪过感也显然似乎在偶像和众生的领域找到了归宿。寓言的意指由于罪过感的阻碍而没有圆满实现自身的意义。罪过感不仅局限于寓言式观照者，他为知识的缘故背叛了这个世界，罪过感还与他思辨的对象相关。这种观点植根于关于造物堕落并随之而导致自然堕落的学说，孕育了把深奥的西方寓言与这种表达方式的东方修辞相区别的倾向。因为它是无声的，所以堕落的自然悲悼它。但是，把这一陈述颠倒过来甚至可以更深刻地透视自然的本质：它的悲悼使它缄默。在所有悲悼中，都有一种沉默的倾向，而这决不是无能或不愿交流的问题。悲悼者产生了被不可知者彻底认识了的一种感觉。被命名——即使命名者是神或圣贤——也许始终要带来一种悲悼的预感。但是，不被命名、而只被阅读、被寓言家不确定地阅读、并仅仅由于他而极具意义，也完全会产生相同的预感。另一方面，自然和古代越是负有罪过感，它们的寓言阐释就越必要，就如同是它们惟一可想象到的救赎一样。在客体的自觉堕落过程中，忧郁的意图以无与伦比的方式忠实于自身作为一个物体的本质。但是，甚至在1200年之后，普鲁登提乌斯的预言：“清洗掉血迹，大理石终将发光；现在被视作偶像的青铜，将清白无辜地矗立”，还仍然没有实现。对巴罗克甚至对文艺复兴时期来说，古代的大理石和青铜仍然保

留着奥古斯丁在它们身上发现的那种恐怖，那就是“诸神的身体”。“有些神灵禁不住诱惑而在它们中间居住下来，它们有能力伤害或满足那些人的许多需要，正是这些人给它们提供了神圣的荣耀和恭顺的崇拜。”^{②9}或如沃伯格在谈到文艺复兴时期所说，“神像的形式美和基督教与异教信仰颇有鉴赏力的调和不应该使我们对这样一个事实视而不见，即甚至在1520年左右的意大利，那也是艺术创造活动最自由、最富创造力的时代，古代也受到尊崇，在一尊双面头像上，一面是漆黑、魔鬼般的面容，要求一种超自然的神秘崇拜，面另一面则是安祥的奥林匹亚神的面容，要求予以审美的欣赏。”^{③0}西方寓言起源中三个最重要的冲动是非古代的，反古代的：投射到异邦世界的诸神，它们变成邪恶的了，而且成为造物。奥林匹亚诸神的服装被抛在了后面，而随着时间的流逝，寓意画开始围绕这种服装发展起来。而这种服装如魔鬼的身体一样是造物性的。在这个意义上，犹希迈罗斯（Euhemerus）开化的古希腊神学非常奇怪地在它那一份中融入了一种新生的通俗信仰。把“诸神归结为纯粹的凡人与这样一种观点愈加接近，即邪恶的魔幻力量在其残余的神秘崇拜中仍然继续发挥作用，尤其是在它们的偶像中。而它们完全无能的证据也被这样一个事实削弱了，即它们曾经被剥夺的那些魔幻力量已经被魔鬼替身接管了。”^{③1}另一方面，与这些寓意画和服装一起的词语和名称仍然落在后面，而随着它们得以诞生的活的语境的消失，它们变成了概念的源泉，在这些概念的源泉里，词语获得了新的内容，它们预先就具有寓言再现的倾向；这就是福耳图那、维纳斯（作为女士世界）等女神的情况。因此，形象的僵死和概念的抽象是万神殿里诸种寓言形态进入一个由魔幻的、概念的造物组成的世界的前提。这是乔托再现丘庇特的基础，即把丘庇特画成“长着蝙蝠翅膀和爪的淫荡的恶魔”；而且也是如半人半羊，半人半马，塞壬和哈比等一些难以置信的动物得以在基督教的地狱轮

回中作为寓言形象存在的基础。“当然，经典上古代诸神优雅的世界自温克尔曼的时代以来就给我们留下了如此深刻的印象，以至于我们完全忘记了这是经院人文主义文化的一种新创造；古代的这个‘奥林匹克’（Olympic）方面首先要从传统的‘恶魔’一边争取过来；因为古代诸神作为宇宙恶魔属于基督教欧洲的宗教力量，这是自古代结束以来从未曾中止过的，而在实践上，它们如此决定性地影响了欧洲的生活方式，以至于不可能否认信奉异端宇宙观的另一种政府的存在，尤其是默默地被基督教教会接受的占星术的宇宙观。”^⑩寓言在其具体实在性的僵死这方面与古代诸神形成对应。因此，在这句陈述中就蕴含着比人们通常所认为的还要深刻的真理：“诸神的临近性确实是寓言蓬勃发展的最重要的先决条件之一。”^⑪

寓言观念缘起于基督教引以为例的充满罪恶的自然与万神殿体现的较纯洁的诸神的自然之间的冲突。随着文艺复兴时期异教的复兴和反宗教改革运动中基督教的复兴，寓言作为二者间冲突的表现形式也获得了新生。这对于悲悼剧的重要性在于，在撒旦这个形象上，中世纪把物质和恶魔的因素不可分割地绑缚在一起。而最重要的是，无数异端力量凝聚为一，就神学的严格意义来说，反基督意味着黑暗势力的这种极端显示被毫不含糊地强加在物质之上，而且是一些恶魔所不及的。因此，中世纪不仅严格限制对自然的科学研究；甚至数学家也由于这种恶魔般的物质本质面表示怀疑。根特的亨利（Henry of Ghent）是位教师，他解释说：“不管他们想什么，都肯定是空间的东西（量），或是像一点一样位于空间之中。因此，这些人是忧郁的，可以成为最好的数学家，但却是最糟糕的形而上学家。”^⑫如果这是造物的物质世界，或作为寓言意旨之客体的死者或充其量是半活半死之人的世界，那么，人就不进入这个幻想域。如果它一味固持象征，那么，革命，救赎，就不是不可构想的。但是，轻视一切象征的伪

装，魔鬼的不加掩饰的面孔就会从深深的地下升上来，以征服者的活力赤裸裸地进入寓言家的视野。只有在中世纪，这些犀利、有棱角特征才能被刻在古代原来更加伟大的恶魔头上。根据诺斯替—摩尼教教义，物质的创造是为了抵制世界的地狱化（de-tartarization），因此注定会吸纳一切恶魔式的东西，这样，随着恶魔的消灭，世界便会展示出它的纯洁；但是，在恶魔那里，就会想到它的地狱性质，蔑视其寓言“意义”，嘲笑认为能够追求深度意义而不受惩罚的任何人。正如世俗悲悼与寓言阐释不可分割一样，在物质的征服中，恶魔的欢乐与失败也是不可分割的。这说明了阴谋策划者恶魔般的诙谐，他的智力，他对意义的认识。哑言的造物能够通过所意指的东西得到救赎。人类聪明的多才多艺自行表现出来，而在最卑鄙狡猾的行为中，又给其物质方面增添一种几乎是人类的自信，因此，寓言家便受到了来自地狱的蔑视的嘲笑。当然，这里，物质的哑言被克服了。而最重要的，在嘲笑声中，精神受到了以极其怪异的伪装的物质的热烈欢迎。的确，它已与精神如此融为一体，以至于远远胜过了语言。它的目标更高，并以刺耳的嘲笑告终。不管外在效果多么残酷，内在的疯癫却只将其辨识为精神性。不能“与路锡福（Lucifer）开玩笑，那黑暗之王，深切悲悼的统治者，地狱粪坑的皇帝，地狱阴水的公爵，万丈深渊的国王。”^④克莱因正确地称他为“原创的寓言人物”。的确，莎士比亚剧中最有感染力的人物之一，正如这位文学史家在某些深刻的评论中所说，只能放在撒旦的参照框架内按照寓言来理解。“莎士比亚的理查三世……把自身与邪恶的不公正角色关联起来，邪恶已经鼓胀成为历史的小丑—恶魔，他就这样以极其了不起的方式，依据戏剧的历史，从神秘剧的恶魔，从‘道德剧’中欺骗性的‘说教的’邪恶，揭示了他的发展和堕落：他是恶魔和邪恶合法的、历史的、有血有肉的后裔。”这在一个脚注中得到说明：“‘格罗斯特（旁白）：因此，正

如形式的邪恶和不公正，我用一个词阐述两个意义。’在理查三世这个人物身上，据他自己的忏悔式旁白，恶魔和邪恶似乎融合成带有历史谱系的悲剧的战争英雄。”^⑩但恰恰不是悲剧英雄。我们或许要再一次指出——而这将证明这次离题的理由——对于《理查三世》，对于《哈姆雷特》，实际上是对于莎士比亚的所有“悲剧”而言，悲悼剧理论注定要包含一番阐释性的开场白。因为在一出莎士比亚剧中，寓言要比歌德所注意到的隐喻形式深刻得多：“莎士比亚使用丰富的奇妙比喻，这些比喻产生于人格化的概念，在今天则一点也不适用，但在他的作品中却完全恰如其分，因为在他那个时代，一切艺术都由寓言所支配。”^⑪诺瓦利斯则更果断：“在莎士比亚的剧中，可能找到一种武断的思想、寓言等。”^⑫但是，曾为德国发现了莎士比亚的狂飙和突进运动却仅仅注意到他的作品的自然力方面，而非寓言。然而，莎士比亚的特点恰恰在于这两个方面都同样是本质的。造物的每一个自然力的表达都从其寓言式存在中获得意义，每一个寓言都从感官世界的自然力方面获得意义。随着寓言动力的丧失，自然力也就丧失了，直到在狂飙与突进运动中才又得以复兴——即以悲悼剧的形式。浪漫主义最终得以再次瞥见寓言。但是，只要浪漫主义固守莎士比亚，那就只不过是一瞥。因为莎士比亚的作品以自然力为荣，而在卡尔德龙的作品中则以寓言为荣。在引起悲哀的恐惧之前，撒旦引诱。他把知识传授给人，而知识构成了应受惩罚的行为的基础。如果苏格拉底的教导，即善的知识导致善行，可能是错误的话，那么，关于邪恶的知识就是再真实不过的了。而且这种知识不是作为一种内在之光，一种自然的流明。这种知识在悲哀的夜里闪耀发光，从大地的深层闪耀地下的磷光。它燃起了叛逆的火焰，在思辨的人眼里闪烁着撒旦人木的凝视。这又一次证实了巴罗克的博学对于悲悼剧的重要性。因为只有对有知识的人来说，事物才能采取寓言的形式。但在另一方面，如果思辨不是

如此耐心的忠实于真理，如此无条件地和强制性地直接沉思中专注于绝对知识的话，那么，事物便会以其素朴的本质逃避思辨，它们摆在思辨的面前就仿佛谜一样的寓言指涉，它们就仍然是灰尘。作为寓言之基础的意图与关怀真理之发现的意图如此相对立，以至于比其他任何事物都更清楚地揭示了旨在纯知识的纯粹好奇心与人的骄傲的孤独之间的同一性。“那个残酷的炼金术士，恐怖的死亡。”^⑧——哈尔曼深奥的隐喻不仅仅是以腐烂的过程为基础的。魔幻知识，包括炼金术，以孤独和精神死亡威胁到炼金术士。如炼金术和古代秘术以及悲悼剧中的魔幻场面所证明的，这个时代像文艺复兴时期一样致力于魔术。不管它拣取什么，其点物成金的魔法都将其变成富有意义的东西。它的元素是各种各样的变化，而寓言就是它的图式。由于这股激情并未仅仅局限于巴罗克的时代，因此就更适于作为巴罗克后来各个时期各种特质的明示。它证实了最近的一种语言实践，根据这种实践，人们才在已故歌德和已故赫尔德林的作品中辨识出巴罗克的特征。知识，而非行动，才是邪恶最典型的存在模式。惟其如此，从感性角度构想的肉体诱惑，如纵欲、贪食和懒惰，决不是邪恶生存的惟一基础；的确，严格说来，这种诱惑在其终极和确切意义上根本就不是其生存的基础。相反，其存在的基础在一个绝对的即无神的精神领域的幻觉（*fata morgana*）之中，将物质作为其对应物而与其绑缚在一起，只能具体地通过邪恶才能体验之。它的主导情绪是悲悼，这既是寓言之源，又是寓言的内容。从这种情绪中产生三种原始的魔鬼诺言。这些诺言是精神上的。悲悼剧仍然表明它们在发挥作用，时而以暴君的形象，时而以阴谋策划者的形象。具有诱惑力的是自由的幻觉——对禁区的探讨；独立的幻觉——从虔诚的群体的分离，无限界的幻觉——在邪恶的空洞的深渊之中。一切美德的特点就在于它在前面总有一个终点；也即它的模式，上帝；正如一切丑恶都是进入深渊的无休止的行

进一样。因此，关于邪恶的神学更容易产生于撒旦的堕落，其中，上述各种母题得到了证实，而非产生于那些训诫，其中，教会的教义往往代表着灵魂的陷阱。这个绝对的精神性在从圣界解放出来时毁掉了自身，这也是撒旦的本意。物质性——但这里是无灵魂的物质性——成了它的归宿。纯粹的物质和这种绝对精神是恶魔界的两极；而意识则是其幻觉的综合，其中，真正的综合，即生命的综合，是模仿的。然而，对意识的思辨，在固守象征的对象世界之时、当最终远离生命之时，发现了魔鬼的知识。据奥古斯丁的《上帝之城》，“‘知识’本是古希腊语；魔鬼正是由于它们的知识而被称为魔鬼的。”^⑭圣方济最具精神性地表达了对狂热精神的判决。他向一个与世隔绝、潜心研究的弟子指出了一条真理之路：“只一个恶魔就比你懂得多。”^⑮为了把无限界弄个究竟，本能以知识的形式进入邪恶的空洞深渊。但这也是思辨的无底深渊。它的证据不能被融入哲学的星座，因而可见于巴罗克的寓言图像中，成为昏暗景象的保留条件。悲悼剧比其他任何形式都更适于这些保留条件。它不懈地改造、阐释和深化，用种种方法说明它的形象的变化。最重要的是起主导作用的对比。然而，要把那些无数的结果归结于为对比的缘故而对比的快感，那就错了，或至少是浅薄的，那些视觉的或只是言语的结果把皇室改造成地牢，把娱乐室改造成墓穴，把皇冠改造成悲凄的柏枝环。甚至存在与表象之间的对比也不能准确描写这种隐喻和颂扬的技巧。它的基础就是寓意表现的图式，经过某种艺术处理之后总能产生压倒一切的效果，而所指涉的东西则猝然一目了然。那皇冠——就是柏枝环。在关于这种轻率的寓意象征的无数文献中——例子长久以来就不停的收集——一个永远不可逾越的、粗野到不知羞耻的程度的例子是哈尔曼把一把竖琴转变成“刽子手的斧头……而雷电则在政治的天空中闪光”。^⑯下面引自他的《古歌论》中的一段阐释体现了完全相同的一种风格：“如果我们考虑

到那无数的尸体，部分由于蔓延的疾病、部分由于战争的武器填满了不仅我们德国、还有几乎整个欧洲的那些尸体，那么，我们就必须承认，我们的玫瑰已经变成了荆棘，我们的百合花已经变成了荨麻，我们的天堂已经变成了墓地，事实上，我们的整个存在都变成了死亡的意象。因此，在这出普遍的死亡戏剧里我还没有容许建造我自己的纸坟墓，我希望这不会对我不利。”^⑧这种形变也出现在合唱中。正如站立不稳者要跌个倒栽葱一样，寓言的意图也会从一种寓意象征到另一种寓意象征而最后跌入令人头晕目眩的无底深渊，即便不是这样，甚至在极端的表现中，其结果也必然是，它那全部的黑暗、虚荣和无神性都只不过是一种自欺。这种即将到来的救助和赎罪的转向将在意象储存中发生，如果我们把这些意象储存与意指死亡和遭罚的阴森仓库加以区别的话，那就等于完全误解了寓言。因为恰恰是种种狂热毁灭的幻象揭示了给寓言思辨而非理想品质设定的界限，在这些幻象中，世俗事物全都坍塌成一堆废墟。墓地的荒凉无序，这可以看作是当时数百幅雕刻和描写的寓言形象的基本图式，不仅仅是人类生存荒芜景象的象征。其中，所指的或寓意再现的与其说是瞬间性，毋宁说是瞬间性按自身的意义展示的寓言。作为复活的寓言。最终，在巴罗克的死亡符号里，寓言反映的取向被颠倒了；它第二次乘坐宽阔的方舟回转家门，回来救赎。七年的沉思不过是弹指一挥间。因为甚至地狱的此时也在空间上被世俗化了，而那个世界，把自身抛给撒旦深沉的精神而背叛自身的世界，是上帝的世界。在上帝的世界里寓言家醒了过来。“是的，当上帝从坟墓里带来了收获的时候，那么，我，一具象征死亡的骷髅，也将成为天使的面容。”^⑨这解开了最破碎的、最过时的、最分散的谜。当然，寓言由此而失去了它所特有的一切：秘密的、特权的知识，死亡物体领域中的武断统治，一个没有希望的世界本应具有无限性。所有这些都随着这一次即将到来的转向而消失了，在这次

转向中，寓言的沉思必须清除对客观世界的最后幻觉，完全用自己的手法，不是在世俗物质世界上嬉戏地、而是在天堂的注视之下严肃地重新发现自身。而这就是忧郁沉思的本质：它的终极客体，即它认为完全能够使自身确保的那种邪恶，变成了寓言，这些寓言填充和否定了它们所代表的那个空隙，正如其意图最终并非在于忠实地思考那些尸骨，而背信弃义飞跃到复活的概念一样。

“在哭泣声中我们把种子撒在歇耕的土地上，伤心地我们从那里走开。”^⑧寓言两手空空地走开了。这样的邪恶，即寓言作为永恒奥秘而珍惜的、只能存在于寓言之中的邪恶，其实不过是寓言，具有与它实际所是不同的意味。它所意味的恰恰是它所表现之物的非存在。绝对的邪恶，如暴君和阴谋策划者所示范的邪恶，都是寓言。它们不是真实的，而它们所再现的，它们只在忧郁的主观视野中才拥有；它们就是这个视野，而这个视野又被它自己的后裔毁掉了，因为它们仅仅指涉这个视野的盲点。它们表示绝对的主观思考，这种思考是它们存在的惟一原因。这样的邪恶借助寓言形式证明自身是一种主观现象。巴洛克巨大的、反艺术的主观性在这里与神学的主观本质聚敛在一起。《圣经》用知识的概念介绍了邪恶。那条蛇对初人许下的诺言使他们“认识了善与恶”。^⑨但是，据说在创世之后，“上帝看到他所创造的一切，看着是好的。”因此，对邪恶的认识没有客体。世界上没有邪恶。邪恶随着对知识甚或对判断的欲望而产生于人自身。对善的认识作为知识是次要的。这种知识产生于实践。对邪恶的认识——作为知识——这才是首要的。这种知识产生于思辨。因此，对善恶的认识是与所有实际知识相对立的。正如它与主观深处相关一样，它基本上只是对邪恶的认识。在克尔凯郭尔构想的该词的深刻意义上，这种知识是“无意义”。这种知识，即主观性的胜利和对物体任意统治的肇始，是寓言思辨的起源。在人的堕落中，

罪过与意指的统一作为一种抽象概念而出现。寓言在抽象中存在；而作为一种抽象，作为语言精神本身的一种能力，它在堕落中找到归宿。因为善恶是不可命名的，所以它们是无名的实体，外在于名称的语言，人在乐园里就是用这种语言为事物命名的，而在那个问题的深渊中他抛弃了这种语言。对语言来说，名称不过是具体因素借以扎根的基础。然而，语言的抽象因素植根于评价性词语即判断之中。而同时，在世俗的法庭上，判断的不确定的主观性却牢牢扎在带有惩罚的现实之中，而在天堂的法庭上，邪恶的幻觉完全是独立的。这里，不加掩饰的主观性战胜正义的每一种带有欺骗性的客观性，并作为“至高无上的智慧和本能的爱的工作”，^⑧作为地狱，而融入神性的万能。它不是表象，同样，它不是匮乏的存在，而是现实中对善的空洞的主观性的反映。在这种邪恶中，主观性掌握其中真实的东西，视其为自身在上帝身上的反射。因此，在世界的寓言形象中，主观视角被完全融入了整体的经济中。班贝克的巴洛克建筑阳台上的柱子的排列实际上在规则建造中将呈现与在下面所看到的完全相同的样子。于是，那极乐的火焰被保存下来，没有丢失一颗火星，并必然在平凡事物中得以世俗化：在一次幻觉中，圣特雷萨看到圣母向她的床上撒播玫瑰花；她告知忏悔者。“我没有看见什么，”他回答说。“我们的贵夫人把它们摆在我面前”，圣徒回答说。就这样，显在的主观性的展示变成了奇迹的形式保障，因为它表明了神性行为本身。“任何事件的转化都不能不被巴洛克风格奇迹般地包括进来。”^⑨“亚里士多德的惊奇，神谕的艺术表达，在反宗教改革运动之后的时期里，尤其是在特伦托会议之后，一直支配着艺术和建筑……恰恰在有力投射的和明显自撑的、由岌岌耸立的天使雕饰所阐释和强调的上部结构中，人们以为会产生超自然力的印象……另一方面，出于强化这一印象的惟一目的，这些规则的现实——在下部结构中——则以夸张的方式从记忆中唤起。对一

个阳台的所有那些支撑力和被支撑的力——巨大的基座，双倍和三倍增大的突出圆柱和壁柱，用来巩固和强固的连结因素——不断援指对这些力的破坏的目的又能是什么呢？除了通过使人们注意到从下面支撑它的难度而强调上面岌岌耸立的奇迹之外，这些援指不可能有别的功能。那神秘的重心平衡（ponderacion misteriosa），上帝在艺术作品中的介入，被认为是可能的。”^①与跌落到深渊里的天使一样，寓言重又找回了主观性，用神秘的重心平衡将其固定在天堂里，固定在上帝那里。但是，用戏剧这种平庸的工具——合唱，插曲和哑剧表演——不可能实现从卡尔德龙时代就已熟悉的那种变形的神化。这要从对整体的有意义的安排中呈现形状，获得信心，只能更坚定地但不太永久地突出这个整体。德国悲悼剧的不充分性根源于纠葛的不充分展开，这甚至很少能远距离地接近西班牙戏剧的纠葛。只有纠葛能够实现场面组织的寓言总体性，由此，其序列形象之一以不同种类的神化形象突出出来，同时给予悲悼因素入场和出场的线索。对这种形式的强有力构思应该予以彻底思考；只有在这种情况下，才有可能讨论德国悲悼剧的理念。比之保存完好的较小建筑来，伟大建筑的废墟都能更深刻地说明计划的理念；由于这个原因，德国悲悼剧是值得阐释的。它从一开始就是以寓言的精神作为废墟、作为碎片而构思的。其他形式也许能在第一天灿烂辉煌；而这种形式则将其美的形象保存到最终。

注释：

① cf. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Bern, 1920 (Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, 5), pp. 6/7 (fn. 3) and pp. 80/81.

② Goethe, *Sämtliche Werke*, XXXVIII, Schriften zur Literatur, 3, p. 261 (Maximen und Reflexionen).

③ Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, I, 314 ff.

④ cf. William Butler Yeats, *Erzählungen und Essays*, Übertr. und eingel. von Friedrich Eckstein, Leipzig, 1916, 114. [“William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy”, *Ideas of Good and Evil*, London, 1903, p. 176.]

⑤ Cysarz, op., cit., p. 40.

⑥ Cysarz, op., cit., p. 296.

⑦ Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, I, Theil, 2., völlig umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt, 1819, p. 118.

⑧ Creuzer, op., cit., p. 64.

⑨ Creuzer, op., cit., p. 59 ff.

⑩ Creuzer, op., cit., pp. 66/67.

⑪ Creuzer, op., cit., pp. 63/64.

⑫ Creuzer, op., cit., p. 68.

⑬ Creuzer, op., cit., pp. 70/71.

⑭ Creuzer, op., cit., p. 199.

⑮ Creuzer, op., cit., pp. 147/148.

⑯ Johann Heinrich Voss, *Antisymbolik*, II, Stuttgart, 1826, P. 223.

⑰ Johann Gottfried Herder, *Vermischte Schriften*, V, Zerstreute Blätter, neu durchges. Ausg., Vienna, 1801, p. 58.

⑱ Herder, op., cit., p. 194.

⑲ Creuzer, op., cit., pp. 227/228.

⑳ Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Arpad Weixlgärtner*, Vienna, Leipzig, 1915 (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXXII, I), p. 36.

㉑ cf. Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1609.

㉒ Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde*, p. 34.

㉓ Giehlow, op., cit., p. 12.

㉔ Giehlow, op., cit., p. 31.

㉕ Giehlow, op., cit., p. 23.

㉖ *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentariū*, Ioannis pierii Valeriani Bolzanii Belluensis, Basileae, 1556. Title page.

㉗ Pierio Valeriano, op., cit., p. 4.

㉘ Borinski, *Die Antike*, I, 189.

⑳ Borinski, *Die Antike*, II, 208/209.

㉑ cf. Nicolaus Caussin, *Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum, et parabolatum historicarum stromata*, XII, libris complectens, Coloniae Agrippinae, 1623.

㉒ Opitz, *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey*, P.2.

㉓ Anonymous review of Menestrier, *La philosophie des images; Acta eruditorum*. Anno MD-CLXXXIII publicata, I, ipsiae, 1683, p.17.

㉔ cf. Claude François Menestrier, *La philosophie des images*, Paris, 1682; and Menestrier, *Devises des princes, cavaliers, dames, seigneurs, et autres personnages illustres de l'Europe*, Paris, 1683.

㉕ Anonymous review of Menestrier, *Devises des princes, Acta eruditorum*, 1683, p.344.

㉖ Georg Andreas Böckler, *Ars Heraldica, Das ist: Die Hoch—Edle Teutsche Adels—Kunst*, Nuremberg, 1688, p. 131.

㉗ Böckler, p.140, 109, 81, 82, 83.

㉘ Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde*, p.127.

㉙ Hermann Cohen, *Asthetik des reinen Gefühls*, II (System des Philosophie, 3). Berlin, 1912, p.305.

㉚ Carl Horst, *Barockprobleme*, Munich, 1912, pp.39/40; cf. also pp.41/42.

㉛ Borinski, *Die Antike*, I, 193/194/

㉜ *ibid*, pp.305/306.

㉝ August Buchner, *Wegweiser zur deutschen Tischkunst*, Jena, n. d. [1663], pp. 80ff; quoted from Borchardt, *Augustus Buchner*, p.81.

㉞ Paul Hankamer, *Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums*. Bonn, 1927, p.135.

㉟ Burdach, p.178.

㊱ Halmann, *Trauer—, Freuden— und Schüferspiele*, 'Marianne', p.90.

㊲ Lohenstein, *Agrippina*, pp.33/34(II, 380 ff).

㊳ Quoted from Winckelmann, p.19.

㊴ Petersen, p.12.

㊵ Strich, p.26.

㊶ Johann Heinrich Merck, *Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal*, hrsg. von Adolf Stahr, Oldenburg, 1840, p.308.

㊷ Strich, p.39.

② Franz von Baader, *Sämmtliche Werke*, hrsg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten; Franz Hoffman[et al.], 1, Hauptabt., II, Leipzig, 1851, p. 129.

③ Baader, p. 129.

④ Hübscher, p. 560.

⑤ Tittmann, p. 94.

⑥ Winckelmann, p. 27; cf. Creuzer, p. 67, pp. 109/110.

⑦ Creuzer, p. 64, 147.

⑧ Cysarz, p. 31.

⑨ Novalis, *Schriften*, III, 5.

⑩ Novalis, *Schriften*, II, 308.

⑪ Borinski, *Die Antike*, I, 192.

⑫ Wackernagel, p. II.

⑬ Lohenstein, *Sophonisbe*, p. 76 (IV, 585ff.)

⑭ Müller, p. 94.

⑮ Novalis, *Schriften*, III, 71.

⑯ Julius Leopold Klein, *Geschichte des englischen Dramas*, II, Leipzig, 1876 (Geschichte des Dramas, 13), Göttingen, p. 57.

⑰ Kolitz, p. 182.

⑱ Kolitz, p. 168.

⑲ Steinberg, p. 76.

⑳ Hübscher, p. 557.

㉑ Gryphius, p. 599 (stage direction).

㉒ Steinberg, p. 76.

㉓ Hallmann, *Trauer—, Freuden—, und Schäferspiele*, 'Die himmlische Liebe oder die beständige Marterin Sophia', p. 69.

㉔ Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, p. 131.

㉕ Tittmann, p. 184.

㉖ Hallmann, p. 3.

㉗ Hallmann, *Leichreden*, p. 124.

㉘ Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, II, 81.

㉙ Gryphius, p. 512.

㉚ Meyer, p. 367.

㉛ Fritz Schramm, *Schlagnorte der Alamodezeit*, Strasbourg, 1914 (*Zeitschrift für deutsche*

Wortforschung, Beiheft zum 15. Bd), p. 2; cf. also pp. 31/32.

② Hallmann, "Marianne", pp. 42, 44, 45, 5.

③ Hallmann, "Theodoricus Veronensis", p. 102.

④ J. J. Bodmer, *Gedichte in gereimten Versen*, Zürich, 1754, p. 32.

⑤ Jacob Böhme, *De signatura rerum*, Amsterdam, 1682, p. 208.

⑥ Böhme, p. 5, pp. 8/9.

⑦ Knesebeck, 'Kurtzer Vorbericht An den Teutschliebenden und geneigten Leser', aa/bb.

⑧ "dii" 一词是 "di" 的双重形式, 因此在发音上被拖长了, 而 "pii" 却不是这样。——英译者注。

⑨ Scaliger, p. 478, (IV. 47).

⑩ cf. Borchardt, *Augustus Buchner*, pp. 84/85.

⑪ Harsdörffer, *Schutzschrift*, p. 14.

⑫ Strich, p. 45/46.

⑬ Leisewitz, pp. 45/46 (Julius von Tarent, II, 5).

⑭ Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, II, 78/79.

⑮ Werner Richter, *Lieseskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1910 (Palaestra, 78), pp. 170/171.

⑯ Calderón, *Schauspiele* (trans, Gries), III, 316.

⑰ Gryphius, p. 62.

⑱ Schiebel, p. 358.

⑲ Hallmann, 'Sophia', p. 70.

⑳ Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, p. 401.

㉑ 尼采《悲剧的诞生》, 中译本见《悲剧的诞生》, 周国平译, 三联书店, 1986年, 81—83页。

㉒ Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur. Zweytes Bändchen*, Heidelberg, 1810, pp. 227ff.

㉓ Herder, *Vermischte Schriften*, pp. 193/194.

㉔ Strich, p. 42.

㉕ Cysarz, p. 114.

㉖ Anon, review of Menestrier, *La philosophie des images*, *Acta eruditorum* 1683, pp. 17/18.

㉗ Böckler, p. 102.

㉘ Böckler, p. 104.

⑩ Gryphius, p. 390.

⑪ Stachel, p. 25.

⑫ Gryphius, p. 614.

⑬ Hallmann, p. 68.

⑭ Gryphius, p. 172.

⑮ Hallmann, 'Die listige Rache oder der tapfere Heraklius', p. 10. (stage—direction).

⑯ Mannheim, p. 139.

⑰ Hallmann, 'Sophia', p. 8 (I, 229/230).

⑱ Warburg, p. 70.

⑲ Friedrich von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, Leipzig, 1922, pp. 31/32.

⑳ Usener, p. 366.

㉑ Usener, p. 368/369/

㉒ *Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes*. Aus dem Lateinischen der Mauriner Ausgabe übersetzt von J. P. Silbert, I, Vienna, 1826, p. 508 (VIII, 23).

㉓ Warburg, p. 34.

㉔ Bezold, p. 5.

㉕ Warburg, p. 5.

㉖ Horst, p. 42.

㉗ *Quodlibet magistri Henrici Goethals a Gandavo* [Heinrich von Gent], Parisiis, 1518, Fol. XXXIVr, (Quodl, II, Quaest. 9).

㉘ From an anonymous Luciferan letter of 1410 against John XXIII; quoted from Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, p. 97.

㉙ Klein, pp. 3/4.

㉚ Goethe, *Sämtliche Werke*, XXXVIII, *Schriften zur Literatur*, 3, p. 258 (Maximen und Reflexionen).

㉛ Novalis, *Schriften*, III, 13.

㉜ Hallmann, *Leichreden*, p. 9.

㉝ Augustinus, p. 564. [Concerning the City of God, p. 366].

㉞ cf. Stachel, pp. 336/337.

㉟ Hallmann, *Leichreden*, p. 9.

㊱ Hallmann, p. 3.

㊲ Lohenstein, *Blumen*, 'Hyacinthen', p. 50.

⑬ *Die Fried—erfreute Teutonie*. Ausgefertigt von Sigismundo Betulio[Sigmund von Birken], Nuremberg, 1652, p. 114.

⑭ *Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift*. Nach dem Masoretischen Texte, hrsg. von Leopold Zunz, Berlin, 1835, p.3; I. 3, (v).

⑮ cf. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Berlin, 1892, p.13 (Inferno, III,6).

⑯ Hausenstein, p.17.

⑰ Borinski, *Die Antike*, p. 193.