

悲剧的诞生

DER GEBURT DER TRAGÖDIE

〔德〕尼采著
周国平译

作家出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

悲剧的诞生：尼采美学文选 / (德) 尼采 (Nietzsche, F.) 著；
周国平译. - 北京：作家出版社，2012.3

ISBN 978 - 7 - 5063 - 6308 - 2

I. ①悲… II. ①尼…②周… III. ①美学理论 - 德国 - 近代
IV. ①B83 - 095.16②B516.47

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 027802 号

悲剧的诞生：尼采美学文选

作 者：(德) 尼 采

译 者：周国平

责任编辑：冯京丽

装帧设计：任凌云

出版发行：作家出版社

社址：北京农展馆南里 10 号 邮编：100125

电话传真：86 - 10 - 65930756 (出版发行部)

86 - 10 - 65004079 (总编室)

86 - 10 - 65015116 (邮购部)

E - mail: zuoja@zuoja.net.cn

<http://www.haozuoja.com> (作家在线)

印刷：北京明月印务有限责任公司

成品尺寸：152 × 230

字数：400 千

印张：28.75

版次：2012 年 3 月第 1 版

印次：2012 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 5063 - 6308 - 2

定价：38.00 元

作家版图书，版权所有，侵权必究。

作家版图书，印装错误可随时退换。

导读

尼采美学概要^①

尼采(1844—1900)是德国著名哲学家、诗人。他在美学上的成就主要不在学理的探讨,而在以美学解决人生的根本问题,提倡一种审美的人生态度。他的美学是一种广义美学,实际上是一种人生哲学。他自己曾谈到,传统的美学只是接受者的美学,而他要建立给予者即艺术家的美学。事实上,尼采的美学尽管不太受专治美学史的学者重视,对于艺术家却有极大的魅力,影响了一大批作家、艺术家的人生观及其作品的思想内容。在这方面,别的美学理论恐难与之匹敌。

下面,试对尼采美学中若干基本问题略作说明。

一、日神与酒神

尼采的第一部著作《悲剧的诞生》可说是他的哲学的诞生地。在这部著作中,尼采用日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯的象征来说明艺术的起源、本质和功用乃至人生的意义。弄清这两个象征的确切含义,乃是理解尼采全部美学和哲学的前提。

希腊艺术历来引起美学家们的极大兴趣。在尼采之前,德国启蒙运动的代表人物歌德、席勒、文克尔曼均以人与自然、感性与理性的和谐来说明希腊艺术繁荣的原因。尼采一反传统,认为希腊艺术的繁荣不是缘于希腊人内心的和谐,反倒是缘于他们内心的痛苦和冲突,因为过于看清人生的悲剧性质,所以产生日神和酒神两种艺术冲动,要用艺术来拯

^① 本文是作者所译《悲剧的诞生——尼采美学文选》最早版本(三联书店1986年)的译序,写于1986年6月。

救人生。

日神是光明之神，它的光辉使万物呈现美的外观。尼采说，“我们用日神的名字统称美的外观的无数幻觉”^①。在日神状态中，艺术“作为驱向幻觉之迫力”支配着人，不管他是否愿意^②。可见日神是美的外观的象征，而在尼采看来，美的外观本质上是人的一种幻觉。梦是日常生活中的日神状态。在艺术中，造型艺术是典型的日神艺术，表现在荷马史诗和希腊雕塑中的奥林匹斯众神形象堪称日神艺术的典范。

日神冲动既为制造幻觉的强迫性冲动，就具有非理性性质。有人认为日神象征理性，乃是一种误解。其实，尼采在《悲剧的诞生》中批评欧里庇得斯的“理解然后美”的原则，指责他以冷静的思考取代日神的直观，业已与这种误解划清界限。我们应记住，尼采始终视理性为扼杀本能的力量，谴责苏格拉底、柏拉图的理性哲学扼杀了希腊人的艺术本能——包括酒神冲动和日神冲动。

酒神象征情绪的放纵。尼采说：酒神状态是“整个情绪系统激动亢奋”，是“情绪的总激发和总释放”^③；在酒神状态中，艺术“作为驱向放纵之迫力”支配着人^④。不过，酒神情绪并非一般情绪，而是一种具有形而上深度的悲剧性情绪。酒神的象征来自希腊酒神祭，在此种秘仪上，人们打破一切禁忌，狂饮滥醉，放纵性欲。尼采认为，这是为了追求一种解除个体化束缚，复归原始自然的体验。对于个体来说，个体的解体是最高的痛苦，然而由这痛苦却解除了一切痛苦的根源，获得了与世界本体融合的最高的欢乐。所以，酒神状态是一种痛苦与狂喜交织的颠狂状态。醉是日常生活中的酒神状态。在艺术中，音乐是纯粹的酒神艺术，悲剧和抒情诗求诸日神的形式，但在本质上也是酒神艺术，是世界本体情绪的表露。

总之，日神和酒神都植根于人的至深本能，前者是个体的人借外观的幻觉自我肯定的冲动，后者是个体的人自我否定而复归世界本体的冲动。

① 《悲剧的诞生》25。KSA，第1卷，第155页。

② 《权力意志》798。

③ 《偶像的黄昏》：《一个不合时宜者的漫游》10。KSA，第6卷，第118页。

④ 《权力意志》798。

在一定意义上，两者的关系同弗洛伊德的生本能和死本能有相似之处，均属非理性的领域。

二、艺术形而上学

尼采常常谈到“审美形而上学”、“艺术形而上学”、“艺术家的形而上学”，“至深至广形而上学意义上的艺术”，赋予艺术以形而上学的意义。艺术形而上学可以用两个互相关联的命题来表述：

“只有作为一种审美现象，人生和世界才显得是有充足理由的。”^①

“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”^②

艺术形而上学的提出，基于人生和世界缺乏形而上意义的事实。叔本华认为，世界是盲目的意志，人生是这意志的现象，二者均无意义。他得出了否定世界和人生的悲观结论。尼采承认世界和人生本无意义，但他不甘心悲观厌世，为了肯定世界和人生，便诉诸艺术。

艺术形而上学由日神精神和酒神精神组成。日神和酒神是作为人生的两位救世主登上尼采的美学舞台的。

日神精神教人停留在外观，不去追究世界和人生的真相。这涉及到尼采的一个重要思想，即艺术与真理的对立。柏拉图早已提出艺术与真理相对立的思想，但立足点与尼采相反。他认为，理念世界是真实的世界，是真理；现实世界不过是它的影子和模仿；艺术又是影子的影子，模仿的模仿。所以，他用真理来反对艺术。尼采否认理念世界的存在，他认为，只有一个世界，即我们生活于其中的现实世界，它是永恒的生成变化。这个世界对于人来说是无意义的，所以悲观主义是真理。但是，真理并非最高的价值标准，艺术比真理更有价值。为了生存，我们需要用艺术的“谎言”去掩盖某些可怕的真理。“真理是丑的。我们有了艺术，依靠它我们就不致毁于真理。”^③这正是艺术的“形而上的美

① 《悲剧的诞生》24。KSA，第1卷，第152页。

② 《悲剧的诞生》前言。KSA，第1卷，第24页。

③ 《权力意志》822。

化目的”^①。由此可见，从日神精神的角度看，艺术之具有形而上学意义；是在于它对生命的价值，艺术形而上学实质上是一种价值形而上学。

然而，这只是艺术形而上学的一个方面。形而上学是要探本溯源，追问本体；仅仅停留在外观，未免有悖形而上学的本义。所以，艺术形而上学更重要的一个方面是酒神精神。

三、悲剧世界观

日神精神沉缅于外观的幻觉，反对追究本体，酒神精神却要破除外观的幻觉，与本体沟通融合。前者用美的面纱遮盖人生的悲剧面目，后者揭开面纱，直视人生悲剧。前者教人不放弃人生的欢乐，后者教人不回避人生的痛苦。前者执着人生，后者超脱人生。前者迷恋瞬时，后者向往永恒。与日神精神相比，酒神精神更具形而上学性质，且有浓郁的悲剧色彩。

外观的幻觉一旦破除，世界和人生露出了可怕的真相，如何再肯定人生呢？这正是酒神精神要解决的问题。

尼采从分析悲剧艺术入手。悲剧把个体的痛苦和毁灭演给人看，却使人生出快感，这快感从何而来？叔本华说，悲剧快感是认识到生命意志的虚幻性而产生的听天由命感。尼采提出“形而上的慰藉”说来解释：悲剧“用一种形而上的慰藉来解脱我们：不管现象如何变化，事物基础中的生命仍是坚不可摧的和充满欢乐的。”看悲剧时，“一种形而上的慰藉使我们暂时逃脱世态变迁的纷扰。我们在短促的瞬间真的成为原始生灵本身，感觉到它的不可遏止的生存欲望和生存快乐。”^②也就是说，通过个体的毁灭，我们反而感觉到世界生命意志的丰盈和不可毁灭，于是生出快感。从“听天由命”说到“形而上的慰藉”说，作为本体的生命意志的性质变了，由盲目挣扎的消极力量变成了生生不息的创造力量。

但是，尼采曾指责亚里士多德的“净化”说等等是对悲剧快感的非审美说明，并要求在纯粹审美领域内寻找悲剧特有的快感。那么，“形而上

① 《悲剧的诞生》24。KSA，第1卷，第151页。

② 《悲剧的诞生》7、17。KSA，第1卷，第56、109页。

的慰藉”如何成其为一种审美说明呢？尼采的办法是把悲剧所显示给我们的那个本体世界艺术化，用审美的眼光来看本无意义的世界永恒生成变化过程，赋予它一种审美的意义。世界不断创造又毁掉个体生命，乃是“意志在其永远洋溢的快乐中借以自娱的一种审美游戏”，我们不妨把世界看作“酒神的宇宙艺术家”或“世界原始艺术家”^①，站在他的立场上来看待自己的痛苦和毁灭，这样，现实的苦难就化作了审美的快乐，人生的悲剧就化作了世界的喜剧。

尼采认为，如此达到的对人生的肯定乃是最高的肯定，而悲剧则是“肯定人生的最高艺术”^②。肯定生命，连同它必然包含的痛苦和毁灭，与痛苦相嬉戏，从人生的悲剧性中获得审美快感，这就是尼采由悲剧艺术引伸出来的悲剧世界观，也正是酒神精神的要义。

无论怎样审美化，“形而上的慰藉”毕竟有宗教气，后来，尼采要求把它连同一切形而上学当作浪漫病抛掉，转而主张“尘世的慰藉”^③。这表明了他在为人生寻找形而上学根据问题上的困境。

四、审美的人生

关于《悲剧的诞生》的主旨，尼采后来一再点明，是在于为人生创造一种纯粹审美的评价，审美价值是该书承认的唯一价值，“全然非思辨，非道德的艺术家之神”是该书承认的唯一的“神”。他还明确指出，人生的审美评价是与人生的宗教，道德评价以及科学评价根本对立的。^④尼采后来提出“重估一切价值”，其实，“重估”的思想早已蕴含在他早期的美学理论中了。当时他就宣告：“我们今日称作文化、教育、文明的一切，终有一天要带到公正的法官酒神面前。”^⑤后来又指出：“我们的宗教、道德和哲学是人的颓废形式。相反的运动：艺术。”^⑥可见，“重估”

① 《悲剧的诞生》第24、1、5节。KSA，第1卷，第152、30、48页。

② 《看哪这人》：《悲剧的诞生》4。KSA，第6卷，第313页。

③ 《自我批判的尝试》7。KSA，第1卷，第22页。

④ 《自我批判的尝试》5；《看哪这人》：《悲剧的诞生》1。

⑤ 《悲剧的诞生》19。KSA，第1卷，第128页。

⑥ 《权力意志》794。

的标准是广义艺术，其实质是以审美的人生态度反对伦理的人生态度和功利（科学）的人生态度。

重估一切价值，重点在批判基督教道德，审美的人生态度首先是一种非伦理的人生态度。生命本身是非道德的，万物都属于永恒生成着的自然之“全”，无善恶可言。基督教对生命作伦理评价，视生命本能为罪恶，其结果是造成普遍的罪恶感和自我压抑。审美的人生要求我们摆脱这种罪恶感，超于善恶之外，享受心灵的自由和生命的欢乐。

其次，审美的人生态度又是一种非科学，非功利的人生态度。科学精神实质上是功利主义，它旨在人类物质利益的增殖，浮在人生的表面，回避人生的根本问题。尼采认为，科学精神是一种浅薄的乐观主义，避而不看人生的悲剧面目，因而与悲剧世界观正相反对。科学精神恶性发展的后果，便是现代人丧失人生根基、灵魂空虚，无家可归，惶惶不可终日。

尼采并不否认道德和科学在人类实际事务中的作用，他反对的是用它们来指导人生。人生本无形而上的根据，科学故意回避这一点，道德企图冒充这种根据而结果是否定人生。所以，如果一定要替人生寻找形而上的根据，不如选择艺术。审美的意义是人生所能获得的最好的意义。

有一个时期，尼采受实证主义影响，表现出扬科学抑艺术的倾向。事实上，在此前后，尼采对于艺术能否赋予人生以根本意义始终是心存怀疑的。他一再谈到艺术是“谎言”，诗人说谎太多，他厌倦了诗人。但是，问题在于：“倘若人不也是诗人，猜谜者，偶然的拯救者，我如何能忍受作人！”^①所以他不得不求诸艺术。日神精神的潜台词是：就算人生是个梦，我们要有滋有味地做这个梦，不要失掉了梦的情致和乐趣。酒神精神的潜台词是：就算人生是幕悲剧，我们要有声有色地演这幕悲剧，不要失掉了悲剧的壮丽和快慰。这就是尼采所提倡的审美人生态度的真实含义。

① 《查拉图斯特拉如是说》：《拯救》。KSA，第4卷，第179页。

五、醉与强力意志

尼采早期沿用叔本华的“生命意志”概念指称他心目中的本体世界——那个永恒的生成变化过程，但在理解上与叔本华比较已有积极与消极之别。后来，为了与叔本华的悲观哲学划清界限，易名为“强力意志”。“强力意志”实际上就是用酒神精神改造过的“生命意志”，强调自然界中生命的丰盈、过剩，世界不是一个万物求生存的消极过程，而是一个万物求生命力扩展的积极过程。“强力意志”说提出后，尼采在美学中愈来愈把各类审美现象与生命力的强度联系起来，在主张审美的人生态度时更加强调人生的力度了。

在尼采后期美学中，“醉”是一个关键概念。以前，醉只是酒神状态的别名。现在，尼采明确地把日神状态和酒神状态都归结为醉，视为醉的不同类别，确认醉是一切审美行为的心理前提，是最基本的审美情绪。而醉的本质是“力的过剩”，是“力的提高和充溢之感”，是“高度的力感”。^①由生命力高涨洋溢的醉产生出种种审美状态。日神的美感是把生命力的丰盈投射到事物上的结果。酒神的悲剧快感更是强大的生命力敢于与痛苦和灾难相抗衡的一种胜利感。艺术是改变事物，借事物来反映自身生命力的丰盈的冲动。艺术家都是一些生命力极其旺盛的人，受内在丰盈的逼迫，不得不给予。相反，生命力衰竭的人绝无美感，与艺术无缘。尼采得出结论：“‘美’的判断是否成立和缘何成立，这是（一个人或一个民族的）力量的问题。”^②所以，一个人能否对人生持审美的态度，是肯定人生还是否定人生，归结到底取决于内在生命力的强弱盛衰。

① 《偶像的黄昏》：《一个不合时宜者的漫游》8、10，《强力意志》800，811。

② 《权力意志》852。

六、艺术生理学

尼采在《尼采反对瓦格纳》一书中写道：“当然，美学不是别的，而是应用生理学。”他还曾手拟一个题为“艺术生理学”的十八条提纲，准备在《强力意志》中以专门章节论述这个问题。这项计划未能实现。不过，“艺术生理学”的思想仍可散见于他后期的著作及他妹妹整理的《强力意志》中。值得注意的是以下几点：

第一，肉体的活力是艺术的原动力，审美状态有赖于肉体的活力。

第二，在肉体的活力中，性欲的力量又占首位。醉在两性动情时期最为强烈。性爱一方面使爱者更有力，另一方面把被爱者美化、理想化。美的生物学目的就是刺激生殖。大艺术家必是性欲旺盛的人。历史上艺术繁荣的时代植根于性兴趣的土壤。一个人在艺术创作中和在性行为中消耗的力是同一种力，所以艺术家应当保持相对的贞洁，以节省精力。

第三，审美价值立足于生物学价值。人出于至深的族类本能对提高族类生命力的对象作出“美”的判断，对压抑族类生命力的对象作出“丑”的判断。所以，审美判断是广义生物学性质的价值判断。

第四，艺术病理学问题。“天才=神经病。”艺术家是神经官能症患者。不过有两种情况：一种是由于力的过剩而造成的“健康的神经官能症”，如希腊悲剧家；一种是由于力的衰竭而造成的病态的神经官能症，如德国的浪漫悲观主义者。

七、美与美感

什么是美？尼采的理解，除前述“外观的幻觉”说和“生命力的丰盈在对象上的投射”说之外，还有以下几点值得注意的提法：

第一，美是人的自我肯定，根本不存在“自在之美”。“‘自在之美’纯粹是一句空话，从来不是一个概念。在美之中，人把自己树为完美的尺度；在精选的场合，他在美之中崇拜自己。一个物种舍此便不能自我

肯定……人相信世界本身充斥着美，——他忘了自己是美的原因……归根到底，人把自己映照在事物里，他又把一切反映他的形象的事物认作美的：‘美’的判断是他的族类虚荣心……人把世界人化了，仅此而已。”^①人不但是唯一的审美主体，而且归根到底是唯一的审美对象。“没有什么什么是美的，只有人是美的；在这一简单的真理上建立了全部美学，它是美学的第一真理。我们立刻补上美学的第二真理：没有什么比衰退的人更丑了，——审美判断的领域就此被限定了。”^②

第二，美是强烈欲求之所系。尼采认为，自康德以来，一切美学理论都被“无利害关系”这个概念败坏了。他厌恶所谓“无欲的静观”，而主张：“美在哪里？在我须以全意志意欲的地方；在我愿意爱和死，使意象不只保持为意象的地方。爱和死：永远一致。求爱的意志：这也就是甘愿赴死。”^③

第三，美是强力的形象显现。“当强力变得仁慈并下降为可见之时，我称这样的下降为美。”^④

尼采对美感心理主要有以下几种分析：

第一，联想说。美的判断“赋予那个激发它的对象以一种魔力，这种魔力是以各个美的判断之间的联想为条件的，却与那个对象的本质完全无关。”^⑤把一个对象感受为美的，是因为这个对象激活了主体无意识中对以往种种美好体验的回忆，所有这些体验相互激励，集结在这个对象周围了。所以，美感是以无意识联想为基础的一种错觉。

第二，动物性快感混合说。我们身上存在着性冲动、醉、残酷等动物性快感状态，当一个对象激起这些快感状态所寓区域的兴奋之时，“动物性的快感和欲望的这些极其精妙的细微差别的混合就是审美状态。”^⑥

第三，同感说。在远古时代，人受恐惧的训练，在一切陌生者身上看到危险，于是学会了在心中迅速领悟和模仿对方感情的本领，即学会了

① 《偶像的黄昏》：《一个不合时宜者的漫游》19。KSA，第6卷，第123页。

② 《偶像的黄昏》：《一个不合时宜者的漫游》20。KSA，第6卷，第124页。

③ 《查拉图斯特拉如是说》：《纯洁的知识》。KSA，第4卷，第157页。

④ 《查拉图斯特拉如是说》：《高超的人》。KSA，第4卷，第152页。

⑤ 《权力意志》804。

⑥ 《权力意志》801。

同感。人甚至把这种看法从人，动物推广到了自然事物，以为一切运动和线条都蕴含着意图。由恐惧而练习同感，由同感而产生了各种类型的美感，包括对自然的美感。^①此说相当于移情说，不过尼采指出了移情起源于原始人的恐惧。

第四，距离说。美感有赖于一定的空间或时间距离。

八、瓦格纳与现代文化

尼采与比他年长三十一岁的德国音乐家瓦格纳有过一段十分亲密的交往，不过好景不长。尽管尼采后来无限怀念他生涯中的这一页，但是，应该说是他主动同瓦格纳决裂的。决裂有深刻的思想原因。此后，他几乎在每部著作里都要批一通瓦格纳，在精神失常前夕又发表了两本专门批判瓦格纳的小册子——《瓦格纳事件》和《尼采反对瓦格纳》。瓦格纳成了他批判现代文化的靶子。用尼采自己的话说，瓦格纳是他解剖现代病患的“难得的案例”。

在《悲剧的诞生》中，尼采已经开始了他对现代文化的批判，指出：由于悲剧精神的沦亡，现代人已经远离人生的根本，贪得无厌，饥不择食的求知欲和世俗倾向恰恰暴露了内在的贫乏。当时，他把时代得救的希望寄托在悲剧文化的复兴上，又把悲剧复兴的希望寄托在瓦格纳的音乐上。

在《瓦格纳在拜洛伊特》中，尼采进一步开展对现代文化的批判。要害仍是内在的贫乏和枯竭，因此而有现代文化的两个特征。一方面，现代人用五光十色的昔日文化碎片掩盖自己的贫乏和枯竭，造成虚假的繁荣，尼采形象地譬之为“一件披在冻馁裸体上的褴褛彩衣”，并且指出：“现代人的形象已经成为彻头彻尾的假象……他毋宁说是隐藏在他现在扮演的角色里”，现代文化成了“隐藏自己的做戏艺术”。另一方面，现代人因为枯竭麻木而寻求刺激，艺术成了制造人为亢奋的手段，艺术家“率领着浩浩荡荡的激情，如同率领着狂吠的狗群，按照现代人的要求放

^① 《朝霞》142。

开它们，让它们向现代人扑去。”值得注意的是，这篇文章尽管是对瓦格纳的赞辞，却已包含了对瓦格纳的实质性批评。正是尼采最厌恶的现代文化的两个特征，瓦格纳都沾上了：做戏和激情。尼采一再谈到：瓦格纳的生活充满“戏剧性因素”、“喜剧色彩”，他一生的主导思想是剧场效果至上；有意识的激情支配着瓦格纳并且囊括了他的整个天性。尼采的结论是：瓦格纳不是未来的预言者，而是过去的阐释者。显然，他已经不再把文化复兴的希望寄托在瓦格纳身上。

随着尼采对现代文化的批判日益深入，他批评瓦格纳的调子也愈来愈明朗，愈来愈高昂。他认为，现代文化的症结在于生命本能的衰竭，他名之为“颓废”。颓废是一种“现代衰弱症”。在现代商业社会中，人们生活得极其匆忙，精疲力竭，神经麻木，内里空虚。衰竭者需要从现代文化中获得三重满足：刺激（或麻醉）神经，自欺欺人，宗教解脱。现代文化的这三个主要特征集中体现在浪漫主义艺术、尤其是瓦格纳的戏剧中了。尼采自己是一个有浓烈浪漫气质的人，但他攻击最猛的恰是浪漫主义，首先是叔本华、瓦格纳的“浪漫悲观主义”。如他所说，他自己也是这个时代的产儿，是一个“颓废者”，他对瓦格纳的批判乃是一种“自我克服”。

尼采对瓦格纳和浪漫主义的批判是从以下几个方面展开的^①：

第一，浪漫主义的基本标志是：内在的匮乏而非过剩在从事创造。由于内在的匮乏，它好作“虚假的强化”，肆意渲染激情，偏爱刺激性题材，好新骛奇，追求异国情调，对神经“施暴政”，使麻醉剂和鸦片在艺术中占优势。这是一种病态的艺术。瓦格纳的音乐剧尤其表露了这种病象：他有痉挛的激情，过度亢奋的敏感，要求愈来愈刺激的佐料的趣味；他的主人公都是歇斯底里患者；他用来制造效果的手段与催眠术无异。瓦格纳是“一个典型的颓废者”，“一个神经官能症患者”，他集中体现了时代病。

第二，浪漫主义的激情是灵魂的乔装和作假，夸大其辞，虚张声势。这种做作的戏子作风在瓦格纳身上达于登峰造极。瓦格纳是“史无前例的

① 《瓦格纳事件》。

最狂热的戏子”，“最大的戏子”，“无与伦比的演员”，他把音乐变成了强化表情姿势的手段，变成了“戏剧的奴婢”。尼采极其蔑视戏剧和剧场，他认为剧场是艺术的下乘，是为群众制造的东西，在剧场里，人不再是个人，成了民众、畜群，丧失了个人的良好趣味。现代的，“剧场迷信”恰好表明了现代人的精神空虚和没有个性。

第三，艺术应当是以感激和爱为源泉的“神化的艺术”，是对生命的肯定。然而，浪漫悲观主义艺术却表现了“沉重受难者的施虐意志”，用自己受折磨的印象来压迫、限制和烙烫万物，“向万物报复”。浪漫主义艺术是“对现实不满的产物”，因不满而把目光投向过去，投向彼岸。浪漫主义艺术家是半牧师、半精神病医生式的人物，迎合了现代人寻求麻醉和解脱的双重需要。瓦格纳戏剧的主题是“拯救”，证明他也皈依了基督教。

第四，古典风格的宁静，单纯，简洁，凝炼是高度力感的表现，善于支配表面上对立的才能和欲望，赋予形式。相反，瓦格纳的音乐是“无形式的东西”，追求音色的华丽和强烈，音调的象征和暗示意义，使官能在音乐中占据了支配地位。他的华美耀眼的风格乃是风格的瓦解，他的戏剧音乐乃是用戏剧歪曲音乐，根本放弃风格。

九、音乐与诗

尼采对于艺术的各个种类，包括音乐，绘画、雕塑、诗、散文，戏剧、建筑等，均有论述。作为一位擅长音乐和诗的哲学家，他对音乐和诗的见解特别值得我们注意。

尼采早期从叔本华的音乐观出发，认为音乐是纯粹的酒神艺术，是“世界意志的一面普遍镜子”，直接表现了世界的原始情绪。音乐整个就是情绪，丝毫不沾染形象。但是，音乐有唤起形象的能力。悲剧是音乐情绪的形象显现。民歌和抒情诗是语言对于音乐的模仿。即使日神艺术，包括希腊雕塑和荷马史诗，在某种意义上也是对由音乐情绪唤起的形象的描绘。所以，音乐是本原性的艺术，在一切艺术类别中处于中心地位。

后来，当尼采对形而上学包括艺术形而上学持怀疑态度的时候，他曾

经否认音乐的形而上学意义，认为音乐并不表达“意志”，“自在之物”，这种意义是理智置入音乐中的。不过，尼采始终把音乐看作最有哲学深度的艺术：“可曾有人发现，音乐解放精神，为思想添上双翼？一个人愈是音乐家，就愈是哲学家？——抽象概念的灰色苍穹如同被闪电划破，电光明亮足以使万物纤毫毕露；伟大的问题伸手可触；宛如凌绝顶而世界一览无遗。”^①并且，他还坚持认为音乐仅仅关涉情绪，是一个完满得多的情绪表现世界——酒神颂戏剧——的遗迹，在酒神颂戏剧中，戏剧、舞蹈，音乐、抒情诗原是一体，后来才逐渐专门化和分化。

尼采少年时代酷爱德国古典音乐，青年时代一度喜欢瓦格纳，后来则倾心于比才。他对音乐的要求是：轻盈，明朗，温柔，令人翩翩起舞，对全身心起舒展作用。

关于诗，尼采有以下见解值得重视：第一，诗与神话的联系。神话是诗的理想故土，由于科学精神毁灭了神话，诗已经无家可归。诗人之为诗人，就在于他看到自己被形象围绕着，他直接看到“事实的因果关系”，而不是“逻辑的因果关系”。神话就是这样一种形象思维方式。在神话中，语言处于原始状态，它不是概念，而是诗，形象和情感。由于抽象思维的发展，语言生病了，不再能质朴地表达感情。人成了词的奴隶，不再能朴素地说话，丧失了正确的感觉。出路是回到语言的原始状态，神话式地思考。第二，诗的起源。诗起源于原始巫术，巫歌、符咒、神谕是诗的原始形态。原始人把节律置入言语，是为了一种迷信的功用：借节律的魔力强迫鬼神听从人的意志，为人谋利，或释放愤怒，归于宁静，使人类也得安宁。第三，诗的“客观性”。诗要排除纯粹个人的愿望，情绪。抒情诗人的“自我”不是经验的“小我”，而是本体的“大我”，它从存在的深渊里呼叫，象征性地表达了世界的原始情绪。

十、艺术家及其创作

尼采关于艺术家及其创作过程的论述颇多，择其要者阐述如下：

① 《瓦格纳事件》：《1888年都灵通信》1。KSA，第6卷，第14页。

第一，关于天才。一方面，尼采始终反对“天才迷信”，指出：在艺术创作活动中不存在“奇迹”，天才都是“伟大的工作者”，不断地创造，也不断地抛弃，审视、修改和整理。普通人在已经完成的艺术品上看不出艰难的制作过程，于是叹为奇迹。另一方面，尼采又承认天才的某种神秘性，认为天才与世界本体之间有一种沟通，是“自我与非自我之间的一座桥梁”^①，天才的痛苦是“一种非个人的，超个人的、面向一切民族、人类、全部文化以及一切受苦之存在的感觉”^②。当然，这两方面未必矛盾，后者讲天才具有独特的感受，前者讲天才表达这种感受即从事创作同样要付出艰苦的努力。

第二，关于灵感。也有两方面。一方面，灵感同样不是“奇迹”，而是有长期的内心工作的准备的，它是创造力长期被堵塞之后的突然奔泻。^③另一方面，灵感袭来之时，有某种神秘之感。“使一个人深深震撼颤栗的某种东西，突然以一种不可言说的准确和精细变得可见可闻”，思想以不容选择的必然性获得形式，“一切都以最迅捷、最正确、最单纯的表达方法呈现自己”，“一切存在的语言和语言宝库向你突然打开”。^④

第三，关于形式和风格。尼采认为，艺术在本质上只是向他人传达感受的能力，而这种能力就表现在为一定的感受(内容)寻找适当的形式，因此，形式对于艺术家具有头等重要的意义。“只有当一个人把一切非艺术家看作‘形式’的东西感受为内容，为‘事物本身’的时候，才是艺术家。如此他当然就属于一个颠倒的世界，因为从今以后内容被看成了纯粹形式的东西，我们的生命也算在内。”^⑤形式决非随意的，而是一种必然的形态。独特形式与独特内容的一致便形成风格。“一种风格若能真实地传达内在状态，不错用符号、符号的节拍以及表情(一切修辞都是表情的技巧)，便是好的风格。”^⑥尼采历来以他的风格自豪，他确实对格言和警句的形式下了千锤百炼的功夫，形成了他的独特风格。

① 《瓦格纳在拜洛伊特》6。KSA，第1卷，第465页。

② 《人性，太人性了》第1卷157。KSA，第2卷，第148页。

③ 《人性，太人性了》第1卷156。

④ 《看哪这人》：《查拉图斯特拉如是说》3。KSA，第6卷，第340页。

⑤ 《权力意志》818。

⑥ 《看哪这人》：《我为何写出如此杰作》4。KSA，第6卷，第304页。