

一、直接性爱诸阶段或音乐性爱

无关宏旨的引言

最初刚听到莫扎特的音乐,我的心灵便被它紧紧抓住,对之顶礼膜拜,倾心向往。从那一刻起,我时常会怀着乐意的心情去思索:古希腊那种将世界视为和谐体的令人欢愉的观照方式——因为世界呈现为一个有序的整体,呈现为一个神灵运行其中、穿行其内而清澈透明的绝妙精神点缀——何以在一个更高的世界秩序,即理想世界中得到再现,又由此何以成为一种主导智慧,尤其是当其将原属一起的东西令人钦佩地结合在一起的时候,像阿克斯(Axels)与瓦尔堡(Walburg)、荷马与特洛伊战争、拉斐尔与天主教、莫扎特与唐·璜。对此有一种可怜却似乎具有慰藉力的不信任态度,认为这种结合纯属偶然,只是人生游戏中各种不同力量非常侥幸的相遇而已。依此看法,恋人们彼此相遇是偶然的,他们彼此相爱也是偶然的;他处,兴许还有上百位其他姑娘,男主角与她们在一起或许会同样幸福,或许同样有可能深切地爱上她们。照这种看法,历史上或许有过不少诗人原本也可同荷马一样流芳百世,假如那宏伟的题材不是被荷马先接过去的话。只要机会降临,许多作曲家都有可能像莫扎特一样不朽。这种看法对所有平庸之辈来说倒含有不少慰藉和安慰的因素,因为他

们及其他有相同看法的人可以藉此自欺欺人地认为，他们之所以没有能像名人那样出名只是命运乱点了鸳鸯谱，只是世界忽略了他们而已。如此而来的自慰倒却不失为一种安逸的乐观态度，但对每个心存高远的人，对每个不愿以此种可怜方式拯救自己以致在凝视伟人时失落自己的贵人来说，情形就完全不一样，对这样的人来说，那种自慰当然是令人生厌的，可是，对这种人的灵魂来说，看见那些原属一起的结合却是一件快事，一种神圣的欢愉。这是一种非属偶然的福运，因此也就具有两种前提要素，而偶然则是对命运的一些模糊感叹，这是历史进程中的那种福运，那种诸历史力量的神圣结合，那种历史的高潮时刻。偶然只具有一种前提要素，比如荷马在特洛伊战争的故事中找到了可以想见的最非凡的史诗题材，这就是一种偶然。福运具有两种前提要素，比如最非凡的史诗题材降临到荷马那里，这就是一种福运。在此，荷马与题材具有同等重要的意义。在这二者中隐含着深层的和谐，这种和谐在每部我们称之为古典的艺术品中都得到了体现。因而，莫扎特的情形就如此，那种在更为深刻的意义上看也许绝无仅有的音乐题材除莫扎特非他人可赋予，这便是一种福运。

由于他的《唐·璜》，莫扎特进入了那属少数人的不朽者圈子，这些少数不朽者的名字及其作品是不会为时光所遗忘的，因为永恒已将他们铭记。尽管一旦进入这少数不朽者圈子后是无所谓在这圈内立于高处还是低处，因为进入这圈子本身已意味着处于无限高的位子上——因而在某种意义上，圈内人物都立于同样高处——尽管在此争论圈内人物谁排在

第一位，谁排在最后一位，就像在教堂作坚信礼时孩子们争抢最靠圣坛的位子一样有些孩子气，但我在此依然很像一个孩子，确切些说，我在此像一位少女一样爱上了莫扎特，无论如何要把他放在最高的位子上，不管别人怎样，而且我要为此专门去教区教士、牧师、教长、主教和整个教会监事会成员那里，吁请他们倾听我的祈求，我还要唤起整个社区听我说这件事。如果他们对我的请求拒而不听，如果他们拒绝应允我孩童般的心愿，我就要退出教会，就要与他们的思想观念分道扬镳，并由此另组教派，这个教派不仅要授予莫扎特一号位置，而且还要拒绝承认除莫扎特以外的任何一个艺术家。我还将请求莫扎特的宽恕，因为他的音乐没有激励我去从事伟大的事业，反倒使我成了一个傻瓜，因他而失去了本来还有的那点理智，而且将大部分时间花在沉浸于其音乐中的独自忧伤上，口里哼着些自己也不明白的曲调，日日夜夜像游魂般地飘荡在无法入其内的境界周边。真是不朽的莫扎特！我感谢你我要感谢的一切，因为你，我失去了理智，因为你，我的灵魂惊讶地发现我曾沉浸在自己最内在的本真中；我感谢你，使我生命中没有了惊心动魄的震荡；我感谢你，使我没有爱过就不会去死，即使这爱反成不幸。假如我关心莫扎特的荣耀甚于我自己生命中最幸福的时刻，假如我关心他的不朽甚于自己的存在，这也就成了一件令人惊异无比的事。如果莫扎特竟被拉出不朽者之圈，他的英名竟被从记忆中抹掉，那么，那根绝无仅有的支柱也就倒地了，恰是这根支柱使我避免了将一切抛入无限的混乱，抛入可怕的虚无中去的呀！

然而，我不必担心会有哪个时代竟会在诸神的王国里少了莫扎特的一席之地，但会对发现有人以为我坚持将他放在首席是孩子气，我要有思想准备。尽管我一点也不为我的孩子气感到羞愧，尽管对我来说这样做比任何彻底的沉思更有意义与价值——因为它本来就是不可竭尽的——但我还是要尝试用理性的思考来证明他理所当然的地位。

使每部古典作品具有经典性和不朽性的福运来自前此所述两种要素绝对和谐的共同作用。这种共同作用是如此地绝对，以致以后时代的思维即便在思想上几乎都无法将二者分开，否则便会招致误解。它们是如此紧密而内在地质连在了一起。因此，假如我们说，荷马找到了最为宏伟的史诗题材，这是他的幸运，这便很容易使我们忘记，我们总是通过荷马的眼光来看这史诗材料的，那样说还容易使我们忘记，这个史诗材料只是通过荷马的加工和转换处理才对我们来说成了完美的史诗题材；另一方面，假如我们强调荷马在加工材料时的诗艺能力，那就容易忘记，如果荷马倾注于诗歌中的思想不是诗歌原来的思想，形式也不是那材料原有的形式，那么他的史诗也就不会是现在这个样子了。诗人希望获得如意的题材；但正如我们所说，希望本身并不成其为艺术，很多没有结果的写诗愿望都证明这话说得一点不错。而恰如其分的愿望则与此相反地便可成就一种伟大的艺术，确切些说，这种愿望是一种禀赋。这是那种难以言说而充满神秘的天才之质，犹如一根探矿杖，它从不会凭依一时的念头去希望什么东西，除非被希望的那东西就在眼前。因此，希望具有比一般人所理解的要来

得更深刻的含义。对于抽象的理智而言，这一点似乎有些荒唐，因为对理智而言，希望主要是关涉到尚未存在的东西，而非已有的东西。

曾有这样一种美学流派，该流派由于片面强调形式的意义，从而负有责任地导致了对此的逆反误解。我常常发现，该流派的美学家们自然而然地将自己依附于黑格尔哲学，其实，无论是对黑格尔的一般了解还是对他美学独特内涵的知晓，都会清楚表明，在美学问题上，黑格尔是非常强调内容之重要性的。这二者实际上是不可分割的，只要稍加思索就可证明这一点，因为如果不是这样的话，像下面的这一现象就无法得到解释：一般来说只有一部作品或一组作品的某特定效果使某个人成为经典诗人、艺术家等等，这个人会有很多与该作品或效果没有任何关联的其他作品，比如荷马，他写过一部作品叫《蛙鼠大战》，但这部作品却并没有使他成为经典作家或变得不朽。假如说其原因是因为题材没有选好，那简直是愚昧，因为经典之作的出现取决于对内容和形式的同等重视。如果决定一部经典产生的一切仅仅在一位进行创作的个体身上，那么他所创作的一切就应该都是经典的，在某种类似的尽管是更高的意义上来说，这就如同蜜蜂筑的往往是某种类型的蜂巢一样。假如用他在此处比在彼处更为成功的说法来解释这个问题，那就等于什么也没解释，因为，部分地这只是一个自以为是的同义反复，在生活中这种同义反复只是太经常了，而被看成是对某个问题的解释而已；部分地这虽被看成是一种解释，但又与我们所问的问题具有着不同的内容指向，因此

这种解释丝毫不说明内容与形式的关系,充其量只能被视为是有关造形活动的说明。

至于莫扎特的情况同样如此,即正好也只有一部作品使他成了经典作曲家,而且绝对不朽,这部作品就是《唐·璜》。莫扎特的其他作品也许会带来欢快与愉悦,唤起我们的敬畏之情,充实我们的心灵,满足我们的听觉,让心灵得到快乐,但是,即使将这些作品堆在一起并将它们都视为宏伟的,也不会对他和他的不朽英名有何好处,《唐·璜》才是使他受欢迎的关键。凭依《唐·璜》,莫扎特获得了那种永恒,这种永恒并非超然于时光,而是居于时光之中,因此能被世人所见。不朽者在此时光中不是一劳永逸地被接受的,而是一而再、再而三地不断被接受的,诸如一代人在对他的凝视仰慕中获得快乐,继而步入九泉,而来世又会再对之凝视仰慕,并在仰慕中得到升华。莫扎特因《唐·璜》而成为不朽群英中的一员,成为有目共睹的崇高者之一,任何雾遮云障都无法埋没这一点。由于《唐·璜》,莫扎特在此群英中居于最高位。这最后一说也就是我如前所述地要去寻求的理性证明。

如上所述,所有经典艺术品都立于同样高度,因为每部经典都已处于无限的高度。尽管如此,假如有人还要试图在经典的长阵里再排座次的话,那这个座次排列很显然就不会是依据某种实质性的东西,因为倘若这样,那么由此就会出现某种实质性的差异,而如有实质性的差异存在,那么“经典”一词就无法用在所有这些作品上。如果人们要由此基于不同的题材性质去分类,这就会使我们立即陷入一种误解,这种误解

比较宽泛的意义上就会完全取消经典这个概念。说题材具有实质意义，是因为它是构成要素之一，但它并非绝对要素，因为它仅仅代表了这一种要素而已。也许人们会注意到，有些特定的经典在某种意义上说是没有题材的，而在别的经典中，题材却与此相反地起着举足轻重的作用。前一类情形指的主要是我们在建筑、雕塑、音乐、绘画中，尤其是前三者领域里奉为经典的作品。在绘画中，当谈及题材的时候实际上所指的往往只是某作画契机的意义。第二类情形适合于最广泛意义上的文学作品，包括以语言和历史意识为基础的所有艺术创造。这一说法本身尽管绝对正确，但如果我们将其作为分类的基础，把题材的有无看成是促进或阻碍艺术家创造的东西，那我们就会误入歧途。严格地说，这里人们倒是在慢慢促成与原意相背的东西，在我们抽象地讨论辩证概念时，这种事总会发生：即不仅我们言此意彼，而且说的也正是彼。人们说出来的不是他想要说的，而是与之恰恰相反的。当我们以题材为分类原则时，情形也往往如此。这里当人们谈题材时，实际所谈的却完全是另外的东西，即作品的形成过程。而从另一方面来说，如果人们从作品的形成过程开始谈起，只是突出这一点，结果也会一样。有时，形成过程是如此地富有创造性，以致它也一同创造了题材，而又有时，形成过程又与之相反地接受题材，如果人们在此要作出这种区分并由此强调这一点的话，其结果同样会是：当人们觉得是在谈论作品形成过程时，实际上在谈的却是题材，而且正是以题材的不同作为分类的基础。从作品的形成过程出发去分类其情形与从题材出发

完全一样。因此，永远不能只用一方来区分地位的高下，因为这种做法对于一些偶然性的东西来说，总是太具本质性，而对于某种本质性的区分来说又太具偶然性。然而这种彼此完全的相互渗透，确切地说，内容对形式的渗透以及形式对内容的渗透，这种在不朽经典中存在的英雄惜英雄的友好姿态，也许能使我们从一个新的角度揭示经典之秘，对它加以限制，以使它不至变得宽泛无边。尤其是美学家们，他们单方面地强调诗学活动，因此大大扩展了这一概念，以致那经典的万神殿装进了如此多的经典杂什和无聊玩意儿，并确已被装满，以致人们对那本来只供奉一个个出类拔萃、气宇轩昂人物的肃穆殿堂这个自然印象全然消失，神殿由此成了一间杂屋。按照这种审美判断，每一件完美精致的小艺术品都成了经典之作，都有了绝对不朽的地位；确实，在这种以假乱真的行为中，这些精致的小玩意儿往往被首选。尽管人们一般憎恨似是而非的东西，但却对最微不足道的、最渺小的是真正的艺术这个悖论不具戒心。这里错就错在单方面地强调了形式。这种审美论因此只能热闹一时，当人们注意到只是时势造就了它，并又使这些经典之作转瞬便变得荒谬时，它也就不会再有市场。在美学领域，这种观点代表了一种极端主义形态，在诸多其他领域，这种观点也以同样的方式得到了表述，然而，它实际表明的则是处于内涵空无之主体的同等无际性。这种表述及其相关观点的大师便是黑格尔。关于黑格尔哲学，有一个令人遗憾的事实，那就是，它既没有得到前人也并没有得到今人应有的重视。前人们忙于胁迫人们去接受它，以致人们没有足够的

时间去消化它，而今人又太迫不及待，以致使人们从这种哲学边上擦肩而过。黑格尔将内容、思想重又恢复到了其应有的地位，从而将所有这些站不住脚的、短暂而昙花一现的经典，将所有这些华而不实的東西从庄严的经典神殿中清除出去。这些作品自有其自身价值，否定它们决非我们的本意，但是，在经典的殿堂如同在别处一样，有必要保证语言不致混乱，概念不致无力。这些作品也许确有某种不朽性，这是它们获得的成就，但这种不朽性实际上只是那永恒的瞬间，这是每部真正的艺术作品都具有的，而不是那经得起时间沧桑之变的完全的永恒性。这些作品所缺乏的是思想，它们的形式越完美，也就会越快地自行消失；它们的技巧越臻完善，也就越肤浅；它们既无勇气，也无力量和自信来经受时间的考验，尽管它们时时越来越自命不凡地宣称是最精之精品。只有当思想清澈透明地安卧于特定的形式之中时，作品才可以称之为经典，也只有这样的作品才可能经受得起时间的检验。这种统一，这种彼此内在的分有，是每部经典之作固有的。因此，基于将形式与内容或思想与形式相分离的对各种经典作品分类的企图是注定要失败的，这一点在此是最清楚不过的了。

也许人们还可以用另一种分类法，可以将思想由之得到体现的媒介作为分类的依据，因为人们能注意到，某种媒介会比另外一种媒介丰富或贫乏。以此作为分类依据也就是将媒介的丰富或贫乏看成是作品的帮助或障碍。但是，媒介对整个创作活动来说太必要了，因而，将其作为分类依据很可能随着一些思考活动的进程而使分类陷入以上指出过的困境之中。

相反,我倒相信,下面的考虑也许会开辟出一条有效的分类之路,因为恰恰这种分类完全是偶然的。思想越是抽象因而也就越是贫乏,媒介同样越抽象也就越贫乏,这样,它们不被重复的可能性也就越大。因此假如思想一旦获得了表达方式,这种表达方式获得终极意义的可能性也就越大。与此相应,思想越是具体因而也就越是丰富,媒介同样如此,所以它们被重复的可能性也就越大。当我现在将所有不尽相同的经典作品并列放置,而且并不想将它们排出先后高低时,恰恰会惊讶地发现,它们都处于同样的高度,由此有一点却会很清楚:一部分作品比另一部分作品在创作时要花费更多的精力,或者,如果情况不是这样的话,至少存在着洞察这种区别的可能,只是对某些人来说做出这种洞察的可能没有那么大而已。

在此,我将对这一点详加阐述。思想越抽象,多种表达的可能就越小。但思想何以来变得具体呢?那就是将历史性的东西充盈其中。思想越具体,多种表达的可能也就越大。媒介越抽象,其多样性的可能性就越小,它越具体,其多样性的可能性也就越大。但说媒介具体而不说语言具体,或把媒介看成近似语言的东西,这样说是为什么呢?因为语言是所有媒介中最具体的媒介。比如,在雕塑中得到宣示的思想是完全抽象的,与历史性的东西全然无关;表达思想的媒介同样是抽象的,因此,包括雕塑在内的那一部分经典作品很少被顾及到的可能就很大。这一点,有时间和经验为我作证。另一方面,假如我指向某具体的思想和具体的媒介,那情形就完全不同了。因而,荷马是一位经典史诗诗人,但正由于在史诗中得

到体现的思想是具体的，也由于其媒介是语言，因此在史诗这一经典领域就可以想象不少其他同属经典之作，因为历史会不断提供出新的史诗素材。在这一点上，我也有历史为证和经验的首肯。

倘若我在此将分类建立在这个完全偶然的基础上，人们恐怕很难否认这种分类的偶然性质。如果有人尽管如此还要指责我，我的回答就是，这个指责本身是错误的，因为分类的原则恰恰就应该是偶然的。经典殿堂里的某一类作品确实或可能比另一类作品多，这就是偶然现象。但由于这是偶然的，人们很容易会把数量本来很大或可能很大的那一类放在最高的位置上。这里，我想回到先前的讨论上去，并冷静地回答说这样做是完全正确的。但也正因为如此，在我坚持将与之相反的另一类作品任凭偶然地放到最高位置上去的时候，人们更要赞赏这种执意做法了。然而，我将不这么做，相反，我将诉诸于情境，它将为我说话。这个情境就是：那些拥有具体思想的一类尚未占满，也不容许占满。这样，优先考虑他者并将双关门敞开以迎接后来者也就成了很自然的事。如果有人说不，那后来的将是不圆满的，较之于先前一类有颇多瑕疵的，那他说的与我想的就相去甚远了，不管他怎样有条理，我不会理睬他的这种说法，因为我坚定不移的出发点是，从根本上看，一切都同样完美。

那么，哪种思想最抽象呢？当然，这里所指的思想只是那些作为艺术创造对象的思想，而不是那些只适合于科学研究的思想。那么，哪些媒介最抽象呢？我先来回答后一个问题。

最抽象的媒介是与语言相距最远的媒介。

在我接下去回答这个问题之前，我想提醒读者注意一种情境，因为它牵涉到对我的问题的最终解答。最抽象的媒介并不总是用来表达最抽象思想的。因此，建筑所用的媒介尽管是最抽象的，但建筑所表达的思想却一点也不最抽象的。与雕塑相比，建筑与历史的关系更为紧密。这里，我们又面临一种新的选择。在将哪些作品放在排行榜第一位的问题上，我既可以选取那具有最抽象媒介的作品，也可以选取那具有最抽象思想的作品。这里，我将以思想而不是媒介为重。

在此，运用抽象媒介的不仅仅有建筑，而且还有雕塑、绘画和音乐。这里没有必要再对此作进一步的列举。而我们能想象到的最为抽象的思想则是感性天才（*die sinnliche Genialitaet*）。但这种思想由何种媒介得到表达呢？这无与伦比地惟有音乐。它不能由雕塑来表达，因为它具有某种自在的内在规定性；它无法被描画出来，因为它不能由特定的线条来把握。它是一种活力，一阵风暴，一种按捺不住的力量，一种强烈的激情等诸如此类的东西，就其整个抒情特性来看，它并不呈现于某一瞬间，而是在一系列瞬间出现，因为如果它只呈现于某一刻，它就可以被模仿出来、描绘出来。它存在于一系列的瞬间这个事实尽管表明了它的史诗性，但这还不是严格意义上的史诗，因为它尚未走向言语，而还总是在不可替代的直接性中运动，因此它还不能以诗歌形式出现。能表达它的惟一媒介便是音乐。这就是说，音乐本身中具有一种时间成分，但这个时间并非一般意义上的时间，历史性的时间过程便

是音乐不能表达的。

在莫扎特的《唐·璜》中，我们遭际了这种思想与其相应形式的完美统一。然而恰恰由于这个思想极为抽象，而且媒介也同样如此抽象，因而绝对不可能有可与莫扎特相媲美的人。莫扎特的福运在于他获得了一个本身就绝对富于音乐性的题材，如果日后有哪位作曲家想与他一试高下，除了将《唐·璜》再度谱曲外别无他法。荷马也获得了一个完美的史诗题材，但还可以想象会有很多史诗作品出现，因为历史还会提供更多的史诗题材。而《唐·璜》却不属这种情况。在此如果我将那种与其相关思想的区别指出来，兴许会把我的真正意思表达得最为清楚。歌德的《浮士德》是一部确凿无疑的经典之作，但其思想却是一个历史性的思想，因此，每个值得关注的历史时代都可能有自己的浮士德。《浮士德》以语言为媒介，并且这个媒介又是相当具体的媒介，所以同样可以由此想象而会有更多的同类作品出现。但《唐·璜》却与之不同地永远是绝无仅有的，就像古希腊的经典雕塑作品一样。而由于《唐·璜》的思想比雕塑作品蕴含的思想更为抽象，这就不难使我们看到，在雕塑中对同一思想的表现还会存在着一系列作品，在音乐中却只能有一部。尽管音乐世界中会有许多经典作品存在，但一部音乐作品只能在此意义上成为经典，即人们能够就其指出，其思想是绝对音乐性的，因此音乐不只是作为某种陪衬出现，而是在显示思想的同时也显示了它自身最内在的本质。所以，莫扎特因为了他的《唐·璜》而在众多不朽者中处于最高位。

然而，我要停止这样的演示。这种演示只是为偏爱者而写。正如一点儿小东西会哄得一个孩子高兴一样。众所周知，偏爱者也会因一些微不足道的小事情而兴高采烈。这样的演示如同偏爱者之间无端的争吵，但却自有其意义——至少对偏爱者来说如此。

上面的论述尽管以各种可能的，或是想象得到或是想象不到的方式试图使人认可，莫扎特的《唐·璜》在所有经典作品中排在第一位，但却还丝毫没有证明这部作品就真的是经典之作，因为散见于各处的暗示仅仅是提示，还无法使人觉得提供了证据，这些提示只是偶尔给人们提供了一些启发。这种方式可能会是相当奇特的。从最为严格的意义来说，证明《唐·璜》是一部经典作品是思维的任务，而其他的有关探索则原本与思维丝毫不相干。这里的思维活动基于这样一个认知：《唐·璜》是一部经典作品，而且每部经典作品都是同样完美的。这里企图再作更多的论述对思维来说是不适的。这样看来，前面的论述就使自己陷入一种自我矛盾，并且很快化为乌有。然而，这又却是相当对的，因为这种自我矛盾深植于人的天性之中。我的钦佩、我的共鸣、我的虔诚、我的孩子气的率真、我的一些女人气，这一切所要求的都超出我的思维所能赋予的。我的思想由此找到了宁静，它幸福地安睡于它的认知之中。然后我又朝它走去，再次祈请它活跃起来，进行最大的冒险。我的思想尽管很清楚这种冒险只是枉费心机，但由于我一贯与思想合得来，它也就没拒绝我。然而，思维的努力却一事无成。受我的激励，它还是不断地超越自身，又不断地

回归自我。它在不停地找一个立足点，却找不着，它在不断地寻找海底，却既不会游泳也不会涉水。这样的状态真叫人啼笑皆非，因此我既笑又哭，而且绝对可以想见，它没有拒绝我这样做。尽管我非常清楚，这样会一事无成，但我还是会去祈求它再玩一次这样的游戏，因为这对我来说是一种取之不竭的快乐之泉。一个觉得此种游戏枯燥乏味的读者自然不属我类。对他来说，这种游戏毫无意义。在这一点上如同在别的地方一样，志趣相同的人才是最好的伙伴。对于那个对此觉得枯燥乏味的读者来说，整个上面的论述都是多余的，而对于我来说却意义如此重大，以致我要在此借贺拉斯的话说：

“贫穷是一座没有剩余之物的宅宇。”^①

对那位读者来说，上述论述是胡诌，而对于我来说，则是智慧；那些对他来说是无稽之谈，对我来说却充满愉悦。

因此，这样的读者是不可能对我思想的抒情化产生共鸣的。这种思维太高超，以致它超越了思想本身。也许，这样的读者会心平气和地说：“为此我不想与你争辩，我跳过这一部分，想看看你怎样才能证明《唐·璜》是一部经典之作。这是一个更为重要的问题，因为，我相信，对原要做的阐述来说这将是一个非常恰当的导言。”在多大程度上它会是一个恰当导言的问题，我将不下结论。可是，不幸我现在无法与他达成共识，因为要证明这一点不管有多容易，但我却永远没有心思去做。而由于我已多次预设了这个决定，其结果便会偶尔并时

^①参见贺拉斯：《书札》第一卷。——译者