

今日
文坛
第三辑

贵州人民出版社

目 录

CONTENTS

努力增强文化自觉 繁荣社会主义文化	井绪东 1
边缘、“现实”与文学精神	
——论新世纪贵州文学的创新之路	刘世杰 8
儿童文学:期待为农村少年儿童“言说”	黄 瑛 18
理论的反思与艺术的回应	
——从尼采的酒神观看西方现代艺术的审美理念	陈 武 26
后现代语境下中国主旋律电影意识形态叙事策略的	
变化和基本表现	何天洋 54
大众传媒对当下文学阅读与写作外部的渗透和影响	罗阳富 79
认同与想象:20世纪民族文学的民族性建构	余达忠 99
呼唤和谐城市的文学镜像	李 晶 108
“媒介即讯息”	
——手机文学:技术消费下文学的新面孔	钱丽丽 115
浅议选秀,兼及文艺工作者的责任	陈亚丹 130
贵州:亮出你的“名片”	
——全球化视野中的贵州民族民间文化身份认同及价值	
	张贤智 140

理论的反思与艺术的回应

——从尼采的酒神观看西方现代艺术的审美理念

陈 武

【摘 要】 相对于传统的艺术而言,现代西方艺术之所以变得如此的难以理解,是由于在现代西方社会中,人们的心灵处境和审美理念发生了根本改变。因此,要对现代西方艺术有所认识,就必须首先了解这种转变的原因及其实质。而尼采的酒神观,可以说是现代西方人心灵处境和审美理念的理性表达,通过它我们可以清楚地看到:由于传统理性主义的种种弊端,人们走向了张扬个体生命的非理性道路;由于工具理性的盛行,人们传统信仰崩溃而又无家可归,因此染上了悲剧性色彩;由于在现实生活中缺少应有的慰藉,人们便转而探索人生和宇宙万物的形而上意义。可见,张扬个体生命的非理性意识,渲染社会人生的悲剧性色彩和探索宇宙万物的形而上意义,也就成了现代西方人心灵处境和审美理念的基本特征。这三个特征不但是一脉相承的,而且还既是现代西方人的心理特征,又是尼采酒神观的基本特征,更是西方审美理念的基本特征。若能以此为出发点,一度令人难以理解的现代西方艺术就可迎刃而解了。

【关键词】 尼采 酒神观 现代艺术 审美理念

相对于西方传统的古典艺术而言,现代艺术变得如此的怪异和难懂,如此的似是而非和纷繁复杂,完全颠覆了传统的艺术理论和艺术范式,传统理论对其也只能是望洋兴叹了。

然而,西方现代艺术的出现绝非偶然,它不是一些反叛传统美学思想和艺术理论者们的无理取闹或任意所为,它的产生是有其深刻的社会根源和

理论基础的。尽管现代艺术似乎变得令人无法忍受,但如果我们能运用与之相应的美学思想和艺术理论剖析其理,就有可能探索出隐藏其后的审美理念,那么令人不知所云的西方现代艺术也就迎刃而解了。

笔者认为,尼采的酒神观与西方现代派艺术所体现出来的审美理念有着相似之处,它们都是西方现代社会生活的深层次反映。如果说,尼采的酒神观是从哲学和美学的高度对西方现代社会所作的理论反思,那么,西方的现代艺术则是以一种行为和感性的方式所作的回应。所谓理论反思,首先是对人的生存状况的一种反思,是对人们心灵的自我写照;其次,理论反思也是对时代状况的反思,因为心灵总是与时代背景紧密地联系在一起;再次,理论反思是上升到哲学高度的思辨性的反思。所谓艺术回应,既指西方现代艺术是西方现实生存状况的回应(反映),也包括对尼采酒神观的回应。因此,运用尼采的酒神观去解读西方的现代艺术,也就成了最佳途径。本文试图从尼采的酒神观出发,对西方现代艺术的审美理念进行初步的探讨,认为西方现代艺术的审美理念有如下特征:第一,张扬个体生命的非理性意识;第二,渲染社会人生的悲剧性色彩;第三,探索宇宙万物的形而上意义。

一、张扬个体生命的非理性意识

张扬个体生命的非理性意识是尼采的酒神观和现代艺术的审美理念的共同特征。这是在新的时代背景下,人的新的精神需求,也是对西方传统的理性主义的反叛。这一特征,一方面以理论的形态体现在尼采的酒神论中,另一方面又自然而然地隐含在众多的现代艺术作品中。通过尼采的酒神论,可以更清楚地理解这一特征产生的来龙去脉,进而可理解现代心灵的真实处境,这恰是理解现代艺术的关键。因为,艺术总是艺术家心灵的真实表达,只有在理解了现代艺术家心灵的感受之后,才能理解作为艺术家真实心灵表达的作品。

(一)酒神的由来

尼采在其处女作《悲剧的诞生》中说道:“只要我们不单从逻辑推理出发,而且从直观的直接可靠性出发,来了解艺术的持续发展是同日神和酒神

的二元性密切相关的,我们就会使审美科学大有收益。”^①这里他引入了日神和酒神这一对范畴来解释艺术现象。日神和酒神都是希腊神话中的神祇,在尼采的笔下,他们变成了两个与神话相关联的隐喻,表征着两种不同的本能冲动。在神话中,日神阿波罗(Apollo)是“众神之王”宙斯的儿子,后来成了奥林匹斯神系主导的神,因此尼采把日神作为奥林匹斯神系的代表。他说:“体现在日神身上的同一个冲动,归根结底分娩出了整个奥林匹斯世界,在这个意义上,我们可以把日神看做奥林匹斯之父。”^②酒神狄奥尼索斯(Dionysus)是宙斯和凡间女子所生的。由于“天后”赫拉的嫉妒和迫害,幼小的酒神不得不流落人间。在经历了种种磨难之后,酒神成长起来,并建立起自己的教义,拥有自己的崇拜者和追随者,这就是古希腊与奥林匹斯教共存的厄琉息斯秘仪。在当时,对宙斯和阿波罗等奥林匹斯神的崇拜是占主导地位,对酒神的崇拜只能秘密进行,因为酒神还没有被众神和人们普遍认可,他只是一个独立于奥林匹斯神系的神。但是,随着酒神崇拜者的队伍日益壮大,大约在公元前七世纪后,酒神的形象开始出现在日神的特尔斐神庙中,这喻示着以日神和酒神为代表的两种力量和解了,酒神终于得到了认可。^③在之后的酒神崇拜仪式中,逐渐地产生了悲剧这种文学样式,所以,尼采认为古希腊悲剧是日神和酒神和解的产物。

在尼采看来,日神和酒神分别表征两种不同的本能冲动,是两种不可或缺的精神力量,同时也是两种最基本的艺术要素,尼采把它们喻为“梦”和“醉”两个艺术世界。尼采说:“为了使我们更切近地认识这两种本能,让我们首先把它们想象成梦和醉两个分开的艺术世界。”^④梦是日神的艺术世界,醉是酒神的艺术世界。在尼采看来,日神和酒神,无论是作为两个神祇还是两种本能,或是两种精神力量,又或是两种艺术要素,它们指向的都是日神和酒神这两个范畴所喻指的两种心理基质,是这一基质的不同侧面的表达。

关于日神,尼采说道:“日神,作为一切造型力量之神,同时是预言之神。按照其语源,他是‘发光者’,是光明之神,也支配着内心幻想世界的美丽外观。这更高的真理,与难以把握的日常现实相对立的这些状态的完美性,以及对在睡梦中起恢复和帮助作用的自然的深刻领悟,都既是预言能力的、一般而言又是艺术的象征性相似物,靠了它们,人生才可能值得一过。然而,梦象所不可违背的那种柔和的轮廓——以免引起病理作用,否则,我们就会

把外观误认作粗糙的现实——在日神的形象中同样不可缺少：适度的克制，免受强烈的刺激，造型之神的大智大惠的静穆。”^③可见，日神这一心理基质的目的在于使人生“值得一过”，它通过“内心幻想世界的美丽外观”而达到这一目的。“美丽外观”又是来源于梦的想象，它包含两种基本要素：一是纯粹形式的美丽外观，这即是指艺术的形式所昭示出的美感；二是神性的光辉，也即是“适度的克制，免受强烈刺激，造型之神的大智大惠的静穆”。这两种要素奇异地统摄在尼采所说的“美丽外观”之中。一方面，“美丽外观”外化为以日神为代表的整个奥林匹斯神系，另一方面它又外化为艺术形象。尼采认为希腊史诗和造型艺术是日神艺术的代表，不妨以希腊雕塑为例来理解他的上述观点。关于希腊雕塑，文克尔曼曾评述其为“高贵的单纯和静穆的伟大”，这显然不只是纯粹的形式所能唤起的审美感受，它还隐含着庄严静穆的神性所诉诸人们的感受。同样，假使抽离了史诗和雕塑的形象，希腊众神的神性也将是难以想象的。所以，在尼采看来，不管作为宗教还是作为艺术，日神领域都包含以上两种要素，这些就是日神的内涵所在。

酒神的内涵是与日神对举而出的，他们在三个方面相互对立。第一，日神将人们引入现实人生，而酒神却让人们疏离现实人生。尼采说：“当人突然困惑地面临现象的某种认识模型，届时充足理由律在其任何一种形态里看来都碰到了例外，这种惊骇就抓住了他。在这惊骇之外，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，把它比拟为醉是最贴切的。”^④这里，“个体化原理”指的是日神世界的原则，因为尼采认为“日神本身理应被看做是个体化原理的壮丽的神圣形象”^⑤。在日神世界里，人生得到了美化和神化，因而人们相信人生并虔诚地面对人生。酒神的本质却是“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”，因而在这个意义上，日神和酒神是对立的。日神是现实人生的守护神，而酒神却将人们引向一个超越现实人生的境界。第二，日神和酒神都是要为生命寻找一个根据，但它们的方式有着本质的不同。日神通过对人生的神化和美化，使人们相信现实人生，使生命找到一个坚实的根据。酒神则是让人们直视人生的悲剧性，进而超越人生。尼采说：“作为醉的现实，这一现实同样不重视个人因素，甚至蓄意毁掉个人，用一种神秘的统一感解脱个人。”^⑥他又描述了这种

神秘的统一感：“在酒神颂歌里，人受到鼓舞，最高度地调动自己的一切象征能力；某些前所未有的感受，如摩耶面纱的揭除，族类创造力乃至大自然的创造力的合为一体，急于得到表现。”^⑨这是一种与大自然的创造力合而为一的冲动，尼采认为大自然是世间万物的创造者，它孕生着一切，主宰着一切。人只是自然的造物，人的生死，正体现了大自然生化一切的强力。所以如果统一于大自然的创造力之下，那么人就可以超越自己的有限性，看到自己身上体现出的大自然的强力。于是，人就不以自己的有限性为悲，而以大自然的创造力为乐，并因此为生命找到一个根据。所以，日神和酒神为生命寻找根据的本质区别在于：前者塑造出一个神而使生命得到根据，后者则使人们向大自然回归而为生命找到根据。第三，在具体的面对生命的态度上，二者也是对立的。日神和酒神分别表征两种不同的本能冲动，是两种不可或缺的精神力量。尼采说：“作为德行之神，日神要求它的信奉者适度以及——为了做到适度——有自知之明。于是，与美的审美必要性平行，提出了‘认识你自己’和‘勿过度’的要求；反之，自负和过度则被视为非日神领域的势不两立的恶魔，因而是日神前泰坦时代的特征，以及日神外蛮邦世界的特征，……在日神式的希腊人看来，酒神冲动的作用也是‘泰坦的’和‘蛮夷的’；同时他又不能不承认，他自己同那些被推翻了的泰坦诸神和英雄毕竟有着内在血亲关系。他甚至还感觉到：他的整个生存及其全部的美和适度，都建立在某种隐蔽的痛苦和知识之根基上，酒神冲动向他揭露了这种根基。”^⑩这样，日神和酒神在适度和过度的意义上对立起来了。日神的适度是指在光辉的神性的慰藉下，虔诚地对待神和人生，恪守作为人的本分。而酒神的过度则指充分地张扬个体的各种欲求（当然这主要是指精神上的合理的欲求，下文将谈到这一点），超越一切成规，突破生死的界限，从而使生命变得更丰满和更有激情，因而也更有意义，具有张扬个体的性质。

上述日神和酒神的三个对立，就实质而言，喻指了日神和酒神的两种不同的对于生命的价值取向。可以说，日神代表一种有神论的价值取向，而酒神代表的则是无神论的价值取向。这里似乎出现了一个悖论，酒神本身就是一个神祇，怎么会引出一个无神论的价值取向呢？然而，就尼采的思想而言，这是一个事实，虽然酒神本是一个神祇，但在尼采的笔下它变成了一种价值取向而渐渐失去了神的色彩。如果联系到尼采的脱胎于酒神的“超人”

可见,“酒神的现实”所追求的是个体生命存在的意义,是个体的主观感受——包括各种形式的愿望和欲求。因此,我们只能从精神上去理解个体的乃至全体的生命的意义,并以此作为个体生命存在的根据,才能使之成为如尼采所说的那样,(艺术)是人的存在的一种“形而上慰藉”^[5]。

对此,尼采曾作了一个很明确的说明。他说:“我们不必凭推测就可断定,在酒神的希腊人同酒神的野蛮人之间隔着一道鸿沟。”^[6]这里所谓“酒神的希腊人”,指的是体现了酒神特征的人。在尼采看来:“只有在希腊人那里,大自然才达到它的艺术欢呼,个体化原理的崩溃成为一种艺术现象。在这里,肉欲和暴行混合而成的可憎恶的妖女的淫药失效了,只有酒神信徒的激情中那种奇妙的混合和二元性才使人想起它来——就好像药物使人想起致命的毒药一样……在酒神颂歌里,人受到鼓舞,最高度地调动自己的一切象征能力;某些前所未有的感受,如摩耶面纱的去除,族类创造力乃至大自然创造力的合为一体,急于得到表达……为了充分调动全部象征能力。人必须已达到那种自弃境界,而要通过上述能力象征性地表达出这种境界来。”可见,“酒神的希腊人”是精神上的放纵和张扬的人,是他所认可的。而所谓“酒神的野蛮人”,是指传说中的“酒神的信徒”,即野兽般放纵物欲的人。尼采对这类人的存在状态曾有过极其精彩的描述:“几乎在所有的地方,这些节日的核心都是一种癫狂的性放纵,它的浪潮冲决每个家庭及其庄严规矩;天性中最凶猛的野兽径直脱开缰绳,乃至肉欲与暴行令人憎恶地相混合,我始终视为真正的妖女的淫药。”^[7]在尼采看来,“酒神的野蛮人”的放纵与张扬,是一种肉欲与暴行的混合,是“妖女的淫药”、“致命的毒药”,是他所反对的。

在尼采那里,“酒神的希腊人”与“酒神的野蛮人”是既有联系又有区别的。这种联系和区别,犹如不同的人喝醉酒一样。“酒神的希腊人”是欧阳修笔下的醉翁,因为“醉翁之意不在酒,在乎山水之间也”。这类人在恍惚的醉意之中,疏离了现实中的功利目的,丢掉了生活中的悲欢荣辱,忘却了个体的现实存在,纵情于山水之间,与大自然浑然打成一片,从而与自然和造物者合而为一,在这种融合中体验到作为存在着的人的真实意义,并最终实现其个体精神生命的满足和张扬。而“酒神的野蛮人”则不然,他们恰似一个酒后乱性的醉汉,借着一股酒劲,为了满足个人的贪念和欲望,肆无忌惮

地发泄其“肉欲和暴行”。可见,尼采所谓的“酒神的希腊人”,实际上强调的是个体精神上的释放和张扬,而不是物欲的放纵和恣肆。这一点直接地渗透在他的悲剧理论中,成为其理论的一个鲜明特征。

在尼采的悲剧理论中,张扬个体生命与其非理性立场是密不可分的。张扬个体生命就是要使人们从现实的功利、荣辱中超脱出来,回归到自己的心灵深处,追求心灵上的充实和完满,这就必然要求人们超越理性的法则,用艺术的眼光来看待生命和世界。尼采说:“只有作为审美现象,生存和世界才是永远有充分理由的。”^[4]非理性立场始终是以人的存在为旨归的,它追求的是人的精神存在的真实性和完满性,这是高于一切的。所以在这样的立场面前,传统的一切理性法则都已失效。

“酒神”在神话中出现时就具有非理性的意味,而后作为美学的一个范畴,这种非理性的意味也就沿袭下来了。尼采说:“叔本华向我们描述了一种巨大的惊骇,当人突然困惑地面临现象的某种认识模型,届时充足理由律在其任何一种形态里看来都碰到了例外,这种惊骇就抓住了他。在这惊骇之外,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,把它比拟为醉仍是最贴切的。”^[5]这里说的充足理由律和个体化原理都是叔本华所使用的范畴,它们指的都是理性原则(此处不作深究)。按尼采的说法,当个体化原理崩溃和充足理由律失效之后,人所升起的那种伴着巨大惊骇的狂喜就是酒神的本质,并将之比拟为醉。这样,尼采非理性主义的立场也就不证自明了。

理性主义实际上是西方传统的伦理理性主义,诚如雅斯贝尔斯所说:“欧洲通行的道德是苏格拉底式的道德,是与其相一致的犹太教、基督教式的道德。他借助揭露这种道德的产生情况来对这种道德加以鞭笞。”^[6]众所周知,苏格拉底是西方思想史上极为重要的人物,他不但积极倡导理性主义,并欣然为之赴死以证实这种精神的无限威力。他所谓的理性是建立在道德的基础之上的,他的学说直接影响着后来的柏拉图、亚里士多德等众多哲学家和美学家,是千百年来统治西方最为强大的思想力量。而尼采则认为,艺术源于人类,甚至是源于大自然的两种最原始的本能,即酒神和日神,它们是个体生命中最深层次的冲动和需要。尼采之所以把艺术看做是一种形而上的慰藉,也正是由于艺术体现了这种本能的冲动和需要。因此,在他

看来,艺术必然具有本能的非理性的色彩,如果强调理性只会让艺术走向死亡。他说:“酒神已被逐出悲剧舞台,纵然是被借欧里庇得斯之口说话的一种魔力所驱使的。欧里庇得斯在某种意义上也是面具,借他之口说话的神祇不是酒神,也不是日神,而是一个崭新的灵物,名叫苏格拉底。这是新的对立,酒神精神与苏格拉底精神的对立,而希腊悲剧的艺术作品就毁灭于苏格拉底精神。”^④他认为希腊悲剧在欧里庇得斯那里就已开始转向了苏格拉底的理性精神,从而背离了酒神精神,并名之曰“审美苏格拉底主义”。他这样解释道:“我们现在就可以接近审美苏格拉底主义的实质了,其最高原则大致可以表述为理解然后美,恰与苏格拉底的知识即美德彼此呼应。”^⑤可见,尼采把苏格拉底看做理性精神的始作俑者,看做酒神精神的对立。

为了指出理性精神对于艺术的损坏,尼采进一步说道:“我们可以举出欧里庇得斯的开场白,当做这种理性主义方法的后果的显例。再也没有比欧里庇得斯的戏剧开场白更违背我们的舞台技巧的东西了。在一出戏的开头,总有一个人物登场自报家门,说明剧情的来龙去脉,迄今发生过什么,甚至随着剧情发展会发生什么,在一个现代剧作家看来,这是对悬念效果的冒失的放弃,全然不可原谅。”^⑥为什么会如此呢?就在于“他发现在头几场里,观众格外焦虑地要寻求剧情前史的端倪,以致忽略了诗的美和正文的激情。所以,他在正文前安排了开场白,并且借一个可以信赖的人物之口说出它来。常常是一位神灵出场,他好像必须向观众担保剧中的情节,消除对神话的种种怀疑”^⑦。也就是说,欧里庇得斯戏剧的开场白,是为了体现苏格拉底的理性精神,实践其“理解然后美”的美学原则。

不仅如此,尼采还进一步指出理性主义悲剧的另一致命伤,那就是强调通过理性的逻辑思辨所得来的真理。尼采认为,理性主义悲剧强调的所谓真理,也就是一种美德,即最高的美。他说:“他惊愕地发现,所有这些名流对于自己的本行并无真知灼见,而只是靠本能行事。只是靠本能,——由这句话,我们接触到了苏格拉底倾向的核心和关键。苏格拉底主义正是以此谴责当时的艺术和当时的道德,他用挑剔的眼光审视它们,发现它们缺少真知,充满幻觉,由真知的缺乏而推断当时已到荒唐腐败的地步。”^⑧引文中的“他”,指的是苏格拉底。在尼采看来,苏格拉底理性主义所追求的是遵循理性法则的真知,即一切都必须接受理性法则的审判,文艺也不例外。在苏格

拉底的影响下,理性的哲学思辨牢牢地控制着整个西方的传统美学,致使感性的直观把握一直处于被否定的地位。尼采说:“这里,哲学思想生长得高过艺术,迫使艺术紧紧攀缘辩证法的主干。日神倾向在逻辑公式中化为木偶,一如我们在欧里庇得斯那里看到的情形,还看到酒神倾向移置为自然主义的激情……我们只要清楚地设想一下苏格拉底命题的结论:知识即美德,罪恶仅仅源于无知,有德者即幸福者——悲剧的灭亡已经包含在这三个乐观主义基本公式之中了。”^②这一论断不仅把作为最基本的艺术本能的日神和酒神与苏格拉底的理性精神的对立凸显了出来,还指出正是由于理性精神的强大和盛行,酒神和日神的旧悲剧就不得不走向了灭亡。

在与苏格拉底的理性主义的交锋中,尼采非理性的核心得到了凸显。尼采的非理性主义是与高扬个体生命紧密联系在一起。尼采关注的始终是人,是人的生存。他强调人生的意义在于精神上的自我张扬和自我实现。在他看来,人不能逃离生死的劫数,这是每个人都必须面对的问题。既然在现实的生活中,人不能超越其作为时空之旅的匆匆过客的属性,不能成为永恒,总得面对生命背后的巨大虚空,那么,人就只能用一种审美的态度来看待人生和世界。在审美的世界里,按照尼采的说法,人们会进入“醉”和“梦”的两种境界。在“醉”境之中,人们浑然忘我,心灵飞升于现实之外,与大自然打成一片。于是,他发现人不再是一个现实的个体,而是主宰着万物生成的大自然母腹中的一员,就像一个失散多年的孩子重回到母亲那温暖的怀抱,会感到无限的温馨和喜悦,任凭天性的驱使,轻歌曼舞,游荡于山间林下。而在审美的“梦”境中,人们发现所有的生命和由生命组成的现实,都是神秘而又伟大的自然生成的杰作,生命之火如同洪流般不可抗拒,它生生不息地贯穿于整个宇宙、整个时空。看啊,这是一幅多么美妙的图景啊!还有什么理由能够责难我们的生命呢?人生的痛苦?悲欢?失意?抑或是死亡?在这图景面前,一切都显得微不足道,生生不息的生命就是快乐的根源,为此而高歌吧!歌颂我们的生命,哪怕是悲苦的人生。这样一来,审美就真正地成为人的形而上慰藉了。尼采认为日神和酒神表征了人的两种最基本的本能,这种本能的需要只能通过审美的方式才能满足,所以,艺术就应该同时具备酒神和日神这两种因素,而希腊的悲剧艺术就是一个成功的典范。由于苏格拉底的理性主义的盛行,“酒神”和“日神”被驱逐出了艺术

之外,艺术成了理性的奴婢,它不仅丧失了其感性的、出于人的本能需要的色彩,而且还成了理性主义扼杀人的感性和本能的帮凶,这叫尼采怎能接受呢?所以,他决然地反对自苏格拉底以来的理性主义。

尼采认为,人不仅是物质的存在,更重要的还是精神的存在。人有本能的需要,只有这种需要得到张扬和满足之后,人才可能幸福,也只有这种时候,才是一个真正的人。理性主义从根本上说是否定人的本能的,它把人引向了一个与本能相背离的理性世界,一切都必须受到理性的审判。在尼采看来,那简直就是对人性的摧残,是对人的麻痹。只有充分地重视人的本能的日神和酒神需要,并不断地使之得到充实和满足,这样的人生才是有意义的人生。所以他走向了非理性的张扬个体生命的道路。

(三)西方现代艺术中的个体生命的非理性张扬

当我们顺着尼采的对个体生命非理性张扬的这一美学特征审视现代艺术时,就会发现原先看似纷繁复杂的现代艺术,一下子变得可解起来。是的,现代艺术的确具有非理性和张扬个体生命的特征,它也是时代特征在艺术上的体现,同时可以看做是尼采的美学主张的一个回应。

现代艺术的非理性和张扬个体生命的特征主要表现在对于传统艺术的反叛上。这种反叛在极端的情况下则演变成对传统艺术的致命否定和消解,这是西方艺术发展史上的一个巨大的突变,而这一突变的根源就在于人的观念的变化。从尼采的理论中可以看到,西方传统的理性主义已经是越来越站不住脚了,人们开始意识到理性的逻辑推理无法满足个体生命的精神需要,而是需要去发现自我并实现自我,这就使得人们更加注重于内心的真实感受,并导致他们在艺术上将走向一条反传统的道路。

从绘画艺术来看,在尼采生活的同一时代,西方开始出现了现代绘画的端倪——印象主义画派。印象主义画派兴起于19世纪六七十年代,是当时西方的重要画派之一,也是西方古典主义绘画转入现代主义绘画的一个桥梁。在这个时期,绘画的理念就开始与传统发生偏离。用陈洛加先生的话来说:“如果说文艺复兴是近代绘画的开端,确立了科学的素描造型体系,把明暗、透明、解剖等知识科学地运用到造型艺术之中,那么,印象派则是现代绘画的起点,它完成了绘画中色彩造型的变化,将光与色的科学观念引入到

绘画之中,革新了传统的固有色观念,创立了以光源色和环境色为核心的现代写生色彩学。它还认识到艺术形式的独特审美价值,在形式方面进行了大胆的探索,为现代艺术的产生奠定了基础。”^②早期的印象派的理念与传统理念是很接近的,都追求一种客观的真实,即绘画应体现对象客观的外在特征,不同的是,它注重的是绘画色彩的变化。之后印象派画家们发现传统绘画对色彩的应用并不符合人的视觉上的真实,他们通过对现代光学成果的吸收和应用,致力于表现物象给人的瞬间的视觉印象。这样,虽然同样是表现对象的真实,但一者强调的是对象自身客观形式的真实,一者强调的是主观视角上的真实。正是这一转变为现代艺术的产生奠定了基础。

继印象派之后,出现了新印象派和后印象派,到了后印象派,创作理念就开始出现质的变化。印象派和新印象派强调的都只是视觉印象上的真实,而后印象派则开始转入主观心灵的真实,艺术家们不再去惟妙惟肖地模仿物象,而是诉诸心灵,用绘画去表现主观心灵的真实感受。后印象派以塞尚、高更和凡·高等人作为代表,他们直接开启了现代绘画之门,塞尚更是被誉为“现代绘画之父”。在他们的作品中,我们再也找不到古典绘画中那种惟妙惟肖的感觉了。“对塞尚来说,主要是物体的结构美;对凡·高来说,是富有激情的线条和色彩;对高更来说,则是象征性的绘画语言和原始感。”^③它们都是从各个不同的角度张扬着个体的主观感受,而不再拘执于物象或是视觉上的真实。

在现代绘画出现的同时,现代派文学也开始出现了。1886年法国诗人莫雷阿斯在《费加罗报》发表《象征主义宣言》,正式宣告了象征主义的产生,接着波及整个欧洲,从而拉开了现代文学的序幕。之后,又出现了未来主义、超现实主义、表现主义、意识流、存在主义等流派,它们极大地推动了现代派文学的发展。现代派文学孕育于19世纪浪漫主义文学对主观世界的追求,但它却更强调非理性的主观精神世界,表现得更加的反传统、反理性,强调自我的表现和形式上的创新。它和现代绘画一样,表现出了强烈的非理性和张扬个体生命的倾向。

由于尼采把人和人的生存作为一切问题的出发点和归结点,所以他走向了非理性和张扬个体生命的观点。现代艺术也是如此。现代艺术强调的是作为感性存在着的,是自由的个体,而不是一个社会的和伦理的人。亚

里士多德曾说：“人是一种社会的动物”，这就使得西方传统思想对人的理解总是从社会性入手。布克哈特也说，文艺复兴以前的“人，只是作为种族、民族、党派、帮会、家庭或以任何其他总体和集体的形式才自我感知的”^②。这一对于人的传统观点曾深深地影响了西方的传统文艺。在现代艺术中我们看到了人从社会性向主体性的转变。法国现代诗人韩波吟出：“不复有诸神！不复有诸神！人就是国王！人就是上帝！”现代派画家保尔·克利在给朋友的信中说人想表现一个“神性的”，作为宇宙中心的自我。^③由于这一观念的转变，艺术家们表现人的方式就必然地发生了变化，于是现代艺术就走向了反传统、反理性和张扬个体生命的道路。

二、渲染社会人生的悲剧性色彩

尼采的酒神观不仅具有高扬个体生命的非理性意识，还有着强烈的悲观主义色彩。虽然尼采曾说道：“我有理由认为我自己就是第一个悲剧哲学家——即悲观哲学家的敌人和对手。”^④他否认自己是悲观主义者，并为此与叔本华的思想决裂，但是他骨子里却没能摆脱叔本华悲观主义的前提。这主要表现在对于诸如生命的意义、死亡等命题上。虽然他的理论是以一种积极的态度来面对人生、肯定人生，但是这些话题本身都带有悲观色彩，所以我们并不是说他是悲观主义者，而是说他的观点有悲观主义色彩。当把视线转移到众多的现代艺术时，我们会发现，尼采的那些话题都变成现代艺术的主题了。这使得现代艺术也带上了浓烈的悲观主义色彩。

（一）酒神对社会人生的悲剧性定位

尼采的悲观主义色彩并不是像叔本华那样否定人生，走向禁欲，而是表现为他的理论的前提。叔本华认为人生是无止境的欲求和无止境的痛苦，因为人的本质就是贪婪的意志。人受作为世界本源的意志支配，去追求那无穷尽的欲求，欲望是无尽的，所以也是无法满足的，人生因而也是痛苦的。要摆脱痛苦的人生就必须摆脱意志的纠缠，那么唯一的办法就是走向禁欲，而否定现实的人生。尼采在早期极力推崇叔本华，在其早期的著作中可以看到这一点，可是叔本华否定人生这一点，尼采始终没有接受，在其中后期

的著作中还对此进行了激烈的批判。但是,叔本华走向禁欲主义的思想前提还是被他吸收了。周国平在其《尼采:在世纪的转折点上》一书中这样说:“在尼采的第一部著作《悲剧的诞生》中,我们可以发现叔本华悲观主义思想的痕迹。在那里,尼采在解释古希腊艺术的起源时强调,希腊人之所以需要以奥林匹斯众神形象为主要内容的史诗和雕塑艺术,是为了给痛苦的人生罩上一层美的神圣的光辉,从而能够活下去;之所以需要激发情绪陶醉的音乐和悲剧艺术,是为了产生超脱短暂人生、融入宇宙大我的感觉,从而得到一种形而上学的安慰。在两种情形下,人生的痛苦和可悲性质都被默认为是前提,而艺术则被看做解救之道。”^②实际上,“人生的痛苦和可悲性质”不仅是在《悲剧的诞生》一书中,也是他的全部著作的前提。尼采自称为“悲剧哲学家”,实际上他是以审美的眼光和悲剧的眼光来看待人生的悲剧性,转而肯定人生,肯定人生的痛苦。强调以审美的眼光,充分地调动生命的激情,对抗痛苦,战胜痛苦,而使生命的意义变得丰富和充实。

为了说明人生的悲剧性,尼采为我们讲述了一个古老的神话:“弥达斯国王在树林里久久地寻猎神的伴护,聪明的西勒诺斯,却没有寻到。当他终于落到国王手中时,国王问道:对人来说,什么是最好最妙的东西?这精灵木然呆立,一声不吭。直到最后,在国王强逼之下,他突然发出刺耳的笑声,说道:可怜的浮生啊,无常与苦难的儿子,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——立即就死。”^③尼采把这看成是古希腊的“民间智慧”。尼采说道:“希腊人知道并且感觉到生存的恐怖和可怕,为了能够活下去,他们必须在它前面安排奥林匹斯众神的光辉梦境之诞生。”^④这里所说的“光辉梦境”指的就是日神。尼采认为,现实的人生是悲苦的,正如神话中林神西勒诺斯说的,最好不要降生,次好立即就死。而“酒神”就是这样的愿望的化身,只不过变得更审美化、虚无化,成了人的一种本能冲动,一种要超越现实的个体而回归大自然的冲动。尼采在《权力意志》一书中对《悲剧的诞生》作了阐释:“人们在这本书的背景中遇到的作品构思异常阴郁和不快,在迄今为人所知的悲观主义类型里似乎还没有够得上这般阴郁程度的。这里缺少一个真实的世界与一个虚假的世界的对比,只有一个世界,这个世界虚伪、残酷、矛盾、有诱惑力,无意义……这样一个世界

是真实的世界。为了战胜这样的现实和这样的‘真理’，也就是说，为了生存，我们需要谎言……为了生活而需要谎言，这本身是人生的一个可怕又可疑的特征。形而上学、道德、宗教、科学，这一切在本书中仅仅看做谎言的不同形式，人们借助于它们而相信生命。”^⑤

在这里，尼采把纯自然的现实人生看做是无意义的人生。可是，人却必须要活下去，所以需要“谎言”，需要一个能使自己相信生命的“谎言”，而形而上学、道德、宗教和科学等，都只是“谎言”的不同形式。这里的“谎言”并不是从贬义上说的，相反，它带着几分悲怆之感和独对苍莽的气概。所以，“酒神”乃是以人生悲苦为前提的。

如果人生就像叔本华所说的，只是一连串的痛苦，那么最可怕的并不是痛苦本身，而是人生的无意义。这样一来，最大的问题就是对于人生的意义的追寻了。尼采的理论是这样，而现代艺术也是这样，它们的前提决定了它们的悲观主义色彩。

（二）西方现代艺术中的悲观主义色彩

正如前文所说的，人生的意义成了现代社会的一个根本问题，它不仅仅是尼采哲学和现代艺术，而且是整个西方现代社会的特征，只不过它在哲学和在艺术中得到了明晰的表达。既是存在主义哲学又是存在主义文学的重要代表加缪说道：“真正严肃的哲学问题只有一个：自杀。判断生活是否值得经历，这本身就是在回答哲学的根本问题。”^⑥而齐美尔也从社会学的角度对此进行了分析：“多数深谋远虑的哲人往往以悲观主义的态度观察当今文化之现状。据我看，其根源在于人类文化与事态文化之间的鸿沟越来越大。”^⑦这里所说的鸿沟就是指近百年来西方社会物质的极大发展与精神生活发展的不协调之间的矛盾。现代社会是有史以来物质进步最为迅速的时期，物质的飞速发展使得以前的精神信条变得不合时宜，但一时之间又不能产生新的精神信条来弥补这一信仰上的空缺。对于生活着的人来说，物质不是全部；对于敏感的艺术心灵来说，这种精神上的阙如成了生命的重要问题。所以，在现代艺术中充满着浓烈的悲观色彩。这主要表现为两个方面，一是对主观心灵的各种痛苦的表现，二是直面人生的悲剧性。

现代艺术强调的是人的主体性和主观心灵的感受，而这些感受又往往

是痛苦的。所以,孤独、焦虑、忧郁、荒诞和虚无等,成了现代艺术的主题之一。

首先让我们来看看凡·高的绘画。凡·高所创作的作品,大多充满着悲剧性色彩,比如《向日葵》、《一双鞋》、《夜间室内咖啡座》、《麦田上的鸦群》等作品。对于向日葵,凡·高有一种特别的钟爱,他创作的《向日葵》在1987年以3990万美元的天价拍卖震惊世界。在凡·高眼里,向日葵是光和热的象征,也是生命的象征,可是画面中的向日葵却不是生机勃勃的,而是被剪断了茎显得日渐枯萎的。“即将枯萎的向日葵,象征在巴黎的角落里奄奄一息的凡·高。呈血红色的茎被剪断,如同凡·高的生命被切断。明亮的黄色和阴暗的浅蓝色形成对比,似乎是一种非现实的美。画幅左边的拐角用‘跳动’的红点涂过,这跳动的色点融会在笔触的浅蓝色中,这一片小小的火焰,是画家的生命之火。”^[3]整幅画表现出了生命的危机感。《麦田上的鸦群》则表现了迷离而纷乱的景象,画面中的黄色和黑色形成强烈的对比,暗示着内心的压抑与苦闷,成群的飞鸦更是一种不祥的预兆,整个画面充满着动荡和不安,似乎这一切将要燃烧起来,将要归于毁灭,也暗示着生命的终结。不久后,凡·高便自杀身亡,留下的遗言是“痛苦便是人生”,而这一幅画就成了他当时痛苦心灵的真实写照。

包括凡·高的绘画在内的许多现代艺术作品,虽然充满着悲观主义色彩,但却并非真正的悲观主义,更不是要去否定生活,而是艺术家主观心灵的深层次的发掘和观照。

另一方面,现代艺术的悲剧性色彩又体现为对人生悲剧性的反映。这一点与前面所说的对主观心灵各种痛苦的表现有所不同,它是从整个人类和社会的角度来看问题,而后者则是主观心灵感受的表现和传达,但它们都有悲观主义倾向。直面人生的悲剧性就是把现实生活中人所面对的困境毫无保留,甚至是夸张地凸现出来,使它一览无遗地呈现在眼前,正如尼采所说的:“看吧!这就是人生。”在现代派文学中,这一点表现得尤为突出。

荒诞派戏剧是现代派文学的一个重要组成部分,在其经典性理论著作《荒诞派戏剧》中,艾斯林这样说道:“《查拉图斯特拉》发表于1883年,自尼采时代以来,相信上帝已经死了的人数大大增加了,人类已经接受了惨痛教训,发现了某些已经建立起来取代他的地位的廉价平庸替代品的虚假和邪