

瓦格纳乐剧批评谱系的建构*

——从尼采到巴迪欧

艾士薇**

【内容摘要】

瓦格纳乐剧是西方思想家进行艺术批评的焦点之一。从艺术与真理的关系维度看，瓦格纳乐剧批评始于尼采，中经萨特、阿多诺、海德格尔，直至拉库-拉巴特、齐泽克和巴迪欧，呈现出四种批评范式，共同构建了瓦格纳乐剧的批评谱系。一是心理学批评，强调瓦格纳乐剧与真理无关，关注其心理宣泄、治疗功能与人物心理隐秘，以前期尼采的宣泄型批评、萨特的治愈型批评、齐泽克的符号学精神分析批评为代表。二为社会政治批评，以意识形态为首要标准，关注乐剧产生的真理效应，以后期尼采、阿多诺和拉库-拉巴特为代表。三是存在论批评，海德格尔是典型代表，他认为瓦格纳乐剧作为“总体艺术作品”并非真理的栖息之所，也无法成为让存在者整体敞开的诗意空间。最后是巴迪欧倡导的“非美学”批评，即生产式批评，它将瓦格纳乐剧从固有的批判桎梏和心理分析中解放出来，认为具有独立

艺术品格的瓦格纳乐剧是真理的生产者，是艺术事件发生的场域，也是内在且独特的艺术真理的生产起点。

【关键词】

瓦格纳乐剧；心理学批评；社会政治批评；存在论批评；生产式批评

西方文艺史上，乐剧的诞生无疑是一个事件。面对歌剧重音乐、轻文学的现象，瓦格纳提出“乐剧”（musikdrama）概念，认为音乐应为戏剧服务，应“将两个分离的元素——音乐和戏剧焊接成新的整体”^①。他有意增加乐池中管弦乐器的配比，表达激烈、非理性、非

* 本文系教育部重大项目“马克思主义美学话语体系的历史演变和范式转换研究”（22JZD005）阶段性成果。
** 艾士薇，文学博士，武汉大学文学院副教授，研究方向为法国文学与文化、西方文论与比较诗学。
① Richard Wagner, “On the Name ‘Musikdrama’”, *Richard Wagner’s Prose Works*, Vol. 5, trans. by William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1896, p. 301.

逻辑的情感，由此重述德意志国家神话，唤醒奇特而深沉的德意志民族情感，这让他思想史上备受争议。思想史家们一方面承认他在乐剧上的天才般的影响力，另一方面又批判性地审视其乐剧中的意识形态。瓦格纳乐剧如同一个可以撬动尼采之后西方现代思想史的阿基米德支点，可以借其管窥 19 世纪后欧洲文艺批评发展史。

在瓦格纳诞辰 210 周年之际，重审其乐剧批评史显得尤为必要。瓦格纳乐剧批评的维度众多，如从作曲学角度探讨主导动机、无终旋律等，从文学维度探讨剧作的社会历史内涵，从艺术史角度探讨瓦格纳的整体艺术观、艺术政治观等。对瓦格纳乐剧的哲学维度批评，始于尼采，中经海德格尔、阿多诺、萨特，直至拉库-拉巴特、齐泽克和巴迪欧，可谓名家大师云集，他们共同建构了瓦格纳乐剧的批评谱系。如果从艺术与真理的关系角度审视瓦格纳乐剧这一批评谱系，可发现其中隐含着四种不同的文艺批评范式，即心理学批评、社会政治批评、存在论批评和生产式批评。在这个意义上，瓦格纳乐剧批评谱系的形成史，既折射出了西方现代艺术批评范式的多元与流变，也蕴含着同一批评范式的传承与新变。

一、瓦格纳乐剧的心理学批评： 前期尼采、萨特与齐泽克

在瓦格纳乐剧批评谱系中，最先出现的是心理学批评范式。就艺术与真理的关系来说，心理学批评认为艺术不承担追求真理的任务，也没必要去把握真理，它强调的是艺术的心理治疗功能，其目的不在于认知和揭露，而在于对灵魂和情感的疗救。从亚里士多德的“净化说”到弗洛伊德的“升华说”，文艺心理学批评范式始终拥有强大影响力。作为第一位系统评价瓦格纳乐剧的思想家，尼采自《悲剧的诞生》（1872）起就从未停止关注瓦格纳。他的瓦格纳乐剧批评可分为两个阶段：前期重视艺术冲动的效应，后期以道德教化为标准。所以，正是前期的尼采开启了瓦格纳乐剧的心理学批评范式，而萨特和齐泽克则紧随其后，尽管他们的心理学批评的具体表现有所不同，却一脉相承，代有新变。

尼采曾指出：“为了艺术能存在，为了某种审美的行为和观照能存在，一种心理的前提必不可缺：迷醉。……迷醉的本质是力量升华和充溢的感情。”^①在他看来，

① 尼采：《偶像的黄昏》，卫茂平译，上海：华东师范大学出版社，2007 年，第 122—123 页。

瓦格纳乐剧就是如此，不仅浸透着艺术家本人的迷醉，也将观众推进了迷醉之境。据尼采自述，是瓦格纳的音乐让他熬过了青年时代，如果说别人使用大麻逃脱压力，他则是借用瓦格纳乐剧。“瓦格纳是专门用来对付一切德国东西的毒剂——毒品。……时至今日，我还在寻找有像《特里斯坦》这样惊险诱人、战栗不安、无限可爱的作品——我找遍了所有的艺术作品，结果是徒劳一场。”^① 依靠瓦格纳毒品般诱人的乐剧，尼采度过了青年时代。他对《特里斯坦》的描述是惊险、战栗、可爱，与其说这是《特里斯坦》的特征，不如说是尼采视听《特里斯坦》时的心理状态。他关注的是乐剧能否引起共鸣，是否具有心理宣泄功能。显然，瓦格纳乐剧对于青年尼采而言既是一味心灵良药，也是一种心理毒品。尼采尤其钟爱《特里斯坦与伊索尔德》带来的感官刺激，尽管他后来批判瓦格纳的信徒是音乐的魔术师，但事实上早期尼采本人也是其所斥责的瓦格纳信徒中的一员，享受着非理性音乐带来的“卡塔西斯”效应。

尼采开启的瓦格纳乐剧心理学批评之路一直延续到了萨特。22岁的萨特在他未完成的小说《失败》（*Une défaite*, 1927）中直言，这是个“类似尼采和瓦格纳的故事，我是尼采，而一个相当平庸的角色代表瓦格纳。科西玛·瓦格纳也是这样。主人公爱上了科西玛，科西玛爱瓦格纳，而他又是瓦格纳的一个密友”^②。小说中，瓦格纳为奥尔冈特，一位大器晚成却身体虚弱的作家、作曲家；弗雷德里克，一位巴黎高师学生，是尼采和萨特的合体；瓦格纳的妻子科西玛则以原名出现。小说削弱了瓦格纳音乐上的贡献，将重点放在尼采身上，或者说放在作者萨特自己身上。尽管这部小说并不成功，但萨特对三人形象的重新塑造、心理刻画，却在很大程度上呈现了作家本人的诉求和心理。因此，《失败》在很大程度上属于自我治愈型小说，尽管人物原型为瓦格纳、尼采和科西玛，实则是萨特的自我心理表达。由于奥尔冈特并非主角，萨特在小说中只谈到了他的三部乐剧：《参孙》《侍从骑士》和未完成的《米开朗基罗》，但这些乐剧确实与瓦格纳的作品有关。小说中奥尔冈特对作品的诉求、弗雷德里克的评论，其实代表了萨特对瓦格纳乐剧的看法。深受尼采影响的青年萨特强调乐剧中的生活激情和生命动力。他借助弗雷德里克指出，《参孙》的主题是“在每个人物内心深处，存在一种死亡的诱惑，人们必须抵制它，寻找生命力和快乐。我们总是失败，我们总是以制造偶像告终，死亡偶

① 尼采：《看哪这人：尼采自述》，张念东、凌素心译，北京：中央编译出版社，2000年，第38页。

② 西蒙娜·德·波伏娃：《萨特传》，黄忠晶译，南昌：百花洲文艺出版社，1996年，第157页。

像、邪恶偶像、虚无偶像；我们都是，即使是那些最强的人，参孙也是，虐待狂和受虐狂”^①。这与青年尼采强调瓦格纳乐剧中生命冲动和迷醉的观点完全吻合。由此，通过创作《失败》这部心理分析小说，青年萨特实现了对自我颓败的精神救赎。

进入 21 世纪以来，齐泽克的《歌剧的第二次死亡》（2001）再次从心理学视角探索瓦格纳乐剧。齐泽克对瓦格纳乐剧的支持如同一场赌注，最初的动因就是喜欢，他通过精神分析和症候阅读研究瓦格纳乐剧，以《特里斯坦和伊索尔德》贯穿始终，反复探讨其中的死亡、爱、欲望和性愉悦。齐泽克尤其关注《特里斯坦》中的死亡问题，尤其是死亡的延宕。他认为，男女主角为了证明爱情，至少有三次共赴死亡或者完成爱之仪式的机会，但瓦格纳却让这一仪式不断延宕。不仅如此，齐泽克解读伊索尔德的“爱之死”时也不吝笔墨，依旧采用弗洛伊德与拉康的心理分析范式，关注死亡与性愉悦的重合。伊索尔德在“爱之死”咏叹调中从女仆布兰甘妮的怀中缓缓倒向特里斯坦的尸体，齐泽克看到了“在毁灭的高潮，性高潮的‘小死亡’与真正的‘大死亡’迭合；……性高潮通常指代的是‘小死亡’——因此，在瓦格纳的爱之死中发生的正是两种死亡的合并，小死亡（性高潮）与大死亡（死亡本身，彻底的自我毁灭）”^②。按照拉康的术语，其中涉及的就是不可能的事物、快感与客体小 α 之间的灾难性重合。拉康意义上的客体小 α 一般认为有两重含义，即欲望的成因和他者的欲望，指与欲望相对的客体，而非真实客体。齐泽克沿用拉康意义上的客体小 α ，它不以客观形式存在，而是他者欲望扭曲化的呈现和投射。回到齐泽克所说的重合，其实就是现实界不可能的性高潮与想象界他者扭曲欲望投射的重合。最终特里斯坦与伊索尔德以永恒的欢愉进入永恒的死亡，带着肉身和作为被欲望设置的客体一同遁入茫茫黑夜。

显然，齐泽克研究瓦格纳乐剧，并不是为了探究乐剧是否能反映真理，而是要寻绎瓦格纳乐剧超越历史情境依然能让观众共鸣原因，即乐剧与人类在心理上的共情状态。如果说尼采对瓦格纳的心理学批评属于宣泄型的，强调生命力、非理性和迷醉，那么萨特的心理学批评就属于治愈型的，它从自我感受出发，认为乐剧诞生与生活激情相关，在主题上强调生命力，且要让观众感到轻快、愉悦，以此实现自

① Jean-Paul Sartre, *Écrit de Jeunesse*, Paris: Gallimard, 1990, p. 250.

② Slavoj Žižek, *La Seconde Mort de l'Opéra*, trad. par Geneviève Brzustowski, Belval: Éditions Circé, 2006, pp. 53 - 54.

我疗救。但他们的乐剧批评大抵仍在亚里士多德的意义上展开,强调乐剧对创作主体或接受主体的愉悦功能或治疗功能,而齐泽克对瓦格纳乐剧的心理学批评则更多地着眼于人物形象主体的精神分析,他综合运用经过拉康改造过的后现代符号学精神分析方法体系对瓦格纳乐剧中的形象主体进行复杂而又严密的学理性文本分析,得出了一系列令人信服的精神分析结论。齐泽克对《特里斯坦》中死亡延宕的心理分析很容易让人想起弗洛伊德对《哈姆雷特》中复仇延宕所作的经典心理分析文本案例,但齐泽克超越了从亚里士多德到弗洛伊德的传统心理分析范式,也超越了从尼采到萨特的现代心理分析范式,而是站在拉康的符号学精神分析基础上,探索出了一条后现代心理分析新路径,以客观的知识型批评代替尼采的宣泄型批评与萨特的治愈型批评。

二、瓦格纳乐剧的社会政治批评:后期尼采、阿多诺与拉库-拉巴特

尼采的瓦格纳批评转向,既意味着其艺术评判标准的转变,也开启了瓦格纳乐剧的社会政治批评路径。尽管齐泽克认为将瓦格纳乐剧与其意识形态加以绑定分析过于肤浅,但后来的思想家们担负起他们各自时代的责任,他们无法忽视瓦格纳乐剧的政治理念和重述德意志民族神话的目标对希特勒法西斯主义政治的影响,因此不可避免对瓦格纳乐剧进行教诲式的社会政治批评。这类批评始于尼采,途经阿多诺继承,直至拉库-拉巴特才有了最新发展。他们关心的重点不在瓦格纳乐剧所反映的真理本身,而是真理效应。众所周知,后期尼采开始反对瓦格纳。他指出,如果国家陷入危机或灾难,艺术应遵循“道德先于审美”^①的原则,因为只有道德和理性才能拯救国家。于是尼采批评瓦格纳乐剧是疾病一般的存在,既不符合道德标准,也无法教人向善,更无法拯救国家。对于瓦格纳在乐池增加管弦乐队,尼采认为这是野蛮而做作的,而“无终旋律”也破坏了音乐规则,《帕西法尔》更是印证了“旋律是不道德的”^②,乐剧中对半音与全音的使用是混乱的表现,败坏了人们的鉴赏力。尼采还从精神维度探讨歌剧中的拯救问题。他认为如果说歌剧《卡门》让心灵澄清健康,那么瓦格纳乐剧则像水汽氤氲浑浊,只能让精神

① 尼采:《我妹妹与我》,陈苍多译,北京:文化艺术出版社,2003年,第337页。

② 尼采:《瓦格纳事件/尼采反瓦格纳》,卫茂平译,上海:华东师范大学出版社,2007年,第41页。

更加混沌和污浊。尼采甚至指责瓦格纳乐剧是藏污纳垢的场所，隐藏了一切有损于人类精神、灵魂的特质。这类作品披着理想主义的外衣，却灌输着最黑暗的蒙昧主义；表面借用宗教情感，拯救民众，实则表达颓废情绪和困顿生活；表面上音乐辉煌震撼，实则让人迷失心智。这类作品无法拯救灵魂，反而将灵魂拉入万丈深渊。

阿多诺延续了对瓦格纳乐剧的社会政治批评路径，尽管他和尼采所理解的真理效应并不相同，批评模式却很相似。阿多诺提出“音乐社会学”，是想要研究“音乐的意识形态内容和意识形态方面的影响，它就成了对社会的理论批判的一部分。这就强加给它一种义务：追求音乐的真理”^①。显然，“音乐社会学”的重点不在于音乐，而在于音乐承载的思想和意识形态，以及作品对听众造成的思想影响。这就是为什么在《音乐社会学导论》中，阿多诺会专章探讨“阶级与阶层”“公众意见和批评”“民族”等问题，即使论述现代音乐，尤其电影音乐的特征，也不忘做出评价：“它的可用性在于为顾客服务。它掌握着听众。”^② 尽管阿多诺的《瓦格纳研究》作于1937年秋到1938年初，但其“音乐社会学”方法已初见端倪，此后他对瓦格纳的散论亦是如此。阿多诺指出，瓦格纳笔下的人物和风格看似崇高，但只是布尔乔亚文化的象征。他认为《黎恩济》中的人物充满了自夸和浮夸，实源于对布尔乔亚恐怖主义的短暂预感，源于自称是英雄主义中隐含的死亡本能。他还对《尼伯龙根指环》中的人物做阶级分析，认为“布尔乔亚角色中衰败的焦点，就其道德而言，是极权时代后续变形的原型”^③，因此瓦格纳作品中的布尔乔亚文化必将走向极权和法西斯主义。至于反犹，阿多诺认为瓦格纳乐剧中所有被抛弃的人都是犹太人的讽刺画。阿多诺还敏锐地发现，瓦格纳乐剧将铜管乐器扩充到极致，造成听觉上的冲击，促成震耳欲聋、令人眩晕的商业效果，这不过是为了以嘲弄的方式实现瓦格纳的“总体艺术作品”之梦。阿多诺预言了工业文化产品的未来其实是瓦格纳总体艺术作品的实现，并揭示了其背后运作的主宰者是资本。

拉库-拉巴特是瓦格纳乐剧社会政治批评的当代继承者。他的《伪音：瓦格纳肖

① 阿多诺：《音乐社会学导论》，梁艳萍、马卫星、曹俊峰译，北京：中央编译出版社，2018年，第266、267页。

② 阿多诺：《音乐社会学导论》，梁艳萍、马卫星、曹俊峰译，北京：中央编译出版社，2018年，第266、230页。

③ Theodor Adorno: *In Search of Wagner*, London/New York: Verso, 2005, p. 7.

像》是对瓦格纳研究之研究，如其所言，“瓦格纳本身并不是这本书的对象，而是他所产生的效果、无边的影响”^①。拉库-拉巴特选择了两位法国诗人波德莱尔、马拉美和两位德国哲学家海德格尔、阿多诺，探讨他们对瓦格纳的研究与判断。然而这份选择与阐释本身就带有明显的倾向性，诚如齐泽克所言，“人们追随菲利普·拉库-拉巴特，会在政治的后康德式美学化中找到纳粹主义的根源”^②，他意识到了拉库-拉巴特的瓦格纳研究带有强烈的前见，即纳粹主义和政治意识。实际上，教诲式社会政治批评比心理学批评更加关注作品产生的效应或者影响，且有先在立场，拉库-拉巴特便是如此。拉库-拉巴特认为，自从波德莱尔接触了瓦格纳，一改先前对诗歌崇高性的追求，转向了散文化抒情诗创作。波德莱尔和瓦格纳一样，他们的作品“在于本雅明和布莱希特论及纳粹时所说的政治审美化”^③，可见，评判的着眼点仍旧在政治上。相较于波德莱尔对瓦格纳的臣服，马拉美则被视为瓦格纳的反抗者。在拉巴特看来，马拉美反对的正是瓦格纳企图将德意志民族艺术变成普遍性艺术的逻辑。

拉库-拉巴特通过尼采进入海德格尔对瓦格纳的思考，他指出海德格尔将尼采与瓦格纳友情的破裂视为历史中必然的转折点，秉持的就是政治评判视角。海氏为了重新界定尼采及其哲学，遂将尼采与瓦格纳提升到前所未有的政治高度。于是两人的“破裂不只是一个小事或者奇闻轶事，它阐释了尼采基本的形而上学立场，展现了该视域中欧洲乃至世界历史的命运；德国在不知不觉中从缺席走向这一命运，然而在本质上是德国的命运”^④。在拉库-拉巴特看来，海氏本着政治原则，将个性事件加以泛化，延展到德国以及世界的命运和走向。这其实是固执地将艺术和政治组织连接（或再次连接）在一起。由此他重申了艺术与政治相结合的阐释原则。拉库-拉巴特还通过探讨阿多诺的《神圣的碎片——勋伯格〈摩西和亚伦〉的主题》反观瓦格纳。他指出，在摄影意义上，《摩西》只是《帕西法尔》的负片。但阿多诺对勋伯格作品的描述可能也适合瓦格纳，如“综合感知”、音乐统一、音乐与文本的统一，他还认为勋伯格对《圣经》文本的态度与瓦格纳重释神话的态度相同。然而，阿多诺认为《摩西》并不成功，他无法实现宗教式的拯救。其实拉库-拉巴特并未专论阿多诺的瓦格纳乐剧批评，而是关注歌剧与宗教的关系。在他看来，阿多诺对歌

① Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta: Figures de Wagner*, Paris: Christian Bourgois Édition, 1991, p. 17.

② Slavoj Žižek, “Brünnhilde’s Act”, *The Opera Quarterly*, Vol. 23, Spring-Summer 2007, p. 199.

③ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta: Figures de Wagner*, Paris: Christian Bourgois Édition, 1991, p. 56.

④ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta: Figures de Wagner*, Paris: Christian Bourgois Édition, 1991, p. 173.

剧（在现实中以及在神圣实践的结果中）的不满源于宗教自身的中断。这种宗教视角的评判其实正是广义的社会政治批评的延伸。

不论是后期尼采、阿多诺还是拉库-拉巴特，他们在讨论瓦格纳乐剧时，都以意识形态为首要标准，皆关注艺术作品产生的社会效应。只是尼采从个人体验出发，关注瓦格纳乐剧在审美、精神和道德认知等维度的影响；阿多诺强调艺术批评要与社会历史相结合，要分析隐蔽在艺术作品的逼真性背后的真相，尤其要揭示瓦格纳乐剧中的意识形态或思想效应；而拉巴特虽然讨论的是波德莱尔、马拉美、海德格尔和阿多诺对瓦格纳作品的探讨与批评，但重点依旧集中在政治或者美学政治方面的问题。不难发现，他们不约而同地认为瓦格纳乐剧不符合社会历史要求和政治思想标准，它不仅无法呈现外在于（高于）艺术作品的真理，也无法正面地反映社会真理效应，还对个体和社会产生消极影响。可见他们在从事瓦格纳乐剧批评时坚守的正是教诲式的社会政治批评实践。

三、瓦格纳乐剧的存在论批评：海德格尔

尽管拉巴特将海德格尔的瓦格纳研究视为社会政治批评，但若从海氏的瓦格纳批评本身出发，并结合他对音乐艺术的探讨，就会发现其采用的是存在论批评范式。这类批评认为“唯独艺术可以把握真理”^①，因为真理就像神一样地降临到艺术作品中，换言之，真理在艺术澄明之境中敞开。事实上，海德格尔始终注重从音乐与真理的关系探讨瓦格纳乐剧。诚然，海氏介入瓦格纳研究是因为研究尼采，他尖锐地批判了瓦格纳乐剧及其音乐理念，但这不只是因为尼采，也是他自己音乐观的体现。尽管将不同的艺术门类放在一起探讨孰优孰劣并不可取，海德格尔还是坚定地选择了站在诗歌或语言的立场上。在《艺术作品的本源》中，海德格尔指出：“如果说一切艺术本质上皆是诗，那么建筑艺术、绘画艺术、音乐艺术都势必归结为诗歌了。”^②但他也指出，如果将诗歌理解为澄明真理和诗意创造的一种形式，也就不难理解这种独断，因此艺术作品的本源就是诗歌，而真正的诗歌必须把握真理。

① Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris: Seuil, 1998, p. 10.

② 海德格尔：《艺术作品的本源》，《海德格尔选集》（上），孙周兴译，上海：上海三联书店，1996年，第293页。

基于这样的艺术观点，海德格尔开启了对瓦格纳乐剧的批判。他指出，瓦格纳的艺术尝试必定要失败，因为他的作品中音乐相对于其他艺术种类具有不应有的优势地位。瓦格纳乐剧中的决定性艺术表现是诗歌和音乐，而就意图来说，音乐本是让戏剧获得成功的手段，但实际上瓦格纳乐剧却成了音乐的展现形式，音乐成为真正的艺术主宰。乐剧中的戏剧部分也失去了海氏所看重的诗歌的原始性，而被音乐舞台大肆渲染所遮蔽。海氏平生最为关注艺术作品是否能成为被赋形的真理，即本真是否能在作品中敞开，只是这里的真理外在于艺术，艺术作品只是等待真理降临或者显像的肉身。显然，瓦格纳乐剧并不符合海氏的美学要求，因为其中“诗歌和语言始终还没有真正的知识的那种本质性的和决定性的赋形力量。所要求的是作为音乐的艺术的支配地位，因而是纯粹感情状态的支配地位，即感官的狂怒和发情，伟大的抗争，享乐中心醉神迷的极乐恐惧”^①。事实上，在西方歌剧发展史上，瓦格纳已经极大地提升了戏剧的地位。歌剧发展的第一阶段以音乐家为中心，第二阶段则以作曲家为中心，但诗人境况已得到很大改善，只需适应和听从作曲家要求即可。正是瓦格纳强调诗与戏剧的重要性，引起了歌剧史上的第三次论争。可见海德格尔对瓦格纳乐剧的批评建立在其对音乐与诗歌的固有观念上，而忽视了瓦格纳乐剧在歌剧史上的特殊性。

虽然海德格尔指出，瓦格纳对“总体艺术作品”的尝试和努力不只是集中在作品上，更应该看到它的本质，即宗教性，但这个问题并没有引起海氏过多的关注，反而是“总体艺术作品”的表现形式和本质吸引了他。海氏发现，尼采从《悲剧的诞生》开始就把艺术视为存在者的基本特征，但这是典型的海德格尔式解读。他还探讨了广义和狭义的艺术，继而指出伟大艺术的特质。广义的艺术作为存在者的基本特征受人瞩目，相比起稳定的存在者，狭义的艺术是对感性和假象的肯定，而伟大艺术之所以伟大，是因为“它们以作品方式使存在者整体的存在敞开出来，并且把这种敞开状态保存在作品中”^②。尽管海德格尔强调瓦格纳追求“总体艺术作品”的意志在他那个时代独一无二，但这种意志离开了诗性便沦为伟大艺术的对立面。在海氏看来，瓦格纳的乐剧作品不过是感性体验的激发者，它追求的是酒神精神的生命迸发和向酒神精神的本能涌动。显然，瓦格纳乐剧无法解决海德格尔式的艺术难题，即“艺术是否以及如何依然作为对存在者整体的决定性赋形和保存而被要求

① 海德格尔：《尼采》（上），孙周兴译，北京：商务印书馆，2010年，第100页。

② 海德格尔：《尼采》（上），孙周兴译，北京：商务印书馆，2010年，第97页。

和被意识”^①。海氏认为，真正的艺术应让存在者敞开、让真理显现，但显然，瓦格纳的“总体艺术作品”没有做到这一点。具体而言，瓦格纳乐剧的感性和流动会造成感官的混乱和谵妄，让人沉醉在这看似拯救的陶醉和激情中，却与存在者毫无关联。确切来说，他的乐剧作品不是真理的栖息之所，也无法成为让存在者整体敞开的诗意空间。

与尼采对音乐的热爱甚至尝试作曲有所不同，海德格尔并没有对音乐给予过多的哲学关注，甚至对音乐有一些迟钝。在给音乐学家马丁·曾克的信中，海德格尔表示自己找不到讨论奥地利作曲家和指挥家韦伯恩的“切入点”^②，这让朱利安·杨认为，“海德格尔对音乐的耳聋削弱了他对艺术的思考”^③，而对词汇的异常敏感则加强了他对诗歌的重视。事实上，不论是瓦格纳的乐剧，还是其他所有音乐作品，都很难入海德格尔的法眼，因为在他看来，艺术的本质是存在者的真理自行进入作品，梵·高的农鞋、荷尔德林的《莱茵河》和迈耶尔的《罗马喷泉》的存在可以建立一个世界，而瓦格纳的乐剧既不会让真理自行进入，也不会让真理脱颖而出，唯余情感的狂喜和纯粹体验的沉溺。

四、瓦格纳乐剧的生产式批评：巴迪欧

按照巴迪欧在《瓦格纳五讲》中的归纳，从音乐美学角度对瓦格纳乐剧展开的批评主要集中在六个方面，但他一一予以反驳。第一，面对批评者提出的乐剧的旋律线秉持连续性原则，向观众强加某种同一性的逻辑情感，巴迪欧以《名歌手》中的萨克斯为例，认为旋律线与同一性无关，而是一种变形的可塑性。第二，针对批判瓦格纳没有真诚面对苦难与怜悯，而是通过修辞学加以化解，巴迪欧通过《唐豪瑟》论证苦难源于主体的分裂，唐豪瑟经历爱情的分裂（肉体之爱与谦恭之爱）、历史的分裂（音乐家使命与骑士阶层秩序）、象征性分裂（异教与基督教），乐剧融合宣叙调、咏叹调、管弦乐与冗长的乐章表达了破裂和非整体的奇特感，瓦格纳不是为了解决苦难，而是树立一座苦难的纪念碑。第三，针对瓦格纳使用辩证法诡计，

① 海德格尔：《尼采》（上），孙周兴译，北京：商务印书馆，2010年，第104页。

② Günter Seubold: *Kunst Als Enteignis: Heideggers Weg Zu Einer Nicht Mehr Metaphysischen Kunst*, Bonn: Bouvier Verlag, 1996, p. 79.

③ Julian Young: *Heidegger's Philosophy of Art*, New York: Cambridge University Press, 2001, p. 170.

将差异、不和谐、不连续引向和解与肯定性的结局，巴迪欧以《诸神的黄昏》《名歌手》《帕西法尔》为例加以驳斥，指出不同乐剧不可能表达同一意图，呈现出开放性。第四，关于斥责瓦格纳在表达感性和情感的背后设置人为理性的框架，让旋律为文本意图服务，巴迪欧考察了《女武神》第三幕，质疑所谓的理性框架是否存在，并展示叙述中的重复如何改变主体立场。第五，比起贝克特创造的现代式等待，瓦格纳创造的等待被认为是形而上学的，根据等待的结果来确定等待的性质，巴迪欧就此指出，德国剧作家海纳尔·缪勒对特里斯坦的等待进行贝克特式改造并为观众广泛接受，说明两者间并无实质差异。最后，针对瓦格纳无法创造真正的时间体验，巴迪欧指出瓦格纳不仅能创造独特的时间经验，而且创造了三种不同的时间类型：不同世界之间的过渡时间、悬置的不确定时间和悲剧悖论的时间。

在澄清了针对瓦格纳的常规批判的基础上，巴迪欧以《帕西法尔》为考察对象，尝试从新的生产式批评范式出发，探讨其主题与理念。他强调，探索艺术作品的理念至关重要，因为“艺术并不是理念在艺术材料中的降临，而更多的是艺术材料的集合自身构成的理念场所”^①。“理念”看似沿用柏拉图术语，但若与巴氏《非美学手册》互文阅读，就会发现他思考的是艺术真理的生产问题，即《帕西法尔》是否生产了内在于其文本且独特的真理。如果仅止于探讨外在的真理如何降临艺术文本中的问题，那就是海德格尔式或存在论批评策略。巴迪欧则不同，他思考的是艺术作品如何生产具有内在性和独特性的艺术真理，所以他的“非美学”可被认为是一种“生产式”美学方案。巴迪欧所谓的“理念场所”类似于他在《存在与事件》中阐明的“事件场所”，即事件发生的场所，唯有艺术事件才能通向艺术真理的生产。为探讨《帕西法尔》所生产的艺术真理，巴迪欧从乐剧特殊的艺术形式谈起，他借助巴赞将电影视为“非纯艺术”的观点，指出歌剧是19世纪的“原电影”。巴赞为电影改编的合法性辩护，巴迪欧则通过形式思考艺术理念，认为歌剧非纯粹艺术形式的“关键在于理念的特殊构成方式与非纯粹转为纯粹的時刻恰好吻合”^②，即探讨歌剧非纯粹的构成转向纯粹的時刻。巴迪欧将“非纯粹”理解为异质多样性，“当一种多样性由偶然和虚无构成时，或当它受制于物质的偶然性时（通常由多种艺术材料或者艺术资源的异质性混合而成），它就是异质的。因此，它将理念的纯粹性恰好

① Alain Badiou, *Cinq Leçons sur le 'Cas' Wagner*, traduit par Isabelle Vodoz, Caen, Nous, 2010, p. 167.

② Alain Badiou, *Cinq Leçons sur le 'Cas' Wagner*, traduit par Isabelle Vodoz, Caen, Nous, 2010, p. 167.

暴露于虚无，消失在其物质的偶然性中”^①。

《帕西法尔》就是异质多样性的存在，将偶然与虚无以不纯粹的艺术形式加以呈现，这也成为众多学者批判它的理由。如主导动机夸大了时间，剧中魔法如同矫饰，雄伟壮丽的风格不过是庸俗。在这个意义上，《帕西法尔》抵抗偶然或虚无的斗争失败了。但在巴迪欧看来，作品的意义不在于消灭两者，而是将偶然性变成无限，将虚无转变为纯粹。尽管作品以不纯的形式展现，却真实地反映了开放的纯粹性和被拆解的纯粹性问题。巴迪欧意识到乐剧中有两个反向转变的对象：一是不断转向开放的帕西法尔。主角的最初形象是个纯洁的傻瓜，但巴迪欧反对仅将其当作人物形象进行解读，而应视为语言能指符号，符号在作品中的指涉不断滑移、置换和转化，从单纯的傻子走向了作为权力和力量的纯粹性，走向了作为知识力量的纯粹性。巴迪欧认为，纯粹看似是不变量，但性质却发生了转变，从无知的纯粹到知识和权力的纯粹。二是走向封闭和自身的蒙特萨尔瓦特城堡，它被锁闭在父亲的符号下。安福塔斯承受痛苦的创伤，坚持为蒂图雷尔举办圣杯仪式，只因父亲相信定期举办仪式可保全其不死身躯，此时盛放耶稣血液、具有救赎功能的圣杯化为己用，象征意义遭到改变。帕西法尔作为安福塔斯继承者，从无知走向了认知，围绕着逐渐走向封闭的蒙特萨尔瓦特城堡重建自我，呈现出开放的姿态。巴迪欧还注意到乐剧的最后一句台词：“对救世主的救赎。”救世主的到来意味着苦难和难题的终结，是一个封闭结构，但剧中却指出救世主本身也需要拯救，于是自我封闭的一切将被再次无限展开。由此，《帕西法尔》整个故事对异质性和非纯粹材料进行加工与再加工，将纯粹与无限进行关联，以此对抗偶然与虚无。

巴迪欧认为《帕西法尔》的另一个主题是探讨现代宗教仪式是否可行？这里的宗教并非狭义的信仰问题，还是形式问题、崇高的美学问题。通过作品，瓦格纳先于同时代人发现了在传统仪式中无法被规约、也无法视而不见的事件般的存在，即宗教仪式的转变，尽管这种转变依旧模糊。巴迪欧指出，《帕西法尔》的宗教仪式发生了两点变化：其一，主祭司从安福塔斯更换为帕西法尔；其二，女性可以参加宗教仪式，即昆德丽的加入。乐剧中帕西法尔的胜利宣言显得极为节制，这是因为流畅平静的音乐，也因为两种仪式之间的区分并不清晰。因此，新的宗教仪式在复兴与创新之间存在着某种不确定性。这就如同巴迪欧所说的“事件”，它“构成了一对多的

① Alain Badiou, *Cinq leçons sur le 'Cas' Wagner*, traduit par Isabelle Vodoz, Caen, Nous, 2010, p. 168.

关系，其中一部分来自其场所的多元，另一部分则是事件自身”^①，在既有情境中可以窥见事件的痕迹，但难以辨识。瓦格纳不仅将《帕西法尔》设置为新的宗教仪式，还在拜罗伊特创造了仪式。盛装的资产者从世界各地赶来，在拜罗伊特大厅参与视听盛宴仪式，在普通剧院的喧闹与颠覆之外，它还带有几分悲怆，保留了静谧与肃穆。巴迪欧感慨，宗教仪式是必须的，但当下却又不可能的，只有事件才能让可能性到来。在这个意义上，《帕西法尔》以自己的方式成为寓言，它宣告了事件的出现能够让仪式成为可能。需要指出，巴迪欧所说的艺术真理并非常规意义上的普遍真理，而是一种“艺术配置，由事件引发（通常一个事件是一组作品，作品独特的多元），偶然在作品形式下展开，这些作品是真理的主体点”^②。这意味着真理不是固化的知识，它是作品中揭示的思考的方向，即文本独有的真理进程，而瓦格纳在《帕西法尔》中正揭示了有关现代仪式的真理进程。

五、结 语

从艺术与真理的维度重新审视瓦格纳乐剧批评谱系，我们会发现很多思想家将其排除在真理的门外。秉持社会政治批评的后期尼采、阿多诺和拉库-拉巴特自不用说，前者认为瓦格纳乐剧败坏道德、不利于健康，后两者从政治效应出发批判瓦格纳的艺术观点及其作品，认为其与纳粹主义的形成不无干系。而坚持存在论批评的海德格尔，贬斥瓦格纳乐剧全然无法让真理显现、让存在者敞开。由于心理学批评重视艺术治疗功能，并不看重艺术与真理的关系，所以前期尼采以瓦格纳乐剧宣泄心理情绪；萨特则对尼采与瓦格纳的私人故事进行艺术改造，借此表达对瓦格纳乐剧中青春和激情的赞赏，并通过创作进行自我治愈；齐泽克则通过《特里斯坦》的后现代符号学精神分析探讨其中独特的心理隐秘。直至巴迪欧，将瓦格纳及其乐剧从固有的批判桎梏和心理分析中解放出来，对其进行重新审视，认为作为具有独立艺术品格的瓦格纳乐剧是真理的生产者。巴迪欧深入瓦格纳的《帕西法尔》，探讨其内在且独特的主题或真理，展示歌剧以非纯粹形式表达纯粹意涵，瓦解纯粹性的封闭与不变，且揭示两者间的转化与交融，并探讨现代宗教仪式的必要性与不可能，

① Alain Badiou, *L'Être et l'Événement*, Paris: Seuil, 1988, p. 200.

② Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris: Seuil, 1998, p. 25.

思考现代宗教仪式在复兴与革新、怀旧与创造之间的模糊性。巴迪欧始终关注艺术作品中思想转变的模糊地带，在他看来，这是事件发生的场域，也是内在且独特的真理的生产起点。不难看出，从尼采的心理学批评到巴迪欧独特的生产式批评，瓦格纳乐剧批评史已然揭开了新的篇章。

（特约编辑：杨 旭）

Keywords: Marxism aesthetics; human activity; cultural theory; art and culture

The Construction of a Critical Genealogy of Wagner's Musikdrama — From Nietzsche to Badiou

Shiwei AI (Wuhan University)

Abstract: Wagner's musikdrama is one of the focal points of art criticism by Western thinkers. From the perspective of the relationship between art and truth, the criticism of Wagner's musikdrama begins with Nietzsche, passed through Sartre, Adorno, and Heidegger, and finally Lacoue-Labarthe, Žižek, and Badiou, presenting four critical paradigms, which together construct the critical genealogy of Wagner's musikdrama. The first is psychological criticism, which emphasizes that the musikdrama has nothing to do with the truth, and pays attention to its psychological catharsis, therapeutic function, and psychological secrets of the characters, represented by Nietzsche's cathartic criticism in his early period, Sartre's healing criticism, and Žižek's semiotic psychoanalytic criticism. The second is socio-political criticism, with ideology as the primary criterion, focusing on the truth effect produced by the musikdrama, represented by the late Nietzsche, Adorno, and Lacoue-Labarthe. The third is existential criticism, Heidegger is a typical representative, he believes that Wagner's musikdrama as a "total work of art" is not the dwelling of truth, and it can not become a poetic space that allows the beings whole to open up. Finally, Badiou advocates an "inaesthetic" criticism, namely productive criticism, which liberates Wagner's musikdrama from the inherent critical shackles and psychoanalysis, and argues that Wagner's musikdrama with its independent artistic characters to be a producer of truth, a field of artistic events, and the starting point of the production of immanent and singular artistic truths.

Keywords: Wagner's Musikdrama; psychological criticism; socio-political criticism; existential criticism; productive criticism

Consensus and Difference: the Ontology of Aesthetic Community in Contemporary Critical Theory

Fei QI (Lanzhou University)

Abstract: Consensus and difference is the ontological problem of aesthetic community. Contemporary critical theories develop the deconstruction of the grand narrative, totality and identity within the early and post critical theories, which points to a paradigm of aesthetic community with common feelings and perception on the basis of respect for differences and heterogeneity. The concepts of difference are given new expressions and connotations. Jacques Rancière reveals the important mechanism of aesthetic community