

艺术现象学的基本问题¹

(未定稿)

• 孙周兴 •

(同济大学人文学院哲学系教授)

本文立了个简单的题目，是套用海德格尔的书名《现象学的基本问题》。虽说题目相对简单，实质却是相当复杂的。本文仍旧围绕海德格尔来展开，因为在“艺术现象学”的思想路线上，海德格尔是一个开端性的人物，尽管此前或同时也有一些现象学哲学家（如盖格尔、茵伽登等）做过相关的努力，但海氏的影响是最为坚实而有力的。海德格尔在前期《存在与时间》中形成了以“世界境域”为核心的此在在世分析，其中形成的现象学洞识对于艺术探讨亦具有重要的意义；而在后期思想中更是直接讨论了艺术问题，特别是“艺术作品的本源”一文，影响深远，业已成为 20 世纪艺术哲学经典了。

今天我主要来谈海德格尔意义上的艺术现象学的三个问题：本源问题，真理问题和空间问题。具体一点来说就是：1、艺术的本源意义；2、艺术之为真理的发生方式；3、艺术空间。²最后在本文总结部分，我将来提出艺术现象学与当代艺术的问题，意在追问：艺术现象学如何对当代艺术问题做出反应？

一、艺术的本源意义

晚年海德格尔在希腊雅典做过一个演讲，题为“艺术的起源与思想的规定”。³在这篇关于希腊艺术的专题演讲中，海德格尔试图借助于希腊神话中的雅典娜形象来探讨τῆρανη的起源意义，或者说艺术的开端性（原初性）意义。海氏这里的阐释工作极具胆识，且富有创意，我们有必要给予关注。

在古希腊神谱中，主τῆρανη的神祇是女神雅典娜。雅典娜神通广大，而其出身也特别怪异。说的是主神宙斯因为害怕第一位妻子墨提斯生产出一个傲岸的儿子，来做众神和人类之王，便一口将墨提斯吞进了肚里，但就在这当儿，墨提斯怀上了雅典娜。人类和众神之父在特里托河岸上从自己的头脑里生出了这个女儿，“明眸少女”特里托革尼亚（即雅典娜），她在力量和

¹ 本文系作者于 2009 年 5 月 2 日在台湾政治大学哲学系做的演讲。

² 对于后两个问题，本人已经在别处，特别是在“作品·存在·空间——海德格尔与建筑现象学”（载《时代建筑》，2008 年第 6 期，第 10 页以下）一文中作过阐述，为完整起见，我在此不得不予以重提两题，论述有部分重复，惟希望有所增补和有所推进。

³ 海德格尔：“艺术的起源与思想的规定”（Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens），系作者 1967 年 4 月 4 日在雅典科学与艺术学院作的报告。

智慧两方面都与他的父王宙斯相等同。宙斯生下雅典娜之时，她便手持神盾、全身武装披挂。籍此神盾，雅典娜的力量便超过了奥林匹斯山上的所有神灵。¹雅典娜是全能的，集力量和智慧于一体，其伟力与主神相匹。她是战争女神，赋予人们勇武的精神；她是雅典城邦的守护女神；她是技艺女神，让人类在和平时期精于技艺；雅典娜的智慧标志着希腊艺术和科学的智慧。

作为“技艺女神”的雅典娜是谁？从雅典娜身上可以见出希腊技艺的规定性吗？或者，更具体准确的问法应该是：雅典娜形象和特性中蕴含着希腊人的何种 $\tau\Upsilon\chi\eta$ 理解？海德格尔要追问的正是这个问题。

传说中的诗人荷马把雅典娜称为 πολύμητις 。这个希腊词语的日常含义为“十分聪明的、富有创造力的”。海德格尔则把 πολύμητις 译解为“多样猜度者”（die vielfältig Ratende）。“猜度”（raten）也有“劝告、建议”之义。“猜度”的意思就是：预先思想、预先操心，从而使某事某物成功。²雅典娜在人类的生产、制造、完成活动方面起着支配作用，她因此也被称为赫拉克勒斯的“女帮手”。具有猜度作用的雅典娜赋予生产者、制造者以主意和建议，让他们具有猜度的能力。不过，这里说的“生产”和“制造”是广义的。因为在古希腊，每个精于制造、擅长业务、能够主管事务处理的人，都被叫作 τεχνῶτης [艺人、高手]。后来人们过于狭隘地把 τεχνῶτης 译解为“手艺人、工匠”了。

希腊的 τεχνῶτης 原本泛指从事各种生产、制造活动的“艺人”、“高手”。海德格尔进一步指出：“艺人”的决定性行为是受到一种被称为 $\tau\Upsilon\chi\eta$ [技艺] 的“领悟”（Verstehen）引导的。 $\tau\Upsilon\chi\eta$ 这个词并不指“制作”，而是指一种“知道”（Wissen）。作为“知道”的 $\tau\Upsilon\chi\eta$ 是广义的。在古希腊人看来，任何受人控制的有目的的生成、维系、改良和促进活动都是包含 $\tau\Upsilon\chi\eta$ 的活动，诸如教育公民是“政治艺术”，“照料人的灵魂”也是一种 $\tau\Upsilon\chi\eta$ 。³而所谓的“知道”意味着：“先行看到那个在某个产物和作品的生产过程中的关键之物。作品也可能是科学和哲学的作品、诗歌和公开演讲的作品。艺术是 $\tau\Upsilon\chi\eta$ [技艺]，但不是技术。艺术家是 τεχνῶτης [艺人]，但既不是技术员也不是工匠”。⁴

既然 $\tau\Upsilon\chi\eta$ 这种“知道”是一种“先行看到”、“先行洞见”，它就需要“视见和光亮”。这就与雅典娜的另一个命名联系在一起了。抒情诗人品达在《奥林匹亚颂歌第七首》中把雅典娜命名为 Γλαυκῶπις ，即“明眸女神”： $\alpha\Upsilon\tau\alpha\delta\Upsilon\sigma\phi\iota\sigma\iota\nu\ \zeta\pi\alpha\sigma\epsilon\ \tau\Upsilon\chi\eta\nu\ / \pi\sigma\alpha\nu\ / \pi\iota\chi\theta\omicron\nu\ \leftrightarrow\omega\nu$ $\text{Γλαυκῶπις}\ \sigma\text{ριστοπ}\nu\omicron\iota\varsigma\ \chi\epsilon\rho\sigma\ \leftarrow\ \kappa\rho\alpha\tau\epsilon\acute{\iota}\nu$ 。“明眸女神却亲自赋予他们，/ 在任何艺术中胜过这些具有最佳手艺的尘世居民”。句中大写名词 Γλαυκῶπις 是从形容词 $\gamma\lambda\alpha\upsilon\kappa\omicron\varsigma$ （光辉的、耀眼的）变化而来的，后者指日月星辰熠熠光芒的照耀，也可以指橄榄树幽微的闪光。雅典娜是“明眸女神”，她的眼睛是 $\gamma\lambda\alpha\upsilon\kappa\omicron\varsigma$ ，是充满光辉的、照耀着的。所以雅典娜的本质标志是猫头鹰，即

¹ 赫西俄德：《工作与时日·神谱》，中译本，张竹明、蒋平译，北京1991年，第51—53页。

² Vgl. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in: Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke, Würzburg, 1983. S.12.

³ 参看亚里士多德：《诗学》，中译本，陈中梅译注，北京1999年，附录部分，第235页。

⁴ Vgl. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in: Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke, Würzburg, 1983. S.12.

” γλαΐξ。 “猫头鹰的眼睛不光是火一般热烈的，它也穿透黑夜，使通常不可见者成为可见的”。

1

我们已经看到，雅典娜是 πολίμητις，即“猜度者”，而既要“猜度”，就得有“明眼”，所以是 Γλαυκῶπις，即“明眸女神”。这些都与 τῦχνη 相关。雅典娜是“技艺女神”。τῦχνη 是一种高超悟性，是“知道”（Wissen）了。“知道了”即“已经看到了”。艺术就是这种作为“知道”的 τῦχνη，但作为 τῦχνη 的艺术是广义的。庖丁解牛，不也“知道”，不也“得道”乎？“猜度” — “明眸” — “知道”，说的是雅典娜女神的一个基本特性，从而也就是说 τῦχνη 的原初意义之一。

海德格尔进而提出一个问题：女神雅典娜的猜度着一照亮着的目光指向何方？海氏提示我们注意阿刻罗波里斯（Akropolis）博物馆里的浮雕，在那里，雅典娜是作为 σκεπτομένη 即“思索者、沉思者”（die Sinnende）显现出来的。“明眸女神”雅典娜还是一位 σκεπτομένη。但雅典娜若有所思的目光朝向哪里呢？海德格尔在此未加论证地径直给出一个答案：朝向“边界”

（die Grenze）。何以是“边界”？“边界”是什么？我们可以理解，“边界”是事物得以确定自身的规定性，借助于“边界”，事物才得以相互“区分”，才得以取得“形态”。海德格尔的说法比较复杂些：“边界乃是某物借以聚集到其本己之中的东西，为的是由之而来以其丰富性显现出来，进入在场状态而显露出来。雅典娜在沉思边界之际已经看到，人类的行为首先必须预见到什么，才能使如此这般见到的东西进入一个作品的可见性之中而产生出来”。²

不过，雅典娜沉思着的目光不仅指向“人类的可能作品”，也即指向 τῦχνη，而是首先落在并不需要人类制作、而自发地涌现出来的东西上，用海德格尔的话来说，那就是“自发地入于其当下边界之中而涌现出来并且在其中逗留的东西”，即 φῶσις [涌现、自然]。这就引出了 τῦχνη 与 φῶσις 之间的关系问题。我们今天容易把 τῦχνη 与 φῶσις 对立起来，而且在现代表象思维中，在技术时代里，技术与自然的对立是根本性的。但我们用这种现代技术与自然的对立去理解希腊的 τῦχνη 与 φῶσις 的关系，却未免强暴了。

首先，希腊人所见的 φῶσις 恐怕还不是我们现代观念中的对象性的质料自然。我们知道，海德格尔基于词源的分析 and 思想的领悟，把 φῶσις 译解为“涌现”（Aufgehen）。以海氏的说法，“对希腊人来说，φῶσις 乃是表示存在者本身和存在者整体的第一个根本性名称。在希腊人看来，存在者乃是那种东西，它自立自形，无所促逼地涌现和出现，它返回到自身中并且消失于自身中，即一种涌现着又返回到自身中的运作”。³海氏甚至以为，只有在希腊才能经验到 φῶσις 的神秘运作。他似乎认为，只有在希腊，可能因为独特光线的缘故，“一座山、一个岛、一片海岸、

¹ Vgl. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in: Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke, Würzburg, 1983. S.13. 这也是 20 世纪德国画家保罗·克利对艺术的一项规定：使不可见者成为可见的。

² ebd.

³ 海德格尔：《尼采》上卷，中译本，孙周兴译，北京 2002 年，第 87 页。

一棵橄榄树以一种令人震惊而又抑制的方式显现出来”。¹这里需要注意其中的说法：一种令人震惊而又抑制的方式。它表明φ(σις)的运作是明一暗、显一隐的张力关系，是一种“解蔽”(ἀληθεύειν)。

其次，τΥχνη与φ(σις)之间的关系，在希腊人那里也是异样的。希腊人善于向φ(σις)学习。公元前五世纪的医学家希波克拉特提出τΥχνη摹仿φ(σις)的观点，认为技艺的产生和形成是受自然启发的结果，技艺协助自然的工作，帮助自然实现自己的企望。²海德格尔则把这种关系表述为φ(σις)对于人类的“逼迫”和“要求”，以及人通过τΥχνη对于φ(σις)的“应合”：“惟有在这里，在希腊，世界整体已经作为φ(σις) [涌现、自然] 向人诉说，并且把人纳入自己的诉求之中，人类的颖悟和行为，一旦它受到逼迫，不得不根据自己的能力把这样一个东西（后者应当作为作品让一个迄今尚未显现出来的世界显现出来）带入在场状态之中，那么它就可能而且必须应合于这种诉求”。³

无论是φ(σις) [涌现、自然] 还是τΥχνη [技艺]，都是使不可见者成为可见的，使不在场者在场。两者都是一种“产出”(Her-vor-bringen)，亦即希腊文的πο(η)σις。柏拉图在《会饮篇》中有一句话(205b)：“γ(ρ) τοι(κ) το(μ)ντος ε(σ)ς τ(ν)ν(τ)ι τ(ο)ν α(τ)α π(σ)σ(τι) πο(η)σις。对总是从不在场者向在场过渡和发生的事情来说，每一种引发都是πο(η)σις，都是产出”。不仅手工制作，艺术创作是一种“产出”，即πο(η)σις，而且φ(σις) [自然]，即从自身中涌现出来，也是一种“产出”，即πο(η)σις，而且甚至是最高意义上的πο(η)σις。为什么呢？因为就手工和艺术的作品来说，其产出之显突(Aufbruch)不在其本身中，而在工匠和艺术家中；而就前者——涌现着(φ(σει))——的在场者来说，其产出之显突却在它本身之中(ν(α)υτ(ο))，诸如花朵显突入开放中。⁴

于是，对于希腊的“摹仿”(μ(η)σις)论就可以有一种新解了：“摹仿”(μ(η)σις)就是“应合”、“响应”。“艺术应合于φ(σις) [涌现、自然]，但却决不是已然在场者的一种复制和描摹。φ(σις) [涌现、自然] 与τΥχνη [技艺] 以一种神秘的方式共属一体。然而，使φ(σις) [涌现、自然] 与τΥχνη [技艺] 得以共属一体的那个要素，以及艺术为了成为它所是的东西而必须投身其中的那个领域，依然是蔽而不显的”。⁵

海德格尔认为，早期希腊的诗人们和思想家已经触及了这个神秘领域。他举出同时期的赫拉克利特和埃斯库罗斯。其中的标志形象是“闪电”。赫拉克利特在残篇第六十四中说：τ(ο) δε π(ν)τα ο(α)κ(ε)ζ(ε)ι κ(ε)ραυν(ο)ς。“而闪电操纵一切”。这意思是说：闪电一下子带来和操纵着自发地在其特征中在场者。闪电是由主神宙斯发出的。而雅典娜乃是具有至高神力的宙斯之女。埃

¹ Vgl. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in: Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke, Würzburg, 1983. S.14.

² 参看亚里士多德：《诗学》，中译本，陈中梅译注，北京 1999 年，附录部分，第 208 页。

³ Vgl. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in: Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke, Würzburg, 1983. S.14.

⁴ 参看海德格尔：《演讲与论文集》，中译本，孙周兴译，三联书店，2005 年，第 9 页。

⁵ Vgl. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in: Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke, Würzburg, 1983. S.14.

斯库罗斯在《阿伽门农》三部曲中让雅典娜说：καὶ κλειδοσὸν δαδματός μνηθεῖν, ἄν κεραινας/στίν/σφραγισμῆνος。“在诸神中，只有我知道通向那座房屋的钥匙，闪电封闭地紧密地安居于其中”。¹

海德格尔于是总结说，正是籍着这样一种“知道”（Wissen），作为宙斯之女的雅典娜，就是“多样猜度的”（πολύμητις），“明亮地观看的”（γλαυκῶπις）以及“沉思着边界的女神”（σκεπτομένη）。²这就是说，除了“猜度”—“明眸”这个特性外，技艺女神雅典娜还有“沉思”之力，她知道φύσις [涌现、自然] 与τέχνη [技艺] 如何共属，或者说，τέχνη [技艺] 如何应何于φύσις [涌现、自然]。

二、艺术与真理：艺术作为真理的发生方式

海德格尔对于艺术的本源意义的追问始于更早、更著名的“艺术作品的本源”（1935/36年）一文。该文开头即提出要追问艺术作品的本质之源；而在结束处，海德格尔提供出来的答案既简单又不免让人吃惊：艺术作品的本源是艺术。“艺术作品的本源，同时也就是创作者和保存者的本源，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，亦即真理历史性地生成的突出方式”。³重点当然在后面：艺术是真理发生或生成的突出方式。

把艺术与真理关联起来，这其实是一个惊人之举。为何艺术是真理？又是何种真理——艺术的真理是何种真理性？

海德格尔是从作品角度来讨论的。什么是一件艺术作品？大概没有人敢有明确的答案，在今天这个时代尤其如此。海德格尔的回答可谓别出心裁——他赋予艺术作品一种“开天辟地”的意义，指出艺术作品的“作品存在”（“作品性”）的两个基本特征，即：其一、作品存在就是“建立”（aufstellen）一个“世界”。其二、作品存在就是“制造”（herstellen）⁴“大地”。这里要注意的是，在此“世界”用的是单数，是“一个”（eine），而其实却指示着“多个”，因为“世界”总是依诸民族而展开，是诸民族的“世界”；相反，“大地”用的是定冠词，是“这个”（die）“大地”，其实倒是单数了。

这是海德格尔的“作品观”。而若要充分理解海德格尔的这个思想，我们还得从头说起，先来看看海德格尔在前期《存在与时间》中形成的“物观”。在前期哲学中，海德格尔虽说旨在重构存在学（Ontologia，旧译“本体论”），但落实处却在个体实存，即在世此在（Dasein）。人生在世，总是要与事物交道。所交道之物首先是“器具”或“用物”。从器物入手，海德格尔之所思在于物如何在世界境域中呈现、存在。海德格尔的想法可谓平常了：物的存在首先在

¹ ebd.

² Vgl. M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in: Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke, Würzburg, 1983. S.15.

³ M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S.66.

⁴ 此处“制造”（herstellen）意为“产出、把……带出来”，而非工业生产。

于人对物的“使用”中，也可以说在于物与人的关联状态，而不在于人对物的认知。“用”优先于“知”——这是海德格尔的一个致思特点。

在我们看来，海德格尔上述貌似实用主义的思想实际上具有深刻的现象学意蕴。人与物（器具）之间首先并不是知识的、理论的关系，而是亲切而熟悉的“使用”关系。而根本点在于，我们对于器具的这种亲切而熟悉并不是由器具提供给我们的，而是由“世界”——“使用境域”——提供给我们的。这个“世界”，这个“使用境域”，我们通常并不关注它，它可以说是毫不显眼、隐而不显的。当我们关注它时，往往是“使用境域”出现障碍和问题的时候。比如此时此刻，在我演讲的这个会场里，我们的注意力不在这个环境，我们多半并不关注这个会场境域；若是这时突然有人持枪闯入，或者在场诸位当中突然有人高声唱起歌来，我们才会惊恐或者不满，想到这是一个会场，怎么搞的？出了什么事？这还是个会场么？等等。

海德格尔由此得出一点：世界是一种既自行开启又自行克制、既显又隐的“发生”。我们与器物的交道的活动性的依据就在于，作为使用境域或因缘联系的世界克制自己。¹

从世界境域的角度来理解事物的存在，或者说把事物存在的意义落实于使用境域（而不在于事物本身或者主体对于事物的认知），这个想法很重要，不过也还是不够的。何以不够呢？因为问题在于，这个“使用境域”——“世界境域”——是如何构成，或者说如何发生出来的？这个问题在前期海德格尔那里并未得到良好的解答。30年代以后的后期海德格尔又接过了这个题目，特别在“艺术作品的本源”等文中，海德格尔把物如何在世界境域里显现以及世界境域如何开显（构成）的问题与艺术联系起来。

这一联系显得自然而然。如前所述，海德格尔在《存在与时间》中已经得出：事物存在的意义首先在于它的“有用性”。但这种“有用性”却植根于“可靠性”（Verlässlichkeit）。我们总是已经依靠、依赖、信任于周边的器具，才会如此不经意地——也即：不加分析地、不通过理论地——使用这些器具。从“有用性”到“可靠性”是十分关键的一个跳跃，可以说是从日常经验到现象学的思想经验的跳跃。人生在世，总在“用”着什么，这是常态，平常我们并不关心这时时处处的“用”是如何可能的。我们不断“用”着什么的日常此在是安全而令人放心的，是不费思量的。日常我们是靠着常识经验来组织我们的生活的，用不着现象学，也用不着关心作为“有用性”之依据的“可靠性”。然而，思想必得超出日常经验的范围而进入意义和根据层面。

众所知道海德格尔曾举出凡·高的一件作品来解说艺术。他说凡高画的是农妇的鞋，有好事者考证说那不是农妇的，而是凡·高自己的，等等——这些都无关紧要。重要的是我们得领会海德格尔的思路。一个农妇是在“有用性”面上使用器具的，她并不关心更多的东西。但海德格尔却替她说出玄奥：“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。……器具的可靠性才给这素朴的世界带来安全，保证了大地无限延展的自由”。²问题在于：不但农妇并不关心“可靠性”，而且她靠着日常经验、甚至于靠着知识和科学，也关心不了“可靠性”。传统哲学和科学都触及不了这种“可靠性”。那么如何

¹ 参看黑尔德：《世界现象学》，孙周兴编，倪梁康等译，三联书店，2003年，第123页。

² M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S.19.

来了解这种“可靠性”？海德格尔认为，只有通过艺术作品，器具的“可靠性”才可能得到体验。海德格尔主要以关于凡·高的农鞋画的诗意经验，以及上引关于希腊神庙的精致描写，来解说这一点。¹

海德格尔把“作品”提高到了一个决定性的高度：我们只有通过“作品”才能体验器具的存在，甚至于一般地物的存在。“我们绝对无法直接认识物之物因素，即使可能认识，那也是不确定的认识，也需要作品的帮助”。²因为事物的自在存在是在“世界境域”中显现出来的，而“世界境域”则是“天空”与“大地”两大区域的发生和运动。艺术作品正是对“世界境域”的开启和确立。

如上所述，海德格尔说作品的两大存在特征就是“建立一个世界”和“制造大地”。海氏也把这种开启和确立叫做“存在者之真理”的发生方式。在此意义上，海氏把艺术的本质规定为：存在者之真理自行设置入作品中。³真理在艺术作品中现身为“天空”与“大地”的“争执”。而所谓艺术创作，就是让作为“天地之争”的真理在“形象”或“形态”（Gestalt）中“固定”下来。如是“固定”下来遂成就“作品”。⁴

如果允许我们把事情简化一些，就可以把海德格尔的想法表达为这样一个洞识：“物”（Ding）乃天地之间一“造化”，而天地之“争”是由“作品”（Kunstwerk）而得以固定的。正因此，我们只有借助于“作品”才能认识物的物性存在。⁵而以这种思路去设想艺术作品，去理解作为“作品”的艺术，我们会有何种启发，作何感想？

三、艺术空间

艺术是存在者之真理的发生方式之一，“作品”是对“天”与“地”两个世界区域的开启和确定，从而具有一种存在性的或者本原性的意义。这个想法是很玄妙的。而从这些想法中，实际上也已经透露了海德格尔对于“空间”问题的新理解，一种现象学式的理解。

空间问题与时间问题一样费解。奥古斯丁说：什么是时间？没人问我，我还懂的，有人问我，我就茫然了。空间亦然。晚年海德格尔曾作奇异短文“艺术与空间”（1969年），开篇即引亚里士多德的一句话：“空间看来乃是某种很强大又很难把捉的东西”。⁶

虽然已经有了爱因斯坦的相对论，但我们今天的日常空间概念仍旧是近代物理学的，就是把空间看作真空中固态物体的聚合。琼斯（Roger Jones）指出：“现代的空间概念是一个复合隐喻，它体现了我们对分离、区分、连接、隔离、划界、分裂、区别和一致等的所有观念和体验。我们的透视法则和几何定律是我们对异化、独特认同和无关联的一般体验的提炼总结。它

¹ M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S.18-19, S.27-28。

² M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S.56。

³ M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S.21。

⁴ M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S.56。以上讨论可详见孙周兴：“一种非对象性的思与言是如何可能的？”载《中国现象学与哲学评论》第三辑，上海译文出版社2001年，第30页以下。

⁵ 在50年代中，海德格尔更进一步深化、或者说修正了他的这个思想。他认识到，借助于作品，从艺术道路接近物的自在存在是一个方向，但显然不是惟一的方向，除此之外，“思想”可能是另一条基本的道路。

⁶ 亚里士多德：《物理学》第四章，212a8；参看中译本，张竹明译，商务印书馆，1982年，第103页。

已经完全被抽象化、外化和综合为寒冷、空无的虚空——我们称之为空间。这个空间的隐喻是我们的一个现代机制……”。¹

海德格尔也认为现代空间观念是抽象的结果。“从作为间隔的空间中还可以提取出长度、高度和深度上各个纯粹的向度。这种如此这般被抽取出来的东西，即拉丁语的abstractum [抽象物]，我们把它表象为三个维度的纯粹多样性。不过，这种多样性所设置的空间也不再由距离来规定，不再是一个spatium，而只还是extensio——即延展。但作为extensio [延展、广延]的空间还可以被抽象，被抽象为解析一代数学的关系。这些关系所设置的空间，乃是对那种具有任意多维度的多样性的纯粹数学构造的可能性。”²海德格尔把这种抽象的空间（即牛顿那里的“绝对空间”），在数学上被设置的空间，称为“这个”空间（“der” Raum），也就是广延、延展（extensio）意义上的物理—数学空间，是牛顿—笛卡尔的空间。在“艺术与空间”一文中，海德格尔也把“这个”空间称为“技术物理空间”。³

“这个”空间（“der” Raum）有何特性呢？它基本上可以说是没有“特性”的。它一无所有，是“寒冷、空无的虚空”。海德格尔说，“这个”空间并不包含诸空间和场地（die Räume und Plätze），我们在其中找不到“位置”（Ort），找不到这种“物”。“这个”空间是纯粹、单一、空虚的，其中毫无内容。然而海德格尔认为，“这个”空间并不是原始的，而是衍生的、派生的。

海德格尔把原初意义上的空间叫做“诸空间”或“多样空间”（die Räume），用的是复数。从词源上讲，“空间”一词的古老意义并非纯粹广延意义上的“这个”空间（即物理—数学空间），“空间”（Raum）即Rum，意味着“为定居和宿营而空出的场地”——这是“空间”的原初意义。一个空间乃是某种被设置的东西，被释放到一个“边界”（即希腊文的πύραξ [边界、界限]）中的东西。所谓“边界”并不是通常人们设想的某物停止的地方，相反地，倒是某物赖以开始其本质的那个东西。亚里士多德还把“空间”称为“包容着物体的边界”（τῆρος πύραξ τοῦ περιγύχοντος σφαιματος κενήτον）。⁴可见在亚里士多德那里也还没有形成近代科学意义上的抽象空间。

“空间”是“多”而不是“一”，不是一个被抽象、被纯化的虚空。直言之，海德格尔在此区分了“多”与“一”，“诸空间”与“这个”空间，可以说就是具体空间与抽象空间。通常会认为“一”是“多”的起源，一生多，惟一的“这个”空间是“多样空间”的源头。海德格尔的看法刚好倒了过来。“在由位置所设置的诸空间中，总是有作为间隔的空间，而且在这种间隔中，又总有作为纯粹延展的空间”。⁵

海德格尔所讲的“空间”——“多样空间”——始终是与人之存在（栖居）相关联的，因此才是“多”的空间。空间既非外在对象，也非内在体验，而是人所“经受”和“承受”的空

¹ 琼斯：《作为隐喻的物理学》，明尼苏达大学出版社，1982年。转引自彭茨等编：《空间》，中译本，马光亨、章绍增译，华夏出版社，2006年，第68页。

² 海德格尔：《演讲与论文集》，中译本，第164页。

³ 参看孙周兴（编）：《海德格尔选集》上卷，上海三联书店，1996年，第483页。

⁴ 亚里士多德：《物理学》第四章，212a5；参看中译本，第103页。

⁵ 海德格尔：《演讲与论文集》，中译本，第164页。

间。“只是因为人经受着诸空间，他们才能穿行于诸空间中”。人总是已经在逗留于位置和物，因而总是已经经受着空间，而这种“总是已经”乃是人穿行于空间的前提。于是我们才能理解海德格爾的下述玄秘讲法：当我走向这个演讲大厅的出口处，我已经在那里了；倘若我不是在那里的话，我就根本不能走过去。¹这话听起来像是鬼话，但这是海德格爾自始就有的一个思想境界：存在关系先于知识关系或者其他什么关系；而就空间问题而言，就可以说，存在性的位置-空间优先于技术物理空间。

海德格爾这里讲到了“位置”（Ort）。什么是“位置”呢？海德格爾所谓“位置”还不是通常所讲的“地点”，而是指物的聚集作用发生之所。比如架在河流上的一座桥，桥出现之前当然已经有许多个地点，但通过桥才出现一个“位置”，或者说，通过桥，其中有一个地点作为“位置”而出现了，这个“位置”为世界诸元素提供场所，把世界诸元素聚集起来。而所谓世界诸元素，海德格爾概括为“天、地、神、人”四重整体。

海德格爾描写令人吃惊：一座桥架在河上，把大地聚集为河流四周的风景；桥也为无常的天气变化作好了准备；桥为终有一死的人提供了道路；桥这种通道也把终有一死者带向诸神之美妙。因此，“桥以其方式把天地神人聚集于自身”。²海德格爾说，古德语中，“物”（thing）的意思就是“聚集”。桥这个“物”就是对“四重整体”的聚集。“桥是一个物，它聚集着四重整体，但它乃是以那种为四重整体提供一个场所的方式聚集着四重整体。根据这个场所，一个空间由之得以被设置起来的那些场地和道路才得到了规定。……以这种方式成为位置的物向来首先提供出诸空间”。所以海德格爾认为，“诸空间”是从“诸位置”那里而不是从“这个”空间那里获得其本质的；而且相反地，“物理技术空间惟从某个地带的诸位置之运作而来才展开自身”。³

在同一个语境里，海德格爾谈到“筑造”（Bauen）的作用：“筑造”是对诸空间的一种创设和接合。海德格爾下面这段关于“筑造”的总结性表述值得我们深思：

由于筑造建立着位置，它便是对诸空间的一种创设和接合。因为筑造生产出位置，所以随着对这些位置的诸空间的接合，必然也有作为spatium[空间、距离]和extensio[延展、广延]的空间进入建筑物的物性构造中。不过，筑造从不构成“这个”空间。既不直接地构成，也不间接地构成。但由于筑造生产出作为位置的物，它依然比所有几何学和数学更切近于诸空间的本质和“这个”空间的本质来源。筑造建立位置，位置为四重整体设置一个场地。从天、地、神、人相互共属的纯一中，筑造获得它对位置的建立的指令。从四重整体中，筑造接受一切对向来由被创设的位置所设置的诸空间的测度和测量的标准。⁴

我们愿意把问题弄得简单一些：“筑造”——一般而言即是“创作”（Poiesis）——建立具有聚集作用的物，也就是作为“位置”的物，作为“位置”的物为世界“四重整体”提供场

¹ 海德格爾：《演讲与论文集》，中译本，第166页。

² 海德格爾：《演讲与论文集》，中译本，第161页。

³ 海德格爾：“艺术与空间”，载孙周兴（编）：《海德格爾选集》上卷，第486页。

⁴ 海德格爾：《演讲与论文集》，中译本，第167页。

所，从而把“四重整体”聚集起来，也就是为“四重整体”设置空间。“物—位置”意义上的空间不是单数的“这个”空间（“der” Raum），亦即不是“广延”意义上的空间（海德格尔也称之为“数学上被设置的空间”或“技术物理空间”），而是海德格尔在“天、地、神、人”之“四重整体”意义上所思的复数的“诸空间”或者“多样空间”。人在天地之间“筑造”，生产“物”，建立“位置”，创设天地之间活生生的具体的“诸空间”——这大抵就是海德格尔的意思了。

四、艺术现象学与当代艺术问题

上面我们已经围绕“本源”、“真理”、“空间”三个主题，探讨了从海德格尔出发的艺术现象学的基本问题。最后我要来谈谈当代艺术问题，意在提出问题：艺术现象学如何对当代艺术问题做出反应？

当代艺术的处境和形势极其复杂，它是从19世纪中后期开始的现代主义艺术的接续，是对古典艺术规定性的强烈反叛。我们知道，古典的艺术概念（定义）是在希腊成型的。究其基本，大致分为三项：一是摹仿论，艺术“响应”（“摹仿”）自然；二是艺术的揭示作用（艺术乃“使不可见者成为可见的”）；三是艺术是高超的手艺（τεχνη），艺术总是跟“手工”相联系的，艺术家是得道“高手”。这三项可以简化为：摹仿、创新、手艺。我认为这是古典艺术概念的三个基本元素，不可或缺。其中“摹仿”（μimesis）较让容易引起误解，其实是一种对于自然（事物）的态度，一种协助、尊重、应合的态度，而非后来（近代以来）占主导的对象性态度。

文艺复兴以后的近代艺术虽然已开始走上了主观化的道路，但它仍旧怀着古典的理想，因为文艺复兴本身就是复兴古典（希腊）的艺术和哲学。一直到19世纪中后期，才转换到了我们所讲的“现代艺术”或“现代主义艺术”。正是从这个时期开始，经过工业革命、全球性的技术化进程，人类物质环境发生了巨大的变化，精神世界受到严重的挤压，各民族文化以宗教为核心的价值体系受到前所未有的动摇，形成了全方位的文化变局和文化断裂。从时间上讲，这个时期出现的艺术被叫做“现代主义艺术”，而大战后更出现后现代主义思潮，形成了更加多元的现/当代艺术类型。

与古典艺术相对照，我认为现/当代艺术有以下几个主要特点：

1、颠覆了传统艺术概念。艺术失去了边界，艺术定义（边界）趋于模糊。什么是艺术，什么不是艺术？在今天成了十分棘手的问题。

2、观念化与非手工化倾向。现/当代艺术已经远离了古典艺术概念 τεχνη，不再强调艺术的手工性质，而日益表现出观念化、追求奇思巧智的倾向。今天所谓的装置艺术、行为艺术、综合艺术等等，虽然形态各异，但实质上均有观念化的倾向。

3、主体化与对事物的强暴。艺术成了技术的同谋，失去了对事物、材料和环境的尊重，而采取了对事物和自然的敌对态度，或者如尼采所说的残暴姿态。

4、作品普遍意义的缺失与作品解释的困难。与上列几点相关，现/当代艺术因为失去了自身的规定性，就不再有确定的意义认同可能性，从而造成了作品鉴赏、接受、阐释方面的前所未有的困难。

5、艺术越来越成了商业性制度运作的产物。特别是在当代艺术领域里，什么作品和作品如何是无所谓的，关键是要看“谁”做的，而这个“谁”则是由一个商业性的制度运作和设计出来的。这一点也许最能表现出当代艺术“趋时附时势”的特征。

以上几点构成现/当艺术的总体情势，一种混乱而嘈杂的以“艺术”为名义的表演杂烩。当然，即便在此形势下，仍然不乏有觉悟和承担任的艺术家在进行艰难的艺术思考和艺术探索。若从思想史和艺术史的交织和互动来看，现/当代艺术实际上面临着一种与当代思想相同的两难形势，即：一方面要在存在学意义上质疑对象的自在持存性和坚固性，另一方面又要在知识学意义上否定自我的先验明证性和确定性。在这种双重的动摇中，我们既可以看到当代思想的困境，也可以看到现/当代艺术创作失于无度和轻率的根源。

问题也可以表达为：后哲学的哲思是如何可能的？以及，后艺术的艺术创作是如何可能的？进一步的问题是，后哲学的哲思与后艺术的艺术之间可能和应该有何种关系？如果说现象学、特别是后胡塞尔的现象学是一种后哲学（后存在学-后知识学）的哲思尝试，那么，艺术现象学的探索也可以说是一种后艺术的艺术创作努力，目的是要在不确定的对象与同样不确定的自我之间重新寻找一种新的艺术构成方式。

海德格尔曾经把我们时代的思想问题说成一个后形而上学和后哲学的问题，即一种非对象性和非客体化的思想与表达是否可能和如何可能的问题。那么，我们是不是能说，艺术现象学的问题也是一个非对象性的艺术创作是否可能和如何可能的问题呢？