

对尼采之瓦格纳批判的批判

——从一个瓦格纳研究者的视角

张望*

内容提要:第一部分是尼采之瓦格纳批判的归纳和解释,其中解释了尼采所谓瓦格纳艺术的“现代性”、“颓废”以及“瓦格纳是个演员”的含义,并总结了尼采在他对瓦格纳的批判中提出的自己的美学标准——一个关于生命力水平、价值取向、审美趣味和社会等级的等式。第二部分是笔者对尼采的批判所做的批注,其中的要点是:尼采对瓦格纳音乐特点的评价是以纯粹的器乐、传统歌剧和古典主义为标准来批评音乐戏剧和浪漫主义;尼采关于生命力水平、道德和审美标准的等式既没有证据支持也经受不住现实的考量;瓦格纳戏剧的内容和音乐风格是多样的,远不止尼采着力批判的那些。总之,尼采的批判既缺乏足够的对事实的尊重,更无经得住推敲的批评立场,作为文艺批评没有真正的价值。

关键词:现代性 颓废 等式 演员

中图分类号: J80 文章标识码: A 文章编号: 1003-0549 (2015) 05-0048-12

DOI:10.13917/j.cnki.drama.2015.05.007

Abstract: This article illustrates Nietzsche's criticism on Wagner including the explanation of Nietzsche's illustration of Wagner's "modernity", "decadence" and Nietzsche's statement of "Wagner is just an actor", and summarizes Nietzsche's aesthetic criteria derived from his criticism on Wagner, an equation regarding the level of life force, the value orientation, the aesthetic taste and caste. Simultaneously, the author of the article also makes a critical study on Nietzsche's criticism on Wagner and expounds that Nietzsche's criticism on Wagner's music theater and his romanticism has been based on the criteria of instrumental music, traditional opera and classicism. Besides, Nietzsche's equation has not been proved by proofs in reality. Actually, the script and the music of Wagner's play are various and far beyond Nietzsche's scope. Therefore, lacking of sufficient respect to the documents and reliable critical criteria, Nietzsche's literary criticism on Wagner offers little reference.

Keywords: modernity, decadence, equation, an actor

本文是对尼采的瓦格纳批判的反思,主要目的是对尼采关于瓦格纳的核心

* 张望,厦门大学外文学院英语系副教授。

批评观点进行总结和评估。但笔者首先要说明：尼采反对瓦格纳似乎不仅仅因为思想不合或者价值不同，不仅仅是“理论争锋”，还有一些尼采不曾在自己的批判中说明的“个人原因”；关于这些情感的、个人的原因长期以来都有学者进行考察和推论^①；但笔者在本文中只关注尼采与瓦格纳关系中“理论争锋”的层面，只面对尼采批判瓦格纳的“理论”，因为只有这些理论本身是否实事求是、是否站得住脚、是否有让人赏识的见地才属于本文作者感兴趣的文艺问题。这也意味着尼采在各种场合对瓦格纳的道德提出的质疑、暗示和评价不是本文作者批评的对象。

尼采在《瓦格纳事件》前言的最开始便声明：使他贬低瓦格纳的“不只是恶意”——“在这如许戏谑中，我期望讲明的东西可容不得半点轻浮”。笔者在本文中首先做的就是提取出这些“容不得半点轻浮”的命题和逻辑。然后，笔者会从另一个视角、一个尽量包含尼采的哲学与瓦格纳现象（主要是瓦格纳的艺术作品和理论作品）以及更宽广的戏剧史和音乐史的视野去衡量尼采的陈述是否属实、命题是否有效、论理是否经得起推敲，然后对尼采的主要观点做出一个总体上的实与不实方面的评估。这些可谓笔者对尼采批判的“批注”，其中“注”重于“批”，事实重于评判，笔者的用心更在于：让读者透过尼采的“镜头”看清瓦格纳现象（以及更广范围的艺术现象）之后，再给他们一个不同的视角。

一、尼采的批判

总结起来，尼采反对瓦格纳的观点可以归结为两个方面，它们就如同一枚“瓦格纳钱币”的两个面，带着“尼采铸造”的鲜明特征，成为了后世知识界视野中最典型的瓦格纳形象之一。这个钱币的一面是瓦格纳艺术的“现代性”，另一面是瓦格纳艺术的“演员性”。尼采强调瓦格纳的这些“特征”也是当代艺术（尤其是当代音乐）和当代社会的特征。此外，在《瓦格纳事件》的最后，尼采把指导自己批判瓦格纳的哲学思维简述了一下，这种思维本身已经超越了对瓦格纳个人的批判，而是呈现了这位哲学家对于艺术的总体性认识。这个总体性的认识不仅总结了尼采在艺术问题上的“破”与“立”，更让我们看清了瓦格纳在他的这个艺术大坐标中所处的位置。在下文中，笔者先解释尼采所谓瓦格纳艺术的“现代性”和“演员性”，然后再以清晰明了的表格的形式总结一下尼采的这个艺术大坐标。

^① 关于尼采与瓦格纳关系的全面研究，笔者推荐 Byran Magee 著 *Wagner and Philosophy* (Penguin Books, 2000)，其中有专门一章论述尼采与瓦格纳的“个人关系”。

1. 瓦格纳艺术：“现代的”与“颓废的”

先看瓦格纳的“现代性”。瓦格纳的艺术在尼采的描述里无非是以“粗暴”（过度的激情）、“造作”（过度的敏感）和缺乏组织性的音乐传播宗教蒙昧主义，却不幸对上了缺乏生命力的现代病患者的胃口；之所以如此是因为他的戏剧能给予这些病人以“拯救”的幻象，他的音乐还能够操纵他们的神经。正如尼采在《瓦格纳事件》中所说：“在鞭策衰竭者使之重新振奋和为半死者招魂方面，瓦格纳所表现出来的创造力是巨大的。他是催眠大师，能将强健如小公牛者置于死地。”尼采随后推论：从生理学和医学上来说，这样的音乐是歇斯底里的表达，是神经官能症的症状，追随这种艺术的人也是神经病人。Wagner est une nevrose.（“瓦格纳是一种神经官能症”）这就是尼采对瓦格纳艺术的“医学诊断”。^①不仅如此，因为神经官能症在尼采看来正是现代人精力衰败的表现，所以瓦格纳的成功正是“现代性”的一个例子，一次“现代性”的发作。总之，尼采认为自己批判瓦格纳终究是为指明这个社会精力衰败的本质，瓦格纳仅仅是这种衰败（尼采亦称之为“颓废”）在艺术领域的反映，是他尼采用来指明那种更广泛趋势的案例，所以才有“瓦格纳事件”——这个标题的真正含义是“瓦格纳的案例”。^②

尼采在《瓦格纳事件》中经常用“现代的”和“颓废者”来称呼以瓦格纳为代表的当代艺术，此处有必要解释一下尼采赋予这两个词的含义。“现代的”主要是对道德倾向而言，尼采指出这个词意味着“价值上的矛盾”，意思是现代人倾向于在主人道德和基督教道德（尼采眼中典型的奴隶道德）之间徘徊。但归根结底，人的道德问题无非是精力水平的问题——强健的生命总是倾向于主人道德，孱弱的生命总倾向于奴隶道德；现代人之所以在这二者之间骑墙，就是因为他们的生命力在走下坡路。至于“颓废者”、“颓废的”、“颓废”这些词，指的是艺术现象，即当时在法国被人们称为“颓废派”的艺术现象。^③当尼采用“颓废者”来称呼瓦格纳的时候，一方面意味着他认为瓦格纳的艺术和法国的颓废派的艺术有共同的特征，另一方面也意味着他对这种艺术的立场和法国那些批判颓废派诗人的人是共同的，即他认为这种艺术是一种堕落。用“颓废的”一词给

① 周国平所译的《瓦格纳事件》中尼采的这句法语被译成“瓦格纳是个神经官能症患者”；陈燕茹、赵秀芬所译的版本中这句话被译作“瓦格纳是个女神经病人”，都不准确。

② 《瓦格纳事件》的德文标题是 Der Fall Wagner, fall 这个词在德语里有病例的意思，可以说《瓦格纳事件》是个不恰当的译法，恰当的译法应是“瓦格纳的病例”。

③ “颓废者”（décadent）本是19世纪80年代一些对魏尔伦、马拉美、兰波等象征主义诗人怀有敌意的批评家用来讽刺他们的词，后来被魏尔伦等主动用来称呼自己。颓废派的作品具有强调技巧、唯美主义、厌世、通过幻想逃避现实等特点，而最开始那些批评他们的人用“颓废者”来称呼这一派，就是要点明他们的这种艺术是一种堕落（décadent 这个法语词本是堕落、走下坡路的意思）。

某个艺术家下判断不是尼采的创新,尼采的创新之处是出人意料地把瓦格纳归入颓废派之列,并且赋予颓废派的“堕落”以更深的含义——生命力水平的堕落。^①归根结底,无论是“现代的”还是“颓废者”,在尼采的词汇表里都可与衰败的生命画上约等号。

关于瓦格纳艺术的“现代性”,尼采提出的证据不仅是瓦格纳音乐的风格,还有瓦格纳戏剧的内容。瓦格纳自1854年以后渐成了一个叔本华主义者,青年尼采当初与瓦格纳交好,其中一个缘由就是二人都尊崇叔本华;如果说尼采后来在思想上背离了瓦格纳,他背离的主要是瓦格纳仍然在推崇的叔本华哲学。瓦格纳把这种哲学放进了他的戏剧里,他后期的作品《特里斯坦和伊索尔德》(简称《特里斯坦》,1859)、《纽伦堡的名歌手》(简称《名歌手》,1867)、《西格弗里德》(1871)、《神界的黄昏》(1874)、《帕西法尔》(1881)或多或少都有这种哲学在里面。尤其是《帕西法尔》,这是一部天主教传奇改编的、充满了天主教气息的关于“信仰”的戏剧,作为戏剧行动的一部分舞台上两度出现了有相当之长度的、极其庄重的(甚至沉闷的)宗教仪式(故瓦格纳称该作品为“舞台节日祭祀戏剧”)。虽然是天主教的题材,瓦格纳的真正用意却不是宣扬基督教,而是宣扬叔本华哲学,可以说这是一部以天主教仪式和符号为包裹、以叔本华哲学为内容的剧作。但无论是基督教还是叔本华哲学都正是尼采反对的“奴隶道德”,于是《帕西法尔》成了瓦格纳的“小辫子”,尼采把它牢牢抓在手里,时常提起,随时用以揭露瓦格纳的“现代性”或发泄对基督教的憎恶。总之,尼采指出:瓦格纳用迷魂药般的音乐麻痹或者刺激观众的神经,让他们在头脑不清醒之际稀里糊涂地接受他戏剧里包含的超验的、出离尘世的、禁欲的宗教/哲学思想;而事实上这些思想是一文不值的假货色,只会让当代人本已走下坡路的生命力越发衰竭。

2. 瓦格纳:“无与伦比的演员”

接下来我们看看尼采铸造的“瓦格纳钱币”的另外一面——瓦格纳艺术的“演员性”。尼采指出:瓦格纳总是一切从舞台效果出发,以“表达”为重,以“态度”取胜;瓦格纳的戏剧就是一幕又一幕的“态度”,音乐的作用是强化这个态度,一切都为了让这个态度赢得观众。具体点说,瓦格纳创作戏剧的时候不关心情节的必然性和逻辑,而是先设计一个必然产生强烈效果的场面,然后才以此为基础、为目的去完成创作的其他环节。瓦格纳的音乐也是为了制造强烈的效果,为此他牺牲了音乐的传统形式、美好的旋律、简洁有力的节奏,取而代之的是混乱、节奏感弱、缺乏旋律的“音乐”、过度修饰的音色、过度的激情、宏大的规

^① 实际上,不仅尼采对颓废派的批判源于法国批评家,他把雨果和瓦格纳相提并论以及他对浪漫主义的不屑和对古典主义的赞美,这些观点可能也受到了像 Désiré Nisard 这样的法国批评家的影响。

模,再加上“高尚的”、“理想的”、“永恒的”这种虚无缥缈的主题。这样“坏品味”的音乐虽然让真正懂得音乐的人避之不及,却让本来就没有品位可言的大众感到“深奥”、“势不可当”、“崇高”,于是“坏品味”的音乐在“恶趣味”的听众那里达到了预期的效果。

尼采的瓦格纳批判针对的与其说是瓦格纳艺术本身,不如说是瓦格纳现象,而后者很重要的一部分是“瓦格纳崇拜”。瓦格纳艺术的热爱者在尼采笔下是“那些受过教化的呆小病人,厌倦于享乐的侏儒,永远的女人,以及那些以吃喝为乐的酒囊饭袋,简而言之,那些普通人”(《瓦格纳事件》),或者“俗人、幼稚者、厌恶享乐者、病人、白痴”(《尼采反对瓦格纳》),或者干脆是“德国人”。最终,有一个词被尼采用来概括所有这些人——“乌合之众”(或译为“大众”)。尼采显然认为:瓦格纳的这种戏子式的艺术只能赢得这些没有艺术修养也没有判断力的大众的喝彩,只有他们才会没头没脑地被“效果”、“态度”这种高贵的艺术家根本不屑去营造的东西感染;应该说戏剧这种以“效果”为特色的把戏本来就是大众最倾心的“艺术”,以至于尼采说自己“应该冲着瓦格纳追随者们当面将这句话喊上一百遍:剧场比艺术低级、次等、粗俗,首先它是经过扭曲和篡改以迎合贱民的东西”(《瓦格纳事件》)。接着,尼采把自己对瓦格纳的批评再次“升华”为针对更广泛的领域的批评,指出:瓦格纳现象指明了音乐中“演员”般的音乐崛起这一趋势,指明了艺术中戏剧统治一切的趋势(瓦格纳确实曾一度宣扬一切艺术都该献身于“整体的戏剧”),更说明了乌合之众的品位如今占了好品位的上风,老百姓如今要在包括艺术在内的一切领域自己说了算了。毫不夸张地说,《瓦格纳事件》有着浓重的泄愤之作的风格,作者不仅在其中尽情挖苦和贬低瓦格纳,更尽情地发泄着对站在瓦格纳那一边的“德国人”、“女人”、“老百姓”(几乎是所有人)的失望、鄙夷和愤懑。

3. 尼采的艺术观:简单的等式

总结起来,尼采的艺术观是:时代不同,人们的精力水平也不同,有精力旺盛(“升华的生命”)的时代,也有精力衰竭(“衰败的生命”)的时代。精力不同,价值便不同,精力旺盛者自然具有主人道德,精力不足者却倾向于基督教道德,这种道德选择是自然而然的,就像健康者和病人自然有不同的生活方式一样。不同的精力也决定了不同的艺术趣味,“强者”、“健康人”喜好古典的艺术,如“有着轻盈的步子”的比才(《瓦格纳事件》),或“更轻松、更纯粹、更幸福”的门德尔松,尤其是莫扎特(《善恶的彼岸》);而“弱者”、“病人”们偏爱“颓废的”艺术,瓦格纳便是颓废的当代音乐的主要推动者和最佳案例。笔者以尼采的上述艺术思维为主线,结合《人性的,太人性的》《朝霞》《快乐的科学》《善恶的彼岸》《瓦格纳事件》《尼采反对瓦格纳》中的言论,把尼采1878年往后的艺术观总结成以下这个表格,从而使读者看清尼采散漫的艺术批评言论下面作为支撑框架的简单公式。

文化特征 \ 生命力水平	生命力过剩者 (上升的生命)	生命力缺乏者 (衰败的生命)
价值取向	主人道德: 个人化的价值, 对生命和今生的肯定	基督教道德(奴隶道德): 渴望平静, 否定生命, 追求“彼岸”和“拯救”
偏好的艺术风格	古典主义: 更轻松愉快、更重视形式	颓废的艺术: 激情; 细节的铺陈; 无大局少章法; 重视表达和效果
偏好的艺术和艺术家	莫扎特, 门德尔松, 亨德尔, 罗西尼	瓦格纳和所有受他影响的当代音乐家; 贝多芬、韦伯、舒曼、李斯特; 大部分浪漫主义作品; 戏剧
所属阶级	贵族	大众

二、对尼采批判的几点批注

当尼采邀请人们透过他的“镜头”观测瓦格纳这个“案例”的时候, 它的镜头自身便充满了他成熟期的道德哲学、他个人的艺术趣味、他发酵了 20 多年的对瓦格纳的复杂情绪; 一句话, 尼采的“镜头”是个充满了善恶是非的“有色眼镜”。趣味与情绪于社会观察家来说似乎不可避免, “客观”因此只是个理想的、可望而不可即的角度, 但是尼采批判的特点是他不屑于“客观”, 他是个“影响者”, 是个警世者, 他把自己的标准与情绪做成旗帜来挥舞, 因为他以为“‘真实’与‘不真实’在光学的概念中毫无意义”(《尼采反对瓦格纳》), 就是说作为一个视力好可以极目远眺的人无须证明自己之所见, 和视力差的人也没道理可讲, 他只需要告诉那些视力不如他的人他所看到的東西。笔者现在针对上文尼采的主要观点做出四点批注, 其中或者是凭一个瓦格纳学者的知识给读者一些尼采“镜头”之外的视像和看法, 或者是以艺术史的常识对尼采极目远眺到的东西进行核实。

1. 关于瓦格纳音乐的“特征”与尼采所持的“标准”

笔者的第一点批注关于尼采指出的瓦格纳音乐(以及很多现代艺术)具有的特征——不择手段地表达激情(“粗暴”); 过度修饰, 以表达过度的敏感(“造作”、“神经多、肌肉少”); 细节过于有活力, 缺乏整体的组织性; 虚假的理想主义(“白痴”)。在此, 笔者首先承认强烈的激情、细腻的感情和不同于传统音乐的格局确实是瓦格纳音乐的特征, 但是如果考虑到以上的特征不是在为作曲而作曲的过程中出现的, 而是在为戏剧而作曲的过程中出现的, 是为戏剧服务的, 并且从戏剧情境的需要出发来考虑一般是恰当的。笔者的结论是: 瓦格纳的音乐在其戏剧的整体之内是有的放矢的、有效的。瓦格纳的音乐一般不是传统的奏鸣曲式的器乐作品, 也不是艺术歌曲、咏叹调这样的声乐作品, 他的音乐是为戏

剧(瓦格纳称之为“诗”)服务的,当他为自己的戏剧诗作曲的时候他是个音乐诗人,而戏剧诗难道不常常是强烈的行动和透彻的表达吗?让我们想一想那些戏剧名作和戏剧诗人——包括古典主义者拉辛——我们就知道尼采所描述的瓦格纳音乐的特点正是“诗”的特点。尼采对瓦格纳的音乐提出上述批评时他参照的显然是传统的歌剧音乐。从作品的情绪上来说,歌剧,无论是喜歌剧还是悲歌剧,终究是以莺歌燕舞的内容为主,在这点上莫扎特和比才的作品也不例外,同它们相比,瓦格纳的“歌剧”确实情感太强烈、太细腻。然而这正是因为瓦格纳的作品是真正戏剧性的,这是瓦格纳的创作目的,而且他实现了这个目的。当尼采为此斥之为“粗暴”、“造作”的时候,他仍然是从传统歌剧的范式出发来评判瓦格纳,以致把瓦格纳的成功视为瓦格纳的缺陷。

关于瓦格纳的音乐结构问题,传统歌剧的主体部分是咏叹调、重唱和合唱,可以说是“歌曲大联唱”。瓦格纳认为在这种大联唱的结构内无法实现真正的戏剧行动和戏剧表达,所以以主导动机(也就是尼采所谓“过于有活力的细节”)等手段重建了歌剧的音乐格局,从而使音乐戏剧成为真正的音乐辅助的戏剧而不是由戏剧故事串联起来的一系列声乐、器乐段子(numbers)。这是艺术史上最具有创造性的改革之一,但在尼采这里被视为没有传统音乐的整体感。瓦格纳的音乐本就是配合甚至服从戏剧的整体格局的,它当然不可能有纯音乐的结构;主导动机是瓦格纳用以辅助戏剧的最主要音乐手段,它们当然要极具活力。

笔者的第二点批注关于尼采的音乐标准。尼采认为瓦格纳的音乐败坏了人们的品位,并且在指出这种音乐的“坏”的时候也提出了“好”的标准,这个标准可以用他在《善恶的彼岸》里对门德尔松的评论来概括——“更轻松、更纯粹、更幸福”。“更轻松”显然与情感强度有关,更纯粹应该指尊重形式,而且为音乐而音乐(这起码意味着不要为戏剧而音乐),更幸福显然与音乐情绪有关。考虑到尼采赞许的几位音乐家(亨德尔、莫扎特、罗西尼、门德尔松)的风格,似乎可以得出这样的结论:尼采在音乐方面的标准是传统的(古典或巴洛克的)形式和轻松、愉快、优雅的风格。在另一方面,他厌弃他那个时代情感强烈、戏剧性强、在形式上有大胆变革的音乐,这不仅包括瓦格纳的音乐,还有所有有上述特征的19世纪的音乐,甚至是整个浪漫主义。经常和瓦格纳的名字连在一起的李斯特自然被尼采点了名,通常被认为与瓦格纳“分属不同阵营”、更加传统的勃拉姆斯遭到了比对瓦格纳更轻蔑的评价(《瓦格纳事件》),连贝多芬的作品都显示着“大众的未受教化和坏脾气”(《快乐的科学》)。在某些时候,甚至音乐这门艺术都受到尼采的质疑,他曾说音乐是那些没有权利或没有能力思考和发表言论的人喜爱的东西,相比之下,人类的创造中真正好的还是思想(《人性的,太人性的》卷二)。至于戏剧,尼采认定它“要低于艺术”,是乌合之众的爱好。

总览尼采的艺术标准和好恶,对瓦格纳现象有了解的人几乎一眼就看出一个规律:“凡是瓦格纳拥护的尼采就要反对,凡是瓦格纳反对的尼采就要拥护”。尼采几乎公开反对所有瓦格纳特别赞成的事物:浪漫主义风格、剧场艺术、戏剧性的音乐、音乐形式的革新、音乐为戏剧服务、叔本华哲学、宗教救赎与救世、贝多芬、韦伯、李斯特,甚至素食主义;与此同时公开赞颂一些瓦格纳(起码一度)特别反对的事物:音乐的形式主义、“生之意志”、罗西尼、门德尔松等。归根结底,不排除这样一种可能性:尼采在对瓦格纳的批判中提到的艺术标准,不全是个人趣味或哲学思辨的结果,也并非先有这些标准然后才有对瓦格纳的批判;在相当的程度上他是“恨屋及乌”,即对瓦格纳的反感在先,然后依瓦格纳的好恶形成自己的标准。

2. 关于尼采的“等式”

笔者对尼采批判的第三点注释事关尼采在艺术现象与其他现象之间建立的对应关系,即上文表格中所显示的那些“等式”,简单地说就是:以瓦格纳为代表的现代音乐是精力衰败者(“衰败的生命”),尤其是神经官能症患者喜爱的音乐,是那些信奉基督教道德的人喜爱的音乐,并且是“乌合之众”喜爱的音乐;而尼采自己喜欢的音乐,尤其是古典主义的音乐则是精力旺盛的“健康人”(“上升的生命”)喜欢的音乐,是那些具有主人道德的人喜欢的音乐,是真正有修养的上等人喜欢的音乐。这些等式是尼采对瓦格纳的整个批判中唯一显出“深意”的命题,它也是尼采批判瓦格纳的王牌,没有它们,尼采的批判就显得与公众、与哲学没什么关系而纯属个人好恶了。然而,尼采表述这些命题的时候没有拿出证据,命题本身以及某些相关表述与事实或常识相悖,某些命题本身意思很模糊。

说缺乏证据,主要是因为虽然尼采声称这是个“生物学”、“生理学”、“医学”、“心理学”的论断,但是没有展示任何以这些科学的方法进行实证的过程,对瓦格纳这个“病例”也只有“诊断”而没有科学分析的过程。实际上,不仅没有专业性的分析,尼采在他的“诊断”之外也没有给出任何从常识出发的理由(例如瓦格纳的音乐与神经官能症之间到底有什么必然的联系呢?),整个《瓦格纳事件》(或者说“瓦格纳案例”)就是一个没有分析过程但漫长而繁复的结论。这个结论的魅力在于它措辞辛辣而微妙,在于作者于大庭广众前砸碎偶像的戏剧性,更在于作者完成了瓦格纳现象与自己的哲学的接轨。用哲学去阐释现象就如同用关于阴阳的理论去阐释病症,既让人觉得高屋建瓴,又让人无从反驳。此外,尼采倾向于认为:他对瓦格纳艺术的诊断——即这不是健康人的艺术——本应是所有健康人本能的体验,健康人自然会抗拒这种艺术,面对它们时会像他一样感觉不适、不快;如今人们反而被它们吸引住了,这便说明生命的本能已经变弱了。也就是说,尼采唯一的实证是他自己作为一个健康的人、一个有着“上升的生命”的人对瓦格纳艺术的本能体验。这同样是个无法证伪的理

由,而无法证伪的理由总是让讲求实事求是的读者无法判断。^①除了完全没有实证支持之外,尼采批判的某些核心命题本身也难以证伪,其中最突出的例子就是他批评的关键词:“上升的生命”和“衰败的生命”。尼采指出它们主要是生理意义上的(因此他常称他的结论为“生物学的”),而道德和艺术趣味则是这些生理特质的反射。如此,生命的“上升”或“衰败”是否意味着身体机能的好坏呢?如果是,那么按照尼采的逻辑,喜欢莫扎特音乐的人的身体机能应该优越于喜欢瓦格纳音乐的人,因为这两位音乐家分别是“上升的生命”和“衰败的生命”所热爱的。事实是这样吗?如果生命的“上升”或“衰败”与身体机能无关,“上升的生命”或“衰败的生命”到底有着什么样的生理特征呢?那些关注尼采的哲学家能够回答这个问题吗?无从证伪,尤其因为中心概念语义模糊导致无法证伪,这是尼采的文艺批判的突出特征。当然,尼采的命题中概念比较清楚,因此可以去证伪的情况是有的,但是这样的命题拿出来却未必站得住脚。例如,按照尼采的等式,喜欢瓦格纳这种颓废的艺术的人约等于基督教道德(至少是某种奴隶道德)的信奉者,那么阿道夫·希特勒这位最知名的瓦格纳的乐迷信奉的应该是奴隶道德而非主人道德了?可是如果说希特勒的道德类型一定属于主人道德或奴隶道德其中之一的話,难道它不更有可能属于前者而不是后者吗?除了如此核心的命题经不起事实的推敲之外,尼采的一些表述也经不起常识考量。其中最突出的例子:尼采为了说明“有害的东西对虚弱者”最有吸引力而举了糖尿病、痛风病、贫血患者、素食者的食谱为例,指出这些食物(例如白菜)是有害的,健康人对之避之唯恐不及,但生命力弱的人却趋之若鹜。这样荒唐的言论出自有如此声誉的哲学家之口着实让人吃惊。

3. 关于瓦格纳艺术之全景

笔者对尼采批判的第四点批注是关于瓦格纳戏剧主题与音乐风格之全景的。笔者在上文说过瓦格纳中年以后的戏剧里确实总有叔本华的影子,但是尼采的读者如果认为瓦格纳戏剧的唯一主题是宗教式感悟和叔本华哲学(笔者姑且称之为“宗教—叔本华”思想)就是以偏概全了。瓦格纳的主题不仅包括出世的“宗教—叔本华”思想,还有火热的爱欲、艺术、革命与乌托邦等“入世的”主题。瓦格纳的戏剧主题是丰富的。他的戏剧中爱欲的主题不仅和“叔本华—宗教”的主题同样突出,而且二者经常在同一个角色身上并存,甚至融合。瓦格纳只有一部作品追求纯粹的宗教式的出世状态,就是《帕西法尔》;连《特里斯坦》都在叔

^① 1876年尼采因为健康原因请了一年病假,1878年发表《人性的,太人性的》,学者们普遍认为这是尼采与瓦格纳正式决裂的标志,1879年尼采因为健康持续恶化而辞去教职。有趣的是尼采形成对瓦格纳批评观点的过程(1878—1888)正是他的健康持续恶化的过程,而且他把自己的瓦格纳批判整合起来集中表达的时间(1888)正是他的神经危机达到了不堪重负的时候,那么他凭借“健康人的本能”对瓦格纳的艺术、这个时代的神经问题以及这个神经问题所反映出的现代人的精力衰竭所作的判断到底有多少说服力呢?

本华的出世哲学之外有种“超人”般的一往无前的精神和惊世骇俗的、赤裸裸的性爱激情；《漂泊的荷兰人》（1841，简称《荷兰人》）、《唐豪塞》（1845）、《罗恩格林》（1848）都有宗教情怀，但爱情和性爱与之相比更像正题；《名歌手》与任何宗教信仰都没什么关系，完全关于艺术与爱情；《指环》四部的前三部有浓重的反宗教情绪，第四部才有些看破红尘的味道，但这味道还是暧昧的。虽然尼采在自己的批判中承认瓦格纳的戏剧曾有非宗教的主题，但是他为了揭露、批判瓦格纳艺术的“否定生命”、“残杀生命”，所以他牢牢抓住《帕西法尔》，以此狠狠奚落瓦格纳，对于瓦格纳的非宗教主题或者不谈或者轻佻地戏谑一番。^①

此外，尼采对瓦格纳音乐风格的描绘也只限于瓦格纳音乐的某几种风格，比如狂暴的激情、晦暗与悲伤、旋律性低等，它们主要出现在从《特里斯坦》开始的瓦格纳的后期作品里。笔者在上面说过：瓦格纳的戏剧不是莺歌燕舞的传统歌剧，它们是真正的戏剧。而真正的戏剧的情绪总要丰富得多。事实是瓦格纳可以随着戏剧情境的需要传神地表现整个的情绪光谱，而且时常表现得异常优美。布伦希尔德向阳光的致敬，西格蒙德兄妹的五月之春，沃坦的道别，特里斯坦与伊索尔德的暗夜幽会，水手们归航后的聚饮，维纳斯城堡里狂女们的恣纵，中世纪贵族与淑女们端庄的行进——在情绪的丰富和表达的优美方面，音乐史上罕有可与瓦格纳比肩者。在这个问题上，一位读者如果不了解瓦格纳的音乐却读过《瓦格纳事件》的话，他会被尼采严重误导。而根据笔者的观察：尼采言论的说服力确实总在音乐爱好者的圈子之外。在他的最后一部作品里（《尼采反对瓦格纳》）我们的哲学家预言瓦格纳的音乐“没有未来”，但事实是从瓦格纳在世的时候直到他去世之后的今天，在至少 150 年的时间里，瓦格纳作为歌剧作曲家和历史上所有同行一样（包括亨德尔和莫扎特），都可谓在音乐家和听众心中享有着超然的、备受敬仰的、天才式的地位。^②

① 尼采在自己的批判中承认瓦格纳的航船在触到叔本华这个“暗礁”之前是有革命的主题的（见《瓦格纳事件》第四节和《尼采反对瓦格纳》中的“瓦格纳——贞洁的鼓吹者”），但也倾向于认为“对生命的仇恨”最终在瓦格纳身上占据了主导地位，而《帕西法尔》是一部“充满积怨的复仇之作”，换句话说，尽管瓦格纳在青年时代有“肯定生命”的倾向，但最终他体内的颓废还是超过了健康和活力，否定生命的价值观取得了最终的胜利。

② 关于瓦格纳艺术的被接受程度，拜罗伊特的盛况年复一年，自可为证，笔者在此只另举一例来说明。1996 年詹姆斯·莱文（James Levine）指挥了纪念自己指挥大都会歌剧院（the Met）25 周年的庆典音乐会，世界一流的声乐艺术家为此济济一堂，令此会堪称声乐界之盛事。节目单很能说明问题：第一个曲目是“黎恩济序曲”，第二个是来自《唐豪塞》的“歌唱大厅，我向你问候”，最后一曲是《名歌手》最后一场的合唱“醒来！天已破晓”。上台致辞的歌手代表是瓦格纳戏剧女高音比尔吉特·尼尔森（Birgit Nilsson），她在致辞结尾用《女武神》中的唱段向莱文致敬。此外，《女武神》《神界的黄昏》《特里斯坦》中的一些唱段亦在节目之列。我们有理由视这样的节目安排为一位当代最受喜爱的歌剧院指挥在向瓦格纳致敬。

如果尼采对瓦格纳的这些批判仅限于《帕西法尔》，或者仅仅是一种哲学对另一种哲学的批判，也许便不会有笔者的这番批判，因为尼采与瓦格纳（毋宁说尼采与叔本华）的哲学对立不是笔者关注的问题，而且《帕西法尔》也确实充满了对于憎恶基督教或出世主义的批评家来说不可容忍的东西。然而尼采的批判针对的是瓦格纳的艺术之整体，瓦格纳从《荷兰人》之后的所有作品都作为“瓦格纳这个案例”的样本被放在尼采的“镜头”下观察和评价；而且尼采关注的不仅仅是瓦格纳戏剧的哲学内容，还有它们的音乐，他要找到音乐风格与一个时代的精力水平和价值取向之间的联系，而正是他找到的这种联系——这种规律性的东西——使他的批判具有了艺术哲学的特征。既然涉及瓦格纳艺术之全景，涉及具体的戏剧内容、音乐风格以及影响音乐风格的因素，涉及文艺理论，笔者便有了写作此文之兴趣和原因。说到原因，就是在一个研究瓦格纳的学者看来，尼采就瓦格纳艺术之整体勾画的“特征”明显有失偏颇；而且他无视瓦格纳的戏剧中音乐为戏剧服务这种关系，用传统器乐和声乐的标准评价瓦格纳戏剧的音乐，用古典主义的尺度丈量浪漫主义；更让笔者觉得有必要指出的是：尼采批判的哲学内核——关于精力水平、价值、艺术趣味和阶级之间规律性的联系——就命题而言有违事实与常识，就论述而言作者完全无实证而代之以戏谑、辛辣乃至恶毒的漫画式勾勒和断言。^①最后笔者要顺带指出：可能对于大部分被尼采的批判吸引、对之持赞赏态度的人来说，真正吸引他们的是尼采的如下观点——《帕西法尔》这种基督教艺术是弱者对“生命”的否定、对生活的逃避，而“升华的生命”所爱的艺术则是“本能的肯定”。尼采呈现出来的这样一种鲜明的对立似乎饱含着他本人特有的哲学锋芒，但事实上这种锋芒极度缺乏原创性。以上这个“尼采式”观点本身是从瓦格纳青年时代的观点里借来的，因为那正是瓦格纳在19世纪40年代末和50年代初创作的系列诗学著作的中心观点之一。为证明这种传承关系，笔者在瓦格纳当时的众多相关言论中挑出两段显而易见的作为证据：

艺术是人对自身、对存在、对共同体的喜悦；而在罗马的世界统治的尾声，情况却是鄙视自身，厌恶存在，逃离共同体。真正表达这种情况的不可能是艺术，其唯一可能的表达是基督教。[1] (P. 37)

基督教神话中产生的艺术的唯一真正内容是死亡和对死亡的渴望；作为对死的渴望，它是对真实生活的恐惧与憎恶，是对生活的逃避。[2] (P. 159)

^① 尼采在自己的批判里说：瓦格纳所谓他的音乐为戏剧服务不过是个借口，事实上他根本就没有能力创作出像样的音乐。也就是说，瓦格纳的音乐具有他归纳出的那些特征，并不是戏剧的需要使然，而是瓦格纳的能力和神经官能症人格使然。

归根结底,尼采的批判是用瓦格纳青年时代的观念批判瓦格纳中年以后的观念。

行文至此,如果要给尼采的瓦格纳批判做个质量总评的话,笔者的看法是:尼采作为哲学家的光环令他的一切言论都多少反射着光彩,而他独特的写作风格令他的瓦格纳批判显得朦胧、刺激、玄妙,至少令人不敢轻易质疑,这是有些知识分子仍然尊敬《瓦格纳事件》的部分原因。但站在一个真正了解瓦格纳的艺术与理论的研究者的角度来看,尼采对瓦格纳的批判(尤其是《瓦格纳事件》)更像是一部尼采创作的瓦格纳狂想诗,观点有趣,风味别致,如果不仔细鉴别的话似乎在其内部是有效的;但其主要观点经不住以常识去推敲或以事实去考量,其整体风格上的以偏概全、小题大做、公式化、玄妙化在艺术批评领域倒是颇为典型且特别需要当代的文艺批评家们警惕。^①

参考文献:

- [1] WAGNER, RICHARD. **Richard Wagner's Prose Works: vol. 1**[M]. trans. by William Ashton Ellis. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD., 1892.
- [2] WAGNER, RICHARD. **Opera and Drama**[M]. trans. by William Ashton Ellis. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995.

(文字编辑 叶立钊)

^① 事实上笔者提到的这种以偏概全、小题大做、公式化、玄妙化的批评风格在尼采的另一部艺术批评著作《悲剧的诞生》里更加突出。