

March 2019

## Art as the Foundation of History: On the Historical Dimension of Heidegger's Art Criticism

Congcong Song

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Song, Congcong. 2019. "Art as the Foundation of History: On the Historical Dimension of Heidegger's Art Criticism." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (2): pp.189-198.  
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss2/3>

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.

# 让艺术为历史建基

## ——论海德格尔艺术批评的历史维度

宋聪聪

---

**摘要:** 海德格尔与夏皮罗有关梵·高的画作《鞋》的阐释之争近年来重新激起了国内学者的强烈兴趣,批评海德格尔者有之,为其辩护者亦有之,然而无论学者们的观点存在多大的分歧,有一点却似乎已经成为共识,即认为海德格尔的艺术批评主要源自艺术哲学,缺乏像夏皮罗那样的艺术史眼光。这种观点在一定程度上是对海德格尔思想的误解,实际上海氏的艺术批评始终贯穿着一个历史维度,因为他同样追问了艺术的历史,而且十分关注艺术与历史的关系。只不过夏皮罗考察的是具体艺术作品的历史,海德格尔探究的却是艺术之本质的起源。前者主张把历史作为评价艺术的基础,后者却试图让艺术为历史建基。纵观海德格尔的艺术批评,这一维度可以划分为三个层面:让艺术为此在历史建基、让艺术为民族历史建基以及让艺术为存有历史建基。

**关键词:** 海德格尔; 艺术; 历史; 此在; 存有

**作者简介:** 宋聪聪,浙江大学中文系博士生,德国弗莱堡大学哲学系联合培养博士生,主要从事西方文艺理论特别是海德格尔文艺理论研究。通讯地址:浙江省杭州市西湖区天目山路148号,邮政编码:310028。电子邮箱:ccsong@aliyun.com 本文系2019年度浙江省哲学社会科学规划课题“审美通感的现象学研究”[项目编号:19NDQN344YB]的中期成果。

---

**Title:** Art as the Foundation of History: On the Historical Dimension of Heidegger's Art Criticism

**Abstract:** In the latest years, the debate between Heidegger and Schapiro on Van Gogh's Shoes has received considerable attention among the Chinese scholars. Despite the controversy over Heidegger's interpretation of the painting, scholars have reached an agreement that Heidegger's art criticism derives from his philosophy of art and therefore lacks the insight of art history abundant in Schapiro's scholarship. This assertion, to a certain extent, misunderstands Heidegger's thought. This paper argues that Heidegger's art criticism also contains a historical dimension, for he not only investigates art history but also pays close attention to the relationship between art and history. The difference, however, is that Schapiro examines the history of specific artworks, whereas Heidegger explores the origin and essence of art. In other words, the former views history as the basis for evaluating art, while the latter attempts to institute art as the foundation for history. This historical dimension in Heidegger's art criticism can be understood on three levels: to institute art as the foundation the history of Dasein, to institute art as the foundation for the history of the nation, and to institute art as the foundation for the history of Seyn.

**Keywords:** Heidegger; art; history; Dasein; Seyn

**Author:** Song Congcong, is a Ph. D. student in the Department of Chinese Language and Literature, Zhejiang University and a visiting Ph. D. student in the Department of Philosophy, Freiburg University, Germany. Her area of academic specialty is Western literary and art theory, especially that of Martin Heidegger. Email: ccson@ aliyun. com Address: 148 Tianmushan Road, Hangzhou 310028, Zhejiang Province, China. Funding: 2019 Zhejiang Philosophy and Social Science Planned Project (19NDQN344YB).

---

对于海德格尔和夏皮罗关于梵·高画作《鞋》的争论,不少学者都将其看作是哲学与艺术史两个阵营的冲突,比如沈语冰强调了夏皮罗对海德格尔的反驳是对艺术史的人文主义基础的捍卫;赵奎英认为海德格尔对梵·高画作的解析根本就不是艺术史研究,而是艺术之思或艺术哲学;美国学者 Babette Babich 也将海德格尔的艺术之真与夏皮罗的艺术史对立起来阐述博物馆文化。<sup>①</sup>在这些学者的眼中,海德格尔是完全不关注艺术史的。但是事实真的如此吗?海德格尔对梵·高画作《鞋》的阐释出现于《艺术作品的本源》这一文本中。何谓“艺术作品的本源”?“本源”(Ursprung)一词在德语中意味着“起源、根源”,而按照通常的理解,一样东西的起源就是它的历史开端,因此,“对艺术作品之本源的追问可以被理解为对艺术作品之历史,更确切地说是发生史的追问”(Cimino, David, and Tobias 123)。如此看来,怎能说海德格尔并不关心艺术史?海德格尔对梵·高这幅画的阐释本身就是他在追问艺术史问题时出现的。

当然,对思想的考察不能停留于表面概念,而要探究其具体内涵。我们不会因为表述的相似就武断地认为,就艺术史问题,海德格尔与夏皮罗站在同一立场上。因为海德格尔所关注的艺术史与夏皮罗所关注的艺术史本质上是有所区别的。海德格尔本人在《艺术作品的本源》开篇就做出了解释:“对艺术作品之本源的追问就是追问它的本质之源。”(Holzwege 7)他无意于像夏皮罗那样研究具体艺术作品的诞生时间、艺术家的创作背景抑或特定艺术风格在历史当中的流变,而是关注普遍化的艺术之本质,即一切艺术的本质是什么、它来源于何处。这就导致他没有认真考察梵·高创作这幅画的时间、地点以及与朋友的往来信件等相关历史资料,而是看似武断地得出“艺术的本质或许就是:存在者的真理自行设置入作品”(Holzwege 21)这样的结论。海氏在论证过程中究竟有没有犯弄错鞋子主人的错误并不在本文讨论的范围之内,我们关心的只是,这一结论意味着,艺术作品之本质的历史起源就是“真理自行设置入作品”。

值得注意的是,海氏对历史有着独特的理解。在他看来,流俗的历史(Geschichte)概念都是从历史学(Historie)那里得到规定的,历史被当作历史

学的研究对象。夏皮罗所探究的“艺术史”就是这个意义上的,即艺术史这门学科的研究对象。但是海德格尔认为,历史并非历史学的东西,而是一种比历史学更源始的现象,因此他反对以专题化、对象化地研究历史学的方式把握历史现象,而是主张回到历史现象本身,让它自行显现出来。因此,夏皮罗与海德格尔所把握到的实际是两个层面的“历史”。前者讲的是实证层面上的可分析、可处理的事件的时间序列,后者讲的是现象层面上的自行显现的特定存在领域。按照这样的历史概念,惟当存在者的真理发生之时历史才存在,而既然艺术作品的起源就在于真理之自行设置,那艺术作品发生之时,历史自然就存在。正是在这个意义上,海德格尔认为,“艺术是历史性的,作为历史性的东西,艺术是对作品中的真理的创作性保存”(Holzwege 65)。所谓历史性(Geschichtlichkeit)就是能够让存在之真理发生。

但是艺术作品的意义并不停留在它的起源,而更在于它最终被接受。海德格尔将艺术作品的接受者称为保存者,认为保存与创作同样根本地属于艺术作品的本质。艺术作品被创作之后,它的意义还未完全展开,在保存者那里,它的意义才进一步确定下来,存在之真理才能真正发生。因此,艺术作品的历史性最终要落实到艺术作品之保存的历史性,也就是在保存中为历史奠基。正是在创作与保存的双重意义上,海德格尔让艺术为历史奠基,这是其阐释艺术作品的最终目的,也是其艺术批评中的历史维度的真正内涵。具体来说,这一维度包含三个层面:让艺术为此在历史奠基、让艺术为民族历史奠基和让艺术为存有(Seyn)<sup>②</sup>历史奠基。下面我们分别就这三个层面进行详细阐释。

## 一、让艺术为此在历史奠基

海德格尔首先关注到的艺术作品的保存者是在此在。在《存在与时间》中,海德格尔认为历史是此在的存在方式。历史不是一个可操作的对象,而是此在在-世界-之中-存在所必然具有的方式,因为此在是历史性的。历史性又奠基于时间性。海德格尔所讲的时间是曾在、现在、将在统一起来的三维时间,因此他将时间性定义为“如此这般的作为曾在着的-当前化的将来的统一现象”

(372)。作为“此在整体性的存在意义”(423)的时间性在此在的生存中就绽露为此在的历史性。这并不意味着此在生活在相继来临和逝去的时间序列中,而是意味着此在在其生存的时间境域中领会自身以及存在本身,存在的真理就在此在的时间性中彰显出来,此在因而具有历史性,并因而能够有历史。

此在的历史性又分为本真的历史性和非本真的历史性,海德格尔通常讲的历史性都是指本真的历史性,海氏也称其为命运(Schicksal)。具体来说,命运指的是“此在在本真决心中的源始演历”(《存在与时间》434)。此在无法选择自己的出生,而是直接被抛入世界之中,但本真的此在正是在被抛入的处境中面向必将到来的死筹划自己的生存,做出一个又一个选择,它所面临的可能性既是由被抛的境况继承下来的,又是自身选择出来的,这样一种有限的自由的演历就是命运,就是本真的历史性。被抛境况包含流传下来的曾在此的生存可能性,此在回应这些可能性并且重演这些可能性,从而获得自己的历史。然而并非每个此在的生存都具有本真的历史性。常人无法面向死亡重演曾在之事,而只迷失于当前的潮流之中。自行设置入艺术作品的真理就是曾在的诸种可能性,这些可能性是能应和于存在的。艺术作品以振聋发聩的方式让原先庸庸碌碌的常人意识到这些可能性,从而有可能重演这些可能性,以获得本真的历史性,创建出自己的历史。因此,“每当艺术发生,[……]就有一种冲力进入历史之中,历史才开始或者重又开始”(Holzwege 65)。

在与《存在与时间》同时期的《现象学的基本问题》中,海德格尔用了长达两页的篇幅引用了诗人里尔克的《马尔特手记》中的一段内容并对其作了评析。这段文字是笔者已知的海德格尔最早的艺术批评文本,尚未引起国内学界注意。篇幅所限,我们在此简短引述其中的部分内容:

是否有人相信,有着这样一些房子?  
[……]不过确切地说,这些房子不再存于那儿了。这些房子从上到下都被拆光了。[……]我不知道自己说过没有,我指的就是这堵墙。[……]那些被断壁残垣的碎裂墙面围成的墙体不断变蓝、变绿乃至变黄。从中却涌出了生命的气

息[……]这里有被疏忽的婴孩的挥之不去的甜味,有上学儿童的害怕气味,有成年小伙子眠床上的欲望气味。[……]另外,这里还有许多人们不知其源的东西。不过,我有没有讲过,所有的墙都给拆了,直到最后一面——那么,就让我对这面墙滔滔不绝吧。人们会说,我曾在它面前呆了许久;但我愿发誓,我一认识这面墙后,便狂奔而去了,因为认识它,这真是太可怕了。我认识这里所有的东西,这就是它何以直接接受了我:我太熟悉它了。(《现象学》229—30)

里尔克站在一段残墙面前,这段墙曾经所属于的那座房子、有人居住之时房屋的样貌、里面的生命的气息就都出现在他眼前。海德格尔认为,里尔克在这里用“生命”所指称的东西,就是他所说的“在世界之中存在”,简而言之,就是“世界”。但这并非一个出现在眼前的世界,而是一个曾在的世界,惟有一段残墙向人们显示着它的存在。并非每个人都能发现它,惟诗人才能直接地“认识”它。“诗无非是以基本的方式将作为‘在世界之中存在’的生存诉诸言辞,或者说使之被发现。随着被[诗]诉说出来的东西,先前盲目无视的他人首次得以目睹世界。”(《现象学》228)一个曾在的世界隐藏于残墙之中,这个世界中就包含着曾在的生存的可能性,诗人独具慧眼将它识破并揭示出来,凝固于诗文中。正是在《马尔特手记》中,正是在《马尔特手记》被阅读之时,存在者的真理,亦即世界才显现出来,此在才得以看到这个世界以及它包含的曾在的生存可能性,并在自己的生存中予以重演,这种对真理的应和就使此在获得本真的历史性,从而建立起自己的历史。

同样,让我们从这个角度来重新审视海德格尔关于农鞋所讲的那段著名的话:

从鞋具磨损的内部那黑黢黢的敞口中满溢(starrt)<sup>③</sup>出劳动步履的艰辛。在鞋具粗糙结实的沉重中消融着迈动在刺骨寒风中漫无边际延伸着并且永远相同的田垄上的缓慢步履的坚韧。鞋皮上粘着土地的湿润和肥沃。鞋底下田间路的

孤寂随着渐深的黄昏缓缓移动。在这鞋具里飘荡着大地无声的召唤、大地对成熟谷物的宁静馈赠以及冬日田野荒芜的休耕期里大地未经明言的自我拒绝。通过这一器具牵引出对面包的可靠性的无怨无艾的渴望、又一次克服急难的无言的喜悦、分娩来临时的哆嗦以及死亡逼近时的战栗。这器具属于大地(Erde)并且在农妇的世界(Welt)里得到庇护。正是出于这种庇护着的归属,这一器具本身才得以出现而在自身内安栖(Insi-chruhen)。(Holzwege 19)

在这里,海德格尔用诗意的语言为我们勾画出农妇是如何建构自己的生存的:立于大地之上,组建起自己的世界。与《存在与时间》时期相比,海德格尔在“世界”之外又引入了“大地”这一概念,用以强调真理并非只是开显,而是显-隐二重运作。世界并非从无到有地建立起来,而是始终有一个以隐蔽的方式涌现出来的地基——大地,世界显现出来的同时又回归庇护着大地。作为此在,农妇生存的方式是向死而生。对她来说,死亡是必然会到来的可能性,是筹划一切的根据,因此未来性在农妇的生存中占据优先地位。与此同时,农妇又是被抛入这个世界的。农妇并不能选择她的出生,而是直接就来到了世界上。但是被抛的境况所包含的还不只是这一最初的开端,农妇向着将来做出的每一个筹划、每一个选择都成为新的曾在,共同构成了新的被抛境况。农妇在每一个被抛境况中筹划自己的生存,做出自己的选择,劳作、分娩以及在死亡临近时战栗,在大地上组建起自己的世界,就形成一个个“现在”。时间的三维——曾在、将在、现在在每一个时间点同时到时(zeitigen),形成农妇的历史。农妇是本真生存着的。

在谈到《艺术作品的本源》时,马琳认为,“在梵·高的《鞋》那里,历史的向度尚未完全敞开,此在(即农妇)尚未真正地展开其时间性;而在希腊神庙那里,此在(即希腊民族)作为未来性而在场,或者说展开了其时间性。”(马琳 129)对此我们并不赞同。我们更倾向于认为,历史的向度在两次批评中都已展开,只不过前者是个体此在的历史,而后者是作为民族的共在的历史。一方面,

以上分析已经显露农妇之生存的时间性;另一方面,在对梵·高这一画作的保存中,历史的向度也进一步显现出来。梵·高的画为此在在生存中领悟存在提供一个时间机缘,每当这幅画向着它的保存者敞开自身之时,自行设置入作品的存在者的真理——农妇生存的可能性——就呈现出来,作为保存者的此在应和于真理,对这一生存可能性有所领会并重演这一可能性,由此,此在就获得历史性。海德格尔本人在其著作中也显示了农妇这一形象所蕴含的生存可能性的特殊历史意义。

夏皮罗在第二篇批评海氏梵·高解析的文章中指出:“海德格尔的论点从头至尾都指向作为一个阶级的人们的鞋子,而不是一个独特个人的鞋子”。(夏皮罗 148—49)的确如此,海德格尔只是简单地指称“农妇”,并未指明是哪一个农妇,他所做的对农妇生活的描绘似乎适用于每一个农妇。而且,在另一处提及梵·高这幅画的文本中,海德格尔甚至将这双鞋称为“农民的鞋子(Bauernschuhe)”(Einführung 38),似乎农妇与农民的区别也无关紧要。而在他本人的一篇随笔《生机勃勃的风光:我们为什么待在乡下?》中,海德格尔就将自己比作一个农民:

哲学工作并非一个怪异之人的古怪职业。它归属于农民的劳作之中。当年轻的农民将沉重的角状雪橇拖上斜坡,随即在上面高高垒起山毛榉木柴,然后战战兢兢朝着自己院子顺下坡滑行,当牧人迈着缓慢而若有所思的步伐,把他的家畜赶上山坡,当农民在自己的小屋把屋顶无数的木瓦修补成原先的样子,我的劳作与他们的劳作并无不同。对农民的直接归属植根于此。(“Schöpferische” 10)

虽说海德格尔对农民生存方式的认同来自他自己的生活经验,而非来自梵·高画作的影响,但我们仍可以将海德格尔设想为梵·高这幅画的一个典型的保存者,或者说,按照海德格尔的观点,应当会有一位保存者,他理解了梵·高这幅画中的真理,在自己的生活中重演了农妇的生存之道,从而达乎本真历史性的生存。他在由曾在而来的被抛境况中着眼于将在筹划现在,立足于大地之

上建构自己的世界,为生存而劳作,为自然的馈赠而喜悦,为死之将至而恐惧。梵·高画作中的农妇既是一个个体的此在,又是每个此在可以重演的存在可能性,而重演本身就构成了历史。因此我们说,艺术可以为此在的历史建基。

## 二、让艺术为民族历史建基

此在向来是作为共在而存在的,共在的一种突出表现形式就是民族。海德格尔对民族这一概念特别关切,这种关切源于时代背景。哲学家海德格尔登上历史舞台之时正值一战之后德国战败,整个国家笼罩在战败的阴影下,承受着战争罪责条款的压力,陷入经济危机之中,与此同时,由于历史地理的原因,德意志民族的身份认同也依然遭受着考验。在这样的情况下,海德格尔先是在《存在与时间》中呼唤此在生存的“本真性”,继而又在30年代以后的文本中频频提及“民族”这一概念,试图为德国寻找出路。如果说在《存在与时间》中他面向的是作为个体的德国人,那么在三四十年代他就是面向作为整体的德意志民族在言说。杰夫·柯林斯在《海德格尔与纳粹》中说道:“此在为了它的本真性而战斗,试图获得它自身的真理。在为它自己真正的生存、它的使命和命运的战斗中,此在成为德国民族。它将在民族(或人民, Volk)——一个独一无二和不可分割的存在者——中,找到它的本真性。”(柯林斯 76—77)

实际上,此在与作为共在的民族的这种联系在梵·高《鞋》的批评中就已初露端倪。在上文海德格尔自比为农民的文章中就有这样的句子:“我自己的工作对于黑森林及黑森林的人的内在归属来源于上百年的无可替代的阿雷曼——施瓦本土情结。”(“Schöpferische” 10—11)

根据海德格尔传记的作者萨弗兰斯基,海德格尔本人出生在位于阿雷曼地区和施瓦本地区交界处的麦斯教堂镇,他的父系家族自18世纪起就居住在此地(Safranski 17),因此他说“上百年的”乡土情结。但渊源不止于此。施瓦本也是诗人荷尔德林的故乡,而且在对荷尔德林的诗歌《返乡——致亲人》的阐释中,海德格尔不仅将施瓦本即诗歌中的“苏维恩”理解为诗人的故乡,同时也解读为德意志民族的本源性故乡:

“诗人有意给故乡以‘苏维恩’这样一个古老的名称。他以此来命名故乡的最古老、最本己、依然遮蔽但原初地已经最有准备的本质。”(Erläuterungen 22)<sup>④</sup>“苏维恩居住在切近于本源处。”(23)因此,海德格尔在对农鞋、农民的解析中已然暗含着对施瓦本以及施瓦本所代表的德意志民族的归属感,对此在之历史的解析中也就已然包含了对民族之历史的阐释。正如柯林斯所言,作为共在的个体此在追求本真的生存,获得本真的历史性,由此就形成具有本真历史性的德意志民族。反过来,也正是处于这一民族的共在中,此在应和于真理,自由地做出选择,并因而是本真性的。

在海德格尔看来,并非每个民族都具有本真历史性,确切地说,在他眼中只有希腊民族和德意志民族有此殊荣。拥有本真的历史性意味着能够应和于存在,获得诸神遣送的天命(Geschick)。与此在的命运相对应,海德格尔将共在的命运称为“天命”。一个历史性的民族乃是能在自己的生存中领会并应和存在之真理的民族。它从存在之真理中把握到其本己之物,即这个民族曾在的可能性,并且从这些可能性中做出自身的选择,从而获得历史。“德国人是作诗与运思的民族”(Erläuterungen 30),海德格尔如是说。作诗与运思是存在之真理发生的两种方式。正是在这两种方式中,德国人才能发现自身立足于其上的本己之物。作为思想者,海德格尔认为,德国人的禀性是表现的清晰性,但是这一禀性唯有借助希腊人的本己之物——天空之火——才能真正为德国人所把握,从而成为德国人的本己之物,使德国人得以在其中栖居。而作为诗人,荷尔德林则用诗作向德国人道说他们的本己之物。在《追忆》这首诗歌中,诗人追忆了德意志民族的精神故土——古希腊,借这种追忆将历史性民族的本己之物揭示出来,使德意志民族获得其历史性。

在发表于1936年的《荷尔德林和诗的本质》中海德格尔说道:“诗本身在本质上就是创建——这就意味着:牢固的建基。”(Erläuterungen 45)伟大的诗作具有最高程度的历史性,能够开启出真理,揭示出一个民族的本己之物,为这个民族提供出重演本己之物的可能性,从而为一个历史性民族建基。诗之本质就是历史性的创建。对海德格尔来说,荷尔德林是“期待神的诗

人”(贡特 埃米尔编 76),是人与神之间的使者,他聆听到凡人无法听到的神之言,并将神之言转译为诗,传递给他的民族,为他的民族带来真理。“诗乃是一个历史性民族的元语言(Ursprache)”(*Erläuterungen* 43),正是在诗中,诸神和万物才首次得到命名,进入民族的理解之中,一个历史性民族才得以建立。因此,海德格尔把荷尔德林称为“指引未来的诗人”(贡特 埃米尔编 76),他先行把握了一个时代,并以先驱的姿态为这个时代寻找出路。而出路却恰恰在于回归,在于在漫游中返回到自己的精神家园。在上文谈到的《追忆》中,德意志民族的精神家园就是希腊民族,那么,作为德意志民族模仿的典范,希腊民族本身的历史性又从何而来?

几乎在海德格尔开始讲授荷尔德林的同一时期,海德格尔在《艺术作品的本源》中对一座希腊神庙进行了阐释。“一件建筑作品,一座希腊神庙并不描摹什么。它简单地置身于巨岩满布的岩谷中。这个建筑作品环围着神的形态,并且在这种隐蔽中通过敞开的圆柱式门厅让神的形态进入神圣的领域。贯通这座神庙,神在这座神庙中在场。神的这一在场就是在它自身之中作为一个神圣领域的扩张与界定。但神庙及其领域并非漂浮入不确定的东西之中。正是神庙作品才嵌合了那些道路和关联的整一体并同时把它聚集于自己周围。在这些道路和关联中,诞生和死亡、灾祸和福祉、胜利和耻辱、忍耐和衰败——为人类赢获了其天命的形态。这些敞开的关联的统治范围是希腊民族的世界。从这个世界而来并在这个世界之中希腊民族才回到自身,完成其使命。”(*Holzwege* 28)

与梵·高的油画描摹一双农鞋不同,神庙作品是非表象性的,它并不描摹什么,因而也就没有一个直接在其内显现自身的存在者。这样一件作品中是否依然有真理的发生?如同里尔克笔下的残墙,山谷间破败的神庙作为艺术作品同样揭示出一个曾在的世界。在希腊世界中,神庙建筑当中环围着神的形态,神因为有一建筑的环围得以隐蔽其中,同时又现身在场。神的在场界定了一个神圣的领域。神庙和它的这一神圣领域作为希腊人生存世界的中心把希腊人的生存聚集在自己周围。神之到达正是海德格尔所说的“天空之火”,此乃希腊人的本己之物。在这一本己之物

中,在神庙之神圣领域的规定之下,希腊人获得了自身生存的可能性,并在这些可能性中做出一个又一个的选择,经历着诞生和死亡、灾祸和福祉、胜利和耻辱、忍耐和衰败,从而赢获了切实的天命的形态,成为本真历史性的民族。

在神庙作品中显现出来的存在者甚至不仅是神与人。“白昼的光明、天空的辽阔、夜的幽暗”以及风暴、海潮、“树木和草地、兀鹰和公牛、长蛇和蟋蟀”等希腊人生活的周遭之物甚至自然本身都通过希腊神庙才得以显现出来。神庙给予出整个希腊人生存的世界,同时也开启出作为家园的大地。存在者整体都在神庙作品中现身。著名海德格尔研究者 Dreyfus 在谈到海德格尔对希腊神庙的阐释时就认为,希腊神庙作为一件典范艺术作品将存在置入自身之中,为希腊民族设置了准则,从而形成了希腊民族的文化,“并不是先有个文化风格然后神庙将它展示出来,而是神庙本身在连缀生成这个文化风格”(Dreyfus 413)。正因为有了希腊神庙,希腊历史的开端才得以建立;同时正因为希腊神庙为希腊历史奠基,神庙作品本身的历史性才实现出来。

黑格尔在《美学》中说:“在艺术作品中各民族留下了他们最丰富的见解和思想;美的艺术对于了解哲理和宗教往往是一个钥匙,而且对于许多民族来说,是唯一的钥匙。”(黑格尔 10)虽然海德格尔拒绝像黑格尔一样将艺术作品看作一个有“内容”的载体、一个客观的对象,但他同样认为(伟大的)艺术作品开启出一个民族生存的最本己的可能性,即这个民族的文化的基础,使得这个民族能够作为艺术作品的保存者不断发现并重演这些可能性。由此,这个民族就成为一个能够面向这些可能性进行筹划的民族,一个自由的民族,一个具有本真历史性的民族。正是在这个意义上,艺术作品为民族历史奠基。

### 三、让艺术为存有历史奠基

海德格尔艺术批评之历史维度的另一具体表现是让艺术为存有历史奠基。在作为后期思想大纲的《哲学论稿》中,海德格尔对“历史”这一概念的表述方式相较于《存在与时间》中发生了变化:一方面他依然提及“有历史的人”(35),这可以视为对“此在/民族的历史”的保持;另一方面则主

要将历史概念指向存有：“历史在这里并不意指一个与其他领域并肩而存在者领域，而是唯一地着眼于存有本身之本现。”（36）历史概念从此在的演历变为存有的本现。与之相对应，在与《存在与时间》同时期的《现象学之基本问题》和三四十年代的《艺术作品的本源》以及对荷尔德林诗歌的阐释中，海德格尔主要还是着眼于此在和民族谈论艺术作品为历史奠基的问题；而到了五六十年代对于《西斯廷圣母》以及格奥尔格等人诗歌的阐释中，海德格尔则主要着眼于存有本身，讨论艺术作品为历史奠基的问题，艺术作品所创建的不再是此在/民族的历史，而是对“人”这一维度起最终支配作用的存有的历史。这与《存在与时间》的写作计划是一致的。<sup>⑤</sup>而且这种变化并不是简单的替换，而更应当被看成是思想的扩展。海德格尔并没有放弃《存在与时间》中的思想，而只是将它视为一种准备性工作，在准备性的“此在的历史”分析之后，海氏逐渐从此在跳脱出来，将历史着眼于存有本身，从时间的视野直接把握存有之本现（Wesung des Seyns）。这一转变最突出地体现在其对拉斐尔名作《西斯廷圣母》的阐释中。

1955年，海德格尔就《西斯廷圣母》专门写过一篇批评文章，文章的名字就叫做《关于〈西斯廷圣母〉》。<sup>⑥</sup>与农鞋解析相比，海德格尔对《西斯廷圣母》的批评篇幅要长得多，乃至独成一文，而且这是目前为止海德格尔公开出版的文字中唯一一篇绘画批评的文章，甚至是除农鞋解析外唯一针对某一具体绘画作品的批评文字，可见其在海氏绘画批评乃至艺术批评中的重要地位。

《西斯廷圣母》最初是作为皮亚琴察的西斯廷大教堂圣坛上的窗景画被创作的，因此整个画面就是一扇窗子，窗框虽未直接画出，但挽在两侧的窗帘暗示了窗子的存在。由于历史的变迁，它变为德累斯顿古典大师博物馆中供展览的木板画，窗景画的功能不复存在。海德格尔认为，窗景画与木板画的“这一区分不是单单范畴上的区分，而是历史性的（geschichtlich）。窗景画和木板画在这里是不同意义上的画。在《西斯廷圣母》变成木板画、成为博物馆的文物这件事里面隐藏着自文艺复兴以来的西方艺术真正的历史进程（Geschichtsgang）”（“Über die Sixtina” 120）。这里海德格尔所说的“历史性”绝非画作在历史学

意义上的位置变迁，而是指二者本质意义上的区别。作为西斯廷教堂的窗景画，《西斯廷圣母》为存有之本现提供了机缘，即为存有历史奠基，因而本身具有了历史性；而作为博物馆里的木板画，它变为供人参观的感性对象，存有隐匿不现，画作因而也就失去了它的历史性。因此海德格尔说：这幅画属于西斯廷教堂，“并不是在一种历史学的一文物的（historisch-antiquarisch）意义上，而是根据它的画之本质”（“Über die Sixtina” 120）。

那么，西斯廷教堂中的这一画作究竟是如何为存有之本现提供机缘的呢？答曰：作为时间-游戏-空间的显现。画中的“窗框界定了光照透射的敞开，通过边界将这一敞开聚集到了轮廓释放出的空间中。窗子作为接近的光照之入口是朝向到达的展望”（“Über die Sixtina” 120）。因此，窗子意味着光照之敞开空间，意味着聚集，而光照与聚集在海德格尔的语境中都意味着显现。窗子所展望的是怀抱耶稣的圣母玛利亚的到达。在弥撒献祭仪式中，教堂里的信众正对祭坛，望向这幅高2.65米、宽1.96米的圣坛画，几乎如真人尺寸的圣母玛利亚怀抱耶稣圣婴从窗外的天空向他们走来，出现在窗口。信众与圣母、圣婴迎面相对，在这种视域的交融中圣母和圣婴向信众显现出来，上帝成为真实可感的肉身，与弥撒中道成肉身的“圣餐变体”（Transsubstantiation）<sup>⑦</sup>相呼应、相配合，因此这幅画本身就是“圣餐变体”的象征。但是海德格尔却说：“这幅画自身并非表象也非仅仅是神圣圣餐变体的象征。这幅画是作为弥撒献祭仪式庆祝之地的时间-游戏-空间（Zeit-Spiel-Raum）的显现。”（“Über die Sixtina” 121）

那么，何谓时间-游戏-空间？时间-游戏-空间是海德格尔后期的重要概念。这一概念既是时间、游戏、空间三个词添加连字符的结果，又是另外两个德语词 Zeitraum（时段）和 Spielraum（活动余地）相结合的变体，意在表达时间与空间交互活动之义。在《哲学论稿》中这一概念出现达19次，而且在该书的前瞻部分海德格尔就指出，整本书的七个关节（Fuge）“乃是时间-游戏-空间的一个预备图样，过渡之历史首先把这个时间-游戏-空间当作自己的领域而创造出来。”（6）《哲学论稿》的总任务是从哲学的第一开端，即形而上学向另一开端的过渡，这七个关节就是这一过渡，而过渡之历史首先就意味着“对存有之真理的时间

-游戏-空间的建基性开启”(《哲学论稿》4)。如此说来,时间-游戏-空间的建基性开启即过渡之历史的发生,而过渡之历史就是存有发生的历史,因此将时间-游戏-空间开启出来即为存有之历史建基。在作于1957—1958年的演讲《语言的本质》中,海德格尔进一步指明了时间-游戏-空间与世界四重整体(Weltgeviert)的关系:“那始终把时间和空间聚集在它们的本质中的同一者,我们可以把它叫做时间-游戏-空间。时间-游戏-空间的同一东西在时间化而到时间和设置空间之际为四个世界地带的‘相互面对’开辟道路,这四个世界地带就是:大地和天空、神与人——世界游戏。”(《在通向语言》210)这意味着,世界世界化与时间-游戏-空间是同时发生的,海德格尔常用的另外两个术语“存有”与“本有”(Ereignis)同样与这两者同时发生。诗与思是将时间-游戏-空间开启出来的两种方式。在伟大的艺术作品中,时间-游戏-空间开启出来,在时间时间化、空间空间化的同时,存有本现,为四个世界地带,即世界四重整体开辟道路,存有之历史因而得以建基。

具体就这幅画而言,海德格尔之所以说它不仅仅是神圣圣餐变体的象征,而是时间-游戏-空间的显现,其原因在于,在这幅画中不仅有基督教教义的显现,更有存有本身的现身。“这幅画每每只是突然地(jäh)显现为它的样子,它除了这一显现的突然(Jähe)什么也不是(ist)。玛利亚这样(so)带来了婴儿耶稣,以至于她自己通过他才被向前带入她的到达,这一到达也总是把她的来源的隐秘的庇护者一起带到自身。”(“Über die Sixtina”120)<sup>⑥</sup>在基督教教义中,玛利亚诞下了耶稣圣婴,将耶稣带到人间。但与此同时,玛利亚正因为带来了耶稣,自己才成为圣母。因此,玛利亚怀抱耶稣到来的这一形象中蕴含着双重的成就,玛利亚的“带来”是一种特殊意义上的带来。更进一步,这种带来还不仅仅是带来圣婴与圣母,还有他们背后隐秘的庇护者。在基督教的体系中,这个庇护者是三位一体的上帝;而在海德格尔的思想中,这个庇护者当为最高的神圣者,即存有本身。玛利亚和耶稣的这种关系在海德格尔的思想体系中可以类比于大地与世界的关系。大地为世界奠基,使世界得以显现,世界又使大地成其为大地,二者各成其所是。而大地与世界这种互相成就的争执就是存有真理之显现。重要的不仅是玛

利亚与耶稣各自现身,更在于二者背后的那个庇护者,即存有。存有才是真正起支配作用的时间-游戏-空间。

那么,为什么说这幅画每每只是突然地显现为它的样子呢?因为伟大艺术作品也并不总是能够为存有历史建基,它本身需要特定的时间和空间,也需要特定的保存者。作为博物馆展品的《西斯廷圣母》便无法为存有历史建基,因为它缺少合适的保存者。而惟有在西斯廷大教堂,提供时间尺度的天空、提供空间尺度的大地、在教堂中现身的神与期待神的终有一死者(保存者)都聚集于这一作品,这一作品方能作为时间-游戏-空间显现出来。而且,即使是在西斯廷大教堂中,缺少了保存者,这幅画的历史性也无法真正实现。天、地、神、人四方缺一不可。在这每每突然的显现中,圣母和圣婴由之而来的天空、教堂建基于其上的大地、神与终有一死的人同时现身,世界四重整体就开启出来。在这个世界中,人已经从作为个体此在抑或民族共在的世界的组建者变成四方中的一方,变成了神的仰望者和接纳者。世界不再因为人的筹划才获得历史性,其本身的运作就是历史性的存有之本现,就是时间-空间的交互游戏,而人只是这一游戏中的一个环节。正是《西斯廷圣母》让这一世界显现出来,为存有之显现提供了机缘,因而我们说这一作品能够为存有历史建基。

在五六十年代对其他艺术作品的阐释中,海德格尔同样试图让艺术为存有历史建基。在上文提到的《语言的本质》中,海德格尔主要解析了格奥尔格的一句诗歌“词语破碎处,无物可存在”,并将其导向了诗歌为存有历史建基这一维度。他认为,这句诗意味着,正是词语才给出了存在,没有词语,就没有一物的“存在”,而诗人之词语来自于作为本有之道说的语言。“本有乃作为那种道说(Sage)而运作,而在此种道说中语言向我们允诺它的本质。”(《在通向语言》189)语言之本质就是本有之道说,这种道说是寂静之音,而且“就像时间时间化、空间空间化那样寂静,就像时间-游戏-空间开展游戏那样寂静”(212)。道说与时间-游戏-空间同为为世界四重整体开辟道路者,二者实为“存有”一词的不同角度的表达。诗人将存有之道说的寂静之音转译为能为人所聆听的诗歌,为物命名,使之存在。在诗歌开启出来的

时间-游戏-空间中,天、地、神、人各成其是又相互切近,存有发生为历史。在海德格尔这一诗歌批评中,诗歌不再是为在此在抑或民族的历史奠基,使人获得历史性,而是开启出将终有一死者包纳于其中的整个存有之历史。诗歌作为一种艺术形式就起到了为存有之历史奠基的作用。

综上所述,海德格尔不仅在《艺术作品的本源》中追问了艺术和艺术作品的历史,而且在对其艺术批评的各个阶段都对艺术与历史之关系极为关注,这形成了海德格尔艺术批评的独特历史维度。在二三十年代,这一历史维度主要表现为让艺术为此在历史奠基;在三四十年代则主要表现为让艺术为民族历史奠基;而到了五六十年代,海德格尔大大弱化了人的主体性,从关注人的历史转变为关注存有本身的历史,表现在艺术批评中就是让艺术为存有历史奠基。海德格尔艺术批评之历史维度的这三个层面层层递进,正是他思想一步步深入的结果。

#### 注释[Notes]

① 参见:沈语冰、王玉冬:“艺术史的人文主义基础——再论海德格尔—夏皮罗—德里达之争”,《文艺研究》1(2016):31—43。赵奎英:“艺术哲学与艺术史研究之间的对话——也谈海德格尔与夏皮罗之争”,《文艺研究》9(2017):27—35。Babich, Babette. “From Van Gogh’s Museum to the Temple at Bassae: Heidegger’s Truth of Art and Schapiro’s Art History.” *Culture, Theory and Critique* 44.2(2003):151—69.

② “存有”(Seyn)是“存在”(Sein)的古式写法,与“本有”(Ereignis)基本同义,海德格尔在后期逐渐用 Seyn 取代 Sein,以与形而上学的“存在”概念划清界限,但有时还是直接使用 Sein 一词,如在本文末尾引用的《语言的本质》中,在《本质》一文中 sein 的意义等同于 Seyn。

③ starrt 既有“满布、充溢”又有“凝视”之义,笔者认为此处兼有两义,此译文未能译出后一个意思。若解为“凝视”,则步履的艰辛就有了目光,这目光从鞋口射出,凝视着与之相关的世界与大地,从而将世界与大地聚集到自己身边,同时“凝视”也与《存在与时间》中的“环视”(Umsicht)相呼应。Michael J. Golec 在“*Heidegger’s ‘From the Dark Opening...’*”中就把“starrt”解释为“凝视”,见 Boetzkes, Amanda and Aron Vinegar, eds. *Heidegger and the Work of Art History*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014. 103—20.

④ 此处参考张建锋硕士学位论文《〈荷尔德林诗的阐释〉与德意志民族历史性此在的奠基》,上海师范大学,2014

年,第19页。

⑤ 在《存在与时间》导论的最后一节,海德格尔交代了此书的写作计划。此书原定分为两部分,其中第一部分又分三篇:1. 准备性的此在基础分析 2. 此在与时间性 3. 时间与存在。实际出版的《存在与时间》只完成了第一部分前两篇的写作。

⑥ 虽然海德格尔全集第13卷的中译本早在2008年就已出版,但其中《关于〈西斯廷圣母〉》(“Über die Sixtina”)一篇被译成《关于圣坛画》,正文中这一作品名称也一律照此译法,而且文中多次出现的“这幅画”(dieses Bild)都被译成了“这种画”,可见译者大概并没有意识到此文是海德格尔对拉斐尔名画《西斯廷圣母》的阐释,而以为这是关于作为一个类别的圣坛画的谈论。这一翻译上的错误可能是国内至今无人关注到海德格尔这一绘画批评的原因所在。在笔者写作本文期间,全集第13卷新译本问世,因此,本文所引此文中的海氏原文皆为笔者在借鉴已有两个译本基础上自行译出。参考:海德格尔:《思的经验(1910—1976)》,陈春文译(北京:人民出版社,2008年),99—101。海德格尔:《从思想的经验而来》,孙周兴、杨光、余明锋译(北京:商务印书馆,2018年),128—30。

⑦ “圣餐变体”(Transsubstantiation)为基督教术语,指的是弥撒圣祭中无酵饼和葡萄酒在神父祝圣时化成耶稣的圣体和圣血,只是依然以饼酒的外在样式显现出来。

⑧ 译文的加粗和斜体格式为海德格尔原文所有,意在将这几个词强调出来。

#### 引用作品[Works Cited]

Cimino, Antonio, David Espinet, and Tobias Keiling. “Kunst und Geschichte.” *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein Kooperativer Kommentar*. Ed. David Espinet and Tobias Keiling. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011. 123—38.

杰夫·柯林斯:《海德格尔与纳粹》,赵成文译。北京:北京大学出版社,2005年。

[Collins, Jeff. *Heidegger and the Nazis*. Trans. Zhao Chengwen. Beijing: Peking University Press, 2005.]

Dreyfus, Hubert L. “Heidegger’s Ontology of Art.” *A Companion to Heidegger*. Ed. Hubert L. Dreyfus and Mark Wrathall. Malden: Blackwell, 2008. 407—419.

奈斯克·贡特 埃米尔·克特琳编:《回答·马丁·海德格尔说话了》,陈春文译。南京:江苏教育出版社,2005年。

[Günther, Neske, and Emil Kettering, eds. *Answer: Martin Heidegger in Dialogue*. Trans. Chen Chunwen. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2005.]

黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译。北京:商务印书

- 馆,1979年。
- [Hegel, Georg wilhelm Friedrich. *Aesthetics*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian Beijing: The Commercial Press, 1979.]
- 海德格尔:《哲学论稿》,孙周兴译。北京:商务印书馆,2012年。
- [Heidegger, Martin. *Contributions to Philosophy*. Trans. Sun Zhouxing. Beijing: The Commercial Press, 2012.]
- :《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.]
- :《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译。北京:生活·读书·新知三联书店,2006年。
- [——. *Sein und Zeit*. Trans. Chen Jiaying and Wang Qingjie. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2006.]
- :《现象学之基本问题》,丁耘译。上海:上海译文出版社,2008年。
- [——. *The Basic Problems of Phenomenology*. Trans. Ding Yun. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2008.]
- Heidegger, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.
- . *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.
- . *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- . “Schöpferische Landschaft: Warum Bleiben Wir in der Provinz.” *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. 9-13.
- . “Über die Sixtina.” *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. 119-21.
- 马琳:“艺术作品究竟为何‘物’?——从《存有与时间》来解读海德格尔的艺术哲思”,《中山大学学报》(社会科学版)4(2016): 123-32。
- [Ma, Lin. “What ‘Thing’ is Artwork: Heidegger’s Philosophy of Art in *Being and Time*.” *Journal of Sun Yat-sen University (Social Science Edition)* 4(2016): 123-32.]
- Safranski, Rüdiger. *Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und seine Zeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.
- 迈耶·夏皮罗·麦耶:《艺术的理论与哲学——风格、艺术家和社会》,沈语冰、王玉冬译。南京:江苏凤凰美术出版社,2016年。
- [Schapiro, Meyer. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. Trans. Shen Yubing and Wang Yudong. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House, 2016.]

(责任编辑:王嘉军)