

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

悲剧的诞生

 **eBOOK**
内部资料 非卖品

前言

献给理查·瓦格纳

为了，鉴于我们审美大众的特殊性质，我对集中在这篇论文里的思想会引起的种种可能的怀疑、兴奋和误解，要敬而远之；而且，为了我能够怀着同样静观的快感——这种快感像我兴高采烈的时光之化石似的在每一页上都留下标志——来写此文的前言；因此，我设想您，我最敬爱的朋友，接受这篇论文的那一刹间；您，也许是在冬雪的黄昏散步之后，在书名页上见到那被幽囚的普罗密修斯，读到我的名字，便立刻相信；无论此文的内容是甚么，作者总有一些重要而动人的话要说，况且他把他的一切感想对您诉说，好象是当面倾谈那样，他也只能写下适合于当面倾谈的话。于此，您将记得，当您酝酿您那篇辉煌的贝多芬纪念文时，也就是说，在战争爆发时的恐怖和激昂情绪中，我同时正专心致力这篇论文。但是，如果有人以为我的专心是审美的陶醉而非爱国的情，是怡情的游戏而非英勇的挚诚，那就错了；这种读者，在认真地读完这篇论文之后，将会愕然发现；我们要讨论的是多么重要的德国问题，我们把这问题恰好正确地放在德国的希望之中心地位。然而，或许这种读者见到一个审美问题被这样严肃地处理，毕竟会觉得欠妥，尤其是如果他们以为艺术不过是一种娱乐的闲事，不过是系在“生活的庄严”上可有可无的风铃；仿佛无人能体会到所谓“生活的庄严”之对立面有什么意义。我应该告诉诚恳的读者，我相信艺术乃是人类所了解的人生底最高使命及其正确的超脱活动，现在我将这篇论文摘给他们——我在这条路上的崇高的战友们。

一八七一年岁末，于巴塞尔。

—

假如我们不仅达到逻辑的判断，而且达到直觉的直接确定，认为艺术的不断发展，与梦神阿波罗和酒神狄奥尼索斯这两类型有关，正如生育有赖于雌雄两性，在持续的斗争中，只是间或和解；那么，我们对于美学将大有贡献。这两个名词，我们假借自古希腊人，它们使得明敏的心灵能领悟到希腊艺术观的深奥的秘仪，当然不是在概念上，而是从他们的极其明确的神象上从阿波罗和狄奥尼索斯这两个希腊艺术神，我们认识到，古希腊世界，阿波罗的雕刻艺术和狄奥尼索斯的非造型的音乐艺术之间，就其起源和目的来说，形成一种强烈的对照，这两种如此不同的倾向彼此并行，但多半是公开决裂。互相刺激而获得不断的新生，在斗争中使得这种矛盾永久存在，而“艺术”这个共同名词不过是表面上为它们架桥梁；直到最后，凭借希腊“意志”的玄妙奇迹，这两者又结合起来，终于产生既是狄奥尼索斯型又是阿波罗型的阿提刻悲剧艺术作品。为了更深体会这两种倾向，让我们首先把它们看

作两个分歧的艺术境界，梦境与醉境，这两种生理现象显出一种对照，类似阿波罗型与狄奥尼索斯型的对照。鲁克勒提乌斯（Lucretius）曾设想：庄严的神象，首先是在梦中对人类的心灵显现的，伟大的雕刻家也是在梦中见到这些超人灵物的辉煌形体。假如你向这位古希腊诗人询问诗的创作之秘密，他同样会提出梦境，正象亨斯·萨克斯（Hans Sachs）在善歌者（Meistersinger）中所说的那样，对你指教：朋友呵，这正是诗人的责任；去阐明和记下自己的梦境。

信我吧，人间最真实的幻影往往是在梦中对人们显现；所有的诗艺和所有的诗情不过是对现实之梦的说明。

尼采在本文中以美神阿波罗的属性代表造型艺术的静美，以酒神狄奥尼索斯的书信代表音乐艺术的兴奋，他使用“阿波罗”和“狄奥尼索斯”这两个名词甚多，为了便于理解，我把前者简译为“梦神”或“梦境”，后者为“酒神”或“醉境”。

梦境的美丽的假象，——在梦的创作方面，人人都是美满的艺术家，——是一切造型艺术的先决条件，不仅如此，甚且是诗的主要成份，我们在下文将会论及。在梦里，我们尝到直接领会形象的乐趣，所有梦中形象都对我们倾谈，无一是不重要，无一是多余的。但是，即使梦境的现实达到最高度时，我们仍然感到梦的若明若灭的假象，至少我的经验是如此；至于这假象的频繁及其常态，我可以征引许多例子以及诗人的话作证。爱好哲理的人，甚至有一种预感；在我们生息于其间的客观现实之下，隐藏着另一种绝对不同的现实，它也是一种假象。叔本华就认为：有人间或把人类和事物看作仅仅是幻影和梦景，这种天才就是哲学才能的标志。所以，美感敏锐的人对梦境现实的关系，正如哲学家对生活现实的关系那样；他是一个精细而乐意的观照者，因为他从这些画景上体会到人生的意义，他凭借梦中的经历来锻炼自己对待人生。这不仅是他亲自体验到了然于心的，愉快亲切的画景而已，而且一切严肃的，悲哀的，愁闷的，忧郁的情绪，突然的障碍，命运的揶揄，不安的期待，总之，人生的整部“神曲”及其“地狱篇”，都掠过他眼前，不是仅仅象镜花水月，因为他就在这些情景中生活着，苦恼着，然而仍不免有昙花一现的假象之感。也许，不少人会象我那样记得，他们在梦境的危难和恐怖中，有时会自策自励而往往成功地喊道：“是梦吧，我索性梦下去呵！”我也曾听说有人能够一连三四个晚上继续经历同一个梦的前因后果：这些事实提供了明证，可见我们的心灵深处，我们的日常生活的底层，转化为梦境，我们在梦中体会到深深的欢欣和愉快的必然。

古希腊人把这种梦中经验的愉快的必然，体现在阿波罗神的身上，因为阿波罗是一切造型能力之神，同时也是预言之神。阿波罗，就字源来说，意即“灿烂的神”，乃是光明之神，掌管我们内心幻象世界的美丽假象。这是更高的真理，是与不可捉摸的日常生活截然不同的美满境界，是对自然在睡梦中治病救人的作用的深刻认识同时也就是预言能力乃至一切艺术的象征，由于这点，生活才有意义，才值得留恋。然而，要知道，有一条微妙的界线，是梦景所不能超越的，否则就会产生病理作用，我们会把假象误认为平凡的现实，——我们在想象阿波罗的形象时不可忽略这点；这位雕塑之神表现出适度的自制，并无粗野的激情，而有智慧的静穆。他的目光必须“光如旭日”，才合乎他的来源；即使当他勃然震怒或神色沮丧时，他的美貌也

不失为圣洁的。所以，在某种意义上，我们不妨把叔本华论及藏在“幻”（Maja）的帷幔中的人的话应用于阿波罗身上：“正如在无边无涯、洪涛起伏、澎湃怒吼的海洋，舟子坐在船上，托身于一叶扁舟；同样，在这痛苦的世界里；孤独的人也只好安心静座，信赖个性原则（Prinzipiumindividuationis）以支持”（见意志及表象的世界第一卷）。其实，我们可以说，这种信赖自我和安心静坐的精神在梦神阿波罗身上获得最崇高的表现；我们也可以说，梦神自己就是个性原则的尊严的神象，他的表情和神色都对我们说明了“假象”的一切愉快和智慧，以及它的美。

叔本华在这篇文章中又给我们描写，当一个人对认识现实的方式突然感到惶惑，当他所根据的定理在任何情况下都似乎遇到例外时，他会感到多么可怕的惶恐。假如，在这惶恐以外，还加上当个性原则崩溃时，从人底心灵深处，甚至从性灵里，升起的这种狂喜的陶醉；那末，我们便可以洞见酒神狄奥尼索斯的本性，把它比拟为醉境也许最为贴切。或是在醇酒的影响下原始人和原始民族高唱颂歌时，或是在春光渐近万物欣然向荣的季候，酒神的激情便苏醒了；当激情高涨时，主观的一切都化入混然忘我之境。所以，在德意志的中世纪，常常有积聚成群的歌队巡游各地，载歌载舞，这也是由于这种酒神冲动。在圣约翰节和圣维托斯节的歌舞者中，我们再见到古希腊酒神节歌队的面影，他们的前期历史溯源于小亚细亚，远至巴比伦和崇奉秘仪的萨刻亚人（Sakaeen）。有些人，因为缺乏经验，或者思想迟钝，自以为心灵健康，带着讥讽或怜悯说这种现象是“民间病态”，避之唯恐不及；但是这些可怜虫当然料想不到，他们的所谓“心灵健康”，同酒神歌队的热烈的生机洋溢相比，显得多么惨白如幽灵！

在酒神的魔力下，不但人与人之间的团结再次得以巩固，甚至那被疏远、被敌视、被屈服的大自然也再次庆贺她与她的浪子人类言归于好。大地慷慨地献出礼贡，猛兽和平地从危崖荒漠走来，酒神的战车装饰着百卉花环，虎豹在他的轭下驱驰。你试把贝多芬的“快乐之颂”绘成图画，你试用想象力去凝想那些惊惶失措伏地膜拜的芸芸众生。你便能体会到酒神的魔力了。此时，奴隶也是自由人；此时，专横的礼教，和“可耻的习俗”，在人与人之间树立的顽强敌对的藩篱，蓦然被推倒；此时，在世界大同的福音中，人不但感到自己与邻人团结了，和解了，融洽了，而且是万众一心；仿佛“幻”的帷幔刹那间被撕破，不过在神秘的“太一”面前还是残叶似的飘零。人在载歌载舞中，感到自己是更高社团的一员；他陶然忘步，混然忘言；他行将翩跹起舞，凌空飞去！他的姿态就传出一种魅力。正如现在走兽也能作人语，正如现在大地流出乳液与蜜浆，同样从他心灵深处发出了超自然的声音。他觉得自己是神灵，他陶然神往，飘然踟蹰，宛若他在梦中所见的独往独来的神物。他已经不是一个艺术家，而俨然是一件艺术品；在陶醉的战栗下，一切自然的艺术才能都显露出来，达到了“太一”的最高度狂欢的酣畅。人，这种最高尚的尘土，最贵重的白石，就在这一刹那间被控制，被雕琢；应和着这位宇宙艺术家酒神的斧凿声，人们发出厄琉息斯（Eleusis）秘仪的呐喊：“苍生呵，你们颓然拜倒了吗？世界呵，你能洞察你的创造者吗？”

酒神祭是古希腊民间信仰的一种秘仪，在神话传说上，它与厄琉息斯“地母祭”的秘仪有密切关系，两者都与古希腊农业生产有关。

直到现在，我们曾把梦境和它的对立面醉境看作两种发乎自然，并无人工参与的艺术创造力，在这些力量中，发乎自然的艺术冲动，获得最方便最直接的满足：一方面是梦境的绘画境界，它的美满是不依赖个人的知识高超和艺术修养的；另一方面是醉境的现实，它也是绝不尊重个人能力，甚或竭力把个性摧毁，然后通过一种神秘的万类统一感来救济他。对这两种自然的、直接的艺术境界而言，每个艺术家都是“摹仿者”，换句话说，他或是梦神式的梦境艺术家，或是酒神式的醉境艺术家，或者最后既是梦境的又是醉境的艺术家，例如希腊悲剧作家；就悲剧家而言，我们不妨设想，他初时沈湎在酒神的醉境和神秘的忘我之境，孑然一身，离开了狂歌纵饮的群伍；然后，由于梦神的梦境的感召，他自己的境界，也就是说，他与宇宙根源的统一，立刻在他眼前显现为一幅象征的梦景图画。

一般性的前提和对照既已说明，现在让我们进而研究古希腊人，看看发乎自然的艺术冲动在希腊人中间发展到何等高度；因此，我们便有可能更深入地了解并估计希腊艺术家对其原型的关系，亦即亚里士多德所谓“摹仿自然”。虽则古希腊人有不少写梦作品和记梦奇谈，我们讨论他们的梦却只能凭猜测，即使不无恰当的论断。试想他们洞烛隐微不爽丝毫的造型眼力，试想他们对色彩的坦率鲜明的喜爱，我们就不禁设想（后世人们应引以为耻）：甚至他们的梦也有线条、轮廓、颜色、布局等等的逻辑关系，也有一种类似最精美的希腊浮雕的连环画景。而且是这样的美满，所以我们颇有理由，——假如可以用比喻来说。——去称做梦的希腊人为荷马，称荷马为做梦的希腊人。这总比现代人在谈及自己的梦时竟敢自比为莎士比亚，有更深远的意义。反之，我们不必凭猜测就可以肯定：醉境中的古希腊人和醉境中的野蛮人之间，当然隔着一道不可逾越的鸿沟。在古代世界所有地方，姑且不谈现代世界，从罗马到巴比伦，我们可以指出到处都有酒神祭式的节会，不过这些类型的节会之于希腊类型的节会，至多是像跳羊怪舞的长胡子萨提儿（这个名称和特征取自山羊）之于酒神而已。所有这些节会的核心，几乎尽是性欲的过分放纵，它的狂潮淹没了一切家庭生活及其可敬的传统；最粗野的兽性蓦然解放，直至酿成情欲与残暴的猥琐的混合；我往往觉得，这堪称为真正的“妖女的淫药”。然而，有时候，古希腊人对于那些从海陆各方传入希腊的节会的狂热激情，似乎完全有了杜渐防微的对策，只要在这场合梦神阿波罗的威严赫赫的形象升起来，他拿出美杜莎的头颅便可以慑服任何一种比顽蛮怪诞的酒神节会更为危险的力量。梦神这种威严迫人的风度，就体现在多里斯的艺术上，而永垂不朽。然而，一旦酒神的冲动终于从古希腊人的性灵深处发泄出来，拓开一条去路，两者的对抗就更加困难，甚或是不可能；那时候，狄尔斐之神阿波罗的威力减缩了，只好及时地同强敌和解，从他手上夺去那毁灭性的武器。这次和解是希腊宗教崇拜史上最重要的关键；我们无论在何处察看，都可以见到这件大事所引起的变革。两个夙敌已经和解，划清了今后各人应守的界线，有时候还互相馈赠致敬的礼物，但是其间的鸿沟毕竟没有架上桥梁。然而，假如我们见到，在这和平条约压

力下，酒神的魔力以甚么样子出现，那末，我们试拿希腊酒神祭秘仪的狂欢纵饮，同巴比伦萨刻亚节那使人退化为虎猿的陋习比较一下，就可以在酒神祭中领悟到基督教的救世节和变容祭的意义了。在佳节良晨，灵性第一次有了艺术性的庆典，个性原则的毁灭第一次成为一种艺术现象；在这场合，情欲与残暴相结合的猥琐的“妖女的淫药”也失效了；唯独酒神信徒的离奇混合的二重性情绪，使我们想到哀极则破涕为欢，乐极则喟叹呻吟的心理现象，正如良药使我们想到毒鸩。这是欢乐极时的惶惑惊呼，或者恨海难填的眷恋哀鸣。在希腊的节会，性灵仿佛露出一种伤感的迹象，为了自己之化整为零掀起一丝喟叹。这些二重性情绪的酒徒的歌声和舞姿，是荷马时代希腊人闻所未闻的新奇事物；尤有甚者，酒神祭音乐激起人们的惶惑和恐惧。虽则我们似乎一向承认音乐是梦境的艺术，但是，严格谈来，这不过是指节奏的律动而言；为了表现梦境境界，便发展了节奏的造型能力。梦境音乐其实是音调方面的多里斯建筑艺术，仅仅是富于暗示的音调，例如竖琴之音。然而，酒神祭音乐，乃至一般音乐的组成成份，例如，音调之惊心动魄，歌韵之急流直泻，和声之绝妙境界，都被慎重地除掉了，被目为非梦境的因素。在酒神颂歌中，人的一切象征能力被激发到最高程度；一些从未体验过的情绪迫不急待地发泻出来——“幻”的幢幔被撕破了，种族灵魂与性灵本身合而为一。现在，性灵的真谛用象征方法表现出来，我们需要一个新的象征世界，肉体的一切象征能力一起出现，不但双唇，脸部，语言富于象征意义，而且丰富多彩的舞姿也使得手足都成为旋律的运动。于是，其它象征能力随之而发生，音乐的象征能力突然暴发为旋律、音质与和声。为了掌握如何把这一切象征能力一起释放，人必须业已达到忘我之境，务求通过这些能力象征地表现出来。所以，酒神祭的信徒，唯有同道中人能够了解。梦神式的希腊人看到这些酒徒，将感到何等惊愕呵！而尤有甚者，惊愕以外加上疑虑，隐约感到这种情绪毕竟是自己所熟识的，不过自己的梦神意识象一幅幢幔似的掩遮着眼前的陶醉境界！

萨提儿（Satyr）是希腊神话中一种山林荒野之灵，纵欲好饮，代表原始人的自然冲动，在酒神祭时，古希腊农民庆祝丰收，往往头戴羊角，足穿羊蹄形靴。扮成萨提儿，舞蹈作乐。这就是希腊戏剧最原始的雏型。

美杜莎（Medusa），希腊神话中的妖女，其发为蛇蝎，人见之则成为化石，后为阿波罗所杀，用她的头作成武器以慑服敌人。

三

想了解这一点，我们就必须把梦神阿波罗文化的艺术大厦一砖一石拆除，直至见到它所凭借的基础。首先，我们发现那些庄严的奥林匹斯神象高据这大厦的山墙上，他们的事迹被刻成光辉四射的浮雕，装饰着腰壁。虽则阿波罗不过是与诸神并列的一介之神，没有优越地位的权利，但我们不应因此感到迷惑。因为整个奥林匹斯神界，总的说来，是从体现在阿波罗神身上的那种冲动诞生的，所以，在这一意义上，阿波罗堪称为神界之父。那么，

由于甚么不可思议的要求而产生如此辉煌的奥林匹斯神界呢？若是有人怀着别种宗教信念去接近奥林匹斯诸神，想从他们那里寻找道德的高尚，神圣的虔洁，超肉体的灵性，慈祥的秋波，他势必怅然失望，立刻掉首而去了。因为这里没有甚么使人想到遁世，灵性，清规戒律的东西：这里我们只听到精力充沛生意盎然的凯旋，这里存在的一切，不论善恶，都被奉若神明。所以，静观的人，站在如此奇妙的生机充溢的景象之前，定必愕然失措，他要抚心自问：这些豪放不羁的人们到底饮了甚么奇方妙药，而能够这样乐生，所以他们不论向哪里看，都见到海伦（Helen）的微笑，而她正是他们自己在“情海浮沉”的生活的理想画景？然而，我们必须向业已掉首不顾的静观者高声疾呼：“别跑开，请先听听古希腊民间智慧怎样阐述这种以如此妙不可言的欢乐展开在你眼前的生活”。有一个古老故事说：“昔日米达斯（Midas）王曾很久在林中寻找酒神的伴侣，聪明的西列诺斯（Silenus），但没有找到。当西列诺斯终于落到他手上时，王就问他：对于人绝好绝妙的是甚么呢？这位神灵呆若木鸡，一言不发，等到王强逼他，他终于在宏亮的笑声中说出这样的话：朝生暮死的可怜虫，无常与忧患的儿子，你为什么强逼我说出你最好是不要听的话呢？世间绝好的东西是你永远得不到的，——那就是不要降生，不要存在，成为乌有。但是，对于你次好的是——早死。”奥林匹斯神界对这民间智慧的关系是怎样呢？就象临刑的殉道者对于自己的苦难感到一种狂喜的幻觉。

现在，奥林匹斯灵山仿佛对我们敞开，露出它的根基来了。希腊人认识了而且感觉到生存之可怖可惧；为了能生活下去，他们不得不在恐惧面前设想这灿烂的奥林匹斯之梦的诞生。那面对着自然暴力的绝大恐惧，那无情地统御着一切知识的命数，那折磨着伟大爱人类者普罗密修斯的苍鹰，那聪明的奥狄普斯的可怕命运，那驱使奥瑞斯提斯去弑母的阿特柔斯家族灾殃；总之，一切野鬼山神的全部哲学，以及它使得忧郁的伊特鲁利亚人终于灭亡的神秘事例，——这一切，都被希腊人借赖奥林匹斯的艺术的缓冲世界一次又一次战胜了；这一切毕竟被遮掩住，从眼前隐退了。为了能生活下去，由于这个迫切的要求，希腊人必须创造这些神灵；我们不妨设想这创造的过程大致如下，快乐的奥林匹斯神统，是通过梦神的爱美冲动，慢慢地从原来的恐怖的铁旦神统演变而成的，正如蔷薇的蓓蕾从多刺的丛林葩发那样。假如希腊人不是从荣光照耀的希腊神灵得到生存意义的启示，试问这个如此敏感，如此热衷于欲望，而独能担当大难的民族怎样能够忍受人生呢？正是这种产生艺术，使得生活丰富多彩，诱人活下去的艺术冲动，促使奥林匹斯神界诞生，希腊的“意志”就以这神界为明镜，照见自己容光焕发。所以，神是人生的印证，因为神本身也过着人类的生活，——这是唯一令人满意的神正论。生存在这样的神灵之煦光下，才使人感到生存本身值得追求。对于荷马的英雄，真正的悲哀莫大于身死，尤其是早死：所以现在我们不妨把西列诺斯的警句颠倒过来，以论希腊人：“对于他们。最坏的是早死，其次是终有一天会死。”这种哀鸣一旦发出之后，便再度听到短命的阿喀琉斯的响应，他就抱怨秋叶飘零似的人生变幻，和英雄时代的日益衰微。旷世英雄本不该眷恋人生，何况他宁可生而为奴隶。然而，希腊的“意志”，到了梦神出现的阶段，这样热切地渴望现世生活，这位荷马英雄又觉得自己与生存意志吻合为一，所以生的哀歌也就成为生的礼赞。

据古希腊神话，铁旦神族是宙斯统治以前的神统，被宙斯推翻，尼采在本文中使“铁旦”这词，往往指希腊文明时代以前的原始社会的自然状态、自然冲动、自然道德观等等。

在荷马史诗中，英雄阿喀琉斯知道自己命短，便哀叹人生之无常，及他死后，又谓宁可生而为奴隶，也不愿死而为鬼。

到此，我们应该指出：现代人所渴望去静观的这种和谐，亦即人与自然的合一（席勒使用“素朴”这术语来表示这意境），绝不是这样简单的，自然自发，仿佛难免的一种境界，也不是在任何一种文化门前必然见到的人间乐园。只有浪漫主义时代才相信这点；当时，人们想象艺术家有如卢梭的爱弥儿。妄想荷马身上发现爱弥儿那样在自然怀抱中养育出来的艺术家。凡在艺术上发现有“素朴”的场合，我们都认为这是梦神文化的最大效果，这种文化往往必须首先推翻原始的铁旦王国，杀掉魔怪，然后凭它的有力的幻象和可爱的幻想，战胜了静观世界底阴森可怕的深渊和悲天悯人的敏感。可是，我们就甚少能达到这种心醉神迷于假象之美的素朴境界，荷马的崇高真是不可言说：他个人对待梦神型的民间文化，正如个别梦境艺术家对待一般人民与自然的梦想能力那样。所谓荷马的“素朴”，只能理解为梦境幻想的绝对胜利，它是自然为了达到目的而常常使用的一种幻想。幻象掩饰了真正的目的，当你伸手去把握这幻象时，自然就借你的幻想达到它的目的。在希腊人，“意志”要求在天才和艺术境界的美化作用中静观自己；芸芸众生为了颂扬自己，必须首先觉得是颂扬；他们必须在更高境界里再看见自己，而无须这完美的静观世界来督促或责备。这就是美之境界，希腊人那里见到反映自己的面影——奥林匹斯神灵。凭借这种美之反映，希腊的“意志”就能对抗它在艺术方面的悲天悯人的才能和智慧；而荷马这位素朴艺术家便巍峨矗立，象一个凯旋碑！

四

关于这种素朴的艺术家，若以梦境为喻，可以给我们一些启发。试设想一个做梦的人；他沉湎于梦境而不愿惊扰其梦，对自己说：“是梦吧，我索性梦下去呵！”我们由此可以推断：他在梦的静观中体验到一种深刻的内心快感；另一方面，为了能在静观中心满意足地梦下去，他必须完全忘掉白昼现实以及迫人的忧患。所以，凭解梦神阿波罗的指导，我们对这一切现象可以作如下的阐明：虽然在生活的两面，在醒和梦中，前者确实似乎是无比地更可取，更重要、更可贵、更值得体味，而且是唯一身受的生活；然而，若论我们身为其现象的存在之神秘根源，我坦白地主张我们对于梦也应予以相当的重视，虽则这似乎是奇谈妙论。

因为我在性灵方面愈觉察出这种万能的艺术冲动，见到它力求表现为假象并且通过假象而得救的热情，我便愈觉得有必要作如下的形而上学假设：真正的存在和太一，这种永劫和矛盾，同样也需要醉心的幻影，快乐的假象，不断地来救济它；我们既然置身在这种假象中，而且是由它构成的，就势必觉得它是真正的虚无，是时间、空间、因果的无穷变幻，换句话说，

是经验的实在，假如我们暂时不看自己的“实在”，假如我们把我们的经验的实在，和一般的世界的实在，看作太一所不断显现的表象，那就不妨把梦看作假象的假象，从而看作原始的假象快感之高度的满足。正因此故，性灵的心灵深处对于素朴艺术家和素朴艺术品，亦即对假象的假象，感到难以形容的愉快。拉斐尔是这些不朽的素朴艺术家之一，他在一幅象征画中，给我们绘出假象转化为假象的过程，素朴艺术家以及梦神文化的原始过程。在他的画“耶稣变容”的下半幅，凝神的孩子，失望的件工，困惑不安的信徒，反映出原始而永恒的痛苦，世界的唯一根基，画中的“假象”就是万物之源的永恒矛盾的反照。现在，从这一假象，宛若袭来一股芬芳的天香，升起了一个新的虚幻的假象世界，但是置身于第一个假象中的人们却视而不见——它是飘荡在最纯粹福乐中的浮光，它是在身心舒畅时睁目惊叹的观照。这里，在最崇高的艺术象征中，我们体会到了梦神的美之世界及其根基，西列诺斯的可怕的警句，我们凭直觉领悟到这两者的互相依存。然而，梦神再度以个性原则之化身的姿态出现在我们面前。唯有这样，才能完全达到太一的终极目的，它通过假象而得救了。梦神以他的崇高姿态对我们指出，这个痛苦的世界是完全必要的，因为，通过它，一个人才不得不产生救苦的幻觉。

于是，在静观自得中，他安坐在这慈航，渡过苦海。

这种个性原则的崇拜，作为一般强制的道德律来说，只有一条规律——一个性规律，也就是说，守住个人的范围，亦即希腊人所谓适度。德行之神阿波罗，要求他的信徒们凡事适可而止，为了有节有度，则须有自知之明。所以，除了审美的要求以外，还提出“认识自己”和“慎勿过分”这些要求；同时，自矜与过份被视为非梦神境界的真正恶魔，从而是梦神以前的原始铁旦时代的特征，梦神以外的蛮邦世界的特征。普罗密修斯因为以铁旦神族之爱来爱人类，所以应该被苍鹰啄食；奥狄普斯因为解答斯芬克斯之谜的过分聪明，所以应该陷入纷乱的罪恶旋涡。狄尔斐之神阿波罗是这样的解释希腊古史的。

同样，在梦神式希腊人看来，酒神文化的影响就似乎是铁旦的和野蛮的了，但同时他却不能不承认自己在心灵深处与那些倾覆了的铁旦神统和英雄们息息相通。不仅如此，他也觉得他的一切生活，尽管是美丽的、适度的，毕竟建筑在痛苦与知识之根基上，而酒神文化却对他揭露了这根基。试看，梦神就不能离开酒神而生存！那么，铁旦的和野蛮的教化之重要性，就不下于梦神的教化了。现在，试想这个以假象和适度为基础，以艺术为堤防的境界，酒神祭佳节的消魂荡魄的狂欢之声侵入这境界了，在这些歌声中，我们听到一切率性而行的大喜、大悲、大智、大慧、甚至镂心刻骨的呼啸；那末，我们试问：颂歌诗神阿波罗的幽灵似的琴音，同这恶魔似的民歌相比，还有甚么意义呢，在这种在陶醉中说出真理的艺术面前，假象之艺术的女神黯然失色！西列诺斯的智慧，对着这位静穆的奥林匹斯梦神高呼：“哀哉！哀哉！”此时，安分守己的个人便陷入陶然忘我之境，顿然忘掉梦神的清规戒律了。过份变成真理，物极必反，悲中生乐，这是发乎性灵心中的呼吁。所以，每当酒神文化入侵之时，梦神文化就被扬弃，被消灭。然而，反过来也是如此。每当酒神的进攻受到挫败，梦神的威严就显得空前地盛气凌人。因此，以我看，我只能把多里斯境界和多里斯艺术理解为梦神文化的惨淡经营的堡垒。因为，如此顽强、冷漠、警卫森严的艺术，如此严格尚武的训练，如此冷酷无情的政治制度，唯有不断反抗酒神文化的原始野性，才能维持长久。

到此为止，我只发挥了我在本文章首的意见，即酒神与梦神两类型文化，新陈代谢而相得益彰，始终统辖着希腊天才。在梦神的爱美冲动统治下，荷马世界从青铜时代及其铁旦神统战争和严厉的民间哲学发展而成；荷马的“素朴”的繁荣又被酒神文化的滔滔狂潮淹没了；于是梦神文化起来反抗这种新势力，终于达到多里斯艺术和多里斯世界观的威严。这样，如果把希腊的古代史分为四大艺术阶段，我们现在就有必要进一步去探索这些发展和进步的终极目的，否则我们也许以为那最后达到的时代，多里斯艺术的时代，就是这些艺术冲动的高峰和归宿。到了那时代，阿提刻悲剧和酒神祭戏曲的崇高而著名的艺术作品出现在我们眼前，它们是这两种倾向的共同目标；久经波折之后，这两种倾向终于庆贺这段神秘的姻缘，产生了这个孩子——她既是安提戈妮（Antigone），又是嘉珊德拉（Cassandra）。

在希腊悲剧中，安提戈妮是维护传统道德坚强不屈的女性，嘉珊德拉是所谓“蛮帮”的女子，这里，前者代表梦神文化，后者代表酒神文化，希腊悲剧是两者相结合的产物。

五

现在，我们接近研究的真正目的了，我们的目的在于认识酒神兼梦神型的天才及其艺术作品，至少先要了解其初步的神秘结合。到此，我们将首先探讨这颗新芽怎样先在希腊世界出现，后来又发展为悲剧与酒神祭曲。关于这点，古希腊人自己就给我们一个象征的答案。

他们把荷马和阿奇洛科斯的像并列刻在雕塑，饰物等等之上，视为希腊诗歌的始祖和持炬人，他们深深感到只有这两个匠心独运的同辈天才值得尊重，因为一股热情之流从他们发源，流遍希腊晚期的全部历史。荷马，这个潜心默想、白发苍苍的诗人，现在愕然看着狂放豪迈，驰骋人间的尚武诗人阿奇洛科斯的慷慨激昂的才华，现代美学只能把这解释为第一个客观诗人与第一个主观诗人分庭抗礼。这种说明对于我们无甚帮助，因为我们认为主观的艺术家不过是可怜的艺术家的，而在各种艺术和艺术高峰尤其需要首先克服主观成份，从自我解放出来，制止个人的意志与欲望。真的，任何一件微不足道的作品，如果没有客观性，没有纯粹的超然的静观，我们就不相信它是真正艺术。所以，我们的美学必须首先答复这样的问题，就各时代的经验而言，所谓抒情诗人言必及“我”，总是对我们有声有色地歌唱自己的眷恋爱慕，那么这种诗人又怎能算是艺术家呢？比之荷马，阿奇洛科斯以他的愤恨轻蔑的呐喊，如醉如狂的热情，使我们惊心动魄；那么，号称第一个主观艺术家的他，岂不是非艺术家吗？然而，在这情况下：又怎样解释人们对他的崇敬，甚至客观艺术之策源地狄尔斐的不同凡响的神喻也尊他为诗人呢？席勒从心理方面观察，阐述他的创作过程，他自己虽然不能解释，但这似乎是可靠的。他承认，创作活动之前预备阶段的心情，并不是先在眼前或心中有一连串依照思维程序排列起来的映象，而毋宁是一种音乐情调。（“在我，感觉初时并没有明确固定的目的，这是后来才形成的。我先有某种音乐性的心情，只有在这之后才产生诗的思想。”）此外，让我再指出一切古代抒情诗

最主要的一种现象——往往抒情诗人与音乐家自然而然结合于一身甚且同是一人。就这点来说，现代抒情诗，在相形之下，就好象没有头颅的神象了。所以，根据上述的审美形而上学，我们可以说明抒情诗人如下。首先，抒情诗人，作为醉境艺术家，是完全同“太一”及其痛苦和矛盾彼此一致的；设使音乐堪称为世界的复制或再铸，就不妨说抒情诗人模仿太一而制为音乐。但是，现在在梦神的感召下，他见到音乐变成象征的梦景。于是，原始的痛苦模糊恍惚地反映在音乐上，又通过假象获得救济，便产生第二次的反映，成为一种独特的象征或范本。艺术家在进入醉境的过程中，已经扬弃了他的主观性。现在，使他感到自己与宇宙心灵同化的那幅画景，成为这样的梦景：它体现了假象世界的原始矛盾，原始苦恼，乃至原始快乐。所以，抒情诗人的“我”是从他心灵深处发出的声音，现代美学家所谓抒情诗人的“主观性”不过是自以为是的幻想而已。当第一个希腊抒情诗人阿奇洛科斯对吕甘伯斯（Lyoambas）的女儿表示热恋又表示蔑视之时，我们不仅见到他的热情如醉如狂地悸动，我们还见到酒神和他的侍女们，见到酩酊大醉的阿奇洛科斯陶然的睡态，正如欧里庇得斯在“酒神侍者”中所描写的在高山草地上日中高卧那样。现在，梦神走近来了，用月桂枝触他一下，于是睡诗人的酒神音乐的魔力便发出如画的火花，这就是抒情诗，它的最高发展的形式谓之悲剧与酒神祭曲。诗人阿奇洛科斯是女奴之子，他爱上了吕甘伯斯的女儿妮娥布利，吕甘伯斯不允许他们结婚，诗人写了几首讽刺诗，以泄其悲愤。

造型艺术家，乃至与他近似的史诗诗人，沉湎在形象的纯粹观照里。酒神型音乐家则无需形象，他自己就是纯粹观照的原始痛苦及其原始反响。抒情的天才独能感觉到一个画景象征世界从神秘的玄同忘我之境中产生。这一境界另有一种色彩，一种因果，一种速度，与造型艺术家和史诗诗人的世界绝不相同。因为后者生活在这类画景中，而只有在画景中才欣然自得，他静观万象，秋毫不爽，却依依不舍，乐此而不疲。甚至愤怒的阿客琉斯的形象，在他看来，也不过是一幅画景而已。他怀着追求幻梦的快感来欣赏阿客琉斯的愤怒表情。所以，在这幻影的掩护下，他就不致与诗中人物共甘苦，同呼吸。反之，抒情诗人所描写的画景不是别的，正是他本人，而且仿佛只是他自己的各种投影，因此他好象就是宇宙的运动的中心，可以高谈自我，不过，这个“我”，当然不是清醒的实践中人的“我”，而是潜藏在万象根基中唯一真正存在的永恒的“我”，而凭借这个我的反映，抒情的天才就能够洞察万象的根基。现在，我们再假定：他在这些形象中也见到自己是非天才，换句话说，见到他的“主体”，他那一股主观的热情与激动，对着某一在他看来似乎是真实的对象而发；那时，抒情的天才就仿佛与非天才结合为一，而天才仿佛是自动地说出“我”这个字。然而，这个表面现象再不能把我们引入迷途，虽则有些人确实会被它迷惑，而把抒情诗人称为主观诗人。其实，热情磅礴，既爱人类又恨人类的阿奇洛科斯，不过是天才的一个幻影而已；此时此际，他已经再也不是阿奇洛科斯，而是世界天才假借阿奇洛科斯其人象征地说出自己的原始痛苦；但是具有主观意志和欲望的人阿奇洛科斯，却无论何时也不能是个诗人。然而，这位抒情诗人也不一定只能见到通过阿奇洛科斯其人反映永恒存在的这一现象；希腊悲剧就证明了：抒情诗人的幻想世界，同这种当然与它有密切关系的现象，相去甚远。

叔本华并不隐瞒抒情诗人的审美静观是哲学上一个难题，但是他自以为找到了答案，但我并不完全同意这个答案。不错，在他关于音乐的深刻哲

理中，他独能掌握了断然解决这难题的方法。因为我相信，我依照他的精神解决了这问题，而不损及他的令名。然而，他却描述抒情诗歌的特性如下：“一个歌者的知觉所意识到的，是意志之主体，也就是说，他自己的志向，有时是一种解脱了满足了的欲望（快乐），多半是一种被抑制的欲望（悲哀），而经常是一种情绪，一种热情，一种激动的心情。然而，与此同时，看到周围的大自然，歌者就一起觉得自己是纯粹无意志的知识之主体；此时此际，他的未经破坏的安静心情就恰好和常被限制、常未满足的欲望形成对照。这种对照的情感，这种交替的情感，是一切抒情作品所表现的，而主要是构成抒情心境的因素。在这场合，纯粹知识出现了，仿佛是来解救我们于欲望及其压力；我们跟上去，但仅仅是一刹间罢了。欲望，想起我们个人的目的，就往往重新把我们从安静的观照中带走，可是眼前那对我们显示纯粹无意志的知识的美景，总是再次引诱我们离开欲望。所以，在抒情诗歌和抒情心境中，欲望（个人目的的利益）与环境所唤起的纯粹静观是奇妙地彼此混合的。我们将要探索和设想这两者的关系。主观的心情，意志的影响。把观照的环境染上自己的色彩；环境又反过来把它的色彩反射于意志。真正的抒情诗就是这整个忽合忽离的心境的再现。”（《意志及表象之世界》第三卷）那么，如此说来，抒情诗就好象是一种可望不可即的艺术，难得达到目的，只有妙手偶得之而已；真的，抒情诗就被说成一种半艺术，它的本质在于欲望与纯粹静观，亦即非审美的与审美的心情之奇妙的混合，——谁不会这样了解这段描述呢？我们不妨断言：叔本华仍然把艺术分成主观的与客观的两类，以这对照作为衡量的标准；然而，这种主客对照尤其不适合于美学；因为主体，即艺术的根源。然而，只要主体是个艺术家，他就已经摆脱了他个人的意志，而且仿佛已经成为一种媒介，以便唯一真正存在的“主体”通过它来庆祝自己在假象上获得救济。因为，不论对我们是褒是贬，我们必须首先明白这点；艺术，这部喜剧，不是为着改善我们、教育我们而演出的，我们也不是这艺术世界的真正作者。反之，我们不妨说：对这位真正作者来说，我们不过是他的美丽画景和艺术投影，我们自居为艺术品，在这一意义上有莫大荣幸；——因为，只有作为一种审美现象来看，存在和世界才是永远合理——但是，当然，我们对自己的意义的认识，同画中战士对画中战斗的认识，几乎没有多大区别。所以，我们关于艺术的一切知识，根本是十分虚渺的，因为求知的我们并不就是“存在”本身，——存在才是这部艺术喜剧的唯一作者和观众，是它替自己准备了这永恒的娱乐。唯有当天才在艺术创作活动中同这世界的原始艺术家融合为一的时候，他才能窥见一点艺术的永恒本质；因为，在这场合，他才象神仙故事所讲的魔画，能够神奇地翻转眼睛来看自己。这样，艺术家既是主体又是客体，既是诗人兼演员又是观众。

六

关于阿奇洛科斯，学者们的研究发现他曾把民歌传入文学中，由于这功绩，希腊人普遍地评定他值得同荷马并列的特殊地位。但是，民歌同梦神型叙事诗对照之下是甚么呢？它岂不是梦神与酒神相结合的

Perpetuumvestigum（永恒的迹象）吗？民歌广泛流行于所有民族之间，而且不断滋乳蕃生，日益壮大，足证性灵的这种两重性艺术冲动是多么强大，它在民歌中留下痕迹，正如一个民族的秘仪活动赖其音乐而流传后世。真的，历史可以指证：民歌最丰富的时代往往是受酒神祭潮流冲击得最猛烈的时代，我们应该常常把这浪潮当作民歌的根源和先决条件。

然而，我们要首先把民歌当作反映世界的音乐镜子，当作是原始曲调现在找到对应的梦境而把它表现为诗歌。所以曲调是第一性的和普遍性的。从而可以在多种歌词中受到多种客观化。再则，照民间的天真的想法，曲调是最重要最必需的因素。曲调自动地产生诗歌，而且是不断地新陈代谢。民歌的乐章形式就证明是如此——这一现象，我以前往往愕然不解，及后我终于找到如下的说明。凡是以这原理来研究一部民歌集子（例如，“儿童之魔笛”的人，将会发现无数的例子：不断滋生的曲调怎样向周围撒播如画的火花，五彩斑斓，瞬息万变，有如天花乱坠，表现出细水长流的史诗所完全没有的一种力量。从史诗的角度来看，抒情诗的既不均衡又不整齐的画景是不值得一顾的，忒潘德（Ter - pander）时代阿波罗祭的庄严的史诗朗诵者就是这样宣判它的罪状。

因此，我们在民歌创作中，看见语言紧张到极点，以模仿音乐。所以，从阿奇洛科斯起，开始了抒情诗的新世界，它根本上是同荷马史诗的世界相反的。这样说来，我们已经指出了诗与音乐、词句与声音之间的关系：词句，画景，概念，现在找到了类似音乐的表现，而且感受到音乐的力量。在这意义上，我们可以判别希腊民族语言史上的两个主潮，视乎他们的语言是模仿现象和想象的境界，抑或是模仿音乐的境界。你只须深究荷马与品达的语言在色彩、句法、词汇上的不同，便能了解这种对照的意义。真的，显而易见，在荷马与品达之间的时期，奥林匹斯秘仪的笛声定响彻希腊，甚至在亚里士多德时代，当音乐已经极其发展之时，这笛声还能荡气回肠，使人陶然若醉，而且在其发展的原始阶段，确实曾激发当时人们的一切诗歌表现方法去模仿它。我请您注意今日一种常见的，而为我们美学所反对的现象。我们常常能体会到：一首贝多芬交响曲使得各个听众不得不用比喻来描述它，即使一篇乐章所产生的种种画景在结构上是如何狂乱斑斓，甚至矛盾百出。搜索枯肠来评论这样的结构，而独忽略了一个确实值得阐明的现象，今日美学的能事尽在于此。不错，纵使这位音乐诗人用形象来说明他的制作，例如，他把某一交响曲命名为“田园交响曲”，或者把其中一乐章称为“溪边景色”，另一乐章称为“乡人欢聚”。这些名称也不过是从音乐产生的象征标题而已，——也许并不是指音乐所模仿的对象，——至于醉境音乐的内容，这些标题并没有告诉我们甚么。其实，放在别种画题旁一比，它们也没有甚么特独的价值。现在，我们要把这音乐通过形象爆发的过程，让与那些朝气蓬勃、富有语言创造力的民族了。以便推测乐章式的民歌是怎样形成的，一切语言表现力是怎样由“模仿性音乐”这个新原理激发的。

因此，假如我们不妨把抒情诗看作模仿性音乐通过形象与概念闪出的光辉，我们就要追问：“音乐在象征和概念之镜中以甚么形式出现呢？”它作为意志出现（叔本华所指的意志），也就是说，作为审美的、纯粹静观的、无意志的心情之对立面。然而，这里我们必须尽可能严格判别本质与现象这两个概念。因为音乐就其本质来说绝不能是意志，如果音乐是意志，它就会被排斥于艺术领域之外了，因为意志是自在的非审美因素；虽然如此，

但是音乐在现象上却表现为意志。因为，为了把音乐现象表现为形象，抒情诗人就需要一切热情的激发，从喁喁细语以狂呼怒号。在必须用梦境象征来表达音乐的这种冲动下，他就不得不把全部自然，连同他自己，只当作永恒的意志欲望，憧憬。但是，当他凭借形象以阐明音乐之际，他自己始终是处在静海无波似的静观之梦境中，虽则他通过音乐媒介来观照的周围事物是纷纭错乱的。真的，当他通过音乐媒介来看自己时，他觉得他的形象好象有一腔热情未得满足。他的志向，憧憬，呻吟，欢笑，都好象是象征，他可以借此来阐明音乐。这就是抒情诗人的现象；作为梦境天才，他是通过意志的形象来阐明音乐的，但是他自己完全摆脱了意志的欲望，而成为洞烛秋毫的慧眼。

在以上所论，我们坚持：抒情诗依存于音乐的精神，正如音乐有独立的主权，不必依赖概念，但仅仅容忍它们为伴。抒情诗所能表现的，莫不包涵在音乐的广大一般性和普遍有效性中，音乐迫使诗人运用比喻。因此，语言绝不能把音乐的世界象征表现得恰到好处，因为只有音乐能够象征在太一之中心的原始矛盾和原始痛苦，所以它能象征在一切现象以外和以前的领域。反之，一切现象之于音乐毋宁是象征而已；所以，语言既然是现象的表现工具和象征，它就无论如何也不能揭示音乐的深奥之处，语言在企图模仿音乐时只能在表面上同音乐接触；同时抒情诗以一切动听的词藻也不能使我们更深地体会音乐的最深刻的意义。

七

现在，我们必须使用上述一切艺术原理，以便在希腊悲剧之起源这个可谓“迷宫”中找到去路。我想我颇有理由来说，悲剧起源这问题直到现在尚未认真地提出，更谈不上解决了。虽则古代传说，这件褴褛破衣，曾经东补西缝，可是一再把它撕破。古代传说十分明确地告诉我们：希腊悲剧是从悲剧歌队产生的，初时不过是歌队，仅仅是歌队而已。所以我们有责任去探索这种悲剧歌队的核心，把它当作真正的原始戏剧。我们无论如何不能满足于流行的艺术理论，说歌队是理想的观众，或者说歌队代表人民以对抗剧中的贵族分子。后一种解释，在许多政治家听来是使人兴奋的，它认为雅典平民把颠扑不破的道德规律体现为人民歌队，这歌队常常克服了帝王们的愤怒的暴行与专横。这一说虽然可以用亚里士多德的一段话予以有力的阐明，可是对悲剧起源问题却无甚影响，因为人民与帝王的一切对立，总之，任何社会政治范围，是在悲剧的纯粹宗教根源之外的。然而，以埃斯库罗斯与索福克勒斯的歌队的古典形式而论，我们甚至可以认为：若果说诗人预料到“立宪国民代议制”，那真是“亵渎神明”，但是就有人不怕亵渎神明。古代政治制度在实践上（inpraxi）并没有立宪国民代议制，而且可以料想，他们也不曾在悲剧方面“预料”到这种制度。

奥·威·希勒格尔（A. W. Schlegel）的原理，比歌队政治根源说更有名；他劝说我们不妨把歌队看作观众的精华，即所谓理想的观众。这种见解，同向来谓悲剧本来不过是歌队的传统说法对照起来，就真相毕露，显得

是粗浅的、不科学的、但是堂皇醒目的学说。然而，这一说之所以堂皇醒目，不过是由于它的概括的警句形式，而且德国人对于所谓的“理想的”一切怀有真正的偏爱，所以使人骤然惊愕。但是，我们一旦拿我们熟悉的剧场观众同古希腊歌队比较一下，看看能否从今日的观众想象出类似悲剧歌队的情形来，我们定必惶惑不解。我们将默然否定这一说，我们不但怀疑希勒格尔的假设未免大胆，而且不相信希腊观众会有完全不同于今人的特点。我们始终认为：真正的观众，不管是何种人，总是知道自己在欣赏艺术作品，而不是面对着经验的现实。但是希腊歌队却不得不把舞台形象当作真人。

扮海神女儿的歌队就要真的相信自己亲眼看见普罗密修斯，并且认为自己就是剧中的真神。

若果观众象海神女儿那样，认为普罗密修斯是现身临场的真神，难道他们便是最高级最纯粹的观众吗？难道所谓理想的观众有责任走上舞台，从严刑中解放普罗密修斯吗？我们相信观众的审美能力；我们认为，一个观众愈能把艺术作品当作艺术来看，就是说，从审美观点来看，他就愈是合格的观众。但是，希勒格尔的说法却告诉我们：完善的、理想的观众不是以审美态度来对待剧中世界，而是身体力行，实际参予其中。我们不禁要叹道：希腊人呵，你们推翻了我们的一切美学，然而，既熟识了这点，以后讲到歌队时，我们还要提及希勒格尔的话。

然而，毫不含糊的古代传说却驳倒了希勒格尔。原来的歌队是没有舞台的。因此这种悲剧原始形式的歌队；与那种理想观众的歌队，两者不能混为一谈。试问有何种艺术是从观众这概念引伸出来的呢？有何种艺术的真正形式相等于自在的观众呢？无戏的观众，是一个自相矛盾的概念罢了。我们认为，悲剧的诞生恐怕既不能以群众对于道德思想的重视，又不能以无戏的观众这概念来说明；这个问题太深奥了，如此肤浅的概括甚至没有触到它的边沿。

席勒在有名的“墨西哥新娘”的序文中，曾对歌队的意义流露一种极其可贵的见解，他认为歌队是一堵活的藩篱，悲剧用它来围着自己，以隔绝现实世界，以保存它的理想领域和诗的自由。

席勒以这个重要武器同自然主义的庸俗概念，同一般要求于剧诗的妄想，作斗争。虽则显然舞台时间不过是人为的，布景不过是一种象征，韵律语言显然带有理想的性质，但是一种错误观点还在广泛流行，说我们不应把这些舞台惯例仅仅看作诗的特权而予以容忍。然而，这些“惯例”却是一切诗的本质。采用歌队是一个决定性的步骤，以便向艺术上一切自然主义光明磊落地宣战。——我想，正是为了席勒这种见解，我们这个自命为优秀的时代想出了“伪理想主义”这毁谤的名词。然而，另一方面，我恐怕，今人之崇拜自然和崇拜现实，已经走到与一切理想主义对立的另一极端，换句话说，走进蜡象陈列室的领域了。蜡工也算是一种艺术，正如今日某些流行的小说那样。然而，虽然有人主张以这种艺术来战胜歌德席勒的“伪理想主义”，我们却不必为此担忧。

席勒的见解是正确的，他认为：希腊萨提儿歌队，原始悲剧的歌队，所常常遨游的境界，确实是一种“理想的”境界，是一种远远超出凡夫行径之上的境界，因为希腊人为这种歌队虚构了一种假设的自然状态的空中楼阁，而把假设的自然人物放在它上面。悲剧是在这个基础上发展起来的，因此当然它自开始便已被免除了使人痛苦的现实写照。然而，它并不是一种随

意放在天壤之间的幻想的世界，它倒是正如希腊人信仰奥林匹斯及其神灵那样真实而可信的世界。酒神祭歌舞者萨提儿，就生活在神话和崇拜保证之下宗教所认可的一种现实中。希腊悲剧以萨提儿开始，他是酒神祭悲剧的智慧之喉舌——这一现象对于我们是不可思议的，正如一般人不了解悲剧起源于歌队那样。

我试提出这样的命题，这种假设的自然生灵萨提儿之于有教养的人，正如酒神祭音乐之于希腊文明那样；——我们也许从这里找到研究的起点。关于希腊文明，理查·瓦格纳（Richard Wagner）曾说过：音乐夺去了它的光辉，正如太阳之下燭火无光。同样，我相信，有教养的希腊人在萨提儿歌队面前会自惭形秽，而且，在酒神祭悲剧的直接影响下，城邦与社会，总之，人与人之间的隔阂，都消除了，让给一种溯源于性灵的强烈的万众一心之感来统治。在这里，我已经指出了，每部真正的悲剧总留给我们一种超脱的慰藉，使我们感到，尽管万象流动不居，生活本身到底是牢不可破，而且可喜可爱。这点慰藉明明白白地体现为萨提儿歌队，为自然人歌队，他们仿佛根深蒂固地生存在每个民族文化的背景中，尽管时代迁移，民族更替，他们还是亘古长存，始终不变。

深思熟虑的希腊人就以这种歌队来安慰自己。这种人的特性是多愁善感，悲天悯人，独能以慧眼洞观所谓世界历史的可怕的酷劫，默察大自然的残酷的暴力，而动不动渴望效法佛陀之绝欲弃志。艺术救济他们，生活也通过艺术救济他们而获得自救。

在醉境的狂欢中，日常生活的清规戒律一旦打破，这期间就有一种恍惚迷离的意境，它淹没了一切个人的过去经验。正是这个忘忧的洪沟，分隔开日常生活的世界与醉境的现实。

然而，我们一旦再度意识到日常世界之时，我们就不禁作呕，觉得这尘世可厌，于是一种遁世绝欲的心情便由此产生。在这一意义上，醉境中的人就颇象哈姆雷特，这两种人终有一朝洞察世事的真谛，他们恍然大悟了，便厌弃一切行为；因为他们的行为绝不能改变永恒的世界真相；在他们看来，时运不济，世风日下，如果期望他们移风易俗，那是可笑而可耻的。

真知灼见毒杀了行为，行为需要幻象的蒙蔽；——这就是哈姆雷特给我们的教训，而绝不是患得患失，无所适从，终于一事无成的醉生梦死之徒的假聪明。这绝不是患得患失，不，这是真知灼见，是洞观惨淡的真实，是熟思一切引起行为的动机，在哈姆雷特是如此，在醉境中的人也是如此。此时此际，一切慰藉都无补于事。他的憧憬业已超过了死后的来世，也超过了冥冥中的神灵，早已把生存，乃至神灵，永生，彼岸所反映的光辉生活，弃若敝屣。一旦觉悟了所见的真理，哈姆雷特举目回顾，便见生存之恐怖或荒唐，他恍然大悟奥斐里亚的命运的象征意义；现在他能了解山灵西列诺斯的智慧了，他满怀厌世的情绪。

然而，正当意志陷于巨大危险的关头，艺术就到来做救苦救难的仙子，只有她能够把生存之恐怖与荒唐所引起的厌世思想化为表象，使人赖以能够生活下去。这些表象就是崇高与滑稽，崇高是以艺术来克服恐怖，滑稽是以艺术来解脱可厌的荒唐。酒神祭曲的萨提儿歌队，是希腊艺术治病救人的功绩；在酒神祭的缓冲世界中，上述的激情暴发得以尽量宣泄。

八

萨提儿和近代牧歌中的牧童，两者都是对原始自然因素的怀眷之产物。然而，希腊人多么坚定而果敢地拥抱林野之人，而现代人却多么腼腆而畏缩地戏弄慢吹横笛、多情善感的牧童的媚态。希腊人在萨提儿身上见到的，是未受知识沾染，未入文明门阀的自然；但是我們不应因此就把萨提儿同原始人混为一谈。反之，萨提儿是人类的本相，是人类的最高最强的激情之体现，是因接近神灵而乐极忘形的饮客，是与神灵同甘共苦的多情的伴侣，是宣泄性灵深处的智慧之先知，是自然的万能性爱之象征，希腊人往往对它另眼相看，肃然起敬。萨提儿是崇高的如神的生灵；尤其是在暗然魂消的醉境中人看来，萨提儿定必仿佛如此。我们的牧童，那盛装的膺品，就会使这种人反感。可是看到坦率豪放的性灵的壮丽笔调，他便欣然留恋，掀起崇高的快感。这里，人类的本相业已洗尽文明的铅华；这里，真正的人，长胡萨提儿，露出了本色，向神灵欢呼。在他面前，文明人就萎缩成金玉其外败絮其中的丑态。

席勒关于悲剧起源的意见是正确的：他认为歌队是一种有生命的垣墙，它抵抗现实的进攻；因为它，萨提儿歌队，描绘出生存，比文明人描绘将更真实，更重要，更充分，尽管后者通常自命为唯一的实在。诗的领域并非在现世之外，象有些诗人所幻想的空中楼阁那样。恰好相反，诗是现实的不加粉饰的表现，因此它必须抛弃文明人所假设的那种现实的伪装。性灵的内在真实与冒充为唯一实在的文明虚伪之间的差异，等同事物的永恒核心，即物自体，与全部现象界之间的差异。正如悲剧以其超脱的慰藉指示出：即使现象不断毁灭，生存之核心却万古长青；同样，萨提儿歌队的象征以比喻方法业已表现了物自体与现象之间的原始关系。现代人的牧歌里的牧童，不过是他们所妄称为自然的一切教养之写照；但是酒神祭的希腊人却追求最强有力的真实和自然，所以他们见到自己变为萨提儿。

这群纵饮的酒神信徒是在这样的心情和认识下狂欢作乐的：醇酒的力量使得他们就在自己眼前起了变化，所以他们在幻想中见到自己仿佛是再造的自然精灵，是萨提儿。后来悲剧歌队的结构就是在艺术上模仿这种自然现象，这里当然需要分开酒神祭观众与变态的与祭者。不过我们必须时常记住：阿提刻观众在歌队身上重新发现自己的面影，观众与歌队毕竟不是对立的：因为大家一起不过是一个伟大崇高的载歌载舞的萨提儿歌队，或者都是让萨提儿歌队代表自己而已。在这一点上，希勒格尔的见解启示了更深刻的意义：他认为歌队是“理想的观众”，因为他们是唯一的旁观者，剧中幻境的旁观者。我们知道，古希腊人是没有观众这概念的，希腊的剧场是一个同心弧形建筑物，观众的座位层层高叠。使得人人确实能够忽视其周围整个文明世界，在大饱眼福之际，幻想自己是歌队中的一员。那末，照这一意义来说，我们不妨把原始悲剧最早阶段的歌队称为醉境中人的自我反映；这一现象最明显的例证莫如演员的体验：一个演员，如果真是有才能，总能见到他所扮演的人物栩栩如生地幌动在眼前。萨提儿歌队主要是酒神祭群众所见的幻影，而舞台境界则是萨提儿歌队所见的幻影。这幻影的力量如此强大，足以使人眼花缭乱，看不见“现实”的印象和周围座上有教养的人们。希腊剧场的形式

令人想到一个寂寞的山谷，舞台的建筑有如灿烂的云彩，酒神的顶礼者挤拥在山上，从高处俯视这景象，——一个壮丽的圆场，酒神的形象就在它中间出现。

我们这里为了阐明悲剧歌队所述的这种艺术原始现象，同学们对于艺术初步发展过程的想法比较起来，几乎是不登大雅之堂的。然而，诗人之为诗人，就在于他独能见到自己周围尽是栩栩如生的形象，而且他独能洞观这些形象的秘奥，这点是再确实不过的。由于现代批评才能的一种特殊缺点，我们往往有把审美的原始现象想象得太复杂太抽象的偏向。对于真正的诗人，一个隐喻不是一个修词格，而是代替概念宛然在他面前幌动的一个心象；对于诗人，一个性格不是由许多特点组成的一个整体，而是在他眼前昭然夺目的一个活人，诗人所不同于画家的看法，只在于他独能见到生活与行为之连续不断而已。为甚么荷马比其他诗人写得更昭然若睹呢？因为他目睹得更多。我们谈诗谈得太抽象了，因为我们都是劣诗人。

审美现象毕竟是简单的；只要一个有能力不断见到周围的活跃生机，不断生活在一群精灵的包围中，他便是诗人；只要一个人能够感到有使自己变成别人，并且借用其肉体 and 心灵来说话的冲动，他便是戏剧家。

酒神祭的兴奋，能够使一整批人都参予这种艺术才能。使他们见到自己周围是一群精灵，而又知道自己与他们心心相印。悲剧歌队的这种体验，是戏剧的原始现象；你见到自己就在你眼前起了变化，然后你行动起来，好象你真的占有别人的身体和别人的性格似的。这种体验发生在戏剧发展的开端之时。在这场合，歌队和诗朗诵者就有所不同，朗诵者并不和他的形象融合为一体，而是像画家那样以静观的眼光置身于外来观察他们。在这场合，个人确实已经舍弃了自我而进入异己的性质中。况且，这种现象显然是带有传染性的；一整群人都感到这样的变化。所以，酒神颂曲本质上与各种合唱曲不同。手持桂枝，庄严地走向阿波罗大庙，一边唱着进行曲的处女们，始终不变她们的常态，而且保持她们的市民姓名；但是酒神颂歌队却是变态人物的歌队，他们的市民身世和社会地位都被忘得干干净净，他们已经变成了超时间的，生存在一切社会之外的神的仆役。其余一切希腊抒情合唱曲不过是阿波罗祭独唱者的极度强化而已，但是在酒神祭曲中却是一群不自觉的演员，他们彼此之间都见到自己发生变化。

这种魔力是一切戏剧艺术的先决条件。在这魔力下，酒神祭饮者看见自己变成萨提儿。

而且，又以萨提儿的地位来观照神，也就是说，他在变化时看见身外的一个新幻象，这是他的心情达到了梦境的高峰。到了这新幻象，这出活剧便完结了。

照这观点来看，我们必须把希腊悲剧看作酒神歌队不断在梦境幻象中再三突变。所以，那些交织在悲剧中的合唱部分，就仿佛是全部所谓对白——即，整个舞台境界，戏曲本部——的娘胎。在连续突变中，这个悲剧根源就放射出戏剧的幻境，这幻境完全是梦境，既是梦境，所以带有史诗的性质。然而，另一方面，它是醉境心情的具体化，并不就是梦境的假象救济；反之，它显示个人的毁灭以及个人与万有根源的结合。所以，悲剧乃是醉境中的认识和影响具体化为梦境，因此悲剧与史诗之间隔着一个深渊。

希腊悲剧的歌队，兴奋的酒神祭群众的象征，照我们的解释已获得充分阐明，然而，因为我们习惯了现代舞台尤其是歌剧的歌队的功能，我们就

不能了解；为甚么，照传统的说法，希腊悲剧的歌队比“剧情”本身更古远，更根本，真的，更重要呢？再则，既然歌队不过是卑微的仆从的角色，真的，初时不过是由扮成羊形的萨提儿组成，我们就不能同意歌队的地位优越和来源古远这种传统说法。况且景前的歌池对我们还是一个谜。虽然如此，我们终于达到这样的认识：景和剧情不过被当作一种幻象，而唯一的“现实”正是歌队，它自动产生这幻想，而以舞蹈、音乐、语言等一切象征手段来歌颂它。歌队在幻觉中看见他们的君王和主人酒神狄奥尼索斯，所以他们始终是仆从身份的歌队，他们看见这位神灵如何受过苦难，如何被人称颂，所以他们自己并无行为。然而，虽则他们对神的态度始终是仆从的态度，可是他们毕竟表达出性灵底最高的、醉境的情绪；因此，他们象性灵那样，在心荡神驰之时说出了神的托喻和至理名言。他们是神的难友，同时也是从宇宙心灵里道破真理的智者。由此便产生这个幻想的，似乎不登大雅之堂的形象，聪明而又有灵感的萨提儿的形象。

萨提儿比起酒神来可以说是“哑角”；他是性灵及其最强烈的冲动之写照，是性灵本身之象征，同时也是发乎性灵的艺术和幻想之宣令使；他一身兼为音乐家，诗人，舞蹈家和梦想家。

按照这种认识，按照传统说法，酒神虽然是真正的主角和幻象的焦点，当初，在悲剧的远古时代，他并不真正登场，而只是假定他在场罢了，那就是说，悲剧本来只是“歌队”，而不是“戏剧”，后来人们才尝试把这位神当作真人来扮演，使得这个幻想的形象和他的光辉的氛围可以有目共睹。于是狭义的“戏剧”便开始形成。现在，酒神祭歌队另有任务，他们要把观众的心情激发到醉境狂热的程度，所以，当悲剧英雄出现在舞台上时，观众并不把他看作一个带面具的难看的人物，而当作是他们在心神恍惚中所见的幻影。您试想象：阿德墨脱（Admetus）在沉思默想他新亡的妻子亚尔琪斯提（Alcestis），以至形如枯木，心若死灰；急然间，一个蒙面的少妇向他走来，身材体态都象他的妻子；你试想象：他突然焦急得发抖，激动地较量她的形状，终于本能地断定她就是他的亡妻；——那么你就体会到一种与此类似的情绪：那就是当酒神祭观众看见神走上舞台，而感到宛若与神同甘共苦时的那种情绪。他不由得要把他心灵中若即若离的整个酒神形象，赋予他眼前那个带面具的演员，从而把演员的现实化为一种超自然的非现实。这就达到了那掩盖现实世界的梦境境界，于是一个新的世界，一个比旧世界更清楚、更明了、更能感人、而又更象幻影的世界，便在我们眼前诞生，再诞生，不断变化。因此，我们在悲剧中见到两种完全相反的风格；语言、情调、说话的活泼和流畅，分成两种完全相反的表现领域。一方面是酒神歌队的抒情诗，另一方面是梦神戏剧的幻境。现在，酒神的激情既已具体化为梦神的景象，这些景象便再也不是像歌队的音乐那样的“一片永恒的海洋，一种变幻的生存，赤热的生命”（歌德的“浮士德”）。它们再也不是像受了灵感的酒神信徒在神将降临时所预感到的那种可以意会而不可以目睹的力量。现在，剧中的情景显得像史诗那样清楚而明确。现在，酒神再也不是凭灵感之力来说话，而是像史诗英雄那样差不多用荷马的话来交谈。据希腊神话，费拉王阿德墨脱寿命不长，其妻亚尔琪斯提代他死以延寿，后赫拉克勒斯与死战斗，把王后夺回，带回阳间。欧里庇德斯曾根据这神话作成剧本。

九

凡是属于希腊悲剧中梦神成份的对话部，在表面上总是简单的、明晰的、美丽的。在这一意义上，这种对话是希腊民族性的反映，希腊人的天性在舞蹈方面也显露出来。因为，虽则在舞蹈时他们的最大能力还是潜伏未发，但是在变化万千丰富多采的动作中已泄漏了消息。例如，索福克勒斯的悲剧英雄的对话就以梦境艺术的精确性和明晰性使我们惊叹，所以我们立刻以为业已洞见了他们的生存的秘奥，不免诧异那通向秘奥的道路是这么短。然而，我们暂且不谈那露于表面显而易见的英雄性格——它到底不过是像投在暗墙上的光影，也就是说，完完全全是现象而已。反之，让我们深入到那反照在这光辉镜面上的神话吧，我们会突起体验到一种与惯常的光学现象恰好相反的现象。当我们竭力注视太阳之后眼花缭乱地转身避开，我们就感觉到眼前有许多帮助视力恢复的暗黑点。反之，索福克勒斯的悲剧英雄的光辉形象，简言之，其化装的梦神成份，却是人窥见了自然的秘奥和恐怖之必然结果，他们仿佛是用来治疗久居恐怖黑夜而至失明的眼睛的光点。只有在这一意义上，我们才能相信掌握了所谓“希腊的乐观”这庄严卓越的概念之真谛，但是在今日我们居然随处都会遇见一种错误的见解，说是这种乐观乃是安枕无忧的愉快心情的结果。

希腊悲剧中最悲哀的形象，不幸的奥狄浦斯，在索福克勒斯笔下乃是一个高尚人物的典型，他虽则聪明过人，却命定要犯错误，受灾难，可是，尝尽千辛万苦之后，终于对他周围的人们发挥一种神秘的造福的力量，甚至在他死后，这力量还是有效。诗人意味深长地告诉我们：这个高尚的人并没有犯罪。一切法律，一切自然秩序，甚至这道德世界，都因他的行为而毁灭，甚至通过这行为产生一个更高的神秘的影响范围，它在旧世界的废墟上建立一个新世界。这就是诗人想告诉我们的东西，因为他同时是一个宗教思想家。作为诗人，他给我们写出一个离奇复杂的公案的纠纷。裁判者一节一节地逐渐解决了这公案，而毁灭了自己。

希腊人对于这种辩证的解决感到真正的最大快乐，所以一点乐观精神弥漫着全剧，缓和了人们凛然预料这公案的结局的恐惧心情。在“奥狄浦斯在科罗诺斯”一剧中，我们也见到同样的乐观，不过它变得无限崇高罢了。这老人受尽千灾百难，完全象一个苦命人那样顺天安命地经受一切遭遇，然而现在我们见到一种超然物外的快慰从天而降，这使我们觉得：这位英雄在他的纯粹被动态度中达到了最高的主动性。其影响远远超过他生时，可是他前半生自觉自愿的努力和追求，反为他陷入被动地位。所以，奥狄浦斯传说的公案纠纷，在世人眼中是复杂得不可思议的，却逐渐得到解决，——于是，在这天命的辩证发展中，我们感到一种最深刻的人间的快慰。假如我们这解释合乎诗人的本意，我们还得追问这是不是已经说尽了这神话的一切涵义。这里，显而易见，诗人的全部意图不过是给人一幅光辉的画景，让我们在窥见黑暗的深渊之后接受自然治疗的光明。奥狄浦斯是自己父亲的凶手，自己母亲的丈夫，奥狄浦斯是斯芬克司之谜的解答者！这神秘的三联命运毕竟告诉我们甚么呢？有一种原始的民间信仰，尤其是波斯的民间信仰，说聪明的妖教僧只能从乱伦的交配生育出来。想到解谜和娶母的奥狄浦斯，我们

就会立刻得到解释。大凡在某种预言的魔力打破了现在与未来的界限，破坏了顽强的个性原则，总之，道破自然的内在魔谜的场合，就必先有一种非常的反自然现象，例如奥狄浦斯的乱伦，作为前因；因为，若不是违反自然，也就是说，若不是以非自然来克服自然，人怎能够强迫自然交出它的秘密呢？我在奥狄浦斯的可怕的三联厄运中看出这个道理，他解答了自然之谜，二重性的斯芬克司之谜，就必须以试父娶母的行动打破最神圣的自然秩序。真的，这个神话好象要在我们耳边私语，告诉我们：聪明，尤其是狄奥尼索斯式的聪明，乃是反自然的坏事；谁凭自己的聪明把自然抛入毁灭的深渊，谁就势必身受自然的毁灭。“聪明之锋芒反为刺着聪明人，聪明是一种反自然之罪行”——这就是这神话对我们高声疾呼的可怕的话。然而，希腊诗人象一绪阳光照射到这神话的壮丽肃穆的绵依（McmBnon）巨象上，于是它突然发出清音——索福克勒斯的歌曲。

绵依是荷马史诗“奥德赛”中最美丽的男子，照晚期的传说，他后来参加特洛亚战争，为阿喀琉斯所杀。底比斯附近有一巨象，据说是绵依的像（其实是安密诺斐斯的像），朝阳照射到它上面，便发出音乐之声，大概是因温度变化气流波动所引起——译注。

让我以奥狄浦斯的被动性的光荣同普罗密修斯的主动性的光荣对照一下，思想家埃斯库罗斯在剧中要告诉我们的，可是他作为诗人只能让我们自己从他的象征描写去揣摩的这种思想，少年歌德已经用他的普罗密修斯的豪言壮语给我们指出来了：

我坐在这里，塑造人
照我的形象，
人类，必须和我相象，
要饮泣，要哀伤，
要享乐，要身心舒畅，
而独不把你放在心上，
正象我那样。

人类达到了铁旦似的高度，便自己去争取文明，强迫神灵同他们结盟，因为人类有足以自负的智慧，在手中掌握着神灵的生存与界限。然而，在普罗密修斯的颂歌（就其基本思想来说，它是歌颂渎神行为之作），最可惊叹的一点，是埃斯库罗斯的深厚的正义感：一方面是果敢的“个人”受尽无限痛苦，另一方面是神灵的末日定必到来况且已有朕兆，这两个痛苦境界的力量促使双方和解而产生辩证的统一；——这一切有力地暗示了埃斯库罗斯世界观的中心要点，他认为“命数”（Moirai）乃是统治着神与人的永恒正义。试想深思的希腊人的秘教有其牢不可破的哲理基础，而且他们的种种怀疑论有时甚或向奥林匹斯神灵突然进攻；那么，埃斯库罗斯这样大胆地把奥林匹斯神界放在他的正义天秤上来衡量，那就不足为奇了。尤其是希腊的艺术家，在想到这些神灵时，不免模糊地感到神与人是互相依存的；正是埃斯库罗斯的“普罗密修斯”象征着这种感想，这位铁旦艺神觉得自己具有果敢的信心，相信自己能够创造人类而且最低限度能够毁灭神灵，凭他那高度的聪明是可以做到的，当然他因此就不得不永远受苦来赎罪。伟大天才的这句壮语“我能”，即使以永恒痛苦为代价来换取，也是值得的，这是艺术家的严肃的自豪感：——这就是埃斯库罗斯的剧诗的精华和灵魂。另一方面，索福克勒斯

在“奥狄浦斯”一剧中则高唱圣者的凯旋歌的前奏曲。然而，埃斯库罗斯这样解释这个神话，还未能说尽它深不可测的恐怖；艺术家喜爱发展，艺术创作喜爱反抗灾难，这毋宁是在黑暗苦海中反映的星光云影而已。普罗密修斯的故事是全亚利安族的原始财产，是该族的深刻悲壮的方华之佐证。真的，普罗密修斯的神话之于亚利安天才，实含有特殊的意义，正如人类堕落的神话之于闪族那样，这两者之间有着兄妹的亲属关系，这点决不是没有可能的。普罗密修斯神话的前提，是天真的先民对火的过高估价，以为火是一切新兴文化的真正护守神。然而，若果人类要自由自主地控制火，而不是仅仅依靠皇天的赐予，例如靠雷电燃烧或者靠阳光生热，而取得火，那在沉思的原始人看来便是亵渎神明，是盗取神物。所以，这第一个哲学问题便立刻引起神与人之间痛苦的、不可调和的矛盾，仿佛在一切文明的门前放置一块拦路石。人能够获得的最美好最贵重的东西，他必须先犯罪而后得之，而又必须自食其后果，换句话说，神灵受到冒犯，定必降下源源不绝的苦难和哀伤来磨折高瞻远瞩的人类。这一种以犯罪为荣的沉痛思想，就同闪族人关于人类堕落的神话有天渊之别了。闪族的观念把好奇，炫夸欺骗，不堪诱惑，淫荡行为，简言之，把一系列主要是女性的激情，当作祸患之根源。反之，亚利安观念的标志，却在于把主动犯罪看作普罗密修斯主要德行的这种崇高观点；与此同时，它又发现悲壮悲剧的道德基础是替人类的不幸辩护，替人类的遗失及其因此而蒙受的苦难辩护。万物根源所蕴含的灾难，——这点，深思的亚利安人并不想以巧辩蒙混过去，——宇宙心灵所怀蓄的矛盾，在他看来显然是由于种种不同世界的交错混乱，譬如说，神界与人界，这两者分别来说都是合理的，但是，正因为它们分庭抗礼，所以势必各因其个性而经受痛苦。当个人英勇地努力追求共性，当他试图跨过个性的界限，从而使自己变成唯一的宇宙生灵时，他定必经受那隐藏在万物本质中的原始矛盾，也就是说，他越轨了，因此受苦。所以，亚利安人把法律上的犯罪（Der Frevel）看作是男性的，闪族人把道德上的犯罪（Die Sünde）看作是女性的，正如原罪是男子犯的，而本罪是女子犯的。再则，“浮士德”的女巫歌队唱道：我们没有算得丝毫不爽；

总之女人走了一千步长，
尽管她们走得多么匆忙，
男人只须一跃便能赶上。

你若了解普罗密修斯传说的思想核心——即，一个奋发有为的人物势必犯罪，——你就会同时感到这悲壮的观念带有非梦境的成份。因为梦神抚慰个人的方法，正是在人与人之间划下界线，再三要求人必须有自知之明和自制之力，从而使人记得这界线是最神圣的宇宙规律。然而，为了这种梦境思想倾向不致使形式冻结成象埃及艺术那样僵硬和冰冷，为了在努力把个性的波动纳入一定流径和范围时不致使动荡的思潮成为止水，那末，醉境激情的洪波必须随时冲破那片面的梦境“意志”，冲破包围着希腊世界的一切渺小堤防。于是，骤然高涨的醉境激情的洪潮就汹涌起各种个人思想的小波浪，正象普罗密修斯的兄弟，铁旦族阿特拉斯（Atlas），背负大地那样。同样，这种铁旦似的强大冲动，仿佛要做个阿特拉斯来负起一切个人，用铁肩把个人抬得越来越高，越来越远；——这种冲动就是普罗密修斯性格和酒神性格的共同点。就这点来说，埃斯库罗斯的普罗密修斯乃是酒神的伪装，同时，就上述的正义感而言，明眼人不难看出诗人业已泄漏了普罗密修斯的家世：

他是个性原则之神和正义界限之神阿波罗的后裔。所以，普罗密修斯是二重人格，是梦神性与酒神性相结合，因此，这种二重性可以用个抽象公式来说：“存在的一切是合理的，而又不合理的，而且两者都有同等权利。”

“这就你的世界！斯所谓世界！”（“浮士德”）

十

据确实无疑的传说，雏型的希腊悲剧以酒神受难的事迹为唯一主题，而且在很长时期剧中唯一人物就是酒神狄奥尼索斯。然而，我们也很有把握地说，直到欧里庇德斯时代，酒神一向是悲剧英雄，其实一切有名的希腊悲剧人物，普罗密修斯，奥狄浦斯等等，不过是原来的英雄狄奥尼索斯的化装而已。这些化装后面藏着一位神，这就是为甚么那些有名人物往往具有惊人的、典型的“理想性”的主要原因。我不知谁曾说过：任何个人作为个人来说都是滑稽的，因而不是悲壮的；由此可见，希腊人一般不可能容忍个人出现在悲剧舞台。事实上，古希腊人确实似乎有此感想；因为，一般地说，柏拉图对“理念”（Idea）与“映象”（eidolon）或形象的区别和评价，是根深蒂固在希腊人心中的。借用柏拉图的术语来说，我们不妨这样论述希腊的舞台形象，真实的酒神以各种姿态出现，化装为一个仿佛陷于个人意志之网罗中的战斗英雄。在这场合，这个出场的酒神其语言行动都好像一个错误、挣扎、受苦的人。一般地说，他表现得像史诗人物那样明确而清楚，这不得不归功于梦神阿波罗，因为梦神通过这象征现象对歌队指出它的酒神心情。然而，其实这个英雄就是秘仪所崇奉的酒神，是曾亲身经历个性化之痛苦的神。据一个神秘的神话说，酒神儿时曾被铁旦神族肢解而死，就在这情况下被崇奉为狄奥尼索斯·宰割裂尸（Zagreus）；那就是说，这样的解体，亦即酒神所受的苦难，是如同气化、水化、土化、火化那样的，所以我们必须把个性化情况看作一切痛苦的根源和主因，它本身就是一种不愉快的经验。这个酒神的微笑产生奥林匹斯诸神，他的眼泪产生人美；作为被解体之神，酒神就具有二重性格，残酷野蛮的恶魔和温柔良善的君主。然而，秘仪信徒们总希望酒神再度获得新生。我们可以预言这次再生是个性化的终结。秘仪信徒们以嘹亮的庆祝歌声来迎接第三个酒神的降生。全凭这一希望，这个支离破碎分裂为无个体的世界的容貌，才焕发出一诸欢乐的曙光。德墨脱地母（Demeter）的神话便是这种情绪的象征：地母娘娘沉溺在永恒的悲哀中，只有当她听说她将再一次生产酒神时，她才第一次再尝到欢乐的滋味。照上述的观点来看，我们业已接触到一种深刻而悲壮的世界观的一切因素，以及悲剧的神秘教义；那就是“万物一体”这个基本认识，以及个性化是灾祸之主因，艺术是一种快乐的希望，只有打破个性的隔阂才能期望恢复原始的统一，等等概念。据希腊神话，宰割裂尸原为宙斯的私生子，希拉嫉妒，命铁旦神族把他肢解，雅典娜取出他的心脏还给宙斯。宙斯吞下这心脏，后复与德墨脱地母产一子，名为酒神宰割裂尸，以纪念死者。

上文已经指出：荷马史诗是奥林匹斯文化的诗章，歌咏这种文化对铁旦族战争威胁的胜利。现在，在悲剧诗歌的强大影响下，荷马神话再度诞生；这种轮回说明的奥林匹斯文化也同时曾被一种更深刻的世界观战胜。倔强的

铁旦普罗密修斯对奥林匹斯的暴主预言：有朝一日，他的统治将受到最大危机的威胁，除非宙斯及时地同他和解。我们在埃斯库罗斯的三部曲中看到宙斯惊惶万状，忧虑自己的未运，终于同普罗密修斯结盟。于是，以前的铁旦世代终于从冥土起来，重见天日。狂放而坦率的性灵哲学，以真理的毫不掩饰的态度，正视着那些飞舞而过的荷马神话；它们在哲学女神的闪电似的目光下惨然变色，悚然颤抖了，直至酒神祭的艺术家以巨灵之掌强迫它们为这位新神服务。酒神的真理便占据了整个神话领域，当作它的知识之象征，并且宣告这一措施。一半靠公开的悲剧庆节，一半靠隐闭的戏剧性秘仪祭，但是往往披着旧时神话的外衣。是甚么力量拯救普罗密修斯于魔爪之下，把这个神话变成表达酒神智慧的工具呢？是力士赫拉克勒斯似的音乐之力量：音乐，在悲剧中达到最高表现时，便能够以一种新的最深刻的意义来解释神话；这一特征我们认为是音乐的最大功能。因为每个神话总有这样的命运：它会逐渐潜入所谓忠实的狭隘范围内，于是后世某些人竟然把它当作有史可稽的一件事情。现在，希腊人已经踏上康庄大道，可以把他们全部神话的青春梦想巧妙地、任意地翻成一种实用史料的青春期史。因为，这是宗教之灾亡往往必经之路，即，在清规戒律的严厉而合理的监视之下，宗教的神话前提就被系统化而成为历史事件的总结，于是人便开始小心翼翼地维护神话的威信，但同时又竭力反对神话的自然发展和成长；因此，人们对神话的热情逐渐消灭，宗教对历史根据的追求便代之而兴。现在，新生的酒神音乐的精灵便抓住了垂死的神话；在他手上神话又若枯木逢春，百花齐放，呈现出前所未有的颜色，发出使人向往超自然世界的芬芳。然而，最后一度色香焕发之后，神话便蓦然萎谢，残叶凋零，不久之后，那些玩世不恭的古人像鲁奇安（Luoian）之流再捡起随风飘散凋残褪色的落红。通过悲剧，神话取得了意味深长的内容和最有表现力的形式；象一个受伤的英雄，它再次挣扎起来，它的全部残余精力，它垂死时的泰然自若，在它的眼睛里发出最后的强烈的光辉。

渎神的欧里庇德斯呵，你想再度强迫这垂死者替你服役，是何居心呢？在你无情的铁腕下，它死了；于是你使用一种伪装的神话膺品。它象赫拉克勒斯的猿猴那样，只好穿起古装，粉墨登场。因为神话死在你手上。所以音乐之精灵也弃世了，即使你贪得无厌搜掠所有音乐芳园，你也只能罗掘得一种伪装的音乐膺品。因为你抛弃了酒神，梦神也就抛弃了你；即使你要从龙潭虎穴狩猎所有潜伏的热情，将他们咒禁在你的范围之内，即使你为了你的英雄的谈吐磨利口枪舌剑，可是你的英雄只有矫揉造作的假情，只能说出自言不由衷的假话。

（待续）

——

希腊悲剧的灭亡不同于她的姊辈艺术：她为了一种难解的纠纷自杀而死，所以是悲壮的牺牲。其余的艺术则尽其天年，善终辞世。要是说愉快的善终应该是留下盛昌的子孙，安然撒手尘世；那末，姊辈艺术的末日，就是这样一种愉快的善终：她们漫漫地衰老而死，在弥留之日，还有茁壮的子孙

站在眼前，以果敢的姿态急不暇待地昂起头来。然而，希腊悲剧一死，到处都深深感到莫大的空虚。正如昔日在提伯玩斯时代希腊舟子们在荒岛上听到凄厉的哀叫：“大潘神死了！”同样，在悲剧的末日，希腊遍地都可以听到凄凄切切的哀悼：“悲剧死了！诗歌也随之而灭亡！滚开，滚开你们形容枯槁颜色憔悴的后辈！滚到地府去，在那儿还可以饱餐一顿你们先辈大师的剩菜残羹！”然而，在悲剧死后，一种新的艺术繁盛起来，它奉悲剧为先妣，为主母。人们诧异地觉察到她酷肖她母亲的容貌，可是那是她长久在垂死挣扎中的愁容。欧里庇德斯亲身经历过悲剧的垂死挣扎之苦。这种后起的艺术叫做阿提刻新喜剧。悲剧的蜕化的形式还留存在它上面，好象是悲剧非常悲惨的暴卒之纪念碑！

从这种渊源关系，不难理解，为甚么新喜剧的诗人们对欧里庇德斯抱着这样热情的倾慕。所以，我们也不再诧异斐勒蒙（Philemon）的愿望：他说只要他能够在冥土中拜访欧里庇德斯，他宁愿立刻自缢，但愿他能确实知道人在死后仍有理性。然而，如果我们只要简单扼要地说明，而不要求穷其究竟，欧里庇德斯与米南德（Menander）及斐勒蒙有甚么共同的地方，是甚么使他们这样兴奋地去模仿；那末，我们只须指出：欧里庇德斯把观众带上舞台。如果你知道，在欧氏之前，普罗密修斯悲剧作家们塑造英雄人物时取材于甚么，把现实的真面影搬上舞台的做法和他们的意图相去多么遥远；那末，你对于欧氏这种背道而驰的倾向，就会恍然大悟了。全凭他的力量，日常生活中的事物得以从观众座席闯入舞台；戏剧这面镜子，以前只反映粗豪雄伟的线条，现在却照出了惨淡的真相，甚或有意地再现自然的败笔。奥德修斯，古代艺术中的典型希腊人，现在，在新兴诗人们的笔下，业已沦落为格拉库罗斯之流的形象；从此之后，这种和气的狡猾的家奴便占据了戏剧趣味的中心地位。阿里斯托芬的“蛙”所以推崇欧里庇德斯，是因为欧氏的家常便药挽救了悲剧艺术于浮夸的臃肿病。这功绩首先表现在他的悲剧人物上。现在，观众在欧里庇德斯的剧中真是如见自己的面影，如闻自己的歆咳，而且欣然赏识剧中人的话说得这么美好。然而，不仅欣赏而已，你还可以向欧里庇德斯学习讲话的技巧；他同埃斯库罗斯论战时，就以能言善辩自豪，去观察，辩论，取得结论。要之，他通过改革日常语言为“新喜剧”创造了条件。因为，从此之后，陈言俗语怎样在舞台上表达得恰到好处，就不再是一个秘密了。平凡的市民，是欧里庇德斯一切政治希望所寄托，现在已有了发言之权，但是以前却是由悲剧中的神人，和喜剧中的醉鬼萨提儿或人妖，来决定语言的性质。所以，阿里斯托芬剧中的欧里庇德斯所引以为荣的一点，是他刻划出最普通、最熟识、最平凡的生活和追求，而且人人都有能力予以评判。现在，如果说所有平民大众都能够独立思考，能够非常慎重地管理土地财产和进行诉讼，这都是他的功劳，和他以智慧启迪民众的辉煌成绩。

现在，新喜剧就面对着这样有准备、有教育的平民大众，因此欧里庇德斯俨然成为新喜剧的歌队长，不过，在这一回，观众的歌队还有待于训练罢了。一旦这种歌队受过训练，能够唱欧里庇德斯的调子，一种棋逢敌手似的戏剧便兴盛起来，那是描写勾心斗角以智取胜的新喜剧。然而，歌队长欧里庇德斯还是不断博得称誉；真的，为了要从他学得更多一点，甚至有人宁愿自杀，殊不知悲剧的诗人们，像悲剧那样，从此寂灭了。然而，自从诗人之死，希腊人也抛弃了对不配的信仰，不但不信仰理想的过去，且亦不信仰理想的未来。那句有名的墓志“像老人那样轻浮任性”也适用于衰老的希腊

化时代。片刻的享乐，机智，轻率，烦躁，是那个时代的至尊之神；现在是第五等级，奴隶阶级，当权了，最低限度在精神状态上是如此；假如现在还有甚么“希腊的乐观”可言，那就是奴隶的乐观而已；奴隶没有甚么重大的责任心，没有甚么伟大的憧憬，他们重视目前远甚于过去或未来。正是这种虚伪的“希腊的乐观”，激怒了基督教时代最初四百年间那些深思而可畏的志士；在他们看来，这种女性似的逃避责任与困难，这种懦夫似的贪图安逸，不但是可鄙的，而且是尤其反基督教的精神状态的。这种精神的影响由来已久：流传了数百年的希腊古代世界观，不屈不挠地始终保持着一些淡红的乐观色彩，仿佛从来没有过公元前六世纪的文明，悲剧的诞生，秘仪的崇拜，毕达哥拉斯和赫拉克里图的哲学，仿佛从未产生过那个伟大时代的艺术作品；固然，我们不能说这些现象每个都是从这种衰老的、奴性的贪生求乐之心理产生的；固然，它们显然另有一种完全不同的世界观为其存在的根据。

我们在上文说过，欧里庇德斯曾把观众带上舞台，同时使观众确实有能力评判戏剧；这种说法，会使人误解，以为以前悲剧艺术对观众的关系，是不正确的，也会使人贸然赞扬欧里庇德斯这一急进的倾向，认为他建立了艺术作品对观众的正确关系，比索福克勒斯向前迈进一步。然而，所谓“观众”毕竟是一个名词罢了；它并不是一个同次常数。艺术家有甚么义务要迎合这种仅仅以数量见胜的群众力量呢？如果他觉得自己在才能和志向上都比每个观众高明，那末他为甚么要尊重那些才能较低的群众的舆论，甚于尊重最有才能的个别观众呢？其实，再没有一个希腊艺术家，象欧里庇德斯那样，以孤傲和自负来对待他的观众了；当群众拜倒在他脚下时，他自己竟然以崇高的倔强精神，公开抨击他自己的倾向，而这种倾向正是他所借以获得人心的。如果这位天才，对于舆论的地狱，稍存敬畏之心，他也许在失败的打击之下，早在他事业的中途，一蹶不振了。由此观之，我们说欧里庇德斯把观众带上舞台，是为了使观众确实能有批判能力，——这种说法，不过是一个暂时的假说而已；所以，我们必须进一步探索，以便了解他的倾向。反之，如所周知，埃斯库罗斯和索福克勒斯，终其一生，甚至死后很久，都甚孚众望；由此可见，就欧里庇德斯的前辈而论，断不能说，他们的作品对观众的关系是不正确的。那么，是甚么强大的力量，驱使这位才气磅礴而又不断努力创作的诗人抛弃了诗坛盛誉和民众爱戴，离开了这阳光随处长空无云的锦绣前程呢？他对观众有甚么稀奇的考虑，以致反对观众呢？他怎能够因为太尊重观众，以致轻视观众呢？关于方才提出的谜，我们的解答是：欧里庇德斯觉得自己，作为一个诗人，比一般群众高明得多，但是只有两个观众他甘拜下风。他把群众带上舞台，唯独对这两个观众，他却敬之为他的艺术的合格判官和导师。遵从他们的指导和劝告，他把一切情感，激情，经验之世界，即以前每次演出坐在观众席上的无形歌队的内心世界，移入剧中人物的心灵中。当他为这些角色寻找新语言和新情调时，他要对他们的要求让步；当他一再被观众舆论否决时，唯有从他们的话里。他听到对他作品的合情合理的宣判，听到胜利在望的鼓励。

这两个观众之一，就是欧里庇德斯自己。是思想家欧里庇德斯，而非诗人欧里庇德斯。

我们可以说，欧里庇德斯的非常丰富的批评才能，正如莱森的那样，即使不产生，也会不断孕育着一种接进创作的艺术冲动。欧里庇德斯就是怀着这样的才能，怀着他光辉而灵敏的批判思想，坐在剧场，努力去认识他前

辈大师的杰作，一点一滴，逐行逐句推敲，如同鉴识一幅褪色的油画那样。于是，在这里，他体会到一些为洞识埃斯库罗斯悲剧之秘奥的专家们所能预料的特点，他在埃氏悲剧的字里间看出一些深不可测的东西，表面上是一种似是而非的浅显。同时在背后是一种神秘的深奥，甚至无限的深奥。即使最浅显的人物形象，也往往带着慧星的光尾，仿佛暗示着一些飘渺朦胧的意义。同样的朦胧的暮色，笼罩着悲剧的结构，尤其是在歌队的目的上。况且，道德问题方面的答案还是多么使人疑惑！神说的处理也颇成问题，泰运与否运又分配等这么不均等！甚至在这些旧悲剧的语言方面，也有许多使他反感，至少是莫明其妙的东西；尤其是他发现一些简单的关系未免夸张过甚，平凡的角色也用上过多的比喻和浮夸的词藻。所以，他坐在剧场里，忐忑不安的思索；作为一个观众，他承认他不能了解他的先辈大师。然而，如果他认为了解乃是欣赏和创作的主要根源，那末他就要追问，要环顾四周，看看是否别人也象他那样思考，也象他那样感到这种深不可测的奥妙。然而，许多人，连带最优秀的人们。只用一个不信任的微笑回答他；便是没有一个人能够对他解释，为甚么大师们总是对的，尽管他抱着怀疑和异议。于是，怀着极其痛苦的心情，他找到另一个观众了，这个观众不了解悲剧，所以不尊重悲剧。同这观众联合起来，摆脱了孤立的情况，他就敢于展开反对埃斯库罗斯和索福克勒斯的艺术作品的残酷斗争；——他不是以论战者的姿态，而是以悲剧诗人的身份提出他自己的悲剧的概念，来反抗传统的概念。

一二

在指出这另一个观众的名字之前，让我们稍停片刻。回忆一下上文讲过的，埃斯库罗斯悲剧本质中一些不调和与不可测的因素所产生的印象。试想我们自己对悲剧歌队和悲剧英雄所感的诧异，我们总觉得，这两者同我们的习惯，甚至同传统，都是不调协的，——直到我们重新发现这种二重性原来是希腊悲剧的根源和本质，是梦神型与酒神型两种彼此交错的艺术冲动之表现。

从悲剧中排除这种原始的万能的酒神成份，并且在非醉境的艺术、道德观和世界观上建立一种新的纯粹的因素：——这就是现在了如指掌地揭露在我们眼前的欧里庇得斯的倾向。

在晚年时代，欧里庇得斯自己，在一部神话剧中，向他同代人大力提出关于这种倾向的价值和意义的问题。酒神文化毕竟有没有存在的价值呢？是不是应该用暴力把它从希腊地土上连根拔除呢？诗人告诉我们：要是可能的话，当然要拔除；但是酒神太顽强了，他的最聪明的敌手，有如“酒神伴侣”一剧中的潘透斯，在无意中着了迷，后来就在迷惑中奔赴自己的末运。老先知卡德谟斯（Kadmua）和提列西亚（Tiresia）的判断，也好像是这位老诗人的判断：即使最聪明的人的考虑，也不能推翻古老的民间传统，以及这种不断传播的酒神崇拜，其实对这样神奇的力量，最好是采用至少一些外交性的慎重措施，虽则酒神对如此冷淡的顶礼，往往有可能勃然大怒，结果会把这外交使节化为龙，正象剧中人卡德谟斯所遭遇的那样。这就是诗

人告诉我们的话。他毕生在悠长的岁月里，以英勇的魄力反抗酒神，而到头来还是颂扬他的敌手，并且以自杀来结束自己的事业之历程，正象一个眼花缭乱的人，只为了避开可怕的、再也不能忍受的眩晕，反而从高塔上失足堕地那样。这个悲剧“酒神伴侣”，就是对他的倾向的实行之一种抗议，可是呵，他的倾向业已付诸实行！惊人的事件发生了：当诗人要收回成命时，他的倾向已经取得胜利。酒神已经被斥逐出悲剧舞台，一种魔力，借欧里庇得斯为喉舌把他斥退了。因为，甚至欧里庇得斯，在某种意义上，也不过是一个伪装人物，通过他来发言的那位神，不是酒神，也不是梦神，而是一个崭新的灵物，名叫苏格拉底。这是一种新的对立。酒神倾向与苏格拉底倾向的对立，希腊悲剧艺术作品就在这一对立上碰得粉碎了。现在，欧里庇得斯妄想以他的后悔来安慰我们，他没有成功。堂皇的庙宇已成废墟，破坏者的悲叹对我们有甚么用处呢？即使他承认这间是最华丽的庙宇，又有甚么用处呢？即使世世代代的艺术批评把欧里庇得斯化为龙，以示惩罚，可是这样可怜的赔偿能使谁满意呢？现在，让我们进一步考察这种苏格拉底倾向。欧里庇得斯就是以它为武器来斗争，而战胜埃斯库罗斯的悲剧的。

欧里庇得斯的计划，就其实施的最高理想来说，是把戏曲只放在非酒神倾向的基础上；那末，我们就要追问，其目的何在呢？试问，如果戏曲不是在酒神祭的神秘暮色时从音乐胎中诞生，此外还有甚么形式的戏曲呢？只有史诗剧了吧。但是，在史诗的梦境艺术领域里，悲剧的效果当然是达不到的。因为悲剧效果与史诗事迹的题材是不相配合的。真的，我可以说，歌德在他筹划的“瑙丝嘉雅”一剧中，就不可能把第五幕末场这牧歌人物的自杀写得富有悲剧效果。梦境史诗的表现能力，是非常伟大的，它可以凭借假象的快感和假象的救济，使得最可怕的事物在我们眼前化为幻境。但是史诗剧诗人，正如史诗朗诵者那样，就不能与诗中情景完全融合了；他始终抱着冷静的、无动于中的静观态度，冷眼旁观面前的景象。同样，史诗剧的演员归根结蒂还是一个朗诵者；内心梦境的情热尽在他的一切行动上，所以他并不全是一个演员。

那么，欧里庇得斯的戏曲对梦境戏曲的理想之关系是怎样呢？正如年青一辈的朗诵者对旧时代人严肃的朗诵者那样罢了。在柏拉图的“伊安篇”中，一个青年朗诵者讲及自己的心情：“当我讲到悲哀的事情，我满眶是热泪；当我讲到可惊可怖的事情，我毛骨悚然，心脏悸动。”在这里，我们再也见不到史诗对假象的神往，也见不到一个真正演员的无动于衷的冷静，这种演员达到最高演艺时，往往成为一种假象和假象的快感。欧里庇得斯属于那种心悸发耸的演员：他计划时是苏格拉底式的思想家；他实施时是动情的演员。不论在计划或实施，他也是一个纯粹艺术家。所以，欧里庇得斯的戏曲是又冷又热的东西，它既能冻结，也能燃烧；它不能达到梦境史诗的效果，但另一方面它尽可能去除醉境情绪的成份。所以，为了能够产生效果，它就必须使用一种新的刺激，那是都不在梦神型和酒神型这两种特殊艺术冲动的范围内的。这些新刺激就是以冷静的奇思代替梦境的静观，以如火的热情代替醉境的陶醉，况且这些思想和热情都是模仿得极其忠实，绝不是弥漫着艺术气氛的。

所以，我们既已详细知道，欧里庇得斯想把戏剧只放在梦境因素的基础上而没有成功，他的非梦境倾向反流为非艺术的自然主义倾向，那末，我们现在要进一步探讨欧里庇得斯的审美苏格拉底主义的性质：他的最高审美

原则是“唯知为美”，这可以媲美苏格拉底的格言“唯知是德”。欧里庇得斯拿着这个标准在手上，来衡量戏曲的一切成份——语言，性格，戏曲结构，歌队音乐——而按照这个原则订正它们。我们在习惯上往往认为，欧里庇得斯的诗比诸索福克勒斯的诗是缺点和退步，而这点多半是他的深入的批判过程和大胆的判断之结果。欧里庇得斯的序幕，可以作为这种合理主义方法的后果的例证。再没有甚么比欧里庇得斯的悲剧序幕更违反今日的舞台技巧了。在一剧的开始，总有一个人物登场来自报家门，说明剧情因由，以前曾发生甚么事情，甚至以后在剧情发展中将会发生甚么事情；现代剧作家定必认为这种手法是恶意的，不可饶恕的破坏悬念效果。不错，我们既然知道不久将发生的一切事情，谁肯耐心等待它实现呢？——何况一个预言的梦总是同后来发生的事实吻合，这样的因果关系决不会使人兴奋的。然而，欧里庇得斯却完全从另一角度来考虑。他的悲剧效果绝不是靠史诗的悬念。靠引起你对现在与未来之事猜疑莫决的兴趣，它倒是靠雄辩和抒情的重大场面，在这种场面，主角的激情和辩才扬起波澜壮阔的洪潮。一切都是为激情，而不是为剧情作好准备：凡是不为激情而设的，就被视为不足取。然而，妨碍观众欣赏这种场面的最大阻力，是作者未曾向观众交代一个关键，或者剧情的前因后果中有一个脱节。既然观众必须揣摩这个那个人物有何用意，或者这种那种倾向和企图之冲突有何前因，他就不可能全神灌注在主角的行为和苦难上，也不可能提心吊胆地与剧中人同甘共患难。埃斯库罗斯和索福克勒斯的悲剧，运用最巧妙的艺术手段，在头几场中就把了解剧情所必需的开发线索，好象是无意中交到观众手上：——这是高明的艺术家所见长的一个特点，它仿佛遮掩了必不可少的公式，而使之仿佛是偶然流露。然而，欧里庇得斯仍然认为，他看出：观众在头几场中，尤其焦急要解答剧情的前因后果，那么他就势必忽略了诗的美和情节的激情。所以，欧里庇得斯在情节面前加上序幕，借用一个可以信赖的人的口来交代剧情：这人往往是一位神灵。他仿佛要对观众保证剧中的情节，消除人们对于神话之真实性的一切怀疑，正象笛卡儿要证明经验世界之真实性，就只能诉诸神之诚实无欺。欧里庇得斯在悲剧收场上也曾一再使用这种神灵的诚实，以便对观众保证剧中英雄的归宿；这就是声名狼藉的“神机妙算”(Deuexmachina)的任务。由此可见，这种戏曲抒情的现在，即“悲剧”本身，是处在史诗的回顾与史诗的展望之间。

所以，欧里庇得斯，作为诗人来说，首先是他自己的自觉认识的回声，而正是这点使他在希腊艺术史占居这样显著地位。就他的批判创作活动而论，他定必常常觉得应该把亚拿萨哥拉著作开章这句话灵活运用于戏曲上：“泰初万物混淆，然后理性出现，创立秩序。”亚拿萨哥拉首倡 voAua (理性)，在哲学家中他有如“众人皆醉我独醒”。欧里庇得斯也许认为自己对其余悲剧诗人们的关系也是处在这样的情况。只要万物的唯一统治者和安排者“理性”仍被排斥于艺术活动之外，万物始终是混淆，处于罗始的浑沌状态。所以，欧里庇得斯必须当机立断，所以，他必须以第一个清醒者的姿态来批判那些醉汉诗人。索福克勒斯曾谓埃斯库罗斯做了正确的事，虽则是无意为之，但是欧里庇得斯当然不会持此见解。反之，他却认为，埃斯库罗斯正因为无意为之，所以做了错误的事。同样，英明的柏拉图就多半只用讽刺的态度谈论诗人的创作能力，因为这是一种不自觉的识力；他把诗人的能力与预言家和解梦人的天赋才能同列，这就是说，诗人在失去自觉忘掉理性之前，

是不会有创作能力的。

欧里庇德斯企图对世人指出这种“不知不觉的”诗人之对立面，正象柏拉图曾经指出那样；我也曾说过，他的审美原则“唯知为美”，可以媲美苏格拉底的格言“唯知是德”。因此，我们不妨认为，欧里庇德斯是审美苏格拉底主义的诗人。然而，苏格拉底是第二个观众，他不了解旧悲剧。因而不尊重它，欧里庇德斯同他联合起来就敢于做一种新艺术的先驱者。既然一切旧悲剧都在这种新艺术上碰得粉碎，那末审美苏格拉底主义乃是一种毁灭性的原理；但是，既然这斗争的矛头指向旧悲剧中的醉境因素，那末我们就不妨把苏格拉底看作酒神的敌手。他是起来反抗酒神的新奥斐斯，虽则他命定要被雅典法庭的酒神侍女们撕死，但是他也不得不把这位强大的神灵赶走。想当年，酒神受伊多尼王吕库尔戈斯（Lyourgus）迫害而逃走时，他就藏身在海洋的深处得以幸免，这就是说，他潜入秘仪崇拜的神秘洪流中，后来这洪流逐渐泛滥全世界。

欧里庇德斯，往往在剧情的纠纷难以解决的场合，运用舞台机器，吊下一个扮神仙的角色，来解决困难，正如我国旧戏中的“神仙打救”。

一三

苏格拉底同欧里庇德斯的倾向有密切关系，当时古代人也曾注意及此。雅典有个流行传说，最动人地说明了这种可喜的锐感。据说苏格拉底常常帮助欧里庇德斯作诗。每逢有机会列举当时的人民鼓动者时，“古风旧德”的拥护者们往往把这两人双提并论，认为当时一种颇有问题的教化使得体力和智力渐趋退化，昔日有益身心的马拉松精神因此被牺牲，这都归咎于这两个人的影响。阿里斯托芬的喜剧谈及这两人时，就往往带着半愤怒半轻蔑的调子：——这会使现代人大为诧异的，今人宁可牺牲了欧里庇德斯，但是看到苏格拉底在阿里斯托芬喜剧中被说成是第一个主要的诡辩者，是一切诡辩倾向的镜子和总结，必定为之惊讶无已。因此，今人唯有宣布阿里斯托芬的罪状，称之为诗坛上放荡荒唐的亚尔西巴德，聊以自慰而已。这里，我并不想替阿里斯托芬的深识灼见辩护，以反驳这种诽谤，我将继续从古人的观感方面来证明苏格拉底和欧里庇德斯的密切关系。在这一意义上，尤须回忆一下：苏格拉底因为反对悲剧艺术，所以不看悲剧，只有当欧里庇德斯的新剧上演时，他才到场观看。然而，狄尔斐的神谕却把这两人双提并论，这种密切关系是有口皆碑的：这神谕就称苏格拉底为最聪明的人，但同时断定欧里庇德斯在斗智的比赛中应得第二名奖。

索福克勒斯名列第三，他自诩比诸埃斯库罗斯做了更正确的事，而且正因为他知道甚么是正确的，所以毅然为之。这三人之所以同样被称为“有识之士”，显然是因为他们有这种明确的知识罢了。

关于这种对知识和见识的空前的新估价，苏格拉底曾说过最精辟的话，他发现自己是唯一自认为无知的人；他怀着批判的心情走遍雅典，拜访过最伟大的政治家，演讲家，诗人，艺术家，但处处唯见人们以知识自负。他愕

然发现，所有这些名人对于自己的业务也没有真知灼见，他们只靠本能执业罢了。“只靠本能”，我们凭借这句话可以接触到苏格拉底倾向的要点和核心。苏格拉底主义以这句话非难当代的艺术和当代的道德。苏格拉底以探索的眼光到处观察，而只见到处尽是真知的贫乏，偏见的猖獗，他便推断当代情况之所以荒谬恼人，主要是由于缺乏真知灼见。从此以后，苏格拉底就认为他有移风易俗的责任，他以清高孤傲的气宇，以一种截然不同的文化、艺术、道德之先驱者的姿态，孑然一身走入另一世界之中，我们尚能以肃然起敬的心情触到他的衣边，也引为莫大幸事了。

关于苏格拉底问题，我们往往陷于异常的疑难；而正是这种疑难，不断鼓舞着我们去认识古代这种最可疑的现象的意义和目的。是谁敢于独持己见来否定希腊的天才呢，象荷马、品达、埃斯库罗斯、斐狄亚斯、伯理克斯、乃至阿波罗与狄奥尼索斯等等天才，岂不是使我们肃然起敬，视为文化的最深渊壑和最高峰岭吗？是甚么魔力竟敢于把这剂魔药泼倒在尘埃呢？是甚么神人呢，甚至万物之灵长的歌队也要对他高呼：哀哉！哀哉！

你已经破坏，这美丽世界，以铁拳一击，它倒塌下来！

（歌德：“浮士德”）所谓“苏格拉底的护守神”这个奇怪现象，提供我们解决苏格拉底的真髓这问题的秘钥。尤其是在他的莫大才智有所不逮的场合，那时就出现一种神启的声音，使他获得稳固的根据。这种声音来临时，往往是劝阻他的。这种直觉的智慧，在极其反常状态中出现，在某些场合，不外是为了阻止他的知觉的认识。在所有创造旺盛的人物，直觉总是一种积极创造的力量，知觉则起着批判和劝阻的作用，但是在苏格拉底则不然，直觉是批判性的，知觉是创造性的：——这真是一件大怪事 *perdefectum*（遗憾得很）！真的，在这里我们见到一切神秘天才的一大 *defectum*（憾事），所以苏格拉底堪称为特种的非神秘派，他的推理天性因孕育过久而发展到极点，正如神秘派的直觉智慧发展到极点那样。然而，另一方面，苏格拉底的推理倾向却不像他的直觉，它绝不会自相矛盾，它畅流无阻，显出一种自然而然的能力，如同我们只在最伟大的直觉能力中可能发现而歇观止的天赋能力那样，凡是在柏拉图著作中稍为领略过苏格拉底的天真而稳健的处世之道的人，都会觉得在苏格拉底背后仿佛有苏格拉底主义理论之巨轮在飞转，而必须从苏格拉底之为人，立杆见影来观察它。然而，苏格拉底无论在甚么场合，甚至在法官面前，总是正气凛然，坚持他的神圣使命，可见他自己也已经预感到这种关系了。真的，在这场合，既不能驳倒他，也不能嘉许他的直觉分析的影响。由于这种难以解决的矛盾，当他终于被传到希腊国家公审法庭前，人们只能要求一种判罪方式，就是放逐。人们大可以把他驱逐于国境外，好象是一个莫名其妙不可解释的谜，那末后世就没有理由来谴责雅典人做了这件不名誉的事。但是，雅典人却对他宣判死刑，而不徒是放逐，就好象是苏格拉底自甘赴难，以洞烛秋毫之明从容就义那样。他临刑时泰然自若，有如柏拉图在另一篇中所描写的，他在一群饮者中最后离开酒会，迎着曙光，奔赴新的来日那样泰然，当时喝得酩酊大醉的饮客还留下来，睡在靠椅上和地板上，梦着苏格拉底这个真正爱情至上论者。临死的苏格拉底成了高尚的希腊青年的理想，一种空前的新思想；要之，这个典型的希腊青年柏拉图就五体投地，拜倒在他的形象之前，他的向往的心灵燃起热烈的钦佩。

一四

试设想苏格拉底的巨灵之眼凝视着悲剧，可是这眼中并无艺术灵感的醉心狂热的光辉；试设想他的眼未尝愿意以愉快的心情来观照醉境的深渊；——那么，它在柏拉图之所谓“崇高而又极受赞美的”悲剧艺术中定必只能窥见甚么呢？显然是一种有因无果，有果无因的，不合理的东西罢了；况且，一切悲剧是这样杂乱无章，它对于爱好沉思的人定必引起反感，而对于多愁善感的心灵，定必是危险的火种。我们知道，苏格拉底只能了解一种诗——伊索寓言，而这种诗他无疑是带着微笑的默许来欣赏的，正如在“蜜蜂和母鸡”这寓言中老好人格尔伯特赞美着诗歌那样：从我你看到了，多么有利；对着没有多大知识的人，用一个寓言来说明真理。

但是，在苏格拉底看来，悲剧艺术甚至并没有“说明真理”，更不用说能诉诸“没有多大知识的人”了，所以为哲学家所不取；他所以厌恶悲剧就有这两重理由。象柏拉图那样，他认为悲剧属于诱惑人心的艺术之列，它只写娱乐的而不写有用的事情，所以他要求他的弟子们切戒和毅然弃绝这些毫无哲理的诱惑。他成功了，年青的悲剧诗人柏拉图就首先焚掉他的诗稿，然后做苏格拉底的学生。然而，每当他的不可克服的天才起来反抗苏格拉底的训诫时，这些力量加上他的伟大性格的压力，往往是这样强大，足以强迫他的诗才流入新的前所未有的河道。

上述的柏拉图便是一个实例。柏拉图之非难悲剧和一般艺术，并不落后于他的先师之天真的冷嘲热讽，可是为了满足艺术的要求，他也不得不创造一种艺术形式，这种形式却同现成的而为他所否弃的那些艺术形式有着内在的关系。柏拉图对古代艺术的主要非难是：艺术是对一种假象的模仿，因此属于比经验世界为低级的领域。这论点首先不是针对这种新的艺术作品的，所以我们就看见柏拉图竭力走出现实界，而高谈“理念”是这伪现实界的基础。

然而，思想家柏拉图却因此走上迂回的道路，终于达到他作为诗人始终觉得安适的一个立足点，而索福克勒斯和所有老辈艺术家就是从这一立足点来庄严地抗议他的非难。如果说悲剧吸收了以前的各种艺术，这说法在特殊意义上也适用于柏拉图的“对话录”，它从混合一切现成的形式和风格而产生出来，它动摇于叙事、抒情与戏曲之间，散文与诗歌之间，因此打破了统一语言形式这条严格的老规律。犬儒学派的作家们沿着这条道路就走得更远了。他们以丰富多彩的风格驰骋于散文与韵文之间，而达到“狂妄的苏格拉底”的诗情画意，他们在现实生活中也往往模仿他。柏拉图的对话录宛若苦海慈航，拯救了遇难的古代诗歌和她的儿女，它们挤在这一隅之地，战战兢兢地服从这舵手苏格拉底；现在他们驶入一个崭新的世界，沿途的风光奇景是永远看不完的。真的，柏拉图留给千秋万世一种新的艺术形式的原型，小说的原型；这种形式可以说是无限提高的伊索寓言，在这里诗对于辩证哲学的从属地位，正如后来数百年间哲学对于神学那样，这就是说，处于 *anci lla*（奴婢）的地位，也就是柏拉图在超凡入圣的苏格拉底的驱使下强迫诗陷入的地位。

这里，哲学思想长满在艺术之上，强迫它依附辩证法的主干。梦境的

倾向已经在逻辑三段论的外壳里化成蛹。我们在欧里庇德斯方面也见到类似的情况，此外还见到醉境成份转化为自然主义的情感。苏格拉底、柏拉图戏剧中的辩证法英雄，使人想起类似欧里庇德斯悲剧英雄的气概：他们都必须用理由和反驳来维护自己的行为，所以往往有丧失我们的悲剧同情之危险；因为谁会误解辩证法本质中的乐观成份，即每次结局的祝捷欢呼，而独能在冷静的清醒和自觉中呼吸自如呢？这种乐观成份一旦侵入悲剧中，就势必逐渐蔓延到醉境的境界，而且必然迫使悲剧自趋灭亡，——直至它跳入资产阶级戏剧的深渊而丧命。我们只须看看苏格拉底格言的恶果，他说：“德即是知，犯罪是由于无知，有德的人定是快乐的人。”悲剧的灭亡就是由于这三个乐观主义基本公式。因为，现在有德的英雄必须是个辩证法者；现在德与知之间，信仰与德性之间，必须有必然的明显的结合；现在，埃斯库罗斯的先验的正义观，业已沦为所谓“诗的主义”这浮浅狂妄的原则，及其惯用的“神机妙算”了。

现在，面临这个新的苏格拉底乐观主义舞台境界，歌队和一般悲剧的全部酒神音乐基础将变成甚么样呢？歌队本来是偶然产生的东西，是悲剧起源所残留的一种早已无用的迹象；况且我们已经知道，歌队只能被理解为悲剧和一般悲壮因素的成因。关于歌队的难题，早已在索福克勒斯的作品中表现出来：——一个重要的迹象是在他的剧中，悲剧的醉境基础已经开始崩溃了。他再不敢信托歌队来负担戏曲效果的主要任务；反之，他限制它的活动范围，以致歌队几乎与演员处于同等地位，假若把它从舞池提升到舞台上，因此它的特性当然完全被破坏了，虽则亚里士多德还是赞同这样处理歌队。歌队地位的改变，索福克勒斯无论如何是以实践来支持的，而且据说甚至以一篇论文来推荐。这就是歌队走向毁灭的第一步，毁灭的各个阶段以惊人的速度相继而来，从欧里庇德斯，阿伽同直到新喜剧。乐观主义的辩证法以三段论的鞭策把音乐驱逐出悲剧之外，也就是说，它破坏了悲剧的本质，因为悲剧只能被解释为醉境心情的表现和图解，为音乐的具体象征，为醉境陶醉中的梦境世界。

所以，如果我们假定反酒神的倾向甚至在苏格拉底以前已经发生作用，不过在他身上取得特别明显的表现而已；那末，关于像苏格拉底那样的现象，毕竟表示甚么呢，我们就不应畏避而不谈这问题。以柏拉图的对话录而论，我们固然不能把这现象看作仅仅是瓦解性的否定势力。虽然无疑苏格拉底的倾向的直接影响促使酒神悲剧瓦解，但是苏格拉底的深刻的生活经验令我们不得不追问：是否苏格拉底主义与艺术之间必然只有对立的关系呢，是否“艺术家苏格拉底”的诞生这句话就根本是自相矛盾的呢？这位专横的理论家，对于艺术间或有遗憾和空虚之感，有一半非难甚或自悔失责之感。

他在狱中曾告诉他的朋友，说他在梦中往往见到一位神灵常对他说：“苏格拉底呵，练习音乐吧。”直至他的末日，他也这样安慰自己：认为他的思辨乃是最高的音乐艺术，而且不相信梦神对他暗示的是指“平凡的通俗音乐。”终于在狱中，为了问心无愧，他甚至同意练习他所不甚尊敬的音乐。他这种心情之下，他作了一篇“阿波罗颂歌”，而且把几个伊索寓言写成诗体。那是一种类似鬼神告戒的声音督促他去练习音乐；由于他的梦神的意识，他象一个野蛮君主那样，不能了解神的高贵形象；由于他的无知，他险些儿亵渎了神明。苏格拉底梦中的神灵的话，不过是对逻辑之局限性的怀疑的一个信号罢了。所以，他必须反躬自问：“也许我所不了解的东西并不就是不

可理解的吧？也许还是一个知识王国是逻辑学者不得其门而入的吧？也许艺术恰恰是知识所不可缺少的补充和相关之物吧？”

一五

关于最后这几个疑难问题，我们现在必须阐明，苏格拉底的影响怎样象苍茫暮色逐渐深浓，笼罩着世代代，直至于今日。甚或直至于未来；这影响怎样促成艺术的推陈出新，最抽象、最广泛、最深刻意义的艺术创作；——这影响之恒久也正是艺术之恒久的保证。

在能理解这个道理之前，在确实证明一切艺术在本质上是依赖从荷马到苏格拉底那些古希腊人之前，我们必须考察一个古希腊人，正如雅典人考察苏格拉底那样。几乎每个时代和文明阶段都也曾一度愤愤不平地竭力摆脱古希腊人的束缚。因为，后世一切独创的，显然独竖一帜的，人所真诚赞美的作品，在希腊作品相形之下，仿佛突然丧失了色彩和生气，萎缩到失败的仿作甚或歪曲的模拟之地步。所以，人们那由衷的愤恨，时不时发泄出来，反对向来胆敢把一切非本国东西都称为“野蛮”的那个傲慢的小民族。我们要追问：希腊人是甚么人物呢？——他们虽则是没有甚么可以夸耀。只有昙花一现的历史光荣，只有贫弱可怜的政治制度，只有实属可疑的风俗优点，甚至还有秽德丑行的污名；可是他们竟敢在其他诸民族中要求才华出众的荣誉和优越地位。可惜我们不幸而不能找到一杯鸩酒，毅然解脱这样的小人之心：因为嫉妒、诽谤、仇恨在我们心中酿成的一切毒液，都不足以消灭他们可以自负的威信：所以，我们在古希腊人面前不免自惭形秽，肃然起敬。除非我们重视一个真理高于一切，而且我们敢于对自己承认这一真理：即，古希腊人象一个御者那样，在手中执着我们的和其它民族的文化之缰索，但是破车驾马毕竟是劣质，而且不配这御者的光荣；——除非我们承认这点，否则谁敢驱破车而临深渊，并以此为乐呢？须知希腊人象阿喀琉斯那样善跳，所以能够一跃而跳过这深渊。

为了授予苏格拉底以这样领导地位的荣誉，那只须认识他是一种前所未有的人物的典型——理论家的典型。我们第二个任务是去洞察这种理论家的意义和目的。象艺术家那样，理论家对于现存事物也感到无限的快慰；象艺术家那样，这种快慰保护他免陷于悲观主义的实践道德观，不致象猫眼那样只在黑暗中闪烁。每当一个真理被揭露之时，艺术家往往以狂喜的目光凝视着在揭露之后还有甚么东西隐藏在幕后；可是理论家一经揭露真理，便沾沾自喜，他的最大快乐在于只靠自己的力量探索而不断成功的揭露之过程。如果科学只崇奉那一位裸体女神，而不顾其他神灵，世间也就不会有科学了。因为，这样一来，科学的信徒们就会觉得自己好象一个人要凿穿大地。谁都知道，即使尽毕生的最大努力，也只能掘入深不可测的大地的皮层，而且后来者的发掘不难就在他眼前填满了他所凿的洞；所以，如果第三者独自选择一个新地点来探凿，那就显得是聪明的做法了。设使现在有人证明了对点是不能用这直接方法达到的，那末，谁还愿意在这旧洞里发掘下去呢，除非他寻得了珍宝，或者发现了自然规律，而还不知满足。因此，最诚实的理论家莱森曾大胆自白，说他关心真理之探索甚于关心真理本身：这一语道破了科

学的基本秘密，使得科学界为之震惊，甚或为之愤怒。

当然，他这种独到的见解，若不是睥睨群侪，实是过份坦率。不仅如此，它还有一种发人深省的设想。这种设想最先表现在苏格拉底身上，——那是一种不可动摇的信仰：认为思维凭借因果律的引线，便可能达到存在之深不可测的渊源，而且思维不但能认识存在，甚且能变革存在。这种崇高的形而上学的设想以直觉授给科学，而且屡屡引导科学达到它的极限，到了这极限，科学就定必突变成艺术：其实这就是只能凭借这种手段才达到的目的。

如果我们现在在这一思想的光辉下来看苏格拉底，我们便觉得，他是第一个不仅凭这种科学直觉之指导而生，而且尤有甚者，为之而死的人；所以临死的苏格拉底的形象，一个借知识与理论超脱死亡恐怖的人物，乃是科学门前的一个标识，它提醒每个人科学的使命，也就是说，科学使生存显得有意义因而是合理的。因此，当然，如果理论有所不逮，那就毕竟还须使用神话。我刚才甚至指出：这是必然的结果，是科学的终极目的。

你一旦看清楚：在科学的神秘论者苏格拉底之后，哲学的派别相继而兴，一浪接一浪，于是一种料想不到广泛的求知欲普及于全知识界，仿佛求知是一切得天独厚的人们的特殊任务，这就把科学引入汪洋大海之中，从此它一去不返。由于求知欲的普及，一个共同的思想之网第一次笼罩着整个世界，而且大有穷究整个太阳系的规律之展望；——如果你看清楚这一切，以及现代科学的高得惊人的金字塔，你就不禁要设想，在苏格拉底身上见到所谓世界历史的转捩点和漩涡。因为，试想那种普遍倾向所使用的无数力量之总和并不是为知识服务，而是为实践的，也就是说，为个人与民族的利己目的服务。大概，在遍地兵燹和不断移民当中，乐生的本能已经大为削弱，以致自杀成风，个人或许还有劫后残存的责任感，正象非支（Fiji）群岛的蛮族认为子杀其父，友杀其友是一种责任。于是，一种实践的悲观主义可能产生一种残忍的道德观，认为大屠杀是出于怜悯；——况且，这种情况在世界各地不论从前和今日都有的，凡是在任何形式的艺术，尤其是宗教艺术和科学艺术还未出现，以治疗或预防这种败德窳风的地方，莫不有之。

针对这种实践的悲观主义而言，苏格拉底是理论上的乐观主义者的原型；他自谓相信万物的本质皆可以洞悉，认为知识与认识具有万应灵丹的能力，而错误本身就是一种邪恶。在苏格拉底式的人们看来，深入万物的秘奥，辨别真知灼见与假象错觉，乃是最高尚的，甚至唯一真正的人类天职。所以，自苏格拉底时代以来，建立概念、判断、结论等等手段，就被重视为在一切才能之上的最高尚的事业和最值得赞美的天赋。甚至最崇高的道德行为，恻隐之心，自我牺牲，英雄主义，乃至极难达到的“心如止水”，即梦神式希腊人所谓“涵养”的境界；——在苏格拉底以及直至今日赞同他见解的后继者看来，这一切都导源于知识的辩证法，从而是可以传授的。凡是体验过苏格拉底认识论的快感，而觉得这种求知快感不断扩大其范围，势将包万象的人，总会从此感到；最强烈的鼓励乐生的刺激，莫如对一切知识“竭泽而渔，不容漏网”的占有欲。对于有此种抱负的人，柏拉图笔下的苏格拉底就俨然是一种崭新的“希腊的乐观”和生存的幸福之导师，这种幸福竭力表现于行为上，尤其是表现为对贵族青年所施的“思想助产”和人格陶冶上，其目的在于促使天才终于诞生。苏格拉底以助产术比喻用辩证问答使人明确地认识心中漠然存在的思想和概念，这谓之思想助产。

然而，科学受了强烈的幻想鼓舞，一往无前地奔赴它的极限，于是蕴

藏在它理论本质中的乐观主义在那里碰碎了。因为，科学领域的圆周有无数的点，至今尚丝毫不能想象这领域能否彻底测量；所以才德兼备的人，未到人生之中途，便接触到这圆周的边缘，由此看入渺茫的所在。一旦凛然见到理论到了科学的极限便蟠虬乱转，终于咬住自己的尾巴，于是，一种新的认识，悲剧的认识，突起浮上心来，那就需要艺术的保护和救济才能忍受得住。

古希腊人使我们眼界开朗而清新，现在让我们看看周围世界的最高境界。我们目睹苏格拉底所代表的永无厌足的乐观的求知欲，突变为悲剧的听天由命和艺术的自我陶醉；但是这种求知欲在较低的阶段上当然是与艺术为敌，尤其是对酒神悲剧艺术势必深恶痛绝，苏格拉底主义与埃斯库罗斯悲剧的对抗可以为例。

现在，让我们怀着激动的心情去扣现在与未来之门：这种“突变”是否将导致天才的不断新生，尤其是使学习音乐的苏格拉底能够成功吗？这笼罩万象的艺术罗网，无论名之为宗教或名之为科学，是否将越织越密，抑或命定被自命为“现代”的蛮风和狂澜撕成碎片呢？我们忧心忡忡，但并不绝望，且稍待片刻，冷眼旁观这场惊心动魄的斗争与变革吧，然而，这场斗争的魅力是如此之大，即使旁观者也要挺身而出的。

一六

在上述的历史例证中，我们努力阐明这点：悲剧决然是随着音乐精神之灭亡而灭亡的，所以它也决然只能凭借音乐精神而复活。为了缓和这耸人听闻的危言，另一方面为了指出这种认识的来历，我们现在必须扩大视野，面对着现代的类似的现象；我们必须走入那场斗争的中心。我刚才说过，贪得无厌的乐观的求知欲与悲剧艺术的自我陶醉之间的斗争，是在现代世界的最高境界里进行的。我将放下其它反对倾向不谈，因为它们一贯反对艺术，尤其是反对悲剧，现在又凭借其必胜的信心猖狂到这样的程度，以致在戏剧艺苑中只有趣剧和舞剧之流稍为茂盛，然而一花独放，尚且未必人人欣赏它的色香。我将只谈对悲剧世界观最有威信的抗议，我是指滥觞于始祖苏格拉底的那种最主要的乐观主义科学精神。然后，我将随着即列举那些势力，在我看来，它们足以保证悲剧的再生，甚或对德国的天才提供前程似锦的希望！

在投入斗争中之前，让我们以已经占有的知识武装起来。有人辛辛苦苦推断艺术起源于单独一个原理，仿佛一切艺术作品同出于一个不可缺少的生命根源；我却不然，我始终目不转睛地凝视着那两位希腊艺术神灵，阿波罗与狄奥尼索斯，我看出他们是其内在本质和最高目的皆不相同的两个艺术境界之生动活泼的代表。我把梦神阿波罗看作“个性原则”所化身的天才，只有依赖这原则才能真正获得假象的救济，但是在酒神狄奥尼索斯的神秘的欢呼之下这种个性化的魔力就破灭了，于是那条通向“万有之母”，通向万物核心的道路便敞开。

这种巨大的对立，象一道洪沟分隔梦神的造型艺术与酒神的音乐艺术，在现代伟大思想家中只有叔本华一人看得如此清楚，所以他无须这两个希腊神灵象征的指导，也能看出在各种艺术中唯独音乐具有特殊的性质和古远的

根源，因为音乐不象其他艺术，它不是现象的复制，而是意志本身的直接写照，所以它对宇宙间一切自然物而言是超自然物的，对一切现象而言是物自体（意志及表象之世界）。关于这一最重要的美学见解，（严格的说，真正的美学是从它开始的），理查·瓦格纳曾予以保证，肯定它是永恒真理。他在“贝多芬论”中曾断言：音乐的评价，必须依照不同于一切造型艺术原理的审美原理，一般地说，不应该根据美这范畴来评论；虽则今日有一种错误的美学，依据一种腐化堕落的艺术，习惯了那只适用于造型艺术的审美概念，要求音乐产生与造型艺术相同的效果，换句话说，要求音乐能唤起对美的形式的快感。根据这一巨大的对立，我觉得很有必要进一步探索希腊悲剧的本质，从而深刻地揭示希腊的天才，因为我毕竟相信我能运用一种魔力，可以超出今日流行的美学术语之外，使悲剧的基本问题鲜明地浮现在我心中。因此，我对于希腊人的特性获得非常深刻的体会，使我不禁觉得：那些自命不凡的希腊古学研究，至今还是捕风捉影，只满足于肤浅的认识而已。

我们不妨以一个问题来接触这个基本问题：当这两种根本不同的艺术力量，梦境与醉境，一起发生作用之时，将产生甚么美感效果呢？或者更简单地说：音乐对于形象和概念的关系是怎样的呢？理查·瓦格纳，特别关于这个问题，盛赞叔本华的阐明是不可超越地明晰和精辟。叔本华在下面这段中讲得最为详细，我试征引他的全文如下：——“按照这一切，我们可以把现象界或自然界与音乐看作是同一东西（按，指意志）的两种不同表现，因此意志是这两者的类似之唯一媒介；要了解那种类似，就需要对它有所认识。所以，如果把音乐看作世界的表现，那末音乐便是一种最高度的共同语言；它对概念的普遍性之关系，决不是抽象概念的空洞的普遍性，而完全是另一种的；它含有极其清楚的明确性。在这点上，音乐就颇象几何图形和数目了，后两者是一切可能的经验对象之共同形式，而且是 *apri - ori*（先验地）可以应用于一切事物的，但仍然不是抽象的，而是显而易见和极其明确的。种种可能的追求、激动、意志之表现，人类心灵中一切经历，凡是被理性划入所谓感情这个广泛否定概念中的一切，都可以用无数可能的旋律表现出来，但总是表现为只是形式而没有物质的普遍性，总是依照物自体而非依照现象，俨然是无形体的现象的内在灵魂。音乐对一切事物本质的这种密切关系，也可以说明下述的事实：对任何一种场面、行为、事件、或环境配上适当的音乐，就好象给我们显示了它的奥妙的意义，好象是对它予以最正确最清楚的注释；同样，凡是心醉神往于交响乐的印象的人，总仿佛见到人生与世界的种种可能的事件荡漾于胸中，但是如果仔细一想，却又不能指出这乐曲与荡漾胸中的事件有任何相似之处。因为，上文说过，音乐与别种艺术的区别在于：音乐不是现象的复制，或者说得更正确些，它不是意志的适当的客观化，而是意志本身的直接写照，从而它对宇宙间一切自然物而言是超自然物，对一切现象而言是物自体。所以，我们大可以把世界称为具体化的音乐，正如把它称为具体化的意志那样；因此就不难说明，为甚么音乐能使每一画面，甚至使现实生活和世界的每一情景，立刻显出更深远的意义。当然，音乐的旋律越肖似某一现象的内在精神，则其意义便越深远。基于这点，我们就能够配上音乐使诗成为歌，使一般表演成为舞剧，或者使两者成为歌剧。这种人生片段之画景，配上音乐的共同语言，并不是非和音乐结合，或者完全符合不可的。它们对音乐的关系，不过像随意举例以说明一个一般概念罢了。它们以现实的明确性来表现的，音乐则以纯粹形式的普遍性来说明。因为，

旋律在某种程度上有如一般概念，乃是现实的一种抽象。现实界，因而个别事物的世界，对概念的普遍性和旋律的普遍性两者，提供了视觉的对象、特殊和个别的事物、单独的情形。但是这两种普遍性在某些关系上是彼此相反的：因为概念不过是以从知觉抽象得来的最初形式来概括事物，好象是从事物剥下来的外壳而已，所以它们是实实在在的 *abstracta*（抽象）；反之，音乐却提供了先于一切形象的最深入的核心，或者说，事物的心灵。这一关系用繁琐哲学家的术语来说明最为恰当：概念是 *universalia post rem*（后于事物的普遍性），而音乐则提供 *universalia ante rem*（先于事物的普遍性），而现实界则是 *universalia in re*（在事物中的普遍性）。然而，一般地说，乐曲与表演之间的关系所以可能成立，如上文所说，在于这两者不过是同一世界的内在本质之完全不同的表现。设使在特殊情形下，这样的一种关系是确实存在的，也就是说，设使作曲者能够用音乐的共同语言来表现那构成某一特殊事件之核心的意志活动；那末，这种歌的旋律，这种歌剧的音乐，才是富有表情的。然而，由作曲者发现的这两者之间的类似点，必须出自他对理性所不能领悟的世界本质有直接认识，而决不应该凭借概念有意地作间接模仿；否则音乐便不能表现意志本身的内在本质，而仅仅是不实不尽地模仿意志的现象而已。一切专事模仿的音乐作品就有此毛病”（“意志及表象之世界”）。

因此，根据叔本华的学说，我们可以把音乐理解为意志的直接语言：我们感到我们的想象力被激发起来，去塑造那有声无形但生动活泼的精神世界，并且我们要用类似的寓言把它形象化。另一方面，在真正符合的音乐的影响下，形象与概念便取得更高度的意义。所以，醉境艺术往往对梦境艺术的能力产生两种影响：音乐先引起对醉境普遍性的象征性直观，然后音乐也使这种象征形象显出其最高度的意义。从这些不言而喻又可以深究的事实，我便推测音乐有产生神话（即最富有意义的寓言），尤其是悲剧神话之能力：神话就是以象征来表现醉境的认识方式。关于抒情诗人的现象，我曾经讲过：在抒情诗方面，音乐如何竭力争取用梦境形象来表现它的性质。现在，试设想音乐在最高阶段势必力求达到最高度的象征化。

我们就应该认为音乐也大有可能为它特有的酒神智慧找到象征化的表现方法。但是，除了向悲剧和一般悲壮性这些概念以外，试问我们向哪里去寻求这种表现方法呢？从一般依据假象与美的单纯范畴来理解的艺术特质，老实说，是不能推断“悲壮”这概念的，只有从音乐的精神我们才能理解个人毁灭时的快感。因为唯有依据个人毁灭的特殊事例，我们才能明白醉境艺术的永恒现象，这种艺术表现了那仿佛隐藏在个性原则后面的万能的意志，那在现象彼岸的历万劫而长存的永生。悲壮所引起的超脱的快感，乃是本能的、无意识的酒神智慧的舞台术语罢了：悲剧英雄，意志之最高表现，为我们的快感而被否定了，因为他不过是现象，便是意志的永生不会因他的毁灭而受影响的。“我们信仰永生。”悲剧这样喊道。而音乐就直接表现永生这观念。造型艺术却另有一种完全不同的目的：在造型艺术，梦神以歌颂现象的永恒光荣来克服个人的苦恼，美战胜了生活固有的苦恼，痛苦可谓业已从性灵的容貌上消失了。反之，在醉境艺术及其悲剧的象征中，性灵却以坦率挚诚的声音对我们喊道：“学我的榜样吧！在瞬息万变的现象中，我是永远创造，永远求生，历万劫而不朽的根源之母！”

醉境艺术也要使我们相信生存的永恒快乐：不过我们寻求这种快乐不应在现象之中，而应在现象背后。我们应该知道：存在的一切必须准备着悲惨的没落；我们不得不进窥个人生存中的恐怖，可是我们不应因恐怖而麻木不仁。一种超脱的慰借使我们暂时逃出了沧桑世变的纷扰。我们在这短促的一刹间真的成为“万物之源”本身，感到它的热烈的生存欲望和生存快慰。现在，我们觉得这些斗争、痛苦、万象的毁灭是不可避免的，因为多得不可胜数的生活方式在生存竞争中彼此冲突，因为普天下的意志像荒郊野草茂密繁生。正当我们仿佛同生存之无限欢欣合而为一之际，正当我们在醉境的陶醉中期待这种快乐永垂不朽之际，在这一刹间，我们就深感到这种痛苦的锋芒的猛刺。纵使有恐惧与怜悯之情，我们毕竟是快乐的生灵，不是作为个人，而是众生一体，我们就同这大我的创造欢欣息息相通。

现在，希腊悲剧起源的历史极其明确地告诉我们：希腊的悲剧艺术确实是从音乐精神诞生的。我们相信，我们还是第一次以这一思想公平地论断歌队的原本的、不可思议的意义。

然而，我们同时必须承认：对于上述的悲剧神话或剧情的意义，希腊诗人们不曾有过明确的概念，更不用说希腊哲学家了。悲剧英雄的语言似乎比他们的行为更为肤浅，他们的话完全没有恰当地体现了剧情的意义。然而，情节的结构和直观的形象却比诸诗人笔下的语言和概念显示出更深刻的智慧：在莎士比亚的作品也可以见到同样的情形，譬如，哈姆雷特的语言也就比他的行动更肤浅；所以，如上所述，哈姆雷特的教训就不能从他的语言，只能从深入静观和通观全剧来领会。至于希腊悲剧，——当然今日我们只能看到剧本，——我甚至指出：因为剧情与台词并不完全一致，我们不难误会，以为悲剧是浅薄无聊的，其实并非如此；因此我们就设想它的效果比古人所指证的更为浅薄。因为我们容易忘记：诗人在语言方面达不到的那种神话的最高净化和理想境界，他作为创造的音乐家随时可以达到！当然，我们必须苦心钻研去恢复悲剧音乐效果原有的感染力，才能体会到真正悲剧所特有的无比的一些快慰。然而，甚至这种悲剧音乐的感染力，也除非我们变成了古希腊人才能感受：因为古希腊音乐在其全部发展史上，同我们所喜闻乐听的无限丰富的现代音乐比较起来，我相信，在我们听来也不过象年轻腼腆的音乐天才初露才华的歌曲罢了。埃及祭司们曾说过：古希腊人永远是孩子，在悲剧艺术方面他们也不过是孩子，他们不知道一种多么崇高的玩具由他们亲手创造出来，于是——被破坏了。

音乐精神向象征化和神话化方面的努力，自从抒情诗发生以至阿提克悲剧时代，不断增强，一旦达到盛极一时，便突然中断，仿佛从希腊艺术领域上消声匿迹；但同时这种努力所产生的醉境世界观却在秘仪中永垂不朽，而且虽屡经变革，每况愈下，却还能够吸引严肃的人们。它会不会终有一天再从这神秘的深渊升起来成为一种艺术呢？到此，我们要解答一个问题，那种势力，悲剧因它的反抗而灭亡的，是否无论何时都有充分力量来阻止悲剧艺术和悲剧世界观的复活呢？如果说古代悲剧是因辩证的求知欲和科学的乐观主义之影响而离开了它的正轨，这件事实就会令我们断定理论的世界观与

悲剧的世界观之间有着永恒的斗争；唯有在科学精神已到了日暮途穷，它自命的普遍有效性被证明为毕竟有限之后，我们才能指望悲剧之再生。我们可照上述意义用学习音乐的苏格拉底来象征悲剧的文化。与此相反，我们所谓科学精神是指最先在苏格拉底身上显现的那种信仰——对自然界之可知和知识之万能的信仰。

你想起这种惶惶不可终日的科学精神所引起的直接后果，便会立刻想到神话是被它摧毁的了；由于神话的毁灭，诗被逐出她自然的理想故土，变成无家可归。如果我们并没有说错，音乐有从自己再产生神话的力量，我们将会发现科学精神也踏上了反抗音乐之神话创造力的道路。这情况发生在新阿提刻酒神颂的发展过程中，它的音乐不再表现内在的本质，不再表现意志本身，而只用概念来直接模拟现象，大致描出它的轮廓罢了。真正的音乐天才便厌弃这种本质上已蜕化的音乐，正如厌弃那摧残艺术的苏格拉底倾向。阿里斯托芬明辨是非的直观能力是中肯的：他对苏格拉底本人，对欧里庇得斯的悲剧，对新酒神颂诗人的音乐，都抱着同样厌恶之情，他在这三个现象中见到一种堕落文化的标识。这种新酒神颂把音乐粗暴地化为模拟现象的画景，例如，模仿战争或海上风暴之声，因此当然音乐的神话创造力完全被剥夺了。因为假如音乐只靠强迫我们去寻找生活情景或自然事件与某些旋律或特殊音响之间的外在相似，才能唤起我们的快感；如果我们的理解力只满足于认识这些相似点；那么，我们就会陷于一种无法接受神话感染力的心情，因为神话乃是一种特殊的，无限深刻的普遍性和真理，其意义必须是显而易见的。真正的醉境音乐就是这样一种世界意志的共同明镜，一切显著的事情一旦在这面镜子上折射，我们就立刻感到它展开而成为永恒真理的反映；反之，写声的新酒神颂画景则会立刻剥夺了这类显著事情所蕴含的神话意义，于是音乐变成现象的粗劣临模，因而比现象本身更贫乏可怜；由于它的贫乏，我们感到它贬低了现象，例如，模拟战争的音乐充其量不过是进行曲，军号曲等等而已，我们的想象力就被这些浅薄东西缚束住。所以，写声的音乐，无论就任何关系而言，都与真正音乐的神话创造力处于对立地位：它使得贫乏的现象更为贫乏，但是醉境音乐却使得个别现象更加丰富，扩大而成为反世界的画面。然而，非酒神精神的伟大胜利却在于：因新酒神颂的发展，它使得音乐日益疏远，而把它降为现象的奴隶。欧里庇得斯，就更高的意义来说，可以称为一个完全非音乐性的人物，因此他是新酒神颂音乐的热烈拥护者，象强盗那样爱好挥霍，滥用这种音乐的一切效果和风格。

另一方面，如果我们转而注意到自索福克勒斯以来在悲剧方面流行的性格表现和心理描写，我们就看见这种反神话的非酒神精神在活跃。现在，性格再不是扩张为永恒的典型；反之，性格必须个别地刻画，经过艺术的轻描淡写，浓淡分明，使得一切线条极其明确，所以观众一般不再觉得这是神话，而感到描写的逼真和艺术家的摹仿能力。这里，我们也见到个别现象战胜普遍性和诗人的近乎解剖手法的个别描写的爱好；我们已经呼吸到理论世界的气氛，那里科学知识被目为高于艺术对普遍规律的反映。沿着性格描写的路线的运动迅速继续前进，当索福克勒斯还是描写全面性格并且运用神话来予以细致发展之际，欧里庇得斯已经只刻划在激情暴发时所表现的显著的个性特征；在阿提刻新喜剧则只有一种表情的面影：轻率的老人，受骗的王八，狡猾的家奴，千篇一律，反复出现。音乐的神话创造精神于今安在呢？劫后残存的音乐，不是兴奋的音乐，便是回忆的音乐，换句话说，它不是对迟钝

衰弱的神的兴奋剂，便是写声的画景。至于前者，所配的歌词对它几乎没有甚么关系；欧里庇得斯的英雄和歌队一旦开始歌唱，便已经是放荡不羁了，何况他的卤莽的后继者更不知达到甚么地步？然而，这种新的非酒神精神在新悲剧的结局上表现得最为明显。在旧悲剧的结局上，你总能感到一种超脱的慰藉；没有这，悲剧的快感就无从解释。也许在“奥狄普斯在科罗诺斯”一剧中，你还听到一种从彼岸传来的最纯粹的和谐情调。现在，音乐天才既已逃出悲剧，严格地说，悲剧也就与世长辞；因为人们还能够从甚么源泉来吸取这种超脱的慰藉呢？所以，人们只好向尘世寻求解决悲剧失调的方法，英雄饱受命运磨难之后终于得到好报，美满的姻缘，或者皇天的赐福。英雄变成了格斗奴隶，在他惨遭痛击遍体鳞伤之后，主人偶或予以自由。“神机妙算”代替了超脱的慰藉。我并不是说，悲剧的世界观在任何场合都被这种入侵的非酒神精神彻底粉碎，我们只知道，它已经逃出艺术的领域，仿佛潜入冥土，变成一种蜕化的秘仪。然而，这种精神的摧枯拉朽的风暴扫荡着希腊民族性的最广大领域，它以“希腊的乐观”的姿态出现。上文已经讲过，这不过是一种衰老的、无生产力的生存欲望而已。这种乐观是古代希腊人的庄严的“素朴”之对立面。就上述的特征而论，它应该被理解为从黑暗深渊里长出的梦神文化的花朵，是希腊意志因为反映了美而取得对痛苦和痛苦之智慧的胜利。另一种“希腊的乐观”的最高贵形式，即亚历山德里亚派的乐观，是理论家的乐观；它显出我从非神酒精神推断的那些征兆，它同酒神的智慧和艺术作斗争，它竭力溶解了神话，而以世俗的调和来代替超脱的慰藉，其实是代以它自己的一种“神机妙算”，亦即使用机关妙药的神，也就是说，众所周知为高度利己主义服务的自然精神之力量，它相信它能以知识改造世界，以科学指导人生，而居然能够把个人禁锢在可以解决的问题这最狭范围内，因此人们便欣然对人生说道：“我爱慕你呀，你是值得结识的人儿。”

一八

这是一种永恒的现象：贪得无厌的意志，凭借笼罩万物的幻象，把芸芸众生拘留在人生中，强使他们生存下去。有人被苏格拉底的求知欲所桎梏，妄想借此可以治疗生存的永久伤痕；有人迷恋于拓展在眼前诱惑人心的艺术美之幻幕；有人陶醉于超脱的慰藉，以为在现象的旋涡之下有一道川流不息亘古长存的永生之流，而绝不提及意志每一刹那间在手边都有更一般的但总是更有力的幻象。这三个幻象阶段，总之只有得天独厚的人才能体会，这种人一般地感觉到生存的沉重负荷，深恶而痛绝之。所以需要寻找一些刺激来麻醉自己，以忘却生存的不愉快。所谓“文明”的一切，就是用这些刺激剂制成的；照其成份的比例，主要在苏格拉底文化，或艺术家文化，或悲剧文化，如果允许我用历史的例证，那就有亚历山德里亚文化。或希腊主义文化，或印度（婆罗门教）文化。

我们整个现代世界陷于亚历山德里亚文化的网罗中；它所目为理想的人物，是具备最高知识能力，努力为科学效劳的理论家，苏格拉底就是这种人物的原型和始祖。我们所有教育方法最初就以这种理想为目的；其余一切

生存方式都在它旁边艰苦挣扎，仿佛是一种姑且允许的而非其所欲的生存。很长时间，有教养的人只以学者的姿态出现，实属惊人；甚至我们的诗艺也不得不从渊博的仿作演绎出来，即就韵律的主要作用而言，我们也见到我们的诗体不是出自乡土之音，而是源于博学雅言的艺术试作。浮士德，现代文明人的典型，是可以理解的现象，可是在真正的希腊人看来，定必是多么不可思议：浮士德贪得无厌地攻究一切学术，为了求知的冲动而献身于巫术与魔鬼。我们只要把浮士德放在苏格拉底旁边来比较，就不难明白：现代人开始预料到这种苏格拉底求知欲的极限，所以对着沧茫的知识之海悠然向往彼岸。歌德有一次讲到拿破仑，便对厄克尔曼说：“是的，好朋友，在事业方面也有一种创作力。”他天真得可爱地提醒我们：对于现代人，非理论家总是可疑可畏的人物。所以，我们还需要有歌德的聪明，才能发现这样一种惊人的生存方式不但是可以理解的，甚至是可以原谅的。

现在，我们不要回避苏格拉底文化核心中隐藏着的东西——想入非非的乐观主义；是的，我们也不必大惊小怪，如果这种乐观主义的果实已经成熟；如果社会染上这种文化的细菌深入骨髓，逐渐在热情和欲望的袭击下开始发抖；如果信仰一切尘世幸福，信仰这种普遍智育之前途，一旦变为不得不追求这种亚历山德里亚式的尘世幸福，乃至乞灵于一种欧里庇德斯式的“神机妙算”！然而，我们也应该看到：亚历山德里亚文化必须有一个奴隶阶级，才能维持长久，但是它以乐观主义的人生观否定这一阶级的必要性；因而，一旦“人的尊严”和“劳动的光荣”这些诱惑和安慰的话业已失效，它便逐渐走向可怕的毁灭。野蛮的奴隶阶级是可怕不过的，他们已经觉悟到他们的生活是一种不正义，而且准备复仇，不但为自己，而且为世世代代。面临这威胁的风暴，谁还敢满怀信心，诉诸我们的苍白虚弱的宗教呢？现代宗教基本上已经蜕化为学术信仰；所以神话，一切宗教所不可缺少的条件，在各方面都陷于麻痹状态；甚至在神话领域，乐观主义精神——我们曾目为败坏社会的病菌——已经获得了统治权。

当潜伏在理论教化核心中的祸患逐渐使现代人感到不安，当他焦急地搜索枯肠寻找避祸的方法，那怕对这些方法不甚信仰，因而开始预料到自己的结果，那时，有些博学多才的伟大人物已经煞费苦心地使用科学武器来证明一般科学的局限性和条件性，从而决然否定科学自称普遍有效性和普遍目的性之夸谈。由于这种证明，以前自命凭借因果律就可能探究事物之秘奥的思想，才第一次被视为一种幻想。康德与叔本华的非凡勇气和智慧终于取得了最难得的胜利，战胜了隐藏在逻辑本质中的乐观主义，这种乐观主义也是我们文化的根基。这种乐观主义依赖不加考虑的 *aeternaoveri - taates*（永恒真理），相信一切宇宙之迷都是可知的，可解的，并且把时间、空间、因果完全当作普遍有效的绝对规律。反之，康德却证明：其实这些范畴的作用不过是把纯粹现象，幻（*MaCja*）之产物，提到唯一最高实在的地位，以现象代替事物的真正内在本质而已，因此事物本质是不可能真正认识的；也就是说，象叔本华所云，这不过是使做梦的人睡得更香甜（“意志及表象之世界”）。随着这种认识开创了一种文化，我不妨称之为悲剧文化，它的主要特征是：智慧代替了科学作为最高目的；不受科学之惑乱欺骗的大智大慧，以冷静的目光综观世界，竭力以同情的博爱视世间的永恒痛苦有如自己的痛苦。试设想：方兴未艾的世代具有此种大无畏惧的眼光，此种英勇的壮志；试设想：这些屠龙之士，以果敢的步伐，以傲岸的英姿，毅然拒绝这种乐观

主义的病态学说，以便“坚决地生活”，美满的生活；——那末，岂不是这种文化的悲剧人物，以严肃畏惧的情绪来锻炼自己，就必然要求一种新艺术，超脱的慰藉之艺术，也就是说，要求悲剧，做自己的眷属、做海伦吗？他会跟着浮士德喊道：我岂不要凭眷恋的痴情，带给人间那唯一的艳影？但是，既然苏格拉底文化，在两方面被摇撼了，只能以发抖的手执住它的权威王杖：它初则担心自己的结果，而且终于开始料想到它的末运了；继则，因为它对它的论据的永远有效性再没有以前那样天真的信心；——那真是一个悲惨的景象：它活跃的思想不断眷恋追求新的艳影，要拥抱她们，但又大吃一惊，突然把她们放弃，象靡斐斯托突然放弃那些诱惑的蛇妖。这当然是“崩溃”的朕兆，今人往往称之为现代文化的根源悲剧。也就是说，理论家对自己的结果感到恐惧和不满，再不敢信赖生存的恐怖冰流。他战战兢兢踟躅岸上，他再也不敢求全，全总带着事物的自然暴力；他被自己的乐观主义观点骄纵惯坏了！况且，他觉得，一种建筑在科学原理上的文化，一旦开始显得不合理，也就是说，在结论前知难而退，就势必遭到毁灭。今日的艺术已显出这种普遍的困难：他们徒然依赖一切伟大创造时代和创造天才作为榜样；人们徒然搜集全部“世界文学”放在现代人周围以安慰他；人们徒然使人置身于历代艺术风格和艺术家中间，以便一一命名，象亚当给走兽命名那样；然而，读者始终是饥肠辘辘，“批评家”则愁眉苦脸，没精打彩，象亚历山德里亚的学者们那样，他们毕竟是图书馆员和校勘者，可怜让书上尘埃和误刊错字弄得失明。

歌德的《浮士德》第二部中的一场。

一九

我们若要说清楚地说明苏格拉底文化的主要内容，莫若称之为歌剧文化；因为在这领域里，这种文化尤其天真地流露出它的目的和观点，如果我们以歌剧的起源及其发展的事实同梦境的和醉境的这两种永恒真理比较，我们将为之惊讶。我首先想起抒情调（*stilorappresentativo*）和吟诵调（*recitativo*）的起源。谁能相信：当达·帕勒斯特里那的无比地崇高神圣的音乐已经兴起的那个时代，人们竟然接受那里虚有其表而绝不虔肃的歌剧音乐，而且对它怀着如此热烈的爱好，仿佛它是一切真正音乐之复活？另一方面，谁会把这样迅速发展的歌剧爱好，归咎于佛罗伦斯社会的寻欢作乐和剧坛歌手的虚荣心呢？在同一时代，甚至在同一民族中，这种爱好半音乐性吟诵调的热情，与中世纪基督教圆顶教堂似的达·帕勒斯特里那的谐调，同时发生：这种现象，我们只能归因于吟诵调的本质中含有一种协助的艺术以外的倾向。

听众希望能听清楚音乐之下的歌词，歌者就满足他的希望，因为歌者与其是唱歌，毋宁是说话，在半唱半说中加强感伤词句的印象。感染力既加强，他就使人更容易了解歌词的意义，从而战胜了余下一半的音乐，现在威胁着他的特殊危机是他有时一不留神会过分强调了音乐。这就势必破坏语言的感染力和字句的明晰性；但是，另一方面，他往往感到一种冲动，要唱出

音乐的调子和表演歌喉的造诣。在这场合，“诗人”来帮助他了，诗人知道怎样供给他许多机会来作抒情的感叹，字句的反复吟哦等等，——在这些地方，歌者现在处于纯音乐气氛中，就可轻松一些，不必兼顾歌词了。只是半唱的情感动人的语言，完全唱腔的感叹调子，彼此交替（这是抒情调的特色之所在），时而诉诸听众的理解力和想象力，时而诉诸他的音乐感：——这种迅速变化的唱法，是极其不自然的，而且本质上是同梦境和醉境的艺术冲动互相矛盾的，所以我们必须推断吟诵调的起源乃是在一切艺术本能的范围之外。由此观之，吟诵调应该界说为史诗朗诵与抒情诗吟诵相混合，当然这绝不是内在的稳定的相混合，因为两种完全差异的成份是不能达到这情况的，这是象镶嵌细工表面上粘在一块罢了。

这样的粘合在自然领域和经验领域中无前例。然而，这并不是吟诵调发明者的意见。他们自己及其时代宁肯相信；这种抒情调已经解答了古代音乐之谜。奥斐斯，安斐翁，甚至希腊悲剧之巨大影响，只能以此解释。这种新风格被目为最动人的音乐，古希腊音乐之苏醒：真的，照一般通俗解释，荷马世界是原始世界，所以他们可以纵情梦想，以为再度落到人类发源的乐土，在那里音乐也必然具有无可超越的纯粹性，力量，以及诗人们在牧歌剧中那么动人地吟咏的那种纯洁生活。这里，我们洞见这种真正现代艺术——歌剧——的内部发展。这里，艺术是出于一种强烈的要求，但这是非审美的要求：憧憬着牧歌的生活，相信史前时代有爱好艺术的良善的人们。吟诵调被视为重新发现的原始人的语言；歌剧被视为新从寻获的牧歌式或史诗式好人的国土，那些好人一举一动都同时遵从着自然的艺术冲动，一言一语至少唱出一些东西，所以感情稍有波动，便立刻尽情高歌一曲。当时的人文学者就用这种乐土艺术家的新塑形象，来反对教会之视人为本身腐化堕落的生灵的陈旧观念。在今日这对我们固然是无足轻重；所以，我们应该说，歌剧是良善人们所提出的相反信条，但与此同时，它也对悲观主义提供一点安慰，当此人生无常触目惊心的时代，正是仁人志士深深感到悲观失望的。对我们今人来说，只须了解：这种新艺术形式的内在魔力及其起源，在于满足一种完全非美感的需要，在于以乐观精神对人类本身的礼赞，在于认为原始人是天性良善爱好艺术的人们，——这一歌剧原理，已经逐渐变成一种迫人的、可怕的要求，在现代社会运动当前，我们再也不能忽视这点。“良善的原始人”要求他的权利：一个乐土的远景呵！

此外，我还要提出一个同样明显的证据，以证实我这样的观点：即，歌剧和我们的亚历山德里亚文化建立在同一原理上。歌剧是理论家的产物，是批评界中外行人的而不是艺术家的产物：那是全部艺术史上一件最惊大的事实。绝无音乐修养的听众要求首先必须听懂歌词，所以认为，只有当发明了一种唱法，其词句支配着对位的旋律，有如主人支配奴仆那样，那时才能指望音乐的再生。因为，据说词句远贵于伴奏的旋律系统，正如灵魂远贵于肉体。在歌剧初兴之时，合音乐、绘画、诗歌于一炉共治，就是依照一般不懂音乐的外行人的粗野意见来处理的。依照这种美学的精神，在佛罗伦斯外行人的上流社会里，那些托庇的诗人和歌唱家从事最先的试验。人没有艺术能力而为自己创造一种艺术，正因为他本身是不懂艺术的人。因为他不能揣摩醉境音乐的深奥，所以他的音乐趣味就变成了欣赏抒情调中容易了解的热情之绮声艳语，和歌唱艺术的靡靡之音；因为他没有能力见到幻象，所以他强迫舞台布景师和装饰艺术家为他服务；因为他不懂得掌握艺术的真正身

质，所以他便依照自己的艺术趣味幻想出那种“爱好艺术的原始人”，也就是说，在热情的影响下歌唱和吟诵诗句的人们。他梦想回到当热情足以产生歌和诗的古代，仿佛感情向来就能够创造出艺术性作品似的！‘歌剧的前提是一种关于艺术创作过程的错误信念，其实就是牧歌式的信念：以为凡是有所感触的人都是艺术家。就这种信仰而言，歌剧便成为艺术上庸俗趣味的表现，于是以理论家的乐观主义欣然对艺术发号施令。

假如我们想把上述对歌剧起源有影响的两种观念合为一个概念，我们就不妨说“歌剧的牧歌倾向”；在这点上，我们不妨只使用席勒的术语和解释。席勒说：“自然与理想，或者是悲哀之对象，假定前者已丧失而后者未达到；或者是快乐之对象，假定这两者都是实在的。第一种情形提供狭义的哀歌，第二种情形提供了广义的牧歌。”这里，立刻引起注意的是这两个概念在歌剧起源上的共同特点：我们会感觉到，理想并非未达到，而自然也并非丧失。就这种感想而言，人类有个原始时代，其时人接近大自然的心灵，在自然状态中同时达到人类的理想，处于乐园的善行和艺术气氛中；这就要假定我们人人都是这样完美的原始人之后裔。其实，我们都是他们的忠实的肖象，不过我们必须抛掉一些东西，才能再度认识自己就是原始人的面影：这就视乎我们是不是自愿舍弃多余的学问和多余的文化了。文艺复兴时代有教养的人们，用歌剧来模仿希腊悲剧，以便回到自然与理想之和谐，回到牧歌的现实；他利用希腊悲剧，象但丁利用维琪尔，靠他引路达到天国之门；同时从这地点，他独自摸索，继续前进，从模仿悲剧这种最高希腊艺术形式走向“恢复一切文化遗产”，走向模仿人类的原始艺术境界。在理论文化的核心，这些大胆的尝试具有何等愉快的信心啊！——我们只能说，这是出于一种聊以自慰的信仰：以为“自在的人”永远是德高望重的歌剧英雄，永远是吹笛轻歌的牧童，即使他间或真的一时丧失常态，但他总是终于恢复本色的；我们只能说，这是乐观主义的结果，仿佛是从苏格拉底世界观的深渊升起的一缕香气袭人的云霞。

所以，歌剧的特点绝不带有哀歌的遗恨千古的悲痛，反而表现出永远恢复的欢欣，牧歌生活的闲情逸致，而人至少可以暂时把牧歌生活幻想为现实生活。然而，人也许一朝恍然大悟，明白这种假想的现实不过是无聊幻想的游戏，若以真正自然的可怕严威予以衡量，若以人类初期的原始实况予以比较，任何人都会厌恶地喊道：幻象，滚开！虽然如此，但是如果你以为只要高声一呼就可以斥退这种无聊的歌剧，象斥退幽灵那样，那末你就错误了。谁要消灭歌剧，就必须负起反对亚历山德里亚乐天思想的斗争；这种思想对它所喜爱的概念这样天真地发表意见，其实它就是这些概念的特殊艺术形式。然而，如果一种艺术形式完全是在审美范围之外产生的，如果它不过是从一半道德范围潜入艺术领域，从而只能偶然瞒过我们它的杂种血统，你能期望这种形式对艺术本身有甚么作用呢？这种寄生的歌剧形式，若不以真正艺术为营养，又能吸取甚么乳浆呢？这种最高的而且可谓真正严肃的艺术使命，也就是说，使肉眼不致见到黑夜之恐怖，以假象的灵药救人于意志冲动之痉挛；——这个使命，在牧歌生活的诱惑下，在亚历山德里亚思想的谄诱下，就会蜕化而变为空虚涣散的玩物丧志，我们岂不能料想到这样的结果吗？在这样的混合风格中，醉境的与梦境的永恒真理将有甚么结果呢？这种风格，象我已经分析的，乃是抒情调的因素：音乐被目为奴仆，歌词被目为主人；音乐比诸肉体，歌词譬如灵魂；其最高目的，正如以前阿提刻喜剧的音

乐那样，最多不过是以声写情而已。音乐业已完全抛弃它作为醉境之明镜的真正光荣，既已成为现象的奴婢，就唯有模仿现象的形式因素，以线条和比例来促使一种浅薄的快感活跃起来。仔细观察，便不难看出歌剧对音乐的致命影响是与现代音乐的普通发展彼此一致的。潜伏在歌剧根源和它所代表的文化本质中的乐观主义，居然以惊人的速度僭夺了音乐的醉境之世界使命，给它打上玩弄形式和娱乐性质之烙印——这一转变，只有埃斯库罗斯悲剧英雄之转变为亚历山德里亚乐天人物差堪比拟。

然而，在上述的例证中，我们已经正确地把酒神精神之消失、同极其明确的但尚未阐明的希腊人之转变和退化联系起来；那末，假如有个最可靠的朕兆，保证相反的过程，即：在今日的世界，酒神精神方在逐渐苏醒，我们心中将恢复多么热烈的希望呢！赫拉克勒斯的神力绝不可能永远为翁珐梨王后效劳，在安乐窝中消磨壮志！从德意志精神的醉境根基，有一种力量兴起来，这力量既然与苏格拉底文化的古代条件毫无共同之处，所以既不能用它来说明，也不能以它为借口；反之，这力量对于苏格拉底文化似乎是莫明其妙甚或极端敌对的东西。当然，我是指德国音乐，如众所周知，主要是从巴赫到贝多芬，从贝多芬到瓦格纳等音乐泰斗。即使在最有利的环境中，今日的苏格拉底求知主义将如何对付这个来自无底深渊的魔灵呢？不论以歌剧旋律的乐谱灵符，或者凭追逸曲和对位辩证法的如意算盘，都不能找到一个咒语，用它的三倍强光使这魔灵就范，强迫它说话。试看今日的美学家，带着特制的“美”之网罗，去驱散或者捕捉在眼前转动、飘忽莫测的音乐天才，在激动之下，要用“永恒美”或者“崇高”等概念予以判断：——这是多可怜的景象啊！我们只须亲眼在近处看看这些所谓音乐赞助者，他们不厌其烦地赞叹：“美哉！美哉！”我们不难看出：他们是真的像在美之怀抱中抚育的自然宠儿呢，抑或不过是以骗人的外衣来掩饰自己的粗野不文，或者以审美的借口来维护自己的感情贫乏。我想到奥托·扬（OttoJahn）可以为例。然而，让这个伪善撒谎者当心德国音乐吧！因为音乐确实是在我们全部文化中唯一纯粹、清洁、净化的火之精灵，伟大的以弗所哲学家赫拉克里图曾说火是万物所从出，万物所回归，循环往复的根源。今日我们所称为文化、教育、文明的一切，终有一天必将站在正确的审判官酒神的面前！

再则，让我们回忆一下：康德与叔本华已经使得出自同源的德国哲学精神可能指定科学苏格拉底主义的界限了，从而破坏了它沾沾自喜的生存欲，既已限定了科学，就引进一种无限地更深刻更严肃的道德观，我们可以毫不踌躇地称之为概念化的酒神智慧。那么，德国音乐与德国哲学之一致，这奥妙到底指示我们甚么呢？可不是指示一种新的生活方式。我们唯有从希腊的先例来推测，始能了解这种生活的涵义吗？对于我们站在两种不同生活方式的界线上的今人，希腊人的楷模还保持着无比价值，因为以前一切转变和斗争在那儿留下其典范的痕迹；不过现在我们要颠倒次序来经历希腊天才的各个伟大主要时代，例如，从亚历山德里亚时代倒退到希腊悲剧时代。同时，我们也会感觉到：好象悲剧时代的诞生不过表示德国精神之返回自己，在强大入侵势力长期间强迫它奴役于其治下，过着绝望的野蛮生活之源泉，它敢于在所有民族面前高视阔步，无须罗马文明牵着它学步了，只要它能够坚定地学习一个民族，学习古希腊人——向希腊人学习毕竟是一种高尚的光荣和出众的优越。今日正当我们经历着悲剧的再生，而只患不知它从何处来，也不了解它往何处去的时候，我们再没有比今日更需要那些最高明的先师

吧？

二〇

有朝一日，在大公无私的评判者面前，就可以判断：德国精神在甚么时代和何人身上一向是最坚定地努力向古希腊人学习。但是，如果我们满怀信心，承认歌德、席勒、温克尔曼的学术探讨应该特别表扬，那末我们就不得不补充一句：自从他们的时代，继他们的奋斗的直接影响之后，从同一途径进窥希腊文化和古希腊人的努力，却莫名其妙地日渐衰微。难道为了使我们对德国精神不致完全失望，就不该作出如下的结论吗？我认为，甚至这些战士既不能进窥希腊性格的核心，也不能在德国文化与希腊文化之间建立持久的盟约。所以，不知不觉间看到这个缺点，也许会使得诚恳的人们丧失信心，怀疑到我们能不能跟着那些先驱者在这条文化路上跨进一步，或者到底能不能达到目的。因此，自从那个时代，我们就看到：关于希腊人的文化贡献的论调，极其严重地每况愈下。在各种各样学术的和非学术的阵营中，可以听到一种优越感的怜惜的口吻，或者在别的场合，卖弄毫无用处的词令，说甚么“希腊的和谐”，“希腊的美”，“希腊的乐观”等等。甚至在那些以努力汲尽希腊文化泉源来裨益德国文化为其光荣使命的团体，在高等教育机关的教授们当中，人们也认为最好是及时地适当地同古希腊人妥协，往往竟至于抱着怀疑态度放弃希腊的理想，甚或完全与古学研究的真正目的背道而驰。在那些团体中，还有些人尚有余力冀图做个可靠的古籍校勘者，或精细的语言发展史鉴定者，他或许也冀图“从历史上”把希腊古学同其它古学一起研究，然而总是依照今日有修养的编史家的方法，而且带着不可一世的神气。所以，当我们高等教育机关的实在教育功能再没有比今日更低落更薄弱的时候，当今日的纸张奴隶“新闻记者们”在一切有关文化方面都战胜了教授们，而教授们只落得重复以前常常经历的转变，在自己的范围内还是那样风流潇洒，用新闻记者的口吻来说，正象一只飘飘然风雅的蝴蝶翩翩飞舞的时候；在今日那样的时代，有教养的人们，目睹酒神精神之苏醒和悲剧之复兴的现象，安得不感到痛苦的惶惑呢？这现象只能用类推方法从向来未阐明的关于希腊天才的深奥原理才能体会。从未有过一个艺术时代，象今日那样使我们目击所谓文化与真正艺术那么彼此疏远而且互相对立。为甚么这样不健康的文化如此厌恶真正的艺术呢？是可以理解的；因为它害怕在艺术手上遭到毁灭。然而，整个文化类型，换句话说，苏格拉底——亚历山德里亚文化，既已达到象我们现代文化那样纤巧脆弱的极端，它可不是已成强弩之末！如果象歌德和席勒那样的英雄们，尚且不能打破引向希腊灵山的魔关，如果他们以勇往直前的精神，尚且只能缱绻遥望，而不能再进一步，象歌德的伊斐格尼亚从荒凉的托鲁斯山，隔洋兴叹，遥望故乡那样；那末，那些英雄的后辈又能希望甚么呢？——除非这道魔关，在更生的悲剧音乐的神秘声中，蓦然对他们自动打开，露出迄今一切文化努力尚未触及的另一面。

谁也不能企图削弱我们对将临的希腊古风复兴之信心，因为唯有凭借这信心，我们才能希望德国精神通过音乐的圣火净化而更新。除此以外，我们还能指望甚么东西，在今日文化衰微荒落的时代，唤起我们对未来一些慰

藉的展望呢？我们徒然盼望找到一颗茁壮的根苗，一角丰沃的土地：到处尽是尘埃，沙石，冷落，萧条！在这样的情况下，一个苦闷孤独的游人象征，最好莫如席勒（DuArer）所描绘的“同死神和魔鬼作伴的武士”了，——这个武士，身披铁甲，目光闪闪，神色粗暴，泰然自若对着他的可怕的伴侣，可是毫无希望，孑然一身，带着彪犬，骑着骏马，踏上恐怖的征途。我们的叔本华就是席勒笔下的武士：他没有多大希望，但是他依然追求真理。你找不到一个象他那样的人。

然而，我们衰落文化如此触目惊心的荒凉景象，一旦接触到酒神的魔力，将突然发生变化！一阵狂飚扫荡着一切衰老、腐朽、残破、凋零的东西，把它们卷入一股红尘中旋转，象一只苍鹰似的把它们带到云霄。我们惶惶然四顾，要寻找业已消失的一切：因为我们只见一件东西，仿佛从下界突然升入金色的光辉里，这样丰茂青翠，这样生气勃勃，这样依依不舍。悲剧就端坐在生机蓬勃、苦乐兼并的情景中间，庄严肃穆，悠然神往；她在倾听一支遥远的遥远的哀歌，歌中唱到“万有之母”，她们的名字是 Wah - ne, Wille, Wehe（幻想，意志，痛苦）。是的，朋友，同我一起信仰酒神的生涯，信仰悲剧的再生吧。苏格拉底式人物的时代过去了，您且戴上常春藤的花冠，拿着酒神杖在手上，如果虎豹躺在您脚下摇尾乞怜，您也用不着惊奇呵！现在，放胆做个悲剧英雄吧，因为您必将得救！您得要追随酒神信徒的行列，从印度走到希腊！武装起来，准备作艰苦的斗争，但是您要信赖您的神灵的奇迹！

二一

让我从劝告的口吻转回到适宜于沉思者的心情，再说一遍：我们只能从古希腊人知道，悲剧的突然而神奇的苏醒对于一个民族的内部生活表示甚么意义。同波斯作战的希腊人，是一个信奉悲剧秘仪的民族；这个敢于作战的民族，就需要悲剧精神作为不可缺少的灵药。谁能想象：这个民族，经过几个世纪来深受酒神之灵最剧烈的震动，刺激到心灵深处之后，竟能够同样剧烈地流露出最朴素的政治热情，最自然的家乡之爱，最原始的战士气概呢？固然凡是在酒神的热情显然如野火燎原的场合，往往可以看到：这种热情在摆脱了个性桎梏之后，首先表现为逐渐侵害政治本能，浸假而成为对政治冷漠甚或敌视；但是，在另一方面，显然建国之神阿波罗也是个性原则之神，若不肯定个人性格，也就不可能有国家观念和乡土观念。对于任何民族，只有一条道路从秘仪纵欲走向佛教节欲。佛教的教义，为了能够做到看破色空，就需要超空间，超时间，超个人的难得的入定境界；同时，这些境界又需要一种哲学，教人以想象来克服中间状态的难以名状的抑郁。由于政治冲动的绝对优势，一个民族也必然陷入极端世俗化的道路，罗马帝国就是这条道路的最显著最可怕的表现。

在印度与罗马两条迷途中间，不得不有所抉择，希腊人居然能够独辟蹊径，另外发明第三条道路，当然不是为了自己的百年大计，但是正因此而得永垂不朽；——固然神所爱者早死，万物莫不如此，但是他们也断然因此与神一起永生。人不期望一切最高贵的东西都有皮革那样的耐久韧性；臂

如，罗马民族性所固有的坚强持久，也许不能算是美满性格所不可缺少的属性之一。但是，如果我们要问：是甚么灵方妙药使得希腊人，在鼎盛时代，尽管酒神祭冲动和政治冲动非常剧烈，却不会因为静坐参禅，或者因为穷兵黩武，为了争夺世界霸权和世界荣誉，以致精疲力竭；反之，他们独能制出这种绝妙的佳酿，有如既能激起热情又能发人深醒的名贵芬醇，——那么，我们不得不想起悲剧的伟大力量。它能鼓舞、能净化、能激发一个民族的全部生机，唯有当我们目击它在希腊人中间，成为一种防疾治病的万灵之药，成为最强悍不屈和最顺天由命的两种民族性之间的调和剂，我们才能揣摩到悲剧的最高价值。

悲剧吸收了最高的音乐感染力，所以它直接把音乐带入完美之境，在希腊人如此，在我们也是如此；但是它也一起提供了悲剧神话和悲剧英雄。悲剧英雄象铁旦族的力士掬起整个醉境的世界，解除了我们的负担；同时，另一方面，凭借这种悲剧神话，悲剧就能够通过悲剧英雄，救济我们于强烈的尘世眷恋，并且亲手指点，提醒我们还有一种彼岸的生存和一种更高的快乐；对于这，奋斗的悲剧英雄早有预感，准备以死亡，不是以胜利，来接受。悲剧，在音乐的普通效果与敏感的酒神祭观众之间，树立一种崇高的象征——神话，从而使观众产生一种幻觉：仿佛音乐不过是描写神话造型世界的兴奋的最高手段。依赖这种高尚的幻觉，音乐就可以使人手舞足蹈，毫无顾虑地放荡形骸；没有这种幻觉，音乐本身也不敢这样放纵。所以，神话一方面使我们免受音乐迷惑，另一方面给予音乐以最大自由。音乐也授予悲剧神话以动人的、可信的哲理意义，作为答礼；否则，不假音乐之助，语言和形象就不能达到这种意境；凭借音乐，悲剧观众尤其亲切地预感到：这条通过毁灭和否定的道路，将引向一种最高的快乐，所以他在想象中如闻万物的深渊对他隐约细语。

如果我凭上述几个命题，业已说明了这难解的观念，也许只是初步的，只有少数人能了解的说明；那末，我就不能不鼓励我的朋友们作进一步的探讨，请他们根据我们共同经验的另一例证，准备去认识一般性的命题。凡是需要靠剧情的画景、演员的语言和情感等等的帮助，才能欣赏音乐的人，我决不对他们提及这个例证，因为他们都不是谈音乐象说本国语言那样，即使有了那些帮助，也不过只达到音乐感受的门前，不能登堂入室，许多人，例如格尔维纳斯（Gervinus），甚至从未由这条道路走到门前呢。然而，唯独日夕亲炙音乐，在音乐中如在母亲怀抱，接触事物时总无意中联想到音乐的人们，我定必向他们陈述。我要对这些真正的音乐家提出一个问题：您能设想一个人不需要台词和画景帮助，能够倾听“愁斯丹和绮瑟”的第三幕，就象听完一场伟大交响乐，而不致神劳魂瘁，象倦飞之鸟展翼而毙吗？这个人正所谓把耳朵贴近世界意志的心房，感觉到狂热的生存要求从这心房流出，如急湍轰响，或如小涧淙淙，注入世界的一切静脉里，他岂不是会忽然间昏过去吗？以个人的脆弱可怜的尘躯，他怎能忍受那来自“宇宙黑夜之广大荒漠”的无数欢呼和哀鸣的回响呢？一旦听到这种超脱的牧歌舞曲，他可不是欣然景从，要飞返天乡吗？然而，如果这样的作品，听众能够全部领略，而不致否定个人的生存；如果这样的创作，作家能够苦心写成，而不致毁了自己；我们以甚么理由来解释这矛盾问题呢？这里，在我们最高的音乐兴奋与这种音乐之间，有悲剧神话和悲剧英雄为屏障：——它们其实是只有音乐能够直接陈述的最普遍的事实之象征。但是，如果要我们有纯粹酒神式生灵

的感情，这种象征的神话，即使在我们身边，既不妨碍我们，也不引起注意，决不会使我们霎时间充耳不闻 *uniBversaliaanterem*（先于事物的普遍性）的回响。然而，在这场合，为了恢复身心俱瘁的个人，梦神的力量立刻发挥出来了，施以赏心悦目的幻景的灵药：突然间我们仿佛只见愁斯丹（Tristan）动也不动，没精打彩，自言自语说道：“旧调重弹罢了，它唤醒我甚么感想呢？”以前它感动我们，象从生存心中发出的深沉的喟叹，现在却似乎只是告诉我们，“这苦海是多么寂寞空虚！”以前我们屏息静听，但愿在感情挣扎中死去，生死之间只有一发相连，现在我们耳闻目睹的，只是那个受伤致命、一息尚存的英雄绝望地喊道：“憧憬啊！憧憬啊！垂死还要憧憬，为了憧憬而不死！”以前在饱受凄怆欲绝的悲痛之后，一声画角的欢呼，便刻骨铭心，使我们悲哀到极点，现在快乐的库温那尔（Kurvenal）隔开我们与这“欢呼”，面对着绮瑟（Isolde）所乘的一叶孤帆。尽管我们深深感到同情的哀伤，但这点同情心总多少救济了我们，得免世界的原始痛苦，正如神话的象征画景使我们得免目击最高的世界观念，正如思想和台词使我们得免放任无意识的意志横流旁溢。壮丽的梦境幻觉，使我们觉得：仿佛这音乐境界，变成了造型境界，在我们面前出现，仿佛愁斯丹和绮瑟的命运，也不过是用最柔软可塑的泥土在那里捏塑而成。

“愁斯丹和绮瑟”是十二世纪流行于欧洲的传奇。康威尔的武士愁斯丹同他的舅母绮瑟发生恋爱，经过悲欢离合的遭遇，愁斯丹不得不离开绮瑟，漂泊异国，他垂死之时，要求绮瑟渡海来同他见面，以白帆为信号，但是奸人告诉他悬的是黑帆，愁斯丹遂饮恨而死。这传奇有多种版本，瓦格纳把它编成歌剧。本文讲的是指这歌剧。

所以，梦神的力量，从我们手上夺去醉境的普遍性，使我们喜爱个别的東西；它把我们的同情心桎梏在个性上；它以个性事物来满足我们渴望伟大崇高形象的美感；它把个人生平展示给我们，鼓舞我们去沉思默想其中蕴涵的生活真谛。集形象、概念、道德教训，共鸣情感等巨大力量之大成，梦神的威力就能拯拔人们于秘仪纵欲的自我毁灭，引诱他们跨过醉境过程的普遍性，而走入幻觉之中，以为自己见到一幅孤立的世界画景，例如，愁斯丹和绮瑟；而且通过音乐，他们就能够看得更清楚、更深入。梦神的治病魔力有甚么做不到的呢？它甚至能使我们产生幻觉，好象酒神真是为梦神服务，而且能够提高梦境的效果；真的，好象音乐根本是描写梦境内容的表现艺术。

由于成功的戏曲与它的音乐之间获得预期的和谐，戏曲便达到了最高度的，为话剧所不能冀及的壮丽景象。因为在舞台上生动的形象，各自划出律动的线条，在我们眼前简化为一条曲线这么清楚，所以这些线条的交错，甚至在丝毫不爽配合舞步的和声变化上，也可以听出来。我们通过和声变化，直接领悟到事物的关系，是耳闻目睹，绝不是抽象地体会；我们通过它，也认识到：一个性格或一条律动线条的本质，只有在这些关系上表现得最为清楚。

既然音乐这样有力地强迫我们比以前见得更广更深，使得剧情在我们眼前展开，象一片最纤巧的薄罗：舞台的境界便无限地扩张，显现在我们反心内视的慧眼之前，仿佛由里及表予以阐明那样。使用文字的诗人，即使努力要做到从内部展开和阐明眼前的舞台境界，可是他以歌词和概念这些不完备的手段来间接说明，又怎能提供这样的效果呢？固然，歌乐悲剧也要使用

文字，但它同时兼用音乐，——歌词的基础和根源，——所以能够给我们从里及表地阐明歌词的发展。

然而，关于上述的过程，我们还可以明确地指出：那不过是一种壮丽的假象，即上述的梦境幻觉。我们靠它的影响而得免于醉境的感情压抑和过度兴奋而已。其实，音乐对戏曲的关系毕竟恰好相反：音乐是实在的世界理念，戏曲仅是这理念的余晖，是它的孤立的阴影。

所谓律动线条与人物形象之一致，音乐谐调与人物性格之一致，正确地说，是同我们在欣赏歌乐悲剧时所设想者恰好相反。我们可以非常鲜明地把人物形象写得慷慨激昂，生动活泼，从里及表地予以阐明，但是形象始终不过是一种现象，从现象引向真正的实在，引向世界的心灵，是没有桥梁的。然而，音乐是世界的心声，纵使无数这类现象可能通过这种音乐而出现，但是它们永远不能竭尽音乐的妙谛，而往往只是它的表面写照罢了。关于音乐与戏曲的微妙关系，用灵肉对立这种完全错误的庸俗见解，当然不能说明甚么的，反而把一切扰乱；可是这种非哲学的浅薄的二元论，却似乎已成为我们美学家所乐意接受的信条，——天晓得是甚么原因——至于现象与物自体的对立，他们就一无所知，或者不知为甚么不愿意探讨。

从我们的分析，可以断言：悲剧的梦境因素，凭借它的幻象，业已完全战胜了音乐的醉境的原始因素，从而可以利用音乐来达到它的目的，也就是说，使音乐最清楚地阐明戏曲；可是，当然必须补充一个十分重要的条件：即，在最重要的关键，这种梦境幻象会遭到破灭，烟消云散。戏曲，借赖音乐的帮助，便在我们眼前展示，一切形象和动作都从内部予以清楚的阐明，所以我们宛若目睹机杼忽上忽下，织成锦帛；——于是戏曲达到一个完整的效果，在一切梦艺术效果以外的效果。在悲剧的总的效果上，醉境因素再度占了优势。悲剧的收场就带有一种在梦境艺术领域中不能听到的调子。因此，梦境幻象便显露出它的真相；它在悲剧演出时，竭力遮掩真正的醉境效果，但是这效果是这样有力，结果甚至把梦境戏曲推到另一境界，于是它开始用酒神的智慧说话了，甚至否定了自己和它的梦境景象。所以，悲剧中的梦境因素和醉境因素的微妙关系，其实可以用梦神和酒神的兄弟关系来象征：酒神讲的是梦神的话，但是梦神也终于讲出酒神的话，于是悲剧和一般艺术的最高目的便达到了。

二二

请关心的朋友单凭自己的经验，想象一部真正的歌乐悲剧的效果。我想，我已经从两方面描写了这效果的现象，所以您现在能够说明您的经验了。您会记得：看到在您面前表演的神话，您觉得自己被提高到一种“全知”的境界，仿佛您的视觉能力不仅是一种外在的能力，而是能够洞烛内蕴的，仿佛现在您凭借音乐的帮助，目击意志的沸腾，动机的斗争，激情的澎湃，一切了如指掌，宛若见到无数生动活泼的线条和图形在眼前，因此您能够潜入下意识情绪最微妙的秘奥之处。正当您感到自己对具体化和形象化的要求达到最高度时，您就同样明确地觉得：这一系列的梦境艺术的效果，还是不能

产生无意识的静观的幸福心境，象造型艺术家和史诗诗人，也就是说，真正梦境艺术家，以其作品所能唤起的那样；这种心情，就是在无意识的静观中达到的个性（individuatō）境界之明证亦即梦境艺术的高峰和精髓。您看到形象化的舞台境界，可是您否定它。您见到眼前的悲剧英雄具有史诗的明确性和美，可是您对英雄的灭亡感到快慰。您极其深入地了解剧中情节，可是您愿意逃入不可知的境界。您觉得英雄的行为合情合理，可是当这些行为促使英雄灭亡时，您反而更为精神抖擞。您对于英雄所受的苦难悚然惊心，可是您预感到英雄将带来一种更强烈的快乐。您比平时见到更广更深，可是您宁愿视而不见。我们如何推究这种奇异的自我分裂，这种梦境高峰的崩溃呢，它可不是由于酒神的魔力吗？这种魔力虽则表面上掀起梦境情绪，使它达到顶点，却能够强迫过分的梦境力量为它服务。所以，悲剧神话只能理解为以梦境艺术为媒介的酒神智慧之象征；神话把现象界引到它的极限，直到它否定自己，而竭力再度投奔真正唯一的实在之怀抱，于是它象绮瑟那样，似乎要高唱它的超脱的辞世曲了：在欢乐之海的澎湃波涛中，在大气之流的宏亮回声里，在宇宙呼吸的吹拂的一切，沉溺了，淹没了。

无常识的，最高的狂喜！

所以，我们从真正审美观众的自身经验，可以想象出悲剧艺术家本身：他象一个多产的个性化之神，塑造出他的人物形象，在这意义上，他的作品就很难说是“模仿自然”了；另一方面，他的强大的醉境冲动吸取了整个现象界，以便预示在现象的彼岸，因现象的毁灭，将出现太一怀抱中之艺术根源的最高快感。当然，关于梦神和酒神亲如兄弟的关系，他们如何重返故乡，以及观众的梦境的或醉境的兴奋，我们的美学家不能撰一词，可是他们却不厌其烦地缕述英雄与命运的斗争，道德世界的秩序之胜利，悲剧所起的感情净化作用，而视之为真正的悲壮。这种老生常谈，使我想他们可能是毫无美感的人，他们在听悲剧时，堪称为卫道之士。自亚里士多德以来，从没有人提出一种关于悲剧效果的解释，根据艺术实况，根据审美活动，以推断观众的心理。有时，人们认为“怜悯与恐惧”是庄严剧情所促使的，减轻痛苦的感情渲泄；有时，认为我们看到良善高尚的道义的胜利，看到英雄为道德的世界观而牺牲，便感到扬举和兴奋。固然，我深信，对于大多数人，悲剧的效果正是这点，而且仅仅是这点；但是，由此可见，这些人，连同对他们解释的美学家，并没有把悲剧作为最高的艺术来欣赏。所谓病理的渲泄，亚里斯多德的 catharsis - ，——语文学家不知应该把它归入医学的，还是道德的现象，——使人想起歌德那有名的猜断。他说：“我对于病理学不大感兴趣，我也从未成功地写出任何一种悲剧场面，所以我与其探讨，毋宁避免这个问题。

也许这是古代人的另一优点吧：在他们最高的感染力不过是一种审美的游戏；在我们，就必须借助于逼真的描写，始能产生这样的作品？”就歌乐悲剧而论，我们往往发现最深的感染力其实只是审美的游戏。现在根据我们这辉煌的经验，就可以肯定歌德的意味深长的问题，现在根据我们这辉煌的经验，就可以肯定歌德的意味深长的问题，所以我们颇有理由相信：现在我们可以初步成功地描述悲剧的原始现象。现在，如果还有人总是高谈那些在美感领域以外的代替的效果，觉得自己不能超过病理学道德学的解释，他定必对自己的审美能力感到失望；那末，我们就劝告他依照格尔维诺斯（Gerinus）的方法解释莎士比亚，努力去探讨诗的正义，这是无伤大雅的。

所以，随着悲剧的再生，审美观众也复活了。以前，代替他们坐在剧场里的观众，往往是道貌岸然自命博学的 quidproquo（鱼目混珠）的怪人，即所谓“批评家”。以前，在他的范围内，一切都是矫揉粉饰的生活假象。演剧的艺术家真不知如何对付这样吹毛求疵的观众；所以演员，以及鼓舞他的剧作家或曲作家，都要煞费苦心地在这样无聊、自负、不识鉴赏的观众身上，寻找一点残余的情趣。然而，向来就是这类“批评家”构成观众：中学生，小学生，甚至最无害的妇女，已经不知不觉地被教育和刊物养成这样的艺术观。艺术家中的优秀份子，对付这样观众，唯有指望唤起他们的道德宗教情操；在其实应该以强烈艺术感染力使真正观众心荡神驰的场合，剧作家反而要乞援于道德世界的秩序，或则要鲜明地刻划一些重大的，至少是激动人心的，当代政治社会倾向，例如，爱国运动或战争时代，国会辩论或犯罪裁判，使观众忘记了挑剔而被这类感情吸引；——这已经去艺术的真正目的甚远，而必然直接陷于对这种倾向的迷信。然而，向来一切假艺术所遭遇的命运，在这里发生了：这些倾向非常迅速地衰落了，譬如，使用戏剧为民众教育的手段，这种倾向，在席勒时代是严肃对待的，现在已落于不足为训的古风废习之列。当批评家雄霸于剧场和音乐厅，当新闻记者控制了学校，报纸支配了社会，那时艺术便沦为茶余酒后的闲谈，审美批评被目为结团虚荣、狂乱、自私、加以毫无创见的可怜虫之手段。叔本华曾用豪猪来比喻这种人的性格；其结果，是艺术从来没有被人谈论这么多，但受人敬重这么少。然而，我们还能够交上一个懂得谈论贝多芬或莎士比亚的朋友吗？让每个人照自己的感想答复这个问题吧：他无论如何会用他的答案表示他对“文化”的认识，要是他至少肯尝试解答这问题，而不是瞠目结舌，哑口无言的话。

另一方面，许多得天独厚的人，虽则已经逐渐变成批评的蛮子，有如上述，但他们也许还会谈谈例如“罗恩格林”的成功表演对他们产生那料想不到莫明其妙的影响：不过这也许因为没有任何人的手在指点他，提携他，所以当时使他激动的种种不可思议，无可比拟的感觉，始终是独立的，宛若一颗神秘的星光，在刹间一闪之后，便熄灭了。然而，唯有那时，他才揣摩到审美观众的心情。

罗恩格林（Lohengrin）是德国中古时代一种传奇中之男主角，瓦格纳著有歌剧“天鹅骑士”（Schwanenritter）传世，其主角即为罗恩格林。

二三

谁想严格地考验自己是不是类似真正的审美观众，抑或属于苏格拉底式批评家之列，只须抚心自问，他欣赏舞台上表演的奇迹时的感触如何：他是否觉得他那坚持严格心理因果律的历史意识受到侮辱呢，他是否善意地承认这些奇迹是儿童所喜闻乐见，但对他格格不入的现象呢，抑或他能从其中取得一些别的经验？因为这样，他才能够测量他了解神话的能力毕竟有多少。神话是集成的世界画景，作为现象的缩写来说，是不能缺少奇迹的。然而，很有可能，几乎每个人在严格检查之下，总觉得自己被现代文化的历史

批判精神腐蚀得这么深，以致只有在学术上，通过间接的抽象，才相信昔日也许有神话存在。但是，没有神话，则任何一种文化都会失掉它的健康的、天然的创造力，正是神话的视野，约束着全部文化运动，使之成为一个体系。正是依赖神话的救济，一切想象力，一切梦境的幻想，才得免于漫无目的的彷徨。神话的形象，必须是肉眼不见，但无所不在的护守神灵：在神鬼的庇佑下，年轻的心灵逐渐长成；凭鬼神的指点，成年人明白了自己的生存和斗争的意义；甚至国家也承认，最有力的不成文法莫过于神话的根据，它保证国家与宗教的联系，证明国家从神话观念长成。

另一方面，我们试设想不靠神话指导的抽象的人，抽象的教育，抽象的道德，抽象的正义，抽象的国家；我们试设想，不受本国神话约制的艺术想象力如何想入非非；我们试设想这样一种文化：它没有固定的神圣的发祥地，而命定要耗尽它的一切潜能，要依靠一切外来文化艰苦度日，——这就是今日的时代，苏格拉底主义因为铲除神话而招致的恶果。今日，丧失神话的人们，总是饥肠辘辘，徘徊在过去时代中，竭力去探寻，去掘发一些根苗，哪怕是必须向最遥远的古代探掘。我们如饥如渴的现代文化的强烈的历史兴趣，我们集无数其它文化之大成，我们如火如荼的求知欲；——这一切表示甚么呢，可不是表示丧失了神话，丧失了神话的故乡，丧失了神话的母怀吗？试问这种文化的狂热不安的兴奋，不是像饥者贫得无厌，饥不择食，还像甚么呢？这样一种狼吞虎咽，不知餍足的文化，即使接触到最滋补最有利益的东西，也往往把它化为“历史与批评”，试问谁愿意给它更多一些营养呢？我们也定必为德国民族性惨然感到失望，如果它已经陷入这种文化的樊笼而不能自拔，甚或与之同化，像我们触目惊心见到文明的法兰西就是这样情况。长久以来，法国的最大优点和巨大优越性的原因，在于人民与文化之一致，但是今日我们见到这点，反而不禁为自己庆幸：我们那颇成问题的文化，向来与我们民族性的高贵心灵，毫无相同之处。反之，我们的一切希望，都无限眷恋地寄托在一点认识：即，在忐忑不安的文化生活和痛苦挣扎的教育制度下面，隐藏着一种壮丽的、精力充沛的原始力量，当然它仅在伟大时代偶或有力地骚动起来，然后再度陷入梦中，梦想着未来的苏醒。德国的宗教改革，就是从这深渊里成长起来的，在它的赞美诗中，第一次听到德国音乐的未来旋律。路德的赞美诗的音调，是这样深刻、勇敢、感情丰富，非常温柔美好，宛若在阳春已临近时，从茂密的丛林里，传出酒神祭第一声迷人的呼唤，酒神信徒的热情磅礴的行列，就以赛过它的回响答复这呼唤，我们为德国音乐感激他们，我们为德国神话的再生也将感激他们。

我想，我现在必须带引乐意追随的朋友到一所高处，让他独自静观。那儿他只有三数伴侣，我将鼓励他喊道：我们必须紧紧跟住我们的辉煌的引路者古希腊人呀！为了澄清我们的美学知识，我们事前向他们借用两个神灵形象，每个统辖着一个独立的艺术领域。由于他们彼此接触，相得益彰，我们从希腊悲剧上获得一个概念。由于这两种原始艺术冲动的显然断裂，希腊悲剧的崩溃过程似乎是势所难免的，希腊民族性的衰落及其变质，同悲剧的崩溃过程如响斯应，这就唤起我们严肃的深思：艺术与人民，神话与风俗，悲剧与国家，在根基深入必然紧密地同根连理。悲剧的崩溃同时也是神话的崩溃。在崩溃之前，希腊人不由自主地，必须把他们的一切经历，立刻同他们的神话联系起来；真的，只有通过这联系，他们才能了解往事；所以，在他们看来，甚至当前的事件也必然是 *subspecie aeterni*（属于永恒范畴），

就某种意义来说，是超时间的。然而，国家乃至艺术，也投入这超时间的洪流中，以便解除目前的负荷和热望，以便憩息一下。甚至一个民族，——何况是一个人，——究有多少价值，也全视乎它能在自己的经验上打下多少永垂不朽的印记；因为，仿佛是这样，它才能超凡脱俗，这样，它才显出它对时间之相对性，对人生之真谛，对人生之哲理的无意识的内心信仰。如果一个民族开始从历史上认识自己，并且摧毁它周围的神话堡垒，那就会发生相反的情况：这往往带来一种断然的世俗倾向，使它背弃了往昔生活的无意识的哲理，及其一切道德结论。希腊艺术，尤其是希腊悲剧，首先阻止了神话的毁灭；所以必须毁灭了这两者，才能脱离故土，在思想、习俗、行为的荒漠中无拘无束地生活。甚到那时，这种超脱的冲动，还努力为自己创造一种崇拜，即便是衰弱的崇拜：那是力求生存的科学苏格拉底主义；但是，在其较低阶段，这种冲动只能引向热烈的探索，而逐渐消失在各处积累的神话和迷信之地狱中：希腊人端坐在这地狱中央，依依不舍，直至他晓得，象格里库卢斯（Griculus）那样，以希腊的乐观和希腊的无忧来掩饰自己的狂热，或者以某些阴森的东方迷信来完全麻醉自己。

自从亚历山德里亚—罗马古学，在难以说明的长期中断之后，终于在十五世纪复兴以来，我们今日触目惊心接近了这种情况。同样盛旺的求知欲，同样不知餍足的发明之乐趣，同样急剧的世俗倾向，已经达到了高峰；加以一种无家可归的彷徨，一种挤入别人宴席的贪馋，一种对现在的轻浮崇拜，或者对当代，对一切 *subspecies aeculi*（属于世俗范围）事物的麻木不仁的疏远；——这些朕兆，使人想到这种文化之核心中有同样的缺点，想到神话的毁灭。移植一种外国神话，不断成功，而不致无可挽回地伤害树木，似乎是绝不可能的；这颗树有时也许是相当壮健，靠惨淡斗争足以再度排除一切异己因素，可是在惯常的情况下，它定必萎弱不振，或者根枯叶茂。我们十分看重德国民族性的纯粹而强健的核心，所以我们敢于期望它排除那些勉强移入的异己因素；我们认为，德国精神将有可能从新作自我反省。或许，不少人认为，德国精神的斗争必须从排除罗马因素开始；从而，他们在最近这次战争的胜利战果和浴血光荣中，看到这种斗争的一点表面准备和鼓舞；然而，在竞争热情中，必须找到一种内在要求，才能始终无愧于这条路上的崇高对手，无愧于路德以及我们的伟大艺术家和诗人们。但是，您切莫以为：没有我们的家神，没有神话的家乡，无须“恢复”德国一切遗产，也可能参与这场斗争。如果德国人畏缩不前，环顾四围，要找一个引路人领他回到久别的故乡，因为他再也不认识故乡的道路；那末，他只须倾听酒神的灵禽的快乐迷人的啼声，它正在天上翱翔，愿意给他指点前途。

二四

在歌乐悲剧的特殊效果中，我们要举出梦境幻觉：我们靠这幻觉，才得免于陶醉音乐中，并与之合一，同时，我们的音乐激情，便在这梦境领域以及其间的鲜明的缓冲境界，得以尽量渲泄。因此，我们认为：正是通过激情的渲泄，剧中的缓冲境界，即戏剧本身，才从里及表地显得了如指掌，达

到一切其它梦境艺术所不能翼及的程度；所以，既然这种艺术仿佛附在音乐精灵的翅膀上凌空飞去，我们就必须承认它的力量达到最高的扬举，从而梦神与酒神的兄弟般的同盟，就是这两型艺术的目的的高峰。

当然，正当音乐从内部予以阐明之际，梦境的光辉画景是不能达到低级梦境艺术的特殊效果的。史诗的雕刻的效果，强使静观者默然神往于个性化的境界，在戏曲方面就不能实现了，尽管戏曲是更生动更鲜明。我们欣赏戏曲，用洞察的慧眼深入其内部激动人心的动机境界；但是我们仍觉得，仿佛只是一个象征世界掠过眼前而已，我们自以为已经揣摩到它的最深刻意义，但愿拉开它，像拉开帐幔，看看幕后的真相。最鲜明如画的地方也不能满足我们的愿望，因为它好象显露了，而同时也隐藏了一些东西；正当它似乎以其象征的启示，鼓舞我们去撕破帐幔，以暴露其神秘的背景之际，那充满光辉的景象，却迷住我们的眼睛，阻止它去看深一步。

谁没有体验过这种情况；既不得不看，又同时向往视野之外的东西；谁就很难想象，在欣赏悲剧神话之际，这两种过程明明是同时并存，同时感受的。真正的审美观众会证实我的话；我认为，在悲剧的特殊效果中，只有这种并存现象最值得注意。现在，如果把观众的审美现象转化为悲剧艺术家的审美过程，您不难明白悲剧神话的起源了。悲剧神话，具有梦境艺术那种对假象和静观的快感。但同时它又否定这快感，而在这鲜明的假象世界之毁灭中，得到更高的满足。悲剧神话的内容，首先是歌颂战斗英雄的史诗事件。然而，英雄的厄运，极惨淡的胜利，极痛苦的动机冲突，简言之，西烈诺斯智慧之明证，或者用美学术语来说，丑恶与和谐，往往再三出现在许多民间文学形式中，尤其是在一个民族的精力充沛的幼年时代：——这种莫明其妙的特点从何而来呢，难道人们对这些东西真的感到更高的快感吗？因为，虽然生活中确实有如此悲惨的遭遇，但这事实很难说明一种艺术形式的起源，设使艺术不仅是自然真相的模仿，而且其实是自然真相的哲理说明，为了战胜自然而创造的。

悲剧神话既然主要是属于艺术范围，它也就完全参予一般艺术美化现实的哲理目的。然而，如果它以受难的英雄形象来表现现象界，它到底美化了甚么呢？它绝不可能美化了现象界的“现实”，因为它对我们说：“你看这个！留心细看呀！这是你的生活！这是你们生存时计上的时针！”那么，神话指示出这种生活，是为了替我们美化它吗？否则，我们将如何解释，甚至这样的形象也带给我们审美快感呢？我讨论的是审美快感，我也深深知道：除了审美快感以外，许多这类形象间或还能唤起一种道德快感，例如怜悯，或道义胜利之类。然而，如果你认为悲剧效果完全出自这种道德根源，像许久以来在美学上所认为当然如此，那末，你切莫以为，你因此就对艺术颇有贡献。因为艺术首先必须坚持它范围内的纯粹性。为了说明悲剧神话，第一个要求是：它的特殊快感。必须在纯粹审美范围内寻求，而不应侵入怜悯和恐惧，或道德崇高等领域。然而，丑恶和不和谐、悲剧神话的内容，又怎能唤起审美快感呢？现在，我们必须勇往直前，跃入艺术哲学的领域。所以，我要重复我上文的命题：只有作为一种审美现象，人生与世界才显得合情合理。在这一意义上，悲剧神话的功能，就在于使我们相信：甚至丑恶和不和谐也是一种艺术游戏，意志便以此自娱，而永远充满快乐。然而，这种难以领悟的醉境艺术的原始现象，在所谓“音乐的不和谐”的特殊意义上，立刻显得无比地明晰，而且可以直接体会；正如，一般地说，唯有以音乐同世界

对照，我们对于所谓为世界辩护的审美现象之意义，才能有一个概念。悲剧神话所唤起的快感，与音乐上不和谐所唤起的快感，本是同出于一个根源。酒神祭的热情，及其在痛苦中体验到的原始快感，就是音乐与悲剧神话的共同根源。

借助于音乐的不和谐关系，我们岂不是能够同时把悲剧效果这个难题基本上简化了吗？因为，我们现在明白了，所谓“意欲看悲剧，而同时又憧憬着视野以外的东西”是甚么意思。就音乐上的不和谐而言，我们不妨指出这种心情的特征如下：我们愿意谛听，而同时又憧憬着听觉以外的东西，向往无限的境界，对了如指掌的现实感到最高快乐而神飞天外。这种现象，使我不由得想到：必须把这两种心情看作同一的醉境现象，我们不断地看到个性世界忽而建成，忽而毁掉的儿戏，仿佛原始的快感在横流旁溢，正如玄秘的赫拉克利图把创造世界的力量譬作顽童嬉戏，这里那里叠起石块，筑成沙堆，而又把它推翻那样。

所以，为了正确的估计一个民族的醉境能力，我们不但要想到他们的音乐，而且要把他们的悲剧神话视为这种能力的第二佐证。至于音乐与神话的密切关系，也同样必须设想：一者的蜕化衰落，势必引起另一者的凋败。一般地说，神话之衰微，往往表示醉境能力之削弱。然而，关于这两者，试看德国天才的发展，便毋庸置疑。在歌剧上，正如在我们那无神话存在的抽象状态，在堕落为娱乐的艺术上，正如我们凭概念指导的生活方面，我们都见到苏格拉底乐观主义，它既否定艺术，又虚度人生，幸而还有一些使我们快慰的征兆。虽然如此，但德国精神还睡在深不可测的渊壑中，安然无恙，奥妙莫测，还保持着醉境力量，如同一个好梦正浓的武士；酒神祭的歌声，从这深渊飘送到我们的耳朵，教我们知道：这位德国武士，在快乐而庄严的梦境中，尚且梦着他的原始的酒神神话。你不要以为：德国精神已经永远失掉它的神话故乡，因为它依然清楚地听到灵岛的啼声在诉说故乡的美景。有朝一日，它一旦从酣睡中觉醒，朝气焕发，那时它将斩蛟龙，杀掉狡猾的侏儒，唤醒勃伦希德（Brunhild），——那时甚至沃顿（Wotan）的长矛也不能阻止它前进！

我的朋友，您是相信酒神音乐的，您也知道悲剧对我们的意义。在悲剧中，我们见到悲剧神话从音乐里再生——在诞生时，我们能希望到一切，而忘掉最痛苦的事情。然而，使我们大家感到最痛苦的，是德国天才离家去国，为狡猾的侏儒们效劳，屈辱久矣！您是明白我的话的，最后您也将了解我的希望。

德国神话史诗中之一女王。

德国传说中一武士。

二五

音乐与悲剧神话同是一个民族的醉境能力之表现，而且是彼此不可分离的。两者都溯源于梦境领域之外的一个艺术领域；两者都美化了一个境界，那儿，在快乐的和谐中，一切不和谐的因素和恐怖的世界面影都动人地消逝

了；两者都信赖自己的极其强大的魔力。玩弄着哀感的芒刺；两者都以这种游戏来证实甚至有个“最坏的世界”。在这场合，酒神比起梦神来，就显然是永恒的本源的艺术力量；要之，他唤起了整个现象界，在这当中，必须有一种新的美化的假象，才能使得个性化的世界永远栩栩如生。如果我们能设想“不和谐”化身为入——否则人是甚么呢？——那末，为着生存下去，这种不和谐的化身，就需要一种壮丽的幻象，以美的面纱来罩住它的容貌。这就是梦境艺术的真正目的；我们把这美丽幻景的无数表现统称为梦境艺术，它们在每一刹间都使得一般生活值得留恋，而且驱使我们去体验最近的未来。同时，凡是入从万有之根源，从世界的醉境底层，所能意识到的，都可能被梦神的美化威力再度克服；所以这两种艺术冲动，不得不依照永恒正义之规律，按严格的互相比例，各自展开其威力。当酒神的威力以我们所目睹之势，高涨起来，梦神也定必披上云彩，降临到人间，未来的世代行将见到他的最丰富最美丽的效果。

然而，任何人也一定可以凭直觉知道这效果的必要性，只要他一旦，哪怕是在梦中，觉得自己回到古希腊的生活中。踟躅在伊奥尼亚颇长的柱廊下，仰望轮廓鲜明的天涯，身旁灿烂的雕塑反映着自己的美化的风姿，周围的人们在庄严地游行，或者温柔地走动，唱着和谐的清歌，踏着律动的舞步；——在美的不断流入中，他怎能不举起双手对着梦神阿波罗喊道：“幸福的希腊人啊！在你们中间酒神狄奥尼索斯定必是多么伟大呀，如果提洛斯之神阿波罗认为必须以这样的魔力来医治你们的酒神狂热！”然而，对于怀着这样心情的人，雅典的老人也许会用埃斯库罗斯的崇高的目光望着他，说道：“好奇的来客啊！您也应该说：这个民族受过多少苦难，才能够这样美呀！可是，跟我去看悲剧吧，和我一起在这位神灵的庙坛献上牺牲！”

（根据 Alfred Baeumler 编的“尼采全集”卷一译出）

（缪朗山译）

