

January 2024

From Imitating Reality to Producing Reality: Heidegger's Phenomenology of Art and Modern Art

Siyu Dai Dai Siyu, Ph.D., is a lecturer in the School of Art, Southeast University. Dai's research focuses on the history of modern Western art and art theory.
daisiyu@yahoo.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Dai, Siyu. 2024. "From Imitating Reality to Producing Reality: Heidegger's Phenomenology of Art and Modern Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (6): pp.130-137.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss6/15>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

从模仿现实到生产现实

——论海德格尔的艺术现象学与现代艺术

戴思羽

摘要:德国艺术史家马克斯·伊姆达尔曾指出:塞尚的艺术创作不是一种“模仿对象”的活动,而是一种“生产对象”的活动。早在20世纪30年代,德国哲学家马丁·海德格尔在《艺术作品的本源》中就已提出过以下思想,即艺术不是“模仿”现实,而是“生产”现实。基于此,本文将“生产”概念作为理解海德格尔艺术现象学的一条引线来重点探讨其晚期对现代艺术,尤其是对保罗·塞尚和保罗·克利的艺术的相关思考,以此展现海德格尔的艺术思想与现代艺术及艺术理论之间一次可能的对话。

关键词:生产; 模仿; 描绘; 制作; 发生事件

作者简介:戴思羽,哲学博士,东南大学艺术学院讲师,主要从事西方现代艺术史和艺术理论研究。通讯地址:江苏省南京市江宁区东南大学路2号,211189。电子邮箱:daisiyu@yahoo.com。

Title: From Imitating Reality to Producing Reality: Heidegger's Phenomenology of Art and Modern Art

Abstract: German art historian Max Imdahl suggests that Cézanne's artistic creation is not an activity of “imitating object”, but an activity of “producing object”. As early as the 1930s, German philosopher Martin Heidegger had already proposed in “The Origin of the Work of Art” that art was not an imitation of reality, but a production of reality. This paper takes the concept of “production” as an approach to understanding Heidegger's phenomenology of art, and focuses on his late thought on modern art, especially on the art of Paul Cézanne and Paul Klee. This paper intends to show a possible dialogue between Heidegger's artistic thought and the modern art and art theory.

Keywords: production; imitation; representation; making; event

Author: Dai Siyu, Ph. D., is a lecturer in the School of Art, Southeast University. Dai's research focuses on the history of modern Western art and art theory. Address: 2 Southeast University Road, Jiangning District, Nanjing 211189, China. Email: daisiyu@yahoo.com.

作为20世纪德国最早研究现代抽象绘画的艺术史家之一,马克斯·伊姆达尔(Max Imdahl)曾在一篇研究塞尚的文章(1974年)中指出:塞尚的艺术创作不是一种“模仿对象(gegenstandsabbildend)”的活动,而是一种“生产对象(gegenstandshervorbringend)”的活动(Imdahl, “Cézanne-Braque” 316)。他的意思是:塞尚艺术的构形不是以预先给定的或者已为人所熟知的秩序为前提的,而仅仅以在作品自身中才变为明见的秩序为前提。因而它不是对现存事物或已知事

物的模仿,而是一种新的现实的生产。关于艺术不是“模仿”现实,而是“生产”现实这一思想,德国哲学家马丁·海德格尔(Martin Heidegger)在《艺术作品的本源》(1935—1936年)中早已提出过。在海德格尔眼中,所谓“生产(hervorbringen)”意味着“把某种尚未存在的东西设置入存在中”(海德格尔《尼采》78)。他强调:“在生产中,我们仿佛寓居于存在者之生成,并且能够在那里清澈地洞识到存在者之本质。”(78)海德格尔对“生产”概念的这一理解无疑与伊姆达尔对塞尚艺术

中对象之生产的论断是相契合的。基于此,本文将“生产”概念作为一条引线,旨在展现海德格尔的艺术现象学与现代艺术及艺术理论之间的一次可能的对话。不得不说,海德格尔深刻洞察到了20世纪西方艺术所面临的危机。他对艺术,尤其对现代艺术的洞见切中了其本质特征,不仅与20世纪的艺术理论研究多有契合之处,而且对后者具有启示性。对此,海德格尔晚期关于保罗·塞尚和保罗·克利(Paul Klee)这两位现代画家的艺术评论虽极为分散,远不成体系,但具有相当重要的意义。在这些评论中,处于中心位置的亦是“生产”这一概念。

一、生产 VS 模仿

现代艺术,尤其是现代绘画,呈现出抽象化的趋势。此趋势背后的一个重要动因即是对艺术模仿现实这一传统艺术观的反叛。在《艺术作品的本源》一文中,海德格尔并未将现代艺术作为其主要考察对象——尽管他在其中对现代画家凡·高的作品《一双鞋》作了一次著名的阐释,但是他的阐释并未涉及这幅绘画作为一幅现代绘画的特征,相反,他谈论的只是传统意义上的“伟大的艺术”(海德格尔,《林中路》28)。然而基于“伟大的艺术”,海德格尔实质上探索的已是一条脱离艺术模仿论框架的艺术阐释进路。在这篇文章的第一部分“物与作品”的讨论中,海德格尔明确批判了“认为艺术是现实的模仿和反映的观点”(23)。他写道:“但我们是不是认为凡·高的那幅画描绘了一双现存的农鞋,而且是因为把它描绘得惟妙惟肖,才成为一件作品的呢?我们是不是认为这幅画把现实事物描摹下来,并且把现实事物移置到艺术家生产的一个产品中去呢?绝对不是。”(23)换句话说:“作品绝不是对那些时时现存手边的个别存在者的再现”(23—24)。

这里需要与海德格尔的真理观联系起来。基于艺术模仿论的艺术创作追求的是模仿的事物与被模仿的事物符合一致,但在海德格尔看来,两者之间的这种相符或相似性并未触及作品之为作品的本质。因为他认为:真理的本质不在于“符合”,不在于“肖似”(《林中路》23),而在于“存在者进入它的存在之无蔽之中”(22)。基于此,海德格尔强调,作品之作品存在在于:作品中,

“存在者是什么和存在者是如何被开启出来”(23),因此也就有了作品中“真理的发生”,亦即“世界与大地的争执的实现过程”(38)。

海德格尔的这种艺术真理观的关键在于:传统意义上作品静态的(已固定、已完成的)存在方式在此被把握为一种动态性的“发生事件”(Ereignis)。“艺术学之父”、对现代艺术理论的发展产生巨大影响的德国哲学家、艺术理论家康拉德·费德勒(Konrad Fiedler)在《论艺术活动的本源》(1887年)一文中就已经预见了这一转变,他指出:“在存在(Sein)的位置上出现了一种持续的生成(Werden);每时每刻,我们面对无物,每时每刻,我们可以称之为存在着的、现实的东西又在不断地产生。[……]我们看到,我们全部的现实性意识有赖于一个事件(Geschehen),这个事件并不发生在我们之外,而是在我们之中通过我们而发生。”(Fiedler 233)基于此,费德勒认为,艺术活动的真正意义在于生产和表现这样一种现实。

德语“生产”一词的字面意思是把某物带出来,或者说把某物带到前面来。结合海德格尔的艺术真理观,“生产”在此意味着将某物从遮蔽状态带入无蔽状态,即意味着使之发生、使之显现、使之在场。我们看到,海德格尔并没有出于对艺术模仿论的批判而走向另一个极端,即站在现代抽象艺术这边,支持物象的消失以及对现实的否定。他的现象学艺术观毋宁说暗含了一种从模仿某物到生产某物的转变。物的生产取代物的模仿,这在根本上体现了物的另一种呈现方式,亦即费德勒所指出的对现实的一种新的认知。对此,海德格尔曾就克利的艺术写道:在这种生产中,“对象不一定要消失,而是作为本身退回到一种世界化(Welten)之中,这种世界化必须从发生事件来理解”(Seubold and Heidegger 10)。

自20世纪40年代起,海德格尔对塞尚的晚期作品(尤其是圣维克多山主题的作品)表现出浓厚的兴趣。他认为:“在画家的后期作品中,在场者与在场之二重性合而为一,同时‘实现’又克服,转变入神秘的同一。”(海德格尔,《海德格尔文集:从思想的经验而来》233)“实现”是现当代塞尚研究中出现的一个高频词汇。它最早见于奥地利诗人里尔克关于塞尚艺术的评论中。海德格尔曾经提到里尔克关于塞尚艺术的一个经典评论:“塞尚仅用色彩来塑造物体,并令色彩完全献

身于事物的‘实现’中,这一画法史无前例。”(Petzet 150)在里尔克看来,塞尚这种画法的目标即在于“让物生成,并真切,提升现实,乃至于不灭之境”(里尔克 75)。海德格尔对塞尚艺术的洞见显然受到了里尔克的影响。他将塞尚的“实现”进一步理解为西方艺术中普遍呈现的存在者与存在之二重性(即在场者与在场之二重性)的合而为一,用伊姆达尔的话说,即“生成和物性的同时表达”(Imdahl, “Überlegungen zur Identität” 409)。

对塞尚的艺术来说,物的实现与物的生产是一体的,它们关注的都是物的生成:作品中呈现的物不是画家刻意追求的对现实的逼真模仿,不是通过清晰的轮廓所刻画的一个绝对的存在者,而毋宁说,对象在塞尚的作品中以生成的态势向我们显现出来,以这种方式,对象从色彩中“实现”出来,亦即“生产”出来。究其原因,在塞尚的作品中,色块并非基于模仿的目的被组织起来,而是遵循自身纯粹视觉性的规律。然而值得注意的是:塞尚这种独特的使用色彩的方式并没有导致物象的消失,而是带来物象的一种新的呈现方式,即物象在我们的感知中自行生成。画家本人曾说道:“从每个角落,这儿,那儿,到处,我挑选着色彩、色调和阴影;我把它安放好,我把它收拢到一起[……]它们组成了线条。它们变成了物体——岩石、树木——用不着我刻意地谋划。”(塞尚 7)

由此,我们可以说,在海德格尔那里,对象的反面不是抽象,而是一种“前对象”。“前对象”涉及的不是基于认识和概念由意识所清晰把握的对象,而是在我们的纯粹感知中显现出来的生成状态中的对象。艺术作品的本质即在于这种“前对象性”的生产,而不是“对象性”的模仿。德国当代深受现象学思想影响的著名艺术史家哥特弗里德·博姆(Gottfried Boehm)在其著作《保罗·塞尚:圣维克多山》中就多次使用“前对象性的”(vorgegenständlich)这个概念来描述塞尚艺术中物的特殊生产方式:在塞尚作品中,诸色块不为模仿某物而服务,因为它们作为绘画要素都是前对象性的,这些前对象性的色块在我们纯粹感知中自行组合,由此将对象带了出来,即生产了对象。也是在这一意义上,伊姆达尔强调,在塞尚的艺术中,物的“显现和生产是一体的”(“Cézanne-

Braque” 317)。

艺术所模仿的某物(现实)是一种已经存在的或者预先已被设立和规定之物;而艺术所生产的某物是一种生成性及可能性视角下的某物,它并非先于作品的诞生而存在,而是在作品诞生的同时显现出来。海德格尔在《艺术作品的本源》中写道:“真理之进入作品的设立是这样—一个存在者的生产,这个存在者先前还不曾在,此后也不再重复。生产过程把这种存在者如此这般地置入敞开领域之中,从而被生产的东西才照亮了它出现于其中的敞开领域的敞开性。”(《林中路》53—54)在对凡·高的油画《一双鞋》的阐释中,海德格尔强调:“在凡·高的油画中发生着真理。这并不是说,在此画中某种现存之物被正确地临摹出来了,而是说,在鞋具的器具存在的敞开中,存在者整体,亦即在冲突中的世界和大地,进入无蔽状态之中。”(46)正是在这一意义上,海德格尔在他关于克利的笔记中摘录了克利的那句名言:“艺术不是复制可见,而是令其可见。”艺术不是对现成的可见者的复制,而是令其从遮蔽状态进入无蔽状态之中,亦即令其作为存在者整体向我们显现出来。

在关于克利的笔记中,海德格尔写道:“越是非对象性地得到阐释,事物越向我们显现出来;连同它所包含的整个世界。”(Seubold and Heidegger 11)对作品的这种非对象性视看方式实际上已经体现在海德格尔对凡·高绘画的阐释之中。海德格尔多次强调,凡·高的《一双鞋》不是对现实中的一双农鞋的复制与再现,相应地,我们对这幅绘画的观看也不是对这双农鞋的一次表象,换句话说,我们不是基于知识去识别画中所画的(艺术家所模仿的)现实中的一双农鞋——美国艺术史家迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)对海德格尔阐释的凡·高绘画批判,在根本上就基于这种认为绘画是对现实的反映和模仿的艺术观,毋宁说,集聚于农鞋的各种意义关联,即“世界”,通过作品得以敞开。在此,农鞋不是作为一个孤立的对象被我们所表象,毋宁说,农鞋所聚集的各种意义关联——世界与大地的争执——在作品中显现出来。

对作品的对象性视看旨在对象化地把握作品所模仿的事物;对作品的非对象性视看则与事物的生产密切相关:作品中物的生产不是为了带出

一个无世界的对象,而是让物所包含的各种世界性的意义关联从隐变成显。由此我们便可以理解海德格尔所说的:在对作品的非对象性的视看中,事物连同它所包含的整个世界(整个意义关联),即作为存在者整体,向我们显现出来。通过作品,存在者之整体从隐到显,从遮蔽状态进入无蔽状态的变化,亦即海德格尔对“存在者之生产”的理解。

二、生产 VS 描绘

在收录于《林中路》的《艺术作品的本源》一文中,海德格尔着重批判了传统的艺术模仿论,而在《论艺术作品的本源(第一稿)》中,他还特别批判了以下艺术观,即认为“艺术作品是关于某物的描绘(Darstellung von etwas)”(海德格尔,《论艺术作品的本源(第一稿)》12)。海德格尔对艺术作品模仿某物和描绘某物这两种艺术观的批判是紧密联系在一起的。他认为,虽然人们已经逐渐放弃了艺术作品是对某个现成之物的模仿这一观点,但是并没有因此克服将艺术作品视为一种描绘的观点,这种观点毋宁说被隐藏了起来。(12)在他看来,认为艺术作品描绘某物的这一艺术观在根本上具有形而上学性。它的形而上学性同样与一种对象性或者说表象性的思维(视看)方式密不可分:如果一幅艺术作品是对某物的描绘,那么我们观看这幅作品的目的即在于对象性(表象性)地把握其所描绘的事物,也就是艺术作品的内容。这种对象性(表象性)的视看方式导致的一个直接后果便是:艺术作品的物因素被对象化地把握为关于某物的表象,艺术作品本身的现实性因此遭到否定。

在《艺术作品的本源》的开头部分,海德格尔就曾反对将艺术作品分为物质基础(感性层面)与其所传达的抽象内容(非感性层面)的艺术观。他认为,长期以来,人们对艺术作品的描绘就活动在这个观念框架之中,即在作品的物质基础之上还有某种别的东西,而这种别的东西,即比喻,才构成了真正意义上的艺术因素。(《林中路》4—5)作品因此被视为一种符号,它的存在所必需的物质基础被排除在关于艺术作品的本质性话语之外,艺术作品的艺术性仅仅在于其抽象的内容。

在《论艺术作品的本源(第一稿)》中,海德格

尔就其对这种传统艺术观的形而上学性的批判作了解释,他写道:“质料被等同于感性之物(das Sinnliche),在这种作为‘艺术要素’的感性之物中,非感性之物和超感性之物得到了描绘。”(《论艺术作品的本源(第一稿)》13)在《荷尔德林的赞美诗〈伊斯特河〉》(1942年)“关于艺术的形而上学解释”一节中,海德格尔指出,“这种感性与非感性的划分自古以来就被称为形而上学的基本特征”(Heidegger, *Hölderlins Hymne* 18)。他认为:“柏拉图伊始,所有西方的世界观以及关于世界的解释都是‘形而上学的’。从同一时刻起,艺术的本质[……]也在形而上学的意义上被规定。在一切形而上学中,艺术作品被视为某种感性之物,这种感性之物无疑不是为自己而存在,不如说,艺术作品的感性方面为非感性之物和超感性之物而存在,人们也称后者为精神之物和精神。”(19)海德格尔洞察到传统形而上学艺术观的本质特征:质料“被看作感性的,同时又是低等的东西,相比之下,理念则是非感性的崇高的东西[……]作品因此就要操心对感性的驯服以及对在其中得到描绘的崇高的东西的弘扬”(《论艺术作品的本源(第一稿)》13)。

对艺术作品感性层面和非感性/超感性层面的这种形而上学的区分在对绘画作品的阐释中体现得尤为明显:我们看一幅绘画作品,不是看其感性层面上作为一个现实物的涂满颜料的画布,而是为了把握其所描绘的非感性及超感性的内容和意义。伦勃朗的油画不是一个涂有颜色的质料性的物。“油画不只被涂在质料性的物上,这个质料性的物在油画中被取消了,现在油画是其所是,仅仅通过这个质料性的物。”(*Hölderlins Hymne* 19)这里体现了西方传统绘画观中绘画平面与图像平面之间的清晰区分以及在此基础上对现实性的绘画层面的否定。文艺复兴以来的绘画视窗理论,即画布透明性理论,便以此为前提。海德格尔揭示了这种建立在视窗理论基础上的西方图像观(绘画观)的形而上学本质:“‘图像’代表通过感性方式可感知之物[……]‘意义’代表得到理解和阐释的非感性之物[……]意义图像(Sinnbild)所感性化的是更为崇高的东西和真实的东西。”(19)

相对于对艺术的形而上学解释的批判,海德格尔在1958年以“艺术与思想”为主题的高级研

讨班上进一步指出,西方艺术本身就具有形而上学的本质:“欧洲艺术本质上是以描绘特征为标志的。描绘即爱多斯(Eidos)就是使可见。艺术作品、构成物把[……]带入形象中,使[……]可见。”(海德格尔,《海德格尔文集:讲话与生平证词》661)然而在塞尚和克利的艺术那里,海德格尔洞察到了西方艺术本质的一种新的变化。这种变化源于其对以模仿和描绘为特征的西方传统艺术的形而上学性的克服,它在塞尚的艺术中已经有了预示,在保罗·克利那里得到了实现。在他的克利笔记中,海德格尔写道:克利的绘画并不描绘任何在场者(Nichts Anwesendes)、任何对象,因为克利的作品“不再单纯是爱多斯”,不再是“图像”,而是“状态”(Zustände)。(Seubold and Heidegger 11)

基于此,索伊博尔德(Günter Seubold)指出,在海德格尔眼中,观看者与作品之间的关系也发生了变化。图像被视为位于观看者“对面”的“一个预先给定之物”,在此,视看是单向的,即观看者观看一个一定距离之外的对象,观看的结果是,一个“作为对象性地可表象之物的存在者”(海德格尔,《海德格尔文集:哲学论稿》597),即图像,产生了;但是对于在克利的作品(也在塞尚作品)那里的观看者与作品的关系,海德格尔用两个双向的箭头“ $\rightarrow \mid \leftarrow$ ”或者“ $\rightleftharpoons$ ”来表示。(Seubold 131)这种双箭头的符号说明了视看的双向性:不仅观看者在看作品,作品也在看观看者。这里从作品出发的观看不是简单的拟人意义上的观看。它体现的是对主体主义观看方式,亦即对对象性(表象性)的观看方式的一种克服。

这种双向性的视看成为法国现象学家梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)的现象学感知理论及视觉艺术理论的一个关键点。梅洛-庞蒂认为,我们之所以看到一个事物,是因为事物总是向我们的目光发出挑战,这里涉及的是事物的一种“感性的抵抗”。视看受其所视看的对象的挑衅、刺激和攀谈,在这种相互作用中,一种生成中的秩序才向我们显现出来,这种生成中的秩序区别于一种预先确立或已经完成的秩序。(瓦尔登费尔斯 59)也是在这一意义上,海德格尔认为,我们在作品中看到的绝不是对某一现成之物的描绘,而是物在这种双向视看过程中的持续不断的生成,不是表象意义上的“图像”,而是自行生成意

义上的非对象性(或用博姆使用的概念:前对象性的)“状态”。

海德格尔强调:“作品不能描绘什么,因为作品从根本上从来不朝向一个已然持立的对象性的东西——诚然,前提是,它是一件艺术作品,而不是一个仅仅模仿艺术作品的产品。”(《论艺术作品的本源(第一稿)》13)基于对艺术模仿某物和描绘某物的批判,海德格尔继而强调:“作品从不描绘,而是建立(aufstellen)——世界,置造(herstellen)——大地。”(13)作品之作品存在就在于世界的建立和大地的置造之间争执的实现过程中,这是海德格尔在《艺术作品的本源》中对作品之本质存在的一个基本规定。对于绘画作品来说,海德格尔对艺术作品本质存在的这一规定的意义在于:它克服了上文所讨论的传统形而上学艺术观所坚持的感性与非感性/超感性之间的区分,在绘画领域即绘画层面和图像层面的清晰区分,而是将其把握为两者间持续不息的亲密争执。

为模仿现实而创作的作品在很大程度上只是现实的替代品,或者说只是一种指代现实、自身却不具有意义的符号。对作品的观看的目的在于把握其所模仿和描绘的对象。这种观看基于一种已经获得的认识和概念:被模仿和描绘的对象是事先已经被认识的对象。通过画家的运笔,它在画面上被反映出来,然后在观看者那里又被重新识别出来。这种基于认识的观看必然导致对绘画现实物性的否定,走向对作品的观念化把握;而在作品中,如果某物被生产出来,那么作品所创造的即是一个新的现实。对这一新的现实,即视看过程中不断生成的存在者的把握,则离不开作品的现实性的物因素的作用。

作为一种生产,艺术家的创作活动首先离不开现实性的物质材料的使用。但正如海德格尔所强调的,画家使用色彩颜料的方法不同于木匠消耗木材的方法,因为画家不是消耗色彩颜料,反倒是色彩颜料通过某物的生产而在作品中显现自身。正是作品中物因素的显现(即“置造大地”)和世界的显现(即“建立一个世界”)之间相互争执才使得存在者以生成的方式向我们显现出来。在这一意义上,作品对现实的模仿追求的是清晰地再现某物——这时物因素的显现和世界的显现之间的争执被消除和平息了,因为在这一艺术追求下,作品的物因素(如现实性的色彩颜料和线

条)都为模仿事物而服务;而作品对现实的生产所要克服的即是这种清晰性:物在世界和大地之间永不停息的争执的实现过程中被生产出来,因此物的生产始终保持着一种模糊性,正是在这种模糊性中,存在者之生成状态的丰富性才向我们涌现出来。

三、生产 VS 制作

我们谈到艺术作品的创作,谈到画家对现实性的物质材料的使用,由此我们很容易将关于艺术作品的“生产”概念与“制作”(machen)概念混淆在一起。根据海德格尔的思想,艺术作品不是模仿某物,也不是描绘某物,而是生产某物,但是这里的“生产”必须和技术层面上的“制作”区分开来。海德格尔在《艺术作品的本源》中强调,艺术创作不是一种纯粹的“制作活动”,而是“存在者之生产”。(《林中路》50)海德格尔关于艺术作为“存在者之生产”的思想与其对古希腊“techne”一词的原初意义的理解紧密相关。海德格尔指出,“techne”在原初意义上“决不是指一种制作和手工行为本身,而始终是指知识,是指以一种知识性的生产指导为方式对存在者之为存在者的开启”(《尼采》94)。在他看来,“techne”的这种原初意义随着在柏拉图和亚里士多德的时代出现的质料与形式的区分逐渐被遗忘。而质料与形式的区分正是基于感性之物与非感性之物的形而上学区分。海德格尔批判将质料与形式的区分应用于艺术领域——如今在艺术理论和美学中常常谈论的形式与内容的划分即属于质料与形式的区分的一个变式。(《林中路》13)他认为,这一区分原始地属于器具制作的领域,而不属于艺术创作的领域。认为艺术模仿某物和描绘某物的观点恰可回溯到在质料与形式这一划分框架中建立起来的对艺术作品的理解。

海德格尔不否认,艺术作品是一个“制成品”,他认为这构成了艺术作品最显而易见的一种现实性(48)。但是他反对将艺术作品视为艺术家用质料制作而成的一个产物。在此,海德格尔区分两种生产方式。他指出,艺术创作是一种生产,但是器具的制作也是一种生产。这两种生产方式具有共同点,却又显示出根本性的区别。在他的理解中,艺术创作和器具制作都离不开手

工艺行为,而且都离不开某些特定的现实性材料;但是工匠对材料的使用完全不同于艺术家对材料的使用,原因在于:器具的基本特征在于有用性,基于器具的有用性,工匠按照特定的制作方法使用材料来制作器具;而艺术作品是纯粹自立的,艺术家对材料的使用不为某种特定的目的(模仿或描绘某物)而服务,因而不仅不会消耗材料,反而让材料在作品中得以显示自身。

结合我们讨论的上下文:传统艺术史研究主要以内容和形式的二分为框架,但是根据海德格尔的观点,对作品的内容和形式的分析不足以揭示艺术作品的本质。因为无论从作品形式角度还是内容角度展开的艺术阐释都建立在将艺术作品视为一个已完成的静态的物的概念的基础之上;而海德格尔认为,作品中有一种“真理的发生”,这种发生的本质在于“存在者之生产”。显然,基于静态模态的内容和形式的区分无法触及作品中的这种动态的发生事件。归根结底,回到文章开头所指出的:艺术作品的“生产”不是用质料去制成一个具有形式的物体,而毋宁是将“某种尚未存在的东西设置入存在中”。

艺术与技术的关系一直是海德格尔关注的焦点。他曾反复强调,原初意义上的“techne”既包括艺术,也包括技术。由此,艺术和技术都被理解为一种基于知道的“存在者之生产”,即“由于知道使在场者之为这样一个在场者出于遮蔽状态,而特地把它带入其外观的无蔽状态中”(《林中路》50)。海德格尔指出,这种理解中的艺术和技术与“physis”(自然)相应和,即两种生产活动都发生在无所促逼的、“自然而然地展开”的存在者中间。“无论是作品的生产还是用具的生产,都是知识着和行动着的人在 physis[自然、涌现]中间、并且以 physis 为基础的一种显突。”(《尼采》94)在这一意义上,艺术和技术对存在者的生产实质上都是让显现(Erscheinenlassen),即“把某物带入显现之中”,“使某物进入在场而出现”,并因而使之“起动”(An-lassen)(海德格尔,《海德格尔文集:演讲与论文集》11)。据此,海德格尔将长期以来所认为的在艺术和技术的生产中发挥重要作用的四种原因,即质料、形式、目的、效果,阐释为“引发”(Ver-an-lassen)。正是这四种引发方式的配合使“尚未在场的东西进入在场之中而到达”(11)。因而引发关涉到在生产中

显露出来的东西的在场,而生产即是从遮蔽状态而来进入无蔽状态中的带出(12)。

艺术与技术之间这种同一的关系在现代却发生了变化。海德格尔认为,现代技术已经不是原初意义上与自然相应和的这样一种“生产”,而变为对自然的一种“促逼”(Herausfordern)(《海德格尔文集:演讲与论文集》(修订译本)15)。在促逼的意义上,它将自然对象化,摆置(stellen)自然,订置(bestellen)自然,自然被揭示为一种持存物(Bestand)。基于此,海德格尔将现代技术的本质规定为“集-置”(Ge-stell):“集-置意味着那种摆置的聚集者,这种摆置摆置着人,也即促逼着人,使人以订置方式把现实当作持存物来解蔽。”(22)显然,在集-置中也发生着无蔽状态,但是现代技术依此无蔽状态仅仅将物揭示为持存物。作为持存物,它不再居于自身,不再作为此物或彼物而显露出来,而唯从对可订置之物的订置而来才有其立身之所。在这样的持存物中不再有各种意义关联的聚集,集-置由此驱除了一种更为原始的解蔽之可能,即在生产的意义上使在场者连同它所包含的全部意义关联进入显现而出现的“生产着的解蔽”,从而使真理无法在其中发生。

面对现代技术“集-置”的这种统治,海德格尔一方面提出一种“对物的泰然任之”(die Gelassenheit zu den Dingen)的姿态,即“我们让技术对象进入我们的日常世界,同时又让它出去,就是说,让它们作为物而栖息于自身之中”(《海德格尔文集:讲话与生平证词(1910—1976)》629),另一方面,他在《技术的追问》最后回溯到希腊意义上的“techne”,指出艺术作为一种原初意义上的生产着的解蔽,“一种更原初地被允诺的解蔽”,或许能将“救渡带向最初的闪现”(38)。但值得注意的是,海德格尔对现代艺术总体上持保守的态度。他认为,在集-置时代,现代技术入侵到现代艺术之中而导致艺术在很大程度上也不再是对自然的应和。根据海德格尔的思想,现代抽象艺术便是在这样的时代中产生的一种典型的艺术形式,它吸收了现代技术的本质,呈现了物的消失和毁灭,体现了一种极端主体主义的思想。也正是基于这一原因,海德格尔认为,无论是西方传统的具象艺术,还是现代抽象艺术都具有形而上学的性质。

虽然海德格尔对现代艺术的担忧早在《艺术

作品的本源》中就已显露出来,他更是在尼采讲座中直接谈到了“伟大艺术在现代的沉沦”(《尼采》97),但是在《艺术作品的本源》中,他仍然试图拯救这种伟大的艺术,将伟大艺术的沉沦归结于传统美学的形而上学的艺术考察方式。着眼于这种伟大的艺术,海德格尔认为,作品的本质在于世界与大地之间争执的实现过程之中。20世纪40年代之后,海德格尔对于艺术本质的思考具有一个新的特征,即将对艺术的追问与对技术的追问联系在一起。也是从这时起,他才在真正意义上开始关注现代艺术,即技术时代的艺术。基于这种艺术,海德格尔对《艺术作品的本源》中关于艺术本质的规定是作过反思的:且不说作品中显现的无所促逼的物因素逐渐被各种以实验为目的的人工材料所取代,例如各种拼贴艺术等,显然在不断呈现出抽象化趋势的现代艺术中,一个历史性之文化世界已经逐渐没落,直至出现一种“解放的虚无”(das befreite Nichts),例如马列维奇(Kazimir Severinovich Malevich)的白底上的黑色方块。20世纪奥地利艺术史家汉斯·赛德尔迈尔(Hans Sedlmayr)曾在消极意义上将其批判为现代艺术之“中心的丧失”。与“中心的丧失”相吻合,海德格尔将这种艺术现象描述为一种“无艺术状态”(Kunstlosigkeit)(《海德格尔文集:哲学论稿(从本有而来)》598),即“艺术失去了与文化的关联;艺术在这里只是作为一个存有之本有事件而开启自身”(598)。

然而相比赛德尔迈尔,海德格尔并不是从一种彻底否定的角度来谈现代艺术总体之“无艺术状态”的,毋宁说,他试图从积极角度来思索现代视阈下西方艺术本质所发生的一种新的变化。就在现代画家克利和塞尚那里,海德格尔看到了这种积极的变化。在此,不得不提到东亚艺术对海德格尔艺术思想的影响。在“艺术与思想”的高级研讨班中,海德格尔曾说道:“在东亚艺术中没有生产出对观众发挥作用的对象性的东西。图画不是符号,不是象征;而毋宁说,我在绘画、书写中实现向自身的运动。”(《海德格尔文集:讲话与生平证词(1910—1976)》662)他认为,在东方艺术那里,无物被表现,无物被模仿,它只是将人带入“设置空间”的虚无当中。在这种虚无中,不存在空间中的某物,而是一切事物之间的关联性意义被聚集起来,正如在禅宗艺术中,“无定形的东西

达到了在场”(663)。

结 论

本文从三个方面,即生产不是模仿、生产不是描绘、生产不是制作,来探讨贯穿海德格尔关于艺术本质之思考的生产概念。我们看到,海德格尔不仅在《艺术作品的本源》中已经提出了艺术不是对某物的模仿,而是对某物的生产这一观点,而且细细考察,在其前后期的艺术思想中,对生产概念的理解也发生了略微的变化。而这种变化正体现了海德格尔对其早期艺术现象学的一种反思和修正。修正的动机之一则直接来源于他在40年代之后对现代艺术,尤其对塞尚和克利艺术的关注和研究。在关于克利的笔记中,海德格尔写道:不再建立世界和置造大地,而是“从关节之发生事件中带来关系”。(Seubold and Heidegger 10)由此,他并非彻底否定了在《艺术作品的本源》中对艺术本质所下的定义,而是基于现代艺术(克利和塞尚)的新的变化进一步发展了这一定义,即将“世界”和“大地”之间的二元对立进一步消融于一种纯粹的“发生事件”(Ereignis)之中。“Ereignis”不仅具有事件的意思,关键在于:它强调自足于自身的发生以及本源性的发生。与之相符,在《艺术作品的本源》中,生产意味着将历史性的存在者之存在真理带到无蔽之中,在那里,生产的对象即关于存在者整体之真理仍然占据着一个重要的位置;但是在海德格尔后来关于现代艺术的思索中,生产本身愈来愈成为关注的焦点。

总的来看,海德格尔以生产概念为核心的艺术现象学对艺术的本质,尤其对现代艺术的本质的阐释不仅有助于我们理解现代艺术,并且有助于理解20世纪现代艺术理论,例如更好地揭示艺术史家伊姆达尔关于塞尚艺术中对象之生产的论断的本质内涵。此外,正如我们在文章中强调的,海德格尔那里的生产概念与生成概念(发生事件的概念)密不可分,而生成又是理解现代艺术的一个关键概念。例如法国哲学家德勒兹(Gilles Deleuze)、利奥塔(Jean-Francois Lyotard)等将生成概念作为其阐释现代艺术(尤其是克利艺术)的一个基点。现代语境中关于艺术之生成概念的这些思考无疑可以在海德格尔的思想中找到一个直接的源头。

引用作品[Works Cited]

- 保罗·塞尚:《塞尚与加斯凯的对话》,《具象表现绘画文选》,章晓明、许葭译,许江、焦小健编。杭州:中国美术学院出版社,2003年。4—61。
- [Cézanne, Paul. “Conversation between Cézanne and Gasquet.” *Collected Works on Figurative Expressionism*. Trans. Zhang Xiaoming and Xu Di. Eds. Xu Jiang and Jiao Xiaojian. Hangzhou: China Academy of Art Press, 2003. 4—61.]
- Fiedler, Konrad. “Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit.” *Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst I*. Hrsg. Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink, 1971. 183—367.
- 马丁·海德格尔:《海德格尔文集:哲学论稿(从本有而来)》,孙周兴译。北京:商务印书馆,2017年。
- [Heidegger, Martin. *Collected Works of Heidegger: Contributions to Philosophy (of the Event)*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2017.]
- :《海德格尔文集:从思想的经验而来》,孙周兴、杨光、余明锋译。北京:商务印书馆,2018年。
- [——. *Collected Works of Heidegger: From the Experience of Thinking*. Trans. Sun Zhouxing, et al. Beijing: The Commercial Press, 2018.]
- :《海德格尔文集:演讲与论文集(修订译本)》,孙周兴译。北京:商务印书馆,2018年。
- [——. *Collected Works of Heidegger: Lectures and Essays*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2018.]
- :《海德格尔文集:讲话与生平证词(1910—1976)》,孙周兴、张柯、王宏健译。北京:商务印书馆,2018年。
- [——. *Collected Works of Heidegger: Speeches and Biographical Testimonies (1910—1976)*. Trans. Sun Zhouxing, et al. Beijing: The Commercial Press, 2018.]
- :《尼采(上卷)》,孙周兴译。北京:商务印书馆,2012年。
- [——. *Nietzsche*. Vol. 1. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2012.]
- :《林中路》,孙周兴译。北京:商务印书馆,2020年。
- [——. *Off the Beaten Track*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2020.]
- :《论艺术作品的本源(第一稿)》,《现象(第一卷)》,孙周兴译,寒碧、孙周兴编。北京:商务印书馆,2021年。3—25。

(下转第150页)

- 民美术出版社,1981年。
- [Wang, Bomin, and Tong Zhongtao, eds. *Perspective in Chinese Landscape Painting*. Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House, 1981.]
- 汪裕雄:《艺境无涯:宗白华美学思想臆解》。合肥:安徽教育出版社,2002年。
- [Wang, Yuxiong. *Endless Art: A Brief Introduction to Zong Baihua's Aesthetic Thought*. Hefei: Anhui Education Press, 2002.]
- Woermann, Karl. *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker: eine Geschichte der Vorstufen und Anfänge der Landschaftsmalerei*. München: Theodor Ackermann, 1876.
- 俞剑华:《第卅七次文艺茶话会讲演中国画写生方法》,《申报》,1947年8月17日。
- [Yu, Jianhua. "The 37th Literary and Artistic Tea Party Lecture on the Methods of Sketching Chinese Paintings." *Shun Pao* 17 Aug. 1947.]
- :《国画研究》。桂林:广西师范大学出版社,2005年。
- [——. *Studies on Chinese Painting*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2005.]
- 张彩云 代钦:《清末几何作图教科书〈最新中学教科书用器画〉研究》,《数学教育学报》1(2019):97—102。
- [Zhang, Caiyun, and Dai Qin. "Research on the Geometry Drawing Textbook *The Latest Mechanical Drawing for Middle School* in the Late Qing Dynasty." *Journal of Mathematics Education* 1(2019): 97—102.]
- 张义明编:《中国传统文化精要》。西安:西北大学出版社,2011年。
- [Zhang, Yiming, ed. *The Essentials of Traditional Chinese Culture*. Xi'an: Northwest University Press, 2011.]
- 宗白华:《美学散步》。上海:上海人民出版社,2000年。
- [Zong, Baihua. *Strolling in Aesthetics*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2000.]

(责任编辑:程华平)

(上接第137页)

- [——. "On the Origin of the Work of Art (First Draft)." *Phenomenon*. Vol. 1. Trans. Sun Zhouxing. Eds. Han Bi and Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2021. 3—25.]
- Heidegger, Martin. *Hölderlins Hymne "Der Ister"*. Gesamtausgabe, Bd. 53. Hrsg. Walter Biemel. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1984.
- Imdahl, Max. "Cézanne-Braque-Picasso: Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen." *Max Imdahl: Reflexion, Theorie, Methode*. Gesammelte Schriften. Bd. 3. Hrsg. Gottfried Boehm. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. 303—380.
- . "Überlegungen zur Identität des Bildes." *Max Imdahl: Reflexion, Theorie, Methode*. Gesammelte Schriften. Bd. 3. Hrsg. Gottfried Boehm. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. 381—423.
- Petz, Heinrich Wiegand. *Auf einen Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929—1976*. Frankfurt am Main: Societäts, 1983.
- 赖内·马利亚·里尔克:《观看的技艺:里尔克论塞尚书信选》,光哲译。北京:商务印书馆,2019年。
- [Rilke, Rainer Maria. *The Art of Looking: Selected Correspondence of Rilke on Cézanne*. Trans. Guang Zhe. Beijing: The Commercial Press, 2019.]
- Seubold, Günter. *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*. Bonn: Bouvier, 1996.
- Seubold, Günter, and Martin Heidegger. "Heideggers nachgelassene Klee-Notizen." *Heidegger Studies* 9 (1993): 5—12.
- 本哈德·瓦尔登费尔斯:《可见者的秩序:纪念马克斯·伊姆达尔》,《当代美术家》2(2022):52—59。
- [Waldenfels, Bernhard. "Orders of the Visible: In Memory of Max Imdahl." *Contemporary Artists* 2 (2022): 52—59.]

(责任编辑:黄金城)