

选自《悲剧的诞生：尼采美学文选》，周国玉译，生活·读书·新知三联书店，2002年。

出自艺术家和作家的灵魂

《《人性，太人性了》第一卷第四章》

（1876—1878）

145

完美的作品应当一挥而就。——我们欣赏一切完美的作品时，往往忽略它的生成问题，只是怡悦于眼前的作品，仿佛它是魔棍一挥便从地下跳出来的。在这里，我们仿佛还处在一种古老神话感觉所遗留的影响之下。我们几乎还有这样的心情（例如在象裴斯顿神庙^①那样的希腊神庙中），好象某个早晨有一位神灵游戏似地用这些巨材盖了他的住宅，或者好象有一个灵物突然被魔法镇入一块巨石，现在想借之诉说。艺术家知道，他的作品唯有使人相信是即兴而作、是奇迹般的一挥而就之时，才生出圆满效果；所以，他巧妙地助长这种幻觉，把创作开始时那热烈的不安、盲目抓取的纷乱、留神倾听的梦幻等因素引入艺术，当作欺骗手段，使观者或听者陷入某种心境，相信这完美的作品是一下子蹦出来的。——不言而喻，艺术科学断然反对这种幻觉，指出悟性的误解和积习，正是由于这些误解和积习，悟性中了艺术家的圈套。

① 裴斯顿(Pästum)，希腊移民城，位于意大利南部，筑有著名的长方形大会堂“巴齐立卡”。

艺术家的真理意识。——在对真理的认识上，艺术家的道德较思想家薄弱；他决不肯失去生命的光辉的、深意的诠释，抵制平淡质朴的方法和结论。他仿佛在争取人的更高尊严和意义；实际上他是不愿割爱他的艺术的最有效的前提，诸如幻想，神话，含糊，极端，象征意义，高估个人，对于天才身上某种奇迹的信仰；所以，他认为他的创造行为的延续比科学上种种对真理的献身更重要，觉得这种献身也是太单调了。

作为招魂女巫的艺术。——艺术除执行保藏的任务外，还执行给黯淡褪色的印象稍稍重新着色的任务；当它解决了这个任务，它就为各个时代织成了一条纽带，唤回了它们的幽魂。虽然借此出现的仅是基地的虚假生命，或如逝去的爱人梦中重返；但至少在顷刻之际，从前的感觉又一次唤醒，心脏又按业已忘却的节拍搏动。为了艺术的这种普遍效用，即使艺术家并不站在启蒙人类、使人类继续男性化之前列，人们也应宽宥他；他一辈子是个孩子，或始终是个少年，停留在被他的艺术冲动袭击的地位上；而人生早期的感觉公认与古代的感觉相近，与现代的感觉距离较远。他不自觉地以使人类儿童化为自己的使命；这是他的光荣和他的限度。

诗人之作为使人生变得轻松的人。——诗人若想使人的生活变得轻松，他们就把目光从苦难的现在引开，或者使过去发出

一束光，以之使现在呈现新的色彩。为了能够这样做，他们本身在某些方面必须是面孔朝后的生灵：所以人们可以用他们作通往遥远时代和印象的桥梁，通往正在或已经消亡的宗教和文化的桥梁。他们骨子里始终是而且必然是遗民。至于他们用来减轻人生苦难的药物，诚然可以说：它们仅仅抚慰和治疗于一时，只有片刻的作用；它们甚至阻碍人们去为实际改善其处境而工作，因为它们解除了不满者渴望行动的激情，使之平息消散了。

149

美的诱惑。——最高贵的美是这样一种美，它并非一下子把人吸引住，不作暴烈的醉人的进攻（这种美容易引起反感），相反，它是那种渐渐渗透的美，人几乎不知不觉把它带走，一度在梦中与它重逢，可是在它悄悄久留我们心中之后，它就完全占有了我们，使我们的眼睛饱含泪水，使我们的的心灵充满憧憬。——在观照美时我们渴望什么？渴望自己也成为美的：我们以为必定有许多幸福与此相联。——但这是一种误会。

150

艺术的有灵化。——宗教消退之处，艺术就抬头。它吸收了宗教所生的大量情感和情绪，置于自己心头，使自己变得更深邃，更有灵气，从而能够传达升华和感悟，否则它是不能为此的。宗教情感的滔滔江河一再决堤，要征服新的地域。但生长着的启蒙动摇了宗教信条，引起了根本的怀疑。于是这种情感被启蒙逐出宗教领域，投身于艺术之中；在个别场合也进入政治生活中，甚至直接进入科学中。无论何处，只要在人类的奋斗中觉察一种高级的阴郁色彩，便可推知，这里滞留着灵魂的不安、焚

香的烟雾和教堂的阴影。

151

韵律缘何美化。——韵律给现实罩上一层薄纱；它造成了一些话语的做作和思想的不纯；它把阴影投在思想上，使之忽隐忽现。正如阴影对于美化是必要的一样，“模糊”对于明朗化也是必要的。——艺术使生活的景象可以忍受，因为它把非纯粹思想的薄纱罩在生活上了。

152

丑恶灵魂的艺术。——如果要求唯有循规蹈矩的、道德上四平八稳的灵魂才能在艺术中表现自己，就未免给艺术加上了过于狭窄的限制。无论在造型艺术还是音乐和诗歌中，除了美丽灵魂的艺术外，还有着丑恶灵魂的艺术；也许正是这种艺术最能达到艺术的最强烈效果，令心灵破碎，顽石移动，禽兽变人。

153

艺术使思想家心情沉重。——形而上的需要多么强烈，人的天性多么难于同这种需要诀别，由以下情况可见一斑：一位自由思想家即使放弃了一切形而上学，艺术的最高效果仍然很容易在他心灵中拨响那根久已失调、甚至已经断裂的形而上学之弦，例如，在倾听贝多芬《第九交响乐》某一段时，他会感到自己心中怀着不朽之梦想，远离大地，飘摇于星星的大教堂中：众星在他周围闪烁，大地渐渐沉入深渊。——如果他意识到这个境界，内心就会感到一种深深的刺痛，向着替他引回失去的爱人——所谓宗教或形而上学——的人喟叹。他的智性在这瞬时

受到了考验。

154

与人生嬉戏。——荷马式幻想的轻松和粗率是必需的，以求抚慰和暂时解脱过于激动的情绪和过于敏锐的悟性。他们的悟性说：人生看来是多么严酷！他们并不自欺，但他们故意用谎言戏弄人生。西蒙尼德斯^①劝他的邦人把人生视同游戏：严肃之为痛苦于他们是太熟悉了（人间的苦难实在是诸神听得最多的歌唱题材），他们知道，唯有艺术能化苦难为欢乐。但是，作为对这种认识的惩罚，他们如此受虚构欲望的折磨，以致在日常生活也难以摆脱谎言和欺骗了，正象一切诗化民族都爱撒谎，并且毫无罪恶感一样。邻近的民族有时真对他们感到绝望了。

155

对灵感的信仰。——艺术家们喜欢让人们相信顿悟，即所谓灵感；仿佛艺术品和诗的观念，一种哲学的基本思想，都是天上照下的一束仁慈之光。实际上，优秀艺术家和思想家的想象力是在不绝地生产着，产品良莠不齐，但他们的判断力高度敏锐而熟练，抛弃着，选择着，拼凑着；正如人们现在从贝多芬的笔记中所看到的，他是逐渐积累、在一定程度上是从多种草稿中挑选出最壮丽的旋律的。谁若不太严格地取舍，纵情于再现记忆，他也许可以成为一个比较伟大的即兴创作家；但艺术上的即兴创作与严肃刻苦地精选出的艺术构思深切关联。一切伟人都是伟大的工作者，不但不倦地发明，而且也不倦地抛弃、审视、修改和

① 西蒙尼德斯(Simonides)公元前五百年的古希腊诗人。

整理。

156

再论灵感。——如果创造力长期被堵塞，其流动被一种障碍阻挡，那么，终于有如此突然的奔泻，宛如一种直接的灵感，并无此前的内心工作，好象发生了一种奇迹。这造成了常见的错觉，而这种错觉的延续，如上所述，与所有艺术家对此的兴趣有相当关系。资本只是积累起来的，它并非一朝从天而降。此外，这种貌似灵感在别处也有，例如在善、道德、罪恶的领域里。

157

天才的痛苦及其价值。——艺术天才愿给人快乐，但如果他站在一个很高的水平上，他就很容易曲高和寡；他端出了佳肴，可是人家不想品尝。这有时会使他产生可笑的伤感的激动；因为他根本无权强迫人家快乐。他的笛子吹起来了，可是没有人愿跳舞：这会是悲剧吗？——也许是吧。但作为对这种缺憾的补偿，比起别人在所有其他种类的活动中所具有的快乐，他毕竟在创造中有更多的快乐。人家觉得他的痛苦言过其实，因为他的喊声太响，他的嘴太会说；有时他的痛苦真的很大，但也只是因为他的虚荣心和嫉妒心过重。象开普勒、斯宾诺莎这样的科学天才一般不如此急于求成，对于自己真正巨大的痛苦也不如此大事张扬。他可以有相当把握指望后世，舍弃现在；但一位艺术家这样做，却始终是在演一出绝望的戏，演出时不能不伤心之至。在极稀少的场合——当一个人集技能、知识天才与道德天才于一身之时——除上述痛苦外，还要增添一种痛苦，这种痛苦可视为世上极特殊的例外：一种非个人的、超个人的、面向

一个民族、人类、全部文化以及一切受苦之存在的感觉；这种感觉因其同极为困难而远大的认识相联而有其价值（同情本身价值甚小）。——然而，用什么尺度、什么天平来衡量它的真实性呢？一切谈论自己这种感觉的人岂非几乎都使人生疑吗？

158

伟大的厄运。——每种伟大的现象都会发生变质，在艺术领域里尤其如此。伟人的榜样激起天性虚荣的人们作表面的模仿或竞赛。此外，一切伟大的天才还有一种厄运，便是窒息了许多较弱的力量和萌芽，似乎把自己周围的自然弄得荒凉了。一种艺术发展中最幸运的是，有较多的天才互相制约；在这种竞争中，较柔弱的天性往往也能得到一些空气和阳光。

159

艺术之有害于艺术家。——如果艺术强烈地吸引住了一个人，就会引他去返顾艺术最繁荣的时代，艺术的教育作用是倒退性的。艺术家愈来愈重视突然的亢奋，相信鬼神，神化自然，厌恶科学，情绪变化如同古人，渴望颠覆一切不利于艺术的环境，而且在这一点上如同孩子那样偏激不公。艺术家本来就已经是一种停滞的生灵，因为他停留在少年及儿童时代的游戏之中；现在他又受着倒退性的教育而渐渐回到另一个时代。因此，在他和他的同时代人之间终于发生剧烈的冲突，有一个悲惨的结局；就象——根据古代传说——荷马和埃斯库罗斯那样终于在忧愁中活着和死去。

被创造出的人物。——所谓戏剧家(以及一般艺术家)当真创造了性格，这种说法乃是哗众取宠和夸大其词，由于这种说法的存在和流传，艺术得以庆祝其意外的、似乎额外的一个胜利。事实上，当我们举出一个真正的活人的这样那样性格时，我们对他所知不多，概括得十分肤浅。我们这种对人极不完美的态度与诗人相一致，他给人描画(所谓“创造”)的肤浅草图，正和我们对人的认识一样肤浅。在艺术家创造出的这些性格中有许多虚假；这根本不是有血有肉的自然产品，反而和画家一样有点儿过于单薄，它们经不起近看。即如所谓一般活人的性格往往自相矛盾，戏剧家所创造的性格是浮现在自然面前的原型，这种说法也是完全错的。一个真实的人是一个整体，一种完全必然的东西(哪怕在所谓矛盾时)，不过我们并非始终认识这种必然性。虚构的人物、幻象也欲表示某种必然的东西，但只是在那些人面前，这些人在一种粗略的、不自然的简单化中理解真实的人，以致一些常常重复的粗线条，配上许多光，周围涂上许多阴影和半影，就完全满足他们的要求了。他们很容易把幻象当作真实必然的人，因为他们惯于把一个幻象、一个投影、一种任意的缩写当作整个真实的人。——画家和雕塑家要表现人的“观念”，这更是空洞的幻想和感官的欺骗。谁这样说，他就是被眼睛施了暴政，因为眼睛只看到人体的外表和肌肤；而内脏同样也属于观念。造型艺术想使性格见之于皮肤；语言艺术借言词来达到同一目的，用声音模拟性格。艺术从人的自然的无知出发，越过了人的内在的东西(无论是肉体上的还是性格上的)；因为艺术不是属于物理学家和哲学家的。

对艺术家和哲学家的信仰中的自我评价过高。——我们都以为，倘若一件艺术品、一位艺术家吸引住我们，震撼我们，其优秀就算得到证明了。可是，在这里必须首先证明**我们自己在判断和感觉方面的优秀**才行，而事实并不尽然。在造型艺术领域里，有谁比贝尔尼尼^①更令人心醉神迷呢？在狄摩西尼之后，有谁比那个引进亚细亚风格并使之占统治地位达二百年之久的演说家影响更大呢？支配整个世纪丝毫不能证明一种风格的优秀和持久效用：所以不应当执着于对某一位艺术家的衷心信仰。这样一种信仰不但是相信我们的感觉真实无欺，而且是相信我们的判断正确无误，其实，判断和感觉可能分别或同时发展得太粗糙或太精细，太紧张或太松弛。一种哲学、一种宗教给人以幸福感和慰藉，同样丝毫不能证明它们的真理性，就象疯子因他的固定观念感到幸福丝毫不能证明这观念的合理性一样。

出自虚荣心的天才迷信。——我们自视甚高，但我们根本不期望自己有朝一日能够画出一张拉斐尔式的草图，或写出一场莎士比亚式的戏剧，于是我们自我解嘲说，这种才能乃是异乎寻常的奇迹，极为罕见的偶然，或者，倘若我们有宗教感情，还会说是天赐的恩惠。所以，我们的虚荣心和自爱心促进了天才迷信：因为只有当天才被设想得离我们十分遥远，如同一种神迹，他才不会伤人（即如歌德，这位毫无嫉妒之心的人，也把莎士比亚称

① 贝尔尼尼(L. Bernini, 1598—1680)，意大利雕塑家、建筑家，巴洛克艺术的主要代表人物之一。

作他的最遥远高空的星辰；在这里不妨回想一下那句诗：“人不会渴慕星星”）。然而，如果不去理会我们虚荣心的暗示，那么，天才的活动看起来同机械发明师、天文学家、历史学家、战术家的活动绝无根本的区别。如果我们想象这样一些人，他们的思想积极地朝着一个方向，把一切用作原料，始终热烈地注视着自己和别人的内心生活，到处发现范型和启示，不倦地组合着自己的方法，那么，所有这些活动都一目了然了。天才所做的无非是学着奠基、建筑，时时寻找着原料，时时琢磨着加工。人的每种活动都复杂得令人吃惊，不只天才的活动如此，但没有一种活动是“奇迹”。——仅仅在艺术家、演说家和哲学家中有天才，仅仅他们有“直觉”，这种信念缘何而生呢？（“直觉”似乎成了他们的一副神奇的眼镜，他们借此可以直接看到“本质”！）人们显然只在这种场合谈论天才：巨大智力的效果对于他们是极为令人愉快的，使他们无意再嫉妒了。称某人为“神圣”意味着：“在这里我们不必竞争”。再者，一切完成的、完满的东西都令人惊奇，一切制作中的东西都遭人小看。没有人能在艺术家的作品上看出它是如何制成的，这是它的优越之处，因为只要能看到制作过程，人们的热情就会冷却下来。完美的表演艺术拒绝对其排演过程的任何考察，而作为当下直接的完美作品产生强烈效果。所以，表演艺术家，而不是科学家，首先被视为有天才的。实际上，扬彼抑此不过是理性的一种孩子气。

163

手艺的严肃。——且不说天才、天生的才能吧！有许多天赋有限的人值得一提，他们靠某些素质赢得了伟大，变成了人们所说的“天才”，关于这些素质的缺乏，大家心中有数却又讳莫如

深。他们全都具有那种能干匠人的严肃精神，这种匠人先学习完美地建造局部，然后才敢动手建造巨大的整体；他们舍得为此花时间，因为他们对于精雕细刻的兴趣要比对于辉煌整体效果的兴趣更浓。例如，做一个出色小说家的方子是很容易开出的，但要实行就必须具备某些素质，当一个人说“我没有足够的才能”时，他往往忽略了这些素质。不妨写出成百篇以上小说稿，每篇不超过两页，但要写得十分简洁，使其中每个字都是必要的；每天记下趣闻轶事，直到善于发现其最言简意赅、最有感染力的形式；不懈地搜集和描绘人的典型和性格；首先抓住一切机会向人叙述，也听人叙述，注意观察、倾听在场者的反应；象一位风景画家和时装画家那样去旅游；从各种学科中摘录那些若加生动描写便能产生艺术效果的东西；最后，沉思人类行为的动机，不摒弃这方面的每种教诲提示，白天黑夜都做此类事情的搜集者。不妨在这多方面的练习中度过几十年，然后，在这工场里造出的东西就可以公之于世了。——但是多数人是怎么做的呢？他们不是从局部、而是从整体开始。他们也许一度干得挺漂亮，引人注目，但由于公正的、自然的原因，从此干得愈来愈糟。——有时候，理智和性格不足以制定这样一种艺术家的人生计划，便有命运和困苦代替它们，引导未来的大师一步步通过他的手艺的所有必经阶段。

164

天才迷信的利弊。——对于伟大、卓越、多产的才智之士的信仰，虽然未必、却也经常与一种纯粹宗教或半宗教的迷信相联，即以为这些才智之士是超人的源泉，具有某种奇异的能力，借之而可以由迥异于常人的途径获取知识。大家相信他们仿佛

洞穿了现象之外衣，直视世界的本质，他们无需经历科学的艰辛刻苦，凭着这种神奇的眼光，便能传达关于人与世界的某种最终有效的、决定性的东西。只要奇迹在知识领域里还有信徒，也许就可以认为，信徒们自己必因之而受益，他们只须绝对服从这些伟大的才智之士，便可使自己正在发育时期的才智获得最好的培养和训练。相反，倘若对于天才及其特权、特殊能力的迷信在天才自己心中也根深蒂固，这种迷信对他本人是否有益，至少还是个问题。无论如何，如果人类被一种自我恐惧袭击，不管是著名的对凯撒的恐惧，还是现在所考察的对天才的恐惧；如果那理应只奉献给一位神祇的熏香也熏入了天才的脑中，使他开始飘飘然而自以为是超人，这终归是危险的症候。渐次的后果是：自以为可以不负责任，拥有特权，相信自己有法术赐福赦罪，若有人试图将他同别人比较甚至估价更低，揭露其作品的缺点，便狂怒不已。由于他停止了自我批评，他羽毛上的健翎终于纷纷脱落；迷信掘断了他的力量的根子，在他失去力量之后，甚至可能使他变成伪君子。对于有巨大才智的人们来说，也许更为有益的是，对自己的力量及其来源有一个明确认识，懂得有些什么纯粹人类的特性在他们身上汇合，他们遇到的是哪些幸运的情形，首先，是充沛的精力，坚定地朝着一个目标，巨大的个人勇气；其次，教育方面的幸运，及早获得良师、典范和方法。当然，如果他们的目标是发生尽量大的影响，就会愈加装作不了解自己，顺便做出半疯狂的姿态；因为人们总是惊诧和嫉妒他们身上的力量，他们凭借这种力量使人丧失意志，陷于幻觉，觉得前面走着的是超自然的导师。是的，相信某人有超自然的力量，这是令人振奋鼓舞的。在这个意义上，正如柏拉图所说，疯狂极大地造福人类。——在个别罕见的场合，这一种疯狂也可以是牢牢约束漫

无节制的天性的手段。在个人生活中，疯狂的幻念也常有毒药的治疗价值；但是，在每个自信有神性的“天才”身上，它终究会随着“天才”年老而发挥毒性。作为例子，不妨回想一下拿破仑，他的性格无疑正是通过他对自己、对他的命数的信念以及由此产生的对人类的蔑视而生长为强有力的整体的，这使他高出所有现代人之上，但这种信念最后转变为一种近乎疯狂的宿命论，夺走了他的敏锐眼光，导致了他的毁灭。

165

天才与无价值之作。——在艺术家中，恰是那种独创的、自为源泉的人有时会写出极其空洞乏味的东西来，相反，有所依赖的天性，所谓的才子，倒是充满对一切可能的美好事物的记忆，即使在才力不足时也能写出一些说得过去的东西。而独创者却是与自己隔绝的，所以记忆无助于他们，于是他们变得空乏了。

166

公众。——民众对于悲剧除了好好地受一番感动，可以痛哭一场之外，本无别的希求；相反，艺术家在看一出新悲剧时，感兴趣的是巧妙的技术发明和艺术技巧，题材的安排和处理，旧主题、旧构思的翻新。——他的立场是对待艺术品的审美立场，是创作者的立场；民众的立场是尝尝新鲜，只看题材。介于二者之间的人无甚可说，他既非民众，也非艺术家，自己不知道自己需要什么，所以，他的兴趣是含糊而微不足道的。

167

公众的艺术教育。——只要同一个主题尚未经过许多大师

成百次地处理，公众就不会学得超出题材的兴趣；然而当他们长期从许多版本中认出这个主题，因而不感到新奇紧张的刺激之时，他们自己终于也会把握和欣赏处理这个主题时的细微差别以及巧妙新颖的创造了。

168

艺术家和他的跟随者必须同步。——从风格的一个等级向另一个等级前进应当循序渐进，以便不但艺术家自己、而且听众和观众都一同前进，并且确知发生了什么事情。否则，艺术家在玄妙高空创作其作品，而公众不再能达到这高度，终于又颓然坠落下来，两者之间就出现了一条鸿沟。因为，艺术家如果不再提举他的公众，公众就会飞快坠落，而且天才把他们负得愈高，他们坠落就愈深愈危险，就象被苍鹰带上云霄又不幸从鹰足跌落的乌龟一样。

169

滑稽的来源。——试想一下，人在数千年里是容易陷入最高度恐惧的动物，一切突然的、意外的遭遇迫使他随时准备战斗，也许还要准备死亡，即使在后来的社会环境中，一切安全也以思想和行动中的预料和习惯为基础，那么，我们就不会奇怪，倘若言论和行动中一切突然的、意外的东西并未造成危险和损害，人就会顿时轻松，转化为恐惧的反面：因为害怕而颤抖的、收紧的心一下子放松舒展——于是人笑了。这种从瞬时的恐惧向短暂的放纵的转化就叫做滑稽。相反，在悲剧现象中，人从巨大的、持续的放纵迅速转入巨大的恐惧；然而，在终有一死的生灵中，巨大持续的放纵要比恐惧的缘由少得多，所以世界上滑稽比

悲剧多得多；人们笑比悲痛经常得多。

170

艺术家的功名心。——希腊的艺术家，例如悲剧诗人，是为胜利而创作的；没有竞争，他们的全部艺术便不可想象：赫西俄德的善良的厄里斯^①，功名心，给他们的创造力插上了双翼。这种功名心首先要求他们的作品在**他们自己眼中**保持尽善尽美，他们就这样理解优秀，对于流行的趣味以及吹捧某部艺术作品的公众舆论不屑一顾；所以埃斯库罗斯和欧里庇得斯长期没有成就，直到他们终于为自己培养出按照他们制定的标准评价他们的作品的艺术审判员们。所以，他们是力求按照他们自己的评价，在他们自己的审判席前战胜竞争对手，他们想真正是更优秀的；然后他们才要求外界同意他们的评价，追认他们的判决。在这里，争取荣誉就是“自成优胜者，并愿有目共睹”。无前者而仍然求后者，谓之**虚荣**。无后者而终不失后者，谓之**骄傲**。

171

艺术品中的必然因素。——热衷于谈论艺术品中必然因素的人，倘若是艺术家，则意在提高艺术的荣耀(in majorem artis gloriam)，倘若是外行，则出于无知。一件艺术品的形式，用以表达其思想的，因而是其语言方式，如同一切语言方式一样总有一些马虎之处。雕塑家可能增添或舍弃许多细小笔触；表演艺术家同样如此，不论是演员还是音乐领域的演奏家或指挥。这许多细小的笔触和润饰今天使他高兴，明天就未必，它们的存在

① 厄里斯 (Eris)，赫西俄德神谱中司竞赛和纷争的女神。

阿喀琉斯和荷马。——事情总是象阿喀琉斯^①和荷马之间的情形那样：前者有经历，感受，而后者则描写它们。一个真正的作家只给予别人的激情和经验以言词，他是艺术家，要从他的少量体验中悟出很多东西。艺术家绝不是具有巨大激情的人，但是他们常常做出这种人的样子，无意中觉得，倘若他们自己的生活能为他们这方面的体验辩护，人们就会更相信他们所描绘的激情。一个人只要放纵自己，对自己不加约束，公开表露他的愤怒和欲望，全世界就立刻叫喊起来：他多么热情奔放！但是，撕心裂肺的、折磨并且常常吞噬个人的激情却意味着：谁经历它们，谁就必定不在戏剧、诗歌或小说中描写它们。艺术家常常是无节制的人，在这一点上他们恰好不是艺术家；不过这是另一个问题了。

关于艺术效果的古老怀疑。——真的如亚里士多德所认为，怜悯和恐惧因悲剧而得渲泄，使得听众可以心平气和地回家去么？精神历程可以减少人的恐惧和迷信么？在一些物理事件中，例如在性欲中，随着需要的满足，冲动的确会缓和并暂时低落下去。但是，恐惧和怜悯并非这种意义上的欲求松弛的特定器官的需要。而且，天长日久，每一冲动尽管有周期性的缓和，却因习于满足而增强了。很可能，怜悯和恐惧在每一个别场合因悲剧而得缓和与渲泄，但在总体上却因悲剧的影响而强化。柏

① 阿喀琉斯(Achilles)，荷马史诗《伊里亚特》中的英雄。

拉图认为，总的来说，人们因悲剧而变得更胆怯更多愁善感了，这是有道理的。悲剧诗人自己也势必获得一种阴郁的、充满恐怖的世界观，一颗柔弱敏感、爱流眼泪的心灵，同样地，倘若悲剧诗人以及酷爱他们的全体市民愈来愈漫无节制地堕落，这也是与柏拉图的看法相合的。——但是，一般来说，我们有什么权利回答柏拉图提出的艺术的道德影响这个重大问题呢？我们就算有艺术——但艺术的影响、随便哪种影响又在哪里呢？

213

对荒谬的快乐。——人怎么能对荒谬感到快乐？只要世界上还有笑，情况就会如此；甚至可以说，凡有幸福之处，便有对荒谬的快乐。经验转为反面，合目的转为无目的，必然转为任意，这个过程倘若没有造成损害，只是一时心血来潮而发生，就会使人高兴，因为这暂时把我们从必然、合目的、经验之压迫下解放出来，而我们平时是把它们看作我们的无情主宰的；当被期待之物（它通常使人不安、紧张）无害地来到，我们便游戏和欢笑。这是奴隶在农神节的快乐。

214

现实的高贵化。——由于人们视爱情冲动为神圣，怀着虔敬的感激领略它的威力，所以，时间一久，这种激情便渗透了崇高的观念，事实上变得极高贵了。一些民族凭藉这种理想化的艺术从疾病中创造出文化的伟大助力；例如希腊人，在早期曾受流行的神经病（属于癫痫和舞蹈病）的折磨，从中创造出了美好的酒神狂女的典型。——希腊人丝毫没有那种矮墩墩的健康；——他们的秘密是，倘若疾病有威力，也可以尊它为神。

音乐。——音乐并非自在自为地对我们的内心如此充满意义，如此令人深深感动，以致可以把它看作情感的直接语言；而是它同诗的原始联系赋予节律的运动和声调的抑扬以许多象征意义，使我们现在误以为，它直接向内心倾诉又直接发自内心。只是经过歌曲、歌剧以及音画的数百次尝试之后，声音艺术占据了象征手法的广大领域，戏剧音乐才成为可能。“纯音乐”或者是形式本身，此时音乐处在原始状态，按照节拍和不同强度发出的声音即可给人快感；或者是无需诗歌便可领会的形式所表达的象征，此时两种艺术在长期发展中业已结合，音乐形式终于完全同概念和情感交织在一起。停留在音乐发展之中的人可以纯粹从形式上感受一首曲子，而更先进的人对同一首曲子却处处从象征上加以理解。音乐并非自在地深刻和充满意义的，它并不表达“意志”、“自在之物”；唯有在音乐象征占据了全部内心生活领域的时代，理智才会生此误解。理智自己把这种意义置入了音响之中，正如在建筑学中，理智同样把意义置入了线与度量的关系之中，其实这种意义与力学规律是毫不相干的。

表情姿势和语言。——表情姿势的模仿比语言更古老，它是不由自主地发生的，即使在今天，人们普遍控制表情姿势，很有教养地支配肌肉，它仍如此强烈，以致我们看到一张激动的脸时，自己的脸部神经不可能毫无反应（可以观察到，一个人假装打呵欠会引起别人自然打呵欠）。模仿来的表情姿势把模仿者引回到这种表情姿势在被模仿者脸部或身体上所表达的那种感

觉。人们就是这样学会相互理解的，婴儿也是这样学会理解母亲的。一般来说，痛苦的感觉是通过本身会引起痛苦的表情姿势（如扯头发，捶胸，脸部肌肉剧烈扭曲抽搐）来表达的。反之，快乐表情姿势本身就充满快乐，因而很容易使人理解（笑原是快乐的呵痒的表现，又用来表达其他快乐的感觉）。——人们一旦通过表情姿势相互理解了，表情姿势的一种象征就会产生。我是说，人们会就一种音符语言达成协议，虽则开始时是声音和表情姿势（象征性地做一下）并用，后来才只用声音。——看来从前也时常发生同一过程，这一过程如今在音乐、尤其是戏剧音乐的发展中呈现在我们的耳目之前：一开始，没有阐明题旨的舞蹈和哑剧（表情姿势语言），音乐便是空洞的嘈音，在长期习惯于音乐和动作的配合之后，耳朵才训练得能够立刻分辨声音的形态，终于达到顿悟的高度，完全不再需要可见的动作，而能理解无动作的音乐。于是才有所谓纯音乐，即其中的一切无需其他辅助手段就立刻被象征性地理解的音乐。

217

高级艺术的非感性化。——新音乐的艺术发展使理智得到特殊的训练，从而使我们的耳朵也日益理智化了。所以，比起我们的前辈来，我们现在能忍受更大的音量，更多的“喧哗”，因为我们训练得更善于去倾听其中的理性了。事实上，我们的全部感官正是由于它们立刻寻求理性，即探问“有何意义”而不再探问“是何”，所以变得有些迟钝了。例如，按平均律调节音调占据绝对支配地位，便暴露了这种迟钝；因为现在尚能辨别例如升C小调和降D小调之间的细微差别的耳朵已属例外。就这一点而论，我们的耳朵已经变粗糙了。然后，原来与感官相敌对的世界的

丑的方面也成了音乐的地盘；其势力范围因此举而令人惊愕地扩展到表达崇高、恐怖、神秘的东西；我们的音乐如今使过去瘖哑的事物也开口说话了。有些画家以相似的方式使眼睛理智化了，远远超出了从前所谓的色彩快感和形式快感。在这里，原来被视为丑的世界方面也被艺术理解力占领了。——这一切会导致什么结果呢？眼睛和耳朵愈是善于思想，它们就愈是接近一个界限，在那里它们非感性化了：快感误置于头脑中，感官本身变得迟钝而衰弱，象征愈来愈取代存在——因而，我们从这条路比从任何其他路更加确定地走向野蛮。同时这还意味着：世界比任何时候更丑，但它也比任何时候更蕴含着**一个美的世界的意义**。然而，隐义的香烟愈是飘散消失，能够感知它的人就愈少，而其余的人终于停留在丑之中，想要直接享受它，却又必定归于失败。所以，在德国有音乐发展的两股潮流：这里，有万把人带着高级、细腻的要求，愈来愈注意倾听“有何意义”；那里，芸芸众生愈来愈不能理解**蕴含在感性的丑这种形式中的意义**，因而以愈来愈浓的兴趣学会抓住本身丑恶的东西，即音乐中的低级感性。

218

石头比从前更是石头。——一般来说，我们不再理解建筑艺术，至少久已不象我们理解音乐那样地理解它。我们已经脱离了线与形的象征，我们也荒废了修辞的声音效果，从出生的第一刻起，我们从文化的母乳中就不再吸取这些品性了。在一座希腊的或基督教的建筑物上，原先每个细节都赋有意义，关系到事物的一种更高的秩序：这种无穷意味的情调如同一层魔幻的纱幕罩在建筑物四周。美仅仅附带地进入这个体系，根本不妨

碍敬畏和崇高，不妨碍因近神和魔幻作用而圣化的基本情感；美至多缓和了恐惧——但这种恐惧处处皆是前提。——在我们现代，一座建筑物的美是什么呢？它就象一个没有灵性的女人的漂亮脸蛋一样，乃是假面具一类的东西。

219

现代音乐的宗教来源。——充满灵气的音乐是在特梭特宗教会议^①之后复兴的天主教中经帕莱斯特里那之手产生的，他帮助新觉醒的真切而深刻动荡的心灵发出声来；然后，在新教中经巴赫之手也做到了这一点，他靠了虔信派而深刻化，摆脱了他原来的教条本性。这两种兴起的前提和必要准备是执着于音乐，如同文艺复兴和前文艺复兴时代所特有的那样，特别是那种对音乐的学术研究，那种对和声技巧和发音技巧的本质上的科学兴趣。另一方面，还必须已经有过歌剧，外行从中发现了自己对过分学究气的冷静的音乐的反感，因而希望重新给音乐女神以灵魂。——没有那种深刻的宗教情绪变化，没有内心激情的渐渐消失，音乐就会仍然是学究气或歌剧气的；反宗教改革的精神是现代音乐的精神（因为巴赫音乐中的虔信主义也是一种反宗教改革）。所以，我们深深有负于宗教生活。——音乐是艺术领域里的反文艺复兴；属于此列的还有牟里罗^②的后期绘画，也许还有巴洛克风格：无论如何要比文艺复兴的或古代的建筑更属此列。也许现在人们还可以问：倘若我们现代音乐能够移动石块，它会聚集起这些石块造成一座古典建筑吗？我十分怀疑。因

① 特梭特宗教会议，天主教会于1545—1563年间在瑞士特梭特举行的三次宗教会议，旨在反对宗教改革运动和新教。

② 牟里罗（Murill, 1618—1682），西班牙画家。

为支配着音乐的因素，如激情，对高昂紧张心情的爱好，不惜一切代价变得生动的意愿，感觉的迅速转换，明暗的强烈浮雕效果，狂喜和单纯的并存，——这一切都曾经一度支配过绘画艺术并且创造出新的风格准则，——但既不是在古代，也不是在文艺复兴时代。

220

艺术中的彼岸。——人们深为痛心地承认，一切时代的艺术家在其才华横溢的顶峰，恰恰把我们今日视为谬误的一种观念提举到了神化的地步：他们是人类的宗教迷误和哲学迷误的颂扬者，倘无对人类的绝对真理的信念，他们不会这么做。如果根本除去对这一真理的信念，驾于人类知识与迷误两端的虹彩黯然失色，那么，象《神曲》、拉斐尔的绘画、米开朗基罗的壁画、哥特式教堂这一类艺术就决不可能复兴，它们不仅以艺术对象的宇宙意义、而且以其形而上意义为自身的前提。于是，曾经有过这样一种艺术，这样一种艺术家的信念，便仅仅成了动人的传说。

221

诗中的革命。——法国戏剧家加于自己的严格限制，如情节、地点、时间三一律，关于风格、诗格、句式的法则，关于选择语言和思想的法则，乃是一种重要的练习，正如同现代音乐发展中对位法和赋格曲的练习，或者希腊演说术中的高尔吉亚^①风格一样。如此约束自己似乎是荒谬的；但是，除了首先极严格地（也许是极专断地）限制自己之外，没有别的办法可以摆

① 高尔吉亚（约公元前485—377），古希腊修辞学家，他的演说辞富丽堂皇，和谐悦耳，史称“高尔吉亚风格”，对希腊演说术的发展有深远影响。

脱自然主义。人们如此逐渐学会优雅地走过哪怕是架在无底深渊上的窄桥，其收获是动作练得极其灵巧，正如音乐史向如今活着的一切人所证明的那样。在这里可以看到，束缚如何一步步放松，直到最后仿佛可以完全解除；这个“仿佛”乃是艺术中必然发展的最高成果。在现代诗艺中缺乏这种从自造的束缚中逐渐摆脱出来的幸运过程。莱辛使得法国形式即当时唯一的形式在德国受嘲笑，并让人们参照莎士比亚，因而，人们不是循序渐进地摆脱束缚，而是一跃而入于自然主义——也就是说，退回艺术的开端。歌德试图摆脱自然主义，其办法是用种种方式不断重新自加束缚；然而，发展的线索一旦中断，即使最有才华的人也只是从事不断的试验。席勒的形式有相当的确定性，这要归功于他尽管否认、却在无意中尊崇着的法国悲剧的典范，与莱辛保持着相当的距离（众所周知，他贬薄莱辛的悲剧尝试）。在伏尔泰之后，法国人突然也缺乏足够的才能，来把悲剧的发展从限制中引向自由的外观；他们后来遵照德国榜样也一跃而入于艺术的一种卢梭式自然状态，从事起试验来了。只要时时阅读伏尔泰的《穆罕默德》，就可以清楚地知道，由于传统的中断，欧洲文化究竟不可挽回地失去了什么。伏尔泰是用希腊规范来约束自己由巨大悲剧暴风雨所孕育的动荡不宁的灵魂的最后一位伟大戏剧家，他具备一切德国人所不具备的能力，因为法国人的天性要比德国人的天性远远接近希腊人；他也是在处理散文语言时犹有希腊人的耳朵、希腊艺术家的责任心、希腊的质朴和优雅的最后一位伟大作家；他甚至还是一身兼备最高精神自由和绝对非革命观点而并不怯懦徬徨的最后一批人中的一个。在他之后，现代精神带着它的不安，它对规范和约束的憎恨，支配一切领域，先是借革命的狂热挣脱缰绳，然后当它对自己突然感到畏惧

惊恐之时，又重新给自己套上缰绳，——不过是逻辑的缰绳，而非艺术规范的缰绳了。虽则由于这一解放，我们一时得以欣赏各民族的诗歌，一切生长在隐蔽角落的、原始的、野生的、奇丽的、硕大无比的东西，从民歌到“伟大的野蛮人”莎士比亚；我们玩味迄今一切艺术民族感到陌生的地方色彩和时装的乐趣；我们充分利用当代“野蛮的优点”，歌德就以之反对席勒，为他的《浮士德》的缺乏形式辩护。但为时多久呢？一切民族一切风格的诗歌的滚滚洪流必定冲刷掉那尚能借以幽静生长的土壤；一切诗人不论一开始力量多大，必定成为试探着的模仿者，大胆的复制者；至于公众，在表现力量的控制中，在一切艺术手段的协调中，业已忘记欣赏真正的艺术行为，必定愈益为力量而推崇力量，为色彩而推崇色彩，为思想而推崇思想，为灵感而推崇灵感，因而倘若不是剥离出来，就全然不能欣赏艺术品的要素和条件，最后自然而然地提出要求：艺术家必须把它们剥离出来交到他们手上。是的，人们抛弃了法国艺术和希腊艺术的“不合理”束缚，但不知不觉地习惯于把一切束缚、一切限制都视为不合理了；于是艺术力求解除它们，其间便经历了——真是富有教益——它的原始、幼稚、不完全、已往的冒险和过度等一切状态；它用毁灭来诠释它的产生和变化。有一位伟人，他的直觉完全可以信赖，他的理论所缺少的只是三十年以上的实践，——拜伦有一次说：“诗歌一般所达到的，我都达到了，我愈是对此加以深思，就愈是坚信我们全部走在错误的路上，人人都一样。我们全都追随着一个内在错误的革命体系——我们或下一代仍将达到同一种信念。”这同一个拜伦又说：“我把莎士比亚看作最坏的榜样，同时也看作最特殊的诗人。”而歌德后半生成熟的艺术见解所表达的不正是同一层意思吗？他岂非凭借这种见解而超出好

几代人,使我们大体上可以认为,歌德或许还完全没有发生影响,他的时代或许刚刚在到来?正是由于他的天性使他长期执着于诗歌革命的道路,正是由于他最深切地体会了因传统中断而在新发现、展望和补救手段中间接暴露的一切,似乎从艺术废墟里发掘出的一切,所以他后来的改弦更辙才如此沉重。这表明他意识到了一个深刻的要求:恢复艺术传统;在毁坏尚且必须有巨大力气的地方,倘若臂力太弱不足以建设,那么至少也要靠眼睛的想象力来把古庙的断垣残柱复原为昔日的完美整体。所以,他生活在艺术中就象生活在对真正艺术的回忆中一样:他的诗歌是回忆、理解久已消逝的古老艺术时代的手段。他的要求尽管不能靠现代的力量来满足;但是,这方面的痛苦却因一种快乐而得到充分补偿:这要求一度曾经满足过,而且我们仍然可以分享这种满足。不是个人,而是或多或少理想的面具;不是现实,而是一种象征性的普遍;时代特性、地方色彩淡薄得几乎不可见,使之化为神话;当代感觉和当代社会问题凝聚在最简单的形式中,撤除它们的刺激、紧张、病态的特征,使它们除了~~在艺术~~在艺术意义上之外,在其他任何意义上都失效;不是新题材和新性格,而是老的、久已习惯的题材和性格却不断改造和新生:这便是歌德后期所理解的艺术,这便是希腊人以及法国人所从事的艺术。

222

艺术剩余什么。——诚然,在某种形而上学的前提下,例如,倘若人性不变、世界的本质始终显现于全部人性和行为中这样的信念得以成立,艺术便具有大得多的价值。这时,艺术家的作品就成了永恒常存者的形象。相反,在我们看来,艺术家只能给予他的形象以一时的有效性,因为整个人类是生成变化的,即

使个人也决非一成不变的。——在另一种形而上学的前提下情况也一样：假定我们的可见世界只是现象，如形而上学家们所主张的，那么，艺术就相当接近于真实世界；因为现象世界与艺术家的梦境世界之间有着太多的相似之处，而其余的差别甚至使艺术的意义超过自然的意义，因为艺术描绘的是自然的共性、典型和原型。——然而，这些前提都是错误的；按照这一认识，艺术现在还保持一个怎样的地位呢？数千年来，它谆谆教导，要兴趣盎然地看待各种形态的生命，把我们的感情带到如此之远，我们终于喊到：“管它好活歹活，活着就是好的！”艺术教导我们，要热爱生存，把人的生命看作自然的一部分，但并不过分剧烈与之一一起运动，看作合规律发展的对象，——这一教导已经融入我们血肉，现在又作为强烈的认识需要大白于天下。人们可以放弃艺术，但不会因此而丧失从它学得的能力；正如同人们已经放弃了宗教，但并没有放弃因它而获得的崇高和升华的心境。正象造型艺术和音乐是借宗教而实际获得和增添的情感财富的尺度一样，在艺术一度消失之后，艺术所培育的生命欢乐的强度和多样性仍然不断要求满足。科学家乃是艺术家的进一步发展。

223

艺术的晚霞。——正如人在垂暮之年回忆青春岁月和庆祝纪念节日一样，人类对待艺术不久就会象是在伤感地回忆青春的欢乐了。也许艺术从来不象现在这样深切感人，情意缠绵，因为死神似乎在它周围嬉戏了。不妨想一想下意大利的那个希腊城市，那里一年一度还在庆祝他们的希腊节日，为异国的野蛮日益战胜他们自己的风俗而忧伤落泪；从来不曾如此欣赏希腊的事物，没有一处如此狂欢地纵饮这金色的琼浆，如同在这些湮灭

着的希腊后裔之中那样。人们不久就会把艺术家看作一种华丽的遗迹，由于古代的幸福系于他的力和美，便把他作为奇怪的异类而赐以光荣，我们是不会把这光荣赐与我们的同类的。我们身上最好的东西也许是从古代的情感中继承下来的，我们现在已经不可能再直接地获得它们；太阳已经沉落，但我们生命的苍穹依然因它而绚丽辉煌，尽管我们已经不再看见它。