

海德格尔与德国当代艺术

○ 孙周兴

(同济大学 人文学院, 上海 200092)

〔摘要〕海德格尔的《艺术作品的本源》被称为 20 世纪无与伦比的美学经典。但要进入海德格尔这个文本, 我们首先要了解作为其思想基础的现象学哲学, 尽管在该文本中根本就没有出现“现象学”一词。进一步, 我们要理解海德格尔的艺术理解和艺术规定。最后我们来探讨海德格尔对德国当代艺术的影响。在博伊斯开创的当代艺术中业已隐含和发生了三大转向: 从主体主义艺术转向后主体主义艺术; 从视觉研究转向物质/物的研究; 从手工艺技巧转向总体艺术创作。而这三大“转向”都与海德格尔的思想努力有着直接的关联。

〔关键词〕海德格尔; 现象学; 当代艺术

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2017.08.001

本文讨论海德格尔与德国当代艺术。这里所指的“当代艺术”仅限于造型艺术, 不涉诗歌文学, 尽管诗歌是海德格尔文艺思想的强项, 特别是海德格尔关于德国诗人荷尔德林的解释, 是众所周知的, 也是争议最多的。但若就造型艺术而言, 海德格尔关注得不算多, 绘画方面主要关注过两个“保罗”, 即保罗·塞尚和保罗·克利, 对两者有过附带的议论, 建筑方面则提到过古希腊神庙之类的, 专

作者简介: 孙周兴(1963—), 浙江绍兴人, 《学术界》本期封面人物。1992 年获哲学博士学位; 1996 年起任浙江大学教授; 1999—2001 年为德国洪堡基金学者; 现任同济大学特聘教授, 中国美术学院讲座教授, 教育部长江学者特聘教授, 国务院学位委员会第七届学科评议组成员, 同济大学校学术委员会副主任等。主要从事德国哲学和艺术哲学研究。著有《语言存在论》《后哲学的哲学问题》《以创造抵御平庸》《未来哲学序曲》《一只革命的手》等; 主编《海德格尔文集》(30 卷)《尼采著作全集》(14 卷)《未来艺术丛书》《未来哲学丛书》等; 编译有《海德格尔选集》《林中路》《路标》《尼采》《哲学论稿》《悲剧的诞生》《查拉图斯特拉如是说》《权力意志》等。

题的论述却没有——也许我们只好认为，海德格尔在造型艺术上的经验和修养是比较有限的。海德格尔在造型艺术方面最著名的文本，是他在《艺术作品的本源》一文中关于凡·高的作品《农鞋》所作的一段诗意盎然的评论，一时成为艺评名段，但也总是不断地受到批评。^[1]

许多人喜欢海德格尔的《艺术作品的本源》，原是海德格尔于1935—1936年间做的三个报告，后收入《林中路》一书中。^[2]海氏弟子、解释学哲学家伽达默尔甚至把《艺术作品的本源》说成是20世纪最伟大的美学著作，没有之一。不过，说《艺术作品的本源》是“美学著作”，估计海德格尔自己听了是不会高兴的，因为实际上，海氏在这里恰恰是要开启一种非美学的或后美学的艺术考察方式，所以更应该说是一本反美学的著作；而且根本上，美学理论也不是海德格尔的思想志愿和目标，海氏在《艺术作品的本源》中说的是艺术，而追问的却是“存在之真理”，是他头一次完整地公开表达出自己后期思想的框架。

要弄懂海德格尔的《艺术作品的本源》，首先要了解现象学，尽管在这篇文章中根本就没有出现“现象学”一词，但它却是以现象学为前提的。进一步，我们要来看看海德格尔是怎么规定艺术的。最后，我们要处理主题，即海德格尔与德国当代艺术。

一、什么是海德格尔的现象学

什么是现象学？这个问题并不简单，我在此只能讲三点，而且多半是在海德格尔意义上讲的现象学。

第一，无前提性和直接性/直观性。我们知道这是首先由胡塞尔提出来的哲思要求。主张无前提性，是因为我们今天文化人——知识人、理论人（尼采的说法）——有了太多的前提和预设，以至于我们已经不能直接地面对事和物了，我们总是在绕圈子，不能直接进入。我们总是背负了太多的文明成果，很受累。而这些文明成果首先表现为观念，各种各样的纷杂的观念把我们淹没了，而且我们都已经习惯于认为：（一）普遍的观念领域（理念王国）才是知识和道德的目标，或者说就是知识和道德本身；（二）要达到这个普遍的观念领域并非易事，必须通过理论和方法的训练，必须借助于“中介”。我们就这样被“中介化”了。被“中介化”好不好呢？有好处也有坏处，现在看来却是坏处居多，主要有二项：其一，一旦被“中介化”，我们就没有能力和途径亲身去体验观念世界，而且容易被观念世界所奴役（鲁道夫·施泰纳语），久而久之，我们的基于身体的感受和把握能力就弱化了；其二，一旦被“中介化”，个体性和殊相就不见了，因为“中介”是一套普遍的和集中的（极权的）制度，它可能是知识的制度，也可能是道德的制度、宗教的制度，也可能是政治的制度、教育的制度，种种制度都是以本质主义（普遍主义）为基础、以同一性为原则构造起来的，这时候，个体此在和个体自由的实现是难得保障的。

正是在此背景下，胡塞尔提出了“面向实事本身”的现象学原则，主张无前提

性的思想要求以及“本质直观”的哲学方法。什么叫“本质直观”呢？简单说，意即：普遍的“本质—观念”是可以直接把握的。从已经化为我们的习惯的传统哲学来说，这显然是一个荒唐的、悖谬的想法，“普遍的本质”怎么可能直接地、无中介地把握到呢？按胡塞尔的看法，我们关于“红”的观念同样也是在关于个别的红的直观中直观到的，不然肯定是弱智和傻子；甚至我们关于具有更高普遍性的观念亦然，比如关于“自由”的观念，虽然我们每个人都有不同的理解，但当我现在说出“自由”一词时，大家都当下直接地听懂了。本质—观念世界是当下直接发生着的，我们的生活世界是充满意义和意蕴的，本身就是一个观念世界。这就是说，根本没有感性生活世界与超感性的本质—观念世界之间的区分和区隔。这就把尼采所谓的“柏拉图主义”颠覆了，导致传统二元论形而上学思维的终结。

这是 20 世纪之初哲学界吹来的清新思想之风，其重要性是怎么强调都不为过的。海德格尔因此受到了巨大的心灵震撼，并且从中看到了更多、更深的东西，特别是从“范畴直观”中看到了存在学/本体论(ontologia)重建的可能性，于是才开启了他的存在追问和存在重思之路。

第二，非主体性思想或多元思想的可能性。传统抽象理论及其基础——即本质主义哲学——在近代的表现是主体主义及其对象性思维。所以，现象学的哲学批判的首要目标是克服主体主义。这一任务在胡塞尔那儿已经开了个头。胡塞尔告诉我们，事物的意义既非事物本身所固有（这是反古典存在学），也不是由主体赋予的（这是反近代知识学和主体哲学），而是取决于事物是如何被给予我们的，也即取决于视域，取决于事物是如何在某个视域里呈现给我们的，“视域”决定了事物以何种意义被给予我们，或者说，事物的意义取决于我们与事物的关联方式。

从胡塞尔的“视域论”出发，海德格尔看到了一种克服主体主义思维方式的可能性，进一步发展了他的“世界论”或者“世界现象学”。在海德格尔前期以《存在与时间》为代表的哲学进展中，“在世”分析无疑是其中最深刻和最有创意的部分。其中的核心思想有二：一是关联性或幽暗性，二是指引性或超愈性。物并不是孤立的，物与物是相互关联着的，境域/世界是一个因缘联系的整体，我们的周围世界都是一个个关联整体。每个境域都处于显隐二重性的运动中，“隐而不显”的幽暗性后来又被称为“大地”。可不要小看这个貌似简单的想法，因为关联性思维和幽暗—神秘之思向来不是欧洲—西方哲学的本质要素（倒是中国传统思想文化的特征）^{〔3〕}。再就是指引性，或者说也可以说境域超愈性，每一个具体的境域总是超愈自己，指引着更宏大的境域，因而都具有超愈性，此所谓“超愈性”与传统哲学的先验性和神学的超验性意义上的“超越性”(Transzendenz)有别。据此，我们可以看到海德格尔世界性之思的两重意义：它是非主体性的境域化之思，也是指向世界多元文化沟通的超愈之思。境域/世界的幽暗性与指引性可能为我们审视今天这个全球化时代里地方主义(民族主义)与普遍主义(世界主义)之间的冲突和矛盾提供一个现象学的思想视角。

第三,二重性之思或守护神秘与幽暗。海德格尔现象学的又一个特性是二重性(Zwiefalt)之思。“二重性”之思不同于传统对象性的二元思维。二元性以“对立”为基调,并且突出二元中的一元为主配方和优先方,比如实体与属性、主体与客体、精神与物质等等,在日常生活中也是这样,比如我们常说阳与阴、男与女、进步与落后、肯定与否定等等。二元性思维根本上就是本质主义的同一性思维(阿多诺),是静态的。而海德格尔的“二重性”则是一种差异化思维,是动态的——简单讲来,它不再说主体与客体,而是说“客体化的主体”与“主体化的客体”,或者是说“大地化的天空”与“天空化的大地”,这时候才表现出主体与客体、天与地的“二重性”运动。海德格尔也喜欢把这种差异化运动的“二重性”关系表达为“共属”(Zusammengehören),就是你中有我我中有你,但又并非同一的关系。

在海德格尔思想中,这种“二重性”思想方式可以说无处不在。若要做一个比较,这种思想方式也许可以与克罗齐的“差异辩证法”相对照。在海德格尔这儿,这种“二重性”之思与言又具有某种神秘性,因为存在的“二重性”的生成和运动本身就不无神秘。海德格尔经常直接把存在(Sein)、澄明(Lichtung)、本有(Ereignis)等命名为“神秘”(Geheimnis)。对他来说,守护“神秘”就是捍卫人性,原是思想的使命。

海德格尔此时不再使用“现象学”这个名号,当然并不意味着他不再运用这种新的哲思方法,相反,现象学在此以艺术之名展开出来。没有这种哲思路径的改变,海德格尔就不可能在《艺术作品的本源》中形成他的“真理美学”(Wahrheitsästhetik),以此回应黑格尔的“艺术终结论”。

二、海德格尔如何规定艺术

在《美学》讲座中,黑格尔提出了关于“艺术之终结”的著名论断。黑格尔多处表述了这个论断:其一,“对我们来说,艺术不再是真理由以使自己获得其实存的最高样式了”。其二,“我们诚然可以希望艺术还将会蒸蒸日上,并使自身完善起来,但是艺术形式不再是精神的最高需要了”。其三,“从这一切方面看,就艺术的最高职能来说,它对于我们现代人已经是过去的事了”。^[4]这些表述固然是令人丧气的。特别是最后一句话,其意思就可以概括为“艺术的终结”。黑格尔进一步还说:“希腊艺术的美好日子和中世纪晚期的黄金时代一样是过去了”。^[5]意思是说,自古希腊和文艺复兴两个艺术的黄金时代以后,再也不可能有辉煌的艺术时代了。

黑格尔是古典哲学大师。这位大师之大,以至于被海德格尔称为“最后一个形而上学家”或者“形而上学的完成者”。实际上黑格尔本人也经常自吹自擂,曾经标榜自己是哲学的顶峰。他的美学同样是集古典美学大成的。海德格尔认为,黑格尔的《美学》是西方历史上关于艺术之本质的最全面的沉思,因为那是根据形而上学而做的沉思。^[6]我们理解这话的意思是说,黑格尔把形而上学意义上

的美学(“美的艺术的哲学”)发挥到了极致,把美学带向“完成”(Vollendungen)了。按照海德格尔的逻辑,这种“完成”意味着“终结”(Ende)。所以可以说,美学在黑格尔那里趋于“终结”了。

也正因为如此,洞明黑格尔哲学之历史地位的海德格尔从来就没有把他自己关于艺术的思考归在美学名下。

黑格尔关于“艺术之终结”的论断大概也得在“完成”意义上来了解。我们不能把它理解为:艺术已经全然“完蛋”了。艺术还没有“完蛋”呢。黑格尔的美学讲座的最后一讲是在1828—1829年冬季学期柏林大学作的。一个半世纪以来,我们看到了形形色色的现代艺术作品和艺术思潮。这个时代艺术上的花样翻新可以说是前所未有的。这个时代艺术思潮的更迭速度也好像是令人吃惊的。艺术之终结的论断并不否认新作品和新思潮的可能性。然而正如海德格尔所说的,这一切并不能让我们回避黑格尔关于“艺术的终结”的“判词”。关键问题是:“艺术对我们的历史性此在来说仍然是决定性的真理的一种基本和必然的发生方式吗?或者,艺术压根儿不再是这种方式了?但如果艺术不再是这种方式了,那么问题是:何以会这样呢?”^[7]差不多在黑格尔的美学讲座一个世纪以后,海德格尔做了著名的演讲《艺术作品的本源》,就是对这样一个性命攸关的问题的追问。

在此文本中,海德格尔形成了一种“真理美学”,即一种艺术真理论/本源论,以此来应答黑格尔的“艺术终结论”。黑格尔之所以说艺术不再是真理的最高方式了,是因为他从绝对精神的运动角度把作为“理念的感性显现”的艺术视为真理的被扬弃的阶段,也就是说,艺术的真理性太弱太差了。海德格尔则针对麦芒,认为艺术才具有真理性,艺术是真理发生的基本方式,是人文化成、文化世界建立的基本方式。作为诗意创造的艺术是人类历史性此在的本源。

海德格尔是从“真理”角度来讲艺术,这在字面上跟黑格尔并无二致,但实质上却是大有分别的。海德格尔的“真理”(Aletheia)是一个二重结构:首先是存在者之存在的真理,这种真理是世界(天空)与大地的二重性运动,是我们的生活世界和文化世界的创立;其次是存在本身的真理,这种更为源始的真理被标识为澄明与遮蔽的二重性运动。值得指出的是,坊间流传海德格尔所谓“存在之被遗忘状态”,人们往往以为海氏主张形而上学遗忘了存在者之存在,实为误解和错失,哲学和各部门科学一直都在探讨存在者之存在(存在者之存在的真理),甚至可以说我们的日常行为都触及存在者之存在,因为我们都生活在存在者之存在的世界里,被遗忘的绝不是存在者之存在,而是“存在之为存在”或“存在本身”。也可以说,形而上学遗忘的是后一种真理,即更为源始的存在本身之真理。

海德格尔说艺术是真理发生的基本方式,这时候,真理首先是在存在者之存在意义上讲的。艺术是人文化成,是民族文化世界创建的基本方式。海德格尔举了凡·高的油画《农鞋》来解释,来了一段被广为引用和议论的诗意抒情:“在鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中,凝聚着劳动步履的艰辛。这硬梆梆、沉甸甸

的破旧农鞋里，聚积着那寒风料峭中迈动在一望无际的永远单调的田垅上的步履的坚韧和滞缓。鞋皮上粘着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋底在田野小径上踉跄而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟谷物的宁静馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬冥。这器具浸透着对面包的稳靠性无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。这器具属于大地（*Erde*），它在农妇的世界（*Welt*）里得到保存。正是由于这种保存的归属关系，器具本身才得以出现而得以自持。”^{〔8〕}一只破鞋，居然读出这么多幽幽意蕴来！而且，人们后来还揭露，说海德格尔乱来，他分析的凡·高画的鞋压根儿不是什么农妇的鞋，而是艺术家自己的破鞋。

其实谁的鞋无关紧要，就算海德格尔弄错了那又如何？要紧的是海德格尔对作品的解读方式和路径。海德格尔认为，艺术作品不是一般的器具，也不是一般的物，而是一种特殊的存在，它的存在是存在者之存在意义上的真理的发生，是世界/天空与大地——天与地——的二重性真理的发生。简言之，人的世界就是通过艺术建立起来的。我们对一个实物鞋具的科学观察和研究，是达不到对人生在世的意义的体验的，而通过凡·高的一件艺术作品，我们却能体会一个天地之间人文化成的生活世界。这个区分听起来蛮有道理的。不过，就当代艺术来说，海德格尔这个区分也未必能够成立，作品与器具（手工物、现成品）之间，未必真有审美意义上的异质性。

艺术不仅是人文化成，是民族文化世界的创建，而且是无中生有。艺术创作根本就是一种无中生有。海德格尔认为，创作是一种“产出”（*hervorbringen*），即“把……带出来”。制造一般器具也是“产出”。那么如何区别两者？海德格尔认为，器具的制作是对材料的加工和消耗，而创作是“让……进入被产出者而出现”，即不是对象性的活动，而是“让出现”，是一种“接收”和“获取”。真理自行发生，创作“参与”了存在之真理的发生，接收和获取存在之真理并带出存在者之真理。

于是核心问题在于：创作如何“接收”存在之真理而“产出”（带出）存在者之真理？作品的被创作存在何在呢？海德格尔说，创作有两个特性：其一，创作是让真理进入形象。创作之事如何可能说明？海德格尔只好打比方，用“裂隙”（*Riss*）和“形象”（*Gestalt*）等说辞来解说作品中“争执”（*Streit*）的实现，即是说，创作是真理（争执）——裂隙——形象的转换过程。其二，创作造成一种进入敞开中的“冲力”（*Stoß*），它构成作品的被创作存在的“唯一性”。作品存在是一种“冲力”，艺术作品是作为异乎寻常的、不同凡响的东西存在的。作品之所以存在，是因为它进入无蔽之真理中了，而且是“第一次”。“冲力”之说显然指示着艺术的奇异性，奇异者才有突破同质和庸常的“冲力”。

海德格尔的“真理美学”（这是后人加给他的名称）的基本想法可以在“争执”和“冲力”这两个词语中集中传达出来。海德格尔以艺术创作中的“争执”和“裂

隙”，强调了艺术创作的内在张力和冲突，一反传统知识论美学片面追求“和谐”和“统一”的倾向，这是合乎瓦格纳和尼采以来现代美学的基本主张的，甚至也是合乎现代美感的基本特征的。至于海德格尔所谓的“冲力”说，则突出了艺术创作的奇异性和创新性，而这原是艺术和艺术作品的核心要素。^[9]

虽然讲到“冲力”，但海德格尔并不认为艺术和艺术创作是主体的对象化活动，相反，这时候的海德格尔认为人与真理的关系不是对象性的，而是一种“归属关系”。创作绝不是“骄横跋扈的主体的天才活动”。但这并不贬低创作的积极性，甚至也并不否定保存或鉴赏活动的主动性。相反，作品中真理的现身是要通过创作和保存来完成的。海德格尔说，我们甚至把艺术规定为对作品中的真理的创作性保存。

通过以上的讨论，海德格尔就得出结论说，艺术是真理的生成和发生，艺术本质上就是作诗(Dichtung)，艺术创作就是“诗意创造”或者“作诗”(dichten)。艺术/诗的本质是真理的“创建”(Stiften)。所谓“创建”，海德格尔指出，它有“捐赠、建基、开端”三个意义：首先，艺术之为真理的“创建”是一种“充溢”，一种“捐赠”。其次，作品存在就是建立一个世界和产出大地，建立一个世界为“捐赠”，而产出大地即“建基”。诗意创造是对历史性此在已被抛入其中的大地的开启。大地是历史性此在的基础。可见艺术的“创建”也是为人的历史性此在的“建基”。最后，“捐赠”和“建基”构成了一种“开端作用”，艺术是“开端”意义上的“创建”。通过艺术的“创建”，才有历史性的“开端”，那是人文化成的文化世界的“开端”。所以艺术本质上是历史性的。“真正说来，艺术为历史建基；艺术乃是根本意义上的历史”^[10]。在欧洲，这种历史的“开端”发生在早期希腊的艺术和思想中，那是存在历史的“第一开端”。

在《艺术作品的本源》演讲结束处，海德格尔告诉我们，艺术即“本源”，艺术是艺术作品的本源，也是人类历史性此在的本源，因为艺术是存在之真理的生成和发生。那么，今天呢？以海德格尔的问法，“我们在我们的历史性此在中历史性存在于本源近旁吗？”^[11]海德格尔引用了荷尔德林的一个诗句：“依于本源而居者/终难离弃原位”。^[12]艺术依然是我们的历史性此在以及历史人文世界的创造之源。海德格尔费尽周折，终于回应了黑格尔关于“艺术终结”的命题。^[13]

三、海德格尔与德国当代艺术

从表面上看，海德格尔对于当代艺术似乎没有直接的和实质的影响，少有当代艺术家声称自己是从海德格尔思想出发，或者是受海德格尔思想影响而从事创作的(安瑟姆·基弗除外)。在当代艺术领域里，关于海德格尔的讨论似乎也是不多见的。我以前也是这样看的，而且我一直以为，海德格尔的艺术思想是太玄虚了，不落地，不结实，不如阿多诺，后者的《美学理论》对于当代艺术的基本观念(比如“介入”“社会抵抗”等)具有直接的启发意义和奠基作用。海德格尔关于“存在之真理的发生”以及“世界一大地”之类的讨论，则未免给人隔靴搔痒之感，

似乎难以触及艺术活动和创作本身。再从艺术史学科来说,我们知道,无论是形式主义的作品形式元素分析还是图像学的作品意义和内容的讨论,都是相当务实的,是有操作性的。如果海德格尔的美学以及由之发展起来的艺术考察方式可以成为第三条道路(或许我们可以称之为现象学—解释学的道路),则我们不免担忧:它能构成一种艺术研究的方法吗?它是一种描写艺术作品的得当的方式吗?它如何避免空疏而成为一种可操作的方法?

这是我想了好些年的问题。由这个问题扩展开来,我想到的进一步的问题是:艺术到底需要什么样的理论和方法?我们知道传统美学(Aesthetica)是知识学(认识论)的一个部门,是所谓的“感性学”。理性主义一直是美学的理论标杆。在艺术史研究中,以罗杰·弗莱为代表的形式主义研究方法,以及以潘诺夫斯基为代表的图像学研究方法,虽然倾向和路径有异,但在科学性的要求方面是基本一致的。于是就会有一个问题:艺术可以通过规范的理论科学的方法来研究吗?方法要求本身是一种科学要求。这个问题也是20世纪以来人文科学领域里最为艰难、聚讼纷纭的问题。那么,海德格尔在《艺术作品的本源》里开展出来的存在之思意义上的艺术讨论,一种可以称为后美学或非美学的艺术现象学,或者也不无矛盾地被称为“真理美学”,它在何种意义上堪称一种“方法”?或者它只不过是一种“弱方法”?我们竟能对它提出方法要求吗?凡此种种,在我看来都还是悬而未解的问题。

让我们回到主题上来。本文的主题是:海德格尔与德国当代艺术。通过更进一步的思考和清理,我发现,海德格尔对于博伊斯以后的当代艺术是有规定性意义的,主要表现在当代艺术的三个方面的转向:

其一,从主体主义艺术转向后主体主义(非主体主义)的艺术。就海德格尔本身来说,如前所述,这种转变明显跟胡塞尔的现象学相关。海德格尔在胡塞尔的视域论中看到了克服主体主义思维方式的可能性。我认为,海德格尔关于“世界—境域”的关键创见在于发现了世界的关联性与指引性(超愈性)。世界是一个因缘关联的整体,而一个特定的世界总是超愈自己指引着更大的世界境域,比如眼下这个报告厅是一个小世界,它指引着大学这个更大的世界,后者则指引着城市、国家等更大的世界。事物的意义取决于世界境域。这个观点当然具有反主体主义的性质。只不过,此时的海德格尔同时采取了一种把人的存在(此在)极端放大的策略,导致他走向了一种极端主体主义的结论(所谓“如若没有此在实存,也就没有世界在‘此’”^[14])。1930年代以后,海德格尔意识到了前期哲学的困难,对“存在之真理”做了一种非主体主义或后主体主义的重思。

我们的习惯思维会认为,艺术创造行为是一种高度主体性和个性化的行为。那么,若说艺术是后主体主义的或者非主体主义,听起来就让人不爽,也不一定完全符合实情。不过,第二次世界大战后的欧洲艺术,总的来说已经失去了现代主义那种乖张的、无度的主体性(比如在毕加索的绘画中),一方面,当代艺术赋予艺术以更强烈的社会—政治色彩,即所谓“介入”和“抵抗”的性质(博伊斯所谓

的“社会雕塑”),使得艺术变得更具创造和改造语境的力量;另一方面,当代艺术试图在具象与抽象之间、在形象与观念之间、在客观与主观之间走出一条新路,一条中间道路,在风格上表现得更具有“之间性”和“过渡性”。贾科梅蒂对视觉真实性的探索,法国具象表现艺术的新进展,德国新表现主义向架上绘画的回归,等等,都是这方面的努力的表现。

今天我们恐怕依然要追问:后艺术的艺术是如何可能的?非主体性的或者后主体主义的艺术创作是可能的吗?

其二,从视觉探究转向物质/物的研究。这是在德国当代艺术中发生的最大变化。被传统艺术定义所规定的我们,会把美术或造型艺术等同于视觉艺术,会重视色彩和视觉(眼睛)胜过一切。然而,当代艺术的真正开创者约瑟夫·博伊斯却一反常态,反对视觉中心的艺术观,主张转向物质研究。以他的说法,“我们生活在这样一种文化中,艺术被看作一种视觉形式,并且反复说,造型艺术是视觉的,只有通过眼睛才能把握到它们。当然眼睛是一个非常重要的感觉器官,尤其是对于色彩而言是最为重要的。但如果只是考虑这些,那么在我看来,现在已经不可能再产生什么有意思的绘画了,因为它们已经堕落为一种形式化的表现。因此,我要去研究物质,我的目的就是物质进行阐述,基础性的,显然单单这个物质就构成了一个灵魂的过程。”^[15]博伊斯的这番话具有深义,值得我们好好反省。对于艺术家来说,视觉问题不应成为唯一的和中心的,而毋宁说,更为重要的是物质研究——说“物质研究”有点像是物理学或自然科学,其实我们也可说是“物的研究”。视觉的唯一性和优先性受到了置疑,艺术(造型艺术)不能被等同于视觉艺术;再者,视觉艺术本身的可能性已经被穷尽了,无论是具象写实的可能性还是抽象表现的可能性,都已经在近代美术/艺术和现代主义美术/艺术中得到了充分展开,你继续从事写实或抽象艺术,就不免坠入博伊斯所说的“形式化的表现”。

从视觉探究向物质研究的转变,是当代艺术对传统艺术定义的解构的结果。传统艺术定义是一个固化了的艺术规定模式,它起源于欧洲—西方文化中的视觉中心主义传统。当博伊斯提出“通感艺术”观念时,他是从哲学家鲁道夫·施泰纳那儿接受了一种人智学的感觉新学说,人的感觉和感官何止于五种(眼、耳、鼻、舌、身;相应地有视、听、嗅、味、触“五觉”)?施泰纳说有十二种感觉,除了上述五种,还有思考、语言、温暖、平衡、运动、生命、自我等七种。倪梁康认为还得加上一种,即道德感^[16]。在施泰纳所说的这些感觉样式中,有的比较费解,有的是可以理解的,仔细想想多半是有道理的。而在历史进程中,人类的感官越来越固化和弱化,进入施泰纳所谓“弱感觉的世界”。再者,各种感觉不是孤立的、隔绝的,而是相通的。这一点同样十分重要。我此刻看着你们,同时我在听你们,如果我听到你们叽叽喳喳,我对你们的看就会走样,就会发生变化,所以看与听是相互联通的。

艺术从视觉探究转向物质研究,这一过程还有一个动因,就是人类物质世界

的巨变。生活世界的物可分为自然物、手工物与技术物。在自然的生活世界里,占主导地位的是自然物和手工物;而在今天的技术世界,自然物已经渐渐退隐,手工物渐趋湮没,技术物占居了主导地位,成为生活世界的物的基本样式。在技术时代里,由于技术物的抽象的、无差别的特性,我们的经验方式和生活方式发生了巨变。这时候,艺术势必面临一项任务:对这个技术物的世界做出反应。

艺术对技术世界的物的反应显然不可能以科学的或者科学主义的方式进行,而必须开拓在科学之外的解释和讨论的可能性。我们看到的是,无论是当代艺术大师博伊斯的物质研究,还是德国新表现主义大师安瑟姆·基弗的基本元素研究,都采取了神秘主义的路径。博伊斯认为神秘主义传统应该作为自我意识、自由人的一部分,“神秘主义必须转变,并且在整体上融入到自由人的当代自我意识中,进入到今天所有的讨论、所作所为和创造中去……”^[17]基弗则声称:“我解除物质的外衣而使之神秘化”,在“神秘化”名下,基弗把海德格尔揭示出来的天、地、神、人之“世界游戏”思想落实为对“火、水、气、土、空”五大元素的探讨。“我不相信,神秘在上面,物质在下面,观念才赋予事物生命。我认为,观念隐藏在事物中。神秘已经蕴含于事物中了。”^[18]基弗甚至说,他的艺术就是在“创造神秘”。

当代艺术中发生的这一根本转向,显然是与海德格尔的后期思想、特别是他的存在之思及其对技术世界的沉思相关和相通的。扩大而言,自瓦格纳、尼采的艺术神话开始,到海德格尔、阿多诺,再到博伊斯、基弗,构成了一条强有力的神秘主义的艺术—哲学路线,而海德格尔是其中的一个中间环节。

其三,从手工艺技巧转向总体艺术创作。在当代艺术中完成的艺术概念的扩大化(博伊斯的“扩展的艺术概念”),可以表述为艺术的脱弃手工,或者从手工艺技巧向总体艺术创作的转变。这个转向同样具有革命性的意义。

1963年,博伊斯提出“扩展的艺术概念”,奠定了当代艺术的观念基础。首先,博伊斯所谓“扩展的艺术概念”着眼于感觉的恢复,强调艺术活动的综合性,试图打通视觉、听觉、嗅觉、触觉和意识,此即他讲的“通感艺术”。其次,这个概念也是一个综合材料的扩大大概念,艺术创作不再局限于传统的特定材料和媒介,已经突破了材料方面的限制。再者,这个概念也是一个社会介入的概念,艺术扩展到了全部社会政治问题,这就是博伊斯所谓的“社会雕塑”思想。最后,这个概念还涉及到博伊斯关于人的创造性本质的理解,即他的影响巨大的口号是:“人人都是艺术家。”

我们可以把博伊斯的“扩展的艺术概念”视为瓦格纳的“总体艺术作品”理想的实现,也可以把它视为施泰纳的人智学哲学的艺术表达。从此以后,当代艺术不再是手工艺技巧的比赛,而倒是成了一种普泛的、综合的、介入的、观念化(哲学化)的、意义多元的艺术。这是当代艺术的新概念。而作为“总体艺术”或者“通感艺术”,当代艺术业已完成了艺术与哲学之关系的一次重构,即艺术哲学化与哲学艺术化的二重性交织关系的重构。艺术与哲学两大传统的冤家,如今却关

系暧昧,其深度的文化意蕴尚有待我们进一步探讨。这一切的变数,也早已入了海德格尔的法眼,尽管我们也看到,艺术的政治介入性并非海德格尔艺术之思的重点。

注:本文根据2017年6月28日下午笔者在华侨大学哲学与社会发展学院作的报告修订而成。

注释:

[1]有关海德格尔这段关于凡·高的文字的争论,可参看夏皮罗:“作为个人物品的静物画:一则关于海德格尔与凡·高的笔记”以及“关于海德格尔与凡·高的补记”,《诗书画》2015年第4期,第120页以下。

[2][6][7][8][10][11][12][德]海德格尔:《林中路》(中译本),孙周兴译,北京:商务印书馆,2015年,第1—82、63、75、20、71、72、73页。

[3]不能简单地说明欧洲哲学文化的传统里没有关联性思维,但就主流而言,超越性思维是西方形而上学两大传统的主体,即希腊存在学哲学的先验传统与希伯来神学的超验传统。关于此点,可参看孙周兴:《后哲学的哲学问题》,北京:商务印书馆,2009年,特别是其中第一编。

[4][德]海德格尔:《艺术作品的本源》,《林中路》(中译本),孙周兴译,北京:商务印书馆,2015年,第74页。

[5][德]黑格尔:《美学》(中译本),朱光潜译,北京:商务印书馆,1982年,第1卷,第14页。

[9]海德格尔进一步由“冲力”说发挥出“保存/保藏”(Bewahrung)说,即关于我们通常所谓“鉴赏”和“接受”的见解。作品的“冲力”把异乎寻常的东西“冲开”了,把惯常的东西“冲翻”了。于是通过作品,人与世界的关系发生了变化,我们把流行之见抑制起来,从而逗留于在作品中发生的真理中,这种变化其实是作品的现实化,即“让作品成为作品”,海氏称之为“保存/保藏”。以海德格尔的玄思,“保存”就是置身于在作品中发生的真理中去,置身于由作品的“冲力”冲开的异乎寻常中去。参看[德]海德格尔:《林中路》(中译本),孙周兴译,北京:商务印书馆,2015年,第58页以下。

[13]关于海德格尔在《艺术作品的本源》中的艺术思想,更详细的讨论可参看孙周兴:《语言存在论——海德格尔后期思想研究》,北京:商务印书馆,2011年,第189页以下。

[14][德]海德格尔:《存在与时间》(德文版),第365页;参看中译本,陈嘉映、王庆节译,北京:商务印书馆,2016年,第495页。

[15][德]哈兰:《什么是艺术?——博伊斯和学生的对话》(德文版),斯图加特,2011年,第21页;中译本,韩子仲译,北京:商务印书馆,2017年,第28页。

[16]倪梁康:《胡塞尔与施泰纳的交集》(2017年5月20—21日在成都华德福学校主办的《现象学、人智学与华德福教育学术论坛》上的报告)。

[17][德]哈兰:《什么是艺术?——博伊斯和学生的对话》(德文版),斯图加特,2011年,第87页;中译本,韩子仲译,北京:商务印书馆,2017年,第146页。

[18][德]基弗、[奥]穆德兹:《艺术在没落中升起》(中译本),梅宁、孙周兴译,北京:商务印书馆,2014年,第136页。

[责任编辑:马立钊]