

阿伦特政治思想中的希腊悲剧智慧

刘文瑾

内容提要 阿伦特称悲剧为“最优秀的政治艺术”，她的政治思想深受希腊悲剧智慧、语言和想象的浸染，对现代人处境的悲剧性有深刻认识。她的政治空间在形式上是一个隐喻性的雅典剧场，人们在其中以言说和行动来展示自己是“谁”，让有限的生命被剧场中的光芒激励和照耀；政治行动的展示性与戏剧表演共有非制作性的特点。阿伦特对行动之特性的论述深刻蕴含了悲剧情节所启示的自由与限度的智慧，她正是以此智慧来感受和洞察时代问题。

关键词 阿伦特；希腊悲剧；政治；公共空间；行动

阿伦特对现代人处境的悲剧性有深切感受，而古希腊前哲学传统，尤其是城邦政治与悲剧，不仅是她写作《人的境况》这本较有纯哲学色彩著作的理论参照，更是她与时代对话、反思极权社会的思想资源。她的思想最重要的研究者之一玛格丽特·卡诺凡（Margaret Canovan）曾指出，阿伦特在古希腊找到了批判当代生活的“阿基米德支点”^①。其实更准确地说，这个“阿基米德支点”是不同于柏拉图哲学传统的前哲学的城邦政治及其戏剧。在阿伦特看来，现代性问题很大程度上在于柏拉图哲学的现代变体兴盛而城邦政治所代表的公共精神式微。也就是说，由柏拉图开始的以哲学家的沉思对行动进行倒转的西方思想传统，作为一种逆转性概念思维结构模式，以某种现代面目延续，强化了具有强烈自省意识的现代世界对理念统治与制作的依赖，从而破坏了维护人类自由与多元的公共空间^②。

政治无疑是阿伦特思考的核心。她以“polis”的原初希腊文含义——城邦——作为理解政治的出发点。而戏剧，尤其是索福克勒斯悲剧，可以作为理解阿伦特政治思想的最佳参照。阿伦特虽未专文论述城邦政治和希腊悲剧的关系，但她阐述自己对政治的见解时，时常引用希腊悲剧人物形象、言辞作为对理论的补充说明，以更感性具象的方式来丰富思想的展现。她也曾直接称赞古希腊戏剧是“最优秀的政治艺术”，“人的生活转

化为艺术的政治领域”^③。更重要的是，她对其政治思想的核心概念“行动”（action）的论述，直接蕴含着深刻的悲剧洞察力。她对纳粹主义揭示的现代性问题，以及对作为“polis”的政治的理解，很多时候是透过行动的悖论性亦即行动的悲剧性来领会的。甚至就连“判断”，这一在她生命后期成为她思考核心的超出其政治范畴的概念，亦在很大程度上同悲剧作为城邦民主教育的观赏活动有关^④。可以说，阿伦特对极权主义问题的省思深深浸润于悲剧语言、想象及智慧的积淀之中。

本文拟从外在形式与内在旨趣两方面来观照阿伦特政治思想与悲剧智慧的关联。就外在形式方面，本文主要考察她的政治空间同雅典剧场的隐喻性关联，以及她所理解的政治行动与表演艺术共有的非制作性。就内在旨趣而言，本文将探讨她对行动之悖论性的洞见中蕴含的悲剧智慧。不过，在进入问题之前，我们有必要就阿伦特希腊学的合理性与方法论进行一些说明。

一 阿伦特治希腊学的方法

古希腊城邦政治与文化构成了阿伦特反思当下的灵感之源，她对城邦政治的解读激活了极具创见的思想，不仅有助于诊断时代痼疾，亦对传统希腊学研究富有启发。尽管如此，我们仍需承认，阿伦特的希腊学，如同一些希腊学专家指出的，存在某些短板甚至硬伤，诸如：她美化了城

邦社会，淡化那里也存在奴役、男权专制、海外殖民，以及强势者的非道德主义的事实；她错误地表现了希腊人对繁衍生殖的态度——希腊人认为那是狭隘黑暗的，而夸大了希腊人在公共与私人生活之间的对立；她为批评哲学对政治生活的控制而对柏拉图的《理想国》进行了简化性的解读，忽视其戏剧性反讽；她对某些文学作品的援引与解读也同样带有片面化倾向，忽视文本中存在的多种声音，譬如，她有时将《伊利亚特》中的某些文字直接读作对英雄伦理的肯定；等等^⑤。这些不足是否从整体上影响她有关希腊城邦政治与戏剧学说的有效性，进而影响她批判当下问题的合理性？对这些问题的回答在一定意义上涉及我们对她治学方法的理解。

阿伦特的治学方法独立而自由，称其特立独行，亦不为过。她始终坚持，思想是为了对世界的关爱而采取立场，是在世界中自由活动的另一种模式，而非一成不变的教条。借用她自己的词汇，她的思想充满在当下世界同人们一起“行动”的意味，一如她对莱辛的“自身思考”（Selbstdenken）所作的描绘：“绝非那种从属于一个封闭、完整、有机地生长和培育出来的个体的活动，这一个体从来都只顾察看世界中对他自己最有利的地位，从而凭借思想重又把自己置入与世界的一致之中。”^⑥在阿伦特那里，思想与行动相联，为的是要进入一场与当下世界的论辩，而非步入某个静止的结论与真理。由此不难理解，她的希腊学旨趣绝非要在传统研究领域和套路上耕耘与收获，而是要表达对当下世界的见解。例如，在《何为自由？》一文中，她为论证自己的观点而对读者们说道：“为此还是让我们再回到古代，回到古代的政治传统以及前哲学传统吧，这样做的目的不是为了卖弄学问，甚至也不是出于传统的持续性，而是因为对一种只在行动过程中经验到的自由的阐述，从未达到可与古典时代相媲美的清晰性。”^⑦

当然，这并不意味着阿伦特可以罔顾事实与已有的知识积累，而是需要她的知识准备与学术素养具备进行高水准思想对话的资格。就此学术能力的要求而言，她的希腊学以及对希腊悲剧的认识与理解，十分精湛并得到了学界的普遍认同，因此才具备在该海域进行“深海采珠”的资格^⑧。

本文研究的基本合理性亦奠基于此。事实上，笔者发现，阿伦特对希腊悲剧的理解与近年在此领域作出卓越贡献并得到广泛承认的希腊学学者，如韦尔南、纳斯鲍姆、戴维斯等有许多接近之处^⑨，这使得笔者认为，尽管阿伦特的希腊学在某些历史细节上有欠准确，在某些概念上有夸张之嫌，但在整体以及同本文相关的话题上，仍深具学理上的有效性。

就阿伦特与古希腊的关系而言，将她比作“深海采珠人”是不错的。当用这个比喻来概括本雅明的工作时，阿伦特忍不住说道：“只要我们还在使用‘政治’（politics）这个词，希腊词语 polis 就仍将继续作为我们政治实体的底座，也就是，作为海的底部而存在。”^⑩无疑，当她在古希腊这个“海底”与“当前”之间往返穿梭时，她正像自己笔下描绘的“深海采珠人”：她沉入到历史的海底思考，不是为了复原它曾经的样子，使已消失的过去复活，而是为了将一些经受住岁月腐蚀的奇珍异宝、一些永不消逝的“原现象”（Urphänomene）带回水面，带到动荡纷争的当前，作为“思想的酵素”，启发人们思考。

二 圆形剧场与政治空间

阿伦特的政治兴趣在于批判现代政治目的论。在她看来，西方哲学与神学传统只讨论单数和抽象的人（l'homme），用一种观念来规定人是什么，科学也同样，从生物学、动物学或心理学等角度，把人视为同一种存在。而阿伦特借助对城邦政治的理解，将政治界定为有别于私人空间的公共空间，“agora”（古希腊城邦中心的集会场所），即与他人在一起的行动和言说，视政治为对人的多元性与自由的庇护^⑪。在此，人们相互看见和听见，认识彼此的他者性并展示“我是谁”。阿伦特的政治概念与我们习惯理解的政治概念十分不同，她既反对柏拉图以来的传统政治哲学通过某种“本质”和“目的”理解政治，也拒绝现代政治科学将政治等同于专事处理国家框架、法律秩序、行政管理、机构运作的机制与规范。在她看来，若排除了人与人之间的自由行动与言说，这些所谓的政治哲学和科学就是反政治的。

阿伦特关于政治作为公共空间的思想与她

悲剧的认识密不可分：就外在形式而言，她对政治空间的想象基本上以希腊剧场为原型，甚至可以说是一个有关剧场的隐喻；就内在旨趣而言，她所定义的“政治”同悲剧一样，是展示行动之复杂性和悖论性的舞台，皆以人的自由与限度、开端启新与脆弱性为思量。

虽然阿伦特曾将“公共”这一“居间”（in-between）之物生动地比喻为实现“同在”的“桌子”^⑩，但它显然既非某个物理空间，亦非权力机构，而是一个隐喻性空间。此空间虽与公共建筑有关，却不限于公共场所。其中的“同在”无法用物理学思维观照。即便置身人群，假如缺少居间之物——那张特别的“桌子”，人们仍会十分孤独，犹如置身茫茫黑暗，既不知有他人，亦丧失自己，因为此时，相对而坐的人，既没有什么东西来让他们彼此联系，也没有什么东西将他们彼此分开^⑪。对于这个与私人需求区分的公共空间，若仅从物理角度，我们实难想象——即便古代雅典城邦召开公民大会，其关怀既不可能与私人需求无涉，其处所亦不可能实现所有人的看和听，但阿伦特却别出心裁地揭示了一个独特的隐喻性共在空间。

虽然阿伦特强调此共在空间与荷马世界、荷马的“*agora*”之间的重要关联^⑫，但此共在空间的完美喻体，却是上演古希腊悲剧的雅典露天剧场。悲剧既是对“何为政治？”的舞台呈现，也是对人的行动灾难的警示与反思，还是经由呈现与观赏而实现的对公民思考与判断力的教育。

那意图容纳城邦全体成员，甚至包括妇女和奴隶在内的露天剧场，挨近神庙，依山傍海，呈半圆坡状。它的建筑学保证人们无论坐在剧场中的哪个位置，都能清楚看见和听见发生在舞台上的事情。观众甚至能透过那完全开放、不设幕布的舞台，透过正在上演的剧情，看到那坐在舞台另一端的城邦同胞的脸。演出只有在狄奥尼索斯节日庆典时才会举行。上演的剧目虽非当代之事，但提出了关于人和城邦的价值问题，因而与城邦共同体生活密切相关。剧情往往围绕某桩发生在过去的著名血腥罪行而展开。舞台人物运用尚在构建中、未及确定的类法律词汇，面对所有观众进行告白与论辩，剧场犹如法庭。在演员表演与观众观看之间，还有合唱队作为沟通二者、评论

与升华的桥梁。演员与观众都调动起以语言为工具的政治理性，使得演出成为一种方式，“证明雅典作为一个城邦，作为一个人类集团的价值所在”^⑬。

韦尔南指出：“通过建立这类表演，城邦就变成了戏剧，变成了演出。跟它变成政治体制，变成法庭的方式一样。”^⑭雅典剧场正是对“*polis*”的空间想象，而“*polis*”的本意也正是这种圆形结构：从圆周任何一点到权力中心的距离相等；中心是开放而透明的，是展示行动和话语的舞台。“*polis*”和雅典剧场一样，是一个向所有人显现和表演的地方。

阿伦特强调，“公共”首先意味着，任何在其中出现的東西都会被所有人看到和听到，唯有这种由他人在场而获得的显现构成了“实在性”（*reality*）^⑮。甚至我们自己对自身的显现——不仅被他人而且被我们自己看到和听到——也需经由他人的看到和听到来保证。为此，她举亲密关系和身体剧痛的例子：在这两种情形中，无论当事人的主观感受多么强烈，但由于其私密性和不可见性，这些经验都只能停留于存在的黑暗中，不具备“实在性”。就连基督教团体，在她看来，由于其成员关系是对家庭成员关系的仿效——拥有同一位“天父”的兄弟姐妹——也是非“实在”和非公共的^⑯，因为家庭成员构成一个躯干（*corpus*）、一个身体（*body*），不具备公共空间的“亮光”与“舞台”。唯有公共空间，这个在众人注视下变得辉煌的“舞台”，才能燃起人们生命中的德行之火，激励人走出黑暗，追求自身的卓越和不朽。

显然，这个空间无法回避与海德格尔思想的关联。正如有学者指出的，阿伦特关于政治空间的灵感部分缘于对海德格尔作为“在世存在”的“*Dasein*”之“世界”概念的变形，亦与它有根本差异^⑰。在《存在与时间》中，海德格尔既指出此在的空间性是通过世界之为世界而获得根基——“唯回溯到世界才能理解空间”，也指出世界向来总是我和他人共同分有的世界，“在世存在”就是我与他人共同存在（*Mitsein*）^⑱。阿伦特则一方面认为，海德格尔关于“在世作为共在”的分析为哲学家思考政治领域开辟了前所未有的可能，另一方面也认为他以“向死而在”为本真、与他人

共在为非本真的此在表达了哲学家对政治的陈见^{②1}。

阿伦特在《什么是存在哲学》(1946)中揭露了海德格尔对“共在”的贬低与对纳粹的亲之间的内在关联。她指出,海德格尔以自身的向死而在作为时间性与有限性的“世界”,必然是一个只关心“成己”(being-a-Self)、不关心他人的单子化世界,而后,他又用“民族”(folk)、“土地”(earth)这些充满神话性而泥沙俱下的概念作为支持孤独“自我”的根基,“显然,这类概念只会带我们出离哲学而进入某种朝向自然的迷信”^{②2},而纳粹正好利用这类伪根基机械地组织一个个孤独的个体。于是,一方面是孤独的单子式社会生存,另一方面是虚假的超“自我”的精神动员,海德格尔为纳粹提供了这两方面的思想准备。

的确,在《存在与时间》中,“常人”的共同存在与本真的自己存在已铺垫了萨特所说的“他人即地狱”的他我对立。海德格尔颇为世故地指出,无论与他人为友或为敌,“常人”共同存在的性质无非彼此争竞、庸庸碌碌。这决定了他对公众意见的消极态度:“庸庸碌碌,平均状态,平整作用,都是常人的存在方式,这几种方式组建着我们认之为‘公众意见’的东西。……公众意见使一切都晦暗不明而又把如此掩蔽起来的的东西硬当成众所周知的东西与人人可以通达的东西。”^{②3}

海德格尔对人情世事的描绘固然练达,却为此在预备了一条孤独而危险的迷途。经历了历史风云与人生险境,有了生活阅历的阿伦特,审视海德格尔的这一论断,则致力于扭转被他片面贬低的“共在”,以之为实现“自我”之本真存在的场域,探索一个与他人面对面的公共空间。此中,人们彼此间的关系既平等,又保持差异;既有共享的根基,又分踞各自的视角。

三 表演活动的非制作性

阿伦特强调政治作为行动和言说的表演性,仿佛是剧场中心的演出:“在希腊前哲学经验中,政治如同舞蹈或演戏者的表演(performance)一样,‘产物’就是表演行为本身。”^{②4}这一方面如前所述,强调政治空间作为照亮人类生命黑暗的“荣耀”——不朽之光,另一方面则强调政治行动

的非制作性和非功利性。

理查德·沃林曾据此批评阿伦特“审美化的政治”不关心政治的目的,只强调政治的“审美”和“戏剧性”品质,因而其旨趣只是如尼采一般追求“伟大”和“角力”,又像海德格尔那样,只关心存在意义上的自我肯定。既像尼采,又像海德格尔哲学,具有反民主的性质^{②5}。笔者认为,沃林似乎过多地受到他对海德格尔批判立场的影响,难以接受阿伦特晚期对海德格尔纳粹时期表现的含混态度,以致不能客观看待阿伦特的思想。沃林将阿伦特在政治空间中对“人是谁”这一问题的关怀简化为现代个人主义的审美政治,这种审美政治同纳粹的确有千丝万缕的联系^{②6},然而,政治表演在阿伦特那里既不同于有表里虚实之分的“作秀”,也不同于演员的职业生产技术,而是当事人要么出于荣誉、荣耀或平等之爱,要么出于恐惧、疑虑或仇恨,以致超越理智权衡、功利计算和内在动机而作出的行动与言说。这是一个动态即兴、纯粹为公开展示而展示的过程。展示本身即与卓越、德行相关。阿伦特如此解释她十分欣赏的共和主义奠基人马基雅维利的德行(virtù)概念:“它的意思最恰当地可阐释为‘秀异’(virtuosity),也就是我们归于表演艺术(有别于制作的创制技术)的一种卓越,它成就于表演本身当中,而不是成就在活动产生的、在活动之后仍独立存在的一个最终产品中。马基雅维利的德行的秀异性质,让我们想起希腊人总是用吹笛、跳舞、治疗、航海这类比喻来表示政治活动与其他活动的不同,也就是说,他们把政治比作那些精湛表演在其中起关键作用的艺术。”^{②7}

因此,阿伦特虽视政治为公开表演,但这表演就是“实在”本身;虽称其为“艺术”,但又强调其纯粹行动的非制作性质。阿伦特将人类活动区分为劳动(labor)、制作(fabrication)或者说工作(work),以及行动(action)三种。劳动是指与人的自然性相应的活动;制作是塑造“人造”事物世界的活动;行动则是唯一无需以物或事为中介,直接在人们之间进行的活动。虽然世界的持存离不开劳动和制作的维系,但行动却是使人之为人的独特性和复数性(plurality)彰显出来的活动。在她看来,大多数艺术活动,例如诗、绘画、音乐、雕塑,甚至影视,都属于制作,但戏

剧却例外地属于行动，因其不留下任何产品——其作品随表演行动结束而消失。而且戏剧是对行动全面立体的模仿：戏剧的名称恰恰来源于希腊动词“dran”，即“去行动”。戏剧模仿不仅存在于剧本创作和演员的技艺中，且只有在剧场上演、进入公开展示之后，才真正获得生命，因而，戏剧是“最优秀的政治艺术”^⑧。阿伦特虽与亚里士多德一样，高度强调戏剧对行动的模仿性以及同政治的相关性，但不肯像亚里士多德那样，将戏剧置于“诗学”亦即“制作”的范畴。

的确，戏剧表演在古希腊完全不属于任何生产消费活动，而是属于有着显著宗教政治意味的城邦庆典和讲坛。表演活动是一种具有祭祀性质的活动，从业人员被视为宗教仆人。悲剧诗人并非职业文人，而是公民事业的积极投入者。演戏和观戏并非生产与消费行为，而是一桩公民事业。这一天，不仅几乎所有人都要出席，还要举行评审极其严格、意义十分重大的戏剧竞赛，以便选出能代表城邦精神的优胜作品。在此意义上，希腊戏剧恰如阿伦特所言，“只有这里是人的生活转化为艺术的政治领域，同理，它也是唯一以人与人的关系为全部主题的艺术”^⑨。

对比阿伦特的“公共空间”与哈贝马斯的“公共领域”，我们会更清楚阿伦特对公共空间非制作性与非功利性的强调。哈贝马斯于1962年出版了《公共领域的结构转型》，其中“公共领域”概念的灵感须极大归功于阿伦特的“公共空间”，不过二者也存在显著差异^⑩。哈贝马斯的“公共领域”是指启蒙运动时兴起、由面向布尔乔亚的印刷出版物联系起来的意见共同体，准确地说，应当称为“资产阶级公共领域”^⑪。该领域不是一个让所有人在场观看与展示言行风采的即时空间，而是一个由大众传媒联系起来的作者、读者和诠释者群体。它固然传递信息，传播思想，表达意见，但也试图获利和控制舆论，具有非常强烈的实用、消费与功利色彩。由此可见，虽然都谈论“公共性”，但阿伦特与哈贝马斯的所指已十分不同。与更接近今天人们生活现实的“公共领域”相比，阿伦特的“公共空间”犹如乌托邦，但她正是意图以此乌托邦来追溯一种纯粹的政治生活方式，批判现代社会的非政治性。

当今时代，网络与新媒体技术以及信息产业

的迅疾发展使影像传播和虚拟社交获得了前所未有的兴盛。与此同时，金钱、权力对信息技术的深度渗透使得过去承载公共对话的公共领域已越来越被“殖民化”。这些都使得信息的真实性大打折扣，也极大地破坏了传统公共领域的对话伦理和商谈理性，造成了人们对民主政治更深的疑虑与忧思。此时，回顾阿伦特对“公共空间”的“在场性”和政治艺术“非制作性”的强调，我们不由得佩服其先见之明。她早已犀利地指出过现代社会让天才服从其产品，从而羞辱那创造此产品的活生生的人的荒谬^⑫，也早已辨析过公共空间的显现与现代社会中的公众赞赏的区别。她指出：现代社会中的公众赞赏常常是某种被使用和消费的东西，不足以构成一个让事物免于时间毁灭的空间^⑬，而梦想通过艺术作品的“不朽”来获得自身的“不朽”，则不啻于现代人的自我贬低。她坚信：“相信某人是‘谁’的问题在伟大和重要性上超过了他所能做的任何事情和他所能创造的任何东西，乃是构成人的骄傲的不可缺少的因素。”^⑭在影像即存在、虚拟与真实莫辨、虚构即真理的时代，阿伦特还难得地保留着古典的纯朴。她对在人与人的行动和对话中展示“某人是谁？”的政治空间的区分与守护，在一个人与机器越来越彼此相似的时代，与其说是一种“审美的政治”，不如说是一个怀念生命之本真与伟大的救赎神话。

四 行动戏剧与政治艺术

在阿伦特这里，政治空间可被所有人看见和听见的显现性或实在性，与其存在的内在理由——行动的自由——完全一致。而她对于行动之复杂性和悖论性的理解和阐述，与希腊悲剧，尤其是索福克勒斯悲剧的主题，有相当深刻的关联。阿伦特论述行动总是包含两种相反相成的状态：一方面个人主动地开端，另一方面是多人被动地卷入、忍受和相互作用。行动的开端和遭遇的结果永远不会一致，因为行动总是同他人一道，关涉对他人，以及对他人的他人所产生的影响，而这是行动的开启者完全无法预料、终止，只能被动承受的。这便是行动的双重性、悖论性、无限性与危险性。

阿伦特对行动的论述让我们不由得想到索福

克勒斯的《俄狄浦斯王》和《安提戈涅》：俄狄浦斯王意图逃避杀父娶母的预言，安提戈涅和克瑞翁意图维护各自的绝对正义，或者以灶神之名，或者以城邦之名。他们皆是积极的行动者，但也都由于各自的盲目，而成为了各自行动所引发的一连串他人的行动与反行动的受害者。索福克勒斯的悲剧通过丰富的艺术手法向观众展示了行动者的意图与其后果的巨大反差，让观众从悲剧英雄身上看到，人是一个悬而未决的问题，而“认识你自己”从不是件容易的事。

在阿伦特对行动的关怀背后，同样饱含对于“认识你自己”的关切。事实上，尽管有意淡化对人性问题的追问——因为这容易陷入她所批判的“手段一目的”这片沼泽地中，她对政治和行动问题的关切，始终没有同某人是“谁”（不同于“什么”）的问题分离。“谁”是在动态关系中的定位，而“什么”则是一个静态观念。她说：“剧中行为不可把捉的身份（它逃避一切形式的普遍化，从而逃避一切形式的对象化），只有通过对他们行动的模仿才能传达出来。这就是为什么戏剧是最优秀的政治艺术的原因。”^③显然，在她看来，戏剧相比其他艺术的卓越之处在于，戏剧揭示出：某人“不可把捉的身份”（是“谁”）不属于理论、意图和人的自我设计，而属于行动的生活实践。而这正是《俄狄浦斯王》所展示的：俄狄浦斯自以为掌握了“人是什么”的知识，却陷入自身行动的囹圄，以致在剧终，歌队长哀叹：“不要说一个凡是幸福的，在他还没有跨过生命的界限，还没有得到痛苦的解脱之前。”^④阿伦特则引用这句话来说明：“一个人在言行中彰显自我，而他甚至都不了解自己或不能提前考虑他要揭示的是谁。”因此，“某人是‘谁’的本质，不是他自身的对象化活动的结果”^⑤，而是他的言语和行动最终揭示出来的样子。

阿伦特由此强调，政治同悲剧一样，既是彰显某人是“谁”的自由空间，也是提示我们人无法是“什么”的空间，让我们看到现代人十分推崇的自主性（sovereignty）其实非常有限。她引用埃斯库罗斯的话指出，若不借助外在的“*nomos*”（律法、规约、习俗等），人是无法履足与无度的^⑥。她甚至认为，人们不但不能主宰自己行动的后果，也不适合讲述自己的故事，哪怕他们愿意

给出关于自身意图的真实陈述。“讲故事人讲述的东西对于行动者本人来说必定是隐藏的（只要至少他还处在行动中或卷入行动的后果中），因为对他来说，他行动的意义不在接下来的那个故事里。”^⑦每个人的故事的适当讲述者，只能是他人。这正是每个行动者的局限：无论有多大本事，他都无法预见其行动在未来和他人那里将产生的后果。每个人是“谁”，只能取决于他的言行以及此言行将开启的关系之网。

如此，行动与自由问题悖论性地关联起来。行动虽有开端启新的能力，也有被动性的局限；若片面忽视其被动性，行动就有沦为“制作”的危险。行动虽能揭示一个人是“谁”，但不应用来决定人是“什么”；行动的自由是一个人展示自己是“谁”的自由，但并非决定自己是“什么”的自由。同样，人无法成为人类事务领域的最终主宰者，生活总是与他者一道；人可以是自由的，但从来不是自主的。这是人对行动的自由应当具有的清醒认识。

在质疑现代人的“自主性”的同时，阿伦特也质疑那种认为人类事务背后有“一只看不见的手”的宿命观念。因为这种历史哲学诉诸某种必然性与决定论，没有给人类行动，从而给人的自由留下地盘。而每个行动，“如果不从行动者的角度看，而从它发生的过程框架和它打断的自动化进程来看，都是一个‘奇迹’，即某种根本出乎意料的东西”^⑧。她相信，由于人的行动，历史有无限“奇迹般”的因素，无限可能。人虽不是人类事物的最终决定者，但可以开端启新。人是有限的行动者，只有有限的自由，但这“有限”却能经由他人与世界而产生无限可能。这“有限”让人适度理解自身：既不把自己看得过大，当作世界唯一正确的开端，舍我其谁，也不把自己看得过小，对世界潮流与当下的黑暗过于悲观绝望，以致回避责任和放弃努力。行动的无限性有可能反过来成为行动者的希望所在，激励生活在黑暗时代的人们相信，无论处境何其艰难，正确的行动本身便会带来光明。“在最有限环境里的最微小行动，也蕴涵着潜在的无限性，因为有时候，一个行动，甚至一句话，都足以改变整个局面。”^⑨

由此我们看到，阿伦特对自由与限度、开端启新与脆弱性的思考同悲剧智慧的深刻关联。一

方面,悲剧诞生于人类文明的第一次启蒙时代,基于对人的理性与行动能力、开端启新能力的信心。希腊悲剧常取材于对往昔流传下来的神话故事的改编。剧中人围绕某桩血腥罪行展开“类法庭式”的辩论,在辩论中展现各方理由与立场分歧,由此展示一个跟传统神话(秘索斯)世界截然不同、被人的行动和话语充满的时空。但另一方面,悲剧又表达了对人的自由和行动能力小心翼翼的态度。索福克勒斯在《安提戈涅》的结尾处留下教诲:“谨慎的人最有福,千万不要犯不敬神的罪,傲慢的人的狂言妄语会招惹严重惩罚,这个教训使人老来时小心谨慎。”^④这教诲也对应着此剧中的第一合唱歌《人颂》——与其说是《人颂》,不如说是对人的警告。在这首歌里,形容人的“deinon”一词所对应的含义可以从“奇妙”“厉害”到“怪异”“凶险”,乃至“悲惨”“无家可归”^⑤。阿伦特则明确表示,悲剧比“其他的文学形式更能代表一种认识上的扩展。悲剧英雄通过再次经历他在受难之路上、在受苦中、在对过去苦难的再次经历中发生的事情而获得知识,因而个体行动之网就转化为一个事件,一个意蕴丰富的整体”^⑥。这“事件”与“整体”便是关于人是“谁”的檄策。

结语 现代性的悲剧面孔

阿伦特对政治空间和行动性质的理解旨在同时代困境对话。她正是以在其中投注的悲剧洞察力,来观察、描绘和反思纳粹主义的问题。希腊悲剧对行动的模仿展示了行动的伟大与脆弱,而人类行动的伟大和脆弱,正是阿伦特在对纳粹主义运动的考察中揭示与警示后人、在《极权主义的起源》初版序(1950)中表达的核心观念:“现代人的实际能力比以往任何时候都大,大到足以挑战宇宙的存在,然而,恰恰是面对这个由他们亲手所造的世界,活在其中并理解其意义,他们却深感无能为力。这种有能与无能之间的反差令人沮丧。”“人类似乎分裂为两种类型,一种人相信无所不能(他们认为,只要懂得如何组织群众,那么一切都将是可能的),而另一种人则认为,他们生命中的主要经验是无力感。……绝望的希望和绝望的恐惧往往比起平稳的判断和审慎的洞悉

来,更接近上述事件的中心。”^⑦

阿伦特将这两种类型的态度分别称为“鲁莽的乐观”和“轻率的绝望”。前一种态度基于自然或历史进化论观点,相信人类社会必然进步;后一种态度虽貌似与之相反,相信世界必然毁灭,但也和前一种态度一样,基于某种必然性的观念。而这种人类命运的必然性观念,正是她试图通过人类行动能力的开端启新性来质疑的。在她看来,现代世界的危机就在于,人类行动的开端启新能力极大地受制于一种隐形机制,行动沦为制作,而政治沦为实现目的的手段。她指出,虽然由于行动的困难——结果的不可预见性、过程的不可逆性和作者的匿名性——这种危险自古便存在,但在现代,由于“社会”领域的崛起,生产、制作的过程科学为行动染上了以必然性为理由的过程性质,使得本已充满危险、须经由政治舞台来平衡与驾驭的行动力,被引入一个由于排挤政治空间而缺乏必要约束的领域。其结果便是,因为失去了一个可以彼此商议互动的政治空间,每个行动者都成了漫长夜中的独行客,听命于某个独断而非人的意志,既失去了与他人的联系,又无法与他人区分。如此,人类生存的复数性被忽视,行动的盲目性被急剧放大,于是造成行动在人类事务中的灾难性后果。正是在此意义上,阿伦特对20世纪人类社会历史灾难的观察与评述,充满了悲剧意识。这种悲剧意识与洞察力,如同卡诺凡所言,始于《极权主义的起源》,在《人的境况》中得到了较充分的阐述,在《论革命》中得到了深刻具体的应用,回荡在她关于政治的所有著作中^⑧。

终其一生,带着对人类处境的深刻悲剧性感受,阿伦特试图在对20世纪社会历史灾难的理解和阐述中,让人类恢复正确行动所需的审慎的洞察力和恰当的判断力。为此,20世纪50年代初,她在巴黎与一些法国文化人相遇时,欣喜地发现了自己的思想同道——加缪。她在严厉批评萨特陷在黑格尔建立的“月宫”里之时,却对加缪格外欣赏,称赞他是“法国目前尚存的最好的人”^⑨。仿佛心有灵犀,悲剧也是加缪晚期心之所系。他指出,“我们的时代恰逢文明的一场悲剧”^⑩,并认为这是一个悲剧复兴的时代。他在自己的戏剧《正义者》(1949)中思考革命的悖论性,在散文著作《反抗者》(1951)中反抗革命暴力的必然

性,并提出“南方思想”——关于限度的思考。这些正是阿伦特在《人的境况》、《论革命》和《论暴力》中深入思考的问题。我们深感,面对时代灾难,阿伦特和加缪对悲剧智慧不约而同的重新发现,绝非一种偶然,而是时代的呼唤。他们是在与时代问题的对话中,发现了文明遗产中的珍宝,以之作为激发今人思考的“思想酵素”。

[本文系国家社科基金青年项目“道德崩溃与现代性危机——围绕阿伦特、列维纳斯和帕托什卡”(批准号:12CZX050)阶段性成果]

- ①玛格丽特·加诺芬:“导言”,阿伦特:《人的境况》,王寅丽译,第1页,上海人民出版社2009年版。
- ②阿伦特对柏拉图政治哲学的理解,参见阿伦特:《人的境况》,王寅丽译,第231—232页。
- ③⑫⑬⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛阿伦特:《人的境况》,王寅丽译,第147页,第34页,第35页,第38页,第32—35页,第162页,第147页,第147页,第166页,第37—38页,第166页,第147页,第151页、第165页,第151页,第149页。
- ④⑤⑧参见J. Peter Euben, “Arendt’s Hellenism”, Dana Villa ed., *Cambridge Companion to Hannah Arendt*, New York: Cambridge University Press, 2001。
- ⑥⑩④阿伦特:《黑暗时代的人们》,王凌云译,第6—7页,第192页,第18页,江苏教育出版社2006年版。
- ⑦⑳阿伦特:《过去与未来之间》,王寅丽、张立立译,第157页,第145页,译林出版社2011年版。中译文根据英文原文有增补,参见Hannah Arendt, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York: Penguin Books, 2006。
- ⑨阿伦特同韦尔南分享悲剧揭示城邦政治体现的相异性关系、古典启蒙精神,以及自由的悖论性等观点,同戴维斯分享行动的双重性和悲剧英雄的道德困境的观点,同纳斯鲍姆分享悲剧与城邦政治的同构、它们对善之脆弱性的理解与实践智慧,亦分享对柏拉图哲学反悲剧性的批判。参见让-皮埃尔·韦尔南、皮埃尔·维达尔-纳凯:《神话与政治之间》,余中先译,三联书店2001年版;让-皮埃尔·韦尔南、皮埃尔·维达尔-纳凯:《古希腊神话与悲剧》,张苗、杨淑岚译,华东师范大学出版社2016年版;戴维斯:《哲学之诗——亚里士多德〈诗学〉解诂》,陈明珠译,华夏出版社2012年版;纳斯鲍姆:《善的脆弱性——古希腊悲剧和哲学中的运气与伦理》,徐向东、陆萌译,译林出版社2007年版。
- ⑪⑭⑳Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* Texte établi par Ursula Ludz, Trad. de l'Allemand et préface de Sylvie

Courtine-Denamy, Paris: éditions du Seuil, 1995, p. 46, p. 39, p. 79, p. 9, p. 85, p. 149, p. 167.

- ⑮⑯让-皮埃尔·韦尔南:《神话与政治之间》,余中先译,第432页,第433页。
- ⑰⑱㉑㉒Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, Walnut Creek: AltaMira Press, 2000, p. 51, p. 51, p. 54, p. 199.
- ⑳㉑海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,第163页、第169—174页,第181—182、第183页,商务印书馆2016年版。
- ㉒参见理查德·沃林:《海德格尔的弟子:阿伦特、勒维特、约纳斯和马尔库塞》,张国清、王大林译,第68—69页,江苏教育出版社2005年版。
- ㉓关于现代审美政治同纳粹的关系,参见哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东译,译林出版社2011年版;菲利普·拉古-拉巴特:《海德格尔、艺术与政治》,刘汉全译,漓江出版社2014年版。其实阿伦特本人在《极权主义的起源》第10章第2节“暴民与精英的短暂同盟”中,对文化精英与极权主义之关系的分析已包含了对这类“审美政治”的批评,参见阿伦特:《极权主义的起源》,林骧华译,三联书店2008年版。
- ㉔哈贝马斯:《公共领域的结构转型》,曹卫东等译,“初版序言”第1页,学林出版社1999年版。
- ㉕④②《古希腊戏剧选》,第229页,第169页,人民文学出版社1998年版。
- ④阿伦特:《过去与未来之间》,王寅丽、张立立译,第161页。
- ④③参见约斯·德·穆尔:《命运的驯化——悲剧重生于技术精神》,麦永雄译,第192—193页,广西师范大学2014年版。
- ④⑤Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1979; (originally published in 1951), “Preface to the first edition”, p. viii, p. vii. 中译本参见阿伦特:《极权主义的起源》,林骧华译,第1—2页。
- ④⑥参见玛格丽特·卡诺凡:《阿伦特政治思想再释》,陈高华译,第255页,人民出版社2012年版。
- ④⑦罗·科勒尔编:《汉娜·阿伦特/海茵利希·布鲁希尔书信集(1936—1968)》,孙爱玲、赵薇薇译,第218页、第220页,贵州人民出版社2004年版。
- ④⑧加缪:《雅典讲座:关于悲剧的未来》,《加缪全集·戏剧卷》,李玉民译,第620页,河北教育出版社2002年版。

[作者单位:华东师范大学中文系]

责任编辑:何兰芳