

海德格尔关于艺术作品的物之思

李思倩, 陈少龙

武汉科技大学马克思主义学院, 湖北 武汉

收稿日期: 2021年11月25日; 录用日期: 2021年12月9日; 发布日期: 2021年12月24日

摘要

作为存在主义的大哲学家, 海德格尔究其一生都在追问存在问题。而对于物之概念的思考, 在其存在之思中始终占据着一席之地。海德格尔有着前后两个哲学时期, 与之相伴随的是其关于物之思的三重变奏。而海德格尔关于艺术作品之为物的思考, 正处于承前启后的一个中间阶段。他从传统的物之概念发问, 从中寻由物之为物的本质因素, 最终借艺术作品的物性建立一个世界和置造一个大地, 使两者之澄明与遮蔽的对抗构造了一个真理的场域, 让存在者之本质存在得以显现, 人类也得以诗意地栖居于这片大地之上。

关键词

海德格尔, 存在, 物, 艺术作品, 世界, 大地

Heidegger's Material Thoughts on the Works of Art

Siqian Li, Shaolong Chen

School of Marxism, Wuhan University of Science and Technology, Wuhan Hubei

Received: Nov. 25th, 2021; accepted: Dec. 9th, 2021; published: Dec. 24th, 2021

Abstract

As a great philosopher of existentialism, Heidegger has asked about existing problems all his life. The thinking about the concept of things always occupies an important place in the thinking of its existence. Heidegger had two philosophical periods before and after, accompanied by its trios on the thought of things. Heidegger's thinking about works of art is in an intermediate stage. He asked from the traditional concept of things, from the essence of things, finally by the material nature of art to establish a world and build a earth, made the clarity and the confrontation construct a hidden field of truth, and let the essence of the existence appear. Human beings can also

文章引用: 李思倩, 陈少龙. 海德格尔关于艺术作品的物之思[J]. 哲学进展, 2021, 10(4): 402-406.

DOI: 10.12677/acpp.2021.104071

poetically live on the earth.

Keywords

Heidegger, Existence, Object, Art Works, World, Earth

Copyright © 2021 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

作为存在主义的大哲学家,海德格尔终其一生都在追问存在问题。而在他的存在论哲学思想中,伴随其哲思进路始终的,总有关于物的思考。人在世界之中,而物也是作为世内存在者存在,因此人便不得不和物打交道,不得不与物处在烦恼的状态之中。可以说,物之概念的发展变化是紧随其前后哲学思路的转变而来的。学界在对海德格尔“物”之概念的探讨研究中,普遍将其划分为了前中后三个时期。在《存在与时间》中,海德格尔对物的探讨从物之用具性的“上手状态”和“现成状态”出发;“海德格尔关于艺术的思考主要肇始于其中期思想,代表作为《艺术作品的本源》”[1],在《艺术作品的本源》中,海德格尔批驳了以往的关于物的流俗观点,重新给定了物的三种状态,作为艺术作品的物在于突现大地和开启世界,两者的遮蔽与澄明的争执构建了一个真理领域从而让存在者的本质存在显现;而在《物》中,海德格尔则探讨物之物性,物之本质正在于物化聚集着四重整体,从而让人本真地栖居。本文将从中期,海德格尔对于艺术作品之作为物的思考出发来探讨。这正是一个承前启后的阶段,既有海氏前期哲学的影子,也有其后期哲学思想的发端,通过其对于艺术作品之作为物的思考,可以一窥海氏哲学的发展端倪。

2. 传统的物之概念

对于物是什么的思考,在哲学诞生之初便已有之,所以海德格尔才说“对物之物性的各种解释在西方思想的进程中起着支配作用”[2]。物的概念含纳广博,从广义上说小到石子,大到世界,甚至连超越的上帝本身也是一物,“物这个词语在这里是指任何全然不是虚无的东西。”[2]但毕竟把上帝和人自身归为物太过匪夷所思,因此我们把物最终限定在一个狭小的区域里,仅仅从自然之物和使用之物的角度来关照。海德格尔认为,有这样三种观点始终占据着西方思想的进程,并且至今仍对我们有所影响。

第一种流俗的关于物的观点是“物是其特征的载体”[2]。在这里,物只是各种属性的集合者,诸属性借助于物而来到,物在此是根基。海德格尔认为这一关于物的思考方式显然是和我们的命题话语有关,是将命题结构简单的转化为物的结构,即命题结构的主谓联接在物的结构中被表述为实体和属性的关系。但此种观念通用于所有存在者,无法对物性的存在者和非物性的存在者做出区分。第二种流行的物的解释是“物无非是感官上被给予的多样性之统一体”[2]。物在这里变成了感性之物,物只在感官中而来。但在这种感官中,最为切近的仍然是物。其实这两种对于物的解释并没有太多不同,我们的感官也只在与物的属性发生着关系,这是交互性的。显然,第一种观念中的物离我们太疏远,它是从物本身而来,第二种观念中的物又隔我们太迫近,它在人的感官中现身。第三种古老的物的概念是“物是具有形式的质料”[2]。这个概念可以说是前两者的统一和深化,质料就是使物能够显现的东西,它们给了物以持久性和坚固性,让物能够成其为物;而形式,则是物向我们照面的方式,它将诸质料统合起来从而赋予了

物一个外观。

总而言之,形式与质料的综合也就是经常被用及的内容与形式相统一的哲学范畴。而对这一概念的寻获,使得我们获得了关于自然物和用具物的规定。也正是这第三种解释,才将海德格尔的物之思引向了深处。

3. 海德格尔的物之思

在厘清了传统的物之概念后,海德格尔终于在质料和形式这对概念的启示下获得灵感,开始了他自己对于物的寻思。尽管他仍强调依此路线也是有所怀疑的,即质料和形式还没有到达追问的根本,但并不妨碍他由此劈出一条追问之道来,因为借助于这一路径可以通达真正的物之本质。但他并不急于给物下一个定义,而是先区分了三种不同的物之种类,即自然物、艺术作品和器具。

首先是自然物,也即纯然的物,它是自生自立的。纯然物也有质料与形式,例如一块花岗岩石块,形式使各部分质料有了一个空间位置上的分布和排列,从而表现出一个块状来,但形式在自然物中并不构成一个目的,质料也不因形式而来到,它们两都有着原始的自生性。其次,艺术作品也可以用质料和形式来套用。如画家用别具匠心的组合方式将颜料组合起来,给人们呈现出一个美感来。虽然看起来艺术作品的质料是为形式而来到,但质料仍保持着其自足性,因为形式也得为了颜料的协调和彰显而服务。之所以是自足的,而不是自生的,因为它毕竟是经由人的手而创造出来的。最后,将此概念运用得最为顺手的还是器具。例如,我们日常所使用的斧子、陶罐等用具,也是处于某种形式当中的质料,并且“不止于此,形式甚至先行规定了质料的种类和选择”[2]。例如我们要制作一把斧头,工匠在心中便已经在先地勾画好斧子的形状了。它要一头锋利便于削砍,为了削砍便不得不找寻材质锋利坚硬的物料,能够斫物;此外它还要一个斧柄便于使用,为了使用顺手便不得不寻找轻便坚固的质料。在此,形式先行地规定着质料的来到,质料在此丧失了自足性,因为它受他者支配。

我们可以看到,形式与质料在器具这里如此完美的结合和应用,但质料和形式却绝不是纯然物和艺术作品的物性的原始规定性。因为纯然物具有自身构形的特征,在这里质料和形式是同一的;至于艺术作品的质料更不是为了形式而来,它反而是为了使质料突显。在自然物和艺术作品那里,质料对于形式决不像在器具那里那样,有如此强大的逼迫性,前两者有着后者所没有的自生性和自足性。我们已经看到质料与形式的概念给海德格尔带来的诸多困扰,但他为什么仍要循由这条线路走下去呢?因为这条一直在西方思想中起特殊支配作用的引线,绝不是偶然发生的。此外,哪怕我们的寻思误入了歧途,但把错误的道路都排除了之后,正确之途不正离我们越来越远吗?看来,质料和形式并不是完全消失了其作用。前文已经提及,在器具制作中,形式先行发生。可形式又是因为什么而到来,换言之,人们为什么而制作器具。很明显,对形式进一步地追问方才真正达到了海德格尔的目的,这也是流俗的传统的物之观点给他的启发。

显而易见的是,器具之制作是为了使用,它因有用性而来,我们绝不会造出没有任何用处的用具,或者说器具总是因某种用途而被造出,“器具的器具存在就在于它的有用性”[2]。有用性是器具的基本特征,正是基于这个基本特征,这个存在者本身才能现身在场,从而成为这种存在者。形式和质料以及两者的完美结合,都建基于这种有用性之上。根据不同的有用性,各种器具的质料和形式便不尽相同。也正因为器具的有用性,我们在使用过程中,才最真切地与器具之物因素相照面。一件放置不用的器具,它的本质存在是什么我们决不会经验得到。对于一件器具,我们使用得愈加顺手,器具之器具存在便愈加显现,在这顺手的使用之途中,我们和器具便建立了一个可靠的信赖关系。“自持的器具的宁静就在于可靠性之中。只有在可靠性之中,我们才能发现器具实际上是什么。”[2]通过有用性海德格尔追问到了可靠性,这可以看作器具之器具性的两个本质特点。而也正是对于器具的这一可靠性思考,海德格尔

将我们领向了通往艺术作品之物性的门径。

4. 艺术作品之为物

艺术作品的物性之思为何要取道于器具的物性, 原因是多方面的。首先, 不论如何, 艺术作品和器具一样都是人制作出来的, 都出自人的手工, 他们具有着某种相似性或相关性。其次, 物具既是物, 同时也是一件“艺术作品”, 因为它包含一定的艺术性, 当然因其缺乏自足性而逊色于真正的艺术作品。此外, 最为重要的是海德格尔在以具体的器具为例进行分析时, 他不是从实实在在的器物出发的, 他是通过对画中的器物的思考而进入的。在艺术作品中存在的器具, 具备了艺术作品和器具的双重本质或双重属性, 即在保持自足性的同时更拥有了一种可靠性。当然, 海德格尔在此没有考虑到一件事情, 那就是古人遗留下来的精美器物, 到了今天成了现代人所珍藏的艺术品, 这是数见不鲜的, 当然这种精美器物本身就无限接近于真正的艺术品。因此, 海德格尔对于器具之器具存在的思考实际上就已经关涉了艺术作品的作品因素。

显然, 艺术作品有一个不同于自然物和器具的最大特征, 那就是艺术作品可以描画自然物和器具, 这并不是简单的模仿, 而是一种再创造, 即通常所说的既来源于生活, 又高于生活。海德格尔认为“作品就是自然现存的东西”, 即“物”, 问题只在于“艺术作品远不只是物因素, 它还是某种别的什么”, 因而必须把这些“物因素”看作这种“别的东西”的“比喻”和“符号(象征)” [3]。那么, 究竟什么是作品所要表达的“别的东西”呢? 为此, 海德格尔选择了一副梵高的著名油画, 即农鞋来说明, 他说“艺术作品使我们懂得了鞋具实际上是什么” [2]。在这样一双沉甸甸的破旧农鞋里, 历经着四季风雨的沧桑和洗刷, 晨曦初露时, 农妇穿着它迈动在永远单调的田垄上, 这鞋具回响着大地的无声召唤; 暮色黄昏, 农妇又在一种滞重而健康的疲惫下脱下它, 鞋具这黑洞洞的敞口, 凝聚着劳动步履的艰辛。海德格尔对于这双农鞋进行了连篇累牍的深刻阐发, 在他看来农妇和农鞋建立了一种深厚的可靠性, 借助于这可靠性, 农妇被置入大地的无声召唤之中并对自己的世界有了把握。“这器具属于大地, 它在农妇的世界里得到保存。正是这种保存的归属关系, 器具本身才得以出现而得以自持。” [2]艺术作品在此揭示了器具的存在, 器具这个存在者的存在正是在艺术作品的无蔽领域之内被开启出来的, 这种无蔽性一定程度上得益于艺术作品的自足性。艺术作品的本性在于揭示, 让存在者进入无蔽之中, 也即解蔽, 因此作品性便与真理关联起来。艺术作品在揭示器具之器具存在的时候, 将自己的本质也来带了出来。“在艺术作品中, 存在者之真理自行设置入作品中了。艺术就是真理自行设置入作品中。” [2]而真理的本质是澄明与遮蔽之间的原始争执, 这表现为世界与大地的对抗, 即“艺术作品中世界和大地的冲突或争执是这个统御万物的斗争中的一种, 是存在的真理发生的一种方式” [4]。

海德格尔最终道出了艺术作品的两个基本特征, “建立一个世界和置造大地, 乃是作品之作品存在的两个基本特征。” [2]例如一座希腊神庙, 这件艺术作品建立了一个世界, 它并没有使质料消失, 而是使质料在作品的世界里敞开。在这个世界里, 石块表现出它的硕大和沉重, 木头表现出它的坚硬和韧性, 颜料表现出它的色泽和明暗, 这是完全不同于用具的, 器具因形式而来并使质料消失在有用性之中。这里的质料指向的是大地, 大地也表现为和世界相对抗的存在者。就像绘画作品使一双作为器具的农鞋显现一样, 这里的建筑作品也开启出一个世界从而让大地显现。这样一个世界, 并不单单指现存世界, 因为万事万物都处于这个世界之中, 这个世界更表现为一个意义世界, 是一个澄明之所, 人在其中与万事万物打交道, 建立亲密可靠的关系。而大地是这个意义世界奠基于其上的物性基础, 包括了自然万物, 它本身是封闭自存的, 正是由于将它带入了意义世界的场域之下, 与人产生了关联, 它方才真正的显示了自身。

艺术作品由是建立一个世界, 并且置造大地, 两者之澄明与遮蔽的对抗张力构造了一个真理的场域,

使存在者之本质存在显现, 人类也得以诗意地栖居于这片大地之上。

5. 结语

海德格尔关于艺术作品的物性思考, 是其哲学进程中的一个重要过渡期, 并有着其哲学思路的一贯性。他不仅在隐晦处进行物之思想的阐扬, 也在明处的哲学探讨中直接借由前期的思路而逐步探本溯源。对于在世界之中的人来说, 上手之物首先向我们照面, 它是人使用的得心应手的工具。但用具会在日月中磨损, 当它磨损得失去有用性之后, 便遭受到人类的抛弃。而艺术作品则不同, 它从来就不曾建基于有用性, 人类反而将其保护起来, 它始终是自持的。因此, 海德格尔便从艺术作品着手探讨用具的本质, 只因用具在艺术作品中能够开启自身, 也能够使自身持存。而艺术作品建立世界、置造大地这样的观念, 到了后期也发展成为了物物化世界之际保护着天地神人这四重整体。可以说, 透过其不同时代的作品, 可以很好地把握海德格尔的哲思进路。海德格尔关于物的思考, 是想寻求人的一个本真状态, 以此重返人的存在家园。关于艺术作品的思考, 就这样在海德格尔的整个哲学的物之思中起了一个承前启后的重要作用, 他的物之思从上手之物而来, 也终将回到器物之中。

参考文献

- [1] 丰雅鑫. 从“真理”到“地方”——论海德格尔艺术思想的“转向”[J]. 文艺理论研究, 2021, 41(3): 157-165.
- [2] 海德格尔. 林中路[M]. 北京: 商务印书馆, 2018.
- [3] 邓晓芒. 什么是艺术作品的本源?——海德格尔与马克思美学思想的一个比较[J]. 哲学研究, 2000(8): 58-64.
- [4] 朱清华. 《艺术作品的本源》中真理发生的五种方式与本真状态[J]. 哲学研究, 2021(3): 87-97+129.