# 希臘悲劇中的ethos[[1]](#footnote-1)和蘇格拉底的logon didonai[[2]](#footnote-2)之間的衝突

政大哲學系

彭文林

在這篇短文裡，我將討論在悲劇中的ηθος和蘇格拉底如何用理性的方式，處理悲劇中的ηθος的不合理性。在這樣的研究論題設定下，我把亞理斯多德的《詩學》（*Poetica*）裡關於悲劇的談論，作為一個討論問題的模型，從那裡確定悲劇自身的本性和我要討論的要素。然後將焦點轉向柏拉圖所描繪的蘇格拉底，由柏拉圖的《國家篇》（*Politeia*）中，蘇格拉底對於詩藝的批評，加以說明蘇格拉底對於悲劇的看法和對於詩藝的規範的意義。在這樣的基礎上，我試圖重新討論和反省，尼采對於蘇格拉底和悲劇之間的關係的看法。因此，我把這個短文分成以下的四個部分：

## 一、從亞理斯多德對於悲劇的分析，看希臘悲劇的幾個特性

眾所周知，在《詩學》裡，亞理斯多德將悲劇的組成要素分為六個，即：情節（μυθος）、品格（ηθη）、辭藻（λεξις）、思想（διανοια）、場景（οψις）、樂曲創作（μελοποιια）[[3]](#footnote-3)。所謂的辭藻即指：韻文之組合（την των μετρων συνθεσιν）[[4]](#footnote-4)；所謂的「樂曲創作」是指：韻律、和諧和旋律（ρυθμον και αρμονιαν και μελος）[[5]](#footnote-5)。場景是指視覺上的和諧（οψεως κοσμος）[[6]](#footnote-6)。亞理斯多德雖然將這三者列為悲劇的部分，但是並不賦予這三者重要性，他認為樂曲創作是屬於最甜美的，場景最能引導靈魂，最無藝術性，辭藻不必然需要韻文[[7]](#footnote-7)。因此，本文只對所剩下來的三個要素加以討論[[8]](#footnote-8)。

在亞理斯多德的心目中，情節是悲劇的原則和靈魂[[9]](#footnote-9)，所謂的情節是實踐行動的組合（ηθητην συνθεσιν των πραγματων），品格是實踐者的性質，思想則是證明某某或顯示其認知[[10]](#footnote-10)。根據亞理斯多德的看法，研究一種知識應該從原則和最重要者出發，因而我們先從情節開始，因為情節是悲劇的目的，而目的是所有的之中最大的[[11]](#footnote-11)，也是原則和悲劇的靈魂[[12]](#footnote-12)。

悲劇的情節由實踐活動所組成，這樣的組成必須完整，具有一定的長度，且成為一個全體，也就是將情節分成：開始、中間和結局[[13]](#footnote-13)。在這樣的區分裡，亞理斯多德發展出一種悲劇的創作的聯句（συλλογισμος），從亞理斯多德的邏輯學作品裡可以發現這種推斷上的意義，譬如：在一個知識證明裡，我們將A,B,C作為三個邏輯項（λεγομενα ανευ της συμπλοκυς），以A和B作為主詞，以B和C作為賓詞，可以形成兩個語句，即：A是B，B是C，把這樣的兩個語句作為推論的前提，可以得到一個推斷的結論，即：A即是C。從這樣的聯句方式，亞理斯多德認為組成最好的情節是：開始和結局是一組情節的兩端，中間則是使開始和結局得以聯繫在一起的實踐活動，開始和中間之間並不必然連結，中間做為異於開始的實踐行動，隨伴著開始而生，而中間和結局之間的連結，相反於開始和中間的連結，必須出自於必然性，甚且更多[[14]](#footnote-14)，有必然性的連結比沒有必然性的連結更美好[[15]](#footnote-15)。情節的開始、中間和結局為一連串的實踐行動，開始和結局可能是幸福或者是不幸福，也就是開始如果是幸福的，結局應該是不幸福的；或者開始是不幸福的，結局則應該是幸福的，而中間的情節剛好是個轉變，將開始轉變成結局――這是題材宏偉的悲劇應該具備的情節的形式[[16]](#footnote-16)。

從情節的分類看來，有單一的情節，有複合的；單一的情節只是說明連續發展的整體，並沒有逆轉和揭發（這似乎不同於《詩學》第七章的主張，但是第七章是一個上屬的形式說明，在《詩學》第十章這裡的談論是下屬的情節類型，依據不同的組合，可以分成單一的和複合的兩類）。所謂複合的情節，可以用逆轉或揭發，也可以將兩者並用[[17]](#footnote-17)。在這樣的區分下，亞理斯多德認為情節的逆轉和揭發是悲劇的哀憐和恐懼的來源，透過逆轉或揭發，可以讓故事的主角由幸福變成不幸福，或者從不幸福轉變成幸福，因而逆轉和揭發為悲劇之模仿奠定基礎，幸福和不幸福都從之而誕生[[18]](#footnote-18)。

談完了亞理斯多德對於悲劇的情節的看法，接下來，我們討論品格。在《詩學》第六章裡，亞理斯多德認為品格並不是決定悲劇是否為悲劇的要素，因為「沒有品格也可以產生一個（悲劇），事實上，新出的大量悲劇是無品格的」[[19]](#footnote-19)。亞理斯多德用一種比喻的方式，對於品格加以說明，他說：Polygnotos是善於品格畫，而Xeuxis的畫則無品格[[20]](#footnote-20)。對於一個對希臘繪畫沒有任何認識的筆者而言，並不能真正分別，這兩者之間的有品格和沒有品格的區分何在？王士儀教授在他的義疏裡，對於品格作以下的註解：「悲劇人物在雙方對峙時，如能用語言展示出他是如何接受或躲避衝突的抉擇，稱之為行動者的品格」[[21]](#footnote-21)。筆者認為這樣的註解只將品格的意義放在行動者（實踐者）身上，這個談論固然是很正確的（他的註解顯然是根據《詩學》第十五章，在那裡，把品格分四種，王士儀教授卻只用了第一種品格來註解），但是在畫裡，Polygnotos所畫的人物仍然有品格，但是卻不需要「任何語言展示出他是如何接受或躲避衝突的抉擇」，相反地，畫中人並不能做出任何語言和實踐行動。我們如果根據一開始筆者依《詩學》第六章所做的分析，亞理斯多德說：「品格是實踐者的性質。」這樣的解釋雖然沒有一個明顯的界定，但是所謂的性質即是實踐者的作為，從實踐者的性質或作為來理解品格，Polygnotos的畫或許正是能夠傳達了實踐者本身的性質，而Xeuxis卻不能。

亞理斯多德將品格分成四種，即：在言行的抉擇上運用的（χρεστον，或可譯為適用的）、和諧（αρμοττον以男子氣概或者勇敢描寫男子為和諧，描寫女子為不和諧）、相類似（το ομοιον）和比量的（ομαλον，以相同的量尺量）[[22]](#footnote-22)。所謂「運用的」指：不同的人必須用不同的用處來看其言行抉擇的不同，如對奴隸和女人運用的品格不同。和諧作為一個品格的種類，所指的是不可以用不和諧的品格來描寫所要描寫的人物，相類似作為一個品格，不同於運用的和和諧的作為。所謂「比量的」，是要能用同一量尺來衡量，從亞理斯多德的例子可以知道，他要求主角人物的品格，在悲劇之中必須要有一致的衡量標準。例如：Iphigenia的前後的哀求和懇求並不可以用相同的標準來衡量。我們可以根據這四種品格來判斷一悲劇人物之塑造是否合宜，一個悲劇人物不能無用，否則不能產生言行上的抉擇，悲劇詩人必須使其悲劇人物和諧於其品格，以及行為上必須相類似，此外，悲劇人物的先後應該要有相同的衡量標準。

討論了品格之後，接下來討論思想。思想（διανοια）並不是一個很精確的翻譯，這個字由δια和νοια，νοια 與知性（νους）同源於字根νο。如果用柏拉圖在《國家篇》裡的講法對古希臘人而言，是普遍的，那麼，這個字詞應該有其特殊的知識地位。在那裡，蘇格拉底藉著線段比喻來說明這個知識的區分。他先把知識分成可見的（ορατον）和可知的（νοητον）兩個部分，將一條線段分成兩個段落，根據相同的比例關係，將所分開的線段再分成兩段，形成四個線段之間可以產生三種等比的關係，亦即；可知的線段比可見的線段等於可知線段中的純可知的部分比可知線段中的可見的部分，也同樣等於可見線段中的可知部分比可見線段中的純可見部分。在這個理解裡，可見線段中的純可見的部分是純粹的感覺和暗影，可見線段中之可知者即所謂的「信念」或「意見」，在可知線段中的可見者就是這裡的所謂「διανοια」；最後，在可知的線段中的純可知者即：關於相的知識（επιστημη辯證術的知識）[[23]](#footnote-23)。蘇格拉底對於διανοια的內容，有進一步的說明，其內容即：數論（一度空間）、幾何學（兩度空間）、立體學（三度空間）、和諧學（運動規則的知識）、星球學（天體運動的知識）[[24]](#footnote-24)。我們可以帶著這樣的理解對於亞理斯多德的談論，作進一步的分析。

在《詩學》第十九章，亞理斯多德認為：以修辭學的方式來討論「διανοια」是很適當的。他進一步將之與logos和在一起說明。「διανοια」和「λογος」之間的關係如何？亞理斯多德明顯地將把「λογος」視為表達「διανοια」的工具，藉由「λογος」，「διανοια」透過證明（αποδεικνυναι）或者解消（το λυειν，王士儀教授譯為反證），藉以使悲劇的表演可以帶來哀憐、恐懼和憤怒之類的情感；這裡所謂的「證明」正如我們在前面關於聯句法的談論，那是像在《分析前論》和《分析後論》裡的那些證明的活動；而所謂的「解消」應該不是一種反證， 而是指悲劇主角的困境的解消，就像亞理斯多德在《物理學以後諸篇》第二卷中的說法，要先認識哲學問題所在，才能夠解決哲學問題一樣，解開繩結，必須要知道繩結所在[[25]](#footnote-25)。在這裡，亞理斯多德似乎更進一步論證了不用語言的思想的可能性，不過，他所使用的談論只是一種質問的方式，由於在悲劇裡講話者如果沒有需要語言，不使用「λογος」，那麼，「說話者（演員）的工作是什麼呢？」[[26]](#footnote-26)。總結地看來，亞理斯多德似乎認為「διανοια」並不是詩學所討論的對象，儘管「διανοια」是悲劇的六個要素之一。

從上述的討論看來，亞理斯多德用分析的方法，將悲劇的所有內容分析成六個要素，並且就這些要素，說明其如何決定悲劇創作，評定悲劇的價值以及確定什麼樣的悲劇才配稱為好的悲劇。因此，悲劇作家可以有（知識性的）章法，藉著《詩學》的方法做為創作和鑑賞的準繩。

## 二、在柏拉圖的對話錄裡，蘇格拉底對於詩人的若干批評

根據Diogenes Laertuos的記載，柏拉圖年輕的時候曾經立志成為悲劇詩人，也創作了悲劇詩，並且把所創作的悲劇帶往雅典的酒神劇院，希望可以讓他的悲劇創作上演，不知道那是幸運還是不幸，他在酒神劇院碰見蘇格拉底（尼采認為蘇格拉底不瞭解悲劇，他是天生的悲劇評論家，只是出自於本能的批評悲劇），就把他的悲劇詩付諸一炬，然後開始跟隨蘇格拉底，從事哲學戲劇（即對話錄，dialogoi）的創作[[27]](#footnote-27)。

在對話錄裡，柏拉圖用哲學的慧見，對於悲劇和詩人多所批評，在這裡，筆者且以柏拉圖《國家篇》（πολιτεια）為例，討論柏拉圖對詩人的若干評論。在《國家篇》裡，蘇格拉底為了回應參與對話的人的請求，而反常地自己嘗試著回答「何謂正義」的問題。在他的回答裡，他用字母的類比為例，把一個合於正義的國家作為尋找正義之相的場所，因而建立起一個原始的合乎正義的國家的模型。在這個模型裡，生產階層誕生之後，產生了衛士作為國家的第二個階層。在對於衛士的教育的談論裡，蘇格拉底對詩人進行了若干重要的批評。

蘇格拉底將衛士的本性定義成如狗般的，因為狗具有一組相互對立的品格，這本性乃是愛好智慧的本性，即：狗對所認識者好，而對所不認識者壞[[28]](#footnote-28)。在確認對於衛士的身體教育用體育，而對靈魂的教育用音樂之後，蘇格拉底對於（故事或者戲劇的）情節進行一連串的批判。基於以教育（將做為衛士的）兒童為目的的觀點，蘇格拉底認為：荷馬和赫西歐之類的詩人捏造了一些虛假的情節，尤其是這樣的情節虛構得並不美的時候，更應該加以譴責。蘇格拉底的著眼點在於反對詩人們對神和英雄的談論，例如：赫西歐對於Uranos和Cronos父子之間的仇恨，這對蘇格拉底來說，是極其不可能的事情[[29]](#footnote-29)。詩人也不應該把神與神之間關係描寫成相互衝突、對抗和戰爭。也不應該把母子和親屬的關係描寫成像Zeus（宙斯，諸神之王）、Hera（宙斯的王后）和Hephaistos （火神）之間的仇恨那般[[30]](#footnote-30)

在這樣的批評之後，蘇格拉底有理由地（εχει γαρ λογον）要求情節創作必須為了培養衛士的品德而作[[31]](#footnote-31)。他設立了幾個基本的章法（τυπους），作為創作故事情節的準繩,，並且要求情節的作者不能違反這些章法。

首先，無論是史詩、歌謠，或者悲劇都必須依照神的存有（本質）來創作。善是善的原因，惡不能是善的原因，因而只能把神描寫為善和善的原因，而不能把神描寫為一切的原因[[32]](#footnote-32)，因為一切包含矛盾，既包含存有，也包含非存有。第二是必須把神描寫為不能變化且不欺騙者，每一神應當描寫成唯一單一的，且最美好、最高貴的形貌[[33]](#footnote-33)；神不會在其言行上欺騙，即使所謂的「合於真的謊言」是可能的，這樣的欺騙也是神人所共恨[[34]](#footnote-34)。

為了要教育衛士，讓衛士能夠具有勇敢的品性，詩人們不能將死往描繪成可怕的事情，想反地，詩人們應該把死亡描繪成像在《費都篇》（Phaidon）裡一樣，哲學家終其生再追求死亡，因為死亡是真正的靈魂的自由與解脫[[35]](#footnote-35)。此外，為了讓衛士能夠英勇，詩人也不應該把英雄描寫成會負痛而叫苦、因害怕而驚叫或者令人嘲笑的人物；同樣地，詩人們也不應該把神和英雄秒寫為不真的且不深思熟慮的[[36]](#footnote-36)。在談論完這些之後，柏拉圖也對於所謂的「辭藻」（λεξις），他所批評的是表達形式的問題，也就是說故事和直接演出之間還有些不同，他認為，無論是說故事，或是表演都應該表達善[[37]](#footnote-37)。

談完了柏拉圖對於情節和故事主角的品格的章法規定之後，我們討論柏拉圖對於詩人的知識位階的評斷。如前面所講的，柏拉圖將知識分為可見的和可思的，並且將之加倍，而分成四類。用這樣的觀點，詩人的知識和技藝應該歸屬在什麼樣的層級呢？在《國家篇》第十卷裡，蘇格拉底先將悲劇和其他的詩類確定為一種模仿（μιμητικους，這一點顯然和亞理斯多德《詩學》的看法是一致的），然後用工匠的技藝的類比，對於詩藝進行批評。他舉造床為例，他認為床的知識（對於床之相的知識）、工匠和床三者之間存在著一種本質的聯繫。在工匠造床的時候，必須要看著床之相，而將真實的床造得和床之相相類似，因而實際上的床分有了床之相，床之相是真正的知識，而且是唯一的，而在真實上有許多不同的床，不同的床分有了同一個床的本性或相――這裡柏拉圖用διανοια這個詞語加以說明他對於相和工匠之間的關係，我們顯然可以用這個談論，來進一步看待亞理斯多德在《詩學》中關於διανοια的討論[[38]](#footnote-38)。之後，蘇格拉底用繪畫當作類比，加以說明詩的創作就像繪畫一樣。悲劇和繪畫一樣，作為一種模仿的技藝，在這樣的意義下，悲劇詩人只是個模仿者，也就是第三者，遠離於主宰者和合乎本性的真理[[39]](#footnote-39)。詩人並不依據存有（πορς το ον相或真實的知識）作為其創作的範本，而只是根據肉眼所見者（προς το φαινομενον，或者用想像）[[40]](#footnote-40)，來從事繪畫或者作詩。詩人的創作作一為一種模仿，並沒有掌握真理，而只是一種暗影（ειδωλων）。

蘇格拉底將所有的技藝分成三個不同的種類，即：運用的、生產的和模仿的（χρησομενην, ποιησουσαν, μιμησομενην）。在這個區分裡，運用者擁有純可知的知識或科學（即：επιστημη），生產者所生產的東西的好壞，只是根據信念，而必須用使用者的知識加以判斷，例如；笛子的製造者根據他所相信的好來製造笛子，而笛子的演奏家才真正擁有笛子的知識之相，由笛子的演奏者的知識來決定所生產出來的笛子的好壞，這才是正確的判準。模仿的技藝並不是真正擁有相之知，也不是擁有正確的意見，因而只是某種遊戲和不嚴肅的模仿。在這樣的區分之下，詩人的技藝和畫家的技藝一樣，都是第三種技藝，他們只能影響靈魂中的非理性的部分[[41]](#footnote-41)。

在《國家篇》的最後，蘇格拉底從詩藝對國家和靈魂的影響，繼續對詩藝加以批評。他認為：作為模仿的技藝，所帶來的是：讓靈魂遭受無數的對立、矛盾，因而詩藝毀壞了國家和靈魂的理性部分。如果生活在合於正義的國家中的人，接受詩人的教養，其靈魂和國家之真理將不復存在於靈魂和國家之中。由於詩藝提供了許多在理性上相互衝突的內容，損壞了人和國家的理性本性，因而只能接受荷馬和悲劇詩人的神讚和揚善讚，而不能接受其他的部分[[42]](#footnote-42)。

## 三、在尼采的《悲劇的誕生》，尼采對於蘇格拉底 和蘇格拉底主義的批評

在《悲劇的誕生》裡，尼采用康德和叔本華的哲學作為解釋的基礎，藉著華格納（R. Wagner）的音樂劇（Musikdrama）作為實例，加上他對於古代哲學和戲劇的研究，重新反省近代的歐洲文化和古希臘文化之間的發展關係。他認為希臘悲劇由造形藝術和非造形藝術的音樂（也就是：在藝術世界中，表象和意志各自有所代表，造形藝術是一種表象世界，而音樂則是意志）共同作用而產生。尼采分別用日神和酒神作為這兩種藝術的代表神和原則，在希臘人的文藝歷史裡，尋找兩個相互對立的詩藝的類型，即：史詩（επος，或譯為「敘事詩」）和抒情詩（Lyrik），或者太陽神頌（νομος）和酒神頌（διθυραμβος）。從這樣的理解裡，他進一步用兩種藝術原則所產生的藝術效果來區分這兩種藝術的意義。在造形藝術的作用下，詩人造出一個美麗的夢幻世界來，讓古希臘人得以脫離和克服古老的傳說的生命荒謬性，因而能夠樂天知命的繼續活下去。這時候，鑑賞荷馬史詩的希臘人，在一種美感的直觀裡，掌握了造型世界的美感；相反於造形藝術的音樂卻不如此，音樂藝術並不帶來任何美的圖像，相反地，音樂是一種意志的語言，可以直接傳達喜怒哀樂，這樣的傳達喜怒哀樂的音樂讓人產生一種狂醉。從事這樣的非造形藝術的人，不能置身於藝術作品之外，作為一默觀的織夢者，而必須直接成為一個受到酒神所感召的觀眾，這樣的觀眾自己就是非造形藝術的表演者，也是這種藝術的對象。這也就是希望從非造型的音樂藝術或者酒神的藝術能夠超克近代哲學所產生的主體和客體之間的對立，亦即：藉由表達太一原理的悲劇藝術，得以克服膚淺的樂觀主義或虛無主義。

在尼采的眼光裡，蘇格拉底作為一個最高的智者或詭辯家（der oberste Sophist），蘇格拉底既不屬於酒神藝術類型，也不是日神藝術的類型，而是一個出乎直覺的批評家，這樣的批評家和他的悲劇詩人朋友優里匹底斯（Euripides）一起用批評做為創作的原則，對於史詩和悲劇詩加以批評。在這樣的批評下，酒神離開了悲劇，日神也跟隨著酒神一起退場，取而代之的是一個新生的藝術類型，就是哲學對話。對尼采而言，柏拉圖的哲學對話錄像向一條救難船，把過去的藝術類型都收容在裡面，而不讓這些藝術類型有其真確的意義和價值。

讓我們先回到近代哲學的課題和難題，然後再檢討尼采對於蘇格拉底與柏拉圖的評斷。在康德哲學裡，批判期之後，康德教導我們，從認識的觀點看來，我們所認識的內容是事物給我們的內容（die Dinge für uns），為了避免把知性世界感性化以及把感性世界知性化，我們必須承認我們對於這個世界的認知只是感覺所及的（Phänomena），而不能抵達物自身（die Dinge an sich），因為在時間的先驗形式和範疇的運作下，我們所認知的內容都在經驗限度內，越過經驗限度的原則只是一種規範性的原則，而不能成為建構性的原則。在康德哲學裡，康德用一種實踐的轉向取代了認識上的困境，所謂的實踐的轉向的意思是：讓純粹的理性作為一決定善的意志的原則，而建立起知性世界的道德法則。康德在同一個世界裡，建立起兩種相互對立的原則，理論理性作為感性世界之法則的根源，所成立的是自然世界的法則，也就是關於事物給我們的或者感覺世界的必然認知，實踐理性作為知性世界之法則的根源，所成立的是道德世界的法則，也就是我們自身的知性世界必然法則。為了解決這兩種法則在同一個世界之中會相互衝突的困境，康德將判斷力作為一中介，用以調和感性世界和知性世界之間的矛盾。

在康德哲學所揭櫫的哲學困境裡，康德的努力只讓作為有理性者的每一個存有者可以認識「主體在其自己」（das Subjekt an sich）或者「道德我在其自己」（das moralische Ich an sich），而無法解決無法認識到「物在其自己」的困難。為了解決這樣的困難，叔本華用「充足理由律的四重根」（Die vierfache Würzel des Satzes vom zureichenden Grunde）的考察，做為解決這個哲學難題的方法，將表象作為「事物給予我們」的感性世界，而用意志作為物自身，加以說明，表象世界誕生的因果性。因此，叔本華用意志和表象做為解釋世界的現存（daseiend）和永恆存有（immer seiend）的兩個契機（Momente），把這個世界，用充足理由律看兩次，因而得到四重的世界觀，作為他的哲學系統的理論。在這樣的看法裡，藝術作為一個永恆表相的世界，人們在那裡重新認識到柏拉圖的相或理型（Ideen）。在叔本華的代表作《世界作為意志和表象》（*Die Welt als Wille und Vorstellung*）的第三卷裡，叔本華建立起許多不同的造形藝術類型的判准之後，把音樂藝術視為唯一的藝術類型，得以打破造形藝術的限制，而能夠直接表達意志，因而音樂藝術成為唯一可以理解物自身或意志的可能性。

尼采跟隨這樣的哲學發展路線，對於希臘人的藝術類型加以分析，一方面將悲劇的誕生視為造形藝術和非造型的音樂藝術的結合，另一方面將悲劇的死亡歸諸於悲劇的自殺和蘇格拉底的批評的才份。在《悲劇的誕生》的第九節裡，尼采認為：要理解索福克雷斯（Sophocles）的充滿痛苦的希臘劇場型態――伊底帕斯（Ödipus）這齣戲，必須將他一方面視為有智慧且高貴的人，另一方面又讓他因為這樣的智慧和高貴而遭受極大的痛苦，因為他的智慧不能讓他不犯錯，同時通過他的錯誤，自然次序和風俗習慣衰亡了。在這齣悲劇裡，詩人一步一步地解開美妙的正義審判的過程，他的英雄伊底帕斯一方面消極地接受可怕的命運，另一方面卻完成一種主動性。一種違反自然次序的作為，帶來了一種詩人的正義和榮耀，藉由他的知識，他把本性推往毀滅的深淵，因而「智慧的頂端反而反對有智慧者，而智慧就是本性上的破壞。」相對於索福克雷斯的被動的榮耀，艾緒羅斯（Aischylos）在悲劇裡建立一種主動了榮耀，在他的《火神》（*Prometheus*）裡，人為了自我提升成為巨人，為了文化，迫使神和人相聯繫在一起。所以，對神的不虔敬的結果就是是艾緒羅斯的正義觀。在這裡，相較於上述蘇格拉底的正義觀，尼采認為，悲劇的正義既不是一種自然的正義，也不是自然的次序，而是讓自然的次序和正義毀滅的詩人正義。從蘇格拉底的正義觀看來，蘇格拉底基於一種思維和理性的知識判準，對詩人所捏造的正義觀，加以駁斥，因為對蘇格拉底而言，這樣的世界觀帶來了矛盾和衝突；然而對於尼采而言，詩人正是在這樣的衝突和對立之中，表現出詩人的正義：對於自然次序的違反和克服必然會帶來懲罰，這是英雄所必須要面對的正義，這種正義不出自於經驗，而是一種先驗的正義，也是詩人真正的正義和睿智。詩人藉著這樣的正義和智慧得以衝破個別原則（principium individualtionis）的束縛而達成真正的對立統一，回復到太一原則（das Prinzip des Ur-einen）。對蘇格拉底而言，對立的統一，是用理性來進行統一，這樣的統一排除了非理性的部分；對尼采而言，做為悲劇中的非理性部分可以消融理性和知識。在這樣的消融裡，非理性的酒神作為一種太一的原則，把理性解消，而產生一種詩人的先驗的正義。對蘇格拉底而言，藉由這樣的這種先驗的正義。悲劇詩人把不合理性和正義的形象加在諸神上，對於尼采而言，這樣的先驗的正義正是神和人之間的和解的可能性，也就是太一原則和酒神精神在悲劇中所產生的一種神人之間的和解作用，讓世界返回到太一裡，真正回到物我合一的境地。

跟悲劇的競賽一樣，尼采用一種智慧競賽的比喻來批評三大悲劇詩人和蘇格拉底。在智慧的競賽裡，蘇格拉底是最有智慧的，優里匹底斯是第二位有智慧的，第三位有智慧的是索福克雷斯，而在智慧上，艾緒羅斯敬陪末座[[43]](#footnote-43)。從悲劇詩人的正義看來，剛好相反，艾緒羅斯擁有悲劇詩人的主動的榮耀，索福克雷斯所擁有的是被動的榮耀，而優里匹底斯用批評的才份和思想家的才份來創作悲劇。在尼采的眼光裡，「在蘇格拉底身上，本能成為批評者，知的存有（Bewußtsein，一般把這個字翻譯成：意識）變成創造者。」[[44]](#footnote-44)尼采的批評大概有兩個面向：一個是蘇格拉底的知識原則，另一個是蘇格拉底的樂觀主義的態度，這兩個面向造成悲劇死亡。尼采用了一個類似於聯句的推斷方式來說明，他說：「品德是知，犯罪是出自於無知，有品德者是幸福者。」[[45]](#footnote-45)這是樂觀主義的三個基本形式，因為這樣的樂觀主義的推斷形式 或知識原則，帶來了悲劇的死亡。

尼采如何得到這三個基本形式，已不可考。雖然我們可以從柏拉圖的對話裡去尋找它們的蹤跡，但是在對話錄裡，這樣的形式並非沒有條件的，例如：品德是知，在*Meno*篇裡，顯然不是一個已經被接受的命題，相反地，蘇格拉底為了回答美諾的問題「品德是否可以教導？」，而預設的前提，亦即：如果品德是知，那麼，品德可以教。如果品德不是知，則品德不可以教。

把這三個基本形式當作一種聯句的談論，並不合乎之前筆者對於聯句法的說明，因為聯句法是由三個邏輯項所組成，而這三個形式，確有六個邏輯項：品德、知、犯罪、無知、有品德者、幸福者。如果更仔細一點考察一下，無知和知可以是同一項，無知只是知的否定，犯罪是幸福的否定，而有品德者和幸福者是品德和幸福的特殊化，或者是擁有者。也就是說，實際上，這三個基本形式，只需要分成以下的三邏輯項：知、品德、幸福。確定這三個基本形式由這三項所組成之後，我們再進一步分析其推論的關係，並且用簡易的邏輯符號加以說明。

大前提：品德是知 （A→B）

小前提：犯罪是出自於無知（—B→C或者C→—B？）

結論：有品德者是幸福者（A→D）

我們先將大前提和結論之間的量詞推斷省略掉，由將結論寫成：「品德是幸福」那樣的話，大前提和結論之間的推斷關係，顯然是必須以「知」作為中項，因為大前提和結論都用「品德」作為前項，所以這樣的聯句是否有效，決定於小前提是否可以將大前提和結論聯繫在一起。小前提並不僅僅是個用「是」將兩個邏輯項聯繫在一起的語句，而是個表原因的語句，因而有兩種翻譯的可能，一個是「無知」是會犯錯（表示可能性），或者「已經犯錯了，表示無知已經用用在行為上」（這是表示因果性）。如果這樣的解釋是對的，我們可以試著考察這個推斷的形式到底在可能性上面是正確的，還是在因果性上是對的，或者兩者都不對？在上面的邏輯符號的轉譯裡，我先把幸福視為「犯罪」的否定，讓這個論證看起來是個沒有任何聯句的推斷。現在我把「犯罪」改成「不幸福」或者是把「幸福」改成「不犯罪」。用符號加以取代，根據上述的兩種小前提的轉譯，可以分成以下的兩種推論：

一、大前提：A→B

小前提：—B→—C

結論：A→C

二、大前提：A→B

小前提：—C→—B

結論：A→C

在第一個推斷（亦即：表示可能性的推斷）裡，顯然不是個有效的推斷，除非B和C之間有等同的關係，或者蘊含雙條件的語句，否則這樣的論證並不是聯句。因此，從可能性的觀點來看，這樣的推斷並不是有效論證。在第二個推論裡，只要肯定大前提的前項A，可以得到後項B的肯定（根據Modus Ponendo Ponens），然後將B項作為小前提的後項的否定，可以否定小前提的前項，得到「——C」（根據Modus Tollendo Tonens），然後根據雙重否定來重新肯定得到後項C。因此，這個推論，如果是表示因果性的推斷，那樣的話，是個有效推論。

確定這三個基本的形式，在因果的意義下，可以形成一有效論證之後，接下來，我們討論尼采對於蘇格拉底和蘇格拉底主義的評斷。尼采認為蘇格拉底用這樣的基本形式加上了一種膚淺的樂觀主義，把悲劇的悲劇性或酒神的精神驅離，而且塑造出所謂的理論的人。理論的人帶著樂觀的態度，認為這個世界的真理是可以通過不斷的追求和探索獲得的，要一直到康德和叔本華的哲學才宣告樂觀主義的夢破滅為止，因為通過認知和理論的人的努力，不能真正掌握世界的真相，無法獲得物自身的認知。

## 四、結論

本文並不按照一個文獻出現的歷史先後次序，來討論柏拉圖、亞理斯多德和尼采對於悲劇的看法。在這篇短文裡，筆者先討論了亞理斯多德，筆者認為，他根據悲劇的本質而分析出悲劇的諸要素。在他的分析裡，悲劇由六個基本要素所組成，而本文只討論其中比較重要的三個要素。最先是悲劇的情節，然後是品格，最後是思想。在悲劇故事情節上，亞理斯多德直接肯認悲劇的聯句是創作悲劇的最重要原則，悲劇詩人用單一或複合的情節來創作，將揭發和逆轉作為悲劇得以容納矛盾性的樞紐。除此之外，亞理斯多德並不直接從悲劇詩人的故事主角的品格來斷定，悲劇是否對衛士的教養發生影響，而用繪畫的類比來說明，悲劇的品格可以作為判斷悲劇好壞的判準；然而這個好壞的判準，不全然只是就個人的品行來論斷，還可能有風俗習慣的側面。最後，在思想的面向上，筆者用柏拉圖的談論加以說明，並且詮釋了何謂解消的意義。從悲劇的主要人物和他的思想之間的關係看來，思想和悲劇情節之間必定有一本質上的聯繫，這個聯繫足以像演說術一樣得到群眾的讚賞，儘管悲劇作家和演說家都不擁有真正的知識或者皆無法表達真理，但是其情節、品格和思想所引領下的劇情，足以讓群眾得到如演說家所說服的效果。

在柏拉圖的眼光裡，悲劇和詩藝只是成為一個教育國家的衛士和統治者的工具，為了保有國家的正義和衛士的勇敢，詩人和悲劇作家必須受到一定程度上的限制。詩人不應該將不善的原因和矛盾對立歸諸於神，更不能將神視為一切的原因，既不能將死亡描述為令人恐懼害怕的事情，也不能將神和英雄描寫成遭受苦難者。此外，從知識的角度，檢視詩藝的價值，柏拉圖認為詩藝和繪畫相類似，詩藝只能傳達一種模仿的模仿，而不是根據真正的知識產生，哲學家對詩人的作品的批判，正如造笛子的人必須要接受笛子演奏家的批判一樣，因為真正知識的擁有者（真正看見「相」的人）才有能力分辦作品的真偽和好壞。

在尼采的眼光裡，蘇格拉底是悲劇評論家，不能瞭解悲劇，出自於本能而評論悲劇，把悲劇中的酒神精神逐離於悲劇之外，要求悲劇作家必須依照樂觀主義式的聯句來進行詩藝的創作。至於悲劇或者酒神的藝術是否真正能夠真正超克近代哲學的困境？關於這個大問題，筆者始終保留著一種懷疑的態度，悲劇或許帶來了一種先驗正義，悲劇或許帶來一種超克，悲劇或許也帶來一種各個不同群族之間的意見的對立統一，但是這種主體—客體性的對立與超克，和康德的實踐的轉向一樣，沒有跨越面對「事物給予我們」和物自身之間的鴻溝。這樣的由認知反省活動所帶來的困境不是一個實踐活動所能夠解決的，因為實際活動是個目的的作為，反省活動所產生的懸疑未決之理論困境無法通過這樣的實踐作為而解決，除非這樣的困境像一個真正的繩結，當所有試圖徒手解開繩結的人都沒有能力辦到的時候，希望藉助於亞歷山大的劍，讓這個繩結迎刃而解――這不是解開繩結，而是連繩子一起毀壞。

1. 關於ηθος這個詞語的翻譯，對筆者而言，始終存在著一種無法翻譯的困境，翻譯成「性格」或「品格」，或許只能顯示出一個面向的意義，但是沒有辦法顯示出另一個面向的意義，這個面向即：每一個實踐者存在於一具有風俗習慣的社群裡，由風俗習慣提供了一種實踐的可能性。 [↑](#footnote-ref-1)
2. λογον διδοναι是一個柏拉圖慣用的術語，所指的是對於一種主張，「給予一種合於理性的論證或說明」。 [↑](#footnote-ref-2)
3. Aristoteles: *Poetica*,IV, 1450a7-10, cf. a13-15. 本文之譯文參考王士儀教授之《亞理斯多德創作學譯疏》，但不全然採用，本段文字請參看，此書頁85。 [↑](#footnote-ref-3)
4. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1449b34-35. [↑](#footnote-ref-4)
5. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1449b28-29，這樣的解釋在亞理斯多德的本文大概是找不到，因為亞理斯多德認為他說得已經很清楚了，所以不像辭藻有清楚的定義，請參見1449b35-36。筆者據此，從上述的行文，補其意義，請比較1449b28-29, 1449b35-36 和1450a16這三個行文。 [↑](#footnote-ref-5)
6. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1449b33. [↑](#footnote-ref-6)
7. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1450b14-18. [↑](#footnote-ref-7)
8. 本文的目的在於：從哲學家的觀點，討論哲學家和劇作家之間的對立，在柏拉圖的對話錄裡，蘇格拉底批評了某些音樂的類型。對此，本文暫不討論。 [↑](#footnote-ref-8)
9. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1250a38-39. [↑](#footnote-ref-9)
10. 以上三要素的解釋參見Aristoteles: *Poetica*, IV, 1450a4-7. [↑](#footnote-ref-10)
11. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1250a22-24. [↑](#footnote-ref-11)
12. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1250a38. [↑](#footnote-ref-12)
13. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1250b24-27. [↑](#footnote-ref-13)
14. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1250b23-30. [↑](#footnote-ref-14)
15. Aristoteles: *Poetica*, IX, 1252a9-11. [↑](#footnote-ref-15)
16. Aristoteles: *Poetica*, VIII, 1251a11-15. [↑](#footnote-ref-16)
17. Aristoteles: *Poetica*, X, 1252a12-18. [↑](#footnote-ref-17)
18. Aristoteles: *Poetica*, XI, 1252b1-3. [↑](#footnote-ref-18)
19. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1250a22-25，從這個引文看來，筆者很猶豫是否能把ethos翻譯成品格，我們可以說，悲劇人物沒有品格，但是很難說很多悲劇作品是沒有品格的，甚至筆者認為，悲劇沒有ethos，顯然並不只是談論人物的特性。 [↑](#footnote-ref-19)
20. Aristoteles: *Poetica*, IV, 1250a27-29 [↑](#footnote-ref-20)
21. 王士儀：《亞理斯多德創作學譯疏》，頁102。 [↑](#footnote-ref-21)
22. Aristoteles: *Poetica*, XV, 1254a16-28. 請比較王士儀教授的翻譯，他將這四種品格譯為：正當、適當、如平常和正常。請參見王士儀：《亞理斯多德創作學譯疏》，頁239。 [↑](#footnote-ref-22)
23. Plato: *Politeia*, VI, 509c ff. [↑](#footnote-ref-23)
24. Plato: *Politeia*, VII, 521c1 -531c8. [↑](#footnote-ref-24)
25. Aristoteles: *Metaphysica*, Book B1 995a30-31：「不知道繩節是不能解開（消），而此關乎實踐作為者顯示了διανοια的困難。」因此，這裡的意義可以從引文知道，「解消」乃是將悲劇的命運困境加以化解，這樣的化解源於悲劇主角的知性運作。 [↑](#footnote-ref-25)
26. Aristoteles: *Poetica*, XIX, 1056a33 f. [↑](#footnote-ref-26)
27. Diogenes Laertios, book III, 5-6. [↑](#footnote-ref-27)
28. Plato: *Politeia*, B, 376 a1 f. [↑](#footnote-ref-28)
29. Plato: *Politeia*,II, 377b10-378a7. 在《國家篇》裡，柏拉圖並不完全把悲劇情節作為批評的對象，而是特就所有的情節加以批評。悲劇情節大抵都是出自於這些古老的傳說和史詩的材料加以改編而成，主要是表演的型態不同於史詩的吟唱，情節和故事是共有的。 [↑](#footnote-ref-29)
30. Plato: *Politeia*,II, 378d3 f. [↑](#footnote-ref-30)
31. Plato: *Politeia*,II, 378ε2-7 [↑](#footnote-ref-31)
32. Plato: *Politeia*,II, 380c5-380c10，在這個段落裡，柏拉圖批評了Homer和Aischylos。 [↑](#footnote-ref-32)
33. Plato: *Politeia*,II, 380d1 f. [↑](#footnote-ref-33)
34. Plato: *Politeia*,II, 382a1 f. [↑](#footnote-ref-34)
35. Plato: *Phaidon*, 61c2 ff. [↑](#footnote-ref-35)
36. Plato: *Politeia*, III, 387c-392a. [↑](#footnote-ref-36)
37. Plato: *Politeia*, III, 392c6-397b10. [↑](#footnote-ref-37)
38. Plato: *Politeia*, X, 597a1-597d3. [↑](#footnote-ref-38)
39. Plato: *Politeia*, X, 597e6-8. [↑](#footnote-ref-39)
40. Plato: *Politeia*, X, 598b1-4 [↑](#footnote-ref-40)
41. Plato: *Politeia*, X, 601b11 ff. [↑](#footnote-ref-41)
42. Plato: *Politeia*, X, 603b11-607a11. [↑](#footnote-ref-42)
43. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 13, in *KSA* I, 88-90. [↑](#footnote-ref-43)
44. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 13, in *KSA* I, 90. [↑](#footnote-ref-44)
45. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 13, in *KSA* I, 94. [↑](#footnote-ref-45)