

# 1 艺术作品的本源<sup>[1]</sup>

本源<sup>[2]</sup>一词在此指的是，一个事物从何而来，通过什么它是其所是并且如其所是。某个东西如其所是地是什么，我们称之为它的本质。某个东西的本源就是它的本质之源。对艺术作品之本源的追问就是追问艺术作品的本质之源。按照通常的想法，作品来自艺术家的活动，是通过艺术家的活动而产生的。但艺术家又是通过什么、从何而来成其为艺术家的呢？<sup>[3]</sup>通过作品；因为一件作品给作者带来了声誉，这就是说：惟有作品才使艺术家以一位艺术大师的身份出现。艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含了另一方。无论就它们本身还是就两者的关系来说，艺术家与作品向来都是通过一个第三者而存在的；这个第三者乃是第一位的，它使艺术家和艺术作品获得各自的名称。这个第三者就是艺术。

正如艺术家必然地以某种方式成为作品的本源，其方式不同于作品之为艺术家的本源，同样地，艺术也以另一种不同的方式确凿无疑地同时成为艺术家和作品的本源。但艺术竟能成为一个本源吗？哪里以及如何有艺术呢？艺术，它只还不过是一个词语而已，再也没有任何现实事物与之对应。它可以被看作一个集合观念，我们把仅从艺术而来才是现

实的东西，即作品和艺术家，置于这个集合观念之中。即使艺术这个词语所标示的意义超过了一个集合观念，艺术这个词语的意思恐怕也只有作品和现实性的基础上才能存在。抑或，事情恰恰相反？惟当<sup>[4]</sup>艺术存在，而且是作为作品和艺术家的本源而存在之际，才有作品和艺术家吗？

无论怎样做出决断，关于艺术作品之本源的问题都势必成为艺术之本质的问题。可是，因为艺术究竟是否存在和如何存在的问题必然还是悬而未决的，所以，我们将尝试在艺术无可置疑地起现实作用的地方寻找艺术的本质。艺术在艺术—作品中成就本质。但什么以及如何是一件艺术作品呢？

什么是艺术？这应当从作品那里获得答案。什么是作品？我们只能从艺术的本质那里经验到。任何人都能觉察到，我们这是在绕圈子。通常的理智要求我们避免这种循环，因为它是与逻辑相抵牾的。人们认为，艺术是什么，可以从我们对现有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的呢？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看到了那样一些规定性，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进行推演，在此同样都是不可能的；若在哪里这样做了，也是一种自欺欺人。

因此，我们就不得不绕圈子了。这并非权宜之计，也不是什么缺

---

[1] 1960 年雷克拉姆版：此项尝试(1935/1937 年)依照对“真理”这个名称的不当使用(表示被克制的澄明与被照亮者)来说是不充分的。参看《路标》第 268 页以下，“黑格尔与希腊人”一文；《面向思想的事情》，第 77 页注，“哲学的终结与思想的任务”。——艺术：在本有(Ereignis)中被使用的自行遮蔽之澄明的产生(Her-vor-bringen)——进入构形(Ge-bild)之庇护。——作者边注

产生与构形：参看“语言与家乡”，《从思的经验而来》。——作者边注

[2] 1960 年雷克拉姆版：关于“本源”(Ursprung)的谈论易致误解。——作者边注

[3] 1960 年雷克拉姆版：艺术家之所是。——作者边注

[4] 1960 年雷克拉姆版：有艺术(Es die Kunst gibt)。——作者边注

憾。踏上这条道路，乃思想的力量；保持在这条道路上，乃思想的节日——假设思想是一种行业的话。不仅从作品到艺术和从艺术到作品的主要步骤是一种循环，而且我们所尝试的每一个具体步骤，也都在这种循环之中兜圈子。

为了找到在作品中真正起着支配作用的艺术的本质，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。

艺术作品是人人熟悉的。在公共场所，在教堂和住宅里，我们可以见到建筑作品和雕塑作品。在博物馆和展览馆里，安放着一不同时代和不同民族的艺术作品。如果我们根据这些作品的未经触及的现实性去看待它们，同时又不至于自欺欺人的话，那就显而易见：这些作品与通常事物一样，也是自然现存的。一幅画挂在墙上，就像一枝猎枪或者一顶帽子挂在墙上。一幅油画，比如凡·高那幅描绘一双农鞋的油画，就从一个画展转到另一个画展。人们运送作品，犹如从鲁尔区运送煤炭，从黑森林运送木材。在战役期间，士兵们把荷尔德林的赞美诗与清洁用具一起放在背包里。贝多芬的四重奏存放在出版社仓库里，与地窖里的马铃薯无异。

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？但是，我们也许不满于这种颇为粗俗和肤浅的作品观点。发货人或者博物馆清洁女工可能会以此种关于艺术作品的观念活动。但我们却必须根据艺术作品如何与体验和享受它们的人们相遭遇的情况来看待它们。可是，即便人们经常引证的审美体验也摆脱不了艺术作品的物因素。在建筑作品中有石质的东西。在木刻作品中有木质的东西。在绘画中有色彩的东西，在语言作品中有话音，在音乐作品中有声响。在艺术作品中，物因素是如此稳固，以致我们毋宁必须反过来说：建筑作品存在于石头里。木刻作品存在于木头里。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。这是不言而喻的嘛——人们会回答。确然。但艺术作品中这种不言自明的物因素究竟是什么呢？

对这种物因素的追问兴许是多余的，引起混乱的，因为艺术作品除

了物因素之外还是某种别的东西。其中这种别的东西构成艺术因素。诚然，艺术作品是一种制作的物，但它还道出了某种别的东西，不同于纯然的物本身，即 ἄλλο ἀγορεύει。作品还把别的东西公之于世，它把这个别的东西敞开出来；所以作品就是比喻。在艺术作品中，制作物还与这个别的东西结合在一起了。“结合”在希腊文中叫做 συμβάλλειν。作品就是符号。[1]

比喻和符号给出一个观念框架，长期以来，人们对艺术作品的描绘就活动在这个观念框架的视角中。不过，作品中惟一的使某个别的东西敞开出来的东西，这个把某个别的东西结合起来的東西，乃是艺术作品中的物因素。看起来，艺术作品中的物因素差不多像是一个屋基，那个别的东西和本真的东西就筑居于其上。而且，艺术家以他的手工活所真正地制造出来的，不就是作品中的这样一种物因素吗？

我们是要找到艺术作品的直接而丰满的现实性；因为只有这样，我们也才能在艺术作品中发现真实的艺术。可见我们首先必须把作品的物因素收入眼帘。为此我们就必须充分清晰地知道物是什么。只有这样，我们才能说，艺术作品是不是一个物，而还有别的东西就是附着于这个物上面的；只有这样，我们才能做出决断，根本上作品是不是某个别的东西而决不是一个物。

## 物 与 作 品

物之为物，究竟是什么呢？当我们这样发问时，我们是想要认识物之存在(即物性，die Dingheit)。要紧的是对物之物因素的经验。为此，我们就必须了解我们长期以来以物这个名称来称呼的所有那些存在者所归属的领域。

---

[1] 此处“符号”(Symbol)亦可译作“象征”。——译者

路边的石头是一件物，田野上的泥块也是一件物。瓦罐是一件物，路旁的水井也是一件物。但罐中的牛奶和井里的水又是怎么回事呢？如果把天上白云，田间蓟草，秋风中的落叶，森林上空的苍鹰都名正言顺地叫做物的话，那么，牛奶和水当然也是物。实际上，所有这一切都必须被称为物，哪怕是那些不像上面所述的东西那样显示自身的东西，也即并不显现的东西，人们也冠以物的名字。这种本身并不显现的物，即一种“自在之物”，例如按照康德的看法，就是世界整体，这样一种物甚至就是上帝本身。在哲学语言中，自在之物和显现出来的物，根本上存在着的一切存在者，统统被叫做物。

在今天，飞机和电话固然是与我们最切近的了，但当我们意指终极之物时，我们却在想完全不同的东西。终极之物，那是死亡和审判。总的说来，物这个词语在这里是指任何全然不是虚无的东西。根据这个意义，艺术作品也是一种物，只要它是某种存在者的话。可是，这种关于物的概念对我们的意图至少没有直接的帮助。我们的意图是把具有物之存在方式的存在者与具有作品之存在方式的存在者划分开来。此外，把上帝叫做一个物，也一再让我们大有顾忌。同样地，把田地上的农夫、锅炉前的火夫、学校里的教师视为一种物，也是令我们犹豫的。人可不是物啊。诚然，对于一个遇到过度任务的小姑娘，我们把她叫做还太年少的小东西，<sup>[1]</sup>之所以这样，只是因为在这里，我们发觉人的存在在某种程度上已经丢失，以为宁可去寻找那构成物之物因素的东西了。我们甚至不能贸然地把森林旷野里的鹿，草木丛中的甲虫和草叶称为一个物。我们宁愿认为锤子、鞋子、斧子、钟是一个物，但甚至连这些东西也不是一个纯然的物。纯然的物在我们看来只有石头、土块、木头，自然和用具中无生命的东西。自然物和使用之物，就是我们通常所谓的物。

于是，我们看到自己从一切皆物(物 = res = ens = 存在者)，包括最高的和终极的东西也是物这样一个最广的范围，回到纯然的物这个狭小区

---

[1] 此处“东西”原文为 Ding，即上下文出现的“物”。——译者

域里来了。在这里，“纯然”一词一方面是指：径直就是物的纯粹之物，此外无他；另一方面，“纯然”同时也指：只在一种差不多带有贬义的意思上还是物。纯然的物，甚至排除了用物，被视为本真的物。那么，这种本真的物的物因素基于何处呢？物的物性只有根据这种物才能得到规定。这种规定使我们有可能把物因素本身描画出来。有了这样的准备，我们就能够描画出作品的那种几乎可以触摸的现实性，描画出其中还隐含着的别的东西。

现在，一个众所周知的事实是：自古以来，只要存在者究竟是什么的问题被提了出来，在其物性中的物就总是作为赋予尺度的存在者而一再地突现出来了。据此，我们就必定已经在对存在者的传统解释中与关于物之物性的界定相遇了。所以，为了解除自己对物之物因素的探求的枯燥辛劳，我们只需明确地获取这种留传下来的关于物的知识就行了。关于物是什么这个问题的答案在某种程度上是我们熟悉的，我们不认为其中还有什么值得追问的东西。

对物之物性的各种解释在西方思想进程中起着支配作用，它们早已成为不言自明的了，今天还在日常中使用。这些解释可以概括为三种。

例如，这块花岗岩石是一个纯然的物。它坚硬、沉重、有长度、硕大、不规则、粗糙、有色、部分黯淡、部分光亮。我们能发觉这块岩石的所有这些因素。我们把它们当作这块岩石的识别特征。而这些特征其实意味着这块岩石本身所具有的东西。它们就是这块岩石的固有特性。这个物具有这些特性。物？我们现在意指物时，我们想到的是什么呢？显然，物决不光是特征的集合，也不是这些特征的集合由以出现的各种特性的堆积。人人都自以为知道，物就是那个把诸特性聚集起来的東西。进而，人们就来谈论物的内核。希腊人据说已经把这个内核称为 τὸ ὑποκείμενον [基体、基底] 了。当然，在他们看来，物的这个内核乃是作为根基、并且总是已经呈放在眼前的东西。而物的特征则被叫做 τὰ συμβεβηκότα，<sup>[1]</sup> 即总是也已经

[1] 后世以“属性”(accidens)译之，见下文的讨论。——译者

与那个向来呈放者一道出现和产生的东西。

这些称法并不是什么任意的名称。其中道出了希腊人关于在场状态 (Anwesenheit) 意义上的存在者之存在的基本经验。这是我们这里不再能表明的了。而通过这些规定, 此后关于物之物性的决定性解释才得以奠基, 西方对存在者之存在的解释才得以固定下来。这种解释始于罗马—拉丁思想对希腊词语的汲取。ὑποκείμενον [基体、基底] 成了 subiectum [主体]; ὑπόστασις [呈放者] 成了 substantia [实体]; συμβεβηκός [特征] 成了 accidens [属性]。这样一种从希腊名称向拉丁语的翻译绝不是一件毫无后果的事情——确实, 直到今天, 也还有人认为它是无后果的。毋宁说, 在似乎是字面上的、因而具有保存作用的翻译背后, 隐藏着希腊经验向另一种思维方式的转渡。<sup>[1]</sup> 罗马思想接受了希腊的词语, 却没有继承相应的同样原始的由这些词语所道说出来的经验, 即没有继承希腊人的话。<sup>[2]</sup> 西方思想的无根基状态即始于这种转渡。

按照流行的意见, 把物之物性规定为具有诸属性的实体, 似乎与我们关于物的素朴观点相吻合。毫不奇怪, 流行的对物的态度, 也即对物的称呼和关于物的谈论, 也是以这种关于物的通常观点为尺度的。简单陈述句由主语和谓语构成, 主语一词是希腊文 ὑποκείμενον [基体、基底] 一词的拉丁文翻译, 既为翻译, 也就有了转义; 谓语所陈述的则是物之特征。谁敢撼动物与命题, 命题结构与物的结构之间的这样一种简单明了的基本关系呢? 然而, 我们却必须追问: 简单陈述句的结构(主语与谓语的联结)是物的结构(实体与属性的统一)的映像吗? 或者, 如此这般展现出来的物的结构竟是根据命题框架被设计出来的吗?

人把自己在陈述中把握物的方式转嫁到物自身的结构上去——还有

[1] 德语动词 übersetzen 作为可分动词, 有“摆渡、渡河”之意; 作为不可分动词, 有“翻译、改写”之意。海德格尔在此突出该词的前一含义, 我们权译之为“转渡”。“翻译”不只是字面改写, 而是思想的“转渡”。——译者

[2] 在海德格尔看来, 罗马—拉丁思想对希腊思想的“翻译”只是字面上对希腊之词语(复数的 Wörter)的接受, 而没有真正吸收希腊思想的内涵, 即希腊的“话”(单数的 Wort)。——译者

什么比这更容易理解的呢？不过，在发表这个似乎是批判性的、但却十分草率的意见之前，我们首先还必须弄明白，如果物还是不可见的，那么这种把命题结构转嫁到物上面的做法是如何可能的。谁是第一位和决定性的，是命题结构呢还是物的结构？这个问题直到眼下还没有得到解决。甚至，以此形态出现的问题究竟是否可以解决，也还是令人起疑的。

从根本上说来，既不是命题结构给出了勾画物之结构的标准，物之结构也不可能在命题结构中简单地得到反映。就其本性和其可能的交互关系而言，命题结构和物的结构两者具有一个共同的更为原始的根源。总之，对物之物性的第一种解释，即认为物是其特征的载体，不管它多么流行，还是没有像它自己所标榜的那样朴素自然。让我们觉得朴素自然的，兴许仅只是一种长久的习惯所习以为常的东西，而这种习惯却遗忘了它赖以产生的异乎寻常的东西。然而，正是这种异乎寻常的东西一度作为令人诧异的东西震惊了人们，并且使思想惊讶不已。

对这种流行的物之解释的信赖只是表面看来是凿凿有据的。此外，这个物的概念(物是它的特征的载体)不仅适合于纯然的和本真的物，而且适合于任何存在者。因而，这个物的概念也从来不能帮助人们把物性的存在者与非物性的存在者区分开来。但在所有这些思考之前，有物之领域内的清醒逗留已经告诉我们，这个物之概念没有切中物之物因素，没有切中物的根本要素和自足特性。偶尔，我们甚至有这样一种感觉，即，也许长期以来物之物因素已经遭受了强暴，并且思想参与了这种强暴；因为人们坚决拒绝思想而不是努力使思想更具思之品性。但是，在规定物之本质时，如果只有思想才有权言说，那么，一种依然如此肯定的感觉应该是什么呢？不过，也许我们在这里和在类似情形下称之为感觉或情绪的东西，是更为理性的，亦即更具有知觉作用的，因而比所有理性(Vernunft)更向存在敞开，而这所有的理性此间已经成了 ratio[理智]，被理智地误解了。<sup>[1]</sup>在这里，对

---

[1] 德文的 Vernunft(理性)与拉丁文的 ratio(理智)通常是对译的两个词语，海德格尔在这里却对两词作了区分。——译者



非一理智的垂涎，作为未经思想的理智的怪胎，帮了古怪的忙。诚然，这个流行的物之概念在任何时候都适合于任何物，但它把握不了本质地现身的物，而倒是扰乱了它。

这样一种扰乱或能避免吗？如何避免呢？大概只有这样：我们给予物仿佛一个自由的区域，以便它直接地显示出它的物因素。首先我们必须排除所有会在对物的理解和陈述中跻身到物与我们之间的东西，惟有这样，我们才能沉浸于物的无伪装的在场(*Anwesen*)。但是，这种与物的直接遭遇，既不需要我们去索求，也不需要我们去安排。它早就发生着，在视觉、听觉和触觉当中，在对色彩、声响、粗糙、坚硬的感觉中，物——完全在字面上说——逼迫着我们。物是 *αἰσθητόν* [感性之物]，即，在感性的感官中通过感觉可以感知的东西。由此，后来那个物的概念就变得流行起来了，按照这个概念，物无非是感官上被给予的多样性之统一体。至于这个统一体是被理解为全体，还是整体或者形式，都丝毫没有改变这个物的概念的决定性特征。

于是，这种关于物之物性的解释，如同前一种解释一样，也是正确的和可证实的。这就足以令人怀疑它的真实性了。如果我们再考虑到我们所寻求的物之物因素，那么，这个物的概念就又使我们无所适从了。我们从未首先并且根本地在物的显现中感觉到一种感觉的涌逼，例如乐音和噪音的涌逼——正如这种物之概念所断言的那样；而不如说，我们听到狂风在烟囱上呼啸，我们听到三马达的飞机，我们听到与鹰牌汽车迥然不同的奔驰汽车。物本身要比所有感觉更切近于我们。我们在屋子里听到敲门，但我们从未听到听觉的感觉，或者哪怕是纯然的嘈杂声。为了听到一种纯然的嘈杂声，我们必须远离物来听，使我们的耳朵离开物，也即抽象地听。<sup>[1]</sup>

---

[1] 人与物之间首先是一种“存在关系”(人总是已经寓于物而存在)，尔后才是一种“认识关系”(人通过感觉去把握事物)，故海德格尔说，人首先“听”汽车，而不是首先听“汽车的声音”。汽车比我们所感觉的汽车声更切近于我们。这种超出“知识关系”的实存论存在学层面上的思考，在《存在与时间》中即已成型。特别可参看海德格尔：《存在与时间》，中译本，陈嘉映、王庆节译，北京1987年，第163—164页。——译者

在我们眼下所说的这个物的概念中，并没有多么强烈的对物的扰乱，而倒是有一种过分的企图，要使物以一种最大可能的直接性接近我们。但只要我们把在感觉上感知的东西当作物的物因素赋予物，那么，物就决不会满足上述企图。第一种关于物的解释仿佛使我们与物保持着距离，而且把物挪得老远；而第二种解释则过于使我们为物所纠缠了。在这两种解释中，物都消失不见了。因此，确实需要避免这两种解释的夸大。物本身必须保持在它的自持(Insichruhen)中。物应该置于它本己的坚固性中。这似乎是第三种解释所为，而这第三种解释与上面所说的两种解释同样地古老。

给物以持久性和坚固性的东西，同样也是引起物的感性涌逼方式的东西，即色彩、声响、硬度、大小，是物的质料。把物规定为质料(ὕλη)，同时也就已经设定了形式(μορφή)。物的持久性，即物的坚固性，就在于质料与形式的结合。物是具有形式的质料。这种物的解释要求直接观察，凭这种观察，物就通过其外观(εἶδος)关涉于我们。有了质料与形式的综合，人们终于寻获了一个物的概念，它对自然物和用具物都是很适合的。

这个物的概念使我们能够回答艺术作品中的物因素问题。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。但我们本可以立即就得出这个明了的众所周知的观点的。我们为什么要在其他流行的物的概念上兜圈子呢？那是因为，我们对这个物的概念，即把物当作具有形式的质料的概念，也是有怀疑的。

可是，在我们活动于其中的领域内，质料—形式这对概念不是常用的吗？确然。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。不过，这一无可争辩的事实却并不能证明形式与质料的区分是有充足的根据的，也不证明这种区分原始地属于艺术和艺术作品的领域。再者，长期以来，这对概念的使用范围已经远远地越出了美学领域。形式与内容是无论什么东西都可以归入其中的笼统概念。甚至，即使人们把形式称作理性而把质料归于非理性，把理性当

作逻辑而把非理性当作非逻辑，甚或把主体—客体关系与形式—质料这对概念结合在一起，这种表象(Vorstellen)仍然具有一种无物能抵抗得了的概念机制。

然而，如果质料与形式的区分的情形就是如此，我们又该怎样借助于这种区分，去把握与其他存在者相区别的纯然物的特殊领域呢？或许，只消我们取消这些概念的扩张和空洞化，根据质料与形式来进行的这样一种描画就能重新赢获它的规定性力量。确实如此；但这却是有条件的，其条件就是：我们必须知道，它是在存在者的哪个领域中实现其真正规定性力量的。说这个领域是纯然物的领域，这到眼下为止还只是一个假定而已。指出这一概念结构在美学中的大量运用，这或许更能带来这样一种想法，即认为：质料与形式是艺术作品之本质的原生规定性，并且只有从此出发才反过来被转嫁到物上去。质料—形式结构的本源在哪里呢？在物之物因素中呢，还是在艺术作品的作品因素之中？

自持的花岗岩石块是一种质料，它具有一种尽管笨拙、但却确定的形式。在这里，形式意指诸质料部分的空间位置分布和排列，此种分布和排列带来一个特殊的轮廓，也即一个块状的轮廓。但是，罐、斧、鞋等，也是处于某种形式当中的质料。在这里，作为轮廓的形式并非一种质料分布的结果。相反地，倒是形式规定了质料的安排。不止于此，形式甚至先行规定了质料的种类和选择：罐要有不渗透性，斧要有足够的硬度，鞋要坚固同时具有柔韧性。此外，在这里起支配作用的形式与质料的交织首先就从罐、斧和鞋的用途方面被处置好了。这种有用性(Dienlichkeit)从来不是事后才被指派和加给罐、斧、鞋这类存在者的。但它也不是作为某种目的而四处漂浮于存在者之上的什么东西。

有用性是一种基本特征，由于这种基本特征，这个存在者便凝视我们，亦即闪现于我们面前，并因而现身在场，从而成为这种存在者。不光是赋形活动，而且随着赋形活动而先行给定的质料选择，因而还有质料与形式的结构的统治地位，都建基于这种有用性之中。服从有用性的存在者，总是制作过程的产品。这种产品被制作为用于什么的器具

(Zeug)。因而，作为存在者的规定性，质料和形式就寓身于器具的本质之中。器具这一名称指的是为了使用和需要所特别制造出来的东西。质料和形式绝不是纯然物的物性的原始规定性。

器具，比如鞋具吧，作为完成了的器具，也像纯然物那样，是自持的；但它并不像花岗岩石块那样具有那种自生性。<sup>[1]</sup>另一方面，器具也显示出一种与艺术作品的亲缘关系，因为器具也出自人的手工。而艺术作品由于其自足的在场却又堪与自身构形的不受任何压迫的纯然物相比较。尽管如此，我们并不把作品归入纯然物一类。我们周围的用具物毫无例外地是最切近和本真的物。于是，器具既是物，因为它被有用性所规定，但又不止是物；器具同时又是艺术作品，但又要逊色于艺术作品，因为它没有艺术作品的自足性。假如允许作一种计算性排列的话，我们可以说，器具在物与作品之间有一种独特的中间地位。

而质料—形式结构，由于它首先规定了器具的存在，就很容易被看作任何存在者的直接可理解的状态，因为在这里从事制作的人本身已经参与进来了，也即参与了一个器具进入其存在(Sein)<sup>[2]</sup>的方式。由于器具拥有一个介于纯然物和作品之间的中间地位，因而人们很自然地想到，借助于器具存在(质料—形式结构)也可以掌握非器具性的存在者，即物和作品，甚至一切存在者。

不过，把质料—形式结构视为任何一个存在者的这种状态的倾向，还受到了一个特殊的推动，这就是：事先根据一种信仰，即圣经的信仰，把存在者整体表象为受造物，在这里也就是被制作出来的东西。虽然这种信仰的哲学能使我们确信上帝的全部创造作用完全不同于工匠的活动，但如果同时甚或先行就根据托马斯主义哲学对于圣经解释的信仰的先行规定，从 *materia*[质料]和 *forma*[形式]的统一方面来思考 *ens creatum*[受造物]，那么，这种信仰就是从一种哲学那里得到解释的，而这种哲

[1] 原文为 *Eigenwüchsige*，或可译为“自身构形特性”。——译者

[2] 1960年雷克拉姆版：(走向其)进入其在场状态(*Anwesenheit*)。——作者边注

学的真理乃基于存在者的一种无蔽状态，后者不同于信仰所相信的世界。〔1〕

建基于信仰的创造观念，虽然现在可能丧失了它在认识存在者整体这回事情上的主导力量，但是一度付诸实行的、从一种外来哲学中移植过来的对一切存在者的神学解释，亦即根据质料和形式的世界观，却仍然保持着它的力量。这是在中世纪到近代的过渡期发生的事情。近代形而上学也建基于这种具有中世纪特征的形式—质料结构之上，只是这个结构本身在字面上还要回溯到εἶδος[外观、爱多斯]和ὕλη[质料]的已被掩埋起来的本质那里。因此，根据质料和形式来解释物，不论这种解释仍旧是中世纪的还是成为康德先验论的，总之它已经成了流行的自明的解释了。但正因为如此，它便与上述的另外两种物之物性的解释毫无二致，也是对物之物存在(Dingsein)的扰乱。

光是由于我们把本真的物称为纯然物，就已经泄露了实情。“纯然”毕竟意味着对有用性和制作特性的排除。纯然物是一种器具，尽管是被剥夺了其器具存在的器具。物之存在就在于此后尚留剩下来的东西。但这种剩余没有在其存在特性方面得到专门规定。物之物因素是否在排除所有器具因素的过程中有朝一日显露出来，这还是一个疑问。因此，物之解释的第三种方式，亦即以质料—形式结构为线索的解释方式，也终于表现为对物的一种扰乱。

上面三种对物性的规定方式把物理解为特征的载体、感觉多样性的统一体和具有形式的质料。在关于存在者之真理的历史进程中，这三种解释还有互相重合的时候，不过这一点我们可以暂且按下不表。在这种重合中，它们加强了各自固有的扩张过程，以至于它们同样地成了对物、器具和作品有效的规定方式。于是，从中产生出一种思维方式，我们不仅特别地根据这种思维方式去思考物、器具和作品，而且也一般地

〔1〕1950年第一版：1. 圣经的创世信仰；2. 因果性的和存在者状态上的托马斯主义解释；3. 对ὄν[存在者]的原始的亚里士多德解释。——作者边注

根据这种思维方式去思考一切存在者。这种久已变得流行的思维方式抢先于一切有关存在者的直接经验，这种先入之见阻碍着对当下存在者之存在的沉思。这样一来，流行的关于物的概念既阻碍了人们去发现物之物因素，也阻碍了人们去发现器具之器具因素，尤其是阻碍了人们对作品之作品因素的探究。

这一事实说明为什么我们必需知道上面这些关于物的概念，为的是在这种知道中思索这些关于物的概念的来源以及它们无度的僭越，但也是为了思索它们的自明性的假象。而当我们冒险一试，尝试考察和表达出物之物因素、器具之器具因素、作品之作品因素时，这种知道就愈加必需了。但为此只需做到一点，那就是：防止上述思维方式的先入之见和无端滥用，比如，让物在其物之存在中憩息于自身。还有什么比让存在者保持原样的存在者显得更轻松的呢？抑或，以这样一个任务，我们是不是面临着最为艰难的事情，尤其是当这样一个意图——即让存在者如其所是地存在——与那种为了一个未经检验的存在概念而背弃存在者的漠然态度相对立时？我们应该回归到存在者那里，根据存在者之存在来思考存在者本身，而与此同时通过这种思考又使存在者憩息于自身。

看起来，在对物之物性的规定中，上面这种思想的运用遇到了最大的阻力；因为上述种种尝试失败的原因不就在这里吗？毫不显眼的物最为顽强地躲避思想。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。

对物之物性的道说特别艰难而稀罕。对于这一点，我们前面挑明的对物之物性的解释的历史已经是一个可靠的证据了。这一历史也就是那种命运(Schicksal)，西方思想迄今都是依此命运去思考存在者之存在的。不过，我们现在不仅要确定这一点。我们同时要在这种历史中获取一种暗示。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，就在物与作品之间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。也许我们由此可以对物之物因素和作品之作品因素有所领悟。我们只是须得避免过早地使物和作品成为器具的变种。但我们也要撇开这样一种可能性，即，甚至在器具的存在方式中也还有本质性的差异起着支配作用。

然而，哪条道路通向器具之器具因素呢？我们应当如何经验器具事实上是什么？现在必需的做法显然是必须消除那些立即又会带来通常解释的无端滥用的企图。对此，如果我们不用某种哲学理论而径直去描绘一个器具，那就最为保险了。

作为例子，我们选择一个常见的器具：一双农鞋。为了对它作出描绘，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认识提供点方便。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。凡·高多次画过这种鞋具。但鞋具有什么看头呢？人人都知道鞋是什么东西？如果不是木鞋或者树皮鞋的话，我们在鞋上就可以看到用麻线和钉子连在一起的牛皮鞋底和鞋帮。这种器具是用来裹脚的。鞋或用于田间劳动，或用于翩翩起舞，根据不同的有用性，它们的质料和形式也不同。

此类正确的说明只是解说了我们已经知道的事情而已。器具的器具存在就在于它的有用性。可是，这种有用性本身的情形又怎样呢？我们已经用有用性来把握器具之器具因素吗？为了做到这一点，难道我们不必从其用途上查找有用的器具吗？田间农妇穿着鞋子。只有在这里，鞋才成其所是。农妇在劳动时对鞋思量越少，或者观看得越少，或者甚至感觉得越少，它们就越是真实地成其所是。农妇穿着鞋站着或者行走。鞋子就这样现实地发挥用途。必定是在这样一种器具使用过程中，我们

真正遇到了器具因素。

与此相反，只要我们仅仅一般地想像一双鞋，或者甚至在图像中观看这双只是摆在那里的空空的无人使用的鞋，那我们将决不会经验到器具的器具存在实际上是什么。根据凡·高的画，我们甚至不能确定这双鞋是放在哪里的。<sup>[1]</sup>这双农鞋可能的用处和归属毫无透露，只是一个不确定的空间而已。上面甚至连田地里或者田野小路上的泥浆也没有粘带一点，后者本来至少可以暗示出这双农鞋的用途的。只是一双农鞋，此外无他。然而——

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。这硬邦邦、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风料峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的步履的坚韧和滞缓。鞋皮上粘着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋底在田野小径上蹒跚而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟谷物的宁静馈赠，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无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。这器具属于大地(Erde)，它在农妇的世界(Welt)里得到保存。正是由于这种保存的归属关系，器具本身才得以出现而得以自持。<sup>[2]</sup>

然而，我们也许只有在这个画出来的鞋具上才能看到所有这一切。相反，农妇就径直穿着这双鞋。倘若这种径直穿着果真如此简单就好了。暮色黄昏，农妇在一种滞重而健康的疲惫中脱下鞋子；晨曦初露，农妇又把手伸向它们；或者在节日里，农妇把它们弃于一旁。每当此时，未经观察和打量，农妇就知道那一切。虽然器具的器具存在就在其有用性中，但这种有用性本身又植根于器具的一种本质性存在的丰富性

[1] 1960年雷克拉姆版：以及它们是属于谁的。——作者边注

[2] 此段译文引自刘小枫：《诗化哲学》，济南1986年，第229页，稍有改动。也参看中文节译本，载李普曼编：《当代美学》，邓鹏译，北京1986年，第385页以下。——译者



中。我们称之为可靠性(Verlässlichkeit)。借助于这种可靠性，农妇通过这个器具而被置入大地的无声召唤之中；借助于器具的可靠性，农妇才对自己的世界有了把握。世界和大地为她而在此，也为与她相随以她的方式存在的人们而在此，只是这样在此存在：<sup>[1]</sup>在器具中。我们说“只是”，在这里是令人误解的；因为器具的可靠性才给这单朴的世界带来安全，并且保证了大地无限延展的自由。

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。不过，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。要是没有可靠性就没有有用性。具体的器具会用旧用废；而与此同时，使用本身也变成了无用，逐渐损耗，变得寻常无殊。于是，器具之存在进入萎缩过程中，沦为纯然的器具。器具之存在的这样一种萎缩过程也就是可靠性的消失过程。也正是由于这一消失过程，用物才获得了它们那种无聊而生厌的惯常性，不过，这一过程更多地也只是对器具存在的原始本质的一个证明。器具的磨损的惯常性作为器具惟一的、表面上看来为其所特有的存在方式突现出来。现在，只还有枯燥无味的有用性才是可见的。它唤起一种假象，即，器具的本源在于纯然的制作过程中，制作过程才赋予某种质料以形式。可是，器具在其真正的器具存在中远不只是如此。质料与形式以及两者的区别有着更深的本源。

自持的器具的宁静就在可靠性之中。只有在可靠性之中，我们才能发现器具实际上是什么。但对于我们首先所探寻的东西，即物之物因素，我们仍然茫然无知。尤其对于我们真正的、惟一的探索目的，即艺术作品意义上的作品的作品因素，我们就更是一无所知了。

或者，是否我们眼下在无意间，可说是顺带地，已经对作品的作品存在有了一鳞半爪的经验呢？

我们已经寻获了器具的器具存在。但又是如何寻获的呢？不是通过

---

[1] 1960年雷克拉姆版：“在此……存在”等于：在场(anwesend)。——作者边注

对一个真实摆在那里的鞋具的描绘和解释，不是通过对制鞋工序的讲述，也不是通过对张三李四实际使用鞋具过程的观察，而只是通过对凡·高的一幅画的观赏。这幅画道出了一切。走近这个作品，我们突然进入了另一个天地，其况味全然不同于我们惯常的存在。

艺术作品使我们懂得了鞋具实际上是什么。倘若我们以为我们的描绘是一种主观活动，已经如此这般勾勒好了一切，然后再把它置于画上，那就是最为糟糕的自欺了。如果说这里有什么值得起疑的地方的话，那就只有一点，即，我们站在作品近处经验得太过肤浅了，对自己的经验的言说太过粗陋和简单了。但首要地，这部作品并不像起初使人感觉的那样，仅只为了使人更好地目睹一个器具是什么。倒不如说，通过这个作品，也只有在这个作品中，器具的器具存在才专门显露出来了。

在这里发生了什么呢？在这作品中有什么东西在发挥作用呢？凡·高的油画揭开了这个器具即一双农鞋实际上是什么。这个存在者进入它的存在之无蔽之中。希腊人把存在者之无蔽状态命名为 $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ 。我们说真理，但对这个词语少有足够的思索。在作品中，要是存在者是什么和存在者是如何被开启出来，也就有了作品中的真理的发生。

在艺术作品中，存在者之真理已经自行设置入作品中了。在这里，“设置”(Setzen)说的是：带向持立。一个存在者，一双农鞋，在作品中走进了它的存在的光亮中。存在者之存在进入其闪耀的恒定中了。

那么，艺术的本质或许就是：存在者的真理自行设置入作品。<sup>[1]</sup>可是迄今为止，人们都一直认为艺术是与美的东西或美有关的，而与真理毫不相干。产生这类作品的艺术，亦被称为美的艺术，以区别于生产器具的手工艺。在美的艺术中，并不是说艺术就是美的，它之所以被叫做美的，是因为它产生美。相反，真理归于逻辑，而美留给了美学。

抑或，艺术即真理自行设置入作品这一命题竟会使那个已经过时的

[1] 德语原文为：das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden。——译者

观点，即那个认为艺术是现实的模仿和反映的观点，卷土重来么？诚然，对现存事物的再现要求那种与存在者的符合一致，要求以存在者为衡度；在中世纪，人们说的是 *adaequatio* [符合]；而亚里士多德早就说过 *ὁμοίωσις* [肖似]。长期以来，与存在者的符合一致被视为真理的本质。但我们是不是认为凡·高的那幅画描绘了一双现存的农鞋，而且是因为把它描绘得惟妙惟肖，才成为一件作品的呢？我们是不是认为这幅画把现实事物描摹下来，并且把现实事物移置到艺术家生产的一个产品中去呢？绝对不是。

也就是说，作品决不是对那些时时现存手边的个别存在者的再现，恰恰相反，它是对物的普遍本质的再现。但这个普遍本质究竟何在，又如何存在，使得艺术作品能与之符合一致呢？一座希腊神庙竟与哪个物的何种本质相符合呢？谁敢断言神庙的理念在这个建筑作品中得到表现是不可能的呢？而且实际上，只要它是一件艺术作品，那么在这件艺术作品中，真理就已设置入其中了。或者让我们来想一想荷尔德林的赞美诗《莱茵河》吧。诗人在此事先得到了什么，又是如何得到的，使得他进而能在诗中把它再现出来呢？要是荷尔德林这首赞美诗或其他类似的诗作仍不能说明现实与艺术作品之间的描摹关系，那么，另一部作品，即迈耶尔<sup>[1]</sup>的《罗马喷泉》一诗，证明那种认为作品描摹现实的观点似乎最好不过了。

### 罗 马 喷 泉

水柱升腾又倾注  
 盈盈充满大理石圆盘，  
 渐渐消隐又流溢  
 落入第二层圆盘；  
 第二层充盈而给予，

[1] 迈耶尔(Conrad Ferdinand Meyer, 1825—1898年)：瑞士德语作家。——译者

更有第三层沸扬涌流，  
层层圆盘，同时接纳又奉献  
激流不止又泰然伫息

可这首诗既不是对实际现存的喷泉的诗意描画，也不是对罗马喷泉的普遍本质的再现。但真理却已经设置入作品中了。何种真理在作品中发生呢？真理当真能发生并且如此历史性地存在吗？而人们倒是说，真理乃是某种无时间的和超时间的东西。

我们寻求艺术作品的现实性，是为了实际地找到在其中起支配作用的艺术。物性的根基已经被表明为作品最切近的现实。而为了把握这种物性因素，传统的物的概念却是不够的；因为这些概念本身就错失了物因素的本质。流行的物的概念把物规定为有形式的质料，这根本就不是出自物的本质，而是出于器具的本质。我们也已经表明，长期以来，在对存在者的解释中，器具存在一直占据着一种独特的优先地位。这种过去未得到专门思考的器具存在的优先地位暗示我们，要在避开流行解释的前提下重新追问器具因素。

我们曾通过一件作品告诉自己器具是什么。由此，在作品中发挥作用的東西也几乎不露痕迹地显现出来，那就是在其存在中的存在者的开启，亦即真理之生发。<sup>[1]</sup>而现在，如果作品的现实性只能通过作品中起作用的东西来规定的话，那么，我们在艺术作品的现实性中寻获现实的艺术作品这样一个意图的情形如何呢？只要我们首先在那种物性的根基中猜度作品的现实性，那我们就误入歧途了。现在，我们站在我们的思索的一个值得注意的成果面前——如果我们还可以称之为成果的话。有两点已经清楚了：

---

[1] 此处名词 *Geschehnis* 在日常德语中意谓“事件、事变”，其动词形式 *geschehen* 意谓“发生、出现”。海德格尔在此强调的是“存在之真理”的动词性生成和展开。为从字面区别起见，我们且以“生发”译 *das Geschehnis*；而动词 *geschehen* 和动名词 *Geschehen* 则被译为“发生”。——译者

第一，把握作品中的物因素的手段，即流行的物概念，是不充分的。

第二，我们意图借此当作作品最切近的现实性来把握的东西，即物性的根基，并不以此方式归属于作品。

一旦我们在作品中针对这样一种物性的根基，我们实际上已经不知不觉地把这件作品当作一个器具了，我们此外还在这个器具上准予建立一座包含着艺术成分的上层建筑。不过，作品并不是一个器具，一个此外还配置有某种附着于其上的审美价值的器具。作品丝毫不是这种东西，正如纯然物是一个仅仅缺少真正的器具特征即有用性和制作过程的器具。

我们对于作品的追问已经受到了动摇，因为我们并没有追问作品，而是时而追问一个物时而追问一个器具。不过，这并不是才由我们发展出来的追问。它是美学的追问态度。美学预先考察艺术作品的方式服从于对一切存在者的传统解释的统治。然而，动摇这种习惯的追问态度并不是本质性的。关键在于我们首先要开启一道眼光，看到下面这一点，即：只有当我们去思考存在者之存在之际，作品之作品因素、器具之器具因素和物之物因素才会接近我们。为此就必须预先拆除自以为是的障碍，把流行的虚假概念置于一边。因此我们不得不走了一段弯路。但这段弯路同时也使我们上了路，有可能把我们引向一种对作品中的物因素的规定。作品中的物因素是不能否定的，但如果这种物因素归属于作品之作品存在，那么，我们就必须根据作品因素来思考它。如果是这样，则通向对作品的物性现实性的规定的道路，就不是从物到作品，而是从作品到物了。

艺术作品以自己的方式开启存在者之存在。在作品中发生着这样一种开启，也即解蔽(Entbergen)，也就是存在者之真理。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。那么，这种不时作为艺术而发生(ereignet)<sup>[1]</sup>的真理本身是什么呢？这种

---

[1] 1960年雷克拉姆版：来自本有的真理(Wahrheit aus Ereignis)! ——作者边注

“自行设置入作品”(Sich-ins-Werk-Setzen)又是什么呢?

## 作 品 与 真 理

艺术作品的本源是艺术。但什么是艺术呢?在艺术作品中,艺术是现实的。因此,我们首先要寻求作品的现实性。这种现实性何在呢?艺术作品概无例外地显示出物因素,虽然方式各不相同。借助于惯常的物概念来把握作品的这样一种物之特征的尝试,已经失败了。这不光是因为此类物概念不能把握物因素,而且是因为我们通过对物性根基的追问,把作品逼入了一种先入之见,从而阻断了我们理解作品之作品存在的通路。只要作品的纯粹自立还没有清楚地得到显示,则作品的物因素是决不能得到判定的。

然而,作品本身在某个时候是可通达的吗?为了成功地做到这一点,或许就有必要使作品从它与自身以外的东西的所有关联中解脱出来,从而让作品仅仅自为地依据于自身。而艺术家最本己的意旨就在于此。作品要通过艺术家而释放出来,达到它纯粹的自立。正是在伟大的艺术中(我们在此只谈论这种艺术),艺术家与作品相比才是某种无关紧要的东西,他就像一条为了作品的产生而在创作中自我消亡的通道。

作品本身就这样摆和挂在陈列馆和展览厅中。然而,作品在那里自在的就是它们本身所是吗?或者,它们在那里倒不如说是艺术行业的对象?作品乃是为了满足公众和个人的艺术享受的。官方机构负责照料和保护作品。鉴赏家和批评家也忙碌于作品。艺术交易操劳于市场。艺术史研究把作品当作科学的对象。然而,在所有这些繁忙折腾中,我们能遇到作品本身吗?

在慕尼黑博物馆里的《埃吉纳》群雕,索福克勒斯的《安提戈涅》的最佳校勘本,作为其所是的作品已经脱离了它们自身的本质空间。不管这些作品的名望和感染力还是多么巨大,不管它们被保护得多么完