



Human Tragedy When History Becomes Natural History: Reflection on *The Origin of German Tragic Drama* from the Perspective of Philosophy of History

Wang Xiaosheng

Abstract: Philosophical research should not confine itself to how to get knowledge with concept, but also need to grasp truth by artistic and memorial means. For Benjamin, the 17th-century German tragic dramas just satisfy the need for grasping the philosophical truth, because they imply some deep truth of philosophy of history. That truth is: tragedy happens when history becomes natural history. In the German drama, the leading character is usually a monarch who faces different kinds of tragic death. The monarch here more or less implies the independent and free individuals of the modern market. Originally, the monarch enjoys absolute power and can freely create history, but he is always constrained by natural elements. His acts of creating history has to yield to the natural law and eventually meet death. The death of the monarch is caused by the imbalance between absolute power and the vulnerability of human nature. Monarchs all die because of the naturalization of history, but their death has the significance of salvation, that is, they bravely take the blame of their guilt. The guilt is related not only to human nature, but also to the monarch's own subjective understanding. If the guilt were caused by human nature, then humans would never be able to avoid their tragic end. Just because the guilt has to do with subjective judgment, it is possible for human beings to surpass the guilt. Just because the monarchs bravely take the blame of guilt, their death can be seen as heroic and thus can have esthetic meanings. The tragic drama uses the death of the monarch as a way of saving humanity. This is actually a method of allegory which integrates two directly opposite things. Its core is integrating nature with history and death with salvation; using nature to show history means the end of history. However, the history of nature also shows the possibility of the rebirth of history. This thought of Benjamin's can actually be used in analyzing the unlimited competition between humans that occurs in contemporary capitalist society. In contemporary capitalist society, free acts of individuals (including the monarch) have to comply with the law of the market. In the free competition in the market, individuals, in order to defeat their competitors, always have to engage in meaningless fights, and the end of such fights is always the eventual end of history, that is, the loss of human freedom. In the state-to-state competition, similarly, the unlimited fights between states would inevitably lead to the tragic death of humanity. Only in the melancholy reflection by the "monarch," in his attempt to surpass such unlimited competition, and in his heroic death, can human beings see the possibility of avoiding the continuation of this tragic situation.

Keywords: Benjamin, German tragic drama, philosophy of history, allegory, natural history

Author: Wang Xiaosheng received his Ph.D. from Renmin University of China in 1991, worked as a visiting scholar at the University of Leeds in 1996 and 1997 and engaged in research on the philosophy of Western Marxism at the University of Munich in 2002. He is currently a professor at Huazhong University of Science and Technology. His field of research focuses on critical theory and Western Marxism. His major publications include *Language and Cognition*, *Modernization: Development and Values*, *Going Out of the Maze of Language*, *The Conflict of Values*, and *Discursive Democracy and Deliberative Ethics*.

南
國
學
術
評
論

人類的悲劇：當歷史成為自然史

——對《德國悲劇的起源》的歷史哲學思索

王曉升



[摘要] 哲學研究不能拘泥於用概念獲得知識，還需要用藝術性的、回憶的方式來把握真理。在本雅明看來，17世紀的德國悲悼劇，恰恰滿足了這樣的把握哲學真理的要求，因為它們隱含了深刻的歷史哲學的真理。這就是，當歷史變成自然史的時候，悲劇就會產生。在17世紀的德國悲悼劇中，主角一般都是君主，他們面臨着各種悲劇性的死亡。這裏的君主，在一定程度上也暗示現代市場經濟中的自由、獨立的主體。本來，君主具有絕對的權力，可以自由地創造歷史，但君主又總是受到自然因素的制約，這使他們創造歷史的活動最終因屈從於自然規律而死亡。君主的死亡，是絕對權力與人性弱點之間的不平衡導致的。雖然君主均因歷史的自然化而死亡了，但是君主的死

亡是具有救贖意義上的死亡，這就是君主要勇敢地承擔罪責。這種罪責既與人的自然性有關，又與人的主觀認識有關。如果罪責是由人自身的自然性必然引起的，那麼人類就永遠無法避免悲劇的結局。正是由於邪惡是與人的主觀判斷有關，所以人纔能超越邪惡。正是由於君主勇敢地承擔罪責，所以君主的死亡纔成為英雄的死亡，具有審美的意義。悲悼劇用君主的死亡來拯救人類，這實際上是運用了一種諷喻的方法，即把兩種完全相反的東西結合在一起。其中最核心的就是，把自然與歷史、死亡與救贖結合起來，用自然來顯示歷史，表明歷史的終結。但是，自然的歷史又顯示了歷史重生的可能性。本雅明的這個思想，實際上可以被用來分析當代資本主義社會所出現的人與人之間無限制的競爭。在當代資本主義社會中，人(君主)的自由活動卻又必須服從市場規律。在市場的自由競爭中，人們常常為了擊敗對手而進行無意義的鬥爭，而這種鬥爭最終都是歷史的終結，都是人的自由的喪失。從國家關係的角度來說，國家之間的無限制的鬥爭，結局最終都是人類走向悲劇性的死亡。祇有在“君主”的憂鬱的反思中，在超越這種無限制的鬥爭中，在“君主”英雄般的死亡中，人類纔有可能避免這種悲劇性狀況的延續。

[關鍵詞] 本雅明 德國悲悼劇 歷史哲學 諷喻 自然史

[作者簡介] 王曉升，1991年在中國人民大學獲哲學博士學位，1996—1997年在利茲大學做訪問學者，2002年在慕尼黑大學從事國外馬克思主義哲學研究；現為華中科技大學哲學系教授，主要從事批判理論、國外馬克思主義研究，代表性著作有《語言與認識》《現代化：發展與價值》《走出語言的迷宮》《價值的衝突》《商談道德與商議民主》等。

本雅明（W. B. S. Benjamin, 1892—1940）的著作《德國悲劇的起源》，從完成後就不被人們接受^①。雖然它後來受到文藝理論批評界的關注，但人們仍然不能把握其核心。原因在於，歷史哲學的內涵纔是這部論著的思想核心。阿多諾（T. W. Adorno, 1903—1969）在《否定的辯證法》一書中指出：“自然與歷史可相互通約之時就是它們消失之時，這是本雅明德國悲悼劇起源的核心認識。”^②如果不從這個“核心認識”去把握本雅明的思想，那麼，對《德國悲劇的起源》的任何闡釋都是邊緣性的。

一 把藝術作品的歷史內容變成哲學真理

與一般的藝術批評的作品不同，本雅明不是從審美角度而是從科學認識的角度來討論藝術作品的。為此，他在《德國悲劇的起源》的一開始，就寫了一段很長的序言，這對於讀者把握這部書的基本思路有重要意義。它說明了本雅明對德國悲劇進行分析的目的：“把藝術作品的歷史內容變成哲學真理。”^③

在哲學研究中，人們大多通過概念的辯證分析來揭示哲學的真理，但這種方法也存在着局限性，即概念難以表達非概念性的東西，而人們所面對的東西都是超出概念之外的東西。藝術則能夠彌補這種缺陷。為此，本雅明在論述的一開始引用了歌德（J. W. v. Goethe, 1749—1832）的文字來說明這個思想：“我們也不應該在一般的、過渡的事物（抽象的概念——引者）中尋找這種整體性，但是，藝術總是在每一件藝術品中得到完整的再現，所以，科學也應該在它所涉及的每一個個別客體中完整地揭示自身。”^④對於本雅明來說，藝術對於把握哲學真理具有特別的意義，它能够完成哲學研究本身所無法完成的任務。為此，他要借助於德國悲劇起源的分析從整體上揭示哲學的真理。他實際上也試圖告訴人們，哲學研究不能滿足於概念的分析，還要深入到藝術作品中，通過對藝術作品的分析來揭示哲學的道理。而在這篇序言中，本雅明從多方面說明了這個常被人忽視的基本道理。

當然，本雅明所說的真理，不是在認識論意義上而是在存在論意義上所說的。如果用海德格爾（M. Heidegger, 1889—1976）的話來說，這種意義上的真理是本真的存在狀況的展開^⑤。對海德格爾來說，這種本真存在着的真理與日常生活中的事實是結合在一起的。如果要把握人的本真的存在方式，那就必須把日常的存在方式“懸置”起來。然而，人始終是在日常生活中存在，把它懸置起來幾乎不可能。在這種情況下，人們可以從日常生活中出現的失敗現象、特別是極端的失敗現象中來把握本真的存在狀況。德國悲悼劇呈現的那些悲悼故事，就是生活中那種極端失敗的情況。為此，本雅明用馬賽克的碎片來說明這個道理：即使馬賽克破碎了，仍然有馬賽克的尊嚴。^⑥

在海德格爾那裏，真理是人的存在的展開狀態，是人以理解存在的方式展開的。對於本雅明來說，真理也是一種“存在狀態”，而“接近真理的正確方式”“是完全沉浸融匯在其中”。^⑦從這個意義上來說，傳統認識論用概念來把握真理的方式在這裏是不適用的。真理是與一種表徵形式有關的。這種表徵形式不是把真理“再現”（re-present）出來。而本雅明所說的這種表徵，是要恢復詞語的象徵意義。那麼，究竟該如何理解本雅明所說的表徵真理呢？

本雅明認為，真理是理念的無意圖的存在狀態^⑧，人們可以從理念的存在方式中把握真理。在他的理論中，真理與理念、本質是密切聯繫在一起的。它們都有形而上學的意義，甚至是柏拉圖（Πλάτων，前427—前347）思想體系中的形而上學的意義。^⑨也就是說，本雅明雖然在一定程度

^① Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (London: Verso, 2003), Translated by John Osborne, 11. 關於悲劇與悲悼劇的區分，參見該書的“譯者前言”第2—3頁。為了敘述方便，我在書名中都稱為“悲劇”，但在具體論述中稱“悲悼劇”。

^② [德]阿多諾：《否定的辯證法》（重慶：重慶出版社，1993），張峰譯，第360—361頁。

^{③④⑥⑦⑧} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》（北京：文化藝術出版社，2001），陳永國譯，第150、1、2、8、8頁。

^⑤ [德]海德格爾：《存在與時間》（北京：商務印書館，2016），陳嘉映、王慶節譯，第304—308頁。

^⑨ [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第4頁。

上從現代存在論意義上去理解真理，但與海德格爾一樣，他試圖吸收柏拉圖思想來豐富這種存在論。在他看來，理念和真理都是預先存在的。對於這種預先存在的東西，人們需要通過回憶纔能把握。如果人們沉淪於日常生活之中，那就無法把握這種理念或者真理。而這種“回憶說”，恰恰是與本雅明的歷史觀聯繫在一起的。這就是從現代社會的碎片中去回憶那些被主流的歷史趨勢所遮蔽了的東西。同時，對於本雅明來說，真理不能靠概念的方式來把握，而是應通過審美的理解來把握。真理是與審美聯繫在一起的。而這又是柏拉圖在《會飲篇》中所表達的基本思想。^①

本雅明吸收了柏拉圖的思想，從“審美”“回憶”兩個角度來討論真理，而他的這個討論恰恰是為他的德國悲劇的研究服務的。按照柏拉圖的理念論，美是理念的表達。如果一個雕塑表達了男性的剛毅這樣一種精神，那麼就可以說，這個雕塑是美的。但是，本雅明並非從這個角度來說明美與理念的關係。因為，他對理念的理解與柏拉圖根本不同。他認為，理念是“在一種原始的認知形式中給予，未為認知意義所傷害”^②。如果從現代認知意義上去理解理念，這就把理念概念化，就無法把握理念了。在本雅明那裏，理念是以一種原始的語言出現的，這種原始的語言是“一切外向交流的反面”。也就是說，這種原始語言不是用來交流的，不具有“明顯的世俗意義”。它是一種象徵意義的語言。而在日常生活中，這種語言被概念化了，變成了碎片，理念的象徵意義被隱藏了起來。^③於是，對本雅明來說，把握理念的方式就是從這些碎片中找到原初的象徵意義，這就要靠回憶。而理念所具有的原初的象徵意義，具有審美的意義。從方法論來說，本雅明就是要通過回憶，找出原初的象徵意義，把握理念，從而達到真理。但這裏必須指出的是，本雅明所說的“回憶”，不是心理學意義上對最初狀況的追憶，不是回溯到過去意義上的回憶，而是存在論意義上的回憶，是讓真理顯示出意義上的回憶。而本雅明所說的德國悲劇的“起源”，就是這個存在論意義上的起源，是存在論意義上回憶起來的起源，不是發生學意義上的起源。^④

如果把握這種起源不是在回溯過去的意義上的起源，而是存在論上的起源，那就必須按照存在論的方式去把握，即從現實的碎片中去把握，從悲劇現象中去把握悲悼劇中所蘊涵的真理——一種具有歷史哲學意義的真理。歷史哲學是悲劇理論的一個重要組成部分，這個悲劇理論也包含了對於自己時代的理解。^⑤這就是說，本雅明對悲悼劇的研究不僅僅是對藝術作品的分析，同時也是對藝術作品所產生的時代的分析。

二 悲悼劇中的歷史觀：歷史的自然化

“在對17世紀德國悲悼劇的研究中，人們往往從亞里士多德（Αριστοτέλη，前384—前322）詩學的角度加以評論，把它作為一種審美的東西來看待。但是，古希臘的悲劇神話是審美的創造，其中不包含歷史和哲學的理解。^⑥由於人們從這個角度來看待德國悲悼劇，悲悼劇就不會得到應有的重視，因為德國悲悼劇的作者們不是在吸收了亞里士多德詩學理論的基礎上來創作的。同時，德國悲悼劇與古希臘的悲劇也不一樣。古希臘的悲劇具有倫理性質，黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770—1831）在《美學》特別是《精神現象學》中曾有詳細的評述。^⑦德國悲悼劇卻不是道德意義上的，而是歷史意義上的。本雅明說：“當時的人們認為，一切歷史生活都缺乏道德，因此，道德對於戲劇人物本身的內在構造也就沒有什麼意義了。它所採取的最有意義的形式莫過於這些悲悼劇主人公了。在這些悲悼劇中，對歷史的召喚的唯一響應就是受難者的身體痛苦。”^⑧也就是說，悲悼劇中的人物是對歷史召喚的回應；正是他的歷史行動，招致了他肉體上的痛苦，甚至肉體上的滅亡。然而，這種死亡不是一種道德意義上的報應，而是表示人作為歷史主體的終結。因此，本雅明說，這種悲悼劇與其說是道德形式，毋寧說是歷史進程的自然方面。這是戲劇

^{①②③④⑤⑥⑧} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第4、9、9、17、74、74、58頁。

^⑦ [德]黑格爾：《美學》（北京：商務印書館，1979），朱光潛譯，第1卷，第279—285頁；[德]黑格爾：《精神現象學》（北京：人民出版社，2017），鄧曉芒譯，第270—273頁。

表演的本質。^①而當人們從亞里士多德詩學的角度看待悲悼劇的時候，歷史向自然史的轉變被忽視了。^②對於悲悼劇來說，歷史生活是其內容，是其真正的客體。而殺戮、絕望、殺嬰、弑父、衝突、亂倫、戰爭、哀傷、哭泣等等，不僅僅是悲悼劇的題材，而且還是悲悼劇的核心。

由於這些悲悼劇以歷史為內容，那麼，君主自然而然地成為了其中的主角，但這些君主與黑格爾所說的那個“英雄時代”^③(古希臘悲劇所處的時代)的君主們可以自由決斷、從而創造新的秩序和規則有所不同。按照本雅明的分析，德國悲悼劇中的君主雖然被賦予了無上的權力，因此可以創造歷史，然而，他們又都是“造物”，具有人性的一切弱點，無上權力與人性弱點之間的矛盾造成了君主的悲劇。“君主是歷史的主要代言人，幾乎是悲悼劇的化身。”^④在這裏，本雅明特別強調戲劇與歷史之間的內在聯繫，即戲劇場面與歷史場面同框，戲劇演繹者本人首先是歷史創造者。^⑤比如，愷撒(G. J. Caesar, 前100—前44)就是戲劇作品中的演繹者，但他首先是一個歷史創造者。不過，這裏也要特別注意本雅明的隱喻意義。他所說的君主，實際上不限於君主，而是用“君主”這樣一個極端形象來說明歷史主體。從戲劇演繹的角度來說，戲劇來源於生活，又把生活中的情況極端化。君主就是普通人生活中的極端化。如果從人的極端的情況來看，人從精神上說是獨立自由的主體，是孤立的單子，而君主是歷史的主體，也是歷史劇的演繹者，因此，每個人都是愷撒。對於本雅明來說，正如愷撒在歷史劇中悲劇性死亡一樣，人類的歷史也是悲劇性的。而17世紀德國悲悼劇中所蘊涵着的正是這樣一種歷史觀——人能夠創造歷史，但人創造的歷史卻是悲劇性的。因為，歷史成為了自然史。

在本雅明看來，“(德國悲悼劇)情節的序列按照創世的日期展開，此時，實際發生的並不是歷史。創造的自然又把歷史吸納到自身中來”^⑥。也就是說，人能創造歷史，就像上帝創造世界那樣展開，但是這個歷史卻被吸納到自然之中，歷史就變成了按照自然規律演進的歷史。如果歷史按照自然規律來演進，那麼人不過是被規律所操縱的玩偶。這難道不是悲劇性的嗎？表面上看，人創造歷史，而實際上人都要屈從於歷史的規律性而悲劇性地死去。在德國悲悼劇中，一個個君主就是在這種自然的束縛中變成了悲劇性的人物。那麼，本雅明又是如何從德國悲悼劇中看出這個潛藏的真理的呢？答案是：本雅明不是把悲悼劇作為人的普遍狀況來理解的。他認為，如果把悲劇理解為人類的普遍狀況，那麼，這是徒勞的。^⑦這說明，他主要是分析啓蒙以來的資本主義社會狀況。

從德國悲悼劇產生的背景來看，啓蒙運動以來，天主教受到了批判，在反宗教過程中，教皇的地位被動搖了，世俗君主地位被確立起來。於是，在戲劇中，“把君主與太陽比較在當時的文學中無數次地重複。這種重複的目的在於，強調這種終結權威的排他性”^⑧。君主獲得了至高無上的權力。其實，這裏的君主就是暗指啓蒙運動所確立的自主的個人。^⑨本雅明所說的君主的內在性，就是暗示個人意識中的自主性。不僅如此，在德國悲悼劇中，君主變成了神，成為崇拜的對象。這實際上也是暗示，在啓蒙運動中，人們否定了神，而用人來取而代之。個人的獨立自主性在悲悼劇中表現為，君主們相互不接觸，兩個男人不能同享王位，不能同睡一張婚床。如果他們相互接觸，那麼他們就要相互爭鬥，努力征服對方。^⑩當然，在17世紀，德國還是由小的君主制國家構成的。這也是當時的悲悼劇產生的現實背景。不過，本雅明所要發掘的是，資本主義社會背景下產生的悲悼劇所蘊涵的歷史觀。

按照本雅明的分析，雖然君主具有無上的權力，但他畢竟是一個自然人，他的自然性限制了他的歷史創造活動。歷史的悲劇就是無限的權力與卑賤的人性之間的失衡造成的。愷撒就是

^{①②④⑤⑥⑦⑧⑩} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第56、90、35、36、59、73、38、38—39頁。

^③ [德]黑格爾：《美學》，第1卷，第236—237頁。

^⑨ 本雅明指出，如果暴君不僅僅由他作為個人的名義，而且作為統治者以人類和歷史的名義毀滅，那麼，他的毀滅就具有審判的性質，這種審判也暗示了主題（《德國悲劇的起源》第42頁）。而個人的毀滅，暗示了人類的毀滅。悲悼劇實際上是對人類的審判。

這種失衡的犧牲品。本雅明說：“統治者的權力與其統治能力之間的對立是悲悼劇特有的一個特徵。”^①這也是暴君的毀滅所產生的魅力：“暴君的毀滅產生的不衰的魅力，一方面根源於他作為凡人的無能和墮落，另一方面根源於時代對他神聖不可侵犯的權力的信任。”^②從德國悲悼劇中可以看出，雖然君主具有無上的權力，但在要宣佈緊急狀態時，他卻優柔寡斷。在需要作出決策的時候，他卻沒有決策能力。在變幻無常的現實面前，這些君主們或者像洛亨斯坦（D. C. v. Lohenstein, 1635—1683）的戲劇中人物那樣，在情感驟雨中飄搖不定，或者心胸狹窄。^③無上的權力是在卑微的人性中貫徹下去的，而這卑微的人性必然導致歷史的悲劇。

在至上的權力與卑微的人性鬥爭中，在自由與自然的鬥爭中，自然佔據了統治地位，自由的努力所追求的不過是自然的秩序。本雅明說：“君主的作用是在國家緊急狀態下恢復秩序：其專制的烏托邦目標始終是以鐵一樣不變的法則取代歷史事件的不可預測性。”^④雖然君主追求絕對的權力，但他要實現的目標卻是形成一種鐵的規則。在鐵的規則中，暴君也失去了自由。於是，暴君的死亡、自由任性的終結暗示着歷史的終結，暗示了自然規則的絕對統治。在這裏，人們必然會說，歷史中難道就沒有各種陰謀詭計嗎？難道就沒有各種意志和觀念的作用嗎？在德國悲悼劇中，“動機往往無足輕重”，這表現在“奸計中的決定性動機可能由於受到了冷落而被減低到註釋的地位”。^⑤作家們為什麼會忽視這些動機呢？這是為了表現歷史情節的“一致性”，清楚地表達歷史的發展綫索。本雅明特別強調，這條發展綫索“實際再現歷史的基礎”^⑥，奸計中的動機可以被忽略不計。那麼，悲悼劇又是如何處理奸計本身的呢？按照本雅明的分析，“巴洛克中的奸計就彷彿開放舞臺上的場景的變化”^⑦，面對奸計也必然會有反奸計。無論奸計還是反奸計，都是歷史場景的變化而已。所有這些場景的變化，都要服從於戲劇故事情節的展開過程；而這個展開過程是具有內在的一致性的，結果都是暴君的死亡。暴君的死亡，意味着無限權力的終極，意味着歷史性的東西讓位於自然性的東西。德國悲悼劇，比如格呂菲烏斯（A. Gryphius, 1616—1664）等人的作品，從一開始就局限於嚴格的內在語境。戲劇具有特殊的內在規律^⑧。悲悼劇通過暴君的死亡表達了歷史性的終結這樣一個歷史哲學的觀念。當然，這不是說陰謀詭計在歷史中沒有作用，而是說，它祇是“控制和調節這些事件的分針的節奏”^⑨。

按照本雅明的分析，在“巴洛克式的戲劇”中，歷史被自然化了，其中的決定性因素“不是歷史與自然的對立，而恰恰是創造狀態下歷史的全面世俗化”。^⑩而他所說的歷史的全面世俗化，在戲劇中表現為歷史融入背景之中。或者用他自己的話來說，“歷史在背景中被世俗化”，即歷史表現為君主在宮廷中的活動，這如同歷史以空間的形式被掌握。^⑪為此，他強調，宮廷是“最佳背景”，是“理解歷史的鑰匙”；^⑫“在悲悼劇中，宮廷代表永恒，是歷史進程的自然裝飾”^⑬。既然宮廷是歷史的背景，那麼君主就是在這個背景下生活的。從一般歷史的角度來說，“凡人都將進入背景”^⑭。這意味着，凡是人都要按照按照歷史進程活動，從而都進入自然的進程。按照本雅明的分析，宮廷代表了“社會秩序”，是“最高秩序的自然現象”。^⑮於是，社會秩序表現出自然的特徵是一種自然現象，在這裏歷史被自然化了。在這種自然化的歷史現象中，君主走向了滅亡。在偉大的英雄即將垮臺時，宮廷就變成絞刑架。^⑯如果說偉大的英雄是在宮廷這個絞刑架上走向滅亡的，那麼人類則是在具有自然特性的歷史中面臨災難的。在這裏，劇作家們把歷史作為悲悼劇加以再現。^⑰而君主悲劇性的死亡就是歷史主體的終結，於是，歷史進程變成了自然規律。^⑱這是因為，在悲悼劇的背後隱藏着一個政治學上的人類學原則，即由馬基雅維利（N. Machiavelli, 1469—1527）所揭示的人類學原則。如果說馬基雅維利揭示了由人類學原則所主導的政治陰謀的必然性，那麼17世紀德國悲悼劇的作家們所要表現的是，這種必然性的結果是

^{①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第41、42、41、44、45、45、45、49、63、59、59、59、60、60、60、113、63頁。

歷史創造者的死亡，歷史成為第二自然。在這裏，心理世界與物質世界的並置是依據兩個準確和共時的時鐘系統表現的^①。

三 死亡成為救贖

在德國悲悼劇中，由於君主的死亡具有了命定的必然性特點，顯示了歷史具有第二自然的特點。但是，這種必然性不是因果必然性，也不是古希臘悲劇中那種類似於“報應”的神話必然性，而是具有先驗力量的特點。這在很大程度上類似於黑格爾在歷史哲學中所說的那種世界精神。人不過是世界精神的玩偶。本雅明也是從類似的角度來理解這種先驗力量（第二自然）的。在他看來，在社會歷史過程中，人總是要受到物質、語言、精神等各種要素的影響，這種影響使歷史發展過程似乎受到一種先驗力量的支配。從這個角度來說，一個人祇有順應這個世界潮流纔能生存，否則就會死亡。而德國悲悼劇中的英雄，就是反抗這個社會大潮的人^②——對抗“自然”，創造歷史。因此，在社會中，悲劇英雄就是孤獨和無言的人。本雅明在這裏借用了羅森茨威格（F. Rosenzweig, 1886—1929）的有關論述來論證這樣一種觀點：悲劇英雄的表達能力乃是悲劇理論的奠基石之一，“因為這是自我的標志，偉大性的印記，也是弱點的象徵：他是沉默的。悲劇英雄祇有一種語言完全適合於他：那就是沉默。……在沉默中，英雄燒毀了把他與神、世界相連接的橋樑……走進了冰冷的自我孤獨中。自我除了自我，一無所有，其孤獨是絕對的”。盧卡奇（G. Lukács, 1885—1971）在討論悲劇時也想到了這一點：“一生中這些偉大時刻的本質就是純粹的對自身（selfhood）的體驗。”^③也就是說，悲劇英雄是孤獨的人，是沉默的人，是脫離世界的人，是不順應世界潮流的人。正因為如此，本雅明纔說，悲悼劇是啞劇^④。逆歷史潮流而動的人有兩種：一種是極度的惡人（如果歷史潮流是朝着正確方向前進的話，那麼逆歷史潮流而動就是開歷史的倒車，就是惡人），一種是英雄（歷史走偏了道，糾正這個道路的人就是英雄）。當然，本雅明在作品中並沒有區分這兩種人。當歷史變成自然史的時候，反叛這個自然史的人會走向死亡，但因此而死亡的人是英雄之死。

由此，在悲悼劇中，悲劇的英雄是受難者，如同背負十字架的基督一樣。正如基督的死是為了拯救人類而死一樣，悲劇英雄的死也是為了拯救人類而死。正因為如此，本雅明認為，悲悼劇中的英雄的死與悲劇詩中的死是不同的，後者是以犧牲的理念為基礎的。^⑤而悲悼劇則不同，它以救贖的理念為基礎，所以悲悼劇中的英雄以自己的死亡來超越自身的孤獨，通過自己的犧牲回到社會。英雄所取得的成就屬於一定的社會，言語的內容也是如此。英雄的沉默就是迷戀自我，而犧牲就是回到一定的社會。死亡在贖罪的行動中清除的僅僅是自我。^⑥悲悼劇的結局則把勝利恩賜於人類。或者說，當歷史成為自然史的時候，人類走向了歧途，悲劇英雄要以自己的死來拯救人類。正因為如此，本雅明強調，悲劇中的內容的崇高不能用王室的地位來解釋。^⑦這種崇高要用犧牲自我、拯救人類的精神來解釋。悲悼劇通過受難劇而被證實為一種描寫聖人的悲劇。^⑧

犧牲自我、拯救人類的英雄在歷史上並不少見，而德國悲悼劇中所描述的那些英雄有其自身的特殊性。本雅明緊緊抓住這種特殊性。德國悲悼劇中的受難英雄與古希臘戲劇中的英雄如奧德修斯（Οδυσσεύς）完全不同。奧德修斯也歷經苦難，犧牲自我，但他的犧牲是為了自我持存。^⑨德國悲悼劇中的英雄死亡與基督教的悲劇也不同，“基督教悲劇表明對整個生存意志的放棄，在意識到世界的無價值和虛榮時愉快地拋棄了這個世界”^⑩。德國悲悼劇中的英雄則不同，他們也

^{①③④⑤⑥⑦⑧⑩} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第63、79、89、78、79、81、83、83頁。

^② 這是本雅明歷史觀中的一個基本思想。參見[德]本雅明：“歷史哲學論綱”，《本雅明文選》（北京：中國社會科學出版社，1999），陳永國、馬海良譯，第406—407頁。

^⑨ [德]霍克海默、阿多諾：《啟蒙辯證法》（上海：上海人民出版社，2003），渠敬東、曹衛東譯，附論1《奧德修斯或神話與啟蒙》。

在一定程度上意識到這個世界的虛榮和無價值，但他們要用自身的死亡來警醒這個世界。他們也與斯多葛派不同。斯多葛派在命運的打擊下回到自我，而被動地服從這個世界。這些悲劇英雄與蘇格拉底（Σωκράτης，前470—前399）有相似性，都是用自己的死亡來警示這個世界，讓這個世界中的人們重新反思。但也有很大的不同，蘇格拉底“以無以言表的優越感和沒有任何反抗地死於自願”^①，這與安提戈涅（Αντιγόνη）的死亡很相似。而悲劇英雄的死亡則不同，他們畏懼死亡、留戀生命，生活在恐懼和憂鬱之中，但為了拯救人類，他們不得不死。物質的生存、肉體的存在是每個生物有機體的自然要求，這是歷史中的自然史。悲劇英雄以極大的痛苦來反抗這個自然史，對抗這個自然的歷史過程。英雄死亡的必然性是一種反抗精神的必然性。^②悲劇就發生在物質與精神、自然與歷史對抗的框架之中。本雅明說，英雄的精神與物質生存是悲劇過程的框架^③。

悲劇英雄死亡的必然性就是悲劇英雄的命運，這種命運不是因果必然性意義上的必然性，但也不是與自然毫無關係。命運是一種歷史事件，在這個歷史事件中，自然力發揮了作用。^④這種自然力的作用，被本雅明理解為罪孽。而正是由於自然力的作用所導致的罪過，纔使命運得以展開。為此，本雅明說：“罪過……都釋放出一種因果關係，作為不可抵抗地展開的命運的工具。”^⑤如果沒有先前的罪過，那麼人也不可能招致不可避免的厄運。有罪就必然會受到懲罰。對於本雅明來說，自從上帝創造了亞當和夏娃之後，人就有原罪。不過，這種原罪不是因為人沒有聽從上帝的命令而產生，而是人作為被創造物所具有的——人不能沒有生命的存在，不能沒有七情六慾，這是生活中的自然法則。本雅明說：“罪孽的生活屈從於自然法則的生活。”^⑥在他看來，正是這些物質的東西對人的控制造成了人無法避免的命運。一旦人類生命墮落為純粹的造物，那麼，甚至明顯已經死亡的物體也能夠對人的生命進行控制。不管君主如何高高在上，他的地位都局限於創造的世界。君主是造物的主子，但他也是一個造物。“自然君主”這個名稱淋漓盡致地表達了這一點。貴族也是完全的自然形象。^⑦在統治者身上，野性以未知力量的形式出現。^⑧物體對人的生命的控制，意味着死亡向人逼近。^⑨按照這樣一個思路，本雅明分析了德國悲悼劇舞臺上各種道具、人的嫉妒的激情等等是如何導致英雄死亡的，甚至夢也屬於命運的自然領域。由此，本雅明認為，“命運則完全與舞臺道具的意義相適應”^⑩。舞臺道具作為物質的東西在戲劇的展開過程中發揮作用，從而也通過這些道具展示了人的命運。從這個意義上說，道具是展開命運的工具。命運是歷史的基本精神。^⑪

人是有罪孽的，而祇有英雄纔把罪孽承擔過來。那麼，為什麼英雄會承擔這個罪孽呢？本雅明沒有給出明確答案，但從字裏行間還是能猜出他的設想：人的這些罪孽都是由於行動而不是意志犯下的。本來人追求自我生存，這也沒有什麼罪過，但“在邪惡的命運領域，是行為，而且祇是行為，纔通過惡意的事件把無罪之人投入到普遍罪惡的深淵”^⑫。也就是說，雖然人人都要生存，但由於某種惡劣的生存活動（比如，“市場經濟體系”）使人發現了這種自然力在人身上所導致的普遍罪惡。也許普通人不會這麼認為，這算什麼罪惡？甚至認為這種做法是天然合理的。祇有英雄意識到這種罪孽，纔勇敢地承擔這種罪孽。由此，本雅明引用了黑格爾的一句話來說明英雄人物的這種高尚意識：“偉大人物都有罪孽，這是一個榮譽問題。”^⑬當然，英雄、偉大的人可能不是一個人，而是一群人。悲悼劇沒有個別英雄，而祇有英雄群星。^⑭在悲悼劇中，雖然這些英雄死了，但他們反抗這種自然歷史的必然性精神卻永遠存在。悲悼劇的人物在死亡中失去的祇是標誌其名字的個性，而不是其角色的生命力。這種生命力在精神世界裏不差分毫地保存下來。^⑮英雄的死亡成為崇高的死亡。這種死亡具有了特殊的審美效果。

悲劇英雄的死亡具有社會的意義，這種意義就是它能夠讓所有人在英雄面前悔罪。為此，本雅明一再指出，悲悼劇類似於法庭^⑯。他說：“在悲悼劇中，它常常採取社會命運的形式，彷彿

^{①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第84、86、85、98、98、99、53、54、101、102、99、100、100、104、89頁。

把所有的參與者都召集到最高法庭面前。”^①如果所有人都被召集到最高法庭面前，那麼所有的人都要在這個法庭面前證明自己是清白的。

如果所有人都是有罪的，那麼所有人都應該“死”。當然，這個死不是肉體上的死，而是要讓自己像英雄一樣崇高起來。英雄就是這樣用自己的死來拯救人類的。英雄用自己的死來抗拒自然史，從而警醒人類。英雄用自己的死來保證社會的永生。正因為如此，希律（Ἡρόδης，前74—前4）是個暴君，但是被當做彌賽亞來崇拜。^②這個暴君在自然史的束縛中死亡了，但是他的死卻具有拯救人類的意義。因此，他被當做彌賽亞來崇拜。世界歷史是悲悼劇，悲悼劇所展示的是世界歷史。在這裏，基督教編年史可以與悲悼劇聯繫起來。整個歷史就是一個救贖的過程。^③

四 諷喻：黑暗顯示光明

本來死亡是一個悲慘的狀況，但按照本雅明的分析，在德國悲悼劇中，劇作家們通過一種特殊的諷喻方法，使死亡這種悲慘狀況似乎具有了審美的性質（類似於康德所說的崇高的美，但也有不同，悲悼劇沒有讓死亡變得崇高起來，而是有一種救贖意義）。

在德國悲悼劇的起源中，本雅明把諷喻與象徵區分開來。象徵往往是用某個具體的東西來表達某種抽象的概念。比如，用玫瑰象徵愛情。而“諷喻”（allegory）也有類似的特徵，它是一種帶有譏諷性質的比喻。比如，寓言故事常常運用這種諷喻。不過，本雅明使用的諷喻方法與寓言故事中的諷喻有所不同，他把兩個完全對立的東西結合起來，用其中的一個方面來暗示另一個方面。比如，用一堆廢墟來暗示完美的建築。從這個角度來說，也可以用“反諷”來翻譯“allegory”這個詞。本雅明所列舉的一個故事大概可以表達這裏的意思：希律的妻子瑪麗安娜發現一封信的碎片，上面寫的是他丈夫的命令，即萬一他死了，為了保全他的榮譽，把她殺掉。瑪麗安娜撿起一塊塊碎片，看到“瑪麗安娜”“死亡”“榮譽”等字詞。然後，她把它拼起來，看出了其中完整的意思。這個故事暗示，即使是孤立的詞，也包含了致命的意義。而本雅明認為，德國悲悼劇的作家們採取了這樣一種方法，從碎片中顯示其中的關鍵意義。他們要從君主死亡（如碎片）中看到人類得救的可能性。或者說，他們要用死亡諷喻永生。正因為如此，本雅明強調，從諷喻內部的深度辯證法的角度去研究悲悼劇是有價值的^④。“如果要把悲悼劇的意象再現出來，那麼，對這種二律背反的辯證討論就是關鍵的。”^⑤也就是說，在巴洛克式的悲悼劇中，粗俗的東西與神聖的東西是結合在一起的，因此，“從諷喻的角度來說，鄙俗的世界是既被抬高了又被貶值了”^⑥。由於“巴洛克”的風格是把完全對立的東西結合在一起，於是在巴洛克藝術中，粗鄙的東西可以用來表示崇高，死亡可以用來表達永生；骷髏可以暗示血肉之軀，醜陋可以用來表達美麗。其實，這樣一種藝術方法體現了現代社會中所出現的價值顛倒現象：“矮、小、下”可以用來表達“高、大、上”。反過來，“高、大、上”的東西可能是“矮、小、下”。在本雅明看來，雖然這種藝術方法是古典主義所不允許的，但對於吸收了浪漫主義藝術方法的巴洛克來說，這恰是一種全新的表達方法。^⑦

本雅明的諷喻是把兩種對立的東西結合在一起，其中最核心的是把自然與歷史結合在一起。他說：“正是由於自然與歷史的結合，諷喻的表達方式纔能得以誕生。”^⑧因為在諷喻中，歷史表現為自然的東西，而自然的東西反而被表現為歷史的東西，歷史與自然在悲悼劇中發生了一種顛倒。本雅明指出，諷喻明顯地表達了人對自然的屈服。當人屈服於自然的時候，人的歷史活動就成為自然的歷史。或者說，在人與自然的結合中，歷史的東西走向了衰弱。“在諷喻中，觀察者所面對的是歷史彌留之際的面容，是僵死的原始大地的景象。關於歷史的一切，從一開始就是不適宜的、悲哀的、不成功的一切，都是在那面上——或在骷髏頭上表現出來。”^⑨顯然，本

^{①②③④⑤⑥⑦⑧⑨} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第104、41、46、136、143、144、144、137、136頁。

雅明的諷喻所凸顯的，是歷史的衰敗，是英雄人物在自然史的進程中是死亡。可是，這骷髏、死亡、瓦礫等表現歷史衰敗的東西究竟要表達什麼意思呢？對於本雅明來說，德國悲悼劇所使用的這種諷喻方法就是要用死亡來表達永生，用歷史的衰敗來表達歷史重生的可能性。這種方法實際上是歷史上常用的方法，也是宗教信仰中常使用的方法。比如，神聖的東西是超越的，人們祇能用一些自然現象來表達這種超越的東西。由於最初的蠻荒世界太原始、太野蠻，因此，人們不能正確地掌握和理解智慧的教義和神聖的事物，智者必須用普通人願意聽的韻詩和寓言把他們發現的東西隱藏起來或者埋藏起來，以便培養對上帝的恐懼、道德和善行。^①德國悲悼劇也是如此，它們也用人化了的自然，即由歷史的衰弱而凝聚起來的自然，來表達一種隱喻的東西。也正因為如此，本雅明認為，“巴洛克是古代的後裔”^②。

從歷史到自然的運動，這是諷喻的基礎。即使歷史自然化了，但歷史的東西不可能完全消失，自然會與歷史結合在一起。而歷史與自然的結合，在悲悼劇中是以廢墟的形式出現的。按照本雅明的分析，歷史融入了背景之中，歷史就成為自然的一部分，而且是衰弱了的自然，是走向死寂的自然。在這種偽裝之下，歷史所呈現的與其說是永久生命的形式，不如說是不可抗拒的衰弱形式。這可以從卡爾德隆（P. Calderón, 1600—1681）的作品看到這一點。在他的作品中，自然仍然是偉大的教師，然而，自然並非就是蓓蕾綻放，而是風燭殘年。在自然中，人們看到了永久的變幻，真實世界與夢幻世界的區別消失。^③而祇有冷漠憂鬱的視覺纔辨識出歷史，祇有暴君纔能辨識出其中的歷史，纔能看到枯萎了的歷史與變形了的自然的截然對立。^④

在寫作方法上，德國悲悼劇是要用衰敗的自然來暗示人類歷史的可能性。在這裏，黑暗中閃現一絲光明。^⑤這種可能性的存在是巴洛克藝術崇拜廢墟的原因。^⑥光輝的缺場是巴洛克抒情詩最鮮明的特點。從審美角度來說，德國悲悼劇不是要直接呈現美的東西，而是要呈現對美的東西的一種超越。它通過廢墟來召喚人們認識歷史的時候，美衰弱了，作品變成廢墟。這種廢墟甚至作為被保存的藝術品的形式因素而突顯出來。^⑦

歷史的東西衰弱而變成廢墟，這是由君主的死表現出來的。由於君主常常在需要決斷的時候卻優柔寡斷，這種優柔寡斷實際上是君主在自然與歷史、精神與肉體的對立面前所表現出的困惑和矛盾。這是身體與精神的二元化的痛苦。為此，本雅明說，憂鬱是最具有造物性的思辨的衝動。^⑧當然，人都是造物，都會有憂慮，但必須把英雄的憂鬱與普通人的憂鬱區分開來。^⑨普通人的憂鬱是對於物質需求能否得到滿足的憂慮，而英雄的憂鬱是精神與肉體對立產生的憂鬱。英雄在自身中找不到他喜歡的東西，他看到的是讓他感到悲傷的東西，這就是他遙望外部的原因。他努力用外部事物忘掉自身的真實狀態（他要超越自身）。他的歡樂就屬於這種忘卻。^⑩能够反觀自身的君主是一個痛苦的人。^⑪他最終選擇了犧牲肉體而成就精神。沒有屍體，升天幾乎是不可能的。^⑫這就如同基督的自我犧牲而進入天堂一樣。從這個角度來說，基督教是諷喻作家的路標。^⑬諷喻作家是按照基督升入天堂的模式來創作的。這也在很大程度上可以解釋為什麼會把犧牲、死亡作為藝術對象。中世紀和巴洛克藝術把偶像雕塑與死者遺骨進行有意義的並置並從中獲得快感，赤裸裸的雕像在中世紀的基督教中是神聖的，人們從死者的軀體上看到了神聖。用本雅明的話來說，這“喚起了一種視覺的思辨”^⑭。

本雅明的分析包含了神學的因素，但又在很大程度上超越了基督教神學。按照基督教神學的原罪說，人最初有罪並不因為人做錯了什麼而有罪，並不因為人有慾望而有罪，而是因為知識而有罪。肉慾的誘惑不是邪惡存在的唯一基礎，邪惡是由人們在無神的精神領域中的幻覺引起的。^⑮也就是說，邪惡與人的一種精神狀態有關，是一種主觀的東西。世界上沒有邪惡，邪惡純屬於知識和判斷的慾望而產生於人自身。^⑯這是本雅明從原罪中引申出來的。他作這種引申，就

^{①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第142、140、160、148、163、146、150、116、121、114、114、181、182、185、191、194頁。

是為了說明悲悼劇的諷喻的寫作方法。如果善惡純粹是一個人的主觀判斷，那麼這個世界上還有善惡嗎？本雅明並不完全支持這個觀點。他從諷喻的角度來說明這個問題。在他看來，諷喻意義上的邪惡是主觀的。既然它是主觀的，是一種“主觀視野”^①，那麼邪惡也可以被理解為善。同樣，醜就可以變成美。在這裏，他引用了其他人的話說：“上帝從墳墓中帶來收穫的時候，我一個象徵死亡的骷髏，也將成為天使的面容。”^②惡魔在諷喻中變成了天使，可怕的骷髏具有了天使般的面容。邪惡的主導情緒是悲悼，而悲悼是一種辯證的思辨，因此，悲悼是諷喻之源，也是諷喻的內容。^③這就是憂鬱沉思的本質，邪惡變成了諷喻。^④祇有在憂鬱的沉思中，邪惡纔能變成諷喻，纔會表示相反的意思。德國悲悼劇描寫的是骷髏，而作為一種諷喻，它象徵的卻是天使。^⑤它所展示的是黑暗，但它所暗示的卻是光明。

五 期望：市場體系中“君主”的“死亡”

人類歷史是不斷進步的歷史，這個歷史怎麼能是一個悲悼劇呢？本雅明採用了尼采（F. W. Nietzsche, 1844—1900）道德譜系學的方法，他要從輝煌的歷史中看到倒退。德國悲悼劇就成為他解讀歷史的一個視角。這也是他“逆向梳理歷史”的方法^⑥。歷史的發展就是一個悲劇，留下的是骷髏、瓦礫。人類的文明就是一片廢墟，因為歷史變成了自然史。本來，人是有理想、有意志的存在物，是要通過自己的活動改變自然規律，超越自然對人的束縛。這纔能真正地創造歷史。如果歷史變成了自然史，那就意味着人的自覺的意志和自由被控制，人就像自然界的生物那樣活動。祇有在這樣的情況下，人的活動規律纔成為自然規律。如果人類的歷史變成了自然史，那麼這當然就是文明的倒退。

那麼，人類歷史是不是變成自然史了呢？馬克思（K. H. Marx, 1818—1883）在《資本論》中指出，資本主義的生產變成了一種自然規律，而且是以“鐵的必然性”發生作用；從這個意義上來看，“社會經濟形態的發展是一種自然歷史過程”。^⑦馬克思這裏所說的，主要是資本主義社會的經濟形態。當然，文明的自然化趨勢不僅僅發生在經濟領域，也發生在社會生活的一切領域，盧卡奇用“物化”來表達資本主義發展的這種趨勢。當然，人們會說，人是有精神的，這種精神是人超出自然的基本要素。然而，按照盧卡奇的分析，在資本主義社會的物化現象中最突出的就是精神的物化，即人越來越按照合理化的原則進行思想。^⑧這種合理化的趨勢正是歷史越來越成為自然史的一個主要原因。也就是說，人越來越按照合理化的原則來進行思想，並且祇有按照合理化的原則來思想纔是正確思想。而按照合理化的原則進行的思想，是資本主義市場經濟體系所要求的思想，是按照市場規律進行的思想。從這個角度來說，這種思想恰恰就是沒有思想，是思想的死亡；正是由於思想的死亡，人類的歷史纔走向自然史。

之所以說這種思想是思想的死亡，在於這種合理化的思想是人用來進行市場競爭的思想。但是，人也用這種思想來改造自然，提升技術水平。因此，在市場經濟體系中改造自然、提高技術水平，成為了進行市場競爭的一個手段。在這個體系中，這種技術方法如同德國悲悼劇中的奸計和反奸計——人們爾虞我詐，把自己的聰明和智慧發展到極致。阿多諾、霍克海默（M. Horkheimer, 1895—1973）因此認為，這就是思想認可了物化。而當思想認可物化的時候，就沒有給自身留下任何餘地。^⑨它在市場經濟的發展中否定了自身。本來，人的聰明和智慧是人類創造歷史的標誌，然而，這種智慧在市場規律中也發生，並服從於市場規律。於是，這種歷史的因

^{①②③④} [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第194、193、191、194頁。

^⑤ 參見本雅明在《歷史哲學論綱》中對保羅·克利的繪畫作品《新天使》的評述（《本雅明文選》，第408頁）。

^⑥ [德]本雅明：“歷史哲學論綱”，《本雅明文選》，第407頁。

^⑦ 《馬克思恩格斯全集》（北京：人民出版社，1973），第23卷，第12頁。

^⑧ [匈]盧卡奇：《歷史與階級意識》（北京：商務印書館，1992），第164頁。

^⑨ [德]霍克海默、阿多諾：《啓蒙辯證法》，第27頁。

二〇一九年 第四期

素在自然史中被吞沒了。這纔是真正意義上的“歷史的終結”，而這個歷史的終結恰恰是人類的悲劇。在德國悲悼劇中，表現為君主融入了舞臺的道具之中，在道具中走向自己的死亡。人的自由就是市場體系所確立起來的自由，自由的個人在其中失去自由。

在本雅明對於歷史成為自然史的悲劇意識中，還有一個重要的因素，就是人與人之間存在着像狼一樣的戰爭。古代社會雖然也發生戰爭，但在社會內部是一個命運共同體。然而在現代社會，不僅這種戰爭沒有停止，而且還深入到每一個社會群體內部。祇不過，這是改變了形態的戰爭，有些是不流血的戰爭，如科技戰、貿易戰、金融戰等等。這其中，動物界的自然規律發揮了作用。例如，在驚心動魄的談判中的，極限施壓與反制猶如德國悲悼劇中的奸計與反奸計。這已不是市場規則中的互利共贏，而是要徹底制服對方，是獲得勝利者的快感。

這種勝利者的快感究竟如何呢？人們看到，生活條件越來越好的人們常常感到自己是處於壓抑、憂鬱之中的。他們的憂鬱，是害怕競爭中的失敗而憂鬱。在現代社會中，由於從生到死的每一個領域都劃分了等級，人們無時無刻不處於這種等級的競爭中。祇有高人一等，纔能帶來勝利者的快感。那麼，這類的競爭都有意義嗎？例如，一些人為了獲得一種競爭上的快感，花數萬元購買一個名牌皮包，也就類似於購買了皮包上那個特殊的符號。雖然這個符號沒有任何真實的意義，而沒有任何真實意義的特殊符號卻讓他獲得了特殊快感，他總是在不同場合炫耀他的那個毫無意義的符號。這種做法儘管很瘋狂，但在競爭大潮中許多人都是這樣努力的。一個人會這樣做，一個國家也會這樣做，而且這個國家的大眾也會支持國家這樣做，即使國家利益為此犧牲也在所不惜。這就由個人的瘋狂變成了國家的瘋狂。

然而，這種瘋狂的結果是什麼呢？德國悲悼劇告訴人們，暴君就是這樣的勝利者，也是一個孤獨的勝利者，而這個勝利者最終走向了“死亡”。歷史走向自然史的結果一定是悲劇，而這個悲劇是整個人類的悲劇。祇有王者在這種悲劇性的死亡中驚醒。人活在世界上不僅需要有物質上的滿足，而且還需要精神。而正是這樣一種精神上的超越，纔能讓人避免死亡，纔能給人類帶來希望。當然，這也不是要把精神與物質對立起來。本雅明說，純粹的物質與絕對的精神是惡魔界的兩極^①。從這個角度來說，失去精神的極端物質化是死亡，是作為動物存在意義上的死亡；而失去物質的極端精神化也是死亡，是失去血肉的幽靈。人就生活在自然與歷史、物質與精神的對立統一之中。如果歷史融入自然之中，那麼，這就是死亡；祇有恢復自然與歷史的對立，那纔是覺醒。

拯救的希望就是孤獨者的沉思，就是要有超越世俗的神學的信仰。本來，君主登上了權力的頂點，應該是最快樂的人，是生存競爭中的勝利者。然而，他並不快樂，他總是生活在噩夢和恐懼之中。本雅明期望，君主（王者，區別於暴君）在憂鬱和孤獨之中進行沉思。這種沉思能夠給人類帶來期望。雖然本雅明的這個說法帶有神秘的宗教色彩，帶有個人英雄主義的特點，但他還是告訴人們一個道理，人類不能沉淪在你死我活的生物學的競爭中，而是需要反思，需要有一種超越的精神。祇有這種超越的精神，纔能讓人類走出危機。從這個角度來說，每一個人都要成為君主，都要有面對自己的死亡而驚醒的態度，需要有面對死亡而沉思的精神。在這裏，海德格爾關於“向死而在”說法可以得到一種新的解釋。

① [德]本雅明：《德國悲劇的起源》，第192頁。