

尼采与现代性美学精神

○ 孙周兴

(同济大学 人文学院, 上海 200092)

〔摘要〕尼采早期著作《悲剧的诞生》被认为是现代美学和艺术哲学的开山之作,对现代主义艺术影响深远;但尼采美学不限于《悲剧的诞生》,对艺术和审美现象的关注贯穿了尼采哲思的终生。尤其在晚期(《权力意志》时期),尼采又重归艺术,重又赋予艺术以特别重要的地位,形成了一种以权力意志为基石的生命美学。尼采的美学观主要传达在冲突、复魅(神话)、身体、力感、瞬间、创造等词语中,对现代美学的规定性作用表现在,以冲突论反对和谐论,以神话性抵抗启蒙理性,以身体性反对观念性,以艺术性反对真理性和道德性,以瞬间论反对永恒论,以及对艺术—哲学关系的重构。

〔关键词〕尼采;美学观;现代性美学精神

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2018.06.001

尼采(Friedrich Nietzsche, 1844—1900 年)大概是中国被阅读最多的外国哲学家了,没有之一;在 20 世纪中国的两次启蒙运动(“五四”新文化运动、1980 年代思想解放运动)中,尼采发挥了标志性的传统“破坏者”和个性“解放者”的作用;差不多从 2000 年开始,尼采研究又在中国重新升温,这一次尼采却似乎主要成了“反启蒙”的古典“保守主义者”。时势之变引发的尼采形象之变,实在令人唏嘘,也足以让人反思。

在很长一段时期里,尼采一直被作了美学化和文艺化的理解,在我们这儿经常被称为“诗人哲学家”。这不算有错,尼采当然是美学家,而且也是美文家,但显然也不只是一个美学家和美文家而已。尼采首先以《悲剧的诞生》(1872 年)名世,而这本书确实已成为现代美学和艺术哲学的开山之作,也对欧洲现代主义

艺术产生了决定性的影响。但如果我们仅仅把《悲剧的诞生》了解为美学经典,那就显然低估了这本书,因为尼采是在书中提出了一个文化批判意义上的哲学理想。另一方面,即便就尼采美学而言,我们也不能仅仅限于《悲剧的诞生》,对艺术和审美现象的关注贯穿了尼采哲思和写作的终生,尤其到晚期(即《权力意志》时期),尼采重又赋予艺术以一种特别重要的地位,形成了一种以权力意志为基石的生命美学。如果一定要贴个标签,我愿意说,前期尼采哲学是一种“文化哲学”,后期尼采哲学则是一种“形而上学”。美学在尼采这里始终是服务于他的哲思的,但显然,这并没有降低尼采美学的意义。

那么,尼采美学何以成为现代性美学意识的开端?尼采美学的现代性意义何在?生活在19世纪中后期的尼采究竟与现代主义艺术和当代艺术有什么关系呢?我们谈尼采和尼采美学久矣,但未必就真正深入堂奥了。熟知经常构成蒙蔽。我们大概更多地停留在阿波罗与狄奥尼索斯两个神话形象上,只觉得酒神精神好,狄奥尼索斯强。本文试图深入一步,围绕“冲突与和谐”“复魅与祛魅/神话与启蒙”“身体与观念”“力感与颓废”“瞬间与永恒”“艺术与哲学”六组在某种意义上构成对立的概念,从总体上解析尼采的艺术哲学,揭示尼采美学的基本精神及其对现代主义和当代艺术观念的意义。

一、冲突与和谐

第一组概念是“冲突与和谐”,也可以表达为“以冲突论反和谐论”,意思就是说,尼采美学主张“冲突论”而反对传统美学的“和谐论”。不过,尼采本人并没有说“和谐论”,而是声称要反对“明朗说”,也即要置疑长期以来人们推崇的关于希腊人和希腊艺术的“明朗”规定。^[1]所谓“明朗”的德语原文是 Heiterkeit,其基本含义为“明亮”和“喜悦”,英译本作 serenity,比较接近于我们的汉译“明朗”。

“明朗说”指的是什么?有错吗?错在哪?据笔者的理解,尼采所说的“明朗说”其实指向欧洲传统美学的“和谐论”,后者基于近世学者对古典时代的艺术和文化的想象,就像温克尔曼对古典艺术所做的著名描述,即所谓“高贵的单纯,静穆的伟大”(edle Einfalt und stille Größe)。近世文人多有美化古典文化的倾向和爱好,他们的基本逻辑很简单:今日世风日下,人心不古,古时候多好,古时候有美好乐园,惜乎早已失落了。这样一种倾向和爱好,我曾称之为“乐园情结”,德国古典时期的学者如温克尔曼、黑格尔等是这样,德国现代哲人尼采、海德格尔也有此情结——虽然尼采崇尚古希腊悲剧,海德格尔主张返回前苏格拉底思想开端,其动机与德国古典哲学时期已大有不同。

和谐是古典美学的基本理想,这个理想可具体化为明快、比例、理性、规则等审美原则。在近世古典学者眼中,古希腊雕塑和建筑就是和谐美的典范。但尼采完全不能同意这样一种规定性。在尼采看来,无论是古希腊的人性还是古希腊的艺术,根本谈不上和谐、明朗和欢快之类。人生在世,生命此在(Dasein)的底色倒是痛苦、悲伤、冲突和分裂。这就是尼采引用过的昔勒尼的故事的寓意:

人生有限，活着最苦。^[2] 艺术和哲学如果不能解这道人生难题，那它们有何用场？尼采这个想法当然跟叔本华的悲观主义哲学有关，众所周知，后者把人生解释为无聊与痛苦之间的往复循环的钟摆。正是叔本华激起了青年尼采的哲思兴趣，同时也毁掉了作为语文学家的尼采。

除了哲学家叔本华，当时更有音乐大师瓦格纳深深地影响了尼采。正是瓦格纳直接把尼采引向了希腊悲剧（虽然这方面也有叔本华的影响）。一方面，瓦格纳对北欧神话的关注启发了尼采，尼采此时是年轻的语文学教授，关注古典学术当在情理之中，但他的“通过艺术重建神话”的理想则来自瓦格纳；另一方面，尼采有良好的音乐修养，他对音乐—悲剧艺术的重视同样也与瓦格纳大师有关，特别是瓦格纳对音乐—歌剧艺术的变革和创新，让尼采有可能重新理解艺术的本质。

受贝多芬的影响，瓦格纳提出了“音乐戏剧/乐剧”的概念。贝多芬的《第九交响乐》已经让戏剧性要素进入音乐之中；瓦格纳则更进一步，直接把管弦乐队搬进了戏剧。在音乐技巧方面，瓦格纳作了革命性的改造，取消传统音乐句法，解放不和谐音，强调不均衡性和变化不定，这些变化都顺应了语言本身在声音节奏上的无规律性，从而使乐剧获得了散文化特性。从《特里斯坦与伊索尔德》开始，瓦格纳发展了一种新的音乐体系，特别是采用了一种不断发展的没有解决的和声，以及由之来规定的不断流动的所谓“无限旋律”。所有这些音乐艺术的革命和新艺术观念对尼采来说极具震撼力，瓦格纳在艺术上的成功更让尼采折服。尼采进一步把瓦格纳的艺术理想和艺术观念用于对希腊悲剧艺术的分析 and 探讨上，形成了更稳靠的理论表述。

尼采的讨论风格是直截了当的。在《悲剧的诞生》中，尼采一上来就道破天机：希腊艺术的本质在于阿波罗精神与狄奥尼索斯精神的二元性紧张关系。尼采如是说：“在希腊世界里存在着一种巨大的对立，按照起源和目标来讲，就是造型艺术（即阿波罗艺术）与非造型的音乐艺术（即狄奥尼索斯艺术）之间的巨大对立。”^[3] 而古希腊悲剧（阿提卡悲剧）之所以成就为最伟大的艺术，是因为通过“希腊意志”的一种神奇的“形而上学行为”，阿波罗和狄奥尼索斯这两大对立元素“交合”在一起了。这里所谓“交合”不是辩证法意义上的对立统一，不是和谐，而是一种张力状态，是一种紧张的差异化交织运动，所以也不是简单的“二元性”，而是更应该接近于海德格尔后期思想中的“二重性”（Zwiefalt）。尼采这里的意思很清楚：希腊艺术不是因为和谐或明朗而成其为艺术，而是因为对抗和冲突。艺术的本质是冲突而非和谐。

尼采之后艺术变了。现代艺术反古典传统而行，强调对抗、紧张、冲突更甚于统一、明快和和谐。我们在 20 世纪看到的现代艺术（现代主义艺术），更不用说战后的当代艺术，无论是听觉艺术还是视觉艺术，都与传统艺术有了巨大的差别。无论是阿诺尔德·勋伯格的“无调性音乐”，还是巴勃罗·毕加索狂野的现代主义绘画，都不再以和谐和规则为美的标准了。现在我们可以说，正是尼

采——更准确地应该说是瓦格纳和尼采——规定了现代艺术和当代艺术。

二、复魅与祛魅

尼采是启蒙批判者，他追随瓦格纳的艺术理想，以神话性抵抗启蒙理性，从而发起了复魅与祛魅之争。从历史线路上看，这种争论可上溯哈曼与康德的启蒙争辩，下启阿多诺和海德格尔的启蒙批判，甚至于当代艺术中的神秘主义倾向。

尼采写作《悲剧的诞生》时才二十几岁，刚当上巴塞尔大学的语文学教授。受瓦格纳的影响，尼采写了这本完全不是语文学的，学术上不太规范，但在尼采的作品中仍算比较学术的著作。在这本书里，尼采贯彻了瓦格纳的艺术神话理想。

在瓦格纳看来，艺术的使命在于重建神话。这话听起来颇有点荒唐，历经启蒙和工业文明改造的现时代还需要神话吗？关键在于对“神话”的理解。瓦格纳所谓“神话”不光是指上古传说意义上的神话，比如古希腊神话；神话不是已经远逝的古旧之物，也不是虚构的和虚假的，而是在任何时候都是真的，是任何时代都需要的。以笔者的理解，瓦格纳所谓的“神话”更是指为当下人类生活赋义的神奇性或者神秘性（奇异性）。哪怕到今天，在高度启蒙和祛魅的技术时代里，我们的生活世界依然充满幽暗不明的神奇和神性，后者是人类生活的意义和趣味所在。即便在一个明亮的坐满人的课堂里，能说一切都是敞亮清晰的吗？不，当然不是。我在课堂上上课，课堂里光线很好，我看到学生，学生也看到我，但依然有许多幽暗面，依然浮动许多神秘的东西。我为什么来这里，学生为什么来这里？未必说得清楚，也难以做简单的因果说明。当时这个语境是怎么构造起来的？有许多东西是我们看不到的，而这些隐蔽的看不到的因素倒可能更重要，是构成语境的根本要素。

显然，瓦格纳对“神话”作了一种广义的和当下化的理解，进而认为“诗人的任务只是解说神话。”^[4]诗/艺术就是要讲“神话”。艺术不能只讲“人话”，而要讲“神话”——这个意思不难理解，“人话”谁不会讲呀？我们天天都在讲“人话”，多半是废话。现在的网络语言中有一句：你不说话会死吗？不说话当然不妙，当然会死，因为人是语言的动物。人总归是讲“人话”居多。但瓦格纳认为，对于艺术和艺术家来说，关键在于讲“神话”，不然何来艺术？何谓艺术家？

区分“人话”与“神话”，兹事体大。真正的艺术和哲学，恐怕都得突破“人话”而进入“神话”。海德格尔晚期不断地思考一个问题，即人如何通过“诗”与“思”这两种方式实现对“存在之道说”的响应，他所谓的“道说”（Sage）即是“神话”，而“诗”与“思”则是人突破“人言”的方式，也可以理解为对日常生活世界之范限的突破。在入世（文化世界）向存在本身（“神秘”）的突进中，“诗”与“思”作为“人言”向“道说”的转换便具有了“复魅”的意义。

瓦格纳的考虑更多的是直觉性的，他看到了启蒙的祛魅作用而致人类生活

的苍白化和单一化,试图通过重建艺术—神话来挽救现代文明。瓦格纳给我们讲的是北欧神话。瓦格纳歌剧中最有名者是两部晚年作品,即《尼伯龙族的指环》(一译《尼伯龙根的指环》)和《帕西法尔》都以北欧神话(日耳曼神话)为主题。从瓦格纳出发,尼采转而去研究希腊悲剧艺术,去讲希腊神话。我们可以猜测他对此肯定深感得意,以为自己比瓦格纳要高明了,因为希腊神话是欧洲的,而北欧神话只是一个民族(日耳曼民族)的,所以在课题域上已经超越了瓦格纳。但无论如何,无论是瓦格纳的北欧神话再造还是尼采的希腊神话重解,他们俩的思想宗旨是一致的:赋予艺术一种反启蒙—祛魅的“复魅”使命和功能。

如何理解艺术的“复魅”使命?或者说艺术与启蒙理性(科学)的关系?我认为我们可以关注两点:首先,艺术(尤其是当代艺术)根本上是一种抵抗,对科学和技术工业及其制度形式的抵抗。在今天这个技术统治时代里,我们已经难以简单地主张反科学、反技术,但我们可以通过艺术构成一种抵抗的力量,来节制一下技术不断加速、不可阻挡的进展。其次,艺术根本上就是一种“神秘化”,是一种创造和守护事物之神秘的力量。德国当代艺术家约瑟夫·博伊斯的说法是,未来的艺术要创建一种新神话;而安瑟姆·基弗径直说:我不是在揭示神秘,我是要创造神秘。战后德国当代艺术中出现的“复魅”诉求,显然与瓦格纳—尼采的艺术理想接通,是特别值得我们关注和深思的。

三、身体与观念

第三组概念是“身体与观念”^[5]。在20世纪的西方哲学中,身体问题已经成为哲学思考和争辩的重大课题,而这是与尼采有直接关系的,正是尼采发动了一场以身体性反观念性的思想运动。我们知道,心—身关系问题是近代以来西方哲学的基本问题,在心—身(灵—肉)二元中,近代哲学是唯心和唯灵的,身或肉则是被贬低和被蔑视的。身体是什么?身体无非是精神要挣脱的“臭皮囊”。基督教神学更加剧了这种对身体和肉体的敌视。尼采率先反对这种心身二元论,名之为“柏拉图主义”,力图解构这种以超感性领域压制感性领域的哲学和宗教传统。

尼采的解构策略是他的备受误解和争议的“超人”观。“超人”(Übermensch)总是在字面上被理解为神人、天才、大亨之类,总之是具有强大权力意志的威势人物,估计希特勒就是这样读尼采的。希特勒法西斯主义的尼采解读更强化了这样一种理解。但其实,尼采的“超人”不是“向上”的,而是“向下”的。在《查拉图斯特拉如是说》序言中,尼采给他的“超人”理想下了一个定义:“超人”乃是大地。意义。“超人”怎么会跟低下卑贱的“大地”联系在一起呢?这正是尼采让人误解的地方。

尼采所谓“超人”首先是反对传统的人的概念的,是要否定传统哲学关于人的本质的规定。尼采把整个欧洲哲学传统称为“柏拉图主义”,又名之为“两个世界论”,也就是认为,在可感可触的“感性世界”之外或者之后有“另一个世界”,即

理念/理性的世界、神性的世界和自由的世界,一个超尘世的“超感性的世界”,而只有后者才是知识的对象,也才是人性追求的目标。落实到人的理解和规定上来,此所谓“两个世界论”其实就是心一身、精神与物质的二元论,但就它崇尚理性心灵、否弃感性身体,强调二元中的一元而言,它其实是一元论,即马克思所批判的“唯心主义”。尼采写道:“从前,灵魂轻蔑地看着身体;而且在当时,这种轻蔑就是至高的事情了——灵魂想要身体变得瘦弱、恶劣、饥饿。灵魂就这样想着逃避肉体 and 大地。”^[6]尼采发出的呼声却是:忠实于大地吧!

尼采有句名言:“人是尚未被确定的动物”。^[7]为何?因为一旦人被规定为理性的动物,则人就是“超肉身和超形体的东西”。于是,在尼采看来,人就不可能完整地理解和规定,无论是人的肉身、感性(即人的身体),还是非感性即理性,实际上都还没有在其本质方面充分得到表象,就此而言,“人就是尚未被表象、因而尚未被确定的动物。”^[8]

为否定传统的人性理解,即否定人的理性本质,尼采的办法是颠倒,即把超感性领域颠倒为感性领域,把理性颠倒为动物性。“超人”之“超”是超越以往的人的本质规定。有此颠倒之后,尼采的目光势必转向了身体,即所谓“大地”。更准确的说法,尼采所谓忠实于“大地”,自然也包含着——意味着——忠实于“身体”。尼采进一步从权力意志的形而上学意义上理解“身体”,认为“身体”(Leib)就是意愿生命本身的全部本能、欲望和激情的统一体,是“权力意志”的一个形态。

简而言之,尼采以“大地/身体”反“灵魂/观念”,是对传统形而上学的一次颠倒。进而,尼采在形而上学意义上弘扬了身体性,从而使身体成了哲学大事,而感性身体的大释放也成为现代艺术的重要助力。只有落实到身体上,成为身体性的存在,感性才可能摆脱理性的支配和驾驭。

四、力感与颓废

与前述身体现象不无相关,后期尼采特别喜欢讨论“颓废”(decadence)问题。什么是“颓废”?尼采为何要谈论“颓废”呢?我相信在尼采那里,“颓废”不光是指意志消沉、精神萎靡,而是更一般地指感性身体的不断病弱,指生命意志和力感的丧失。在这方面,尼采构造了两项对立:一是艺术与真理的对立,即艺术的非真理性,二是艺术与道德的对立,即艺术的非道德性。在他看来,艺术乃是“权力意志”的基本表现方式,而只有通过艺术,我们才有可能抵抗“颓废”和“蜕化”。以艺术性反对真理性 and 道德性,这尤其是尼采晚期的一个重要努力,由此形成了具有尼采特性的“生命美学”。

在后期(1888年)的一则笔记中,尼采认为自己前期的《悲剧的诞生》一书达到如下两点根本的认识:其一,“凭真理生活是不可能的;‘求真理的意志’已经是一个蜕化的征兆……”;其二,“艺术是非道德的:——艺术并不像真理那样,是由哲学家的妖精即德性激发出来的。”^[9]

首先是艺术的非真理性。尼采的逻辑很简单：艺术是美的，而真理是丑的。美是什么？美是力感。“美与丑”对应于“强与弱”。尼采的一个著名说法是：“真理是丑的：我们拥有艺术，是为了我们不因真理而招致毁灭。”^[10]按尼采之见，强者、强壮者才可能是美的，病弱者、虚弱者怎么可能有美感？这话听起来有点问题，比如我们中国男人们，特别是弱不禁风的文人们，大概都会说病恹恹的林黛玉是美的。难道就没有娇羞柔弱之美吗？对尼采来说，区分美与丑的尺度和标准只有一个，就是“权力意志”意义上的力感，他这种生命哲学的逻辑是不是过于简单了些？尼采说：“所有丑都使人虚弱，使人悲伤：它使人想起衰落、危险和昏聩无能。人们可以用测力计来测量丑的印迹。凡在人受到压抑处，就有某种丑发挥作用。权力感，权力意志——它随着美而高扬，随着丑而跌落。”^[11]

美丑即强弱，而真理是丑的。后期尼采以这种尖锐的方式把艺术与真理对立起来，显然重新接过了他在《悲剧的诞生》中已经开始的苏格拉底主义批判的任务。在那里，尼采把伟大的希腊悲剧艺术的死亡归因于“民族丑八怪”苏格拉底，因为从苏格拉底开始出现了一种“理论文化”，即科学文化类型，形成了一种科学乐观主义的信念：自然是可知的，知识是万能的。从此，理论—科学的兴趣占据了时代文化主流，并且也成了后世欧洲文化的基本定势。理论文化（哲学和科学）的基本特征是论证和说明（尤其是因果说明），今天人人都是“理论人”，都要为自己的行为作出论证和辩护，做一种因果说明。然而，在尼采看来，苏格拉底主义（尼采后来称之为柏拉图主义）的哲学和科学为我们提供了“真理”，其结果是对感性生命的弱化。

其次是艺术的非道德性。道德主义原则是传统美学的最基本的原则之一。当年柏拉图之所以要把诗人艺术家赶出理想国，就是因为他认为这些艺术家及其作品没有清晰的理性，只有混乱的感觉和情欲，对于城邦公民的教化和文化建设没有任何积极意义，相反倒还会败坏城邦的风气。哲学与艺术的对抗关系由此建立起来了。后来亚里士多德将这一点归结为道德主义原则，即 Katharsis（卡塔西斯）原则。亚里士多德认为艺术要在道德上有功效，它要宣泄我们的不良情绪，净化我们的心灵，陶冶我们的情操——这些都是 Katharsis 的意义。道德主义成为人类艺术理解的一个最基本的原则，在古希腊城邦制度里尤甚，今天在我们这儿依然。

尼采却明确指出：艺术是非道德的。以所谓艺术的“非道德性”，尼采首先当然是要反对传统美学中的道德主义原则，但其实还不止于此。尼采所谓艺术的“非道德性”其实跟他讲的艺术的“非真理性”是一体的，可以说是后者的一种表现。尼采之所以自称为一个“非道德主义者”，因为他认为所有的道德都是变态的，都是以同情、怜悯这样一些虚弱的情感为基础和目标的，道德使人变得越来越丑陋和虚弱，而他主张的是权力意志意义上的美和强，反对的是丑和弱。^[12]

尼采把美感等于力感，是鉴于生命本身力感的虚弱化，生命本身的“颓废”。应该说，人类自然身体和力感的衰败在尼采时代里才刚刚开始，而随着现代技术

工业的加速推进,人类生命体的“颓废”进程日益显现和加速,愈发显得尼采的先知先觉了。晚期尼采把美感与感性的身体和欲望紧密联系在一起,发展出一种“心理—生理学美学”,并不是说尼采要把关于审美现象的讨论降到实证科学的水准,而是试图真正地从感性身体——心理—生理——基础上重建美学,重启作为权力意志的艺术。

五、瞬间与永恒

瞬间与永恒是尼采在后期哲学中所做的又一个颠倒,就是以瞬间论反永恒论。传统主流宗教和哲学根本上都是一种“永恒论”,宗教是超验主义的彼岸永恒论(彼世论),而哲学则是一种先验主义的普遍永恒论。尼采则用“上帝死了”这一判词,宣告以“柏拉图主义”为表征的传统宗教和哲学文化的崩溃,同时试图“把瞬间永恒化”,建设一种以“权力意志”和“相同者的永恒轮回”为核心的形而上学。

尼采的“权力意志”学说认为此在/生命的本质在于力(权力、强力)的不断提高。但这时尼采就遇到了一个难题:如果生命的本质在于力量的不断增强,那什么时候才能完成呢?有完没完呢?尼采后来急中生智,提出了“相同者的永恒轮回”说,想要解决这道难题。这个“轮回”并不是我们中国人所理解的“转世”“投胎”之类的轮回观念,或者更应该翻译成“永远的复返”。

尼采称“相同者的永恒轮回”学说为他最深邃的思想。此说是对他前期生命哲学难题的重新表达,现在他把这个难题表达为“最大的重负”,即:我们在行动的时候,都得问自己这样一个问题:你还想要它吗?还要无数次吗?如果不,那么为何要当下的这一次?我们日常生活就是一种日复一日不断的重复,那么,我们为什么能够容忍这样一种无聊的重复?如今人们已经习惯于一次性的消费,甚至习惯于一次性的性爱(一夜情),人们好像已经不会再提出尼采式的问题了。尼采却是一位严肃认真的思想家,他要追问生命和行动的意义。一次性的生活轻如鸿毛,此即捷克作家米兰·昆德拉所说的“生命中不能承受之轻”。尼采“永恒轮回”的思想意在解此难题。

尼采对“相同者的永恒轮回”学说的证明可谓费尽心机,这里不能详述。^[13]尼采认为空间是有限的而时间是无限的,所谓无限的就是永恒的,存在者整体在有限空间中的无限生成,此即尼采的“相同者的永恒轮回”。最有趣的是尼采的如下证明:所有笔直都是骗人的。尼采说,有一个叫“瞬间”(Augenblick)的出入口,是现在与过去两条道路的会合处,往回走是永恒,往前走也是永恒。如果有人从“瞬间”这个点往前走,又有人从这个点往后走,他们俩会相交吗?尼采说必定会相交的,因为所有直线都是骗人的虚构。这就意味着,时间不是线性的现在之流,而是循环的,是以“瞬间”为中心的三维往复涌现。

如何理解尼采这里的“瞬间”?我认为它对应于希腊词语 Kairos,即“契机”“时机”的意思。当希腊人发觉现在正是做某事的恰当时刻,时机已经充分成熟

时,他们说的是 Kairos。由 Kairos 传达的时间不是线性的现在之流,而是系于实际处境和形势的实际发生和循环涌现的机缘。这种循环轮回是“瞬间”意义上的永恒轮回,只有此时此刻才是最重要的,此时此刻蕴含着我们对过去的追忆,以及我们对未来的期望。传统哲学和神学的线性超越意义上的“永恒”被尼采转化为“瞬间—时机”意义上的“永恒”,正是在此意义上,海德格尔说尼采“把瞬间永恒化”了。

尼采的永恒轮回思想否定了传统的线性时间观,肯定生命的此时此刻。“瞬间”就是一个创造性的时机。在此时此刻这样一个创造性的“时机”,我们行动,我们创造。这就是生活的意义,这就是生命的艺术。所以,对于他所谓“最大的重负”,尼采给出的解答是:“一次就是再来一次”,甚至“一次就是多次”。说白了,尼采的意思是说:在后宗教的时代里,只有通过创造,通过基于当下“瞬间”的时机化创造,通过创造把当下“瞬间”奇异化和丰富化,我们才能获得生命的意义。只有创造性的生活是值得一过的。这就为当代艺术提供了一个思想基础。

六、艺术与哲学

尼采自始就把艺术与哲学的关系问题视为文化批判的一个轴心问题,并且把艺—哲关系的重构当作自己哲思的重点。因为在尼采眼里,艺术是创造和肯定,而哲学是认识(批判)和否定,两者构成特定文化的两种基本势力。若两者关系协调共生,则一种文化就可能是健康的和美好的;若两者关系撕裂,则一种文化就会颓败和崩溃。可惜的是,历史上除了古希腊悲剧时代,艺术与哲学之间难得有良好关系。

如我们所知,尼采崇尚的最佳艺术是古希腊悲剧。悲剧时代同样存在着与悲剧艺术相对应的悲剧哲学,两者意气相投,构成历史上一个最好的文化时代。然而好景不长,随即兴起了一种知识—科学—理论的兴趣,尼采称之为“苏格拉底主义”,尼采深度讨厌苏格拉底。在《悲剧的诞生》中,尼采把苏格拉底称为“世界历史的转折点与漩涡”,因为正是苏格拉底改变了希腊文化的走向,正是苏格拉底否弃了希腊人本来的艺术观,并且将悲剧这种希腊艺术的代表带入歧途之中,使之蓦然猝死。从此以后,艺术没落,而以柏拉图主义为核心的哲学占据了主导地位,感性艺术与理性哲学的对抗成了西方文化的主线。但现在,一个文化变局时代到了,尼采直接以“上帝之死”预言和宣告了这个时代的到来。

这种变局当然也意味着人的变化。尼采晚期曾期盼一种未来的“高人”,他说这种“高人”必须是“艺术—哲学家”或“哲学—艺术家”。今天我们看到,尤其在当代艺术的语境中,尼采的预言已经成真,特别在战后的德国当代艺术中充满了哲思之意蕴,比如约瑟夫·博伊斯背后的鲁道夫·施泰纳,深刻影响马尔库斯·吕佩茨的弗里德里希·尼采,走上马丁·海德格尔式现象学道路的安瑟姆·基弗,等等,艺术家成了哲学家,德国哲学似乎已经不在哲学界,而在艺术界了。这种状况值得我们深思。笔者认为,已经发生的艺术与哲学关系的深度重

构,正是尼采预言的前所未有的文化大变局。

尼采没能看到的是今天的新时代。人类正在加速迈入智能时代,人类的智力优势已经被人类制造的机器人所超越,而且在可以预计的不远将来,人机相联将成为可能,这就意味着,人类的智力将被拉平,可数据化、可形式化的知识将不再需要学习。从古典模仿之学,到近代以来的形式科学/数学之学,到今天,人类的学习越来越被智能技术所挤占和改变,那么未来之学将是何种形态? 我们还需要学什么?

如今人类对未来的关注是前所未有的,虽然人的特征之一就是忧心忡忡地活着,但今天人类的未来担忧是最为强烈的。未来已来,而我们似乎毫无准备。但无论如何,我们的艺术和哲学都得有一个指向未来的重新定位。无论如何,因为艺术和哲学本身的奇异性是智能技术无法替代的,笔者现在更愿意相信,艺术和哲学将是智能技术无法企及的“意义剩余”。在此意义上,笔者也愿意采纳当代艺术真正开创者博伊斯的一个说法:世界的未来是人类的一件艺术作品。

七、总结:什么是现代性美学精神

什么是现代性美学精神? 上面从“冲突与和谐”“复魅与祛魅/神话与启蒙”“身体与观念”“力感与颓废”“瞬间与永恒”“艺术与哲学”等六个方面,我们已经对尼采与现代性美学意识做了一次大尺度的论述。就前六组貌似对立的概念而言,大家自然会认为,尼采的美学观主要传达在冲突、复魅(神话)、身体、力感、瞬间、创造等词语中,甚至受到尼采影响的现代美学也是如此。这大体不差,在许多时候是成立的。正如海德格尔所言,尼采最喜欢采用“颠倒”手法,传统说东他必说西,传统主张理性他必对以感性。尼采确实是用“冲突”“复魅”“身体”“力感”“瞬间”“创造”等词语颠覆、解构了传统美学和艺术观念。因此,我们大概可以把尼采对现代美学的规定性作用概括为如下几点:

其一,以冲突论反对和谐论。如前所述,这是尼采受瓦格纳影响而形成的现代美学观。后来的海德格尔在《艺术作品的本源》中同样展开了类似的“冲突论”,即世界与大地的真理二重性以及艺术创作的“争执”之论。现代主义艺术体现了这种美学观,有时候甚至把它推至极端境地。当然,我们并不能认为现代美学完全放弃了和谐美的理想。这种理想当然还在,只不过,无论是自然还是生命本体,和谐未必是其独一本质。不和谐也可能是美的,而且很可能,和谐之美基于不和谐。

其二,以神话性抵抗启蒙理性。启蒙批判是 20 世纪艺术和哲学的一大主题。失去神性、没有神话的生活是无意义的,过度透明、高度规则的人生是无趣的。这同样也是瓦格纳给予尼采的教诲。在启蒙理性借助于技术工业的力量在全球展开的新形势下,瓦格纳和尼采的这个重建神话的艺术主张依然有效,而且可能更显迫切了。

其三,以身体性反对观念性。柏拉图主义的观念论当然是传统美学的最大

病根，尼采惯用的颠倒手法在此表现得最为显赫。身体性是一种否定超越的指向，指向作为生命发生之所的大地，就此而言，关于身体性的强调本身是一种沉降和回归的力量。尼采之后，在 20 世纪的艺术和哲学中，身体成为一大主题，这时候，“美学”才有可能真正达到它的本义即感性论。人们会说：当代艺术中不是出现了观念艺术吗？如何来理解当代艺术中的身体与观念？我的看法是，我们不能被词语的假象所蒙蔽。当代艺术中的观念艺术，或者观念的艺术化，恰恰是实践了一种身体艺术。

其四，以艺术性反对真理性和道德性。尼采试图通过艺术与真理、艺术与道德的分隔来强化他的反柏拉图主义的生命哲学（生命美学）立场。尼采的道理不难懂：美等于强壮和力感，而丑等于弱化和颓废，因此美是非真理的；又因为基于传统宗教的道德是弱者道德，是让人虚弱和蜕化的因素，所以是与艺术背道而驰的，也就是说，艺术是非道德的。这仍旧是以身体性反观念性。

其五，以瞬间论反对永恒论。如果说在后宗教时代里绝对的“神性超越”意义上的永恒性已经被否定（尼采的虚无主义论题），彼岸和永生信仰已经遭到怀疑，那么，在逻辑上就只留下一条途径：关注当下和瞬间。尼采的论证特别简单：世上没有直线，也就不可能有线性的时间，而只有三维循环的时间。在这种时间中，处于核心地位的是“瞬间”，过去和未来都在“瞬间”中绽放。海德格尔说尼采的“相同者的永恒轮回”是“把瞬间永恒化”了，这话有道理，但其实也容易让人误解，因为尼采在此不再诉诸宗教信仰，而是求助于艺术创造。我们更愿意认为，尼采的“瞬间”是一个创造性的“时机”，所谓“相同者的永恒轮回”，根本上就是说：关注每一个瞬间，创造我们的当下生活，只有创造性的生活才是值得过的，因为只有创造的奇异性才能消除同质和同一，才能让我们体会“一次性的生活是不值得过的”和“一次意味着再来一次”。

其六，艺术—哲学关系的重构。自柏拉图以降，西方文化史一直贯穿着艺术与哲学的对抗，而哲学长期占据着主导性的地位。当尼采断言传统宗教和哲学时代趋于终结的时候，他实际上已经敏锐地预感到，后哲学—后宗教文化首先意味着艺术与哲学这一关系的重构，这种重构也可以表达为“艺术哲学化”和“哲学艺术化”。这在尼采本人的哲思实践中已经得到表现，也在海德格尔关于诗—思关系的重思及其后期诗性之思中得到了更充分的实现。而战后德国当代艺术的开展，更是艺—哲关系的深度重构。

我们知道，在《悲剧的诞生》中，尼采重塑了一个古希腊的神话形象，即酒神狄奥尼索斯，这个形象一直伴随着尼采的哲学（以及美学）。尼采美学是酒神美学，酒神美学是一种生命哲学，因为酒神狄奥尼索斯是尼采哲思的基本原则。在否定性方面，尼采以酒神精神为原则，发起对欧洲传统文化的整体性批判（“柏拉图主义批判”），一是以酒神反苏格拉底，即反对科学乐观主义；二是以酒神反耶稣基督，即反对弱化生命的基督教道德。在肯定性方面，尼采的酒神精神是肯定生命的原则，狄奥尼索斯的肯定原则最后落实于“相同者的永恒轮回”（所谓“最

高的肯定公式”)和“超人”(所谓“权力意志的最高形态”)。我们上面讲的尼采美学几大关键词——“冲突”“复魅”“身体”“力感”“瞬间”“创造”——无非是酒神原则的具体化,而现代性美学精神由此得以成型。

(本文系作者 2017 年 10 月 26 日下午在华东师范大学哲学系作的学术报告。修订版以《尼采与现代美学意识的开端》于 2018 年 5 月 4 日在中央美术学院重讲。)

注释:

[1][3][德]尼采:《悲剧的诞生》,中译本,孙周兴译,北京:商务印书馆,2011年,第3、19页。

[2]昔勒尼的故事大意是:人世间头等好事是不要出生,次等好事是快快死掉,最惨的是苟延在世活在人间。参见[德]尼采:《悲剧的诞生》,中译本,孙周兴译,北京:商务印书馆,2011年,第32页。参见孙周兴:《未来哲学序曲——尼采与后形而上学》,上海:上海人民出版社,2016年,第4页以下。

[4][德]瓦格纳:《诗歌与著作集》第7卷,美茵法兰克福,1983年,第188页。

[5][13]参见孙周兴:《未来哲学序曲——尼采与后形而上学》,上海:上海人民出版社,2016年,第204页以下、216页以下。

[6][德]尼采:《查拉图斯特拉如是说》,中译本,孙周兴译,北京:商务印书馆,2010年,序言第11页。

[7]参见[德]尼采:《善恶的彼岸》,科利版《尼采著作全集》第5卷,柏林/纽约,1999年,第81页。

[8][德]海德格尔:《什么叫思想?》,中译本,孙周兴译,北京:商务印书馆,2017年,第68页。

[9][10][11][德]尼采:《权力意志》下卷,科利版《尼采著作全集》第13卷,16[40];参见中译本,孙周兴译,北京:商务印书馆,2007年,第1259、1259、1258页。

[12]尼采实际上也讲道德,只不过他区分了主人道德和奴隶道德,奴隶道德是一种同情的道德,弱者道德;主人道德是一种贵族道德,强者道德,是每个人自己去掌握自己的生命,提高自己的生命。尼采在这里不讲善恶,只讲好坏,善恶是一种道德的、宗教的判断,好坏则是基于生命力之提高的非道德的判断。详见孙周兴:《未来哲学序曲——尼采与后形而上学》,上海:上海人民出版社,2016年,第108页以下。

〔责任编辑:马立钊〕