

# 被给予的艺术与在艺术中的被给予

——海德格尔《艺术作品的本源》的思路梳理

董明来

**摘要：**通过细读式的文本分析，本文试图论证这样一个命题：海德格尔《艺术作品的本源》一文的方法论基础，乃是寻求原初给予性的现象学精神，与依靠解释循环为基本前进动力的解释学思路之间的结合。与此同时，我还将尝试说明，通过一系列解释学努力，海德格尔此文究竟对艺术与艺术作品，获得了怎样的现象学洞见。

**关键词：**《艺术作品的本源》、现象学、解释学、解释循环、海德格尔

## 一、海德格尔的方法：现象学精神与解释学进路

本文试图论证海德格尔《艺术作品的本源》一文中的现象学原则，及其运思理路。任何此类的努力，总必须面对一个如此这般的疑问：在海德格尔的解释学方法与胡塞尔至关重要的悬搁原则之间，是否存在着某种调和的可能？或者说，海德格尔那些以历史解释为基本进路的思想实践，在什么意义上，又以何种程度来说，可能是现象学的？根据胡塞尔，现象学研究的第一个步骤，乃是暂时让那些已然存在的，对现象的解释失效，从而为寻求原初的经验准备条件<sup>1</sup>。与此相反，在海德格尔这里，一切思想却总是从某种业已存在的理论或者解释开始的。这一方法原则从《存在与时间》开始，就已经占据了统治地位：

作为一种寻求，发问需要一种来自它所寻求的东西方面的事先引导。所以存在的意义已经以某种方式可供我们利用。我们曾提示过：我们总已经活动在对存在的某种领会之中了。明确提问存在的意义，意求获得存在的概念，这些都是从对存在的某种领会中生发出来的<sup>2</sup>。

海氏认为，对任何问题的追问，都必须受一种对此问题的事先理解（前理解）作为引导。然而，此处的“引导”却并非如表面上那样，与现象学精神之间有那么大的分歧。如上所述，胡塞尔的悬搁概念作为一种方法，其目的在于保证对原初经验的考察不受干扰，或者说，保证思想能够确实地“朝向事情本身”。与此类似（而非相反），海氏思想中作为引导的前理解，虽然并未完全在思想过程中“失去作用”，但也仍然不是形式逻辑意义上的那种“前提”，而只是暂且不被追问而已——在思想过程的一开始接受它，只是为了能够开启通往事实本身的通道：

<sup>1</sup> 参见埃德蒙德·胡塞尔：《纯粹现象学通论》，李幼蒸译，商务印书馆 1996，第 97 页以下；以及《内时间意识现象学》，倪梁康译，商务印书馆 2009，第 34 页；

<sup>2</sup> 马丁·海德格尔：《存在与时间》，修订译本，陈嘉映、王庆节译，三联书店 2000，第 7 页；

探索存在意义的工作不宜在开端处就来阐发这种现象，虽然这种现象还有待廓清。只有凭借成型的存在概念，阐释通常的存在之领会的工作才能赢得它所必须的知道线索。借助于存在的概念以及这一概念本身所包含的明确这一概念的诸种方式，我们能够弄清楚：变得晦暗的或尚未照亮的存在之领会意指什么？有哪些方式可能或必然使存在的意义变得晦暗，可能或必然阻碍鲜明地照亮存在的意义？<sup>3</sup>

此处，作为引导的那些领会并未被“当作像在科学中的那样的一个命题并去接受”<sup>4</sup>。海德格尔之所以需要这样一种引导，乃是由于他认为，微此，则思想便不能踏入它所必须踏入的循环。遵循对现象进行解释的历史轨迹，绝非将这些历史中得出的结论作为思想的“前提”来接受；事情恰恰相反：

传统夺走了此在自己的领导、探问和选择……这样取得了统治地位的传统寿险与通常都使得它所“传下”的东西难以接近，竟至于倒把这些东西掩盖起来了。流传下来的不少范畴和概念本来曾以真切的方式从源始的“源头”汲取出来，传统却赋予承传下来的东西以不言而喻的性质并堵塞了通达“源头”的道路。<sup>5</sup>

也就是说，海氏认为，通往现象本身之路并不能通过清理所有路障来保障一块空地，而必须首先循某个路标进入迷宫：被选择的路径并未被默认为是正确的；恰恰相反，它极有可能在最后被证明是条歧路。但是，歧路能够指示出正道；而且更重要的是，在不知何为正道何为歧路之前，人们总得先开始探索。

在海德格尔思想中，作为引导而起作用的前理解只在思想过程的一开始被免于追问，而当所作文的论题循被引导的路径而得到了某种澄清后，引导本身也就具备了被检审的条件。因此，在海氏的思想文本中，各类被挑明而未挑明的引导，在某种意义上都可以被看做纳博科夫意义上的主题<sup>6</sup>：它们在文本的不同地方，以不同程度的丰富性和清晰性响起；一个主题在一开始出现时，往往只是一个预示，而当它再度响起时，它不但有了被从各种地方带入其自身的丰富性，也会成为通往下一个乐章的动力。在某种程度上，主题的这种运动乃是黑格尔意义上的辩证运动。本文要做的，就是试图揭示《艺术作品的本源》中相互勾连的诸主题，以及其运动轨迹。也就是说，本文的工作重点，乃是剖析《艺术作品的本源》一文的思想路数，而非其形而上学品质——因此，在后面，我将会尽量避免对后者的阐释，或者至少使阐释保持简短。

---

<sup>3</sup> 同上；

<sup>4</sup> 埃德蒙德·胡塞尔：《纯粹现象学通论》，李幼蒸译，商务印书馆 1996，第 98 页；

<sup>5</sup> 同上，第 25 页。

<sup>6</sup> 参看弗拉基米尔·纳博科夫：《文学讲稿》，申慧辉等译，三联书店 1991，第 189 页以下；

## 二、被给予的艺术：作品与物作为对象

《艺术作品的本源》欲把捉的现象，乃是作为艺术作品本质之源的艺术。此处“艺术”一词绝不指诸艺术作品的类概念，而是作为艺术家和艺术作品之所以可能的原因。和《存在与时间》的论题“存在”一样，艺术本身在日常的视域中并不显现，而只是作为背景而发生着作用。惟其如此，它才是现象学必然的课题之一。同样的，和存在-存在者之间的关系一样，艺术-艺术作品之谜也首先呈现为一种循环：

什么是艺术？这应当从作品那里获得答案。什么事作品？我们只能从艺术的本质那里经验到。任何人都能察觉到，我们这是在绕圈子。<sup>7</sup>

为了进入这个圈子，从而试图接近艺术现象本身，海德格尔做了两件事：首先，在艺术-艺术作品组成的互相纠缠的螺旋中，他选择了将作品，而非艺术作为切入点。其次，对于艺术作品，他选择了将作品视为物的那种日常观点作为引导：

为了找到在作品中真正起作用的艺术的本质，我们还是来探究一下现实的作品，追问一下作品：作品是什么以及如何是……所有作品都具有这样一种物因素（das Dinghafte）。倘若它们没有这种物因素会是什么呢？……及时人们经常引证的审美体验也摆脱不了艺术作品的物因素。<sup>8</sup>

其中，第二个选择尤其需要我们牢记。对文本的细读将会在稍后证明，把艺术作品的基础视为物这一日常或传统的观点并不那么恰当。作为主题，它将主宰后面一系列的探索；在这些探索完成后，它再度响起，并且真正地将物与作品之间的关系呈现出来。而现在，它的任务只是给我们一个进入循环的暗示。另外，此处需要注意一个容易漏过的论断：海氏提出，在流行的意见中，作品也被视为符号，亦即一种结合。这种结合的基础也是作品的物因素。但是，把作品视为符号这个论点，事实上也是一个主题，只是此主题并没有构成文本前进的主要动力而已——但是，这并不能抹杀它的重要性。此处，这个主题尚还只是一个暗示，它完全展开自身的时间尚未到来。

欲探求作品之作品性，需要考量物之物性：《艺术作品的本源》由此进入它的第一个循环。但是显然，物之物性亦非骤然可得。为了接近物之物性，海德格尔又需要另一重引导：此引导可以被视为主题 A（作品的基础在于物）的副主题  $\alpha$ 。此副主题的目的乃是：从传统思想中，汲取通向物之物性的道路。

在西方传统中，“物”有两重含义：第一乃是“一切存在者”，第二乃是所谓“纯然物”，

<sup>7</sup> 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，上海译文出版社 2004，第 2 页；

<sup>8</sup> 同上，第 3-4 页；

亦即“自然物和使用之物”<sup>9</sup>。显然，前面所说的，作为艺术作品之“基础”的物，只能是后者，因为前者作为一个无所不包的集合，既可指基础本身，又可指在基础之上的东西，从而也就断绝了一切区分和分析的可能。海德格尔认为，在历史上，主要存在着三种对于物之物性的思想：作为诸属性得以聚集的核心或实体，作为感官给予性的统一，以及作为形式和质料的结合。这些对物的传统解释之所以可以成为引导，乃是因为它们均来自于现象之源；但是惟其如此，它们也可能因为其作为历史的“不言而喻”性而遮蔽了通往源头的道路。概括起来，海德格尔认为，上述三种对物的解释，以如下的方式形成了遮蔽：

第一，将物视为诸属性之实体的看法，乃从希腊思想关于在场性的领会而来，但是经过了罗马人的翻译以及解释。这种观点之所以易被接受，乃是因为它与主语-谓语的句法结构相呼应。海德格尔认为，句法结构与-实体-属性关系，会由于无法确认何者为先，而进入一种无法调节的纠缠；此纠缠的原因，乃是因为实体-属性观点错失它和句法结构“共同的更为源始的根源”<sup>10</sup>。

另一方面，将物规定为感性之物的看法，试图使物自由地，如其所是地呈现，而对物的感知则被人为是与物的直接照面。但是海氏指出，人们从未首先获得诸种感知，然后藉此获得对物的印象；恰恰相反，人们首先倒是“听到”马达、鸟鸣和风，然后才能从中抽象出“声音”。从而，第二种对物的解释乃是一种过分的要求。

最后，形式-质料框架既试图避免像第一种解释那样远离物，又试图不想第二种那样过分纠缠于物，而是尽量使物处于其自身之中。但是，“对质料赋形”这一概念本来是和的乃是被人制造之物，亦即工具，而不适合那些“质料”之分布决定其“形式”的自然物。海氏指出，这一观点之所以最终变得能解释一切事物，乃是因为西方思想接受了希伯来信仰，后者将万物都视为上帝的造物。从而，这一观点本身借信仰的光晕逃过了检审。

对物的传统观念在作为引导而被纳入思想之后，显露了其不恰当。加入我前面对海德格尔思路数的分析是对的，那么这将会为对物本身的现象学考察准备条件。然而我们得记住，对物的传统解释，作为主题，本身还处于另一个主题之下。从而，对于传统物解释的考察，必然会影响对于作品之作品性的考察，而非单纯的为自己铺设路基。

### 三、在艺术中的被给予：作品、艺术与真理

通过对流行的物之观念的解构，海德格尔完成的工作类似于现象学的悬搁。传统上对物的三种理解都只是某种先入之见，从而掩盖了人们对物之为物的原初经验。但是，对诸先入之见的摒弃并没有导向对物之经验的直接描绘。海德格尔提出，或许寻求物之物因素本身就已经走岔了路：

或者，纯然物的这样一种自行抑制，这样一种憩息于自身中的无所促逼的状态，恰恰就

<sup>9</sup> 同上，第6页；

<sup>10</sup> 同上，第9页；

应当属于物的本质吗？那么，难道物之本质中那种令人诧异的和封闭的东西，对于一种试图思考物的思想来说就必定不会成为亲信的东西吗？如果是这样，那我们就不可强求一条通往物之物因素的道路了。<sup>11</sup>

也就是说，前面所列举的三种传统解释之所以是不恰当的，除了因为它们自身以外，或许更是因为它们作为主题所从属的另一道主题。从而，前此进行的观念史解构在方法论上也就有了双重的意义：它首先表明，对物之物因素的追问先进尚且没有获得一个自由的领地；更重要的是，“作品之基础乃是物，因此追寻作品之作品性需要先追问物之物性”这个前理解也就获得了澄清——它被证明为确实是一条歧路，因为物本身或许就是自行封闭的。显然，这里的“或许”本身也只是一种假设，或者更确切地说，是一种现行的独断。和前面已经指出的，“作品同时也是符号”一样，这是一个更为隐晦的主题，它的重要性在文本运行的这个阶段，尚且没有被明确地标示出来。

让我们首先回到“主线”上来。既然思想不能通过物来接近作品，那么改换路径也就不可避免。海德格尔选择假道器具之器具因素：

在物之解释中，那种以质料与形式为引线的解释具有一种特殊的支配地位，这难道是偶然的吗？这种物之规定起于一种对器具之器具存在的解释。器具这种存在者以一种特殊的方式靠近于人的表象，因为它是通过我们自己的制作而进入存在的。同时，这种以其存在而更显亲密的存在者，即器具，就在物与作品之中具有一个特别的中间地位。我们将循着这一暗示，首先寻找器具之器具因素。<sup>12</sup>

上述引文可以告诉我们两个关键信息：第一，从器具之器具因素着手，也仍然仰赖历史的暗示，亦即“占据统治地位的解释必有原因”；第二，器具之器具因素特殊性在于，它是与人特别亲密的一种存在者<sup>13</sup>，并且更重要的是，它有被制作的特性。后者乃是一个极为重要的主题，它将会在暗处支配这之后的几乎整个文本，此后的几乎所有分析都源自于制作性这个主题并且最终会回到它。虽然在某些阶段，它似乎一度沉寂，但事实上却从未真正退场。

## 1.从对象到被给予性：范式的转换

海德格尔在探问器具性的道路上踏出的第一步几乎是个诡计。这第一步看上去如此轻描淡写，以至于当读者为其后果感到惊讶时，几乎会找不到它的印记。他说道：

---

<sup>11</sup> 同上，第 16-17 页；

<sup>12</sup> 同上，第 17 页；

<sup>13</sup> 敏感的读者会发现这一思想和《存在与时间》中关于上手事物的分析之间的亲缘性。虽然《艺术作品的本源》往往被视为海德格尔思想“转向”的重要标志，但是实际上它和《存在与时间》之间的连续性，还是相当明显的；

作为例子，我们选择一个常见的器具：一双农鞋。为了对它做出描绘，我们甚至无需展示这样一种用具的实物，人人都知道它。但由于在这里事关一种直接描绘，所以可能最好是为直观提供点方便。为了这种帮助，有一种形象的展示就够了。为此我们选择了凡·高的一幅著名油画。<sup>14</sup>

文本将会证明，选择一幅关于农鞋的油画作为例子绝非仅仅是为了什么“方便”。相反，这一选择背后有着某种重要的理由。让我们记住这个短语：“形象的展示”。油画（艺术）在此似乎被默认为某物的形象，亦即，对某物的模仿。显然，这暗示着某个循环，或者说某个主题的开始。

通过油画而来，海德格尔对农鞋的沉思看成《艺术作品的本源》一文中的华彩乐章。但是按照本文开头为它自己定下的计划，对此华彩乐段的形而上学解释显然不是我的目标。在此，分析油画上的农鞋之所以重要，乃是因为它不动声色地将探索的目标做了转变。到此为止，海德格尔的目标都在于寻求其课题作为对象的存在（作品之作品性，物之物性），以及这种存在的被给予性。但是在油画之中，他浓墨重彩地加以描绘的东西，却是其课题（工具）以外的，通过工具而得以与人们照面的，某些东西的给予性。在画中之鞋那里，重要的并非鞋子本身，而是通过鞋子而得以到场的“步履艰辛”、“春寒料峭”、“大地对成熟谷物的宁静馈赠”，等等等等。就像《存在与时间》中所显示的那样，农鞋作为用具，其最为切近的给予方式乃是在其有用性中上手<sup>15</sup>；但是在《艺术作品的本源》中，海德格尔提出，用具之有用性根植于另一被命名为“可靠性”的属性之中，而后者的特殊性在于：“借助于这种可靠性，农妇通过这个器具而被置入于大地的无声召唤之中……器具之器具存在，即可靠性，按照物的不同方式和范围把一切物聚集于一体”<sup>16</sup>。可靠性作为器具之本质，其特征首先不在于它自身的性状，而在于通过它而得以显现之物的性状。用现象学的术语来说，在有用性中被把捉的器具，乃是一个对象；可靠性则绝非任何对象性的东西，而只是一种意识面相其他存在者的特殊意向方式。惟通过可靠性的聚集能力，通过它呼唤而聚集起来的世界与大地，器具作为对象的被给予性，亦即有用性，才得以自持。

选择油画来切近器具之器具性这一诡计，此时表明了其后果：器具之可靠性乃是在油画中显露出来的。可靠性之特征照亮了油画：在海德格尔试图接近器具之可靠性时，油画乃是可靠性这一给予方式本身的给予方式。从而，在舞台中央被打上高光的主角，由被给予的对象（作品作为物，物本身作为物）变成了被给予方式本身。在现象学传统中，后者才是真正的课题，或者说，现象学本身的现象<sup>17</sup>。作品虽然必然有其实在性，亦即其作为对象的给予，

<sup>14</sup> 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，上海译文出版社 2004，第 17 页；

<sup>15</sup> 参看马丁·海德格尔：《存在与时间》，修订译本，陈嘉映、王庆节译，三联书店 2000，第 80 页以下；

<sup>16</sup> 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，上海译文出版社 2004，第 19 页；

<sup>17</sup> 参看克劳斯·黑尔德为胡塞尔文集《现象学的方法》所作的导言，见《现象学的方法》，倪梁康译，上海译文出版社 2005，第 10-13 页，以及克劳斯·黑尔德，《世界现象学》，孙周兴编，倪梁康等译，三联书店 2003，第 74-75 页；

但是通过意向它，意识将得以意向另外的一个，或者一系列存在者。这种双重的给予性，乃是符号的现象学本质<sup>18</sup>。艺术乃是符号：这是前面已经提示过的，《艺术作品的本源》中一个隐晦的主题。此刻，这一主题终于明亮了起来：在将艺术作为对象这一探索被证明为迷误之后，将艺术作为符号，作为一种双重的被给予性的做法，也就成为了必然的选择；而此后海氏的所有运思过程，事实上都是在这一视域下展开的。

## 2.大地与世界的争执：作品的符号性

作品之本质在于其符号性。而在将作品（油画）作为通达用具之道路时，海德格尔已经默不作声地暗示过，对于作品之符号性的历史性引导：那就是将艺术符号视为模仿，或者符合。而在真正开始探索作品之符号性时，海德格尔的思想也确实与这一传统认识之间有着某种张力。他为当下的探问所定下的前理解-主题乃是：作品之本质乃是真理的被置入；更进一步的，因为作品的本质由作品的本质之源——艺术——所决定，因此艺术作为作品符号性的本质之源，乃是“存在者的真理自行设置入作品”<sup>19</sup>。艺术与真理相关，这一命题引出了两个相关的命题：其一，是真理作为“命题与事实的一致”这一传统解释；其二，则是艺术不是“真”，而是“美”。从运思的轨迹上来说，这两个命题并非独立的命题，而只是真理问题本身的组成环节。在此之前，为了真正获得探求真理问题的空间，海德格尔还必须径直讨论艺术的符号性，亦即，艺术符号的符号学特性。简而言之，海德格尔认为，艺术符号的特征可以概括为：让世界与大地之争执保持为一种争执，并完成这种争执。这是命题 B（艺术乃是符号）这一主题的副主题 b。这一副主题显然包含了三个概念：世界、大地，亦即它们之间的关系，亦即争执。

对于海德格尔来说，世界并非诸存在者的集合，而是指非课题性的敞开之域，或者说是意向性视域的总和<sup>20</sup>。这个视域的本质在于，“由于一个世界敞开出来，所有的物都获得了自己的快慢、远近、大小”<sup>21</sup>。在作品中，世界这一视域呈现出来，海德格尔将此呈现称之为“设置空间”：这个概念意指，“作品之为作品张开一个世界，作品张开了世界之敞开领域”<sup>22</sup>。也就是说，作品让诸存在者如在其世界中那样，照其所是地被给予意识。

世界建基于大地之上。海德格尔将一般所说的质料概念称之为大地，因为大地乃是在敞开领域中显现之物必须回归之处；或者用传统的术语来说，对任何存在者的意向，总必须回到对某种质料的意向。质料使意向有了可以落脚之处，正如大地使“一切涌现者的反身隐匿之所，并且是作为这样一种把一切涌现者反身隐匿起来的涌现”<sup>23</sup>。作品作为符号的又一符号学特征乃是：在作品之中，大地-质料并不像在工具中那样，消失在有用性中；恰恰相反，

<sup>18</sup> 参见拙文《符号与在场性：胡塞尔与海德格尔的分歧》，载《中外文化与文论》第 20 辑，四川大学出版社 2011，第 166-167 页。

<sup>19</sup> 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，上海译文出版社 2004，第 21 页；

<sup>20</sup> 参看克劳斯·黑尔德：《世界现象学》，孙周兴编，倪梁康等译，三联书店 2003，第 56 页；

<sup>21</sup> 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，上海译文出版社 2004，第 31 页；

<sup>22</sup> 同上；

<sup>23</sup> 同上，第 28 页；

在作品中，质料鲜明地凸显出自身，让人明显地感受到其质感。也就是说，作品能够使平时并不显露的大地要素被鲜明地带入敞开视域之中，被鲜明地给予：在作品之中，“岩石能够承载和持守，并因而才成其为岩石；金属闪烁，颜料发光，声音朗朗可听，词语得以言说<sup>24</sup>”。用符号学的术语来说，艺术作品乃是媒介主导型的文本，在其中，符号的媒介（质料性的感知）乃是解释者的注意力之所在——这也就是为什么艺术作品需要一再被重读的原因。

这里需要穿插一句。大地的关键特征乃是对前面一个隐晦主题的回应：海德格尔认为，大地之本质在于其自行锁闭，因为唯有自行锁闭者才能成为基础，才能在敞开之空场“下方”起到“托起”与“载持”的功能。大地的这种自行锁闭具体表现在：诸质料使任何试图“穿透”它们的企图破灭。而在总结对物之物性的探求时，海德格尔暗示过，或许物之“自行抑制”恰好是其本质。前面所说的“纯然物”实际上就是指质料，或者说大地——大地确实乃是作品的“基础”，但是恰恰因为其作为基础的特性，才是它不能作为直接切入作品的道路。

最后，世界与大地的争执乃是一种特殊的亲密性，在其中双方互相归属，同时愈发地成为其自身。作品乃是“争执的诱因”<sup>25</sup>。作品的作品存在即在于，让世界敞开，让大地作为自行锁闭者进入敞开领域，从而使它们愈发地互相归属——也就是愈发地处于争执之中。

### 3. 无蔽、符合，以及美：艺术中的真理概念

在作品之中，大地与世界作为争执的双方而被给予。通过解说这一副主题，海德格尔为对真理之为真理的考察准备了条件，从而也就为检审“作品就是真理的置入”这一主题准备了条件：“只有在作品的这种凝重中，我们才能看到，什么在作品中发挥作用”<sup>26</sup>。在前面我已经提示过，被当做前理解接受下来的“真理”包含有复数的成分，其中有两个对于《艺术作品的本源》一文来说乃是关键性的：真理乃是符合，以及，真理不是美。

乍看起来，将真理视为与真实符合，这一观念似乎就是胡塞尔的明证概念，而后者又是现象学哲学最为核心的诉求之一。然而，如果海德格尔的分析是正确的，那么传统的符合观念与明证概念之间有巨大的实质性分歧，因为前者本质上乃是一闭合的消极循环：

对于真理这个词，人们通常是指这个真理和那个真理，它意味着：某种真实的东西。这类东西据说是在某个命题中被表达出来的知识。可是，我们不光称一个命题是真的，我们也把一件东西叫做真的，譬如，与假金相区别的真金。在这里，“真的”（wahr）意指与真正的、实在的黄金一样多……在我们看来，“实在之物”就是在真理中的存在者。真实就是与实在相符；而实在就是出于真理之中。这一循环又闭合了。<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> 同上，第 32 页；

<sup>25</sup> 同上，第 35 页；

<sup>26</sup> 同上，第 36 页；

<sup>27</sup> 同上；



真理若作为真实，则必须与“实在”之物相符合；而“实在之物”之为实在之物，又是因为与真理相关。为了破除此循环的封闭性，并不需要在循环之外找一个什么“前提”，而在于从某处重新让循环中的双方显示自身。海德格尔提出，“真理意指真实之本质。我们要通过回忆一个希腊词语来思这一点。’ Αληθεια[无蔽]意味着存在者的无蔽状态”<sup>28</sup>。“无蔽”意味着某物显示出来。作为真实之根据的“事实”之所以是事实，恰在于它的显现或者被给予，而作为根据的无蔽之被给予，恰恰是胡塞尔明证概念的核心。根据胡塞尔，明证性乃是指符号意指被直观所充实的状态。而在直观中，对象作为其自身，以一种不加掩饰（不被幻觉和先入之见掩盖），且不可缩减的形态被给予给意向主体<sup>29</sup>。从形式上说，现象学的真理之为真理，就在于符号意指与原初意向之间的“符合”。因此，海德格尔才能颇有信心地提出，“这一‘指向某物’的活动发生于其中的整个领域，以及同样地与事实的符合对之而公开化的那个东西，也必须已经作为整体发生于无蔽之中了”<sup>30</sup>。无论海德格尔与胡塞尔就原初意向的具体本质由多大的分歧，存在者不可缩减且直接的给予这一形式作为真理的基础，却是他们之间共享的现象学原则。

前面所提出来的，在《艺术作品的本源》中尤为重要的，真理概念的另一个组成部分乃是，真理不是美。但是，与“美”相对立的真实，恰好不是在作品中被置入的真理：后者并非正确的命题，更是对某种东西的正确“模仿”。与美相对立的乃是真实，亦即科学意义上的正确之物。与此相反，真理意义上的“真”却是与美息息相关的，或者更精确的说，美乃是与真理息息相关的。海德格尔认为，“这种被嵌入作品之中的闪耀就是美。美是作为无蔽的真理的一种现身方式”<sup>31</sup>。从而，“真不是美”这个概念也就和“真乃是符合”这个命题一样，被证明为只是本真的真理现象的一种褫夺性变体。

存在者之直接显现就是在存在中的澄明。这是后期海德格尔思想中最重要的议题之一。自然，存在使存在者之显现成为可能，这一思想是贯穿从《存在与时间》开始的，整个海氏思想的红线。在此，我显然不可能细致地处理海德格尔关于存在本身的思想：事实上，只要贴近《艺术作品的本源》文本的简略解释，就已经足够。存在超乎存在者，存在乃存在者整体中间敞开的澄明，此澄明保证了存在者之无蔽而显示的可能。更重要的是，在此澄明之中，还发生着遮蔽，以及“遮蔽遮蔽着自身”<sup>32</sup>的运动。显然，这里发生的事件在形式上乃是否定（遮蔽）与否定之否定（遮蔽遮蔽自身）的黑格尔式辩证运动：“真理在本质上就是非真理。为了以一种也许令人吃惊的尖刻来说明我们可以说，这种以遮蔽方式的否定属于作为澄明的无蔽”<sup>33</sup>。也就是说，在存在者能直观地被给予的领域之中，发生的乃是去蔽和遮蔽之间作为辩证关系的**争执**。而这种争执的一种具体形式，就是大地与世界的争执。真理乃是澄

<sup>28</sup> 同上，第 37 页；

<sup>29</sup> 见埃德蒙德·胡塞尔：《纯粹现象学通论》，李幼蒸译，商务印书馆 1996，第 168 页；

<sup>30</sup> 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，上海译文出版社 2004，第 38-39 页；

<sup>31</sup> 同上，第 43 页；

<sup>32</sup> 同上，第 40 页；

<sup>33</sup> 同上，第 41 页；

明之中发生的争执，而此争执所保障的，乃是与此相关的，世界与大地的争执：

世界和大地属于敞开领域，但是世界并非直接就是与澄明相应的敞开领域，大地也不是与遮蔽相应的锁闭。而毋宁说，世界是所有决断与之想顺应的基本指引的道路的澄明……大地并非直接就是锁闭，而是作为自行锁闭者而展开出来的。按其自身各自的本质而言，世界与大地总是有争执的，是好争执的<sup>34</sup>。

由澄明所保证的大地与世界的争执，在艺术作品之中被给予，成就了作品。简而言之，艺术作为真理之自行澄明，保证了使作品成为作品的，那种特殊的符号式双重给予性。

#### 4.被制作性作为知道：前理解的呼唤性质

从而，艺术之为艺术的本质在循环的尽头显露了出来。通过事先接受“艺术作品中有真理被置入，而艺术就是真理自行置入作品之中”这由两个相互关联的命题组成的主题，艺术作品中大地与世界争执作为作品的符号性，被揭示了出来；而此争执的被给予又为考察真理之本质准备了基地；在此基地上得到澄清的住哪里概念，最终被证明是大地与世界之关系得以可能的前提。

为了寻获艺术，海德格尔不得不从作品出发；对作品的追问最后导致了对真理的追问。现在，身处此循环中断的海德格尔，终于亮出了自己的底牌：“但真理如何发生呢？我们回答说，真理以集中根本性的方式发生。真理发生的方式之一就是作品的作品存在”<sup>35</sup>。因此作为“真理的自行置入作品”，艺术也就从本质上得到了廓清：艺术乃是真理现身的一种特殊方式，是诸存在者在其无蔽中被给予的诸方式之一。真理式的意向方式必须在另一种意向中现身，才能获得作为真理的具体性；而作品作为符号，作为双重意向方式，乃是真理最为适合的具体形式之一。

最后，还必须说明一点。艺术之本质通过一个关于作品的解释循环得到了澄清，而此循环又仰赖于一个尚且模糊的前提才能展开。前面我已经提到过这个前提。海德格尔选择了形式-质料这一传统概念作为切入作品之作品性的入口，乃是因为此模式起于对器具的解释，而器具之器具性之所以特殊，乃是因为它是被人类制造出来的。我曾经把“受造性对于艺术之本质有特殊的意义”这一命题成为暗中的主宰性主题。在获得了“艺术作为真理的现身方式”这一洞见之后，海德格尔可以借此澄清，被制作性为何如此特殊。

被制作性乃是作品和工具共享的特性。海德格尔发现，“对艺术作品有良好领悟的希腊人用同一个词τεχνη[技艺]来表示技艺和艺术，并且用同一个名称τεχονιτης[艺人]来称呼手工技艺家和艺术家”<sup>36</sup>。他对这两个希腊词的解释在此乃是关键性的：他认为，τεχνη这个

<sup>34</sup> 同上，第 42 页；

<sup>35</sup> 同上；

<sup>36</sup> 同上，第 46 页；

词根本就不是指我们平日里所说的“实践活动”，而是“知道（Wissen）的一种方式。知道意味着：已经看到，而这时在‘看’的广义上说的，意思就是：对在场者之为在场者的觉知。对希腊思想来说，知道的本质在αλήθεια[无蔽]，亦即存在者之解蔽”<sup>37</sup>。也就是说，制作乃是一种特殊的给予方式！此给予方式的特殊性在于，它让无蔽在争执中被给予——而争执，又是作品之为作品发生的本质。从而，将被制作者（用具）设为切入作品的切入口，也就被证明为如此这般的一种前理解：此理解已然从它所需要理解的存在者那里得到了暗示，虽然此暗示一开始不但没有明确的概念形式，而且简直不被发觉。唯有当循此暗示得到了被询问者的完整概念后，暗示本身才作为引导而被明确了。这种暗示，可以说，是一种特殊的呼唤：被呼唤者一开始只能知道“有什么”东西在某个大体的方向上呼唤着他，而呼唤者的真实面目和呼唤的目的，则唯有在被呼唤者循着呼唤的轨迹前进之后，才能最终被认识。而“被制造性对于艺术作品来说乃是特殊的”这一主题，正是如此这般的呼唤。

## 结论

作为《存在与时间》出版之后，海德格尔最为重要的哲学文本之一，《艺术作品的本源》在方法论上可以被认为是对《存在与时间》的某种继承，虽然从思想实质的风格和倾向上，二者确实有了明显的裂痕。我想，通过前面的文本分析，我已经可以安全地下如此这般的结论：主宰着《艺术作品的本源》的哲学冲动，乃是现象学追求原初给予性的冲动，而海氏运思的结论，乃是艺术与艺术作品并不是对象性的被给予者，而是让其他存在者在真理中显现自身的特殊被给予方式；或者说，作品乃是让存在者处于真理之澄明的，一种特殊的符号。而海德格尔籍以获得此现象学洞见的运思轨迹，则遵循着解释学原则——诸前理解作为主题的运动，构成了《艺术作品的本源》一文中思想推进的基本动力。当然，本文的梳理并没有，也不意图穷尽海氏文本的所有意涵：我想做的，只是试图扫描海氏思想的筋骨之脉络，而不是摹状其肌肤之丰腴。

参考文献：

1. 埃德蒙德·胡塞尔：《纯粹现象学通论》，李幼蒸译，商务印书馆 1996；
2. 埃德蒙德·胡塞尔：《内时间意识现象学》，倪梁康译，商务印书馆 2009，
3. 埃德蒙德·胡塞尔著，克劳斯·黑尔德编：《现象学的方法》，倪梁康译，上海译文出版社 2005；
4. 马丁·海德格尔：《存在与时间》，修订译本，陈嘉映、王庆节译，三联书店 2000；
5. 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，上海译文出版社 2004；
6. 克劳斯·黑尔德：《世界现象学》，孙周兴编，倪梁康等译，三联书店 2003；

---

<sup>37</sup> 同上。

7. 弗拉基米尔·纳博科夫：《文学讲稿》，申慧辉等译，三联书店 1991。