

May 2021

Some Issues Concerning the "Chorus" in Nietzsche's *The Birth of Tragedy*

Youfeng Hu

Mian Wu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Hu, Youfeng, and Mian Wu. 2021. "Some Issues Concerning the "Chorus" in Nietzsche's *The Birth of Tragedy*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (3): pp.123-134. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss3/15>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

尼采《悲剧的诞生》中“歌队”问题探绎

胡友峰 吴 冕

摘要: 在《悲剧的诞生》中,尼采从萨提尔歌队和戏剧的原始现象出发,结合自身最真切的审美体验,对悲剧起源和演变作出了大胆的美学解释。悲剧起源于酒神颂,并在诞生过程中以“向日神进发的酒神歌队”这种形式演进。歌队是“形而上的慰藉”这种悲剧效果的载体,使得悲剧作为一种原始的审美体验真正关乎希腊人的生命存在。悲剧随歌队的音乐精神下降一步步走向衰落。尼采企图利用歌队和音乐复活悲剧精神,完成一次希腊传统在现代德国的“嫁接”。通过对萨提尔歌队进行追溯和新解,尼采完成了对悲剧发展脉络的勾勒和对古典语文学的价值重估,并且赋予艺术在生命立场上高于真理的至尊地位。

关键词: 悲剧的诞生; 尼采; 歌队; 音乐精神

作者简介: 胡友峰,文学博士,山东大学文艺美学研究中心教授,主要从事文学理论、文艺美学研究。电子邮箱:hyfel@126.com。吴冕,山东大学文艺美学研究中心在读硕士生,主要从事西方文论与文艺美学研究。电子邮箱:wumian1996a@163.com。通讯地址:山东省济南市山大南路27号山东大学文艺美学研究中心,250100。本文系国家社科基金一般项目“西方文学文本理论知识增长的历史与逻辑研究”[项目编号:19BZW022]的阶段性成果。

Title: Some Issues Concerning the “Chorus” in Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*

Abstract: In *The Birth of Tragedy*, Nietzsche, starting from the Satyr chorus and the original phenomenon of drama with a connection to his own aesthetic experience, offered a provocative aesthetic explanation of the origin and the development of tragedy. Tragedy, according to Nietzsche, originated from the Dithyramb and evolved in the form of “Dionysian chorus heading towards Apollo.” The chorus, in which the tragic effect of “metaphysical comfort” was embodied, enabled tragedy to engage in the existence of Greek as a kind of primitive aesthetic experience. As the musical spirit of the chorus diminished, tragedy gradually declined. Nietzsche attempted to revive the tragic spirit via chorus and music, and to complete a “grafting” of the Greek tradition in modern Germany. By tracing and reinterpreting the Satyr chorus, Nietzsche completed the outline of the development of tragedy and reevaluation of the classical philology, and placed art on a superior position to truth from the standpoint of life.

Keywords: *The Birth of Tragedy*; Nietzsche; chorus; musical spirit

Author: **Hu Youfeng**, Ph. D., is a professor in the Center for Literary Theory and Aesthetics at Shandong University. His main research interests cover literary theory and aesthetics. Email: hyfel@126.com **Wu Mian**, is a postgraduate candidate of literary theory in the Center for Literary Theory and Aesthetics at Shandong University. Her research interests include western literary theory and aesthetics. Email: wumian1996a@163.com Address: The Center for Literary Theory and Aesthetics, Shandong University, 27 South Shanda Road, Ji’nan 250100, Shandong Province, China. This article is supported by the Key Project of National Social Sciences Fund (19BZW022).

自20世纪80年代起,我国兴起了对于尼采美学代表作《悲剧的诞生》的研究热潮,如今研究视角愈加多元,成果不断丰富。然而对于尼采悲剧理论的研究主要集中于酒神精神与日神精神的二元冲动学说及其艺术形而上学等方面。不少研究已经注意到了歌队,但仅限于将其作为悲剧的原型一笔略过,少有对于歌队相关问题的专门论述,歌队在《悲剧的诞生》中的重要地位和意义始终未被发掘。实际上,《悲剧的诞生》的德文原名是《悲剧从音乐精神中诞生》,这一名字现在仍然作为副标题被保存了下来。如果我们从一开始就注意到这一点,便可以把握到尼采《悲剧的诞生》的思想精髓了。在尼采洋洋洒洒的论述中,歌队始终作为一条潜在的线索贯穿全文,以萨提尔歌队为中心,尼采搭建起以悲剧从诞生到消亡再到重生的发展路径作为论述中心的主要框架。《悲剧的诞生》中诸多具有研究价值的问题,比如日神精神与酒神精神如何联姻、悲剧“形而上学的慰藉”如何实现、尼采如何通过古希腊悲剧阐释其艺术形而上学等,都不能绕开歌队来对其作出合理的解答。

悲剧脱胎于酒神颂的歌队,这是从亚里士多德起学术界就普遍认可的观点。但是悲剧究竟经历了怎样的诞生过程?实际上,由于悲剧发源时期第一手资料的匮乏,所有关于悲剧形成原因的解释都只能是假说,没有人能够历史性地对于悲剧起源作出纯然透视。仅有的一点提示和大面积的空白恰好为尼采提供了一次创新性地解释悲剧起源问题的契机。当时作为一个古典语文学家的尼采,早就厌恶了对古典文本进行永无休止的细绎和疏解,并且对这种通过严密繁琐的考据所得出的结论感到怀疑,因此“重估价值”的第一个对象即是古典语文学。自亚历山大时期的学者开创了古典语文学并将词语考订和文本校勘作为其主要任务以来,这门学科就潜藏着坠入知识象牙塔的危机。从普福塔中学到巴尔塞大学,尼采逐渐发现当时的古典语文学因为过度追求客观性和历史化而切断了与现实生活联系的纽带,意识到如果一门学科丧失了对于人类生命的关切能力,不能够审视现实生活中的问题并为其提供评价尺度和解决方案,那么它也就丧失了存在价值和发展动力。事实上,尼采早就酝酿着在古典语文学研究领域掀起一场触及学科方法核心的革命,以现实生活为基本立足点重建古典语文学,而他在职

业生涯之中的讲稿和笔记清晰地昭示出这种雄心壮志。“他的思想远远超出了当时研究格局的类型约束。他的笔记,也包括讲义的笔记在内,是他把玩崭新的充满想象力的可能性的场所。这些笔记展现了他那不停运转的头脑,他一直在玩味学术活动可接受的边界,而不是局限其中。”(波特62)在尼采的思想中,创建一种未来的古典语文学的想法开始萌芽并逐步成形,《悲剧的诞生》无疑就是这场革命的宣言书。

“只有一个古典学者才能写这本书,但是没有古典学者敢在这样的书上署名。”(Porter 70)《悲剧的诞生》一出版就遭到了以维拉莫维茨为首的传统古典语文学家的激烈攻击和批判,因为尼采放弃了当时语文学界崇尚的历史-实证主义方法,想象性地建构了完全不同的希腊世界。^①“维拉莫维茨问,‘我们可以为文学做什么?尼采则更愿意问,‘语文学可以为我们做什么?’”(劳伊德-琼斯 21)正如尼采自己所说:“我有了一种强烈的冲动,要进一步探索希腊悲剧的本质,从而最深刻地揭示希腊的创造精神。因为我现在才自信掌握了诀窍,可以超出我们的流行美学的套语之外,亲自领悟到悲剧的原初问题。”(尼采,《悲剧的诞生》54)因此,他想要构建的并非一个巨细无遗的理性体系,而是从最真切的审美体验出发,把自己移置于希腊人的心理状态之中,体会悲剧创造之时究竟发生了什么,唯有如此才能真正对古代世界的创造性思想进行透视,汲取营养以滋补现代生活。如果我们把尼采的论述简单地理解成他陷入审美沉醉时的一番呓语,那也就无法领略到他的思想精髓和良苦用心。

戏剧是声音的艺术,而古希腊悲剧留给尼采的只有干枯的剧本,从无声的戏剧文本之中还原音乐精神,难度之大可想而知。把“悲剧诞生于歌队”作为论述的出发点,尼采选择的是一条并不平坦的道路,其真实旨趣是伟大而严肃的,绝非只是沉湎于对古希腊酒神时代的向往,“返回希腊”是指向今天以及未来的。唯有了解这一点,我们才有可能真正理解歌队在尼采《悲剧的诞生》之中的作用和意义。

一、悲剧的诞生:向日神进发的酒神歌队

悲剧诞生于日神精神和酒神精神的联姻,这

是尼采悲剧理论的核心。而日神和酒神两个敌人是如何握手言和,酒神狄俄尼索斯究竟是凭借何种魅力吸引拿着月桂枝的阿波罗靠近,从而创造出最伟大的艺术形式的,还要回到从歌队发展成悲剧的过程之中去探寻。歌队可以说是日神和酒神二元冲动结合的舞台,支撑起尼采整个悲剧理论的框架。在《悲剧的诞生》的一篇准备性文章《希腊音乐剧》中,尼采就已经明确了合唱在悲剧诞生和发展过程中起到的核心作用:“从其起源来说,悲剧不过是一个大规模的合唱过程。[……]古希腊悲剧的主要作用和整体作用,在最繁荣时期,仍然建立在合唱的基础上:合唱是人们首先应该考虑而不应该丢弃在一旁的因素。”(尼采,《希腊音乐剧》9)这时尼采已经对于《悲剧的诞生》的论述思路有了初步思考:“在某种程度上,作家从合唱出发,物色舞台人选,用合唱寻找雅典的观众;而我们,仅仅有戏剧脚本的我们,是从舞台出发去寻找合唱。”(9)合唱是悲剧的雏形,演员、舞台、情节等其他要素都是从合唱中衍生而来,但如今尼采面临的是数量有限的戏剧文本,若想真正理解悲剧的演变过程及其对希腊民族意味着什么,必须要从无声的文本回归到悲剧的源头——歌队。

在《悲剧的诞生》中,尼采断言:“古代传说斩钉截铁地告诉我们,悲剧从悲剧歌队中产生,一开始仅仅是歌队,除了歌队什么也不是。”(《悲剧的诞生》21)此番断言并不是没有依据。在《诗学》中,亚里士多德第一次为悲剧下定义并建立起了较为系统的理论体系。“悲剧起源于狄苏朗勃斯歌队领队的即兴口诵”(亚里士多德 48),对于悲剧的起源和发展,亚里士多德一笔略过,随后对古希腊悲剧的演变历史进行了简要叙述,这一部分似乎是与其悲剧理论系统脱节的,在他看来,悲剧从史诗中获得的遗产远比从酒神颂中获得的重要。但是对于悲剧起源这一问题的现代讨论很大一部分都是对于《诗学》中这一点简洁提示的拓展。^②

亚里士多德提及的“临时口占”究竟是何种形式,我们已经无从得知,历史记载的只有从这种最原始的民间形式发展起来的酒神颂歌的零星资料。酒神狄俄尼索斯虽然从现在的神话体系来看隶属于奥林匹斯诸神之一,但却是一个出现在荷马神话之后的外来者,由色雷斯潜入希腊,因此他的身上带着奥林匹斯神不具有的民间气息和开拓精神。希腊人认为狄俄尼索斯是天神宙斯最受宠

的孩子,因而受到了天后赫拉的嫉妒,赫拉鼓动提坦将其捕获,并将他剁碎放入大锅去煮。雅典娜救出了他的心脏交给了宙斯,赛美勒吞下心脏之后怀孕,于是狄俄尼索斯获得了重生。希腊人被经历着“出生——肢解——重生”却始终把追求永恒奉为终身使命的酒神而感动,于是形成了广泛的崇拜仪式。这种祭祀具有让人心神迷醉的魔力,希腊人歌颂着狄俄尼索斯,全然投入以至于忘掉自身痛苦的处境。相传半人半羊、长角长尾的萨提尔是狄俄尼索斯最亲密的伴侣和导师,他们住在高山的密林之中,萨提尔终日喝得醉醺醺,驾着车子追随着狄俄尼索斯载歌载舞,把歌声、笑声和狂欢带给各地的人们(拉齐克 2—7)。“它是人的本真形象,人的最高最强冲动的表达,是因为靠近神灵而兴高采烈的醉心者,是与神灵共患难的难友,是宣告自然至深胸怀中的智慧的先知,是自然界中性的万能力量的象征。”(《悲剧的诞生》24)在希腊人看来,萨提尔是洗尽文明铅华之后最本真的人的形象,代表着健康明朗的自然力量,因此对它满怀敬畏和向往,企图寻找一切手段拥抱它;在现代看来,萨提尔“既代表着人类激情的现实性,又代表着一种对生命的情感反应(如悲伤、恐惧、厌恶和恐惧)保持积极态度的能力,关系着命运、必然性和有限性”(Murray 53)。而萨提尔正是悲剧歌队最原始的模型和先祖,悲剧的诞生过程包括了“祭祀酒神活动中的群众模仿萨提尔形成萨提尔歌队”这一关键阶段。

尼采对古典语文学的“价值重估”是从歌队问题开始的,他坚信歌队是唯一的现实,真切地渴望理解并且进入希腊人及其悲剧时代。他首先以一种向内行走的姿态,化身狄俄尼索斯的信徒,亲身模拟萨提尔的醉态,于是悲剧的诞生过程对于他而言变得清晰可见了。尼采深信,对于希腊人来说,无论是歌队还是悲剧,都不仅是一种表演,而是一种至深本能和需要,希腊悲剧的繁荣正是由于希腊人困于却又清醒地明白生存之痛,不得已而寻求一种解脱途径。在《悲剧的诞生》第7、8两节之中,尼采生动地再现了悲剧从酒神歌队一步步发展而来的过程,具体阐述了“酒神信徒——萨提尔歌队——酒神形象”的演化细节,其中始终围绕着两个关键词——“魔变”和“摹仿”。

最初酒神信徒组成了酒神颂的队伍的全体,

他们“结对游荡,沉浸在某种心情和认识之中,它的力量使他们在自己的眼前发生了变化,以致他们在想象中看到自己是再造的自然精灵,是萨提尔”(《悲剧的诞生》22)。尼采把这一过程称作“魔变”:酒神的力量使信徒们忘我和自弃,忘却了社会地位和公民身份,从彼此身上看到了自己的变化,仿佛真的变成了忠诚地替酒神服役的萨提尔,进入了酒神伙伴的肉体和性格之中,这种“魔变”就是悲剧的开端。从尼采对于萨提尔歌队身上发生的这种戏剧原始现象的描述中,我们不难发现他受到了俄耳普斯传说的启发。相传俄耳普斯是温柔热情的音乐家,同时也是狄俄尼索斯的改革派苦行祭司,每当他演奏音乐之时,树石鸟兽如同被施咒一样驯良地追随他的琴音,人们也为之着迷,拜他为神。

人轻歌曼舞,俨然是更高共同体的成员,他陶然忘步忘言,飘飘然乘风飞扬。他的神态表明他着了魔。就像此刻野兽开口说话、大地流出牛奶和蜂蜜一样,超自然的奇迹也在人身上出现:此刻他觉得自己就是神,他如此欣喜若狂、居高临下地变幻,正如他梦见的众神的变幻一样。(《悲剧的诞生》5)

酒神群众早已忽视了身处的文明世界,遗忘了自己作为人的属性,就像人在高烧时产生幻觉一样,他们眼前出现了萨提尔歌队的幻觉,如此真切以至于把自己代入其中,这种幻觉如同瘟疫一样迅速蔓延开来。但尼采坚信这种“魔变”与从罗马到巴比伦酒神秘仪中人们癫狂的放纵有本质区别,“酒神的野蛮人”不能与“酒神的希腊人”相提并论(《悲剧的诞生》6)。“酒神的希腊人”虽然处于“变态”的状态中,但是依然具有一种审视自身的能力,与其说他们在酣醉的极乐世界中迷失,不如说他们在一个更自由的境界中观照自己。“在这种状态中,他像神仙故事所讲的魔画,能够神奇地转动眼珠来静观自己。”(18)因此,希腊的酒神宴乐不是“妖女的淫药”,个体化原理的崩溃带来的并非可憎而无节制的肉欲和暴行,反而具有一种严肃的性质,甚至可以上升成为一种艺术现象,对于希腊人来说这是他们的神化日和救世节。此外,尼采也将酒神歌队与日神歌队进行对

比:手持月桂枝的日神群众始终冷静和自持,维护并巩固在文明生活中清醒的身份意识;酒神群众则在酣醉的极乐境界中全然抛弃了一切附加身份甚至肉体 and 性格。在悲剧发展成熟后,悲剧演员都会戴着假面具出现在舞台上,面具和悲剧之间的联系不具有必然性,但是从某种角度来说面具象征着一种个人身份的迷失和脱离,是悲剧原始形态“自弃”状态的延续和发展。

一开始萨提尔歌队仅是酒神群众的幻觉,实际的萨提尔歌队则是通过模仿这些“魔变者”产生的,由此进入了悲剧发展的第二个阶段。此时歌队从酒神群众中分离出来,但是也仅仅只是合唱,并不具备剧情和角色。如同之前在酒神群众身上发生的,酒神冲动又在萨提尔歌队成员之中蔓延开来,“魔变”再一次出现了。歌队成员作为狄俄尼索斯最忠诚的伙伴和仆从,生出了新的幻象,他们看到带着灿烂光环的主人和尊师经历苦难并自我颂扬,于是亢奋和激动地向希腊人传达狄俄尼索斯的神谕和智慧箴言。歌队成员虽然从酒神群众中分离,但本质上依然是与观众一体的,观众在歌队身上重新发现了自己,两者的全体组成庄严而虔诚地目睹并歌颂酒神的大歌队。虽然此时酒神形象并未显现,仅仅是被“想象”在场,但是悲剧舞台已经在酒神群众和歌队成员的幻觉之中搭建起来了。

直到第三个阶段,狄俄尼索斯终于冲破了幻象得以在现实中显现,狭义上的悲剧才由此诞生,标志就是模仿狄俄尼索斯的演员的出现以及悲剧舞台的搭建。“音乐在其登峰造极之时必定竭力达到最高度的形象化。”(《悲剧的诞生》56)音乐作为太一的摹本散发着最恣意汪洋的酒神精神,不仅具有让酒神群众和歌队沦陷和自弃的魔力,还召唤拿着月桂枝的阿波罗靠近,随着日神譬喻性梦像的降临,酒神音乐凝固成了形象,酒神最终变成可见的形象呈现在舞台上,萨提尔的合唱经过日神的感性化终于诞生了最伟大的艺术形式——悲剧。悲剧诗人在此基础上增加了情节、性格、对白等基本要素,悲剧作为一种艺术形式在希腊一步步走向完善和巅峰。

在幻象显现、真正意义上的悲剧出现之后,酒神歌队并没有失去价值,他们在悲剧表演之中肩负了新的任务:用酒神的方式调动听众的情绪。当悲剧主人公出现在舞台之上时,听众看到的不是

是难看的面具,而是在迷狂的状态中生出的全新幻象。虽然各种多样化的悲剧剧情已然在观众面前上演,但在尼采看来,悲剧舞台也仅仅是日神的梦境。日神的加入带来了个体形象的生成,但是这些个体形象连同整个舞台依旧是幻象而非真实。阿波罗信仰区别于理性精神,虽然二者同样追求尺度、要求自我,但是阿波罗信仰依然存在于个体形式的幻觉层面,并且能够清晰地意识到自身的幻觉属性,同时坚信这种幻觉是有价值的。在形象和舞台呈现出来之后,观众仍然需要在歌队音乐的感召之下将其生存的日常生活模糊化,进入一个虽然是幻象但更加令人激动、意义更加明晰的酒神世界。如果说拒绝接受“希腊悲剧是由酒神颂发展而来的”这一事实的辩护理由之一是从现存的希腊悲剧剧本来看,主人公和故事情节主要来自奥林匹斯神话,与酒神颂的主角狄俄尼索斯并无直接联系,那么尼采在这里作出了解释:在歌队音乐感知之下激动起来的悲剧观众透过悲剧演员的不同面具看到的都是历经苦难和重生的狄俄尼索斯,舞台上的普罗米修斯和俄狄浦斯不过都是他暂时的化身罢了。因此,“悲剧不是对现实的模仿,而是‘藏于现实背后’的酒神的真实投影”(伯纳姆 杰辛豪森 113)。

在尼采看来,悲剧的诞生就是以酒神式的万物合一性来对形象进行日神式的呈现。日神致命的局限性在于在外观中将本为一体的存在分离,而酒神魔力却可以使这种个体化原理崩溃,在人与人、人与自然之间建立纽带。“此刻,在世界大同的福音中,每个人感到自己同邻人团结、和解、款洽,甚至融为一体了。”(《悲剧的诞生》5)而因为日神的加入,酒神也不再是一种只可意会不可目睹的力量,通过日神譬喻现象得以客观化并呈现在舞台上,具有了史诗般的明确性和清晰性。“尺度与阿波罗以及日神精神有关,但是我们从尼采《悲剧的诞生》中得知——日神不能脱离酒神。过度的自然被神化成为酒神。但是真相是只有当这种混乱的、充满紧张的自然与统一和秩序的日神表象相抗衡时,才能得到承认和享受。尺度在希腊人的意义上来说是对酒神先前力量和狂热的克服。”(Tongerren 13)日神精神容易沉溺于对和谐而虚假的表象的追求,酒神精神的洋溢往往带来不可抑止的激情和混乱,无论孤立的日神精神还是酒神精神,都只能是缺陷性的存在。萨提尔歌队为日

神与酒神的联合提供了一个平台,促使双方放下了长久以来的敌对姿态,握手言和并“在彼此衔接的不断新生中互相提高”(《悲剧的诞生》14),两种艺术动力终于在悲剧中达到了相互对立而又相互依存的状态,得到了最完美的表现。

二、悲剧的效果:承载了“形而上的慰藉”的歌队

尼采在《悲剧的诞生》中对亚里士多德关于悲剧功用的解释展开了大肆批判:“这些老生常谈使我想,他们是些毫无美感的人,而且也许只是作为道德家去看悲剧的。自亚里士多德以来,对于悲剧效果还从未提出过一种解释,听众可以由之推断艺术境界和审美事实。[……]所有人连同他们那些指手画脚的美学家,对于作为最高艺术的悲剧实在毫无感受。”(《悲剧的诞生》77—78)尼采对于把悲剧效果与道德关联起来的做法嗤之以鼻,一并否认了包括黑格尔在内的“一半道德一半学术”的批评家。在尼采看来,审美价值是唯一能够被承认的价值,理性、善恶、道德、思辨等应该被看作艺术的谋杀者而被排斥于悲剧之外。对于悲剧快感和功用来源的寻找只能在纯粹审美领域中进行,唯有如此才能维护艺术在自身范围内的纯洁性。在《悲剧的诞生》中,尼采向美学界宣告:艺术是非道德的,作为现代人我们可以站在善恶以及道德的彼岸,达到以纯粹审美的态度鉴赏悲剧的水平。在尼采看来,悲剧对于希腊人来说绝不是茶余饭后的一种娱乐活动,它是希腊人生命状态的至真反映,是生命意志的强化剂。悲剧为希腊人提供了一种生存的快乐,一种“形而上的慰藉”,而这种悲剧效果同样也是通过歌队来承载的。

在尼采之前,很多批评家对于悲剧歌队的作用作出了解释,在《悲剧的诞生》第7节中,在阐述自己的观念之前,尼采对于“歌队代表平民的民主天性”这种政治解释,以及大施莱格和席勒等人对于歌队的理解——作出了评价。虽然尼采看起来对于这些解释不以为然,但不可否认的是他确实从中吸取了营养以完成对自己的悲剧效果理论的建构。

尼采首先驳斥了某种关于歌队的政治解释,这种解释认为由平民组成的歌队代表着正义,象征着一种民主的道德准则,甚至可以从其中预见古代国家的“立宪平民代表制”。为这种歌队作用

的阐释提供理论支撑的正是亚里士多德等“一半道德一半学术”的批评家。但是尼采认为,从埃斯库罗斯和索福克勒斯的悲剧来看,歌队的古典形式与“合唱团代表民主天性和希腊社会的智慧”(伯纳姆 杰辛豪森 80)的说法毫不相干。用平民与贵族的对立来解释悲剧歌队的作用“未触及悲剧的纯粹宗教根源”(《悲剧的诞生》21),因为悲剧从诞生开始就根本不是讲述“国王们的狂暴的放荡无度”,遑论“歌队是代表平民对抗舞台上的王公势力”(21)。这种解释可以成为某些政治家对于雅典践行民主原则的明证,但是对于悲剧的起源及其本质根本没有丝毫体悟,无从揭示悲剧的诞生对于希腊人来说到底意味着什么。

在尼采看来,A. W. 施莱格爾的解释更具有影响力,但是同样没有正确理解歌队的作用。施莱格爾认为,歌队是理想的观众——观众的典范和精华。然而,悲剧诞生之时并无舞台上下的界限,歌队从一开始就不是观众,而是演员的原始模型,是情节的亲身经验者,甚至可以说是悲剧的全部。他用通常意义上的“审美观众”的概念来进行反驳:真正被认可的理想观众具有一种静观的审美能力,他们能够把艺术作品当作有距离的审美对象而非真切的现实。很明显,悲剧中的歌队绝对不是置身悲剧情节之外的,相反,歌队成员已然完全抛弃了自我在现实生活中的身份和地位,将自己想象成神的仆从,热烈激昂、真挚虔诚地对狄俄尼索斯顶礼膜拜,聆听和互相传达神的旨意。德国人之所以毫无防备地认同了大施莱格爾这种“粗陋的、不科学的”(《悲剧的诞生》21)解释,事实上不过是出于浪漫主义对于一切理想事物的偏爱罢了。尼采之后选择从一个更深层的角度来理解和认可“歌队是理想观众”这一命题:由于希腊剧场特殊的圆形阶梯结构,^③观众和演员的分立并不存在,歌队带着如瘟疫一般的感染力穿梭于舞台和观众之间,使得一直凝视舞台世界的观众认为自己也是歌队的一员,亲眼见证并且亲身经历了悲剧的诞生。

相较于“歌队代表平民对抗王公势力”和大施莱格爾“歌队是理想观众”的解释,席勒的见解似乎更得尼采的赞同和赏识,尼采称之为“一种极有价值的见解”(《悲剧的诞生》22),甚至我们可以认为尼采对于歌队作用的阐释是建立在席勒基础之上的。但事实的确如此吗?如果我们对于席勒悲剧理论有所了解,就可以轻易发现席勒和

尼采对于悲剧本质的认识存在根本性的差异。席勒认为悲剧的审美本质表现在它是道德崇高感的集中体现,悲剧快感是一种“反目的的合目的性”,对于感性来说它是反目的性的,因为悲剧带来的是痛苦而非快乐,但对于理性来说它又是合目的性的,因为它引起了一种崇高感。1803年,席勒为自己的悲剧作品《墨西拿的新娘》写了一篇序文《论悲剧中合唱队的运用》,在这篇文章中,席勒大肆宣扬了合唱队在悲剧中的重要作用,声称合唱队是悲剧保持理想化“最后的、决定性的步骤”(席勒 370),因此他强烈呼吁并且亲身实践,要把古希腊的合唱队带回到现代悲剧之中,以此返回人性完整、审美自由的古希腊理想社会。希腊人在席勒的世界里代表的是淳朴本真、完整和谐的理想的人,但是尼采认为:“希腊艺术的繁荣不是缘于希腊人内心的和谐,相反是缘于他们内心的痛苦和冲突,而这种内心的痛苦和冲突又是对世界意志的永恒痛苦和冲突的敏锐感应与深刻认识。正因为希腊人过于看清了人生在本质上的悲剧性质,所以他们才迫切地要用艺术来拯救人生,于是有了最辉煌的艺术创造。”(周国平 5)由此看来,席勒依旧在道德领域之内寻找悲剧本质的做法显然与尼采维护艺术在自身范围之内纯洁性的诉求背道而驰,两个人“返回希腊”想要找寻的理想之物也是不同的。尼采对于席勒歌队作用的附和一方面是因为两人都需要对自然主义这一共同敌人开战,另一方面也是一种选择性和创造性的利用,因为席勒的见解中的确有一部分帮助尼采阐发“形而上的慰藉”这种悲剧效果的内容。

席勒把合唱队看作一堵活城墙,“这堵墙使悲剧围绕着自身进行,以便完全与现实世界隔绝,并且保持了它的理想的基础,维护它的诗的自由”(席勒 370)。他认为艺术应该是理想的,但同时更高层次上依旧是与现实一致的,合唱队在某种意义上实现了悲剧艺术这种理想性与现实性的统一。古希腊悲剧的主要角色通常都是帝王、诸神以及英雄,由于他们的崇高而威严的角色特点,其痛苦激情的内心状态不适合直接呈现在舞台之上。“于是,古希腊人在自己天真无邪时代的纯朴单一的素朴自然(本性)之中自然而然地寻找到了合唱队的形式,来表现他们的光明正大的行动和命运。合唱队是理想化或理想主义地表现他们的厄运和痛苦激情的诗意形式,而且是

避免自然主义表现惨不忍睹的痛苦场景的艺术形式。”(张玉能 19)

尼采认为席勒描绘的这种“理想的”形式是一种“浮生朝生暮死之路之上的境界”(《悲剧的诞生》23)。希腊人虚构了自然精灵萨提尔以及他们生活的平台,但是这种虚构并非一种任性的想象,对于他们来说这一世界是真实可信的,他们自己就是酒神最忠诚的仆从。酒神音乐激发起了日神的譬喻性梦像,创造了这样一个“中间世界”——伟大的奥林匹斯诸神和英雄存在于这个由歌队搭起的幻象之中,为人类背负起沉重而痛苦的酒神世界,将身为凡夫俗子的观赏者们与音乐隔开,避免他们直接受到强大的酒神力量和现实性痛苦的伤害,却能够同时聆听酒神传达的终极智慧。悲剧的本质可以从以下意义来理解:悲剧表演将现实世界中无时无刻不在进行的善恶角逐神化,在艺术的舞台上真实地模拟生存,感受这种人神万物之间的相互交融和触动,启蒙并保护从酒神世界之中繁衍而来的芸芸众生。

在弥达斯国王逼问西勒诺斯,让他说出最好最妙的事情就是“不要降生”和“最好去死”的那瞬间,笼罩深渊的幕布被猛然揭开了。现实世界是永恒的生存变化,对于一个人来说,个体的毁灭是最大的痛苦,这是不可避免的残忍真相。“因此在尼采的心目中,真正的悲剧恰恰是自然、宇宙或生命本身——在原始生命意志的洪流中,大千世界的众多个体和芸芸众生不断重复这生成和毁灭的永恒悲剧。”(吴增定 26)尼采否定存在一个超越性的本体世界,始终坚信只有一个世界,即这个永恒轮回、并无意义的现实世界,真理不是对于本体世界的接近和碰触,而是这种酒神智慧——现实世界运作过程和本来面目的认识。如若每个人都清晰地洞察了这种酒神智慧,便只能看见生存的荒谬和可怕,于是变成了因为彻悟而厌恶行动的哈姆雷特,陷入叔本华的虚无主义和压迫性宿命论。因此,无论如何,人生需要一种借以生存下去的动力和意义,尼采借《悲剧的诞生》开宗明义地向所有人宣告:“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”(《悲剧的诞生》2)

日神艺术掩盖了酒神智慧,它用美的外观把我们带入和谐的、没有痛苦的梦境,人为地搭建了一个适宜生存的虚假世界。亚里士多德所论述的悲剧的“卡塔西斯(Katharsis)”效果事实上就停留

于日神的静观世界中。日神梦境治疗和缓解了现实的苦痛,“最终将把人引向一个理智清明、情感适度的精神境界”(邓晓芒 36)。阿波罗式的艺术家为我们创造了一个简化的世界,与难以理解的日常世界形成对比,史诗作者笔下的每个神都只由一个主要的人性特征来定义,可以看作这一人性特征的最大化和完美化的体现,比如阿芙洛狄忒就是美丽的化身,阿瑞斯就是善武的化身等。日神艺术使希腊人产生了愉快的幻觉,欣喜地发现世界是能够理解的,人类自身能够抵御和超越生活中的不稳定状况并且获得一种超然的、预见性的能力。但是阿波罗艺术提供的图像是静止的、没有活力的,所营造的幻象也是不堪一击的。如果沉沦于阿波罗提供的完美幻象,以此来自我欺骗,避免直面生存的恐怖,意志就会暂停无止境的挣扎和奋斗,生命将会采取的是一种静止的、收缩的姿态,不能得到肆意张扬和伸展。但是希腊民族的生命欲望如此热烈,以至于不能够被阿波罗的幻象所麻痹,反而促使阿波罗将其冲动付诸行动。歌队为日神和酒神搭建了一个中间世界,诸神和英雄走向毁灭,我们不可抑制地感到恐惧和怜悯,但是很快就可以意识到,被毁灭的仅仅是现象,超越现象观看到的是酒神冲动迫切地想要摆脱个体化的束缚,勇敢无畏地毁灭自身。个体从热切的生存欲望中解脱出来,获得了一种与原始自然相融合的快乐,这是一种因为感知到现象背后的意志——始终丰盈、坚不可摧的“永恒生命”而带来的更高的、永恒的快乐,即“形而上的慰藉”。

“尼采的形而上学不是一种解释手段,也不是对世界现实状态的字面表述,而是一种生命意义的象征,这种信仰的实用主义的理由是它对我们有潜在的积极影响。说形而上学是象征性的,意味着尼采不要求我们(包括他自己)相信它的字面内容,而是要求我们能够审美地欣赏它的意象,并从意象中提取它们的存在意义。”(Hancile 395)艺术形而上学是比喻性质而非真理性质的。之所以这样说,是因为即使是尼采,也否认人生具有一个实质性的形而上依据,他之所以赋予悲剧艺术一种形而上的意义,不是因为它揭示了真理,而是因为它替我们阻挡了真理的冲击。人类天生具有寻求一种形而上意义的本能,以此来遭遇和对抗经验性生存过程中的空虚和痛苦,一旦把这种形而上意义从生活中剥除,便会在

无尽的苦难面前失去了生存下去的动力和勇气。对艺术形而上学只有从生命的意义上来理解才是可以成立的：将生命从追求真理的牢笼中挣脱出来，肯定生存欲望和生存快乐的合法性，通过指导我们从审美的角度理解生命运转和毁灭的过程，实现对现实和日常生活的终极审美救赎。这样看来，尼采的艺术形而上学本身就带有一种反形而上学的色彩，是对否定生命和现世生活的传统形而上学的背叛和超越。^④如此，我们才能理解尼采所说的“酒神颂的萨提尔歌队是希腊艺术的救世之举”（《悲剧的诞生》24）以及“艺术拯救他们，生命则通过艺术拯救他们而自救”（23）的深刻内涵。对于希腊人来说，悲剧是作为一种生命现象而非艺术形式诞生的。“悲剧的重要性只有从它对痛苦的希腊人的影响这个角度才能得到真正理解。从生命和消亡中退出，这是脆弱的个体在面对悲观绝望时的诱惑，希腊人并没有选择这样做，他们以酒神悲剧英雄及其毁灭的形式，使得世界和人性的可悲一面得以提升——然而向我们展示世界恐怖真相的酒神狂热，是由壮丽的、平静的、令人神往的日神景象支撑起来的。”（Daniels 3）歌队为日神和酒神的两种艺术动力的结合提供了一个平台，昭示着希腊文化在这个时刻已经达到巅峰——将悲观主义隐现的威胁转换为了生存的欢快慰藉。“虽然表象从不停止变化，但合唱团却被置于日常现实之上，是酒神洞察‘太一’的象征，它使我们感到‘生命崇高、愉悦、不可摧毁’从而达到安慰我们的作用。”（伯纳姆 杰辛豪森 82）现实世界的永恒生成变化本无意义，但悲剧可以将我们生存于其中的这个世界艺术化，并引导我们用审美的眼光再次观照。生命从创造到毁灭，看起来是无休止、重复性的牺牲，意志正是通过这种牺牲不断地自我再生，并从过度挥霍的力量中获得快乐和救赎，悲剧再现的就是这个自然本身的创生和毁灭的过程。对于悲剧作家来说，“艺术家所需要的不是从经验的立场到超验的立场的转变，而是对意志活动的认同（而非透视），从类比的角度来说，这使他在创作和破坏个体性的图像中找到类似的快乐”（Hancile 382）；对于悲剧观众来说，个体从出生到毁灭是一个痛苦的过程，但从审美的角度看，把世界想象为一个艺术家，他像顽童一样享受着用沙子堆起城堡再调皮地推倒它所获得的快乐，个体被创造出来又被毁

灭就是一件艺术品的完成过程，我们生存的意义和最高尊严存在于作为这件艺术品的价值之中，因此现实的苦难就转变为了审美的快乐。

三、悲剧的衰落和复兴：酒神世界观 能否在歌队和音乐之中重生？

在尼采看来，悲剧精神体现了古希腊文化生活的“竞赛”特征，狄俄尼索斯崇拜和阿波罗信仰在由歌队搭建起来的平台里找到了能够彼此抗衡的对手。悲剧诞生的那一刻，日神与酒神相互抗衡，达到一种整体和谐的状态，形象通过音乐达到了目的，戏剧舞台在日神譬喻性的梦像中被搭建起来。但是最终，这种和解所达到的戏剧效果实现于日神的彼岸，“悲剧以一种在日神艺术领域里闻所未闻的音调结束。[……]日神用酒神的智慧说话，使它否定它自己和它的日神的清晰性。[……]酒神说着日神的语言，而日神最终说起酒神的语言来”（《悲剧的诞生》76）。日神艺术创造的是诸多美的个体形象，这些形象彼此分离、毫无关联，处于永无止境的弥散状态中，永远无法获得整体性。悲剧效果包含了阿波罗的自我否定，但是这并不意味着个体形象在狄俄尼索斯崇拜中消解了，而是阿波罗借狄俄尼索斯崇拜获得了一种原始统一性，摆脱了永远无法获得整体性的命运。如此，我们就可以理解为什么当狄俄尼索斯因素在悲剧发展过程中被剔除之后，阿波罗信仰也远去了。语言和情节只有在酒神音乐的指引下才获得了阐述真理的可能性。^⑤“悲剧必定随着音乐精神的消失而灭亡，正如它只能从音乐精神中诞生一样。”（53）当某一天语言和情节企图摆脱音乐之时，悲剧也就陷入了危险的处境之中，具体表现之一就是歌队的衰落。尼采清晰地洞察到了悲剧艺术一步步走向枯竭，为酒神世界观的隐匿和生命本质的被误解感到痛惜，但是尼采的意识始终是指向现实以及未来的，他并没有止步于揭示悲剧衰落的真相，而是企图再次利用歌队和音乐，把握现代资源，完成一次对于希腊传统的“嫁接”。

在尼采之前，已经有人发现了悲剧发展到欧里庇得斯的时候已经发生了变质。F·施莱格尔就曾宣称悲剧在欧里庇得斯阶段已经出现了衰落迹象，表现之一就是歌队与悲剧之间是一种游离的关系（施莱格尔 136）。而尼采实际上把悲剧

衰落的源头上溯,认为在索福克勒斯的悲剧中酒神基础就已经开始瓦解了,因为索福克勒斯在处理歌队这个问题时表现出了困惑,他限制歌队的规模,也没有勇气让歌队承担悲剧效果的重要部分,导致歌队似乎从乐池转移到了舞台之上,与演员处于同等地位。从史实留给我们的资料来看,合唱队作为悲剧的组成部分虽然被长久地保存在悲剧之中,但实质上其与悲剧的有机联系在被不断削弱,合唱队逐渐被演员所替代。合唱队在埃斯库罗斯的悲剧中经常是主要人物且作用重大,到索福克勒斯时,虽然仍与悲剧剧情保持联系,但是已经成为次要的组成部分,而欧里庇得斯则把合唱队和剧情完全割裂开来,将其变成场次之间的助兴表演。^⑥欧里庇得斯之后,阿伽同和新喜剧又为悲剧的毁灭添砖加瓦,最终“乐观主义辩证法扬起了它的三段论鞭子,把音乐逐出了悲剧”(49),真正的悲剧也随歌队和音乐的被弃而变得无法触及了。

之后有许多人为欧里庇得斯辩护,试图用大量事实证据证明悲剧并非毁灭于欧里庇得斯和苏格拉底乐观主义的联合,进而对尼采专断式的结论展开抨击。其实这些人从未走进过尼采的世界:虽然尼采在《悲剧的诞生》中表现出了对于欧里庇得斯悲剧的深恶痛绝,但是这种指责并非真实指向欧里庇得斯。尼采只能在他所构想出的“前悲剧”阶段找到一种理想的悲剧形式,希腊悲剧在还未完全成熟之时就开始步入了死亡的坟墓,每个声称想要完善这种艺术形式的人不过是在为其坟墓添砖加瓦。就如同日神和酒神一样,欧里庇得斯其实也是尼采的一种隐喻。尼采声称悲剧死于“自杀”,他真正攻击的对象是“理性和乐观主义导致了真正艺术的断裂和对生命本质的误解”这一事实。苏格拉底的乐观主义潜入悲剧,影响逐渐增强,摧毁了日神精神和酒神精神之间的联姻关系,成为单一的、排他的主导力量。通过欧里庇得斯悲剧的一些特征,尼采得以清晰地阐明理性和乐观是如何将音乐逐出悲剧,从而导致真正的悲剧衰亡。

在欧里庇得斯的悲剧之中,歌队是游离的。一方面,它表现为歌队的形式化,欧里庇得斯经常在几部悲剧之中让合唱队演唱同一首进唱歌,歌队退化为标志两幕之间转变的一种工具。关于这一点,即使亚里士多德称赞“欧里庇得斯是最富

悲剧意识的诗人”(亚里士多德 98),他同样也承认欧里庇得斯在合唱队的运用方面并不高明,合唱队的活动不再是整体的一部分,与情节的联系不再紧密。另一方面,在欧里庇得斯之前,歌队演唱的都是抒情诗,而到他这里变成了对于传说故事的叙述,歌队已不再是群情激昂、膜拜和沟通神灵的仆从了。欧里庇得斯想要建立一种类似史诗的日神式悲剧,他要求诗人、演员以及观众都能够冷静地与形象保持距离。“好像他是一群醉汉中间第一个清醒的艺术家。”(伯纳姆 杰辛豪森 106)随着歌队失去了作为“城墙”的本来意义,它已不能代表酒神释义,理想世界中的悲剧已然蜕化成了现实世界中的悲剧,悲剧仅仅是对现实中芸芸众生遭遇的复制和摹写,不再为生命提供一种“形而上的慰藉”。艺术家应该是苦于生命力的丰盈,不得不通过“给予”这种方式疏泄,而“渎神”的欧里庇得斯的创作绝非出自压抑许久、期待释放的生命强力,只能算是在“非酒神基础”上的空洞的、虚假的创造行为,已经沦为“艺术家的基督徒”——“他们必然会把事物据为己有,使其衰竭”(尼采,《偶像的黄昏》59)。失去了音乐基础的悲剧不再是生命的一支强化剂,于是逐渐被人们抛弃,苏格拉底式的求知欲代替形而上学的慰藉成为了支撑现代人生存下去的目的和动力。

“价值不再是维持生命或提高生命的价值。这些价值只能被认为用来维持那些他认为是虚弱、病态和生命力衰竭之人的生命。”(Smith 10)科学和理性自以为替代了悲剧世界观成为人生的目的和价值,为此沾沾自喜,在完成了一圈的探索之后试图认识自己,却清楚地认识到它们根本无法探知生命的本源和意义,这才触到了知识的边界,因为无法抵御悲观主义而感到惶恐不安。值得庆幸的是,古老而壮丽的酒神世界观尽管神形巨变,仍然在某种秘仪中被保存了下来,虽然多年来一直处于沉睡状态,但是依然在等待人们在发现其他途径都无法承担生存的重负之日将它唤醒。理性乐观主义触碰到知识的边界,渴望登岸转而向艺术求助之时,就是悲剧精神复活的契机。

尼采并没有止步于悲剧的衰落,而是揭示悲剧精神复兴的可能性,企图完成一次现代德国背景之下对于希腊传统的嫁接。现代人已然意识到了古希腊音乐的重要意义和希腊人生活方式对现代世界的借鉴作用,企图用歌剧这种艺术方式模

仿希腊悲剧,回到牧歌般和谐自然的时代。“然而,历史是无法逆转的;现在的任务不可能是‘模仿’希腊人,因为历史时钟不可能往回调。的确,尼采会主张,当代的任务是‘重复’希腊发明的悲剧,但是是在我们自己的时代,利用我们拥有的资源。”(伯纳姆 杰辛豪森 104)在古希腊悲剧中,日神精神和酒神精神两种二元冲动是紧密结合的,但是现代艺术不是作为整体,而是在各种门类中成长起来的,因此人们已经习惯于把文学文本和音乐分开欣赏。在现代歌剧中,文本和音乐实际上是相互排斥、无法融合的,音乐作为“音响图画”只能是歌词的仆人,失去了作为酒神智慧传达者的尊严。希腊悲剧中音乐的作用在于“作为到处为人理解的真正普遍的语言直接打动人心”(《希腊音乐剧》12),而在现在的歌剧中,这个任务转移到了话语身上。“但是,对它来说,这解决起来更难,或者说,只能走弯路才能解决。话语首先对概念世界发生作用,并且从概念世界出发,才对感觉发生作用。是的,话语足够频繁地踏上遥远的路途,但是,远没有达到目的。”(12)歌剧文化的出现是由于文艺复兴时期人文主义者对于希腊民族及其理想生活的误解,直到18世纪,歌德、席勒等人心目中的完美、和谐的古希腊形象都是虚假的、误导性的。“歌剧和现代亚历山大文化是建立在同一原则上面的。”(《悲剧的诞生》66)歌剧这种艺术形式完全不能与古希腊悲剧艺术相提并论,因为歌剧音乐与酒神精神毫无关联,其本质是苏格拉底乐观主义的同伙,企图用歌剧来拯救艺术只能是饮鸩止渴和自欺欺人。尼采对歌剧的批判旨在对长久以来德意志乌托邦式的“希腊想象”进行纠正和颠覆,带领德国人真正走近古代世界重塑古希腊形象,领会其生存智慧并将其运用于当代德意志精神的建构。希腊传统在现代的“嫁接”不是简单地现代重演古希腊悲剧,也不是让现代人重演古希腊人的生活方式。“古典时期的希腊肃剧在欧洲文化史上是一个重要的事件,因为这代表了阿波罗信仰与狄俄尼索斯崇拜这两种驱动力的联合——一种独一无二的文化统一。”(伯纳姆 138)自文艺复兴起,德意志在整个欧洲的现代化过程中处于落后的地位,民族文化建设更是处于一种缺位的状态。文化源头的缺失导致德意志民族创造力的枯竭,不得已求助科学理性,或者盲目地从古代世界攫取养分,或者疯狂

地在其他民族文化中寻觅灵感。就在《悲剧的诞生》写作之前,德国刚刚取得了普法战争的胜利,但是尼采焦虑地意识到如果德意志民族沉醉于这次军事上的胜利和鼓舞,幻想精神文化方面也呈现出了一片欣欣向荣的景象,那么将永远无法摆脱法兰西文化和理性崇拜的侵袭和压制,建构真正的富有创造力、生命力的德意志民族精神。现代文化是分裂的、碎片的,而希腊文化是统一的,悲剧就是这种文化统一性的产物。尼采企图通过复活悲剧精神完成希腊传统的“嫁接”,最终是希望通过找回古希腊时期的文化统一性来拯救德意志支离破碎的文化精神。幸运的是,强大的酒神力量还未被全面摧毁,仍旧处在一种待激活的状态之中。“终有一天,它将从沉睡中醒来,朝气蓬勃,然后它将斩杀蛟龙,扫除阴险小人,唤醒布伦希尔德——哪怕浮旦的长矛也不能阻挡它的路!”(《悲剧的诞生》85)在《悲剧的诞生》中,尼采把复兴德意志精神的希望寄托到了瓦格纳音乐戏剧之上,声称在其中聆听到了“悲剧音乐复苏的神秘声响”(71)。②尼采认为,在瓦格纳的音乐中,音乐与文本是和谐统一的,酒神精神和日神精神重新恢复到了古希腊悲剧中的平衡状态。德国音乐和德国哲学联手必将接续起与古代世界之间被割裂的纽带,唤醒沉睡已久的酒神力量和德意志精神,到那时,德意志才可以凭借其旺盛的创造力和丰盈的生命力在一切民族面前高昂阔步。

结 语

《悲剧的诞生》是尼采的学术生涯之中具有重要转折意义的一本论著,是尼采长期以来思考语文学与哲学、古希腊文化与德意志民族精神塑造之间关系的突破性成果。悲剧一直以来都是西方文论史上最具研究价值的美学范畴之一,但直到尼采出现,悲剧作为一种原始的审美体验,才真正关乎人类历史的根源、关乎生命和存在。而歌队是《悲剧的诞生》中的核心问题,我们谈论其中任何一个重要问题都无法理所当然地绕开歌队。通过对萨提尔歌队进行追溯和新解,尼采完成了第一次价值重估——将古典语文学与美学结合起来,弥合了当代语文学由于片面追求历史化和科学化而与现实生活、生命体验形成的鸿沟,通过增加审美和哲学思考的维度来赋予其现实关切性和

时代价值。

在萨提尔歌队提供的平台之上,酒神精神和日神精神两股二元冲动进行联姻,诞生了最伟大的艺术形式。悲剧从歌队中诞生,随歌队衰落,再利用歌队和音乐获得重生的可能性。作为悲剧的灵魂,歌队的起伏与悲剧艺术的生命力是同步的。尼采利用歌队建构了悲剧理论的框架,以之为线索勾勒出一条悲剧发展的历史脉络。更重要的是,正是歌队所承载的“形而上的慰藉”让悲剧变成了一种真正与人的生命存在息息相关的艺术形式,让艺术得以摆脱道德、伦理等外部束缚,返回其自身领域的纯洁性。至此,从生命立场来看,艺术承载着人生的终极意义和最高价值,赢得了高于存在和真理的至尊地位和无上荣耀。

注释[Notes]

① 关于尼采与古典语文学的关系问题参见 James Porter. *Nietzsche and the Philology of the Future*. California: Stanford University Press, 2002。波特的书标志着北美尼采研究的一个转折点,其中分析了尼采关于现代性的早期观点是如何通过古代语文学中的一系列问题塑造而成的,从而转变了学术界认为尼采在《悲剧的诞生》出版后遭到毁灭性打击,于是放弃了古典语文学的普遍看法。中国学者近年来对于相关问题也有一些积累,凌曦的《早期尼采与古典学》在第一部分讨论了古典语文学发展的历史、尼采语文学的研究生涯及其相关著作、瓦格纳和罗德针对《悲剧的诞生》与维拉莫维茨展开的论战、尼采对于古典语文学产生的影响等问题。参见凌曦:《早期尼采与古典学》。广州:中山大学出版社,2012年。

② 施顾伦在《悲剧和宗教:起源问题》一文中对于亚里士多德在《诗学》中谈论悲剧起源的内容进行了绎读,并从酒神颂、萨提尔剧、词源学以及悲剧与宗教的关系等方面对悲剧的真实起源进行详细考证,他认为亚里士多德“悲剧产生于酒神颂的临时口占”这一说法并不能找到足够的历史证据作为支撑,并且认为如果现代学者通过解读亚里士多德而得出“悲剧与酒神密切联系”的相关结论,那么这些结论不具有很高的可信度。参见 Scott Scullion. “Tragedy and Religion: The Problem of Origins.” *A Companion to Greek Tragedy*. Ed. Justina Gregory. Oxford: Blackwell Publishing Limited, 2005. 23 - 37.

③ 从现存的古希腊剧场来看,剧场通常依坡而建,观众席呈现为朝北背阴的扇形阶梯结构,景屋(可以理解为现代的演出后台)和舞台位于面南的平地,保证有充足的阳光照亮演出区域。在舞台和观众席之间有一块正圆形的独立区域,专门用于歌队表演。参见俞健:《古希腊剧场、古

罗马剧场》,《艺术科技》4(2007): 4—10。歌队处于整个剧场的圆心位置,被观众席和舞台包裹起来,和剧场之外的世界完全隔离,观众和演员隔着歌队遥相对望。从古希腊剧场空间结构出发,尼采认为歌队的微妙位置恰好说明歌队取消了观众和演员的分立。但关于这一问题一直存在不同看法。如艾伯特·维纳认为歌队存在于故事情节之外,既非演员的一部分,也不与观众发生联系,布莱希特的“间离效果”可以解释歌队的作用。“歌队并非如同某些人相信的,在人物和观众之间发挥调解的作用,相反,歌队起到了间离的效果。”参见 Albert Weiner. “The Function of the Tragic Greek Chorus.” *Theatre Journal* 32. 2 (1980): 205 - 212.

④ 《悲剧的诞生》中的艺术形而上学只是借用了传统形而上学的框架,所表达的内容全然区别于传统形而上学,不过后来尼采在 1886 年为《悲剧的诞生》所写的序言《自我批判的尝试》中,对于这种形而上学外壳的借用也深感后悔和厌恶。

⑤ 尼采认为,和语言相比,音乐能够更完整地将个人和世界联系在一起。语言之所以能表达意义,是因为语词是以指代事物为目的而按惯例创造出来的。音乐无需任何中介,直接传达了“我们分享同一个世界,具有生理冲动和经验的共同基础”这一人类现实的酒神基础,而这种基础正是语言得以存在和发挥作用的先决条件,因此音乐中包含了语言的可能性。参见 Kathleen Higgins. “Nietzsche on Music.” *Journal of the History of Ideas* 47. 4 (1986): 663 - 672.

⑥ 有关古希腊悲剧歌队规模和作用的下降参见谢·矣·拉齐克:《古希腊戏剧史》,俞久洪,臧传真译。天津:南开大学出版社,1989年。第9—10页。

⑦ 尼采之后出于种种原因与瓦格纳决裂,在他精神失常之前写下的《瓦格纳事件》和《尼采反对瓦格纳》中对瓦格纳进行了猛烈的抨击。瓦格纳的形象从《悲剧的诞生》中承载着悲剧复兴希望的拯救者转变为尼采所批判的现代文化的典型。

引用作品[Works Cited]

亚里士多德:《诗学》,陈中梅译。北京:商务印书馆,1996年。

[Aristotle. *The Poetics*. Trans. Chen Zhongmei. Beijing: The Commercial Press, 1996.]

道格拉斯·伯纳姆:《尼采早期思想中的阿波罗与文化统一问题》,《尼采作为古代文史学者》,纪盛、于璐译。上海:华东师范大学出版社,2019年。第134—168页。

[Burnham, Douglas. “Apollo and the Problem of the Unity of Culture in the Early Nietzsche”, *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*. Trans. Ji Sheng and Yu Lu. Shanghai:

- East China Normal University Press, 2019. 134 - 168.]
- 道格拉斯·伯纳姆 马丁·杰辛豪森:《导读尼采〈悲剧的诞生〉》,丁岩译。重庆:重庆大学出版社,2016年。
- [Burnham, Douglas, and Jesinghausen Martin. *Nietzsche's The Birth of Tragedy: A Reader's Guide*. Trans. Ding Yan. Chongqing: Chongqing University Press, 2016.]
- Daniels, Paul Raimond. *Nietzsche and The Birth of Tragedy*. New York: Routledge, 2014.
- 邓晓芒:《西方美学史纲》。武汉:武汉大学出版社,2008年。
- [Deng, Xiaomang. *A Brief History of Western Aesthetics*. Wuhan: Wuhan University Press, 2008.]
- Hancile, Béatrice. "Nietzsche's Metaphysics in *The Birth of Tragedy*." *European Journal of Philosophy*. 14. 3 (2006): 373 - 403.
- 休·劳伊德-琼斯:《尼采和古代世界研究》,《尼采与古典传统》,田立年译。上海:华东师范大学出版社,2007年。第1—26页。
- [Lloyd-Jones, Hugh. "Nietzsche and the Study of the Ancient World," *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*. Trans. Tian Linian. Shanghai: East China Normal University Press, 2007. 1 - 26.]
- Murray, Peter Durno. *Nietzsche and the Dionysian: A Compulsion to Ethics*. Leiden and Boston: Brill-Rodopi, 2018.
- 弗里德里希·尼采:《悲剧的诞生》,《悲剧的诞生:尼采美学文选》,周国平译。北京:作家出版社,2012年。第1—86页。
- [Nietzsche, Friedrich. "The Birth of Tragedy." *The Birth of Tragedy: Selected Works of Nietzsche's Aesthetics*. Trans. Zhou Guoping. Beijing: Writers Publishing House, 2012. 1 - 86.]
- :《希腊音乐剧》,《尼采遗稿》,赵蕾莲译。哈尔滨:黑龙江教育出版社,2012年。第1—15页。
- [---. "The Greek Musical Drama," *Posthumous Manuscript by Nietzsche*. Trans. Zhao Leilian. Harbin: Heilongjiang Education Press, 2012. 1 - 15.]
- :《偶像的黄昏》,李超杰译。北京:商务印书馆,2009年。
- [---. *Twilight of the Idols*. Trans. Li Chaojie. Beijing: The Commercial Press, 2009.]
- 詹姆斯·波特:《尼采的激进语文学》,《尼采作为古代文史学者》,纪盛、于璐译。上海:华东师范大学出版社,2019年。第55—96页。
- [Porter, James. "Nietzsche's Radical Philology." *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*. Trans. Ji Sheng and Yu Lu. Shanghai: East China Normal University Press, 2019. 55 - 96.]
- Porter, James. "Nietzsche and Tragedy." *A Companion to Tragedy*. Ed. Rebecca Bushnell. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- 谢尔盖·伊万诺维奇·拉齐克:《古希腊戏剧史》,俞久洪、臧传真译。天津:南开大学出版社,1989年。
- Radzig, Sergei Ivanovich. *A History of Ancient Greek Drama*. Trans. Yu Jiahong and Zang Chuazhen. Tianjin: Nankai University Press, 1989.
- 弗里德里希·席勒:《论悲剧中合唱队的运用》,《席勒美学文集》,张玉能译。北京:人民出版社,2011年。第367—373页。
- [Schiller, Friedrich. "On the Use of Chorus in Tragedy." *Schiller's Essays on Aesthetics*. Trans. Zhang Yuneng. Beijing: People's Publishing House, 2011. 367 - 373.]
- 弗里德里希·施莱格尔:《旧文学和新文学史》,宁瑛译,《古希腊三大悲剧家研究》,陈洪文、水建馥选编。北京:中国社会科学出版社,1986年。第134—137页。
- [Schlegel, Friedrich. "History Of Old Literature and New Literature." Trans. Ning Ying. *A Study of the Three Great Tragedians in Ancient Greece*. Eds. Chen Hongwen and Shui Jianfu. Beijing: China Social Sciences Press, 1986. 134 - 137.]
- Smith, Stewart. *Nietzsche and Modernism: Nihilism and Suffering in Lawrence, Kafka and Beckett*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.
- Tongerren, Paul van. "Nietzsche's Greek Measure." *Journal of Nietzsche Studies* 24. 1 (2002): 5 - 24.
- 吴增定:《尼采与悲剧——〈悲剧的诞生〉要义疏解》,《云南大学学报》(社会科学版)1(2015): 23—29。
- [Wu, Zengding. "Nietzsche and Tragedy: *The Birth of Tragedy's* Essential Meaning." *Journal of Yunnan University (Social Sciences Edition)* 1 (2015): 23 - 29.]
- 张玉能:《席勒的戏剧美学思想——悲剧理论》,《美育学刊》5. 4 (2014): 12—22。
- [Zhang, Yuneng. "Schiller's Aesthetics of Drama: Theory of Tragedy." *Journal of Aesthetic Education* 5. 4 (2014): 12 - 22.]
- 周国平:《艺术形而上学:尼采对世界和人生的审美辩护》,《云南大学学报》(社会科学版)6. 3 (2007): 3—15。
- [Zhou, Guoping. "The Metaphysics of Art: Nietzsche's Aesthetic Defense for the World and Human Life." *Journal of Yunnan University (Social Sciences Edition)* 6. 3 (2007): 3 - 15.]

(责任编辑:王嘉军)