

论海德格尔的文艺观

王锺陵

内容提要 在海德格尔看来,艺术作品具有并且需要区分三个层次:物、器具与艺术作品,这三个层次是统一的;而“建立一个世界和制造大地”,乃是作品之作品存在的两个基本特征。作品开启一个世界并持守之,即是建立一个世界。作品把自身置回到物的质性中,回归到许多涌现出来的东西中,这就是制造了大地。而自行遮蔽着的存在之澄亮所形成的光亮,就是美。海德格尔认为,艺术的本质是诗,诗的本质是命名,而命名则是原语言,亦即人类此在的根基与民族历史的孕育基础的本源性语言。究其实,海德格尔这是以哲学论证的方式谈论一个发生学的问题,从而将艺术对于人类和民族的意义,提到了最具根本性的高度上,或曰阐述到了最具根基意义的深度上。海德格尔所谓诗意地栖居,即是在天、地、神、人的四重整体中逗留的人,以这一整体的贯通敞开成其自身的本质,而人性地栖居在这片大地上。这就叫作诗,作诗因而成为原初性的筑造。在其80岁所写《艺术与空间》一文中,世界更是成为一种“自由之境”,这一自由之境是辽阔的,它让一切物涌现、持留,让人栖居,人在物中间,不是物因此在此而得到揭示亦即呈现,论者们所指责的《存在与时间》中那个因处于中心位置、过于突出的此在,被消解了。这样,海德格尔的艺术论,便与其嬗变后的存在论相统一了。对于海德格尔思想发展的此种脉络,“海”学界至今仍昧而未明。中国园林与陶渊明的生活方式所体现的中国智慧,更具有一种天人相亲的内容,也具有更多的艺术成分。中国艺术所构建的乃是天人相亲、自然与文化相融,虚中有实、实中求虚、即体即用、体用一如的世界。这才是人诗意地栖居的现实的而非仅是哲学思考的形态。

关键词 海德格尔艺术观 艺术的本质是诗 诗意地栖居 自由之境 中国艺术精神

王锺陵,苏州大学东吴国学研究院院长、教授 215000

海德格尔的文艺观,是一种哲学化了的文艺观,更正确地说,海德格尔是将文艺纳入到哲学之中,作为材料,也作为思考的方向。他虽然不谈艺术技巧与形式,但诗和艺术却也在哲学层面上得到了思考。而这正是海德格尔文艺观的独特性与重要性之所在。由于其文艺观是和其哲学思想的变动联系在一起,因此,对于海德格尔文艺观,就必须通过对他的思想变动的正确把握才能够有深入的说明。海德格尔文艺观的主要内容可以概括为以下七项:艺术作品的三个层次及其统一,作品之作品存在的两个基本特征,澄明之光即是美,艺术的本质是诗,诗的本质是命名,人诗意地栖居,自由之境。

一、建立一个世界和制造大地

《艺术作品的本源》(1935/36年)是海德格尔直接对艺术发表意见的长篇名文。上世纪三四十年代,是有的论者所称的海德格尔的“真理时期”,其实,《存在与时间》第四十四节《此在、展开状态和真理》已对“真理问题”作过专门集中的阐述。《艺术作品的本源》一文沿承着海德格尔1930、1932年所作题为《论真理的本质》的演讲,开宗明义便从“本质”上入手说:“本源一词在此指的是,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。”^[1]简言之,海德格尔此文想追问艺术作品的本质之源。显然,这一问题分为两个方面:一是艺术作品的本质是什么?二是艺术作品的本质之源何在?海德格尔对前一个问题的回答是:真理。他说:“艺术的本质”应该是“存在者的真理自行设置入作品”^[2],他并批评说:“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。”^[3]什么是真理?海德格尔说:“真理意指真实之本质”,即是“存在者之无蔽状态”^[4]。“这个存在者进入它的存在之无蔽之中”,我们称之为“真理”^[5]。

海德格尔生存论的真理观与亚里士多德“把真理定义为‘符合’”^[6]的立论是迥异的。海德格尔在《存在与时间》中曾说:“只有通过此在的展开状态才能达到最原始的真理现象”^[7]。“只要此在作为展开的此在开展着、揭示着,那么,它本质上就是‘真的’。此在‘在真理中’。这一命题具有存在论意义。”^[8]可以看出,海德格尔的真理观中两个关键词是:“开展着”、“揭示着”,或者说是展开状态与揭示状态。

艺术作品的本质清楚了,那么,进入存在之无蔽之中的依凭,便是其本质之源了。

在海德格尔看来,艺术作品具有并且需要区分三个层次:物、器具与艺术作品。他说:“所有作品都具有这样一种物因素”^[9]，“艺术作品也是一种物,只要它是某种存在者的话”^[10]。不过,“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”^[11]。“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”^[12],但“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”。“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。”^[13]物、器具、艺术作品,成为三个被区分开的层次。

在此文中,海德格尔的一个重要观点是:“建立一个世界和制造大地,乃是作品之作品存在的两个基本特征。”^[14]在对这一论点的阐述中,海德格尔又将上述三个层次统一了起来。

我们先从前一点讲起。海德格尔自问自答道:“一件作品何所属?作品之为作品,惟属于作品本身开启出来的领域。”^[15]“作品之为作品”一语,让我们想起《存在与时间》第一篇第三章的标题《世界之为世界》及第五章的标题《“在之中”之为“在之中”》。显然,海德格尔喜欢这种问法或曰论述法。不同的是:世界之为世界,是因为烦恼寻视让世内存在者来照面,从而呈现出一个周围世界来;作品之为作品,则是开启出一个世界。他举希腊神庙为例说:“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

[1]《艺术作品的本源》,〔德〕马丁·海德格尔《林中路》(修订本),上海译文出版社2004年版,第1页。此书下简称《林中路》。引者按。

[2][3][4][5][9][10][11][12][13][14][15]《艺术作品的本源》,《林中路》,第21页,第21页,第37页,第21页,第3页,第5页,第6页,第24页,第14页,第34页,第27页。

[6][7][8]〔德〕马丁·海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节合译,熊伟校,〔北京〕三联书店1987年版,第四十四节《此在、展开状态和真理》,第258页,第266页,第266页。

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。”^[1]在这段话中,显然有着《存在与时间》一书中所表述的“因缘整体性”这一理论的清楚的身影。也就是说,世界的开启也是通过因缘的关联而敞开的。

比之《存在与时间》一书所不同的是,这篇文章中讲到了一个“大地”的概念。就神庙这个例子,海德格尔描述说:“这个建筑作品阒然无声地屹立于岩地上。作品的这一屹立道出了岩石那种笨拙而无所促迫的承受的幽秘。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、夜的幽暗显露出来。神庙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,长蛇和蟋蟀才进入它们突出鲜明的形象中,从而显示为它们所是的东西。”^[2]描述之后,海德格尔说:“这种露面、涌现”,“我们称之为大地”^[3]。“在这里,大地一词所说的,既与关于堆积在那里的质料体的观念相去甚远,也与关于一个行星的宇宙观念格格不入。大地是一切涌现者的返身隐匿之所,并且是作为这样一种把一切涌现者返身隐匿起来的涌现。在涌现者中,大地现身而为庇护者。”^[4]在《存在与时间》中,虽没有“大地”这一概念,但上述描述的源头,如果细心一些,还是可以找到的。在讲世界之为世界而涉及自然时,海德格尔曾说:“在这种自然揭示面前,那个‘澎湃争涌’的自然,那个向我们袭来,又作为场景摄获我们的自然,却始终深藏不露。”^[5]这句话中已经有了涌现,也有了隐匿的意思。

这样,艺术作品的两项任务都实现了:“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。”^[6]作品开启一个世界并持守之,即是建立一个世界。这个世界仍然是人的存在的世界。海德格尔说:“世界决不是立身于我们面前、能够让我们细细打量的对象。只要诞生与死亡、祝福与诅咒的轨道不断地使我们进入存在,世界就始终是非对象性的东西,而我们人始终隶属于它。”^[7]这段话的精神是反对心物二元,主张人与世界之浑融的,其精神脉络仍然同于《存在与时间》一书。

二、澄明之光,即是美

《艺术作品的本源》里有一个概念:“世界世界化”^[8],海德格尔没有解释,其实即是说的一个与人的存在相浑融的世界之敞开。所以,他说:“石头是无世界的。植物和动物同样也是没有世界的;它们落入一个环境,属于一个环境中掩蔽了的涌动的杂群。与此相反,农妇却有一个世界,因为她逗留于存在者之敞开领域中。器具以其可靠性给予这个世界一种自身的必然性和切近。”^[9]“农妇却有一个世界”是指凡·高所画的农鞋开启了一个世界:“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,它在农妇的世界里得到保存。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。”^[10]“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中。我们称之为可靠性。

[1][2][3][4][6][7][8][9][10]《艺术作品的本源》,《林中路》,第27页,第27-28页,第28页,第28页,第28页,第30-31页,第30页,第31页,第18-19页。

[5]《存在与时间》第十五节《在周围世界中照面的存在者的存在》,第87页。译文中“澎湃”原误为“湃湃”,引者按。

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。”^[1]“我们可以发现,在上述描述中,通过“有用性”与“丰富性”即“可靠性”的联系,海德格尔已经将他在本文开头加以区分的器具与艺术作品统一了起来。

海德格尔不仅将器具与艺术作品,而且还将物与艺术作品统一了起来。他就神庙建筑与物的关系说:“神庙作品由于建立一个世界,它并没有使质料消失,倒是才使质料出现,而且使它出现在作品的世界的敞开领域之中: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。所有这一切得以出现,都是由于作品把自身置回到石头的硕大和沉重、木头的坚硬和韧性、金属的刚硬和光泽、颜料的明暗、声音的音调和词语的命名力量之中。”^[2]这一段话所说主要是审美的感性的物质基础。海德格尔又说:“作品回归之处,作品在这种自身回归中让其出现的东西,我们曾称之为大地。大地乃是涌现着一庇护着的东西。大地是无所促迫的无碍无累和不屈不挠的东西。立于大地之上并在大地之中,历史性的人类建立了他们在世界之中的栖居。由于建立一个世界,作品制造大地。”^[3]“作品把自身置回到大地中,大地被制造出来。”^[4]艺术作品建立一个世界,使得物的质料,出现在作品世界的敞开之中。并且,作品把自身置回到物的质性中,回归到许多涌现出来的东西中,这就是制造了大地。这样,物与艺术作品,在海德格尔所说作品之作品存在的两个基本特征上都统一了起来。还应提及的是,这段话中,出现了“栖居”一词,由于建立了一个世界,并制造了大地,人类有了栖居。这一思想,后来发展为“人诗意地栖居”的著名命题。

作为对“大地”概念的补充,海德格尔特别强调了物的自身持守性。他说:“要是我们把石头放在天平上面,试图以这种不同的方式来把握它,那么,我们只不过是把石头的沉重带入重量计算之中而已。”“大地使任何纯粹计算式的胡搅蛮缠彻底幻灭了。虽然这种胡搅蛮缠以科学技术对自然的对象化的形态给自己罩上统治和进步的假象,但是,这种支配始终是意欲的昏晕无能。”^[5]这一段话讲的是感性的固守性,显露了对技术思维笼罩一切的拒斥。为此,海德格尔说:“大地是本质上自行锁闭者。制造大地意思就是:把作为自行锁闭者的大地带入敞开领域之中。”^[6]所谓大地是“本质上自行锁闭者”,讲的是万物的自身持有性。“作为自行锁闭者的大地”,即是固守其感性的众物;敞开其感性,亦即进入无蔽的存在状态。海德格尔又说:“这种对大地的制造由作品来完成,因为作品把自身置回到大地之中。”^[7]这是说的艺术作品的的作用:让万物敞开其感性。艺术作品能够有此种作用,是因为它自身需要以感性来表现,这就是“把自身置回到大地中”的意思。

进而,海德格尔讲到大地与世界的关系:“世界建基于大地,大地穿过世界而涌现出来。”“世界立身于大地;在这种立身中,世界力图超升于大地。世界不能容忍任何锁闭,因为它是自行公开的东西。而大地是庇护者,它总是倾向于把世界摄入它自身并且扣留在它自身之中。”^[8]世界,即作品所建立的意义或曰意蕴;大地,即感性丰富性的呈现。作品的意义,以感性丰富性为其基础;在此感性丰富性呈现的基础上,意义或曰意蕴则力求扩展开去。力求扩展开去的意义自然不容许锁闭;而万物所具有的感性、物与物之间的相互关联,则又极为丰富,总能申发出新的意义来,所谓大地“总是倾向于把世界摄入它自身并且扣留在它自身之中”,就是指的这个意思。因此,海德格尔又说:“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。”^[9]还是要展开出来,亦即呈现出来。

在世界与大地的这种“争执中”,“存在者整体之无蔽状态亦即真理被争得了”^[10]。“于是,自行遮蔽着的存在便被澄亮了。如此这般形成的光亮,把它的闪耀嵌入作品之中。这种被嵌入作品之中的闪

[1][2][3][4][5][6][7][8][9][10]《艺术作品的本源》,《林中路》,第19页,第32页,第32页,第32页,第33页,第33页,第33页,第35页,第42页,第42页。

耀就是美。美是作为无蔽的真理的一种现身方式。”^[1]澄亮即澄明,澄明是《存在与时间》中的一个概念,海德格尔将在世界之中的展开状态,“称为此在的澄明”^[2]。这里指的则是“存在者整体之无蔽状态”。澄明之光,即是美。

依据上述思路,我们可以对海德格尔以“真理”概念为标志的艺术作品的本质论,作如下总结:艺术作品因物的感性的固守性、丰富性及作品本身的关联性所形成的敞开的视界,有时也与器具的有用性与丰富性即可靠性相关,而开启了一个世界,并制造了大地。世界与大地之争执,使得存在者整体进入无蔽状态之中,于是真理便生成与发生了。“作品之成为作品,是真理之生成和发生的一种方式。”^[3]

这是对作品内容与意义的一种存在论的说明,脱离了历来从某种意识形态的角度对于这一问题的阐述,具有一种本然性。虽然可以批评这一说明有社会性不足的缺陷,然而社会性却正是此种艺术作品的本质论所要去除的遮蔽。作为美的澄明之光,即是此种去蔽的结果。它的优点与缺点都在于此。

值得注意的是,海德格尔在《艺术作品的本源》的末尾部分说:“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。”^[4]我们记得,海德格尔在此文开头部分就已经说过:“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。”^[5]这样,他就完成了一个闭合。然而,开头部分这一段话,是一种循环的互为本源说,等于没有说清到底谁才是真正的本源;而末尾部分的那一段话,则将本质与本源混同了起来,这样,他解释“本质”与“本源”区别的那段本文第一节所已引开宗明义的话:“本源一词在此指的是,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”^[6],也就在实际被他自己否定了。

三、艺术的本质是诗,诗的本质是命名

那么,值得进一步问的是,海德格尔为什么要将本质与本源混同起来,将艺术说成是艺术作品的本源呢?这是他思想阐述的需要,即为了向诗过渡,以突出“道说”的作用。

在《艺术作品的本源》中,海德格尔是举神庙及凡·高所画农妇的鞋的油画为例来阐述的,这表明他所说的艺术作品是指建筑、绘画之类;不过,在《艺术作品的本源》后部,海德格尔也讲到诗,并且提出了“艺术的本质是诗”^[7]的观点。提出这一观点的本质,在于突出语言的作用。突出语言的作用与《存在与时间》一书突出“逻各斯”与“诠释学”是一致的。海德格尔说:“惟语言才使存在者作为存在者进入敞开领域之中。在没有语言的地方,比如,在石头、植物和动物的存在中,便没有存在者的任何敞开性,因而也没有不存在者和虚空的任何敞开性。”^[8]这一段话,与《存在与时间》是一脉相承的,在此文中,海德格尔用以说明“艺术的本质是诗”的原因。显然,此之谓诗,是一种宽泛意义上的诗意创造。海德格尔说得很明白:“诗歌仅只是真理之澄明着的筹划的一种方式,也即只是宽泛意义上的诗意创造的一种方式”^[9]。将诗宽泛化为诗意,是海德格尔从以“真理”概念为标志的艺术作品的本质论向着“艺术的本质是诗”的观点过渡的论证方法。他说:“作为真理之自行设置入作品,艺术就是诗。不光作品的创作是诗意的,作品的保存同样也是诗意的,只是有其独特的方式罢了。”^[10]作品的保存是

[1][3][4][5][6][7][8][9][10]《艺术作品的本源》,《林中路》,第43页,第47页,第66页,第2页,第1页,第63页,第61页,第60页,第62页。

[2]《存在与时间》第三十六节《好奇》,第207页。在第三十一节《在此——作为领会》中,海德格尔说:“我们用澄明境界来描述此的展开状态,‘视’就对应于这个澄明境界。”(第179页)

诗意的,是说我们必须摆脱自身的惯常性进入作品所开启出来的东西,亦即置身于一个敞开的领域中,这时,作品才是现实的作品。

与《存在与时间》不同的是,“道说”这个在《存在与时间》中被使用过,但其含义大体上是说和道的概念,在《艺术作品的本源》中则有了更高的、更为原初性的含义。海德格尔说:“由于语言首度命名存在者,这种命名才把存在者带向词语而显现出来。这一命名指派存在者,使之源于其存在而达于其存在。这样一种道说乃澄明之筹划,它宣告出存在者作为什么东西进入敞开领域。”^[1]“源于其存在”,指的是隐秘的或者用海德格尔的词叫锁闭的存在;“达于其存在”,是敞开的存在。这种敞开是由于命名亦即道说,将物带入了澄明之中。拙著《中国前期文化一心理研究》有段话对上述意思有过明晰的说明:“古老的神话往往说到命名。《创世纪》中说上帝造出了各种飞鸟走兽后,将之带到亚当前面,由亚当逐一命名。这一神话的寓意是说,人既为物命名,人自对物有一种统治权。它所揭示的历史过程,乃是原初的人群之对于周围环境清晰化的过程。”^[2]

作为道说的命名,虽然持续了漫长的时间,但仍然是原初人类的一种认知活动;在原初时期以后何谓道说呢?海德格尔将之寄托在诗上:“诗乃是存在者之无蔽状态的道说。”^[3]“在其中,一个民族的世界历史性地展开出来,而大地作为锁闭者得到了保存。”^[4]“这样,作为道说的诗,也完成了与艺术作品的两项特性相关的任务:开启一个世界,保存大地。并且依海德格尔的理论,无蔽状态即真理,于是,“诗乃是存在者之无蔽状态的道说”,亦即如本文第一节已引海德格尔之所说:“艺术的本质”是“存在者的真理自行设置入作品”^[5]。由此,海德格尔又说:“在这里,诗是在一种宽广意义上,同时也在与语言和词语的紧密的本质统一性中被理解的。”^[6]这句话说明了他的“艺术的本质是诗”的观点有着两个上文已经说到的要点:一是这里所说的诗是宽泛意义上的,指的是诗意的创作;二是这一说法的本质是为了突出语言。这两个要点,似乎兼顾了诗与艺术;但海德格尔心期之所在,却是突出语言的重要性。由此,他在取宽泛意义的“诗”的概念的同时,也不忘突出狭义的“诗”。他说:“语言本身就是根本意义上的诗。但由于语言是存在者之为存在者对人来说向来首先在其中得以完全展开出来的那种生发,所以,诗歌,即狭义上的诗,才是根本意义上最原始的诗。”^[7]在这段话中,语言被高置为根本意义上的诗,狭义的诗则取得了最原始的诗的地位。接着,海德格尔又说:“诗歌在语言中发生,因为语言保存着诗的原始本质。相反地,建筑和绘画总是已经、而且始终仅只发生在道说和命名的敞开领域之中。它们为这种敞开所贯穿和引导”,“它们是在存在者之澄明范围内的各有特色的诗意创作,而存在者之澄明早已不知不觉地在语言中发生了。”^[8]这一段话将诗与艺术作出了对比。诗歌在语言中发生,而语言保存着诗的原始本质。这句颇有循环论证意味的话,旨在将诗和语言一并说成是原始的、根本的。建筑和绘画这两门艺术,则仅只能发生在道说和命名亦即语言的敞开的领域中,还由这种敞开所贯穿和引导。这样,艺术的发生就是有条件的,并且也是被决定的。艺术要在澄明的范围中才能成为诗意的创作;而语言之中则早有澄明在焉。

将诗与语言统一起来,从原初的、根本的意义上予以论述,《荷尔德林和诗的本质》(1936)一文在这方面比《艺术作品的本源》是更进了一层。在《荷尔德林和诗的本质》中,海德格尔就荷尔德林的一些诗句发挥他的思想,其中有两句诗是:“天神多得命名”,“而诗人创建持存”^[9]。海德格尔说:“诗乃一种创建,这种创建通过词语并在词语中实现。如此这般被创建者为何?持存者也。”^[10]海德格尔敏锐地看到,诗之创建持存是通过词语并在词语中实现的。他解释为何要创建持存:“存在必须被开启出

[1][3][4][5][6][7][8]《艺术作品的本源》,《林中路》,第62页,第61页,第62页,第21页,第62页,第62页,第62页。

[2]《中国前期文化一心理研究》,重庆出版社1991年版,第83页;上海古籍出版社2006年版,第55页。

[9][10]《荷尔德林和诗的本质》,《海德格尔选集》(上),孙周兴选编,上海三联书店1996年版,第309页,第317页。

来,以便存在者得到显现。但恰恰这个持存者是短暂易逝的。”^[1]他还引用了荷尔德林的诗句:“一切神圣飞快消逝”^[2],称保持神圣之物,乃是诗人的忧心。然后,他又说:“诗人命名诸神,命名一切在其所是中的事物。这种命名并不在于,仅仅给一个事先已经熟知的东西装配上一个名字,而是由于诗人说本质性的词语,存在者才由于这种命名而被指说为它所是的东西。存在者因之作为存在者而被知晓。诗乃存在之词语性创建。”^[3]以上这些解释,其朦胧性十分显著;虽然有正确的猜测,却不能具体地说明白。

拙著《中国前期文化—心理研究》曾说:“人类在产生最初的语言之前,乃是处于一种意识的流质状态之中。内有不停息的本能欲求在驱使,外有周围环境之变动不居,因而单纯的视听知觉必然具有一种含混模糊、波动不定的性质。惟有名称,可以使相关的知觉得以凝结为一体,从而取得一种恒定性。没有名称对于知觉的统摄作用,任何知觉都会在一瞬间被一个继起的知觉所代替。这样一种心智状态,无疑是难于把握现象世界的。”^[4]“语言符号是人类意识的一种约定俗成的凝定,因而它就不易为个体意识所左右,具有一种相对客观的性质,这就是说,它有为某一人类集群所共同承认的内涵,并且这种内涵在一定的历史时期中还具有相当的稳定性。然而,语言符号不仅存在范围有特定性,而且存在的时段也有限定性,所以这种客观性又只是相对的。但恰恰是这种相对的客观性,形成了某一集群中人们相互沟通并协力于物质生产活动的基础。”^[5]词语创建持存,只有这样理解,才清晰具体。“诗乃存在之词语性创建”,应该解释为认知世界与人文世界没有语言是无法创建的。

海德格尔从命名的作用上朦胧地看到语言对于人类生存的意义,因此他说:“人类此在在其根基处就是‘诗意的’。但现在我们所理解的诗乃是对诸神和物之本质的有所创建的命名。”^[6]在这句话中,他明确地说,诗乃是命名。所谓人类此在的根基处是诗意的,即缘于命名。海德格尔又说:“诗乃是对存在和万物之本质的创建性命名——绝不是任意的道说,而是那种让万物进入敞开的道说,我们进而就在日常语言中谈论和处理所有这些事物。所以诗从来不是把语言当作一种现成的材料来接受,相反,诗本身才使语言成为可能。诗乃是一个历史性民族的原语言。这样就不得不反过来要从诗的本质那里来理解语言的本质。”^[7]这段话将“让万物进入敞开的道说”即原初的命名,与日常语言,明确区分开来。所谓“诗从来不是把语言当作一种现成的材料来接受,相反,诗本身才使语言成为可能”中所说的“语言”,便是指的的日常的语言,更准确地说,海德格尔其实是意指原初命名之后的语言。“诗乃是一个历史性民族的原语言”,原语言指的是命名,上文已经说到,诗即命名。所以,海德格尔才说,“从诗的本质那里来理解语言的本质”,这是说,要从原初的命名来理解其后的语言。诗既然被看作一个历史性民族的原语言,那么,海德格尔自然会说:“诗是历史的孕育基础”^[8],这是朦胧地看到了命名活动对于以氏族、部落为单位的共同意识的凝定所起的作用。要之,诗的本质,在海德格尔看来,是存在之创建,是一个历史性民族的原语言。所谓原语言,上文已经说明即是命名;而命名,则是让万物进入敞开的道说。这样一种诗的本质论,是诗与原语言的统一,或者更准确地说,是诗的原语言化。

我们可以替海德格尔作出汇合横向与纵向的理论梳理:从艺术作品开启一个世界,并持守之;到艺术的本质是诗;再到诗的本质是命名,由此就达到了人类此在的根基与民族历史的孕育基础了。

这样,我们就找到了海德格尔将本质与本源混同起来的原因:本质即本源。为了论述的清晰,本节不避重复地再将海德格尔论证的内在逻辑概括一下:艺术的本质是诗,诗的本质是命名,而命名则是原语言,亦即人类此在的根基与民族历史的孕育基础的本源性语言。究其实,海德格尔这是以哲学

[1][2][3][6][7][8]《荷尔德林和诗的本质》,《海德格尔选集》(上),孙周兴选编,上海三联书店1996年版,第317页,第317页,第317页,第319页,第319页,第319页。

[4][5]《中国前期文化—心理研究》,重庆出版社1991年版,第83页,第84—85页;上海古籍出版社2006年版,第55页,第56页。

论证的方式谈论一个发生学的问题,从而将艺术对于人类和民族的意义,提到了最具根本性的高度上,或曰阐述到了最具根基意义的深度上。

四、物物化与物物化世界

“人诗意地栖居”,是海德格的一个重要命题。然而,学界至今尚未有人梳理过海德格这个命题的孕育过程与其内涵以及它在海德格思想发展中的意义,往往只是从字面上作出猜想,自然,更没有人从中国传统文化中发掘出相关的资料,由此,对这一命题的内涵作出新的丰富也就无从着手了。

二十世纪五十年代,海德格对“人诗意地栖居”这一命题作了重点阐述。此语出自荷尔德林的诗句。三十年代中期,在《荷尔德林和诗的本质》一文开头,海德格列用荷尔德林的五个中心诗句,第五例即曰:“充满劳绩,然而人诗意地,栖居在这片大地上。”^[1]但在这篇文章中,他对此例未作多少解释。1951年,海德格专门写了一文:《“……人诗意地栖居……”》。“人诗意地栖居”这一命题中关键性的概念是“栖居”,要理解这个概念,我们就必须分析他同年所写《筑·居·思》一文,并且还得以理解海德格那一时期对于“物”的阐述为前提,这样,我们的分析势必要先从《物》(1950年)一文入手。

《物》一文问道:“物之为物究竟是什么”^[2]。海德格举壶为例来说明“物之为物究竟是什么”:^[3]“壶的虚空”,“乃是壶作为容纳的器皿之所是”^[4]。“虚空以双重方式来容纳”,即“对倾注的承受,与对倾注的保持”^[5]。海德格又说,这两者统一于倾倒,“虚空的双重容纳就在于这种倾倒”。而“从壶里倾倒出来,就是馈赠”,“起容纳作用的虚空的本质聚集于馈赠中”,“同样地,我们把入于倾注的双重容纳的聚集”,“称为赠品”^[6]。从虚空到倾倒,再到馈赠,以至于赠品,这是海德格说明壶之壶性的推导过程。得出“赠品”这一结论后,海德格就展开来讲了:“在赠品之水中自有泉。”“在泉水中,天空与大地联姻。在酒中也有这种联姻。”^[7]“倾注之赠品乃是壶之壶性。故在壶之本质中,总是栖留着天空与大地。”^[8]将天、地纳入到赠品中后,海德格又将人、神纳入其中:“在作为饮料的倾注之赠品中,终有一死的人以其自己的方式逗留。在作为祭酒的倾注之赠品中,诸神以其自己的方式逗留。”^[9]这样,“在倾注之赠品中,同时逗留大地与天空、诸神与终有一死者。这四方是共属一体的”^[10]。“这四方相互信赖”,“这四方乃是无蔽的”。“物化聚集四重整体入于一个当下栖留的东西”^[11]。这样说来,不仅是壶中有天地,而且是壶中天地大了。由此,海德格得出了壶的本质:“聚集”^[12]。海德格上述论证显示了这样的逻辑:虚空本是壶作为容纳的器皿之所是,而聚集是“之所是”的功能,但结果,功能被说成了本质。

取这样一种逻辑,是因为海德格还要展开来讲,需要以“聚集”一词为立足点。从谈论“聚集”所用“物物化”^[13]概念,进一步扩展所形成的一个概念是“物物化世界”^[14]。“物物化”即是物成其为本质,亦即物化聚集:“这种聚集着的让栖留就是物之物化。”^[15]“物化之际,物居留大地和天空,诸神和终有一死者”^[16]。海德格说:“居留之际,物使在它们的远中的四方相互趋近”^[17]。“四方中的每一方都以它自己的方式映射着其余三方的现身本质。同时,每一方又都以它自己的方式映射自身,进入它在四方的纯一性之内的本己之中。”“天、地、神、人之纯一性的居有着的映射游戏,我们称之为世界。”^[18]这就是“物物化世界”。所谓游戏,是说“四方中的每一方都在它们的转让之内,为进入某个本己而失去

[1]《荷尔德林和诗的本质》,《海德格选集》(上),第310页。

[2][3][4][5][6][7][8][9][10][11][12][13][15][16][17]《物》,孙周兴选编:《海德格选集》(下),上海三联书店1996年版,第1171页,第1169页,第1172页,第1172页,第1172页,第1173页,第1172页,第1172页,第1174页,第1177页,第1174页,第1181页,第1178页,第1178页,第1180页。

[14]《语言》,〔德〕马丁·海德格:《在通向语言的途中》,孙周兴译,〔北京〕商务印书馆2004年版,第13页。

本己”^[1]。由此,海德格尔得出了结论:“如果我们让物化中的物从世界化的世界而来成其本质,那么,我们便思及物之为物了。”^[2]

“物化中的物”是从“物物化”演化而来的用语,它的意思是成其为本质中的物。天地神人的映射及互相转让,称为世界。使世界成为世界,便是世界的世界化。世界化的世界,是从世界的世界化演化而来的用语,它的意思是成其为世界中的世界。所谓“让物化中的物从世界化的世界而来成其本质”,简明地说,即是让物成为世界,或者更准确地说,让世界成为物的本质。海德格尔说,这就是物之为物。因此,海德格尔才说:“物是从世界之映射游戏的环化中生成、发生的。”^[3]值得注意的是:天地神人的映射及互相转让,称为世界。这和《存在与时间》“循着日常在世的线索”,从“在世界中与世界内的存在者打交道”^[4]的思路阐述世界之为世界,是大不相同了,其境界是大为拓展了。

海德格尔《存在与时间》一书致力于将人的存在与周围世界浑融起来,这一点在此文中仍被沿承。他提醒说:“若没有终有一死的人的留神关注,物之为物也不会到来。达到这种关注的第一步,乃是一个返回步伐,即从一味表象性的、亦即说明性的思想返回来,回到思念之思。”^[5]在这两句话中,还值得注意的是,一种以思取代哲学的意向已然露头。《物》一文以这样一句话结束:“唯有作为终有一死者的人才栖居着通达作为世界的世界。唯从世界中结合自身者,终成一物。”^[6]这是对物之为物的更为完整的答案,它在物的世界化中结合了人的因素,于是才是存在论的物论。

现在,我们可以梳理一下在海德格尔思想中“物”概念的变化:二十年代,在《存在与时间》中,物或是处于当下上手状态的用具,或是由烦忙寻藉因缘整体性而来照面的世内的存在者。三十年代,在《艺术作品的本源》中,海德格尔强调的是物的感性的固守性,或曰物的自身的持守性。五十年代,物的本质被确定为聚集。聚集着的让栖留,就是物物化;物化之际物展开世界,谓之物物化世界,亦即物由于物化而实现人所通达的世界。此即物之为物也。“物”的概念由此展现出壶中天地的景观。

海德格尔将他关于“物”的上述观点,贯彻到对筑造的理解之中,以解释“栖居”这一概念,作了题为《筑·居·思》的演讲。海德格尔说,古高地德语中表示筑造的词“buan”意味着栖居,即表示持留、逗留之意。他说:“筑造原始地意味着栖居。”“所谓人存在,也就是作为终有一死者在大地存在,也就意味着:居住。”^[7]海德格尔又问道:“栖居的本质何在呢?”他说:“让我们再倾听一下语言的呼声”^[8]。于是,他从古萨克森语与古哥特语中意味着持留、逗留的词出发,阐述道:“栖居的基本特征就是……保护。”^[9]人通过栖居而在天、地、神、人四重整体中存在。“在拯救大地、接受天空、期待诸神和护送终有一死者的过程中,栖居发生为对四重整体的四重保护。”^[10]海德格尔说:“拯救的真正意思是把某物释放到它的本己的本质中。拯救大地远非利用大地,甚或耗尽大地。对大地的拯救并不控制大地,并不征服大地——这还只是无限制的掠夺的一个步骤而已。”^[11]栖居把四重整体保护即保藏在终有一死者逗留的物中,“栖居作为这种保藏乃是一种筑造”^[12]。以上论述的逻辑是从表示筑造意味着栖居,讲到栖居的本质,然后又重新引出筑造;所依据者有二:一是对古词的诠释,二是海德格尔自己对“物”的理解。

继而,海德格尔问道:“什么是一个被筑造的物?”^[13]值得注意的是,这个问题将筑造落脚在“物”上,海德格尔重申:“按照我们德语中的一个古老词语,聚集被叫做‘物’。”^[14]他以桥为例说:“它使河流、河岸和陆地进入相互的近邻关系中。桥把大地聚集为河流四周的风景。”“桥以其方式把天、地、神、人聚集于自身。”^[15]上文已经说过,在《物》一文中,海德格尔将所举以代表物的壶之本质确定为:

[1][2][3][5][6]《物》,孙周兴选编:《海德格尔选集》(下),第1180页,第1182页,第1183页,第1182页,第1183页。

[4]《存在与时间》第十五节《在周围世界中照面的存在者的存在》,第83页。

[7][8][9][10][11][12][13][14][15]《筑·居·思》,《海德格尔选集》(下),第1190页,第1192页,第1192页,第1194页,第1193页,第1195页,第1195页,第1196页,第1195、1196页。

“聚集”。因此,上面的论述仍然是《物》一文的沿续。不过,在《筑·居·思》中,也有不同于《物》一文之处,即海德格尔引入了“场所”一词:“诚然,桥是独具方式的一物;因为它以那种为四重整体提供一个场所的方式聚集着四重整体。但只有那种本身是一个位置的东西才能为一个场所设置空间。”^[1]不仅“场所”,而且“设置空间”,都是《存在与时间》中的概念。但与《存在与时间》中热衷谈空间性,对于空间则要通过空间性来揭示或曰通达^[2]不同的是,海德格尔在此文中,直接给空间下定义说:“‘空间’一词所命名的东西由此词的古老意义道出。”空间,“意味着为定居和宿营而空出的场地”。“空间本质上乃是被设置的东西,被释放到其边界中的东西。”^[3]海德格尔又问道:“位置与空间处于何种联系中?”“人与空间的关系是何种关系?”^[4]他自己回答说:“桥是一个位置。作为这样一个物,桥提供一个容纳了天、地、神、人的空间。”^[5]“筑造生产出作为位置的物”,“位置为四重整体设置一个场地”,“建筑物保藏着四重整体”^[6]。拯救大地、接受天空、期待诸神、伴送终有一死者,“这四重保护乃是栖居的素朴本质”^[7]。“思想本身在相同意义上就像筑造一样——只是以另一种方式——归属于栖居。”^[8]“人和空间的关系无非是从根本上得到思考的栖居。”^[9]现在我们可以对《筑·居·思》一文的主旨作出如下归纳:建筑或曰筑造,产生一个物,也就建立起一个位置,并从而形成一个场所,四重整体得以聚集,人的逗留、栖居是对于四重整体的持有、保护与思考。

五、人诗意地栖居与自由之境

《筑·居·思》的演讲是在1951年8月5日,同年10月6日,海德格尔又作了《“……人诗意地栖居……”》的演讲,将前一演讲的观点导入了对于诗歌创作的理解中。

为了分析的便利,我们先将海德格尔重点解释的荷尔德林诗的相关部分引于下:

如果生活纯属劳累,人还能举目仰望说:我也甘于存在?是的!只要善良,这种纯真,尚与人心同在,人就不无欣喜/以神性度量自身。/神莫测而不可知?/神如苍天昭然显明?/我宁愿信奉后者。/神本是人之尺度。/充满劳绩,然而人诗意地,栖居在这片大地上。我要说/星光璀璨的夜之阴影/也难与人的纯洁相匹。/人乃神性之形象。/大地上可有尺度?/绝无。^[10]

海德格尔说:“当荷尔德林谈到栖居时,他看到的是人类此在(Dasein)的基本特征。”^[11]我们还记得,“人类此在”一词,继《时间概念》(1924)一文后,海德格尔在《荷尔德林和诗的本质》一文中也用过。而“所谓人存在”,“也就意味着:居住”^[12],则是海德格尔在《筑·居·思》中表达的基本观点。因此,上引一语并没有新鲜之处。新鲜的是他将作诗说成是筑造:“‘……人诗意地栖居……’,也即说,作诗才首先让一种栖居成为栖居。作诗是本真的让栖居。但我们何以达到一种栖居呢?通过筑造。作诗,作为让栖居,乃是一种筑造。”^[13]我们还记得,在《筑·居·思》中,海德格尔曾说:“筑造的本质是让栖居。”^[14]因此,当他说“作诗是本真的让栖居”时,他就已经将作诗视为筑造了。这是将一种精神性的劳动,与一种物质性的劳动视为同等了,或者更准确地说,是将筑造这一物质性的劳动精神化了。

海德格尔申述理由曰:“人培育大地上的生长物,保护在他周围成长的东西。培育和保护的乃是一

[1][3][4][5][6][7][8][9][12][14]《筑·居·思》,《海德格尔选集》(下),第1196-1197页,第1197页,第1198页,第1198页,第1201页,第1201页,第1203页,第1190页,第1203页。

[2]海德格尔说:“空间首先就在这样一种空间性中随着在世而被揭示。认识活动基于如此这般得到揭示的空间性才得以通达空间本身。”(《存在与时间》第二十四节《此在的空间性,空间》,第137页)引者按。

[10]转引自《“……人诗意地栖居……”》,《海德格尔选集》(上),第469-470页。

[11][13]《“……人诗意地栖居……”》,《海德格尔选集》(上),第465页,第465页。

种筑造。但是,人不仅培养自发地展开生长的事物,而且也在建造意义上筑造,因为他建立那种不能通过生长而形成和持存的东西。这种意义上的筑造之物不仅是建筑物,而且包括手工的和由人的劳作而得的一切作品。”^[1]这段话,沿承于《筑·居·思》中所说“作为栖居的筑造展开为那种保养生长的筑造和建立建筑物的筑造”^[2]一语,并对后一种意义的筑造再划分为两类:建筑物,手工和由人的劳作而得的一切作品。这样,诗就在其中了。为了扣住荷尔德林的诗,海德格尔说:“劳绩正是由其丰富性而处处把栖居逼入所谓的筑造的限制中。”^[3]由于荷尔德林的诗中有“这片大地上”及“举目仰望”二语,于是,在海德格尔的阐述中,大地、天空的概念就浮现出来了:“作诗首先把人带向大地,使人归属于大地,从而使人进入栖居之中。”^[4]人“仰望向上直抵天空,而根基还留在大地上。这种仰望贯通天空与大地之间。这一‘之间’被分配给人,构成人的栖居之所。”^[5]诗是筑造,而天地之间则是人的栖居之所。

进而,海德格尔又抓住荷尔德林的“人……以神性度量自身”的二行诗作阐述:“神性乃是人借以度量他在大地之上、天空之下的栖居的‘尺度’。唯当人以此方式测度他的栖居,他才能够按其本质而存在。人之栖居基于对天空与大地所共属的那个维度的仰望着的测度。”“测度乃是栖居之诗意因素。作诗即是度量。”^[6]为何说“测度乃是栖居之诗意因素”呢?稍仔细一些,我们便可以发现:测度是以神性测度人之栖居的天地之间那个维度。所谓“维度”,按海德格尔的意思,是指贯通天地之间及“由此贯通而敞开”^[7]。这实际上就是指的天地、神、人四重整体的贯通及敞开,这就是诗意。既然“测度乃是栖居之诗意因素”,那么“作诗乃是‘采取尺度’”^[8]。进而要问的是:“作诗的尺度是什么呢?是神性;也就是神吗?谁是神呢?”^[9]为了回答这一问题,海德格尔又引用了荷尔德林的几行诗:“什么是神?不知道,但他的丰富特性/就是他的天空的面貌。/因为闪电是神的愤怒。/某物愈是不可见,/就愈是归于疏异者……”^[10]海德格尔解释说:“对神来说疏异的东西,即天空的景象,却是人所熟悉的东西。”^[11]“形象的诗意道说把天空现象的光辉和声响与疏异者的幽暗和沉默聚集于一体。通过这种景象,神令人惊异。在此惊异中,神昭示其不断的邻近。”^[12]海德格尔为了扣住荷尔德林的诗句加以诠释,自然会有不无曲折而强为之词的地方。比如,为何天空的景象,人所熟悉,而对神却疏异?他就没有说明。诗是诗,哲理是哲理,要从每一个诗句中都挖出哲理来,并且还要有机地构成一个系统,这其实是不可能的,海德格尔却偏偏是这样做的,他的诠释学的错误便在于此。

从测度上继续发挥,海德格尔说:“作为对栖居之维度的本真测定,作诗乃是原初性的筑造。作诗首先让人之栖居进入其本质之中。作诗乃是原始的让栖居。”^[13]维度,上文已经解释,指天地、神、人四重整体的贯通及敞开。“进入其本质之中”一语,海德格尔没有解释,根据他的思路,当指人“时时穿行于这种贯通”^[14]中。现在,作诗更被提到了原初性的筑造与让栖居的高度了。

对于“只要善良,这种纯真,尚与人心同在”以下三行诗,海德格尔解释说:“‘与人心同在’,也即:达到人之栖居本质那里,作为尺度之要求达到心灵那里,从而使得心灵转向尺度。”“只要这种善良之到达持续着,人就不无欣喜,以神性度量自身。这种度量一旦发生,人便根据诗意之本质而作诗。这种诗意一旦发生,人便人性地栖居在这片大地上。”^[15]要之,所谓诗意地栖居,便是以神性度量自身,亦即体悟神的昭示,通过天空景象,让这种昭示作为尺度之要求到达心灵。或者换句话说,是让穿行于天地交合贯通中的人,栖居于天地之间的人之心灵,转向神的尺度,以神性度量自身。或者换个更为简明的说法,所谓诗意地栖居,即是在天地、神、人的四重整体中逗留的人,以这一整体的贯通敞开

[1][3][4][5][6][7][8][9][10][11][12][13][14][15]《“……人诗意地栖居……”》,《海德格尔选集》(上),第467页,第467页,第468页,第470-471页,第471页,第471页,第472页,第475页,第475页,第475页,第476页,第477-478页,第474页,第480页。

[2]《筑·居·思》,《海德格尔选集》(下),第1191页。

成其自身的本质,而人性地栖居在这片大地上。这就叫作诗,作诗因而成为原初性的筑造。

1969年,海德格尔时年80岁,写了《艺术与空间》(1969)一文,又一次谈论雕塑,但与在《艺术作品的本源》一文中举雕塑为例不同的是,在这篇文章中,他综合运用了他此前的许多思想,特别是“栖居”这一概念。海德格尔说:“艺术是真理之置入作品中,而真理意味存在之无蔽”^[1],这是重复了《艺术作品的本源》中的观点。他又说:“空间化为人的安家和栖居带来自由和敞开之境。”“就其本已来看,空间化乃是开放诸位置,在那里,栖居着的人的命运回归到家园之美妙中,或回归到无家可归的不妙之境中,甚至回归到对有家和无家的妙与不妙的冷漠状态中。空间化乃是开放诸位置,在那里上帝显现出来,诸神从那里逃之夭夭,神性之显现在那里踌躇久矣。”^[2]上述引文,在《物》《筑·居·思》二文所述观点中,又明显渗进了《存在与时间》一书阐述“‘在之中’之为‘在之中’”这一部分的意味。海德格尔还说:“位置总是开启某个地带,因为位置把物聚集到它们的共属一体之中。”地带“表示自由的辽阔。由这种自由的辽阔,敞开之境得以保持,让一切物涌现而入于其在本身中的居留。而这也就是说:持留、使物入于其相互归属的聚集。”^[3]我们记得,聚集在《物》与《筑·居·思》中是被作为“物”的本质的;而“地带”一词在《语言的本质》一文中已被运用:“思想行进在地带之道路上,从而栖留于地带中。”“之所以叫它地带,是因为它为那种为思想而给出的要思想的东西提供地带,也即把后者开放出来”^[4],并且在此文中还出现了“世界诸地带”^[5]、“世界四重整体诸地带”^[6]这样的用语。

由此前这些思想中,海德格尔形成一个思路:“艺术与空间的交互游戏必得从关于位置和地带的经验来加以思考。”^[7]这一思路与《艺术作品的本源》中所讲艺术作品开启一个世界的论旨相比,显然有了发展:“位置”与“地带”的概念被引入了。海德格尔阐述道:“作为雕塑的艺术,并非任何对空间的占有。”“雕塑乃对诸位置的体现;诸位置开启一个地带并且持留之,把一种自由之境聚集在自身周围;此种自由之境允诺各个物以一种栖留,允诺在物中间的人以一种栖居。”^[8]“雕塑即有所体现地把诸位置带入作品中,凭诸位置,雕塑便是一种对人的可能栖居之地带的开启,对围绕着人、关涉着人的物的可能栖留之地带的开启。”^[9]以上论述,与《存在与时间》中那因此而在的烦忙寻视藉因缘整体性而来照面的世内存在者所形成的周围世界概念,有了很大的不同。在所述自由之境中,各个物都有一种栖留,而不必被组织在因缘整体性中,人在物中间,不是物因此而在而得到揭示亦即呈现,物不再取当下上手性的存在方式了。相反地,因为物具有“壶中天地”,亦即因为四重整体性概念的提出,物涵括着人。这是对《存在与时间》论旨的一个大的突破。论者们所指责的《存在与时间》中那个因处于中心位置、过于突出、甚至可以说是起决定决定作用的此在,被消解了。

更进一步考察,海德格尔对“人诗意地栖居”命题的论证,在其存在论的发展中处于一个中间的地位:《存在与时间》是此在的存在论,世内存在者因此而在的烦忙寻视而来照面,而得以显现。在对“人诗意地栖居”命题的论证中,则不仅世界成为天、地、人、神的统一的四重整体,而且此在亦即人也要以神性为自己的尺度,以神性度量自身了。以神性度量自身,就是以四重整体的贯通敞开成其自身的本质,这就叫诗意地栖居。此在的中心位置已经被消解了;到《艺术与空间》一文,世界更是成为一种“自由之境”,这一自由之境是辽阔的,它让一切物涌现、持留,让人栖居,诸神则逃之夭夭。海德格尔虽未否定神性,却不以之为人之尺度了,他称其“显现在那里踌躇久矣”。我们记得,早在1957年12月所作《语言的本质》第一讲中,海德格尔即已说过:“就连神也是一物”^[10],这表示在“无论以何种方式存在的一切东西”^[11]此种存在论的意义上,海德格尔将神纳入到物之中了。自由之境的整体性由一切物之相

[1][2][3][7][8][9]《艺术与空间》,《海德格尔选集》(上),第483-484页,第484页,第485页,第486页,第486页,第487页。

[4][5][6][10][11]《语言的本质》,《在通向语言的途中》,第169页,第211页,第213页,第152页,第152页。

互归属的聚集而形成。这个由聚集形成的自由之境,海德格尔称之为“地带”。地带由位置开启。而雕塑艺术则是对诸位置的体现。这样,海德格尔的艺术论,经由“位置”与“地带”这两个概念,便与其嬗变后的存在论相统一了。对于上述海德格尔存在论发展的脉络,“海”学界至今仍昧而未明。

海德格尔的艺术思考与哲学思考是融合在一起的。一方面诗和艺术有丧失本体之虞——虽然他以“大地”的概念持留着感性的丰富性,另一方面诗和艺术的作用也得到了极大的提高。他说:“艺术作品并不是审美地被享受的。艺术并非某种文化创造的领域。”^[1]“艺术”是一种有所带来和有所带出的解蔽,“诗意的东西贯通一切艺术,贯通每一种对进入美之中的本质现身的解蔽。”^[2]又如同上文所述,所谓诗意地栖居,即是在天、地、神、人的四重整体中逗留的人,以这一整体的贯通敞开成其自身的本质,而人性地栖居在这片大地上。更简洁地说,以四重整体的贯通敞开成其自身的本质,此即诗意地栖居。这就叫作诗,作诗因而成为原初性的筑造。我们还可以更直接地说,这样,作诗就成为一种生活方式,成为人们在科学技术时代的救助。这一方面的思考,应该承认,是海德格尔的一个贡献。

六、中国艺术精神

有鉴于此,本文旨在论述海德格尔这一命题产生的理论逻辑与其内涵以及它在海德格尔存在论发展中所处的地位,并以中国艺术精神与之相比较,以便说明人如何真正地亦即以现实的形态而获得诗意的栖居。由中国艺术所体现的生活方式,比之海德格尔“人诗意地栖居”命题所阐述的内涵,更具有一种天人相亲的内容,并且也具有更多的艺术成分。中国园林在这一方面表现得十分明显。

中国园林——现实形态的作诗的筑造,可以说是中国式生活方式的物化:高爽之轩楹,邻虚之窗户,收花药果竹之烂漫,感鳞次四运之消息。这是一个虚中有实、实中求虚的情态化了的空间。士人们于其中,招致宾友,以文酒自娱。诗情和哲思的融入,使园林在具体的景象之中又表现出一种景外之景、象外之象。说穿了,园林建筑乃是王弼由具体的言、象出发而忘言、忘象以得于大象这一哲学思想的物化的凝结。可居、可行、可游、可望的园林,作为生活环境和艺术环境的统一,其目的在于改造平庸乏味的日常生活,使之情趣化、高雅化。在这种意向化了的生活环境中,士人们可以就在日常生活之中接近自然,体悟大道。这又正是即体即用、体用一如的玄学本体论在士人生活方式上的体现。

联想是此种生活方式的内在的灵魂。园林建筑正是要在人的想象的飞腾中,才能获得其意蕴的展开。不会想象就不会游园。在园居中,精神与物质,虚远与具体,是那样密切地交融着。站在拱石小桥上,看着犬牙交错的小涧,你会有下临深渊的感受。沿着小径,盘曲在堆垒的假山石之间,你会有置身峰峦丘壑之间的想法。于是,城市之中有“山林”,而“山林”之中即家居。这是一种亦实亦虚、亦近亦远、形神相亲、天(自然)人合一的独特的生活方式。

为了帮助游、居之中联想的展开,也为了表达造园者或园主的个性情趣,园林建筑中往往有匾额、楹联之类的诗文题刻。诗文和自然物象的结合,其实质乃是文化在自然中的沉积。自然物象因这种沉积而文化化,亦即是人化,而诗文则藉此而具有生动性和具象性。文学与艺术存在论的功能在中国园林中体现得分外清楚:它营造了一个为了主体之存在的艺术化了的文化一意义的世界。这完全不是形而上学的超感性世界,而是一个如上文所说天人相亲、自然与文化相融,并且虚中有实、实中求虚、即体即用、体用一如的世界。这才是人诗意地栖居的现实的而非仅是哲学思考的形态。哲学、文学、艺术都融合在自然及其丰富变化及其深沉的节律之中。在场的存在者自行涌现、显现,它是感

[1][2]《技术的追问》,《海德格尔选集》(下),第952-953页,第953页。

性的,但又不是一个海德格尔所说“日常的杂然共在”^[1],它在具象之中予人以远思。相亲相伴的人与自然,不是表象关系,而是相互开启的关系。

陶渊明是士人中体现此种生活方式的一个典范:他的名诗《饮酒》其五对一种人生哲学作出了概括:一方面是“心远地自偏”^[2],心灵对环境进行了过滤和障隔;另一方面是“此中有真意”^[3],即从眼前的景物去会心玄远。文化化与审美化既改造了又补充了环境,从而在客观的物质环境中更多地渗入了精神的因素,因此这样一个环境就不是原来的纯然客观的环境了,而是一个客观环境和自我心灵相互作用共同营造了的环境。这实际上已经是一种意蕴意义上的环境了,是一个按主观的目的、因主观的作用而变形了的环境,是一种实与虚相结合了的心理化了的环境。这种环境是个体为了摆脱整体的更大范围的社会和自然的环境,而营造的一个局部的、个人的空间。在这个空间中,自我的心灵可以得到休息和愉悦。这种环境往往具有很强的审美的特征,亦即是说它往往是以审美的要求形成的。

文化化与审美化,心灵对环境的过滤和障隔,会心玄远的追求,这三者的结合,使得陶潜十分完美地高标了一种魏晋以来逐步成熟了的中国式的生活方式和人生态度。在这种生活方式中,不存在超感性的世界,亦即人的存在状态不处于形而上学的笼罩之下。看他的《饮酒》其五:前四句写了他遗落世事的闲淡心境;中四句“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还”,不仅写出了个悠远而有生气的自然,而且还表露了他在自然中怡然自得的心情;末二句“此中有真意,欲辨已忘言”^[4],与自然交融中所能获得的愉悦和乐趣,都尽在此“忘言”中了。这里没有心物对峙,有的是天人相亲;所体现的不是认识论,而是存在论。这种由陶渊明完美地体现的生活方式和人生态度,在中国历史上一直持续着,并成为中国艺术精神之所在。

对于这种生活方式,清人郑板桥曾作了这样的表述:“十笏茅斋,一方天井,修竹数竿,石笋数尺,其地无多,其费亦无多也。而风中雨中有声,日中月中有影,诗中酒中有情,闲中闷中有伴,非唯我爱竹石,即竹石亦爱我也。”^[5]修竹数竿的艺术化了的庭院并不大,郑板桥却能通过眼前这不多的几件具体物事,去体会大自然的风雨声息、日月光影,并从这种体会中感到有情有伴而自得其乐于其中。这种生活方式的实质正是人在对感性的具体自然物的感受之中,推拓开去领受远为阔大的自然,从而表现了人向自然的融合和自然之化入于人的生活中。

本文第三节说到,海德格尔在《艺术与空间》一文中,使其艺术论与其嬗变后的存在论相统一了,同样,我们也需要引出一个文学与艺术的存在论的功能观:文学与艺术应该帮助个体存在作文化的开拓,所谓“文化的开拓”即是日常生活的文化化、审美化。日常生活,海德格尔又称之为常人状态。海德格尔认为,由闲谈、好奇与两可构成了此在的存在,这是一种基本的存在方式,谓之沉沦。“沉沦于‘世界’就意指混迹在这种杂然共在之中。”^[6]如果要超脱于日常平庸生活对于人的腐蚀,亦即超脱海德格尔所说沉沦的常人状态,那就要使在世之存在的展开状态文化化、审美化。

[责任编辑:平 啸]

[1]《存在与时间》第二十七节《日常自己存在与“常人”》,第155页。

[2][3][4][东晋]陶渊明:《饮酒》其五,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》中册,[北京]中华书局1983年版,第998页,第998页,第998页。

[5]《竹石》,《郑板桥集》,上海古籍出版社1979年版,第168-169页。

[6]《存在与时间》第三十八节《沉沦与被抛状态》,第213页。