

现象学视域中的古希腊悲剧

——从尼采《悲剧的诞生》谈起

王 均 江

[摘 要] 尼采与荷尔德林都认为研究悲剧要从直观着手,但在尼采那个时代直观理论还远不够成熟,这就在一定程度上造成了《悲剧的诞生》“写得很糟,笨拙,艰苦”(尼采语)以及难于理解的状况。当代现象学的发展可以弥补尼采当年找不到合适的理论资源和表达方式的遗憾。运用现象学理论尤其是现象学中的视域理论、悬置理论,可以更清晰、更深刻地解释希腊悲剧中歌队的作用、酒神与日神的本质、悲剧英雄的命运与牺牲的缘由,以及悲剧的本质、艺术与真理的关系等这些文艺学中最重要问题。

[关键词] 悲剧;现象学;视域;悬置;尼采

[中图分类号] I106.3 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1671-881X(2008)04-0484-07

尼采在《悲剧的诞生》的开端即说,“只要我们不单从逻辑推理出发,而且从直观的直接可靠性出发,来了解艺术的持续发展是同日神和酒神的二元性密切相关的,我们就会使审美科学大有收益。”^[1](第2页)而荷尔德林也曾经说过,“悲剧是理智直观的隐喻”^[2](第83页)。这两位研究古希腊悲剧的经典学者不约而同地提到了“悲剧”与“直观”之间的联系。而在当代学术语境中,直观是与胡塞尔现象学紧密联系在一起。此外,胡塞尔之外的另一个最重要的现象学家海德格尔恰恰与荷尔德林、尼采又有着某种不解之缘:对荷尔德林与尼采的阐释,在海德格尔中、后期思想中占有很大的比重。以上两方面的关系,既说明现象学与悲剧确有某种内在的本质关联,又为从现象学的角度研究悲剧提供了丰富的理论资源。

一、悲剧与歌队

根据古代传说,悲剧是从悲剧歌队中产生的。为此,在《悲剧的诞生》中尼采专门探讨了悲剧歌队的本质。他鄙弃把歌队视为代表平民对抗舞台上的王公势力的政治解释,也不同意 A. W. 施莱格尔将歌队看作“理想的观众”的说法,认为这些都是虽然流行却不深刻的陈词滥调。他认同的是席勒在《麦西拿的新娘》序言中的说法,在那里,席勒把歌队看作围在悲剧四周的活城墙,悲剧用它把自己同现实世界完全隔绝,替自己保存理想的天地和诗意的自由。尼采据此进一步阐释道:

“歌队是抵御汹涌现实的一堵活城墙,因为它(萨提尔歌队)比通常自视为惟一现实的文明人更诚挚、更真实、更完整地摹拟生存。诗的境界并非像诗人头脑中想象出的空中楼阁那样存在于世界之外,恰好相反,它想要成为真理的不加掩饰的表现,因而必须抛弃文明人虚假现实的矫饰。这一真正的自然真理同自命惟一现实的文化谎言的对立,酷似于物的永恒核心、自在之物同全部现象界之间的对立。正如悲剧以其形而上的安慰在现象的不断毁灭中指出那生存核心的永生一样,萨提尔歌队用一个譬喻说明了自在之物同现象之间的原始关系。近代人牧

歌里的那位牧人,不过是他们所妄称作自然的全部虚假教养的一幅肖像。酒神气质的希腊人却要求最有力的真实和自然——他们看到自己魔变为萨提尔。”^[1](第28-29页)

这段引文不仅从消极与积极两个方面说明了萨提尔——萨提尔是山羊与神的统一体,因而悲剧又称为“山羊剧”——歌队的作用,而且还隐含着尼采的全部悲剧观、艺术观乃至他的哲学观。因而,如果对尼采的哲学没有一个总体的把握,它并不容易读懂。下面我们做一个简要分析。

这段引文首先从消极方面说明了萨提尔歌队的作用:“抵御汹涌现实”。这与我们一般教科书上的观点完全相反,教科书总是教导我们说,艺术是再现现实或表现现实的,而在这里,尼采竟然说艺术要“抵御”现实!我们禁不住要问,悲剧如果不抵御现实,后果又会如何呢?尼采说,这种后果我们可以从最后一个希腊悲剧家欧里庇德斯那里看得很清楚:他让现实中的观众登上舞台代替萨提尔充当歌队,结果真正的悲剧就此消亡了,而出现了一种所谓的阿提卡新颂歌。悲剧的消亡,如果说是一种艺术上的损失。那么,这只是一个表面的、也是最低的估价。

因为,悲剧的消亡,既造成也表征了文化的衰退或者说转型。那种后起的亚历山大文化以及亚历山大文化的衍生物“反对酒神智慧和艺术;它竭力取消神话;它用一种世俗的调和,甚至用一种特别的机械降神,即机关和熔炉之神,也即被认识和应用来为高度利己主义服务的自然精神力量,来取代形而上的慰藉;它相信知识能改造世界,科学能指导人生,事实上真的把个人引诱到可以解决的任务这个最狭窄的范围内”^[1](第70页)。这一切都是与早期希腊文化直接相对立的。因为,当初正是凭借着“酒神智慧和艺术”的安慰,希腊人才敢于直视并承受世界史的可怕浩劫和大自然的残酷肆虐,而涵养出他们强健的体魄;神话原本是一种浓缩的世界图景,通过神话,希腊人才目光深邃,视野开阔。后起的文化用“世俗的调和”亦即用赤裸裸的现实来取代“形而上的慰藉”,使整个社会欲望沸腾,唯利是图;他们“相信知识”、“相信科学”却不知道“知识”与“科学”的固有界限,结果就陷入一种盲目的信仰。这一方面使他们在浅薄的乐观和人生“最狭窄的范围”内固执己见、顽冥不化;另一方面又因“知识”和“科学”并不能从根本上解决人生问题而使他们忧心忡忡、焦虑不堪。总之,在尼采看来,这种后起的文化养育出来的人,完全失却了原来的希腊人的目光深远、体魄健壮以及充溢于素朴中的那一份难以掩抑的美丽。因而,尼采把这后起的文化所“自命”的“唯一现实”——即这种文化的真理——视为“文化谎言”;也正因为此,尼采才强调歌队的作用是“抵御现实”,以表现“不加掩饰”的“自然真理”。至于何为“自然真理”,尼采在正面论述歌队作用时以譬喻的方式进行了说明。

尼采这样从积极方面解释萨提尔歌队的作用:“用一个譬喻说明了自在之物同现象之间的原始关系。”“自在之物”与“现象”,是尼采早期深受叔本华影响所留下来的印记,当然,叔本华的这些术语又取自康德。尼采借用这些术语要表达的是一种全新的东西。“自在之物同现象之间的原始关系”只是一种类比,实际上他要说的是“自然真理与文化谎言之间的原始关系”,换一种他后来更常用的表达方式,就是“艺术与真理之间的原始关系”。根据康德和叔本华的公式,自在之物是本源,现象是本源的流溢或衍生;因而在尼采这里,艺术是本源,是“永生”的“生存核心”,真理是艺术的衍生物,是“不断毁灭”的“现象”。必须要特别小心的是,这里的“自然真理”与“真理”指的是完全不同的东西。至于“艺术”怎么成了“原始真理”,更加奇怪的是,“真理”如何会是“文化谎言”,海德格尔在他长篇巨著《尼采》一书特别是该书的第一章第25节中有详尽而集中的论述,这里不再赘言。另外,我们前文所说的从希腊的悲剧文化向后来的泛希腊化时期的亚历山大文化的转化,本身就包含着一种真理观的转换,这种转换所带来的后果,至少在尼采那里,可以看作是“真理”即“文化谎言”的一个例证。

萨提尔歌队“用一个比喻说明了自在之物同现象之间的原始关系”,实质上是说明了真正的艺术(在这里是指悲剧)的作用,即它为“酒神气质的希腊人”提供了“最有力的真实和自然”。而这种作用是通过以下方式发生的:“他们看到自己魔变为萨提尔”,具体地说就是:

“萨提尔歌队最初是酒神群众的幻觉,就像舞台世界又是这萨提尔歌队的幻觉一样。这一幻觉的力量如此强大,足以使人对于‘现实’的印象和四周井然就座的有教养的人们视而不见

希腊剧场的构造使人想起一个寂静的山谷,舞台建筑有如一片灿烂的云景,聚集在山上的酒神顶礼者从高处俯视它,宛如绚丽的框架,酒神的形象就在其中向他们显现。”^[1](第 29 页)

酒神群众幻化为萨提尔歌队,萨提尔歌队幻化为舞台世界,舞台上显现出酒神。此刻,酒神群众只看见酒神,却对“‘现实’的印象和四周井然就座的有教养的人们视而不见”,这就意味着,悲剧发生作用,最终还是通过观众“视域”的转换实现的。在那个宛如“一个寂静的山谷”,又如“一片灿烂的云景”和“绚丽的框架”的希腊剧场中,观众的“视域”从“现实”转向了“酒神”,看到了比功利的现实生活更为意味深长的东西,用尼采的话说,这被“直观”到的超越现实的东西,就是“自然真理”。这种“自然真理”只有在剧场中才能被群众活生生地“看”到,那么,这种希腊剧场,从现象学的角度,实质上就等同于海德格尔意义上的“林中空地”(Lichtung,或译为“澄明”、“疏明”),那个让天、地、神、人都进入其中、共同游戏,并且使一切呈现为“无蔽”(αληθεια,又译为“真理”)的敞开状态。

这样尼采就解释了“悲剧诞生于歌队”的古代传说:歌队“抵御”了现实,在这个超越现实的剧场中,观众看到自己魔变为萨提尔,而作为萨提尔他又看到了酒神,也就是说,他在他的变化中看到一个身外的新幻像,这新幻像是他的状况的日神式的完成。悲剧随着这一幻像而诞生。因为古希腊悲剧无非就是“酒神认识和酒神作用的日神式的感性化”^[1](第 31 页)。

但新的问题是:应该如何理解对尼采的悲剧阐释生死攸关的日神和酒神?毕竟,连尼采本人也承认这都是些“难解的观念”,他本人所做的表述“也许只能提供导言性质”,只有“少数人能马上领悟”^[1](第 85 页)。因而,对尼采悲剧阐释的再阐释,就成为必要。

二、日神、酒神与“特殊视域”、“普遍视域”

我们先看一下尼采对日神的解释,他说:

“日神,作为一切造型力量之神,同时是预言之神。按照其语源,他是‘发光者’,是光明之神,也支配着内心幻想世界的美丽外观。这更高的真理,与难以把握的日常现实相对立的这些状态的完美性,以及对在睡梦中起恢复和帮助作用的自然的深刻领悟,都既是预言能力的、一般而言又是艺术的象征性相似物,靠了它们,人生才成为可能并值得一过。”^[1](第 4 页)

我们知道,一切神都是自然或社会力量的幻化和象征。日神,作为“造型力量之神”和“预言之神”,从胡塞尔现象学的角度来看,它就是构成对事物的意识的“视域”。胡塞尔说,“所有真实显现之物之所以是事物的显现之物(Dingerscheinendes),只是因为有一种意向的空乏视域(Leerhorizont)围绕着它们并和它们混杂在一起,只是因为它们周围有一圈与现象有关的晕(Hof)。这种空乏不是虚无,而是一种可以充实的空乏,它是一种可确定的不确定性。因为意向视域不是随意可充实的;它是一种意识视域,它本身具有作为关于某物的意识基本特征。尽管这个意识晕是空乏的,它仍在一种先示(Vorzeichnung)的形式中规定了向新的现时化的现象过渡的规则。”^[3](第 49 页)根据胡塞尔,视域使事物显现(erscheinen)出来,也就是赋予它以外观(Schein),因而“视域”同日神一样,也是 Scheinende(这个词既可译为“发光者”,也可译为“制造外观者”);同时,视域作为可以充实的空乏视域,它本身具有一种显示“可确定的不确定性”的“先示”作用,这又等同于日神的“预言”能力,因为我们在希腊悲剧中看得很清楚,阿波罗的预言也总是非常含混的,比如它预言了奥狄浦斯的杀父娶母,这是确定的,但奥狄浦斯在何时何地何种情形之下以何种方式杀父娶母,却是不确定的。日神这种模糊的预言构成了人的命运,因而,日神总是能知道人的命运。同样,人通过他的视域总是能知道关于他的未来的某些东西,当然,这种“知”也像日神的预言一样,总是模糊含混的,它也只意味着一种可能性,因为它处于有与无之间,过去、现在和未来之间。但不管怎样,它已是一种“不确定的确定性”。

日神的预言和造型的能力,为人类照亮了前路,并提供了世界的“美丽外观”,“靠了它们,人生才成为可能并值得一过”。这是因为,在尼采看来,作为“太一”的世界本体处于永恒的冲突之中,无常与苦难正是人生的本相,“无常”需要预言揭示出其中的常态,“苦难”需要造型的遮掩,与在神话中一样,在尼

采这里,日神也是个体的庇护者。因而,尼采说,日神是“个体化原理的神化”,同时他也概括了日神的原則:“个体化的神化,作为命令或规范的制定来看,只承认一个法则——个人,即对个人界限的遵守,希腊人所说的适度。”^[1](第15页)

根据前文的分析,日神是现象学中的“视域”的神化;根据尼采,它又是“个体化原理的神化”,那么,在这里我们就可以把它合并规定为相关于个体的“特殊视域”的神化。只是这里的“个体”与“特殊”都是相对而言的,一个人相对于一个族群是“个体”是“特殊”,但一个族群相对于世界总体来说,也是“个体”与“特殊”。“特殊视域”构成并关注属于它的“特殊世界”。

把日神解释为“特殊视域”,就从哲学上比尼采更清楚地解释了日神为什么同时既是造型力量之神又是预言之神,它为什么能预知人的命运以及为什么这种预知是模糊、含混的。尼采要求“直观”悲剧,但他那个时代对“直观”的研究还太简单,因而对于很多他确已“直观”到的东西,除了套用“叔本华和康德的公式”以及借用希腊神话传说之外,他很难予以准确地表达。这就是他在16年之后为《悲剧的诞生》新版写序时所提到的“它写得很糟,笨拙,艰苦,耽于想像,印象纷乱,好动感情,有些地方甜蜜得有女儿气,节奏不统一,无意于逻辑的清晰性,过于自信而轻视证明”^[1](第264页)等现象的主要原因。

日神或特殊视域是人生存之必需,但它的造型功能赋予事物“与难以把握的日常现实相对立的这些状态的完美性”,使事物有了一种“美丽外观”并得以显现的同时,也遮蔽了事物,比如,事物本身固有的“难以把握”性就没有显现出来。就在这个意义上,尼采说,真理是一种“文化谎言”,是人为了生存所必需的谎言。那么,与“文化谎言”相对,作为“无蔽”的“自然真理”又是什么呢?尼采把这个位置留给了酒神。换句话说,如果日神是“特殊视域”的神化,那么,酒神就是与之相对的“普遍视域”的神化。在尼采对酒神与日神的比较中可以看出这一点:

“……因为日神安抚个人的办法,恰是在他们之间划出界限,要求人们认识自己和适度,提醒人们注意这条界限是神圣的世界法则。可是,为了使形式在这种日神倾向中不致凝固为埃及式的僵硬和冷酷,为了在努力替单片波浪划定其路径和范围时,整个大海不致静死,酒神激情的洪波随时重新冲毁日神‘意志’试图用来片面规束希腊世界的一切小堤坝。”^[1](第37页)

日神注重“单片波浪”,酒神则着眼于“整个大海”。日神对于个体是重要的,但整体如果缺乏“酒神激情的洪波”的冲刷,就会变得“僵硬和冷酷”。就像个体离不开整体一样,日神也离不开酒神。这就是尼采所说的:

“在日神式的希腊人看来,酒神冲动的作用也是‘提坦的’和‘蛮夷的’;同时他又不能不承认,他自己同那些被推翻了的提坦诸神和英雄毕竟有着内在的血亲关系。他甚至还感觉到:他的整个生存及其全部美和适度,都建立在某种隐蔽的痛苦和知识之根基上,酒神冲动向他揭露了这种根基。看吧,日神不能离开酒神而生存!”^[1](第15页)

“提坦的”、“蛮夷的”,是原始与自然的另一种表达方式,酒神代表着更原始与更自然的存在。不仅“日神不能离开酒神而生存”,事实上,一切都不能离开“酒神”而生存,因为这里的“酒神”就是尼采所说的“强力意志”,所有存在者的共同特征;酒神的世界是海德格尔的作为整体的存在者,即存在,也是胡塞尔意义上的属于“普遍视域”的“普遍世界”。

日神与酒神的相互依赖与相互冲突,就构成了“世界”,一个涵盖现实但又远远超越了现实的世界。在这样的世界中,凭借日神的“特殊视域”,我们看到了琐碎的现实平时难得显露的美丽,也看到了万事万物固有的界限和局限,从而领悟“适度”这一“神圣的世界法则”;凭借酒神的“普遍视域”,我们又透过日神赋予万物的美丽外观,得以窥视生成美丽外观的神秘背景以及在美丽外观这层帷幕背后的世界真相:万物如大海浮沤,旋生旋灭,但大海本身永远奔腾不息,从而领悟“超越”的情怀,获得同现实抗争、变革以至于牺牲的不竭动力。而这些东西,无论是在现实生活中还是在只懂得摹拟现实的所谓艺术中,都是难得一见的,因为它们本质上是属于“神”的,至少属于部分禀有神性的英雄。这就是为什么典型的悲剧多取材于神话或至少要有一些神秘色彩。从更深刻的意义上来说,悲剧取材于神话或带有神秘色彩

决非像一些肤浅的评论家所说的那样是一种人类“幼稚时代”的产物,是一种“失实”,恰好相反,悲剧只能产生于更深沉、广大、强健而成熟的心智,它也绝对是一种对人类“生活世界”(胡塞尔意义上的)更真实的表达。尼采最清楚这一点,因而他说:

“埃斯库罗斯的普罗米修斯的二重人格,他兼备的酒神和日神本性,或许能够用一个抽象公式来表达:‘一切现存的都兼是合理的和不合理的,在两种情况下有同等的权利。’”

这就是你的世界!这就叫做世界!——^[1] (第 38 页)

那么,在悲剧英雄身上,日神与酒神的本性或者说关于“世界”的“抽象公式”,具体又是如何得以展现的呢?

三、英雄的命运、牺牲与现象学的悬置

相对于其他剧种来说,悲剧最显著的特色就是“超越”。雅斯贝尔斯准确地指出了这一点:“没有超越就没有悲剧。即便在对神祇和命运的无望抗争中抵抗至死,也是超越的一种举动:它是朝向人类内在固有本质的运动,在遭逢毁灭时,他就会懂得这个本质是他与生俱来的。”^[4] (第 26 页)因而,观看悲剧,就是直观“超越”,观看英雄“在对神祇和命运的无望抗争中抵抗至死”,以领悟“人类内在固有本质”。但是,究竟何谓悲剧的“超越”或“人类内在固有本质”?这种本质为什么一定要在英雄的牺牲中才能“直观”到?

实际上,雅斯贝尔斯所说的“超越”,就是尼采的“酒神冲动”,胡塞尔的“普遍视域”,以及海德格尔的“存在观看”。海德格尔在阐释柏拉图的《斐多篇》时指出,“存在观看属于人的本质,使得人能够作为人而存在。”^[5] (第 215 页)但人同时还有另一个本质规定,这就是,“存在观看(Seinsblick)系缚于肉身,所以,存在决不能纯粹地在其纯净的光辉中被看见。”后一个规定所造成的后果就是,“多数人在存在认识方面是十分吃力的,……他们的观看只是一种不充分的观看,仿佛斜眼瞟了一下。作为这样一个斜眼儿,多数人逃之夭夭了;他们放弃了进行纯粹的存在观看的努力。”^[5] (第 213-214 页)“存在观看”意味着追求作为整体的存在者,如前文所说,这就是“普遍视域”;“肉身系缚”决定了视域的有限性,决定了人无法脱离“特殊视域”而生存。所有的人都同时具有这两个视域,悲剧英雄与一般人的差别仅在于“进行纯粹的存在观看的努力”的程度,亦即取决于对现实是采取一种妥协的态度,还是采取超越的态度。

下面我们以索福克勒斯——他的作品有“悲剧中的悲剧”之称,被誉为悲剧的典范的《奥狄浦斯王》与《安提戈涅》为例,简要说明悲剧如何在英雄身上表现人的双重本质,以及英雄为什么必然走向毁灭。

前文已经说过,预言总是语义不详的。在《奥狄浦斯王》中,当主人公向先知特瑞西阿斯抱怨这一点时,对方反唇相讥:“你不是最善于破谜吗?”奥狄浦斯的回答是:“尽管拿这件事骂我吧,你总会从这里头发现我的伟大。”^[6] (第 193 页)确实,奥狄浦斯的伟大正在于他是一个高明而执着的“破谜者”,他的一生也充满了无尽的谜团,无论是他的出生,他的身世,还是他的死亡,都是如此。他由破解斯芬克斯之谜而完全踏入那个恶毒的命运,但也由此登上王位;他又由破解忒拜天灾之谜——实即他的身世之谜——而被放逐成为一个瞎眼的流浪汉,跌入人生的低谷。谜与他的命运紧紧地联系在一起。那么,何谓谜,又何谓命运?

谜,实际上就是在我们之外作为太一存在、因不可完全视见因而变化莫测、充满神秘的世界整体;而命运就是我们的生命轨迹,作为已描画或者将要描画的形式呈现出来。命运以作为世界整体的谜为背景为底色,因而命运在很大程度上受制于谜,命运本身也就成了谜:不仅未完成的部分模糊不清,就是已完成的或正在进行的部分因为不能完全地知道它以后的走向或者说它的全部后果,因而在很大程度上也是模糊的。然而,人对于命运,却不是完全被动的。这主动性就在于,人对作为他的背景的谜所采取的态度:是消极顺应、避之不及还是积极出击、竭力抗争?就是在这个意义上,西谚又云:性格即命运。

破解斯芬克斯之谜,充分显示了奥狄浦斯卓异的才能与个性,也无可挽回地最终决定了他与众不同的凄惨命运。因为根据神话,斯芬克斯之谜原得之于智慧女神雅典娜,对这个谜的破解,实际上就是对

智慧之神的挑战:作为一个人企图像神一样全知全能,破除一切界限,获得“普遍视域”。这是酒神冲动,却是对日神的“适度”原则和正义原则——根据柏拉图,古希腊的正义就是只做份内之事——的亵渎,所以他才会犯下杀父娶母之罪,尽管他是无意识的。

破解忒拜天灾之谜,同样也主要表现了奥狄浦斯尽力挣脱“肉身系缚”(亦即日神的个体界限)而执着地“进行纯粹的存在观看”(酒神冲动)的努力。在先知已指出奥狄浦斯就是杀人凶手,伊奥卡斯特——她是奥狄浦斯的母亲和妻子,也是忒拜城邦的共同执掌者——说出的凶杀时间、地点以及死者的特征都与奥狄浦斯的经历相吻合的情况下,事情其实已经很清楚了。但奥狄浦斯还是一定要查个水落石出。此刻伊奥卡斯特有一番安慰他的话颇有意味:“偶然控制着我们,未来的事又看不清楚,我们为什么惧怕呢?最好尽可能随随便便地生活。别害怕你会玷污你母亲的婚姻;许多人曾在梦中娶过母亲,但是那些不以为意的人却安乐地生活。”^[6](第210页)这是在面临不可预知的灾难时一般人最自然的反应:安于凡人的本份,既然一切都“看不清楚”,那么也就一切都“不以为意”,“尽可能随随便便地生活”罢了。但追求“普遍视域”的英雄却不会这样做,他好像喝醉了酒一样,对于所有人都能看到的悲剧结局,他反而有些看不清了,因此一步步踉跄着走向深渊。

另外,奥狄浦斯之所以执着地解谜,也是源于他身上来自日神的深刻的正义感。两次破谜,都直接关系到忒拜城邦的安危。在城邦第二次面临灾难时,奥狄浦斯说:“我了解你们大家的疾苦:可是你们虽然痛苦,我的痛苦却远远超过你们大家。你们每人只为自己悲哀,不为旁人;我的悲痛却同时是为城邦,为自己,也为你们。”^[6](第181页)这是一个君主的真理和正义,但要彻底地实现这种真理和正义,却往往意味着付出额外的辛劳,牺牲自己的利益甚至生命。这就是说,要实现日神的正义,仅限制在日神划定的个体的界限之内还是不够的,有时只有打破日神的界限,在对日神的亵渎中进入酒神的“普遍视域”才能做到。当然,如果没有日神划定界限,真理、正义等等根本都无从谈起。尼采说悲剧是“不断重新向一个日神的形象世界进发的酒神歌队”或“酒神认识和酒神作用的日神式的感性化”,其用意正在于此。

悲剧说到底是酒神悲剧,它是用来歌颂酒神即“普遍视域”的,日神不过是酒神的一个阶段或显现形式罢了。在悲剧中,酒神化身为英雄,但英雄作为肉眼凡胎不可避免地只能在日神的“特殊视域”内活动,所以英雄没有别的出路,只有牺牲自我才能进入“普遍视域”。而从观众的角度来说:

“悲剧英雄像提坦力士那样背负起整个酒神世界,从而卸除了我们的负担。另一方面,它又通过同一悲剧神话,借助悲剧英雄的形象,使我们从热烈的生存欲望中解脱出来,并且亲手指点,揭示一种别样的存在和一种更高的快乐,战斗的英雄已经通过他的死亡,而不是通过他的胜利,充满预感地为之做好了准备。”^[1](第84页)

在这里,尼采揭示了悲剧英雄牺牲的意义,也是悲剧作为“自然真理”发挥作用的方式。而从现象学的角度来看,所谓“从热烈的生存欲望中解脱出来”,就是从现实的功利(Interesse,又译“兴趣”)中解脱出来,从“特殊视域”中解脱出来;那种“别样的存在”,就是“普遍视域”之下的作为存在者整体的存在,“更高的快乐”就是在这种解脱中所体悟到的作为人的本质的自由之美。这一切,在现象学中都是通过现象学的悬置实现的。

胡塞尔说,现象学悬置就是在一个素朴地对世界“感兴趣”的自我之上建立起一个作为“不感兴趣的旁观者”的现象学自我,这是一个先验地反思着的自我,他“惟一地保留下来的兴趣,就是去看并做出充分的描述”^[7](第48页)。这个被建立起来的“现象学的自我”与“素朴的自我”之间的差别在于:后者因对世界“感兴趣”,因而他注视的焦点就会停留在显现出来的是“什么”上面,有所执着使他的判断和行动的视野变得狭窄,他的“世界”就是一个“特殊世界”;而前者是对后者的反思,他只是“无兴趣”地去“看”,因而他关注的焦点是显现之“如何”,这样他的“世界”就会无执着地朝向所有显现者、而且是朝向作为其自身存在的显现者敞开,在此情况下,人超越了沉沦于各个特殊世界中的自我,从而获得人与生俱来的生存的丰富性与深刻性。

海德格尔在《尼采》一书中为康德的审美态度即“无功利”性辩护时,实际上就运用了现象学悬置的

原理。他说,为了感受某物是美的,我们必须让与我们照面的事物本身纯粹地作为它自身、以它本身的等级和地位出现在我们面前,而不能受制于功利。对于美之为美的行为和态度,以康德的说法,乃是自由的喜爱。这种自由的喜爱乃是我们的本质的至高追求,是把我们本身释放出来,以开放出那种于自身中具有本己地位的东西,并使之纯粹地仅仅具有这种地位。通常情况下人们会以为,随着对功利的排除,也就把一切与对象的本质性关联都禁止掉了。但实际上,与对象的本质性关联恰恰是通过“无功利”而发挥作用的,对象现在才首次作为纯粹对象显露出来,而这样一种显露就是美。“美”一词意味着在这样一种显露之假相中的显现^[5](第 119-120 页)。

通过上海海德格尔对美的“描述”,我们注意到,海德格尔借助现象学方法,“看”到了与尼采“直观”悲剧所得到的大致相同的东西,这就是艺术与美的本质。在海氏这里,“作为纯粹对象显露”无非是在“普遍视域”中的显露,但就像酒神离开日神则无法现身一样,这种“显露”也必须借助“假相”(Schein,即周国平所译的“外观”),亦即在“特殊视域”中显现。因而,海氏对美的看法实质上等同于尼采所说的悲剧——悲剧实质上被尼采视为艺术的典范,即有“伟大风格”的艺术——就是“酒神认识和酒神作用的日神式的感性化。”对于悲剧英雄的牺牲,用尼采的话说,这是酒神精神的胜利,是酒神激情的洪波为避免世界整体在各种界限和规范中变得僵硬、冷酷而进行的又一次冲刷;套用海德格尔的话,则是,艺术为历史性的精神此在准备和建立了新的尺度和法则。

[参 考 文 献]

- [1] [德] 尼 采:《悲剧的诞生》,载《尼采美学文选》,周国平编译,太原:北岳文艺出版社 2004 年版。
- [2] Friedrich Hölderlin. 1988. *Essays and Lertters on Theory*. edited by Thomas Pfau. Albany: SUNY.
- [3] [德] 胡塞尔:《生活世界现象学》,倪梁康、张廷国译,上海:上海译文出版社 2002 年版。
- [4] [德] 雅斯贝尔斯:《悲剧的超越》,亦春译,北京:工人出版社 1988 年版。
- [5] [德] 海德格尔:《尼采》,周国平译,北京:商务印书馆 2003 年版。
- [6] [古希腊] 奥斯库罗斯等:《古希腊戏剧选》,罗念生译,北京:人民文学出版社 1998 年版。
- [7] [德] 胡塞尔:《笛卡尔式的沉思》,张廷国译,北京:中国城市出版社 2002 年版。

(责任编辑 何坤翁)

Greek Tragedy in Phenomenological Horizon

Wang Junjiang

(Chinese Department, Huazhong University of Science & Technology, Wuhan 430074, Hubei, China)

Abstract: Both Nietzsche and Hoelderlin considered that intuition was very important for researching tragedy, however, the theory of intuition at that time was underdeveloped, which resulted at a certain extent in that, as Nietzsche himself said, the book of the Birth of Tragedy was written badly, awkwardly and hard and was difficult to understand. Now the appearance of phenomenological theory may make up Nietzsche's regret not to find the right theory and expressing wise. With the phenomenological theory especially the theory of Phenomenological Horizon and Epoche, we can more clearly and deeply explain the function of the chorus, the essence of Apollo and Dionysos, the destiny and sacrifice of the tragic hero, the essence of tragedy and the relation between art and truth, etc.

Key words: tragedy; phenomenology; horizon; epoche; Nietzsche