

《艺术作品的本源》解读

——海德格尔艺术本质观初探

钟 华

(四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

摘要:《艺术作品的本源》是海德格尔的诗学名作,它以“存在者在其存在中成其本质”的存在主义立场、以“回到事情本身”和“直接呈现”的现象学方法,围绕“存在之真理”,在对“艺术的存在”的追问中,将“艺术的本质”界定为通过“世界与大地的原始争执”的“裂隙”的“构形”所实现的“真理之自行置入作品”。艺术乃“真理之生成与保存”,是真理之创建、发生和进入存在的突出方式。

关键词:海德格尔;《艺术作品的本源》;存在;真理

中图分类号: I0 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5315(2003)04-0075-10

1935年11月13日,海德格尔在弗莱堡艺术科学协会上作了一个演讲;后应听众要求,次年1月和11月,演讲又在苏黎世和法兰克福多次重做。据伽达默尔在《海德格尔的后期哲学》(本文原为伽达默尔为《艺术作品的本源》所作的跋)中描述,“演讲引起了一种哲学的轰动”,使海德格尔很快成为他在《存在与时间》中曾相当刻薄地刻画过的那种“闲谈”的焦点[1](212—217页)。这些演讲的总题便是《艺术作品的本源》(Das Ursprung des Kunstwerkes)。

《艺术作品的本源》追问的核心问题是:“艺术是什么(Was ist die Kunst)?”这不能算是一个新问题。至迟从柏拉图、亚里士多德开始,它就一直为人们所思考,并且早已有人对它做出过相当系统深刻的阐释,如黑格尔、尼采等。该演讲的过人之处不在于他提出了什么了不起的新问题,而在于他采用新的立场和方法、新的思入问题的方式,在“老问题”上开启出了“新境界”。具体地说,它以存在主义的

立场、现象学的方法,围绕“存在之真理(das Wahrheit des Sein)”,对“艺术的本质(das Wesen der Kunst)”问题作了一番启人智慧的追问。

一 题解

关于“艺术作品的本源”这个题目的含义,海德格尔开宗明义指出:“‘本源’一词在这里指的是,一件东西从何而来,通过什么它是其所是并且如其所是。使某物是什么以及如何是的那个东西,我们称之为某件东西的本质。某种东西的本源乃是这种东西的本质之源。对艺术作品的本源的追问就是追问艺术作品的本质之源。”[2](S.1;1页)

据我理解,这里的“从何而来”乃是指某一存在者之所以成其为此一存在者之“所从出”;“是其所是”乃是指存在者成为其自身,成为它自身所是的那种存在者,它针对“是什么”而言;“如其所是”针对“如何是”而言,乃是指存在者如此这般的本真存在。决定某一存在者“是什么”以及“如何是”的,或者说使某一存在者“是其所是”并“如其所是”的,是

收稿日期:2002-05-06

作者简介:钟华(1964—),男,重庆永川市人,四川大学文学与新闻学院比较诗学博士研究生,四川师范大学文学院副教授。

该存在者的“本质(Wesen)”。所以,某一存在者的“本源(Ursprung)”便是该存在者的“本质之源(Herkunft seines Wesen)”,亦即成就其本质的那个根源。据此,所谓“艺术作品的本源”,也就是使艺术作品成其为艺术作品并以艺术作品的方式而存在的“艺术作品的本质之源”;而对“艺术作品的本源”的追问,也就是对“艺术作品的本质之源”的追问。

那么,应当以怎样的方式去追问“艺术作品的本源”,或者说对于“艺术作品的本源”采取怎样的追问方式才是恰当的呢?

二 思入方式

什么是“艺术作品的本源”,或者说“艺术作品”究竟“从何而来”,通过什么而“是其如是”并“如其所是”呢?

按照通常理解,“艺术作品”来自“艺术家”的创造,因此“艺术家是艺术作品的本源”。可是,“艺术家”又从何而来,或者说是什么使“艺术家成其为艺术家”呢?是“艺术作品”。正如荣格所说“不是歌德创造了《浮士德》,而是《浮士德》创造了歌德”。因此,“艺术作品又是艺术家的本源”。可是,又是什么使“艺术家”和“艺术作品”获得各自定性,从而成为“艺术家”和“艺术作品”呢?是“艺术”。因此,“艺术同时是艺术家和艺术作品的本源”。

这样一来,“艺术作品的本源”问题势必成为“艺术的本质”问题;并且,追问“艺术的本质”问题还同时出现了三个可能的“入口”：“艺术家(der Künstler)”、“艺术作品(das Kunstwerk)”和“艺术(die Kunst)”本身。

那么,究竟应当从哪里以及如何去追问“艺术的本质”呢?

在海德格尔看来,“艺术”只能在现实的“艺术作品”中“成其本质”(die Kunst west im Kunstwerk)。因此,只能通过“艺术作品”去追问“艺术的本质”。只是这样一来,追问必然陷入一个逻辑循环的怪圈:什么是“艺术”,只能从“艺术作品”那里寻找答案;什么是“艺术作品”,又只能从“艺术的本质”那里获知谜底。

面对这样的逻辑怪圈,还能否坚持对“艺术的本质”的追寻?

海德格尔的回答是,同样能坚持。只是必须注意两点:首先,“安于绕圈子”。但这里的“安于”并非消极无为,而是让“思”勇敢地探入并力求看清这

“怪圈”(海德格尔在“后记”中坦承,本文的兴趣在于“认识这个谜”而不必“解开这个谜”),所以他紧接着说,“这并非权宜之计,亦非缺憾。走上这条路,乃思之力量;保持在这条道路上,乃思之节日”。[2](S.3;2页)事实上,海德格尔在接下来的追寻中,不仅把在充满悖论和循环的“怪圈”中的穿行变成了“思之节日”,而且简直就成了紧张刺激的“思之历险”(读海氏著作,经常有“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”之感。读黑格尔著作一看前提就知道结论,三卷四册的《美学》只需看第一卷,甚至第一卷也只需看其“导论”;读海德格尔著作则不同,各种鲜活之思不断“涌现”,充满了“张力”和“奇变”,真的像“路”一般交错往复、无始无终)。其次,选择恰当的“入思”之处和“思入”方式。既然在“艺术”与“艺术作品”之间出现了必须“思入”的怪圈,那就只好在二者之间选择恰当的一方作为“入思”之处,并选择恰当的立场和方法“思入”那“思之所思”。为此,海德格尔放弃了从对“艺术”的含义入手进行玄想的思考方法,选择了现存的“艺术作品的存在”作为“入思”之处,并采用存在主义的立场、现象学的方法去追问“艺术作品的本源”,进而追问“艺术的本质之源”。

海德格尔以前,西方哲学、美学追问“艺术的本质”的方式不外乎两种:一是从现存艺术作品的特性中去归纳;二是从更高级的概念中去演绎。这两种途径和方法都不是现象学的,因为这里的“特性”、更高级的“概念”都是事先设定的“规定性”。而且,前一种追问必须在不知“艺术”为何物的前提下“独断”哪些是哪些不是“艺术作品”;后一种追问实际上只能将我们事先就已认定是构成“艺术作品”特质的那些东西呈现给我们。正如海德格尔所说,“人们认为,艺术是什么,可以从我们对现有的艺术作品的比较考察中获知。而如果我们事先并不知道艺术是什么,我们又如何确认我们的这种考察是以艺术作品为基础呢。但是,与通过对现有艺术作品的特性的收集一样,我们从更高级的概念作推演,也是同样得不到艺术的本质的;因为这种推演事先也已经有了那样一些规定性,这些规定性必然足以把我们事先就认为是艺术作品的东西呈现给我们。可见,从现有作品中收集特性和从基本原理中做出推演,在此同样都是不可能的;在哪里这样做了,也是一种自欺欺人。”[2](S.2-3;2页)两者对

“艺术是什么”的追问所得出的结论均是“独断”的，并且“群言淆乱，不知折衷谁胜？”海德格尔因此明确告诉我们，这样的追问方式是追问不到“艺术的本质”的，因为它们追问“艺术的本质”却不去追问“艺术的存在”，而“艺术的本质”正是在“艺术的存在”中“生成”的，“艺术的本质”只能到“艺术的存在”中去探寻。“存在总是某种存在者的存在”（*Sein ist jeweils das eines Seienden*）[3]（S.9；11页）。据此，“艺术的存在”总意味着“艺术作品的存在”，再加上“艺术在艺术作品中成其本质”（*Die Kunst west im Kunst - Werk*）[2]（S.2；2页），所以对“艺术的本质”的追问必须从对“艺术作品的存在”的追问入手。这就是海德格尔要选择对现实的“艺术作品的存在”的探寻作为追问“艺术的本质”的“入思”之处的原因。如何去探寻“艺术作品的存在”呢？海德格尔在《存在与时间》（*Sein und Zeit*）中说过，“若要使存在者能够不经歪曲地给出它的存在性质，就须如存在者本身所是的那样通达它”[3]（S.6；8页）。如何才能“如存在者本身所是的那样通达它”呢？唯有采取现象学方法。现象学的总纲领就是“面向事情本身（*Zu den Sachen selbst*）！”它主张“意识的悬搁”、“先验还原”[4]（89—161页）、“一切都必须以直接展示和直接指示的方式加以描述”、“远避一切不加展示的规定活动（*Fernhaltung alles nichtausweisenden Bestimmens*）”等，以便实现“如存在者就其本身所显现的那样展示存在者（*jede Aufweisung von seiendem, so wie es sich an ihm selbst zeigt*）”[3]（S.35；41页）。

那么，究竟应该怎样经由“艺术作品的存在”的追问来通达“艺术的本质”呢？

三 艺术作品的存在与艺术的本质

《艺术作品的本源》的核心部分讨论了三个连环套似的问题：“物与艺术作品”、“艺术作品与真理”、“真理与艺术本质”。其中有些问题非常晦涩难懂。下面，我试着谈谈我阅读时的一些觉解。

1. 物与艺术作品

先来看看海德格尔文本中一段非常精彩的描述：“一幅画挂在墙上，就像一支猎枪或一顶帽子挂在墙上。……人们寄送作品，就像从鲁尔区运出煤炭，从黑森林运出木材一样。战役中的士兵把荷尔德林的赞美诗与清洁用具一起放在背包里，贝多芬的四重奏被存放在出版社的仓库里，就像地窖里的

马铃薯一样。”[2]（S.3；3页）

作为一种自持的现存的存在者，所有艺术作品都具有“物（*Ding*）”因素：艺术创作中艺术家以他的手工活所完成的部分不就是艺术作品中的物因素吗？这也并非什么缺憾，虽然必须把艺术作品看作体验和欣赏的对象，但再高明的审美体验和欣赏也摆脱不了艺术作品中的物因素。然而，艺术作品远不只是某种“制作物”。它还是某种“别的什么”：它能把某种别的东西敞开出来。正是这“别的什么”使艺术家成为了艺术家，也正是这“别的什么”与“制作物”的结合使艺术作品成为了一种符号、一种象征（*Symbol*）。但在艺术作品中唯一能使这“别的东西”敞开出来的，正是其物因素。在艺术作品中，这物因素仿佛是一个屋基，那别的和本真的东西就是筑于其上的宫殿。

可是，艺术作品是原本就是一物而别的什么东西附着于其上呢，还是根本就不是一物而是那别的什么东西？要对此做出决断，必须首先弄清艺术作品中的“物”因素；而要做到这一点，又必须首先弄清“物之为物”亦即物之“物性（*die Dingheit*）”。

西方对物之物性的解释大致有三种：“具有诸属性的实体”；“通过感觉可以感知的东西”；“具有一定形式的质料”。在前两种解释中，物都消失不见了——无论将物视为其特征和属性的聚集，还是转化为其被主体感知到的东西，都不是物本身。最后一种物的概念对自然物和用具物都很适合，而且还使我们能够回答艺术作品中的物因素的问题（艺术作品中的物因素就是艺术作品的质料，它是艺术家创造活动的基底和领域），因此在西方传统美学中影响深远。正如海德格尔所说，“质料与形式的区分，而且以各种不同的变式，绝对是所有艺术理论和美学的概念图式”。然而，这“并不能证明形式与质料的区分是有充足的根据的，也不能证明这种区分原始地属于艺术和艺术作品的领域。再者，这对概念的适用范围长期以来已经远远地越出了美学领域。”[2]（S.12；11页）即使就在美学领域，问题是：“质料——形式”结构的本源在哪里？在物之物因素中呢，还是在艺术作品的作品因素之中？而且，即使知道本源在哪里，假定在物之物因素之中，问题同样存在：我们如何能借助这个概念去把握纯然物与别的存在者的区分？譬如，天然的花岗石作为一种质料，具有一种尽管笨拙但却确定的形式；罐、斧、鞋

等“器具(Zeug)”,同样也是处于某种形式中的质料。这就是说,作为存在者的规定性,质料和形式也寓于器具的本质之中,绝非只是纯然物之物性的原始规定性。

上述“物”的概念和与之相应的思维方式并未建立在对存在者的直接经验基础上,借助它们是追寻不到物之物因素、器具之器具因素和艺术作品之作品因素的。我们必须转变立场和方法,采用新的追寻方式去追寻,这就是:回到存在者那里,从存在者之存在出发,同时又保证如存在者原本所是的那样去思考存在者本身(Wir sollen uns dem Seienden zukehren, an ihm selbst auf dessen Sein denken, aber es dadurch zugleich in seinem Wesen auf sich beruhen lassen) [2](S.16)。

前面提到“器具”——为了某种有用性而被人工制作出来的东西。作为已完成了的物件儿,器具也像纯然物那样是自持而现存的;而作为人工制品,器具与同样需要通过人工制作而进入存在的艺术作品有着亲缘关系。所以,器具既是物又不只是物,因为它还具备有用性;器具既是艺术作品又逊色于艺术作品,因为它没有艺术作品的自足性。但海德格尔认为,唯其如此,器具在纯然物与艺术作品之间拥有一种独特的中间地位,通过找寻器具之器具因素,就可以掌握物之物因素和艺术作品之作品因素。

然而,如何通往器具之器具因素呢?海德格尔认为,为了避免传统解释式的武断,最好不借助任何理论而径直去描述一个器具。姑且以一双鞋为例。凡·高就画过一双农鞋。海德格尔描述到:“从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,聚集着那寒风料峭中迈动在一望无际的永远单调的田陇上的步履的坚韧和滞缓。皮制农鞋上沾着湿润而肥沃的泥土。暮色降临,这双鞋在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里,回响着大地无声的召唤,显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠,表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬眠。这器具浸透着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑,以及那战胜了贫困的无言的喜悦,隐含着分娩阵痛时的哆嗦,死亡逼近时的颤栗。这器具属于大地,它在农妇的世界里得到保存。”[2](S.19;17页)

一双鞋,只有当它能被穿的有用性得以实现时,才作为鞋而存在。因此,器具之器具存在就在其

“有用性”之中。但器具的有用性又植根于更为本质的“可靠性”之中,因为有用性不过是可靠性的本质后果。“凭借可靠性,这鞋具把农妇置入大地无声的召唤之中;凭借可靠性,农妇才把握了她的世界。世界和大地为她而存在,为伴随她的存在方式的一切而存在……”就这样,在“可靠性”之中,我们寻获了器具的真实存在,亦即“器具之器具存在”。如何寻获的呢?不是通过实物描绘和解释,不是通过制作工序的讲述,也不是通过对实际使用器具的观察,而是通过对一幅画的观赏。艺术作品使我们懂得了真正的器具是什么。只有在艺术作品中,存在者才能走进它“存在的光亮”里,进入它“存在之无蔽”中,直接显现出它之“何所是”和“如何存在”。艺术作品以自己的方式敞开存在者之存在。

因此海德格尔说,这种敞开,即解蔽,亦即存在者之真理,是在作品中得以发生的。在艺术作品中,存在者之真理自行置入作品。艺术就是真理之自行置入作品[2](S.25;23页)^①。

2. 艺术作品与真理

艺术在艺术作品之作品存在中成其本质。如何通达艺术作品之作品存在呢?海德格尔再一次对从一件具体的艺术作品的描述开始了他的追寻。这次他选择了古希腊的一座神庙建筑作品。

“它单朴地置身于巨岩满布的岩谷中。这个建筑作品包含着神的形象,并在这种遮蔽状态中,通过敞开的圆柱式门厅让神的形象进入神圣的领域。贯通这座神庙,神在神庙中在场。神的这种现身在场是在自身中对一个神圣领域的扩展和勾勒。但神庙及其领域却并非飘浮于不确定性中。正是神庙作品才嵌合那些道路和关联的统一体,同时使这个统一体聚集于自身周围;在这些道路和关联中,诞生和死亡,灾祸和福祉,胜利和耻辱,忍耐和堕落——从人类存在那里获得了人类命运的形态。这些敞开的关联所作用的范围,正是这个历史性民族的世界。出自这个世界并在这个世界中,这种民族才回归到它自身,从而实现它的使命。// 这个建筑作品阒然无声地屹立于岩石上。作品的这一屹立道出了岩石那种笨拙而无所逼迫的幽秘。建筑作品阒然无声地承受着席卷而来的猛烈风暴,因此才证明了风暴本身的强力。岩石的璀璨光芒看来只是太阳的恩赐,然而它却使得白昼的光明、天空的辽阔、夜晚的幽暗显露出来。神庙的坚固的耸立使得不可见的大气空间

昭然可睹了。作品的坚固性遥遥面对海潮的波涛起伏,由于它的泰然宁静才显出了海潮的凶猛。树木和草地,兀鹰和公牛,蛇和蟋蟀才进入它们突出鲜明的形象中,从而显示它们所是的东西。// 神庙作品阒然无声地开启着世界,同时把这世界重又置回到大地之中。如此这般,大地本身才作为家园般的基地而露面。// 神庙在其阒然无声的矗立中才赋予物以外貌,才赋予人类以关于他们自身的展望。只要这个作品是作品,只要神还没有从这个作品那里逃逸,那么这种视界就总是敞开的。”[2](S.27-29; 25-27页)

通过这几段精彩的描述与阐释,海德格尔向我们显示出了关于艺术作品的真谛:“建立一个世界和制造大地,乃是作品之作品存在的两个本质特征(Das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde sind zwei Wesenszüge im Werksein des Werkes)”[2](S.34;32页)。

(1) 艺术作品之为作品,就是“建立一个世界”。“作品存在就意味着:建立一个世界(Werksein heißt: eine Welt aufstellen)”[2](S.30)。这里的“建立”既意味着“设置”:“为……设置空间”(einräumen);更意味着“开启”:“开启世界的敞开领域”(hält das Offene der Welt offen)[2](S.31;29页)。艺术作品在自身中突显着开启出一个世界,并在运作中永远守持着它。在希腊神庙这一作品中,神圣作为神圣(das Heilige als Heiliges)被开启出来,神被召唤入其敞开之域,在尊严和光辉中现身在场。而我们所谓的世界,在神之光辉的反照中也变得光芒四射、通体透亮起来。这里的“世界(Welt)”是一切存在者“如其所是”地显现自身的澄明之境,而非一个个现存之物的纯然聚合,也不是加上了我们对这些物之总和的表象的想象框架。它决不是立身于我们面前让我们细细打量的对象,而是我们时时刻刻生活于其中,在其中出生与死亡、享福与受难、欢笑与哭泣,展示人类历史性命运的地方。唯有人才真正拥有世界。一块石头是没有世界的,它出现在世界中,却没有建立起自己同世界的关系;植物和动物同样没有世界,它们不过是在其赖以生存的环境中被掩蔽了的杂群,它们拥有作为自己生命有机体的延伸扩张的周围环境,却不能拥有作为世界之世界。与此相反,一个农妇却拥有一个世界,因为她居留于存在者之敞开领域中。

(2) 为了建立一个世界,艺术作品“制造大地”。艺术作品必须通过艺术家的手工操作而进入存在,因此,艺术作品之作品存在本身就具有制造的特性。在某种程度上,艺术作品是一种人工制作物。正是这一点使得它有别于纯然物,而与同为人工制作物的器具有了一定的亲缘关系。但二者的制造又有着本质的区别:器具为其有用性而制造,这种有用性最终可能消失而使器具不再成其为器具;艺术作品则为建立一世界,使存在者得以敞开、澄明而制造,这种敞开与澄明是永恒不断地涌现的。此外,器具制造为其有用性而使其质料消失于器具之器具存在中,质料愈精良愈是如此;艺术作品制造因其建立一个敞开的世界,从而使其质料不但不消失,反而更加突出鲜明:雕塑家使用石头但并不消耗石头,反而使石头更像石头;画家使用颜料但并不消耗颜料,反而使颜料更加光辉灿烂;诗人使用词语但并不消耗词语,反而使词语更加能说会道。总而言之,艺术作品之作品存在,本质上是有所制造的。制造什么呢?“制造大地”。这里的“大地(Erde)”既非堆积在那里的质料体,也与地球这个行星的宇宙观念格格不入。它是一切涌现者的返身隐匿之所和庇护者,是涌现着——庇护着的东西。人类栖居于其中的世界就奠基于大地之上。在艺术作品中,石头不等于某个数据的体积或重量,色彩也不等于某个数据的波长……只有当它们尚未被揭示或解释之际,它们才显现自身。这就是说,只有当大地作为本质上不可展开的东西亦即保持锁闭之际,大地才作为大地本身而显现出来。因此,“大地的本质是自行锁闭。制造大地就是把作为自行锁闭者的大地带入敞开领域之中”。这种制造是由艺术作品来完成的,是“作品让大地成为大地”(Das Werk lässt die Erde eine Erde sein)[2](S.32,30页)。

(3) 艺术作品之作品存在就在世界与大地的争执的实现过程之中。世界是自行公开的敞开状态,大地是那永远自行锁闭者和如此这般的庇护者的无所迫促的涌现。二者本质上互相争执却又相依为命。由于艺术作品之作品存在的本质特征就在于建立一个世界并制造大地,所以艺术作品本身就是这种争执的诱因。然而,正是在争执的过程中,世界和大地才相互进入其本质的自我确立中并超出自身而包含着对方;也正是在争执的过程中,争执的双方才进入了质朴的恰如其分的亲密性(Innigkeit)之中。

又由于这种争执在亲密性之质朴性中达到极致,所以在争执的实现过程中出现了作品的统一体(die Einheit des Werkes)。艺术作品之作品存在就在世界与大地的争执的实现过程之中(Das Werksein des Werkes besteht in der Bestreitung des Streitiges zwischen Welt und Erde)[2](S. 36; 33 页),它是自行敞开、自行澄明与自行锁闭、自行隐匿的矛盾统一体。没有敞开与澄明,艺术作品就会因其缺乏可以审美感知、想象、动情、理解、领悟的对象而不成其为艺术作品;同样,没有锁闭与隐匿,艺术作品又会因其缺乏“言外之意”、“象外之象”、“弦外之音”等可供永远体验和把玩的韵味而不成其为艺术作品:艺术的魅力就在显现与遮掩的争执之中。事实上,对于真正的艺术作品,我们既可以欣赏它如何去表现什么,更可以欣赏它如何去不表现什么和如何去掩藏什么。中国传统文艺理论对这一点也深有体证。

那么,在艺术作品之作品存在中,亦即在世界与大地的争执的实现过程中,真理究竟是怎样发生的?真理又是什么呢?

早在 1930 年,海德格尔就写成了《论真理的本质》一文,并以此为题在不同大学作过多次公开演讲。该文指出,流俗的“真理”(Wahrheit)概念通常意味着“真实”(Wahres),即“那个使真实成其为真实的东西”(ein Wahres zu einem Wahren macht)[5](S. 179; 207 页)。“真实”可以是事情的真实,也可以是命题的真实。前者被海德格尔称为“事情真理”,意指现成事物与其合理性的本质概念的符合一致;后者被称为“命题真理”,意指一个陈述与它所陈述的事情的符合一致。事实上,所谓本质概念与命题陈述都无非是人关于客观事物的某种“知识”,因此,流俗的“真理”概念无非就意味着“知与物的符合”(veritas est adaequatio intellectus ad rem)[5](S. 180; 208 页)。可是,“知与物的符合”在什么情况下才是可能的呢?只有当物(存在者)“如其所是”(das Seiende so—wie es ist)地向知(表象性陈述)呈现自身,而知(表象性陈述)又能“如其所是”地言说物(存在者)之际,二者之间的“符合一致”才会发生[5](S. 184; 213 页)。“如其所是”的陈述植根于陈述行为的“开放状态”(Offenständigkeit)[5](S. 185; 213 页),陈述行为的开放状态植根于“自由”(Freiheit)[5](S. 186; 214 页),自由便是“让存在者存在”(das Seinlassen von Seiendem)[5](S. 188; 216 页),让存在

者存在便是“让存在者成其所是”(das Seiende nämlich als das Seiende)[5](S. 188; 217 页)。“让存在者成其所是”便是让存在者置身于“敞开状态”成为“无蔽者”(να αληθεα)。其实,古希腊那个后来被译为“真理”(αληθεια)的单词,其本义正好是“无蔽”。“无蔽”同时又意味着“解蔽”或“敞开”。因此,“真理”的本质就是存在者之“无蔽”、“解蔽”或“敞开”状态[5](S. 188—202; 217—233 页)。

五年后写作《艺术作品的本源》时,海德格尔进一步发挥了以上思想。他写道,在存在者之整体中间有一个敞开的处所,澄明(Lichtung)就在其中。这个光亮的中心围绕着一切存在者而运行。唯当进入或离开这种澄明的光亮领域之际,存在者才能作为存在者而存在。正是由于这种澄明,存在者才在某种程度上是无蔽的。就连存在者的遮蔽,也只有在此光亮的区间才有可能[2](S. 40; 37 页)。澄明既是存在者现身的条件,又是对存在者的遮蔽。遮蔽有两种方式:一是拒绝:存在者蜂拥而动,彼此遮盖,相互掩藏,拒绝显现;二是伪装:存在者虽然显现出来,但不是显现为自身而是它物。因此,澄明决非一个永远拉开帷幕、让存在者在上面尽情表演的固定舞台,恰恰相反,唯有作为这双重的遮蔽,澄明才发生出来。也正因为如此,作为存在者之无蔽的真理也从来不是纯然现存,而是动态发生的,是作为澄明与遮蔽之间的对抗亦即原始争执而发生的[2](S. 40—42; 38—39 页)。

艺术作品之作品存在便是真理发生的根本方式之一。艺术作品建立一个世界并制造大地,因此是世界与大地原始争执的实现过程。在这种原始争执中,存在者整体之无蔽亦即真理被争得了。“作品的本质就是真理的发生”(Zum Wesen des Werkes gehört das Geschehen der Wahrheit)[2](S. 44; 40 页)。说艺术作品中发生着真理,并不等于说在艺术作品中某种存在者被正确地表现和描绘出来了;而是说,存在者整体亦即处于争执中的世界和大地,被带入了无蔽状态之中。在艺术作品中发挥作用的是真理(Wahrheit),而不只是一种真实(Wahres);是存在者整体之被澄明,而不只是个别存在者的被显现。“美乃是作为无蔽的真理的一种现身方式”(Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west),美就是存在真理的放光辉[2](S. 43; 40 页)。

3. 真理与艺术本质

艺术在现实的艺术作品中成其本质,而现实的艺术作品首先显现为艺术家创作活动的制成品,一种“被创作存在”(Geschaffensein)。艺术作品的创作是一种生产(Hervorbringen),且大多需要技巧娴熟的手工艺行为,因此对艺术作品有良好领悟的希腊人用同一个词 $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ 来表示技艺和艺术,用同一个词 $\tau\epsilon\chi\nu\tau\eta\varsigma$ 来称呼工匠和艺术家。然而,企图通过强调这一点来模糊艺术与技艺的界限则是肤浅而偏颇的。因为 $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ 并非指技艺(Handwerk)或艺术(Kunst),也不指今天所谓的技术(Technische),它甚至从来就不指任何实践活动。 $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ 这个词更确切地说是表示知道(Wissen)的一种方式,是“对在场者之为这样一个在场者的觉知”(vernehmen des Anwesenden als eines solchen)。对希腊思想来说,知道的本质在于 $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$,亦即 Entbergung des Seienden(存在者之解蔽)。事实上,艺术不等于技艺,艺术家不等于工匠,艺术家的艺术创作也不等于工匠的手工制作。前者生产艺术作品(Kunstwerk),后者则只能生产器具(Zeug),顶多是具有审美价值的器具。艺术作品与器具的区别则是明显的。在艺术作品中,真理之生发起着作用。“作品之成为作品,是真理之生成和发生的一种方式”(Das Werkwerden des Werkes ist eine Weise des Werdens und Geschehens der Wahrheit)[2](S.46-48;42-44页)。

可是,什么是必定在艺术作品中发生的真理呢?真理现身于澄明与遮蔽的原始争执之中,争执的结果是争执双方的分道扬镳,从而出现一片敞开领域。敞开领域的敞开性就是真理。这种敞开性开放并维持着它的敞开领域——那个一切存在者以各自方式展开于其中的领地。也只有当真理把自身设立入它的敞开领域之中时,真理才是这种敞开性(die Offenheit)。

真理将自身置入其敞开领域的方式很多,而其中一种根本方式就是“真理之自行置入作品”(das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit)。作品乃是真理发生和存在的一种突出的可能性。“真理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,从而被生产的东西照亮了它出现于其中的敞开领域的敞开性。当生产过程特地带来自在者之敞开性亦即真理之际,被生产者就是作品。这种生产就是创作。”[2]

(S.49-50;45-46页)

真理是在澄明与遮蔽的争执中发生的。如此发生的真理能自行置入作品吗?首先是,争执能置入作品吗?毫无疑问,争执(Streit)会带来裂隙(Riss),但裂隙并不是作为纯然裂缝之撕裂的裂隙,因为争执也带来争执者相互归属的亲密性(Innigkeit)。裂隙并不让对抗者分道扬镳,而是将其对抗带共有的轮廓中。“这种裂隙把对抗者一道撕扯到它们的出自统一基础的统一体的渊源之中”(Dieser Riß reißt die Gegenwendigen in die Herkunft ihrer Einheit aus dem einigen Grunde zusammen)。[2](S.511;47页)

所以,争执以及作为争执而发生的真理都能被置入作品中。真理如何自行置入作品呢?作为世界与大地的争执而置入作品。在作品中,世界与大地的争执不会被解除或得到安顿,反而会被开启出来。这是因为,只有当争执被作为争执在作品中开启出来,亦即作品本身被带入裂隙之中,作为争执而发生的真理才能被置入这个作品。具体地说,真理要成为可以被觉知的真理必须被赋形,作品的被创作存在就意味着真理之被固定于某种形态中(Geschaffensein des Werkes heißt: Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt);争执就是作为争执而发生的真理的形态(Gestalt),因此真理惟有在争执中才能被赋形;争执作为真理的形态乃是一种构造(Gefüge),裂隙作为这个构造而自行嵌合(sich fügt),因此争执必须体现为裂隙才能成为作为真理之形态的争执;而裂隙又必须被置入那自行锁闭者亦即大地之中才能被制造。有了大地,筑居其上的世界才可能被开启。所以,在艺术作品的创作中,为真理赋形最终是通过大地生产和使用来完成的,但这种生产和使用并不是把大地当作一种材料加以消耗,而是把大地解放出来,使之成为大地本身。对大地的使用使作品创作看起来有几分像工匠的手工艺活动,实则与之迥然不同:它始终是在“为真理赋形”中对大地的一种使用[2](S.51-52;47-48页)。

在艺术作品中,被创作存在以独特的方式从如此这般的创作中突现出来。被创作存在之“存在事实”(factum est)被作品带进了敞开领域之中。也就是说,在这里,存在者之无蔽发生了,而且如此这般的发生是第一次也是最后一次。换言之,这件作

品存在了,的确确实地存在了;而且独一无二,空前绝后。作品敞开得越彻底,作品之被创作存在着这一事实的真确性和唯一性就越明朗。作品进入敞开领域的冲力越根本,就越让人感到意外,也越孤独;作品越孤独地被固定于形态中而立足于自身,就越显得解脱了与人的所有关联,真确唯一的作品存在就越纯粹地进入敞开领域之中;作品越纯粹地进入它为存在者开启出来的敞开性之中,也就越容易把我们移入这种敞开性之中,并同时把我们移出寻常与平庸。服从这种移挪意味着:改变我们与世界和大地的关系,抑制我们一般的流俗行为和看法,以便盘桓于作品中真理发生之处。唯此盘桓的抑制状态才让被创作之物成为作品。这种“让作品成为作品”乃作品之“保存(Bewahrung)”,有了这种保存,作品方能“以作品的方式在场”。没有创作,作品就不可能存在;同样,没有保存,没有保存者应在作品中发生的真理,作品也不可能存在。作品的保存意味着置身于在作品中发生的存在者的敞开性之中,这种“置身于其中”(Inständigkeit)乃是一种知道(Wissen);真正的知道指向一种意愿(Wollen),而保持着知道的意愿乃是生存着的人类自我超越的冷静的决心,这种自我超越委身于被置入作品中的存在者之敞开性。总而言之,这种作为意愿的知道在作品之真理中找到了自己的家园,也变成了一种决心:置身于那已被作品嵌入裂隙的争执中去[2](S. 52-56;49-52页)②。

只有当在通过它自身而发生的真理中得到保存之际,一件作品才有了本己的现实性。所以,我们无须再追问保证艺术作品直接现实性的物因素的问题了,因为这种追问事先就把作品当作一个现成存在的对象。这既不是一种从艺术作品出发的追问方式,也没有让艺术作品作为一个作品而存在。然而,在被当作对象的艺术作品中,那个看似“物因素(das Dinghafte)”的东西,实际上就是艺术作品的“大地因素(das Erdhafte)”。在艺术作品中发生并起着作用的真理,正是通过把自身设立同时也是固定于其中才得以现身的。为了正确地看待艺术作品中所谓物因素的问题,我们必须看到“物”对“大地”的归属性,以及艺术作品与大地中的万物的关联、与自然的关联[2](S. 56-58;52-54页)。

总之,艺术既是真理之自行置入作品,也是对作品中的真理的保存。“艺术就是真理的生成和持

留”(Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit)[2](S. 59;54页)③。作为存在者之澄明和遮蔽,真理乃通过诗意创造(Dichten)而发生。由于艺术的诗意创造本质,艺术就在存在者中间打开了一方敞开之域;在此敞开之域的敞开性中,一切寻常之物都会异彩纷呈;而艺术作品的作用,也就在于造就这种存在者之无蔽状态(亦即存在)的源于作品而发生的转变[2](S. 59-60;55-56页)。

一切艺术本质上都是诗(Alle Kunst ist ……im Wesen Dichtung)。作为真理之澄明着的筹划,诗乃是存在者之无蔽的道说(Die Dichtung ist die Sage der Unverborgenheit des Seienden):世界、大地、诸神存在讯息的道说。在这样一种道说中,一个民族在世界历史中的本质演进也被先行赋形了。说一切艺术本质上都是诗(Dichtung),并非要把一切艺术都视为诗歌或诗歌的变种。事实上,诗歌仅仅是广义的诗意创造的一种方式。但作为一种语言艺术,诗歌的确在整个艺术领域中占有突出地位。这是因为,语言不仅是一种传达工具,它还通过命名(Nennen)指派(ernennen)存在者,使之源于其存在而达于其存在:它宣告存在者作为何种存在者进入敞开领域,并取得其“此一”存在。没有语言,便没有任何存在者(包括不存在者和虚空)的敞开性[2](S. 60-61;56-57页)。而且对于人来说,向来是语言首先使存在者得以敞开。所以,在语言中发生的诗歌,才是根本意义上最原始的诗。相反地,像建筑、绘画等其他艺术样式则始终只是发生在道说和命名的敞开领域之中的[2](S. 62;58页)。

作为真理之自行置入作品,艺术的本质是诗。而诗的本质乃真理之创建(Das Wesen der Dichtung aber ist die Stiftung der Wahrheit)。这里的“创建(Stiftung)”有三重意义:赠予(Schenken)、建基(Gründen)和开端(Anfangen)。首先,真理之置入作品冲倒了寻常的和人们认为是寻常的东西。艺术所创建的东西,决不能由现存之物和可供使用之物来抵销和弥补。创建乃是一种充溢,一种赠予。其次,真理之置入作品决非通过进入虚空和不确定的东西,而是通过对历史性的此在已经被抛入其中的大地的开启来实现的。艺术创作是一种引出(Holen),一种汲取(Schöpfen),而不是现代主观主义所谓的骄横跋扈的主体的天才活动。真理的创建不仅是在自由赠予意义上的创建,同时也是在铺设基础

的建基意义上的创建。其三,真正的开端决不具有原始之物的草创特性,而总是包含着与亲切之物的争执的未曾展开的全部丰富性。作为诗的艺术的正是这作为开端的创建,即真理之争执的引发意义上的创建。它在艺术作品中建立了存在者的敞开性。艺术让真理脱颖而出,它是使存在者之真理在作品中一跃而出的源泉。

最后,海德格尔总结道:“艺术作品的本源,同时也就是创作者和保持者的本源,也就是一个民族的历史性此在的本源,乃是艺术。之所以如此,是因为艺术在其本质中就是一个本源:是真理进入存在的突出方式,亦即真理历史性的生成的突出方式。”[2](S. 63 - 66; 58 - 62 页)

四 《艺术作品的本源》留下的问题

海德格尔的智慧哲思给了我们许多启迪,也带给了我们一些疑惑。这些问题,有的海德格尔后来做出了回答,有的则没有。

1. 海德格尔为什么要追问艺术的本质呢。这个问题,海德格尔在文末做出了明确回答:“做这样的追问,目的是为了能够更本真地追问:艺术在我们的历史此在中是不是一个本源,是否并且在何种条件下,艺术能够是而且必须是一个本源。”海德格尔暗示的答案也许是:艺术作为真理的生成和发生,作为存在者的敞开和澄明,可以改变我们与世界和大地的关系,把我们移出寻常与平庸。可见他是想通过对艺术本源的探讨来探寻人的本真存在的可能,以及作为历史性此在的我们与艺术之间的本源性关联[2](S. 66; 62 页)。

2. 本文回答了“艺术是什么”的问题吗。回答了,又没有回答。说回答了,是因为海德格尔用“艺术是……”的句式表达了许许多多闪耀着智慧光芒的深刻的有关艺术的思想;说没有回答,是因为“艺术是什么”的问题不可能一劳永逸地被把握。如前所述,艺术和艺术作品都是一种生成之物,而非已经完成的现成之物。用维特根斯坦的话来说,各种艺

术之间只存在“家族类似”,而不存在“共同本质”,因此,“艺术”乃是一个“开放性概念”。只要追问无限,它的意义也就无限,它就永远不可能被定义。海德格尔本人在后来写的《后记》中也说,“本文的思考关涉到艺术之谜,这个迷就是艺术本身。这里绝没有想要解开这个迷。我们的任务在于认识这个迷”[2](S. 66; 63 页)。在本文写作的 20 年后所作的《附录》中,海德格尔也说:“艺术是什么的问题,是本文中并没有给出答案的诸种问题之一。其中仿佛给出了这样一个答案,而其实乃是对追问的指示。”[2](S. 73; 69 页)海德格尔的重要意义就在于把我们引到思之路上。后期海德格尔最喜欢一个概念:“道路(Weg)”。的确,他热衷的是“思”,而不是“道”;是“提问”,而不是“作答”。

3. 用语的“模棱两可”。本文中的“世界”和“大地”是两个非常基本也非常重要的概念,但海德格尔同时在本义和比喻义(或象征义)等不同层面上使用它们。此外,在《附录》中,海德格尔本人也指出了“真理之自行设置入作品”在用语上的两处“模棱两可”:当它被用来规定艺术的本质时,真理一会儿是“主体”(强调“自行置入”),一会儿又是“客体”(艺术为人所创作和保存);当它被用来理解人类与艺术的关系时,一方面强调艺术作品和艺术家“同时”基于艺术的现实本质中。另一方面又强调艺术是在人的创作和保存中存在的[2](S. 73 - 74; 69 - 70 页)。

4. 本文中一个关键地方,是对梵·高《鞋》一画的分析。海德格尔那段充满诗人般激情和想象的精彩描述和阐释,都是建立在一个不太可靠的假定基础上的(萨弗兰斯基在《海德格尔传》一书中也对此提出了质疑):梵·高所画是一双“农鞋”,而且是一双“农妇鞋”。为什么就能断定是一双“农妇鞋”,而不可以是一双别的什么鞋呢?换句话说,那段漂亮的描述和阐释是“存在者之真理”的呈现呢,还是想当然的“自由联想”?

注释:

①末句原文为“Die Kunst ist das Sich - ins - Werk - Setzen der Wahrheit”,孙周兴先生译为“艺术就是自行设置入作品的真理”,这既与此句原文不符,也有悖于该文其他地方的提法和海德格尔的整个哲学思想。海德格尔非常强调本质的动态生成性(Werden),因此笔者认为此句宜译作“艺术就是真理之自行置入作品”。

②“Bewahrung”一词,孙译为“保存”。联系上下文,该词似还有“成全”、“保护”、“见证”等义。

③该句孙周兴先生译为“因此,艺术就是真理的生成和发生”。笔者认为“生成”与“发生”略嫌重复,且未包含进“保存”一方,

与上下文亦不吻合。而“Geschehen”一词除有“发生”一义,还有“处置”等义,故宜译为“持留”。

参考文献:

- [1] 伽达默尔. 哲学解释学[M]. 夏平, 宋建平译. 上海: 上海译文出版社, 1994.
- [2] M. Heidegger. Holzwege, Herausgegeben von Friedrich - Wilhelm von herrmann, Vittorio klostermann, 1994. 海德格尔. 林中路 [M]. 孙周兴译. 上海: 上海译文出版社, 1997.
- [3] M. Heidegger, Sein und Zeit, Max Niemeyer, 1993. 海德格尔. 存在与时间[M]. 陈嘉映等, 译. 北京: 三联书店, 1999.
- [4] 胡塞尔. 纯粹现象学通论[M]. 李幼蒸译. 北京: 商务印书馆, 1995.
- [5] M. Heidegger. Wegmarken, Herausgegeben von Friedrich - Wilhelm von herrmann, Vittorio klostermann, 1996. 海德格尔. 路标 [M]. 孙周兴译. 北京: 商务印书馆, 2000.

Reading of *Das Ursprung des Kunstwerkes*

ZHONG Hua

(Literature and Journalism Institute, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064, China)

Abstract: In an exploration of “existence of art” centering on “truth of existence”, *Das Ursprung des Kunstwerkes*, a masterpiece of Heidegger’s poetics, defines “the nature of art” as a realization of “self-planting of truth into artistic works” of “original conflict between world and earth”, in an existentialist position of “essence of existence manifesting itself in existence”, and by a phenomenological method of “return to the thing itself” and a “direct exposure”. Therefore, art is “a generation and preservation of truth” and a remarkable way of the establishment, emergence and coming into existence of truth.

Key words: Heidegger; *Das Ursprung des Kunstwerkes*; existence; truth

[责任编辑: 李大明]