

# 圖書在版編目（CIP）數據

元史學：19世紀歐洲的歷史想象/（美）懷特（White，H.）著；陳新譯.——南京：譯林出版社，2013.9

（人文與社會譯叢/ 劉東主編）

書名原文：Metahistory：The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe

ISBN 978-7-5447-2700-6

Ⅰ． ① 元… Ⅱ． ① 懷… ② 陳… Ⅲ． ① 歷史哲學——研究——歐洲——19世紀 Ⅳ.① I507.2

中國版本圖書館CIP數據核字（2012）第052963號

Metahistory：Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe by Hayden White

Copyright © 1973 by The Johns Hopkins University Press

Published by arrangement with The Johns Hopkins University Press，Baltimore，Maryland

Simplified Chinese edition copyright © 2013 by Yilin Press，Ltd

All rights reserved.

著作權合同登記號圖字：10-2013-58號

書　名 元史學：19世紀歐洲的歷史想象

作　者 ［美國］海登·懷特

譯　者 陳新

譯　校 彭剛

責任編輯 馬愛新

原文出版 The Johns Hopkins University Press，1973

出版發行 鳳凰出版傳媒集團　鳳凰出版傳媒股份有限公司 譯林出版社

集團地址 南京市湖南路1號A樓，郵編：210009

集團網址 <http://www.ppm.cn>

出版社地址 南京市湖南路1號A樓，郵編：210009

電子信箱 [yilin@yilin.com](http://yilin@yilin.com)

出版社網址 <http://www.yilin.com>

字　數 455千

版　次 2013年1月第1版 2013年10月第2次印刷

書　號 ISBN 978-7-5447-2700-6

目录

[圖書在版編目（CIP）數據 2](#_Toc68788355)

[中譯本前言 4](#_Toc68788356)

[獻詞 10](#_Toc68788357)

[序言 11](#_Toc68788358)

[導論 14](#_Toc68788359)

[歷史的詩學 14](#_Toc68788360)

[歷史著述理論 16](#_Toc68788361)

[情節化解釋 17](#_Toc68788362)

[形式論證式解釋 20](#_Toc68788363)

[意識形態蘊涵式解釋 28](#_Toc68788364)

[歷史編纂風格問題 33](#_Toc68788365)

[比喻理論 35](#_Toc68788366)

[19世紀歷史意識諸階段 39](#_Toc68788367)

[第一部分　接受的傳統：啟蒙運動與歷史意識問題 47](#_Toc68788368)

[第一章　隱喻與反諷之間的歷史想象 47](#_Toc68788369)

[導言 47](#_Toc68788370)

[啟蒙史學的辯證法 49](#_Toc68788371)

[歷史編纂的傳統觀念 50](#_Toc68788372)

[歷史、語言與情節 53](#_Toc68788373)

[懷疑論和反諷 55](#_Toc68788374)

[啟蒙時代之前史學的主要形式 58](#_Toc68788375)

[萊布尼茨與啟蒙運動 59](#_Toc68788376)

[歷史領域 61](#_Toc68788377)

[啟蒙運動的史學成就 63](#_Toc68788378)

[赫爾德反叛啟蒙史學 67](#_Toc68788379)

[赫爾德的歷史觀念 70](#_Toc68788380)

[從赫爾德到浪漫主義和唯心主義 75](#_Toc68788381)

[第二章　黑格爾：歷史的詩學與超越反諷之道 76](#_Toc68788382)

[導言 76](#_Toc68788383)

[語言、藝術和歷史意識 79](#_Toc68788384)

[歷史、詩和修辭 82](#_Toc68788385)

[可能的情節結構 86](#_Toc68788386)

[作為一般性情節結構的悲劇和喜劇 87](#_Toc68788387)

[自在的歷史與自為的歷史 90](#_Toc68788388)

[自在自為的歷史 93](#_Toc68788389)

[作為結構的歷史領域 97](#_Toc68788390)

[國家、個人和歷史的悲劇性觀點 99](#_Toc68788391)

[作為過程的歷史領域 102](#_Toc68788392)

[從悲劇到喜劇 107](#_Toc68788393)

[世界歷史的情節 113](#_Toc68788394)

[第二部分　19世紀歷史寫作中的四種“實在論” 121](#_Toc68788395)

[第三章　米什萊：作為浪漫劇的歷史實在論 121](#_Toc68788396)

[導言 121](#_Toc68788397)

[19世紀史學經典 125](#_Toc68788398)

[歷史學與歷史哲學的對立 126](#_Toc68788399)

[隱喻模式中作為“實在論”的浪漫式歷史學 128](#_Toc68788400)

[作為存在之混沌狀態的歷史領域 129](#_Toc68788401)

[米什萊：按隱喻解釋并按浪漫劇進行情節化的歷史 133](#_Toc68788402)

[第四章　蘭克：作為喜劇的歷史實在論 145](#_Toc68788403)

[導言 145](#_Toc68788404)

[蘭克史學方法的認識論基礎 146](#_Toc68788405)

[作為喜劇的歷史過程 148](#_Toc68788406)

[歷史分析的“語法” 150](#_Toc68788407)

[歷史事件的“句法” 151](#_Toc68788408)

[歷史解釋的“語義學” 152](#_Toc68788409)

[蘭克歷史觀念中的保守主義蘊涵 153](#_Toc68788410)

[按喜劇進行情節化的歷史 155](#_Toc68788411)

[對作為歷史方法的有機論所做的形式辯護 158](#_Toc68788412)

[結論 165](#_Toc68788413)

[第五章　托克維爾：作為悲劇的歷史實在論 168](#_Toc68788414)

[導言 168](#_Toc68788415)

[反辯證法 172](#_Toc68788416)

[兩種模式中的詩與歷史 176](#_Toc68788417)

[自由主義的面具 179](#_Toc68788418)

[社會調和的歷史學 180](#_Toc68788419)

[重大歷史過程的“句法” 182](#_Toc68788420)

[美國歷史的“語義學” 184](#_Toc68788421)

[歐洲歷史的戲劇 185](#_Toc68788422)

[自由主義觀點，保守主義語氣 186](#_Toc68788423)

[反諷視野中的悲劇性沖突 187](#_Toc68788424)

[革命性戲劇的反諷式結局 191](#_Toc68788425)

[抵制反諷觀點下意識形態蘊涵的嘗試 192](#_Toc68788426)

[對戈比諾的批評 193](#_Toc68788427)

[陷入反諷 194](#_Toc68788428)

[結論 196](#_Toc68788429)

[第六章　布克哈特：作為諷刺劇的歷史實在論 199](#_Toc68788430)

[導言 199](#_Toc68788431)

[布克哈特：反諷看法 202](#_Toc68788432)

[作為一種世界觀的悲觀主義：叔本華哲學 205](#_Toc68788433)

[作為歷史意識基礎的悲觀主義 211](#_Toc68788434)

[諷刺的風格 211](#_Toc68788435)

[歷史過程的“句法” 215](#_Toc68788436)

[歷史的“語義學” 216](#_Toc68788437)

[“飽滿的”情節結構 218](#_Toc68788438)

[反隱喻 220](#_Toc68788439)

[作為反諷的實在論 221](#_Toc68788440)

[歷史與詩歌 225](#_Toc68788441)

[結論 227](#_Toc68788442)

[第三部分　19世紀晚期歷史哲學對“實在論”的擯棄 230](#_Toc68788443)

[第七章　歷史意識與歷史哲學的復興 230](#_Toc68788444)

[第八章　馬克思：以轉喻模式為史學進行哲學辯護 240](#_Toc68788445)

[導言 240](#_Toc68788446)

[關于馬克思研究的問題 241](#_Toc68788447)

[馬克思歷史思想之精髓 243](#_Toc68788448)

[基本的分析模型 245](#_Toc68788449)

[歷史存在的“語法” 253](#_Toc68788450)

[歷史過程的“句法” 258](#_Toc68788451)

[歷史的“語義學” 263](#_Toc68788452)

[馬克思的方法運用于具體的歷史事件 270](#_Toc68788453)

[作為笑劇的歷史 273](#_Toc68788454)

[結論 280](#_Toc68788455)

[第九章　尼采：以隱喻模式為史學作詩學辯護 282](#_Toc68788456)

[導言 282](#_Toc68788457)

[神話與歷史 283](#_Toc68788458)

[記憶與歷史 293](#_Toc68788459)

[道德與歷史 302](#_Toc68788460)

[真實性和歷史 312](#_Toc68788461)

[結論 315](#_Toc68788462)

[第十章　克羅齊：以反諷模式為史學作哲學辯護 318](#_Toc68788463)

[導言 318](#_Toc68788464)

[作為批判的歷史哲學 320](#_Toc68788465)

[“涵蓋在普遍藝術觀念之下的歷史學” 323](#_Toc68788466)

[歷史意識的美學 329](#_Toc68788467)

[歷史知識的本質：對常識的辯護 333](#_Toc68788468)

[歷史知識的悖論本質 335](#_Toc68788469)

[克羅齊歷史觀念的意識形態蘊涵 338](#_Toc68788470)

[運用的批判方法：反諷的教化效果 343](#_Toc68788471)

[克羅齊反對馬克思 343](#_Toc68788472)

[克羅齊反對黑格爾 346](#_Toc68788473)

[克羅齊反對維柯 353](#_Toc68788474)

[歷史作為資產階級意識形態 359](#_Toc68788475)

[結論 362](#_Toc68788476)

[參考書目 369](#_Toc68788477)

[文中分析的作品 369](#_Toc68788478)

[文中提到的歷史學、歷史哲學和批評理論著作 376](#_Toc68788479)

[索引 382](#_Toc68788480)

[譯后記 400](#_Toc68788481)

# 中譯本前言

海登·懷特

《元史學》是西方人文科學中那個“結構主義”時代的著作，要是在今天，我就不會這么寫了。盡管如此，我還是認為本書對于更具綜合性的歷史著述理論有所貢獻，因為它認認真真地考慮了歷史編纂作為一種書面話語的地位，以及作為一門學科的狀況。隨著19世紀歷史學的科學化，歷史編纂中大多數常用的方法假定，史學研究已經消解了它們與修辭性和文學性作品之間千余年來的聯系。但是，就歷史寫作繼續以基于日常經驗的言說和寫作為首選媒介來傳達人們發現的過去而論，它仍然保留了修辭和文學的色彩。只要史學家繼續使用基于日常經驗的言說和寫作，他們對于過去現象的表現以及對這些現象所做的思考就仍然會是“文學性的”，即“詩性的”和“修辭性的”，其方式完全不同于任何公認的明顯是“科學的”話語。

我相信，對于歷史作品的研究，最有利的切入方式必須更加認真地看待其文學方面，這種認真程度超過了那含糊不清且理論化不足的“風格”觀念。那種被稱為比喻學的語言學、文學和符號學的理論分支被人們看成是修辭理論和話語的情節化，在其中，我們有一種手段能將過去事件的外延和內涵的含義這兩種維度聯系起來，藉此，歷史學家不僅賦予過去的事件以實在性，也賦予它們意義。話語的比喻理論源自維柯，后繼者有現代話語分析家，如肯尼斯·伯克、諾斯羅普·弗萊、巴爾特、佩雷爾曼、福柯、格雷馬斯以及其他人，它仍舊是我的史學思想的核心，是我對于史學與文學和科學話語的聯系，以及史學與神話、意識形態和科學的聯系這種思想的核心。我致力于把比喻當作一種工具來分析歷史話語的不同層面，諸如本體論和認識論層面、倫理和意識形態層面、美學和形式層面，正是這一點，使得我在如何區分事實和虛構、描述和敘事化、文本和情境、意識形態和科學等等方面與其他史學理論家不同。

比喻對想象性話語的理論性理解，涉及各種修辭（如隱喻、轉喻、提喻和反諷）生成想象以及生成種種想象之間相互聯系的所有方式。修辭生成的想象充當了實在的象征，它們只能被臆想，而不能直接感知。話語中（有關人物、事件和過程的）修辭之間的話語性聯系并非邏輯關系或與他者的演繹性繼承關系，而通常意義上是隱喻性的關系，即以凝練、換位、象征和修正這樣的詩學技巧為基礎。正因為如此，任何忽視了比喻性維度而對特定歷史話語所做的評價都必定無法理解：盡管該話語可能包含了錯誤信息并存在可能有損其論證的邏輯矛盾，它還能令過去“產生意義”。

特定歷史過程的特定歷史表現必須采用某種敘事化形式，這一傳統觀念表明，歷史編纂包含了一種不可回避的詩學——修辭學的成分。既然沒有哪個被理解為一組或一系列離散事件的集合實際上能夠描述成具有故事的結構，我便采納了這樣一種方式，由此，一組事件的敘事化將更具比喻性而非邏輯性。一組事件轉換成一個系列，系列又轉換成序列，序列轉換成編年史，編年史轉換成敘事作品，我認為，這些行為理解成比喻性的而非邏輯——演繹性的會更有益。此外，我把事件構成的故事和可能用來解釋這些事件的任何形式論證之間的關系，當作是由邏輯——演繹和比喻——修辭的要素構成的組合。這樣，一方面是歷史話語和科學話語之間的差異，另一方面是歷史作品與文學作品之間的類同，對于歷史話語研究而言，如果它們不再強求，比喻的方法看上去尤其是正當的。

我一直感興趣的問題是，修辭性語言如何能夠用來為不再能感知到的對象創造出意象，賦予它們某種“實在”的氛圍，并以這種方式使它們易于受特定史學家為分析它們而選擇的解釋和闡釋技巧的影響。這樣，馬克思在1848年巴黎起義期間對法國資產階級和工人階級的描述為工人們運用辯證唯物主義進行分析做了準備，他正是用這種分析解釋他們在隨后事件中的行為。這種在最初的描述和馬克思的話語中緊隨而來的解釋之間獲得的一致性是形式上的，而不是邏輯上的。它并不是給“真實的不一致性”戴上了“虛假的一致性”的面具，而是諸種事件的敘事化，這種敘事化展示了時間進程中事件群的變化和它們彼此之間關系的轉變。人們不可能將一種實在的事件序列描述得表現出“喜劇”意義，除非把相關的行為者和事件過程描繪成那些能夠看作是“喜劇”類型的現象。不同表現層次彼此類比相連而獲得的話語的一致性完全不同于邏輯上的一致性，在后者中，一個層次被認為是能夠從另一個層次演繹而來的。近來人們想要提出一種有關歷史因果的融貫學說的努力失敗了，這說明科學化的“法則式演繹”范式作為一種歷史解釋工具是不完備的。

我認為，史學家尤其想通過將一系列歷史事件表現得具有敘事過程的形式和實質，以此對它們進行解釋。他們或許會用一種形式論證來彌補這種表現，該論證認為邏輯一致性可以充當其合理性的表征和標示。但是，正如存在諸多不同的表現模式一樣，合理性也有諸多不同的種類。福樓拜在《情感教育》中對1848年事件的描述很少有“非理性的”，即便其中有許多“假想的”和大量“虛構的”東西。福樓拜以嘗試形成一種無法區分對（真實的或想象的）事件的“解釋”與“描述”的表現風格而聞名。我認為，從希羅多德和修昔底德，歷經李維和塔西佗，下至蘭克、米什萊、托克維爾和布克哈特，偉大的敘事史學家往往的確是如此。在此，我們必須像米歇爾·福柯所說的那樣來理解“風格”：它是某種穩定的語言使用方式，人們用它表現世界，也用它賦予世界意義。

意義的真實與真實的意義并不是同一回事。用尼采的話說，人們可以想象對一系列過往事件完全真實的記述，而其中依然不包含一絲一毫對于這些事件的特定的歷史性理解。歷史編纂為有關過去的純粹的事實性記述增添了一些東西。所增添的或許是一種有關事件為何如此發生的偽科學化解釋，但西方史學公認的經典作品往往還增添了別的東西，我認為那就是“文學性”，對此，近代小說大師比有關社會的偽科學家提供了更好的典范。

我在《元史學》中想說明的是，鑒于語言提供了多種多樣建構對象并將對象定型成某種想象或概念的方式，史學家便可以在諸種比喻形態中進行選擇，用它們將一系列事件情節化以顯示其不同的意義。這里面并沒有任何決定論的因素。修辭模式和解釋模式或許是有限的，但它們在特定話語中的組合卻是無限的。這是因為語言自身沒有提供任何標準，以區別“恰當的”（或者字面的）和“不恰當的”（或修辭的）語言用法。任何語言的詞匯、語法和句法都并未遵循清晰的規則來區分某種特定言說的外延和內涵層面。詩人們了解這一點，他們通過運用這種模糊性使作品獲得了特殊的啟示性效果。歷史實在的敘事大師們也是如此。傳統的史學大師們同樣知道這一點，但到19世紀時，歷史學越來越被一種追求明晰性、字面意義和純粹邏輯上的一致性的不可實現的理想所束縛，情況就不一樣了。在我們自身的時代中，專業史學家沒能使歷史研究成為一門科學，這表明那種理想是不可能實現的。近來的“回歸敘事”表明，史學家們承認需要一種更多是“文學性”而非“科學性”的寫作來對歷史現象進行具體的歷史學處理。

這意味著回歸到隱喻、修辭和情節化，以之取代字面上的、概念化的和論證的規則，而充當一種恰當的史學話語的成分。

我在《元史學》中試圖分析的正是這種意義產生的過程是如何運作的。確實，正如人們現在認識到的那樣，我當時也認識到，通過進行論證以便“科學地”說明過去或者“解釋學地”闡釋過去，史學家能夠賦予過去以意義。但是，我那時更感興趣的是史學家把過去構成為一個主詞的方式，這個主詞可以充當科學研究或解釋學分析的對象，更重要的是，充當敘事化的對象。我認識到，“羅馬帝國”、“羅馬天主教”、“文藝復興”、“封建主義”、“第三等級”、“清教徒”、“奧利弗·克倫威爾”、“拿破侖”、“本·富蘭克林”、“法國大革命”等等（或者至少是這些術語所指的實體），早在任何特定史學家對它們感興趣之前就存在了。但是，相信某個實體曾經存在過是一回事，而將它構成為一種特定類型的知識的對象完全是另一回事。我相信，這種構成行為既與理性認知有關，也同樣和想象相關。這就是為什么我把自己的研究描述為一種構思歷史寫作的“詩學”而非歷史“哲學”的努力。

詩學表明了歷史作品的藝術層面，這種藝術層面并沒有被看成是文飾、修飾或美感增補意義上的“風格”，而是被看作某種語言運用的習慣性模式，通過該模式將研究的對象轉換成話語的主詞。在史學家探詢過去的研究階段中，其興趣是，就其感興趣的對象以及該對象在時間中經歷的變化建構一種精確的描述。他/她這樣做是以文獻檔案為基礎，從其內容中提取出一組事實。我說的是“提取”一組事實，因為我對事件（作為在塵世的時間和空間中發生的事件）和事實（以判斷形式出現的對事件的陳述）做了區分。事件發生并且多多少少通過文獻檔案和器物遺跡得到充分的驗證，而事實都是在思想中觀念地構成的，并且/或者在想象中比喻地構成的，它只存在于思想、語言或話語中。

說某個人“發現”事實，這毫無意義，除非我們用這種斷言指的是在文獻中發現的陳述，它們證明了在特定的時空中發生了特定的事件。但在這種情況下，我們也在說語言學事件，如類型2的X事件在A時間和Ⅲ空間中發生這樣的陳述。這正是我選用巴爾特的話“事實只是一種語言學上的存在”作為《話語的比喻》一書的題詞所想要表達的意思。我并不是說，“事件”只有一種語言學上的存在。我想要強調的是，在我看來，歷史事實是構造出來的，固然，它是以對文獻和其他類型的歷史遺存的研究為基礎的，但盡管如此，它還是構造出來的：它們在文獻檔案中并非作為已經包裝成“事實”的“資料”而出現（可參照柯林武德）。

因此，事實的構成必須像這樣以對過去檔案的研究為基礎，以便充當描述某種復雜的歷史現象（如“法國大革命”、“封建主義”、“英諾森三世”等等）的基石，而那些歷史現象可能轉而又成為說明和解釋的對象。換句話說，如果歷史說明或解釋是一種構造物，是依具體情形觀念地并且/或者想象地構成的，那么，運用了這些解釋性技巧的對象也是構成的。當談到歷史現象時，它也從來都是構成物。

它怎么可能是其他情形呢?只要歷史實體在定義上隸屬于過去，對它們的描述就不會被直接的（受控的）觀察所證實或證偽。當然，通過直接觀察所能研究的是證明了史學家感興趣的過去對象之本質的那些文獻。但是，如果這些記載想要不顧事實，而原本在這些事實的基礎上，對于可能成為研究主題的對象所作的最初看似真實的描述才得以呈現，那么這些記載就需要解釋。這就促使我得出這樣的結論，即歷史知識永遠是次級知識，也就是說，它以對可能的研究對象進行假想性建構為基礎，這就需要由想象過程來處理，這些想象過程與“文學”的共同之處要遠甚于與任何科學的共同之處。

我所說的想象過程是以對意象的思考和比喻性的聯想模式為特點，后者乃是詩學言語、文學寫作，并且還有神話思想所具有的特征。歷史話語中“文學”成分的出現是不是有損于史學所主張的講述真實以及證實和證偽的程序呢?只有當人們將文學寫作等同于撒謊或者歪曲事實，并且否認文學有任何真實表現現實的興趣時，才會造成損害。這就使得我們可以把史學歸入現代科學，只要人們認為現代科學對確定有關世界的真理不像對確定世界的“現實”那么感興趣。

的確，我說過，作為創造過程的產物，歷史的文學性和詩性要強于科學性和概念性；并且，我將歷史說成是事實的虛構化和過去實在的虛構化。但十分坦率地說，我傾向在現代邊沁主義和費英格爾的意義上來理解虛構的觀念，即將它看成假設性構造和對于實在的“好像”（as if）式描述，因為這種實在不再呈現在感知前，它只能被想象而非簡單地提起或斷定其存在。歐文·巴菲爾德[[1]](#_1_98) 的著名文章《詩歌用語和法律擬制》對我有所啟示，該文指出，在法律上歸之于“法人”的“個體人格”就其是某種“虛構”而言仍然是“真實的”。正如前文所述，我始終把“事實”視為建構之物，就是阿瑟·丹托所稱的“描述中的事件”，因而在拉丁語“fictio”的詞源學意義上，它是一種語言學上的或話語的虛構，即把它視為某種人工制成的或制作的東西。當然，這正是我看待現代小說中實在表現的方式，它們明顯就所描述的一點一滴社會實在都提出了真實性要求，這絲毫不比任何一位進行敘事的史學家所做的弱。關鍵在于，敘事為實在強加了那種只會在故事中遭遇的意義形式與內容，就此而言，將實在敘事化就是一種虛構化。

史學理論中有一種老生常談，說的是由事實而得出的故事是一種濃縮，即將行為經歷的時間縮減為講述的時間，將人們有關某個特定歷史時期所知的一切事實縮減成只剩那些重要的事實，這種濃縮不僅對特定時空范圍內發生的事件是如此，對于人們就這些事件可能會知道的事實也是如此。將柯林武德所說的史學家“關于事件的思想”轉變成（他實際上講述的或寫作的）著述話語，這一行為使用了一切比喻性話語運用中頗具特征性的濃縮和移情。史學家也許想準確地言說，并且只想講述與他們的研究對象有關的真實，可是人們無法在敘事化中不求助于比喻性語言和比寫實性更具詩性（或修辭性）的話語。在特定的過去中，對“發生的事情”所做的純粹字面的記述只能用來寫作一部年代紀或編年史，而不是“歷史”。歷史編纂作為一種話語，它特別旨在建構一系列事件的真實敘事，而不是就情勢做一番靜態描述。

因而，如果某人有興趣構思一部史學史（或歷史寫作史、史學思想史、歷史意識史等等此類的東西），也就是說，如果他有興趣闡明那些在時間中經歷的變遷，以及諸種變遷在不同處境下表現出來的差異，而在那些處境中，“過去”已經被解釋成了系統性和自反性認知的可能對象，那么，他必然采用一種元史學觀點。換句話說，人們不能簡單地假定他自身那個時代的史學家（或其他時代和地區的史學家）所使用的概念是恰當的，也不能簡單地以這種概念的循環作為目標，而把令任何事情都或多或少成功地趨向這個目標“從開始起”就變成學科的實踐。例如，設想蘭克或布羅代爾使用“歷史事件”、“歷史事實”、“歷史敘事”、“歷史解釋”（或就此用“文學”、“虛構”、“詩歌”、“模仿”、“過去”、“現在”等等術語）所理解的意思與希羅多德或修昔底德用與這些詞對應的希臘術語所理解的一樣，這沒有多少意義，也完全是非歷史性的。也正是因此，人們根據公認的西方史學經典看上去接近或不同于當代史學話語規則的程度，從而對它們做出高下之分，是毫無意義的，并也是非歷史性的。

這正是在研究古希臘、羅馬、中世紀和早期現代“科學”中的情形，更不用提研究各種非西方形式的“科學”。科學哲學家有充分理由假設，現代物理學家們就有關自然實在的概念提供了有效標準，用來判定在亞里士多德、伽林、普林尼、帕拉塞爾蘇斯、阿格里科拉、布魯諾或培根那里相應使用的觀念；近現代科學史涉及的完全是相繼的自然因果關系概念之間（并因此而在不同的“自然”或“物理”觀念之間）的差異和非連續性，而這些概念曾標志著自公元前6世紀以來“科學”的整體進展。換句話說，一部適當的科學史需要遠離和質疑被誤認為是我們自己時代的“真正的”科學，以及遠離和質疑那種觀念的支撐，也即：現代西方科學構成了真正的科學，可以說自泰勒斯或希波克拉底以來，所有其他的科學性觀念都為著這一真正科學而努力或是未能成功。如果人們想要形成一種真正歷史性的（我的意思是一種真正歷史主義的）科學概念，他就必須采納一種在當前科學正統之外的元科學立場。

【注釋】

[[1]](#_1_97) 歐文·巴菲爾德（1898——1997），英國語言學家、批評家、詩人、思想家，主要著作有《詩歌用語》（1928）、《拯救外觀：偶像崇拜研究》（1957）等。——譯注

# 獻詞

人所能知者，必先已入夢。

巴什拉：《火的精神分析》

# 序言

本書在對歷史想象的深層結構進行分析之前，先有一篇方法論性質的導論。在其中，我試圖以明白而系統的方式，闡明這項工作賴以確立的解釋原則。在閱讀代表19世紀歐洲史學思想的經典著作時，我發現很顯然，要想將它們看成是歷史反思的表現形態，就需要一種有關歷史作品的形式理論。我在導論中便嘗試提出這樣一種理論。

在該理論中，我將歷史作品視為敘事性散文話語形式中的一種言辭結構，正如它自身非常明白地表現的那樣。各種歷史著述（還有各種歷史哲學）將一定數量的“材料”、用來“解釋”這些材料的理論概念，以及用其來具象表現假定在過去時代發生的各組事件的一種敘述結構組合在一起。另外，我認為，它們包含了一種深層的結構性內容，它一般而言是詩學的，具體而言在本質上是語言學的，并且充當了一種未經批判便被接受的范式。每一種特殊的“歷史”解釋都存在這樣一種范式。在所有比專著或檔案報告范圍更廣的歷史著作中，這種范式都發揮著“元史學的”要素的功能。

在描繪一種歷史記述展現的不同層面，以及構造一種歷史編纂風格類型學時，我用的術語可能令人眼花繚亂，但我首先確定了歷史作品的顯性——認識論的、美學的、道德的——維度，隨后才進入這種理論工作所發現的歷史作品隱性的、未經批判而認可的更深層。我與其他分析歷史著述的人不同，我不認為歷史作品“元史學式”的基礎結構明顯地由理論概念構成，史學家用這些概念賦予他們的敘述一種“解釋”的模樣。我相信，這些概念涵蓋了作品的顯性層次，因為它們表現在文本的“表面”上，并且通常比較容易辨認。不過，我區分了三種策略，史學家可以用它們獲得不同類型的“解釋效果”。這三種不同的策略我分別稱之為形式論證式解釋、情節化解釋和意識形態蘊涵式解釋。在這每一種不同的策略中，我又識別出四種言說模式，史學家可能用它們來獲得某種特殊性質的解釋效果。就形式論證而言，它們是形式論、有機論、機械論和情境論四種模式；就情節化而言，它們是浪漫劇、喜劇、悲劇和諷刺劇四種原型；而就意識形態蘊涵而言，它們是無政府主義、保守主義、激進主義和自由主義四種策略。種種模式的一種確定組合包含了某一特定史學家或歷史哲學那種我稱為歷史編纂“風格”的東西。我在對19世紀史學家和歷史哲學家的研究中，將設法說明這種觀點。我研究的歷史學家有米什萊、蘭克、托克維爾、布克哈特，歷史哲學家有黑格爾、馬克思、尼采和克羅齊。

為了將這種種不同的風格彼此聯系起來，使之成為史學思想的單一傳統的諸要素，我不得不假設一種深層意識，在此層面上，史學思想家選擇了概念性策略來解釋或表現他的史料。我確信，在這個層面上，史學家表現出一種本質上是詩性的行為。他預構了歷史領域，并將它設置成施展其特定理論的場所，他正是用這種理論來說明在該領域中“實際發生了什么”。接下來，這種預構行為可能采用許多形式，這是一些用它們得以形成的語言模式來描述的類型。循著上迄亞里士多德，下至晚近的維科、近代眾多語言學家和文學批評家的解釋傳統，我用四種詩性語言的比喻名稱來稱呼這些預構類型，即：隱喻、轉喻、提喻和反諷。既然這種術語很可能使多數讀者感覺陌生，在導論中，我會說明為什么要這樣用，以及我將如何運用。

除了鑒別和說明19世紀歐洲歷史意識的主要形式之外，我的一個主要目的在于，要在歷史學和歷史哲學中確定那種任何時代都在使用的獨一無二的詩學要素。人們常說，歷史學是科學和藝術的一種混合物。但是近來，當分析哲學家成功地澄清了在何種程度上歷史學可能被視為一種科學時，對歷史學藝術成分的關注卻不多見。通過揭示出一種特定的歷史學觀念賴以構成的語言學基礎，我試圖確定歷史作品不可回避的詩學本質，并且具體說明歷史記述中令其理論概念被悄然認可的那種預構因素。

這樣，在具有賦義作用的預構（比喻性）策略基礎之上，我假設了四種主要的歷史意識模式，即隱喻、提喻、轉喻和反諷。這些意識模式中的每一種都為一種與眾不同的語言學規則提供了基礎，以此來預構歷史領域，并且，在此基礎之上，能夠用特定的歷史解釋策略來“說明”它。我認為，對于19世紀公認的史學思想家們而言，通過闡明充當其作品基礎和指導的不同比喻方式，他們就能被人理解，并且，作為一種共同研究傳統的實踐者，他們相互之間的關系也能建立起來。簡而言之，我的看法是：占主導地位的比喻方式以及與之相伴隨的語言規則，構成了任何一部史學作品那種不可還原的“元史學”基礎。并且，我認為，在19世紀史學大師著作中的這種元史學因素構成了種種“歷史哲學”。這些“歷史哲學”暗中支撐起這些著作，若沒有它們，大師們絕不可能寫出這樣的作品。

最后，我想要說明的是，19世紀主要歷史哲學家（黑格爾、馬克思、尼采和克羅齊）的著作，與他們那些被稱為“正統史學家”的同伴（米什萊、蘭克、托克維爾和布克哈特）的著作相比，只是側重點不同，而沒有實質上的區別。只不過在史學家那里始終是暗含著的東西，在歷史哲學大師的著作中則呈現在外，并得到了系統的論證。最重要的歷史哲學家也是（或近來被發現是）一流的語言哲學家，這并非偶然。因而他們能夠多少自覺地領會19世紀史學公認的“科學”理論源頭處那種詩學的，或至少是語言學的基礎。當然，這些哲學家設法使自己免于遭受語言決定論的批評，他們也以此聲討其反對者。然而，在我看來，無可辯駁的是，他們都理解我試圖論證的精要之處，即，在任何尚未還原（或提升）到一種真正科學地位的研究領域中，思想依舊是語言模式的囚徒，在這種模式中，它設法把握住棲息在其感知領域的對象的輪廓。

根據我對19世紀歷史意識的研究，可以得出的一般結論大體如下：（1）既是“正統歷史學”，則同時必定也是“歷史哲學”；（2）史學的可能模式與思辨歷史哲學的可能模式相同；（3）這些模式實際上分析起來又是先于它的詩性領悟的形式化，并且是對特殊理論通常賦予歷史記述某種“解釋”模樣的認可；（4）沒有哪種確定無疑的理論基礎能使某人正當地宣稱一種權威性，從而認定某種模式比其他模式更具有“實在性”；（5）以上的邏輯結果便是，我們反思一般性歷史的任何努力都被約束在彼此競爭的解釋策略中選出的某一種中；（6）由此推論，選擇某種有關歷史的看法而非選擇另一種，最終的根據是美學的或道德的，而非認識論的；（7）最后，對史學科學化的要求僅僅表達了對一種特殊的歷史概念化形態的某種偏好，其基礎要么是美學的，要么是道德的，而它在認識論上的論證仍然有待確立。

在按19世紀史學思想大師的著作出現的順序進行分析時，我努力指出，他們的思想展現了在一般詩學語言中對歷史領域進行比喻性預構的各種可能性。在我看來，對這些可能性實際上的闡發將歐洲史學思想帶入精神上的反諷情形中。19世紀末，這種情形感染了史學思想，人們有時也稱其為“歷史主義的危機”。以這種“危機”作為其現象形式的反諷依然長盛不衰，從此成為職業歷史學的主流模式，也深植于學術界。我認為，這可以解釋以下兩個現象：其一，現代學院歷史編纂學的優秀代表在理論上的遲鈍；其二，20世紀的文學、社會科學和哲學對一般歷史意識的不可勝數的反抗。我期望本書的研究既能澄清這種理論遲鈍的原因，也能說明這些反抗的理由。

讀者不可能注意不到，本書正是采用了一種反諷模式。但是，點明反諷的反諷卻是有意識的，由此它代表了一種針對反諷自身的反諷意識的轉向。如果它成功地證明了當代史學思想中如此之多的懷疑論和悲觀論都根源于一種反諷式的精神結構，并且，這種精神結構僅僅只是人們在見到歷史文獻之前就能夠采取的諸多可能姿態中的一種，那么，人們就能為拒斥反諷自身提供一些理由。于是，重構歷史學的道路也將得到部分的清理，重構后的歷史學作為一種學術行為，它所關注的東西將同時是詩學的、科學的和哲學的，這就如在19世紀歷史學的黃金時代中那樣。

# 導論

## 歷史的詩學

本書是一部19世紀歐洲的歷史意識史，它也是為當前有關歷史知識問題的討論而作。這樣，本書既提供了史學思想演進過程中一個特定時期的發展報告，也提出了一種被稱為“歷史的”思想模式的一般性結構理論。

歷史地思考指什么？另外，研究所采用的特定歷史方法，其獨特性又是什么？整個19世紀，史學家、哲學家和社會理論家一直都在爭論這些問題，但爭論假定的情形通常是他們能夠獲得明確的解答。“歷史”被視為一種經驗的特定模式，“歷史意識”是一種思想的獨特模式，而“歷史知識”則是人文科學與自然科學范圍內的一塊自治區域。

然而，到20世紀，思考這些問題是在一種多少有點缺乏自信的心情下進行的，人們擔心這些問題不可能得到最終的回答。歐洲大陸的思想家，從瓦萊里、海德格爾到薩特、列維——斯特勞斯和米歇爾·福柯，都嚴厲地質疑這種特定“歷史”意識的價值，強調歷史重構的虛構特征，并且挑戰歷史學在科學中爭取一席之地的做法。[[1]](#_1_100) 與此同時，英美哲學家就史學思想的認識論處境與文化功能進行了大量論述，這些論述總體而言，是要證明歷史要么是嚴格的科學、要么是純粹的藝術這一說法很值得懷疑。[[2]](#_2_95) 這兩條研究路線的結果給人造成了這樣的印象：自19世紀伊始，西方人引以為榮的歷史意識可能不過是意識形態立場的一種理論基礎。據此，西方文明不僅能評論自身與先前的文化和文明的關系，也能評論自身與時間上同時代、空間上相毗鄰的事物之間的關系。[[3]](#_3_90) 簡而言之，我們有可能將歷史意識視為一種確切的西方人的偏見，現代工業社會的假定的優越性依此而可能得到回溯式的證明。

我自己對19世紀歐洲歷史想象的深層結構所做的分析，意在為當前有關歷史知識的性質與功能的爭論提供一種新視角。它在研究的兩個層面上進行。一方面，力求分析19世紀歐洲公認的史學大師的著作；另一方面，則分析同一時期主要的歷史哲學家的著作。其大致目的是，確定經典作家的著作中實際出現過的不同歷史過程概念的家族特征。另一個目的是，確定那個時期歷史哲學家可能用來證明史學思想的各不相同的理論。為了實現這些目的，我將把歷史作品看成是它最為明顯地要表現的東西，即以敘事性散文話語為形式的一種言辭結構。它聲稱是過去的結構和過程的一種模型或具象，意圖通過描繪來說明它們。[[4]](#_4_90)

簡單說來，我的方法是形式主義的。我不會努力去確定某一個史學家的著作是不是更好，它記述歷史過程中一組特殊事件或片斷是不是比其他史學家做的更正確。相反，我會設法確認這些記述的結構構成。

在我看來，這個過程將證明，集中研究具有杰出成就的史學家和哲學家非常有益。他們在構思歷史的可能方式這一方面始終是公認的榜樣。這樣的史學家有米什萊、蘭克、托克維爾與布克哈特；哲學家有黑格爾、馬克思、尼采和克羅齊。在研究這些思想家時，我對哪一位的做法表現出歷史研究最貼切的方式不下定論。作為歷史表現或概念化可能的楷模，這些思想家獲得的地位并不依賴于他們用來支撐其概括的“材料”的性質，或者用來說明這些“材料”的各種理論，它依賴的不如說是思想家們對歷史領域相應的洞見中那種保持歷史一致、連貫和富有啟迪的能力。這就是為什么人們駁不倒他們，或者也無法“撼動”他們的普適性，即便求助于隨后的研究中可能發現的新材料，抑或確立一種解釋構成他們表述和分析之對象的各組事件的新理論，也都無助于此。作為歷史敘述和概念化的楷模，這些思想家的地位最終有賴于他們思考歷史及其過程時，那種預構的而且是特別的詩意本性。所有這些，正是我設想對19世紀的史學思想研究做一種形式主義考察的緣由。

然而，上述情況立即顯示出，這些思想家撰寫的著作，就歷史過程的同一個片斷和史學思想的任務這兩方面而言，表現出了一些可以選擇的，甚至表面上互相排斥的概念。若將他們的著作純粹視作言辭結構，這些著作似乎就具有迥然不同的形式特征，并且是以根本不同的方式來使用解釋著同一組材料的概念術語。例如，在最表層，一位史學家的作品本質上可以是歷時的或依次進行的（強調歷史過程中的變化和轉換），而另一位史學家的著作則可能是共時的或形式上是靜態的（強調結構上的連貫性）。再者，某位史學家可能認為他的使命是以一種抒情的或詩意的方式，重新激發起往日的時代“精神”；另一位史學家則可能認為其任務在于透過事件本身，發現某個特定時代的“精神”只不過是一種表面的或現象的形式，從而揭露出它的“規律”或“原則”。此外，我們還注意到另外一個根本的差別。一些史學家首先將其作品設想成對當代社會問題和沖突具有啟發性的作品；而其他人則傾向于壓制這種現實主義的關注，而是努力確定過去已知的某個時期與他們自身所處的時代在多大程度上有所不同，這看起來像是一種常見的“好古的”心境。

總而言之，若將19世紀史學大師所著的歷史純粹看成是形式上的言辭結構，就“歷史作品”應該包括什么這一問題，它們會展示出極為不同的觀念。這樣，為了鑒別19世紀產生的史學思想不同類別的家族特征，首先必須弄清楚“歷史作品”的理想類型結構可能包括些什么。一旦明白了這種理想類型結構，我就有了一個標準來決定，在任何一部特定的歷史著作或歷史哲學著作中，我若致力于辨別其獨特的結構要素，哪些方面必須加以考慮。史學思想家描繪這些要素，并且將它們置于一種確定的敘述中，以便獲得一種“解釋的效應”。通過追蹤這個過程中的變化，我將能夠依次說明研究的這個時期中歷史想象深層結構的根本變化，進而，這又會允許人們根據該時期不同史學思想家的共同身份，將他們描繪成一個與眾不同的話語世界中的參與者。在這個話語世界中，不同“風格”的史學思想都可能存在。

## 歷史著述理論

我通過區分以下歷史著述中的概念化諸種層面來開始我的論述。它們是：（1）編年史；（2）故事；（3）情節化模式；（4）論證模式；（5）意識形態蘊涵模式。我把“編年史”和“故事”當作歷史記述中的“原始要素”，但二者都表現了材料從未被加工的歷史文獻中被選擇出來并進行排列的過程，以便對某一特殊類型的讀者來說，這些材料更容易理解。這樣想，歷史著作就代表了一種嘗試，即在我所謂的歷史領域、未被加工的歷史文獻、其他歷史記述，以及讀者之間進行調和的嘗試。

首先，歷史領域中的要素通過按事件發生的時間順序排列，被組織成了編年史；隨后編年史被組織成了故事，其方式是把諸事件進一步編排到事情的“場景”或過程的各個組成部分中。通常認為，這種事件有一個可以辨別的開頭、中間和結局。這種從編年史到故事的轉變，受到了編年史中描述的一些事件的影響。它們分別依據了初始動機、終結動機，還有些依據了過渡動機。一個只是簡單地報道了所發生的確定時間和地點的事件，通過這樣一種描述被轉變成了一個初始事件：“1321年6月3日，國王前往威斯敏斯特。在國王和那個最終將挑戰其王權的人之間，開始了這次決定性的會晤。盡管此時，兩個人看起來注定會成為好朋友……”另一方面，過渡動機提示讀者就內含在事件中被擱置的意義保持期待，直到提供出一些終止動機。如“當國王朝威斯敏斯特進發時，謀臣告訴他，他的敵人正在那兒等著，要想達成有利于王權的解決方案前景渺茫”。一種終止動機表明了那種明顯的終點或過程的結局或緊張的處境：“1333年4月6日，巴利伯恩之戰，國王的軍隊擊潰叛軍。隨后，1333年6月7日簽訂的《豪斯堡條約》給王國帶來了和平。可是，這是一種不安定的和平，七年后，它在宗教沖突的火焰下燃燒殆盡。”當一組特定的事件按賦予動機的方式被編碼了，提供給讀者的就是故事；事件的編年史由此被轉變成完完全全的歷時過程，然后，人們能夠據此發問，就如同正在分析各種關系之間的一種共時性結構。[[5]](#_5_82)

歷史故事緊隨事件的次序，從社會或文化過程的序幕逐漸發展到暫時結局，這一點編年史無需照做。嚴格地說，編年史沒有結局；原則上，它們沒有序幕，只是在編年史家開始記錄事件時“開始”。它們也沒有高潮和結局，而能夠無止境地繼續下去。故事則不然，它有一種可辨認的形式（即使那形式是一種混沌狀態的情景），使得包含在其中的事件能與其他同時期內所有編年史中涵蓋的事件區分開來。

有時，人們認為史學家的目的在于，通過“發現”、“鑒別”或“揭示”埋藏在編年史中的“故事”來說明過去；并且“歷史”與“小說”之間的差別在于，史學家“發現”故事，而小說家“創造”故事。在史學家的工作中，“創造”也起部分作用，然而，這種關于史學家的任務的想法模糊了其“創造”的程度。同一件事能充當許多不同歷史故事中的一種不同的要素，這取決于它在其所屬的那組事件的特定主題描述中被指定為什么角色。國王的死在三個不同的故事中，或許是開頭、結局，抑或只是過渡性事件。在編年史中，這個事件只是作為事件系列中的一個要素存在，不起一種故事要素的作用。史學家通過將事件確定為充當故事要素的不同功能，將編年史中的事件編排到一種意義等級之中。為此，他先要揭露一整組事件形式上的一貫性，而這組事件通常有著可辨別的開頭、中間和結局，被人們視為一個可理解的過程。

將編年史中挑選出的事件編成故事產生了各種問題，史學家在建構其敘事的過程中必須預料到并加以回答。這些問題的種類有：“下一步發生了什么？”“這是怎樣造成的？”“為什么事情會是這樣而不是那樣？”“最終會是怎樣？”這些問題決定了他在建構其故事的過程中必須使用的敘述手法。但是，這類涉及事件之間的聯系，并將其變成一個可繼續故事中的要素的問題，必須區別于另一類問題：“它們合為一體會如何？”“其意義又怎樣？”這些問題與被視為一個完整故事的整組事件的結構有關，并且需要對某個特定故事與編年史中可能“發現”、“鑒別”或“揭示”出的其他故事之間的關系做出大致判斷。這些問題能夠用許多方式來回答，我將這些方式稱為（1）情節化解釋；（2）論證式解釋；（3）意識形態蘊涵式解釋。

## 情節化解釋

通過鑒別所講述故事的類別來確定該故事的“意義”，這就叫做情節化解釋。在敘述故事的過程中，如果史學家賦予它一種悲劇的情節結構，他就在按悲劇方式“解釋”故事；如果將故事建構成喜劇，他也就按另一種方式“解釋”故事了。情節化是一種方式，通過它，形成故事的事件序列逐漸展現為某一特定類型的故事。

順著諾斯羅普·弗萊在其《批評的剖析》（下文簡稱《剖析》）中指出的線索，我至少鑒別出四種不同的情節化模式：浪漫劇、悲劇、喜劇和諷刺。或許還有其他模式，如史詩；并且，某個特定的歷史記述可能包含了以某種情節化模式形成的一些故事，用以充當以另一種模式情節化的整組故事中的某些方面或某些階段。但是，特定史學家被迫將整組故事情節化，從而在一個全面的或原型的故事形式中構成了他的敘事。例如，米什萊將他寫作的所有歷史構成浪漫劇模式，蘭克構成的是喜劇模式，托克維爾的是悲劇模式，布克哈特的是諷刺劇模式。史詩的情節結構看來像是編年史本身的一種隱含形式。關鍵在于，每一種歷史，即便是最具“共時性的”或“結構的”歷史，都以某種方式情節化了。諷刺劇模式提供了形式上的原則，據此，布克哈特假定的“無敘事”史學也能被確定成一個特殊類型的“故事”。如弗萊所示，以反諷模式形成的故事（諷刺劇是其虛構的形式）恰恰是通過挫敗正常的期望來獲得其效果，即一反正常期望中其他模式（浪漫劇、喜劇或悲劇，這要看情況而定）故事會提供的結局。[[6]](#_6_78)

浪漫劇根本上是一種自我認同的戲劇，它以英雄相對于經驗世界的超凡能力、征服經驗世界的勝利以及最終擺脫經驗世界而解放為象征，是那類帶有基督教神話中圣杯傳奇或基督復活傳說之類的故事。它也是一種關于成功的戲劇，這種成功即善良戰勝邪惡、美德戰勝罪孽、光明戰勝黑暗，以及人類最終超脫出自己因為原罪墮落而被囚禁的世界。諷刺劇的原型主題恰好與這種救贖式的浪漫劇針鋒相對；事實上，它是一種反救贖的戲劇，一種由理解和承認來支配的戲劇。此處，理解的是人類最終乃是世界的俘虜而非它的征服者；承認的則是，由最后分析得知，就根本上戰勝死亡的黑暗力量這一任務而言，人類意識與意愿永遠是不夠的，這種力量是人類永不消逝的敵人。

不管怎么說，喜劇和悲劇顯示出一種可能性，即人類至少從其墮落的情形下得到部分解脫，以及從他在這個世界中發現自身處于分裂狀態的情況中獲得暫時的解放。可是，喜劇和悲劇的情節結構都是升華過的形式，在這兩種虛構的原型中，構思這些暫時的勝利是不一樣的。在喜劇中，由于通過那種活躍在人類社會和自然界中的力量達到暫時妥協的前景，人類獲得征服其世界的短暫勝利，從而使人們保持著希望。這樣的妥協在歡樂的場景中被象征化了。喜劇作家習慣用這種場景來結束他關于變化和轉換的戲劇性敘述。在悲劇中，除了虛偽和虛幻的歡樂場合之外，再沒有歡樂時刻，相反，其中有許多關于人與人之間分裂狀態的暗示，比起從戲劇一開始就激起慘烈的爭斗，這更可怕。盡管如此，悲劇結束時，故事主角的隕落及其生活世界的動蕩，并沒有被認為徹底威脅到那些激烈爭斗中的幸存者。對這場爭斗的觀眾而言，他們在意識中有所收獲。并且，人們認為，這種收獲存在于規律的顯現之中，主角反抗世界的努力恰好引出了這種支配人類生命的規律。

喜劇末尾出現的妥協正是人與人之間、人與其世界和社會之間的妥協。作為世界中看似不可改變的對立要素之間沖突的結果，社會環境表現得更純潔、更明智，也更健康。而且從長遠來看，對立要素都顯示出能夠相互和諧共處，并使自身和他者合為一體。悲劇末尾的各種妥協則要郁悶得多。它們更多地帶有人類在世界中要順從其環境的特征。在這些環境之下，人們必須努力工作。而這些環境被認為是不可改變的和永恒的，其暗含之義是人們不能改變它，卻必須在其中勞作。對于人們在世界中為了尋求安全和理智可能會渴望或正當要求的東西，它們設定了限度。

看上去，浪漫劇與諷刺劇在將現實過程情節化時是相互排斥的方式。真正的浪漫式諷刺觀念表現出一種術語上的沖突。我能合理地想象一種諷刺式的浪漫劇，但我用這個術語所指的是一種表現形式，它意在從一種反諷的立場揭示對世界進行浪漫式構思的愚蠢行為。然而，另一方面，我可以講喜劇式諷刺和諷刺式喜劇，或者是諷刺式悲劇和悲劇式諷刺。但在此，我們應該注意到，悲劇或喜劇類型與按諷刺方式形成的模式之間的關系，不同于浪漫劇類型與按喜劇方式或悲劇方式可能形成的模式之間獲得的關系。喜劇與悲劇代表著對世界進行浪漫式理解的限制條件，視之為一個過程，為的是認真對待反對人類在救贖方面努力的各種力量。而在浪漫劇中，人類的救贖努力作為一種可能性得以天真般地保持著。即使喜劇的結果是對立力量的最終妥協，悲劇最后顯示出這些力量與人對抗的本質，二者處理沖突都非常認真。并且，寫作浪漫劇的作者根據人類征服經驗世界的最后勝利這種想象而描繪出救贖劇，在這種劇作的結構內，作者有可能分別吸收了喜劇和悲劇中所揭示的人類存在的事實。

然而，諷刺劇代表了對于分別在浪漫劇、喜劇與悲劇中揭示的關于希望、可能性和人類存在之真實性的另一種限制。人們認識到，意識終究不足以愉快地在世上生活或者充分了解這個世界，在由此產生的氣氛中，諷刺劇以反諷的態度評說這些希望、可能性和人類存在的事實。它假定，同樣引人注目地表現在浪漫劇、喜劇和悲劇類型中關于世界的想象，終究是不充分的。作為一種藝術風格或文學傳統發展過程中的一個階段，文學表現中諷刺模式的出現，標志著一種世界已老的信念。像哲學本身那樣，諷刺劇意識到作為現實的一種想象，自己有所不足，因而“在其灰色之上涂抹灰色”。這樣，它做好了思想準備來批判一切與世界有關的復雜精密的概念化，并期待著回歸一種對世界及其過程的神秘理解。

這四種故事形式的原型，為我們刻畫史學家在敘事的情節化層面能夠爭取到的不同種類解釋效果提供了一種手段。它使我們能夠在米什萊和蘭克創作的那種歷時的或漸進式的敘事，與托克維爾和布克哈特所作的那種共時的或靜態的敘事之間加以區分。在前者，結構轉換的意識作為敘事表現的根本指導最為重要；在后者，結構連貫（尤其在托克維爾那里）或靜態平衡（在布克哈特那里）占據主導。但是，在歷史實在的共時性表現與歷時性表現之間進行的區分，不會被用來標示歷史領域情節化時互相排斥的方式。這種區分僅僅指出，在某個特定的作為整體的歷史過程表現中，處理其連貫性與變化之間的關系在側重點上有所不同。

有的史學家們在編年史包含的事件洪流之內或之后，覺察到某種行進中的關系結構，抑或差異中某種同一的永恒回歸。悲劇與諷刺作為情節化模式與這些史學家的興趣一致。浪漫劇與喜劇則強調過程中出現的新力量或新情況，該過程乍一看，好像要么其本質不會有變化，要么只是在外表形式上有所變更。但是，對認識行為來說，這些原型的情節結構各有其含義。而此處的認識行為指的正是，在原型結構提供一種歷史真實形態的想象這一過程中，史學家正設法“說明”“真實發生的”到底是些什么。

## 形式論證式解釋

在史學家將他關于“所發生的事情”的敘事記述進行情節化的概念化層面之外，還有另一種層面，史學家可能最終試圖說明“中心思想”或“主旨”。在該層面中我能分辨出一種行為，我稱其為形式的、外在的或推理的論證式解釋。通過運用充當歷史解釋推定律的合成原則，這樣一種論證就故事中所發生的事情提供了一種解釋。在這種概念化層面之上，史學家通過建構一種理論的推理論證，來解釋故事中的事件（或他在一種特殊的模式中通過情節化而賦予它們的形式）。這種論證可以分解成一個三段論：包含一些推定的因果關系普遍規律的大前提、規律適用于其中的涉及邊界條件的小前提，以及結論，即實際發生的事件都是根據邏輯必然性由上述前提推導而來。這種推定律中最著名的莫過于馬克思那種所謂的上層建筑與經濟基礎之間關系的規律。該規律認為，一旦經濟基礎（包括了生產方式與生產關系）有所變化，上層建筑（社會和文化制度）中的組成部分也將隨之變化，但是反向關聯卻不存在（如意識的變化不會影響經濟基礎的變化）。這種推定律的其他一些例子（例如“劣幣驅逐良幣”，乃至像“有起必有落”之類的套話）在史學家盡力解釋大蕭條或羅馬帝國衰亡那種現象的過程中，至少是被悄悄地利用了。后面這些一般化陳述具有的常識性或習慣性特征，并不影響它們充當理論性推理論證中被假定的大前提。而在故事中，事件的解釋都是由這種推理論證提供的。這種一般化的本質僅僅指出了一般歷史解釋的原始科學特征，抑或社會科學的不足，因為人們可能從社會科學中借用這種一般化的規律，它們以一種適當修改或更嚴格地陳述的形式出現。

一位史學家的敘事中，事件的構造都是在某種類似于規律——演繹式的論證中獲得解釋。就史學家提供這種解釋而言，重要之處在于，這種解釋必須與史學家通過情節化將其故事轉變成一種特殊類型的故事而獲得的解釋效果區別開來。這并非因為人們不能將情節化看成一種運用規律——演繹方式的解釋。事實上，悲劇式情節化就可能被視為某種規律的應用，這種規律在各類情形之下支配著人的本性和社會。并且，只要這些情形在某個時空被確定為存在，它們就可能被認為正是通過援用所提及的那類規律而獲得了解釋，正如自然事件通過確認假定支配著它們之間關系的普遍因果律而得到解釋。

我可能想說，當史學家預制“情節”而給他在故事中講述的事件賦予了某種類型的形式一貫性，他所做的事就和科學家在確定規律——演繹式解釋論證中的要素時所做的一樣了。但是在此，我要對兩種情況進行區分。一種情況是，將某種歷史中被視為故事諸要素的各種事件情節化；另一種情況是，對假定存于時空確定范圍內的因果關系模型中被視為要素的這些事件進行描述。簡言之，我此時是表面上接受史學家有關歷史既是藝術也是科學的主張，以及通常認為在史學家的研究活動和敘述活動之間存在的不同。我們承認，描述“發生的事”和“事情發生的原因”是一回事，而在某種敘事形式中提供一種說明性言辭模型則完全是另一回事。這種言辭模型通過訴諸一般因果律來說明引導著一種情形向另一種情形轉化的歷史發展過程。

不過，歷史學與科學恰恰不同，因為史學家不僅對于可能用來解釋某種特定事件順序的社會因果律到底是什么沒有一致看法，而且對一種“科學”解釋應該采用的形式問題也缺少一致意見。自然科學的解釋與歷史解釋是否必須有相同的形式特征，有關此問題的爭論由來已久。爭論引發了這樣一個問題：有一些規律可以運用在自然科學的解釋中，那么，在所謂的人文或精神科學領域中，例如社會學和歷史學的領域中，是否也有這樣的規律？自然科學進步看來是有賴于各種確定的科學家團體之間時常達成的約定，涉及什么可以當作一個科學問題，一種科學解釋必須采取何種形式，以及在一種關于實在的恰當科學記述中，允許作為證據的材料性質如何。在史學家當中，不存在這樣的約定，過去也未曾有過。這可能僅僅反映出歷史編纂活動的原始科學性質。但是，在什么可以看成是一組歷史現象的確定歷史解釋這方面，史學家存在著先天的爭執（或者說缺乏一致）。記住這一點很重要，因為這意味著，歷史解釋必定以不同的元史學預設為基礎，這些預設與歷史領域的本質相關，也產生了史學分析能夠運用的解釋類型的不同概念。

事實上，在“解釋”層面上的史學爭論，都是關于史學工作的“真正”本質方面的爭論。歷史學仍然處于一種概念的混亂狀態，一如自然科學在16世紀存在的情況一樣，那時，對于“科學工作”的各種不同觀念就像各種形而上學立場一樣多。16世紀，關于“科學”理應是什么的各不相同的概念，從根本上反映出有關“實在”概念的差異，以及由此而產生的認識論的差異。因此，在“歷史學”應該是什么這方面的爭論，也同樣地反映了各色各樣的概念，它們關系到一種適當的歷史解釋應該包括些什么，以及由此關涉到史學家的任務是什么。

不用說，我在此提及的爭論并非專業刊物的評論欄中的那種爭論，那兒可能會質疑某位史學家的博學抑或準確性。我所談的這類問題產生的情形是：有著大致匹敵的博學和理論水準的兩位或更多學者對同一組歷史事件進行解釋，或者對“文藝復興的真正實質是什么”這種問題做出不同回答，當他們進行交流時，盡管這種交流并非必然地相互排斥，爭論還是產生了。至少在概念化的某個層面上，此處牽涉到的是關于歷史實在的本質，以及被視為一種形式論證的歷史記述應該采用的適當形式這些方面的不同主張。按照斯蒂芬·佩珀在《世界的構想》中的分析，我區分了形式的四種范式，即某種被看成是推理性論證的歷史解釋可能想到而采用的形式，它們分別是：形式論的、有機論的、機械論的和情境論的形式。[[7]](#_7_76)

形式論的真理論旨在識別存在于歷史領域內的客體的獨特性。據此，當一組特定的客體得到徹底鑒別，其類別、族屬及特定品質也被指定，證明其特性的標簽也加上之后，形式主義者便認為這種解釋是完整的。所提到的客體要么是個體的，要么是總體的；要么是特殊的，要么是普遍的；要么是有形實體，要么是抽象物。由此可以想到，歷史解釋的任務在于消除對那些看起來是該領域中一切客體所共有的類似性的憂慮。當史學家在歷史領域內確定了特殊客體的惟一性，抑或表明了該領域顯示出的現象類型的多樣性，他同樣也就為該領域提供了一種形式論解釋。

解釋的形式論模式可以在赫爾德、卡萊爾、米什萊那兒找到；也能在浪漫主義史家和歷史敘事大師，如尼布爾、蒙森和屈維廉那兒找到；還能從任何這樣的歷史編纂中找到，它們把描述歷史領域中的多樣性、特質和生動性當作史學家工作的核心目標。誠然，形式論史學家可能傾向于概括作為一個整體的歷史過程的本質，就如卡萊爾將此形容為“無數傳記之精華”。但是，在歷史解釋的形式主義觀念中，用來構成被解釋“事件”的不同行為主體、行為方式和行為，其惟一性才是人們探詢的中心，而非這些實體賴以出現的“場所”或“情景”。[[8]](#_8_76)

用佩珀的術語來說，形式論對材料進行的分析本質上是“分散的”，而不像有機論和機械論解釋傾向那樣是“整合的”。這樣，雖然一種形式論的解釋策略意在開拓“視野”，即令它所確定占據著歷史領域的特殊部分有更豐富的種類，但是，就從歷史領域中辨認出的過程而言，對它的普遍概括將越來越缺少概念上的“精確性”。浪漫主義史學家，事實上，還有一般說的“敘事史家”，都傾向于針對整個歷史領域及其過程的意義建構種種普遍陳述。然而它們是如此的寬泛，以至于若要作為訴諸經驗材料便能被證實或證偽的命題而言，這些普遍陳述無足輕重。但是，這些史學家往往通過在敘事中再現特殊行為主體、行為方式和行為時的生動性，來彌補他們在概括上的空洞。

有機論者的世界構想及其相應的真理和論證理論都相對地更具“整合性”，因此，其措施也更簡約。他們努力將歷史領域中辨別出的細節描述成綜合過程中的某些成分。在有機論策略的核心，存在一種對微觀——宏觀關系范式的形而上學承諾，而有機論史學家將傾向于受這樣一種愿望指使，即他們愿意看到，單個實體成了所合成的整體的部分，而整體不僅大于部分之和，在性質上也與之相異。效法這種解釋策略的史學家有蘭克，以及19世紀中葉絕大多數“民族主義的”史學家（馮·濟伯爾、蒙森、特賴契克、斯塔布斯、梅特蘭等等）。他們都努力以這樣的方式組織敘述，即從一組明顯分散的事件中，描繪某些綜合實體的統一和整合，這些綜合實體要比敘述過程中分析或記述的任何單個實在都重要得多。

通常所說的唯心論者，尤其像黑格爾這樣的辯證思想家，都代表了這種處理問題的路子，以此方式來闡明歷史領域中發現的過程。

自然，如同佩珀注意到的，效法這種模式的史學家對描繪整體過程的興趣，要遠勝于敘述其中個體要素的興趣。這就正好為在該模式中形成的歷史論證賦予其“抽象”本質。此外，按此模式寫作的歷史都將朝著終結或目的的意志來定位，因為在歷史領域中發現的所有過程都被假定朝著它運動。當然，像蘭克這樣的史學家會有意識地反對指明了整個歷史過程的終極目的可能如何的傾向。而對某些臨時性目的，或者像“民族”、“國家”或“文化”，這些據他說是從正在進行的歷史過程中發現的中介性整合結構，蘭克則在努力確定它們的本質時自得其樂。蘭克認為，整個歷史過程最終目的的決斷只能在一種宗教的感悟中領會到。這樣，蘭克的著作有可能被當作以一種特別的形式論模式構成的史學范本。但是，盡管蘭克擅長于根據事件的特性來描述它們，他的敘述卻都被賦予了自身的結構和形式上的一致性，以此作為對其描繪的歷史過程的解釋。蘭克為敘述賦予結構和一致性的主要做法是，使其敘述都暗中求助于一種有機論模型，它規定恰當的歷史解釋理應如何。這也是一種深植于蘭克意識之中的模型，規定著世界中的任何過程的任何有效解釋應當如何，這種模型是一種范式。

效仿著牛頓物理學、拉瓦錫化學或達爾文生物學，當“規律”一詞被認為具有普遍的和固定的因果關系這層意思時，避免探求歷史過程的規律，就成了有機論解釋策略的一個特征。有機論者傾向于談論“原則”或“觀念”，它們描述了歷史領域中發現的個體過程和作為整體的所有過程。這些原則或觀念都被看成是想象的或預構的目標，整體過程正在接近它。它們在具有明確的神秘主義或神學傾向的史學家中，通常被解釋成顯示了上帝創造世界的目的。除此之外，這些原則和觀念并不起構成因果關系的行為主體或行為方式的作用。事實上，對有機論者來說，這種原則和觀念所起的作用，既非對人在歷史中實現某個特殊目的之能力存在的限制作用，亦非機械論者腦袋中那種歷史“規律”應該發揮的作用，而是充當基本的人類自由的保障。這樣，雖然有機論者通過展示歷史過程作為一個整體的綜合性質，從其中擷取了意義，但他并沒有得出悲觀的結論；而嚴格的機械論者從他對歷史存在之規律性本質的反思中，卻容易得出這種結論。

機械論者的世界構想同樣與其目的結合在一起，但他們傾向于還原，而非綜合。用肯尼斯·伯克的術語來說，機械論者更愿意將“行為主體”在歷史領域中存在的“行為”，看作與歷史無關的“行為方式”的表白。這些表白是從敘事所描述的“行動”展開的“情景”中產生的。機械論者的解釋理論促進了對因果規律的研究，這些規律決定了歷史領域內發現的過程會得出什么結果。人們認為存在于歷史領域內的那些客體，都被說成是存在于部分與部分的關系形態中，而它們特殊的外部構造，則由假定支配其相互作用的規律來決定。這樣，像巴克爾、泰納、馬克思那樣的機械論者，甚至還有我會提到的托克維爾，他們研究歷史是為了預言實際上支配著歷史行為的規律，而寫作歷史是為了在一種敘事形式中展示這些規律的作用。

在表現歷史過程在特定時空內“發生了什么”時，對支配歷史的規律的理解，以及對其特殊本質的判定，就多少有些顯得重要了。但是，考慮到機械論者的研究都是在尋求這樣的規律中進行的，其記述同樣受到了有機論者那種日益抽象的傾向的威脅。機械論者認為，個體實在作為證據，不如確證其所隸屬的現象類別重要；但對他來說，這些現象類別又不如假定得到證明了的規律重要。最后，只有像機械論者發現支配著自然界的物理學規律那樣，發現了支配著歷史的規律，這種解釋才能看成是全面的。隨后，他以這種方式在材料中運用這些規律，使它們的構造便于理解，并將此當作這些規律的功能。這樣，在托克維爾這樣的史學家那里，某種特定制度、習俗、法律、藝術形式或諸如此類的東西，其特定屬性作為證據，就不如那些在分析時被證明具有示范作用的種屬、類別和共有象征那么重要了。而在托克維爾看來——事實上，巴克爾、馬克思和泰納也這樣認為，這些象征同樣不如社會結構和過程的規律重要。后者左右著西方歷史過程，也證明了西方歷史的作用。

很明顯，盡管概念上的準確性是他們的特征，機械論者關于真理和解釋的概念都面臨責難，被說成目光短淺、過于抽象，這就像對待他們的有機論同行一樣。以一個形式論者的觀點來看，機械論和有機論明顯是多樣性的“還原”，它們歪曲了單個實體在歷史領域中的作用。可是，為了恢復人們想要的視野和具體性，人們沒有必要逃避到形式論代表的那種如此“印象主義”的歷史解釋概念中去。相反，可以接受一種情境論的立場。它作為一種真理和解釋理論，代表著一種在歷史領域中發現的事件之意義或價值的“功能性”概念。

情境論明確的前提是，將事件置于其發生的“情境”中，它就能得到解釋。這些事件為什么如此發生，通過揭示它們與其他同在一種歷史情境下發生的事件之間的特殊關系就能解釋。在此，如同在形式論中一樣，歷史領域被人們當作一種“景觀”或質感豐富的地毯式網絡來了解。初看之下，它缺少一致性和能夠分辨的基礎結構，可它不像形式主義那樣，后者只想依據實體的獨特性和惟一性來研究它。也就是說，該歷史領域中的實體與其他實體類似，但有所不同。情境論者堅持，歷史領域中“所發生的事”能夠通過確定功能性相互關系來說明。這些相互關系存在于行為主體和行為方式之間，他們在某個確定時間中占據著歷史領域。

這種功能性相互關系的確定，是通過沃爾什和以賽亞·伯林這些現代哲學家稱之為“綜合”的活動完成的。[[9]](#_9_72) 在這種活動中，解釋的目的在于，確定將研究中的個體或制度與它徒有其表的社會文化“現場”相連的“線索”。從希羅多德到赫伊津哈，其間任何一位史學家的著作中都能找到使用這種解釋策略的例證，但是，我們發現在19世紀雅各布·布克哈特的著作中，它卻是一種主導性的解釋原則。作為一種解釋策略，情境論盡量避免形式論那種極端分散的傾向，以及有機論和機械論那種抽象傾向。它努力以一種現象的相對整合取而代之。這種現象是根據某些時期和時代的“趨勢”或一般外部特征，在歷史事件的有限范圍內辨別出來的。情境論認為，歷史實體占據了歷史事件的有限范圍。它悄然運用合并規則來確定這些實體的家族特征。然而，這些規則并沒有被認為等同于機械論者假設的那種普遍因果律，抑或是有機論者假設的那種一般目的論原則。相反，它們被說成是各種實際關系，被假定在特定時空中存在，其開始的動機、終結的理由以及決定性因素都永遠是個謎。

佩珀告訴我們，情境論者孤立歷史領域的一些（事實上，是任何）要素，以此作為研究主題來進行其工作，而不管這種要素有的大至“法國大革命”，有的小至一個特定人物一生中的某一天。隨后，他就挑選出“線索”，它們把要解釋的事件和該情境的不同范圍連接起來。線索都是能辨別和追蹤的，在空間中，它們向外進入事件發生的自然場所和社會場所；在時間中，則向后確定事件的“起源”，向前確定該事件對后續事件的“沖擊”和“影響”。當“線索”消失在其他一些“事件”的“情境”中，抑或“聚合起來”促成某些新“事件”的發生，此時，追蹤行為就結束了。追蹤的動力與其說是要將歷史領域中可能確定的所有事件和趨勢整合在一起，不如說是用一根鏈條將它們連在了一起，這一鏈條在明顯“重要的”事件的限定范圍方面具有臨時性和限制性特征。

顯而易見，情境論者探索歷史解釋問題，可以看成是兩種沖動的結合，一種是形式論背后的分散性沖動，另一種是有機論背后的整合性沖動。但事實上，一個有關真理、解釋和確證的情境論概念，在它對史學家的要求和讀者的需要中，似乎都過于中庸了。再者，由于在時期和時代能夠相互區別的基礎上，情境論將歷史領域組織到重要事件的不同范圍內，那么，對于建構一種涉及歷史領域中所發現的過程的敘述模型這一問題，它就代表了一種模棱兩可的解決方案。歷史的時間之流在情境論者的想象中，是一種波浪形運動（布克哈特明確指出了這一點），在其中，人們認為某個波段或頂峰都內在地比其他形態更有意義。用這種方式追蹤事件線索的行為，以至于承認在歷史過程中發現了某種趨勢，這就暗示了一種敘述的可能性，它以發展與演進的情形為主。其實，情境論解釋策略更傾向于從時間脈絡中截取歷史過程的片斷或部分，對它進行共時性表現。在情境論者的世界構想中，它內在地具有向結構主義模式或共時性模式靠近的趨勢。另外，如果熱衷于情境論的史學家想將他研究的各不相同的時期，聚合成一個能夠理解的整體歷史過程圖景，他就必須脫離情境論的框架，要么根據假定用來支配材料的“永恒”規律，對材料進行機械式的還原；要么根據某些“原則”對它們進行有機的綜合，人們認為這些“原則”能夠揭示那種長時期內引導整個過程走向的終極目的。

目前，四種解釋模型的任何一種，在歷史作品中都能夠用來提供某種類似于形式論證的東西，闡釋敘述中所描述事件的真實意義。但是，自19世紀早期學術職業化以來，在公認的職業史學家中，它們并沒有享有相同的權威性。事實上，在學院派史學家中，形式論和情境論模型越來越普及，進而成為史學正統。只要公認的歷史學技藝大師表現出有機論和機械論傾向，例如像蘭克和托克維爾各自表現的那樣，這些傾向就被看作是一種遺憾，背離了歷史中應該采用的正確解釋形式。更有甚者，倘若某位思想家心血來潮，公然以有機論和機械論語言為主來解釋歷史領域，就像黑格爾與馬克思分別做的那樣，這種沖動就被說成是他們墮入了“歷史哲學”的證據。

簡言之，對職業史學家而言，在某種特殊“歷史”類別可能采用的解釋形式中，形式論和情境論表現了選擇的局限性。相反，機械論和有機論則表現為史學思想中的異端邪說，主流職業史學家和支持他們的哲學家都是這么認為的。這些哲學家恰恰視“歷史哲學”為神話、謬誤或意識形態。例如，卡爾·波普爾那本頗有影響的《歷史主義的貧困》不過是對史學思想中這兩種解釋模式的經久不衰的斥責。[[10]](#_10_70)

可是，職業史學家敵視有機論和機械論解釋模式的理由仍然模糊不清，或者，不如說其理由像是源自某種明確不同于認識論的因素。因為，假定史學研究的本質是原始科學性的，就不會存在絕對的認識論基礎來支持人們偏愛某種而不是另一種解釋模式。

當然，有人說，只有在研究中清除有機論和機械論解釋模式，歷史學才能從神話、宗教和形而上學中解放出來。誠然，歷史學不可能因此而提升為一門嚴格的“科學”，但關鍵在于，清除了它們之后，歷史學至少能夠避免“科學主義”的危險，即對科學方法的簡單模仿以及對科學權威的徇私盜用。因此，將自身局限在形式論和情境論模式中解釋歷史，歷史至少還是“經驗的”，不至于墮入黑格爾和馬克思實踐的那種“歷史哲學”中。

但是，恰恰因為歷史不是一門嚴格的科學，這種針對有機論和機械論解釋模式的敵意，看來只是表達了一種偏見，一種職業化過程中的偏見。如果承認，有機論和機械論的確有助于深入了解自然和社會的所有過程，而形式論者和情境論者做不到，那么，將有機論和機械論從正統歷史解釋的規則中刪除，就必定是基于認識論之外的因素。對形式論和情境論的分散技巧的承諾，僅僅反映了部分史學家的一種決心，即不去嘗試整合那種材料，而有機論和機械論認為這是理所應當要做的。接著，這種決心看來又依賴于事先已有的關于形式的各種觀點，即什么是關于人的和社會的科學不得不采用的形式。然而，這些觀點從其本質來說，一般通常是道德的，尤其是意識形態的。

經常有人就此爭辯，尤其是激進主義者，他們認為，職業史學家對情境論和形式論解釋策略的偏愛是意識形態推動下的產物。例如，馬克思主義者聲稱，拒斥機械論的歷史解釋模式符合既定社會集團的利益。因為，真正的社會結構與社會發展規律的顯露，將揭示出統治階級享有權力的真實本質，并且提供將這些階級從其特權與權力位置上趕下來的必要知識。激進主義者認為，為了服從統治集團的利益，他們培育了這樣一種歷史概念，即人們只需要了解個體事件以及它們與當下情境之間的關系，或者，最多將事實整理到散漫的框框中。因為這種有關歷史知識本質的概念既合乎“自由主義者”的“個人主義”偏見，也符合保守主義者的“劃分等級”偏見。

與之相反，激進主義者自稱發現的社會結構與發展“規律”，都被自由主義史學家當成了同樣是意識形態下促成的東西。他們認為，這種規律通常是為了推進一些社會改造計劃而提出來，其方向要么是激進的，要么是反動的。這樣，就使對社會結構和發展規律的真正探索有了一個壞名聲，也令任何主張尋求這種規律的史學家的學識遭人懷疑。上述情況也同樣發生在唯心論歷史哲學家聲稱的、要在歷史總體中說明歷史“意義”的種種“原則”之上。情境論、形式論及機械論解釋概念的擁護者們堅持認為，所提供的這些“原則”往往用來支持意識形態立場，它們的目的要么是倒退的，要么是蒙昧主義的。

事實上，每一種有關實在的歷史記述中，確實都顯示出一種不可消解的意識形態成分。這就是說，只是因為歷史學不是一門科學，或者至多是一門原始的科學，其構造中還有一些可以明確認定的非科學因素。這樣，正是這種在歷史文獻中發現了某些形式一致性的主張，給歷史文獻帶來了有關歷史世界和歷史知識自身本質的各種理論。它們有著意識形態蘊涵，努力去理解“現在”，也不管這種“現在”如何被定義。換言之，人們聲稱從社會思潮和實踐的現在世界中區分出了過去，并且確定了這個過去世界的形式一致性，正是這種說法，暗含了一種現在世界的知識同樣必須具備的形式概念，因為它是過去世界的延續。若有人被一種特殊的知識形式所束縛，就注定了他能夠對現在世界進行概括的類型，注定了他能夠擁有的知識的種類，也由此注定了他能合理構思的計劃的類型，因為構思這些計劃的目的是在不確定的現存形式內改變或維持這種現在。

## 意識形態蘊涵式解釋

對于歷史知識的本質問題，以及可能從為了理解現在而研究往事之中得出的種種蘊涵，史學家假設了某種特殊的立場。一種歷史記述的意識形態維度就反映了這種假設中的倫理因素。我用“意識形態”一詞指的是一系列規定，它使我們在當前的社會實踐范圍內采取一種立場并遵照執行（要么改變，要么保持其當前狀態）；伴隨著這些規定的是，它們都聲稱具有“科學”或“現實”的權威性。根據卡爾·曼海姆在《意識形態與烏托邦》中的分析，我假設了四種基本立場：無政府主義、保守主義、激進主義和自由主義。[[11]](#_11_66)

當然，還有其他的理論政治學立場。曼海姆引述了近代早期教派的啟示論者、反動派，以及法西斯分子的立場。但是，這些立場本質上都以專制主義的方式表現出來，上面列舉的19世紀的意識形態形式并非如此。啟示論者將他對行為的規定建立在神啟的權威之上；反動派則建立在某個階級或集團實踐的權威之上，它被視為社會組織的永遠正確的系統；法西斯分子卻建立在不容質疑的元首的權威之上。并且，雖然這些立場的表述者可能會與其他立場的代表發生爭論，但他們確實不認為有必要將他們的認知立場的權威性建立在理性主義的或科學主義的基礎之上。這樣，雖然他們可能提供了關于社會和歷史的特定理論，可是，對于來自其他立場的批評、一般的“材料”，或者具有一致性與連貫性的邏輯準則的控制而言，這些理論并不認為要對它們負責。

無論如何，曼海姆分辨出的四種基本的意識形態立場代表了種種斷言具有“理性”、“科學”或“實在論”的權威性的價值體系。這種斷言悄然致力于與其他自稱具有類似權威的體系進行公開討論。它在某種程度上造成了各方在認識論上的自覺，這是“專制”體系的表現所做不到的。這種斷言還使得他們努力理解以另一種觀點分析社會過程的研究者揭示的“材料”。簡言之，19世紀的無政府主義、保守主義、激進主義和自由主義形式在“認知上是負責的”，而“專制主義的”形式卻不是這樣。[[12]](#_12_64)

我應該強調一下，“無政府主義者”、“保守主義者”、“激進主義者”和“自由主義者”這些詞旨在充當一般意識形態偏好的代名詞，而非充當特定政治派別的象征。就社會研究還原為一門科學的可能性，以及想這樣做的愿望而言，它們代表了不同的態度、人文科學能夠提供的教導的不同想法、維持或改變社會現狀之愿望的不同觀念、社會現狀中的改革應該選擇的方向，以及影響這種改革方式的不同概念；最后，代表了不同的時間定位，即代表了一種作為社會的“理想”形式的范式貯備庫而面向過去、現在和未來的定位。我也應該強調，某一特定史學家對歷史過程進行的情節化，或者以形式論證說明歷史過程的方式，并不需要被看成是他自覺持有的意識形態立場的某種作用。相反，我們可以說，他賦予歷史記述的形式所具有的意識形態蘊涵，一定與上述四種不同立場之中的一種相吻合。正如伴隨著每一種意識形態的是一種特定的歷史及其過程的觀念，因而，我認為，每一種歷史觀也伴隨著特殊而確定的意識形態蘊涵。

我提及的四種意識形態立場可以用以下語言粗略描述。就社會變革的問題而論，所有四種立場都承認變革不可避免，但是它們代表了關于變革的可取性及其最佳幅度的不同觀點。當然，保守主義者對有步驟地改革社會現狀最為懷疑，而自由主義者、激進主義者和無政府主義者則相對要好些，并且，相應地或多或少對社會秩序迅速變遷的前景有點信心。就像曼海姆所寫的，保守主義者用植物般緩慢生長的類比來看待社會變遷，而自由主義者（至少19世紀的自由主義者）傾向用一種機械論的調節或“精密調諧”來看待它。在這兩種意識形態中，社會和基本結構被設想為合理的，而一些變化也被視為必然，不過，當整體的個別部分而非結構關系變化時，變化本身才被視為是最有效的。激進主義者和無政府主義者則不同，他們確信結構變革的必要性。前者為的是在新的基礎上重組社會；后者則要廢棄“社會”，而代之以一種“共同體”，它是通過個體共有的對共同“人性”的意識而彼此團結在一起形成的。

至于想象中的變革步伐，保守主義者堅持一種“自然的”節奏。自由主義者贊成所謂的“社會”節奏，這是一種議會辯論的節奏，或教育過程和遵守既有法律的黨派之間競選的節奏。與之相比，激進主義者和無政府主義者想象一種大變革的可能，不過，前者傾向于更多地了解影響這種變革所必需的力量，對所繼承制度的慣性更為敏感，并因而更多地參與確定影響這種變革的途徑。

接下來我們要考慮的是各種意識形態不同的時間定位。按曼海姆所論，保守主義者傾向于將歷史演進想象成一種當前通行的制度結構逐步建立的過程。他們將這種制度結構視為一種“烏托邦”，即人們目前能夠“現實地”期望或合法追求的最好的社會形式。相比之下，自由主義者想象了一種未來時，到那時這種結構將有所改進。但他們將這種烏托邦狀態置于遙遠的未來，并阻止當前以激進主義者那種猛烈方式實現它的任何努力。激進主義者則相反，他們認為烏托邦狀態即將來臨，因而促使他們用心準備革命方式，以便使烏托邦社會現在就到來。最后，無政府主義者傾向于理想化遠古自然人的那種純潔，從而區別于所發現的自己身陷其中的墮落“社會”狀態。這樣，他們把這種烏托邦設定在一個事實上在時間之外的平臺上，將它視為一種人類在任何時刻都能實現的可能性，只要人們愿意通過意志行為抑或意識行為，控制住自己基本的人性就能做到。這些行為將在當前社會機制的合法性之內摧毀社會業已確立的信念。

不同意識形態追求的烏托邦理想在時間上的定位，使曼海姆有可能就它們趨向“社會和諧性”或“社會超越性”這兩端的程度進行分類。保守主義是最具“社會和諧性”的；自由主義相對弱些。無政府主義是最具“社會超越性”的，而激進主義又要弱些。事實上，每一種意識形態都表現為一種社會和諧性與社會超越性諸要素的混合。就此而論，它們彼此區別更多在于側重點不同，而非內涵相異。所有意識形態都非常看重變革的前景。這就說明了為什么它們對歷史有著共同的興趣，并且致力于為其計劃提供一種歷史論證。同樣，這也說明了為什么它們自愿運用認知上負責的術語，彼此辯論可取的社會變革步伐和用來實現它的措施等次要問題。

然而，正是賦予當前社會體制的價值，解釋了他們對于歷史演進形式和歷史知識必須采用的形式的不同概念。曼海姆認為，歷史“進步”問題，不同的意識形態有不同的解釋。對于某種意識形態是“進步”的東西，在另一種意識形態那里卻是“墮落”的，這是因為“現時代”在人們心目中處于不同的狀態，它可以是發展的頂峰，也可以是低谷，這依賴于它在一種特定意識形態中的異化程度。與此同時，各種意識形態也尊重形式上的不同范式，這些形式是試圖解釋“歷史所發生的事情”的論證必須采用的。這些各不相同的解釋范式或多或少反映了不同意識形態的“科學主義”傾向。

舉例來說，激進主義者與自由主義者都相信“理性地”和“科學地”研究歷史具有可能性，但他們對于一種理性的和科學的歷史學應該包含些什么存在著不一致的觀念。前者尋求歷史結構與歷史過程的規律，后者則尋求發展的一般趨勢或主流。與他們一樣，保守主義者和無政府主義者與19世紀某種普遍的信念一致，相信歷史的“意義”能夠在一種概念框架中被揭示或表現出來，這種框架在認知上是負責的，也不是簡單的專制主義。但是，他們的特殊歷史知識概念要求對“直覺”抱有信心，在此“直覺”的基礎之上，一種假定的歷史“科學”才能建立起來。無政府主義者在其歷史記述中，傾向于運用本質上是浪漫主義的移情技巧，而保守主義者則傾向于將他在歷史領域內對客體的諸種直覺，整合成一種關于總體歷史過程并能得到充分理解的有機論記述。

在我看來，不同意識形態在相互沖突的歷史過程和歷史知識概念之間做出決斷時，所依賴的基礎不會在意識形態以外。因此，既然這些概念源于倫理方面的考慮，那么，用來判斷認知是否充分的那種特定認識論立場的假設，本身代表的只是另一種倫理選擇。我不會宣稱為一種既有意識形態所支持的歷史知識概念比其他的歷史知識概念更“現實”，因為恰恰是在什么構成“現實”之適當標準的問題上他們存在分歧。在沒有判斷出確定的歷史科學或社會科學理應如何之前，我同樣不會認為一種歷史知識概念要比另一種更“科學”。

無疑，機械論代表了19世紀普遍認同的科學概念。但社會理論家在機械主義社會科學和歷史科學的合理性問題上意見不一。形式論、有機論和情境論的解釋模式在整個19世紀的人文科學中依然興盛，其原因在于，它們在機械論是不是適合充當一種策略的問題上意見存在根本分歧。

于是，我無需理會19世紀產生的不同歷史概念是以“現實性”為依據，還是以“科學性”為依據。出于相同的原因，我的目的不是去分析它們是否充當了哪種既定意識形態立場的表征，我感興趣的是闡明意識形態方面的思考是怎樣進入史學家的努力之中，它為的是在敘述中解釋歷史領域，并構建其過程的言辭模型。但是，我會盡力說明，即便有的著作是一些興趣明顯與政治無關的史學家和歷史哲學家所寫，如布克哈特和尼采的作品，它們也仍有著明確的意識形態蘊涵。我相信，這些著作至少與寫作它們的時代中這種或那種意識形態立場一致。

我認為，歷史作品的倫理環節反映在意識形態蘊涵的模式中。這種模式能將一種審美感知（情節化）與一種認知行為（論證）結合起來，以至于從可能看似純粹描述性或分析性的陳述中，衍生出說明性陳述。史學家通過確認支配著一組事件的規律“說明”歷史領域內發生了什么，這些事件作為一種基本上是悲劇含義的戲劇被情節化了。或者，反之亦然，在他找到支配著情節關聯次序的“規律”時，他也可以發現自己加以情節化的故事的悲劇含義。不論哪一種情形，都必定會得到一種特定歷史論證的道德蘊涵，它出自史學家假定的關系。這種關系存在于思索的那組事件內，一方面連接了敘事概念化的情節結構，另一方面連接了為使那組事件成為確定的“科學性”（或“實在性”）解釋而提供的論證形式。

按悲劇來編排情節的一組事件或許得到了“科學的”（或“實在的”）解釋，這是訴諸嚴格的因果決定律還是人類自由的推定律要視情況而定。前一種情況的意思是，人們一投身到歷史中，就被一種不可逃避的命運束縛住了；而后一種情況則是，人們可以行動起來，以便控制（至少是影響）自己的命運。在這種可選擇的方式中形成的歷史的意識形態推力，一般分別是“保守主義的”和“激進主義的”。這些意思無需正式地用歷史記述本身來表白，但是，它們可以從分析戲劇性事件，以及顯示它要證明的規律所運用的語氣或語調中識別出來。由此區分的兩種歷史學類型之間的差異，我認為恰恰分別是斯賓格勒和馬克思作品的特色。斯賓格勒所使用的機械論解釋模式，對于按悲劇情節化的歷史來說，其語調或語氣是合適的；但是，就得出意識形態蘊涵而言，這種語調或語氣則具有社會妥協性。然而，在馬克思那里也有一種類似的機械論解釋策略，它用來支持歷史的悲劇式記述，語氣頗有些英雄氣概而且好斗。這種區別正好類似于歐里庇得斯和索福克勒斯悲劇之間的差異，或在同一個劇作家那里，則類似于悲劇《李爾王》和《哈姆雷特》之間的差異。

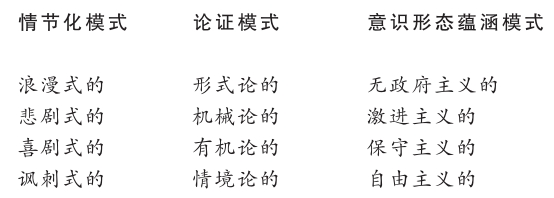
為了證明上述言論，或許需要簡要引述幾個史學實例。蘭克寫的歷史一貫被塑造成一種喜劇模式，這種情節構成的中心主題是一種妥協觀念。同樣，他主要使用的解釋模式是有機論的，由揭示整體結構和過程組成。蘭克相信，這些整體結構與過程代表了歷史中發現的基本關系模式。蘭克熱衷的不是揭示“規律”，而是揭示行為主體與行為方式的“觀念”，他視其為歷史領域中的存在。我將證明，蘭克確信歷史知識會提供的解釋類型是歷史領域中的審美知覺在認識論上的翻版。在蘭克所有的敘事中，它都采用了一種喜劇的情節化形式。這種喜劇模式的情節化與有機論模式的論證相結合，那么，其意識形態蘊涵毫無疑問是保守的。蘭克在歷史領域中辨別的種種“形式”被認為處在一種和諧狀態，喜劇的結局通常就表現出這樣一種和諧狀態。讀者從而會思索歷史領域中的一致性，它被認為是一種完成了的“觀念”（即制度和價值觀念）的結構；他也會得到一種情感，就像是某部戲劇中所有明顯的悲劇性沖突最終獲得了一種喜劇效果時，在觀眾心中會產生的那種情感。如果歷史過程的本質正像蘭克在記述中揭示的那樣，那么人們就是生活在歷史世界的最理想狀態中，或者至少也是生活在人們能夠“現實地”期待的最理想狀態中。由于人們能夠從這樣解釋的歷史中合理地得出結論，其敘述中語氣自然是妥協性的，情緒是樂觀的，而意識形態蘊涵則是保守的。

就這些結合的種種可能性而言，布克哈特表現出另一種變化。布克哈特是一位情境論者，他指出，史學家“解釋”某個特定事件的方式是：將該事件嵌入同樣能夠識別的眾多個體的豐滿構造之中，而這些個體占據著該事件周圍的歷史空間。他否認歷史研究能夠找到“規律”，也拒絕那種用類型學來分析歷史的企圖。對他而言，一個特定歷史事件的范圍代表了一個偶然事件的場所，該事件的構造多少有些華麗，并且，多少有些易受印象主義式的表現的影響。例如，布克哈特的《意大利文藝復興時期的文化》通常被人們認為根本沒有“故事”，也沒有“敘事線索”。事實上，形成它的敘事模式是諷刺式的、大雜燴式的（或“混雜的”），這是一種反諷的虛構模式；并且，由于諷刺劇拒絕提供一種形式上的一致性，而人們在閱讀浪漫劇、喜劇和悲劇時，卻習慣于期待這種一致性，這樣，諷刺劇也就獲得了它的一些主要效果。這種敘事形式是一種關于知識及其可能性的特殊懷疑論觀念的美學翻版，它使自身呈現為所有假定的反意識形態歷史觀念的典型，也充當馬克思、黑格爾及蘭克等人實踐的“歷史哲學”的一種替代品。布克哈特本人對此類“歷史哲學”是不屑一顧的。

但是，構成諷刺式敘事的語調或語氣具有特定的意識形態蘊涵。如果語氣表現出樂觀，其意識形態蘊涵就是“自由主義的”；若語氣顯得安于現狀，則是“保守主義的”。例如，布克哈特以為歷史領域是諸多單個實體的“構造”，這些實體僅僅是通過作為同一領域之成分，以及它們各自表現的光輝而聯系在一起。這種概念與布克哈特的形式懷疑論結合在一起。它意味著，布克哈特的讀者若按保守主義之外的根據把歷史當作一種理解現實世界的手段，那么，他們無論怎樣努力，結果都只會失敗。布克哈特自己認為未來是悲觀的，這種悲觀主義對于在讀者中宣傳“人人為己”（sauve qui peut）或“落后者遭殃”（the devil take the hindmost）的看法很管用。人們出于自由主義的原因抑或保守主義的原因而宣傳這種看法，這取決于促成自由主義與保守主義的實際社會形勢。但是，激進主義的論證絕對不可能以這樣的觀點為基礎，并且，像布克哈特所使用的那樣，它們最終的意識形態蘊涵嚴格說來是保守主義的，也不單純是“反動的”。

## 歷史編纂風格問題

我已經區分了史學家在敘述中努力獲得解釋性效果的三個層面，現在，我要考察歷史編纂的風格問題。在我看來，一種歷史編纂的風格代表了情節化、論證與意識形態蘊涵三種模式的某種特定組合。不過，在某個特定作品中，我們不能不分青紅皂白地就將情節化、論證和意識形態蘊涵模式組合在一起。例如，喜劇式情節化與機械式論證組合就不合適，正如激進的意識形態與諷刺式情節化亦不匹配。這就好像，各種可能在不同寫作層面使用而獲得解釋效果的模式中，有著可選擇的親和關系。并且，這些可選擇的親和關系是基于結構上的同質性。這可以在情節化、論證和意識形態蘊涵的可能模式中得到證明。這些親和關系可列表如下：



在某個特定史學家那兒，這些親和關系并沒有被當作各種模式的必然組合。相反，表述每一位史學大師作品特征的辯證張力，往往來源于這樣一種努力，即將情節化模式與和它不相協調的論證模式或意識形態蘊涵模式結合在一起。舉例而言，就如我要說明的，米什萊試圖將一種浪漫式的情節化，與一種帶著確定自由主義意識形態的形式主義論證結合在一起。而布克哈特則用一種諷刺式的情節化和一種情境論的論證，服務于一種明顯是保守主義的而且最終是反動的意識形態立場。黑格爾在兩個層面上將歷史情節化，即微觀上是悲劇式的，宏觀上是喜劇式的。二者的合理性證明都依賴于有機論的論證模式，結果，人們在讀他的著作時，得出的意識形態蘊涵要么是激進主義的，要么是保守主義的。

但是，上述每一種情況，都在有關整個歷史領域形式的一致性圖景和主導性想象的情境內，釋放出一種辯證的張力。這就使單個思想家關于該領域的概念獲得了一種自我融貫的總體外貌。并且，這種一致性和融貫性賦予其著作獨特的風格。在此，問題在于確定這種一致性和融貫性的基礎。依我看，這種基礎是詩性的，本質上尤其是語言學的。

在史學家能夠把表現和解釋歷史領域的概念工具用于歷史領域中的材料之前，他必須先預構歷史領域，即將它構想成一個精神感知客體。這種詩意行為與語言行為不可區分。后者準備將歷史領域解釋成一個特殊類型的領域。這就是說，在一個特定領域能夠獲得說明之前，它必須首先被解釋成一個有可分辨的各種事物存在的場所。這些事物作為現象的獨特狀態、層次、族屬和類別，又必定被設想成是可以分類的。此外，它們必定被認為彼此之間具有某種關系，而關系的變化構成了一些“問題”，它們要由敘述中的情節化和論證層面上提供的“解釋”加以解決。

換言之，史學家面對歷史領域的方式，與語法學家可能面對一種新語言時的方式大體相同。他的首要問題是在該領域的詞匯、語法和句法中進行辨別。只有這樣，他才有能力解釋任何要素的特定形態或其關系的變化是什么意思。簡而言之，史學家的問題是建構一種語言規則，它具有詞匯的、語法的、句法的和語義學的維度，借助它們可以用史學家自己的術語（而不是用文獻本身用來標示它們的術語）來表現歷史領域及其要素的特征，并由此準備解釋并表現這些要素，這是史學家在其以后的敘述中要做的。由于本質上的預設性，這種預構的語言學規則，其特征也可以根據塑造它的主導性修辭方式來進行表述。

歷史記述據稱是歷史過程的確定片斷的言辭模式或標記。但是，之所以需要這些模式，是因為文獻記錄并沒有就它們所涉及事件的結構，描繪出一種清晰的影像。所以，為了說明過去“實際發生的事情”，史學家首先必須將文獻中記載的整組事件，預構成一個可能的知識客體。這種預構行為是詩性的，因為，在史學家自己的意識系統中，它是前認知的和未經批判的。就其結構的構成性程度而言，它也是詩性的。這種結構以后會在史學家提供的言辭模型中，被想象成過去“實際發生的事情”的一種表現和解釋。但是，不僅史學家可能當作一種（精神）感知客體來研究的某個領域是構成性的，一些概念也是構成性的。史學家將用它們來鑒別存在于該領域中的客體，并且描述它們相互能夠保持的關系類型的特征。在先于對歷史領域進行正式分析的詩意行為中，史學家既創造了他的分析對象，也預先確定了他將對此進行解釋的概念策略的形式。

但是，可能的解釋策略的數量并非無限的。事實上，有四種主要的類型，對應著詩性語言的四種主要比喻。因而，在詩性語言自身的形式內，我們找到了那種用來分析不同思想、表現和解釋模式的范疇，這些模式在歷史編纂這種非科學的領域中往往能遇到。簡言之，比喻理論為我們在歷史想象演進的特定時期內，提供了一個對其深層結構的形式進行分類的基礎。

## 比喻理論

傳統詩學和近代語言理論關于詩性語言或比喻性語言的分析確定了四種基本的比喻類型，即隱喻、轉喻、提喻和反諷。[[13]](#_13_62) 這些比喻允許以不同類別的間接性或比喻性話語來表述客體的特征。它們對了解某些方式過程特別有用，通過這類過程，那些在明晰散文手法中無法描述的經驗內涵可以被預示性地領會，為了能夠有意識地理解做準備。例如，在隱喻（字面上是“轉移”）中，諸現象能夠根據其相互間的相似性與差異，以類比或者明喻的方式進行描述，就像短語“我的愛人，一朵玫瑰”（my love，a rose）。運用轉喻（字面上，是“名稱變化”），事物某部分的名稱可能取代了整體之名，如短語“50張帆”（fifty sail）指代“50艘船”（fifty ships）時就是如此。至于提喻，一些理論家將它視為轉喻的一種形式，是指人們用部分來象征假定內在于整體的某種性質，從而使某種現象得到描述，如“他惟有一顆心”（He is all heart）。最后，通過反諷，各種實體能夠通過比喻層面上的否定，即字面意義上的積極肯定得到描述。明顯荒唐可笑的表述（用詞不當），如“瞎嘴”（blind mouths）；或明顯的謬論（矛盾修飾法），如“冷酷的激情”（cold passion）；這類修辭皆可視為反諷的標志。

反諷、轉喻和提喻都是隱喻的不同類型，但是它們彼此區別，表現在它們對其意義的文字層面產生影響的種種還原或綜合中，也通過它們在比喻層面上旨在說明的種種類型表現出來。隱喻根本上是表現式的，轉喻是還原式的，提喻是綜合式的，而反諷是否定式的。

例如，隱喻表達式“我的愛人，一朵玫瑰”，確認了玫瑰適合作為被愛者的表現。面對兩個對象之間顯然的不同，它仍斷定二者之間存在相似之處。不過，將被愛者與玫瑰視為一體只是字面上的指稱。作為美麗、心愛、嬌美等等被愛者所擁有的品質的表征，該短語還得要象征性地領會。“愛人”是某個特殊個體的記號，但“玫瑰”卻被理解為某種屬于被愛者的“形象”或“象征”。被愛者被視同玫瑰，但這是通過暗示了她（或他）與玫瑰共有的某種品質，從而維持被愛者的特性這一方式做到的。被愛者不能還原為一朵玫瑰，倘若該短語被當作轉喻就可以這樣做；被愛者的本質與玫瑰的本質也不盡相同，若將短語理解成一個提喻就意味著使二者同一；很明顯，該短語也不能像反諷那樣，被當成某種顯性肯定的隱性否定。

當“50張帆”用來意指“50艘船”時，類似的表現也存在于這種轉喻式表述中。不過，此處，“帆”取代了“船”，其方式是將整體還原為它的某一部分。像短語“我的愛人，一朵玫瑰”那樣，兩種不同的對象被暗中比較，可是，這兩種對象相互間明顯被想象為存在一種部分與整體的關系。然而，這種關系的形式不像微觀與宏觀之間的關系那樣，倘若將“帆”設定為某種由“船”和“帆”共同擁有的品質的象征，那就是后一種關系，不過，這就是一種提喻了。當然，這也意味著，“船”在某種程度上可以與它自身的某部分如“帆”視為一體，沒有“帆”，“船”也不能動彈。

在轉喻中，現象之間的關系是在部分與部分的關系形態中而被含蓄地理解了，據此，人們能夠使某一個部分還原為另一個部分的某個方面的狀態或功用。理解任何一組像這樣存在于部分與部分關系（不像隱喻中那種對象與對象的關系）形態中的特定現象，正是賦予思想一項任務，即在這些作為整體之表征的部分，與簡單地作為整體某個方面的特征之間加以區分。這樣，像“雷之咆哮”這樣的表達就是轉喻式的。在該表達中，產生雷聲的整個過程首先被分成兩種現象：一種與原因（雷）相關，另一種與結果（咆哮）相關。于是，區分有了，雷在因果還原的形態中與咆哮聯系在一起。“雷”一詞指稱的雷聲被賦予了某種“咆哮”（一種特殊類型的聲音）的特征，它使人們可以（轉喻式地）說“帶來咆哮之雷”。

因而，運用轉喻，我們能夠同時在兩種現象間進行區分，并將其中一種現象還原為另一種現象的表征狀態。這種還原可以采取一種行為主體——行為的關系形式（雷在咆哮）或因果關系的形式（雷之咆哮）。并且，如同維柯、黑格爾和尼采等人所指出的，通過這種還原，現象世界必定為假定存在于現象世界背后的一大群行為主體和行為方式所占據。一旦現象世界被分成兩類存在（一方面是行為主體與原因，另一方面是行為與結果），原始意識僅僅通過純粹的語言學方式，就具有了概念范疇（行為主體、原因、精神、本質），這些對于反思文明的神學、科學和哲學來說是必要的。

但是，在所有的轉喻性還原中都假定那兩類現象之間本質上是外在的關系，而在提喻中則將其解釋為共有特征這種內在的關系。轉喻表明，在按部分與部分關系解釋的現象之間存在區別。被看成是“結果”的經驗“部分”以還原的方式與被看成是“原因”的經驗“部分”相關聯。然而，運用提喻，就有可能按照整體之內的綜合方式說明這兩個部分，而這個整體本質上不同于部分之和，各部分只是作為整體之微觀復制品。

為了闡明提喻式用法中涉及的內容，我將分析“他惟有一顆心”這個表達。在其中存在看上去像轉喻的東西，即身體中某部分的名稱被用于表述個體的全身。但“心”一詞經過象征性地理解，不再指身體的一部分，而是指西方文化中用“心”一詞通常表現的特征的本質。“心”不是要被理解為指稱一種解剖學上的部分，這個部分的功能可用于描述全身的功能特征，就如“50張帆”對于“50艘船”那樣。相反，它被解釋成整個個體特有的一種品質象征，被視為一種肉體和精神因素的結合，所有這些因素都在一種微觀——宏觀的關系形態中分有這種品質。

這樣，在“他惟有一顆心”這種表達中，提喻被疊加在轉喻之上。倘若該表達從字面理解，它將毫無意義。以轉喻方式理解，它將是還原性的，因為，為了恰好表現一種比喻性的意圖，它將只是暗指這樣一種共識，即對有機體的功能來說心具有中心地位。但是，若以提喻方式理解，即將它當成一種意指總體諸要素之間的定性關系的陳述，它就是綜合性的，而非還原性的。與轉喻表達式“50張帆”是“50艘船”的象征不同，它意在表示的不單單是一種“名稱變化”，而是一種標明總體（“他”）的名稱變化。該總體具有某些品質（大方、同情等等），它們滿足并構成了建構起“他”的所有部分的基本本性。作為一種轉喻，該表達暗示著軀體不同部分之間的某種關系，它根據心在這些部分中的中心功能而被理解。然而，作為一種提喻，它暗示了個體的部分之間的某種關系，其中個體被視為肉體和精神屬性的結合，其本質上是定性的，并且所有的部分都共有這種性質。

我們將迄今所探討的三種比喻，視為由語言自身規定的操作范式。運用這些范式，意識為了隨后使經驗得到分析和解釋，能夠預構這些在認識上懸而未決的經驗領域。這就是說，在語言用法本身之中，思想具有多種可選擇的解釋范式。隱喻是表現式的，如同形式論所采取的方式；轉喻是還原式的，有如機械論；而提喻是綜合式的，一如有機論。隱喻支持用對象與對象的關系來預構經驗世界；轉喻用部分與部分的關系；而提喻用對象與總體的關系。每一種比喻也促成一種獨一無二的語言規則的形成。這些語言規則可稱為同一性語言（隱喻）、外在性語言（轉喻）和內存性語言（提喻）。

與這三種我認為是“樸素”（因為它們只有在語言有能力用修辭性術語把握事物本質這種信念中，才能得到運用）的比喻相反，反諷這種比喻充當了一種“感傷的”（在席勒所謂“自覺”的意義上）對應物。人們指出，反諷本質上是辯證的，因為它代表著為了使言辭自我否定而自覺地運用隱喻。反諷基本的修辭方式是用詞不當（從字面上說是“誤用”）。明明是荒唐的隱喻，用來激發反諷式反思，它針對的是被描述事物的本質或該描述本身的不充分性。修辭上的疑慮（aporia，字面上是“疑難”）姿態，即作者對自己所陳述之事的真實性表現出一種真真假假的不信任，可以看成是反諷式語言偏愛的風格上的構思。這在更為“現實主義”類型的小說中，以及在以一種自覺的質疑語氣撰述或以“相對化”的意向寫作的歷史中，都是如此。

反諷式陳述的目的在于暗中肯定字面上斷然肯定或斷然否定的東西的反面。它假定讀者或聽眾已經了然于胸，或有能力識辨就某種事物所做的描述的荒謬性，而該事物通常由隱喻、轉喻或提喻賦予其形式，并在其中被指定。這樣，就“他惟有一顆心”這個表達，當它以一種特殊的語音語調說出來，或在所指某人的確不具備該提喻用法賦予他的品質的情況下，它就成了反諷。

由此馬上可以看到，反諷在一定意義上是元比喻式的，因為它是在修辭性語言可能誤用這一自覺意識中被使用的。反諷為一種有關實在的“現實主義”看法預留了空間，這是可能提供一種有關經驗世界的非修辭性表現的前提。這樣，反諷就代表著意識的一個階段，在其中語言本身那種成問題的性質已經被認識到了。它指向的是所有關于實在的語言描述之潛在的愚蠢性，就如其諷刺模仿的信念一樣荒謬。因而，像肯尼斯·伯克注意到的，反諷是“辯證的”。然而在其對世界進程的把握中，不如在其對語言功能的把握中來得更加辯證——它顯示出語言在任何言語描述活動中都是模糊了而不是澄清了問題。在反諷中，修辭性語言折返回自身，并帶回了自身的潛能，以便在問題中歪曲感知。這就是為什么人們往往認為反諷模式構成的世界描述本質上是世故的和現實主義的。只有在自我意識的水平之上，一種關于世界及其過程的真正“啟蒙性的”（即自我批評）概念化才有可能實現。因而，在一個探尋自我意識水平的特定領域內，反諷的出現看上去標志著思想的升華。

于是，反諷規定了一種思想模式的語言學范式，不僅就某個特定經驗世界的概念化而言，而且就以語言盡可能記錄事情真相的熱切努力而言，它根本上是自我批判的。簡而言之，它是一種語言規則模型，思想上的懷疑論和道德上的相對論在其中照樣表達出來了。作為一種表現世界過程可能采納的形式典范，它本能地與形式論、機械論和有機論解釋策略的“樸素”表述相對立。而且，其故事形式，即諷刺劇，則本質上與浪漫劇、喜劇和悲劇原型產生了沖突，而后者都是些表現了重要人類發展之形式的模式。

存在性地將反諷投射到一種成熟的世界觀之中，它就仿佛超越于意識形態之外。反諷能夠策略性地為自由主義的或保守主義的意識形態立場辯護，這要看反諷者所言是反對既定社會形式，還是反對尋求改變現狀的“烏托邦式”改革者；它也能被無政府主義者或激進主義者唐突地用來嘲笑其自由主義或保守主義對手們的理想。但是，作為一種世界觀的基礎，反諷傾向于消解一切承認積極政治行為可能性的信念。在反諷的理解中，人類的狀況根本上是愚蠢的或荒謬的，它往往造成一種文明自身處在“瘋狂”之中的信念，并且針對那些尋求以科學抑或藝術的方式把握社會實在之本質的人，產生了一種保守而清高的蔑視。

## 19世紀歷史意識諸階段

比喻理論為描述19世紀歐洲形成的主流史學思想模式提供了一種方式。并且，作為一種普遍性詩性語言的理論基礎，它使我有可能描述這個被認為是閉合循環的發展時期中歷史想象的深層結構。因為，每一種模式都可視為一個話語傳統之內的某個階段或環節，該話語傳統的發展是從人們對歷史世界的隱喻式理解，經由轉喻式或提喻式理解，最后轉入一種對一切知識不可還原的相對主義的反諷式理解。

19世紀歷史意識的第一個階段形成于啟蒙運動晚期史學思想的一種危機情形中。像伏爾泰、吉本、休謨、康德和羅伯遜這樣的思想家，最終以一種本質上是反諷的態度看待歷史。前浪漫主義運動的思想家，如盧梭、尤施圖斯·穆澤爾、埃德蒙·柏克、瑞士自然派詩人、狂飆突進派，另外尤其是赫爾德，都以自覺的“樸素”觀點對應物來反對這種反諷式歷史概念。此種歷史觀的原則并未被首尾一貫地闡發出來，啟蒙運動的不同批評者也沒有統一遵從某些原則。但是，他們都有一種對啟蒙運動的理性主義的反感。他們相信，“移情”是歷史研究的一種方法，于是就歷史和人性二者的某些特性培養一種同情心，而這些特性正是啟蒙運動者不屑一顧或傲慢對待的東西。這種對立的結果，便發展成了史學思想中真正的危機，以及關于研究歷史的正確態度該當如何的深層分裂。這種分裂不可避免地激發起對史學理論的興趣，隨后，在19世紀的頭十年，“歷史知識問題”成了這一時期相關哲學家關注的中心問題。

在哲學家中，黑格爾對此問題做出了最為深刻的表述。在寫作《精神現象學》（1806）和《歷史哲學》（1830——1831）之間的這段時期，他準確地判定了引發這種分裂的主要原因，即理解歷史領域的反諷模式與隱喻模式之間不可消解的差異。此外，黑格爾在他自己的歷史哲學中以一種提喻模式考慮這種分裂，從而提供了一種合乎邏輯的解釋。

當然，與此同時，啟蒙運動的理性主義受到了法國實證主義者朝有機論方向進行的改造。在奧古斯特·孔德的著作（《實證哲學教程》，1830）中，啟蒙運動的機械論解釋理論與歷史過程的有機論概念結合在一起。這使孔德能夠將歷史按照喜劇的方式進行情節化，從而消除那種反映了啟蒙運動晚期歷史編纂中悲觀主義思想的諷刺性主題。

這樣，在19世紀的前三十多年，形成了歷史思想的三個截然不同的“學派”：“浪漫主義”學派、“唯心主義”學派和“實證主義”學派。雖然他們在研究和解釋歷史的正確方法問題上互不相讓，但在批判啟蒙運動晚期理性主義者對待過去的那種反諷態度上，卻是同心協力。這種所有形式中共有的對反諷的厭惡很大程度上說明了人們研究歷史的熱情。這種熱情正是這個時代的特征，也是19世紀早期歷史學充滿自信的表現。它彌漫四周，根本不管“方法論”問題上存在著極其重大的差異。

到第二個階段，即從1830年至1870年左右的“成熟”或“典范”階段，對反諷的厭惡也說明了這一階段中史學思想的特殊腔調。這一階段的特征出自有關史學理論的持續爭論，以及大量記述過去的文化與社會的成果不斷涌現。正是在此階段，四位19世紀的史學“大師”——米什萊、蘭克、托克維爾和布克哈特，撰寫了他們的重要著作。

這個階段的歷史編纂中最顯著的地方在于理論上的自我意識水平。其代表者在此水平之上研究過去，并據此撰寫他們的敘事性記述。他們中幾乎所有人都被一種希望激勵著，他們希望創造一種有關歷史過程的觀點，它既能像科學家看待自然過程那樣“客觀”，也能像這一時期的政治家主宰著國家命運那樣“實用”。因此，在這個階段，向能夠用來判斷一種真正“實在的”歷史概念的標準問題。就像其同時代作家在小說中所做的那樣，這個時代的史學家都在構思一種歷史圖景，它不存在啟蒙運動前輩們的那種抽象性，也全無浪漫主義先驅的那種幻覺。但是，他們也像同時代小說家（司各特、巴爾扎克、司湯達、福樓拜、龔古爾兄弟）那樣，僅僅在構造種種“實在論”類型方面有所成就，這就好比存在著以修辭性話語解釋世界的諸多形態一樣。與啟蒙運動的反諷式“實在論”不同，他們設計了一系列彼此競爭的“實在論”，每一種都是一種或另一種隱喻、轉喻或提喻模式的反映。事實上，正如我在正文中說明的，米什萊、托克維爾和蘭克的“歷史實在論”，只不過是對各種視角的批判式的詳細闡述，這些視角源自于意圖以明確的“詩性”方式對待經驗的那些修辭策略。而在布克哈特的“實在論”中，人們目睹歷史編纂再一次陷入反諷式情形中，而“實在論”自身原本被指望將這個時代的歷史意識從反諷中解放出來。

與各種各樣歷史概念化模式的剝離相伴隨的是對歷史哲學的深入反思，它很大程度上也是由這種剝離造成的。在第二個階段，歷史哲學傾向于采用抨擊黑格爾歷史哲學體系的形式。但是，總的來說，它在黑格爾開始論證的基點之外對歷史意識進行的思考都不成功。當然，這種普遍化的一個例外就是馬克思。為了創造一種同時既是“辯證的”又是“唯物主義的”歷史觀，也就是說，這種歷史觀既是“歷史的”也是“機械論的”，馬克思試圖將黑格爾的提喻策略與他自己所處時代的政治經濟學的轉喻策略結合在一起。

馬克思自己就代表著19世紀將歷史研究轉變成一種科學的最具一貫性的努力。此外，這也是分析歷史意識與歷史存在的實際形態之間關系的最富成效的努力。在其著作中，歷史反思的理論與實踐同它們誕生的社會的理論與實踐緊密相連。就任何聲稱具有“真實”世界圖景之地位的歷史概念而言，馬克思對其中包含的意識形態蘊涵的敏感度比任何其他思想家都要強。馬克思自己的歷史概念絕不是反諷式的，但是他的確成功地揭示了每一種歷史概念的意識形態蘊涵。并且，他也由此為陷入反諷提供了足夠的依據，而反諷是該時代歷史反思最后階段的歷史意識的特征，也是19世紀最后30多年形成的所謂歷史主義危機階段的特征。

但是史學思想并不需要一個馬克思將它領入自己的第三階段，或者說危機階段。第二階段史學家的真正興旺就足以使歷史意識陷入到這種反諷的情境之中，這種情境才是“歷史主義危機”的真正實質。針對同一組事件，有許多同樣可以理解并且自圓其說，然而卻明顯相互排斥的看法，對這些看法前后一貫的精心陳述足以摧毀歷史學自詡具有“客觀性”、“科學性”和“實在性”的那種自信。在布克哈特的著作中，我們已經能夠察覺到這種信心的失落，其著作在精神上明顯是唯美的，觀點上持懷疑論，語氣玩世不恭，而對于想獲知事情“真相”的任何努力，則是悲觀主義的。

布克哈特在史學中表現的那種心境，在哲學中的同道自然是尼采。但是，唯美主義、懷疑論、犬儒主義和悲觀論，只是布克哈特想當然用來充當他這種特別的“實在論”的基石，而尼采卻自覺地將它們當成了問題。此外，它們還被認為是精神頹廢情形的表征。這種精神頹廢將局部被克服，其方式是使歷史意識從先驗“實在地”觀察世界這種不可能的理想中解脫出來。

在尼采早期的哲學著作中，他視其時代的反諷意識為他要解決的問題，并且一個必然的推論是，問題還出在維持這種意識的特定的歷史概念化形式。與在他之前的黑格爾一樣（盡管看上去興致不一、目的不同），尼采試圖消解這種反諷，而又不落入一種樸素浪漫主義的幻象之中。然而，由于尼采嘗試將歷史思想比作一種藝術觀念，而后者采用隱喻模式作為其典型的修辭策略，因此他確實代表了一種浪漫主義歷史過程觀念的復歸。尼采這樣談論歷史學，說它的理論自覺地是元史學式的，其目的則是“超歷史的”。這樣，他的歷史學就意在為一種自覺地隱喻式地領悟歷史領域的努力進行辯護，這就是說，在其意向中，歷史學僅僅是隱喻式的反諷。尼采關于歷史學的思想中，歷史意識的心理學被揭開接受分析；況且，它在一種關于實在的明確詩性領悟中的起源已經被揭示出來。結果，尼采和馬克思差不多，也為陷入他那個時代歷史思想所屈從的“歷史主義危機”提供了依據。

正是為了回應歷史主義危機，克羅齊開始了深入歷史意識深層結構的不朽探索。與尼采一樣，他承認，危機反映出一種本質上是反諷的精神狀態的勝利；他還是和尼采一樣，也希望通過將歷史比作藝術來滌蕩這種反諷的史學思想。但在這個過程中，克羅齊被驅使著去構想一種有關藝術自身的特殊的反諷概念。在將歷史思想同化為藝術的努力中，他最終只是成功地促使歷史意識對自身的反諷情形有更深入的了解。隨后，他試圖通過把歷史學比作哲學，將歷史意識從高漲的自我意識造成的懷疑論中解救出來。然而，在這種努力中，他的成就只在于將哲學歷史化，結果使得哲學像歷史編纂學自身已經是的那樣，對自己的局限性有了一種反諷式的自覺。

這樣構想的話，歷史哲學從黑格爾開始，經由馬克思和尼采到克羅齊的演化，表現出同樣能夠在歷史學演化中看到的進展，后者上迄米什萊，經由蘭克和托克維爾，下至布克哈特。同樣基本的概念化形態表現在歷史哲學與歷史學二者之中，盡管這些形態以絕對是環環相扣的形式出現在不同的序列之中。作為一個整體，重要之處在于歷史哲學的演化終止于歷史學在19世紀最后三十多年所達到的同一種反諷情形。只是在復雜性以及知識的廣度方面，這種反諷情形不同于啟蒙運動晚期相應的情形。其復雜性體現在歷史哲學中對它所作闡述，而知識的廣度則體現在這一時代的歷史學中對它的闡發。

【注釋】

[[1]](#_1_99) 參見我的論文《歷史的重負》，刊于《歷史與理論》（1966），第5卷第2期，第111——134頁。該文就這種針對歷史意識的反叛的理由進行了討論。更近一些的材料，參見克勞德·列維——斯特勞斯：《野性的思維》，倫敦1966年版，第257——266頁；列維——斯特勞斯：《“生食與熟食”序》，見于雅克·埃爾曼編：《結構主義》（紐約1966年版），第47——48頁。亦可參考米歇爾·福柯的兩部著作：《事物的秩序：一種人文科學的考古學》（紐約1971年版）和《知識考古學》（巴黎1969年版）。

[[2]](#_2_94) 路易斯·明克將這種爭論的要點精要地概括在《哲學分析與歷史理解》 中，刊于《形而上學評論》，第21卷第4期（1968年6月），第667——698頁。在威廉·德雷所編《哲學分析與歷史》（紐約1966年版）中，參與爭論的主要學者，其大多數觀點都反映在內。

[[3]](#_3_89) 參見福柯：《事物的秩序》，第367——373頁。

[[4]](#_4_89) 當然，在此，我將一并思考當代西方文論中爭論最激烈的問題，即“現實主義的”文學表現問題。就這個問題的討論，參見勒內·韋勒：《批評的觀念》（紐黑文與倫敦1963年版），第221——255頁。總的說來，這個問題在歷史編纂的語境中有所體現，我自己對它的研究是以埃里克·奧爾巴赫的《模擬：西方文學中的現實表現》（普林斯頓1968年版）為榜樣。“實在”的“虛構性”表現這整個問題已經獲得了深入的研究，在視覺藝術方面尤其如此，見貢布里希的《藝術與幻象：圖像表現的心理學研究》（倫敦與紐約1960年版）。貢布里希自己發現，希臘藝術家努力將圖畫轉譯成史詩、悲劇，以及歷史學家通過敘述技藝運用的形象詞匯，西方藝術中的圖像實在論就起源于此。《藝術與幻象》第4章論及具有神秘傾向的近東藝術在概念上的多因素決定論，及它與希臘的敘事性、反神秘主義的藝術之間的區別，將這一章與奧爾巴赫《模擬》一書著名的開篇章節比較定會收益不小。后者將從摩西五書和荷馬那里發現的敘事風格并列討論。不用說，奧爾巴赫與貢布里希提供的這兩種對西方藝術中“現實主義”事業的分析有著相當大的差別。奧爾巴赫的研究整個是黑格爾式的，就像啟示錄一樣，而貢布里希的著作處于主要由卡爾·波普爾為代表的新實證主義（或反黑格爾的）傳統中。但是，兩部著作都談到了一個同樣的問題，即“現實主義”表現的本質，這也是現代史學中的問題。然而，即便二者都認為可以稱為“歷史意義”的東西在藝術中是“實在論”的核心層面，他們也沒有涉及對歷史表現關鍵概念的分析。在某種意義上，我顛倒了他們的論述。他們會問，一件“現實主義”藝術品的“歷史性”成分是什么？我要問，“現實主義”歷史編纂的“藝術性”成分是什么?為了回答后一個問題，我深深地依賴于兩位文學理論家，其作品代表著事實上的哲學系統，他們是：諾斯羅普·弗萊：《批評的剖析》（普林斯頓1957年版）；肯尼斯·伯克：《動機的語法》（伯克利和洛杉磯1969年版）。我還得益于法國結構主義批評家，如呂西安·戈爾德曼、羅蘭·巴爾特、米歇爾·福柯和雅克·德里達。然而，我想著重指出，我認為后面這些人大體上和他們在19世紀的同行一樣，都是比喻性解釋策略的俘虜。例如福柯，看來他沒有意識到，他用來分析人文科學史的范疇只不過是一些比喻的形式化而已。我在論文《解碼福柯：來自地下的筆記》（刊于《歷史與理論》，1973年，第12卷第1期，第23——54頁）中已經指出過這一點。

依我看，在文學中，整個有關“現實主義/實在論”本質的討論，都因無法批判 地評價真正有關“實在”的“歷史的”概念包含些什么而在失敗中掙扎。通常的做法是，令“歷史的”與“虛構的”對峙，好像前者天生就是經驗的，而后者只能是觀念的。隨后在兩極之間設置一個“想象的”王國。這樣，文學多少被認為是現實主義的，它依賴于其中經驗和概念的比率。這是弗萊的方式，也是奧爾巴赫和貢布里希的方式，雖然我們必須注意到，弗萊至少在一篇頗具啟發性的論文《來自傳統的新方向》（見于《同一性的神話》，紐約1963年版）中把握住了這個問題。這篇文章討論了歷史、神話和歷史哲學之間的關系。討論過歷史敘述中的“虛構”因素的哲學家中，我發現以下著作很有幫助：加利：《哲學和歷史理解》（紐約1968年版）；阿瑟·丹托：《分析的歷史哲學》（劍橋1965年版）；路易斯·明克：《歷史理解剖析》，見于《哲學分析和歷史》，德雷編，第179——186頁。

[[5]](#_5_81) 在這一部分，我將加以詳述的編年史、故事和情節之間的區別，對于歷史著作的分析而言，其價值遠甚于對文學虛構研究。和小說那樣的文學虛構不一樣，歷史由存在于作者意識之外的事件構成。在某種程度上，寫在小說中的事件能夠以在歷史中就不能效仿（或者也沒有想過要效仿）的方式杜撰而成。這就使在文學虛構中區分事件的編年史與講述的故事比較困難。某種意義上，像托馬斯·曼的《布登勃洛克一家》那樣的小說中，縱使我們能夠在“編年史故事”與“情節”（它是一種反諷式悲劇的情節）之間進行區分，它講述的故事也難以從作品中述說的事件的“編年史”中區別開來。史學家與小說家不一樣，他面對著已構成事件的一種的的確確的混亂，必須從中選取一些能用來講述的故事要素。他通過包容此事件而排除彼事件、強調此事件而令彼事件從屬其他事件來創作他的故事。這種排除、強調、從屬的過程根據構成一種特定種類的故事的目的而加以貫徹。這即是說，他使其故事“情節化”。有關故事與情節的區別，請參見俄國形式主義學派代表什克洛夫斯基、艾亨鮑姆和托馬舍夫斯基的論文，見于李·萊蒙和馬里恩·賴斯編《俄國形式主義批評四論》（內布拉斯加州林肯1965年版），以及弗萊《批評的剖析》，第52——53、78——84頁。

[[6]](#_6_77) 我知道，用了弗萊的術語和情節結構分類法，我自己就處在了其他文學批評家的矛頭之下，他們要么是反對弗萊分類的成果，要么是用自己的分類法取而代之。我確實不認為弗萊的范疇在文學中是惟一可能區分類型、模式、主題等等的東西；但我發現它們對于分析歷史著作特別有用。看上去，對弗萊文學理論的主要批評是：他的分析方法對二流文學類別非常有用，如神話寓言或偵探小說等等，對于評判那些結構復雜、層次豐富的著作，如《李爾王》、《追憶似水年華》甚至《失樂園》等小說而言，它太僵化、太抽象了。但是，弗萊關于虛構文學和傳統文學的主要形式的分析，對于說明簡單的情節化形式非常適用，碰上像歷史編纂那樣“有限的”藝術形式就是如此。歷史“故事”易于注入弗萊明確而精心闡述的范疇之中，因為史學家傾向于反對那種復雜的戲劇性突變的結構，只有小說家和戲劇家喜歡那樣。準確地說，由于史學家并非（或聲稱不是）“為故事”而講故事，他傾向于以最普通的形式將故事情節化，一如神話寓言或偵探小說，或如浪漫劇、喜劇、悲劇和諷刺劇。

我們或許還記得，19世紀受過正規教育的史學家是在閱讀大量的古典文學 或基督教文學中長大的。這種文學中的主題可能為他提供了一種故事形式的儲備，使他能夠拿來進行敘述。然而，假定像托克維爾這樣精明的史學家可能會將這些故事形式進行改造，以適合某種猶如大詩人拉辛（17世紀法國詩人，劇作家——譯注）或莎士比亞所設想的那種意圖，這就犯了一個大錯誤。當像布克哈特、馬克思、米什萊和蘭克這樣的史學家提到“悲劇”或“喜劇”時，他們通常使用的是這些術語表示的最簡單的觀念。對黑格爾、尼采，以及（更淺一點的程度上）克羅齊來說有所不同。作為美學家，這三位哲人對于類型有著遠為復雜的構思，結果也寫出了更復雜的歷史。總體而言，無論史學家如何苛求其材料，他們仍傾向于成為樸素的故事講述者。就弗萊對基本情節結構的描述，參見《批評的剖析》，第158——238頁。有關對弗萊評論，參見杰弗里·哈特曼：《駭人的分界：諾斯羅普·弗萊的甜美科學》，見于《超越形式論：文學論集，1958——1970年》，紐黑文和倫敦1971年版，第24——41頁。

[[7]](#_7_75) 我在前面的注釋中關于弗萊所作的評論適用于佩珀的哲學反思基本形 式的觀念，不過要加以修正。無疑，哲學大師，例如柏拉圖、亞里士多德、笛卡爾、康德、黑格爾、穆勒，他們會反對佩珀提供的簡化為原型的還原。如果說有什么不同的話，他們的思想代表了在佩珀概述的兩種或更多的教條主義立場之間的調和。然而，佩珀的理想類型的確提供了一種更為簡單化的哲學體系或世界觀的簡便分類法，也包括當史學家像哲學家那樣說話時，我們能在其表述中發現的那類普通的實在概念。史學家像哲學家那樣說話，指的是史學家有時會引述某種存在的一般觀念，訴諸某種一般真理理論和證明，從依據推定確立的真實性中得出道德含意等等。大部分史學家很少能提升到像埃德蒙·柏克表現的那種在哲學上的高超水平。確實，輝格派史家有一種世界觀，可是很難看作一種“哲學”。多數史學家也是如此，連托克維爾也不例外。相反，歷史哲學大師意圖研究出一種哲學，并精心闡述一種世界觀。在這種意義上，他們比史學家更具有認知上的負責性。多數史學家只是假定一種世界觀，并以它是一種有著認知負責性的哲學立場來對待它。有關基本的“世界構想”，參見斯蒂芬·佩珀：《世界的構想：證據中的分析》，伯克利和洛杉磯1966年版，第2部分，第141頁以下。

[[8]](#_8_75) 我發現，在我試圖描述我所認為的“歷史領域”先于史學家對它的分析和表述時，肯尼斯·伯克的批評術語非常有用。伯克主張，所有有關現實的文學表現都能依據五個一組被假定的“語法”成分：情景、行為主體、行為、行為方式和目的。對這些要素進行描述的方式，以及因為其充任角色的“劇作”中的因果應力而賦予他們的相對重要性，揭示了每一種實在表現之中隱含著的世界觀。例如，唯物主義作家會傾向于強調“情景”（無論以什么方式構思，都是環境）這一要素勝于“行為主體”、“行為”、“行為方式”和“目的”等要素，這樣做的方式是，將后一組要素描述為只不過是前者勢力的附帶現象而已。相反，唯心主義作家傾向于四處留心“目的”，并且會將“情景”本身轉變成與幻覺無異。參見伯克：《動機的語法》，第3——20頁有粗略討論。

雖然伯克的理論能用來描述某位史學家那種沒有加工過的“歷史領域”概念，但是，該領域一旦“合乎語法地”符碼化之后，史學家從它那里能知道些什么呢？在這里，伯克的理論就無濟于事了。他的《動機的修辭學》（伯克利與洛杉磯1965年版），意在探索文學表現的道德維度；《作為象征行為的語言》（伯克利與洛杉磯1968年版），意在提供一種中世紀的意義與價值之“隱喻性”層次的世俗化版本，這兩部作品可惜都太老套了。伯克堅持，所有關于現實的文學表現，無論多么“現實”，在最后的分析中都富有喻意，這無疑是正確的。但是，當他繼續劃分可能表現在諸文學的比喻種類時，他提供的不過是一種馬克思主義的、弗洛伊德學的和人類學的符號表現的大雜燴，就連后三者自己都不過是他們僅只想分析的“現實”的比喻性表現。若將歷史視為一種比喻，它看來適合用弗萊提出的方法進行分析；若將它視為一種具有認知負責性的話語形式，其特質在佩珀的術語中似乎得到了表現；另外，若將它視為道德領地，它似乎就在曼海姆那種知識社會學提供的術語中獲得了準確描述。有關曼海姆的知識社會學，參見下文第41頁注釋。

[[9]](#_9_71) 參見沃爾什：《歷史哲學導論》，倫敦1961年版，第60——65頁；以賽亞·伯林：《科學史觀念》，見于德雷編：《哲學分析與歷史》，第40——51頁。關于“總括”的一般論述，參見明克的評論，見《歷史理解剖析》，第171——172頁。

[[10]](#_10_69) 卡爾·波普爾：《歷史主義的貧困》，倫敦1961年版，第5——55頁。

[[11]](#_11_65) 曼海姆對意識形態的主要類型以及支持它們的歷史哲學進行了分類，我將這種分類簡單化了。在他的論文《科學政治學的前景》中，曼海姆列舉了政治意識的五種具有“代表性的理想類型”。它們產生于19至20世紀，其中有兩種是保守主義的（一種是官僚主義的，另一種是歷史主義的）。在此，我毋需加以區分，因為“官僚主義”可以說是社會秩序變革中一種反對一切意識形態式努力的形式。我關注的是這樣一類知識分子的作品，他們改變或維持現狀，為此提出有關歷史過程的特定觀念。據我所知，沒有哪位史學家或歷史哲學家曾在著作中提出過“官僚式的保守”態度。不管怎么說，我說的保守主義并非維護一種理想化的過去，而是維護現實中的社會分配。像我定義的一樣，曼海姆所說的“保守的歷史主義”構成了“官僚保守主義”的天然避難所。參見曼海姆：《意識形態與烏托邦：知識社會學導論》，紐約1946年版，第104頁以下，以及他的論文《保守主義思想》，見于保羅·凱克斯克馬蒂編：《社會學與社會心理學論文集》，紐約1953年版，第74——164頁。

在現代政治意識的理想類型中，曼海姆還列出了“法西斯主義”，我沒有使用這個概念，因為若是用在19世紀思想家那里，就要犯時代錯誤了。我用了“無政府主義”這個范疇來取代它。在曼海姆看來，“無政府主義”是19世紀啟示論政治思想采用的特殊形式。記得在曼海姆的《烏托邦心態》一文中，他列舉了四種烏托邦思想的理想類型，每一種都代表了現代政治意識的一個特定階段。它們是狂歡千禧年論（16世紀再浸禮派教徒代表的千禧年論傳統）、自由的人道主義觀念、保守觀念，以及社會主義——共產主義者的烏托邦。參見《意識形態與烏托邦》，第190——222頁。無政府主義是19世紀狂歡千禧年論的世俗化形式，而法西斯主義是其在20世紀的形式。參見上引書，第233頁。與千禧年論和法西斯主義不同，令無政府主義在啟示論政治學的歷史中具有獨特性的事實是，它企圖獲得認知上的負責性，這就是說，它試圖為自身的非理性姿態提供一種理性的論證。

依我看，無政府主義是浪漫主義的意識形態蘊涵。在19世紀，哪里有浪漫主義，哪里就有無政府主義。它在20世紀注入法西斯主義的方式與19世紀注入浪漫主義的方式一樣。曼海姆試圖以一種系統的方式將浪漫主義與保守主義聯系在一起，實際上，19世紀早期浪漫主義與保守主義在同時顯現僅僅是一種偶然的巧合。由浪漫主義的主題中生成的歷史哲學并未設想一種將在歷史時間中實現大一統社會的觀念，而正是這種觀念激勵保守主義者來贊美社會現狀。浪漫主義的獨特性在于它的個人主義狀態，即自我主義，它促成了一種絕對無政府狀態的信念。在一些自詡為保守主義的思想家那兒可能表現過這種狀態。可是，如果他們是真正的保守主義者，這種狀態就不過是一種意識形態的伎倆，用來維護當時社會分配中特殊集團的特權地位，以反對來自激進主義者、自由主義者或反動派要求的有步驟的變革。保守主義者不可能支持一種真正的無政府主義世界觀念，也無法持有一種真正激進的世界觀念。保守主義者維護現狀的方式是，證明它正是無政府主義者和激進主義者所向往的那種完整的、有機的統一體。

[[12]](#_12_63) “在認知上負責”這個觀念，我取自佩珀。他以此來區分致力于對他們的世界構想進行理性辯護的哲學體系和從不進行辯護的哲學體系。后者舉例而言，有神秘主義、泛靈論，以及徹底的懷疑論。所有這些學說在論證中，都不得不求助于啟示、權威和習俗。盡管某些特定的神秘主義者、泛靈論者和懷疑論者或許會為他們在實在前采取的非理性姿態提供理性的論證，但這種論證通常是作為對其對立者的高度理性主義進行的批判。由于它們最終否定了理性本身的權威，其學說的正面內涵在理性的基礎上根本不堪一擊。參見佩珀：《世界的構想》，第115——137頁。在政治思想中，表述相應體系的人是：傳統范圍內的封建貴族，否認現在或者未來具有任何價值的反動派，以及與對手的論辯中，既拒斥理性也拒斥一致性觀念的法西斯分子或虛無主義者。

[[13]](#_13_61) 兩位闡述比喻性非科學（虛構的、藝術的和夢囈的）話語概念的最主要代表是結構主義者雅各布森和列維——斯特勞斯。后者運用隱喻——轉喻二元組合，作為分析原始文化中命名系統的基礎和理解神話的鑰匙。參見列維——斯特勞斯：《野性的思維》，第205——244頁；另外，有關這種方法的說明，參見埃德蒙·利奇：《克勞德·列維——斯特勞斯》，紐約1970年版，第47頁及以下。雅各布森用同樣的二元組合作為一種語言學的詩學理論基礎。參見其有見地的論文《語言學和詩學》，見于托馬斯·西貝奧克編：《語言中的風格》，紐約與倫敦1960年版，第350——377頁；雅各布森與莫里斯·哈利：《語言的基礎》，格雷文哈格1956年版，其中著名的第5章題為《隱喻和轉喻的兩極》，現重印于哈澤德·亞當斯編：《柏拉圖以來的批判理論》，紐約1971年版，第1113——1116頁。就針對精神分析學內描述夢的語言結構這個問題，這種二元組合的類似用法可參見雅克·拉康的《無意識之中文字的韌性》，見于雅克·埃爾曼編《結構主義》，紐約1966年版，第101——136頁。

列維——斯特勞斯、雅各布森和拉康都認為隱喻和轉喻是語言行為的“兩極”，分別代表了言語行為的連續（動詞）軸和間斷（名詞）軸。例如，雅各布森因此而寫道：“詩性比喻的研究大體被引向了隱喻，而所謂的現實主義文學，它與轉喻原則緊密相連，盡管在分析浪漫主義詩歌的隱喻風格時，詩學運用的同樣的語言學方法完全適用于現實主義散文的轉喻結構，但現實主義文學仍然藐視解釋。”參見雅各布森：《語言學和詩學》，第375頁。事實上，斯蒂芬·厄爾曼根據本質上的轉喻性內容，對小說中的實在論歷史進行了分析。見于《法國小說中的風格》，劍橋1967年版。厄爾曼證明了，從司湯達到薩特的浪漫主義小說中，本質上的“動詞性”風格正逐漸轉向“名詞化”。

就語言現象的分析而言，隱喻——轉喻二元組合的成效業已證明，然而，在我看來，用它作為一種框架結構來表現文學風格的特征尚欠火候。我傾向于使用比喻的四重概念，以便在單一話語傳統內不同風格的習慣之間做出區分。文藝復興以來大家就習慣用這種四重概念。就像埃米爾·本維尼斯特在那篇深刻探討弗洛伊德語言理論的論文中主張的：“我們用來比較的項目與其說是語言，不如說是風格，這樣才能和弗洛伊德當成夢的語言陳述式而揭示的語言屬性進行比較。……無意識運用了一種真正的‘修辭學’，它和風格一樣，有自己的‘形象’，而傳統的比喻種類將為兩種類型的辭句（象征的和暗示的）補充原有的恰當類型。”參見埃米爾·本維尼斯特：《關于弗洛伊德理論中語言之功能的評論》，見于《一般語言學問題》，佛羅里達1971年版，第75頁。在該論文中，本維尼斯特消解了詩性語言和散文性語言之間的區別，也消解了夢的語言與清醒意識下言說的語言之間，以及隱喻極與轉喻極之間的區別。這與我的觀點一致，我認為，現實的詩性表現與散文式表現之間的相似性與其差異同樣重要。對于“現實主義”小說和“夢境”而言都是如此：“內容的本質使各種各樣的隱喻出現了，因為無意識的符號從其隱喻轉換中既獲取了意義，也陷入了困境。它們也運用傳統修辭學所稱謂的轉喻（以外形替代內涵）與提喻（以部分替代整體）［原文如此］，并且，倘若符號序列的‘句法’導致了一種超乎一切的樣式，這就是省略法。”同上。

從一種語言學的方式轉向一種文體上的方式來表現現實主義文學的特征，其困難部分在于一方面無法利用比喻與修辭法之間的傳統修辭特性，另一方面也無法運用比喻和修辭規劃的這種特性。按彼得·拉穆斯所說，16世紀的修辭學家根據隱喻、轉喻、提喻和反諷這四種比喻（或模式）來劃分修辭格，但是，雖然他們沒有強調四者相互之間的排他性，卻也因此提供了一種更豐富的詩性話語概念，以及文學風格中一種更為精細的區分，遠勝于現代語言學家偏愛的兩極系統提供的東西。為了保持隱喻與轉喻之間基本的二元區別，一些修辭學家仍然將提喻視為隱喻的一種用法，將反諷視為轉喻的一種用法。這就認可了綜合性語言與發散性語言之間的區別，同時還承認了不同的文體習慣中，有關針對綜合或還原程度的進一步區別。在《新科學》（1725年，1740年）中，詹巴蒂斯塔·維柯在比喻修辭中運用了四重區分法，以此作為人類從原始走向文明的不同意識階段的基礎。他沒有看到詩性（虛構的）意識和散文式（科學的）意識之間的對立，而是看到了他們之間的連貫性。參見《詹巴蒂斯塔·維柯的新科學》，托馬斯·伯金與馬克斯·菲什譯，紐約1968年版，第2卷，第129頁以下，關于“詩性的智慧”。有關文藝復興時期的修辭學理論，以及標準修辭格和比喻修辭法類別，參見李·索尼諾：《16世紀修辭學便覽》，倫敦1968年版，第10——14頁，第243——246頁。

在傳統修辭學中，修辭規劃與修辭法之間的區別依據如下：一種修辭規劃（無論是言辭的還是思想的）是一種不涉及“不合理的”跳躍或置換的表現順序；與之相反，修辭法恰好與這種不合理的（或至少是意外的）置換法相關。例如，就像在“冷酷的激情”這個短語中，人們可能會預期“熱情的”這個形容詞。但是，語言學用法中，什么是合理的，什么又是不合理的呢？只要達到了使用者旨在產生的交流效果，任何修辭格都是合理的。或許對修辭規劃也可以這么說，而無論它是詞語的還是思想的。語言的創造性運用承認，事實上是要求，與意識在傳統基礎上的閱讀、思考或傾聽行為中期待的東西相分離。這將既適用于“實在的”散文話語，也適用于無論多么“浪漫的”詩性之作。刻板的術語系統，像那些設計出來表示物理數據的系統，它憧憬的是消除一切修辭性用法，建構言辭的完美“修辭規劃”，即在表述研究對象時不會出現任何的“意外”。例如，同意把微積分用作討論牛頓假設的物理實在的術語系統，代表了該話語領域內的修辭規劃，盡管它不是與客觀對象有關的思想的規劃。有關物理世界的思想本質上保留了修辭性的內涵，其進展是通過種種“不合理的”跳躍和由一種理論切換到另一種理論，但它始終限定在轉喻模式之內。具有創造性的物理學家，他面臨的問題在于，要將通過修辭手法產生的洞見，置于一種詞語的修辭規劃之中。這種規劃被指定用于與其他物理學家進行交流，而他們使用的是牛頓提供的數學術語系統。

那些不像物理學那樣有專門名詞規范的經驗領域，其“現實主義”表現的基本問題是提供一種恰當的詞語規劃來表現思想的規劃，后者將被視為實在之真理。但是，當這種規劃成了一種描繪經驗領域特征的東西，而這種經驗領域又不存在必要的契約來規定它包括些什么，其真正本質又如何；或者，當它成了一種對諸如革命之類現象的傳統描述進行挑戰的事物，那時，什么是合理而可能發生的，什么是不可能發生的，這之間的區別就不存在了。要描述的與客體相關的思想，以及描述客體或者與客體相關的思想所運用的詞語，都被當作了修辭性話語。因此，在分析實在的假設性“現實主義”表現，以確定其話語使用的主導詩學模式時，它是必不可少的。通過確定話語的某種（或幾種）模式，人們深入到了意識的層面，在此，經驗世界先于在得到分析之前已經被建構起來。并且，保留了肯尼斯·伯克所稱的“主要比喻類型”中的四重區別之后，人們就能詳細說明不同的“思想風格”，它們多少有些隱蔽地出現在任何實在的表現之中，而無論這種表現明顯是詩性的還是散文式的。參見肯尼斯·伯克：《動機的語法》，附錄D，第503——517頁。參考保羅·亨利編：《語言、思想和文化》，密歇根1966年版，第173——195頁。有關比喻的著作多種多樣，并且從來被爭論困擾著。試圖分析話語的比喻性維度時遇到的一些問題，能在《普林斯頓詩歌與詩學百科全書》（亞歷克斯·普雷明格等人編，普林斯頓1965年版）關于比喻的不同描述中見到。

保留修辭性語言四重分析有著許多益處，可以防止落入一種由風格連同語言的兩極觀念促成的、本質上是二元的風格概念中。事實上，比喻的四重分類法將允許一種雙重的二元風格分類法按可能的組合運用。據此，我們并非像雅各布森那樣，不得不將19世紀文學史一分為二，一方是一種浪漫式——詩性——隱喻式傳統，另一方是實在式——散文性——轉喻式傳統。這兩種傳統都被看成是同一種話語習慣中的要素，在這種話語中，所有與語言用法相關的比喻性策略都紛紛呈現，但不同作家和思想家呈現的程度不一。

# 第一部分　接受的傳統：啟蒙運動與歷史意識問題

## 第一章　隱喻與反諷之間的歷史想象

### 導言

19世紀的歐洲文化無處不展現出一種以實在論方式理解世界的狂熱。當然，盡管像實證主義者和社會達爾文主義者這些人自詡為“實在論者”，認為自己所持的“實在論”與自然科學家提供的那種對自然過程的理解一致，但“實在論的”一詞修飾的事物仍舊不同于對世界的“科學”理解所包含的內容。不管怎么說，即使在此處，“實在論”一詞的含義所涉及的東西，也遠遠不止于在歷史、社會或人性的材料之上簡單運用“科學方法”。這是因為，盡管有一般意義上的“科學主義”傾向，19世紀的思想家和藝術家的“實在論”意愿還滲透著這樣一種意識：在那些理解歷史世界的努力中，會遇到人們理解僅僅是自然過程的世界時未曾出現的特殊問題和困難。

其中，最重要的問題是源自于以下事實：歷史過程的研究者本身被牽涉在該過程之中，自然過程的研究者卻不會如此。人們能夠合理地為人既處于自然之中也外在于自然這種認識辯護，這是因為他參與了自然過程，他也能在意識中超越它，假定一種自然過程之外的立場，從而把該過程看成顯然是人類存在之前的或非人類的那些自然整合層次的表征。但是，一旦提到歷史的反思，看來自然界的所有存在中只有人類具有歷史；就一切實際意義而言，“歷史過程”只是以一種普遍人類過程的形式存在。并且，既然“人性”構成了被稱之為“歷史”的過程中惟一可以想象的表征，看來就不可能對該過程整體作某種類型的概括，而對于純粹處于物理、化學和生物維度內的“自然”來說，人們卻能夠合理作出這種概括。在自然科學中，“實在論”會被認為最遲是自牛頓以來不斷得到發展的、用于分析自然過程的“科學方法”。但是，一種“實在的”歷史觀念可能包括什么卻是問題，就像“人類”、“文化”和“社會”這些同樣令人迷惑的詞如何定義的問題。19世紀每一種重要的文化運動或意識形態，如實證主義、唯心主義、自然主義、（文學上的）現實主義、象征主義、生命主義、無政府主義、自由主義等等，都聲稱比其他對手提供了一種對社會現實更為“實在”的理解。如象征主義者爭辯說“世界是一片符號之林”，而虛無主義者拒絕相信任何可能的思想體系，與之相伴的卻是為了其世界觀的“實在論”本質而進行論證。

成為一名“實在論者”意味著按實際狀況那樣清晰地理解事物；也可以從這種對現實的清晰理解中得出適當的結論，使得一種基于這種理解的可能的生活方式得以實現。由此設想，主張一種本質上的“實在論”，應當既合乎認識論的要求，同時也合乎倫理要求。某人可能強調其“實在論”純粹分析的或感知的本質，就如印象派畫家那樣；或者強調其構想清晰的道德上的或習俗上的含義，如政治理論中特賴契克這類所謂的新馬基雅維里主義者那樣。可是，在任何情況下，聲稱代表了一種“實在論”立場的人，至少都需要從兩個方面來為其立場辯護，即認識論方面和倫理方面。

以我們在20世紀70年代的有利地位來看，可以看到，從法國大革命到第一次世界大戰期間，在歐洲展開的絕大多數重要理論和意識形態論戰，實質上都是在爭論哪個集團有權利決定社會現實的“實在性”表現可能包括些什么。某人的“實在”正是另一個人的“烏托邦”，而在某個問題上看上去是一種“實在論”立場的精髓，可能從這個問題的另一個角度來看就代表著一種本質上的“幼稚”。倘若整個地將這一時期看成是一部已經結束的問與答的戲劇，那么，其中最有意思的就是“實在論”這一概念本身博取的普遍權威。因為每一個時代，甚至像中世紀那樣最為虔信的時代，都從確信自身具有通曉實在，以及根據適當“實在性”反應回應挑戰的能力中，獲得自身在整體上的一致性。于是，希望成為“實在的”那些表述，必須反映出某種特定的概念，它與其說關涉到“實在論”的本質何在，不如說更關涉到“非實在的”意味著什么。對實在進行“實在論”的研究之內在困難，就如同在“心智健全”和“健康”的觀念中包含的困難一樣，這類觀念更容易根據某個特定時空中的人對其反面如“瘋狂”和“患病”的認識來進行說明。同理，一個既定時代之“實在論”觀念的特定內涵，更容易由該時代總體上傾向“非實在論”或“烏托邦主義”的情形來進行說明。并且，當人們試圖說明各種“歷史實在論”觀念競相爭奪支配地位的時代中史學思想的特征，他就有必要問問，這些各不相同的“實在論”觀念在通常意義上的史學思想中，所認同的“非實在論”或“烏托邦主義”是些什么內容。

19世紀的史學理論家普遍認為，在他們之前的這個時期中史學思想的重要形式，即啟蒙運動時期的種種形式，相對任何一種聲稱“實在論”世界觀具有權威性的史學理論而言，都提供了有危害的模型。這并非說他們馬上就拋棄了啟蒙思想家整個的史學成就。事實上，某些哲人（philosophes），尤其是伏爾泰，在浪漫主義時期依舊有著極其深遠的影響，而伏爾泰自身也被視為一種完美化身，甚至值得被米什萊這樣的浪漫主義史家所效仿。不過大體上，就一種“實在論的”歷史學而言，19世紀史學思想渴求的東西，可以從它對自己18世紀的先輩中最反對的東西得到說明。它對啟蒙運動史學反對最甚的乃是其徹頭徹尾的反諷，正如它對啟蒙運動的文化反思中反對最甚的乃是其懷疑主義。

需要注意的是，19世紀史學思想并不反對通常被視為啟蒙運動歷史哲學的主要特征，即它設想的一種“樂觀主義”，以及往往與之伴隨的進步原則。這是因為，19世紀多數時間內的史學思想家正像他們18世紀的同行已經做的那樣，熱衷于為“進步”的可能性，以及為歷史“樂觀主義”的某些理由提供信仰基礎。對他們中多數人來說，“進步”觀念和“樂觀主義”情緒與“實在論的”世界觀正相一致，他們希望通過歷史著述為此做出自己的貢獻。對其而言，重要之處在于，進步觀念以及與之相伴的樂觀主義還沒有獲得足夠的、認知上的合理性。其中一些史學家，特別是托克維爾和布克哈特，擔心這種合理性永遠都得不到，因此，我們發現在他們的作品中彌漫了一種冷靜的情緒，而在滿懷希望的米什萊（早期作品）和馬克思（全部作品）那里，這種情緒就少得多了。

這樣，總體來說，19世紀史學思想的“實在論”就在于：在深知18世紀史學思想家已經失敗的情況下，繼續為信仰進步和樂觀主義尋求恰當的理由。若是實在論被視為一種共同信念的容器，它由該時期棲息于單一話語世界中的不同史學思想流派制造出來，那么，如果某人想理解19世紀歷史實在論的特定本質，他就必須明了18世紀史學思想失敗的性質。我將說明，這種失敗既非缺少學術成就，即一種知識上的失敗，也不在于歷史反思不足，而恰恰因為那種反諷模式。那個時期的學術研究與理論綜合兩方面都被啟蒙運動的史學大師塑造成了這種模式。

### 啟蒙史學的辯證法

18世紀的歷史反思源自于一種運用轉喻策略的努力，它以確認按提喻模式想象的人類共同體能夠存在這一信念的方式，將歷史材料進行還原。換句話說，啟蒙運動試圖證明，在對本質基本上是機械論的社會過程進行分析的基礎上，有關理想的人類共同體之有機論觀念具有其合理性。這樣，它根據一種道德或價值上的理想來批判社會，但它假裝這種批判是基于對歷史過程的一種純粹的因果分析。結果是，歷史表現意圖實現的目的與構成歷史敘述時實際運用的手段并不協調。這種手段與目的之間的沖突，最后將有關歷史的思想推入一種公然好斗的反諷式情形之中。在歷史情節的喜劇和悲劇觀念之間，在歷史過程的機械論與有機論觀念之間，以及在可能由此得出的保守主義和激進主義意識形態蘊涵之間，啟蒙運動早期史學思想中最初表現為創造性張力的那種東西逐漸變得模棱兩可，并且根本上自相矛盾了，這波及到史學表現以及一般社會目標兩方面的所有重要問題。到18世紀最后25年，這種自相矛盾轉變成了反諷，它以一種極端懷疑論的歷史認識論，以及源于懷疑論而顯然是相對主義的倫理姿態來展示自己。啟蒙運動晚期，像吉本、休謨和康德這樣的思想家有效地消除了歷史與小說之間的差異——而像培爾和伏爾泰這類早期思想家的史學事業恰恰是以這種差異作為基礎。正是為了反對這種歷史的“小說化”，反對在18世紀早期史學家為自身提出的“科學”任務面前呈現的這種反諷姿態，赫爾德、柏克和狂飆突進派群起而攻之。不過，在理解這種反抗之前，它群起而攻擊的那種史學傳統的比喻性動力學，必須首先揭示出來。

### 歷史編纂的傳統觀念

在18世紀，思想家通常區分三類史學，即傳說的歷史、真實的歷史和諷刺的歷史。傳說的歷史被認為是一種純粹臆想的產物；其事實是以歷史的觀點進行虛構并呈現的，但方法是，為了娛樂而賦予人們在想象中希望相信的東西一種真實面貌。不必說，對培爾和伏爾泰這樣的思想家而言，這種浪漫劇式的歷史是不足掛齒的，學者不應寫，而正經讀者也不應讀。史學家寫作的是真實的東西，而不是其他別的什么，這樣其理論才有效。培爾在其《歷史詞典》中寫道：

一般而言，歷史是一位作家能夠寫作的最難的作品，要不就是最難寫作的作品之一。它需要大量的判斷、出眾而又條理簡練的風格、虔誠的公道之心、絕對正直、精益求精的材料，以及將這些材料妥善排列的技藝；更重要的是，還需要一種抵制宗教熱情的本能力量，這種本能促使我們貶低那些料想是真實的東西。［I，第170頁］

依我看，真實是歷史的靈魂，是一種歷史作品遠離謊言的根本；所以，倘若缺少真實，它即使在其他方面完美無缺，也不可能是歷史，而只是一種神話或傳奇。［第173頁］

于是，史學家不得不在人力可能的范圍內忠于事實，不惜任何代價避免“虛構性”，不能創造任何無法用事實證明的東西，另外還要壓制他自身的偏見和黨派利益，以免令自己遭受誹謗罪的控訴。這正如培爾所說：

生活在世外之人和世內之人一樣，風氣如此墮落，以致一個人越是盡力揭示事物之間真實可靠的聯系，他越是冒著不過在寫作誹謗性文字的危險。［“歷史與諷刺文學”］

培爾的冷嘲熱諷應引起我們的注意。他暗示著，任何與人類相關的純粹真實性描述都易于具有一種誹謗的外觀，這完全是因為人類慣常的敘說更有可能是不光彩的，這樣，真實性本身也因此更有可能具有誹謗中傷的特征。

過了一代人之后，伏爾泰采用了同樣的策略寫道：“歷史是表現為真實之事實的敘述。相反，傳說則是表現為虛構之事實的敘述。”（《作品集》，X，第61頁）這完全是對稱的。然而，伏爾泰在人類過失和愚昧的真實表現，與通過弄虛作假來寫作以便用于誹謗的歷史之間劃出了界限。在提起某些近時出現的“欺騙性回憶錄”（以曼特農夫人的名義出版）時，伏爾泰評論道：

幾乎每一頁都被虛偽的陳述，以及對王國中的王室和其他顯貴家族的謾罵所糟蹋了，作者對他的誹謗沒有做哪怕是最小的一點掩飾。這不是撰寫歷史，而是進行誣蔑，人人應唾棄之。［《哲學詞典》，見《作品集》，X，第86——87頁。］

當然，在他自己的《歷史哲學》[[1]](#_1_102) 這樣的著作中，伏爾泰沒有為了他所致力的事業——那就是以真實對抗虛偽、以理性對抗愚昧、以教化對抗迷信與無知——而歪曲事實和他對這些事實的評論。不過，其中辯論的旨趣很明顯，而且，他對世界歷史的反思有著一種批評性短文的樣式，而非就事實之真相如何進行某種學術探索。事實僅僅偶爾用來確認更普遍的真理，伏爾泰希望以適當的風格形式將這些真理呈現在讀者面前。

像伏爾泰的《查理十二史》這樣的著作則完全不同。此處的事實也是用來證明一種觀點，即一位統治者的力量和才干無論怎樣強大，靠征服與戰爭來尋求“榮耀”總歸是“愚蠢的”。正如萊昂內爾·戈斯曼指出的，這部歷史寫成了一部“嘲弄般的史詩”，他的意思是指，書中構成查理生平的事跡經過構思描繪出一部近乎悲劇的作品，這部悲劇由于激勵著主人公的目的本質上是“愚蠢的”，因而有點不對勁。并且，伏爾泰從不放過任何機會評論或可稱之為查理的事業或追求的東西本質上甚為愚蠢，或是將它描繪成一幅能在讀者的腦海中浮現卻又無須明言的類似圖畫。盡管如此，事實均被當成了史學家不可侵犯的客觀關系結構。伏爾泰承認，人們思考一堆特定事實便可能得出諸多不同的結論；但是，他堅持認為，事實的確定、事實的真相必須與道德的、審美的和知識上的真理完全區別開，后者是人們通過對事實進行反思而試圖謀求的，所以我們不能責備他撰寫了一部“虛構性的”或“諷刺性的”歷史，而應稱贊他撰寫了一部“真實”的歷史。

與“真實性”歷史毗鄰的一邊是“虛構性”歷史，另一邊是“諷刺性”歷史。毫無疑問，其中存在著一種不確定性。它表面上讓人覺得“歷史寫作”的種類分三類，其中兩類錯誤，一類正確，其差異不言自明。然而，事實上，如果人們承認其間的差異是正確的，那么顯然就必須假定第四類史學意識，即一種立于三類史學（虛構性、諷刺性和真實性史學）向讀者可能提出的主張之上，又在其中進行評判的元史學意識。簡言之，人們對于這三類歷史寫作的區分，并非依據完全真實和徹底虛構之間的對立，而是將它們設想成真實與想象在不同程度上的混合，這本身就體現了在史學意識中一種積極的成果，即一種在史學意識上超越前一時代的進步。這一成果應是屬于啟蒙運動的。

就歷史著述而言，啟蒙時代自身的態度通常是反諷的。它不僅像此前諸時代那樣，用歷史知識服務于黨派的或論辯的目的；而且充分意識到在這樣做和為歷史自身緣故或常說的單純運用歷史、實踐歷史之間，原本有可能進行選擇。這種致力于事實性本身的歷史寫作，其實踐者是18世紀的博學派大師、穆拉托利與帕萊[[2]](#_2_97) 、文獻史料編纂學的杰出代表。他們率先做的便是按科學原則對文獻進行編輯和批判性地評價。道德與思想上的真實可能源于對編年史或年代紀的研究，編年史或年代紀依據“科學”原則被確定為過去“所發生事情”的可靠記錄，但是，以此為基礎的批判原則卻并不是由博學派大師在理論上奠定的。

啟蒙運動的理性主義者如培爾、伏爾泰、孟德斯鳩、休謨、吉本、康德，以及那位古怪的并非理性主義者的詹巴蒂斯塔·維柯，都承認需要批判的，即元史學的原則。有了它，依照往事的個體性和具體性來思考它們而得出的普遍真理，才可能在理性的基礎上得到證實。然而，他們無法提供這樣的原則，這并不是因為其思考方法不當，而是由于其思考的內容不妥導致的。18世紀缺乏一種合適的心理學理論。哲人們需要一種人類意識理論，使理性不再像用真理的基礎對抗謬誤的基礎那樣，被設置為想象的對立面，而是理性與幻想之間的連續性能夠得到承認。它們的關系模式，作為人類探索并不完全了解的世界這一更普遍過程的一部分，也應進行研究；并且，幻想或想象對于揭示真理所具有的作用，也應當像理性自身所做的那樣可以認識到。

啟蒙思想家相信，一切真理的基礎是理性及其能力。理性有能力對感覺經驗的產物做出判斷，并從感覺經驗中提取出純粹真理性內容，以便區別于想象希望這些經驗應當是的那種東西。這樣，就如伏爾泰在其《歷史哲學》中主張的，理性好像成了歷史中在真實與謬誤之間做出區分的一種簡便的東西。在歷史文獻中，人們只需要運用常識與理性，在真實的和虛構的內容之間，以及在理性支配的感覺經驗的產物和那種看起來由想象支配的產物之間，進行區分。人們因此能將真實的東西從虛構的東西中分離出來，從而寫作一部只有“真實的”事物被視為“事實”的歷史。從這些“事實”中，將有可能得出更為普遍的（精神的、道德的和美學的）真理。

這意味著，過去的大量材料（包括在傳說、神話、寓言中的一切）不再作為確證過去之真實性的潛在證據。對于試圖完整地重構生活，而不僅僅是在其最富理性主義的明證之上來重構的歷史學家而言，此類材料本來能直接呈現過去歷史的一個方面。由于啟蒙思想家自身致力于理性，并且熱衷于確立起理性在反抗其所處時代的迷信、無知與專制方面的權威，對于以神話、傳說、寓言及諸如此類形式存在的文獻，雖然它們所屬的時代在其中表現出了自身的真實性，但啟蒙思想家認為這些文獻除了證明過去時代在本質上是非理性的之外，別無其他用處。維柯在他那個時代獨自認識到，歷史的困難準確地說在于確定這個問題：若要作為理解特定歷史生活和行為之基礎，依據理性的任何一種標準，在何種限度上對世界進行一種純粹“杜撰的”或“虛構的”理解是恰當的。

如同維柯看到的，歷史的困難在于要在人類想象的最無理性之處揭示其中暗含著的理性。在一定程度內，這些想象事實上充當了社會與文化制度結構的基礎，人們又正是能夠憑借著這種社會與文化制度的結構與自然本身同一或對立地過著自己的生活。問題在于，（維柯所處時代認識的）理性又是如何從更基本的非理性中起源、生長出來的——我們應當假定古人受這非理性所支配，并且在非理性的基礎上建構起文明生活的原初形態。由于啟蒙思想家按照一種對立而非一種部分與整體的關系，來看待理性與幻想之間的關系，他們也就無法以一種歷史編纂式的有益方式來闡明這個問題。

對于人類意識中想象所要求的部分，啟蒙思想家并不否認，但是，他們考慮的問題是，如何規定那些允許想象合理、充分表現出來的人類感情領域，以及那些想象不得進入的領域。他們傾向于認為，只是在“藝術”的領域內，想象可以要求主宰的全權。“藝術”這個領域相對的是“生活”本身，其關系大致與啟蒙思想家認為的“非理性”與“理性”之間具有的對立關系相同。“生活”與“藝術”不同，它必須受理性支配，而“藝術”恰好必須在對“真實”與“想象”之間差別的充分自覺中進行實踐。這樣，既然歷史首先“與生活相關”，其次才“與藝術相關”，那么寫作歷史就不僅要接受理性的指導，而且要在“與理性相關”的最廣闊視野之下，運用歷史可能提供的與“非理性”相關的任何知識，在生活與藝術二者中促進理性的事業。

### 歷史、語言與情節

在《哲學詞典》一篇討論比喻性語言的文章中，伏爾泰寫道：

往往受到迷惑的熾烈的想象、激情與渴望產生了比喻風格。我們不允許它出現在歷史中，由于太多的比喻所表述的內涵比事物本身要么更多，要么更少，因而它們不僅對事物的明晰是有害的，對其真實性也無益。［《哲學詞典》，見《作品集》，IX，第64頁。］

他接著攻擊教父們，因為他們過多地用比喻性語言作為一種表現和解釋世界過程的方式。他將這種比喻性語言的濫用與諸如古典時代異教詩人奧維德所用的正確用法相比較。奧維德知道如何區分字面的真實性與自己想象中的虛幻世界，并且，就如伏爾泰說的，他以一種不欺騙任何人的方式使用修辭（同上，第73頁）。伏爾泰建議，史學家的語言必須像指導他探索過去之真實的理性那樣嚴格，因此，它在表現其面前的世界時應是精確的，而不是修辭性的。

但是，同樣的標準被用于確定那些由比喻性語言修飾的出自過去的文獻作為證據具有的價值。詩歌、神話、傳說、寓言，其中沒有任何一種被認為具有作為歷史證據的真正價值。一旦被視為想象的產物，它們就只是證明了創造它們的想象的迷信本質，抑或證明那些認為它們具有真實性的人的愚蠢。正是因為這種原因，啟蒙運動時期出現的有關遠古時代的歷史記述，不過是傾向于將那些時代產生的歷史作品的記述進行縮寫（或評注）。

當然，這一時期的歷史文獻研究被博學派大師帶入了一個很高的水平，不過——正如戈斯曼對帕萊及他活動的學術圈所做的研究顯示的那樣，這些人沒有批評原則可以將古代編年史中的事實綜合，得出關于那些編年史自身所反映過程的一般歷史記述。至多，這一時期的歷史編纂者中，即使是在史學大師愛德華·吉本的作品中，基本上也只對古典時代史學大師傳下來的文字做出評述。吉本對于史學家的作品進行了解釋和評論，依照他自己對這些史學家的理性具有的了解，這些評述多少帶著反諷性質。

事實上，啟蒙思想家有關歷史表現問題的觀念，即在言辭模型中就過去的世界所做的建構，很難超出他們就是否應該將給定的任何一組事件描述成史詩、喜劇或悲劇而反映出來的意識水平。選擇恰當表現模式的問題呈現為一種互斥的形式，它與在認識論層面上對虛構的、諷刺的和真實的歷史記述之間得出的區別正相應。一般認為，史詩形式并不適合于表現歷史事件，而伏爾泰的《亨利亞德》，這部描述亨利四世生平的史詩，盡管通常被認為是一部絕世之作，一部詩歌的豐碑，卻沒有真的被當作其他普通詩人抑或史學家效仿的典范。啟蒙思想家憑直覺（非常正確地）認識到，史詩的形式是以萊布尼茨哲學中表現的那種宇宙觀為前提，即以連續性原則作為史詩的本體論原則，以類推作為其認識論原則，并認為任何事物的變化不過是在程度上由其“性質”的某種狀態或情形，轉變成另一種狀態或情形，其根本并未改變。所有這些觀念與矛盾邏輯和同一性原則有著明顯的對立，后者確立了在這個時代主流思潮中認為理性必須采納的各種原則。

然而，喜劇與悲劇作為撰寫過去的敘述中僅有的兩個選擇，其間的選擇本身是以反諷的形式出現的，在馬布利這樣的思想家那里就是如此，他的《歷史寫作的方法》在該世紀末出版。絕大多數啟蒙思想家不可能真的認為，歷史在悲劇模式中提供了眾多情節化的機會，就如培爾先前所說：“風氣如此墮落，以致一個人越是盡力揭示事物之間真實可靠的聯系，他越是冒著不過在寫作誹謗性文字的危險。”伏爾泰可能認為，一部悲劇性歷史的主題最合適的人選就是查理十二世，但是，他思考這位君主的生平事跡能夠寫出的最佳作品也只是一種散文式的“嘲諷性史詩”。這是因為，就像龔古爾說他自己的時代那樣，這個時代四處找尋事物的“真理”，而找到的只是失望。

### 懷疑論和反諷

當人們把理性主義采取的反思自身時代的懷疑論形式用作歷史反思的原則，就必然激發出一種有關過去的純粹反諷態度。該時期所有歷史巨著構成的模式都是反諷式的，因此它們往往是諷刺形式的，這是那個時期文學意識的最高成就。當休謨因為被迫得出懷疑論的結論而感到哲學已經索然無味，并由哲學轉向歷史學時，他給自己的歷史研究帶來了同樣的懷疑論意識。然而，他發現，要維持對展現在面前的某一歷史過程的興趣越來越艱難，這個過程不過是同一種愚昧以各種不同的形式不斷地重復。他認為，歷史文獻不過是人類愚昧的記載，這促使他最終像厭惡哲學一樣地厭惡歷史學。

當然，與休謨同時代的大師吉本，其認真是不容置疑的。但他將其《羅馬帝國衰亡史》描述為一種努力使自己高興和娛樂的產物，對此我們也不應輕易忽視。吉本告訴我們，促使他著手從事這項著述的原因是一個具有諷刺意味的事件，即無知的修道士們在教堂中舉行迷信儀式的盛大慶典，而這所教堂恰恰坐落在一所異教教堂的原址之上。這件可笑的事不僅揭示了吉本進行這項工作的態度，而且預示了他記述羅馬帝國最后衰亡的敘述形式。吉本將羅馬時期看作是在自己的時代以前人們最為幸福的時刻，他對其變遷的記述不是一種悲劇式的，而是歷史著作史中持續進行反諷的一項偉大成就。這一記述以1453年狂熱的土耳其人征服拜占庭而告終，若以一種反諷式來理解的話，簡言之，就是一種狂熱征服另一種狂熱的勝利。然而，這種理解是在吉本自己關于西歐思想與學問復興的知識背景下的，而這種復興則導致了文藝復興，并為吉本自己代表的理性時代的到來準備了條件。無論如何，文藝復興本身被認為是一種反諷事件的產物，即它有賴于一種狂熱在拜占庭戰勝另一種狂熱，由此而將君士坦丁堡的學者驅逐到意大利，傳播了古典時代的知識。這些知識最終具有諷刺意味地用來顛覆基督教迷信，而中世紀僧侶具有諷刺意味地曾經用這些知識服務于基督教迷信。

吉本產生的歷史想象就是用這種由諷刺積淀成的反諷來充當其解釋與表現的原則，這種反諷定然產生一種與吉本在自己的工作中使用的價值與理念有關的反諷態度。最終，它在實踐生活中，以及過去所有時代的思想生活中，不得不導致關于理性自身的同一種倦怠的懷疑論，即使得休謨想躲到歷史研究中但在那兒卻仍舊必須面對的懷疑論。

在康德的思想歷程中更為明顯的反諷之一便是，他晚年轉而思索歷史知識的道德蘊涵，而在其哲學生涯的頂峰階段，他曾否認這一主題具有真正的哲學價值。人們會想到，作為一位哲學家，他關心的是要信任休謨和盧梭一方面對理性的局限性，另一方面對情感對抗理性的合理性所持的看法。與休謨相反，通過引證科學在掌握世界方面的顯著成就能夠得到合理理解的依據，康德設法為反對極端懷疑論的思想辯護；與盧梭相反，他試圖在人性中為情感劃出一塊區域，賦予其權力，以作為道德與審美判斷的基礎，在此過程中又不顛覆建立在科學與理性基礎上的真理的權力。有意思的是，我們看到這些老對手們在康德晚年又是如何重現，并以一種稍加改變的方式圍繞著他。那時，在赫爾德的歷史思想和法國大革命的歷史事件這些思想的激勵下，康德被迫反思歷史知識的認識論基礎、道德價值和文化意義。

懷疑論給康德帶來的威脅事實上在于，人們不停地研究歷史，然而現實明顯地表示出，從歷史研究中學到的東西，沒有哪一樣不能從研究各種各樣現世肉身的人性中獲得。這些肉身作為研究客體，具有直接呈示以供觀察的優越性，這是歷史事件所不具備的。盧梭的陰影延伸到康德晚年的信念中。這種信念隨著大革命轉向恐怖，以及世界正走向毀滅的情緒擴散而不斷增長，它認為在進步的外表之下，整個歷史過程表現出一種不可避免的衰落。或者說（由晚近哲學的反諷式感悟促成的）認為盡管事物可能變化了，但普天之下確實沒有呈現任何新事物，也就是說在事物越是變化，它就越沒有變化。

就像他以前的培爾和伏爾泰那樣，康德區分了三種歷史過程概念，這使人們有可能看出歷史過程的總體情形。康德將它們分別稱為幸福式、恐怖式和愚昧式概念。第一種認為歷史描述了人類存在在物質和精神環境方面持續進步的過程。第二種認為，歷史表現了一種從自然或精神最初的完美和諧狀態開始不斷衰落，或完完全全墮落的過程。而第三種所持的觀點源于古代犬儒學派哲學家的阿布德拉教派，它認為，盡管事物可能看起來在發展，事實上所有的運動都只不過表現出一種原始要素的重新排列，而絕對不是人類存在的條件的根本改變。

我注意到，這種區分在其有關歷史的解釋與撰述的含義上，與早先分別在喜劇、悲劇和史詩中所做的區分相同。康德表述虛構性的、諷刺性的和真實的歷史學之間在認識論上的差異時，不同之處在于，他將所有這三種構想歷史過程的模式都同樣看作是“虛構”的或“想象”的。對他而言，它們證明思想能在歷史過程方面施加各不相同的形式一致性，代表著歷史過程的各式各樣的情節化可能，以及有關歷史領域的不同審美感悟的成果。

不過，康德著重強調了這些審美取向的道德意味，強調了當決定以一種特別的方式對歷史過程進行情節化或想象，可能會對人們如何經歷歷史產生什么效果，也強調了這些選擇在人們思考其目前狀況，并為自身或其他人設計一種未來的過程中可能具有的含義。總的說來，歷史知識對理解人性這一問題沒有任何實質性的貢獻，因為它展示給我們的任何東西，都能通過研究被看成是個人或群體的活人獲得。但是，它的確提供了一個契機，有助于理解生命理應為何種終極目的而生活這樣一個道德上的問題。

康德的立場大致如此：我構想歷史過程（被理解為一種由過去向現在的轉變過程）的方式，我在自己對歷史過程的感知之上施加的形式，這些都為帶著更多的希望或失望走進未來提供了一個方向，我面對的是朝著合意的（或遠離令人不快的）目的運動而預期的前景。如果我把歷史過程設想為一種墮落的景象（而且我首先認為歷史知識是一種在史學家的眼前接受檢閱的“景象”的知識），我將用為這一過程帶來一個墮落的結局這種方式來經歷歷史。同樣，如果我認為這種景象只是“禍事連連”，我采取的方式可能是將自己生活的時代轉變成一個靜止的時代，這個時代沒有任何進步的可能。但是，另一方面，如果我將歷史的場景，連同它所有的愚昧、罪惡、迷信、無知、暴力、苦難，想象成一個過程，即人性自身由一種制造上述邪惡的能力，轉化成了拾起道德理想反對這些邪惡的能力的過程，也即想象成一個獨一無二的人類計劃，那么，我將奮力而為使這種轉化得以實現。而且，在歷史之外還有恰當的理由來采納這種經歷的和設想的歷史觀點。這些理由出自于哲學，即理性的概念被用作依據，來設想自然在人類身上獲得它最初所暗含的潛在力量。

這樣，康德闡述的歷史觀念是反諷式的，不過，它構成的反諷被哲學體系的原則緩和了。在這些原則中，懷疑論未發展到對自身理性的駁斥。然而，康德有關歷史的思想仍然保留在啟蒙時代理性主義的界限內，并具有重要意義。那種歷史中的事物通過思想相互聯系時的對立形式，并未讓位給連續性和相互轉換的形式。只有后一種形式能就具體性、個性，以及歷史事件的生動性自身生成一種恰當的評價。康德將歷史材料看成現象，它們就如同自然現象一樣，被視為“規律之下的自然”（更明確地說，是普遍的和固定的因果規律下的自然）。這意味著他以一種轉喻的方式，將歷史領域解釋成一種由外在的因果關系調解的對立面。就康德的術語而言，不像萊布尼茨所做的那樣，存在一種科學理性，嘗試著對歷史領域中充當整體之成分這一功能的部分進行一種提喻式的鑒別。最后，與其說康德將歷史過程理解成一種人性歷程中由一個階段到另一個階段的發展過程，不如說是僅僅理解成一種沖突，它是人性永恒的對立原則之間，即理性與非理性之間一種不可化解的沖突。這就是為什么他再次與啟蒙時代培爾、伏爾泰、休謨和吉本代表的理性主義保持了一致性，不得不得出結論：歸根結底，歷史必須以一種審美的方式，而不是以一種科學的方式獲得理解。只有這樣，歷史才能轉變成戲劇，而這一戲劇的展開能夠構想出一個喜劇式的圓滿結局，而不是一種悲劇式的敗局，也不是一種記載毫無確定結果的沖突的無止境的史詩。康德選擇這種有關整體過程之意義的喜劇觀念的理由最終與倫理相關。歷史的場景必須被構想成一部喜劇，否則人們將無法進行那些悲劇計劃，而只有它們能夠將混亂轉化成一種人類努力的有意義的領域。

啟蒙時代理性主義史學的主流引發了這樣一種認識，即歷史不應只是為了娛樂，或僅僅為了發展一種懺悔式的或政治式的偏見而進行寫作。理性主義者認識到，若想寫作一些超出編年史與年代紀之外的東西，就有必要用一種批判原則來指導考察歷史材料。他們開始有意識地反對上一個世紀史學家的浪漫或瀟灑風格，反對圣雷亞爾[[3]](#_3_92) 或圣埃夫里蒙[[4]](#_4_92) 寫的那種“趣味”歷史，反對以后由沃爾特·佩特和弗里德[[5]](#_5_84) 代表的“自由式”史學理論的重要典范和“審美型”史學編纂的原型。哲人們認識到，歷史必須是“真實的”，否則它不能在使讀者獲得“愉悅和樂趣”的過程中聲稱給予他“指導或啟發”。于是，所爭論的問題在于真實性能夠得以確認的標準。簡而言之，真實性必須具有什么樣的形式？一般來說，什么是真實性的范式？通過對照這范式比較才能夠確認事件的真實記錄。

為了理解理性主義者對這些問題做出的回答，僅僅指出他們在“虛構的”和“諷刺的”歷史與“真實的”歷史二者之間分辨出的區別還不夠，而僅僅指出真實性的一般觀念也不夠。這種一般觀念能夠凸顯出來，得益于理性主義者在某個精心講述的故事中，對材料的經驗確證、證據的推理批判，以及證據之“意義”的敘事表現諸原則所做出的形式上的貢獻。我們只有通過思考理性主義者拒斥的，或沒有被他們認真當作其反諷式成見與懷疑論傾向的可替代選擇的那種歷史思維，才能夠理解他們想的是什么。

### 啟蒙時代之前史學的主要形式

埃杜阿·費特在論述歷史著作史的經典著作《新史學史》中，從17世紀歐洲史學傳統中確定出四種主流，而啟蒙思想家那種他所謂的“反思的”或“批判的”史學，便是以它們為基礎，并與之相對發展起來的。它們是教會史（很大程度上是懺悔式的）；探險與地理大發現時代開啟了對新大陸的科學和歷史研究之后，由傳教士和研究者撰寫的種族史；以文獻學研究為主，在致力于編輯遠古和近世準確的編年史和年代紀這個時期，由博學大師撰述的博古史；最后，是基于“密謀與隱私的傳奇”，并公然以一種純文學筆調寫作的瀟灑或浪漫風格的歷史（費特，第413頁）。作為一位具有實證主義信念的德國學者，費特傾向于迅速拋棄最后那種史學主流，它與文藝復興時期的人文主義史學的關系，則被描述為類似于“洛可可詩人的沙龍神話學”與“文藝復興時期大詩人強壯的異教信仰”之間具有的關系。費特說，這正是該時期音樂中“瀟灑風格”的史學對應物（同上）。

在費特確定的17世紀歷史思維的四種流派中，最令人吃驚的是：前兩種，即教會史和種族史，它們的靈感都源自對人類團體中一種嚴重分裂的壓抑性感受，如懺悔式歷史中的教派分歧、種族史（如拉斯·卡薩斯、奧維耶多、埃雷拉等人寫的那類歷史）中的人種和地域分立。此處，歷史是在對種種分化加以理解之后寫作的，許多證據表明它們對文明自身前進的步伐造成了嚴重的阻滯。

同一世紀博學派大師馬比昂、蒂耶蒙，以及稍后的穆拉托利，他們寫作歷史傾向采用的年代紀形式表現出明確以歷史學方式努力把握那種連續性，由它可以設想將割斷的現實連成一個整體，即一種可理解的總體。在歷史作品的編年史形式中，我看到的不只是追求某種秩序的狂熱，還有暗含之義，即事件按時間發生的順序，也許是可能理解其中一些細微意思的惟一排序原則。那種對“真實性和惟有真實性”的渴望，以及僅僅在其外在方面，即僅僅在起某種連續次序作用的方面處理事件的那種強制性要求，構成了博學家們批判原則的基礎；并且，這種基礎也在他們的歷史理解概念上設定了限制。年代紀作為一種歷史表現形式，它在批判意識上代表著一種進步，超越了懺悔式史學大師（如福克斯）與種族史學大師（如拉斯·卡薩斯）的作品。年代紀史家設法超越內心中帶著宗教爭論與種族沖突而撰寫的歷史作品中的成見與黨派偏見。相對于后者的摩尼教本質，年代紀史家提出把時間序列的秩序當作一種表現模式，這至少可以令史學家擺脫主觀性和特殊論爭的感染。懺悔式史家和種族志學者在撰寫歷史時積極介入，而他們則試圖保持一種冷漠和距離感，但最后，他們能夠提供的只是那些可能由之撰寫出一部真實歷史的材料，而非真實的歷史本身。同樣的評論也適用于他們的繼承者，即使是下一個世紀的帕萊也不例外。

當我們將懺悔式史家的道德熱情和編年史家的冷漠加以比較時，瀟灑風格的史家提供的那種純粹唯美性歷史的優雅并不像費特想讓我們相信的那樣是一種倒退。如果圣雷亞爾所做的不過是通過描寫“逗樂或令人感動的小說”來使他的讀者“高興”，那么，他所寫的歷史，如《唐·卡洛斯》（1672）和《1618年西班牙人反對威尼斯共和國的陰謀史》（1674），至少標志著獲得一種批判眼光的愿望，即令他可以既遠離將要表現的現象，又可將它們連成一個可以理解的整體，縱使這個整體不過是一個扣人心弦的故事。然而，由于圣雷亞爾所寫的歷史中存在的惟一統一體即是故事，而故事被認為不過是一種獲得修辭效果的設計，這樣，他實際上所寫的歷史存在著缺陷，因為用他自己的話說，這種歷史表現的不是關于過去的“真實”，而只是一種事實本應如何的“虛構”。歷史有理由是其他狀況，它本來可以表現為某種完全不同類型的故事（或一系列故事）的一部分。

### 萊布尼茨與啟蒙運動

事實上，歷史表現的年代紀形式在萊布尼茨哲學中隱性地獲得了一種完備的理論基礎。費特堅持認為，萊布尼茨僅僅運用了年代紀史家的方法來寫作歷史，不過，與他們不同的是，他未能構思出一部《日耳曼帝國年代紀》，而將自己局限在像布倫瑞克那樣的次要家族或管轄區的譜系與年表這類著述中。費特說：“總而言之，他收集了材料，但沒有加工。”（同上，第393頁）然而，費特沒有能公正對待指導著萊布尼茨作品的那種想象。面對各種要素或部分在時空上的分散，歷史學的年代紀形式與萊布尼茨的連續性觀念、無窮小程度的轉換觀念和整體的和諧觀念相一致。或許，萊布尼茨在那個時代所有主要史學家中特立獨行，他有足夠的理由相信，年代紀史學是歷史表現的一種哲學式合理模式。他的《單子論》（1714），連同它的連續性學說，漸次的演進理論，以及作為宏觀世界之縮影的單個事件的概念，表現出一種為我們稱之為提喻的理解模式所做的形式辯護。這種理解模式要求以微觀——宏觀之間的關系作為實在的所有解釋與表現的范式。在萊布尼茨的史學思想中，它表現為這樣一種信念，即一個事件在其總體情境中的表現，是描述該事件的意義及它與整體關系的一種恰當方式。這種情境自身則被解釋成了一大堆單個事件的總和，它們靠彼此間的差異結合在一起。

如同萊布尼茨設想的那樣，宇宙是個體單子組成的總體，每個單子都是自足的，其統一存在于被視為一個無限創造過程的整體的自主性中。整體之完美和諧克服并消除了沖突的印象，也消除了使不同部分之間的任何內在關系看起來不再可能的外在因果關系印象，它得到了至善的上帝肯定，而上帝的恩惠在于，上帝即是全有，但不能與其創造物區分開來。這種構想世界及世界中各部分與總體之間關系的方式，證明了按年代紀形式表現歷史過程有其道理，這就如自然過程那樣。這些過程被看成是各個單一的具體實在，是整體過程中的某些環節，而該整體過程只是看上去在時間和空間上有些分散而已。萊布尼茨能夠用一種年代紀方式來寫作歷史，因為他相信現象的分散只是表面上的；依他看來，世界是惟一的，它在其部分中延展。因此，他的歷史過程概念，即極小程度的轉換能夠在事件之有限范圍的編年史記述中顯示出來，這并不需要他在更大的或更小的領域之間進行區分。統一中的轉換和轉換中的統一，同樣的過程在任何部分都發揮作用，無論個體部分被解釋成某個人、某個確定家族、某個封邑、某個國家、某個帝國，還是被解釋成整個人類都一樣。

但是，啟蒙思想家恰恰是把這種人類本質上統一的當作理想，尚有待于在某個歷史時刻實現。他們不能將此當作自己進行歷史寫作的前提，這不僅僅是因為材料無法對此加以證實，還在于它與啟蒙思想家關于自己所處社會的經驗不相符。對他們而言，人類的統一是他們能夠設想未來實現的一種理想，但不能用這種理想充當一種歷史解釋抑或歷史表現的范式。因為正是為了這種理想，他們首先要研究、撰述歷史，以作為他們促成這種統一實現的努力的一部分。他們所了解的作為一個經驗事實的世界，要求他們援用一種表現和解釋的范式，能將分裂與隔絕、沖突與苦難的事實構成特定的實在。而分裂與沖突皆為其表象的那種力量的對立，決定了啟蒙思想家的歷史經驗的特征，這種特征被設想為一個從過去到現在的轉換過程。對他們來說，過去是非理性的，現在處在理性與非理性的沖突中，只有未來是他們能想象理性戰勝非理性、完美的統一和救贖的時刻。

### 歷史領域

當萊布尼茨縱覽遠古之事，他所看到的發揮作用的力量恰恰與在他自己身邊的相同，并且各自占據的比例都相同。它們既非確定的理性力量，也非排他性的非理性力量，而是對立面的和諧一致。它使理性與非理性不過成了最終屬于上帝的那同一種統一力量或權力的不同顯現。當啟蒙思想家放眼遠古，他們被遠古與自己的生活世界之間的差別迷惑了，以至于幾乎要將自己的時代理想化，并且將它當作一種正相反的對立面來比照遠古。通過那種指導他們批判自己所處時代的邪惡時如何運用理性的懷疑論，他們才避免了將自己的時代理想化的傾向——盡管其中一些人（特別是杜爾閣和孔多塞）沒抵御住這樣做的誘惑。不過，對立的意識之強，足以禁止啟蒙思想家在古代人身上浪費任何一點寬容和同情之心。只有極少數例子除外，如吉本，這少數人認為從過去中認識到了他們想象自己本是或希望自己將成為的那種人的原型。既然他們與遠古的關系被認為處于一種轉喻范式的支持之下，即處于一種隔斷的或外在的對立模式之中；并且，既然轉喻提供的用來說明整體中對立面各方之間關系的解釋模式是因果關系模式，這樣，啟蒙思想家將過去時代中幾乎全部的無知、迷信和暴力景象，理解為幾乎完全是由因果關系決定的東西。

他們無須對遠古事件的表述太過仔細（就如古代希伯來人在《舊約全書》中記載的那樣），因為所有這些事件都描述了那個時代絕對確定的人性的單一真實性。每一件事都被想象成某種基本和純粹的情感、無知或非理性的表征（經常被伏爾泰當作精神錯亂而簡單排斥）。或許會特別關注那些在自己的時代被視為完美典范的理性人士的所作所為；然而，他們無法說明這些理性人士如何出現在完完全全的非理性之中，也無法說明理性是如何自非理性本身中成長而來。二者同樣是“不可思議的”。不過后者被看成是一種“天意的”賞賜，因為現時代和未來可能被想象成理性時代興起后確實的受益者。

但要注意：由于人們最初的非理性在自然本身根本上具有合理性這種理論之中無法獲得解釋，理性自一種非理性狀態中成長起來終究是“非理性的”。因為，如果自然受理性控制，并且其自身行為具有內在的秩序與和諧，那么，為什么我們記載的最初生活在自然狀態下的人，卻沒有被認為是理性的呢？作為一個不變的因果過程中理性系統的直接產物，最初的人在他們的存在模式中應當被假設為像自然本身一樣是理性的。可是，他們不僅明顯成了非理性的，而且還像在遠古記載中表現的那樣格外地沒有理性。人們如何能解釋這一點呢？

啟蒙思想家的做法是假設存在這樣一種情況，它先于我們記載的古代，在其中，人們像自然本身那樣具有理性。但是后來墮落了，是人們的無知和因為人數的增長而導致的匱乏狀況造成了這樣的結果，而人口增長本身是由于自然的仁慈與慷慨。匱乏狀態致使人們相互之間爭奪自然的恩賜，這種恩賜只有靠恰當的技術才能有效增加。而這導致了社會的“誕生”，它運用武力并在宗教幫助下維護凌駕于人們之上的權威，來調節人們的沖突。當然，宗教本身也是一種匱乏與無知聯合的產物。這樣，社會狀況本身立刻被認定為世上無理性的原因與明證。于是，進步就被想象成了社會狀態的非理性本質由一小撮能夠識別其內在殘暴本質的理性的人逐步揭示的過程。這樣，人們并不是在理性成長于非理性的過程中發現歷史過程的意義，而是在純粹數量性的條件中找到這種意義，即一種最初有限的理性擴展到形式上由憤怒、激情、無知和迷信占據的經驗領域。它根本不是一種轉換的過程。

但是，依照我們曾提到的機械論原則，這意味著，理性的成長不得不認為是以其他一些事物為代價。這種事物就是留存于現在的過去本身，如傳統、習俗，以及其他僅僅因為是過去的而聲稱具有權威或必須尊重的事物，如制度、法律、文化現象。因此，啟蒙思想家撰述歷史來反對歷史本身，抑或至少是反對他們感受為“過去”的歷史片斷。就像伏爾泰意識到的，他們對過去的同情最終只能向晚近的過去拓展，這是因為晚近的過去與他們自己非常接近因而非常相似，他們從中能找到值得崇敬與尊重的事情。這樣，為了同情性的歷史表現而到晚近的過去中尋找對象，使得哲人們有可能幾乎不會偏向提喻式的（有機論的和情感象征式的）表現。

但是，即便在此，由于他們不斷認識到非理性因素仍然體現在每一位被認為是理性之人的身上，這種認識使得他們的同情和寬容能力也有所損害。在他們反思有作為的人，如查理十二世時，這種情況尤其明顯。在伏爾泰對查理的描繪中，查理表現為有史以來具有最佳資質的、天才的統治者，但是，對“征服的榮耀”所具有的非理性情緒造成了他的致命缺陷。在伏爾泰看來，這是一種野蠻過去的殘余，即愚蠢地認為可以在戰爭中看到內在的價值。這種缺陷根本不是一種悲劇性的缺陷，不是查理的杰出才能的某種功能。它只是一個污點，一個雄壯機體核心中的病灶。因而，查理十二世的隕落并非一個悲劇，而是可憐。所以，查理十二世的歷史僅僅是一個哀慟非理性的力量滲入并且覆滅最強者的地方。

伏爾泰思索查理的生涯本可能得出的結論是，非理性就像理性本身那樣必然出現、不可削弱，它是世界與人類的一部分，是一種不能在時間中消除的力量，更不用說將它馴服、凈化、規范而納入創造性的和對人類有益的軌道。伏爾泰不可能考慮到這種可能性，因為他和自己那個時代都具有一種純粹機械的人類心智觀念，這種觀念要求將人類歷史看成一個戰場，對立的和可以互相替代的意識形式，即理性和非理性的意識形式在其中處于一種永無休止的戰斗中，直到一方完全擊垮另一方。伏爾泰或該時代其他史學天才們，如休謨和吉本，他們最接近于認識到非理性的創造性潛能是在他們對自己的反諷式批判中，以及在他們自己從歷史中獲取意義的努力中。至少，這使他們把自己看成像殘疾人那樣具有潛在缺陷，卻又想在歷史場景中有所作為。

### 啟蒙運動的史學成就

我已經指出了啟蒙時代理性主義史學超越在此之前史學反思的主要傳統而代表的那種進步性質，并且意識到了這種史學眼光的缺陷或局限性，下面我將闡述啟蒙運動史學成就的具體內容。17世紀歷史學首先將歷史領域理解成一種相互競爭的力量造成的混亂局面，史學家在其中不得不進行選擇，并且為他所服務的某人或某些人撰述歷史。17世紀的懺悔式史學與傳教士和征服者的種族史學這兩種情況正是如此。這種本質上分裂的史學以后被兩種史學替代了，其中之一便是博學家的傳統，它從一種追求完全客觀性的欲望中發展而來，結果創造了解釋和表現的年代紀模式，這種模式的特征就在于次序的概念，而統一僅僅是時間中的連續或繼承。萊布尼茨在《單子論》以及其中闡述的連續性學說中，隱含了為這種歷史寫作模式所做的辯護，它本質上和哲人們關于社會實在的概念對立，后者認為社會實在內在分裂，像原子一樣彼此對立，與之相比萊布尼茨自己那種對立面本質上和諧的學說因其“唯心”而顯得有些幼稚。本質上分裂的史學的另一種反動是純粹美學方面的，瀟灑風格的史學家是其代表。縱使他們確實表現出一種超越黨派歷史的愿望，他們卻感覺到，只有否認歷史學工作是更為普遍地探索著激勵該時代科學和哲學思想的“真理”過程中的一部分，才能實現這一愿望。

所有這些史學規范的替代方式是認識歷史的反諷模式，它由哲人們發展而來，一開始就致力于客觀性與超然物外，并且，至少是默默地承認不可能達到這樣的目標。哲人們受到源于（牛頓）物理學的理性主義觀念支配，于是將歷史領域當作一種因果關系的場合來研究，研究中的原因一般被看成是理性和非理性的力量，結果則一般認為一方面是得到啟蒙的人，另一方面是迷信的或無知的人。

這一系統的“詞匯”要素是作為個體或集體的人，他在“語法”上可劃歸迷信或非理性價值的攜帶者和啟蒙或理性價值的攜帶者這一主要范疇。將這兩類歷史現象連結在一起的關系的“句法”是對立面之間不間斷的沖突；這種沖突（在語義學上）的意義不過是后者超越前者或前者克服后者的勝利。但是，無論是反思這個時代而提供的證據，抑或思考歷史得來的證據，都不可能真正地最終確定或否定這種關于歷史意義的觀念。假定用研究首先設想的術語來表示，結果就是，啟蒙運動主要傳統的史學思想，日益從其最初對世界的轉喻式理解返回到其證據要求的反諷式理解中。因為，如果我一開始就將人類歷史的領域理解成由因果關系主導的事件領域，那么，我最終必定要將該領域內的某物、某人、某種制度、某種價值或觀念看成不過是某些偶然聯系中的一個“結果”，即看成一種偶然的（因而是被決定的）實在，并因而視為本質上是非理性的。

面對這種必然性，啟蒙思想就像上一個世紀的史學思想那樣，不得不傾向于思考作為一種藝術的歷史寫作。但是，既然啟蒙思想家的藝術概念是新古典式的，即藝術以科學那樣的方式，在其對世界的理解之中心確立了因果關系和規律，那么，這個時代的歷史學就像同時期的文學普遍所做的那樣，被迫趨向一種純粹諷刺式的表現模式。這個時代不會產生偉大的悲劇史學，就如同它沒有產生偉大的悲劇文學。這是因為其中缺少那種信仰英雄式悲劇性缺陷的基礎，這種缺陷被認為是一種過度的美德。既然所有的結果都不得不假定有著產生它們的必要且充分的條件，那么，存在悖論的觀念作為一種實際存在而非僅僅思考中的辯證矛盾，是這個時代的思想家或藝術家很難想象的。這就是為什么這個時代產生了喜劇，甚至于莫里哀的作品，都傾向于新式的而非舊式的典雅喜劇；它與米南德的滑稽劇同類，不像阿里斯托芬式的高度擬態而嚴肅的喜劇。阿里斯托芬的喜劇是以接受悲劇的真實性為基礎，它并不像米南德和莫里哀的喜劇那樣意圖拋棄或貶損這些真實性。

魏爾倫曾經評論說，雷諾茲和根茲伯羅所畫的美女像仿佛是不相信自己幸福的女神。這句話或許也可用來形容啟蒙時代的作家、史學家和哲學家，但這不是因為他們不相信幸福，而是因為他們無法相信自己能成為神，抑或是英雄。對他們來說，有關歷史的喜劇式或悲劇式想象都不可能，于是他們退回到對自己居住的世界以及世界的構成過程進行諷刺的和反諷的表現中來。然而，不應把這當作是他們的一種不光彩的選擇。他們將世界預構成一個分割的領域，即原因在一邊，結果在另一邊，不可能再有統一。有了這種未加批判的決定之后，他們逐漸因為現實而放棄了理想。這種現實面向他們展現為一種理性和非理性的不可還原的混合物，一種被玷染的美，并且最終展現為一種既不可理解亦無法避免的黯淡命運。

現在，我可以大體描述一下啟蒙運動史學思想的普遍特征。大致說來，我覺得是以轉喻模式或因果關系模式確立起一種歷史意識范式，在其中運用隱喻式識別法（在歷史領域中為對象命名）和根據種屬來表現個體特征的提喻式描述法，結果產生的意義的確切內涵最終是反諷性的。既然如此，我可以說，反諷式理解正是對某個未經批判而領會并因此在轉喻模式中得到解釋的領域，進行隱喻式或提喻式研究的成果。以此為標準，就可能產生一種概念化：把歷史當作因果關系領域進行研究的人在語言行為自身的邏輯下，不得不以反諷性語言來理解該領域。

這意味著啟蒙運動的史學思想在其解釋模式方面，已經從規則性理解轉向了類型學式的理解，即它為歷史理解提供的最好方式是一種人性“類型”的演替，其內容趨向于分解成積極的或消極的類別，在這里，即分別是理性和非理性的類別。表現模式肇始于對歷史領域進行史詩般預構，即將歷史領域領悟成理性與非理性力量之間的偉大斗爭。這是一種由希望激勵著的斗爭，即：歷史將展示英雄的力量如何戰勝阻礙，這些阻礙是總體上引導著這一過程的張力所需要的。但是，史學家很快開始認識到，一旦歷史成為一種超人的競爭，沖突之中有些東西必然會完全失去或得到。這并非只要簡單地在該領域的競爭中重新部署力量，簡而言之，生命和歷史都不是游戲。這反過來導致探究整個歷史過程可能向研究者呈現什么喜劇或悲劇意義。然而，人們最終認識到，歷史事件的喜劇式表現只有像杜爾哥和孔多塞嘗試做的那樣，在教條的依據上持續；而不能像培爾和伏爾泰希望的那樣，在經驗的基礎上持續。

這種理解的結果便是促使人們去思索對歷史過程進行悲劇式情節化的可行性。然而，它一開始就受到了人性不過是因果決定領域這一概念的損害。這種概念使歷史主角的每一種潛在的悲劇性缺陷都成了一種真正的墮落，而不是一種由于過度而轉變成了罪惡的美德。結果就如該時代的哲學和文學感受那樣，史學思想被帶入了諷刺的模式，即反諷采用的“虛構”形式。

諷刺能夠用于保守主義抑或自由主義的目的（在此，我轉入意識形態蘊涵的領域），這要看諷刺的對象是一種現存的力量還是新興的社會力量。啟蒙運動的杰出代表提出的史學思想本來能夠用于自由主義的或是保守主義的目的，但這兩種效果并不理想。這是因為在其反諷之中，它承認自己確立的特定真理都不明確，根本沒有宣示普遍的真理，惟有物極必反這一條，即事物越是變化，它就越沒有變化。最終，對哲人們而言，在這個時代出現的民主勢力看上去就像他們最初反對的貴族勢力和特權一樣，是應受譴責的，也是具有威脅性的。因為，在他們闡釋現實的途徑中，他們無法相信任何事物——如社會、文化或他們自身，具有真正轉換的可能性。

康德決定將歷史理解當作一種具有明顯道德意味的虛構，這代表著那個時代的反諷傾向成為一種主觀意識。并且，正如在康德哲學中那樣，他對科學的反諷式辯護為唯心論鋪平了道路，而他對史學思想的反諷式分析也為萊布尼茨教導的那種關于現實的有機論概念的復活鋪平了道路。康德討厭費希特那種唯心論——那是他自己的體系的一種怪異的發展，因為它把科學視作不過是主觀意志的投射。至于赫爾德的有機論，它復活了萊布尼茨的連續性學說，并將之轉變成一種新歷史哲學的基石。令康德不快之處在于，它將變化和轉換說成是生活的真正基礎，而其性質現如今要求人們甚至不用再提歷史是否正在進步的問題。

我稍后將要考察的尼采的作品《歷史對于人生的利弊》是以反諷方式研究歷史知識的另一個實例。這本著作在可稱為“現世向往”的主導形式的基礎之上區分了三種歷史感受——好古的、紀念的和批判的，并據此描述了它們各自的特征。尼采說，好古性歷史賦予任何古代事物一種絕對價值，只因為它是古老的，并且滿足了人們認為自己與過去有關聯，以及要表現其虔敬之心等等舍此無法生活的感情之需。相比之下，紀念史探索的并非古老的事物，而是顯然偉大的、英雄般的事物，并以它當作人們轉變或改造其世界的創造性力量的典范；因而，它是面向未來的，并且摧毀了好古者的虔誠與對現實實踐的關懷。另一方面，批判性歷史則評判繼承而來的虔敬之心和有關未來的烏托邦夢想，使之滿足于現時的情感與愿望，并且為那種創造性的遺忘準備道路，以培養“遺忘”的才能，而缺少這種才能，在現時中根本就不可能進行任何行動。

在18世紀，所有這三種類型的歷史作品都有其代表，但是，發揚紀念性的歷史，即為英雄寫作歷史的那種形式最為薄弱。歷史作為英雄的故事這種觀念，以及歷史過程作為“無數傳記之精華”的觀念就像后來卡萊爾認識到的，它們都是19世紀早期浪漫主義時代的特殊成就。啟蒙運動所產生的東西絕非如此，因為啟蒙運動對個人的確沒有多大信心。對于人類它有信心，而對個人則沒有。其中的原因在于啟蒙思想家看待其自身寫作歷史這些努力的視角，而無論是以好古的、紀念的還是批判的形式寫作歷史。

啟蒙思想家根據尼采自己試圖提倡的第四層意識開始研究歷史，這是一種元史學的意識，即一種反諷意識，它關涉的是自然在每一項人類行為中設定的局限性，以及人類有限性在思想抑或想象中理解世界的每一次努力上設定的限制。然而，他們沒有充分提升到這種意識層面。他們不相信自己具有夢想的巨大力量，即他們反諷性自我意識本應釋放出來的力量。在他們看來，想象對理性來說是一種威脅，它只能在最嚴格的理性限制之下才能在現實中得到發展。

啟蒙思想家與尼采之間的不同在于，尼采知道其反諷性認識具有“虛構的”性質，并用他自己的夢幻式力量來抵消它。其方式是運用“非歷史的”立場，這樣，他能夠考察史學家以好古的、紀念的和批判的術語來“弄明白”歷史過程的意義而做出的努力，并且以此立場作為上升到“超歷史”立場的基礎。在此“超歷史”立場之上將誕生新的、為著生命而非死亡的歷史“神話”。

與之相比，啟蒙思想家從未完全意識到，他們自己對歷史反思的“虛構”性質具有的反諷式理解中包含著創造性的可能。這是他們無法理解很早以前的神話、傳說和寓言中存在著事實的“虛構”表現的原因之一。他們沒有看到，虛構故事可能是那些無法完全了解的事實具有的形式，就如同它們也經常可能是沒有完全識別的謊言的內容。這樣，他們也就從未在那種神話性沉思或詩性沉思中使自己獲得過解放。前者在歷史過程中被視為神的秘密，赫爾德在其歷史哲學中曾為之歡呼；后者在歷史中被視為人的秘密，維柯在其“新科學”中曾為之喝彩。

### 赫爾德反叛啟蒙史學

赫爾德的思想是一種“神話式的”，因為它試圖通過求助于最基本的解釋和表現類型，也就是神話式理解自身的基礎，即樸素的隱喻，從而逃避轉喻及其反諷式后果。然而，赫爾德的思想并非“樸素的”，它自覺地旨在從分散的隱喻認同形式中，恢復合乎其特殊性、惟一性和具體性的事件的個體性。這樣，可以說，赫爾德的思想源自于將歷史領域理解為一個有效而無限的個別事件組，并假定理性對其起源或原因完全不可知，因而是不可思議的，整個歷史領域在他看來，就像一個由表面上的偶發性事件匯集而成的激蕩起伏的海洋。不過，赫爾德不能停留于純粹以這種隨意性來充當終極實在。出于宗教或形而上學的原因，他堅持事件組成的這一領域具有某種本體論上優先，以及精神上優越的依據或目的，這種目的向他保證各部分將最終統一、整合和融化在一個整體中。

赫爾德的思想努力尋求某種原則，以便使這種和諧與整合的暗示能夠得到證明，不過又要避免用自然法則的或因果關系的（即轉喻的）術語來具體說明的方式，以此避免落入反諷之中，而在通過充分地思考得出最終結論時，這種具體的說明就必定需要反諷。赫爾德滿足于揭示了個體之間有限且表面的一致性，他認為，個體作為直接的給定物存在于歷史領域中。也就是說，他滿足于理解可能被稱為假定的具體共相的東西，這些東西不是別的，只是在歷史領域內發現的事件之種屬，不過它們自身卻被當作具體個體，如國家、民族、文化。這正是為什么赫爾德的歷史概念既能看成是個體主義的，也能看成是類型學的；也正是他整個的思想系統既能夠合理地與浪漫主義相接，也能與唯心論相連的原因。

赫爾德的哲學體系是在啟蒙運動之后并反抗其機械論的過程中形成的。這種有機論哲學曾同時宣稱個體的人，以及個體彼此間的關系模式的典型具有首要地位和不可還原性。赫爾德感覺沒有必要確定是具體的個體還是其所代表的類型在本體論上更為根本，因為他認為個體與類型都同樣地“真實”。兩者都同樣地是上帝的精神力量或權力的表現形式。上帝最終為個體或類型的完整負責，并且為它們在一個跨越時間歷程的更大的、宇宙的總體中的和諧一致負責。同樣的道理，對他而言，個體及其代表之種屬的產生與消亡都不成為問題，因為他認為不能將這種產生與消亡的過程界定為不是自然過程就是精神過程，而應界定為一開始就同時是自然的和精神的過程。在他看來，產生與消亡的過程作為統一的有機力量完成最終整合存在及其自身的任務的手段，它們同樣彌足珍貴。

這樣，赫爾德認為即使是死亡也不是一種終結，它不是實在，毋寧說是從一種整合狀態轉變到另一種整合狀態的轉折點。例如，在《人類歷史哲學觀念》（1784——1791）中，他寫道：

自然中的任何事物都是相互關聯的：一種狀態朝著下一種狀態努力并為之做好準備。倘若人是最后和最高的環節，終結了那條地上的生命組織之鏈，那么，他必定也作為一個最低的環節開啟一個更高秩序的創造物之鏈。因此，他是上帝造物的兩個毗鄰系統的中間環節……只有這樣看待事物，才賦予我們打開人類之奇妙現象的鑰匙，并因此而使我們能夠了解一種有潛力的有關人類歷史的哲學。

如果我們的心靈中懷有這種看法，它就有助于我們闡明內在于人類處境中的特有矛盾。人若被視為一種動物，它便是地球的孩子，并隸屬于自己生活的環境；可是，人若被視為人類，被視為一種具有人性的生物，他的身上就有了不朽的種子，并需要種植到另一種土壤中。作為一種動物，他能滿足自己的需要，人的要求若有止境，他在塵世間就能獲得完美的幸福。但是，那些尋求一種更為高貴目標的人發現，他們周圍的一切事物都是不完美、不完整的，這是因為世上最高貴之物還遠未達到，而最純潔之物更難持久。我們人類的歷史、人們采取的許多嘗試與努力，以及降臨在人們頭上的事故與革命都說明了這一點。偶爾，有智者或善者出現，在時間的洪流中留下一些觀念、認識和行為。他們在這潮流之上泛起的不過是波紋。……蠢才埋沒了智者的忠告，揮霍者繼承了祖先們積攢的智慧寶藏……動物活過自己的一生，即使它的生命太短暫，不能達到更高的目標，其內心的意圖卻實現了；它們的生存技能與生俱來，亦是它所必需之物。人類在所有生物中特立獨行，與自己及世界處在一種沖突之中。就潛能來說，若將潛能拓展到最為充分的范圍，即使是最完美的人，在其漫長而積極生命的最后，他也只能獲得很小的成功。他一開始就是兩個世界的代表，并且據此得出了其本質明顯的兩極性。以下是可以確定的：在每個人的能力中，都存在一種無限性，它不可能在其現實狀態中得到發展。其現實狀態受其他能力，或動物的本能與欲望壓抑，并且似乎因我們日常雜事的阻力和壓力而變形。……萊布尼茨說過，心靈乃宇宙萬物之鏡，它包含了比我們通常認識的更為深刻的真理。因為看起來隱藏在心靈中的宇宙的力量只需要一個組織，或一連串的組織便能激活它們。對心靈而言，甚至在它現在的束縛之中，空間與時間都是空洞的概念。它們僅僅測度和表示了物體間的關系，而并沒有對心靈超越時空的不竭能力施加壓力。［赫爾德：《觀念》，第146——149頁（巴納爾英譯本，第281——281頁）。］

在這一段中，我們能看到，赫爾德在一種對整體之高貴與和諧的理解之內，是如何設法附加上反諷式結論，并對它加以中和。若是對世界僅僅進行一種轉喻式的理解，而且這種理解得到一貫的發展和思考并得出最終含義，那么它必定是得出反諷式結論。人所處境況的“矛盾”；人是最高級別的生物的同時又處在與自己的持續沖突之中，以及他具有至高才能同時又是惟一一種與自己的環境處在持續斗爭中的動物有機體這種悖論；人類最高貴的榜樣皆對他們的命運極為不滿，而在努力使其追隨者變得高貴時又最無能這種事件上的諷刺等等，所有這些都被用來說明人性“明顯的兩極性”，隨后，這種兩極性被轉變成一種基礎，它使人們相信人類具有兩種范疇的棲息之處，即自然的和精神的。他在其中架構起連接與橋梁，并且，由此，他作為一個人的期望促使他邁向一個更高的超越時空的整體秩序中。所有這些，都是對赫爾德思考歷史過程時追隨的兩重路線做出的證明：他對歷史領域的結構的領會，是依靠與（作為其直接性構成的）單個實體——人類和群體——相關的隱喻認同模式；他對歷史領域作為一個過程的理解，則是視之為一個結構趨向于將所有的部分整合成一個精神上的整體的表述過程。

赫爾德去除了歷史領域中轉喻特征之必然性，消解了它作為一個因果事件的領域之性質，并且用機械論歷史哲學必定會當作關鍵問題，即變化的問題考慮的東西作為材料。與此同時，他并不否認能夠合理地促使轉喻式分析得出反諷式結論，即人類歷史明顯地“矛盾”的本質。他只不過將這種“矛盾”看成“表面上的”實在，這種事物與其說得到了解釋，不如說只是用整體中的各部分終究具有假定的和諧而將它巧辯過去了。因此，赫爾德的思想在兩重性之間擺動：一方面，他因個體的具體性和完整性而將它領會成一種特殊性，其特征是朝向某個目的的意圖和運動，這使得他在緊隨其后的浪漫主義者那里很受重視。另一方面，他把整體理解成所有類型的總和，顯示出要將總體逐步理想化，這又令唯心論者對他倍感親切。他讓同時代的實證主義哲學家（如康德，他在其科學哲學中構成了在哲學上扎實穩固的實證主義的開端）以及緊隨其后的哲學家（如孔德及其追隨者）厭惡的東西是，因果關系范疇在分析人類現象時的效力全被抽空，或者說局限在分析自然本質和動物本能，以及人類受到（此處在認識論上無關緊要的）物質因果規律影響的方面。

但是，如果這種對不同類型的科學（一方面是自然科學，另一方面是人文科學）統轄的不同范圍具有的見識，使赫爾德受到了19世紀末乃至現在的唯心論者和新康德主義者歡迎，那么黑格爾對他就絕不是那么全身心地接受了。批判性唯心主義大師黑格爾認識到，赫爾德及其同道正確地看到，變化是歷史分析的根本范疇，但他也認識到，無論是赫爾德、絕對唯心主義者（費希特和謝林），還是實證主義者，都沒有提供一種合理的理論，以便適合于確定這種變化大體上為人類生活帶來了什么，這種變化的意義以及它的方向和最終目的可能是什么。

赫爾德不僅將整個歷史戲劇的安排看成是一種喜劇式的安排，他還將該戲劇中的每一幕都視為一部微型喜劇，一個小小的、自我封閉的世界，在其中，事物往往正好是它們應該是的那樣，以及它們表明的那樣。然而，歷史存在作為一種“矛盾”和悖論的特征暗中否認了他一貫重申為確定真理的主張。這就顯露出赫爾德的歷史概念具有的道德局限性，它追求以一種形式主義概念成為人們在歷史理解本身中能夠期待的最高類別的知識。赫爾德這種對后期（懷疑的）理性主義史學的反諷性質做出回應的形式主義，以及他一廂情愿地止步于對于歷史過程中形式一致性的把握，顯示出他決心神話式重建可能實現歷史解釋和表現的基礎，渴望一種歷史理解的新范式。

赫爾德這種對認識歷史領域的新范式的渴望，他那個時代（即“前浪漫主義”的和狂飆突進的時代）整個歐洲出現的一代作家與思想家也都有。這代人試圖破除啟蒙運動在哲學和科學中的所有先決條件，終止它在藝術中的新古典主義。他們破除理性主義（至少是它的機械形式）和唯物主義（至少是其非進化概念）的愿望，預示著一種新的范式即將獲得具體化，基于這種范式，解釋、表現和意識形態蘊涵將在歷史中呈現的如此“混亂的”事件領域之上得以進行。由于赫爾德在其體系中直接使變化成了范疇上的，并且只是約略地或最終從一個更高的無變化的力量中衍生出來，因而，他更迎合了其同輩在總體上重新審視歷史變化的現象的要求。并且，因為他拒絕明確更高的控制力量可能是什么，那些與他一樣把歷史領域領會為一堆各不相同地致力于自我表述過程的具體個體者，就能夠運用這種領會歷史領域的模式，以便領會在該領域遇到的個體，或是領會某個更高的統一體，這種統一體的存在可以由個體的自我表述能力得到證明。

這就是赫爾德作為一位史學方法論者的真正意義所在。如果史學家的興趣根本上轉向認為個體占據著歷史領域，那么，他就將傾向于以浪漫主義的方式撰寫歷史，這種方式的神話式性質將立即表現在像威廉·馮·洪堡、蘭克和黑格爾那樣的下一代頑固的“實在主義者”那里。如果史學家想研究歷史領域中的個體，以便確定神秘“精神”的本質，這種本質的存在應該由個體的存在得到證明，就如費希特、謝林和威廉·馮·施萊格爾所做的那樣，那么，他就會撰寫唯心主義的歷史，“神話”性質則在下一代那同一些的“實在主義者”那里同樣明顯。然而，如果史學家將赫爾德的研究技巧從更普遍的唯心論興趣中分離出來（在赫爾德的意識中，他的技藝是服務于這種興趣的），并且把按事物的個體性和形式一致性獲得的對事物的理解，當成他的歷史領域研究的對象，以至于將特定的“歷史”解釋界定為由個體給出的關于形式一致性的描述（無論這個體是一個細節，還是細節的集合體）；這樣，史學家就會以將被稱為“歷史主義（historism）”的模式撰寫歷史。這種“歷史主義”后來被看作是一種特別的世界觀，它雖然一開始被當作“神話”體系的解藥而提出，但卻與那些“神話”體系一樣具有不可避免的意識形態蘊涵。

### 赫爾德的歷史觀念

在接下去討論歷史主義的起源、范式特征和不同的表述形態之前，為了正本清源，我將說明赫爾德的世界觀如何充當了一種歷史研究的潛在方法論的基礎。開始，我要談談赫爾德作為一位史學思想家的成就的一般特征。恩斯特·卡西爾，這位已故的赫爾德派學者在他自己的時代闡述了赫爾德表現的那同一種提喻式智慧（并且，他還以一種類似的精神，即超越他自身時代的反諷的方式，提出了自己的哲學），他曾說道：赫爾德“破除了分析式思維和同一性原則的魔咒，這些魔咒在歷史思維中將啟蒙思想束縛在因果分析里”。卡西爾寫道，像赫爾德認為的那樣，歷史“驅散了同一性幻象，它知道沒有什么東西真正是相同的，沒有什么事情會以同樣的形式重現。歷史令新的創造物展現在從未間斷的演化之中，并且，作為與生俱來的權利，她賦予每一種創造物獨特的形式和獨立的存在方式。因而，對于歷史來說，每一種抽象的概括都毫無用處，一般的或任何普遍的規則都無法理解歷史的豐富性。每一種人類的狀況都有其特殊的價值；歷史的每一個個別階段都有其內在的合法性和必然性”（卡西爾：《啟蒙哲學》，第231頁）。然而在同時，卡西爾繼續寫道：對赫爾德而言“這些階段并非相互獨立的，它們只存在于整體之中，并依靠整體而存在。但是，每個階段都同樣不可或缺。真正的統一正是自這種完全的異質性誕生，它只能想象成一種過程的統一，而不能想象成現有事物之間的同一”（同上）。

赫爾德對生命形式多樣性的認識，他對多樣性的統一的理解，以及他在歷史總體中以過程替代結構充當理解歷史的模式，這些都構成了他對19世紀歷史認識的獨特貢獻。不過，就像他在《人類歷史哲學觀念》中呈現的那個體系一樣，他的努力太過了，他試圖將自然的和歷史的領域結合在同一個因果聯合體內。舉例而言，不妨考慮下面的評論，這是赫爾德在反思了羅馬衰亡的原因之后寫的。

支撐著世俗體系，以及形成每一塊晶體、每一條蠕蟲、每一片雪花的規則，也形成和支撐著人類：只要人類還會存在，它就以其自身的本質作為其延續和進一步行動的基礎。上帝的所有造物在其自身及其完美的一致性中，都有其穩定性：它們都在自己的確定限度之內，建立于競爭力量的平衡之上，并運用其內在力量使這些競爭力量服從秩序。在這條線索的指引下，我在歷史迷宮中，以及可以感覺到神的和諧秩序的地方漫游：因為在任何地方，該發生的都發生了，能做的都做了。但理性與正義獨自永恒：瘋狂與愚昧毀滅地球和它們自己。［赫爾德：《觀念》，第419頁（曼紐爾編，第116——117頁）。］

上述文字的直接吸引力主要在于展開了一幅圖卷，描繪出一個系統，它逐步成長卻秩序井然、富有活力卻穩定泰然、行動積極卻運作安寧、發展持續卻系統條理、所在無限卻張弛有度等等，所有這些聚集在平衡的觀念之下。這段文字的隱含之義在于，曾經存在的任何事物都與它存在的條件相匹配。赫爾德因“該發生的都發生了，能做的都做了”這一事實而深感欣慰。并且，在這種認識的基礎之上，赫爾德警告其讀者防范任何沖動，以免使自己陷入任何“遠見的或回溯性的”“擔憂”引起的困惑中（第39頁）。事物總是它們必須是的那樣，但是，它們成其為當前所是的必然性只不過是它們自身與其環境之間的關系。“能成之事，已成；待成之事，將成；若非今日，有待明天。”赫爾德對歷史文獻在意識中展現的產生與消亡的景象并不感到失望。時間也沒有對他構成威脅，因為他并沒有認真對待時間。當事物本身大限將至，就自會消亡，而不是時間要求它們消亡。在個體中，時間已經內在化了，它并沒有使用霸權來統治有機的自然界：“萬事萬物皆令大地繁盛，大地能使每一物有自己的時間、自己的環境；它會凋謝，但當它的時間到來，它會再次繁榮。”

赫爾德沒有假定讓自己超然于他在歷史文獻中遇到的任何事物。即使是他從一位傳教士那里得到的有關加利福尼亞邊遠之地懶散的土著人的報告，也令他產生的驚訝要遠甚于它們可能令伏爾泰感覺到的厭惡。這些土著人“一年中或許上百次”遷徙，在任何地方想睡就睡，“對地上的污穢毫不在乎，也從不為了自己的安全而費心去避免有害的寄生蟲”，并且以種子為食，“若是匱乏，他們便會從自己的糞便中揀出”這些種子。盡管如此，赫爾德仍然能從他們中找到可以彌補的品質。因為他們“總是興高采烈，永遠嬉笑打鬧、結實、直率、活躍”；他們“用最前面的兩個腳趾”從地上舉起石頭或其他東西；當他們從睡夢中醒來，便“說笑、交談、打鬧”，一直如此，“直到年老消瘦，最后懷著平靜之心面對死亡”（第181頁［第9頁］）。

赫爾德沒有做出任何裁判。那些看上去邪惡、痛苦、道德敗壞的事情，在他看來，都由它們自己做出了裁決；死亡便是裁判——它們自然不會持久。并且，依赫爾德看來，這個道理同樣適用于代表著歷史的大人物們與小人物們，或羅馬人與加利福尼亞人。赫爾德寫道：“羅馬人正好是他們能夠成為的那樣：屬于他們的任何容易腐爛的東西爛掉了，而可能永恒的東西留傳下來了。”（第394頁［第267——268頁］）沒有什么事物的存在是為了其他事物而存在，但萬事萬物都是整體中一個不可或缺的部分；整體的法則是部分的尺度：“自然史從終極因哲學那里沒有獲得任何好處，主張這一學說的人傾向于用可能的臆測而非耐心的研究來令自己滿足：對人類的歷史就更不用說了，它是一種由諸多原因構成的無休止的復雜機械，而且這些原因之間相互作用”（第393頁［第266——267頁］；著重號為引者所加）。歷史就如自然，赫爾德總結道，“要么一切事物，要么沒有任何事物是偶然的，或是任意的……這是思考歷史的惟一的哲學方法，甚至一切思考的心靈都不自覺地實踐著這種方法”（第392頁［第264——265頁］）。

當然，對赫爾德來說，沒有什么是偶然的或是任意的。他相信，賦予萬物應有形式的控制力量對歷史過程而言并非外在的；在事物自身的過程之內，通過該過程諸要素之間的互相作用，事物皆被塑造成它們應該的那樣。歷史中的一切力量自身內部都具有自我表述的規則，這規則的作用在個體事物確實成功獲得的形式一致性中都得到了證明。在這些形式的多樣性呈示面前，謙遜是史學家的工作規則，就如同它是哲學家的規則，而且事實上，在赫爾德的概念中，它也是科學家的規則。在過程之內觀察過程本身，而不是在它之外根據慣有的成見來觀察它，那么，歷史世界便是太多的惟一形式，是具體的一般性，其中各物互不相像，但每一物都證明了整體之中存在著某種指導性原則。

這種歷史概念的缺陷很容易辨別。洛夫喬伊曾指出，赫爾德沒有任何原則能讓他解釋：假使萬事萬物總是充分滿足自然對它的要求，事物為什么不得不完全改變（洛夫喬伊：《觀念史論文集》，第181頁）。洛夫喬伊說，由于赫爾德無法用任何理論上能令人信服的方法，將變化的事實與持久的事件聯系在一起，他被迫將變化與持久都提升為神圣之象征，并且視兩者的表征為某種神秘力量的顯現，這是一種他在其前面要么虔誠地沉默，要么激動地贊美的“統一的有機力量”。康德，這位形而上學的不懈求索者，他在評論《觀念》時，簡潔地揭示了赫爾德思考自然與歷史時的非科學特征。康德認為，“作為與一切有機生物的多重性相關的自我構成力量，以及作為根據生物的差異而隨后施加在機體之上以確定其諸多種屬的行動力量”，統一的有機力量的觀念整個地處在“經驗主義自然科學的領域之外”。康德堅信，這樣一種“觀念”只屬于“思辨哲學”，隨后他繼續談道，“如果它確實進入了思辨哲學，也會在已經接受的觀念中造成一場浩劫”（康德：《論歷史》，第38頁）。康德說，將每件事物與其他任何事物聯系在一起的愿望已經被科學所摒棄；并且，在評論赫爾德試圖從人體的一般相貌中推斷出人體各部分功能時，康德以一段機智話語揭開了赫爾德整個體系的形而上學本質：

單是想要確定頭顱的機體化就外部形狀及內部頭腦而言，都是和直立行走這一傾向必然地聯系在一起的，而且還要確定：一個純然以這一目的為方向的機體又怎么會包括理性能力在內（從而就連動物也有份）；這個問題就顯然是越出了全部人類的理性之外的。理性現在可能是在生理學的最高一級梯子上搖搖晃晃，或者還想要展開形而上學的翅膀飛翔呢。［第38——39頁］[[6]](#_6_80)

然而，康德從赫爾德的體系中看出錯誤的地方，恰恰是對追隨其后的史學家或歷史哲學家有吸引力的地方。首先，赫爾德的體系是形而上學的而非科學的這一事實，并不比由該體系提出的思考歷史的模式更重要。這一體系的形而上學方面是對根基性隱喻進行抽象的結果，這種隱喻一方面承認存在的事實之前有一種特殊的心境，另一方面承認有一種特殊的表現自然與歷史過程的模式。它所鼓勵的那種事實前的心境對一些人尤其具有吸引力。他們都經歷過大革命的洗禮，并且熱切地渴望以某種原則為基礎，來確認他們自己的生活現實是合理的，從而反擊反動分子或激進主義者這兩種人對它進行的過度非難。赫爾德相信每一種實在都內在地具有它自己的表述規則，以一種保守主義和自由主義的政治意識形態范圍內都能接受的精神，他這種看法可以擴展到當代社會以及過去的社會秩序。在人們面向過去時這種作為歷史主義基礎的態度，和人們面向現在時充當著現實主義基礎的態度一樣。赫爾德慷慨用于自然與過去的歷史各個方面的那同一種“普遍的贊賞和理解”，在黑格爾、巴爾扎克、托克維爾和蘭克這些各不相同的人的精神中，成了一種鮮明的實在論的歷史自我意識之基礎。一旦消除它作為一種科學解釋形式的過多要求，而作為一種態度加以接受，有機論便能就過去與現在產生一整套觀點，尤其令那些社會秩序中既定階級的代言人滿意，無論他們認為自己是自由主義者還是保守主義者。

若想描述赫爾德的歷史觀念的特征，我先要就下列事項做出區分：他看待歷史行為主體與行為方式的態度，他對讀者說話的口氣，他為一種歷史事件的解釋而提供的有機論的形式理論，他講述的關于歷史的故事，作為這種故事的基礎并使之成為一個特殊種類故事的情節結構。如果進行了這種區分，我就能看到，即使康德將赫爾德的有機論貶為一種形而上學理論是定然正確的，但他實際只破壞了赫爾德整個體系的五個不同層面中的一個。作為一位講故事的人，赫爾德提供了一個模型來描述歷史，它能夠脫離它的形式理論基礎，并且以其自身條件被認定為一種方法論規則，因此能被浪漫主義者、實在論者和歷史主義者所共享，而這種共享又使追隨他的史學思想家們，無論是浪漫主義的、實在主義的，還是歷史主義的，都成了一種觀點譜系的代表。

首先，赫爾德提出歷史概念的口氣是那種僧侶贊美超凡神秘事物采用的口氣，而不是圣徒因其子民墮落而進行訓誡、召喚他們依戒律分享圣恩的口氣。赫爾德為貶低人性的人辯護，而非對他們表示不滿，此外也不僅僅談及通常的人性；他還為著或代表著他的同時代讀者說話，直接針對他們，并且與他們有著共同的看法和價值。其次，對于其材料，赫爾德采取的是那種既不卑恭也不倨傲的態度。他不相信這樣的觀念，即認為他和他的時代是一個更高貴時代精神錯亂后產生的期待，或者是一個時代將要到來之前尚未完成的期待。雖然他對過去的態度是那種對過去的固有美德加以贊美的態度，但他還將這種態度拓展到他自己的時代，這樣，假定在先前的時代存在的美德，以及未來可能存在的美德，也就假定出現在他的時代。再次，赫爾德講述的是那些事物在它們自己的時代產生與消亡的故事；它是圍繞著變化與延續的宗旨，以及發生、成長和圓滿的主題組織起來的，而這些宗旨與主題的合理性有賴于接受在人類的生命與植物的生命之間進行的類比，即著作核心中根本的隱喻式證明。正是從這種隱喻中得到的抽象賦予赫爾德一種特別的有機論哲學，與之伴隨的是其解釋策略和真理標準，而康德在評論中批評它們是非科學的和形而上學的。最后，情節結構或潛在虛構令赫爾德有可能將故事的主題與宗旨粘合在一起，使之成為一種易于理解的特殊類型的故事。這種情節結構或潛在虛構在喜劇之中有其原型，即天意的神話，它使赫爾德可以斷言，如果進行恰當的理解，歷史文獻中呈現出來的間斷與沖突的所有證據，便能合成一個天神、人類和自然和諧相處的故事，就如《圣經》中描繪的救贖故事。

因而，在赫爾德整個的體系中，可以對他的兩種方法加以區別，一種是他研究歷史材料并將它整理成證據的方法，另一種是他解釋與表現歷史的方法。他對材料的研究就如同一個對材料的多樣性與生動性頂禮膜拜者對其進行的研究，他以這種方式整理材料，以至于在形成的故事中，多樣性與生動性得到了強調，而不是被消除掉了。對他而言，多樣性與生動性決不是次要的，毋寧說是首要的范疇。并且，他在世界歷史故事中描繪的那種事件，便是意在將這些特征展示為有待解釋的材料。通過將材料安置在一種雙重秩序的解釋策略中，即一方面是理論的和形而上學的，另一方面是詩意的和隱喻式的解釋策略中，它們獲得了解釋。這樣，在赫爾德的《觀念》中，讀者體會到一種雙重的解釋效果：一則是形而上學理論，它和他那個時代形式上的哲學化，尤其是康德式的批判相沖突；二則是以植物生命對天意學說進行的隱喻性證明，它使得有可能將故事的材料安排成某種類型的喜劇。

### 從赫爾德到浪漫主義和唯心主義

我在描述18世紀史學的特征時，區分了歷史概念化的四種形態。我認為，理性主義的主要傳統在領悟和理解歷史過程方面，其特征是轉喻式的和反諷式的。我也說明了這種歷史研究是如何證實一種本質上是諷刺的表現模式具有合理性。該模式的荒誕含義在思想上與懷疑論，在道德上與相對主義完全符合，這都是一貫機械主義地理解世界最終必定導致的結果。與這種傳統正相對，我確認了一種歷史概念化的隱喻——提喻模式，將它看作是從萊布尼茨到赫爾德這個世紀中一種持久存在的次要歷史思想傳統。它鼓吹那種解釋的有機論觀念和表現的喜劇模式，這種模式具有特殊的愉悅性蘊涵，但它也在其道德與政治意味上，也即它的意識形態蘊涵上根本就是模棱兩可的。這兩種傳統與前一個世紀的“懺悔式史學”相對立，后者被看成缺乏客觀性；它們也與歷史表現的年代紀模式相對立，后者（恰當地）被認為缺乏潤色、概念化和解釋的權力；并且，它們還與洛可可時代史學家的浪漫或瀟灑風格所鼓吹的純文學式概念相對立。我已然提出，一方面，機械論的充分發展演變成反諷；另一方面，有機論的充分發展演變成精神上的自我確證，這在那個時代的歷史意識中導致了分裂，使其暴露在神話化的威脅之下，康德一開始就警告要避免這種威脅，并在其建議中舉例說明，歷史過程的形式必須是在適合于道德理性的審美基礎之上才能提出。

在浪漫主義中為了保全個體以抵制全體，以及在唯心主義中為保護全體以拒斥個體，這兩種活動促進了朝著歷史意識的神話化演變的傾向。它們皆表現為對道德上的反諷以及意識形態上的模棱兩可做出的反應。道德上的反諷是自培爾到吉本的理性主義史學被迫采用的，意識形態上的模棱兩可則是18世紀90年代初赫爾德有機論思想的提喻式前提將他導向的那種。

浪漫主義史學思想可以看作是一種嘗試，它以隱喻模式重新思考歷史知識問題；并且根據將個體的意愿視為歷史過程中惟一的因果效用主體，而重新思考歷史過程問題。唯心主義或許同樣能作如是觀，它代表的也是以隱喻模式來思考歷史知識和歷史過程的一種嘗試；然而，它認為歷史過程的惟一主體是精神，即一般本質中的精神，而非個體性中的精神，這是一種世界精神，由此，一切歷史事件皆被看作遙遠的、首要的和最終的“精神”原因的結果。

## 第二章　黑格爾：歷史的詩學與超越反諷之道

### 導言

黑格爾關于歷史的思想始于反諷。他預先假定歷史是（作為悖論的）意識與（作為矛盾的）人類存在的首要事實，然后思考轉喻和提喻的理解模式是如何把世界解釋成了現在理解的這樣。在此過程中，他把轉喻式理解歸為以自然科學的方式解釋世界的基礎，進而將它限定于對那些能夠用因果（機械）關系恰當描述的事件進行解釋。他認為提喻意識具有更普遍的適用性，也就是說它適用于闡釋自然和歷史兩者的材料，這是因為，自然界與人文世界能夠根據種、屬、綱的不同等級得到合理的理解。對黑格爾來說，這些等級之間的關系暗示了對實在做一種大體上的提喻式表現的可能性——它本身在實質上存在著等級之別，不過黑格爾不承認可以想象這種等級在物理世界中會隨時間而展開。黑格爾的這種立場與他所處時代的科學相符，它不允許認為物理性質抑或有機性質有演化能力，一般而言，它宣揚的是種屬的不變性。

因而，黑格爾不得不推斷，人們在自然客體中認識到的形式上的連貫性不過如此，即它是形式上的，并且，人們以為自己認識到的這些客體之間表現的演進關系，不過是一種心靈的功能，它奮力在時間特性之下理解處于純粹空間關系中的世界。這意味著，就黑格爾被迫傾向自然演進學說而言，他只是出于邏輯考慮。精神徹底地構造著自然界。自然界被想象成始終以越來越完備形式存在的等級系統，即下迄個體、種，上至屬、綱的等級系統，并且，它在思考的驅使之下假想一個所有等級組成的類別，這將構成全部存在的形式面貌。但是，人們沒有理由在形式的等級系統中，灌輸那種依時間順序從低級到高級或從高級往低級的演進形態。每一種理解得到的形式一致性只是上一等級的一種邏輯預設，就如同它亦是下一等級的邏輯后承。沒有哪一個等級是其他等級實際上的前項，這是因為在自然中，物種自身沒有變化或演進，只有個體是如此，它們在直線（如自由落體）或循環（如繁殖、出生、成長、衰微和死亡的有機過程）運動中變化或演進，也就是說，它們在某個物種形態的限度之內發展，而非越出物種之外。

對黑格爾來說，每一個跨物種交配的實例都表現出退化，即物種的腐朽，而不是改善或提高生命形態。這樣，對人類而言，自然是以轉喻或提喻的模式存在的，而且一旦人們使用因果概念來解釋自然中的變化，使用類型系統來描述自然為理性和美感支配的感知提供的形式一致性和整合或消散層次，那么人的意識完全適合于全面理解自然的存在模式。然而對歷史就不同了，對歷史材料進行的因果解釋與類型學描述，代表了可能用于設想歷史材料較為原始層次事件的模式。但是，如果人的意識僅只是用這兩種模式來理解歷史材料，它就表露出了一方面有機械論的危險，另一方面有形式論的危險。

黑格爾闡明了以一種純粹機械論的方式研究歷史的局限性。真正首要之處在于，這種屈從于因果解釋概念的研究將不可避免地導致如下的結論，即不僅整個的歷史完全被決定了，而且歷史中從未出現過任何實質意義上的變化。人們在歷史中感受到的人類文化之明顯發展，不過被解釋成了對其初始因素按不同組合方式加以重新排列。這種觀念對于宗教、藝術、科學和哲學意識中顯而易見的演進，以及對社會本身的演進而言都顯得不太公平。其研究必定導致這樣的結論，即事實上，從野蠻時代到黑格爾的時代，人類并沒有質的進步，文化與社會也沒有本質上的提高。從表面上判斷，這是一個荒唐的結論。

形式論則是另一回事。它在區分自然或歷史存在的更高級與更低級的生命形態的基礎之上尋求歷史過程的意義。不過，既然形式論具有的形式一致性依據的是規定這種區分本質上乃是永恒的，它也就不存在哪種原則可以闡明不同的生命會由低級向高級的整合形態演進，也就不存在哪種標準來評估演進的道德意義，而人們確實能夠注意到，這種演進已經在歷史范圍內出現了。與機械地研究歷史一樣，形式主義地研究不得不在兩種結論中做出選擇，其一是，在歷史中識別出來的形式一致性，其出現與消失是任意的；其二是，它表現為同一種形式一致性自始至終不斷地循環。真正的演進式發展不可能從思考形式一致性中得出來。

這樣，形式論與機械論一樣，促使人們在認為一切歷史過程最終在總體上要么是一致的（即純粹注定的），要么便是不一致的（即純粹偶然的）二者之間做出選擇。

然而，在黑格爾看來，形式論較機械論更為危險。這是因為，當時的精神氣氛鼓勵人們忠實于形式論不同的展示模式，以此權當是對當時兩種主流文化運動（浪漫主義和主觀唯心論）中的徹底散漫或完全一致做出的領會，而這兩種運動都是黑格爾所鄙視的。

在《歷史哲學》導論中，黑格爾用下面的話描述了一種只運用形式主義方法的推論類型。

天分、才干、美德、情感、虔敬之心等等，可能在任何一個地區、任何一種政治體制和環境下都能找到。與這種正確的主張相關，采用了一種……推論的方法；要證明這一點，例子多得很。［第65頁］ [[7]](#_7_78)

這正是赫爾德得出歷史過程本質的有機論結論的那種理解。但是，黑格爾繼續寫道：

如果在這種主張中，伴隨而來的差別都被批評為不重要的或非本質的東西，那么，反思顯然是將自己局限在了抽象范疇之中；并且忽視了正被討論的對象的［特定屬性］，它們自然不在上述范疇認識到的原則之中。［第65——66頁］

隨后，他指出，

這種思想立場采納的觀點僅僅是形式的，它為具有創意的問題、博學的見解，以及引人注目的比較呈現出一片遼闊的土地。［第66頁］

但是，他主張，這種“反思”的“智慧光芒”只不過

與反思者所提及主題的不確定性程度成正比；而其容許有新的和不同的形式的程度，又與能夠從其中獲得的結果的重要性，以及其論點的確定性和合理性成反比。［同上］

在此基礎之上，黑格爾強調，在時間過程中，以及由一種形態的文明向另一種形態的文明運動的過程中，人性是否獲得了進步，對于這樣的問題，沒有確定的答案。況且，這種形式論仍然深受認識論范疇中的對應物，即道德相對論之害。

同樣，對另一種形式論也是如此。它由浪漫主義培育而成，以個體的具體性與獨特性當作一種形式一致性，來對比個體隸屬的種、屬、綱。黑格爾也指出了這種觀點本質上暗含的非道德或不道德的意思。“由于它針對的只是把主題（無論它可能是什么）分析為各組成部分，并且以這些部分的邏輯定義與形式來理解它們，它仍然只是一種形式的東西。”（第68頁）于是，黑格爾說，在那些宣稱能夠在任何地方找到同樣豐富（或同樣稀少）的“天才、詩甚至哲學”的（浪漫主義）哲學家那里，他們未能在形式與內容之間做出區分，也未能將內容確定為一種獨一無二的特征，并連同形式的確定一起，充當著證明精神在全世界平均分布的寶貴證據（第67頁）。黑格爾繼續說，的確，我們“在世界任何地方的先輩中，都能找到詩、雕塑、科學乃至哲學”。但他堅持認為：

不僅僅在風格與意義上具有普遍的差異，而且這種差異在主題上更為顯著；并且，這是那種最為重要的差異，牽涉到其主題合理性。［第69頁］

因而，那種“自命不凡的審美批判”“毫無用處”，它“要求我們的有益愉悅不應成為主題——即內容的實質性部分的規則；并且認為，優美的形式本身、壯麗的幻想之類才是美術孜孜以求的東西，才應當受到那種有著開明品位和教養的心靈的尊重和喜愛”（同上）。黑格爾認為，健康的心智不會“容忍這種抽象物”，因為“不僅有一種古典形式，而且有一種古典的主題類型。在藝術作品中，形式與主題結合得如此緊密，以至于只要主題是古典的，形式也只能是古典的”（第70頁）。

所有這些加在一起，便成了對現在稱之為歷史分析的“比較方法”所做的一種譴責。這種比較方法就是當隱喻意識在理論上被設想成一種方法時所采用的形式。就表現歷史而言，黑格爾對隱喻方法的批評比他對轉喻方法的批評更刻薄，因為它提供的形式論解釋的后果，以及它用來描述所講述故事的史詩性情節結構，這些在道德上都更有危險性。機械論的各種解釋理論，以及它們促成的荒誕的歷史情節化，至少不會想著要用胡扯之個中“美”來為它們所解釋歷史過程的毫無意義加以掩飾。它們甚至可能當作一種對世界進行特殊的悲劇式理解的基礎，這種悲劇產生于古希臘，其中命運被理解為“盲目的宿命”，而這種悲劇式理解又可能用作某種斯多噶派哲學家的解決方式的基礎。然而，最終機械論與那種在其基礎之上構想來充當一種藝術表現原則的荒誕派悲劇，就像它們在古希臘所做的那樣，也可能促成一種伊壁鳩魯式的，而不僅是斯多噶式的道德反應。除非有這樣一種原則，它能使人類的偶然性與確定性、自由與約束的全部場景轉化成一部戲劇，而又具有確定理性的，同時也是道德上的意義，否則，黑格爾那個時代的思想開始反思的反諷意識必然會以絕望而告終，抑或以那種將導致文明沒落的自我中心的放縱而告終。

### 語言、藝術和歷史意識

人們時常忽略了，黑格爾在他的《哲學全書》和《美學》中討論歷史作品以及整個的歷史學（與歷史哲學相對的歷史學）問題，比他在《歷史哲學》討論的更為充分。他在《歷史哲學》中意圖建立的歷史“科學”，用他的概念化方式來說，是一種后歷史意識的產物，是對實則由“反思的”史學家所寫的著作進行哲學反思后的產物。然而，在《美學》中，黑格爾詳細闡述了他的歷史寫作自身的理論。他把歷史寫作看成言語藝術中的一種，因而認為它受到審美意識規則的影響。這樣，思考一下黑格爾在其文本中就歷史寫作和歷史意識說了些什么，藉此作為闡明其“歷史撰述理論”中特定內容的一種方式，這不無裨益。

在黑格爾《美學》第三部分中，他探討了言語藝術。一開始，他描述了一般詩歌表達的特征，隨后在詩與散文之間劃出界線。他認為，詩

比采用精致散文藝術形式的言語更為古老。它是對真理最初地富有想象的領悟，是一種至今還不能在特殊客體中將普遍從其活生生的存在中分離出來的知識形式。這種知識形式迄今為止沒有對比規律與現象、目的與手段，抑或在服從人類理性的過程中將此者與他者相互聯系起來；而是完全在他者之中并依靠他者理解了此者。［IV，第22頁（德文版，第240頁）；著重號為引者所加。］

詩歌作為知識形態的這種特征恰好與維柯說的一樣，也就是說，它把詩視為一種對世界的隱喻式理解，其自身之中包含了一種潛能，能分別產生其他比喻性的還原和擴充模式，如轉喻、提喻，以及反諷。稍后，黑格爾說：“這種理解、修飾、表述模式的特征自始至終都是純粹理論的（rein theoretisch）。詩歌的對象不是事實本身及其冥想之中的存在，而是建構（Bilden）與言說（Reden）”（同上，［第241頁］）。他繼續說道，在詩歌中，被表達的事物只是簡單地被使用，從而實現言辭“自我表達”的理想。隨后，他以希羅多德寫的押韻文字作為對事件進行詩意描寫的例證，該文中，希臘人為了紀念鐵爾摩披萊戰役這一歷史事件中的死難者，在碑銘中這樣寫道：

曾有四千人來自伯羅奔尼撒

（Four thousand here from Pelops'land）

在此與三百萬敵人搏殺。

（Against three million once did stand.）

［希羅多德：《歷史》，第七卷，第228節，第494頁］

黑格爾指出，這對押韻句的內容是個簡單的事實，即四千伯羅奔尼撒人和三百萬敵人在某個確定時間和空間進行戰斗。然而，這對押韻句的關鍵之處在于碑銘的“寫作”，它“向世人及子孫后裔傳達歷史事實，再無其他目的”（《美學》，第23頁［第241頁］）。該表達模式是“詩化的”，黑格爾說，這是因為銘文“向自己證實了一種創造［a poiein］”，它以其樸素性傳達了內容，并且同時“帶著一種明確的目的”表達這一內容。黑格爾繼續說，體現這種觀念的語言“有了這種增加了的價值”，以至于“嘗試著與日常言說區分開來”，于是“我們就有了一對押韻句，而不是一個普通句子”（同上）。這個句子較之以簡單散文體對發生在某一既定時間與空間的事件而進行的表述，其內容的呈現要更生動，更富于即時性地自我表現。對同一事件進行一種“散文式”的表述將使內容如舊，但不會形象地為那種內容與形式的緊密聯合，而人們承認那種聯合正是一種確定的詩意表達。

黑格爾論證，散文式的言說預先假定了一種“平淡無奇”的生活模式，應該假定這種模式是在經過了言說是“詩意的而又沒有［自覺的］目的”的人類意識階段之后發展而來（同上）。散文式語言先假定一種后隱喻意識的演進，它“通常思考的是有限的環境和客觀的世界，即科學或認知的有限范疇”（第24頁［第242頁］）。散文式表達形成時的世界應該假定為這樣：其經驗都成了原子式的并與其理想性剝離，失去了能夠即刻被領會的意義，毫無豐富性和生動性。為了抵制這種原子事實與因果決定的威脅，意識建立起理解世界的第三條道路，即“思辨思想”，它“不再滿足于理解的概念與推論特有的區別和外在聯系”，而是“將它們連貫成一個松散的整體”（第25頁［第243頁］）。這樣，提喻設計了一個“新的世界”，這就和依靠轉喻詞匯理解的世界正相對，并且也成了它的對立面。但是這個新世界只存在于意識中，而不是現實里（或者至少不能觸摸到它的存在），因而意識的問題就在于，如何將這個新世界和具體事物的世界聯系起來。黑格爾總結道，通過用特殊來描述普遍，以及用具體來描述抽象，以使存在于思想中的世界與具體事物的世界和諧一致，這是詩人的工作。

因此，詩性表達試圖在散文式世界中恢復關于其內在理想性的意識。以前，即當詩與散文的區別還未隨著科學與哲學的進步顯現出來時，詩人還有一項更容易的任務，即簡單地將所有“以日常意識的形式存在的重要的、一目了然的內容”加以深化。然而，在更高級的文明出現之后，也就是“生活的平淡在其想象的模式內已經占據了全部意識生活的內涵，并在意識生活所有及每一部分都打上了它的封印，這時，詩歌藝術被迫承擔起再次將它們熔化并重鑄一個全新世界的任務”（第26頁［第244頁］）。這意味著，它不僅必須

將自己從吸附在日常意識上的一切平淡的和偶然的東西中脫身出來，并且……將對事實宇宙的科學理解提升到理性的更深層次，或者……將思辨思想轉換成富有想象的詞匯，在智力自身范圍內賦予它形體；它進而還必須以多種方式將日常意識共有的表達模式轉變成適合于詩的模式；并且，盡管這樣一種對比和過程要求所有這些縝密的意向，但還要做得好像一切此類目的都不存在，并確保一切藝術所必需的最初的自由。［同上（第244——245頁）］

在構想出詩性意識的內容與形式之后，黑格爾接下來開始把詩性意識本身“歷史化”。在《精神現象學》、《法哲學原理》和《歷史哲學》詳細闡述的歷史意識的普遍框架內，黑格爾為詩學意識設定了興衰的不同階段。

于是，詩歌誕生于意識從其對象中分離，以及再次實現與之統一的需要（和嘗試）。這種根本上的區分產生了兩種主要的詩歌類型，即古典的和浪漫主義的類型。它們分別強調普遍與特殊，客觀表達與主觀表達。再者，這兩種詩歌類型之間的張力又產生了三種基本的詩學寫作風格：史詩的、抒情的和戲劇性的。前兩種將外在性和內在性說成是兩種關于世界的有效而穩固的看法，后一種則表現為努力以一種詩意想象來正視那種消解張力、實現主客體之間統一的運動。

黑格爾曾經說，史詩“為我們展現了一幅外部世界的更為廣闊的圖景；它甚至游離在某些逸聞趣事中，藉此，整體的統一由于部分之間的分離增加了而顯得更趨渺茫”。抒情詩“順著其類型的波折而改變，使自身適合于極為多樣化的表現模式：它一時是毫無遮掩的敘事，一時是情感與沉思天馬行空般的表白，一時又對自己的想象加以限制”，等等。與史詩和抒情詩相比，戲劇性詩要求外在現實與內在現實之間“有一種更為緊張的關聯”，盡管在一種特定的體現之中，它可能采用古典的或浪漫主義的觀點作為它的創作原則。（第37頁［第256——257頁］）

這樣，黑格爾關于詩的討論，就以討論言語作為人們在其意識及其生活的世界之間進行調和的工具開始；接下去區分在理解世界時可以有的不同模式，隨后討論詩與散文之間的區別、二者的古典形式與浪漫主義形式之間的區別，以及這些形式的史詩風格與抒情風格之間的區別；最后討論作為藝術形式的戲劇，它被想象為這種割裂情形得到了愈合的運動形態。意味深長的是，黑格爾接下去立即就在討論中把歷史當作一種與一般所說的詩歌最為接近，尤其是與戲劇性詩接近的散文形式。事實上，黑格爾不僅將詩與戲劇歷史化了，他也將歷史本身詩化和戲劇化了。

### 歷史、詩和修辭

黑格爾將關于歷史寫作作為一種藝術形式的正式討論置于他對詩與演說的討論之中。這兩種形式，一種涉及現實中理想如何表達，另一種與語言工具的實際運用有關。在這二者之間的位置暗示著歷史與戲劇相似。戲劇如前所述，是藝術中包含的一種在史詩的和抒情的感受力之間調和張力的形式。歷史是一種外在與內在之間（實際的）辯證轉換的散文性表述，恰如戲劇是（想象的）這種轉換的詩性表述。并且實際上毋庸置疑，在黑格爾思想中歷史表述與戲劇性表述的形式方面是同樣的。

他談到，“關于歷史，毫無疑問，我們在此為某種真正的藝術行為找到了大量的機會”，因為

人類的生活在宗教與市民社會中的演進；那些通過自己的行為在每一個領域內（即在宗教和市民生活的領域內）濃墨書寫生命的、名聲最為顯赫的個人與民族的活動和命運；所有這些都預先假定了編纂這樣一部作品中定然含有崇高的目標，或者它蘊涵的東西將徹底失敗。對這類主題和內容的歷史表現容許真正的差異、全面性和偏愛；無論我們的史學家必須花費多大力氣來重現實際的歷史事實，對他來說，憑借他自己的天賦，將這種混雜的事件內容與人物展現在我們想象的圖景之中，使得同樣一件事在我們的理解中得以再創和激活，這都是他義不容辭的責任。［第38頁（第257頁）］

首先，這意味著史學家不能“對特殊事實的空洞文字心滿意足”，而是必須爭取“將這種材料編入一個和諧的整體之中；他必須在統一的概念之下，構想并接受單獨的特性、事件和行為”（同上）。這些內容與表現形式適當地結合在一起后，它們之間的聯姻將允許史學家建構一種敘述，其情節正是由特定人類生活的兩種具體表現之間的張力促成的，這些表現既特殊又一般。

偉大的歷史敘事，就像希羅多德、修昔底德、色諾芬、塔西佗，“以及其他一些人”撰寫的那類作品，描繪了“一幅清晰的畫卷，它涉及到民族、時代、外部條件，以及個人在真實的生活與性格中精神上的偉大與軟弱”；與此同時，它從這些具體的實體中斷言了一種“共生的聯合”，在其中，“［該］畫卷的不同部分”都被轉化成了一個易于理解的“理想歷史意義”統一體（同上，［第258頁］）。這就意味著，歷史分析既是轉喻式的，也是提喻式的。它將主題分解為因果作用力的諸種具體顯現，即它們必須被假定為結果；同時，它又探尋那種一致性，以便將這些實體粘合在一起，使之成為一種不斷進步的精神化統一體的等級結構。然而，史學家若具有純粹的詩人可能要求的那種“自由”，或是演說家的那種目的性，他就不可能繼續工作下去。詩人們只要覺得合適，便自由地創造“事實”，演說家則為了他當前演說的特定目的而有選擇性地運用事實。歷史處在詩歌與演說之間，這是因為，雖然它的形式是詩學的，它的內容卻是實實在在的。黑格爾這樣說道：“使歷史成為散文的因素并非撰寫歷史的方式是專門的，而是其內容的性質所致。”（第39頁［第258頁］）

無論是從共同的宗教信仰來看，還是從由強迫國民遵守共同價值觀的法律、制度和暴力工具構成的政治制度來看，歷史面對的都是“平淡生活”，即那種確定的“共同生活”（Gemeinwesen）的材料（同上）。黑格爾說道，在這種共同生活之外，產生了那種導致共同生活“要么維持現狀、要么變革”的力量，為此，我們必須假定個體的存在適合于該兩項任務。簡言之，歷史過程是在共同生活方式的情境之內，或者跨越一整套此類共同生活方式時，由沖突制造的杰作。這些沖突出現在既有形式與試圖改變它的力量之間，或者既有權力與某些為了自己所理解的自主和自由而反對它的個人之間。也就是說，在此，它是一種古典悲劇和古典喜劇具有的經典情形。

人們的社會生活不僅僅是一種史詩般的生活，即雖然不乏運動、風采與行為暴力，但生活自始至終在實質上都保持一致。偉人們在普通人分享的共同生活的背景之下走上前臺，并且將這種史詩般狀態轉變成一種悲劇式沖突。這不只是美德或力量的勝利，而是兩種相互斗爭的正義、兩種同樣合理的道德原則在一起進行較量，要確定在一種特定的社會化身中，人類的生活形式可能如何。為此，黑格爾在歷史戲劇中設想了三種基本的參與者：偉人、普通人和墮落分子（英雄、普通人和罪人）。

偉人和杰出人士是那些通過積極的個性、為了共同目標［準備］協作一致而表現自己的人，其目標正是他們面對身處之環境而生發的理想觀念的基礎；普通人是那些無法達到對他們能力要求的人；那些并非作為那個時代實際需要的斗士出現，而僅僅滿足于放縱個人精力，任性隨意，以至與所有那些共同目標背道而馳的人便是墮落分子。［同上］

這個“歷史”人物類型的分類，是對詩歌分析類別自身的一種扼要重述，不過，這是以一種轉喻模式，即因果效驗實現的。但是，正如黑格爾在《法哲學原理》中指出的，歷史領域不能被僅僅設想成一個強力橫行的場所。因為，若在哪里這種強力占據優勢，在哪里它不與更普遍的原則——即集體的“共同生活”相沖突，那么也就沒有真正的歷史沖突，因此缺少特殊的“歷史事件”。在前引段落接下來的那一段里，黑格爾非常清楚地說明了這一點。在上述開列的三種情況中任何一種成了普遍情形的地方，出現了一個人的專制、習俗的專制（即普通人的專制），或混亂的專制的地方，“我們也就不存在一種真正的［歷史］內容，不存在一種像我們在研究的第一部分中作為詩歌藝術的本質而確定的世界的條件”，它正是所有特定的人類創造力的條件（同上），因為：

即使在個人的偉業中，它所致力于的真實目標多多少少都是被賦予、預定或強加于其上的東西；并且，就此而言，排斥了個性的統一，那其中普遍性——即全部的個性都要自我認同，且僅只為了它自身的目的，簡而言之，就是一個獨立的整體。這些個體無論憑自己的智慧發現多少自己的目的，構成歷史［研究］對象的都不會是個體的心靈與智慧之中有的自由或缺少的自由，而是已然達到的目標，以及它在已經存在的真實世界中發揮作用的結果，對象基本上獨立于這些個體。［同上］

此外，黑格爾又補充說，在歷史中，我們發現了大量的多樣性、偶然性和主觀性出現在對情感、命運和主張的表達之中，“這種生活的散文模式中表現出來的離奇和變化，遠遠超過了詩歌那種令人驚嘆的程度，因為詩歌在其千變萬化之外，必須經常保留那些在任何時代任何地點都有效的內容”（同上［第259——260頁］）。

最后，歷史與特定個人或集體實踐其計劃和目的相關，它要求為尋找適合這一任務的方式進行枯燥乏味的工作，由于其功利性，工作本身是一種平淡無奇的行為；而該行為的證據必須在史學家的解釋中加以說明。實際行為中的細節必然出自于對歷史文獻的研究，而不只是史學家以要么是詩學的風格，要么是思辨的風格預先假定的，對這種細節的關注，將令史學家的作品遠比詩人或哲學家的作品更平凡如實。

依黑格爾看，史學家因而無權“抹殺其內容平淡無奇的特征，或是將它們轉變成其他更有詩意的形式；他的敘述必須符合呈現在他面前的實際情況，符合他發現的樣子，而沒有過分解釋［ohne umzudeuten］或至少是詩意轉化”（第41頁［第260頁］）。無論史學家的思想如何盡可能地去把握他認識到的無數事件之形式的理想意義，他也不能令“呈現在他面前的環境、特征或是事件完全服從這樣一種結果”，即便他可以“在研究中除去那些完全是偶然的和沒有重要意義的東西”，也是如此（同上）。簡言之，史學家“必須允許它們以其客觀的偶然性、依賴性和神秘的任意性出現”（同上）。這意味著，史學家的想象必須從兩個方向同時展開：其一是批判的，這種方式允許他確定哪些東西不必考慮（雖然他不能創造或在已知事物上增加點什么）；其二是詩性的，這種方式以其生動性和個性特征來描述混在一起的事件，好像它們就擺在讀者的眼前。在批判的功能中，歷史意識只是作為一種排除的行為方式發揮作用。而在其綜合功能中，它只是起一種包容能力的作用。即使史學家像哲學家那樣，在其解釋中添加上他自己的反思，“從而試圖把握住這些事件發生的根本原因……可是，就事件的實際構造而言，他也不得擁有詩歌的這種特權，即將這種獨立存在的分析當作最重要的事實來接受的權利”（第42頁）。這樣，即使史學家可以思辨式地理解使那種元史學式的綜合性想象成為可能的基礎，他也不會落入元史學之中，因為：

惟有詩是自由的，它不受材料的限制。這些材料呈現的方式是，它變得與理想的真理一致，甚至在外在條件方面被看成是一致的。［同上］

在這點上，演說比歷史具有更多的自由。因為，既然演說的技藝是作為一種達到實際目的的手段而發展形成的，它就允許演說者以自己愿意的方式，即選擇性地以與這種想象的目的相呼應的方式來使用歷史事實（第43頁）。

這樣，黑格爾重新提到他在《歷史哲學》導論中，就“原始性”歷史與“反思性”歷史之間所做的區別，這種區別的基礎在于前者本質上是詩學性質的，后者則是不斷增強的散文性質的。另外，在反思性歷史之中，有著普遍性的、實用性的和批判性的諸種類型。他寫道，普遍性歷史是最具詩意的，它將整個已知歷史世界作為其主題，并通過隱喻，在與已知的理想形式相適應的情況下，將它塑造成一個具有一致性的詩性整體。實用性歷史是出于為某種理想或實際目的服務的沖動而寫作的。既然它是從一種詩性的模式轉向一種雄辯的模式來構想其工作，是從有關整體的理想想象轉向知曉一種整體的想象所能發揮的作用，它也就超越了普遍的多樣性。勾畫出這樣一類相互沖突的歷史過程景象導致了對歷史寫作自身進行一種“批判性”反思，它反過來借助于提喻模式進行的反思，允許關于整體的可能理想性的意識增加。這就為黑格爾自己的哲學性歷史鋪平了道路，它意在詳細說明思想的某些先決條件和形式，依據它們，史學家本質上的詩性理解能夠被納入意識之中，并轉化成一種有關整體過程的喜劇式想象。然而，這是一種歷史哲學家的工作，而不是史學家的工作；就如同修昔底德，史學家必須始終更為貼近理解的詩學模式，更接近于用隱喻方式將他的研究對象聯系起來，但同時又更具有自我批判意識，更能意識到另一些理解形態，它們的作用是將詩性的洞見轉變成一種更為理性的知識內容。

### 可能的情節結構

由此，我進入了黑格爾的歷史情節化理論。當我研究這個主題時，我不再考慮歷史作為一個對象、一種內容，其形式將被史學家認識到并轉變成一種敘事，而是考慮在歷史之中，給定的形式、實際產生的敘事都成了內容，成了一種反思的對象，由此，有關普遍歷史的真理能夠在合理的根據上得到確認。這就產生了真理的可能內容是什么，以及確定這種真理應該采用何種形式的問題。黑格爾解釋該問題的方法如下：在最高類型的歷史敘述中描述的真理都是悲劇的真理，但這些真理在此只是被詩性地描述為歷史表現的形式，其內容是在特定時間與空間中，由個人或集體的真實生活上演的戲劇。因此，它需要進行哲學反思，從而提取出包含在歷史記述呈現的形式中的真理。就像藝術哲學家以世界歷史中出現的種種藝術作品作為其研究對象那樣，歷史哲學家也以歷史自身發展的過程中由史學家實際寫作的種種歷史當作自己的研究對象。他把這些歷史理解成各種形式體系，它們可能以下述四種形式中的任意一種發展成一種生活的記述，即史詩、喜劇、悲劇、諷刺劇，或者它們任意組合的形式。

不過，黑格爾認為，史詩并不是一種適合于歷史學的形式，因為它沒有預設實質上的變化。同樣，諷刺劇也是如此，因為盡管它承認有變化，但沒有認識到能夠對已知的變化進行衡量的真實基礎。對史詩而言，萬物皆有變化的認識依賴的是對事物本質上并無變化的基本理解；對諷刺劇而言，萬物皆無變化的認識則是依據對事物實質上易變的理解（參考黑格爾關于伏爾泰所作《亨利亞德》的評論，第131——132頁）。因此，（近代）浪漫主義悲喜劇的混合類型對歷史學也不適合。它設法在喜劇的和悲劇的世界圖景之間進行調和，但這種調和僅僅是形式上的，也就是說，它在同一個情節中表現出兩種觀點的典型形式，又不使其結合或統一起來，而是讓世界就像人們最初看到的那樣分離，它也沒有賦予世界更高的統一原則，可讓意識將其變成一種思考的對象，以提升人們關于世界在其自身之內如此分裂的認識。所以，只剩下喜劇和悲劇是歷史過程情節化的適當模式，而問題是研究它們之間的相互關系，以此作為自覺對意識與世界的關系進行反思的不同階段。

黑格爾堅持認為，哲學的智慧施之于歷史，與歷史的智慧施之于歷史事實之間的關系，就如同喜劇圖景與悲劇圖景之間的關系。也就是說，哲學在特定歷史之中表現的人類歷史存在之間進行協調，把這種人類的歷史存在當作一種內容，努力尋求一種適合的表現形式和情節化模式。最后，它在喜劇圖景之中找到了。在反思吸收了悲劇的真相之后，喜劇就成了它采用的形式。

### 作為一般性情節結構的悲劇和喜劇

黑格爾寫道：“戲劇性情節并非限于簡單并且穩定地執行某種明確意圖，而是始終有賴于人類情感與性格沖突的情形，由此造成了情節及其反應，接著又要求進一步消解沖突和分裂。”（第240頁）于是，戲劇性情節與歷史行為正好有著同樣的形式特征：

眼前我們看到的……是在生活著的個人中體現的有限目的和孕育著沖突的情境；我們看到這些得到肯定與支持，在協作或對立之中起作用——都在一種瞬息萬變的表達交流之中；最終的結果也已經與此一同預先假定了，它產生于人類生活、活動與成就的這種互相交織、互相沖突的事件整體，而這種整體仍然不得不謀求平靜的結局。［第249——250頁（第475——476頁）］

這樣，戲劇性情節超越并包含了史詩的或客觀的觀點，以及抒情的或主觀的觀點；戲劇采取的立場并不是非此即彼，而是以保持兩者同時出現在意識之中的方式，在兩者之間運動。因此，可以說戲劇是在反諷的模式之中運動，觀點之間的辯證交換不過是這種反諷式的做法而已（第251——252頁；參考伯克：《動機的語法》，第511——517頁）。

依黑格爾而言，戲劇起源于對有關現實的所有看法之片面性有所理解，它努力為“解決這些力量的片面性，它們在戲劇化人物中找到其自我穩定性”（《美學》，第4卷，第255頁）。“并且”，黑格爾補充說，

不管其形式是像在悲劇中那樣，它們以敵對方式相互對立；還是像在喜劇中那樣，它們表現在這些角色本身之中，在結局狀態里，不再有進一步的調和了。［第256頁］

此處最后一段引文很重要，因為它意味著黑格爾不是將悲劇和喜劇視為思考現實的對立方式，而是看作從情節的不同方面理解沖突情境的途徑。從行為者的立場來看，悲劇近似于情節的高潮，它有著明確的意圖。在該行為者那里，展現在他眼前的這個世界一時是實現其目的的手段，一時又是其障礙。喜劇從悲劇情節帶給觀眾的結局情形之外回顧這種沖突的影響——即使這種悲劇情節沒有帶給主角這樣一種結局，而是在其發展的過程中使他精力耗盡。這樣，戲劇的情境就好像歷史情境，它的出現有賴于對某種沖突的理解。產生這種沖突的一方是其物質和社會兩方面都已經構成和成形的世界（即在史詩中直接展現的世界），另一方則是一種不同于這個世界，意在實現自己的目的、迎合自己的需要，并滿足自己的愿望的個性化意識（即抒情詩中表達的內在世界）。但是，戲劇家并沒有止于對這種割裂情形的思考，相反，他們進而思考產生于個體意識及其對象之間的漸近關系的沖突形態。結局的模式和其中反映出的深刻智慧，將產生三種后史詩或非抒情形式的戲劇情節，即悲劇、喜劇和（與諷刺劇對應的）社會劇。后者是在悲劇與喜劇的洞見之間進行調和的混合式戲劇類型。

黑格爾寫道，悲劇性情節的內容與歷史內容相同：我們在悲劇性人物的目的中很快就了解到了這種內容，不過，我們對其的完全理解只是在于“由那些在自身之內有著自己的合理性，并且在人類的意志行為中得到了真正實現的力量構成的世界”（第295頁）。這個真實存在的世界正是由文明社會的家庭、社會、政治和宗教生活構成的世界，它至少內在地承認個體對自我的渴望與集體的法律和道德這兩方面都具有合理性。家庭、社會、宗教和政治為我們稱之為“英雄式”的行為提供了實施的場所：“真正的悲劇性人物具有與這些條件相一致的堅實性和徹底性。這些悲劇性人物自始至終都是其基本的性格觀念所賦予或迫使他們成為的那樣，而不只是一個變化著的整體，被展示在史詩風格特有的一系列視角中。”他們并非頭腦簡單的個體，而是些有個性的人。他們有著統一的性格，這使其能夠成為“共同生活”在不同方面的代表，或者成為尋求自立能力的自由行為者（第295——296頁）。于是在悲劇性沖突中，就像在具有歷史意義的沖突中，不是共同生活引發了沖突，就是尋求自立能力的個人導致了沖突。

可是，悲劇并沒有把沖突本身當作自己的對象（如同史詩傾向的那樣），它的是對象處在沖突另一方的結局的情形，英雄和共同生活都在這種情形中被轉變了。

在悲劇中，個體由于其純粹意志與性格的抽象本質而被投入到混亂之中，要不便是被迫順從地接受本質上是他們反對的東西。［第301頁］

然而，喜劇得到了一幅和解的圖景。這種和解正是“整個的個人心靈生活的勝利。經由這種生活的形式并且深入其中，任何事情都在勝利的歡聲笑語中解決了”（同上）。簡言之，喜劇的普遍基礎正是這樣一個世界，“在其中，人們以其意識行為，使自己成為所有事物完全的控制者，這些事物在另一方面則變成了他的知識與成就的本質內容；這個世界的目的由于缺少實質性內容，因而被拋棄了。”（同上）

人們很難在對單個歷史生命的悲劇進行哲學反思的立場之上，要求對《歷史哲學》中看到的世界進行更為出色的描繪。在對本然和應然之間的比較進行的諷刺式反思中是發現不了這種喜劇想象的精髓的——那種比較是英雄主題中道德沖突的基礎。它只能在一種“無限的熱情與自信”中找到，因為“它們能夠超越自身的矛盾，并且在那里體驗不到任何一點辛酸或不幸的感覺”（第302頁）。

精神的喜劇式結構是指“一種心靈的健康狀態，它充分意識到它自己，能夠忍受其目的與現實的分裂”（同上）。這就是為什么黑格爾主張，喜劇情節比悲劇更緊迫地要求一種“結局”（第304頁）。黑格爾說道：“換句話說，在喜劇情節中，實際更需要強調本質為真的東西與其特定現實之間的矛盾”（同上）。他繼續說，這樣做的原因在于，事實上，“作為一種真正的藝術”，“擺在喜劇面前的任務不是要通過其演出來把什么根本上是合理的東西表現為內在地是荒謬的，不會有什么結果；而是正相反，它要顯示的是某某既不會取得勝利，最終也不會把任何立足之地留給愚昧和荒謬，這里也就是說那些構成現實之一部分的虛構矛盾與對立”（同上）。這就是那種通過阿里斯托芬喜劇中的性格沖突獲得的意識，這種喜劇從不中傷“雅典的社會生活中”具有真正道德意義的任何事物，而只是嘲笑“民主的謬誤百出，而傳統的信仰和以前的道德都隨之消失了”（同上）。這也是賦予歷史哲學形式原則的意識。在歷史哲學中，“適用于所謂的真實存在之物的實際外部模式從中消失；并且，如果根本上缺少實質性存在的東西，僅僅是偽裝成它所不是的存在而逐漸消亡，那么個人就會聲稱自己是這種解體的操縱者，他自己到最后仍然未受挫傷、精神飽滿”（第305頁）。

在此，說這是一種對歷史進行明確哲學理解的模式，正是在理性的指導下可靠的意識必然會得出的結論；而說它是反諷的對立面，這一點的根據在于，黑格爾事實上對戲劇表現的諷刺形式所做的否定，不承認它作為一種真正的戲劇類型的身份。在黑格爾看來，諷刺劇是因為無法對人類存在的主觀的或客觀的對立面進行任何形式的消解而導致的結果。黑格爾的觀點是，古代的諷刺作品與近代（浪漫主義的）悲喜劇能夠提供的最好的東西并不是“這些矛盾觀點的并列或交替”，而是“相互適應，使得這些對立力量變得緩和”（第306頁）。在這種戲劇中，就像在屬于同一類型的“奴婢史學”中那樣，存在著一種趨勢，它尋求純粹個人的、“心理上的”性格分析，或者將“物質條件”當成行為中的決定性因素，這樣，高貴的人類最后沒有什么崇高的東西值得承認抑或否認了（第307頁）。于是就有了近代史學，即浪漫主義時代的史學。浪漫主義史學家一方面帶著感情思考歷史人物的心理動機，另一方面思考歷史人物之環境的物質性，以此來逃避人格的現實性以及所謂“宿命”，后者不過是這種人格由之而生的“共同生活”。

### 自在的歷史與自為的歷史

黑格爾的《歷史哲學》導論一開始便區分了三個層面的歷史意識（原始的、反思的和哲學的），在第二層面中，他對機械論與形式論的局限性表示的不滿都同樣適用。三個層面的歷史意識代表了歷史的自我意識所處的不同階段。與第一個層面相符合的或許可以稱為純粹的歷史意識（自在的歷史意識），與第二個層面相符合的是認識它自己如何的歷史意識（自為的歷史意識），而第三個層面對應的是一種不僅了解自身怎樣，而且還能反思其認識的條件，即它與其認識對象（過去）的關系，以及反思有關整個歷史過程本質的普遍結論，而這種結論是通過對歷史的多樣性成果與特定歷史作品進行理性地反思而得出的（自在自為的歷史意識）。

純粹的歷史意識，即那種“原始性”（ursprünglich）歷史的產物，從對歷史過程本身的簡單了解中，發展了一種時光流逝的意識，以及一種對人性發展的可能性的認識。在諸如希羅多德和修昔底德這樣的思想家那里能看到這一點，“他們的描述在極大程度上局限于他們眼前的行為、事件和社會狀態，以及他們共有的精神。他們簡單地將周圍世界中匆匆而過的東西轉移到可以再現的智力王國”。黑格爾認為，這些史學家就像詩人一樣，他們處理的是“由感覺提供的”材料，“并將它投射成想象圖畫以供觀念能力［für die vorstellung］之用”（《歷史哲學》，第1頁［德文版，第11頁］）。無疑，這些史學家可能也使用其他人撰寫的行為記述，但他們使用的方式就如同使用“已經形成的語言”的方式一樣，也就是說，只是當作一種成分使用。對他們而言，自己生活于其中的歷史與自己撰寫的歷史沒有任何區別（同上［第12頁］）。

黑格爾在此提到的是，“原始的史學家”主要是在具有隱喻特征的模式中工作：他們“將飛逝的故事成分聯系在一起，然后將它們當作寶藏擱在謨涅摩辛涅[[8]](#_8_78) 的神廟里”（同上，第2頁［第12頁］）。他們的解釋模式是詩性的表現，不同之處在于：原始的史學家將他的內容當作“實在的領域，即實際看到的或［原則上］能夠看到的”，而不是夢境、想象和幻想的領域（同上）。這些“詩性的”史學家實際上把“事件、行為和社會狀態”“創造”（schaffen）成具有觀念能力（Vorstellung）的作品（ein Werk）。這樣，他們的敘述在范圍與時間上都是有限的。其主要目的在于就他們直接看到的或具有足夠真實性的事件構成一幅栩栩如生的“圖畫”。由于他們生活在“［所寫］主題的精神中間”，因此沒有進行“反思”的必要（同上），并且，既然他們與自己描述的事件有著相同的精神，他們也就可以泰然而不受批判地按其需要篡改敘述的細節，就像修昔底德借其作品中的主人公之口發表的那些演說，而只要這些細節與整體的精神相吻合即可。

黑格爾認為，就像在古代人中間那樣，這種詩性歷史在近代史學家中也并不多見。只有對實際事務具有高瞻遠矚的能力、親身參與事件本身，以及具有詩性才華的人，例如紅衣主教雷斯（Cardinal de Retz）或腓特烈大帝（Frederick the Great）才能創作出詩性的歷史。黑格爾總結說，要想深入“原始的”史學家作品的本質上的真實性，就需要長期研究、耐心琢磨，因為這些作品代表的歷史學形式是，它們既是歷史，也是撰述它們的那個時代的原始材料。在此，史學家的精神以及他寫作的事件（或他親身參與的事件）之間的同一性已經近乎完全了，如果我們想認識其中的任何一種，即詩歌、事件與史學家的著作中的任何一種，就必須認識它們的全部。我們可能出于詩意的靈感或智識的需要而閱讀它們；但是，如果我們用評價近代“反思性”歷史的標準，即專業學者的史學標準去評價它們，那不過就暴露了對于科學批評的誤解，也暴露了拙劣品位。

確實，人們可以批評一些“原始的歷史”，如中世紀僧侶寫的歷史過于抽象或形式主義；然而出現這些缺陷的原因在于，這些歷史的作者的生活遠離他撰述的事件。我們沒有理由嘗試著移情式地領會或批判這些作品，而只需盡取其中包含的事實材料，用來構成我們自己的歷史記述。

第二類歷史著作是“反思性”歷史，即自為的歷史。撰述這種歷史不僅需要對時光流逝有一定理解，還要對史學家及其研究對象之間的距離有充分的認識，并且要盡量有意識地縮短該距離。史學家縮短現在與過去之間距離的這種努力被認為是作為一個特殊問題而存在。黑格爾寫道，反思性歷史的精神因此而“超越了［史學家自己的］現在”；并且，不同的史學家用不同的理論策略來彌合使他們與過去隔離的鴻溝，深入過去，并且領會其中的本質和內容，這不同策略形成了這類史學家創制的各種反思性歷史。

黑格爾區分了四種反思性歷史：普遍性的、實用性的、批判性的和概念性的。在黑格爾對這四種歷史的描述中，它們顯示出來的理解模式不是轉喻式的，就是提喻式的。普遍性歷史按照還原其材料這個特別的要求，使用的是抽象觀念和經過刪節的材料；它是任意而片面的，這不僅是因為其主題如此，還因為它需要歸納的原因缺少足夠的理由，而需要建構的類型也缺少恰當的證據做基礎。實用性歷史勾勒了同樣一幅過去的圖畫，但是，它們不像普遍性歷史中占主導的那樣想了解整個的過去，而是努力服務于現在，說明現在，其方式是從過去中援引類似于現在的例子，以及為啟迪和教育活著的人們從過去中得出道德教訓。這種歷史就如同普遍史家撰述的那樣，或許是一部藝術杰作，或者像孟德斯鳩《論法的精神》那樣具有真正的啟發性；但是，它們的權威性是有限的。這不全然因為那些教訓所依據的事實基礎都像普遍性歷史中的一樣是片面的和抽象的，部分原因還在于“經驗與歷史教給我們的是，各個民族及其政府從歷史中沒有學到任何東西，也沒有按歷史中推導出來的原則行事”（第6頁）。黑格爾這樣認為的原因是：

每個時代都有其特定的環境，其事物的情形都表現出一種絕對的異質性，以至于其行為必須由只與它自己相關的因素來控制。在重大事變的強制之下，普遍的原則毫無助益。回想過去類似的情形也無用處。［同上］

這樣，他道出了此處最著名的一句格言：

蒼白的記憶是無法抗衡現在的活力和自由的。［同上］

將近一個世紀之后，保羅·瓦萊里更為悲痛地宣稱，歷史“確實而言是沒有教導任何東西”（teaches precisely nothing）。然而，黑格爾會強調的是“確實而言”（precisely），而不像瓦萊里強調的是“沒有”（nothing）。因而，普遍性歷史或實用性歷史的讀者可能對它們產生“厭惡”，不是出于對其“任意性”的反感，就是因為它們毫無用處，這些讀者繼而在沒有采用“特殊觀點”的簡單“敘事”提供的愉悅中尋求逃避。

迄今為止，我在黑格爾的著述中注意到的東西合起來是：我們既不能從史學家那里學到整個的歷史，也不能從他們那兒學到多少東西來幫助我們解決自己的問題。這么說，除了“原始性”歷史寫作中出現的詩性創造帶來的審美愉悅，或者實用性歷史撰述者可能引以為樂的那種為某一事業服務的道德意義之外，撰寫歷史的用處究竟是什么呢？

從黑格爾對另外兩種類型的“反思性”歷史的描述中，我們將看到，對他而言，撰寫歷史的理由要到意識的轉換之中去尋求，而意識轉換就是為此所做嘗試在史學家自己的心靈之中造成的影響。

“批判性歷史”達到的歷史意識層面比其他兩種類型的反思性史學所表現的都要高。因為在“批判性歷史”中，彌合過去與現在的鴻溝這個問題被認為出在其本身之中，也就是說，要解決該問題并不是靠進行普遍的或實際的考慮（如在普遍的或實用的史學中那樣），而只要具有理論上的才能就夠了。在批判性歷史中，史學家對史料以及與研究主題相關的歷史記述進行批判，努力從中提取真實內容，從而避免任意、片面和主觀興趣造成的缺陷，原來各種類型的史學正是因此而受損。按黑格爾的說法，批判性歷史撰述或許更適合稱為“歷史的歷史”。但他注意到，這種歷史反思形式在它的形成過程中，并沒有人們一致認可的任何標準，可以用來在實際撰寫的歷史與它們表現的對象之間建立起某種關聯。它使史學家的所有精力都耗費在批判行為之上，這樣，人們得到的不再是某個主題的歷史，而是一部不同的史學家有關某個主題之歷史的歷史。這種工作固有的形式主義本質在這樣一個事實中表現了出來，即在黑格爾時代的德國人中，所謂“更高的批判”顯然用各式各樣的主觀性幻想，取代了真正批判性歷史不僅會表現而且會在理性論證中為之辯護的概念工具：“幻想的價值是由它們的膽量來衡量的，也就是說，幻想的基礎越薄弱，越是蠻橫地與牢固確立的歷史事實相抵觸，幻想的價值就越大。”（第7頁）

因而，我們即將討論最后一種類型的反思性歷史，即概念性歷史（藝術史、宗教史、法律史等等）時，對于它“開宗明義就表示出各自為陣的特征”（同上），我們也就沒有理由再感到驚奇了。概念性歷史立足于一種“抽象立場”，但它也“采用了一種普遍的觀點”。由此，它提供了向哲學性歷史過渡的基礎。哲學性歷史是歷史反思的第三個層面，即黑格爾自己的著作希望提出的原則（7——8頁），這是因為藝術、法律、宗教這樣的概念或人們生活的分支，與“歷史記載的整個綜合體”，即通常所說的社會和文化實踐領域之間存在著最為密切的關系。于是，概念性歷史必然提出“整體的聯系”（der Zusammenhang des Ganzen）這樣一個問題，它在一個國家的歷史中表現為一種實在，而不僅僅是將要實現的概念，抑或只是被當作一個實際存在的抽象物來把握（第9頁［第19頁］）。表明一個民族的歷史內容以及它就自己的生活方式存在的理想都能從其“記載”中提取出來的原則，并且指出所有這種種關系都將得到詳細解釋的途徑，這些就構成了歷史反思的第三個層面即哲學層面的目的，也就是“［黑格爾］目前所進行的研究的目的”（第8頁）。

### 自在自為的歷史

這樣，很明顯，四種類型的反思性歷史提供了一種有關歷史意識諸階段的典型的黑格爾式描述，它們都可能處在自為的歷史意識層面之內。原始性歷史是自在的歷史意識的產物，而哲學性歷史則是自在自為的歷史意識的產物。反思性歷史可以分解為不同的種類，即自在的（普遍性歷史）、自為的（實用性歷史）和自在自為的（批判性歷史）；第四種類型（概念性歷史）則充當一個新層面，即哲學性歷史的過渡和基礎。這是因為，第四種類型始于（反諷地）理解了與具體歷史有關的一切真正的歷史性知識中必定存在任意和片面的特征。

就如黑格爾稍后所說，史學家必須就事件和主題的具體性和特殊性來研究它們，要是做不到，他們就有悖于自己的稱號。這意味著，史學家的眼光總是受到限制和約束。這種局限性正是史學家在試圖用有關過去的理想性和具體性來再現過去的生活時付出的代價；而只要史學家安于單純地重構過去，并且不再指望用他們有關具體事件的知識證明那種將特定的過去生活和它的整體情境聯系起來的普遍原則，他們就能很好地達到自己的目的。

然而，哲學性歷史將詢問，在表現不同的反思性歷史提供的局部的歷史世界時，若想令其有意義，必須要有怎樣的原則。黑格爾說，哲學性歷史可以簡單地定義為對歷史的“深思熟慮”（die denkende Betrachtung，同上［第20頁］）。換句話說，它并非將理性運用到歷史中的個體事實之上，用那些已經知道的事實來證明新的事實，或者去糾正“反思性”史學家在進行其有限卻也合理的工作時撰述的歷史；它是對史學家撰寫的作品進行“深思反省”。黑格爾假定，如果史學家撰寫的著作不能像物理學家或化學家的工作那樣，根據理性的普遍原則加以綜合，那么，歷史就根本不能聲稱自己是一門科學。因為，如果史學家說他撰寫的歷史增加了我們關于人性、文化或社會的知識，但另一方面卻否認思想能夠合理地綜合真實地（盡管不是全面地）表現在這些歷史中的結構和過程的意義，那么這就會在歷史與思想之上設置科學和哲學都不允許的限制。

應該注意到，在強調實際由史學家撰寫的每一部歷史都存在片面和任意的特征時，黑格爾站在了反諷的立場之內。啟蒙思想就曾經因為了解了它自己的歷史反思具有任意性之后被迫采取了這種立場。不過，黑格爾不像浪漫主義者那樣斷定人們由此便能隨心所欲地解釋歷史，他堅持認為，只有理性可以聲稱具有這樣的權威，即從這些過去的不完整的記錄中提取真實的內容（無論它多么不完善），并將它們融合成一門真實的歷史科學的基礎——注意，不是融合成一門歷史科學，而是一門歷史科學的理論基礎。黑格爾寫道：“哲學為歷史沉思帶來的惟一思想便是理性這個簡單的概念。理性是世界的主宰，因而，世界歷史理應為我們展現出一種理性過程［的模樣］”（同上）。他也告誡我們，這種信念“在這樣的歷史領域之內是一種假設”（同上）。它在哲學中卻非如此，因為若不把理性當作絕對的必要條件，哲學本身就不復存在。如果概念性歷史充當了反思性歷史與哲學性歷史之間的過渡階段，就必須用簡單的自我意識模式來解釋它，即它是自在的哲學性歷史。黑格爾的問題在于闡明各種揭示這種自為的歷史自我意識的原則，即在概念性歷史的模式中反思它自己的行為，以及它與其主題之間的關系。

設想這樣一個問題，就是要從一種歷史反思模式的樸素反諷，即簡單地假定其發現物具有任意性和片面性，轉向為爭取了解賦予事件明確的歷史性的那種內在連貫性。這一努力必然會通過思考對占據著歷史領域的對象，以及它們之間的（因果的和類型學上的）關系所進行的隱喻的、轉喻的和提喻的描述，而把思想貫徹到一個反諷式自我反思的更高階段，在該階段，歷史意識和歷史存在的根本意義都將暴露在就其根本性質所作的哲學反思之中。若按這樣設想，歷史哲學的目的就在于確定歷史意識對于其客體的適當性，從而認為“歷史的意義”既是一種意識的事實，也是一個存在的實體。只有這樣，才能將歷史意識提升到超越反諷的層面之上，提升到一種反思的層面之上，在這個層面上，歷史意識不僅是自在的和自為的，而且是自在、自為、自主的，也就是說，它與其對象完全一致。

當然，對歷史意識可能上升到超越反諷的層面的所有這些預期，在黑格爾對此的表述中也充分意識到，歷史上不可能達到這樣一種主客體融合的狀態。歷史意識與歷史存在的更高的真理——歸根結底必然應當看成是相同的真理，即有關理性支配歷史之規則的真理，以及歷史向能夠進行充分反思從而把握歷史本質之意識所顯示的有關理性方面的真理——它最終是一種哲學的真理。盡管藝術可能以其具體性和形式一致性而把握住這種真理，而宗教可能稱其為上帝統治世界時運用的真理，哲學本身不能為之命名，因為就像黑格爾說的，哲學明白“真理即為整體”，而“絕對乃是生活”。

但是，人們能夠奠定某種基礎，在此之上，能夠將個體史學家提供的不完全的和片面的真理合理地視作一種歷史科學的中心主題。對于這個更為適度的目的而言，上述所有那些考慮都是無關緊要，并且，其重要性都不如這一事實，即歷史過程單獨為我們提供了一部分必要的材料，以此為基礎，我們便能憧憬人性的科學。黑格爾寫道，哲學無它，不過是嘗試滿足“認識理性的愿望”而已（第10頁）。它不是“那種積累純粹一堆知識的抱負”，也就是說，不在于積累特定科目的研究者都“預設”應得到的材料（同上）。“如果理性的清晰觀念在我們的頭腦里還沒有發育成熟，在研究世界歷史時，我們至少應當具有堅定不移的信念，認為理性確實存在其中；并且那個智力與自覺意志的世界并沒有放任自流，而是必須依據自我認知（sich wissenden）的觀念來表現它自己”（第10頁［第22頁］）。

不過，黑格爾強調，他并非“必須將這種最初的要求加之于［讀者的］信念上”，因為“我就此暫時說的話……將被認為是……整體的一種概況、是我們將要進行的研究之結果……”，是將要“歷史地、經驗地進行”的研究的“最終結果”（同上）。這意味著人們必須“忠實地采用一切歷史的東西”作為反思的具體內容（第11頁），即使“忠實地”和“采用”這些詞匯含義非常模糊。那些關于世界過程最終之合理性的假設，也將運用在史學家以不同的“模式”進行反思而提供的材料上（同上），黑格爾認為沒有理由為此而驚恐，因為在歷史學中和在科學中一樣，即使最“不偏不倚的”史學家也“相信并且表示他保持了一種單純的接受性態度，全心致力于所提供的材料，但他的思維能力的運用決不是被動的。他用自己的范疇來觀察通過這些媒介專門呈現在其精神視野中的現象”（同上）。哲學家反思歷史只需要確實保持其理性的活躍，并且令它在其整個的考察過程中發揮作用。若具有理性自身的本質，考察的結果必定是對歷史的理性陳述，它把歷史說成是一種合理地可以理解的過程，這是因為，“誰用理性的眼光看待世界，世界也就呈現出理性的面貌。兩者的關系是相互的”（同上）。重要之處在于，這種理性的面貌不應作為一種純粹的形式一致性來接受。支配歷史的規律必須理解成歷史過程本身的內在之物，它在時間中展開，就像在科學中，自然的實際活動都按照用來概括自然的種種規律的形式得到了合理地理解。

超越反諷走上了這樣一條道路，它回避了認為歷史是由神意支配的這樣一種單純樸素的或宗教的信念，這導致它以科學的方式，即理性或經驗的方式來證明歷史的神意本質，它不只是涉及個人或集體的生活，而是與整個人類的生活相關。按照黑格爾的觀點，絕不可以訴諸對于神意的信仰，“因為我們不得不涉及的科學要求它自己提供同事實相對比時正確的證據（而非事實上某種學說的抽象真理）”。并且，這種“同事實相對比的正確性”要求我們首先認識到，從經驗上來看，作為一個簡單地視作種種所發生的事件的領地，人類首要地乃是被情感所主宰著的。這意味著任何歷史解釋都必須“描繪在這個巨大的舞臺上展現的人類的情感、天賦和活力”，并且，它還通過既是理性的也是經驗的明證，顯示出這些混亂的事實不僅可以被認為具有某種形式，而且事實上還表明了某個計劃（第13頁）。揭示這項計劃的普遍特征，即意在揭示“世界的終極方案”，這些說法暗含了該計劃“內容”（Inhalt）的“抽象定義”，以及提供它實現的證據（第16頁［第29頁］）。

現在，在下面諸節中，我將指出黑格爾是如何擴充這種“精神”的本質的。他將這種“精神”設想成一種媒介，通過它，人們在認識到意識和存在之間可能的融合時，人們經驗的思想、情感和存在的反諷最終將被超越。既然這種有關精神的學說在其他地方，如《精神現象學》、《邏輯學》和《法哲學原理》中已經有詳細論述，在此，我只是概略式地描述一下。這一學說的關鍵之處在于，黑格爾的討論始于對精神與物質之間根本對立的認識。黑格爾說道，“世界”這個詞“既包含了物質的本質，也包含了精神的本質”。他承認物質的本質在世界歷史中扮演著一個角色，也承認在與他的主題相關的地方，必須提供世界歷史機械運動的記錄。但是他的主題是精神，而其“本質”能夠按照其“抽象特質”進行描述：在時間中認識其觀念或實現其自身的“手段”，以及精神的完美體現將呈現出的“形態”。

黑格爾說道，精神能夠理解為物質的對立面，物質的本質是由外在于它的東西決定的。精神是“自持的存在”（bei-sich-selbstsein），也就是“自由”，因為自由就是獨立和自主，不依賴外在于自身的東西，也不由它決定。他繼續說，自持的存在也是自我意識，即意識到它自己的存在，也就是說有關它自己潛在是什么的意識。黑格爾用這種有關自我意識的抽象定義來類比歷史的真實觀念：“在精神得出關于它本身潛在是什么這種知識的過程中，世界歷史可以說是精神的顯現。”（第17——18頁）并且，就歷史是在時間中實現的過程而論，得知精神潛在地就是某物的這種知識，也是精神潛在可能性的實現。既然自我意識不過是自由，它必定意味著精神在時間中的實現表現了自由原則的成長。因此，黑格爾寫道：“世界歷史無非是自由意識的進展。”他還說，這種見識賦予他“普遍史的自然區劃，并且暗示了關于它的討論模式”（第19頁）。

### 作為結構的歷史領域

在《歷史哲學》導論中，黑格爾在兩個關鍵段落中描述了歷史領域作為一個問題，作為批判能力要期望從中獲取某種意義的一組現象的特征。這兩種描述本質上完全不同，對此要進一步研究，以確定它們的個體特征。

在黑格爾對歷史領域的特征所做的第一種描述中，他將之看成一種共時性結構，它被理解為情感的混亂狀態，其中充斥著自私自利、暴行、希望的破滅，以及遭受挫折的計劃和事業。在第二種描述中，他認為歷史領域是一種歷時性過程，就像一個特征僅僅表現為變化的領域。第一種描述意在充當一種概念生成的基礎，使得被視為情感混亂狀態的歷史領域由此而能夠被理解成一種目的的景象。第二種描述則為充當另一種概念生成的基礎，使得被視為變化混沌狀態的歷史領域由此而能夠被理解成一個發展的過程。

作為一個現象的領域，對歷史領域的第一種描述得自于隱喻模式，也就是說，它不只是現象，而且是被命名的現象。黑格爾認為，歷史領域的特點在于，它就其美學形式、該形式提供的道德蘊涵，以及有關這些東西的結合必然產生的哲學問題，將自身呈現給“外部的和現象的”直觀。因此，他說道：

最初瞥一眼歷史，它便使我們確信，人們的行動都始于他們的需要、情感、個性和天賦；我們還被這樣的信念深深打動，即這種需要、情感和興趣是行動的惟一源泉——在這種行為場合中的有效動因。［第20頁］

黑格爾注意到，的確，即使在這種理解層面上，我們依然有理由發現一些行為和計劃，它們為的是獻身于“自由的或普遍的目的”，例如“仁愛之心”或“高尚的愛國主義”，但是這種“德行和普遍的眼光與世界及其作為比起來就不算什么了”。理性自身可能顯示出它對理解的影響，但是，在材料自身的基礎之上，我們沒有理由否認，“情感、個人目的，以及自私欲望的滿足”才是“人類行動的最有效力的源泉”（同上）。

當我們思考這種“情感大觀”（Schauspiel der Leidenschaften），并且認識到，邪念和“良好計劃或正當目的”根本上都是不合理性的；當我們“看到邪念、惡行、墮落降臨到人類心靈曾經創造的最繁榮的國度”，我們幾乎不可避免地被拋入一種本質上是荒誕主義的戲劇觀念之中。若這樣觀察，全部的歷史看來就背上了腐朽的標記。另外，既然這種“衰敗不是純粹自然造成的，而是人類意志本身造成的”，“一種道德的苦難”（einer moralische Betrübnis）和“一種良知的義憤——如果我們心中有它的位置的話”，就可能在我們心底油然而生了（第20——21頁）。一種純粹審美地，或者（結果都一樣）“只是老老實實地將許多最高貴的民族和國家以及人類美德的最杰出榜樣所受的苦難合起來”，便形成了“這樣一幅最為駭人的圖畫”（furchtbarsten Gemälde），并且激起了這樣深刻的憂傷，使得我們趨向于往宿命論中尋求庇護，趨向于憎恨地退縮到“我們的個人生活更加愜意的環境之中，即由我們的個人目的和利益形成的現在之中”（第21頁）。

但是，這種對審美認知的道德反應本身激發了對一個問題的反思，它在理性活動的任何意識之內“不知不覺地冒出來”，這個問題就是“這些巨大的犧牲，究竟是為了什么原則，為了怎樣的最終目的而付出呢？”（同上）

當我們論及此處，黑格爾答道，通常的辦法是進行他描述為“反思性歷史”的那種研究，即因果的和類型學的還原，由此歷史領域才能得以“任意地”和“片斷地”排列。但另一方面，黑格爾聲稱反對這種還原的策略，而認為“那些構成一幅暗含著陰郁情緒和深刻反思的圖畫的現象就是整個領域”［著重號為黑格爾所加］，而這整個領域展示出“實現……根本命運……或……世界歷史的真正結果的途徑［著重號為引者所加］”（同上）。黑格爾堅持，道德反省不能當成歷史理解的方法。而由這種道德反省激發的對歷史領域所做的因果還原或類型學還原，即使努力想用理解驅散惆悵，最多也只能把想要解釋的現象搪塞過去，而最糟糕時則會強化我們對這幅本質上荒謬的整體圖畫的擔憂。歷史是一幅“罪孽與苦難的全景圖”，任何與歷史相關的看法若想否認這種理解上的事實，都不符合藝術、科學和道義的原則。黑格爾由此完全相信將歷史領域直截了當地理解為“一幅罪孽與苦難的全景圖”。但是，他把他對這幅全景圖的理解置于有關手段與目的的討論之中，他堅持說這種討論產生于對“這些巨大的犧牲，究竟是為了什么原則，為了怎樣的最終目的而付出”這個問題進行道德反思的意識。

簡而言之，必須將“罪孽與苦難”看作實現某些高于它們的原則的手段。這些高一級的原則并非感覺到的，而是被視為通過對范疇進行先驗的演繹（即康德針對自然現象和科學所做的那種演繹）基本上可以了解的原則。黑格爾將整個歷史過程的目的描述為“原則——存在計劃——規律”，他承認這是一種“隱藏的、未展開的本質，無論它如何真實，它也不完全是現實的［wirklich］”（第22頁［第36頁］）。那種能夠想象的終極原因，或者在具體存在中有待實現的原則，必定是科學最終不可認識的東西，因為它在歷史里仍然處于現實化的過程之中。所以，思考必須從眼前的材料開始，并將這些材料理解為達到更高目標的手段。

對歷史的一種洞見曾使啟蒙時代的哲人們產生絕望，而令浪漫主義者更加飄飄然。而黑格爾將這種洞見當作真實的，也就是說，只有“情感”是一切歷史事件的直接原因。他說道：“我們幾乎可以完全斷定，缺少了情感，世界上任何偉大的事業都不會成功［nichts Grosses in der Welt ohne Leidenschaft vollbracht worde ist］”（第23頁［第38頁］）。這樣，明確地擺在史學家面前的研究對象便是一幅罪孽與苦難的全景。但是，他有自己的“概念”（Begriff），即手段和目的的關系；也有其“理念”（Idee），即作為能夠認識的（相對于只是有自然實體的）歷史實體在歷史中顯現，并且從這種全景之中汲取意義的一切存在，通過具體的現實化而全面實現。若將材料（罪孽與苦難的全景）擱置在適于當作通向某種目的的手段來把握的概念之中，便能同時避免轉喻式地還原與反諷。

因此，有兩個因素成了我們考察的對象：其一是那種理念，其二是人類情感的綜合體，它們是歷史這幅巨大織錦的經緯線。［同上］

由此，情感，這種“［通常］被視為旁門左道的東西”和“多少有些不道德”的東西，不僅僅被看成是人類存在的事實，而且被抬高到為了實現最終目的而必須的和值得追尋的條件，它比由一己私利或性格特征支配的個人或集體能夠想到的東西大得多。于是，這樣就超越了個體或集體在歷史中真正實現的更高人類目標與情感之間存在的割裂。啟蒙思想家（借助于轉喻式分析）無法超越的理性與情感的二元論，以及（浪漫主義的）情感壓倒理性而占壟斷地位的一元論和（主觀唯心主義的）理性壓倒情感而占壟斷地位的一元論都被超越了。黑格爾認為，在情感與理性之間進行調和的工具是國家，而不是國家機器，后者只是在具體生活中進行調和的一種手段。他所說的國家是就其理想本質而言，是道德的對象化。觀念與情感的“具體的中和”或“聯合”是“自由，即一個國家在道德條件之下的自由”（同上）。

### 國家、個人和歷史的悲劇性觀點

黑格爾寫道，在理想的國家中，公民的個人利益與共同利益理應全然協調一致，即“每一種都能在另一種中得到滿足和實現”（第24頁）。但是，每一個實際存在的國家，恰恰因為它是一種具體的體制、一種現實化，而不單純是理想國家的潛在可能性或實現，因而它不可能達到這種個人利益、愿望和需要與公共利益間的和諧狀態。任何特定國家在將這種理想具體化時都失敗了，然而，這種失敗將被體驗為一種喜悅而非絕望的理由，因為，恰恰是個人與公眾（或公眾與個人）利益的不平衡，才為施展某種特定的人類自由提供了空間。如果哪個國家是完美的，人們對其得到的社會與政治待遇感受到的不滿就沒有了正當的根據，其道德義憤也缺少了理由。這種道德義憤的源頭是不平等，即下述兩方面之間的不平等，一是人們為了自身而渴望的東西，并且由于感覺是他們惟一能直接體驗到的正確標準，因此感覺在道義上具有合理性而渴望的東西；二是他們在其中出生并要度過一生的社會認為他們應當渴望的東西。人的自由是一種特定的道德自由，它產生的環境是，“現在”從未曾完全“適合于實現［人們］所認為正義的和公正的目的”。人們比較“現實之物與理想之物”（第35頁），其中總是存在不滿之處。不過，這種自由的前提也是它施展的限度，每一次糾正或改良國家的努力，不管是通過改革還是革命，都只有在確立某種新的體制之后才能成功。然而，無論這種新的體制怎樣優于原先的那種，它同樣受制于在個人利益和愿望與公共利益和需要之間進行協調的能力。

黑格爾建議，關鍵是要始終認識到這種由個人與公眾利益之間的差別造成了獨特的人類環境具有的反諷（即荒謬的和矛盾的）性質。因為只有這種認識才允許意識確信它自己具有行使自由的可能性以及不滿的感覺存在的合理性，而不滿將推動意識趨向于人類社會的更為完美的形式，其中所有的個人利益與公共利益有可能合為一體。

黑格爾評論說，在他自己生活的時代，最普遍的情況便是“抱怨由想象建立起來的理想無法實現，這些光榮的夢想面對冷酷的現實便煙消云散了”（同上）。然而，他認為，如果這些抱怨者僅僅因為他們的理想沒能在他們自己的時代實現就這樣譴責社會境況，那么這些抱怨就不過是一種情緒化性情造成的。黑格爾指出，要在個體、國家以及整個歷史過程中找出其缺陷，這要比“發現它們真正的意義和價值更容易”（第36頁）。“因為在這種純粹消極的找錯之中，人們采取了一種傲慢的態度”，而每一個歷史情境的積極方面，它為實現那種有限的自由而提供的條件則被忽略了（同上）。黑格爾自己的看法意在揭示，那個充滿著矛盾與沖突、有限自由與苦難的“真實世界”“正是它應該是的那樣”，借助于適合其任務的手段來實現人類的目的。這一論斷的精神所依據的是維柯結束其《新科學》第五卷時誤引的塞涅卡的一句話：“世界會是微不足道的，除非它能對全世界人提供探討的材料。”（第1096節，第415頁）[[9]](#_9_74)

這并不是說個人在追求他的目的時免除了悲劇命運，相反，它意味著，那些帶著某種情感、意愿和才智，指望立即實現其自己追求的目的的人，也就是認為社會將根據他們個人對美好生活理應如何的觀念而實際發生轉變的人，恰恰會是些悲劇性人物。黑格爾說，普通人牢牢持守社會強調的限度，在此范圍內才可以實現自己的愿望和個人利益。罪犯憑借陰謀詭計，躲避法律和公共道德設定的限制，以此滿足他對物質欲望的渴望，不過在此過程中，他沒有對公共道德準則和法律帶來任何實質性的變化（《歷史哲學》，第28——29頁）。相反，歷史中的英雄恰恰是這樣一些人，他們對自己的個人目的與利益具有的合理性深信不疑，以致在自己的愿望與公共道德和法律體系對一般人的要求之間存在任何差距時，他們都無法容忍。例如，愷撒在設法實現他自己理想的自我概念時，也成功地全面重建了羅馬社會。黑格爾寫道，偉人“決意滿足他們自己，而不是別人”，并且，他們是那些無須向別人學習，而別人卻要向他學習的人（第30頁）。一方面是因其使命而充分賦予的個人意志，一方面是由恭順守護者努力維護的既有社會秩序，二者之間有著激烈的沖突，它們構成了世界歷史的軸心事件；并且，正是這種遭遇中所描述的“可以理解的關系”，才使世界歷史得以展開。

為此，當人們在歷史景象自身的展現過程之內觀察它時，或者從那些真正成功地改變了一個民族或眾多民族的生活形式——或者還應該補充一點，從成功地阻止了影響這種改變的巨大努力——的個人所處的有利位置來觀察它時，歷史的景象便被看成是一種確切的悲劇。單就歷史意識的理由，而無須附加哲學反思賦予歷史的假設，也就是說，只要在審美和道德感受相結合的基礎之上，人們就能將世界的歷史從一種由毫無意義的沖突與爭斗構成的荒誕主義史詩，轉變成一部有著明確道德意義的悲劇。因而，黑格爾寫道：

倘若我們繼續考察一下世界歷史上的名人的命運……我們將發現沒有哪一個是幸福的。他們沒有得到過安逸的享樂；他們整個的生命只有勞作和煩惱；他們整個的本質除了征服的熱情再無其他。當他們達到目的時，他們便倒下了，就像脫落了果實的空殼。他們或者像亞歷山大那樣英年早逝；或者像愷撒那樣遭人暗殺；或者遭到流放，就像拿破侖被遣送到圣赫倫娜島。［第31頁］

簡而言之，他們自己過的生活就如同莎士比亞悲劇中的英雄過的那樣。并且，就其生活進行的簡單的道德反思，其危險性在于，它有可能導致一種類似于歷史領域的“任何簡單地真實記錄”導致的結論，即他們的生活就像始終滿足于命運所指定角色的那些普通人過的那樣毫無意義，也無足輕重。

然而，上述觀點只是在轉喻的理解模式提供的基礎之上才有可能，而這種理解模式又是基于自然與歷史之間進行的一種錯誤類比，即認為每一個行為都只是某些先前的機械因素的結果。因而，在行為背后的主觀動力，如那些努力實現其偉業的個人的意愿、理智和情感，則被還原成了普通人同樣具有的那種根本特性，他們沒有豐功偉績，除了是集體中的一員，便沒有在歷史上留下任何印跡。黑格爾稍后談到，那些事先假定歷史不過是不同姿態的自然的人，在只適于理解自然的解釋模式的邏輯引導下得出了歷史毫無意義這樣的結論，這沒什么可驚訝的，因為

自然的狀態［事實上］主要是那種無法無天、暴虐恣行的狀態，是那種野性沖動尚未馴服的狀態，亦是那種充斥著殘忍事件與情感的狀態。［第41頁］

如果人類是“純粹的自然”，我們將無法說明人類通常表現出的教化，就如無法解釋作為這種教化手段的“社會狀態”的起源。此外，我們不得不得出的結論是，在藝術、科學、宗教和哲學領域內，個人天才取得的最高成就全都是一種與野蠻狀況下人類特征沒有本質區別的意識的產物；這些天才所表現的不過是對在野蠻狀態應該都已經出現的有限要素加以重新排列，而并非漸進式地完善。

然而真實的情況是，原始人除了宗教和未充分發育的（習慣的）社會形式之外，的確沒有創造出什么具有特別重要的文化意義的東西。于是我們可以得出結論，“宗教形式”決定了國家的形式，后者是在貫穿于宗教形式之中的意識原則上產生的（第51頁），并且將宗教形式中頗具特色的方面賦予這個民族的文化（第50頁）。但是，假設作為野蠻精神之特征的那種意識形式也能充當文明精神的特征，那么，當所要求的正是對兩種意識狀態及其產物之間的不同進行評價或解釋時，這種假設就使天平傾向只利于發現其相似性的分析。這樣以消除差異來尋求相似性的情況植根于那些世外桃源般的神話，即幸福的自然狀態的神話，這些神話曾令啟蒙思想家怒火中燒，卻促使浪漫主義者設法從現實存在的痛苦中逃逸到一個并不存在卻只有幸福的地方去。

于是，問題在于解釋清楚能夠理解人類在歷史之中發展的原理。從歷時的方面考慮，這種發展表現出一種由低級狀態向高級狀態的變遷，而從其共時結構方面考慮，則表現為在野性和文明的原則之間存在的一種交互式連貫體系。

### 作為過程的歷史領域

把歷史領域視為過程將我們帶到了另一個理解層次。在該層次之上，提喻意識以類型學的解釋替代了因果解釋，并且也用一種文化成果的形式或類型的連續性圖景來替代了那種混亂的圖景，對其的直接理解在悲劇形態下給出。黑格爾正是在此作出了一個評論，它往往被誤解而用來證明他的歷史哲學的形式主義本質。黑格爾寫道：

研究者必須先驗地（如果我們愿意這樣稱呼）熟悉正在討論的諸原則所隸屬的整個概念場，就像開普勒（用這種哲學思辨模式中的最著名的例子）在他能夠從經驗的材料發現那些不朽的“定律”之前，必須先驗地熟悉橢圓、立方體、正方形，以及它們之間的關系。那些“定律”只是與這些概念類別相關的思想形式。任何人，如果不熟悉包含了這些抽象的基礎概念的科學，那么，盡管他終生凝視著天空和天體的運動，也沒有能力理解這些定律，更談不上發現它們［第64頁，著重號為引者所加］。

在此，黑格爾區分了“概念場”與描述“原則”，也區分了“思想形式”與它在解釋不同種類的材料時運用的“概念類型”。在描述歷史過程中能夠使用的原則與概念類型源自于不同的思想形式既相互區別亦相互聯系的概念場。一種純粹的先驗方法將由偏見導致的先入為主概念作為一種解釋而簡單地加在歷史文獻之上，倘若要避免它，就必定需要某種能夠用一種特定思想形式來表述必要概念類型的原則，以便在世界過程的某個特定方面中區分什么是“本質的”，什么是“非本質的”東西。在概念場之中，確定性和自由被認為產生了種種原則、思想形式和概念類型，它們分別適用于描述和理解自然與歷史的過程。正是在此，由于混淆了歷史過程與單一的自然過程，有關歷史的思想受到了機械論的威脅；而由于對歷史過程中形式一致性的連續性存在著簡單的認識，這種思想又受到了形式論的威脅。

若將歷史看作一個發展過程，必要的概念就是開頭、中間和結局，而不能按在物理性質中理解這些過程的模式，僅僅理解為創立、擴大、膨脹、終止。歷史過程必須被視為類似于我們在思索藝術與宗教的最高成就時欣賞的那種完全的道德行動，即這樣一個過程，它作為一種“開頭”而源起，通過最初傾向的內容與形式的一種“辯證”轉化而繼續，在不只是一種純粹終止的“完成或解決”中達到頂峰。

物理性質則沒有開頭、中間或結局；它總是也永遠是它不得不是的東西。我們能夠想象它在某個特定時刻產生和結束，但是，在它從一個瞬間到另一個瞬間的過程中，它并沒有發展，因此我們說它只是空間上的存在（第72頁）。不錯，有機體的本質確實表現出一種發展，可被認為是包含在種子中的成長的潛能得到了實現；但是個體要么可能要么不可能實現這種潛能。如果它實現了，它就將像自然規律注定的那樣結束——最終結束的每一成長過程都正好與所有其他個體的一樣，從一個個體到另一個個體之間不存在發展，并且在整個的有機生命之中，從一個物種到另一個物種之間也沒有發展。此處，就有機體存在運動而言，它不存在發展，而只有循環往復。

然而，歷史中的重大轉變顯示出了一種收獲，即使我們不能確定它的內容，但我們在悲劇的結尾或通過辯證模式進行的哲學對話中經常憑直覺感覺到它的存在。在重大轉變中，一物死亡之時，另一物卻誕生；新生之物不像在植物與動物的生命中那樣，它在其本質上不純粹與原物相同。它是新事物，在其中，早先形式的生命，如戲劇中的情節、對話中的爭論，作為其原料與內容被包含在后起形式的生命之內，也就是說，它從自在的目的轉變成一種手段，以實現那個只是在焚化的余輝之中朦朧地意識到的更高目的。

這種對歷史過程本質的洞見建立在對歷史事實領域進行提喻式夸張的基礎之上，該領域最初曾被當成“一種罪孽與苦難的全景”而加以隱喻式地領會和轉喻式地理解。黑格爾就整個歷史領域的特征所做的第二種主要描述中顯示出存在著這種提喻式夸張的動力，在此，歷史領域不僅僅被認為是混亂，而且也被認為是變化。

黑格爾對歷史領域的第二種特征所做的描述是以一句格言開始的：

一般說來，歷史因而是精神在時間中的發展，就像自然是理念在空間中的發展。［同上］

在此處的語境中，通常在英語中翻譯成“發展”（development）的這個詞在德文中是Auslegung，字面意思是“展示、展開，顯現”，與根據拉丁文詞根ex和plicare而來的“解釋”（explanation）或“說明”（explication）之意間接相關，這兩種詞根相結合，表達了一種“消除”褶皺的觀念，平紙上或衣物上的褶皺。其引申之意即展開或澄清潛在的內容。

然而，對這一過程真正性質的領悟不可能單單由提喻式夸張來提供。下面的段落會指出這點。意識從一種審美經由道德而轉變成理智上的理解，我們在黑格爾以隱喻和轉喻模式對歷史領域所作的最初描述中遇見了同樣的轉變，摘要如下：

如果我們隨便瞥一眼通常說的世界歷史，就會看到一幅巨大的圖畫，其中變化與行動，以及民族、國家、個人的無限多樣的形式動蕩不寧，演替不止。［同上］

這種形式演替的景象喚起的情感狀態，完全不同于最初描述的混亂景象所喚起的：

任何能夠深入人類心靈并使它感興趣的東西，如我們對善、美和偉大的一切感覺，都已經發揮作用了。［同上］

我們仍然看到“到處是人類的行動和苦難”，但也看到一些與我們自己類似并“激起我們的興趣或反感”的東西，而不論“這些東西”是以它的“美麗、自由和豐富多彩”來吸引我們，還是僅僅用它的“能量”來打動我們（同上）。

有時候我們看到，人們普遍關心并且包羅萬象的事情進展相當緩慢，隨后由于微不足道的環境中極為錯綜復雜的情況而放棄了，終究化作了塵埃。還有的情況是，為了一個細微結果花費九牛二虎之力；與此同時，那些顯得無足輕重的事情卻產生了驚人的后果。在各方面，都有一堆最龐雜的事件將我們卷入它的利害關系之中，這一群剛消失，另外一群立即取而代之。［同上］

為了適應如此理解的歷史景象，首先產生的普遍思想便是“一般而言的變化”（die Veränderungüberhaupt）的思想。“那種首先在個人與民族動蕩不安的轉變之中呈現它自身的范疇，存在一時旋即消失”。隨后，這種理解很快地變化成一種“憂傷”情調，就好像我們在參觀了一些強國的廢墟，如羅馬、波斯波利斯或迦太基而可能產生的情緒。但是，與這種對純粹變化的思考“共同產生的另一種考慮”，也即由該景象中觀察到的形式一致性而產生的考慮，便是“變化意味著解體，它同時也意味著一種新生命的誕生，即當死亡成為生命的歸宿時，生命也成了死亡的結果”（第72——73頁）。

由此，立即浮現于黑格爾腦海里的問題是，要使這種形式一致性的相繼狀態得到理解，應采取什么樣的形式。也就是說，如何才能將這種形式序列情節化。在后面的段落中，我們能夠看到黑格爾在三種不同的情節結構之間所做的區分。這些結構可以用來描述那種被認為形式相繼狀態的過程，它們不同于史詩的情節結構，后者在最初認為歷史領域一片混亂的情況下，可能用來將純粹變化的景象加以情節化。

回到與自然的類比（即回到那樣描述變化的轉喻模式），對上述形式的相繼可以用兩種都可以說成是悲劇性的方法來看，這兩種看法都相信所理解的事實是，至少在人性中，“當死亡成為生命的歸宿時，生命也成了死亡的結果”（著重號為引者所加）。例如，形式的相繼可能當成由一種內容到一種新的形式的轉化而被情節化，就像東方的輪回學說中那樣；或者，它可能并不被看成一種轉化，而是像鳳凰涅槃的神話中那樣，一個新生命從舊生命的灰燼中不斷地創生。（第73頁）黑格爾稱，這種包含在東方的世界過程觀念中的洞見非常“偉大”，但他否認它們已經獲得哲學真理，其原因有二。首先，這種洞見（即“當死亡成為生命的歸宿時，生命也成了死亡的結果”）只是對自然界有著普遍的真實性，而對自然界的個體不具有特殊的真實性。其次，單純的轉化或相繼重現的觀念的確沒有正確看待歷史過程向理解力顯示出來的生命形式的多樣性，這與自然過程所顯示的是不一樣的。黑格爾這樣寫道：

精神毀滅了它存在的皮囊之后，不僅僅是轉移到另一個皮囊中，也不是從它以前的形式之灰燼中脫胎新生；它以一種更純的精神（ein reinerer）神采飛揚（erhoben）、光彩奪目地（verklärt）出現。它確實與自己戰斗——毀滅自己的存在；但是，在這種真正的毀滅之中，它將自己的存在發展成一種新的形式，而每一個相繼的階段都依次成為它將自己提升（erhebt）為一種新構造［Bildung］的材料。［同上］

這種表述也暗含了另外一個理由，可以用來解釋為什么仍然不能認為整個的歷史過程預構了一種喜劇的結局。因為，那些使得形式相繼的情節得到理解承認的原則仍未獲得解釋。要解釋這些原則，就需要一種根據該過程之內的視角得出的觀點，這樣，這種過程就不會被理解為僅僅是一種形式上相同的一致性的連續，而是被理解成自我操作的自主過程，理解成“按不同的模式和方向”進行努力的過程，在此過程之中，先前的形式充當了創造后繼事物的材料，也刺激了后繼事物的誕生。根據這種看法：

純粹變化的抽象概念被揚棄了，取而代之的是精神在每一個它的多樣性本質能夠遵循的方向上，顯現、發展、完善其自身力量這種思想。［同上，著重號為引者所加］

這種必須假定它在本質上支配著這一過程的精神，只有“在它引起的各式各樣的產物和陳述”那兒，才能對它的力量有所認識。（同上）這意味著歷史過程必須不僅僅被看成是運動、變化與連續，它還必須被看成“行動”：“精神依其本質而行動，為的是實現自己、滿足自己、明白自己，成為自己的作品；因而精神就是它自己的目的，自己表現為自己的存在。”（第72頁［第99頁］）因而，對歷史上的個人來說是如此，這些成功地擺脫了自己的社會的悲劇式英雄，至少有效地將自己改造成了自己努力的結果；而對整個的民族和國家來說也是這樣，它們一開始就是精神形式的受益者或俘虜，它們反對世界或迎合世界的努力在這些精神的形式中來顯示自身。這就暗示了，每一個民族或國家的生活和歷史中每一位英雄人物的生活一樣，都是一個悲劇。并且，將民族與國家加以情節化，即把它當作一種歷史實在來理解，其適當的模式就是悲劇的模式。事實上，黑格爾已經將他在世界歷史中發現的所有文明形式的歷史都用悲劇性詞匯情節化了。在他的《哲學全書》和《美學》中，他已經為充當最高類型的反思性史學的這種情節化模式提供了證明。

然而，在《歷史哲學》中，黑格爾只是簡單地應用了這種描述單個文明的起源、興起、解體和滅亡過程的模式。他并不想證明情節化的悲劇模式是合理的，而只是簡單地假定它是一種合適的模式，可以用來描述特定文明，如希臘或羅馬文明的生命周期中發現的發展過程。能夠預先假定這種模式是因為，任何一個命數已盡的文明的綜合史，都由職業史學家按此慣例加以情節化。由于興衰模式有著宿命和必然性的特征，因此，在哲學方面缺乏自覺性的史學家對這種模式進行反思，從中有可能得出錯誤的結論。他可以斷定，這種模式不可能會是別樣的，并且，因為它事實如此，它只能作為一個總體的悲劇來理解。

仔細思考歷史過程的確會得出它是一連串悲劇的看法。最初作為一種史詩的“情感大觀”的東西在此變成了一系列悲劇式挫折。然而，這些悲劇式挫折中的每一項都是支配著整個系列的規律的顯現。但是，這種歷史發展規律并沒有被看成是類似于那種決定著進化、相互作用或自然物體的規律，它不是自然規律，而應說是歷史規律，即自由的規律，被包含在每一項以悲劇結局達到頂峰的人類計劃之中。進而，這種規律象征著一種喜劇的結果，它產生于悲劇樣式之下直接獲得理解的整個的形式相繼狀態。

黑格爾的目的在于證明，那種對每一種特定文明的悲劇特質具有的理解，轉變成了對整體歷史呈現出的戲劇具有的喜劇式理解。在《精神現象學》中，他以同樣的方式提出，阿里斯托芬的喜劇要優于歐里庇得斯的悲劇中包含的道德判斷力。在他對世界歷史進行的思考中，他力求賦予整體的歷史一種喜劇含義，它以歷史上一般生命過程的純粹悲劇性概念的含義為基礎，以此為轉移，進而超越其上。

### 從悲劇到喜劇

在道德態度的循環中，喜劇邏輯上出現在悲劇之后，原因是它肯定了對生命的需要，以及反對悲劇認識的權利，那種悲劇認識總是認為歷史上存在的一切事物都注定要毀滅。嚴格地說，文明的死亡并非類似于個體的死亡，即使該個體是英雄人物也并非如此。因為，正像英雄人物按自己的意志塑造了一個民族的生活形式，他在自己的影響導致的變化中得到了永生，這樣，一個偉大的民族也能在它對人類生活形式構成影響而導致的變化中得到永生。黑格爾寫道，一個偉大的民族不會像一種“單純自然式的死亡”那樣消逝，因為一個民族“不是一個純粹的單一個體，而是一種精神的、種類的生命”。他繼續說道，整個文明的死亡較之自然的死亡更像一種自殺，作為一個種類，他們在自身之內，“在作為其特征的真正的普遍性之內”，存在著否定自己的東西。

一個民族為自己安排了一項任務，大體說來，該任務就是要令該民族有所作為，而非一無是處。它的整個生命與它對該任務的貢獻（有意識的和無意識的）密切相關，并且，它獨具特色的形式一致性也通過這種貢獻得到了表達。然而，作為一項任務，這種要有所作為的努力需要某種手段，其特性暗含在它們處理特殊問題而非普遍問題的具體性之中。一般的任務，例如，純粹地保持身心合一，繁殖后代，照顧孩子，躲避惡劣環境，以及史前民族的種種行為，它們的實施都是為了適應由習俗表現出來的普遍人類趨勢和本能，即“一種純粹外部的官能的存在，它已經不再熱衷于投身它的目標了”（第74——75頁）。不過，為了實現有某種特別的作為這一任務，并且區別于人類的一般命運，一個民族必須為自己同時確定一項理想的任務和某些實際的任務，這是因為“一個民族發展的頂峰便是，它對［自己的］生活與環境已經有了一種觀念，它已將它的法律、它的正義和道德觀念都歸納成了科學”（第76頁）。此時，在人類精神自身的本質所應允的范圍之內，它已經完全實現了理想與現實的統一。但是，在這種普遍目的與影響該目的實現的特殊手段和行為之間的不對稱狀態下，每一種文明存在形式的核心中都有一種悲劇性的缺陷，使得理想與現實的統一不可能徹底實現。要想認識這種缺陷究竟是什么，必須等到文明周期的后期階段；或者更恰當地說，當人們已經感覺到這種缺陷到底為何物時，該文明也就顯示出生命形式日趨腐朽并即將瀕臨死亡的跡象。當人們已經認識到這種缺陷究竟為何物，即它是文明體現的特定理想與該理想在習俗、制度、社會、政治和文化生活中的特殊實現之間的一種矛盾時，使社會團結起來為著理想而獻身的那種粘合劑，如孝敬、責任、道德等等，便都開始消散了。并且

與此同時，個人相互間的隔絕，以及個人與整體之間的隔絕便出現了。

人們開始談論美德，而不是實踐它。他們要求解釋為什么自己要履行義務，并且尋找逃避責任的理由；他們開始反諷式地生活，就是公開談論美德，而私下劣跡斑斑，甚至越來越肆無忌憚。

然而，通過由習慣到墮落的這種轉變，理想與現實之間的隔絕本身倒是使理想得到了凈化，也使理想從實際生活的束縛之中獲得了解放，并賦予某個具體的心靈從根本上把握這種理想、將它概念化并對它聯想翩翩的機會。這樣，他們為理想從它已經身處的時間和空間中解放出來做好了準備，也為它跨越時空傳遞給其他民族做好了準備。這些民族接著能夠以它當作材料，以其基本的純潔性來進一步明確人類理想的本質。

這樣，黑格爾說道，如果我們希望對于希臘人是什么樣具有一種特定的觀念，我們就不得不深入那些質樸地揭示了他們在社會中的實際關系模式的記錄之中。然而，如果我們想根據這種觀念的普遍性和純粹理想來了解它，那就應該“到索福克勒斯、阿里斯托芬、修昔底德和柏拉圖那兒去尋覓”（第76頁）。這些理想見證人的選擇不是隨意的，他們分別在悲劇、喜劇、歷史學和哲學各方面表現了希臘意識的晚期形式，并且非常清晰地區別于他們“樸素的”前輩們（埃斯庫羅斯、希羅多德、蘇格拉底之前的哲學家）。通過意識來把握一個民族或一種文明的理想同時也是一種“保存”和“尊重”它的行為。當這種民族陷入混亂或遭遇偶然的災難，作為民族或許得以保存，但作為權力（從政治的和文化的意義上來說）卻已衰落，這時，該民族的精神就這樣通過思想與藝術中的意識，作為一種理想形式而被保存了下來。

這樣，精神一方面取消了它的現實性，即永久性的現在存在；另一方面，它又獲得了本質、思想和普遍因素這些只在過去存在的東西。［第77頁］

這種通過意識在一個偉大的民族之中對精神現實化的有限模式所包含的內在本質進行的理解，不應只是被看作對它表現的理想進行了保存和防腐處理，而應看成對該民族自身精神的改造，即將這種精神的原則提升為“另外一種并且事實上是更高的原則”。正是在意識之中并且運用意識將理想提升到另外的和更高的原則之上，這種提升也就為相信“罪孽與苦難的全景”最終具有的喜劇性質和天意性質的信念提供了理由。而上述“全景”是知覺當作事實的一種“簡單而真實的綜合”從歷史材料中直接發現的。黑格爾進而寫道，“最為重要的是”我們要理解“這種轉化［diesesübergangs］中包含的思想”。此處暗指的“思想”是那些包含在人類成長與發展的矛盾之中的思想，也就是說，盡管個人在經歷了發展的各個階段之后仍然是一個個體，他的確獲得了關乎自己的一種更高的意識，并且事實上也確實由一種意識的低級的和有限的階段過渡到一個高級的、更全面的階段。黑格爾說，一個民族也是這樣發展的。一方面它作為一個特定的民族在其本質存在中保留了自己的特性，同時也不斷發展，直到“達到一個普遍性的階段”。黑格爾總結道，“變化［Veränderung］在本質上和觀念上的必然性”就處在這一點上，它是“對歷史進行哲學理解的靈魂，也是根本的思考。”（第78頁）

于是，這種“理解”的基礎在于將歷史過程當作一個朝著普遍性階段發展的過程來理解，因此，大體說來，精神“提高和完善它自己，使自己成為一個自我理解的總體”（同上）。每一種文明最終被自己毀滅的必然性升華成了這樣一種理解，即文明的制度與生活模式只是被當作手段和抽象的組織模式，用來實現文明的理想目標。它們不是永久的實在，也不應該把它們當作永久的實在。因而，我們對其消逝的追憶與關照應當不如對一位朋友的逝世乃至那些悲劇性英雄的逝世所付出的那樣多。悲劇性英雄的優點在某種程度上得到我們的認同，是因為有可能把他們的死亡體驗為我們自己潛在的命運。

黑格爾下面的隱喻之中，表達了他對制度與生活模式的解體具有的理解：

一個民族的生命長成一種肯定的果實；它的行動目的在于徹底表明它要體現的原則。但是，這種果實并沒有落回到產生它并哺育它成長的那個民族的懷抱；相反，卻成了這個民族的鴆毒。它不可能不理會這鴆毒，因為它對之有著不可遏止的渴望：飲鴆之時便是它消亡之時，盡管同時產生了一種新的原則。［同上］

黑格爾就蘇格拉底的生與死對于作為整體的雅典文化的意義有過詳細描述與反思，若將它們與這一段話比較，“鴆毒”這個隱喻的作用就明白了，即鴆毒一經喝下，一種舊的生活便終結了，同時建立起了一種更高的生活原則。蘇格拉底之死是個悲劇，無論是從一位圣人的去世這個現象來說，還是從它揭示了蘇格拉底與他一直授之以新的道德原則的雅典人之間存在的矛盾關系來說，都是如此。黑格爾寫道，蘇格拉底是“道德的發明者”，并且，他的死是必要的，它是將這種道德原則確立為生活的實際準則而不僅僅是斷定其為一種理想的行為之一（第269頁）。他的死是道德教師蘇格拉底的死，同時也是他循之生活的原則升華成一種道德行為的具體模型。他的死不僅顯示出人們能夠遵循一種道德原則為生，而且當他們為此而死，便將它轉變成一種其他人也能夠循此生活的理想。認識到這種“死亡”也是將人類的生命和道德本身進行轉化的工具，能使之轉化到比走向死亡的“生命”更偉大的自我意識層面，這對黑格爾來說，是關于喜劇想象的令人振奮的理解，也是有限的精神能夠期望的關于歷史過程的最高理解。

黑格爾在《精神現象學》中寫道，喜劇想象超越了對“命運”的恐懼。它是

一切普遍的東西返回到自身確信，有了這種自身確信，一切異己的東西就完全不顯得可怕并失掉其獨立存在。而且這種確信也是意識的一種健康狀態，和自安于這種健康狀態，這是在這種［阿里斯托芬式的］喜劇之外沒有別的地方可以找到的。［第748——749頁］ [[10]](#_10_72)

這里的最后一句評論，即這種“意識的健康狀態和自安于這種健康狀態……”在一種確定的喜劇想象之外“沒有別的地方可以找到”，這暗示著歷史過程自身的喜劇性質只有在歷史證據得到合理處理的基礎之上，作為一種具有高度或然性權威的可能性才能夠認識到（除非用抽象術語，否則不可理解），因為，就像黑格爾在《歷史哲學》導論中說的那樣，歷史只與過去和現在相關，至于未來，它無言以對。然而，在我們將歷史過程理解為一種始于遠古、延續到我們自己時代的漸進發展，歷史作為一種循環和作為一種進步的兩重性便清晰地呈現在意識之中。現在，我們能看到

永遠存在的“精神”，其生命是一個漸進具體化的循環，它從一個方面看起來仍然是相互依存的，而只是以另外的觀點看，它才像是過去。［《歷史哲學》，第79頁。］

這意味著，“看上去精神已經拋在背后的那些層次”并沒有失去或遺棄，而是“在現在的深處”仍然活躍著，還可以挽回（同上）。黑格爾用這樣的言辭和這樣的希望來結束《歷史哲學》的導論，它們附和了《精神現象學》的結束語，這標志著他步入了哲學生涯的成熟階段：

目標，即絕對知識，或知道自己為精神的精神，必須通過對各個精神形態（Geister）加以回憶的道路；即回憶它們自身是怎樣的和怎樣完成它們的王國的組織的。對那些成系列的精神形態加以保存，從它們的自由的、在偶然性的形式中表現出的特定存在方面來看，加以保存就是歷史；從它們被概念式地理解了的組織方面來看，就是精神現象的知識的科學。兩者匯合在一起，或者說（知性上）獲得理解（begriffen）的歷史，就構成了絕對知識的回憶和墓地（Golgotha），也構成它的王座的現實性、真理性和確定性，沒有這個王座，絕對精神就會是沒有生命的、孤寂的東西；惟有

從這個精神王國的圣餐杯里，

神的無限性給他翻涌起泡沫。

現在，我能將黑格爾歷史知識概念的維度和權限繪制成一種解釋、表現和意識形態蘊涵模式。我首先注意到，它整個是在意識中保持人類本質上的反諷情形而作的一種持續努力，以避免一方面屈服于啟蒙時代理性主義被迫導向的懷疑論和道德相對主義，另一方面屈服于浪漫主義直覺論被迫引至的唯我論。通過將反諷自身轉變成一種分析方法、一種歷史過程得以再現的基礎，以及一種宣稱所有真實的知識本質上都是模棱兩可的方式，黑格爾的這個目的達到了。他所做的便是將轉喻式的（因果式的）和隱喻式的（形式主義的）策略擱置起來，以便一方面在提喻式的描述形態之內，另一方面在反諷自我消解的自信之內，將現象還原為某種秩序。然而，消解了的主要的確定性是知性上的，這種確定性因為據有了某種有關整體的推論性絕對真理而引發驕傲。有限的知性允許存在的惟一的“絕對”真理，是“真理即為整體”、“絕對乃是生活”這樣的“普遍”真理，它們都是解放性的真理，而不是壓制性的真理，因為它們無聲地表明，絕對真理不會任由單一的個體來支配。不過，消解這種確定性的方式是激勵另外一種確定性，即道德的自我確定性。這是一種實際的“自由”生活和有關存在的真理所必需的確定性。這種有關存在的真理相信一切都恰好是它應當的那樣，包括人們對“應當是”的東西所具有的期望也是如此。這意味著人們完全有理由肯定這些愿望，只要他有決心、有能力、有辦法，這就是他與社會總體相對照而具有的權利。與此同時，它也意味著，集體的意志，即有關“理應是什么”（通常也等同于“實際是什么”）的集體觀念同樣是正當的。因此，以歷史為依據的有限的個性之間的沖突不能預先進行裁斷，認為它具有的理智或道德價值，要比那種最后要對它們自認為擁有的權威和群眾效忠度進行裁斷的沖突更重要。于是，我們最后能看到，黑格爾整個的歷史哲學，從對世界歷史過程的特點進行的一種獨創性的隱喻描述，經由使該過程的各種可能的關系模式都得到詳細解釋而采取的轉喻式還原和提喻式夸大，通向了對該過程之“意義”的不確定性進行一種反諷式理解，直到最后以更為普遍的提喻方式將該過程認定為一部本質上具有喜劇意義的戲劇。

這樣，所有歷史事件的解釋模式立即成了轉喻式的和提喻式的，它證明了就任何確定戲劇的整個演出所做的描述，正表現出一個由因果規律（盡管所援引的因果規律必定隸屬于精神或自由，而不屬于本質或必然性）支配的形式一致性序列。據此，對整體過程中任何特定片斷情節化必定要用一種悲劇模式，就是那種消解了存在與意識之間的沖突的模式，它將意識本身提升到對它自己的本質，并且同時也對存在的本質更為了解的意識層次，成為一種規律的顯現。但是，這樣解釋和情節化的歷史，其意識形態蘊涵仍然是曖昧不明的。這是因為在因果關系的體系之中，既沒有對也沒有錯，只有純粹的原因和結果；而在形式體系中，則既沒有好也沒有壞，只有單純的形式一致性目的與實現它的手段。

然而，在這種原因與結果和手段與目的的相互影響之中，反諷意識認識到以這些要素的一切相互作用為原因的那些結果，也認識到以這相互作用為手段的那個目的——也就是：人性自身通過達到自我意識的更高一級形式而逐級提升；對人性不同于自然的認識；以及對理性啟蒙、解放和人類大一統這個過程的目的逐漸清晰，因為從過去到現在，這個過程表現出了無可辯駁的趨勢。于是，歷史文獻中包括的整套情感的、史詩的和悲劇式的戲劇都化解成了一種本質上具有喜劇意義的戲劇，一部人類的喜劇，一種神正論，與其說它證明了由上帝走向人類的道路，不如說它證明了人類走向他自己的道路。

由此，根本上的喜劇性結果顯示出來了，這就是整個歷史過程所趨向的最終的大一統與和諧一致狀態。審美判斷將此判定為歷史過程在意識中呈現的形式；道德判斷將它確定為人類自信理應具有的情形；而由理性代表的理智判斷則對這種原則進行了說明，從而它呈現的感覺和期望都看似合理。歸根結底，這種意識能夠從反思歷史中獲取的最多的東西，不過是一種具有良好道德和理性基礎的美學理解。支配著整體的規律，以及整體最終采用的形式，只有用它們最普遍的表述才能由思想說明。

從這個精神王國的圣餐杯里，

神的無限性給他翻涌起泡沫。

但是，只是在宇宙終結的那天，“密涅瓦之梟”[[11]](#_11_68) 才會進行她那最后的飛翔。直到那時，思想也只能在意義的有限范圍內陳述出有關歷史之真理的內容，同時預期到什么時候全部的真理將在現實中存在，而不只是在思想中存在。

### 世界歷史的情節

現在再來說明黑格爾在他的《歷史哲學》中真正運用的特定解釋和情節化原則就相對簡單了。這些原則作為一種深奧而淵博的歷史智慧的產物本身就很有價值，其智慧和知識就讓人有理由去研究它們。但是，它們的真正價值在于敘述的結構。黑格爾時不時在這兒闡明一個論點，在那兒勾畫一下情境，或者將其置于思辨之中，令后生們不得不花費多年來了解它。黑格爾總的來說是以一種傲慢的態度來俯瞰歷史文獻，只是因為其敘述結構的深刻性，這種傲慢才算能讓人接受。不過，我們能夠頗有收獲地在該文本的這一處或那一處逗留，這樣做不僅是為了澄清黑格爾總體上對于歷史解釋和歷史表現的本質所持的觀點，而且是為了證明他在歷史分析中使用自己的確定原則時具有的連貫性。

眾所周知，黑格爾將任何特定文明歷史和作為一個整體的文明的歷史分解成四個階段：誕生和最初成長階段、成熟階段、“老年”階段，以及解體和死亡階段。這樣，就像羅馬，其歷史第一個階段的拓展被認為是從它的建立到第二次布匿戰爭；第二階段是從第二次布匿戰爭到愷撒鞏固元首制；第三階段是從元首制的鞏固到基督教的勝利；最后階段是公元三世紀到拜占庭帝國滅亡。這種歷經四個階段的活動代表著文明自我意識的四個階段，即自我意識的自在階段，自為階段，自在和自為階段，以及自在、自為和自主階段。這些階段也可以被用來標記古典戲劇的諸要素，即它的苦難（pathos）階段，沖突/比賽階段（agon）、撕裂（sparagmos）階段、發現（anagnorisis）階段[[12]](#_12_66) ，它們在羅馬精神因素的成形與解體之中都有其對應的空間，即抵抗外敵入侵、為創立帝國而向外擴張、背棄自身、解體而為一個新的力量即日耳曼文化的出現鋪平道路，羅馬自身則成為一種誘因和犧牲品。

值得注意的是，這些階段可以視為表明了某些存在的關系，視為解釋、表現這些關系的方式，或是在羅馬歷史發展的整個過程內表征這些關系之“意義”的途徑。對黑格爾而言，關鍵之處在于，在羅馬發展的任何一個特定階段，羅馬是什么并不被認為可以還原為羅馬做了什么，還原為一組詳盡原因的結果，或僅僅是一種形式一致性（即普遍的情況），抑或是一種自我封閉的關系總體。換句話說，確定諸事件的某種歷史狀態構成了一個階段，說明它為什么是如此，描述它的形式特征以及它與整體過程中其他階段之間保持的關系，所有這些就全面描述諸階段及其構成的整體過程而言，都被視為有著同等價值的要素。當然，一些人認為黑格爾不過是一種歷史表現的先驗方法的實踐者，對他們來說，所有這些描述某一文明的某個歷史階段的方式，只是表現為辯證范疇的映像：即自在（正題）、自為（反題）、自在并且自為（合題），隨后是對合題的否定，其中暗含了一種新的正題（不過是一種新的自在），等等，永無止境。

確實，人們能夠以不冒犯黑格爾本人的方式，就其分析方法進行這樣的概念性還原，因為他認為這些范疇在邏輯和本體論的領域內都是根本性的，并且也是理解任何過程的關鍵，而不論這些過程關乎存在還是關乎意識。

但是，根據我描述黑格爾思想的方式，根據他在不僅涉及存在與邏輯的各個階段，而且涉及歷史各階段的描述中運用的語言模式，總的來說，我更愿意將這些階段看成是不同關系模式的概念化，就好像黑格爾對語言以及意識本身必定起作用的層次進行考察而產生的概念化。

我們應該還記得，黑格爾認為羅馬的特征是“散文式的平淡生活”，以此相對于東方世界“原始而野性的詩性”生活，以及希臘“和諧詩意的”生活（《歷史哲學》，第288頁［第350頁］）。這樣的描述令人聯想起維柯在神的時代、英雄時代和人的時代之間所做的區分。羅馬人過的生活不是“自然而然的”而是“形式上的”生活，也就是說，是一種外在的、由武力和儀式來協調的關系間的生活，一種割裂的生活。這種生活要想團結為一體，必須在政治、制定法律和戰爭的實踐范圍內付出異常艱巨的努力，但這就使得羅馬人沒有什么精力和意愿用來創造那種希臘人所創造的高尚的藝術抑或高級宗教或哲學。簡而言之，羅馬人以轉喻模式來領悟世界（即，用相近的話來說），并且爭取以一種純粹的提喻關系體系來概括它。羅馬的“現實”不過是一個武力場，其理想是在時間（祖先崇拜；家長制下子女、妻子都成為其私有財產；繼承法等等）與空間（道路、軍隊、地方總督、城墻等等）中追求大量形式上規范的關系。具有諷刺意味的是，它成了一種恰恰是以對立的詞語來領會其現實與理想的世界觀和精神的犧牲品。基督教代表著對武力征服空間與時間的功效，以及任何純粹的形式關系價值的否定。基督徒把世界理解成隱喻的一項，另外一個能夠賦予該世界以意義和特性的主導項，則被認為存在于另一世界中。另外，基督徒不但不承認以轉喻或反諷來理解世界的主張，反而努力超越那些轉喻和反諷的理解模式中暗含的理想與現實之間的一切張力。

一旦把握住了黑格爾描述世界歷史過程的某個特定階段時所用系統的動力所在，我們便能用今天的術語更清晰地理解他是如何得出有關世界歷史的起源與進展的觀念的，以及他為什么將世界歷史劃分成四個主要時期。這種劃分對應了四種由比喻規則本身的諸形態表現的意識模式。例如，野蠻狀況可能對照這樣一個階段，在其中，人類意識仍然認為在自己與自然界之間沒有本質區別；習俗規定著生活，絲毫沒有認識到由于個人具有在習俗規定之外渴望其他事物的權利，而可能在社會中造成內在張力；無知、迷信和恐懼盛行，對于民族作為一個整體的目標沒有任何一點明確的理解；對可能產生宗教（與神話相比）、藝術（與技藝相比）和哲學（與有形事物相比）反思的任何抽象觀念沒有任何認識；處于一種壓抑狀態而非意味著選擇能力的道德狀態；除了強權規則之外沒有任何法律。

從野蠻狀況過渡到偉大的東方或近東諸文明，即他們所稱的古代文化，可以比作意識的覺醒，即意識到隱喻理解的可能性，它本身又是由人們對自己熟悉和不熟悉的東西之間存在著差異的感覺激發起來的。隱喻是一種彌合這兩種認識現實的秩序之間隔閡的方式，并且，在古代文明中，東方諸國都是本質為隱喻的生活與意識模式的范例。黑格爾寫道，東方諸國“是缺少反思的意識——實體的、客觀的和精神的存在……主觀的意志以信仰、信心和服從的形式和它維持著一種關系”（第105頁）。這樣，當黑格爾將東方諸國比作歷史的童年時代時，他便像維柯原先做的那樣，認為在這個地區某個時期出現的理解世界的模式，正是以單一的隱喻方式將主客體混同的模式。

歷史的童年向青少年時代過渡開始是經過中亞來實現的。在此，主體的個性表現為興起于此地的部落的“狂野”和“躁動”。他們在一個已經能感覺到整體存在卻又沒有共同自我意識的基礎之上，挑戰統治者在主體身上強加的專制秩序（同上，第106頁）。青少年時代繼續過渡到了希臘世界，它由在有關整體的隱喻式認同之內理解個體的孤立，過渡到肯定作為個性的理想——即獨立的動因，也就是說，轉喻式的還原。正如黑格爾表述的，“那些在東方被分成兩個極端的東西，即實體的東西和被化解于其中的個體性，在此相遇了。但是，這些截然不同的原則只是瞬間地統一，因而陷入了高度的沖突之中”（第107頁）。在黑格爾看來，這正是為什么希臘文明僅僅仿佛是一個具體的統一體，為什么它如此迅速地繁榮起來，結果卻像它的興起那樣凋謝、死亡得那么快。希臘文明缺少一種原則，借助那種原則才會使得將部分聯合成整體的模式成為可能。羅馬就表現出了這種關系模式，即提喻模式，不過只是形式上的或抽象的，如義務、力量或權力。其“嚴肅性”代表著歷史向成年時代的過渡，“因為真正的成年時代，其行事既不遵循專制君主的任意性，也不依從自己的完美幻想；而是為著普遍的目標工作。在其中，個體已經無足輕重，他只能在普遍目標之內才能實現他自己的個人目標”。（同上）

至此，我已經描述了古典悲劇情節前面三個階段的特征。第一階段代表著苦難，或是感情的一般狀態，它是情節的開始；第二階段代表著比賽或沖突，情節繼續發展；第三階段代表著主體的割裂，即撕裂，它為收尾創造了條件，并將情節轉入結局（發現）。然而，即使這部戲劇的前三個階段中每一個階段都描述了一種悲劇式興衰的模式，但它們卻不是以悲劇模式解決的。在羅馬文明的根本矛盾及其精神的推動下，情節進入了和解（發現）的階段。它的標志并不是出現了命運或是正義的鐵血規律（古典希臘悲劇曾要求用它們來充當結局），而是將似乎是這種規律的東西包圍在一種基督教式（喜劇式）圖景之內，那就是：人類從其世界以及與上帝的根本和解中最終獲得解放。悲劇式圖景消解在整體的圖景之中，后者超越了古典悲劇的結局之中暗含的反諷之義，即當某些新的事物在意識中顯示出來，它往往被置于那種依舊非常神秘的事物即命運本身的背景之下。

盡管西歐那種新型文明的結晶所代表的歷史階段也許看起來是人性步入其“晚年”的開始，這種論斷的合理性只在于將歷史完全類同于自然過程。但是，黑格爾辯解說，歷史首先是“精神”，這意味著，在歷史中與自然不同，“成熟”是在基督教關于世界萬物與其造物主“和解”的圖景中看到的那種“力量”和“統一”（第109頁）。這樣，悲劇式圖景在對整個世界過程的領悟之中被超越了，所依據的并非是與自然、古典悲劇，甚至古典喜劇（它只是堅持生命的權利以對抗悲劇中既定命運的圖景）的類比，而是與基督教的“神的喜劇”所做的類比，在這種類比中，最后就像但丁就其指導性觀念所做的史詩性描述，一切事物最終安于存在譜系中的恰當位置。不過，基督教的圖景本身只是對整體之真理的隱喻式領悟。其表述必須經歷與世界關系的沖突和撕裂階段的清晰意義，這樣西方文明渡過了中世紀教會與國家沖突的困難時期，也渡過了近代早期民族之間沖突的困難時期，而抵達整個歷史過程原則上最終被理解成了一部人類和他自身的本質統一的戲劇的時刻，也就是說自由和理性的時刻，在這個時刻，完美的自由即完美的理性，理性亦即自由；整體之真理，也即是絕對，正如黑格爾所說，在充分理解生活是什么之后，絕對乃是生活本身。

這就意味著黑格爾可能將他自己的時代“置于”這樣一種看法之下，它明顯是天命論的，但在黑格爾看來，它并沒有訴諸質樸的信仰或傳統信念，而是在經驗證據和這些證據表征的合理理解中獲得其依據。對黑格爾來說，大革命時期代表了沖突階段達到頂點，此時，各民族國家土崩瓦解，淪為他們的異類，不過，它們在自身之中，還包含著它們自己的內在一致性和相互之間本質關系的原則。在提喻式理解形式中，黑格爾將這些原則設置為整體中的部分，它們代表著一種信仰的基礎，即相信世界最終將統一成一種全新形態的國家，不過這種全新的形態只能通過推測來說明。美國和俄羅斯據設想未來有可能發展為這種新型國家，但是，歷史認識和對它的哲學理解只是考慮到已經發生的和正在進行的情形，便不得不中止了。它們最多可以通過對整體過程中已經辨別出的趨勢進行邏輯延伸，說出未來發展的可能性，并且，它們最多能夠暗示未來發展過程要經歷的形態，在這一過程中，民族國家中人類精神的具體體現，會向它們已經實現的綜合所預示的世界國家轉變。

從一種更高的層次上的意識與存在的綜合這種情境來看，這些形態將具有的模式關系，就如同整體歷史過程的單個階段所經歷的，以及整體歷史過程貫穿這些階段所經歷的。由于這些形態都是意識自身的形式，黑格爾認為這必定如此。世界歷史只有在這樣的條件下才能夠理解，因為這些都是意識在其理智、情感和意志范圍之內的各種形態。在世界歷史過程中，單個階段的內在動力便表現出了整體的動力。

例如，東方歷史的“情節”本身就可以分解成四個階段。黑格爾認為，原始人存在的純粹生物過程結束，即語言的傳播與種族的形成已經出現，這便是東方歷史的序幕。歷史意識此時沒有、也還不能認識到這種原始的存在。人們只是把歷史當作神話來認識，并且只能（黑格爾暗示）以神話模式來理解歷史，即直觀地、隱喻式地理解歷史。然而，一旦人類與自然的混合那種只是由于習俗從中調和的狀態打破，并且意識不再以神話的方式（或樸素的詩性方式）來理解世界，而是開始理解意識與其對象之間存在距離（這是樸素的實在性存在的先決條件），這時候才適合說歷史已經開始。這是因為與原始的變化和演進相比，歷史發展只有在已經認識到意識及其對象之間的矛盾這種情形之內，才是可能的。人類意識將這種矛盾造成的張力體驗為一種匱乏，它試圖通過強行設置一種順序來克服這種匱乏，這種順序便是東方歷史發展亞階段的四種形態，即依次相繼的中國、印度、波斯和埃及。

東方文明這四個階段的連續性本身可能理解成一部四幕悲劇，也可能理解為一個過程，在該過程中，意識對文明的規劃先是進行了純粹隱喻式地理解，以后經過轉喻式和提喻式理解，最后反諷地理解文明分裂和解體。在黑格爾看來，就整體過程這方面而言，它將被認為是通過在人類的質料之上強加一種獨斷意志而獲得的秩序方面的成就（第111頁）。這樣，中國便被說成是按照將（政治上的）臣民與君主（隱喻式地）視為一體的模式來運作的“神權專制統治”。在中華文明中，個人與公眾的領域之間，道德與法律之間，過去與現在之間，或者內在世界與外在世界之間，都沒有刻意的差別。原則上，中國皇帝聲稱擁有統治世界的權力，盡管他們沒有辦法實踐這種權力。這是一個純粹主觀的世界，可是這種主觀性并非集中在構成中華帝國的個人那里，而是集中在“國家的最高元首”那里，在這個世界中，只有他一個人是自由的。（第112——113頁）

不過，黑格爾說道，在“第二個區域——印度地區——我們看到統一的政治組織……分崩離析。社會的各種權力好像分裂了，相互間沒有任何關系”。種姓等級是固定的，但是“從確立它們的宗教教義來看，它們好像是自然而然地區分的”。它們存在于那種由因果關系決定的分裂模式中，即轉喻的模式中。在具有隱喻傾向的中國地區內，統治者與被統治者、主體與客體在形式上被聯合在一起。比較由此造成的苦難，印度地區則存在于連續不斷的沖突（agonic）張力之中。于是在印度，神權專制統治被神權貴族統治取代了，而與之相應的是，它失去了秩序和方向。既然假定分裂內在于宇宙真正的本質之中，那么總體之中便不可能有秩序和共同的方向。這種文明的原則“設定了最苛刻的對立面——一方面是純粹抽象的上帝的統一的觀念，另一方面是純粹感官的自然力量的觀念。聯系兩種觀念的只是一種不斷的變化，即從一個極端到另一個極端不間斷的奔走，這是一種亂糟糟的混沌狀態，它毫無結果、變化多端；對一種適度而有節制、有理智的意識來說，它肯定像是發瘋了”。（第113頁）

在波斯，那里出現了一種原則，可能克服上述的分裂，并且能夠在更適合于轉化成社會的和政治的原則基礎之上維護人類的統一——即對一切存在的精神本質進行（提喻式的）理解。然而，波斯的這種“精神”仍然是用它在物質上的相似物來設想的，那就是純潔的光明。這樣，黑格爾寫道：

中國是非常特殊的東方式的；我們可能拿印度和希臘相比，另一方面拿波斯和羅馬比較。［同上］

因為，神權不僅僅在波斯表現為君主政權，而且君主政權用來進行統治的那種原則，即精神上的原則，也從物質上獲得其解釋，并因而沒有辦法以一定方式來構思其意識中的理想，即法治，以使之在事實上允許承認臣民的尊嚴。波斯的統一可以用“陽光普照”來看待，它普照四方，以一種純粹外在的關系將各個部分聯合成一個整體，而這種關系在臣民的認識和經驗中正是一種仁慈的關系（第114頁）。純粹的形式一致性將部分與整體的關系原則理解為基本原則，在這樣一種形式一致性中，波斯帝國允許單個民族凝聚、發展，例如猶太人。它誤以為，這些部分得到允許自由發展，不會損害或破壞它設想的整體在精神上的統一（同上）。

然而，部分以這種方式發展，而又對整體的統一根本沒有任何威脅，這是不太可能的。有兩個事實可證明這一點：其一是愛奧尼亞的希臘人起義，他們主張個性的絕對價值，反對徒有其表的普遍性；其二是埃及人的起義，他們重申物質性要求，反對華而不實的精神性。

黑格爾說，在埃及，“對立在其抽象形式之中被突破了；這種突破使對立沒有了用處”（第115頁）。埃及人以反諷的方式把世界理解成一種分裂的狀態，在其中，精神和物質的分立被體驗成了深刻的痛苦和焦慮。因此，埃及文化呈現了“最矛盾的原則”的面貌，它還沒有能力使埃及人自己和諧一致，而是在將這種和諧的產生當作一個有待解決的問題之后，將自己變成了一個對于自身和他人的“謎”。這個謎最后在希臘被解開了，與此同時，它也提供了轉變為一個新世界的原則。當然，這個“謎”的謎底便是俄狄浦斯在去底比斯的三岔口上遇到斯芬克司時，為它的謎給出的謎底（第220——221頁）[[13]](#_13_64) 。這個埃及人無法解答的謎，謎底便是“人”，但是，這個謎底不是在東方世界，而是在西方發現的（在俄狄浦斯的神話中，斯芬克司曾到希臘旅行）。這個事實暗示了，由于這個或那個特定文化的悲劇性起伏而在人類意識中生成的人性之精華，其成果并沒有被賦予該文化自身，而是給予了繼之而起的那種文化，給予了成功地解決了那個由規律的反諷性意識在它自身的構造中創造的“謎”的文化。將人類存在之神秘說成是一個謎，這也是以另外一種方式來闡明整體的歷史追求根本上具有的喜劇本質。

在此，我們無須涉及黑格爾在《歷史哲學》中就人類歷史戲劇所做的全部解釋。關鍵之處在于，黑格爾要求我們將自己看成是一部戲劇中的演員。盡管這部戲劇真正的結局還不可知，但是它顯示出一部精心制作的劇本或一種辯證的論證具有的整齊性和連續性，因而讓我們有更好的理由相信這部戲劇的結局不僅不會是毫無意義的，而且也不會是悲劇性的。作為一種手段，悲劇闡明了我們存在的某個方面，以及某個特定文化或一般文明的演進中的某個階段，它有其價值。但是，它被限制在了整體具有的喜劇本質這個更高的情景之內。這樣，我們在意識中領悟并理解世界的不同模式，如隱喻模式、轉喻模式和提喻模式也都有其自身的價值，那就是充當獲得那種更高的反諷意識的手段。反諷意識認為，人們關于世界的任何確定理解在本質上都是不完善的、片面的。

除這種反諷姿態之外，我們在科學中寸步難行，因為，既然我們生存在歷史之中，我們便不可能知道關于歷史的最后真理。然而，我們能隱約感覺到這種真理將采取的形式，它是和諧的、理性的、自由的，是意識與存在的統一，這是在宗教中以直覺感悟到的，在藝術中以隱喻想象到的，在科學中以轉喻描繪出的，在哲學中以提喻綜合到的，最后，是在歷史意識本身中，以反諷拉開距離并且將它當成了需要花費大量精力理解的目標。面對就其不可避免的局限性具有的反諷認識，這些在理解上持續付出大量精力所需要的理由，是由藝術本身在對各種形式混亂狀態的喜劇想象中提供的。此時，這種喜劇想象已經變成了一種狂歡，一種關于整體的快樂主張。

從有關世界的感知，經過對世界的宗教、藝術、科學、哲學和歷史的理解（每一種理解都把前面一種理解當作簡單的領悟），這種趨向在歷史中反映了存在在其現實化中、意識在其認識中的本質運動。自在的歷史意識誕生之時，也是人性的歷史中關于存在的確定歷史模式誕生之時。從希臘到黑格爾自己的時代，這種歷史意識已經成了“自為的”了，它已經從其他意識形式中分離出來，并且被個體史學家用在了他們實際寫作的各種“反思性”歷史之中。這種實際的歷史寫作為第三類歷史反思——即對歷史意識本身性質的反思，以及對歷史意識與歷史存在的關系的反思——創造了條件，并且在諸如宗教、藝術、科學和哲學的意識之內，提升了那種為更高類型的意識通常充當有效前提的東西。

宗教、藝術、科學和哲學，它們自身都反映了特定文明的（也是一般意識的）閉合狀態中的不同階段及其對象（在一般意識的情況下，即純粹的存在）。這些階段又能夠用于描述一種文化對它自身及其世界進行的領悟與理解具有的水平，因為它們在時間中是以自在、自為、自在并且自為、自在自為并且自主的形態發展的，進而，這些形態又為描述一切文明由誕生到死亡經歷的四個階段提供了各種模式。不過，運用哲學性的歷史（即黑格爾在其著作中提出的這類）對這四個階段的本質具有的認識，反映出一種更高種類的意識的興起，它為超越意識與存在之間一般關系的“反諷”性質提供了基礎，也為超越世界歷史之中文明及其各種體現之間關系的“反諷”性質提供了基礎。這種新的意識模式代表著以喜劇方式想象世界過程的意識在興起。現在，它面對任何特定的悲劇情境時，不僅聲明生命勝于死亡而具有首要價值，而且也知道了這樣說的道理。

【注釋】

[[1]](#_1_101) 該書即中譯本《風俗論》導言。——譯注

[[2]](#_2_96) 帕萊（1697——1781），法國詞典編纂者。——譯注

[[3]](#_3_91) 圣雷亞爾（1639——1692），法國歷史學家。——譯注

[[4]](#_4_91) 圣埃夫里蒙（1633——1703），法國文學家，批評家。——譯注

[[5]](#_5_83) 弗里德（1878——1938），奧地利作家，文學史家。——譯注

[[6]](#_6_79) 康德此段文字見于《評赫爾德〈人類歷史哲學觀念〉》，此處譯文采用何兆武所譯，見于《歷史理性批判文集》，商務印書館1990年版，第44頁。——譯注

[[7]](#_7_77) 本章中所引黑格爾《歷史哲學》文字的部分譯文參考了王造時中譯本（上海書店出版社1999年版）。——譯注

[[8]](#_8_77) Mnemosyne，記憶女神。——譯注

[[9]](#_9_73) 此句譯文出自朱光潛譯《新科學》（下冊），商務印書館1989年版，第597頁。——譯注

[[10]](#_10_71) 本章有關黑格爾《精神現象學》文字的引文，基本出自賀麟、王玖興中譯本（商務印書館1979年版）。——譯注

[[11]](#_11_67) 羅馬神名，即智慧與技藝女神，一般也譯為“貓頭鷹”。——譯注

[[12]](#_12_65) 關于這四個術語，具體的解釋可參見亞里士多德《詩學》（陳中梅譯，商務印書館1996年版）第6章、第11章相關內容。——譯注

[[13]](#_13_63) 俄狄浦斯遇到斯芬克司時，后者問：“朝晨四腳走，白天兩腳走，夜里三腳走，這是什么東西？”俄狄浦斯答道：“人。”見《歷史哲學》，中譯本，第228頁。——譯注

# 第二部分　19世紀歷史寫作中的四種“實在論”

## 第三章　米什萊：作為浪漫劇的歷史實在論

### 導言

黑格爾是他以前每一位史學家的批判者，在以后的時代中，他也是歷史的良知。在研究歷史意識問題時，沒有人能接近于獲得黑格爾那種眼光和深度，即使是氣質與興趣范圍與他最相近的哲學家克羅齊也做不到。然而，很少有史學思想家愿意深入他們自己關于歷史的成見之中，也不愿深入從其研究中得出的那種知識之中。這些以歷史為職業的史學家整日里忙于寫作歷史，也沒有時間去仔細考察一下其行為的理論基礎。黑格爾試圖提供的有關歷史知識的證明理由，看來既沒有這個必要，更不必如此羅嗦。正當黑格爾在深思著歷史學作為一種特殊意識形式所需要的理論證明這個問題，并嘗試著界定它與藝術、科學、哲學、宗教意識的關系時，歷史研究已經職業化了。歷史學曾是一個普通的研究領域，它是由業余愛好者、外行以及好古者培育起來的。現在，由一個普通領域轉變成一個專業學科，看來它有足夠的理由可以把歷史編纂與“歷史哲學”沒完沒了的思辨分隔開來。

1810年，柏林大學設立歷史教席，巴黎大學（Sorbonne）設立歷史教席是在1812年。不久，編輯出版歷史檔案的團體也建立起來。《德意志史料集成》小組于1819年建立，巴黎文獻學院于1821年建立。1830年以后，在各國民族主義者的推動之下，這些團體及時獲得了政府提供的補助。到19世紀中葉以后，重要的全國性歷史研究雜志創刊了，它們是1859年創辦的《歷史雜志》，1876年創辦的《歷史評論》，1884年創辦的《意大利雜志》，1886年創辦的《英國歷史評論》。歷史學這個職業逐漸學術化了。教授職位形成了一個知識階層，它致力于推動和培育一種具有社會責任的歷史學；訓練、確認行業新人，保持優秀的研究水準，運作專業范圍內的聯系機構，并且總體上滿意于處于大學的人文和社會科學部門之間的特權位置。在這種歷史領域的學科化過程中，英國落后于歐陸國家。牛津大學只是到了1866年，才設立欽定歷史教授席位，首先由斯塔布斯主講；劍橋隨后于1869年設立該教席。但是，英國大學生直到1875年才能夠將歷史研究當作一個獨立領域作為其專業。

然而，即使歷史研究在這個時期專業化了，但其學科化的理論基礎仍未明了。歷史研究由業余行為向職業行為的轉變并不像其他領域，如心理學、化學和生物學的轉變那樣，伴隨著那種觀念的變革。有關“史學方法”的指導基本上包括一項規定使用最精細的文獻學技術來批判歷史文獻的準則，還有就是一整套言論，用來闡明在其批判的文獻基礎之上，什么事情是史學家不應該做的。例如，很快便形成一種陳詞濫調，認為歷史學不是形而上學或宗教的分支，把歷史知識與它們混在一起正是導致歷史意識墮入“歷史哲學”這一異類的原因。取而代之的是這樣的主張，即認為歷史可以看成是一種“科學”與“藝術”的混合體。可是，“科學”與“藝術”這兩個術語的含義并不明確。無疑，很明顯，史學家理應努力“科學地”研究文獻，并且確定過去“實際發生了什么”，并且也應該“藝術地”將過去呈現給他的讀者。不過，大家通常同意，歷史學不是一門像物理和化學那樣的“嚴格的”科學（即運用規律或發現規律的學科）。這就是說，歷史學不是一門實證科學，而史學家應該仍然滿足于一種培根派的，即經驗主義的和歸納優先的科學家的工作觀念，這意味著歷史編纂應當繼續作為一種前牛頓時期的科學。同樣，關于歷史表現中的“藝術”成分也有說法。盡管歷史寫作是一門藝術，它并沒有被視為19世紀初期所稱的那種“自由藝術”，即浪漫主義詩人和小說家致力于的那種創造性藝術。作為一種藝術形式，只要藝術化的史學家除了運用傳統上講故事的那些技巧和策略以外，不妄想運用任何其他的方法，史學作品便可能是“栩栩如生的”、刺激的，甚至是“有趣的”。正像《英國歷史評論》發刊辭中所寫的：“我們非但不認為真實的歷史是乏味的，而是相信，乏味的歷史往往是拙劣的歷史。那些能以清晰且引人入勝的形式呈現其研究成果的作者，將受到我們高度的重視。”

普遍的觀點是，鑒于19世紀前半葉在“嚴格的”（實證主義的）科學與“自由的”（浪漫主義的）藝術之間打開了一個突破口，歷史學便有可能合情合理地自稱能據有一種不偏不倚的中間立場，在此基礎之上，“兩種文化”可能被整合并重新統一在一起，共同服務于文明社會的目的。就像《英國歷史評論》發刊辭表達的：

我們相信，在比目前投身于此的人通常所認識到的更大的程度上，歷史正是人文研究中的核心，它能夠闡明并豐富一切其他人文學科。［斯特恩：《歷史的多樣性》，第177頁。］

但是，為了實現這種“闡明并豐富”的目的，就必須以一種超越黨派利益和懺悔式忠誠的精神來研究歷史。這意味著，歷史研究與綜合必須保持在一種本質上適度之中，在一邊是狹隘另一邊是曖昧的危險邊沿行走。如同《英國歷史評論》指出的，19世紀中葉，關于歷史的功用有兩種流行的觀點：一種認為，歷史學不過是另外一種形式的政治評論；另一種認為，它是對人類歷史上任何曾經發生的事件所做的評論。《英國歷史評論》建議避免這兩種極端，其做法是鼓勵歷史研究的“每一位學有專長的研究者”投稿（第175頁），并且首先“謝絕討論……與目前爭議問題相關的稿件”（第176頁）。

在這種建議中，《英國歷史評論》遵循了法國《歷史評論》指示的路線，即“避免當代的論戰，以科學所要求的在方法上的嚴格性和消除黨派偏見的方式來對待研究主題，并且，不試圖通過論證來支持或反對只是間接涉及到的學說”（第173頁）。但是，這種對方法論上的嚴格性和無黨派偏見的要求，關于其具體可以由什么構成，卻只是一個最籠統的觀念。實際上，上述說法的目的，就像德國《歷史雜志》發刊辭非常明確地提出來的，是要避免歷史研究被激進派和反動分子在政治場合中加以利用，并且通過歷史研究的專業化，服務于大革命時代之后上臺的新興社會秩序與社會階層的利益與價值。

《歷史雜志》堅持認為，它將是一份“科學的”雜志，目的是“代表歷史研究的真正方法，并指出離經叛道者的錯誤所在”。進而它還強調，其興趣并非是要被人看作領域狹隘的博古研究，也不和政治有著密切關系。發刊詞說道：“討論當前政治中尚未解決的問題不是我們的目標，為某個特殊的政黨服務也不是我們的目的。”然而，作為開始歷史研究的合理步驟，清除某些觀點看來與之并不“矛盾”。這些觀點分別代表了“將那些沒有生氣的要素強加在進步生活之上的封建主義；以主觀任意性替代了有機發展的激進主義；令民族精神的演進屈從于外在的教會權威的教皇權力至上主義”（第171——172頁）。上述一切都意味著歷史研究的職業化的確有著明確的政治含義，另外，其科學化最終依據的“理論”不是別的，正是社會范圍內中間階層的意識形態，這種意識形態的表現者一方面是保守派，另一方面是自由派。

事實上，無論在法國還是德國，左翼史學家和歷史哲學家的學術勢道也隨著激進主義的勢道而潮漲潮落。這意味著他們大多處在衰落之中。1818年，克托·庫贊[[1]](#_1_104) 與基佐兩人因為教授“觀念”而不是“事實”被巴黎大學開除（利亞爾，II，第157——159頁）。在德國學術界，費爾巴哈和D.F.施特勞斯[[2]](#_2_99) 因為他們的“激進”觀點而被逐出講壇。1850年，為了保衛“社會”免于“無神論和社會主義”的威脅，法國大學內的教學自由被廢除了（第234頁）。米什萊、基內[[3]](#_3_94) 和波蘭詩人密茲凱維奇也被開除了，“危險的著作”被禁，史學家也被明確禁止違背他們的材料中顯示出的編年順序。庫贊和梯也爾兩人原先自己是政治甄別的受害者，此時，他們也支持這種壓制行動（第234頁）。革命詩人海涅為針對職業史學家和學院式人文主義的耕耘者保留了他最銳利的鋒芒，這就不足為奇了。

在流放巴黎期間的作品中，海涅猛烈抨擊了那些教授們，說這些人在客觀性的面具下，隱藏著支持高壓體制的丑陋嘴臉，并且對研究歷史毫無興趣，由此展開了對學院式學術的進攻。繼續這種進攻的馬克思和尼采分別代表左派和右派，到19世紀最后十年藝術家和社會科學家反對總體上歷史意識承擔的重負而掀起了全面的反叛，從而使這種進攻達到高潮。

生活和世界已支離破碎！

我將聽從德國教授的話。

他知道怎樣把它們重新聚集，

還能組成一個可以理解的體系；

戴上睡帽穿上襤褸睡衣，

他已將世界框架的漏洞補起。[[4]](#_4_94)

［施特辛格編，第116頁］

海涅認為，在挫傷“德意志人民追求自由的三分鐘狂熱”的陰謀中，歷史哲學家、自然哲學家、歌德派唯美主義者，以及那些歷史學派[[5]](#_5_86) “自作聰明的人”都不遺余力。史學家尤其是些“趨炎附勢和蠱惑人心”（Ranken and Ränken）之人，他們謀劃了一種“方便舒心的宿命論”來為政治利害關系充當解毒劑。甚至連浪漫主義詩人都沒有免受指責。當史學家使其思想偏向于思考過去時，詩人們則投入到冥想不確定性未來之中，而現在只不過變成了對事情本應該如何或者還應該怎樣的一種茫然的空想。但是，不論出現哪一種情況都暗示著，現實中的人都不是他們自在的目的，還不如說只是達到一種隱約覺察到的“人道”（Humanität）的手段。海涅說道，無論是“科學的”歷史學還是“美學的”詩歌，都不可能

完全與我們自身鮮明的生活意義和諧一致。一方面，我們并不想要那些徒勞無益的激勵，也不愿因我們在已無用處的過去中擁有的好東西來畫地為牢，另一方面，我們也要求活生生的現在有其應有的價值，而不只是充當某種遙遙無期的目的的手段。事實上，我們認為自己比僅僅作為某個目的的手段要重要得多。我們相信，手段與目的只是一種慣常用的概念，是冥想之人曲解自然與歷史的概念，而造物主對此一無所知。因為每一種生物都有自己的目的，每一個事件都有自己的情境，并且，存在于此的每一種事物，即整個的世界，都有它自己的權利。［尤恩編，第810頁］

海涅最后以一種挑戰性的言語來收尾，一方面抨擊專業史學家培養的那種消過毒的歷史學觀念，另一方面抨擊浪漫主義詩人的溫柔鄉式的哲學：

生活既非手段，亦非目的，而是權利。生活希望這種權利發揮其效用，反對僵死的要求，反對過去。為生活辯護就是革命。當我們投身于這項事業之中，史學家和詩人挽歌般的冷漠絕不會麻痹我們的熱情。那些允諾我們在未來得到幸福的人，他們的浪漫主義圖景也不能引誘我們犧牲現在的利益、時下為人的權利而進行的斗爭，以及生活本身的權利。［第809——810頁］

在將生活的權利與僵死的過去和尚未誕生的未來的要求相對立時，海涅先于尼采發動了進攻。19世紀70年代，尼采對一切形式的學院式歷史學進行了抨擊，這種抨擊到80年代（易卜生）、90年代（紀德、曼）及20世紀早期（瓦萊里、普魯斯特、喬伊斯、勞倫斯）的文學中，都快有變成陳詞濫調的危險了。

### 19世紀史學經典

在1821年（洪堡的《論史學家的任務》發表）到1868年（德羅伊森的《歷史學綱要》發表）這一時期內，產生了一些至今無論對專業史學家還是業余史學愛好者來說，都不失為近代史學成就的典范的作品。一份有關19世紀無可爭議的四位史學大師著作的簡明編年目錄，足以說明這種以闡明當代問題的方式努力理解過去所具有的廣度和深度。此處所說的大師是浪漫主義史學派的天才領袖朱爾·米什萊（1789——1877）；歷史學派的創立者、最杰出的歷史學家和學院史學的典范利奧波德·馮·蘭克（1795——1886）；社會史的真正奠基者、近代歷史社會學家埃米爾·涂爾干[[6]](#_6_82) 和馬克斯·韋伯的榜樣亞歷克西斯·托克維爾（1806——1859）；最后是雅各布·布克哈特（1818——1897），他是文化史學家的榜樣、美術史的拓荒者和歷史表現的印象主義風格的闡釋者。這里提及的著作是：

1824年，蘭克的《拉丁和條頓民族史》

1827年，米什萊所譯維柯的《新科學》

1828年，米什萊的《近代史綱》

1829年，蘭克的《塞爾維亞革命史》

1831年，米什萊的《世界史導論》

1833——1834年，米什萊的《法國史》有關中世紀6卷

1834——1836年，蘭克的《教皇史》

1835——1840年，托克維爾的《美國的民主》

1839——1847年，蘭克的《宗教改革時期的德意志史》

1846年，米什萊的《論人民》

1847年，蘭克的《九卷本普魯士史》

1847——1853年，米什萊的《法國大革命史》

1852——1861年，蘭克的《16和17世紀的法國史》

1853年，布克哈特的《君士坦丁大帝時代》

1856年，托克維爾的《舊制度與大革命》

1859——1868年，蘭克的《17世紀的英國史》

1860年，布克哈特的《意大利文藝復興時期的文化》

1872——1873年，米什萊的《19世紀史》

其他一大堆幾乎都是杰出史學家的著作，或許可以加到這份清單中來。他們是偉大的古典史家格羅特、德羅伊森、蒙森和菲斯泰爾·德·庫朗熱；中世紀史家斯塔布斯和梅特蘭；民族主義者濟伯爾和特賴契克；所謂的教條主義者梯葉里和基佐；還有歷史哲學家孔德、斯賓塞、巴克爾、戈比諾、黑格爾、費爾巴哈、馬克思和恩格斯、尼采，以及泰納。但是，除了列為歷史哲學家的某些人，其他沒有哪位能夠具有前面四位史學大師的權威與聲望。因為雖然其他史學大師構成了整個的研究領域，并且也能看作是代表著19世紀歷史思想的不同風格，但是，只有米什萊、蘭克、托克維爾和布克哈特這四位依舊充當了一種特別的歷史意識的典范。他們表現的不僅是歷史寫作的原創性成就，還表現出一種“實在性”史學可供選擇的各種模式。

### 歷史學與歷史哲學的對立

黑格爾在《歷史哲學》中，努力為他視為近代獨有的歷史反思類型提供理論上的證明。他所稱的“原始性”歷史在古希臘時就存在。自古希臘以來，歷史思想發展過程中呈現的四種類型的反思性歷史，其中每一種都代表了歷史學自我意識的一種更高形式。就如黑格爾認識的一樣，歷史哲學本身不過是對作為“反思性歷史”基礎的原則所做的解釋，以及把它們系統地運用到以一種更高、更自覺的“反思性”方式撰寫世界歷史的問題之上。他并沒有建議史學家自己去嘗試著寫作這樣一部世界歷史，而是主張將它留給哲學家去寫。這是因為只有哲學家有能力理解反思性歷史學的成果中到底暗含了一些什么內容，并將它的認識論的、美學上的和倫理上的原則提到意識中，進而將這些原則運用到普遍的人類史這個難題上。

對于19世紀的歷史學家而言，這種在歷史學與歷史哲學之間進行區分的方式一般不易理解，即使理解也不易被接納。對他們多數人而言，“歷史哲學”代表著一種在哲學預想的基礎上撰述歷史的努力，它需要曲解證據來適應通過先驗推理獲得的圖式。而像19世紀一流史學家所理解的“歷史學方法”，其做法是：不抱任何假想積極地投入到檔案之中；研究在那里找到的文獻；最后，撰寫由文獻證明了的有關某個事件的故事，讓故事自己成為過去“發生了什么”的解釋。其觀念在于讓解釋自然而然地從文獻本身中顯現出來，隨后以故事的形式描繪出它的意義。

史學家自己為文獻中發生的事件進行情節化的觀念，只是被一些每次努力進行敘事描述時都對詩意因素敏感的思想家隱約感覺到了。在史學家中，像德羅伊森便是范例，哲學家則有黑格爾和尼采，但其他人便少有如此者。要是認為史學家對他的故事進行了情節化，肯定會得罪大多數19世紀史學家。不同“觀點”或許可以使用于過去的歷史，這一點沒有被否定，但這些“觀點”更多地是被當作需要禁止的偏見，而不是看成可能是啟發性不亞于朦朧性的詩意看法。那時的觀點是根據“實際發生的事件”來“講述它的故事”，和材料相關不能存在明顯的觀念渣滓或意識形態預構。如果正確地講述了這個故事，有關實際發生的事件的解釋便會從敘事中自己勾畫出來，就好像一幅恰當描繪出來的地圖可以勾勒出地形的構造。

一部歷史理應有某種解釋性成分，就像地圖有“圖例”。然而，這種成分必須移到敘事自身的外圍，也和地圖的圖例一樣。歷史的“圖例”或者可以說是放在了一個特別的盒子中，即某人為他編纂的歷史撰寫的前言或結語包含的“概括性評論”中。真正的解釋存在于講述故事的過程中，該故事必須細節準確、意義無誤。但是，細節準確往往與故事意義的真實性混淆在了一起。人們沒有注意到，故事的意義是由被挑選來構成故事的情節化模式所賦予的，運用這種情節化模式可以講述一種特殊類型的故事。人們也不理解，選擇一種情節化模式本身就反映出承諾了某種歷史哲學，黑格爾在《美學》中探討作為一種文學形式的歷史時，就曾指出這一點。

這么說，“歷史學”與“歷史哲學”之間的區別是什么呢？19世紀的四位史學大師對這個問題做出了不同的回答。但是，他們一致認為，撰寫一部真正的歷史應該是客觀的、不存在先入之見的，它只對過去的事實本身感興趣，不存在先驗的傾向而將事實塑造成一種形式體系。然而，這些大師們撰寫的歷史最顯著的特征便是他們的形式一致性，以及他們對歷史領域的觀念性控制。在這四人中，布克哈特最出色地做到了表達一位只是簡單地讓事實“為它們自己說話”的史學家所具有的感想，并且使其敘事的觀念性原則最徹底地掩埋在其著作的結構之內。然而，即使是他這樣的一種印象主義式的史學家，也具有其自身的形式一致性，即“反諷”的一致性，這是一種以高度敏銳的精神來描繪荒唐世界的形式。

除了托克維爾，其他三位史學大師沒有哪位將形式上的解釋性論證置于敘述的最顯著位置。人們需要從史學家所撰歷史的故事情節中得出某些含義，提取出所援用的各種原則。然而，這意味著，解釋性效果的價值有賴于情節化模式。事實上，如今米什萊、蘭克和托克維爾都同樣被視為其代表的那種“歷史主義”，其特點可以這樣說，它以情節化來代替論證作為一種解釋策略。若按蘭克的方式，當史學家主張只是簡單地“如實直書”，并且通過講述過去的“故事”來解釋過去時，他們便明確地接受了以描述來進行解釋的觀念，而且在使用著以情節化來進行解釋的技藝。四位大師每人都講述著不同種類的故事——浪漫劇、喜劇、悲劇或諷刺劇，或者至少假定了這些故事形式中的這一種或那一種，作為他正在詳細描述的歷史片斷的一般框架。于是，要確定他們所表現的“歷史哲學”的特征，必定不僅要根據他們所接受的形式解釋策略，而且要根據他們挑選用來構成或表達所要講述的故事的情節化模式。

然而，甚至要比他們挑選的情節化模式更為重要的是一種把歷史領域預構成一個范圍的意識模式，一種在這種結構之前假定的姿態，一種他們用來描述它的語言規則。四位19世紀的史學大師就如何撰寫歷史這個問題，表現出了不同的解決方案，他們各自挑選了浪漫劇的、喜劇的、悲劇的和諷刺劇的模式來編織歷史情節。但是，他們在歷史領域前擺出了不同的意識形態的姿態，分別是無政府主義的、保守主義的、自由主義的和極端保守主義的。他們中沒有哪位是激進主義者。而他們預構這個領域的語言規則也同樣有所不同，即分別是隱喻式的、提喻式的、轉喻式的和反諷式的。

### 隱喻模式中作為“實在論”的浪漫式歷史學

在我談論18世紀史學思想那一章的導言中，我提出，19世紀與18世紀相對應的那種“實在論”主要由為進步與樂觀主義信念做出證明的努力構成，與此同時也要避免那些哲人們已經落入其中的反諷。現在，我想指出，浪漫主義歷史學代表著回歸到描述歷史領域及其過程的隱喻模式，但沒有采用赫爾德背負的那種有機論解釋策略。浪漫主義者拒斥一切形式化解釋體系，并且試圖通過采用隱喻模式來描述歷史領域，以及描述浪漫主題來表現歷史領域的過程，從而獲得一種解釋的效果。

### 作為存在之混沌狀態的歷史領域

然而，這種對一切形式化解釋體系的拒斥不足為信，因為，絕大多數浪漫主義者預設了一種知識理論，正適合他們把歷史領域描述為卡萊爾所說的一種“存在之混沌”（chaos of being），就此而言，史學家能夠采取這樣一種姿態，他既是歷史領域的過程中的觀察者，亦是其中的行為主體。浪漫主義者如貢斯當、諾瓦利斯和卡萊爾，以此三人為例，這種有關歷史的“存在之混沌”觀念激發了三種截然不同的態度，每一種都暗含一種與史學家的任務相關的不同觀念。貢斯當的立場代表了一種與承自18世紀晚期的反諷觀點相關的浪漫主義另類觀點，但是，由于他對大革命及復辟時代的事件具有的反應，這種浪漫主義更趨向于虛無主義。他對歷史世界的一種描述，或許可以代表他所處時代的歷史思想必須要超越的憂慮之情。在一篇《論宗教》的短文中有這樣一段，貢斯當寫道：

這無往而不勝的人類，眼看著世界因防護性權力而人口銳減，而對他的勝利深感驚詫……他的想象力再無用處，獨處一隅，只能想象自己。他發覺自己在大地中孤單無助，大地可能將他吞噬。在這大地之上，人類世代相繼，短暫、偶然、孤單；他們出現、受難、死亡……已然消失的種族，其聲音不再延續到尚存的種族生活之中，而尚存的種族，其聲音必定很快被同樣永恒的沉默吞沒。沒有了記憶，沒有了希望，過去將他遺棄，未來向他關閉，身處其間，人類能做什么？他的禱告再聽不到，他的祈求再無回應。他藐視前輩在身邊留下的一切支持；結果只剩下他自己的力量。［轉引自波利特：《人類的時間研究》，第212頁］

這段話明顯是反諷性的。開頭那句標示出它本質上的反諷，在其中，看上去是“得勝的”人類，被描述成了因為自己長期努力并且最終成功獲得的奮斗成果而感到驚詫的人。然而，這種勝利便是不理會人類自身，因為現在人類“發覺自己孤單無助”，成了一個“可能將他吞噬”的世界的棲居者。人類此刻立身之處暴露于威脅之中，貢斯當確定這種威脅源于他發現歷史毫無目的、認識到代代相繼亦無意義，即“人類世代相繼，短暫、偶然、孤單；他們出現、受難、死亡”。從反思代與代之間的關系中，人們不可能得到任何的慰藉：已逝前輩的“聲音”對活著的人沒有提供任何幫助或忠告；并且在活著的人必須面對的世界中，他們很快便會消逝，并歸于“同樣永恒的沉默”。活著的人就這樣被安置在將他們“遺棄”的“過去”與向他們“關閉”的“未來”之間；他們被迫“沒有記憶、沒有希望”地生活著。一切通常存在的對公共生活的“支持”土崩瓦解了，而人類只剩下“他自己的力量”；但是，這段文字明顯地暗示出，這些力量不足以完成所有以前的社會和文明為自己設定的任務。人類的意識因而被描述成既不足以理解現實，也不足以對現實實行任何有效的控制。人類漂浮在歷史的海洋里，其危險遠甚于在人類文明的黎明時刻原始野蠻人以他們的無知和虛弱面對自然界所具有的危險。

這種在歷史前表現的反諷姿態，正是19世紀早期主流哲學體系決心要克服的，它準備以一種理論上更具合理性的概念，來認識人類控制自己命運的能力，以及為歷史賦予意義、指明方向的能力。這個時代在唯心主義、實證主義和浪漫主義的龐大體系中反映出的形而上學傾向，試圖消解那種反諷姿態，它是像貢斯當這樣的思想家出于絕望而采取的姿態，他們將它當作了后革命時代“實在論”能夠采用的惟一形式。

對于這種極度焦慮的情緒，浪漫主義者有兩種反應形式，最主要的一種是宗教的，另一種是美學的。宗教形式的典型是諾瓦利斯。面對晚期啟蒙時代與緊隨而來的后革命時代中的懷疑主義和虛無主義，諾瓦利斯只是以大體類似于赫爾德的那種方式斷定了歷史過程本身具有的救贖性質。他以惟信仰論的教條替代了絕對懷疑論的教條。在《基督教世界與歐洲》一文中，他認為，自己所處時代的那種焦慮，源自于該時代沒有認識到，任何純粹的世俗的或純粹人性的方法是不足以解決社會問題的：

讓真正的旁觀者平和、冷靜地思考一下這個新的國家顛覆時代……倘若你的心境仍然趨向塵世，那么，你所有的依據都過于薄弱。但是，若用一種對天堂之高的深深向往來聯結它，并使它和宇宙相連，你就能在其中得到一個永不枯竭的源泉，你的努力也必將獲得豐厚的回報。［第56頁］

諾瓦利斯憧憬一種新形式的基督教精神，它既不是天主教的，也不是新教的，而是世界性的和統一的。另外，他堅信研究歷史便能為他的期望找到合理的依據。他說：“我向你們提到歷史，你們要到它那具有啟發的連貫性中尋找相似的時間點，并學會使用類比的魔杖”（同上）。這樣，人類最終便能發現基督教言語的精神，并且超然于“文字”之間永無止境的更迭。他詢問道：“一種文字要為另一種文字讓道嗎？你們還想在舊秩序、舊精神中尋找墮落的根源嗎？你們是不是想象自己正在理解更新精神的正確道路之上？”（同上）諾瓦利斯強調，拯救既非傷感式地回歸舊秩序，亦非教條式地堅持一種新的“文字”，而是堅信要把歷史本身的“精神”當作一種模式。

這些精神之精髓將令你明智，不再做出那種塑造歷史和人類，并且為它指明方向的愚蠢努力。歷史難道不是獨立的？不是自我支配的？不是極富魅力而頗具預言性的？研究歷史、遵循歷史、學習歷史、與歷史步調一致，真心地理解其中的應允與啟示——可沒有人想到要這樣做。［同上］

諾瓦利斯的觀念與貢斯當的一樣是“神秘的”，也就是說，它們代表了一種情緒、一種心靈狀態，被提升到了一種真理的位置。一位所持的歷史“神秘主義”與另一位對歷史的極端懷疑論形成鮮明對比，可它們同樣是教條式的。后者通過確認歷史毫無意義地來解決生活中的問題；前者則主張，我們能夠獲得的惟一有意義的生活，必然得自于毫無保留地相信歷史力量將賦予自身意義，相信人們必須像他們自己在過去理解宗教那樣“理解”歷史。貢斯當體驗為夢魘的那種情境，諾瓦利斯把它理解成了救贖之夢的素材。

然而，應該注意到，這樣概略描述的兩種立場實際上將產生同一種歷史學。在上述兩種情況下，單個歷史事件具有一種價值，這是在由某種批判標準支配的歷史學中所沒有的，那批判標準要求歷史學家區分歷史檔案中的事件是否有意義。對貢斯當而言，作為人類尋求意義的一個組成部分，每一事件都同樣地沒有意義；而對諾瓦利斯來說，作為人類自我認識和發現人類生活之意義的組成部分，每一事件都同樣地有意義。

在卡萊爾論《博斯韋爾的約翰遜傳》的論文中，表現出另一種同樣是美學的，但道德上更具責任心的浪漫主義形式。在此，卡萊爾把歷史學的目的界定為努力廢除“天命敕令，這樣，時間老人就不會徹底地，不會在短短幾個世紀內如此之迅速地控制住我們”。依卡萊爾看，史學家的目的在于將過去偉人們的呼聲轉變成現實生活中人們的忠告與啟示。卡萊爾說，在歷史學巨著中，“逝者依然存在，隱者尚得彰顯，死者仍能盡言”。在此，史學家的工作被視為一種轉生，即虔誠地按原樣重建過去，其精神直到現在還繼續主導著懷鄉性史學。尼布爾在其言談中表達的那種心情也激勵著它。尼布爾曾說過：“有一種東西能帶來快樂，它將被遺忘、被忽略的偉大事跡放回到能夠得到認識的位置之上。幸運地承認這一點的史學家就處在了其心靈與早已逝去的諸多精神之間的聯系中，他感到自己得到了上帝的眷顧。此時，相似的行為與情感與對它們的感受合為一體，這正是那種他出于對偉人的友愛而具有的感受。”（轉引自內夫：《歷史的詩學》，第104——105頁）

但是卡萊爾的歷史學觀念就像他的哲學觀念一樣，是行動多于沉思，它在倫理學上更有活力、更果斷，而且，令人驚訝的是，它比早期浪漫主義者的歷史性哲學更反對懷鄉式的自我沉迷。在《論歷史》一文中，他主張

在行為的歷史中和書寫的歷史中不一樣：實際的事件彼此間決不會像父母與子女之間那樣簡單地關聯；每一個單一事件都不只是某個事件的產物，而是所有其他之前的或同時代的事件的產物；并且，它也會與其他事件結合起來產生新的事件：這是一種永遠鮮活的、永遠運轉的存在之混沌狀態，在其中，一樁樁事態本身是從無數的因素中冒出來的。［第59——60頁］

卡萊爾在《論傳記》一文中說，史學家必定以一種既是科學的又有詩性的精神來面對這種“存在之混沌”：

科學的方面在于：因為每個凡人面前都擺著存在的問題，即，假如它只是（在很大程度上它就是）保持身心合一的問題，那么在一定程度上肯定是獨創的問題，與每一個都不相同；然而，與此同時，它們彼此之間如此相像，因而也像我們自己的存在一樣；此外，它也是有啟迪意義的，因為我們也深陷于生活之中。詩性所關心之處在于：前面所說那種人類自由意志對抗物質必須性的努力，僅僅通過人們持續生存這一情形來看，在每個人的生活中都將或多或少地以勝利的姿態顯示出來，它恰恰是高于一切的，甚至是包含一切的，它喚起凡人心靈的共鳴而投入行動；并且它不管是作為行動的東西，還是作為呈現的或撰寫出來的東西，都不僅是詩歌，而且也是惟一可能的詩歌。［第52——53頁］

卡萊爾與諾瓦利斯及信奉宗教的浪漫主義者不同，他對懷疑論的反抗包括了拒斥在人類自身之外尋求人類生活之意義的任何努力。人類的生命就其個體體現而言就是他的最高價值；因而，史學家的職責并非像諾瓦利斯那樣單純地贊美歷史過程本身，而是要讓人類生命了解其潛在的英雄本質。

但是，卡萊爾認為每一個生命既是“與他者相似的”同時也是“絕對獨特的”，他排除了任何進一步超越這種（隱喻式）見識的可能性；他也排除了任何我們可能視為對世界的一種特殊歷史性“解釋”的東西。如果“每一個單一事件都是……所有在它之前的或同時代的事件的產物”，并且歷史領域是一種“存在之混沌狀態，在其中，一樁樁事態本身是從無數的因素中冒出來的”，那么，要設想存在任何將這種“混沌狀態”還原為秩序的途徑，看來都是不可能的。然而，在卡萊爾看來，對歷史領域的理解是由思想和想象，或者“科學”和“詩學”的兩重運動促成的。藉此，事物首先是因為與他者相似被理解，然后才領悟到了它們的獨特性，或與任何其他事物的差異。卡萊爾所做的是，通過把對世界的科學和詩性領悟之間的關系看作概念的自然“過渡”這樣一種方式，把它們歸入到了隱喻模式之內。歷史領域事先被設想成了一種“存在之混沌”，闡釋這種歷史領域的隱喻模式要求史學家只要以一種等待或期望歷史領域將向他展示其豐富性的姿態，將自己置于歷史領域之前，并堅信既然每個個體生命都像每一個他者，它“因而也像我們自己”，進而直接在意識中展現出它的統一性以及與其他任何事物之間的關系。

由于歷史領域表面上幾乎被看成了一種混沌狀態，這種歷史學觀念與赫爾德的有諸多相似之處，但又有所不同。卡萊爾的歷史學觀念并不只是將它看成一種表面上的混亂，即假定它最終還是要努力將其不可勝數的組成部分構成一個總的綜合體。事實上，卡萊爾與大多數后期浪漫主義者一樣，認為這種混亂最終可分成兩種存在狀態，其本質均得自于上述引文中他為了區別科學的和詩性的理解而使用的相似性和差異性范疇。作為一個過程，歷史表現為一群烏合之眾對抗杰出人物即英雄的漫無止境的斗爭。因而，對卡萊爾來說，歷史知識只是單純地探究“存在之混沌”而獲得的，為的是要確定某些杰出人士出現的時刻，以及將其意志加之于一群好逸惡勞、頑固不馴的烏合之眾的時刻。英雄的出現代表了“人類自由意志戰勝必然性”的“勝利”。在這一點上，史學家的職責是構思一支頌歌來向英雄致敬，而不是像諾瓦利斯那樣，唱著一首“總體歷史”的贊美歌。

簡而言之，卡萊爾有一個批判的原則，靠它挑選出個體的英雄，即成就了一些與歷史相背之事的人，并將它當作一部對人負責的歷史學的恰當的研究對象。貢斯當把“存在之混沌”理解為一種令人可怕的空無，諾瓦利斯將它視為一種沒有區別的豐富生命力，而卡萊爾則認為它是英雄的個體面對而要進行控制的形勢——即使只是暫時性地控制并且充分了解這種“混亂”將最終勝過那試圖主宰它的人。在卡萊爾的思考中，“歷史”具有更多的內在意義，這要遠甚于貢斯當所理解的歷史中的含義。人類的生命在某種程度上說也有著更大的價值，這恰恰是因為個體毅然將形式加在了這種“混亂”之上，并為歷史留下了人類期待自己不單純是混亂而能有所成就的標記。

然而，就歷史的“存在之混沌”觀念而言，它至少有利于將歷史意識從決定論中解放出來，那種決定論曾將啟蒙時代理性主義史學思想逼入了反諷和諷刺之中。“存在之混沌”觀念使歷史領域和歷史過程變成了一幅事件的全景圖，在其中重要的東西是新奇的和新生的事物，而不是文化生命取得的成就或繼承的遺產那些方面。這觀念也使歷史成為一個能看到新生事物不斷出現的場合，而不是一個舊的因素在有限可能的聯合中不停地簡單重組自身的場合。但是，它并沒有提供某種規則，使得歷史領域中出現的個體因素，能夠按照鼓勵大家相信整個歷史過程有一種可以理解的意義這樣的方式聚集起來。它只是將歷史領域構成一種“形式的狂歡”，詩人可以到其中去尋找靈感來測試他的同情心、理解和欣賞能力。

### 米什萊：按隱喻解釋并按浪漫劇進行情節化的歷史

貢斯當、諾瓦利斯和卡萊爾都明顯地是“浪漫主義”思想家。他們對歷史的思考也有賴于把歷史領域當作“存在之混沌”，接著又分別理解為僅僅是一種混沌狀態，一個充滿著創造性力量的場合，以及一個英雄人物與歷史本身之間斗爭的場所。然而，這些理解與其說是獲得的，不如說只是被斷言為真理的，是在對它們的不同主張具有的詩性感受中憑著信仰來接受的。在浪漫主義運動之內，就歷史過程的浪漫主義觀念而言，法國史學家和歷史哲學家朱爾·米什萊代表了一種不同的觀點。首先，米什萊聲稱找到了一種方式，它能將浪漫主義對世界的理解提高到科學分析的地位。對他而言，一種批判地自覺的詩性感受力提供了對世界的一種特殊“實在論的”理解的途徑。

米什萊明確否認自己是一位浪漫主義者。他曾在信中說，“浪漫主義運動”與他擦肩而過了。正當浪漫主義運動興旺之時，他在忙于查閱檔案、將自己的知識與思想融合成一種新的史學方法，對此，維柯的《新科學》可以說是一個榜樣。米什萊把這種新“方法”描述成“聚集與反射”的方法。用他的話說，它為他提供了“一種火焰，它足以熾熱地熔化一切明顯的差異，在歷史中將它們復原為曾在生活中存在的整體”。然而，正像我們將要看到的，這種新方法不過只是將隱喻模式中的蘊涵解釋出來，它被看成了一種準許史學家事實上在總體上認同、復活并重新體驗過去生活的途徑。

米什萊避免反諷的努力始于拋棄轉喻和提喻策略。他相信隱喻足夠用來描述歷史領域及其過程，因而直接采取了這種立場。米什萊否認有關歷史領域的機械論（因果關系的）還原和形式論（類型學上的）整合具有任何價值。在其著作之中，對事物在本質上的同一性所做的隱喻式領悟要遠勝于其他方面的考慮，這使他完全有別于卡萊爾或其他推崇個人主義的浪漫主義者。正是這種對同一性的認識，米什萊得以宣稱自己滿懷熱情描述的歷史具有科學真理的地位，這就像維柯在為自己本質上是“詩性”的歷史學觀念要求一種科學的地位一樣。他為之努力的是一種歷史領域中不同實體的象征性融合，而不是一種用來將它們描述為個體象征的手段。無論歷史中具有怎樣的惟一性，在米什萊看來都是整體的惟一性，而不是構成整體的部分的惟一性。部分的個體性只是表面上的。它們的價值在于充當了萬事萬物（在歷史中和在自然中一樣）都努力成就的統一體的象征。

但是，在世界中存在著努力這一純粹的事實顯示出，統一體是要達到的目標，而不是一種加以描述的情形。這對米什萊而言有兩種含義。其一，史學家必須以推動萬事萬物努力成就的統一體實現的方式來寫作其歷史；其二，歷史中顯現的任何事物最終必須根據它對于實現該目標具有的貢獻，抑或它阻止其實現的程度來進行評價。因此，米什萊依靠浪漫劇的情節化模式作為從歷史過程中獲取意義的敘述形式。這種歷史過程往往被視為一種本質上的美德對抗極端的（但終究是暫時的）邪惡而進行的斗爭。

作為一位敘述者，米什萊運用了二元論的策略。對他而言，在歷史領域中存在的單個實在確實只能置于兩種范疇之中。就像在所有二元論的思想體系中那樣，在米什萊的史學理論中，絕對沒有將歷史過程想象成朝著所期望的目標發展的一個辯證乃至漸進的過程。在此，只有罪惡與美德勢力之間的互換——專制與正義、恨與愛之間的互換，伴隨偶爾相交的特殊時刻，法國大革命的第一年就是如此——這維持著米什萊的信念，相信人與人、人與自然、人與上帝的最終統一完全是可能的。在人類期望的極限之處，米什萊憧憬著發現終極象征，即諸種隱喻的隱喻，它可能在評述之前被理解成了自然、上帝、歷史、個體，或是總體的人類。

在米什萊的史學中，隱喻模式與浪漫式神話的作用如何，能夠從他的《法國大革命史》中看到。米什萊對大革命頭一年法蘭西精神的描述表現為一系列隱喻式標識。其中，法蘭西精神的特征由作為黑暗中呈現出的曙光，轉變成“本能的”欲望超越了長期與之對立的“人為”力量，而趨向于博愛的勝利圖景，最后又被想象為一種純粹象征化的符號。他寫道，法蘭西“勇敢地跨越［1789——1790年］黑暗寒冬，邁向一個充滿著希望的春天，它為世界帶來了一種新的見解”。然而，米什萊問道，這種“見解”是什么？他回答道，它不再是“對自由的茫然愛慕之情”，而是“祖國的統一”（第440頁）。人民就像“迷途的孩子……最終回到了母親的懷抱”（第441頁）。米什萊斷言，1789年11月，隨著地方階層的瓦解，男人與男人、男人與女人、父母與孩子、富人與窮人、貴族與平民之間的一切區別都將瓦解。那么剩下的會是什么呢？“博愛將消除每一個障礙，所有的同盟都會聯合在一起，聯邦將趨于統一。——不再要什么聯邦了！這些都毫無用處，現在只有一個是必需的，那就是法蘭西；看來，它在光榮七月中已經被理想化了。”（第441——442頁）

米什萊隨后問道：“所有這些是一個奇跡嗎？”自然，他回答道：“不錯，這是一個最偉大而且最簡單的奇跡，是［人類］向自然的回歸。”因為，既然“人類本性的根基是社會性”，以前就“需要整個世界的反自然的創新來阻止人們在一起生活”（第442頁）。對于人們相互聯合的本能欲望來說，整個的舊制度被當成了一種人為的障礙。整個習俗、義務、稅費、律法、規范、度量衡和貨幣的復雜結構，整個在“城市、鄉村和團體”之間“謹慎鼓勵和維系對立狀態”的腐朽體系——所有這些障礙、這些傳統壁壘“在一天之內崩潰、粉碎了”（同上）。而當它們粉碎之時，“人們相互注視著，感覺到他們都類似，都驚訝相互之間會漠視如此之久，都為令他們相互隔絕這許多個世紀的愚蠢的仇恨而懊悔，最后，他們相聚在一起相會，以相互間發自內心的擁抱來彌補那些過失”（同上）。米什萊說道，此處別無其他，

惟有全心地熱愛著統一的東西存在……地理本身消失了。人們之間的任何山脈、河流或者屏障都不復存在……這便是愛的力量……時間與空間，這些令生命受其支配的物質條件不復存在。現在，一個前所未有的新生命在法蘭西出現了，這是一個杰出的靈魂，它使法蘭西的整個大革命成了一個夢境，時而令人愉悅，時而令人恐懼。它既不分辨時間，也不分辨空間……一切舊的象征變得蒼白，而努力使用的新象征又沒有多少意義。無論人們在領圣餐前的舊神壇之上怎樣信誓旦旦，抑或在抽象自由的冷傲形象之前如何宣誓，真正的象征都是在別處。

這些喜慶場合的華麗、莊嚴及永恒的魅力就在于其象征是活生生的。

這種人類的象征正是人類。［第444——445頁］

隨后，米什萊轉換成一種既是他自己的，同時也是那時相信大革命的人的語氣，寫道：

我們是些崇拜未來的人，將自己的信仰寄托于希望之中，期待著東方黎明；我們是被日益變得不能忍受、丑陋和扭曲的過去逐出每一座殿堂的人；我們因為它的專制，被奪去了圣殿與神壇，并經常在我們彼此單獨的思想交流中深感悲傷。在那一天，我們擁有一座圣殿，那是前所未有的圣殿！它不是人工打造的教堂，而是覆蓋全法蘭西的普遍的教堂；從孚日山到塞文山；從阿爾卑斯山到比利牛斯山。

不再有傳統的象征！只是整個的自然、整個的心靈、整個的真理！［第450——451頁］

他說道：它便是一切，即“最完美的統一體中最龐大的多樣性”（第452頁）。

米什萊將他的歷史情節化，撰寫成精神的力量奮力使自身從黑暗力量中掙脫出來而進行的揭示與解放的戲劇，即一部救贖的戲劇。并且，他設想自己作為一位史學家的職責在于充當被救贖之物的保存者。在1846年的《論人民》一書中，米什萊闡述了有關歷史表現的觀念：“那是我將來的份內之事，我達不到、卻可以標識出來歷史的目標，我給它一個別人沒給過的名稱。梯葉里說它是敘述，基佐說是分析。我稱之為復活，而這個名稱將會留傳。”（轉引自斯特恩：《歷史的多樣性》，第117頁）這種作為“復活”的歷史觀念適用于米什萊所寫的各式各樣的歷史意在勾畫的情節結構，同時也適用于其中運用的各種解釋策略。它決定了米什萊所著歷史的形式，也決定了其中的內容。其“意義”就在于它們既是解釋又是表現。但是，由于米什萊將宏觀的歷史性轉折點設定在大革命期間的這樣一個時刻，即“人民”通過消解一切與之對立的抑制性力量而實現徹底亦即自由和統一，因此，當大革命英雄時期的理想在于最初培育它的社會各階級與政治精英中變得不再重要時，其歷史著作的語氣必然變得更加憂郁、更加悲傷。

在七月王朝時期，米什萊主導著歷史學界；他的《近代史綱》（1827）直到1850年，都還是法國學校中關于歐洲史的權威論述，這時，一輪新的反動浪潮將自由主義推入自身的保守階段，并且斷送了米什萊正激情迸發的大學教學生涯。他的《法國大革命史》（七卷本，于1847——1853年間法國各派人士激發的情感高潮時期出版）前言中有一段話語氣哀婉，這與他紀念父親去逝的情感有關聯，與此同時，他也正百般痛苦地目睹大革命的理想慢慢消逝。他寫道，自己的歷史反思是在“人生可能遇到的最糟糕的環境中，死亡與墳墓之間”進行的，“幸存者（他自己在某些方面也已死亡）在兩個世界之間做出判斷”（米什萊：《法國大革命史》，第14頁）。米什萊對法國歷史直到大革命之前所進行的浪漫主義情節化，就這樣被置于一種感到它隨后煙消云散的更大的悲劇意識之中。這種對自己時代的悲劇本質的認識賦予米什萊被稱之為實在論者的另一種理由。他認為，這恰好與18世紀80年代法國存在的情形相似。

《近代史綱》寫到了大革命的前夕，他將那個時候整個的法國社會描寫成陷入了一種支離破碎的情形中。米什萊這樣寫道：

整個世界都在關注人民，熱愛人民，提筆為人民立傳；善舉雖好，但人們行小善，縱大樂。［第395頁］

但是，當“上流社會”盡心演完一部“感情喜劇”，這個“世界上的偉大運動”繼續朝著迅速改變一切的方向行進。

公眾真正的紅粉知己，博馬舍[[7]](#_7_80)的費加羅日漸悲傷；它從喜劇轉變成了諷刺劇，又由諷刺劇變成了悲劇。皇室、最高法院、貴族階級，全都弱不禁風，整個世界就像喝醉了酒一樣。［第395——396頁］

在盧梭和吉爾伯特的刺激下，哲學本身已呈病態。“對于宗教或反宗教，再無人虔信；然而，每個人都愿意相信點什么；于是，勇敢的精神隱姓埋名到卡里歐斯特羅[[8]](#_8_80) 幻術和梅斯梅爾[[9]](#_9_76) 的催眠術中尋求信念。”可是，法蘭西和歐洲其他部分一樣，吸引她的是“理性懷疑論無止境的對話，即與休謨的極端懷疑論相反，產生了康德那種明顯的教條主義；并且，在任何地方，人們都能聽到歌德偉大的詩性之音，它悅耳、無視道德，還冷漠異常。法蘭西心煩意亂、憂心忡忡，對此毫不理解。德意志上演了科學的史詩，法蘭西演出的則是社會戲劇”（第396頁）。舊制度最后時日里喜劇式的悲哀是對比了偉大的承諾與承諾者的徹底無能之后造成的，“當時的政府官員都軟弱無能，他們只會說，不會做。”（同上）

在這種割裂情形之下，大革命本身正是喜劇的解決方式。使得大革命突如其來的挑戰被展現為“（舊的和新的）兩種原則、兩類精神之間”的斗爭（米什萊：《法國大革命史》，第22頁）。“新的”精神，即正義精神，它“意在實現，而非廢棄”（同上）。舊的精神，即非正義精神僅只是作為正義精神實現的對立面而存在。并且，這種激進對立的原則為米什萊用一個短句描述大革命提供了基礎：“大革命不過是正義反對特權政府和神恩宗教而姍姍來遲的反應”（第27頁）。大革命是一種逆轉，是以理想中的正義替換絕對專制。但這種逆轉更多是被簡單描述成那樣，而沒有加以說明。大革命是人民的“救贖行動”，米什萊始終以深感同情的方式參與其中。

米什萊用以描述大革命的另一種想象是一種誕生過程。但其誕生被想象成更像剖腹產而不是順產。他寫道，在旅行中，他漫步山間，想到山峰“從大地深處”聳然而出，于是陷入了沉思：

然而，表層之下潛在的地殼運動是什么呢？其內部爭斗不可勝數的力量是什么？那樣它們才能聚集起來攪亂山巒、穿透巖石、粉碎巖床沖出地表。是多么強大的震撼、多么劇烈的掙扎，使得從地球內部迸發出如此巨大的呻吟啊！［第28頁］

他說道，這樣的沉思在他內心中產生了令人絕望的痛苦，“因為大自然太容易讓我想起歷史。”而對“歷史”又讓他聯想到“正義”及其多年來被掩埋在暗無天日的牢獄中的狀態：

正義理應千年前就得彰顯，但［基督教］教條的山巒橫亙在它的心上將其壓垮，算算時日，那么多歲月已經流逝，對了解它的人來說，正義成了永恒之淚的源泉。以歷史為中介經受這場曠日持久的折磨的人，不可能完全從中復原；無論可能發生什么，他只有悲傷；世界的歡樂有如陽光，卻無法給他帶來更多的慰藉，他在悲痛中、在黑暗中呆得太久了。想到這長期的屈從、馴服、忍耐，以及人性竭力愛護這個充滿憎恨、詛咒、令人心碎的世界，我心感悲傷。［同上］

在此，有必要澄清一下赫爾德與米什萊研究歷史的根本區別。一方面，米什萊當然沒有拒絕對他在歷史情境中看到的各式人物做出評判。此外，他也沒有將歷史過程看作某種本質上的和諧，也就是說它的一切運作表現出了對人類的善良與仁慈。就像蘭克那樣，米什萊很嚴肅地看待斗爭與沖突，認為這是歷史存在中不可回避的。這是其“實在論”的另一種預示。但是，既然他將這種戲劇性事件的化解置于逐漸失去人類共同體之理想化身地位的某個時期和某組事件中，也就是說，置于群眾（對他而言就是無政府主義者）階段的大革命中，米什萊對歷史過程根本上的那種浪漫主義理解也就逐漸沾染上一層悲哀，這源自于認識到那種能夠構成普通歷史的原則越來越失去意義。他繼續聲稱自己相信大革命的理想，以及為這種理想和信念提供合法性的社會圖景，然而他的語氣隨著1789年事件在時間中的隱退而越來越絕望。

在他回顧大革命時期的那種歷史情境下，專制力量再次控制了國家和國際活動，這迫使米什萊促成了對歷史過程做出一種反諷式理解，即人類生活永遠是重返那種邪惡和分裂之中。但是，從人類長遠來看，他毅然將這種重返解釋成一種暫時的狀態。對自身所處狀態的認識在他內心中激發的疑慮，通過意志行為轉變成了應抱有希望的前提，事實上就被當作了希望。他可能對自己說，就如同談到大革命前夕的“人民”，那時，生活在他們看來肯定是最黑暗的：

不要被你的疑慮嚇住了。那種疑慮已成信仰。相信，希望！正義盡管拖延了，終究會到來；它將審判教條、審判世界，而這審判之日就叫做革命。［第30頁］

這樣，整個歷史過程的浪漫主義情節結構完整無缺地保留下來了。悲劇和諷刺劇的那些情形作為整體過程的若干階段安置在其中，它們將在大革命的烈火中化為灰燼，而大革命自身的歷史將得以繼續。

赫爾德把歷史想象成人性由某種獨特性向另一種獨特性逐漸轉變的過程。米什萊不一樣，他將歷史設想為一系列劇烈的逆轉，由長期以來迫使人類分裂成對立陣營的張力造成。在這些逆轉中，錯誤的正義由真正的正義取代；不忠的愛由真正的愛取代；錯誤的愛的宗教，即基督教，這個讓“世界血流成河的”暴君，由它真正的反題，即大革命的精神所取代（第31頁）。米什萊說，他的意圖在于傳播真實的證據來反對國王、牧師的奉承者，“要淹沒錯誤的歷史，淹沒兇手雇用的阿諛奉承之徒，堵住他們那張說謊的嘴。”（第33頁）

在米什萊的述說中，舊制度的象征就是巴士底獄；它是反諷情形的符號，在那種情形中，一個“仁慈的政府”往往一時興起而承認秘密逮捕令，并且為了金錢而認可正義的敵人，以此表現其“和善”。舊制度最恐怖的罪行是令人處于這樣一種生存狀態，它既非生、亦非死，而是“一種介于生死之間的中性狀態，即毫無生氣、被埋葬的生活”，一個“特意為遺忘”構成的世界，即巴士底獄。大革命挖掘出并要求它參加審判的正是這種“被埋葬的”生活。大革命是一切善和被舊制度“埋葬的”人的一種政治和道義的復活。

按這樣想象之后，大革命表現為記憶——也就是“歷史”的復仇，報復對生者進行選擇性的殺戮以及對死者權利的廢棄。米什萊說，在巴士底獄，人們并沒有簡單地被處決，相反，只是被遺忘了。在米什萊的意識中，這更加恐怖。

遺忘，噢！可怕的遺忘！一個靈魂在眾多靈魂中消失！難道上帝為生命創造的靈魂連保留在心靈中的權利都沒有了嗎？什么事情這么要命，即便是罪大惡極，也不應造成這死亡中最糟糕的一種——被永遠地遺忘？［第73頁］

但是，在揭示米什萊自己對于史學家的職責之圣潔性所持的概念時，他強調：

不，別相信它。沒有什么被遺忘，人和事都不會被遺忘。事物一旦存在，就不可能這樣被毀滅。高墻不會遺忘，大道亦會記憶，傳達記號和喧鬧；連空氣都不會遺忘。［同上］

米什萊并非陷入對生活本身作為一座牢獄的反諷性深思，而是毅然承擔起“記住”那些雖死猶生的人以及大革命理想的任務，旨在恢復那些值得記憶的死者在生者中的正當地位。

大革命前夜，如同拿破侖三世重新犧牲大革命理想后米什萊不得不生活的那個世界，“世界四處都是監獄，從斯匹爾堡到西伯利亞，從史潘道到圣米歇爾山，世界就是一座監獄！”（同上）在撰述大革命來臨的歷史時，米什萊身臨其境般地進入并再次體驗著這場民眾運動，它很快就將猛烈爆發，以對抗這種對記憶和生活的冒犯：

從牧師到國王，從宗教審判所到巴士底獄，道路筆直卻悠長。神圣！神圣的革命，你的到來為何如此緩慢！我已歷千年，在中世紀的滄桑中等待你。什么！我還要再等下去嗎？唉！時光太慢！唉！我該怎樣計時！你會永不到來嗎？［第79頁］

當婦女和孩子們突然沖入巴士底獄，將關押在其中的丈夫、兒子、愛人和兄弟解救出來，米什萊爆發出歡快的叫聲：“哦！法蘭西，你得救了！哦！世界，你得救了！”

這場拯救導致男女、老少、貧富及所有人之間的一切差異全都化解，最后國家轉變成了人民。這種完美融合的情形以圣女貞德的形象來象征：“我再次凝視天空中長期以來關注著我的希望的那顆新星——貞德。”不過，在另一個冒犯理性和科學，卻沒有冒犯隱喻的激情流露之處，米什萊評論說：“即使該少女改變性別，成了少男，是奧什、馬爾索、儒爾貝或克萊貝爾又有何妨。”（同上）

在米什萊對正在描述的事件充滿的熱情中，他化解了不同的人、制度和價值之間所有的差別感。他對看上去存在差別的事物進行的隱喻式認同完全置事物之間任何差別感于不顧，這些事物間的差別正是隱喻性用法首先運用的場合。在他對整體統一性的理解中，一切差別都消解了。這樣，米什萊寫道：“最好戰者”成了“和平的先驅”；并且“恩賜，即專制用來鎮壓我們的名稱，現在看來是一種和諧，與正義相同”。他說道，若將大革命設想為一個過程，它不過是“公平的反應，姍姍來遲的永恒正義”；本質上，它是“真正的上帝之愛，與上帝的恩賜完全一樣”（第80頁）。

這樣將一個抽象概念與另一個融合的做法并不是辯證地獲得的；它們僅僅是一種斷言。但是，它們既非作為抽象概念，亦非作為合成物而被米什萊經驗到，而是作為某種本質的同一物，它既是歷史的本質，又是原因，米什萊正是因此而以史學家的身份工作。“上帝之愛”和“上帝的恩賜”對他而言就是“正義”和“權利”，他分別稱其為“母親”和“父親”。然而，就連正義和權利對他來說都太分明，因此，他最后將二者與上帝視為一體（“你們與上帝同為一體”）。（同上）

于是后來，上帝在米什萊的歷史學研究中支撐著他，并確保其客觀性。客觀性不過是另一種形式的“正義”和“恩賜”。在《法國大革命史》導論的最后，就如同他早先談到“大革命”，米什萊直接說起了上帝：

你就是正義，在此書中支持我。我的思路是我的內心情感的表露，而非憑一己之私利，也非憑這俗世的任何思緒。你對我公正，我便以公正對待一切。我寫作是為了誰，不正是為你嗎，永恒的正義！［同上］

現在，不可否認，米什萊著作中的語氣和觀點都與他更為“實在論的”德國同行——賢明的蘭克形成一種最徹底的對照，后者堅定不移地認為自己不愿意“裁定”過去或為將來立法。但就“客觀性”而論，米什萊和蘭克之間的主要差異僅限于表面，而非實質。其事實在于，促使米什萊投身歷史研究的愛、恩賜和正義的原則表露在外，并且在“民族、人民和大革命”的原則中得到了明確體現，而不像在蘭克那里那樣，只是暗中尊崇或認同為“國家、教會和既定社會”。無論在細節上還是整體上，米什萊對于真實表現過去的興趣一點都不比蘭克少。但他相信人們著史可以不是出于任何“私利”，也不是“受這個俗世的任何思想的”支配，而是簡單得很，只要遵循“內心情感表露的思路”就行了。蘭克表示要受超越這種“情感”的愿望支配，這并不會遮掩下述事實，即他自己的歷史較之米什萊的而言，表現出個人偏好和黨派偏見方面的證據一點不少。重要的是，兩位史學家都充當了種族記憶的管理員，以此來對抗任何專制，它有可能通過對真實進行系統的壓制來侵犯這種記憶。

米什萊認為，史學家的職責準確地說，類似于那些突襲巴士底獄的婦女的做法，即要復原“被遺忘的囚徒”的權利。在米什萊最具自我批判的某個時刻，他說道，史學家“既非愷撒，亦非克勞狄烏斯；但是，在夢中，他經常看到大眾在為其生存狀況哭泣、悲傷，他們尚未逝去，就想要轉投來世”（米什萊于1842年寫的片斷，巴爾特引用，第92頁）。這些死者沒有僅僅要求“墳墓和淚水”，僅僅重復他們的“嘆息”亦不夠。米什萊說，他們要求的是：

一位俄狄浦斯，他將為他們解開自己的謎，這個謎他們讀不懂，解謎者將向他們解釋其并不理解的言語、行為的意義。［同上］

這看上去像是建議代表著死者的史學家也為死者寫作，而不是為那些在現在和未來活著的讀者。

不過，米什萊再一次改變了想象，以普羅米修斯的形象替代俄狄浦斯的形象。就像普羅米修斯那樣，史學家將為死者帶來天火，它足以把“凝固”他們“聲音”的冰塊融化，那樣，死者便可以“再次”為他們自己“訴說”。

但是，即便這樣還不夠。史學家必須能夠聽到和理解“不曾言說的話，它們仍存留在［死者的］內心深處”。最后，史學家的職責在于“令歷史的沉默說話，它們是些再不會出聲的可怕的管風琴音符，并且正是其最悲涼的音調”。只有當死者的聲音和他們的沉默在生活中得以復原，

死者才能在墳墓中安然瞑目。［于是］他們開始明了自己的命運，將其嘈雜之聲調節成一種更輕柔的和聲，以俄狄浦斯最后的言語輕聲對他們自身說：“祝永遠幸福。”這樣，幽靈得到禮遇和安撫，他們允許蓋上自己的骨灰盒……被遺忘的時代中那些珍貴的骨灰盒，歷史的牧師帶著它，那么虔誠、那么細致地傳遞它！……就好像他們可能帶的是自己父親或兒子的骨灰。是他們的兒子的嗎？難道不是他們自己的嗎？［同上］

1872年，米什萊晚年在《19世紀史》前言中，再次說起史學家的職責在于根本上充當死者“記憶”的管理員。

是的，每一位死者都留下點東西，即他的記憶，并要求某人來照管。對于沒有朋友的死者而言，文官就必須照管一下。在法律上，正義比我們一切健忘的柔情都更確定，因為我們的淚水干得太快。

這位文官便是歷史……在我整個的生涯中都不曾對此忘懷，這是史學家的職責。我曾為許多很快容易被遺忘的死者提供了這種幫助，這也是我自己將來需要的幫助。

我將他們發掘出來，賦予他們第二次生命。［巴爾特引用，第91頁］

對于米什萊有關史學家“對正義和真理的坦誠與強烈的偏愛”之必要性的觀念而言，這種史學家的職責的概念決不會和它沖突。只有當史學家在恐懼中，或者在希望奉承既定權威的寫作中，錯誤的偏愛才會進入歷史。1856年，在其《法國史》結論部分，米什萊堅持認為，最可敬的史學家為了充當世界的法官和救贖者，必須拋棄對某些人或事的一切的“尊敬”。拋棄這種尊敬，史學家才可能“在人類生活數世紀以來的相似性和整體的和諧之中”，看到“事實和正義最后吻合并且不相矛盾”的程度。然而，他也警告說：

若于細節、于沖突中置入歷史哲學這種致命的鴉片，那些對虛假和平的安排，是要將死亡注入生命、要扼殺歷史和道德、要以一種不偏不倚的心靈的語氣來詢問“什么是惡？什么是善？”［第90頁］

米什萊坦率地承認其著作中的“道德”傾向，但他強調，其研究已經令他看到了他研究的這些世紀的真實“相貌”；至少，他也給出它的“一種真實印象”（同上）。

米什萊以維柯為例，認為這位思想家提供了一種意識與社會互動理論，藉此，社會形式僅僅是連續的這個事實，能夠當作一種具有純粹世俗性質的神意過程被接受。維柯的理論允許米什萊將一切明顯的形式上的總體分解成個體性，此后，用純粹隱喻性術語來描述個體性和它們位于其中的更大過程這兩者的本質特征。蘭克對自己所處時代具體化的那些已完成的社會和文化形式進行理解，并且把那些形式當作判斷更大范圍的歷史是否有意義的標準，這時，對任何類型的大型理論的懷疑，使得他中止了在歷史中尋求意義和秩序的努力。這樣，在預構歷史領域及其過程的方式上有著如此之多共同之處的兩位史學家，趨向于兩種相異的表述模式，使得他們各自避免了反諷的威脅。

米什萊采用的是隱喻模式，把歷史當作浪漫劇進行情節化，這是因為他相信部分具有整體性的本質，以此來支撐他對整體過程的連貫性認識。米什萊把握住了維柯就人類實在的任何特定歷史觀念認識到的本質要點，即，在社會或意識進步中被克服的那種力量，其本身會為將要流行的新的社會或意識充當一種質料。正如米什萊在他翻譯的《新科學》導論中評論的，不單單是信念，而是社會本身維護了“歷史哲學的原理”，即對歷史過程的神意本質的信仰：

［社會］制度的奇跡就在于，在其每一次革命中，它都在前面所說的那種極為墮落的情形中發現了新形式的要素，這足以作為補償。正是這種不同尋常的必然性，可以說它存在一種比人類更高的智慧……［第xiv頁］

他繼而說道，這種“智慧”并沒有借助于“實證律”支配我們，而是通過調節那些“我們自由遵循的慣例”發揮作用。這樣，米什萊的結論是，歷史理解的核心原則就是維柯在《新科學》中闡明的觀念：

人類自身創造了本然的民政世界；但這種世界不亞于一種才智的創造，它往往與人類為自身設置的特殊目的相逆，并且永遠高于后者。［第xliv頁］

于是，他復述了那些（由個人反映的利益中顯示的）公共事物的清單，它們是人類從野蠻到文明的進步過程的標志，并且以這樣的評論來結束：“即使國家要毀滅它們自己，它們也會被分解成孤單的狀態……而社會這只鳳凰將浴火重生。”（第xlvi頁）

這種鳳凰的比喻很重要，因為它的那種永恒回歸的暗示表明任何比喻性描述體系，若不是通過某種固定的辯證認識得知的，就有一種內在的反進步論傾向。在歷史的隱喻完整性假設開始削弱時，隱喻模式促使歷史過程的概念退化成一種“形式的混亂”。如同反革命力量占據優勢時，一旦米什萊對于正義和公正必將勝利的信念開始消解，剩下的便只有對理想遭受的挫折陷入憂郁反思之中，而這種理想最初的勝利卻是寫在了他早期的歷史著作中。

現在，米什萊和赫爾德的歷史觀念之間主要的差別可以細致說明一下。赫爾德以隱喻的模式來描繪占據著歷史領域的對象，然后通過有機論的解釋策略和喜劇式的情節化策略進入一個提喻式整合領域。米什萊開始的方式是一樣的，但他在這個領域中了解到的整合模式是從他的一種眼光中表現出來，這種眼光是從他對歷史易消失和短暫性本質的反諷意識中獲得的。法國人民為反對專制和分裂的戰斗，以及他們在大革命頭一年獲得的那種完美的統一，這樣的“浪漫傳奇”因為米什萊心中感到阻礙勢力復蘇與（至少是暫時的）勝利的意識日益增長而漸漸消失。米什萊繼續作為正直與正義的辯護者撰寫歷史，然而，當他意識到渴望的結果仍有待達到，他對此的熱愛越來越堅硬，也表現得更加“現實”。他與赫爾德不一樣。赫爾德可能相信每一次歷史沖突的消解都是值得的，這僅僅是因為它是一種消解；米什萊則承認，在歷史戲劇的不同場合中，史學家必須在表演的各種力量中占據一種或正或反的立場。在歷史過程中，他自己對于行為主體和行為方式的看法是反諷式的。米什萊希望，善與惡的表現者之間的沖突對于善的力量而言，本應看到他認為在1789年法國獲得的那種勝利成果；然而，即使受這種希望支配，米什萊還是在那些善與惡的事物之間做出了區分。他的方法假定的“實在論”就存在于他的心愿中，它表現為向往以一種沉甸甸地、飽含隱喻的語言描述歷史過程中這兩種類型的力量。米什萊不像他那些18世紀的前輩，他認為自己作為一位史學家的任務便是成為死者的監護人，而不管這些死者在他看來是善是惡。盡管最終他是為了服務于正義的利益，即史學家本人最終將善從人類遺忘的“監獄”中解放出來。

雖然米什萊將自己視為自由主義者，并且按他理解的那樣，以適合于自由主義理想的方式撰寫歷史，事實上，其歷史觀念的意識形態蘊涵卻是無政府主義的。正如他在《法國大革命史》中描述的法國人民在1789年所達到的情形中那樣，他設想理想的情形是，所有的人都自然而然地團結到一個有著共同情感和行動的社會中，不需要任何形式上的（或人為的）指引。在人類的理想狀態中，事物之間以及事物與它們的意義之間的區別都被化解為一種純粹的象征，如同他說的，化解為統一，即完美的神意。以國家、民族、教會等等為代表的各種各樣的中介性統一體，在赫爾德看來，它們是人類社會的本質表現；蘭克把它們看成統一的手段；米什萊則把它們看作通向值得向往的無政府狀態的障礙，對他而言，這種狀態將是一種真正的人類成就的獨一無二的標志。

即便米什萊持有這種有關人類社會的惟一可能的理想形式的觀念，看上去他也未必可能相信，實際上在歷史中遇到的社會組織的任何特定形式與他的理想有些微的近似性。然而，赫爾德由于其歷史觀念的邏輯，將不得不接受一切，不做任何批評，并且只是因為事物的出現而贊美一切。按照米什萊歷史觀念的邏輯，除了在他認為僅僅是在1789年這單單一年的法國歷史中看到的那種純粹大聯合的瞬間，米什萊在其他任何時候都找不到美德了。最終，他可能贊美那些個人，他們被認為是為理想而奮斗的戰士；并且，他可能傾其一生，以一種推動理想在未來實現的語氣和情緒來講述他們的故事。但是，理想本身不可能在時間中、在歷史中實現，因為它就像作為它自身實現之先決條件的無政府狀態那樣，是一種極易消逝的東西。

## 第四章　蘭克：作為喜劇的歷史實在論

### 導言

普魯士史學家利奧波德·馮·蘭克有一段話被歷史學專業的正統信念奉為權威規范，他在其中描述了一種歷史學方法，作為這種方法的奠基人，蘭克表達的便是要反對沃爾特·司各特爵士的傳奇小說中提出的那些表現原則。蘭克曾經沉迷于司各特筆下描繪的騎士時代那些圖景，并激發起他想要更充分地了解和直接經驗這個時代的愿望。于是，他扎入中世紀的材料中，包括文獻及當代人對中世紀的記述。結果蘭克驚異地發現，不僅司各特描述的圖景大部分是想象的產物，而且中世紀的實際生活要遠比任何可能存在的小說描述更令人著迷。蘭克發現，真實比虛構更有意思，更能無限地滿足他。于是，他決定未來要把自己限定在僅僅表現那些有文獻證明的事實上，并在他的情感世界中抑制住“浪漫主義的”沖動，按照僅僅與過去實際發生的事件相連的方式來寫作歷史。這種對浪漫主義的批判是蘭克標榜的實在論歷史學的奠基之地，其標志后來由于梅尼克的推廣被稱為“歷史主義”，并且至今是一種具有適當的實在論的和職業責任心的歷史學應當推崇的模式。

但是，蘭克歷史觀念的基礎并不只是對浪漫主義的拒斥，與之相連還拒斥諸多其他形式，如黑格爾的先驗哲學化，在自然科學內和那時社會理論的實證主義學派內盛行的機械論解釋原則，以及官方宗教信條中的教條主義。簡而言之，任何使史學家無法看到歷史領域的直接性、特殊性和生動性的東西，蘭克都要拒斥。他認為，一種恰當的實在主義歷史方法是那種拒絕了他那個時代浪漫主義藝術、實證主義科學和唯心主義哲學的方法之后，留待意識來實踐的方法。

這并不意味著我會像蘭克的一些解釋者那樣，斷定他的客觀主義觀念近乎樸素經驗論的那種。它更多地涉及一種后來被稱為歷史主義的世界觀。這種世界觀借助于許多先入之見，即在蘭克時代的學術界特定類群所特有的先入之見而得以加強。為了分辨那個時代提出的專門的“實在論”概念，使它與它自身針對的浪漫主義、唯心主義和實證主義的“實在論”概念區分開，我將稱之為“學說式實在論”；因為它把實在論看作這樣一種觀點，即它的產生并不涉及到與世界及其過程的本質相關的確定的先入之見，而是假定實在能夠通過對那種特殊的近代藝術、科學和哲學呈現的形式進行自覺和一貫的拒斥，從而被“實在主義地”認識到。

### 蘭克史學方法的認識論基礎

一般認為，蘭克的歷史解釋和表現概念大約在1850年前后基本成形，并且在以后的30年中再沒有什么重要的變化或發展（事實上，它傾向于退化成一種機械式的應用體系）。1848——1851年革命和1870——1871年革命對蘭克沒有實質性影響；它們沒有向蘭克暗示，歐洲經過幾乎兩千年的斗爭在19世紀三四十年代形成的那個社會和文化組織體系中存在什么弱點和根本缺陷。就像德羅伊森在1868年評價蘭克時非常明顯地看到的那樣，他的喜劇式眼光仍然清晰明朗。

在1824年出版的《1495——1514年的拉丁和條頓民族史》前言中，蘭克說道，他的目的在于“以其統一性”（斯特恩，第56——57頁）講述各民族的歷史。但是，他堅持認為，對這種統一性的理解只能通過對特殊性的理解而獲得。他承認，他對“特殊性”的關注可能賦予其敘述一種“粗糙、不連貫、無趣和乏味的”樣子。但是，他的著作渴望的那種“崇高理想”，即“以人們可以理解的、統一的和多樣性方式存在的事件”只有經過從特殊到普遍的運動，而不是相反的過程才能獲得（第57頁）。稍后，他在19世紀30年代寫的一些片斷中，詳細表述了對于純粹世俗的人類意識而言，能夠獲得的“認知有關人類事物的知識”僅有的“兩種途徑”。他說道，第一種是歷史的“方法”；第二種是哲學的方法（第58——59頁）。另外，他指出了兩種“品質”，他認為若沒有這樣的“品質”，就沒有人能夠獲得史學家的位置，它們是“為特殊性本身”而熱愛它，以及抵制“先入之見”的權威（第59頁）。惟有通過“對特殊性的反思”，“普遍的世界歷史的發展”過程才能“呈現出來”（同上）。

然而，這種發展過程不能依據哲學家通常運用的那些“普遍概念”來描述，“歷史學的任務是觀察這種不能被單一思想或單一詞匯描繪的生活”（第60頁）。與此同時，人們不可能否認，世界呈現出它通過一種精神力量進行統治的證據，以這種精神力量，歷史的特殊性最終一定會發現它們作為整體中的部分而具有的統一性（同上）。這種“精神”的展現證明了歷史不只是一種“非理性力量的”景觀這種信念。其本質惟有運用宗教意識才能領悟，對于解決特定的歷史問題而言，它是派不上用場的。可是，對于涉及到部分以及部分與整體的關系的恰當評價而言，關于世界的這種宗教理解具有的崇高形式是有必要的。正如19世紀60年代，蘭克在另一處寫道：“對特殊性的研究，即使是對單個細節的研究，若是做得好，都有其價值。……但是……專門研究也往往要涉及更大的情境……最終目的，盡管尚未達到，總是保留了一種人類史的觀念和構成。”（第61頁）

當然，專業研究可能會模糊整體歷史過程的一致性，但是蘭克強調，沒有必要“擔心我們可能會以令前輩們滿意的那些籠統的概括來結束”。事實上：

在對各個領域進行刻苦、有效地研究并卓有成效之后，就不再會提出這些籠統的概括了。我們也不能返回來用那些人們在不同時代習慣接受的抽象范疇。歷史筆記的累積，以及對人類特征和德性的膚淺判斷，恰恰同樣不太可能導致全面的和令人滿意的知識。［第62頁］

這樣，史學研究必須在兩個層面同時進行：“探詢歷史事件中的有效因素和理解它們之間的普遍聯系。”理解“整體”的同時“服從精確研究的規定”將始終是“理想目標，因為它將包含一種對全部人類歷史進行的穩固而確定的理解”。他推斷，歷史研究將不致受“其與普遍性的聯系之害”，因為若是沒有“這種聯系”，研究將虛弱無力。與此同時，“若沒有精細的研究，普遍性概念將退化成一種幻覺”（同上）。

像這樣的評論常常被引述，來說明蘭克想象中的理念在多大程度上違背了在其研究中指導他的方法論原則。例如，馮·勞厄在“蘭克史學的更大的結論、他的宗教色彩和理解歷史之神意的哲學抱負”與他的“方法”之間進行了區分。在前者被拒斥了之后，后者卻得以保存。馮·勞厄說，事實上，蘭克“留下了一大史學流派，其中的史學家根本上都達成共同的客觀性標準。各地的經院史學家現在仍然堅持要批判性地研究最原始的材料，理解所有細節，從基本的事實中達成概括和綜合。他們依舊堅持客觀性的理念，使史學家從屬于所研究的材料”（第138頁）。

這都是真實的，但是它并不足以表明，“客觀性”、“批判性研究”、“理解細節”的觀念，以及從思考“基本事實”中得出的概括性成果，這一切在多大程度上需要以關于真實和實在的本質概念作為先決條件，只有在這種本質概念的基礎上，蘭克聲稱從他研究材料中得出的那種“更大的結論”才能得到證明。蘭克的高產（他的全集超過60卷），反映出一種始終一貫的高超研究水平和敘事表現的天賦，這只有根據他帶入材料思考中的那種信心，以及他對自己在材料中區分重要和不重要的歷史證據時所用標準的信心，才可能理解。正是他對自己的標準存在的信心——他認為那是區別自己的歷史研究與實證主義的、浪漫主義的和唯心主義的歷史研究的根本，正是這信心吸引了他那個時代（保守主義的和自由主義的，職業的和業余的）史學家的想象，以至于使他成為了一種“實在主義的”歷史意識理應如何的楷模。

蘭克直觀地認識到，如果新時代的歷史學要服務于他的價值觀要求它服務的那種目的的話，就不得不首先對轉喻模式，以及它的機械論因果關系概念和它對價值與崇高理想的反諷式蘊涵進行初步的批判。這種批判并不是非得要得到有效的辯護，因為赫爾德已經為它做出了證明。此外，大革命與復辟已經確證，對社會實在的任何抽象研究都已破產，并且，浪漫主義已然證明人類的非理性沖動在其詩歌與藝術中的正當性。但是，史學思想對歷史領域的描繪也不能回復到一種純粹的隱喻模式而依然聲稱具有“科學”的頭銜——蘭克認為如果它要擁有比主觀意見更大的權威，就必須有這種頭銜。與此同時，它不能太突然地被推入鼓勵在歷史體系中尋求形式一致性的提喻式理解模式中，而又能免于被斥為唯心主義——這樣的責難對它而言，就像對浪漫主義本身的責難一樣本來都是致命的。因此，蘭克以一種隱喻模式來構想歷史領域，它鼓勵在事件的個體性、獨特性、生動性特點和多樣性中對它們懷有一種初步的興趣，隨后，蘭克暗示把它當作一種形式一致的領域進行一種提喻式理解，其終極的或最后的統一性可能通過與部分之本質進行類比而得以表明。這使蘭克免于在歷史中尋求普遍的因果關系和相關規則，無論這些東西是共時的（實證主義的）還是歷時的（黑格爾式的）類型；不僅如此，它還令蘭克相信，歷史學可能期望的最高類型的解釋正是對歷史過程進行敘事性描述。蘭克沒有認識到的是，人們可能以客觀主義之名拒斥對歷史進行浪漫主義的研究，但是，只要歷史被認為是運用敘事進行的解釋，人們就必須將原型神話或情節結構帶入敘事之中，只有這些東西才能使敘事獲得一種形式。

### 作為喜劇的歷史過程

對蘭克的大多數歷史著作而言，喜劇性主題充當了其中的情節結構，并且是一種框架結構，在其內，這些著作中的每一部都可以被構想成一部宏觀世界的戲劇中的單幕。這種主題使蘭克能夠集中處理他敘述的場景中的個別細節，但又繼續以他那種堅定的自信對大量的文獻進行篩選，從重要或不重要的文獻中挑出證據。對于在全部歷史文獻中遇到的沖突各方而言，蘭克的客觀性、批判原則、寬容和同情都應用在了這樣一種確定氣氛中，即歷史領域被元史學式地構想成一組必然以和諧的結局告終的沖突，而在這種結局中，“自然”最終將由如同它那樣穩定的“社會”代替。在他的論文《論列強》之中，蘭克寫道：

世界歷史并沒有呈現出初看之下這樣一種國家和民族的混亂、騷動、戰爭和漫無目的。時常令人疑慮的文明進步也并不是世界歷史惟一的意義所在。它還存在力量，真正精神的、賦予生命的和創造性的力量，不僅如此，還有生命本身。另外還有著道德精神，它的發展我們是看得到的。它們無法定義或者用抽象術語來概括，但人們能夠領悟到、注意到它們。對于它們的存在，人們能夠培養出一種同情。它們展現、捕捉這個世界，呈現多種多樣的表述，相互之間進行爭論、制約和壓制。在它們的相互作用和演替中、在它們的生命中、在它們的衰落與復興中包含了一種不斷地充實的內涵、不斷地增強的重要性和不斷地拓展的范圍，那里藏有世界歷史的秘密。［馮·勞厄編，第217頁］

此處，起作用的隱喻明顯是有機論的，強調之處是過程本身。但是，所暗示的過程并不是指事物簡單地在時間中，即在它們自身的時間中產生和消亡。時間本身被賦予價值，它依靠的是對朝向某個目標前進而存在的感知，即便目標本身仍是不確定的，并且只是作為形式一致性的成就而得到一般性描述。

然而，整體發展指向的終點和目標在蘭克《關于政治學的對話》中有著詳細說明。蘭克先指出個體性民族國家經歷了由中世紀晚期到復辟時期這么一段長時期而形成，之后，他使用了一種天體系統的隱喻來描述歐洲歷史過程的結果。

這眾多獨立的、世俗精神的社會受道德精神的召喚而產生，不可抗拒地成長起來，在世界一切的騷動中朝著理想前進，它們各自都有自己的軌跡！看吧！看這些天體，它們自己的軌道、相互的引力和自己的體系！［第180頁］

在這里，用來描繪成長和發展過程的有機式理解讓位給了機械式理解，它更適合于表述一個系統的平衡。關于太陽系的想象有利于暗示這個體系中的連續性運動。在蘭克自己的時代，歷史并沒有被想象成走向終結，但是，歷史運動現在是有秩序地受規則支配。它是一種在獲得的諸關系體系范圍內的運動，而這一體系本身不再被認為是變化的。

蘭克把法國大革命之前看作這樣一個階段，在其中，起作用的各種力量努力朝著它們自身在該體系內的恰當位置運動；體系本身得以構成，或者正在通過沖突與協調的過程構成它自身。蘭克想象他自己的時代，即后革命時代，把它當作該體系最終完成的時代；在這個時代中，該體系成了一種自我穩定的機制，它的適當的普遍形式已經成形。人們仍然認為運動、成長和發展會持續下去，但其基礎已然不同于系統完全構成之前種種要素存在的狀況。社會最終取代了自然而成為中介，歷史必須在其中運作以實現它的內在目標，即達到一種充分的人道。

### 歷史分析的“語法”

對蘭克來說，歷史過程與總體的世界過程不同，它本質上是一個極其穩定的領域（它的穩定性由上帝保證），充滿了不相連的對象（人類，每一個人都是被上帝單獨構成的）。這些對象聚集在一起并且結合成獨特的實體（民族，也是被上帝單獨構成的），這些實體又創造出了特定的制度（教會和政府）來實現他們作為民族的命運。作為個體和民族的人類，被認為是由自然性或者動物性欲望支配的，并且因而本質上是混亂的和破壞性的。但是，按照蘭克的看法，在兩種制度中，即在教會和政府中提供了各種手段，能夠把民族的漫無目的的精力引導到有益于人類的計劃中去。

蘭克并沒有令自己無益地思索教會和政府的起源，或者它們最初構成的方式。這兩種制度一般性的有益特征在他看來是歷史的事實，即不僅是通過歷史反思，而且是通過日常經驗確立的真實。他個人相信，這些制度是由上帝建立的，為的是賦予紊亂的人性以秩序；并且他認為，不帶任何感情地研究歷史會更有效地確定這兩種制度在人類生活中起到的普遍有益的作用，這對虔信者可能意味著它們的神圣起源。然而，要欣賞它們在人類生活中的規范作用，并不必然要相信它們的神性。它們在歷史的時間中構成了獨有的秩序性原則；正是通過這些原則，一個“民族”能夠把它的精神和物質力量貫注于作為一個“國家”的它本身的構成之上。

照這樣想的話，在世界過程中構成其基本條件的秩序和無序力量一方面在教會和政府中，另一方面在民族中找到了它們的歷史形式。這些范疇并不是相互排斥的，因為教會和政府都是由人類掌管的，正如民族是由具有共同居住地域，并在語言、特定習俗、道德觀念等方面具有共同文化稟賦的人構成。這一事實的結果便是，教會和政府并非總是代表著秩序與和平進步的原則發揮作用，而且有時也尋求超越其權威的正常范圍。例如，教會人士可能試圖篡奪政權，這時就會造成一個民族的政治力量衰落；或者政治家可能尋求篡奪一切精神權力，結果是民族的精神力量減弱，而公民的個人生活和道德一般會退化。在這樣的時代，國家將受內亂的煎熬，并且招致鄰國侵犯，因為那些鄰國根據自身特定的國家“觀念”，達到了一種更為充分的政治和教會權威的平衡，因此有可能為其擴大和擴張的內在沖動賦予一種單一的形式和方向，對這個被削弱的國家不利。并且，除非受此威脅的國家在此危難時刻能夠喚起尚存的精神或物質力量，除非它能夠開始革新，并且重建形成“觀念”所要求的教會和政治制度之間的關系，否則災難就會降臨，而這個國家的人民將從歷史中消失，再不會出現。

此外，某種特定的政府或教會觀念可能獲得了太多的力量，支配了所有地方人們的想象，并且可能擴張，超越它所適用的民族的界限，把自己構成一個“普遍教會”（如羅馬天主教）或一個“普遍國家”（日耳曼民族的神圣帝國）。事實上，蘭克相信，這就是中世紀出現的情況，結果正如他所認為的，“和平的進步”慢下來了，民族向國家的發展耽擱了，文化在一種優柔寡斷、焦慮和恐懼的哥特式陰郁中枯萎。但是，最后，改革者在歐洲各個民族中出現，他們一同建構起歐洲文明，并且批評普遍教會和普遍國家的觀念。而且，當這些改革者牢牢把握住基督教的根本真理和歐洲文化的根本統一性時，根據激勵他們的國家“觀念”，他們設計出了教會和政治的組織形式以及二者之間的關系形式，這些形式足以表達不同民族本身的特定需求。

這便是文藝復興和宗教改革，以及隨之而來的宗教戰爭時代的真正意義。在這期間，國家的“觀念”作為歐洲不同民族自覺的統治原則形成了，那些民族組織成截然不同的國家，它們具有獨特的歷史命運，創立起來了的教會和政府適合于將它們的精力往有序的和于人有益的途徑上引導。

### 歷史事件的“句法”

一旦歐洲諸民族使自身組成為國家，而教會和政府獨特地適合于他們特定的精神和物質需要，并且在歐洲有著某種共享的宗教和文化特征的一般情境下，歐洲文明進入了一個根本上的歷史發展新階段。歐洲諸民族構成為不同的民族國家，為完全自治的、進步的和自行調節的文化組織體系創造了條件。一旦不同國家的不同“觀念”顯現在歐洲不同民族的意識中，調控便會按照一種調節關系自動建立起來，這種關系一方面存在于國家之內的人民、教會和國家之間，另一方面存在于由此構成的不同國家之間。幾近三個世紀，該體系沒有完全創建出來，并且，在它完成之前，必須經受來自陳舊的、中世紀的、普遍主義的社會組織概念的世俗對應力量的攻擊，抵制查理五世、菲利普二世、路易十四、雅各賓派和拿破侖這樣的政治領袖們尋求歐洲甚至世界霸權的努力。但是，這些尋求政治霸權的努力都因為寓多于一原則的運作而歸于失敗。蘭克將此原則當作歐洲民族國家體系的獨特的社會組織模式。這種模式在呈現的作為國家差異之必然結果的權力均衡原則中，找到了公開的表述。

就好像一個國家在它的“觀念”中發現了用以調節人民、教會和政府之間的內在關系的機制，歐洲“觀念”也充當了一種支配性機制，用來調節脫胎于中世紀混亂和異質世界的不同“國家”之間的外部關系。蘭克與眾多只看到法國大革命的罪惡的好古保守派不同，他認為從大革命產生了諸多好處。例如，國家進入了自覺性的最后階段便是大革命的結果，列強在借助所有別國維護自身之中找到了共同的目的，而歐洲文明最終開始了它的太平盛世，在其中，“和平的進步”能夠無限地繼續，沒有對于來自底層的革命或對于導致亡國的外來戰爭的現實恐懼。這樣，蘭克在他的論文《論列強》的導論中寫道：“如果法國大革命前數百年的主要事件是在捍衛歐洲獨立之中列強的興起，那么，自此以后的時期最主要的事件是國民性得以恢復、復興和全新的發展”（第215頁）。他曾說，他自己的時代“獲得了巨大的解放，這并不完全是在分裂的意義上，而是在一種創造性的、統一的意義上。光說它促使列強建立起來還不夠，它也更新了所有政府的基本原則，即宗教和法律的原則；并且為每一個體國家的原則賦予了新的生命”（第216頁）。

對蘭克而言，看上去，在一個自我調節的力量關系構成的更大共同體中，聯為一體的自我調節的民族國家具有的構架表現出一種歷史的終結，人們到那個時代為止所認識的歷史的終結。簡言之，對他來說，歷史在現在終結了；隨著19世紀中葉歐洲框架的確立，所有未來發展的基本形式已經確定。該體系表現出幾近完美的均衡；有時也會要求進行調整，就像牛頓的體系也需要帶著神性的鐘表匠偶爾介入加以調整，這些調整將以偶爾的市民騷亂或國家之間的有限戰爭的形式出現。

很明顯，蘭克有關歐洲歷史發展的概念能夠和他總體的世界觀賦予的假設分離開，并且根據它自身的價值判定為建構歐洲歷史研究的一種解釋或一種規劃。另外，通過運用他本身有關材料批判和客觀確定事實的方法，別的史學家可能就歷史領域的組成成分和它們之間可能的關系模式對蘭克提出質疑。蘭克本人對其著作的批評家寬宏大量，他們將他的注意力不僅引向蘭克在描述特定時期、政府、個人、觀念等等時沒有注意到的“事實”；而且引向整體的事實類型，如經濟事實，這些是蘭克的體系原本不考慮的。但重要的是，必須承認在他的歷史解釋體系中有一個要素，它不只是充當一種純粹的材料：這就是他的“國家觀念”的概念。

### 歷史解釋的“語義學”

我對“國家觀念”這個概念再三描述，這是此概念在蘭克的體系中所起作用要求的，因為“國家觀念”不純粹是人們對于組織人類社會的方式可能持有的諸多觀念中的一種，它是為了實現“和平的進步”而組織社會的惟一可能的原則。簡而言之，對蘭克來說，“國家觀念”不僅是一種論據，還是一種價值；更有甚者，它是一種原則。借助這種原則，歷史中的任何事物都能被賦予一種肯定的或否定的意義。當他認為永恒不變是“國家觀念”的特征時，蘭克同樣揭示了一種有關上帝的思想。他承認，民族有來往、教會有組散、政府有興衰，而史學家的職責在于編纂它們的演替過程，或者事后以其個體性和獨特性重構這些過程。但是，要把握住它們的精髓，認識到它們的個體性和獨特性，就要牢牢抓住形成它們、賦予它們作為特定歷史存在性質的“觀念”，并且找到使它們是此非彼的一致原則。僅僅因為國家的“觀念”是永恒的，這才有可能。

但原則上，僅當它在某一特定的歷史形式中實現，也就是說，僅僅在人們實際上成功地形成了一個特定國家的情況下，這種“觀念”才能被認識到。這意味著，尚未達到以民族國家為表現的自我完成階段的所有民族和文明，在真正的歷史降臨到16世紀近代歐洲歷史之前，處于一種史前時期的黑夜中。若把這種日與夜的隱喻推到它的邏輯結論，人們便會注意到，歷史的正午位于蘭克自己的時代，即，在擺脫了大革命的創傷之后，全面建立起來的歐洲民族國家的自我調節體系獲得了一種最終的形式。簡而言之，蘭克把他自己所處時代的現實當作一切時代的理想。他承認，真正的轉變、革命和動亂的可能性僅僅存在于在他以前的時代；而未來對他來說不過是他自己所處時代的無限拓展。

由于對蘭克來說，自我調節的民族國家體系的創造是任何事物趨向的目的，是一切運動指向的最后的平衡；因此，他必然要求將每一個其他的社會組織形式看成一種不全面的嘗試，為的是實現他認為實際上是在他自己所處的現在才全面實現的狀態。于是，他不得不因此而主張，一旦現在的社會組織形式已經形成，就不會再有其他形式出現了。就像黑格爾、托克維爾和馬克思那樣，他能夠設想的惟一另一種社會組織形式便是基于世界主義的或普遍原則的國際間或跨國的形式。這種普遍形式在中世紀就以普遍教會和普遍國家的方式嘗試過，最后發現不行；因此，它們被永久地取代了。蘭克承認，在未來存在著嘗試復活這些普遍主義社會形式的可能性，并且他在自由主義、民主主義、社會主義和共產主義那里看到了這種努力。然而，蘭克認為這類運動就像戰爭本身一樣，對于加強和進一步闡明永久可行的國家“觀念”而言僅僅是誘因。

### 蘭克歷史觀念中的保守主義蘊涵

在《關于政治學的對話》中，蘭克認為，戰爭并不能決定“國內政治組織的形式”，而只會是“它們的調整”。在《論列強》中，他把自己所處的時代和希臘化時期相比。他寫道，希臘化時期

為我們自己的時代提供了諸多相似性，一種高度發達的共同文化、軍事科學，以及復雜外交關系的作用和相互作用，還有極其重要的貿易利益和金融、工業競賽，并且有基于數學的昌盛的精密科學。但是，這些［希臘化的］國家由于出自于一位征服者的雄心及其后繼者之間的紛爭，它們既不具備也不可能獲得任何個體性的存在原則。它們只是奠基在士兵和金錢之上。正因為如此，它們迅速地分崩離析，最終整個地煙消云散了。［第217頁］

相比之下，蘭克自己的時代因為具有“道德力量”和“民族性原則”的創造性力量而生機勃勃。他問道：“如果我們的這些國家的政府沒有從其奠基的民族性原則中獲得新的生命，它們會是怎樣？”“沒有它而任何政府能夠存在，這是不可想象的。”（同上）蘭克暗示，正是如此，可以想象，只要民族自我認同原則能夠保持，自我調節的民族國家體系也就能繼續存在。

蘭克曾明言，他認為，史學家的任務是以增強民族性原則的方式撰寫歷史，這一原則是防止人類墮入野蠻時代的惟一保護措施。另外，他在一段以后編輯《文集》時刪掉的文字中明白指出，對他來說，一種民族國家體系就像一種眾神之間的交談那樣能夠永遠維系。對于民族國家體系會不會阻礙一種世界共同體的發展這個問題，蘭克的回答是，文明本身依賴于多樣性和分離。

如果不同的文獻要讓它們的個體特征相混并融合在一起，其結果將只是一種令人厭惡的單調。不，一切的聯合必須依賴于每一個體的獨立。這樣，它們才能夠以踴躍的形式相互激勵并永遠如此，而不會令某個成為主宰，或傷及其他。

對于政府和國家也是如此。確實，一方絕對盛行將促使他者滅亡。大家都合并在一起將損害個體的本質。分離和獨立發展將令真正的和諧呈現。［第218頁］

總之，蘭克并不歡迎可能有新的共同體形式讓人們可以在政治上聯合起來，并且游離在民族國家和教會施加的約束之外。這同時是蘭克保守主義的實質與形態。由于“國家觀念”在他的歷史理論中充當了一種絕對的價值，普遍性和個體自由的觀念被視為歷史本身的兩種選擇；這兩種觀念正如后來在加繆[[10]](#_10_74) 那里那樣，一方面被認同為專制主義原則，另一方面被認同為無政府主義。同樣，“國家觀念”的作用阻礙任何（社會科學）尋求人類聯合與一致的普遍規律。這樣的研究必然提起國家所賦特征的價值問題，簡而言之，它將揭示出國家特征純粹的歷史本質，并且會要求視“國家觀念”本身不過是一種觀念。換句話說，它將要求“國家觀念”被當作事實上它所是的那樣，即本是一種聯合的概念，在特殊的時間和空間中，脫胎于世界歷史的某個特殊時期而形成；它在16到19世紀之間假定了一種確定的制度和文化形態；并且，它因此而可能令人信服地讓位于其他某種人類聯合的概念，例如階級、種族，抑或僅僅是在未來把人類的破壞性能力進行創造性升華的人類才能。

蘭克認為，人類的問題只有在國家的情境中以及為了抑制那些沖動而形成的制度中才可以解決。他認為那些沖動在它們直接的表達形式中不可避免地是破壞性的。他把任何威脅到教會（如唯物主義和理性主義）、威脅到政府（如資本主義、帝國主義、種族主義或自由主義），或者威脅到國家（如社會主義、共產主義或全球宗教）的東西，都視為對文明本身的威脅。在他看來，任何把信念賦予一種被解放了的人性的運動都和感傷性的人道主義沒有什么差別。并且，假設任何這樣的運動試圖通過革命的方式確立自身，蘭克都把它們視為政府和教會已然確立要抑制的力量。

這樣，蘭克在他的體系中，一方面把教會和政府，另一方面把民族作為既定之物，作為可觀察和可確定特征的分離實體，并且告誡史學家要推想使這些實體聚合在一起形成有著個體性國家“觀念”的國家共同體的方法，以此作為他們令人鼓舞的原則。就此而論，他那種“客觀的”歷史研究理想是極為令人滿意的。但是，在歷史文獻中的任何地方，只要像政府、教會、人民和國家這樣的實體構成的是“問題”而不是“材料”，他的經驗方法就不可能起作用。在蘭克式方法的基礎上歷史研究若要能夠繼續，前提是社會機構要已經穩固得足以確定下來，以至于它們能夠提出自己有關人、政府和教會的真正本質由何者構成的觀念，并以此作為未經批判的確定規則來指導史學家的研究。在這樣的社會結構還沒有成形或者開始衰落和搖搖欲墜的地方，在社會組織原則不再是自明性地賦予專門機構的地方，以及在構成人類共同體的最佳形式是什么這個問題產生的地方，就需要呼喚既研究現在也研究過去的其他方法，和用來描述歷史過程的其他概念范疇。探尋這些其他的方法和概念范疇產生了新的社會科學，它形成于19世紀的后三十年。通常，這些新的社會科學涉及到歷史問題，但它們毫不例外地對那個時代被稱為歷史方法的東西表示出敵意。因為此刻，歷史方法是蘭克式的方法，這不僅僅指它的樸素歸納主義，而且首先指它的前提假設，即國家是社會組織惟一可能的單位（也是惟一值得注意的單位）；另外還有它的信念，即由此，民族集團便構成了歷史研究惟一可行的單位。

### 按喜劇進行情節化的歷史

我們會注意到，在某種意義上，蘭克比米什萊更容易概括描述，可是，在另一種意義上，他又沒有米什萊那么容易。這是因為按喜劇模式編纂的歷史，其情節結構就敘事的故事層面而言，在形式上要比浪漫主義歷史可能做到的更為連貫。米什萊關于法國史的情節描述了參與者（法國人民）逐漸獲得自身本質的全部意義，以及達到其內在統一的完整實現（盡管為時不長），以對抗試圖挫敗其成長與自我實現的模式化人物、制度、傳統。但是，這一上升直線的純粹性因為其各構成點的隱喻特征而模糊不清——為了讓人們想象參與者以其連續的勝利而達到了更高階段，每個點都必須更加炫目、更為極端、更加廣泛而激烈。此外，由于米什萊是從遠離這一上升過程頂點的位置來撰述它的歷史的，他知道到達頂點之后，由于對大革命理想的背叛而開始衰落這樣的結果，描述大革命高潮時刻的純潔、光輝和圣潔的努力，在事件本身消退的情況下，便只有通過最迂回的詩意籌劃才有可能維持下去。

米什萊和蘭克一樣也是一位復辟時期的史學家，盡管他以一種正好和蘭克相對立的方式來體驗他所寫的那個時期。米什萊遭遇的是一種理想的消逝，就像高潮之后的失落，而蘭克則感受為一種圓滿，但這是在字面意思上的那種圓滿。它并不像在米什萊的革命時刻的概念中那樣，它不是清除了禁止人民自身聯合的人為障礙而實現聯合，而是原來和自身以及彼此間都不一致的諸要素在更高的共同體形式之內的真正綜合。而這種共同體就是民族國家和國際體系，其中的每一個民族國家都有自己的位置，并充當整體的一個必然部分。

赫爾德提供的那種有關歷史過程的有機論理解在蘭克的著作中仍然作為隱喻呈現出來，該過程作為一個整體是可藉此理解的。但是，它升華成了喜劇的情節結構。借助于這種結構，就歐洲歷史講述的故事將被理解成一個表述了特定意義的故事。這種情節結構本身要比為米什萊的浪漫主義歷史提供思路并賦予一種次要意義的結構更為復雜。

米什萊以摩尼教式沖突的形式將歷史情節化，其中，正反兩方被鎖定到生死搏斗之中，并且為了達到故事的高潮，必須消滅一方或另一方，就像救贖或審判顯現。但是，蘭克將沖突的場景置于對正反兩派斗爭帶來的更大統一體的理解中，并且強調一般社會秩序可以通過斗爭的事實本身而得到什么。對于人類最終統一的想象被移到歷史時間終結的時刻，作為信仰或想象可能認為該過程正在接近的預想目標；根本的重要性被放在制度和國家中已經實現的社會統一形式，而這些制度和國家正是從中世紀中期一直到復辟時期的千年沖突之中創建出來的。

喜劇的三重運動，即從顯然為和平的環境，經由對抗的昭示，到在真正和平的社會秩序基礎上解決沖突，它允許蘭克自信而又令人信服地描繪出能夠劃分總體歷史過程的主要時間單位。時間的過程能夠被如此確定地情節化，這一事實激發起蘭克的自信，他相信自己所處時代的政治和社會形式是歷史分析的“根本”單位，藉此，歷史領域的圖景被設想為一個空間的或共時性的結構。

西歐文明根據拉丁和日耳曼文化基礎被區分開來，并且根據建立在兩種基礎之上的語系進一步加以區分。這些語系在歐洲不同地區的文化和自然之間是共生關系的基礎，民族通過這樣的基礎建立起來。于是，在國家中，適合不同民族組織與表達其獨特美德和權力的特定政治和教會組織形式被設定。于是，國家自身之間，表述在權力制衡觀念中的那種特殊關系形態被當作了一種目的，國家之間的所有沖突都指向這一目的。部分從整體中分析出來，爾后，在敘事實際的寫作過程中，又根據部分來重構整體，對部分轉為整體這種關系的逐步揭示被體驗成了事物何以如此發生的解釋。

支持這些解釋策略的比喻描述模式是提喻。這種比喻的“方法論籌劃”即現代史學思想家視為“歷史主義”的有機論。通過辨明所有賦予事件“結構”特性的線索，所要解釋的事件被置于其情境之中，在這個層面上，蘭克對于事物何以如此發生的解釋類似于米什萊的。但是，一種給定的情境，就如“中世紀”、“宗教改革”或“17世紀”等等，其特性描述為讀者提供了那種形式一致性的連續感，讓人想到部分融為一個更大歷史整體，而這個更大的歷史整體正是歐洲文明自身最后階段的形式。

正如敘事有故事的要素（它回答了“接下來發生什么？”和“最后一切又是如何？”），敘事也有情節要素，它回答“它到底是怎樣發生的？”也就是說，解釋在兩個層面上展開。在其中一個層面上，回答“發生了什么？”這一問題的做法是，辨明事件彼此間聯結的線索，將某個事件或某組事件插入到語境之中，因此也造成了一種事件具有豐滿結構的印象，而該事件對任何規則性解釋都不太敏感。在另一個層面上，回答“事件何以如此發生？”這樣的問題則是，一種被看作是既得形式的語境變換成另一種，從而在有機論模式中表現出每一個后續階段的現象彼此都進行更高層次的綜合。否認史學家能夠認識到諸種形式的形式，其效果就在于賦予過程的最后階段一種所有先前階段預定的終極、結果或目的的地位，其中假定了史學家自身所處時代已經獲得的形式一致性。簡而言之，歷史領域首先是被看成了一個分散事件的綜合體，這些事件僅僅通過一些線索彼此相互聯結，編織成了一幅事件——情境關系的背景；于是，歷史領域重新被描繪成一幅各種融為一體的整體的模式，各種整體彼此間有著微觀——宏觀、部分——整體的關系，并且總是暗示，在歷史中能夠分辨出的最后的形式一致性便是社會和文化組織的至高形式，它能在整個過程中合理地認識到。

因而，蘭克用提喻模式來構想歷史。提喻模式被轉化成了一種方法，它允許蘭克按喜劇模式把歷史情節化，并且按有機論的方式來解釋歷史。情節化模式和解釋模式二者賦予了蘭克歷史學一種公認的“實在主義”科學的獨有特征，然而，如果我們想要看到對這兩種模式進行的形式辯護，我們的眼界就必須超出蘭克的著作之外。這種辯護最早是在1821年由政治家、哲學家和科學家威廉·洪堡在一篇名為《論史學家的任務》的論文（最初是在柏林發表的一篇演講稿）中做出的。

### 對作為歷史方法的有機論所做的形式辯護

莫米戈里亞諾把蘭克以及奧古斯特·伯克和德羅伊森稱為洪堡的“理想學生”（第105頁）。而最近，伊格爾斯說明了他們在諸如歷史思想的本質、政府、社會和歐洲文化的未來這樣的主題上有著相似觀點（第3——4章）。然而，洪堡的論文作為對某些解釋原則所做的形式辯護，需要更為細致的閱讀。蘭克將這些原則和他關于歷史的喜劇式情節化結合在一起，目的在于從歷史“材料”的“客觀”思考中得出明確的保守主義意識形態原則。

洪堡一開始明確否認史學家能夠期待一種關于歷史的規則性理解；他指出，史學家有希望獲得的最多不過是“簡單描述”“實際發生的事情”（第57頁）。當然，這并不意味著史學家“僅僅是接受和復制歷史”。相反，他必須是“積極的和創造的自我”，因為事件“在感官世界只是部分可見；剩下的不得不通過直覺、推論和猜測來彌補”；“一件事的顯現是散亂的、脫節的和孤立的”；并且這種事件“拼圖”的根本“一致性”“仍然不能直接觀察到”（第57——58頁）。洪堡強調，單單是觀察只能得出“要么是相伴，要么是彼此相繼的情境”，它不能洞察“內在因果關系”，后者卻是一組事件的“內在真實”“完全依賴的”（第58頁）。觀察揭示的是一個沒有完全感知到的對象領域和顯然模糊的復雜關系，單個事件群看上去“準確地說就像云彩，只有從遠處才能看出其形狀”（同上）。

這些事件群的“內在真實”是史學家使用一種不同于詩人的本領賦予它們的“形態”。正如洪堡所言，史學家必須運用他的“想象”，“通過充實和連接起直接觀察到的那些脫節的碎片，以陳述揭示事件的真實性”。但是，史學家和詩人不一樣，他或許并不運用“純粹的幻想”。相反，他必須要求一種獨一無二的歷史理解模式，洪堡稱之為“連接能力”（第58——59頁）。他指出，這種連接能力是史學家運用“種種必然規律”的產物，其作用是充當“直覺才能”運作的制動器（同上），這意味著史學家“在探求歷史真實性時”必須同時遵循“兩種方法：準確的、不偏不倚的、批判的事件調查方法……和連接已考核過的事件的方法”（第59頁）。

但是，連接能力必定不會延伸到整體歷史過程，因為歷史領域處于

這個世界種種事務的一種巨大、層疊混亂的狀態，它部分是因為國家本質、人性，以及民族和個體的特征所致；部分并無什么原因，就像從奇跡中創生，依賴的是朦朧感覺到，并且明顯是由深植于人類靈魂中的永恒觀念激發起來的力量——所有這一切組成了一種無限，精神不可能將它壓縮為一種單一形式。［第60頁］

史學家不再想要在整體歷史領域上強加一種單一形式，而滿足于在歷史領域的限定范圍內強加一種暫時的、中等程度的形式一致性，這樣的意愿使得史學家被稱為一種特定的“實在主義”者。

洪堡說，史學家必須努力“喚醒并刺激對于實在的敏感性”。事實上，他主張，史學家運用的“根本要素”是“實在感”，它被界定為“意識到時間中存在之短暫以及對過去和現在的原因之依賴”，同時也是“精神自由的自覺和對理性的認可”。只有這種一方面對現世短暫和因果關系，另一方面對精神自由之自覺的雙重意識，才使史學家可能“在構成事件敘述時令讀者的情感激發起來，就好像是以被實在本身激發起來的一樣”（同上）。

這種歷史實在論的概念最有意思的方面是，表面上看，它很難和卡萊爾提出的那種浪漫主義的“存在之混沌”的歷史觀念區分開來。歷史知識的實在論表現是，史學家在讀者的思想中不斷灌輸一個悖論，即人類生活既是自由的，也是受約束的。事實上，洪堡明確否認歷史知識可以用來教導現在，如教導人們“該做什么和該避免什么”。但與此同時，他拒絕接受歷史知識僅僅是由那種“同情心”構成的觀念。浪漫主義關于歷史知識的“詩性”概念則把“同情”當作核心。洪堡說，歷史有用是因為“它有力地煥發和升華了我們的現實行為的意義”，但這種力量在規定“事件的附屬形式”時表現得要比簡單地理解事件本身時更多些（第61頁）。在此，洪堡有關歷史解釋觀念的提喻式預設已然明顯。他指出，歷史解釋是從一組事件中辨別出來的形式的表現，即“每件事”都被顯示為“整體中的一部分”，或者“每一件被描繪的事件”都顯示出揭示了“歷史形式本身”（同上）。

雖然洪堡認為歷史表現即揭示“事件之真實形式”和敘事中包含的整組事件的“內在結構”，很明顯，他意指的是一種提喻式工作，一切事件都視為和整體存在著一種宏觀與微觀的關系。但是，根據這種觀點，洪堡看到，一種歷史表現或模仿必須是一種再現，它并不是以事件的特性對事件本身的再現，而是有關事件總的構造的形式一致性的再現，它若是完全實現了的話，將導致一種歷史哲學。這便是為什么他區別兩種模仿，即純粹摹仿事物的外在形狀和描繪事物的“內在形式”。前一種做法僅僅再現了事物的輪廓，就像繪圖員可能做的那樣，而后一種則提供了一種與其比例協調和勻稱的模型，如同真正的藝術家做的那樣（第61——62頁）。后一種做法要求藝術家本身提供一種“觀念”，它能夠將一堆材料轉變成一種確定的形式一致性。正是這種“觀念”，使得洪堡能夠區分照片式再現的真實和“形式的真實”（第63頁）。當然，史學家將這種區分運用到歷史表現之中時，它突然將史學家置于主觀性和相對主義之前，像米什萊這樣的浪漫主義者正是用它們證明“同情”觀念是歷史理解的正確指南。但洪堡避免落入主觀性之中，因而提出這樣的問題：“是否存在能夠指導史學家的觀念，如果有，會是什么樣?”（同上）

在前文引述內容接下來的段落中，洪堡區分了美學的、哲學的和歷史意義的“觀念”，揭示了那種根本上是古典的，并最終是亞里士多德式的歷史知識概念的基礎。他進行區分的這種方式使得他能夠將歷史知識視同為亞里士多德特別歸屬于詩歌的那類知識。他指出，史學家關于實在的理解并不是浪漫主義藝術家聲稱的那種，后者是一種純粹主觀的知識，或者是一種主觀情感狀態的表達；史學家的理解是對世界的一種領悟，它可能存在于歷史文獻中顯示出來的事件內部。

洪堡說道，史學家“以一種類似于藝術家的方式”尋求事件的真實，而藝術家尋求的是“形式的真實”（第64頁）。在歷史中，“理解”是“［事件的］構造與目擊者應用的意識的結合物”（同上）。他表示，在歷史事件的本質與歷史學家施加于這些事件之上的理解模式之間存在一種可選擇的親和關系。歷史事件都是既有的生命形式與有助于這些形式轉變的趨勢之間存在的張力的表現；歷史理解由雙重理解構成，一是理解導致了社會和文化中涌現出新鮮事物的“力量”，二是理解造成了那些將個體約束到思想、感受和意志的更大單位中的“趨勢”（同上）。這便是為什么“歷史真實”“一般來說受哲學操縱的威脅要比受藝術操縱的大得多”（同上）。

在洪堡看來，哲學往往尋求將總體性還原為某種綜合過程的完成狀態，而該綜合過程本質上是目的論的。另一方面，史學家必須處理的與其說是終極目的或完滿，不如說是趨勢與過程。并且，在處理這些趨勢和過程時，他并不必要將它們最終可能有何等重要性的觀念強加給它們，而是應當承認賦予它們自身形式一致性的“觀念”“從大量的事件本身中呈現，或者更準確地說，在意識中通過以真正歷史精神思索這些事件而產生”（同上）。史學家因此必須既將“觀念”的形式帶入他對世界歷史事件的“觀察”中，并且又“從事件自身中”“抽象”出那種“形式”（同上）。這看起來像是一個“矛盾”，洪堡承認這一點，但實際上，他說所有的“理解”都預示了“主客體之間原初的和先在的一致性”；它總是由“某個預先存在的一般觀念運用于新的和確定事物之上”而構成。在歷史理解的情形中，這種預先存在的一般觀念由“人類心智”作用構成，它提供了歷史存在的基礎，以及對于領會它而言必不可少的意識的基礎（同上）。

只有最為大度的批評者才能勉強承認這種觀點稱得上具有一種真正的哲學分析應該具有的嚴密性。事實上，它反復提到一種歷史解釋的科學概念的可能性，不料竟又否認任何因果關系的、規則性的解釋足以獲得歷史真實，從而消解了這種可能性。這根本反映了洪堡的愿望，他希望將歷史反思從哲學中分離出來，并且使之與他那種作為一種嚴格的模仿行為的藝術觀念更為接近。洪堡把歷史知識置于一種混沌狀態和理想狀態之間，前者是未被加工的材料呈現于知覺之前的狀態，后者則是使混沌狀態屈從于秩序和理解的規律科學的狀態；然后，他否認史學家有可能按任何規律來理解支配歷史過程的力量。他依靠藝術與歷史學之間的一種類比，但是提出了一種藝術概念，它假定了想象中包含的形式觀念充分適于用來表現在個性化存在中偶遇的事物的形式。作為結果的歷史知識理論本質上是一種形式主義理論，其含義是類型學的，但是，歷史存在的神秘性仍未解除，其混沌狀態被還原成了一種普遍的形式一致性，就像新古典藝術想象可能期望的最高目標那樣。至于精神在何種程度上強加給知覺某種形式，并且在這種對現實的扭曲中實現其人性化，這種浪漫主義和主觀唯心主義的觀念被忽略了。洪堡重申了萊布尼茨和赫爾德提出的關于意識與存在具有完美一致性的想象，但并非以那么形而上的和棱角分明的形式。

這樣，洪堡認為，史學家“為自己想象了一幅關于所有事件的聯系形式的綜合圖畫”，據此，他能得出一幅有關構成歷史過程的事件的本質性關聯的圖畫（同上，著重號為引者加）。但是，他排除了歷史中的三種關聯概念，認為它們不足以恰當理解它的研究主題。這些關聯概念是機械式的、生理學式的和心理學式的歷史研究，在他看來，這些方式集中于用因果聯系來解釋歷史過程中實際發生的事件（第66——67頁）。洪堡拒斥這三種方式，是因為它們無力得出一種“外在于有限之物范圍”的觀點，使“世界歷史的每一部分”都能夠得到理解和支配（第67頁）。在此，他提出了自己對于觀念的看法，以此作為有關實在的特殊“歷史”理解的基礎。而他的看法則基于以下認識：源于反思人類心智行為整體而得出的普遍概念，適用于包含在世界歷史中的全部事件的整體。

洪堡說，世界歷史的部分必須綜合成一幅整體景象。他設想這一點是以“世界統治”觀念為基礎，或者以整體歷史過程表現出一種更高統一原則運行的觀念為基礎。可能確定這幅整體景象的清晰本質不，但是，它的存在能夠從歷史地理解了的證據中推導出來。

于是，很顯然，史學家不能夠指望證明必然發生的新事物的必要條件，就如不能指望確定它們的充分條件一樣。原則上，環境本身不可能說明歷史過程中新形態的呈現。并且，既然科學的目的在于確定某個事件發生的必要條件和充分條件，看來，史學家對于這些條件的探索一開始就被排除在外了。在這種新事物的呈現中，留給史學家的只是驚奇，然后根據形式一致性“再現”它們的任務。這種形式一致性是它們向那種具備歷史條件去理解它們的意識提供的。

但是，如果這種方法很適于評價歷史中這種新事物的形成，它卻決不會比赫爾德的做法更適于說明它們的消解。

洪堡用埃及藝術“以其純粹形式”而迸發和希臘人中“自由藝術”的迅速發展作為“精神創造及其現象”的例證，指出“與之相隨的環境不足以解釋它們”（第68頁）。洪堡認為，希臘的成就尤其不可思議；對此無從“解釋”，因為它表現了“個體性”的一種純粹“個體的”成就。在這種奇跡的呈現之中，史學家的任務并不是給予它解釋，而是單純地按其本然那樣呈現它，也就是說，這是一種根本的人類自由的顯現（同上）。與此同時，史學家必須承認，這種奇跡的效應并未延續，希臘文化衰亡了。它的消解歸因于其觀念包含在現象存在的形式之中，這樣，洪堡默許了關于其消解的一種物質性和因果性的解釋（同上）。

洪堡的這種觀念很奇怪，因為現象被想象成在其現實化的過程中和在其消解的過程中分別由不同的規則支配，即先是由一種獨一無二的“精神力量”支配，再是由特定的物質的、生理的和心理的力量支配。其結果是，比起成熟、衰落和消亡，它賦予萌芽、誕生和成長過程更高的價值。這是一種奇怪的不對稱，只有推測它是因為需要讓歷史意識偏重于某種特定的樂觀和愉悅的方向，否則將無從解釋。“踏出第一步，火花初現”，即，實在乍現，這在希臘歷史中是“奇跡般的”，而新事物出現時隱沒的東西則不然。洪堡說道，沒有這“踏出的第一步”，“有利環境便不會發揮作用，即使歷經數世紀，再多的實踐或逐步改進也不可能導致任何完滿。”（同上）

依附在這種突然浮現的新事物之上的價值將歷史過程的概念導向了一種精神能夠凌駕于物質之上的過程，就如同形式與內容，其交換受前者不規則力量的支配。洪堡想要將“意義分量的感受”放回到該過程起初的階段。但是，從他對歷史時間中誕生、成長和衰落的過程所做的描述，他的這種愿望并沒有充分得到論證。

他說起，事物的“觀念”必須托付給一種“個體的精神力量”。然而，個性化正是它消解的時機，因為正是通過個性化，精神力量受到了左右現象存在的法則的影響。它的永恒價值轉變成一種時間性的限度，并受制于一個退化過程。但是，洪堡強調，人們不應認為它在時間中的消逝證明了歷史存在的確定性本質，而應認為那是精神在現象界尋求其清晰表述能力的顯現。它的清晰表述與消解都被視為精神“獨立”于表面因果關系的證據，而非其中的因果律起作用的證據（第69頁）。觀念的運動在時空中趨向其全面表述，并沒有被想象成一種時空中的發展，而是一種由“內部”存在到“外部”存在的運動。

洪堡想要確立這種由內到外的運動，以此作為歷史發展的形式，而又不必指定一個整個發展傾向的目標，因而也就不會落入了歷史知識的唯心主義和“哲學”觀念之中。看上去，他要說的是，思想允許我們以一種“唯心主義的”方式設想歷史，而不是根據一種整體的唯心主義圖景來理解歷史存在的不同形式。在此，我們遇到了歷史思想中的“形式主義”，黑格爾曾批評它所鼓勵的那種理智與道德的模糊性。在洪堡這篇論文的結尾，他思想中的這種模糊性已經很明顯了。他承認我們可能感覺到，越過歷史中呈現的趨勢與突現的精神力量，“理想形式雖然不構成人類的個體性，也會與之相連，即便只是間接相連”。他表示，認識到這樣的理想形式在語言本身中，因為語言既“反映”出“它的人民的精神”，也“反映”出“一種更早的、更獨立的基礎”，該基礎“比它所受的影響更具影響力”，因此，“每一種重要的語言對于觀念的創造與交流而言，都表現為一種獨一無二的載體。”（第70頁）并且，從這種類比中，洪堡繼續評論這樣一種方式，在其中，“那些可能認為獲得了存在性及其力量的任何事物的最初和永恒的觀念”，的確“在某種意義上還要更純粹、更全面，也就是說，他們在一切精神和物質的形態中達到完美，在每一種力量根據其固有規律而不可避免的運作中獲得真實，在事件永遠裁判和懲罰自身的無情過程中獲得正義”（同上，著重號為引者所加）。

但是，他否認了那種可以直接感知“世界統治計劃”的人類判斷能力。他指出，這種能力至多能夠“在這些計劃表現自身的觀念中推算到它們”（同上）。這就使他得出結論，認為“歷史的目標”必定是“觀念的現實化，它通過人類，借助于可以令有限形式和觀念融為一體的每一種途徑和一切形式來實現”。只有在“有限形式”和“觀念”相結合并且“兩者都不再能夠進一步相互整合”之時，整個過程才告終結（同上，著重號為引者所加）。

于是，回到洪堡最終將史學家比作藝術家的做法中，他聲稱：“關于自然和……有機結構的知識對于后者而言，就像探究那些在生命中呈現為主動性和指導性［原則］的力量對于前者那樣。”藝術家感知的是“比例、勻稱和純粹形式的觀念”，史學家認識的是“在世界諸事件的關系中，而不是作為［這些事件的］部分而展開的觀念”（同上）。這就為洪堡提供了基礎，說明“對于史學家的任務［這一問題］而言最終的也是最簡單的回答”，即“表現一種觀念在現實中實現它自身的奮斗”（同上）。

重點在于“奮斗”一詞，因為如洪堡所說，觀念并不總是在它第一次嘗試實現自身時就成功了；它很有可能因為沒有做到完全掌握它在其中尋求自身實現的“主動抵抗性事物”而“被扭曲”（同上）。但是，觀念為了實現自身而遭受挫折可能經歷的一系列悲劇最終必須被視作一種喜劇過程，這對洪堡來說是一個預知的結論，因為“從事物的普遍關系中，沒有什么事件是完全分離的”；整體由自由支配，而部分只是朦朧地包括進了它的實現過程中。這樣，重點便轉換到了整體中包含的自由，即變化和呈現的現象，并且為抵制任何“尋求整體一貫模式”的興趣提供了更多的理由。尋求整體的模式就是要將決定論歸之于它。

從對洪堡的歷史觀念進行的這種思考中，我們可以看到，蘭克和他代表的學院派歷史學與赫爾德的有機論研究存在的關系。這里存在一種重點的轉換。構成這種轉換的是那種尋求歷史世界整體融合之證據的沖動減弱了，而在赫爾德的思想中它仍占主導地位。一種形式論的解釋觀念取代了赫爾德公開倡導的有機論觀念。因此，歷史領域變得松弛起來，尋求對于過程的總體理解的沖動淡薄下來，這就使得歷史領域成了一個偶發事件或事情的總的場所。但是，一般構架、虛構性意義、使這些過程得以情節化的模式根本上的喜劇本質仍然尚未被觸及。這種轉換能夠描述成一種修正，解釋的沖動升華為渴望單純描述歷史過程，就如同它在史學家的關注之前所呈現的那樣。過程的尚未實現意義仍保持不變。它被構想成一部喜劇，而其結局。但維系已然預設的喜劇結構，使得有可能以一種特定的樂觀情緒理解在該結構內發生的事件。通過留下不確定的戲劇結局，與此同時確認有必要相信整個過程包含了一種特定喜劇式結局，這樣，在并沒有以任何方式賦予奮斗和沖突這些要素最終在歷史中成功的可能性的情況下，它們能夠被當作歷史實在的真正要素來接受。一種渴望的每一次失敗，都不過看成是包含在其中的觀念進一步發展中的一個事件，如此，它最終在現實中的成功便得以確保。

只有作為精神在時間中完成其諸多可能的現實化而發生的時機，罪惡、痛苦和苦難才能夠被接受。在歷史的戲劇中，礙手礙腳的角色確實很多，但它們的作用現在看來，只是為精神成功地克服它自我實現的環境提供的一些機會。在完美、真實和正義最后定然會成功這種完全的自我確信之中，以往人與人之間、國家之間、階級之間的每一種沖突都能夠被超越并加以思考。整部戲劇的喜劇式意味并沒有像在黑格爾的思想中那樣，被當作一個反省的對象，而是被單純地假設為一個目標，我們從自己在歷史中的位置來領會它，而真正的理解必然有待最后一幕的最后一場中“有限形態”和“形式”的“整合”。關于整個過程是如何運作的，所了解的和能了解的也只是些一般的東西。史學家能夠期待的最好的東西是對歷史過程的敘事表現，這些過程在世界不同的時間和空間中實現了暫時的形式一致。新形式的呈現仍然是一個“奇跡”，它是一個感知的對象，而不是理解的對象。

既有形式的消解被歸之于其特指情形中支配性觀念所涉及的東西，即自然變化和消解的規則。但是，洪堡的體系無法解釋他稱為“諸種弊病類型中的生活反常狀態”是如何產生和興盛的。因為罪惡、錯誤和不公正如果可能也像善良、正確和公正那樣，有其“理想”形式，這對他來說不可思議。他指出，無疑，在生活的“正常”和“反常”狀態之間存在某種類比，那就是一種“不存在解釋原因的突然產生或漸次產生”的趨勢，“看上去好像遵循的是它們自身的法則，并且涉及到一切事物之間某種隱蔽的聯系”。可是，洪堡有些茫然，這些趨勢怎么可能像他想象的那樣構成歷史戲劇的一部分呢?歷史過程的這個黑暗面對他仍然是個謎，于是，洪堡斷言，“在［它的原則］可能對歷史產生作用之前，或許要經歷很久一段時間”（第69頁）。

我以從有機論到形式論解釋策略的轉換，來構想這種從赫爾德經由洪堡再到蘭克的轉變，而在此轉變中本質上是喜劇式的情節化模式仍保持不變，這樣，我避免了運用討論19世紀早期的史學爭論時通常的術語，它們現今已成了陳詞濫調。可以看到，對于個體與普遍，或者具體與抽象，乃至歷史學必須哲學構思還是經驗推導，或者說它更應是科學還是藝術這些對立的問題，其重點并沒有多少轉變。在運用這些術語的所有討論中，問題在于這些術語本身所指的意思，一方面是認識藝術、科學和哲學的方式，另一方面是認識單個事件及其情境之間關系之本質的方式。

事實上，洪堡如同蘭克那樣，他認為歷史是有關個體事件在其具體實現之中的知識，并且，史學家面對的問題在于將個體與它呈現并實現其命運的情境聯系起來。此外，他與蘭克都認為，歷史學根本上是一種藝術形式，特別是一種古典的藝術形式，也就是說，是一種模仿的藝術形式，它關心的是對實在加以表現，按其在某個給定的時間與空間中“實際”呈現的那樣。另外，他主張，歷史研究的目的最后在于預測整體歷史過程的意義，它不僅僅是生產出一組過去的不連續的圖畫，還要上升到一種更高的概念化階段，描繪出歷史過程中包含的諸種關系，而前面那些圖畫代表的僅僅是其部分或片斷。洪堡說道，歷史反思受到了特定道德關懷的鼓舞，也受到了人們以某種方式想要了解自身本質的愿望推動，這樣，人們便能為建構一種未來而努力，它要比人們自己的現實生活提供的狀態更好。問題在于，歷史事件發生的情境，即事件發生的框架或場所應如何理解，通過在時間中把事件串聯在一起而顯現的過程，它在其道德蘊涵上是被理解成了振奮人心的東西，還是理解成了令人沮喪的東西。

### 結論

我們在蘭克有關歷史過程的思想中遭遇的觀念標示出，它們與某些文學浪漫主義的首要前提存在著明確斷裂。蘭克的歷史學實踐中隱藏的浪漫主義沖動當然不容否認；在青年時期，他本身便證明了浪漫主義激勵著他的思想。這些浪漫主義沖動表現在蘭克對個體事件的惟一性和具體性存在的興趣中，也表現在他那種以敘事為歷史解釋的觀念中。此外，在專注于進入歷史戲劇角色的意識內部，以他們看待自己的方式觀察他們，并且重構他們在自己的時空中面對的那個世界時，蘭克也表現出了這些浪漫主義沖動。然而同時，蘭克始終不渝地與那種以“形式的狂歡”而自豪的沖動抗爭，它使歷史文獻看上去代表著不加批判的眼光。在蘭克看來，盡管歷史表現出那么混亂的性質，它確實在具備適當條件的歷史意識前顯示出一種意義和可理解性，不過，它們在歷史的終極意義方面缺少總體上的確信，那是能夠以宗教感受性反思歷史而獲得的。前述“意義”在于理解歷史過程的有限片斷具有的形式一致性，理解這些有限片斷彼此相連而更全面地整合人類生活和社會的結構。簡而言之，對蘭克而言，歷史學顯示給意識的意義是純粹有機論的。可是，它不是諾瓦利斯在整個過程中聲稱看到的那種整體的有機論，而是部分與整體關系的有機論，它允許觀察者在微觀世界中看到一種暗示，它與包含在總體中的更大的一致性相關。蘭克把正確理解這種更大一致性的本質歸諸那種確定的宗教感受性，并否認歷史意識能對它進行正確說明。但是，就史學家來說，他承認那種產生某種意義或某些意義的洞察力，它一方面能夠克服貢斯當經歷的那種絕望，另一方面克服諾瓦利斯主張的那種樸素信念。找到歷史實在在不同的時空中、在實現人類共同體的各種族的努力中處置它本身的形式，這便是蘭克觀念中的史學家的任務。并且，這種有機論學說構成了蘭克在理論方面的主要貢獻。19世紀20年代到50年代，正是借助于蘭克的理論，人們把歷史學建構成了一門自律性的學科。

確實，那些介于蘭克與黑格爾的弟子海恩里希·利奧之間的爭論，取決于理解是由特殊到一般還是由一般到特殊這樣的問題；但是，這些爭論都是從他們共有的假設之內延伸出來的，這個假設就是：在歷史領域是一般與個別、普遍與特殊相遇并融合成整個歷史過程的場所。真正的問題涉及的一方面（黑格爾代表的觀點）是對概念化之中嚴格性的要求，另一方面是（洪堡和蘭克代表的觀點）對一種有關歷史知識基礎的嚴格概念化加以抵制的可能性。在有機論的解釋概念中，分析中有些地方的含糊性具有一種毫無疑問的價值，這是必然的，因為歷史領域被領會成這樣一個場合，即在本質上是不可認識的條件和沖動下，根本上新奇的事物強行地闖入了。這是在蘭克及其弟子的史學研究中稱為“經驗主義”方法的真正內容。但是，這種“經驗主義”的源起與其說是一種對特例的嚴格觀察，不如說是一種決斷，它把某些類型的過程視為本質上是抵制分析的，而把某些種類的理解視為具有根本的局限性。

認為歷史事件最終具有神秘（如果愿意的話，或者可說是不可思議）的本質，這種理解自然有蒙昧主義傾向，但又并未墮入其中，那是因為有一種在根本上是喜劇式的情節結構的信念，認為可能以宏觀維度講述的與歷史過程相關的每一個故事中都表現了這種喜劇式情節結構。這種對于歷史過程最終具有喜劇性質的理解，構成了對所謂的歷史主義世界圖景懷有的樂觀主義的基礎。蘭克式歷史主義的“樂觀”成見所弄模糊了的是：在一定程度上，在對其真理性的信念沒有得到理論推導而證實的情況下，某種純然的樂觀主義態度是會被視為幼稚之見的。在洪堡和蘭克的提喻意識之中，這種理論基礎是一種先入之見，它本身嚴格說來是不可分析和證明的，但是被簡單地斷定成了一種態度，即人們如果不想陷入絕望的話，他們在精神上就不得不如此來考察歷史。可是，信任它的理由出自世界過程的實際表現，在其中，將總體過程按喜劇方式進行的情節化經受住了看似合理的檢驗。

歷史主義看上去容易受到的威脅并非理論上的，因為有機論的解釋概念不可能受到它自身前提假設的范圍之外的攻擊。需要用來破除這些假設的并非要說明歷史文獻能夠以機械論的、形式論的或情境論的解釋模式來理解，而是說明由某位史學家作為一個喜劇表現的同一個歷史過程，也能夠由另一位史學家表現為一個悲劇的或荒誕的過程。一旦將這種可選擇的情節化賦予公眾，而他們再沒有信心為自己在其中扮演主角的戲劇提供喜劇式結局，那么，對于歷史進行有機論解釋的興趣就可能讓渡給那種對機械論或情境論解釋的要求。這便是在19世紀最后25年中學術界多數領域發生的情況，其中一方面出現了實證主義和馬克思主義，另一方面出現了唯美主義。

但是，在這樣的環境下，并不必然要拋棄有機論；需要做的不過是將表現出的一種喜劇性歷史過程轉變成一種荒誕劇的歷史過程，以此反映出某個社會的統治階級在他們確信自己按科學方法理解實在的能力耗盡后造成的沮喪。這正是布克哈特采取的做法。

洪堡那篇文章的價值并不在于他的歷史解釋觀念，該觀念在邏輯和科學基礎之上都有所不足，其價值在于它對于按有機論的方式研究歷史具有的適當性表現出的信心。它暗示著，如果歷史表現有對整個歷史過程最終的形式一致性抱有的信心支持，歷史思想便能夠一方面避免浪漫主義的“存在之混沌”觀念，另一方面避免唯心主義者和實證主義者提出的這種狀態能夠獲得全面理解的觀念。簡而言之，它表現出對于提喻式理解模式的一種承諾。

提喻的神話乃是喜劇的夢想，也就是要了解一個世界，在其中所有的奮斗、競爭和沖突都消解在一種實現了的完美和諧之中，在所成就的那種環境中，一切的罪行、邪惡和愚蠢最終都被呈現為建構劇終所成就的社會秩序之手段。但是，喜劇式結局可能采用兩種形式，其一是主人公超越阻礙他朝著自己的目標前進的社會而獲得勝利，其二是重申集體權利要勝過挑戰它作為社會權威形式的個人權利。第一種喜劇式情節化或許可稱之為愿望式喜劇，第二種則可稱為責任和義務式喜劇。米什萊以第一種模式將他的法國史一直寫到大革命；蘭克則是按第二種模式來寫作他的歐洲各國史。作為19世紀第二個25年間新型的或“實在論的”歷史學代表，他們由一種共同的信念聯系在一起，即以一切特殊性和多樣性對歷史過程進行的簡單描述，都將描繪出一部成功、圓滿和理想秩序的戲劇，于是講述一個故事便是說明事情何以如此的方式。支撐著他們，使其愿意沉迷于歷史文獻包含的混亂材料和事件的是一種這樣的信念，即根據事件的特殊性所做的準確描述得出的不是一幅混亂的圖景，而是一種形式一致性的想象，它既不是科學也不是哲學能夠理解的，更不是它們用一種言語表現能夠把握得住的。米什萊和蘭克都力圖在歷史發展過程的核心中把握住“觀念”的精髓，這最初是他們在敘事性散文中想要獲得的。

## 第五章　托克維爾：作為悲劇的歷史實在論

### 導言

米什萊史學思想的連貫性，源自他始終不懈地對自己在歷史領域中看到的個人和過程這兩者進行隱喻式描述。米什萊對于充斥著歷史領域的對象所進行的形式主義的領會得到了浪漫主義神話的支持，他用這樣的神話把在1789年大革命達到高潮的事件序列情節化了。在其思想中，主要矛盾在于從一種根本上是無政府主義性質的歷史過程概念中得出了確定的自由主義意識形態蘊涵。蘭克的思想和作品中不存在這樣的矛盾。他的知識理論是有機論的，情節化模式是喜劇式的，意識形態立場是保守主義的。因此，當我們閱讀蘭克的作品時，無論我們對其學識以及作為一位敘事者的能力有多深的印象，我們意識到，在他寫的任何東西中，都缺少那種我們往往和偉大的詩歌、文學、哲學，甚至偉大的史學聯系在一起的那種張力。這或許是為什么人們有時會對米什萊這樣的史學家再感興趣的原因，某種程度上，這幾乎不可能出現在蘭克這樣的史學家身上。我們欽佩蘭克的成就，但是，我們會直接地和感同身受地就米什萊的斗爭做出反應。

當轉向以大尺度來描繪人類和社會的歷史時，可能不會允許任何人懷有看上去激活了蘭克著作的那種確信。知識是一種斗爭的產物，不僅是與“事實”的斗爭，還是與自己的斗爭。在有關實在可供選擇的景象并不存在真正可能性的地方，思想的產物傾向平淡與不相稱的自信。我們對蘭克做出的反應相當于我們傾向于對歌德做出的，兩位思想家都沒有被驅使去嘗試任何他內心中確實還不知道自己能夠完成的東西。在蘭克的意識當中我們直覺到的那種平靜是一致性的作用，即他的想象和他作為一名史學家將這種想象運用到作品中這兩者之間的一致。米什萊試圖從他的歷史想象轉移到他自覺承諾的意識形態立場，而后者與該想象本身是矛盾的。在這個層面上，米什萊缺少的正是這種一致性。因此，米什萊的作品對我們而言更為動蕩，更充滿激情，也更直接。因為我們生活在這樣一個時代中，其中道德自信倘若不是不可能的，至少看上去它的危險與價值相當。

我們在米什萊那里感悟到的那種激蕩，類似的也存在于他同時代的一位偉大同胞的作品中心，此人便是亞歷克西斯·德·托克維爾。這種激蕩來源于托克維爾與米什萊共有的兩種情感，即以超乎一切的容納力同情與他自己不同的人，以及擔心他認為過去或現在最有價值的那些事物遭到破壞。至少在米什萊看來，理想的民族統一在1789年的喜悅中已然實現，當法國政治生活遠離了這樣一些情形時，我們注意到了米什萊是怎樣傾向于那種與日俱增的反諷式一般歷史概念。當法國歷史的高潮消退而成為歷史，米什萊習慣于表達和形容的迄至1789年法國歷史的浪漫主義神話便逐步被理想化、被抑制，并被當成了一種暗示。這種暗示指的是，倘若史學家能夠成功地實踐其重構和復蘇過去的工作，使過去恢復完整性、多姿多彩、生動性和生命，它終究會是法國歷史的成果。在托克維爾史學思想的演變中，當我們從《美國的民主》（1835）到《回憶錄》（他1859年去世前幾年所著），循著他關于歷史以及一般性法國史的思想發展，我們看到一種類似的反諷指向。但是，托克維爾走上這條道路的起點與米什萊不同。米什萊的思想開始是浪漫主義的，歷經對背叛他史學家奮斗理想的各種命運的悲劇式理解，之后，他的思想停止在一種混合狀態，即理想化的浪漫主義與明顯的反諷相混合的狀態，以此看待1789年以后法國歷史；托克維爾不同，他一開始努力保留一種特定的悲劇式歷史圖景，然后逐漸弱化，最后面對那種令他感覺到解放的前景遲早會落空的情形，他落入一種反諷而隨波逐流。

近來對于托克維爾的學術研究全面揭示了其思想的學術和情感基礎，他的前輩和同時代思想家對他產生的“影響”，以及他在奧爾良派治下的法國社會和政治生活中的位置。這些研究也奠定了他作為近代社會思想主要先驅的地位，并且，他對于自由主義和保守主義意識形態這兩者的貢獻現在都得到了承認。我在此并不是想要增進讀者對于托克維爾的思想、工作和生活這些方面的了解，令我感興趣的是分析他那種作為歷史反思特定風格模式的歷史思想。

根據某種給定的意識形態標簽（如自由主義或保守主義）或者某種特定的學科標簽（如“社會學的”），這種風格并不能描述得詳盡無遺。事實上，我的觀點是，托克維爾作為一名史學家，其作品真正的邏輯蘊涵是激進主義的。由于他研究歷史是為了確定支配著歷史過程的因果律，托克維爾隱約承認這樣一種概念，它以其現代的唯物主義的形式來看待我們將其與激進主義聯系在一起的那種對于社會過程的操縱。這種暗含著的激進主義表現在悲劇性主題中，該主題為托克維爾兩部主要著作《美國的民主》和《舊制度與大革命》（下文簡稱《舊制度》）提供了宏觀歷史情境。

在這兩部作品中，社會實在的知識采用的明顯是類型學的形式，它可能暗示了，托克維爾的目的最終是對以實際建構起來的類型辨識出來的那些過程和力量或者是進行形式主義的條分縷析，或者是進行有機主義的統一。但托克維爾既不像米什萊，也不像蘭克，他既不喜歡沉迷于形式，也不愿綜合那些彼此競爭的力量，以此作為歐洲的未來真正具有的可能性。在他看來，未來的社會中人與人之間和解的前景渺茫。歷史是無法逃避的沖突的舞臺，其中起作用的力量無法調和，無論是在社會中，還是在人的內心之中都是如此。正如托克維爾指出的，人們留連于“兩道深淵的邊緣”，一道是由社會秩序構成，少了它，人將不人；另一道則是由他內心中阻止他成為完人的魔鬼本性構成。人總是在每一次努力之后返回到這種存在于“兩道深淵邊緣”的意識，雖然他努力是要促使自己超越動物性，使棲息在他內心中被壓抑、束縛、無法在萬物間處于優勢的“神性”興盛起來。

托克維爾所有思想的根本是理解一種原始混亂，他明白在歷史、社會和文化中發現的秩序就像神恩那樣是個謎。托克維爾就像其同時代的偉大小說家巴爾扎克，他對于人們“具有”一種歷史這一神秘事實狂喜不已；但是，他關于黑暗深淵的觀念，認為人們由之而生，并且與之相對而把“社會”作為一種阻擋總體混亂的屏障，這觀念除了有時讓托克維爾適當地得到一點與最終支配世界行程的力量相關的知識外，并不擔保他能期望到任何其他東西。因為對他而言（和馬克思不一樣），存在本身是一種神秘之物，托克維爾無法使其思想陷入那種有關真正歷史科學的沉思，而他關于歷史現象的分類組織形式看上去是允許他這樣做的。這種神秘的無法消化的殘渣阻止他將過程規律概念化，這些規律本來有可能準許他說明為何歷史本身看上去分解成了相互排斥的，不過也是循環的社會現象類型。

但是，與啟蒙時代那些早于他以及19世紀后期那些緊隨其后的純粹反諷論者不同，托克維爾不允許自己相信歷史根本不存在普遍的意義。悲劇性沖突一次次揭示出，歷史的奧秘無他，不過是人類永無休止地與自身爭斗并返回自身。這樣，歷史的神秘性時而可以用一種埃斯庫羅斯式的方式，時而用一種索福克勒斯式的方式來設想，它首先支撐著一種代表著更美好未來而作用于現在的自信行為，然后提示危險，這危險來自于過早排斥可能性，或者突然執行不完全了解的社會或個人計劃。這種對于歷史的雙重看法是托克維爾自由主義的基礎。只是在其晚期，他反思歷史的風格和情緒才流于歐里庇得斯式或莎士比亞后期那樣的反諷式確信，即確信生活本來毫無意義。當這種信念出現時，托克維爾出于道德理由而壓抑它，因為他害怕這種信念使得那些不得不盡最大努力勞作，從而使其生命擺脫由命運賦予的邪惡本質的人們變得軟弱。他甚至抨擊他的朋友戈比諾，因為他以真實性為名，自行其事地傳播那樣一種只會有助于增加恐懼的歷史觀，而消除這種恐懼卻是哲學家和史學家的職責。

假如托克維爾要么聲稱歷史根本毫無意義，而且也不為希望提供任何基礎，要么反之而聲稱歷史有意義，并且這種意義能夠被人們充分認識到，那么，他便會趨向于或者具有類似于其后繼者布克哈特那樣的反動立場，或者具有類似于他的同時代人馬克思那樣的激進立場。然而，他既想相信歷史有意義，又想相信這種意義要到人們自身中的神秘本質中去尋找。正是托克維爾賦予該神秘之物的價值，使得他成了所謂的自由主義的意識形態立場的代言人——縱使他對于歷史過程的規律性本質的觀念有可能導致他在那時的大多數重要社會問題上采用一種激進立場。

托克維爾“科學”研究歷史的結果是把歷史事件排列到各種類型、種類、部屬、式樣等等之中。當材料陳列在社會、政治和文化現象的限定類型中，并受到影響，它們便轉變成了知識。例如，托克維爾分析了兩種類型的社會：民主制社會和貴族制社會。而他關于上迄中世紀晚期下至他所處時代的這種近代西方文明史概念引發了這樣一個問題，即這兩種社會是如何在該文明之中產生的，它們之間的關系與相互作用的本質如何，以及它們未來各自的前景大致如何。托克維爾不得不回答的問題是：這兩個根本上沒有變化的社會的產生、相互作用并互相沖突，這一過程的實質是什么？

托克維爾并沒有真正直接地回答這個問題，他意在辨明具有政治、社會和歷史文化性質的長期趨勢，這種趨勢通過托克維爾的角度指示出一種社會類型（貴族制的）的衰落和另一種（民主制的）的興起。并且，他指出，貴族制類型的衰落正是民主制興起的作用，這意味著他把整個歷史過程看作一個閉合系統，它包含了有限的可資利用的能量，在任何成長的過程中無論獲得了什么，系統其他部分都要失去些東西來補償。系統作為一個整體也被視為一個過程，因此它是按機械論的方式來認識的，而部分之間的關系則是以機械式因果關系來理解。

如果托克維爾是一位唯心論（或有機論）思想家，他本應該努力把這種能量交換看作人類意識總體上積極成長的場合。這種成長本來是可以感覺到的。在他身處的時代中，就黑格爾和蘭克而論，思想和表述日趨復雜遠勝于以前任何時代。但是，托克維爾于該過程中看到的成長與其說是在意識的總體發展中，不如說是在單單受益于貴族制衰落與民主制興盛的諸種力量的勢力中，這種勢力一方面是集權國家的，一方面是群眾的。并且，在他看來，這兩種力量聚合的方式將不僅對他認識的文明和文化，亦對人性本身造成一種嚴重的威脅。此外，這些力量的增長在他看來并不是一個零星的或偶然的過程，而是寶貴的人性資源，即智慧、道德和情感不斷被侵蝕的過程。

整個過程必然是悲劇的，并且，托克維爾對于歷史和歷史知識先前的思索明確地將史學家的任務想象為新舊力量的調和。新的力量是呈現在他自己的現世視野中的征服性力量，舊的力量則是落伍的文化理想，它們因前者的上升而受到威脅。托克維爾生活在一個割裂的世界，他的目的是盡其所能照管它，如此，其結構中的裂痕和破縫如果不能完全愈合的話，至少也能加以修補。

托克維爾認為整個的西方文明史是他思考的更為寬廣的語境，他把自己對其中的歐洲和美國樣式變種的分析，作為相對單純的可能性種類的例證。它們作為他身處時代可能的未來而包含在總體性之中。因此，他考察這兩類歷史的態度和敘述這些歷史的腔調具有的含義是不同的。用來考察美國民主的觀點是出于一個優越的觀察者的角度，他比構成該社會類型的行為主體和行為方式處于更優越的位置。托克維爾有著一種溫和反諷式的腔調，至少在《美國的民主》第一卷是如此，他這樣是為了提醒此書的歐洲讀者，作為一種可能的未來而在歐洲社會自身之中包含的這種潛在能力所具有的力量和缺陷。比起來，托克維爾的《舊制度》腔調和立場都朝《美國的民主》第二卷指示出的方向改變了。后者對美國制度、習俗和信仰進行了更尖銳的分析，并且更直接地批評了它們對歐洲文化生活中永恒價值成分所具有的威脅。這更像該歷史過程中一位參與者的觀點，他必定是想非常努力地擺脫這一過程，以便猜測出其普遍的變化與趨勢，預想它的目的或方向，并警告那些涉身其中的人危險在哪里。相應地，其腔調為了與觀點的變化相適應也變了。托克維爾的心情也更加憂郁，悲劇性主題更直露地控制了敘事形式。其主導的語言是轉喻式的，就如同《美國的民主》第二卷中那樣，但過程的意象更突出了，時間的流逝和發展的感覺也更強烈。

在《美國的民主》第一卷和《舊制度》之間，存在一個根本的重點轉變，即從思考結構轉變到思考過程，結果在后一部著作中，意義感受的分量更加公開地施加在表現的敘事層面上。從宗教改革至大約1830年，西歐歷史的過程被簡單地假設為前書中分析美國民主結構的語境。這個過程中，美國民主看起來像一個僵化的結構，其惟一的運動或成長正是在對其構成要素及其相互關系的清晰表述中。相比之下，《舊制度》中，過程與結構的區別幾乎消除了，其效果相應地更文學化，意識形態傾向相比之下也更富于進取心。但是，兩部作品的意義在一個單一停滯、確定、挫敗、壓抑、非人性的圖景中聚合了。在整個托克維爾著作的背后，主導力量是困惑的挫敗和絕望的圖景，它啟發了每一處呈現的反諷性主題。托克維爾僅僅是通過意志行為而幸免于落入這種絕望之中。在他就歷史寫的所有東西本應促使他要么產生一種激進的反叛，要么產生一種反動的虛無主義時，正是這種意志行為使他自始至終能夠像自由主義者那樣言說。

### 反辯證法

托克維爾的著作與蘭克的不同，它很少認識到有關歷史領域的辯證轉換；其主導看法是從某個優越位置持續不斷地墮落，并且無力利用特定的可能性。歷史性力量的二元論，這種蘭克視為在他所處時代真正實現了的社會妥協的前提，在托克維爾看來卻是對文明本身的主要威脅。事實上，托克維爾整個的歷史成就正是這樣一種努力的產物，他想確定是否能夠從他看來像是矛盾的各種沖突性力量中挽回什么東西，而不致是總體性的災難。

托克維爾用來描述歷史過程的二元論也表現在（或反映在）他有關人性本身的概念中，正如1836年他給一位朋友的信中寫道：

無論我們做什么，都無法阻止人們擁有一副軀體和靈魂……你知道，在我心中，動物性被征服的程度并不比大多數人更強，［但是］我崇拜神性，并且愿付出一切令它居于主導。因此，我一直努力發現人們可能遵循而不致成為赫利奧蓋巴勒斯[[11]](#_11_70) 和圣哲羅姆[[12]](#_12_68)的門徒的中庸之道；我深信，大多數人不會聽信勸說去模仿其中任一位，無論是那位圣徒還是那位皇帝。［《回憶錄》，I，第318頁。］

同樣的二元論也表現在托克維爾的政治學中，并且也導致他追求一種類似的“中庸之道”。就其政治立場，他曾談到：

他們認為我交替地持有貴族制和民主制的偏見……但我的出身恰好使我更容易對這兩者保持距離……當我步入生活之際，貴族制已經逝去，而民主制尚未誕生。因而，我的本能不可能盲目引導我追隨這一種或那一種……我在過去與未來之間尋求平衡，對兩者都沒有天生本能的吸引力，這樣我無須努力便能靜心地考慮問題的每一個方面。［同上，II，第91頁。］

托克維爾與馬基雅維里相似，他深信自己的時代正面臨在可供選擇的社會制度和文化理念之間無力選擇的困境。他認為，自從拿破侖失敗以后，歐洲被擱在了舊的貴族體制和新的民主體制之間；它既沒有完全拋棄前者，也沒有徹底地接受后者，它忍受著兩者的缺陷，而它們的好處一點也沒有享受到。正如托克維爾看到的，主要的問題在于如何權衡這兩個系統的利弊，如何面向未來而評價它們的前途，并且鼓勵人們就那些看起來不可避免，但能夠最有效地促進人類自由和創造性事業的方式做出選擇。這種探索有一部分必定是歷史的，但傳統的歷史考查無法充分滿足時代的要求。這個時代需要一種本質上既非“貴族式的”又非“民主式的”歷史圖景，但對兩個體系做出客觀判斷卻有可能，另外，也有可能將它們中有利于未來的東西拯救出來。

同樣，托克維爾認為，他所處時代的文化也在舊貴族制時期的唯心主義和新興民主時代的唯物主義之間搖擺。啟蒙運動批判了貴族式的唯心主義，并將人們的注意力轉向“真實而可見的世界”，將它視為研究的真正對象。一開始，思想和藝術都全部集中于物質世界，即“外在于人”的世界。但是，這種對自然的迷戀既非這個時代可能有的惟一興趣，亦非真正與之相適應；托克維爾說，它“僅僅屬于過渡時期”。他在《美國的民主》中預言，即將來臨的這個時代中，思想和想象將“只和人”聯系在一起，并更加確定地和人類的未來相關聯（II，第76——77頁）。

民主政治與傾向于把過去理想化的貴族派政治不同，“縈繞著它的是未來會如何的想象；在這個方向上，這些無拘無束的想象增長并膨脹，超越一切限制”（第78頁）。這樣，雖然民主文化的唯物主義和功利主義性質不可避免地促進了人的世俗化，與此同時，它至少激勵起了人們對于未來的希望。例如，“在一個民主的社會中，詩歌將不再以過去傳統的傳奇或記憶為內容。詩人不會試圖以超自然存在來充斥世界，這連他的讀者及他自己的想象都不再會相信；他也不會冷漠地把美德和罪惡都人格化，這些在其本來面貌下可以更好地接受”（第80頁）。由狂熱的貴族政治式想象為詩歌呈現的廣泛可能主題突然萎縮了，想象返回到人本身之中，而詩人在人性之中發現了他惟一正確的對象。“所有這些源泉對他而言都已枯竭，但人類仍然存在，詩人需要的正是人類”（第80——81頁）。

托克維爾相信，如果人類自身能夠被視為一切思想和藝術的對象與標準，就有可能創造一種既非唯心主義，亦非唯物主義的文化圖景，它是二者結合的產物，同時是英雄主義的和現實主義的。這樣，他寫道：

我無須往返于天地之間以發現彼此對立編排的奇妙事物，如無窮大或無窮小、極度陰暗與耀眼光明能同時激起憐憫、贊賞、恐怖和恥辱感覺——我只需思考自身。在上帝的胸懷中，人類生于無、歷于時，并永遠地消逝了；他不過瞬間呈現，徘徊于兩道深淵的邊緣，并迷失于此。［第80頁］

存在于“兩道深淵的邊緣”，產生了一種獨有的人類苦難或絕望的感受，但它也生發出一種人類獨有的欲望，即認識和創造的沖動。

倘若人們完全無視其本身，心中就不會有詩；因為它不可能描述心靈不可想象的東西。倘若人們確實認清了自己的本質，他的想象就將停頓，不再添加任何事物。然而，人的本質在一定程度上被揭示，足以讓他對自己有一些認識；但一定程度上又仍然模糊，足以讓所有其他陷入深深黑暗中，人們永遠在摸索卻又總是徒勞，無法把握住有關人之存在的某些更全面的觀念。［同上］

托克維爾感覺到，有必要在人們的意識中將絕望和希望都保留下來，使人們的心靈直接面對未來，但同時提醒他們，只有經歷最嚴厲的苦難、忍受最痛苦的勞作，才可能獲得一個更好的、更具人性的未來。因此，對于即將來臨的時代，托克維爾想象出這樣一種藝術，它由貴族政治時代的史詩模式，經歷了過渡時期的抒情模式，再轉為對人類環境的一種新的悲劇性理解。并且，他想象哲學是由更古老的唯心主義，經由過渡時期的唯物主義，轉變為一種新的、更具現實主義的人文主義。適合這種新圖景的社會制度并非排他性的，即要么是貴族式的，要么就是民主式的，而是兩者的結合，也就是說，就其符合民主式原則而言，它是平等主義的、唯物主義的和功利主義的；就其符合貴族式原則而言，它是個人主義的、唯心主義的和英雄主義的。史學家的任務在于幫助創建這種新型社會制度，做法是闡明貴族政治和民主政治兩者的原則是在歐洲文明中那種單一持久的沖動所具有的作用，這種沖動乃是對自由的渴望，它從一開始就賦予西方文化這一特征。

我應當強調，托克維爾關于史學家充當調和者的角色這樣的觀念，預示了那種他在后來的史學反思過程中逐漸陷入的反諷式心理結構。作為一位史學家，托克維爾在其職業生涯開始時，旨在獲得一幅悲劇式的歷史圖景，它以理解人與命運抗爭中支配人性的規律為前提，更以理解支配一般社會過程的規律為前提。事實上，如果這些規律可能通過歷史研究發現，那么，原則上它們應當通過規律的運用來努力實現那種在人類發展中不可避免的情境和環境，將痛苦和苦難減少到最低程度，正如修昔底德在《伯羅奔尼撒戰爭史》著名的開篇部分中指出的那樣。在歷史過程中發現這些規律的可能性理應讓人抱有希望，但這樣的樂觀主義受到了人性概念的極大限制，這些規律本來是為了有利于人性被運用的。如果設想人自身存在著根本缺陷，例如，他身上呈現出的非理性力量，這種力量有可能阻止他實踐自己按理性構想的最大利益，那么，對于支配著他作為社會存在的活動的那些規律的發現，必定會被視為并非顯示根本的自由，而是一種命定。而正是這樣一種有著致命缺陷的人的本質或人性概念，即人性本身并非理性而總是有某種非理性的概念，阻止了托克維爾走向他對于歷史規律的探究本來驅使他朝向的激進的意識形態立場。

事實上，托克維爾抑制住了他理論性歷史概念的激進含義，并日漸由尋求規律轉向尋求類型學結構。這種認識論層面上的運動也通過一種類似的轉換反映在審美層面，即由隱含的悲劇式情節結構轉變成一種逐漸增強的反諷式情節結構。在其晚期思想中，托克維爾不得不反思，在何種程度上人們受制于各種條件——他們正是在這樣的條件下努力勞作去贏得塵世天國，并反思人們真正贏得這個天國之不可能性。并且，這種反諷性認識的日漸凸顯確定了托克維爾本質上是一位自由主義的思想家。

托克維爾的忠誠仍然是貴族式的，這說明那些據此研究他的學者指出其心智形式本質上是保守主義的不無道理。但托克維爾反對保守主義那種滿足于現狀的典型態度。在某些方面，正如我將簡要說明的那樣，托克維爾不滿意自己身處的時代，這與保守主義者戈比諾伯爵等人相似。但與戈比諾不同的是，托克維爾沒有屈服于誘惑而宣揚他對貴族式文化美德之尊崇所要求的那種信念，也就是說，深信他的時代自更早的理想時代以來表現出一種徹底衰落。如同后來的克羅齊，托克維爾堅持要找到每一種過去的理想或社會實在中的缺陷，這些缺陷促使此種理想或社會實在消逝無蹤，而被另一種更加生機勃勃的歷史生命的形式所取代。這意味著他不得不最終以一種反諷態度一面審視貴族政治，一面審視民主政治。可是，他同樣拒絕公開承認他自己那種反諷性感受力的含義。在形式上，托克維爾仍然承認一種悲劇式的歷史觀，但是，當他不愿挑明自己通過把歐洲歷史過程構成一部悲劇而暗中預設的歷史規律，并且不愿得出那種關于理論性歷史概念要求他得出的激進主義結論時，托克維爾也就背叛了這種觀點。

### 兩種模式中的詩與歷史

托克維爾按馬克思的方式設想了一種能夠發現社會過程規律的歷史學，這通過《美國的民主》中討論歷史與詩的關系表現出來，也通過在該書第二卷闡明的歷史意識形式概念表現出來。

如同托克維爾注意到的，盡管詩是對“理想的探尋與描繪”（第75頁），歷史必須說明有關人類世界的真情，描述在實現理想的任何嘗試中遭遇的真實力量，并為社會的未來勾畫真正的可能性。但托克維爾指出，單獨是貴族政治或民主政治的理想都不可能提供全面的真實以及關于實在的全景。因為在貴族派和民主派史學家審閱歷史檔案時，他們必然尋找并了解不同的事物。例如：

當貴族時代的史學家縱覽世界戲劇時，他立即會覺察到一小部分操縱著整個場景的重要演員。這些占據了前臺的偉人吸引了人們的注意力，并聚焦在他們自己身上；當史學家專注于參悟促成這些人言行的秘密動機時，其他人便被遺忘了。［第90頁］

貴族派史學家傾向于“把所有的事件歸因于特殊的意志和特定個體的性格；并且，他們也樂于將最重大的革命歸因于細微的偶然性事件”（同上）。結果，他們雖然經常能“以其睿智描繪出最細微的原因”，卻也常常“不知不覺地遺漏了最為重大的因素”（同上）。民主派史學家則截然不同。實際上，他們展示出“正好相反的特征”。他們傾向“不把任何對人類命運的影響歸之于個人，或者把對民族命運影響歸之于個體成員；但另一方面，他們為任何細小事件都指定了重大的普遍性原因”（同上）。貴族派史學家盡管不像詩人那樣理想化，但仍然只擅長于描述個人控制自身命運的程度。他無視那些普遍性原因作用于個人的力量，以及它們如何使個人絕望并使之服從它們的意愿。比較而言，民主派史學家設法在他從歷史舞臺上看到的大量細節中揭示出更大的意義。他被驅使著關注一切事物，他關注的根本不是個人，而只是巨大的、抽象的和普遍的力量。因此，他傾向于把歷史看作一個人類無法駕馭其未來的令人沮喪的故事，它要么激發出一種抑郁的反諷，要么激發出一種對事情會自然好轉的盲目樂觀。

我把這兩種歷史觀念稱之為形式主義的和機械主義的，并且將它們看作兩種意識模式的功能，即隱喻意識模式和轉喻意識模式。托克維爾“反諷式地”拉開了這兩種歷史意識模式的距離，他（正確地）指出，像他設想的那樣，這兩種模式都不能說明歷史發展的事實，即一種狀態或條件是由另外一種不同狀態或條件演化來的。貴族派只看到了歷史領域中的運動、生動細節和激情，也因此不可能相信歷史的持續與連貫性。民主派史學家在所有顯然的運動和變化之后看到了同樣的事情，因此根本無法認識到任何本質上的發展。

對于這些沖突的和不充分的歷史意識形式，托克維爾用來替代它們的并非第三種形式，而是貴族形式和民主形式的結合。他指出，某種程度上，每一種形式都是正確的，但每一種都必須用于分析特定類型的社會。在用來研究某個特定社會的歷史意識模式和被分析的時代或文化的社會結構之間，存在一種可選擇的親和力。事實上，托克維爾認為，歷史過程中確有兩種因果規則在起作用，一種是貴族社會所特有的，另一種則是民主社會所特有的。這樣，他寫道：

我的觀點是，在任何時候，這個世界的大部分事件可歸因于非常普遍的事實，其他的歸因于特殊的影響。這兩類原因總是在起作用；只是它們所占比例在變化。普遍的事實在民主時代比貴族時代可用來解釋更多的事情，而認為受個體影響的事情要更少。貴族政治時期則相反：特殊影響更強而一般原因更弱——除非我們要將條件不平等的事實本身看作一種普遍原因，這種不平等允許某些個體抑制所有其他個體的自然趨勢。［第91頁］

這意味著托克維爾認為，在個人主義和決定論、混亂和神意這樣一些相互競爭的關于歷史過程的觀念之間，沒有必要做出選擇。要做的不過是在所研究的那個社會中尋找到主導性因果原則。這樣，“試圖描述在民主社會中發生的事件的史學家都恰當地……把多數事件歸因于一般原因，并且致力于發現這些原因。但他們因為無法追蹤或理解個人的特殊影響而否定它則完全是錯誤的”（第91——92頁）。

可是，試圖在歷史研究中運用這種解釋原則時產生的問題是，它以實際上問題本身作為問題的結論。如果我想說明某個貴族社會的衰落，卻對需要分析的現象運用該社會自身有關歷史實在之真正本質的概念，我便是相當不明智的。這猶如天真地相信某個特定社會統治階級意識形態的啟發性價值。畢竟，托克維爾的問題在于向被取代了的貴族階級解釋為什么他們被取代了，這是該階級的代言人無法令人滿意地回答的一個問題，因為他們運用的歷史意識模式與之“自然”相適，從而“本質上”是貴族式的。

現時代“民主”出現的問題也是一樣。如果托克維爾意在向民主派和貴族派等人揭示這種新社會形式的真實本質，并闡明它在后革命時代的成功，那么，已然民主化的社會特有的歷史意識模式不可能作為一種解釋提供給這些貴族成員，對他們而言，正在分析的社會以及由此產生的意識模式都被看成是純粹的災難。

托克維爾尋求的，是以某些途徑將一種社會制度內部賦予的認識轉變成人們可理解的語言，而這些人因為對另一種社會制度忠貞不渝，往往傾向于通過該制度提供的視角來看待世界的行程。這意味著托克維爾的任務是在兩種意識模式，即隱喻模式和轉喻模式間進行調和，這樣，每一種模式關于“實在論”的主張都能保持不變。鑒于托克維爾自己的思想傾向，此種調和作用的依據就在于反諷。但是，出于道德的考慮，托克維爾使自己不可能直接轉向設定一種反諷式歷史觀念。他根本不可能接受喜劇式的歷史觀念及其認可的提喻意識，因為他并不是棲身于一個假定各種社會力量都已達成妥協的世界。對他而言，喜劇式想象甚至沒有被視為一個可能的選擇，正如他在評論費希特和黑格爾時指出的，在他看來，將這樣一種歷史觀念強加在類似于他自己所處的這樣一個紛亂時代很不道德。

但對于“民主派的”歷史觀念及支持它的轉喻意識而言也是如此。雖然托克維爾形式上致力于為其時代的特定形式而尋找解釋原因，他認為，作為一種研究程序，尋求一般原因有其局限，而且對那些片面追求它的人在精神上有削弱作用，這樣，他指出：

當個體行為在國家中的痕跡消失了，經常發生的便是你看到世界在運動，卻不見明顯的推動力。每個社會成員在自身意志的基礎之上單獨行動，最后同時發生而產生了整體上的運動。由于要辨明并且分析其中的理由極為困難，人們都趨向于相信，這種運動都是不知不覺的，并且社會無意識地服從了某些統治它們的更高級力量。但是，即便假設在現實中揭示出了支配所有個體個人意志的一般事實，人類自由意志的原則仍然是不確定的。那種廣泛到能同時影響到成千上萬人，并且強大到足以使他們屈從于同一個方向的原因理應看成是不可抗拒的；看到人類確實屈服于它，精神最后便得出人類不可能抗拒它的結論。［第92頁］

托克維爾（錯誤地）相信，自己時代的歷史思想僅僅成功地制造出一種這樣的歷史，它否認“少數人具有任何能力影響民族的命運”，并且否認人民本身具有任何“力量改造他們自己的環境”（同上）。每個地方的史學家都服從這樣的信念，即歷史要么是受“不可變更的神意”支配，要么受“某些盲目的必然性”支配（第93頁）。托克維爾擔心，如果這種說法由史學家傳播給了讀者，它便能“感染社會群體”，“甚至使近代社會活動為之癱瘓”（同上）。

于是，托克維爾的意圖是相信歷史中“一般原因”的作用，但其方式是限制這種原因一方面對特定類型的社會，而另一方面對特定時空所具有的功效。在民主社會中，例如他那個時代在美國形成的民主社會中，尋找一般原因是有道理的，因為社會本身就是這種一般原因的產物。相比之下，在歐洲，尋求這樣的一般原因不僅在心智上、而且在道德上都還是成問題的。因為歐洲社會乃是或者至少在1830年時看上去像是貴族因素和民主因素的混合物。對托克維爾來說，這意味著有可能根據兩套規則，即一般規則和特殊規則來分析其過程，或者更正確地說是根據兩類因果行為方式來分析，一方面是一般文化的因果行為方式，另一方面是個體的因果行為方式。由于這兩種因果作用都被視為在道德權威上同樣合法，但在歷史過程之內卻并非有著同等的自主性，對它們之間的相互沖突的感受造成了托克維爾早期反思歷史時那種悲劇性的想象。

托克維爾所視的史學家的職責本質上類似于埃斯庫羅斯想象的悲劇詩人應承擔的職責，即治療。這是一種質樸的歷史意識，它有助于祛除人類對傳統神祇殘余的恐懼，并且通過建構足以培育出他們自己的高貴才能的制度和法律，使人類準備為自己的命運承擔責任。然而，這種歷史意識的培育特別需要貴族派觀點的挽救，與其說是把它當作社會組織的基礎，不如說是當作一種關于現實的可能看法，當作一種矯正“民主”歷史觀念對精神的削弱作用的方法。

貴族派歷史觀曾教導人們“成為命運的主人并統治他的同胞，人需要的不過是成為自己的主人”，這種觀念必須用來反對民主觀念，后者認為“人們對于自己和周圍的事物完全是無能為力的”。托克維爾問道，貴族派歷史學只是教導人們“如何發布命令”，民主派歷史學提倡“只要服從”的本能，是不是能夠把兩者結合在一起呢？他的結論是，不僅可能把這兩種歷史觀念結合到一種新型歷史學中，而且這種新型歷史學還能超越兩者，甚至以和詩歌相融合的方式來建構歷史學，即把實在和理想，真和美、善結合在一起。他說道，只有這樣，思想才能“喚起人們的才能”，而不是使他們“完全拜倒在地”（同上）。因此，托克維爾認為《美國的民主》這本書表明他不傾向于“任何特定的觀點，并且……不存在迎合或抨擊任何黨派的設想”。他說道，他沒有“設法采取與別人不同的方式看問題，只不過是看得遠些而已”。他聲稱為歷史增加了一個新的維度，因為，當別的史學家“只是忙于次日的事情時”，他把自己的思想轉向了“整個的未來”（I，第17頁）。事實上，他已經試圖把這種未來看成歷史了。

### 自由主義的面具

應當注意到，托克維爾認為同時代史學家的興趣“只在次日”，與他自己對“整個未來”的興趣相對，這種描述表面上看是錯的，或者至少過分夸張了。事實上，他那個時代大部分重要的歷史編纂，除了專業的博學派學術著作，都指出要致力于解釋現在，并且為當時的社會步入未來的“現實”運動做好準備。但是，一種是涉及不遠的將來的歷史學，一種是涉及“整個未來”的歷史學，二者之間的區別正是自由主義意識形態在后革命階段能夠創立的基礎之一。它允許史學家聲稱，自己對這種未來的可能性所做的反思具有一種科學的或客觀的特征，而這種特征正是那種更直接涉及社會者的功利主義和實用主義觀察所不可能具有的。穆勒1836年在他寫的《美國的民主》書評中看到了托克維爾的這種偏好，以及其中本質上反自由主義的含義。

托克維爾表示，對于有可能存在一個與任何過去或現在了解的東西不同的未來，他一點也不懷疑；故而他把自己區別于保守主義者。但許多評論者只是因為看到他希望從舊制度中挽救那些值得贊許的東西，而把他和保守派歸為一類。然而，未來理應是一種歷史性的未來，它雖與過去和現在不同，卻應是二者的繼續，正是這樣的信念將托克維爾堅定地歸入了自由主義傳統之中。他投身于這種傳統的做法是拒絕預言未來將采取何種確定形式，偏愛由研究過去轉向描繪面向現在的所有可能未來，隨后返回到現在，以強調人類必然要做出選擇，決定實際上將要發生的確定未來。托克維爾用史學思想將生活著的人們置于選擇的境地，使他們活躍在選擇的可能性之中，并告訴他們做出任何選擇之后要注意的困難。這種經常性的運動，即從歡慶人們有能力創造自己的未來，到記住每一個實踐行為都存在一定的危險和苦難，再到為奮斗和勞作歡呼，這使得托克維爾既成為一位自由主義者，也成了一位悲劇性“實在論者”。

### 社會調和的歷史學

所以托克維爾認為，他的任務不僅僅是在可選擇的社會觀念之間以及過去和現在之間進行調和，還要在現在和未來之間進行調和。在貴族制和民主制這兩極之間有若干可供考慮的可能性，從精英專制到暴徒專制。史學家的任務在于表明這些可能性作為未來確定選擇是如何具體化的，并且通過闡明歷史存在的悲劇本質，在面對這些選擇時激發起一種適當而充滿希望的混合情感。托克維爾一刻也不懷疑這樣或那樣的民主在歐洲是不可避免的；但是，人們將如何在這種民主化的未來中塑造他們的存在卻仍是一個懸而未決的問題。大約到了1835年，在托克維爾給一位《美國的民主》評論者寫信時，他相信自己正“竭力使人們［其讀者］接受一種不可抗拒的未來；這樣，使得部分沖動和部分反抗的暴力傾向趨弱，社會才能朝著實現其目的的方向平緩前進。這是本書的主導觀念，它包括了其他所有觀念”（《回憶錄》，I，第398頁）。他希望，這種“命運”既不同于貴族制，也不同于民主制，而是二者的結合，它保持了舊秩序的精神獨立性，同時也保留了對一切新事物之權利的尊重。

因而此時，托克維爾的傾向是辯證的；他尋求某種方式來證明在歷史中存在著對立要素相互綜合的可能性。但是他運用的分析方法排除了任何綜合的可能；他主張采用一種類型學的分析方法，去建構起一種還原的、二元的類型。這樣，他進行的分析越是完美，要使相互沖突的因素得以綜合的可能性也就越是遙遠。由于托克維爾以轉喻式的語言來構想歷史，其想法必然會不得已地認為，在一個不是思想就是實踐的可以想象的體系內，要將分析中辨別出的主要成分聯合在一起是不可能的。

以最為膚淺的方式來看的話，托克維爾的《美國的民主》沒有資格稱為一部歷史敘事。它的年代框架完全是一種推測；其細節知識對于解釋民主社會諸現象時運用的分析范疇并不是必需的。美國民主的發展或演進完全被認為是理所當然；因此，演進的觀念并非一種說明的組織原則。從第一位歐洲殖民者最初定居到杰克遜時代，美國發生的任何事情都不過是表現出該系統內一種穩定因素的純粹化和清晰化，這樣，在該過程終結時，即在托克維爾身處這個時代，最后產生的東西幾乎可以認為是一個怪物，一個單一牢固的系統，其中消除了任何可能用來制衡的因素。

托克維爾在《美國的民主》導論中說，他“在一種宗教敬畏的影響下”寫這部書。這種敬畏產生于反思“偉大的民主革命”。“數百年前，人們就不顧任何阻礙提出了”這種“偉大的民主革命”，“并且在它導致的毀滅之中仍舊不斷提起”（I，第3、7頁）。他說，民主的成長表現為“一種神意的事實……它是普遍的、持久的，它一直避免一切人類的干預，而所有的事件和所有的人都促成了它的進步”（第6頁）。它正是悲劇性命運具有的本質。歐洲社會已經聽到這種民主革命的第一聲驚雷，但是，它“在法律、觀念、習俗和道德之類能使這種革命有益的必要方面卻沒有相應的變化”（第8頁）。歐洲已經為一個新的社會掃清了道路，但現在卻遲疑不前：“我們已經摧毀了貴族制，我們看來也傾向于滿足審視這些廢墟并接受它們。”（第11頁）

托克維爾指出，在首次革命熱情冷卻下來之后，人們寄希望于將過去的記憶理想化，這很自然。“我們被置于激流當中，固執地注視著或許在離去的岸邊仍能看到的廢墟，此時，水流將我們迅速帶走，并把我們拖向深淵”（第7頁）。但往回走已經不可能了，“我已經相信，在我們正步入的這個時代中，所有想要把自由奠基在貴族制特權之上的人都將失敗；所有試圖在一個單一階級之中得出并保持一種權威的人都將失敗”（II，第340頁）。因此，隨之而來這個時代面臨的問題“并不在于如何重建貴族制社會，而是如何從上帝將我們置入的社會民主狀態中獲得自由”（同上）。

然而，托克維爾并沒有鼓吹那似乎不可避免的東西。他相信，“平等的原則”對“人類的獨立”而言充滿了危險；事實上，“這些危險最為可怕，也是在未來會有的情況中最少預見到的”（第348頁）。但是，他希望這些危險并非不可克服。民主社會中的人可能“對規則缺乏耐心”，并且“甚至對他們自己喜歡的環境一成不變而感到厭倦”。他們將熱愛權力，傾向于憎恨那些揮舞著權力的人，并易于躲避握有權力者的控制（同上）。但他也試圖相信，對此，沒有什么根本上恐懼的東西。他指出，“這些傾向將一直表現自身……它們產生于社會基礎之中，不會經歷什么變化；長此以往，它們將不容許建立任何專制，并且，將為后來為人類自由而奮斗的每一代人裝備新的武器”（同上）。因而，對現在發生的事情保持一種恰當的歷史觀很重要，并且

不要用一種從已經逝去的社會狀態中得出的觀念來判斷正在形成的社會狀態；因為這些社會狀態的結構差異非常大，不可能得到一種公正或公平的比較。要求我們當代人具有源自祖先的社會環境中特有的美德，這也難說更有道理，因為這樣的社會環境本身已經淪落，并且成為包含了為它所有的善與惡的雜亂廢墟。［第351頁］

我們很難預先確定正在形成的世界狀態會比以前的更好還是更壞，二者都表現出了美德與惡行。新時代和舊時代的人們就像“人類兩個不同的層次，每一個都有自身的美德和缺陷，都有自己的優點和邪惡”（同上）。托克維爾注意到，在他身處的時代，有些人能夠“在平等原則中認識到的僅僅是它造成的無政府主義傾向”。這些人“害怕自己的自由行為，他們對自己產生了恐懼”。另一些人的觀點相反：“除了從平等原則出發最后形成無政府狀態這條道路之外，他們至少還發現一條似乎會引導人們走向不可避免的奴役的道路。他們事先按這種必要條件來塑造自己的靈魂，并且，由于對仍保留的自由感到絕望，他們在心中已經屈從這種即將出現的主宰。前者因為認為自由是危險的而放棄自由，后者則因為認為它是不可能的而放棄它。”（第348頁）托克維爾想找出拒斥這兩種選擇的理由。一種正確而充分寬泛的歷史圖景能夠顯示出對平等原則的天真信仰與不假思索的恐懼都是愚蠢的。托克維爾用勸誡來結束《美國的民主》，他要公眾“以一種有益的敬畏來企盼未來，這種敬畏之心能使人們守望并保護自由，而不是以膽怯和無益的恐懼來期待未來，后者總是令人沮喪和消沉”（同上）。

### 重大歷史過程的“句法”

托克維爾說，他并非因為“僅僅滿足于一種好奇心”而著手研究美國的民主，相反，他首先是想要構想一幅“民主本身，以及它的偏愛、特征和成見的圖景，以便認識到在其過程中我們擔心和希望的東西”（I，第14、17頁）；其次，他要為“新的政治科學”打好基礎，這是“新世界所需要的”（第7頁）。托克維爾的真正主題是自由的理念，它從一開始就滲透在歐洲文化生活中，并且貴族制和民主制都以各自的方式為此做出過貢獻。

然而，托克維爾有關美國的民主觀念是一種畸形的產物。在他看來，美國的民主表現出西方文明的構造中的一種斷痕和分裂。自從16世紀封建社會的崩潰以來，這種片面而極端的發展傾向就在歐洲存在了。美國提供了一個單純民主類型的例子；在此，“第一次……至今不為人知或認為是不可行的理論將展示出一幅新景象，而世界根據過去的歷史還沒有為它做好準備”（第26頁）。美國豐富的自然財富，以及缺少任何原先存在的社會秩序，使得仍然潛在于歐洲的某種思想和行為傳統有可能成長、繁榮，并且在自由的理想中表現出它所有的創造和破壞的潛能。這樣，美國為一種社會制度的全面發展提供了一種溫室環境，而這種系統只是最初形成于歐洲，后者“仍然因在腐朽中衰落的世界殘余而被拖累”（II，第349頁）。但是，恰恰是這些舊社會的歷史殘余的存在，為在歐洲創造一種更好的社會制度提供了可能性，它要優于在美國形成的那種。

在托克維爾正寫作《美國的民主》第二卷時，美國社會開始顯示出他所認為的某些潛在的致命缺陷。其中最明顯的是其變化而無發展。托克維爾在美國社會和文化生活中發現一種沉悶的阻滯現象，它阻礙創新，無力將變化轉變成進步。這樣，他認為，美國人民將自己呈現給同時代觀察者，其處境與兩個世紀之前人們從歐洲抵達美國時本質上是相同的（第7頁）。托克維爾也為美國生活中盛行的物質主義而感到沮喪。在許多地方，他表示出對美國將形成富豪統治的擔憂，這種統治在動搖平等理想的同時，將不可能替代健康獨立的思想和行為，后者正是歐洲貴族制在其早期和富有創造性的階段中具有的特征。

托克維爾聲稱，美國的民主中并沒有什么本質上是“美國的”東西，這就表明，歐洲也潛在地受到類似危險的威脅。他認為，美國生活的每一個方面都有其歐洲源起。因此，他寫道：“如果我們在研究了美國的歷史之后，仔細核查一下它的社會和政治狀況，我們仍然會深信，沒有哪種記錄在案的觀點、習俗、律法，甚至事件是人們不能說明其［歐洲的］源起的”（I，第29頁）。托克維爾將美國生活的靜態性大部分歸因于缺少一種“民主革命”的傳統，在那種傳統中，確立的社會制度才能夠接受周期性的批判和評價，并保存它的進步性變革的動力（第7頁）。

正因為缺少這種革命傳統，才使得美國和歐洲的社會生活真正區分開了。在美國，民主的理想僅僅是被確立了，而在歐洲，這種理想必須確立自身以應對貴族制的反抗，以及抵制中央集權政府，它是貴族制和民主制的共同敵人。這種反抗使得貴族制文化的某些片斷去擁抱民主制的理想，它導致平等原則和革命性動力融為一體，并因此創造出那種民主革命的傳統。有了這種傳統，歐洲就被賦予了一種進步性變革的潛能，這是美國的民主所沒有的。這樣，對于理解美國歷史而言，只要考慮兩個因素（令人鼓舞的社會理想和它賴以發展的自然環境），理解歐洲歷史卻有四個因素需要研究。它們是貴族制社會理想、民主制社會理想、集權國家和革命的傳統。并且，在最后的分析中，美國的劇情表現為人類只是為了確立平等原則而與自然的斗爭，因而是可憐的；歐洲的劇情則本質上是一種社會政治斗爭，牽涉到社會觀念的沖突、凌駕和反對這些觀念并用它們為自身服務的國家力量，以及一種革命傳統，它反過來對抗國家權力，并且在忠于自由理想的過程中周期性地消解它。這也就是說，歐洲與美國比起來，是一部包含了一切真正的悲劇成分的戲劇。

### 美國歷史的“語義學”

這一切都在《美國的民主》第二卷開頭幾章中勾勒出來了。在此，托克維爾將美國和歐洲民主思想的主要原則追溯到16世紀宗教改革者那里。但他指出，在歐洲，獨立判斷與批判精神從路德經由笛卡爾到伏爾泰得到繼續發展，而在美國，這種精神墮落為對公共觀點的接受。這樣，在歐洲有著一種民主的哲學傳統，它在文化、政治和宗教中支持并援助了革命傳統；而在美國，哲學傳統幾乎完全不存在，甚至對哲學毫無興趣。美國社會是宗教虔信的產物，它“從不懷疑”地接受那些信念，并且“不得不同樣接受其中產生并與之聯系在一起的大量道德真理”（II，第7頁）。相比之下，在歐洲，貴族階級和國家集權對平等原則的抵抗促進了哲學和革命的發展。相應地，思辨的自我批判傳統和通過革命行動進行批判的傳統在此都鮮活地保存下來了。它們提供了創造一種新社會的可能，這個社會在原則上平等的同時，在思想和行動上仍然倡導一種個體性，這是美國所沒有的。

因此，到最后，美國表現出來的只是二分之一的歐洲自由傳統的一種奇異發展。歐洲文明的發展源自于兩種社會理想（貴族制和民主制）和兩種政治趨勢（國家集權和革命）之間的對抗。相比之下，美國文明缺少貴族制社會理想來充當民主理想的制衡物，也缺乏革命傳統來充當國家集權的制衡物。這樣，在美國，未來對于自由的主要威脅在于國家集權與民主社會理想的可能聯合，它將創造一種多數人的專制（第13頁）。在歐洲，貴族制獨立的傳統以及革命傳統將制衡可能利弊俱在的民主理想的發展，這有賴于它們如何運用。如此，托克維爾便向他那個時代的歐洲同胞指出：“我們時代的國家不能阻止人們的處境變得平等”，但是，“平等原則將他們引向奴役還是自由、引向文明還是野蠻、引向繁榮還是惡劣”，這仍然有賴于“他們自己”（第352頁）。

托克維爾對美國的反思很少可以視為絕對贊許，多數可看作批評。他對美國的態度是極富反諷的。他置身于美國之上，并從各個方面做出判斷，把美國看成各種條件和過程的聯合體。這些條件和過程很少提供什么理由讓人們希望美國能夠產生任何對普遍的人性而言有價值的東西。托克維爾認為，美國歷史的情節不像任何浪漫主義式的上升，甚至不像通過其主角遭受苦難而在意識中獲得提升的悲劇性興衰。美利堅形式的民主，也就是說，對其傾向專制的內在沖動不存在任何限制的民主，最后只能得出一種可憐的結果。

確實，托克維爾提醒我們，國家并非完全受制于“由先前的事件、這些國家的人種，或者土壤和氣候中產生的一些不可超越的和不可理喻的力量”。他批判信仰這些決定論的原則是“錯誤的和膽怯的”；它產生的只能是“虛弱的人類和怯懦的國家”。雖然神意并沒有為人類創造全面的獨立或完美的自由，但想象一種每個人都能主宰自己的自由之境還是有可能的。史學家的任務在于表明，雖然“在每個人周圍畫出了他無法跨越的命運之圓”，但是，“在這個圓圈的廣闊范圍內，他是強大的，也是自由的。”并且，“對人是如此，對社會也是如此”（同上）。但托克維爾很少勸說人們對美國的未來及其民主抱有更多的希望，這有可能說明為什么美國在19世紀后半葉對他的著作沒有多少興趣。穆勒認識到了托克維爾在思想中對民主的這種敵意；并且，盡管他稱贊托克維爾的歷史見識與社會學考察的深刻性，針對美國和歐洲民主的未來，他卻否認由這位法國貴族得出的結論是正確的。

### 歐洲歷史的戲劇

就歐洲文明的戲劇而言，托克維爾相信，他正在經歷第一幕或貴族制那幕的最后一場，而他在美國看到了正在拉開的第二幕或民主制那幕的一種可能后果。他的目的在于說明，這一幕如何可能在歐洲以喜劇結束，而不是一種悲劇結局。他研究美國民主的原意不僅僅是對下一個歐洲時代做出猜測性的描述，而是要幫助歐洲避免鐵板一塊式的民主的命運。

正如托克維爾看到的那樣，在他那個時代，歐洲文明是以一種割裂、分離的情形存在，也就是說，在大西洋的另一邊，美國是個龐然怪物；另一方面，歐洲在沖突的觀念之間掙扎，無法做出選擇，它自身的力量不能確定，對自身復興的資源缺乏思考，優柔寡斷、躊躇不前和缺少自信。在完成了對美國社會的診斷，以及預言美國即將墮落為一種暴民專制之后，托克維爾轉而分析歐洲社會，想估計一下歐洲的千年傳統哪些已經消逝了，哪些還活著，以便確定其未來的前景。他的《舊制度》是計劃闡述大革命對歐洲社會影響的多卷本研究著作的第一部，它意在成為為貴族制文化理想辯護的著作。這部作品的策略與《美國的民主》中的一樣，但其做法卻多少有些不同。對美國民主的研究被當作解毒劑注入到了奧爾良派治下的法國的靜態社會中，一方面，它平息了對民主的恐懼，另一方面冷卻了不假思索投身民主的熱情。它意在表明民主在何種程度上是歐洲歷史中特有的，以此來緩和保守分子的恐懼，并且，同時也想通過揭示新大陸發展的那種純粹民主具有的缺陷來緩和激進分子的熱情。《舊制度》也有類似的雙重目的。一方面，它表明民主人士自身珍視的革命傳統本身為何就是一種貴族制社會的創造，并且，革命如何（反諷式地）恰好是它試圖顛覆的這個社會制度的產物，由此而調和了民主人士的激情；然而，另一方面，它也（反諷式地）強調了新舊體制之間的連續性因素，尤其是在集權政府的成長中更是如此，這威脅到了革命者為之奮斗的自由的原則。托克維爾自始至終深信，歷史的時鐘不可能退回到以前的時刻，在他自己思想中，無論什么時候，使時光倒流的念頭都是要根除的。但是，托克維爾冷靜地評估了人們必須為平等主義付出的代價，并且，也意識到了人類文化在平等主義推動的社會進步中要受到的損失。

### 自由主義觀點，保守主義語氣

在《舊制度》導論中，托克維爾寫道，他的著作意在“闡明在什么方面，［現在的社會制度］與在它之前的社會制度相似或不同；并且要確定，通過如此劇變，損失了什么，又得到了什么”（第xi頁）。因而，他寫道，

只要我從我們的祖先那里發現任何對一個國家至關重要但現在幾乎絕跡的美德，如一種健康獨立的精神、高遠的抱負、自信、有理想，我都要將它們解救出來。同樣地，只要我發現了任何罪惡的蹤跡，在毀滅了舊秩序之后仍然對國家有影響，我就會著重強調它們；因為正是根據它們以前引起的罪惡，我們能夠估量出它們至今可能帶來的危害。［第xii頁］

于是，在此再次可見，研究舊制度并非僅僅以實踐一種歷史重構作為其內在目的；它的意圖在于，幫助托克維爾所處的時代從一種對過去已經發生的事件具有的毫無意義的憤怒中解救出來，同樣也從一種毫無意義、不加批判的滿足于它本身在現在取得的成就的心態中解救出來。這種觀點明顯是自由主義的，但語氣卻是保守主義的。語氣雖然表面上客觀公正，但實質內涵已經被調換了，它由一種對必然的悲劇式接受轉變成一種對舊秩序的追隨者反諷式的警告，讓他們照看好自己的最大利益，并且做出相應的行動。

托克維爾表現的革命既非某種不可逃避的元歷史過程的產物，亦非一種針對未來的單一決定的可能性。相反，他強調，它是在自然和特定社會環境提供的可選擇性事實中人類選擇的產物。革命就像舊制度那樣，是一個歷史事件；它是一種有著特定外貌和生命形式的確定的過去，有可悲嘆的惡行和可保存的美德。和舊制度一樣，革命也有其發生的緣由，并且有終止的緣由，以及它采取了在時人心目中的那種形式的緣由。但是，托克維爾試圖說明，在人類意識與其社會存在的條件變得彼此和諧的過程中，盡管參與這部轉換戲劇的不同角色各自有其特殊的目的，舊制度向新制度的轉換為什么不是以辯證的方式，而是以劇變的方式發生的。

因而，《舊制度》是一部旨在保存守護之作。托克維爾的目的并非要讓歐洲回到從前或者在現在止步，而是要使得民主的未來更為自由、更為人道。但是，這種更為人道的未來根本上是以貴族方式來構想的。在對柏克的一段著名評論中，托克維爾使這種目的得以彰顯：

“你們想要一改政府的弊端，”［柏克］對法蘭西說道：“但你們為什么要創造一種新的事物呢？為什么不回到你們的舊傳統中去呢？”……柏克沒有看到，正在他眼前發生的是一場革命，其目的恰恰是要廢除那種“古代歐洲的共同法”，讓時間之輪倒轉是不可能的。［第21頁］

大革命對“整個的社會制度”產生了懷疑；就法國人民而言，它是一種嘗試，嘗試著“結束過去，就好像要割裂他們的生活，并且在他們迄今已成和渴望將成的一切事物之間造成一條不可逾越的鴻溝”（第vii頁）。但關鍵之處在于，這種嘗試沒有實現，并且研究將表明，“盡管它可能很激進，大革命帶來的變化遠比一般想象的要小得多”（第20頁）。與此同時，嘗試與過去徹底決裂的失敗并不能解釋成反對大革命的論據。托克維爾說道，因為，即便大革命沒有發生，

舊的社會結構在任何地方仍然遲早會被粉碎。惟一不同的是，它不是如此殘酷地突然崩潰，而是將一點點地破碎。在一種沒有預警、沒有過渡也沒有悔意的猛然傾覆中，大革命實現了無論如何一定會發生——即使是以緩慢的速度發生的事情。［同上］

對托克維爾而言，大革命作為歷史中一種更高邏輯的顯現是可以理解的，但在法國歷史中尤其顯著：“它是長時期醞釀的不可避免的結果，是一個有著六代人斷斷續續參與其間的過程突然而劇烈的結束。”這樣，托克維爾把大革命展現為舊制度中的“一種內在實在”，即一種“蓄勢待發的存在”（同上）。大革命的領袖想要激進地與過去決裂，并且其敵人也相信會是這樣，事實上，它遠非如此，大革命實際上是“它如此急著要摧毀的社會秩序的自然結果”。這樣想象后，大革命既非正，亦非邪，而本質上是一個歷史事件，也就是說，是一種過去的產物、一種自我的呈現，以及任何關于歐洲的未來意向中的一種必然要素。這樣，當大部分托克維爾的同時代人，如自由主義者和保守主義者都開始達成一致，認為任何民眾的放縱一律會造成邪惡效果，在大革命期間的放縱尤其如此，這時，托克維爾對大革命和民眾都繼續培養了一種現實主義的關注，這首先是因為它們存在（因而必須加以研究），其次是因為，它們對于一般的人、對于所有階級的個體與創造出來服務于他們的社會體系之間的關系都有所揭示。

### 反諷視野中的悲劇性沖突

《舊制度》中的主角是舊制度本身，它處于矛盾中，既有自己死氣沉沉的過去，又意識到要想繼續存在就必須改變。要說托克維爾實際上把舊制度人格化了，并且使之成了他的故事中的悲劇式英雄，這有點過分了，但是，就其困境而言，的確存在某種李爾王式的特質。托克維爾將君主政體及維系它的制度描述為陷入了一方面是由國家集權的邏輯，另一方面是由人類熱切愿望的邏輯構成的進退兩難之境。他顯示出，舊制度如何嘗試進行諸多改革以改善所有階級不得不賴以生存的條件；但是，這制度對社會秩序的特殊部分又有矛盾的承諾，提議的這些改革一次次地與此相碰撞；并且，當一種既定的改革實施后，它僅僅是促進了對其他改革的要求，而并沒有滿足推行這項改革時想照顧的階級或集團的利益。在大革命前夕，法蘭西交織著矛盾與謬論，就社會制度而言，它們在民眾中促成了一種一致的敵對情緒，任何不能從整體上革新的嘗試都無法減緩這種敵意。

一方面是國家，其中對財富和奢華的熱愛日漸拓展；另一方面是政府，在不斷煽動這種情緒，同時也令其受挫之時，政府正是通過這種致命的矛盾注定了它自身的厄運。［第179頁］

托克維爾寫道，法蘭西人民數百年來感覺到

一種根深蒂固的和不可控制的愿望，即徹底摧毀一切由中世紀留存下來的制度。在清除干凈之后建立一個新社會，在其中，人們盡可能相同，并且地位盡可能平等，能夠體諒個人之間先天的差異。另一種主要情緒是近來產生的，植根不深，它渴望不僅以平等的地位，也要作為一個自由的人來生活。

舊制度接近終結時，這兩種情感都是相同的真實感受，并且看上去同樣有效。當大革命開始后，它們彼此接觸，聯合成一種力量，相互加強，將民族的革命熱情變成了烈火。［第208頁］

像這樣表現的話，大革命便成了人類意識與社會制度相互沖突的產物；并且，就其最普遍的本質而言，它是在表述要在思想和情感與法律和政治制度之間重建和諧的一種合理嘗試。它既不是純粹精神的產物，亦非純粹物質因素的產物；它也不是某種自主的和確定的超歷史力量之顯現。大革命的主要動機來自部分法國人的一種突然的感受，即他們理想中渴望的東西與過去兩個世紀相當適合他們的社會制度不再和諧一致。

托克維爾寫道，在很大程度上，這種意識與社會的分離是知識分子對舊制度進行批判的結果。他們烏托邦式的想象具有的效果便是使群眾疏遠了聲稱最適合他們的社會常態。這樣，

在當時傳統的和迷亂的、雖說不上混亂的社會制度邊上，在人們的心靈中逐漸樹立起一種假想的理想社會，就其最全面的意義而言，其中一切都是簡單的、一致的、融貫的、公平的和合理的。正是這種對于完美國家的圖景激發起群眾的想象，并漸漸使他們與眼前的現實疏離了。他們厭惡身邊的真實世界，迷戀夢想中的美好世界，并且，他們在精神上最終生活于作者們創造的理想世界中。［第146頁］

這種烏托邦主義并沒有多少理由。托克維爾認為，這并非因為舊制度還不是那么混亂（它確實是混亂），而是因為法國人民的客觀處境在大革命之前的那些年中要比此后的數十年更好些。托克維爾寫道：“比較的統計研究表明，緊接著大革命后的數十年中，國家的繁榮都不如大革命前二十年那樣大踏步前進”（第174頁）。這種處境的“矛盾”在于，真正增長的繁榮反映出了培育繁榮的舊制度的缺陷。這樣，托克維爾用了一個特別的段落來評論：

一個國家的偉大和力量只是其行政機構的產物，持這樣的信念可以說至少是目光短淺的；無論這種機構多么完美，背后驅動它運作的動力才是真正重要的。我們只要看看英格蘭，那里的憲政制度比現在法國的更為復雜、笨拙和古怪。然而，還有沒有其他歐洲國家，其國家財力要比英國更強？私有制更廣泛，其采取的形式多樣卻非常安全？個人的成功與穩定的社會體系又是如此完美地聯合在一起？這并不是因為任何特殊法律具有的優點，而是使英國憲法作為一個整體具有勃勃生機的精神。當政治實體的生命力具有這樣的活力時，那些機構可能很少犯錯。［第175頁］

托克維爾繼而要指出就在大革命之前法蘭西“穩定增長的繁榮”對平民的影響。他認為，這種增長的繁榮“在四處促成了一種不安分的精神”。“一般民眾越來越敵視任何舊制度，越來越不滿意；事實上，國家正朝著革命迎去，這已日漸明顯。”（同上）

于是，托克維爾轉而思考特定地區的社會環境，比較因為要求改革而很快將舊秩序連根拔除的巴黎近郊，與其他最頑固地保持了以往程序的法國地區，并且，他指出，“恰恰是法國那些改善最大的地方，人們就最是怨聲載道”（第176頁）。他繼續評論道：

這可能看起來不合邏輯，但是歷史中到處都是這樣的悖論。因為并非總是當事情變得越來越糟糕時才發生革命。相反，當一個毫無反抗地忍受了長期高壓統治的民族突然發現政府在放松其壓制時，人民就會拿起武器反抗政府。革命經常在這種時候發生。這樣，革命所顛覆的社會秩序幾乎總是要比它前面那個的秩序要好一些。一般來說，經驗告訴我們，一個糟糕的政府最危險的時刻就是它設法改過的時刻。經歷長時期的高壓統治之后，國王若開始改善其臣民的命運，除非他具備完美地駕馭國家的能力，否則便無法保住自己的王位。人們被動地忍耐了如此之久的苦難似乎無法改變了，一旦消除它的可能性閃現在人們的腦海中，它也就變得無法忍受。因為某些弊端得到了糾正，僅僅這一事實便令人們轉而注意其他弊端，它們顯得更加讓人煩惱了；人們受的苦更少了，但他們的敏感度增加了。在封建主義勢力極盛之時，它并沒有像它衰落前夕那樣激發起如此大的敵意。在路易十六的統治下，獨裁勢力最普通的煩惱造成的憎恨，也要比整個路易十四時期的專制造成的大得多。短期監禁博馬舍對巴黎的沖擊，要比1685年龍騎兵迫害新教徒造成的沖擊大得多。

1780年，不能再有任何認為法蘭西正在走下坡路的言論；相反，它看起來前途無限。正是在這時，人類日臻全面和不斷進步的理論開始流行。20年前，人們對于未來沒有多少希望，而在1789年，已經沒有人為未來感到憂慮。原來人們沒有夢想過的幸福現在似乎能夠觸及了，在這種前景的迷惑下，他們無視已經發生的真實進步而渴望著猝然事變。［第177頁］

這些段落意味著，社會變化規律的觀念類似于那些在希臘悲劇中見到的，其規律就是，生命狀況正在改善的人應注意到某些災難的來臨，而災難通常是越過了人們自己理解世界或“實際地”認識世界和自身的有限能力的后果。與此同時，托克維爾援引了一個有機論的隱喻來表述舊制度的力量，以及在受到考驗時喪失了的力量。

應該看到，一切人類的制度就像人體，其中存在一個隱藏著的能量源泉，即生命原則本身，它獨立于為了生存必須實現不同功能的器官；一旦這種生命的火焰微弱，整個機體都將憔悴和消瘦，而盡管各個器官看上去仍像以前那樣運作，它們已經毫無用處。［第79頁］

一旦這種“隱藏著的能量源泉”枯竭了，舊制度便被推上了一條通向自我毀滅的道路；無論它如何掙扎，也只能促成它自身的終結。它改善自身處境的特殊努力創造了分裂的社會情形，藉此，人們自然要傾向于反叛。

一旦資產階級從貴族中徹底分離出來，而農民又從這兩者中分離，當這三個階級的每一個中都產生了類似的區分，即每個階級都分裂成許多幾乎彼此隔絕的小集團，那么，其后果就不可避免，那就是雖然國家逐漸變得像是一個同質性整體，它的各部分已經不再那么團結了。沒有什么能夠對中央政府造成阻隔，但它同樣也表示沒有什么能夠支持中央政府。這正是為什么我們的歷代國王建立起來的宏偉大廈，一旦在它以之為基礎的社會秩序中產生動亂，就注定了要像一座勢必傾倒的大廈那樣分崩離析。［第136——137頁］

并且，照這樣的概括，托克維爾繼續帶著反諷的口吻評論他自己這一代沒有能從這些經驗中學到任何東西：

結果，這個國家孤立地看從其先前統治者的錯誤和失敗中學得聰明了，但是，雖然它如此有效地擺脫了這些人的統治，卻無法擺脫他們賦予它并使其習得的錯誤觀念、陳規陋習及有害傾向。事實上，有時，我們發現它在其行使自由時顯示出一種奴性，它無力管理自己，就好像它過去面對其主人時難以管束一樣。［第137頁］

這些段落揭示出，托克維爾沉著自信地將精力從經濟轉移到了社會的、政治的和心理的因素，認為它們乃是同一歷史過程中的不同方面，賦予它們各自恰當的分量，并且，原則上不排除每一種都是積極的力量。然而，它們包含了諸多關于個體行為僅只以階級成員的身份而作用的假設，也流露出一些在方法論上受到限制的有關某種靜態人性的先入之見，以及階級忠誠和意識形態偏向之跡象。托克維爾聲稱要超然于爭斗之外，他也做到了這一點。但是，他決不是以同情的觀察者的身份看待參與歷史過程的所有力量。準確地說，對于卷入了各種行動力量之中并對其處境毫無理解的人而言，托克維爾是一位不偏不倚的法官。

### 革命性戲劇的反諷式結局

然而，托克維爾同時把舊制度向新制度的轉變描述成一個過程，其中過去最糟糕的因素仍然被保留下來，還成了既定現實的某些方面。托克維爾如米什萊和蘭克那樣，發現了將其自己的時代與舊制度相連結的連續性線索。但這種連續性構成了某種不確定的遺產，它是由傾向國家集權和熱愛平等組成。托克維爾指出，不幸的是，這兩種因素并非正相對立。他認為，只要政府“滿足和迎合法蘭西民族對于平等的心愿”，該民族在任何統治中都趨向于容忍“事實上充當專制工具的實踐和原則”（第210頁）。

托克維爾認為，另一條更細微的線索將過去與現在聯系在了一起，這條線索是由他稱之為“對自由的渴望”（同上）構成的。對于國家集權和熱愛平等的沖動延續并不斷增長，對自由的渴望則起伏不定：“從大革命爆發到我們自己的時代這個延伸期內，我們發現有若干場合，對自由的渴望復活、死亡，然后再復活，再漸漸死亡，不久又會再次燃燒起來”（同上）。國家集權和熱愛平等都不是對自由渴望的必然載體，前者一目了然，后者是因為其獻身者往往熱情、固執，并且“時常是盲目的，準備對那些能夠滿足其要求的人做出任何讓步”（同上）。

那么，在未來，對自由的希望會在哪里呢？托克維爾認為，在法蘭西民族本身的不確定的特征中能找到它。這種特征產生并促成了革命的傳統。

幾乎不可能看到，世界上還會有其他民族的一切行為是如此充滿對立，如此極端；它任由情緒支配，確定原則少有作用；其舉動往往不是比人們期望的更好就是更糟。他們時而居于人性的規范之上，時而居于其下……只要無人想到抵抗，你能用繩牽著他們（法國人），一旦革命運動開始了，沒有什么能夠阻止他投身其中……因此，法國成了歐洲國家中最光輝也是最危險的國家。在其他民族眼中，它最有資格成了令人欽羨、憎恨、同情或警惕的對象，也是絕不容輕視的對象。［第210——211頁］

在法蘭西民族的不可預言、無限的多樣性和極端主義之中，它構成了一個真正與美國民族相反的類型，無疑，托克維爾對此有諸多稱頌。但是，托克維爾并沒有像米什萊那樣賦予法國人民那種神意的神秘特征。法國人民的不確定性在能夠分辨的歷史因素中有其來由，托克維爾在《舊制度》中闡明了一些，但他把法國人看成革命傳統最卓越的守護者，這種傳統可能將歐洲從無政府狀態和專制中拯救出來，它是消除平等主義在其極端形式中的罪惡的方法，也是調節過度政治集權的砝碼，糾正任何試圖返回過去或始終滿足于現在的沖動的方法，以及未來人類自由持續增長的最佳保證。

### 抵制反諷觀點下意識形態蘊涵的嘗試

托克維爾對秩序的重視要甚于對自由的重視，但他并不允許自己像早些時候的柏克或他同時代的黑格爾右派那樣，把對秩序的熱愛當作抵制社會變遷的重要論據。事實上，在1854年托克維爾訪問德國期間，當他看到黑格爾的思想被普魯士的“統治力量”利用，他對黑格爾道德哲學的個人崇拜便受到了嚴重打擊。在一封這些年里寫的信中，托克維爾指出：就像通常所說明的那樣，黑格爾主義“宣稱，在政治的意義上，一切確定的事實都應當視為合理的；并且它們存在的這一情形本身就足以使得服從它們成了一種責任”（《回憶錄》，II，第270頁）。簡而言之，托克維爾在黑格爾去世25年之后遭遇的這種黑格爾主義看來使得現狀具有了某種神性。這就違反了托克維爾的信念，他認為任何事物本質上都有其歷史性，人們有權對源自過去的任何事物做出判斷，并且根據環境和人類需要的變化加以修正。他同樣排斥其朋友戈比諾的種族主義學說，但理由不同。戈比諾用一種遙遠、虛構的過去構成了一種神性，它完全像普魯士的“黑格爾化了的”現在那樣專制。

啟蒙時代晚期的反諷式歷史學并沒有隨著轉入狂飆突進運動和浪漫主義時期而消亡；它只是被推到了不再引人注目的地方。在德·邁斯特爾的反革命哀訴、夏多布里昂對歐洲喪失基督教信仰的悲傷反思、克爾愷郭爾的新正教、施蒂納的虛無主義和叔本華的哲學，都立足于某種反諷式的歷史觀念，它們大體上都是對于黑格爾把全部世界進程按喜劇式情節化而作出的反諷式回應。但是，對歷史的反諷式研究直到50年代以后才確立為一種替代浪漫式和喜劇式研究的真正選擇，那時候，它像叔本華哲學本身那樣，充當了米什萊和蘭克這樣的史學家的“質樸描述”和馬克思、恩格斯那種在概念上過于確定的“歷史哲學”的替代品。在1848——1851年革命后作為歐洲學術、藝術和文學特征的“實在論”氛圍之下，各種對歷史的反諷式觀點作為思想和表述的主流模式取代了浪漫的和喜劇的模式。并且，這種觀點鼓勵了由特賴契克和馮·濟伯爾代表的民族主義史學的“國家主義”學派，由泰納、巴克爾和社會達爾文主義者代表的“實證主義”學派，以及由勒南[[13]](#_13_66) 、布克哈特和佩特代表的“唯美主義”學派。

托克維爾完全看到了反諷式歷史觀念的要求，并預見了它的到來。19世紀50年代初，他就在其朋友戈比諾的著作中看到了這種觀念，并且，他試圖構想一種新的選擇方式，即悲劇式歷史觀念，它在承認反諷式洞見的合理性之時超越它，至少為他自己這一代人提供支持起適當希望的基礎。

### 對戈比諾的批評

在戈比諾這本現在著名的《論人類種族的不平等》中，他堅決拒斥支撐著諸如浪漫式和喜劇式歷史觀念的進步神話。他并不是把剛剛逝去的過去和他自己的現在看成人類自由這部悠長戲劇的高潮，而是將整個的歷史視作這樣一個過程，它長期以來從假想的人類純潔時代“墮入了”普遍的種族腐化和“種族混雜”的墮落處境。戈比諾說話的語氣是純粹反諷式的，并堅持作者自己堅定的實在論以及毫不畏懼地承認生活和歷史的“事實”。在回應他人批評這本著作的“腐蝕性”本質時，戈比諾寫道：

如果我有任何的腐蝕，那是用酸來腐蝕而不是用香水。相信我，這根本不是我這本書的目的。我并不是在告訴人們：“你無罪”或“你有罪”；我告訴他們：“你已瀕臨死亡。”……我說的是你已經度過了青年時期，現在，你已經到了衰老的年齡。無疑，你的金秋要比剩余世界的衰老更具活力，但它仍然是秋天；冬天即將來臨，而你將不再有子孫。［戈比諾致托克維爾的信，1856，見托克維爾：《歐洲革命和與戈比諾的通信》（以下簡稱《通信》），第284——285頁。］

前面曾引了貢斯當一段話，作為后革命時代絕望的虛無主義的例證。這兩段話的語氣對比很明顯。貢斯當的語氣憂郁，而戈比諾則是執拗地冷酷與客觀。前者記錄了一種印象，后者卻斷言一個科學真理。戈比諾就像19世紀50年代及以后許多其他史學家那樣，認為史學家只能充當社會過程的診斷者，而不是充當詩人或預言家：

通過告訴你正在發生什么和將要發生什么，我從你那里取走了什么嗎？我不是一個謀殺者，也不是一位診斷出絕癥的醫生。如果我錯了，我的四卷著作將一無所剩。倘若我是對的，事實并不會被那些不想面對它們的人所征服。［第285頁］

托克維爾主要是在倫理方面反對戈比諾的理論；他擔心它們將對其自己所處時代的精神造成影響。1853年，托克維爾致信戈比諾說：“您難道沒有看到，在您的學說中，包含了一切由永久的不平等所產生的種種罪惡嗎？諸如傲慢、對同胞無情地嘲笑、專制，以及各種形式的卑鄙。”（第229頁）托克維爾認為，戈比諾的學說只是一種現代唯物主義的加爾文式宿命論（第227頁）。他問戈比諾：“難道您真的相信，循著這些路線追尋人們的命運就能真正解釋清楚歷史嗎？有史以來，有那么多偉大的心靈試圖在特定的人物、情感、思想和信念的影響中找到事件產生的原因，難道放棄了他們追隨的實踐，我們關于人類的知識就更確定了嗎？”（第228頁）托克維爾認為，他和戈比諾在歷史研究方面的不同就在于以“事實”為基礎的方法和僅僅依靠“理論”之間的不同（1855年《通信》，第268頁）。前者得出了真理，后者只是得出意見，而且是一種反映了不得不適應革命后環境的數代人特征的意見，這種環境不用歷史學家的刺激就導致了沮喪和悲觀的情感（1853年《通信》，第231頁）。

對這些反對意見，戈比諾的回答是，相反，他依賴的正是“事實”，而不是通過他發現的事實揭示出的真理的道德意義。在1856年的一封信中，他寫道：“我的著作旨在探究、說明和展示事實。這些事實是存在或是不存在。其他無須多言了”（戈比諾致托克維爾，1856年《通信》，第286頁）。對此，托克維爾回信寫道：

您對人類極不信任，至少對我們的同類如此；您認為人類不僅墮落了，而且永遠不可能再崛起。按照您的觀點，我們特別的生理構造決定了我們要被奴役。因而，按照這種邏輯，為了在這群烏合之眾中至少保持某些秩序，政府的利劍甚至鞭子在您的眼中也有其好處……就我自身而言，我不認為自己有權或有某種傾向接受這些涉及我們族類和國家的觀點。我認為不應對他們表示絕望。在我看來，人類社會如同個人，只在他們運用自由時才有其價值。我經常說，在我們新生的民主社會中，穩定和保持自由要比在過去某個貴族社會中更難，但我未曾敢說它是不可能的。我向上帝祈禱，以免他讓我產生了人們還是放棄嘗試為好的想法。不，我不相信這萬物之靈的人類會是你說的那變壞了的羊群，并且，我也不相信，除了既沒有希望，也沒有未來地交給一小群牧羊人，再無其他選擇了。這些牧羊人畢竟不是比我們人類的羊群更好的動物，而事實上他們往往還要壞些。［托克維爾致戈比諾，1857年《通信》，第309——310頁。］

這后一段文字顯示出托克維爾的歷史知識觀念根本的倫理基礎。這種觀念遠非乏味地“單單為了事實”而研究事實，而正是尋求一種悲劇作者試圖為自己及其讀者找到的超歷史的立場，通過思考這一立場，政治舞臺上不同黨派的代表有可能就一切人類知識的有限性，以及人們解決一切社會結構問題的暫時性達成妥協。

如果說喜劇式的歷史觀念產生了社會適應的史學，那么悲劇式觀念便是那稱之為社會調和的史學之基礎。當以一種溫和的諷刺來寫作時，反諷的觀點具有調解的層面，它一開始就超越了喜劇式做法。但一般而言，反諷式歷史學是從悲劇的另一面、在悲劇的真實性被記錄而且甚至于它們的不妥之處也被察覺之后作者的再度審視開始的。托克維爾力圖防止由一種與反思現時代歷史而揭示出的殘酷真實進行悲劇式調和的情形，落入那種作為戈比諾反諷式史學基礎的憤怒之中，也防止墮入那種曾激勵蘭克喜劇式史學的“如其所是”的適應精神中。

### 陷入反諷

在托克維爾1850年寫的《回憶錄》中，他回顧了1789——1830年間法蘭西的歷史。他說，這段歷史在他看來“如同一幅圖畫，它描繪了41年間舊制度及其傳統、記憶、愿望、貴族代表人物與資產階級所領導的新法蘭西之間的激烈斗爭。”托克維爾談到，到1830年，“資產階級”對“貴族”的勝利已經注定了。舊制度所保留的一切，包括其缺陷與優點都消失了。這便是“那個時代的一般面貌”。（第30頁）

《回憶錄》彌漫的情緒與早于它15年出版的《美國的民主》中的不同，也與同戈比諾的通信中的不一樣。因為，在《回憶錄》中，反諷性視角取代了寫作《美國的民主》時的悲劇立場。托克維爾的失望在《回憶錄》中完全發泄出來了，他在戈比諾面前曾不讓自己表現出這一點，也拒絕在就法國歷史的公開反省中充分表達這種失望。托克維爾寫道，他的《回憶錄》并非有意要“向讀者描繪一幅圖畫”，它與其說是“文學創作，不如說是我的一種精神放松”。這位歷史學家打算在公眾面前公布的有關大革命的著作不得不“客觀地”分析大革命本身的得失。

在《美國的民主》（1835——1840）中，托克維爾強調，盡管歐洲和美國隨著“民主原則”的增長，所失頗多，但所得亦多；總而言之，他認為得多于失。這樣，對于1789——1830年歐洲的混亂，或許會認為它形成的不僅是一種新的社會秩序，而且是一種能夠引導人們實現新的美好生活的社會智慧。但是，在托克維爾計劃寫作有關舊制度衰落和大革命出現的歷史的第二卷時，他原先的愿望和隨后那斯多噶式順從已經被一種絕望所取代，它與戈比諾在總體上對歷史的反思表現的那種絕望別無二致。

1856年，《舊制度》第一卷出版，調和的語氣相當程度上減弱了。此書表述的意圖是：“澄清［現在的社會制度］在什么方面與先于它的社會制度相類似或相區別；并且確定在此劇變中的得失。”（第xi頁）1830年看上去還有理由樂觀的社會情境到1850年時，在托克維爾看來已經大為改變了，這時他能表明的只是一種謹慎的悲觀情緒。然而，這位悲劇作者的信念依然存在。他認識到，舊制度的衰落、大革命及其結果反映了社會過程之運作，倘若客觀地判斷，該過程仍可以是有益的，并且可以緩和它們造成的情感與偏見。這依然是對大革命的一種接受，并把它的理想當作不容忽視的社會過程的表現，憎恨它是一種瘋狂，而試圖避免則是愚蠢。第一部著作中的期望已經讓位給了第二部著作中的順從了。

然而，在托克維爾有關大革命的記錄中，他寫道：“大革命是一種極為新穎的革命，其最有力的參與者是最沒文化和最粗俗的階級，當他們被鼓動起來并且由知識分子來為其制定法律，一種全新而可怕的事物便來到了這個世界。”（《通信》，第161頁）新的事物誕生了，但它并不是蘭克從遠離大革命，在柏林那無憂無慮的位置上看到的那種自我適應、自我調節的社會制度，這是一種有著善與惡這兩種可能的“全新而可怕的事物”。要確定這種“全新而可怕的事物”的性質，以及支配它的法則，以便預測其未來可能的發展，這仍是托克維爾作為一位史學家的終生目標。其著作中的語氣和情緒一貫趨向反諷和悲觀，但觀點仍是悲劇的。革命的圖景在歷史意識中展示的法則并不是以戈比諾執拗的情緒來思考，后者為大革命預示的歐洲和世界的浩劫而高興，托克維爾卻一直努力使它在意識中復蘇，使它能夠轉而對社會有益。

托克維爾始終反對將歷史中某個特定時代定為標準的沖動，好像那樣就能判斷和譴責所有其他時代了。他試圖對一切社會階級都保留同樣一種開明的思想。但即便他表示下層人民有“希望”，他對他們還是沒有信心。1848年，他帶著一種只能稱為是溫和的懷疑主義的情緒寫道：

我們的狀況的確非常嚴峻；盡管如此，民眾良好的理智和情感仍為希望留有余地。直到現在，他們的行為都值得極力稱贊；并且，如果他們有最杰出的領袖能把這些良好的意向轉變成優勢并加以引導，我們很快就能消除一切危險和不切實際的理論，并將共和國建立在最為穩定的基礎之上，即自由和權利的基礎上。［《回憶錄》，II，第91頁。］

由于托克維爾在個人的政治信念方面是自由主義者（因而原則上歡迎變化），他也是一個經歷了諸多革命的貴族（因此從經驗得知，不經歷苦難便不可能有變化），這樣，他對歷史進行反思的態度要比米什萊的更為“現實”。但是，就像在米什萊的反思中那樣，托克維爾接近晚年時，其作品的口吻更為憂郁，因而他也更像保守主義者。托克維爾完全沒有受到他隨后一代人的歡迎，其理由不難發現。他從一開始就致力于的那種悲劇式實在論太過模糊，自然不受到這個不允許模糊的時代歡迎。1848年革命破壞了18世紀以來自由主義賴以繁榮的妥協立場。在接下來的時代，史學家像其他任何人那樣，不得不要么支持革命，要么反對革命，這決定了要么是以一種激進主義的眼光，要么以一種保守主義的眼光來閱讀歷史。托克維爾就像黑格爾那樣，其觀點在一些思想家看來太容易變化、太模棱兩可、太寬容了。這些思想家覺得，在哲學中的叔本華和斯賓塞之間，在文學中的波德萊爾和左拉之間，在史學思想中的蘭克和馬克思之間，他們必須選擇其一。

### 結論

我曾贊賞托克維爾是一種悲劇式實在論歷史觀念的闡釋者，是在黑格爾那里能找到最高理論表述的那種綜合分析式歷史主義的繼承人。就像黑格爾那樣，托克維爾把社會關系視作歷史過程的首要現象；但是，他首先在其中發現了人類意識與外部緊急事件遭遇、沖突，卻未能在本質上是進步性的人類自由的演變展現之中找到其解決辦法。一切與超自然和先驗原因有關的思想在他的歷史反思中都被祛除，但與此同時，托克維爾也抵制住了通過參照生理沖動來解釋人類行為的誘惑。對他而言，自然在歷史中確實有其作用，但它只是作為場所、手段和社會可能性的消極約束發揮作用，而不起決定性作用。在托克維爾看來，人類意識、理性以及意志是歷史中的主導力量，它們總是反對從以往時代繼承而來的社會結構，設法根據尚不完美的人類知識把它轉換成人類未來的利益。雖然托克維爾在道德理想上是一位個人主義者，他反對有關人類可能性的普羅米修斯式觀念和西西弗斯式觀念，它們曾形成了浪漫主義兩個主要階段中的思想。托克維爾猶如那時小說界的一位偉人巴爾扎克，在他們的歷史觀念中，人類源于自然，通過其理性和意志創造出社會來滿足其直接需要，隨后投身到與其創造物的生死決斗之中，于是上演了歷史變遷的戲劇。如同在黑格爾那里那樣，歷史知識的作用是在特定的時空中充當這場決斗結果的一個因素。通過將人們置于他們自己當前的現實中，并且告訴他們什么力量必定會對其世間領域的勝利產生影響，歷史知識便由一種對沉寂的過去的關注轉變成現實中對活生生的過去的關注；它把人們的注意力轉向其中的邪惡，并試圖祛除由此產生的恐懼，表明這種邪惡是人們自己創造的，因而潛在可能服從于他們的意志。但是，最后，托克維爾被迫承認，人類歷史的戲劇既非悲劇亦非喜劇，而是一部墮落的戲劇，這正是他批評戈比諾呈現在公眾之前的那種戲劇。

托克維爾時常被人否認是位史學家，他或者被貶黜，或者被提升到社會學家的位置，這主要是因為在他對類型的更為強烈的興趣中，他對歷史細節的興趣不斷被抵消；抑或因為他對結構和連續性的興趣要比他對歷史過程或歷時性中變化的興趣似乎更大。但是，雖然在史學家和社會學家之間這樣的區分或許有利于在人文科學史中確定新學科出現的時間點的努力，然而，它們往往令人抱怨，并且幾乎總是損害了人們對于某個思想家為人類思想所做貢獻的適當評價與感激之情。以托克維爾為例，試圖在史學家或社會學家之間對他進行最終定位，這的確是不合時宜的，因為在他自己的時代，一位史學家嘗試在對過去的單純興趣之上，提升到對于由單個事件而構成一般過程要素的力量進行理論分析，這并沒有什么矛盾之處。這種嘗試實現了前浪漫主義史學的優良傳統，并且和黑格爾就史學家在建構敘事時實際做了些什么的分析完全一致。更重要的是，正是黑格爾主義者拒絕一成不變地滿足于一種關于此何以由彼而來的單純反思，他們渴望揭示將仍然存在的現在與已知的過去聯系在一起的普遍原則，并且根據從人類與其繼承的社會形態進行斗爭而造成的悲劇意識中得出的經典原則，來稱謂這些普遍原則。

在托克維爾之前，許多自由主義、保守主義和激進主義的史學家滿足于把大革命的事實當作材料，并且都下意識地致力于就大革命是怎樣發生的，或者至多就大革命為什么這樣發生，來建構一些自由主義者、保守主義者、激進主義者和復辟主義者教條式的選擇性解釋。托克維爾使這種爭論倒退了一步，提出一個更早的問題，即大革命事實上是否發生了，也就是說，實際上是否發生過革命。他并不是當作語義學練習來提出這個問題，而是對歷史世界中事物的最終本質進行的一次真正的探索，就像詢問事物應當以怎樣的方式來命名。這樣去消解大革命或美國的民主一類復雜事件的名字，以及嘗試揭示由不成熟或不完善的語言用法而遮蔽的復雜性，要比關于在不同的時間和地點“實際發生之事”可能做出的任何教條主義研究都更為激進。后一種研究不觸及有關“實際發生之事”的相互爭執的意識形態基礎，并且為了某個黨派利益或根據某個黨派的利益寫作歷史純粹是為了起到鞏固該黨派的作用，而對托克維爾而言，在描述復雜的歷史事件時，他對傳統語言用法的質詢將思想推到了人類選擇的極限之處，它剝奪了個人頗感輕松的習慣用法，并且迫使讀者根據自己希望未來發生的事情來決定過去“實際發生之事”，要求讀者在歷史潮流中是舒適地順流而下，還是逆流而上進行斗爭之間做出抉擇。

與一般認為托克維爾將歷史學社會學化了的看法相反，事實上，他的歷史分析的效用中反對將語言具體化。這是任何真正的反諷性歷史觀念的效用。因為，就反諷性歷史觀關于現在的破碎景象中各成分的相互作用而言，反諷令對其敏感的讀者通過自己直接感受的現實需要、心愿和渴望，為自己的取向選擇一種未來，從而自己給過去一個名稱。再沒有什么要比托克維爾的調和式歷史主義更自由的了，因為他并不是將諸如大革命和民主的興起之類歷史事件的“意義”定位在過去或現在，而是定位在未來，定位在通過揭示過去固有的含糊性而得以純潔化的個人所選擇的未來。

托克維爾直覺到的歷史寫作是一種創造性的消解命名的活動，有利于道德上的模糊性，這最終令他誠如同時代偉大的英國學者穆勒那樣，成了一名自由主義者。穆勒在他的《本質》一文中寫道：

有關創世惟一可接受的道德學說是：上帝的原則不能立刻而完全地征服邪惡勢力，不論那是自然的還是精神的力量；它也無法將人類置身于一個擺脫了不斷與惡勢力進行斗爭的必然性，或者令他們自己在斗爭中始終獲得勝利的世界中，但它能夠，并且的確使人們有能力以其精力和日益增加的成就來堅持戰斗。［第386頁］

穆勒主張這種學說“比起模糊地和前后不一地依靠一位同時也應該是惡的創造者的善的創造者，它看上去更適合于鼓起［個人］行動的勇氣”（第387頁）。另外，在其《宗教的功用》一文中，穆勒認為，“只有一種對超自然物的信仰形式”

能完全遠離心智矛盾和德性錯亂。正是這種信仰形式不可挽回地放棄了存在一個萬能造物主的觀念，它認為自然和生命并非貫穿了某種道德特征的表現，也不是神祇的旨意，而是在努力奮斗著的善與難以駕馭的質料（像是柏拉圖所相信的）或者說與惡的原則（像是摩尼教的教義所主張的）之間的斗爭的產物。［第428頁］

在這種有關世界過程的二元論觀念中，穆勒主張，

有德者也擔負著……與那最高者一同勞作的勞動者的崇高角色，在偉大的戰斗中，他也是一個一同參與戰斗者，奉獻出了自己的微薄力量，而像他自己那樣的人們聚集起來，力量就大為增強，逐步取得優勢，最終取得歷史所昭示的善戰勝惡的勝利。這種教義也告訴我們，這乃是那一存在者的計劃，我們要把在自然中所看到的一切仁慈的設計都歸功于他。［同上］

我從穆勒那里引用這幾段話，盡管是自由主義文獻的完美證明，它們本來也可由托克維爾寫出來。通過為這個典型的自由主義道德摩尼教增添一種歷史的維度，托克維爾在自由主義的萬神殿中找到了一個位置。他的歷史觀念暗含了一種二元論，其構成的術語以辯證的方式相關聯，但其中不存在一種能夠闡明的最終綜合的可能性。這樣一種二元論給人們帶來的好處很明顯，因為，如同穆勒就摩尼教信條所說的，這種二元論證據虛幻，也不實在（也就是說沒有權威性），并且它向人們許諾的回報遙遠而不確定（因此對單純利己主義者沒有什么吸引力）。

人們既不可能詢問道德上的摩尼教的動機，也不可能詢問它的目的。這種教條的信仰者懸停在沖突的力量之間，被剝奪了任何輕易勝利的希望，他轉而將自己具有的任何才能，以及他的專業或職業賦予他的任何力量，服務于他所看到的善。與此同時，他也承認那在他看來是惡的東西的合法性和真實性。懸停在兩個深淵之間，他或許自己沉湎于不可證實的死后生活的假想之中；但他將此看成一種可能性，對他自己和他的敵人都一樣。并且，如果摩尼教徒成功地轉變成了一個自由主義者，他就會放棄這種假想，自己滿足于為某種人道效勞。這種人道既無可知的來源，亦無可認識的目標，而只有直接擺在面前的一組任務，一代人接一代人。通過其選擇，自由主義者將這種人道構成一種精華。通過自我批判和批判他人，他試圖確保那種綜合的人類遺產逐漸得到發展。通過漸漸地消解名稱，即通過持續地揭示作為人們所熟悉的名稱之基礎的復雜實在（這些名稱與它們闡明的制度性理論一起被繼承下來了），自由主義的歷史主義者支持了一種悲劇性實在論的世界圖景，并且，通過消除絕對奉獻的沖動，他以反諷的方式，為其后代具有最低限度但充滿希望的自由而不懈努力。

## 第六章　布克哈特：作為諷刺劇的歷史實在論

### 導言

當我們從浪漫式和喜劇式的歷史表現轉向悲劇式的和反諷式的，并且從過程性或歷時性歷史轉向結構性或共時性歷史時，主題的要素傾向于蓋過情節的要素，至少在情節可以看成表述一個展開故事的策略時是如此。米什萊和蘭克面對歷史時，把它看成一個逐步展開的故事，托克維爾把歷史想象成人性與社會中不可調和的因素之間的一種交流；對他而言，歷史在史學家的現在或即將到來的未來之中，走向了巨大力量之間的沖突。然而，布克哈特看不到有什么東西在發展；在他看來，事物絞在一起形成一種結構，其中光輝與熱情、自由或壓抑，以及運動都或多或少地有一些。有時，環境與天才人物結合在一起產生了一幅輝煌的創造性圖景，甚至政治和宗教都在其中呈現出“藝術”的面貌。但是，在布克哈特的判斷中，藝術感受力不存在循序漸進的演化，最終，在政治和宗教的沖動中，產生的只有壓抑。歷史所教授的事實乃是憂郁的事實。它們既不產生希望，也不導致行動，甚至沒有指出人道本身會不會保存下去。

維柯在討論比喻時說道：“反諷只有在反思期才開始出現，因為它是憑一種貌似真理的反思而形成的謬誤。”（《新科學》，第408節，第131頁）維柯的循環論（corsi），即文明由開始到結束經歷循環（神的時代、英雄時代和人的時代），在其中，反諷標志著最終崩潰的意識模式。因此，維柯在《新科學》的結論中談到諸如晚期羅馬帝國那樣的時代：

隨著民眾政體的腐化，各派哲學也腐化了。它們落到懷疑主義那里去了，淵博的愚夫們落到誹謗真理了。從此就興起一種虛偽的修辭術，對是非兩面的意見可以隨便時而擁護這一方面，時而又擁護對立的一方面。這就是修辭學的濫用，例如羅馬的平民派的護民官們就這樣濫用修辭術。當時公民們不再滿足于用財產作為做官的階梯，就把修辭術當作獲得權力的工具。于是像狂暴的南風掀動了大海，這些公民們也在他們的政體里掀起了頻繁的內戰，導致綱紀的完全廢弛。這樣他們就使政體由完全自由墮落到無政府狀態下的完全暴政或自由人民的毫無約束的自由，這就是最壞的暴政。［第1102節，第423頁。］[[14]](#_14_62)

應當注意到，維柯把反諷列入四種主要的比喻之中，因為它能夠組成一類特定的語言規則，其中“言此實彼”成了習慣。他強調，反諷是憑“貌似真理的反思”形成的“謬誤”。反諷式語言結晶的證據便是哲學中懷疑論的興起、公共言論中詭辯的興起，以及政治話語中柏拉圖稱之為“辯論術”的那種論證的興起。這種言論模式的基礎是，認識到社會存在的碎化本質、政治家的奸詐和自私、共同利益中自我中心支配了一切重要行業，以及認識到赤裸裸的權力（dratos）統治，其中法律與道義（ethos）都被用來證明行為的合理性。反諷式語言就像黑格爾后來論及的，是一種“悲傷意識”的表述，是那好像自由卻又認識到自己被外在力量束縛了的人的表述，而這種外在的力量是暴君，他對臣民的自由毫無興趣，就如同他對一般意義上的國家繁榮毫無興趣一樣。

弗萊談到，反諷性文學的中心主題是英雄事物的消失（《剖析》，第228頁）。在每一種文學風格和模式中都存在反諷的因素。在悲劇和喜劇中，其中所體現的“雙重視界”當然就表現出了反諷因素；而它一定程度上也表現在浪漫劇中，至少就浪漫主義作家充分地重視斗爭事實，以至允許讀者能夠設想阻礙力量最終獲勝的可能性而言是如此。但是，在一般的反諷性文學中，這種雙重視界衰落（或上升）成一種虛弱的習性，它在美德的果實中四處尋找害蟲，而且也找到了。

弗萊繼續認為，“反諷是悲劇的非英雄式殘余”，其核心是“以令人迷惑的挫敗為主題”（第224頁）。在其溫和形式中，如同在早期休謨那里遇到的那樣，它在一般滿足于當前社會制度的框架內，樂于接受人類遭受挫折和不完美的景象。并且，在這種形式中，它傾向于喜劇模式，集中“暴露”任何地方出現的荒唐事情，并且滿足于普遍的真實性，以至于在最具英雄性格的人物那里，人們也能發現至少有些愚蠢的證據。然而，在其最極端的形式中，當反諷隨著社會崩潰或文化終結的氛圍而產生，它便傾向于一種荒誕主義的世界觀。薩特早期的存在主義哲學中，其反諷意味無與倫比，其中任何一處的重點都是人們“奸詐”的能力，背叛自己也背叛他人；而世界作為一種殘忍的自我奴役的圖景被接受，并且，向“他人”許諾被視為一種死亡的形式。

在反對迷信的戰爭期間，反諷的風格都普遍成為主流，無論所質疑的迷信是一種樸素的宗教信仰、君主的權威、貴族的特權，還是資產階級的自高自大。反諷代表著英雄時代和信奉英雄主義的能力的消逝。這種反英雄主義正是那種使之成為浪漫主義反題的東西。然而，當反諷出現時，在悲劇式理解世界的方式的另一面，反諷審視過英雄與諸神、命運或他的同胞戰斗留下的東西后，它傾向于強調生活的陰暗面，強調“從下面”看的眼光。按照這種看法，弗萊注意到，反諷所注重的乃是那些從前被認為是英雄的事跡中的“人性的、太人性的”方面，以及那看似史詩般的事跡中破壞性的方面。這是“實在論”階段的反諷（第237頁）。托克維爾在他最后那部著作《回憶錄》中，以及在臨終前關于大革命所寫的筆記中，都表現了這一階段的反諷態度。

當“悲劇另一面”的反諷蘊涵被推向其邏輯結論，并且，人類生活中的宿命論因素被抬高到形而上學信念的地位，思想便傾向于回歸，以車輪、永恒的回歸和閉合循環的想象來看待世界，人在其中無路可逃。弗萊將這種對世界的理解稱為束縛的反諷；這是社會專制的夢魘，而非救贖的夢想，即一種“魔象的顯現”（第238——239頁）。意識將自身轉向對“可怕的黑夜之城”的思考，并且反諷式地毀滅一切信念，不管是人類理想目標的信念，還是為失落的理想尋求一種替代物的信念。這使得我們可能和弗萊一同指出，“撕裂感，或者說英雄主義和有效行動不存在了、被打亂了或注定了要失敗的感覺，以及混亂和無政府狀態統治了世界的感覺，這是反諷和諷刺的原型主題”（第192頁）。

反諷意識的語言學模式反映出一種疑慮，即關于實在的本質方面，感知賦予的和思想建構的東西，語言本身是否有能力充分地表現出來。反諷發展的情境是，人們認識到在實在的過程和任何對這些過程的言辭描述之間存在嚴重的不對稱。這樣，像弗萊指出的那樣，它傾向于某種象征主義，與浪漫主義的方式一樣。但是，反諷不同于浪漫主義，它并不尋求一種終極隱喻，即種種隱喻的隱喻，藉此來表明生活的本質。因為，既然反諷被剝奪了一切“幻想”，它也就失去了對“本質”自身的一切信念。這樣，反諷最終傾向于文字游戲，傾向于成為語言的語言，以便使語言自身造成的意識符咒得以化解。所有的公式化表述都是可疑的，并且，反諷樂于揭示每一種用語言來表述經驗的企圖中存在的矛盾。它往往除去格言、警句和箴言表述中的意識成果，這些成果會反過來消解它們自己顯然的真實性和恰當性。最后，反諷把世界想象成陷入了一個語言制成的牢籠，想象成一個“符號之林”。它看不出有什么道路可能走出這個森林，因此它滿足于為了純粹的“沉思”和返回“事物如其所是”的世界而毀掉一切規則、一切神話。

### 布克哈特：反諷看法

德國哲學家和觀念史學家卡爾·洛維特認為，只是到了布克哈特，“歷史的觀念”才最終從神話中，也從那種邪惡的“歷史哲學”中解放出來；該“歷史哲學”是神話與歷史知識的混淆的產物，從中世紀早期到19世紀中葉，它一直在歷史思想中占主導地位（《歷史中的意義》，第26頁）。洛維特沒有看到，文雅、才智、“實在論”、以“事物如其所是”那樣看待它的愿望，以及布克哈特所倡言的作為純粹“觀看”的知識的反動內涵，這些本身都是某種特定的虛構意識的要素。布克哈特并非將歷史思維從神話中解救出來，而只是將它從吸引了他那個時代想象的歷史神話，即浪漫劇的、喜劇的和悲劇的神話中解救了出來。但是，在把思想從這些神話中解放出來的過程中，他又把思想托付給另一種神話，即諷刺劇的神話。在這種神話中，歷史知識最終與任何和它自身時空中相關的社會和文化問題分離。在諷刺劇中，歷史成了一件“藝術作品”，但是，在這種表述中，作為前提之藝術的觀念正是一種純粹的“沉思型”觀念，它是西西弗斯式的而非普羅米修斯式的，是消極的而非積極的，是隱退到而非英雄式地轉向當下人們生活的啟示。

布克哈特作為史學家，一般有兩種觀點。一種認為，就文化衰落作為社會的國家化、工業化和一體化的結果而言，他是一位敏感的評論家。另一種觀點認為，布克哈特是一位智者，他對于歷史作為發展過程和因果分析的看法是不充分的，這種看法源自于一種隱藏得并不深的關于人性、世界和知識的叔本華式觀念。第一種觀點為了稱贊他的“感知能力”，傾向于忽略布克哈特作為一位理論家的缺點，它將其“直觀”（Anschauen）的學說解釋為一種具有永恒價值的歷史學方法。第二種觀點指向布克哈特作為一位哲學家和社會理論家的不足，批評他的歷史學及倫理學觀點的片面性，并且傾向于把他降到他那個時代的代表的地位，而沒有認真對待他那種關于歷史過程之性質的觀點。

真理并不在于這兩種觀點“之間”，而是在二者之下層。前一種贊揚布克哈特之成就的觀念模糊了認識論立場的倫理學和意識形態蘊涵。對布克哈特來說，其歷史觀的創新性和撰寫歷史的方式的真實性正是在這種立場上產生的。第二種貶低其成就的看法模糊了倫理原則在美學上的正當性，雖然它正確地揭示了那些倫理原則作為布克哈特本質上虛無主義、自我中心主義和反動意識形態立場的證據。

布克哈特的歷史想象始于托克維爾結束的反諷情境。浪漫劇的熱情、喜劇的樂觀，以及拋棄對世界的悲劇性理解都與他無關。布克哈特審視著這樣一個世界，它通常會背叛美德，扭曲才華，濫施權力而服務于更卑鄙的目的。他看到自己的時代中少有德行，并且，沒有什么值得他賦予絕對的忠誠。他惟一的投入便是“舊歐洲的文化”。但他把舊歐洲的這種文化想象成一片廢墟。在他看來，這就像普珊[[15]](#_15_62) 的風景畫，在覆蓋的藤蔓和青草之中屹立著殘碎的羅馬紀念碑，抗拒被襯托它矗立的“自然”再次湮沒。布克哈特無意修復這座廢墟，他只是滿足于記住它。

但是，布克哈特對于過去的態度并非不加批判。與他經常稱贊地引用的赫爾德不同，布克哈特并非不加批判地宣揚任何舊的事物；與蘭克不同，他從不抱有這樣的幻想，即從長遠來看事物總是往最好的方向活動，而個別的惡終將轉化成公共的善。與托克維爾不同，他沒有壓制自己內心深處最糟糕的恐懼，還希望理性和審慎的語言能夠有助于從現在的沖突中挽救出某些有價值的東西。不用說，他也不同于米什萊，他對任何事情，無論是斗爭還是獎賞，都感覺不到熱情。布克哈特對任何事物都持反諷的態度，甚至對自己也如此。他并不真正相信自己是認真的。

在年輕的時候，布克哈特開玩笑似的對待自由主義的理想。他拋棄了父輩的新教信仰，并且早年就把自由主義的遺產看成宗教恰當的替代品。但他的新自由主義，就像其舊的宗教信念，是一種心智上的而非一種有關其切身存在的承諾。他蔑視政治，認為其不合紳士的品位。就像商業一樣，政治使人們不能專心在生活中堅持不懈地培養一種風格，在古希臘和文藝復興時期的意大利，這種風格正是他所欽佩的。1842年，他寫道：“我永遠不會想成為一個鼓動者和革命者。”（《書信集》，第71頁）因此，整個40年代，即所謂“自由主義歡樂”時代，布克哈特轉向研究藝術史、音樂、繪畫和巴黎、羅馬、柏林的美好世界。他一直使自己保持自由主義的風格，并視“精神自由”為“人類歷史的最高觀念”以及他自己的“首要信念”。

結束于19世紀40年代的革命從根本上動搖了布克哈特的信念。他自己摯愛的城市巴塞爾，即他教書的大學所在地也飽受內部沖突的折磨，并且，他看到，所有他認為古老的歐洲文化中值得珍視的東西都搖搖欲墜，或是被“激進分子”掃到了一邊。他多少有點怒氣地寫下這些事件：“你簡直不能想象，這類事件是多么徹底地敗壞了人們的心靈，使人再沒什么心情。人們甚至不能工作，更別提什么好事情。”（第93頁）在這些事件開始后，他痛切地看到：“自由這個詞聽起來冠冕堂皇，但是，沒有在被稱為‘人民’的振臂高呼的群眾領導下目睹過或經歷過奴役的人，沒有親眼見到并且忍受過全民動亂的人是不應該談論自由的……我在歷史中見得太多了，不會對群眾的專制寄予任何期望，除了把它當作未來的暴政，這種暴政將意味著歷史的終結。”（同上）

就像諸多有教養的自由主義同代人一樣，布克哈特突然從研究的安靜之中被拖了出來，暴露在市場的殘酷現實中，統治那里的是赤裸裸的權力，那些景象對他而言太多了。他寫道：“我想從那里逃脫，遠離任何激進分子、共產主義者、工業家、知識分子、自命不凡的人、理論家、抽象主義者、絕對主義者、哲學家、詭辯家、政府、狂熱分子、理想主義者，以及任何‘某某家’或‘某某主義’。”（第96頁）這樣，他再次宣稱年輕時的誓言：“我要成為一個善良的個人，一位摯友，一種良好精神……與作為一個整體的社會并沒有什么關系。”（同上）并且，他還這樣斷言：“我們都會死亡，但至少我想弄明白我要為之而死的興趣，那就是歐洲的舊文化。”（第97頁）

實際上，布克哈特隱居起來了。他把自己隔離在巴塞爾，教授少數幾個在這所掙扎中的大學就讀的學生，為市民做演講，隔絕了其他與知識界的一切聯系，甚至到1860年以后拒絕出版。然而，那個時候，他的名望已經很高了。不斷有更多影響更大的教職提供給他，但他都拒絕了。從他所處的上萊茵的有利位置，他俯視著歐洲邁向其厄運。他檢視了自由主義的失敗，診斷其原因，并預言它將導致一種虛無主義。不過他拒絕加入斗爭之中。在幻滅之中，他還構想了一種社會和歷史理論，這種理論既準確預言了未來危機，也反映了帶來這些危機的病態征兆。布克哈特把自己從世間隱退看成一種這樣的行動，它解除了自己對即將到來的混亂應承擔的任何責任。事實上，它只不過反映出歐洲文化人的銳氣受挫，而這種狀況最終使歐洲文明陷入極權主義恐怖深淵的力量恣意橫行。

布克哈特主要的歷史學著作是《君士坦丁大帝時代》（1852，以下簡稱《君士坦丁》）和《意大利文藝復興時期的文化》（1860，以下簡稱《文藝復興》），二者都是在他有生之年出版的，而《希臘文化史》和《世界歷史論》都是按講稿出版的遺稿。《君士坦丁》是有關文化衰落的研究，它有意識地喚起了一種有關羅馬帝國衰落和即將來臨的歐洲文明終結的比較。《文藝復興》是一部獨具匠心的著作，布克哈特幾乎是獨力創作出一幅為近代學術界了解的那個時代文化繁榮的圖畫。但是這兩部著作，一部有關衰亡，一部有關復興，討論的卻是同一個問題，即在危機時代文化的命運，相對于世界歷史巨大的強制性力量——在布克哈特看來就是宗教和國家，一種命運是屈服，一種是從中解放出來。《君士坦丁》表明，文化擺脫了古代世界專制國家的桎梏，但在中世紀卻受到宗教限制關系的束縛。《文藝復興》討論的是宗教精神的崩潰，以及在18世紀近代強勢政府建立之前，文藝復興時期個人主義文化的繁榮。

在他的著作中，布克哈特的英雄乃是文化的代表人物，他們往往是那些生機勃勃的人物，受自己內心的世界圖景支配，并且超越了世俗的美德觀念。他們要么（像他自己那樣）遁世而自己隱秘地養成自主的個性，要么以超乎尋常的意志行為凌駕在一般的人類處境之上，使世界服從他們自己的創造性自我的統治。布克哈特發現前一種人以古希臘畢達哥拉斯派和中世紀的隱士為代表；后一種則以文藝復興時期的藝術家和王公貴族為代表。簡而言之，布克哈特總的主題就在于社會中的偉大個人與強制性力量的相互影響，在他的《世界歷史論》中，這個主題于理論上得到了充分討論。

布克哈特一直否認自己有一種“歷史哲學”，他公開蔑視黑格爾，后者膽敢發表一個世界計劃，將任何事情放在一種前定的知識框架內進行解釋。然而，他在信中稱贊泰納。泰納的大致目的與黑格爾的類似，而他的“歷史哲學”遠不如黑格爾的那么精細和靈活。對布克哈特而言，黑格爾與泰納之間的本質區別在于，前者的歷史哲學有可能得出，甚至是鼓勵激進主義結論，而后者的歷史哲學則防止了這樣的結論。事實上，從蘭克的例子中，布克哈特知道，否認歷史哲學的可能性，實際上是承認另一種特殊的保守主義類型的哲學。因為否認歷史哲學的可能性，便是否認理性具有在事件中發現某種模式的能力，或者否認意志在事件上施加某種模式的權利。布克哈特像他的導師蘭克那樣，希望使歷史學從那個時代的政治爭論中擺脫出來，或者至少表明歷史研究排除了從中得出任何政治學說的機會，這將是給保守主義事業的一個恩賜。因此，布克哈特稱他的“歷史哲學”是一種歷史“理論”，并使它呈現為不過是出于陳述和分析的目的對材料進行的“任意”排列。他不可能嘗試賦予事件“真實的本質”，因為他的悲觀主義使他無法奢侈地假設事件根本上存在任何“本質”。在布克哈特心中，這種悲觀主義在叔本華哲學中找到了理論上的正當性。費爾巴哈對于馬克思和政治左派產生的影響，就如叔本華對于布克哈特和政治右派起到的作用。

### 作為一種世界觀的悲觀主義：叔本華哲學

雖然到1818年時，叔本華的哲學就初具雛形，但一直到19世紀40年代，都還沒有引起多少關注。然而，1850年以后，它走到了歐洲學術生活的中心，與其說是走進了職業哲學家之中，不如說是走到了藝術家、作家、史學家和政治評論人之中，即那些興趣近乎哲學或者覺得自己正在做的工作需要某種形式的哲學體系作為基礎的知識分子當中。在1850年以后的25年中，叔本華的世界觀特別適合知識分子的需要。它是唯物主義的，但不是決定論的；它允許人們運用浪漫主義藝術術語，也談到“精神”、“美”等等，但它并不要求將這些觀念視為具有超自然的地位。此外，它在道德上是極其玩世不恭的。它允許人們把從自己現在的處境中獲得的任何愉悅都當作合理的，是一顆憔悴心靈必需的安慰，但是，它承認其他人的痛苦和苦難看上去既是必要的，也是值得的，這樣就不需要對他們進行特別照顧或關注。它使人們甘心接受中上階層的存在的倦怠無聊，以及下層的痛苦。這是一種極端形式的利己主義。

因此，叔本華的哲學對于這個世紀最后25年的許多青年作家和思想家來說，既構成了起點，也成為需要克服的障礙。尼采、瓦格納、弗洛伊德、托馬斯·曼和布克哈特從中都有所收獲，并且在叔本華哲學中找到了老師，他解釋了對生活的厭倦，這是他們作為創造性的藝術家和人類苦難的學生每個人都感覺到的。這五人中，有兩人到最后都是叔本華的信奉者，即瓦格納和布克哈特。

叔本華并沒有一種社會理論或是歷史哲學。但是，他的整個體系一直試圖表明，為什么社會關懷和歷史興趣都不必要。因而他有一種有關這二者的否定性理論。他為任何形式的歷史主義提供了一種替代選擇。盧卡奇把叔本華看成1848年以后德國資產階級理論家，這個時候，費爾巴哈的自由主義和人文主義的自然主義被決定性地拋棄了，而一種反動的、悲觀主義的和自我中心的世界觀適應了這個德國中產階級發現其自身的時代和境遇的要求。然而，叔本華并不像是英國的斯賓塞和法國的普雷沃斯特——巴哈多勒那樣簡單的理論家。按照盧卡奇的說法，叔本華是某個階級生活方式的間接辯護者。面對它自身認定的理想，該階級不得不為其行動失敗尋找某些理由；面對自己先前談到的進步和啟蒙，它也必須為拒絕進一步改革的可能性尋找一些理由（《歷史小說》，第178——181頁）。

當然，在某種意義上，叔本華也是資產階級價值觀無情的批評者，也就是說，他批評對實際行為的興趣、對安逸的熱情追求，以及只是在形式上堅持基督教的道德。他拒斥一切自由放任的資本主義理論口號和蘭克那種虔誠的歷史主義口號，拒斥認為有一只看不見的手支配著社會實現一種普遍利益、法治下的競爭事實上能產生協作等等諸如此類的觀念。相反，他表示要揭示出真正的生活，它是可怕地、愚蠢地追求著不朽聲名以及人與人之間極度孤立，可怕地屈從于欲望，沒有目的、決心或者任何真正的機會來獲取成功。但最后，叔本華總的世界觀完全沒有觸及到在任一特定時間碰巧發生的任何事情，它消損了出于任何動機采取行動的沖動，而不管那種動機是利己的還是利他的。

叔本華的哲學體系吸引19世紀晚期知識分子的地方在于，它一定程度上可以與達爾文主義關于自然的圖畫相適應。達爾文的自然是無目的的，叔本華的亦如此。拓展以后，人類也是無目的的了。叔本華的社會世界是一種原子個體的聚合，每一個體都局限在自己的欲望之中，個體任意運動、相互碰撞，每一個體都不過表現為可能是任何他人的自我滿足的手段。馬克思認識到了人在自然中、在人與人之間和在人與自身之間的異化，但他將異化看成某種最終能夠克服，而達到與自然、他者及自身真正地重新聯合。在歷史學中，馬克思的社會變遷理論使得他相信，在某些限定條件下，可能形成某些奮斗、思想和信仰的暫時共同體。

對這一切叔本華都持否定態度；他認為，一切表面上的共同體都是錯覺，一切愛的藉口都是欺騙；在創造顯然更人性的理解方面，一切明顯的進步都是純粹的神話。馬克思認為人的異化根植于人在特定時空中與自然的一種特殊關系，并且設想最終可以超越這種異化，成就普遍的人類共同體。然而，叔本華聲稱，人與人的分離是基于自然本身的本體論基礎，因而它是社會固有的；他也認為有可能超越這種分離，不過只有少數孤立的天才人物才能做到。他們并非與其他人團結起來，而是在以破壞任何行動意志為特征的意識狀態下與自身的聯合。

叔本華同意費爾巴哈的觀點，認為實在和感受性是同一回事。他也和費爾巴哈一樣認為，人類處在生命獲得意識的這個自然階段。但是，對叔本華而言，意識既是一種負擔，也是一種解脫，在他看來，意識是現在與未來之間得以區分的根源，因而也是期望和懊悔的根源，最終也是基本的人類痛苦感的根源。

人類不僅像其他所有動物那樣感覺到痛苦，他們還知道自己正在感覺到痛苦，也就是說，他們忍受痛苦，因而他們是雙重痛苦的受害者，即痛苦本身和他們可以不經受這種痛苦的認識。正是通過行為減輕痛苦的沖動導致了人們在世界中的特殊努力。但減輕痛苦或滿足欲望的努力最終昭示，這完全是弄巧成拙。因為努力要么成功，要么失敗。倘若它失敗了，便加重了原來的痛苦；倘若成功，原有的想要減輕的痛苦，將被另一種痛苦，即感覺到滿足以及它帶來厭倦所替代。因此，這就構成了另外一個循環，其表現是，尋找一些渴望的東西來消除因獲得了原來想要的東西而產生的厭倦感。

這樣，人類的一切努力都基于一種意志——行動的循環，它完全沒有目的和意義、永不滿足，還驅使著人們，直到死亡將個人釋放到一切個性化意志都從中成形的那個共同的自然根基。雄心和渴望的感覺，在費爾巴哈看來那是被人們成功地擁有，而構成了人道，并成其為人類自豪的理由，叔本華發現它既是基本的事實，亦是人類存在的基本負擔。他并沒有把人類的理性和知識解釋成一種工具，用來調節通過合作行為和愛的行動促成的人類成長過程。理性只能把你確定的品質告訴你；它將意志定位在時空中，安置在完全確定的范疇內，由此而摧毀了個人能夠按自己的意志作為的任何感覺。理性允許人們抽象地審視其處境，但它并沒有允諾那種認為任何解除痛苦和苦難的嘗試可能成功的希望。

依賴這樣的論證，叔本華不得不思考自我毀滅的可能性，以此作為超脫生命的方式，因為生命不過是落空了的愿望。然而，他排除了這種可以選擇的方式，在他看來，這與其說是人類存在問題的一種解決方式，不如說是人們太過嚴肅地看待生命的證據。自殺者熱愛生命，卻不能承受生命必須經受的處境。他并沒有放棄生命的意愿，而只是放棄了生命。“自殺者否定的是個體，而不是人類。”（《叔本華哲學》，第325頁）

叔本華的目的是“否定人類”。他把人類意象性表現的力量視為能夠達到“否定人類”的手段。人類真正的自由在于其創造想象的能力。意志從任意選擇感受以形成一個世界的能力中發現了它的自由。只在它試圖在這些幻想的基礎上采取行動時，意志才體驗到了它的確定本質。于是，隨之而來的便是，個人意志的最高目標在于體驗它的自由，并且，如果它能夠做到這一點的惟一途徑是通過訓練其想象力，那么，最美好的生活便是僅僅把現象用作虛構性消遣的材料。

歷史思想在這種規劃中必定占據的是次要位置，因為歷史思想假定，存在真實時間這樣的東西，人類的事件具有一種外在于感知它的意識的客觀實在，并且當想象嘗試從這些事實中得出意義時，它被限定在因果范疇的運用方面。對于曾存在于世的事物，歷史存在是一種毫無變化的欲望游戲，即成功地或失敗地滿足欲望的努力，以及成功之后隨之而來的對新欲望的沖動，或者失敗以后的痛苦。它是互相沖突行為的一種混沌狀態，一切歷史存在都有動機、聲明和形式來掩飾，它們在分析中只能表明是盲目的、以自我為中心的意志。

欲望循環的外部界限是由痛苦和厭倦構成。這意味著重大的社會事件，例如戰爭、革命等等，在個人意志所感受到的某些不滿足中能找到其真正的原因，而他們自己提出要加以考慮的口號純粹是表面上的（第152——155頁）。但是，因其精粹之本性，天才人物并沒有卷入到歷史過程之中，而是有能力始終作為一名單純的觀眾。天才人物的目標是在心靈中完成現象所為之而奮斗的那種形式。就歷史而言，這意味著隨意處置歷史材料，按自己的意愿接受或排斥它們，以便將它們構成一幅用來靜觀的快樂圖畫。

這樣看的話，歷史知識便是認識的二級形式，因為，既然它將自己的注意力放在事物存在的細枝末節上，它也就妨礙人們輕易地從現象轉移到對其內在理念的靜觀。因此，歷史反思越接近于詩歌就越偉大，也就是說，它拋開了使得人們去看到任何事物都有其瑕疵的細節，而上升到對細節的“內在真理性”的靜觀。

因而，像修昔底德這樣的古代史學家們創造出歷史人物的言論，根據的是歷史人物在當時的場合下應當怎樣說，而與他們真正說過些什么無關。他們比蘭克派史家們更富有啟發性，而后者在找不到文獻的地方中斷了，或者是把自己限制于重構真實發生的事件之中。惟有當知識一方面將自身從事實中解脫出來，另一方面擺脫了在時間與空間的世界中以相互決定的方式把事物連結在一起的范疇時，知識才有其尊嚴，并具有解放性。

這樣，叔本華為藝術作品劃分等級的依據是它放棄復制實在的嘗試以及真正超越時空限制的程度。

幻想優于事實，這意味著詩歌優于歷史。在一種給定的藝術形式中能進行同樣的等級劃分，這樣，悲劇要優于喜劇，喜劇優于史詩等等。在造型藝術和視覺藝術中同樣如此。建筑次于雕塑，因為對于建筑的實際興趣限制了它對于形式連貫性的渴望；而雕塑次于繪畫，因為在雕塑中，空間的限制更大。類似地，詩歌要優于繪畫，因為詞語的排列比視覺圖像的排列更自由；但是詩歌不如音樂，因為音樂使自身完全從詞語中解脫出來，并且追求在時間限制之外思索純粹的形式。如此推導下去，直到最高的藝術形式，它還不曾轉化為空間限制乃至聲音限制，而是作為一種感覺，純粹地和未受玷污地保留在藝術家的心靈中，它是與一切事物的潛在形式相統一，作為意志，它就是世界與它本身再次結合的目的。

很明顯，對叔本華而言，任何呈現給個人的有關救贖的前景只能是一種個體的，而不是公共的。我們已經無可挽回地與其他個體斷絕了關系，對于這些個體，我們只能將其設想成競爭的意志，各自都要把我們視為其自己的視域中的對象。一切社會制度因而被剝奪了它們的內在價值，并且，一切一般的社會動力都被看成是錯誤的和有缺陷的。但叔本華拒絕相信，任何物理的或是心理的一般性理論能夠在我們是什么和我們想要成為什么之間加以調和。科學只是在時間和空間形態以及有限范疇下的一種暫時性、根本上是次要的排列實在的方式，為了達到有機體生存所必要的直接實踐目的。科學的反題即藝術，它并非聯合，而是孤立，因為藝術想象的價值是純粹私人的，僅僅是從中感到愉悅的心靈才認識到的和能夠認識的。這樣，藝術和科學因其真正的本質而都有異化性，前者加強了我們遠離行動的欲望，后者則把世界當作是由事物構成的，以便為了實際的目的而操縱它們。每一次失敗而不能達成目的都會在人類意識中浮現出觀念，通過激勵人們尋求人類觀念的變化，歷史培育出一種確定類型的意識。然而，就該類型的意識告訴我們觀念的各種變化而論，歷史是尚未消除的災難的故事。只是就我們能夠在自己的想象中將個體事件皆為失敗之證據的形式完善化而論，歷史賦予人類意識某種意義。這樣，通過不僅是超越歷史，而且超越時間本身，我們獲得了真正的人道。

這一切意味著，史學家通常按編年方式和因果關系方式來組織其材料而進行的區分，其本身完全沒有用處，除非它是作為獲得悲劇性詩人所教導的真理的步驟。按照叔本華的看法，這種真理即“人類最大的罪惡便是他曾經降生”。談論人類的進化或發展沒有意義，事實上，談論人類的變化也毫無意義。談到人們有一些為了在或大或小的范圍內建立一個共享的社會而共同承擔的計劃，那就更沒有意義了。叔本華的歷史圖景是從純粹的個人需要和策略中創構而來。對他而言，惟一能稱之為歷史的，便是那種在他自己的心靈中增強了完全忽視歷史的必要性的歷史。

這樣，叔本華超越了黑格爾和蘭克之間關于“有歷史意義的”等級和“有歷史意義的”時代這類東西的爭論。按照他的觀點，所有人根本上都相似，有些人具有從行為中退出的能力，他們是受到了佑護之人。那些行動者都失敗了，拒絕行動的人也失敗了，但后者至少能夠指望得到思索純粹形式的樂趣。

同樣，過去、現在和將來之間的任何區分在叔本華的思想中都消失了。存在的只有現在。過去和未來僅僅是在人們的心靈中構成一種預期變化的模式。叔本華關于現在的意見對所有人都一樣，即訓練你自己只去向往在有生之年你能夠擁有和可以享受的東西。這種需要必然指向非物質的東西，因為物質的東西會變化。它也必須是純粹個人的，因為如果它依賴于其他東西，就一定會被收回。如此，叔本華的哲學最終完全是自戀式的。一個人在思索自己關于由現象表明的形式的概念時，就達到了佛教高人期望的境界——涅槃。在由于對自身所投射的形式的永恒不變的領域進行沉思而帶來的純粹愉悅之中，人們等待著自己最后返回到曾將他拋入苦難的個性化狀態的那個盲目自然中。因而叔本華超越了盧梭哀嘆的那種歷史和社會存在的痛苦。對他而言，實在論者在其由自然、意識和社會構成的三重世界的概念中確立的張力被完全超越了。整體散落成了一種混沌狀態。叔本華通過否認人道，同時也否認自然，從而消解了歷史。

叔本華的世界觀完全適合于社會中想要完全忽略社會問題的那一部分人的要求。對于任何人而言，只要他發現一方面在階級之間，另一方面在傳統與創新的律令之間存在著某種張力，由此令他痛苦而不能思索，那么，叔本華的哲學便能使他們相信，思考這些東西根本沒有意思。與此同時，有一些人仍然覺得不得不把研究人類當作一種界定其自身人性的途徑，當作一種避免唯我論的途徑；對受這種需要所累的人而言，叔本華哲學只允許他們研究歷史中那些給他們帶來喜悅的部分；或者更有甚者，只允許他們研究某個特定時代中的某些方面，這些方面往往增強了研究者在自身的觀念中的喜悅。布克哈特正是在被這些先入之見所左右的情況下描繪了他那幅片面的和扭曲的15世紀意大利的圖畫；尼采對于古希臘悲劇的研究也是這樣一種哲學的產物；瓦格納的“總體藝術形式”亦是在這樣的支持下創作的；還有托馬斯·曼，他的《布登勃洛克一家》也由此而得到說明。

所有這些思想家的典型之處就是表現出對他們生活的這個社會的憎惡，但他們也拒不認可任何公眾或個人行為可能使社會變得更好的觀念。他們都表現出一種逃離現實、遁入藝術經驗的沖動。這種藝術經驗并沒有被設想為在對最低限度的人道共有的理解中將人與人統一到一起的東西，而是被想象成隔絕在自身的交往之內并禁止與社會有任何交流的東西。尼采和托馬斯·曼后來都拋棄了他們早期叔本華式的藝術觀念，正確地看到這是逃避現實的，并且與作為人類行為的藝術觀念存在著矛盾。瓦格納自始至終認為叔本華式的觀點是正確的，并探究其具有完美藝術性和技巧的自欺能力。布克哈特或許稱得上19世紀下半葉最具才華的史學家，在這一點上，他類似于瓦格納。

### 作為歷史意識基礎的悲觀主義

就如同叔本華那樣，布克哈特在自己所處的時代并不太被人欣賞。多數史學家覺得布克哈特太缺乏責任感、太主觀而不值得他們看重。只是到了19世紀末，當人們明顯地注意到蘭克式研究留下太多難以回答的問題，并且致力于歷史方面的思想家開始認識到，他們將不得不在馬克思和叔本華的態度之間做出選擇，這個時候，布克哈特這顆星星才開始冉冉升起。這頗能反映出有關布克哈特本人和19世紀晚期學術這兩方面的某些情況，這位將歷史看成一種自我中心的藝術訓練的叔本華式悲觀主義者，到了這個時候，才獲得了自己應有的位置。

那是一個由崩潰和衰落的感覺作為其特征的時代，但也是一個不愿承認這種感覺的時代，一個逃避到作為一種麻醉劑的藝術觀念之中的時代。在這個時代中，布克哈特的歷史觀最終獲得了勝利。那個時候，尼采已經發現了叔本華哲學核心中的黑暗之處并且公諸于眾，揭示那不過是對生活的恐懼。他試圖告誡布克哈特那里面可能存在的危險，并提出，雖然布克哈特的歷史為一種新的社會觀念指出了道路，它可能反對馬克思和蘭克兩者拉平一切的傾向，但它還不充分。布克哈特拒絕回應尼采的批判，人們通常認為這是值得贊揚的，因為他不愿意卷入毫無結果的哲學爭論。但就此并沒有什么值得稱道的東西。布克哈特拒絕卷入學術爭論，因為他厭惡任何形式的爭論。叔本華已然向他表明，努力并無用處，生活美滿的人只做那些思想上或行為上令自己快樂的事。

### 諷刺的風格

布克哈特以如下導論，開始他那部最著名的作品《意大利文藝復興時期的文化》：

本書的書名標志著它本身是一篇在最嚴格意義上的論文……事實上，任何一個文化的輪廓，在不同人的眼里看來都可能是一幅不同的圖景；而在討論到我們自己的文化之母，也就是直到今天仍對我們有影響的這個文化時，作者和讀者就更不可避免地要隨時受到個人意見和個人感情的影響了。在我們不揣冒昧進入的這個汪洋大海上，可能的途徑和方向很多；本書所用的許多研究材料，在別人手里，不僅很可能得到完全不同的處理和應用，而且也很可能得出完全不同的結論。［第1——2頁］ [[16]](#_16_62)

接著，他說明了最初意圖包括“文藝復興時期的藝術”這樣一個特殊部分，但后來沒能包括在內。然后，沒有進一步介紹，他便開始描述12和13世紀的意大利歷史，以此作為他分析文藝復興時期文化和學問的序言。

接下來的是一幅壯麗的概覽。以一位印象派大師繪畫中具有的某種氣質，布克哈特勾勒出了意大利政治發展的主線。不同意大利城市國家歷史的一般輪廓描繪出來了，國家間政策的性質已經指明，那個時代政治生活的獨特性質也得到了緊湊的概括。這就是著名的開篇內容“作為一種藝術工作的國家”。在簡短地討論了文藝復興時期戰爭的性質和意大利政治生活中教皇的位置之后，這部分以簡要描述此時愛國主義的性質而結束。其中心觀念是，意大利政治生活的本質是這樣一種情形，它“在更好的時代精神中激發起一種出于愛國的厭惡和對抗”（第79頁）。布克哈特將意大利的政治境遇與德國、法國和西班牙的進行了對比。這些國家中，每一個都有需要與之戰斗的外部敵人，藉此，君主能夠團結其臣民，并且從封建的混亂中形成一個統一國家。意大利的情況不同。由于有教皇，存在一個“教皇國”，這一直是“國家統一的永恒障礙”（第80頁）。這樣，意大利政治生活錯失了統一與融合的機會。到國家統一的觀念真正盛行之際，這已經太遲了，國內到處是法國人和西班牙人。“地方性愛國意識”或許可以說取代了真正的國家情感，但是，就如布克哈特所寫：“這不過是一種蹩腳的替代品。”（同上）因而，這部分以憂郁的音調、喪失機遇感、國家意圖遭到背叛的感覺、沒有跟上潮流的感覺，以及崇高任務被忽視的感覺而結束。

“作為一種藝術工作的國家”這一部分是全書六個部分之一。書中每個部分都包括了對意大利文藝復興時期文化的一個不同方面的分析。當然，這是在最廣泛的意義上思考文化，也就是說，作為禮儀、社會習俗、法律、宗教、文學、戲劇、節日、慶典等等的文化，并且總是著眼于從多方面描述一些范疇，它們將大量的材料組織起來，如“個人的發展”、“古典文化的復興”、“世界的發現和人的發現”、“社交和節日慶典”和“道德與宗教”。因此，可以說這部著作被組織在一個主題之下，即后來布克哈特在《世界歷史論》中分析說的，政治和宗教的世界是由“文化”決定的。在布克哈特看來，文藝復興這個時期，文化自身擺脫了政治和宗教兩者的控制，并超越其上主宰它們，決定政治和宗教的形式。任何與人類存在更為世俗的領域相聯系的東西都轉化成了一種藝術，這也就是說，它被決定了要去爭取自身內在的崇高形式，即實際的和審美的關懷的完美結合。一切與社會生活相關的事物一方面從服務于實用性中得到解脫，另一方面也從先驗的期望中解脫出來。一切事物都企求著成為它“自身”，而不會受到有可能破壞它自己本質輪廓完美性的種種考慮的擾亂。這樣，事物將清晰地展示在眼前，而生命的存在只是為了完成形式一致性。

然而，布克哈特對他涉及的每一個主題的表述，如個人主義、古典文化的復興、人文主義、社會交往，以及宗教，都和政治那個部分一樣，以一種憂郁筆調結束。這種憂郁的口氣就像晚禱的鐘聲，提醒信徒們在日暮之時記住虔誠。在某些代表人物和關鍵事件那里，主調得以引入，并且得到充分實現，但它只是通過人類一切事物終將歸于虛無這樣的提示得到調諧。個人的發展這一部分以考察狡猾和“反諷的”阿雷提諾[[17]](#_17_56) 結束，對此人，布克哈特評論道：

在意大利再也找不到像這樣的人物和這樣的經歷，這是意大利現代精神的一個良好征象。可是，歷史的批判將永遠認為阿雷提諾是一個重要的研究對象。［第103頁］

“古典文化的復興”這部分以人文主義者對于學院失去控制，以及由此使得文化庸俗化而結束。結尾那一小段后面是隱晦的評論：“意大利戲劇和以后的歌劇的命運很長一段時期被掌握在這些［狹隘的］學會的手里。”（第170頁）“世界的發現和人的發現”與“社交與節日慶典”結束時則根本沒有任何評論，只有一種間接的、從材料中援引的暗示。前者結束時引用的是皮科著名演說《論人的尊嚴》中的一段，在所給位置它只能暗示，皮科對于人類本質的崇高觀念并沒有得到后世的尊重。與之相比，后者以“豪華者”洛倫佐的詩句結束：

青春是多么美麗啊！

但是，留不住這逝水年華！

得歡樂時且歡樂吧，

誰知明天有沒有這閑暇。［第260頁］

最后，“道德與宗教”這部分，也就是該書結束那部分，并沒有對全書主題做一番總的概括，而只是討論了“普遍的懷疑精神”以及對費奇諾的柏拉圖主義和佛羅倫薩學界的思考：

中世紀的神秘主義的回響在這里和柏拉圖學說合流了，和一種典型的現代精神合流了。一個關于世界和關于人的知識的最寶貴的果實在這里已經成熟，只是由于這一點，意大利的文藝復興就必須被稱為是近代史的前驅。［第341頁］

這樣，布克哈特對于文藝復興的“論文”結束了。這部著作并沒有恰當的開端和結尾，至少不像戲劇的圓滿結局或解決那樣結束。它整個都是過渡，像這樣，對于文藝復興之前（中世紀）和之后所談論的要遠比表面上的主題，即“文藝復興”本身多得多。這并不是說它對意大利文藝復興沒有涉及多少，事實上，這部“論文”充滿著有關該文化繁榮和活躍時期的知識、見識、才華橫溢的概述，以及對理想與現實之間的鴻溝所做的精辟評價。但其中并不存在一個文藝復興的“故事”，不存在可以對其精華進行概述的一致性發展。事實上，如同布克哈特在革命時代的授課講稿《論史學與史學家》（以下簡稱《論史學》）中清楚表明的那樣，文藝復興表現為一種間隔，即兩個大的壓抑時期之間的間歇，一個是中世紀，那時文化和政治都屈從于宗教的要求；另一個是近代，這時文化和宗教逐漸服從國家和政治權力的強制性要求。

這樣看的話，文藝復興不過是兩個專制時代的間隔時期文化成分的“自由表現”。既然是自由表現，就不能將它納入像是對中世紀和近代那樣的同一類分析。其產物惟有在動態中才能理解，即根據其個體性進行思考，將它們聚集到某種真正廣闊和普遍的范疇之下，就好像這只是為了表現而不是敘事的目的這樣做。它難以分辨何為始，何為終；其結果猶如流經兩處絕壁間的浪峰，與其說是結束，不如說是簡單的平息，其最后微弱的顫動（沉默的但并非完全靜止的）就像層層波浪拍打著防波堤，而剛愎自用地建起這堵防波堤的，是那些表現出無法忍受文藝復興活躍多變、光彩奪目和富于創造的權威人士。在布克哈特看來，防波堤便是法國大革命，它是由“近代”的唯物主義、市儈作風和平庸構成。

布克哈特對文藝復興的描繪讓人想起皮耶羅·迪·科西莫[[18]](#_18_54) 和拉斐爾[[19]](#_19_55) 繪畫主題的一種結合，即一幅充滿著伯恩·瓊斯[[20]](#_20_53) 和羅塞蒂[[21]](#_21_54) 疲倦目光的繪畫。其色調悲涼，但描繪的主題既富野性又顯崇高。主題的“實在論”源自于拒絕隱蔽任何粗魯或激烈的事件，而且讀者總是會想到，鮮花是在這種人類不完美的肥堆上長成的。但其目的是反諷式的。通觀整部作品，這個成就與輝煌的時代有一個沒有表述出來的對立面，這就是史學家自己所處的那個灰暗的世界，即19世紀下半葉的歐洲社會。比較起來，甚至中世紀經歷的苦難都不如近代遭受的那樣。文藝復興的情形與近代世界的全然相異。或者，如果說一切人性特征在文藝復興時期升華為偉大的文化成就，那么，近代則表現了一切人性特征的片面發展。近代是人類失落的結果。在1600年到1815年期間，有些東西被遺忘了，那就是“文化”。

### 歷史過程的“句法”

1865年到1885年間，布克哈特在巴塞爾大學發表了一系列有關近代史的演講。在其中，他認為16世紀時近代拉開了序幕。他指出，隨之而來的是一系列的“病變”，也就是說，權力突然非理性轉移，癥狀從某個器官或機體的某部分轉移到另外的地方（《論史學》，第66頁）。這種“病變”的概念是布克哈特思考歷史的一個核心隱喻。他并沒有聲稱能夠說明這些轉移或轉變；它們很神秘，其原因難以澄清，但后果卻是顯然的。這便是為什么即使人們就歷史何以如此展開無法提供確定解釋，但至少能夠將按年代順序排列的記錄打亂，分成互不聯系的片斷或某些事件范疇。例如，就好比在14世紀那樣，意大利出現了一些新的和神秘的事物，同樣“法國大革命前幾十年，出現的都是新一類的事件和人物”（第163頁）。這意味著，介于文藝復興與法國大革命之間這一時期，原則上具有一種可以感覺到的，盡管最終是無法界定的一致性，就如同文藝復興本身所具有的一樣。“相對于近代世界的偉大開端而言，1450年以后的時期是一種延續；而相對于革命時代，它只是早一個時期的結束和下一個時期的準備”（第165頁）。它也是“幕間休息時間，或者說兩幕戲劇之間的間歇”（同上）。

但是，大革命時代對于布克哈特猶如對托克維爾那樣，它是“全新而可怕的事物”。他寫道，大革命“首次解放了一切理想和期望，也釋放了全部的情感和自私。它繼承并實施了一種專制，這種專制將充當未來一切專制的樣板”（第219頁）。布克哈特沒有像托克維爾那樣去檢驗是不是“有得必有失”，以此視為這種全新而可怕的事物產生的結果。在布克哈特看來，它是惟有所失，毫無所得。回顧托克維爾描述的那個時期，布克哈特寫道：

可以肯定，我們出生和成長的那30年間，人們可能會認為大革命已然結束，因而可能客觀描述。

在那時，出現了文字優美、堪稱經典的著作，它們試圖表述出1789年至1815年間的一般看法，把這一時期看作一個已經完成的時代。當然，它做不到不偏不倚，卻力求直接而令人信服。然而現在，我們知道，1789年以來令人性飄零的同一場風暴仍在侵擾我們。我們可以信心十足地聲稱自己公正不倚，卻已經不自覺地受制于極端的偏見。［第225頁］

由于“經過大革命而產生的決定性新事物就是許可及愿意去改變事物，并以公眾福利為目的”。結果便是，政治被提升到了統馭一切的位置，但除了無政府主義和專制主義這二者外，再沒有可以引導它的原則，因此，“由于希望加以修正，它經常處于危險之中，或者伴隨著政治形式瓦解而出現專制性反應”（第229頁）。

這種“殘暴”之后的驅動力是“人性善”的“幻象”（第230頁）。“唯心論者的心靈”將他們的“愿望和幻想固定在未來的光輝前景之上，其中，精神世界與自然和諧一致，思想與生活融為一體”，等等（第231頁）。但所有這一切都是“幻象”的產物，布克哈特如是說。實在論者了解更深，并且史學家至少明白，“愿望”不會創造任何事情。布克哈特的目的在于消解這種幻象，并且促使人類意識返回去認識它自身的限度、局限，以及它在這個世界上尋求幸福的能力存在的缺陷（同上）。布克哈特說道：“我們的任務代替了所有的愿望，即要盡可能地將我們自身從愚蠢的喜悅和恐懼中解放出來，并且，最重要的是使我們自身致力于理解歷史的發展。”（第231——232頁）他認識到這一任務的艱巨性，因為客觀性是歷史學——“所有科學中最不科學的一種”的所有觀點中最困難的一個（《暴力與自由》，第199頁）。更有甚者，在我們所處的時代，“我們若明了自身的位置，便會發現自己正在一條多少有些缺損的船上，它正隨萬千波濤中的一道而順流。”并且，他提醒讀者，“我們也可以說自己就是這道波濤中的一部分”（《論史學》，第232頁）。于是，我們最佳的期待當然不是預言，而是在自大革命以來的歷史片斷中確定我們所處的位置；我們理解歷史必須采用的形式不過是確定“在風雨飄搖的大海中，我們漂流在哪一道波濤之上”（第252頁）。

波濤和病變，這兩種想象涵蓋了布克哈特的歷史過程概念。前一種想象暗示了不斷變化的觀念，后一種則意指在沖動之間缺少連續性。布克哈特的觀念并非循環論的，因為在衰落之后并不必然導致復興（第27頁）。但是，衰落卻是必然的，或者至少在某些時候不可避免。在歷史中，不得不做出解釋的正是文化的光輝和成就時刻；它們正是問題之所在。

權力的欲望（政治成就之基礎）與救贖的渴望（宗教應允之基礎）無須解釋；它們都是人類本性的根基。在某種既定文明中，它們時常盛衰消長，無論在數量上還是質量上都是如此。布克哈特認為，相比之下，文化在其各個階段和增長方面都是不連續的。這就是說，它產生了質量上相同的輝煌時刻和清晰景象，但其數量無限，其后果就是不斷地擴展了人類的精神。然而，只有當“強制性”力量——國家與宗教——變得虛弱，以致無法阻止其內部的沖動時，只有當物質條件恰當其時，文化才能繁榮（《暴力與自由》，第127頁）。

### 歷史的“語義學”

按布克哈特的估計，這便是意大利文藝復興時期似乎發生的事情。他對這一文化繁榮時期并沒有提供正式的說明，只是提出了文化的一般觀念，它作為人性的永恒成分只有在強制性力量衰弱時才得以繁榮。這就是說，他只需要設定一個負面的條件：因為那時候，意大利的教會與國家經過千年爭斗，雙方都力盡而衰，文化才找到了成長、展開和繁榮的余地。但是，文化繁榮本身卻是一個謎，或看起來是這樣。因為文化的源泉來自于人類靈魂深處的共鳴，對藝術而言尤其如此：

它們產生于與靈魂交流的神秘共鳴。這些共鳴所呈現的東西不再只是個體的和暫時的，而是具有了象征意義和不朽價值。［同上］

在國家所代表的實際生活和宗教所代表的虛幻生活一邊，文化喚起的東西是一種“次生的理想創造，是世上惟一永恒的事物，它避免了個人無常的限制，是一種世俗的不朽、一切民族的語言”（第128頁）。這種“理想創造”的外在形式是物質的，因而遭受時間的蹂躪，但是，要想起最初激勵它們的想象所具有的“自由、靈感和精神統一”，只需要一個片斷就可以了。布克哈特認為，事實上這個片斷“特別動人”，因為藝術畢竟是藝術，“即便它以一種引介、概要和純粹暗示的形式出現”，也是如此。并且，我們“借助于類比的幫助”，能夠“從片斷中”認識整體（同上）。

布克哈特運用的是反諷性語言，無論在它呈現的形式上還是它所指示為最有價值的內容上都是反諷的。并且，布克哈特展現文藝復興的方式就像鑒賞一堆考古挖掘出來并拼起來的碎片，他“通過類比”從部分中猜測出整體的情境。但是，該情境的形式只能指出而無法確定。它正如康德主張的那種“物自體”，為了說明我們的科學，必須假定它們的存在，但關于這類東西我們別無可言。布克哈特向其讀者演說的口氣是反諷式的，他帶著一種比讀者自身具有的更高、更憂傷的智慧。他以反諷眼光看待其研究對象，即歷史領域，認為它的意義難以捉摸、無法確定，惟有思維敏銳之人才能領悟，它太細致而不能豪奪，太崇高而不容忽視。布克哈特將歷史客體的世界理解為一種客體片斷混合或拼湊的真正“飽和狀態”，這些片斷從它們最初的情境中分離出來，或者說其情境不可知，但它們能夠以諸多不同的方式聚合在一起，表明諸多不同可能的并同樣有效的意義。在《暴力與自由》中，他說道：“畢竟，我們的歷史畫面在極大程度上是純粹構成的。”（第74頁）我們可以按不同的方式把這些片斷湊在一起，雖然我們的方式不應當導致幻象或轉移對此時此地的注意力。他講述的故事是反諷的，表現為格言式風格、軼聞、妙語和一筆帶過的句子（如1848年革命是出自“厭倦”，拿破侖的失敗是因為他自己“缺少耐心”，等等），故事的情節結構是反諷式的，這也就是說，“其總的觀點”是對于事物的一般傾向沒有什么“觀點”，它不會表現出規則，也不存在最終的調和與超越。就認識論而言，布克哈特是一位懷疑論者，在心理學上，他是一位悲觀主義者。他以一種抑郁的快感來抵抗他身處時代盛行的各種力量，也抵抗他眼中它們導向的趨勢。正如他所說，他對“純粹的敘事”并無崇敬之心（《論史學》，第29頁），因為他不僅拒絕預言“事情最終將如何呈現”，而且在不可知的開端與不可預言的結局之間那含混不清的情況下，甚至看不到任何終極意義上的暫時結果。

然而，如果說布克哈特的思想中存在任何不變的東西，那就是他反對的敵人。對他而言就像對所有反諷論者那樣，這些敵人便是“幻象”，它們表現為兩種主要形式，一種是隱喻式的還原，它產生了寓言；另一種是過度符號化，它產生了形而上學。事實上，布克哈特有關歷史的形式理論，以及該理論的文化、宗教和國家三重相互作用觀念是其文化理論的反映，在他看來，文化理論包括了諷喻感、象征感和歷史感的三重運動。這種文化理論正是布克哈特標榜的實在論之精粹，它并非出自布克哈特正式的理論著作中，甚至他可能從不承認這是一種理論，但它還是表現出來了，并且是非常清晰地呈現在其《導游》一書的意大利繪畫部分中，該書是一部意大利藝術作品欣賞指南，出版于1855年。

### “飽滿的”情節結構

布克哈特這位歷史學家作為藝術欣賞者，尤其是意大利藝術的欣賞者，其表述最為直言坦白，也最少自覺刻意痕跡。藝術是與他的心靈最為接近的主題，并且在其有關意大利藝術的指南《導游》中，他顯示出自己是盡全力而致力于此。——該書副標題是《意大利藝術作品欣賞指南》（1855），乃是在他第一部重要歷史著作《君士坦丁大帝時代》（1852）出版后第二年撰寫的。《導游》為布克哈特提供了一個機會，容許他對歷史對象作一番直接而高度個人化的反思，這種方式在反思過去的生活時是難以做到的。藝術作品的整個世界在他眼前都直接呈現為被感知的對象；其內容或意義并非通過語言媒介傳達，至少不是通過言語性語言媒介。在開始思索藝術作品的意義之前，人們無須去揣度其媒介表述的意思。在布克哈特看來，就藝術作品而論，媒介和信息簡直無法區分，或者應當無法區分。人們只要面對完整的藝術作品，并且從中抽象出它的形式一致性。布克哈特認為，類似的做法對于一般的歷史難以實現，因為文獻本身可能就存在形式上的一致性，而與它們意在表現的事件的性質卻根本就不具有任何本質上的聯系。藝術作品是自我呈現之物，盡管其中可能反映出一個時代的品質、情感、風格，為了欣賞它們，人們并不一定要思索該作品及其產生情境之間存在的問題。事實上，布克哈特決定在他的《意大利文藝復興時期的文化》中排除對視覺藝術的思考，這很有可能出自他對這樣一種觀念的反感，即高水平藝術以某種重要方式依賴于它由之產生的外部環境。

布克哈特在討論文藝復興時期的藝術家時總是熱衷于確定一幅藝術作品產生時，其內容或形式在多大程度上受到了贊助人的興趣和壓力的影響。他對于中世紀藝術的討論則是在這樣的觀念下進行，雖然偉大的藝術家可能超越外在于藝術的壓力，但在這種壓力下，如在宗教和政治壓力之下產生的藝術幾乎總是存在缺陷的。

我們注意到，《導游》這部布克哈特作品中最少“歷史學韻味”的著作，表面上是按照最全面的編年原則來組織的，這很有意思。《導游》分為三部分：建筑、雕塑和繪畫，它依據的是叔本華的美學思想，展現出上升為“精神性”的層次（參見該書第一版序言）。其中每一個孤立的部分都是從討論古典時期和基督教早期直到巴洛克時期，而布克哈特將巴洛克時期拓展到了18世紀。他講述的是一個逐步發展的故事，它發展到文藝復興頂峰時期代表的卓越情形，以及隨后的衰落，或者在所有三個領域中達到的和諧與平衡的消失。然而，這最后一個階段更多地是以傷感的而非悲劇性的方式來描述的。三個部分結尾幾段的語氣或情緒都表現出一種哀傷和憂郁。建筑那部分以描述“別墅和花園”（尤其是對科摩[[22]](#_22_54) 湖畔別墅的簡短描述）結束；雕塑部分以討論卡諾瓦[[23]](#_23_54) （特別是克萊門特十四的墓地紀念雕像）結束；繪畫部分以反思普珊和克勞德·洛林的風景畫（尤其是他們有關羅馬城四周平原的風景畫）結束。

建筑部分對布克哈特的讀者有著最直接的視覺影響，但繪畫部分對于布克哈特本身在一般的歷史材料上運用的歷史感受與敘述原則最富有啟迪作用。早期基督教階段和拜占庭階段的西方藝術看來是不入流的，這是因為那時的教條和權威對藝術家進行壓制，結果造成了“純粹機械式復制”的趨勢。在布克哈特看來，羅馬式時期的藝術盡管精神上健康向上的證據得以保留，表現為一種“樸素的敘事”風格，它根本上被視為神話般的和象征化的（《導游》，英譯本，第18頁）。意大利哥特式時期的藝術（與歐洲北部哥特式藝術不同）成為自然主義誕生的標示，它在文藝復興時期達于鼎盛。繪畫從服務于建筑的狀態中解脫出來，并且，盡管它仍為宗教服務，但它已經獲得了發展其自身獨一無二的表現潛能的機會，尤其是喬托，在布克哈特看來，他奠定了米開朗基羅和拉斐爾最終形成的高超成就之基礎。

要界定喬托的成就并非主要根據他“表達理想之美”的目的，或者他的“現實主義手法的威力”，這兩方面，與喬托同時代的和近代的藝術家都要比他強（第32頁）。喬托的成就在于他作為一位“敘事者”，即一位故事講述者的能力。喬托“提供了使故事明白、簡潔和優美所必需的因素”（第33頁）。在布克哈特看來，喬托由此表現為一位處理歷史場景的大師，表現為一位歷史事件的敘述者，他講述的是耶穌基督、圣方濟各和教會的生活中那些事件，他那個時代的人將這些事件當作真實的歷史事件。喬托在帕多瓦、阿西尼和其他地方的偉大壁畫和油畫中描繪的人物，他們存在的惟一目的就是為了說明一個故事（第35頁）；他們的主要功能并非充當偶像。他們確實沒有指明或暗示自身之外的任何事物；與他們有關的任何東西，其存在都是為了那個正在講述的故事，幫助解釋畫面中的行為（同上）。可以肯定，在喬托的藝術中，諷喻的因素并沒有完全消除，不比但丁作品中表現的少。并且，布克哈特認為，恰恰就諷喻因素保留的這種程度表明，喬托的作品依然有些虛弱，暴露在它勉強逃脫了的諷喻的危險之下。在布克哈特的解釋中，這種諷喻的因素以及它對主體的隱喻式腐蝕的傾向，仍然威脅著文藝復興時期的藝術。拉斐爾是文藝復興時期的杰出代表，原因就在于他在其藝術中駕馭了諷喻因素，使之服務于他自己的目的，而不是落入它的掌控之下。對布克哈特而言，諷喻代表著屈從于“神秘的”因素（第39頁），這反過來是“想象”的失敗，即直觀（Anschauen）的失敗。

### 反隱喻

標志著神秘勝過了清晰感知實在并使之成為整體的努力的，就是隱喻，在布克哈特看來，隱喻總是破壞了藝術和真實性。因而，在評價喬托時，他說道：

將貧窮的束縛表現為與貧窮的姻緣是一種隱喻，而藝術作品不應以隱喻為基石，即將某種觀念轉換成一種新的虛構性實在，它在圖畫中得出一種必然錯誤的結果……一旦開始描繪諷喻性人物，缺少了隱喻便會一事無成，由此，純粹的荒謬便產生了。［同上］

稍后，布克哈特又指出，文藝復興的整個成就可以概括為，它認識到以隱喻的方式描述世界所具有的危險。

一切諷喻的不足在藝術中定能察覺。作為一種補充，產生了抽象觀念的諸種表現，它們主要產生于古代，并且習慣直接與諷喻相聯系……（但丁也大量使用了這種表現模式。）這些人物……保留了起碼的好奇心；他們為那個時代樸素的歷史知識制定了一種標準。［第39——40頁］

簡而言之，他把該時代樸素的歷史知識當作按隱喻方式描述世界這種傾向的鮮明對照。并且，布克哈特還表明，在喬托發展出一種特定的“敘事性”表現風格的過程中，逃避隱喻陷阱的動力有多大。

然而，在藝術作品中，諷喻性因素不應和象征性因素混淆。布克哈特指出，要想表達“崇高的觀念”，象征主義是必要的。“崇高觀念在任何純粹的歷史寫作中都無法體現，但在藝術中能找到其最高表現”。因此，當試圖表現這種“崇高觀念”的藝術作品“包括的諷喻越少，活生生的明確行為越多，它給人的印象也就越深刻”。（第40頁）

這些崇高觀念和“任何與死后的世界相關聯的事物”有關，并且，在福音和啟示的“預言”之外，布克哈特還補充了構成但丁之《神曲》的那種思考。但是，布克哈特警告說，對于崇高觀念的興趣必須由一種“對單個事件的藝術表現”的興趣來充當媒介。“《神曲》的象征性意義……只有作為文學和歷史，而不是作為詩歌時才有其價值。詩歌的價值完全取決于對單個事件孤傲的藝術表現，取決于恰如其分的高貴風格，藉此，但丁成為了西方詩歌之父。”（同上）

于是，西方藝術史被看作是一種三重張力之間的發展史。這三重張力產生于諷喻性、歷史性和象征性表現的三種傾向。最終，文藝復興的風格被視為其傳統中諷喻性或者說隱喻性沖動逐漸消解的產物，而這種沖動正是通過中世紀文明的“神學傾向”而得以維系的。一旦這種神學傾向化為烏有，文藝復興時期的高水平藝術才可能托付給兩種表現之間的創造性張力，它一方面是崇高觀念（一種象征行為），另一方面是敘事（一種“歷史”行為）。

### 作為反諷的實在論

消除隱喻，與此同時堅守歷史敘事和“崇高觀念”的象征化這兩重任務，這便構成了文藝復興時期“實在論”的精髓。布克哈特以一種有關實在因素的分析引入對15世紀藝術的討論，這種因素表現為描繪人類形體細節的愿望（相對于提供類型的努力），描繪行動中人類形體的流暢和運動，以及透視規則的發現（第57——58頁）。這一切依靠的不是古代模型，而是研究自然的結果（第58頁）。但是，這種對于客觀實在的興趣并非在一種真空中發揚光大，它是在對那些“崇高觀念”的全面認識中發展起來的，這些“崇高觀念”允許以某種“機敏”來為“空想”設定限度：

［文藝復興］作為上天的非凡恩賜，擁有貫徹客觀實在的機敏，它并非深入每一細節，而僅僅只要更高的詩性真理不受其累。細節過于豐富之處，在于建筑和裝飾中太過繁復和華麗幃帳過多，而不在于外在生活的平凡事件方面。因而，它給人的印象不是厭倦，而是光彩奪目。少數人賦予精粹的局部以壯麗和宏偉；多數人則沉迷于幻想之中，這便是15世紀的普遍趨勢，然而，一般宏大的形式賦予他們的幻想一種格調雅致、甚至歡悅的特征。［第59頁］

此處是布克哈特對最合人意的那種“實在論”所做的界定，他在自己的歷史研究中主張這種實在論，這樣，他的研究也就被看成了文藝復興風格的藝術作品。這種實在論與布克哈特19世紀的同行所持的完全對立，在他看來，他們的那種實在論不過是由一種對照相式細節復制的粗俗興趣構成，并不受致力于“崇高觀念”的一般性原則支配。因此，與他聲稱的反對“歷史哲學”相反的是，他本身的實在論歷史學概念要求一個明確的有關實在本質的一般概念（即便此概念受到約束），它完全疏遠了任何知識的具體細節，無論如何升華，都是為了賦予歷史作品一種令人滿意的形式一致性。盡管布克哈特拒絕將這種一般概念視為一種形式理論（除了最含糊的那種），它仍然在其理解歷史存在的事實上構成了限制，這樣，一種不會墮入“幻想”的“機敏的”實在論才能成立。就像文藝復興藝術本身那樣，布克哈特的歷史學在象征主義和敘事之間的中間地帶展開，其主要敵人是隱喻及其用來表現實在的形式，即諷喻。

布克哈特曾經說，文藝復興在16世紀“突然涌現”，“就像一束閃電……像上天的恩賜。是時候了……大師們將永恒的真理凝聚在不朽的藝術作品之上。每個人都有其自己的方式，所以美好之物并不相互排斥，而是共同構成了對最高存在多種形式的顯現。”自然，一切美好事物“確實存在全盛之時，但很短暫……我們可以說，拉斐爾的短暫生命［1483——1520］見證了一切最完美作品的產生，他去世之后，即使還有偉大人物在世，衰落也已經開始了”。（第111頁）

與拉斐爾同時代的兩位偉大藝術家達·芬奇和米開朗基羅，在他們的作品中，這種衰落的跡象已經顯露。前者偏于過度依賴“風景之助”，由此產生了《喬貢達》[[24]](#_24_52) 的（令布克哈特煩擾的）“夢幻效果”，并且反映出諷喻的復歸（第114頁）。相比之下，在米開朗基羅的作品中，歷史因素傾向讓位于象征。一切事物都太崇高化了，沒有什么能用來抵消一下，沒有關于“一切令我們對生活感到親切的東西”的具體內容，結果，在他的作品中，“本質上純粹的崇高與美”都被“夸張了”（第123頁）。

米開朗基羅的繪畫作品中缺少的東西，布克哈特在討論西斯廷教堂壁畫時說得很清楚，那就是“歷史”（第125頁）。這就立即賦予它們“宏偉品質”，同時也顯示出自拉斐爾的藝術杰作之后即將表現出來的衰弱。在《最后的審判》中，米開朗基羅顯示出他不夠機智。布克哈特認為，它不論從其可能性還是恰當性而言，都不是一個表現的恰當主題（同上）。“米開朗基羅以一種創造性的普羅米修斯式意愿，顯示出單純人類形態一切可能的動作、取位、透視錯覺、分類”（第126頁）。這便是在風格主義（mannerism）[[25]](#_25_50) 中作為一種缺陷表現出來的傾向（第128頁）。盡管布克哈特一再稱贊米開朗基羅的天才，但最后對他的評價卻是負面的。“在他去世后，所有不同藝術形式中的一切原則都被顛覆了；所有人都努力追求絕對，因為他們不明白，在米開朗基羅那里顯示出的不受控制的因素，實際上是根據他內心深處的個性形成的”（同上）。

于是，若以這種方式考慮，當米開朗基羅步入了象征主義的歧途時，達·芬奇的天才便步入了幻想的歧途（若果真如此）。相比之下，拉斐爾那里消除了幻想，并且在象征主義和歷史之間達到了完美的平衡：“在拉斐爾的作品中，細節的沖擊如此有力，使得人們認為它就是最精粹的部分；然而，整體的魅力永遠是最有特色之處。”（第139頁）但是，整體的意義在于形式的完美，而非一種粗糙的象征主義。布克哈特指出，在早期佛羅倫薩畫派的肖像畫中，拉斐爾已經表明他本身是一位“偉大的歷史畫家”（同上）。布克哈特堅持認為，即使在他的圣母像中，拉斐爾“總是盡可能少的運用象征主義手法，他的藝術并不依賴于超出形式范圍的聯想。其實他已經完全掌握了在適當位置使用象征性表現的手法，這在梵蒂岡的壁畫中表現出來了”（第143頁）。甚至在《以西結的幻象》中，拉斐爾選取了一個中世紀藝術中歷史悠久的習慣性主題，并且“根據它可能運用的粗糙象征，最大限度地以唯美精神對它進行轉化”（第144頁）。最后，在梵蒂岡署名室的壁畫中，拉斐爾在傳統和權威的控制之下采用了諷喻的和歷史的主題，把它們區分開來進行個別處理，以免在旁觀者的眼中出現它們彼此混合的景象，這樣也以符合他特別具有均衡感的天才方式，表現了歷史場景。

例如，在《教理辯爭》中的人物形象都是“根據純粹的圖示目的來處理的。他們幾乎都是隸屬于過去的人物，多少是可以撤除的，除了在理想化的記憶中，他們已經不存在了”（第150頁）。《雅典學院》則完全“沒有神秘”可言，其背景“有意識地構想成靈魂和精神力量之間健康和諧的象征”，人物的安排則是一種“生動性和戲劇性效果的完美和諧”（第151頁）。布克哈特最后認為，署名室壁畫，“是在形式和觀念上達到完美和諧的第一件大尺度藝術作品”（第152頁）。對于這個時期的拉斐爾，布克哈特的一般性描述揭示出自己對藝術完美性的確定觀念。

形式絕對優美、高貴，同時思維敏銳又不致損害作品整體的效果，在這方面，首推拉斐爾。沒有什么細節太過突出。藝術家清楚地理解其偉大的象征性主題具有的敏銳生命，并且知道特殊興趣是多么容易蓋過整體。不過，他的單個人物形象也成了整幅畫面之外最具有研究價值的東西。［第151——153頁］

在艾里奧多羅廳、大火廳、君士坦丁廳、梵蒂岡敞廳的巨大圓頂畫以及掛毯的草圖中，布克哈特認為，拉斐爾作為一位史學家和戲劇家的能力在此得到加強和深化。首先，在其處理《君士坦丁之戰》時，他以極其生動和理想的感觸捕捉到了布克哈特所稱的“一個理想的歷史時刻”（第157頁）。拉斐爾在教皇的指示下工作，受到一定的壓力，需要對某些主題和人物進行特殊處理，但他成功地將一切內在和外在的要求轉化成其天才的運用。在堅持忠于歷史和藝術的同時，他創造出在人們眼中優美的和有著永恒興趣的杰作。“在美的形式這個領域方面，近代人的靈魂不可能再有比拉斐爾更高水平的導師和守護者”，布克哈特總結道，“因為古代只是作為遺跡留傳至今，其精神已經不再是我們的精神了”（第164頁）。布克哈特認為，正是拉斐爾同時忠實于歷史感和美感的力量使得他成為了一位精英般的“道德”天才，而不僅僅是一位“美學”天才。布克哈特以其典型方式，以哀惋的口氣結束對這位理想藝術家的評價。

如果他命更長些，這種道德的品質即便到他年老時也本應保留下來。如果考慮到他最后幾年巨大的創造力，我們就會感到，由于他英年早逝，我們永遠失去的是些什么。［同上］

在這樣歌頌了拉斐爾之后，布克哈特有關意大利藝術的故事便是一種持續的衰落了。提香和丁托列托都以其自身的方式令作品表現出高度的精美，但向著平庸和粗俗的墮落已不可阻擋。布克哈特發現許多有著高超技藝的典范，它們在這個或那個方面有其才華，但沒有什么最終阻止其走向衰落的步伐，這個過程直到他稱之為“近代學派”那里才結束。

在布克哈特看來，近代學派的主要特征是傾向于庸俗實在論。

在追求某種理想的一切努力中，這種近代繪畫沒有達到其最高目標，因為它嘗試了過多直接的表現和幻覺，這時，就像文化晚期的產物，它無法通過純真而得以升華。其目的在于令所有存在和發生的事件顯得真實，視此為所有效果中的首要條件，而從不考慮觀眾的內心感受，這些觀眾卻是習慣于從中尋求一種完全不同的情感。［第235頁］

布克哈特毫不留情地分析了近代學派的那種缺陷。在敘事性繪畫中，任何“感人的”東西都被包括在內（第237頁），最后通常與“庸俗”沒有什么差別，就如奎爾齊諾[[26]](#_26_50) 的《圣托馬斯》那樣（第240頁）。在歷史畫中，布克哈特指出，一切都讓位于一種對殉難的血腥興趣，并且是越“自然主義”越好。談到卡拉瓦喬的《美杜莎》時，布克哈特說，恐怖的因素正是要喚起憎惡而非深情（第241頁）。莊嚴的主題表現在“當代社會的優雅風格和整齊形式之中”（第242頁）。用來表現情感的惟有表情，而非形式（第243頁）；在表現迷狂和榮耀中主要是用欣喜的女性，并且最神圣的和最褻瀆神靈的主題都聚在一起，淹沒在一種普通的超感覺的自然主義之中（第249頁）。對布克哈特而言，由卡拉瓦喬創造的這種風俗畫傾向于具有“令人厭惡的詼諧性或者是可怕的生動性”（第252頁）。只有在風景畫中，畫家才有可能充分而直接地展示其才華，盡管近代風格中，意大利風景畫的不朽之作大部分是非意大利畫家的作品。布克哈特認為，在普珊及其后繼者那里看到的是“純凈的自然，人類活動的痕跡僅僅表現為建筑，它們主要呈現為舊時代的遺跡，也只是一些簡單的小房子。其中若展現出我們想象或者發現的人類，要么屬于古老的神話世界，要么是宗教史中的人物，或者理想生活中的人物；因而整體上造成了英雄式理想主義的印象”（第257頁）。最后，克勞德·洛林以一種適合用來“安慰人類”的氣息描繪自然。布克哈特在總結意大利藝術的鑒賞之旅時說道：“對于將自己埋在其藝術作品中的人……無須多言。”（同上）

### 歷史與詩歌

布克哈特在《暴力與自由》中說起：“歷史與詩歌之間的爭斗最終在叔本華那里有了定論。詩歌在人性的知識方面收獲更大……［而］歷史在洞察作為整體的人性方面則受惠于詩歌。”此外，“創造［詩歌］的目的要比創造歷史的更為崇高。”（第136頁）但這顯然意味著詩歌提供了原則，藉此，以其特殊性而展現的事件之歷史圖景都彼此關聯，形成了一種多少適合于這些事件的內在內容或本質形式的表現的構造。布克哈特毫不懷疑，任何文明中最有內容的文獻，即最清晰地揭示該文明真正的內在本質的文獻就是詩歌：“歷史在詩歌中不僅能發現最為重要的內容，而且能找到最純粹、最精細的資源。”（同上）

但是，對純粹詩性表達構成的威脅正與機敏的“實在論”遭遇的一樣。布克哈特的評價是，盡管詩歌最初表現為“宗教的聲音”，它很快變成了傳達詩人自己的“個性”的媒介（第139頁）。布克哈特認為，詩歌從宗教中分離出來，代表了一種人類意志對崇高的渴望，在埃斯庫羅斯和索福克勒斯的雅典戲劇中，這種狀態達到了最高峰，其目的是“讓理想人物以全人類的口氣來說話”（第142頁）。相比之下，中世紀的詩歌保留了“部分禮拜儀式，并且限定在某個特定的故事中”，而到了近代，其中則充滿了一種“諷喻性和諷刺性的‘道德’”沖動（第143頁）。

布克哈特的歷史學“并不追求系統”；他坦白承認，他的歷史圖景“僅僅是我們自己的反映”（第74——75頁）。但很明顯，他把歷史敘事能夠為意識帶來的洞察力視作本質上與恰當地創作出來的詩歌有著相同的性質。歷史如同詩歌，而且更像拉斐爾那種形象化的詩歌，它一方面避免了過度諷喻的危險，另一方面避免了過度象征主義的危險。這可以歸結為攻擊一切形式以隱喻對占據著歷史領域的對象、對假定在這些對象之間得出的各種關系進行的描述。這種反隱喻的態度正是布克哈特式反諷的精髓，它也是所有反諷者態度的精髓。我們這就明白了布克哈特的文體明顯的“純潔性”，它充滿了簡單直陳句，最常選用的動詞形式便是系動詞，這幾乎達到了在布克哈特描述事件和過程之中消除其主動語氣的程度。其段落代表著藝術鑒賞家在存在這個簡單觀念上的變更。以下是從《意大利文藝復興時期的文化》一書的“世界的發現和人的發現”中隨意選取的一段，它可說明我的觀點。

在15世紀末和16世紀初那時到來的意大利詩歌的第二個偉大時代，和同時期的拉丁詩歌一樣，充分顯示了自然對于人類心靈的巨大影響。首先看看那個時代的抒情詩人就足以使我們相信這一點。誠然，對于自然風景做精心的描繪是很少的。理由是在那個精神飽滿的時代里，小說和抒情詩或敘事詩另有它們所要處理的事情。博亞爾多和阿里奧斯托有力地描繪了自然，但盡可能地求其簡短；他們并沒有想用描寫來喚起讀者的感情，而只求用故事和人物來達到這一目的。事實上，書信作家和哲學對話作家比詩人們更好地證明了人們對于自然的日益增長的熱愛。［第183頁］

迅速描繪出一個領域及其中的主導人物，這令人想起印象派畫家的靈敏筆觸，其中給人留下印象的不是別的，而不過是對于分開來的感知的報道，那些感知累積起來，就成了一個主題，而非一個論題（第184頁）。整個段落的結構，就像構成各部分的片斷的結構，以及這些部分自身的結構那樣，都是并列式的。這顯示出針對任何傾向于構成事件的主從關系的沖動進行一種有意識的壓制，以避免提出一種觀點。接下來，在“人的發現”這一主題下的片斷的確有一個明確的論題，布克哈特也是這樣標示的（第185頁），但是，他富有意味地承認，“我們將用來充當該論題證據的事實會很少”。在此，他說道：

作者感到他在什么地方是立足在危險的猜想的基礎之上，并且……在他看來是14世紀和15世紀的精神運動中間的一個明顯的（即使是微妙的和漸進的）過渡，而在別人看來也許不是那么同樣地清楚。一個民族的精神的逐漸覺醒這一現象對于每一個旁觀者產生的印象可以因人而異。時間將判斷哪一個印象是最可靠的。［同上］

于是，在舉出了有關詩歌中表達的新精神的諸多例子之后，布克哈特概括了他的總的印象：“因此，意大利的感情世界以一系列清晰、扼要和最簡潔有力的描繪呈現在我們面前。”（第187頁）很明顯，布克哈特不僅僅是以他的“印象”對抗他人的印象，還要以他的崇高感對抗他人缺陷更多的崇高感。但這些只是有所斷言，而沒有加以論述。對于其引導我們注意的歷史領域中發生的事情，其解釋的力量正是布克哈特自身詩性感受能力的一種作用。在他自己看來，這種詩性感受能力作為描述和解釋的策略，已經決定性地擺脫了隱喻。它正是浪漫主義詩歌觀念和歷史觀念的對立面，并且以其最純粹的表述而言，它抵制著不僅是沉迷于轉喻、而且也沉迷于提喻的誘惑。

布克哈特有關文藝復興藝術盛衰的理論，為他那種作為一種藝術工作的歷史寫作觀念提供了至關重要的看法。對史學之藝術的雙重威脅，在他看來和對文藝復興時期的藝術構成的威脅是相同的，即諷喻和象征化——它們一方面是從歷史事實中得出道德意義，另一方面是將具體的實在升華為永恒精神力量的標志。圣奧古斯丁的《上帝之城》代表著第一種威脅，即將歷史事件還原為某種假定是指導著世界的道德力量的顯現。奧古斯丁的著作代表了歷史意識受到了“強制性力量”中的一種——在此情形下是宗教——的迷惑，但為了某種特定意識形態而寫作的歷史也完全能夠成為“諷喻性”史學的一個例證。另一方面，黑格爾則代表著一種過度象征化的危險，即為了提出某種本質上是形而上學的形式體系而將具體的歷史事件加以分解。通過這種體系，一切事件的特殊性都將被剝奪，并且轉變成某一類、屬和種。真正的歷史學，就如同拉斐爾的藝術那樣，要將歷史學家意識中的隱喻和象征化的沖動從屬于“實在論”表現的需要。反過來，這種“實在論”被認為有兩種成分，其一是將歷史領域理解成一組不連續事件，沒有哪兩個事件是正好相同的；其二是將歷史領域理解成一種關系構造。結構的意義將要顯現的場所，就如同拉斐爾在《雅典學院》、《君士坦丁之戰》或《博爾塞納的奇跡》中安排人物的場所。即便在那些粗暴力量橫行、文化受制于政治的時代，只要是由史學大師來描述，仍然會存在某種形式一致性，就像觀看拉斐爾的《波爾哥宮的大火》而產生的那種形式感，這幅作品是非常明顯的運動和騷動，但它的確是一個形式一致性的杰作，無論其局部還是整體都是如此。可是，歷史過程中的不同時期彼此相分離的程度就像拉斐爾畫的各種畫，其中每一幅都是不同的，無論在內容上，還是在其布局所要解決的形式問題上都一樣。其標準完全是審美上的。一幅歷史圖景的要素可能像任何給定的“歷史”畫的要素那樣富有變化。并沒有什么規則可用來規定什么東西必須作為其內容納入該圖景中，盡管史學家理所當然地不能像拉斐爾在《君士坦丁之戰》中那樣，允許發明一些角色來參與其中。史學家“發明”的正是那些形式上的關系，它們是從畫面中的要素之間獲得的。這些要素以事件與情境的形式聯系在一起，而不是以微觀世界與宏觀世界的形式相關聯。在某個事件及其情境之間要進行準確區分，其可能性就如同在《波爾哥宮的大火》與拉斐爾按其表現方式描繪的要素之間進行區分那樣。并且，毋庸贅言，一個事件之所以會以如此狀態存在的“原因”根本上是幾乎不予考慮的。

### 結論

關于歷史解釋，布克哈特提供給我們的不論是一種什么樣的形式理論，它都只是歷史事件在其中得以發展的一種“結構”理論，而并非歷史事件和結構本身之間的關系理論。或者，更準確地說，那種關系理論得以建立的基礎是，它明白，在一個事件和它在其間發生的更大的歷史框架之間最終不可能加以區分。這種理論是情境論的，因為它假定，當編織成某個歷史時代之錦繡的各種線縷都被區分開，并且，組成歷史領域之“構造”的事件之間的聯接都展示出來了，此時，也就給出了歷史事件的解釋。然而，事件和其情境之間的關系并非一種提喻式關系，也就是說，不是一種被看作是微觀和宏觀關系的部分與整體之間的關系。的確，布克哈特在他的歷史著作中經常使用這樣的提喻式語言，但它通常是用在描述一些偉大時刻，那時文化的主導權蓋過了國家和教會的權力，或者說政治和宗教的權力。在整體性藝術工作的各部分之間，存在一種內在連貫性和一致性，作為一項藝術工作而存在的個體的生命也是如此，其所處的狀態與文化本身相對于政治和宗教的關系模式正好相反。該關系被認為是轉喻式的，就像一種斷裂的情形，一種利益的分裂和沖突的情形，一種不同勢力互不相讓地爭奪的情形，它們源于人性深處，并且其行為根本上是神秘的。人們只能以“現象學的”方式來對待這種沖突的結果，正如人們今天可能講的這樣。人們能夠以某種“敘事”形式來撰寫這些結果的“歷史”，但這種敘事不會描述出一條通向救贖、和解或律法顯現的發展路線，因為其啟示作用而具有愈合的功能。

布克哈特講述的過去的故事往往是由高度成就“落入”束縛的故事。在這種“墮落”發生后，一切留給史學家思考的便是被視為“片斷”和“遺跡”的歷史產物，其悲悵來自于包含在其內部的要求“記住過去事物”的呼號。對過去事物的這種記憶是史學家的惟一職責。史學家不應在片斷之上強加一種可能在當前激發起英雄主義的神話，也不允許他以某種方式將這些片斷“戲劇化”，以至于使得他相信共同合作的社會行為具有的愈合能力。他尤其不得尋找歷史性和世界性的普遍法則，這些法則可能賦予生活著的世人一種對自身能力的信心，以復興其正在衰弱的力量，并且為追求某種正當的人道而努力。

布克哈特表示要在歷史中找到一種悲劇性真理的暗示，但他的悲劇概念正是叔本華那種。他能夠得出的惟一的教訓就是那種抑郁的結論，即“如果根本沒有出生更好”。或者至少，他認為生命的歡樂惟有在過去的時代，并且也只是在過去少數時代的人們那里才有可能。他期待著未來之中文化有復興的可能；但對于人們或許可能在目前采取什么積極的行動來為文化的復興出一份力，他不抱任何希望。布克哈特認為不遠的將來，將會是發生在當前政治現實的不同代表之間一系列的戰爭，而這些戰爭不能帶來任何積極的效果。他對未來的看法準確地說和斯賓格勒的一樣，盡管他是以不同的方式得出這樣的結論。敏感的心靈能夠采取的惟一行動是走向隱秘、照管好自己園地、追憶往事，并且等待時下的瘋狂通過其自身的資源而消解自身。于是，在遠離大災難的一方，文化有可能再次復興。此時，惟有從城市退居鄉村、耐心等待、與少數挑選出來的相似靈魂進行富有教養的交談，并且堅決鄙視“實用”者的行為。

布克哈特的悲觀主義隱藏著一個胚芽，它相信人性根本上具有的創造性潛能。他太熱愛生活了，因此不可能完全否認自啟蒙時代以來的文化理想。正如克羅齊看到的，布克哈特的缺陷在于道德方面，而非心智方面。克羅齊寫道：“就像所有悲觀主義者那樣，布克哈特心中存在一種無法滿足的享樂主義。”（《作為自由之故事的歷史》，第96頁）正是這使得布克哈特一心避世，而非直面人生并為拯救那些他認為最有價值的事物而努力。這也許就是為什么他的著作和他的人生被視為保護“藝術作品”的“藝術作品”。然而，布克哈特盡管唯美，卻遠非單純的業余藝術愛好者。他對自己所處時代的張力和壓力的敏感度，使其成了一位文化衰落現象的優秀分析家。在希望以世界歷史為根據而證明自己從世界中逃離出來是正當的這個方面，他不同于唯美主義者。布克哈特認為，他看清了世界的趨勢，但他缺少以任何積極的方式反抗這種趨勢的意志。正是缺乏這種意志，布克哈特與他的朋友兼同事尼采之間存在著根本的區別。

【注釋】

[[1]](#_1_103) 法國哲學家，著有《哲學通史》、《18世紀哲學史》等書。——譯注

[[2]](#_2_98) 德國哲學家，青年黑格爾派主要代表。——譯注

[[3]](#_3_93) 法國史學家，著有《基督教與法國大革命》、《論革命》。——譯注

[[4]](#_4_93) 該處根據海登·懷特提供的英譯文譯出，書中所用為以下德文原文：GKZu fragmentarisch ist Welt und Leben！Ich Will mich zum deutschen Professor begeben Der weiss das Leben zusammenzusetzen，Und er macht ein verständlich System daraus；Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen Stopft er die Lücken des Weltenbaus.——譯注

[[5]](#_5_85) 19世紀早期德國法律史研究的一個學派，主要代表是薩維尼、艾希霍恩，基本上持保守主義思想。——譯注

[[6]](#_6_81) 法國社會學家，國內另有兩種譯法：一為迪爾凱姆，二為杜爾凱姆。——譯注

[[7]](#_7_79) 博馬舍（1732——1799），法國喜劇作家，著有《費加羅的婚禮》。——譯注

[[8]](#_8_79) 18世紀意大利魔術師，煉金術士。——譯注

[[9]](#_9_75) 18世紀奧地利內科醫生，擅用催眠術治療疾病。——譯注

[[10]](#_10_73) 艾伯特·加繆，法國小說家、哲學家，1957年獲諾貝爾文學獎，著有《陌生人》、《瘟疫》等作品。——譯注

[[11]](#_11_69) 公元三世紀羅馬帝國皇帝，信奉太陽神，曾將自己的宗教強加于羅馬人民，后引發暴動被殺。——譯注

[[12]](#_12_67) 拉丁文學者，第一本拉丁文《圣經》的譯者。——譯注

[[13]](#_13_65) 勒南（1823——1892），法國歷史學家。——譯注

[[14]](#_14_61) 此段譯文出自朱光潛譯《新科學》（下冊），商務印書館1989年版，第606頁。——譯注

[[15]](#_15_61) 普珊（1594——1665），法國畫家。——譯注

[[16]](#_16_61) 此處譯文出自何新譯《意大利文藝復興時期的文化》，商務印書館1979年版，第1頁。下文涉及此書譯文均采用該中譯本，不再一一注明。——譯注

[[17]](#_17_55) 彼得羅·阿雷提諾（1492——1556），意大利作家，譏諷論者。——譯注

[[18]](#_18_53) 皮耶羅·迪·科西莫（1462——1521），意大利佛羅倫薩派畫家。——譯注

[[19]](#_19_54) 拉斐爾（1483——1520），意大利畫家。——譯注

[[20]](#_20_52) 伯恩·瓊斯（1833——1898），英國前拉斐爾派畫家。——譯注

[[21]](#_21_53) 羅塞蒂（1828——1882），英國詩人，前拉斐爾派畫家。——譯注

[[22]](#_22_53) 科摩，意大利北部度假勝地。——譯注

[[23]](#_23_53) 安東尼奧·卡諾瓦（1757——1822），意大利雕塑家。——譯注

[[24]](#_24_51) 即《蒙娜麗莎》。——譯注

[[25]](#_25_49) 風格主義，16世紀歐洲文藝復興時期的一種藝術風格，特點是比例和透視因素的扭曲。——譯注

[[26]](#_26_49) 奎爾齊諾（1591——1666），意大利畫家。——譯注

# 第三部分　19世紀晚期歷史哲學對“實在論”的擯棄

## 第七章　歷史意識與歷史哲學的復興

18世紀時，人們習慣于區分三種類型的歷史編纂，即真實的、寓言性的和諷刺的；而歷史哲學被視為只是認真反思由第一種（或者說真實的那種）歷史表現的事實帶給人類的意義。19世紀時，人們傾向于強調“真實的”歷史編纂與“歷史哲學”之間的不同。為了說明這一點，人們主張，歷史編纂必須真實地記述過去發生的事件，本質上不應對想象的東西有任何興趣，并且，它必須根據客觀性精神來撰寫，占據超然于任何同時代黨派斗爭之外的優勢地位，避免那種針對其意義的真正“哲學性”反思可能產生的歪曲和抽象。黑格爾認為在歷史編纂和歷史哲學之間存在區別。雖然他把二者當作研究的不同部分進行區分，但他更感興趣的不是強調彼此之間存在著鴻溝，而是在于確定歷史編纂在何種程度上可能服從基于歷史哲學的分析。然而，與此同時，他對嚴格意義上關于過去實在的歷史表現可能采取的各種形式進行了分析，這種分析顯示出，歷史編纂必然造成有關過去相互沖突的記述的混沌狀態，如果不借助哲學從這種混亂中找到秩序，歷史學注定只具有一種原始科學的地位。

然而，黑格爾在不同的歷史編纂形式（普遍的、實用的、批判的和概念的）之間所做的區分，并沒有繼續作為區分19世紀隨后產生的不同歷史學類型的原則。史學家的確分辨了民族史和地區史撰述中運用的原則，以及嘗試進行“普遍史”或世界歷史考察時運用的原則。另外，他們也區分了一組特定歷史事件的原始記述、用于研究的有關事件的文獻與調查報告，以及史學家對事件發生之時“實際上”發生的事情進行的重構，即在其敘事中顯示的那樣。但更重要的區分是針對以下兩種情況，一方面是有關過去的“真實”記述，另一方面是由于信奉有關在過去何種事情“不得不發生”的先驗概念（也即“歷史哲學”）和何種事情“本應發生”的觀念（也即意識形態的或所謂“教條的”歷史）而炮制出來的對過去的記述。

除了在“真實”的歷史和“哲學性”歷史之間的這種區分之外，19世紀的史學家還強調這樣一種觀念，即無論一個真實的歷史記述可能包括什么，它既不能根據純粹的“藝術”原則進行建構，也不能為了產生某種類似于自然科學所要研究的規律而進行建構。這并不意味著“真實的”歷史中不存在科學的、哲學的和藝術的要素，事實上，19世紀主流史學著作強調，史學家同時依賴于科學的、哲學的和藝術的原則。但是，歷史學聲稱它具有自主的學科地位，有其自身的目的、方法和主題，很大程度上有賴于確信歷史之中的科學、哲學和藝術的要素并不是19世紀早期科學、哲學和藝術中所具有的那種——那個時期正是人們所認為的“真正的”歷史學初具雛形的時候。這也就是說，歷史學中的科學并非實證主義的，哲學并非唯心主義的，藝術并非浪漫主義的。最終，所有這一切意味著，史學家賦予過去發生的事件一種真實的記述，這樣的努力必須在本質上是常識性的和約定俗成的科學、哲學和藝術的基礎上才能貫徹實施。就19世紀思想主流中的歷史學包含了科學的、哲學的和藝術的要素而言，它仍然鎖定于這些要素組成的更為古老的觀念，即前牛頓式的和前黑格爾式觀念，或者更明確的說是亞里士多德式的觀念，如此說來應當不過分。歷史學指的科學是“經驗主義的”和“歸納性的”，哲學是“實在論的”，藝術是“模仿性的”，或者模擬的，而非表述性的或映射式的。

當然，這并不是說沒有人撰寫出實證主義的、唯心主義的和浪漫主義的史學作品，相反，這三種史學流派的繁榮貫穿整個19世紀，分別以下列人物為例便已足夠，他們是孔德、巴克爾、泰納；海恩里希·利奧、施特勞斯、費爾巴哈；夏多布里昂、卡萊爾、弗勞德、屈維廉。不過，當實際撰寫的歷史學作品可能被鑒定為實證主義的、唯心主義的，或是浪漫主義的，職業史學家的主流會認為它偏離了“真實”歷史的原則，落入“歷史哲學”的境地，而歷史學已經通過其職業化擺脫了這種境地。

在主流之內，形成了不同的歷史學“流派”，它們要么以“國家”名稱取名（如普魯士學派、小德意志學派、法蘭西學派、英格蘭學派等等），要么貼上更為特別的政治標簽，即標明史學家的意識形態色彩的標簽（如保守主義的、自由主義的、激進主義的、社會主義的，等等）。然而，這些史學“流派”意在指出其特定研究領域或主題的興趣所在，或者表明歷史編纂工作對于史學家身處其中并為之撰寫歷史的社會中最急迫的問題有著何種直接關聯，各派對此有著不同的概念。人們不認為努力撰寫關于過去的“真實”歷史會像“歷史哲學”那樣構成嚴重的威脅。這樣，20世紀前十年，分別由費特、古奇和克羅齊撰寫的三部概述此前百年間史學發展的著作問世了，這三部著作中，歷史學和歷史哲學之間的區分都被當作了一個不證自明的原則，用來區分正統的和非正統的歷史學。

費特在其《新史學史》（1911）中，將法國大革命之后的史學思想區分為四種主流或四個主要階段，它們是浪漫主義階段、自由主義階段、實在論階段和科學階段，最后一個階段始自1870年之后，其精神正是費特自己寫作時聲稱的這種精神。克羅齊在《歷史學的理論與歷史》（1912——1913）中，區分了浪漫主義的、唯心主義的、實證主義的歷史學和新（或正確的）歷史學。前面三種史學在他看來因為其中留有“歷史哲學”的殘余而存在缺陷，它們的名稱就表明了這一點；而在新史學中，哲學、科學和藝術與歷史之間的適當關系最后得以確立，克羅齊自己便是這種新史學的第一位主要闡述者。此外，在古奇的《19世紀的歷史學與歷史學家》（1913）中，他借助于“國別的”學派和主題，使用了“自然的”史學家分類體系，但他也賦予自己所處的時代以恰當的“歷史的——科學的”方式來對前一世紀的成就最后進行綜合的任務。

這三種關于歷史寫作的概述最令人驚訝的是，它們很大程度上幾乎完全忽略了馬克思和尼采有關歷史和歷史寫作的反思，他們對歷史學的學術和專業形式方面都提出了最為深刻的批評。在費特的著作中，只有一次把馬克思作為蒲魯東的批評者而提起過，而提及尼采只是為了強調他和布克哈特之間的差異。古奇也僅是旁敲側擊式地提到這兩位思想家。克羅齊則完全忽略了尼采，對馬克思的處理也只是把他確定為浪漫主義史學派中的一員。然而，這三個人都悲嘆或是裝作悲嘆歷史哲學（在克羅齊那里是“史學理論”）落后于實際的歷史寫作，因為它不能為歷史過程提供某種類似于普遍規律的東西，或者提供史學方法和分析的規則。費特滿懷希望地期待著出現這樣的人：他在歷史研究方面的作為尤如達爾文在生物學和人種學方面的作為；與此同時，古奇強調，迄今要做的工作是要將史學工作的不同傳統凝聚在一起，這樣或許能夠構成歷史學分析的普遍性科學原則。克羅齊以其對于故作謙虛特有的蔑視，當然地認為他自己的工作正好構成了古奇所希望的這樣一種創構。但在三者之中，惟有克羅齊認識到，倘若歷史哲學不能充當歷史學的一般科學或理論，這個時代的思想所渴望的歷史綜合原則就不得不從19世紀對近代科學、哲學和藝術的敵視而產生的不同史學傳統中得出。

當然，1868年，普魯士史學家J.G.德羅伊森（1808——1884）在這個方向上做出過努力。在其《歷史學：歷史知識和方法演講集》中，德羅伊森試圖描述出歷史解釋可能采用的主要形式，以及適合這每一種形式的表現形態。該著作寫作意圖針對的是歷史研究，就如同亞里士多德的《論題篇》針對的是辯證法，《邏輯學》針對的是證明，《修辭學》針對的是演說術，而《詩學》針對的是文學藝術。由此，德羅伊森為他的著作取名《歷史學》（Historic）[[1]](#_1_106) ，而副標題最好翻譯成“歷史分析和方法演講集”。德羅伊森像黑格爾那樣，區分了四種歷史解釋方式，即傳記性的、實用性的、條件性的，以及他稱作“觀念的解釋”那種。與這四種解釋模式對應，今天可能會分別將它們稱作心理學的、因果的、目的論的和倫理學的歷史研究方式。對于德羅伊森的著作，以及該書的摘要，即發表于1868年的《歷史學綱要》（盡管先以手抄本的形式流傳了近十年），值得注意的是它在某種程度上預見到了“歷史主義的危機”。正由于19世紀史學極為成功，再加上像費特、克羅齊和古奇這樣的思想家在第一次世界大戰之前10余年中提出，要對有關歷史學聲稱具有的科學地位進行重新思考，歷史思維即將深陷于這種“歷史主義的危機”之中。

類似于洪堡和蘭克在19世紀上半葉那樣，德羅伊森一開始假定歷史學必須被看作一個自主的研究領域，并且是一個有其特殊目的、方法和主題的學科，因而必須與實證主義科學、唯心主義哲學和浪漫主義藝術區分開。但他是在一種不同的學術和精神氣氛中寫作。即使在德國，哲學也不再只是唯心主義的。人們不再可能把實證主義看作僅僅是一種過時的追求理性主義和機械論解釋模式的熱情的殘余，即它適合于物理化學物質的分析，但不足以對生物學特征和人類過程進行分析。達爾文主義賦予實證主義運動新的生命，并且對于有關人類和社會的一門真正科學所具有的前景，從來沒有像在19世紀60年代進化論提出時顯得那么明朗。此外，文學方面的浪漫主義運動至少在19世紀40年代末讓位給了小說中的現實主義，這樣，史學家在客觀性方面存在的威脅最初看上去來自于小說家和詩人，現在這種威脅已經緩和，或者說至少限定在由象征主義者主導的詩性表達的那些圈子內。這樣，在來自實證主義者、馬克思主義者和社會達爾文主義者的追求歷史學科學化的要求中，德羅伊森對于威脅到歷史學具有徹底自主性的因素就不難認識到。并且，這也使得他更容易假設，在承認歷史學類似于藝術之時，有可能找到某種途徑可以既斷言歷史學的客觀性，又表明它與德羅伊森所處時代的科學之間的差異。因而，就半個世紀以來的“客觀”歷史學產生的對同一組事件的不同解釋，德羅伊森能夠找到理由，并且同時斷言它們具有為人類知識做出真正貢獻的地位。德羅伊森主張，史學家必然提供過去局部的和片斷性的記述，這有賴于他們切入歷史領域的方式，但是，他們可能正當切入這一領域的方式限制在四種普遍類型之中，每一種都闡明了歷史存在的一個不同領域，其表現不可避免地導致了同一組事件彼此形成對照（盡管不是必然沖突）的說明。

德羅伊森在思考歷史領域中科學、哲學和藝術諸方面時，采用了一種鮮明的亞里士多德式概念，它涉及到科學、哲學和藝術用在歷史學之中時應當如何。他有關歷史學的討論分為三個主要部分：研究方法（Methodik）、對研究中發生的材料進行系統分析（Systematik）、表現手法（Topik），它們對應的是史學家工作中的科學、哲學和藝術維度。當史學家不得不選擇一種方式來考慮他必須組成證據的文獻、碑石和文字記載時，解釋的問題就產生了。如果他認為事件的當事人令他頗感興趣而為此尋找依據時，他就傾向于傳記性的解釋；如果他認為事件是多組因果關系的功能，由此尋找事件的原因時，他將傾向一種實用性解釋；如果他根據事件發生的環境中占主導地位的社會、文化和自然的因素，認為事件的一般過程很可能或必然是由環境或條件決定的，那么他將傾向一種條件性的解釋；再者，如果他將事件看成更大的整體中的一部分，如時下的道德或觀念過程中的一部分，他就將傾向一種倫理上的解釋。

史學家實際上從由此安排為一種預備形式的材料中能夠構成什么，將依據四種要素：材料本身的內容、材料呈現的形式、歷史表述的方式，以及歷史表述的目的或意圖。在此，史學家的個人或主體傾向會起作用，被歪曲的危險永遠存在；但與此同時，理解問題的開放性也提供了機緣，使得歷史學家最高超的道德、科學和哲學稟賦得以運用。然而，一切努力的酬勞僅僅體現在史學家工作的第三個階段，這時，他必須選擇一種表現模式，藉此為他的讀者提供重新體驗的機會，一方面體驗事件原始過程的實在，正如敘事中闡明的那樣；另一方面體驗史學家本身理解這些實在所付出的努力。

德羅伊森區別了四種表現模式。先是質疑式、說教式、討論式，這三種使史學家介入到讀者和他的主題之間，并且試圖引導讀者得出某些普遍結論，或者獲得史學家自己要求的某種效果；第四種是宣敘式（die erzählende Darstellung），德羅伊森顯然相信這是最適當的真正的歷史學形式。他寫道，在宣敘式表現中，其企圖是“以模仿事件實際發生的形式，把研究結果闡述為事件的過程。它接受［研究的］結果，并且把它們塑造成研究所涉歷史事實起源時的景象”（英譯本，91：52）。但這種模仿不會被視為對事件的照片式復制，也不會被視為一種事件得到允許“為自己訴說”的行動。因為德羅伊森強調，“若不是敘述者讓它們開口，它們就會是啞巴。”并且，他補充說，他遠非為了追求客觀，“史學家的最高榮譽并不是客觀性，他的公正性在于尋求理解。”（同上）

“理解”能夠在四種不同的形式中表現自身，這與德羅伊森著作第一部分概述的四種解釋模式相對應。在這個重要部分，從傳記性、專題性、災難性和實用性模式之中得出的區別表明，在敘事本身之中根據不同立場觀察事件，并且說明可以像不同種類的故事那樣，傾向于按不同的方式將事件情節化，這都是可能的。

德羅伊森尤其否認“表現的形式”是在“類比了史詩、抒情詩或戲劇創作之后確定的”，如同格奧爾格·蓋爾溫努斯在他的《歷史學基本特征》（1837）中提出的那樣（同上）。但很明顯，從他討論宣敘式展示的四種形式來看，它們都是從西方文學傳統的基本情節結構中抽象出來的。這樣，傳記性展示模式強調個體是歷史中的決定性因素，它可以被視為傳奇式故事形式。專題性模式原則上是目的論的，它強調使得命運展開的條件及律法的顯現，因而對應的是悲劇。災難性模式表明了所有相互競爭的各派具有的“權利”，它也描繪了一個新社會從舊社會之中誕生，因而在文學藝術中對應的是喜劇模式。另外，實用性模式強調規律的支配地位，并由此暗示事件皆注定要走過它們實際走過的道路，因而對應于諷刺模式。這樣，展示的這些模式包含了恰當的文學形式用來表現歷史過程，而且，該過程被認為是由某些力量所支配的，在史學家工作的解釋階段，它們被確定為不同的因果作用力量，即個人的、道德的、社會的和自然的力量。

德羅伊森用來為史學中解釋和表現的不同模式分類的四重模型，令人回想起其他類似的模型。我們已經在黑格爾描述反思性歷史的種類中見到過這種四重分類，即普遍性、實用性、批判性和概念性四種。我們也能回憶起克羅齊描述了19世紀歷史思想的主要形式，即浪漫主義的、唯心主義的、實證主義的和“新的”四種形式；以及費特使用的范疇，即浪漫主義、自由主義、實在的和科學的四種范疇。在20世紀頭十年，狄爾泰也構想了一種類似的分類模型。在《精神科學中歷史世界的建構》一書中，他確定了對19世紀早期歷史學傳統具有貢獻的三個主要人物，即蘭克、卡萊爾和托克維爾，并且暗示，他自己的《精神科學導論》（1883）在“歷史哲學”的傳統中代表著開始了一種認真的努力，要提供某種類型的“歷史理性批判”，自從歷史領域確立為一門自律性學科以來，史學家尤其需要這樣的批判（第117——118頁）。最后，我們還能想起尼采在他的“歷史學的利弊”中對歷史意識的形式進行的四種分類，即好古的、紀念的和批判的，以及他自己對這些歷史意識的“超歷史的”眼光。

區分歷史思想的四重模型再次出現，其本身并沒有什么太引人矚目的，因為19世紀的文化史能夠分解為四種主要的運動，即浪漫主義、唯心主義、自然主義和象征主義；歷史學的不同概念也可以看作只不過是由這些運動代表的不同世界觀的抽象物。這些運動被映射到歷史知識問題上并擴展到歷史領域，以至于產生四種相互沖突的歷史概念，而該時代的分析者嘗試用其各不相同的分類模型來描述之。每一種運動對于“科學”、“哲學”和“藝術”應當是什么都有它自己獨特的觀念；并且，毫不奇怪，史學理論家將歷史與其他那些領域的關系問題概念化時，也將體現他們所隸屬的不同文化運動認可的對于這個或那個獨特觀念的偏好。問題在于，要深入這些偏見的背后，尋找出另外一種描述模式，那將會展示出它們所共有的偏見，以表明它們在對待歷史的價值觀和態度上其實屬于同一個家族，并且同時表明，其強調的東西和主次安排上有哪些不同，使得它們成為那個單一的思想傳統的不同階段或變奏。

在此，我回到我對于歷史思想的基本問題最初的表述上來，它意在建構一種歷史過程或者其中某一部分的言辭模型。由于它作為一種語言產品的地位，這種言辭模型能夠分解成詞匯、語法、句法和語義諸層次。如果我以這種方式繼續下去，我就可以斷言，不同的史學家注重的是同一個歷史領域、同一組或同一序列的事件中的不同方面，因為他們在此處確實看到了各不相同的對象，暫時地將這些對象聚合成歷史存在的不同類別和種類，以不同的術語來構想它們之間的關系，并且按不同的方式來說明這些關系的轉化，以便通過他們寫作這些對象的敘事結構，描述出它們的不同意義。這樣理解的話，歷史努力地以構成不同話語世界的方式來使用語言（日常語言或技術性語言，但一般是前者），在其中，通常所說的歷史之意義，或者有關整體歷史過程的不同片斷的意義，都能加以陳述。

語言綜合有不同層面的表現，如，從簡單的命名行為開始；通過一方面是共時性的分類模型，另一方面是歷時性的模式——由此才能確定歷史現象的類別以及它們作為某個過程中的部分彼此之間存在的關系；再到它們用來理解整個歷史過程具有的“意義”。根據單個史學家承認這種或那種各不相同的研究工作對于構成一種全面的“歷史話語之語言”的必要性的重要程度如何，語言綜合的這些不同層面本身就史學家的任務產生了不同的概念。專注于詞匯層面的史學家代表一個極端，其成果本質上是編年史，盡管它比中世紀編年史家撰寫的編年史更“豐滿”；而若有一位史學家急于想要找到整個歷史領域中的終極意義（語義的層面），他就將寫出一部“歷史哲學”。

如果我把詞匯歸類行為當作歷史編纂活動的一極，而把語義學行為看作另一極，那么，我就能看到，19世紀職業史學家談到“真實的”歷史時所意指的東西，將被定位于這兩極之間的某處，或是定位在語法層面，該層面一般分類行為占優勢，并且目的在于表現歷史領域的共時性結構；或是定位在句法層面，該層面動態的歷史領域被視作一個過程，它是分析的主要對象，并且對歷史存在的歷時性維度進行的表現也能得到理解。當然，每一項歷史學工作會在所有四個層次上進行操作，只因為它的目的在于建構一種適當的話語世界，以便在其中能夠有意義地談論一般意義上的歷史過程。而不同種類歷史編纂的產生，更多是由于強調了這種或那種語言學構成，不是由于排除了哪個意義層面。

如果歷史學話語太過于局限在單純為充斥著歷史領域的客體命名，并且只是按照它們在其中呈現的順序將其編排在一條時間線索上，歷史學著作就將降格為編年史。然而，如果它為了澄清那些假定存在于一切類別的所有歷史客體之中的關系而刪減事實性細節，其結果便會是丹托所說的“觀念性敘事”或“歷史哲學”。這即是說，關于歷史之中實際上發生了什么的“真實的”歷史記述應是這樣的，它一方面停留在材料的共時性分類層次上，另一方面停留在材料的歷時性表現層次上。這樣就能說明，19世紀職業史學家主流傾向于把有關歷史領域的形式描述和歷史過程的敘事性表現看作寫作“歷史”的適當方式。此外，它也能提供一條途徑，能把他們自己對“歷史編纂”的描述表現為一種話語，它界于空洞而單一的編年史和無法無天的“歷史哲學”之間。

若按如此理解，“歷史記述”應是有關過去的任何記述，其間占據著歷史領域的事件得以正確命名，歸入了某個特殊“歷史”種類的類屬之中，而且進一步由普遍的因果概念相關聯，正是通過這些因果概念，歷史事件之間關系的變化才能得到說明。上述行為將預先一種關于歷史意義的一般概念，假定一種歷史領域及其過程之本質的觀念或概念；簡而言之，它們將暗示一種“歷史哲學”。但是，這種“歷史哲學”惟有作為“被置換”、被凈化或被揚棄的東西，才能呈現在一種給定的關于過去的“歷史學”記述中。它只會出現在實際用來說明歷史領域中“發生了什么”的解釋模式中，出現在常常是把敘事中實際講述的故事轉變成某種特定類型故事的情節結構中。這種被轉移了的“歷史哲學”，被預設在過去或現在的任何適度可理解的記述中，它就是被批評家們確定為“意識形態”的因素，在對任何過去或現在的特定“解釋”，或者在對致力于任何特定時期政治領域的團體有著特別興趣的一連串事件中找到。但是，既然一方面在可能是由某個特定史學家選定的不同的解釋模式（有機論、情境論、機械論、形式論）之間，或者另一方面在史學家可能用來構成其敘事的不同的情節化模式（浪漫劇、喜劇、悲劇、諷刺劇）之間沒有辦法做出公斷，歷史學領域就顯得格外豐饒而富有創造力，尤其是它就同一組事件產生了諸多不同可能的記述，以及為描述其多重意義產生了許多不同的方式。與此同時，歷史學面臨諸多沖動，它要么是步入歷史領域的完全概念化層次，就像歷史哲學家傾向的那樣；要么沉迷于對一片混沌的把握，就像編年史家那樣。歷史學將從它抵制的這些沖動中得出任何它應當具有的完整性。

因為歷史哲學家被驅使著挑明仍然暗含在專業史學家著作中的解釋和敘述策略，這樣，歷史哲學便成了歷史學的一種威脅。但是歷史哲學家還代表著一種更大的威脅，這是因為歷史哲學就其特征而言，是一種愿望的產物，這種愿望即改變專業認可的那種給歷史賦予意義的策略。19世紀專業史學家反對歷史哲學的惡意，以及那個時代歷史哲學家看待專業史學家時的那種蔑視，在很大程度上與歷史哲學家的主張有關，他們認為專業歷史學好比“歷史哲學”本身，同樣地承載著價值，并且同樣地是從概念上確定的。對學術性或專業性歷史學最強硬的批評者認為，歷史學的“學科化”在極大程度上出自于一方面排除某些類型的解釋觀念，另一方面又運用某些情節化模式。尼采對專業史學家“平庸無能”的責備，最終乃是對他們那種庸俗藝術觀的真正批評，就像馬克思對這些史學家的“奴性”的指責，歸根結底是對他們那種資產階級科學觀的批評。

這些指責構成了馬克思和尼采對學院派史學思想的“激進”指責的成果。因為，盡管其他像孔德和巴克爾這樣的歷史哲學家設法將藝術和科學領域中的表現觀念和技藝傳入歷史學之中，并且針對專業史學家在其“敘事”中呈現的同一批材料機械地運用這些觀念和技藝，但馬克思和尼采挑戰的正是藝術和科學的觀念，而19世紀全部的高水平文化就是從這些觀念中獲得其形式，并在此基礎上設想把科學和藝術聯系在一起的問題。這就暗示著，歷史研究在轉入職業化時，也變成了一種受規則支配的活動。這在很大程度上就像是，詞典編纂者和語法學家思索時下言語的用法，以便說明該言語的規則，隨后將正確的用法界定為遵循那些規則的言語。于是，語言本身變成了由規則支配的東西。在這樣作為正統而被銘記的正確用法的觀念內，許多不同風格的策略成為可能，它們或許都多多少少遵循如此確定的“規則”。

在19世紀的史學思想中，被賦予正統地位的不同風格的規則分別是由米什萊、蘭克、托克維爾和布克哈特表現的。他們每個人都為自己的“實在論”感到自豪，為自己在一定的限度內發現了最適合描述一個歷史事件領域的方式而自豪，這種限度正是由他那個時代歷史編纂的“學者”圈子推崇的“正確”用法的觀念來確定的。

但是，對同一組歷史事件的解釋存在的真正差異，是作為一種自然語言的話語世界這種歷史學觀念允許的，它不可能不令最具哲學睿智的觀察者想到，也可能對“游戲規則”進行不同解釋，并且，也有可能構想出一個描繪歷史領域的不同的話語世界。在馬克思和尼采那里，這種歷史知識之本質的概念化被推向其邏輯終點。他們兩人都設法改變歷史學游戲的語言學規則，馬克思是以批判歷史思維中的科學性成分為基礎，尼采則是通過批判其中的藝術性成分。于是，用黑格爾的術語來說的話，馬克思和尼采以各自的方式企圖做的是貫徹（黑格爾的）指令，將不同類型的反思性歷史的洞見轉變成一種真正的哲學性歷史的基礎。這種哲學性歷史對于歷史過程而言，不僅知其然，而且知其本身如何知其然，并且，它能夠以哲學化的正當性語言為其認識方式辯護。

在黑格爾和克羅齊之間出現的歷史哲學的主要形式，表現出努力避免（或超越）歷史編纂中的反諷含義，這種歷史編纂被視為通過描述來進行解釋。在這期間，歷史哲學最為深刻的兩個代表便是馬克思和尼采。他們是在對歷史思想中官方職業化的正統派（以蘭克及其追隨者為代表）、以及根據正統標準可以接受的異端形式（以米什萊、托克維爾和布克哈特為代表）的反諷含義有了充分認識后，而開始他們對于歷史知識的反思的。當然，馬克思和尼采不像蘭克、托克維爾或布克哈特那樣，他們都沒有轉向浪漫主義史學的可能性。在歷史學方面，馬克思和尼采與其史學界同行相似的是，他們認為自己的“實在論”在于，一方面是努力超越以浪漫主義方式研究歷史帶來的主觀主義，另一方面是努力超越啟蒙時代晚期那些理性主義前輩們的天真的機械主義。在這種“實在論”的觀念上，他們繼續的是黑格爾的道路。

但馬克思和尼采也像黑格爾那樣，將歷史知識看作一個意識問題，而不僅僅是一個“方法論”問題。此外也像他那樣堅持有必要把歷史知識轉變成當前社會和文化生活的需要。他們并不渴望那種有關過去的“沉思”知識。二者都知道一種純粹沉思的歷史學將帶來的虛弱效果，雖然這還說不上是一種悲劇性效果。米什萊、蘭克、托克維爾和布克哈特僅僅瞥到過一眼的東西，他們已經很清楚地看到了，那就是，人們回想過去的方式與思考自己的現在和未來的方式有著緊密的聯系。此外，他們將歷史意識的問題直接置于其哲學的核心。除了黑格爾本人以外，19世紀再沒有別人像他們兩個那樣對歷史問題如此著迷，或者還對歷史“問題”的問題更著迷。他們作為哲學家的成就很大程度上能夠被理解為有賴于他們對歷史“問題”的問題得以解決的基礎進行的探索。

然而，馬克思和尼采實際所做的不過是對米什萊、蘭克、托克維爾和布克哈特構思的多種可選擇的歷史反思模式進行理論證明，而這些人被視為同一種語言實踐傳統中的成員。馬克思在進行歷史分析時，以及在批判他鄙視為“意識形態者”的學院式史學家和業余史學家時，用的都是轉喻式語言。但他的最終目的意在表明，歷史中的分歧和沖突是如何能夠以某種方式被揚棄，從而把下一個階段的人類發展現實地構想成提喻式統一體存在的領域。簡而言之，馬克思的意圖在于將反諷轉化為悲劇，最終將悲劇轉化成喜劇。

相比之下，尼采是以“反諷”眼光看待悲劇和喜劇，將兩種想象都視為人類意識本身的構造，而非“實在地”理解現實之后的殘余。與此同時，尼采斷言，一切歷史學公認的規律本質上都是虛構的，并且，人類知識從屬于先于它們的價值系統。通過揭示悲劇和喜劇以及一切科學形式的虛構本質，尼采試圖使意識恢復它自身在人類意志中的原始面貌。他設法愈合這種對自身能力疑慮重重的意志，一來是為了按賦予現實以生命的方式想象現實，二來是為了遵照現實自身的最大利益行事。這樣，盡管尼采一開始探討歷史過程時，將它初步描述成一種本質上是反諷的情形，也就是說，它本質上是一種徹底的混亂，并且除了所謂的權力意志之外，不受任何規律支配；最終，尼采關心的是將人類的歷史情節化，使之成為一部浪漫劇，一部人類自我超越和個人救贖的戲劇，盡管救贖并非是從一種荊棘叢生的“自然”中拯救出來，或者拯救到極大的先驗神性那里，而是從人類自身，即人類在歷史中的狀態中拯救出來，拯救到人類在自我和諧的環境下可能具有的狀態中。這樣，就像馬克思那樣，尼采預想從歷史中得到解放，同時也從社會中得到解放。但是，按照他的表述，這種解放所采取的形式并非一種復興的人類共同體的解放；毋寧說它是一種純粹個人的解放，只有超人可能做到，而群氓無能為力，他們再次受到自然和歷史兩個方面的管束。

馬克思和尼采曾經試問，設想一種健康的歷史生活脫胎于一種苦難和沖突的環境何以可能。對此，他們兩人都很樂觀，而他們的歷史學同行沒有誰會如此。蘭克的樂觀主義在能夠說明個人罪惡可能轉化為公眾福利方面，并沒有理論的根基。米什萊的樂觀主義則根本未加辯護，它只是表現了一種情緒，一種他深深感覺到的需要，并且這種情緒支配了他在歷史證明方面所做的任何努力。而托克維爾和布克哈特則更沒有什么理由樂觀了。馬克思和尼采批判了浪漫主義者的樂觀主義和學院派自詡的實在論者的樂觀主義，也批判了那些業余同行們的悲觀論調。他們兩人試圖使歷史思想返回到對各種范疇的思考之中，這樣，它才能夠自稱或者具有科學的（在馬克思那里），或者具有藝術（在尼采那里）的地位。馬克思反叛黑格爾（根本上是一種修正而非一種革命），以及尼采反叛叔本華（本質上更多地是一種修正，而非擯棄）都有近似的目的。他們都謀求一種有關歷史領域及其過程的綜合思想，這或許可以稱作是對歷史分析的語法和句法的一種建構，這樣，歷史的“意義”一方面能獲得清晰的科學陳述，而另一方面能夠獲得一種清晰的藝術表現。

在馬克思的思想中，歷史的問題取決于用于描述歷史的結構及其過程的解釋模式的問題。這與他那種把歷史視為科學的觀念是一致的。比較而言，在尼采的思想中，問題在于為創造性地說明某個看上去沒有受到任何規律制約的現象域而選擇的情節化模式。兩人都承認，當不同的解釋模式和情節化模式之間的選擇擺在史學思想家面前時，他們必定受制于某些外在歷史原則或規則的要求。對他們來說，不存在任何價值中立的基礎能客觀地證明在不同的解釋策略和情節化策略之間所做的選擇，結果是，“客觀性”意味著什么，這個問題便產生了。

于是，馬克思和尼采對于19世紀末期“歷史主義危機”的貢獻在于，他們將客觀性觀念本身歷史化了。對他們來說，歷史思想并不是人們能夠在歷史領域的材料上簡單利用的客觀性標準的結果。他們要質疑的正是客觀性本身的性質。

## 第八章　馬克思：以轉喻模式為史學進行哲學辯護

### 導言

馬克思以轉喻模式來理解歷史領域。他構想的范疇是分裂、區分和異化。因而，歷史過程在他看來是“罪惡與苦難的全景”，這正是在托克維爾和布克哈特結束了對歷史過程的分析之后聲稱的歷史的真正意義。馬克思從他們的終點處起程。他們的反諷正是馬克思的出發點，其意圖在于確定，人們能夠在多大程度上現實地期待歷史領域中那些力量和對象的最終融合。馬克思認為，米什萊和蘭克所稱在歷史過程中發現的那種融合傾向是幻覺、虛假融合或僅僅部分的融合，其利益只是被整個人類的一小部分所分享。他感興趣的是確定這種人性的分裂是否必定被視為人類的動物性的不可避免的情形。

黑格爾關于歷史的喜劇概念本質上是基于他認為生命的權力超越死亡的信念；對黑格爾來說，“生命”保證了一種貫穿歷史性未來的更為充分的社會生活形式。馬克思進一步加深了這種喜劇觀念；他憧憬的完全是某種“社會”的瓦解，在那種社會中，意識與存在之間的沖突不得不被一切時代的人們當作一種命運來接受。因而，將在馬克思的歷史和社會理論化的過程中激勵著他的那種最后的歷史圖景描繪成浪漫主義的，這應該不失公允。但是，他的觀念并沒有把人性的救贖看成是從時間本身之中解脫出來。更準確地說，馬克思的救贖采取的是人與自然相調和的形式——那個自然被祛除了它那神奇而令人恐懼的力量，而服從于技術規則，并轉向創造一個真正的共同體，其目的是創造出自由的個體，他們之所以自由，乃是因為他們不再為了自身利益而與別人斗爭，而只是與自己斗爭。這樣看的話，馬克思的歷史觀念代表著一種完美的提喻，即部分融合為整體，該整體本質上優于構成它的任何實體。

有一個問題維柯提出來了，盧梭百思不得其解，而柏克有所接近，最后黑格爾將其闡述為一個主要的哲學問題，這就是“社會問題”，或者說“社會存在那問題叢生的本質”，它在馬克思的思想中被置于歷史研究的中心。對馬克思而言，社會不再或者是被圍困的人性和混亂的自然之間惟一的保護性屏障（像柏克認為的那樣），或者是個人及其真正的“內在本質”之間的障礙（像盧梭和浪漫主義者認為的那樣）。馬克思和黑格爾都認為，社會同時就是這兩者，既是人類從自然那里獲得解放的工具，又是人們彼此疏遠的動因。社會同時既統一又分裂，既解放又壓迫。馬克思認為，歷史研究的目的首先在于表明在人們的生活中，社會如何以這種兩重方式發揮作用，然后證明，這種情形所表現的悖論如何必然會及時得到解決。

### 關于馬克思研究的問題

如今，研究馬克思的著作習慣上是為了確定：（1）他的早期著作與成熟期著作之間的連續性和斷裂性；前者代表作首先是《1844年經濟學哲學手稿》，以及像《德意志意識形態》這樣的小冊子；后者代表作有《共產黨宣言》（下文簡稱《宣言》）、《〈政治經濟學批判〉序言》、《路易·波拿巴的霧月十八日》（下文簡稱《霧月十八》）和《資本論》；（2）在其社會意義中，馬克思的思想在多大程度上可以描述成“人本主義的”，或者相反，描述成“極權主義的”；（3）在多大程度上，馬克思的各種理論作為一個整體，無論如何解釋，都有資格說是對社會科學做出了積極的貢獻。諸多現代批評者在反思此類問題方面做了大量工作，我們應當感謝他們澄清了馬克思與思想界主要人物之間的關系，正是在這個思想界之中并且針對它，馬克思的成熟思想得以形成。

這些評論家關注的中心是這樣一些問題，例如：馬克思作為一位哲學家，其著作的連貫性如何；在分析當時的社會問題時，其思想的適用性怎樣；以及馬克思想象未來歷史必然經歷的過程，其有效性如何。對當代馬克思主義意識形態學家及其反對者而言，都一樣有必要確定馬克思主義是否像它自己聲稱的那樣，是社會分析的科學體系；馬克思主義者對社會危機的分析是否可以應用于當代的危機；以及馬克思主義的經濟理論對于隨著近代工業資本主義而發展起來的交換體系而言，是否代表了對它的最好的可能解釋方式。

我自己對于馬克思思想的研究要將這些問題中的多數置于討論的邊緣位置。我的目的在于說明馬克思關于一般歷史結構和過程的思想的主要風格。我對馬克思感興趣，主要是把他看作一種特定形態歷史意識的代表，和19世紀歐洲人的意識中與他爭奪霸權的其他形態的最佳代表相比，他既不更“正確”亦不更虛假。在我看來，“歷史”作為證明所發生事件的文獻，就“過去發生過什么”而論，它能夠整理成許多不同但同樣合理的敘事性記述。根據這些記述，讀者或歷史學家本身對于現在“必須做什么”可能得出不同的結論。以馬克思主義歷史哲學為指導，人們的所作所為并不會比以其他歷史哲學，如黑格爾、尼采和克羅齊的歷史哲學為指導所做的更多或更少，即便人們在信仰某種哲學真理的基礎上，可能傾向于做不同類別的事情。

這也就是說，人們可以采用馬克思的歷史哲學來提供一種視角，并愿意這樣來觀察自己在歷史生成之流中的位置，或者人們也能以類似的唯意志的理由拒絕它。我們根據所感覺到的最終是個人的需要和期望，理解過去和一般歷史的整體景觀，它與我們看待自己在現行社會建制中所處地位的方式、我們對于未來的希望和恐懼，以及我們愿意相信自己代表的那種人性的意象息息相關。隨著這種感覺到的需要和愿望的變化，我們相應地調整對于一般歷史的觀念。歷史和自然不一樣。就那些為了使得自然界發生變化，或者嘗試控制自然界時必須采用的知識原則而論，我們沒有任何選擇，要么運用科學的分析原則并且理解自然的運作，要么在控制自然的努力上失敗。

對歷史卻并非如此。理解歷史現象有不同的可能途徑，因為社會的世界是我們創造的，并且，它為我們的歷史經驗本身提供了基礎，對它加以組織有著不同并且都同樣看似合理的方式。如同呂西安·戈爾德曼指出的，促進客觀自然科學的成長符合每一個近代階級，事實上符合每一個個體的利益，因為拓展人類控制“自然”的能力符合當代社會一切階級的利益，這種“自然”作為資源擺在他們面前，而“社會”便是通過這些資源構成的。但是，作為社會存在，我們在不同類型的社會中有著不同的利害關系，作為對自然進行科學開發的結果，我們可以想象這些社會潛在地將會成為現實。這就意味著，我們意在推動的這種社會科學將以某些關鍵的限制為特征，這些限制恰恰施加在我們設想中該科學促進或阻撓一種特定類型的社會成長的能力之上。

因此，必定有著可替代的，甚至是完全不相容的設想社會科學所必須采取之形式的方式。在這些方式中，我們認識到一種特別的激進的社會分析概念的合法地位，馬克思無疑是它在19世紀的杰出代表。但在此之外，我們還必須認識到有無政府主義、自由主義和保守主義等各種類型。這些社會分析觀念中的每一種都伴隨著或產生出一種有關歷史過程及其最重要結構的特定觀念，特定個體有可能因為認識論的、審美的或倫理方面的考慮而受其吸引。因而，至少在我看來，像馬克思主義和非馬克思主義的社會理論家企圖的那樣，想在聲稱本質上價值中立的認知基礎之上就有關歷史過程本質的彼此競爭的觀念之間做出公斷，將是徒勞無益的。成為一位馬克思主義者的最佳理由是道德上的，正如成為一位自由主義者、保守主義者或無政府主義者的最佳理由也一樣。馬克思主義歷史觀訴諸“歷史證據”的話，既非可以確證的，亦非不可確證的，因為在馬克思主義和非馬克思主義的歷史觀之間，所爭論的問題在于：準確地說是什么算是證據，什么又不算，資料是如何組織成證據的，以及對于理解當前的社會現實，從這樣構成的證據中會得出什么樣的意義。

馬克思既不是為了社會調解（托克維爾的方式）也不是為了社會融合（蘭克的方式）而撰寫歷史。他是社會革新的預言者，并且，他把歷史意識看作人類解放的工具的那種方式，再沒有19世紀水平相當的思想家曾經嘗試過。當他在《關于費爾巴哈的提綱》中寫道：“哲學家只是用不同的方式解釋世界，而問題在于改變世界。”（第69頁）[[2]](#_2_101) 他暗含的意思并不是說人們不應努力理解世界，而是指惟一能夠檢驗其理解的是他們改變世界的能力。這樣，他攻擊每一種旨在創造純粹靜觀的（contemplative）歷史學的計劃，例如蘭克名下那種在整個歐洲大學里被確立為正統的歷史學。對馬克思來說，科學乃是轉化知識，在自然領域內是自然的轉化，在社會領域內是人類意識和實踐的轉化。他將自己的歷史理論設想成一種工具，它把人類從無窮級數的無限接近中解放出來，達到一種真正的人性，以便人們最終可以完全認識到自己的人性。在黑格爾和托克維爾那樣的思想家看來，這種人性將向未來無限地拓展。對馬克思而言，正確理解了的歷史不僅提供了一幅人們進入地上王國的圖景，它也是令他們最后贏得地上王國的工具。

在這樣一種思考的語境中，我也會考慮馬克思早期和晚期著作之間的連貫性問題。就馬克思關于歷史的一般理論而言，我的觀點是，這是一個假問題。思考19世紀40年代間的事件，以及馬克思在當時與某位思想家的際遇，琢磨它們對于構成那種表現在《霧月十八》或《資本論》中的體系有所影響或許會是一件很有意思的事，但這是些圣徒傳式的關注，而不是理論的關注。我的觀點是，馬克思作為將歷史以獨特風格哲學化的代表，他的思想表現出對一套比喻性結構的持久追求，這種結構從《德意志意識形態》（1845）到《資本論》（1867），一直賦予其思想獨有的特征。

### 馬克思歷史思想之精髓

馬克思關于歷史、關于它的結構與過程的思想的精髓，與其說在于他試圖結合黑格爾、費爾巴哈、英國政治經濟學家和空想社會主義者的思想中有益的東西，不如說在于他努力在一種關于歷史世界的可以理解的想象中，將轉喻和提喻的比喻策略加以綜合。以這種方式說明馬克思著作的特征，將準許我闡明在他的思想中存在的機械唯物主義因素和有機唯心主義因素之間的那種關系，闡明應當是從他對英國政治經濟學家的研究中得來的實證主義，以及應當是從黑格爾那里借用而來的辯證法。它也準許我區別馬克思用來批評論敵的策略和他用來表述自認為在歷史記載中發現的歷史真理的策略。

馬克思思想的變動有一個范圍，一端是轉喻式地理解人類在其社會狀態中的分裂處境，另一端是提喻式地暗示他在整體歷史過程的終點發現的統一。人們何以能夠同時被決定了而又有著潛在的自由？他何以能夠在生成中是分裂和片段，而在存在中又能是整體劃一呢？這是與馬克思有關的問題。他需要兩種不同的語言來描述這些不同的狀態和處境。并且，馬克思有效地將歷史記載在水平方向上分成了兩個層次的現象，一個層次的現象以轉喻的描述策略獲得完整的敘述，另一個層次以提喻的描述策略得到敘述。這樣，馬克思的問題便是敘述這樣區別了的兩個層次。

事實上，馬克思轉喻式地以一種因果關系來敘述它們；這正是馬克思根本上的唯物主義歷史觀的標志和標尺。當馬克思說他的歷史觀是“辯證唯物主義的”時，他的意思是指，他以機械論的方式想象社會經濟基礎的過程，而以有機論的方式想象上層建筑的過程。這種獨特的結合使得他相信，最終，本質上是外在的和機械的人類關系結構能夠導致一種本質上不同的結構，若就其聯系部分與整體的方式而言，那是內在的和有機的結構。

這樣，馬克思在兩個層次上，即經濟基礎和上層建筑的層次上對歷史過程進行情節化。在經濟基礎的層次上，存在的不過是一連串獨特的生產方式及其關系模式，一種類似于在自然中獲得的受嚴格因果律支配的自然演進。然而，在上層建筑的層次上，存在一種真正的進步，即一種人與人關系形態的演進。在經濟基礎的層次上，在生產方式形成之處存在著進步，自然，這就是人們對于自然界及其過程有了更多的確定理解和控制。相比之下，在上層建筑的層次上，構成進步的是人類意識加深了對人與自身及同伴的異化的認識，并且，能夠超越異化的社會環境得到了相應的發展。

因而，正如馬克思認為的那樣，人類歷史一般而言表現了一種雙重的演變：一方面就人類通過科學和技術的發展獲得更大的控制自然的能力而言，是一種上升；另一方面就人們越來越與自身及同伴產生異化而言，則是一種下降。這種雙重運動令馬克思相信，歷史的整體正朝著一種確定無疑的危機前進，危機中存在的沖突是，人類要么實現其地上王國要么毀滅自身，而對于自然，人類既是從自然中來，又在為自身人性而奮斗之中反對自然。

這意味著馬克思的歷史哲學既包含了一種共時性分析，也包含了一種歷時性分析，前者針對的是一直保留在歷史中的關系的基本結構；后者針對的則是超越這種結構并構成一種嶄新的人與人之間關系形態的重大運動。對馬克思而言，這就暗示了，歷史不得不同時以兩種方式情節化，即悲劇的模式和喜劇的模式。因為，當人們處于一種社會狀態中，就其建構一種可行的人類社會的努力總是被支配著歷史的規律挫敗而論，人們是悲劇性地存在著。盡管如此，人們也是喜劇性地存在著，因為人與社會之間的這種相互作用逐漸地使人們接近于這樣一種情形，在其中，社會本身將消失，而一個真正的共同體，一種共產主義的存在模式將建立起來，這就是他真正的歷史性命運。

### 基本的分析模型

馬克思用來理解一切歷史現象的分析策略模型在《資本論》第1章中得到了清晰的表述。在此，馬克思闡述了勞動價值論，以便在人們生產的一切商品的價值具有的“內容”和“形式”之間加以區分。這一章名字叫“商品”，它分為四個部分，前兩部分與商品價值的內容有關，后兩部分則與商品價值在不同交換體系中呈現的表現形式有關。

馬克思說道，商品是“資本主義生產方式占統治地位的社會財富”的“基本單位”（《資本論》，第3頁）。

接下來，他繼續在勞動價值論的基礎上區分商品的使用價值和交換價值，其根據的是在任何經濟體系中供交換的任何商品的內容與表面形式之間的區分，而不論該體系是原始的還是先進的。馬克思指出，商品的使用價值“有抽象人類勞動體現或物化在里面”。馬克思聲稱，人們能夠根據“它所包含的‘形成價值的實體’的量即勞動量”（第7頁）來衡量其價值。這意味著，“作為價值，一切商品都只是一定量的凝固的勞動時間”（第8頁）。

然而，馬克思指出，商品的交換價值與在一個特定的交換體系中賦予它的價值不同。在任何實際的交換體系中，商品具有的交換價值看上去與生產它們所要求的勞動量沒有什么關系。人們在諸多體系內交換商品，這賦予了它們交換價值，不同于它們的使用價值可能得到準確確定的做法。這意味著，商品在某個特定交換體系中表現的價值的形式不同于它們實際的使用價值，或者說價值的內容。商品因其交換目的而具有的價值，不同于其因使用目的而具有的價值。正如馬克思注意到的，問題在于闡明商品的形式（交換價值）與內容（使用價值）之間的這種差別。如果我們能夠說明這種差別，也就能夠提供一種方法區分價值變化的表現形式與商品不變的價值內容。馬克思的想法是，商品的使用價值不變，由商品生產需要的社會必要勞動數量決定，而商品的交換價值是可變的和變化的，由不同時間和不同地點的不同歷史環境或者交換體系中獲得的真實關系決定。

在此，我的興趣是，馬克思對商品價值的表現方面的不同形式進行的分析，以及對這些形式和任何商品的實際的或真實的價值之間的關系所做的分析。不論表現形式發生什么變化，這些商品的真實價值都是保持不變的。因為這兩種類型的關系，即一方面是價值形式之間的關系，另一方面是形式與價值的不變內容之間的關系，恰恰類似于他認為歷史（社會的）存在的表現形式和它的不變（人類的）內容之間存在的關系。

首先，馬克思強調，盡管任何商品的實際價值由于消耗在其生產中的社會必要勞動時間而固定了，一切商品的價值表現形式，即它的交換價值卻是多樣的，并且可能呈現為以下四種形式中的任何一種：簡單的（個別的或偶然的）價值形式、總和的（或擴大的）價值形式、一般價值形式、貨幣形式（Geldform）。在第一種形式中，商品的價值等同于假定存在于其他商品中的價值。在第二種形式中，商品的價值正如馬克思所說的：“表現在商品世界的其他無數的元素上”（第34頁）。這樣，商品的價值在“無窮系列的”不同商品中得到表現。在第三種形式中，一切商品的價值有可能根據系列商品中的某一種商品來表現，例如，當一件外套、一定數量的茶、咖啡、小麥、黃金、鐵等等，被認為相當于一定數量的其他商品的“價值”，如麻布的價值時，于是，所有這一切的共同價值，即生產它們需要的勞動量，能夠根據僅僅一種其他商品而等同起來。在第四種形式中，當人們偶然發現某種特殊的商品，如黃金，可以充當標準，而一切其他商品測定的價值都能由此被確定和指定，這時就產生了貨幣價值形式。

在馬克思看來，價值的第四種形式，即貨幣形式代表著一個起點，所有關于商品實際價值的分析都是由此開始。價值的貨幣形式在經濟分析中是一個有待解答的“謎”，一個由這樣的事實構成的謎，即人類通過其勞動創造了作為使用價值而內在于商品的價值，卻堅持要根據商品的交換價值來解釋其價值，并且特別是以它們與黃金的交換價值為依據。正如馬克思說的那樣：

對人類生活形式的思索，從而對它的科學分析，總是采取同實際發展相反的道路。這種思索是從事后開始的，就是說，是從發展過程的完成的結果開始的。給勞動產品打上商品烙印、成為商品流通的前提的那些特征，在經濟學家試圖了解它們的意義……而不是了解它們的歷史性質時，就已經獲得了社會生活之自然形式這種固定地位。因此，只有商品價格的分析才導致價值量的決定，只有商品共同的貨幣表現才導致商品的價值性質的確定。但是，正是商品世界的這個完成的形式——貨幣形式，用物的形式掩蓋了私人勞動的社會性質以及私人勞動者的社會關系，而不是把它們揭示出來。如果我說，上衣、皮靴等把麻布當作抽象的人類勞動的一般化身而同它發生關系，這種說法的荒謬是一目了然的。但是當上衣、皮靴等的生產者使這些商品同作為一般等價物的麻布（或金銀，這絲毫不改變問題的性質）發生關系時，他們的私人勞動同社會總勞動的關系正是通過這種荒謬形式呈現在他們面前。［《資本論》，第49頁（German ed.，第89——90頁）。］

應當注意到，馬克思把價值的貨幣形式描述為“荒謬的”。它的荒謬在于人，至少是資產階級世界中的人堅持根據與黃金的交換價值，來確定他們生產和交換的商品的價值。而在馬克思看來，黃金是一切金屬中最沒有什么用的東西。馬克思對商品價值的內容和形式所做的分析，其整個意圖在于揭示這種將商品的價值與它的黃金等價物等同的沖動所具有的荒謬性。這也就是在馬克思把資產階級社會描述成建立在商品拜物教的“秘密”之上時，他所指的意思。在資產階級社會，人們由于將商品價值等同于它與黃金的交換價值，從而在某種程度上使得商品價值在于生產它們時所消耗的社會必要勞動時間這一點被模糊了。一種于社會無用的商品，如黃金，被定為標準來確定由人類勞動生產的商品的價值，這在馬克思看來，正是根據資產階級方式組織的那種社會瘋狂的證據，它對應的正是資本主義生產方式的必然要求。

馬克思認為，實際存在的商品作為一組單一實體，其實際價值可以通過生產它們消耗的社會必要勞動時間來確定。但是，僅僅是在它們具有與其他商品的交換價值，尤其是與黃金這種商品的交換價值時，它們才存在于人們的意識之中。這個奇怪的事實該如何解釋呢？

在《資本論》第1章第3部分，馬克思詳細闡述了價值的形式，即商品的交換價值，以便一方面闡明價值的貨幣形式的發展，另一方面就解答“商品拜物教之謎”為其讀者做好準備。正如他在這部分的導言中所指出的：

指明這種貨幣形式的起源，就是說，探討商品價值關系中包含的價值表現，怎樣從最簡單的最不顯眼的樣子一直發展到炫目的貨幣形式。這樣，貨幣的謎就會隨著消失。［第17頁（第62頁）］

接下來，他進而便區分了價值的四種形式：簡單的（個別的或偶然的）形式、總和的（或擴大的）形式、一般形式和貨幣形式。（同上）

馬克思的分析讓我感興趣的是他使用的策略。他在原始的交換形式中，從相對使用價值的一種普遍、自然的等式這一事實得出了他所謂的商品拜物教這樣的事實。這種策略可以充當一種模型，它是馬克思分析發生在一切發展過程，尤其是社會和歷史過程（而非自然過程）的現象層面的轉變的方法。

這一策略或許本質上被認為是黑格爾意義上的辯證策略；如果愿意，這四種價值形式也許可以看成是自在的價值，自為的價值，自在、自為的價值和自主、自在、自為的價值。但是，很明顯，就像福柯看到的，馬克思對于價值表現形式的辯證分析代表的不過是“價值”一詞擴充了的解釋（福柯，第298頁），并且，馬克思所做的正是對人們在社會演化的不同階段理解“價值”概念的途徑進行的一種比喻分析。

例如，馬克思所說的價值的簡單的（偶然的）形式是一個等式，被解釋為任何兩種商品之間的一種隱喻關系。他說道：

x量商品A=y量商品B，或x量商品A“值”y量商品B。

（20碼麻布=1件上衣，或20碼麻布“值”1件上衣。）

［《資本論》，第18頁。］

但這種等式并不是一個算術等式的簡單陳述。一種深層的、更深奧的關系隱藏在其外顯的算術形式中。馬克思認為，“一切價值形式的秘密都隱藏在這個簡單的價值形式中”（同上）。因為正如他所說的：

兩個不同的商品A和B，如我例子中的麻布和上衣，在這里顯然起著兩種不同的作用。麻布通過上衣表現自己的價值，上衣則成為這種價值表現的材料。前一個商品起主動作用，后一個商品起被動作用。前一個商品的價值表現為相對價值，或者說，處于相對價值形式。后一個商品起等價物的作用，或者說，處于等價形式。［同上］

簡而言之，在明顯的等價關系中將A和B連結在一起的系詞是及物的、主動的，并且更明確地是，它是屈折而適當的。

表達式“A=B”中，A表示的商品價值被“表現為相對的或比較的”價值形式，而B表示的是商品的“等價形式”。系詞在相比較的事物之間建立了隱喻的關系。它在同一時間表達了一種差異性和類似性，或者一種“相對的價值形式”和一種“等價形式”，用馬克思的話說，它們“是同一價值表現的互相依賴、互為條件、不可分離的兩個要素，同時又是同一價值表現的互相排斥、互相對立的兩端或兩極”（同上）。就如馬克思概括的：

一個商品究竟是處于相對價值形式，還是處于與之對立的等價形式，完全取決于它當時在價值表現中所處的地位，就是說，取決于它是價值被表現的商品，還是表現價值的商品。［同上］

簡而言之，在估價語言中，某商品是否被賦予相對的或等價的價值，依據的是它在隱喻性表述的這一邊或那一邊的位置。在任何價值表現的核心存在的隱喻根據其他商品賦予某一商品價值，這正是“一切價值形式的秘密”本身的關鍵所在。該隱喻為理解純粹的物質或數量實體如何被賦予了精神和品質的特征提供了鑰匙。并且，對隱喻的理解為馬克思提供了一種方法，藉此，一切商品虛假的精神性，尤其是黃金的，都被揭示出來了。

不同的價值形式（與任何特定商品的價值的真正內容，即生產它的社會必要勞動時間相對）都是意識模式的產物，這在馬克思分析相對價值形式時已經說得很清楚。馬克思說道，如果我們想要發現商品價值的初級表現是怎樣“隱藏在兩種商品的價值關系之中”，我們必須“完全撇開這個價值關系的量的方面來考察這個關系”。他批評一些人的“做法正好相反，他們在價值關系中只看到令兩種不同商品的一定量彼此相等的比例”。在馬克思看來，這種分析忽略了這樣一個事實，即“不同物的量只有化為同一單位后，才能在量上互相比較。”（第19頁；著重號為引者所加）在隱喻式表現中，這種假定的相同單位被隱藏起來了，而注意力惟獨導向了等式中比較的對象的外部特征。然而，這種隱藏的相同單位是什么呢？

我們可以這樣說，由于商品作為價值只是人類勞動的凝結，那么，我們的分析就是把商品化為價值抽象，但是并沒有使它們具有與其自然形式不同的價值形式。在一個商品和另一個商品的價值關系中，情形就不是這樣。在這里，一個商品的價值性質通過該商品與另一個商品的關系而顯露出來。［第20頁（第65頁）］

在現實中，馬克思認為，商品A和商品B都是人類勞動的凝結的“固化”形式，這種人類勞動的凝結是每一項人類生產的隱蔽內容。當一件外套在一種價值形式的表達中與一匹麻布等價時，“實際上就是把縫紉還原為”生產這兩種商品“所必須的勞動中相同的東西”，也就是說它“被還原為它們作為人類勞動的共同性質”。通過這種“間接的辦法”，事實上，馬克思“還說明，就織出價值而論，織也和縫毫無區別，所以是抽象人類勞動”。這種抽象的人類勞動被表達在關于任何兩種給定商品相等價的斷言中。并且，此種斷言“是把不同種商品所包含的不同種勞動化為它們的共同東西，化為一般人類勞動”（第20——21頁）。

于是，人們借助于語言學方法間接地頌揚他們自己的勞動，是它把價值賦予了所有商品。因此，理解了語言學還原的本質，也就把握了馬克思所謂的“商品語言”的本質（第22頁［第66頁］），因而也理解了價值在不同的交換體系中呈現的表現形式。這種商品語言是一種外在關系的語言，它遮蔽了任何兩種商品之間實際上的一種內在關系（內在于任何商品的共同的勞動要素）。作為任何交換活動的基礎，這兩種商品被拿來相互比較，因而產生了這種關系。這樣，馬克思寫道：

在上衣的生產上，人類勞動力以縫的形式被耗費。因此，上衣中積累了人類勞動。從這方面看，上衣是“價值承擔者”，雖然它的這種屬性即使把它穿破了也是看不出來的。即使上衣扣上了紐扣，麻布在它里面還是認出與自己同宗族的美麗的價值靈魂。但是，如果對麻布來說，價值不同時采取上衣的形式，上衣在麻布面前就不能表示價值。例如，如果在B看來，陛下不具有A的儀表，B就不會把A當作陛下——這意味著“陛下”必須隨著國王的每次更換而改變容貌、頭發等等……作為使用價值，麻布是在感覺上與上衣不同的物；作為價值，它卻是“與上衣等同的東西”，因而看起來就像上衣。麻布就這樣取得了與它的自然形式不同的價值形式。它的價值性質通過它和上衣相等表現出來，正像基督徒的羊性通過他和上帝的羔羊相等表現出來一樣。［同上］

在這些段落中，馬克思的語言具有的想象力不應被當作與他分析價值形式的目的不相干的東西而拋棄。對于傳達他關于意識以何種方式將（虛假的）意義賦予事物、過程和事件的概念而言，這種想象力是必要的。在馬克思看來，萬物的世界是一個孤立個體的世界，特殊的世界，它們彼此之間看上去不存在根本的關系。真正歸屬于某個特定商品的價值作為某種交換行為的基礎，是一種意識的產物。馬克思認為，人們將意義賦予事物，猶如他們通過勞動創造了商品并賦予它們價值。事實上，在注釋中，馬克思這樣寫道：

在某種意義上，人很像商品。因為人來到世間，既沒有帶著鏡子，也不像費希特派的哲學家那樣，說什么“我就是我自己”，所以人起初是以別人來反映自己的。名叫彼得的人把自己當作人，只是由于他把名叫保羅的人看作是和自己相同的。因此，對彼得說來，這整個保羅以他保羅的肉體成為人這個物種的表現形式。［第23頁，注1］

馬克思感興趣的是事物之間的關系，通過這些關系，事物能夠呈現出一種不同于“內在于它們本身”之物的現象層。除了在彼此的關系中，人們沒有享受到任何確定的“人性”。同樣，也就在人類意識中，通過將任何特定商品置于一種與其他商品的隱喻式關系中，發現了理解商品價值的線索。正如馬克思所說：

我們看到，一旦麻布與別的商品即上衣交往時，商品價值的分析向我們說明的一切，現在就由麻布自己說出來了。不過它只能用它自己通曉的語言即商品語言來表達它的思想。為了說明勞動在人類勞動的抽象屬性上形成它自己的價值，它就說，上衣只要與它相等，從而是價值，就和麻布一樣是由同一勞動構成的。為了說明它的高尚的價值對象性不同于它的漿硬的物體，它就說，價值看起來像上衣，因此它自己作為價值物，就同上衣相像，正如兩顆豌豆相像一樣。順便指出，除希伯來語以外，商品語言中也還有其他許多確切程度不同的方言。例如，要表達商品B同商品A相等是商品A自己的價值表現，德文“Wertsein”［價值，價值存在］就不如羅曼語的動詞valere，valer，valoir［值］表達得強烈。“Paris vaut bien une messe.”（巴黎確實值一次彌撒！）［第22——23頁］

于是，借助于隱喻表達式“A=B”中表述的“價值比率”，“商品B的自然形式成了商品A的價值形式，或者說，商品B的物體成了反映商品A的價值的鏡子”。并且，由于“商品A同作為價值體，作為人類勞動的化身的商品B發生關系，就使B的使用價值成為表現A自己價值的材料。在商品B的使用價值上這樣表現出來的商品A的價值，具有相對價值形式”（第23頁）。

我著重指出，馬克思在價值的“形式”和“內容”之間所做的區分包含在任何特定的商品中，因為它恰恰類似于他意圖在歷史哲學中就歷史過程的“現象”及其內在的或隱藏的“意義”之間所做的區分。歷史的表現形式正是不同社會類型的演化，它們能夠由那些以尚未分析的形式存在的歷史記錄來加以證明。社會形式（態）變遷的方式與價值形式的方式相同；但是，它們的意義，即這些變遷的重要性，就像賦予一切商品真實性或根本價值的人類勞動的凝結那樣一直保留了下來。這就意味著，歷史過程中產生的社會形式類似價值形式，而決定這些社會形式的生產方式類似于商品的價值內容。歷史存在的形式在上層建筑中已經給定；經濟基礎（生產方式）則賦予其內容。并且，歷史存在的形式，即社會基本形態在數量上都與價值的形式相同。

價值與社會都有四種基本形式。價值形式是簡單的形式、總和的形式、一般形式和貨幣形式。社會形式是原始共產主義形式、奴隸制形式、封建制形式和資本主義形式。在此出現的問題是，社會形式及由一種社會形式向另一種轉換的模式，是否與價值形式及（作為解答貨幣拜物教的“謎”而在《資本論》提出的）一種價值形式向另一種轉換的模式相似？事實上，如果它們是相似的，我們便有了一條正確理解馬克思歷史理論的線索，與此同時，我們也能確立其早期著作與晚期著作之間概念的連續性。

讓我說得更確切一些。對馬克思而言，正如在《資本論》中寫的，他認為價值的形式產生于等價物最初的、原始的或是隱喻式的表述，其產生方式可以對作為高級交換體系特征的貨幣拜物教作出解釋。但是，一切商品真正的價值內容依舊本質上相同，即消耗在商品生產中的勞動。社會歷史也是如此，它們的形式變遷，但作為形式中這些變化之根基的內容卻是穩定的。這種內容由生產方式組成，而人們正是通過生產方式使自身與自然聯系在一起。這些體系的成分可能會變化，因此，在它們的基礎上創造的社會關系也必定發生改變。但是，這些變化的真正意義在對所要研究的那個社會的表現形式進行的思考中是找不到的，它存在于生產方式中發生的隱蔽的轉變之中。

應當強調，馬克思一分析出價值的簡單的形式，并且揭示出其本質上的隱喻性質，他便繼而用純粹比喻性術語解釋其他三種價值形式的本質，最后認識到貨幣拜物教。總和的或擴大的價值形式不過是以轉喻形態出現的商品價值的概念化。在此，商品之間的關系正是在一個可以無限拓展的系列中，以對它們定位的理解為基礎，就如商品以“A=B”、“B=C”、“C=D”、“D=E”……這樣一組形式與任何其他商品聯系在一起，任何給定商品的價值都被理解成交換體系中一定數量的任何其他商品的等價物。但是，在一個擴大的系列之內對商品存在的這種理解，通過這一系列的擴展，暗示了存在一切商品共有價值的可能性。簡而言之，由于商品能夠排列成這樣一種方式，就好像它是一個具有純粹外在關系的總體系統中的一部分，這也就暗示了有可能存在價值的一般形式。這樣，通過提喻，以轉喻方式提供的商品系列能夠被賦予一個整體中的部分的特征。在馬克思看來，這種整體價值其實只不過是“凝固了的”消耗在個別商品生產中的勞動。然而，在涉及特定的交換系統時，人們會模糊自己感覺到內在于一切商品中價值的真正內容，于是，內在于整組商品的共有價值便按提喻的方式被統一為一定數量的黃金，它使得商品能夠在交換體系中流通。賦予黃金在交換體系內代表一切商品價值的權力這種“荒謬的”做法說明，“貨幣拜物教”正是高級交換體系之特征所在。

這樣，價值形式的過程或演化，一開始是商品價值的原始（隱喻式的）特征，它依據的是該商品相對于其他商品的等價物；進而導向了商品價值的“反諷式”特征，它根據的是引入交換體系的黃金（或貨幣）的數量。促成該過程發生的是我們認為的還原和整合的兩種比喻策略，一種是轉喻，另一種是提喻。在《資本論》這個部分中，馬克思分析的最后一種價值形式即貨幣形式，它準確地說是反諷式的，因為在馬克思闡述商品生產的必要勞動時間時指出，由于歸屬于商品的價值被認為是以貨幣（或黃金）等價物的形式來表現的，結果必要勞動時間便被隱蔽起來了。由于根據商品的貨幣等價物來描述其價值，這既包含了一種真實，也包含了一種謬誤，這也是一種反諷。其中包含的真實反映在根據一種普遍的價值標準看待一切商品的沖動之中；而謬誤則在于，在特定的交換體系內將這種標準確立為某個商品可能要求的貨幣等價物。將所有商品的價值視同為它們的黃金等價物這種拜物教的性質，既是最高級的交換體系自我欺騙的條件，也是使意識得到解放從而領會賦予任何商品以價值的真實基礎的先決條件，而這便是勞動價值理論，它是馬克思用來分析資本主義交換體系之強大與虛弱的基礎。

因而，《資本論》首章的后一半便是一種反諷方面的實踐。對于沒有從一開始就理解勞動價值論之真理性的所有商品價值觀念，這一部分揭露出它們純粹的虛構本質。簡而言之，勞動價值論充當了一切錯誤的價值觀念能夠被超越的基準線。

然而，應當強調，馬克思并沒有堅持認為由比喻性還原提供的不同價值形式完全是錯誤的。每一種價值形式都包含了對于一般價值之本質的某種重要的洞見。這些看法都源于一種合理的沖動，為的是揭示商品在任何交換體系中具有的價值的真正本質。但是，就理解任何始于對形式而非對內容的思考所著手的分析而言，一切價值的真正基礎都較為模糊和隱蔽。這樣，有關價值形式的思想史描述了一部意識向著它自身自欺和異化能力的深處持續墮落的歷史。這種墮落的最低點便是人們自己否認自身勞動價值的情形，這種價值作為一切商品價值的真正內容而被遮蔽了，以此而賦予黃金這種沒有價值的金屬一種本來是人類獨有的權力，即創造價值本身的權力。

但是，在馬克思批判一切其他的商品價值觀念的基礎上，勞動價值論與那些他分析的錯誤的、或虛假的價值形式之間，存在什么樣的本質關系呢？它看上去是一種轉喻關系，因而不可避免的是一種簡化的關系。由于馬克思強調，商品交換的現象被區分為兩個層次的存在，一方面是其形式，另一方面是其真實內容，簡言之，即劃分為存在的現象層次和本體層次。一旦承認了這種區分，也就有必要探究認為它們在實踐中存在關聯的基礎。為什么一切商品價值的真正內容受到意識的抑制，而突出了馬克思分析的那各種表現形式？這個問題同時是心理學、社會學和歷史學的問題；并且，為了理解馬克思是怎樣解決這個問題的，我們一方面必須轉向分析他的意識理論，另一方面轉向分析他的歷史哲學。

### 歷史存在的“語法”

在19世紀40年代末，馬克思擬定了他歷史理論的大致線索，那時，他試圖接受上一代人社會思想的主流學派，它們是德國唯心主義、法國社會主義和英國政治經濟學。這一時期馬克思的立場，即他和恩格斯視為后來被達爾文在科學上證實了的立場，其基礎是這樣的一種信念：人的意識僅只是人類為了滿足其首要的（生理的）和次要的（情感的）需要而調節人類這種動物與其環境之間關系的一種更加有效的、而非在質上有著差異的能力。隨后，他遵循費爾巴哈，將自然能夠脫離意識而存在，意識卻不能脫離自然而存在這樣的觀點置于其思考的中心。于是，在《德意志意識形態》中，馬克思寫道：“我們首先應當確定一切人類生存的第一個前提也就是一切歷史的第一前提，這個前提就是：人們為了能夠‘創造歷史’，必須能夠生活。但是為了生活，首先就需要衣、食、住以及其他東西。”（Bottomore ed.，第62頁）以這個假設為基礎，他繼續論述，首要的歷史行為不是精神的，而是純粹動物性的，即“物質生活本身的生產”。這就允許馬克思能夠批判先前每一種試圖在一般動物性與特定人性之間找到一種“本質”差別的努力。因而，他寫道：“可以根據意識、宗教或隨便別的什么來區別人和動物。而人們自己從一開始生產他們所必需的生活資料的時候，就開始把自己和動物區別開來。”（第53頁）馬克思指出，這種生產的本質是由人們的物質屬性“決定的”。在生產其生活資料時，人們間接地生產了“他們的物質生活本身”。這樣看的話，人類意識僅僅是在人類設法開發其環境并賴以生存時的特殊工具，并且是其自然天賦的一部分。稍后，在《資本論》（1867）中，馬克思拓展了這種觀念：

勞動首先是人和自然之間的過程，是人以自身的活動來引起、調整和控制人和自然之間的物質變換的過程。人自身作為一種自然力與自然物質相對立。為了在對自身生活有用的形式上占有自然物質，人就使他身上的自然力——臂和腿、頭和手運動起來。當他通過這種運動作用于他身外的自然并改變自然時，也就同時改變他自身的自然。他使自身的自然中沉睡著的潛力發揮出來，并且使這種力的活動受他自己控制。在這里，我們不談最初的動物式的本能的勞動形式。現在，工人是作為他自己的勞動力的賣者出現在商品市場上。對于這種狀態來說，人類勞動尚未擺脫最初的本能形式的狀態已經是太古時代的事了。［Bottomore ed.，第88頁（192頁）］

因此，在人類努力的動力之中，潛在地呈現出一種特殊的人類本性。于是，馬克思寫道：

我們要考察的是專屬于人的勞動。蜘蛛的活動與織工的活動相似，蜜蜂建筑蜂房的本領使人間的許多建筑師感到慚愧。但是，最蹩腳的建筑師從一開始就比最靈巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蠟建筑蜂房以前，已經在自己的頭腦中把它建成了。勞動過程結束時得到的結果，在這個過程開始時就已經在勞動者的表象中存在著，即已經觀念地存在著。他不僅使自然物發生形式變化，同時他還在自然物中實現自己的目的，這個目的是他所知道的，是作為規律決定著他的活動的方式和方法的，他必須使他的意志服從這個目的。但是這種服從不是孤立的行為。除了從事勞動的那些器官緊張之外，在整個勞動時間內還需要有作為注意力表現出來的有目的的意志，而且，勞動的內容及其方式和方法越是不能吸引勞動者，勞動者越是不能把勞動當作他自己體力和智力的活動來享受，就越需要這種意志。［第88——89頁（192——193頁）］

這樣，接下來就如馬克思在《德意志意識形態》中所寫的：

人們用以生產自己必需的生活資料的方式，首先取決于他們現有的和需要再生產的生活資料本身的特性。這種生產方式不僅應當從它是個人肉體存在的再生產這方面來考察。它在更大程度上是這些個人的一定的活動方式，他們的一定的生活方式。個人怎樣表現自己的生活，他們自己也就怎樣。因此，他們是什么樣的，這同他們的生產是一致的——既和他們生產什么一致，又和他們怎樣生產一致。因而，個人是什么樣的，這取決于他們進行生產的物質條件。［Bottomore ed.，第53——54頁］

這種還原允許馬克思演繹出人類意識的三種假想（或者，正如他參照那個時代德國哲學家的習慣以反諷的方式稱謂的“環節”）。它們是：首先，滿足需要（首要的和次要的，即生理的和情感的需要）的沖動；其次，再生產其他人并維持種族的生存，由此就出現了最初的社會集團，即家庭；最后，構成生產方式，使得人們能夠在不同的環境中足以維持自己的生活。這樣，他推斷，為了讓我們認識到人類意識的存在，我們必須假定在人類的動物性和他的環境之間存在一種自然的聯系，并且假定存在一種社會的聯系，藉此人們參與家庭內或家庭間與其他人的合作行為。這種假定允許馬克思在其歷史理論中一方面融入其唯物主義的形而上學，另一方面融入其有關社會發展的辯證法。

馬克思探求在每個社會中都存在的人類意識、物質世界和當下生產方式之間的密切關系。因而他寫道：

由此可見，一定的生產方式或一定的工業階段始終是與一定的共同活動方式或一定的社會階段聯系著的，而這種共同活動方式本身就是“生產力”；由此可見，人們所達到的生產力的總和決定著社會狀況，因而，始終必須把“人類的歷史”同工業和交換的歷史聯系起來研究和探討。［第62頁］

馬克思強調，他在分析上表明作為任何有關人類意識概念的基礎的那些“環節”，要看作是在邏輯上優先于這種意識，而不是在存在上有別于它；“打從歷史的開端和人類的出現”，它們就已經和意識一同存在，并且，它們“今日之自身仍然打上歷史的烙印”（同上）。

即使如此，馬克思繼續指出，人類的意識并非“一開始就是‘純粹的’意識”。從一開始，“‘精神’就很倒霉，注定要受物質的‘糾纏’”。首先，意識“起初只是對周圍的可感知的環境的一種覺察，是對處于開始意識到自身的個人以外的其他人和其他物的狹隘聯系的一種覺察。同時，它也是對自然界的一種意識，自然界起初是作為一種完全異己的、有無限威力的和不可制服的力量與人們對立的，人們同它的關系完全像動物同它的關系一樣，人們就像牲畜一樣服從它的權力，因而，這是對自然界的一種純粹動物式的意識（自然宗教）”。（第70——71頁）

簡單（或偶然）價值形式中包含了“價值形式的全部秘密”，同樣，社會的簡單的形式及其相伴隨的意識形式也包含了一般社會形式的秘密。在《宣言》中，馬克思指出了三種主要的社會組織形式（奴隸制的、封建制的和資本主義制的）；只是在恩格斯添加的注釋中才間接提到第四種形式，即原始共產主義。但是，在《德意志意識形態》）中，馬克思以隱喻的方式描述了這種社會組織的原始形式具有的意識模式。這樣，他寫道：

這里和任何其他地方一樣，自然界和人的同一性也表現在：人們之間的狹隘的關系制約著他們對自然界的狹隘的關系，這正是因為自然界幾乎沒有被歷史的進程所改變；但是，另一方面，意識到必須和周圍的人們來往，也就是開始意識到人總是生活在社會中的。這個開始和這個階段上的社會生活本身一樣，帶有同樣的動物性質；這是純粹畜群的意識，這里人和綿羊不同的地方只是在于：他的意識代替了本能，或者說他的本能是被意識到了的本能。［第71頁］

這樣，馬克思在人類發展中預設了一個最初的階段，以此作為一切真正的歷史發展的前提條件。在此階段，人們生活于其中的意識情形，其特征嚴格地說正是隱喻式的。人們存在之時同時理解到他們與自然之間的相似性和差異性。這個階段，人性的意識類似于那種“動物性質的”意識，即一種“類似于綿羊的”或“畜群的”意識，在首個社會形態，即部落中，這種意識適用于鞏固人類存在。另外，依據馬克思的觀點，必須假設一種原始共產主義，它是作為主導的經濟組織形式而存在的。在這一階段之中，人們寄生式地依靠自然生活，例如狩獵和食物采集，這也就是說，他們參與的生產和消費形式與其他動物天賦的類似本能和生理能力一樣。

但馬克思看來相信，人類生活中的某種要素會發生作用，將這種人類意識與自然之間，以及人與人之間的隱喻式關系形態加以轉化。這種要素便是經濟要素，它最初不過具有一種性別區分的功能，這就是分工。我們會認為分工是機械地在社會關系形式上發揮作用，它導致了人與自然聯系方式的變化，結果也導致了人與人聯系方式的變化。因而，馬克思寫道：

由于生產效率的提高、需要的增長以及作為前二者基礎的人口的增多，這種綿羊的、或部落的意識獲得了進一步的發展。與此同時分工也發展起來。分工起初只是性行為方面的分工，后來是由于天賦（例如體力）、需要、偶然性等等而自發地或“自然地產生的”分工。［第72——73頁］

簡而言之，人類的分工純粹是因生理因素，即一方面是因性別差異，另一方面因力量差異而導致的。同一種類之中的這些區分化解了人與自然、人與其同類最初的同一性，最初的部落聯盟正是通過這種同一性而產生的。馬克思指出，這種基于生理的，或是由遺傳賦予的人類原始分工以后讓位于另一種更為基本的人類區分，它可以表述為“體力勞動和腦力勞動”之間的分工。

馬克思認為，“勞動分工”只是在這種區別表現在社會中后，“才開始成為真實的分工”。“從這時候起意識才能真實地這樣想象：它是某種和現存實踐的意識不同的東西；它不用想象某種真實的東西而能夠真正地想象某種東西。從這時候起，意識才能擺脫世界而去構造‘純粹的’理論基礎、神學、哲學、道德等等。（Feuer ed.，第252——253頁）換句話說，在生理特征和體力的分配中由純粹的機械因素導致的分工，其結果是人類邁上了他們與自身異化，以及與他們自身創造力異化的道路，并且被驅使將這些力量賦予由“‘純粹的’理論、神學、哲學、倫理學等等所設定的”虛幻的“精神”。

既然如此，人們便開始作為彼此分離的存在者、作為不同階級的成員與其他人相互接近地存在著，并且，他們按這樣的方式，以至于不再相信在作為單一種屬的整體內，各部分最終具有達成妥協的可能性。于是，馬克思寫道：

意識本身究竟采取什么形式，這是完全無關緊要的。我們從這一大堆贅述中只能得出一個結論，那就是，上述三個因素——生產力、社會狀況和意識——彼此之間可能而且一定會發生矛盾，因為分工不僅使物質活動和精神活動、享受和勞動、生產和消費由各種不同的人來分擔這種情況成為可能，而且成為現實；而他們的不發生矛盾的惟一可能性又在于否定勞動分工。［第253頁］

于是，隨著分工的出現，一方面人與人，另一方面人與自然之間的隱喻式關系被消解了，而一種轉喻關系確立起來。并且，在這種關系中，人們不再像在原始社會中那樣，生存在一種彼此同一的形態之中，取而代之的是生存在相接近的形態之中。或者是像馬克思指出的：

分工……社會分裂為單獨的、互相對立的家庭。與這種分工同時出現的還有分配，而且是勞動及其產品的不平等的分配（無論在數量上還是質量上）；因而也產生了所有制，它的萌芽和原始形態在家庭中已經出現，在那里妻子和孩子是丈夫的奴隸。［同上］

在馬克思看來，這意味著人類當中這種分離情形的社會表現便是奴隸制。

家庭中的奴隸制（誠然，它還是非常原始和隱蔽的）是最早的所有制，但就是這種形式的所有制也完全適合于現代經濟學家所下的定義，即所有制是對他人勞動力的支配。其實，分工和私有制是兩個同義語，講的是同一件事情，一個是就活動而言，另一個是就活動的產品而言。［第253——254頁］

這樣，在原始共產主義的社會形態中表現的那種最初的統一讓位于一種割裂的情形。以前在意識和實踐中統一的東西現在都被分開了；以前團結在一起抵御自然的人類，現在本身也分成了兩種生產者，由此也分成了兩種消費者，作為這種割裂的結果，亦成為兩種人，兩個階級。于是，人類社會的歷史便開始了，在社會的不同歷史階段中存在著部分與部分以沖突、斗爭和人剝削人的方式對抗的形態。此時，人們有著一種彼此充當主人與奴隸的關系模式，在意識上和事實上都是如此。一部分人類與另一部分之間存在的差異，被認為比它們作為共同種屬的特性可能意指的任何相似性都更基本、更重要。

但是，在意識和社會關系模式兩方面的這種轉變，并沒有被看成是由意識自身的辯證轉換造成的。從原始部落的階段轉換到古代奴隸制階段的社會組織，這純粹是物質因素的產物，這些因素一方面是一種遺傳因素（性別差異），另一方面是功能差異（分工）。并且，造成了人與人之間的分化的分工，充當了人類自身的意識中“高貴化”的基礎，即在人類的意識中將人類“抬升”到高于自然的位置。

緊隨兩性行為中功能區分的是原始社會中的分工，即在體力勞動者和最初的腦力勞動者之間、在工作者和祭司之間進行分工。馬克思說道，從這時候起，“意識才能真正地這樣想象：它是某種和現存實踐的意識不同的東西；它不用想象某種真實的東西而能夠真正地想象某種東西。”（第252——253頁）因為它能夠將注意力轉向自身，在其獨特的人性方面內，即精神方面內，將有關其自身的想象實體化，并且把這些想象視為真實的，甚至神化和頂禮膜拜它們的偶像。但是，通過這種實體化過程，思想本身亦有所準備，為的是復興和重整那種使人類成為一種潛在地能夠統一的種屬的東西。思想為那些作為整體要素的人類片斷的提喻式統一做好了準備，而整體顯然是大于部分之和。這樣便產生了所有“純粹的”神學、哲學，以及自文明誕生以來令人類自豪的理論，人類在自文明誕生以來的生活中，一直在以這些東西尋求確定其自身恰當的人類目的和意圖。

### 歷史過程的“句法”

人們或許會注意到，早在《德意志意識形態》中，馬克思便提前勾畫出來了那種將服務于他作為思想家的畢生的歷史理論的語法和句法。他可能一開始就將其關注的一切歷史現象進行劃分，歸入經濟基礎和上層建筑這樣的范疇內。經濟基礎包括生產資料（根據馬克思的界定包括［a］在特定時空下由特定人類集團能夠獲得的自然資源、［b］勞動力或能夠進行生產勞動的潛在人口、［c］能夠獲得的技能）和生產方式。生產方式指在特定的時間和地點通過某種方式賦予的人們可資利用的力量的實際比率。構成上層建筑的是在物質匱乏的情況下，為了控制生產資料而進行的斗爭中產生的實際的階級，以及制度、法律、國家組織形式等等由勞動分工而必需的東西。還有認可了實際社會形式的整個習俗、道德和社會風尚，以及賦予現行社會結構合理性的高級文化的領域，如宗教、科學、哲學和藝術等等，這些統統都隸屬于上層建筑。對于確定種類（某種）事件的發生而言，歷史資料以原始事實或文獻證明的形式存在，就好像歷史記錄的詞匯式要素。在馬克思看來，它們惟有通過能夠感覺到包含在由經濟基礎和上層建筑的概念提供的關于歷史意義的兩種范疇中，才能夠得到理解。

一旦這種歷史現象的語法式分類得以貫徹，也就有可能運用句法規則來“解釋”為什么這些范疇在概念上代表的人類實踐領域中會有變化。這些句法原則實際上就是機械因果律，支配著經濟基礎和在它之上產生的上層建筑之間的關系。在馬克思的歷史分析系統內，核心的句法原則賦予整個歷史過程“意義”和“重要性”。簡單說來，它便是，盡管經濟基礎的變化決定了上層建筑的變化，反之則不然。也就是說，在歷史存在的社會和文化方面的變化不會導致經濟基礎的變化。

自然，人類的創造力或行為可能導致生產資料的變化。戰爭就如饑荒和瘟疫那樣使勞動力減少；發明改變了技術能力的本質，自然資源因其使用而枯竭，等等。但是，生產資料中發生的變化，并不是某個特定社會的社會秩序或官方認可的文化能力（哲學、宗教、藝術等等）變更的作用。因而，經濟基礎和上層建筑之間的關系不僅僅是單向的，嚴格說來它還是機械的，它根本不存在辯證可言。

然而，上層建筑的基本形式也顯示出與馬克思在《資本論》中分析商品的價值形式相似的明確特征。上層建筑的形式有四種，馬克思描述它們時運用了近似的比喻，并且這些形式彼此相接的方式也與《資本論》中認為的價值形式采用的方式相同。這四種社會形式（原始共產主義、奴隸制、封建制和資本主義）因而包括了基本種類，被視為一種歷時過程的歷史現象都將分歸其中。并且，這些形式的演化構成了重大歷史事件之戲劇的各幕，馬克思意在賦予其歷史著作一種潛在的情節結構（在其中，整個過程的意義能夠被揭示出來）。

在這一點上，應當強調指出，馬克思并沒有認為外部世界決定了個體精神過程的確定內容。正如在他之前類似的唯物主義者霍布斯那樣，馬克思承認，個人想象能夠產生關于世界的無限可能圖景，而這些圖景可能與外部世界沒有任何關系，僅僅是表達了人們心里的內在渴望。但他否認個人想象的這種創造能夠成為重要的社會力量，除非它們在某種程度上與生產方式及其相應的社會產品相符合。

更重要的是，在公開認可的人類意識形式中出現的變化，只是緊隨每一種人類社會形式之基礎上發生的變化，即生產方式中發生的變化。這些變化導致了依賴于它們的社會的和文化的上層建筑的變化。當社會秩序出現變化的必然性已經變得很明顯時，個人“純粹”意識的產物才有可能成為公開認定的群體意識接受的對象。這就是馬克思有關歷史變化的基本規律的全部基礎。在1859年《〈政治經濟學批判〉序言》中，他就闡明了這條規律，這一年大約是他在1840年代最初的哲學思考和1883年去世之間的中點。

人們在自己生活的社會生產中發生一定的、必然的、不以他們的意志為轉移的關系，即同他們的物質生產力的一定發展階段相適合的生產關系。這些生產關系的總和構成社會的經濟結構，即有法律的和政治的上層建筑豎立其上并有一定的社會意識形式與之相適應的現實基礎。物質生活的生產方式制約著整個社會生產、政治生活和精神生活的過程。不是人們的意識決定人們的存在，相反，是人們的社會存在決定人們的意識。社會的物質生產力發展到一定階段，便同它們一直在其中活動的現存生產關系或財產關系（這只是生產關系的法律用語）發生矛盾。于是這些關系便由生產力的發展形式變成生產力的桎梏。那時社會革命的時代就到來了。隨著經濟基礎的變更，全部龐大的上層建筑也或慢或快地發生變革。在考察這些變革時，必須時刻把下面兩者區別開來：一種是生產的經濟條件方面所發生的物質的、可以用自然科學的精確性指明的變革，一種是人們借以意識到這個沖突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、藝術的或哲學的，簡而言之即意識形態的形式。我們判斷一個人不能以他對自己的看法為根據，同樣，我們判斷這樣一個變革時代也不能以它的意識為根據；相反，這個意識必須從物質生活的矛盾中，從社會生產力和生產關系之間的現存沖突中去解釋。無論哪一個社會形態，在它們所能容納的全部生產力發揮出來以前，是決不會滅亡的；而新的更高的生產關系，在它存在的物質條件在舊社會的胞胎里成熟以前，是決不會出現的。［第51——52頁］

正如在這一段中能看到的，對馬克思而言，重要的因果性作用都是通過直接途徑從經濟基礎深入上層建筑，而不是通過辯證的途徑。在促成社會轉變的因果力量之間和社會轉變與文化變遷之間，存在一種滯后；但這種滯后是一種慣性，導致滯后的原因是在經濟基礎中發生根本轉變的情形下，人類意識無法放棄它們以之為基礎、從更早的生產方式中繼承而來的構想實在的模式。在一個特定社會中，只有在一種新的生產方式作為主要的生產方式得以確立時，公認的意識形式和實踐形式本身才能夠確立在新的法律、新的國家組織形式、新的宗教、新的藝術等等之中。

在所有這一切中，辯證的東西正是由一種公認的意識形式向另一種意識形式的轉換模式——這也可衡量馬克思借助于德國唯心主義的程度。在人類意識和意識形態中適應由經濟基礎中的變化導致的轉變是一個辯證的過程，也正類似于那種比喻的變化，就像原始意識放棄那種普遍的自然與人類的隱喻關系，開始轉喻式地理解它們彼此的關系時那樣。從隱喻意識到轉喻意識，再到提喻意識，這便是在人類意識從野蠻到高級的文明意識過程中，通過辯證地轉變人類與其（自然的和社會的）情境聯系的方式，人類意識經歷的諸種階段。

但是，恰恰由于這些意識的轉變都是通過支配著意識自身行為的原則以辯證方式產生的，正如馬克思指出的那樣，我們不能像傳統史學家傾向做的那樣，通過意識自身關于其本身的意識來判斷轉變的時期，從而試圖以它自己的語言來重建一個時代的意識。對于一個時代的意識總是要比純粹的認知（假設它不會被它繼承而來的有關實在必定如何的偏見所遮蔽）關于那一時代的真正的社會現實所展現的要么更多、要么更少。

黑格爾的《精神現象學》作為歷史中的一種意識轉變理論，對馬克思而言，它具有充當分析方法模型的價值。意識的各種形態（公認的意識形式）通過肯定、否定和否定之否定等等而彼此辯證相連；但是，這些意識狀態只是代表著歷史存在的表現形式。歷史存在的真正內容，那種使之成為科學分析——即法則式因果分析——的主題的東西將在生產方式中找到，而現象形式不過是生產方式的反映而已。

人們在自己心中以辯證的方式將自身與自然及其他人聯系在一起，但馬克思認為，他們實際上是以機械的因果關系形態與自然相關聯。他們對世界的理解是以意識為媒介的，可是，他們在世界中的存在卻取決于他們維持的與自然界和社會之間的實際關系；并且這種關系本質上又確實是因果式的和宿命論的關系。這便是馬克思那句時常被引用的格言的意義，即“不是意識決定生活，而是生活決定意識”（《德意志意識形態》，Feuer ed.，第247頁）。

因而，在經濟基礎之上發生的變化，并不是生產方式與自然界辯證地相互作用產生的結果；相反，生產方式上的變化都是由精確的機械律引發的。地力枯竭、人口損耗、開發自然的新技術的發明，生產資料方面的所有這些變化都是從可以用自然科學因果關系概念解釋的變化中產生的。新機器的發明，例如蒸汽機的發明，可能改變技術能力與勞動力之間的關系，因而它被看作是致力于解決實際問題的智力的一種功能；它代表的并不是一種辯證過程，而是一種思維模式——機械論的運用，以此來解決因消費或交換要求擴大生產力而提出的特殊問題。

此外，經濟基礎的轉變嚴格說來是機械式的、漸近式的，而不是辯證式的。它對上層建筑的作用是，在繼承得來的社會形式及其伴隨的意識模式與因為經濟基礎上發生的轉變而要求的新的社會形式之間，確立一種辯證的相互作用。但是，甚至這種對上層建筑構成的影響本質上也是機械式的，而非辯證式的。正如馬克思在其《〈政治經濟學批判〉序言》中指出的，那些將獲得公眾信賴的意識形式，它們適應了因經濟基礎的變化而要求的社會中的變化，都是由這些變化預先決定的。“因而”，他說道，

人類始終只提出自己能夠解決的任務，因為只要仔細考察就可以發現，任務本身，只有在解決它的物質條件已經存在或者至少是在形成過程中的時候，才會產生。［第52頁］

簡而言之，一切有公共意義的重要“問題”根本不是問題，而是“謎”，因為在馬克思看來，這些“問題”總是被認為能夠解決，并且對于那些試圖解決它們的人而言，在這些問題產生的時間和地點就能獲得解決它們的工具。人類在歷史進程中的不同階段必須解決的重大問題，其產生的過程并不存在任何“辯證”可言。并且，人們在不同的歷史處境中努力解決這些問題而運用的手段也無任何“辯證”可言。具有“辯證”性質之處在于社會和文化“形式”的演化，這些“形式”是在經濟基礎中的轉變造成的社會問題得以解決之后由意識構成的。馬克思用“辯證”方法來分析呈現在歷史中的社會和文化存在之形式的真正內容，這與他在《資本論》首章中揭示價值諸形式的真正內容時運用的是同一種方法。

分工的概念充當了馬克思的社會理論中的組織性觀念，正如勞動價值論充當了其經濟理論的組織性觀念。正是分工將人類拋入了分裂和自我異化的那種情形中，歷史記載證明該情形是人類看似自然的存在狀態。因而，馬克思在《德意志意識形態》中寫道：“……與這種分工同時出現的還有分配，而且是勞動及其產品的不平等的分配（無論在數量上還是質量上）；因而也產生了所有制，它的萌芽和原始形態在家庭中已經出現，在那里妻子和孩子是丈夫的奴隸。”他繼而稱這種奴隸制是“首要的所有制”，并根據當時政治經濟學的習慣，將所有制界定為“支配他人的勞動力的權力”。此外，他總結道，“分工和私有制是兩個同義語，講的是同一件事情，一個是就活動而言，另一個是就活動的產品而言。”（第253——254頁）

也是在分工中，馬克思在找到了介于私人利益與公眾利益、個人利益與整體利益之間的社會生活中的這種分裂的源頭。當然，他承認正是人類生活的本質造成了這種區別。他表示，公共利益“首先是作為彼此分工的個人之間的相互依存關系存在于現實之中。”馬克思堅持認為，但是當分工一出現之后，“每個人就有了自己一定的特殊的活動范圍，這個范圍是強加于他的，他不能超出這個范圍：他是一個獵人、漁夫或牧人，或者是一個批判者，只要他不想失去生活資料，他就始終應該是這樣的人”（第254頁）。這樣，人們成了他自己的創造物的奴隸，成了使得人類這一物種得以支配自然的力量的工具。人類由此被碎化和分裂了；在個人渴望成為一個完整的人，以及作為特殊的生產工具而具有必要機能這兩者之間，他被撕裂了。馬克思相信，“社會活動的這種固定化”為功能相異的領域“是過去歷史發展的主要因素之一”（同上）。

個人的期望與他們由社會賦予的角色之間存在著沖突，而在一般的社會中，個人利益和公共利益之間也存在著沖突。馬克思在這些沖突中發現了國家創立背后的動力。因此，他說道，雖然國家始終“是基于每一個家庭或部落集團中現有的骨肉聯系……特別是……基于已經由于分工而分離開來的階級，它們就在每一個這樣的人群中分離開來，其中一個階級統治著其他一切階級”（第255頁），一種特殊形式的國家實際上就是某個特定階級的特殊利益的表達，這個階級使得它自身就像是作為整體的人類普遍利益的一種確定表達。

最終，這便是為什么每一種假定的“普遍利益”總是在統治階級和被統治階級那里都被體驗為某種外在、超越和對人類來說是異己的東西，即它在統治階級那里是異己的，卻又是有益的（因為它確立了統治階級權力與特權的“天然”品質），在被統治階級那里是異己的，又還是有害的（因為它挫敗了他們完全實現自身的個人利益和階級利益的沖動）。“正因為各個個人所追求的僅僅是自己的特殊的——同他們的共同利益不相符合的利益……這種共同利益是強加于他們的，也就是說，這仍舊是一種特殊的獨特的‘普遍’利益”（同上）。另一方面，“這些特殊利益始終在真正地反對共同利益和虛幻的共同利益，這些特殊利益的實際斗爭使得以國家姿態出現的虛幻的‘普遍’利益對特殊利益進行實際的干涉和約束成為必要”（同上）。這樣，“受分工制約的不同個人的共同活動產生了一種社會力量，即擴大了的生產力。由于共同活動本身不是自愿地而是自發地形成的，因此這種社會力量在這些個人看來就不是他們自身的聯合力量，而是某種異己的、在他們之外的權力”（同上）。那是一種“支配”他們的抽象的力量，而不是真正被客觀化、具體化并轉向公共目的的他們自己的力量。

這種具體化產生了人們在先前每一次為了理解歷史的意義而做的嘗試中經歷的那種“恐怖”。因為社會力量被看成是自然力量，“關于這種權力的起源和發展趨向，他們一點也不了解；因而他們就不再能駕馭這種力量，相反地，這種力量現在卻經歷著一系列獨特的、不僅不以人們的意志和行為為轉移，反而支配著人們的意志和行為的發展階段”，于是，人類傾向于將自己視為歷史的犧牲品而不是歷史的統治者。這樣便產生了所有的歷史決定論，它們將人還原為比他自身更強的力量的奴仆，因而促成了大部分人的墮落，與此同時也為少數人的升華做出了證明，例如圣奧古斯丁的神學決定論、黑格爾的形而上學決定論、柏克的傳統主義決定論、英國政治經濟學粗糙的唯物主義決定論，甚至原則上還有托克維爾的社會學性質的決定論。這也是那些善意的人道主義者、人文主義者、唯美主義者、浪漫主義者和烏托邦社會主義者樸素反叛的起源，他們堅信個人意志的自由，以及人們通過轉變他們對世界的理解便具有了改變其世界的能力。

然而，這些關于歷史過程的觀念沒有哪種掌握了根本真理，即社會秩序同時具有必然性和暫時性，同時具有強制性力量和解放性力量。簡而言之，沒有哪種觀念把握住了社會的動力和整個社會過程的發展模式。有人在面對從一開始就主宰著他并要求他徹底將個人利益服從于群體的必然性時，就消解了人的自由；另一些人則只是悲嘆這種必然性，并且逃避到對于自由的幼稚的夢想之中，這種夢想只有在社會本身被消解時才可能變成現實。

### 歷史的“語義學”

相比之下，馬克思聲稱在經濟基礎和上層建筑之間獲得的機械論關系中，發現了一種動態的歷史科學的觀念基礎，以及在過渡性的社會階段中預言歷史結果的工具。“辯證唯物主義”是黑格爾的邏輯學與費爾巴哈認為一切知識必然始于感知經驗的信念之結合，是馬克思的“新科學”，它為自原始社會以來歷史各階段所了解的“社會”生活必定會消失這樣的信念提供了科學的證明。進而，它在資本主義社會中，即資本主義組織生產資料的模式所具有的上層建筑形式中，發現了這種社會生活的最后階段，以及摧毀它的力量。如果以前所有的歷史都像《宣言》中聲明的那樣是階級斗爭的歷史，“資產階級的生產關系是社會生產過程的最后一種對抗形式……在資產階級社會的胞胎里發展的生產力，同時又創造著解決這種對抗的物質條件。因此，人類社會的史前時期就以這種社會形態而告終”（《序言》，第52——53頁）。

這種社會本身被超越的轉變過程的動力學，在《宣言》（1848）中得到了最為清晰的表述。在《動機的語法》中，肯尼斯·伯克用“戲劇性”術語分析了《宣言》，強調馬克思在此著作的歷史表現中，“情景”要素在多大程度上起著決定性作用，以及它在多大程度上有助于理解表面上構成社會過程的全部事物的“行為者、行為和行為方式”。在伯克看來，這種“情景”超越“行為者”獲得的提升揭示出馬克思的歷史觀根本上是唯物主義的，也揭示出他是一位霍布斯傳統上的決定論哲學家。并且，伯克將馬克思與黑格爾那樣的真正的辯證思想家區分開，因為對黑格爾而言，“行為方式”和“目的”在理解歷史的真實意義中起著更大的作用。

伯克的分析就其所涉及的范圍而言是正確的，但一定程度上，他卻不清楚，在《宣言》中，就如其他著作中那樣，馬克思通過訴諸機械論的和有機論的這兩種實在觀念，并且運用兩種根本不同的語言規則，即一方面是轉喻的規則，另一方面是提喻的規則，他的思想同時在兩個層面上展開。這樣，馬克思也就把歷史過程結構成兩種情節模式，即同時是悲劇的也是喜劇的模式；但是，他運用的方式是使前者的情節化成為后者之中的一個階段，以至于他能夠聲稱自己是“實在主義者”，同時又維持了他那種烏托邦式的夢想，即超越社會狀態的人與人之間的和解。自人們經過社會分工而落入社會之中以來，悲劇情形便在歷史中盛行。在馬克思的思想中，揚棄這種悲劇情形，對于他聲稱從歷史研究中得出的激進的政治立場而言，便構成了一種科學的理由。

對《宣言》第一部分闡述的歷史理論做一個簡短分析，便能說明我在用前述語言描述馬克思的歷史觀時心里想的東西。

《宣言》一開始描述了以前所有歷史階段的結構的確定本質：“到目前為止的一切社會的歷史都是階級斗爭的歷史”，所有以前的社會中的不同階級“始終處于相互對立的地位”（第7頁）。馬克思認為，這種從不間斷的斗爭，有時便導致爆發整個社會秩序決定性的革命改造。但是，任何這樣的改造都不會產生和平，每一種都只是用“新的階級、新的壓迫條件、新的斗爭形式代替了舊的”（第8頁）。盡管如此，這個過程導致了“階級對立”的“簡單化”。社會日益分裂為兩個陣營，形成兩大相互對立的階級：資產階級和無產階級。

歷史中根本性的結構關系是對立，但是發展過程的諸階段之間的關系是辯證的。因而，馬克思在談到階級的承繼時說：

從中世紀的農奴中產生了［hervorspringen］初期城市的城關市民；從這個市民等級中發展出［entwickelten］最初的資產階級分子。［同上］

發展的圖景是有機論的，關系模式是提喻式的。然而，在經濟基礎演化的不同階段中，其關系形態是用不同的語言來表述的。

以前那種封建的工業經營方式……已經不能滿足隨著新市場的出現而增加的需求了。工場手工業代替了這種經營方式。行會師傅被工業的中間等級排擠掉了［verdrängt］；各種行業組合之間的分工隨著各個作坊內部的分工的出現而消失了。［同上］

在此，這種意象是機械式的，部分之間的關系模式是轉喻式的，并且，社會秩序進一步轉變的條件都用本質上是機械因果律的語言來描述：

但是，市場總是在擴大，需求總是在增加。甚至工場手工業也不再能滿足需要了。于是，蒸汽和機器引起了工業生產的革命。現代大工業代替了手工業；工業中的百萬富翁，整批整批產業軍的統領，代替了工業的中間等級。［同上］

于是，在該文的序幕部分，描繪了歷史領域諸要素，并根據它們的歷史作用將其分成不同類型，馬克思這樣總結：

由此可見，現代資產階級本身是一個長期發展過程的產物，是生產方式和交換方式的一系列變革的產物。［同上，第9頁］

接下來他繼續描述現代資產階級的發展，把它描繪成一種社會組織形式，它含有在自身之內自己消解和自動轉變的種子。馬克思以反諷的方式描述了現代中間等級在其追逐利益時，以何種方式成功地顛覆、貶低、耗盡它自己的意識形態資源，以及它自己最珍惜的自覺的信仰和忠誠。他指出，這種發展不僅“把一切封建的、宗法的和田園詩般的關系都破壞了”，以及“把宗教的虔誠、騎士的熱忱、小市民的傷感這些情感的神圣激發，淹沒在利己主義打算的冰水之中”，而且“把人的尊嚴變成了交換價值”，并且“用公開的、無恥的、直接的、露骨的剝削代替了由宗教幻想和政治幻想掩蓋著的剝削”（第9——10頁）。簡而言之，資產階級制造了這樣一種情形，即人們最終必須以清晰而明亮的眼睛直面他在“社會”中存在數千年的墮落情形。因此而構成了這樣一種意識模式，在其中，一種關于社會秩序的真實本質的“實在論”得以形成，此種“實在論”在改變“實在”自身的能力方面，與那種使得為著開發物質世界的近代科學得以構成的實在論同樣強大有力。

馬克思指出，資產階級社會的反諷在于，它“除非使生產工具，從而使生產關系，從而使全部社會關系不斷地革命化”（第10頁），否則就不能生存下去。這種革命的沖突是由“不斷擴大的市場的需要”（同上）激發的。在馬克思說明的資產階級的興起與發展中，其成就真正是英雄式的和普羅米修斯式的，但其目前的處境表現出一種內在的沖突，即不斷擴大的市場的需要導致了資產階級反抗“作為資產階級及其統治的存在條件的所有制關系”（第13頁）。從這種矛盾的狀態中，產生了最高度發達的資本主義經濟體系中周期性爆發的“危機”。

資產階級生活的內在矛盾發生了“瘟疫”，尤其是這樣一種瘟疫，它“在過去一切時代看來都會好像是荒唐現象的社會瘟疫，即生產過剩的瘟疫”（同上）。并且，具有諷刺意味的是，資產階級為治愈這些瘟疫采取的做法將導致瘟疫在未來以更為致命的方式爆發：

資產階級用什么辦法來克服這種危機呢？一方面不得不消滅大量生產力；另一方面奪取新的市場，更加徹底地利用舊的市場。這究竟是怎樣的一種辦法呢？這不過是資產階級準備更全面更猛烈的危機的辦法，不過是使防止危機的手段愈來愈少的辦法。［同上］

所有這一切的結果是，資產階級用來“推翻”封建制度的武器，現在卻“對準資產階級自己了”。（同上）但是，由資產階級造就，并必將使其發生自我毀滅的力量并非無中生有，是以新的生產體系被創造出來的方式，作為在其環境中機械運作的某種原因的結果而出現。導致資產階級滅亡的力量，將由所有階級一切被異化的成員構成，他們通過資產階級本身最有效率的成員的剝削行為，被降低為純粹“商品”的地位，也就是說，降到非人類的或自然的地位。這個資本主義制度極端異化了的“渣滓”構成的新的階級便是無產階級，它從“居民的所有階級中得到補充”。

于是，可以想象無產階級的起源最是多樣。它最初是在完全分散的狀態下存在，甚至對于他作為“渣滓”的身份不存在任何意識。然而，在無產階級發展的過程中，這種渣滓變成了黃金，世界上可憐的人被塑成了人類解放的工具。

這樣，當馬克思將資產階級的歷史當作一部悲劇情節化時，無產階級的歷史便被置于一個更大的喜劇結構內，其結果包括了一切階級的消解，以及將人類轉變成一個有機的整體。毫不奇怪，馬克思會將這部喜劇按四幕劇方式編排情節，它對應的是古典戲劇的四個階段，即依次是痛苦（pathos）、沖突（agon）、分裂（sparagmos）、突轉（anagnorisis）。

戲劇的情節通過與資產階級的斗爭而進展，但開始一幕“是個別的工人同個別資產者作斗爭”，他們“形成為分裂的群眾”，甚至還不知道他們真正的敵人是資產階級，相反同“自己的敵人的敵人，即同君主專制的殘余”（第15頁）作斗爭。在這個階段，無產階級的意識還只是一種情感（痛苦）。無產階級純粹是自發地存在，而不是自為地存在，也沒有存在于其他人的意識中。然而，隨著工業的出現，“無產階級不僅人數增加了，而且結合成更大的集體，它的力量日益增長，它愈來愈感覺到自己的力量”（第15頁）。工人們開始形成“反對資產階級的同盟（工聯）”，為了自己的利益而與他們的剝削者公開抗爭。這些抗爭把工人團結為政黨，即在政治領域中有組織的斗爭集團。這是一個沖突的階段，此時無產階級已經意識到要反對資產階級。因而，它自為地存在，棲息在一個割裂的世界中，在其中，暴力被視為達到群眾能夠想象的惟一目的的方式，這目的就是：為改善他們自身的物質條件以反對來自其他人的威脅。（同上）

然而，“無產者組織成為階級，從而組織成為政黨這件事”，“由于工人的自相競爭”而不斷地被破壞。這樣，緊隨沖突階段之后的是分裂，無產階級崩潰為它的諸多要素。但這種分崩離析（用黑格爾的話來說）是必要的，因為無產階級將意識到它自身潛在的聯合。馬克思說道，無產階級“總是一次又一次重新產生，并且一次比一次更強大、更堅固、更有力”（第17頁）。無產階級從它因沖突而陷入的分散情形中再度崛起，這得益于資產階級自身中發生的分裂。

資產階級因為受到傳統貴族階級殘余的反抗，以及受到自身之中轉變而成的反抗分子的干擾，不得不時常呼吁要求無產階級在它反對敵人的斗爭中給予幫助。無產階級獲得政治教育也就成了自然而然的事。那些成為資產階級秩序中更強有力者的犧牲品的貴族分子和資產階級分子淪落到了無產階級的境地，與它聯合在一起，將無產階級的事業當作自己的事業，并且“也給無產階級帶來了啟蒙和進步的新因素”（同上）。這樣，無產階級逐漸發生了轉變，不僅是轉變成所有其他階級渣滓的貯藏庫，而且轉變成認識到自己將是這樣一個貯藏庫的階級，因而在其自身的期望中，無產階級被變成世界主義的和無階級的。無產階級成了這樣一個階級，它不僅是自在的階級和自為的階級，也是同時既自在又自為的階級，因而是真正革命的階級，那個解決“歷史之謎”的階級。馬克思將這個轉變過程描述如下：

最后，在階級斗爭接近決戰的時期，統治階級內部的、整個舊社會內部的瓦解過程，就達到非常強烈、非常尖銳的程度，甚至使得統治階級中的一小部分人脫離統治階級而歸附于革命的階級，即掌握著未來的階級。所以，正像過去貴族中有一部分人轉到資產階級方面一樣，現在資產階級中也有一部分人，特別是已經提高到從理論上認識整個歷史運動這一水平的一部分資產階級思想家，轉到無產階級方面來了。（同上）

這種成長和意識的轉變的結果是，無產階級成了惟一“真正革命的階級”、超階級、一切階級的階級，所以，當“其余的階級都隨著大工業的發展而日趨沒落和滅亡”時，無產階級成了這種大工業“特別的和根本的產物”（同上）。馬克思寫道，這個革命階級的“特別的和根本的”本質將從這樣的事實中得到證明，即無產階級將在社會和歷史中占據某種位置，但它不會“使整個社會服從于它們發財致富的條件，企圖以此來鞏固它們已經獲得的生活地位”（第18頁）。

無產者只有消滅自己的現存的占有方式，從而消滅全部現存的占有方式，才能取得社會生產力。［同上］

具有諷刺意味的是，這是因為無產階級“沒有什么自己的東西必須加以保護，他們必須摧毀至今保護和保障私有財產的一切”（同上）。并且，當無產階級獲得一切時，結果就將是共產主義社會。在這種社會條件下，“每個人的自由發展是一切人的自由發展的條件”（第29頁）。

很明顯，無產階級的這種四重運動是一種歷史性描述，它并不是無產階級已經實際經歷的四個階段，而是馬克思認為的，如果他想象為一切歷史發展終點的這種社會將成為現實的話，無產階級就必然要經歷的四個階段。除了《宣言》明顯的辯論性目的之外，馬克思以他實際所描述的那樣來刻畫這四個階段，其根據何在？

我在前文中表述的是處在醞釀中的情節結構，涉及到歷史中一切重要過程，其中運用的術語也使得馬克思能夠將無產者發展的最后階段設想成部分在整體中的提喻式聯合。其分析則運用轉喻性模式，也就是說，明顯運用了機械性或因果性語言。但是，它所描繪的是一種情形的轉變，這種情形一開始是以隱喻模式敘述的，經過在轉喻式簡化狀態中對它加以描述，轉變成各部分以提喻的方式聯合成一個整體。馬克思以這樣一位思考者的立場來寫歷史，他有意識地運用轉喻策略，將事件發生的領域簡化為機械式因果力量的基質，后者則以嚴格的決定論式的關系來影響這種轉變。但是，馬克思使社會秩序免受因果力量的完全決定，以此作為理解其內在結構屬性之動力的方式。盡管整個社會秩序隨著經濟基礎（生產方式）中產生機械作用的原因而變化，并且其總的構造方面是由這些原因決定的，但上層建筑的內在動力都將在提喻式的關系模式中得到理解。在馬克思的思想中，共產主義不過是以一種完美的提喻式整合模式來設想的社會秩序。

馬克思分析歷史的方法與他（在《資本論》第一章中）分析商品的方法，其結構上的類似性顯而易見。歷史記錄的意義也被分成兩個層次，一種是明顯的，另一種是隱含的。作為真實內容的表現形式，它們彼此相連。歷史的內容以漸進的方式變化，即量變，它先要通過生產資料的變化，而后者要求生產方式的變化。但是，作為一種因果性力量，生產方式的首要地位決定著上層建筑的表現形式，在一切變化中這一點始終保持穩定。人們在努力滿足其特殊的需求時，所確立與自然界關系的不同方式決定了他們的社會關系必須采用的形式。生產方式的根本變化，例如從原始共產主義轉變到剝削奴隸勞動的農耕制，或者繼而轉變為勞動力的封建組織形式，再轉變為現代的商業資本主義，這樣的變化對于從一種宏觀的概念化層面來觀看的歷史戲劇而言，正是為描繪該戲劇各不相同的一幕提供了標準。與生產方式中發生的這些改變相適應并為意識遵循的途徑，是由隱喻意識經由轉喻意識和提喻意識，轉變成對一種社會組織的根本矛盾本質進行的反諷式理解。這種社會組織在富足的狀態下導致了貧窮，在和平能夠獲得的情形中引發了戰爭，在富裕的情況下造成了（物質的和精神的）匱乏。并且，這種對于現代人狀況的反諷意識為人類意識的轉變準備了基礎，該轉變將使人類意識具有一種人與自然、人與他人，以及人與自身的隱喻式聯合的新的、更高的（因為它更為自覺）形式，也就是達到這樣一種意識狀態，在其中，共產主義對人們來說，在他們發展的下一個階段將成為一種現實的可能性。

簡而言之，在馬克思看來，現代人在他們自身之中發現的這種反諷情形，恰恰就類似于人們遵循《資本論》首章所做的分析，認識到貨幣拜物教的真正原因之后有可能出現的情形。對于價值形式進行辯證分析是可能的，因為馬克思基于對勞動價值論的確信而在內容與形式之間加以區分。同樣，對于歷史過程的形式也可能進行一種辯證分析，因為基于馬克思相信經濟基礎是重要歷史變化之力量的首要動力，他區分了歷史的形式與內容。這種辯證分析構成了一種形式論證，它為馬克思有關歷史的真正意義所做的獨到解釋提供了辯護；它也為在《宣言》中作為一種普遍歷史形式的意象而對歷史過程所做的那種情節化提供了理由。

但是，在歷史的戲劇中，正如馬克思實際上認為的那樣，不同的演員在不同的劇幕占主導地位：先是奴隸主與奴隸，接著是貴族與農奴，隨后是資產階級與無產階級。不過，無產階級被賦予這樣一種作用和本質，就好像讓他成了整個戲劇中真正的主角，好像整個的歷史過程自開始以來就傾向于此。按馬克思對無產階級的描述，很明顯，對他來說，無產階級就是整個的人性，這是歷史過程中不同部分的人性以其各式各樣的化身努力（而沒有成功地）追求的。并且，由于馬克思賦予無產階級特殊的位置，他也就不得不在歷史戲劇中賦予資產階級本身一個特別的角色。

在馬克思的歷史情節中，資產階級成了悲劇式英雄。資產階級的沒落促使無產階級上升，并且在世界歷史中意識到它獨特的喜劇式命運。也就是說，由于無產階級不僅是資產階級興起與沒落的受害者，也是它的旁觀者，整個歷史過程才能夠被賦予一種喜劇的結局作為其注定的目的。就如在《資本論》中，說明價值形式是為了證明勞動價值論，因此，在《宣言》中，說明社會形式也是為了證明無產階級對于社會和歷史本身的即將來臨的勝利。這正是馬克思將傳統上稱為“歷史”的東西降格為“史前歷史”地位的原因。他預言，人類真正的歷史，其開端只能是無產階級戰勝資產階級壓迫者、階級差別的消解、國家的消亡以及社會主義的建立。而社會主義作為交換體系，是以接受勞動價值論為基礎的。

### 馬克思的方法運用于具體的歷史事件

至此，我已經以一種為了鑒別馬克思分析方法的基本結構的眼光，分析了《德意志意識形態》、《共產黨宣言》和《資本論》的部分篇章。在我分析馬克思思想的過程中，我強調了普遍認為的他的“辯證”方法的比喻性質。我指出，無論馬克思分析什么，無論他分析的東西在社會演化中處于哪個階段，是哪種價值形式，或者社會主義本身的形式，他都傾向于將研究的現象分為四種范疇或類型，對應于隱喻、轉喻、提喻和反諷四種比喻。為此，我可以再舉一例。在《宣言》結尾處，當馬克思劃分不同的社會意識形式時，他談到了四種主要的類型：反動的、保守的（或資產階級的）、烏托邦的和（他自己的“科學的”）共產主義的。社會主義意識演化的進行是通過一種原始的隱喻（反動的）類型，經過轉喻（資產階級的）和提喻（空想的）的變化，轉變成這種（他自己的）科學類型的社會主義意識結晶，它把以前所有的社會主義形式都認定為片面的、不完整的或有缺陷的。這樣，馬克思說道，當空想社會主義者仍然“企圖削弱階級斗爭，調和對立”時，共產主義者“為工人階級的最近的目的和利益而斗爭……［并且］到處都支持一切反對現存的社會制度和政治制度的革命運動”（《宣言》，第41頁）。這段文字暗示了，即使在1848年的高漲熱情之下，馬克思也并不幻想無產階級革命有可能在那個時代實現。

為了促成無產階級的最后勝利，共產黨人“以反諷的姿態”加入一切革命運動。這種反諷的姿態不僅是針對資產階級，而且還針對旨在反對資產階級的革命運動，這種姿態使得馬克思避免了任何樂觀主義錯覺，不會認為這個時候能獲得最后的勝利。《宣言》號召要武裝無產階級，它本身也是一個反諷式文件，因為馬克思自己在寫作時，對于《宣言》熱切宣揚的革命之成功并不抱什么希望。馬克思知道，革命不可能成功，因為他明白，革命預期目標所預設的那種意識的提喻式階段，在歐洲無產階級那里至今還沒有獲得。事實上，在《神圣家族》（1845）中，馬克思把共產主義界定為“私有財產即人的自我異化的積極揚棄，因而是通過人并且為了人而對人的本質的真正占有；因此，它是人向自身、向社會的即合乎人性的人的復歸，這種復歸是完全的、自覺的和吸收了以往發展的全部財富的”（第243——244頁）。整體同化了它的一切，并且將部分的總和轉變為一個統一體。這種同化和轉變在1848年革命爆發前難以完成，馬克思自己在1848年描繪的共產主義意識只包含有限的目標，因而也表明了這一點。對此，馬克思在《1848——1850年的法蘭西階級斗爭》的分析中還有進一步說明，此文寫于1850年，包括一系列評論他們此前卷入的事件的文章。

恩格斯在1891年為馬克思的《法蘭西內戰》（1871）寫的導言中，評論了馬克思的才華，即他“在偉大歷史事變還在我們眼前展開或者剛剛終結時，就能正確地把握住這些事變的性質、意義及其必然后果”（第349頁）。在《法蘭西階級斗爭》中，馬克思將1848年的革命運動說成是一部“悲喜劇”，它對無產階級的益處只在于它產生了一個“團結而堅強的反革命”，因而也創造了“一個敵人，而主張變革的政黨只是在和這個敵人的斗爭中才發展成了真正革命的政黨”（第281頁）。簡而言之，在此，革命被描述為主要是通過否定、反對，或者反題，當成發展無產階級自身意識的一種途徑。單單是反革命政黨的創立便使得革命政黨能夠界定自身，它與反革命政黨既相似又不同。

事實上，馬克思指出，無產階級意識的本質及其實際歷史條件要求它失敗。因為，既然

無產者很正當地認為自己是二月斗爭中的勝利者……必須在巷戰中戰勝這些無產者，一定要叫他們明白，當他們不是聯合資產階級而是對著資產階級作戰的時候，他們是注定要失敗的……資產階級一定要用武器來反對無產階級的要求。資產階級共和國的真正搖籃并不是二月勝利，而是六月失敗。［第303頁］

無產階級在二月為了對付路易——菲力浦曾與資產階級并肩作戰，而這里揭示出，六月事件正是資產階級共和國的真正搖籃，是它“真正的”敵人——無產階級的失敗。這很像是在《資本論》中對價值的貨幣形式所做的辯證分析。也就是說，它同時是一種還原和通過還原進行的澄清。通過反諷式的否定“革命=資產階級的勝利”，以明確的隱喻形式表述的虛假等式“革命=二月起義”得到了更正。因而，馬克思說道：

二月革命是一次漂亮的革命，是一次得到普遍同情的革命，因為當時激烈反對王權的各種力量之間的矛盾還在尚未充分發展的狀態中平靜地安睡在一起，因為構成這些矛盾背景的社會斗爭還只是一種虛幻的存在，這只是詞句上和言語上的存在。［第305頁］

相反，

六月革命則是一次令人討厭的丑惡的革命，因為這時行動已經代替了詞句，因為這時共和國已經摘掉了保護和掩飾過兇惡怪物的王冠，暴露出這個怪物的腦袋。［同上］

因而，六月起義真正的受益者乃是資產階級，由于它在巴黎取得了勝利，現在在整個歐洲都有了“自信”。據此，馬克思指出，資產階級在1848年6月的勝利準確地說為顛覆資產階級本身奠定了基礎，因為它暴露出它是一個怪物。而制憲國民議會制定的新憲法中包含的矛盾就呈現出它的怪物特征。

在馬克思看來，“這個憲法的主要矛盾”在于它在法蘭西不同階級之間分配政治權力的方式。

它通過普選權給予了政治權力的階級，正是它要使它們的社會奴役地位永恒化的那些階級——無產階級、農民階級和小資產階級，而被它剝奪了維持舊有社會權力的政治保證的階級，正是它批準具有這種權力的那個階級——資產階級。資產階級的政治統治被憲法勉強塞進民主主義的框子里，而這個框子時時刻刻都在幫助資產階級的敵人取得勝利，并使資產階級社會的基礎本身成為問題。憲法要求前一個階級不要從政治的解放前進到社會的解放，要求后一個階級不要從社會的復辟后退到政治的復辟。［第313頁］

在這樣一種矛盾的情形中，只有像路易·波拿巴這樣一個無足輕重的人才可能在法國選舉中獲得各方面的支持。這樣，具有諷刺意味的是，結果

法國一個最平庸的人獲得了最多方面的意義。正因為他沒有任何意義，所以他能表明一切——只是不表明他自己。［第315頁］

這樣，路易·波拿巴治下法國的情形正好像是“貨幣拜物教”風行下的資本主義社會。一個完全沒有價值的東西恰恰被認定為代表了一切集團的利益，因為每一個集團的特定利益都通過憲法的靈活性被否定了。法國社會被委托給了這樣“滑稽的”情形，由此而成為馬克思的經典之作《路易·波拿巴的霧月十八日》中得到更為廣泛分析的主題。

### 作為笑劇的歷史

《霧月十八》以一段著名的話語開頭：

黑格爾在某個地方說過，一切偉大的世界歷史事變和人物，可以說都出現兩次。他忘記補充一點：第一次是作為悲劇出現，第二次是作為笑劇出現。［第320頁］

就這樣，路易·波拿巴的政變作為1789年偉大的資產階級革命中促使拿破侖上臺的那個真正的悲劇性事件的一種反諷式音位切換，在馬克思著作的第一段中就被預構了。盡管1848年時，法國社會認為正在貫徹1789年的革命計劃，事實上，在馬克思看來，卻是落到“它的出發點后面去了”（第323頁）。自1848年2月24日到1851年12月發生的所有事件，在馬克思的描述中，正如他在《法蘭西階級斗爭》中描述的那樣，是一部“悲喜劇”、一種革命的文字游戲，它將法蘭西民族置于一種比之它1789年從中解放出來的還要更加壓抑的束縛狀態。

此外，馬克思否認有理由可以“像法國人那樣說他們的民族遭受了偷襲……這樣的言談并沒有揭穿啞謎，而只是把它換了一個說法罷了”。他認為，真正的問題是說明“為什么3600萬人的民族竟會被3個衣冠楚楚的騙子弄得措手不及而毫無抵抗地做了俘虜呢”（第325頁）。

當然，對馬克思而言，這并不是一個真正的問題。至少，它不是一個需要分析的問題，因為他已經知道這個問題的答案。馬克思的問題是寫作方面的，他不得不以一種令人信服的敘述來呈現“實際上發生了什么”。

馬克思對于“實際上發生了什么”這個問題的正式回答，必須與他用來獲得此問題答案的分析方法區分開。形式上，馬克思簡單地論證了路易·波拿巴的勝利是資產階級對無產階級的恐懼的結果，以及農民怨恨資產階級和無產階級的結果（第332、339頁）。一方面是恐懼，另一方面是怨恨，它們的原因被認為是“物質條件”，它是1850年資產階級、無產階級、農民階級和波拿巴黨政府形式之間關系的基礎和表征。在此，就如在《資本論》中分析價值那樣，也是一個要對所分析現象的形式與內容進行區分的問題。

但是，這些各不相同的因素是如何結合在一起，并為第二帝國提供了那種特定形式的相互關系，這個問題要求馬克思揭示出法蘭西1848年至1851年間構成重要歷史事變之編年史的事件背后的“真實故事”。反過來，揭示出這種真實的故事，又要求對事件進行情節化，把它編成特殊種類的故事。在馬克思一開始的評論中，這個故事就已經被描述成了一部“笑劇”，這意味著，他已經將故事塑造成了一種諷刺劇的模式。簡而言之，1848年至1851年的事件不存在任何悲劇意味，此時，法蘭西將自己托付給了“三個衣冠楚楚的騙子”。馬克思描述的那些從二月革命邁向第二帝國建立的事件，表明法蘭西正持續落入一種束縛中，看不出有什么雄心壯志可以挽救這種情形，可以使得人們把那些事件描述成為一個真正的悲劇。

馬克思對此所做的描述不同于他描述的1789年事件，即法國大革命期間資產階級的行為。談到1789年革命時，馬克思寫道：

不管資產階級社會怎樣缺少英雄氣概，它的誕生卻是最需要英雄行為、自我犧牲、恐怖、內戰和民族戰斗的。在羅馬共和國的高度嚴格的傳統中，資產階級社會的斗士們找到了為了不讓自己看見自己的斗爭的資產階級狹隘內容、為了要把自己的熱情保持在偉大歷史悲劇的高度上所必需的理想、藝術形式和幻想。［第321——322頁］

1789年資產階級革命是一場悲劇，因為理想與現實之間的差異被遮蔽了。1848年至1851年的革命則是另一回事。它準確地說是“笑劇式的”，因為理想屈從于現實，結果是，

不是社會本身獲得了新的內容，而只是國家回到了最古的形態，回到了寶劍和袈裟的極端原始的統治。1851年12月的輕率行為報復了1848年2月的英勇打擊。來得容易，失去也容易。［第323頁］

于是，第二帝國的建立代表著1848年二月起義開始的一系列事件的最后階段。這便是將要解釋的資料，而馬克思將其“歷史”分為四個發展階段來進行解釋：二月革命時期；制憲國民議會時期，即1848年5月4日至1849年5月28日；立法國民議會時期，即1849年5月28日到1851年12月2日；以及最后，第二帝國時期，即從1851年12月2日到1871年巴黎公社推翻它的那一天。

馬克思對這些階段的描述對應了他在《資本論》中對于四種價值形式的分析。這樣，他把二月革命時期描述為“革命的序幕”，因為在這期間，每一個涉足起義的人，鼓舞他的都只是“普遍”的而非特殊的革命目標。

任何其他時期都沒有當時那樣錯綜復雜：浮夸的空話同實際上的猶豫不決和束手無策相混雜，熱烈謀求革新的努力同墨守成規的頑固積習相混雜，整個社會表面上的協調同社會各個成分的嚴重的彼此背離相混雜。［第326——327頁］

革命情形的表面現象和實際彼此存在最強烈的對照，但人們卻沒有認識到，這就像在價值的簡單的形式中，內容與形式之間的差異被遮蔽了，結果內容受到了損害。這樣，所有一切“準備了或決定了革命的分子……都在二月政府中臨時取得了位置”（第326頁）。“每個政黨都按自己的觀點去解釋［革命］。”最終手持武器的無產階級“在共和國上面蓋上了自己的印記，并把它宣布為社會共和國”，從而擬定了“現代革命的總的內容”，但是這個內容在當時的情況和條件下，“與……所能立刻、直接實現的一切都是極為矛盾的”（同上）。與此同時，舊的社會力量卻在集結，“聯合、醒悟過來，并獲得了國內群眾的意外支持，即獲得了立刻躍上政治舞臺的農民和小資產者的意外支持”（第327頁）。

這種革命理想與“能夠立刻、直接實現的”東西之間進行的對比，對應的是《資本論》中對價值“形式”和其真實“內容”之間的對比。1848年二月革命的情形中，真正的內容被意識的普遍情形掩蓋住了，在嚴格意義上，這種意識的普遍情形應當說是隱喻式的。隱蔽的東西實際上呈現出來了，只不過是以一種被扭曲的形式呈現的。革命的真正內容將在使二月革命成為可能的物質條件中找到，但是，這種內容的存在與1848年場景中呈現的社會活動的形式是相矛盾的。其實，參加革命的政黨暗中認可了這種情形，這從二月政府被指定為“臨時性的”這一事實就表明了。馬克思說：“無論什么人和什么機構，都不敢承認自己有權長期存在，有權真正有所作為。”（第326頁）在反對路易——菲力浦的政變成功后，法蘭西陷入的那種均勢狀況足以令馬克思證明，存在著一種實際上的矛盾，它只能用暴力才能解決。

依照馬克思的看法，這種矛盾在第二個階段解決了。這個階段是制憲國民議會時期，它從1848年5月4日持續到1849年5月28日，這是“資產階級共和國”時期，是對“二月事變的奢望所提出的活的抗議”（第327頁）。馬克思說道，國民議會的功能是“把革命的結果降低到資產階級的水平”（同上）。簡而言之，第二階段的目的在于解決包含在第一階段的矛盾，其方式是將革命的普遍內容降格為特殊的內容，將一般規律降格為資產階級的規律。

巴黎無產階級所提出的要求，是必須終止的狂妄空想。對制憲國民議會的這個聲明，巴黎無產階級回答以六月起義，這是歐洲各國內戰史上最巨大的一次事變。［同上］

但是，具有諷刺意味的是，在馬克思看來，這件“歐洲各國內戰史上最巨大的一次事變”具有的歷史價值是因為它的失敗。無產階級惟有通過失敗才有可能勝利。

獲得勝利的仍然是資產階級共和國。當時站在資產階級共和國方面的有金融貴族、工業資產階級、中等階層、小資產者、軍隊、組成別動隊的流氓無產階級、知識分子、牧師和農村居民。而站在巴黎無產階級方面的卻只有它自己。資產階級共和國勝利以后，起義者被屠殺的有三千多人，未經審問就被放逐的有一萬五千人。無產階級從這次失敗后，就退到革命舞臺的后臺去了。［第327——328頁］

六月起義的失敗因而被描述成一件令人不快的事件，但很難說是悲劇性的事件，因為他們反對資產階級時，并沒有就其目的形成清晰的觀念，或者對獲勝的前景有任何現實的估量。在馬克思看來，無怪乎促使無產者的事業復興的嘗試時常受挫。“當六月事變中與無產階級為敵的一切階級還沒有像無產階級本身一樣倒下的時候，無產階級大概既不能使本身恢復自己原有的革命的偉大，也不能從重新締結的聯盟中獲得新的力量”（第328頁），總之，一直要到一切階級合為一體之際才能如此。無產階級“至少是……帶著不愧進行過世界歷史性的偉大斗爭的光榮而失敗”的事實，不能模糊了其最重要的事實，即它的失敗“為資產階級共和國的奠基和建立準備和掃清了基地”（同上）。對于資產階級秩序而言，“每當統治者集團范圍縮小時，每當比較狹小的利益壓倒比較廣大的利益時，社會就得救了”（第329頁），這一事件揭示出了資產階級秩序的簡化性質。

資產階級社會發展的標志是系統地背叛了它在1789年革命時所代表的理想。當無產階級的代言人呼吁這同樣的理想，試圖為他們的支持者獲取令資產階級上臺的所謂的“自由”和“進步機關”時，這些理想就被打上了“社會主義的”烙印。它自己的理想被當作對資產階級設法建立的“階級統治”的威脅而被拋棄。但具有諷刺意義的是，馬克思指出，資產階級沒有認識到“它自己的議會制度，它的整個政治統治”通過目前按其自身的秩序首先渴望“安寧”這樣的因素，也將被視為“社會主義的”（第332頁）。資產階級曾經是競爭、討論、辯論、多數統治等等的支持者，當其他人要求這些時，它就不再支持這些措施了。因而，它也必然拒絕這些措施，連同拒絕它承諾的“自由、平等、博愛”的理想，以及議會民主制的原則。具有諷刺性的是，

既然資產階級把它從前當做“自由主義”頌揚的東西指責為“社會主義”，那它就是承認它本身的利益使它逃避自身統治的危險；要恢復國內的安寧，首先必須使它的資產階級議會安靜下來；要完整地保持它的社會權力，就應該摧毀它的政治權力；只有資產階級作為一個階級在政治上同其他階級一樣低下，個別資產者才能繼續剝削其他階級，安逸地享受財產、家庭、宗教和秩序的福利；要挽救它的錢包，必須把它頭上的王冠摘下，而把保護它的劍像達摩克利斯的劍一樣地懸在它自己的頭上。［第333頁］

這種反諷式的顛倒提供了戲劇性的原則，藉此，馬克思“辯證地”說明了資產階級與無產階級二者的自我毀滅行為，其作用是充當了“歷史的狡計”。從革命的第一階段轉變為第二階段，這正是從隱喻的存在模式轉變成轉喻的存在模式。在第二階段，或者說資本主義階段，“社會”被轉喻式地確定為“資產階級的”；即部分替代了整體。議會共和國加上資產階級，冒用了這整個階段之名，它滿意自己作為全部的存在。但是，到1851年12月2日，這個共和國“在聯合起來的保皇黨人的‘共和國萬歲’的驚慌叫喊聲中”被埋葬了（第333——334頁）。埋葬它的是路易·波拿巴，他使得革命從轉喻階段轉向為提喻（普遍化）階段。馬克思這樣描述這種轉變：

在議會中，國民將自己的普遍意志提升成為法律，即將統治階級的法律提升為國民的普遍意志。在行政權力的面前，國民完全放棄了自己的意志，而服從于他人意志的指揮，服從于權威。和立法權力相反，行政權力所表現的是國民受人統治而不是國民自治。［第336頁］

這種“行政權力”（波拿巴）的成立對法蘭西民族及其不同階級的關系，就像馬克思在《資本論》中分析價值的一般形式時麻布對于所有其他的商品那樣。因此，馬克思寫道：

這樣，法國逃脫整個階級的專制，好像只是為了服從一個人的專制。［同上］

但具有諷刺性的是，法國服從于“一個沒有任何權威的個人的權威，斗爭的結局，好像是一切階級都同樣無力和同樣沉默地跪倒在槍之前了”（同上）。“總和的”或“擴大的”階級沖突情形是資產階級共和國的特征，現在，它讓位于資產階級專制的“普遍化”情形，并且其結果是，當資產階級成為社會的統治階級，它在1789年熱切追求的政治權力也被剝奪了。一切政治權力歸于單個人，波拿巴：“和市民社會比起來，國家機器已經大大地鞏固了，以至［波拿巴］可以做它的首腦”（第337頁）。

馬克思指出，波拿巴的成功依靠的是法國小農的支持，但他注意到，伴隨這種成功的并非小農階級上升為政治力量。正如在分析價值形式中，貨幣拜物教造成了價值的一般形式，在政治形式的演化之中，對波拿巴的盲目崇拜造成了由波拿巴據有的總統職責為代表的政治權力的一般形式。波拿巴是“一個從外國來的冒險家，被喝醉了的士兵擁為領袖，而這些士兵是他用燒酒和臘腸收買過來的”（同上），他不僅背叛了農民，也背叛了所有其他的階層。波拿巴自命為“中等階級的代表人物……他之所以能夠有點作為，只是因為他摧毀了并且每天都在重新摧毀這個中等階級的政治力量”（第345頁）。他也自命為“農民的代表”和“流氓無產階級”的代表，但他也背叛了他們，認為他們必須學會“在資產階級社會的范圍內”得到幸福（第346頁）。

波拿巴的計劃是一個狡詐和矛盾的杰作。于是，當法國資產階級嚷道（正如在馬克思的筆下他們所說的）：“現在只有十二月十日會的頭目還能拯救資產階級社會！只有盜賊還能拯救財產；只有違背誓言還能拯救宗教；只有私生子還能拯救家庭，只有混亂還能拯救秩序”（第345頁），他們是正確的。馬克思后來描述的“貨幣拜物教”那種同樣的“荒謬”在此用來描述整個社會。因而，就波拿巴與各種社會階級相互矛盾的關系，馬克思寫道：

這個人所負的這種充滿矛盾的使命，就可以說明他的政府的各種互相矛盾的行動，這個政府摸索前進，時而設法拉攏這個階級，時而又設法侮辱另一個階級，結果使一切階級一致起來和它作對。他這個政府在實際行動上表現的猶豫，和他從伯父的法令上盲目抄襲的那種政府法令的明快果斷的作風形成一種十分可笑的對照。［第346頁］

波拿巴政權的自相矛盾恰恰類似于充塞于價值的貨幣形式之中并使得它天生就不穩定的那種種矛盾。而這也正使得馬克思能夠非常自信地預言，這個政權最終將解體。馬克思以一段有關政權的描述來結束《霧月十八》，這段描述預示了馬克思在1871年的《法蘭西內戰》中回顧性地得出的判斷。《霧月十八》這樣結尾：

波拿巴既被他的處境的自相矛盾的要求所折磨，并且他作為一個魔術家不得不以日新月異的意外花樣吸引觀眾把他看做拿破侖的替身，換句話說，就是不得不每天舉行小型的政變，于是他就使整個資產階級經濟陷于全盤混亂狀態，侵犯一切在1848年革命中看來是不可侵犯的東西，使一些人對革命表示冷淡而使另一些人奮起進行革命，以奠定秩序為名而造成真正的無政府狀態，同時又使整個國家機器失去圣光，瀆犯它，使它成為可厭而又可笑的東西。［第348頁］

于是，在1871年，波拿巴政權以及該政權假裝服務的社會的全部“腐朽性”都需要由普魯士的刺刀來揭穿（《法蘭西內戰》，第365頁）。這種“笑劇式”政府形式瓦解時，它的“直接對立物”不可避免地跟隨在后，這就是巴黎公社，它為法國社會啟動了發展的新紀元。

巴黎公社也為無產階級開辟了意識發展的新紀元。因而，馬克思在《法蘭西內戰》中寫道：

巴黎無產階級用以歡迎二月革命的“社會共和國”口號，不過是表示了希望建立一種不僅應該消滅階級統治的君主制形式，而且應該消滅階級統治本身的共和國的模糊意向。公社正是這種共和國的一定的形式。［同上］

馬克思指出，這種對“社會共和國”的呼喚的積極性，反映在它試圖建立一種比構成它的部分之和更強大的社會秩序。因而，例如巴黎公社是“十足國際性的”，它使“一切外國人都能享有為不朽事業而犧牲的榮譽”（第374頁）。馬克思甚至于聲稱在巴黎公社期間，巴黎幾乎不知道犯罪是什么：“在陳尸場內一具尸首也沒有了，夜間搶劫事件不發生了，偷竊現象也幾乎絕跡了。”（第376頁）與前一個政權的頹廢余孽、現在聚集在凡爾賽并想方設法破壞公社的人相比，巴黎成了名副其實的天堂：“和巴黎這個新世界面對面對峙的是凡爾賽的舊世界……巴黎全是真理；凡爾賽全是謊言，而這種謊言是從梯也爾嘴里發出的。”（第377頁）在馬克思看來，巴黎公社期間的巴黎，一群人片刻便成功地創造了像是未來共產主義社會的模式。正如1891年恩格斯所寫道的：“先生們，你們想知道無產階級專政是什么樣子嗎？請看巴黎公社吧。這就是無產階級專政。”（第362頁）

然而，如同1848年那樣，革命注定要失敗。這并非因為建立共產主義社會的物質條件還不夠全面，而是因為“公社中的大多數人根本不是社會主義者，也不可能是社會主義者”（《馬克思致斐·多·紐文胡斯》，1881，第391頁）。對“社會共和國”的呼喚只是一種隱喻，其中包含的是未加說明的“社會主義”的內容，但給這種內容模模糊糊地指明了“階級統治”。公社的觀念要能夠在下一次以純粹的和自覺的社會主義的面目現身，它就必須經歷轉喻式還原的沖突過程。由普魯士的武力建立起來的第三共和國便是這種還原采取的社會形式，其矛盾并非比它替代的第二帝國更少。并且，它也沒有表現得更穩定。如果說它們有什么區別的話，只是它更顯病態，其存在的所作所為就如同是在受到驚嚇的資產階級和無產階級之間達成的心神不寧的妥協。無產階級在有了巴黎公社的歷史經驗的鼓舞之后，對自身作為革命階級具有的自覺性不斷增長。隨著時間推移，第三共和國將更為“荒謬”，馬克思絲毫不懷疑這一點。它就像混淆了價值與黃金的經濟體系一樣，注定是荒謬的。

### 結論

至此，我可以總結一下馬克思的歷史觀念，既把它看作一種分析方法，也視之為一種表現策略。按照我的看法，我已經指出，馬克思的歷史觀有兩個層面，或者說具有兩個概念化的軸心：一個是共時性的，它與假定存在于經濟基礎和上層建筑之間的不受時間限制的關系有關；另一個是歷時性的，與這二者的關系隨時間而發生變化相關。馬克思與黑格爾發生了決裂，他主張歷史存在的根本基礎是自然，而不是意識，并且深信，公眾認可的意識形式都是由它們所反映的生產方式以機械的方式決定的。這種因果關系是單線性的，并且被認為在歷史中不可避免。然而，有一點他仍和黑格爾一致，即他運用“辯證”方法來分析呈現在上層建筑中的形式演化。在其中，他的范疇與黑格爾的相同，并且，馬克思關于以此劃分的實體之間關系的概念也與黑格爾相同。因而，黑格爾式的“邏輯”仍然被用來分析人類自我概念化的根本形式，以及令這些形式獲得公眾依賴的各種社會模式。此外，用來描述諸種形式和模式的范疇，以及用來描述它們彼此之間關系的范疇，都來源于馬克思對于黑格爾邏輯范疇根本的比喻的本質具有的認識。人類自我概念化的類型和對于這種概念化的社會投影，都出現在一般語言提供的描述實在的模式中，并且最終局限在其中，這些類型和投影的轉化形式也是如此。隱喻、轉喻、提喻和反諷提供的不僅是人類自我概念化的方法，也提供了分析范疇，藉此，可以把不同類型的自我概念化理解成上層建筑任一方面的歷史中的不同階段。無論馬克思是在分析微觀事件，如法國1848年至1851年革命，還是在分析宏觀事件，如人類全部的革命，他總是依靠一種比喻學的基礎來劃分事件類別和發展階段，即人類從開始到終極狀態的演變中經歷的各個階段。

因此，就像黑格爾那樣，比喻為馬克思以戲劇式的語言對一系列歷史上的重要現象進行四重分析提供了基礎。每一個具有歷史意義的事件序列的情節結構，從痛苦開始，經過沖突、分裂，再到突轉，都表現出一種要么趨向解放，要么趨向奴役的運動；表現出一種要么傾向“浪漫主義地”超越經驗世界，要么傾向一種奴役的“反諷”情形的運動。但是馬克思否認這兩種極端；人類被注定了既不會徹徹底底地受奴役，也不會有完完全全的超越。他的歷史眼光類似于黑格爾，搖擺在領悟每一幕歷史戲劇的悲劇性結局和理解作為整體之歷史過程的喜劇式結果之間。對馬克思來說，就像對黑格爾那樣，人類與其自身并且與自然達成喜劇式和解的情形，借助的是悲劇式沖突的方式，而在人類自身之中，悲劇式沖突看上去提供的只不過是一種安慰，是關于人類高貴品質的一種哲學理解。這樣，正是在他的歷史“解釋”中，馬克思在一種機械論的和有機論的論證模式之間變動，因而，在他的歷史“表現”中，他又在關于歷史基本形式的一種悲劇式概念和一種喜劇式概念之間變動。

這種雙重運動把激進主義歷史學家與保守主義歷史學家區分開來（它把黑格爾、馬克思與蘭克區分開來），即便這兩類歷史學家都以喜劇式觀念作為整個歷史過程的結局。黑格爾和馬克思非常重視沖突，而蘭克卻并非如此。他們兩人都知道，在一切可能世界的最佳情形中，事物永不會處于最好的狀態；人類努力地實現自我，對抗一個既難駕馭又在不同的時空中不可知的宇宙，經歷了真正的失落和損失。但是，根據他們的看法，這個宇宙是能夠認識的，支配它的規律也能夠逐漸得到認識。不過，支配宇宙的規律惟有通過實踐、行動和英雄式的（雖說不上是普羅米修斯式的）意志行為才能被認識。這些意志行為對于個人和群體而言是危險的，就像它們本身問題重重那樣。它們為個人與群體帶來了真正地失敗和挫折的可能。但是，如果個人和群體的志向確實是英雄主義的，人們便能通過他們的失敗和挫折為人類知識奉獻出支配自然和歷史的規律。并且，他們有關這類規律的知識也為人類超越加之于人性之上的限制提供了基礎。

由此看來，自由主義和保守主義歷史學家通常指責馬克思是粗俗的還原論者，這實在沒有多少真實性可言。相反，盡管馬克思的歷史觀受到一種在宏觀方面是可以辨別的整合傾向的想象的支配，但他在方法上恰恰不是還原論者。如果有什么要說的話，蘭克比馬克思更像一位還原論者，他對神話更加著迷，縱使其著作看上去在欣賞歷史現象時，關注的是其特殊性和惟一性。事實上，如今我們已經看得很清楚，對于與整合性表現策略相對立的分散性表現策略的興趣，代表著意識形態的偏見，這種偏見較之鼓舞著馬克思尋求解答“歷史之謎”的意識形態偏見而言，在觀念上的武斷性方面既不會更多些，也不會更少些。看看布克哈特做出的結論，即除了根據最一般的范疇，根本無法對歷史進行理性的分析；并且，除了把歷史過程理解成一個“轉移性”變遷序列外，不可能再理解成別的什么。這種結論與馬克思通過反思歷史得出的結論相比，在其制造出神話這方面也是彼此彼此。相信歷史的意義在于它沒有什么意義，或者認為將歷史以某種方式概念化以賦予其意義是不合理的，這樣的信念不只是一種認知上的判斷，也是一種意識形態化的判斷。馬克思試圖做的是提供一種分析方法和一種表現策略，它們將允許他以一種主動而不是被動的語態來寫作歷史。主動語態是激進主義的語態。但是馬克思的激進主義是一種左派的激進主義。他通過主張歷史較之自然本身并不更是一種神秘之物，主張歷史研究將得出規律，人們既能通過它理解歷史的意義，亦能理解歷史發展的總的方向，這樣，馬克思主義便與右翼激進主義區別開來了。于是，讀者也就被置于一種選擇的境地，在一個特定的場合中，沒有人會指定他必須做出什么樣的決定。更重要的是，讀者將被置于這樣一種位置，即無論他做出什么選擇，比起他若以蘭克理解事物的方式（從人們所做的任何事情中得出最好的東西），或者按照布克哈特的信念（對于人們做了些什么都無所謂），他都不得不在有著更為深刻的自我意識的狀況下做出這樣的選擇。

## 第九章　尼采：以隱喻模式為史學作詩學辯護

### 導言

在歷史思想中，正如在19世紀文化活動的幾乎各個方面一樣，弗里德里希·尼采標志著一個轉折點，因為他反對19世紀30年代以來史學家們一直使用的歷史分析范疇，否定有一個歷史過程這樣的事情可以運用這些范疇。這并不是說尼采對歷史學問題沒有興趣。相反，他的大多數哲學著作都是以對歷史學問題的思考為基礎的，大多數在方法上甚至可以被認為是屬于歷史的。例如，《音樂精神中悲劇的誕生》（1871）不僅僅是關于悲劇的美學評論，也是（可能更重要的是）一部古典希臘悲劇精神興起與衰亡的歷史；《道德的譜系》（1887）不僅是虛無主義道德規范的前言，也是（同樣也更重要的是）關于西方文化中善與惡觀念之歷史的有創意的大膽作品。此外，尼采的大多數著作都論述了或者是廣泛涉及了歷史意識，是對傳統歷史思想的批判以及如何把歷史觀念轉變為有創造性目的的建議。因此，布克哈特1882年對尼采所作的評論很有道理：“當然，從根本上講，你一直在傳授歷史。”（布克哈特：《書信集》，第427頁）

但是尼采的歷史觀就像黑格爾的那樣很少受到專業歷史家的青睞，這并不是因為他對歷史的思考被黑格爾所使用的那種專門語言弄得云遮霧罩，而是因為他的意思太過清楚，很顯然會威脅到專業史學家們有關歷史學之能力的觀念。尼采的目的是破壞人們對某種歷史性過去的信念——即相信人們從歷史中能學到任何單純、本質的真理。尼采和布克哈特一樣，認為有多少種對歷史性過去的個人看法，就有多少種過去的“真實性”。在他看來，歷史研究永遠不應該僅僅只是目的本身，而應該始終作為達到某種重要目標或目的的手段。人們以與他們的種種動機目的一致的方式來看待這個世界；他們不得不承擔種種任務來圓滿實現自己的人性，為此就需要不同的歷史觀來證明他們任務的正當性。因此，尼采基本上將人們看待歷史的方式分為兩種：一種是否定生命，假裝找到了惟一永恒正確的或者“恰當”的對待過去的方式；另一種是肯定生命，它鼓勵與任務數目相同的各種歷史觀，以便人類個體能獲取一種自我意識。尼采認為，那種相信有一種永遠真實的或“恰當”的歷史觀的愿望，是基督教對于信仰一個真正的上帝的需要的一個遺跡，或者說是基督教的塵世對應物，即實證主義者科學的又一個遺跡，后者需要信仰單一的、完整的、完全真實的自然法則的集合。對于這兩個本質上收斂性的真理概念及它們在藝術上的對等物，即浪漫主義和自然主義，尼采提出他自己關于每一種對于實在的構想都有其相對性的觀點來與之針鋒相對。

但是，尼采并沒有與他當時的藝術和科學相隔離。從一開始，他就接受兩者虛無主義的含意。他稱贊實證主義科學確認自然過程本質上的無意義性；稱贊象征主義藝術的觀念，即認為人們在世界上已經發現的任何形式、意義或內容最終本質上都是構成主義的。尼采認為，所有科學及宗教的形式、意義和內容都起源于審美，都是人類逃避現實遁入夢想之需要的產物，是在缺少任何具體意義或內容之下將秩序強加于經驗上這一需要的產物。他認為，所有的“真理”都是對最初的審美沖動的曲解，只要他們把夢想當成是不具備形式的現實，并竭力將生活凝結在夢想提供的形式中，這種曲解就存在。審美沖動本質上是動態的（我可以說是辯證的），在夢想和現實之間不停運動，不斷通過與最初的混沌的新的接觸來消除已經枯萎了的夢想，生成新的夢想來維持生活的意志。藝術的最高形式，即悲劇，自覺地影響這種從夢想到現實然后又回到夢想的運動，保持通向生命力的道路開放，但是允許這些力量用人類可吸收的能量量子方式釋放。

因此，當尼采思考歷史的時候，他總是關注于找出歷史本身如何能被轉變成一種同樣具有創造性的夢想形式，用簡單的話說，即歷史如何能轉變成一種悲劇藝術。在這一點上，他和黑格爾一樣；但是最終尼采不同于黑格爾之處在于他關于悲劇教導人們什么的想法。和黑格爾的觀點不同，尼采認為悲劇并沒有提供“優先性觀點”，但悲劇的特點是有一種沖動，意圖趕在所有此類優先性觀點凝固成限定生命的概念之前消融它們。這樣來看的話，尼采對歷史的思考就是他對悲劇思考的一個延伸。如果我們想要理解他的“歷史對于人生的利弊”（1874）一文的目的，就必須首先理解它從中生長出來的那部著作《悲劇的誕生》——中的某些東西。

### 神話與歷史

《悲劇的誕生》最初出現在1871年。1886年，尼采為它寫了新的序言。序言題目是《自我批判》，其中列舉了兩種觀點。回顧往事，他發現這兩種觀點是他年輕時辯論的真正靶子，即反諷和浪漫主義。尼采說：“我當時正開始著手一個危險的問題……學術性研究的問題。有史以來第一次，有人認真對待學問了！”（第5頁）他把反諷看成是學者們的首要品質；在“好問的頭腦”的掩蓋下，反諷作為“一道為反對真理而立起的巧妙屏障”，已經遍布于整個思維與想象世界（第4——5頁）。“這是否就是你的秘密，偉大的蘇格拉底？”尼采問道。“最隱秘的反諷者，這是不是你最深奧的反諷？”（第5頁）。至于浪漫主義，尼采年輕時就已經在理查德·瓦格納以及他的作品中領會過了。但是，那些歲月至少教會了尼采一件事：“對‘德國情緒’采取一種不抱希望也不存憐憫的態度，對德國音樂也一樣，我現在意識到它實際上是什么了：它是一種徹底的浪漫主義，所有藝術形式中最少希臘味的，并且，除此之外，是最糟糕的一種藥劑。”（第13頁）

當然，尼采的名字也和上個世紀末對神話思想重新產生的興趣聯系在一起，特別是和“永恒回歸”的神話聯系在一起，尼采以這種神話來反對基督教關于拯救的神話和資產階級的進步論。比如，洛維特強調，雖然永恒輪回的神話在《快樂的智慧》一書中僅僅是被列為倫理律令的基礎，在《查拉圖斯特拉如是說》一書中，這種觀點是作為“一種形而上學真理”提出的（《意義》，第216——217頁）。洛維特說，實際上，永恒輪回的學說構成了“（尼采）最晚期作品的基本思想”（第219頁）。

另一種關于尼采思想的觀點把他看成是另一種神話的創造者，即人類自身之中狄奧尼索斯的（酒神的）和阿波羅的（太陽神的）才能不斷交換的神話，因此尼采被看成是關于生活的某種二元論哲學、某種摩尼教式的觀點的捍衛者，在它看來，生活在其全部的運動中并非是循環式的，而是兩端未封閉的，在一定的振幅內擺動。

這兩種觀點似乎都合理，都對恰當理解尼采的史學思想有意義。但我主張，永恒輪回說和酒神——太陽神二元論學說都不能導致理解尼采關于歷史存在、歷史知識和歷史過程的思想。這兩種神話都是對歷史知識進行先天批判的產物，是尼采努力的結果：先是努力把歷史轉化成藝術，然后努力把美學想象同時用悲劇和喜劇術語轉化為對生活的理解。

作為哲學家，尼采的目的有如下幾點：超越反諷，一方面是通過讓意識擺脫所有對世界轉喻式的理解（后者滋長了機械因果關系學說和一種失去人性的科學），另一方面通過擺脫所有對世界提喻式的升華（這種升華滋長了“更高的”原因、神、精神和道德的學說）；使意識重又享受其隱喻的力量，享受它“在想象中嬉戲”的能力；把世界當成純粹的現象來接受，從而使人類詩性意識釋放成一種活動，這種活動因為更加自覺而比原始人類幼稚的隱喻更為純粹。

因此，在《悲劇的誕生》一書中，尼采反對兩種錯誤的悲劇性感受力：一種是用反諷性模式解釋悲劇想象，另一種是用浪漫的模式解釋。他推翻了這兩種錯誤的悲劇意識觀，這樣便為他提供了重新解釋悲劇的模式，即把悲劇看成是酒神和太陽神洞見的一種結合，看成是在喜劇性理解中釋放了對世界的悲劇性領悟，或者正相反。他關于歷史意識的評論分散在他所有的著作中，但在“歷史對于人生的利弊”和《道德的譜系》中這種論述最為深刻。這些評論意在對他當時的歷史思想動同樣的外科手術。歷史，和悲劇一樣，有其真實的一面，也有其虛假的一面，有殺戮的一面，也有解放的一面。我們可以看到，對于尼采，虛假的形式就是反諷和浪漫，而真實的形式就是他在《音樂精神中悲劇的誕生》中努力要達到的悲劇和喜劇的結合。

馬克思曾試圖重新把規律和因果關系概念引進歷史反思中，但是所用方式是使英勇面對他當時的邪惡及對人類能有之未來做出充滿希望的籌劃成為可能。尼采也同樣希望英雄主義在平庸和文化順從的時代重新誕生，他關心的是在新的背景下重建一個基礎，以便將對人類的樂觀籌劃寄予未來。但是他的方法正好與馬克思的相反：馬克思通過修訂歷史學中規律和因果關系的概念，竭力證明一種有關人類未來任務的獨創性觀念的合理性，而尼采試圖通過破壞這些概念證明同樣的合理性。

尼采稱《道德的譜系》是他的最為“歷史性”的著作。在這本書的開頭，他寫道：“幸運的是，我及時學會了把神學偏見與道德分開，不再在世界背后尋求邪惡的起源。”（第151頁）大多數使人疲憊的現代人的幻想，正如原始人的一樣，是把事件轉喻性還原為行為 方式，或是把“現象”還原為想象中的“本體”物質的“表現形式”這一趨勢造成的結果。

因為，正如通俗的迷信把閃電與其光輝分離開，把后者看成是主體為閃電的活動；同樣，通俗道德把力量和其表現形式分離開，似乎在強者后面有一個中立的行為主體，隨意展示它的力量并包含它。但是，這樣的行為主體并不存在；在當下的作為、行為和方成（becoming）的后面并沒有“存在”；“行為者”僅僅是被想象添加在了事件中——所作所為便是一切。普通人說讓閃電閃光，這實際上使所作所為加倍了；他把同樣的事件先說成是起因，然后又說成是結果。自然科學家們也高明不到哪里去，因為他們說“能量移動”、“能量引起了”。盡管已經擺脫和疏遠了情感因素，我們的科學依舊是語言習慣的盲從者；它至今從未消除那些被稱之為“主體”的古怪精靈。［第178——179頁］

尼采作為哲學家的首要目的就是消除對這些想象的本體、實體、精神性的行為主體及此類事物的信仰。作為他那個時代的導師，他的最高目標是揭露最終只是由語言習慣造成的幻想，使意識不受其自身產生幻想的能力的束縛，這樣想象就能再一次“在想象中嬉戲”而無需將這些想象僵化成破壞生活的“概念”。

這些破壞生活的“概念”中，最危險的是構成了所有道德基礎的概念：善與惡。依靠轉喻，人們在現象背后創造了行為主體和行為方式；依靠提喻，人們賦予這些行為主體和行為方式特殊的品質，尤其是作為不是他們自身的品質。尼采說，這就難怪“被壓制的、郁積的報復和仇恨情緒”趁機利用現象背后存在本體的迷信，并且“實際上最為擁護的信念就是，強者可以把自己變成弱者，猛禽可以把自己變成羔羊”（第179頁）。這種“精美的花招使得軟弱有了自由選擇的表象，使得人們的自然性情成了值得贊賞的特征”（第180頁），弱者被看成是強者，憤恨小人被看成是精神上的慷慨者，“惡”被看成是“善”。

在尼采看來，他那個時代極度“反諷的”特征最終揭示了，這些花招不過是為了世間弱者的利益而變換的語言手段。結果，那個時代在瀕于混亂的邊緣勉強保持平衡，面對的虛無主義前景比在人類意識的拂曉時期原始人類可能面對的還要可怕。他在《悲劇的誕生》一書末這樣寫道：

我們擁有的當前的時代，是蘇格拉底哲學傾向根除神話的產物。今天的人類被剝奪了神話，饑餓地屹立于他所有的過去之中，他必須瘋狂地挖掘在最遙遠的古代遺物中的根源。我們巨大的歷史饑餓感，我們把無數其他文化抓到身邊，我們強烈渴望知識，這一切如果不是意味著神話的失落，神話家園的失落，神話孕育之所的失落，又意味著什么呢?［第137頁］

因此，那個時代所吹噓的“歷史意識”是以反諷模式理解世界的勝利的征兆。但它還不僅如此。因為“歷史意識”本身，在尼采看來，就是當前病態的支持力之一，是“道德”本身的基礎。

《悲劇的誕生》是以討論“歷史感”與“神話”意識的對立而結束。尼采想要人類擺脫的不是神話，而是“歷史”或“歷史過程”所代表著的“幻象”。

可以斷言，一個國家，正如一個人一樣，只有當它能夠給日常經驗以永恒的印跡時才有意義。只有這樣做，它才能表現其關于時間的相對性的深刻信念（即便是無意識的），以及生活的形而上學意義。當一個國家開始以歷史的眼光看自己，開始打破圍繞著它的神話壁壘，就會出現相反的情形。［第139頁］

諸如“歷史”、“歷史過程”之類的術語是“虛構”，尼采把它們與“神話”嚴格區分開。他的目的是測定在多大限度上人們能再一次（但這一次是自覺的）重新進入神話理解的世界，重新收回只有隱喻意識才可能提供的人類生活的自由。

《道德的譜系》中的第二篇文章是以對“許諾”的現象學討論開始的，也就是說，人類跨越時間“記憶”誓約或職責的過程，把在“過去”做的約定帶入“現在”，從而使這個現在不是成了“未來”，而是成了那個更早的“過去”的重述過程。尼采以“遺忘”或“記憶消失”的力量反對這種“記憶”的力量。他說，這種力量允許人們對過去狀況中讓人分心的記憶“暫時關閉意識的門窗”，這樣他能自由地“進入”他的現在，能以完美清晰的眼光和意志力對形勢做出回應并采取行動。記憶的力量使人們喪失了英雄氣概，也就是說，變得平庸。

對于天生健忘的動物，記憶消失代表一種力量，一種強壯健康的形式。如今，他已經為自己創造了一個對立的力量，即記憶的力量，借助于這一力量，在某些情況中，記憶消失可以被延緩——尤其在它是一個有關諾言的問題的時候。［第189——190頁］

其結果是創造了一種“意志的記憶”，它不是一種僅僅“對于過去印象的被動屈服”，而是一種“繼續想做曾經要想做的事情……這樣，在最初的決定和實際執行所意欲的事之間，可以插入一整個系列的新的事物、狀況甚至意志的行為，而無須掙斷意志的鎖鏈”。但是，尼采說，這一切預示著一種意識，它已經被限定在“把必然行為和偶然行為區分開來；按因果關系思考；把遙遠的事情當成近在咫尺的事情來看待；把手段和目的區別開來”。簡而言之，喪失英雄氣概的人是個“一定已經變得不僅精于盤算，而且對他自身而言都是一個踏實可靠、循規蹈矩的人”。只有這樣他才能夠“如一個擔保人那樣，為他自己的未來信守諾言”（第190頁）。

顯然，在尼采看來，人們把一個短暫時刻所做的意志行為延伸到某個未來時刻的這種記憶能力是一種危險的能力。在尼采看來，這是把面對未來的姿態等同于在歷史意識中表明的面對過去的姿態。自我約束的道德或者是“良知”僅僅是歷史意識的一種特定形式。對尼采而言，問題是如何打破那種趨向一致性的意志的力量，那是所有形式的本質上非隱喻的思想所強加于人的。

尼采曾說，《悲劇的誕生》是嘗試用純粹美學術語分析古希臘的悲劇精神，把悲劇精神看作是某種官能的創造，這種官能的另一種表現形式為“音樂”；并且，最重要的是，嘗試把純粹悲劇與其虛假或失去本性的“道德說教”對應物區分開來。顯然，對尼采來說，真正的悲劇精神，即那種充滿了埃斯庫羅斯、索福克勒斯以及阿里斯托芬作品的精神，比起歐里庇得斯以及新喜劇（the New Comedy）作家的作品來，是純粹隱喻意識的一個產物。他認為，一方面是歐里庇得斯及新喜劇作家們，另一方面是蘇格拉底和柏拉圖，他們背叛了悲劇精神，將悲劇沖突的意義“還原”為因果關系術語，或“夸大”為道德術語。也就是說，當人們認為戲劇的意義存在于某些“原則”中，而不是存在于太陽神塑造形象的力量以及這些形象的酒神式迸發的這種純粹音樂式的相互影響中，悲劇就被背叛。同樣，（非宣敘調）音樂的“意義”在于主調、節奏、和聲的真正混合，這樣，純粹悲劇也只是在影響人在合適的時期進“入”及退“出”他的“現在”時，太陽神的形式與酒神的洞見進行交換的一種意象。

對尼采而言，希臘人第一個意識到人類生活是多么依賴人創造神話的才能，依賴于他面對自己即將到來的滅絕而能做一個健康和美麗的夢的能力。他認為，希臘文化在其黃金時代完全知道它所依賴的想象基礎。尼采把這一文化比做扎根于威尼斯瀉湖的粘性泥漿中的樁柱上建起的神殿；它提供了一種永恒和自足的幻象，因而使得生活得以繼續，但是大廈里進行的每個行為都涂上了一種色彩，那就是有節制地意識到生命本質上的脆弱和它的令人望而生畏的有限性。

%但是希臘文化不是簡單遁入田園生活，不是從最初的混沌簡單飛躍。在悲劇藝術中，希臘人找到了一種方式來提醒自己人類文化最多是幻象的復合體；至多是種脆弱的成就；在它之下就是一切事物都源出也最終必然回歸的虛空；一種特定幻象的復合體必須被不斷檢驗并被新的幻象所取代；只有當混沌與形式被一種能感到它們互相依賴的更廣泛的知覺包含時，創造性生活才有可能。尼采認為，希臘文化在其黃金時代為了享受理想世界的好處而放棄了尋找惟一確定理想世界的沖動。希臘人使人類生活高于“未開化的”蒙昧狀態，但是他們沒有渴求一種不可能的理想性。通過一直讓對兩種可能性的知覺始終活躍在意識中，他們在形式與完全的混沌之間取得了一種不穩定的平衡。

因此，悲劇藝術反映出他們放棄了復制現實或真實的任何沖動，而無論這種現實或真實被認為是超越時空的本質的理想范圍，抑或被看成是在時空中呈現給感知的無數現象。悲劇藝術既是實際上的幻象制造者，又是它創造的幻象的創造性破壞者。通過把最初虛空的恐怖轉化為美好的上等人類生活的形象，然后再破壞它們，悲劇破壞了人類文化所依賴的舊夢想，為新夢想的建立掃清了道路，而在新夢想之上，人類的需要得以滿足。自由個體的生命被賦予了在交替的幻象系統之間的間隙中產生創造性幻象的余地；并且，保護人們的視野不受黑暗深淵的侵蝕的文化稟賦，也免于僵化成為一具干殼，因為悲劇即使在把形式當作步入未來的基礎的時候，也不斷提醒人們，每種形式只是一種純粹的人類創造。因此，悲劇藝術是出色的辯證藝術。尼采認為，僅僅悲劇藝術就能激勵人們與現實英勇沖撞，又能在碰撞之后重新煥發出人類的生機。

這一切都是建立在尼采的信念之上，他認為意識是人們的獨特力量，也是困擾他們的弱點。意識允許人們建構特有的人類生活，一旦建成，就鏟除改變這種生活的沖動。因為能夠看穿事物的特征，所以人們能以特定的人類方式去做事，但是，對事物本質看得太透，理解得太多，會破壞行動的意志。“要行動的話”，尼采說，

我們需要幻象的面紗；這就是哈姆雷特的信條，不要與不切實際之人的廉價智慧混淆了，這種人思考的太多，似乎有太多太多種可能性，因此他永遠不會采取行動。而……在哈姆雷特的例子中……壓倒了導致行動的一切動機的，不是思考而是理解，即對真相及其恐怖性的領悟……真相一旦被看到，人在哪里都知道存在具有的可怕的荒謬……極度厭惡的感覺侵襲著他。［《悲劇的誕生》，第51頁］

但是，尼采繼續說，幸運的是，人也有一種遺忘他所知道的事情的能力，甚至是一種否認他所知道的事物的能力；他有能力夢想、在想象中嬉戲、在對于不朽的夢境一般的暗示中遮蓋住因為意識到他自己的有限而產生的恐怖、痛苦和折磨。他能蠱惑住自己，遁入一種隱喻，為他的生活提供一種可信的秩序和形式，表現得似乎隱喻就是真實，把他對自己即將到來的毀滅的知覺轉變成一種英雄式肯定的機會。在這種蠱惑自己，把酒神的洞見注入太陽神的形象的能力中，包含著人超越自我、采取行動而不是僅僅沉思默想、去形成而不是僅僅去存在的能力。

在《悲劇的誕生》中，尼采刻畫了這種人類所獨具的顛倒形象以自我欺瞞的能力，它使人聯想起在黑格爾《歷史哲學》一書開始的那個關于太陽的隱喻：“在積極嘗試將注意力集中在太陽之后”，他寫道，“我們幾乎是通過補救方式，在轉過臉去的時候，看到了眼前的黑斑。相反地，索福克勒斯悲劇中英雄的光輝形象，即這些太陽神的面具，是深入觀察自然之恐怖的必然產物；亮斑，可以說是設計來治療可怕的黑暗造成的眼睛損傷”（第59——60頁）。稍后，在《道德的譜系》中，尼采會把此處隱含的一個想法明確闡述出來；他將把對美的沖動定義為預先知道了丑之后的反應。目前要注意的重要一點就是，對尼采來說，美的東西并不是一個先驗王國的映像或者是它的內在化，而是對它的反應、人類生命意志本身的創造、發現世界真相——即世界沒有什么真相后的反映行動。這是尼采的名言“我們擁有藝術是為了不因真相而死”要表達的意思，也就是說，避免因意識到沒有單一的、包含一切的真相而死。

《悲劇的誕生》的一個目的是不再回到道德的或宗教的（在先驗意義上）范疇而解釋清楚悲劇沖突。尼采想要表明，人類從純然的生存通過異化發展到與世界的和諧，這一辯證過程僅只是可理解的審美沖動的作用。早一些的作家，特別是黑格爾，已經把悲劇藝術看作任性的個人與社會秩序或宇宙過程之間，看作一方面是羞恥心（aidos），另一方面是約定（nomos）、命運（moira）或自然（physis）之間沖突的產物。與對于英雄的敗落的思考相伴隨的凈化，被看作是啟發了某些關于世界本質的具有道德價值的真理，看作是為了生活而指出一種模糊但卻真實的超越個人的意義。甚至叔本華認為，悲劇有助于認識“如果根本沒有出生更好”這一基本的真理。

尼采譴責后一種觀點的虛假悲觀主義不亞于他譴責前一種觀點的虛假樂觀主義；他看到，人能夠領會存在本質上具有的混沌特征，但也能夠繼續在自己編織的夢想中生活，尼采在對這兩者沖突的高度意識中發現了悲劇精神的本質。這樣看的話，悲劇藝術就是人類兩種運動的產物：一種是通過檢驗那些以前支撐過他的意象而走向他所躍出的深淵；另一種是回到一套新的意象的反向運動，其中包含著一種受到抑制的意識，即關于一切形式之虛幻性質的意識。這種從混沌到形式然后再回到混沌的運動，將悲劇與其他形式的詩歌（比如史詩和抒情詩），以及與所有知識和信仰（比如科學和宗教）的體系區分開來。其他關于人類存在的前景都傾向于固定地把生活理解為或者是混沌或者是形式；只有悲劇為了生活而要求不斷以對混沌的意識與對形式的意志來更替。“阿波羅通過愉快地崇拜那些外表永恒的事物而克服了個人痛苦：這里，美征服了所有存在中固有的痛苦，并且，痛苦在某種意義上被遮蓋，遠離了自然的面容。”（第102頁）與之相對的是，酒神“讓我們意識到，任何產生的事物都必須準備去面對它痛苦的毀滅。它強迫我們凝視個人存在的恐怖，但又不會被這一景象嚇呆：形而上學的安慰暫時把我們提升到變動不居的現象的流轉之上”。尼采接著說，我們現在認為“斗爭、痛苦及表象毀滅是必需的，因為進入生活的形式在不斷增加，世界的意志也過度豐饒”（第102——103頁）。現象世界的這兩種經驗，一種在短暫中看到了永恒的美，另一種在美的事物中看到了永恒的短暫，其結果是，我們從對悲劇沖突的思考中擺脫出來，開始以喜劇方式接受生活：“盡管有遺憾和恐怖，我們意識到自己運氣非常好，是因為我們不是作為個人擁有生活，而是作為生命力的一部分，我們與生命力的生育繁衍的渴望合為一體。”（第103頁）

顯然，尼采提倡的不是一種表現太陽神或者酒神最終取勝的藝術，而是一種表現二者相互依賴的藝術。確實，他相信他自己的時代忘記了酒神而將自身委身于對太陽神的過度崇拜，即不惜一切代價追求形式的意志。但是尼采相信，代價不難估算；助長對一種永恒形式和秩序的幻想，本身對生活就是破壞性的。只有提醒人們酒神的存在及其對所有生命形式的主張，才有可能拋棄這些發展過快而不再有用的形式，創造其他的對生活的多方面需要和利益更為敏感的形式。

當然，尼采不是提倡僅僅崇拜酒神；如果酒神，或者說是對混沌的意志完全戰勝了太陽神，那會導致人類退化到那種“未開化的蒙昧狀態”，即那種希臘人通過最艱苦的努力才使自己擺脫了的蒙昧狀態。但是，太陽神在人們中間那種未受挑戰的統治意味著僵化、壓迫、壓抑以及夢游者的生活。沒有了太陽神那種夢想帕納索斯山[[3]](#_3_96) 之夢的能力，人們無法生活；但是把某種特定的形式當作現實、將創造意象的能力轉過來對人類自己不利的沖動，最終對人類生活的破壞作用不亞于酒神的統治。此外，太陽神的未受挑戰的統治預示著，當酒神一旦再一次堅持他的權力時，會有一種最為激烈的反彈。

依照尼采的觀點，制造幻象破壞力最大的形式是先把幻象轉化為一種概念，然后把意象凝固在這一概念提供的術語中。尼采指出，一切形式最終是隱喻性的，而不是實際存在，并且當隱喻被創造性地加以使用時，比如被悲劇詩人使用時，它就是“代替了概念而具體地立于他面前的一種表現意象”（第55頁）。這樣，戲劇中的一個人物就不僅僅是“費力地串在一起的個人種種特征的集合，而被看作是詩人眼前一直是活著的一個人，與畫家畫的肖像人物不同，戲劇中的人物能持續生活、行事”（同上）。這種動態的塑造意象的能力既是酒神又是太陽神的饋贈，因而也是形式、運動、結構以及過程活生生的綜合。那些由懂得使用隱喻的詩人創造的意象，乃是來自于阿波羅在根本混沌之中或者穿過、圍繞根本混沌而“劃出分界線”，從而使個人得到安撫的能力；但是詩人知道，隱喻中包含的意象必須由酒神來摧毀，“以免太陽神把所有形式都凝結成埃及式的呆板的傾向”（第65頁）取得徹底勝利，并切斷條條通向維持生活的力量的道路。當一種意象凝結成概念時，一般而言的生活并沒有受損（因為生活本身無法被否認），但是人類生活會受損。把阿波羅或者酒神實體化，這對人性是有破壞作用的，因為人性只能存在于劃分這兩位神各自王國的邊界線上。在這一樣式中，人類意識擔當這兩大力量之間的平衡物；人們將其微不足道的力量有時投向太陽神，有時投向酒神，這樣就使得兩神彼此都無法消滅對方，人類得以在兩神之間的空間繁榮穩定地發展，就像以色列在亞述和埃及之間那樣。但是不幸的是，有時其結果也和以色列所遭遇的同樣悲慘。

尼采認為，古希臘悲劇意識的消亡，一方面是由于反諷（“冷漠的、自相矛盾的觀點”）戰勝了“太陽神式的沉思”，另一方面是因為浪漫主義的“強烈感情”戰勝了“酒神的激情”。蘇格拉底和歐里庇得斯助長了對悲劇精神的背叛。在蘇格拉底身上，“阿波羅式的傾向僵硬地變成了邏輯圖式”；在歐里庇得斯身上，存在“一種相應的轉化，使酒神情感成為了一種自然主義的情感”（第88頁）。

蘇格拉底式的背叛尤其有破壞力，因為它鼓舞了人們中間的虛假的樂觀主義。這種樂觀是以三種蘇格拉底式的幻象為基礎的：“美德即知識；一切罪惡都是由無知而產生；只有有德之人才快樂”（同上）。這些幻象的影響激勵人們相信“在因果關系線索的指引下，思想或許能測量出存在最遙遠的深淵，甚至彌補它”（第93頁）。這是希臘文化生活的一個致命轉折，因為它慫恿希臘人徒勞地追求最后真理以及對生活的徹底控制。酒神曾“讓我們意識到任何產生的事物都必須準備面對它痛苦的毀滅”，在這一過程中它被遺忘了（第102頁）。

蘇格拉底試圖通過讓人們更有理性而使他們為善，這一嘗試的失敗甚至也沒有促使古典世界注意到這種追求絕對的荒謬。在柏拉圖身上，世人找到了救助他們的愚蠢的一位思想家，把他們的注意力從此處在世上的生活轉向了對一種“善”、“真”和“美”的追求，后者被認為是超越時空存在的，只能通過拒絕任何人體內的生理沖動才能獲得。這種柏拉圖式的信仰為基督教教義鋪平了道路，基督教否認人類有著蘇格拉底所認為的那種獲取最終安寧的意志和理性的力量，這樣做就完成了人的墮落。在基督教對最后救贖的渴望中，人們找到了替代品以代替使他們遭致失敗的理性，但是他們必須否定自己就在此時此地生活的意志。基督教的勝利代表了遁入一種特別壓抑的反田園式生活，這種生活不是喜悅而是痛苦，它不是基于相信“純結的、具有藝術感受力的人類的原始存在”，而是基于相信人類本質上是病態的、虛弱和無能的。

這種思路為尼采所稱的西方人“隱蔽的”歷史提供了基礎。尼采主張，自從希臘時代以來，西方人的歷史一直是自己引發的疾病的歷史。從那時起，曾經是混沌和形式之間橋梁的人，呈現出被宰殺了的牛的模樣，被捆綁在他自己自我欺騙的兩極之間。一極上站的是基督教，它否定生活向人提要求的權利，堅持人要在另一個世界找到他自己的目標，而另一世界只有在時間盡頭才會顯示給他；另一極上站的是實證主義科學，它樂于通過把人還原成野獸的形象從而使人失去人性，讓人認為自己僅僅是機械力量的一種工具，對于這一力量，人無法施加任何控制，也不能從中找到任何解脫。悲劇精神衰落以后的西方歷史描述的是這兩種否定生活傾向的輪換；先是一個，再是另一個，輪流讓人退化墮落。

因此西方意識的歷史看起來只是一種位置上的擺動，即在兩個有關人類生活和思考能力的同樣具有破壞力的觀念之間，作一種西西弗斯式的永恒回歸，它是一個否定生活可能性的循環，在即將發生的未來沒有任何逃脫這種循環的希望。以后在《道德的譜系》一書中，尼采從所有這種人類的自我損毀中找到一種積極的價值，它在于心智敏銳性的生長，這種敏銳性一旦攻擊科學和宗教的持久神話，就會揭示出他們的貧乏。但是，在《悲劇的誕生》一書中，他滿足于指出科學滅絕宗教，批判哲學又滅絕科學的事實，把它作為脫離神話及文化衰落這千年歷史過程的證據。通過指出科學消解了一切同時既是壓抑性的又是解放性的神話的基礎，尼采解釋了現代人歷史自我意識增強的原因。透過這種循環，尼采注意到，這種擺動是一種真正發展或進步的證據，盡管到那時為止這種發展或進步還只是負面的，即借助歷史意識和批判這些自欺的工具摧毀自欺本身。這樣，按照尼采的觀點，這種歷史的情節就是反諷的，因為那些破壞了人們享受生活的能力的因素現在轉而對付它們自己。并且，在特定意義上，其結果也是反諷的，因為人們現在反諷地生活，完全知道自己在神話和批判兩個方面都很貧乏。

在文章結尾，尼采指出生活不會也不能證明它自身是正當的；它沒有必要這樣做。只有人類才感到需要證明他存在的正當性，因為所有動物中，只有人意識到他存在的荒謬性。尼采堅持，只有藝術能向人們證明生活的正當性，但不是任何“實在性”藝術，不是一種僅僅模仿性質的藝術。相片似的實在主義只是另一種形式的科學。他認為，真正需要的是一種意識到它的形而上學目的的藝術；因為只有藝術，而不是哲學或科學，能夠為人提供有關生活的形而上學式論證。“藝術不是對自然的模仿，而是它的形而上學補充，它在自然旁邊產生以征服自然”（第142頁）。此外，藝術提供了人所能希望的惟一的先驗存在，它做到這一點不僅是通過創造夢想，而且也通過消除已經萎縮了的夢想的偽實在。真正的藝術立即會告訴人“‘只管看！看仔細點！這就是你的生活。這是你存在之鐘上的時針’”（同上），并會同時將所有的丑陋和分歧變為一種“審美的游戲，這是意志在精力充沛時與自己玩的游戲”（第143頁）。

尼采問，如果人不是“一種不和諧的化身”的話，人是什么?如果人是這種化身的話，他需要一種非凡的幻象用美的面紗來掩蓋這不和諧。尼采認為他自己的時代已經到了人類自我孤立的漫長過程的終結，準備進入一個破壞性批判它所有萎縮了的幻象的新時期。這個破壞性世界預示著一個暴力和沖突時期，類似于西方世界以前只在希臘化時代看到的那種，當時，面對悲劇意識的消失，人們開始沿著使他們變得“現代”的自我毀損的漫長道路出發。因此，尼采說道：

今天我們經歷同樣的對知識的極大渴求，同樣有無法滿足的好奇，同樣劇烈的世俗化，游牧式的流浪，貪婪地沖向異邦的餐桌（如希臘化時代一般），對現在的輕率尊崇或者茫然否定，以及種種屬于世俗范圍的東西——就好像昭示著我們自己文化中相似的缺乏，這種缺乏同樣摧毀了神話。［第139——140頁］

但是他樂觀地面對未來：“每當酒神的力量變得太暴烈時”，他寫道：“我們可以肯定，太陽神即將到來了，他不過是被一團烏云遮住了，他的美產生的巨大影響將被下一代目睹。”（第145——146頁）

這里提到了酒神和太陽神的進程在幾代人之間的輪換，它形成的歷史觀念奠定了尼采大部分思想的基礎。正如前面所說，人們有時主張，尼采認為歷史描述了一種循環的運動，一種不斷重現的運動，他把這一觀點當作解藥，來醫治他那個時代流行的歷史線形過程的天真想法。這樣無知的思想根本無法靠近真理。首先，甚至在《悲劇的誕生》一書中，尼采區分了“未開化的蒙昧狀態”的酒神精神和后荷馬時代的希臘人的酒神精神，他設想了一種由前者到后者、通過太陽神的或史詩性的中間文化階段的進步。這三個階段在生命意志的發展方面的區別可以描述成自在的意志、自為的意志以及自在自為的意志；這些在尼采看來是悲劇精神的“直接階段”。用克爾凱郭爾的話說，它們可以對應于意志空想、意志覺醒和意志意愿。意志對其自身的意識提供了純粹悲劇的基礎。簡而言之，我們在這里看到了在意志自身之中意識的增長。

此外，在尼采的圖式中，希臘悲劇的衰落之后，緊接著的不是回到了“未開化的”蒙昧狀態，而是向前進入墮落，這種墮落本身經過了三個時期：希臘化時期、羅馬時期和基督教時期——也就是，科學的、軍事的和宗教的時期。這些時期被尼采看成是墮落的，因為每個時期不是把意志釋放到破壞或者創造的工作中，而是懲罰它，約束它，最終使它的力量反對它自身。

現代西方文明，在尼采看來，確定無疑地正在經歷著與之相反的過程：從“基督教”時期的超脫塵世，到“羅馬”時期的黷武主義，到“希臘化”時期的批判主義，到一個新的悲劇時代，然后，從此可能進入一種新的蒙昧狀態。但是，尼采相信，這種新的蒙昧狀態不同于原來的那種，它會更大程度地讓人獲得一種他們在舊的、未開化的蒙昧狀態中從未享受到的自由和力量。尼采的超人，如他自己所說，將不僅僅是破壞者，而且也是創造者，他把生活當作藝術品一樣來生活，他在他自己身上就體現了希臘人只能夠在悲劇的舞臺形象上能體現的不和諧的形式。

如果這是歷史循環論，那它確實是非常奇怪的“循環”。尼采認為，往下的路和往上的路只是表面上屬于同一條路；他的信念是，我們往下走是為了顯得純潔、干凈并擺脫我們以前有損生活的幻象。簡單而言，對尼采來說，西方人從原始時代以來的整個歷史是一個顯著進步的運動，即從簡單的存在通過異化再到和解，正如舞臺上的悲劇沖突一樣。但是，他設想的和解不是與“自然”或者是“社會”的和解，而是與自身的和解。悲劇斗爭的收獲將在一種新階段的自我意識形成后獲得，像查拉圖斯特拉那樣的超人借助這種自我意識與混沌嬉戲。

這樣去看的話，那么，歷史就不是朝著一種超越時空的絕對進行的辯證式運動。尼采承認的惟一“絕對“是自由個體，它從任何精神超越的沖動中完全解放出來，這個個體在其超越自我的能力中找到了他的目標，通過為自己設立新任務給予他的生活一種辯證壓力，將自己變成一個在希臘人看來只有神才擁有的那種生活的人類范例。

顯而易見，尼采對悲劇精神的解釋首先否定了關于實在本質的浪漫觀點和反諷概念。其次，它包含了傳統悲劇觀與喜劇觀的一種融合，這樣，這兩種觀點各自分別所傳授的兩個真理，現在合并成了對生活和死亡的一種多重的接受。接下來，在這種悲劇與喜劇融合的觀點中，所有道德蘊涵被排除了。這種觀點被等同于“音樂的精神”——也即非宣敘調的音樂，這種音樂沒有做任何關于世界的敘述，而只是作為純粹的形式和運動與經驗世界并列存在。音樂精神在語言和文字上的對應物就是隱喻。通過隱喻性認同，現象被轉化為在它們自己之外沒有“意義”的形象。作為形象，它們只是相似而不同于環繞著它們的任何事物。在隱喻中，對個體性原則的提出和否定是同時發生的，正如在神話思維中那樣。要想重新進入神話世界（沒有了它英雄行為看起來是不可能的），尼采建議以純粹隱喻的方式來修正悲劇的概念。返回到隱喻意識，這會成為對于天真的復興。它將會引起對轉喻和提喻意識方式的批判，放棄尋找現象背后的行動者和行為方式以及賦予它們以精神特質，那樣會消除人類生活的意義。

尼采尋求把人類帶回到與現象世界的直接面對中，讓他的視野得以凈化，而產生創造性幻象的能力依然完好無損。他相信，僅靠人對經驗世界做隱喻性改造的能力，就能夠滌凈記憶和健忘在人類生活中所潛在的破壞作用。隱喻意識的范例，那種在差異中看出類同之處、在類同之處看出差異的能力，反過來，又成了酒神——太陽神形象的范例，尼采把這一形象用作他的悲劇精神之興衰的“歷史”的組織原則。

這個“歷史”是以反諷的筆調寫成；尼采既關切又鄙視地向他的讀者述說。但是關于它的對象，即悲劇精神，它決不是諷刺的。因為悲劇精神的“歷史”同時是悲劇性和喜劇性的，即它情節上是悲劇性的而含義上是喜劇性的。悲劇精神興衰史作為一種沖突被設計成情節，這種斗爭為回歸到喜劇意識的“快樂的智慧”創造了條件。寫這本書的時候，尼采還處在狂熱崇拜叔本華和瓦格納的狀態中，盡管如此，書的結尾卻是完全不同于這兩位“浪漫主義者”的調子，一個喜劇性調子，它慶祝人類意識從因果關系和形式規則中、從悲觀主義和天真的樂觀主義中解放出來。

但是，這一切預示了后來作品中全面呈現的哲學，尤其是在《查拉圖斯特拉如是說》、《善惡之彼岸》和《道德的譜系》等書中。我這里感興趣的是，尼采關于歷史思想如何能促成新時代開始的概念，以及他認為要賦予歷史思想以悲劇藝術的解放性力量需要些什么。因此，我必須求助于尼采為《悲劇的誕生》提供的歷史學式的結尾，即“歷史對于人生的利弊”。

### 記憶與歷史

在《悲劇的誕生》一書中，尼采將人類生活放在混沌意識和形式意志之間；在“歷史對人生的利弊”中，他分析了這一思想在時間方面的含義。“歷史對人生的利弊”關注的是記憶和遺忘的力度，尼采把它看成是人類這種動物的獨有屬性。希臘舞臺上上演的悲劇沖突畢竟是不受時間影響的；它存在于時間范圍之外。人若要經歷像悲劇藝術作品中那樣的生活，則必須時刻覺察到時間的流逝；他必定生活在歷史里。因而，問題就是確定歷史感，即時間流逝感在特有的人類記憶和遺忘的辯證法中，是如何既創造性地又破壞性地產生影響的。

雖然，尼采的許多談論讓人似乎覺得，人行事的能力依賴于他遺忘的能力——也就是說，依賴于他讓自己擺脫意識、僅僅靠動物本能來做出反應的能力，事實上，尼采認為，人的遺忘完全不同于動物的記憶消失。談論動物的遺忘能力實在沒有什么意義，因為動物預先沒有記憶的沖動。在“歷史對人生的利弊”中，尼采解釋說，田野里的野獸活在永恒的現在中，既不感到滿足也不感到痛苦，沒有意識，因此也沒有人類所獨有的遺忘沖動，這種沖動是一種意志行動。

這樣，尼采寫道，當人責備田野里的野獸時，可能會問野獸：“‘你為什么看著我，而不把你的歡樂告訴我？’野獸想要回答——‘因為我總是忘記我想說的’，但是它連這個回答也忘記了，它沉默著；留下了人充滿疑問。”人“也對他自己滿是疑惑，疑惑自己無法學會去遺忘而總是抓住過去；無論他跑得多遠，多快，過去就像鎖鏈緊隨著他”（第5頁）。簡單而言，人歷史地活著；他意識到他不斷地形成、未形成，意識到所有現在都消亡成了一個固定了的過去。過去以一種做了、結束了、完成了、無法改變了的事情的形象，不斷浮現在人眼前。它的確難以駕馭，是人自我欺騙的源泉，也是人自我毀損背后的動力。

人愿意“進入”他的現在，立即、完全地經歷現在；這是他的最主要的沖動。但是“過去巨大、不斷增加的重量……壓下來，折彎了他的腰”。這個過去與人一起行進；它是“一個陰暗的看不見的負擔，人能夠合情合理地否定它，在和他的同伴們的交談中，人卻太高興乃至沒有這樣做，這只是為了激起他們的羨慕”。但是人類羨慕動物或兒童，動物沒有背負這樣的負擔，兒童“還沒有什么過去的東西可以否定，在過去和未來兩堵墻間，盲目、快樂地玩耍”（同上）。

但是，兒童不同于動物，他只能暫時地享受這種無記憶的天堂。一旦他學會了“從前”這個詞，他就暴露于所有“人類的斗爭、苦難和厭倦”之中，他就會知道，人類存在實在不過是“一種永遠不會成為現在的未完成過去時”。只有死亡帶給人類所“渴望的遺忘”；“它把生命和存在一起廢棄，并確定下來這樣一種知識，即‘存在（being）’只是一種連續的‘曾在（has been）’，一種靠否定和破壞以及反駁自己而延續的事物”（同上，第5——6頁）。

有創造性的人面對的問題是要學會遺忘，要“站在一個點上……既沒有害怕，也沒有暈眩”——不是去否定過去和他自己，像他過去所做的那樣，而是去忘記它。對過去事情的記憶，其極端例子會是“注定要到處目睹‘形成’的……人”（第6頁）。這個人會（像薩特的《惡心》中的人物洛根丁一樣）不再相信自己的存在，取而代之的是目睹每件事物永恒不斷地飛過，在川流不息的形成中失去他自己。沒有了遺忘，任何行動都是不可能的，任何生活都難以想象。“正如每一種有機體的生命都不僅僅和光而且也和黑暗有密切聯系一樣”（第6——7頁）。僅僅活著而沒有記憶是可能的，正如動物的例子表明的那樣，但是“任何真正意義上的生活如果沒有了遺忘是完全不可能的”（第7頁）。

這些段落揭示了尼采思想中經常被當代人的評論所忽視的一個方面。尼采思考的是一個人類獨有的問題，即學會遺忘的問題，這個問題根本就不是動物的；要學會遺忘，先決條件是需要預先有記憶能力，而這種能力只有人才有。簡而言之，在這篇文章中，先假定了歷史意識；它無須解釋，而只是被想當然地接受。隨后，在《道德的譜系》中，尼采著手在歷史學和心理學基礎上，解釋這種記憶的能力如何在人身上扎根；但是在“歷史對于人生的利弊”一文中，他認為這是理所當然的，并且詢問，對于一個有創造性的人的生活，它又意味著什么。動物的“問題”是它不去記憶；人的“問題”是把一切都記得太好。由于這種記憶過去的能力，所有人類獨特的構造出現了。它不是人需要記憶的問題；人無可挽回地有了記憶，這是人的福澤也是人的毀滅。因此無論他想不想要，他有歷史。這樣，問題就是，這種記憶的能力是否尚未過度發展，從而它自身成了生活的一個威脅。它與其說是一個破壞歷史的問題，不如說是一個何時人類有正當理由遺忘它的問題：

高興，一種無愧的良心，對未來的信念，那種歡欣的事——在個人和國家中，都取決于有一條線把看得見的、清楚的事物與那些模糊的、虛幻的事物隔開了：我們必須知道遺忘的恰當時間以及記憶的恰當時間，靠本能看出什么時候需要歷史性地去感受，什么時候需要非歷史性地去感受。［同上］

因此，“要求讀者思考的觀點”是“那些歷史和非歷史的（事物），對于個人的、社會的以及一個文化體系的健康來說，是同樣必要的”（第7——8頁）。

需要強調的是，尼采把歷史價值（以及，更不必說，記憶的價值）這一問題放在它服務于的價值或需要這個問題之內。他堅持，記憶就像用眼睛看，它總是對某物的記憶，而不是一個抽象的活動；因此，記憶是意志行動，帶有意圖、目的或對象。此外，人選擇用一種獨特的方式記憶，他所選擇的記憶事物的方式就表明他關于自己的態度是破壞性的還是建設性的。回顧他的過去是一種定義他的現在和未來的方式；他如何塑造過去，即他強加給過去的那種形象，是他將自己投身于未來的準備。他可以決定的是英雄般地大步踏入未來還是回到未來，但是他無法避免未來。這樣，問題就是要清除可能包含在記憶中的自我毀滅的能力。遺忘也是人類的能力，即一種人類獨有的能力。動物不會想要忘記，它只會享受一種時間上的無意識狀態。對比之下，人既能遺忘又能記憶，這種二分是人類獨有的；人類的遺忘不同于動物的遺忘，它必須消除記憶的痕跡，這些痕跡使人可能無所作為地繼續留存在自己的過去生活中。

于是，作為他那個時代的批評家，尼采問道，創造性的遺忘如何才能積累起來對抗強大的記憶動力，以及在多大程度上，歷史意識自身能用來服務于人的創新能力，即他的自我超越能力。這就意味著，歷史知識本身必須要和一種先天的能力聯系起來，或者，用尼采的話說：“歷史研究只有在依循一種強有力的賦予生命的影響時——因而，只有當它由一種更高的力量，而不是由它自己引導或主宰時，它才對未來有益。”（第11——12頁）這樣，與黑格爾、馬克思一樣，尼采的最終目標也是把歷史知識拉回到人類需要的范圍之內，使它成為人類需要的仆人而不是主人。他說，生活確實需要歷史的服務；只有過量的歷史才會損害生活。

尼采因此承認，人需要歷史，并且有三種方式：“涉及到他的行動和斗爭”，作為一個對他保守和尊崇的能力的幫助，作為對他的苦難和渴望解脫的一劑安慰劑。這三種需要產生了三種歷史：紀念的歷史、好古的歷史和批判的歷史。所有三種都培養也威脅到人類獨有的能力。

紀念的歷史提供了人類崇高品格的榜樣，它宣揚既然一件偉大的事情曾經存在過，那么它就是可能的，也因此應該能夠再次成為可能。紀念的歷史是首先作為偉人故事去研究的那種歷史，它以卡萊爾式的風格可以用過去來譴責現在的瑣碎，將史學家自己拋入為更好的未來而進行的斗爭中。但是這種歷史方法有它的缺點；它有可能會誤導人。其主要弱點是，它在損害原因的情況下描繪結果；它從錯誤類比出發，以便在每一個偉大個體身上找到一種普遍的偉大。因此，它模糊了“真實的歷史上的因果聯系”，破壞了所有偉大事物的基本區別，并且它傾向于把過去浪漫化。實際上，作為生活的刺激物，浪漫小說和紀念的歷史有同樣的目的；并且，在怯弱者手中，這種歷史能變得對現在和未來不利。它教導人們，人不必為偉大而奮斗，因為所有形式的偉大早已在過去實現，這樣就會破壞活著的人的自信。

出于對過去的虔誠的敬畏態度而逃避現實，這種沖動在好古的歷史中有其極端形式，但是，它也有其獨特之處，以及具有創造性和破壞性的一面。創造性的是，好古的歷史產生出對起源的尊重；它就如同“依偎著樹根的樹木的那種感覺，那種因為知道自己的生長不僅僅是任意的、偶然的，而是繼承了過去的果實和花朵，這一過去不僅僅證明了現在，而且使現在圓滿——這就是我們如今喜歡稱為的真正歷史感”（第19頁）。但是，一旦過度，這種好古的歷史態度會傾向于對各種事物不加判別地贊美，從而使得事物無論大小都處于平等條件下。此外，它對任何舊的事物都給予特殊價值，僅僅因為它們是舊的，另外，它也激發出一種對新的或區別于傳統的事物的不信任。當“虔誠之泉枯竭”的時候，好古式態度會持續，并且會完全致力于維持早已活著的一切，反對創造新生命（第20頁）。

紀念的歷史一方面創造性地在尊重過去的偉大的基礎上將人指向未來，另一方面破壞性地削弱了人們對偉大的沖動；好古的歷史一方面創造性地引起了對起源的虔誠尊重，另一方面破壞性地反對現時的需要或渴望。矯正這兩種歷史的做法是批判的歷史。批判的歷史源自“為了生活而打碎過去并運用過去”的沖動（第42頁）。批判性史學家關注的是“把過去帶到審判法庭，無情地審問它并最終譴責它”（同上）。批判性史學家有能力洞察過去的偉大之神秘及價值，有能力把虔誠踩在腳下并否定過去對現在的要求。當然，批判精神也有破壞性的一面，如果過了頭，它會通過疏怠、通過已經顯示了沒有什么事是高尚的，最終神化現在的瑣屑。正如尼采后來所說：“歷史審查發現了如此多的虛偽和荒謬、暴力和殘忍，以至于虔誠幻想的條件破碎了。”（同上）如果批判歷史走得過了頭，會產生一種“反諷的自我意識”（第47頁）。它導致人們發現“每種產生了的事物都理當被破壞”這一可怕真相，這又引向“如果根本沒有出生更好”的結論，即引向叔本華式的悲觀主義和對生命的厭惡（同上）。正如尼采警告過的那樣“人們需要很大的力量才能生活并忘記（批判性歷史所教導的）生活和不公平在多大程度上就是一回事”（第21頁）。

因此，在尼采看來，歷史意識的危險性可以在好古的、批判的以及紀念的歷史之過量中找到：即古風主義、現在主義和未來主義。需要的是綜合三種閱讀過去的方法，而不是逃避過去，因為無法逃避過去。

正因為我們只不過是從前世代的產物，我們也是他們的錯誤、激情和罪惡的產物；要擺脫這一鏈式結構是不可能的。雖然我們譴責錯誤并自認為已經逃避了錯誤，但是無法逃避我們出身于錯誤這一事實。最多，它導致我們天生的、遺傳所得的本性與我們的知識之間，嚴厲的新戒律與舊傳統之間的沖突；我們培養了一種新的生活方式，一種新的本能，一種使我們的第一天性衰退的第二天性。比之我們確實來自的那個過去，這是一個由果溯因以獲得一種我們可能由之而來的過去的嘗試——這個嘗試總是個危險的嘗試，因為很難找到否定過去的界限，并且第二天性一般比第一天性弱。［同上］

所有形式的歷史不斷提醒我們這一事實；但是我們堅持要努力去創造這樣的“第二天性”并且培植它們。尼采說，當我們成功的時候，批判史學家就是對的，因為他已經向我們顯示這種“第一天性”曾經是一種“第二天性”，“并且每一種勝利的‘第二天性’就成了第一天性”（第22頁）。

這種歷史意識形式的三分可以看成分別是對轉喻、提喻和反諷模式的分析。顯然，在尼采看來，紀念的歷史編纂是按照相近和區分的范疇來構想世界的，它根據歷史過程中或優或劣的因果作用，在偉人彼此之間以及在偉人與群眾之間進行區分。當紀念性史學強調偉人的成就時，它是創造性的，但當它強調過去的偉大與現在或者未來的偉大之間的區別時，它便具有破壞性。相比之下，好古的歷史編纂是按照提喻、連續性和統一性，以及曾經存在過的一切與現在存在的一切之間的關系這一模式去構想的歷史。這使得每一事物在歷史價值和重要性上都是相同的。當好古的歷史提醒人們，現在的每一個人都是過去事物的產物，它便具有創造性；當它將所有現在的事物解釋為只是過去事物的結果時，它便具有破壞性。相比之下，批判的歷史編纂是按照反諷的模式撰述的歷史，這種歷史思想得以實現，是因為它相信每一事物都是不牢靠的，都值得懷疑，人類每一成就中都有缺陷，每一種虛偽中都有真理，而每一種真理中都有虛偽。當這種構想歷史的模式服務于現在的需要而削弱過去和未來的權威時，它具有創造性；當它讓歷史這幕戲劇中現在的演員想起他自己同樣也有缺陷，因而不應該追求英雄的境界或者敬畏任何事物時，這種歷史具有破壞性。

針對所有這些形式的歷史意識的極端的或者破壞性的方面，尼采提議的矯正方法是以隱喻模式運作的歷史意識。他那種把歷史看作一種藝術形式的觀點，正是把歷史看作一種悲劇藝術，更確切地說，正是他在《悲劇的誕生》中所維護的那種純粹悲劇藝術的形式。在“歷史對人生的利弊”最后一節中，尼采所維護的他所謂的“超歷史的”和“非歷史的”觀點，實際上就是基于以隱喻方式構想的歷史。

在“歷史對人生的利弊”的第四部分，尼采指出，歷史能夠通過變成一種藝術形式而服務于生活。他主張，把歷史變成一門科學的傾向對于歷史賦予生命這一作用具有毀滅性。“對過去知識的需要只是為了服務于未來和現在，而不是去削弱現在或者破壞生氣勃勃的將來。”歷史被看作是一種服務于生活的藝術形式，它將被引導著去為“客觀性”而不是為真理或者正義服務。但是，尼采說的“客觀性”不是指人文主義者的“寬容”或者科學家的“毫無偏見”，他指的是藝術家自覺的“感興趣”。

尼采說，當他談到“歷史客觀性”的時候，他想的是

史學家的某種觀點，這種史學家把動機和后果的演替看得太清楚以至于他自己的個性不會受其影響。我們想象著那種美學現象，那種擺脫一切個人利害關系的情況，如畫家看著他心里的圖畫而忘記了自己……我們也要求史學家有藝術家的靜觀與完全沉浸于他的對象中的境地。［第37頁］

但是，尼采強調，

要是說客體在這樣一個人心中顯示的圖像能確實表現出事物的真實性，那只是一個迷信。除非是客體在那些瞬間里會通過它們自己的活動在一個純粹被動的媒介上把自己畫下來或者拍攝下來！［第37——38頁］

相反，尼采認為，客觀性的最高形式是“創作”，“創作的結果將是一種藝術上而不是歷史上的真實圖景”，因為：

從這種意義上講，客觀地去思考歷史是劇作家的工作：把一件事與另一件事放在一起思考，將諸多成分合成一個整體，前提是如果事先沒有統一的計劃，就必須將這種計劃賦予客體。［第37——38頁］

這就意味著歷史智慧不同于歷史知識或信息，它是劇作家的洞見，是非現實性，或者像我說過的那樣，是“情節化”。實際上，尼采認為：“有可能會有這樣一種歷史著作，它其中沒有任何普通事實，但是卻可以被稱作有高度的客觀性”（第38頁）。尼采引用了格里爾帕策[[4]](#_4_96) 的話：

歷史只是一種方式，人的精神以此去理解他并不清楚的事實，將只有上帝才知道的事物之間的聯系連接起來，把不可理解的事物用可理解的事物代替，把他自己的因果關系想法植入外部世界（這一外部世界也許只能從內部解釋），在有成千上萬個小原因真正起作用的地方假定機會的存在。［同上］

但是尼采警告說，這種“客觀性”觀念必須謹慎使用。人們不應該認為“人類行為和世界進程”之間有些“敵對”（第38——39頁）。他們是一回事！

此外，人不應該尋求現象之后的某些主體。現象本身便是史學家所尋求的主體。當史學家對史料進行概括時，他實際上就不再對我們進行什么教導了。而在其他學科中，“概括是最重要的事情”，因為“其間包含了規律”。史學家的概括即使到了能理直氣壯要求擁有規律地位的地步，也是不重要的，因為“除去了晦澀和難解的部分之后，真理所剩下的只是最普通不過的知識。最小范圍的經驗都能傳授這種知識”（第39頁）。這就如同以為戲劇的價值似乎只存在于最后一幕中。史學家著作的價值不是在它的概括之中，而是，

相反，它真正的價值在于，它把一個也許盡人皆知的題目巧妙地加以變化，它把通俗的旋律升華為一種普遍的象征，并表現出在其中存在著一個多么有深意、多么有力量、多么美麗的世界。［同上］

好的史學家必須擁有那種力量，將已經知道了的一切重鑄成前所未聞的、如此簡單又深奧地宣示的一切，從而使簡單消失在深奧中，深奧消失在簡單中。［第40頁］

這樣的史學家是占據了歷史領域的種種客體的隱喻性認同的主人。通過將熟悉的事物轉化為陌生的事物，通過再一次使它們變得“陌生”和“神秘”，以揭示“普遍”存在于“特殊”之中，“特殊”存在于“普遍”之中。“簡單”隱藏于“深奧”之中，“深奧”隱藏于“簡單”之中。但是，這種隱藏同時也是一種揭示，它揭示了人進入他的現在并按照他的意愿利用歷史的力量。

這種歷史意識應該受什么原則支配呢？尼采對這個問題的回答非常具體：“你只有借助于現在的最強大的事物才能解釋過去。”他說，“過去的語言總是玄妙難解：你只有成為了解現在并建構未來的人，才能理解它……只有建構未來的人才有權利判斷過去”。但是這種對過去的判斷不會產生任何用來預言未來的規則：“在思考未來生活時，你就有足夠的要去思考、要去發現的東西……不要要求歷史向你展示其中的方法和手段。”但是，有創造性的人通過“自己回想”他真正的需要，找到了讓所有“虛假的必然性消失”的基礎（同上）。通過摧毀那種傳統歷史學識培養的“反諷性自我意識”，會形成一種新的、宏偉的歷史觀的基礎。

尼采認為，一般而言，歐洲，尤其是德國，所經歷的歷史意識有三種形式：黑格爾哲學、達爾文主義和以哈特曼為代表的所謂無意識哲學。如尼采所知，黑格爾哲學是理性主義和在場論的；它“實際上隨時都演變為對成功的全心專注，演變為對現實的崇拜，對于后者，我們現在已經找到了特有的短語，即‘讓自己適應環境’”（第52頁）。達爾文主義以一種融合了自然的歷史和人的歷史的方式，也產生了相同的效果；它允許特定的一代人去相信他們是整個宇宙進程的最終目標和終點——人們滿足于他們現在的狀態，而不是爭取更好的。哈特曼的無意識學說以一種無休止、神秘的生成作為歷史的推動力，它將人對自己的責任都從人的身上帶走，而把這責任歸于一種高于一切的力量，人必定只是服務于這一力量而永遠不會控制或支配它。（第56——57頁）尼采主張，這種學說產生了對歷史古怪的拙劣模仿，因為它否定了歷史本身。它塑造的歷史是一個形而上學力量的無意識衰退和泛濫的形象。按照這種看法，人“除了繼續過他一直過的那種生活、愛他一直所愛的、恨他一直所恨的、讀他一直所讀的報紙之外，沒有什么可做的。對于他，惟一的罪惡就是不像從前那樣生活”（第58頁）。用弗洛伊德的術語來說，哈特曼的哲學否定了自我所知道的真理，而屈服于本我的需要。它要求人們，“為了他的目標，即‘救贖世界’，而‘使個人人格完全屈服于世界進程’”（同上）。

這樣，哈特曼的無意識占據支配地位的學說和黑格爾的“世界精神”學說、達爾文奉為神明的自然一樣危險。它代表了形式意志的僵化而損害了生活的意志。尼采重復道，如果歷史要服務于活著的人們的需要，就必須回避所有這些一般圖式：“將會出現那樣一個時代，我們明智地避開一切世界過程的、甚至是人的歷史的構建，那時我們將不再觀察群眾，而是觀察一些個人，他們形成了一座橋梁架在荒涼的生成之河上。”（第59頁）尼采預言，那時，“歷史的任務”將是在偉人之間調和，“甚至為偉人的產生提供動機和力量”（同上）。這樣，可以看出“人類的目的最終只能存在于他的最高典范中”（同上）。那種蘭克式歷史主義在人身上過度采取的寬容最終是有害的：“客觀地看待一切，無所怒，無所愛，理解一切——這使人溫和柔順、聽命于人。”（第53頁）它甚至可能是致命的。但是“幸運的是，歷史還為我們保存著對偉大的‘反抗歷史的斗士們’的記憶，反抗歷史也就是反抗現實的盲目威力”，無論它可能是什么（第54頁）。

最后，尼采總結說，治療“歷史疾病”的良藥必須是歷史本身。另一個反諷是，治療歷史化了的文化必須用同樣的療法：“因為歷史性文化的根源，以及它絕對極端反對新時代精神和‘現代意識’精神的根源，其本身必須通過一個歷史過程來了解……科學必須將它的芒刺轉向它自己。”（第51頁）當歷史自身展示歷史性文化的歷史起源時，獲取那種“非歷史的”或者“超歷史的”有利地位的道路就暢通了，藝術具有的制造神話的力量能在那種有利地位上發揮作用。非歷史是什么？它只是“那種藝術的力量、遺忘的力量以及在自己周圍劃出有限視界的力量”（第69頁）。超歷史又是什么？超歷史是指另一種力量，它將“目光從單純的演變過程轉向使存在具有永恒和穩定之特征的過程，即轉向藝術和宗教”，轉向酒神和太陽神（同上）。總而言之，“非歷史和超歷史是天然良藥，它們能治療歷史對生活的壓制以及歷史疾病”（第70頁）。

一旦我們把自己包裹在藝術和神話之中，我們也許能夠重新創造性地學習歷史，并且“在生活的指引下，用三種方式利用過去——即紀念式、好古式或批判式”，因為，“一切現存的事物都需要一種氛圍、一層神秘的薄霧圍繞在它們周圍。如果摘掉了這層面紗，如果宣告宗教、藝術或天才像沒有大氣的星辰那樣運行，它若是變僵化了、不結果實并很快枯萎，我們就不必感到驚訝了”（第44頁）。

現代文化就如同這樣：它已經失去了一切陌生的感覺或驚奇的感覺；它對一切都感到滿意，因此不會為了自己的利益去愛或者恨任何事物。其結果是產生了一代失去了精神家園的人，他們懷疑一切想法和一切道德。歷史導向的人知道“每一個時代都是不同的”，他們也知道“你是什么并不重要”（第45頁）。這樣，由于藝術與歷史對立，只有“當歷史經歷轉變而成為純粹藝術作品時”，它才能“保持本能并喚起本能”（第42頁）。但是如果一種歷史觀“僅僅只是破壞，而沒有任何建造的沖動，長期下去，它將會使它的工具對生活感到厭倦；因為這樣的人破壞幻想，而誰破壞了自身和他人的幻想，誰就會受到自然這一最高暴君的懲罰。”（同上）

尼采的“歷史對人生的利弊”比他大多數的著作在方法上都更具分析性；比之在他后期的創作中那種越來越熱狂的方式，尼采此文更多地依賴于傳統的哲學批評。但是，適當地說，這一分析性作品最終只是破壞性的。至于悲劇藝術式歷史編纂可能是什么樣子，此文本身幾乎沒有提出什么看法。當然，因為它是寫在《悲劇的誕生》一書營造的氛圍里，可以設想，這種歷史編纂的例子可能會在文章潛在讀者的意識中出現。實際上，這兩個作品是互補的，“歷史對人生的利弊”可以看成是回顧性的清場工作；它為《悲劇的誕生》一書所展示的那種新的歷史編纂鋪平了道路。但是，后者通過喚起人們對它的渴望，只是使得公元前5世紀時在希臘出現的那種悲劇藝術變得可能。它表明有必要對希臘悲劇提出新的歷史說明，并力圖提出這樣的說明。它甚至將悲劇置于當前所理解的歷史的對立面，以此作為構建這種關于希臘悲劇的嶄新歷史說明的途徑。

但是，將古希臘悲劇與各種形式的現代詩性想象（包括瓦格納的，當時尼采還依然對它充滿尊敬）并列，這從根本上看也只是一種并列而已。希臘悲劇想象以何種過程轉化成了頹廢的現代詩性想象，這依然不清楚。尼采甚至在哀悼古代悲劇的衰敗和沒落，并將現代歷史意識作為與之相對的類型的時候，也沒有在《悲劇的誕生》中提供一種能解釋這一轉化的歷史過程的理論。然而，他已在這種理論的邊緣；這很大程度上表現在“歷史對人生的利弊”中進行的破壞性工作，以及記憶與遺忘的辨證關系理論。后者成為他區分各種形式的歷史主義（即紀念的、好古的和批判的歷史主義）以及區分這些歷史主義自身中創造性形式和破壞性形式的理論基礎。

盡管如此，在“歷史對人生的利弊”中，尼采依然只是講述了一種創造性的、服務于生活的歷史編纂不會是什么樣的；他并沒有講述它會是什么樣的。它在構思方面是結構性的還是敘述性的，是共時的還是歷時的？它是個人與命運抗爭的“故事”，還是對已經有了結局的系列事件的評價，抑或是對英雄可能性的隱喻式召喚？尼采說，它可以同時是所有這一切，可以是其中的一種或者是其中幾種的結合，這取決于史學家所設想的人們的生活需要。簡而言之，尼采把決定一部特定歷史著作以什么為目的、采用什么形式的權力歸諸于史學家自己對他所處時代的生活需要的理解。史學家惟一要避免的就是，不要為了神化過去而犧牲現在，也不要為了神化現在而犧牲未來，也就是說，不要編寫無批判性的紀念的歷史或者無批判性的好古的歷史，或反過來，就是那種沒有英雄又輕慢不恭的批判性歷史。尼采自己在《道德的譜系》一書中提供了這種服務于生活的歷史編纂模式，這本著作幾乎可以說是終結了他的創作生涯。

### 道德與歷史

《道德的譜系》（1887）可以看成是尼采提出的“超歷史”方法在一個既屬歷史又屬哲學的問題上的運用。它試圖找出道德以及人的道德感、良心、人對于諸如“善”和“惡”的信念等等的起源和意義。這本書以批判盧梭式歷史觀開頭，這種觀點認為，基本上是“善”的人性被認為是由于“落入”社會狀況中而敗壞了。尼采卻相反，他主張，人就其本質而言不處于任何狀態；如果他落入了任何狀態的話，那也是落入了“善良”，人這種動物一切特殊的不滿都來自于這種“善良”。但是，尼采在這篇文章中提供了將西方道德史進行情節化的計劃，那使得我們可以預言：人們即將從束縛他的“善良”中解脫出來。這種解脫，正如對馬克思而言的那樣，代表了從“社會”條件中解放出來。但是尼采沒有把它想象成為一種進入“共同體”的解脫。相反，他把它看成是一種與別人的所有必需的聯系的解脫，這是一個個人自足的夢想，它不過是一種無政府狀態。他把這種無政府狀態稱為“英雄主義”或者“超人性”，雖然如此，它還是一種無政府狀態。而且，這種無政府狀態通過消解所有“價值”而變得更為可怕，而這些價值被認為是它的基礎。

這并不是說，比起盧梭或者馬克思，尼采更多地否定了作為對最終的、創造性的（或者英雄）階段之準備的社會階段的必要性。相反，他認為，人需要這個第二階段，以便磨煉他獨有的人類品質、他的人類意志和理性（第167頁）。但是，尼采認為這種社會階段，這種自我否定、無意志并且合理的階段，已經被人自己的批判力量所消融，它讓人為理性和社會的崩潰做好準備，從而將會把意志釋放到一種新的、更高的“蒙昧狀態”，在這種蒙昧狀態中，個人將把自己的生活當成藝術作品那樣來生活。因此，他用譏諷的聲音（the voice of the erion）的聲音撰寫歷史，但把它當作喜劇來編排情節。

《道德的譜系》中的第一篇文章分析了“善與惡”、“好與壞”的二分法。它以批判英國功利主義道德家開篇，尼采嘲諷地將他們稱為“倫理史學家”，也就是說，他們只是敘述傳統的道德觀點而不對這些觀點進行無論是什么樣的批評。他說，實際上，他們都已經“為真正的歷史精神所背棄。他們都無一例外地非歷史性地思考”（第159頁）。

但是，“歷史地思考”是什么呢？在此，它是指人們回頭去深入思考一種自由的、高貴的、強有力的貴族階層的意識，這一階層將命名喜歡及不喜歡的事物的權利掌握在自己手中：

好和壞對立的起源可以在高貴和冷淡的情操中找到，那代表了上等統治階級相比下等被統治階級來說所具有的那種主要的性情。統治者有賜名的權利，這意味著人們幾乎可以把語言本身的起源理解為統治者權力的表現。他們［隱喻性地說］，“這叫這個名字，或者，這叫那個名字”；他們用聲音給每一事物和行為打下烙印，這樣他們就象征性地占有了它們。［第160頁］

因此，貴族的語言直接、坦率、毫不迂回，而且幼稚；它對事物的命名毫不掩飾情感，雖然悅耳但卻缺乏深思熟慮。

相比之下，弱者的語言總是深思熟慮后的語言，它帶有間接的意圖和隱秘的目的。“當高貴者感到怨恨的時候，怨恨被他瞬間的反應所吸收，因此，他不會受怨恨的毒害。”但是，尼采說，讓我們想象一下充滿怨恨的、受壓迫的弱者是如何去想“敵人”的。他一定會把“敵人”想象成一個“基本概念”，想象成“邪惡的人”，然后“他又設想了其對立面，即‘好人’——也就是他自己”（第173頁）。

這里，高貴者和弱者的區別是按照那些能夠用隱喻方式思維的人們與那些被限定用概念方式思維的人們之間的區別去設想的。前者運用藝術語言；后者運用科學、哲學或宗教的語言。

為了證明這些概括，尼采求助于語源學，求助于“善”、“惡”和“壞”這些術語的歷史，并且指出，這些“所有語言中善（的術語）都顯示了一切價值的社會階級起源”（第162頁）。一種新的反貴族階層帶頭反抗最初的貴族階層以自我為中心的非道德，它的領導者，即教士，從強者構成的最初的貴族中分出，并發展成了它的對立面。這種新的民眾的貴族統治的根本品質就是弱者無論出現在哪里都表現出的本質特征——怨恨。但是，它通過一種語言策略，將它的權力建立在群眾和強者上；它只是把它的怨恨稱作了“愛”。

這種怨恨起源于民眾成員對權力意志的壓抑和升華。當它升華時，它的表現形式是重新評價各種高貴品質：鑒于高貴者將自己的行為定義為“好”，將與自己不同的行為定義為“壞”，弱者開始將勝于己者的行為定義為“惡”，將自己的行為定義為“善”；第一種二分法完全與道德無關，它只是對個人所感到的快樂或痛苦經歷的一個聲明，而第二種二分法骨子里是形而上學式的和說教式的，它將性質方面的邪惡本質歸于那些與下定義的人或者團體不同的行為上。

尼采試圖通過立足于健康這一觀念上，超越“善與惡”這樣的語言中的形而上學道德準則。他將“健康”定義為任何直接、立即的情緒表現。健康之于自然有機體正如隱喻意識之于精神狀態。他說，如果情緒沒有找到直接的、立即的出口，它將產生很大的間接表現的壓制力量，比如怨恨。這種怨恨反過來又表現在精神而不是生理活動中，尤其是表現在對能夠解釋那種壓制的原因的尋求中，并且它完全有理由在強者身上找到了原因。但是，怨恨的人為了解釋他自己的虛弱而譴責強者不只是擁有力量，因此，力量這一特征被解釋成了一種邪惡的品質。

特性（比如力量或軟弱）向品質（比如邪惡或忍耐）的轉化受語言手段的影響。在《道德的譜系》第一篇文章的第十四節，尼采以反諷方式描寫了這種價值重估是如何發生的；它完全是語言上的重估。弱者把“軟弱改成為美德……無法報復的無能變成善良；懦弱變成謙卑”等等（第180頁）。因此，整個道德的歷史被看成是轉喻和提喻意識犧牲了對世界“無辜的”隱喻性理解的情況下運作的產物。尋求原因和本質，即尋求隱喻式語言中描繪的現象背后的行為方式和外在的品質，也就是，產生了兩種人們用來對付自己的壓迫性工具，即科學和宗教。

尼采并沒有認識到，在《道德的譜系》一書中，他正在最大程度地利用語言的比喻理論在他關于道德和文化的“歷史”中來說明這兩者。幾乎是作為事后補記，在第一篇文章附的一個注釋里，他提出了以下問題以備進一步的思考：“語言科學，尤其是語源學研究為道德思想的演進提供了什么信息？”（第188頁）在第一篇文章中回答了這個問題，那時他討論的是，縱貫歷史，詩歌性語言中的轉喻和提喻因素多大程度上在意識自我壓抑的活動中充當了原動力。這些語言力量的充分發展最終導致了他那個時代和文明深受其苦的那種反諷意識。他沒有意識到，通過表明他對隱喻性語言的基本創造性這一概念的立場，他回避了一個問題，即隱喻本身在人的自我壓抑的傾向中所扮演的角色。但是，這種語言的歷史主義賦予隱喻意識一種純粹的創造性功能，尼采可以憑借它提供的基礎去批判他那個時代的各種歷史意識形式（即轉喻式的、提喻式的與反諷式的形式）。

尼采受過語言學的專業培訓，這意味著，在他的思想中，語言的轉變一定是被當作一種模型以理解意識本身的轉變。這表明，他的意識循環論完全有可能是他的語言循環論的反映，后者指語言從隱喻通過轉喻和提喻再到反諷的循環。這樣，意識向純潔狀態的回歸就必然是根據語言向隱喻階段的回歸而設想的。顯然，在任何事件中，記憶和遺忘、許諾和將自己與虛構的過去或未來連接在一起，很明顯，這整個問題在他的腦海中都和按轉喻和提喻方式理解世界而產生的謬誤有關。“落入”“善”、道德和自我損毀，最終只是落入了語言可能性的更深區域。

《道德的譜系》中的第二篇文章是關于“負罪”、“良心譴責”以及“相關的事物”。文章一開始就重新分析了人類獨有的記憶能力。在這里，尼采也像以前一樣把記憶描述為一種執拗的任性，人們借助它將自己與一種特定的未來以及一種固定了的過去連接起來。尼采認為，良心指的就是將一個人自身與特定的未來和固定的過去聯系在一起的能力。記憶的能力使過去所做的誓言能夠對現在和未來施加影響并起決定作用。承諾的、記住的和信守的諾言給人的生活強加了一種秩序，但是這種秩序完全不同于遺忘能力所強加給人的那種。遺忘能力允許人生活在一種現在；它行使職責讓“意識的門窗暫時地關閉；讓我們免受那些我們的低級器官彼此合作或彼此對抗時伴隨的噪音和騷動；讓意識能夠獲得片刻的寧靜和些許的空白，從而為我們機體中進行支配和運轉的那種更高貴的用途和機能留出空間”（第189頁）。當我們“忘記”過去和未來的時候，我們就能夠清楚地“看”現在。當遺忘被記憶延緩時，“尤其是在那些涉及到許諾問題的例子中”，意志被一個以前的情形和欲望束縛，并且它繼續肯定那種情形和欲望，甚至會不惜犧牲自己的健康（第189——190頁）。

簡而言之，許諾的能力正好與記憶的能力性質相同。通過許諾，人向前意愿，把一個虛構的形式強加給未來；通過記憶，人向后意愿，把一個虛構的形式強加給過去。尼采認為，對于許諾和記憶兩者都重要的一點是利益，根據這種利益，這些虛構形式被分別強加于未來和過去上。良心不安不過是無力把某人過去的行為接受為他自己的行為，即一種沖動，它本能地將它們看作是別的行為者或行為方式的產物而不是自己的，看作是比自己的存在更高、更好的某種“品質”的表現。相比之下，好的良心只是一種能力，這種能力意味著，所有發生過了的或者將來要發生的一切，都是以我自己的行為方式發生了或將發生的，是我自己品質的表現。尼采認為，創造性的遺忘同時也是創造性的記憶，因為創造性的遺忘只是記憶了人自己的意愿、自己的能力和才能。并且，它對于所有世代和對于個人是一樣的。成為自己就是去否定過去和將來施加在人身上的種種責任，除非這些責任是人們自己選擇的、并且只是因為人發現它們“好”而看重的責任。在《道德的譜系》一書的第二篇文章中，尼采著手處理了他在“歷史對人生的利弊”中回避了的問題，即“人這種動物的記憶是如何出現的？這一半是枯燥、一半是反復無常的人類智慧，這種健忘的化身到底是如何記住任何事物以便使之持久的？”（第192頁）他說，人如果找到這一問題的答案，他就不僅解決了意識之謎，也同時解決了社會、文化以及破壞性歷史意識之謎。《道德的譜系》一書最后一篇文章是按照一種壓抑和升華的心理學理論討論文化、社會和道德的歷史。其中，他把人對于一種單一的、不能挽回的過去的感覺與恐懼看成本質上相同的事情。

尼采說，記憶的產生只受痛苦的影響；因此可以推斷，文化記憶也和個人記憶一樣是痛苦而不是快樂的產物。

每當人們認為有必要為自己創造一種記憶的時候，他的努力就總是伴隨著痛苦、流血和犧牲。最恐怖的犧牲和誓言，包括犧牲頭胎；最可怕的殘害，例如行閹禮，以及所有宗教禮儀中最殘酷的儀式（所有的宗教歸根到底都是殘酷的體系）——所有這一切都根源于一種本能，這種本能預言了痛苦是記憶術最強有力的幫助。［第193頁］

在人類歷史之初，當人類記憶發展得還不完善的時候，就需要最可怕的激發記憶的方法：“嚴酷的原始刑典可以幫助我們了解，要克服健忘并且讓這些受一時沖動和欲望奴役的人們記住一些社會生活的基本要求，這一定會是多么的困難！”（同上）借助于這些最殘酷的方式教會個人去記住一些“我不應去做的事情”，以便“他能享受社會生活的好處；并且，確實，借助于這些記憶，人最終‘達到了理性’”（第194頁）。

那么，良心不安起源于什么呢？“內疚”（Schuld）這個詞起源于一個表示物質關系的詞，即“欠債”（Schulden），這一事實為尼采提供了答案的一個線索。簡而言之，內疚的觀念并非出現于以后任何有關意志自由的學說中，而是出現在補償的觀念中。尼采說，破壞和痛苦之間的關系出現于“債權人和債務人之間的契約關系中，這種契約關系和‘合法主體’的觀念一樣古老，后者轉而又指向買賣、交易和貿易等行為”（第195頁）。通過從造成痛苦而得到快感，債權人從債務人那里得到了某種補償。這種快感是美學意義上的：它來自于一種對另一個人行使權力的快感，它讓懲罰者感到自己比毫無防衛的受害者更“高貴”、更優越。本質上，它是一種施虐的快感。尼采堅持，虐待是一切“人為的”等級制度的基礎。（第196頁）

尼采在債權人與債務人的關系中找到了國家的起源。他認為，在遠古時代，“國家將其成員固定在債權人和債務人的關系之中”（第203——204頁）。最初，任何人如果拒絕償還債務或者攻擊他的債權人，他只是被放逐；但是，逐漸地，債務人只要為他的罪行付出一定代價就可以了。簡而言之，隨著社會變得越來越富有，它把虐待的快感轉變成了一種具有交換價值的商品。施加或者承受的痛苦可以被儲藏、利用、課稅、國有化或者社會化。尼采甚至設想，有可能有這樣一個社會，它累積的痛苦非常之多以至于它沒有必要去懲罰它的罪犯，而只會原諒他們。這將是用歷史方式為社會所構建的太平盛世。

但是，這一切只是用反諷方式提出，因為尼采的真正目的是，運用這種將痛苦資本化的觀點來說明，正義觀是從本質上非道德的人類存在中出現的。事實上，尼采辯駁道：“僅就對和錯這兩個概念本身而言，它們沒有任何意義。沒有任何暴力、貪婪、剝削和破壞的行為本質上就是‘不公平的’，因為生命本身就是暴力的、貪婪的、剝削的和破壞性的，它不可能被想象成別的樣子。”（第208頁）這樣的話，人又如何解釋在文明存在之初正義觀念的出現呢?

尼采認為，正義最初是強者用來消除弱者怨恨的工具。對怨恨的控制

是通過以下方式實現的：或者是將怨恨的對象從報復者手中奪過來；或者是用與破壞和平和秩序的人斗爭來取代報復；或者是設想、提議、必要時強制實施妥協；或者是建立一種標準化的損失等價賠償尺度，以使未來的任何不滿都可以以這一尺度為參考。［第207頁］

建立這樣一個等價賠償體系，也就是說法律體系，剝奪了復仇行為作為一種個人輕率行為的特征和它的特殊性，將它轉變為一種客觀的關系。這種轉變使得觀念本身的性質產生了變化：

這樣，法規將其臣民的注意力轉向特定的損失，最終，它達到的目的與報復所尋求的目的完全相反，后者竭力要使受害者的觀點完全占主宰地位。此后，人們的眼光被訓練得在看待行為的時候，越發不帶個人感情色彩——甚至受害人的眼光也要如此，雖然，正像我們說過的，這一點是最后才實現的。［第208頁］

簡而言之，正義源自對于“對”和“錯”的行為的一種隨意的區別，它的作用是重組每個人的觀念，包括受害者的和被害者的，以致中和了自我的感覺。這使得尼采得出這樣的結論：“從生物學角度看，法律情形必定是例外的情形，因為法律限制了傾向于權力的激進的生命意志，并最終一定會作為各種手段促進生活的集體目的，這種目的就在于創造出更大力量的格局。”他認為，它對于有機生物體的長期影響是，導致“人徹底道德敗壞，并間接地導致虛無主義一統天下。”他堅持，合法性本身就是“反對斗爭的武器”。（同上）

這篇關于正義起源的文章是理解尼采以心理學方式研究文化史的關鍵。由以下事實可以看出，尼采本人是意識到了這個方面的：他在討論了正義的起源之后，緊接著討論了史學家能夠用來穿透意識形態的疑云的方法，這種意識形態的疑云吞沒了各種文化的自我意象以及它對自己的精神原則的評價。因此，在《道德的譜系》一書第二篇文章的第十二章，尼采提出了真正的歷史方法的本體論基礎。他是以下面的觀察開始的：

沒有一套普遍真理比以下這些對史學家更重要的了，即一件事情的真正起源和它的最終用途、它并入一個目標體系的方式完全是兩回事；任何存在的事物，無論其起源是什么，都周期性地被當權者按照新的目標重新解釋；有機世界的所有過程都是超越和征服的過程，并且，反過來，所有超越和征服都意味著重新解釋、重新整理，在這一過程中，以前的意義和目的要么被掩蓋了，要么被丟失了。［第209頁］

這一段構成的完全是對機械論、有機論和情境論歷史解釋概念的拒斥。歷史過程根本就不是被看成一個過程，而是看成一系列環節，每個環節都通過當時出場的行為主體的意圖而與它之前和之后的事物相聯系。這種想法不僅是要顛覆目的論，也要顛覆一切因果關系。

尼采在此所做的是，使一個事物的“演化”與它在任何特定時間里對于當權者的“用途”脫離，將那種演變的“意義”設置在那些現在掌握著公共認識的工具的人的意圖中。尼采不是把一系列因果關系看作是任何特定生物或者社會現象演變或發展的模式，而是以一套追溯性征用（retroactive confiscation）的觀念取代了那一系列因果關系。因此他說，“一件事物、一個機構或一種風俗的歷史就變成了一系列連續不斷的重新解釋和重新整理”。這些重新解釋和整理“之間不必按因果關系相連接”，而是“僅僅一個接著另一個”，這就意味著“一件事物、一種風俗或一個機構”的演變，未必是它“朝著一個目標前進，更不會是耗時耗力最少的那種最合邏輯的、最簡捷的進步”。相反，它是“一系列深刻性或多或少、獨立性也或多或少的占有過程，包括每一種情況中使用的抵抗、為了防衛和反攻而嘗試過的轉變，以及成功反擊的效果”。他補充說，如果“形式是變動不居的，它們的‘意義’就更是如此了”（第210頁）。

當這些隱含的話語得到明白闡述時，它們為人們了解尼采有關一切歷史過程的語義學觀念提供了重要的洞見。正如他總結的那樣，論證歸結起來就是這樣的看法，即“部分的廢止、萎縮和惡化、意義和目的的喪失——簡而言之，也就是死亡，必須被算作是任何真正進步的條件，這種進步總是表現為向往更大力量的意志和方式，它的實現是以犧牲無數弱小力量為代價的”。這完全等于肯定了傳統的悲劇觀：“任何‘進步’的幅度要根據為了它自身而必須犧牲掉的一切去衡量。”尼采甚至說，“為了一個更強大的人種而犧牲大多數人的人道，這確實能構成進步”（同上）。

但是，如果草率做出結論，認為尼采所稱的“這種歷史方法的觀點”可以完全按照傳統的悲劇觀來解釋，這就錯了。它獲得解釋的情境表明，它主要提供了資產階級的“適應”觀之外的又一種選擇。在尼采那個時代，“適應”觀主宰著大部分流行的關于進化過程的觀點。尼采想的是，無論在自然中還是在社會中，都用活動這一概念來替代進化過程中的適應概念。（第211頁）

這種對歷史方法的評論允許尼采反過來分析痛苦和良心的關系。他發現，懲罰增加了害怕、謹慎、對本能的控制力；它是教化的根基所在；它從一開始到現在就一直是文明的基礎。施加痛苦甚至被作為罪犯和他的法官之間秘密契約的聯系，法官因罪犯的罪行而對他施加懲罰，向他告知：任何行為，甚至謀殺，其本身都沒有錯；只有那些在確定場合下所實施的行為才是錯誤的。這是《紅與黑》中，司湯達的主人公于連受到一個“善良”社會的審判時獲得的解放性發現。對于“有道德的人”對他的譴責，于連的反應是，拒斥別人向他施加道德約束的權利。他堅持，沒有真正的罪惡這回事；他也不承認“良心不安”。他發現，“良心不安”是學會的。尼采也是這樣認為：“良心不安（是）……一種頑疾，人得這種頑疾是因為那種他所經歷過的最深刻轉變給他造成了壓力，那種轉變把人永遠變成了一個社會的、溫和的生靈。”（第217頁）在這種良心不安的構成背后，是對于本能的系統控制，以及因而產生的一種“內化”，后者自己就“為后來所說的人的靈魂提供了生長的土壤”（同上）。假定這種靈魂的存在，反過來又是人們通過編造所有那些“精神”（人們想象它們，是為了表示對于人身上動物性沖動的厭憎）來自我傷害的沖動的根源。這里同樣也是宗教的起源。正如尼采所說：“一個動物的靈魂轉而對付它自己、攻擊它自己，這種現象太新奇、太深奧、神秘、自相矛盾，并且孕育著可能性，以至于宇宙的整個局面都因此而改變。這種景象……需要一個神明的觀者來作出公正的裁斷。”（第208頁）這樣，諸神就被創造出來，以充當永恒的觀眾，宇宙毀損的戲劇在這些觀眾面前上演出來，它的“高貴”得到了保證，它的“價值”得到了鑒別。

值得注意的是，尼采關于社會、良心和宗教起源的敘述，與馬克思在《德意志意識形態》中對它們的敘述是多么相似。但是，兩者有一個重要區別，即馬克思把所有這些建立在人類生存的迫切需要的基礎上，用匱乏狀況去解釋它們，這種狀況要求分工，并導致了生產出來的商品的不平等分配；而尼采認為，驅動原則是心理因素，即權力意志，他認為這種力量強過生活意志，它不僅能解釋人對別人的統治和剝削，而且能解釋人毀滅自己的能力。人類在心理上傾向于把施加痛苦當成是積極的快樂來體驗，并且把接受痛苦設想為別無選擇的人所必需的；若不是借助于這樣一種傾向，人還能怎樣解釋剝削階級甚至在物質豐富時還是那樣沒有節制，或者被剝削階級如此積極地接受自己的被奴役狀態呢？人還能怎樣解釋他對于自己的生理本能的自我壓制，以及這些本能在“好和壞”、“善與惡”的二分關系中的雙重表達？最終，人又如何能超越任何僅僅是剝削、被剝削那種關系的局限，以解釋價值重估——即人類歷史之初在強者中間盛行的“好和壞”的二分法，是如何被歷史時期中任何地方都盛行的弱者的“善與惡”二分法所代替的呢？尼采對于這些問題的回答都包含在他根據權力意志的基本概念而發展的抑制性心理理論中，這一理論標志著，作為一位歷史心理學家，尼采如果不比弗洛伊德更偉大，至少也是和他一樣偉大。

我說“如果不比弗洛伊德更偉大”，這是因為，尼采在敘述人性中良心的起源時，沒有像弗洛伊德在《圖騰與禁忌》中所做的那樣，要求假定一個一般化的最初的“罪行”，藉此，整個人類都經歷了諸如俄狄浦斯情結之類的社會制約經驗。他發現，良心出現基于強者的一種純粹審美的沖動以及弱者對于這種沖動相似的審美反應之中，兩者都是人類單一的、共有的權力意志的體現。因此，尼采為人類歷史的開端假定了一種尚武的貴族階級，他們用恐怖主宰數量更大的、無定形的、無能的臣民。這些貴族出于本能而不可避免地把形式強加在大眾之上，這就得以使尼采把他們稱作有史以來“最為自發的、最無意識的”藝術家。但是，這些原始的藝術家不是致力于那些從那以后成為了傳統藝術素材的東西，而是致力于人本身。良心不安不是出現在他們身上，而是出現在他們的臣民身上。這些臣民們受到的權力意志的驅使與他們的主人所受到的完全一樣強烈，但是卻受到阻止而無法直接表達，他們的這種本能被推入地下狀態并變得對臣民們自己不利，它以聲明“我丑陋”的形式，成為一種定義美的觀念的基礎。因此，如“善”和“真”那些觀念一樣，“美”這一觀念是意識的產物，這種意識本身不去行動，而是被動的。那些過著善、真、美的生活的人不需要這些概念，因為此類概念只是些手段而已，以用來突出惡、假、丑的事物所不是的一切。因此，善、真、美這些“概念”是破碎了的個人意志的產物，這些個人天生渴望權力和人生享樂，但在自己實際的退化中，他們發現了應該是的一切和實際上是的一切的區別。在《道德的譜系》的第一篇文章中，尼采把對這種最初意識的重估描述為良心。在第二篇文章中，他說明了這種重估是如何被轉變成了社會道德的基礎。

這里，尼采又是和馬克思一樣不加修飾，但他的特點是更傾向于用心理學方法。并且，他再次走在了弗洛伊德的前面。但是，弗洛伊德認為，良心起源于性欲經濟學，起源于家族中兒子們為了爭奪被父親所獨占了的婦女所進行的斗爭，最后，眾子弒父。但是這時，讓人奇怪的是，弗洛伊德在原始人身上援引了證券經紀人的某種心態：兒子們忽然認識到，把婦女瓜分了，確定對婦女的所有權，并且通過圖騰宗教的即興發明為這種征用找到正當理由，這樣做符合長遠利益。

尼采觀點的特征是，他把性沖動擺在權力驅使之下，弗洛伊德如果不是一心想著要找出證據來證明俄狄浦斯情結的普遍性，肯定也這樣做了。尼采發現，社會良知起源于一種簡單的權力關系。正如個人身上的責任觀念是通過一種債務人心態的系統教導而激發的一樣，社會的道德連貫性也被看作是債權人與債務人關系的一種作用，這種作用被設想存在于世代之間、存在于活著的人和他們的祖先之間。

尼采憑借比弗洛伊德深邃得多的洞見注意到，在原始民族中，每一代人都感到一種對于祖先的法律義務，這種義務比任何情感義務都強烈得多。“早期社會認定，它們的延續只有通過祖先的犧牲和成就才能得到保證，他們需要償還這些犧牲和成就。”但是，尼采說，這些犧牲和成就當然永遠無法完全被償還。實際上，一種奇特但是完全可以理解的邏輯在原始社會中起著作用，借助這種邏輯，任何生者的成功實際上增加了他們對死者的依賴：“隨著氏族本身力量增長，隨著它在戰斗中變得更加成功、獨立、被尊重和被敬畏，人們對于祖先及祖先成就的敬畏以及負債意識也成正比增長，從來不會有例外。”比較起來，失敗、衰落、挫折則是朝反方向作用，它們導致人們減少對祖先的尊重，但是未必導致復興，因為再生完全是與虧欠任何人（除了自己）的負債感相決裂而產生的一種作用。這樣，“順著這種邏輯自然發展下去，我們得到的情形是，最強大部落的祖先在想象中變得如此可怕，以至于他們最終被模糊成一個精神上的影子，于是祖先變成了神。也許一切神都是這樣出現的，即出自于人們的恐懼。

正如人從他的原始祖先那里繼承了好和壞的觀念，“同時也繼承了心理上對等級制度的偏愛一樣，人也從部落中繼承了部落的神，同時也繼承了未付清的債務和最后償還債務的愿望”（第223頁）。這是所有那些救贖式宗教的起源，它們通過把個人責任和個人罪惡二者歸之于人而斬斷了與祖先的戈爾迪之結[[5]](#_5_88) ，但在這一過程中它們為這種救贖索要的代價是，人必須永遠放棄俗世的一切成果。因此，尼采說，基督教代表著人們設想過的最高債務感和負罪感所取得的勝利。但是，他把基督教的最終圓滿看作是一個歡樂的場合。

假定現在我們的確已經開始了反向發展的話，那么顯而易見，人們對基督教上帝的信仰的不斷減弱會產生相應的人的原罪意識的減弱……無神論的全面而決定性的勝利將可能把人類從一開始對祖先、對第一原因的負債感中解放出來。無神論和一種“再度清白”是形影不離的。［第225頁］

### 真實性和歷史

這樣，世代的義務和“歷史意識”看起來好像是同一回事。“記憶”的能力存在于兩者的中心。并且，逃避世代義務就會產生一種對歷史意識的逃避。債務人心理使人們無法為自己而生活，如果人們不想死于這種心理的話，他們就必須用有選擇的遺忘來取代記憶。

在《道德的譜系》的第三篇文章“禁欲主義理想意味著什么？”中，尼采勾畫了一部人自我損毀的能力對一般而言的人類所造成的影響的歷史。他把禁欲理想的發展看作是一種特殊的人類力量的表示，當然，不是一種精神力量，而是人類意志的一種沖動，是“人對空虛的恐懼”（第231頁）。尼采說，人的意志需要一個目標。一切意愿都是針對某種事物的意愿。并且如果缺少了目標，意志會把空虛本身作為它的目標。因此，當人無法完全發泄生理欲望，他們就能夠把無可奈何之事變成美德，把貞操變為一個目標、目的或理想價值。禁欲理想，即痛苦和毀損的神化就誕生了。

尼采認為，高級文化的整個王國都是這種禁欲沖動升華的產物。在藝術中，這種沖動在無意志的藝術家的觀念中達到頂峰，他們就是康德假定的那種無利害心的世界旁觀者，對他們來說，美首先是“無利害心夾雜其中的愉悅”，就好像真的有過這回事一樣。叔本華把美頌揚為一種“從意志中的解放”、一種“意志的鎮靜劑”，這樣，他就賦予這種康德式美的概念一個格外頹廢的轉折。但是，尼采提出司湯達式的美的概念來反對此種對美的看法，認為“正是通過美而激發出意志和‘利害心’的興奮狀態”（第240頁）。因此，康德美學和叔本華美學的勝利標志著理智對意志的勝利、人的抑制能力對權力意志的勝利、旁觀者的理想對參與者的理想的勝利。簡而言之，它是概念對形象的勝利。照這種方式，它構成了當時文化的特征即反諷意識的起因。

但是，尼采宣稱，這種帶著無利害心的理想的禁欲文化只是一種托詞，借助它，哲學家們表達了他們自己顛倒過來的權力意志。尼采堅持，哲學家們的“美德”只不過是用于自我表現的目的之手段，這種自我表現被認為是純粹的智力活動，是對被壓抑的人敞開的惟一表現形式。按照這種解釋，柏拉圖以降的那種哲學無異于一種對阿波羅形式意志的最初曲解的延伸。尼采認為，人不應該挑剔哲學家們所成就了的一切；他承認，有一種禁欲主義對于任何艱辛的智力活動都是必要的。（第247頁）但是，他堅持，必須要決定理智力量的增長是否抵得上它耗費的生理能量，因為“沒有什么比那少許人類理智和自由更加昂貴了，那如今是我們的驕傲”（第250頁）。然而，尼采更有興趣地問道，智力活動取代生理能量是如何發生的？它對于自身維系的那種文化的未來又意味著什么？

如果哲學化背后的那種沖動最終是一種審美沖動的話，也就是說，如果迫切要求哲學化的愿望起源于那種迫切要求把形式強加于世界的欲望的話，人們又如何解釋為什么哲學家通常表現出支持禁欲，甚至相信禁欲的價值？尼采猜測，它開始是作為一種手段出現的，以便能在禁欲主義傾向的宗教文化中，幸免于牧師的憤怒。哲學家本質上是牧師的敵人，但是，由于起初哲學家缺乏牧師的聲望，他不得不偽裝成牧師。不幸的是，這種偽裝很快就控制了偽裝者，它把想擺脫宗教約束的哲學沖動又轉變為一種新的宗教，完全和它最初所反對的宗教一樣具有禁欲主義。結果，一種真正服務于生活的哲學消失了。

這是通過虐待沖動在哲學中、同樣也在藝術中的勝利表現出來的。正如現代藝術頌揚無意志藝術家，同樣，現代哲學也頌揚跛腳的思想家。尼采說，當然，施虐快樂的頂點是“當理性以它自我鄙夷和自我嘲弄的方式宣告說，真理的王國確實存在，但是理性被排除在這個王國之外”，正如康德的思想所認為的那樣（第254——255頁）。尼采說，他所在的那個時代的哲學理想想象了一個“純粹的、無欲的、無痛的、永恒的認識者”，目的是獲取一種“純粹理性、絕對知識和絕對智慧”（第225頁）。但是，尼采認為，所有這些概念“預先假定了一只任何活著的人都無法想象的眼睛，這只眼睛必須沒有方位，沒有活力和解釋力——而恰恰也就是那些能力才能由看而看見某物”。這種理想模糊了一個事實，即“所有觀看本質上都是透視，并且所有認識也是如此。在特定事物上我們投入的情感越多，我們看同一特定景象時戴上的不同的眼鏡越多，我們對它的了解就越全面，我們的客觀性就越強”（同上）。因此，求真意志本質上是一種否定對事物真實性的把握的方式。“客觀性”的理想即把客觀性看作是無意志的認識者的感知，正如這種理想那樣，求真意志既是真實性的敵人，也是意志的敵人。

對我來說值得注意的是，尼采認為現代史學家正是無意志的認識者這一理想的化身。他們把自己放在歷史過去的前面，以充當歷史事件的不帶意志、不帶思想的“鏡子”：“他們反對目的論、不再想去證明任何事物、不屑扮演審判員的角色……他們既不肯定也不否定，只是去弄清真相、去描述。”（第293頁）與這些“客觀的”史學家相對應而又精神頹廢的，就是諸如勒南這樣的“唯美主義者”。這是那種“愛享樂、調情的人，他既向生活又向禁欲理想拋送媚眼，他把‘藝術家’一詞當羊皮手套一樣用，他全心專注于對于沉思的贊美”（第293——294頁）。尼采說，這些最卓越的旁觀者有著“軟弱無能導致的虛偽的‘公正’”（第295頁）。

但是尼采認為歐洲文化已經到了它自身異化的外部極限。某些東西已經被獲得了；意志已經被拯救了，盡管只是為了虛空。這就是有關禁欲主義理想最后的一切。它是一種“對生命的憎惡，一種與生活主要情形的對抗。但是，不管怎么樣，它是并且一直是一種意志”。還要做的只是把這種對萬事無欲提高到自覺狀態，使它變成一種程序而不是權宜之計，用這種過于精致的智力（理解力）去打擊并破壞禁欲主義導致的敏感性所施加給人的一切負擔。這樣，并且只有這樣，才會把意志釋放到一種積極的意愿中。在那種破壞和創造的工作中，歷史通過變為尼采自己在《道德的譜系》中所展示的那種超歷史藝術，也占據有一席之地。

現在，很明顯的是，《道德的譜系》用歷史心理學的方法闡述了傳統人文主義三位一體即美、善、真的起源；它分析了傳統歷史意識在維持對于它們的實體性實在的信念中曾起的作用；它通過例子號召人們建構一種新的、凈化了的、服務于生活的歷史意識，借助于這一歷史意識可以擺脫實體論的負擔。這一新的、服務于生活的歷史主義預設了一種新心理學，它包含意志、理智以及感覺，以此作為它的主題，并使得意志的動力成為它的核心對象。支撐著這樣設想的心理學的是這樣一種信念，即人首先是一種制造意象的動物，這種動物將形式強加于感覺印象的混沌——在任何純粹是對其世界的動物式領會中，這種感覺印象的混沌就會向他撲面而來；并且，他還會為了某種目的而制造意象。這種意圖被認為是個人的、主觀的，并且它惟一可能的目標是在世界之中，而不是在世界之外。此外，在尼采的思想中，這一目的已經完全擺脫了對于任何先于它的、與它同在的或者緊隨其后的任何權利的義務。它的實際限度不在任何被認為是支撐了它或者貫注在它之中的抽象力量中，也不在任何作為整體出現于世界過程的抽象力量中；而是完全在意志自己的行為中，在它與其他意志所追求的其他目的的相互作用中，這些意志也同樣擺脫了抽象的束縛，因此也是同樣自由的。精神、社會、國家、生產方式，以及文化都不能對這種意志有任何要求；牧師尤其不能控制它。因為，雖然可以說精神、社會、國家、生產方式存在，這些卻完全被看作是人性、人性的力量及其可塑性的產物。至于上帝則根本就不能說存在；雖然他可以看作是人類想象的產物，他也會僅僅被當作一種想象的產物而摒棄，并被想象本身的行為所消除。

因此，尼采用歷史意識切斷了在共同的事業中把人和其他人聯系起來的最后紐帶。他想象了歷史本身的最終解體，他的設想比馬克思的還要激進。和馬克思一樣，尼采感到，解體除了留下碎片，還會形成一種新的人類。但是它不會被征募去服務于一種新的共同體或者一種凈化了的文化，因為尼采為了創造自主的個人，已經消除了共同體和文化的概念以及過去和未來的概念。在尼采看來，只有現在存在。人獨自在現在里，他所承擔的責任是，把現在每一刻都當成他的永世一樣度過。這就是查拉圖斯特拉所傳授的“永恒輪回”的神話的含義。

### 結論

作為歷史哲學家，尼采的目的是，打破那種認為歷史過程必須按任何特定的方式解釋或者情節化的觀點。正是消解了解釋和情節化這兩種觀念；它們讓位于一種作為純粹故事、寓言、神話的歷史表現觀念，而純粹故事、寓言、神話被認為是音樂精神的文字對等物。但是，這種歷史表現的觀念有它自己的概念基礎；它預設了詞匯、語法、句法以及語義的系統，借助它們，可以賦予歷史領域許多可能意義。

縱覽歷史領域，尼采發現那里只有人類意志作用的表現，他把那些表現主要分為兩種：強者的表現和弱者的表現。但是，支配強者和弱者的基本法則，即權力意志，被一種人類獨有的能力即意識所協調；這一事實使這兩種歷史行為主體之間的句法變復雜了。人的反思能力，并且首先是他命名事物、用語言方式將事物征用的能力，導致了一種第二性虛幻世界的建立，它與純粹權力關系構成的最初世界并肩而立。這樣，文化的歷史如同是一個弱者與強者競爭的過程，其目的是奪取決定如何描繪這個第二性的世界的權力。而人類意識史描述的是一個以“好與壞”的范疇對世界的最初想象讓位于各種對世界進行概念化的方式的過程，這些概念化一方面根據的是“善與惡”的范疇，另一方面根據的是“因與果”的范疇。因此，人類意識的歷史可以按情節化方式編排成從原始的、以隱喻模式理解世界，“墮落”到以提喻和轉喻模式理解世界。尼采把這種“墮落”描述成一種過渡，從音樂、詩歌和神話過渡到科學、宗教和哲學的沉悶世界中。

但是，在這“墮落”中有一種內在的反諷，因為，提喻和轉喻的理解模式的充分發育對提喻和轉喻兩者都不利。宗教否定藝術，科學否定宗教，哲學又否定科學，以至于現代人被進一步推向特定反諷意識的深處，他對于自己的理智、想象和意志所抱有的忠誠被剝奪了，并最終被推入對生活本身的絕望。

尼采認為，這種絕望解釋了為什么他所在時代被歷史迷了心竅。現代歷史主義心態產生于一種希望，即希望過去可以為現在的表現提供模式，或者，具體化的“歷史過程”能通過其自身的作用而實現人所向往的救贖。當這些都失敗的時候，它會變成一種娛樂、一種消遣、一種麻醉劑。這樣，轉喻、提喻和反諷模式的歷史思想不僅僅是現代人那種疾病的一個癥狀，也是那種疾病持續的原因，因為，這些模式中的歷史意識只是讓人想起他對自身之外的力量和過程的沉迷、他對過去和將來世代的義務、他對比自身或大或小的力量的屈從。歷史意識阻止人“進入”他的現在，并因而強化了它想要超越的那種情形。于是，當前的問題就是，消除所有繼承下來的構想歷史的方式具有的權威性，讓歷史思維回到詩性的、具有特定隱喻性的世界理解模式中，也就是說，要增進一種創造性的遺忘能力，以便使思維和想象能立即對以混沌狀態展現在那里的世界做出反應，按照當前的愿望和需要要求的那樣利用這個世界。

令歷史思想回歸隱喻模式，這將使人們不必再為了在歷史中找到任何確定意義而去做任何嘗試。人們會看到，歷史領域的種種要素可以用難以勝數的方法加以組合，就如感知的種種要素可以被自由的藝術家任意組合一樣。重要的是，人們應該把歷史領域和感知領域一樣看作生成想象的場合，而不是看作與概念化有關的事情。在這個過程中，恰恰是歷史語義學的觀念被湮沒。甚至事件的編年史也被剝奪了特權，不再是史學家構建他有關過去的想象的一個限制條件。正如詩歌自身是超越語言規則的方式一樣，同樣，隱喻式歷史編纂也是廢除傳統歷史解釋和情節化的方式。這個領域只有詞匯要素保留下來了，它們將按現在受“音樂精神”支配的史學家所希望的那樣來利用。人們夢想能借助于一種方法，賦予一般而言的歷史以任何意義；而歷史的語義學這一觀念的消失同時也意味著這種夢想的消失。史學家不再非得說關于過去的任何東西；過去僅僅只是他創作創造性“旋律”的一個場合。歷史表現又一次變得都是故事，完全沒有情節，沒有解釋，也沒有意識形態蘊涵，也就是說，變成了尼采理解的最初意義上的“神話”，變成了“傳說”。

然而，這種歷史知識觀確實有特定的意識形態蘊涵，并且正如尼采本人承認的那樣，那就是虛無主義。任何人如果企圖把尼采的思想解釋為一種更純粹的、更穩定的傳統意識形態立場的形式，諸如保守主義的、自由主義的、反動的、激進的，甚至是無政府主義的形式等等，他將必須面對這樣一個事實，即在尼采的歷史概念中，無論什么樣的共同體的前途都遭到了堅決抵制。在尼采那里，沒有什么歷史依據是為了構建任何特定的政治姿態而存在，除非是反政治的姿態本身。思想擺脫了對自我和個人意志之外任何事情的責任，無論是過去、現在還是未來。在這方面，尼采只是代表了對于他所處時代中文化反諷情形的一種英雄式肯定。

在這種英雄式肯定中，他看到了一種方法，能使創造性想象擺脫思想本身強加給它的限制。因此，他所想象的那種隱喻意識的重生反對退回到表面上它似乎要求的特定浪漫主義世界觀中。像米什萊那樣的思想家，自己就是隱喻式歷史編纂的實踐者，但是他仍然相信從那一整套構成他講述的故事的隱喻性認同中，人們仍有可能抽象出歷史的基本意義。米什萊對隱喻方法的倚重，其背后隱藏的信念是：人類擺脫了關于其本性和過程的錯誤的概念化的控制后，將依然擁有潛能，使自己形成種種愛和相互尊重的共同體。尼采使世界保留一種破裂情形，把它分為強者和弱者，強者注定將來要統治世界，而弱者注定要充當“材料”，獲得解放的把握權力的藝術家將用這些材料創作出他們的“藝術作品”。這種分裂的狀態不僅僅被接受，而且被確認為一種人們渴望的狀況。歷史思想的幻象已經消除；它夢想的產物已經轉變成了概念，但是已經被交出去為權力意志服務；并且，人性已經被付諸于某個世界的運轉中，在其中，惟有藝術規范立于這個世界與死亡主宰的可怕黑夜之間。

現在，我們能夠描述尼采的歷史觀所特有的“激進”本質。他批判各種各樣的努力，一方面批判解釋歷史的努力，另一方面批判把歷史像戲劇那樣情節化并賦予任何普遍意義的努力。他倡導把歷史過程作為悲劇情節化，但是，他如此重新定義悲劇概念，以至于消除它的任何道德含義。他丟棄了蘭克、馬克思、托克維爾，甚至布克哈特倡導的解釋性策略，因為他已經不再關心解釋了。解釋和情節化一樣，只是一種策略，而不是史學家追求的一種目的或目標。

在所有這些問題上，尼采的立場和布克哈特的最為相似，但是尼采把布克哈特那種歷史作為一種藝術形式的觀念推到了后者所無法接受的地步。激勵布克哈特的依然是那種“崇高”的觀念，以用來衡量知覺在歷史領域中（一如在視覺領域中）可以看到些什么。在尼采的思想中，“崇高”的觀念被“美”的觀念替代，而美被定義為自主的意志發現的任何“好”的東西。然而“好”卻不是和“惡”對應的“善”，而只是和“壞”對應，也就是說，它對應于自主意志在經驗中發現的那些令人不快的事物。

因此，與哲學、科學和宗教本身一樣，歷史知識也受快樂原則的支配。尼采，這個他所屬時代的唯美主義者的敵人，不僅最終神化了一種純粹美學的歷史概念，而且將審美感受性隸屬于權力意志的需要，從而使得這些唯美主義者比起沒有這種隸屬關系時更加專橫，更加危險。這真是一個極大的反諷。

正是在這里，我們能找到尼采根本上反對黑格爾的基礎。黑格爾把歷史意識看作在人身上協調審美和道德沖動的基礎；尼采則在審美感受力和道德之間確立了一種二分法，接著又通過消解歷史意識本身而將前者從后者中解放出來。然而，他在這一過程中又吸收了一種洞見并將其推到了結論，這種洞見為黑格爾關于歷史知識的思想提供了基礎，那就是，支配有關歷史的思想的規則多大程度上起源于語言習慣和傳統本身。然而，尼采在為語言本身設定一種二分法的過程中，通過以詩性語言極端地反對概念性語言，并且把后者看作是自前者的純潔之中的一種“墮落”，尼采排除了任何尋求到某種基礎的可能性，原本在此基礎之上，藝術洞見和科學知識能夠轉向一種單一的任務，即探索歷史過程的意義，并確定人類在其中的地位。尼采在將藝術與科學、宗教和哲學分離開時，他認為自己是在重新將藝術與“生活”結合起來。實際上，他為藝術與人類生活對立提供了依據，因為，既然他把生活看成不過是權力意志，他也就使藝術感受力與權力意志緊密結合在一起，并且使生活本身遠離了那種有關世界的知識，而沒有了這種知識，它都不可能產生出實際有利于任何人的東西。

## 第十章　克羅齊：以反諷模式為史學作哲學辯護

### 導言

我已表明所有歷史哲學家的著作中的反諷成分，并指出，這種反諷成分與史學家在文獻中嘗試獲取過去之真相時暗含的不同。史學家的反諷起著懷疑論的作用，它要求史學家對文獻進行批判性考察。史學家在工作中有時必須以反諷的姿態對待歷史文獻，即必須假定文獻所含的意思與它們所說的不同，抑或假定它們正在訴說言外之意，這樣，他就能在言說與意義之間進行區分，否則，其歷史撰述就沒什么用處。他能夠輕而易舉地把收集到的文獻編輯在一起，讓它們以自己的語言來呈現自身的真實性。固然，史學家的反諷或許只是一種技術性工具，作用是充當研究初級階段的一種方法論因素，它隨著包含在歷史文獻中的“真實”變得清晰而日益消散。一旦史學家認為他已經從文獻中析出真實，他就會放棄那種反諷姿態，用我已經分析過的這種或那種模式來寫作他的歷史，并堅信他是在講述過去“實際發生了什么”的真實情況。史學家在述說時，對其讀者有著多少帶些反諷式的謙遜，但對他自己現在“知道”的東西卻不會如此。史學家一來面對其材料，二來面對其讀者，他或許會保持一種反諷態度，但是，對于自己的事業，當他保持一種反諷姿態，就好比布克哈特那樣，結果便是他會將歷史按諷刺劇的方式情節化，反諷在其中便成了一種歷史表現的原則。

歷史哲學家的情形和史學家不一樣。他們采取了一種反諷（或者，如果愿意，也可以說是一種懷疑）的態度，這不僅是針對歷史文獻，也針對史學家整個的事業。他力圖確定，某位特定史學家的著作（事實上，是整個歷史編纂學）在多大程度上可能還是由未經承認的前提或假設而支持，換句話說，就是確定史學思想中的幼稚要素；他也力圖確定，一部特定的歷史著作在多大程度上言就其自身而無法保持一種批判的態度。因而，雖然歷史哲學對于任何特定史學家的著作保持一種反諷姿態，它的目的卻是使其暴露在意識中，批判和消除反諷性史學的可能性。

任何特定的歷史著作，事實上一切歷史作品，在某種程度上或許都會被認為存在缺陷，或者是一部失敗之作，但歷史哲學家卻意圖表明，盡管如此，對于作為一個整體的歷史學事業也沒有必要采取一種反諷的觀點；并且，人們對歷史思維有益于生活的信心和信念，其依據是可以相信的。即便是尼采以反諷的眼光看待一切思想的產物，他也意圖為了生活而拯救歷史思維，做法是將歷史還原為類似于科學和哲學的虛構層面，用同它們一樣的詩性想象作為歷史思維的基礎，從而把它從不可能存在的客觀性和公正性的理想中解放出來。這樣，正如我所說的，即使它是以反諷開始，歷史哲學也力圖超越反諷，并且揭示出在史學家對于過去的說明中依據什么才能消除反諷要素，極為自信地聲稱自己講述了過去“實際發生的事情”。至少，19世紀最優秀的歷史哲學家都是這樣做的。

黑格爾試圖以提喻方式分析歷史編纂的不同形式，在歷史思維中找到超越反諷的途徑，以此作為一部哲學性歷史的開端，并在其中將不同形式的歷史編纂發現的東西進行辯證的綜合。馬克思找到的歷史哲學道路是，通過對包含在歷史文獻和其他史學家著作中的事實進行轉喻式分析和提喻式綜合，以便用一種規范的解釋體系取代用意識形態促成的歷史學所具有的相對主義。另一方面，尼采尋求一種令他那個時代的歷史思維擺脫反諷的途徑，也即將反諷式立場推向其邏輯結論，斷言有關世界的一切知識本質上的隱喻性質，以及通過確立詩性領悟相對于其他一切理解形式具有的優先性而消除一切疑慮。

這些不同的批判策略使得三位歷史哲學家有理由將普遍史編織成浪漫式的喜劇或喜劇式的浪漫劇，不過，就他們每個人同時都聲稱每一有限的歷史存在本質上都是悲劇性的而言，他們要比歷史學界的同行更“現實”。在黑格爾、馬克思和尼采那里，對于世界歷史過程的悲劇式圖景和喜劇式圖景二者之間的張力始終存在，盡管它通過訴諸人類知識觀念而被遮蔽了，并最終也藉此得到釋緩。他們分別把哲學的、科學的和詩性的看作是最權威的真理形式。

然而，在尼采那里，分析的范疇開始消散。黑格爾在歷史中發現的“形式”正如馬克思發現的“規律”，被尼采看作不過是虛構，它們是詩性想象的產物，對于特定種類的生活多少有些可用和便利之處，但絕不足以發現人類生活的真相。在尼采看來，決定何種“形式”和何種“規律”要被視作似乎是“真理”，這方面的全部權威都被賦予了至高無上的自我或意志，除卻它自身的生活利益或權力意志之外，它不承認任何規律。尼采甚至消解了喜劇式和悲劇式生命景象之間的區別。在其思想中，悲劇有著兩種普遍類型：傳統的諷刺類型，教導人們順從“事物本然”；另一種是新型的喜劇式、太陽神——酒神型，它教導人們單單為了生命力就應徹底地克服一切情形。簡而言之，反諷被悲劇同化了，悲劇被喜劇同化了，其做法是說明它們之間的區別無關緊要，同樣，按這種方式，科學、哲學和詩學之間的區別也消失了，前者漸次被后者同化。

但是，有關歷史的思想仍然是割裂的、破碎的，有其內傷。在史學家之中存在一種普遍的共識，認為不可能也不需要尋求歷史因果規律，但他們始終愿意區分歷史知識究竟是一般性的（類型的）知識還是特殊性的（個體性的）知識。此外，就歷史過程的情節化而言，對于歷史應當按浪漫劇、喜劇、悲劇、諷刺劇的模式編排，還是以它們彼此結合的某些模式來編排，則存在著分歧。

于是，與史學家相對的是歷史哲學家，他們一般都拒絕那種通過描述達成解釋的企圖，并且認為歷史編纂傳統沒有任何堅實的理論基礎來支撐事實上在敘述中作為解釋提出的描述，因而可以預期它的結局是反諷式的。但是，對于這種理論基礎應當包括些什么，這些歷史哲學家也沒有一致的看法。

黑格爾主張，權威的做法是按提喻模式描述歷史領域、按類型學分類解釋歷史，以及按悲劇和喜劇相結合的形式將歷史情節化。馬克思贊成轉喻模式，與之相伴的對歷史進行規律式或因果分析式的解釋，以及像黑格爾那樣，以悲劇與喜劇相結合的方式加以情節化。尼采辯護的則是隱喻模式，即以藝術直觀來解釋歷史，用他前面那種結合喜劇和悲劇時獨特的神話理論將歷史情節化。現在，還只需要有一位歷史哲學家來反思歷史意識的這種分裂狀態，并且得出結論，認為歷史知識本身不過是反諷模式存在的投影。反諷模式將成就歷史哲學中可能存在的歷史態度的循環，它對應歷史學中經歷的從米什萊到布克哈特的轉換。于是，問題就在于，人們若是生活在一種按反諷模式解釋和情節化的歷史中，他怎么才能不陷入一種絕望的情形中？——尼采也只是通過退入非理性主義才避免了這種絕望。對史學思想于19世紀80年代所置身的這種處境進行分析，從而試圖解決這個問題的歷史哲學家是貝奈戴托·克羅齊，他是19世紀所有歷史哲學家中最有才華的史學家。

### 作為批判的歷史哲學

克羅齊一開始并不是一位哲學家，甚至不是一位專業學者。他沒有讀完大學，也從未獲得過學術職位。事實上，他對于自己那個時代學術文化的觀點非常類似于尼采和布克哈特的，像是不太尊敬。他如同布克哈特那樣，是一位紳士學者、一位業余愛好者。他把研究歷史當作避免個人痛苦和無聊的公共生活的方式。嚴格說來，克羅齊的早期工作是博古學，更接近考古學，而非歷史學。其中包括研究古代那不勒斯的民間傳說、生活和建筑。然而，1893年，克羅齊以一篇名為“涵蓋在普遍藝術觀念之下的歷史學”的文章介入了歷史哲學領域。對這篇論文中觀念的辯護和闡述開啟了他作為一位哲學家的生涯。克羅齊在這篇論文中為歷史作為一種藝術形式的觀念辯護，這迫使他對藝術概念詳加闡釋。在接下來的10年中，他一直在為這種藝術概念進行辯護。

1902年，克羅齊發表了他的《作為表現科學和一般語言學的美學》（以下簡稱《美學》），此書是那一代人中最有影響的著作之一。隨后，他出版的著作有：1905年的《作為一門純粹概念科學的邏輯學》（以下簡稱《邏輯學》）；1908年的《實踐的哲學：經濟學和倫理學》（以下簡稱《實踐的哲學》）；1917年的《歷史學的理論與歷史》（以下簡稱《歷史學》）。這四部著作一同構成了克羅齊所稱的“精神哲學”，他將此視為現代世界的一種“人文主義大全”（summa humanistica）。至關重要的是，激勵他寫作這四部曲第一部的動機是，他感到必須為那種最初在歷史哲學中采取的立場（即歷史被視為一種藝術形式）進行辯護，而作為該“精神哲學”體系之頂峰的最后一部作品，則不過是繼續對歷史知識的本質進行分析。

這兩部著作的結構相同，分別先就美學和歷史學的主要問題進行了理論分析，接下來是以前涉及這些主題之思想的歷史。每一部著作的理論和歷史部分都是以一種自信而確切的判斷精心闡述而成，它們是權威評價還是令人氣惱之言，要依讀者對其論證的評判。關鍵之處在于，克羅齊一直就認定了，他自己的“精神哲學”切合他那個時代的精神需要。由這種哲學內部望出去，他以那種為偉大的犬儒派和狂人所共有的反諷的目光看待當前正在相互競爭的各種體系，并回顧以前出現過的各種體系。克羅齊清楚地知道（或者一直聲稱他知道），在那些不同于他自己的任何立場中“什么是活的東西、什么是死的東西”。然而，他暗中否認了會有人可能預見到他自己的體系中活的東西和死的東西，因為他自己的哲學本質上是一套“批判”原則、一種卓越的批判哲學；因而它對自身就像對其他哲學一樣，也是批判的，正因為如此，它同時提防“虛假的悲觀主義”和“虛假的樂觀主義”，它們曾埋葬了以前每一種哲學體系。

自1902年到1951年，即他去世的前一年，克羅齊創辦和主編了名副其實的《批判》雜志。在其中，克羅齊對他自己在《美學》和隨后的“精神哲學”的其他著作中界定的領域，保持了一種批判式的關注。事實上，克羅齊已經采用了反諷成分，它呈現在每一次批判行為中，并將它提升到一種形而上的和認識論原則的地位；而借助于這種反諷成分，19世紀整個文化財富，并且，尤其是它的激進成分都能得到評價，找出不足，并交付給“歷史學”。他很明白，他的問題是要將這種反諷立場確立為現代惟一可能的“智慧”，又要避免將思想拋到懷疑主義和悲觀主義之中，而那正是一種一以貫之的反諷的世界觀不可避免地會做的。

克羅齊在文化史方面的論文，往往是以理解每一項人類事業根本上存在缺陷的本質為始終；而他的哲學是要發現過去一切事情存在的不足，這樣人們會發現現實中的不足是可以忍受的。在評價19世紀的歐洲文明，評價激勵它的歷史觀念（尤其是進步學說），以及評價那時最優秀的思想家提出的歷史理論時，克羅齊尤其顯出一副鐵石心腸。他樂于承認19世紀史學思想家比之啟蒙時代、文藝復興時期、中世紀和古典時代思想家有所前進；但是，說到底，盡管這個時代那樣以歷史性自詡，他在其史學思想和寫作中，卻幾乎找不到他可以毫無保留予以稱贊的東西。

《歷史學》的“歷史”部分讀起來像是一部對錯誤、誤解、過分夸張和彌天大錯的喋喋不休的說明。他對當時史學思想家的批評根本上也是反諷式的：歷史哲學家沒有什么“歷史”感；史學家缺少“哲學”理解。克羅齊指出，當史學家譴責無法無天的“歷史哲學”時，仍舊被它的幻覺所迷惑，他們寫作歷史，從“歷史哲學”中衍生出歷史的形式，而這種“歷史哲學”卻是被深深埋葬在對自己的客觀性和經驗主義引以為榮的這些人的意識中的。而且，具有諷刺意味的是，克羅齊還指出，這種對歷史哲學的同時拒絕和屈從，甚至在蘭克自己的作品中都有明顯標記，它其實包含了一種合理性的雛形。

因為諷刺性的是，克羅齊主張，歷史就是哲學，哲學就是歷史；人們若沒有哲學意識便無法研究歷史，正如沒有歷史意識，也難以研究哲學。19世紀是失敗了，因為它沒有理解這些活動的真正本質。于是，需要做的一切，便是澄清哲學和歷史的真正本質，確立兩者之間的區別，然后將它們結合以創造一種比19世紀能夠想象到的更健全的、更有益的世界觀。

克羅齊意在表明，歷史是哲學的“質料”，正如哲學是歷史的“方法”。克羅齊經常稱之為“語詞矛盾”（contradictio in adiecto）的那種聲名狼藉的“歷史哲學”事實上是多余之物。因為在他看來，“歷史學正是哲學”，而“哲學正是歷史學”。哲學的具體內容本質上是歷史的，正如歷史命題的形式完全是由哲學理解的范疇提供的一樣。

固然，克羅齊強調哲學有其自己的方法，那就是邏輯，即“純粹概念的科學”，而在撰寫歷史敘事之前的歷史研究中，歷史學運用的也是它自己獨有的方法。史學家必須用考據方法來評判文獻，并且用先于概念的、“直覺的”或者藝術的眼光來理解充斥著歷史領域的對象。這就意味著，歷史知識開始于對存在于歷史領域中的特殊事物所做的藝術性把握。在其活動的這個階段，最適合的方法是“藝術”方法，它也被稱為“直覺”。但是，克羅齊認為，歷史學繼而就歷史領域中分辨出來的特殊性的特征做出判斷。這些判斷是“先驗綜合”判斷，也就是說，依據在哲學中闡明的普遍概念對特殊性加以描述，而不是有關存在的陳述與一般因果律的結合物——設想一般因果律支配著由直覺所設定的對象之間的關系。重要的是，科學知識根本沒有進入歷史知識的概念。始于對歷史領域美學領悟的認識活動，終結在對它的哲學性理解之中。

### “涵蓋在普遍藝術觀念之下的歷史學”

為了理解克羅齊的本意，最好的辦法是細細考察一下他在1893年寫的那篇論文中的某些細節。在這篇文章中，克羅齊首次系統地闡發了他關于歷史學和藝術之間關系的觀念。我們應在當時關于歷史知識的認識論地位之爭的語境下來閱讀此文。這場爭論在德國尤其激烈，一方是以威廉·文德爾班領導的新康德主義者，另一方是威廉·狄爾泰領導的新黑格爾主義者。簡要地說，文德爾班主張，歷史知識不同于科學知識，不是因為其研究的對象不同，而是因為目的或目標不同。歷史知識是“具體的”或“生成意象的”，科學知識是“普遍性的”或“構成規律的”。另一方面，狄爾泰認為，歷史學屬于精神科學（Geistewissenschaften），而像物理學、生物學這樣的學科屬于自然科學（Naturwissenschaften）。這兩種科學之間的區別在于它們各自涉及不同的研究對象，一方是人類精神的產物（精神、意志和情感），另一方是則純屬物理化學過程的產物。克羅齊1893年的論文便意在對這場辯論有所助益。

柯林武德認為這篇1893年的論文具有高度的原創性，并指出，該文使得狄爾泰和文德爾班之間的爭論遠遠超出了他們開始的水平，它尤其在狄爾泰的那條路線上有所發展。實際上，它并非如此。此文顯然是將有關歷史學性質的爭論的基礎從科學轉移到藝術，但是，在這樣做的同時，它以這樣一種方式來界定藝術，以至于根本上很難將它區別于文德爾班所說的作為關于個體的科學的“具體的科學”。

和文德爾班一樣，克羅齊認為存在兩種類型的認知，一種是概括的和概念性的，另一種是個別化的和直覺性的。但是，克羅齊并不像文德爾班傾向的那樣，把這兩種認知模式稱為不同的科學，相反，他把前者稱為科學，后者稱為藝術。這種策略很有效，因為它擊中了生命主義者和機械論者共同的前提。這兩類人無論相互之間有什么區別，他們都認為，藝術與其說是一種知識形式，不如說是對世界的一種“表現”，或者對世界的“反應”，它根本不是一種認知行為。克羅齊認為，機械論者將美學經驗視為一種感覺的“振動”，而生命主義者將其看作一種動物性沖動的顯現，要么是直接的，要么是經過升華的顯現。對于前者，藝術是一種對于實在的記錄；對于后者，則是一種從實在中毫無意義的逃逸。這兩種觀點都被克羅齊否定了。相反，他把藝術界定為一種知識，一種以其特殊性和具體性表達的關于世界的知識、一種與科學提供的關于世界的概念性知識不同但可以補充它的知識。

1893年那篇論文始于一種二分法和一種區分。二分法是在意識中對作為科學的知識和作為藝術的知識二者的界定；而區分則出自于普遍藝術和特殊的歷史的藝術之間。二分法與區分這兩者都源于克羅齊反對實證主義。克羅齊指出，實證主義者的主要錯誤在于認為一切正確的知識本質上都是科學的。他認為，事實上，人類智慧更大一部分絕對不是科學的，而僅僅是習慣性的、常識性的，或者最多是實用性的規章，它們是從人類必須保持身心合一而履行的日常活動中產生的。實證主義者知道，科學知識形式上不同于習慣性的或常識性的智慧，但他們并沒有認識到這種不同使它成了一種不同種類的知識。科學如果加以恰當理解的話，是一種把握世界的概念性方法；它是“通過概念的途徑尋求普遍真理”（《改寫的歷史》，第16頁）。理解世界的另一種途徑，也就是說，那種非概念性的、直接的和個別化的方式，根本不是科學，而是藝術，其真理標準和證實標準與科學推崇的不同，但和它一樣嚴格。

這樣，在克羅齊看來，藝術和科學是不同的、雖還說不上是直接對立的認知模式。正如他指出的：“人們要么從事科學……要么從事藝術。如果他將特殊包含在普遍中，他就在從事科學；如果他照原樣表現特殊，他就在從事藝術。”（第23——24頁）這兩種認知模式通過各自對世界的認識的形式而區分開來；既然歷史明顯表現出它無論如何“不存在概念描述”，既然它既不尋求也不接受普遍規律，而僅僅是“講述發生的事件”，它也就無論在何種意義上，都完全不能說成是科學。

克羅齊相信，欲將歷史納入科學之中的愿望源自兩種錯誤的信念：一是一切知識都必將是科學知識；二是藝術不是一種認知模式，而僅僅是一種對感覺的刺激，或者反過來說，是一種麻醉劑。要澄清這個問題，必須做的只是表明藝術是關于世界的非概念性知識，即世界以特殊性和具體性存在的知識；并且指出歷史是有關世界的一種類似于藝術的知識這一事實；隨后基于其表達內容而將歷史與普遍的藝術區分開來。

正如我所說的，直到此處，克羅齊還沒有令有關歷史知識本質的爭論超越狄爾泰和文德爾班所達到的地步。他只是用“藝術”這個詞替代了文德爾班用來描述歷史學科的“具體的科學”。因此，當柯林武德指出，克羅齊在總的觀點上更接近于狄爾泰而不是文德爾班，這便錯了，原因是克羅齊尚未在他區別為藝術和科學的這兩種認識模式的對象之間進行區分。與狄爾泰不同的是，對克羅齊而言，二者之間的差異在于研究過程中選擇的方向不一樣，藝術是從對于在特殊性中的世界的直覺到將世界表現為特殊性之集合，科學則是從對于在特殊性中的世界的直覺到把特殊涵蓋在概念之下，而不是兩者在其對象方面有什么差異。克羅齊原創性的貢獻在于，他試圖在不同種類的直覺的基礎上，區分出普遍的藝術和特殊的歷史的藝術，對普遍的藝術而言是對可能之物的直覺，而對歷史而言則是對于現實之物的直覺。對他而言，正如對亞里士多德那樣，普遍藝術和特殊的歷史的藝術之間的區別在于目的不同。普遍藝術試圖通過直覺認識到個別的存在的總的可能性，而歷史的藝術則試圖確定，什么東西確實凝縮成為了世間存在的特殊性。簡而言之，藝術和歷史的差異是一種認識論方面的區別，而不是本體論上的。

為了支持這種論述，克羅齊再次提到他先前關于藝術和科學的二分法。他說道：“科學的內容便是整體：科學設法將每個單一的顯現還原為它在其中有其位置的范疇。科學的目的乃是將整體還原為概念。”（第30頁）藝術也試圖呈現整體，因為它是一種認知模式；可是，藝術并不是要把整體還原為一組有限的概念，它是要通過發現存在可能采取的一切形式而使整體膨脹。科學走上一條通向一般和普遍的道路，藝術則在壓抑對于其他東西的意識時圈定了實在的獨特領域，以便更清晰、更確切地呈現這些圈定之物。克羅齊曾經說，科學什么都想了解，可是，“認識實在的規律固然重要”，而同時了解一切或者不加選擇地收集材料既無必要，也不值得。藝術在經驗世界中作出圈選，提高了我們對其中特定部分的敏感性，同時也降低了我們對其他部分的敏感性，并且向我們表明被圈定的部分所個別地和直接地構成的東西。

于是，問題出現了：我們如何知道世界的哪些部分是應當了解的？我們應當根據什么原則在世界中選擇一個領域，并以其直接性和個體性來限定或表達它？對這些問題，克羅齊拒絕了感覺論者、理性主義者和形式論者的回答；使一個對象本身成其為審美對象的因素既非“愉悅”、“理想性”，亦非“形式連貫性”。相反，他的立場是他所謂的“具體唯心主義的美學”。在克羅齊看來，這種理論出自黑格爾，并在卡爾·科斯特林的理論中獲得了最為上乘的現代表述。

克羅齊指出，科斯特林正確地表明，“美學的內容是趣味：任何使人為之感興趣的東西，無論來自理論方面還是實踐方面；無論是思想、情感，還是意志；無論是我們知道的還是不知道的；無論是令我們快樂的還是使我們悲傷的，簡而言之，便是人類興趣的全部世界”（第32——33頁）。也許更為重要的是，科斯特林指出，興趣越是普遍化，其內容的美學價值也就越大。因而，由此能夠建構起一種興趣的層次。這種層次的最高級正是那些簡單涉及到人之為人的內容；以下是那些作為某個特定人種、國家和宗教的成員而與人相關的內容；再往下是那些作為特定階級或集團的成員而固定在人身上的內容，等等，直到那些僅僅與一個個體的人相關的內容。總之，藝術的內容是“普遍的實在，而實在于某種程度上喚起了對各種各樣形式的興趣，即對學術的、道德的、宗教的、政治的形式，以及對真正所謂審美的形式的興趣”（第33頁）。于是，克羅齊得出結論，藝術的內容乃是一切不讓人生厭的東西，抑或不管理由如何，總是能令人們“愉悅”的任何東西。

暫且不論克羅齊以叔本華那樣的方式將藝術的內容界定為“趣味”本身，也不必提及他暗中將哲學和科學同化于美學，在此，我看到這樣一個基礎，克羅齊后來在此基礎之上，嘗試將“真正的”歷史主義界定為歷史地自覺地呈現的人文主義，因為他界定的藝術的內容只不過是以不同的話重新表述的人文主義的“凡人所有，我無所不有（nihil humani a me alienum puto）”。對他而言，藝術的內容和人類知識的內容都可以還原為同樣的東西，即人類感興趣的一切。因此，毫不奇怪，克羅齊會把“歷史上有趣的東西”界定為已經發生的任何事物，即實際上存在過的東西，而不是可能的東西。這純粹是亞里士多德主義，甚至用詞都是一樣，因為克羅齊的觀點是，歷史“是對實際發生之事的表達，而不是對可能事物［的表達］”（第35頁）。

這意味著，藝術家可以在想象的基礎上反映可能發生過的或可能會發生的事件域，史學家卻被限制于實際上發生過的事件。自然，藝術家必須考慮到某些真實性的標準，但是，這些標準應當在于想象允許他預見什么。比較之下，史學家則受到真實性標準的支配，這些標準是由表現實際事物的企圖所預設的。因此，史學家的主要危險并不是篡改事實，而是想象、毫無根據地推論、超出包含在對過去實際發生之事的記錄中的事實范圍，更確切地說，就是任何形式的歷史哲學。

既然史學家主要的任務是表現真實之事，那么，挑選文獻就只是實踐其主要目的即敘述的前奏。研究、文獻考證、文獻闡釋和理解，這一切都是建構敘事的預備步驟，并且，其中任何一個步驟都不是人們真正稱謂的歷史學，正如一位藝術家最初的素描和草圖也不能完全稱為藝術作品。克羅齊說，沒有敘事的地方就沒有歷史學。簡單地說，史學家不是為了“解釋”而寫作；而是為了“表現”而寫作，即講述過去實際發生的事件，正如蘭克所說的史學家必須全力以赴的那樣。

固然，克羅齊承認在大多數情況下，史學家并沒有成功地創作出類似于完美敘事的東西；歷史學中偉大的杰作正如繪畫杰作一樣并不多見，并且最終只是以不完美的形式接近某一流派的理想類型。在歷史學之中尤其是這樣，史學家工作的規則是，他面對不全面的證據，卻要求講述過去事件的實情。克羅齊說道，在許多情形下，史學家都不得不滿足于那些根本上“因為討論、懷疑和有所保留而帶有瑕疵的預備性研究或斷斷續續的說明”。史學家不得不在一輪新月的局部光線下看待這個世界，“而不是像藝術家那樣，在正午耀眼的陽光下看待這個世界”（第38頁）。因而，人們能夠指出歷史敘事中諸多完美的片斷，卻不能指出一部完美的作品。惟一能夠想象的完美歷史只能出自上帝之手，但是，既然上帝并不存在，史學家就不得不盡其所能取代上帝的位置。然而，他應當帶著一種浮士德式的意識工作，即“過去之書有七重封印封蓋了”（第39頁）。克羅齊指出，對史學家而言，他可以“在這兒或那兒揭開一個封印，并且讀到過去之書的某個部分”，但它永遠不會全部揭示在史學家面前。

很難認為克羅齊在歷史感受性中的“革命”不是一種退步，因為其結果是要將歷史學從參與建構一種普遍的關于社會的科學的努力中分割出來，而那時，歷史學正如社會學那樣在這個方向上取得了一些進展。但是，它對于史學家思考其作品中的藝術方面甚至存在著更為有害的含義。因為，雖然克羅齊正確地認識到，藝術是認識世界的另一種方式，而不僅僅是對世界的一種物理反應或直接經驗，但他認為藝術乃作為現實之原原本本的表達這一概念，有效地將作為藝術家的史學家隔離在晚近時期并日益成為主流的進步之外，那就是由全歐洲的象征主義者和后印象派所作出的推進，以表現不同層次的意識。

支配克羅齊藝術概念的是文藝復興時期的“透視主義”，即視覺形象主義。雖然他把想象看作對世界的審美領悟之源泉，他對于生命主義者的非理性主義和實證主義者的抽象主義的厭惡，使得他將抽象藝術只是當成壞的藝術，或者是（在他看來意義相同）一種“丑陋”的表現，因而根本不是藝術。

克羅齊對音樂一竅不通，在詩歌方面，只有古典詩歌合他的口味。浪漫主義以其全部的表現對克羅齊而言僅僅是形式的匱乏，或者是不完美的藝術。這樣，他對任何形式的后印象派、象征派或表現派藝術的抵制也就不難理解了。像絕大多數地中海地區的美學家那樣，他認為線條優于色彩，明暗對比勝于色彩對比的效果。若沒有線條，也就沒有了藝術，因為藝術是在混亂的感覺印象中勾畫出線條，是在賦予感官的毫無定形的實在上施加一種形式，是在隨時存在著落入無意義過程之威脅的世界中刻畫出穩定的、具體的形象。因此，對克羅齊來說，如果藝術是一種認知形式，而歷史是藝術的一種形式，結論便會是：如果說歷史表現是“真實的”，那只是因為它們是對實在的“清楚”和“準確”的表現。也就是說，在歷史學那里，惟一可接受的認識論基礎是一種經驗主義類型的，蘭克把這種類型解釋成歷史研究惟一可接受的原則。

自然，克羅齊不會采納蘭克那種經驗主義的未經批判的原則或可行的假設；并且，在其著作《作為思想和行動的歷史學》（1938）中批評蘭克，說他缺少“清晰度”和哲學上的自我意識。但最終冒犯了克羅齊的是蘭克著作的寫作方式，而不是其基本意圖。蘭克是一位頭腦迷糊的思想家，他運用一些含義不清的概念來表述他對特定的時代、個人、制度，以及過去和現在的價值所做的判斷。可是，由于蘭克期望的只是根據歷史的個體性和具體性，以一種令人愉悅的敘事的形式來“講述發生的事情。”正如歷史實際發生的那樣，他實踐了自己的任務，也就是使歷史成為一種藝術的特定形式，而不是一種哲學、科學或宗教的形式。

在克羅齊以后的著作中，他強調了歷史知識與哲學之間的聯系，但即使是在這些地方，他仍在強化其信念，即歷史是以其特殊性和具體性對實在的清晰表述。早在20世紀頭幾年，克羅齊就開始認為哲學是歷史的“方法”，因為它為歷史提供了批判概念，藉此可能得出適當的歷史判斷。但是，這些判斷本質上是單稱判斷，有其局限性，斷斷續續地描繪了歷史性過去的片斷。人們決不可能將它們加以擴展而得出與普遍性歷史有關的判斷。因為普遍性歷史就像“歷史哲學”本身那樣，在克羅齊的哲學體系當中，是一個自相矛盾的術語。這種觀點削弱了社會學和哲學有可能作為建構一門科學歷史學的向導所具有的權威性，而克羅齊為什么持這樣一種觀點，在1893年他那篇論文中已經很明顯了。

在1893年的論文中，以及在接下來9年為此文所做的辯護中，克羅齊繼續認為藝術是一種認知模式，而歷史能夠涵蓋在普遍藝術概念之下。但是，對他來說，日漸清晰的是，如果普遍性藝術表現的是可能存在的事物，而歷史表現的是實際存在的事物，那么必定會有一些標準讓史學家來區分可能事物與實際事物。史學家對浪漫主義小說家說道：“您所說的發生在中世紀的事只是您臆想的；您為我們講述的故事很有意思，并且，它或許可能發生過，但它并不像您相信的那樣發生，而是以這樣一種方式發生。這正是中世紀真正發生的事情。”此時，史學家訴諸的是什么標準呢？

蘭克式的歷史主義認為，這種標準是由文獻提供的，但一位偉大的浪漫主義小說家或許對文獻的了解和歷史家一樣精湛，或許在其敘事中以其完整性包括了呈現在文獻中的一切，并且可能只是在填補敘事的空隙、進行轉切和過渡，以及就整體提供一種令人滿意的形式來滿足讀者的要求時，才訴諸其想象。此外，難道史學家本身不需要通過想象的行為而進行敘事的轉切和過渡嗎？難道他不期望賦予其敘事一種小說家渴望的同樣的整體性和內在連貫性嗎？

浪漫主義小說家和史學家之間的沖突產生的最關鍵之處，恰好在于編年史中不得運用想象的地方，也在于必須問“編年史中給出的事實有什么意義”的地方。如果像史學家經常做的那樣，允許他對浪漫主義小說家這樣說：“你所說的也許發生過了，它也能夠發生，但它并沒有像你所說的那樣發生”，那么，必定存在某種有關世界如何“實際地”運作的知識，藉此，即使證據匱乏而不能在事實基礎上決定究竟是這樣還是那樣，也能得出或確定一種令史學家滿意的判斷。簡而言之，歷史判斷需要訴諸某種有關“實在”如何作用的理論，即一種關于世界的知識，并且，更確切地說，一種有關人類事務的世界的知識，它賦予史學家一種感覺，使他認識到，作為過去呈現在他面前的那個世界可能正是呈現在他面前的那樣，而不是小說家想象中的那樣。

正如克羅齊設想的那樣，歷史中什么是真實的、什么只是想象的，對這兩個問題能做出判斷的有兩個候選者，即唯物主義和唯心主義，或者更明確地說，是馬克思式的唯物主義和黑格爾式的唯心主義。二者都提供了非常明白的歷史哲學。它們自稱給出了一些規則，史學家可用這些規則對歷史中重要的和不重要的材料進行區分，并且，對于社會或文化的任何部分中的任何歷史事件序列，運用這些規則都能夠賦予它一種準確的“意義”。這兩種歷史哲學都聲稱自己超越了蘭克那種僅僅講述已經發生的事情的企圖，并且還提供了一種概念性工具。運用這種工具，不僅可以講述事情為何發生，還可以說明它對人類的未來預示著什么。

克羅齊深信，歷史學是以實在的個體性和具體性對實在進行的直觀把握，所以很明顯為什么他不能完全接受馬克思或黑格爾的觀點。但是，克羅齊無法忽視他們，因為對于彌補蘭克關于歷史學的自主性，以及尼采關于歷史的美學概念分別提供的那些不太充分的辯護，他們的觀點仍然是主要的選擇。即使馬克思和黑格爾不認為歷史是一種藝術形式，至少他們還是把歷史學視為認知行為；尼采視歷史為一種藝術形式，但并不理解它也是一種認知形式。若運用唯物主義和唯心主義的概念性工具的話，會賦予歷史知識一種限制性太多的形式，因而必須對其進行批判。通過轉換唯物主義概念工具，使它從世界之下提升，并且使唯心主義概念工具自世界之上下降，就有可能將它們置于存在的中間地帶，即在物質與精神之間——人們正是在這一地帶活動并創造自己的歷史。這樣，便可以將它們分別展現為社會學上的一般化和哲學上的普遍化，從而確定它們在做出歷史判斷時的恰當功能。

### 歷史意識的美學

克羅齊那個時代時髦的美學理論將藝術與科學、哲學和歷史相對立，克羅齊本人則不一樣。他試圖把藝術確立為一切認知的基礎，因而也是關于實在的各種描述（如哲學的、科學的和歷史學的描述等）的最初環節。但是，他的終極目的是使歷史學脫離在藝術和科學二者之間模棱兩可的位置，而這種位置是當時主要的史學理論家為它設定的。當然，克羅齊所做的只是又將歷史學放到了藝術和哲學之間的同樣一種處境之中。

克羅齊在他的《美學》中認為，歷史并不是意識的一種特定模式，而是兩種確定模式的結合，即藝術意識和哲學意識。出于為這種歷史概念辯護的目的，克羅齊不得不在藝術和哲學之間做出一種嚴格的區分，這幾乎造成了一種二元對立。藝術不過是直覺，而哲學只是純粹概念的科學。史學家用概念將形式和秩序賦予其直覺。所以，在歷史學中，不存在歷史表述的可能模式所特有的“形式”。歷史根本不是一種“形式”。

歷史不是形式，而是內容：作為形式，它不過是直覺或者審美的事實。歷史學不尋求規律，也不形成概念；它運用的既非歸納，亦非演繹；指導它的是敘述，而非證明；它不建構普遍和抽象，而只是編排直覺。［第44頁］

這并不意味著史學家并不“使用”概念；他們為了“編排”直覺（也就是建構有關過去實際上發生了什么的命題）而不得不運用概念。但那是鑒于這樣一種事實，即為了表述歷史的真實，史學家必須運用語言，并且是運用散文性話語而非詩性表達。重要之處在于，歷史學并不尋求規律、形成概念、建構普遍或抽象之物。它使用日常語言的概念來描繪其材料、講述其故事，抑或構成其戲劇。但是，正如克羅齊在《美學》中解釋的，這些概念不過是在日常語言中構成有意義的語句所必需的語法和句法規則。將這些規則混淆于規律、普遍性或抽象，并且，尤其是，想象這些規則也許能夠從實際寫作的敘事中抽象出來，以便充當一種公認的歷史科學的基礎，這不僅是曲解了歷史知識的本質，也表現出對語言本質的一種深深的誤解。

在《美學》理論部分的結論中，克羅齊為此書的副題，即“作為表現科學和一般語言學”作了論證。史學思想史家傾向于強調在副題中明示的藝術“表現”觀念而忽略“語言學”方面的含義，這樣就忽視了克羅齊著作中的重要一面。克羅齊認為歷史是藝術的一種形式，藝術是一種表現形式而不是一種簡單的反映。但是，在強調這一概念的重要性的同時，同樣重要的是還要注意到克羅齊堅持他所說的“語言學和美學的同一”。正如他在《美學》結論一章中所說的，“語言哲學和藝術哲學是同一回事”（第234頁）。對克羅齊而言，這意味著語言學提供了模型，藉此，我們用“歷史知識”意指的東西才能獲得理解。因為，如果語言學提供了我們心目中的藝術的模型，而歷史又是藝術的一種形式，那么，語言學也就賦予我們一種模型，用來理解歷史知識所意指的東西。因而，克羅齊的語言理論處于他整個歷史哲學的核心。

克羅齊的語言理論是整體的、有機論的，最后也是模仿性的。如他所示：“表達式是一個不可分的整體。名詞和動詞本身并不能存在，而只是通過我們破壞了單一性的語言實體——命題——而造成的抽象物。”（第240頁）這就意味著，理解語言的線索是句法。單詞或其構成成分，即音素、詞素，抑或語法規則，都沒有提供理解語言的關鍵，真正的關鍵是整個的句子，或者它們的對等物。

至于“命題”這個詞，克羅齊說，他指的是“表達了一個完整意義的有機體，小至一個感嘆詞，大至一首詩”（同上）。他繼而指出，語言（language）與言語（speech）相同，人們不可能有足夠的理由在語言的形式規則和話語中實際使用的言語之間作出區分，他說道：“在特定的人為了確定的時期而實際寫作或言說的命題及種種命題組合之外，語言別無實在。”（第241頁）據此，他的結論是，不可能構成一種適用于任何語言的標準語法，即一切語言的語言模型，或對各種語言的分類。他甚至主張，語言之間的“翻譯”，或命題的表達式之間的“翻譯”都是不可能的，因為，惟一的語言實在只是那種該語言的個體言說者在構成完整的命題時表述的東西。

由于任何詞語的說出都逆向地“轉變了”在它之前的所有詞匯的意義，因而不存在兩個相同的命題（第238頁）。這就意味著，語言是按照某種類似于征用和重新解釋的過程發展，尼采把這種過程稱之為在對自然和歷史的全部過程進行的歷史理解中最重要的方面。

這種語言理論對于理解克羅齊的美學至關重要，對理解其歷史理論更是如此，因為它將注意力都指向了兩者的句法層面，也就是說，指向了句子的組合規則。這樣，語言系統的基本單位（詞匯的和語法的）和歷史系統的基本單位（單個人及其制度上的集團）都將被理解成動態的過程。通常，這樣的組合規則都被認為是“規律”，并視具體情況而被看作語言的或社會的“規律”。但是，克羅齊并不認為語言學句法作為一種“規則支配”的程式是可以理解的。所有的語言用法就其真正本質而言是“規則的轉換”。他消除了語言與言語之間的區別。惟一存在著的語言便是實際言說的那種。并且，任何句子的言說總是改變它在其中言說的言語共同體整個的語言饋贈，這就如同在一個句子的言說之中，每一個后續詞都逆向地改變了在它之前的所有詞的功能，直至最后出現一個句點或驚嘆號。這樣，句子人為地構成了一個封閉的意義世界，該意義不過是其言說的形式。

在克羅齊關于藝術作為直覺（感知）和藝術作為表現的理論中也是如此，直覺同時就是表現，而表現同時也就是直覺，因為若沒有直覺，就不可能有表現，反之亦然。藝術作品的意義便是藝術家完成它時最終呈現的“形式”。作品本身之外沒有意義；它是純粹的表現也即只由想象中可能之物的觀念支配著的某種直覺的表達。它必定是一種純粹幻想的產物，抑或是記錄對于外部實在的一種想象性反應的嘗試。于是，人們不應問藝術的對象是不是“真”、“善”或“有益”，而只應問它是不是“美”。而此處關于美訴諸的標準恰恰和用來確定一個句子是否有意義的標準一樣，即它是否充分地表現了直覺。

每一件藝術作品與任何其他作品之間的關系，正如每一個曾被表達過的句子與任何其他句子之間的關系。我們只能問是不是有可能說出這樣一種句子，如果有可能，它又是怎樣影響、修正、改變或增加一整套藝術陳述表現出的語言規則在句法上的可能性。

每一件新的藝術作品都表現出逆向地對每一件以前的藝術作品進行重新定義，這是因為，如果它真是一件藝術作品，而不是一種不可控制的情感爆發，那么，它就代表著一種對我們的知識的貢獻，這種知識涉及的是語言學規則能夠允許藝術家說些什么。這樣，每一件新的藝術作品都表現出充實了我們關于人類精神可能想象出一些什么東西的知識，所以，也是促使我們對自己的想象能力更有信心的一種證明。

就歷史作品而言也是如此。每一部新的歷史作品都會增加被稱為“歷史的”表現形式具有的語言規則在表現上的可能性，這種“歷史的”表現形式是藝術和哲學的合成物，其中，直覺在可能性或逼真性的范疇下同時既被斷言也被判定。歷史學涉及的不是可能性，而是現實性，即實際發生的事情。因而，它需要一些能夠把想象的直覺與真實的直覺區別開來的規則。歷史陳述不僅是對直覺的表現，而且是對關于現實事物（或者更準確地說，就是實現了的事物）的直覺的表現。歷史學研究的是真實事件，是事實，而不是想象出來的事件。因此，它需要一種自己的句法，來創構其有關事實意義何在的陳述。這種句法不過是史學家自己所隸屬的那種文化或文明的日常散文性話語的規則而已。

克羅齊以一種不大明確的方式認為，日常語言代表著種族智慧的記憶。對于歷史事件，人們能夠說的僅只是他用自己母語中的日常散文性話語可能說的。克羅齊如同后來的維特根斯坦那樣，認為對不可言說的就保持沉默，也不能用口哨或舞蹈加以表現。不過克羅齊與維特根斯坦的意圖不同。這是克羅齊反對可能被引入歷史記述的一切形式的行話或技術性語言的根據。對克羅齊而言，把任何形式的人工術語引入歷史話語，遠不止是把科學、哲學或宗教與歷史相混淆，而是代表著一種不容辯駁的對歷史學的無知，代表著對歷史話語的句法缺乏理解，代表著對日常語言足夠表現真實世界喪失了信心，而這個真實的世界實際上作為一組具體的實現之物或事實已經擺在了意識之前。

哲學家或許會反思以語言表述的思想，并且詳細解釋概念的本質，思想正是用這些概念來建構起一致的和邏輯上連貫的解釋和理解體系。事實上，在克羅齊定義為純粹概念科學的邏輯學中，哲學家有一套方法論和句法，用于表現通過這種反思揭示的概念性真理，即理性的真理，以此相對于史學家所運用的事實的真理。但是，把對純粹概念的邏輯分析中得來的真理運用在對具體事實的直覺得來的真理之上，以便迫使它們并入那種由哲學反思賦予的邏輯上必然的模式中，這樣做產生的只會是錯誤、怪胎或幻想。克羅齊說道：“當我們試圖從概念中演繹出表現”，歷史學中的一切錯誤，正如藝術批評中的那樣，也就出現了（第59頁）。我們能夠在個別的藝術作品之間找到“相似之處”，但這些只是“家族相似”（第119頁），而不是種類或類型的相似。在歷史之中猶如在藝術之中一樣，我們只是“使用詞和短語；我們并不確立規則和定義”（第63頁）。

這種日常散文性話語作為歷史話語之范式的概念，不亞于構成一種對以常識充當歷史綜合之“理論”或“方法”的辯護。它提供的不僅是一切歷史陳述都必須采用之形式的模型，而且提供了整個歷史過程之本質的模型。該歷史過程就好像是一個正在被說出的句子。我們宛如生活在一個尚未完成的無限延展的語句之中，我們不可能知道它最終的意義，因為我們不知道它在未來會說出的“字詞”，而只是知道它的規則與和諧。迄今，根據常識的規則和我們用日常言語描述“發生之事”的能力，我們可以通過弄清楚已經“說出”的字詞的意義，推斷出這些規則與和諧。從反思這些已經說出的字詞中，我們能夠得到的正是那種“精神”的語法和句法，它展現自身，就好像通過人類的思想和行為來言說。不過，在克羅齊看來，將這種“精神”與它在人類思想和行為中的顯現區分開來是一個錯誤，而這個錯誤恰好類似于我們試圖區分一件藝術作品是什么和意味著什么時產生的錯誤。事實上，它的存在便是它的意義。

如同“精神”在藝術領域中的情形，它在歷史性存在的領域也是如此。人們正是他們的所思、所感和所為，而他們的所思、所感和所為就是他們的歷史。這種歷史是人們具有的惟一的“本質”。并且，他們的歷史所具有的惟一的意義，在于記憶對于他們的所思、所感和所為保存下來的東西；在于歷史學家在反思了對于過去的記憶之后，能夠以常識所接受的而日常教化的話語可表達的方式對于他們之所思、所感和所為說出的東西。史學家在建構其敘述中能夠使用的惟一的批判原則，以及用來評估這些敘述的恰切性的惟一批判原則，正是那些與“逼真性和可能性”的原則（第47頁）。

### 歷史知識的本質：對常識的辯護

歷史學分析不過是嘗試確定什么是最值得信賴的證據。但是，克羅齊問道：“除了最優秀的觀察者的證據，換句話說，即那些記得最牢并且（可以理解）又沒有偽造意愿的人的證據，還有什么是最值得信賴的證據？”（同上）據此，接下來他承認，既然歷史確定性不是“科學確定性”，那么歷史懷疑論者的論點也就有其合理性。史學家的確定性很高，但難以證明。“史學家的確信正是陪審員那種難以證明的確信。陪審員聽取證人的言辭，悉心聆聽案情，并祈求上蒼的啟示。無疑，他有時也會犯錯誤，但是，與他把握住真理的大量場合相比，這種錯誤極少，幾乎可以忽略不計”（同上）。這就使得克羅齊能夠得出這樣的結論：

在信任歷史方面，這正是為什么常識（buon senso）與知性論者相比總是對的，歷史不是一種“公認的傳說”，而是個人和人類對其過去的記憶。［同上］

“在一種悖論精神中”，人們可能懷疑希臘或者羅馬是否曾經存在過，或者亞歷山大大帝是否存在過，抑或1789年7月14日法國是否爆發了革命。但與這種懷疑相對，克羅齊提出了以下異議：“詭辯家諷刺性地問：‘所有這些你有什么證據？’人類回答：‘我記得’。”（第49頁）

這還不能完全等同于《1066年以來》（1066and All That）的作者們所說的，惟一重要的事實是那些人們能夠記住的，但已很接近。通過將歷史智慧與常識和共同記憶相聯系，它的確暗示了，惟一能夠被當作歷史事實的，就是常識本身能夠當作對于“真實”實在的“真正”直覺來信任的東西。它并沒有完全把歷史思維從任何對于哲學和科學的批判原則所承擔的義務中解脫出來，尤其是因為克羅齊特別把在現象中顯露的本體世界的知識歸于哲學，而常識相信這些現象就是歷史實在，但是，它也接近于此了。關鍵之處在于，歷史思想一方面完全從令人們聯想到社會科學的那種類型學運作中解脫出來，另一方面完全從令人們聯想到自然科學的那種規律分析中脫離出來。（第48頁及其后）這兩種理解都被置于不同于常識的某種其他事物的地位——這種地位無疑是它們本來愿意得到的，但與此同時，它們被拒斥在歷史反思之外，或者只是作為錯誤的形式而得以納入歷史反思。

克羅齊說道：“真正的科學只能是哲學”，自然科學“不是完美的科學：它們是被獨斷地抽象和固定下來的知識復合體”（第49頁）。“無疑，自然科學的概念是最有用的，但人們不可能從它們那里獲得那種只屬于精神的體系。”（第50——51頁）據此，克羅齊的結論是，惟一“純粹和基本的知識形式有兩種：直覺和概念；或藝術和哲學”（第52頁）。歷史在這兩種純粹的知識形式之間有其位置，就“好像是將直覺的產物置于與概念的聯系中，即與藝術有關的東西在自身之內獲得了哲學的特性，與此同時還保留其具體性和個別性”。他認為，一切其他形式的知識都是“不純粹的，它們與有著實際來源的外界因素混合在一起”（同上）。

事實上，克羅齊主張，一切科學的普遍化都是由偽概念組成，而一切社會科學的普遍化則由偽類型化組成。對于真實世界的本質，他只相信常識允許他相信的東西，即世界上只存在單個的實體，并且，關于這些實體的一切描述只要超出了常識和日常言語允許人們就它們而說的東西，就都是“虛構的”。固然，歷史不是“公認的傳說”，但宗教“神話”、科學“規律”和社會科學的“普遍化”本質上都是“構想出來的”。它們最多能宣稱的是對于從事某些實際工作更方便或有用。因而，它們的權威性在時空之中受到了限制，在某種程度上，歷史敘述卻不受這種限制。就像偉大的藝術一樣，作為一種高貴的直覺的產物的偉大的歷史永遠都是有效的。

偉大的歷史永遠是有效的，但不可避免，它也是有缺陷的。而且，由于克羅齊認為，歷史知識除了有助于我們理解過去之外，對任何事情都不會有什么幫助，這樣，歷史學在一條艱難的道路上步履蹣跚。人們永遠不可能做出任何一種有關“現在”的具有特定歷史性質的判斷，因為史學家本身總是存在于那類似于一個尚未完成的句子的內在過程之中。常識、種族記憶，以及哲學上的自我意識，這三者的聯合準許史學家自信地記錄下他對于過去的“直覺”，但史學家不可能用這種聯合來對自己世界的本質做出判斷，因為在現實中，就如同在整個的歷史過程中，還不存在已經完成的行為讓他來直覺或感知。

克羅齊本身恪守這種限制。他自己所有的史學著作都對于最深刻的主題充滿了各式各樣最廣泛的判斷，當這些著作接近史學家自身所處的現在時，便都含糊不清地結束了。這種情況同樣出現在其理論著作的歷史部分中，如《美學》和《歷史學》。在這兩部作品中，一方面關于美學的思想史，另一方面關于史學的思想史都表現出極為自信，其中描繪和刻畫了每一個時期，界定了各時期之間轉變的本質，整個思想歷程的意義也得以闡明。但是，兩部作品結論部分的章節總是以贊頌克羅齊自己的“精神哲學”而告終，他把這種“精神哲學”說成是為了生活著的人們而容納哲學和常識之智慧的主要倉庫。并且，這種哲學給我們的教導是，除了以某種方式生活這個一般性的絕對命令之外，哲學和歷史對于活生生的個人現實生活，不可能提供忠告。

### 歷史知識的悖論本質

因此，克羅齊對史學思想有著最大貢獻的《歷史學》一書也是以一個悖論結束。在結論那章中，克羅齊回顧了過去一個世紀中的史學思想，揭示出將歷史學與藝術和科學聯系起來的努力，使歷史學與歷史哲學和諧一致的努力，以及調和唯心主義與實證主義的努力，等等，它們的特征乃是二元論、對立論和沖突論。然而，他最后宣稱，所有這些二元論在一種新的哲學中都已被超越，它將為一種“新史學”提供基石。

當然，這種新哲學只會是克羅齊自己的“精神哲學”，自19世紀90年代早期以來，他已經在一系列的著作和論文中描述過它。克羅齊在這本史學理論著作中最后描述了他的哲學。他將這種哲學作為一種世界觀來提出，這種世界觀能夠解決一切悖論，其做法不過是將其中的沖突因素視作一種單一“精神”的不同方面或不同環節。這樣，它看上去便為一種喜劇式的史學概念提供了基礎。例如，克羅齊寫道：

在我們描繪過的哲學中，實在被認定為精神，它不是那種超出世界之外或徘徊于世界之中的精神，而是與世界吻合的精神；自然已經表明，它乃是這種精神本身的某個環節或產物，因而，二元論（至少困擾著自泰利斯到斯賓塞的思想的二元論）被它取代了；并且，所有類型的超驗性，不論其源頭是唯物主義的還是神學的，都被它取代了。［第312頁］

依據克羅齊的看法，這種“精神”具有物理性質和意識的一切屬性。它“既是一，又是多；既是一個永恒的解答，又是一個永恒的問題；并且，它的自我意識便是哲學，即它的歷史；或者說，它的自我意識便是歷史，即它的哲學，歷史與哲學本質上同一”（同上）。克羅齊令人驚訝地把被認為是對立的或彼此排斥的事物或概念視為同一，這種做法明顯源于這樣的事實，即“意識和自我意識同一，也就是說，既相區別而又相同，猶如生活和思想”（第312——313頁）。在克羅齊的觀點中，正是這種對意識、精神和知識一元性本質的承認，使得他對歷史意識的一種全面復興或改造抱有希望，這種復興或改造的證據，克羅齊聲稱在他身邊隨處可見——在他自己的研究中，也在別人（比如說弗里德利希·梅尼克）的研究中。

然而，同時克羅齊說道：“為這種哲學和歷史學寫作一部歷史”是不可能的，因為它構成了整個時代的風格或生活形式；并且，既然這個時代或時期并未結束，而是剛剛開放，“我們也就不能描述其編年方面的和地理上的輪廓，因為我們不清楚它將持續多長時間……將包括哪些國家的范圍”（第313——314頁）。此外，克羅齊堅持認為，“在這些考慮之外，我們不可能在邏輯上限制它的價值可能會是什么”，因為現在的人也無法描述出新哲學和新史學的限度，而這些限度恰恰將產生于它們為自己描繪的問題或疑難所提供的解答中。“我們自己還在風浪之中，并沒有在港口里卷起風帆為新的航行做準備。”（第314頁）

這樣，新哲學允許克羅齊時代的人期待著一個在思想和文化方面取得成就的新時代，并且構想一種絕對優于以前任何史學的“新史學”，但同時卻不允許用這種新的歷史意識來研究他們自己的時代。由于獲得了一種新的哲學和理論基礎，歷史意識獲得了進步，可是，荒謬的是，人們卻發現，歷史意識進步的證據存在于這樣一種認識中，即歷史意識對于它在其中獲得進步的這個時代無話可說。新史學的語氣幽默但有所保留；其情緒樂觀卻有所限制；其反諷明顯但也溫和。

這種有關西方歷史意識處境的概念預示了克羅齊所描述的第一次世界大戰后歐洲文化和社會的特征。他的《19世紀歐洲史》有個后記，在其中，克羅齊被迫承認，19世紀存在的有關暴力、極度兇殘、非理性主義、唯物主義和自我中心的一切力量，看來在第一次世界大戰中都再度浮現，它們得到了加強，而非削弱。

甚至在戰前文學中曾經聽說過的悲觀主義和頹廢言論現在再次出現，并且正在鼓吹西方甚至人類的沒落。人類在努力從動物上升到人之后，根據時髦的哲學家和預言家的看法，現在正準備回復到動物的生活中去。［第353頁］

克羅齊說過，所有這一切都是“一種事實”，否認它，或者將其意義限制在某個國家、某個集團，抑或知識界，這都沒有用。但是，正因為是“事實”，它也就提供了一線希望。作為事實，這種狀況“不得不在精神的發展、在社會和人類的進步中起到一種作用，如果它不是作為新價值直接的創造者，至少也是作為古代價值得以加強、深化和拓展的材料和刺激物”（第353——354頁）。然而，這種“作用”只有某些未來的史學家能夠看到，“當它抵達它那個時期的終點，未來的史學家在眼前便能看到我們致力于其中的運動，以及它將我們導向的任何狀態”。但是，“我們并不能理解和判斷我們致力于該運動的真正原因”。克羅齊說道，我們應當能夠觀察并理解“許多事物”，但我們永遠不可能認識到“尚未發生因而其歷史還無法提供給我們去觀察的事情”（第354頁）。

這樣，事情仿佛便是，盡管我們能夠認識到自己在意識和實踐中代表著一個新時代，然而由于我們完全投身其中，自己也就無法知道組成這個新時代的可能是什么。對于這個我們自己在其中扮演著角色的時代，我們無法做出負責任的評判。而且，克羅齊指出，我們做出判斷的能力受到的這種限制沒有什么關系。“有關系”的是

我們應當加入［我們自己的歷史時代］其中，但不是以對那不能沉思的東西的沉思來加入，而是根據我們每個人義不容辭的，也是良心指派的和職責要求的角色，以自己的行動加入其中。［同上］

克羅齊提醒人們警惕的只是已經被“超越的”東西，19世紀的神話：行動主義、共產主義、先驗論、沙文主義等等。然而，到20世紀20年代，他把這些非理性主義形式的復興當作一種基本“活力”的表征，當作一種對于某種未來的意志，并因而當作為了追求“自由”的新生活的行動契機。他關于19世紀的歷史結尾的話在《歷史學》中早已宣告過了，也就是說，他警告要暫緩對整體做出任何判斷，與此同時，在日復一日的基礎上，實際地應對好它的各個方面。

所有這些簡要勾畫的不是預言，很簡單，由于預言毫無用處，它對我們和任何人而言，都是被禁止的；這里勾畫的不過是一種建議，即對于那些其主導概念以及對19世紀事件的解釋與這段歷史中的敘述相一致的人，道德意識和對于現在的觀察可能為他們勾勒出什么樣的道路。［第362頁，著重號為引者所加］

受別的理想支配的其他人，會以不同的眼光來看待這個局面，并從而采取不同的行動。然而，無論他們選擇什么道路，“如果他們以一種純正的精神來作出選擇，聽從內心的指令，他們也會對未來做好準備”（同上）。無論選擇什么道路，人們不能指責他們，因為

只要一部歷史是在自由觀念的鼓舞下寫作的，那么，即便是在它的實際的和道德的推論方面，也不能以不容置疑地拒斥和譴責那些所思所感與它不同的人們來結束。它只是對那些認可它的人說：“你當每時每刻在每一次行動中以你的全部自我，依據這里為你劃定的路線行事；相信神意——它知道的要比我們個人知道的多得多，并且在我們身旁、在我們心中、在我們身外起作用。”像這樣的話，在我們的基督教教導和生活中經常能聽到，也經常被講述，就像其他來自同一源泉的東西一樣，它們在“自由的宗教”之中有其位置。［同上］

### 克羅齊歷史觀念的意識形態蘊涵

克羅齊曾經遭到自由主義者、激進主義者，甚至保守主義者的激烈批評，這是因為對于那個時代的“新力量”，尤其是法西斯主義，他的道德立場模糊不清，他只是以自己的個例來對之進行抵抗，卻未能在原則上對其進行毫不含糊的批判。因為法西斯主義是一個“事實”，所以，必須將它視為可能“超越”其短暫生涯而形成的新生活中的一個要素。他的批評者質問道，同時既是“哲學的”又是“歷史的”那種“自我意識”，如果它只能就永恒的東西和過去的東西做出判斷，并且賦予現在的人隨意行動的權力，深信無論人做過些什么，只要他是帶著足夠的“內在”信念而行動，他最終便能促成未來那種更加自由的生活，那么，這種“自我意識”又有什么用呢？克羅齊曾在戰前宣布一種新意識的誕生，這種新意識由于取代了一切的二元論和超驗論而優于19世紀產生的任何東西。那么，對于這么一位哲學家在道德上的自信和樂觀主義，出現了什么問題呢？

實際上，克羅齊的批評者并沒有充分地意識到他加諸于哲學認識實在的能力和歷史學真實地表現實在的力量之上的限制。在《歷史學》的結論中，克羅齊否認人們能夠以任何形式的確信來評判自己時代的本質。在《實踐的哲學》中，現在的一切被發送到了第四環節的統轄之下，在此環節中，精神顯示其自身，而不是以善、真、美的方式出現。克羅齊將這個精神的第四環節稱為“實踐的”環節，并聲稱這個環節是他對哲學最具原創性的貢獻。在人們生存的實際生活中，他們可能并不期待來自藝術、哲學、歷史或科學的指引。人們不得不受制于他們所理解的自身的利益、需要和愿望，不得不受制于一種關于自己可能考慮的行動方案是否具有“實用性”的直覺。藝術感受性賦予人們的世界，以構成為各種形式的個別“直覺”或感知的方式擺在他們面前。科學使他們能夠在因果關系范疇之下將這些直覺組織起來，從而執行某種實際工作。作為純粹概念科學的哲學則賦予他們批判的能力，將這些直覺用于其他非實用的、純粹知性的目的。歷史知識則允許人們思索以前人類理解世界、在其中行動并有所反抗的種種努力，并為人們考慮思想和行動在不同時間、地點和境遇下的運作提供材料，以致有可能用概念性（哲學）術語來概括意識（或精神）的本質。

但是，由于歷史作為一種知識形式，只是關于特殊的、而從來都不是關于普遍的，甚至不是關于一般的知識，因而它不能為現實中的行動提供指導。有的人試圖照社會學家的方式，通過抽象和統計式集合，將構成歷史記述的所有特殊性事實加以概括。實際上，他們是以一種偽科學的形式進行反思。其概括必須根據促使他們以這種而不是那種方式排列事實的實際考慮來評價。因而，這種概括并沒有歷史學根據，而只有社會學根據。

同樣，有的人設法以黑格爾或孔德的方式，從混沌狀態的歷史材料的現象形式中抽繹出一種“普遍的”內容，從而將它們概念化。對這些人而言，實際行為中所依據的也不是歷史學的，顯然，它們是哲學的。即使分析中的概念性組織原則有可能隨歷史事實而定，并且概括也可能伴隨著那些取自于歷史而意在成為概括性原則之例證的東西，但事實上，克羅齊仍然主張，人們既不能將歷史概念化，也不能對它進行概括。歷史知識不過是過去的特殊事件的知識，本是一些材料，由于史學家將歷史材料鑒別為不同的現象類別而被抬高到知識的地位，并且組織成敘事的諸種要素。這樣的話，歷史乃是哲學知識（對概念的知識）和藝術（對特殊事物的直覺）的一種聯合體。

歷史記述只不過是以“發生了某事”的形式出現的一組組存在性陳述，它們連接在一起構成敘事。這樣，它們首先是鑒別（發生了什么），其次是表達（事情如何發生）。最后，這意味著歷史是一種特殊的藝術形式，由于除了“可能與不可能”這種正常的藝術范疇之外，史學家還要處理“真實與非真實”的范疇，因而它不同于“純粹”的藝術。史學家作為知識的傳播者能夠考慮的只涉及斷言某某事件發生過或沒有發生過。他永遠不能去談過去如果某某事沒有發生，本來可能會發生什么事，并且，更重要的是，他永遠不能談及倘若現在如何如何，將來便可能會發生什么。史學家永遠不用現在時或虛擬語氣言說，而只用一般過去時（更準確地說，是希臘式的不定過去時）和直陳的語氣。

詩人根據可能性和不可能性（possibility-impossibility）的范疇來組織他的直覺，史學家則把他的直覺組織到或然性和不存在或然性（probability-improbability）的范疇之下，但這些便是惟一的差別。二者主題（直覺）的類型都相同，并且，他們的目標（表現這些直覺）也近似。由于他們的表現手段（語言）相同，他們的“方法”也一樣。詩歌與歷史共享的方法不過是日常言說的句法規則。

歷史方法的這種概念，其意義對于克羅齊在19世紀90年代初期介入的歷史學爭論確實重要。這種歷史方法的觀念暗示了，歷史知識永遠不能用來說明現在的境遇，或者指導未來的行為。歷史意識不能按照黑格爾那樣的方式，作為當前的文化秩序中個人利益與公共利益之間、傳統與現實愿望之間、創新因素與保守因素之間調和的基礎。它也不能像在馬克思那里那樣，要求它成為一種洞察有關當下社會境遇或歷史境遇的真正本質的工具，以至于可以評判當時各種替代性的行動計劃的相對“現實性”。另外，它也不像尼采那樣，為一個虛構的世界提供依據，在此基礎之上，意志具有的過度本能或淘汰本能可能為了它們的建設性或破壞性工作，視具體情況而得到釋放。

克羅齊認為，歷史學不提供任何“教導”；歷史學理論能夠合理教導的惟一事情便是，雖然歷史提供了有關過去的信息，但它決不能就現在世界的真實本質有所表示。在過去任何特定的時代，什么東西生機勃勃，什么東西垂垂老矣，歷史能夠有所洞察；但在現在的時代，歷史卻不能判斷什么是活的東西，什么是死的東西。在經濟、宗教、哲學、政治或心理的基礎之上，以個人關于世界是如何或應當如何而具有的成見為基礎，人們可能確定，在他們自己的時代什么具有創造性，而什么又具有破壞性；但他們永遠不可能通過訴諸歷史而為任何現實的行為過程找到任何辯護理由。

史學家研究過去，研究歷史，這可能在某些現在的利益、問題或關系中有其根源。事實上，克羅齊指出，一切有關過去的興趣正是由這種當前的關切或問題決定的。但是只要這種關切或問題規定了歷史敘事中有關過去的知識的形式，它們產生的只能是錯誤。

縱使史學家可能以當前的關切作為他研究過去的出發點，他也不可以從對過去的研究中演繹出任何普遍性結論，抑或為了現在而從過去之中引申出意義。因為，既然歷史知識只是特別呈現在有關過去實際發生了什么的敘事性記述中的知識，人們也就不能從它的研究中得出任何普遍性結論，除了可能情況下明顯是反諷性的結論。

歷史不是一首田園詩，也不是一部“恐怖的悲劇”，而是一部這樣的戲劇，在其中，所有行為、所有演員，以及所有合唱班的成員，在亞里士多德的意義上，都是“中性的”，在有罪無罪之間，是善與惡的一種混合。［《作為自由之故事的歷史》，第60頁］

或者，就如同克羅齊在《歷史學》中所說：

歷史學不僅不可能區別善的事實和惡的事實、區別進步的時代和退步的時代，只有在這樣的對立被超越，并被某種精神活動（它試圖確定從前遭到譴責的事實或時代成就了一些什么）所取代時，歷史學才開始了。而就某一事實或時代起過的作用而言，即它在發展過程中就其自身造就了什么，它也就為歷史造就了什么。既然所有的事實或時代都以其自身的方式有所創造，其中不僅沒有哪一個會因歷史而遭受譴責，而且所有的都將得到贊美與崇敬。［第90頁］

在將歷史美學化時，克羅齊也將它非倫理化了。盡管他肯定認為自己將歷史學提升到了道德自覺性的一種層次——那是作為一名學者所可能企望的最高的層次，即將其提升到了“善惡之彼岸”的位置，并且在事實上，也是將其永遠地非意識形態化。

后來的歷史哲學家，因感覺到必須努力對20世紀極權主義制度進行有歷史依據的譴責，他們自然將這種立場視為道德上的不可知論，或者是不信任馬克思主義左派的“科學”歷史學的一種策略性轉移。在我看來也是如此。但是，應當記住，克羅齊在那時的目的恰恰是要剝奪所有的意識形態立場都為歷史學要求的權威地位，并且使歷史研究返回到一個重要的，但最終也是次級的認知形式的地位。這種目的對于既定社會階級或集團非常有益，對它們而言，有關社會過程和歷史過程的任何概念分析都構成了一種威脅，因為這樣的分析或許會針對他們視為“自然的”立場或特權做出某種評判。如果歷史學能夠脫離政治爭論、科學、傳統形式的哲學，也脫離宗教，并回歸到“藝術”的圣地，它肯定能作為當前的意識形態沖突中的一個因素被教化。

但是，為了使這種教化有效，必須對藝術本身進行教化，將尼采在藝術感受性中心設置的“酒神”沖動消除。這樣，克羅齊實行的對歷史思想的教化最終需要為一種美學辯護，那種美學甚至完全不可能把后印象派在繪畫方面和象征主義運動在文學方面的整個成就看成是藝術。克羅齊表明了，歷史思維如何才能從一種關乎過去的反諷態度中解脫出來，它如何才能在關乎過去之處變得靈動自如、甚而滿懷虔誠，但惟一的代價是，必須迫使史學家就自身社會和文化現狀中的一切事物采取最極端的反諷態度。

這就導致了許多克羅齊的追隨者認為他的理論是一種純粹的相對主義歷史知識理論，因為，即使最終的結果本質上是“哲學的”，這種知識當作基礎的最初的見識卻是“藝術的”。但克羅齊的意圖決不是推崇相對主義，并用它一方面替代傳統歷史學的樸素經驗主義，另一方面替代歷史哲學家的元史學式的思辨。其主要的哲學戰斗是在美學理論的領地上進行的。從一開始到最后，克羅齊的目的都是重新定義藝術洞見的本質，從而用這些洞見來構成人們關于真實的世界可能具有的任何知識的基礎。

這就部分地說明了克羅齊在其《作為自由之故事的歷史》（1938）中對布克哈特表現出的達到蔑視程度的那種極端敵視，這種敵視要比他對蘭克表現出來的更強，他譴責蘭克時只是說他的“哲學”理解天真無知。布克哈特將歷史視為藝術的一種形式并沒有錯，錯就錯在他關于藝術是什么的概念上，他把藝術視為一種娛樂或麻醉人的形式。于是，在某種意義上，克羅齊最初的敵人是尼采以及像他那樣的哲學家，這些人曲解了藝術的本質，將其看成幻想或麻醉劑，結果也背離了他對于一切知識的“藝術”基礎具有的真知灼見。

現在，看看克羅齊對在他之前所有史學家和歷史哲學家的批判，我可以描述出它的本質。這種批判遵循的方法是，將特定史學家的著作中的提喻式（類型學的）、轉喻式（因果性的）和隱喻式（詩性的）要素孤立起來；然后，確定這些意識模式在規定敘事形式及其內容之中所起的作用；將這些概念化模式指為原因，來說明史學家一方面背離了他作為具體事實構成的敘事之撰述者的恰當角色，另一方面違背了由正確的（克羅齊式的）哲學原則引導的常識；最后，對他所討論的史學家或歷史哲學家思想中“活的東西”和“死的東西”加以區分。這種在認識論層次上的批判原則賦予克羅齊一種辨別情節化錯誤的標準。它不允許敘事者將歷史過程編排成看起來像一部浪漫劇、悲劇或諷刺劇，而只能像是由反諷語氣編成的一部喜劇，并且視具體情況而編排成反諷式喜劇，或喜劇式的諷刺劇。

由于史學家總是局限在表現那些活著的和成長的、再生的和萌芽的事物，甚至在大多數“沒落”的情形下也是如此，因而一切歷史情節化的恰當形式乃是喜劇式的。史學家即使在最壓抑的處境下，也必須描述有什么東西正致力于維系生存。他必須表明“死中有生而生中亦有死”，但是，需要強調的是前一種矛盾，而非后一種，因為“歷史”是關于生而非關于死的，除開死作為生之中的一個要素之外。反諷的要素也是源自“生即是死”這一事實，即凡出生之物必有一死，但它不是悲劇式的，因為死亡是生命的一種“事實”，就像一切事實那樣，它必須被視為生命自身保存的一個“機會”。

但此外，史學家不必太熱衷于贊美“生命”本身，不必將他的歷史的情節編排得就像是社會沖突已經獲得了、或者可以獲得真正的和一勞永逸的解決。克羅齊拒絕以討論別的史學家視為“劃時代的”（在此詞的嚴格意義上，epokhē，即時間里中斷、確定和固定的點）事件來開始或結束他自己主要的歷史著作。他的歷史著作就像布克哈特的，全部是過渡式的、低調的、漸進式的、不太模仿的，并且也沒有什么序幕或結局可言。

例如，他的《19世紀歐洲史》始于拿破侖失敗之后復辟時代那種枯燥的氣氛中，終于第一次世界大戰之前愛德華時代那種同樣是枯燥的氣氛之中。克羅齊的意圖是消除任何目的論過程在起作用的印象，而這樣的目的論過程總是與浪漫劇、喜劇和悲劇的神話聯系在一起。其結果是令“熱心人”認為重要的事不再重要，而將日常生活中更加乏味和平凡的方面抬高到有著真正的成就的地位，這正與這個時代非理性主義者和知性論者對它們的無論什么樣的看法正好相反。

克羅齊說，如果“自由主義時代”（1871——1914）看上去“索然無味”，這只是因為知性論者、非理性主義者、社會主義者和頹廢派沒有能力欣賞普通人的成就，這些普通人為完成自己的日常瑣事和職責盡了最大努力。如果說“虛偽的理想”最終支配了實際生活，這很大程度上要歸因于該時代的知性論者、批評家、詩人和哲學家未能滿懷熱情并同情地接納該時代實際生活的實踐者（《19世紀歐洲史》，第323頁）。“虛偽的理想”、“非理性主義”、“精神衰弱”，以及“內在紊亂”，這些東西如果沒有被國際舞臺上的帝國主義對手們灌注到新生活中的話，“本來可能通過批判和教育加以克服”，或者簡單地“自身磨損掉”。

這樣，第一次世界大戰并不是作為一件“劃時代的”事件出現，而是作為兩種因素相結合的結果，即一方面是一種普遍的道德萎靡不振，另一方面是一種非理性的權力意志行為。并且，戰爭遠非歐洲事務的一個新起點，“它以一種普遍凈化的承諾向各民族宣告，然而在其過程及其結局中，它卻完全違背了它的諾言”（第350頁）。因而，無論是在戰爭爆發時還是在其過程中，它本身并不是悲劇性的，而僅僅是令人憐憫的。克羅齊評論第一次世界大戰，如同他評論19世紀整個的歷史，都是帶著一種感傷性的反諷口氣。然而，這種感傷是溫和的，因為在他看來，大戰就像在此之前的時代一樣，為創造性努力提供了另一種“機會”。這樣，第一次世界大戰在（有所限定地）得到敬畏的同時也是（有所限定地）得到批判的，而這就是歷史學家和哲學家所可以做的一切。

### 運用的批判方法：反諷的教化效果

以常識解釋歷史，以反諷式喜劇將歷史情節化，這就是克羅齊歷史學觀念的精髓。反知性論和反激進主義的偏見也很明顯。這種歷史的觀念正是他批判以前所有主要的歷史哲學家的基礎，在他看來，其中最重要的是黑格爾和維柯，他們分別代表著“哲學的”和“詩性的”歷史思維之錯誤的典范。但是，在克羅齊著手批判黑格爾和維柯之前，他面對的是馬克思。按照他的看法，馬克思代表著19世紀思想中建構“科學”歷史學的最為有害的嘗試。克羅齊對待馬克思與他對待黑格爾和維柯的方式之間的差異頗有啟發意義，它們證明了克羅齊有關歷史的所有思想根本上的教化本質。

### 克羅齊反對馬克思

克羅齊反對馬克思的戰斗只是在1895年之后才開始，那時他的老師安東尼奧·拉布里奧拉放棄了最初信奉的赫爾巴特學說，在克羅齊面前表現為一位哲學上的辯證唯物主義和政治學上的社會主義宣傳者。克羅齊聲稱他傾心接受馬克思，但是，由于他已傾向于1893年時就獲得的有關歷史知識的“藝術”本質的立場，馬克思對克羅齊產生積極影響的機會之小，就如同列寧要改造俄羅斯貴族。克羅齊看上去認真對待馬克思只是因為拉布里奧拉是其宣傳者。這就使得批判馬克思主義有著一種感情上的張力，因為這需要波及對他的前“導師”拉布里奧拉的批判；但是問題一開始就在思想上被決定了。馬克思的整個事業在于尋求歷史發展規律，這與克羅齊的歷史概念大相徑庭。克羅齊的歷史概念是研究以個體形式存在的實在，并將歷史撰寫成敘事作品。盡管如此，與馬克思主義的邂逅也是有益的，因為克羅齊運用在以后不斷遇到的每一種歷史哲學之上的批判策略，在對馬克思主義的批判中都得到了清楚的展示；而且，作為一種強迫性重復而運用這種策略的心理特征也表露無遺，它類似于舊歐洲的保護者反對任何激進主義信條時運用的策略。

克羅齊研究馬克思之后首先的反應是稱它為“雙重謬誤”：首先因為它是“唯物主義的”；其次因為它“根據預先確定的計劃”理解“歷史過程”，這不過是一個“黑格爾式歷史哲學的變種”（《理論馬克思主義在意大利如何誕生和死亡》，第28頁）。克羅齊承認，如果時下這一代學者遠離民眾日常生活的現實，那么馬克思強調人類生活中經濟力量的重要性就是有益的。但最終，馬克思主義既非一種有效的歷史哲學，亦非一種值得尊重的一般哲學。它不多不少，只是一部“經驗主義解釋的教規，一種給予史學家的建議，要求他們注意……人民生活中的經濟行為，以及由此造成的天真或虛構的幻想”（第30頁）。

拉布里奧拉反對克羅齊的結論。他批評克羅齊是“一個知識分子”，“對生活中的戰斗漠不關心”，只對“書本里的觀念爭論”感興趣，并且，最尖刻的是，批評他是“僅僅為了逃避威脅著他的無聊而不辭勞苦研究和寫作的人”（第27——28頁）。他也指責克羅齊是他不可能克服的一種純粹的“形式假設，或者更準確地說是一種成見”的奴隸，這使得他在自己與馬克思的分歧之間先行得出了結果。

對拉布里奧拉批評的反應是，克羅齊重新研究馬克思的經濟學和哲學學說。但他從這些研究中得出一個判斷，這甚至比他最初的判斷還要苛刻。克羅齊說，作為一位經濟學家，馬克思并沒有創立一種新的學說；他的著作令人關注，主要是因為他闡明了資本主義社會中雇工與雇主之間的關系，也就是說，只是因為它的歷史信息而已。至于剩余價值學說，它是“一個抽象概念和［一個真實的］社會之間比較的結果。抽象概念即作為一個類型起作用的徹頭徹尾的工人社會，而［一個真實的］社會即私人資本的社會”。至于馬克思聲稱既是一位哲學家，也是一位科學家，克羅齊認為他兩者都不是，如果馬克思是什么的話，他是“一位傲慢的政治天才，也許還是一位革命天才，他用特別為工人運動建構的歷史學和經濟學學說來武裝它，賦予它動力和一致性”（第37頁）。克羅齊繼續說道，事實上，如果說馬克思需要一個偽科學和偽哲學，或是一種階級意識形態的例子，他無需到笛卡爾、斯賓諾莎、康德或黑格爾那里去尋找，而“只要到他自己的作品中尋求就可以了”（同上）。最后，克羅齊認為，馬克思只是一種新宗教的創造者，無產階級的布道人，但他攜帶的福音書僅僅是破壞性的，因為它威脅到“人類生活的一切理想”（同上）。

拉布里奧拉再次對克羅齊的批評做出了回應。這一次直指克羅齊思想中意識形態的，特別是資產階級的成見。拉布里奧拉說道，事實上，克羅齊是在與他自己爭辯，而不是與馬克思爭辯；他惟一的興趣在于他怎么能夠利用馬克思主義，而非認識馬克思主義究竟是什么樣的。他寫道，如果不是這樣，那么克羅齊認為馬克思沒有明確而全面地意識到自己的所作所為，這就很荒謬了。（第39頁）但克羅齊逃避到了哲學家的書齋里，他指出，正是拉布里奧拉自己對如何利用馬克思主義感興趣，為的是實現社會主義的目標，而克羅齊自己卻不得不以一種純粹是哲學的或理論的觀點，來確定馬克思主義中“活的東西和死的東西”。并且，馬克思主義中惟一“活的”要素在于，它提醒史學家在他們研究人類的過去時，需要對經濟活動予以考慮。相比之下，“死的”要素則是經濟學的剩余價值理論，它旨在揭示資本主義經濟實踐中的不公平，還有就是哲學——歷史學的辯證唯物主義學說，它為資本主義社會的革命性轉變提供了基本理論。

克羅齊后來認為，19世紀90年代后期爆發的“馬克思主義的危機”為它在哲學上的缺陷提供了經驗的證據。修正主義的爭論是對馬克思的學說進行哲學上的精細檢驗造成的必然結果。只要研究馬克思主義的是那些自學成才的工人及其狂熱的知識分子支持者，它的哲學缺陷就不可能暴露出來。一旦像索列爾、伯恩斯坦和克羅齊自己這樣的一流批評家致力于檢視馬克思主義，它的哲學權威便不復存在。1917年和1938年，馬克思主義再度盛行，但這也沒有改變克羅齊在這個問題上的觀點。他在1938年曾寫道，馬克思主義的復興只是反映出布爾什維克的宣傳活躍，以及俄羅斯流行的哲學文化水平低下。

克羅齊聲稱，對于（在他看來）決定性地消解作為一種哲學理論和科學理論的馬克思主義，部分要歸功于他的所作所為。他繼續寫作反對馬克思主義，但行文脈絡往往一樣。實際上，他的批判方法起到的是一種注射文化疫苗的作用，比起19世紀反馬克思主義批評家那種全盤否定更有效。克羅齊通過承認馬克思與歷史學研究存在著最低限度的相關性，便有可能表現出對馬克思主義的一種思想開明的態度，與此同時又從中切除掉真正使它成為一種特殊的激進主義世界觀的教條。承認在每一種解釋歷史的嘗試中都存在某些“活的”東西，以及指出凡是這種嘗試中新的或激進運動的方面都是“死的”東西，這樣的策略正是以克羅齊作為其20世紀首席理論家的那種新歷史主義的活力所在。最終，該新歷史主義是一種通過歷史化而被閹割了的形式，它允許從內部和外部遭受攻擊的一個階級和一種文化在對付對它有敵意的任何事物時，就好像它們已經“死了”，已經被交付給了歷史，其位置被確定了，而它們作為活著的人的信條的權威也被否定了。

### 克羅齊反對黑格爾

回顧起來，克羅齊對馬克思的批判看來是不可避免。以克羅齊的性情、階級忠誠，以及確信歷史是藝術的一種形式，那么對馬克思的拒斥看來便是可以事先預料到的。描述克羅齊與黑格爾的遭遇要稍微難一些。克羅齊一開始就已經是唯心主義者，即使他認為自己是一位“實在論的”唯心主義者，也就是說，他否認在感官知覺賦予的世界之彼岸存在任何超凡領域的本質。那么，他的實在論唯心主義包括些什么呢？1906年，在《黑格爾哲學中活的東西和死的東西》中，克羅齊給出了這個問題的答案，該書通過他以及他的時代所特有的那種有所節制的拒斥過程，使他進一步接近于夯實自己最后的立場。

依據克羅齊的評判，黑格爾一直是他心儀的哲學家，這就如布克哈特眼中的叔本華那樣。對克羅齊而言，黑格爾有著天生的哲學才智；事實上，他甚至是過于哲學化了，以至于他把哲學反思惟一可能的對象——普遍之物，即先驗概念當作了歷史解釋的原則。黑格爾不明白哲學涉及的只是概念，并且只是概念之間的形式關系；哲學有它自身的研究方法——邏輯，即純粹概念的科學；哲學的普遍化必須限于概念，并且絕不能擴充到涵蓋事件。黑格爾企圖通過演繹從概念的知識轉向實際的事件，即自然的、社會的和人類的事件；他還試圖在歷史事件之上強加一種模式，這些都是錯誤的，就如同馬克思企圖把經驗主義的社會和經濟學上的概括當成普遍原則一樣。馬克思的普遍化只有在包括了特定歷史社會中真實的社會和經濟實踐時才會有效；黑格爾的普遍化則涵蓋了精神活動的更加廣闊得多的領域。但這兩者都不適合作為歷史普遍化的工具，在歷史領域，普遍化的沖動惟有在最謹慎的限制情況下才允許使用。

盡管如此，黑格爾還是為某種顯然屬于現代的（因其有著歷史的自覺）的人文主義開辟了道路。原則上，黑格爾是一切先驗哲學的一致敵人、最卓越的內在論者，因而也是根本上的歷史主義思想家。首先，他識破了關于現象與實在之間的關系問題的每一種一元論和二元論解決方式存在的謬誤。黑格爾揭示出，思想和行動的惟一對象并非某些單一的底層結構，其中心靈只是它的一種附帶現象；它也不是某些超出世界之外的精神，其中物質不過是一種微弱的反映或表現；最后，它同樣不是精神與物質或靈魂與軀體之間區分之后的一種破碎的總體。從一開始，哲學探求的“普遍”對象就并非高于人類經驗、被人類經驗遮蔽，或在人類經驗之下；它是具體性存在的世界本身。

然而，與此同時，黑格爾保存了包含在一元論和二元論之中的真理——局部真理。一元論者認識到的世界的統一性和二元論者假定的各組對立的事物都是關于世界的有效概念。但是，統一與對立是單一演替或發展的實在的不同方面。世界既統一，又內在區別。世界的統一與其內在對立的事實并不矛盾，更確切地說，世界是一個內在對立的統一體。（克羅齊：《關于黑格爾的論文及其他文章》，第15頁。）

整體中部分之間的內在區別說明了世界的發展能力，并使世界構成為一個方成之物，一部歷史。統一與對立因而在黑格爾的思想中表現為總體的不同方面。這一總體具有三個環節：有、無和生成（第17頁）。將統一和對立、有和無、肯定和否定包含在第三個術語“綜合”即生成之中，這是黑格爾哲學的輝煌之處，也是其累贅。在這種認識的真理中存在著作為實在的邏輯的黑格爾式辯證法之功效。同時，黑格爾將他的三重圖式機械地運用在自然和歷史的材料之上，產生了所有那些錯誤的總體式體系，使得克羅齊和他那代人成了黑格爾不可妥協的敵人。

依據克羅齊的觀點，黑格爾的解釋者統統都誤解了他。他們忽略了黑格爾的悲劇性實在觀，而只看到他的樂觀主義（第40頁）；他們認為這種宏偉的超政治遠見是保守主義的（第44——45頁）；并且，他們一直把他看成是理想主義者，事實上，黑格爾是曾經有過的最純粹的歷史主義者之一（第46——47頁）。在以前的哲學家中，只有維柯在深度上和廣度上接近于預示了黑格爾的見識（第50——52頁）。然而，在黑格爾整個體系的核心有一個錯誤，即他企圖將包含在這樣一個發現——實在同時既是整一，又是內在分化的——中的哲學真理運用于世界上現實發生著的事件。克羅齊說：“黑格爾的體系中，有限和無限融為一體，善與惡構成一個單一的過程，歷史乃是觀念的實在，而精神并不存在于其歷史發展之外。”這種見識使得每一個歷史事實由于是“觀念的事實”，因而對黑格爾來說都是“神圣的”事實。這就迫使史學家給予每一個事實同樣的同情心和同樣認真的研究，以此促成關于歷史的一種真正的歷史主義評價。這是黑格爾哲學“健康”的方面，它必須嚴格地和其“病態”方面區別開。“病態”方面就在于，企圖運用辯證模式的三重圖式來分析構成歷史的諸多具體事實之間的關系。這種“病態”方面產生了種種“生活哲學”，即從“神經性的神秘主義”和“虛假的虔誠”，經過“反歷史的蒙昧主義”，到“實證主義”和“新雅各賓主義”，它們在20世紀即將來臨之時令歐洲備受折磨。

因而，按照克羅齊的觀點，為了從黑格爾那里搶救出“活的東西”，像傳統的黑格爾研究試圖做的那樣，僅僅區分作為哲學家的黑格爾和作為史學家、科學家的黑格爾是不夠的（第54頁）。相反，黑格爾作為史學家和科學家的過失是一種基本的哲學錯誤的結果。必須揭露這個錯誤。克羅齊聲稱，他已經運用批判方法揭露出來了。他稱這種批判方法為“辨別”法，即“區別、分辨”；并且，這種方法構成了后面半個世紀他的一般哲學和歷史哲學的基礎。

“辨別”法要求承認，雖然概念可能是對立的，如善與惡對立、對與錯對立，但事物只能是彼此區別。這并沒有對整體根本上的統一構成打擊，它只是暗示了，在談到事物和概念時，有必要以不同的方式來描述整體。“例如”，克羅齊說道：

我們談論普遍的精神或精神活動；但我們也無時無刻不在談論這種精神活動的特殊形式。雖然我們認為它們都是全部精神性的組成物……我們也關注不要使它們彼此混淆；因而，我們批判任何以道德標準來評判藝術的人，批判以藝術標準來評判道德、或以效用標準來評判真實等諸如此類的人。［第56頁］

在試圖把握住整體的過程中，倘若我們總是容易忘記“辨別”的必要性，那么，我們只要觀察一下生活便能立即想起它來。由于“生活”總是在我們面前將自身呈現為活動的各種領域；它們作為經濟的、科學的、道德的、藝術的領域而彼此外在地區別開來，并且，也呈現為個別的人，即通過其作為詩人、工人、政治家、哲學家的各種行當而彼此加以區別。甚至哲學本身都不存在，而通常出現的是作為一種特殊方面的哲學：如美學、邏輯學、倫理學等等。事實上，哲學整體內在地是可以區別的，每一種哲學都是區別于其他哲學的一種哲學。

克羅齊繼續指出，形成了歷史過程的所有系列的不同實體，構成了“一種聯系或一種節奏”，平常的分類理論無法充分描述它。在通常的分類體系中，人們假定一個概念，隨后再引入一個外在于前者的概念；于是，這兩個概念被用作區分的基礎。克羅齊說道，第二個概念的用處

幾乎就像一把刀子，人們能用它把蛋糕（即第一個概念）切成許多份，其中每一份都彼此獨立。這個過程產生的結果是，世界的統一性消失了。實在被割裂成那么多的外在成分，它們每一種都彼此漠不關心；于是，哲學這一關于統一性的思想也就不可能出現了。［第57頁］

克羅齊認為有一種正確的方式，它可以用來辨別構成實在的諸多個別實體，同時又將個別實體聯合成統一體，他稱之為“度的分類圖式”，并將此歸功于黑格爾。在這種圖式中，個別實體被聯合在一起，它們并非彼此中立和外在于對方，而是以高的度包含低的度的方式來聯合。這種分類圖式是黑格爾將不同主題，如文學、法律、道德、政治、宗教等等聯系起來的動力之源。在哲學分析中它很成功，因為在其中，思想的主要概念既彼此對立，又辯證地統一在一起。

黑格爾表明，人類經驗的基本形態必須用不同的概念工具來研究。這樣，

真與假之間存在的關系不同于真與善的關系；美與丑之間的關系不同于美與哲學上的真理之間的關系。無死之生與無生之死是兩種對立的幻覺，其真理即是生，即生和死的聯系，即它自身和其對立面的［結合］。但是，無善之真和無真之善卻不是兩種在某個第三項中可能取締的幻覺：它們是會在度的聯系中被分解的偽概念，在這種聯系中，真和善是相區別的，同時也是統一的。因此，無真之善不可能，正如不假思索便選擇善是不可能的；無善之真卻是可能的，但只是在它遵從理論精神優于實踐精神的哲學理論、遵從藝術自律和科學自律的法則的意義上有可能。［第61——62頁］

這種個別實體的理論充當了克羅齊有機整體論的基石，而有機整體論反過來又成了他同時拒絕和接受整個哲學史中任何一種理論的基礎。他說道，有機論

是一場生對抗死的斗爭；但是，有機論的各部分并不因此就介入此與彼的斗爭中，如手與腳的斗爭，或眼與手的斗爭。精神便是發展、歷史，因而也是有與非有之聯合，即生成。但是，作為哲學之主題的從永恒觀點來看的精神（the spirit sub specie aeterni），是理念的歷史，即永恒的和超越時間的歷史，是一系列生和死的永恒形式，就如黑格爾說的，它本身從未生亦從未死。［第62頁］

克羅齊警告說，若是忘記了這一“關鍵”，就會冒鑄成大錯的風險。

但是，黑格爾就忘記了；他沒有辨明對立與差異之間的區別。“他認識到辯證對立模式中的等級關系，并且將一種只適合用在對立綜合之中的三元模式用在這種關系上。”（第64頁）換句話說，他把一種只適合用在哲學概念上的分析模式用在了歷史上。“差異理論和對立理論對他而言是同一回事。”（同上）結果，在黑格爾說明哲學史、自然，以及真正的所謂的歷史時，他企圖將這些領域中復雜的材料還原成正題、反題與合題的三元模式。克羅齊在論述黑格爾的四章內容中，將他所稱的“錯誤變形”進行了編年式排列，它們出現在黑格爾著作中的哲學、藝術和語言、自然哲學和歷史學諸領域。

克羅齊批判了黑格爾歷史哲學的錯誤所在，這對現在的研究有其特殊的價值。不用說，它取決于以下批判，也即由于黑格爾沒有認識到藝術的自律性，他也就必然無法理解歷史學的自律性。但在這種批判中，克羅齊強調歷史概念與哲學概念之間的辯證關系。他寫道：“歷史學不同于藝術，它預設以哲學思想作為其基礎”（第89頁）；也就是說，歷史學預設了整體，它在其具體性上便是實在。但是，他繼續說道：“歷史學像藝術那樣，通過直覺來發現它的材料”（同上），也就是說，通過對單個具體實體的感知來發現它的材料。這便是他為什么總結說，“歷史永遠是敘事”（講述故事），“而不是理論和體系，即使它以理論或體系為基礎”（同上）。這也正是為什么人們強調史學家一方面研究文獻，一方面清晰地陳述他們關于實在和生活的觀念，“尤其是生活中他們要進行歷史性處置的那些方面”（第89——90頁）。這使得克羅齊可以說，即使歷史編纂學描述所發現的事物這方面依然是“一種藝術工作”，它在最初收集材料這方面也一定是具有“科學嚴謹性的”。但是，歷史敘事的內容必須與它的形式區分開。克羅齊寫道：“如果所有的歷史著作都還原成最簡單的表達式”，就有可能以一種“歷史判斷”的形式來表達所有這一切，其范型便是“某某事情發生了（如愷撒被刺了，阿拉里克摧毀了羅馬，但丁寫了《神曲》，等等）”（第90頁）。克羅齊認為，這些命題一加分析就會揭示出，每一個表達式都包含了“一種直覺的要素，它起主詞的作用；還有一種邏輯因素，它起謂語的作用。前者例如愷撒、羅馬、但丁、《神曲》等等；后者如刺殺、摧毀、藝術創作等等概念”（同上）。

問題在于，如果有人決定構造一種歷史現象的類型和分類理論，那么，歷史學可能產生一種純粹經驗性質的“概念科學”，即社會學；但這樣一種科學不可能取代作為材料本身的基礎并且構成了它們的概念性科學，即哲學。克羅齊承認，如果有人決定從考慮特殊性轉而考慮作為其基礎并使之可能的“理論因素”，那么考察歷史也能夠催生出哲學。不過，反思普遍性與感知特殊性之間的障礙是無法逾越的。克羅齊因而說道：人們要么研究哲學，要么研究歷史，“歷史哲學”的提法就是矛盾的。試圖生產這樣一個怪胎，其惟一可能的結果是否認史學家寫作的那種歷史，在克羅齊看來，這恰恰是黑格爾的歷史哲學所做的。

黑格爾試圖忠于史實，但是，他辯證地“理解”歷史的努力時常違背他的初衷。由此就有了他所分派給他所研究的民族、宗教、人民或個人的那種不完整的和暫時的價值；對他而言，在這些對象的成就中，否定性因素總是要超過肯定性因素。它們不可避免地被揚棄，因而最終不得不被判定為失敗。其中也出現了天命論，黑格爾以“理性的狡計”的形式將它嵌在對過去的說明中，這使得他可以堅持，一切的錯誤都是一種正確，一切罪惡都是一種善行，一切丑陋都是一種完美，反之亦然。他沒有辦法擺脫自己的兩難之境。如果“面對他確定的原則，根本沒有辦法來利用歷史事實和文獻”，那么，他讓史學家研究文獻、忠于史實的忠告便不過是“一句空話”（第94頁）。

為了證明他利用哲學概念尋求歷史的“意義”有道理，黑格爾被迫不斷進行還原：將精神的歷史還原為國家的歷史，普遍的文明還原為特定時空中的文明，個人還原為理性之工具的地位，等等（第95——97頁）。黑格爾沒能認識到，“正如實在既無內核亦無外殼，而是一種單一特性，內在與外在乃是同一回事……因而事實的群集也是一種緊湊的群集，它不能劃分出本質的核心或非本質的外殼”（第98頁）。這樣，由于“歷史饑渴和歷史過剩”，黑格爾哲學對后世史學思想而言成了一種曖昧的遺產（同上）。由于黑格爾通過把一切事件都解釋成理念的具體顯現而令它們具有了“神圣性”，他也鼓舞了一整代偉大的史學家以同情的方式再造過去的時代。但是，因為他教導人們，精神的顯現可能與精神的抽象形式受到同樣的概念化、同樣的邏輯操縱，黑格爾也鼓舞了那些“任性和滑稽地誹謗歷史的人”，他們拒斥事實的權威，隨心所欲地解釋歷史材料。

這樣，黑格爾最終沒能逃脫他自認為敵對的二元論。這種二元論非常明顯地表現在他關于精神和自然的二分之中。在黑格爾真實的思想中，“精神和自然是兩種實在：一種先于另一種存在，或者說一種充當另一種的基礎，但無論如何，它們彼此區分”（第131頁）。為了將這兩個領域合為一體，黑格爾不得不假設第三種實在，即邏各斯（Logos）——普遍理性，它同時是精神和自然兩者的基礎和目的。如果黑格爾只是把精神和自然設想為概念，就像它們本身那樣，而不是兩種“具體的實在”，他本來會看到那種三元模式并不適合它們，甚至，本來可以避免泛邏輯主義。他曾企圖以泛邏輯主義來理解歷史和自然之中的任何層面，并藉此使得世上任何地方的“非理性”沒有了容身之處。

這樣，對黑格爾主義而言，精神哲學和物質哲學之間的結合仍然沒有解決。盡管“自然”一詞有特定的內容，即由科學產生的物理和數學理論描述的“總體的自然”；而“精神”一詞也有其特定的內容，即“一方面是心理學，另一方面是法哲學、藝術哲學、宗教，以及絕對精神或理念的哲學”，但邏各斯一詞卻完全沒有恰當的內容（第132頁）。它不過是一種抽象的抽象，即理性被抽象地思考，并且“被借貸給了”自然和歷史，它歪曲和限制它們，并被用來批判一切其他哲學的不足。在黑格爾試圖賦予“邏各斯”一種確定的內容時，他轉向歷史，最終認為歷史和邏各斯是同一事物。

但是，克羅齊認為歷史不僅僅是邏各斯，即理性；它還是無理性。更準確地說，歷史正是人類理性和無理性在相互作用中揭示它們自身之處，而這種相互作用創造了歷史。但這種歷史不是一種可以辨別的總體；它只是各種人類行為的總和。這些行為表現出人類的理性與無理性之間的張力，它們是個體的、獨特的，與此同時，對它們進行反思一方面能夠產生理性的普遍理論，另一方面產生無理性的普遍理論，也就是說，分別產生哲學和心理學。它們兩者都不能充當人類的普遍科學，若有普遍科學的話，它在某個特定的人類行為實際發生之前，便能夠預言出它的確切特征。

因此，歷史學總是傾向于推翻人們通過哲學、心理學和社會學構成的普遍化，或者至少是要求對它們的普遍化進行無休止的修正。歷史往往展現出有關理性與無理性在人類中相互作用的新材料，它們是普遍化的科學無法預料到的。史學家不得不運用哲學的、社會學的和心理學的普遍化來描述特定歷史行為，即將主詞與謂詞連接成具體的判斷。但是，這種把主詞與謂詞連接成一個特定歷史判斷本身是一種直覺的或審美的活動。借助這樣的活動，史學家將清晰、秩序和形式賦予原先是模糊、無序和混亂的歷史文獻領域。盡管史學家的陳述涉及的是實際而非可能事件，但他做的是和藝術家一樣的事；并且，他常常通過一種對自身感知的哲學判斷來抑制自己的想象，這樣就能將實在與不過是明顯想象的東西分隔開，因為想象總是試圖替代包含在文獻中的證據。

那么，黑格爾哲學中“活的”東西和“死的”東西是什么呢？克羅齊對該問題的回答，強化了他對援引假定的普遍原則或概括來弄清楚歷史文獻意義的反感。一方面需要保持并促進黑格爾的基本洞見，即他認為哲學反思的對象是全部實體，即具體的世界；深信對立的辯證法是哲學反思的適當工具；以及他有關實在的各個度的學說，這種學說使人們能夠相信各種形式的精神的自主性，它們彼此必須聯系和統一。然而，另一方面需要批判任何形式的泛邏輯主義；批判任何使經驗顯現的實在歸入一些用抽象方式來支配理性的規則的企圖；由此也批判任何以辯證方式解釋歷史實在的企圖。簡而言之，雖然肯定了理性規則超越于哲學之上，并且承認它在歷史判斷中具有監察任何概念使用的權威性，但仍然必須否認理性解釋一般歷史的權威。必須阻止在歷史中無限制地同時使用藝術想象、科學概括和哲學概念化。歷史判斷預設了明確的哲學概念（如善、惡、美、真、效用等等），并且包含了概念與經驗事實的組合。這種事實能夠通過藝術直覺來認識，概念則通過哲學反思來構成，但是，它們的組合卻是一種特殊的歷史學行為，其范例即此事發生在那個時間和空間中。這種行為單單是藝術直覺或哲學反思都是無法做到的。

人們在許多特定歷史陳述的基礎之上有可能進行概括，比如說，在某些類型的時空下，有發生某類事情的趨向，由此也就有了社會學。但是，將這樣的概括要么視同規律，要么視同普遍原則，這正是賴爾后來所稱的一種“范疇錯誤”；這些都是從個別歷史判斷中得出的抽象物，而不是關于所有時間和空間中實際發生之事的陳述。這些概括不能代替關于概念的哲學陳述，單獨的普遍原則，或者有關實際發生之事的一組組分散的歷史陳述。歷史知識終止于復原有關過去人們的行為的記載，終止于了解人們已經做了些什么，它并不繼續描述人們正在做什么，或者他們未來可能或應該做些什么。

其他種類的判斷或許可以用于說明當下事件的意義，如政治判斷、道德判斷、經濟判斷等等；但這些判斷未經歷史認可亦能做出。它們是針對人們組織自己眼下的生活而提出的一些建議、計劃和規劃，而不是可靠的知識。這些建議、計劃、規劃等等，必須在市場上或國會中根據其自身的價值和對現實問題明顯的適用性而獲得人們的批準，如果訴諸歷史而對它們進行論證，或者根據歷史研究而賦予它們一個必然結論，這時，它們便遇上了一個錯誤的權威。因而，歷史學被隔離在作為現實活動和未來期望的指導之外。歷史給人們惟一的教導是人們所成為的就是他想要成為的任何樣子。因而，試圖從歷史中獲得教益存在的危險也很明顯，并且，再沒有哪里比思想家維柯濫用歷史時更明顯地表現出這種危險了。克羅齊將維柯視為近代意大利文化產生的最偉大的天才人物，他也是克羅齊最艱難的批判著作的主題，這本著作名字叫《詹巴蒂斯塔·維柯的哲學》（以下簡稱《維柯》）。

### 克羅齊反對維柯

在《美學》中，克羅齊贊揚維柯將詩從柏拉圖指派給它的精神的低級區域拯救出來。他說，維柯“首次揭示了藝術與詩歌的真實本質”（第277頁）。這種揭示運用的發現形式是“詩興于理智之前，情感之后”（同上）。柏拉圖如同近代“生命主義者”和“非理性主義者”那類人一樣把詩歌與情感混在一起。維柯認為，人們在觀察之前先有感覺；而觀察是由感覺引導的，或在感覺中有其依據。據此，克羅齊說道：“創作詩歌的是激情和感受，詩歌越接近特殊，它就越真實，而哲學的情形與之正相反。”（第277——278頁）此時，克羅齊的結論是，“對于劃分科學和藝術的界限，我們有深入的陳述。它們再不能混淆了”（第278頁）。

克羅齊繼續談到，對于詩歌與歷史之間的差別，維柯的觀念“稍欠清晰”，事實上，其不清晰的程度令維柯最終將“詩歌與歷史同一”（第279頁）。這種同一化為維柯提供了基礎，使他最初將神話的本質理解為“真理呈現在原始人面前時那種自然產生的圖景”（同上），由此也使他產生把想象視為意識的創造性模式的觀點（第281頁）。然而同時，它也導致維柯將“人類精神的理念史”，即被他看作是尋求真理的連續永恒過程，混同于過去不同時空中的個人實際經歷的真正的歷史。這樣，盡管維柯因為對于藝術和詩歌的本質有著原創性的真知灼見而應受到稱贊，并且首先要稱道的是他揭示了詩歌與語言的同一，但他仍然陷入了聲名狼藉的“歷史哲學”中。正如馬克思錯誤地夢想著一種歷史科學，而黑格爾錯誤地夢想著一種歷史哲學，維柯夢想的、而且他認為自己發現了的則是一種歷史詩學。于是，批判維柯，意味著將他哲學中的審美洞見與把這些洞見作為其方法論在歷史研究中的運用分離開。這正是克羅齊在1911年這本論維柯的著作中承擔的任務。

此書第三章題為《〈新科學〉的內在結構》，克羅齊在這一章中說明了他最終闡釋維柯的批判原則。他解釋說，維柯的整個體系實際上包含了三類不同的研究：“哲學的、歷史的和經驗的；它們全部放在一起則包含了一種精神哲學、一種歷史學（或諸多歷史學）、一種社會科學。”（第37——38頁）第一類研究與“觀念”有關，涉及幻想、神話、宗教、道德判斷、權力和法律、確定和真實、各種感情、天意等等，換句話說，涉及“一切……影響人類心靈或精神之必然過程或發展的決定因素”（同上）。這第一部分，即維柯的美學理論，是正確的、真實的。第二類研究適用于維柯概述大洪水之后人類的普遍史、不同文明的起源、對希臘和羅馬英雄時代的描述，以及討論習俗、律法、語言、政治政體，還有原始詩歌、社會階級斗爭、文明的崩潰及其回歸第二蠻荒期，如歐洲中世紀早期的情形。最后，第三類研究涉及的是維柯嘗試“確立一種民族歷史的統一過程”，并且論及前后相繼的政治形式及其在理論和實際生活中的相關變化，還論及他概括的貴族、平民、父權家族、象征規則、隱喻式語言、象形文字書寫等等。

克羅齊的看法是，維柯混淆了這三類研究，在他的陳述中將其混為一體，并且在將它們陳述在《新科學》的過程中犯了大量的“范疇錯誤”。克羅齊堅持認為，《新科學》晦澀難懂并不是因為其基本洞見深奧，而是因為一種內在的混亂，也就是說，是因為“他的［維柯的］觀念的模糊性、對確定聯系的理解不夠；更確切些還可以說是因為維柯在其思想中引入的一種任意性因素，或者簡單地說便是因為他徹頭徹尾的錯誤”（第39頁）。維柯未能正確認識“哲學、歷史學和經驗科學之間的關系”（第40頁）。他傾向于詩意地將它們從一種“轉換成”另一種。這樣，他一時把“精神哲學”當作經驗科學，一時當作歷史學；一時把經驗科學當作哲學，一時當作歷史學；并且，他經常把簡單的歷史陳述要么歸因于哲學概念的普遍性，要么歸因于經驗圖式的一般性。將概念混為事實，以及將事實混為概念，這對于詩人無可指責，但對于維柯這位史學家而言卻是災難性的。例如，克羅齊表明，當維柯缺少某種文獻時，他便傾向于依靠一種普遍的哲學原則（詩意地）想象如果他真的拿到了這份文獻，它會道出些什么；或者，當他遇到一個可疑事實，他便求助于某些（想象的）經驗規則來確認或駁斥它。此外，甚至在他擁有文獻和事實二者時，他也經常無法像真正的史學家一定要做到的那樣，讓它們講述出它們自己的故事，而是對其進行解釋以適合他的目的，即適合他自己一廂情愿地構想出來的社會學上的普遍化。

克羅齊表示，與這樣任意擺布歷史文獻相比，他更喜歡那種最老套的編年史。他可以原諒維柯那些令其著作晦澀難懂的無數的事實性錯誤，因為細節上的不準確，維柯通過其視野的廣闊性以及對人類精神創造一個特殊人類世界的運作方式的理解來補償了。但是，克羅齊無法原諒導致維柯思想混亂的原因，也即他詩意地把哲學和科學、歷史學混為一體。這種“混淆的傾向或者……不同傾向的混淆”對于維柯聲稱建立了一種文化“科學”具有致命危害，它也是維柯“墮入”“歷史哲學”的原因（第43頁）。因此，對維柯的充分理解需要細致地將他著作中哲學方面的“金子”跟遮掩它的偽科學的和偽歷史學的渣滓區分開。在后面的章節中，克羅齊開始了這種區分（或轉變，因為這正是其實際情況）的工作，他對這一工作的熱忱惟有他的自信能夠超越。這種自信乃是指在克羅齊自己的哲學中，他自信擁有哲人石，這允許他在任何體系中正確地判定“活的東西和死的東西”。克羅齊急于根據18世紀盛行的學術標準評判甚至諒解維柯，但他并不愿將這種歷史主義的仁慈擴展到維柯的哲學努力中。

克羅齊批判方法的一個完美典范出現在《維柯》第十一章，它也是一個至關重要的檢驗，在其中，維柯的文明變遷規律，即所謂的“重現”規律得到了審視。簡要言之，該規律是說，一切異教民族都必須經歷一個社會關系的特定“過程”，該“過程”有著相應的政治和文化制度，并且當該過程完成時，如果這些民族還沒有被消滅，就必定會在一種類似的但已經發生了重要變形的存在的平臺或自我意識水平上退回到這一過程。如果這些民族在循環的終點被毀滅了，就會有另外的民族來取代他們，新的民族將以相同的一般階段序列經歷該過程，并抵達相同的終點。

克羅齊認為，維柯的“規律”不過是他認為自己在羅馬歷史中發現的模式的一般化形式而已。維柯毫無理由地將這種規律擴展到覆蓋一切異教社會，這迫使他將事實硬安到根本上僅僅適用于羅馬這個例子的模型中。克羅齊聲稱，這種將羅馬歷史“稀釋”成一種文化動力學的一般理論的做法，揭示了維柯對于經驗性規律如何產生存在的誤解。經驗性規律的產生應該是：對具體情況進行概括，從而對該組實例中共有的特征構想出一種概要性描述，據此，實例之間的差異才能得以描繪。與此相反，維柯設法將羅馬實例的一般特征擴展到包括在其異教特征方面類似于羅馬的所有實例中。然而，甚至維柯都不得不承認其存在的大量例外證明了維柯的規律存在的不足。如果維柯不是因忠實于對羅馬歷史的那種偏頗理解而令他誤入歧途，“經驗性的重現理論”本來也不會被迫在其運用之中承認如此多的例外。并且，如果不是必須將其他社會納入這種羅馬實例中提供的模式，維柯還是有可能將包含在重現理論中的普遍真理運用到那些社會的各種歷史之上。

該理論中暗含的普遍真理是一種哲學真理，即：

精神經過它的進步各階段，在成功地從感覺上升到想象和理性普遍原則之后，在從暴力上升到公平之后，它必須按照其永恒的本性返回其過程，再次淪落到暴力與感覺中，并從此重新開始它的上升運動，重新步入該過程。［第136頁］

這種真理作為研究特定歷史社會的普遍原則，它使人們注意到“以想象為主導的階段和以理智為主導的階段之間、自發階段和反思階段之間的關系，后一階段通過能量的增長自前一階段中產生，而通過衰退和瓦解返回到前者”。但是，該理論描述的只是在一切社會中普遍發生的事情；它既不表明在特定的時空中必定發生什么，也不預言某種特殊傾向的結果。這種普遍化概括如同克羅齊所允許的那樣，他曾經指出，諸如那種陳述“以想象為主導的階段和以理智為主導的階段”之間關系的概括“在很大程度上是量化的，并且是為了方便才做出的”（第134頁）。它們并沒有規律的威力。因而，克羅齊判定維柯犯下了一個錯誤并產生一種錯覺：他錯誤地企圖將一種經驗性的普遍原則擴展到看似能夠合理運用該原則的所有類別中；并且，他也被一種錯覺迷惑住了，即希望將哲學洞見當作對任何時空、任何社會都有效的歷史解釋規則。

克羅齊想到過對這有關維柯的批判可能會有兩種異議。一方面，他指出，人們可能認為，維柯其實解釋過他的規律的例外情況，即指出外部影響或偶然情形，它們致使某個特定的民族中斷而達不到其終點，或者融入并成為另一個民族過程的一部分。另一方面，克羅齊注意到，在他自己對“規律”真正價值的解釋基礎上，人們可能認為，既然規律確實涉及的是精神的過程，而不是社會或文化的過程，經驗證據再多也不能對它構成挑戰。克羅齊概略地將第二種異議當作不相干的意見消除了。他說，“爭論之處”

恰恰在于……這種規律的經驗方面，而不是哲學方面：正如我們已經提到的那樣，真正的回答在我們看來是，維柯不可能也不應當考慮其他的情形。就比如說這樣的例子：正在研究生命不同階段的人描述了性欲在其模糊幻象和類似的青春期現象中的最初顯現，并不將經驗少的人可能被經驗豐富的人領入愛情之中這樣的情形納入考慮之中，因為他要論及的不是模仿的社會規律，而是有機體發展的生理規律。［同上］

簡而言之，維柯的“規律”要么普遍地獲得，就像“有機體發展的生理規律”，要么得不到；一個例外就足以駁斥它。

然而，克羅齊所采取的這條思路對他而言有些奇怪。因為它要求克羅齊運用在維柯的“規律”之上的充分性標準更接近于實證主義者所要求的，而不像他自己在《邏輯學》（1909）中解釋物理科學的規律概念時所要求的。在此，他曾批判實證主義者，說他們沒有看到科學中規律的功能是“有益于人的”，而非“構成性的”（第204頁）。他說道，自然科學的規律只是虛構或偽概念，是人們或人類群體在不同的時間和空間中，為了適應實際規劃產生的要求而設計的，因而，它的權威被限制在規劃自身的持續期內。克羅齊尤其否認自然科學是在任何意義上進行預言。他相信，對它們的預言能力的相信，表現了預言或預測未來的那種原始渴望的復蘇，而這是永遠都做不到的。這樣的信念有賴于那種毫無根據的假設，即自然的所有行為都是規則的，而實際上，自然之中惟一“規則的”現象實際上便是心靈努力想理解自然（第228頁）。所謂的“自然規律”時常被違背和碰到例外。據此而可能斷定，自然科學不但不能聲稱進行預言，它依賴（有關自然的）歷史知識的程度甚至要比人文科學還強，人文科學至少具有持續的精神現象可以進行概括。

但是，如果這是自然科學規律的真實本質，它必定也是社會科學中一切可能規律的真實本質。若是這種情況，那么，對于維柯利用重現規律來描述一切社會進化過程的特征，以及考慮到它們一定程度上會偏離羅馬模式而對它們進行直接研究，可能的異議會是什么呢？這種異議看來僅僅是克羅齊對任何研究社會和文化的企圖存在著敵意，他認為那些社會和文化都是精神的產物，而那些企圖令它們就好像成了自然因素機械決定的結果。維柯試圖以規律來描述精神在其具體體現中、在其所采取的社會形式中的運作特征。他看來是無心之中將它們物質化或自然化，并因而剝奪了它們作為精神創造物的地位。至少，克羅齊是這樣認為的。維柯論及社會和文化時，就好像它們是一種恒定物質過程的產物（順便提及，這因而又無意中暴露出他對自然之真實本質的誤解）；于是，克羅齊要求維柯，一旦他選擇了這種處理方式，他就應當一直并真正視該過程是不變的。這樣，我們便把握住了克羅齊訴諸的那個類比的主旨，即“正在研究生命不同階段”的那個人必須將自己限制于思索“有機體發展的生理規律”而不研究“模仿的社會規律”（《維柯》，第136頁）。

但這一類比表露出克羅齊在批判中的偏見。因為，要正確地貫徹這個類比的話，在維柯的情況中問題的關鍵并不是將不同過程中起作用的規律混合在了一起，而是兩個系統的聚合，它們都由相似的規律支配，其中一種取消或中斷了另一種的運作。例如，甚至研究生命不同階段的這個人也不一定會因為某一特定個人沒有活到青春期而受這一事實的困擾。某個人在青春期之前死亡并不能否證“有機體發展的生理規律”；它僅僅要求，如果我們想要解釋為什么活不到青春期，就必須引用其他規律，尤其是那些說明有機體死亡的規律，以此說明為什么認為青春期將正常發生的預言沒有得到證實。

文明也是如此。我們對于文明所將經歷的“歷程”進行的預言性描述，并不會因為任何特定的文明未能走完這一歷程而受到損害，如果它的失敗能夠用另一種可以說明文明在其正常周期之前解體的規律來解釋的話。這樣，任何不能走完維柯以羅馬模式作為原型而描述的這種過程的社會，都不能用來駁斥維柯的“規律”，因為“重現的規律”根本不是一種“規律”，它只是一種理解或解釋，也就是說，一組規律——若要用這些規律進行預言并使之有效，就需要說明它們適用的限制條件。原則上，維柯選擇羅馬這個例子作為文明成長的范式根本沒有錯。這樣，他所知的所有其他文明的成長，除了猶太文明和基督教文明之外，都能根據這種范式來進行衡量。這種社會科學的程序在維柯那里無論貫徹得多么不完美，它本身卻是非常完美的程序。克羅齊反對的正是任何社會科學程序，因為在他看來，這種程序代表著一種用因果關系來決定“自由”精神產物的努力。于是，他用一種不可能達到的苛刻標準來衡量維柯建構一種社會科學的努力，而在他駁斥實證主義者針對自然科學提出這種標準時，他自己還特別批判過它。對克羅齊使用“規律”概念的這種前后矛盾只能這樣解釋，他期望為自己的哲學化方式尋求維柯的支持，同時，卻否認任何現代社會科學家可以自稱貫徹維柯的社會分析方式。

就克羅齊批評維柯努力建構一種普遍史或世界歷史的哲學而言，還可以有一個更好的理由。這里看來出現了一種真正的范疇混淆。克羅齊正確地指出，一方面維柯希望把重現理論當作一切文明發展的模式；另一方面，他又想把猶太文明和基督教文明的例子排除在外，這是因為它們分別具有特殊的記憶和特殊的復興能力，從而在世界末日之前它們的歷史不會終結。這種差別是沒有根據的。克羅齊顯然正確地指出，它是潛伏在維柯情感中的基督教信仰者和占據了他的理智的社會科學家之間的沖突。但是，正如大多數維柯的評論者指出的那樣，即使存在這種不一致，也不能否定維柯的著作在社會科學方面持續地追求一種普遍歷史哲學的努力。克羅齊自己同樣承認這一點。在評論維柯企圖在荷馬和但丁之間提煉出他們的相似性時，他承認這種歸類是任何真實的歷史必要的基礎，因為像他指出的那樣：“若沒有對相似性的認識，人們如何能夠成功地確定那種差異呢？”但是，也是在這里，克羅齊又對以尋求相似性本身為目的深表惋惜；他說道，矢志于歸類和建構類型，使得維柯不能實踐史學家的職責，即“表現和敘述”。

在涉及到馬克思、黑格爾和維柯的思想時，透露出克羅齊本質上的反諷姿態的，不僅是他主張自己在他們的歷史概念中有能力分辨出活的東西和死的東西，而且還在于他將他們理論中“活的”部分交付給了精神生活中的個別部分，事實上也是孤立的部分。他對馬克思的處理是個例外，因為他甚至不承認馬克思是一位重要的思想家。在克羅齊看來，馬克思的貢獻僅在于提醒史學家要注意人類生活中的經濟因素。克羅齊雖然承認黑格爾由于在人文科學的邏輯和理論方面的貢獻而在哲學史上有著不朽的地位，但否認他作為一位歷史哲學家具有任何真正的成就。對于維柯，克羅齊承認他在美學理論方面的杰出成就，但不認為他作為一位史學家或社會理論家具有任何才華。所有這一切表明，不管人們如何理解“科學”一詞，克羅齊都想疏遠過去的思想家將歷史思想提升到科學地位的整個努力。

與此同時，當克羅齊為歷史學作為一種藝術形式的觀念辯護時，他采取的措施使得歷史學不可能對想象性創造或創造性想象的過程有所貢獻，而他承認普遍藝術包括這樣的過程。恰恰是因為歷史學某種程度上受到常識批判，并用日常語言進行描述，歷史學的詩性真實才顯得平淡無奇。

### 歷史作為資產階級意識形態

克羅齊對于每一種以前的歷史哲學的普遍的（雖說是有所限制的）拒絕以及他最后倚之為自己的歷史研究基礎的這種有所限制的（雖說是普遍的）唯心論，其背后的根據是什么呢？更重要的是，克羅齊作為20世紀最初25年自由主義——人文主義文化的代言人，他的權威之得到廣泛認可，就這一時期遍及歐洲的情緒、恐懼和渴望告訴了我們什么呢？在我看來，有一個答案就能同時回答這兩個問題：對于開化的歐洲社會在1900——1930年間這一重要階段，社會一方面受到看似馬克思的后繼者的威脅，另一方面受到看似尼采的繼承人的威脅，并且，這個社會既不能從蘭克那里，也不能從布克哈特那里找到多少激勵——而他們又是學院派歷史思想的主要模式，克羅齊看來提供了一種真正的替代品，即一種同時是進步的也是承擔起社會責任的歷史觀念。

在許多方面，像蘭克半個世紀以前為古典保守主義所做的那樣，克羅齊試圖就古典自由主義有所作為，那就是以反對各種形式的激進主義的論點將它保護起來。克羅齊始終是一位自由主義者，他深信社會和文化不可能保持其任何特定形態的形式和內容，而是必定有所改變。不過，他也相信，所有的變化都是個人努力調和既有的傳統、現實的迫切需求和未來的期待而得到的逐步的、未經籌劃的和自然而然的結果。克羅齊尤其是在向他那一代人中迷茫的自由主義者們這樣講的。克羅齊將歷史呈現為一種永恒復歸，讓人有機會創建一個能夠展示自己個性的舞臺。這樣，克羅齊消除了那些把個人主義當作永恒價值的資產階級孩子們的恐懼；在將歷史知識表述成關于人類個性的知識時，克羅齊是為了阻止將這種個性過早地納入科學的一般性真理和哲學的普遍性真理之中。

但克羅齊所做的遠不止這些。他還感覺到主導19世紀90年代那代人的那種即將逝去的時代（senescens saeculum）的情緒具有的威力。他的整個體系都是他那一代人對一個時代正在逝去的意識的一種升華，那是歐洲的時代、人文主義的時代，以及貴族價值觀與資產階級價值觀相結合的時代，此種結合賦予19世紀歐洲統治集團獨特的生活方式。

邁入20世紀的歐洲知識分子有著一種普遍的信念：既然每一種總體的解釋體系都有其缺陷，那么，絕望并不比樂觀有更多令人信服的權威；并且，絕望與樂觀之間的競爭是一種牽引力，樂觀如同絕望一樣有其理由，甚至更讓人感到安慰。不過，克羅齊還有更多選擇樂觀的理由。他曾經在與死亡本身的真正斗爭中贏得了樂觀的權利；在成年早期，他真的是經過奮斗才逃避了死亡；并且，他感到，他從死亡中勝利地逃出，賦予他一雙法眼，使他能夠分辨表面上垂死之物中的任何“仍然活著的”東西。這或許就是為什么主導他的歷史的是在失落之希望和幻滅之憧憬的戰場上尋求重現生命的噴涌。他自己的生活教導他，當時間被當作歷史來經歷時，它本身就是“它自己神秘的酒神，它自己的受難的基督，罪孽的救贖者”（《作為自由之故事的歷史》，第28頁）。

在克羅齊對他自己復雜晦暗的私人生活極其少有的公開反思中，只出現過兩個令人印象深刻的意象。一個是維蘇威火山，它冬日安眠于白雪皚皚之下，不過正靜悄悄地積蓄力量，要在那不勒斯及其人民未作防范時爆發。據尼可里尼說，克羅齊常用這種想象自比。另一個是平靜的修道院，它的高墻隔絕了塵世的喧囂，回蕩著噴泉水落之聲，到處彌漫著檸檬樹的清香。這一意象表現出克羅齊在苦行般的工作與思想令他筋疲力盡之后，渴望隱退之處。

當然，這種兩種意象彼此補充。它們喚起了兩種景象，一種是黑暗、混亂、暴力，另一種是光明、秩序、安寧。我將放棄按弗洛伊德的方式將它們解釋成陰莖和子宮的誘惑。這樣做，并非因為克羅齊譴責在精神分析式歷史學方面所做的任何努力，稱它是“男仆的歷史學”，并且嘲笑其實踐者是一群尋求廉價解釋，而不從事真正的歷史理解所要求的工作的偽學者；而是因為克羅齊依據這種偏見，拒絕過多披露其私人生活，以免有可能收集這類詳細證據，因為只有這些證據才能夠令人信服地給出一種精神分析式解釋。無論如何，沒有必要用私人證據來猜想克羅齊心智的一般特性以及給了它以其特殊外貌的種種經歷。克羅齊的公開言論超過80卷，它提供了豐富的線索說明這兩種意象對其整個的世界觀的重要性。它們表現了克羅齊哲學的主要范疇，也揭示出這種哲學構成其解答的那些心理學問題。

在這些意象之下是克羅齊對于死亡和擺脫死亡的經驗；在其上升起的則是嘗試將生命與死亡合一，其中，個人的生命力與死亡的普遍經驗融合在一起，作為對哲學的永恒問題的解答。克羅齊有很好的理由來進行這種融合。畢竟，他經歷了許多埋葬與再生。首先，在他出生之前，已有一個孩子死亡，克羅齊用的便是他的名字；其次，他曾被埋在地震的廢墟下而幸存；接下來，他為憂郁所困，羅馬的青年哲學家拉布里奧拉拯救了他；最后，他曾是一名那不勒斯檔案“洞穴”的囚徒，在哲學的光輝下他自己得到了解脫。所有這些都為《實踐的哲學》一書的作者——這位成年人提供了足夠的理由寫道：“實際上，毫無必要以死亡的頌歌來反對生命的頌歌，因為歌頌生命也就是歌頌死亡；如果我們不是每時每刻都死去，我們又怎能生存呢？”在同一本書中，克羅齊把“宇宙的進步”界定為不過是“生命戰勝死亡的不斷勝利”，并且把生命界定為純粹的“活動”，“活動在消極狀態下的呈現……在每一次新的境遇中，個人的生命都重新開始”。終極的實體，即人類有史以來就尋求的“上帝”，它并不是一種外在的力量，而只是內在于人的重生力量，“即活動，它既是生命，也是死亡”（第252頁）。

人類“復歸”的能力，即人們內在的重生之力。在克羅齊看來，它既是人類榮耀的源泉，亦是人類所獨有的痛苦的原因。對他來說，正如對黑格爾、馬克思和尼采那樣，被“局限”在生與死的循環中也是人類的“特權”，是其高貴的基礎。視生如死，視死如生，使得克羅齊把槍口同樣對準了生命的敵人，以及死亡的否定者，也就是說，不加分別地對準了純粹的悲觀主義者和純粹的樂觀主義者。因而，他在《實踐的哲學》中寫道：

這種實在的概念承認善與惡之間存在不可分解的連結，它本身超越了善與惡，并最終超越了樂觀主義和悲觀主義的視界。樂觀主義并沒有發覺生活中的罪惡，并且把它當作一種幻覺，或者僅僅當作一種非常小的或偶然的因素，或者期待著一種消除了罪惡的未來生活（在俗世或天堂）；而悲觀主義看到的只是罪惡，并把世界解釋成痛苦無止境地永恒地迸發，這使得它內心被撕裂，也就什么也產生不了。［第251頁］

這種生與死悖論式統一的概念是一種解藥，克羅齊要解的毒是歷史思維中烏托邦式的激進主義和反動分子的絕望。這一概念在克羅齊自己有關生與死的個人經歷中有其心理學的淵源。在其思想發展中，這種經歷的作用是確定的，它也使克羅齊成為某種文明絕佳的代言人。自19世紀末以來，這種文明一次次墮入死亡之境，并且“永恒地復歸”，不是作為馬克思主義的無產者，也不是尼采的超人，而是貴族式唯心論和中產階級實用性的結合。事實上，這正是克羅齊主要的抽象哲學范疇在社會方面的對應物，即：生命的原則只是貴族式英雄主義的升華；死亡的原則不過是資產階級之接受現實的迫切需求。二者的相互作用便構成了克羅齊的文化概念，而這種相互作用的故事則是他的歷史觀念。

【注釋】

[[1]](#_1_105) 海登·懷特將德羅伊森的“Historik”譯成“Historic”，是直接模仿亞里士多德幾部著作的英文名，該詞此處充當名詞。Historik一書由于主要討論史學理論問題，一般中文譯為《史學理論》，此處取本文語境，譯為《歷史學》。——譯注

[[2]](#_2_100) 本章關于馬克思著作的引文，均采用馬克思著作相應的中譯本譯文。以下不再一一說明。——譯注

[[3]](#_3_95) 帕納索斯山，位于希臘南部。相傳普羅米修斯之子杜卡里昂在大洪水中漂流九天九夜，登陸于此。——譯注

[[4]](#_4_95) 格里爾帕策（1791——1872），奧地利劇作家。——譯注

[[5]](#_5_87) 相傳公元前4世紀時小亞細亞國王戈爾迪烏斯把一輛牛車的車轅和車軛用一根繩子系起來打了一個無法解開的結，說誰能解開此結便能成為國王，以后亞歷山大大帝一劍斬斷此結。——譯注

# 結論

我在分析19世紀歷史意識的主要形式時，使用了一種有關歷史著作結構的一般性理論。我認為，可以根據一個史學家在預構史學領域時使用的語言規則來描繪出他的風格，那一領域是在他以各種各樣的解釋策略施加于它之前就已經預構好了的，而借助于這些解釋策略他就從歷史記錄所包含的事件“編年”中形成了一個故事。我進而主張，這些語言規則可以進一步用四種主要的詩性話語模式加以描述。在把隱喻、轉喻、提喻和反諷這類比喻當作語言預構的基本類型之后，我討論了意識的諸種模式，在其中，史學家能夠分別在論證、情節化和意識形態蘊涵的層面上，隱性地或顯性地證明他采用的不同解釋策略。我利用斯蒂芬·佩珀的“世界構想”理論，在我所研究的史學思想家中辨別了四種真實性理論（包括它們的組合），即形式論、機械論、有機論和情境論。根據諾斯羅普·弗萊的小說理論，我確定了四種情節結構原型：浪漫劇、悲劇、喜劇、諷刺劇。史學家能夠用它們把敘述中的歷史過程想象成一個特定種類的故事。另外，我運用卡爾·曼海姆提出的意識形態理論，辨別了四種不同的意識形態蘊涵策略：無政府主義、激進主義、保守主義和自由主義，藉此，史學家可以暗示其讀者，他們關于過去的研究對于理解現在所具有的重要性。

我已經指出，某一特定史學家在論證、情節化或意識形態蘊涵的層次上，將傾向于選擇某種解釋模式，以呼應比喻的各種需要，而這些比喻貫穿于他用來預構被挑選出來研究的歷史事件領域的語言規則。簡而言之，我指出了在預構歷史領域的行為和史學家于特定著作中運用的解釋策略之間存在一種選擇性的親和關系。

比喻性預構策略與史學家在其著作中使用的種種解釋模式之間的那些相互關系，使我獲得了描述特定史學家風格特征的一種途徑。并且，它們也使我能夠把貫穿19世紀出現的有關應該如何撰寫歷史的各式各樣爭論，根本上看成單一話語世界中風格迥異的問題。此外，它們也令我能夠放棄指稱不同歷史寫作“流派”的那些習慣性范疇。這些范疇出現在整個19世紀中，它們通常源于更為普遍的文化運動，如浪漫主義、唯心主義、實證主義，還源于特殊的意識形態運動，如自由主義、激進主義和保守主義。我認為，事實上，簡單地將某位特定史學家的著作稱為“浪漫主義的”或“唯心主義的”、“自由主義的”、“保守主義的”，這與其說是揭示了引導史學家以特定方式寫作歷史的思想動力，不如說是令它更加模糊了。我的分析方法使我可以在不同的研究層次上，如認識論、美學、倫理學和語言學的層次上，準確地說明某一特定史學家的“自由主義”或“浪漫主義”或“唯心主義”存在于何處，并且，它在何種程度上決定了他所撰寫的作品的結構。

另外，我已聲明，我對19世紀歷史意識問題的研究允許我忽略嚴格意義上的史學和歷史哲學之間的差別，這種差別現在無異于一種未經批判就被人們接受了的陳詞濫調。我相信，我已經觸及到元史學層面，嚴格意義上的史學和思辨歷史哲學在努力探求一般性歷史的意義時都根源于此。我認為，嚴格意義上的史學和思辨歷史哲學的區別只在于側重點不同，而不在其各自內容上有什么差別。在嚴格意義上的史學中，建構的要素在敘事內部被取代，而允許“有根據的”材料要素在故事的脈絡中占據顯著位置。在思辨歷史哲學中則相反。在此，概念性構成要素被置于前臺，并獲得確切闡述和系統論證，而材料主要是用來說明或例證。因此，我做出的結論是，每一種歷史哲學都包含了嚴格意義上的史學的要素，正如每一部嚴格意義上的史學著作都包含了一種成熟的歷史哲學要素。

在我看來，一旦理解了這些關系，我們也就有可能在第二種意識層次的基礎上區分嚴格意義上的史學家和歷史哲學家，后者正是在這種基礎之上努力探索歷史過程的意義。歷史哲學家不僅僅是試圖理解歷史中發生了什么，他還想闡明某種標準，以便能知道自己什么時候成功地領悟了歷史的意義和價值。因而，正確理解的話，歷史哲學不只是要評說歷史文獻，還要評說一種行為，這種行為使得人們承認，關于歷史領域的某種特定的符碼化（encodation）也具有知識的地位。我認為，19世紀杰出的歷史哲學家，可能除了馬克思之外，都是出類拔萃的語言哲學家，這絕非偶然。黑格爾、尼采和克羅齊都是辯證法大師，這也非偶然。因為在我看來，辯證法只不過是對一切話語形式的比喻性本質之洞見的一種形式化而已。那些話語形式并沒有正式地約束于在某種單一形態的語言用法界限內闡明某種世界觀，就如同自然科學在17世紀約束于轉喻用法之后的情況。

我曾指出，歷史研究的非科學或原始科學性質表現在，史學家們無力像17世紀的自然科學家那樣，就一種特定的話語模式達成一致。歷史學如同一般的人文科學，它在整個19世紀都保持著與反復無常的事物、以及自然語言的生成能力的一種犬牙交錯的關系，這種關系甚至保持到現在。結果是，歷史學仍然深受它所創造出來的各種解釋相互排斥之苦，盡管這是對同一組歷史事件或歷史過程的同一片斷的同樣合理的解釋。本研究表明，在一種特定的話語傳統之內，對于某個特定時期中被視為重要問題需要解決的同一組問題和同一塊內容，至少可以運用四種可能的解釋策略，這與日常言說的主導性比喻允許的語言規則類型相一致。我論證了19世紀產生的歷史學類型在元史學的層面上，與同一時期產生的歷史哲學在類型上是相對應的。

盡管19世紀史學大師以隱喻、轉喻、提喻和反諷的模式撰寫歷史，歷史哲學家也依據在同一組模式內闡明的立場撰寫有關歷史寫作的著作。令歷史哲學家顯得像是以極端的方式將歷史編纂科學化或美學化的因素是，他們努力在歷史反思之上強加那種得到某一特定比喻性用法支持的語言規則。黑格爾、馬克思、尼采和克羅齊都冒犯了傳統的史學家，因為他們企圖提供一種技術性語言，它要么用來討論歷史，要么討論史學家有關歷史的討論。

19世紀的史學大師感到，在作為其敘事寫作之根基的認識論概念和美學概念沒有得到澄清之前，歷史學既不可能成為一門嚴格意義上的科學，也不可能成為一門純粹的藝術。他們許多人都認識到，為了具備科學的資格，必須為歷史學提供一種技術性語言來在各種發現之間進行溝通。若沒有這種語言，類似于自然科學的那種一般綜合便不可能獲得。然而，在史學家中（或者在一般的社會科學中），沒有哪種單一的語言規則成功地取得了自牛頓以來數學和邏輯在自然科學中所取得的那種成就。由于歷史學抵制任何將話語形式化的努力，在整個19世紀史學家也就致力于解釋策略的多元化，而這些策略都包含日常語言的使用之中。

我不知道自己確定的四種解釋策略是否詳盡闡述了為了表現歷史現象而包含在語言中的一切可能。但我敢說，這種解釋策略的類型學允許我說明史學家和歷史哲學家在19世紀思潮的不同時期，以及在該思潮的某一特定時期的不同人群中享有的聲望。我認為，某一特定史學家和他潛在的讀者之間的聯系，在理論產生之前并且是特定語言學的意識層次上就形成了。這就暗示了，某一特定史學家或歷史哲學家在一定的讀者中享有的聲望，其實與他用來預構歷史領域的那種未經批判而準備的語言學基礎有關。

在我看來，對于特定的讀者來說，沒有哪種歷史學理論僅僅是因為它足以“說明”其敘述中包含的“材料”，而令他們信服或深為所動的。因為在歷史學中，就如同在一般的社會科學中那樣，不可能事先確定什么東西可算作“材料”，什么可算作用來“說明”材料意味著什么的“理論”。反過來，至于什么可算作特別的“歷史”材料，人們也沒有一致的看法。要回答這個問題需要一種元理論，它將在元史學的基礎之上確定純粹的“自然”現象和特別的“歷史”現象之間的區別。

當然，人們常說，歷史材料是由所有人類創造的物品、紀念物、文獻組成的，而歷史思維的問題是通過辨別創造它們的背后的動機或意圖，從而將這些現象的形式予以分類，并說明它們如何在歷史時間中出現。但是，人們不僅難以分辨某個重大場合中（例如，在戰爭中）的自然現象和歷史現象，也很難在確定動機時，辨別某一特定歷史行為主體的一般動物性沖動和這種沖動可能采取的確定的人類形式。以上這種情況，很大程度上又有賴于人們在探求動機和意向方面到底想走多遠。人們能夠設法深入意識內部，發現動機和意向在人類深處先是與心理學過程，再就是生理學過程，最后是物理化學過程混在一起。但是，這會將思想暴露在無限后退的威脅之下。傳統史學家決定將歷史行動者對其明確意圖的陳述照單全收，這比起唯物主義的決定論者決定將自覺意圖還原為一種更基本的心理——物理原因的結果，或者唯心論者決定將它解釋為一種更一般的“時代精神”的作用而言，它們彼此的合理性都所差無幾。這些決定都根源于人們關于歷史學理論不得不采用的形式的更加基本的概念。因而，史學家不論在“什么是材料”的問題上，還是在理論形式上都必定難以達成一致，這種理論形式的用途是將那些材料組織成“問題”，然后將材料融為一體構成“解釋”，以此來“解答”問題。

我指出過，在歷史學中，人們在一種本質上是比喻性的語言行為中，將歷史領域構成為一種可能的分析領域。令這種構成性行為得以在其中完成的主導性比喻，一方面將確定作為材料可能出現在該領域中的那種對象，另一方面將確定設想會在這些對象之間獲得的可能的關系。后來被人們精心描述為闡明了歷史領域中發生的變化的諸種理論，只有在它們一定程度上與那種將歷史領域預構為可能的精神感知對象的語言模式相協調時，才能夠聲稱對于“所發生事物”的解釋具有權威性。這樣，被設計成一種特定模式的任何理論，在有著不同預構模式的讀者前注定要失敗。像馬克思這樣的史學家運用了一種機械論的解釋模式，對于未加批判就致力于用反諷、提喻或隱喻模式構想歷史領域的讀者而言，這機械論模式沒有絲毫的權威性。同樣，像布克哈特這樣的史學家不假思索便致力于以反諷模式來預構歷史領域，他在那些以轉喻模式預構歷史領域的讀者中也沒有權威可言。這樣對不同話語模式不加批判地接受以及用它們的構成性比喻策略闡明不同歷史解釋的生成，這一點我已經在這項關于19世紀歷史意識的研究中驗證了。

若試著把這四種基本的歷史意識形式與相應的人格類型聯系起來，這樣做頗有些誘人，但我決定不這么做，理由有兩點。其一是，目前的心理學像19世紀的歷史學一樣，處于一種概念上的混沌狀態。我認為，或許對當代心理學思想的分析會揭示出同樣一組我在分析歷史思想時發現的解釋策略（每一種擺出的姿態，就好像是關于其主題的絕對的科學）。也就是說，既然心理學尚未達到作為自然科學特征的那種系統化，而是仍舊劃分為彼此競爭的解釋“流派”，我或許最后只會重復我在研究史學思想中獲得的發現。

但更重要的是，我認為揭示作家的性格類型，設想這是他的作品的基礎，并賦予其作品以形式，這樣做對于理解某位作家的思想并沒有多少助益。揭示出馬克思的“革命理論”背后的“激進人格”，這在我看來并沒有以任何有意義的方式，回答馬克思寫作時所采用的特定形式的問題，或者回答這些作品對于具有“革命”傾向以及一般“自由主義”的公眾所產生的感染力的問題。至于思想史研究中的所謂精神傳記方法，我注意到如下一些問題。當涉及到研究一位明顯是天才的思想家或作家時，運用像精神分析這樣的理論顯然是個錯誤，這種理論是設計用來研究神經病患者和精神病患者的。畢竟，根據定義，神經病患者是不具備條件將構成其性格中情結的強迫性觀念成功升華的人。然而，在類似于黑格爾、馬克思、托克維爾、米什萊，甚或尼采這樣的天才人物的情形中，其著作都證明了他們的升華能力。關于這些天才們的生平進行的研究可能指出他們對某些類型的問題感興趣，但是，對于我們理解其著作的特定形式，理解其中存在的理論與材料之間的特定關系，以及理解這些著作對于那些心理傾向不同于作者的讀者的感染力，那都沒有多少幫助。

因此，我將目前的研究局限于分析歷史敘述顯性層次和隱性層次之間的關系。在顯性層次中，用來解釋材料的理論概念得以施展；而隱性層次則被視為語言基礎，那些理論概念都是未加批判便在其上構成的。這足以使我能夠用一種我認為是價值中立的和純粹形式的方式，來描述19世紀史學家和歷史哲學家精心提煉出來的不同解釋策略。此外，它也使我能夠說明，為什么19世紀史學思想家在其若干能力限定內，盡管細致、全面地研究了歷史文獻中的同一批“材料”，卻在這些“材料”對于他們自己的時代具有的意義和價值方面，得出如此不同并且看上去相互排斥的結論。通過以不同的方式構成歷史領域，他們暗中致力于不同的解釋策略、情節化策略和意識形態蘊涵策略，以此辨明這些材料的真正“意義”。因而，史學思想在19世紀最后數十年步入的“歷史主義的危機”無異于在各種替代性的解釋策略所認可的看待歷史的不同方式之間，無法在充分的理論基礎上作出選擇。

若這樣看的話，19世紀的史學思想史可以描述成一個完整的循環，即從反叛啟蒙時代后期的反諷式歷史圖景到復歸20世紀前夜一種明顯相類似的反諷式圖景。從黑格爾到克羅齊，歐洲史學思想的這一經典階段表現出一種努力，它要把歷史構成為關于人類、社會和文化的“實在性”科學的基礎。這種實在論是基于這樣一種意識，它一方面擺脫了啟蒙時代晚期反諷中固有的懷疑論和悲觀主義，另一方面擺脫了浪漫主義運動早期那種認知上不負責任的信念。但是，在其最偉大的史學家和歷史哲學家的著作中，19世紀的歐洲成功制造的只是許多相互沖突的“實在論”，其中每一種都被賦予某種理論工具，并且都有一種博學支持，這使得人們不可能拒絕至少是暫時接受它的要求。

我研究的各位思想家的聲望隨著其讀者的情緒變化而此消彼長。而這些情緒認可了以不同的話語形態來預構歷史領域。因此，不應該認為蘭克那種更“科學的”或“經驗性的”或“實在的”歷史概念拒絕或推翻了米什萊的歷史概念；或者，接下來托克維爾那種更“科學”或“實在的”歷史概念又視蘭克的著作為無效；或者上述三者都遜色于布克哈特固有的“實在論”。人們也不應該因為任何理論上的確信，就認為馬克思在歷史研究方面比黑格爾更“科學”，或者尼采在描述歷史意識方面比黑格爾和馬克思更“深刻”。縱覽19世紀，在歷史學中就如同在藝術和社會科學中那樣，人們爭論的是真正“對歷史實在的實在性表現”應當采用什么形式。最后，人們也不能因在判斷上具有的自信而認為，自黑格爾到克羅齊，史學理論的演化具有一種真正的進步。因為我研究的每一位史學或歷史哲學大師都表現出一種歷史敘事的才華，或者表現出一種想象的連續性，這使他的著作形成一個有效的思想閉合系統，因而也與所有看上去與之爭辯的其他人的著作不具有可比性。

我可能因為認定一種特定的科學概念而認為托克維爾是一位比米什萊或蘭克更“科學”的史學家，或者馬克思是一位比黑格爾和克羅齊更“實在”的社會理論家。但是，為了提出這樣的判斷，我將不得不忽視這樣一個事實，即僅僅在歷史學基礎上，我并沒有理由更喜歡某種歷史的“科學”概念而不喜歡另一種。這樣的判斷僅僅反映了一種邏輯上在先的偏向，它要么針對的是托克維爾和馬克思預構歷史領域的語言模式，要么針對的是他們構想歷史過程的具體描繪所具有的意識形態蘊涵。在人文科學中，問題不僅涉及到表達對這樣或那樣去設想分析工作的偏好，還涉及到就一種恰當的人文科學可能如何而在相互競爭的概念中進行選擇。

然而，反思19世紀歷史感受能力的演替，使得我能夠將目前的歷史學置于歷史意識發展一般過程的某個特定階段。20世紀許多出色的歷史反思就如那些在19世紀早期相應的反思一樣，它們關注的是超越歷史意識在19世紀末陷入的那種反諷情形。在我看來，這種關注說明了當前思辨歷史哲學的盛行，以及對前反諷時代杰出歷史理論家如黑格爾、馬克思和尼采的著作的興趣的復活。盡管當代學院歷史學仍然局限于19世紀晚期造成歷史主義危機的那種反諷式眼光，并且繼續對部分職業的或非職業的史學家對思辨歷史哲學懷有的興趣感到悲哀，一般史學思想仍然產生出了種種挑戰反諷觀點的“歷史學之學”（historiology）體系。

現代史學思想從兩個方面反對這種反諷觀點。它努力克服其內在的懷疑論和道德上的不可知論，前者被看成是學術上的謹慎和經驗主義，后者則被看成客觀性和超意識形態的中立。現代不同的作家和思想家，如馬爾羅、葉芝、喬伊斯、斯賓格勒、湯因比、韋爾斯、雅斯貝爾斯、海德格爾、薩特、本雅明、福柯、盧卡奇，以及諸多其他人，在他們的著作中，當代史學思想在職業歷史學的反諷態度旁確立了各種歷史過程的概念，以作為這種態度的可能替代品。這些概念都以隱喻、轉喻和提喻的模式構成，每一種都有自己的解釋策略，以及獨一無二的意識形態蘊涵。當在這些可替代的歷史圖景之間進行選擇成其為問題時，人們更喜歡這種而不是那種的惟一的理由是道德或美學的理由。

已故的柯林武德生前喜歡說，人們以何種方式寫作或者思考歷史，最終取決于他是哪種人。然而，反之亦然。在歷史解釋者為我們思考歷史提供的可選擇的圖景之前，并且由于不再有支持人們更偏向此種而非另一種歷史圖景的確定無疑的理論基礎，于是，我們不得不退回來尋求道德和美學的理由，以選擇一種較之另一種更“實在的”歷史圖景。簡而言之，康德年老時說的是對的：我們可以根據自己的喜好自由地構想“歷史”，正如我們可以憑自己的意愿來創造歷史。并且，那種反諷性歷史觀通過被看作在歷史研究中能夠追求的惟一“實在性”和“客觀性”，而塞給我們一種不可知論，我們若是想超越這種不可知論，只需要拒絕這種反諷性觀點，并愿意以其他反對反諷的觀點來看待歷史就可以了。

我的這項研究聲稱在反思經典時期的史學思想時是價值中立的和純粹形式主義的。在這項研究結束時提出前述建議，或許顯得與它自身描述歷史意識史時固有的反諷性質不協調。我并不否認，我研究史學思想史時的那種形式主義本身，反映了大多數現代學院歷史學在其中得以生成的反諷情形，但我認為，承認這種反諷性觀點恰恰為超越它提供了基礎。如果我們能夠表明，反諷性觀點只是關于歷史的諸多可能觀點中的一種，其中每一種觀點都在某種詩性的或道德的意識層次上有其自身存在的很好的理由，那么，這也就是在剝奪反諷性觀點那種認為自身是看待歷史過程的必然觀點的地位。于是，史學家和歷史哲學家將自由地對歷史進行概念化、理解其內容，以及用和他們自己的道德和審美愿望最相符合的任何意識模式來構成闡述歷史過程的敘事。并且，歷史意識將敞開胸懷，重新建立它與詩學、科學和哲學的宏大關懷的聯系，19世紀激勵著歷史學黃金時代中一流實踐者和理論家的，正是這樣一些關懷。

# 參考書目

## 文中分析的作品

Burckhardt，Jacob.（雅各布·布克哈特）

——.The Age of Constantine the Great（《君士坦丁大帝時代》）.Translated by Moses Hadas.Garden City，N.Y.：Doubleday Anchor Books，1956.

——.Briefe（《書信集》）.Edited by Max Burckhardt.Bremen：Carl Schünemann Verlag，1965.

——.Der Cicerone：Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.Basel：Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung，1855.English version：The Cicerone：An Art Guide to Painting in Italy for the Use of Travellers and Students（《導游：意大利藝術作品欣賞指南》），bk.Ⅲ.Translated by A.H.Clough.London：T.Werner Laurie，n.d.

——.The Civilization of the Renaissance in Italy（《意大利文藝復興時期的文化》）.Translated by S.G.C.Middlemore.London：Phaidon Press，1960.

——.Force and Freedom：An Interpretation of History（《暴力與自由》）.Edited by James Hastings Nichols.New York：Meridian Books，1955.A translation of Weltgeschichtliche Betrachtungen.

——.Judgements on History and Historians（《論史學與史學家》［簡稱《論史學》］）.Translated by Harry Zohn.Boston：Beaton Press，1958.

Carlyle，Thomas.（托馬斯·卡萊爾）

——.“On Biography.”In Critical and Miscellaneous Essays：Collected and Republished，vol.Ⅲ.Boston：Brown&Taggard，1860.

——.“Bowell's Life of Johnson.”In ibid.

——.“On History（《論歷史》）.”In A Carlyle Reader：Selections from the Writings of Thomas Carlyle，edited by G.B.Tennyson.New York：Modern Library，1969.

Croce，Benedetto.（貝奈戴托·克羅齊）

——.Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic（《作為表現科學和一般語言學的美學》）.Translated by Douglas Ainslee.London：Macmillan，1909.Italian version：Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale.Palermo：Sandron，1902；Bari：G.Laterza，1908.

——.Come nacque e come morìil marxismo teorico in Italia（1895——1900）（《理論馬克思主義在意大利如何誕生和死亡，1895——1900》）.Bari：Laterza，1938.

——.Filosofia della pratica：Economia ed etica（《實踐的哲學：經濟學和倫理學》）.Bari：Laterza，1957.

——.History：Its Theory and Method.Translated by Douglas Ainslee.New York：Harcourt and Brace，1923.Italian version：Teoria e storia della storiografia（《歷史學的理論與歷史》）.Bari：Laterza，1917.

——.History as the Story of Liberty（《作為自由之故事的歷史》）.Translated by Sylvia Sprigge.New York：Meridian Books，1955.Italian version：La Storia come pensiero e come azione.Bari：Laterza，1954.

——.History of Europe in the Nineteenth Century.（《19世紀歐洲史》）Translated by Henry Furst.New York：Harbinger Books，1963.Italian version：Storia d'Europa nel secolo decimonono.Bari：Laterza，1943.

——.Logica come scienza del concetto puro（《作為一門純粹概念科學的邏輯學》）.3rd ed.，rev.Bari：Laterza，1917.

——.The Philosophy of Giambattista Vico（《詹巴蒂斯塔·維柯的哲學》）.Translated by R.G.Collingwood.New York：Russell&Russell，1913.Italian version：La Filosofia di Giambattista Vico.Bari：Laterza，1911.

——.Saggio sullo Hegel，seguito da altri scritti（《關于黑格爾的論文及其他文章》）.3rd ed.，rev.Bari：Laterza，1927.

——.“La Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte.”In Prime

Saggi.3rd ed.，rev.Bari：Laterza，1951.

Droysen，Johann Gustav.（德羅伊森）

——Grundriss der Historik.In Historik：Vorlesungenüber Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte（《歷史學：歷史知識和方法演講集》），edited by Rudolf Hübner.Munich：R.Oldenbourg，1958.English version：Outline of the Principles of History.Translated by E.Benjamin Andrews.Boston：Ginn&Co.，1893.

Hegel，Georg Wilhelm Friedrich.（格奧爾格·威廉·弗雷德里·黑格爾）

——.The Phenomenology of Mind（《精神現象學》）.Translated by J.B.Baillie.2nd ed.，rev.London：George Allen&Unwin，1961.

——.The Philosophy of Fine Art.Translated by F.P.B.Omaston.4vols.London：G.Bell&Sons，1920.German version：Werke，vols.VIII——XI：Vorlesungenüberdieästhetik.FrankfurtamMain：Suhrkamp Verlag，1970.

——.The Philosophy of History（《歷史哲學》）.Translated by J.Sibree.NewYork：DoverPublications，1956.Germanversion：Werke.Vol.XII：Vorlesungenüber die Philosophie der Geschichte.Frankfurt am Main：Suhrkamp Verlag，1970.

Heine，Heinrich.（亨利希·海涅）

——.Mein wertvollstes Vermächtnis：Religion，Leben，Dichtung（《我最有價值的遺產：宗教、生活與詩歌》）.Edited by Felix Stässinger.Zurich：Manesse Verlag，1950.English translations cited in the text are from The Poetry and Prose of Heinrich Heine，selected and edited by Frederick Ewen.New York：The Citadel Press，1948.

Herder，Johann Gottfried.（約翰·戈特夫里·赫爾德）

——.Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit（《人類歷史哲學觀念》）.Darmstadt：Melzer，1966.English translations cited in the text are from Herder on Social and Political Culture，translated by F.Barnard.Cambridge，Cambridge University Press，1969；ReflectionsonthePhilosophyofHistoryofMankind.Translated by T.O.Churchill and edited by Frank E.Manuel.Chicago：University of Chicago Press，1968.

Humboldt，Wilhelm von.（威廉·馮·洪堡）

——.“Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers.”In Gesammelte Schriften，vol.IV，edited by Albert Leitzmann.Berlin：B.Behr's Verlag，1905.English version：“On the Historian's Task.”History and Theory，6（1967）：57——71.

Kant，Immanuel.（伊曼紐爾·康德）

——.On History（《論歷史》）.Edited with an introduction by Lewis White Beck.Indianapolis and New York：Library of Liberal Arts，Bobbs-Merrill Co.，1963.

Mably，Gabriel Bonnet de.（馬布利）

——.De la manière de l'écrire l'histoire（《歷史寫作的方法》）.Paris，1789.

Marx，Karl.（卡爾·馬克思）

——.Capital（《資本論》）.Translated by Eden and Cedar Paul.London：Dent&Sons，1962.German version：Das Kapital：Kritik der politischen魻konomie.Vol.XXIII of Karl Marx and Friedrich Engels，Werks（Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED）.Berlin：Dietz Verlag，1962.English translations of fragments cited in the text are from Karl Marx：Selected Writings in Sociology and Social Philosophy，translated by T.B.Bottomore.New York：McGrawHill，1956.

——.The Civil War in France（《法蘭西內戰》）.In Karl Marx and Frederick Engels，Selected Works.New York：International Publishers，1969.

——.The Class Struggles in France，1848to 1850（《1848——1850年的法蘭西階級斗爭》）.In Karl Marx and Friedrich Engels，Basic Writings on Politics and Philosophy，edited by Lewis S.Feuer.Garden City，N.Y.：Doubleday&Co.，1959.

——.The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte（《路易·波拿巴的霧月十八日》）.In Marx and Engels，Selected Works.Fragments cited in the text are from Feuer，ed.，Basic Writings.

——.The German Ideology（《德意志意識形態》）.English translations cited in the text are from Bottomore，ed.，Karl Marx；Selected Writings，and Feuer，ed.，Basic Writings.

——.Preface to A Contribution to the Critique of Political Economy（《〈政治經濟學批判〉序言》）.In Bottomore，ed.，Karl Marx：Selected Writings.

——.“Theses on Feuerbach（《關于費爾巴哈的提綱》）.”English translations cited in the text are from Bottomore，ed.，Karl Marx：Selected Writings.

——（with Friedrich Engels）.Manifest der kommunistischen Partie（《共產黨宣言》）.In vol.IV of Karl Marx and Friedrich Engels，Werke（Institut für Marxismus螄Leninismus beim ZK der SED）.Berlin：Dietz Verlag，1959.English translations cited in the text are from Feuer，ed.，Basic Writings.

Michelet，Jules.（朱爾·米什萊）

——.Histoire de la révolution（《法國大革命史》）.Paris，1888.English version：History of the French Revolution.Translated by Geoge Cocks and edited by Gordon Wright.Chicago and London：University of Chicago Press，1967.

——.Oeuvres complètes（《全集》），vol.XXV：Précis de l'histoire moderne.Paris：Ernest Flammarion，n.d.

Nietzsche，Friedrich.（弗里德里希·尼采）

——.The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music.（《悲劇的誕生》）Translated by Francis Golffing.New York：Doubleday&Co.，1956.German version：Die Geburt der Trägodie aus dem Geist der Musik.Stuttgart：Alfred Kröner Verlag，1964.

——.The Genealogy of Morals：An Attack《道德的譜系》）.Translated by Francis Golffing.New York：Doubleday&Co.，1956.German version：Werke，vol.VII：Zur Genealogie der Moral.Leipzig：Alfred Kröner Verlag，1910.

——.The Use and Abuse of History（《歷史對人生的利弊》）.Translated by Adrian Collins.Indianapolis and New York：Library of Liberal Arts，Bobbs-Merrill Co.，1957.German version：Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.Basel：Verlag Birkhäuser，n.d.

Novalis.（諾瓦利斯）

——.“Christendom or Europe（《基督教世界與歐洲》）.”In Hymns to the Night and Other Selected Writings，translated by Charles E.Passage.Indianapolis and New York：Library of Liberal Arts，BobbsMerrill Co.，1960.

Ranke，Leopold von.（利奧波德·馮·蘭克）

——.“A Dialogue on Politics（《關于政治學的對話》）.”In Theodore von Laue，Leopold Ranke：The Formative Years《利奧波德·馮·蘭克：性格形成時期》.Princeton：Princeton University Press，1950.

——.“The Great Powers（《論列強》）.”In ibid.

——.History of Civil Wars and Monarchy in France（《內戰史和法蘭西君主統治》）.Translated by M.A.Garney.2vols.London，1852.

——.HistoryoftheLatinandTeutonicNations，1494——1514（《1494——1514年拉丁和條頓民族史》）.Translated by P.A.Ashworth.London，1887.

——.History of the Ottoman and Spanish Empires（《奧斯曼人和西班牙帝國史》）.Translated by Walter A.Kelly.London，1843.

——.History of the Popes，Their Church and State，and Especially of their Conflicts with Protestantism in the Sixteenth and Seventeenth Centuries（《教皇史》）.Translated by E.Foster，3vols.London，1853——1856.

——.History of Reformation in Germany（《宗教改革時期的德意志史》）.Translated by S.Austin.3vols.London，1845——1847.

——.The Theory and Practice of History（《歷史理論與實踐》）.Edited by Georg G.Iggers and Konrad von Moltke，with new translationsbyWilmaA.IggersandKonradvonMoltke.Indianapolis and New York：Bobbs螄Merrill Co.，1973.Schopenhauer，Arthur.（阿瑟·叔本華）

——.The World as Will and Idea（《作為意志和觀念的世界》）.In The Philosophy of Schopenhauer（《叔本華哲學》），edited by Irwin Edman.New York：Modern Library，1928.

Tocqueville，Alexis de.（亞歷克西斯·德·托克維爾）

——.Democracy in America（《美國的民主》）.Translated by Henry Reeve，revised by Francis Bowen，and now further corrected and edited，with a historical essay，editorial notes，and bibliographies，by Phillips Brandley.2vols.New York：Vintage Books，1945.

——.The European Revolution and Correspondence with Gobineau（《歐洲革命和與戈比諾的通信》）.Edited and translated by John Lukács.New York：Doubleday&Co.，1959.

——.Memoir，Letters，and Remains of Alexis de Tocqueville（《托克維爾回憶、通信和遺稿》）.2vols.London：Macmillan&Co.，1861.

——.Oeuvres completes（《全集》），vol.XII：Sourvenirs（《回憶錄》）.Edited by J.P.Mayer.Paris：Gallimard，1964.

——.The Old Regime and the French Revolution（《舊制度與大革命》）.New translation by Stuart Gilbert.New York：Doubleday&Co.，1955.

Vico，Giambattista.（詹巴蒂斯塔·維柯）

——.The New Science（《新科學》）.Translation of the third edition（1744）by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch.Ithaca，N.Y.：Cornell University Press，1968.

Vico，Jean-Baptiste.（維柯，同詹巴蒂斯塔·維柯）

——.Pincipes de la philosophie de l'histoire（《歷史哲學原理》）.Translated by Jules Michelet.Paris：Colin，1963.

Voltaire.（伏爾泰）

——.Discours sur l'histoire de Charles XII（《查理十二史》）.Paris，1831.

——.Philosophical Dictionary.In Works：A Contemporary Version（《哲學詞典》，見于《作品集：當代版》）.Revised and Modernized new translation by W.F.Fleming.London：The St.Hubert's Guild.n.d.

## 文中提到的歷史學、歷史哲學和批評理論著作

Auerbach，Erich.Mimesis（埃里克·奧爾巴赫）：Mimesis：The Representation of Reality in Western Literature（《模擬：西方文學中的現實表現》）.Translated by Willard Trask.Princeton：Princeton University Press，1968.

Barthes，Roland（羅蘭·巴爾特）.Michelet par lui-même.Paris：Editions du Seuil，n.d.

Benveniste，Emile（埃米爾·本維尼斯特）.Prolems of General Linguistics（《一般語言學問題》）.Translated by Mary Elizabeth Meek.Coral Gables，Fla.：University of Miami Press，1971.

Burke，Kenneth（肯尼斯·伯克）.A Grammar of Motives（《動機的語法》）.Berkeley and Los Angeles：University of California Press，1969.

Cassirer，Ernst（恩斯特·卡西爾）.The Philosophy of the Enlighten-% ment（《啟蒙哲學》）.Translated by Fritz C.A.Koelln and James C.Pettegrove.Boston：Beacon Press，1955.

Collingwood，R.G.（柯林武德）.The Idea of History.（《歷史的觀念》）New York：Oxford University Press，1956.

Danto，Arthur C.（阿瑟·丹托）.Analytical Philosophy of History（《分析的歷史哲學》）.Cambridge：Cambridge University Press，1965.

Dilthey，Wilhelm（狄爾泰）.Gesammelte Schriften，vol.I：Einleitung in die Geisteswissen-schaften（《精神科學序言》）：Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft.Edited by Bernard Groethuysen.Stuttgart：R.G.Teubner，1959.

——.Gesammelte Schriften，vol.VII：Der Aufbau der geschlichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften（《在精神科學中建構歷史世界》）.Edited by Bernard Groethuysen.Stuttgart：R.G.Teubner，1958.

Dray，William H.（威廉·德雷）.，ed.Philosophical Analysis and History（《哲學分析與歷史》）.New York：Harper&Row，1966.

Foucault，Michel（米歇爾·福柯）.The Order of Things：An Archeology of the Human Sciences（《事物的秩序：一種人文科學的考古學》）.New York：Pantheon Books，1971.

Frye，Northrop（諾斯羅普·弗萊）.The Anatomy of Criticism：Four Essays（《批評的剖析》）.Princeton：Princeton University Press，1957.

Fueter，Eduard（埃杜阿·費特）.Geschichte der neueren Historiographie（《新史學史》）.Munich：Oldenbourg，1911.French version：Histoire de l'historiographie moderne（《近代史學史》）.Translated by Emile Jeanmaire.Paris：Alcan，1914.

Gallie，W.B.（加利）.Philosophy and the Historical Understanding（《哲學搖與歷史理解》）.New York：Schocken Books，1968.

Gombrich，E.H.（貢布里希）.Art and Illusion：A Study in the Psychology of Pictorial Representation（《藝術與幻覺：繪畫表現心理研究》）.London and New York：Phardon Books，1960.

Gooch，G.P.（古奇）.History and Historians in the Nineteenth Century（《十九世紀歷史與歷史學家》）.Boston：Beacon Press，1959.

Gossmann，Lionel（萊昂內爾·戈斯曼）.Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment：The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye.Baltimorel：The Johns Hopkins Press，1968.

——.“Voltaire's Charles XII：History into Art.”Studies on Voltaire and the Eighteenth Century，25（1963）：691——720.

Hartmanne，Geoffrey（杰弗里·哈特曼）.Beyond Formalism：Literary Essays，1958——1970（《超越形式主義：文學短文（1958——1970）》）.New Haven and London：Yale University Press，1971.

Henle，Paul（保羅·亨利），ed.Language，Thought，and Culture（《語言、思想和文化》）.Ann Arbor：University of Michigan Press，1966.Herodotus（希羅多德）.The Histories（《歷史》）.Translated by Aubrey De Délincourt.Hammondsworth，Middlesex，and Baltimore：Penguin Books，1959.

Iggers，Georg G.（格奧爾格·伊格爾斯）.The German Conception of History（《德國歷史觀念》）.Middletown，Conn.：Wesleyan University Press，1968.

Jakobson，Roman（R.雅各布森）.“Linguistics and Poetics（《語言學和詩學》）.”In Style in Language（《語言風格》），edited by Thomas A.Sebeok.New York and London：Technology Press&John Wiley，1960.

——with Morris Halle（莫里斯·哈利）.Fundamentals of Language（《語言基本原理》）.The Hague：Mouton，1956.

Lacan，Jacques（雅克·拉康）.“The Insistence of the Letter in the Unconscious（《無意識之中文字的韌性》）.”In Structuralism（《結構主義》），edited by Jacques Ehrmann.New York：Doubleday&Co.，1970.

Laue，Theodore M.Von（馮·勞厄）.Leopold Ranke：The Formative Years（《利奧波德·馮·蘭克：性格形成時期》）.Princeton：Princeton University Press，1950.

Lemon，Lee T.（李·萊蒙），and Reiss，Marion J.（馬里恩·賴斯），eds.Russian Formalist Criticism：Four Essays（《俄羅斯形式主義評四論》.Lincoln：University of Nebraska Press，1965.

Lévi-Strauss，Claude（克勞德·列維——斯特勞斯）.“Overture to le Cru et le cuit.”（《“生食與熟食”序》）In Structuralism（《結構主義》），edited by Jacques Ehrmann.New York：Doubleday&Co.，1970.

——.The Savage Mind（《野性的思維》）.London：Weidenfeld&Nicholson，1966.

Liard，Louis（路易·利亞爾）.Enseignement supérieur en France，1789——1893（《1789——1893年法國高等教育》）.2vols.Paris，1894.

Lovejoy，Arthur O.（洛夫喬伊）.“Herder and the Enlightenment Philosophy of History（《赫爾德與啟蒙時代歷史哲學》）.”In Essays in the History of Ideas（《觀念史論文集》（簡稱《論文集》）.New York：G.P.Putnam's Sons，1960.

Löwith，Karl（卡爾·洛維特）.Meaning in History：The Theological Implications of the Philosophy of History（《歷史中的意義：歷史哲學的神學意義》）.Chicago：University of Chicago Press，1949.

Lukács，Georg（盧卡奇）.The Historical Novel（《歷史小說》）.Translated by Hannah and Stanley Mitchell.London：Merlin Press，1962.

Mannheim，Karl（卡爾·曼海姆）.“Connservative Thought（《保守思想》）.”In Essays in Sociology and Social Psychology（《社會學與社會心理學論集》），edited by Paul Kecskemeti.London：Routledge&Kegan Paul，1953.

——.Ideology and Utopia：An Introduction to the Sociology of Knowledge（《意識形態與烏托邦：知識社會學引論》）.Translated by Louis Wirth and Edward Shils.New York：Harcourt，Brace&Co.，1946.

Mill，John Stuart（穆勒）.“Nature（《本質》）.”In Essential Works of John Stuart Mill（《穆勒主要著作》），edited by Max Lerner.New York：Bantam Books，1961.

——.“Utility of Religion（《宗教的功用》）.”In ibid.Mink，Louis O.（路易斯·明克）.“The Autonomy of Historical Understanding（《歷史理解剖析》）.”In Dray（威廉·德雷），ed.，Philosophical Analysis and History（《哲學分析與歷史》）.

——.“Philosophical Analysis and Historical Understanding（《哲學分析與歷史理解》）.”Review of Metaphysics，21，no.4（1968）：667——698.

Momigliano，Arnaldo（阿納多·莫米戈里亞諾）.“A Hundred Years after Ranke（《蘭克之后一百年》）.”In Studies in Historiography（《歷史編纂學研究》）.New York：Harper Torchbooks，1966.

Neff，Emery（埃默里·內夫）.The Poetry of History：The Contribution of Literature and Literary Scholarship to the Writing of History since Voltaire（《歷史的詩學：文學和文藝學對歷史寫作的貢獻》）.New York：Columbia University Press，1947.

Pepper，Stephen C.（斯蒂芬·佩珀）.World Hypotheses：A Study in Evidence（《世界的構想：證據中的分析》）.Berkley and Los Angles：University of California Press，1966.

Popper，Karl R.（卡爾·波普爾）.The Poverty of Historicism（《歷史主義的貧困》）.London：Routledge&Kegan Paul，1961.

Poulet，Georges（喬治斯·波利特）.Studies in Human Time（《人類的時間研究》）.Translated by Elliot Coleman.Baltimore：The Johns Hopkins Press，1956.

Sonnino，Lee A.（李·索尼諾）.A Handbook to Sixteenth Century Rhetoric（《16世紀修辭學便覽》）.London：Routledge&Kegan Paul，1968.

Stern，Fritz（弗里茨·斯特恩），ed.The Varieties of History：From Voltaire to the Present（《歷史的多樣性：從伏爾泰至今》）.New York：Meridian Books，1956.

Valéry，Paul（保羅·瓦萊里）.The Outlook for Intelligence（《智力展望》）.Translated by Dennis Folliot and Jackson Mathews and edited by Jackson Mathews.New York and Evanston：Harper Torchbooks，1962.

Walsh，W.H.（沃爾什）.Introduction to the Philosophy of History（《歷史哲學導論》）.New York：Harper Torchbooks，1958.

Weintraub，Karl J.Visions of Culture（《文化的想象》）.Chicago and London：University of Chicago Press，1966.

Wellek，René.Concepts of Criticism（《批判的概念》）.New Haven and London：Yale University Press，1963.

White，Hayden V.（海登·懷特）.“The Burden of History（《歷史的重負》）”.History and Theory，5，no.2（1966）：111——134.

——.“Foucault Decoded：Notes from Underground（《解碼福柯：來自地下的筆記》），”ibid.，12，no.1（1973）：23——54.

# 索引

（條目后的數字為原書頁碼，見本書邊碼）

Anarchism無政府主義：as ideological mode，作為意識形態模式，24——25；in Michelet，米什萊論，162

Annals年代紀；as from of historiogra-phy，作為歷史編纂形式，60——61

Argument論證：modes of，論證模式，5——7，11——21，276；Pepper on，佩珀論，13——21

Auerbach，Erich埃里克·奧爾巴赫：2n.4

Bayle，Pierre皮爾·培爾：48——49，67

Benveniste，Emile埃米爾·本維尼斯特：31n.13

Berlin，Isaiah以賽亞·伯林：18

Burckhardt，Jacob雅各布·布克哈特：on allegory in histoty，論歷史中的比喻，261——262；on allegory in painting，論繪畫中的比喻，252——255；anti-metaphysical bias of，反形而上學偏見，254——255；Ciceone，《導游》，251——259；Civiliza-tion of the Renaissance，《文學復興的文化》，244——247，252，260——261；compared with Tocqueville，與托克維爾比較，234；as Contextualist，作為情境論者，28——29；Croce on，克羅齊論，263，402；as enemy of Hegel，作為黑格爾的論敵，261；Force and Freedom，《暴力與自由》，249——250；on Giotto as narrator，論喬托作為敘事者，251——252；on historical narrative，論歷史敘事，261——262；historical semantics of，歷史語義學，250——251；on historiography，論歷史編纂，259—— 260；Irony of，反諷，203，250——251；JudgementsonHistoryand Historians，《論史學與史學家》，246——247；Liberalism of，自由主義；234——235；Löwith on，洛維特論，233；major works by，主要作品，140，236；Metonymical element in，轉喻要素，262；on the modern age，論現代，247——248；narrative style of，敘事風格，260——262；and Nietzsche，和尼采，264，331——232；pessimism of，悲觀主義，243——244，263；plot element in，情節要素，251；and Ranke，和蘭克，237；Raphael as mdel for，以拉斐爾為原型，261——262；on realism，論現實主義，261——262；as realist，作為現實主義者，255——257；Reflections on World History，《世界歷史論》，236——237；on the Renaissance，論文藝復興，244——247；on Renaissance art，論文藝復興藝術，252——259；on the Renaissance as a realistic age，論作為實際時代的文藝復興，255——259；on the Renaissance as a realistic age，論作為實際時代的文藝復興，255——256；Satire in，諷刺，142，233，244——247；and Schopenhaur，和叔本華，234，237，243——244，252，263；and Spengler，斯賓格勒，263；story element in，故事的因素，251；on symbolism，論象征主義，254；on the syntax of historical process，論歷史進程的句法，247——249；Tragic element in，悲劇因素，263

Burke，Edmund埃德蒙·柏克：13n.7；and Marx，和馬克思，282

Burke，Kenneth肯尼斯·伯克：2n.4，14n.8，13；94；on the Communist Manifesto，論《共產黨宣言》，310

Carlyle，Thomas卡萊爾：on history as biography，論作為傳記的歷史，68；on history as palingenesis，論歷史作為轉生，146

Cassirer，Ernst恩斯特·卡西爾：On Herder's idea of history，赫爾德歷史思想，75

Causalty因果關系：in Herder，赫爾德，72；in Nietasche，尼采，363

“Chaos of Being”存在之混沌：in Romantic hisotorical thought，浪漫主義史學思想，143——149

Charles XII查理十二：Voltaire on，伏爾泰論，64

Chronicle編年史：as element of his-torical work，作為歷史著作的要素，5——7

Collingwood，R.G.柯林武德：433；on Croce，論克羅齊，381

Comedy喜劇：in Croce's theory of history，克羅齊的歷史理論，395——396，403；Fryeon；弗萊論，8——11；in Hegel，黑格爾，94——97，115——123；in Herder，赫爾德，73，79；in Humboldt，洪堡，186；in Kant，康德，58；in Marx，馬克思，281——282，287，310，328——329；in Michelet，米什萊，161；in Nietzsche，尼采，357，377；as plot struture，作為情節結構，54；and Providence，和神意，79；in Ranke，蘭克，27——28，167——169，176——177；and Snec-doch，與提喻，190；Tocqueville's rejection of，托克維爾拒絕喜劇，203

Comte，Auguste奧古斯特·孔德：39，277

Conservatism保守主義：in Herder，赫爾德，78；as ideological mode，作為意識形態模式，24——28；in Ranke，蘭克，173——175

Constant，Benjamin本雅明·貢斯當：on the historical process，論歷史進程，144——146，221.

Contextualism情境論：in Burckhardt，布克哈特，28——29；as mode of argu-ment，作為論證模式，17——21

Cousin，Victor維克托·庫贊：138

Croce，Benedetto貝奈戴托·克羅齊：Aesthetics，美學，388——395；on Burck-%% hardt，論布克哈特，263，402；Comic element in，喜劇因素，395——396，403；on Hegel，論黑格爾，407——415，on historical concepts，論歷史觀念，388——390，399；on history and the novel，論歷史和小說，387；on history and philosophy，論歷史和哲學，380，392——394；on history and the sciences，論歷史和科學，386；History of Europe in the Nineteenth Century，《19世紀歐洲史》，396——398；“History Subsumed under the General Concept of Art.”“涵蓋在普遍藝術觀念之下的歷史學”，381——385；ideology of，意識形態，398——399，401——402；Irony in，反諷，379——380，403——404；and Labriola，與拉布里奧拉，405——406；Liberalism of，克羅齊的自由主義397——398，422——423；linguistics theory of，語言學理論，389——392；on Marx，論馬克思，404——407；on nineteenth century historiogaphy，論19世紀史學編纂，269——270，273；paradox in，悖論，395——398；The Philosophy of Giambattiata Vico，《詹巴蒂斯塔·維柯的哲學》，416——422；“Philosophy of the Spirit.”“精神哲學”，379，395——396；on poetry and history，論詩歌和歷史，400；on Ranke，論蘭克，386，402；on xcience，論科學，383；Theory and History of Historiography，《歷史學的理論與歷史》，380，395——396；tropes in，比喻，402——415；works of，作品，387

Dante但丁：Burckhardt on，布克哈特論，254——255

Danto，Arhur C.阿瑟·丹托：2n.4，275

Darwin，Charles查理·達爾文：and Schopenhaur，和叔本華，238

Dialectic辯證法：in Marx，馬克思，290；as methd，作為方法，428

Dialectical materialism辨證唯物主義：309

Dilthey，Wilhelm狄爾泰：on nineteenthcentury historiography，論19世紀歷史學，273；and Windelband，和文德爾班，381，383

Droysen，J.G.德羅伊森：Grundriss der Historik，《歷史學》，270——273；on Ranke，論蘭克，164

École des Chartes巴黎文獻學院，136

Emplotment情節化：Hegel's theory of，黑格爾的理論，93——97；modes of，諸模式，5——11，54，276，377

English Historical Review《英國歷史評論》：137

Enlighteners啟蒙思想家：idea of history of，歷史觀念，61——65

Enlightenment啟蒙運動：and the doctrine of progess，和進步的教條，47；Herder as critic of，作為批評者的赫爾德，69——74；historio-graphical achievement of，史學成就，50——54，64——69；Irony in，反諷，55；Metonymical impulss in，轉喻的推動，48，65；philosophy of history of，歷史哲學，47；rationalism of，理性主義，63，65；Satire in，諷刺，66；skepticism of，懷疑論，48

Epic史詩：as plot structure，作為情節結構，54；Hegel's concept of，黑格爾的概念，93

Feuerbach，Ludwig費爾巴哈：138，239

Figurative language比喻性語言：Voltaire on，伏爾泰論，53

Formalists形式主義者：6n.5

Formism形式論：as mode of argument，作為論證模式，13——15；in Humboldt，洪堡，185——186

Foucault，Michel米歇爾·福柯：2n.4

Freedom自由：Hegel's doctrine of，黑格爾的學說，105，109

Freud，Sigmund弗洛伊德：compared with Nietzsche，與尼采比較，365——366

Frye，Northrop諾斯羅普·弗萊：2n.4；on Irony，反諷，231——233；theory of plots of，情節理論，7——11，8n.6，427

Fueter，Eduard埃杜阿·費特：on Leibniz，論萊布尼茨，61；on nineteenth-century historiography，論19世紀歷史學，269——270，273：on seventeenth-century historiography，論17世紀歷史學，59

Gallie，W.B.加利：2n.4

Gibbon，Edward愛德華·吉本：48，64；as Ironist，作為反諷論者，53——55；skepticism of，懷疑論，62

de Gobineau，Arthur戈比諾：and Tocqueville和托克維爾，220——223

Gombrich，E.H.貢布里希：2n.4

Gooch，G.P.古奇：on nineteenth-century historiography，論19世紀歷史學，269——270

Gossmann，Lionel萊昂內爾·戈斯曼：50，53

Von Hartmann，Eduard愛德華·馮·哈特曼：Nietzsche on，尼采論，354

Hegel，G.W.F.黑格爾：Aesthetice，美學，85，88——90；as anti-Romantic，作為反浪漫主義者，84；on change，論變化，119——120；Comedy in，喜劇，92，115——123；as critic of Romantic historiography，作為浪漫主義史學的批評者，97；Croce's criticism of，克羅齊的批評，407——415；on cyclical recurrence，論循環創生，115；on the distinction between historiographyandphilosophyof history，論史學與歷史哲學的區別，267——268；on the distinction between“Original”and“Reflective”historiography，論“原始性”和“反思性”歷史學之間的區別，92；on the distinction between prose and poetry，論散文和詩歌之間的區別，85——88；on the Dramatic genre，戲劇類型，88；on the“Dramatic”nature of history，論歷史的“戲劇性”本質，94——95；on the Epic，論史詩，88；on formalism，論形式主義，82——83；on freedom，論自由，105，109；and Herder，和赫爾德，73；on heroes of history，論歷史中的英雄，110——111；on histrical con-cepts，論歷史概念，112——117；on the historical field，論歷史領域，105——123；on the individual in hisory，論歷史中的個體，109——111；on Irony，論反諷，97，102，104——105，108——109，376；on the Lyric，論抒情詩，88；and Marx，和馬克思，282，306，327——329；on Mechanism，論機械主義，82——83；on modes ofhistorical emplotment，論歷史情節模式，93——97；on nature，論自然，111，113；and Nietzsche，和尼采，332——333，374；Nietzsche on，尼采論，354；on“Original”historiography，論“原始性”史學，97——99；on passion，論熱情，107——108；on periodization，論分期，123——131；philosophy of History，《歷史哲學》83；Philosophy of Right，《法哲學原理》90；on the“prose of life”，論“平淡生活”90；on Providence，論神意，104——105；Ranke's rejection of，蘭克的拒斥，164；on“Reflective”historiography，論“反思性”史學，99——101；on Satire，論諷刺，93，97；onthespeciesofhistorical consciousness，論歷史意識的種類，92——93；on the spirit，論精神，105，115——117；on the state，論國家，108——110；Synecdochicconsciousness of，提喻意識，81，121——122，377——378；Tocqueville's criticism of，托克維爾的批評，220；Tragedy in，悲劇，117——123；ontheTragic nature of history，論歷史的悲劇本質，90——91，110——111；tropes in，諸比喻，86——87；on types of his-torical thought，論史學思想的類型，97——98

Herder，J.G.赫爾德：as anti-Ironist，作為反譏諷論者，70；and Burck-hardt，和布克哈特，234；Cassirer on，卡西爾論，74——75；on causality，論因果關系，72；Comedy in，喜劇，73——78；as critic of Enlighten-ment，作為啟蒙運動的批評者，69——74；Hegel's relation to，與黑格爾的聯系，73；as historical methodlogist，作為史學方法論者，73——74；and the Idealists，作為唯心論者，72——73；ideology of，意識形態，78；and Kant，和康德，77——78；Lovejoy on，洛夫喬伊論，77；Michelet compared with，與米什萊比較，154，155，161，162；and the NeoKantians，和新康德主義者，72；Organicism of，有機論，68，70，78；and the Pre-Romantics，和前浪漫主義者，73；and the Romantics，和浪漫主義者，72；Synecdoche in，提喻，74——75；on time，論時間，75

Herodtus希羅多德：86，97

Historical consciusness歷史意識：Nietzsche on，尼采論，336，353——355，367——368；ninetenth-century phases of，19世紀諸階段，38——42，432；Tocqueville on，托克維爾論，201——205

Historical field歷史領域：as“Chaos of Being”，作為“存在之混沌”，143——149；Nietzsch's conception of，尼采的概念，371；as process，in Hegel，在黑格爾里作為過程，112——123；as structure，in Hegel，在黑格爾那里作為結構，105——123

Historical method歷史方法：Nietzsche's redefinition of，尼采重新界定，363——364；Ranke's view of，蘭克的看法，165——166

Historical narrative歷史敘述，歷史敘事：philosophy of history as implicit basis of，歷史哲學作為潛在基礎，275——276

Historical School歷史學派：Heine on，海涅論，138——139

Historical thought史學思想：Schopen-hauer on，叔本華論，240——241

Historical work歷史作品：argument as element of，論證作為要素，5——7；chronicle as element of，編年作為要素，5——7；Croce on，克羅齊論，274——276，391；story element in，故事要素，276；theory of，理論，4——7，274——276；asverbalicon，作為言語偶像，274——277

Historiography歷史編纂：annalistic form of，年代紀形式，60；Burck-hardt's conception of，布克哈特的概念，259——260；Croce on，克羅齊論，269——270，273；Dilthey on types of，狄爾泰論諸類型，273；Droysen on，德羅伊森論，270——273；Fueter on，費特論，269——270，273；Nietzsche on types of，尼采論諸類型，68；ninteenth-century classicsof，19世紀的經典，140——141；styles of，風格，29——31

Historische Zeitschrift《歷史雜志》：136——138

History歷史：as academic descipline，作為學術門類，136；and calumny，according to Voltaire，和誹謗中傷，根據伏爾泰，50；Carlyle's concept of，卡萊爾的觀念，146——148；diversity of interpretations in，解釋的多樣性，277；Enlighteners'antipathy for，啟蒙思想家的憎惡，64；and fable in Voltaire，在伏爾泰那里與寓言，50；“fictionalization”of，“虛構化”，49；Nietzsche on types of，尼采論諸類型，349——351，370；opposed to myth by Nie-tzsche，尼采使與神話相對而言，336；and philosophy，Croce on，和哲學，克羅齊論，380；and poetry，Burckhardt on，和詩歌，布克哈特論，259——262；Tocqueville on，托克維爾論，201——202；as Tragic form of art，in Hegel，作為藝術的悲劇形態，在黑格爾那里，90——91

Humboldt，Wilhelm von威廉·馮·洪堡：Comic conception of history in，歷史的喜劇概念，186——187；Formism of，形式主義，185——186；and Ranke，和蘭克，178；Synecdoche in，提喻，180；“on the Tasks of the Historian，”《論史學家的任務》，178——187

Idealism唯心主義：in Leibniz，萊布尼茨，65；and Organicism，和有機論，80；as types of historiogaphy，作為歷史編纂類型，74

Idealists唯心論者：and Herder，和赫德爾，72——73

Idelolgy意識形態，5——7，22——29；Anarchist，無政府主義的，24——25；Conservative，保守主義的，24——28；of the Enlightenment，啟蒙運動的，67；of Herder，赫爾德的，78；Liberal，自由主義的，24——28；Mannheim's theory of，曼海姆的理論，22——29；of Marx，馬克思的，325，329；of Nietzsche，尼采的，327——373；and realism，和實在論，46；of Tocqueville，托克維爾的，193，206——208，213——214，220；and tropes，和諸種比喻，38

Iggers，George格奧爾格·伊格爾斯：on Ranke and Humboldt，蘭克和洪堡178

Impressionism印象派：as realism，作為實在論，46

Individual個體：Hegel on role in history，黑格爾論個體在歷史中的作用，109——110

Irony反諷：in Burckhardt，布克哈特，250——251；in Constant's idea of history，貢斯當的歷史觀念，145；in Croce，克羅齊，379——380，403——404；defined，定義，37——38；in the Enlightenment world view，啟蒙思想的世界觀，47，55；Frye on，弗萊論，231——233；in Gibbon，吉本，53——54；Hegel on，黑格爾論，94，97，102——103；108——109，127，130——131，376；Herder as enemy of，赫爾德作為反諷之敵，70；in historians，歷史學家，376；in Kant，康德，57——58；in Marx，馬克思，296，315——316，324；in Nietzsche，尼采，333——336，343，371——372，376；in nineteenth-century historiography，在19世紀歷史編纂中，277——278；in philosophy of history，在歷史哲學中，375——376；and Romanticism，和浪漫主義，145，232——233；in Tocqueville，托克維爾，192，196，199——200，215——218，223——225；Vico on，維柯論，231

Jakobson，Roman R.雅各布森：31n.13Kant，Immanuel康德：Comic view of

history of，喜劇歷史觀，58；on the fictive nature of hisotry，論歷史的虛構性質，56——57，68；on Herder，論赫爾德，56，77——78；Nietzsche as critic of，尼采作為其批評者368——370；on philosophy of history，論歷史哲學，55——58；on types of historiography，論歷史學類型，56

Koestlin，Karl卡爾·科斯特林：384

Labriola，Antonio安東尼奧·拉布里奧拉，and Croce，和克羅齊，405——406

von Laue，Theodor，馮·勞厄，on Ranke，論蘭克，166

Leibniz，G.W.von萊布尼茨，68；and the Epic form of historiography，和歷史編纂的史詩形式，54；Fueter on，費特論，61；as Idealist，作為唯心論者，65；and Kant，和康德，58；Monadology，《單子論》，65；philosophy of history of，歷史哲學，60——62；Synecdoche in，提喻，61

Lévi-Strauss，Claude克勞德·列維——斯特勞斯，31n.13

Liberalism自由主義：of Burckhardt，布克哈特的，234——235；in Croce，克羅齊，398——398，422——423；as ideological mode，作為意識形態模式，24——28；of Michelet，米什萊的，161——162；and Tocqueville，和托克維爾，205——208，228——229

Lovejoy，A.O.洛夫喬伊：on Herder，論赫爾德，77

Löwith，Karl卡爾·洛維特：on Burckhardt，論布克哈特，233；on Nietzsche，論尼采，333——334

Lukács，Georg盧卡奇：on Schopen-harer，論叔本華，238

Mann，Thomas托馬斯·曼：6n.5

Mannheim，Karl卡爾·曼海姆：theory of ideology of，意識形態理論，22——29，426——427

Marx，Karl卡爾·馬克思：analytical method of，分析方法，287——297，290——292，317——320；onthe bourgeoisie as Tragic hero，論資產階級作為悲劇式英雄，316；on bourgeois society，論資本主義社會，309——310；Comedy in，喜劇，281——282，287，310，328——329；on commodities，論商品，287——297；Communist Manifesto，《共產黨宣言》，310——317；Croce's criticism of，克羅齊的批評，404——407；and Darwin，和達爾文，297；dialectic in，辯證法，290；“dialectical materialism”of，“辯證唯物主義”，286，309；on the devision of labor，論勞動分工，301——302；Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte，《路易·波拿巴的霧月十八日》，320——327；on the farcical nature of Bonaparte，論波拿巴的荒誕本質，320——327；on the fetishism of gold，論貨幣拜物教，289，294——295，325——326；ontheformandcontentin commodities，論商品的內容和形式，288；on form and content in history，論歷史的內容和形式，320——221；on form and content in the French Revolution of 1848——1851，論1848——1851年法國革命的內容和形式，322——323；on the form and content of societies，論社會的內容的形式，288；on forms of socialism，論社會主義諸形式，317——318；on forms of societies，論社會形式，294——295；on forms of value，論價值形式，288——296；and Hegel，和黑格爾，281——282，327——329；historical grammar of，歷史語法，297——303；historical semantics of，歷史語義學，309——317；historical syntax of，歷史句法，303——309；Irony in，反諷，296，315——316，324——325；K.Burke's interpretation of，伯克的解釋，310；Mechanism in，機械論，285——286，309——311，315，327——328；Metonymical elemnt in，轉喻因素，281，285——286，315，377——338；on modes of production，論生產方式，294，297——299；and Nietzsche，和尼采，278——280，334——335，365——366，370；Organicism of，有機論，285——286，310——311；on the phases of the French Revolution of 1848——1851，論1848——1851年法國革命諸階段，318——322，periodization of word history of，世界歷史分期，311——315；onprimitiveconsciousness，論原始意識，299——300，302；on the proletariat as Comic hero，論作為喜劇式英雄的無產階級，313——317；Radicalism of，激進主義，276——280，284——285，310，329；on the relation between Base and Superstructure，論經驗基礎與上層建筑之間的關系，304——305；Schopenhauer compared with，叔本華與之比較，238——239；on social evolution，論社會進化，295——296，299——303；Synecdochein，提喻，282——286，315——316；theory of consciousness of，意識理論，299——300；Tragedy in，悲劇，286——287，310，313——314，321，328——329；tropological nature of historical theory of，歷史理論的比喻性質，305，328

Mechanism機械論：in Enlightenment thought，啟蒙思想中，63；Hegel's attack on，黑格爾的抨擊，82——83；Herder's rebellion against，赫爾德的反叛，70；in Marx，馬克思，285——286，309——311，315，327——328；as mode of argument，作為論證模式，16——17；in Voltaire's historiography，在伏爾泰的史學中，64

Meinecke，Friedrich梅尼克：396

Memory記憶：and history，in Nietzsche，和歷史，在尼采那里，346——356

Metaphor隱喻：in Carlyle's concept of history，卡萊爾的歷史觀念，148——149；defined，定義，34；in Marx馬克思290——294，299——300，315；in Michelet，米什萊，161；in Nietzsche，尼采，336，339，341——341，345——346，451——452，371——373

Metonymy轉喻：in Burckhardt，布克哈特，262；defined，定義，35——36；in Enlightenment thought，啟蒙思想中，48，62，65，66——67；in Hegel，黑格爾，125；Herder's opposition to，赫爾德的對立面，70——72；in Marx，馬克思，281，285——286，301——302，315，377——378；Nietzsche's conception of，尼采的概念，335——336，346，359——360

Michelet，Jules朱爾·米什萊：277——279；as Anarchist，作為無政府主義者，162；as anti-Ironist，作為反譏諷論者，156；Comic element in，喜劇要素，161；compared with Herder，與赫爾德比較，161——162；compared with Nietzsche，與尼采比較，373；compared with Ranke，與蘭克比較，157——158，160，176——177，191——192；compared with Tocqueville，與托克維爾比較，192——193；Histoire du XIXe siècle，《19世紀史》，159；on history as resurrection，論作為再生的歷史，152，154——155，158——159；History of France，《法國史》，159；History of the French Revolution，《法國大革命史》，152——156，157——159；as a Liberal，作為一位自由主義者，161——162；major works of，主要著作，140；Metaphor in，隱喻，156——157，161；Organicism of，有機論，161；The People，《論人民》152；Précis d'histoire modern，《近代史綱》，152——154；realism of，實在論，161；as Romantic，作為浪漫主義者，155；and Vico，和維柯，149，160；and Voltaire，和伏爾泰，47

Mill，John Stuart穆勒：227——228

Mink，Louis O.路易斯·明克：2nn.2，4

Momigliano，Arnaldo阿納多·莫米戈里亞諾：on Ranke，論蘭克，178

Monumenta Germaniae Historica《德意志史料集成》，136

Myth神話：Nietzsche on，尼采論，336

Narrative敘事：Burckhard's idea of，布克哈特的觀念，262——263；elements of諸要素，142——143；historical，歷史的，427——428

natural sciences自然科學：and realism，和現實主義，46

Nature自然：Hegel's doctrine of，黑格爾的學說，111，113

Neo-Kantians新康德主義者：and Herder，和赫爾德，72

Niebuhr，G.B.尼布爾：on history as palingenesis，論歷史作為轉生，146——147

Nietzsche，Friedrich尼采：Birth of Tragedy，《悲劇的誕生》，333——347；on causation，論因果關系，363；Comic vision of，喜劇圖景，357，377；and the Enlighteners，和啟蒙思想家，69；on evolution，論演變，363——364；and Freud，和弗洛伊德，365——366；Genealogy of Morals，《道德的譜系》，357——370；on von Hartmann，論馮·哈特曼，354；and Hegel，和黑格爾，332——333，354，374；on historical consciousness，論歷史意識，336，351，353——355，367——368；on the historical field，論歷史領域，371；on the historical method，論歷史方法，363——364；ideology of，意識形態，372——373；on interpretation，論解釋，332；Irony in，反諷，333——335，336，343，371——372，376；and Kant，和康德，368——370；Löwith on，洛維特論，333——334；and Marx，和馬克思，278——280，334——335，365——366，370；

on memory，論記憶，336——337，346——356；on Metaphor，論隱喻，336，341——342，345——346，351——352，371——373；65；on the origins of society，論社會的起源，362——365；on morality and history，論道德和歷史，357——367；Nihilism of，虛無主義，372——373；on objectivity，論客觀性，352——353；on the origins of religion，論宗教的起源，364——365；on the origins of society，論社會的起源，362——365；as philosopher of history，作為歷史哲學家，371；purpose of historical theory of，史學理論之目的，278——279；Radicalism of philosophy of，哲學之激進主義，276——280，and Ranke，和蘭克，354——355；and Romanticism，和浪漫主義，333——335；andSchopenhauer，和叔本華，243——244，368；superhistorical me-thod of，超歷史方法，357；on Synecdoche，論提喻，335——336，346，359；on Tragedy，論悲劇，337——340，356，364，377；on types of historiography，論歷史編纂類型，349——351；“The Use and Abuse of History”，“歷史對于人生的利弊”，68，346——356；on the value of history，論史學的價值，348——349

Nihilism虛無主義：in Nietzsche，尼采，372——373

Novails（Friedrich von Hardenberg）諾瓦利斯：on history，論歷史，145——146

Objectivity客觀性：Nietzsche on，尼采論，352——353

Organicism有機論：in Herder，赫爾德，68，70——71，78——79；and Idealism，和唯心論，80；in Marx，馬克思，285——286，310——311；in Michelet，米什萊，161；as mode of argument，作為論證模式，15——17；in Ranke's historiography，見蘭克史學，176——178，188——189；and Romanticism，和浪漫主義，79——80

Pepper，Stephen C.斯蒂芬·佩珀：on modes of argument，論論證模式，13——21，23n.12，426

Periodization分期：in Hegel，黑格爾，123——131；in Marx's Communist Manifesto，馬克思的《共產黨宣言》，311——315；of social history，in Marx，馬克思處，關于社會史，304

Pessimism悲觀主義：in Burckhardt，布克哈特，243——244，263

Philosophes哲人，51：historical thought of，歷史思想，65

Philosophy of history歷史哲學：as challenge to historiography，作為歷史學的挑戰，276；in the Enlighten-ment，見啟蒙運動，47，62——63；as a false form of historiography，作為歷史學的錯誤形式，141——142，267——268，Hegel's conception of，黑格爾的概念，103——105；inevitable Irony of，不可避免的反諷，375——376；of Kant，康德的，55——58；of Leibniz，萊布尼茨的，60——61；in the nineteenth century，19世紀的，47，276——277

Plot情節：in Burckhardt，布克哈特，251——259；as explanation，作為解釋，12；in Marx，馬克思，315；and the story in historical narrative，和歷史敘事中的故事，142——143

Poetry，and history詩歌與歷史：in Burckhardt，布克哈特，259——262；in Croce，克羅齊，Popper，Karl卡爾·波普爾，2n.4，20

Positivists實證主義者：Croce's attack on，克羅齊的抨擊，382；as realists，作為實在論者，45

Pre-Romantics，and Herder前浪漫主義和赫爾德：73

Progress進步：doctrine of，in the Enlightenment，啟蒙運動時的學說，47

Providence天意，神意：Enlightenment view of，啟蒙運動的觀點，63；in Hegel's system，在黑格爾的體系中，104——105；in Herder，赫爾德，79；as myth of Comedy，作為喜劇的神話，79

Radicalism激進主義：and historical studies，和歷史研究，138——139；as ideological mode，作為意識形態模式，24——28；of Marx，馬克思的，310；of Tocqueville，托克維爾的，200

Ranke，Leopold von利奧波德·馮·蘭克：and Burckhardt，和布克哈特，237；Comic element in，喜劇要素，27——28，264，269，176—— 177；Conservative implications of historical theories of，史學理論的保守主義含義，173——175；Croces criticism of，克羅齊的批評，386，402；“Dialogue on Politics，”“關于政治學的對話”，168；epistemology of，認識論，164——167on the French Revolution，論法國大革命，171——172；“The Great Powers”，“論列強”，167——168；andHegel，和黑格爾，164；historical grammar of，歷史語法，169——170；historical syntax of，歷史句法，170——172；Histories of the Latin and Germanicnations，《拉丁和條頓民族史》，164——166；von Laue on，馮·勞厄論，166；major works by，主要著作，140；and Michelet，和米什萊，157——158，160，162，176——177，191——192；Nietzsche as enemy of，尼采作為敵人，354——355；Organicism in，有機論，176——177，178，188——189；as realist，作為實在論者，164；and Romanticism，和浪漫主義，163——164，187——188；Synecdoche in，提喻，177

Realism實在論，現實主義：Burckhardt's conception of，布克哈特的概念，255——257，261——262；and historical consciousness，和歷史意識，40；and ideology，和意識形態，46；and Impressionism，和印象主義，46；Michelet's brand of，米什萊型的，161；in the natural sciences，自然科學中的，46；Nietzsche on，尼采論，343；nineteenth century concep-tions of，19世紀的概念，45——48；in nineteenth century historiography，19世紀歷史學中的，48，277；and the Positivists，和實證主義者，45；and the problem of history，和歷史問題，45；as a problem of Western intellectual history，作為西方思想史的一個問題，2n.4；Ranke's brand of，蘭克型的，164；Romantic conception of，浪漫主義的概念，143——149；of Tocqueville，托克維爾的，205；and utopianism，和烏托邦主義，47

Renaissance文藝復興：Burckhardt on，布克哈特論，244——247

Révue historique《歷史評論》：136

Rivista storica italiana《意大利歷史評論》：136

Romance浪漫劇：Frye on mode of emplotment，弗萊論情節化模式，8——11；myth of in Michelet，米什萊處的浪漫劇神話，150——152

Romanticism浪漫主義：Hegel's critique of，黑格爾的批評，84；and Irony，和反諷，232——233；and Metaphorical mode in Hegel，和黑格爾的隱喻模式，85；Nietzsche as enemy of，尼采作為其敵人，333——335；and Organicism，和有機論，79——80；Ranke's rejection of，蘭克的拒斥，163——164，187——188；as a realism，作為一種實在論，143——149

Romantics浪漫主義者：Hegel's critique of，黑格爾的批評，102；Herder's relation to，赫爾德與其關系，72；and Irony，和反諷，145；and Marx，和馬克思，282

satire諷刺劇，諷刺：in Burckhardt，布克哈特，233，244——247；compared with Marx，與馬克思比較，238——239；in the Enlightenment，啟蒙運動中，66；Frye on，弗萊論，8——11；Hegel on，黑格爾論，93，97；as historiographical mode，作為史學編纂模式，49；ideological implications of，意識形態蘊涵，67

Schopenhauer，Arthur叔本華：on the arts，論藝術，241——242；and Burckhardt，和布克哈特，234，237，243——244，252，263；and Darwinism，和達爾文主義，238；and Feuerbach，和費爾巴哈，239；on historical thought，論史學思想，240——241；on human nature，論人性，239；ideology of，意識形態，238；influence of，影響，237——238，242——243；Lukács on，盧卡奇論，238；and Nietzsche，和尼采，243——244，368；philosophy of，其哲學，237——243；on suicide，論自殺，239；theory of history of，史學理論，242；on time，論時間，242

Skepticism懷疑論：in the Enlighten-ment，見啟蒙運動，48

Spirit精神：Hegel's doctrine of，黑格爾的學說，105，115——117

Story故事：in Burckhardt，布克哈特，251；as element of historical work，作為歷史作品的要素，5——7，60，276；in Herder，赫爾德，79；and plot in historical narrative，和歷史敘事中的情節，142——143；types of in historical narrative，歷史敘事的類型，276

Synecdoche提喻：and Comedy，和喜劇，190；defined，定義，34——36；in Enlightenment historiography，見啟蒙史學，64；in Hegel，黑格爾，81，113——117，121——122，377——378；in Herder，赫爾德，74——75；in Humboldt，見洪堡，180；in Leibniz's work，萊布尼茨的作品，61；in Marx，馬克思，282，285——286，315——316；as mode of historical consciousness，作為歷史意識模式，92；Nietzsche on，尼采論，335——336，346，359；in Ranke，蘭克，177——178

Thucydides修昔底德：92，97，240

Time時間：in Herder，赫爾德，75；in Schopenhauer，叔本華，242

Tocqueville，Alexis de亞歷克西斯·德·托 克維 爾：antidialectical thought of，反辯證思想，197——198；and Burckhardt，和布克哈特，234；Comic conception of history of，喜劇的歷史概念，203；Democracy in America，《美國的民主》，206——210；dualism in，二元論，196——199；ontheFrench Revolution，論法國大革命，212——219；and Gobineau，和戈比諾，220——223；and Hegelianism，和黑格爾主義，220；historical semantics of，歷史語義學，210——223；and Hegelianism，和黑格爾主義，220；historical semantics of，歷史語義學，210——211；historical syntax of，歷史句法，208——210；ideology of，意識形態，193，206——208，213——220，227——228；Irony of，反諷，192，196，199——200，215——218，223——225，232；Liberalism of，自由主義，205——208，228——229；major works of，主要作品，140；and Michelet，和米什萊，192——193；The Old Regime，《舊制度與大革命》，213——219；on poetry論詩歌，200——201；Radicalism of，激進主義，200；realism of，實在論，205；Souvenirs，《回憶錄》，223；Tragic vision of，悲劇景象，194——195，204——205，215——218；on types of historical consciousness，論歷史意識類型，201——205

Tragedy悲劇：in Burckhardt's historical theory，見布克哈特的史學理論，263；Frye on，弗萊論，8——11；Hegel on，黑格爾論，90，93——97，110——111，117——123，332——333；in Marx，馬克思，286——287，310，328——329；Nietzsche's con-ception of，尼采的概念，337——340，351——352，356，364，377；in Tocqueville，托克維爾，194——195，204——205，215——218

Tropes比喻，修辭：Benveniste on，本維尼斯特論，31n.13；in Groce，克羅齊，403；in Hegel，黑格爾，103；and ideology，和意識形態，38；Jakobson on，雅各布森論，31n.13；K.Burke on，伯克論，31n.13；Lacan on，拉康論，31n.13；Lévi-Strauss on，列維——斯特勞斯論，31n.13；in Marx，馬克思，305，315——318，328；in Nietzsche，尼采，351；theory of，理論，31——38，427；Ullman on，厄爾曼論，31n.13；Vico on，維柯論，31n.13

Ullmann，Stephen斯蒂芬·厄爾曼，31n.13

Utopianism烏托邦主義：and realism，和實在論，47

Vico，Giambattista詹巴蒂斯塔·維柯，51，124；compared with Hegel，與黑格爾比較，86；as critic of rationalism，作為理性主義的批評者，52；Croce on，克羅齊論，415——322；on Irony，論反諷，231；and Marx，和馬克思，282；and Michelet，和米什萊，149——150，160；theory of tropes of，比喻理論，31n.13

Voltaire伏爾泰，67；as critic of the fabulous，作為傳說的批評者，49；on figurative language，論比喻性語言，53；Henriade，《亨利亞德》，93——94；History of Charles XII，《查理十二史》，50，54，64；on the past，論過去，63——64；Philosophy of History，《歷史哲學》，50——52

Windelband，Wilhelm威廉·文德爾班，381——382

Walsh，W.H.沃爾什，18

# 譯后記

海登·懷特（Hayden White，1928——）是當代西方著名的歷史哲學家之一，本書便是他的成名作，也是他惟一的專著。本書于1973年出版，至今已逾30年。從20世紀下半葉至今西方歷史哲學（或史學理論）的發展來看，本書可以算得上是一部劃時代的著作，展示了一種理解史學思想、歷史哲學，認識、闡述歷史意識發展的新思路，盡管這一思路也是“組裝”各學科成就的產物，但它確實為我們思考歷史提供了另一種洞見。此外，本書在西方文學批評界也有較大影響。其導論曾有學者譯出，收入《2001年度新譯西方文論選》（王逢振主編，陳永國譯）。

1997年，為了撰寫博士論文的需要，我向懷特索取他的著作，懷特慷慨相助，吩咐出版社寄來此書與另外兩本文集。在細讀《元史學》之后，我致信懷特，承諾翻譯此書，一方面對他的慷慨表示感謝，另一方面，更重要的是希望這本在我一歲時就出版的著作不再耽誤而能盡快被國人閱讀。為此，我于1998年聯系了上海譯文出版社，在趙月瑟老師的幫助下，選題順利通過，但版權不知何故，遲遲未能解決。2000年，彭剛先生得知我的這一計劃，請譯林出版社迅速購得版權。從此，我便承擔起這一項有些不自量力的任務。

為了實踐這一承諾，翻譯歷時兩年有余。雖盡我所能，但畢竟水平有限，譯文不免會有錯訛之處。此時，特別欣慰的是，有彭剛先生志同道合，他逐字逐句、花費數月校改拙譯，做了大量商榷、訂正、補漏的工作。另有一事值得一提，在翻譯伊始，便有該書另一中文譯者劉世安先生慷慨寄贈繁體字譯本（譯名《史元》，臺灣麥田1999年版）。在翻譯過程中，每遇疑難，我也參考劉先生的理解，獲益匪淺。

譯文中，有幾個詞需要特別說明。

1）realism一詞我多數情況下譯為“實在論”或“實在主義”，為的是統一譯名，遵循歷史哲學領域的譯法，在本書涉及到文學方面的內容時，讀者不妨將此詞當作現實主義理解。相應的還有real，reality這類詞，較之譯“現實的”、“現實”而言，我更多地譯為“實在的”、“實在”。此時也請讀者不拘泥于我的譯法。

2）representation一詞我通常譯為“表現”，比較另外兩種譯法“再現”、“重現”，我認為后兩種譯法易于讓人感覺represention指的是“再一次”、“重新”一模一樣的呈現，這有違許多當代歷史哲學家使用該詞的本義，故用“表現”一詞，取義類同于藝術表現中的“表現”。

諸多朋友相助，才有今天這個譯本，本書歷經三校，但一定還有疏漏之處，如果因譯文錯誤導致讀者誤解，譯者自負文責，并敬請讀者諒解，不吝賜教，以待來日修正。

近年來，國內對西方歷史哲學的譯介不多，出于研究的需要，我也忠心希望有更多的朋友譯介這一領域的重要論文、著作，一同促進我們對西方史學思想的理解。

陳新

2003年11月21日