

后现代性语境中的“演员”

——尼采的瓦格纳批判

李漫天 姜金元

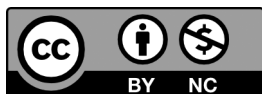
摘要 | 尼采以其思想的敏锐对现代文化的种种病症展开了猛烈的批判，瓦格纳是其批判的主要对象。尼采借助对瓦格纳的批判揭示了现代文化的病理特征，而“演员”是尼采批判瓦格纳的关键词。“演员（戏子）”意味着装腔作势、伪装、说谎，其根源在本真生命的衰弱、颓废。尼采希望从现代文化的戏子热当中脱离出来，借助真正的音乐为各种艺术形式赋能。

关键词 | 尼采；瓦格纳；演员

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



哈贝马斯认为，步入后现代，是以尼采为转折的。尼采以其敏锐的思想锋芒批判现代文化的种种病态，而瓦格纳则是现代文化病理的样本。

一、尼采与瓦格纳：从朋友到陌路

尼采与瓦格纳的关系是哲学史、艺术史上的一个公案。

1868 年 11 月 8 日，24 岁的尼采怀着紧张而兴奋的心情拜见了 54 岁的音乐大师瓦格纳。在给友人的信中，尼采激动地描述道：“我是多么想让你知道那晚的欢乐啊，它如此生动如此特别，以至于到如今我都无法恢复原有的平静”^[1]，此后数年，尼采多次拜访瓦格纳。在自传《瞧，这个人》中，尼采写道：“没有瓦格纳的音乐，我的青春简直无

法忍受。”

这对忘年交有着共同的精神偶像和思想源头——叔本华哲学。尼采在莱比锡大学学习期间，接触到叔本华的著作，叔本华的《作为意志和表象的世界》对青年尼采产生重大影响，正如勃兰兑斯所说：“作为一个思想家，尼采是以叔本华的理论为出发点的。就其最初的著作而言，他实际上不过是叔本华的门徒”^[2]。不过，叔本华是彻底的悲观主义，尼采则在人生痛苦的底色中追求快乐，“我

[1] [法] 丹尼尔·哈列维：《尼采传》，刘娟译，贵州人民出版社，2004，第 38 页。

[2] [丹] 勃兰兑斯《尼采》，安延明译，工人出版社，1986，第 27 页。

的生活因为与这样一个天才的亲密交往而变得无限丰富起来。我生命中所有最高贵、最美好的经历都同叔本华和瓦格纳的名字联系在一起。”^[1]

尼采是现代非理性主义哲学的代表，他对西方近代的主体理性原则进行批判，进而展开对资本主义社会种种文化现象的批判，而瓦格纳身上具有尼采所认可的“非理性力量”。“一种在把握上百个事物时的神经质的匆忙，一种对几乎病态的高度紧张的情调的热衷，一种从最深情的心灵宁静的时刻到粗暴和喧闹的东西的直接转变。”^[2]在他的音乐剧中有着与现代社会相左的因素：生命意志的充满、力量与激情的洋溢。

在从事现代理性批判活动的过程中，尼采除了吸收叔本华等思想家的观念之外，更主要的是借助古希腊的精神遗产。神话在现代反理性运动中往往被视为最高的典范，神话以其原始的想象力和完满的感觉力给艺术带来充沛的创造力，艺术不仅仅是对自然现实的摹仿，它更是创造。神话给克服现代文化的机械化带来希望，在神话中世界是一个充满生命的整体，万物无不具有灵性。“没有神话，任何文化都会丧失其健康的自然创造力；只有用神话的视野才能将整个文化运动圈定在一体中”^[3]，尼采在瓦格纳的戏剧中发现了希腊艺术的闪光，“总的来说，音乐家瓦格纳赋予自然中所有迄今为止不想开口的事物一种语言，他不相信，世间会有不会说话的事物。他还深入晨曦、森林、烟雾、寒夜和月光之中，在它们身上发现了某种隐藏的渴望：它们也想发出声音。”^[4]

尼采认为，戏剧家应该是神话制造者，而不是事实记录者。而瓦格纳的戏剧观和戏剧实践无疑满足了尼采的艺术理想。在瓦格纳看来，戏剧艺术的范式是希腊悲剧，而悲剧就是神话本身的艺术实现。瓦格纳的音乐剧大量借用神话题材（如《尼伯龙根的指环》采用了北欧神话），并试图借神话来表达强烈的生命冲力和激情。尼采和瓦格纳都视神话为重振德国精神的力量，尼采在瓦格纳的作品中听出了神话的意味，特别是酒神精神。“在一种节奏剧烈但毕竟轻盈的舞蹈中，在如痴如醉的动作中，原始剧作家谈论起了如今在他里面、在自然里面发生的事情：他的运动的酒神颂歌既是颤栗的理解、自负的透视，也是爱慕的接近、有趣的自我表现。语词陶醉地跟随着这节奏的节拍；与语词结伴，响起

了旋律；而旋律又把自己的火花进一步抛入图像和概念的王国。梦中的显像，既像又不像自然及其追求者的画像，漂浮过来，它凝聚成更像人的形象，它扩散成一种英雄自负的意欲、一种喜悦的沉沦和不再意欲的相随：于是产生出悲剧，于是生活被赋予它的最美妙的智慧，即悲剧思想的智慧，于是最终产生出有死者中间最伟大的魔法师和给予幸福者，即酒神歌剧作家。”^[5]尼采将瓦格纳视为同道，重归神话精神、悲剧精神以对抗理性文明。尼采《悲剧的诞生》受到瓦格纳的感发，所以他将此书献给了瓦格纳。

在早期的交往中，尼采和瓦格纳还有一点是相似的，那就是以振兴德意志民族为己任。尼采认为瓦格纳是德意志精神的体现者，“瓦格纳的艺术观和生活观具有不可思议的严肃性和真正的德国式的深刻”。^[6]成长中的尼采视瓦格纳为精神上的父亲，对其膜拜不已。他在致友人的一封信中惊叹万分：我在瓦格纳身旁仿佛就在神之旁。

然而，尼采与瓦格纳的亲密关系没有维持多久。有如柔顺的骆驼终于变成了一头狮子，成熟了的思想家不再需要精神上的父亲，尼采渐渐滤掉了自己早先赋予瓦格纳身上的神光，并且发现其中的渺小、卑微和庸俗。

早在1870年，尼采就显示对瓦格纳的失望。“这个身处逆境时表现得如此卓绝的人，似乎已经失去了类似的精神高度。他的快乐里加入了一种庸俗的

[1] [德]伊丽莎白·福厄斯特—尼采：《巨人的聚散：尼采与瓦格纳》，冷杉、杨立新译，生活·读书·新知三联书店，2010，第55页。

[2] [德]尼采：《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社，2007，第351页。

[3] [德]尼采：《悲剧的诞生》，杨恒达译，译林出版社，2007，第136页。

[4] [德]尼采：《瓦格纳在拜洛伊特》，赵登荣译，漓江出版社，2000，第196页。

[5] [德]尼采：《不合时宜的沉思》，李秋零译，华东师范大学出版社，2007，第396页。

[6] [德]伊丽莎白·福厄斯特—尼采：《巨人的聚散：尼采与瓦格纳》，冷杉、杨立新译，生活·读书·新知三联书店，2010，第54页。

质素。”^[1]

1874年8月,尼采带着勃拉姆斯的乐谱《胜利之歌》拜访瓦格纳。亲历普法战争的尼采被勃拉姆斯的这首欢庆胜利的乐曲所感动,当着瓦格纳的面弹奏了这首刚健、豪迈的作品。众所周知,在当时的音乐界勃拉姆斯与瓦格纳的音乐主张相左:勃拉姆斯强调音乐的自律性,认为音乐的意义在于音乐形式本身;瓦格纳则主张他律论,认为音乐的意义源于音乐之外的力量,音乐是传达政治、哲学、宗教观念的一个手段。尼采不仅当着瓦格纳的面演奏勃拉姆斯的作品,还大加赞赏,对此瓦格纳极为不快。瓦格纳的妻子科西玛·瓦格纳在日记中记述了这次不愉快的会面,说瓦格纳“非常生气”。瓦格纳在对尼采的妹妹谈及此事时仍然耿耿入怀:“你哥哥把那红皮书放在钢琴上,我每次进入房间都会看到它,它令我感到愤怒,就像一块红布激怒公牛。我很明白,尼采想对我说,‘看看!别人也能谱写有价值的东西’,我尽量容忍,一天晚上我终于爆发”^[2],以瓦格纳唯马首是瞻的尼采为何要忤逆先前的偶像呢?也许尼采是为了显示自己在曾经的偶像面前的独立性,尼采对瓦格纳的批判也可以说是这种独立性的表现,或者如雅斯贝尔斯所评价的是一种义无反顾的“回归自身”。尼采与瓦格纳之间产生了深深的裂痕。

瓦格纳大半生充满坎坷,流亡、贫困、失败、病痛、绯闻的困扰等,在崇拜者、巴伐利亚国王路德维希二世的支持下才迎来了人生的高光时刻。1871年瓦格纳来到巴伐利亚小城拜洛伊特,便选定此地建一座实现他歌剧改革理想的歌剧院。在瓦格纳的“整体艺术”设想中,剧场是重要的一环,它不仅为戏剧表演提供空间,同时也是戏剧的有机组成部分,特别是瓦格纳的歌剧大多取材神话传说,需要比普通剧场更大更幽深的环境氛围,需要加大与观众之间的空间距离来营造虚幻缥缈的神灵世界。瓦格纳亲自上阵设计他心目中的剧场,将舞台的宽度扩展到33米,还加深了乐池(瓦格纳称之为“神秘的深谷”)以便让管弦乐队从观众的视野中完全消失,营造与现实分隔的艺术空间。1876年8月13日,在首届拜洛伊特歌剧节上,瓦格纳的经典巨制《尼伯龙根的指环》隆重上演。观众席坐满来自各国的名流显贵,尼采也受邀观看,但演出的奢靡(歌剧节期间亏空达1.2万英镑以上),瓦格纳的虚荣、造作,观众的疯狂追捧,让尼采感到十

分反感,匆匆离场。瓦格纳耗费重金打造的剧场竟变成娱乐消遣的大卖场,成为趋炎附势、炫耀的社交场。这不是尼采心中的剧场,尼采理想的剧场是希腊式的,“希腊剧场的构造使人想起一个寂静的山谷,舞台建筑有如一片灿烂的云景,聚集在山上的酒神顶礼者从高处俯视它,宛如绚丽的框架,酒神的形象就在其中向他们显现”^[3],剧场内的观众也与尼采心目中的“理想的观众”(古希腊的观众和古典时期的贵族)不同,他们是不懂音乐的附庸风雅者,这是庸俗的人群,是“渺小的巴黎颓废者”。他们关注的是现实的“文明世界”而非舞台上生动浮现的形象和幻境。“当一个人去往拜洛伊特的时候,他会把自己的灵魂留在家中,放弃自己的舌头、自己的选择,抛开自己的品味,甚至是自己的勇气;人们忘记了这些事情,虽然他们曾经一直在上帝和整个世界面前以及在自己的家中做这些事情。在剧院里,没有人带着自己高明的艺术欣赏能力进来,那些以剧院为职业的艺术就更不用说了。因为在这里缺少孤独,所有完美的事物都不能容忍观赏者……在剧院里,人成了俗人、兽群、女人、卫道士、会选举的牛、赞助人、白痴——瓦格纳的追随者。”^[4]而尼采心目中的那位曾经的神现如今沉浸在众人的欢呼声中洋洋得意,接受各式各样的人的热情膜拜,“尼采有点惊讶,也有点失望,他寻找这自己心目中的英雄,却再也没有找到”^[5]“他几乎认不出这个他曾经如此深爱的严肃而纯粹的英雄。他看到的是另一个人,一个强悍的工人,野蛮、怀恨、妒忌”^[6],为了建拜洛伊特剧场和筹备音乐汇演,瓦格纳奔忙着,尼采每次

[1] [法] 丹尼尔·哈列维:《尼采传》,刘娟译,贵州人民出版社,2004,第58页。

[2] 转引自何兰芳:《尼采反勃拉姆斯》,《暨南学报(哲学社会科学版)》2021年第2期。

[3] [德] 尼采:《悲剧的诞生——尼采美学文选》,周国平译,三联书店,1986,第31页。

[4] [德] 尼采:《尼采反对瓦格纳》,陈燕茹、赵秀芬译,山东画报出版社,2002,第82-83页。

[5] [法] 丹尼尔·哈列维:《尼采传》,刘娟译,贵州人民出版社,2004,第72页。

[6] [法] 丹尼尔·哈列维:《尼采传》,刘娟译,贵州人民出版社,2004,第80页。

与他见面他言必谈施工、会演，而对尼采提出的哲学问题毫无兴趣。瓦格纳只关心对他的演出有用的东西。为了赢得别人的认可与好感，瓦格纳像个应召女郎，他接受了各种各样的人的热情：和沙文主义者在一起时，他是一个沙文主义者；和理想主义者在一起时，他又成了一个理想主义者。为了迎合俗众，他甚至甘愿做一个悲观主义者，一个基督徒，一个伟大的诗人……在瓦格纳身上缺少贝多芬等艺术家的高尚气质，或者说看似高尚的外表下夹杂着庸俗。尼采的偶像一时间轰然坍塌，英雄变成了“演员（戏子）”，于是他谢绝了瓦格纳的多次邀请，不再踏入剧场半步。这对灵魂的同行者渐渐疏离，甚至南辕北辙了。

1879年，瓦格纳将三幕歌剧《帕西法尔》寄给尼采，尼采也寄给瓦格纳《人性的，太人性的》一书。“我这时把书（《人性的，太人性的》）寄出去，其中也寄了两本到拜洛伊特。真是一种巧合，就在同一个时候，我也收到了一本装帧精美的《帕西法尔》……这两本书交替赠送，我似乎同时听到一种不祥的声音。这声音不是像两把剑在相交吗？”^[1]尼采在该书中对瓦格纳展开了激烈的批判，特别是对瓦格纳艺术上皈依基督教进行了坚定的批判，尼采认为瓦格纳已背叛了真理，否定生命，成为偏狭的基督徒了。决裂的时刻到了。“背弃瓦格纳对我是一种命中注定。”^[2]

决裂后的尼采赠给瓦格纳许多的“头衔”：“狡猾的响尾蛇”“典型的颓废者”“老魔术师”“老诱惑者”“神经官能症患者”“现代文化的小丑”，还有一个颇为奇怪的称呼——“演员”。其中“演员”这个“桂冠”最富深意，尼采借助“演员”这一角色对瓦格纳展开了多方位的批判，并借助瓦格纳这个病理样本反思现代文化。

二、尼采对基督教文化的批判

尼采对瓦格纳的批判也许有个人恩怨而起的意气之争，但奇怪的是，1883年2月13日瓦格纳去世之后，尼采依然穷追不舍，不断展开对昔日偶像的清算。1888年，尼采发表了《瓦格纳事件》和《尼采反对瓦格纳》等文章，进一步对瓦格纳展开猛烈抨击。这不能不让人深思尼采批判瓦格纳的性质。其实，就个人恩怨情仇而言尼采对瓦格纳在批判之余，始终珍视彼此的友谊。“永恒的友谊——我们

曾经是朋友，而我们现在则彼此成了陌路人……如果我们一定要在世上为敌，无论如何，我们都得相信我们之间永恒的友谊。”^[3]那么他们“为敌”的原因当有超出个人恩怨的因素。1883年，在致友人奥韦尔贝克的信中，尼采写道：“我爱瓦格纳，除了他，我不爱其他人。”可是为何对深爱的对象又不断地批判、攻击？他解释道：“攻击是我的本能。但是，第一，我攻击的仅仅是充满了胜利感的人；第二，我决不攻击个人；第三，我的攻击是好意的表现。因此，视情况，这种攻击是感谢的表现。”“我是瓦格纳主义者，我和瓦格纳一样是自身时代的孩子。”^[4]尼采批判瓦格纳是借这个典型的病理本来分析时代的症候，瓦格纳是现代文化的标本，其中集中了现代的一切病灶，他需要瓦格纳这个本来审视时代，也审视自身。在成长期，尼采塑造了一个正面的瓦格纳，将一切褒词献给他，如今成熟的尼采又塑造了一个反面的瓦格纳，将一切贬词送给了他。至于真正的瓦格纳是怎样的，也许如尼采所言“只不过是从我创作的版画中最后抽出来的蹩脚的校样”^[5]，因此，我们大可不必抱着考证的态度去研究尼采与瓦格纳的交往历程，倒是应该回到尼采批判瓦格纳的思想层面上来。

瓦格纳是“演员”吗？当然不是，我们都知道他德国著名的作曲家，是浪漫主义音乐大师，然而尼采说瓦格纳是一个演员。“还有另一个瓦格纳，一个根本的舞台人，一个演员，一个以音乐家的面目出现的、绝无仅有的最富激情的哑剧演员……瓦格纳在所有事情上都表现出了一个伟大演员的独裁天性，而且正如我上面指出的，他作为一个音乐家的本性也是如此。”^[6]

[1] [德]尼采：《瞧，这个人》，黄敬甫、李柳明译，团结出版社，2006，第104页。

[2] [德]尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第15页。

[3] [法]丹尼尔·哈列维：《尼采传》，刘娟译，贵州人民出版社，2004，第155页。

[4] 转引自金寿铁：《尼采与瓦格纳：伟大命运的邂逅》，《中国社会科学报》2010年第13期。

[5] [德]尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第102页。

[6] [德]尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第82页。

尼采所说的“演员”并不是指一般的在戏剧中扮演角色的“艺术家”。“演员”是长期困扰着尼采的“问题”，“演员的困扰是最使我长期不安的问题，我无法肯定人们是否了解‘艺术家’此一颇具危险性之名词的意义——一般人对这个名词的态度都过于宽大”^[1]，一般人对“演员”一词的看法太过模糊，或者说都未曾思及“演员”的本质，尼采首次将“演员”作为一个哲学概念提出来。

在尼采看来，“演员”具有如下本能：“毫无愧疚的虚伪，沾沾自喜地以伪善为一种权力的表现，抑制或抹杀所谓的‘个性’，内心渴望着扮演何种角色，想戴何种面具，具有许多适应各种角色的能力”^[1]；“演员”可以心安理得地撒谎；“演员”拥有多付面孔，喜欢伪装自己；“演员”为了适应周遭环境可以灭活自己的个性而装扮成任何角色。这些能力当然不限于戏剧舞台上的表演，它可以在生活中众多领域上演。如生活中的骗术、商场上的手段，假面舞会上的周旋、外交场合的纵横捭阖、政坛的双面人做派、“文明”社会的种种礼仪、职场的规范……可以说人生在世，主动或被动地充当“演员”，“处处相逢是戏场，何须傀儡夜登堂”（王阳明《观傀儡次韵》）。生活无处不是剧场，无论白天黑夜都在频频上演。人，生命力充沛的人变成了“演员”，这真是太人性了。当人的一切活动变成“纯粹的表演”的时候，这的确太人性了。安徒生在《皇帝的新装》中描绘了一群演员：皇帝、大臣、骗子、看客等，只有那个小孩不是演员。

从某种意义上讲，在社会生活中人人都是“演员”。尼采在《人性的，太人性的》中分析说：人皆有自我表现的欲望，都希望成为众人瞩目的核心，而周围的人都是观众，只有自己是演员。他自鸣得意，自以为成为了世界的主角。为了引发周遭的眼球，他会一个劲儿地捣鼓出各种动静，制造各种“把戏”。实际上，他只不过是一个小丑，一个“戏子”而已。

为何说瓦格纳是演员？当然其中包括对瓦格纳在现实中装腔作势的批判，尼采在与瓦格纳的交往中有被瓦格纳的伪装蒙蔽和欺骗的经验。但如果我们超出个人恩怨，尼采与瓦格纳的决裂，从根本上讲是由于瓦格纳皈依基督教，特别是1879年的“换书事件”，瓦格纳将《帕西法尔》

寄给尼采，尼采以《人性的，太人性的》回赠。瓦格纳先前曾发表过反对基督教的言论，被尼采视为同道。瓦格纳曾经强调艺术原本是自在的属于生存的快乐，然而基督教却诱导人们除了信仰别无他求，“能做的就是承认自己的命运，或者说是厄运，至于如何摆脱如何逃离就只要靠上帝非分的仁慈。”^[2]“一个学问坚实、目光犀利的艺术家一眼就能发现，基督教已不是艺术，也绝不可能从那里产生真正朝气蓬勃的力量”^[3]。然而，在他最后一部歌剧《帕西法尔》中显示了瓦格纳皈依基督教的倾向。《帕西法尔》是一部宗教神秘剧，其最初的手稿“苏黎世草稿”的创作动机与耶稣受难节的感受有关，在《帕西法尔》脚本漫长的创作修改岁月里，瓦格纳多次邀请基督教神职人员到家中讨论宗教问题，《帕西法尔》围绕“因同情而获得智慧的纯洁愚者”帕西法尔找回圣矛治好国王的不治之伤为基本情节，组织圣杯、圣餐、信仰等主题，其场景、圣物均与基督教相关。瓦格纳1881年9月19日写给恩主巴伐利亚国王路德维希二世的一封信中明确指出《帕西法尔》是“敏感的基督教的作品”。尼采在回寄给瓦格纳的《人性的，太人性的》一书中感叹道：不可思议。瓦格纳竟然变成了信神的人，跪倒在基督十字架面前。尼采说瓦格纳是“演员”，隐含着尼采对基督教文化的批判。

说来奇怪，尼采的思想与其家庭判若云泥，尼采出生于虔诚的基督教徒之家，祖父弗里德里希·奥古斯特·路德维希·尼采曾担任教区监督，为捍卫上帝的神圣和宗教的庄严著书立说，有《迦马列，或论基督教的永存，对当前神学届动乱的教诲和安抚》《论促进关于宗教、教育、臣民义务和人生的一种合理的思想方法》等著述。尼采的外祖父是一名牧师。尼采的父亲卡尔一路德维希·尼采是位典型的基督徒，有着一个基督徒所有的德行，作为牧师，他的教职是普鲁士国王腓

[1] [德]尼采：《快乐的科学》，余鸿荣译，中国和平出版社，1986，第268页。

[2] [德]瓦格纳：《瓦格纳论音乐》，廖辅叔译，上海音乐出版社，2002，第10页。

[3] [德]瓦格纳：《瓦格纳论音乐》，廖辅叔译，上海音乐出版社，2002，第11页。

特烈·威廉四世亲自授予的。尼采的祖母和母亲也都出身于牧师家庭，尼采的一个姑姑是教区工作人员。然而，就是在这种家庭氛围中长大的尼采竟没有留下任何宗教的虔敬，有的倒是对宗教的反感和仇恨，如果与基督徒接触过他得洗手，翻看《圣经》他得戴手套。“只要有墙的地方，我就要在所有的墙上，写上我对基督教的这些永恒的控诉”^[1]，尼采自称是炸药，他确实象深水炸弹，在基督教的基础处爆破。

1865年，尼采进入波恩大学，学习神学和古典语言学，旋即放弃神学课程，专修古典语言学。次年，尼采追随他敬爱的古典语言学老师李谢尔思来到莱比锡大学求学，对哲学产生浓厚的兴趣。这种学术兴趣的转向已经预示了这个基督教家庭出生的青年将走不同的路，最后宣告“上帝之死”，“我把基督教看作是一场巨大灾难，一次巨大的最内在的堕落，一种巨大的仇恨本能，对于这种仇恨本能来说，所有的手段都还不够毒，不够隐秘，不够卑鄙，不够小巧。我把基督教看作是人类一个永恒的污迹”^[2]。

在西方思想史上，尼采对基督教文化的批判是最全面、最猛烈的。此前，文艺复兴时期，人文主义者高扬人的价值，释放人的自然天性，批判基督教禁欲主义等价值观。启蒙运动时期，启蒙者以理性为标准反对基督教的信仰主义。尼采首先深入到基督教价值体系建构的二元论思维模式，这种二元对立思维模式可以上溯至柏拉图。柏拉图将世界分为真实的、永恒的理念世界与虚幻的、短暂的现实世界，在这两个世界之中，理念的世界具有价值的优先地位。这种二元结构和价值定位被基督教沿袭下来，“柏拉图虚构了一个理性世界，理性和逻辑功能所适合的世界——由此得出‘真实的’世界；宗教家虚构了一个‘神性的’世界——由此得出‘非自然化的、反自然的’世界”^[3]，基督教延续柏拉图主义的思路，设定了“真实的生命”与“虚构的生命”“此岸生命”与“彼岸生命”“易逝的个体生命”与“永生”的对立，并将“彼岸”视为价值重心。尼采则立足与此岸真实的生命，对基督教的哲学基础和思维方式进行了批判。

“基督教道德是一种欺骗意志的最危险的形式，是使人类堕落的真正的妖精……是缺乏自然，

违反自然被视为道德而享有崇高荣誉，并被视为法则，当做高悬于人类之上的绝对命令，这是十分可怕的事实……这种去自我的道德，流露出毁灭的意志，它最彻底地否定生命”^[4]，基督教否定生命，否定感官愉悦，仇恨人的本能。尼采基于生命意志将批判的锋芒对准基督教的价值体系，对准“原罪”“怜悯”和“禁欲主义”等观念。

当初亚当和夏娃偷吃禁果，受到上帝的诅咒，他们的后代也因此具有原罪。“我是在罪孽里生的，在我母亲怀胎的时候就有了罪”（《圣经》《诗篇》51:5），“原罪”意味着人自出生开始就打上了否定烙印，所有的生命不再清白，人们需要赎罪，必须压抑生命本能，必须忍受痛苦和责罚，将希望寄托在天国和来世。

基督教倡导“同情”“怜爱”，尼采认为同情是弱者的道德，是颓废的表现，是对人的侮辱。只有生命的弱者才需要同情，同情会减弱生命的活力，降低生命的独立性。“唉，世界上哪里还有比同情者所做的蠢事更蠢的呢？世界上还有什么比同情者的蠢事为害更大的呢？”^[5]

“禁欲主义”直接压抑生命和本能，是对自然本性的阉割。人类的欲望包括色欲、权力欲和私欲等，这三种欲望被基督教视为三种罪恶。然而，没有色欲生命无法延续，也断绝了激情的原动力。尼采从生命哲学出发为欲望、本能正名。从历史上看，禁欲主义要么导致颓废，要么导向欺瞒。

更直接的是，尼采将批判的锋芒直接对准“上帝”。“我是查拉图斯特拉，无神论者！”^[6]实

[1] [德]尼采：《反基督：尼采论宗教文选》，陈君华译，河北教育出版社，2003，第170-171页。

[2] [德]尼采：《反基督：尼采论宗教文选》，陈君华译，河北教育出版社，2003，第171页。

[3] [德]尼采：《权力意志》，孙周兴译，商务印书馆，2007，第1090页。

[4] [德]尼采：《瞧，这个人》，黄敬甫、李柳明译，团结出版社，2006，第152页。

[5] [德]尼采：《查拉图斯特拉如是说》，钱春绮译，生活·读书·新知三联书店，2007，第96页。

[6] [德]尼采：《查拉图斯特拉如是说》，钱春绮译，生活·读书·新知三联书店，2007，第196页。

际上尼采并不否认一般的“神”，他否认的只是道德化的神——基督教的“上帝”。基督教世界中“上帝”是世界的主宰，是至高无上的存在，而在尼采眼中，上帝是病态的、堕落的象征，上帝是生命的敌人。“上帝是病人的上帝，上帝是一个蜘蛛，上帝是精神——基督教的这种上帝概念是地球上所出现过的上帝概念中最堕落的上帝概念；在所有上帝衰微过程中，基督教的上帝甚至代表着最低水准。上帝退化成为生命的对立面，而不是生命的辩护和永恒的肯定！在基督教的上帝里充满了对生命、自然、生命意志的敌视！上帝成了诅咒‘这个世界’的公式，成了谎言‘彼岸世界’的公式！”^[1]

上帝是病态的、堕落的、反生命的，上帝的代言人——神职人员也是如此。尼采认为真正的基督教在耶稣死亡之时就消失了，现在所传承的基督教是被教士篡改的。上帝的形象是按教会的需要编造的，《圣经》的内容也是被教士道德化改造的，是“教士的书”。教会为了让教徒变成驯服的羊群，便于管理和统御，便编织了一套道德规范。例如宣扬人有原罪需要赎罪，让教徒心怀愧疚来信仰上帝，甘愿奉献和牺牲。神职人员是善于伪装的人，本质上是一群演员，他们以表演作为自己的职业，他们扮演神与人之间的沟通者，如同巫师跳大神。凭什么让信众相信他们的表演呢？他们得标榜道德良知，“他们表演的智慧告诉他们，首先必须瞄准他们自己身上的‘良知’，只有借助于‘良知’才能使人们接受他们表演的智慧的劝说”^[2]。

三、尼采对浪漫主义的批判

19世纪，乘着古典主义的余绪，浪漫主义登上了欧洲文化舞台，表现出种种不同的特质：强调情感和想象；重视个体内心的感受；推崇自然；向往超越性的领域；寻找精神原乡。

德国是浪漫主义的故乡，青年时期的尼采也曾是浪漫主义的追随者。浪漫主义和希腊情结是尼采早年思想的主线，也是借助这条线索，他寻找到精神上的同伴——浪漫主义音乐家瓦格纳。然而，尼采对浪漫主义又保持怀疑和批判态度。“我与浪漫主义作斗争，因为基督教理想和卢梭的理想在这里同流合污，但同时，带有一种对教士贵族政体文化的旧时代的渴求，对能力的渴求，对‘强壮人’的

渴求……并且从中看出强壮的象征来（‘激情文化’；对极富表现力的形式的模仿，并非出于充盈，而是出于匮乏）。 ”^[3]

尼采对浪漫主义的批判主要针对两个方面：颓废与激情。

我们先来看“颓废”。

颓废（Decadence）一词拉丁文作“decadentia”，有“颓丧、堕落、放荡”的意思。作为一种美学范畴，颓废派和颓废主义始于19世纪。据美国学者马泰·卡林内斯库的考证，最早引入“颓废风格”（Style of Decadence）这个概念的是法国保守批评家德西雷·尼扎尔，颓废派最初用来批评法国的放浪青年诗人，魏尔兰1886年创办《颓废者》杂志，干脆认领了这顶“桂冠”。

“颓废”是尼采哲学的基本问题，他坦承，没有什么比颓废问题更深切地引起了他的关注。

“颓废”是生命本能贫弱的表征，是强力意志衰退的印记，“不论以任何形式，只要是在权力意志衰退的地方，也必定出现一种生理上的退化或颓废”^[4]。

“颓废”是尼采批评众多思想家和文化现象的重要视点。尼采推崇希腊精神，歌颂酒神，因其回荡着激越的生命律动。尼采将苏格拉底也划定在颓废派之列，因其重视理性贬抑生命，“苏格拉底主义乃是对生命和艺术的最大误解：道德、辩证法、理论人的知足常乐，乃是疲乏无力的一种形式。”^[5]尼采超越叔本华、瓦格纳，因其在这两位导师身上发现了“颓废”。尼采敌视基督教，因其否定生命，以坏的道德、弱者的道德来驯化羊群。就连上帝也因其颓废而死亡了，“现在他把自己变为某种更为瘦弱和苍白的东西：他变为‘理念’，他变为‘纯

[1] [德]尼采：《反基督：尼采论宗教文选》，陈君华译，河北教育出版社，2003，第89页。

[2] [德]尼采：《反基督：尼采论宗教文选》，陈君华译，河北教育出版社，2003，第178页。

[3] [德]尼采：《权力意志》，张念东、凌素心译，中央编译出版社，2000，第503-504页。

[4] [德]尼采：《反基督：尼采论宗教文选》，陈君华译，河北教育出版社，2003，第87页。

[5] [德]尼采：《权力意志》，孙周兴译，商务印书馆，2007，第946页。

粹精神’‘绝对者’、一个‘物自体’，上帝退化了：他变成了‘物自体’”^[1]。同理，尼采对浪漫主义的理解和态度也是因其生命力的衰弱或颓废。

颓废派与浪漫主义密切相关。美国美学家卡林内斯库《现代性的五副面孔》一书将颓废派置于现代性的语境中，认为尼采的颓废概念实际上源于他对德国文化现代性的反动，以及他对浪漫主义的批判。与古典主义的质朴、理性不同，浪漫主义颠覆传统，蔑视理性，采取“下坠”或“躺平”姿态，颓唐、病态而又放荡。尼采对浪漫主义的批判与颓废相联系，“颓废”是尼采批判浪漫主义的关键词。

浪漫主义在反理性上与酒神精神似有共同之处，但是两者实际上有着本质的不同。浪漫主义退回到孤立的主体内部，浪漫主义的哲学基础是近代主体哲学；而酒神则是超越自我，在醉意中融入大地。浪漫主义的艺术是“表达主义”的，是自我的情绪泛滥；而酒神则是在人与万物的同一中呈现世界。尼采认可的艺术不是“主体”的表现，而是生命的传达。尼采反对浪漫主义式的主观艺术，“主观艺术家不过是坏艺术家，在每个艺术种类和高度上，首先要求克服主观，摆脱‘自我’，让个人的一切意愿和欲望保持缄默。没有客观性，就没有最起码的真正的艺术创作”^[2]“主体，即愿望着的和追求着一己目的的个人，只能看作艺术的敌人，不能看作艺术的泉源。但是，在下述意义上艺术家是主体：他已经摆脱他个人的意志，好像变成了中介，通过这中介，一个真正的主体庆祝自己在外观中获得解脱”^[3]，就音乐而言，尼采推崇狄奥尼索斯音乐，对浪漫主义音乐乃至整个德国音乐颇不以为然。在1886年给《悲剧的诞生》所作的序言中，他将音乐分为两种，一种是具有狄奥尼索斯起源的音乐，一种是具有浪漫主义起源的音乐。一个艺术家如果仅仅是表达他自己的那一点感情，必然是贫乏的，浪漫主义最后往往转向抽象、奇幻的世界，正是贫乏和颓废的表现，“异国情调（延异的时代、风俗和激情）的魅力，施加于多愁善感的小康国民。跨进极其遥远的异国之史前天地时的狂喜……对更为遥远的未知世界的憧憬……浪漫主义音乐家叙述的是异国国籍在他们身上做成了什么，

人们一心想经历异国事件，以及佛罗伦萨和威尼斯风味那样的激情”^[4]，在尼采看来，对激动人心的质料的偏爱，对异国情调的追求，正是自身内在空虚、贫乏的表现。

当他看到瓦格纳在拜洛伊特的音乐活动之后，尼采为艺术的前景深深地担忧：“假如我为音乐担忧，那创痛到底是什么呢？创痛是音乐被剥夺了它那圣化世界、肯定世界的性格，就是因为它成了颓废之间，不再是酒神狄俄倪索斯的笛声了。”^[5]当内在的生命冲力衰退，就无力吹奏狄奥尼索斯的笛声了，只剩下浪漫主义的浅吟低唱和装模作样，“文学作品中的颓废是怎样表现出来的呢？是通过生命不再能支配或激励整体这一事实……整体已不复存在：它是组装、计算起来的整体，虚夸、做作而不真实”^[6]，艺术作品的整体自足堕落成装模作样的闹剧。尼采在《瓦格纳在拜洛伊特》中指出，现代文化因其内在的贫乏和枯竭，便用五光十色的昔日文化碎片掩盖贫乏和枯竭，现代文化有如一件“披在冻馁裸体上的褴褛彩衣”^[7]。现代人都在做戏，他们隐藏在扮演的角色里，现代文化成了做戏的文化，现代艺术成了做戏的艺术，“在尼采看来，颓废的策略是典型的说谎者策略，说谎者通过模仿真理，通过使他的谎言较真理更为可信来进行欺骗。因此，在它对生活的憎恨中，颓废伪装成一种较高层次生活的崇奉者，而且因为它精通哄骗的艺术，它能够使虚弱显得像有力，衰竭显得像充盈，怯

[1] [德]尼采：《反基督：尼采论宗教文选》，陈君华译，河北教育出版社，2003，第88页。

[2] [德]尼采：《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986，第17页。

[3] [德]尼采：《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986，第21页。

[4] [德]尼采：《尼采谈自由与偏见》，石磊编译，天津社会科学出版社，2011，第368页。

[5] [德]尼采：《权力意志》，张念东、凌素心译，中央编译出版社，2000，第92页。

[6] [德]尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第37页。

[7] [德]尼采：《尼采读本》，周国平编译，新世界出版社，2007，第93页。

懦显得像勇武。颓废是危险的，因为总是将自己伪装成与它相反的东西”^[1]。

在浪漫主义者瓦格纳身上典型地展示了现代文化的颓象。瓦格纳“是一个典型的颓废者，在他身上完全没有‘自由意志’的迹象”^[2]，瓦格纳是一个“无与伦比的演员（Histrio），最大的戏子”^[3]，这个老魔术师把衰弱者吸引过去，出现了“音乐中的戏子热”^[4]，“谁都明白：巨大的成就、群众的拥护不再属于真诚的人——为了获得它们，一个人必须是戏子！——维克多·雨果和理查德·瓦格纳——他们具有同一种意义：凡文化衰落之处，凡群众掌握着决定权之处，真诚就成为多余的，有害的，受冷落的。唯有戏子还能唤起巨大的兴奋”^[4]，瓦格纳的生活充满“做戏”的色彩，瓦格纳的艺术同样是做戏的艺术，是颓废者的艺术。“这个艺术家正在变成一个演员，他的艺术也越来越成为一种说谎的工具”^[5]“瓦格纳以原则作伪装，掩饰了其无力创作出有机作品的无能；他居然能从我们应称之为无力创作出任何风格的无能中形成了一种‘戏剧风格’……音乐成了一种舞台浮华、虚夸的表现手段，一个表达的方式，一种重彩描绘立场的方法”^[6]。

尼采指出瓦格纳艺术的“演员性”的表现在以“表达”为重，一切从“效果”出发。“瓦格纳作为一个音乐家，他从不用音乐家的思维来思考：他不顾一切追求的仅仅是效果”^[7]“即使是在他的舞台动作的总体设计上，瓦格纳也首先是一个演员。他想到的第一件事就是一个必定能制造出一种强烈效果的场景”^[8]，为了制造强烈的效果，他不惜牺牲戏剧不可逆转的逻辑或人物性格的天数，而是用凭空的戏剧手段来拼凑、拆解

情节。为了制造强烈的效果，他不惜牺牲音乐美好的旋律、朴实有力的节奏，代之以混乱的旋律、贫弱的节奏、过度修饰的音色、夸张的激情、宏大的规模和抽象的理念或“态度”。在后期浪漫主义音乐那里，非音乐因素地位凸显而音乐的形式被边缘化了，看法、“态度”的地位胜过了形式。瓦格纳的音乐正是如此，它不只意味着音乐，“而是意味着更多”。

我们再看“激情”。

尼采将浪漫主义理解作为一种自然主义的激情，或者说一种激越的情绪，尼采往往将激情与情绪等同起来。浪漫主义认定艺术与激情的联系，强调艺术家不受约束的自我表达。恰如华兹华斯《抒情歌谣集》（1880）给诗所下的定义：诗是内心强烈感情的自然流露。

尼采指出现代文化有两个特征：做戏和激情。现代文化因生命力的贫乏和枯竭，不得不人为地制造各种兴奋剂。有如借嗜药和吸毒来寻求刺激，在激情的支配下，浪漫主义展现出了放浪无羁的特质，颓废时常与放浪结伴而行，只不过这种放浪表演的色彩太浓。浪漫主义艺术人为制造亢奋的手段就是激情的宣泄。尼采说瓦格纳这个“老魔术师”创作了无数“艺术的春药”，他善于煽情，将轰动效应编织进音乐中。“瓦格纳音乐是彻头彻尾的非希腊式的，是头等的神经摧残剂。既使人陶醉，又使人糊涂的麻醉剂。瓦格纳在这种意义上，有充分的表演才能：人们要掂量一下瓦格纳偏爱的那种效应手段的分量（——这种手段相当大的一部分是他不得不为自己虚构的）。因为这种手段同催眠师施术的手段有着惊的相似之处（——其乐团的配备、音色的选择；对逻辑和韵律求积法令人反感的规避；潜行之物、拂掠之物、

[1] [美] 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆，2002，第194页。

[2] [德] 尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第36页。

[3] [德] 尼采：《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986，第299页。

[4] [德] 尼采：《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986，第306页。

[5] [德] 尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第36页。

[6] [德] 尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第38页。

[7] [德] 尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第41页。

[8] [德] 尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第43页。

神秘之物、‘无限曲调’的歇斯底里)——就是这样一种境地,譬如,罗恩格林序曲把男听众,尤其是女听众置于何种境地了呢?简直引起了种种夜游症般的欣喜若狂。”^[1]

尼采告诫艺术家不能像欧里庇得斯那样以炽热的情感取代酒神的兴奋。而浪漫主义在尼采看来正是充斥着主体的激情,或者说激情的“习气”。“时下人们要的就是激情的习气,而非激情本身”^[2],东施颦眉是一种“习气”,汉末的“林宗巾”是一种“习气”^[3]。当内在本真的东西匮乏之时,人们往往看重表演,“习气”也就弥漫开来。浪漫主义的激情是浮夸的、故作姿态的,他们的激情并非来自生命的自然燃烧,而是出于表演的需要的痉挛式的狂躁。在以瓦格纳为典型的浪漫主义者身上,“激情”是颓乏心灵的抽搐,因内在的匮乏,他们只好肆意渲染激情以掩饰自己的贫弱。按理,一切皆可为伪,唯有情不可以为伪,然而在浪漫主义这里,一切都是作秀,激情也是作秀。“浪漫主义本性就从自身特有的……那种涉及内在的生命脉动的目的性,导致了自身本性的宣扬,直至成为做作的,变本加厉的自我炫耀……致使这种装模作样地做戏的癖好,成了那个世纪的文化弊病。甚至对孤寂生活的渴望,也被做戏的爱好乔装打扮起来进入表演并走上世界,以致真理也变成了矫揉造作的东西”^[4],但无论如何掩饰,也掩盖不住浪漫主义的暮气。所以尼采向往南方灿烂的阳光,赞美比才的音乐,因为那里有轻快、安宁。

尼采的批判从某种意义上讲是对自身的不断否定和扬弃。他生于基督教家庭,然后背叛了他的家庭;他寻找精神的导师和引路者,找到了叔本华和瓦格纳,他又亲手摧毁了自己的偶像;他曾是浪漫主义的信徒,他又从内部爆破了浪漫主义的营垒;甚至连他的身体也呈现这种悖反与张力,在其羸弱的躯体中爆发出蓬勃的生命力。“尼采一生的主要特色是他的脱出常轨的生存。他没有现实生计,没有职业,没有生活圈子。他不结婚,不招门徒和弟子,在人世间不经营自己的俗务。他背井离乡,到处流浪,似乎在寻找他一直未曾找到的什么。然而,这种脱出常轨的生存本身就是本质的东西,是尼采全部哲学活动的方式”^[5],强烈的生命意志不容许生活停留在一种固定的或封闭的状态,它赋予生命以不确定性与活力,也冲决僵化的艺术形式,

所以,尼采对瓦格纳的“无限曲调”(Unendliche Melodie)嗤之以鼻,无限曲调本质上显示了生命力衰弱之下的简单循环,没有质的发展,只有量的变化,不知道什么是开头,什么是结尾,进入到一种死循环、恶循环之中。

四、尼采——“一个反戏剧者”

在艺术系统内,音乐的地位问题也是尼采与瓦格纳的分歧之一。在西方艺术史上,瓦格纳被视为一个重要的阶段,“有鉴于艺术对其本质的背离,十九世纪还再度冒险作出了‘总体艺术作品’的尝试,这种努力是与理查德·瓦格纳的名字联系在一起的”^[6],瓦格纳在1849年流亡期间,在《未来的艺术作品》等文章中提出了“总体艺术”(Gesamtkunstwerk)的概念。在“总体艺术”的理念指导下,瓦格纳进行戏剧改革,创立了乐剧(Musikdrama)。“乐剧”意为音乐的戏剧。“drama”一词,源自希腊语“dran”,指舞台上的动作与情节,它与“schauspiel”(戏剧)相似,主要是“看的表演”,不包括音乐。瓦格纳歌剧改革,提倡“总体艺术作品”,试图将戏剧、诗歌、音乐、美术等艺术形式融为一体,成为类似于古希腊悲剧等原始整体艺术的典范。瓦格纳认为,传统艺术格局中音乐、舞蹈和诗歌并未融合在一起,而且戏剧的地位低下,只是作为表现音乐的手段。瓦格纳指出:“存在于歌剧这个艺术品种中的错误就

[1] [德]尼采:《权力意志》,张念东、凌素心译,中央编译出版社,2000,第176-177页。

[2] [德]尼采:《快乐的科学》,黄明嘉译,华东师范大学出版社,2007,第121页。

[3] 汉末名士郭泰,字林宗。《后汉书·郭泰传》记载:“(泰)尝于陈梁间行,遇雨,巾一角垫,时人乃故折巾一角,以为林宗巾。”

[4] [瑞士]恩斯特·库尔特:《浪漫主义和声及其心理基础》,载伍蠡甫主编《现代西方艺术美学文选——音乐美学卷》,春风文艺出版社,1991,第23页。

[5] [德]雅斯贝尔斯:《尼采导论》,转引自周国平《尼采:在世纪的转折点上》,上海译文出版社,1986,第8页。

[6] [德]海德格尔:《尼采(上卷)》,孙周兴译,商务印书馆,2012,第98页。

是,表现的手段(音乐)被当成了目的,而表现的目的(戏剧)却被当成了手段。”^[1]在瓦格纳的“整体艺术”中,这个次序彻底颠倒了过来,戏剧不再是配角,而是居于首要地位,音乐必须服从戏剧的需要。对于瓦格纳而言,戏剧是目的,音乐只是一种手段,“音乐只是一种突出、加强、深化一系列戏剧造型和一种刺激、愉悦演员感官的手段”^[2],在瓦格纳那里,戏剧成了艺术的理想形式,而音乐则往往是缺乏表现力的,它没有清晰的观念或态度,难以被人们所理解,它必须与诗歌等相结合才能被人们所接受。

因为音乐的内容不能向人们的大脑传达确定的意思,所以理性主义美学一般都对音乐的地位评价不高。黑格尔《美学讲演录》将艺术分为三个品级:“建筑——雕塑”为低级;“绘画——音乐”为中级;“诗——戏剧”为高级。相反,非理性主义美学一般都高度认可音乐,叔本华则将音乐视为艺术的最高级,音乐是意志的直接表现。“那么音乐,因为它跳过了理念,也完全是不依赖现象世界的,简直是无视现象世界;在某种意义上说即令这世界全不存在,音乐却还是存在;然而对于其它艺术却不能这样说。音乐乃是全部意志的直接客体化和写照,犹如世界自身”^[3],音乐是最本源的艺术,它超越一切观念、看法、态度、思想。

尼采秉承叔本华的艺术观,将音乐视为最高价位的艺术形式。“根据叔本华的学说,我们把音乐直接理解为意志的语言,感到我们的想象力被激发起来,去塑造那向我们倾诉着的、看不见的、却又生动激荡的精神世界,用一个相似的实例把它体现出来。另一方面,在一种真正相符的音乐的作用下,形象和概念有了更深远的意味”^[4]。

在尼采看来,借助歌词让观众理解,这是向不懂音乐艺术的外行低头。“首先必须弄懂歌词,这是根本上毫无音乐修养的观众的要求……在歌剧开端之际,人们就是按照不懂音乐的外行的这样一种粗糙见解来处理音乐、形象与歌词的联系”^[5],尼采音乐造诣颇深,自幼接受了良好的音乐教育,这首先得益于他当牧师的父亲,“当他在家中弹奏时,我们全都屏息聆听,这种情况只有在高层次的宗教仪式中才会出现”^[6],他自6岁开始接受钢琴训练,具有良好的音乐审美能力。

1854年5月25日,年少的尼采听了亨德尔的圣乐《弥赛亚》。多年后他回忆起听到其中的《哈利路亚》这段歌曲时的感受:听到这《哈利路亚》庄严的合唱,每一个和弦的音响、色彩,让他不能自己,他从内心产生一股冲动,不禁张口附和,感受那“天上之音”。音乐构成尼采人生的核心层次,他甚至认为没有音乐的人生是一种错误。尼采自幼就接受了经年的钢琴教育,是一位不错的钢琴演奏家。他擅长即兴演奏,凭着大概印象演奏曲子,充分发挥想象力。

凭借对音乐的深刻理解,尼采在各种艺术形式中最重视音乐。绘画、雕塑等空间艺术以其具体形态呈现,受限于有限、固定的形体,不利于精神自由的表达;诗虽无明确的形体,但其声音与语义的连接,与主题化的思想、观念相联系,因而与内心深处混沌的世界相左;唯有音乐能超越建筑、绘画的形体性、形象性,也超越语义的限定而直接表现人的内心世界。中国现代著名音乐家廖尚果(1893—1959,笔名青主)指出:“形体艺术……总是带有多少物质的成份,不能够引我的灵魂完全超出物质之上,到虚无飘渺的上界去……诗的艺术,虽然比较形体艺术,是没有那种很浓厚的物质的气味在里面,可以凭着他的声响,激动我的灵魂,使我发生幻想,但是他的声响到底是没有多大的法力……结果是依然不能够达到上界”,唯有“音乐的艺术是能够把那条直达上界的光明的路告诉我”^[7],“音乐是一种灵魂语言……是描写灵魂状态的一种形象艺术。如

[1] [德]瓦格纳:《瓦格纳论音乐》,廖辅叔译,上海音乐出版社,2002,第203页。

[2] [德]尼采:《尼采反对瓦格纳》,陈燕茹、赵秀芬译,山东画报出版社,2002,第82页。

[3] [德]叔本华:《作为意志和表象的世界》,石冲白译,杨一校,商务印书馆,1995,第356—357页。

[4] [德]尼采:《悲剧的诞生——尼采美学文选》,周国平译,三联书店,1986,第70页。

[5] [德]尼采:《悲剧的诞生》,孙周兴译,商务印书馆,2012,第139页。

[6] [德]尼采:《我妹妹与我——尼采佚失的最后告白》,陈苍多译,文化艺术出版社,2003,第34页。

[7] 青主:《乐话》,商务印书馆,1930,第17页。

果我们把我们的灵界当作是我们的上界，那么，我们亦可以把音乐当作是上界的语言”^[1]。

音乐，尤其是不附带歌词的器乐，通向超越者和形而上的领域，“音乐里显出最高度的精灵，高到非知解力所可追攀，它所产生的影响可以压倒一切而且无法解释。所以宗教仪式离不开音乐，音乐是使人惊奇的首要手段。”^[2]因此，音乐与哲学内在地联系在一起。尼采借助音乐表达哲学语言难以表达的形上意蕴，他认为哲学家本质上应该是音乐家。尼采哲学的发源地——《悲剧的诞生》（*Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*）一书书名完整的意思是源自音乐精神的悲剧的诞生。悲剧是以音乐为内生动能的，并始终与音乐相伴，“悲剧必定随着音乐精神的消亡而灭亡，正如它只能从音乐精神中诞生一样”^[3]。在尼采看来，希腊精神集中体现在音乐精神中，而音乐精神主要体现在酒神狄奥尼索斯身上。尼采认为，狄奥尼索斯最初并非是希腊悲剧中的戏剧（Drama）部分，而是人声的合唱（Chor）部分，“酒神颂歌队的任务是以酒神的方式使听众的情绪激动到这地步：当悲剧主角在台上出现时，他们看到的决非难看的戴面具的人物，而是仿佛从他们自己的迷狂中生出的幻象”^[4]，悲剧本来只是“合唱”，而不是“戏剧”。在最古老的悲剧中，狄奥尼索斯并非真的上台表演，只是到了后来，“才试图把这位神灵作为真人显现出来，使这一幻象及其灿烂的光环可以有目共睹。于是便开始有狭义的‘戏剧’”^[4]。

即便是在日后的艺术世界中，音乐也依然是艺术富有意义的动力和源泉，其他艺术形式往往是借助音乐（或音乐性）才更具韵味。正如苏珊·朗格在《情感与形式》中所言：“对于各类艺术，人们

迟早要进行大量的思考，遇到大量的疑惑，而所有这些都将与音乐的关系上找到最为明确的表现，所以它们最明确的形式存在于与音乐的关系上。”在众多艺术形式中，诗歌与音乐的关系尤为紧密，早期的诗歌绝非“看”的，而是“听”的，节奏、声律、语调，这些音乐要素能更直接地表现内在情感。在音乐与诗歌的关系中，“若放眼于古希腊精神最重要的外在现象，诗人的最自然不过的身份不外是一音乐家与文学家的融合”^[5]。

尼采对戏剧评价不高除了戏剧仰仗诗歌（歌词）来理解音乐，更根本的原因是戏剧领域长期以来被理性主义所控制，进而压抑了本能，导致生命力的衰弱。苏格拉底提倡凡是美的就必须是理智的。尼采认为，音乐起源于狄奥尼索斯精神，这里是尼采生命哲学的源头，也是非理性主义美学的源头，基于此，尼采对苏格拉底精神（理性主义精神）展开批判，因为苏格拉底将注意力由欲望、情感和生命冲力转移到知识、理性上来，“而希腊悲剧的艺术作品就毁灭于苏格拉底精神”^[6]，同样是基于狄奥尼索斯精神，尼采对基督教文化展开了猛烈的批判，因为基督教借助来世否定今生的欢愉和生命的力量。

尼采在一种论辩的语境中站在了戏剧的对立面，“从根本来说，我是一个反戏剧者”^[7]“舞台不应主导艺术。演员不应毁坏本真。音乐不应成为说谎的艺术”^[8]，他号召人们去聆听，在聆听音乐之际，人们遥望超越者，不再关注他人的眼光，也超越了表演，借助音乐，灵魂和身体在完美的深处安歇。

〔李漫天 姜金元 中南财经政法大学新闻与文化传播学院〕

〔1〕青主：《音乐通论》，商务印书馆，1933，第11页。

〔2〕〔德〕爱克曼：《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社，1987，第236-237页。

〔3〕〔德〕尼采：《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986，第66页。

〔4〕〔德〕尼采：《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986，第34页。

〔5〕转引自洪雯倩：《尼采的弦外之音——音乐与哲学的对话》，《同济大学学报（社会科学版）》2017年第1期。

〔6〕〔德〕尼采：《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986，第50页。

〔7〕〔德〕尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第81页。

〔8〕〔德〕尼采：《尼采反对瓦格纳》，陈燕茹、赵秀芬译，山东画报出版社，2002，第52页。