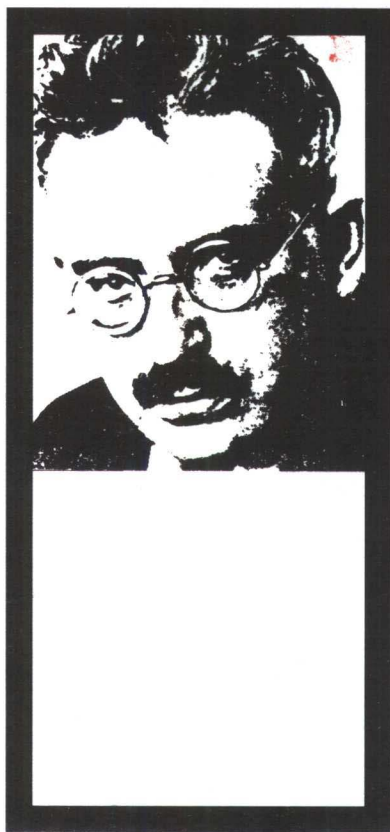


思 想 译 丛

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東西的。”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，这是巴洛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 世纪德国巴洛克悲剧的 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。本译文取其字面意思：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—
真实主义，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—亚力山大体—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—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是把理念界定为本质。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