

现代本体论视域中的艺术本体论问题

宋 伟

基于传统本体论暴露的种种弊端,当代哲学确立了有别于传统的现代本体论原则,取代了实体本体论和逻辑本体论的传统模式。现代本体论强调人的生命存在对于世界存在的本体论意义,主张差异性、生存性、生成性和价值性的本体论原则,为当代艺术本体论的思考提供了新的理论资源。澄清传统本体论与现代本体论之间的差别,对于当代艺术学建构具有前提理论清理的重要意义。当代艺术本体论追问应该建基于现代本体论哲学。

艺术的本体论追问源于哲学的本体论追问,属于艺术哲学或艺术理论中最为基础、最为根本、最为重要的前提性理论命题。当我们提出“艺术是什么”、“艺术有何用处”以及“艺术的意义在哪里”等疑问时,也就在某种意义上提出了艺术的本体论追问。这种本体追问诱惑我们去找寻某种艺术本源性的内在规定,以解答“艺术何以成为艺术”或“艺术如何成其为自身”等疑难。艺术的本体追问究竟意味着什么?艺术本体问题如何成为艺术学理论的前提性理论命题?不同哲学派别的本体论思想对艺术本体追问有哪些限制性规定和启示性意义?对这些问题的探索,将为我们进一步思考和理解艺术提供方法视域和理论基础。

一、传统本体论批判与艺术本质论终结

现代主义文学大师卡夫卡曾意味深长地说:“拔根的事我们都参加了。”对此,当代学者张志伟解释说:“这话听起来令人恐慌。……我们为什么会感到恐慌呢?因为我们不知道那根是什么。它却被我们拔了。我们会隐约感到这事与死亡相关。因为我们都知道许多植物被拔了根会死的,我们却不知道有什么东西被拔了根是不会死的。我们之所以感到恐慌是因为我们在不知道的情况下可能把什么弄死了,而这被弄死的东西与我们有什么关系,我们竟然也不知道。这不令人恐慌吗?也许这被弄死的东西就是我们赖以生存的基础,就是我们自己的根,

就是我们的昨天,甚至就是我们的明天,难道这还不令人恐慌吗?”^①什么是根?根就是我们赖以生存的基础,而“拔根”就是脱离了我们赖以生存的基础。

令人费解的是,提出本体论问题的初衷,显然是为了寻找我们赖以生存的根,但西方传统本体论却在寻根的过程中把根拔掉了,出现了“本体的遗忘”或“存在的遮蔽”现象,致使人类不得不面对“无根所依”或“无家可归”的流离失所状态。那么,如何认识卡夫卡所说的我们都参加了“拔根的事”呢?从哲学思维上看,理解这一点的关键在于对西方传统本体论思维进行反思和批判,以认清这种“刨根问底”式本体论思维究竟在哪里出了问题。

一般来说,由于本体论问题所关涉的是一些根本性问题,因此具有某种“刨根问底”的特征。但是,如果将这种追问方式推向极端,不仅会暴露出许多弊端,最后还会失掉本体论问题的原初义。应该说,传统本体论做了很多类似于“拔根的事”,在此我们重点从实体本体论和逻辑本体论这两个主要方面进行分析,反思批判传统本体论的弊端。

首先,传统本体论把本体客体化、实体化,将本体处理为客观的实体或冷漠的物体。传统本体论将本体预设为某种实际存在的客观物体。也就是说,本体如同我们平时面对的事物一样,总是某种实实在在的物体或实体,只不过与一般的“物体存在”或“实体存在”相比,本体更具有本源性的地位,是一种更基础、更高级、更终极的存在,但它依然还是一种物体性或实体性的存在。因此,传统本体论追问总是要回答“何物存在”的问题。这种思维源自人类朴素的自然哲学态度,如古希腊时期人们倾向于将水、火等自然事物看作世界的本体,中国先哲也将金、木、水、火、土等视为构成万物的基本元素。人们不满足这种过于简单直观的物质本体观,希望寻找更为概括或更为抽象的本体,如古希腊哲人认为数、和谐、理式是世界的本体,中国古代思想家提出了气、阴阳、太极等相对抽象的本体范畴。虽然对本体的设想逐渐抽象,但根本上依然坚信“有物存在”,这就规定了传统本体论所要“刨根问底”的就是那个最基础、最高级、最终极的存在物。这也就是我们通常所说的“实体本体论”。

实体本体论最大的问题是,一旦把本体问题完全客体化、物体化、实体化,就必然要求人们以一种纯粹客观的态度来面对本体问题,这也就把本体问题处理成物体问题,本体即实体,实体即物体,由此发展出一种以客观的自然科学态度处理本体的思维方式。显然,把本体问题处理成物体问题是不合适的。人可以完全作为一种物体来处理吗?与之相关,人的生命存在可以仅仅归结为一种物性存在吗?显然,人的心灵世界、人的情感世界、人的理想世界、人的文化世界、人的艺术世界,都不可简单地处理为一种物体性存在。如果可以的话,生存的根基势必会被冰冷的客体所覆盖,生命世界就会变为冷漠的物体世界,人及其生命也就被物化了。这就是卡夫卡所说的“拔根”,拔去了生命的根,使之归于无生命的冷漠世界。

将这种哲学应用到艺术本体论追问上,就会把艺术作为一个物件来对待,艺术的本体论任务自然就成为客观物体的摹仿、反映或再现。但是,艺术品虽然作为一个物品存在,但并不是客观冰冷的实体。对此,海德格尔在《艺术作品的本源》中认为,思考艺术作品的前提是把艺术品与纯然的物品区分开来,他说:“艺术作品远不只是物的因素。它还是某种别的什么。这种别的什么就是使艺术家成其为艺术家的东西。”^②在海德格尔看来,艺术作品建立了一个世界,而“一块石头是无世界的。植物和动物同样也没有世界。它们不过是一种环境中的掩蔽了的杂群,它们与这环境相依为命”。与此相反,艺术却有一个世界,“因为她居留于存在者之敞开领域中”^③。在艺术世界中,我们“见物生情”、“睹物思人”、“物我合一”,“使物皆着我之色彩”,物的世界也就是生命的世界,而生命的世界正是艺术赖以生存的根基。

其次,传统本体论把本体抽象化、概念化、逻辑化,将本体处理为抽象的逻辑。传统本体论

追问事物背后所存在的本原基础或终极根据,即规定事物之所以存在的具有普遍概括性的本质规律。在传统本体论看来,事物的本质规律隐匿在事物背后或事物之中,这就引出一个问题:如何通达或实现对事物的普遍概括?这个问题的实质是,人的思维如何切近物体或实体的本质规律。传统本体论预设通过思维逻辑可以把握事物的本质规律。因此,事物的本体、本质或规律也就是逻各斯。本体论是关于存在的理论,也就是关于存在的逻各斯。在古希腊语中,“逻各斯”的本义是指话语言辞,后来具有了“逻辑”、“概念”、“公式”、“定义”等内涵。这样,本体论问题就成为如何通过逻辑概念去抽象地把握事物的本质规律。为此,传统本体论总是倾向于把本体概念看作指称某种实在的本体,从而把概念实体化或实体概念化。也就是说,作为形而上学,它只能抽象地设想某种超验实体的存在,或超验地设想某种抽象实体的存在。西方传统本体论确信通过逻辑概念能够揭示经验现象背后的超验本体,并将作为话语言说方式的逻各斯提升到实体本体论的地位。这种本体论也可以称之为“逻辑本体论”。

逻辑本体论最大的问题是,一旦把本体问题完全逻辑化、概念化、抽象化,就必然要求人们以一种抽象的概念方式来面对本体问题,这也就把本体问题处理成逻辑问题,本体即逻辑,逻辑即概念,由此发展出一种以抽象的逻辑学态度处理本体的逻各斯中心主义思维方式。显而易见,传统本体论只能抽象地设想本质、规律等概念实体或实体概念。这就导致了将本体论问题转换为抽象的本质论问题。在这种抽象的本质论追问中,人们只能依靠逻辑、概念、定义来抽象地把握事物的本质规律,从而使本体论思考越来越远离现象,本体论哲学也就变成了一种抽象的概念哲学或逻辑哲学。

把本体问题处理成逻辑问题同样是一种“拔根的事”。这在艺术哲学中往往表现为将艺术本体问题转变为艺术本质或艺术规律问题。长期以来,我们已经习惯于将艺术本体问题等同于艺术本质问题,并形成了一种本质主义的提问方式和思维方式。这种思维方式着力于寻找事物的同一性规定,从具体事物中抽象出具有普遍性的本质规律,并加以概念化的把握。在传统本体论看来,所谓“本质”就是以实体性方式存在的抽象本体,并将其理解为规定生存世界的根据。

无论是实体本体论还是逻辑本体论,传统本体论思想已经成为一种思维定势。它对艺术本体问题思考的主要影响在于,几乎所有的艺术学理论都将艺术本体问题转换为艺术本质问题。但是,把艺术的本质或规律规定为某种抽象的概念定义,很难说明艺术是什么,因为这种对艺术同一性的概念抽象蒸发了鲜活丰富的艺术生命。我们看到,艺术本质论将艺术置入逻各斯体系之内进行抽象的分解,这样的结果是把活生生的艺术有机体给肢解了,艺术学理论因而蜕变成了对艺术的“拔根”。“拔根”的结果是,我们可能会知道一系列关于艺术本质的概念定义,而对艺术本身、艺术创造和艺术欣赏却所知甚少。实际上,艺术作为以感性形式呈现世界的一种方式,最忌概念化、抽象化的表达方式,从此意义上说,如果艺术哲学的本体论追问变成了一种抽象的概念化的本质论追问,其结果只能是越来越远离艺术本身或艺术本体,以至于最后完全遗忘了艺术存在的本源性意义。

二、现代本体论复兴与艺术本体论重构

针对传统本体论逐渐暴露出的形而上学缺陷和弊端,20世纪现代西方思想发动了对传统形而上学本体论的猛烈攻击,颠覆与批判本体论的声音此起彼伏,传统本体论出现危机。传统本体论执著寻找的世界本体根据、统一图景或终极解释在严酷的现实面前土崩瓦解,支离破

碎。从哲学的角度看,时代危机基于传统本体论所奠基的“拔根的事”。现代西方哲学之所以要对传统本体论进行颠覆批判,其理由在于,传统本体论在永恒普遍本质规律的追求中隐含着将世界纳入同一性的独断论危险。绝对同一性就是要求事物符合统一的本质规律,要求世界规范到一个共同的逻辑上来,这就导致了本体论的独裁决断,导致了“形而上学的恐怖”,即消灭多样差异。阿多诺认为,同一性哲学就是死亡哲学,而奥斯维辛事件已经宣告了传统本体论的无效和终结。在哲学领域,本体论危机造成的直接理论后果是哲学的终结或形而上学的终结;在艺术领域,本体论危机造成的直接理论后果是艺术的终结或艺术哲学的终结。

然而,仅仅宣布传统本体论的终结,并未真正解决思想所面临的时代问题。人们无法忍受世界进入全面的虚无主义状态,正如陀思妥耶夫斯基所说“人总要信点什么”。这就从某种意义上证明,人们依然需要本体论追问,即不断询问人及其存在的根本性问题。对此,蒯因提出了“本体论承诺”的观点。在蒯因看来,无论哪一种哲学都无法回避“本体论承诺”问题,即哲学总是要回答关于存在的根本性问题。但蒯因反对绝对同一性的本体论独断,提倡“宽容原则”和“实验精神”,认为人们可以有不同的本体论选择,以此复兴现代哲学的本体论。

应该明确,现代本体论是与传统本体论不同的新的哲学本体论。在此,我们提倡以现代本体论作为追问艺术本体问题的哲学基础,以克服传统艺术本体论的理论缺陷。因此,澄清传统本体论与现代本体论的不同,对于当代艺术学建构具有前提性理论清理的重要意义。那么,现代本体论与传统本体论存在哪些重要的差异呢?

第一,现代本体论承认本体论的差异,认为不同的本体论状态可以选择不同的本体论理论,从而改变了传统本体论固守的独断排他性。

传统本体论认为本体论寻找的是终极绝对的唯一存在或唯一真理,并自认为是绝对真理的占有者,这就排除了多种本体论存在的合理性或可能性。其实,从不同角度,人们对根本性的问题总会有不同的看法,总会提出不同的根本性问题。理解这一点的关键在于,我们需要从更为宽泛的意义上理解本体论问题,即将本体论问题理解为人类面对不同存在状态必然会提出的不同的根本性问题。比如,从肉体生存的角度看,可以认为物质欲望的满足是人类生存的根本性问题,这往往导致将物质或物欲作为世界存在的本体论依据;从人类情感的角度看,可以认为爱情是人类生存的根本性问题,甚至可以为了爱情选择放弃或牺牲肉身的物质存在,这就导致将情感作为世界存在的本体论依据;从科学的角度看,本体论问题就是研究客观的物质世界,这就把物质实体作为世界的本体;从人文的角度看,本体问题就是关乎人类生存境遇的问题,这就把人的生命存在意义与价值作为世界的本体,本体论的根本问题就不再是“有物存在”,而是“意义何在”的问题;从生存本体论角度看,人即本体,情感、意志、烦恼、焦虑、恐惧等都可以不同程度地构成不同的本体论前提或本体论状态。也就是说,不同的本体论状态决定了本体论差异,而本体论差异决定了不同的本体论理论。从宽容原则的本体论立场看,我们反对以独断论的立场预设具有普遍概括性的艺术本体或本质。艺术本质论企望找到关于艺术本质的普遍规定,或发现艺术发展的必然规律,试图以这种本质规律为尺度衡量或区分艺术与非艺术,进而为艺术制定绝对有效的标准和法则。这无疑会限制艺术发展的多种可能性,造成艺术本质论上的独断专制。正如我们承认和鼓励不同艺术风格的多元存在,我们主张以宽容的态度尊重不同的艺术本体论思考,承认不同的历史时期、理论态度、美学理念会得出不同的艺术本体观点,并提倡在“和而不同”的宽容原则下,探寻多元的艺术本体论的可能性,以拓展探讨艺术根本性问题的空间。

第二,现代本体论反对实体存在的预设,认为“本体论承诺”的意义并不在于追究“何物存

在”而是“如何说何物存在”,从而消解了传统本体论预设的纯粹的客观实体。

传统本体论预设了一个不依赖人而存在的外在客观世界,这就把本体论问题完全实体化、客观化、实证化了,但作为根本性问题,本体论总是人所追问的本体论。离开了人“如何说何物存在”,也就没有具有根本性的本体论问题了。因此,“‘本体论承诺’并不具有预设实体存在的意味,它仅仅涉及一个理论如何使用关于本体论的语词去构造自己的本体论。在这种意义上,‘本体论承诺’更像是一种指导一个理论如何构造本体论的方法,而不是简单地承诺这个理论中所预设的实体的存在”^④。所谓“说何物存在”,意在强调人们通过某种理论框架或理论话语来表达对根本问题的理解,以此建构事物的本体论。正如海德格尔所言,“语言是存在之家”,以怎样的语言来言说根本性问题,规定了不同的本体论状态,因而,不同的言说方式规定了不同的思维方式,表现为不同的本体论立场和态度。从“如何言说艺术本体”的角度看,艺术是一种命名、一种惯例或一种共识。“艺术作品的本体论地位像游戏的本体论地位一样,至多是貌似本体论而已;任何为艺术下定义的企图都只能是导致唯我论或重言式;艺术的概念是不可决定的,概念的开放性和不确定性是概念的准确定义;最后,你或者借助一种言有所为的言行为论,或者借助一种机制论得出以下结论:‘艺术就是一切被命名为艺术的东西。’这个经验定义的循环性不仅不是诡辩,而且正是艺术作品的本体论特征。……艺术是一件自律的事情,它自我建立,自我命名,在自身找到自己的根据。”^⑤在此,语言命名的意义得以彰显,所有艺术本体论问题实质上都是人们对于自身所理解的根本性问题的言说或阐释。

第三,现代本体论确立了人类生存的优先地位,强调人的存在对于世界存在的本体论意义,用生存本体论取代实体本体论,从而扭转了传统本体论“见物不见人”的弊端。

生存本体论是指将人的生命作为本体承诺的理论。把人的生命作为本体的承诺,表明了“人生此在”的出场状态,并强调只有人的存在,才有人生的世界,才有本体论的思考与追问。针对传统本体论将客观实体作为哲学追问的最高问题,生存本体论提出“人生此在”的生存论优先原则,改变了传统本体论只关注物质实体的“见物不见人”的哲学倾向,使“人的问题”成为当代哲学的核心命题。20世纪本体论哲学面临全面的危机,最为核心的问题无疑是人的危机,传统本体论哲学越来越抽象地关注实体存在,人的生存问题几乎完全在哲学视野消失。比如,我国的哲学教科书将“物质第一性,还是意识第一性”、“思维与存在是否统一”等问题作为本体论追问的基本哲学问题,而人的生命存在、生存境遇、生活意义、价值信仰等与人类命运息息相关的人生哲学或生命哲学问题却被彻底地遗忘了。只有人类才有艺术,艺术作品是人的生存状况的感性呈现与展开。在漫长的艺术发展历程中,人的生命存在、生存情态、生活意义、理想价值,无疑构成了艺术的永恒命题。艺术的本体扎根于人类生命存在的本体,艺术本体论问题的最高目的是人类以艺术审美的方式实现自我表达、自我塑造、自我理解。因此,艺术本体论问题也就是生存本体论问题,艺术本体论内在于生存本体论。

第四,现代本体论确立了人类生存的生成性原则,强调人的生命存在的动态敞开性及历史生成性,反对传统本体论预设的凝固静止的永恒不变本体,从而扭转了传统本体论以静止凝固观点看待世界的理论弊端。

传统哲学将本体理解为一个绝对永恒的实体。表面上看,物质实体处于相对静止凝固的状态,勉强可以作为现成的东西看待,但人并不是现成物,人类生命存在是一个生生不息的运动生成过程,用静止凝固的本体去规定不断生成发展的生命活动,无疑要陷入形而上学的谰妄。“生生之谓易”,生命的大化运行向无限的可能性开放。生存本体论与实体本体论不同,它将“存在”理解为向未来无限敞开的生成性过程,“存在”不是一个实体化的名词,而是一个生

成性的动词。存在是一个面向未来可能性的X,生命因其面向未来的无限可能性而充满了诱惑和魅力,同时也充满了艰辛与苦难,因此,艺术只有在历史与时间的流变生成中,才可能领会世界及其生存的本体性问题。从历史生成性原则看艺术本体,根本不存在一个预先设定的永恒不变的艺术本体或艺术本质,也没有放之四海而皆准的所谓纯粹客观的艺术规律,艺术本体在历史与时间中生成,艺术伴随着历史时代的发展而发展变化,不断地创新,不断地生成,不断地积淀,不断地超前。艺术本体的生成性原则向我们表明,必须以历史的眼光、生成的视域、流变的辩证法来思考艺术本体。同时,生成性原则也势必包含着多元差异性的原则,即以宽容和实验的精神看待艺术的本体论问题,防止传统艺术本体论或艺术本质论的形而上学的独断专横。艺术本体与艺术创造一样,需要尊重历史,尊重发展,尊重实验,鼓励创新流变。

第五,现代本体论承诺了本体论探寻的意义价值维度,将本体追问与意义追问紧密地连接为一体,发展了价值本体论的哲学方向,反对保持所谓客观中立立场的实体本体论,从而扭转了传统本体论缺失生存意义与价值追问的理论弊端。

对于人及其存在而言,纯粹客观世界是一个无意义的冰冷世界,而人的世界总是一个意义与价值的世界。前引陀思妥耶夫斯基的“人总要信点什么”,就意味着人总要追问某种具有普遍意义的根本性问题,尝试勾勒完整的世界图景,寻求某种统一的解释,以拯救或收拾人类难以忍受的支离破碎的世界。生存本体论关注“人活着”的生存论境况,而“人活着”的根本性问题在于“活着的意义”,人是否能够对此意义做出回答,乃是判定人之为人的根本标志,这一根本性问题同时也是判定哲学本体论的重要标志。从价值本体论的意义上看,现代哲学本体论承诺的根本性议题在于生存意义与价值的承诺。从意义与价值的本体论维度看,艺术本体论问题显然不可能远离艺术的意义与价值的追问。无论从何种意义上说,艺术的世界绝不是只关乎纯粹客观的冰冷世界,艺术家也不可能像科学家那样守持所谓价值中立的客观态度。因此,艺术作品的意义与价值正是“人为什么活着”的意义追问与价值追寻。艺术的世界就是意义的世界,就是价值的世界,艺术世界的创造实质上也就是意义世界的建构,它以感性的方式表达着人类对于生命存在的价值关怀和意义求索。人类在艺术本体的意义探寻中领悟自身的存在,进而找寻生命存在的意义和价值。总之,艺术的本体论承诺不是事实的认定,而是一种价值判定,它从生命信仰的价值维度出发,为艺术实践奠定艺术的精神坐标。一旦丧失了意义世界的建构,艺术自身意义也势必丧失殆尽。艺术的本体论承诺是追问艺术本体意义的需要,在艺术研究中具有价值定向的作用。从此意义上说,当代艺术的本体论问题必须在价值本体论或意义本体论的维度上加以理解和展开。

① 张志伟:《是与在——意义世界对逻辑经验世界的超越及一种反对Aesthetics的艺术哲学导论》,中国社会科学出版社2001年版,第1页。

②③ 马丁·海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社1997年版,第3页,第29页。

④ 叶秀山、王树人总主编:《西方哲学史》第八卷下,凤凰出版社、江苏人民出版社2005年版,第775页。

⑤ 蒂埃里·德·迪弗:《艺术之名——为了一种现代性的考古学》,秦海鹰译,湖南美术出版社2001年版,第12页。

(作者单位 辽宁大学文学院)

责任编辑 张颖