

以“魔变是一切戏剧艺术的前提”看尼采的苏格拉底批判

熊桑煜

扬州大学社会发展学院, 江苏 扬州

收稿日期: 2024年12月7日; 录用日期: 2025年1月2日; 发布日期: 2025年1月9日

摘要

尼采在《悲剧的诞生》中将“魔变”视为“一切戏剧艺术的前提”，而魔变的根本是渴望。根据尼采认为最具酒神之醉的圣约翰节，总结出魔变的根本在于激情和渴望，酒神的魔变者在这种相信中看见自身之外的幻象。尼采对苏格拉底的批判有两个要点，一是悲剧的诞生同苏格拉底的理性审美倾向不符，另一在于苏格拉底的不信神。尼采批判了这种理性审美，认为其崇拜的“概念”普遍而空洞，不过尼采在这种批判中依然坚信艺术的拯救能力，可以将人们从冷漠的静观中带回艺术的自由世界。

关键词

尼采, 魔变, 苏格拉底批判

Viewing Nietzsche's Critique of Socrates from the Perspective of "Magic Transformation Is the Premise of All Dramatic Art"

Sangyu Xiong

School of Social Development, Yangzhou University, Yangzhou Jiangsu

Received: Dec. 7th, 2024; accepted: Jan. 2nd, 2025; published: Jan. 9th, 2025

Abstract

Nietzsche regarded "magic transformation" as the "premise of all dramatic arts" in "The Birth of Tragedy", and the fundamental reason for magic transformation is desire. According to Nietzsche's belief

in the most drunken feast of St. John's Day, it can be concluded that the root of the devil's transformation lies in passion and desire, and the devil's transformation of the wine god sees illusions beyond themselves in this belief. Nietzsche's criticism of Socrates has two main points: one is that the birth of tragedy does not conform to Socrates' rational aesthetic tendency, and the other is Socrates' lack of faith in God. Nietzsche criticized this rational aesthetic, believing that the "concepts" it worships are universal and hollow, but he still firmly believed in the saving power of art in this criticism, which can bring people back to the free world of art from indifferent contemplation.

Keywords

Nietzsche, Magic Transformation, Critique of Socrates

Copyright © 2025 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. “魔变是一切戏剧艺术的前提”

尼采在自己的作品《悲剧的诞生》中将酒神悲剧的前提看做“魔变”，而在展开论述魔变如何作为“酒神本质之醉”，戏剧如何在这种酒神魔力中产生，以及理性如何摧毁悲剧之前，需要先跟随尼采的写作步调，简述其认为蕴含着“酒神激情”的圣约翰节。

圣约翰节，也可称为仲夏节，是中世纪的欧洲人在经历了漫长的冬季之后，为了迎接夏日到来举行的庆典，一般为一年中最长的白天。该节日虽然常用基督教圣徒的姓名来称呼，但起源与宗教关系不大，是基督教在文化融合的过程中将地区的古老传统与基督教义联系在一起，实际仲夏节起源可追溯到石器时代，那时人们普遍有在冬季之后期盼夏日到来的习俗。

在欧洲，仲夏节期间，人们通常会举行众多以“火”为主题的庆祝活动，比如点燃篝火、围着它跳舞、或者成群结队地跨过火堆等。在整个仲夏节期间，所有参与者中不会有任何一个人质疑行动的合理性。即使现代社会我们已经知道，夏至的到来不过是同太阳回归运动有关，人们的祭祀、庆典、仪式，都对太阳没有任何影响，从山上滚落下来的火轮不会驱散根本不存在的毒龙，也不会因为点燃篝火就可以使庄稼得到保护，人们自认为神秘有效的，只是每年都会发生的自然现象。但在当时，人们对仲夏节习俗的必要性深信不疑，孩童们会收集垃圾，堆积在一起点燃篝火，人们也会举行将火轮从山上滚下的游戏，认为此举可以驱散潜藏在田间和泉水中的黑暗与恶龙。这种习俗不仅仅在于庆祝夏天的来临，更重要的是人们想要通过此种仪式，赶走寒冷匮乏的冬天，迎来温暖丰饶的夏季。当然，尼采举例这样的庆典，目的肯定不在于介绍中世纪的古老习俗，而在于他想要借此说明，在整场圣约翰节的庆典之中，酒神的魔力——醉，如何驱使人们成群结队，载歌载舞，又如何使得人们受到“酒神的同一强力驱使”，汇聚成群，于歌舞中“主观逐渐化入浑然忘我之境”[1] (p. 54)。

仲夏节参与者的行动并非娱乐性质的假装，即过程中“假装有一个太阳”，大家的所作所为只是玩乐。节日仪式与游戏有本质上的区别，约翰·赫伊津哈在自己的作品《游戏的人》中指出，游戏的特点在于，虽然“走出了‘真实’的生活，暂时迈进一片完全由其支配的活动领域。”但游戏者始终知道自己在游戏，也就是在清醒的情况下创造了一个与现实隔离的绝对空间[2]。游戏者遵守自己制造的规定，但本人却可以区分现实，游戏参与者不会认为游戏过程和结果会对现实生活产生影响，圣约翰节则正相反，节日的参与者们发自真心地相信，自己的行动会影响太阳的轨迹，如果仪式中出了什么意外，夏季将不会到来。

圣约翰节的火焰习俗并非是为了太阳本身，而是为了太阳代表的夏季，以及夏季温暖的天气下茁壮生长的农作物。人们想要太阳升起，于是模仿太阳升起的样子。“仪式旨在构建一种情景，而非再现一个事物。” [3] (p. 17)这种将自身与太阳联系起来的感应巫术，在产生之初，“并非某种不切实际的虚幻知识的产物……归根到底，不过是激情和欲望的自然而然的流露和宣泄。” [3] (p. 24)

正如圣约翰节的参与者似乎真的看到了火焰将力量源源不断地传输给太阳，使其东升西落。古希腊酒神节时的萨提尔也一样，都是激情和渴望的宣泄，在尼采那里，“魔变”的最终表现形式是“萨提尔”。

“萨提尔……是人的最高最强冲突的表达，是因为靠近神灵而兴高采烈的醉心者。” [1] (p. 94)这些表演者在酒神节的激情中“使他们在自己眼前发生了变化” [1] (p. 95)，因此“结队游荡，纵情狂欢” [1] (p. 95)，他们摆脱社会身份，转变为萨提尔本身。这些魔变者看见了“一种真实的幻觉” [1] (p. 98)相信自己已经成为萨提尔，酒神的跟随者，并且在这种魔变中真正看见了“舞台幻境”，也就是看见了酒神的出现。尼采将这种因为自己激情而欢欣鼓舞，音乐歌唱的艺术，总结为醉的酒神精神，正如哈里森所做总结：“艺术源于一种为艺术和仪式所共有的冲动，即通过表演、造型、行为、装饰等手段，展现那些真情的激情和渴望。” [4] (p. 18)而未能魔变的，“酒神的观众”，则震撼于这种狂热，或者加入，或者远远的避开，就像躲避一种疾病。

这正是魔变的本质。魔变来源于人的“激情和欲望”，又通过个人的变化体现。对于尼采如何看待酒神“醉”的激情和欲望，以及个人如何变化，又通过何种方式体现，我们需回到酒神节本身。

尼采认为古希腊人“如此敏感，其欲望如此热烈”，“这个民族”比其他民族更早意识到生命的痛苦，他将其总结为“泰坦诸神的极大疑惧” [1] (p. 64)，也就是大自然的原始暴力。当以前的古希腊人面对无序自然时感到恐惧，却又被这种生命在自然面前的无力之美深深吸引，想要直观这种毁灭，人们想要看到神明的出现，看到俄狄浦斯因智慧遭到惩罚，看到帮助人类的普罗米修斯因背叛神明而遭到厌弃，人们渴望这些受苦受难的神明真的出现，对古希腊人来说，他们的激情和渴望正是直观这些痛苦，想要在毁灭之中，“感到生存是值得追求的” [1] (p. 64)。

为此人们会用尽所有去表现。来看尼采为酒神信徒所做论述，“自然的本质要象征地表现自己；必须有一个新的象征世界，整个躯体都获得了象征意义，不但包括双唇、脸面、语言，而且包括频频运动手足的丰富舞姿。” [1] (p. 99)酒神节上的歌队表演，正是用自己所能运用的全部象征手法，诸如舞蹈和音乐等等来谈论和表现幻象。这种幻象对于魔变者而言完全真实。在魔变者眼中，悲剧舞台上发生的一切不是由群众创造的纯粹艺术作品，而是真实发生的事实。魔变引发强烈的悸动，幻觉，“相反，希腊悲剧歌队却不由自主的把舞台形象认作真人。扮演海神女儿的歌队真的相信目睹了提坦神普罗米修斯，并且认为自己就是舞台上真实的神。” [1] (p. 98)表演者沉浸其中，完全相信这种痛苦死亡是真实的，以及表演者真的看见了酒神，看见了神明。

因为实际上，舞台上并没有一个光辉灿烂的酒神，也没有从地府回来的阿尔刻提斯，人们通过由情感激发出的想象让舞台上的一切成为现实。与此同时，观众也被这种酒神式的魔力感染。正如在悲剧《阿尔刻提斯》中 [5]，为了拯救丈夫的生命而自愿赴死的阿尔刻提斯，在被英雄赫拉克勒斯重新带回时，不仅是舞台上作为阿德墨托斯的演员体会到了强烈的不安与悸动，台下“酒神式激动起来的观众”，也在恍惚中将神圣的形象移置到带着面纱的演员身上 [1] (p. 101)。在那一刻，观众不再作为冷静的旁观者，而是同时作为阿德墨托斯和阿尔刻提斯，甚至作为赫拉克勒斯，酒神悲剧的魔变者同时感觉到了赫拉克勒斯的骄傲，感觉到了阿德墨托斯的欣喜，不可置信，想要掀开妻子面纱的强烈激动，以及阿尔刻提斯想要开口呼唤爱人的强烈冲动。台下观众的那种紧张，激动，忍不住的颤抖，使得观众和主角的情感合而为一，似乎神灵真的出现在自己眼前，又似乎自己成为了神灵。

在此基础上，尼采也阐述了在他眼里何为真正的诗人，他认为，真正的诗人也须得经历魔变，诗人

描绘的不是一个用各种修辞堆积起来的假象，而是漂浮在其眼前的真实形象。正如魔变者看到真实的神灵出现在舞台上那样，对于真正的诗人来说，“借喻不是修辞手段，而是取代某一观念真实浮现在他面前的形象。对他来说，性格不是由搜拢来的个别特征所组成的一个整体，而是赫然在目的活生生的人物。”^[1] (p. 97)这种看到幻象成真的沉浸，就是尼采所说悲剧诞生双生子之醉。

而悲剧诞生中的日神因素，则产生于古希腊人用奥林匹斯艺术中间世界不断加以克服的过程，古希腊人渴望见到自然的恐怖秩序，但又惊恐于这种毁灭，于是将这种痛苦以美丽外观加以掩盖。

尼采在《悲剧的诞生》中提到：“也就是说，悲剧本来只是‘合唱’，而不是‘戏剧’。直到后来，才试图把这位神灵作为真人显现出来，使这一幻象及其灿烂的光环可以有目共睹。于是便开始有狭义的“戏剧”^[1] (p. 100)。抛开尼采在作品中使用的大量晦涩难懂的形上概念，他的理解是非常贴近亚里士多德的记录的。亚里士多德在《诗学》中提到，在埃斯库罗斯“把演员的数目由一个增至两个，并削减了合唱歌”之前，使得悲剧从中蜕变来的酒神颂，最早的形态是“对唱”，也即是由一位“带头者”（通常由酒神颂的作者扮演），也作为“回答者”，回答歌队长提出的问题。也就是说，酒神颂一开始只是音乐，“最初是采用四双音部长短格……并且和舞蹈更容易配合”在变成戏剧、加进对话之后，最初的音乐格式才随之发生变化。“悲剧的兴致就发现了适当的格律……短长格最合乎谈话的腔调”^[6] (p. 27)。

尼采之所以不断强调歌队的重要性，在作品中引用席勒，将歌队称呼为“活城墙”^[1] (p. 94)，在于原本的酒神庆典之中，歌队才是最主要的部分，而歌队调动情绪的能力，更是最重要的核心。试想，最开始的酒神庆典，在系统的悲剧表演之前，一定是人群聚集在一起，伴随着能激发人们情绪的欢快音乐，唱歌跳舞，觉得自己真的成为了降临舞台的神灵，这种情绪在音乐中感染观众，使得人人都能在最先由表演者产生的魔变下看到超出身外的幻觉。直到音乐形式发生变化，剧情的重要性超过歌队，才变成有演员有剧本的表演。

因此，悲剧作为酒神节日的颂歌，从诞生开始，就是出于人们的情感需求，本身就是一种情感的宣泄。即使悲剧后期已经发展成为一种稳固的表演形式，但不可改变的是，悲剧的最初诞生，是同人类情感息息相关的，而这种集体式的情感，冲动，尼采提到的狂迷，同苏格拉底的理性审美倾向完全不符。

“魔变”是酒神的魔变者和酒神观众的根本划分。“魔变者”将自身心中因狂迷而产生的形象投射到舞台上的演员身上，并为此感到同样的兴奋，而“观众”则以静观的冷酷，理性的，道德家式的审视目光看待悲剧，“观众”并不感到兴奋，也不融入悲剧。对此尼采举例称，日神的歌队只是捧着月桂枝向神庙前进，“还保持着自己的公民姓名”，但酒神的颂歌队伍，却“是变态者的歌队”，她们遗忘且舍弃了自己的社会地位和生活经历，“她们变成了自己的神灵的超越时间、超越一切社会领域的仆人。”^[1] (p. 98)

在尼采哲学中，作为“个体化原理守护神”的阿波罗，不仅激发人的城邦和家乡意识，还让单独个人在面对令人惊骇的自然恐怖时仍然只着眼于日神提供的光辉幻境，继续保持对生命意义的赞许，因此作为日神的歌队，必然不会舍弃自己的社会存在。而作为酒神的歌队，即酒神的魔变者，则经历个体存在被消灭被超越的过程，在这种超越之中，对俗世生活以及政治愿望展示出冷漠乃至敌视，“酒神的魔变者”不再作为自己，而是将自己看成萨提尔，作为萨提尔又看见了神，也就是说，魔变者在自身的变化中看到一个“身外的新幻象”。这种“真实的幻象”是酒神之醉的本质。

魔变产生于人们的激情和渴望，又通过自身的变化得以实现。尼采之所以说魔变是一切戏剧艺术的前提，正在于魔变需要酒神与日神共同完成，酒神的冲动和狂迷促使表演者，尼采称呼为“萨提尔”，在悲剧中也作为歌队，看到真实的幻象，相信随着自身变化，神明真的降临出现，这个世界过于强大，以至于观众可以对“现实”视而不见。而为了将这种降临变得可以令人接受，日神的外观起了作用，它将死亡和毁灭披上一层美丽的表象，使人们可以透过表演者的肢体动作去观赏死亡和毁灭，透过歌队的音

乐去感受神明的情绪和痛苦，等到艺术创作者将整个舞台变成某种艺术品，戏剧亦随之诞生。因此“魔变是一切戏剧艺术的前提。”

2. 对理性苏格拉底精神的批判

尼采对苏格拉底的批判主要集中于两点。第一点，尼采为苏格拉底精神做了一个定义：“理解然后美”。这一点尼采在《偶像的黄昏》中也反复提到，“理性 = 美德 = 幸福”[4] (p. 57)。他做的总结非常准确，在苏格拉底那里，神话和悲剧中人物所遭遇的两难困境，不过是因为知识的缺乏，只要认识到什么是真正的德性，就可以得到幸福。对苏格拉底而言，辩证法是获取知识的工具，而知识又被总结为“概念”，似乎只要知道任何事物的概念，就“等于把握到这件事物的真实存在”而这种知识又可以教人如何行事。“德性即是知识；唯有出于无知才会犯罪；有德性者就是幸福者”但这种由理性思考而来的智慧，和人类情感冲动所创造的悲剧，也就是酒神的魔力与兴奋，完全对立。

第二点，不信神。苏格拉底并不相信“神”的存在，这个“神”专门指古希腊当时信奉崇拜的各种人格神。“魔变是一切戏剧艺术的前提。”正如上文所说，魔变的首要前提是相信，苏格拉底既然不信，自然就无法理解当时人们所喜爱的悲剧艺术。

从荷马史诗中可以非常明显的看出，以前人对神的存在深信不疑，认为战争的胜负，海洋的变动，英雄的命运，都和神的意愿息息相关。他们是有血有肉有情感有欲望的人，但又比人类肉体更加高级。比如在《伊利亚特》第五卷《狄奥墨得斯刺伤美神和战神》中对阿尔忒弥斯被刺伤后的描写：

“高傲的提丢斯之子在浩荡的人群中追上她，
用锐利的长枪刺伤她的纤细的手掌，
枪尖穿过秀丽女神们为她编织的
神圣的袍子，刺破她腕上面的嫩肉，
女神的神圣的血——永乐的天神身上的
一种灵液往外流，” [7]

如果说传统古希腊人相信神明真实存在，苏格拉底则对其持彻底怀疑，他对传统神明持批判和反对态度，同时又以理性将其抽象化。从早期柏拉图的对话和色诺芬对苏格拉底的描述可以看出，苏格拉底认为：神明只能是善的和好的事物的原因和本原，而不是恶的和坏的事物的原因[8]。“神”的概念，从荷马时期的“高级的人”，在苏格拉底那里变成了完满的“概念”。而至于被尼采称为“苏格拉底面具”的欧里庇得斯，他与苏格拉底共为同盟的最重要原因正在于欧里庇得斯也不信神。如果说苏格拉底是“不信神”，是抛弃了神的人格性，而将其看做抽象的概念，那么欧里庇得斯在作品中透露出来的，则是一种彻头彻尾的不信任，不信神，不信任鬼魂，也不相信任何超出人以外的神秘存在。欧里庇得斯通过剧中人墨涅拉俄斯问发疯的俄瑞斯忒斯：“发疯的你怎么了？什么病害了你？”俄瑞斯忒斯回答说：“我的良心，我知道自己犯了大罪。”[5] (p. 56)来表达自己的看法，他不觉得人的命运由神操纵，而完全在乎于自己，鬼魂不真实，不可靠，纯粹是人们心中的恐惧，是一种无序的意识。

正是欧里庇得斯的这种不信神，使得他完全无法抓住前辈们作品的精华之处，埃斯库罗斯的普罗米修斯，索福克勒斯的俄狄浦斯王。前两者都是对命运弄人的感慨，对神力的畏惧，在根源上是完全相信命运的，而欧里庇得斯却在《酒神的狂侣》中，将对酒神的崇拜变成了一种“不献祭就会遭报应”的东西，他让自己的作品流露出怀疑，如果酒神不出现惩罚不信者，那么神的存在就可疑。他的作品不是出于恐惧，而是出于质疑。他这种冷漠的静观将音乐热情从歌队中剥离，使歌队成为语言和剧情的陪衬，观众和艺术作品被分割成为两个对立面，因此不仅是观众难以理解原先酒神欢庆时的狂欢，欧里庇得斯更是用这种怀

疑将神灵从舞台中驱逐，转而将他可以理解的道德问题搬上舞台，也就是世俗的小市民生活。

尼采敏锐地感觉到了两人对神的不相信态度，因此将其称呼为同盟。而在阐明了这种对立之后，尼采对于欧里庇得斯和苏格拉底的批判也可以理解了。酒神艺术作为人们欢聚一起时的共有冲动，不能被逻辑的苏格拉底理解，因此不能被纳入苏格拉底的审美体系之中。悲剧作品本身就是同苏格拉底的理性辩证所不和的，原本就是为了宣泄和娱乐。并且，悲剧主角的行为在埃斯库罗斯和索福克勒斯那里尚且保持着相信和激动，到了欧里庇得斯已经完全变成了纯粹的市民故事。虽然欧里庇得斯自己也创作悲剧，但尼采认为他已经完全失掉了前辈作品中所持有的酒神精神，转而变成苏格拉底的面具，借用剧中人物之口，宣扬苏格拉底那种全新的审美倾向，“一个崭新的灵物”，也就是“苏格拉底精神”。而这种精神在尼采看来不仅站在酒神的对立面，更是毁灭了希腊悲剧的艺术作品。“人们必须效仿苏格拉底，制造一个永恒的白昼——理性的白昼——以对抗黑暗的欲望。无论如何必须理智、清醒、明白，向本能和无意识让步会导致奔溃……” [4] (p. 36)

尼采在批判的基础上，同时也为苏格拉底倾向下了论断，认为苏格拉底最后在狱中构想诗歌与音乐的根本在于，越想要用逻辑弄清楚这种原本以激情开始的行为，越会将自己引入迷雾。苏格拉底对悲剧的拒斥，与欧里庇得斯的机械降神类创作，已经完全与悲剧诞生时的原始冲动无关，他抛弃了艺术家本能，转用“知识即美德”作为指导，将悲剧切割成数据化片段，用理性的利刃将悲剧肢解，正如查格留斯被泰坦诸神肢解一样。“欧里庇得斯手持这一教规，衡量戏剧的每种成分——语言，性格，戏剧结构，歌队音乐；有按照这个原则来订正它们。” [1] (pp. 130-131)

尼采认为哲学家们所谓的理性是在制作木乃伊，“这些概念偶像的侍从先生，当他们崇拜之时，他们是在宰杀，是在剥制标本。”他将“最高的概念”斥责在“最普遍、最空洞的概念。”认为将形而上学夸大为第一性的道德家们完全颠倒了概念和实在的先后顺序，将“实在(die Realitaet)所蒸发的最后水汽一开始就作为开端。” [1] (p. 212)而这种颠倒必定会导致体系的崩塌。理性无法纳入酒神就日神的审美倾向之中，也无法取代这两者中的任何一个，因为酒神与日神是一对同胞“双生子”，酒神使魔变的人们看见超出自身的幻想，引发狂乱，而日神却以一种美的方式将人们束缚在个体上面，用形象，概念，和个体的崇高形式将人们从酒神的自我毁灭中拯救，让人可以在安全之处欣赏体会酒神之醉。

苏格拉底精神的审美倾向已经被理性主导，人不再作为感性的群体动物，而是成为被分割的孤独个体，确定的知识占据最高地位，人的一切实践行为和思考方式都被理性所规范，艺术失去了自由的表达，“冷漠悖理的思考取代日神的直观”，“炽烈的热情取代酒神的兴奋” [1] (p. 129)。但尼采虽然在论述苏格拉底时流露出了如此悲观的观点，但他却又坚信，酒神和日神的光辉必不会被完全磨灭，酒神冲动是人身最原始最深刻的冲动，它不断呼唤人们将整个现象世界纳入人生，而作为双生子的日神审美，也必然会在酒神暴力汹涌之处降临，为魔变的酒神信徒披上云彩 [1] (p. 222)。尼采对苏格拉底的批判对于我们理解现代理性主义有着深刻的启示与帮助。

基金项目

江苏省研究生科研创新计划“古希腊悲剧中的正义观研究”；KYCX23_3475。

参考文献

- [1] 尼采. 悲剧的诞生[M]. 周国平, 译. 北京: 北京出版集团, 2019.
- [2] 约翰·赫伊津哈. 游戏的人[M]. 何道宽, 译. 广州: 花城出版社, 2007.
- [3] 简·艾伦·哈里森. 古代艺术与仪式[M]. 刘宗迪, 译. 北京: 三联书店出版社, 2016.
- [4] 尼采. 偶像的黄昏[M]. 周国平, 译. 北京: 北京出版集团, 2019.
- [5] 欧里庇得斯. 欧里庇得斯全集[M]. 罗念生, 周作人, 译. 上海: 上海人民出版社, 2020.

-
- [6] 亚里士多德. 诗学[M]. 罗念生, 译. 北京: 人民文学出版社, 2022.
 - [7] 荷马. 伊利亚特[M]. 罗念生, 译. 上海: 上海人民出版社, 2016.
 - [8] 柏拉图. 理想国[M]. 郭斌和, 张竹明, 译. 北京: 商务印书馆, 2011.