

黑格爾之悲劇理論： 希臘悲劇作為一「主體性的經驗」

王志輝

東吳大學哲學系

摘要

黑格爾可謂自亞里斯多德以來最偉大的悲劇理論家之一。黑格爾悲劇理論之特色在於，試圖將希臘悲劇解釋為呈現了某些主體性的經驗。藉由他歷史哲學將文學視為時代之反映的基本觀點，黑格爾亦將悲劇視為希臘自我意識的反映，藉此發掘潛藏在希臘世界中之主體性。藉由悲劇理論，黑格爾因而解決了他歷史哲學中一個相當困難的問題，亦即如何解釋在現代興起的主體性之起源問題。

依底帕斯、安悌果尼以及蘇格拉底乃是黑格爾在其諸多著作中，最主要關心的悲劇人物。本文將指出，在這些人物的每一個悲劇經驗中，黑格爾其實都發掘出一種主體性的類型，而這些類型皆可分別被視為現代主體性的來源。事實上，這些類型正是被黑格爾用來作為建構現代主體性概念之環節。

除此之外，黑格爾之悲劇理論可被視為其「辯證思想」之典範；黑格爾在運用所謂的「辯證」解釋事物時，特別強調事物「形式」與「內容」之統一。根據黑格爾，悲劇的語言要高於史詩的語言，

因為前者是表演性的，後者純粹是敘事性的。基於這一點，對於黑格爾而言，悲劇在其形式上已呈現了某些主體性的要素。由於黑格爾在悲劇的內容中也發現了某些主體性的經驗，他可說重建了悲劇「形式」及其「內容」之統一。

關鍵詞：主體性、希臘悲劇、美學、歷史哲學、辯證

前言^{*}

希臘悲劇展現著某種主體性¹的經驗，乍看之下，似乎是一個不太容易從黑格爾悲劇理論來加以論證的命題。因為，就黑格爾在《精神現象學》與《美學》中所發展的悲劇理論來看，希臘悲劇——有別於現代悲劇——基本上是以「倫理性的事物」(das Sittliche) 或者「實體性的東西」(das Substantielle) 為其主題；² 悲劇英雄的特色，便在於他們的「倫理意識」(sittliches Bewußtsein)，他們對倫理實體一種簡單的、「專一的態度」(unentzweites Verhalten; PhG: 307)，簡而言之，也就是他們（英雄）對其倫理生活中現行倫理價

* 本文感謝兩位匿名審稿人的熱心指正與建議，也針對這些而對相關內容作了必要的修正。

¹ 德文 “subjektiv”/“Subjektivität” 在中文中通常可譯為「主體的/主觀性」或者「主觀的/主觀性」。但是，由於黑格爾在悲劇理論以及其歷史哲學中，對於 “Subjektivität” 一詞的理解相當正面，主要意指主體或者「精神」(Geist) 那種不受制於自然、外在環境制約的獨立性與能動性，因此，“Subjektivität” 在本文中統一譯為「主體性」（因為譯為「主觀性」稍有負面之意）。但是，按照這個標準，“subjektive Freiheit” 則似乎應譯為「主體的自由」才對；但這個詞甚不通順，且易造成誤解（彷彿意謂個人「主體」的「自由」）。因此，為求通順，在本文中 “subjektive Freiheit” 一律譯為「主觀自由」。

² 黑格爾基本上認為，古典悲劇與現代悲劇（例如莎士比亞、席勒等人的作品）的最大差異是，前者是以「倫理性的事物」(das Sittliche)，亦即顯現在個別英雄身上的「神的東西」(das Göttliche) 或者「倫理力量」(sittliche Mächte) 為主題，後者則是以表現個人內在人格或者「主觀內在性」(subjektive Innerlichkeit) 「特殊性」(Partikularität) 為重點。參見 *Ästhetik* III: 522, 534, 555。

值之無條件的認同。³ 從這個角度看，希臘悲劇似乎與所謂「主體性原則」沒什麼太直接的關連；根據黑格爾歷史哲學的一般看法，主體性原則原本就是屬於近代的原則。此外，希臘悲劇中所表現出的「悲劇性的事物」(das Tragische)，似乎也與主體性原則無甚關連；因為，對黑格爾而言，這種所謂「悲劇性的事物」，其實直接是與英雄間的「悲劇衝突」相關，它乃是意指英雄在捍衛自身認定的「倫理力量」(或倫理價值)時，既有權亦無權對抗另一種倫理力量(或價值)的一種無奈，以及任何與這種無奈相關的東西：「悲劇性的事物原本便在於，在這樣的衝突中，對立的兩方就其自身而言都是有權利的；但是另一方面，它們卻只能夠以否定或者傷害另外一個具有同等權利之力量的方式，才能夠完成它們目的與性格之真實肯定的內容，因此，基於這樣的否定，它們在其倫理生活中同時也就陷入了過失 (Schuld) 中」(Ästhetik III: 523)。

但是，另一方面，黑格爾似乎又認為，主體性原則乃是希臘悲

³ 黑格爾認為，英雄的「倫理意識」便在於其「決定的直接性」(Unmittelbarkeit der Entschiedenheit) 或者「直接的決定」(unmittelbare Entschiedenheit; *PhG*: 305)。在談到安悌果尼 (Antigone) 這位悲劇英雄時，黑格爾便如此的分析其「倫理意識」：「倫理意識知道，它應該作什麼；並且它已決定，或者屬於神的，或者屬於人的規律〔而只能屬於一種規律〕」(*PhG*: 305)。黑格爾基本上便是由英雄這種直接的「倫理意識」來論述整個悲劇衝突的發生：英雄由於只能以一種簡單的、專一的態度來面對其倫理實體，因而他只能片面地選擇一種倫理價值，而否定另一種；簡而言之，就是倫理實體本身是多元的，但英雄卻只能以一種單一，因而是片面的態度來面對它。黑格爾關於悲劇衝突成因的分析可參見 *PhG*: 305-308; *Ästhetik* III: 522 f。關於黑格爾悲劇理論這方面的論述可參見 Menke, 1996: 83-93。此外，關於那構成英雄性格之「倫理意識」，黑格爾有時也會稱之為「悲劇情愴」(Pathos)，參見 *PhG*: 310; *Ästhetik* III: 523。

劇不可或缺的要素：「……真正悲劇性的行為其實必須預設，個人自由或者獨立性的原則，或者至少自我那種願意由自身去承擔自己的行為及其結果的自我決定，已經甦醒了。」(*Ästhetik* III: 534) 因此，雖然黑格爾的悲劇理論，從表面上看，絕非以主體性原則作為其論述主軸；然而，他卻在這種外表下，留下某種伏筆：悲劇的出現，確實與主體性原則息息相關，此原則乃是希臘悲劇不可或缺的元素之一。

然而，現在問題在於，希臘悲劇與主體性原則間的關連，要如何在黑格爾本身的悲劇理論中得到解釋？本文欲指出，在《精神現象學》的「倫理」章中，黑格爾其實不僅將悲劇經驗解釋為某種倫理力量的對抗（例如「神的規律」與「人的規律」之衝突）；他真正的意圖，其實是想把悲劇詮釋成爲一個主體性的經驗。然而，在此必須注意的是，在《精神現象學》「倫理」章所發展的悲劇理論中，黑格爾其實不僅是以《安梯果尼》作為論述基礎；他其實同時還處理了《依底帕斯王》中的行為、命運結構。也就是說，在依底帕斯到安梯果尼這兩位悲劇英雄的過渡中，對黑格爾而言，其實是可以解讀出一個不斷向上提升的反思主體性的經驗。除此之外，本文亦將處理蘇格拉底的悲劇經驗。因爲，就黑格爾歷史哲學的觀點看，希臘城邦精神的衰亡，其實正歸因於主體性原則的誕生；而蘇格拉底正是這個原則的代表人物。在《歷史哲學》與《哲學史演講錄》中，黑格爾亦將蘇格拉底的審判過程視爲一個悲劇經驗：由於蘇格拉底試圖以主觀自由原則來跟希臘倫理精神相對立，他就必定如同悲劇英雄般的那樣覆滅；但另一方面，希臘倫理生活也必定經受同樣的經驗 (Cf. *GdPh* I: 442; *PhdG*: 328)。從這個角度看，對黑格爾而言，希臘悲劇呈現的主體性經驗，其實爲蘇格拉底的出現提供了前提：整個希臘文化的發展可說是一個主體性原則之解放的經驗。從黑格爾本人的思想發展來看，他在晚年《歷史哲學》中關於希臘倫理的說法，其實也是以他壯年期在《精神現象學》中的悲

劇理論為基礎。因此，基於上述這些理由，從黑格爾的悲劇理論中，串連出一套他對於依底帕斯王、安梯果尼以及蘇格拉底三位悲劇人物之命運的解釋，其實是一件極富哲學意涵的工作，因為這對於理解他歷史哲學的中心思想息息相關。本文因而試圖，以主體性精神之解放為主軸，來詮釋這三個在黑格爾悲劇理論中至為關鍵的悲劇經驗。

將希臘悲劇解釋為一個解放主體性的經驗，其實可以解決隱藏在黑格爾歷史哲學中的一個基本問題。眾所周知，黑格爾將整個（西方）世界歷史解釋為「自由意識的進程」（*PhdG*: 32）；對他而言，西方歷史乃是一個源於希臘世界的主觀自由原則的解放過程。然而，黑格爾雖然將近代主體性原則上溯至希臘世界中，但在這兩個時代中出現的主體性原則有什麼內容上的關連，他其實一直不是說得很清楚。根據黑格爾自己的說法，跟近代主體性原則在內容上比較相近，對其出現較為關鍵的，反而是基督教以及宗教改革所傳達的理念。但如此一來，若近代主觀自由原則，從內容上看，乃源自基督教而非希臘世界的話，那麼，黑格爾硬把主體性原則上溯至希臘世界的作法，似乎就犯了他常被批評的，用一個原則硬套歷史，張冠李戴之嫌。但是，若能將近代主觀自由原則，就內容層面與在希臘悲劇中的主體性聯繫起來，上述的困難便得以解決。根據黑格爾，近代主觀自由原則，可以從三個層面來理解：在《法哲學》的「道德」篇中（這個部分的主題便是主觀自由），黑格爾區分了「主觀自由的法（權利）」或者「主觀意志的法」（*RPh*, § 107）的三個環節。第一個環節乃是「知識的法」（*RPh*, § 117），這種主觀自由的法所傳達的主要內容是，行為（*Handlung*）是具有主體性的，它乃是「主觀意志的外化」（*RPh*, § 113），因為行為乃是出自行為者自己主觀的知識、「故意」（*Vorsatz*），它乃是被行為者的知識及目的所貫穿的。第二種主觀自由的環節乃是所謂「意圖的法」（*RPh*, § 120）或者「主體特殊性的法」（*RPh*, § 124, *Anm.*），這種主觀自由的內容

在於，強調行為者之行為動因不僅僅是他的知識或目的而已，而主要是他的「意圖」，亦即他的行為主要是為了追求其特殊利益之滿足以及「福利」，甚至是為了追求「幸福」。第三個環節則是所謂「主觀洞察善的法」(*RPh*, § 132, Anm.)，這種自由的內容其實便是康德道德哲學強調的那種主觀自由，強調人必須從自身的思想中建立判斷善惡之標準。在本文中，筆者除了試圖展示在依底帕斯、安梯果尼以及蘇格拉底三位悲劇人物身上呈現的主體性以外，其實還試圖指出，在這三種悲劇經驗所分別呈現的主體性，與上述所列舉之近代主體性原則的殊多內容，實有密切的聯繫：依底帕斯悲劇經驗凸顯的主體性，相應於上述前兩個環節所傳達之內容；安梯果尼以及蘇格拉底所呈現的主體性，則相應於第三個環節「主觀洞察善的法」。⁴ 當然，上述作為主觀自由第二個環節的所謂「主觀特殊性的法」，黑格爾有時也會以「個體性原則」(*Prinzip der Individualität*) 指稱之；此外，黑格爾也曾以分析安梯果尼的悲劇經驗為基礎，來論述這「個體性原則」是如何地亦萌生於希臘世界中。

⁴ 當然，上述所區分的「主觀自由的法」的三個環節，並不能被當成是主觀自由的三個不同、彼此獨立的「類型」或者「型態」。因為，既然作為「環節」，當然意味著不能獨立存在，而是彼此相互關連、辯證地揚棄在主觀自由的概念中。黑格爾在《法哲學》「道德」篇中對這三個環節之闡述，基本上也稟持這個精神。有關這個觀點，筆者在此感謝匿名審查人的熱心指正。因此，有鑑於這個觀點，筆者在此必須提出一些說明：在上文對這三個環節的劃分，只是為了論述需要，目的在於凸顯希臘悲劇之主體性精神跟現代主體性精神間內容上可能的聯繫；筆者絕非打算把每一個環節當作獨立的「型態」，硬生生地把每一個型態僵化地套進希臘悲劇的人物上。事實上，筆者的目的，只在於說明近代主觀自由原則的種種環節，就黑格爾的想法看，是可以上溯到悲劇人物所表現出的精神型態上；這些精神型態，是被黑格爾當作思考泉源，用以構築主觀自由原則之內容。

⁵ 然而，由於這個問題過於龐大，已超出本文欲處理的範圍以外，故本文不予討論。

黑格爾的悲劇理論，因而可以被視為他處理整個歷史哲學問題中的一環。基本上他認為，宗教、藝術、政治制度，甚至是哲學與文學等等，皆為一個時代、一個民族意識型態的反映；因此，若能說明希臘的宗教、藝術、文學與哲學乃一再地反映出主體性的精神，那麼便足以證明主體性原則早已萌生於希臘人的意識型態中，亦足以證明整個作為西方歷史發展主軸的主體性原則乃源於希臘世界。黑格爾的悲劇理論，應該是在這個大的問題意識下進行的。當然，歷史哲學並非黑格爾在處理悲劇問題時所採取的唯一的角度；事實上，他亦企圖從美學層面思考希臘悲劇之主體性問題：對他而言，悲劇在文學形式上，其實早已呈現出基本的主體性精神。在此不難看出，黑格爾在處理悲劇問題時，仍謹守其辯證思想力求「形式」與「內容」之統一的基本要求。有鑑於這個基本要求，本文在進入黑格爾如何從內容上藉由上述三個悲劇人物展現悲劇的主體性經驗之前，首先必須探討黑格爾如何從形式面的角度處理悲劇中主體性的問題。

⁵ 在《精神現象學》的「倫理」章中，黑格爾另一個主要意圖，便是要去展示這個個體性原則在希臘世界中的悲劇性解放的經驗：個體性原則原本潛藏在安梯果尼代表的家庭精神中，它起初雖然被國家精神所壓制，因為家庭精神終究敵不過國家精神；但最終，個體性精神不僅從家庭中解放出來，它還進一步暗中摧毀、顛覆了國家精神。對黑格爾而言，個體性精神的解放，也意味著希臘城邦的覆滅。關於黑格爾悲劇理論中這個個體性原則解放之問題，可參見Menke 1996: 156-176。

壹、悲劇中的主體性

要理解希臘悲劇與主體性原則之間的關連，首先必須注意到黑格爾在《精神現象學》「藝術宗教」段落中以及《美學》中，史詩與悲劇間之差異的一般說法：在史詩中「行為只是以其現實發生的外在形式，作為一個過去的、僅僅通過敘事 (Erzählung) 又重新被賦予生命的事件，而出現在我們的眼前」(Ästhetik III: 323)。因為，史詩演唱者所**敘述**的，僅僅關連到某種「對這個作為主體的演唱者而言，無論就內容還是表演形式上看，都是遙遠的、自身封閉的現實性」(Ästhetik III: 322)。史詩演唱者因而是「消失在其演唱內容中的工具；他本人乃是無關緊要的，重要的是他的繆思，他的普遍演唱」(PhG: 475)。但是，黑格爾認為，對比於史詩這種「敘述性的語言」，悲劇乃是作為一種「較高等的語言」(PhG: 478)；其原因在於，悲劇的陳述，並不像史詩語言那樣躲到客觀的內容背後，完全不表現任何表演者的主體性。相反，悲劇使用的語言乃是**表演性的語言**；由於它是特意作為「主體的**自我陳述**」(Ästhetik III: 322)而出現的，因而這種語言「能夠深入到內容中去」(PhG: 478)。如同 W. Benjamin 切要地總結的那樣，悲劇有別於史詩、優於史詩之處在於，悲劇並不是對「傳說」的一種「毫無意圖的重述」，而是對其「富有意圖的轉化」(Benjamin, 1974: 285)。因此，在悲劇中，我們所看到的，其實並非是一個純粹外在於陳述主體的行為；反之，乃是一個行為「當下從特殊的意志，以及從倫理以及非倫理的個別人物（性格）出現」(Ästhetik III: 323)。簡言之，悲劇所展現的，乃是一個被表演主體所貫穿的行為。

悲劇之所以能夠將作為其客觀現實性的「行為」（亦即劇情主軸）如此表現，其實正是要歸功於它的表現形式——言說（而非單純的「敘事」）。因為，言說，作為主體的自我陳述，不外乎是自

我意識的外化，因此它其實是「精神藉以創造自身作為對象的一種活動」(PhG: 460)。通過言說，我們在悲劇中看到的因而不是「以其客觀性被表現出來的**客觀的東西**」；反之，在悲劇中客觀性（劇情）是如此被建立，彷彿它是「從主體中出現的」(Ästhetik III: 322 f)。但是，對黑格爾而言，經由悲劇這種表演性的語言（或言說式的表演）所創造出來的，其實不僅僅是構成它的客觀現實的「行為」而已；這種語言表現形式同時也創造出了悲劇人物的「性格」：「這些人物性格的存在，終於是戴上英雄面具的**現實的人**，他們是以現實的，亦即並非以敘述性的，而是以自身的言說來扮演悲劇英雄」(PhG, 479)。由於悲劇是在展現「具有自我意識的人，而這些人是**知道**以及知道去**說出**自己的權利、目的以及自身規定的力量與意志的」(PhG: 478)，因而它的人物性格是不能夠「被敘述」(erzählt werden)的；這些人物必須自己去「言說」(sprechen)。這些人物，由於還戴著面具，雖然仍與「現實的人」（亦即演員）有所區別；然而，他們沒有這些現實的人是不可能出現的。他們毋寧是必須被「現實的人」藉由自身的表演性的言說，創造出來(Höslle, 1984: 19 ff; Menke, 1996; 57 ff)⁶。

根據黑格爾，悲劇因而是使得「主體的自由展現」得以可能的

⁶ 黑格爾在此對史詩及悲劇兩者語言之區別，其實源自亞里斯多德《詩學》中的相關說法。亞里斯多德基本上認為，史詩及悲劇雖然都是對高貴的性格及行為之模仿，但兩者關鍵的差異在於，史詩是「敘事性」的，藉由「敘述」在作模仿，反觀悲劇乃是藉由「行為」（或「表演者」）來模仿 (Poetik, Kap. 5, 1449b 11; Kap. 6, 1449b 24-26)。黑格爾將這個區別衍生用來區分史詩及悲劇的語言：史詩的語言乃是敘述性的，在其中敘事者完全隱藏自身的主體性；悲劇的語言則呈現主體性，因為悲劇的表演方式乃是表演者的行為，表演者的語言、言說乃是其行為的一部份。既然這種語言是行為的一部份，那麼它就必定呈現主體性。

那類藝術形式；因為，悲劇英雄，由於是被表演述說者（現實的演員）所展現出來的，他本身也成爲一個主體、一個**自由的表現者**。或者相反地說，英雄原本就是如此的自由的表現者，因而他必須被自由的述說者、演員所表演。然而，僅憑藉這個理由，其實還無法證成「悲劇展現著主體性的經驗」這個命題。因為，悲劇英雄本身乃是自由的表現者、乃是主體，這個事實只是對**我們**作爲**觀眾**而言才成立；英雄自己本身根本沒自覺到這項事實。然而，假使悲劇——如同黑格爾設想的那樣——其實展現著以嚴格意義而言的主觀自由之經驗的話，那麼這種經驗當然也必須被那本身是被表演的英雄自己所意識、自覺到。這樣一種自覺經驗，黑格爾其實是藉由貫穿整個《精神現象學》的一個中心命題來證明它的可能性；由於整個《精神現象學》乃是處理精神自我認識的過程，因而在「倫理」篇章中被展示出來的悲劇經驗，其實是個英雄意識自覺的經驗：在這個經驗中，天真的英雄意識逐漸意識到，他其實是（或者成爲了）悲劇言說式的表演形式原本就把他造就的那樣——他是個言說的、自由表現的**主體**。在《精神現象學》的這個部分，黑格爾其實是試圖把原本只具有美學意義、純粹外在的悲劇表現形式**內化、反應到**被它所表現的英雄中去。換言之，黑格爾在此試圖證明，英雄是如何地自覺到他原來應該所是（或者潛在）的樣子——作爲表現的，**行為的主體**，或者如黑格爾所言的「自我意識著的人」、「現實的人」。

這種將悲劇表現爲一個自覺或自我理解的主體性經驗的想法，其實也出現在賀德林的悲劇理論中。在其〈依底帕斯註解〉中，賀德林將所謂「悲劇性的事物」定義如下：「悲劇性事物的展現主要是基於，那種極爲神秘難解的事物（das Ungeheure），諸如神人雜交，以及人最內在的力量在盛怒中與自然力毫無限制地統一等等，最後經由如下之事實而理解到自身，也就是原本無限制的統一終究會經由無限制的決裂而純化。」（Hölderlin II: 160）賀德林因而

是將悲劇經驗理解為人與神的「無限制的決裂」(grenzlose Scheidung)：原本體現在英雄身上那種人與神直接、無限制的統一，是無法持存的，因為這種統一乃是在一種「無限的激情」(unendliche Begeisterung) 中，意即在「對立」中發生的；(Hölderlin III: 217) 這種統一必須消融並過渡到兩者無限制的**決裂**中去，因為這種決裂才真正對兩者展現出一種持存、穩定的關係。然而，在這種決裂中，賀德林看到了一種雙重的**純化**：在這種意味著人類主體(悲劇英雄)之覆滅的決裂中，一方面，屬於神的事物或無限者本身乃**純化掉了**屬於人的事物或有限者。另一方面，人類主體也從屬於神的事物中純化出來；這種純化的意義在於，英雄在其行為中原本想要成為「起源的事物」(das Ursprüngliche) 或者神的「標記」，現在經由這種決裂的經驗，就「被設定為本身是毫無意義=0的事物」(Hölderlin I: 93)。然而重要的是，賀德林認為，在這個悲劇性的決裂、純化的經驗中，同時潛藏著那種(由人神統一所構成的)「極為神秘難解的事物」的自我理解。這種理解的意義，當然不是這種事物(亦即英雄)理解到自身乃是人神直接的合一；這種理解，毋寧是人與神在其決裂的關係中分別對自身的理解，它正是被這種決裂的關係產生出來的。然而，神如何通過那種與人的決裂去理解自身，在此是無關緊要的；在此重要的是，人如何通過與神的決裂而理解自身。通過這種分裂，人首先達到對自身一個新的自我理解：他原本作為「起源的事物」(神)的「標記」乃是「毫無意義的」。然而，在這個可說是遺忘自身的自我理解中，人遺忘的不僅是「自己」，他也忘了「神」(Hölderlin II: 161)：由於人通過那種決裂，理解到先前把自己當作是神的標記的那種自我理解是**毫無意義的**，因而人必定在這種新的理解中，也喪失了他原本對神的理解，亦即他不再把神在他身上的體現當作是**無限的**或者**無界線的**。因此，正是因為那種決裂也是無限的、無界線的，因此人通過那種決裂，也必須終止作為神或者無限者的「標記」，以便在他的有限性中，真正從原

本與無限者之直接的統一中解放出來 (Düsing, 1986: 56)。

黑格爾的悲劇理論，基本上繼承了賀德林這種悲劇經驗的規定：悲劇經驗乃是悲劇性的人與神徹底的決裂。因為，黑格爾同樣也是將悲劇經驗定義為一種「祛除天界神靈，亦即祛除那種個體性與〔神聖〕本質之無思想性的神人混合物」(PhG: 484) 的經驗。然而，黑格爾的悲劇理論，似乎又更加強調、深化這種決裂：基本上，在賀德林的理論中，英雄通過那種決裂，只是認識到，他原本舊有那種將自我理解為神的記號，乃是毫無意義的，因而把握到自身不過是**有限的存有物**；但是，黑格爾卻進一步讓這種有限的存有物作為自覺性的主體出現。不過，賀德林悲劇思想仍然對黑格爾影響甚具；因為，對黑格爾而言，有限性其實是人類主體性相當重要的特性之一：只要人類主體乃是有限的存有物，它就不可能不會犯錯；只要它是這種存有物，它就不可能像神一樣，可以以一種「全知」(allwissend) 的方式來行爲。反之，人類主體在其行爲中，必定會經驗到它的行爲乃是某種「被意識到」與「沒被意識到」的東西之聯繫。筆者在下文中將說明，黑格爾在《精神現象學》中，基本上是藉由解釋依底帕斯王的命運來闡述這種經驗。

貳、黑格爾對《依底帕斯王》之解釋：依底帕斯之命運乃是一種「諷刺」

要理解依底帕斯王的命運，首先便要掃除一個從黑格爾時代就出現，在浪漫主義圈所流行的「誤解」；這種誤解便是，把索弗克勒斯的《依底帕斯王》解釋為一種以宿命論為主題的「命運式悲劇」(Schicksalsdrama)。這類型悲劇——在此我們可以以莎士比亞的《哈姆雷特》為例——想要凸顯的，通常是那種「在面對鐵一般的命運力量時，人類反省的無能為力」；另一方面，這種悲劇想要凸顯的，

是那種「人所擺脫不了的宿命 (Vorbestimmung)，因為人越試圖逃脫，就越陷入這樣的宿命」(Schadewaldt, 1973a: 73 f)。在這樣的悲劇中被凸顯的命運概念，因而是一種僵化的、宿命論式的：命運在此是被表象為一種無可抵抗的、超越人之上的一種（盲目的）力量；面對著這種命運，人是無論如何地試圖逃脫或者對抗，最終都不可避免要陷入其中，屈服於它的力量。然而，無論是索弗克勒斯的《依底帕斯王》還是一般的希臘悲劇，基本上都是跟這種命運概念不相干的。⁷ 整個環繞在依底帕斯身上，他無法擺脫而體現著他的型態及行為的，乃是他的（這也是黑格爾的用語）「悲劇情愴」(Pathos)，亦即那種支配著他「無論任何代價都想要求知的魔力」(Dämonie des Wissenswollens um jeden Preis; Schadewaldt, 1973b: 93)。「魔力」(Dämonie) 這個概念與那種宿命論式的命運概念之差別在於，「魔力」雖然是一種支配著人，而人無法擺脫其控制的力量，但它必非全盤否定人的自由，而是會給人的自由保留某些發展空間 (Schadewaldt, 1973b: 90; Szondi, 1978: 213)；反之，在宿命論式的命運概念中，人類的行為自由基本上是完全被否定的。因為，現代「命運式悲劇」要凸顯的，其實是命運對於人類行為無所不在至高無上的支配力量；它使得人的犯行或過失彷彿完全是由命運所事先決定，無論這些行為是取決於「個人的激情及其滿足（這種滿

⁷ 在《美學》中，黑格爾明確地區分了現代與古典悲劇兩者命運概念之差異：在古典悲劇中，命運可以是作為「絕對的合理性」，也就是作為倫理生活與實體性事物的正義而出現；反之，在現代悲劇中，命運只不過以一個「盲目的命運、一個僅僅非理性、無法理解的事實」的面貌而出現。(Cf. *Ästhetik* III: 547) 根據黑格爾，現代所謂「命運式悲劇」(Schicksalstragödie) 因而並不會建立任何在人類「行為」及其「命運」間的必然聯繫；因為，「命運」在現代悲劇中只不過是個人偶然特殊利益與同樣偶然的外在環境之衝突的一個偶然結果。反之，在古典悲劇中，在英雄的「行為」與「命運」之間的必然或者合乎理性的聯繫乃是必要的。

足乃涉及到主觀目的)」，還是受到「外在偶然環境」條件的限制 (*Ästhetik* III: 536, 555)。然而，在《依底帕斯王》中，情況卻遠非如此。索弗克勒斯在這出悲劇中所要表現的，其實並非**單方面**人類行為對命運的依賴。他所要凸顯的，其實是兩者**雙方面**的相互依存：只要依底帕斯的行為已事先被那種「無論任何代價都要求知的魔力」所決定，他的行為看起來就似乎完全取決於命運；然而，由於這種「魔力」亦是經由行為才被展示出來及實現的，他的命運似乎又取決於他的行為——他的命運是他的行為造就的。由於支配著依底帕斯行為的，並非他的「命運」，而是「魔力」，因而在他的命運中，原本就存在著一個人類自由與無可掌控的命運必然性間的複雜交織。《依底帕斯王》因而可以作為希臘悲劇的一個典範，因為希臘悲劇本質上就有這個特性：它是「處在自由及必然性的界線上，介於兩者之間的東西，而這個界線，也恰好是人類生活基於本身的限制而遊走其上的界線」(Fritz, 1962: 100)。⁸

在依底帕斯的命運中，因而潛藏著一個連結自由與必然性兩者之諷刺性的聯繫；或者如 P. Szondi 所言，在依底帕斯錯綜複雜的行為結構中，其實潛在進行著一個「由**拯救與毀滅**所交織而成的悲劇性辯證」(Szondi, 1978: 214)。依底帕斯的命運，其實在此並不是作為那種——如同在現代悲劇中常出現的——不可抗拒的力量而出現；命運對依底帕斯而言，並非是一個他必須去**對抗**、而終究必須屈服的「力量」。最後導致他覆滅的，其實不是那不可抗拒的命運，而是他自己**拯救性**的行為：他正是在試圖拯救自己、逃脫毀滅之路途上通往毀滅。在依底帕斯整個行為過程中，每一步其實都進行著這個拯救與毀滅的諷刺性聯繫。例如，當年少的依底帕斯在德

⁸ 此外，可參見 N. Sherman (1992: 178) 的解釋：「悲劇是經由行為者的雙手造成的。……悲劇英雄並非單純是任意的命運或者非理性的偶然之受害者。」

爾菲神殿得知自己會殺父娶母的「命運」後，他就決定不再回到他**所以為**的家鄉柯林斯，以便逃脫他這個**表面的**命運。他之所以會逃脫，倒不是他對阿波羅神諭有任何懷疑；反之，他是真的相信阿波羅神諭的可靠性，才會逃跑。⁹ 那種如同在哈母雷特的遲疑中出現的對於神諭的懷疑，基本上是不可能出現在像依底帕斯這種古典悲劇英雄身上的。然而，當他去逃脫、躲避自己所以為的父母時，在這條路上依底帕斯卻恰好殺死了他真正的父親。類似的這種拯救與毀滅的連結，也出現在他解開斯芬克斯之謎的事件中：這件事拯救了底比斯城的人民，並使他幸運地當上底比斯的國王；但這件事也造成他與其親身母親亂倫。依底帕斯整個行為的第三個環節（這也是最重要的一環，因為整個戲劇本身正是由這個環節開始的），乃是由他那不顧一切、激情似地追緝殺死前國王萊歐斯的兇手所開啓的。由於確信底比斯城唯有藉由將兇手緝捕才能得到解救，當然也由於深信，唯有如此才能使自己得到解救，依底帕斯乃不顧一切地去追緝兇手。盲先知泰瑞希亞斯以及他母親依歐卡絲特對他的警告，雖然使依底帕斯意想到自己可能就是那個兇手；但是這個意想，卻使得他更加確信，自己唯有通過追緝到真正的兇手（這個追緝過程當然也是個**發現自己**的過程），才能夠洗刷自己的嫌疑，**解救**自己。因為，他的「知識」，或者在他身上被阿波羅精神所籠罩的「魔力」，乃是他唯一能求助的東西。然而，依底帕斯這條發現自身以及拯救自身之路，最後卻表明是一條自我毀滅之路：他所追緝的兇手就是他自己。其實，在得知真相的那一刻，依底帕斯才真正理解他的「命運」為何：他的命運，絕非很簡單地就是那在阿波羅神諭中被注定地要去殺父娶母而已；他的命運，其實是個悲劇性的諷刺——一個由拯救與毀滅所交織而成的諷刺性連結，這個連

⁹ 關於這個依底帕斯對阿波羅神諭之信賴，可參見Schulte, 1992: 309 ff。

結，恰好是在由「假象」通往「真相」的路途上以各種型態展現的。依底帕斯原本首先**顯得是**最明智且最有智慧的人，最後**事實上**卻完全顯示出自己是個睜眼盲者；底比斯城**表面上**的解救者，事實上乃是它**真正的**腐壞者；那個能使年少依底帕斯解開斯芬克斯之謎的敏銳的智慧，卻無法使他認清，誰是他父母或者自己是誰，這種最簡單不過的事。最後，原本他所信賴、以便解救自己的「知識」，其實也表明是個毀滅他自己的力量。

黑格爾在《精神現象學》中對依底帕斯命運的解釋，正是以這個被索弗克勒斯安置在依底帕斯命運中的諷刺性連結，作為其解釋的基礎。對黑格爾而言，依底帕斯的命運不外乎是一個**被意識到與未被意識到的東西**之（諷刺性的）聯繫；同樣，如同索弗克勒斯，黑格爾也試圖將依底帕斯的命運顯得是取決於他自己的「行為」。然而值得注意的是，黑格爾在此並非如同他在其他悲劇解釋的情況那樣，直接將分析依底帕斯的「悲劇情愴」(Pathos) 或者其「倫理行動」作為論述開端；反之，他是以一個對**正常人類行為一般**的普遍分析開始的。換言之，黑格爾並不想把依底帕斯的「過失」(Schuld) 直接就訴諸到他那悲劇情愴的「片面性」，以此簡單地解決問題；相反，他乃是試圖以人類行為所普遍具有的過失特性，來說明依底帕斯的過失。黑格爾將人類行為普遍地定義為「它是這樣一種東西，在其中被意識到與沒被意識到、自己的與異己的東西是連結在一起的」(PhG: 309)。在這種定義下，對黑格爾而言，人類行為原本就是一種片面的東西或者「一分為二」(Entzweiung) 的活動。然而，這樣一種對人類行為的解讀，在哲學史上卻非黑格爾所首創。亞理斯多德在《尼各馬科倫理學》中，在談到人類行為的自願與非自願問題時，其實也是如此解讀人類行為的一般結構的：人的行為必然會帶有某種無知的環節，因為行為原本就處於個別事物或者**偶然性**的領域中 (Aristoteles, *Eth. Nic.* III 2, 1111a 6 ff)。在《精神現象學》中，黑格爾基本上承繼了這種亞理斯多德式的實踐行為之規

定；但另一方面，他又進一步深化這種規定，因為他想要在其中展示出行為的**過失特性**：行為在自身中就具有某種「罪行的環節」(PhG: 308)；「因此，只有不行動才無過失，就像一塊石頭的存在那樣，甚至一個小孩的存在，也已不能說無過失。」(Ibid.) 然而，在此意指的過失、罪行，卻不能以基督教意義的原罪來理解。因為，人類並非是基於其原本的**存在**，就是有過失的；他之所以會是有過失的，乃是由於他會去行為（或者必須去行為）。在這個對人類行為一般就具有的過失特性之解釋中，黑格爾其實是運用了古希臘式的過失以及責任概念。根據這種概念，個人是必須為他整個行為，從開始到所有由它產生的後果負責的；無論這些後果是否被他所預知或預見到，只要這些事**現實上**是被他造成的，他就必須負責 (Cf. Düsing, 1986: 72)。換言之，只要在現實中發生了某種可以歸咎給個人的改變，個人對此就是有責任或**有過失的**，而不管他是不是「故意」要造成這種改變。或者如黑格爾所言：「**過失**並非是一種無關緊要模稜兩可的東西，也就是說，公開現身的**現實的**作為，並不是那種好像可以是出於過失者自己，又好像可以不是出於過失者自己的**行動**，彷彿行動可以與某種外在的、不屬於行動的偶然的東西聯繫在一起，而從行動這外在偶然性的方面來看，行動彷彿就是無過失的」(PhG: 308)。黑格爾其實正是想藉由這個過失概念來說明人類行為普遍的過失結構；他認為，行為的過失，基本上乃是來自於它**改變了**現實，因為它將現實「一分為二」：只要在行為中，原本就進行著那種「被意識到」與「沒被意識到」的東西之聯繫，那麼，行為所造就的現實，必然就是某種「一分為二的東西」(entzweites Wesen, PhG: 309)，亦即分化為一面是被意識到的東西，另一面是沒被意識到的東西。現實之所以會是這樣一分為二的東西，其實——如黑格爾所言——「原本就屬於行動本身，且就是被行動造成的」(PhG: 308)。因為，「行動的完成，乃標示著揚棄了那種知道情況的自我與它所面對的現實之間的對立」(PhG: 309)；而這種對

立的揚棄，其實乃是經由行為將原本存在於它自身中的**分裂**實現到現實中去，所造成的。

現在，如果說依底帕斯的命運乃是一個由「被意識到」與「未被意識到的東西」，或者「假象」與「真相」所交織而成的諷刺的話，那麼，對黑格爾而言，這個命運，其實不太是取決於他那種「悲劇情愴」，而應該主要是由於他的行為本身造成的：他的行為，始終展示著某種聯繫著「被意識到」與「未被意識到的東西」兩者的諷刺。在依底帕斯行為中，之所以會展現這樣的諷刺，主要的原因在於，這個行為仍然是一種**人類的行為**。雖然依底帕斯的行為乃是一個英雄式的、直接出於倫理意識的「倫理行為」，而且，雖然這種行為作為一種「專一的態度」(unentzweites Verhalten)是不容取任何「分裂」(Entzweiung)的，但是，由於它始終是一個人類的行為，在它之中終究存在著某種**分裂**。或者可以這樣說，在所有人類的行為中，其實都隱藏著一個「命運」：人類行為注定是**片面的**，在它之中始終存在著行為者本身**未意識到**的一面，這乃是它的命運。這個人類行為的普遍命運，對黑格爾而言，其實才是造就依底帕斯自己命運的主因。不是那種「悲劇情愴」，他那對於阿波羅精神、追求真理的精神之片面的信賴，就能充分提供了他命運的根據；反之，他的行為，才是造就他那以悲劇諷刺型態出現的命運之主因或者充分條件。因為，他的行為，作為人的行為，正是「這樣一種東西，它使沒運動的運動起來，使當初封閉於可能性中的實現出來，從而把被意識到的與沒被意識到的、不存在的與存在的結合起來」(PhG: 309)。同理，依底帕斯的「過失」或者「罪」，其實主要也不是，或者不僅僅在於他那悲劇情愴的片面性，而主要是在於他的行為（作為一般的人類行為）原本就具有的片面性。他的過失，乃是「內含於決心與行為中的過失」(Ibid. Cf. Schulte, 1992: 308 f)；或者說，他的過失，在於他那必定且必須要去行為的決心。

然而，對黑格爾而言，在尋常的人類行為與英雄的「倫理」行為之間，始終存在的一個根本差異。根據黑格爾在《法哲學》「道德」篇中所發展的行爲理論，正常所謂的行爲，由於它乃是「主觀意志的外化」(RPh, § 113)，基本上乃是出自於「故意」(Vorsatz) 或者「意圖」(Absicht) (RPh, §§ 113-124)。在所謂的「故意」中，當然存在著某種**主觀的、尚未實現且正要通過行為去實現**的目的。因為「故意」，作為「處於行爲中的意識」(handelndes Bewußtsein)，其實原本就是某種分裂了的意識：意識在此分裂爲一個主觀目的，以及另一個與此主觀目的相對立的、理解到外在現實乃是一個要被改變、毫無權利之現實的表象。在意識中，唯有現存著這樣的**分裂**，以嚴格意義而言，它才真正算是付諸行動，真正進入行爲（實踐）的領域。然而，在依底帕斯身上顯現的英雄的論理行爲，卻並非如此進行的。它原本完全是出自於專一的「倫理意識」，因此，這種行爲，一開始非常單純地是基於意識自身與實體性的現實間之全然交融而產生的。它一開始，既不打算要去改變實體性的現實，亦不準備與這個現實相對立，或者把它矮化爲某種**毫無權利的現實**(rechtlose Wirklichkeit)。然而，這種行爲仍然是一種人類的行爲；因此，對於它而言，意識自身與外在實體性現實之分裂最終是不可避免的。換言之，在一般人類行爲意識中，如果情況是，它事前就必須**預設**意識自身與外在異己現實間的分裂，以作為其行爲之動因的話，那麼英雄的「倫理意識」乃是經由行爲**事後**才經驗到這種分裂：英雄的行爲，其實實現了原本潛藏在它之中的分裂，經由行爲，英雄意識就看到、經驗到了原本在它行爲中的分裂。這個英雄意識在其行爲中所經驗到的分裂，對英雄意識而言，卻有著毀滅性的後果：它摧毀了這種倫理性的意識，因為它將它「一分爲二」——英雄意識最後認識到，現實總有它所不知道的一面，現實原來與它是**對立的**。分裂的經驗，因而將英雄意識轉變爲一種**不再是倫理性的**意識，因為這種意識，經由行爲，現在已意識到、關連到那種原本

「未被意識的」、「異己的東西」了：由於英雄的倫理意識「現在乃是自我又付諸行動，它就從它原本的**簡單直接性**中超脫出來而**一分为二**。通過行動，它就放棄了它原本的倫理規定性，亦即對直接真理之簡單確信」(PhG: 307 f)。

依底帕斯的「倫理行爲」，因而乃是被黑格爾當作人類行爲的一個極端狀況而引進討論的。藉由這個行爲，黑格爾試圖營造一個英雄意識自覺的經驗，說明英雄意識如何在專一及單純的態度下，最終——由於它終究必須進入行爲的領域——在自身中遭遇、經驗到一個「**被知的與沒被知的東西之對立**」(PhG: 306)，而藉此認識到自己乃是一個**有限的**意識。這個經驗，展現在英雄意識面前，首先乃是一個**喪失自我**的經驗：經由這個經驗，它不再是倫理意識了。然而，這個經驗，卻同時也是一個重建自身的過程，因為英雄意識藉此現在真正能夠作為一個真實的自我而出現：由於它現在自身中，已關連到那種原本「未被意識到的」以及「異己的東西」，它就擺脫了它原來那種它所確知的、全然籠罩著它的「悲劇情愴」。英雄現在自我意識，要比先前的意識狀態要站得更高更直，因為它藉由與先前的「悲劇情愴」保持距離，現在就贏得了某種**反思態度**；由於這種反思態度，英雄雖然不再是倫理意識，然而，正是藉由這樣的反思態度，它才真正有能力作為主體出現，因為這種反思態度乃是主體性之首要前提 (Menke, 1996: 100 f)。反之，在先前的倫理意識中，是絲毫沒有自我的空間的。

依底帕斯的悲劇經驗因而被黑格爾以一種特有的方式解釋為一個**主體化的過程**：通過行爲，依底帕斯贏得了一種主體性，這種主體性，恰好展現在它那**反思地**與先前所知道的東西**保持距離**，以及**反思地關連到**他先前所未知的東西，這種兩方面的反思關係中。根據黑格爾的解釋，依底帕斯以這種反思態度，現在就洞察到了**諸神的欺騙**：「意識通過行爲揭開了這個[知識與無知]的對立，按照

對它啓示的知識行動，它卻經驗到這種知識的欺騙。」(PhG: 483) 經由行爲，依底帕斯經驗到，他原本所信賴的，阿波羅神向他所啓示的「知識」乃是具有「雙關性」(Zweideutlichkeit) 的，而這種雙關性正是這種啓示性知識的「本性」。也就是說，他必須經驗到，這種啓示性的知識始終仍處於「個別性及偶然性」之領域，因此，假如他相信這種知識，他就必須屈服於它的法則，亦即「雙關性」的法則 (Cf. PhG: 483)。也就是說，他最後經驗到，他原本信賴的知識，最終是不可信賴的。

因此，根據黑格爾的解釋，我們可以將這種在依底帕斯的悲劇經驗中被揭示的主體性，解釋爲一種在行爲中展現的或者通過行爲而贏得的主體性。那句黑格爾悲劇理論相當著稱的名句，「過失乃是那些偉大悲劇人物的莫大榮幸」(Ästhetik III: 535)，同樣也可以就這種主體性來解釋。就這個角度看，英雄的行爲之**過失**，其實就並非單單在於捍衛自己的倫理力量而傷害了另一種，而是主要在於，英雄通過這種行爲，他就成爲了一個行爲主體而與原本的倫理實體決裂。但是，過失，對英雄而言，卻是他的「莫大榮幸」。因爲，唯有主體才是可能有過失的；英雄，藉由他的「過失」(Schuld)，恰好表明了他不僅是個悲劇人物，而是主體。對黑格爾而言，「過失」、「行爲」以及「主體性」，三者彷彿是相互交織在一起的概念；而正是藉由這種概念交織，他才能將悲劇，對比於史詩，解釋爲一個以「自由個體性原則」(Ästhetik III: 534) 爲起點的詩作。也就是說，雖然悲劇是以表現實體性的倫理事物爲主題，但是，如同前文引證的，「真正**悲劇性的行爲**」，還是「必須預設，**個人自由**或者獨立性的原則，或者至少自我那種願意由自身去承擔自己的行爲及其結果的自我決定，已經甦醒了」(Ästhetik III: 534)。

然而，這個依底帕斯通過其行爲所達到的反思態度，仍然只是希臘悲劇所要表達的第一種主體性形式而已。因爲，這種反思態度

之力量僅僅在於，顛覆、分裂英雄那種原本單純、片面的倫理意識。或者換句話說，在依底帕斯悲劇經驗表現出的主體性，只是一種**處於行為中的意識**(handelndes Bewußtsein) 之主體性，這種主體性之活動，乃在於「自己設定自己，並對立於自身設定一個異己的外在現實」。在這種主體性中，僅僅達到一種最簡單形式的自我相關性，而這種自我相關性是所有處於行為中的意識都具有的。不過，在另一個《精神現象學》針對的悲劇經驗中，也就是安悌果尼的經驗中，黑格爾其實發現了另一個更高層次的主體性經驗。他在討論安悌果尼的悲劇經驗時如此寫道：「倫理意識**事先就認識到**它所反對的、被它當作是暴力與不法的、當作是倫理偶然性的法則與力量，並如同像安悌果尼那樣明知故犯地犯下罪行，那麼，倫理意識就更加完全，它的過失也就更為純粹。」(PhG: 309) 安悌果尼的「倫理意識」更優於依底帕斯之處在於，它「事先」就知道它所反對的力量與權利。然而，假如她的倫理意識乃是「更加完全的」的話，那麼，這種意識經由行為所經驗到的**顛覆**，當然也必定更加深化、徹底。同理，經由這種更為深化的倫理意識之顛覆，安悌果尼當然也達到一種更高形式的主體性。這種更高形式的主體性，根據黑格爾的詮釋，其實恰好表達在安悌果尼諷刺性的認罪中：「**因為我們受苦，所以我們承認，我們犯了過錯。**」(PhG: 310)

參、安悌果尼的認罪：「因為我們受苦，所以我們承認，我們犯了過錯。」

安悌果尼這句認罪的話，黑格爾是直接引自劇作本身，以便用於去解釋安悌果尼之**觀點的轉變**。然而，這個「認罪」，卻可以容許許多不同的解釋。熟悉索弗克勒斯這齣悲劇以及黑格爾對它的詮釋的人都熟知，在此故事的主題是安悌果尼所捍衛的「神的法則」

(家庭精神)與「人的法則」(國法)間的衝突。因此,安悌果尼的認罪,其實容許三種不同的解釋:首先,她可以完全是在她原本效忠的**神的法則**之名義下而認罪的,亦即她仍然是把神的法則當作是判斷她行為是否正當之判準。當然,另一方面,安悌果尼也可以是把**人的法則**當作是她認罪的標準,因而她的認罪彷彿是基於人的法則之名義。在後面一種情況中,又容許兩種解釋:首先,可以將它解釋為安悌果尼真正的、**發自內心**的認罪,因而彷彿她已完全承認她先前對抗的人的法則,把它當作是真正的法或者正義來承認了;但是另一方面,我們也可以如此解釋,安悌果尼的認罪只是**外在、表面的**,她內心仍然是拒絕認罪,因而在她的認罪中恰好表達出了一個**諷刺**。在下文中將說明,從黑格爾在《精神現象學》中討論這個認罪的脈絡來看,其實這三種解釋模式都是說得通的。當然,就表面上看,將安悌果尼解釋為在此表達了真正發自內心的認罪,彷彿最符合黑格爾文中的說法;因為,從這句話「倫理意識 ... 必須承認它所對立的東西」來看,黑格爾似乎蠻明顯的指出,安悌果尼的認罪並非是外在的,而是發自內心的。然而,是何種因素或者事實,導致了她**觀點的轉變**,以致於她現在要承認她的「對立面」,亦即她先前認為是「暴力」以及「不法」的國法?黑格爾在此的答案蠻明確的:因為她**受苦**。

然而,在此值得注意的是,黑格爾把《安悌果尼》這齣悲劇第 926 行“παθόντες ἂν ξυγγνοίμεν ἡμαρτηκότες”非常武斷的譯為“weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt”(因為我們受苦,所以我們承認,我們犯了過錯)。因為,就模態來看,這句希臘文並非一個直陳式,而是一個表達**可能性**的語句,因而這句話後半段原本應譯為「我們**可以承認**……」。此外,這句話原本並非像黑格爾所引用的那樣是以一個孤立、自身封閉的語句出現的;它其實與它前面的詩句 925 行構成一個緊密的條件關係:“ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλὰ”(如果在諸神那裡這也是件好事的話)。

最後，“παθόντες”這個分詞，除了黑格爾的翻譯「因為我們受苦」以外，其實還容許其他的譯法，這些譯法全部都可以使安悌果尼的「受苦」與她的「認錯」形成富有意義的聯繫，諸如「在受苦中（認錯）」、「在受苦的情況下（認錯）」、「經由受苦（認錯）」或者「由於受苦（而認錯）」等等。如果我們現在先不去探討，何以黑格爾刻意地要改變那句認罪的話原有的模態，以及他何以刻意地忽視掉它原有所處的條件關係的話，那麼我們還是得問，黑格爾在此何以如此武斷地就把“παθόντες”譯為「因為我們受苦」，而完全不考慮其它翻譯的可能性。也就是說，如果我們認為，黑格爾對希臘文的解讀基本上沒有問題的話，那麼我們就得問，為何他在安悌果尼的「受苦」與「認罪」之間只看到了**因果關連**，而刻意忽視其它的可能聯繫？黑格爾在安悌果尼的「受苦」中，到底看到了什麼環節，以致於他要將她的認罪直接歸因於這種「受苦」？

爲了要說明安悌果尼**觀點之轉變**，亦即她對於其**對立面之承認**，黑格爾在《精神現象學》這個地方，又再次提醒讀者，安悌果尼的行為，由於是**倫理的行為**，恰好是基於她那種對於「**現實性與〔倫理〕實體之統一**」無可置疑的信賴，亦即她毫不考慮地相信，「凡是**倫理的**，就一定是**現實的**」(PhG: 310)。根據黑格爾，安悌果尼之所以會按照她的倫理法則（或者她的「實體」）來行動，主要是由於，對她而言，這個法則不僅是個在思想中的、被思考的法則而已，它同時是個**現實的**法則。也就是說，安悌果尼那種想要在現實中貫徹其倫理法則的行動，或者她那種試圖把她的「（倫理）實體」與「現實性」聯繫起來的倫理行為，其實不外是以她的「倫理意識」爲前提的：她認為，那種「實體」與「現實性」的聯繫絕非只是被思考的而已，更非偶然的聯繫，而原本就基於無庸置疑的「現實與實體之統一」。然而，根據黑格爾，這種「現實與實體之統一」之意義，不僅在於「凡是倫理的就是現實的」，它還意謂著「凡是現實的就是倫理的」；因爲，這種統一，不外意謂「現實性對於〔倫

理〕本質而言並非偶然的東西，而是與本質相連著的：沒有什麼不是真正正義的東西會被賦予這種現實性」(PhG: 310)。按照邏輯上看，既然唯有真正正義（倫理）的東西才會具有現實性，反過來說就是凡是現實的就是倫理的、正義的。據此，安悌果尼所據以行動的倫理意識，其實就不只是在於相信「凡是倫理的就是現實的」，它同時必定也相信，唯有那種可以是真正正義的倫理本質或者法則，才有現實性，或者它必定相信「凡是現實的就是倫理的」。

現在，假如安悌果尼對於「現實性與倫理實體之統一」的信賴是如此徹底，以致於她也會把現實當作判斷倫理事物之判準的話，那麼，她就必定會從它所對立的法則（也就是國法）的現實性，推導出它也是**合乎倫理的**——除非她一直把這個她所對立的國法、人的法則，當作是**非現實的**。然而，雖然安悌果尼在行動之初，的確是無視於國法的存在，無視於它的現實性，但是，經由她的行動，她就逐漸關連到這個法則之現實性了：雖然她先前將現實的國法矮化為「非現實的」或者「毫無權利的」(rechtlos, PhG: 306)，但在她的**受苦**中，她就認識到它的力量而重新**承認**了它的**現實性**；在受苦中她就經驗到，現實性原來是與它所對立的法則緊連在一起的。因此，「由於這種現實性的緣故」，安悌果尼必須承認她的「對立面」，並將其現實性當作是**自己的**，也就是把這種現實性當作是判斷自己行為正義與否之判準來承認；她必須承認她的「罪」(PhG: 310; cf. Schulte, 1992: 404 f)。

因此，與依底帕斯不同的是，安悌果尼的行為可能更接近一般人的行為：在她的行為中，一開始明顯存在著**現實**與她要去實現的（倫理）**目的**之分裂。然而，她行為的實現，卻表明重建了倫理實體與現實性的統一。不過，與一般的行為不同的是，在安悌果尼的情況中，她並不是在現實中貫徹她的（倫理）目的而重建了那種統一；相反，那種「倫理實體與現實性的統一」，她不是藉由犧牲現

實性，而是犧牲她的倫理實體達到的：她把她所對立的法則及其現實性，當作是她自己的、判斷自己行為正義與否的現實性來承認。然而，在此問題是，黑格爾真的認為，安悌果尼藉由這個認罪已完全放棄自己，而將她先前當作「無權的」現實性視為判斷正義的唯一根源了嗎？或者說，安悌果尼真的放棄了她的「悲劇情愴」(Pathos)，亦即原本她賴以決定何為倫理事物的「倫理意識」，而將這種決定權——只因為現實具有**力量**——完全交給現實嗎？黑格爾進一步的論述否認了這一點。雖然，他曾提到，安悌果尼經由承認對立面而達到了「揚棄倫理目的與現實之間的分裂」(PhG: 310)；然而，他卻同時指出，倫理意識現在「回歸到一種倫理**信念**，這種信念知道，除了正義以外沒有什麼重要的東西」(Ibid.)。此外，他接下去立刻強調，在承認**現實**的法則中，安悌果尼所達到的，其實「不是她的現實性，而是一種非現實、一種信念」(Ibid.)。如果說，所謂「回歸到倫理**信念**」、「揚棄倫理目的與現實間的分裂」，對安悌果尼而言，終究是一種非現實，她所重新建立的(倫理)信念，終究是非現實的信念的話，那麼，我們可以說，她其實仍未將她所對立的國法當作真實的法、真正的正義來承認。因為，假如說安悌果尼把國法當作真正的法來承認的話，那她必定會在自身中達到對於這種法的一種**真實**的信念、意識；就如同一個破壞了普遍意志的犯罪者，經由懲罰後，若他真正承認了所謂普遍意志的法的話，那麼在受懲罰後他不僅會認識到普遍意志的力量，他必定也會認識到它的權利、正義，而對普遍意志有一個現實的意識。¹⁰ 或者換句話說，如果安悌果尼所回歸的倫理信念，只是表達出一個非現實的話，那麼，構成這個信念的**內容**，就不可能是那**現實**的國法，而應當是她原本一直效忠、代表家庭倫理精神的「神的法則」，而她現

¹⁰ 關於黑格爾犯罪及刑罰理論請參見RPh §§ 100-103。

在認識到了這種法則的**非現實性**。但是，安悌果尼並未因為這種非現實性而放棄了她的法則；反之，她始終忠於這種法則，即使對她而言，這種法則已成為了一個沒有力量的、**非現實的**法則，而只能顯現在**內在的**倫理信念中。因此，安悌果尼其實一直都確信，她所做的事是對的；甚至當她**受苦**而認識到她所對立的法則之力量與現實性，這些都無法**轉變其觀點**，使她認為先前以為正確、正義的事情乃是不法、不義之事。

在此不難看出，黑格爾在《精神現象學》中對安悌果尼之認罪的解釋，其實隱含一個蠻大的歧意：一方面他彷彿認為這是個內在的、真實的認罪，因為安悌果尼已由於她的受苦而認識到國法的現實性，進而根據她「凡是現實的就是倫理的」之倫理意識，認識到它的權利、正當性；另一方面，黑格爾卻又暗示，在安悌果尼的認罪中其實潛藏著一個**諷刺**，因為她內在仍然拒絕這種承認。但這還不是最大的問題。在此更麻煩的是，假如把安悌果尼的認罪解釋為一個諷刺的話，從這個諷刺中還可以分析出另一種解釋：如果她一直都沒放棄，或者根本不想放棄她所固有的「神的法則」的話，那麼情況可能是，她從一開始就沒有將「人的法則」當作判斷其過失或罪刑的標準；作為判斷以及認罪與否的標準，可能一直是神的法則。也就是說，安悌果尼可能一直都是以「神的法則」的名義而認罪的。這種解釋當然是容許的，然而，它卻與到目前為止的解釋有所矛盾。因為，至此依循黑格爾文本所作的解釋，一直是把安悌果尼的**受苦**聯繫到她所受的國法制裁、**懲罰**上；然而，如果安悌果尼據以判斷其罪行的標準，乃是神的法則的話，那麼導致其**認罪的受苦**，就絕非僅限於那種國法對她所宣告的懲罰而已。她所受的苦，某種程度應當也來自於**神的法則**這方面；她所受的懲罰，某種意義上，應當也是由諸神所宣告的，而她是始終相信諸神的力量及正義的。但是，這種說法，要如何解釋得通？

如果我們現在回顧一下，安悌果尼那句認罪的話，在劇中原本所處的條件關係，那麼，她所受的苦到底為何，其實就相當清楚了：

因為我沒有注意到——天界的法為何嗎？
我這個不幸之人，還能向諸神仰望什麼呢？
我還需要向神求助什麼呢？因為——這是很明顯的——
經由虔敬的行為，我卻得到了褻瀆神的罪名。
但是，如果諸神也認可這件事的話，
那麼經由受苦，我們將會得知，我們犯了過錯。
然而，若過錯在於那些定我罪之人，那麼他們就應當
遭受跟他們不公正地在我身上所施加的同樣的不幸。¹¹

現在問題是，黑格爾在討論安悌果尼之認罪時，是否忽略了這整個論述聯繫。筆者以為，雖然黑格爾在《精神現象學》中並沒有直接引證，但他也沒有忽略這個論述關連。因為，假如他真的刻意隱藏了這個關連，而將安悌果尼的受苦僅僅聯繫到她所受的（外在）懲罰的話，那麼他在緊接下來的論述中，大可不必談什麼「回歸到非現實的倫理信念」，更不會暗示安悌果尼最後其實還忠於他原本的法則；因為，所有這些其實都必須參照上面舉出的那個論述聯繫，才能得到較好的解釋。此外，另一個證據是，黑格爾在《哲學史演講錄》相關的論述中，其實並不是像在《精神現象學》中那樣，以完全孤立的方式引述安悌果尼的認罪；相反，他在此是將那句認罪聯繫到詩句第 926 行一起引述的：

Wenn dies den Göttern so gefällt,
Gestehen wir, daß, da wir leiden, wir gefehlt. (*GdPh* I: 509)

¹¹ Sophokles, *Antigone*，詩句第 921-928 行，在此中文翻譯並參照 N. Zink 之德文翻譯。

（如果諸神也是如此喜愛這點的話，
那麼我們承認，因為我們受苦，我們犯了過錯。）

從這些話來看，安梯果尼將裁決其罪行與否之最後決定權，最終到底交付給誰，其實是相當明顯的：她最後聽任的，不是她自己，更非她舅舅克里昂（以及他所代表的國法之力量與現實性），而是諸神。對安梯果尼而言，諸神其實是她最後可以去求助的對象，因為祂們是最後、最高的裁判官。諸神對她而言，乃是能解救她之最後機會，因為祂們可以重新承認她的行為乃是**正當的**。然而，如果現在連諸神都遺棄了她，認可她所遭受的不公正及不幸的話，那麼對她來講，因為她受苦，她就必須承認自己犯了過失。但是，這個承認自己的過失，卻完全不能被解釋為一個內在的、真實的認罪，因為安梯果尼在此一直都沒有排除掉，那些懲罰她的人，自己可能犯了過錯。安梯果尼在其內心最深處仍然確信，自己的行為是正當的；而符應這種確信，她也期待，如果那些處罰她的人是錯誤的話，他們應該也要遭遇跟她一樣的不幸。就這個脈絡看，安梯果尼的認罪嚴格來說根本不是個認罪，因為她恰好表達出一個**懷疑**：她先前是如此捍衛諸神的法則以對抗克里昂，現在她卻質疑，是否諸神也理解她所作的事。由這種懷疑，安梯果尼進而達到一種**絕望**，因為現在連諸神都認可對她施加的懲罰。安梯果尼所受的苦，其實正是這種絕望；她感到痛苦的，乃是現在不僅是眾人（底比斯人民），而且連她一直敬仰其法則的諸神都離棄了她。她所感到痛苦的，應在於她確知現在已沒有任何可求助的對象，可以最後承認她的行為是正義的。安梯果尼所受的苦因而可說是「人類最深層的苦」(Fritz, 1962: 6 f; cf. Schulte, 1992: 411 ff)；它並非一種外在、生理上的痛苦，而是內在、來自內心最深層之絕望的痛苦。

如果安梯果尼始終把她所對立的法則，只是當作力量與暴力，而沒有當作真正的正義的話，那麼，她所屈服的命運，亦即要經由

這個法則的懲罰而覆滅之命運，對她而言也並非是一個被她所理解的**正義**，而是以一個無法克服的**必然性**之型態而出現。安悌果尼對命運的屈服，即使是自願的，但始終是一種「沒有內在自由的順從」(PhdR II: 110; cf. Menke, 1996: 106)，因為這種順從並非基於主體自身對於命運正當性之判斷。悲劇英雄，基本上還無法洞悉到，命運不僅是以盲目的、「簡單的必然性」(PhdR II: 109)，而且同時也是以「全能及正義的力量」(PhG: 311)而出現的。能洞悉到命運這樣一種特性的，只有作為**旁觀者的我們**。然而，雖然安悌果尼無法達到這種洞見，這種無知卻絕非她的短處。反之，這種無知恰好構成了她偉大之處，因為這種無知乃是基於她始終忠於她自身的法則，即使是這種法則已經不能再被實現。由此，安悌果尼在其受苦中，可能就想到，她其實「更加優於」她的「諸神」(Benjamin, 1974: 288)：現在，連諸神都屈服於**現實的國法**之力量（因為牠們也要求安悌果尼承認其錯誤，並將判斷正當性與否的決定權交付於國法之力量），但安悌果尼在內心中始終否認這種力量，始終不承認國法的暴力乃是正義。從頭至尾，她的意識始終是**片面的**；這種片面性構成了她的罪，但這種罪卻是她的「偉大榮幸」。

然而，假使安悌果尼始終只承認自己的法則，始終只把它當作是真正的正義的話，我們要如何去說她有所謂「觀點之轉變」，甚至「觀點之顛倒」呢？事實上，安悌果尼還是改變了她原有的觀點，但這種轉變的意義不在於，她把她原本反對的法則當作真正的正義來承認。這種轉變其實意味著，她現在知道，她所奉行的倫理法則並非絕對是**現實的**以及普遍有效的；她的倫理法則，其實只是**應然**的法則，其效力乃是取決於她自己（非現實的）倫理信念罷了，也就是說，這種法則的效力只被她內心承認而非普遍有效。經由這種經驗，安悌果尼所喪失的，其實不只是其倫理法則的現實性，她的「實體」而已；她所喪失的，其實是她與現實或者實體間的一般「實體性關係」(Substantialitätsverhältnis)：她現在不再相信，在現實中

存在著任何可以作為她的「實體」或者「實體性基礎」的東西 (Cf. Schulte, 1992: 410 f)。安悌果尼因而退回到一種觀點，在這種觀點下，現實基本上根本不能作為判斷倫理事物或者正義之判準。現在，作為這種判準的，毋寧是安悌果尼自己的「倫理信念」，這種信念知道，「除了正義以外沒有什麼重要的東西」——即使是這種正義或者倫理法則根本沒有現實性。隨著她「回歸到倫理信念」，在安悌果尼身上，那種原本構成倫理精神核心的「**正義**或者倫理與**現實性**的相互交融」就完全被打破了：倫理信念現在表明著，其法則之效力乃是與任何現實性無關的；同樣，現實也是與其法則毫無關連的。對安悌果尼現在的倫理信念而言，人的法則乃是一個「沒有正義的現實性，而神的法則乃是一個沒有現實性的正義」(Schulte, 1992: 407)。隨著在其信念中達到的正義（法）與現實性兩者之分道揚鑣（「分裂」），安悌果尼現在終於完成了隱含在其倫理行為中的東西，那就是**不再作為倫理意識**。安悌果尼現在所達到的這種**非現實**的倫理信念，根據黑格爾，其實已具備了近代道德意識的雛形。因為在這種非現實的倫理信念中，「法」及其效力不再是必須絕對聯繫到「現實性」；而主要由康德倫理學所呈現的近代道德意識，其特色也正在於，它是在主體的內在中尋求法（正義）的根源。

在依底帕斯到安悌果尼這兩個悲劇英雄的過渡中，黑格爾因而看出了一個主體性一步步更加清楚地表現自己，不斷以更高的形式向上提升的過程。先前，依底帕斯只是達到了一種行為意識（處於行為中的意識）之主體性，而最終經驗到**諸神之欺騙**；現在，安悌果尼達到了一種與道德自主 (moralische Autonomie) 相當接近的主體性。這種主體性，首先是實現在安悌果尼諷刺性的認罪中，進一步表現在她「非現實的倫理信念」之中，而這種非現實的信念正是由她**對諸神之絕望**而來。經由悲劇經驗，安悌果尼現在也跟依底帕斯一樣，直接地質疑她先前信賴的諸神；但這種質疑的意義在於，她現在不再仰賴諸神，把諸神當作其法則與行為之權利以及正當性

的基礎，而是直接訴諸自己的內在或者自己**主體性的權利** (Recht der Subjektivität)。當然，對黑格爾而言，安梯果尼仍未完全達到道德自主之主體性；她所達到的，只是它的雛形。因為，她還不知道，這種主體性的「法」、「權利」之根據為何。根據黑格爾，在西方歷史中，乃是蘇格拉底首先掌握到所謂「主體性的權利」之真正根據，因為他乃將這主體性的原則建立在思想或者「主體的思維」(GdPh I: 442 f) 之基礎上。

肆、蘇格拉底的悲劇經驗

在《哲學史演講錄》中，黑格爾將蘇格拉底的命運，同樣也是評定為「真正悲劇性的」(GdPh I: 514)。他認為，蘇格拉底同樣也是「英雄」，因為他致力於那種「自我確信的精神之權利」，並將與這種權利相連的「主觀反思的原則」(Prinzip der subjektiven Reflexion) 當作「絕對的」原則，而與雅典人民的風俗及法律相對抗。(GdPh I: 511 ff) 然而，對黑格爾來說，這種「主觀反思的原則」並非蘇格拉底所獨有；這個原則同時也實現在當時的**詭辯家**身上。¹² 但是，黑格爾認為，蘇格拉底乃是以一個「更高的方式」(GdPh I: 515) 來把握這個原則，因為他已克服了這個原則在詭辯家那裡仍具有的那種歧意性。在《歷史哲學》中，黑格爾是如此地描述所謂的詭辯術 (Sophistik)：「詭辯家的主要原則之一乃是：『人是萬物的尺度。』」；在這個原則中，就像在所有詭辯家的陳述中一樣，其實隱含了一個歧意，這個歧意就是，人作為精神，一方面乃是處於其內心深處以及真實性中，另一方面也是活在其任性以及特殊利益

¹² 參見GdPh I: 443:「反思、訴諸意識來決定，乃是他〔蘇格拉底〕與詭辯家們所共有的。」

之中」。(PhdG: 328)主觀反思的原則仍然帶有，而詭辯家們所無法克服的歧意，因而在於，主觀自由雖然是人類精神的真實形式，但它的內容卻可以是任意的。蘇格拉底克服了這個歧意，因為他將主體性原則提昇到思維、思想之基礎上：「在蘇格拉底那裡特別的是，他是以思想、認識來把握這個原則，並使這個原則成為認識的對象」。(GdPh I: 515)經由訴諸思想，這個原則在蘇格拉底那裡，如黑格爾所言，就得到了一個「無限重要的環節」；這就是「客觀性」或者「自在自為的普遍性」(GdPh I: 443)之環節，而這個環節是先前在詭辯家那裡所欠缺的。黑格爾認為，主觀性原則之所以能宣稱具有這種「精神的普遍性」(geistige Allgemeinheit)，其實正需歸功思想的力量；因為「思想的設定與創造，其實同時是在設定與創造……那種〔普遍有效〕自在自為的東西」(GdPh I: 444)。在這樣的視野下，所謂「蘇格拉底的原則」所要求的，其實不只是「人必須在自身中發現以及認識正義以及善的事物」，這個原則其實還要求，「這個正義以及善的事物，就其本性而言必須是普遍的」(PhdG: 329)。因此，黑格爾其實是將蘇格拉底的悲劇經驗解釋為，蘇格拉底提出了屬於主觀反思以及思想之內在的、「精神的普遍性」，以對抗那種代表雅典城邦倫理之外在普遍性。

然而，黑格爾認為，所謂「蘇格拉底的原則」之權利，其基礎不僅在於，這個原則乃是一個**真實的**、屬於思想的原則。根據黑格爾，這個原則之**無限權利**，其實還必須在世界歷史的意義下來理解，如果它的「真理」乃是在於「作為普遍的原則，作為世界精神的型態而出現」(GdPh I: 512)的話。然而，這樣一種以世界歷史之意義來理解的主體性原則之權利，無論是蘇格拉底還是雅典人民，其實都還是無法掌握到的；只有「高於兩者……的後世」(Ibid.)才能達到這一點。從世界歷史的角度看，蘇格拉底的原則之所以是**有權利的**，就不僅僅因為它代表、貫徹了思想的權利；它的權利基礎其實更加來自於它的歷史條件：它出現的時代，其實恰好是世界歷

史處在其「轉折點」(*PhdG*: 516)之處。黑格爾因而賦予蘇格拉底原則一個作為世界歷史之原則的權利，而這個權利乃是來自於，雅典人民的法律、風俗以及制度已經與他們內在的精神不相一致，或者說希臘的倫理精神已經與其自身相矛盾：正是希臘倫理精神已處於走向崩潰的階段，因而蘇格拉底乃是「有權」提出一個新的原則與其抗衡。這個黑格爾所賦予的蘇格拉底原則之權利，其實極為類似他在考察康德及費希特哲學時為所謂**道德自主**所釐清的一般權利：「在不幸的時代，在其中假如一個富有生命的民族與其倫理生活之統一已不可能的話，無限統一的理念必須被建立以及保留在那種『純粹自我』的自由理念中，而這種自我是把所有對立者『踩在它的腳下』(unter seinen Füßen hat)。」¹³ 黑格爾認為，蘇格拉底當時所處的希臘倫理精神，已經「到達了這樣的教養階段，亦即個人的意識已作為獨立的東西而脫離普遍的精神，並自覺到自己」(*GdPh I*: 514)。這種「教養」(*Bildung*)最明顯的徵兆，乃是詭辯家在雅典公眾生活中的普遍出現。如前所述，詭辯家，跟蘇格拉底一樣，也是以「**自覺到自身自由的內在性**」(*PhdG*: 326)為其原則。但是，根據黑格爾，這種內在性的原則在詭辯家那裡，乃是以一種不正當的方式顯現的，因為「這個原則在此只是作為個人私產而出現」(*GdPh I*: 512)。以這種**私有化**的方式，詭辯家就直接將希臘倫理精神「推向腐壞」(*PhdG*: 309)。他們撼動了雅典民主的兩個支柱：一方面是雅典人民的倫理意識——這種倫理意識就美學方面的意義而言，如同前文一再強調的，正是反映在英雄的意識當中；另一方面，他們則撼動了在雅典公眾生活中扮演重要角色的**神諭**之意義。倫理意識，當然是無法經受這個由詭辯家所貫徹的「內在性原則」之挑戰，因為在這個原則中原本就預設著「主觀與客觀的事物

¹³ 全文引自 Siep, 1992: 161；雙引號中之文字 Siep 則是引自黑格爾早年一篇短文 *Systemfragment von 1800*, Bd. 1: 426 f。

之無限分裂」(PhdG: 307 f)。隨著內在性原則的出現，神諭當然也逐漸失去其意義：「隨著〔雅典〕民主的進程，我們當然可以看到在許多最重要的事情上，神諭是如何地不再被問及，取而代之起支配力量、扮演決定角色的，乃是群眾演說家的特殊觀點。如同蘇格拉底從他內在神靈的聲音 (Dämon) 汲取指導，群眾及其領導人則是從自己、根據自己的意見下決定。」(PhdG: 311)

從這個角度看，蘇格拉底與雅典倫理精神間的悲劇衝突，其實並非單純地來自於，這種倫理精神是不容許主體性、必須壓制它的一種精神。當然，希臘倫理這種特性當然也是導向悲劇衝突的原因之一；但蘇格拉底與它之間的衝突，主因卻在於，其實這種實體性的倫理精神早已陷入腐敗的狀態。根據黑格爾，蘇格拉底首先要對抗的，其實並非希臘倫理原本固有的實體性精神，而是它經由詭辯術所造成的**腐壞的形式**。當蘇格拉底嘗試，藉由訴諸思想的基礎而在內在性原則中重建**客觀性**以及**精神的普遍性**，並藉此掃除這個原則在詭辯家那裡仍具有的**特殊性**、**私有性**之時，他的目的其實跟他的學生柏拉圖一樣，都還是想要維持與挽救希臘倫理精神之普遍性及實體性。但是，根據黑格爾的檢視，當蘇格拉底實現這個嘗試時，卻恰好違背了他原本的意圖，更進一步毀壞了雅典城邦的政治及精神基礎。因為，原本詭辯家所質疑以及逐漸毀壞的，只是希臘人**舊有的**制度形式以及**舊有的**宗教觀念；現在蘇格拉底，因為他訴諸了**思想**，卻要求**新的**制度形式以及**新的**宗教表象。黑格爾認為，經由思想，蘇格拉底創造（或者發現）了一個新的世界：「思想世界」(PhdG: 329)；在這個「思想世界」面前，希臘人舊有、現存的法律、風俗及制度是無法再宣稱具有任何的優先地位。因為，一旦「思想站了起來，它就會開始檢視政治體制；它會找出，什麼是比較優越的東西，並且它會要求，它所承認、認為較為優越的東西，應該要取代現存的事物」(PhdG: 327)。同樣，經由蘇格拉底所提出的思想原則，原本希臘人舊有的宗教觀念也無法繼續保持下去；因為，一

且這個原則出現，它就會要求「一個更高的，符合思想的表象，亦即根據思想來想像，何為該被當作神來崇敬之事」(PhdG: 329)。

然而，只要「希臘世界的原則……還無法承受主觀反思的原則」的話，雅典人民必定還是會將這個蘇格拉底的原則視為一種「腐壞」(GdPh I: 514)：「思想在此……顯得是一個腐壞的原則，而且是在腐壞實體性的倫理精神。」(PhdG: 326) 然而，當希臘倫理將蘇格拉底原則，當作一個富有敵意的腐壞性原則，而從自身中排除出去時，它也為自己造就了一個類似蘇格拉底所經受的那種悲劇經驗：它也必須覆滅，因為它所壓制的原則，正是「它自己的」(GdPh I: 513)。因此，根據黑格爾的說法，蘇格拉底的命運表明出來其實是「雅典的悲劇，甚至是在其中上演的整個希臘的悲劇」(GdPh I: 447)。在這個悲劇中，「最富悲劇性的事物」，乃是「雅典人必須經驗到，他們在蘇格拉底身上所排除掉的東西，其實已牢牢根植在自己身上了」(PhdG: 330; cf. GdPh I: 513)。黑格爾認為，有別於東方民族，希臘人在世界歷史上乃是第一個「站在精神的基地上」(PhdG: 275) 的民族；因為，在希臘「精神首先成熟到以自身作為它自己欲求及知識的內容」(Ibid.)。在希臘人所有的精神性的表達形式中，也就是在他們的藝術、宗教以及政治中，都可以令人感受到某種**自由個體性**的元素。根據黑格爾，希臘倫理精神因而不僅是美的，而且是個自由的精神，因為它是一個「本身也同樣是個別的那種實體」(PhdG: 277)。另一方面，**思想**跟這種自由的個體性，當然是緊密聯繫在一起的：「希臘自由之原則，正因為它是自由，其實意味著，思想必須自覺到自己是自由的。」(PhdG: 327) 思想的原則，首先是出現在七大智者身上；之後，希臘人這方面的精神教養又持續在其科學中繼續發展，而最終在詭辯家，那些「思想的大師」那裡，達到了它最細緻的形式 (Cf. PhdG: 327)。根據黑格爾，蘇格拉底其實是希臘人所有這些精神發展之最後的型態。他的覆滅，其實也意味著整個希臘精神的崩潰；因為，他那代表了主觀自

由以及思想的原則，其實正是希臘倫理精神所賴以維生的精神：沒有主觀自由以及思想，希臘精神是不可能成爲希臘精神的。

正如同蘇格拉底的悲劇代表了雅典的悲劇一樣，悲劇詩人以劇作形式呈現的悲劇，以世界歷史的意義而言，其實不外是希臘本身的悲劇。希臘倫理的悲劇性在於，它所壓制、與它產生悲劇衝突的原則，其實正是它賴以維生的原則。對黑格爾而言，這個內在矛盾正是「融解」希臘世界的最關鍵原因，以致於「它的精神……一下子就從世界中消失了」(*GdPh I*: 514)。

伍、結語

從以上的分析，不難看出，黑格爾的悲劇理論，相當善用了他自己歷史哲學的立場：藝術作品，如同哲學一樣，都是時代的產物，它們是具有歷史性的。因此，悲劇被當作是希臘意識型態與精神文化之「反映」而巧妙地被黑格爾關連到這些現象中去。不過，藉由希臘悲劇，黑格爾其實最想凸顯的，乃是潛藏在希臘精神文化中一個相當重要的「矛盾」：在希臘世界中，自由個體性的精神雖已萌生，但在此處，「精神的自由乃是受到限制的，並與自然刺激具有本質的聯繫」(*PhdG*: 293)。這種自由原則所遭受來自「自然偶然性」的限制，一方面表現在希臘有缺陷的民主制度中（希臘民主是容許奴隸制度的，奴隸制正是自然偶然性的展現），另一方面也表現在希臘的宗教生活中（希臘的宗教生活是以神諭爲其基礎，而神諭正是自然偶然性的決定）。然而，對黑格爾而言，這種主體性原則所遭遇的矛盾、限制，其實最主要是表現在希臘的倫理生活、倫理精神中：希臘人一方面是自由的，因爲他們是發自內心，心甘情願地認同其國家制度，外在法律、制度對他們而言並非「壓制」；但是，他們的自由還尚未深化到個人的良心中，他們對外在制度的認同，

並非基於良心、理性的判斷，而是出於「自然而然」的習慣，他們的倫理精神，本質上還是實體性的，排除主體性的。相應這種主體性原則在希臘倫理精神中所遭遇的限制、矛盾，悲劇乃因應而生，或者悲劇正是這種矛盾的「反映」：悲劇所要凸顯的，原本是「有關神的事物」或者「倫理的力量」，在這些事物面前，英雄是沒有自我的；但英雄終究是人，是一個主體，因而最終必須展現其主體性，揚棄其主體性原本遭受的限制或「矛盾」。

另一方面，悲劇其實也反映了在希臘晚期主體性原則已逐漸萌生的這個現象。悲劇，與喜劇同樣代表了希臘晚期的劇作，其實跟詭辯術、蘇格拉底的哲學之出現一樣，皆昭示著某種主體性原則的誕生。由上文的分析，可以看出，對黑格爾而言，在依底帕斯悲劇中呈現的主體性原則，意即「行為意識的主體性」，恰好表現了現代「知識的法」以及「意圖的法」之雛形。依底帕斯的悲劇經驗昭示著，人終究是不可能毫無距離、毫無條件地完全認同其倫理實體、倫理現實，而必須以自身的知識、目的以及意圖來行為。因為，只要他在**行為**，他——作為行為的意識——就必定要將自身建立為主體，而與外在倫理現實有所區隔；但是，這種區隔卻意味著，人並非完全受制於外在現實、外在因果，正基於這一點，人的行為，如黑格爾所言，都是帶有「過失」的環節，人對其行為是必須負責的。固然，希臘社會及其哲學，並沒有一個類似像「意志」這樣的概念，來解釋這種表現在行為中之主體性的根據；在亞里斯多德倫理學中充其量也只出現了「自願的」(ἐκούσιον) 這樣的概念。然而，希臘世界早已意識到這種主體性及其對法律以及道德體系的重要性，這一點則無庸置疑。亞里斯多德也早已指出，唯有自願的行為才是可被責備的 (EN III 1, 1109b 31-32)。

此外，在安梯果尼以及蘇格拉底悲劇所表現的主體性原則，可說是現代以康德哲學為代表之道德主體性精神之濫觴。黑格爾在

《法哲學》中將主體性的這個環節統稱為「主觀洞察善的法」(das Recht der Einsicht in das Gute; *RPh*, § 132, Anm.)。這種環節的重要性在於，它代表主體性精神之最高層面；因為，「主觀洞察善的法」不僅要求人必須從自身中洞悉到何謂「善」，它還要求人必須將判斷善惡的標準建立在思想的基礎上。從哲學史上來看，康德充分地將這主體性精神這個層面的意義發揮到極致（並將主體性原則的意義固守在這個層面上），因為他曾明確要求：「**善惡概念是不能先於道德法則被決定，…… 而是必須根據以及經由道德法則被決定。**」(*KpV*, A 110) 善惡概念「必須根據以及經由道德法則被決定」，即是要求善惡概念必須建立在思想與理性的基礎上；因為對康德而言，道德法則的要求即是「定言令式」普遍性與一致性的要求，這也正是（實踐）理性的要求。

從黑格爾的悲劇理論，也可以看出他辯證思想之一大特色。黑格爾的辯證思想，一向強調形式與內容之統一，並善於解決形式與內容之矛盾。在黑格爾眼中，希臘悲劇本身就表現出一個矛盾。因為，如前所述，希臘悲劇正好反映了希臘世界「形式」與「內容」的矛盾。就形式上看，希臘世界是自由的，因為個人是在沒有壓制的情況下認同國家；但就內容上，希臘世界卻不是自由的，因為它的倫理精神仍然是排除主體性的實體性精神。與此相應，在希臘悲劇中，亦呈現出「形式」與「內容」的矛盾：就形式而言，悲劇是注重主體性的文學形式，這也是它優於史詩的緣故；但就內容而言，悲劇依舊是以「實體性的事物」以及「有關神的事物」為主題。悲劇這個矛盾，必須被揚棄，而揚棄的關鍵即在於揭示悲劇內容中所潛藏的主體性經驗。黑格爾悲劇理論的主要目的，可說正在於揚棄悲劇表面上形式與內容的矛盾，以求重新建立其原本潛藏的形式與內容之統一。

參考文獻

黑格爾原典著作：

本論文中使用之黑格爾全集版本為：

G.W.F. Hegel: *Werke in 20 Bänden*, hrsg. von E. Molenhauer und K. M. Michel, Frankfurt a. M., 1969 ff: Suhrkamp. 《精神現象學》使用版本則為G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von H.-F. Wessels und H. Clairmont, Hamburg, 1988: Meiner。

論文中，黑格爾主要著作以如下縮寫表示：

PhG = Phänomenologie des Geistes, a.a.O..

RPh = Grundlinien der Philosophie des Rechts, Bd. 7.

PhdG = Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Bd. 12.

Ästhetik I-III = Vorlesungen über die Ästhetik I-III, Bd. 12-15.

GdPh I = Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I, Bd. 18.

其它原典著作：

Aristoteles. 1894. *Ethica Nicomachea*, L. Bywater (ed), Oxford: Oxford University Press. (縮寫為EN)

———. 1982. *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von M Fuhrmann, Stuttgart: Phillip Reclam.

- Hölderlin, F. 2004. “Die Bedeutung der Tragödien”, in: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. von D. E. Sattler, Bd. 10, München: Luchterhand, S. 93. (縮寫為Hölderlin I)
- . “Anmerkungen zum Ödipus”, in: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 10, a.a.O., S. 154-161. (縮寫為Hölderlin II)
- . “Anmerkungen zur Antigone”, in: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 10, a.a.O., S. 212-219. (縮寫為Hölderlin III)
- Kant, I. 1998. *Kritik der praktischen Vernunft*, in: *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von W. Weichedel, Bd. 4, Darmsatdt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.(5. Aufl.)
- Sophokles. 1981. *Antigone*, Griechisch/Deutsch, hrsg. von N. Zink, Stuttgart: Philipp Reclam.
- . 1973. *König Ödipus*, übers. und hrsg. von W. Schadewaldt, Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

二手資料：

- Benjamin, W. 1974. “*Ursprung des deutschen Trauerspiels.* ” in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I•1, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Düsing, K. 1986. “Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel. ” in: C. Jamme und O. Pöggeler (Hrsg.), *Jenseits des Idealismus: Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, Bonn: Bouvier, 55-82.

- Hösle, V. 1984. *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles*, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog.
- Fritz, K. v. 1962. "Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie", in: ders., *Antike und Moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Menke, C. 1996. *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schadewaldt, W. 1973a. "Nachwort zum *König Ödipus*", in: Sophokles, *König Ödipus*, a.a.O., S. 73-77.
- . 1973b. "Der »König Ödipus« des Sophokles in neuer Deutung", in: Sophokles, *König Ödipus*, a.a.O., S. 89-99.
- Schulte, M. 1992. "Die »Tragödie im Sittlichen«: zur Dramatheorie Hegels". München: Wilhelm Fink.
- Sherman, N. 1992. "Hamartia and Virtue", in: A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press, pp. 177-196.
- Siep, L. 1992. "Der Freiheitsbegriff der praktischen Philosophie Hegels in Jena", in: ders., *Praktische Philosophie im Deutschen Idealismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 159-171.
- Szondi, P. 1978. "Versuch über das Tragische", in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 165-174.

Hegel's Theory of Tragedy: Greek Tragedy as an "Experience of Subjectivity"

Zhi-Hue Wang

Department of Philosophy, Soochow University

Abstract

Hegel is one of the great theorists of tragedy since Aristotle. The characteristic of the Hegelian theory of tragedy is that it tries to interpret Greek tragedy as reflecting some experience of subjectivity. Based on his view of philosophy of history, literature being a reflection of its time, Hegel considered tragedy to be a representation of Greek self-consciousness so as to discover the principle of subjectivity embedded in the world of Greece. By doing so, he resolved a very difficult question in his philosophy of history: how to interpret the origin of subjectivity which arose in modern time.

Oedipus, Antigone and Socrates were the tragic figures mainly-concerned by Hegel. In this paper I will discuss that in each tragic experience of them Hegel discovered a stereotype of subjectivity which can be considered as the origin of modern subjectivity. In fact, these stereotypes he discovered are exactly the moments with which he constitutes the very concept of modern subjectivity.

Besides, Hegel's theory of tragedy can be seen as a paradigm for his "dialectic" which exceptionally emphasizes the unity of "form" and "content" when it is applied to interpreting a subject. According to Hegel, the language of tragedy is higher than that of epic, since the former is performing, while the latter is simply narrative. For this

reason, tragedy in itself has presented some elements of subjectivity. Insofar as Hegel discovered in the content of tragedy some experience of subjectivity, he restored the correspondence of the “form” of tragedy to its “content”.

Keywords: subjectivity, Greek tragedy, aesthetics, philosophy of history, dialectic

