

尼采审美主义与现代中国¹

张辉

(北京大学比较文学与比较文化研究所教授)

内容提要：尼采思想与中国知识人的关联，长期以来一直为学界所关心。本文试图以20世纪上半叶中国语境中尼采思想被接受与诠释的历史事实为依托，从知识社会学角度来探讨尼采审美主义在中国语境中的内涵与效应，以此考察尼采思想作为一种批判现代性的精神资源，是如何在中国的现代性进程中被创造性地阐释并发挥独特作用的。文章认为，以审美原则为最高原则来削平世界的深度模式，以个体审美体验来否定世界的本真意义，是审美主义的核心问题，也是其内在矛盾性的症结所在。以此为鉴，有助于我们更好地理解现代思想的演进逻辑特别是审美乌托邦的意义及可能蕴涵的问题。

一、尼采思想与中国知识界相遇的一般情况

尼采，这位自称具有“不合时宜的思想”的德国哲人，即使不是本世纪上半叶在中国知识界影响最大的西方思想家，无疑也应属于最具代表性的人物之列。从1902年梁启超在《新民丛刊》上发表《进化论革命者颀德之学说》²，到1920年李石岑主持的《民铎》杂志编辑出版“尼采号”，再到李石岑《尼采超人哲学浅说》³和“战国策派”代表人物陈铨的《从尼采到叔本华》⁴等著作的出版，从王国维鲁迅到茅盾郭沫若……尼采的思想，在本世纪上半叶的中国始终受到知识人的关注。

就尼采作品的翻译而言，应该说也达到了一定的规模。就目前掌握的材料来看，鲁

¹ 本文发表于《中国社会科学》1999年第2期。

² 梁启超：《进化论革命者颀德之学说》，《新民丛刊》第十八号，1902年10月16日。

³ 李石岑：《尼采超人哲学浅说》，商务印书馆1925年版。

⁴ 陈铨：《从叔本华到尼采》，在创出版社1944年版。

迅、张叔丹、肖赣、郭沫若、刘天行人等最早翻译的是尼采代表作《查拉图斯特拉如是说》（Also sprach Zarathustra,1883-1885）的序言，《查拉图斯特拉如是说》全文，首先有一位无名氏发表在《国风日报》上的译本，其后郭沫若、马君武、肖赣、徐梵澄、雷白韦、高寒（楚图南）也有不同的译本问世。尼采的自传《看哪这人！》（Ecco Homo,1908）则主要有包寿眉、梵澄、刘恩久、高寒等人的译本。另外徐梵澄还译了《朝霞》（Die Morgenrote,1881）和《快乐的知识》（Die Froehliche Wissenschaft,1882）两本书。还有一些短篇文字的翻译情况，这里不再一一列出。⁵

同样值得注意的则是国外一些介绍尼采思想和生平的著作也被翻译成中文出版，但这些作品主要来自英法和日本；德国人对尼采的直接论述则几乎没有涉及。比较著名的有英国人Muegge《尼采》一书⁶，法国人Henri Lichtenberger《尼采的性格》⁷和日本人三木清的《尼采与现代思想》⁸等。和许多西方思想传入中国的情形相似，尼采思想在中国的流播，中间媒介的作用也不可忽视。

至于这一时期中国知识界涉及尼采的著作与文章更是数量可观；而受到尼采影响的知者更可以说是大有人在。⁹事实上，尼采的超人思想以及打破一切偶像、重估一切价值等重要思想，在中国赢得了来自不同知识群落的广泛反响与回应，并从不同的侧面被赋予了具有中国特点的内涵。比如，章太炎是较早提及尼采的学说并将之与中国传统思想进行比较的重要思想家，早在1907年的时候他就说到：

要之，仆所奉持以“依自不依他”为臬极，佛学王学，虽有殊形，若以楞伽五乘分教之说约之，自可铸溶为一。王学深者，往往涉及大乘，岂特天人诸教而已。及其失也，或不免偏于我见。然所谓我见者，是自信而非利己（宋儒皆同，不独王学），犹有厚自尊贵之风，尼采所谓超人庶几相近（但不可取尼采之贵族学说）。排除生死，旁若无人，布衣麻鞋，径行独往。¹⁰

而几年之后（1915）谢无量对尼采的认识，则从一个侧面反映了中国知识人在近代以来的大变局中所走过的心路历程。尼采思想的“多偏宕横决，易使人震荡失守”与“当世

⁵ 关于德国美学东渐的一般情况可参见拙作：《德国美学的东渐及其媒介研究》，《北大中文研究》创刊号（1998年），第354-81页。

⁶ 1920年《晨报》以报纸不多见的方式连载英国人Muegge所撰的《尼采的一生及其思想》（4月15日至6月17日）和《尼采的超人思想》（11月4日至8日），两篇文章实际上即Muegge《尼采》一书全部内容。

⁷ 丽尼译《尼采的性格》，《国际译报》第六卷第一期，1934年。

⁸ 卢勋译《尼采与现代思想》，《时事类编》第三卷第二十期，1935年。

⁹ 比如关于鲁迅和尼采思想的关联可参看乐黛云：《尼采与中国现代文学》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1980年第3期；王富仁：《尼采与鲁迅前期思想》，《文学评论丛刊》第17辑，中国社会科学出版社1983年版，等等。

之大患”适成对照。¹¹而傅斯年，则在“五·四”运动爆发的当月，以与谢无量颇相类似的声音表达了自己的思想：“我们须提着灯笼沿街寻超人，拿作棍子沿街打魔鬼”¹²主张打破以孔子为代表的旧中国的文化偶像。而这一思想的形成，显然是与尼采关于不断打破偶像的思想有关的。¹³

所有这些都不只是少数知识人的孤立的声音，而在一定程度上反映了一个时代的大背景：尼采，在中国语境中，不仅是作为一个对现代文明的反对者的形象出现的，而且同时也是被作为近代思想观念的代表者来加以接受的，¹⁴超人哲学，成为批判传统文化中消极因素的有力武器。这一双重特征，无疑突现了尼采在中国文化中非同一般的文化身份；而随着他的思想被法西斯化，就更增加了这个本来就有争议的思想形象的复杂性。尼采思想与中国的关系可谓扑朔迷离。四十年代，刘天行在他所翻译的《查拉图如是说导言》附识中，一方面否定了人们将尼采与希特勒法西斯主义划等号的成见，另一方面，则也同样期望以尼采的思想来作为刺激“怠惰苟安”的国人的“兴奋剂”；¹⁵而冯至则在《尼采对于未来的推测》（1945）中充分看到尼采被希特勒墨索里尼所利用的同时，对尼采作为现代“文化的批评者”的身份予以了肯定。¹⁶

在尼采思想的批判功能得到许多人的认可的同时，对其精神实质的审美主义特征，中国知识界也予以了应有的重视，“战国策派”的重要代表人物林同济，在给陈铨的《从叔本华到尼采》一书所写的“序言”中非常突出地表达了这种思想。林同济对尼采的审美主义理解主要体现在两个方面，其一，他主张以艺术的眼光来看待尼采的作品，即所谓“第一秘诀是要先把它当作艺术看”，这实际上是就接受者的期待视野而言的；其二，就尼采思想本身的真正内涵来说，审美主义也是其核心部分。以艺术的眼光来欣赏尼采，实际上是为了还尼采思想的本来面貌。因此，林同济认为，“尼采就同庄子柏拉图一般，是头等的天才。我们对尼采应该以艺术还他的艺术，思想还他的思想”，¹⁷而“尼采之所以是上乘的思想家，实在因为他的思想乃脱胎于一个极端尖锐的直觉……逻辑呢？当然逻辑也有其地位。不过是尼采用逻辑，而不是逻辑用尼采。他化逻辑于艺术之火中而铸出他所独有的一种象征性。”¹⁸

在我们的论题范围内，需要指出的是，尽管不能简单地以为中国知识界对尼采思想所

¹⁰ 章太炎：《答铁铮》，《民报》第十四号，1907年。

¹¹ 谢无量：《德国大哲学家尼采之略传及学说》，《大中华杂志》第一卷第七期，1915年。

¹² 傅斯年：《随感录》，《新潮》，第一卷第五号，1919年。

¹³ 傅斯年：《随感录》，《新潮》，第一卷第五号，1919年。

¹⁴ 关于尼采思想所具有的双重指涉，可参见伊藤虎丸：《鲁迅如何理解在日本流行的尼采思想》，程麻译，《鲁迅研究》第10辑，中国社会科学出版社1987年版。

¹⁵ 详见刘天行：《查拉图如是说导言》“附识”，《大鹏月刊》第一卷第三期，1941年12月。

¹⁶ 冯至：《尼采对于未来的推测》，《自由论坛》第20期，1945年3月17日。

¹⁷ 林同济：《我看尼采》，陈铨《从叔本华到尼采》序言，在创出版社1944年版，第2页。

秉有的批判功能的肯定，与对他的审美主义特征的揭示，具有完全对应的逻辑关系，但是，对二者之间的复杂联系又是不容忽视的。一方面我们要考察尼采思想的生命哲学内涵，是怎样构成了中国语境中审美主义的思想资源的；另一方面，我们同样需要看到，对中国知识界而言，尼采思想的审美主义本质，事实上也不能机械地与唯美主义或艺术至上主义相提并论。李石岑早在1920年就对尼采的审美主义思想有所揭示，并且深刻指出：“尼采之视艺术，较知识与道德重，至有艺术即生活之语。知识或道德对于生活之关系，与艺术对于生活之关系，大有差异”，但是，他同时又认为：“艺术即生活一语，为尼采艺术论之特彩……艺术所以立于知识或道德之上者，故有最高之意味最高之价值在，非浮薄之唯美主义、艺术至上主义，所可相提并论也。”¹⁹

那么，在中国语境中尼采审美主义的演进逻辑究竟是怎样的呢？

二、尼采审美主义演进逻辑的中国式诠释

众所周知，尼采审美主义思想源于叔本华，叔本华的思想又在很大程度上来自康德。饶有意味的是，中国知识人对这种思想承继关系的阐释，无论是在表达方式还是在知识旨趣上，都具有非常典型的中国特色。中国文化的丰富内涵与思想前提很自然地便构成了讨论这一问题的宏大背景。这一方面解释了尼采审美主义得以在中国引起共鸣的部分原因，另一方面也从一定程度上展现了现代中国语境中审美主义演进的内在理路及其思想依托。在《叔本华与尼采》一文中，王国维有这样一段精彩的描述：

叔本华与尼采，所谓旷世之天才非欤？二人者，知力之伟大相似，意志之强烈相似。以极强烈之意志，而辅以极伟大之知力其高掌远躐于精神界，固秦皇汉武之所北面，而成吉思汗、拿破仑所望而却走者也。九万里之地球与六千年之文化，举不足以厌其无疆之欲。其在叔本华，则幸而有康德者为其陈胜、吴广，为其李密、窦建德，以先驱属路。于是于世界现象之方面，则穷汗德之知识论之结论，而曰“世界者，吾之观念也”。于本体之方面。则曰“世界万物，其本体皆与吾人之意志同，而吾人与世界万物，皆同一意志之发见也”。自他方面言之：“世界万物之意志，皆吾之意志也”。²⁰

这是就叔本华与康德的关系而言的，关于叔本华与尼采的关系，王国维则认为：

¹⁸ 林同济：《我看尼采》，陈铨《从叔本华到尼采》序言，在创出版社1944年版，第8—9页。

¹⁹ 李石岑：《尼采思想之批判》，《民铎》二卷一号“尼采号”，1920年。

²⁰ 王国维：《叔本华与尼采》，《王国维文学美学论著集》，周锡山编校，北岳文艺出版社1987年版，第

自吾人观之，尼采之学说全本于叔氏。其第一期之说，即美学时代之说，其全负于叔氏，固可勿论。第二期之说，亦不过发挥叔氏之直观主义。其末期之说，虽若与叔氏相反对，然要之不外以叔氏之美学上之天才论，应用于伦理学而已。²¹

透过王国维对审美主义演进逻辑所作的中国式诠释，至少有三个问题值得重视。首先，在王国维的视野中，尼采审美主义的形成，与康德对现象界与本体界的区分具有渊源关系，正是由于这种区分，并通过叔本华的意志哲学这个重要的中介或过渡，此岸的、感性的、当下的也就是审美的存在，成为一切外在世界与内在世界存在的基点，世界成为“我的世界”，用王国维的话来说就是“于是我所有之世界，自现象之方面而扩大于本体之方面，而世界之在我自知力之方面而扩于意志之方面。”²²其次，在“世界者，吾之观念”思想的统摄下，尼采的审美主义，事实上经历了由康德意义上的“审美无利害”到叔本华的“直觉主义”的“史前期”，尼采思想的不断演进以至最终形成，意味着审美由精神世界中一个相对独立的成员，逐步变成为一个足以取代相关精神元素的特殊因素或超因素。因此，第三，尼采的所谓审美主义，不仅表现在美学领域和认识领域，表现在艺术与审美的场合，而更主要地表现在现实的生活与生命伦理中，所谓以美学上之天才论应用于伦理学，其实正是以审美的原则来取代伦理的原则，以审美的原则（或无原则）来面对和介入现实的生活。王国维是这样来概括叔本华与尼采在这个问题上所具有的不同思想路径的：“由叔本华之说，最大之知识，在超绝知识之法。由尼采之说，最大之道德，在超绝道德之法。天才存于知之无所限制，而超人存于意之无所限制。而限制吾人之知力者，充足理由之原则；限制吾人之意志者，道德律也。”²³尽管二人所直接面对的限制分别是知识与道德，但是用以反对这些限制的思想依托却是一致的，那就是康德的“三大划分”中，与知识、道德平行存在的另一极：审美。这样，尼采实际上就在思想范畴内实现了对康德和叔本华的超越和转换。比较而言，如果说，在康德的意义上，审美走向了对自身的认识；在叔本华意义上，审美（“美术”）成为一种高于科学的存在并凌驾于理性之上的话；那么，可以说在尼采的意义上，审美在进一步占领伦理的世袭领地的同时，就在一定程度上实现了对科学与道德的全面渗透与统摄，审美原则也因而被泛化为一种无所不在的精神与生活原则了。对一切问题的讨论实际上都可以用审美的方式来进行，对一切事物的衡量归根结底都要服从审美的内在要求。这样一来，审美不再仅仅是一个知识学的问题，而且是与实际人生直接相关与每一个人的具体行为和日常生活逻辑不可分离的了，甚至成为一切问题的本根与出发点。也正是在这个意义上，我们将尼采思想的本质理解为一

72页。

²¹ 王国维：《叔本华与尼采》，《王国维文学美学论著集》，第60页。

²² 王国维：《叔本华与尼采》，《王国维文学美学论著集》，第72页。

²³ 王国维：《叔本华与尼采》，《王国维文学美学论著集》，第62页。

种审美主义。

王国维以《列子·周穆王篇》中的老役夫“昔昔梦为国君，居人民之上，总一国之事，游燕宫观，恣意所欲，觉则复役”的故事，来说明尼采与叔本华的审美主义在本质上的不同：

叔氏之天才之苦痛，其役夫之昼也；美学上之贵族主义，与形而上学之意志同一论，其国君之夜也。尼采则不然。彼有叔本华之天才，而无其形而上学之信仰，昼亦一役夫，夜亦一役夫，醒亦一役夫，梦亦一役夫，于是不得不弛其负担，而图一切价值之颠覆。举叔氏梦中所以自慰者，而欲于昼日实现之，此叔本华所以尚不反于普通之道德，而尼采则肆其叛逆而不惮者也。²⁴

这就意味着，对于形而上学的关怀与对于审美乌托邦的眷恋，在尼采那里，已经彻底被削平为一种日常伦理。无价值成为一种价值，而感性生命本身实际上成为一切价值的唯一依托。从这个意义上来说，林同济以艺术的方式还尼采的本来面貌就不是没有道理的，而李石岑将“艺术即生活”作为尼采思想的重要构成，也可以说是其来有自。甚至，我们对尼采思想的讨论，在一定程度上就是对一种审美主义的把握。

正是沿着王国维的思想路径，中国知识人对尼采与叔本华的思想联系作了许多很有意义的分析与探究。比如，和王国维一样，田汉在肯定了尼采与叔本华思想的相关性的同时，对他们在对待人生问题上的不同态度进行了细致的剖析。²⁵而这种剖析，实际上给出了审美主义思想的两种取向，有所谓消极与积极之分，或者说否定与肯定之分。饶有兴味的是，对于这个问题，陈铨是借助尼采、叔本华和《红楼梦》的关系来加以论述的，这就使得尼采叔本华之间的思想关联与中国审美文化很有意义地交织在一起。

40年代初期，陈铨发表了两篇迄今似未引起足够重视的文章，一篇是《叔本华与红楼梦》²⁶，另一篇是《尼采与红楼梦》²⁷。单看第一篇，我们或许会认为那不过是王国维的《红楼梦评论》在40年后的一个翻版，但是，如果我们将两篇联系起来看的话，就不难看出，陈铨在对《红楼梦》的思想实质的解说中所表现出的与王国维的分歧，实际上是与尼采与叔本华的思想分歧有一定的对应关系的，甚至于与后者对康德的继承与批判有某种相关。

《叔本华与红楼梦》一文开宗明义就谈到了陈铨还在清华中学读书时阅读静安先生的《红楼梦评论》所受到的影响，并进而与王国维一样，将叔本华思想和曹雪芹联系了起来。

²⁴ 王国维：《叔本华与尼采》，《王国维文学美学论著集》，第73页。

²⁵ 田汉：《说尼采的〈悲剧之发生〉》，《少年中国》第一卷第三期，1919年9月。

²⁶ 陈铨：《叔本华与红楼梦》，《今日评论》4卷2期，1940年7月。

²⁷ 陈铨：《尼采与红楼梦》，《文学批评的新动向》，正中书局1943年版。

来：“在思想方面，叔本华同曹雪芹，有一个同一的源泉，就是解脱的思想。”而在陈铨看来，这种思想，就叔本华来说，也与康德有重要的干系：“叔本华继承康德的哲学，把所谓世界一切的事物，都归纳到人类的心灵的观念。世界不是真实，乃是幻觉，我们不能知道物的本身，只能知道物的现象，真实与幻觉的界限，在实际人生中很难划分，所以庄周蝴蝶梦，柏拉图的石穴阴影，成了千古不磨的妙喻。”²⁸这是问题的一个方面，另一方面，“叔本华超出康德的思想，发现人类一种极重要的精神活动，这一种精神活动，是推动一切的力量，使世界人生包含另外一种意义，这就是意志…叔本华根据观念和意志，说明世界一切的本源。”²⁹这样，基于康德叔本华的思想框架，陈铨指出，在观念世界里，一切的一切都是人自身的心灵幻觉，这就打破了人类天真的自信；在意志的世界里，人类的活动处处受意志的支配束缚，因而精神上感到极大的痛苦。解脱的方法只有两条，那就是“佛家的涅槃”和“在艺术的创造和欣赏的过程中……暂时摆脱人生一切的关系，无欲以观物，使我们的心灵，暂时自由解脱。”而对人生求解脱则是“叔本华哲学一切问题的中心，也是曹雪芹红楼梦一切问题的中心。”³⁰

但是，这种宗教的或者是审美的解脱，从根本上说来是消极的与悲观主义的。陈铨于是便将研究的方向由“叔本华与红楼梦”转向了“尼采与红楼梦”，他说：

到底悲观主义，对人生有什么价值，解脱的理想，对人生是否可能，这一个问题解决，恐怕只有进一步研究尼采的思想。尼采是最初笃信叔本华哲学的人，后来从叔本华的悲观主义，一变而为他自己的乐观主义，从叔本华的生存意志，一变而为他自己的权力意志，从叔本华的悲惨人生，一变而为他自己的精彩的人生，这一个转变的过程，是世界思想史最饶有兴味的一段历史。也许红楼梦前后的评价，不在讨论“叔本华与红楼梦”，而在研究“尼采与红楼梦”了。³¹

陈铨的这种转变，还基于这样的一个认识：“研究叔本华，我们只能揭示红楼梦，研究尼采，我们就可以进一步批评红楼梦。根据叔本华来看红楼梦，我们只觉得曹雪芹的‘是’，根据尼采来看红楼梦，我们就可以觉得曹雪芹的‘非’”³²也正是在这个意义上，陈铨实现了对王国维的超越。换言之，王国维更多地是通过叔本华这面镜子来发现《红楼梦》的意义“是什么”，而陈铨则企图借助尼采这个相反的参照，来批判《红楼梦》所蕴含的思想所具有的消极因素，从而回答《红楼梦》的思想意义究竟“怎么样”的问题——这样

²⁸ 陈铨：《叔本华与红楼梦》，见温儒敏等编《时代之波——战国策派文化论著辑要》，中国广播电视出版社1995年版，第278页。

²⁹ 陈铨：《叔本华与红楼梦》，第279页。

³⁰ 陈铨：《叔本华与红楼梦》，第280页。

³¹ 陈铨：《叔本华与红楼梦》，第283页。

做的前提如前所说：在逻辑上，《红楼梦》的消极因素与叔本华的思想无疑是相通的。

那么，对陈铨而言，尼采与叔本华（或者说曹雪芹）的思想究竟有怎样的分歧呢？这实际上也代表了陈铨与王国维的某些不同点。

陈铨将尼采的思想发展分为三个阶段来讨论上述问题。首先，在第一阶段，尼采改造了叔本华的悲观主义，“人生是痛苦的，我们必须清楚地认识人生，再鼓起勇气来承受它。这就是尼采所提倡的希腊悲剧精神，和叔本华悲观主义的精神已经两样”。³³其次，在第二个阶段，尼采的思想依托由希腊悲剧向“快乐的科学”过渡。这样，叔本华的哲学在尼采看来是不健康的，因为他的遁世主义，实际上是麻醉剂。所谓快乐的科学，已经超出了一般的科学范畴，而毋宁说是一种审美精神的表达。如果科学和理智成为生命的障碍，如果真理成为人生的桎梏，那么，“理智主义也和悲观主义同样地不可靠”。因为“尼采对人生的态度，始终是肯定的。他要的是人生，真理可以牺牲，人生不可以牺牲。人类最大的问题，不是什么是真理，乃是怎样发展人生，假如真理能够解决这个问题，真理就值得我们采用，假如真理不能担任这一使命，真理就是一个无用的东西，要不要根本毫无关系。”³⁴尽管同样是以意志来否定理智的主宰地位，但是很显然，在这里尼采已经几乎完全否定了叔本华对形而上问题的任何关切，意志，实际上与人的感性当下存在是等价的，生命的现实存在，而不是任何高于或外在于它的东西，成为一切意义和真理（假如还有真理的话）的发源地。³⁵由此向前延伸，在尼采思想的第三阶段，生命意志的作用得到了可以说是极端的强调。陈铨说，“叔本华哲学中间最严重的问题，就是怎样摆脱意志，尼采哲学中最严重的问题，就是怎样激励意志。尼采发现，人类除了生存意志之外，还有一个最伟大的生命力量，就是‘权力意志’。人类不但要求生存，他还要求权力。生存没有权力，生存就没有精彩。权力意志最强烈的时候，人类可以战胜死亡，生存意志再也不能支配他。要解除人生的束缚，不应当勉强摆脱生存意志，应当强烈地鼓励权力意志。”³⁶这就是说，在陈铨看来，尼采的“权力意志”这一核心概念，正是其以个体生命存在为本原的审美主义思想的重要延伸乃至完成；就尼采与叔本华的分歧而言，在这个层面也可以说走到了极限。

进而，如果拿尼采思想与曹雪芹或《红楼梦》的理想来比较的话，在陈铨看来“正象北极和南极的距离”。因为《红楼梦》象叔本华一样是审美地摆脱生存意志——这与王国维的解释如出一辙，而尼采则是审美地将人生这场戏尽可能“唱得异常精彩，异常热

³² 陈铨：《尼采与红楼梦》，见《时代之波》，第284—285页。

³³ 陈铨：《尼采与红楼梦》，第286页。

³⁴ 陈铨：《尼采与红楼梦》，第287页。

³⁵ 对叔本华、尼采（特别是尼采）上述思想特征的概括，可以与西美尔在《现代文化的冲突》一文中看法互相参看，见刘小枫主编，《人类困境中的审美精神——哲人诗人论美文选》，东方出版中心1994年版，第245—246页。

³⁶ 陈铨：《尼采与红楼梦》，见《时代之波》，第288页。

烈。”³⁷

应该说，陈铨的上述阐释是颇发人深省的。透过他关于积极审美主义和消极审美主义的言说，我们看到的是由康德开始，经过叔本华，再到尼采，德国美学所完成的由认识论到本体论的革命性转变。当我们在康德的体系中将审美问题作为一个知识论范畴来论说时，我们更多地关心的是审美作为一种人类能力在科学与伦理之间的桥梁作用，以及它作为现代性方案的有机组成部分对人的感性存在的肯定。在这个意义上，人在审美过程中，以一种不同于理性和道德的方式而对世界加以认识。也就是说，审美的认识方式只是所有认识方式中的一种而已。但是，如果我们在尼采的意义上来讨论审美问题的话，正如陈铨（还有王国维等人）所分析的那样，那已经事实上不是一个认识论层面的问题，而是一个本体论问题，我们应该回答：人怎样以一种审美的而不是与世界相对的方式来生活？无论是消极地还是积极地面对苦难的人生，最关键的是，我们不是世界之外的存在，而是世界的一部分，我们无法与世界机械地分开，而必须以我们的“意志”来为世界立法，以我们的“生命”来规定真理的疆界，总之，以我们的审美情怀来给定世界以意义。而且只有在审美中，我们才能做到这一切。这也就是说，审美不再是一种认识世界的方式，而是一种与世界相交融的生存方式。从审美现代性的角度来说，尼采的思想，实际上已经将启蒙运动以来对“人”的肯定，变成一种对“审美的人”的肯定。审美，以其对抽象的理性原则与伦理原则的否定，回到了人自身，也以其对科学与道德律的怀疑，成为对现代社会批判的力量，并最终成为现代性中的反现代性因素，开了后现代主义的先河。

如果说，上述这一切，还只是在尼采与其他哲人的对比之中，解释了尼采的思想本质与中国审美主义思潮的关联的话，那么，当我们分析在中国语境中，知识人对尼采所提倡的“酒神精神”的解说时，这个问题也许会看得更加清楚。

三、酒神精神与现代审美主义的内在纠结

在尼采思想构成中与日神精神相对的酒神精神，似乎早已是一个为人们所熟悉的思想或审美范畴。完整翻译《悲剧的诞生》³⁸，尽管是本世纪八十年代之后的事情，但是，早在这个世纪的上半叶，就有人对此作过很有意义的论述。问题的复杂之处在于，在尼采那里，酒神精神是与现代文化精神相对存在的，³⁹而在中国语境中，这种以古希腊悲剧来指陈的审美精神，实际上又代表了一种现代思想类型：与尼采用审美来反对基督教传统相平

³⁷ 陈铨：《尼采与红楼梦》，第289页。

³⁸ 周国平译，《悲剧的诞生——尼采美学文选》，三联书店1986年版，第1—108页。

³⁹ 尼采下面的话就是一个证明：“现代萎靡不振文化的荒漠，一旦接触酒神的魔力，将会突然如何变化！一阵狂飙席卷一切衰亡、腐朽、残破、凋零的东西，把他们卷入一股猩红的尘雾，如苍鹰一般把他们带到云霄”，引自周译《悲剧的诞生》，第89页。

行，中国人对酒神精神的肯定与借鉴，乃至对“酒神精灵查拉图斯特拉”（尼采语）⁴⁰的大量涉及，也是与对传统思想的消极因素所作的批判无法分开的。而我们在这里讨论“酒神精神”的中国化阐释历史，其意义还在于，“《悲剧的诞生》是尼采哲学的‘真正诞生地和秘密’，作为其中心思想的酒神精神是理解尼采全部思想的一把钥匙。尼采哲学的主要命题，包括强力意志、超人和重估一切价值，事实上都脱胎于酒神精神：强力意志是酒神精神的形而上学别名，超人的原型是酒神艺术家，而重估一切价值就是用贯串着酒神精神的审美评价取代基督教的伦理评价。”⁴¹换言之，酒神所代表的审美精神，既是尼采其他一切思想的出发点又是其归属。

请看李石岑20年代初是怎样解说尼采的“酒神精神”的！这些解释也是从尼采对叔本华的继承、批判与发展开始的：

尼采最初受叔本华之影响，于悲剧之发生一书内，以阿婆罗代表个别之原理，以爵尼索斯表现意志之直觉；前者立于梦幻的认识之上，后者立于生命之直接之酣醉欢悦之上。然叔本华之意志之自认识，为较高之认识，尼采反此，则视为较高之活动酣醉欢悦者，人类一切象征的能力达于最高之状态也。欲达人类生活之高潮，不恃言语与概念，而恃浑身一切力之解放之自我之象征的表白。叔本华“生活否定”之意志之直觉，即尼采所视为生活之高潮也；故没却意识的自我，而突入生活之涡卷中，于此乃以纯粹之生命，而与存在之永劫之快乐相融合：此即吾人本来之生活也。⁴²

不难看出，李石岑在这里已然认识到尼采对阿波罗和狄俄尼索斯的区分，就是对“意志之自认识”与“生命之直接之酣醉欢悦”所作的区分。而狄俄尼索斯所代表的酒神精神也就因此已经不再是一种认识论范畴。酒神精神不是象叔本华的“意志之直觉”所表达的那样是对生命的否定，而恰恰就是“意志之直觉”本身，只有在这种忘我的境界中，人才会回到“本来之生活”，使生命与永劫之快乐相融合。李石岑的这一解释，无疑使尼采思想的审美主义本质通过狄俄尼索斯昭然呈现在我们的面前：生命的本质是“直接之酣醉欢悦”，是“不恃言语与概念”的，因而也是审美的。而只有在审美中，人才是人自身。这实际上也就意味着，审美被置于了言语与概念、理性意识以及个别原理之上，而具有了本体论的内涵。不妨对照一下尼采自己在回顾《悲剧的诞生》的写作旨趣时，是怎样解释他的审美主义的：

⁴⁰ 这一说法见尼采为《悲剧的诞生》再版所写的序言《自我批判的尝试》一文，引自周译《悲剧的诞生》，第279页。

⁴¹ 周国平：《尼采：在世纪的转折点上》，上海人民出版社1986年版，第70页。

⁴² 李石岑：《尼采思想之批判》，《民铎》二卷一号，“尼采号”，1920年。

只有作为审美现象，人世的生存才有充足理由。事实上，全书只承认一种艺术家的意义，只承认在一切现象背后有一种艺术家的隐蔽意义，——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辨、非道德的艺术家之神。他在建设中如同在破坏中一样，在善之中如在恶之中一样，欲发现他的同样的快乐和光荣。⁴³

尼采的这些自述之中，“非思辨、非道德”几个字格外可圈可点。中国学人对他以审美为本位反科学、反道德的思想本质所作的概括，与他的自我认识可以说是惊人地相似。“只有作为审美现象，人世的生存才有充足理由”，这可以说是尼采的审美主义精神或者酒神精神的最集中概括。

事实上，酒神精神不仅在与叔本华的意志哲学的对比之中显出其重要特征；它与日神精神的分野，也使其审美精神特质更加突出。对此，常荪波的观点无疑是非常值得重视的，他对尼采哲学和美学中这两位悲剧之神的本质，作了很有意义的解剖和对比：“尼采从希腊人借用了阿波罗与狄奥尼苏司这两个名词。这两个神明与艺术发展的密切关系正如男女两性与人类生育的不可分离。我们从这两个希腊人的艺术之神悟晓在希腊世界之中存在一个广大的对照，渊源与目的完全是相对的，即是造型的艺术与音乐的艺术。”更重要的是“他两个所代表的是两个不同的世界。阿波罗是日神，代表梦幻的世界；狄奥尼苏司是酒神，代表沉醉的世界。”在这二者之中，日神“看重的是和谐、限制、与哲学的冷静”，因为他“代表着在一个虚幻世界之前，在赋有美丽外形的世界之前的恍惚镇静的状态”，“他知道眼前看见的是梦幻世界，但是他还喊着‘这是梦幻，我还要再梦’”。而狄奥尼苏司呢？常荪波认为在尼采那里他“比较更原始。春之来临与催眠药酒觉醒了狄奥尼苏司精神。人类受了他的精神的鼓舞自由发泄他原始的本能，沉溺在狂欢，酣歌，舞蹈之中。人与人之间的一切藩篱都被打破，人类又与自然合一，沉入神秘的原始的一致中，达到一种完全忘我的境界。在歌唱与舞蹈中，人类如与神明同在，他不知道该如何走，如何唱，他简直要快活地腾如空中。他自己感觉着他是一个神明，他神魂荡漾意气昂扬到处倘佯着如同他在梦幻中看见的神明一样，人在这个时候不复是一个艺术家，他已经变成一件艺术品。他对一切固定的事物都不满，他建造他又破坏。生命在他是一席转动的盛馐，所谓幸福就是无休止的活动与野性的放荡。”⁴⁴

在常荪波对尼采所作的解释中，日神对世界所持的哲学般冷静的态度，与酒神所具有的沉溺的态度，所形成的绝好的对照，当然是值得注意的；而更为值得注意的是，日神以一种对梦的自觉来享有梦境的精神，实际上正是一种审美乌托邦。不过，与酒神完全让自己变成一件艺术品，在忘我境界中投入自然和艺术的作法不同，日神始终保持着与这个世界的距离，处于一种以审美的方式来认识世界的地位，而不象酒神那样，将自身直接化为

⁴³ 尼采：《自我批判的尝试》，引自周译《悲剧的诞生》，第275页。

世界的一部分，审美，实际上就是世界的全部表征与意义之所在。进一步说，常荪波的这种分析，实际上，也可以看作是将康德特别是叔本华意义上的审美认识论与尼采意义上的审美本体论的区别，转换成了悲剧意义上日神与酒神精神的的区别——当然机械地将二者等同又是很不明智的。就尼采审美主义的本质而言，酒神精神无疑处于更加重要的地位，对此，常荪波是这样说的：

悲剧中的阿波罗元素的幻觉之助完全胜利了狄奥尼苏司的主要的音乐元素，并且以音乐作为达到它的目的之工具，不过这个阿波罗幻觉在最主要点是要消灭了的。在悲剧的整个效果说，狄奥尼苏司元素却又占了阿波罗的上风。阿波罗幻觉最后被发现只不过是内在的狄奥尼苏司效果的悲剧扮演中热心的面网。狄奥尼苏司效果极有力量，它逼迫着阿波罗戏剧用狄奥尼苏司的智慧来谈话，强迫他否认自己，与它的阿波罗超越性。⁴⁵

说狄奥尼苏司凭借自身的强力，否定了“阿波罗的超越性”，可以认为是点到了酒神精神的关键之处。如前所说，酒神精神实际上是否定一切形而上的存在的，他所感觉到的神明就是他自己：“他自己感觉着自己就是一个神明”。这种对自我的极端肯定，无疑，正是审美主义地强调当下生命的意义而否认生命之外的任何超验因素的直接结果。

不过，即使我们可以认为李石岑和常荪波对尼采以酒神精神为代表的审美主义，给予了切近而清晰的解释，我们仍然不能简单地以为，尼采的审美主义在中国语境中只有一种唯一的内涵与“正解”。即使局限到对酒神精神的理解这个角度来说，至少朱光潜就与常荪波有不同的看法。而这种分歧本身，实际上使尼采审美主义在中国知识人的视野中，获得了复杂而丰富的知识社会学意义，甚至有助于我们对中国传统审美主义内核的重新理解与重新认识。

朱光潜在四十年代是这样来解释尼采的酒神精神的：

（尼采）认为人类生来有两种不同的精神，一是日神阿波罗的，一是酒神达奥尼苏斯的。日神高踞奥林匹斯峰顶，一切的事物借他的光辉而得形象，他凭高静观，世界投影于他的眼帘如同投影于一面明镜，他如实吸纳，却恬然不起忧喜。酒神则乘生命最繁盛的时节，酣饮高歌狂舞，在不断的观照的生命跳动中忘去生命的本来注定的苦恼。从此可知日神是观照的象征，酒神是行动的象征。依尼采看，希腊人的最大成就在悲剧，而悲剧就是使酒神的苦痛挣扎投影于日神的慧眼，使灾祸罪孽成为惊心动魄的图画。从希腊悲剧，尼采悟出“从形象得解脱”（redemption through

⁴⁴ 常荪波：《尼采的悲剧学说》，《中德学志》第五卷第一期，1943年。

appearance)的道理。世界如果当作行动的场所,就全是罪孽苦恼。如果当作观照的对象,就成为一件庄严的艺术品。⁴⁶

表面看来,尼采的酒神精神和审美主义实质在朱光潜那里被最终归结到日神精神上,因为,酒神的一切作为只有在日神的慧眼中才能真正成为“一件庄严的艺术品”。但是,仔细分析朱光潜的上述解释,我们又不难看到,通过艺术的方式来解脱人间的罪孽与苦恼的思维逻辑——无论它是直接通过酒神的行动,还是由酒神方式上升到日神的观照方式,从本质上说实际上都没有逸出审美主义的范围,审美仍然是最终的解决之道:“从形象得解脱”,而不是从理性和形而上学得解脱。

更值得我们关心的也许是,朱光潜的上述论点,在不经意间把尼采的审美主义思想与中国传统的审美主义思想传统至少是部分地联系起来。在静观中获得审美的或艺术的忘我之境,而不是在外在生命表现的躁动中进入超越境界,可以说是更具有中国色彩的审美理想。对尼采思想所作解释的正确性成为问题的次要方面,更重要的是,在尼采这面镜子前,我们看到的是两幅不同的审美知识图景。对李石岑与常荪波来说,酒神精神的意义在于,它将人们对生命的酣畅体验与违反生命本质的一切人为的东西形成了鲜明的对照,因而实际上是与前文论及的刘天行的“兴奋剂”说,乃至林同济、谢无量、章太炎……等人的观点一脉相承的,审美精神在这里是一种新的社会知识范型的集中代表,反映了当时的中国知识人要求个性解放、突破传统束缚的内在追求,尼采因而是一个文化的符号,一个新思想表征。而朱光潜的解释,则实际上力图在尼采思想与中国传统思想中间寻求一种共同的东西,一种融合而不是对立的精神联系。这样我们就不难理解,为什么朱光潜在强调日神与酒神之间“占有优势与决定性的倒不是达奥尼苏斯而是阿波罗,是达奥尼苏斯沉没到阿波罗里面,而不是阿波罗沉没到达奥尼苏斯里面”的同时,要将他所理解的尼采思想来与王阳明的“知行合一”说加以连接了。因为他认为,“知行合一”是侧重行动的看法,而“止于知犹未足,要本所知去行,才算功德圆满。”⁴⁷

总之,审美主义,不只是德国思想的遗产,而且也是中国语境中具有特定现代性内涵的知识话语。尼采审美主义思想在中国知识界所引起的不同反响,无疑为我们在东方视域中理解审美主义提供了不可多得的历史资源。

四、尼采审美主义：现代性建构与乌托邦冲动

作为德国审美主义思想传统的集大成者,尼采思想的审美特性已经展现在我们面前

⁴⁵ 常荪波:《尼采的悲剧学说》,见《中德学志》第五卷第二期。

⁴⁶ 朱光潜:《看戏与演戏》,《文学杂志》第二卷第二期,1947年。

⁴⁷ 朱光潜:《看戏与演戏》。

前。在现代中国语境中，尼采审美主义的凸显，不是一个孤立的现象，它与整个中国的现代性进程紧密相关。可以说，只有在这样一个广阔的思想史背景上，我们才能真正理解中国知识人重新阐释尼采审美主义的内在动因以及所面临的问题，而审美主义的现代性思想逻辑以及乌托邦冲动，因此也才能得到进一步的认识。

我们先来看看审美主义的现代性逻辑。首先，从外在的表现看来，中国知识界对尼采的介绍是为了使用这个批判的武器来反对旧伦理、旧文化与旧的传统束缚，建造一个新世界，这与中国的现代性进程直接呼应。无论是王国维从审美对“超越道德法则的生活”的重要作用这个角度出发，对尼采的审美主义所予以的肯定；还是李石岑将尼采的审美精神与“艺术即生活”的审美态度所作的联系；抑或陈铨通过对《红楼梦》的思想内容与尼采思想的本质所作的跨文化与跨时空的对照；或者常荪波对尼采所谓的酒神精神与审美主义的内在关联所作的描述……甚至田汉、林同济乃至谢无量、傅斯年……等人对尼采的介绍与分析，不管其切入问题的角度、深度和广度有什么不同，这一点似乎都是无法回避的，

其次，从思想依托来说，审美主义也并没有真正脱离现代性赖以建立的启蒙主义知识框架。在对尼采思想的中国式诠释中，我们不难发现，西方启蒙运动以来对人的精神领域所作的知情意三大划分，在这里依然发挥着重要的效用。从一定意义上说，人们企图利用审美精神资源，从个体生命在当下文化语境中所获得的意义出发，而不是从既有的伦理与理性原则出发，来建立现代世界的精神坐标。审美，作为与伦理与理性平行的第三个维度在此显得格外引人注目。

再次，从现代性方案的整体建构来进行分析，中国语境中的尼采审美主义，既是现代性的肯定因素，又同时具有否定意味。从肯定的意义上来说，如前所述，审美主义通过彻底肯定人的感性生存来肯定人的主体性。从中我们看到的是一个更侧重于人的感性发展与生命自由的现代性方案。如果说，早在上个世纪末叶，器物 and 制度层面的现代化就是中国知识人关心的重要问题，而人本身的问题最终也并没有逸出人们的视野的话，那么，可以说从审美角度来切入后一个方面的问题，不仅与现代美学的主题正相契合，同时也与现代中国社会结构、经济—政治生活样态大变局之中，人的精神存在所发生的变化是同步的。或者毋宁说，现代中国知识人在对德国审美思想的批判性诠释中所体现的审美现代性，正是对现代文化发展中人的位置与人的命运的一个最切近个体本身的思考。人，首先不是现代经济与政治制度中理性的人，不是社会结构中伦理的人，而是作为一个活生生的个体的人，成为现代性问题的中心之所在。这同时实际上也就意味着，在韦伯意义上的“理性化”的现代性线索之外，我们还能发现一条从“感性主体”出发的现代性线索。从否定的意义上说，尼采审美主义，实际上在现代性话语本身之中设定了一个很有意义的对照性的话语系统。当更多的知识人在谈论如何通过现代科学、现代政治与法律、以及现代经济操作方式来使中国走向现代化的时候，有一批人文知识分子从自身的知识系统出发，来思考现代性进程中中国人感性个体精神样态的问题。现代中国，不仅意味着科技的发展与民主

制度的建立，而且更重要的是，它还是人的精神性内质的革命性变化，这种变化是与现代科技发展与社会制度相辅相成的，同时如果从审美的角度来看问题的话，它也提醒我们必须对现代性本身提出质疑。从这个意义上说来，我们与其把审美现代性作为一个取代其他现代性的方案，不如更准确地说，它是整个现代性工程中的“异己”的成分，对现代性本身具有潜在的批判力量。而之所以具有批判作用，很显然，并不是因为它提出了一条真实的解放之路，而在于它深刻显示了现代社会违反美的理想的一面。

因此，透过尼采审美主义的现代性逻辑，我们不难看到这种现代知识话语的乌托邦冲动。托马斯·曼曾对尼采思想的审美主义本质作了非常有意义的概括。曼认为，尼采继承了叔本华的下列思想，即生活唯有作为表象，纯粹加以直观，通过艺术再现，才是一生有意义的戏剧。而这一思想的内涵其实就是“生活唯有作为审美对象才有存在的理由。生活只是艺术和假象，如此而已。因此（文化、生活范畴的）智慧高于（道德领域的）的真理，这一悲剧性讽刺性的智慧出于艺术本能，为了艺术而限制科学，为了保卫生活这一最高价值而兵分两路：一路抵挡诽谤生活者和崇尚彼岸或涅槃的悲观主义，另一路抵御自封理智者和改变世界者的乐观主义——这些乐观主义者编造关于天下均可得尘世幸福，关于公道的童话，为发动社会主义的奴隶起义作准备。这种悲剧性智慧为充满虚妄，艰辛的生活祝福，尼采为这种悲剧性智慧洗礼并起名狄俄尼索斯。”⁴⁸比较一下托马斯·曼的上述看法与中国学人的一系列观点，我们不难发现其中有惊人的契合之处。正象王国维及其后继者们所分析的那样，尼采是叔本华的学生，而不是他的真正论敌。而在审美主义这一点上，应该说尼采与叔本华的联系表现得更加突出。生活只有作为审美对象才真正有意义的观点，以及对艺术本能的强调和对狄俄尼索斯精神的追寻，不仅使尼采思想与叔本华思想的联系与分别得以凸现，而且实际上也正是中国知识界重视尼采思想的深层的哲学原因之所在。李石岑的下面这段话是很有代表性的：“我们目前第一步的工作就是在于打破中国人的固定观念（fixed ideas）。这便是改变中国人的因袭性而代之以创造性”，而这种创造性的本质就是酒神精神，“完全是酒神的思想，完全是属于意志的世界。我们要在这个世界里面活动，才可以唤醒不进步的中国人，才可以救济带有黏液质的中国人，才可以根本改变中国人消极和廉价的肯定的人生。这是 现在唯一的方法，也是我现在唯一的希望。”⁴⁹这种良好的通过审美来改造国民性的乌托邦冲动是否能够成为现实，尽管颇可怀疑，但是，尼采的审美主义得以进入中国的动因却是非常清楚的。如果乌托邦也又积极与消极之分的话，那么，尼采审美主义对艺术与审美人生的肯定应该属于积极之列吧？然而，积极的乌托邦依然是乌托邦。试图以审美的方式来解决本该由理性和伦理来解决的问题，不仅是僭越，而且是不切实际的。

⁴⁸ 托马斯·曼：《从我们的体验看尼采哲学》，见刘小枫主编，《人类困境中的审美精神》，第320—321页。

⁴⁹ 李石岑：《超人哲学浅说》，商务印书馆1931年版，第43页。

对尼采而言，所谓审美，实际上是感性自足的代名词，是现代人企图按自身感官经验来建立新世界的企图的生动体现，它否定的正是任何意义上唯有精神才被视为至高无上的东西的旧生活体系和思想原则。这种企图的最终结果，不仅象倭铿所说的那样，“由于…寻求实现一种与所有传统与环境束缚相对立的审美意义上的生活和一种艺术的文化，它将传统的宗教与伦理发生极为激烈的冲突。”⁵⁰而且，作为一种倭铿意义上的审美个体主义，尼采的审美主义不可避免地将“以虚假来代替真实，以致于到了竟然相信那种虚假的产品已经就是真实的地步了”，也就是说将审美过程中的纯然表面化的“心境的生命”，当成了一种真实的生命，将审美体验中的主观世界的现实，当成了真正的现实。⁵¹从这个意义上来看，如果说，从审美的原则出发来批判传统世界的不合理性以及对人性的戕害与限制人性，具有其切中肯綮之处的话；那么，我们不能不看到，尼采思想本身的缺陷，事实上使他在克服与反对现代社会的机械与异化的生活现实的同时，也在另一个方面，面临着现代社会机制与文化运作所带来的价值虚无与意义失落的困境。它所营造的正是—种审美乌托邦。在尼采审美主义那里，如在所有的审美个体主义体系中那样，“精神与感官是混合一体的这种对精神的一切要求和精神活动的一切独立性因而都全被放弃了，从而感官将必然地统治着精神。结果造成—种精神的简单退化，—种纯化过的感官，而这对于反对—种粗俗的愉快之闯入是无济于事的。”⁵²换言之，尼采思想在批判现代生活逻辑的同时，并不能真正解决现代生活本身所带来的问题，它自身甚至已经构成了现代问题的一部分。从这个意义上来说，我们就不难理解为什么中国知识界对尼采的肯定与鼓吹，并未能从根本上为中国之现代精神空间的形成带来建设性的成果了。如果说，现代社会的技术与职业文化对人的感性存在与生命内在深度的限制，与传统专制社会对人的发展的钳制，构成了一种负面的“进步”的话，那么，尼采审美主义所留下的精神意义上的空白，也是与现代社会与现代文化的对人的精神与灵魂的宁静与崇高所构成的侵害，具有同样的危害性的。中国学人在本世纪上半叶对尼采思想的审美主义实质的认识，也许不仅可以作为—种历史批判的材料，而且，也会对人们如何面对削平和消解了的当代精神世界，有所启示。将现代性建构于—种乌托邦冲动之上，不仅是危险的，而且甚至是一种海市蜃楼。

托马斯·曼说，对尼采而言具有灾难性的错误是两个，“—是完全地、故意地（人们只能这样认为）颠倒了让人世间本能和理智之间的力量对比，好象理智是危险的主宰，好象从理智手里解救本能刻不容缓……二是认为生活和道德在分庭抗礼，从而完全摆错了这两者之间的关系。”⁵³回顾中国知识界对尼采的接受与批判的历史，本能与理智之间，生活与道德之间的矛盾，似乎不是问题的主要方面。更重要的是，在尼采身上，我们进一步

⁵⁰ 倭铿：《审美个体主义之体系》，见《人类困境中的审美精神》，第191页。

⁵¹ 倭铿：《审美个体主义之体系》，第195页。

⁵² 倭铿：《审美个体主义之体系》，第201页。

⁵³ 托马斯·曼：《从我们的体验看尼采哲学》，见《人类困境中的审美精神》，第328、329页。

看到了在现代性思想格局中审美所具有的两面性：它既是现代性中批判的力量，既批判传统也批判现代性自身；同时又代表着现代性本身无法克服的矛盾——人必须按自身的生命体验来确立自身，又不能只按照个体的审美生存方式来确立自身。现代社会人的解放，不能忽视审美的维度，但现代性如果仅仅建立在个体心理和个体感性的层面，与之相关的一切设计也终将化为乌有。

（本文原刊《中国社会科学》1999年，第2期；后收入《2000年中国文学年鉴》）