

# 对生命的否定：重估叔本华对早期尼采艺术形而上学的影响

吕 东

---

**摘 要：**本文旨在揭示叔本华的美学思想对早期尼采的艺术形而上学的巨大影响。首先在艺术类型论方面，早期尼采使用日神艺术/酒神艺术的框架对艺术类型进行了二元划分，这样的二元划分是直接挪用叔本华的艺术二分法的成果，作为理念摹本的一般艺术转变成成为日神艺术，表出意志的音乐转变成成为酒神艺术。其次在审美经验论方面，早期尼采的悲剧概念是由三重世界构成的，尼采关于悲剧的三重世界说直接吸收了叔本华对于审美经验的理论成果。最后在关于悲观主义的核心问题上，早期尼采为此在之悲剧性真理给出了两条解决之道：即日神式的和酒神式的解决之道，但这两条解决之道归根结底是否定个体生命的，是悲观主义的。早期尼采仍旧是叔本华式的悲观主义者。

**关键词：**叔本华；早期尼采；艺术类型；审美经验；悲观主义

**作者简介：**吕东，华东师范大学中文系在读博士生，文艺学专业，研究方向为西方文论与文艺美学。通讯地址：上海市闵行区虹梅南路5800号华东师范大学研究生公寓15栋515室，邮政编码：200241。电子邮箱：2005lvdong@163.com

---

**Title:** Negation of Life: Reassessing Schopenhauer's Influence on Early Nietzsche's Metaphysics of Art

**Abstract:** This article aims to reveal the great influence of Schopenhauer's aesthetic thought on early Nietzsche's metaphysics of art. Firstly, in terms of typology of art, early Nietzsche uses the framework of the Apollonian art/Dionysian art for the binary division of artistic types. Such binary division is the result of direct appropriation of Schopenhauer's artistic dichotomy. The general art which is the facsimile of the idea changes into Apollonian art, and music which is the facsimile of the will changes into Dionysian art. Secondly, in terms of the theory of aesthetic experience, early Nietzsche's concept of tragedy is composed of the triple world which directly absorbs the theoretical achievements of Schopenhauer's aesthetic experience. Finally, regarding the core issue of pessimism, early Nietzsche gives two solutions to the tragic truth of existence: the Apollonian solution and the Dionysian solution, but the two solutions ultimately deny individual life and are pessimistic. Early Nietzsche is still a Schopenhauerian pessimist.

**Keywords:** Schopenhauer; early Nietzsche; artistic type; aesthetic experience; pessimism

**Author:** Lü Dong is a Ph. D. student at the Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University (Shanghai 200241, China). His research interests cover western literary theory and aesthetics. Address: Rm. 515, Bldg. 15, Graduate Students' Apartment of ECNU, 5800 South Hongmei Road, Minhang District, Shanghai 200241, China. Email: 2005lvdong@163.com

---

1865年10月，在莱比锡的一个旧书店里，21岁的尼采发现了两卷本的《作为意志和表象的世界》，那时的他迅速沉醉于叔本华的思想魅惑之中，那个源自于存在基础的意志之轰鸣声总是萦绕在他的耳际，他欣然接受了叔本华的悲观主义，个体生命摆脱意志劳役拘禁的最佳方式便是弃志禁欲，放弃生命，直至放弃整个生命意

志。可以说，青年期的尼采是一个彻底的叔本华主义者。<sup>①</sup>也是从那时起，叔本华式的悲观主义便成为了尼采思想生命的核心命题和他终其一生要破解的谜团。此在之真理真的只是痛苦、恐怖和可怕吗？如果说是，那么是不是只有否定生命之价值来作为解脱之道呢？可以说，如同他的思想导师叔本华一样，尼采的艺术哲学也是对

这样的存在之谜题的回应,在他第一部公开发表同时也标志着其早期艺术形而上学<sup>②</sup>正式确立的专著《悲剧的诞生》(1872年)中,尼采确信借助艺术,能够为叔本华式的悲观主义打开一条审美主义的通路,可问题是,在这种泛审美化的立场中,尼采究竟有没有克服叔本华式的悲观主义?

当然,叔本华对早期尼采艺术哲学的影响是显而易见的,不仅在于尼采在《悲剧的诞生》中大段引用叔本华的著作并对其思想大加赞赏,更在于在细部,此时尼采的艺术形而上学不过是叔本华美学思想的翻版。可令人遗憾的是,国内尼采的研究者们虽然承认叔本华对早期尼采艺术形而上学的影响,可他们却致力于降格此种影响,由此凸显尼采的悲剧理论的天才性和原创性,尤其是在最关键的悲观主义这一核心问题上,国内学界似乎已经取得了共识性的结论,暨早期尼采通过创建以酒神精神为核心的艺术形而上学,肯定生命意志,进而肯定个体生命,从而克服了叔本华的悲观主义。如朱光潜断言《悲剧的诞生》中的尼采“实在是一位乐观主义者。人生虽然永远植根在痛苦之中,当你用艺术家的眼光去看它时,却也毕竟是有价值的”(152)。朱光潜眼中尼采是一位乐观主义者,当然与悲观主义相去甚远。周国平也认为“酒神精神的要义是肯定生命包括生命必涵的痛苦”(63),他强调尼采站在了宇宙生命的立场,通过赋予生命以力感的方式克服了叔本华的悲观主义。而余虹在解读尼采的悲剧观时,指出尼采通过悲剧所塑造的“生命意志并不是叔本华所谓的消极的求生存意志,而是积极的求权力的意志,是从不否定痛苦与毁灭的意志,是肯定一切生命现象的意志”(38),也就是说,余虹确信尼采通过形塑一种强大权能的生命意志,肯定了一切生命现象,从而与叔本华的悲观主义分道扬镳。

而在国内研究者对早期尼采的评述中,大多紧紧抓住了尼采学术生命晚期那部自传性的著作《瞧,这个人》(1888年)中对《悲剧的诞生》的评述,尼采在其中评说“悲剧恰好是一个证据,证明希腊人不是悲观主义者”(Ecco Homo 309),并且解释酒神精神为“肯定生命,哪怕是在最疏异和最艰难的难题之中的生命;生命意志在其最高类型的牺牲之中欢欣于自己的不可穷尽——在这一点上,我称之为酒神式的”(Ecco Homo 312),从而自信“我有理由将自己理解为第一位悲剧哲学家——也就是悲观主义哲学家的极端矛盾面和对立面”(Ecco Homo 312)。当然,尼采在1886年为《悲剧的诞生》所写的题为《作为自我批判的尝试》的序言中,他也强调《悲剧的诞生》中的酒神形象是与叔本华的听天由命感(Resignation)格格不入的,但不无矛盾的是,尼采同时借浪漫主义者的口唇称呼《悲剧的诞生》的作者为悲观主义者和神化艺术者,并希冀克服在本书中所存在的一切形而上学的残留(Versuch einer Selbstkritik 19-22)。不仅如此,在被后世冠名为《权力意志》(1885至1888年)的遗稿

中,尼采一方面声称《悲剧的诞生》是“反悲观主义的”,“在这里,艺术被视为反对所有否定生命的意志的唯一优越的对抗力量”(Nachgelassene Fragmente Frühjahr 225),另一方面又强调《悲剧的诞生》“将悲观主义,更清楚地说就是虚无主义视为‘真理’(Wahrheit)”(Nachgelassene Fragmente Frühjahr 229),并且明确指出,直至临近1876年时,自己“在这个时候理解了,我的本能所谋求的东西乃是与叔本华相反的,那就是要为生命辩护,即使在生命最恐怖、最模糊、最具欺骗性的现象中”(Nachgelassene Fragmente Herbst 354-55)言下之意,在1876年之前,自己仍是叔本华式的悲观主义者。可以说,在关于《悲剧的诞生》是否是一部悲观主义的著作这一问题上,尼采回顾性的论述中充斥着矛盾性的观点,它们未能为我们思考这一问题提供明晰的答案。不可否认的是,正是早期尼采艺术哲学中的类宗教的形而上残留,使得晚期转向艺术生理学和实在论的尼采在评价早期著作时陷入了两难的境地,一方面他试图将自身转变了的思想附加在早期著作之中,但另一方面他又必须诚实面对自己早期思想中的类宗教的形而上偏好,所以他在1886年序言中干脆直接否定了《悲剧的诞生》的思想价值。

诚然,在早期尼采泛审美化的立场中的确肯定了作为世界本源性力量的生命意志,但并不表示如此便是对个体生命的肯定。其实,掀开罩在日神艺术/酒神艺术这组艺术二元对立之上的摩耶面纱,会发现这组二元对立概念的实质不过是复制了叔本华基于艺术二分法而形成的艺术类型的概念:暨作为理念摹本的一般艺术和直接表出意志的音乐的二元区分,而尼采创造性地将日神和酒神融合为一而形成了他对于悲剧内涵的独特理解。不仅如此,叔本华在现象学视域下对审美经验的具体阐释直接影响着尼采笔下的悲剧内涵。最终,在面对此在之真理暨人生之悲剧性这一核心问题上,尼采给出两条解决之道,分别是日神式的和酒神式的解决之道,但这两条解决之道归根结底依旧是悲观主义的,早期尼采并未走出叔本华悲观主义的迷雾。

## 一、作为理念摹本的日神艺术和直接表出意志的酒神艺术

在叔本华所构建的艺术世界的景观中,他将整体艺术划分为两种类型,一种是作为理念摹本的一般艺术,另一种是直接表出意志的音乐。在对一般艺术的概念阐释中,叔本华借用了柏拉图的“理念”,指出表象世界是意志的客体性,而理念表达的是一种个体事物的普遍性,不过这种普遍性是通过感性直观所达到的,而非抽象概念之中的普遍性。并且经验世界按照根据律所显现的事物只是自在之物(也就是意志)的一种间接的客体性,而“理念只是自在之物的直接的,因而也是恰如其分的客体性”

(244)。可以说,理念是沟通经验性事物与自在之物的桥梁,同时在理念之中能够更加接近对于自在之物的认识。当然,理念仍然属于表象世界,只有当个体意识摆脱了抽象思维、理性概念之束缚,而全情于感性直观,使自身的全部意识被在宁静观审中出现在眼前的自然对象所充满之时,我们才能够达到对理念的认识。在如此这般的观审中,经验性的个体事物已成为了其种类的理念,而直观中的个人则已成为了认识的纯粹主体。

叔本华指出,在意志客体性的较低级别上,也就是经验性的现象世界上,主要凭自然科学来考察现象变化的法则。而对理念的考察则是一般艺术的任务。在叔本华看来,艺术天才具有纯粹直观的本领,能够在直观中摆脱意志欲求的劳役拘禁,成为认识着的纯粹主体,达到对个体事物之永恒本质暨理念的认识,而后又通过艺术媒介来复制理念,“以便‘把现象中恹恹不定的东西栓牢在永恒的思想中’”(260)。审美愉悦的能力,也就是在个体事物中认识理念的能力,也就是暂时挣脱意志欲求的能力,是人所共有的。在感性审美中,欣赏者已摆脱了个体化原理的束缚,成为了纯粹认识的主体,而此时之审美客体也已不再是经验性的个体事物,而上升为呈现事物永恒面貌的理念。就审美之客观意义来说,美即存在于理念之中。

既然相较于经验性事物,理念更接近于对自在之物的认识,“甚至可说就是整个自在之物,不过只是在表象的形式之下罢了”(245),而一般艺术就是理念的摹本。如此,借助一般艺术,便可达到对于世界更加透彻的真理性认识,“朝着某个目标奋斗”(贾纳韦 7)之意志,其作为世界的本质和核心,同时也是一股盲目与冲动的力量,个体生命受这种冲动的驱使,不断地产生欲望。欲望意味着欠缺,欠缺意味着痛苦。所以,一切生命“在本质上即是痛苦”(叔本华 425)。如果欲望得到暂时的满足,人们又会感到无聊,人生不过是在痛苦和无聊之间来回摆动。生命意志不过是恶灵般的存在,而人生注定是一场悲剧,那么我们就应该弃志禁欲,放弃生命,直至放弃生命意志。而叔本华倍加推崇的艺术,便是消除一切欲求的“清静剂”。至此,叔本华向我们表明,一般艺术就其本质而言是理念的摹本,我们可以凭借一般艺术更加深刻地洞悉此在之悲剧性的真理,体验到由解脱意志欲求所带来的永恒幸福。

意志的客体化所形成的级别有等级差别,其具体表现为不同级别之中所形成的理念在表征意志的清晰性上会产生出等级差异。据此,叔本华对于一般艺术进行了等级划分。建筑艺术属于艺术的最低等级,因为建筑艺术所展现出的理念是意志客体性中的最低级别。而故事画和人物雕刻是意志可以在其中最高度客体化的理念表达,是造型艺术的最高类型。除造型艺术外,在对文字艺术的分析中,叔本华指出,抒情诗的成就便是意志欲求与对环境的无意志的纯粹观赏的巧妙融合。由于抒情诗中

的纯粹观赏会间隙性地受到意志欲求的干扰,如此便会大大减损抒情诗表征意志的清晰性程度,所以抒情诗属于文艺的较低等级。在叔本华看来,“无论是从效果巨大的方面看,或是从写作的困难这方面看,悲剧都要算作文艺的最高峰”(350),因为悲剧在其悲剧性中暗示着宇宙和人生的本真性状况,此在之真理暨人生之悲剧性得以完整明晰地呈现,作为意志清静剂的真理性认识便会带来清心寡欲,直至放弃对于个体生命的欲求。可以说,在对各类一般艺术的等级划分之中,叔本华偏重于艺术的客观认识性功能,而忽视了艺术的情感表现性功能。

叔本华对于艺术类型的划分中,音乐是孤立于所有一般艺术之外的独立存在。其他一切艺术都只是作为理念之摹本而间接地表征意志,而“音乐乃是全部意志的直接客体化和写照”(357),“所以音乐不同于其他艺术,决不是理念的写照,而是意志自身的写照,[尽管]这理念也是意志的客体性”(357)。也就是说,音乐越过理念这一中介直接表征意志,音乐是意志的直接写照,如此,借助音乐便达到了对物自体最为深入的认识。

综上,叔本华使用一般艺术/音乐的二分法来阐释他的艺术类型说,一般艺术就其内涵实质是作为理念的摹本间接地表征意志,音乐则越过了理念这一中介而直接表征意志。作为叔本华的信徒,早期尼采借助日神和酒神这样两位古希腊神话形象不加修饰地挪用了叔本华的艺术二分法及其概念内涵,但在细部,尼采试图调和艺术的客观认识性功能和情感表现性功能,由此试图恢复抒情诗的声誉,并最终创造性地将日神和酒神融合为一而形成了独特的悲剧内涵。

首先来看尼采笔下的日神艺术的内涵,日神“按照其词源,他是‘发光者’,是光明之神,也掌管着内在幻想世界的美丽假象(Schein)”(*Die Geburt der Tragödie* 27)<sup>③</sup>,“而日神本身理应被看做个体化原理的壮丽的神圣形象,他的表情和目光向我们表明了‘假象’的全部喜悦、智慧和美丽”(*Die Geburt der Tragödie* 28),也就是说,日神是内在幻想世界的美丽假象的化身,以此使得个体化原理得到美化和圣化。在尼采看来,梦是日神式的生理现象,而造型艺术便是日神艺术,可以说,日神艺术就是美丽假象的摹本,而日神艺术的典范便是奥林匹斯众神的雕像。

那么,日神艺术所要展示出的美丽假象在早期尼采的形而上体系中占据着什么样的位置呢?尼采通过类比来回答问题。早期尼采完全接受了叔本华的意志的形而上学,世界的唯一实存是意志(又名之曰“太一”),我们经验性之此在世界不过是“在每一瞬间所唤起的太一(Ur-Einen)之表象”(*Die Geburt der Tragödie* 39),相较于唯一实存来说也只是一种假象,而梦作为内心世界对经验性此在世界的幻想和虚构,“那么,我们就必须将梦看作假象的假象,从而看作对假象的原始欲望的一种更高满足”(*Die Geburt der Tragödie* 39)。接着由此类比,个体化原理是经验性此在世界中由时空所形成的基本法则,必定也

只是一种假象,而日神式的美丽假象是对个体化原理的美化和圣化,必定是假象的假象。在这里,尼采强调美丽假象是有别于此在世界的,而毋宁说是对于此在世界的本质性的升华,是作为沟通经验性此在世界与自在之物的桥梁而更加接近于真理性的认识。于是,尼采创造了西勒诺斯的智慧来表述日神式的美丽假象所裹挟的真理性的认识。正当我们醉心于奥林匹斯众神的光辉形象,慨叹这个民族如此乐天,在他们身上根本找不到忧郁和悲伤的因子之时,来自希腊民间的西勒诺斯的智慧却打碎我们的迷梦,

可怜的浮生呀,无常与苦难之子,你为什么逼我说出你最好不要听到的话呢?那最好的东西是你根本得不到的,这就是不要降生,不要存在,成为虚无。不过对于你还有次好的东西——立刻去死。(Die Geburt der Tragödie 35)

可以说,日神艺术之基底是对此在之真理暨人生之悲剧性的深刻认识,而此时就需要美丽假象来缓和此在之荒谬与恐怖,使人们在艺术谎言中继续生存。由此,日神艺术的美丽假象便具有了双重特质,一方面作为沟通此在世界与自在之物的桥梁能够使我们更加深刻地洞悉此在之真理,另一方面又成为对抗此在之真理的一剂解药,使人们在艺术谎言中继续生存。那么,基于以上对美丽假象的内涵实质的解读,毋宁说它就等同于叔本华笔下的理念,作为理念摹本的一般艺术此时俨然转变为了作为理念摹本之日神艺术。

接下来是酒神,它是日神之本能冲动的对立面。当人们被巨大的恐惧(Grausen)所俘获,作为经验世界之根据的充足理由律也无法对应此种恐惧之时,并且“在这恐惧之外,如果我们再补充上个体化原理崩溃之时从人的最内在基础即天性中升起的充满幸福的狂喜,我们就瞥见了酒神的本质”(Die Geburt der Tragödie 28)。对于个体而言,个体之解体乃是最高痛苦,而这一痛苦却成为了解除一切痛苦的根源,使人们在无意识状态下获得了充满幸福狂喜的情绪放纵,所以,酒神就其本质而言毋宁说就是一种痛苦与狂喜交织的情绪放纵。在这里,正如萨弗兰斯基所言,个体化原理的崩溃,意味着三重界线的破除,“人去除了自己同自然的界线,觉得自己与它同为一体。他在恣意纵欲中,在爱情和大众的迷醉中去除了与别人的界线。而这第三条栅栏在个体的内部被搁到。意识为无意识敞开大门”(65),如此,在三重界线被破除的无意识的酒神迷狂中,我们便投入到了万物融为一体的“太一”之怀抱,从而在无遮蔽之中更为深刻地认识世界之本质和此在之真理。简言之,酒神的本质就是一种痛苦与狂喜交织的情绪放纵,借此我们便能在无遮蔽之中更为深刻地认识此在之真理。在尼采看来,醉是酒神式的生

理现象,而音乐就是酒神艺术。

那么作为酒神艺术的音乐与日神的造型艺术有什么差别呢?尼采干脆直接引用叔本华在《作为意志和表象的世界》中对音乐的定义来说明问题。当然还是重复叔本华的观点,指出“其他一切艺术是现象的摹本,而音乐却是意志自身的写照,因为它体现的不是世界的任何物理性质,而是其形而上性质,不是任何现象而是自在之物”(Die Geburt der Tragödie 104)。也就是说,作为酒神艺术的音乐越过了日神式的美丽假象(其实就是叔本华所言之理念)直接表征意志,那么就其内涵实质来说,作为酒神艺术的音乐就是对意志的直接写照。

综上,我们可以清晰地认识到,尼采使用日神和酒神这样两位古希腊神话形象对于艺术类型的二元划分是直接挪用叔本华的艺术二分法的成果,由此形成的日神艺术/酒神艺术的概念内涵不过是承袭了叔本华对于一般艺术/音乐的概念解读,作为理念摹本的一般艺术转变成为日神艺术,而直接表出意志的音乐转变成为酒神艺术。

当然尼采并没有止步不前,既然酒神之本质是一种痛苦与狂喜交织的情绪放纵,那么作为酒神艺术的音乐当然具有强烈的情感表现性特征,由此尼采捡拾起了被叔本华所遗忘的艺术的情感表现性功能,并进一步使之与艺术的客观认知性功能协调共生,当然,在尼采看来,抒情诗便是这种努力的艺术产物,而最终在悲剧之中,艺术之客观认识性功能与情感表现性功能达到了完美融合。

如前所述,在叔本华看来,抒情诗是意志欲求与对环境的无意志的纯粹观赏的互相融合,由于意志欲求这一非艺术成分的参杂而影响了抒情诗之艺术性与真理面相,所以叔本华贬低抒情诗的价值。而尼采却并不赞同叔本华对于抒情诗的看法,尼采认为,抒情诗中的抒情成分并不是个人性的主观欲求,而是源于音乐精神的对世界之至深本质的直接关照。一方面,抒情诗人作为酒神艺术家,他在情感宣泄中投入太一之怀抱,制作太一的摹本暨音乐,从而也完成了抒情诗中的情感表达;另一方面,音乐又借由诗歌语言所制造的“譬喻性梦像”(gleichmissartigen Traumbilde)言说世界之本质与此在之真理,并寻求在假象中得以解脱。基于抒情诗的抒情面相与真理面相,所以抒情诗便是艺术之客观认知性功能与情感表现性功能之融合,也是酒神之音乐与日神之造型梦境的融合。在尼采看来,抒情诗之本质就是利用诗性言语对音乐的模仿,可言语毕竟只是经验世界之理性的产物,并不能完全揭示作为意志直接写照之音乐的至深内核,所以抒情诗中日神与酒神的融合是不完美,但它毕竟是生育悲剧的母腹,而在悲剧之中,日神艺术与酒神艺术达到了完美的融合,尼采也终于完成了调和艺术之客观认知性功能与情感表现性功能的目标。

由于对于悲剧这一审美现象的具体分析是下文之重点,届时也将明晰展现出日神艺术与酒神艺术是如何在

悲剧之中达到完美融合的，此处笔者就不再赘言。其实细究起来，作为酒神艺术之音乐一方面其本质就是一种迷狂般的情绪放纵，另一方面也是对此在之至深内核暨太一的无遮蔽的深层次认识，其本身就兼具情感表现性和客观认知性的双重功能，可为什么尼采非得寻求日神艺术与酒神艺术在某一特定艺术形式（甚至高形式便是悲剧）之中的互相融合，以便完成协调艺术之双重功能的目标呢？原因在于完成协调艺术之双重功能只是早期尼采艺术形而上学的初级目标，早期尼采艺术形而上学的根本目的是为此在之悲剧性真理提供解决之道，尼采确信，在悲剧中，由日神艺术与酒神艺术完美融合所形成的酒神精神才能为此在之真理提供一条圆满的解决之道。

总之，早期尼采关于艺术类型的学说总体上是对叔本华学说的挪用，日神艺术/酒神艺术的二分法无论是在思想框架方面还是内涵实质方面都是对叔本华关于一般艺术/音乐的艺术二分法的复制。但尼采并没有止步于此，他创造性地将日神与酒神融合为一形成了他关于悲剧内涵的独特理解，而尼采也自信该悲剧概念为此在之悲剧性真理提供了一条圆满的解决之道，暨酒神式的解决之道。

## 二、迷狂状态之中非功利性的审美超越

以上分析了叔本华的艺术类型学说对早期尼采的巨大影响，当然，叔本华的美学思想对早期尼采艺术形而上学的影响不止于此，其在现象学视阈下对审美经验的具体阐释直接影响着尼采笔下的悲剧内涵。

在对叔本华审美经验说的讨论中，学界普遍注意到了这一审美经验的无意志的静观面相。朱莉安·杨（Julian Young）指出叔本华所描绘的审美意识“发生在当个人停止将自我意识为时空中之客体，并且因此停止在与个体意志的关联之中思考对象：此时知觉就成为（叔本华采用了康德审美意识的标志）‘非功利性’的了”（12），朱莉安·杨强调叔本华所描绘的审美意识是一种无意志的静观状态，由此主体之知觉就成为非功利性的了。贾纳韦（Christopher Janaway）在对叔本华美学思想的诠释中也指出，“叔本华对审美体验的认识属于一种传统，即认为审美体验就是对客体持有一种‘无利害关系’的态度”（70），又进一步论述“审美体验之所以重要，不仅在于这种体验逃避个人自身意志的镇静作用，还因为唯有它能呈现事物永恒的面貌”（73），同样，贾纳韦认为叔本华所论述的审美经验是一种逃避个人意志的静观行为，那么这种审美经验对客体就持有一种无利害关系（非功利性的同义词）的态度，并且在此种审美体验中更加接近对于世界的真理性认识。丹尼尔·盖姆（Daniel Game）也特别强调，对于叔本华，“完全的去意志性”是“本真性审美愉悦的必要条件”（94）。由此可见，学界普遍认为叔本华所言之审美经验是一种去意志性的静观行为，就其实质而

言是非功利性的。

的确，去意志性的静观以及由此产生出的审美之非功利性是叔本华所言之审美经验的一重面相。如前文已经分析过的那样，认识理念的前提条件便是个人摆脱意志欲求的束缚，在静观之中成为认识的纯粹主体。而一般艺术作为理念之摹本，无论在艺术创作方面还是艺术欣赏方面，都必须达到去意志化的静观状态，如此才可以完成对理念之复现或欣赏。而且叔本华明确指出静观之实质是非功利性的，那么叔本华所言之审美经验的确是一种去意志性的静观行为，这种审美经验也的确是而非功利性的。

但是，我们不能依此就直接对审美经验定性，因为无意志之静观只是叔本华所言之审美经验的一重面相，审美静观之基底乃是一种情绪放纵的迷狂状态，从而构成了审美经验的另一重面相。在对艺术天才的刻画中，叔本华一方面强调艺术天才的去意志性的静观本领，但另一方面又指出，感性静观不同于理性抽象的能力，为要达到此种静观，“天才人物每每要屈服于强烈的感受和不合理的情欲之下”（265）。接下来叔本华具体解释了为什么只有在情绪放纵的迷狂状态之中才能达到审美之静观，

而直观事物对天才的个人们[所产生的]那种极为强烈的印象又大大地掩盖了黯淡无光的观念，以至指导行为的已不再是观念而是那种印象，[天才的]行为也就正是由此而成为非理性的了。因此，眼前印象对于天才们是极强有力的，[常]挟天才冲决[藩篱]，不加思索而陷于激动，情欲[的深渊]。（265）

在叔本华看来，静观源于一种强烈印象下的非理性状态，是完全有别于理性状态的，理性概念指向的是一种抽象认知的能力，是对情绪的压抑，而此种非理性状态的显著特征便是一种情绪的放纵，所以只有在情绪放纵的迷狂状态之中摆脱意志的劳役拘禁，才能达到审美的静观。也正如丹哈姆（A. E. Denham）所言，“但是叔本华本人明确地否认了这一点：审美参与，正如他所描述的那样，并不是一种‘被动接受性’的状况，而是被情感、想象力和创造力所唤起的强烈的积极性和创造性的过程”（179—80）。丹哈姆指出叔本华所言之审美经验是一种情感协调之中的积极性和创造性的过程，也是一种情绪释放的状态，而尼采笔下酒神式的醉（Rausch）即是源于此种协调性的审美经验。当然，丹哈姆的观点无疑是很有启发性的，情绪放纵的迷狂状态的确是叔本华所言之审美经验的基底状态，但并不能因此取消掉审美经验的无意志静观面相，情绪放纵之迷狂恰是为了通达无意志之静观，在叔本华所言之审美经验中，此双重面相是和谐共生的，而丹哈姆否认叔本华所言之审美经验的无意志的静观面

相则是失之偏颇的。总之,叔本华所言之审美经验包含着双重面相,其基底是一种情绪放纵的迷狂状态,而经由此种状态最终达到了去意志性的审美静观,并且此种静观就其实质而言是非功利性的。

当然,审美静观乃是对理念之观审,在无意识之静观状态中,一方面可以使我们更加清晰透彻地认识世界之本质及此在之真理,另一方面又能使我们体验到弃志禁欲之永恒福祉。那么,审美经验之最终指向乃是一种审美超越,暨引导人们自觉放弃意志欲求,放弃生命,直至放弃生命意志。

在这里值得指出的是,以上所论及的审美经验是针对一般艺术而言的,在叔本华那里,对于音乐的审美经验与对于一般艺术的审美经验的内涵并无实质性差别,只是静观之对象由理念变为了自在之物本身。综上可知,叔本华所言之审美经验包含三部分的内容,此审美经验之基底是一种情绪放纵的迷狂状态,而经由迷狂状态达到了去意志性的审美静观,并最终在此种静观之中完成了审美的超越。而尼采正是吸取和借鉴了叔本华所言之审美经验的这三方面的内容而形成了他对于悲剧内涵的独特理解。

在尼采看来,“悲剧是从悲剧歌队中产生的”( *Die Geburt der Tragödie* 52),而悲剧歌队是酒神气质的人的自我显现,“歌队在幻象中看见自己的主人和师傅酒神,因而永远是服役的歌队”( *Die Geburt der Tragödie* 63),悲剧歌队是为酒神服役的歌队,演奏着酒神式的音乐。在酒神音乐的魔力召唤下,个体化原理痛苦地崩溃,演员与观者的区隔消失,所有参与及欣赏歌队演出的人员在情绪放纵的迷狂状态中投入到了万物融为一体的“太一”之怀抱,而此时,悲剧最直接的效果也就达到了,“城邦,社会以及一般而言人与人之间的裂痕向一种极强烈的统一感让步了,这种统一感引导人回归大自然的核心”( *Die Geburt der Tragödie* 56)。如此,在酒神音乐的召唤下,歌队引领人们进入了酒神式的迷狂世界。

以上即为悲剧所展示出的第一重世界,但尼采并没有止步于此,尼采指出,“魔变(Verzauberung)是一切戏剧艺术的前提”( *Die Geburt der Tragödie* 61),在原始悲剧的迷狂状态之中,酒神的醉心者会忘却自己的公民身份,将自我幻化为自然生灵萨提儿,当然这一自然生灵并非在场,而只是歌队所制造出的幻象(Vision)。就此种幻象之性质而言,尼采指出,“这种幻象绝对是梦境现象,并且就此而言具有史诗的本性”( *Die Geburt der Tragödie* 62)。也就是说,经由悲剧基底之迷狂状态,酒神的醉心者会魔变为自然生灵萨提儿,进入一个新的幻象世界,此幻象世界就性质来说就是日神式的梦境。在原始悲剧的早期歌队之中,舞台形象并不存在,但是悲剧从基底处不断放射出一个由自然生灵萨提儿所组成的幻象世界,这种造型力量的不断释放成为了生育悲剧之成熟形式暨戏剧的母腹,在戏剧中,作为舞台形象之悲剧英雄已经在场,由他

们来制造舞台式的梦境,引领酒神醉心者进入日神式的幻象世界。可以说,作为悲剧原始形式的悲剧歌队,其不仅负责演奏酒神音乐,使全员进入酒神迷狂的状态,还负责制造舞台式的幻象。而在悲剧的成熟形式戏剧之中,歌队只负责演奏酒神音乐,制造幻象世界的任务是由悲剧英雄来完成的。

当然,当进入日神式的幻象世界之时,酒神的醉心者便弃绝了情绪放纵之迷狂状态,而达到了一种无意识之静观。就如尼采对日神艺术家拉斐尔的作品所做的分析那样,日神式的梦境乃是“闪闪发光地飘浮在最纯净的幸福之中,飘浮在没有痛苦的、远看一片光明的静观(Anschauen)之中”( *Die Geburt der Tragödie* 39),又如尼采在对悲剧神话的分析中指出“在无意识静观中达到的对个体化世界的辩护,此种辩护乃是日神艺术的顶点和缩影”( *Die Geburt der Tragödie* 140)。日神式的梦境自然是一种无意识之静观,其实质也自然是非功利性的,这就成为了悲剧中日神式的幻象世界的根本特性。但是另一方面,尼采极力强调悲剧中日神式的幻象乃是“作为一种酒神状态的客体化,它不是在假象中的日神式的解脱,相反是个体的解体及其与太初存在的合为一体”( *Die Geburt der Tragödie* 62),显然,悲剧中日神式的幻象已不是单一化的日神艺术式的呈现,它虽保留着无意识之静观的史诗本性,但已不再是对个体化原理的美化和圣化,以求在对个体化原理的庄严护卫中缓和此在之悲剧性真理,而是成为了酒神状态的客体化的展现。如此,在悲剧中日神式的幻象世界中,个体化原理被解除,万物复归“太一”之怀抱。那么,在日神式的幻象世界的无意识静观之中,物我交融,酒神的醉心者已不再是对美丽假象暨理念的观审,而是直面此在之至深核心暨意志。

总之,在悲剧中,经由基底之情绪放纵之迷狂状态,酒神的醉心者便进入了悲剧的第二重世界——日神式的幻象世界,也便达到了一种去意志性的静观状态,此静观就实在而言也是非功利性的,而此时酒神的醉心者将直面此在之至深核心暨意志,从而最为深刻地洞见世界之本质与此在之真理。

当然,悲剧所带来的酒神式迷狂和日神式幻象都是在无意识状态下完成的,可当悲剧观众重新回到意识之现实,一种弃志禁欲的心情便会油然而生。因为在日神式的幻象世界中,酒神残忍的一面显露无疑,他让人们最为深刻地洞见此在之真理暨人生的悲剧性,而当这一真理性认识流入意识之中时,酒神气质的人们终于彻悟了,他们如哈姆雷特般厌弃行动,因为他们的行动根本无法改变人生悲剧性的命运,他们处处只看到此在之荒谬与恐怖,终于,他们厌世了。那么即使日神举起美的权杖,使幻象释放出美的光彩,也无法抵御酒神真理之洪流。可正当古希腊人民由悲剧而陷入佛教涅槃之危险时,“每部真正的悲剧都用一种形而上的慰藉来解脱我们:不管现象如何变化,事物基础之中的生命仍是坚不可摧和充

满欢乐的”( *Die Geburt der Tragödie* 56)。至此,酒神借日神这一譬喻形象在意识状态下流露出仁慈的智慧箴言,酒神精神正式形成。当然,酒神精神是悲剧之核心要义,在此之中,日神之譬喻形象与酒神音乐达到了完美的融合,而尼采也借助酒神精神实现了他对于此在之悲剧性真理的酒神式的解决之道,他确信,在此种泛审美化的立场中,我们能够超脱个体意志,投入对彼岸神祉的坚定信仰和肯定之中,从而得到永恒的救赎。由此可见,悲剧包含着意识之现实世界,酒神精神便寄居在此世界之中,而酒神精神的终极指向乃是一种审美超越。

综上所述可知,尼采笔下的悲剧是由三重世界构成的,首先,在酒神音乐的召唤下,所有参与及欣赏悲剧演出的人员进入到情绪放纵的酒神迷狂的世界,在这一世界中万物融为一体,复归“太一”之怀抱。其次,经由酒神之迷狂,而进入日神式的幻象世界,在此世界的无意志静观之中,酒神的醉心者直面存在的至深核心暨意志。最后,回归意识之中的现实世界,体悟酒神精神,达到对此在之悲剧性真理的审美超越。可以说,尼采关于悲剧的三重世界说直接吸取了叔本华所论述的审美经验的理论成果,并在此基础上形成了具有原创性的酒神精神这一核心概念。尼采确信,酒神精神为此在之悲剧性真理提供了一条圆满的解决之道,暨酒神式的解决之道,那么,这条解决之道的具体内涵是什么?它是如何克服此在之悲剧性真理,克服此在之荒谬与恐怖?它的根底是悲观主义的,还是对悲观主义的超越?

### 三、拯救：悲观主义式的解决之道

当然,这就回到了文章一开始所提到的核心问题,早期尼采是否超越了叔本华的悲观主义?在回答这一系列问题之前,有必要对叔本华美学思想中的悲观主义倾向进行简要而明晰地回顾。

在叔本华那里,作为世界本源性力量的意志是盲目而冲动的力量,是一种恶灵般的存在,它不断使人们产生欲求,欲求就会带来痛苦,并且这一痛苦是持久的,而欲求的满足只是暂时的,虽由满足会带来愉悦与幸福,但更多只是满足后的无聊,人生不过是在痛苦与无聊之间摇摆,所以生命的本质就是一种痛苦,人生的悲剧性是在此在之永恒真理。艺术的价值乃是对生命意志的超脱,作为取消一切欲求的“清静剂”而发挥作用,引导人们自觉弃志禁欲,放弃生命,直至放弃生命意志,从而达到最终的解脱。在叔本华看来,宗教绘画和悲剧之所以分别作为造型艺术与文字艺术的最高峰,正是因为它们发挥取消一切欲求的“清静剂”的效用最为显著。所以,叔本华的美学思想是一种彻底的悲观主义的思想,他基于道德立场否定生命意志,进而确立此在之悲剧性的真理,最终达到对个体生命的否定,在他看来,只有彻底的弃志禁欲才能完成对此在之悲剧性真理的救赎与超脱。

诚然,如上文所述,尼采接受了叔本华对于此在之真理性状况的判定,并将此一此在之真理以希腊民间智慧的形式表露了出来,当然,尼采也为此在之悲剧性真理给出了两条解决之道,暨日神式的解决之道和酒神式的解决之道。首先来看日神式的解决之道,日神艺术的实质乃是一种“美丽假象”,这种假象自身具有矛盾性的特征,一方面它可以使我们更加接近真理性的认识,另一方面它又通过举起美的权杖,使个体化原理得到美化和圣化,从而缓和由洞见此在之真理后所产生的弃志禁欲之情,使人们继续执着于人生。正如伯纳德·瑞金斯特(Bernard Reginster)所言,美丽假象的目的是一种“转移”或“分离”,使我们从作为此在之本质的苦难之中得到解救(20)。也就是说,当我们在美丽假象中洞见此在之悲剧性真理之时,日神以个体化原理的壮丽形象使我们调转眼睛,沉浸于由美感经验所带来的“高贵的欺骗”之中,而不去注目于此在之荒谬与恐怖,在由艺术谎言所带来的自我逃避之中缓和此在之荒谬与恐怖,从而使人们继续执着于人生。如果说“转移”或“分离”是对苦难的日神式解决之道的目的的话,那么此解决之道的核心要义乃是一种自我欺骗,当然也是对于悲观主义的一种易碎的预防法,最终必将走向悲观主义。诚如朱莉安·杨所言:

对我而言,似乎十分明显的是,对于苦难的阿波罗式的解决之道暗示了对于人类生命价值的悲观主义的评定:那是尼采所认可的毫无疑问地关乎其悲观主义的解决方案。因为作为克服悲观主义的方法,作为避免对生命的悲观主义者式的评价的途径,此种解决之道提供的是自我欺骗,对自我“说谎”。但是这就暗示着,在知识的完满性前,一个人是不会肯定人生是值得过的。简言之,它暗示着人生是不值得过的。(47—48)

也就是说,日神式的自我欺骗在对抗此在之悲剧性真理方面只是一种权宜之计,它试图以高贵的欺骗逃避此在之真理,但在知识之完满性前,它必将走向悲观主义,暨否定个体生命的价值。就如尼采在对悲剧内涵的诠释中明确指出的那样,日神式的幻象世界根本无法抵御裹挟着此在真理而来的酒神洪流的冲击,在知识之完满性面前,日神之美也最终形容枯槁,从而彻底倾心于西勒诺斯的智慧。所以,对于苦难的日神式的解决之道归根结底是悲观主义的。

当然,相较于日神式的对于悲观主义的易碎的预防法,尼采更支持对于苦难的酒神式的解决之道。此解决之道具体体现在尼采对于酒神精神的诠释之中。在酒神悲剧的意识之现实中,酒神借日神这一譬喻形象而给予人们一种“形而上的慰藉”:个体化原理是灾祸的始因,

由卸除个体化原理而带来的是万物融为一体,复归“太一”之怀抱。此时,作为此在之至深核心和世界本源性力量的“太一”已不再是盲目的冲动,而是生生不息的创造性力量,它如此多产,现象的毁灭也在所难免,而恰恰是表层现象的不断毁灭,深层生命意志的强大权能和其永恒性才得以确证。如此,生命意志得到了颂扬和肯定,而从生命意志这一世界创造者的视角出发,此在世界得到了合理化的解释,人们也通过解除个体化原理,投身到彼岸福祉的无尚光辉之中,从而得到了永恒的救赎。

以上便是酒神精神的具体内涵,当然,在酒神精神之中,原始的“太一”(也就是生命意志)占据着造物主的地位,使得酒神精神散发出浓重的宗教气息。在这一点上,哈贝马斯(Habermas)的认识是具有深刻洞见的,哈贝马斯指出酒神音乐是一种“新的神话观念,就其起源而言是浪漫主义的;依靠作为未来上帝的酒神,同样也是一种浪漫主义的观念”(102)。哈贝马斯指出尼采的酒神精神与浪漫主义的酒神信仰在观念形态上有天然的血亲关系,尤其是两者都将酒神信仰作为一种宗教信仰来对待,当然,哈贝马斯指出浪漫主义将酒神信仰等同于基督教信仰,试图在基督教式的弥赛亚主义之中更新西方,而非告别西方。而尼采的酒神精神实则是抛弃基督教原则而建立新的神话纲领,从而“彻底抛弃被虚无主义掏空了的现代性”(110),也就是说,尼采的酒神精神彻底抛弃了启蒙理性,而选择理性的他者暨神话来实现重建西方文化的目的。哈贝马斯的分析具有三点重要提示,一是酒神精神实则是一种宗教信仰;二是此种宗教信仰乃是完全相异于基督教信仰的新宗教信仰;三是酒神精神的终极目标乃是文化建构。朱莉安·杨也明确指出,《悲剧的诞生》一书旨在文化建构,建构一种以酒神精神为核心的宗教文化(50)。

可以说,酒神精神表达的是一种更新了的宗教信仰原则,基督教的信仰是对主体性和理性的护卫,而此新宗教信仰则是打破主体性原则,选用理性的他者暨艺术的神化来作为终极意义之来源。在此新宗教信仰中,居于创世者地位的已不再是耶稣基督,而是一位“孩童般的艺术家之神”。也正如尼采在《自我批判的尝试》中所承认的那样,“如果愿意,也可以说只承认一位‘神’,但无疑仅是一位全然非思辩、非道德的艺术家之神”(Versuch einer Selbstkritik 17)。而这位艺术家之神不过是如孩童般的存在,就如尼采在《悲剧的诞生》中所言,“在一种相似的方式中,这就像晦涩哲人赫拉克利特把创造世界的力量比作一个孩童,他玩弄着叠起又卸下石块,筑起又推倒沙堆”(Die Geburt der Tragödie 153)。在对酒神精神的体悟中,我们认同这一“孩童般的艺术家之神”,原来,此在世界不过是这位造物主所创造的一部艺术喜剧,而该造物主作为艺术喜剧唯一且永恒的作者和观众,替自己预备了这永恒的娱乐。我们分享着这位永恒作者创造又毁灭的喜悦,并沉浸在造物主的永恒荣光之中。也就是说,在

悲剧中,由悲剧英雄的毁灭所带来的看似幸灾乐祸的喜悦,实则是对作为世界本源性力量的“孩童般的艺术家之神”的充沛肯定。

当然,也只有舍弃个体化原理,在酒神迷狂中与“孩童般的艺术家之神”融为一体,借助他那双泛审美化的眼睛来观赏此在世界,才能发现此在世界之美并使此在世界显得是有充足理由的。可以说,在早期尼采看来,此在世界之唯一价值就是作为艺术作品的价值,所以尼采才会断言“因为只有作为审美现象,此在和世界才是永远有充足理由的”(Die Geburt der Tragödie 47)。

尼采强调作为审美现象,此在世界是一个令人愉悦的、美丽的和“有充足理由”的对象,但是接下来,正如朱莉安·杨所提问的那样,此在世界究竟对谁而言是永远有充足理由的呢?显然不是对个体化的人类存在,而只是对世界的创造者。这是因为在酒神精神中,经由悲剧英雄的毁灭,个体化原理已经被卸除,此时,万物已经复归“太一”之怀抱,分享着“孩童般的艺术家之神”的创造又毁灭的快乐,也正是源于创世者的泛审美化的智慧之眼,此在世界才得以显示出合理性。所以,唯有创世者才是此在世界之合理性价值的赋予者,也只有超越人性,解除个体化原理,投入到对彼岸神祉的坚定信仰和肯定之中,才能使此岸世界显示出合理性的价值,我们也才能忍受甚至克服此在之荒谬与恐怖而得到救赎。可以说,酒神精神(也就是对苦难的酒神式的解决之道)并没有为个体生命的合理性提供任何辩护,它并没有肯定人类生命的价值,而只是肯定世界的创造者暨孩童般的艺术家之神的价值。在对酒神精神的体悟中,我们所认同并肯定的不是人类生命的不可穷尽,而是世界创造者自身的不可穷尽,他的永恒孩童般存在的嬉戏的快乐。不仅如此,尼采更进一步指出,唯有我们超越人性,解除个体化原理,投身对彼岸神祉的信仰与肯定之中,我们才能够得到永恒的救赎。那么,像叔本华一样,尼采所提出的酒神精神仍然将逃离人类的个体化原理作为对此在之悲剧性真理的解决之道,所以,对于苦难的酒神式的解决之道仍然是否定个体生命的,其归根结底也仍旧是悲观主义的。

总之,尼采为此在之悲剧性真理给出了日神式的和酒神式的解决之道。日神式的解决之道的核心乃是一种“高贵的欺骗”,但不过是对悲观主义的易碎的预防法,在知识之圆满性前不堪一击。而酒神式的解决之道构建了一种新宗教的信仰,只有我们解除个体化原理的束缚,投入到对彼岸神祉暨“孩童般的艺术家之神”的信仰与肯定之中,才能得到永恒的救赎。这样两条解决之道都否定个体生命的价值,归根结底都是悲观主义的。可以说,早期尼采依旧是叔本华式的悲观主义者,他并未走出叔本华悲观主义的迷雾。

## 结 语

至此,我们可以清晰地看出,早期尼采的艺术形而上



学深受叔本华美学思想的影响,无论是其关于日神艺术/酒神艺术的艺术二分法,还是关于悲剧内涵的理解,乃至对于此在之真理的认识和悲观主义式的解决之道,都受到了叔本华的美学思想的巨大影响,可以说,叔本华式的思想幽灵依旧存在于早期尼采的艺术形而上学之中,早期尼采并未超越叔本华式的悲观主义的论调。

那么,难道早期尼采的悲剧理论仅仅只是为了复现叔本华的美学思想,仅仅是为了表达一种悲天悯人的叔本华式的悲观主义?诚如雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)所言“悲剧理论之所以有趣,主要是因为一个具体文化的形态和结构往往能够通过它得到深刻的体现”(37)。可以说,早期尼采的悲剧理论的最终指向乃是一种文化建构。在尼采看来,肇始自苏格拉底的现代性的理性文化不过是原罪般的存在,它不仅是扼杀悲剧的凶手,而且根本无法应对此在之悲剧性的真理。因为理论乐观主义妄图认识存在并修正存在,但却只是在现象界打转,它根本无法应对来自存在之基底的酒神洪流的冲击。尼采坚信,唯有将艺术神化,在泛审美化的立场中创建悲剧文化(也就是一种新宗教文化),解除个体化原理的束缚,投身到对彼岸神祉暨“孩童般的艺术家之神”的坚定信仰和肯定之中,个体生命才能得到永恒的救赎。

在构建悲剧文化之中,尼采也充分实施了价值倒转的哲学策略,一方面,启蒙理性的他者暨神话成为了文化的最高价值以及此在世界的终极意义之来源;另一方面,在对待创世者的价值问题上,尼采倒转了叔本华对生命意志的否定态度。叔本华站在道德评判的立场,谴责创世者不受道德观念的约束,是制造此在世界之悲剧性的根本性动因,是一种恶灵般的存在。而尼采站在审美评判的立场,颂扬并肯定创世者的创造又毁灭的强大权能,如此,在创世者所制造的“施虐-受虐狂”(伊格尔顿 59)般残忍的美学景观中,此在世界的一切苦难得到了野蛮的合理化的解释,而在此美学景观之中,个人也被设想为这样的个体,他乐意将自己部署为仅仅是“孩童般的艺术家之神”的壮观的、血腥的和宇宙史诗般的生产手段。

#### 注释[Notes]

① 关于青年期尼采对叔本华悲观主义的全盘接受,详细可参见萨弗兰斯基《尼采思想传记》(卫茂平译,上海:华东师范大学出版社 2007 年)第 38—41 页。

② 作为尼采整体哲学思想的有机组成部分,尼采的艺术哲学也有早中晚期的划分,早期尼采的艺术哲学(1872 年—1876 年)形成于以《悲剧的诞生》为代表的早期著作之中,中期尼采的艺术哲学(1877 年—1881 年)形成于以《人性的、太人性的》为代表的中期著作之中,而晚期尼采的艺术哲学(1882 年—1888 年)形成于以《查拉图斯特拉如是说》为代表的晚期著作之中。朱莉安·杨(Julian Young)在其专著《尼采的艺术哲学》(*Nietzsche's Philosophy of Art*)中又将晚期尼采的艺术哲学细分为从 1882 到 1887

年尼采由信仰科学实证论过渡到以爱命运(amor fati)为思想核心的艺术形而上学时期,以及 1887 到 1888 年以重估一切价值为契机的类宗教的艺术形而上学时期,指出尼采的艺术哲学经历了从早期信仰叔本华的悲观主义到中期脱离叔本华的悲观主义再到晚期信仰叔本华的悲观主义的回归线路。具体参见 Young, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)。

③ Schein 是日神艺术的核心概念,其主要包括两重内涵,既可以译作假象,也可以译作外表/外观,国内对此概念的翻译并未取得一致意见,周国平将此概念译作“外观”,而孙周兴译作“假象”。参照英美学界,他们也未能对此概念取得共识性的理解,瓦尔特·考夫曼(Walter Kaufmann)译为“illusion”,更接近于汉语中的假象,而剑桥版尼采全集中将之译为“semblance”,加拿大乔斯顿(Ian Johnston)译作“appearance”,此两种翻译接近于汉语中的外观。根据 Schein 与叔本华的 Idee 的血亲关系,其中包含着一种“象”的观念,另外 Schein 相较于 Ur-Einen 这一唯一实存的虚假性,笔者倾向于将 Schein 译作假象。

#### 引用文献[Works Cited]

- Denham, A. E. “Attuned, Transcendent, and Transfigured: Nietzsche's Appropriation of Schopenhauer's Aesthetic Psychology.” *Nietzsche on Art and Life*. Ed. Daniel Game. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- 特里·伊格尔顿《甜蜜的暴力——悲剧的观念》,方杰、方宸译。南京:南京大学出版社 2007 年。
- [Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Trans. Fang Jie and Fang Chen. Nanjing: Nanjing University Press, 2007.]
- Game, Daniel. “Disinterestedness and Objectivity.” *The European Journal of Philosophy* 17.1 (2009).
- 尤尔根·哈贝马斯《现代性的哲学话语》,曹卫东译。南京:译林出版社 2011 年。
- [Habermas, J. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Trans. Cao Weidong. Nanjing: Yilin Press, 2011.]
- 克里斯托弗·贾纳韦《叔本华》,龙江译。南京:译林出版社 2014 年。
- [Janaway, Christopher. *Schopenhauer: A Very Short Introduction*. Trans. Long Jiang. Nanjing: Yilin Press, 2014.]
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe (KSA)*. Bd. 1. hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.
- . *Ecco homo*. KSA. Bd. 6. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.

- *Versuch einer Selbstkritik*. KSA. Bd. 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.
- *Nachgelassene Fragmente Frühjahr 188*. KSA. Bd. 13. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.
- *Nachgelassene Fragmente Herbst 1887*. KSA. Bd. 12. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.
- Reginster, Bernard. "Art and Affirmation." *Nietzsche on Art and Life*. Ed. Daniel Game. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- 吕迪格尔·萨弗兰斯基 《尼采思想传记》,卫茂平译。上海:华东师范大学出版社,2007年。
- [Safranski, Rüdiger. *Nietzsche: A Philosophical Biography*. Trans. Wei Maoping. Shanghai: East China Normal University Press, 2007.]
- 亚瑟·叔本华 《作为意志和表象的世界》,石冲白译,杨一之校。北京:商务印书馆,2007年。
- [Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Trans. Shi Chongbai. Beijing: The Commercial Press, 2007.]
- 雷蒙·威廉斯 《现代悲剧》,丁尔苏译。南京:译林出版社,2007年。
- [Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Trans. Ding Ersu.

- Nanjing: Yilin Press, 2007.]
- Young, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- 余虹 《艺术与归家:尼采、海德格尔、福柯》。北京:中国人民大学出版社,2005年。
- [Yu, Hong. *Art and Homecoming: Nietzsche, Heidegger and Foucault*. Beijing: China Renmin University Press, 2005.]
- 朱光潜 《悲剧心理学——各种悲剧快感理论的批判研究》张隆溪译。北京:人民文学出版社,1983年。
- [Zhu, Guangqian. *The Psychology of Tragedy: A Critical Study of Various Theories of Tragic Pleasure*. Trans. Zhang Longxi. Beijing: The People's Literature Publishing House, 1983.]
- 周国平 《尼采——在世纪的转折点上》。上海:上海人民文学出版社,1986年。
- [Zhou, Guoping. *Nietzsche: At The Turning Point of the Century*. Shanghai: Shanghai People's Literature Publishing House, 1986.]

(责任编辑:王嘉军)

(上接第189页)

- [Robbe-Grillet, Alain. *The Voyeur*. Vol. 1. Trans. Yu Zhongxian, et al.. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2012.]
- 菲利普·罗歇 《罗兰·巴尔特传:一个传奇》,张祖建译。北京:中国人民大学出版社,2013年。
- [Roger, Philippe. *Roland Barthes: Roman*. Trans. Zhang Zujian. Beijing: China Renmin University Press, 2013.]
- 让-保罗·萨特 《萨特文论选》,施康强译。北京:人民文学出版社,1991年。
- [Sartre, Jean-Paul. *Selection of Sartre's Literary Theory*. Trans. Shi Kangqiang. Beijing: The People's Literature Publishing House, 1991.]
- : 《存在与虚无》,陈宣良等译。北京:生活·读书·新知三联书店,2014年。
- [— *Being and Nothingness*. Trans. Chen Xuanliang, et al.. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2014.]
- : 《存在主义是一种人道主义》,周煦良、汤永宽译。上海:上海译文出版社,2012年。

- [— *Existentialism Is a Humanism*. Trans. Zhou Xuliang and Tang Yongkuan. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2012.]
- 伏尔泰 《哲学辞典》,王燕生译。北京:商务印书馆,1991年。
- [Voltaire. *The Dictionary of Philosophy*. Trans. Wang Yansheng. Beijing: The Commercial Press, 1991.]
- 彼得·威德森 《现代西方文学观念简史》,钱竞、张欣译。北京:北京大学出版社,2006年。
- [Widdowson, Peter. *A Brief History of Modern Western Literature*. Trans. Qian Jing and Zhang Xin. Beijing: Peking University Press, 2006.]
- 米歇尔·维诺克 《法国知识分子的世纪·萨特时代》,孙桂荣、逸风译。南京:江苏教育出版社,2006年。
- [Winock, Michel. *The Century of French Intellectuals: Sartre's Time*. Trans. Sun Guirong and Yi Feng. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2006.]

(责任编辑:王峰)