

# 原艺

THE BIRTH OF ART



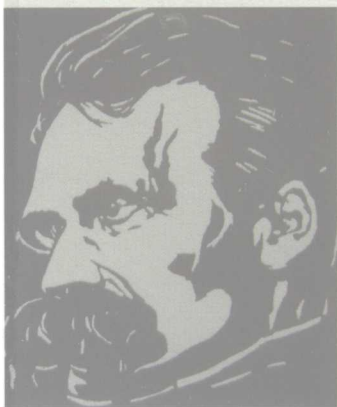
COMPARATIVE STUDY ON  
PHILOSOPHY OF ART  
OF NIETZSCHE AND HEIDEGGER



## ——尼采与海德格尔艺术哲学比较研究

李必桂◎著

中国社会科学出版社



# 原艺

THE BIRTH OF

——尼采与海德格尔艺术哲学比较研究



COMPARATIVE STUDY ON  
PHILOSOPHY OF ART  
OF NIETZSCHE AND HEIDEGGER

李必桂◎著

中国社会科学出版社



## 图书在版编目 (CIP) 数据

原艺：尼采与海德格尔艺术哲学比较研究/李必桂著.  
北京：中国社会科学出版社，2009.5  
ISBN 978-7-5004-7766-2

I. 原… II. 李… III. ①尼采, F. W. (1844~1900) - 艺术哲学 - 哲学思想 - 研究 ②海德格尔, M. (1889~1976) - 艺术哲学 - 哲学思想 - 研究 IV. B83-0 J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 076282 号

责任编辑 喻 苗  
责任校对 王雪梅  
封面设计 汉风唐韵  
技术编辑 王炳图

---

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010—84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂

装 订 广增装订厂

版 次 2009 年 5 月第 1 版

印 次 2009 年 5 月第 1 次印刷

开 本 880 × 1230 1/32

印 张 8.375

插 页 2

字 数 150 千字

定 价 20.00 元

---

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社发行部联系调换  
版权所有 侵权必究

## 序

李必桂博士的博士论文探讨了尼采和海德格尔在美学上的相同点和不同点，在国内学界是具有创新性的。它也许会带来赞成或者是反对的声音，但无论如何，它都会促进人们对于尼采和海德格尔思想的进一步的阅读。

中国的现代思想史与古代思想史的一个根本不同在于，它始终是中国传统思想和西方思想的相遇、冲突和交流等。就西方思想而言，古希腊、中世纪、近代的思想前所未有地被翻译、介绍到中国，并对中国自身思想的产生起了不可低估的作用。但是，推动了中国现代思想进程的西方思想家没有人能和马克思、尼采和海德格尔媲美。如果没有这三位现代的德意志思想大师向中国思想界的言说，那么中国的现代思想史就是另外一个情形了。

不过，马克思、尼采和海德格尔三人在中国享有不同的命运。马克思的思想长期作为中国的主流意识形

态，但人们也力图挖掘它非政治性的纯粹思想性的一面。同时，伴随着马克思主义的中国化，它不仅更多地和中国当代现实相结合，而且也吸收了以儒家为主的中国传统思想的智慧。与马克思不同，尼采和海德格尔被主流意识形态所拒绝，但为那些热爱西方现代思想的人所追捧。其实，尼采的血写的文字激励了鲁迅的呐喊，而海德格尔所憧憬的“诗意的居住”不仅为中国的哲人们思考，也为诗人们所陶醉，甚至成为人们的口头禅，乃至变成了广告用语。

但我们理解了马克思、尼采和海德格尔吗？我们还有必要继续深入研究他们吗？也许我们还需要漫长的时间来重新阅读他们，特别是重新阅读尼采和海德格尔。为何如此？这是因为我们对他们的思想有太多的误读。误读的程度之深，以至于我们不知道处于误读之中。这种误读既不只是源于语言的障碍，这使人不能直接阅读德语文献，也不只是由于资料的匮乏，这导致人们只好猜测、附会，而是在于人们思想自身所固有的解释学的先见没有充分得到意识和克服。

一方面，人们力图将尼采和海德格尔中国化，贴上中国历史的标签。对于尼采，人们惯于将他的思想理解为中国传统的诗性的智慧等。例如，人们不认为他是酒神哲学家，而标化他为诗人哲学家；他不是主张创造力的意志，而是宣传权力意志；他的思想不是严格的、缜

密的，而是格言般的、杂感式的。对于海德格尔，人们一直怀有一种隐秘的动机，将他道家化和禅宗化。如人们把他对于存在的真理形象化理解的“林中空地”译成“澄明之境”，“宁静的排钟”翻成“寂静之音”。另外，把作为存在的事件的“生成”说成“大道”，不一而足。将海德格尔思想道家化和禅宗化是一种危险的尝试，这只会遮蔽海德格尔思想的真实面目。

另一方面，人们误解了尼采和海德格尔思想对于西方的批判以及克服的努力。毫无疑问，尼采和海德格尔是西方思想的批判者。前者对于基督教历史的反抗，后者对于形而上学历史的解析，在西方现代思想史上都是独一无二的。如何解决西方思想历史的危机？人们或许会认为尼采和海德格尔会转向中国。这是因为中国是非基督教的历史，没有神启的智慧，只有自然的智慧。中国思想的历史不是形而上学的历史，而是非形而上学的历史，或者是尚未成为形而上学的历史。不可否认，中国的思想对于尼采和海德格尔克服西方历史的危机会有某种启示和帮助，但绝对不能成为一种简单的挪用。事实上，尼采和海德格尔对于西方思想危机的克服最后都是回到其思想发生的源头。

只有克服了上述两个方面的误读，我们才能回到尼采和海德格尔思想本身。但我们研究尼采和海德格尔意义何在？这在于他们能激活我们古老汉语思想的生命

力，使我们不仅能回顾已有的思想的历史，而且能开辟将来的思想的历史，并且在全球化的语境中展开中西思想真正的对话。

彭富春

2008 年 7 月 14 日

于武汉大学

## 凡 例

1. 引用尼采德文全集版著作一律缩写为 KSA 加数字，如 KSA4。

2. 引用海德格尔德文全集版著作一律缩写为 GA 加数字，如 GA4。

3. 非全集版著作则采用书名字母的缩写形式，具体缩写形式见书后的参考书目。

4. 尼采、海德格尔原著汉译本的缩写形式亦见书后的参考目录。译文改动的地方由作者负责，恕未一一标明。

5. 引用尼采和海德格尔原著的一律采用文本间注。德文原著和汉译本之间以“/”隔开，如（H，86/《林》，89）。Sein und Zeit 的汉译本标有边码，故不再单独注明汉译本的页码。此外，引用 Der Wille zur Macht（WzM）原著标明的是编码。

6. 引用关于尼采和海德格尔的研究著作以及其他相关的著作一般采取脚注。

# 目 录

|                    |       |
|--------------------|-------|
| 凡 例 .....          | ( 1 ) |
| 导论 艺术如何与存在相关 ..... | ( 1 ) |

## 上篇 艺术与历史

|                         |         |
|-------------------------|---------|
| 第一章 艺术作为虚无主义的反对运动 ..... | ( 33 )  |
| 第一节 欧洲虚无主义的历史 .....     | ( 33 )  |
| 第二节 反对运动：艺术 .....       | ( 53 )  |
| 第二章 艺术是本性意义上的历史 .....   | ( 73 )  |
| 第一节 形而上学的历史 .....       | ( 73 )  |
| 第二节 艺术为历史奠基 .....       | ( 94 )  |
| 第三章 历史的终结与开端 .....      | ( 111 ) |

## 下篇 艺术与世界

|                    |         |
|--------------------|---------|
| 第四章 艺术神化这个世界 ..... | ( 133 ) |
| 第一节 作为混沌的世界 .....  | ( 133 ) |

---

|                           |       |
|---------------------------|-------|
| 第二节 艺术作为权力意志的最高表达 .....   | (154) |
| 第五章 艺术作品设立世界 .....        | (172) |
| 第一节 林中空地的世界 .....         | (172) |
| 第二节 艺术作品中的世界和真理 .....     | (193) |
| 第六章 作为变化的存在与作为生成的存在 ..... | (210) |
| 结 语 艺术在道说中生成 .....        | (228) |
| 参考书目 .....                | (239) |
| 附论文评阅意见 .....             | (248) |
| 后 记 .....                 | (253) |

## 导论 艺术如何与存在相关

1956年，海德格尔为《艺术作品的本源》写了一篇附录，其中有这样的一段文字：“《艺术作品的本源》全文，有意地、但未挑明地活动在追问存在本性的道路上。只有从存在问题出发（nur aus der Frage nach dem Sein），对艺术是什么所作的沉思才得到完全的和决定性的规定。”（H，69/《林中路》，69）在此，海德格尔向我们展现了他探讨艺术问题的基本视野——存在，所有的艺术问题必须鉴于存在问题的领域加以追问。海德格尔的语调激越高昂不容置疑：“只有从存在问题出发”，艺术沉思才能找到确定的回答。存在是规定艺术本性的唯一维度，用形而上学的语言来说，它是使艺术可能的唯一条件。海德格尔的演讲及其补充说明注定会遭到当今流行的各派美学的反对，包括主观派美学、客观派美学和心理学美学等。或许在我们弄清楚海德格尔所说的存在到底意味着什么之后，各派美学的异议会在不经意间消失。导论的任务是思考：1. 艺术与美学的关

系；2. 美学与存在的关系；3. 存在与艺术的关系。三个问题串在一起，将它们串起来的是规定艺术的唯一维度——存在。存在问题首先决定性地进入了我们的视野，那预先决定性的东西却要等到后来才能谈及。并且，我们将会给予第三个问题——存在与艺术的关系问题以更多的关注，这不单为导论的题目所要求，更重要的是为我们时代的思想主题所要求。甚至整本书的写作都忠实地活动在现代思想之域。

—

艺术是美学研究的对象领域，美学是研究美和艺术原理的学科，美论和艺术论是任何一个完备的美学体系不可缺少的部分，此外还包括审美论等。这些观念如今成了人们的常识。可基本的事实是，艺术和美学并没有必然联系。这可以从历史上加以证实：在那些艺术繁荣的伟大时代（如荷马时代、文艺复兴时代），艺术家们并不知道什么美学，相反，在美学体系日臻完善的时代，伟大的艺术却渐趋死亡。<sup>①</sup> 西方历史中，最后一个也是最

---

<sup>①</sup> 有意思的是，李泽厚也谈到艺术与审美的“二律背反”，但他讲的是“艺术积淀”（艺术变为纯粹审美或富有装饰感的形式）与“突破积淀”之间此消彼长的历史循环过程，而并没有注意到审美本身的历史局限。参看《美学四讲》艺术部分第三节，三联书店1999年版。

伟大的美学体系是黑格尔美学，就在他的美学讲演录中，黑格尔宣称：“就它的最高职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了。”<sup>①</sup> 然而，近代的艺术和美学却命运般地走到一起，其前提是美学作为一门独立的学科的诞生。在沉思美学与艺术的关系之前，让我们看看在美学尚未成型的古希腊，艺术是如何得到思考的。

人们往往以为古希腊人以 *techne* 一词来思考我们今天所说的“艺术”（*art*、*die Kunst*），既然 *techne* 既指称艺术又指称手艺，那么很清楚，艺术与技艺具有同源关系，都表示生产性的制作活动。这里面有双重的误解：第一，古希腊以不同的词语充分地思考了“艺术”的多义性，而不仅限于 *techne* 一词；第二，就算是在 *techne* 一词的理解上我们也远没有切近该词的本义。我们所做的最多不过是词义上地牵强附会，将现今强势流行的含义硬塞给该词。从后一点谈起。希腊词语 *techne* 从来不表示制作性的生产活动，更不用说创造性的生产活动。它的基本含义我们可以通过它的对立概念来确定。希腊语中，与 *techne* 对立的观念是 *physis*，*physis* 并不是通常意义上的“自然”（*nature*），而是古希腊人用来命名在自身涌现中的存在者整体的第一个名词。立于存在者中间的人类用来把握存在者（*physis*）、同存在

---

① 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆 1979 年版，第 15 页。

者相争辩的正是 *techne*。可见, *techne* 是指导人类对存在者采取行动的知识 (*Wissen*)。<sup>①</sup> 这类知识必然指导着制作活动, 但不是制作活动本身。如果说, *techne* 标志了古希腊人对“艺术”思考的一个方向, 那么同样地必须把艺术理解为对某物熟悉的、通晓畅达的知识。古希腊人还以另外两个词思考了“艺术”的另外两个意义向度, 它们是关照 (*melete*) 和做、制作 (*poiein*)。关照是实施行为的基本立场和能力, 是操劳的烦劳性 (*Sorgsamkeit des Besorgens*), 它要控制在敞开性中聚集的存在者。同时, *techne* 也必须本质性地理解为这种“烦” (*Sorge*) (参看 N1, 167)。最后, 做、制作 (*poiein*) 和诗歌 (*poiesis*) 道出了“艺术”生产性的维度。只有在这里, 我们才能发现后来把艺术唯一地规定为创造性生产活动的萌芽, 以至于用生产、制作来解释希腊的 *techne*。我们说萌芽, 是因为 *poiein* 和 *poiesis* 敞开了后来视艺术为创造性生产的可能性。古希腊人并没有走那么远, 他们对 *poiein* 的理解仅限于摹仿 (*Nachmachen*) 意义上的生产 (*Herstellen*) 和制作 (*Machen*)。一切艺术, 也即 *poiein* 都是摹仿 (*mimesis*), 柏拉图在《理想国》卷三中已清楚向我们表明了这一点。凭借善思的本性, 古希腊人以 *techne*、*melete* 和 *poiein* (*poie-*

---

① 海德格尔对 *techne* 的“知识”特征多有强调。

sis) 分别思考了“艺术”理论的、实践的、诗意的三个维度。

在近代的思想里，艺术被解释为创造（Schöpfung）、创造性的生产活动。“艺术”的三个古老的意义方向中只有诗意的维度得到了强调，并且是以根本不同于古希腊的方式得到强调的，而其他的两个维度则萎缩了。波兰美学家符·塔达基维奇通过概念历史的考察令人信服地证明：只有到了近代创造概念才与艺术相关，“我们已经如此习惯于谈论艺术创造，习惯于将艺术家与创造者联系在一起，以至在我们看来这些概念是分不开的。然而，早期的研究使我们确信，情形也不尽如此，这些概念只是近代才结合起来的”。<sup>①</sup> 创造基于主体的设立活动。古希腊人以三个词语思考艺术的本性时并不知道这个意义上的创造。在中世纪，创造被认为是神的奇迹而不是人类的活动，正如《旧约·创世纪》所描绘的：日月星辰、大地山川、最初的人都是上帝的伟大作品。近代是一个转折。自此以后，“创造”一词便频频出现在艺术领域，以至于创造成了艺术的另一个名词，艺术家就是创造者。

与艺术成为创造相伴随的事情是美学的诞生，美学

---

<sup>①</sup> [波] 符·塔达基维奇：《西方美学概念史》，学苑出版社 1990 年版，第 331 页。

的诞生和艺术成为创造同时发生在近代，是近代思想史上的两件大事。随着美学作为一门独立学科的成立，艺术进入美学研究的视野，<sup>①</sup>或者说，美学将艺术纳入自身的研究领域、设定为自身的研究对象。至此，我们才可以思考艺术与美学的关系。美学的特性由其最初的名词所决定，它来源于古希腊的“aisthesis”，意思是感性、感性知识。因此，对艺术的美学考察势必将艺术看做审美对象、看做能够被感觉的对象，艺术成了与感性相关并且必然与感性相关的活动。这是在艺术被理解为创造之后对艺术的进一步规定，这是美学的结果。这样，感性情感和体验被带到艺术创作和艺术欣赏的核心地位，艺术欣赏就是进行审美体验，情感上的共鸣被看做艺术欣赏的最高境界，而艺术创作则是为了向外界传达创作主体的情感和审美体验。康德在《判断力的批判》中论述了人的心灵中愉快和不愉快的情感对艺术的决定意义，那无目的却又合乎目的地引起人们愉快或不愉快的情感的对象分别称之为美或崇高。直到后来的托尔斯泰也没有摆脱这一传统，他把艺术看做人们之间表达和交流情感的交际手段。情感与体验紧密相关。但与普遍性的道德情感相比，体验（Erlebnis）更直接地展

---

<sup>①</sup> 这被海德格尔看做近代的五个根本现象之一，参看《世界图像时代》。

露了感性生命、尤其是个体生命的视角。人的感性生命开始向艺术领域渗透，并要求统治的权力。在个体生命体验肆无忌惮的强求和威逼之下，艺术渐趋枯萎。美学规定艺术所造成的影响不仅限于此，在感觉主义、审美主义大行其道的现代和后现代人们依然可以看出艺术与美学联姻的结果。

美学的诞生与艺术本性的转变一起相应于真理的本性以及人在存在者整体中间地位的转变。人在近代成为主体，人的理性能力是说明自然和历史的最后根据，人不仅是知识的、道德的主体，更重要的是创造的主体。主体的创造性能力最能在天才的艺术中体现。真理亦为创造所规定，它就是创造本身，“古希腊的巴门尼德、柏拉图和亚里士多德的主题是关于真理的知识，中世纪的普罗丁、奥古斯丁和托马斯·阿奎那的核心是真理的实践，近代的康德、费希特和黑格尔的根本是关于真理的创造”。<sup>①</sup>

上面提到，美学是关于感性知识的科学。对此，美学学科的创始人鲍姆嘉通说得非常明确：“美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维艺术和与理性类似的思维的艺术是研究感性认识的科学。”<sup>②</sup> 相应的，逻

---

① 彭富春：“走出后现代话语——论博德尔关系构成的思想”，载于《哲学研究》1999年第1期。

② 鲍姆嘉通：《美学》，简明、王旭晓译，文化艺术出版社1987年版，第13页。