

---

January 2018

## Art and Objecthood: An Explication of the Debate Inspired by Martin Heidegger

Zhenglong Wang

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Wang, Zhenglong. 2018. "Art and Objecthood: An Explication of the Debate Inspired by Martin Heidegger." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (1): pp.170-176. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss1/5>

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.

# 艺术与物性

## ——对一个海德格尔引发的争论的考察

汪正龙

---

**摘要:** 海德格尔中后期提出了艺术与物性的关系问题,批评了特性的载体、感觉多样性的统一体和具有形式的质料三种关于物的规定方式,认为创作是让某物作为一个被生产的东西而出现,作品把物因素置入敞开的领域中加以显现。海德格尔的思考奠基于其艺术存在论,体现了他对艺术是什么以及人是什么的思考,与20世纪艺术的走向相关联,进而成为当代美学以及艺术理论中争论的一个核心问题。虽然其他美学家或思想家大多不是沿着海德格尔本人的思路,而似乎是将其批评过的思路加以改造进行探讨,但是在反模仿论、反形而上学方面却与海氏异曲同工。

**关键词:** 海德格尔; 艺术; 物性; 质料; 反形而上学

**作者简介:** 汪正龙,文学博士,南京大学文学院教授,博士生导师,主要研究方向为文学理论、西方美学。通讯地址:南京大学文学院,邮政编码:210023。电子邮箱:wangzhenglong@sina.com

---

**Title:** Art and Objecthood: An Explication of the Debate Inspired by Martin Heidegger

**Abstract:** In his middle and later writings, Heidegger puts forward the issue of the relation of art and objecthood, holding that creation presents an object as a production and an artwork manifests the thingly element in a broad field, with criticism of the three definitions of the thing: the thing as a carrier of properties, the thing as a unit of sensorial perception, and the thing as matter moulded in a particular form. Heidegger's ideas based on his art ontology reflect his thoughts about what art is and what a human being is, which are related to the art trends of the 20<sup>th</sup> century and then become a core issue of contemporary debates in aesthetics and art theory. Although other aestheticians or thinkers seem to discuss such issues in a remoulding way of what Heidegger criticizes while seldom following his own thinking, they are similar with Heidegger in the terms of anti-mimesis and anti-metaphysics.

**Keywords:** Heidegger; art; objecthood; substance; anti-metaphysics

**Author:** Wang Zhenglong, Ph. D., is a professor at the School of Liberal Arts, Nanjing University, with research interests in literary theory and western aesthetics. Address: School of Liberal Arts, Nanjing University, Nanjing 210023, China. Email: wangzhenglong@sina.com

---

20世纪30年代中期,海德格尔在《艺术作品的本源》中批评了传统上关于艺术物性的三种规定方式:特性的载体、感觉多样性的统一体、具有形式的质料,认为这三种规定都不能把握物之物性,或者说物之物因素。在此基础上海德格尔表达了他的艺术存在论。此后,艺术与物性的关系乃成为海德格尔中后期一个十分重要的理论问

题,并对20世纪的美学讨论产生了深远的影响。耐人寻味的是,其他美学家或思想家大多不是沿着海德格尔本人的思路,而似乎是将其批评过的三种思路加以改造进行探讨,但是在反模仿论、反形而上学方面却与海氏异曲同工。本文试图就此做一个简要的考察。

## 一、让栖居的物：走进存在的光亮

在《艺术作品的本源》中,海德格尔从艺术与物性的关系入手,探讨艺术作品的本源。艺术作品建立一个世界并制造大地,物是作品中的大地因素,创作是让某物作为一个被生产的东西而出现,作品把物因素置入敞开的领域中加以显现。

海德格尔首先以挂在墙上的梵·高画作《农鞋》和被士兵放在背包里的荷尔德林诗集为例,指出“所有艺术作品都有物的因素”,紧接着对作品与物进行了区分,“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”(《林中路》3)。进一步说,物可以分为纯然物、器具和艺术作品。纯然物指的是纯粹为物的石头、土块、木头等;器具则是人工制品,如一双农鞋;而艺术作品则是艺术家创作的作品如梵·高的画《农鞋》。按照一般的理解,一切存在者都可以被视为物,器具中也有物的因素,而作品更是兼具物因素和人工性。因而,海德格尔认为,需要澄清物之物因素、器具之器具因素、作品之作品因素,才能使作品区别于纯然物和器具。他选择的不是纯然物,而是器具之物——农鞋。在海德格尔看来,器具(如一双农鞋)的器具因素存在于它的有用性,但“有用性本身又植根于器具之本质存在的充实之中,我们称之为可靠性(Verlässlichkeit)。凭借可靠性,这器具把农妇置入大地的无声的召唤之中,凭借可靠性,农妇才把握了她的世界[……]器具的有用性只不过是可靠性的本质后果。有用性在可靠性中漂浮”(《林中路》18)。显然,指出器具的有用性和可靠性并不足以推出作品区别于一般器具。海德格尔的关键步骤在于将日常生活中人们对器具的使用视为器具可靠性的消亡。在日常生活中,器具的实用性凸显,其源始的可靠性反而被遮蔽了。只有当器具的有用性消耗殆尽时,我们才有可能知道其可靠性。也正是在这个意义上,他认为梵·高这幅画了“用处和所属只能归于无”(《林中路》17)的农鞋的油画《农鞋》“揭开了这个器具即一双农鞋真正是什么。这个存在者进入它存在之无蔽之中。[……]一个存在者,一双农鞋,在作品中走进了它的存在的光亮里。存在者之存在进入其显现的恒定中了”(《林中路》19)。

由此我们就可以理解何以海德格尔接来说,“艺术作品以自己的方式开启存在者之存在。这种开启,也即解蔽(Entbergen),亦即存在之真理,是在作品中发生的。在艺术作品中,存在者之真理自行设置入作品。艺术就是自行设置入作品的真理”(《林中路》23)。农鞋作为器具之物归属于大地,泥土、谷物、分娩等则归属于农妇的世界。而作品作为物,为真理的发生和保存提供了栖居之所。

《艺术作品的本源》对艺术的分析路径是由物到作品,解决方案则是由作品到物,艺术作品是世界和大地的建立,世界世界化与物物化同时发生。艺术作品把我们带入这种敞开性中,同时把我们移出寻常平庸。海德格尔在此强调了艺术作品的自足性,作品既是让栖居的物,又把某物带入存在之中。虽然海德格尔对《农鞋》的解读难免有误读的成分,但他以梵·高的绘画为例证讨论艺术的物性体现了对现代艺术的洞察力:因为传统绘画比较重视再现性内容,只是到了莫奈、高更、塞尚、梵·高等以来的现代主义绘画才注重色彩、质料与物感。

我们注意到,在写作《艺术作品的本源》同一时期,即1935—1936年,海德格尔还有一组讲座,后来以《物的追问》为名出版。在此书中,他又谈到物性,“我们追问的不是随便什么种类的某物,而是追问物之物性。[……]我们甚至还想要超越这些东西,超越那种物而达到非-有条件的东西,到达不再是物的东西那里,它形成某种根据或基础”(《物的追问》8)。他的结论是,“‘物是什么?’的问题就是‘人是谁?’的问题,这并不是说,物成了人的拙劣创造物,相反它意味着:人被理解为那种总已经越向了物的东西,以至于这种跳跃只有通过物照面的方式才得以可能,而物恰恰通过它们回送到我们本身或我们外部的的方式而保持着自身”(《物的追问》216)。这个说法表明,海德格尔对物性的探讨还有着更大的旨趣:他试图以物来探讨此在或人的生存。

而我们知道,海德格尔在1950年巴伐利亚艺术协会还有一个演讲名字就叫《物》,其中提出了著名的“四方”即天地神人,“物居留统一的四方,即大地与天空,诸神与终有一死者,让它们居留于它们从自身而来统一的四重整体的纯一性中”(《演讲与论文集》186)。“四方中的每一方都以

它自己的方式映射着其余三方的现身本质。同时,每一方又都以它自己的方式映射自身,进入它在四方的纯一性之内的本已之中”(《演讲与论文集》187)。天地神人的映射游戏,称之为世界。世界通过世界化成其本质。

其实,海德格尔还有不少论著涉及物的问题。在《诗人何为》等文中,海德格尔注意到,由于技术在我们这个时代的统治,物变成了可供计算的市场价值。由是观之,如何“把物从单纯的对象性中拯救出来[……]让物能够在整体牵引的最宽广之轨道范围内居于自身之中”(《林中路》314),这是海德格尔中后期思考的焦点之一。我们以《筑·居·思》中所举的茅屋和《物》中所举的壶为例:

让我们想一想两百年前由农民的栖居所筑造起来的黑森林里的一座农家院落。在那里,使天、地、神、人纯一地进入物中的迫切能力把这座房屋安置起来了。它把院落安排在朝南避风的山坡上,在牧场之间靠近泉水的地方。它给院落一个宽阔地伸展的木板屋顶,这个屋顶以适当的倾斜度足以承荷冬日积雪的重压,并且深深地伸,保护着房屋使之免受漫漫冬夜的狂风的损害。(《演讲与论文集》169)

壶之壶性在倾注之馈赠中成其本质。[……]倾注之馈赠可以是一种饮料。它给出水和酒供我们饮用。在赠品之水中,有泉。在泉中有岩石,在岩石中有大地的浑然蛰伏。这大地又受着天空的雨露。在泉水中,天空与大地联姻。在酒中也有这种联姻。酒由葡萄的果实酿成。果实由大地的滋养与天空的阳光所玉成。在水之赠品中,在酒之赠品中,总是栖留着天空与大地。(《演讲与论文集》179—80)

这两个例子说明:物是对天、地、神、人四重整体的聚集。以壶为例,壶是一个物,壶之虚空实现了壶之壶性,因为虚空可容纳和倾注,而倾注即馈赠。由此,壶的在场才得以发生和规定。茅屋也是一物,它聚集着四重整体,是可栖居之物。而

栖居把四重整体保存在物之中,既是人本真意义上的存在,也是一种筑造。壶、茅屋分别以各自的方式物化着,物之所是已经展现出来,无限可亲,我们身陷其中,却一味地将之对象化。海德格尔认为,只有在我们使物自由的时候,即以栖居的方式把物及聚集在物中的四方整体的本质保护下来,才能拯救大地、接受天空、期待诸神、护送终有一死者。因而我们需要以艺术的方式来看待物,物与人在此相互占用,相互照亮。

让我们再回到海德格尔关于艺术的论述。在海德格尔那里,艺术的创作便是真理的发生,即存在之无蔽。他把艺术创作视为一种生产(Hervorbringen)(《林中路》42—44)。根据他的考证,生产在希腊文中的意思是“这样或那样地让某物或彼物进入在场者之中而显现出来”(《演讲与论文集》168)。即艺术是一种让物其所是地去蔽,是物的最本真的显现。海德格尔又说过,唯有语言才使存在者作为存在者进入敞开领域之中,纯粹所说即道说使物归隐于四重整体之宁静,“关键在于学会在语言之说中栖居”(《在通向语言的途中》27)。作诗即创造,也即是在语言之说中栖居。这样,艺术、物性与人的生存三者就被关联了起来。

从中可见,海德格尔提出艺术与物性的问题,主要是为了反对古老的艺术模仿论,重新思考艺术是什么,以及与此有关的人是什么的问题。

## 二、作为质料的物? 或感觉多样性的统一体的物?

海德格尔提出的艺术与物性的关系问题在20世纪美学史上引起了多种回应,这些争论主要由艺术存在方式的多重性引起的。在《艺术作品的本源》中,海德格尔对此有一段提示:“作品因素固然不能根据物因素来得到规定,但是对作品之作品因素的认识,却能把我们对物之物因素的追问引入正轨”(《林中路》53)。哪些是海德格尔所说的能把我们引入对物之物因素的追问正轨的作品之作品的因素?詹明信在解读梵·高的画作《农鞋》时曾提出艺术作品的双重质性问题,或许能给我们提供一些启发:“我们还可以对艺术品的双重质性加以强调,进一步阐明第一种物质性(即‘大地’本身、大自然的林间小径、实体实物

等)将如何转化成第二种物质性(油画本身、即透过油彩而凝结于画本之上、展露在观者之前、并诉诸其视觉官能的画感及质感)”(詹明信 437)。詹明信在这里所归纳的艺术作品的双重质性涉及构成艺术作品的质料、载体以及读者观众对之的感知。众所周知,海德格尔恰恰批评了特性的载体、感觉多样性的统一体、具有形式的质料三种关于艺术物性的规定:前者把艺术归之于某些内在的属性,带有实体论色彩,中者属于现象学反对的心理主义,海德格尔对这两种观点表示反对是自然的。至于后者,海德格尔的态度就有一些矛盾:一方面,海德格尔批评这一亚里士多德以来的形式-质料二分主要适用于器具,并且过于看重形式,另一方面,海德格尔其实又很看重质料在艺术作品中的作用。

从一般意义上来看,物是艺术作品的质料。在《艺术作品的本源》中,海德格尔指出,具有形式的质料曾经是关于艺术作品物性的流行见解,“作品中的物因素显然就是构成作品的质料。质料是艺术家创造活动的基底和领域。[……]质料与形式的区分[……]是所有艺术理论和美学的概念图式”(《林中路》11)。而且海德格尔也承认,质料在作品中是一个“稳固”的、显而易见的事实,“建筑物存在于石头里,木刻存在于木头里,油画在色彩里存在,语言作品在话音里存在,音乐作品在音响里存在”(《林中路》3)。虽然海德格尔反对将艺术作品的物性归结为质料,但是其《艺术作品的本源》中所说的大地,有时指的是与世界的敞开相对的一切存在者,有时就是指艺术作品中的“质料”,“一件作品从这种或那种作品材料那里,诸如从石头、木料、铁块、颜料、语言、声音等那里,被创作出来,我们也说,它由此被制造(herstellen)出来。[……]建立一个世界,它并没有使质料消失,倒是使质料出现,而且使它出现在作品的世界的敞开领域之中:岩石能够承载和持守,并因而才成其为岩石;金属闪耀,颜色发光,声音朗朗可听,词语得以言说”(《林中路》29—30)。“在被当作对象的作品中,那个看来像是流行的物的概念意义上的物因素的东西,从作品方面来了解,实际上就是作品中的大地因素(das Erdhafte)。[……]我们只有通过作品本身才能体验器具之器具因素。这一点不仅适用于器具,而且也适用于物之物因素”(《林中路》53)。这

质料,这大地因素,海德格尔有时候径直称之为“媒介”,“因为作品是被创作的,而创作需要一种它借以创造的媒介物,那种物因素也就进入了作品之中”(《林中路》40)。

在海德格尔那里,质料的重要性要高于形式。在一件作品中,所有物都有自己的快慢、远近、大小。作品开放敞开领域之自由并且在其结构中设置这种自由。每一件作品的生产,都是如是存在的呈现。我们发现,萨特在一定程度上正是这样理解质料的。在《什么是文学?》中,萨特也谈到艺术作品的物性问题。为什么他认为艺术的介入主要限于小说这种散文艺术?而音乐、绘画、诗歌等艺术形式,则无需介入?就是因为音乐、绘画、诗歌等艺术形式所使用的媒介是“物”,“对于艺术家来说,颜色、花束、匙子磕碰托盘的叮当声,都是最高程度上的物;他停下来打量声音或形式的性质,他流连再三,满心喜悦;他要把这个颜色-客体搬到画布上去,他让它受到的唯一改变是把它变成想象的客体。所以他距离把颜色和声音看成一种语言的人最远。这一适用于艺术创作者要素的原理同样适用于各要素的组合:画家无意在画布上描下一些符号,他要创造一件物”(萨特92)。在艺术家眼中,颜色、花束、声音等等,都是最高程度上的物,浸透了艺术家的愤怒、忧虑或快乐,“各各他上空中那一道黄色的裂痕,丁托列托选用它不是为了表示忧虑,也不是为了激起忧虑;它本身就是忧虑,同时也是黄色的天空。不是满布忧虑的天空,也不是带忧虑情绪的天空;它整个儿就是物化了的忧虑,它在变成天上一道黄色裂痕的同时又被万物特有的属性,它们的不容渗透性,它们的延伸性、盲目的恒久性、外在性以及它们与其他物保持的无穷联系所淹没,掩埋”(萨特92—93)。诗歌也是如此。诗人摆脱了语言的工具性,把词看作物,而不是符号。“词的发音,它的长度,它以开音节或闭音节结尾,它的视觉形态合在一起为诗人组成一张有血有肉的脸,这张脸与其说是表达意义,不如说它表现意义。反过来,由于意义被实现了,词的物质面貌就反映在意义上,于是意义作为语言实体的形象发挥作用,它 also 作为语言实体的符号起作用,因为它已失去了自己的优越地位,而且,既然词语与物一样不是被创造出来的东西,诗人不去决定究竟是物为词语而存在,还是词语为物而存在。于是在词与所指的

物之间建立起一种双重的相互关系,彼此既神奇地相似,又是能指和所指关系”(萨特 96—97)。萨特在这里以语词当物,因为它们具有不透明性,不是对外物的模仿。同样,列维纳斯也重视艺术的质料因素。他认为艺术的基本功能在于提供一个客体的形象以取代客体本身,这就需要声响、色彩与文字。本来“声响、色彩和文字都反映出那些被它们以某种形式遮掩起来的客体。声响来自一个客体的嘈杂,色彩黏附在固态物体的表面,词语包含着一个意思,指称着一个物体。[……]在艺术中,那些构成了客体的可感的质既不通向任何客体,又是自在的。艺术的这种方式就是感觉本身的事件,也就是美学事件。[……]一个词语不能离开其意义而存在。但它首先包含着被它填满的声音的物质内容,这让我们可以把它归纳为感觉和音乐性”(列维纳斯 56—57)。词语本身摆脱了客观意义,回归了可感的要素形态。“这里的物质性意味着厚实的、粗鲁的、庞大的、悲惨的,一切具有持久性、重量、荒诞性的事物,一种暴烈却又漠无表情的在场,但它也包含着谦卑、赤裸、丑陋”(列维纳斯 60—61)。列维纳斯所说的“物质性”是感觉所呈现的“事件”,让主体通过异域感通向自身的外部。

在德勒兹眼中,质料无疑也是艺术作品的有机构成。他在《什么是哲学》中指出,艺术作品总是在“物”的基础上形成的,绘画依赖于颜料、画布等物质手段,雕塑需要借助于各种物质材料如大理石、金属等。但是德勒兹又认为,艺术作品又不能归结为物质的存在,因为它是在这个基础上的“感觉”和“表现”,“无论绘画、雕刻还是写作都离不开感觉(sensations)。人们描绘、雕塑和书写出感觉。作为感知物的感觉不同于涉及一个客体(参照系)的知觉:因为,如果说感觉跟什么东西相似的话,这一相似性产生于感觉自身所拥有的手段,画布上面的微笑不过是用颜色、线条、阴影和光线造成的”(《什么是哲学?》437)。材料保存的持久是保存感觉的前提。感觉在材料中实现,“整个质料变得富于表达力。感受成了金属的,晶莹剔透、坚硬如石[……]艺术的目的,连同其材料手段,是从对客体的各种知觉当中和主体的各种状态当中提取感知物,从作为此状态到彼状态的过渡的情感当中提取感受[……]在这方面,作家所处的境况跟画家、音乐家和建筑师没有

什么不同。作家使用的特殊材料是词语和句法,他们创制的句法不可逆转地上升到他们的作品里,进入感觉”(《什么是哲学》439—40)。

实际上,德勒兹更为看重的是感觉组合体,例如雕塑艺术的凸出与凹陷,以及造成它们相互交错的强有力的贴身肉搏。小说往往上升到感知物:哈代笔下的荒野,麦尔维尔的海洋,伍尔夫的都市或镜子。在这个意义上,德勒兹所说的感觉组合体好像接近海德格尔所概括的第二种意义上的物——感官上被给予的多样性之统一体,即“在感性的感官中通过感觉可以感知的东西。”然而,我们与其说德勒兹反对海德格尔,不如说,他改造了感觉多样性的统一体的说法:因为德勒兹眼中的感觉已经不是传统意义上主体的感觉,而“是同一身体给予感觉,又接受感觉,既是客体,又是主体。”对于绘画来说,“感觉,就是被画出的东西。在画中被画出的东西,是身体,并非作为客体而被再现的东西,而是作为感受到如此感觉而被体验到的东西”(《感觉的逻辑》47)。这样看来,无论是海德格尔、萨特,还是列维纳斯、德勒兹,虽然关于艺术物性的具体主张不尽相同,但是他们还是有明显的共同之处:反对模仿论,反对形而上学的主客二分和形式-质料的二分。

### 三、作为载体的物? 抑或情境中的物?

有学者指出,“艺术中的物性出场是视觉现代性品质的基本内容”(吴兴明 10—24)。现代艺术的发展彰显了物性,推进了艺术与物性的讨论。19世纪末、20世纪初以来,莫奈、高更、塞尚、梵·高等现代主义画家减弱绘画的深度,注重色彩、质料与物感,架上画走向衰败,绘画有一种“接近于装饰[……]通向‘复调’绘画的趋势”(格林伯格 194—95)。先锋派艺术的兴起,技术与载体因素凸显。杜尚1917年以现成物小便器《泉》颠覆了“制成品”的艺术观念,因为这是“选择了一件生活中极为普通的物品,将它放置在了一个新的环境当中,重新命名并为它设置了一个崭新的观看角度,它原先的实用性消失殆尽,取而代之的是一种全新的思想”(汤姆金斯 43)。达达主义将废弃物和画面拼贴在一起。以“物品”充当艺术品摧毁了本雅明所说的传统艺术品的韵味,消除了艺术品与生活的距离,以及观众的静观

态度。在这种情况下,关于艺术与物性的讨论蔓延到现代艺术特别是视觉艺术领域,并出现了情境主义倾向。“要想感知一事物,就得将该事物当做整个情境的一部分来加以感知。每一种东西都起作用——不是作为物品的一部分,而是作为情境的一部分,而它的物性正是在这一情境中得以确立的,至少也是部分地建立在这一情境之上的”(弗雷德 163)。

究其原因,首先是技术在艺术中的地位或比重增大了。一方面是技术的审美化,另一方面是第一次世界大战带来的对技术的恐惧,“1910年后先锋派成功地表达了资产阶级这种两极化的技术体验,才在艺术生产中把技术和技术想象融合了起来”(胡伊森 384)。技术侵入艺术作品的结构,拼贴、装置等克服了艺术与生活的二分;其次,视觉艺术自身的特征彰显出来。相比而言,音乐和文学有一种相对稳定的结构类型,因而可以进行结构的探讨。绘画、雕塑等视觉艺术则不然,它的创作背景属性有时候对于作品也是构成性的,也就是说,影响到作品可感知属性的起源。

乍一看,先锋艺术的发展使载体因素凸显,似乎很接近艺术物性的载体论(实体论),但是即便诸如杜尚的小便器也还需要拿出去展览并命名为《泉》才能成为艺术品。在一定程度上可以说,无论是先前的架上画、语言艺术,还是后来的行为艺术、装置艺术都需要通过载体来立意,即精神化,但是载体的形态发生了变化。加拿大的大卫·戴维斯说,“在毕加索的《格尔尼卡》中,载体可以是一个物质对象;在柯尔律治的《忽必烈汗》中,载体是一种语言结构类型;在杜尚的《泉》中,载体是一种特殊的行动”(戴维斯 74)。也就是说,质料或载体和立意以及读者观众的参与等共同成就作品,所以戴维斯反对把艺术视为静态的、固定的“物”或载体,认为它是一种动态的、由创造性的施为活动体现出来的“过程”。20世纪以来,审美经验与生活经验的逐步合一打破了康德的审美静观在审美经验与日常经验之间所建立的壁垒,更使得情境主义的艺术观念大行其道。例如,杜威说,“当艺术物品与产生时的条件和在经验中的运作分离开来时,就在其自身的周围筑起了一座墙,从而这些物品的、由审美理论所处理的一般意义变得几乎不可理解了”(杜威 1)。丹托也反对把艺术归结为具有某种属性的物品,主张在艺术品

与寻常物的关系中看待艺术,“假如某物和其他某种东西构成了某种特定的关系,它就能成为一件艺术品”(丹托 76)。在《物的追问》中,海德格尔也写道,“墙上的东西——油画——我们同样可以称之为物”(《物的追问》4)。就此而言,海德格尔本人并不完全排斥艺术情境主义乃至载体论的物性观念。海德格尔在人的存在、艺术生产及其情境等多重维度中思考艺术及其物性,还是给我们颇多启示。

毫无疑问,海德格尔本人关于艺术与物性的思考奠基于其艺术存在论,或者说语言存在论,语言被视为存在的家园。按照海德格尔的说法,诗人在语词上获得经验,并把一种关系赋予一物:“诗人经验到:唯有词语才让一物作为它所是的物显现出来,并因此让它在场。词语把自身允诺给诗人,作为这样一个词语,它持有并保持一物在其存在中。[……]诗人把诗人的天职经验为对作为存在之渊源的词语的召集”(《在通向语言的途中》158)。诗人进入词与物的关系,命名存在之物。艺术生产既是艺术家总体性筹划的一种实现,免不了涉及质料、语词,也是一种存在者的显现,因而也涉及语境、与他者的关系,摆脱不了作品本身被整合的系统。艺术的物性这种悖论性,令海德格尔本人也颇费踌躇,也是形成艺术物性多种看法的缘由所在。“世界要将大地中的涌现者去蔽,使其作为某物呈现,大地则要将那被世界之光照亮的物收回到它的黑暗之中[……]于是,艺术作品中的物一会儿作为有某种确定意义的存在者而呈现,一会儿作为毫无意义而隐匿自身的存在者而凸显”(余虹 169)。这就不难理解,为什么一方面海德格尔的观点得到部分美学家和艺术批评家的响应。比如德国当代美学家马丁·泽尔认为,审美对象更多是一种事态。审美对象可通过概念来区分的感性特征,称之为显象,“显现是诸显象展开的过程”,审美不是对静态属性,而是对当下事态显象间游戏的关注。审美直观只有在以名称和普遍概念为工具的感知语境中才能实现(泽尔 66)。但是另一方面,质料论、感觉论改换了门庭和包装重新登场,而情境主义又大行其道:它们共同体现了从实体主义到关系主义、从主体性到主体间性思维方式的转变。

关于艺术与物性问题的讨论已经超出了海德格尔当初所预设的范围和现象学的框架,聚讼纷

运,可谓当代艺术危机的一个理论表征,也表达了人们对艺术是什么乃至人是什么的持续的追问。

#### 引用作品[ Works Cited ]

阿瑟·丹托:《寻常物的嬗变》,陈岸瑛译。南京:江苏人民出版社,2012年。

[ Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Trans. Chen Anying. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2012. ]

大卫·戴维斯:《作为施行的艺术》,方军译。南京:江苏美术出版社,2008年。

[ Davis, David. *Art as Performance*. Trans. Fang Jun. Nanjing: Jiangsu Arts Press, 2008. ]

吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译。桂林:广西师范大学出版社,2011年。

[ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Dong Qiang. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2011. ]

吉尔·德勒兹 费利克斯·伽塔利:《什么是哲学?》,张祖建译。长沙:湖南文艺出版社,2007年。

[ Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *What Is Philosophy?*. Trans. Zhang Zujian. Changsha: Hu'nan Literature and Arts Press, 2007. ]

约翰·杜威:《艺术即经验》,高建平译。北京:商务印书馆,2013年。

[ Dewey, John. *Art as Experience*. Trans. Gao Jianping. Beijing: The Commercial Press, 2013. ]

迈克尔·弗雷德:《艺术与物性》,张晓剑、沈语冰译。南京:江苏美术出版社,2013年。

[ Fried, Micheal. *Art and Objecthood*. Trans. Zhang Xiaojian and Shen Yubing. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2013. ]

克莱门特·格林伯格:《艺术与文化》,沈语冰译。桂林:广西师范大学出版社,2009年。

[ Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Trans. Shen Yubing. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2009. ]

马丁·海德格尔:《林中路》,孙周兴译。上海:上海译文出版社,1997年。

[ Heidegger, Martin. *Road in Forest*. Trans. Sun Zhouxing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1997. ]

——:《物的追问》,赵卫国译。上海:上海译文出版社,2010年。

[ ---. *What Is a Thing?*. Trans. Zhao Weiguo. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2010. ]

——:《演讲与论文集》,孙周兴译。北京:生活·读书·新知三联书店,2005年。

[ ---. *Lectures and Essays*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2005. ]

——:《在通向语言的途中》,孙周兴译。北京:商务印书馆,2004年。

[ ---. *On the Way to Language*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2004. ]

安德烈亚斯·胡伊森:“隐匿的辩证法:先锋派、技术、大众文化”,《先锋派理论读本》,周韵主编。南京:南京大学出版社,2014年。

[ Huyssen, Adreas. “The Hidden Dialectics: The Avant-Garde-Technology-Mass Culture.” *Theory of the Avant-Garde: An Essential Reader*. Ed. Zhou Yun. Nanjing: Nanjing University Press, 2014. ]

弗雷德里克·詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东编,陈清侨等译。北京:生活·读书·新知三联书店,1997年。

[ Jameson, Fredric. *The Cultural Logic of the Late Capitalism*. Ed. Zhang Xudong. Trans. Chen Qingqiao, et al. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1997. ]

伊曼纽尔·列维纳斯:《从存在到存在者》,吴蕙仪译。南京:江苏教育出版社,2006年。

[ Levinas, Emmanuel. *Existence and Existents*. Trans. Wu Huiyi. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2006. ]

让-保罗·萨特:“什么是文学?”,《萨特文论选》,施康强选编。北京:人民文学出版社,1991年。

[ Sartre, Jean-Paul. “What is Literature?” *Jean-Paul Sartre's Literary Essays*. Ed. Shi Kangqiang. Beijing: People's Literature Publishing House, 1991. ]

马丁·泽尔:《显现美学》,杨震译。北京:中国社会科学出版社,2016年。

[ Seel, Martin. *Aesthetics of Appearing*. Trans. Yang Zheng. Beijing: China Social Sciences Press, 2016. ]

卡尔文·汤姆金斯:《杜尚》,李星明等译。长沙:湖南美术出版社,1991年。

[ Tomkins, Calven. *Duchamp*. Trans. Li, Xingming, et al. Changsha: Hu'nan Arts Press, 1991. ]

吴兴明:《论前卫艺术的哲学感——以“物”为核心》,《文艺研究》1(2014): 10-24。

[ Wu, Xingming. “On Philosophical Sense of the Avant-Garde Arts.” *Literature and Arts Studies* 1(2014): 10-24. ]

余虹:《艺术与归家——尼采 海德格尔 福柯》。北京:中国人民大学出版社,2005年。

[ Yu, Hong. *Art and Homecoming: Nietzsche, Heidegger and Foucault*. Beijing: China Renmin University Press, 2005. ]

(责任编辑:王峰)